



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Καλλιτεχνική Έρευνα & Αποανάπτυξη

Η συγκρότηση ενός νέου παραδείγματος συμβίωσης
μέσα από τη σύγχρονη καλλιτεχνική πρακτική

Αλεξία Παππά

Αθήνα 2024

Επιβλέπουσα: Αρετή Αδαμοπούλου, Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης

Μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής:

Νίκος Δασκαλοθανάσης, Καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης

Αντωνία Διάλλα, Καθηγήτρια Ευρωπαϊκής Ιστορίας Νεότερων και Μοντέρνων χρόνων

Copyright © [Αλεξία Παππά]

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας εργασίας χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια του/της συγγραφέα/ως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως.

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ πολύ την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, Αρετή Αδαμοπούλου, την οποία αν και δεν έχω συναντήσει ποτέ από κοντά, ξέρω ότι είναι πάντα παρούσα.

Ευχαριστώ τους Hypercomf και την Ειρήνη Τηνιακού πρωτίστως γιατί το έργο τους είναι τεράστια πηγή έμπνευσης για μένα και ακολούθως για τις συζητήσεις που κάναμε στο πλαίσιο αυτής της εργασίας.

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	3
Περιεχόμενα	4
Περίληψη	5
Εισαγωγή.....	6
I. Οικολογία στον Εικοστό Πρώτο Αιώνα	12
Η προσπάθεια ορισμού μιας εποχής σε κρίση	13
Αποανάπτυξη και αποαποικιοποίηση του φαντασιακού	18
II. Από το λευκό κύβο στο χώρο εκδίπλωσης του κοινωνικού.....	22
‘Η σύγχρονη γλυπτική έχει πράγματι εμμονή με την ιδέα του περάσματος’	23
Το έργο ως ‘χρόνος που προορίζεται να βιωθεί’	31
III. Η γνωσιακή διάσταση του έργου τέχνης.....	38
Η συγκρότηση του γνωστικού πεδίου της καλλιτεχνικής έρευνας -και η αποδόμησή του ..	39
Τα residencies ως τόποι συν-διαμόρφωσης και διάδοσης της γνώσης.....	47
IV. Από τη μεγάλη εικόνα στις πολλαπλές γωνίες θέασης.....	54
Ο μερισμός του αισθητού	55
Iumbung, 2022.....	60
STOMACHOMA, 2021	61
Film Seed Festival, 2022	64
Συμπεράσματα.....	70
Παράρτημα Εικόνων	74

Περίληψη

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται το ρόλο των σύγχρονων καλλιτεχνικών και επιμελητικών πρακτικών στη διαμόρφωση ενός νέου πολιτισμικού παραδείγματος, το οποίο προκύπτει από την ανάγκη αποανάπτυξης των σύγχρονων δυτικών κοινωνιών.

Μέσα από βιβλιογραφική έρευνα ξεδιπλώνονται οι βασικοί πυλώνες του επιχειρήματός, που είναι πρώτον η οικολογία, και οι εκφάνσεις της μέσα στην καλλιτεχνική πρακτική και την πολιτιστική θεωρία, και δεύτερον η καλλιτεχνική έρευνα, η οποία αναδεικνύεται σήμερα ως η κατεξοχήν πρακτική στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης. Αρχικά διερευνάται το οικολογικό πρόβλημα που αντιμετωπίζει ο πλανήτης ως το επείγον ιστορικό συγκείμενο και αναλύεται το κοινωνικό όραμα της αποανάπτυξης σαν μέθοδος απόρριψης του κυρίαρχου καπιταλιστικού συστήματος οργάνωσης της σύγχρονης ζωής. Ακολούθως, μέσα από μια ιστορική αναδρομή στην ιστορία της τέχνης, επιχειρείται μια γενεαλογία των καλλιτεχνικών ρευμάτων, τάσεων, κινημάτων, και θεωριών που από τη δεκαετία του 1960 κι έπειτα διαμορφώνουν τη σχέση τέχνης και οικολογίας και φανερώνουν την αντίδραση του καλλιτεχνικού κόσμου σε θέματα οικολογικής και κοινωνικής δικαιοσύνης. Φτάνοντας στον εικοστό πρώτο αιώνα, η εργασία εστιάζει στη θεσμοθέτηση του γνωστικού αντικειμένου της καλλιτεχνικής έρευνας, και την τάση που ωθεί τους/τις εικαστικούς να δουλέψουν σε αποκεντρωμένα υπαίθρια περιβάλλοντα και να ενσωματώσουν στην πρακτική τους διεργασίες της καθημερινής αγροτικής ζωής και να διαμορφώσουν συλλογικά μοντέλα κοινωνικότητας.

Η αρχική πρόθεση διερεύνησης της σχέσης οικολογίας και τέχνης λαμβάνει διαστάσεις κοινωνικοπολιτικού προβληματισμού, ο οποίος συνοψίζεται στο ερώτημα που διατρέχει εξ ολοκλήρου το ανά χείρας κείμενο: πώς μπορούμε να δράσουμε μέσα στο σύγχρονο συστημικό πλαίσιο της τέχνης και της εκπαίδευσης ώστε να απορρίψουμε το ίδιο αυτό σύστημα; Αναλύονται κριτικά οι θεσμικοί τρόποι οργάνωσης και δράσης, από τις διεθνείς οίκο-εκθέσεις έως τα καλλιτεχνικά residencies που δρουν ως οχήματα αποκέντρωσης και ενθαρρύνουν εναλλακτικές πηγές γνώσης και αμοιβαίας μάθησης.

Λέξεις- κλειδιά

αποανάπτυξη, οικολογία, καλλιτεχνική έρευνα, σύγχρονη τέχνη, ύπαιθρος, κοινότητα

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται τη συμβολή της καλλιτεχνικής πρακτικής στη διαμόρφωση ενός νέου πολιτισμικού παραδείγματος, το οποίο προκύπτει από την ανάγκη αποανάπτυξης των σύγχρονων δυτικών κοινωνιών και τη διαμόρφωση μιας παγκόσμιας οικολογίας.

Εν μέσω της εντεινόμενης οικολογικής κρίσης, αναδεικνύεται η αδήριτη ανάγκη για το ανθρώπινο είδος να διαχειριστεί τις κοινωνικό- πολιτικό- ηθικές κρίσεις μέσα στις οποίες καλείται να συνυπάρξει. Σε μια περίοδο έντονων πληθυσμιακών εκτοπίσεων, κυρίως εξαιτίας της κλιματικής αλλαγής και των πολεμικών επιχειρήσεων, οι καλλιτέχνες περιφέρονται επίσης ως νομάδες που αναζητούν το νόημα της τέχνης και της ζωής, ταυτίζοντας συχνά τα δυο πεδία. Στην εργασία αυτή, συζητούνται θέσεις σχετικά με τη σημερινή κατάσταση και επιχειρήματα που καταδεικνύουν την αμφιθυμία των συστημικών προθέσεων, σε μια προσπάθεια ανάδειξης των ευεργετικών πρακτικών για την πλανητική ευημερία, για την επίτευξη της οποίας όμως, κρίνεται απαραίτητη η επικέντρωση στο τοπικό. Συγκεκριμένα, αναζητώ τους τρόπους με τους οποίους το πεδίο της τέχνης μπορεί να γίνει, ή και γίνεται γόνιμο έδαφος για να καλλιεργηθεί η εν λόγω πολιτισμική αλλαγή, καθώς και το ρόλο που αναλαμβάνουν οι σύγχρονοι καλλιτέχνες μέσα σε αυτό το πλαίσιο επείγουσας ανάγκης.

Τα ερωτήματα περί επιβράδυνσης, αποκέντρωσης, και αλλαγής πολιτισμικού παραδείγματος άρχισαν να με απασχολούν έντονα το 2020, όταν εξαιτίας των περιοριστικών μέτρων που επιβλήθηκαν λόγω της πανδημίας Covid-19, πράγματι συνέβη μια πρωτοφανής επιβράδυνση της καθημερινότητας, ειδικά στις «ανεπτυγμένες» χώρες του Παγκόσμιου Βορρά, μια περιοχή που δρα εις βάρος του υπόλοιπου πλανήτη εξαιτίας της κεφαλαιοκρατικής και αποικιοκρατικής της πολιτικής. Οι συνθήκες που επέβαλε η πανδημία αποτελούν αναμφίβολα ορόσημο του εικοστού πρώτου αιώνα για την ανθρώπινη εμπειρία, αφού επηρέασαν, και επηρεάζουν, την ανθρώπινη σκέψη και δράση, εντείνοντας τις ήδη υπάρχουσες συζητήσεις σχετικά με τον σύγχρονο τρόπο ζωής, σε ένα κλίμα αμφισβήτησης και αντίδρασης της γενικότερης κυβερνητικής διαχείρισης της υγειονομικής κρίσης.

Κατά τους πρώτους μήνες της πανδημίας, και συγκεκριμένα τον Απρίλιο του 2020, η Ινδή συγγραφέας Arundhati Roy δημοσίευσε το κείμενο *The Pandemic is a Portal* στους *Financial Times*, στο οποίο μίλησε αρχικά για το σάσισμα και τη σύγχυση με τα οποία

αντιμετωπίστηκε η έκτακτη υγειονομική ανάγκη, αναφέροντας εκτενέστερα την αντιμετώπιση της εργατικής τάξης στην Ινδία, όπου εσωτερικοί μετανάστες εργάτες εκδιώχθηκαν από τις δουλειές και από τα σπίτια τους στα αστικά κέντρα. Επιπλέον, με πιο αισιόδοξη και μαχητική διάθεση, η Roy παρομοίασε την κρίσιμη συγκυρία με μια πύλη που οδηγεί σε μια καινούρια κατάσταση, καλώντας τον κόσμο να αντιμετωπίσει τις πρωτόγνωρες συνθήκες σαν μια ευκαιρία επανα-διαπραγμάτευσης και επάν-οικοδόμησης τη σύγχρονης ζωής. Η έστω και προσωρινή επιβράδυνση των μηχανισμών του καπιταλισμού, έφερε στο προσκήνιο την ανάγκη αποανάπτυξης. Με τα λόγια της Roy: «Τη στιγμή που ο ιός εξαπλώνεται ραγδαία, ποιος δεν συγκινείται από το κελάηδισμα των πουλιών στο κέντρο της πόλης και την πρωτόγνωρη ησυχία που επικρατεί στους άλλοτε κατακλυσμένους από κίνηση δρόμους, ουρανούς και θάλασσες; [...] Σε αντίθεση με τη ροή του κεφαλαίου, αυτός ο ιός επιδιώκει τον πολλαπλασιασμό του και όχι το κέρδος και, ως εκ τούτου, έχει ακούσια, σε κάποιο βαθμό, αντιστρέψει την κατεύθυνση της ροής. Έχει χλευάσει τους ελέγχους μετανάστευσης, τα βιομετρικά στοιχεία, την ψηφιακή επιτήρηση και κάθε άλλο είδος ανάλυσης δεδομένων, και χτύπησε σκληρότερα (μέχρι στιγμής) στα πλουσιότερα, ισχυρότερα έθνη του κόσμου, φέρνοντας τη μηχανή του καπιταλισμού σε τρικυμιώδη ακινησία. Προσωρινά ίσως, αλλά τουλάχιστον αρκετά για να εξετάσουμε τα μέρη της, να κάνουμε μια αξιολόγηση, και να αποφασίσουμε αν θέλουμε να βοηθήσουμε να τη φτιάξουμε ή να αναζητήσουμε μια καλύτερη μηχανή» (Roy 2020).

Σήμερα, η ευκαιρία που δημιούργησε ο κορονοϊός για μια πραγματική επιβράδυνση έχει χαθεί, γιατί ξαφνικά όπως σταμάτησαν τα γρανάζια της παραγωγής τους πρώτους μήνες του lockdown, έτσι προγραμματίστηκε εκ νέου η επαναφορά τους. Η πανδημία μπορεί να εξασθένησε, όμως η κλιματική κρίση και όλες οι κρίσεις αξιών που συνδέονται με αυτήν, είναι παρούσες και απαιτούν την ενεργοποίηση των ανθρώπινων κοινοτήτων ώστε να οικοδομηθεί μια παγκόσμια οικολογία.

Έχοντας όλα αυτά κατά νου, αποφάσισα να διερευνήσω το ενδεχόμενο της αποανάπτυξης και της αποκέντρωσης, καθώς και τους τρόπους που μπορεί να σχετίζονται με την τέχνη του σήμερα, βιώνοντας ήδη την ολοένα αυξανόμενη τάση των καλλιτεχνών και των επιμελητών (συμπεριλαμβανομένης και εμού) να αποδράσουν από το αστικό περιβάλλον, προς αναζήτηση νέων τρόπων δημιουργικής εργασίας σε αποκεντρωμένα υπαίθρια περιβάλλοντα. Η πύλη την οποία οραματίστηκε η Roy ίσως είναι μια μετάβαση από την αστική κοινωνική αποστασιοποίηση (το 'social distancing' σλόγκαν της πανδημίας) προς την

κοινωνική συνάθροιση στη φύση. Άδραξα την ευκαιρία να πάρω μια γεύση αυτής της πιθανής μετάβασης, όταν έζησα και δούλεψα την άνοιξη του 2022 σε ένα διεθνές καλλιτεχνικό πρόγραμμα φιλοξενίας που πραγματοποιήθηκε στην Τήνο. Το πρόγραμμα υποδέχθηκε καλλιτέχνες, ανθρωπολόγους, μουσικούς, αρχιτέκτονες που ενδιαφέρονταν να ανακαλύψουν τις φυσικές και πολιτισμικές ιδιαιτερότητες του κυκλαδίτικου νησιού, στοιχεία που καλούνταν να εντυφήσουν στα έργα που παρήγαγαν κατά τη διαμονή τους εκεί. Στην περίοδο του ενός μήνα που διήρκεσε το πρόγραμμα, παρακολούθησα την ανάμειξη της εύθυμης πολυπολιτισμικής παρέας με τους κατοίκους του νησιού, τη δημιουργία μιας συλλογικότητας, ενός μοχλού δραστηριότητας και ενεργοποίησης, με σκοπό τη συνδημιουργία άυλων έργων τέχνης. Συγκεκριμένα οργανώθηκαν κοινοτικές δράσεις, όπως η εγκατάσταση ενός διαδικτυακού ραδιοφωνικού σταθμού που εξέπεμπε τοπικές μουσικές, ιστορίες και ηχοτοπία, μια παράσταση μέσα σε ένα ανενεργό λατομείο μαρμάρου, η χαρτογράφηση του νησιού μέσω αλγοριθμικών μετρήσεων του ανέμου, συμμετοχικά εργαστήρια υφαντικής, εφήμερες εικαστικές παρεμβάσεις σε εγκαταλελειμμένους συνοικισμούς, και ομιλίες στη σκιά μιας βραχώδους παραλίας. Η εφήμερη αυτή συνύπαρξη στην Τήνο, με ενέπνευσε να φανταστώ τρόπους με τους οποίους θα μπορούσα να συνεχίσω να δραστηριοποιούμαι επιμελητικά στην ύπαιθρο, να αναζητήσω παραδείγματα στην ιστορία της τέχνης, να κατανοήσω όσο καλύτερα μπορώ τον σημερινό κόσμο, για να καταφέρω να φτιάξω μαζί με άλλους την επιμελητική και εικαστική πρακτική και τη ζωή όπως θα ήθελα να είναι. Οι αναζητήσεις και οι προβληματισμοί μου συνοψίζονται στο ανά χειράς κείμενο.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας αναλύεται το παρόν συγκείμενο της περιβαλλοντικής επιδείνωσης. Αναφέροντας μερικές από τις συνέπειες της εξτρακτιβιστικής πολιτικής των ισχυρών του πλανήτη, προχωρώ σε μια διερεύνηση του ορισμού της Ανθρωπόκαινου Εποχής, και τη θεωρητική συζήτηση που τον περικλείει. Το κοινωνικό όραμα της αποανάπτυξης προτείνεται στη συνέχεια σαν μέθοδος απόρριψης του καπιταλιστικού συστήματος, που έχει επιφέρει τις μεγαλύτερες κλιματικές επιπτώσεις, και ταυτόχρονα σαν πρακτικό μέσο αποαποικιοποίησης του φαντασιακού.

Στο δεύτερο κεφάλαιο επιχειρώ μια αναδρομή στην ιστορία της τέχνης από τη δεκαετία του 1960 έως σήμερα, με επίκεντρο καλλιτεχνικές πρακτικές που αφορούν στην οικολογία και ενθαρρύνουν ένα νέο παράδειγμα συμβίωσης, αλλάζοντας πρωτίστως το ρόλο και την αποστολή των ίδιων των καλλιτεχνών που ασχολήθηκαν με οικολογικά ζητήματα,

ακόμα κι όταν αυτό δεν ήταν ακριβώς το ζητούμενο της πρακτικής τους. Ιχνηλατείται η τάση των καλλιτεχνών τα τελευταία εξήντα χρόνια να αποδεσμεύονται από το καθιερωμένο σύστημα της τέχνης και να επιχειρούν τρόπους σύνδεσης της καλλιτεχνικής πρακτικής με την ευρύτερη σφαίρα της καθημερινής ζωής, του φυσικού περιβάλλοντος, και της κοινότητας.

Εκκινώντας από τις αναζητήσεις του μινιμαλισμού, περιγράφω το πέρασμα στην land art και τη σύνδεση του με το παράλληλο ξέσπασμα της θεσμικής κριτικής. Η έξοδος των καλλιτεχνών από τον λευκό κύβο προς το φυσικό περιβάλλον, και από το καθιερωμένο εσωστρεφές θεσμικό σύστημα προς την συσχέτιση της τέχνης με τη ζωή, άνοιξε το δρόμο για διερευνήσεις σχετικά με την συγκεκριμένη πραγματικότητα του τόπου. Ακολούθως, με την ανάδυση μορφών κοινοτικής τέχνης, που προσιδιάζουν στον ακτιβισμό, διαμορφώθηκε η σχεσιακή αισθητική, η οποία ανέδειξε την τέχνη ως κατεξοχήν κοινωνικοπολιτικό πεδίο διεκδικήσεων για τη μεταμόρφωση της σύγχρονης ζωής. Στην αυγή του εικοστού πρώτου αιώνα, οι παραπάνω διερευνήσεις συντέλεσαν στο σχηματισμό του καλλιτεχνικού υποκειμένου ως ερευνητή, μια μετουσίωση που αποτινάσσει πλήρως την αισθητική αυτονομία του αντικειμένου της τέχνης και συνιστά έναν διεπιστημονικό τομέα δραστηριότητας.

Η καλλιτεχνική έρευνα σαν πρακτική αναπτύσσεται στο τρίτο κεφάλαιο, όπου συζητιέται το ακαδημαϊκό πλαίσιο που τη διαμόρφωσε σαν γνωστικό πεδίο. Περιλαμβάνεται μια σύντομη ιστορική αναφορά στην ακαδημαϊκή καλλιτεχνική εκπαίδευση, που πυροδοτεί την κριτική ανάλυση του πεδίου της καλλιτεχνικής έρευνας ως ακαδημαϊκό προϊόν, απότοκο ενός εξολοκλήρου θεσμικού αναπτυξιακού πλαισίου από τη μια, και ως εργαλείο αντίστασης στο κυρίαρχο καπιταλιστικό σύστημα εν γένει, από την άλλη. Στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου, επιστρέφω στην ανάδειξη της τοπικότητας, ορμώμενη από το ρόλο του καλλιτέχνη-ερευνητή και την παγκόσμια τάση νομαδικής κινητικότητας που προωθεί ο θεσμός των residencies, με σκοπό την ανακάλυψη και την ανάδειξη των τοπικών ιδιαιτεροτήτων έναντι της ισοπεδωτικής πλανητικής εξομοίωσης στην εποχή της παγκοσμιοποίησης.

Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο, καταλήγω σε μια σύνοψη του συγκρουσιακού καλλιτεχνικού συστήματος μέσα στη φιλοσοφία του Jacques Rancière για τον μερισμό του αισθητού. Μέσω της ανάλυσης των καθεστώτων της τέχνης, αναδεικνύονται οι λόγοι και οι τρόποι με τους οποίους η σύγχρονη καλλιτεχνική πρακτική δύναται να συμβάλλει στην αποαποικιοποίηση του φαντασιακού και τη διαμόρφωση ενός νέου παραδείγματος

συμβίωσης και βιωσιμότητας. Επίσης, ως επαλήθευση του μερισμού του αισθητού και σημάδια της τάσης για αποανάπτυξη ταυτοχρόνως, αναφέρονται τρία πρόσφατα παραδείγματα καλλιτεχνικών και επιμελητικών πρακτικών που ενσαρκώνουν την εν λόγω επιθυμητή μετάβαση προς μια επιβραδυμένη ζωή, χάρη στην ταύτισή τους με αγροτικές πρακτικές. Εξετάζονται οι τρόποι που οι εν λόγω πρακτικές συσχετίζονται με την αποανάπτυξη και διερευνάται πώς η πρόθεση ρήξης και ανεξαρτητοποίησης εγκολπώνεται σε θεσμικά όργανα. Και τελικά, αν και πώς μπορεί η σύγχρονη τέχνη να εφαρμόσει το μοντέλο της αποανάπτυξης, δρώντας στο υπάρχον πλαίσιο και επιχειρώντας, όχι απαραίτητα την έξοδο από το κέντρο προς την περιφέρεια, αλλά μια αναδιαπραγμάτευση της έννοιας του κέντρου εν γένει.

Μεθοδολογικά, προσέγγισα το θέμα μου με βιβλιογραφική έρευνα, αρχικά για να εντοπίσω τις οικολογικές θεωρίες που τα τελευταία χρόνια σχετίζονται με την καλλιτεχνική παραγωγή, όπως η έννοια της Ανθρωπόκαινου εποχής και τις προεκτάσεις αυτής της εννοιολόγησης. Αναγνωρίζοντας το περιβαλλοντικό πρόβλημα και τις ρίζες του στις περίπλοκες σχέσεις που το διαμορφώνουν, αναζήτησα στη συνέχεια τις μεθόδους που δύνανται να συμβάλλουν στη λύση του, όπου εντόπισα την οικονομική και κοινωνική θεωρία της αποανάπτυξης. Το ερώτημα του πώς μπορεί η τέχνη να πραγματοποιήσει την μεταστροφή του παραδείγματος από τον παγκόσμιο καπιταλισμό στην αποανάπτυξη, καθόρισε την μελέτη μου στην ιστορία της τέχνης, εστιάζοντας στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, για να προσεγγίσω και να ανιχνεύσω την οικολογική στροφή του καλλιτεχνικού κόσμου, και από εκεί και πέρα να εξετάσω κριτικά το σημερινό πλαίσιο της καλλιτεχνικής έρευνας. Στο τέταρτο κεφάλαιο, αναφέρω ως παραδείγματα την υλοποίηση της documenta 15, για την οποία άντλησα πληροφορίες από την επίσημη ιστοσελίδα της διοργάνωσης, ενώ η παρουσίαση των δυο καλλιτεχνικών έργων που ακολουθούν, βασίζεται σε προσωπικές συζητήσεις που διεξήχθησαν με τις εικαστικούς.

Η συνολική έρευνά μου αντλεί από κείμενα, συζητήσεις και ερεθίσματα που με απασχόλησαν κατά τη φοίτησή μου στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Ιστορίας και Θεωρίας της Τέχνης της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών, και πυροδότησαν την κριτική σκέψη μου σχετικά με το καλλιτεχνικό σύστημα και τις σχέσεις που το ορίζουν. Θα ήθελα, τέλος, να επισημάνω, πως ενώ προσεγγίζω το θέμα της παγκόσμιας δικαιοσύνης και οικολογίας, το οποίο είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την αποικιοκρατία, δεν αγνοώ ότι η παρούσα μελέτη βασίζεται στην κυρίαρχη Δυτική ιστορία της τέχνης, που έχει μερίδιο στην αποικιοκρατική

αντίληψη της ιστορίας εν γένει, και ως εκ τούτου συντηρεί τις πλανητικές σχέσεις εξουσίας. Εξετάζοντας κριτικά τον θεσμοποιημένο χαρακτήρα της τέχνης και τον αντίκτυπο της καλλιτεχνικής έρευνας σε παγκόσμιο και τοπικό επίπεδο, ευελπιστώ ότι η παρούσα εργασία συμβάλλει στη συζήτηση σχετικά με την αποκέντρωση και την τοπικοποίηση της σύγχρονης τέχνης, ως όχημα βελτίωσης τόσο του ίδιου του πεδίου της τέχνης, όσο και ευρύτερα της σύγχρονης ζωής.

Ι. Οικολογία στον Εικοστό Πρώτο Αιώνα

Η προσπάθεια ορισμού μιας εποχής σε κρίση

Τα τελευταία χρόνια, εμφανίζεται στη δημόσια σφαίρα όλο και πιο συχνά ο νεολογισμός «Ανθρωπόκαινος Εποχή». Η ορολογία αυτή προτάθηκε από τους επιστήμονες στις αρχές του 2000, με αφορμή τα ανησυχητικά αυξημένα επίπεδα διοξειδίου του άνθρακα στην ατμόσφαιρα, για να περιγράψει την παρούσα γεωλογική εποχή, η οποία χαρακτηρίζεται από την ισοπεδωτική ανθρώπινη παρέμβαση στον πλανήτη. Η έναρξη της Ανθρωπόκαινου χρονολογείται επισήμως το 1945 (Morton 2018, σ. 6) και πρόκειται για μια νέα εν εξελίξει γεωλογική περίοδο, που στιγματίζεται από τις εξτρακτιβιστικές τακτικές του ανθρώπινου είδους στους φυσικούς πόρους της γης, με κίνητρο την ανάπτυξη της βιομηχανίας, την υπερπαραγωγή και υπερκατανάλωση ενέργειας, και το οικονομικό κέρδος που προκύπτει από αυτές τις διεργασίες, από το οποίο βέβαια επωφελείται ένα πολύ μικρό τμήμα του ανθρώπινου πληθυσμού, συγκριτικά μάλιστα με τον ανθρώπινο και μη πληθυσμό που πλήττεται από τις επιπτώσεις τους. Εν τω μεταξύ, η ραγδαία αύξηση της ζήτησης για ορυκτά καύσιμα για την παραγωγή εξαρτημάτων ψηφιακών συσκευών, οδηγεί σε μια εκτός ελέγχου εξορυκτική καταστροφή σε όλο τον κόσμο. Με την υπερθέρμανση του πλανήτη να καθιστά νέες περιοχές, ακόμα και στα πολικά άκρα της γης, διαθέσιμες για εξόρυξη, ο ύστερος φιλελεύθερος καπιταλισμός συνεχίζει την απειλητική επέκτασή του.

Επιπλέον, τα κάθε είδους πλαστικά που δημιουργούν μια κρούστα στην επιφάνεια της γης, οι ανεξάντλητες εκτάσεις μονοκαλλιέργειας, η ρύπανση του εδάφους, των υδάτων, και της ατμόσφαιρας είναι μερικές από τις επιπτώσεις της βιομηχανίας και των στρατιωτικών επιχειρήσεων, που μεταβάλλουν δραστικά την όψη και τη βιωσιμότητα του πλανήτη, και επηρεάζουν τις κλιματικές συνθήκες.

Σήμερα, είμαστε αντιμέτωποι με την απειλή της έκτης μαζικής εξάλειψης, όπως υποστηρίζει ο σύγχρονος φιλόσοφος Timothy Morton, μετά την πιο πρόσφατη, πέμπτη εξάλειψη πάνω στη γη, η οποία προκλήθηκε από την πτώση αστεροειδούς και επηρέασε τότε τόσο δραστικά τις κλιματικές συνθήκες, που επέφερε την εξαφάνιση των δεινοσαύρων. Οι εξαφανίσεις των ειδών, άλλωστε, δεν είναι γεγονότα που συμβαίνουν από τη μια στιγμή στην άλλη, αλλά διαδικασίες που απλώνονται σε βάθος εκατοντάδων χρόνων, κι έτσι δεν είναι εύκολα διακριτές από αυτούς που τις βιώνουν. Η υπερθέρμανση του πλανήτη λοιπόν, φαίνεται να οδηγεί επί του παρόντος στην έκτη μαζική εξάλειψη στη γη, που απειλεί και το ανθρώπινο είδος μαζί με τα υπόλοιπα, έναν κίνδυνο που πιθανόν θα γινόταν καλύτερα

αντιληπτός αν σταματούσαμε να τον αποκαλούμε «κλιματική κρίση», διότι το πραγματικό διακύβευμα δεν είναι οι κλιματικές συνθήκες καθαυτές, αλλά η ζωή των γήινων πλασμάτων.

Η ονομασία της σύγχρονης εποχής ως Ανθρωπόκαινου παρουσιάζει μια ανακρίβεια όσον αφορά στην ετυμολογία και κατ' επέκταση την εννοιολόγηση, διότι φέρνει στο επίκεντρο της αιτιότητας το ανθρώπινο είδος εν γένει. Όμως, για τον ακραίο εξτρακτιβισμό που έχει φέρει τη γη σε κατάσταση εκτάκτου ανάγκης, είναι περισσότερο ακριβές να αποδοθούν ευθύνες στις καπιταλιστικές κυβερνήσεις του Παγκόσμιου Βορρά. Με την επεκτατική αναπτυξιακή τακτική τους καταπατούν αφενός τους φυσικούς πόρους, και αφετέρου τα δικαιώματα του ανθρώπινου και μη πληθυσμού (ειδικά των χωρών του Νότου), προκρίνοντας έτσι ακραίες κοινωνικές ανισότητες. Ο κίνδυνος, συνεπώς, που ελλοχεύει κατά την Ανθρωπόκαινο δεν αφορά αποκλειστικά το φυσικό περιβάλλον, αν και αυτό από μόνο του είναι καταστρεπτικό, αλλά επεκτείνεται επίσης στο πεδίο του κοινωνικού. Ο προσδιορισμός «ανθρωπόκαινος» αποδεικνύεται ανακριβής σαν χαρακτηρισμός, γιατί στο επίκεντρο της σημερινής τάξης πραγμάτων ο άνθρωπος που φαίνεται να κυριαρχεί, φέρει τα χαρακτηριστικά του λευκού δυτικού ετεροφυλόφιλου άνδρα, ενός προτύπου της πατριαρχικά δομημένης καπιταλιστικής κοινωνίας.

Παρατηρώντας αυτή την λεξιλογική ανακρίβεια στον ορισμό της Ανθρωπόκαινου, ο ιστορικός περιβαλλοντολόγος Jason Moore ανέλυσε και αντιπρότεινε έναν διαφορετικό χαρακτηρισμό για την τρέχουσα περίοδο, που διαφεύγει της γενίκευσης της ευθύνης σύσσωμου του ανθρώπινου είδους. Ο Moore στοχεύει ακριβέστερα στο κυρίαρχο σύστημα που διαμορφώνει τις σχέσεις εξουσίας σήμερα, τον καπιταλισμό, εισάγοντας τον όρο «Κεφαλαίοκαινος Εποχή» (*capitalocene*)¹, καταδεικνύοντας έτσι την πραγματική ρίζα του προβλήματος. Σύμφωνα με τον Moore, ο καπιταλισμός δεν είναι απλώς το κυρίαρχο οικονομικό μοντέλο, αλλά «ένας τρόπος οργάνωσης της φύσης, μια πολυσχιδής παγκόσμια οικολογία, αφού η καθολική εξάπλωσή του επηρεάζει το σύνολο των σχέσεων των ανθρώπων μεταξύ τους, με τα άλλα είδη και με το φυσικό περιβάλλον» (Moore 2016 , σ. 6). Αυτή η λεξιλογική διαφορά βέβαια, δεν θα έπρεπε να εκληφθεί ως ανθρώπινη αποποίηση των

¹ Ο Moore επισημαίνει ότι πρώτος εμπνευστής του όρου είναι ο Andreas Malm.

ευθυνών για τη σημερινή κατάσταση, διότι και ο καπιταλισμός, αν μη τι άλλο, είναι μια ανθρώπινη κατασκευή που γιγαντώθηκε κατά τη διάρκεια του εικοστού αιώνα.

Στην εποχή της ακραίας κεφαλαιοκρατίας, είναι επείγον να σκεφτούμε και πιο σημαντικά, να δράσουμε, ώστε να δημιουργήσουμε συνθήκες βιώσιμες για το παρόν και το μέλλον. Μαζί με τη βαθμιαία καταστροφή του περιβάλλοντός, υποβαθμίζεται ολοένα και περισσότερο η απτή καθημερινότητα των σύγχρονων ανθρώπων. Οι κοινωνική ανισότητα, το καθεστώς εργασιακής επισφάλειας που έχει κανονικοποιηθεί, η αλλοτρίωση που έχει επιφέρει η προσκόλληση σε μια πραγματικότητα διαμεσολαβημένη από οθόνες, η αποξένωση, το διαρκές άγχος που κατακλύζει το μέσο σύγχρονο Δυτικό άνθρωπο, είναι όλα επιπτώσεις του αναπτυξιακού συστήματος στη μεταβιομηχανική εποχή.

Η φεμινίστρια επιστήμονας και θεωρητικός Donna Haraway πρότεινε ακόμα μια εναλλακτική ονομασία για τη σύγχρονη εποχή, εστιάζοντας με τη σειρά της στους τρόπους δράσης και αντίστασης στις καταστρεπτικές συνέπειες της Κεφαλαιόκαινου. Η ίδια δεν θεωρεί την Κεφαλαιόκαινο ως μια εποχή με διάρκεια, αλλά «ένα οριακό γεγονός, μια στιγμή στην ιστορία μετά την οποία τίποτα δεν θα είναι ίδιο με την προηγούμενη κατάσταση» (D. J. Haraway 2016, σ. 100), περιγράφοντας έτσι μια διαδικασία μετάβασης. Η «Χθολόκαινος Εποχή» (ετυμολογικά συγγενής με τη λέξη *chthonic* εκ του χθόνιος)² που περιγράφει η Haraway, εμπεριέχει τις δυναμικές συνεχιζόμενες συν-χθονικές δυνάμεις των οποίων οι άνθρωποι αποτελούν κομμάτι, και μέσα από τις οποίες διακυβεύεται η συνέχεια της ζωής. Υποστηρίζει ότι ο μόνος πιθανός τρόπος να επιβιώσουμε στην παρούσα προβληματική εποχή είναι η έντονη δέσμευση, η συνεργασία, και το παιχνίδι με τα άλλα γήινα πλάσματα. Πρέπει να δημιουργήσουμε συγγένειες με τα Άλλα, με τα εκτός-από-ανθρώπινα, ή ακριβέστερα στο λεξιλόγιο της Haraway «να φτιάξουμε συν-άλλο-γένειες³ με τα υπόλοιπα γήινα ήδη και να συν-ποιήσουμε» τις συνθήκες ζωής που θα μας χωρούν όλα.

² Υιοθετώ εδώ τον όρο «Χθολόκαινος», από την ελληνική μετάφραση του κειμένου από τον Θεοδωρή Χιώτη στο Haraway, Donna. 2022. «Ανθρωπόκαινος Κεφαλαιόκαινος, Φυτειόκαινος, Χθολόκαινος: Κατασκευάζοντας Συγγένειες». Μετάφραση: Θ. Χιώτης. {ΦΡΜΚ}: Αφιέρωμα Ανθρωπόκαινος 17.

³ Ελληνική μετάφραση του όρου «*oddkin*» της Haraway, από την επιμελήτρια Νάντια Αργυροπούλου, στην έκθεση *Φτιάχνοντας συναλλογενές -Για τη χαρά, το πρόβλημα, για την αγάπη του ηφαιστείου*, 2008, στα Παλιά Λουτρά, στη Νίσυρο.

Εν ολίγοις, η Haraway προτείνει την Χθολόκαινο ως έναν τρόπο συν-κόσμησης (worlding-with), τη συνδημιουργία ενός παγκόσμιου οικοσυστήματος όπου το ανθρώπινο είδος θα αντιλαμβάνεται και θα σέβεται τη συνύπαρξη με το πέρα-από-το-ανθρώπινο. Είναι επείγον να ξεπεράσουμε τον ανθρωποκεντρισμό σαν αντίληψη και θεώρηση του κόσμου και να σκεφτούμε την ύπαρξή μας ενταγμένη στο συνολικό περιβάλλον, του οποίου είμαστε κομμάτι και συνέχεια, όχι κάποια αυθαίρετη ισχυρότερη δύναμη.

Ο εξτρακτιβισμός ως νοοτροπία και σχέδιο δράσης σημαίνει την επιχείρηση υπερεκμετάλλευσης των διαθέσιμων φυσικών και ανθρώπινων πόρων με σκοπό τη μεγιστοποίηση των κερδών και με όποιο κόστος -υψηλότερες θερμοκρασίες, ξηρασία, άνοδος της στάθμης των θαλασσών, εξαφάνιση ειδών. Ας εμπεδώσουμε όμως ότι η αποκαλούμενη κλιματική κρίση διαρθρώνεται ως ένα σύμπλεγμα σχέσεων εξουσίας που το πάνω χέρι έχει ο Παγκόσμιος Βορράς, και προκαλεί φτώχεια, εξαθλίωση, εργασιακή εκμετάλλευση, εκτοπισμούς πληθυσμών, επιδεινώνοντας έτσι τις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές ανισότητες. Ανθρωπόκαινος, Κεφαλαιόκαινος, Χθολόκαινος: τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις για τη σημερινή κατάσταση του πλανήτη, καταδεικνύουν, η καθεμία από τη σκοπιά της, την ανάγκη για επείγουσα ενεργοποίηση στο πεδίο της οικολογίας.

Βέβαια, η οικολογία για την οποία οφείλουμε ως ανθρώπινο είδος να κινητοποιηθούμε άμεσα, ξεπερνά κατά πολύ την ανακύκλωση των συσκευασιών μιας χρήσης, που στο μυαλό του μέσου πολίτη συνοψίζει την ιδέα της οικολογίας. Γιατί στο παρόν πλαίσιο, οφείλουμε να συζητάμε για μια γενικευμένη οικολογία, μια οικοσοφία, όπως την έχει ορίσει ο φιλόσοφος και ψυχαναλυτής Félix Guattari στο δοκίμιό του με τίτλο *Οι τρεις οικολογίες*. Ο Guattari υποστηρίζει πως μόνο με μια ηθικοπολιτική συνάρθρωση ανάμεσα στο περιβάλλον, τις κοινωνικές σχέσεις και την ανθρώπινη υποκειμενικότητα θα «παιχτεί η διέξοδος από τις μεγάλες κρίσεις της εποχής μας» (Guattari 1991, σ. 15). Κάνει σαφές ότι εκκινώντας από το ατομικό επίπεδο και επεκτείνοντας στο συλλογικό, οφείλουμε να προωθήσουμε την «πρωτογενή» υποκειμενικότητα και τη δημιουργική ανάπτυξη του ατόμου, με κριτήρια διαφορετικά από εκείνα της αποδοτικότητας και του κέρδους (Guattari 1991, σ. 54). Ακόμα, κρίνει πως οι επιπτώσεις του Ενοποιημένου Παγκόσμιου Καπιταλισμού (όπως ο ίδιος επονομάζει τον μεταβιομηχανικό καπιταλισμό) μπορούν να αντιμετωπιστούν με καινοτόμες πρακτικές και εναλλακτικές εμπειρίες που επικεντρώνονται στο σεβασμό της μοναδικότητας, που με τη σειρά τους, θα δημιουργήσουν το κατάλληλο έδαφος για την καλλιέργεια νέων συλλογικών διαβουλεύσεων και αξιών στο επίπεδο του κοινωνικού. «Ακριβώς στη

συνάρθρωση της υποκειμενικότητας στη γέννησή της, του κοινωνικού σε κατάσταση μετάλλαξης, και του περιβάλλοντος σε σημείο που μπορεί να επανεφευρεθεί, διακυβεύεται όλο το μέλλον της έρευνας και της τέχνης» (Guattari 1991, σ. 71).

Η κλιματική αλλαγή, με όλες τις προεκτάσεις της, είναι προπάντων ένα ζήτημα δικαιωμάτων που βασίζεται στην ηθικοπολιτική δέσμευση να εξετάζονται τα αίτια και τα αποτελέσματα της οικολογικής αλλαγής σε συνάρτηση με την κοινωνική, οικονομική, και περιβαλλοντική δικαιοσύνη σε πλανητικό επίπεδο (Demos 2013, σ. 7). Από αυτή τη βάση προκύπτει η παραδοχή ότι η κλιματική αλλαγή και οι συνέπειες της δεν μπορούν να αποτραπούν χωρίς να μετασχηματιστεί η νεοφιλελεύθερη οικονομία που βασίζεται στις επιχειρήσεις. Η αντίσταση στην αλλαγή του αναπτυξιακού μοντέλου που προτάσσει ο καπιταλισμός, οδηγεί, σταδιακά, στην κατάρρευση του πλανήτη, των κρατών, των επιχειρήσεων, και εν τέλει της ίδιας της μηχανής που τον παράγει. Και αυτή, σύμφωνα με τους εκπαιδευτικούς και οικολογικούς ακτιβιστές Γ. Κολέμπα και Γ. Μπίλλα, «είναι η μεγάλη παγίδα που έχει στήσει ο παγκοσμιοποιημένος καπιταλισμός στον εαυτό του» (Κολέμπας και Μπίλλας 2013, σ. 34).

