

"Η απομάγευση της τέχνης", (άρθρο στην εφ. Δρόμος της Αριστεράς, Ελευθερίαν και Μούσας 04-05-2012)



Με άφορμή την 3η Μπιενάλε της Αθήνας

(23 Οκτωβρίου - 11 Δεκεμβρίου 2011)

Σιγά-σιγά μᾶς πείσανε πῶς τελικὰ ἀνήκουμε στὴ Δύση, καὶ ὡς ἐκ τούτου θέλαμε καὶ ὠφείλαμε νὰ ἔχουμε κι ἐμεῖς κάτι νὰ διοργανώσουμε, κάτι νὰ δείξουμε, κάτι ἀπὸ ἐκεῖνα πού γιὰ νὰ τὰ δοῦμε κάποτε ταξιδεύαμε μὲ ἀεροπλάνο καὶ βαπόρια στὴν Ἑσπερία, ξοδεύοντας ποσὰ διόλου εὐκαταφρόνητα, πρὸ τοῦ Εὐρώ τουλάχιστον.

Ἔτσι μὲ μεγάλη καθυστέρηση —ἂν σκεφτοῦμε ὅτι ἡ 1η Μπιενάλε τῆς Βενετίας ἔγινε τὸ 1895— ξεκίνησε ἡ ἱστορία τῶν Μπιενάλε στὴν Ἑλλάδα. Πρῶτη διδάξασα ἡ Θεσσαλονίκη τὸ 2007 μὲ τὸν ἐνδιαφέροντα τίτλο «Ἐτεροτοπίες» στηριγμένη θεωρητικὰ σὲ κείμενα τοῦ Φουκῶ (ἀκολούθησαν ἄλλες δύο διοργανώσεις). Δύο μῆνες ἀργότερα ἔχουμε τὴν 1η Μπιενάλε τῆς Ἀθήνας μὲ τὸν προκλητικὸ τίτλο Destroy Athens στὴν Τεχνόπολη. Τὸ 2009 διοργανώθηκε ἡ 2η Μπιενάλε τῆς Ἀθήνας στὸ Φαληρικὸ Δέλτα μὲ τίτλο Heaven. Καὶ στὰ τέλη τοῦ 2011 ἡ 3η Μπιενάλε —πού ἦταν κατὰ τὴ γνώμῃ μας ἡ καλύτερη— στὸ Πάρκο Ἐλευθερίας καὶ στὴν Διπλάρειο Σχολὴ (εὐστοχη ἐπιλογή λόγω τῆς ὑποβαθμισμένης πλατείας Θεάτρου), μὲ τὸν προῖδεαστικὸ-προφητικὸ τίτλο «Μονόδρομος» καὶ βασίστηκε στὸ ὁμότιτλο βιβλίο (1928) τοῦ Γερμανοεβραίου μαρξιστῆ στοχαστῆ Βάλτερ Μπένγιαμιν μὲ θέμα τὴν ἀσφυκτικὴ ζωὴ στὴν πόλη τῆς καπιταλιστικῆς κοινωνίας. Εἶχε βέβαια προηγηθεῖ ἡ Outlook (πού πολὺ ἀμφισβητήθηκε) μὲ ἀφορμὴ τοὺς Ὀλυμπιακοὺς Ἀγῶνες, καθὼς καὶ σὲ ἰδιωτικὸ ἐπίπεδο οἱ πολὺ ἰδιαίτερες ἐκθέσεις τοῦ Δάκη Ἰωάννου μέσω τοῦ Ἰδρύματος ΔΕΣΤΕ, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε σύμβουλος καὶ ἀρωγὸς καὶ στίς τρεῖς ἀθηναϊκὲς Μπιενάλε. Ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια τὸ Μουσεῖο Σύγχρονης Τέχνης, πού προσπαθεῖ νὰ βάλει ἓνα τέρμα στίς δικαστικὲς του διενέξεις καὶ νὰ ξεκινήσει ἐπιτέλους τὴν ἀνέγερση τοῦ κτιρίου του, μετακομίζοντας κατὰ καιροὺς σὲ διάφορους χώρους τῆς πρωτεύουσας (Ὡδεῖο Ἀθηνῶν, κ.ἄ.), φιλοξενεῖ ἐκθέσεις ἀντίστοιχης αἰσθητικῆς καὶ ἐπιλογῶν.

