

## Ο Απελπισ Καλλιτέχνης (δοκίμια για τις εικαστικές τέχνες)

### Ο *Désperé* επιβίωσε;

*Η ελπίδα διέφυγε, διέφυγε προς το μαύρο ουρανό... Διέφυγε elle a fuit vers... και δεν πρόκειται να επιστρέψει. Και ο καλλιτέχνης; Ο Désperé υπάρχει πλέον ή δεν υφίσταται, έτοιμος να πέσει στο κενό του τίποτα. Και οι μπαλάντες που ακούγονται μακριά αποπνέουν την οσμή της ήττας και της εγκατάλειψης. Κι η βοήθεια; Ποια βοήθεια; Η βοήθεια είναι εκείνο που δεν θα έρθει ποτέ. Κενοί θα βρεθούμε στη μάχη της ανυπαρξίας. Άδειοι ακάλυπτοι και μοιραίοι. Βέβαιοι ότι μπροστά στον κίνδυνο η πιθανότητα της ήττας και του θανάτου είναι βέβαιη...*

*Και κατά κάποιο τρόπο ευλογημένη.*

Σε μια επίσκεψή μου στη Nasjonalgalleriet στο Όσλο αντίκρισα το έργο του Κουρμπέ *Ο Φοβισμένος Τρελός*. Ήταν μια από εκείνες τις ζωογονητικές εκπλήξεις που βιώνει κανείς όταν μετά από εκατοντάδες αραδιασμένα έργα στους τοίχους ενός μεγάλου μουσείου, ανακαλύπτει Το έργο. Ο πίνακας ανήκει σε μια σειρά έργων που ζωγράφησε ο Κουρμπέ το 1843, μια σειρά από αυτοπροσωπογραφίες. Μια από αυτές απεικονίζει τον καλλιτέχνη-απελπισμένο (*Désperé*).

Ο Κουρμπέ απεικονίζει στο πίνακα του Όσλο τον εαυτό του να αιωρείται πάνω από ένα χρωματικό κενό. Ο καλλιτέχνης, ο φοβισμένος τρελός, έχει μια παρανοϊκή έκφραση απελπισίας, φαίνεται να περπατά στην εξοχή, ένας σαλός στη γαλλική εξοχή του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Στο δεξιό κάτω άκρο του έργου βρίσκεται μια μισοζωγραφισμένη περιοχή, ένα χρωματικό κενό. Είναι πιθανό ο πίνακας να είναι απλώς μισοτελειωμένος, ωστόσο η περιοχή αυτή, εκεί που βρίσκεται τοποθετημένη, φαντάζει ως ένας ζωγραφικός γκρεμός όπου ο καλλιτέχνης είναι έτοιμος να ριχτεί με απελπισία. Είναι έτοιμος να ριχτεί στο κενό για να αυτοκτονήσει; Ή μήπως για να κάνει, όπως συμβαίνει σε ορισμένα έργα επιστημονικής φαντασίας ένα άλμα στο

κενό; Κι αν είναι έτοιμος να βυθιστεί μέσα στο χωρόχρονο, θα είναι ένα άλμα προς τα μπρος ή προς τα πίσω στο χρόνο; Ή μήπως πρόκειται να βυθιστεί παντοτινά μέσα στην ύλη της ζωγραφικότητας; Οι απαντήσεις μάταιες, ωστόσο η ένταση ανάμεσα στο χάος του κενού και την απελπισία της έκφρασης είναι οριακή και αξέχαστη. Είναι η ίδια ένταση της απελπισίας που συνοδεύει τους εικαστικούς καλλιτέχνες σε όλη τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα· η ένταση ανάμεσα στην παρουσία της σωματικότητάς τους και το κενό της ζωγραφικής ύλης.

