



ΤΕΥΧΟΣ ΟΓΔΟΟ
2020/2



ΤΡΥΦΩΝΑΣ ΛΕΜΟΝΤΖΟΓΛΟΥ

Δικαιότερη κατανομή της γης, συγκέντρωση στις αγροτικές δραστηριότητες και ανάπτυξη του εγγραμματισμού

ΚΩΣΤΑΣ ΓΑΛΑΝΟΠΟΥΛΟΣ

Ο Μαρξ και οι Ινδιάνοι. Από τη φιλοσοφική ανθρωπολογία στην εμπειρική εθνολογία

ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΑΡΑΚΛΑΣ

Οι δύο ήλιοι καὶ ἡ κατάργηση τῆς ἐργασίας.
Ὁ Ἑγελος, ὁ Μὰρξ καὶ ἡ προστασία τῆς ἐλευθερίας

ΜΑΝΘΟΣ ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΣ

Η λέξη-κλειδί ενάντια στον -ισμό. Οι συνθήκες για την ολοκλήρωση μιας ήρεμης επανάστασης

ΛΟΥΙΖΑ ΑΥΓΗΤΑ

Ο τόπος ως βλέμμα και η γεωγραφία ως πεδίο συγκρότησης της σύγχρονης τέχνης

KLAUS VIEWEG

Πέρα από τη Wall Street και την People's Republic.
Το τέλος του καπιταλισμού και το μέλλον του

ΟΥΡΑΝΙΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

Βιβλιοκρισία: Κουρούτζας Χρήστος –
Εγκληματολογία της Γενετικής

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ

Βιβλιοπαρουσίαση: Βόλφγκανγκ Στρεκ – *Κερδίζοντας χρόνο.
Η καθυστερημένη κρίση του δημοκρατικού καπιταλισμού*

Ρ

Ι

Μ

Η

ΕΞΑΜΗΝΙΑΙΑ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

ΚΡΙΣΗ

ΕΞΑΜΗΝΙΑΙΑ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

ΚΡΙΣΗ

Εξαμηνιαία Επιστημονική Επιθεώρηση

KRISI

Biannual Scientific Review

Επικεφαλής σύνταξης

Θοδωρής Δημητράκος, Γιάννης Κοζάτσας, Κώστας Πασσάς

Συντακτική επιτροπή

Ελένη Βλάχου, Χριστίνα Δημακοπούλου, Θοδωρής Δημητράκος, Γιάννης Κοζάτσας, Κώστας Πασσάς, Αγγελική Πούλου, Κώστας Στεργιόπουλος, Μαρία Χολέβα

Επιστημονικοί συνεργάτες

Αραγεώργης Άρις (1961-2018), Γκιούρας Θανάσης, Jung Reinhard, Καλτσώνης Δημήτρης, Μαμουλάκη Έλενα, Μανιάτης Γιώργος, Μαθιόπουλος Ευγένιος, Μαυρουδέας Σταύρος, Μπάγκος Παντελής, Μπαλτάς Αριστείδης, Μυλωνάκη Ευγενία, Παπαδάτος Νίκος, Σακελλαρόπουλος Σπύρος, Σταυρίδης Σταύρος, Τύμπας Τέλης, Φαράκλας Γιώργος, Φουρτούνης Γιώργος, Χρύσης Αλέξανδρος, Ψύλλος Στάθης.

Επικοινωνία

www.e-krisi.gr

Υπεύθυνος επικοινωνίας

Γεράσιμος Χολέβας

Σελιδοποίηση-παραγωγή

Μοτίβο Α.Ε.

Σχεδίαση ιστοσελίδας

Γιάννης Σακελλαρίου

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 8 – 2020/2

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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Άρθρα

Δικαιότερη κατανομή της γης, συγκέντρωση στις αγροτικές δραστηριότητες και ανάπτυξη του εγγραμματισμού: Μια εμπειρική μελέτη για την περίπτωση της Ελλάδας στα τέλη του 19ου αιώνα	5
Τρύφωνας Λεμοντζόγλου	

Ο Μαρξ και οι Ινδιάνοι. Από τη φιλοσοφική ανθρωπολογία στην εμπειρική εθνολογία	43
Κώστας Γαλανόπουλος	

Οι δύο ήλιοι και η κατάργηση τής εργασίας. Ό' Έγγελος, ό Μάρξ και η προστασία τής έλευθερίας από τήν οικονομική άνισότητα	67
Γιώργος Φαράκλας	

Η λέξη-κλειδί ενάντια στον -ισμό. Οι συνθήκες για την ολοκλήρωση μιας ήρεμης επανάστασης	89
Μάνθος Σαντοριναίος	

Ο τόπος ως βλέμμα και η γεωγραφία ως πεδίο συγκρότησης της σύγχρονης τέχνης	115
Λουίζα Αυγήτα	

Μετάφραση άρθρου

Πέρα από τη Wall Street και την People's Republic – Το τέλος του καπιταλισμού και το μέλλον του	135
Klaus Vieweg	

Βιβλιοκρισία

Κουρούτζας Χρήστος 2018. <i>Εγκληματολογία της Γενετικής</i> , Αθήνα: Πεδίο	155
Ουρανία Γεωργοπούλου	

Βιβλιοπαρουσίαση

Βόλφγκανγκ Στρεκ 2016. <i>Κερδίζοντας χρόνο. Η καθυστερημένη κρίση του δημοκρατικού καπιταλισμού</i> . Αθήνα: Τόπος	163
Αναστασία Ιωαννίδου	

Ο τόπος ως βλέμμα και η γεωγραφία ως πεδίο συγκρότησης της σύγχρονης τέχνης¹

Λουίζα Αυγήτα*

Περίληψη

Αυτό το άρθρο σχολιάζει κριτικά τη νοηματοδότηση της τοποειδικότητας στη μεταμοντέρνα και τη σύγχρονη τέχνη σε σχέση με την επιμελητική πολιτική δύο πολύ διαφορετικών θεσμών, του ιδιωτικού Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ του διάσημου επιχειρηματία και συλλέκτη Δάκη Ιωάννου και της documenta. Συγκεκριμένα, η εννοιοποίηση της πόλης της Αθήνας συζητείται στο πλαίσιο της έκθεσης *Cultural Geometry*, σε επιμέλεια του Jeffrey Deitch (ΔΕΣΤΕ, Αθήνα 1988) και της documenta 14: *Μαθαίνοντας από την Αθήνα*, σε επιμέλεια των Adam Szymczyk και Paul B. Preciado (Αθήνα και Kassel, 2017). Η Αθήνα εκλαμβάνεται ως μια δεξαμενή για την επιλεκτική ανάκτηση σημασιολογικών αναφορών, ως ένα είδος συμπιλήματος, για τη σύνθεση του σύγχρονου.

Abstract

Title: "The place as gaze and geography as a field for the composition of contemporaneity."

This paper critically addresses the signification of site-specificity in postmodern and contemporary art in relation to the curatorial politics of two quite different institutions, the private Foundation DESTE of the famous entrepreneur and collector Dakis Ioannou and documenta. In particular, the conceptualisation of the city of Athens is discussed in the context of the exhibition *Cultural Geometry*, curated by Jeffrey Deitch (DESTE, Athens 1988) and documenta 14: *Learning from Athens*, curated by Adam Szymczyk and Paul B. Preciado (Athens and Kassel, 2017). Athens is conceived as a pool for the selective retrieval of semantic references, as a kind of pastiche, for the composition of the contemporary.

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

1 Το έργο συγχρηματοδοτείται από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση», στο πλαίσιο της Πράξης «Ενίσχυση Μεταδιδακτόρων ερευνητών/ερευνητριών» (MIS-5001552), που υλοποιεί το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ).

Τον Οκτώβριο του 2014 ο καλλιτεχνικός διευθυντής της documenta 14, Adam Szycmzyk, ανακοίνωνε στο κοινό της πρώτης παρουσίασης του σκεπτικού της διοργάνωσης ότι η έκθεση και οι εκδηλώσεις της θα μοιραστούν ισότιμα μεταξύ του Κάσελ και της Αθήνας, μια ενέργεια που θεωρήθηκε ιδιαίτερα τολμηρή και έγινε δεκτή με ενθουσιασμό, αρχικά τουλάχιστον, τόσο στην Ελλάδα όσο και διεθνώς. Έτυχε να βρίσκομαι την περίοδο εκείνη στη Μπρατισλάβα για την παρουσίαση ενός βιβλίου, όταν ξαφνικά έκπληκτη έγινα αποδέκτρια συγχαρητηρίων από συναδέλφους ιστορικούς τέχνης, καλλιτέχνες και επιμελητές οι οποίοι μου έσφιγγαν το χέρι με χαμόγελο, παρόλο που τους διαβεβαίωνα επιμόνως ότι ουδεμία σχέση είχα προσωπικά με τη διοργάνωση, ενώ δήλωνα πλήρη άγνοια για την απόφαση του διευθυντή της να τοποθετήσει την Αθήνα στο επίκεντρο του διεθνούς καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος. Φαίνεται, ωστόσο, ότι ήταν αρκετή η ελληνική καταγωγή μου για να θεωρηθώ άξια συγχαρητηρίων, κάτι που εξακολουθούσε να είναι ακατανόητο για μένα μέχρι που έμαθα ότι ο τίτλος της διοργάνωσης θα ήταν «Μαθαίνοντας από την Αθήνα». Στα μάτια των υπολοίπων, αυτό από μόνο του αρκούσε/φαινόταν ως άκρως ικανοποιητικός λόγος για να είμαι περήφανη -άλλωστε, ως Ελληνίδα, είχα και εγώ, αν και ακούσια, ένα ελάχιστο μερίδιο στη διαδικασία μετάδοσης γνώσης προς τον υπόλοιπο κόσμο, έστω κι αν δεν ήμουν από την Αθήνα.

Η ενθουσιώδης υποδοχή της ανακοίνωσης του Szycmzyk έγινε περισσότερο κατανοητή όταν ενημερώθηκα με μεγαλύτερη λεπτομέρεια για τους λόγους αυτής της απόφασης: γιατί η Αθήνα; Σε συνέντευξή του ο Szycmzyk υποδεικνύει την ιδιαιτερότητα της Αθήνας ως της πόλης ανάδειξης του κατεπείγοντος που αποτελεί στα μάτια του προτεραιότητα -άλλωστε είναι η περίοδος που η Ελλάδα βρίσκεται συνεχώς στο προσκήνιο, συχνά αρνητικά, ως η παραδειγματική χώρα της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης:

Η Αθήνα, η Ελλάδα, ο νότος δεν προσφέρουν μια έτοιμη συνταγή που θα νικήσει αυτή του βορρά, είναι όμως σίγουρο ότι ο βορράς παρά την υποτιθέμενη ανάπτυξη έχει κι αυτός παρά πολλά προβλήματα. Δεν εννοώ ότι υπάρχει ένας τρίτος δρόμος ή μια εναλλακτική, αλλά ο νότος μπορεί να μας προσφέρει έναν άλλο τρόπο να δούμε τα πράγματα.» «[Υ]πάρχει ιδιαίτερο περιεχόμενο αυτή τη στιγμή στην Αθήνα γι' αυτό και η documenta ζητάει τη φιλοξενία της. (Ζευκλή 2014)

Το παρόν άρθρο επικεντρώνεται στην ανάλυση αυτού του «ιδιαίτερου περιεχομένου» του τόπου που επιτρέπει ένα διαφορετικό βλέμμα πάνω στην πραγματικότητα, και πιο συγκεκριμένα, εστιάζει στον σχολιασμό εκθέσεων που χρησιμοποιούν τη γεωγραφική και ιστορική έννοια της Αθήνας ως νοηματοδοτικό εργαλείο ανάγνωσης της σύγχρονης τέχνης. Θα σχολιάσω κυρίως δύο εκθέσεις και δύο εννοιολογικές χρήσεις της «Αθήνας» που συγκροτούνται σε διαφορετικές ιστορικές φάσεις της σύγχρονης τέχνης: στην πρώτη έκθεση, η Αθήνα αναδεικνύεται ως πεδίο προσδιορισμού της πολιτισμικής ανάγνωσης της τέχνης (η τέχνη ως πολιτισμικό προϊόν-σχόλιο-αναφορά) σε μια μεταμοντέρνα, σχεδόν ηδονιστική και ταυτόχρονα κυνικά αποδομητική ανάδειξή της σε εμπειρία (*Cultural Geometry*, Σπίτι της Κύπρου/Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ, Αθήνα, 1988) στη δεύτερη διοργάνωση, ο τόπος της Αθή-

νας εκλαμβάνεται ως παραδειγματικό πεδίο πολιτικής και ακτιβιστικής επιτέλεσης ελευθερίας και δημοκρατίας (documenta 14, Κάσελ και Αθήνα, 2017). Η Αθήνα στις δύο αυτές περιπτώσεις παίζει, επομένως, έναν κυρίαρχο ρόλο ως ρυθμιστικό στοιχείο της σύγχρονης διεθνούς τέχνης, ικανό να της παρέχει διαρκή ανανέωση, τόσο μέσα από την ιστορία της όσο και μέσα από την συγχρονικότητά της.