Τὸ προβάδισμα πού δίνουν αὐτὲς οἱ διοργανώσεις στίς ἐγκαταστάσεις, τὴ βιντεοἶ κλπ. δείχνει μιὰ γενικότερη στροφὴ πού ἔχει συντελεστεῖ ἐδῶ καὶ δεκαετίες διεθνῶς καὶ ἐν πολλοῖς καθορίζεται-ἐλέγχεται ἀπὸ τὸ χρηματιστήριό τῆς τέχνης. Ὁ μνημειακὸς καὶ μουσειακὸς χαρακτήρας τῶν περισσότερων ἔργων δὲν ἀφήνουν περιθώρια παρανάγνωσης ὡς πρὸς τὴν ἀντίληψη τῶν διοργανωτῶν γιὰ τὴν σύγχρονη τέχνη καὶ τὴν κατεύθυνση, πού μέσω τοῦ κύρους μιᾶς Μπιενάλε, δίνεται στὴν ἐγγῶρια παραγωγή. Ὡστόσο ἡ διάχυτη ἀγωνία ἐκσυγχρονισμοῦ καὶ συμπόρευσης μὲ τὴν Δύση, τὸ ἄγχος τῆς πρωτοτυπίας καὶ ἓνας παρεξηγημένος μοντερνισμὸς, ὀδηγεῖ σὲ ἀναφομοίωτες ἀπομιμήσεις πού συχνὰ ἀφήνουν τὸ θεατὴ ἀμήχανα ἀμέτοχο· καὶ ἐπειδὴ δὲν γίνεται βέβαια νὰ βάλουμε στὰ σπίτια μας βιντεοἶ κλπ. καὶ ὀλόκληρες ἐγκαταστάσεις, προκύπτει τὸ εὐλόγο ἐρώτημα: θὰ πρέπει ἄραγε ὁ ἀπλὸς φιλότεχνος ἀπὸ ἔδω καὶ στὸ ἐξῆς —στὸ βαθμὸ πού θέλει νὰ παρακολουθεῖ τὴν σύγχρονη παραγωγή αὐτῆς τῆς ἀντίληψης— νὰ ἀρκεῖται σὲ μιὰ ἀπλὴ φωτογραφία-στιγμιότυπο τῆς τάδε ἐγκατάστασης ἢ τῆς δεινὰ περφόρμανς; Αὐτὸ πάλι δὲν ὀδηγεῖ στὴν ἀποξένωση τῆς κοινωνίας ἀπέναντι στὸ ἴδιο τὸ ἔργο τέχνης; Ἐδῶ ἀξίζει νὰ

θυμηθοῦμε τὸ ζήτημα τῆς περίφημης χαμένης «αὔρας» τοῦ ἔργου, πὸ εἶχε θίξει ὁ Μπένγιαμιν στὸ βιβλίο του «Τὸ ἔργο Τέχνης τὴν Ἐποχὴ τῆς Μηχανικῆς Ἀναπαραγωγῆς» (1936). Ἄν τὴν ἐποχὴ τῆς ἀνθισῆς τῆς τεχνολογίας ἢ ἀπώλεια αὐτὴ ἐξισοροποῦσε μὲ τὸ κέρδος τῆς διάχυσης τῆς τέχνης στὴν κοινωνία, σήμερα ἢ βιωμένη πλέον ἐδῶ καὶ δεκαετίες λειτουργία τῆς τέχνης μέσα ἀπὸ ὑλικὲς διαδικασίες π.χ. καταναλωτικὰ ἀγαθὰ (ἀπὸ εἶδη ὑγιεινῆς, ἢ ἀμπαλαρίσματος, ἕως προσόψεις πολυκατοικιῶν), ἔχει ἀδρανοποιήσει-ἀπομυθοποιήσει τόσο πολὺ τὸ ἔργο τέχνης πὸ εἶχε καταστήσει ἀπολύτως ταυτόσημο μὲ τὴν ἐφαρμοσμένη του διάσταση καὶ ἐπομένως λόγῳ τῆς πλήρους ἀπομάγευσης ἐντελῶς ἀνενεργὸ ὡς πρὸς τὴν θεραπευτικὴ του ιδιότητα. Αὐτὴ ἢ χρησιμοθηρικὴ χειραγώγηση τῆς τέχνης μέσω τοῦ Διεθοῦς Χρηματιστηρίου, καὶ τῶν μεγαλοσυλλεκτῶν ἔχει διαμορφώσει-ἀλλοιώσει καθοριστικὰ τὴν σημερινὴ μορφή της. Ὅσο γιὰ τὴν ζωγραφικὴ τελάρου πὸ εἶδαμε σὲ ὅλες σχεδὸν τὶς παραπάνω ἐκθέσεις δὲν μπορούμε νὰ πιστέψουμε ὅτι αὐτὲς ἦταν οἱ καλύτερες δυνατὲς ἐπιλογές (ἐξαιρῶντας ἔργα παλαιότερων ζωγράφων πὸ ἐμφανίστηκαν στὴν 3ῃ Μπιενάλε τῆς Ἀθήνας, ὅπως τοῦ Βακιρτζῆ, τοῦ Κατζουράκη κ.ἄ., πὸ δὲν καταλάβαμε ὅμως πῶς συνδέονταν θεματικὰ μὲ τὸ σύνολο).

