

1000+1 Πράξ(ε)ις

Είναι γεγονός ότι, στο τέλος της δεκαετίας που διανύουμε, η σύγχρονη τέχνη και κατ' επέκταση το εικαστικό έργο, βρίσκεται σε μια εποχή δημιουργικής και θεωρητικής κρίσης, τόσο στα κέντρα λήψης αποφάσεων όσο και στην περιφέρεια.

Ο νέο-φιλελευθερισμός έχοντας διεισδύσει σε όλους τους τρόπους παραγωγής, του όποιου προϊόντος, διαβρώνει τόσο τον κοινωνικό όσο και τον εικαστικό λόγο.

Η μαζική επικοινωνία και παραγωγή τείνουν να εξαφανίσουν τη γλώσσα που διαμορφώνει είτε τη σκέψη, την ιδέα, το λόγο, είτε το εικαστικό αποτέλεσμα προς όφελος μιας παραγωγής που έχει ως μοναδικό στόχο την προώθηση του προϊόντος, δηλαδή την πώληση και την αγορά.

Οι κοινωνικές και πολιτιστικές συνθήκες διαμορφώνουν έναν πλουραλισμό ο οποίος αναπτύσσει μεθοδικά και οργανωμένα ένα είδος σύγχυσης που ευνοεί, σχεδόν επευφημεί την απουσία της κριτικής σκέψης.

Η γλώσσα των μέσων μαζικής ενημέρωσης και η σχέση της με το υποκείμενο-αντικείμενο έχει πλέον καταστεί *modus vivendi*, με τέτοιον τρόπο ώστε ακόμα και η παραγωγή του έργου τέχνης να καθίσταται διαδικαστική, να κατευθύνεται προς μια νέα αισθητική εμπειρία, με τρόπο που όλα να είναι κριτική και τίποτα να μην είναι. “Η κατάκτηση της αγοράς πραγματοποιείται με την απόκτηση του ελέγχου και όχι πλέον με τη σταθεροποίηση των ανταλλακτικών αξιών”¹. Αποτέλεσμα: οι παροχές και οι υπηρεσίες να έχουν γίνει το κέντρο, η “ψυχή”, το *star system*, ενώ παράλληλα το *marketing* να έχει καταστεί το απόλυτο μέσο του κοινωνικού ελέγχου, διαμορφώνοντας με αυτόν τον τρόπο μια νέα τάξη συμπεριφορών.

Στο πλαίσιο αυτό η μορφή γλώσσας που διαμορφώνεται οργανώνει υλικές πραγματικότητες ή παρέχει στόχους, δηλαδή, αναπτύσσεται ένας μηχανισμός ελέγχου που συναντάται τόσο στην εκπαίδευση όσο και στις επιχειρήσεις, εις βάρος πλέον των Ανθρωπιστικών Επιστημών. Ο “δυναμισμός” έχει γίνει αναπόσπαστο τμήμα μιας κοινωνίας η οποία παράγει την κουλτούρα της ταχύτητας και της ομοιομορφίας. Το “ποιείν” και το “πράττειν”, -δηλαδή η καθολική συμμετοχή στην πολιτική πράξη, όπως όρισε ο Αριστοτέλης την έννοια της ευτυχίας-, έχει ερμηνευθεί ως δράση, η πράξη δεν εμπεριέχει την αντί-πράξη.

Είναι όλα τα ανωτέρω που διαμόρφωσαν, ως θεματική επιλογή, τις **1000+1 Πράξ(ε)ις**, ως σχήμα υπερβολής αλλά και κυριολεξίας.

Ως επιθυμία ανίχνευσης, εκτός της καλλιτεχνικής πράξης, όλων αυτών των δυνητικών ή κυριολεκτικών πράξεων που διαμορφώνουν το κοινωνικό-πολιτικό σύστημα ελέγχου.

Ως επιθυμία αλλά και έρευνα των πράξεων αυτών που η εικαστική γλώσσα ερμηνεύει, παρερμηνεύει, παραβλέπει, ή μετουσιώνει σε έργο.

Ως διερώτηση για το ρόλο του καλλιτέχνη μέσα σ' ένα σύστημα που διαμορφώνεται γι' αυτόν και χωρίς αυτόν.