Στόχος μου είναι να αναδειχθούν, μέσα από τη μελέτη των πολιτικών διαχείρισης και νοηματοδότησης του τόπου, οι κοινές συνισταμένες που συνδέουν εννοιολογικά διοργανώσεις, θεσμούς και καλλιτεχνικές παραγωγές που διαφοροποιούνται τόσο όσον αφορά στον ιδιωτικό ή δημόσιο χαρακτήρα τους όσο και στους διατυπωμένους στόχους τους σε ένα χρονικό πλαίσιο από τη δεκαετία του 1980 μέχρι σήμερα. Πρόκειται για εκθέσεις με τη συμμετοχή διεθνών καλλιτεχνών που πραγματοποιήθηκαν στην Αθήνα (κατά το ήμισυ, στην περίπτωση της documenta) και στις οποίες ο τόπος εκλαμβάνεται ως έκφραση ιδιαιτερότητας, ένας τρόπος να διαμορφώσουμε ένα άλλο βλέμμα, αλλά και να τοποθετηθούμε απέναντι στις σύγχρονες κοινωνικές συνθήκες ή να αναπτύξουμε δράση, υπονομεύοντας τις κατεστημένες αντιλήψεις και βεβαιότητες. Το ζήτημα, επομένως, που διερευνάται είναι πώς αξιοποιείται η έννοια αυτή του ανατρεπτικού βλέμματος που προέρχεται από έναν περιθωριακό-ιδιαίτερο τόπο σε εκθέσεις που διοργανώνονται από θεσμούς καθόλου περιθωριακούς όσον αφορά το εκτόπισμά τους στον χώρο της τέχνης είτε αυτοί οι θεσμοί αφορούν στο ίδρυμα ενός από τους σημαντικότερους συλλέκτες σύγχρονης τέχνης διεθνώς (ΔΕΣΤΕ/Δάκης Ιωάννου) είτε στην πλέον εμβληματική διοργάνωση σύγχρονης τέχνης παγκοσμίως (documenta). Τι σημαίνει αυτή η οικειοποίηση του περιθωριακού ή του αντισυστημικού σε ένα τέτοιο πλαίσιο και η μετατροπή του στον αδιαμφισβήτητο κυρίαρχο λόγο των πλέον συμβατικών θεσμών και καθιερωμένων εικαστικών προσεγγίσεων της σύγχρονης τέχνης;

Ο τόπος ως εννοιολογικό πεδίο συγκρότησης της σύγχρονης τέχνης αποτελεί βασικό άξονα της καλλιτεχνικής παραγωγής, ιδίως από τη δεκαετία του 1960 και μετά, όταν ολοένα και περισσότερο αναδεικνύεται ο υπονομευτικός-κριτικός-αποδομητικός χαρακτήρας της τέχνης σε βασική της συνισταμένη, στο πλαίσιο του μεταμοντέρνου αναθεωρητισμού. Η ιδιοτοπική (site specific) τέχνη ή η τέχνη της εγκατάστασης (installation) που θεωρητικοποιείται κατά τη δεκαετία του 1970 με κείμενα όπως το «Art Outdoors, In and Out of the Public Domain» της Lucy Lippard (1977), εκκινεί από την κριτική στην εμπορευματοποίηση της τέχνης και στη λογική του «λευκού κύβου», του θεωρητικά ουδέτερου χώρου των μοντερνιστικών γκαλερί, η οποία σχολιάζεται σε σειρά εμβληματικών άρθρων του Brian O'Doherty που δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό *Artforum* το 1976.² Η αποδόμηση των ουδετεροποιημένων εκθεσιακών χώρων που αποτελούσαν μέρος του θεσμικού λόγου αυτονομίας της τέχνης, οδήγησε σταδιακά στη διάδοση και τελικά στην πλήρη επικράτηση εκθεσιακών πρακτικών και μοντέλων που βασίζονταν στην έννοια της τοποειδικότητας, με κυρίαρχο αυτό των Μπιενάλε.³ Το πρότυπο των «ανιστορι-

2 Η σειρά αυτή των τεσσάρων άρθρων του Brian O'Doherty (1986) που σχολίαζαν κριτικά τον κανονιστικό ρόλο του πλαισίου της γκαλερί όσον αφορά στη νοηματοδότηση του έργου τέχνης και στη σχέση του κοινού με αυτό αναδημοσιεύθηκε το 1986 σε έναν ενιαίο τόμο με τίτλο *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*.

3 Οι Μπιενάλε έχουν σχολιαστεί συστηματικά ως εκφράσεις της σχέσης που διαμορφώνεται μεταξύ του τοπικού και του παγκόσμιου και ως θεσμοί εμπορευματοποίησης των τόπων στο πλαίσιο του νεοφιλελεύθερου καπι-

κών» περιοδικών εκθέσεων, στις οποίες έργα τέχνης ή και άλλα αντικείμενα από διαφορετικά ιστορικά ή πολιτισμικά πλαίσια συσχετίζονται με στόχο τον ανατρεπτικό επαναπροσδιορισμό τους, διαμορφώνεται από τη δεκαετία του 1980 με τους όρους της εικαστικής εγκατάστασης, μετατρέποντας τις εκθέσεις σε μοναδικούς, μη επαναλαμβανόμενους βιωματικούς τόπους.⁴ Η ανάδειξη της επιμέλειας ως κομβικής διαδικασίας της σύγχρονης τέχνης την περίοδο αυτή συμπίπτει, επομένως, με τον προσδιορισμό του τόπου ως εννοιολογικού πεδίου αποδόμησης του οικουμενικού και προβολής των διαφορών. Η κριτική αυτή θεώρηση της έννοιας του τόπου, άλλωστε, έχει γίνει αντικείμενο ανάλυσης από πολλούς θεωρητικούς,⁵ κυρίως από τη δεκαετία του 1980 και μετά, στο έργο των οποίων ο τόπος εκλαμβάνεται σε αντιπαράθεση αλλά και ταυτόχρονα σε συνάρτηση με τη μεταμοντέρνα απεδαφοποίηση και τη ρευστοποίηση των ταυτοτήτων, ως απόρριψη του μοντερνιστικού, αποπλαισιωμένου και αυτονομημένου κυρίαρχου δυτικού μοντέλου που αποκλείει τις περιθωριακές κουλτούρες. Η Miwon Kwon σχολιάζοντας αυτή τη διπλή υπόσταση της εντοπιότητας στην τέχνη επισημαίνει:

[α]ν η αναζήτηση για τοπικά προσδιορισμένη ταυτότητα μέσα στην αδιαφοροποίητη θάλασσα του αφηρημένου, ομογενοποιημένου και κατακερματισμένου χώρου του ύστερου καπιταλισμού είναι ένα χαρακτηριστικό της μεταμοντέρνας κατάστασης τότε οι εκτεταμένες προσπάθειες να ξανασκεφτεί κανείς την ιδιαιτερότητα της σχέσης της τέχνης με τον τόπο μπορούν να θεωρηθούν ως αντισταθμιστικό σύμπτωμα αυτής της κατάστασης και ως κριτική αντίσταση σε αυτήν. Πράγματι, η ανθεκτικότητα της έννοιας της εντοπιότητας όπως υποδεικνύεται από τις πολλές παραλλαγές της, με την αόριστη αλλά επίμονη διατήρηση της ιδέας περί μοναδικών, μη επαναλαμβανόμενων περιπτώσεων επιτόπιας γνώσης και εμπειρίας, εκφράζει αυτόν τον διπλασιασμό. (Kwon 2002: 8)

ταλισμού: «[...] αυτές οι εκθέσεις μπορεί να λειτουργούν ως καθρέφτες, ακόμα και ως υπηρέτες, της επέκτασης του διακρατικού κεφαλαίου και της υπεριοικαστικής πολιτικής που συνδέεται με τον παγκοσμιοποιημένο νεοφιλελευθερισμό» (Green & Gardner 2016: 3).

4 Η Debora J. Meijers (1996: 8) συζητά αυτή την τάση των «ανιστορικών» εκθέσεων που ξεκινά τη δεκαετία του 1980 με αναφορά σε εκθέσεις των Harald Szeemann και Rudi Fuchs, επισημαίνοντας ότι «[α]ν η σημασία ενός μεμονωμένου έργου καθορίζεται κάπου, είναι στο μέρος που τοποθετείται σε σχέση με άλλα έργα».

5 Η Miwon Kwon (2002: 8) αναφέρεται σε θεωρητικές έννοιες που, παρόλες τις διαφορές τους, στοχεύουν στον επαναπροσδιορισμό της σχέσης υποκειμένου/αντικειμένου και χώρου: «νοητική χαρτογράφηση» (cognitive mapping) του Fredric Jameson (στο *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991), «το θέλγητρο του τοπικού» (lure of the local) της Lucy Lippard (στο *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, 1997), «κριτικός τοπικισμός» (critical regionalism) του Kenneth Frampton (στο κείμενο “Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance” που περιλαμβάνεται στον τόμο *Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, 1983), «περπατώντας στην πόλη» (marches dans la ville) του Michel de Certeau (στο *L'invention du quotidien: Arts de faire*, 1980) και «παραγωγή χώρου» (production of space) του Henri Lefebvre (στο *La Production de l'espace*, 1974). Σε αυτές τις έννοιες θα μπορούσε κανείς να προσθέσει και άλλες που αφορούν κυρίως ενδιάμεσους, μεταβατικούς, ακαθόριστους ή «άλλους», αντιφατικούς χώρους στους οποίους επίσης αποδίδεται μια ανατρεπτική των συμβατικών εξουσιαστικών σχέσεων λειτουργία, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα μεταξύ αυτών την «ετεροτοπία» του Michel Foucault (από ομιλία του το 1967 που δημοσιεύθηκε το 1984), μια έννοια που εφαρμόστηκε πολλαπλά στο πεδίο της τέχνης, αλλά και τον «τρίτο χώρο» του Homi Bhabha (*The Location of Culture*, 1994).