Ο Fried θεωρεί ότι αυτές οι αυτοπροσωπογραφίες είναι έργα στα οποία φαίνεται η ενασχόληση του καλλιτέχνη με την εγγύτητα. Αναφέρει ο Fried:

*Ισχυρίζομαι ότι η παράξενη έλλειψη εκφραστικότητας των αυτοπροσωπογραφιών του Κουρμπέ γίνεται πιο εύκολα αντιληπτή αν θεωρηθεί ως ένα προϊόν της προσπάθειάς του να γίνει αντιληπτή μέσα από τη ζωγραφική η έντονη του απορρόφηση με τη βίωση της δικιάς του σωματικότητας -της σωματικής του ζωντανίας, όπως θα έλεγαν οι φαινομενολόγοι του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>1</sup>*

Αυτή η σωματικότητα μας πείθει ότι υπάρχει ένας ναρκισσισμός σε αυτά τα έργα. Ο Κουρμπέ είχε ένα διάχυτο ναρκισσισμό που κάποια στιγμή μεταμορφώθηκε σε μια από τις πιο έντονες εκδοχές πολιτικοποίησης των τελευταίων δύο αιώνων. Πως ο Κουρμπέ κινήθηκε πέρα από το χαοτικό κενό του πίνακά του και μετατράπηκε μέσα σε τριάντα χρόνια στον κομμουνάριο που γκρέμιζε τη στήλη της πλατείας Vendôme; Ή μήπως ακόμη και όταν γκρέμιζε τη στήλη στις 16 Μαΐου 1871 ήταν το ίδιο άπελπις όσο το 1843; Η απάντηση ίσως βρίσκεται στον Baudelaire όταν σχολιάζει:

*Η διαφορά ωστόσο βρίσκεται στο ότι ενώ ο κ. Ingres θυσιάζεται ηρωικά προς τιμή της παράδοσης και της ραφαηλικής αντίληψης περί ωραίου, ο κ. Courbet κάνει το ίδιο προς όφελος της εξωτερικής φύσης, μιας φύσης θετικής και άμεσης.<sup>2</sup>*

Ο Courbet θυσιάζεται προς όφελος της άμεσης φύσης και έτσι το κενό στο οποίο κατέπεσε απελπισμένος εκείνη τη ηλιόλουστη μέρα στη γαλλική εξοχή το 1843 τον

---

<sup>1</sup> Michael Fried, Courbet's Realism, Chicago and London: University of Chicago Press, 1990, σ. 64

<sup>2</sup> Baudelaire, *Exposition Universelle de 1855* από το *Curiosités Esthétiques; L art Romantique*, ed. Henri Lemaître, Paris, Garnier Frères, 1961. 226.

απελευθέρωσε από τη σύμβαση της παράδοσης και του επέτρεψε να αναδυθεί  
λεύτερος το πρωινό του Μαΐου το 1871 στο κέντρο του Παρισιού. Ο *Désprés* έχει  
*ανακαλύψει την πολιτική ουτοπία.*

Αυτή η πορεία που ταυτίζει την εικαστική με την πολιτική πρωτοπορία  
αμφισβητήθηκε έντονα από το 1990 και μετά. Η πορεία του Courbet θεωρήθηκε μια  
πορεία προς ένα ακόμη ολοκληρωτικό μοντέλο πολιτικής επιβολής. Γράφει Ο Boris  
Groys για το Μάλεβιτς κάτι που άνετα θα μπορούσε να το είχε γράψει και για τον  
Courbet:

*Η αποτυχία της πρωτοπορίας να διαμαρτυρηθεί στη φυσική εξόντωση αυτών των  
πολιτισμικών στρωμάτων –ακόμα περισσότερο η ενεργή προπαγάνδα που υποστήριζε το  
καταπιεστικό καθεστώς- θέτει σοβαρά ερωτήματα προς εξέταση στους Ρώσους  
ιστορικούς αυτής της περιόδου.<sup>3</sup>*

