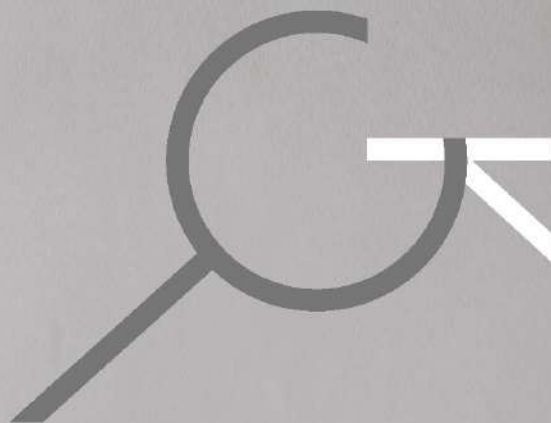


ΤΕΥΧΟΣ ΔΕΚΑΤΟ
2021/2



ΕΙΔΙΚΟ ΤΕΥΧΟΣ
**ΜΑΡΕΙΣΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ
ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ
ΛΟΥΙΖΑ ΑΥΓΗΤΑ
ANDREW HEMINGWAY
ΝΙΚΟΣ ΠΕΓΙΟΥΔΗΣ
ANNA-MARIA KANTA
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ-ΕΙΣΑΓΩΓΗ
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

P

I

M

H

ΕΞΑΜΗΝΙΑΙΑ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ



Τιμή €9



ΕΞΑΜΗΝΙΑΙΑ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

ΚΡΙΣΗ

Εξαμηνιαία Επιστημονική Επιθεώρηση

Συντακτική επιτροπή: Ελένη Βλάχου, Χριστίνα Δημακοπούλου, Θοδωρής Δημητράκος, Γιάννης Κοζάτσας, Αγγελική Πούλου, Μαρία Χολέβα.

Επιστημονικοί Συνεργάτες: Δημήτρης Αναστασίου, Άρις Αραγεώργης (1961-2018), Γιώργος Βελεγράκης, Θανάσης Γκιούρας, Reinhard Jung, Δημήτρης Καλτσώνης, Έλενα Μαμουλάκη, Γιώργος Μανιάτης, Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, Σταύρος Μαυρουδέας, Παντελής Μπάγκος, Αριστείδης Μπαλτάς, Ευγενία Μυλωνάκη, Νίκος Παπαδάτος, Ντορίνα Παπαναστασίου, Κώστας Πασσάς, Γιώργος Πλειός, Σπύρος Σακελλαρόπουλος, Σωτήρης Σκανδάλης, Σταύρος Σταυρίδης, Κώστας Στεργιόπουλος, Simona Todaro, Τέλης Τύμπας, Γιώργος Φαράκλας, Γιώργος Φουρτούνης, Νίκος Φωλίνας, Αλέξανδρος Χρύσης, Στάθης Ψύλλος.

Επικοινωνία: www.e-krisi.gr

Υπεύθυνος επικοινωνίας: Γεράσιμος Χολέβας

Σχεδιασμός κειμένου: Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος

Σελιδοποίηση: Νεκτάριος Στεργιόπουλος

Παραγωγή: Μοτίβο Α.Ε.

Σχεδίαση ιστοσελίδας: Γιάννης Σακελλαρίου, Αποστόλης Κυριάκος

Τιμή τεύχους: 9 ευρώ

Ετήσια συνδρομή (ιδιώτες): 15 ευρώ

Ετήσια συνδρομή (ιδρύματα): 20 ευρώ

Κεντρική διάθεση: Εκδόσεις Τόπος

Πλαπούτα 2 & Καλλιδρομίου, 114 73 Αθήνα, τηλ. 2108222835, info@motibo.com

Τεύχος 10 – 2021/2

Εικόνα εξωφύλλου: Μάνος Τσιχλής

Ξημερώματα στο νταμάρι (Dawn at the quarry), μάρμαρο, ορείχαλκος, 30x11x15cm, 2019.

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση μέρους ή όλου του έργου, καθώς και η αναπαραγωγή ή μετάδοσή του με οποιοδήποτε οπτικοακουστικό, γραπτό ή άλλο μέσο χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη ή του συγγραφέα.

ISSN 2585-2124

Περιεχόμενα

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ	3
Εισαγωγικό Σημείωμα: Μαρξιστικές προσεγγίσεις στην ιστορία της τέχνης	
ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ	15
<i>Ιστορία της τέχνης και πάλη των τάξεων: Μια ανάγνωση</i>	
ΛΟΥΙΖΑ ΑΥΓΗΤΑ	39
Θεωρίες για τη ριζοσπαστικότητα της σύγχρονης τέχνης, ή, τι συμβαίνει όταν η ιστορία της τέχνης ξεχνά τον Μαρξισμό	
ANDREW HEMINGWAY	61
Class Consciousness and the Crowd in American Realist and Socialist Art, c. 1905-40	
ΝΙΚΟΣ ΠΕΓΙΟΥΔΗΣ	93
Ο καλλιτέχνης ως παραγωγός: Για μια νέα προσέγγιση της καλλιτεχνικής ριζοσπαστικότητας	
ANNA-MARIA KANTA	119
Proletarian Drawing: West German Pedagogy's Communicative Turn in the 1970s	
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ	151
Βιβλιοκρισία: Μιχαήλ Λίφσιτς, <i>Η φιλοσοφία της τέχνης του Καρλ Μαρξ</i> . Αθήνα: Τόπος, 2018	

ΛΟΥΙΖΑ ΑΥΓΗΤΑ*

Θεωρίες για τη ριζοσπαστικότητα της σύγχρονης τέχνης, ή, τι συμβαίνει όταν η ιστορία της τέχνης ξεχνά τον Μαρξισμό

Περίληψη

Η «σύγχρονη τέχνη» συχνά ταυτίζεται με τη ριζοσπαστικότητα, μια πεποίθηση που βασίζεται στην εκλαμβανόμενη ως αδιαμφισβήτητη σύγχρονη πραγματικότητα των εναλλακτικών πολλαπλών αφηγήσεων, οι οποίες εναντιώνονται στον αυταρχισμό της –μοναδικής, δυτικής, ανδροκρατικής, αποικιοκρατικής κτλ.– νεωτερικότητας. Οι αφηγήσεις αυτές συγκροτούνται στο έδαφος των μεταμαρξιστικών προσεγγίσεων και της απόρριψης της μαρξιστικής ανάλυσης η οποία, σε αυτό το πλαίσιο, ερμηνεύεται ως έκφραση μιας ολιστικής, ντετερμινιστικής προσέγγισης που αποκλείει τις αφηγήσεις και τις εμπειρίες των σύγχρονων υποκειμενικοτήτων. Στο άρθρο αυτό, εξετάζω τις αντιφάσεις που χαρακτηρίζουν την ιδεολογία της «σύγχρονης τέχνης» και ερμηνεύω, με αναφορά στην ιστορία της θεσμικής συγκρότησής της, τον ρόλο της στην επιβεβαίωση, τελικά, του καπιταλισμού ως της αδιαμφισβήτητης συνθήκης, εντός της οποίας αναπτύσσονται οι ριζοσπαστικές καλλιτεχνικές θεωρίες και πρακτικές της σύγχρονης τέχνης.

* Η Λουίζα Αυγήτα είναι επίκουρη καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ.

Abstract

Author: Louisa Avgita*. Title: Theories about the Radicality of Contemporary Art, or, what happens when Art History forgets Marxism.

“Contemporary art” is often identified with radicality, a belief based on the perceived as indisputable contemporary reality of alternative multiple narratives, which oppose the authoritarianism of –the unique, western, male-dominated, colonial, etc.– modernity. These narratives are built on the ground of post-Marxist approaches and the rejection of Marxist analysis which, in this context, is interpreted as an expression of a holistic, mechanistic approach that excludes the narratives and experiences of the contemporary subjectivities. In this article, I examine the contradictions that sustain the ideology of “contemporary art”, and interpret, with reference to the history of its institutional formation, its role in the eventual confirmation of capitalism as the indisputable condition within which radical artistic theories and practices of contemporary art are developed.

* Louisa Avgita is Assistant Professor in Art History, Faculty of Arts – School of Visual and Applied Arts, Aristotle University of Thessaloniki.

Η επιτυχία της έννοιας της «σύγχρονης τέχνης» μπορεί να θεωρηθεί, ως έναν βαθμό τουλάχιστον, ότι αφορά τη φαινομενική της ουδετερότητα. Σε αντιδιαστολή με τη μοντέρνα τέχνη που παραπέμπει στην πρόοδο, η «σύγχρονη τέχνη» μοιάζει να αφορά την τρέχουσα καλλιτεχνική παραγωγή, την τέχνη που συμβαίνει τώρα. Η έννοια αυτή, άλλωστε, συσχετίζεται με την εξίσου «ουδέτερη» έννοια του «σύγχρονου» –της τρέχουσας, διαρκώς μεταβαλλόμενης, πραγματικότητας που επιβάλλει την επείγουσα, διαρκή προσαρμογή της τέχνης σε αυτή, ώστε να ανταποκρίνεται σε αυτό που υπάρχει «εδώ και τώρα». Οι επιμελητές του συλλογικού τόμου του περιοδικού *e-flux* με τίτλο *What is Contemporary Art?* επισημαίνουν τη σημασία της ουδετερότητας του «σύγχρονου», συνδέοντάς τη με τον καπιταλισμό:

Το σύγχρονο αρχίζει να αποκαλύπτεται ως κάτι σαν γυάλινη οροφή, ένα αόρατο φράγμα που μας δένει μαζί, μέσω της ίδιας της αορατότητάς του. Αναγνωρίζουμε ο ένας τον άλλον, μεμονωμένους καλλιτέχνες, κάποιες πόλεις, κοινωνικές σκηνές, μερικές συλλογικές τάσεις που φαίνεται να φθάνουν σε μας περισσότερο ως κοινά ενδιαφέροντα παρά ως κοινωνικές προβολές, αλλά τίποτα δεν αποκτά κρίσιμη μάζα κάτω από οποιαδήποτε άλλη ομπρέλα πέρα από αυτή του «σύγχρονου». Δεν είναι κάτι τόσο διαφορετικό από το πώς καταλαβαίνουμε να λειτουργεί ο καπιταλισμός [...]: αν αρχίσουμε να διακρίνουμε το σχήμα του, είτε μετατοπίζεται είτε γινόμαστε παρωχημένοι: μη-σύγχρονοι. Αλλά τότε ίσως αυτό δεν θα ήταν και τόσο κακό....¹

Είναι προφανές ότι ο όρος «σύγχρονο» αποτελεί έναν συστηματοποιημένο όρο, ο οποίος έχει επικρατήσει, τελικά, ως ο πλέον κατάλληλος για να φέρει την κυρίαρχη ιδεολογία, καθιστώντας την αδιαμφισβήτητη. Άλλωστε, η «σύγχρονη τέχνη», περισσότερο ίσως από οποιαδήποτε άλλη στο παρελθόν, έχει κατοχυρωθεί θεσμικά σε τέτοιο βαθμό που έχει αποκτήσει την ποιότητα ενός αναπόδραστου φυσικού φαινομένου –όσο αναπόδραστο είναι να ξει κανείς στο τώρα. Σε αυτό το πλαίσιο, το «σύγχρονο» αποτελεί τη διαρκή επιβεβαίωση του καπιταλισμού στο διαρκές παρόν.

