

# Ο Άπελπις Καλλιτέχνης (δοκίμια για τις εικαστικές τέχνες)

## Εμείς και ο Greenberg<sup>1</sup>

Όταν βρέθηκα στη Νέα Υόρκη το 1989 η περίπτωση Greenberg φαινόταν τελειωμένη. Ο Greenberg εξέφραζε όλα όσα θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως αρνητικά εκείνη την εποχή. Το έργο του φάνταζε ως η προσέγγιση ενός επίμονου φορμαλιστή που αδυνατούσε να αναγνωρίσει στην τέχνη παραμέτρους ευρύτερες από εκείνες που καθόριζε το ίδιο το αντικείμενο-έργο τέχνης. Ταυτόχρονα ο τρόπος που είχε ιεραρχήσει τους καλλιτέχνες τις δεκαετίες από το '40 ως και το '60 έμοιαζε ξεπερασμένος. Αυτό είχε ήδη συμβεί από την εποχή της παντοδυναμίας του όταν ο Κάλας τον αποκαλούσε *τη χειρότερη επιρροή στην Τέχνη από την εποχή του Σαβαναρόλα*<sup>2</sup> ή και πάλι όταν ο Κάλας αποφαίνονταν ότι

*Το ταλέντο του Greenberg για την περιγραφική κριτική θα μπορούσε ίσως να είναι απόρροια της θητείας του στην υπηρεσία τελωνείων, όπου είναι απαραίτητο να ελέγχει κανείς πάντοτε αν είναι ακριβή όσα αναφέρονται στα παραστατικά των εμπορευμάτων.*<sup>3</sup>

Ουσιαστικά ο Greenberg εξέφραζε για τη δεκαετία του '50 την διαρκή διαμάχη ανάμεσα σε εκείνους που πιστεύουν ή όχι τη φορμαλιστική ερμηνεία του έργου τέχνης. Μια διαμάχη που φαινόταν να έχει κοπάσει στα τέλη της δεκαετίας του '80 που ήταν η εποχή όπου κυριαρχούσαν οι γάλλοι φιλόσοφοι της αποδόμησης. Είναι χαρακτηριστικό το απόσπασμα από μια συνέντευξή του Peter Halley στον Νταν Κάμερον όπου αναφέρεται σε εκείνη την περίοδο:

*Νταν Κάμερον: Θυμάμαι χαρακτηριστικά τον πολύ ισχυρό αντίκτυπο που δημιουργήθηκε στον κόσμο της τέχνης όταν άρχισες να γράφεις για αφαίρεση και γεωμετρία, ειδικότερα από τη στιγμή που τα κείμενά σου σχημάτιζαν κατά κάποιο τρόπο ένα μανιφέστο για τους πίνακες. Οι συγγραφείς συναρπάζονταν από το*

γεγονός ότι κάποιος χρησιμοποιούσε τα κείμενά τους ως ένα πρόσχημα για να εισάγει τις ιδέες τους για να αξιολογήσει αυτό το ίδιο το έργο τέχνης.

*Πήτερ Χάλεϋ: Ωστόσο εγώ δεν το αντιλαμβάνομαι ακριβώς με αυτό τον τρόπο. « Η Κρίση στη Γεωμετρία» εκδόθηκε το '84, όταν δεν είχα ακόμη εκθέσει κάποιο έργο μου.*

*Ένα μεγάλο μέρος από το κείμενο περιέχει επιθέσεις ενάντια στον παραδοσιακό φιλελεύθερο ουμανισμό με μια ιδιαίτερη έμφαση σε οτιδήποτε είχε να κάνει με το πνευματικό. Νοιώθω ακόμη και τώρα αρκετή αυτοπεποίθηση για αυτό, γιατί αυτό ήταν επίσης μια επίθεση σε εκείνο που φαινόταν να είναι μια πίστη για τον κόσμο της τέχνης στη Νέα Υόρκη: ότι ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός αντιστοιχούσε σε ένα ανώτερο επίπεδο, ή ότι η τέχνη μπορούσε να είναι και πνευματική. Το κείμενό μου ήταν μια επίθεση σε αξίες ιδιαίτερα προσφιλείς, ωστόσο πίστευα ότι αυτή η επίθεση έπρεπε να γίνει.*

*Όλοι οι Γάλλοι συγγραφείς που διάβαζα τότε ήταν, για μένα, το καύσιμο που τροφοδοτούσε τη φλόγα μου. Με το να έρθω σε επαφή με την κριτική προσέγγιση των γαλλικών κειμένων, μπόρεσα να υπερβώ αρκετές από τις παραδοχές που είχα κληρονομήσει από την παιδεία μου, μια παιδεία που την καθόριζε ο φιλελεύθερος ουμανισμός.<sup>4</sup>*

Ο Χάλεϋ ήταν από εκείνους που είχαν ενσωματώσει στην εικαστική τους πρακτική τις προσεγγίσεις των Λυοτάρ, Ντεριντά, Φουκώ, Μποντριγιάρ και λιγότερο του Λακάν. Ήταν η εποχή όπου είχε κυριαρχήσει η προσέγγιση εκείνη που θεωρούσε ότι το αντικείμενο-έργο τέχνης και αυτή η ίδια η ιστορία της τέχνης και βεβαίως οι ιεραρχήσεις της έπρεπε να αποδομηθούν επειδή οι μεγάλες αφηγήσεις του μοντερνισμού φάνταζαν αυθαίρετες, ουτοπικές και σε ορισμένους επικίνδυνες. Η θεωρία της τέχνης όφειλε να απλωθεί σε πεδία που ξεπερνούσαν τα στενά όρια του εικαστικού αντικειμένου, στο βαθμό που το εικαστικό αντικείμενο με την παραδοσιακή έννοια του όρου έπρεπε καν να υπάρχει. Ήταν η εποχή που θεωρούσε αυτονόητες τις τακτικές της οικειοποίησης, οι απόψεις του Greenberg για «ποιότητα» και μάλιστα μια ποιότητα που μοναδικό της ερμηνευτή είχε τον ίδιο τον Greenberg φάνταζαν απαρχαιωμένες και οπωσδήποτε περιορισμένης εμβέλειας. Από τη στιγμή που ο καλλιτέχνης είχε δικαίωμα να οικειοποιείται τις επιφάνειες και τα αντικείμενα άλλων καλλιτεχνών και περιόδων η έννοια της ποιότητας ήταν ανεδαφική. Η δυνατότητα οικειοποίησης αφαιρούσε από μια

ιεραρχική προσέγγιση το νόημα ύπαρξής της. Οι ιεραρχίες δεν μπορούσαν πλέον να είναι δεκτές ακριβώς επειδή ιεραρχίες σε μια εποχή που θεωρούσε ότι όλα εκκινούν και βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο δεν μπορούσαν να έχουν νόημα. Οι γραμμικές προσεγγίσεις όχι μόνο των μοντερνιστών αλλά και διανοούμενων όπως ο Γκόμπριχ ή και ο Ρηντ ερμηνεύονταν ως προσεγγίσεις της ιστορίας ενός αποικιοκρατικού δυτικοκεντρικού παρελθόντος. Προσεγγίσεις όπως αυτή του Ρηντ ότι:

*Περισσότερο επιδεικτικό κριτικής είναι το δίχως άλλο το ότι παρέλειψα τη σύγχρονη μεξικάνικη σχολή -Ντιέγκο Ριβέρα, Χοσέ Ορόσκο και Αλφάρο Σικέιρος. Όπως και ορισμένοι από τους ρώσους σύγχρονους τους αυτοί οι καλλιτέχνες υπέταξαν την τέχνη τους σ' ένα προπαγανδιστικό πρόγραμμα με αποτέλεσμα, κατά τη γνώμη μου, να τοποθετούνται έξω από την υφολογική εξέλιξη που είναι και το μόνο που με ενδιαφέρει στο βιβλίο αυτό.<sup>5</sup>*

Η παραπάνω προσέγγιση του Ρηντ όπου η εμμονή στην ιδεολογική ερμηνεία επιτρέπει την απόρριψη ή την αποδοχή ενός καλλιτεχνικού έργου, ακόμη και ολόκληρων πολιτισμών, φάνταζε τελείως ανεδάφικη στη δεκαετία του '80 όπου τα βασικά ερμηνευτικά εργαλεία τα προσέδιδαν λέξεις όπως αφομοίωση, οικειοποίηση, υβριδισμός.