Ο Boris Groys αμφισβητεί την πρωτοπορία θέτοντας ενστάσεις για την ηθική  
της πρωτοπορίας, ισχυριζόμενος ότι η συμμαχία της Ρωσικής Avant-Garde με τη  
Μπολσεβίκικη Επανάσταση θέτει σοβαρά ερωτήματα για τους σύγχρονους  
ιστορικούς της τέχνης. Ξεκινώντας από την επιθετικότητα των κειμένων της ρώσικης  
πρωτοπορίας ισχυρίζεται ότι όσοι συμμετείχαν στην πρωτοπορία της εποχής  
ουσιαστικά υποστήριζαν την εξαφάνιση των αντιπάλων τους πολύ πριν τις  
εκκαθαρίσεις του Στάλιν. Φράσεις όπως αυτή του Μάλεβιτς *ας χαλυβδώσουμε τις  
αρθρώσεις μας για να χτυπήσουμε το κρανίο του κόσμου* θεωρούνται από τον Groys  
κάτι περισσότερο από τακτικές σοκ της πρωτοπορίας· θεωρούνται προπαγάνδα για τις  
βιαιότητες των μπολσεβίκων. Ταυτόχρονα αμήχανα, ή και ένοχα, παραδέχεται τη  
σημασία του έργου του Μάλεβιτς. Τη σημασία του έργου του Μάλεβιτς ως προς τι;  
Πως είναι δυνατόν να αποκοπεί το έργο του Μάλεβιτς από την πολιτική ιδεολογία  
που εμπεριέχει;. Ο Groys, όπως και μια σειρά κριτικών, αναφέρονται στις ουτοπίες  
του μοντερνισμού ως υπεύθυνες για τις ακρότητες των πολιτικών συστημάτων που  
ενεργοποίησαν. Ωστόσο οι προσεγγίσεις τους καταλήγουν να αποϊδεολογικοποιούν  
την τέχνη και να ενοχοποιούν την ουτοπία, την οιαδήποτε ουτοπία. Διανοούμενοι σαν  
τον Groys επαναφέρουν τους καλλιτέχνες σε τάξη λέγοντάς τους:

---

<sup>3</sup> Boris Groys, On the Ethics of the Avant Garde, Art in America, May 1993, σσ 110-113

*Μην ονειρεύεστε γιατί θα είστε ένοχοι για το χειρότερο που πρόκειται να ακολουθήσει.*

Δεν είναι όμως μόνο η πολιτική ουτοπία που μπορεί να δημιουργήσει ενοχή. Είναι και η Αισθητική. Είναι χαρακτηριστική η προσέγγιση του Szeemann όταν, απαντώντας στη σύγχρονη προσπάθεια να προσδιοριστεί και πάλι το *Ωραίο*, έσπευσε να οργανώσει λίγους μήνες πριν ( φθινόπωρο 2004) στο Ίδρυμα MiRO στη Βαρκελώνη την έκθεση *Η Αποτυχία της Ομορφιάς/Η Ομορφιά της Αποτυχίας* με βασικό σκεπτικό ότι:

*Το ενδιαφέρον για το Ωραίο είναι ουσιαστικά το ενδιαφέρον για κάτι το Απόλυτο και η πίστη στο Απόλυτο ήταν η αιτία για όλες τις καταστροφές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.*

Οι Groys και Szeemann αποκλείουν από τον καλλιτέχνη δύο από τα βασικά πεδία αναζήτησης: την Ουτοπία και την Αισθητική. Και πέραν αυτών των πεδίων τι προτείνουν; Πρώτα από όλα την ενοχή του καλλιτέχνη. Ο καλλιτέχνης είναι ένοχος όταν ονειρεύεται, είναι ένοχος όταν στοχεύει στην πολιτική ουτοπία, είναι ένοχος όταν θέλει να εισάγει την αισθητική στο έργο του. Είναι το όνειρο ένοχο; Μπορεί η πολιτική ουτοπία, ακόμη και η αισθητική ουτοπία να είναι ένοχη; Φαίνεται πως στην εποχή του σήμερα, κάτι τέτοιο ισχύει. Αυτό μπορεί να φαίνεται ως αντίφαση σε μια εποχή που η τέχνη της πολιτικής είναι τόσο καθολικά παρούσα. Είναι όμως δυνατόν να αποκαλούμε μια τέχνη πολιτική αν δεν τοποθετεί τον εαυτό της σε ένα ευρύτερο πλαίσιο πολιτικών στόχων και γιατί όχι ουτοπιών; Είναι μια τέχνη πολιτική όταν ο εκφραστής της καλλιτέχνης δεν ακολουθεί πρακτικές που να δικαιολογούν τις εικόνες που σχηματίζει και ορίζει ως πολιτικές; Μια τέτοια αντίφαση ζήσαμε και πρόσφατα στην έκθεση της OUTLOOK στην Αθήνα όταν καλλιτέχνες που θεωρούν ότι σχηματίζουν έργο από την σημασία που μπορεί να εμπεριέχει ο άλλος, η μειονότητα, η καταπίεση, δέχτηκαν να συμμετάσχουν σε μια λογοκριμένη έκθεση. Τι νόημα έχει ένα έργο για τους τσιγγάνους σε μια λογοκριμένη έκθεση;<sup>4</sup> Τι νόημα έχει ένα έργο όταν ο καλλιτέχνης ζητά συγγνώμη από το κοινό αν τυχόν το έθιξε;<sup>5</sup> Στο έργο του Fabre *Ο άνθρωπος που μετρά τα σύννεφα* ο καλλιτέχνης προσπαθεί να οριοθετήσει το άπιαστο. Από τη στιγμή όμως που το έργο αποτελεί μέρος μιας λογοκριμένης

