

1

Κάτω από τη μύτη μας:
ελληνική τέχνη
στην εποχή
της παγκοσμιοποίησης



Μεταπολεμική και Σύγχρονη Η ημερολογιακή κυριολεξία δεν συμπίπτει με την ερευνητική πραγματικότητα όταν λέξεις όπως *Μεταπολεμική και Σύγχρονη* χρησιμοποιούνται ως όροι δηλωτικοί εποχών στην τέχνη.

Αν στις 28 Οκτωβρίου 1940 η Ελλάδα μπήκε στον πόλεμο, δεν ήταν καθόλου αυτονόητο ότι την επομένη η τέχνη περνούσε από την προπολεμική σε μια μεταβατική προς τη μεταπολεμική της φάση. Συμβατικά μόνον ίσχυε κάτι τέτοιο, καθώς, ακόμα και για την αναγκαία και αναγκαστική θεματική της ανταπόκριση στα γεγονότα των ημερών, η γλώσσα που χειριζόταν εξακολουθούσε να είναι η προπολεμική. Η έρευνα δείχνει ότι στην πραγματικότητα η μεταπολεμική τέχνη στην Ελλάδα άρχισε τουλάχιστον δέκα χρόνια αργότερα, γύρω στα μέσα του 20^{ου} αιώνα.

Ανάλογα ασύμπτωτες είναι και οι έννοιες, κυριολεκτική και ερευνητική, του δεύτερου προσδιοριστικού, *Σύγχρονη*, που δεν αναφέρεται, όπως θα περίμενε κανείς, σε όλα ανεξαιρέτως τα καλλιτεχνικά προϊόντα της εποχής μας. Το *Σύγχρονη* προσδιορίζει κυρίως τη δεσπόζουσα τάση της τέχνης¹ η οποία ξεκίνησε στη δεκαετία του '60 και επιβλήθηκε με τον όρο-ομπρέλα *μεταμοντερνισμός* στην επόμενη. Η ταχύτητα, το εύρος και η διάρκεια της εξάπλωσής της μόνο με τη σαρωτική επικράτηση του νεοκλασικισμού στο 18^ο αιώνα μπορεί να παραβληθεί. Αλλά με μια καθοριστική διαφορά στο ταξινόμικό μέρος: ο μεταμοντερνισμός στις εικαστικές τέχνες έχει ασαφή όρια, επικράτεια ανάλογη με την εποπτεία ή, ακόμα χειρότερο, με την άποψη του θεωρητικού, ενώ αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη από τους ίδιους τους καλλιτέχνες ως περιοριστικός ή και εσφαλμένος προσδιορισμός της δουλειάς τους. Όλα αυτά δημιουργούν συχνά παραναγνώσεις που οφείλονται σε άστοχη χρήση του όρου.

Συνολικά, προπάντων στις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου}, κάποια πράγματα άλλαξαν, ενώ άλλα παρέμειναν αμετάβλητα στη σχέση της ελληνικής με τη διεθνή τέχνη. Εκείνο που άλλαξε ήταν ο ορίζοντας εποπτείας και επικοινωνίας: διευρύνθηκε σε βαθμό ανήκουστο για την ψηφιακή εποχή. Το ότι η Ελλάδα βρέθηκε από την «καλή» μεριά του ψηφιακού χάσματος, έφερε τις εξελίξεις κάτω από τη μύτη μας. Εκείνο που έμεινε ίδιο είναι η θέση που είχε και στις αρχές του αιώνα: στην περιφέρεια των εξελίξεων και στο ρόλο του δέκτη.

Η διαρκώς αδιόρατη επιρροή της ελληνικής στη διεθνή τέχνη δεν

1. Όπως προκύπτει από τις συλλογές των μουσείων σύγχρονης τέχνης και των μεγάλων διεθνών διοργανώσεων, την επίδρασή της στη διδασκαλία των Καλών Τεχνών, την έκταση της ενασχόλησης του θεωρητικού λόγου με αυτήν, το χώρο που καταλαμβάνει στα ΜΜΕ κ.ο.κ.

έχει σχέση ούτε με την ποιότητα του εθνικού καλλιτεχνικού αποθέματος ούτε με κριτήρια αισθητικής φύσης. Θεσμικά δεδομένη η διάδοση της τέχνης, είτε, παλιότερα, κυρίως μέσω της κλασικής δέσμης γεωπολιτικής ισχύος της χώρας καταγωγής, είτε, μετά την πτώση του υπαρκτού σοσιαλισμού, αποκλειστικά μέσω των μηχανισμών της αγοράς, καθορίζεται από, τουλάχιστον, δύο όρους: την ένταξη του καλλιτέχνη στο κυρίαρχο πολιτισμικό παράδειγμα και την εγγύτητα της βάσης του με τις συντεταγμένες των μηχανισμών της αγοράς. Για τους έλληνες καλλιτέχνες οι δύο όροι καλύπτονται μόνο στην περίπτωση εκείνων που εργάζονται εγκατεστημένοι μόνιμα σε μητροπολιτικά κέντρα εντός τροχιάς των μηχανισμών στήριξης, προώθησης και αναπαραγωγής της διεθνούς τέχνης. Γι’ αυτό είναι οι μόνοι γνωστοί έλληνες εικαστικοί στο διεθνές καλλιτεχνικό στερέωμα.