Αποανάπτυξη και αποαποικιοποίηση του φαντασιακού

Η Διακυβερνητική Επιτροπή για την Κλιματική Αλλαγή (IPCC) προβλέπει έναν κόσμο ακατοίκητο, με εκτενείς εξαφανίσεις ειδών, ξηρασία και έλλειψη υδάτινων πόρων που αναμφισβήτητα θα προκαλέσει γεωπολιτικές διαμάχες όσον αφορά στην διανομή των πόρων, την κλιματική δικαιοσύνη μεταξύ των αναπτυγμένων χωρών και του Νότου, και θα οδηγήσει σε μαζική κλιματική μετανάστευση. Σε αυτό το επείγον πλαίσιο, η γενικευμένη παθητικότητα των πολιτών και η μετάθεση της ευθύνης αποκλειστικά στις κυβερνητικές πολιτικές και τις τεχνολογικές εξελίξεις συντηρούν αυτή την κατάσταση, και κανονικοποιούν λύσεις που εξυπηρετούν αφενός πολιτικά συμφέροντα, και αφετέρου ενθαρρύνουν την πράσινη ρητορική των εταιριών και των επιχειρήσεων αποσκοπώντας στην εμπορική εκμετάλλευση (Demos 2009, σ. 17). Εστιάζοντας λοιπόν στην αντιμετώπιση της αναπτυξιακής ροής της σύγχρονης ζωής, οφείλουμε να ξεκινήσουμε πρωτίστως από το ατομικό επίπεδο, όπως προτρέπει ο Guattari, για να ενεργοποιήσουμε την κοινωνική και οικολογική πρακτική που έχει ονομαστεί «αποανάπτυξη».

Η πρώτη διατύπωση της έννοιας της αποανάπτυξης, (*De' croissance* στα γαλλικά) εμφανίστηκε το 1972 στα πρακτικά δημόσιας συζήτησης που διοργανώθηκε στο Παρίσι από το Club du Nouvel Observateur. Η αγγλική λέξη *degrowth* εισήχθη στο πρώτο διεθνές συνέδριο για την αποανάπτυξη στο Παρίσι το 2008, το οποίο σηματοδότησε επίσης την καθιέρωση της αποανάπτυξης ως διεθνούς τομέα έρευνας (Κολέμπας 2022). Η αποανάπτυξη απορρίπτει την ψευδαίσθηση της ανάπτυξης και προτείνει ένα σχέδιο δράσης που υποστηρίζει μια δημοκρατική αναδιανεμητική μείωση της κλίμακας της παραγωγής και της κατανάλωσης στις βιομηχανικές χώρες, με στόχο να πετύχει ευημερία, κοινωνική δικαιοσύνη, και περιβαλλοντική βιωσιμότητα. Οι ακτιβιστές και το κίνημα δράσης, ιδιαίτερα στην Ευρώπη, άρχισαν να χρησιμοποιούν την αποανάπτυξη όχι μόνο ως σύνθημα κατά των κυρίαρχων φαντασιώσεων, αλλά και για την προώθηση εναλλακτικών πρακτικών και τρόπων ζωής (D'Alisa, Demaria and Kallis 2015). Στο «λεξιλόγιο της αποανάπτυξης», η φροντίδα, η αυτονομία, τα κοινά, η κοινωνική και οικολογική δικαιοσύνη, η συλλογικότητα, προκρίνουν ένα νέο παράδειγμα συμβίωσης, που οικοδομεί αμεσοδημοκρατικές, οικολογικές, και αταξικές κοινωνίες.

Σύμφωνα με τον Γάλλο οικονομικό φιλόσοφο Serge Latouche, έναν από τους θεμελιωτές της θεωρίας της αποανάπτυξης, οι διανοητικοί πυλώνες της είναι αφενός η

ανθρωπολογική κριτική στην αποικιοκρατία, και αφετέρου η αποαποικιοποίηση του συλλογικού φαντασιακού (Latouche 2015, σ. 147). Αν η «ανάπτυξη» και η «πρόοδος» είναι πεποιθήσεις, και ως εκ τούτου φαντασιακές σημασίες, τότε για να τις καταργήσουμε και να τις υπερβούμε σημαίνει ότι το φαντασιακό της σημερινής κοινωνίας πρέπει να μετατοπιστεί από το αναπτυξιακό καλούπι της σύγχρονης ζωής που στις μέρες μας συνοψίζεται σε έναν παράγω-άρα-υπάρχω (-για να καταναλώνω) τρόπο σκέψης. Είναι επείγουσα η ανάγκη για μείωση παραγωγής και κατανάλωσης των υλικών αγαθών με στόχο την ελάττωση του οικολογικού αποτυπώματος της ανθρωπότητας, και την κοινωνική δικαιοσύνη σε πλανητική κλίμακα.

Ανάμεσα στις υποθέσεις και τις στρατηγικές για την αντιμετώπιση της συνολικής οικολογικής κρίσης, επιχειρώντας μια κατανόηση της αποανάπτυξης, προκύπτει το ερώτημα, πώς μπορεί ο πολιτισμός, ως τόπος που δημιουργούνται και αναπαρίστανται οι κοινωνικές αξίες και οι αφηγήσεις μέσω των οποίων κατανοούμε τον εαυτό μας και τις σχέσεις γύρω μας, να συμβάλει στην αντίληψη και κατανόηση των απειλών και των κινδύνων της σημερινής τάξης πραγμάτων; Και πιο σημαντικά, πώς μπορεί να δημιουργήσει βιώσιμες και επιθυμητές εναλλακτικές λύσεις; Μπορεί η τέχνη να οικοδομήσει νέες αντιλήψεις μέσω των οποίων θα μπορούσε να επιτευχθεί η αποαποικιοποίηση του φαντασιακού και να επανεφευρεθεί η σύγχρονη ζωή στο ταλαιπωρημένο έδαφος που έχει αφήσει πίσω του η σαρωτική κυριαρχία του καπιταλισμού;

Σκεπτόμενη την αποανάπτυξη και τις αποαποικιακές πολιτικές στο πλαίσιο της σύγχρονης τέχνης, δεν μπορώ παρά να συσχετίσω αυτά τα φαντασιακά σχέδια με μια επιθυμητή αποκέντρωση, μια αλλαγή του πεδίου δραστηριότητας στην επαρχία, όπου ακόμα υπάρχουν αγροτικές κοινότητες και οι κάτοικοι (αγρότες ή μη) έχουν πιο ουσιαστική επαφή με τη γη. Εκεί ανθούν πιο μικρές οικονομίες και είναι δυνατό να ευδοκιμήσει μια κοινοτική αυτονομία, αν και πλέον είναι πολύ λίγοι και πολύ μικροί οι τόποι που δεν έχουν επηρεαστεί από την εκβιομηχάνιση και την παγκοσμιοποίηση. Μάλλον η επιστροφή σε μια πρωτύτρη του καπιταλισμού κατάσταση δεν είναι πραγματοποιήσιμη, αν σκεφτεί κανείς την εξάπλωση του σε όλες τις προεκτάσεις της ανθρώπινης ζωής, όμως μπορούμε να απομυθοποιήσουμε την έννοια της επιστροφής και τη νοσταλγία που ανασύρει, και να φανταστούμε μια αλλαγή, αξιοποιώντας χρήσιμα εργαλεία και πρακτικές που έχουν προκύψει μέσα στο καπιταλιστικό σύστημα. Μπορούμε να τα νοηματοδοτήσουμε με τρόπους και χρήσεις που θα συμβάλουν στην απόρριψη του ίδιου του συστήματος που τα γέννησε, το οποίο τώρα έχει γίνει

ανυπόφορο και ατελέσφορο. Έτσι, είναι εφικτό και σκόπιμο να επιχειρήσουμε την αποαποικιοποίηση του φαντασιακού από την αναγκαιότητα της συνεχούς προόδου και να φανταστούμε μια διαφορετική τροπή του μέλλοντος από την προδιαγεγραμμένη.

Όμως, πόσο μεγάλη θα πρέπει να είναι η ρήξη ώστε να οικοδομηθεί η νέα κατάσταση; Η αλλαγή παραδείγματος στις θεμελιώδεις αξίες μπορεί να διαρκέσει γενιές και γενιές για να επιτευχθεί, αλλά η αρχή της γίνεται με τους καρπούς των αγώνων του παρελθόντος, όπως αυτοί τοποθετούνται μέσα στις συνθήκες έκτακτης ανάγκης του παρόντος (Demos 2017). Με την ενεργή δράση και συμμετοχικότητα, με τη δημιουργία συλλογικοτήτων, την κριτική θεώρηση και την απομάκρυνση από τα θεσμοθετημένα περιβάλλοντα και τα καθεστώτα ελέγχου, μπορούμε να επιχειρήσουμε την συν-κόσμηση, όπως λέει η Haraway, σε συνθήκες εύθυμης συμβίωσης και οικολογικής δικαιοσύνης. Ως «εύθυμη συμβίωση» μεταφράζω τη λέξη *conviviality* που απαντάται στο λεξιλόγιο της αποανάπτυξης, αλλά και στο βιβλίο της Haraway *Staying with the Trouble*. Έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι η λέξη ετυμολογικά προέρχεται από τις λέξεις *con* – *vinial* που σημαίνουν συν - ζωή, (ζώντας μαζί), και εννοιολογικά, τόσο στην αγγλική, όσο και στην ελληνική σημαίνει «ευθυμία», υπογραμμίζοντας έτσι ως δεδομένη την παραδοχή ότι ζώντας μαζί, ζούμε καλύτερα. Η οικολογική δικαιοσύνη, από την άλλη, προϋποθέτει να μπορεί κανείς, άνθρωπος και μη, να παραμείνει στον τόπο του και να προστατεύεται από τις ανεξέλεγκτες αναπτυξιακές επενδύσεις, τη ρύπανση, την αρπαγή γης, και τις υποδομές-ερείπια που αποφέρει επακολούθως η αποεπένδυση, συντελώντας στην φθορά και την εγκατάλειψη των τόπων (Anguelovski 2015).

Οι σύγχρονες καλλιτεχνικές και επιμελητικές πρακτικές έχουν ήδη αρχίσει να εργάζονται πάνω στη διαμόρφωση του νέου παραδείγματος οικολογικής συμβίωσης, πραγματοποιώντας μικρές πολιτισμικές μετατοπίσεις μέσω δράσεων και αναπαραστάσεων. Όλες οι μορφές τέχνης είναι οικολογικές, υποστηρίζει στο δοκίμιό του *All art is ecological* ο Morton (Morton 2018), με την έννοια ότι οι καλλιτέχνες μιλούν με διαφορετικούς τρόπους για τη φυλή, την τάξη, το φύλο, τα δικαιώματα, ακόμα και όταν αυτό δεν είναι φανερό με την πρώτη ανάγνωση. Φυσικά, για την ορατότητα και την ανάδειξη των καλλιτεχνικών έργων έχουν λόγο και οι θεσμοί που τους αντιπροσωπεύουν. Όπως ανέκαθεν η τέχνη κατείχε και κριτικό ρόλο απέναντι στα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα της εκάστοτε εποχής, έτσι και σήμερα, ειδικά από το μεταμοντέρνο κίνημα της θεσμικής κριτικής κι έπειτα, οι καλλιτέχνες

ενεργοποιούνται και ενεργοποιούν κοινότητες, μπλέκοντας συχνά τα όρια μεταξύ τέχνης, καθημερινής ζωής, και ακτιβιστικής δράσης.

Υπό το πρίσμα της επείγουσας περιβαλλοντικής κρίσης και την προώθηση των πρακτικών της αποανάπτυξης και αποαποικιοποίησης του φαντασιακού, ο Demos προτρέπει τους καλλιτεχνικούς θεσμούς και τα ιδρύματα να έρθουν σε διάλογο και να συμπεριλάβουν στο κυρίαρχο αφήγημα της ιστορίας της τέχνης και ακτιβιστικές δράσεις, (κι ας μην αυτοπροσδιορίζονται ως τέτοιες) τονίζοντας έτσι την πολιτική διάσταση της τέχνης. Ο πειραματισμός με τρόπους αντίστασης στο παρόν πολιτικοοικονομικό και περιβαλλοντικό αδιέξοδο είναι ένα έναυσμα για πιο τολμηρές εκφράσεις του τι θα μπορούσε να είναι η τέχνη σήμερα, αψηφώντας τις τάσεις που προωθούνται από τα καλλιτεχνικά ιδρύματα, τις δαιδαλώδης φουάρ τέχνης ανά τον κόσμο, και την ελιτιστική πελατεία στην οποία απευθύνονται. Αντί αυτών, η σύγχρονη τέχνη και ο χώρος του πολιτισμού ευρύτερα οφείλει να αναλάβει δράση για την αντιμετώπιση του σημαντικότερου κοσμοϊστορικού γεγονότος που αντιμετωπίζει: την κλιματική κρίση, που είναι επίσης μια κρίση του πολιτισμού, άρα και της φαντασίας (Demos, 2017). Βέβαια, το πεδίο (αντί)δράσης στην γενικευμένη οικολογική κρίση θα πρέπει να είναι πολύ ευρύτερο, συμπεριληπτικό, και λιγότερο διαμεσολαβημένο από το θεσμικό πλαίσιο των μεγάλων πολιτιστικών ιδρυμάτων.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα επιχειρηθεί μια γενεαλογική καταγραφή από την ιστορία της τέχνης του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα, που ανιχνεύει την τάση των εικαστικών να βγουν έξω από τα όρια του θεσμοθετημένου καλλιτεχνικού συστήματος, να ασχοληθούν με το φυσικό περιβάλλον και τις ανθρώπινες σχέσεις και δυναμικές, με αναφορά πάντα στην προβολή και την ευαισθητοποίηση για την οικολογική κρίση, μεταβάλλοντας έτσι το αντικείμενο και το σκοπό της τέχνης.

II. Από το λευκό κύβο στο χώρο εκδίπλωσης του κοινωνικού

‘Η σύγχρονη γλυπτική έχει πράγματι εμμονή με την ιδέα του περάσματος’

(Krauss, *Passages in Modern Sculpture* 1977, σ. 282)

Οι πιο δημοφιλείς και μελετημένες εικόνες της φύσης στη δυτική ιστορία της τέχνης είναι οι φλαμανδικές τοπιογραφίες του Rubens, τα ρομαντικά τοπία του Turner, και οι χρωματικές συνθέσεις του Cézanne, του Monet, και άλλων ιμπρεσιονιστών ζωγράφων. Οι αναπαραστάσεις όμως της υπαίθρου στις παραδοσιακές τοπιογραφίες, από τη ζωγραφική των Κάτω Χωρών τον 15^ο αιώνα, έως τα ιμπρεσιονιστικά τοπία του 19^{ου}, απεικόνιζαν ως επί το πλείστον την υπαίθρο σαν ένα εξιδανικευμένο Αλλού που προσφέρονταν για τις χαλαρωτικές διακοπές τις υψηλής ή αστικής κοινωνίας, απ’ όπου άλλωστε προέρχονταν και οι αγοραστές των έργων τέχνης. Οι αναπαραστάσεις της υπαίθρου ως μιας περιοχής οργανικής κι ανέγγιχτης αγνότητας, αποκομμένης από το κοινωνικό πεδίο, συντελούν στην κατασκευή της ως έναν εξιδανικευμένο και εξωτικό τόπο, ο οποίος είναι αποξενωμένος από τις κοινωνικοπολιτικές διαδικασίες, και αυτό είναι «μια επικίνδυνη αποπολιτικοποίηση, η οποία συμβάλλει στην αντικειμενοποίηση της φύσης που προκάλεσε εξαρχής το οικολογικό πρόβλημα» (Demos 2009, σ. 20). Διότι στο φαντασιακό της εποχής της παγκοσμιοποίησης, η υπαίθρος είτε προσφέρεται για διάλλειμα από τον καθωσπρεπισμό της καλλιεργημένης αστικής κοινωνίας, είτε για εκμετάλλευση και εξάντληση των φυσικών πόρων, συντηρώντας μια ιδέα της φύσης ως ένα αποικιοκρατικό κατασκευάσμα που ορίζεται από το σύγχρονο βιομηχανικό βλέμμα.

Ωστόσο, από τη δεκαετία του 1960, η υπαίθρος αρχίζει να ενσωματώνεται στα εικαστικά όχι απλώς ως θέμα αναπαράστασης, αλλά γίνεται το ίδιο το υλικό του έργου και το πεδίο δράσης των καλλιτεχνών, ο χώρος που αυτό γεννιέται, τοποθετείται και νοηματοδοτείται. Η στροφή του καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος στο φυσικό περιβάλλον πραγματοποιείται σε μια περίοδο έντονων κοινωνικών ζυμώσεων, οι οποίες αντικατοπτρίζονται στην εικαστική έκφραση. Η καταγεγραμμένη έξοδος των καλλιτεχνών στην υπαίθρο συμπίπτει με την γιγάντωση του οικολογικού κινήματος στις ΗΠΑ, γεγονός που φανερώνει την κοινωνική αφύπνιση σχετικά με την ανθρώπινη παρέμβαση στη φύση. Για να ξετυλίξω το κουβάρι μιας ιστορίας της τέχνης που ανταποκρίνεται στα ζητούμενα μου, θα ανιχνεύσω λίγο πρωτύτερες, οριακά συγχρονικές τάσεις, αναφέροντας ένα καλλιτεχνικό ρεύμα που μεσουράνησε εκείνα τα χρόνια, αν και εκ πρώτης φαντάζει ξένο ως προς τη σχέση περιβάλλοντος και τέχνης. Εξάλλου, όπως υποστηρίζει ο Demos, «ο οικολογικός Λόγος

αποτελείται από ένα σύστημα αναπαραστάσεων που διαμορφώνεται στην τομή της εξουσίας και της γνώσης. Είναι επομένως απαραίτητο, όταν εξετάζουμε την ιστορική διαμόρφωση της σχέσης του περιβάλλοντος με την τέχνη, να εξετάσουμε ταυτόχρονα τις ποικίλες εκφάνσεις της οικολογίας, γιατί οι περιβαλλοντικοί μετασχηματισμοί είναι αναπόσπαστα εξαρτημένοι από ταξικούς, εθνικούς και άλλους αγώνες εξουσίας» (Demos 2009, σ. 18).

Το καλλιτεχνικό ρεύμα απ' όπου ξεκινά η παρούσα διερεύνηση, λοιπόν, είναι ο μινιμαλισμός, και συγκεκριμένα η μινιμαλιστική γλυπτική που κυριαρχούσε την δεκαετία του 1960 στην αμερικανική αγορά τέχνης. Ο μινιμαλισμός με ενδιαφέρει εδώ γιατί έδωσε ώθηση στις μετέπειτα εξελίξεις της τέχνης με τρεις διαφορετικούς τρόπους: πρώτον, οι μινιμαλιστές γλύπτες πρότειναν την επέκταση του γλυπτικού πεδίου, δίνοντας έμφαση στη δημόσια εμπειρία που εννορηστώνεται με την τοποθέτηση ενός ή πολλών γλυπτικών δομών μέσα στο χώρο (Morris 2006, σ. 112). Η Krauss χαρακτηρίζει την εν λόγω επέκταση των γλυπτών ως μια «ριζοσπαστική πράξη αποκέντρωσης» (Krauss 1977, σ. 279), που οδηγεί το νόημα από το κέντρο του αυτόνομου γλυπτού προς τον συγκείμενο χώρο και χρόνο του, στον οποίο εμφανίζεται το ανθρώπινο σώμα.

Κατά δεύτερον, οι μινιμαλιστές με τα έργα τους και τα κείμενά τους ανέδειξαν τη σημασία του κινούμενου υποκειμένου ως ενεργού παράγοντα που επηρεάζει την πρόσληψη του έργου, αναλόγως τη γωνία θέασης (Morris 2006, σ. 117). Ξεκινά και θεωρητικοποιείται, έτσι, μια αισθητική που ρίχνει φως στη συσχέτιση του έργου με τον περιβάλλοντα χώρο και με τους ανθρώπους που βρίσκονται γύρω του, ενθαρρύνοντας τις διαφορετικές γωνίες θέασης και τις εναλλακτικές θεωρήσεις του έργου. Ο Morris αντλεί από τη φαινομενολογία της αντίληψης του Merleau-Ponty με στόχο τη διερεύνηση και την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο «συγκροτείται η "εμπειρία" νέων έργων» (Δασκαλοθανάσης 2006, σ. 94).