Η κριτική που ασκεί η ιδιοτοπική τέχνη στη ρευστότητα της μεταμοντέρνας απεδαφοποίησης και στην εμπορευματοποίηση της τέχνης των γκαλερί γίνεται συνήθως με τους όρους που διαμορφώνονται εντός του ίδιου αυτού λόγου της μεταμοντέρνας αποδόμησης: η πολιτική, παρεμβατική, συχνά ακτιβιστική ή έστω υπονομευτική κριτική στάση του ιδιοτοπικού απέναντι στον κατακερματισμό των ταυτοτήτων και στην ομογενοποίηση του «ύστερου» («μεταμοντέρνου») καπιταλισμού γίνεται στο έδαφος της θεωρούμενης ως οριστικής και αμετάκλητης διάλυσης οποιονδήποτε βεβαιιοτήτων και «μεγάλων αφηγήσεων» που εκλαμβάνονται ως φορείς του αυταρχικού νοήματος του μονολιθικού δυτικού πολιτισμού που αποκλείει τον «άλλο». Ο τόπος, επομένως, ως έκφραση της «ιδέας περί μοναδικών, μη επαναλαμβανόμενων περιπτώσεων επιτόπιας γνώσης και εμπειρίας» είναι δεδομένα ιδιαίτερος, ως εκ τούτου περιθωριακός, βρίσκεται δηλαδή στον αντίποδα του καθολικού, της αλήθειας, ενός ολιστικού ή διαλεκτικού συστήματος ερμηνείας της πραγματικότητας που ταυτίζεται για τους μεταμοντέρνους με τη λογική, υπό την οποία συνωστίζονται αδιαφοροποίητα οι επονομαζόμενες «μεταφηγήσεις». Σε αυτό το πλαίσιο, ο τόπος δεν μπορεί να γίνει αντιληπτός παρά μόνο ως βίωμα και η μοναδικότητά του μεταφράζεται αναγκαστικά σε εμπειρία. Αυτός, προφανώς, είναι ο λόγος που ο Szygmczyk θεώρησε πως ο μόνος τρόπος για να μάθει κανείς από την Αθήνα είναι να μετακομίσει εκεί.

Μιλώντας από την Αθήνα: Οι εκθέσεις

Α. Πολιτιστική Γεωμετρία: «Όλος αυτός ο ηδονισμός! Σαν τον παλιό καιρό στην Ελλάδα!»

Τον Ιανουάριο του 1988 το ίδρυμα ΔΕΣΤΕ του επιχειρηματία και συλλέκτη έργων τέχνης Δάκη Ιωάννου εγκαινιάζει την *Cultural Geometry*, την πρώτη μιας σειράς εκθέσεων εντελώς καινοτόμων για τα ελληνικά, και κατά πολλούς και για τα διεθνή, δεδομένα που σηματοδοτεί την πλήρη μεταβολή της πολιτικής που έως τότε υιοθετούσε το Ίδρυμα. Μέχρι τότε, η πολιτική του ΔΕΣΤΕ στην Ελλάδα⁶ προσδιορίζονταν κατά κύριο λόγο από τη συνεργασία του Ιωάννου με τη γνωστή επιμελήτρια και κριτικό τέχνης Έφη Στρούζα, η οποία, μαζί με τον Germano Celant, συνέβαλε αποφασιστικά στην ίδρυση του ΔΕΣΤΕ το 1983 και υπήρξε διευθύντριά του μέχρι το 1989. Το 1983 η Στρούζα έδωσε το στίγμα της πολιτικής του Ιδρύματος με τη διοργάνωση εκθέσεων Ελλήνων καλλιτεχνών⁷ που στόχο είχαν να αναδείξουν την ελληνική καλλιτεχνική πα-

6 Το ΔΕΣΤΕ, παράλληλα με τη δραστηριότητά του στην Ελλάδα, είχε αναπτύξει συνεργασία και με το Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης που ίδρυσε η Adelina von Fürstenberg στη Γενεύη. Η συνεργασία διήρκεσε από το 1985 ως το 1989 και περιλάμβανε τη διοργάνωση εκθέσεων σημαντικών διεθνών καλλιτεχνών και συμποσίων.

7 Αναφέρομαι στις εκθέσεις *Εικόνες που αναδύονται* (ξενοδοχείο Athenaeum-Intercontinental, Αθήνα, 1983, επιμέλεια Έφη Στρούζα, με τη συμμετοχή των καλλιτεχνών Δημήτρη Αληθινοῦ, Διοχάντης, Γιώργου Λαζόγκα, Λήδας Παπακωνσταντίνου, Ρένας Παπασπύρου, Χρύσας Ρωμανού, Θανάση Τότσικα, Κώστα Βαρώτσου και Ζουμπούλη-Γραϊκού/επανάληψη της έκθεσης που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του φεστιβάλ Ευρωπαϊκά 82 στην Αμβέρσα) και *Επτά Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι* (Πόρτα της Αμμοχώστου, Λευκωσία, 1983, επιμέλεια Έφη Στρούζα, με τη συμμετοχή των καλλιτεχνών Δημήτρη Αληθινοῦ, Μπίας Ντάβου, Διοχάντης, Λήδας Παπακωνσταντίνου, Ρένας Παπασπύρου, Θανάση Τότσικα και Κώστα Βαρώτσου).

ραγωγή και τις ιδιαιτερότητες της εικαστικής της γλώσσας σε σχέση με τις διεθνείς τάσεις της σύγχρονης τέχνης. Όπως έλεγε σε μεταγενέστερη συνέντευξή της,

εκείνο που εμένα μ' ενδιέφερε από την αρχή είναι τα σημάδια επερώτησης, αμφισβήτησης των φορμαλιστικών χαρακτηριστικών –όχι των θεωρητικών– κάποιου κινήματος. Εξάλλου, ο κοινωνικός και πολιτικός χώρος της Ελλάδας από τον οποίο προερχόμαστε δεν μας επιτρέπει να ανήκουμε σε αυτά, παρά μονάχα ως ουραγοί. Άρα, πρέπει να δούμε με ποιους ιδιαίτερους τρόπους έχουν επεξεργαστεί οι δικοί μας καλλιτέχνες αυτές τις απηχήσεις. Δεν θα μπορούσε, κατά τη γνώμη μου, να έχει νόημα να επισημάνουμε ότι αυτός ο Έλληνας καλλιτέχνης είναι σαν τον Sol LeWitt ή τον Alberto Burri, λόγου χάρη. Αντίθετα, ενδιαφέρον έχει να επισημανθεί η αναφορά σε κάποια κοινή θεωρητική προβληματική, αλλά παράλληλα και ένας διαφορετικός τρόπος επεξεργασίας της, νοητικός και γλωσσικός. (Μαρίνος & Στρούζα 2012: 35)

Πρόθεση, επομένως, ήταν να επιβεβαιωθεί μέσω του Ιδρύματος και των εκθέσεών του ο, έστω και καθυστερημένος, συντονισμός της ελληνικής εικαστικής σκηνής με τις διεθνείς εξελίξεις μέσα από την ανάδειξη της ελληνικής ιδιαιτερότητας. Μια ανάλογη προσέγγιση για τους σύγχρονους Έλληνες καλλιτέχνες διατυπώνει η Στρούζα και στον κατάλογο μιας από τις πρώτες εκθέσεις του ΔΕΣΤΕ, *Επτά Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι*, αφού πρώτα κάνει μια εκτενή αναφορά στην αποτυχία παραγωγής μοντέρνας τέχνης στην Ελλάδα μέχρι και «τις γενιές του '50 και του '60»:

Τα χαρακτηριστικά αυτής της [νέας] γενιάς είναι η άρνηση του κατεστημένου από τη μια πλευρά και η ταύτισή τους με τον 20ό αιώνα από την άλλη. Όχι με απλοϊκά κριτήρια απομίμησης της Δύσης –όπως κατηγορήθηκαν– αλλά ωθούμενοι από τη συγκίνηση που τους ενέπνεε το πνεύμα της μοντέρνας εποχής, που με έξαρση και με ποικίλους τρόπους είχε συζητηθεί κι αναλυθεί στον υπόλοιπο δυτικό κόσμο, φέρνοντας ανεξίτηλες και ριζικές αλλαγές στη ζωή, αλλαγές που, σιγά-σιγά, διείσδυαν σε κάθε γεωγραφικό πλάτος της υφελίου. (Στρούζα 1983: 15)

Σε αυτό το πλαίσιο, η ιδιαιτερότητα του τύπου υποδεικνύεται περισσότερο ως ένδειξη της εκ των υστέρων έμπνευσης από ό,τι είχε ήδη διαμορφωθεί στη «Δύση», παρά ως καινοτόμο και πρωτοποριακό πεδίο προσδιορισμού του ανεπανάληπτου.

Είναι προφανές, ωστόσο, ότι οι φιλοδοξίες του Ιωάννου να αναδειχθεί ο ίδιος και το ίδρυμά του σε πρωταγωνιστές της διεθνούς τέχνης –και όχι σε ασθμαίνοντες ουραγούς– δεν μπορούσαν να συμβαδίσουν με αυτή την προσέγγιση και πολιτική. Είναι η εποχή που το *hyre* είναι η νέα καλλιτεχνική τάση,⁸ και που οι συλλέκτες θεωρούνται ως ο πιο επιδραστικός παράγοντας του κόσμου της τέχνης.⁹

8 Σύμφωνα με τον Jeffrey Deitch, «η διαδικασία της προώθησης, της πώλησης, της πολιτιστικοποίησης των ιδεών και των εικόνων της τέχνης έγινε η ίδια καλλιτεχνικό είδος» (Sandler 1996: 431).

9 Ενδεικτική της επιρροής τους ήταν η συμμετοχή κατά τη δεκαετία του 1980 πολλών μεγάλων συλλεκτών στα διοικητικά συμβούλια των μεγαλύτερων μουσείων τέχνης (Sandler 1996: 437). Ο ίδιος ο Ιωάννου είναι μέλος του

Έτσι, ενώ η αρχική πρόταση για την έκθεση *Cultural Geometry* είχε κατατεθεί από τον συνεργάτη της Στρούζα και του Ιωάννου, επιμελητή, κριτικό και ιστορικό τέχνης Χάρη Σαββόπουλο,¹⁰ αυτή απορρίπτεται για να αναλάβει τελικά την επιμέλεια ο Αμερικανός κριτικός και επιμελητής σύγχρονης τέχνης Jeffrey Deitch, ο οποίος υπήρξε θεμελιωτής του τμήματος συμβουλευτικών υπηρεσιών και δανεισμού τέχνης της Citibank (1979-1988) (Sussman, 2017). Η γνωριμία του Ιωάννου με τον Deitch τη δεκαετία του 1980 είναι καθοριστική, άλλωστε, όσον αφορά στην απόφαση του Ιωάννου να γίνει συλλέκτης αλλά και στο είδος των έργων που θα συγκροτούσαν τη συλλογή του. Ο ίδιος ο Ιωάννου περιγράφει με όρους αποκάλυψης τη συνάντησή του με το έργο *One Ball Total Equilibrium* του Jeff Koons στη γκαλερί International With Monument κατά τη διάρκεια της ξενάγησής του από τον Deitch στη νεοσύστατη εικαστική σκηνή του East Village της Νέας Υόρκης το 1985 (Ιωάννου 2015: 23). Το έργο αυτό αποτέλεσε το πρώτο της συλλογής του Ιωάννου και έδωσε το στίγμα της συλλεκτικής πολιτικής του έκτοτε. Ο Deitch, από τους πρωταγωνιστές της έκρηξης της αγοράς τέχνης της δεκαετίας του 1980, υπήρξε ένας από τους βασικούς υπερασπιστές της καλλιτεχνικής τάσης NeoGeo (Νέα Γεωμετρία) στην οποία, εκτός του Koons, εντάχθηκαν, μεταξύ άλλων, οι Ashley Bickerton, Ross Bleckner, Peter Halley, Allan McCollum, Sherrie Levine, Philip Taaffe, Meyer Vaisman και Haim Steinbach. Οι περισσότεροι από τους καλλιτέχνες αυτούς συμμετείχαν με έργα τους στην *Cultural Geometry*, με τον Steinbach μάλιστα να έχει αναλάβει και τον σχεδιασμό της έκθεσης.