Σύγχρονη τέχνη: ενάντια στον καπιταλισμό;

[...] δεν είναι τυχαίο ότι οι θεσμοί, τα μέσα ενημέρωσης και οι πολιτιστικές δομές του κόσμου της σύγχρονης τέχνης έχουν γίνει το τελευταίο καταφύγιο του πολιτικού και πνευματικού ριζοσπαστισμού. Καθώς διάφορες πνευματικές παραδόσεις της αριστεράς φαίνεται να χάνουν έδαφος σε πολιτικές αρένες και κοινωνικούς λόγους, και παρά τον τρόπο που η τέχνη είναι συνυφασμένη με τις κοινωνικές δομές του καπιταλισμού, τα κυκλώματα σύγχρονης τέχνης είναι μερικοί από τους μοναδικούς εναπομείναντες χώρους στους οποίους η αριστερή σκέψη κυκλοφορεί ακόμα ως δημόσιος λόγος. [...] Φαίνεται ότι όπως ακριβώς το αντικείμενο τέχνης θέτει ένα συνεχές μυστήριο, έναν χώρο αντίστασης και προβληματισμού που οδηγεί στη φώτιση, έτσι και οι θεσμοί και

¹ Julieta Aranda, Brian Kuan Wood & Anton Vidokle, «What Is Contemporary Art? An Introduction», στο *e-flux journal. What Is Contemporary Art?*, επιμ. Julieta Aranda, Brian Kuan Wood & Anton Vidokle (Berlin, New York: Stenberg Press, 2010), 5-9, 9.

οι δομές εξουσίας της σύγχρονης τέχνης λειτουργούν, επίσης, ως η κριτική αυτοσυνείδηση της καπιταλιστικής υπερμοντερνικότητας.²

Με αυτόν τον τρόπο περιγράφει ο Μεξικανός ιστορικός και κριτικός τέχνης και επιμελητής Cuauhtémoc Medina τη σύγχρονη τέχνη, αναγνωρίζοντας ταυτόχρονα τόσο την ισχυρή της θεσμική παρουσία και παντοδύναμη απήχηση στο ευρύ κοινό, μέσα από μπιενάλε, μουσεία, ιδρύματα κτλ., όσο, την καταφανή της υποστήριξη από το οικονομικό και κοινωνικό κατεστημένο:

Η σύγχρονη τέχνη ορίζεται από ένα νέο παγκόσμιο κοινωνικό πλαίσιο, στο οποίο αποτραβηγμένοι πλούσιοι (που έχουν παραιτηθεί από τους ρόλους τους ως μάντζερ βιομηχανίας και εμπορίου στη γραφειοκρατία των CEO) αναζητούν μια ορισμένη αστική ταυτότητα μέσω της αισθητικής 'φιλανθρωπίας'. Με αυτόν τον τρόπο, αλληλεπιδρούν με μια νέα κοινωνική οικονομία υπηρεσιών που πραγματοποιούνται από καλλιτέχνες, κριτικούς και επιμελητές –υπηρεσίες των οποίων το συμβολικό κεφάλαιο στηρίζεται στην ικανότητά τους να συναλλάσσονται σε ομοιότητα με το 'σύγχρονο'. Η σύγχρονη τέχνη γίνεται, έτσι, η κοινωνική δομή που ορίζεται από τη διαλεκτική μεταξύ του νέου ιδιωτικού jet set και ενός jet προλεταρίων.³

Ο Medina δεν είναι ο μόνος που περιγράφει τη σύγχρονη τέχνη με όρους που την προσδιορίζουν ως ένα είδος δημοκρατικής, ριζοσπαστικής και τελικά αντισυστημικής όασης μέσα στο περιβάλλον ενός ανελέητου «νεοφιλελεύθερου», «παγκοσμιοποιημένου» καπιταλισμού, αναγνωρίζοντας ταυτόχρονα την καθολική της παντοκρατορία. Αντίστοιχος είναι και ο λόγος μεγάλων διοργανώσεων σύγχρονης τέχνης, όπως η Documenta 14 που πραγματοποιήθηκε εν μέρει στην Αθήνα, με τον τίτλο *Learning from Athens*. Από τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή της πλέον κατεστημένης παγκόσμιας διοργάνωσης, που συμπυκνώνει, αλλά και διαμορφώνει, τις τάσεις και το περιεχόμενο της σύγχρονης τέχνης, ο Adam Szymczyk,⁴ αφού κάνει αναφορά στην «κρίση της δημοκρατίας» και το οικολογικό πρόβλημα, επισημαίνει την ελπιδοφόρα απάντηση της τέχνης:

Η ελπίδα μας είναι ότι, αντί για απλή αναπαράσταση των κοινωνικών σχέσεων που ήδη υπάρχουν, η τέχνη μπορεί να παραγάγει χώρο και να τον κατοικήσει· να προωθήσει διαλόγους πέρα από τα ήδη γνωστά και να δράσει κατά της προβλέψιμης, ζοφερής πορείας των παγκόσμιων πολιτικών και κοινωνικών γεγονότων που μας κρατούν άγρυπνους και μετέωρους.

² Cuauhtémoc Medina, «Contemp(t)orary: Eleven Theses», στο *e-flux journal. What Is Contemporary Art?*, επιμ. Julieta Aranda, Brian Kuan Wood & Anton Vidokle (Berlin, New York: Stenberg Press, 2010), 10-21, 19-20.

³ Medina, «Contemp(t)orary», 16.

⁴ Adam Szymczyk, «14: Επαναληψιμότητα και ετερότητα -μαθαίνοντας και δουλεύοντας από την Αθήνα», στο *Documenta 14 Reader*, επιμ. Quinn Latimer & Adam. Szymczyk (Munich, London, New York: Prestel Verlag, 2017), 17-42, 33.

Η προσέγγιση αυτή, έστω και με παραλλαγές, αποτελεί την κυρίαρχη άποψη για τη σύγχρονη τέχνη, η οποία μπορεί να εμφανίζεται με μια ποικιλία χαρακτηρισμών (π.χ. *global art*, *altermodern* ή ακόμα *post-contemporary*). Κοινή τους συνισταμένη αποτελεί η υπεράσπιση της ετερότητας και της πολλαπλότητας ενάντια στον αυταρχικό λόγο των διπλών της νεωτερικότητας και στη μονοκρατορία του νοήματος της γραμμικής ιστορίας. Στον πρόλογο του συλλογικού τόμου με τίτλο *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, οι επιμελητές του τόμου Terry Smith, Okwui Enwezor και Nancy Condee⁵ υποστηρίζουν emphaticά την ετερογένεια των απόψεων που φιλοξενούνται, κάτι που θα μπορούσε να εκληφθεί πιθανά ως κατά βάση αντιφατικό – ένας συλλογικός τόμος που εδράζεται εξαρχής στην απόρριψη οποιασδήποτε κοινής/ συλλογικής συνισταμένης ή προσέγγισης:

Όλες αυτές οι φωνές είναι ατομικές. Εδώ δεν υπάρχει κομματική γραμμή. Ούτε μπορεί να υπάρχει σε έναν κόσμο στον οποίο τα κόμματα δεν μπορούν παρά να είναι οι φανατικοί οπαδοί της περιορισμένης οπτικής, προσανατολισμένα στην επιβολή της μερικής τους όρασης σε άλλους, συχνά με τη μορφή της αχρωματοψίας. Αυτή η συλλογή αποφεύγει κάθε προσπάθεια αποκλεισμού και κάθε προσποίηση ότι μιλά από τη θέση μιας ολιστικής γνώσης. Αντ' αυτού, οι συγγραφείς αναγνωρίζουν ότι –στα πλαίσια της τέχνης και του πολιτισμού– τα ερωτήματα που προσδιορίζονται εδώ είναι μεταξύ των σημαντικότερων που θέτουν οι αντινομίες που κατευθύνουν τη συγχρονικότητα.

Χαρακτηριστικό όλων των απόψεων και προσεγγίσεων που προαναφέρθηκαν είναι η –τελικά μοντερνιστική– υποστήριξη της αυτονομίας της σύγχρονης τέχνης, καθώς και της σύγχρονης θεωρίας και ιστορίας της τέχνης, ως ενός χώρου διαφύλαξης κριτικής, διεκδικήσεων και παρεμβατικής δράσης από μια θέση κατακερματισμένης πολλαπλότητας. Οτιδήποτε παραπέμπει στη μέθοδο, τη συνοχή, το συλλογικό όραμα, την οργανωμένη δράση απορρίπτεται ως υπόλειμμα της παρωχημένης, αυταρχικά κατασκευασμένης νεωτερικότητας –ενδεικτική είναι, από αυτή την άποψη, η αναφορά των Smith, Enwezor και Condee στην «κομματική γραμμή», απέναντι στην οποία τοποθετούνται οι απελευθερωμένες ατομικές φωνές τους.

Μια ανάλογη ετερογένεια όσον αφορά την προσέγγιση της ιστορίας της τέχνης υποστηρίζουν και οι επιμελητές του τόμου *Making Art History in Europe After 1945*, αρνούμενοι, όπως επισημαίνουν, να προσφέρουν τη «φαντασία» «μιας κλειστής ολότητας».⁶ Η απελευθερωτική δυνατότητα της σύγχρονης «παγκόσμιας τέχνης» επισημαίνεται, μεταξύ άλλων, και από τον γνωστό ιστορικό τέχνης Hans Belting, ο οποίος υποστηρίζει ότι «εξ ορισμού, η παγκόσμια τέχνη είναι σύγχρονη και μεταποικιακή στο πνεύμα· έτσι, καθοδηγείται από την πρόθεση να αντικαταστήσει το σχήμα κέντρου και περιφέρειας

⁵ Terry Smith, Okwui Enwezor & Nancy Condee, «Preface», στο *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, επιμ. Terry Smith, Okwui Enwezor & Nancy Condee (Durham, London: Duke University Press, 2008), xv-xvi.

⁶ Noemi de Haro García, Patricia Mayayo & Jesús Carrillo, «The Re(makings) of Art History and Europe after 1945», στο *Making Art History in Europe after 1945*, επιμ. Noemi de Haro García, Patricia Mayayo & Jesús Carrillo (New York, London: Routledge, 2020), 1-21, 15.

της ηγεμονικής νεωτερικότητας και, επίσης, διεκδικεί την απελευθέρωση από το προνόμιο της ιστορίας». ⁷ Όπου η ιστορία εδώ νοείται ως η ιεραρχική, δυτική, γραμμική ιστορία που περιθωριοποιεί ή φιμώνει τις πολλαπλές φωνές.

Σε αυτή τη λογική, άλλωστε, βασίζεται και η κυρίαρχη μεθοδολογική προσέγγιση που αφορά την ιστορία της τέχνης της Ανατολικής Ευρώπης, με βασική αναφορά την «οριζόντια ιστορία της τέχνης» του Piotr Piotrowski, η οποία αντιπαράτίθεται στην «κάθετη» δυτική μεγάλη αφήγηση της ιστορίας της τέχνης. Η τοποθέτησή του σχετικά με τον απελευθερωτικό ρόλο της σύγχρονης ιστορίας της τέχνης επαναλαμβάνεται στην εισαγωγή του συλλογικού τόμου *Making Art History in Europe After 1945*:

Σύμφωνα με τον Piotr Piotrowski, μετά την πτώση του Τείχους του Βερολίνου, η ιστορία της τέχνης επρόκειτο να αναλάβει έναν διαφορετικό ρόλο στην Ανατολική Ευρώπη, που αφορούσε την ανάκτηση της 'κανονικότητας' που διακόπηκε από τη μακρά παρένθεση του πολέμου και των παρεπόμενων του. Αφού υπηρέτησε για δεκαετίες ως μέσο για την προώθηση της νέας σοσιαλιστικής ηγεμονίας, τώρα προοριζόταν να λειτουργήσει ως θεραπευτικό βάλαμο για το εθνικό εγώ, που είχε υποστεί βλάβη από χρόνια υποταγής σε ξένες δυνάμεις. ⁸

Αντιφάσεις της «σύγχρονης τέχνης»

Τα παραπάνω αποσπάσματα αναδεικνύουν ένα πλήθος αντιφάσεων, πάνω στις οποίες στηρίζεται ο κυρίαρχος λόγος για τη σύγχρονη τέχνη, σε όλα τα εμπλεκόμενα επίπεδα διαμόρφωσής του, από την παραγωγή της τέχνης στη θεωρία, την ιστορία και την επιμέλειά της. ⁹ Με βασική αναφορά στις μεταμαρξιστικές και μεταστρουκτουραλιστικές θεωρίες, ¹⁰ οι κυρίαρχες αυτές προσεγγίσεις της τέχνης εκλαμβάνουν τους λόγους των «μεγάλων αφηγήσεων» της νεωτερικότητας (από την εθνική ταυτότητα ως τον μαρξισμό) ως κατασκευές των εξουσιαστικών μηχανισμών ελέγχου, αυταρχισμού και αποκλεισμού,

⁷ Hans Belting, «From World Art to Global Art: View on a New Panorama», στο *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, επιμ. Hans Belting, Andrea Buddensieg & Peter Weibel (Cambridge MA: MIT Press και Karlsruhe: ZKM, 2013), 178.