Ταυτόχρονα η αμφισβήτηση της ποιότητας έθετε υπό αμφισβήτηση και το μοντέλο του καλλιτέχνη-μεγαλοφυΐα. Μια από τις ύστερες αποτυπώσεις αυτού του μοντέλου είναι εκείνη της κινηματογραφικής τετραλογίας *New York Stories* στην ιστορία που ερμηνεύεται από τον Νικ Νόλντε και είχε σκηνοθετήσει ο Σκορτσέζε. Εκεί ο καλλιτέχνης είναι το «ιερό τέρας» που πάσχει μπροστά στον τεράστιο καμβά στο αχανές νεοϋορκέζικο λόφτ του και προσπαθεί να «εκφραστεί». Ο Νόλντε υποδύεται την καρικατούρα μιας αναχρονιστικής επιβίωσης, της τελευταίας επιβίωσης της ζωγραφικής, και της τέχνης γενικότερα με την παραδοσιακή προσέγγιση του όρου, έτσι όπως την εξέφραζαν κυρίως οι καλλιτέχνες της *transavanguardia* των Κία, Κλεμέντε, Κούκι και βέβαια οι Σάλλε και Σνάμπελ στην Αμερική.<sup>6</sup>

Πέρα όμως από την αμφισβήτηση του μοντέλου του καλλιτέχνη-μεγαλοφυΐα (που σχεδόν πάντοτε ήταν ανδρική μεγαλοφυΐα) η νεώτερη, τότε, γενιά

καλλιτεχνών προσέγγιζε τη ζωγραφική πράξη με ένα τελείως διαφορετικό τρόπο από εκείνο της εποχής του Greenberg. Όπως αναφέρει ο Ντέιβιντ Σάλλε:

*Μεγάλωσα σε μια περίοδο όταν η άποψη ότι το έργο τέχνης έχει μια αυτόνομη ζωή είχε ακόμη αξία. Η κεντρική ιδέα ήταν να πραγματοποιηθεί κάτι που αντί να στοχεύει σε μια εμπειρία να είναι αυτό το ίδιο εμπειρία...πρέπει να νοιώσει κάποιος τη ζωγραφική τόσο ως μεταφορά όσο και ως μια φυσική πραγματικότητα και να νοιώσει ότι αυτές οι δύο καταστάσεις είναι αδιαχώριστες μεταξύ τους.<sup>7</sup>*

Από τη στιγμή που η νεώτερη γενιά των καλλιτεχνών άρχισε να χρησιμοποιεί αναγνώσεις άλλες από τις φορμαλιστικές, ο φορμαλισμός άρχισε να γίνεται ένας προβληματικός στη χρήση του όρος. Από την εποχή του '80 και μετά ο όρος φορμαλισμός έφτασε να θεωρείται συνώνυμο του κακού, του έργου περιορισμένης εμβέλειας, του έργου που είναι παράγωγο του ναρκισσισμού του καλλιτέχνη ή ακόμα και του ναρκισσισμού μιας τέχνης, που αν ήθελε να παραμείνει έτσι όπως την θεωρούσαν όσοι ακόμη πίστευαν σε αυτή, έπρεπε να εκλείψει.

*Αν κανείς ερμηνεύσει την αισθητική του Καντ με την προσέγγιση του αισθητισμού ή τον ερμηνεύσει φορμαλιστικά θα συμπεράνει ότι η ωραία φόρμα συνίσταται από μια φορμαλιστική και αρμονική τακτοποίηση των μερών σε ένα όλο, και δεν έχει άλλο σκοπό από την ευχαρίστηση που ο δημιουργός δίνει στο θεατή. Η φόρμα γίνεται αντιληπτή με αυτόνομο τρόπο και εκθειάζεται για αυτό το οποίο είναι. Δεν έχει άλλο στόχο παρά την υποκειμενική ευχαρίστηση. Η ευχαρίστηση την οποία παρέχει πηγάζει από την αλληλεπίδραση των στοιχείων της και δεν έχει άλλο στόχο πέρα από αυτόν.<sup>8</sup>*

Ο Greenberg εξέφραζε αυτή ακριβώς τη φορμαλιστική ερμηνεία του Καντ, και μετατρέπεται ίσως στον ύστερο ερμηνευτή αυτής της φορμαλιστικής προσέγγισης του Μοντερνισμού. Επομένως ο τελευταίος, και ίσως ο κατ' εξοχήν μοντερνιστής κριτικός, ο Greenberg όφειλε να αποκαθλωθεί. Προσεγγίσεις όπως αυτές του Greenberg θεωρήθηκαν λανθασμένες τόσο για την περίοδο κατά την οποία δημιουργήθηκαν όσο και για εκείνη (1989) την περίοδο όταν βρέθηκα στη Νέα Υόρκη. Οι αιτίες γι' αυτό είναι διάφορες. Κατ' αρχάς ο Greenberg ήταν ο εκπρόσωπος της άποψης που πίστευε ότι η τέχνη μπορούσε να αυτοπροσδιορίζεται

μέσα στις επιφάνειες των αντικειμένων της. Τα αντικείμενα για τον Greenberg μπορούν να εμπεριέχουν εν δυνάμει όλες τις προσεγγίσεις της τέχνης που ήταν αναγκαίες για την κατανόηση του αντικειμένου ως εικαστικό ανάπτυγμα. Η τέχνη είναι ένα αυτοπροσδιοριζόμενο σύνολο που μπορεί να συμπεριλαμβάνει όλα όσα μπορούν να την καθορίζουν. Η τέχνη για τον Greenberg είναι αυθύπαρκτη:

*Η εικόνα έχει τώρα καταστεί μια οντότητα που ανήκει στη ίδια τάξη του χώρου όπως τα σώματά μας. Δεν αποτελεί πλέον το όχημα ενός φανταστικού ισοδύναμου αυτής της τάξης. Ο εικαστικός χώρος έχει απολέσει το «εσωτερικό» του και έχει καταστεί ολόκληρος «εξωτερικός». Ο θεατής δεν μπορεί πλέον να ξεφύγει από το χώρο μέσα στον οποίο στέκεται.<sup>9</sup>*

Για τον Greenberg ο θεατής έχει αυτοεγκλωβιστεί στον χώρο μέσα στον οποίο στέκεται. Τον έχει εγκλωβίσει η αισθητική αυταρέσκεια (κατά τον Greenberg αυτάρκεια) του έργου τέχνης. Είναι αυτό το οποίο ονομάστηκε κανονική ερμηνεία δηλαδή μια ερμηνεία που στηρίζεται στο γεγονός ότι:

*Το έργο τέχνης δεν είναι για τον Greenberg ένα επιστημολογικό μοντέλο, η μεταφορική διακήρυξη μίας μελλοντικής αταξικής κοινωνίας, αλλά μια συγκεκριμένη απάντηση σε ένα δοσμένο φορμαλιστικό πρόβλημα<sup>10</sup>*

Αυτή η πεποίθηση ότι το έργο μπορούσε να προσεγγιστεί ως προσπάθεια για την επίλυση ενός φορμαλιστικού προβλήματος οδήγησε τον Greenberg σε προσεγγίσεις που δεν ήταν αυθαίρετες αν δεχθεί κανείς την παραδοχή ότι η τέχνη είναι ένα αυτοπροσδιοριζόμενο σύστημα. Εμπειρείχαν ωστόσο τον χαρακτήρα μιας ολοκληρωτικής αυθεντίας που είχε τη δυνατότητα να ερμηνεύσει τα πάντα. Και η αυθεντία σε μια εποχή όπως η δεκαετία του '80 όπου τα τείχη γκρεμίζονταν ή επρόκειτο να γκρεμιστούν φάνταζε δεσποτική και περιορισμένων οριζόντων. Θα πρέπει κάποιος να αναφέρει σε αυτό το σημείο ότι και ο τρόπος που αναπτύχθηκε η έννοια του curator από το '70 και ειδικότερα από το '80 και μετά, δεν ήταν καθόλου λιγότερο δεσποτικός από εκείνο του Greenberg. Ίσως μάλιστα προσεγγίσεις όπως της David να εμπεριέχουν πολύ περισσότερο την προσέγγιση της αυθεντίας από όσο τα κείμενα του Greenberg. Ο curator στην εποχή μας είναι ο απόλυτος κυρίαρχος του παιχνιδιού.