Ως παρατήρηση για τον τρόπο με τον οποίο οι επιλεγμένοι καλλιτέχνες αντιδρούν στην κατασκευασμένη πραγματικότητα, με το εικαστικό τους έργο και το μέσο έκφρασης που χρησιμοποιούν, και αν αυτό αποτελεί μέσο διαμαρτυρίας, συμβιβασμού ή αντίδρασης;

L' Autre Face de l'art²

Η εποχή της κοινωνικής κριτικής τέχνης, της αμφισβήτησης, της επανάστασης και της διαμαρτυρίας, που χαρακτήρισε τη δεκαετία του '60, μοιάζει να επανέρχεται μέσα από διαφορετικές διαδικασίες και χαρακτηριστικά.

Η νεότερη γενιά καλλιτεχνών, αυτή που δεν την **απασχολούν** μόνο τα γλωσσικά και πλαστικά θέματα του καλλιτεχνικού αντικειμένου, αλλά ούτε ασφαλώς και η αντίδραση στους θεσμούς και η άνοδος της μεσαίας τάξης, που είχε χαρακτηρίσει τη δεκαετία του 60, μοιάζει να προσανατολίζεται, δειλά και με κάποιους, ίσως, ενδοιασμούς αφού διαπιστώνει ότι δεν αποτελεί μέρος του συστήματος, προς μια κατεύθυνση κατάδειξης του τρόπου ζωής, του κοινωνικού -πολιτικού ευρύτερου ιστού.

Δεν θα επικαλεστούμε, βέβαια, ότι το προσωπικό είναι πολιτικό και αντίθετα, τη φράση δηλαδή που σημάδεψε για δεκαετίες το φεμινιστικό κίνημα, αλλά θα υποστηρίξουμε ότι, η απομάκρυνση από μια μετά-γλώσσα, που έγινε ιδιαίτερα αισθητή με την εμφάνιση αυτού που πλέον ονομάζουμε “Διεθνή Σκηνή της τέχνης”, -απόρροια της παγκοσμιοποίησης- έστρεψε σημαντικό αριθμό καλλιτεχνών προς μια αισθητική που επηρεάζεται από την αποτυχία, τη νωχέλεια, τη διάκριση μεταξύ “καλού” και “κακού” γούστου, την παρουσία ανώνυμων ή ελάχιστα ταυτοποιημένων αντικειμένων, την έμμεση παράσταση του σώματος, τις ερμαφρόδιτες ανδρόγυνες φιγούρες, τα ανώνυμα αστικά τοπία, τόσο στη φωτογραφία όσο και στις πλαστικές τέχνες.

Αυτό βέβαια έχει ερμηνευθεί από τον Terry Eagleton³ ως αποτέλεσμα της κρίσης της πολιτισμικής θεωρίας και των πολιτιστικών σπουδών, αφού όπως επισημαίνει τέθηκε εκτός πεδίου ότι άπτεται του ηθικού, πολιτικού, φιλοσοφικού στοχασμού προς όφελος των εφήμερων και ανούσιων εκφάνσεων της ποπ κουλτούρας.

Μια παρόμοια ερμηνεία και προσέγγιση που αφορά στην ουσία το διατυπωμένο θεωρητικό λόγο πιστεύουμε ότι θίγει πρωτίστως ένα είδος εκλαΐκευσης των εθίμων και της κουλτούρας που προωθείται από τα κέντρα εξουσίας.

Έργα καλλιτεχνών όπως των *Irene Anton, Michael H. Rohde, Τάσου Παυλόπουλου, Ανδρέα Μητρόπουλου, Καίσαρα Βρεττού-Ραμίρεζ, Olivier Roller, Jean-Pierre Attal, Γιώργου Κομνηνάκη, Αλέξανδρου Τσαμούρη* δεν διστάζουν να ασκήσουν κριτική σε κοινωνικά, πολιτικά, καθημερινά θέματα, να παραστήσουν ή να αναπαραστήσουν ένα σύστημα ιδεών, ο καθένας με διαφορετικά μέσα έκφρασης, το οποίο περικλείει ένα σύνολο πράξεων και αντί-πράξεων, πέρα από κάθε θεωρητικό λόγο.

Να καυτηριάσουν είτε τον τρόπο με τον οποίο τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, ως γνήσιοι “πνευματικοί αποικιοκράτες”, χειραγωγούν, είτε τις αντιλήψεις και ερμηνείες που αναπτύσσονται από το κοινωνικό σύνολο.

Η *Irene Anton* σε υλικά πολυτελείας, όπως αυτό του μεταξιού, σχεδιάζει ένα σύστημα “αξιών” επιβολής του καπιταλιστικού συστήματος, τονίζοντας ιδιαίτερα την αντιπαράθεση του εύθραυστου με του “άκαμπτου”. Από την αποικιοκρατία μέχρι και την παγκοσμιοποίηση, την επιβολή και εκμετάλλευση της Δύσης προς τον υπό ανάπτυξη λεγόμενο κόσμο.