⁸ de Haro García, Mayo & Carrillo, «The Re(makings)», 12.

⁹ Άλλωστε, μην ξεχνάμε ότι και στο πεδίο της εκπαίδευσης, η πολλαπλότητα των προσεγγίσεων και η ανοιχτότητα των μεθόδων με τη μορφή της διεπιστημονικότητας αποτελεί βασικό ζητούμενο των προγραμμάτων της διδασκαλίας και της έρευνας, που πριμοδοτείται στις σχετικές αξιολογήσεις και προωθείται από τους χρηματοδοτικούς φορείς, δημόσιους και ιδιωτικούς.

¹⁰ Οι μεταμαρξιστικές θεωρίες (ή μεταστρουκτουραλιστικός μαρξισμός) έχουν ως βασική αναφορά το έργο του Louis Althusser και του Michel Foucault και εστιάζουν στην αναθεώρηση του κλασικού μαρξισμού που θέτει στο επίκεντρο την ταξική πάλη. Κατ' αντιπαράθεση, θεωρητικοί όπως ο Ernesto Laclau, η Chantal Mouffe, η Judith Butler, ο Pierre Macherey, ο Tony Bennett κ.α. επισημαίνουν την πολλαπλότητα των διαχωρισμών στις δυτικές κοινωνίες που αφορούν εξίσου ζητήματα τάξης, φύλου, σεξουαλικότητας, εθνότητας, κτλ., αναθεωρώντας αυτό που εκλαμβάνουν ως μονοδιάστατη, ολιστική μαρξιστική προσέγγιση (Philip Goldstein, *Post-Marxist Theory: An Introduction* (Albany: State University of New York Press, 2005)).

από τη στιγμή που υποστηρίζουν τη μοναδική αλήθειά τους, αποκλείοντας την πολλαπλότητα των φωνών –ή των σωμάτων, για να αναφερθώ στο δημοκρατικό βίωμα της «Βουλής των Σωμάτων» της Documenta 14.¹¹ Με βάση αυτό ακριβώς το σκεπτικό, επομένως, που αφορά τη συσχέτιση εξουσίας και λόγου, είναι άξιο απορίας πώς μπορεί να υποστηρίξει κανείς ότι οι τρέχοντες εξουσιαστικοί μηχανισμοί, που δεν μπορεί παρά να αφορούν αυτό που οι ίδιες αυτές θεωρίες ονομάζουν ως τον πανίσχυρο νεοφιλελεύθερο καπιταλισμό της παγκοσμιοποίησης, όχι μόνο επιτρέπουν στον χώρο της τέχνης (της εκπαίδευσης, των μουσείων κτλ.) να φιλοξενεί με τέτοια άνεση τις νησίδες αυτές πολλαπλότητας, δημοκρατίας και κοινωνικού ακτιβισμού, αλλά, επιπλέον, τον στηρίζουν σθεναρά με τις συστηματικές χρηματοδοτήσεις τους. Αν οι λόγοι της νεωτερικότητας προσδιορίζονται ως κατασκευές, τότε, με αντίστοιχο τρόπο, δεν θα έπρεπε να θεωρηθούν κατασκευές οι ίδιες αυτές, σε συντριπτικό βαθμό κυρίαρχες, θεωρίες της κατασκευής;

Η βασική αυτή αντίφαση δεν φαίνεται να απασχολεί καθόλου τους εκφραστές αυτών των θεωριών. Άλλωστε, ο «σύγχρονος καπιταλισμός της παγκοσμιοποίησης» εκλαμβάνεται ως μια πραγματικότητα που από τη μια λειτουργεί ανταγωνιστικά ως προς την ακτιβιστική υπεράσπιση της (αγωνιστικής) δημοκρατίας που λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο της σύγχρονης τέχνης, από την άλλη, όμως, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την ανάδειξη της κοινωνικής και πολιτισμικής ετερογένειας και των εναλλακτικών, πολλαπλών μοντερνικοτήτων, μιας κατάστασης που θεωρείται ως η βάση της ριζοσπαστικότητας της σύγχρονης τέχνης. Επίσης, δεν φαίνεται να προβληματίζει τους επιμελητές του τόμου *Making Art History in Europe After 1945* το ότι ο εισηγητής της απελευθερωμένης από εξαρτήσεις, οριζόντιας ιστορίας της τέχνης της Ανατολικής Ευρώπης, Piotr Piotrowski, αφήνει απέξω, βάζοντας σε παρένθεση, ολόκληρες –όχι τυχαίες– ιστορικές περιόδους, ώστε να επιτευχθεί η πολυπόθητη επιστροφή στην «κανονικότητα». Ένας τέτοιος αποκλεισμός δεν μπορεί να χαρακτηρίσει αυτή την αφήγηση ούτε ως ιδιαίτερος ανοιχτή ούτε ως επαρκώς οριζόντια, ενώ και οι ίδιες οι έννοιες της «κανονικότητας» και του «εθνικού εγώ» που επουλώνεται, παραπέμπουν επικίνδυνα σε μεγάλες αφηγήσεις –η

¹¹ Η «Βουλή των Σωμάτων» αποτελούσε το πρόγραμμα των δημοσίων δράσεων της Documenta 14, σε επιμέλεια του Paul Preciado: «Αντλώντας έμπνευση από μικροπολιτικές αυτοοργανώσεις, συμμετοχικές πρακτικές, τη ριζοσπαστική παιδαγωγική και καλλιτεχνικά πειράματα, η Βουλή των Σωμάτων αποτελεί ένα κριτικό εργαλείο που στόχο έχει να ανατρέψει τόσο τα ερείπια των δημοκρατικών θεσμών όσο και τις παραδοσιακές μορφές της έκθεσης και των δημόσιων προγραμμάτων. [...] Νομαδική και επιτελεστική, λειτουργώντας σαν μια ετεροτοπία χωρίς πατρίδα μέσα από την αύξηση και τη μετατόπιση πληθυσμών, δρα στους χώρους της έκθεσης καθώς και σε χώρους των δύο πόλεων (σε θέατρα, σωματεία, στούντιο, πλατείες κ.λπ.) που πειραματίζονται με νέες μορφές αυτονομίας, πέρα από τη νόρμα.» (από την ιστοσελίδα της Documenta 14, <https://www.documenta14.de/gr/public-programs/927/->). Τελευταία ανάκτηση: 20/10/2021. Κεντρική θέση όλων αυτών των προσεγγίσεων τόσο στο καλλιτεχνικό όσο και στο ευρύτερο θεωρητικό πεδίο αποτελεί η ανάλυση του Michel Foucault, ο οποίος, σχεδόν 40 χρόνια μετά τον θάνατό του, εξακολουθεί, μέσα και από τις πολυάριθμες σύγχρονες προσαρμογές της θεωρίας του, να αποτελεί το βασικό συστατικό του λόγου και της καλλιτεχνικής παραγωγής της σύγχρονης τέχνης. Βασικές έννοιες της θεωρίας του, όπως τα «καθεστώτα αλήθειας», η «βιοπολιτική», η «ετεροτοπία» και αναρίθμητες άλλες που προέρχονται από αυτές, όπως η «νεκροπολιτική», κατακλύζουν τα κείμενα της σύγχρονης τέχνης και τα σκεπτικά των εκθέσεων. Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει, χωρίς να υπερβάλει, ότι αυτό που ονομάζεται σύγχρονη τέχνη δεν υπάρχει χωρίς τον Foucault.

«κανονικότητα», μετά την «προώθηση της νέας σοσιαλιστικής ηγεμονίας», αφορά, προφανώς, στην αποκατάσταση της γνωστής παλιάς καπιταλιστικής ηγεμονίας.

Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι η συνθήκη αυτή της διάχυσης της πολλαπλότητας που ταυτίζεται με το σύγχρονο, συχνά συσχετίζεται με τη μετά το 1989 «πτώση» των σοσιαλιστικών καθεστώτων και τη συνεπακόλουθη κατάργηση των μεγάλων αφηγήσεων που συγκροτούσαν τα αντίπαλα «καθεστώτα αλήθειας» (με Φουκωικούς –πάντα– όρους). Σε αυτό το πλαίσιο, αναπτύχθηκε μια εκτεταμένη παραγωγή λόγου που τοποθετεί την έναρξη της σύγχρονης τέχνης στο 1989,¹² υποστηρίζοντας τον μετέπειτα γεωπολιτικό «εκδημοκρατισμό» που καταργεί το δίπολο Ανατολή-Δύση: Εκεί βασίζεται και η έννοια «Πρώην Δύση» (Former West) του ομώνυμου μεγάλου ερευνητικού, εκπαιδευτικού, εκδοτικού και εκθεσιακού πρότζεκτ με την υποστήριξη, μεταξύ άλλων, του Ευρωπαϊκού προγράμματος *Creative Europe* και τη συμμετοχή μεγάλων φορέων και ιδρυμάτων τέχνης της Ευρώπης. Πολλά από αυτά τα ιδρύματα είναι επίσης μέλη της πλατφόρμας μουσείων *L' Internationale*, αντίστοιχης ιδεολογικής κατεύθυνσης, συσχετιζόμενης με το ευρύτερο πλαίσιο αναθεώρησης της ιστορίας μετά την «πτώση του Ανατολικού Μπλοκ» από την Ε.Ε.¹³

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, ο λόγος για τη συμπεριληπτική, εξατομικευμένη πολλαπλότητα, με όρους ενεργού αγωνιστικής δημοκρατίας, που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη τέχνη, αλλά και την ταυτόχρονη κατανόηση του τί είναι «σύγχρονο», είναι πρόδηλο πως χαίρει της εκτίμησης και της στήριξης κεντρικών φορέων του «νεοφιλελεύθερου» κατεστημένου. Ο όρος «αγωνιστική δημοκρατία» (ή αλλιώς «αγωνιστικός πλουραλισμός»), στον οποίο αναφέρομαι εδώ, αποτελεί μια από τις δημοφιλέστερες έννοιες των μεταμαρξιστικών θεωριών που υιοθετήθηκαν στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης. Με την έννοια αυτή, την οποία εισήγαγαν οι Chantal Mouffe και Ernesto Laclau τη δεκαετία του 1990, θεωρητικοποιούνται οι όροι έκφρασης της πολλαπλότητας του «σύγχρονου», μέσα από τον προσδιορισμό ενός μοντέλου δημοκρατίας που συντηρεί διαρκώς, αντί να επιδιώκει να εξαλείψει, την αντιπαράθεση.¹⁴

Αν ανατρέξουμε στην κλασική μαρξιστική ερμηνεία της τέχνης που την εκλαμβάνει σε συνάρτηση με την οικονομία, μπορεί να θεωρηθεί ως αυταπόδεικτη η συσχέτιση της κυρίαρχης «σύγχρονης» τέχνης με τον καπιταλισμό στην τρέχουσα φάση της εξέλιξής

¹² Με το ζήτημα αυτό ασχολήθηκα στην ανακοίνωσή μου για το ΣΤ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης (2019). Η ανακοίνωση είχε τίτλο «Σύγχρονη τέχνη και ιστορία της σύγχρονης τέχνης: αλλαγή παραδείγματος ή παράδειγμα επινόησης αλλαγής;» και πρόκειται να δημοσιευθεί στον τόμο πρακτικών του Συνεδρίου.

¹³ Για το πρότζεκτ «Former West», βλ. <https://formerwest.org/About>, ενώ για την πλατφόρμα μουσείων *L' Internationale*, βλ. <https://www.internationaleonline.org/about/>. Τελευταία ανάκτηση 20/10/2021.