*Ο Greenberg σχολίασε κάποτε ότι είναι αδύνατον να είσαι πραγματικά ενημερωμένος κριτικός αν δεν ζεις στην Νέα Υόρκη. Αλλά οι κανόνες άλλαξαν: είναι αδύνατον να είσαι ενημερωμένος αν δεν ταξιδεύεις – συνέχεια και ανά τον κόσμο. Πρέπει να φεύγεις από την Νέα Υόρκη – πολλές φορές. Ελάχιστοι συγγραφείς έχουν αυτήν την δυνατότητα. Οι επιμελητές με τα γενναιόδωρα κονδύλια για ταξίδια (για «έρευνα») την έχουν. Νομίζω ότι αυτό ακριβώς βρίσκεται πίσω από την φράση η «τυραννία του επιμελητή», για μένα τουλάχιστον: η αναγνώριση ότι οι επιμελητές είναι οι πλέον ενημερωμένοι, οι πλέον ικανοί να εκφράσουν τι είναι ενδιαφέρον και σημαντικό στην καλλιτεχνική πρακτική. Η «παγκόσμια» δομή απαιτεί μια κριτική που να μπορεί να συμβαδίζει με την δική της εξέλιξη.<sup>11</sup>*

Στην εποχή μας επομένως η έννοια της αυθεντίας έχει σίγουρα καθιερωθεί από την πίσω πόρτα, την πόρτα που λέγεται ταξιδιώτης επιμελητής. Ο ταξιδιώτης επιμελητής υποστηριζόμενος από τα κονδύλια (ποιών κονδυλίων, που παρέχονται από ποιούς και για ποιο λόγο;) ταξιδεύει και με ένα σχεδόν ιεραποστολικό τρόπο όπως σχεδόν κυνικά λέει ο Μέγιερ εκφράζει τι είναι ενδιαφέρον και σημαντικό στη σύγχρονη τέχνη. Τη σύγχρονη τέχνη όχι μόνο της λεγόμενης διεθνούς σκηνής αλλά και των επιμέρους περιοχών που κατά καιρούς και βιαστικά επισκέπτονται. Οτιδήποτε τοπικό αποκαλείται πλέον local agenda και απομένει στον ταξιδιώτη επιμελητή να το ερμηνεύσει, ή καλύτερα να το αξιολογήσει, πάντα σε σχέση με τα κριτήρια που κουβανεί από τη μητρόπολη προέλευσής του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις των πρώην ανατολικών χωρών που σχεδόν σε μια νύκτα προσαρμόστηκαν στην αισθητική των χρηματοδοτήσεων του ιδρύματος Σόρος. Οι εκφραστές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού μετατράπηκαν σε εκφραστές του καπιταλιστικού ρεαλισμού σχεδόν σε μία νύκτα. Δεν υπάρχει φαινομενικά πλέον μια ορθόδοξη, πατριαρχική θα έλεγε κανείς, ερμηνεία όπως εκείνη του Greenberg υπάρχουν ωστόσο πολλές τέτοιες ορθοδοξίες όχι όμως αρκετές για να αφήνουν ανοικτά τα περιθώρια του διαλόγου. Ωστόσο τότε, τη δεκαετία του '80, αυτό το μοντέλο ήταν ανύπαρκτο, και εκείνο που είχε σημασία ήταν ότι η προσέγγιση του Greenberg εθεωρείτο ξεπερασμένη, περιοριστική και υπόλειμμα ενός παρελθόντος που είχε πλέον ολοκληρώσει τον κύκλο του.

Αυτή λοιπόν ήταν η πραγματικότητα που συνάντησα όταν βρέθηκα στη Νέα Υόρκη το 1989. Μια πραγματικότητα που σχηματιζόταν από τα συντρίμια ενός

εκπεσόντος γίγαντα και από μία άλλη (ή καλύτερα πολλές άλλες) πραγματικότητες που είχαν ήδη επιβληθεί. Τι συνδέει έναν έλληνα καλλιτέχνη που εργάζεται τη δεκαετία του '80 στην Ελλάδα με την αντίστοιχη νεοϋορκέζικη σκηνή; Την Ελλάδα εκείνη την εποχή δύο ιδιαιτερότητες φαινόταν να έχουν μεγαλύτερη σημασία. Η πρώτη ήταν η αντιπαράθεση λιστών καλλιτεχνών όπου διάφοροι κριτικοί αντιπαρέθεταν στους άλλους κριτικούς λίστες καλλιτεχνών, μια διαδικασία που υπήρξε αδιέξοδη και φαντάζει περισσότερο ως προσπάθεια επιβολής εξουσίας παρά μια ουσιαστική και γόνιμη θεωρητική αντιπαράθεση.<sup>12</sup> Η δεύτερη ιδιαιτερότητα και το βασικότερο τοπικό αισθητικό πρόβλημα που άρχισε να διαφαίνεται εκείνη την περίοδο και κλιμακώθηκε τα επόμενα χρόνια ήταν η διαμάχη ανάμεσα στους παραστατικούς ή νεοπαραστατικούς ή νεορομαντικούς της εικόνας και την προσέγγιση που εξέφραζε ο Κεσσανλής για μια σύγχρονη ερμηνεία του εικαστικού γίνεσθαι, για την εισαγωγή πρακτικών που στηρίζονται στην εξέλιξη της σύγχρονης εικαστικής σκέψης.

Σύμφωνα με την πρώτη προσέγγιση η ζωγραφική είναι συνυφασμένη με την ιστορικότητά της. Και όταν αναφερόμαστε σε ιστορικότητα μιλάμε για την ιστορικότητα της Δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής. Σύμφωνα με αυτή την άποψη η ζωγραφική αποτελεί ένα σύστημα παραγωγής εικόνων που ξεκινά με τον Τζιότο και ολοκληρώνεται στις αρχές του εικοστού αιώνα, και πάντως πριν τον κυβισμό, κάπου εκεί στη ροζ περίοδο του Πικάσο. Κάπου εκεί, λίγο πριν τις *Δεσποινίδες της Αβινιόν*, η τιμή της ζωγραφικής χάθηκε. Η προσέγγιση που υποστηρίζει τους νεοπαραστατικούς επιδιώκει να αποκαταστήσει τη χαμένη τιμή της ζωγραφικής που ο 20<sup>ος</sup> αιώνας έχει ολοκληρωτικά ακυρώσει. Το μεγάλο ερώτημα που τίθεται είναι αν αυτή η συγκεκριμένη τιμή υπήρξε ποτέ έτσι ώστε κάποτε να χαθεί. Φαίνεται ότι το πιο σημαντικό επιχείρημα αυτής της άποψης εκκινεί από μια νοσταλγία σε ένα μεγάλο παρελθόν εικαστικής δόξας που έχει πλέον εκλείψει.

Αναφέρει η Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα για το Ρόρρη:

*Ένα ταξίδι στην Ισπανία (Μάρτιος '90), η μεγάλη έκθεση Βελάσκειθ, οι Μένινες σηματοδοτούν την καμπή. Ακριβέστερα, οριοθετούν το μεγάλο νόστο. Γιατί η συνάντηση με τον δάσκαλο που μας ταιριάζει είναι στο βάθος συνάντηση με τον βαθύτερο εαυτό μας. Ο Ρόρρης έχει τώρα ένα μέτρο να σταθμίσει την τέχνη του, ένα αζεπέραςτο πρότυπο να αναμετρηθεί.<sup>13</sup>*

Η ζωγραφική γίνεται ο μεγάλος νόστος. Το κίνητρο για την επιστροφή. Επιστροφή που; Μια τέτοια προσέγγιση υποστηρίζει ολοκληρωτικά την παραστατική ζωγραφική και δεν δέχεται για την αφαίρεση ούτε καν λόγο ύπαρξης. Δεν τίθεται θέμα για τις άλλες μορφές τέχνης που σχηματίστηκαν τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, ή πολύ περισσότερο για την αμφισβήτηση αυτού του ίδιου του έργου τέχνης. Ο Ντυσάν είναι για αυτή την προσέγγιση μια παρωδία. Προσεγγίσεις που ξέφυγαν από την παραδοσιακή ερμηνεία του έργου τέχνης θεωρούνται εξοβελιστέες και αυθαίρετες. Το σύνολο σχεδόν των αναζητήσεων του 20<sup>ου</sup> αιώνα θεωρούνται, στην καλύτερη των περιπτώσεων, απλοί πειραματισμοί, η θεωρία που τα υποστήριζε αυθαίρετη υπόθεση. Επομένως σύμφωνα με τους νεοπαραστατικούς οι καλλιτέχνες οφείλουν να ανασυνδεθούν με το μίτο της «Μεγάλης Ζωγραφικής» και να συνεχίσουν αυτή την παράδοση. Αυτή η προσέγγιση θα μπορούσε να είναι μια θεωρητική γραφικότητα, αν δεν είχε ποτίσει την εικαστική σκηνή της Ελλάδας για παραπάνω από μια δεκαετία. Το *Κοτετσόσυρμα* του Ρόρρη, ο πίνακας-έμβλημα αυτής της προσέγγισης λειτούργησε ως ο φράκτης ενός εικαστικού Γκουαντάναμο που απέκλεισε μια ολόκληρη γενιά από αυτή την ίδια τη ζωγραφική. Θα μπορούσε η τέχνη αυτού του τύπου να είχε την τόλμη στη θέση ενός κοτετσόσυρματος να είχε ακουμπήσει στα πλέγματα της Αγκνες Μάρτιν. Αλλά δεν τόλμησε... ή δεν μπόρεσε. Μέχρι εκεί φτάσαμε, μέχρι το κοτετσόσυρμα.