Παρότι λοιπόν ο μινιμαλισμός είναι ένα στυλ αυστηρά μορφολογικό και παραδοσιακά αυτόνομο, φαίνεται ότι οι εικαστικοί άρχισαν να ενδιαφέρονται για περισσότερο επιτελεστικές συσχετίσεις του έργου τους ως προς το περιβάλλον που τοποθετούνταν και την συνολική εμπειρία που προσέφεραν στο κοινό. Ωστόσο, οι μινιμαλιστές αντιμετώπισαν τον θεατή απλώς ως ένα φυσικό σώμα που συσχετίζεται με τους γλυπτικούς όγκους, αδιαφορώντας για την κοινωνική προέλευση και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του υποκειμένου.

Ο τρίτος λόγος που εντάσσω το ρεύμα του μινιμαλισμού στην παρούσα γενεαλογία, είναι γιατί οι μινιμαλιστές επιδόθηκαν στη συγγραφή κειμένων, με τα οποία επιχειρούσαν να πλαισιώσουν με θεωρητικό λόγο τη δουλειά τους. Αξίζει εδώ να σημειωθεί, ότι οι μινιμαλιστές καλλιτέχνες έγραψαν οι ίδιοι τα σημαντικότερα κείμενα για τις νέες τάσεις εκείνης της περιόδου, αφού ήταν και η πρώτη γενιά Αμερικανών καλλιτεχνών που είχαν λάβει τέτοιου είδους μόρφωση σε πανεπιστήμια. Τα κείμενα των μινιμαλιστών, ξέφυγαν από το πολεμικό ύφος του μανιφέστου, που συνηθίζονταν μέχρι τότε να συντάσσουν οι καλλιτέχνες προς υπεράσπιση των ριζοσπαστικών τους έργων, (Δασκαλοθανάσης 2006, σ. 13, σ. 15), και συμπεριέλαβαν συσχετίσεις με κοινωνιολογικές, ψυχαναλυτικές και αρχιτεκτονικές θεωρίες. Μπαίνοντας στη διαδικασία να υποστηρίξουν και να επεξηγήσουν οι ίδιοι το συγκείμενο της δουλειάς τους, παράγουν γνώση από πρώτο χέρι σχετικά με την «νέα γλυπτική» όπως την αποκαλούσαν οι ίδιοι, εμπλέκονται σε έναν κριτικό διάλογο για την τέχνη, και εξερευνούν τις δυνατότητες που τους προσφέρει μια τέτοια κατεύθυνση ως προς τη δημιουργία του ίδιου του έργου (Δασκαλοθανάσης 2006, σ. 20). Η τάση αυτή με ενδιαφέρει στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, γιατί σηματοδοτεί μια μετατόπιση στην καλλιτεχνική πρακτική, που λαμβάνει πλέον συνειδητά μια εκπαιδευτική διάσταση.

Την ίδια περίοδο, το έντονο κλίμα αμφισβήτησης των καθιερωμένων κοινωνικών δομών εκφράζεται στον καλλιτεχνικό κόσμο με την ανάπτυξη της θεσμικής κριτικής, ένα κίνημα που ξεκίνησε από την Ευρώπη με έμπνευση από τον Μάη του 1968. Η θεσμική κριτική θεωρείται η ευρωπαϊκή πτυχή της εννοιολογικής τέχνης (Foster, Krauss, et al. 2018, σ. 623), η οποία περιπλέχθηκε με, και διαδέχθηκε τον μινιμαλισμό, και μετέφερε σε Αμερικάνικο έδαφος τις έντονες αντιρρήσεις για τον τρόπο λειτουργίας των καλλιτεχνικών ιδρυμάτων και την εμπορευματοποίησή της τέχνης.

Στο ευρύτερο πλαίσιο της μεταμοντερνιστικής αισθητικής που αρχίζει να συγκροτείται στο τέλος της δεκαετίας του 1960, φέρνοντας στην επιφάνεια ποικίλα θέματα προς διερεύνηση εντός του καλλιτεχνικού κόσμου, όπως η απομάγευση του έργου τέχνης και ο επαναπροσδιορισμός του εντός της σφαίρας του κοινωνικού, οι εκπρόσωποι της θεσμικής κριτικής έθεσαν τις βάσεις για το άνοιγμα της τέχνης στο δημόσιο χώρο, απορρίπτοντας τον ιδεαλισμό των θεσμών. Επίσης, η θεσμική κριτική ανέδειξε την κοινωνική διάσταση του υποκειμένου-θεατή, όπως η τάξη, η φυλή, το φύλο και η σεξουαλικότητα, διευρύνοντας ακόμα περισσότερο τον διάλογο που άνοιξαν οι μινιμαλιστές αναφορικά με τον κινούμενο παρατηρητή του έργου.

Δραπετεύοντας από τις αίθουσες τέχνης του μοντερνισμού, που πρότειναν το έργο ως ένα πολυτελές αγαθό για λίγους, κάτι ανώτερο του ανθρώπου, και ακατανόητο για το ευρύ κοινό, το έργο τέχνης εντάχθηκε σταδιακά στον πραγματικό, δημόσιο, βιωμένο χωροχρόνο. Οι εμπορικές αίθουσες των γκαλερί και τα διάσημα μουσεία μοντέρνας τέχνης ακολουθούσαν (και ακολουθούν, μέχρι σήμερα κατά κύριο λόγο) εκθεσιακές πρακτικές που εστιάζουν σε μια ταξινομητική λογική, εστιάζοντας στο ύφος και τη μορφολογία των έργων τέχνης και όχι στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο που συντέλεσε στη δημιουργία και την ερμηνεία τους. Οι πειραματισμοί και οι προθέσεις ενσωμάτωσης του έργου τέχνης στην καθημερινή ζωή, και οι ρήξεις με τις καθιερωμένες καλλιτεχνικές πρακτικές και τα αισθητικά πρότυπα είναι ωστόσο ζητήματα που απασχόλησαν τους εικαστικούς ήδη από την ιστορική πρωτοπορία στις αρχές του εικοστού αιώνα, οι οποίοι ανέπτυξαν μια πολιτικοκοινωνικά προσανατολισμένη σκέψη και δράση (Burger 2010, σ. 13), δείχνοντας το δρόμο στα μεταγενέστερα κριτικά κινήματα του αιώνα.

Η αμφισβήτηση, επομένως, των εικαστικών θεσμών, προεκτείνεται και εκφράζει την ανάγκη για συνολική κριτική των κοινωνικοπολιτικών δομών και τις σχέσεις εξουσίας που αναπτύσσονται και διατηρούνται σε πλανητικό επίπεδο. Η έξοδος του έργου τέχνης από το μουσείο, και η συνεπακόλουθη διεύρυνση του τι ορίζεται τελικά ως έργο τέχνης, αναπαρίσταται εύστοχα με το έργο του Γάλλου εικαστικού Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame (Εντός και πέραν του πλαισίου)*, που παρουσίασε το 1973 στην John Weber Gallery της Νέας Υόρκης [εικ. 1]. Το έργο αποτελούνταν από δεκαεννιά ασπρόμαυρες ριγέ σημαίες οι οποίες ήταν κρεμασμένες σε ευθεία οριζόντια διάταξη. Η ανάρτηση των σημαιών ξεκινούσε από την αίθουσα της γκαλερί και στη συνέχεια έβγαινε από το παράθυρο για να συνεχίσει να απλώνεται πάνω από τη West Broadway Street στο αστικό τοπίο της Νέας Υόρκης. Με αυτή την εγκατάσταση, ο Buren διερευνά τα δύο διαφορετικά περιβάλλοντα στα οποία παρουσιάζεται το έργο, αφενός το «αποστειρωμένο» άδειο λευκό δωμάτιο της γκαλερί και αφετέρου τον θορυβώδη δρόμο της Νέας Υόρκης, πετυχαίνοντας μια συσχέτιση των δύο χώρων ως προς το μέσα/έξω και το ιδιωτικό/δημόσιο. Επιπλέον, οι σημαίες που αιωρούνται πάνω από το δρόμο μέχρι το απέναντι κτήριο, θυμίζουν τα διαφημιστικά σημαϊάκια που συχνά αναρτούν τα καταστήματα για να προσελκύσουν τους περαστικούς. Ο Buren στηλίτευσε με αυτόν τον τρόπο την εμπορευματοποίηση του καλλιτεχνικού συστήματος, μέσα στο οποίο και ο ίδιος δραστηριοποιείται, και επισήμανε πως τα έργα δεν ανήκουν απλώς στις υψηλής αισθητικής γκαλερί. Αντιθέτως, τα έργα μπορούν να βρουν τη

θέση τους και στο δημόσιο χώρο, και να προκαλέσουν ξαφνιάσματα, συζητήσεις, και στοχαστικά ερεθίσματα σχετικά με το τι είναι το έργο τέχνης και σε ποιους απευθύνεται, και αντιστοίχως τι είναι ο δημόσιος χώρος, από ποιους χρησιμοποιείται, και για τι.

Έτσι, ο αμόλυντος και ιδεαλιστικός χώρος των κυρίαρχων μοντερνισμών βγήκε ανορθόδοξα από το παράθυρο, και εκτοπίστηκε ριζικά από τον συνηθισμένο χώρο της αστικής καθημερινότητας, αλλά και ακόμα παραπέρα, στο φυσικό τοπίο. Οι πρώτες εικαστικές παρεμβάσεις στην ύπαιθρο εμφανίστηκαν περί το 1967, κατ' αρχάς από άνδρες καλλιτέχνες, οι οποίοι εκτός από τις εικαστικές τους προσεγγίσεις, επιδόθηκαν και στη θεωρητικοποίηση του πλαισίου δράσης τους, το οποίο προσδιόρισαν ως *land art*, τέχνη της γης. Το γεγονός ότι θεωρητικοποίησαν οι ίδιοι το έργο τους δεν είναι τυχαίο, αφού προέρχονταν από τον μινιμαλιστικό χώρο. Τα έργα που χαρακτηρίζουν την *land art* είναι εφήμερες συνήθως εγκαταστάσεις τεράστιας κλίμακας, οι οποίες κατασκευάζονταν επί τόπου και εντάσσονταν στο τοπίο, μεταβάλλοντάς το. Τα πρώτα *land art* έργα γίνονταν στην έρημο ή σε άγονες εκτάσεις, με τα φυσικά υλικά που έβρισκε εκεί ο καλλιτέχνης, αξιοποιώντας τα εργαλεία της βιομηχανοποιημένης νεωτερικότητας (Kastner and Wallis 1998, σ. 12).

Ωστόσο, η τέχνη της γης δεν ήταν μια ριζοσπαστικοποιημένη αντιδραστική έκφραση στη θεσμοποίηση της τέχνης, πέρα από το γεγονός ότι βγήκε στο φυσικό τοπίο, αρχικά διότι επέστρεψε αμέσως στο πλαίσιο απ' όπου προήλθε, με την πραγματοποίηση της έκθεσης *Earthworks* το 1967 στη νεοϋορκέζικη γκαλερί Dwan. Εκεί, οι καλλιτέχνες της γης, ισορροπώντας ανάμεσα στον μινιμαλισμό και την εννοιολογική τέχνη, παρουσίασαν έργα μινιμαλιστικής αισθητικής φτιαγμένα από χώμα και φυσικά υλικά, και φωτογραφικά ντοκουμέντα από τα πραγματικά έργα της γης στο φυσικό τους περιβάλλον (Kastner and Wallis 1998, σ. 24). Ο καλλιτέχνης και κριτικός Sidney Tillim έγραψε στο *Artforum* το 1967 ότι «τα έργα της γης αντιπροσωπεύουν μια ιδιαίτερη και εννοιολογική ενασχόληση με την κυριολεκτική φύση, όπου είτε το πέρασμα από ένα τοπίο μετατρέπεται σε τέχνη, είτε το καλλιτεχνικό αντικείμενο μετατρέπεται σε ένα είδος τοπίου, είτε το αντικείμενο και το τοπίο συνδυάζονται με τρόπο αισθητικό και αταβιστικό» (Tillim 1968).

Ο Tillim εισάγει εδώ την έννοια της διαδικασίας-ως-έργο (*process art*), εκφράζοντας ότι η ενέργεια της περιδιάβασης ενός τοπίου μετατρέπεται σε τέχνη. Ο καλλιτεχνικός διάλογος εστιάζει στη δημιουργική διαδικασία, τις πράξεις δηλαδή που συνέβαλλαν στη δημιουργία του έργου, παρά στο τελικό έργο καθαυτό. Ο Άγγλος εικαστικός Richard Long, το

έργο του οποίου εδράζεται στην τομή της εννοιολογικής τέχνης με τη land art, έχει αναδείξει με την πρακτική του τη σημασία της διαδικασίας, περπατώντας. Ο καλλιτέχνης επιδίδεται στην περιδιάβαση της υπαίθρου και την παρατήρηση του φυσικού τοπίου και των ανθρωποκεντρικών παρεμβάσεων σε αυτό. Ωστόσο, δεν παραμένει απλώς παρατηρητής, καθώς παρεμβαίνει και ο ίδιος στο τοπίο, επανατοποθετώντας τις πέτρες ή το χώμα του τόπου σε οργανικά σχήματα όπως μια ευθεία γραμμή ή μια σπείρα, τα οποία ονομάζει «γλυπτά» [εικ. 2]. Επίσης ο Long κρατά ένα ιδιότυπο ημερολόγιο κειμένων, στα οποία καταγράφει οπτικά και συναισθηματικά ερεθίσματα και αντιπαραβάλλει τα βιομηχανικά απορρίμματα που συναντά στο διάβα του, ως τεκμήρια της ανθρώπινης ύπαρξης σε αντιδιαστολή με την απεραντότητα της φύσης. Σε όλη τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του, ο Long διέσχισε και χαρτογράφησε τα βουνά, τις ερήμους και τις κοιλάδες του πλανήτη, περπατώντας, φωτογραφίζοντας τις γλυπτικές του παρεμβάσεις, και γράφοντας κείμενα στην τοποθεσία που βρισκόταν κάθε φορά. Μέσω της μοναχικής περιπλάνησης, δημιουργεί μια προσωπική σχέση με το τοπίο και εξερευνά τη σχέση του ανθρώπου με τη γη και τις επιπτώσεις της βιομηχανοποίησης, θυμίζοντας τα γραπτά και τις ιδέες του προγενέστερού του, Αμερικανού συγγραφέα Henry David Thoreau (1817-1862), που με το συγγραφικό του έργο έθιξε την αδιαπραγμάτευτη ανάγκη ελευθερίας του ατόμου και την απόρριψη όλων των κοινωνικών θεσμών που την περιορίζουν.

Πιθανώς σε αυτή την απόρριψη του κανονικοποιημένου πλαισίου να στηρίζεται και ο χαρακτηρισμός που αποδίδει ο Brian Wallis στα έργα της γης, όταν τα αποκαλεί αντιμνημεία (Kastner and Wallis 1998, σ. 12). Διότι τα συνηθισμένα μνημεία, είναι ανθρώπινες κατασκευές που σηματοδοτούν τις σημαντικές στιγμές της ανθρωπότητας, με σκοπό να διατηρήσουν την ένδοξη μνήμη παρελθοντικών γεγονότων ή να δοξάσουν συγκεκριμένα άτομα. Αντιθέτως, τα land art έργα, πραγματοποιήθηκαν σε απέραντα αδειανά τοπία, και ούτε προορίζονταν για ανέγερση σε κάποιο βάθρο, ούτε αναφέρονταν σε κάποιο συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός ή πρόσωπο. Η πρόθεση τους αφορούσε την περιβαλλοντική κρισιμότητα του παρόντος και την επανεξέταση της ανθρωποκεντρικής προσέγγισης του μέλλοντος. Επίσης, για να επιστρέψω και στο μορφολογικό ζήτημα, τα μνημεία είναι συνήθως συγκεκριμένες αναπαραστάσεις (Krauss 1979, σ. 33), ενώ τα έργα της γης διαφορούν για την αναπαράσταση και ακολουθούν οργανικά σχήματα, εναρμονισμένα με τον φυσικό περίγυρό τους, τόσο που σχεδόν περνούν απαρατήρητα.

Ωστόσο, παρόλη την οικολογική ευαισθητοποίηση και την ευρύτερη πολιτικοκοινωνική αφύπνιση που παρακίνησε τότε τους εικαστικούς να βγουν στην Αμερικανική ύπαιθρο, η κυρίως ανδρική ομάδα που πρωτοστάτησε στην land art έμεινε στην αξιοποίηση του φυσικού τοπίου απλώς ως εικαστικό θέαμα. Προσιδιάζοντας στις μιμητιστικές τους αρχές, δούλεψαν στο πεδίο με τρόπο που εξυπηρετεί την αυτονομία του έργου τέχνης, αδιαφορώντας για τη σημασία του γεωλογικού τοπίου και της υπαίθρου ως ζωντανό οίκο-πολιτικό πεδίο δραστηριότητας (Garcia-Dory 2023).

Αντιθέτως, τα έργα γυναικών εικαστικών που ασχολήθηκαν με τη γη, ήταν προσανατολισμένα περισσότερο σε διεργασίες της καθημερινής ζωής που εστιάζουν σε πράξεις φροντίδας, τις οποίες ενσωμάτωσαν στην πρακτική τους. Για παράδειγμα, στο έργο *Wheatfield — A Confrontation (Χωράφι με σιτάρι – Μια αντιπαράθεση)* του 1982, η Ουγγρο-αμερικανή καλλιτέχνης Agnes Denes προσεγγίζει το φυσικό τοπίο ως ενεργό δημόσιο χώρο και αρθρώνει έναν ισχυρό λόγο για το περιβαλλοντικό ζήτημα. Το έργο πραγματοποιήθηκε σε μια έκταση δύο στρεμμάτων που μέχρι τότε χρησιμοποιούνταν ως χωματερή στην όχθη του Μανχάταν, πλησίον της Wall Street και του World Trade Center, του πυρήνα δηλαδή της παγκόσμιας καπιταλιστικής δραστηριότητας. Η καλλιτέχνιδα και η ομάδα της δούλεψαν στο πεδίο για τέσσερις μήνες με τα χέρια τους, μέχρι να αποδώσει καρπούς το χωράφι που, αφού καθάρισαν και όργωσαν, έσπειραν με σιτάρι. Πράγματι, μετά από τέσσερις μήνες φροντίδας, εμφανίστηκε το χρυσαφένιο σιτάρι εκεί που προηγουμένως υπήρχαν μονάχα τα απορρίμματα του Μανχάταν [εικ. 3].