Το βίντεο του *Michael H. Rohde* θίγει τις σχέσεις της πρώην Ανατολικής Γερμανίας πριν και μετά την Πτώση του Τείχους, καυτηριάζει τη συντηρητική πολιτική της Μέρκελ σε σχέση με αυτήν του Χόνεκερ.

Ο *Τάσος Παυλόπουλος* με τα σχέδια του, πάντοτε προφητικός αλλά και καυστικός ασκεί κριτική στην νέο-ελληνική κοινωνία, στα ταμπού της αλλά και στις δεισιδαιμονίες της, στην ίδια την τέχνη, στους κριτικούς τέχνης, στην πολυπραγματοσύνη του Έλληνα. Ενώ το βίντεο του *Ανδρέα Μητρόπουλου* μας θυμίζει τη σχέση αλληλεξάρτησης του εξουσιαστή με τον εξουσιαζόμενο, αλλά και την κοινωνία του ελέγχου.

Η εγκατάσταση του *Καίσαρα Βρεττού- Ραμίρεζ* λειτουργεί ως αντί-πραξη στον τηλεοπτικό καταναλωτικό καταγισμό, στην εκποίηση κάθε προσωπικής μοναδικής στιγμής, στην παθητική επαναύπαση του καθενός από εμάς.

Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και ο *Olivier Roller* με τις φωτογραφίες επιφανών ανδρών από το χώρο της διαφήμισης και της πολιτικής. Φωτογραφικά πορτραίτα, τα οποία αναπτύσσουν ένα διάλογο με το ίδιο αρχικά φωτογραφιζόμενο υποκείμενο, μας θυμίζουν τις μοναρχικές ρωμαϊκές προτομές και γλυπτά, υπογραμμίζοντας την απουσία του μοντέρνου ανθρωπισμού και ίσως την προφητεία του Νίτσε για την “Εξαφάνιση του Ανθρώπου”.

Ενώ ο *Jean-Pierre Attal* με αστικές φωτογραφίες από το πολεοδομικό περιβάλλον του Παρισιού μας φέρνει αντιμέτωπους με την παθογένεια των ομοιόμορφων κατοικιών και των γκέτο. Οι άρτιοι αρχιτεκτονικοί όγκοι, ως ασφυκτικές μεζονέτες εσώκλειστων, η επιλεγμένη απουσία της ανθρώπινης παρουσίας δεν μαρτυρούν παρά την πληθωρικότητα της μοναξιάς.

Ενώ η φωτογραφική χρωματική του παλέτα συμμετέχει στο αποτέλεσμα ενός αυθεντικού οπτικού “γεγονότος”.

Με παραδοσιακό μέσο, όπως αυτό της ζωγραφικής, ο *Γιώργος Κομνηνάκης*, μέσα από τη χρήση διαφορετικών ειδών πινελιάς, επιλέγει να αναπαραστήσει την πλήρη διάβρωση του ιστορικού-πολιτικού συστήματος, να καυτηριάσει την πτώση των προτύπων. Το παρελθόν και το παρόν ρεαλιστικά ανθρωποκεντρικά, ιστορικά αλλά και μνημειώδη λειτουργούν ως αφορμή για κατάδειξη της πτώσης των ανταλλακτικών αξιών.

Ο *Αλέξανδρος Τσαμούρης* ασκεί κριτική στο τρίπτυχο πατρίς, θρησκεία, οικογένεια.

Ιδρύει το δικό του κράτος εν κράτη. Καλεί σε κατάληψη των στρατοπέδων εντός του πολεοδομικού σχεδίου Θεσσαλονίκης με σκοπό την πολιτιστική και κοινωνική ανάπλαση της πόλης. Τα μετωπικά του σχέδια, απαλλαγμένα από όγκους και φωτοσκιάσεις λειτουργούν ως ένα είδος άμεσου διαλόγου με το θεατή. Ενώ ως ακτιβιστής, η παρέμβαση του έργου του στα στρατόπεδα, λειτουργεί στη συλλογική συνείδηση σαν ένα είδος αφύπνισης αλλά και διαμαρτυρίας.