Σε σχέση με αυτή την άποψη υπήρξαν, και εξακολουθούν να υπάρχουν, τρεις προσεγγίσεις. Η πρώτη ήταν εκείνη των υποστηρικτών αυτής της άποψης με πιο χαρακτηριστική εκείνη του Μουσείου Φρυσσίρα ή της Πινακοθήκης Κουβουτσάκη όπου εκτίθενται μόνο έργα παραστατικών καλλιτεχνών. Η δεύτερη ήταν των πολέμιών της με χαρακτηριστικότερη εκείνη του Κεσσανλή που αναφέραμε. Η τρίτη προσέγγιση, και εκείνη που τελικά επικράτησε ήταν εκείνη της «δημοκρατικής» θα λέγαμε εξίσωσης. Της προσέγγισης εκείνης που θεωρεί ότι σε όλα τα είδη της τέχνης υπάρχει μια αξία που πρέπει να αναγνωριστεί. Έχουμε έτσι περιπτώσεις όπου τα νεοπαραστατικά έργα τοποθετούνται πλάι-πλάι στις πιο σύγχρονες αναζητήσεις. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά το βιβλίο «Το Σώμα» της Πέπης Ρηγοπούλου<sup>14</sup>, το «Ελληνομουσείο» του Μάνου Στεφανίδη<sup>15</sup> ή το «Πάσχον Σώμα» του Τσικόγλου<sup>16</sup> ή στην έκθεση «Αναφορά στο Γύζη» του Νίκου Ξυδάκη.<sup>17</sup> Στις προσεγγίσεις που αναφέραμε τίθενται έργα απολύτως διαφορετικής εικαστικής υπόστασης το ένα δίπλα στο άλλο. Έτσι σε ένα έργο του Γκόμπερ θα δούμε ένα Σακαγιάν, ή σε ένα έργο του Ρόρρη τις δράσεις της Αμπράμοβιτς. Το αν



αυτά τα έργα τίθενται στην ίδια πλατφόρμα δεν θα ενοχλούσε αν η τοποθέτηση αυτή δεν ήταν αποτέλεσμα της προσέγγισης που πιστεύει ότι το εικαστικό έργο δεν είναι παρά ένα εικονογραφικό παράγωγο. Η προσέγγιση αυτή η «δημοκρατική» όπως θα την ονομάζουμε δεν ενδιαφέρεται, ή ενδιαφέρεται ελάχιστα, για το σύστημα που παράγει την εικόνα. Το σύστημα, αν υπάρχει κάπου, υπάρχει κάπου αλλού. Εκείνο που ενδιαφέρει είναι ο εικονογραφικός φλοιός. Και βεβαίως αν τα εικαστικά αντικείμενα προσεγγιστούν έτσι, καθίσταται εύλογη η ταύτιση ενός «πάσχοντος σώματος» του Σακαγιάν με ένα «πάσχον κρεβάτι» του Γκόμπερ. Είναι όμως εκεί το πρόβλημα; Βρίσκεται άραγε το πρόβλημα σε οριζόντιες εικονογραφικές ταυτίσεις; Είναι πλέον στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα το εικαστικό αντικείμενο, στο βαθμό που ακόμη υπάρχει, ταυτόσημο με την εικόνα-αύρα που αποπνέει; Ή μήπως το εικαστικό αντικείμενο δομείται από συστήματα που ακυρώνουν οιαδήποτε προσπάθεια ταύτισης εικόνων που έχουν σχηματιστεί από διαφορετικά συστήματα ιδεών;

Στην αντίπερα όχθη υπήρχε ο Κεσσανλής. Η αντίδραση του Κεσσανλή στην πρόταση της Πλάκα ήταν οξεία και έντονη. Αποκαλούσε τους «νεοπαραστατικούς» ζωγράφους της Μπαρμπιζόν και απέρριπτε δογματικά, και δίκαια κατά την άποψή μας, την όποια εικαστική σημασία των έργων αυτών. Ο Κεσσανλής ωστόσο βρισκόταν σε μια μοναχική πορεία, σχεδόν αδιέξοδη. Από τη μια είχε να αντιμετωπίσει τα ομοιώματα της εικονογράφησης ενώ από την άλλη οι «σύμμαχοι» του ήταν και αυτοί όμοια δεσμευμένοι από τις εικονογραφικές ερμηνείες της εικόνας. Αποτελεί ένα από τα πλέον ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τέχνης του προηγούμενου αιώνα στην Ελλάδα το γεγονός ότι ακόμη και σε μια εποχή όπου το σύστημα σχημάτιζε πρωτοπορίες, στην Ελλάδα αυτές οι πρωτοπορίες μεταφέρθηκαν ως εικόνες. Στις περισσότερες περιπτώσεις οι πρωτοπορίες γινόταν αντιληπτές ως μια καινούργια εικόνα, αποδεσμευμένη από τις συνθήκες και τα συστήματα που τις σχημάτισαν. Το νέο όμως του έλληνα μοντέρνου δεν ήταν παρά το καινούργιο μιας τοπικής κουλτούρας και απείχε πολύ από το νέο του μοντερνισμού.

*...σε κάθε μια από τις τρεις περιπτώσεις, αυτό που αναφέρεται ως νέο διαφέρει ριζικά από εκείνο που εννοεί ο Αντόρνο όταν χρησιμοποιεί αυτή την έννοια για να χαρακτηρίσει το μοντερνισμό. Εδώ δεν έχουμε ούτε τις παραλλαγές μέσα στα στενά πλαίσια ενός είδους (το «καινούργιο» τραγούδι) ούτε ένα σχήμα που εγγυάται την*

έκπληξη μέσα από το εφέ (όπως στην γαλλική Τραγικωμοδία), ούτε την ανανέωση φιλολογικών τεχνικών σε έργα ενός συγκεκριμένου είδους. Στην περίπτωση του Μοντερνισμού δεν έχουμε να κάνουμε με την ανάπτυξη, αλλά με τη ρήξη με την παράδοση. Αυτό που ξεχωρίζει την κατηγορία του νέου στον Μοντερνισμό από άλλες προγενέστερες, πέρα ως πέρα νόμιμες χρήσεις αυτής της κατηγορίας, είναι η ριζική ποιότητα της ρήξης με οτιδήποτε υπήρξε μέχρι τότε. Απορρίπτεται η παράδοση της τέχνης συνολικά και όχι μόνο οι καλλιτεχνικές τεχνικές ή οι στιλιστικές αρχές που είχαν μέχρι τότε αξία.<sup>18</sup>

Το νέο για τον έλληνα καλλιτέχνη είναι η αποδοχή των εικόνων του μοντερνισμού σχεδόν με την ίδια λατρεία που ο Ρόρρης λατρεύει το Βελάσκειθ, όπως αναφέρει η Πλάκα. Σπάνια υπάρχει η ρήξη με την παράδοση που ενεργοποιεί το μοντερνισμό. Αυτό δεν συμβαίνει στον Κεσσανλή ούτε βέβαια στους περισσότερους από τους καλλιτέχνες που αναφέρονται στις *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου* της Άννας Καφέτση. Τελικά η Μεταμόρφωση του Μοντέρνου είναι η Αισθητικοποίηση του Μοντέρνου. Αν δεν υπήρξε η ρήξη στο ελληνικό μοντέρνο, έστω και στις μεταμορφώσεις του, θα μπορούσε τουλάχιστον να υπάρξει μια δυναμική κατανόηση των συστημάτων που σχηματίστηκαν από τις μοντερνιστικές εικόνες και να οδηγηθούμε έτσι σε μια δευτερογενή έστω προσέγγιση των εικόνων του μοντερνισμού. Από τις λίγες ίσως περιπτώσεις ελλήνων καλλιτεχνών που προσεγγίζουν τον σχηματισμό εικόνας ως αποτέλεσμα της ανάπτυξης μιας εικόνας που να προκύπτει από ένα μοντερνιστικό σύστημα είναι εκείνες του Σπυρόπουλου και του Δανιήλ, και αναφερόμαστε σε καλλιτέχνες μετά το '50. Ο Σπυρόπουλος μέχρι ενός σημείου τουλάχιστον, τις αρχές της δεκαετίας του '60, ακολούθησε μια επίπονη πορεία μελέτης ενός μοντέλου προς την αφαίρεση ενώ ο Δανιήλ πραγματοποίησε μια συναισθηματική επανεξέταση του μοντερνισμού. Η διαδικασία προς την αφαίρεση δεν ήταν για το Σπυρόπουλο η προβολή ενός φλοιού αλλά μια συστηματική προσέγγιση επίλυσης εικαστικών προβλημάτων. Θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι αυτή η προσέγγιση του Σπυρόπουλου είχε ένα χαρακτήρα κάπως συντηρητικό, με την έννοια ότι το '50 ακολουθούσε την βήμα προς βήμα πορεία αφαίρεσης έτσι όπως είχε ήδη σχηματιστεί από τις *Πλάτες* του Ματίς ή στις ασκήσεις του Μπαουχάους. Ωστόσο το μεγάλο κατόρθωμα του Σπυρόπουλου ήταν ότι κινήθηκε πέρα από την ασφάλεια του συστήματος και έφτασε στην ίδια την εικόνα, μια εικόνα που σχηματίζονταν τόσο από το