Βασική συνισταμένη των έργων αυτών που εκπροσωπούν μια από τις πλευρές της «περιθωριακής» τέχνης του East Village τη δεκαετία του 1980 είναι η εναντίωση στις κυρίαρχες, τότε, νέο-εξπρεσιονιστικές τάσεις, με την θραυσματική ανάδειξη της σύγχρονης αστικής καταναλωτικής κουλτούρας. Οι καλλιτέχνες αυτοί ακολουθούσαν δύο βασικές τάσεις: Από τη μια πλευρά, την οικειοποίηση εμπορικών προϊόντων και την αισθητικοποίησή τους μέσα από την παρουσίασή τους ως εκθέματα (π.χ. οι ηλεκτρικές σκούπες εντός προθήκης του Koons ή η παράθεση εμπορικών προϊόντων σε ράφια του Steinbach) και από την άλλη, την απομίμηση της γεωμετρικής αφηρημένης τέχνης του μοντερνισμού με τρόπο που τη μετατρέπει σε εμπόρευμα (π.χ. οι σωλήνες και τα παράθυρα του Halley ή τα μαύρα τετράγωνα του McCollum) (Sandler 1996: 482-483). Την απαραίτητη θεωρητική στήριξη είχε αναλάβει κατά κύριο λόγο ο Halley, ο οποίος χρησιμοποιούσε ως βασική αναφορά τη θεωρία της προσομοίωσης (simulation) του Jean Baudrillard¹¹ καθώς και την κριτική των εξουσιαστικών συστημάτων πειθαρχίας και των τεχνολογιών ελέγχου του Michel Foucault. Ακολουθώντας την τυπική μεταμοντέρνα κριτική στην

διοικητικού συμβουλίου του New Museum of Contemporary Art της Νέας Υόρκης, μέλος της Επιτροπής Ζωγραφικής και Γλυπτικής του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, μέλος του Διεθνούς Διοικητικού Συμβουλίου του Solomon R. F. Guggenheim Foundation της Νέας Υόρκης και μέλος του Διεθνούς Συμβουλίου της Tate του Λονδίνου.

10 Η δακτυλογραφημένη πρόταση του Χάρη Σαββόπουλου βρίσκεται στο αρχείο του ΔΕΣΤΕ. Το αρχείο δεν είναι καταλογογραφημένο και, ως εκ τούτου, οι παραπομπές μου σε σχετικό υλικό δεν ακολουθούν κάποιο βιβλιογραφικό σύστημα αναφοράς. Θα ήθελα να ευχαριστήσω το προσωπικό του ΔΕΣΤΕ, και ιδίως την κυρία Ελένη Μιχαηλίδη, για την πολύτιμη βοήθειά τους κατά την περίοδο της έρευνάς μου (2017-8).

11 Άλλωστε, ένα από τα πολλά ονόματα που αποδόθηκαν εναλλακτικά στη NeoGeo τέχνη ήταν και "Simulationism" (Williams 2011).

αυτονομία της τέχνης και στη φυσικοποίηση του πολιτισμού (της τεχνολογίας, του σώματος, της καθημερινότητας κτλ.) του μοντερνισμού, ο Halley (1988: 82), στο κείμενό του «Σημειώσεις πάνω στην Αφαίρεση» προσφέρει ένα θεωρητικό σχήμα ανάγνωσης των έργων βασισμένο στην τρέχουσα ορολογία, το οποίο δημιουργεί ένα περιβάλλον πολιτιστικής πλαισίωσης, κριτικής της αναπαράστασης και διακειμενικότητας: «Η ουσιαστική προσφορά του Baudrillard είναι ότι επιχειρεί τη λεπτομερή περιγραφή της λειτουργίας ενός σημασιολογικού συστήματος χωρίς καθοριστικό αναφερόμενο».¹²

Σε συνέχεια αυτής της διαδικασίας μεταμοντέρνας πλαισίωσης, ο τόπος της Αθήνας έρχεται να προσφέρει ένα επιπλέον επίπεδο ανάγνωσης. Η έκθεση, εκτός από τα έργα σύγχρονης τέχνης της συλλογής του Ιωάννου περιλάμβανε αγγεία της γεωμετρικής εποχής από την Ελλάδα και την Κύπρο, προερχόμενα από τη συλλογή του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου της Αθήνας, σε μια αντιπαράθεση αρχαιοελληνικής και σύγχρονης μεταμοντέρνας γεωμετρίας. Στο κείμενο παρουσίασης της έκθεσης του Paul Taylor (1988: 124), Αυστραλού κριτικού τέχνης και εισηγητή του μεταμοντερνισμού στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης στην Αυστραλία, το οποίο δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Flash Art* (Μάιος-Ιούνιος 1988), ο συγγραφέας περιγράφει την έκθεση ως πολιτιστική εμπειρία. Στην έκθεση η Ελλάδα είναι παρούσα μόνο ως έννοια, καθώς κανένας σύγχρονος Έλληνας καλλιτέχνης δεν περιλαμβάνεται. Ωστόσο, η Ελλάδα με αυτή την έκθεση μπαίνει στον χάρτη της σύγχρονης τέχνης –ο Taylor (1988: 125) συγκρίνοντας την *Cultural Geometry* με δύο μεγάλες διεθνείς εκθέσεις σύγχρονης Neo-Geo τέχνης, μια στη Βαρκελώνη (*Art and its Double: a Perspective on New York*, σε επιμέλεια Dan Cameron και Maria Corral, 1987) και μια στο Λονδίνο (*NY Art Now*, Saatchi Gallery, 1987-1988), αποφαινεται πως η έκθεση της Αθήνας, λόγω της πολιτιστικής αναφοράς και όχι της απλής μορφολογικής προσέγγισης της νέας τέχνης, μπορεί να χαρακτηριστεί ως «μανιφέστο».¹³ Σύμφωνα, άλλωστε, με το ανώνυμο εισαγωγικό κείμενο του καταλόγου,

[ο] συνδυασμός κρίκος της νέας τέχνης με τις μορφές της Αρχαίας Ελληνικής και Κυπριακής τέχνης και αρχιτεκτονικής δεν είναι τόσο πολύ η κοινή κληρονομιά της λογικής γεωμετρικής δομής, αλλά ο παράλογος τρόπος με τον οποίο αυτές οι εμβληματικές εικόνες επικοινωνούν και γίνονται κατανοητές. Η νέα τέχνη ενδιαφέρεται για την πολιτισμική απήχηση ενός αντικειμένου παρά για την εσωτερική λογική της μορφής του. Εκθέτοντας αυτή τη νέα τέχνη στην Αθήνα αντί σε κάποιο εξεζητημένο καλλιτεχνικό κόσμο όπως η Νέα Υόρκη ή η Κολωνία, αποκαλύπτεται εντονότερα το πολιτιστικό παρά το φορμαλιστικό επίκεντρό της. (Friedman, 1988: 5).

12 Το κείμενο αυτό είναι αναδημοσίευση του άρθρου του με τίτλο «Notes on Abstraction» που δημοσιεύθηκε αρχικά στο περιοδικό *Arts Magazine* το 1987.

13 Αυτή τη διαφοροποίηση άλλωστε, επισημαίνει και ο Deitch στον Ιωάννου σε ένα σημείωμα που βρίσκεται στο αρχείο του ΔΕΣΤΕ. Το ιδιόγραφο αυτό σημείωμα σε επιστολόχαρτο «Private Banking & Investment. Citibank» αναφέρει: «Αγαπητέ Δάκη, σκέφτηκα ότι θα ήθελες να δεις τον κατάλογο μιας τρέχουσας έκθεσης γεωμετρίας που δίνει έμφαση στη φορμαλιστική παράδοση. Ελπίζουμε να κάνουμε ακριβώς το αντίθετο». Ακολουθεί υπογραφή.

Στη σημασία της έκθεσης γενικά ως εννοιολογικού πεδίου ανάγνωσης της σύγχρονης τέχνης αναφέρεται και ο Ιωάννου, ενώ ο Deitch (1988: 37, 39) στο δικό του κείμενο του καταλόγου, έπειτα από μια μακρά κριτική ανάλυση του μοντερνισμού και της μετα-βιομηχανικής κουλτούρας, κάνει μια μάλλον αμήχανη αναφορά στο σκεπτικό της έκθεσης που αφορά στην αντιπαράβολή της νέας με την αρχαία γεωμετρική τέχνη, επισημαίνοντας:

Ο εξεζητημένος τρόπος με τον οποίο η νέα τέχνη ερμηνεύει τις γεωμετρικές φόρμες του Μοντερνισμού εύκολα οδηγεί σε μια ανάλογη πολιτιστική ανάγνωση των γεωμετρικών σχημάτων και δομών προγενέστερων εποχών. Σε αυτό το σύγχρονο γεωμετρικό πλαίσιο έχει μεγαλύτερο ενδιαφέρον να κατανοηθεί η πολιτιστική σημασία των γεωμετρικών σχημάτων που βρίσκουμε σχεδιασμένα πάνω σε αρχαία ελληνικά αγγεία παρά η φορμαλιστική τους λογική. Αυτή η 'Πολιτισμική Γεωμετρία' μπορεί επίσης να εφαρμοστεί ως έννοια για την καλύτερη κατανόηση των εμβληματικών και συμβολικών μορφών των λαϊκών και τοπικών πολιτισμών καθώς και των ανεπανάληπτων υβριδίων που προέκυψαν από τη σύνθεση της μετα-βιομηχανικής και της παραδοσιακής κοινωνίας και που χαρακτηρίζουν το αστικό περιβάλλον πολλών αναπτυσσόμενων χωρών.

Η αρχική ιδέα της έκθεσης ήταν του ίδιου του Ιωάννου και, σύμφωνα με τη Στρούζα, (Μαρίνος & Στρούζα: 2012: 41) αφορούσε στην αφήγηση της πορείας της γεωμετρικής τέχνης από την αρχαιότητα μέχρι τη σύγχρονη εποχή, μια λογική πολύ πιο κοντά στη μοντερνιστική γραμμική αφήγηση, η οποία διέπει την πρόταση του Σαββόπουλου. Ωστόσο, μετά την ανάθεση της επιμέλειας στον Deitch, το σκεπτικό της έκθεσης συντονίστηκε με την κυρίαρχη μεταμοντέρνα προσέγγιση: πρόκειται, όπως λέει ο Taylor, (1988: 125) για μια ιδιοποίηση από τον Deitch του αριστερού λόγου σχετικά με την εργαλειοποίηση της τέχνης στον καπιταλισμό.¹⁴ Παρόλα αυτά, τόσο σε καλλιτεχνικό όσο και σε θεωρητικό επίπεδο, αυτός ο κριτικός λόγος απέναντι στην εμπορευματοποίηση καταλήγει τελικά σε μια κυνική αποθέωση του σύγχρονου καταναλωτικού προτύπου ζωής, κάτι που αποτυπώνεται ευκρινώς στον κατάλογο της έκθεσης και στον ιδιαίτερα ευρηματικό σχεδιασμό του από τον Dan Friedman, διάσημο Αμερικανό γραφίστα, βασικό συνεργάτη του Deitch και του Ιωάννου μέχρι τον πρόωπο θάνατό του το 1995. Ο Friedman υπήρξε από τους εισηγητές της μεταμοντέρνας αισθητικής στο πεδίο της γραφιστικής και, όπως και ο Deitch, υπήρξε συνεργάτης της Citibank και σχεδιαστής του λογότυπου της τράπεζας που ήταν σε ισχύ την περίοδο 1975-1998. Ο κατάλογος της *Cultural Geometry* εγκαινιάζει μια σειρά πολλών αντίστοιχων καταλόγων εκθέσεων που παράγει το ΔΕΣΤΕ στα επόμενα χρόνια, πολλοί από αυτούς σε συνεργασία με τον ίδιο τον Friedman. Ο Ιωάννου επενδύει ιδιαίτερα στην παραγωγή τους, κα-

14 Ο Deitch εμφανίζεται αρκετά πιο κριτικός σε άλλα κείμενα της περιόδου, όπου αναφέρεται στην μετατροπή της μοντερνιστικής τέχνης σε «αναπαραστάσεις επιχειρηματικής συνείδησης», σε «σύμβολα αφηρημένης γραφειοκρατικής εξουσίας» και σε «λογότυπα πολυεθνικών εταιριών» (Sandler 1996: 505).