Το αγροτικό εγχείρημα της Denes, ενταγμένο στον αστικό ιστό της μεγαλύτερης μητρόπολης του Δυτικού κόσμου και γενέτειρας του καπιταλιστικού συστήματος, κατάφερε να ασκήσει στην εποχή του μια ισχυρή (οπτική, τουλάχιστον) κριτική στο παγκόσμιο εμπόριο, την υπερκατανάλωση και τη σπατάλη τροφής. «Μεταφέρθηκαν διακόσια φορτηγά με χώμα και 285 αυλάκια σκάφτηκαν με τα χέρια και καθαρίστηκαν από πέτρες και σκουπίδια. Οι σπόροι σπάρθηκαν με το χέρι, ενώ το χωράφι συντηρήθηκε για τέσσερις μήνες, καθαρίστηκε από το σκουλήκι του σιταριού, ξεχορταριάστηκε, λιπάνθηκε και ψεκάστηκε κατά του μύκητα του ιωδίου, και στήθηκε ένα σύστημα άρδευσης. Η σοδειά συγκομίστηκε στις 16 Αυγούστου 1982, και απέδωσε πάνω από 1000 κιλά υγιούς, χρυσού σιταριού», αναφέρει η επίσημη ιστοσελίδα της Denes (Denes 1982). Η φύτευση και η συγκομιδή ενός χωραφιού με σιτάρι σε γη αξίας 4,5 δισεκατομμυρίων δολαρίων δημιούργησε ένα ισχυρό παράδοξο. Το χωράφι σιταριού έγινε ένα σύμβολο για την τροφή, την ενέργεια, το παγκόσμιο εμπόριο και την

οικονομία, σχολιάζοντας την υπερκατανάλωση, την παγκόσμια πείνα και τις οικολογικές ανησυχίες. Βέβαια, η περίπλοκη σχέση μεταξύ του καπιταλιστικού συστήματος και της τέχνης, αποδεικνύεται και σε αυτή την περίπτωση, αρκεί να ληφθεί υπόψη ότι το έργο χρηματοδοτήθηκε από το Public Art Fund, μια μη-κερδοσκοπική οργάνωση της Νέας Υόρκης, την οποία στηρίζει μέσω δωρεών ο επιχειρηματικός κόσμος της Αμερικής, ο ίδιος δηλαδή πυρήνας δραστηριοτήτων που συντελεί στο μεγαλύτερο βαθμό στην άνιση διαχείριση και κατανομή των φυσικών και οικονομικών πόρων. Το γεγονός αυτό δεν ακυρώνει ολοκληρωτικά τη συμβολική σημασία του έργου, αλλά θέτει ερωτήματα αναφορικά με τις σχέσεις εξουσίας που συντηρεί η νεοφιλελεύθερη πολιτική, και προτρέπει να εξετάζονται τα κίνητρα και οι προθέσεις πίσω από κάθε καλλιτεχνική και πολιτιστική πρωτοβουλία. Έτσι, η κοινωνική αξία της καλλιτεχνικής δράσης δεν ανάγεται μόνο στη σφαίρα του συμβολικού, αλλά υλοποιείται εμπράκτως, και συμβάλλει προς μια συλλογική αναθεώρηση της τάξης πραγμάτων, παρακινώντας στην ανάληψη υπεύθυνης δράσης κατά των κυρίαρχων αναπτυξιακών αφηγημάτων.

Όπως γίνεται αντιληπτό, η land art του 1960 και 1970 μικρή σχέση είχαν νοηματικά με την οικολογική συνείδηση και τη σχέση του ανθρώπου με τα πέρα-από-τα-ανθρώπινα πλάσματα και περιβάλλοντα, όπως προσλαμβάνεται σήμερα. Ανέδειξαν όμως τη σημασία του τόπου στον οποίο δημιουργείται ή/και παρουσιάζεται ένα έργο τέχνης, διαμορφώνοντας τα γνωρίσματα της τοποειδικής τέχνης (site-specific art), μιας τάσης που προσηλώνεται στη βιωμένη πραγματικότητα του εδώ και τώρα. Η τοποειδική τέχνη, παραδείγματα της οποίας είναι όλα όσα έχουν μέχρι στιγμής αναφερθεί, αντιλήφθηκε εξ αρχής τον χώρο ως μια πραγματική τοποθεσία, μια απτή πραγματικότητα, με την ταυτότητά της να αποτελείται από έναν μοναδικό συνδυασμό φυσικών ή/και αρχιτεκτονικών τοπογραφικών στοιχείων, τα οποία πληροφορούν και καθορίζουν οπτικά και νοηματικά το ίδιο το έργο. Σε αντίθεση με την αυτονομία των μνημείων, τα οποία ταξινομούσαν στη μοντερνιστική σκέψη ως μη-τοπία και μη-αρχιτεκτονική, τα τοποειδικά έργα καθορίζονται στη μεταμοντέρνα σκέψη ως ένα είδος γλυπτικής που είναι ταυτοχρόνως και τοπίο, και αρχιτεκτονική (Krauss 1979, σ. 38). Το αντικείμενο της εν λόγω γλυπτικής είναι η ενσώματη εμπειρία, στην οποία προορίζεται ο θεατής να εισέλθει «ακόμα κι όταν το έργο αποτελείται από μερικές εκατοντάδες τόνους χρώματος» (Krauss 1977, σ. 279)

Το έργο ως 'χρόνος που προορίζεται να βιωθεί'

(Bourriaud, Σχεσιακή Αισθητική, 2014 σ. 22)

Η ιστορικός τέχνης Miwon Kwon στο βιβλίο *One place after another*, υποστηρίζει ότι η επέκταση της έννοιας του τόπου (site) από την κυριολεκτική του σημασία, σε μια πιο ευρεία νοηματοδότηση που περιλαμβάνει τα ιδιαίτερα κοινωνικά χαρακτηριστικά του τόπου, όπως την κοινότητα που δραστηριοποιείται εκεί και τις σχέσεις που διαμορφώνει, προσφέρει στους καλλιτέχνες αποτελεσματικούς τρόπους αντίστασης στο θεσμικό σύστημα της τέχνης, το οποίο εμπορευματοποιεί αργά ή γρήγορα ακόμα και τις κριτικές καλλιτεχνικές πρακτικές. Οι τοποειδικές καλλιτεχνικές πρακτικές, οι οποίες ενσωματώνουν και αναδεικνύουν κοινωνικά ζητήματα, εμπλέκουν συστηματικά το κοινό (τους κατοίκους της περιοχής) στη σύλληψη και την παραγωγή του έργου, όσο εφήμερο κι αν είναι αυτό, αφού συχνά εμπνέονται από τις κοινωνικές διεργασίες του εκάστοτε τόπου. Με αυτόν τον τρόπο, η τέχνη καταφέρνει να διεισδύσει στην κοινωνικοπολιτική οργάνωση της σύγχρονης ζωής με μεγαλύτερο αντίκτυπο, διαμορφώνοντας έναν ευρύτερο διαλεκτικό τόπο που καθορίζεται ως πεδίο γνώσης, διανοητικής ανταλλαγής και πολιτισμικού διαλόγου (Kwon 2002, σ. 28). Υπό αυτή την έννοια, η ευκαιρία να αντιληφθούμε ένα μέρος ως κάτι περισσότερο από έναν τόπο, ως μια καταπιεσμένη κοινωνική ομάδα, ή μια πολιτική υπόθεση, για παράδειγμα, είναι ένα σημαντικό εννοιολογικό άλμα στον επαναπροσδιορισμό του δημόσιου και του κοινωνικού ρόλου της τέχνης (Kwon 2002, σ. 30).

Η συσχέτιση της τοποειδικής τέχνης με τον κοινωνικό και οικολογικό ακτιβισμό συντέλεσε στην ανάδυση πρωτοφανών πρακτικών που απαντούν στον προσδιορισμό «κοινοτική τέχνη». Προς αυτή την κατεύθυνση της κοινωνικά προσανατολισμένης τοποειδικής τέχνης κινήθηκε το Νέο Είδος Δημόσιας Τέχνης (New Genre Public Art) που εισήγαγε το 1991 η εικαστικός Suzanne Lacy στις ΗΠΑ, το οποίο περιλάμβανε επιτελέσεις, εγκαταστάσεις, έργα μεικτών τεχνικών, και συμμετοχικά εργαστήρια στο δημόσιο χώρο. Στόχος της κοινοτικής αυτής τέχνης – δράσης ήταν η ανάμειξη και η αλληλεπίδραση με ένα ευρύ και πολυπολιτισμικό κοινό για θέματα που αφορούν άμεσα τη ζωή του (Lacy 1995, σ. 19). Μέχρι τότε η δημόσια τέχνη στις ΗΠΑ χαρακτηριζόταν κυρίως από αμφιλεγόμενα γλυπτά μνημειωδών διαστάσεων σε πλατείες, όπως το μινιμαλιστικό έργο *Tilted Arc* (Κεκλιμένο Τόξο) (1981) του Richard Serra, που εν τέλει αφαιρέθηκε από το δημόσιο χώρο, ύστερα από οκτώ χρόνια παρουσίας και καταγγελιών.

Όμως, το Νέο Είδος Δημόσιας Τέχνης, ήταν κάτι εντελώς διαφορετικό, εξ ου και ονομάστηκε «Νέο Είδος». Πρόκειται για μια σειρά δράσεων που ενέπλεκαν ενεργά στη δημιουργία του έργου τις διάφορες αστικές υποκουλτούρες και τις περιθωριοποιημένες κοινότητες, καταρχάς του Σικάγου, τιμώντας με αυτόν τον τρόπο την ιδιαιτερότητα των συνηθισμένων ανθρώπων και της καθημερινότητάς τους, σε αντίθεση με τις γενικευτικές και αφαιρετικές τάσεις του μοντερνισμού (Kwon 2002, σ. 107). Δημιουργήθηκε έτσι ένα αφυπνιστικό κίνημα, πολύ κοντινό σε μορφές ακτιβιστικής δράσης, διότι οι δημόσιες επιτελέσεις είχαν συλλογικό και συμπεριληπτικό χαρακτήρα, και αποσκοπούσαν στη συν-οικοδόμηση πολιτισμικών μετατοπίσεων. Στις δράσεις της νέας αυτής κοινοτικής τέχνης, το συμμετέχον κοινό αναδείχθηκε ως σημαντικότερο του καλλιτεχνικού υποκειμένου, η συλλογική δημιουργική διαδικασία υπερίσχυσε του τελικού αισθητικού αποτελέσματος, και το ζητούμενο του έργου ήταν η αδιαμεσολάβητη σύμπραξη με κοινωνικές ομάδες προηγουμένως αποκλεισμένες από το σύστημα της τέχνης (Kwon 2002, σ. 106). Το άνοιγμα σε διαφορετικές κοινότητες ανέσυρε ζητήματα αναπαράστασης, συμπερίληψης, και ορατότητας, που αφορούν τόσο τα ίδια τα έργα, όσο και το κοινό που απολαμβάνει τη δημιουργία τους. Επίσης, η κοινοτική τέχνη έφερε πράγματι την τέχνη στην καθημερινή ζωή, αφού πραγματώθηκε στο δημόσιο χώρο και συν-δημιουργήθηκε από την κοινότητα, ενδυναμώνοντας την αντίληψη και το βίωμα της δημοκρατίας. Το τελικό έργο δηλαδή, δεν θίγει απλώς ένα κοινωνικό θέμα που απευθύνεται σε ένα αποκλειστικό κοινό, αλλά είναι προϊόν μιας συλλογικότητας άμεσα συνυφασμένης με τα ζητήματα που πραγματεύεται η δημιουργική διαδικασία.

Οι δράσεις που καθιέρωσαν καταρχάς στο Δυτικό κόσμο την κοινοτική τέχνη ανατέθηκαν από τον μη κερδοσκοπικό οργανισμό Sculpture Chicago και υποστηρίχθηκαν κυρίως από κρατική χρηματοδότηση, αλλά και ιδιωτικές δωρεές. Το πρόγραμμα περιλάμβανε οχτώ κοινοτικές δράσεις από καλλιτέχνες και κολεκτίβες σε συνεργασία με κοινότητες γειτονιάς, με σκοπό την ενεργοποίηση των συμμετεχόντων και του κοινού για τα θέματα που τους αφορούν, και κατ' επέκταση την ορατότητα και την αφύπνιση της κοινωνίας συνολικά.

Μια από τις δράσεις ήταν η σύσταση της ομάδας Flood (Πλημμύρα) από την καλλιτεχνική κολεκτίβα HAHA. Η ομάδα Flood ήταν ένα δίκτυο εθελοντών, ανάμεσά τους φορείς του HIV/AIDS, με σκοπό την ενεργή συμμετοχή στην υγειονομική περίθαλψη. Η ομάδα κατασκεύασε και συντήρησε έναν υδροπονικό κήπο στη βιτρίνα ενός άδειου καταστήματος, στον οποίο καλλιεργούσαν λαχανικά και θεραπευτικά βότανα για τη διατροφή και την

ενίσχυση των ατόμων με HIV/AIDS, την περίοδο 1992-1995 [εικ. 4, 5]. Εκτός από την καλλιέργεια του κήπου, η κοιτίδα του Flood παρείχε δύο φορές την εβδομάδα γεύματα, εκπαιδευτικές δραστηριότητες, δημόσιες εκδηλώσεις, υπηρεσίες για το HIV/AIDS και πληροφορίες για εναλλακτικές θεραπείες, διατροφή και κηπουρική. Η δράση του Flood ήταν σημαντική, γιατί δεν περιορίστηκε στα τρία χρόνια λειτουργίας του χώρου, αλλά η ομάδα βρήκε τρόπους να συνεχίσει την δράση της προς όφελος της κοινότητας. Οι συμμετέχοντες του Flood εργάστηκαν εθελοντικά σε οργανισμούς κοινωνικής υπηρεσίας, ενώ μέσα από μια σειρά συζητήσεων στοργυλής τραπέζης μεταξύ αυτών των οργανισμών, οργανώθηκε μια συλλογική προσπάθεια για την κατασκευή μιας ολοκληρωμένης θεραπευτικής μονάδας για το HIV/AIDS στη γειτονιά. Η μονάδα περίθαλψης πράγματι άνοιξε το 1997 και η εθελοντική ομάδα Flood εργάστηκε έκτοτε και με άλλες κοινότητες για τη φύτευση κήπων, καθεμία από τις οποίες ανέπτυξε το έργο σε σχέση με το τοπικό πλαίσιο (HANA 2008). Σε αυτό το παράδειγμα διακρίνεται η ευεργετική διάσταση του εγχειρήματος στους άμεσα εμπλεκόμενους, αλλά και η θετική αλλαγή που αυτοί προκάλεσαν, όντας συνεπείς στη δράση τους, στην ευρύτερη κοινότητα.

Βέβαια, εκφράστηκαν επικρίσεις και καχυποψία σχετικά με το Νέο Είδος Δημόσιας Τέχνης και τους κινδύνους που εγκυμονεί για τις εμπλεκόμενες ταυτότητες. Οι κατά κάποιον τρόπο διδακτικές και σωτήριες προθέσεις των καλλιτεχνών, ενδέχεται να λάβουν αποικιοκρατικές προεκτάσεις και να υποβιβάζουν την κοινότητα ως υποδεέστερη και αδύναμη, αντί να συμβάλλουν στην ενδυνάμωση και την ορατότητά της (Lind 2007, σ. 24). Η αντικειμενοποίηση των περιθωριοποιημένων κοινωνικών ομάδων ως τέτοιων, με σκοπό την παραγωγή πρωτότυπων ιστοριών, εξυπηρετεί τον καλλιτέχνη ο οποίος οικειοποιείται τις εν λόγω ιστορίες (Foster 1996, σ. 180) πετυχαίνοντας να γίνει ο ίδιος ελκυστικότερος στον καλλιτεχνικό κόσμο.

Η κοινωνική καλλιτεχνική διάσταση όμως, που αναδείχθηκε με το Νέο Είδος Δημόσιας Τέχνης έβαλε συντέλεσε με τη σειρά της στον εκδημοκρατισμό της σύγχρονης τέχνης, εισάγοντας μια σημαντική λειτουργία της στο τέλος του εικοστού αιώνα: «σκοπός των έργων τέχνης δεν είναι πλέον η διαμόρφωση φαντασιακών ή ουτοπικών πραγματικοτήτων, αλλά η εγκαθίδρυση τρόπων ύπαρξης ή μοντέλων δράσης της υφιστάμενης πραγματικότητας» (Bourriaud 2014, σ. 20). Ενσωματώνοντας στην καλλιτεχνική πρακτική την κοινωνική αποστολή και την ακτιβιστική δράση, τέθηκαν οι βάσεις για την επικράτηση της σχεσιακής αισθητικής στην τέχνη, που διατύπωσε τη δεκαετία του 1990 ο θεωρητικός τέχνης Nicolas

Bourriaud. Ο Bourriaud ορίζει τη σχεσιακή τέχνη ως «το σύνολο των καλλιτεχνικών πρακτικών που λαμβάνουν ως θεωρητικό και πρακτικό σημείο εκκίνησης το σύνολο των διανθρώπινων σχέσεων και το κοινωνικό συγκείμενό τους, παρά έναν αυτόνομο, αποκλεισμένο χώρο» (Bourriaud 2014, σ. 151), και υπογραμμίζει την στροφή του καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος στις σχέσεις που αναπτύσσονται εκτός του καλλιτεχνικού κόσμου, παρά εντός του. Με την υλοποίηση συμμετοχικών έργων-δράσεων που προτείνουν «απτά μοντέλα κοινωνικότητας» (Bourriaud 2014, σ. 37), η σχεσιακή αισθητική αντιβαίνει στο αντικείμενο τέχνης για λίγους, που είναι διαμεσολαβημένο από ένα ύφος και μια υπογραφή. Η σύγχρονη τέχνη δείχνει πως δεν υπάρχει μορφή παρά μόνο μέσα στο πλαίσιο μιας συνάντησης, δηλαδή στη δυναμική σχέση που διατηρεί μια καλλιτεχνική πρόταση με άλλα μορφώματα, καλλιτεχνικά και μη (Bourriaud 2014, σ. 31)

Η Ολλανδή εικαστικός Jeanne van Heeswijk οργανώνει από το 1993 συναντήσεις με άμεσο κοινωνικό αντίκτυπο, σε συνεργασία με άλλους καλλιτέχνες, κολεκτίβες, και θεσμούς σε διάφορες περιοχές του κόσμου, στοχεύοντας στην ενεργοποίηση τοπικών κοινοτήτων και τη διάρρηξη του διαχωρισμού μεταξύ τέχνης και ζωής. Για παράδειγμα, η σειρά δράσεων *Training for the not-yet* (Εκπαίδευση για το όχι-ακόμη) που πραγματοποιήθηκε στην Ουτρέχτη το 2019, στο πλαίσιο της ομότιτλης έκθεσης, περιλάμβανε ανοιχτές δημόσιες δράσεις με σκοπό τον πειραματισμό για τρόπους ευδαιμονικής συνύπαρξης, όπως συλλογικά γεύματα, αναγνώσεις και ασκήσεις συγγραφής, караόκε, δημιουργικούς τρόπους επαναχρησιμοποίησης υλικών, και εργαστήρια επινόησης συλλογικών εργαλείων προς μια οικολογική συμβίωση. Οι δράσεις πραγματοποιήθηκαν στον πολιτιστικό οργανισμό BAK - Basis for Active Knowledge, που είναι εξ ολοκλήρου αφιερωμένος στην ενεργοποίηση της κοινότητας μέσω της πολιτικά προσανατολισμένη τέχνης, έρευνας, και ελεύθερης παραγωγής και διάδοσης γνώσης.

Όμως η δράση της van Heeswijk δεν περιορίζεται στο πλαίσιο θεσμικών καλλιτεχνικών οργανισμών, αλλά προεκτείνεται και σε υπαίθριες αποκεντρωμένες κοινότητες. Στη δράση *The Resistance of Small Happiness* (Η Αντίσταση της Μικρής Ευτυχίας) το 2010, η καλλιτέχνης ενεργοποίησε την τοπική κοινότητα του χωριού Werthacker στην επαρχία Duisburg της Γερμανίας. Η ιδιαιτερότητα αυτού του τόπου έγκειται στο γεγονός ότι το μικρό χωριό έχει εκτοπιστεί από την κατασκευή ενός τεράστιου δικτύου κυκλοφοριακών κόμβων που περνά πολύ κοντά, γύρω και πάνω από την περιοχή, περιχαράκωνοντας τον οικισμό. Η σειρά δράσεων που ξεκίνησε η van Heeswijk, ενθάρρυνε την καταστασιακή

οργάνωση ενός πολιτιστικού πυρήνα στη σκιά του αυτοκινητόδρομου, από και με τους κατοίκους του χωριού, που τότε δεν ξεπερνούσαν τους εκατό. Παράλληλα με μια εικαστική έκθεση που εγκαταστάθηκε στην παλιά εκκλησία του χωριού, στήθηκε ένα μεγάλο τραπέζι σε σχήμα πετάλου στην αυλή της, που χρησιμοποιούνταν για δημόσιες συζητήσεις, παραστάσεις, παιχνίδια, και κοινοτικά γεύματα [εικ. 5]. Η δράση διήρκησε για δύο μήνες και αποσκοπούσε στην ενθάρρυνση των κατοίκων που παρά τις αντιξοότητες επέμεναν να μένουν στον κατά τα άλλα αποξενωμένο οικισμό.

Το έργο αυτό, που εκλαμβάνεται ως μια σειρά κοινοτικών δράσεων και συνδιαμορφώνεται από τους συμμετέχοντες, διακρίνεται από την έννοια της βιωσιμότητας του τόπου. Δεν εξαντλείται δηλαδή, στην προγραμματισμένη διάρκεια του, αλλά παρέχει γόνιμο έδαφος για τη συνέχεια της συλλογικότητας και την επανεφεύρεση του τόπου τους ύστερα από την ισοπεδωτική εκβιομηχανιστική παρέμβαση, ως έναν ζωντανό οικισμό που αντιστέκεται και προσκαλεί συμμετοχούς. Το συγκεκριμένο παράδειγμα ενσαρκώνει τη θεωρία του Bourriaud περί χειροπιαστών, εμπράγματων ουτοπιών, που συνεπάγονται την ανθρώπινη διάδραση στον πραγματικό χωροχρόνο (Bourriaud 2014, σ. 20).