Η ανυπαρξία επιρροής στη διεθνή τέχνη δεν είχε καμιά σημασία για την εξέλιξη της ελληνικής, η οποία, κατά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, εξακολούθησε να διαμορφώνεται όπως και παλιότερα — με επιφυλάξεις και επίπονες διεργασίες. Οι καλλιτέχνες, καθένας για λογαριασμό του, επέμεναν να προσλαμβάνουν το συλλογικό Έξω με φόρμουλες που τους εξασφάλιζαν την ατομικότητα του Έσω. Και τις περισσότερες ανατροπές που επιχειρήσαν τις διακινδύνευσαν στο όνομα αυτής της διεκδίκησης, έστω και εντός πλαισίου, όπως θα δούμε παρακάτω.

Ήδη αναφέρθηκε ότι, για μεγάλο μέρος της μεταπολεμικής περιόδου, εξακολούθησε να ισχύει το προπολεμικό δίπολο Μοντερνισμός και “Παράδοση”. Πρόκειται για τις δύο εκδοχές της μοντέρνας τέχνης, τη μητροπολιτική και την περιφερειακή, που, από το μεσοπόλεμο ακόμα, ακολουθούσαν παράλληλες πορείες. Οι καλλιτέχνες και των δύο ήταν αντίθετοι με τον ακαδημαϊσμό της Σχολής Καλών Τεχνών, στην οποία, με ελάχιστες εξαιρέσεις, η τέχνη παρέμενε καθηλωμένη σε ένα παρωχημένο διδακτικό και αισθητικό πρότυπο.

Οι καλλιτέχνες της *μητροπολιτικής* μοντέρνας τέχνης μείωσαν αισθητά την αφηγηματική φόρτιση του θέματος, αντικαθιστώντας τη μυθοπλαστική αφήγηση, προοδευτικά και συνήθως μέσα από παραλλαγές, με μια αφήγηση τεχνικής, υλικών και διαδικασίας. Κεντρική καλλιτεχνική τους άποψη ήταν ότι η τέχνη είχε αυτοαναφορικό περιεχόμενο και βρισκόταν εκτός ιστορίας και μακράν τοπικής ταυτότητας.

Οι καλλιτέχνες της *περιφερειακής* μοντέρνας τέχνης, (στο εξής, μονολεκτικά και πιο κατανοητά, της “Παράδοσης”), είχαν, κατά το μεσοπόλεμο, εμποτίσει την εικαστική τους έκφραση με έναν εθνικά διακριτό χαρακτήρα.

Η “Παράδοση” διατήρησε το προβάδισμα σ’ ολόκληρη τη δεκαετία του ’40 και στο μεγαλύτερο μέρος της επόμενης. Προς το τέλος της δεκαετίας του ’50, με τις εντυπωσιακές επιδόσεις των καλλιτεχνών που στράφηκαν στην Αφαίρεση και μάλιστα διακρίθηκαν διεθνώς, ο Μοντερνισμός ενισχύθηκε ως τάση. Σ’ ολόκληρη τη δεκαετία του ’60 η διάδοσή του ήταν πλέον ανάλογη με της “Παράδοσης”, αν και η επιρροή του σαφώς μικρότερη. Παράλληλα, όμως, με την άνοδο του Μοντερνισμού, και η “Παράδοση” είχε, από το ’50 και εφεξής, περάσει σε μια



Αλέκος Κοντόπουλος, *Φαιδριάδες Πέτρες*, λεπτομέρεια εικ. 69

εντυπωσιακή διαφοροποίηση της υποδοχής της: ενώ στο μεσοπόλεμο είχε αποτελέσει, κυρίως, την έκφραση κλειστής συλλογικότητας μιας ελίτ διανοουμένων και καλλιτεχνών, μεταπολεμικά απλώθηκε σε μεγάλα στρώματα του πληθυσμού. Έγινε, επομένως, μέσα από τη μαζική λαϊκή προτίμηση, όχημα της καλλιτεχνικής έκφρασης μιας ανοιχτής συλλογικότητας.

Οι δύο υφολογικές κατευθύνσεις εξακολούθησαν να υφίστανται και στη δεκαετία του '70, αλληλοεμπλουτισμένες, όμως, σε βαθμό ωσμωτικό, πράγμα περισσότερο ευδιάκριτο στη γλυπτική.

Αλλά η ώσμωση δύο στιλ συνήθως συνεπάγεται το θάνατο του καθενός ως ξεχωριστής οντότητας με τεχνοτροπικό, και, προπάντων, ιδεολογικό περιεχόμενο. Τηρουμένων των αναλογιών, αυτό συνέβη και στην περίπτωση της ελληνικής τέχνης. Στην αρχή της δεκαετίας του '80 η σελίδα είχε γυρίσει για καλά. Το δίπολο Μοντερνισμός και “Παράδοση”, η μητροπολιτική και η περιφερειακή μοντέρνα τέχνη, αντίστοιχα, έχασαν σταδιακά τη σημασία τους ως σηματοροί κατευθύνσεων, περνώντας οριστικά στην ιστορία.