<sup>4</sup> Μαρία Παπαδημητρίου: *Trans-Bonanza for Public Events*, 2003, εγκατάσταση, μεικτή τεχνική, 220x590x154 εκ.

<sup>5</sup> Θανάσης Τότσικας.

έκθεσης ο καλλιτέχνης γίνεται κι αυτός ένα λογοκριτής που δεν μετράει τα σύννεφα αλλά τα όρια των ενοχών του. Συμπεριφορές σαν κι αυτή δεν είναι μεμονωμένες και χαρακτηριστικές μόνο της συγκεκριμένης έκθεσης. Επαναλαμβάνονται σε διάφορες εκδοχές και με διάφορους τρόπους και δείχνουν τουλάχιστον την αδυναμία του καλλιτέχνη να θεωρήσει το έργο του μέσα στην ευρύτερη κατάσταση των πραγμάτων. Τελικά κάνει και αυτός μια *petite technique* το ίδιο περιοριστική όσο και εκείνη ενός ύστερου μοντερνιστή. Οι σύγχρονες *petites techniques* στερούν από την τέχνη την επαφή της με ένα ορίζοντα ευρύτερο από εκείνο της πραγματικότητας. Στερώντας από τον καλλιτέχνη την ουτοπία και την αισθητική έχουμε τον μετασχηματισμό του σε ένα μουγκό-καλλιτέχνη που μιλά με τις λέξεις των άλλων. Στη θέση του *Désespéré* έχουμε πλέον τον καλλιτέχνη μουγκό, ένα καλλιτέχνη το ίδιο απελπισμένο όσο και το νεανικό Κουρμπέ. Μπορούν οι καλλιτέχνες να παραμένουν μουγκοί και πολιτιστικά εξόριστοι από τον κόσμο των ιδεών;