θώς, ακριβώς λόγω του περιφερειακού τόπου στον οποίο διοργανώνονται οι εκθέσεις, η επισκεψιμότητά τους από ανθρώπους του διεθνούς κόσμου της τέχνης, στους οποίους ο συλλέκτης επιδιώκει να γνωστοποιήσει τη δραστηριότητά του, είναι αναγκαστικά πολύ περιορισμένη και αυτό παρά το γεγονός ότι το Ίδρυμα διοργανώνει ένα εξαιρετικά πλούσιο πρόγραμμα πολυτελούς φιλοξενίας πληθώρας διεθνούς φήμης κριτικών τέχνης, επιμελητών, καλλιτεχνών, δημοσιογράφων και γενικά παραγόντων του χώρου, εξασφαλίζοντας και την ενθουσιώδη υποδοχή των εκθέσεων στα διεθνή και εγχώρια μέσα. Στον κατάλογο της έκθεσης το μανιφέστο, σύμφωνα με τον χαρακτηρισμό του Taylor, φαίνεται να προκύπτει από την ενεργητική αντιπαράθεση των επιλεγμένων έργων τέχνης με εικόνες μαζικού πολιτισμού που σχετίζονται με την πρόσληψη του ελληνικού παρελθόντος, της αρχαιοελληνικής τέχνης και του κλασικού και λαϊκού τοπικού πολιτισμού με τη μορφή καταναλωτικών προϊόντων. Η αντιπαραβολή εικαστικής φόρμας και εικόνων της σύγχρονης κουλτούρας καθώς και αποσπασμάτων ιστορίας σε ένα ευκαιριακό σύστημα διακειμενικότητας και συσχέτισης πολιτιστικών αναφορών/σημείων συντελείται με την αισθητική του συμπιλήματος (*pastiche*) και του κοινότοπου ως ένδειξη της κενής νοήματος μεταμοντέρνας επιφανειακότητας. Με τους όρους του Fredric Jameson (1999: 54): «Είναι, λοιπόν, το συμπίλημα άγραφη παρωδία, άγαλμα με άσπρους βολβούς για μάτια». Η αισθητική, άλλωστε, του καταλόγου παραπέμπει άμεσα στη λογική δύο δημοσιευμένων κειμένων του Robert Smithson, του «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey» (Smithson: 1967) και του διαλόγου του με τον Allan Kaprow με τίτλο «What is a Museum?» (Kaprow & Smithson 1967). Στις αντιπαραθέσεις εικόνων μοντέρνας αρχιτεκτονικής και διακόσμησης με φωτογραφίες εργοστασίων και βιομηχανικών εγκαταστάσεων που αναπαράγονται στα κείμενα αυτά του Smithson, αναφέρεται ο Halley (1984) στο κείμενό του «The Crisis in Geometry» υποδεικνύοντας, με φουκωικούς όρους, τη συσχέτιση της μοντέρνας γεωμετρικής φόρμας με τους μηχανισμούς ελέγχου και πειθαρχίας των νεωτερικών κοινωνιών. Η αμηχανία που επισημάνθηκε πριν όσον αφορά στη θεωρητική αιτιολόγηση της συσχέτισης των γεωμετρικών αγγείων με τα NeoGeo έργα φαίνεται να αίρεται στον κατάλογο μέσα από τη μεταμοντέρνα αισθητική του *pastiche*. Η παράταιρη συσχέτιση πολιτιστικών αντικειμένων μοιάζει να έχει περισσότερο νόημα ως καλλιτεχνική ή επιμελητική εγκατάσταση –για παράδειγμα, στο πλαίσιο της αισθητικής των έργων του Steinbach που επαναλαμβάνεται στον σχεδιασμό της έκθεσης– παρά στο θεωρητικό επίπεδο.¹⁵ Όπως επισημαίνει ο Jameson (1999: 55), «[σ]ε πλήρη αντιστοιχία με τη μεταδομιστική γλωσσική θε-

15 Ενδεικτική είναι μια επιστολή του Deitch προς τον Ιωάννου με ημερομηνία 6 Αυγούστου 1987, όπου δηλώνεται ο προβληματισμός του ίδιου και του Friedman σχετικά με το κατά πόσον μπορεί επαρκώς να αιτιολογηθεί η αντιπαράθεση του αρχαίου και του σύγχρονου στο πλαίσιο της έκθεσης. Ο Deitch αναφέρεται στην πρόταση του Friedman να χρησιμοποιηθούν στον κατάλογο επιπλέον εικόνες «ελληνικής 'πολιτιστικής γεωμετρίας'», όπως για παράδειγμα από την αρχιτεκτονική της Ύδρας ή από χριστιανικές εικόνες, ενώ στον εκθεσιακό χώρο να αντιμετωπιστεί το αρχαίο κομμάτι ως χωριστή, ταυτόχρονη έκθεση. Πράγματι, με επιστολή του με ημερομηνία 6 Οκτωβρίου προς την Στρούζα, ο Friedman ζητά μια λίστα φωτογραφιών «ελληνικής 'πολιτιστικής γεωμετρίας'» (από τα μαγαζιά στην Πλάκα, από αγώνα μπάσκετ, από τα δωμάτια του ξενοδοχείου ιδιοκτησίας του Ιωάννου Athenaeum Intercontinental κτλ.) που εντάχθηκαν τελικά στον κατάλογο, ενισχύοντας σαφώς αισθητικά τη μεταμοντέρνα οπτική της πολιτιστικής αναφοράς, εντός της οποίας τα αρχαία ελληνικά αγγεία αποκτούν μια σαφέστερη εννοιολόγηση (οι επιστολές από το αρχείο ΔΕΣΤΕ).

ωρία, το παρελθόν ως ‘αναφορά’ τίθεται σταδιακά εντός παρενθέσεων κι ύστερα σβήνει ολότελα, αφήνοντάς μας με κείμενα και τίποτ’ άλλο». Εύκολα, επομένως, η εργαλειοποίηση της αριστερής κριτικής που επικαλείται ο Taylor, μεταβάλλεται σε ηδονιστική εξύμνηση της κατανάλωσης. Η εμπειρία της έκθεσης, άλλωστε, δεν περιορίζεται στα έργα. Ο Taylor (1988: 124) περιγράφει με τόνο κυνικό και φιλήδονο τη φιλοξενία των προσκεκλημένων του Ιωάννου στο ξενοδοχείο του Athenaeum Intercontinental:

Ήταν σε αυτό το ξενοδοχείο που οι προσκεκλημένοι –κριτικοί και αρχιτέκτονες, καλλιτέχνες και οι φίλες τους, αρκετοί για να γεμίσουν ένα λεωφορείο (το οποίο και γεμίζαμε σε κάποιες περιπτώσεις)– συγκεντρώνονταν. Επιπλέον, ήταν στα έγκατα αυτού του ξενοδοχείου, στη λέσχη υγείας (health club), που μπορούσε κάποιος να τους δει όλους αυτούς να μαζεύονται. Για παράδειγμα, ο Giancarlo Politi (επιμελητής αυτού του περιοδικού), να μπαίνει στο τζακούζι και τρομοκρατημένος να το βρίσκει ήδη κατειλημμένο από τον χαμογελαστό Stuart Morgan (επιμελητή του ανταγωνιστικού περιοδικού τέχνης Artscribe). Αλλά δεν τρέχει τίποτα, γιατί σε δευτερόλεπτα λικνίζονταν και οι δυο τους στις μπουρμπουλήθρες, χαρούμενοι και γυμνοί σαν μωρά σε χαλάκι από δέρμα αρκούδας. Σε όλο το Intercontinental τα γλωσσικά εμπόδια παραμερίστηκαν. Στην άλλη πλευρά του διαχωριστικού, αλλά αρκετά κοντά ώστε να ακούγονται, οι αναστεναγμοί και τα βογκητά των κυριών που τους έκαναν μασάζ και τους πίεζαν το πίσω μέρος του κεφαλιού τους ήταν απόδειξη ότι δεν επρόκειτο για ένα κοινό ταξίδι. Όλος αυτός ο ηδονισμός! Σαν τον παλιό καιρό στην Ελλάδα!

Με αυτόν τον τρόπο, η ισοπεδωτική σύγχρονη κοινωνία της κατανάλωσης που υπόκειται σε ομογενοποιητικούς μηχανισμούς ελέγχου, όπως ζοφερά περιγράφεται από τον Halley στο κείμενο του καταλόγου, μεταβάλλεται σε μια μοναδική επιτόπια πολιτιστική εμπειρία ηδονιστικής απόλαυσης.

Το ελληνικό στοιχείο –η ιστορία, ο κλασικός πολιτισμός, η λαϊκή κουλτούρα, η φύση– έρχονται να ετεροκαθορίσουν τη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία προσθέτοντας στα έργα μια υπεραξία που όχι μόνο προσδιορίζει πολιτιστικά τα έργα, αλλά υπογραμμίζει και την πολιτιστική ιδιαιτερότητα του ίδιου του Ιωάννου –ενός από τους σημαντικότερους διεθνείς συλλέκτες μιας τέχνης που δεν έχει πατρίδα και είναι εξίσου «ιντερκοκτινένταλ» όσο και το ξενοδοχείο του, όπως επισημαίνει ο Taylor – καθιστώντας εξίσου ιδιαίτερη και τη συλλογή του. Δεν είναι, επομένως, η τέχνη που πρέπει να είναι ελληνική –όπως την αντιλαμβανόταν η Στρούζα, επιδιώκοντας να υποδείξει την ιδιαιτερότητα της ελληνικής εκδοχής της σύγχρονης τέχνης– αλλά η εμπειρία της τέχνης: Η τέχνη παίρνει αξία όχι μέσα από τη φορμαλιστική της ανάγνωση και την εικαστική της γλώσσα, αλλά μέσα από την πολιτιστική εμπειρία της πρόσληψής της στην Ελλάδα, από την Αθήνα, μια εμπειρία που προκύπτει από το βίωμά της μέσα από τον «αυθεντικό» ελληνικό πολιτισμό, τον δανεισμένο από το Αρχαιολογικό Μουσείο, από τη φθηνή του απομίμηση στα μαγαζάκια της Πλάκας, αλλά και μέσα από την πολυτελή του επαναφορά στα

ηδονικά τζακούζι του Intercontinental. Γιατί; Γιατί αυτό που νοηματοδοτεί τη σύγχρονη τέχνη δεν είναι άλλο από την ιδιαιτερότητα του συλλέκτη της. Ερωτηθείς ο Γερμανός συλλέκτης έργων σύγχρονης τέχνης Wilhelm Schürmann από τον επίσης συλλέκτη Christian Kaspar Schwarm εάν απαιτείται κάποιο κυρίαρχο σκεπτικό που να ενοποιεί τα έργα μιας ιδιωτικής συλλογής, απάντησε «You are the concept» (Press: 2017). Η συλλογή του Δάκη Ιωάννου φαίνεται να ανταποκρίνεται πλήρως σε αυτή την προσέγγιση, και το πολιτιστικό πλαίσιο ανάγνωσης και ερμηνείας των έργων που προσφέρει, από τα αγγεία του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου μέχρι τη φιλοξενία στο Intercontinental, στοχεύουν ακριβώς σε αυτό το «you are the concept» που προσδιορίζεται αναγκαστικά μέσα από τη συγχρονικότητα. Άλλωστε, αυτή είναι μια βασική διαφορά του Deitch με την προσέγγιση του Σαββόπουλου: ο πρώτος βλέπει το παρελθόν μόνο στον βαθμό που αυτό συμμετέχει στην αιώνια παροντική στιγμή, στο εκρηκτικό τώρα (του συλλέκτη). Ο δεύτερος, φτάνει στο τώρα μετά από μια εξαντλητική ιστορία της γεωμετρίας στην τέχνη από την προϊστορία, διαμέσου του μοντερνισμού: όταν φτάνει στο παρόν, το τώρα είναι πια πολύ κουρασμένο και λίγο, και ο συλλέκτης μοιάζει μικρός.