Η πιο σημαντική αλλαγή στην εικόνα της σύγχρονης ελληνικής τέχνης είναι η διαφοροποίηση της ταυτότητάς της: οι διάυλοι της επικοινωνίας με τις εξελίξεις στον διεθνή χώρο δεν περιορίζονται, πλέον, στους ευάριθμους καλλιτέχνες που διαμόρφωναν τις τοπικές τάσεις με τις επιλογές τους. Ένα πλήθος παραγόντων, διαρκώς αυξανόμενο χάρη και στον διευρυνμένο, ψηφιοποιημένο, ορίζοντα επαγγελματικής δράσης, έχει λόγο και επιρροή. Αναπόφευκτα, οι όροι με τους οποίους επιτελείται και προσλαμβάνεται η τέχνη στο συγκεκριμένο γεωγραφικό και πολιτισμικό πεδίο έχουν αλλάξει μετά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες. Η ελληνική τέχνη ακολούθησε τις γενικές τάσεις της εποχής, όπως διαμορφώθηκαν διεθνώς.

Μια από αυτές ήταν ότι, ήδη από τα μέσα του '60, οι περιφερειακές εκδοχές του μοντερνισμού (ανάμεσα στις οποίες και η ελληνική “Παράδοση”) σταδιακά εγκατέλειψαν ιδεολογικά στερεότυπα που είχαν, κατά το μεσοπόλεμο, εμποτίσει την εικαστική τους έκφραση με έναν εθνικά διακριτό χαρακτήρα. Με δεδομένο ότι για τη μοντέρνα τέχνη, που προεξαγγελτικά είχε γυρίσει την πλάτη στην ιστορία, οι εθνικές σημάσεις (θεματικές ή στιλιστικές) ελέγχονταν ως αποκλίσεις από τον αισθητικό της κανόνα, θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει ότι ο μητροπολιτικός μοντερνισμός, στο ύστερο στάδιό του, κατόρθωσε να επιβάλει στις περιφερειακές εκδοχές του το υπερτοπικό και ανιστορικό του δόγμα. Αλλά το τέλος ίσχυσε και για τις δύο εκδοχές της μοντέρνας τέχνης: τόσο τη μητροπολιτική, η οποία απέρριπτε τις εθνικές σημάσεις, όσο και την περιφερειακή, η οποία τις ενέτασσε στο ιδίωμά της.

Τις αιτίες αυτής της κατάληξης είναι απαραίτητο να αναζητήσει κανείς στο ευρύτερο εξω-καλλιτεχνικό πεδίο. Και στο πεδίο αυτό η έννοια που κυριαρχεί τα τελευταία σαράντα περίπου χρόνια, ουσιαστικά μάλιστα συμπίπτει με τη λήξη της επιρροής του μοντερνισμού ως πρωτοπορίας και τη διαδοχή του από το μεταμοντέρνο παράδειγμα, είναι η παγκοσμιοποίηση.