¹⁴ Σύμφωνα με τη Mouffe, «το πρωταρχικό καθήκον της δημοκρατικής πολιτικής δεν είναι να εξουδετερώσει τα πάθη ούτε να τα υποβιβάσει στην σφαίρα του ιδιωτικού, ώστε να κάνει εφικτή τη λογική συναίνεση, αλλά να υποκινήσει αυτά τα πάθη προς την κατεύθυνση των δημοκρατικών σχεδιασμών. Πέρα από το να θέτει σε κίνδυνο τη δημοκρατία, η αγωνιστική αντιπαράθεση αποτελεί στην πραγματικότητα την ίδια τη συνθήκη ύπαρξής της» [Chantal Mouffe, «Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism?», *Social Research* 66, v. 3 (1999): 745-758, 755-756].

του: Ο κυρίαρχος πολιτισμός εκφράζει τις κυρίαρχες σχέσεις παραγωγής και τον κυρίαρχο ταξικό συσχετισμό. Κατά συνέπεια, αν συμφωνήσουμε ότι η «σύγχρονη τέχνη» αποτελεί μέρος του κυρίαρχου πολιτισμού, τότε θα ήταν σκόπιμο να διερευνήσουμε τις, συχνά ιδιαίτερα περίπλοκες, διαδρομές διαλεκτικής της συσχέτισης με τον κυρίαρχο ταξικό συσχετισμό που χαρακτηρίζεται από τη συντριπτική υπεροχή του κεφαλαίου –σε συνθήκες οξυμένης κρίσης, τα τελευταία χρόνια, κάτι που εντείνει τόσο τις περιπλοκές όσο και τις αντιφάσεις της συσχέτισης αυτής.

Προσδιορίζοντας τη «σύγχρονη τέχνη»

Ο διαλεκτικός συσχετισμός της τέχνης με τις κυρίαρχες σχέσεις παραγωγής, που εκφράστηκε στη μαρξιστική ανάλυση μέσα από το απλουστευτικό σχήμα της σχέσης εποικοδομήματος και οικονομικής βάσης, έχει αποτελέσει αντικείμενο κριτικής ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα,¹⁵ με πιο χαρακτηριστική τη μεταγενέστερη περιγραφή του ως έκφρασης του επονομαζόμενου «χυδαίου μαρξισμού» που χαρακτηρίζεται από την ακαμψία του οικονομισμού, του οικονομικού ντετερμινισμού ή αλλιώς του ιστορικισμού,¹⁶ ο οποίος έρχεται να μετριάσει από την έκρηξη των μεταμαρξιστικών θεωριών, ιδίως από τη δεκαετία του 1970 και εξής. Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι, σύμφωνα με τους Couze Venn και Mike Featherstone,¹⁷ από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 ο όρος καπιταλισμός

¹⁵ Αναφέρομαι στους Γερμανούς αναθεωρητές μαρξιστές, όπως ο Eduard Bernstein και ο Joseph Bloch, εκδότης του περιοδικού του μαρξιστικού αναθεωρητισμού *Sozialistische Monatshefte* (1897-1933). Οι αναθεωρητές αυτοί άσκησαν κριτική στον μαρξισμό που εκλαμβάνονταν ως ντετερμινιστικός και δογματικός, προς υπεράσπιση ενός «πραγματιστικού» σοσιαλισμού (σοσιαλδημοκρατία), προσαρμοσμένου στην αδιαμφισβήτητη πραγματικότητα του καπιταλισμού. Για την ιστορία του αναθεωρητισμού στη Γερμανία κατά την περίοδο από τα τέλη του 19ου αι. ως τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, βλ. Roger Fletcher, *Revisionism and Empire. Socialist Imperialism in Germany 1897-1914* (London: George Allen & Unwin, 1984). Ο Engels είχε απαντήσει στην κριτική αυτή των αναθεωρητών· στο γράμμα του προς τον Bloch επισημαίνει: «Σύμφωνα με την υλιστική αντίληψη της ιστορίας, ο καθοριστικός παράγοντας στην ιστορία σε τελευταία ανάλυση, είναι η παραγωγή και η αναπαραγωγή της πραγματικής ζωής. Ούτε ο Μαρξ ούτε εγώ ισχυριστήκαμε ποτέ τίποτα παραπάνω. Αν κάποιος τώρα το διαστρεβλώνει αυτό, έτσι που να βγαίνει πως ο οικονομικός παράγοντας είναι ο μοναδικός καθοριστικός, τότε μετατρέπει εκείνη τη θέση σε αφηρημένη, παράλογη φράση, που δε λέει τίποτα». Friedrich Engels, «Γράμμα στον J. Bloch,» *Praxis Review. Εργατικό περιοδικό/Μαρξιστική Επιθεώρηση Θεωρίας και Πολιτισμού*, 7 Ιουνίου 2016, τελευταία ανάκτηση: 10/9/2021, <https://praxisreview.gr/friedrich-engels-%CE%B3%CF%81%CE%AC%CE%BC%CE%B-C%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD-j-bloch/>.

¹⁶ Τόσο η έννοια του «χυδαίου μαρξισμού» όσο και αυτή του «ιστορικισμού» αποδίδονται στον Karl Popper. Ο Popper, στο κείμενό του του 1949 με τίτλο «Prediction and Prophecy in the Social Sciences» περιγράφει με αυτές τις έννοιες τον λεγόμενο «Επιστημονικό Σοσιαλισμό» των Μαρξ και Ένγκελς με μεταφυσικούς όρους, καθώς ο ιστορικός υλισμός ερμηνεύεται ως κοινωνική θεωρία της «πρόβλεψης» και της «προφητείας» [Karl R. Popper, «Prediction and Prophecy in the Social Sciences», στο *Theories of History*, επιμ. Patrick Gardiner (New York: The Free Press, 1959), 276-285. Βλ. ακόμα: Andrew Dole, *Reframing the Masters of Suspicion. Marx, Nietzsche and Freud* (London, New York: Bloomsbury Academic, 2018), 53-54.

¹⁷ Couze Venn & Mike Featherstone, «Modernity», *Theory, Culture & Society* 23, v. 2-3 (2006): 457-476, 457-458.

αντικαθίσταται σταδιακά από αυτόν της «νεωτερικότητας», μια αντικατάσταση που υποδηλώνει τη διαρκώς εντεινόμενη απομάκρυνση των κοινωνικών επιστημών από τη μαρξιστική ανάλυση και τη συσχέτιση οικονομίας και κοινωνίας.

Οι εναλλαγές στην ορολογία, οι οποίες διαρκώς προσαρμόζονται στο εκλαμβανόμενο ως διαρκώς μεταβαλλόμενο παρόν, χαρακτηρίζονται από αυτή την κοινή συνισταμένη: την αντικατάσταση του καπιταλισμού και της μαρξιστικής ανάλυσής του από ένα ευρύτατο οπλοστάσιο εναλλασσόμενων εννοιών, μεταξύ αυτών και το «σύγχρονο», που συσχετίζονται με την εφεύρεση νέων τρόπων προσαρμογής στα «νέα» χαρακτηριστικά του καπιταλισμού. Η θεωρούμενη ως ριζικά διαφορετική –τελικά «σύγχρονη»– τρέχουσα φάση του καπιταλισμού, που έχει περιγραφεί κατά καιρούς με τους όρους «παγκοσμιοποίηση», «Αυτοκρατορία», «μεταμοντέρνος», «μεταφορντικός» ή «νεοφιλελεύθερος» καπιταλισμός, καπιταλισμός της «άυλης εργασίας», του «βιοπολιτικού ελέγχου», της «νεκροπολιτικής» κτλ., έρχεται τελικά να καταστήσει ανεπείκαιρη και απαρχαιωμένη τη μαρξιστική ανάλυση, αφήνοντας, ταυτόχρονα, ουσιαστικά αλώβητο τον ίδιο τον καπιταλισμό. Στην εισαγωγή του βιβλίου της *Democracy Against Capitalism. Renewing historical materialism*, η θεωρητικός και ιστορικός των πολιτικών επιστημών Ellen Meiksins Wood, σχολίαζε τον ρόλο των μεταμαρξιστικών θεωριών και των λόγων περί ταυτότητας που υποστηρίζουν τον αποσπασματικό, κατακερματισμένο χαρακτήρα του «ύστερου καπιταλισμού». Η Wood,¹⁸ την δεκαετία του 1990, σε μια περίοδο ακμής των μεταμοντέρνων θεωριών, υποστήριζε ότι η μετατόπιση του αριστερού λόγου από τη μαρξιστική ανάλυση της ιστορίας και της πολιτικής οικονομίας στις αποσπασματικές «ταυτότητες», τα «κείμενα» και τους «λόγους» (discourses) των «πολιτιστικών σπουδών» (cultural studies), λειτουργεί ως κατάφαση στον καπιταλισμό. Η Wood θεωρούσε ότι η μετατόπιση αυτή σηματοδοτεί τη στροφή στην άποψη ότι «το έδαφος της πολιτικής βρίσκεται μέσα και ανάμεσα στα θραύσματα του καπιταλισμού, ειδικά στην ακαδημία, όπου οι λόγοι και οι ταυτότητες μπορούν να αποδομηθούν και να πολλαπλασιαστούν χωρίς υλικούς περιορισμούς». Και συνέχιζε:

Σε έναν κατακερματισμένο κόσμο που αποτελείται από 'αποκεντρωμένα υποκείμενα', όπου τα ολιστικά είδη γνώσης είναι αδύνατα και ανεπιθύμητα, τί άλλο είδος πολιτικής υπάρχει εκτός από μια μορφή αποκεντρωμένης και διανοούμενης ριζοσπαστικοποίησης φιλελεύθερου πλουραλισμού; Τί καλύτερη απόδραση, στη θεωρία, από μια αντιπαράθεση με τον καπιταλισμό, το πιο ολιστικό σύστημα που γνώρισε ποτέ ο κόσμος, από την απόρριψη της ολιστικής γνώσης; Τί μεγαλύτερο εμπόδιο, στην πράξη, για οτιδήποτε περισσότερο από τις πιο τοπικές και παρτικουλαριστικές αντιστάσεις στην παγκόσμια, ολιστική δύναμη του καπιταλισμού από το αποκεντρωμένο και κατακερματισμένο υποκείμενο; Τί καλύτερη δικαιολογία για την υποταγή στην ανωτέρα βία του καπιταλισμού από την πεποίθηση ότι η δύναμή του, ενώ είναι διάχυτη, δεν έχει συστημική προέλευση, ούτε ενιαία λογική ούτε αναγνωρίσιμες κοινωνικές ρίζες;

¹⁸ Ellen Meiksins Wood, *Democracy against capitalism. Renewing historical materialism* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1995), 2.