Έμμεσα, και με έργα που αναφέρονται περισσότερο σε προσωπικές ερμηνείες, κοινωνικού περιεχομένου, είναι τα έργα των *Παυλίνα Βερούκη, Αγγελική Βαλβή, Χρυσή Τσίωτα, Patrick Meyer, Μαρία Γλύκα, Χάρη Πάλλα, Ράνια Μπέλλου, Ασπασία Κρυσταλλά, Sencer Vardarman, Φωτεινή Καλλέ- Βικτώρια Καρβούνη*

Το έργο τους έχει κοινό χαρακτηριστικό, ανεξάρτητα από το μέσο, ότι επαναφέρει την αναπαράσταση, το ίχνος του εγκλωβισμένου κοινωνικά σώματος.

Ο τρόπος βέβαια που επιλέγουν να εργαστούν οι καλλιτέχνες παραπέμπει περισσότερο στο νέον τρόπο θέασης, δηλαδή στην αντίληψη μιας εικόνας του κόσμου, που τον αναγνωρίζουμε, τον καταλαβαίνουμε σε σχέση μ' αυτόν που προηγήθηκε, μ' αυτόν που ακολουθεί και με το σφαιρικό του περιβάλλον.

Δηλαδή στον αντίποδα του Ουμανισμού που μας έμαθε να σκεφτόμαστε τον κόσμο χωρίζοντάς τον και διαχωρίζοντάς τον σε στοιχεία.

Η *Παυλίνα Βερούκη* επιλέγει, μέσα από εφήμερα υλικά όπως είναι η κιμωλία, να βάλει όρια στην ημερήσια κίνηση του ήλιου, να καταγράψει την πολυσύχναστη αγορά της Δαμασκού, όχι μέσα από τα ήθη και έθιμα της, αλλά μέσα από την έκκεντρη και μη, κίνηση των περαστικών και των αυτοκινήτων, σε σχέση με τον ήλιο. Η θέση της όπως δηλώνει ήταν: “να μη πάρει κριτική, πολιτική θέση όπως κάθε δυτικός, στο τρόπο ζωής και έκφρασης του άλλου”.

Η *Αγγελική Βαλβή*, σχεδόν χειρονομιακά, “απλώνει” στο χώρο τα αυτοκόλλητα σχέδια της, συνθέτει, οργανώνει του ημερολογιακού τύπου σημειώσεις της.

Καμία πράξη δεν είναι ολοκληρωμένη, αναιρεί και αναιρείται. Προκαλεί, μέσα από πανομοιότυπες φιγούρες, την ρομποτική αυτή επανάληψη ενός σώματος υπό αμφισβήτηση.

Ενώ αντίθετα το έργο της *Χρυσής Τσίωτα* υποθάλλει μηχανισμούς του ερμαφρόδιτου προτύπου, τραυματισμένο από το αστικό και κοινωνικό τοπίο, εμπνέεται από ιστορικά γεγονότα μετανάστευσης και διωγμών. Σύνηθες κεντρικό θέμα στα έργα της ένα είδος “μυθολογοποίησης”

του επαναληπτικού απρόσωπου αρσενικού/θηλυκού.

Ο *Patrick Meyer* παρεμβαίνει, με τα ετερονύμια του, στον κοινωνικό δημόσιο χώρο (*Dimossios Ergassia*).

Συνένοχος με τον καθημερινό άνθρωπο διεγείρει τη σκέψη του, τη “φωτογραφίζει”. Το αίμα γίνεται μελάνι, σηματοδομένο σώμα και λέξεις. Ένα είδος ποιητικής σκηνογραφίας των λέξεων συνώνυμη με μια επιθυμία κατάκτησης μιας πνευματικής ταυτότητας.

Ενώ η παρέμβαση της *Μαρίας Γλόκα* στο φυσικό χώρο και η μετάπλασή του από τα διπλωμένα, ανακατασκευασμένα χαρτόνια, αποκαλύπτουν μικρές μη αφηγηματικές ιστορίες που επιζητούν την πράξη της ερμηνείας τόσο στο χώρο όσο και στο φαντασιακό.

Οι προκαλούμενες αβεβαιότητες και διαφοροποιήσεις που προκαλούνται αποτελούν ένα από τα δυναμικά σημεία της υπό αέναης εξέλιξης του φυσικού χώρου και κατ' επέκταση του οργανικού στοιχείου.