Η van Heeswijk δεν αντιλαμβάνεται το τοπικό σαν ένα συγκεκριμένο περιχαρακωμένο μέρος, αλλά σαν μια κατάσταση που ενσωματώνει τις παγκόσμιες συγκρούσεις τοπικά (Heeswijk 2016, σ. 47). Δράσεις όπως το *The Resistance of Small Happiness* μπορεί να αναφέρονται σε μια πολύ μικρή κοινότητα, αλλά πραγματεύονται ουσιαστικά τη δυναμική που έγκειται στη συγκρότηση κοινοτήτων δράσης και την μεταμορφωτική επιρροή που δύνανται να έχουν σε πλανητικό επίπεδο.

Οι σχεσιακές πρακτικές επικεντρώνονται στη σύναψη ανθρώπινων σχέσεων-δικτύων, που πραγματοποιούνται στον πραγματικό χώρο και χρόνο, δράσεις που συμερίζονται μια έμφαση στη φιλοξενία (Foster, Krauss, et al. 2018, σ. 808), όπως καταδεικνύουν και το εγχείρημα της ομάδας Flood, και οι δράσεις της van Heeswijk. Στην εκπνοή του εικοστού αιώνα, το καλλιτεχνικό υποκείμενο αναδύεται ως οικοδεσπότης μιας εμπειρίας ανοιχτής προς οποιονδήποτε θέλει να εμπλακεί σε αυτήν, προσπαθώντας παράλληλα να αποποιηθεί κάθε ηγεμονική διάσταση του ενορχηστρωτή της εμπειρίας.

Η έννοια της φιλοξενίας κατέχει πλέον εξέχουσα σημασία στα καλλιτεχνικά δρώμενα, όχι μόνο ως προς την κατασκευή εκθεσιακών και σχεσιακών εγκαταστάσεων, αλλά αναφορικά με την ίδια τη δημιουργική πρακτική και διαδικασία. Σε μια περίοδο που ενθαρρύνεται ο νομαδισμός, οι καλλιτέχνες εκτός από οικοδεσπότες, μπαίνουν συχνά στο

ρόλο του φιλοξενούμενου, αποσκοπώντας στην εξερεύνηση άλλων τοπικών πραγματικοτήτων και σχεσιακών πειραματισμών. Σε αυτό το πλαίσιο, η αισθητική, χειραφετημένη από την εμπορευματοποίηση, συνιστά έναν τρόπο αναδιοργάνωσης των αισθητών πεδίων της εμπειρίας, αναδιατάσσοντας ταυτόχρονα τις ανθρώπινες αντιλήψεις και επιθυμίες.

Η χειραφέτηση στην οποία αναφέρομαι, εδράζεται στο γεγονός ότι το έργο τέχνης δύναται πλέον να μην είναι ένα προϊόν προς πώληση, αλλά μια ελεύθερη συλλογική εμπειρία, που προκαλεί ευεργετικά αποτελέσματα για την εμπλεκόμενη και την ευρύτερη κοινότητα. Για μια συνολική εξέταση της σχέσης του έργου με την αγορά, ωστόσο, θα πρέπει σε κάθε περίπτωση να λαμβάνεται υπόψη το σύνολο των παραγόντων που συντελούν στην υλοποίησή του και στον δημοκρατικό χαρακτήρα του, όπως οι πηγές χρηματοδότησης, τα ιδρύματα που διαμεσολαβούν στην οργάνωση, αλλά και το κοινό στο οποίο το έργο απευθύνεται. Με τον συνυπολογισμό αυτών των παραγόντων, μπορεί να δημιουργηθεί ο χώρος όπου η τέχνη επάν-εφευρίσκει τις υλικές, κοινωνικοπολιτικές και οικολογικές συνθήκες της ίδιας της ζωής, προχωρώντας, πράγματι, προς μια πολιτισμική αλλαγή (Demos 2017).

Στο προβληματικό σήμερα, η κοινωνική σύγκρουση και διεκδίκηση έχουν πρωταρχικό ρόλο ως το υλικό των καλλιτεχνών, οι οποίοι στρέφονται στην παραγωγή εμπειρίας και γνώσης. Η ηθική διάσταση του έργου τέχνης και η χρηστικότητα του στην εφαρμογή και καθιέρωση ωφέλιμων κοινωνικών και περιβαλλοντικών πρακτικών είναι επιταγές της σύγχρονης εποχής, ώστε να γίνει υποφερτή και βιώσιμη. Οι καλλιτέχνες, ως οραματιστές μιας πολιτισμικής αλλαγής, είναι ικανοί να παρακινήσουν αυτήν την μετατόπιση, επανεγγράφοντας το έργο τέχνης στους φυσικούς χώρους εκδίπλωσης του κοινωνικού και ενορχηστρώνοντας κοινοτικές ακτιβιστικές δράσεις (Δημητρακάκη 2013, σ. 22). Έτσι, μέσω της συλλογικής ενεργοποίησης αυξάνεται η κοινή συνειδητοποίηση και συναίσθηση σχετικά με τη γη, την ιστορία, τον πολιτισμό και τον τόπο, και τίθενται οι βάσεις για την κοινωνική αλλαγή (Lippard 1997, σ. 18).

Οι καλλιτεχνικές θεωρίες και πρακτικές που αναφέρθηκαν παραπάνω μαρτυρούν ήδη τη μετατοπιστική τάση εντός του καλλιτεχνικού συστήματος. Μια τάση που συνεπάγεται ούτως ή άλλως τον κοινωνικό αναβρασμό της κάθε περιόδου, και υπογραμμίζει την ανάγκη αντίστασης σε μια αυτοματοποιημένη κανονικότητα καταναλωτικού παροξυσμού σε βάρος των περιθωριοποιημένων, των αδύναμων, και των εκτοπισμένων, ήδη από τη δεκαετία του

1960. Σήμερα, κι ενώ οι συζητήσεις και οι δράσεις για την πολιτισμική αλλαγή πυκνώνουν, η καλλιτεχνική πρακτική συνεχίζει να ενθαρρύνει τη ρήξη, επεκτείνοντας τα εργαλεία, τα μέσα, και τις προσεγγίσεις της, θεσμικά και εξωθεσμικά, μέσα από το πολυσχιδές πεδίο δραστηριότητας που ονομάζεται καλλιτεχνική έρευνα.

III. Η γνωσιακή διάσταση του έργου τέχνης

Η συγκρότηση του γνωστικού πεδίου της καλλιτεχνικής έρευνας-και η αποδόμησή του

Η καλλιτεχνική έρευνα είναι ένα σύγχρονο πεδίο στον τομέα της καλλιτεχνικής πρακτικής που ζυμώθηκε στο τέλος του εικοστού αιώνα και αναδύθηκε ως γνωστικό αντικείμενο στην αρχή του εικοστού πρώτου. Έκτοτε απασχολεί τόσο την ακαδημαϊκή κοινότητα, όσο και ευρύτερα το θεσμικό σύστημα της τέχνης ως προς τη μέθοδο και τα χαρακτηριστικά της εν λόγω πρακτικής, σε μια προσπάθεια ορισμού και θεωρητικοποίησης του νεοσύστατου αυτού αντικειμένου.

Γενεαλογικά, η καλλιτεχνική έρευνα προέκυψε από τις διαφορετικές καλλιτεχνικές τάσεις και αναζητήσεις του εικοστού αιώνα, συμπεριλαμβανομένων και αυτών που αναφέρθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, οι οποίες διεύρυναν τη φύση του έργου τέχνης. Αν και δεν υπάρχει κάποια συγκεκριμένη μορφολογική ή στιλιστική συνάφεια που εντοπίζεται, η οποία να καθιστά προφανή μια γενεαλογική ταξινόμηση, εντοπίζω την εννοιολογική συνάφεια που νοηματοδοτεί τα έργα τέχνης από το 1960 κι έπειτα. Η θεσμική κριτική προέκρινε την αμφισβήτηση των καλλιτεχνικών θεσμών και των μηχανισμών που συντελούν στην παραγωγή, την έκθεση, και την εμπορευματοποίησή του έργου, η land art οικειοποιήθηκε το φυσικό τοπίο και μέσω γεωλογικών παρεμβάσεων και τοποειδικών εγκαταστάσεων σχολίασε την καταστρεπτική ανθρώπινη παρέμβαση στο φυσικό περιβάλλον και την επείγουσα κλιματική κρίση, η Νέα Δημόσια Τέχνη επικεντρώθηκε στην ενεργοποίηση και τον αντίκτυπο της καλλιτεχνικής πρακτικής στην κοινότητα, συμπεριλαμβάνοντας περιθωριοποιημένες ταξικές, φυλετικές, έμφυλες ομάδες, ενώ η θεωρητικοποίηση και η διάδοση της σχεσιακής αισθητικής ανέδειξε ένα νέο παράδειγμα καλλιτεχνικής πρακτικής, που ουδεμία σχέση έχει με την παραδοσιακή ιδέα για τη μορφολογία, την αισθητική και την αυτονομία του αντικειμένου της τέχνης. Αλλά και πέρα από τη σχέση της οικολογίας με τη σύγχρονη τέχνη, που αποτελεί το βασικό ερευνητικό ζητούμενο στην παρούσα εργασία, εξίσου σημαντική είναι και η εξέλιξη των ψηφιακών μέσων και του διαδικτύου που επίσης διευρύνουν το πεδίο, τη διαδικασία, και τις πρακτικές της σύγχρονης τέχνης, και τη φύση του ίδιου του καλλιτεχνικού προϊόντος και συντελούν στην σύζευξη της τέχνης με την έρευνα με ευφάνταστους και πρωτοφανείς τρόπους.

Όλες οι διαφορετικές προσεγγίσεις και τα ενδιαφέροντα των εικαστικών πηγάζουν από τις εκάστοτε κρίσιμες κοινωνικές συνθήκες και ειδικότερα σήμερα, από την ανάγκη κριτικής και πραγμάτευσης της μετά-βιομηχανικής εποχής. Η συνύφανση της τέχνης με τα

κοινωνικά ερωτήματα και τις πολιτικές και περιβαλλοντικές διεκδικήσεις, η ανάδειξη σχολών σκέψης όπως η μαρξιστική θεωρία, η φεμινιστική κριτική, η αποικιοκρατική κριτική, η διαμόρφωση των σπουδών φύλου, συνέβαλλαν στην οικοδόμηση και την ανάδειξη της καλλιτεχνικής έρευνας, αφού κέντρισαν το ενδιαφέρον των εικαστικών για τη μελέτη κοινωνικοπολιτικών, ανθρωπολογικών, και περιβαλλοντικών θεωριών με στόχο τη δημιουργία εικαστικών εμπειριών.

Μέχρι εδώ, η συζήτηση για την έρευνα που διεξάγουν οι εικαστικοί παραμένει ανοιχτή και περιγράφει τάσεις ούτως ή άλλως γνωστές και θεωρητικοποιημένες ήδη από το τελευταίο τέταρτο του εικοστού αιώνα, με όλες τις συζητήσεις που αυτές ανακινούν. Στο άρθρο *Η εκπαίδευση των καλλιτεχνών στο πλαίσιο του Πανεπιστημίου*, η ιστορικός τέχνης Α. Αδαμοπούλου επισκοπεί τις επιρροές και τις μεταβολές της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης στις ΗΠΑ και στη Δυτική Ευρώπη και διαπιστώνει ότι η ερευνητική τάση καλλιεργήθηκε ούτως ή άλλως από τις Σχολές Καλών Τεχνών μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, οπότε και εδραιώθηκαν οι καλλιτεχνικές σχολές ως πρότυπα εκπαιδευτικά ιδρύματα. Τα προγράμματα σπουδών ξεκίνησαν από τη δεκαετία του 1960 να ξεφεύγουν από την προσκόλληση στη μορφολογία και την τεχνική, και να προωθούν την ανταλλαγή ιδεών και την ανάπτυξη κριτικής σκέψης ενθαρρύνοντας έτσι τη διεπιστημονική έρευνα. Δεν είναι τυχαίο ότι την ίδια περίοδο, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, οι μινιμαλιστές εικαστικοί έγραφαν οι ίδιοι θεωρητικά κείμενα για το έργο τους, αντλώντας από τη φιλοσοφία. Παράλληλα, οι νέοι εκπαιδευόμενοι καλλιτέχνες θεωρούσαν ότι αποστολή της τέχνης είναι η προσφορά στην κοινότητα και η ένωση της τέχνης με την ζωή, ένα εγχείρημα που είχαν ήδη αναδείξει ριζοσπαστικά οι Καταστασιακοί από την ίδρυσή τους το 1956. Η κοινωνική θεωρία τροφοδοτούσε τις αναζητήσεις τους, γεγονός που οδήγησε στην άνθηση της εννοιολογικής τέχνης και στην ανάδειξη νέων αποφοίτων, των οποίων η παραγωγή αφορούσε εικαστικές δράσεις και παρεμβάσεις στο χώρο (Αδαμοπούλου 2019, σ. 198). Αυτό το γενικό κλίμα ελευθερίας και ανοιχτότητας των καλλιτεχνικών σπουδών, άρχισε από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 να περιορίζεται, λόγω των περικοπών των χρηματοδοτήσεων, κι έτσι οι σχολές επικεντρώθηκαν σε προγράμματα σπουδών που μπορούσαν να συνδέσουν τους νέους απόφοιτους άμεσα με το κεφάλαιο της τέχνης, ενώ παράλληλα, η σχέση της πρακτικής με τη θεωρία αναπτύχθηκε εντατικά.

Τι συνιστά όμως εν τέλει το γνωστικό αντικείμενο της καλλιτεχνικής έρευνας και πώς διαφοροποιείται από τις προαναφερθείσες διεργασίες, τις πολυσχιδείς αναζητήσεις των

νέων καλλιτεχνών, και το δημιουργικό ανακάτεμα πρακτικής και θεωρίας (αν πράγματι διαφοροποιούνται); Ένας καθολικός ορισμός φαίνεται να δυσκολεύει την ακαδημαϊκή κοινότητα, αφού η καλλιτεχνική έρευνα επιδέχεται διαφορετικές ερμηνείες. Από τη μία η καλλιτεχνική έρευνα γίνεται αντιληπτή ως ένα ανοιχτό και πολυδιάστατο αντικείμενο χωρίς περιορισμούς και κανόνες, και περιλαμβάνει τις ερευνητικές διεργασίες που οι καλλιτέχνες διεξήγαγαν ούτως ή άλλως στα εργαστήριά τους και έξω από αυτά, πριν τη θεωρητικοποίηση του όρου, ενώ από την άλλη εντάσσεται σε ένα θεσμοθετημένο και αυστηρά ελεγχόμενο ακαδημαϊκό πλαίσιο. Επιχειρώντας έναν συμπεριληπτικό ορισμό, και με την πρόθεση να είναι οι ίδιοι οι εικαστικοί υπεύθυνοι να ορίσουν τη σχέση έρευνας και τέχνης στο έργο τους, ώστε να αποφευχθούν αυστηροί κανονιστικοί περιορισμοί, ο Klein προχωρά στην εξής κατηγοριοποίηση: ως καλλιτεχνική έρευνα ορίζεται

α. η τέχνη που βασίζεται σε (άλλη) έρευνα

β. τέχνη που παράγεται μέσω ερευνητικών μεθόδων και εργαλείων

γ. η τέχνη της οποίας το προϊόν είναι έρευνα (Klein 2017, σ. 2)

Για την αποσαφήνιση του πρώτου (α) σημείου, θεωρώ ότι «η (άλλη) έρευνα» που αναφέρεται, εννοείται είτε ως η έρευνα κάποιου άλλου ερευνητή, είτε ως έρευνα του ίδιου του δημιουργού, που όμως δεν σχετίζεται απαραίτητως με την παραγωγική διαδικασία του συγκεκριμένου έργου τέχνης. Για παράδειγμα η εν εξελίξει έρευνα της Βρετανό-σουηδής εικαστικού Sigrid Holmwood, *Cultivating Colour (Καλλιεργώντας το Χρώμα)* (2015-), κατά την οποία μελετά τις χρωστικές ουσίες που φέρουν τα φυτά σε διάφορες περιοχές της γης, και την αξιοποίηση αυτών των χρωστικών από τους καλλιτέχνες στο βάθος της ιστορίας [εικ. 7]. Το ερευνητικό της έργο μετουσιώθηκε καταρχάς στην καλλιέργεια ενός κήπου χρωστικών ουσιών από όλο τον κόσμο, σε μια σχετικά άγονη τοποθεσία της οροσειράς Sierra María los Vélez της Ισπανίας. Ο κήπος της Holmwood τοποθετήθηκε εκούσια πλησίον μια μεγάλης πεδινής έκτασης μονοκαλλιέργειας, που με τη χρήση τεράστιων ποσοτήτων χημικών, και διατηρώντας συνθήκες εργασιακής εκμετάλλευσης, εξάγει όλο το χρόνο λαχανικά στη Βόρεια Ευρώπη. Η καλλιτέχνις διάλεξε αυτήν την τοποθεσία για να αντιπαραβάλει την καπιταλιστική γεωργική υπερπαραγωγή με την αυτάρκεια. Η καλλιέργεια του κήπου «χρωμάτων» περιλάμβανε την έρευνα της τοπικής οικολογίας και της ιστορικής χρήσης της γης, προκειμένου να επιλεγεί μια σειρά από κατάλληλα φυτά (Holmwood 2015).

Το δεύτερο σημείο (β) αναφέρεται σε μεθοδολογίες και εργαλεία που δε σχετίζονται παραδοσιακά με την καλλιτεχνική πρακτική αλλά συνήθως μόνο με την έρευνα ως τέτοια,

για παράδειγμα η στατιστική, η χαρτογράφηση, η συγκρότηση αρχείου. Όπως το αρχείο *Blind Sensorium: Il Paradosso dell' Antropocene* (Τυφλό αισθητήριο: Το παράδοξο της Ανθρωπόκαινου) (2019) που συγκρότησε ο Ιταλός φωτογράφος Armin Linke για να καταγράψει τον αντίκτυπο των ανθρωπογενών μεταβολών στον πλανήτη, αποθέτοντας οπτικοακουστικό υλικό που σύλλεξε από εργαστήρια και κέντρα δεδομένων, καθώς και φωτογραφίες από τοποθεσίες εξόρυξης από όλο τον κόσμο [εικ. 8]. Το έργο αποκάλυψε ότι παρά τον υπερκορεσμό εικόνων στον σύγχρονο διασυνδεδεμένο κόσμο, και τη χρήση διαφόρων αισθητηριακών μηχανισμών, από δορυφόρους έως σόναρ, για την παρατήρηση και τη συλλογή δεδομένων για τον πλανήτη, η πλειοψηφία του κόσμου εξακολουθεί να αγνοεί τις επιπτώσεις της κλιματικής κρίσης, γεγονός που φανερώνει ότι η γνώση που παράγεται από τα μαζικά τεχνολογικά μέσα εμπλέκεται αδιαίρετως στην επιταχυνόμενη εκμετάλλευση της φύσης (Fawkes and Fawkes 2022, σ. 21).

Τέλος, το τρίτο σημείο (γ) αναφέρεται σε πρακτικές που αυτοπροσδιορίζονται ως ερευνητικές και το τελικό έργο που εκτίθεται είναι τα αποτελέσματα της συγκεκριμένης έρευνας. Όπως το εν εξελίξει έργο *Center for the Living Things* (Κέντρο για τα Έμβια Πράγματα) (2016-) της Πολωνής εικαστικού Diana Lelonek, το οποίο έχει τη μορφή ενός ερευνητικού ινστιτούτου. Η καλλιτέχνις συλλέγει από το 2016 μεταχειρισμένα κι εγκαταλελειμμένα αντικείμενα, απόβλητα της ανθρώπινης υπερκατανάλωσης, τα οποία εντοπίζει σε άτυπες χωματερές μέσα σε πόλεις ή ακόμα και σε δασικές εκτάσεις. Κατά την επιτόπια έρευνά της, η Lelonek χαρτογραφεί αυτούς τους χώρους όπου πετιούνται πλαστικά, ηλεκτρικά, και οικοδομικά απόβλητα, τα οποία με την πάροδο του χρόνου έχουν μετατραπεί σε υβριδικούς βιότοπους για πολλούς μικροοργανισμούς που αναπτύσσονται πάνω στα απορριφθέντα αντικείμενα [εικ. 9, 10]. Αυτά τα υβρίδια φυτών και τεχνητών αντικειμένων είναι δύσκολο να ταξινομηθούν, καθώς είναι ταυτόχρονα έμψυχα και άψυχα, και φανερώνουν την πρωτοφανή μετάλλαξη της βιόσφαιρας σε πλαστικό-σφαίρα, στην οποία οι βιοτικές κοινότητες φαίνεται ότι πλέον προσαρμόζονται (Fawkes and Fawkes 2022, σ. 57).