Και τι τέλος πάντων πρέπει να κάνει ένας καλλιτέχνης; Πιο είναι το πρότυπο καλλιτέχνη του σύγχρονου καπιταλιστικού ρεαλισμού; Ο καλλιτέχνης, για το σύγχρονο καπιταλιστικό ρεαλισμό που συχνά πρωταγωνιστεί στις μεγάλες εκθέσεις, το μόνο που μπορεί να κάνει πλέον με ασφάλεια είναι να αρχειοθετεί. Ας θυμηθεί κανείς τα αρχεία της Rurí με τα απειλούμενα νερά της Ισλανδίας από την Μπιενάλε του 2003 ή ακόμη και τα πρότζεκτ του Ολλανδικού περιπτέρου στην ίδια διοργάνωση. Ο καλλιτέχνης μπορεί να ταξινομεί και να καταγράφει το πρόβλημα αλλά δεν μπορεί να παρεμβαίνει. Σε έργα όπως του Haacke αυτή η καταγραφή είχε τη σημασία της, και ο καλλιτέχνης έχει τη δυνατότητα να προσδίδει στην καταγραφή μια δυναμική πολιτικής παρέμβασης. Τα έργα του είναι δράσεις που δικαιώνονται από την αντίδραση που προκαλούν. Τα έργα του Haacke δεν είναι σύγχρονες τοπιογραφίες αλλά προσδίδουν στην καταγραφή τη δυναμική της παρέμβασης. Δεν συμβαίνει το ίδιο και με τα έργα των πολλών καλλιτεχνών που το μόνο που κάνουν είναι να καταγράφουν. Ένα τέτοιο χαρακτηριστικό έργο είναι το έργο *Περιμένοντας τα δακρυγόνα. (υδρόγειος λευκή-υδρόγειος μαύρη)* του Allan Sekula που στην έκθεση κατέγραφε τις διαδηλώσεις στο Σιάτλ. Το έργο παρουσιάστηκε την έκθεση *Σύνοψις 3-μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας* του ΕΜΣΤ. Στο έργο του Sekula δεκάδες διαφάνειες απεικονίζουν σχεδόν με αποστασιοποιημένο τρόπο τα γεγονότα και συχνά με ένα τρόπο που κάθε άλλο παρά σχολιάζει αυτό το τόσο σημαντικά πολιτικό γεγονός. Έχει κάποιος τη αίσθηση ότι αντικρίζει εικόνες από το παρελθόν που δεν δείχνουν στο μέλλον. Το έργο του Sekula αποτυπώνει το παρόν ως να είναι παρελθόν.

Αντίστοιχο έργο είναι και εκείνο του Βαγγέλη Βλάχου *US Embassy Athens (I:250, I:200, I:150)#2*. Το έργο καταγράφει τις αλλαγές στη μορφή του κτιρίου του Gropius όπου στεγάζεται η Αμερικάνικη Πρεσβεία. Το κτίριο, τόσο φορτισμένο στη σύγχρονη ελληνική ιστορία παρουσιάζεται γυμνό από τις προβολές της παρουσίας της ιστορίας.

Μπορεί ανώδυνες καταγραφές, όπως αυτές των έργων που αναφέραμε να είναι αποτελεσματικές; Μήπως ένα έργο πολιτικής παρέμβασης θα έπρεπε να δείχνει και στο μέλλον. Αλλιώς μετατρέπεται σε μια αποδοχή των συνθηκών του σήμερα. Με αυτή την προϋπόθεση δράσεις όπως των ακτιβιστών του ACT UP και του Refuse and Resist είναι οι μόνες που μπορούν να δημιουργήσουν την αίσθηση δράσεων που κινούνται πέρα από την καταγραφή. Κάτι αντίστοιχο θα μπορούσε να ειπωθεί και για την καταγραφή όταν χρησιμοποιείται από έργα που δεν έχουν πολιτική χροιά. Όπως τα έργα που έχουν μια αυτοαναφορικότητα για τα θέματα του art world και που μηρυκάζουν με επίμονο τρόπο ιστορίες που είναι αμφίβολο αν είναι κάτι παραπάνω από ημερολόγια πλεύσης ενός κλειστού συστήματος, του συστήματος του κόσμου της τέχνης. Τέτοιο χαρακτηριστικό έργο είναι το έργο του Simon Linke *Artforum* στο οποίο έχουν αντιγραφεί σε μικρά τελάρα διαστάσεων 61x61εκ., διάφορες σελίδες από περιοδικά τέχνης. Τα τελάρα σχηματίζουν ένα σύνολο από ασπρόμαυρες απεικονίσεις ενός πανοράματος του artworld όπως ήταν διαμορφωμένος το 1985. Αυτές οι αποδεκτές καταγραφές δείχνουν ίσως μια αδιαφορία και μια αδυναμία να προτείνουν κάτι που αρχίζει και ολοκληρώνεται πέρα από το εδώ.

Αναφερθήκαμε σε πολιτικές εκδοχές της τέχνης ακριβώς επειδή θα περίμενε κανείς ότι ειδικά εκεί το μέλλον θα ήταν παρόν. Το μέλλον όμως είναι ένοχο σήμερα, ένοχο τόσο όσο και οι καλλιτέχνες, όσο και η ουτοπία όσο και η αισθητική.

Τελικά το μέλλον δεν μπορεί και δεν πρέπει να είναι αναγκαστικά ένοχο.