B. documenta 14: Η Αθήνα ως ηχείο¹⁶

Στην documenta 14 η συσχέτιση του τόπου της Αθήνας με τη σύγχρονη τέχνη αποκτά ένα πολύ πιο σαφή, λιγότερο αμύχανο χαρακτήρα, γεγονός που δικαιολογείται λόγω της δεδομένης ιστορικής στιγμής κατά την οποία, όπως αναφέρθηκε πριν, η Αθήνα (η Ελλάδα) πρωταγωνιστεί στα διεθνή μέσα ως το επίκεντρο της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης. Και ενώ πολλά κυρίαρχα μέσα εστιάζουν στην αρνητική εικόνα της Ελλάδας με την κατά κόρον αναπαραγωγή των γνωστών στερεοτύπων περί κακοδιαχείρισης, τεμπελιάς, κτλ., η documenta επιλέγει να ταυτιστεί με την αντιθετική κυρίαρχη εικόνα της περιόδου, αυτή της Ελλάδας ως πειραματοζώου των νεοφιλελεύθερων πολιτικών και της αυθόρμητης, «ακηδεμόνευτης» αντίδρασης –μια εικόνα απόλυτα συμβατή με το λεξιλόγιο της υπεράσπισης των δικαιωμάτων και της «κοινωνίας των πολιτών» που αποτελεί τον βασικό εννοιολογικό άξονα της θεωρίας της σύγχρονης τέχνης. Εδώ η Αθήνα χρησιμοποιείται όχι απλώς ως σημείο αναφοράς, αλλά ως «ενισχυτής της», όπως επισημαίνει ο καλλιτεχνικός διευθυντής της Adam Szymczyk (Ζευκλή 2017). Εν μέρει προσπαθώντας να αποφύγει τις αιτιάσεις για εξωτικοποίηση της Αθήνας διαμέσου της επικαιρότητας της κρίσης και για νέο-αποικιακή προσέγγιση,¹⁷ ο Szymczyk δηλώνει

16 Αναφέρομαι στην παρακάτω δήλωση του Adam Szymczyk: «Η Αθήνα είναι ένας καταπληκτικός χώρος από τον οποίο να μιλάς και την κατευθυντικότητα του τίτλου την είδα κατ' αυτόν τον τρόπο. Να μάθεις από την Αθήνα προς τα έξω. Δεν πρόκειται για μεταφορά. Δεν μεταφέρουμε, μάλλον μεταδίδουμε, ενισχύουμε. Είναι σαν να βάζουμε ένα ηχείο και να μπορούν να μας ακούσουν μακριά. Για να δούμε, ίσως μας ακούσουν και στο Κάσελ» (Ζευκλή 2017).

17 Μεταξύ των πιο πολυσυζητημένων κριτικών για τη documenta 14 ήταν αυτή του Γιάννη Βαρουφάκη, στην οποία ο πρώην υπουργός οικονομικών επισήμανε τον νέο-αποικιακό της χαρακτήρα που εκφράζεται μέσω της τουριστικοποίησης της κρίσης (Kahane 2015). Η Μπιενάλε της Αθήνας επίσης επιτέθηκε στη documenta 14 για τη νεο-αποικιακή της πολιτική. Η κριτική της στάση εκφράστηκε στην έκθεση «Περιμένοντας τους Βαρβάρους» στο πλαίσιο της 6ης της έκδοσης.

ότι δεν τον ενδιαφέρει η ανάδειξη της ελληνικής εικαστικής σκηνής, μια δήλωση που ξεσήκωσε αντιδράσεις στην Ελλάδα (Fokianaki 2017). Στόχος ήταν η τεράστια διεθνής διοργάνωση να μιλήσει από την Αθήνα και όχι για την Αθήνα. Για ποιο πράγμα μιλάει η σύγχρονη τέχνη από την Αθήνα; Τι μαθαίνει από αυτήν;

Στο επίκεντρο της documenta βρισκόταν ο τόπος, με την έννοια ακριβώς του μοναδικού και ανεπανάληπτου πεδίου συγχρονικότητας που αποτελεί, ακριβώς λόγω της μοναδικότητάς του, παγκόσμιο παράδειγμα υπεράσπισης των κάθε λογής υποκειμενικότητων. Σε αυτό το πλαίσιο η ιστορία, η παράδοση, το παρελθόν, αποτελούν αντικείμενο επαναδιαπραγμάτευσης με στόχο την αποδόμηση της οικουμενικότητας και της γραμμικότητάς τους, προκειμένου να αναδειχθεί η υποκειμενική τους διάσταση ως ρευστές, εξατομικευμένες εμπειρίες παρά ως καθολικές, κοινώς παραδεκτές και αυτομάτως εκλαμβανόμενες ως αυταρχικές αλήθειες: «Η έλευση της documenta στην Αθήνα ώστε να ξεμάθουμε αυτά που ξέρουμε και όχι να παραδώσουμε μαθήματα στους πολίτες της έχει στόχο να ανοίξει ένα πεδίο δυνατοτήτων. Ο παλιός κόσμος βασίζεται στις έννοιες του ανήκειν, της ταυτότητας και της εντοπιότητας. Ο δικός μας κόσμος, πάντοτε νέος, θα είναι ένας κόσμος από ριζοσπαστικές υποκειμενικότητες» (Szymczyk 2017: 33). Εδώ, η εντοπιότητα εκλαμβάνεται ως η σταθερή, επιβαλλόμενη ταυτότητα την οποία η Αθήνα, ως ο τόπος των σύγχρονων ρευστών υποκειμενικότητων, έρχεται να υπονομεύσει μέσω της διαδικασίας της απομάθησης που πρότεινε η documenta 14 στο πρόγραμμα εκπαίδευσης «“aneducation” (μία εκπαίδευση)». Το πρόγραμμα αυτό της «δημόσιας εκπαίδευσης» αποτέλεσε μαζί με την έκθεση και το πρόγραμμα δημοσίων δράσεων τον πυρήνα της διοργάνωσης, με τους τρεις αυτούς τομείς να διαχέονται ο ένας μέσα στον άλλο καθιστώντας ασαφή τα όρια μεταξύ έργου τέχνης, εκπαιδευτικού προγράμματος και συζήτησης-διάλεξης. Η ποικιλία μεθοδολογικών εργαλείων που υιοθετούνται από «διαφορετικές ιστορικές περιόδους και ετερόκλητα γνωστικά πεδία», επί της ουσίας, έχει ως στόχο την υπονόμηση της ίδιας της μεθοδολογίας με την έννοια του συνεπούς αναλυτικού συστήματος, στο πλαίσιο ακριβώς της ανοιχτότητας του νοήματος και της αναίρεσης της εκλαμβανόμενης ως αυταρχικής συσχέτισης μεταξύ εκπαιδευτικής διαδικασίας και εξουσίας:

Κάπου ανάμεσα στην αναρχία και στην παιδαγωγική, ο νεολογισμός *μία εκπαίδευση (aneducation)* ξεγλιστρά από τη γλώσσα καθώς μιλιέται και αμέσως μετασχηματίζεται σε κάτι άλλο. Ανάλογα με το ποια φωνή ή ποιες φωνές τον ανασαίνουν –πόσο έντονα, πόσο απαλά, για πόσο διάστημα– ο νεολογισμός *μία εκπαίδευση* ενσαρκώνεται με διαφορετικό τρόπο στον κόσμο. Είναι ένας όρος-παγίδα: οι ακροατές δεν μπορούν να γνωρίζουν πώς ακριβώς γράφεται, γεγονός που αφήνει περιθώρια σε μια παραγωγική παρερμηνεία. (www.documenta14.de/gr, ανακτήθηκε: 28/9/2020).

Η πόλη παίζει εδώ και πάλι έναν κυρίαρχο ρόλο καθώς η απομάθηση διενεργείται μέσα από την πολεοδομία, μέσα από την περιήγηση και την περιπλάνηση, ως μια επιτελεστική πράξη, μια διαδικασία που παραπέμπει άμεσα στις μεθόδους των καταστασιακών. Αυτόν τον ρόλο έπαιξε, άλλωστε, και το πρόγραμμα των δη-

μόσιων δράσεων, το πιο ιδιαίτερο και «σύγχρονο» (με την έννοια της ανάδειξης του επείγοντος) κομμάτι της documenta, το οποίο επιμελήθηκε ο Paul B. Preciado. Η μεταμορφωτική, από-μαθησιακή λειτουργία της Αθήνας όσον αφορά στην προσέγγιση του παρελθόντος αλλά και του παρόντος υπογραμμίζεται από μια συγκυρία που αφορά την προσωπική ζωή του Preciado και την οποία ο ίδιος φροντίζει να επισημάνει: το διάστημα κατά το οποίο βρίσκεται στην Αθήνα για την προετοιμασία της documenta διέρχεται ο ίδιος μιας μετάβασης, καθώς ακολουθεί μια ορμονική αγωγή προκειμένου να γίνει από γυναίκα άντρας, χωρίς, ωστόσο, να επιθυμεί την διαγραφή της γυναικείας του ταυτότητας –γι’ αυτό, άλλωστε, υπογράφει ως Paul Beatriz Preciado (Ζευκιλή, 2016).

Βασικοί θεματικοί άξονες των δημόσιων δράσεων της documenta είναι ζητήματα σεξουαλικής και διεμφυλικής ταυτότητας (queer), οι αυτόχθονες, η βία, η υπονόμηση των «μεγάλων αφηγήσεων» και των συμβόλων τους και η αντίσταση ως παρέμβαση, δράση, ακτιβισμός, μέσα από τακτικές τύπου «Occupy». Η Αθήνα αναδεικνύεται ως το μέρος όπου συμβαίνουν πράγματα, όπου η συγχρονικότητα μπορεί να βιωθεί στο έπακρο, ως ένας διαφορετικός, απόλυτα σύγχρονος τρόπος να σκέφτεσαι και να δρας. Η Αθήνα ως βίωμα, ως εμπειρία της αιχμής, επισημαίνεται ευθέως από τον Preciado:

Όταν ταξιδεύω μου λένε ‘πω πω, μένεις στην Αθήνα, με την κρίση’ κλπ. και τους λέω ‘Μα τι λέτε, δεν υπάρχει πιο ενδιαφέρον μέρος για να ζεις απ’ την Αθήνα αυτή τη στιγμή. Είναι 10 φορές πιο ενδιαφέρονσα από τη Νέα Υόρκη, 12 φορές πιο ενδιαφέρουσα από το Λονδίνο, όπου τίποτε δεν συμβαίνει, ή από το Βερολίνο. Εκεί ο νεοφιλελευθερισμός έχει καταλάβει τα πάντα. Ενώ εδώ, την ίδια στιγμή που όλα καταρρέουν, ίσως είναι το μόνο μέρος όπου η αποτυχία αυτού του μοντέλου επιτρέπει κάποιου είδους κριτική. Καταλαβαίνω ότι κάποιοι συνάδελφοι από άλλες χώρες μπορεί να βλέπουν την Αθήνα ως εξωτική, εγώ όμως έχοντας ζήσει χρόνια στην Ισπανία νιώθω σαν να επιστρέφω σπίτι. (Ζευκιλή 2016)

Πυρήνας αυτού του τρόπου συγχρονικότητας είναι το σώμα και η σωματοποίηση της πολιτικής, η «άσκηση ελευθερίας» εκτός ασφυκτικών καταδυναστευτικών αφηγήσεων: το σώμα λειτουργεί εκτός αφηγήσεων, πραγματώνει, γι’ αυτό και η διανοητική, εκλαμβανόμενη ως ολιστική έννοια του υποκειμένου υποκαθίσταται από αυτή του σώματος ή των πολλαπλών υποκειμενικοτήτων – η Αθήνα των σωμάτων. Ο τίτλος, άλλωστε, του προγράμματος δημοσίων δράσεων ήταν «Βουλή των σωμάτων», μια παραπομπή στην κατάρρευση του συστήματος της αντιπροσωπευτικής κοινοβουλευτικής δημοκρατίας την περίοδο της κρίσης και της ανάδειξης των εναλλακτικών «κοινοβουλίων» του δρόμου. Η εγκατάσταση Δήμος του Ανδρέα Αγγελιδάκη στο Κέντρο Τεχνών του Πάρκου Ελευθερίας όπου φιλοξενούνταν μεγάλο μέρος του προγράμματος των δημοσίων δράσεων ήταν ενδεικτική: ο Αγγελιδάκης τοποθέτησε στον χώρο καθιστικές μονάδες από φελιζόλ οι οποίες παρέπεμπαν στα ερείπια του κοινοβουλίου, ενώ στη διάρκεια των εκδηλώσεων μεταβάλλονταν στα καθίσματα για τους προσκεκλημένους και το κοινό, προσθέτοντας στον συμ-