Σε κάθε περίπτωση, η σύγκλιση της καλλιτεχνικής με την ερευνητική πρακτική, ανασύρει ερωτήματα σχετικά με την παραγωγή γνώσης που επιτυγχάνεται, είτε με τον έναν, είτε με τον άλλον τρόπο. Ούτως ή άλλως, τα έργα τέχνης φέρουν νοήματα και παρουσιάζουν αφηγήματα που σχηματίζουν μια γνώση, μια ορατότητα γύρω από ένα ζήτημα. Η σημαντικότερη μεταβολή που παρατηρείται ωστόσο, στη ανάδειξη της καλλιτεχνικής

πρακτικής ως έρευνας, είναι ότι το πρωτεύον ζητούμενο του εικαστικού είναι πλέον η παραγωγή γνώσης παρά η αισθητική ολοκλήρωση με εμπορικά κριτήρια.

Ας εξετάσουμε όμως το θεσμικό πλαίσιο που κατοχύρωσε την καλλιτεχνική έρευνα ως γνωστικό αντικείμενο, και ενέτεινε τις συζητήσεις εξ αρχής. Το 2000 υπογράφηκε η Ευρωπαϊκή Διακήρυξη της Μπολόνια με στόχο να διαμορφώσει ένα ενιαίο Ευρωπαϊκό σύστημα τριτοβάθμιας εκπαίδευσης και να προωθήσει την διασυνοριακή ακαδημαϊκή συνεργασία. Κατοχυρώνεται έτσι ένα σύστημα που «διασφαλίζει την ποιότητα για την ενίσχυση της καταλληλότητας της μάθησης και της διδασκαλίας» (<https://education.ec.europa.eu/>) μέσω ελέγχου και αξιολόγησης της εκπαιδευτικής διαδικασίας που υπαγορεύει στενά τη λειτουργία και των καλλιτεχνικών ακαδημαϊκών ιδρυμάτων, μαζί με όλα τα άλλα. Επιπλέον, με την ευρωπαϊκή συμφωνία προωθείται η ιδιωτικοποίηση της ανώτατης εκπαίδευσης κατά το αγγλοαμερικανικό πρότυπο, ενώ τα προγράμματα σπουδών τείνουν να σχηματοποιούνται στοχεύοντας στην ικανοποίηση των αναγκών της αγοράς, μια τάση ήδη κυρίαρχη από τη δεκαετία του 1980.

Ως προς το κομμάτι της έρευνας, η Αδαμοπούλου διαπιστώνει ότι σύμφωνα με τη διακήρυξη «οι σχολές οφείλουν να αποδεικνύουν (ή να διατείνονται ότι) υπηρετούν την έρευνα, χωρίς αυτό να διευκρινίζεται περαιτέρω. Από το 1990 μάλιστα, προωθήθηκε όλο και περισσότερο από τα πανεπιστήμια η εκπόνηση διδακτορικών διατριβών που αφορούσαν αποκλειστικά καλλιτέχνες» (Αδαμοπούλου 2019, σ. 201). Με αυτόν τον τρόπο η καλλιτεχνική εκπαίδευση και πρακτική αρχίζει και συνδέεται θεσμικά με ερευνητικά εργαλεία. Αυτό που διακυβεύεται εδώ είναι η θεσμοθέτηση ενός νέου κανόνα εκπαίδευσης και γνώσης, που αφενός χαρακτηρίζεται στενότερα από σχέσεις εξουσίας και ελέγχου, δημιουργώντας ένα πρότυπο καταλληλότητας και μετρησιμότητας της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, το οποίο υπακούει αυστηρά στη ζήτηση της αγοράς. Αφετέρου, καλλιεργείται εντονότερα κλίμα ανταγωνισμού και βαθμοθηρίας, τόσο μεταξύ των σπουδαστών, όσο και σε ατομικό επίπεδο, μέσω ενός νέου τρόπου ενιαίας βαθμολόγησης, που αν μη τι άλλο προωθεί το κυνήγι των διδακτικών μονάδων τόσο εντός των Σχολών Καλών Τεχνών, όσο και σε συμπληρωματικά προγράμματα κατάρτισης. Τα πανεπιστήμια εμπορευματοποιούνται και προωθούν το νεοφιλελεύθερο πρότυπο της συνεχούς εξέλιξης και της διαρκούς κατάρτισης, ωθώντας σε ένα κυνήγι περισσότερων τίτλων σπουδών ώστε να «παράγονται» ελκυστικοί εικαστικοί για την αγορά της τέχνης. Προκύπτει, επομένως, το ερώτημα, εάν το γνωστικό αντικείμενο που θεσμοθετείται ως καλλιτεχνική έρευνα, περιγράφει όντως τις νέες πρακτικές και μεθόδους

της καλλιτεχνικής παραγωγής, ή πρόκειται για έναν εμπορευματοποιημένο όρο που εμπεριέχει ό,τι συνέβαινε ούτως ή άλλως στις Σχολές Καλών Τεχνών, τοποθετημένο στο πλαίσιο του σημερινού γνωσιακού καπιταλισμού⁴; Η εμπορευματοποίηση λοιπόν υπεισέρχεται στην καλλιτεχνική εκπαίδευση και η δημιουργία καλλιτεχνικών έργων διαμορφώνεται μέσα σε μαθησιακά και ερευνητικά καλούπια. Το σύστημα ελέγχου συνεχίζεται βέβαια και μετά την αποφοίτηση, μέσω του τρόπου με τον οποίο δομούνται οι διαδικασίες εργασίας και η ανέλιξη των εικαστικών στο καλλιτεχνικό σύστημα και στο πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής εν γένει.

Ο ιστορικός τέχνης και επιμελητής Simon Sheikh παρατηρεί ότι ενώ με την καλλιτεχνική έρευνα το έργο τέχνης από-υλοποιείται, και επομένως απορρίπτει (έστω και μερικώς) την εμπορευματοποίηση, εν τέλει επανεγγράφεται στο θεσμικό πλαίσιο ως καλλιτεχνική έρευνα, κι ακολούθως ως εμπόρευμα του γνωσιακού καπιταλισμού (Sheikh 2006). Σχηματοποιείται έτσι ένας «φαύλος κύκλος» της εμπορευματοποίησης, ενδεικτικός της απόλυτης κυριαρχίας του καπιταλισμού στις λειτουργίες και το φαντασιακό της σημερινής κοινωνίας. Υπάρχει τελικά τρόπος η τέχνη (και η ζωή, και η εργασία) να συγκροτήσουν μηχανισμούς αντίστασης στην κεφαλαιοποίηση όταν αναπτύσσονται σε κανονιστικά θεσμικά πλαίσια; Πώς μπορούμε να ξεφύγουμε από τη φύση των θεσμών που συγκροτούν τη σημερινή κοινωνία;

Στο άρθρο της με τίτλο *Aesthetics of resistance? Artistic research as discipline & conflict*, η εικαστικός Hito Steyerl αμφισβητεί, όπως και ο Sheikh, την ελευθερία του θεσμοθετημένου γνωστικού αντικειμένου, πια, της καλλιτεχνικής έρευνας, και επικρίνει την εν λόγω θεσμοθέτηση ως συνυφασμένη με τους νέους τρόπους παραγωγής στο πλαίσιο του γνωσιακού καπιταλισμού και ενταγμένης σε μια αποικιοκρατική προσέγγιση: «Μια εξουσία/γνώση/τέχνη που τείνει να υποβιβάζει ολόκληρους πληθυσμούς σε αντικείμενο μελέτης και αναπαράστασης, πρέπει να αντιμετωπιστεί όχι μόνο με κοινωνικούς αγώνες,

⁴ Ο γνωσιακός καπιταλισμός ή αλλιώς γνωσιακή – πολιτιστική οικονομία αντιπροσωπεύει τομείς οικονομικής δραστηριότητας όπως τη βιομηχανία υψηλής τεχνολογίας, τα ΜΜΕ, την ακαδημαϊκή και πολιτιστική βιομηχανία, και αναφέρεται σε υπηρεσίες που βασίζονται στη γνώση. Χαρακτηρίζεται από ψηφιακές τεχνολογίες σε συνδυασμό με γνωσιακή και πολιτιστική εργασία. Η ιδέα της γνωσιακής οικονομίας έχει συνδεθεί με τον μεταφορντισμό, την οικονομία της γνώσης και την ευέλικτη αγορά εργασίας, -διάβασε: επισφάλεια.

αλλά και με επιστημολογικές και αισθητικές καινοτομίες. Έτσι, η αντιστροφή της οπτικής και η εστίαση στο γνωστικό αντικείμενο της καλλιτεχνικής έρευνας ως δείκτη σύγκρουσης, αντιστρέφει επίσης την κατεύθυνση με την οποία έχει γραφτεί η ιστορία της τέχνης, ως μια περιγραφή περιφερειακών καλλιτεχνών που συμβαδίζουν με τις τάσεις της δυτικής τέχνης» (Steyerl 2010). Η Steyerl προτείνει μια εναλλακτική προσέγγιση και πρακτική της καλλιτεχνικής έρευνας, όχι ως πειθαρχημένου γνωστικού αντικειμένου, αλλά ως όχημα αντίστασης, με άλλα λόγια, θεσμικής κριτικής και δράσης. Υποστηρίζει ότι αν εξετάσουμε την καλλιτεχνική έρευνα από την οπτική γωνία των κοινωνικών αγώνων, αναδύεται ένα πλήθος πρακτικών που καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του εικοστού αιώνα, αλλά και το μεγαλύτερο εύρος του πλανήτη. Κατακρίνει επίσης το γεγονός ότι οι τρέχουσες συζητήσεις δεν αναγνωρίζουν πλήρως την κληρονομιά της μακράς, ποικίλης και διεθνούς ιστορίας της καλλιτεχνικής έρευνας, η οποία έχει γίνει κατανοητή με όρους αισθητικής της αντίστασης, αντ' αυτού όμως, η ιδρυματοποιημένη καλλιτεχνική έρευνα προωθείται ως ένα προϊόν του τεχνολογικά προηγμένου γνωστικού καπιταλισμού.

Οι επιστημολογικές και αισθητικές καινοτομίες που αναδύονται μέσω τις καλλιτεχνικής έρευνας, υποστηρίζει η Steyerl, μπορούν να συμβάλλουν στην σύγκρουση με την κυρίαρχη ιστορία της τέχνης, και να ρίξουν φως σε αποσιωπημένες πτυχές της παγκόσμιας ιστορίας, να δώσουν ορατότητα σε περιθωριοποιημένες φωνές, και να δημιουργήσουν, επομένως, εναλλακτικές πηγές γνώσης. Ακριβώς αυτό υποστηρίζει και η Διδάκτωρ Φιλοσοφίας Kathrin Busch, εστιάζοντας στην καλλιτεχνική πρακτική που αυτοπροσδιορίζεται ως έρευνα. Στο σημείο αυτό είναι που αρχίζουν να μπλέκονται τα όρια της τέχνης και της επιστήμης, στο βαθμό που η επιστημονική επιχειρηματολογία και τα συμπεράσματά της γίνονται εργαλείο της τέχνης και συμπλέκονται αβίαστα με το καλλιτεχνικό έργο. Σε αυτή την περίπτωση, η καλλιτεχνική πρακτική δεν διεκδικεί να παράγει έργο με την κλασική έννοια του όρου, αλλά περισσότερο ενδιαφέρεται να παράγει (κριτική) γνώση ώστε να αναλύσει τις σημερινές κοινωνικές δομές. Η τέχνη λοιπόν μπορεί να διαταράξει τις καθιερωμένες πηγές γνώσης, ώστε να αποκαλύψει τις εγγενείς δομές εξουσίας και τους περιορισμούς τους. Τα ανεπαρκώς οριοθετημένα όρια μεταξύ επιστήμης και τέχνης, υποστηρίζει η Busch, δεν φέρνουν απλώς στο προσκήνιο τα πιο επείγοντα προβλήματα, αλλά προσκαλούν σε μια διαλεκτική για το μέχρι-στιγμής-άγνωστο. «Σε αυτό το οριακό πεδίο της 'άγριας γνώσης' που είναι ακόμα αδόμητη, μπορεί να ανθίσει μια μη-

κανονικοποιημένη γνώση που κάποτε ονομάστηκε *εμπειρία* στη φιλοσοφία, η οποία συμβαίνει έξω από το πλαίσιο του αναμενόμενου» (Busch 2009, σ. 43).

Αυτό το οποίο η έρευνα πρέπει να συγκροτήσει, επομένως, είναι ένα θεμελιώδες άνοιγμα σε οτιδήποτε υπερβαίνει το θεσμικό πλαίσιο και οριοθετεί το τι είναι δυνατό, με άλλα λόγια, ένα άνοιγμα στην εμπειρία του άγνωστου ή του αδύνατου ή του απρόσιτου (Busch 2009, σ. 43). Η καλλιτεχνική έρευνα δύναται, μέσω της γνώσης που παράγει, να συμβάλλει στην αποαποικιοποίηση του συλλογικού φαντασιακού από την αναγκαιότητα της συνεχούς προόδου και οικονομικής ανάπτυξης, και στη διάδοση και συγκρότηση αξιών της παγκόσμιας οικολογίας. Αρμόζει να αντιληφθούμε τη γνώση όχι ως μια λειτουργία που διέπεται από σχέσεις εξουσίας, όπως προωθείται από τις ακαδημαϊκές δομές, αλλά περισσότερο ως τη δημιουργία χώρου σκέψης (Sheikh 2006) ανοιχτού στη φαντασία, την εμπειρία, και τη συνδημιουργία, ο οποίος με τη σειρά του συμβάλλει στην συμποίηση ενός συμπεριληπτικού και δίκαιου κόσμου.

Η απόλυτη ρήξη με το καπιταλιστικό σύστημα δεν φαίνεται να είναι πραγματοποιήσιμη από τη μια στιγμή στην άλλη, αλλά απαιτούνται μάλλον μικρές φαινομενικά ενέργειες για την αλλαγή του παραδείγματος. Κι αν είναι τόσο δύσκολο να διαφύγουμε του σύγχρονου καπιταλισμού, τότε οφείλουμε να εφεύρουμε τον τρόπο να δράσουμε χρησιμοποιώντας αυτό το ίδιο το πλαίσιο που θέλουμε να εξαλείψουμε, για να αλλάξουμε τελικά βήμα-βήμα το παράδειγμα. Διαμορφώνοντας ένα ζωντανό πεδίο δράσης και μάθησης στον βιωμένο χωροχρόνο της καθημερινής ζωής, η καλλιτεχνική εμπειρία και η αισθητική αντίληψη μπορούν να προσφέρουν μια αμοιβαία, βιωμένη, ενσώματη γνώση (Klein 2017, σ. 6) προς έναν αποκεντρωμένο τρόπο ζωής.

Τα residencies ως τόποι συν-διαμόρφωσης και διάδοσης της γνώσης

Με την ενθάρρυνση της διασυνοριακής κινητικότητας στο ακαδημαϊκό πλαίσιο που ανέδειξε η συμφωνία της Μπολόνια, επενδύθηκε επιπλέον η κινητικότητα των καλλιτεχνών, ενισχύοντας έτσι την θέσμιση των καλλιτεχνικών προγραμμάτων φιλοξενίας – residencies.

Καταρχάς τα ακαδημαϊκά προγράμματα Erasmus, προσφέρουν επιχορηγήσεις για τα ταξιδιωτικά και άλλα πρακτικά έξοδα των σπουδαστών για να ταξιδέψουν και να μαθητεύσουν για μερικούς μήνες σε Σχολές Καλών Τεχνών του διευρυμένου ευρωπαϊκού δικτύου. Ταξιδεύοντας, οι εκκολαπτόμενοι εικαστικοί έχουν τη δυνατότητα να αναπτύξουν τις ικανότητές τους, να διευρύνουν τις προσλαμβάνουσες τους, να εμπνευστούν, και να δημιουργήσουν δίκτυα επαφών για μελλοντικές πιθανές συνέργειες. Όλα αυτά βέβαια ενταγμένα στο ακαδημαϊκό θεσμικό πλαίσιο και επενδυμένα με κίνητρο τον εμπλουτισμό του βιογραφικού. Η τάση αυτή, που είναι ιδιαίτερος δημοφιλής στους σπουδαστές και τις σπουδάστριες, άνοιξε το δρόμο για την ίδρυση προγραμμάτων φιλοξενίας σε όλα τα μήκη και πλάτη της γης και για όλες τις πρακτικές και τα ενδιαφέροντα, απαντώντας στο πρότυπο του καλλιτέχνη-νομά και υπογραμμίζοντας την ερευνητική διάσταση της καλλιτεχνικής πρακτικής, λόγω των ιδιαιτεροτήτων του εκάστοτε τόπου που καλούνται οι φιλοξενούμενοι καλλιτέχνες να εξερευνήσουν και να ενσωματώσουν στα έργα τους. Βέβαια, τα ίδια τα προγράμματα, θεσμοθετημένα όπως είναι, βρίσκονται στο επίκεντρο των εξελίξεων στον καλλιτεχνικό κόσμο σήμερα διότι προωθούν και εμπορευματοποιούν την καλλιτεχνική έρευνα που είναι σήμερα πολύ ελκυστική στα μεγάλα ιδρύματα και τις διεθνείς εκθέσεις.

Σύμφωνα με το παγκόσμιο δίκτυο καλλιτεχνικών προγραμμάτων φιλοξενίας *resartis*⁵ τα κοινά χαρακτηριστικά των residencies, διακρίνονται ως εξής: είναι οργανωμένα και προσφέρουν επαρκή χρόνο, χώρο και πόρους για την ενίσχυση της δημιουργικής διαδικασίας. Αντανακλούν τη λεξιλογική τους σημασία ως «πράξη διαμονής σε έναν τόπο» (με έμφαση στην πράξη) και βασίζονται σε αμοιβαία ευθύνη, πειραματισμό, και διάλογο. Σε επίπεδο προσωπικής εξέλιξης των συμμετεχόντων αποτελούν ουσιαστικές ευκαιρίες επαγγελματικής και προσωπικής ανάπτυξης, καθότι είναι συναντήσεις με το άγνωστο, συνιστούν εργαλεία

⁵ <https://resartis.org/>

για διαπολιτισμική κατανόηση, και αναβαθμίζουν το προσωπικό προφίλ με άμεσο και συνεχή καλλιτεχνικό, κοινωνικό και οικονομικό αντίκτυπο. Επιπλέον, έχουν καθοριστική σημασία για το οικοσύστημα των τεχνών, αφού ως καταλύτες για παγκόσμια κινητικότητα συνδέουν το τοπικό με το παγκόσμιο και γεφυρώνουν διαφορετικούς καλλιτεχνικούς και μη κλάδους. Τέλος, συμβάλλουν σημαντικά στην πολιτιστική πολιτική και την πολιτιστική διπλωματία.

Κατά τα άλλα, υπάρχει μεγάλη ποικιλομορφία ως προς τις τοποθεσίες, το χρόνο διαμονής, τις ειδικότητες, τα προγράμματα και τα κόστη που προσφέρονται για εικαστικούς, επιμελητές, ακαδημαϊκούς και ερευνητές. Πιο συγκεκριμένα, εκτός από τα residencies που προσφέρονται στις διεθνείς αστικές μητροπόλεις, υπάρχει πλήθος προγραμμάτων που λαμβάνουν χώρα σε αποκεντρωμένες περιοχές, ορεινά χωριά, νησιωτικές ή αγροτικές κοινότητες, τα οποία επικεντρώνονται στη σχέση της σύγχρονης τέχνης με το φυσικό περιβάλλον και την κοινότητα.