προσωπικό βίωμα όσο και από το σύγχρονο του τότε περιβάλλον. Το σύστημα στο Σπυρόπουλο γίνεται η δομική πλατφόρμα από την οποία εκκινεί για να κτίσει τη «μαύρη περίοδο» της δεκαετίας του '60, την περίοδο δηλαδή που αποτελεί και την πιο ουσιαστική του συμβολή στην εικαστική εικόνα. Αντίστοιχα ο Δανιήλ κινήθηκε πέρα από τις σχηματοποιήσεις των πρωτοποριών σε μια συναισθηματική ερμηνεία της εικόνας που τον θέτει πέραν των βεβαιοτήτων της μοντερνιστικής Ακαδημίας. Οι επιφάνειές του είναι εικόνες που πάλλονται από την αντίφαση ανάμεσα στην αστάθεια του σχήματος και τη βεβαιότητα μιας αισθητικής που είχε ήδη εκλείψει όταν φτιάχονταν εκείνα τα έργα, δηλαδή τα έργα της μοντερνιστικής αισθητικής. Δυστυχώς όμως ούτε αυτές οι προσεγγίσεις έγιναν κατανοητές στο βαθμό που θα έπρεπε και έτσι, στην Εθνική μας Πινακοθήκη η κλιμάκωση της πορείας του περασμένου αιώνα οδηγεί στον Γκίκα και τον Τέτση.

Κάτι τέτοιο, δηλαδή η ρήξη ή η υποστήριξη ενός συστήματος, δε φαινόταν να συμβαίνει στην περίπτωση Κεσσανλή, ή τουλάχιστον στο εικαστικό περιβάλλον που φαινόταν να εκφράζει. Στην περίπτωση αυτή έχουμε καλλιτέχνες που δημιουργούν έργα όπου ο εικονογραφικός φλοιός είναι κυρίαρχος ακόμη κι αν υιοθετούνται οι επιφάνειες του ύστερου μοντερνισμού.

Από μια άποψη και τα δύο μέρη, τόσο οι *νεοπαραστατικοί* όσο και εκείνοι της αντίπερα όχθης, εκείνοι που θα τους ονομάζουμε *εκσυγχρονιστές*, ταυτίζονταν ως προς το ότι υποστήριζαν την προσέγγιση εκείνη που πιστεύει ότι η εικόνα είναι που κτίζει την επιφάνεια του εικαστικού έργου. Αυτό οδηγεί με μια ευκολία στην υιοθέτηση άλλων εικόνων ακριβώς επειδή εκείνοι οι οποίοι στηρίζονται στην εικόνα εύκολα δανείζονται τα προϊόντα του θαυμασμού τους. Εάν στην Ελλάδα υπήρχε ουσιαστικός σύγχρονος λόγος θα είχε προσεγγίσει εκείνη την εποχή, τη δεκαετία του '80, τα έργα αυτά, τόσο τα νεοπαραστατικά όσο και των εκσυγχρονιστών, με όρους που προκύπτουν από τις προσεγγίσεις της οικειοποίησης.

*Δεν είναι τα πάντα εφικτά σε κάθε εποχή, όπως είχε γράψει ο Heinrich Wölfflin εννοώντας ότι ορισμένα έργα τέχνης δεν μπορούν να ενταχθούν ως έργα τέχνης σε ορισμένες περιόδους της ιστορίας της τέχνης, αν και την ίδια εποχή είναι δυνατόν να δημιουργηθούν αντικείμενα όμοια με αυτά...Και αν σήμερα κάποιος καλλιτέχνης εκθέσει ένα έργο που παραπέμπει στο ύφος του Watteau πρέπει να σκεφτούμε πολύ καλά πριν το θεωρήσουμε παρωχημένο, διότι μπορεί να πρόκειται για ένα συνειδητό*

αρχαισμό, και σε αυτή την περίπτωση η σχέση του με το ροκοκό θα είναι πολύ διαφορετική από εκείνη του *Watteau*.<sup>19</sup>

Αποτελεί η αποδοχή της εξέλιξης των τεχνικών του Βελάσκεθ στην περίπτωση Ρόρρη ένα συνειδητό αρχαισμό; Το αντίθετο, η προσέγγιση των νεοπαραστατικών αποτελεί μια αποφαστική αποδοχή μιας παράδοσης που πλέον δεν υπάρχει. Εάν τότε υπήρχε μια πιο σύγχρονη εικαστική προσέγγιση θα μπορούσε το έργο ενός νεοπαραστατικού να μη θεωρηθεί ως η αποφαντική έκφραση ενός, ειλικρινούς έστω, θαυμαστή του παρελθόντος αλλά η οικειοποίηση εικόνων και τεχνικών εκείνης της περιόδου, του Βελάσκεθ για παράδειγμα, από ένα σύγχρονο καλλιτέχνη. Σε αυτή την περίοδο το αίτημα δεν θα ήταν ο «νόστος» ή η συνέχεια που κάποιοι βρήκαν στην πορεία της ζωγραφικής αλλά η αποδοχή των εικαστικών τεχνικών ως ομοιωμάτων που μεταφέρονται από ένα εικαστικό περιβάλλον σε ένα άλλο. Σε αυτή την περίπτωση καλλιτέχνες της «νεοπαραστατικής» προσέγγισης θα είχαν μια σαφή κατανόηση του γεγονότος ότι δεν δημιουργούν σε ένα εικαστικό «κενό» αρχαιολογίας όπου ανασυστήνουν μια συνέχεια ως προς την οποία θα μπορούσαν να έχουν (και γιατί άλλωστε;) κάποια ευθύνη. Αντίθετα θα αποκτούσαν σαφή αίσθηση του γεγονότος ότι εργάζονται σε μια περιοχή όπου η οικειοποίηση των τεχνικών του άλλου είναι αποδεκτή, και νόμιμη, μόνο εάν εξ' αρχής υπάρχει η παραδοχή ότι λειτουργεί ως τέτοια, δηλαδή ως οικειοποίηση. Σε αυτή την περίπτωση τα έργα που θα σχηματίζονταν θα οδηγούσαν την πορεία της τέχνης, της ελληνικής τέχνης, σε μια διαφορετική εξέλιξη, και πιθανά θα σχημάτιζαν προσεγγίσεις διαφορετικές από τις προφανείς ανασυνδέσεις με το παρελθόν που χαρακτηρίζει τα έργα εκείνης της περιόδου. Διαφορετικά παίζεται ένα εννοιολογικό κρυφτούλι όπου εξαργυρώνονται οι απαιτήσεις μιας τοπικής αγοράς, δεν είναι όμως καθόλου βέβαιο ότι έχουμε ένα ειλικρινές, στο βαθμό που το αποτέλεσμα είναι ειλικρινές, εικαστικό αποτέλεσμα.

Στη φράση του *Wölfflin*:

*Δεν είναι τα πάντα εφικτά σε κάθε εποχή*

θα μπορούσε κάποιος να προσθέσει ότι δεν είναι τα πάντα εφικτά σε κάθε τόπο. Και αν οι νεοπαραστατικοί πραγματοποιούν εικαστικές προσεγγίσεις που δεν είναι εφικτές σε κάθε εποχή οι εκσυγχρονιστές προσπαθούν να πραγματοποιήσουν