Η καταφανής απομάκρυνση από τις βασικές μαρξιστικές θέσεις που χαρακτηρίζει τους εκπροσώπους του ακαδημαϊκού κατεστημένου και η αντικατάσταση της έννοιας της ταξικής πάλης από αυτή της ασαφώς προσδιορισμένης ριζοσπαστικής δημοκρατίας στο πλαίσιο των μεταμαρξιστικών θεωριών, συστηματοποιείται στην έννοια της «σύγχρονης τέχνης». Άλλωστε, οι θεωρίες της «σύγχρονης τέχνης» δεν διαφοροποιούνται ουσιαστικά από τις μεταμοντέρνες θεωρίες του κατακερματισμένου υποκειμένου –μοναδική διαφορά μπορεί να πει κανείς ότι αποτελεί η άμβλυνση του στοιχείου της μεταμοντέρνας κυνικής αποδοχής του καπιταλισμού και η περεταίρω ενεργοποίηση της συσχέτισης της σύγχρονης τέχνης με τα κινήματα της κοινωνίας των πολιτών και των κατατεμαχισμένων υποκειμενισμών και ατομικοτήτων (των αυτόχthonων, των queer, των μεταποικιακών υποκειμένων, των μεταναστών κτλ.). Οι εξαιρετικά διαδεδομένες στο πεδίο του πολιτισμού μεταμαρξιστικές θεωρίες περί αγωνιστικής και ριζοσπαστικής δημοκρατίας, με σημαντικότερα κείμενα αναφοράς αυτά των Ernesto Laclau και της Chantal Mouffe, αποτελούν το κυρίως έδαφος ανάπτυξης αυτών των προσεγγίσεων στην τέχνη.¹⁹ Βασικό χαρακτηριστικό των τάσεων αυτών αποτελεί η αποϊστοριοποίηση και θεωρητικοποίηση της πολιτικής δράσης που συμπυκνώνεται στις έννοιες του «πολιτικού», του «πλήθους», της «αγωνιστικής δημοκρατίας» και των «κοινών», μια κριτική έκφραση του πλουραλιστικού παρεμβατισμού και του συγκρουσιακού χαρακτήρα της δημοκρατίας, πάντα εντός των ορίων του (νοούμενου ως αυτονόητου και προφανώς γι' αυτόν τον λόγο σπανίως αναφερόμενου) καπιταλισμού:

Πιστεύω ότι για να κατανοήσουμε τον πολιτικό χαρακτήρα αυτών των μορφών καλλιτεχνικού ακτιβισμού, θα πρέπει να τις ερμηνεύσουμε ως αντιηγεμονικές παρεμβάσεις που επιδιώκουν να καταλάβουν τον δημόσιο χώρο για να διασαλεύσουν την εικόνα ομαλότητας που προσπαθεί να επιβάλει ο εταιρικός καπιταλισμός, αποκαλύπτοντας τον καταπιεστικό του χαρακτήρα. Η αναγνώριση της πολιτικής διάστασης των συγκεκριμένων παρεμβάσεων προϋποθέτει την εγκατάληψη της ιδέας ότι πολιτική σημαίνει την πραγματοποίηση πλήρους ρήξης με την υπάρχουσα τάξη πραγμάτων και τη δημιουργία κάτι τελείως νέου. Οι καλλιτέχνες σήμερα δεν πιστεύουν πια ότι αποτελούν μια πρωτοπορία που διατυπώνει μια ριζοσπαστική κριτική, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι ο πολιτικός τους ρόλος έχει τερματιστεί. Μπορούν ακόμη να παίξουν σημαντικό ρόλο στον ηγεμονικό αγώνα υποσκάπτοντας την κυρίαρχη ηγεμονία και συμβάλλοντας στην κατασκευή νέων υποκειμενικοτήτων. Στην πραγματικότητα αυτός ήταν πάντοτε ο ρόλος τους και μόνο η μοντερνιστική ψευδαίσθηση ότι ο καλλιτέχνης κατέχει προνομιακή θέση μας έκανε να έχουμε άλλες προσδοκίες. Αφού εγκαταλείψουμε αυτή την ψευδαίσθηση, μαζί με την επαναστατική σύλληψη της πολιτικής που τη συνοδεύει, θα μπορέσουμε να κατανοήσουμε ότι οι κριτικές καλλιτεχνικές πρακτικές αντιπροσωπεύουν μια σημαντική διάσταση της δημοκρατικής πολιτικής.²⁰

¹⁹ Ενδεικτικά αναφέρω τον συλλογικό τόμο του 2008 με τίτλο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, σε επιμέλεια των Πάνης Σταυρακάκη και Κωστή Σταφυλάκη, που συμπυκνώνει αυτή την τάση και αποτελεί τη σημαντικότερη και δημοφιλέστερη βιβλιογραφική αναφορά στα ελληνικά, όσον αφορά την κυρίαρχη μεταμαρξιστική θεώρηση της σύγχρονης τέχνης.

²⁰ Chantal Mouffe, «Καλλιτεχνικός ακτιβισμός και αγωνιστικά πεδία», μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, επιμ. Πάνης Σταυρακάκης & Κωστή Σταφυλάκης, μτφρ. Μάντυ Αλμπάνη, Νίκος Ηλιάδης, Βίκυ Ιακώβου, Αλέξανδρος Κιουπκιολής & Πάνης Σταυρακάκης (Αθήνα: Εκκρεμές, 2008), 287-295, 294.

Σπάνια εκφράζεται με τόση καθαρότητα ο κομφορμιστικός χαρακτήρας αυτών των θεωριών, ο οποίος συνήθως συγκαλύπτεται από την έμφαση στην ακτιβιστική παρεμβατικότητα αυτών των νέων υποκειμενικοτήτων στις οποίες αναφέρεται η Mouffe, και όχι στη συγκαταβατική τους, τελικά, τοποθέτηση απέναντι στον καπιταλισμό, με φόντο τον οποίο διεξάγεται η «αγωνιστική δημοκρατία».

Ένα στοιχείο που προκύπτει με σαφήνεια από το παραπάνω απόσπασμα της Mouffe είναι η αντιδιαστολή του «σύγχρονου» με το «μοντέρνο», με όρους αντιπαράθεσης, από τη μια μεριά των «ψευδαισθήσεων» για μια ριζική, επαναστατικού χαρακτήρα, ολιστική κοινωνική αλλαγή του «μοντέρνου» και, από την άλλη, της πραγματιστικής άρνησης αυτών των «ψευδαισθήσεων», και τελικά άρνησης της αμφισβήτησης του καπιταλισμού, μέσα από την άσκηση της αγωνιστικής δημοκρατίας εντός των ορίων του. Πηγαίνοντας πίσω στη διαμόρφωση και θεσμοθέτηση της έννοιας της «σύγχρονης τέχνης», διαπιστώνει κανείς πως η συγκρότηση της αντίληψης για τον «αντισυστημικό» χαρακτήρα της σύγχρονης τέχνης, μέσα από τις διεκδικήσεις των ατομικών –πολλαπλών– φωνών, αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της σύγχρονης τέχνης, όπως διαμορφώνεται μεταπολεμικά, και μάλιστα σε αντιδιαστολή με αυτό που νοείται ως συστημική, μεγάλη αφήγηση του μοντέρνου. Κατά την άποψή μου, μάλιστα, είναι αυτή ακριβώς η ποιότητα που διαφοροποιεί τη «σύγχρονη τέχνη» στο θεσμικό επίπεδο: το «μοντέρνο», και η αλληλένδετη με αυτό «μοντέρνα τέχνη», επέτρεπαν τη συσχέτισή τους με την ιδεολογία ως έκφραση μιας συγκροτημένης, ολιστικού χαρακτήρα, ερμηνείας και προσέγγισης της πραγματικότητας, αλλά και ταυτόχρονα των συλλογικών οραμάτων και της οργανωμένης δράσης για την επίτευξη μιας ριζικής κοινωνικής αλλαγής, σε συνάρτηση με τα ταξικά κινήματα του β' μισού του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα· αντίθετα, το «σύγχρονο» και η «σύγχρονη τέχνη» προωθούν την αποδόμησή τους, ανάγοντας τόσο την ερμηνεία της πραγματικότητας όσο και την κοινωνική δράση σε εξατομικευμένες, απονευρωμένες, τελικά ακίνδυνες, πολλαπλότητες. Όπως επισημαίνει ο Terry Smith:

[...] μια οξεία κατανόηση της σύγχρονης μας συγχρονικότητας ξεκινά αναγνωρίζοντας ότι, σε αντίθεση με κάθε άλλη προγενέστερη περίοδο, σήμερα κανένα μεγαλύτερο πλαίσιο, κανέναν αναπόφευκτο κοσμοϊστορικός προσανατολισμός και καμία ελεγκτική αφήγηση δεν παραμένει αρκετά ισχυρή στο πραγματικό της ξετύλιγμα στον κόσμο, για να μας σώσει από το να χρειαστεί να βρούμε, με αυξανόμενη επιτακτικότητα, το μέλλον μας εξ ολοκλήρου μέσα στους πόρους που διαθέτουμε τώρα.²¹

Όπως είναι εμφανές, η ολιστικού χαρακτήρα ανάλυση και οι συσχετισμοί που τεκμηριώνονται μέσα από ένα συνεκτικό ερμηνευτικό σχήμα, αντικαθίστανται από την κατακερματισμένη βιωμένη εμπειρία των ατομικοτήτων –των σωμάτων– στο εδώ και τώρα. Δεν είναι τυχαία η κυριαρχία στο πεδίο τόσο των κοινωνικών επιστημών όσο και της τέχνης (της καλλιτεχνικής πρακτικής και της θεωρίας της) της «εμπειρίας» του

²¹ Terry Smith, *Art to Come. Histories of Contemporary Art* (Durham and London: Duke University Press, 2019), 4.

«σώματος» στον συγκεκριμένο τόπο και στον παρόντα χρόνο, μια θεωρία που στην τέχνη παίρνει μορφή μέσα από τις κυρίαρχες σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις (ή «στροφές») που αφορούν την τοποειδικότητα (site-specificity) και την επιτελεστικότητα (performativity). Αυτό που έρχεται, κατά κύριο λόγο, να αποσβέσει η έννοια του «σύγχρονου» είναι η ιδεολογία και δράση της ριζοσπαστικής ανατροπής και της ταξικής ρήξης –ακόμα περισσότερο, η δυνατότητα να υπάρχει έστω η σκέψη και το όραμα για μια τέτοια ρήξη.

Η θεσμική υπόσταση της «σύγχρονης τέχνης» που εξετάζω εδώ σε αντιδιαστολή με αυτή της «μοντέρνας», διαμορφώνεται εμφαντικά αμέσως μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, με την ίδρυση των πρώτων Ιδρυμάτων Σύγχρονης Τέχνης (πρώτα του ICA London, το 1946, και έπειτα του ICA Boston, το 1948).²² Ο όρος «σύγχρονη τέχνη» εμφανίζεται ήδη από τον 19ο αιώνα ως συνώνυμο της νέας τέχνης που προωθείται από το σύγχρονο θεσμικό πλαίσιο της τέχνης, κυρίως αυτό των διεθνών εκθέσεων, και που, κατ' επέκταση, συντονίζεται με τις τρέχουσες κοινωνικές εξελίξεις –τελικά, δηλαδή, ως συνώνυμο της μοντέρνας τέχνης, που αφορά τους ζώντες καλλιτέχνες.²³ Ήδη στο α' μισό του 20ού αιώνα διαμορφώνονται οι θεσμικοί όροι συγκρότησης της έννοιας του σύγχρονου, τόσο στην εκπαίδευση (μαθήματα του Alfred Barr στο Wellesley College) όσο και στο πλαίσιο εκθέσεων μουσείων (MoMA), όπως πολύ εύστοχα αναλύει ο Richard Meyer στο βιβλίο του *What Was Contemporary Art?*.²⁴ Ο Terry Smith,²⁵ από τους πιο προβεβλημένους ιστορικούς της σύγχρονης τέχνης, προσδιορίζει ως «Προϊστορία του Σύγχρονου» την περίοδο από τα μέσα του 19ου αιώνα μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, μια περίοδο στην οποία το σύγχρονο ενυπάρχει στο μοντέρνο, όπως υποστηρίζει. Στη συνέχεια διακρίνει την περίοδο κατά την οποία τίθεται η «ατζέντα του σύγχρονου», από τη δεκαετία του 1950 και μετά, περιλαμβάνοντας ως ξεχωριστή ενότητα το μεταμοντέρνο.

Μετά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, μπορεί να διακρίνει κανείς δύο φάσεις ανασυγκρότησης και θεσμικής ισχυροποίησης της «σύγχρονης τέχνης»: η μία, ήδη από τη δεκαετία του 1960, αλλά κυρίως κατά τις δεκαετίες 1970-1980, που χαρακτηρίζεται

²² Είναι πολύ γνωστή η διακήρυξη του ICA Boston, με την οποία δηλώνεται η αλλαγή της πολιτικής του ιδρύματος και η ταυτόχρονη αλλαγή του ονόματός του από Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης σε Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης [Richard Meyer, *What Was Contemporary Art?* (Cambridge MA: The MIT Press, 2013), 191-257].