βολισμό των ρεουσών και ασταθών ταυτοτήτων που δημιουργούν ανεπανάληπτες εμπειρίες συμβίωσης –οι πάγκοι ποτέ δεν τοποθετούνται στην ίδια θέση. Ο Αγγελιδάκης, άλλωστε, ενίσχυσε τον ιδιοτοπικό χαρακτήρα της εγκατάστασης αλλά και των εκδηλώσεων της documenta, αφαιρώντας κάποια από τα πάνελ που κάλυπταν τους τοίχους του χώρου, το πρώην αρχηγείο της EAT-ΕΣΑ κατά την περίοδο της δικτατορίας, ώστε να φαίνονται τα σημάδια πάνω τους. Με την απλή αυτή κίνηση ανάδυσης του παρελθόντος, ο μοντερνιστικής λογικής ουδέτερος εκθεσιακός χώρος του «λευκού κύβου» μεταβάλλεται σε έναν ενεργοποιημένο ιστορικά χώρο που πλαισιώνει/οργανώνει με τη μοναδικότητά του την επιτέλεση της ελευθερίας. Ωστόσο, ο συσχετισμός του φορτισμένου ιστορικά χώρου με τις εκδηλώσεις παραμένει σε ένα συναισθηματικό επίπεδο, καθώς οι σημειολογικές παραπομπές διατηρούν την επιφανειακότητα της μεταμοντέρνας διακειμενικότητας.

Με τα δύο μέρη του προγράμματος δημοσίων δράσεων, τις «Ασκήσεις Ελευθερίας» και τις «Ανοιχτές Κοινότητες», επιδιώχθηκε η διασταύρωση μεθοδολογιών και προσεγγίσεων διαφορετικών λόγων και υποκειμενικότητων προκειμένου να δημιουργηθεί μια πλατφόρμα συνεργασίας σωμάτων: η ριζοσπαστική αριστερά συναντά τους αυτόχθονες, ο φεμινισμός και το queer τους αντιαποικιακούς αγώνες και οι sex workers τους μετανάστες σε μια συντονισμένη ασυμφωνία. Ενδεικτική ήταν η πρώτη μέρα των «Ασκήσεων Ελευθερίας», όπου την ίδια μέρα πραγματοποιήθηκαν ομιλίες του Antonio Negri, εμβληματικής μορφής της Ιταλικής Αυτονομίας και εισηγητή, μαζί με τον Michael Hardt, μιας από τις πιο καθοριστικές έννοιες της σύγχρονης πολιτικής θεωρίας, αυτή της «αυτοκρατορίας», με μεγάλη επίδραση και στο πεδίο της θεωρίας της τέχνης του Niillas Somby, ακτιβιστή και υπερασπιστή των πολιτικών δικαιωμάτων των Σάμι, των αυτοχθόνων της Σκανδιναβίας και της Linnea Dick, καλλιτέχνιδας και τελετάρχη των αυτοχθόνων του Καναδά. Στο τέλος της βραδιάς, παρουσιάστηκε η περφόρμανς *Educación Cívica/Αγωγή του Πολίτη* του Sergio Zevallos, ένα σχόλιο στις εναλλαγές ταυτοτήτων ως επιτελέσεων της πειθαρχίας. Η νοηματοδότηση της σχέσης του συγκεκριμένου ιστορικού χώρου ή του τόπου της Αθήνας με τις δημόσιες δράσεις που πραγματοποιούνται σε αυτόν, όσο και της σχέσης των διαφόρων δράσεων μεταξύ τους, παραμένει απόλυτα ασαφής και χαλαρή, σχεδόν όσο και η σχέση μεταξύ των εικόνων μαζικής κουλτούρας, αρχαιοελληνικών αγγείων και σύγχρονων έργων στο μεταμοντέρνο πλαίσιο της *Cultural Geometry*.

Στη documenta 14 το παρελθόν φαίνεται να παίζει έναν καίριο ρόλο στην ενεργοποίηση του αντισυστημικού χαρακτήρα που επιδιώκει να ενδυθεί η διοργάνωση, υποδεικνύοντας μια σύγκλιση ανάμεσα στην τέχνη, την κοινωνική ανθρωπολογία και τη μικροπολιτική πράξη. Εμβληματικά σημεία της πόλης, όπως το Πολυτεχνείο, τα Εξάρχεια, η Πλατεία Συντάγματος, η Κοκκινιά, αλλά και ο Παρθενώνας, αποτελούν σταθμούς και προορισμούς της περιήγησης της documenta στην πόλη της Αθήνας, δημιουργώντας μια στρωματογραφία σημείων στο παλίμψηστο των ακτιβιστικών πρακτικών και αφηγήσεων των σωμάτων της. Από την μαρμαρίνη σκηνή στο μονοπάτι του Πικιώνη στον λόφο του Φιλοπάππου, απέναντι από τον Παρθενώνα που παραπέμπει στις κατοικίες των αυτοχθόνων του Καναδά, της Rebecca Belmore, έως την αναβίωση της περφόρμανς της Μαρίας Καραβέλα στην Κοκκινιά του 1979 που συνδέει την Εθνική Αντίσταση και τον Εμφύλιο με τη μετα-

δικτατορική Ελλάδα και τον Αλέξανδρο Γρηγορόπουλο, της Μαίρης Ζυγούρη, αλλά και από τον περίπατο σε τόπους ελευθερίας και βασανισμού στην Αθήνα στο πλαίσιο των Ασκήσεων Ελευθερίας σε συνεργασία με τα Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ) έως το Λύκειο του Αριστοτέλη και την ηχητική εγκατάσταση των Postcommodity που συσχετίζει την περιπατητική παράδοση του Αριστοτέλη με τη μαζική μετανάστευση πληθυσμών και την ώσμωση πολιτισμικών ταυτοτήτων και αναφορών, η Αθήνα προσέφερε στη documenta ένα μοναδικό πεδίο συγκρότησης του σύγχρονου. Το μεταμοντέρνο αυτό *pastiche* ιστορικών αναφορών και τόπων καταλήγει τελικά στη διαμόρφωση μιας συγχρονικότητας το ίδιο σχιζοφρενικής με τον μεταμοντέρνο αρχιτεκτονικό ιστορικισμό που περιγράφει ο Jameson (1999: 54-55) «με την έννοια της συλλήβδην ανακύκλωσης των υφολογικών εκφάνσεων του παρελθόντος, του παιχνιδιού του υπαινικτικού ύφους και, γενικότερα, αυτού που ο Ανρί Λεφέβρ έχει αποκαλέσει αύξουσα επικυριαρχία του 'νέο-'».

Η προσέγγιση της documenta 14 δεν είναι, βέβαια, πρωτότυπη το σκεπτικό της που αποτυπώνεται στον τίτλο «μαθαίνοντας από την Αθήνα» ακολουθεί τις επιμελητικές και καλλιτεχνικές τάσεις που διαμορφώνονται ήδη κατά τις τελευταίες δεκαετίες, με έμφαση στην ακτιβιστική δράση, η οποία σχετίζεται κυρίως με αυτό που ονομάζεται «κοινωνία των πολιτών», δηλαδή, με τα εκλαμβανόμενα ως αυτόνομα, ανεξάρτητα του κράτους, αστικά κινήματα και ιδρύματα ή οργανισμούς που συχνά υιοθετούν τις μεθόδους της άμεσης δημοκρατίας και της κοινωνικής δράσης «από τα κάτω». Σε αυτό το πλαίσιο, η Αθήνα προτείνεται ως ο απόλυτος πυρήνας της συγχρονικότητας που προσφέρει επίσης τεράστιες ευκαιρίες εμβύθισης στο παρελθόν. Εξάλλου, πηγή έμπνευσης της documenta, όπως ο ίδιος ο Szymczyk αναγνώρισε, αποτέλεσε η Μπιενάλε της Αθήνας και ιδιαίτερα η 4^η έκδοσή της (2013) με τίτλο *Αγορά* (Drake 2017). Σε αυτή την έκδοση η Μπιενάλε διαμορφώθηκε κατά κύριο λόγο με τη μορφή συζητήσεων και διαδραστικών πρότζεκτ με τη συμμετοχή ΜΚΟ και άλλων ριζωματικών οργανισμών της κοινωνίας των πολιτών. Οι δράσεις αυτές πραγματοποιήθηκαν και σε αυτή τη διοργάνωση σε έναν ιδιαίτερα φορτισμένο σημασιολογικά χώρο κατά την περίοδο της κρίσης, στο πρώην Χρηματιστήριο Αθηνών. Άλλωστε, αυτή είναι μια πρακτική που επαναλαμβάνεται σε κάθε έκδοση της Μπιενάλε της Αθήνας, καθώς πάντα επιλέγονται χώροι με σημειολογικό ενδιαφέρον που συνδέονται με το πρόσφατο ή πιο μακρινό παρελθόν της πόλης.

Η Αθήνα, ως η μητρόπολη του απείθαρχου «Νότου» σε κρίση, παρέχει το πιο εύστοχο παράδειγμα της ακμάζουσας συγχρονικότητας, ακριβώς επειδή είναι τόσο φορτωμένη με ιστορία: η διαδικασία της «απομάθησης» μπορεί να επιτελεστεί σε κάθε γωνιά των δρόμων αυτής της πόλης. Εάν η απεδαφοποίηση της ιστορίας και η τελετουργική άσκηση του παρελθόντος από τα εξαρθρωμένα σώματα της συγχρονικότητας στοχεύουν «να αλλάξουν την πολιτική φαντασία», όπως υποστηρίζει ο Preciado, (Ζευκλή 2016) τότε φαίνεται πως αφήνουν την πραγματικότητα ανέπαφη.