Άλεξ Μυλωνά, *Κόσμος*, λεπτομέρεια
εικ. 253

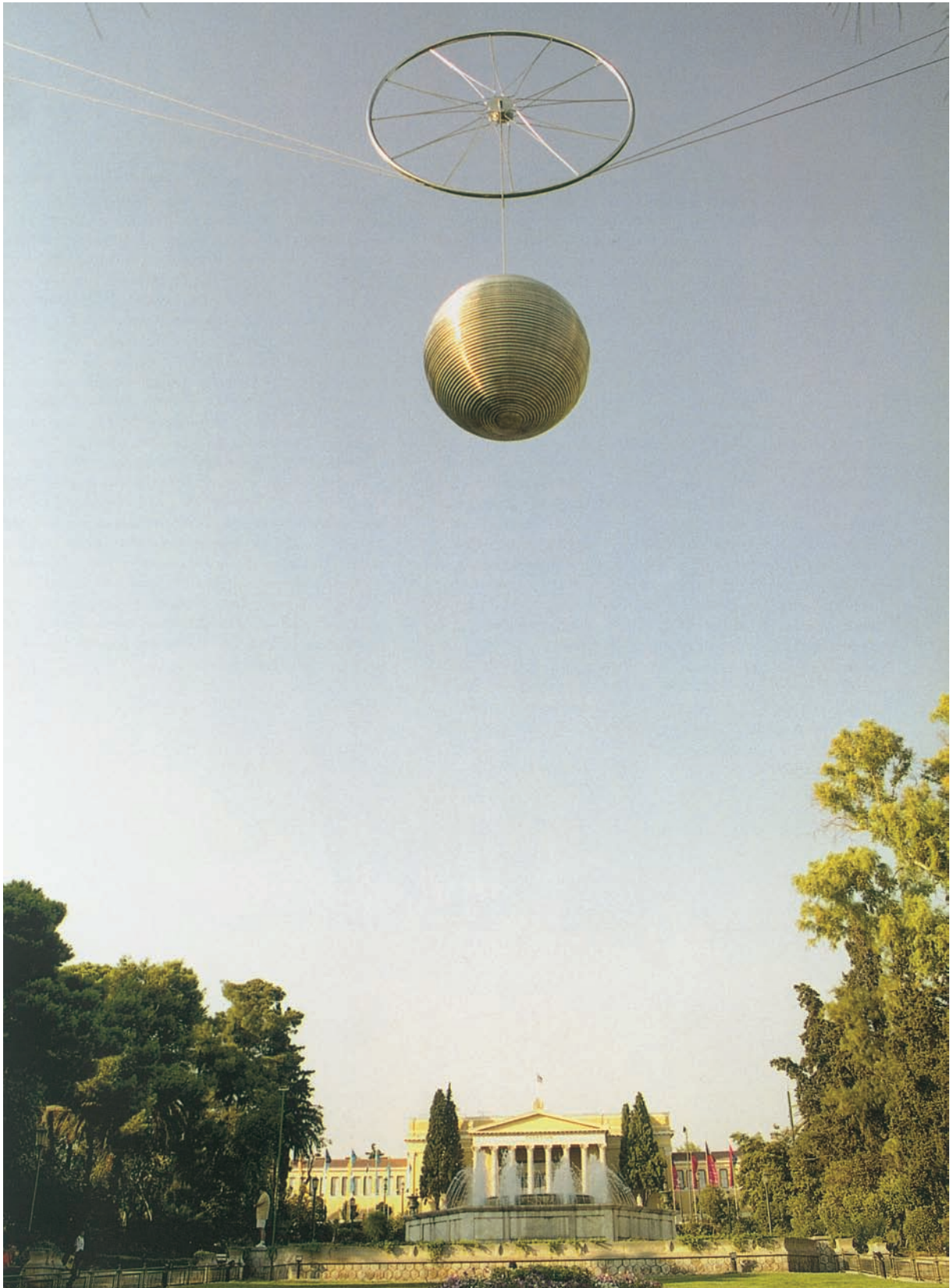
Παγκοσμιοποίηση και τέχνη Οι σχέσεις αλληλεπίδρασης των παραγόντων στο διώροφο της κατά Μαξ ανάλυσης (*παραγωγική βάση – ιδεολογικό εποικοδόμημα*) είναι πολύ δυσκολότερο να διαπιστωθούν στην εποχή μας από όσο στο παρελθόν. Αυτό οφείλεται στην τεράστια γεωγραφική εξάπλωση της βάσης (εξέλιξη γνωστή ως *παγκοσμιοποίηση*) και στη διαρκώς αυξανόμενη αοριστία του εποικοδομήματος (εξέλιξη γνωστή ως *μεταμοντέρνα κατάσταση*). Η σύγχρονη τέχνη, σε μεγαλύτερο βαθμό αυτονομημένη από άλλους τομείς του εποικοδομήματος όπως η εκπαίδευση ή το δίκαιο, δεν έχει αξιόπιστο δείκτη επιρροής². Ωστόσο δεν μπορεί να αγνοηθεί, ιδιαίτερα σε ένα βιβλίο με το προσδιοριστικό «ελληνική» για την τέχνη στον τίτλο του. Είναι σημαντικό να διερωτηθεί κανείς αν η φράση *ελληνική τέχνη* συνιστά ή όχι δομική αντίφαση μέσα στο νόημα που περικλείεται σε ένα περιβάλλον παγκοσμιοποίησης. Δικαιολογούνται σήμερα εθνικοί προσδιορισμοί στην τέχνη και, αν ναι, πώς συμβαίνει αυτό και σε τι συνίσταται το νόημά τους; Θα απαντούσα καταφατικά, αρκεί να αποφορτίσουμε τον προσδιορισμό «εθνικός» από τα στερεότυπα παρακολουθήματά του. Η μετατόπιση της σημασίας του «εθνικός» γίνεται ευχερέστερα κατανοητή, αν κανείς προτάξει τον ανθρωπολογικό χαρακτήρα, έναντι του οικονομικού, που έχουν ορισμένες πτυχές της παγκοσμιοποίησης.

Η παγκοσμιοποίηση ως διάχυση

Σύμφωνα με την ερμηνεία που επικρατεί τα τελευταία χρόνια, η παγκοσμιοποίηση είναι συνώνυμη με την υφαρπαγή της ταυτότητας (φυλετικής, εθνικής, κοινωνικής) του υποκειμένου αλλά και της ομάδας στην οποία ανήκει, από ένα ισοπεδωτικό μοντέλο εκπορευόμενο από το ισχυρότερο κράτος του κόσμου (τις ΗΠΑ) που θα πείσει τους Σερραίους στην Ελλάδα αλλά και τους Θιβετανούς στον τόπο τους να τρέφονται με McDonalds, να φοράνε Adidas, να γελάνε με τα ίδια αστεία κοκ. Στόχος αυτής της ομογενοποίησης είναι να δημιουργήσει ένα περιβάλλον απαλλαγμένο από τις αντιστάσεις των τοπικών αγορών στην επέλαση του πολυεθνικού κεφαλαίου για λόγους που ανάγονται σε πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Με τον τρόπο αυτόν η πολιτισμική παγκοσμιοποίηση λειτουργεί ως εμπροσθοφυλακή της οικονομικής — ανιχνεύει το έδαφος και δίνει κρίσιμες πληροφορίες για την κατάληψή του.