²³ Ενδεικτικό είναι από αυτή την άποψη το βιβλίο που δημοσιεύθηκε στα αγγλικά το 1898 από τον Γάλλο κριτικό της τέχνης Robert de la Sizeranne με τίτλο *Αγγλική Σύγχρονη Τέχνη* (*English Contemporary Art*), το οποίο ξεκινά με την τεκμηρίωση της ύπαρξης Αγγλικής Σχολής Ζωγραφικής (με αναφορά, κατά βάση, στους Προραφαλίτες καλλιτέχνες υπό τον τίτλο «Living Masters») μέσα από την αυτονόητη σύνδεση της «σύγχρονης» τέχνης με το κυρίαρχο θεσμικό της πλαίσιο: «Υπάρχει Αγγλική σχολή ζωγραφικής. Αυτό γίνεται εμφανές στον επισκέπτη οποιασδήποτε Διεθνούς Έκθεσης Καλών Τεχνών, σε όποια χώρα πραγματοποιείται» [Robert de la Sizeranne, *English Contemporary Art*, μτφρ. από τα γαλλικά Η. Μ. Poynter (Westminster: Archibald Constable & Co, 1898), ix].

²⁴ Meyer, *What was*.

²⁵ Terry Smith, «The State of Art History: Contemporary Art», *The Art Bulletin* 92, v. 4 (Δεκέμβριος 2010): 366-383.

από τη διαμόρφωση της λεγόμενης αποϋλοποίησης της τέχνης ως έκφρασης της μετατόπισης της τέχνης προς την παραγωγή ιδεών και, τελικά, υποκειμενικότητων, άμεσα συνδεδεμένων με τα κοινωνικά κινήματα της εποχής: η απομάκρυνση από τις ολιστικές, «μεγάλες αφηγήσεις», που συνεπάγεται την υπονόμηση της μαρξιστικής ανάλυσης αλλά και του ταξικού χαρακτήρα των κινήματων από τα τέλη του 1960 και μετά, παίρνει στην τέχνη τη μορφή της κριτικής των θεσμών και της ανάδειξης των κινηματικών, παρεμβατικών, εναλλακτικών, συχνά εξω- ή αντι-θεσμικών καλλιτεχνικών προσεγγίσεων, σε άμεση ή έμμεση συσχέτιση με τα κοινωνικά κινήματα διαμαρτυρίας και διεκδικήσεων της εποχής (αντιπολεμικό, φεμινιστικό, περιβαλλοντικό, «νεολαιίστικο» κτλ.). Οι Lucy Lippard και John Chandler,²⁶ υπερασπιζόμενοι στο γνωστό άρθρο τους «The Dematerialization of Art» του 1968 τη διαδικασία αυτή της «αποϋλοποίησης» της τέχνης, επισημαίνουν την υπέρβαση της αντικειμενικότητας και της ιστορίας (του ιστορικισμού, όπως λέγεται) από την «ιδέα», μια υποκειμενοποίηση της ιστορίας που καταλήγει στη διασάλευση των ορίων μεταξύ ερμηνείας της τέχνης και καλλιτεχνικής διαδικασίας:

Αν το αντικείμενο γίνεται απαρχαιωμένο, η αντικειμενική απόσταση γίνεται και αυτή απαρχαιωμένη. Κάποια στιγμή στο άμεσο μέλλον θα είναι απαραίτητο για έναν συγγραφέα να γίνει καλλιτέχνης καθώς και για έναν καλλιτέχνη να γίνει συγγραφέας. Θα υπάρχουν μελετητές και ιστορικοί τέχνης, αλλά ο σύγχρονος κριτικός θα πρέπει να επιλέγει ανάμεσα στην κριτική αυθεντικότητα και τον επεξηγηματικό ιστορικισμό.

Ο αντιεμπορευματικός, αντιθεσμικός χαρακτήρας της τέχνης αυτής υποστηρίχθηκε επιτακτικά από όσες και όσους συνδιαμόρφωσαν καλλιτεχνικά και θεωρητικά την εννοιολογική τέχνη. Ωστόσο, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1970, η Lippard²⁷ διαπιστώνει την αποτυχία αυτού του εγχειρήματος: «Οι ελπίδες ότι η ‘εννοιολογική τέχνη’ θα ήταν ικανή να αποφύγει τη γενική εμπορευματοποίηση, την καταστροφικά ‘προοδευτική’ προσέγγιση του μοντερνισμού, υπήρξαν κατά το μεγαλύτερο μέρος αστήριχτες».

Αυτό που σίγουρα κατάφερε, παρόλα αυτά, η «αποϋλοποίηση» ήταν η διαμόρφωση της τέχνης με όρους διανοητικής διαδικασίας, αποσυνδεδεμένης, πλέον, από την υλικότητά της και τις υλικές της προϋποθέσεις, σε μια περίοδο όπου οι διανοούμενοι, σε συντονισμό με τις μεταμαρξιστικές θεωρίες, ανάγονται σε πρωταγωνιστές της «ριζοσπαστικότητας», αντικαθιστώντας, ως το νέο επαναστατικό υποκείμενο, την εργατική τάξη. Αυτές οι διεργασίες οδηγούν, τελικά, στη μετατόπιση προς τη μεταμοντέρνα αποδόμηση και την κυνική αποδοχή του καπιταλισμού. Γράφοντας κατά την περίοδο της ακμής του

²⁶ Lucy Lippard & John Chandler, «The Dematerialization of Art», στο *Conceptual Art: A Critical Anthology*, επιμ. Alexander Alberro & Blake Stimson (Cambridge MA: MIT Press, 1999 [1968]), 46-50, 49.

²⁷ Lucy Lippard, «Postface, in six years: the dematerialization of the art object, 1966 to 1972», στο *Conceptual Art: A Critical Anthology*, επιμ. Alexander Alberro & Blake Stimson (Cambridge MA: MIT Press, 1999), 294-295, 294.

μεταμοντέρνου, η Wood,²⁸ αναφερόμενη στις εξεγέρσεις του τέλους της δεκαετίας του 1960, επισημαίνει ότι η θεωρία μετατράπηκε σε «υλική δύναμη»:

Με ορισμένες προσαρμογές –πάνω απ’ όλα, με την εξαφάνιση της ‘τάξης’ από την ‘ταξική πάλη’– ένα αδιάσπαστο νήμα, από την ‘ιδεολογική ταξική πάλη’ μέχρι την ακαδημαϊκή πολιτική του ‘λόγου’, συνδέει ορισμένα σκέλη του φοιτητικού ριζοσπαστισμού της δεκαετίας του 1960 με τις σημερινές τάσεις της διανόησης (ακόμη και κάποιες μορφές του δυτικού φοιτητικού Μαοϊσμού με τον σημερινό ακαδημαϊκό μεταμοντερνισμό: από την ‘πολιτιστική επανάσταση’ στην αποδόμηση κειμένου). Το κύριο σημείο διέλευσης κατά μήκος αυτής της εξελικτικής γραμμής από το ένα στο άλλο ήταν ο μεταμαρξισμός και οι συνδεδεμένες με αυτόν τάσεις.

Η απούλοποίηση της τέχνης συσχετίζεται την ίδια περίοδο (δεκαετίες 1970-1980) με την επιμελητική τάση της «ανιστορικής έκθεσης», ή της έκθεσης ως εμπειρίας, ως αφήγησης (του επιμελητή), με επίκεντρο τις εκθέσεις του Harald Szeemann,²⁹ του θεωρούμενου ως πρώτου ανεξάρτητου επιμελητή. Σύμφωνα με τη Debora Meijers,³⁰ οι εκθέσεις αυτές εγκατέλειπαν την «παραδοσιακή χρονολογική διάταξη» με στόχο «να αποκαλύψουν συσχετισμούς μεταξύ έργων από πολύ διαφορετικές περιόδους και κουλτούρες». Η διαδικασία αυτή αντιπροσωπεύει ακριβώς το νόημα του «σύγχρονου» ως συντονισμού (περιόδων, κουλτουρών, έργων κτλ.) με το τώρα, σε μια ασύντακτη σειρά εξατομικευμένων, αποσπασματικών αφηγήσεων –ο ίδιος ο θεσμός του ανεξάρτητου επιμελητή, του αποσυσχετισμένου, δηλαδή, επιμελητή από τις «μεγάλες αφηγήσεις» που τον δέσμευαν με τα ιδρύματα της «νεωτερικότητας», είναι ενδεικτικός αυτής της τάσης. Αυτή η διαδικασία προσδιορίζει, άλλωστε, και την εκθεσιακή, καλλιτεχνική και ερευνητική δραστηριότητα μουσείων και ιδρυμάτων τέχνης, που στρέφουν το ενδιαφέρον τους στη συνδιαλλαγή με τα κοινωνικά κινήματα της περιόδου, μια φάση που θα οδηγήσει τελικά, όπως προανέφερα, στην ακμή της μεταμοντέρνας τέχνης και, με σχετικά διαφοροποιημένους όρους, σε αυτό που προσδιορίζεται ως «σύγχρονη τέχνη» από τη δεκαετία του 2000 και μετά.

Η ίδια αυτή περίοδος της συστηματικής θεσμικής συγκρότησης της «σύγχρονης τέχνης» συνδέεται, επίσης, με την υπονόμηση της μαρξιστικής ιστορίας της τέχνης και τη συγκρότηση της «θεωρίας της τέχνης», που απομακρύνεται από την ταξική ερμηνεία, ταυτιζόμενη με την πολλαπλότητα των αφηγήσεων των υποκειμενικοτήτων:

²⁸ Ellen Meiksins Wood, *The Retreat from Class. The New ‘True’ Socialism* (London, New York: Verso, 1998), xiv.

²⁹ Ως απαρχή θεωρείται η έκθεση του Harald Szeemann *When Attitude Becomes Form*, του 1969 [Serge Chaumier, «Writing and the exhibition: The structures of museum revolutions», μτφρ. Nicholas Chare, *RACAR: Revue d’art canadienne/ Canadian Art Review* 45, v. 1 (2020): 22-35, 27].

³⁰ Debora J. Meijers, «The Museum and the ‘Ahistorical’ Exhibition. The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?», στο *Thinking about exhibitions*, επιμ. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne (London, New York: Routledge, 1996), 7-20, 8.

Στη δεκαετία του 1970, η παραδοσιακή πρακτική της ιστορίας της τέχνης απειλήθηκε από την έμφαση στη γλώσσα (η κριτική θεωρία συχνά ονομάζεται ‘γλωσσική στροφή’), την υποκειμενικότητα (ατομική και συλλογική) και την πολιτική (οικονομική, φυλετική, φύλου και σεξουαλική) που υποστήριξαν οι κριτικοί θεωρητικοί.³¹

Η θεωρία της ιστορίας της τέχνης έρχεται να αντικαταστήσει την έννοια της μεθόδου, της ιστορικής μεθοδολογίας, ως μιας συνεκτικής, τεκμηριωτικής ερμηνευτικής διαδικασίας, που διατηρεί την αυτονομία της από το αντικείμενο της ερμηνείας της. Η θεωρία, επομένως, υποκειμενικοποιεί την ιστορία, διαμορφώνοντας κατακερματισμένες αφηγήσεις που υπονομεύουν, επί της ουσίας, την τεκμηρίωση. Υπ’ αυτή την έννοια, η ιστορία της τέχνης οδηγείται, τελικά, στην απώλεια των μεθοδολογικών εκείνων στοιχείων που τη διακρίνουν από το αντικείμενο της ερμηνείας της (την καλλιτεχνική παραγωγή και την αλληλένδετη με αυτή θεωρία και κριτική της τέχνης). Ο συντονισμός των ερμηνευτικών εργαλείων της ιστορίας της τέχνης με το ίδιο το αντικείμενο της ερμηνείας της, τελικά, δηλαδή η ολοένα και μεγαλύτερη ταύτιση των μεθόδων της ιστορίας της σύγχρονης τέχνης με τα θεωρητικά εργαλεία της ίδιας της σύγχρονης τέχνης την οποία μελετά, είναι συχνά εμφανής στις προσεγγίσεις των ιστορικών σύγχρονης τέχνης. Μια τέτοια σύγκλιση βασίζεται στην πεποίθηση ότι η σύγχρονη τέχνη, άμεσα συνυφασμένη με τη σύγχρονη εποχή, με το «σύγχρονο», είναι ριζικά καινοφανής σε σχέση με ό,τι προηγείται και κατ’ επέκταση απαιτεί νέα μεθοδολογικά εργαλεία, τα οποία οφείλουν να είναι και αυτά σύγχρονα, να ταυτίζονται, δηλαδή, με το καινοφανές «σύγχρονο».