Συμπεράσματα

Τα δύο παραδείγματα επιμέλειας που μελετήσαμε αφορούν εκφράσεις πολύ διαφορετικών μεταξύ τους θεσμικών πλαισίων σε πολύ διαφορετικές ιστορικές στιγμές. Η έκθεση *Cultural Geometry* σηματοδοτεί το ξεκίνημα της συγκρότησης της εκθεσιακής πολιτικής και του δημόσιου προφίλ ενός ιδιωτικού ιδρύματος, του ΔΕΣΤΕ, με τρόπο ώστε η Αθήνα να διαμορφώσει ένα πλαίσιο ανάγνωσης και προώθησης της συλλογής του Ιωάννου σε διεθνές επίπεδο, σε συντονισμό με τις κυρίαρχες εικαστικές τάσεις της αγοράς κατά τη δεκαετία του 1980 που χαρακτηρίζονται ως μεταμοντέρνες. Από την άλλη, η *documenta 14* αφορά στην πιο πρόσφατη έκδοση της κορυφαίας σε παγκόσμιο επίπεδο διοργάνωσης σύγχρονης τέχνης, η οποία δίνει τον παλμό της σύγχρονης τέχνης, προσδιορίζοντας τον κυρίαρχο τρόπο πρόσληψης του σύγχρονου μέσα από την ενεργοποίηση του αστικού περιβάλλοντος και σημείων ιστορικής μνήμης της Αθήνας· εδώ η πόλη δεν προσφέρει απλώς ένα σύστημα πολιτιστικών αναφορών, όπως η *Cultural Geometry*, αλλά ανάγεται σε παραδειγματικό πεδίο συγχρονικότητας σε μια περίοδο κρίσης, κατά την οποία η Ελλάδα βρίσκεται στην επικαιρότητα ως το παγκόσμιο πειραματόζωο των νεοφιλελεύθερων πολιτικών. Αυτό που δημιουργεί, ωστόσο, το πλαίσιο μιας ενδιαφέρουσας συσχέτισης των δύο διοργανώσεων είναι η αναγωγή του τόπου σε ένα διακειμενικό σημασιολογικό πεδίο που ενεργοποιεί την ιδεολογία της υπονόμησης των «μεγάλων αφηγήσεων» μέσα από την ανάδειξη της τοποειδικότητας και την κατάρρευση οποιασδήποτε συγκροτημένης μεθοδολογικά ιστορικής ανάγνωσης. Η ανάγνωση της τέχνης μέσα από το *pastiche* του διαρκούς παρόντος που πραγματώνεται στον τόπο (εδώ της Αθήνας) φαίνεται να ευνοείται ιδεολογικά τόσο από την αγορά και τους μεγαλοεπιχειρηματίες συλλέκτες μεταμοντέρνας τέχνης όσο και από τον θεωρητικό λόγο των υποκειμενικολογιών που θεμελιώνουν τον πολιτικό ακτιβισμό των ΜΚΟ ως την μόνη αποδεκτή, «αντιαυταρχική» έκφραση πολιτικής δράσης. Παρόλο που ο κυρίαρχος λόγος της σύγχρονης τέχνης διακηρύττει πως από τη δεκαετία 1990, και συγκεκριμένα από το 1989 και μετά, έχουμε πλέον αφήσει πίσω μας το μοντέρνο και το μεταμοντέρνο και έχουμε περάσει στην ριζικά διαφορετική εποχή του σύγχρονου,¹⁸ οι διαφοροποιήσεις των δύο αυτών εννοιοποιήσεων που αντικατοπτρίζονται στις έννοιες της μεταμοντέρνας και της σύγχρονης τέχνης είναι, όσον αφορά στη μεθοδολογική τους προσέγγιση, μάλλον πολύ περιορισμένες. Η αποδόμηση του νεωτερικού συλλογικού οράματος της απελευθέρωσης και της προόδου που διέπει τον λόγο και των δύο διοργανώσεων φαίνεται να στηρίζεται σε μια επιφανειακή διαρκή διακειμενικότητα που επιβεβαιώνει το διαρκές παρόν του καπιταλισμού. Ο τόπος ως μοναδικό και ανεπανάληπτο πεδίο συγκρότησης νοήματος, δηλαδή ως ένα σύστημα πλαισίωσης και αναφοράς που απαρτίζεται από στιγμιαία, χωρίς διάρκεια και επομένως πάντα σύγχρονα, πάντα νέα παραδείγματα μοναδικής εμπειρίας, ο τόπος, δηλαδή ως έκφραση του «άλλου», αφορά πολύ λιγότερο στον «άλλο» και πολύ περισσότερο στον

18 Αναφέρω ενδεικτικά την έκθεση με τίτλο *The Global Contemporary. Art Worlds after 1989*, που επιμελήθηκαν οι Hans Belting, Andrea Buddensieg και Peter Weibel για το ZKM το 2011. Για τον Belting, η έναρξη της σύγχρονης τέχνης το 1989 σηματοδοτεί τη μετάβαση από τη δυτικοκεντρική *world art* στην παγκοσμιοποιημένη, πολυκεντρική *global art* που αναδεικνύει τις τοπικές εκδοχές της τέχνης σε αντιπαράθεση με την παλαιότερη αντίληψη περί μιας οικουμενικής ιδέας της τέχνης (Belting & Buddensieg 2013: 28-29).

επαναπροσδιορισμό της έννοιας της εξουσίας: ο τόπος που αντιπαράτίθεται στις νεωτερικές «μεγάλες αφηγήσεις» της πατρίδας, του έθνους ή του λαού, δηλώνει ταυτόχρονα και την αντικατάσταση της έννοιας της τάξης από αυτή του «άλλου» και του περιθωριακού¹⁹ σε αυτό το μέρος, με την ακύρωση του οράματος για μια αταξική κοινωνία, η ιστορία γίνεται ένα ατέρμονο σημειολογικό παιχνίδι που την κάνει να ξεμαθαίνει τη δύναμή της να αλλάζει τον κόσμο.

Βιβλιογραφία

www.documenta14.de/gr, «Δημόσια Εκπαίδευση», στο: <https://www.documenta14.de/gr/public-education/> Ανακτήθηκε: 15.9.2020.

Ζευκλή Δ. 2014. «documenta 14, Adam Szymczyk: γιατί τα επόμενα χρόνια όλος ο κόσμος της τέχνης θα μιλάει για την Αθήνα» (συνέντευξη), *Αθηνόραμα*, στο: https://www.athinorama.gr/cityvibe/article/documenta_14_adam_szymczyk_giati_ta_epomena_xronia_olos_o_kosmos_tis_texnis_tha_milaei_gia_tin_athina-2502083.html. Ανακτήθηκε: 15.9.2020.

Ζευκλή Δ. 2017. «Adam Szymczyk: 'Η documenta δεν ήρθε στην Αθήνα για να κάνει ανακαλύψεις. Η Αθήνα είναι ένας καταπληκτικός τόπος, απ' τον οποίο να μιλάς'», *Αθηνόραμα*, στο: https://www.athinorama.gr/cityvibe/article/adam_szymczyk_i_documenta_den_irthe_stin_athina_gia_na_kanei_anakalypseis_i_athina_einai_enas_katapliktikos_topos_ap_ton_opoio_na_milas_-2521241.html. Ανακτήθηκε: 15.9.2020.

Ζευκλή Δ. 2016. «Paul B. Preciado, documenta14: 'Αν δεν εξασκήσουμε την ελευθερία θα τη χάσουμε'», *Αθηνόραμα*, στο: https://www.athinorama.gr/cityvibe/article/paul_b_preciado_documenta14_an_den_eksaskisoume_tin_eleutheria_tha_ti_xasoume_-2516284.html Ανακτήθηκε: 15.9.2020

Μαρίνος Χ. & Στρούζα Ε. 2012. «Συνέντευξη της Έφης Στρούζα στον Χριστόφορο Μαρίνο», στο: *Κριτική+Τέχνη*: Το Έργο της Επιμέλειας 4: 30-47.

Στρούζα Ε. 1983. «Επτά Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι», στο: *Επτά Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι* (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα: ΔΕΣΤΕ: 13-23.

Belting H. & Buddensieg A. 2013. «From Art World to Art Worlds», στο: H. Belting, A. Buddensieg & P. Weibel (επιμ.), *The Global Contemporary and the Rise of the New Art Worlds*, Karlsruhe: ZKM Centre for Art and Media, Cambridge Mass.: The MIT Press: 28-31.

19 Όπως επισημαίνει ο Hal Foster ήδη το 1984, «[...] νέες κοινωνικές δυνάμεις –γυναίκες, μαύροι, άλλες 'μειονότητες', κινήματα ομοφυλόφιλων, οικολογικές ομάδες, φοιτητές ... έχουν καταστήσει σαφή τη μοναδική σημασία των ζητημάτων σχετικά με το φύλο και τη σεξουαλική διαφορά, τη φυλή και τον Τρίτο Κόσμο [...] με τέτοιο τρόπο, που η έννοια της τάξης, αν πρόκειται να διατηρηθεί ως τέτοια, πρέπει να διατυπωθεί σε σχέση με αυτούς τους νέους όρους» (Sandler 1996: 523).

Deitch J. 1988. «Πολιτισμική Γεωμετρία», στο: D. Friedman (επιμ.), *Πολιτισμική Γεωμετρία/Cultural Geometry* (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα: DESTE Foundation for Contemporary Art.

Drake C. 2017. «On the ground: Athens», *Artforum*, στο: <https://www.artforum.com/slant/cathryn-drake-on-the-ground-in-athens-66502> Ανακτήθηκε: 15.9.2020.

Fokianaki I. 2017. «Documenting documenta 14 Athens», *MetropolisM*, στο: https://www.metropolism.com/en/opinion/31387_documenting_documenta_14_athens Ανακτήθηκε: 15.9.2020.

Friedman D. (επιμ.) 1988. *Πολιτισμική Γεωμετρία/Cultural Geometry* (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα: DESTE Foundation for Contemporary Art.

Green Ch. και Gardner A. 2016. *Biennials, Triennials, and documenta. The Exhibitions That Created Contemporary Art*, Oxford: Wiley-Blackwell.

Halley P. 1984. «The Crisis in Geometry», *Arts Magazine* 58, 10, June, στο: <https://www.peterhalley.com/crisis-in-geometry>. Ανακτήθηκε: 15.9.2020.

Halley P. 1988. «Σημειώσεις πάνω στην αφαίρεση», στο: D. Friedman (επιμ.), *Πολιτισμική Γεωμετρία/Cultural Geometry* (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα: DESTE Foundation for Contemporary Art.

Ioannou D. 2015. «A Life in Art», στο: K. Marta, N. McClister και E. Michaelidi (επιμ.), *DESTE 33 years, 1983-2015*, Athens: DESTE Foundation for Contemporary Art: 19-33.

Jameson F. 1999. *Το Μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, μτφρ. Γ. Βάρσος, Αθήνα: Νεφέλη.

Kahane L. 2015. «Doing documenta in Athens is like rich Americans taking a tour in a poor African country. An interview with Yanis Varoufakis by Leon Kahane», *Spike Art Magazine*, στο: www.spikeartmagazine.com/en/articles/doing-documenta-athens-rich-americanstaking-tour-poor-african-country. Ανακτήθηκε: 15.9.2020.

Kaprow A. & Smithson R. 1967. «What is a Museum. A Dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson», στο: https://www.oocities.org/urlybird_1/page502.html. Ανακτήθηκε: 15.9.2020.

Kwon M. 2002. *One Place after Another: Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass., London, En: The MIT Press.

Lippard L. 1977. «Art Outdoors, In and Out of the Public Domain.», *Studio International Journal* 193, no 986: 83-90.

Meijers D.J. 1996. «The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition. The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?», στο: R. Greenberg, B. W. Ferguson και S. Nairne (επιμ.), *Thinking about exhibitions*, London, New York: Routledge: 7-20.

O'Doherty B. 1986. *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*, εισ. Th. McEvelley, Santa Monica, San Francisco: The Lapis Press.

Press C. 2017. «'You are the Concept': Independent Collectors, an Internet Community for Contemporary Art», στο: <https://www.forbes.com/sites/clayton-press/2017/11/13/you-are-the-concept-independent-collectors-an-internet-community-for-contemporary-art/#6aced2651853>. Ανακτήθηκε: 15.9.2020.

Sandler I. 1996. *Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s*, London, New York: Routledge.

Smithson R. 1967. «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey», στο: *Artforum*, December: 52-57, στο: http://pdf-objects.com/files/Essay_Robert-Smithson-A-Tour-of-the-Monuments-of-Passaic.pdf. Ανακτήθηκε: 15.9.2020.

Sussman A.L. 2017. «How Jeffrey Deitch, Citibank, and Christo Created the Art Market as We Know It», *Artsy*, στο: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-jefrey-deitch-citibank-christo-created-art-market>. Ανακτήθηκε: 15.9.2020.

Szymczyk A. 2017. «14: Επαναληψιμότητα και ετερότητα – μαθαίνοντας και δουλεύοντας από την Αθήνα», στο: Q. Latimer και A. Szymczyk (επιμ.), *documenta 14 Reader*, Κάσελ: documenta und Museum Fridericianum: 17-42.

Taylor P. 1988. «Cultural Geometry. The Show Reeked Enjoyably of Collusion», στο: *Flash Art* 140, Μάιος-Ιούνιος: 124-125.

Williams T. 2011. «Neo-Geo», *Grove Art Online*, στο: <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7002214057>. Ανακτήθηκε: 15.9.2020.





Στα ελληνικά η λέξη «κρίση» συμπεκνώνει 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 συμπεκνώνουν 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 συμπεκνώνονται 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...