Απέναντι σε αυτήν την ερμηνεία θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς: Γιατί τάχα χρειάζεται στο πολυεθνικό κεφάλαιο μια πολιτισμικά ομογενοποιημένη αγορά όταν πρωταρχικός στόχος του, προκειμένου να γιγαντώνει τις αγορές, είναι η συντήρηση της καταναλωτικής επιθυμίας μέσα από το καινούριο και διαφορετικό προϊόν; Η κινητήρια δύναμη της αγοράς, η ανάγκη για την αλλαγή, που όχημά της έχει τη μόδα, δείχνει ότι το όμοιο κουράζει και ότι το νέο, αν δεν υπάρχει, πρέπει διαρκώς να επινοείται. Γιατί, λοιπόν, δεν θα οδηγούσε το πολυεθνικό κεφάλαιο σε νέους θριάμβους η αντίθετη στρατηγική, δηλαδή η έξαρση της διαφορετικότητας, την οποία, μάλιστα, πολύ εύκολα θα μπορούσαν να εξασφαλίζουν τα τοπικά του παραρτήματα διοίκησης και

2. Με την έννοια ότι η επιρροή της στην παραγωγική βάση είναι λιγότερο μετρήσιμη ή αποδόσιμη σε σταθερές από όσο η εκπαίδευση. Θα μπορούσε, λ.χ., κανείς να αποδώσει την κατακόρυφη αύξηση του τουρισμού προς την Ελλάδα κατά τις αρχές της δεκαετίας του '60 στον εμπορικό κινηματογράφο που έκανε διεθνείς επιτυχίες με ταινίες όπως το «Ποτέ την Κυριακή» ή ο «Ζορμπάς» ή να τη δει ως φυσική συνέπεια της αυξημένης οικονομικής ευχέρειας των ξένων τουριστών όταν τελείωσε η πρώτη οικονομικά δύσκολη μεταπολεμική δεκαετία; Στην πρώτη περίπτωση ένας τομέας του εποικοδομήματος επηρεάζει τη βάση, στη δεύτερη όχι.



Θόδωρος (Παπαδημητρίου), Δωδεκάκτινος τροχός ισορροπιών σε συρματόσχοινο με αντίβαρο σφαίρα, ανοξείδωτο ατσάλι, 1.500 × 3.000 × 600, είσοδος Ζαπλείου, 1993

γραμμής παραγωγής; Το πεδίο των εικαστικών τεχνών που συνδυάζει ένα κοινά αναγνωρίσιμο μοντέλο, το μητροπολιτικό (γενικός κανόνας) με το περιφερειακό (τοπικές ιδιαιτερότητες), προσφέρεται κατ' εξοχήν ως ανάχωμα στον κορεσμό από τη μονοτονία του παγκοσμιοποιημένου προϊόντος.

Η παγκοσμιοποίηση ως συμπίκνωση

Σύμφωνα με μια άλλη ερμηνεία, η παγκοσμιοποίηση ως έννοια αναφέρεται στη συμπίκνωση του κόσμου και στην ενίσχυση της συνείδησής του ως συνόλου³.

Η σχετικότητα μιας τέτοιας ερμηνείας, σε αντίθεση με την απολυτότητα της πρώτης, δημιουργεί διαφορετικής τάξεως ερωτηματικά. Επί αιώνες ο άνθρωπος είχε μια εικόνα του κόσμου συναρθρωμένη με την εμπειρία του: τόσο ήταν ο κόσμος, όσον είχε ο ίδιος διατρέξει. “Παγκόσμιοι” ήταν οι ναυτικοί, οι γεωλόγοι και οι φιλόσοφοι. Άραγε οι αφηγήσεις των “παγκόσμιων” στους τοπικούς δημιουργούσαν μια μυθολογία της παγκοσμιοποίησης δραστική (δηλαδή με τη δυνατότητα να ενισχύει την αντίληψη του κόσμου ως συνόλου πέρα από τον κόσμο της πρακτικής τους πείρας); Ή μήπως η μυθολογία της παγκοσμιοποίησης δεν άγγιζε την πραγματικότητα της εντοπιότητας παρά μόνον ως αυστηρά μεταπρατική λειτουργία της αγοράς μπαχαρικών, υφασμάτων κ.λπ., χωρίς κάτι τέτοιο να κάνει πιο τρισδιάστατες τις εικόνες του πέραν της υποκειμενικής εμπειρίας κόσμου;