Ενδεικτική από αυτή την άποψη είναι η παρατήρηση του Benjamin Buchloh στην Εισαγωγή του για την κοινωνική ιστορία της τέχνης που περιλαμβάνεται στον συλλογικό τόμο *Τέχνη από το 1900*.³² Σε αυτήν την Εισαγωγή, ο Buchloh³³ υποστηρίζει ότι οι δυνατότητες ερμηνείας της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης εξαντλούνται την περίοδο του κυβισμού, καθώς

τα ισχυρά σημεία και οι επιτυχίες της [...] είναι πιο εμφανή στις ιστορικές συγκυρίες, στις οποίες πραγματικές μεσολαβήσεις μεταξύ τάξεων, πολιτικών συμφερόντων και πολιτιστικών μορφών αναπαράστασης ενεργοποιούνται δυναμικά και μπορούν, επομένως, να υποβληθούν σε σχετική επαλήθευση.

Κατά τον Buchloh οι προϋποθέσεις αυτές δεν ισχύουν πλέον στην περίπτωση πρωτοποριακών καλλιτεχνικών πρακτικών, όπως η αφηρημένη τέχνη, το κολλάζ, ο ντανταϊσμός και το έργο του Duchamp, των οποίων ο ενδόμυχος σκοπός «ήταν η ενεργός

³¹ Jae Emerling, *Theory of Art History* (London, New York: Routledge, 2019), 1.

³² Benjamin H. D. Buchloh, «Κοινωνική ιστορία της τέχνης: μοντέλα και έννοιες», στο *Η τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, επιμ. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois & Benjamin H. D. Buchloh, επιμ. [ελληνική έκδοση] Μιλτιάδης Παπανικολάου, μτφρ. Ιουλία Τσολακίδου (Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2018), 24-33, 33.

³³ Buchloh, «Κοινωνική ιστορία της τέχνης», 33.

καταστροφή των παραδοσιακών σχέσεων υποκειμένου-αντικειμένου και η καταγραφή της καταστροφής παραδοσιακών μορφών εμπειρίας σε επίπεδο τόσο αφήγησης όσο και εικονικής αναπαράστασης». Στην περίπτωση αυτών των πρακτικών, επομένως,

οι προσπάθειες της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης να διατηρήσει συνεκτικές αφηγηματικές περιγραφές εμφανίζονται συχνά, στην καλύτερη περίπτωση, ως ακατάλληλες ή ασύμβατες με τις υπάρχουσες δομές και μορφολογίες, και, στη χειρότερη περίπτωση, ως ψευδώς τονωτικές. Μόλις οι ακραίες μορφές ιδιαιτεροποίησης και κατακερματισμού γίνουν οι κεντρικές επίσημες ανησυχίες, στις οποίες η μετα-αστική υποκειμενικότητα βρίσκει τα συσχετιζόμενα υπολείμματα της παράστασης, η ερμηνευτική επιθυμία επανεπιβολής αθροιστικών οραμάτων σε ιστορικά φαινόμενα φαίνεται ενίοτε αντιδραστική και άλλες φορές παρανοϊκή, στην προσπάθειά της να επιβάλει δομές σημασίας και εμπειρίας.

Ο κατακερματισμός, επομένως, του υποκειμένου και των συνεκτικών αφηγήσεων που χαρακτηρίζει, κατά τον Buchloh, ήδη την εποχή και την τέχνη των πρωτοποριών, σημαίνει ταυτόχρονα την αναγκαστική προσαρμογή των μεθοδολογικών εργαλείων της ιστορίας της τέχνης, την αναίρεση της επαληθευτικής, τεκμηριωτικής ερμηνευτικής διαδικασίας και, τελικά, το τέλος της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης. Άλλωστε, ο Duchamp, στον οποίο αναφέρεται ο Buchloh ως έναν από τους καλλιτέχνες της απαρχής του αφηγηματικού κατακερματισμού, αναγνωρίζεται από πολλούς θεωρητικούς και ιστορικούς της σύγχρονης τέχνης ως η απαρχή του «σύγχρονου».³⁴

Αυτή η σύγκλιση που ελαχιστοποιεί την απόσταση μεταξύ του ερευνητή/της ερευνήτριας και του αντικειμένου της έρευνάς του/της βρίσκει την έκφρασή της, μεταξύ άλλων, και στο πεδίο της επιμέλειας, καθώς η έκθεση, λόγω της εγγενούς αφηγηματικής της συγχρονικότητας, θεωρείται προνομιακό πεδίο συγκρότησης μη γραμμικών, ελεύθερων αφηγηματικών συσχετισμών.

Οι αλληλοσυσχετιζόμενες κατευθύνσεις που ορίζουν τη «σύγχρονη τέχνη» θεσμικά στα πεδία της ιστορίας της τέχνης, της τέχνης και της επιμέλειας κατά την περίοδο 1970-1980, συνεχίζουν να υφίστανται με ιδιαίτερη ένταση και κατά τη δεύτερη φάση θεσμικής της ισχυροποίησης, από το 1990 και εξής. Κατά την περίοδο αυτή, ο όρος «σύγχρονη τέχνη» έχει αποκτήσει ισχυρά θεμέλια τόσο στον ακαδημαϊκό χώρο όσο και στον χώρο των μουσείων/ιδρυμάτων τέχνης και πολιτισμού, της αγοράς τέχνης, αλλά και του πεδίου κοινωνικής δράσης, ενώ έχει θεμελιωθεί και ως ένα εννοιολογικό εργαλείο χρηματοδότησης και συγκρότησης πολιτιστικής πολιτικής από ιδιωτικούς και δημόσιους φορείς. Το ενδιαφέρον προσδιορισμού της έννοιας του σύγχρονου τα χρόνια αυτά, άλλωστε, αναδεικνύεται από μια σειρά πολλών και αξιόλογων δημοσιεύσεων. Το 2009 το περιοδικό *October* δημοσιεύει το ερωτηματολόγιό του πάνω στο Σύγχρονο (Questionnaire on “The Contemporary”), με κείμενα πολύ γνωστών ιστορικών, κριτικών,

³⁴ Ενδεικτικά αναφέρω το ειδικό αφιέρωμα του περιοδικού *October* που δημοσιεύθηκε αρχικά το 1994 με τίτλο *The Duchamp Effect* και αναφέρεται στην επίδραση του Duchamp μεταπολεμικά, στο πεδίο της καλλιτεχνικής παραγωγής και της θεωρίας.

θεωρητικών τέχνης και επιμελητών ως απαντήσεις σε μια σειρά κρίσιμων ερωτημάτων που έθεσαν οι επιμελητές. Τα ερωτήματα αυτά αποκάλυπταν το αγωνιώδες ενδιαφέρον να προσδιοριστεί η έννοια του σύγχρονου σε σχέση με την τέχνη, υποδεικνύοντας ταυτόχρονα το ενδιαφέρον να οριστεί η ιδιαιτερότητα της έννοιας αυτής σε σχέση με άλλους όρους που φαινόταν να τίθενται στο περιθώριο του ακαδημαϊκού λόγου («μεταμοντέρνο», «νεο-πρωτοπορίες»). Επιπλέον, διατυπωνόταν η ανάγκη να συσχετιστεί το «σύγχρονο» τόσο με τις ευρύτερες κοινωνικές αλλαγές που αφορούν την αγορά, την «παγκοσμιοποίηση» και τη «νεοφιλελεύθερη οικονομία», όσο και με τις επιπτώσεις αυτών των αλλαγών στο πεδίο της ιστορίας και της ερμηνείας της τέχνης. Την επόμενη χρονιά (2010) το περιοδικό *e-flux* δημοσιεύει και αυτό μια ανθολογία κειμένων με τίτλο *What is Contemporary Art?*, ενδεικτική του εντεινόμενου ενδιαφέροντος για παραγωγή θεωρητικού λόγου με στόχο τη συστηματοποίηση του «νέου» αυτού όρου της τέχνης.

Σημαντικό ρόλο στη θεσμική ισχυροποίηση της «σύγχρονης τέχνης» παίζει και η διαδικασία της «μπιεναλοποίησης» της τέχνης κατά τη δεκαετία του 1990 και εξής, της δραματικής, δηλαδή, αύξησης των θεσμών περιοδικών διοργανώσεων τέχνης τύπου Μπιενάλε παγκοσμίως – μια διαδικασία που ταυτίστηκε με την «παγκοσμιοποίηση», δηλαδή, τελικά, με το «σύγχρονο». Σύμφωνα με τον Paul O' Neill,³⁵

[...] οι Μπιενάλε έχουν κάποια δύναμη στο να παρουσιάζουν μια όψη του κόσμου μέσω του κοινωνικού υποσυστήματος του πεδίου της τέχνης. Για τον Giorgio Agamben, το σύγχρονο είναι 'δυσ-χρονικό', προκαλώντας έναν αμετάκλητο διαχωρισμό, μια αποσύνδεση ή μια ασυνέχεια με το παρελθόν, διαμορφώνοντας το παρόν ως μια αναπόδραστη κατάσταση του να ανήκει κάποιος στην εποχή του. Ως αυτό που τοποθετείται εντός του μεταμοντερνισμού και στη συνέχειά του, η συγχρονικότητα τονίζει τη ρήξη με τα δυτικοκεντρικά μοντέλα της συνέχειας που συνδέονται με τη νεωτερικότητα και τη γραμμική πρόοδο. Η συγχρονικότητα εκλαμβάνεται ως κοινοτική – μια πλουραλιστική αίσθηση του να ανήκεις στην ίδια ιστορική περίοδο. Το μοντέλο της Μπιενάλε συνέβαλε σε αυτούς τους λόγους καθώς εστιάζει σε καθετί το νέο και καινοτόμο στο εδώ και τώρα.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι Μπιενάλε συμπυκνώνουν με τον καλύτερο τρόπο την έννοια του «σύγχρονου»: τη συνύπαρξη, μέσα από τη συγχρονικότητά τους στο παγκόσμιο, των πολλαπλών τόπων, των κατατεμαχισμένων φωνών, των αιωρούμενων υποκειμενικοτήτων, στο πλαίσιο μιας «δημοκρατίας», της οποίας η «ρίζοσπαστικότητα» αρνείται όλες τις «μεγάλες αφηγήσεις», εκτός αυτής του καπιταλισμού.

³⁵ Paul O' Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* (Cambridge MA, London: The MIT Press, 2012), 53-54.

Συμπεράσματα

Οι έννοιες του «σύγχρονου» και της «σύγχρονης τέχνης» έχουν αναδειχθεί σε ιδιαίτερα προνομιακό πεδίο ανάπτυξης, εφαρμογής και επιβολής των κυρίαρχων θεωρητικών τάσεων που βασίζονται στην επικράτηση των πλουραλιστικών, πολλαπλών αφηγήσεων. Οι αφηγήσεις αυτές επικυρώνονται μέσα από ένα διευρυμένο σύστημα μηχανισμών και θεσμών που εμπλέκουν τον ακαδημαϊκό χώρο, αλλά και τον κοινωνικό χώρο πολιτικής δράσης στο πλαίσιο της λεγόμενης «κοινωνίας των πολιτών». Βασική παράμετρος αυτών των τάσεων είναι ο κατακερματισμός της ερμηνευτικής διαδικασίας και η αποδέσμευση της θεωρίας, της πρακτικής και της δράσης από τη δυνατότητα τεκμηριωμένης, ολιστικής κατανόησης της κοινωνικής πραγματικότητας. Σε αυτό το πλαίσιο, οι κυρίαρχες μεταμαρξιστικές θεωρήσεις απορρίπτουν, ως μια ακόμα αυταρχική κατασκευή, τη μαρξιστική διαλεκτική συσχέτιση της κοινωνίας και του πολιτισμού με την οικονομία και τον κυρίαρχο ταξικό συσχετισμό. Έτσι, η όποια ριζοσπαστικότητα του «σύγχρονου» λαμβάνει χώρα αποκλειστικά εντός των ορίων του πολιτισμού και της διανόησης και αγνοεί ή πολιτιστικοποιεί τους καπιταλιστικούς οικονομικούς όρους που τη συγκροτούν.