εικόνες που δεν είναι εφικτές σε κάθε τόπο. Αν η πρώτη προσέγγιση θέτει θέματα που σχετίζονται με τον χρόνο όπου δημιουργείται το εικαστικό αντικείμενο, δηλαδή με την αρχαιολογία του χρόνου, η δεύτερη προσέγγιση σχετίζεται με το τόπο όπου δημιουργήθηκαν οι εικόνες, δηλαδή με την αρχαιολογία του τόπου. Οι εκσυγχρονιστές κινούνται συχνά σε μια κατεύθυνση που έρχεται σε εν δυνάμει αντίφαση με την εννοιολογική υποδομή των μορφών που χρησιμοποιούν. Αν η βασική υποδομή των μορφών που χρησιμοποιούν καλλιτέχνες όπως οι Ξαγοράρης, Κανιάρης, Ντάβου, Τσόκλης, Νικολαΐδης, Χαΐνης είναι μια ύστερη μοντερνιστική χειρονομία, και αν το βασικό χαρακτηριστικό της πρωτοπορίας είναι η *ριζική ποιότητα της ρήξης με οτιδήποτε υπήρξε μέχρι τότε*, τότε δεν γίνεται αντιληπτό που βρίσκεται στο έργο των εκσυγχρονιστών η μοντερνιστική χροιά όταν αυτή ακριβώς η ποιότητα της ρήξης απουσιάζει. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος ότι το έργο τους αποτελεί μια ρήξη σε σχέση με την τότε τρέχουσα ελληνική εικαστική σκηνή. Είναι όμως μοντέρνο, ακόμα και αν έρχεται σε ρήξη με το ελληνικό παρελθόν, κάτι που είναι απολύτως συμφιλιωμένο με ένα ήδη καθιερωμένο μοντερνιστικό διεθνές παρόν εκείνη την εποχή; Κοιτώντας τα έργα του Παντελή Ξαγοράρη στην έκθεση *Αποκτήματα 2001-2002-Ζωγραφική και Εγκαταστάσεις* είναι πολύ δύσκολο κανείς να διακρίνει κάτι παραπάνω από την αρχαιολογία του τόπου, δηλαδή ένα μοντερνιστικό αρχαϊσμό που το μόνο που θα τον δικαιώνει είναι η επίγνωση ακριβώς ότι είναι αρχαϊσμός. Κάτι τέτοιο βέβαια δεν συμβαίνει. Το έργο του Ξαγοράρη προτείνεται ως μια μοντερνιστική πρόταση και εδώ ακριβώς βρίσκεται η αντίφαση της υποστήριξης του έργου ως τέτοιου. Μια αντίφαση που οξύνεται περισσότερο από το γεγονός ότι το κείμενο που υποστηρίζει την έκθεση-επιτομή εκείνης της περιόδου οι *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου*<sup>20</sup> δεν αναφέρεται παρά ελάχιστα στη διεθνή βιβλιογραφία σαν να είναι ποτέ δυνατόν να διαπραγματευθεί κάποιος τον μοντερνισμό, έστω και σε τοπικό επίπεδο, μη λαμβάνοντας υπ' όψη του την αχανή θα μπορούσαμε να πούμε βιβλιογραφία ενός ολόκληρου αιώνα. Ή μήπως η χρήση αυτής της βιβλιογραφίας δεν θα έκανε τίποτε άλλο παρά να υποσκάψει την εννοιολογική υποστήριξη της έκθεσης; Οπότε γι' αυτό ακριβώς το λόγο η αναφορά στη διεθνή βιβλιογραφία σχεδόν παραλείφθηκε.

Σε κάθε περίπτωση ζώντας ως έλληνας καλλιτέχνης στη Νέα Υόρκη στο τέλος του '80, βίωνα ακόμη αυτή την αντίφαση ανάμεσα σε δύο αρχαϊσμούς το νεοπαραστατικό και τον εκσυγχρονιστικό, τους δύο αρχαϊσμούς που σφράγιζαν,

και σφραγίζουν ακόμη, την τέχνη της χώρας προέλευσής μου. Από την άλλη υπήρχε η αχανής Νέα Υόρκη με όλη εκείνη τη συναρπαστική πολυπλοκότητα του σήμερα. Είναι σχεδόν κοινότοπο να μιλάει κάποιος για Νέα Υόρκη και να αναφέρεται στη δύναμη που πηγάζει από αυτή την πόλη, στις δυνατότητες που δίνει στους κατοίκους της. Όλα αυτά που ακούγονται ως θρύλος είναι αληθινά ωστόσο για όλους όσους τα έχουν ζήσει. Το κυριότερο όμως που προσφέρει αυτή η πόλη είναι ότι δίνει με μια μοναδικότητα την αίσθηση του σήμερα, του τώρα. Στη Νέα Υόρκη οι ιδέες τα έργα οι ενδιαφέρουσες καταστάσεις υπάρχουν και είναι ορατές παντού, ακόμη και εν μέσω χιλιάδων ασήμαντων άλλων πραγμάτων. Αυτό το τώρα, τουλάχιστον σε πρώτο επίπεδο, απελευθερώνει αυτόν τον οποίο επισκέπτεται την πόλη από το βάρος του ποιος είναι. Τα πράγματα είναι ορατά σε μια ευρύτερη οπτική, πέρα και πάνω από αυτό τον ίδιο, με ότι κι αν σημαίνει αυτό. Προερχόμενος από ένα πολιτισμικό περιβάλλον όπου οι κάθε είδους αρχαϊσμοί είναι τόσο χαρακτηριστικά παρόντες, η άφιξή μου στη Νέα Υόρκη λειτούργησε ως μια καταλυτική δοκιμασία για το που βρίσκονται οι εμμονές και οι προκαταλήψεις μου στο περιβάλλον του τώρα. Αυτό που έμοιαζε να έχει σημασία δεν ήταν η υιοθέτηση και από τη μεριά μου κάποιων αρχαϊσμών, έστω και των αρχαϊσμών του σήμερα, αλλά η συμμετοχή σε ένα γιγαντιαίο αλισβερίσι ιδεών που φαίνονταν να ξετυλίγονται στο χώρο που ονομάζονταν σύγχρονος εικαστικός *art-world*. Πολλά ήταν εκείνα που επηρέασαν τον τρόπο που προσέγγιζα την τέχνη και τα προβλήματά της. Από τα πρώτα όμως που συνέβησαν ήταν η προσέγγισή μου με τον Greenberg. Αυτό που με τράβηξε στον Greenberg ήταν η καθαρότητα, δεν την διάβαζα τότε ως δογματισμό, της προσέγγισής του. Υπάρχει στα κείμενά του μια σχεδόν μανιχαϊστική σαφήνεια που αφοπλίζει. Αυτός ο μανιχαϊσμός είναι αφοπλιστικός, ταυτόχρονα όμως κάποιους άλλους μπορεί να τους εξοργίζει για τους λόγους που αναφέραμε στην αρχή του κειμένου. Για κάποιον όμως που προέρχεται από ένα χώρο όπως ο ελληνικός όπου η θεωρία απουσιάζει και οι υποκειμενικές υπερβολές είναι κυρίαρχες, προσεγγίσεις όπως του Greenberg έδειχναν τη δυνατότητα ενός συστήματος να δομήσει αφ' ενός τις εικόνες, ενώ αφ' ετέρου επέτρεπαν την ανάγνωση του αντικειμένου αφ' εαυτού, ως είναι, δίχως τις κάθε είδους προβολές τόσο συνηθισμένες στην σύγχρονη τότε (και όχι βέβαια μόνο τότε αλλά και μέχρι τώρα) εικαστική ελληνική τέχνη. Κυρίως όμως η προσέγγιση του Greenberg, με όλες τις φορμαλιστικές της υπερβολές, έφερνε την τέχνη σε ένα σημείο μηδέν, σε ένα σημείο κάθαρσης, όπου αυτό το οποίο υπήρχε

ήταν μόνο ο θεατής και το αντικείμενο, σχεδόν με ένα αρχέτυπο τρόπο. Αυτό βέβαια δεν ήταν δυνατόν να κρατήσει επ' αόριστο. Η τέχνη, όπως και η ζωή εξ' άλλου, δεν είναι δυνατόν να παραμένει στο διηλεκές μέσα σε μια Κολυμβήθρα του Σιλβάμ. Αυτό θα δημιουργούσε μια διαρκή εκδοχή ενός επίγειου Παραδείσου, μιας Νέας Ιερουσαλήμ, που ακόμη δεν έχει υπάρξει. Κάποιες στιγμές όμως δημιουργείται η αναγκαιότητα να εισέλθει ο εικαστικός προβληματισμός σε μια κάποια Κολυμβήθρα του Σιλβάμ για λόγους επαναπροσδιορισμού ίσως και για λόγους ολοκλήρωσης μιας πορείας. Ο Greenberg εκφράζει αυτή την αναγκαιότητα για τη δεδομένη στιγμή που έδρασε. Αυτή η αναγκαιότητα φαινόταν να είναι απαραίτητη τόσο σε ατομικό επίπεδο όσο και για το περιβάλλον από το οποίο προέρχομαι. Ένοιωθα τότε (το 1989) αλλά και τώρα ότι αυτή η αποστασιοποίηση από τους εικονογραφικούς φλοιούς μπορούσε να γίνει μόνο αν η εικαστική προσέγγιση επανέρχεται σε ένα οριακό σημείο όπου αυτό το οποίο υπάρχει είναι ο καλλιτέχνης και το εικαστικό παράγωγο. Αυτή η προσέγγιση δεν προσδιορίζει αναγκαστικά ένα φορμαλισμό, αν χρησιμοποιείται επιλεκτικά όταν και όποτε και με τρόπο που να μην δημιουργεί απολυτότητες. Είναι πολύ πιθανό ότι για τον ελληνικό εικαστικό χώρο αυτή η προσέγγιση είναι περισσότερο αναγκαία παρά ποτέ. Είναι η προσέγγιση που θα μας οδηγήσει σε μια απομάκρυνση από τις προβολές των άλλων, από μια αποστασιοποίηση από τους αρχαϊσμούς εκείνους που λειτουργούν αποτρεπτικά προς την κατεύθυνση της ουσιαστικής δημιουργίας εικόνων. Για να επανέλθουμε στον Greenberg ο οποίος αναφέρει στο δοκίμιό του *Η Κρίση της Ζωγραφικής Τελάρου*:

*Η ίδια η ιδέα της ομοιομορφίας είναι αντιαισθητική. Ωστόσο αρκετοί all-over<sup>21</sup> πίνακες επιτυγχάνουν ακριβώς χάρη στην ομοιομορφία τους, χάρη σε μια μονοτονία που σχηματίζεται με τον πιο καθαρό τρόπο. Η αποσύνθεση του ζωγραφικού σε μια καθαρή υφή, σε μια προφανώς καθαρή αίσθηση, σε μια συσσώρευση επαναλήψεων, φαίνεται να συνηγορεί υπέρ αυτής της προσέγγισης και να δίνει απαντήσεις σε κάτι ιδιαίτερα βαθύ στις σύγχρονες ευαισθησίες. Η λογοτεχνία μας δίνει αντίστοιχα παραδείγματα στο έργο του Τζοϋς και της Γερτρούδης Στάιν ίσως ακόμη και στους ρυθμούς των στίχων του Πάουντ ή στις παραγεμισμένες στριγγιές του Τόμας. Το all-over μπορεί να απαντήσει στην ερώτηση ότι όλες οι ιεραρχικές διακρίσεις έχουν στην κυριολεξία εξαντληθεί και έχουν πλέον ακυρωθεί. Ότι δηλαδή καμιά περιοχή της εμπειρίας δεν είναι από μόνη της ανώτερη, και ακόμη και στο ανώτερο*

*επίπεδο αξιών, από οιαδήποτε άλλη περιοχή ή επίπεδο εμπειρίας. Είναι πιθανόν ότι εκφράζει το μονιστικό νατουραλισμό για τον οποίο δεν υπάρχουν ούτε πρωτεύοντα ούτε έσχατα πράγματα, και ο οποίος αναγνωρίζει ως μόνη διάκριση ανάμεσα στα πράγματα τη διάκριση ανάμεσα σε ότι είναι άμεσο και σε εκείνο που δεν είναι άμεσο. Αλλά, για την εποχή στην οποία ζούμε, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η άποψη που θεωρεί ότι η ζωγραφική τελάρου θα είναι το μέσο που θα σχηματίσει φιλόδοξη τέχνη έχει καταστεί προβληματική. Χρησιμοποιώντας αυτή τη σύμβαση με τον τρόπο που το κάνουν -και δεν μπορούν να το αποφύγουν- καλλιτέχνες όπως ο Πόλλοκ οδεύουν στο να την καταστρέψουν.<sup>22</sup>*

Θα μπορούσε κάποιος να προσεγγίσει αυτό το απόσπασμα με δύο ερμηνείες. Η πρώτη ερμηνεία είναι η καθαρά φορμαλιστική, ενώ η δεύτερη θα σταθεί στη σημασία της στιγμής. Η πρώτη προσέγγιση αποθεώνει την αυτάρκεια της υλικότητας και της εικαστικής παρουσίας του έργου. Σύμφωνα με αυτήν, αν κάτι μπορεί να δώσει απάντηση στην κρίση της ζωγραφικής τελάρου είναι η ίδια η ζωγραφική τελάρου, μια ζωγραφική λύση που θα διεκπεραιώσει το «πρόβλημα» της κρίσης της ζωγραφικής. Επομένως η all-over ζωγραφική λειτουργεί ως ο μονιστικός χώρος που επιλύει το αδιέξοδο που έχει προέλθει από την ακύρωση των ιεραρχικών διακρίσεων. Τα αχανή all-over πεδία του Πόλλοκ σχηματίζουν χώρους του απόλυτου παρόντος και δίνουν (έδιναν τότε το 1948 κατά τον Greenberg) λύσεις στα αδιέξοδα της τότε ζωγραφικής. Ανεξάρτητα αν η άποψη ότι η all-over ζωγραφική μπορεί να δώσει διέξοδο στα αδιέξοδα της ζωγραφικής κάποιος θα σταθεί στην εμμονή του Greenberg να αναζητά οπτικά παρούσες λύσεις. Να αναζητά τελικά τη στιγμή στην οποία ανήκει. Η λύση για τον Greenberg δεν βρίσκεται οπουδήποτε αλλού έξω από την ανάγνωση της ίδιας της εικόνας, ουσιαστικά όμως της ίδιας της στιγμής στην οποία ανήκει. Αν προσεγγιστεί η ανάγνωση της ερμηνείας του Greenberg ως μια ανάγνωση της στιγμής τότε δημιουργούνται ερμηνείες που επιτρέπουν την αναγωγή της εικαστικής επιφάνειας σε ένα πεδίο διαπάλης εννοιών. Είναι αυτό στο οποίο αναφέρεται, απρόσμενα θα μπορούσε κάποιος να πει, ο Ντάντο λίγα χρόνια μετά το θάνατο του Greenberg :

*Από άποψη ποιότητας κανένας από τους κριτικούς που ήρθαν μετά από αυτόν με τις δανεισμένες τους φιλοσοφίες και την poststructuralist γραφή, δεν κατόρθωσαν να*



φτάσουν το επίπεδό του ως διανοούμενοι. Περιέγραψαν χωρίς να κατορθώσουν σε καμιά περίπτωση να καταγράψουν με σαφήνεια τη στιγμή στην οποία ανήκαν. Επιπλέον, παρά τα λάθη στις κρίσεις του, παρά την έλλειψη ηθικής ευαισθησίας και την επιθετικότητα του, ο Greenberg έγραψε την *abiding* ιστορία της τέχνης για την περίοδο που έζησε ο ίδιος και το έκανε με μία γλώσσα που ενσωμάτωνε τις αξίες της αισθητικής που υπεράσπιζε.<sup>23</sup>

Ανεξάρτητα αν κάποιος αποδέχεται ή όχι την άποψη αυτή του Ντάντο είναι ωστόσο ενδιαφέρουσα η προσέγγιση που αποδεσμεύει την ερμηνεία του Greenberg από φορμαλιστικούς χαρακτηρισμούς και την προσεγγίζει ως μια ερμηνεία των νοημάτων της στιγμής. Φορμαλιστική ή όχι η προσέγγιση του Greenberg, όπως και άλλων μεγάλων φορμαλιστών του παρελθόντος, μπορεί να είναι εννοιολογικά χρήσιμη σε περιόδους, και σε τόπους όπου έχει χαθεί η επαφή με το εδώ του αντικειμένου, με το εδώ της στιγμής, τελικά με το εδώ της πραγματικότητας. Ένα κινηματογραφικό αντίστοιχο είναι το έργο του Κασσαβέτη και ταινίες όπως *Τα Πρόσωπα*, όπου το εδώ της στιγμής καταγράφει με ένα τρόπο που δεν παραπέμπει πουθενά πέρα από το συγκεκριμένο αυτό εδώ. Η σημασία της στιγμής μπορεί να είναι καθοριστική σε περιόδους όπου οι προβολές θολώνουν τις αιτίες που θα μπορούσαν να σχηματίζουν τις εικαστικές εικόνες.

Η προσέγγιση που στηρίζεται στη σημασία της στιγμής είναι μια προσέγγιση σίγουρα χρήσιμη σε χώρους όπως ο ελληνικός όπου η επιβολή των προβολών και του εικονογραφικού μοντέλου ερμηνείας της εικαστικής διαδικασίας είναι κυρίαρχα. Είναι μια προσέγγιση που γρήγορα εξαντλείται γιατί αν διαρκέσει πέρα από κάποιο όριο δημιουργεί ψευδαισθήσεις αυταρέσκειας. Όσο όμως διαρκεί μπορεί να βοηθήσει στο να προσδιοριστούν και πάλι τα πράγματα. Συχνά το *ωραίο* απετέλεσε το υπέρτατο σκοπό της καλλιτεχνικής προσπάθειας. Όσο και αν αυτό σε πολλές περιπτώσεις έχει ξεπεραστεί το *ωραίο* εξακολουθεί να υφίσταται μέσα στη σύγχρονη συζήτηση για την αισθητική και τη φιλοσοφία της τέχνης. Η λέξη αυτή ωστόσο δεν συνδέονταν αρχικά με την αισθητική.<sup>24</sup> Η ετυμολογική της ρίζα προέρχεται από τη λέξη *ώρα*, και η λέξη στην πρώτη της σημασία, πριν φορτωθεί το βάρος της αισθητικής, σημαίνει αυτά που παράγονται στην ώρα που πρέπει. Αυτή η ερμηνεία ίσως μπορεί να μεταμορφωθεί στο σημείο συνάντησης της πορείας μιας τοπικής κουλτούρας, της ελληνικής, με την ευρύτερη εξέλιξη των εικόνων. Μπορεί να μας επιτρέψει να αντιληφθούμε ότι ένα καλλιτεχνικό, και στη