Πώς μπορεί να συμπίκνωθεί ο κόσμος, να καταλαμβάνει δηλαδή μικρότερο χώρο από όσον καταλαμβάνει στο κοσμοειδωλό που θα αντικαταστήσει το σημερινό; Προφανώς με αποκλεισμούς. Η συμπίκνωση, επομένως, συνίσταται στην υπαγωγή του μικρότερου στο μεγαλύτερο, του ειδικότερου στο γενικότερο. Εδώ δεν μπορεί παρά να υπενθυμίσει κανείς ότι ο μοντερνισμός προηγήθηκε: στο προ-παγκοσμιοποιημένο διεθνές περιβάλλον προσπάθησε (κυρίως μέσω της αρχιτεκτονικής) να επιβάλει μια *υπερτοπική και ανιστορική* συμπίκνωση στην οποία δεν είχαν θέση οι εθνικές σημάσεις ή, μονολεκτικά, η ιστορία.

Σύμφωνα τέλος με μια τρίτη, ουδέτερη και επιστημονικού χαρακτήρα ερμηνεία, παγκοσμιοποίηση σημαίνει τις διεργασίες εκείνες ως αποτέλεσμα των οποίων τα εθνικά κράτη και η ανεξαρτησία τους συνδέονται και αλληλοδιαχέονται μέσω των διεθνικών δραστηριοτήτων που αναπτύσσονται, καθώς και των δυνατοτήτων για εξουσία, κατευθύνσεων, ταυτοτήτων και δικτύων επικοινωνίας που αυτές γεννούν⁴.

Η ερμηνεία αυτή αντί για ενστάσεις δημιουργεί εύλογες, νομίζω, ανησυχίες. Αν η παγκοσμιοποίηση μπορεί να γεννήσει εξουσία, ταυτότητες, κατευθύνσεις και δίκτυα επικοινωνίας, τα ερωτήματα “εξουσία τίνος;” και “κατευθύνσεις προς τι;” δεν νομίζω να έχουν προσδοκίες αισιόδοξων απαντήσεων, απαντήσεων δηλαδή που θα εξασφάλιζαν βελτίωση της σχέσης εθνικού κράτους – πολίτη.

3. R. Robertson, *Globalization – Social Theory and Global Culture*, London 1992, σ. 8.

4. Ulrich Beck, *Τι είναι Παγκοσμιοποίηση*, μετάφραση Γ. Πανλόπουλου, προλεγόμενα Ν. Κοτζιά, Αθήνα 1999, σ. 73.

Η παγκοσμιοποίηση ως επέκταση

Δεν είναι, νομίζω, αλλόφοβος φονταμενταλισμός να πιστεύουμε

ότι παγκοσμιοποίηση σημαίνει υποταγή στον πολιτισμικά ισχυρότερο. Ούτε φανερώνει επαρχιωτική καχυποψία το να θυμόμαστε διαρκώς ότι η οικονομική βάση της, καθώς διέπεται από τη λογική του πολυεθνικού κεφαλαίου, δεν μπορεί να έχει φιλανθρωπικούς στόχους. Ωστόσο, η διαφορά της σημερινής από την προδιαδικτυακή εποχή είναι ότι τα εκατομμύρια χρήστες του διαδικτύου που μετέχουν μιας παγκοσμιοποιημένης επικοινωνίας δεν ταυτίζουν εαυτούς με τους στόχους του πολυεθνικού κεφαλαίου. Αντίθετα, είναι εκατομμύρια διαφορετικές υποκειμενικότητες, που συσσωρεύουν καθημερινά ένα απόθεμα γνώσης του Άλλου αδιανόητο στο παρελθόν. Ερμηνείες της παγκοσμιοποίησης υποστηρίζουν ότι δεν βασίζει το πολιτισμικό της μοντέλο στην απλή ανοχή του διαφορετικού, αλλά στην *επιδίωξη* της πρόσληψής του στις παραμέτρους ενός βελτιωμένου, αν όχι νέου, κοσμοειδώλου. Ο Robertson είχε επισημάνει από τη δεκαετία του '80 όταν φούντωσε η φιλολογία της παγκοσμιοποίησης, ότι “η τάση προς το τοπικό” είναι ένα παράλληλο φαινόμενο με την παγκοσμιοποίηση. Δανείστηκε μάλιστα έναν ιαπωνικό οικονομικό όρο για να προτείνει τον χαρακτηριστικό νεολογισμό *glocalization* σύνθεμα από το *παγκόσμιος* και *τοπικός*.⁵