Άλλωστε, η θεσμική συγκρότηση και ισχυροποίηση της έννοιας της «σύγχρονης τέχνης» μεταπολεμικά συμπίπτει τόσο με την επικράτηση των μεταμαρξιστικών θεωριών στην τέχνη όσο και με την απόρριψη της κοινωνικής μαρξιστικής ιστορίας της τέχνης, με την υπονόμηση της ιστορικής μεθοδολογίας από τη θεωρία της τέχνης, αλλά και με μια σειρά από «στροφές» στην τέχνη που επιβεβαιώνουν την κατακερματισμένη εμπειρία της πραγματικότητας: την επιτελεστική στροφή, την επιμελητική στροφή των περιοδικών διοργανώσεων και τοπικών αφηγήσεων και τον ακτιβισμό των υποκειμενικοτήτων.

Όπως επιχείρησα να αναδείξω στο άρθρο αυτό, η μαρξιστική ανάλυση αποτελεί το εργαλείο για να συγκροτήσουμε την ευρύτερη εικόνα, μέσα στην οποία η ιδεολογία του «σύγχρονου» αποκτά νόημα. Και για όποιον φοβάται ότι μπορεί με αυτόν τον τρόπο να θεωρηθεί παρωχημένος, μη-σύγχρονος, ίσως, τελικά, όπως λένε οι επιμελητές του *e-flux*, «αυτό δεν θα ήταν και τόσο κακό...».

Βιβλιογραφία

- Aranda, Julieta, Brian Kuan Wood & Anton Vidokle. «What Is Contemporary Art? An Introduction». Στο *e-flux journal. What Is Contemporary Art?*, επιμ. Julieta Aranda, Brian Kuan Wood & Anton Vidokle, 5-9. Berlin, New York: Stenberg Press, 2010.
- Belting, Hans. «From World Art to Global Art: View on a New Panorama». Στο *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, επιμ. Hans Belting, Andrea Buddensieg & Peter Weibel, 178-185. Cambridge MA: MIT Press και Karlsruhe: ZKM, 2013.
- Buchloh, H. D. Benjamin. «Κοινωνική ιστορία της τέχνης: μοντέλα και έννοιες». Στο Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois & Benjamin H. D. Buchloh. *Η τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, επιμ. [ελληνική έκδοση Μιλτιάδης Παπανικολάου, μτφρ. Ιουλία Τσολακίδου, 24-33. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2018.
- Chaumier, Serge. «Writing and the exhibition: The structures of museum revolutions», μτφρ. Nicholas Chare. *RACAR: Revue d'art canadienne/ Canadian Art Review* 45, v. 1 (2020): 22-35.
- Dole, Andrew. *Reframing the Masters of Suspicion. Marx, Nietzsche and Freud*. London. New York: Bloomsbury Academic, 2018.
- Emerling, Jae. *Theory of Art History*. London, New York: Routledge, 2019.
- Engels, Friedrich. «Γράμμα στον J. Bloch». *Praxis Review. Εργατικό περιοδικό/Μαρξιστική Επιθεώρηση Θεωρίας και Πολιτισμού*, 7 Ιουνίου 2016, τελευταία ανάκτηση: 10/9/2021, <https://praxisreview.gr/friedrich-engels-%CE%B3%CF%81%CE%AC%CE%BC%CE%BC%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD-j-bloch/>.
- Fletcher, Roger. *Revisionism and Empire. Socialist Imperialism in Germany 1897-1914*. London: George Allen & Unwin, 1984.
- de Haro García, Noemi, Patricia Mayayo & Jess Carrillo. *Making Art History in Europe after 1945*. New York, London: Routledge, 2020.
- de la Sizeranne, Robert. *English Contemporary Art*. Μτφρ. από τα γαλλικά H. M. Poynter. Westminster: Archibald Constable & Co, 1898.
- Lippard, Lucy & John Chandler. «The Dematerialization of Art». Στο *Conceptual Art: A Critical Anthology*, επιμ. Alexander Alberro & Blake Stimson, 46-50. Cambridge MA: MIT Press, 1999 [1968].
- Lippard, Lucy. «Postface, in six years: the dematerialization of the art object, 1966 to 1972». Στο *Conceptual Art: A Critical Anthology*, επιμ. Alexander Alberro & Blake Stimson, 294-295. Cambridge MA: MIT Press, 1999.
- Medina, Cuauhtémoc. «Contemp(t)orary: Eleven Theses». Στο *e-flux journal. What Is Contemporary Art?*, επιμ. Julieta Aranda, Brian Kuan Wood & Anton Vidokle, 10-21. Berlin, New York: Stenberg Press, 2010.
- Meijers, J. Debora. «The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition. The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?». Στο *Thinking About Exhibitions*, επιμ. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne, 7-20. London, New York: Routledge, 1999.
- Meyer, Richard. *What Was Contemporary Art?* Cambridge MA: The MIT Press, 2013.
- Mouffe, Chantal. «Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism?». *Social Research* 66, v. 3 (1999): 745-758.
- Mouffe, Chantal. «Καλλιτεχνικός ακτιβισμός και αγωνιστικά πεδία». Στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, επιμ. Γιάννης Σταυρακάκης & Κωστής Σταφυλάκης, μτφρ. Μάντυ Αλμπάνη, Νίκος Ηλιάδης, Βίκυ Ιακώβου, Αλέξανδρος Κιουπκιολής & Γιάννης Σταυρακάκης, 287-295. Αθήνα: Εκκρεμές, 2008.
- O'Neill, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge MA, London: The MIT Press, 2012.
- Popper, R. Karl. «Prediction and Prophecy in the Social Sciences». Στο *Theories of History*, επιμ. Patrick Gardiner, 276-285. New York: The Free Press, 1959.
- Szymczyk, Adam. «14: Επαναληψιμότητα και ετερότητα -μαθαίνοντας και δουλεύοντας από την Αθήνα». Στο *Documenta 14 Reader*, επιμ. Quinn Latimer & Adam. Szymczyk, 17-42. Munich, London, New York: Prestel Verlag, 2017.
- Smith, Terry. «The State of Art History: Contemporary Art». *The Art Bulletin* 92, v. 4 (Δεκέμβριος 2010): 366-383.
- Smith, Terry, Okwui Enwezor & Nancy Condee, επιμ. *Antinomies of Art and Culture. Moderni-*

- ty, *Postmodernity, Contemporaneity*. Durham, London: Duke University Press, 2008.
- Smith, Terry. *Art to Come. Histories of Contemporary Art*. Durham, London: Duke University Press, 2019.
- Venn, Couze & Mike Featherstone. «Modernity». *Theory, Culture & Society* 23, v. 2-3 (2006): 457-476.
- Wood, Ellen Meiksins. *Democracy against capitalism. Renewing historical materialism*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1995.
- Wood, Ellen Meiksins. *The Retreat from Class. The New 'True' Socialism*. London, New York: Verso, 1998.



Στα ελληνικά η λέξη «κρίση» συμπυκνώνει τουλάχιστον δύο μεγάλες κατηγορίες νοημάτων. Αφενός, παραπέμπει στις έννοιες της απόφασης, της άποψης ή της γνώμης και, σε στενή συνάφεια με αυτές, στις έννοιες της κριτικής, της αξιολόγησης και της δίκης. Έτσι κάποιος/ου η «κρίση» μπορεί, παραδείγματος χάρη, να επηρεαστεί από την υπερβολική χρήση αλκοόλ· οι δικαστικοί, οι δημόσιοι υπάλληλοι αλλά και τα επιστημονικά άρθρα περνάνε από «κρίση». Αφετέρου, παραπέμπει στις καταστάσεις εκείνες, στις οποίες η αναπαραγωγή της προηγούμενης, της κανονικής ή ομαλής συνθήκης είναι δύσκολη ή αδύνατη. Έτσι, για παράδειγμα, κάνουμε λόγο για «κρίση» άσθματος όταν το αναπνευστικό σύστημα δεν λειτουργεί κανονικά ή για οικονομική «κρίση» όταν το οικονομικό σύστημα δεν αναπαράγει ομαλά τον εαυτό του.

Η πρώτη σημασία προκύπτει από το αρχαιοελληνικό ρήμα «κρίνω», το οποίο αρχικά σήμαινε «διαχωρίζω», αλλά αρκετά νωρίς (στα ομηρικά χρόνια), επίσης, «αποφασίζω». Η δεύτερη σημασία, η οποία είναι και μεταφορική, προκύπτει –σύμφωνα με τους περισσότερους λεξικογράφους– ως μεταφραστικό δάνειο ή αντιδάνειο από τα λατινικά ή τις λατινογενείς γλώσσες. Η «κρίση» έγινε *crisis* (λατ., αγγλ. & ισπ.), *crise* (γαλλ.) και *crisi* (ιταλ.) και κατόπιν «κρίση». Με αυτό τον τρόπο, ενώ τα λατινικά, οι λατινογενείς γλώσσες και τα αγγλικά έχουν δύο όρους για να αποτυπώνουν τις δύο διαφορετικές οικογένειες σημασιών (*iudicium*, *judgement*, *jugement*, *juicio*, *giudizio* για την «κρίση» και *crisis*, *crise*, *crisi* για την «κρίση»), τα ελληνικά περιορίζονται σε μία και μόνη λέξη, την *κρίση*.

Κατά ενδιαφέροντα τρόπο, ήδη από τα αρχαία ελληνικά, μπορούμε να ανιχνεύσουμε κάποιες χρήσεις της λέξης, οι οποίες συμπυκνώνουν και τις δύο σημασίες. Έτσι, η «κρίσις» μπορεί να σημαίνει το κρίσιμο σημείο μιας αρρώστιας, το σημείο όπου “αποφασίζεται” η τύχη της ζωής του ασθενούς. Επίσης, κατά ενδιαφέροντα τρόπο, η φιλοσοφία, σε ανεξάρτητους μεταξύ τους κλάδους, έχει φέρει κοντά τις δύο σημασίες, οι οποίες συμπυκνώνονται στη μία και μοναδική ελληνική λέξη. Για παράδειγμα, στη φιλοσοφία και την ιστοριογραφία της επιστήμης η κρίση σηματοδοτεί μια κατάσταση, κατά την οποία το κυρίαρχο Παράδειγμα αδυνατεί να αναπαραγάγει ομαλά την κυριαρχία του εξαιτίας μιας πλειάδας εμπειρικών ανωμαλιών. Η κατάσταση αυτή, παράλληλα, ωθεί στην όξυνση της κριτικής και στην ανάληψη μιας σειράς αποφάσεων ή αξιολογήσεων, οι οποίες δεν ήταν διαθέσιμες στο παρελθόν. Αντίστοιχα, αλλά με αρκετές διαφορές, στον χώρο της πρακτικής φιλοσοφίας, η έννοια της κρίσης σηματοδοτεί την απουσία εγκαθιδρυμένων κριτηρίων για την ανάληψη και τη νοηματοδότηση μιας πράξης – κατάσταση η οποία αναγκαία ωθεί στην κριτική και την απόφαση.

Μοιάζει, λοιπόν, η κρίση όντως «να γεννά ευκαιρίες», όχι όμως αυτές που εννοούν οι επιτήδαιοι της αναπαραγωγής της υπάρχουσας κατάστασης. Η “κρίση” επισύρει ‘κρίση’. *Κρίση* λοιπόν...