Είμαστε πολύ μακριά πλέον από τον Saint Simon όταν διακήρυττε το 1825:

*Εμείς οι καλλιτέχνες θα υπηρετήσουμε ως η εμπροσθοφυλακή (η avant-garde η πρωτοπορία): και αυτό γιατί από όλα τα όπλα που έχουμε στη διάθεσή μας η δύναμη των Τεχνών είναι η πιο γρήγορη και η πλέον αποτελεσματική... Στοχεύουμε στο κέντρο της καρδιάς και της φαντασίας, και τότε μόνο το αποτέλεσμα θα είναι πιο ζωντανό και αποτελεσματικό. Και αν τώρα η αποστολή μας φαίνεται περιορισμένη ή δευτερεύουσας σημασίας, αυτό συμβαίνει για ένα απλό λόγο: οι Τέχνες δεν έχουν αποκτήσει προς το*

παρόν αυτά τα χαρακτηριστικά που είναι τα πλέον σημαντικά στην επιτυχία τους.- μια κοινή ορμή και ένα γενικό σχεδιασμό.<sup>6</sup>

Στο κείμενο του Saint-Simon γίνεται η πρώτη αναφορά στον όρο *avant-garde*, έναν όρο που μέχρι τότε ήταν αποκλειστικά στρατιωτικός και σήμαινε την πολεμική εμπροσθοφυλακή. Ο καλλιτέχνης ενώνεται με το βιομήχανο και τον εξειδικευμένο τεχνικό για να εργαστούν για την καινούργια κοινωνία. Σε αυτήν την πορεία οι καλλιτέχνες οφείλουν να έχουν *κοινή ορμή* και να εντάσσονται σε *ένα γενικό σχεδιασμό*. Διακόσια χρόνια μετά όροι όπως αυτοί μπορεί να φαντάζουν ξεπερασμένοι και ταυτισμένοι με το φορτίο μιας ιστορικότητας που δεν είναι αναγκαστικά θετικό. Ταυτόχρονα όμως τι έχουμε στα χέρια μας εκτός από τον αποκλεισμό του ονείρου και της ουτοπίας;

Η κρίση, στο βαθμό που αυτή υπάρχει, αντικατοπτρίζει την ανάγκη για το σχηματισμό μιας συμπεριφοράς που θα προσδιορίσει και πάλι την ουτοπία και την αισθητική στη σύγχρονη τέχνη. Θα πρέπει να αναζητήσουμε νέες ουτοπίες, νέους κόσμους που θα κινούνται πέρα από τα ήδη λεχθέντα, πέρα από όσα ήδη έχουν διατυπωθεί, πέρα από οτιδήποτε είναι καταγράψιμο. Η *avant-garde* έχει πεθάνει αλλά η ανάγκη για την ύπαρξη καλλιτεχνών που θα μπορούν να πραγματοποιούν καινούργιους κόσμους και να τους υπερασπίζονται φαντάζει περισσότερο επιτακτική παρά ποτέ. Αν δεν κρατήσουμε τίποτα από τις ματαιωμένες ουτοπίες των προηγούμενων διακοσίων χρόνων, τουλάχιστον ας εξακολουθήσουμε να πιστεύουμε ότι υπάρχει ακόμα κάποιο περιθώριο για να στοχεύσουμε στο κέντρο της καρδιάς και της φαντασίας. Στη θέση του σύγχρονου *Désespéré*, του μουγκού –καλλιτέχνη, υπάρχει η ανάγκη να σχηματιστούν και πάλι *ουτοπίες και αισθητικές*. Ας τελειώνουμε με τις καταγραφές, με τις κάθε είδους λίστες, κι ας κινηθούμε πέρα από αυτές, προς ένα κόσμο όπου οι νέες ουτοπίες και οι νέες αισθητικές έχουν την αξία τους.

**Γιάννης Ζιώγας**

**Νοέμβριος 2004**

---

<sup>6</sup> Henri de Saint Simon: *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*. στα Αγγλικά Jonathan Merphy, *Art in Theory 1815-1900*, Blackwells, 1998, 39-41.