Υπάρχουν, όντως, αρκετές ενδείξεις που θα εδραίωναν την πεποίθηση ότι με την *παγκοσμιοενοτοπιότητα* όχι απλώς από-περιθωριοποιείται, αλλά αντιθέτως *επιζητείται* η διαφορετικότητα, φυλετική, εθνική, πολιτισμική. Τα στοιχεία της τοπικής παράδοσης που υποχωρούν ή εξαφανίζονται δεν ανήκουν στο βαθύτερο πεδίο του ψυχολογικού προσανατολισμού αλλά στο επιφανειακό της πρακτικής πείρας: είναι οι μεταβλητές της παράδοσης που έτσι και αλλιώς θα ατονούσαν μπροστά σε μια λειτουργικότερη επιλογή. Πολύ πριν ακουστεί καν ο όρος παγκοσμιοποίηση, ο αφρικανός και ο ασιάτης αγρότης χρησιμοποιούσαν το ποδήλατο χωρίς αυτή η αντικατάσταση του παραδοσιακού υποζυγίου για μετακίνηση να τους ομογενοποιεί πολιτισμικά με τον αυστραλό ή τον ευρωπαϊκό αντίστοιχό τους. Οι σταθερές της τοπικής παράδοσης αποτελούν το βάθος της που, και αν μεταφέρεται με τη μετανάστευση λ.χ., χρησιμοποιείται, ατόφιο ή απεμπλουτισμένο, από την εθνική ομάδα εντός της, αλλά δεν μεταδίδεται ούτε καν στους όμορους αυτόχθονες του άλλου τόπου.

Η πολυσημία της παγκοσμιοποίησης με την ασύμμετρη δομή της έχει θετικές και αρνητικές πλευρές και, παρά τον απόλυτο γεωγραφικό νομιναλισμό της, νομίζω και τις γεωπολιτικές εκδοχές της. Στο πολιτισμικό πεδίο είναι ένα εργαλείο από-περιθωριοποίησης του Άλλου (φυλετικού, εθνικού, κοινωνικού) ανεξάρτητα από τη γεωγραφική του θέση. Ή, ίσως, μοιάζει να είναι. Εξηγώ την επιφύλαξή μου.

Αν η παγκοσμιοποίηση έχει στόχο να εξασφαλίζει το απρόσκοπτο των επενδύσεων με όχημα την εκμετάλλευση από το κεφάλαιο των προσηφορότερων συνθηκών και την καλλιέργεια της καταναλωτικής επιθυμίας, το κοσμοειδωλό που προβάλλει δεν μπορεί παρά να βασίζεται στο ατομικό και όχι στο συλλογικό υποκείμενο. Με άλλα λόγια να επιδιώκει την αποδυνάμωση της συλλογικότητας. Η διαφήμιση της κατανάλωσης, έμμεση και άμεση, υπαγορεύει ότι ένας δικαιωμένος βίος βασίζεται στην απόκτηση υλικών αγαθών και προπάντων στην απόλαυσή τους. Μέσα σ' αυτήν την αντίληψη, μπορεί να γίνει κατανοητός ο ατο-

5. Ό.π. Robertson, σ. 173-4.



Τάκις, Η Είσοδος της Ντεφάνς, Παρισί, λεπτομέρεια εικ. 265

μικιστικός χαρακτήρας της σύγχρονης τέχνης που συχνότερα φανερώνεται με εκφράσεις βιογραφικής προέλευσης, και όχι μέσα από βούληση που υπάγει την ατομική έκφραση σε μια μορφή συλλογικότητας, συγκριτικά υπέρτερης για τον καλλιτέχνη που αποφασίζει να δώσει το προβάδισμα στο συλλογικό κοσμοείδωλο. Σ' αυτό το περιβάλλον, το ξεχωριστό, το πολιτισμικά διακριτό, υποβαθμίζεται στο ρόλο του εξωτικού, του αξιοπεριεργού, γίνεται στην ουσία τουριστικό υποκατάστατο μορφωτικού οπλισμού.

Παρεπόμενο αυτής της εξέλιξης είναι ότι ο θεωρητικός λόγος για το μοντέρνο διεύρυνε σε βαθμό ανήκουστο για τους «καθαρούς» μοντερνιστές κριτικούς τα όριά του προκειμένου να «νομιμοποιήσει» και την περιφερειακή πρόσληψη στον κανόνα. Έτσι, από τις αρχές της δεκαετίας του '90, διαπιστώνονται ρωγμές στην άτεγκτη δογματική του μοντερνισμού, όπως εκφράστηκε, μεταξύ 1920-70, από τους μεγάλους θεωρητικούς του, τόσο στη φιλοσοφία όσο και στην τέχνη, ιδιαίτερα στην αρχιτεκτονική: οι εθνικές σημάνσεις ως θεματικό αλλά και ως τεχνολογικό συστατικό δεν θεωρούνται πλέον απόκλιση από τον κανόνα του μοντέρνου. Έχουν ενσωματωθεί σ' αυτόν ως περιφερειακές εκδοχές, ανάλογες με τις μητροπολιτικές εκφράσεις του ανιστορικού ιδιώματος που αναφέρεται στον εαυτό του. Αυτό τουλάχιστον δείχνουν η βιβλιογραφία και το περιεχόμενο των μεγάλων εκθέσεων του μοντερνισμού μέχρι σήμερα.