προκειμένη περίπτωση ένα εικαστικό, παράγωγο έχει λόγο αν σχηματίζεται μέσα από την αναγκαιότητα της στιγμής και όχι μέσα από χρονικούς ή τοπικούς αρχαϊσμούς. Και η προσπάθεια να δημιουργηθεί κάτι αισθητικά σημαντικό έχει να κάνει με κάτι που παράγεται ή δημιουργείται στη στιγμή που πρέπει. Αν μπορέσουμε να κατανοήσουμε τη σημασία της στιγμής τότε ίσως μπορέσουμε να στοχαστούμε ποιά είναι η υπόσταση των πραγμάτων και των εννοιών που μας περιβάλλουν και τότε θα μπορέσουμε να διακρίνουμε τι είναι πραγματικό και τι ψευδεπίγραφο, τι είναι το απτό και τι το ομοίωμα, πως μετασχηματίζονται οι έννοιες σε οπτικά παράγωγα. Από εκεί και πέρα μπορεί κάποιος να εκκινήσει και πάλι πέρα από το πραγματικό που θα έχει πλέον καταστεί προφανές και να οδεύσει εκεί όπου υπάρχει η αβεβαιότητα και το άγνωστο. Τότε ίσως να είναι ακόμη πιθανό να εναποτεθούν και πάλι πάνω στα αντικείμενα και τις εικόνες όλες εκείνες οι προβολές των ανθρώπινων εμπειριών που έχουν σημασία και νόημα.

**Γιάννης Ζιώγας**

**Μάρτιος 2005**

---

<sup>1</sup> Ο τίτλος αποτελεί μετάφραση του τίτλου της βιβλιοκριτικής του Άρθουρ Ντάντο για το βιβλίο της Florence Rubenfeld, *Us and Clem, Clement Greenberg* ( Scbiner, Νέα Υόρκη, 1998). Το κείμενο του Ντάντο δημοσιεύτηκε στο Artforum, Μάρτιος 1998, σελ. 13-14.

<sup>2</sup> Νίκολας Κάλας, *Η Τέχνη την εποχή της Διακώβευσης*, μτφ. Ανδρέα Παππά, Άγρα, Αθήνα, 1997, σ. 278

<sup>3</sup> *ibid.* σ.169

<sup>4</sup> *Peter Halley talks to Dan Cameron*, Artforum, XLI, No. 7, Μάρτιος 2003, σ. 212.

<sup>5</sup> Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting (Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής)*, μτφ. Αλέκος Ξύδης, Υποδομή, Αθήνα, 1978, σ. 14.

<sup>6</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι στις ταινίες που πραγματεύονται το μοντέλο του αμερικάνου καλλιτέχνη από το '40 και μετά παρουσιάζεται ο καλλιτέχνης ως το ηρωικό-θεϊκό και καταραμένο ταυτόχρονα πλάσμα που αναμετρείται με τους δαίμονές του και τα όρια των άλλων. Αυτό το πρότυπο καλλιτέχνη τη δεκαετία του '80 φάνταζε αν όχι ξεπερασμένο τουλάχιστον γραφικό. Οι κυριότερες ταινίες που απεικονίζουν αυτό το πρότυπο είναι το *Pollock* του Ed Harris, το επεισόδιο του *New York Stories* που σκηνοθέτησε ο Σκορτσέζε και η ταινία *Basquiat* του Schnabel.

<sup>7</sup> *David Salle: At the Edges*, συνέντευξη του David Salle στον Frederic Tuten. *Art in America*, Σεπτέμβριος 1997, σ. 78-79.

<sup>8</sup> Rodolphe Gashé, *The Idea of Form, Rethinking Kant's Aesthetics*, Stanford University Press, Stanford, 2003, σ. 7.

<sup>9</sup> *Clement Greenberg*, "Abstract, representational, and so forth" (1954), *Art and Culture*, Beacon press, Boston, Greenberg, σ. 136.

<sup>10</sup> Αναφέρεται στην σύγκριση της προσέγγισης της αφαίρεσης από τον Greenberg σε σχέση με εκείνη των Stremiński και Kobra. Yve-Alain Bois, *Painting as a Model*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, σ.126.

<sup>11</sup> Αναφέρεται στο κείμενο «Παγκόσμιες Τάσεις: Παγκοσμιοποίηση και Μεγάλες Εκθέσεις, Μια Συζήτηση Στρογγυλής Τράπεζας», Artforum ( Νοέμβριος 2003, τ. XLII, No. 3, σ. 212). μτφ Ελεάνα Πανάγου. Στη συζήτηση αυτή συμμετείχαν οι James Meyer (συντονιστής), Francesco Bonami, Catherine David, Okwui Enwezor, Hans-Ulrich Obrist, Martha Rosler και ο Yinka Shonibare. Το απόσπασμα που παρατίθεται αποτελεί παρέμβαση του Meyer. Μτφ Ελεάνα Πανάγου.

<sup>12</sup> Θα μπορούσε κανείς να παραθέσει τουλάχιστον πέντε περιπτώσεις λιστών, ωστόσο αντιπαρερχόμαστε το φαινόμενο διότι δεν το θεωρούμε ουσιαστικό για ένα γόνιμο διάλογο και για τη στόχευση αυτού του κειμένου. Ίσως σε ένα άλλο κείμενο να ασχοληθούμε διεξοδικά με το ρόλο που διαδραμάτισαν οι λίστες στην Ελληνική Τέχνη του '80. Λίστες προτεινόμενων καλλιτεχνών υπήρξαν και θα υπάρχουν πάντα, σπάνια όμως διαδραμάτισαν τόσο σημαντικό ρόλο όσο στις εικαστικές διεργασίες εκείνης της περιόδου. Οι κριτικοί αντί να εκφράζουν ή έστω να διεκπεραιώνουν ένα θεωρητικό λόγο φαινόταν σαν να αντάλλασαν ονόματα καλλιτεχνών στη θέση της ανταλλαγής ιδεών που θα έπρεπε να πραγματοποιούν. Είχαν μετατραπεί σε «λιστές». Και για να χαριτολογήσουμε, ας αναφωνήσουμε όλοι μαζί «κάτω οι λίστες των λιστών».

<sup>13</sup> Εισαγωγικό σημείωμα στον κατάλογο του Γιώργου Ρόρρη στη Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, 1993

<sup>14</sup> Πέπη Ρηγοπούλου, *Το Σώμα, Ικεσία και Απειλή*, Πλέθρον, Αθήνα, 2003

<sup>15</sup> Μάνος Στεφανίδης, *Ελληνομουσείο*, Μίλητος, Αθήνα, 2001

<sup>16</sup> Στέλιος Τσικόγλου, *Το Πάσχα Σώμα*, κατάλογος της ομώνυμης έκθεσης, Ρέθυμνο και Αθήνα, 2004

<sup>17</sup> Νίκος Ξυδάκης, Αναφορά στο Γύζη, κατάλογος ομώνυμης έκθεσης, Τήνος, 2004

<sup>18</sup> Peter Bürger, *Theory of the Avant Garde*, transl. Michael Shaw, University of Minnesota Press, 1984, σ. 60.

<sup>19</sup> Arthur C. Danto, *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου, Μια φιλοσοφική θεώρηση της Τέχνης*, μτφ.

Μαριλένα Καρρά, Μεταίχιμο, Αθήνα, 2004.

<sup>20</sup> Άννα Καφέτση, *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία*, κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1992

<sup>21</sup> Η all-over ζωγραφική δημιουργεί επιφάνειες αφηρημένης ζωγραφικής όπου η εικαστική χειρονομία απλώνεται σε όλη της την έκταση του έργου ισοδύναμα δίχως ιεραρχήσεις και εντάσεις, ή την επικράτηση μίας ιδιαίτερης χρωματικής ή συνθετικής σχέσης. Χαρακτηριστικότερα παραδείγματα all-over ζωγραφικής είναι τα έργα του Πόλλοκ της περιόδου 1945-51.

<sup>22</sup> Clement Greenberg, "The Crisis of the Easel Picture" (1948), *Art and Culture*, Beacon press, Boston, σ. 157.

<sup>23</sup> Danto, *Us and Clem*, σ.14.

<sup>24</sup> Όπως αναφέρεται και στο *Μέγα Λεξικό της Ελληνικής Γλώσσας* (Δ.Β. Δημητράκου, Αθήνα, 2000, σ. 8040) η πρώτη σημασία της λέξης *ωραίος* είναι *το παραγόμενο ή γινόμενο κατά την προσήκουσα ώρα, ό έγκαιρος, ό ώριμος, ό γινομένο, ιδία επί των ωρίμων του θέρους καρπών*.