Κάτι ἀκόμη πὸ προβληματίζει εἶναι ἢ διαπίστωση πῶς ὅλο καὶ συχνότερα κρίνεται ἀπαραίτητη ἢ ὑποστήριξη τοῦ ἔργου ἀπὸ ἓνα θεωρητικὸ κείμενο μὲ βαρυσήμαντες ὑπογραφές (Φουκῶ, Μπένγιαμιν), τὸ ὁποῖο εἶτε προϋπάρχει (στὴν καλύτερη περίπτωση), εἶτε γράφεται ἐκ τῶν ὑστέρων καὶ τὸ τεκμηριώνει ἐπεξηγώντας το. Διαδικασία πὸ ἐγκλωβίζει τὸν δημιουργὸ στὰ θεωρητικὰ παιχνίδια τῶν curators, στερώντας τὸ ἔργο τους ἀπὸ τὴ νοηματικὴ-εἰκονοποιητικὴ του αὐτοτέλεια καὶ ὑποβαθμίζοντάς το στὴν τάξη τῶν εἰκονογραφικῶν τεκμηρίων.

Ἀξίζει νὰ ἐπισημάνουμε ὅτι ὅλα αὐτὰ συντελοῦνται σὲ ἓνα διεθνὲς περιβάλλον καὶ σὲ μιὰ χώρα πὸ ὀλοένα καὶ περισσότερο ἀπαξιώνει ὁποιαδήποτε μορφή μὴ ἐφαρμόσιμης γνώσης, προάγοντας στὰ θέματα τῆς τέχνης τὰ ἄκρα: ἀφενδὸς τὴ μνημειακὴ καὶ ἀφετέρου τὴν ἀπλὴ διακοσμητικὴ ἀντίληψη. Αὐτὸ βέβαια συμβαδίζει ἀπολύτως μὲ τὴν διαρκὴ συρρίκνωση τῆς μεσαίας τάξης διεθνῶς, ἢ ὁποία μέχρι πρότινος ἐπικοινωνοῦσε μὲ τὸ εἶδος τέχνης πὸ διαρκῶς παραγκωνίζεται, τὴ ζωγραφικὴ τελάρου. Ὅσο γιὰ τὴν διάχυση τῆς τέχνης μέσω τῆς ἀκτιβιστικῆς διάθεσης πὸ κυριαρχοῦσε στὴν τελευταία Μπιενάλε, καὶ γιὰ μιὰ τόσο σημαντικὴ διοργάνωση, αὐτὴ θὰ ὄφειλε νὰ συνδυάζεται μὲ ποιοτικότερες ἐπιλογές. Ὁ κοινωνικὸς ἀκτιβισμὸς δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι οὔτε πολιτικὰ προσχηματικὸς οὔτε ἄλλοθι γιὰ ὁποιοσδήποτε κακοφωνίες.

Ἡρῶ Νικοπούλου