Στην καλλιτεχνική δράση, τις τελευταίες δεκαετίες, όλο και πιο σποραδικά συναντάει κανείς στην ελληνική τέχνη εκφραστικά στοιχεία με σημειολογία ιστορικής μνήμης ή τοπικής ταυτότητας. Η αισθητική της ιθαγένειας, που είχε προταθεί από τους καλλιτέχνες της γενιάς του Παρθένη, γύρω στο 1910, και συστηματοποιηθεί από την επόμενη, τη γενιά του Τριάντα, δεν έχει πλέον συλλογική έκφραση στην τέχνη ώστε να μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι εξακολουθεί να ισχύει στις μέρες μας. Εκείνο που εκπροσωπούσε στο ξεκίνημα και στις πρώτες δεκαετίες της πορείας της, μέσα από σημαντικά έργα ζωγραφικής και αρχιτεκτονικής, έχει εκλείψει ως γενική τάση. Εννοώ την ένταξη του ελληνικού με εμβλήματα που συμπύκνωναν τις *φυσικές ασυνέχειες* της ιστορίας στη γνωστή *μεταφυσική συνέχεια* με διακριτά χαρακτηριστικά.

Από τις συγκλίσεις του «-ισμός» στις αποκλίσεις του «μετά-»

Σήμερα δεν υπάρχει κλίμα ή τάση στην ελληνική τέχνη που να επιδέχεται ή ακόμα λιγότερο να διεκ-

δικεί το χαρακτήρα του εθνικού μέσα από τα θεματικά ή τα στυλιστικά στερεότυπα με τα οποία καθοριζόταν στο μεσοπόλεμο. Ακόμα και αν ανατρέξει κανείς στις συμμετοχές της χώρας μας ως εθνικής εκπροσώπησης (λ.χ. στη Μπιενάλε της Βενετίας) τα τελευταία χρόνια, θα διαπιστώσει ότι το καλλιτεχνικό έργο που παρουσιάζεται ως επίσημη συμμετοχή δεν έχει τέτοιου είδους σημάνσεις. Στο σημείο αυτό έχουμε την πιο ευδιάκριτη σύγκλιση της ελληνικής με τη διεθνή καλλιτεχνική έκφραση, κυρίως επειδή έχει αποβάλει τα στερεότυπα παρακολούθημά της, κάτι που ισχύει και για την τέχνη άλλων χωρών.

Η σημερινή τέχνη στον τόπο μας μπορεί να προσδιοριστεί ως ελληνική περισσότερο μέσα από το ατομικό σύμπαν των καλλιτεχνών της χωριστά — δηλαδή μέσα από το βιογραφικό του καθενός. Εμπρόθετα, σχεδόν συστηματικά, το έργο τους προσδιορίζεται από τη βιογραφία τους, όχι μόνο των γεγονότων και περιστατικών, αλλά και του συσσωρεύματος που αποφέρει η συγκρότηση ενός φαντασιακού, προσωπικού, πλέγματος ταυτίσεων με το παρελθόν: η γραφή τους διαμορφώνεται περισσότερο μέσα από τις σπουδές, τους δεσμούς με φίλους, συμμαθητές, συντρόφους, και τις υποκειμενικές ταυτίσεις με τις φιγούρες του φαντασιακού μουσείου του καθενός και λιγότερο μέσα από επιλογές υπαγωγής σε κάποια μορφή συλλογικότητας, όπως, λ.χ., θα ήταν μια ομάδα με κοινό άξονα δράσης μια άποψη, ρεύμα, εκφραστικό ιδίωμα, κίνημα. Σήμερα έχουν πάψει να εμφανίζονται ρεύματα που φανέρωναν τάσεις του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα και είχαν τη δηλωτική της σύγκλισης κατάληξη «-ισμός». Τη θέση τους πήραν οι τάσεις με το, δηλωτικό της απόκλισης, πρόθεμα «μετά-», επομένως *είδη* με, κατά κανόνα, απροσδιόριστα όρια μεταξύ τους. Παράγοντες όπως το σώμα, ο χώρος, το αντικείμενο — όλα στη φυσική τους υπόσταση συμπεριλαμβάνονται στο εικαστικό αποτέλεσμα. Πολύ συχνά και στην εικονική, όταν το εικαστικό έργο επιτελείται αποκλειστικά με ψηφιακά μέσα. Η αναλογία αυτών των μορφών έκφρασης στις μεγάλες διεθνείς διοργανώσεις, εδώ και δεκαετίες, παίρνει καταθλιπτικές διαστάσεις για τη ζωγραφική και τη γλυπτική, όπως τις εννοεί ο μέσος άνθρωπος. Ωστόσο, αν ο χώρος που διατίθεται γι' αυτές συρρικνώνεται διαρκώς, γεγονός είναι ότι η αγορά εξακολουθεί να στηρίζει κατά κύριο λόγο τη ζωγραφική του τελάρου. Αλλά αυτό είναι μια άλλη ιστορία.

Ας επικεντρωθούμε στην αρχή αυτής της ιστορίας: στα δείγματα της τέχνης, όπως καταγράφηκαν στην πρώτη μεταπολεμική πανελλήνια έκθεση, το φθινόπωρο του 1948, στο Ζάππειο. Είχαν περάσει ακριβώς οκτώ χρόνια από την προηγούμενη.



Σπύρος Βασιλείου, Αθήνα, λεπτομέρεια