Ο *Χάρης Πάλλας* στην εγκατάσταση του, πραγματεύεται την αίσθηση της ασφυξίας αλλά και της διαφάνειας που προσδίδουν τα υλικά στο ανθρώπινο σώμα. Την ασφυξία της μοναχικότητας αλλά και την ψυχολογική κακοποίηση που μπορεί να προέλθει απ' αυτήν. Την κακοποίηση που προκύπτει αφενός από την κοινωνική μάζα αλλά και από την ίδια την αναζήτηση της κοινωνικής διεκδίκησης για ταυτότητα, δηλαδή, μια μορφή πολιτιστικής ταυτότητας.

Ενώ η *Ράνια Μπέλλου* πραγματεύεται σφαιρικά τη σχέση του χώρου με το σώμα. Το μεν δεν μπορεί να υφίσταται χωρίς το δε και γι' αυτόν το λόγο θεωρεί απαραίτητη συνιστώσα του έργου της τη διάδραση που δημιουργείται από το θεατή. Τα ίχνη, τα απομεινάρια ενός τεχνητού χώρου που είναι όμως η προέκταση, η προβολή του φυσικού.

Η *Ασπασία Κρυσταλλά*, με παραδοσιακό μέσο που είναι αυτό του μελανιού σε χαρτί, οργανώνει την κοινωνία των αρπακτικών μετά το “όργιο”. Αναρωτιέται, συμβολικά, τι ακολουθεί μετά τις “απελευθερώσεις”; Οι διαφορετικοί τόνοι στο σχέδιο της οργανώνουν, εύστοχα, τη μικρογραφία ενός εξουσιαστικού κόσμου.

Ενώ το έργο του *Sencer Vardarman* λειτουργεί ως ένας κοινωνικός-πολιτιστικός ιστός γύρω από τον οποίο διαμορφώθηκαν και διαμορφώνονται όλα τα οικονομικά συμφέροντα, το γενεαλογικό δέντρο του χρήματος μας υπογραμμίζει την επιστημονική πλευρά ενός συμβόλου που «διακινεί» την ασφάλεια και τη συνέχεια της εξέλιξης του ανθρώπινου είδους.

Τα όρια του προσωπικού, του ιδιωτικού με το δημόσιο εξετάζουν οι *Φωτεινή Καλλέ- Βικτώρια Καρβούνη* με τη βίντεο-προβολή τους. Ηδονοβλεψίες ή παρατηρητές, χρήστες δικτυακών τόπων ή κατάχρηση, παραβίαση; Αντιγραφή-επικόλληση; Οι δύο καλλιτέχνες διεισδύουν στις παροχές της ψηφιακής εποχής και αναρωτιούνται εάν η εποχή μας αποτελεί τμήμα ή μεταμόρφωση της “Κοινωνίας του Θεάματος”, όπως την όρισε ο *Guy Debord*⁴.

“Τέχνη Σε Αβέβαιους Καιρούς”, σε καιρούς που η ιστορικότητα, το περιεχόμενο, η εργασία αποτελούν ουτοπία. Καλλιτέχνες σε Αβέβαιους Καιρούς.

Με ποιόν τρόπο άραγε μπορούν να αντισταθούν στην αβέβαιη και αυθαίρετη εξουσία, να υπερασπισθούν την ελευθερία του ατόμου, τη δημοκρατία, να φανταστούν ένα μέλλον όπου δεν αναπαράγονται οι απάνθρωπες παραβιάσεις;

Πως οφείλει να αντιδράσει ο καλλιτέχνης σε μια εποχή όπου η πολιτική εξασθενεί; Να αντισταθεί ή να συμπλεύσει;

Να εκχυδαΐσει, να εκμηδενίσει την απουσία του “άλλου”, απέναντι του; να ανατρέξει σε μια αισθητική της αδιαφοροποίησης; (indifferenciation)

Περισσότερο από ποτέ οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν τις οπτικές μεταφορές, τα μετωνύμια, τις μετατοπίσεις, τις συνθέσεις και συνδυασμούς, επιχειρούν να κάνουν αισθητή την ύπαρξη τους, την παρουσία τους στον κόσμο, με τον ένα και μοναδικό τρόπο που έχουν.

Αυτόν της καλλιτεχνικής πράξης στο κοινωνικό σύνολο.

Δωροθέα Κοντελετζίδου

-
- 1 Gilles Deleuze, *Pourparlers (1972-1990)*, Minit, Paris 1990.
 - 2 Pierre Restany, *L'autre face de l'art*, Gallilée, Paris, 1979.
 - 3 Therry Eagleton, *Μετά τη Θεωρία, Μεταίχμιο*, Αθήνα, 2003.
 - 4 Guy Debord, *la Societé du Spectacle*, Gallimard, Paris, 1992