Η επιμελήτρια Taru Elfving περιγράφει τα residencies ως «ασφαλείς τόπους απόδρασης» που προσφέρουν στους εικαστικούς ένα διάλειμμα από τους φρενήρεις ρυθμούς της αστικής καθημερινότητας, το άγχος για εμπορικότητα, την επισφάλεια, τις κοινωνικοπολιτικές αναταράξεις, και τον καθιερωμένο τρόπο σκέψης και δράσης μέσα στο καλλιτεχνικό σύστημα. Αφήνοντας πίσω για λίγο τη ρουτίνα, οι εικαστικοί μπορούν να αφοσιωθούν απρόσκοπτα στο έργο τους, είτε αυτό βρίσκεται σε στάδιο δημιουργίας, είτε σε στάδιο έρευνας, είτε βρίσκεται ακόμα προς αναζήτηση, αφημένοι στις επιρροές ενός μικρού και ήσυχου αποκεντρωμένου τόπου (Elfving 2020).

Τα residencies προσφέρονται ως προσωρινά καταφύγια (retreats) όπου συνήθως συστήνεται μια καλλιτεχνική κολεκτίβα σε άμεση επαφή και συνεργασία με την τοπική κοινότητα, ενθαρρύνοντας έτσι διεργασίες αμοιβαίας μάθησης, παράγοντας νέες συλλογικές εμπειρίες και γνώσεις, και θεμελιώνοντας τις βάσεις ενός νέου πολιτισμικού παραδείγματος. Διότι η προσωρινή απόδραση σε ένα καταφύγιο, αναφέρεται σε έναν τόπο και σε έναν χρόνο, αλλά κυρίως σε μία πράξη. Σαν καταφύγια, τα residencies μπορούν να λειτουργήσουν ως πεδία πειραματισμού για την επανατοποθέτηση μας στην εκάστοτε κρίση, με έμφαση όχι μόνο στο τι κάνουμε αλλά και στο πώς ασκούμε την πρακτική μας, ως καλλιτέχνες, επιμελητές, θεσμοί.

Ωστόσο, η αντίληψη των residencies ως προσωρινά καταφύγια, δημιουργεί πιθανόν λανθασμένες εντυπώσεις για το χρόνο που προσφέρουν οι συγκεκριμένοι θεσμοί. Γιατί επί της ουσίας, τα residencies από τη μια παρουσιάζουν ευκαιρίες απόδρασης από την

καθημερινότητα, αλλά από την άλλη είναι παραγωγικές περίοδοι εξίσου. Προσφέρονται με σκοπό την ανάπτυξη κάποιας ιδέα ή έρευνας με απώτερο στόχο τη διαμόρφωση καινούριας δουλειάς και υπό αυτό το πρίσμα, είναι ευκαιρίες επαγγελματικής εξέλιξης, ειδικά όταν τοποθετούνται στο σημερινό συγκείμενο των χρονικά πεπερασμένων εργασιών (project-based) που κυριαρχεί στον καλλιτεχνικό χώρο.

Παρόλα αυτά, τα residencies δύνανται όντως να προτείνουν το παράδειγμα της επιβράδυνσης μέσα από την επαναπραγμάτευση της καλλιτεχνικής πρακτικής. Στην περιβαλλοντική, ηθική και κοινωνική κρίση που βρίσκεται σε εξέλιξη παγκοσμίως, και περιπλέκει την έκτη μαζική εξάλειψη, τον παγκόσμιο καπιταλισμό, την εργασιακή επισφάλεια, και τις γεωγραφικές σχέσεις εξουσίας, τα residencies μπορούν να προσφέρουν ασφαλείς χώρους φιλοξενίας και μοιράσματος, αντί του συνεχώς αυξανόμενου ανταγωνισμού για επιβίωση στο αφιλόξενο αστικό περιβάλλον, και να μας παρακινήσουν να αναλάβουμε έμπρακτα την «ευθύνη να απαντήσουμε»⁶ στις επείγουσες κρίσεις της εποχής μας (Elfving 2020).

Με την προσωρινή απόσυρση από το κέντρο σε πιο φυσικά περιβάλλοντα, αναπτύσσεται η αμφισβήτηση της ίδιας της έννοιας του κέντρου. Η εκούσια επιβράδυνση και αποκέντρωση μπορούν τότε να ενθαρρύνουν ατομικές και συλλογικές ζυμώσεις για τη διαμόρφωση ενός νέου τρόπου συμβίωσης και συν-κόσμησης, βασισμένου σε μορφές κοινότητας, αλληλεγγύης και συνύπαρξης που λειτουργούν για να σπάσουν τις θεσμικές ιεραρχίες καθώς και όλες τις έμφυλες, φυλετικές, και πολιτισμικές διακρίσεις.

Φυσικά, όλες αυτές οι κοινωνιολογικές προεκτάσεις πηγάζουν από την ιδιαιτερότητα που προσφέρει το ντόπιο στοιχείο της υπαίθρου, το οποίο προσφέρεται για διαφορετικές καθημερινές διεργασίες από ό,τι η ταχεία κατανάλωση της ζωής που βιώνουμε στην πόλη. Η υπαίθρος αναδεικνύεται ως χώρος διερεύνησης μη ηγεμονικών μοντέλων ζωής, και καλλιεργεί πρακτικές συμβίωσης που ενσαρκώνουν την αυτονομία, την φροντίδα, τη βιωσιμότητα, την περιβαλλοντική δικαιοσύνη, την αμοιβαία προσφορά, όλα τους στοιχεία που είναι ούτως ή άλλως συνδεδεμένα με τη φύση της φιλοξενίας και της συγκατοίκησης,

⁶ Response-ability στο πρωτότυπο κείμενο της Elfving.

και επιπλέον συμβάλλουν στην αποανάπτυξη σαν στάση ζωής και την αποαποικιοποίηση του φαντασιακού από τον καπιταλιστικό παροξυσμό.

Ζώντας με μικρές κοινότητες εγκατεστημένες σε αποκεντρωμένες περιοχές, οι καλλιτέχνες γίνονται συμμετοχοί μιας ιδιαίτερης γνώσης που η εικαστικός και ερευνήτρια Laura Donkers ονομάζει «κοινοτική ενσώματη γνώση» (Donkers 2020). Αντλώντας από τη φαινομενολογία του Merleau-Ponty, η Donkers περιγράφει ότι η έννοια της ενσώματης γνώσης αναδεικνύει το σώμα ως το πρωτεύον υποκείμενο της γνώσης, έναντι του μυαλού. Στην περίπτωση των μικρών αποκεντρωμένων κοινοτήτων, η ενσώματες γνώσεις περιλαμβάνουν τις πρακτικές που σχετίζονται με τις καθημερινές εργασίες και τις συνήθειες των κατοίκων, και συνδέονται με την συλλογική εμπειρία και μνήμη των ειδικών χαρακτηριστικών του τόπου, όπως το κλίμα, το τοπίο, την ιστορία. Η Donkers υποστηρίζει ότι συνδυάζοντας την κοινοτική ενσώματη γνώση με τις γνώσεις που φέρνουν μαζί τους οι καλλιτέχνες, δημιουργούνται δυναμικές σχέσεις αμοιβαίας μάθησης, οι οποίες οδηγούν σε νέα παραδείγματα συμβίωσης.

Έτσι λοιπόν τα αποκεντρωμένα residencies, αναδεικνύονται ως ένα εργαλείο για την αναδιάρθρωση ολόκληρης της οικολογίας της τέχνης, και κατ' επέκταση της παγκόσμιας οικολογίας. Στο τέλος, τα καλέσματα για αλλαγή και αποανάπτυξη που ολοένα και πληθαίνουν, δεν είναι απλώς ουτοπικές σκέψεις, αλλά πολύ περισσότερο είναι μια επείγουσα ανάγκη που επεκτείνεται πέρα από την παραγωγή έργων τέχνης, στην κατασκευή άυλων διαδικασιών, πρακτικών επινόησης της καθημερινότητας και επανα-διευθέτησης του βιωμένου χρόνου, που μπορούν να γίνουν αισθητές με την πάροδο του χρόνου (Verginis 2023).

Προς αποφυγήν μιας αποικιοκρατικής προσέγγισης, οι καλλιτέχνες οφείλουν να αντιμετωπίζουν την κοινότητα όχι ως αντικείμενο έρευνας, αλλά ως ένα έμβιο πεδίο ανθρώπινων σχέσεων, ιστορίας και συλλογικής μνήμης, εντός του οποίου καλούνται να μάθουν, να δια-δράσουν και να συσχετιστούν. Στην εισαγωγή του βιβλίου της *The Lure of the Local*, η Lucy Lippard υποστηρίζει ότι «ο χώρος ορίζει το τοπίο, ενώ ο χώρος σε συνδυασμό με τη μνήμη ορίζουν τον τόπο» (Lippard 1997, σ. 9). Η ιδιαιτερότητα του τόπου λοιπόν είναι το υλικό των καλλιτεχνών – ερευνητών, όταν συλλαμβάνουν, σχεδιάζουν και υλοποιούν έργα και δράσεις στην ύπαιθρο.

Για να επιτευχθεί ένα πραγματικά ουσιώδες και όχι επιφανειακό έργο σε έναν περιφερειακό τόπο, είναι απαραίτητο οι εικαστικοί να γνωρίσουν τις τοπικές ιδιαιτερότητες,

να ζήσουν, δηλαδή για κάποιο χρονικό διάστημα στον τόπο, αντί να επισκεφθούν το μέρος με τουριστική διάθεση και βλέμμα. Τα τοποειδικά έργα στην πιο πρώιμη μορφή τους προϋπέθεταν την άρρηκτη σχέση μεταξύ του έργου και του περιβάλλοντος χώρου, και απαιτούσαν συνήθως τη φυσική παρουσία του θεατή για την ολοκλήρωση του έργου. Όμως, για μια ουσιαστική τοποειδική τέχνη, οι καλλιτέχνες οφείλουν να μελετήσουν την ανθρώπινη ιστορία και μνήμη, καθώς επίσης και άλλες κοινωνικές, ηθογραφικές, και πολιτικές σχέσεις που καθορίζουν την βιωμένη εμπειρία του τόπου. Η ερευνητική διαδικασία που απαιτείται για ένα τοπικά προσανατολισμένο έργο, απαιτεί δηλαδή μια διεπιστημονική προσέγγιση από τον μελετητή-καλλιτέχνη και κατ' επέκταση απαραίτητο χρονικό περιθώριο για να καταφέρει να εντυφλήσει στην πραγματικότητα του τοπικού μικρόκοσμου. (Lippard 1997, σ. 274-275).

Μια τέχνη που διέπεται από την ηθική του τόπου οφείλει να λαμβάνει υπόψη το κοινό το οποίο εμπλέκει. Η Lippard περιγράφει τα απαραίτητα χαρακτηριστικά μιας επιτυχημένης καλλιτεχνικής τοπικής παρέμβασης ως εξής: το έργο πρέπει να είναι συλλογικό, τουλάχιστον στο βαθμό που να αναζητά πληροφορίες, συμβουλές, και ανατροφοδότηση από την κοινότητα στην οποία θα τοποθετηθεί. Χρειάζεται να είναι εννοιολογικά προσιτό σε ανθρώπους διαφορετικών τάξεων, και οικείο τουλάχιστον επιφανειακά, ώστε να μην μπερδεύει ή απωθεί τους πιθανούς θεατές ή συμμετέχοντες, αλλά ταυτόχρονα να είναι πολυδιάστατο για να κινήσει το διάλογο και να προσφέρει βαθύτερες αναφορές για εκείνους που τις αναζητούν. Στο πλαίσιο της κοινότητας, το έργο θα πρέπει να ενσωματώνει τα βιώματα των ανθρώπων που ζουν εκεί, ώστε η κοινότητα να σχετιστεί με αυτό, αλλά και κριτικό, ώστε να προκαλέσει τους ανθρώπους να σκεφτούν για θέματα πέρα από το αντικείμενο του έργου, και να θέσουν υπό αμφισβήτηση επιφανειακές ή κατεστημένες υποθέσεις για τον τόπο, την ιστορία του και τη χρήση του (Lippard 1997, σ. 286). Στην ανακάλυψη ενός τόπου μέσα από την καλλιτεχνική έρευνα, με σκοπό τη συν-δημιουργία ενός έργου, τα εμπλεκόμενα μέρη αναπτύσσουν μια σχέση αλληλεπίδρασης, ενώ ο ίδιος ο τόπος αναλαμβάνει το ρόλο του δασκάλου, διαδίδοντας την ενσώματη γνώση που ενυπάρχει στις κοινοτικές πρακτικές (Donkers 2020, σ. 44).

Έτσι, ο καλλιτεχνικός κόσμος διευρύνεται, συμπεριλαμβάνει φωνές μέχρι πρότινος αποσιωπημένες, και συμβάλλει στην κατανόηση και την ανάδειξη των τοπικών ιδιαιτεροτήτων. Τα έργα βέβαια που δημιουργούνται και παρουσιάζονται σε τοπικό επίπεδο, δεν μένουν πλέον προσκολλημένα στον συγκεκριμένο τόπο, όπως τα πρώτα τοποειδικά έργα που αψηφούσαν την εμπορευματοποίηση επιμένοντας στην ακινησία (Kwon 2002, σ. 31).

Σήμερα ο νομαδισμός φαίνεται να υποστηρίζεται ακριβώς για τους ίδιους σκοπούς της αντιεμπορευματοποίησης, περιέργως, ωστόσο, γιατί η νομαδική αρχή ορίζει επίσης το κεφάλαιο στην εποχή μας. Η Kwon επισημαίνει ότι το όραμα της Lippard για αστική αποκέντρωση και ενεργοποίηση εντός μικρότερων κοινοτήτων και οικονομιών μπορεί να είναι μεν ελκυστικό σε ατομικό επίπεδο, αλλά είναι επίσης ελκυστικό και για τους αποικιοκρατικούς μηχανισμούς που διέπουν το καπιταλιστικό σύστημα, όπως αντιστοίχως ανέφερα προηγουμένως για την πολιτισμική ιδιοποίηση των ιδιαιτεροτήτων των καταπιεσμένων κοινοτήτων που προσέγγισε το Νέο Είδος Δημόσιας Τέχνης. Η σχέση μεταξύ της αυξανόμενης αφαίρεσης του χώρου μέσω της παγκοσμιοποίησης, αφενός, και της ανάδειξης της τοπικής ιδιαιτερότητας και της πολιτισμικής αυτονομίας αφετέρου, είναι μάλλον διαλεκτική, παρά αντιθετική σύμφωνα με την Kwon. Η παραγωγή του διαφορετικού, δηλαδή, είναι η ίδια μια θεμελιώδης δραστηριότητα του καπιταλισμού, απαραίτητη για τη συνεχή επέκτασή του (Kwon 2002, σ. 159). Επομένως, η στροφή προς τις τοπικές κοινότητες ενέχει τον κίνδυνο να αλλοτριωθούν κι εκείνες από την επικράτηση αναπτυξιακών πρακτικών, να υποστούν δηλαδή μιας μορφής εξευγενισμό, ή εξωτικοποίηση.

Αυτό το παράδοξο μεταξύ του νομαδισμού και της τοπικότητας διαφαίνεται, επίσης, στο οικοσύστημα των residencies, που έρχεται σε σύγκρουση με την αποστολή και τη φιλοσοφία της οικολογίας, της βιωσιμότητας και της αποανάπτυξης, που προσπαθώ εδώ να πραγματευτώ. Όπως για παράδειγμα, πόσο οικολογικό είναι να ταξιδεύει κανείς σε απομακρυσμένες περιοχές διανύοντας αεροπορικώς μεγάλες αποστάσεις; Ποιο είναι το οικολογικό αποτύπωμα που αφήνει; Σε ποιους αναφέρονται τα residencies και πόσο προσβάσιμα είναι σαν θεσμοί; Πόσο πραγματικά αυτόνομη πρακτική είναι το να δουλεύει κανείς στην περιφέρεια, όταν οι πόροι προέρχονται από το κέντρο;

Παρόλο που μπορεί, κανείς, να βρει λύσεις στα περισσότερα από τα παραπάνω προβλήματα, όπως για παράδειγμα να επιλέξει να ταξιδέψει οδικώς, ή να κάνει αίτηση σε ένα residency που προσφέρεται δωρεάν, η τελευταία σπαζοκεφαλιά, του πώς μπορούμε να κάνουμε αντι-αποικιοκρατική τέχνη με αποικιοκρατικούς πόρους, παραμένει. Στο επόμενο κεφάλαιο, θα επιχειρηθούν κάποιες απαντήσεις (ή θα προκληθούν κι άλλα ερωτήματα) μέσα από σύγχρονα παραδείγματα καλλιτεχνικών κι επιμελητικών πρακτικών στην ύπαιθρο, στο πλαίσιο προγραμμάτων φιλοξενίας και μη, με την υποστήριξη καλλιτεχνικών ιδρυμάτων ή όχι. Ο διάλογος του σημερινού θεσμικού πλαισίου με τη λαχτάρα απελευθέρωσης από αυτό, είναι γεμάτος αντιφάσεις και επανα-διαπραγματεύσεις, όπου αναπόφευκτα το καλλιτεχνικό

σύστημα οφείλει να πάρει θέση εμπράκτως. Μια ολική απόρριψη των καθιερωμένων δομών δεν είναι άξαφνα πραγματοποιήσιμη, μα ο κανόνας είναι εφικτό να αλλάξει από το ατομικό στο συλλογικό, και από το τοπικό στο παγκόσμιο.

IV. Από τη μεγάλη εικόνα στις πολλαπλές γωνίες θέασης

Ο μερισμός του αισθητού

Ο ρους της ιστορίας της τέχνης είναι, όπως όλες οι ιστορίες, μια σειρά συγκρούσεων, διαπραγματεύσεων, ρήξης και επαναπροσδιορισμού του ρόλου της τέχνης σε σχέση με την κοινωνία. Σήμερα, η καλλιτεχνική έρευνα εντοπίζεται ως το επίκαιρο και επείγον πεδίο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, και οι εικαστικοί αναλαμβάνουν δράση ως οραματιστές μιας πολυπόθητης πολιτισμικής αλλαγής, σε διαρκή διάλογο και κίνηση μέσα και έξω από το θεσμικό πλαίσιο, είτε αυτό είναι ένα μουσείο, ένα κοινωφελές ίδρυμα, μια κρατική επιχορήγηση, μια εκθεσιακή μέγα-διοργάνωση. Η διαλεκτική σχέση με το θεσμικό πλαίσιο της τέχνης παρά η ολοκληρωτική απόρριψή του, αναδεικνύεται επί του παρόντος ως ένα κυρίαρχο χαρακτηριστικό της τέχνης (Δημητρακάκη 2013, 22).

Καθ' όλη τη διάρκεια μελέτης και συγγραφής αυτών των σελίδων, επέστρεφε συχνά στο μυαλό μου και στα χέρια μου το βιβλίο *Ο μερισμός του αισθητού* του Γάλλου φιλοσόφου Jacques Rancière, επιβεβαιώνοντας κάθε φορά την περίπλοκη σύνδεση μεταξύ τέχνης και πολιτικής. Διότι η οικολογία και η αποανάπτυξη, οι δύο έννοιες που πρωτίστως ώθησαν την παρούσα διερεύνηση, σαν μέθοδοι πολιτισμικής αλλαγής, αναφέρονται σε έναν τρόπο συμβίωσης και ως εκ τούτου εγγράφονται στη σφαίρα του πολιτικού, όπως άλλωστε και η τέχνη. Η θεωρία του Rancière λοιπόν, μου φαίνεται χρήσιμη και κατατοπιστική στην παρούσα διερεύνηση, γιατί ρίχνει φως στη διαλεκτική σχέση της τέχνης με τους κεφαλαιοκρατικά και αποικιοκρατικά διαρθρωμένους θεσμούς, και τις δυναμικές λειτουργίες αυτού του πλαισίου (αλλά και εκτός του) σχετικά με την παραγωγή και διάδοση της γνώσης, που όπως διαπιστώθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, είναι το πλέον ζητούμενο της σύγχρονης τέχνης.

Ο Rancière έχει μελετήσει εκτενώς τη σχέση μεταξύ πολιτικής και αισθητικής, την οποία έχει συνοψίσει στην έννοια που ονόμασε «ο μερισμός του αισθητού». Το έργο του συνιστά ένα σύστημα σκέψης μέσα από το οποίο προσεγγίζει την πολιτική διάσταση της καλλιτεχνικής παραγωγής, τους τρόπους δηλαδή που η αισθητική διαμορφώνει υποκείμενα, και σχέσεις εξουσίας ανάμεσα τους, αναλόγως με τους «τρόπους του ποιείν» και τις αντίστοιχες μορφές ορατότητας αυτών των τρόπων. Για τον Rancière «η αισθητική δεν είναι η επιστήμη ή η φιλοσοφία της τέχνης εν γένει, αλλά ένα σύστημα κατανομής των χώρων και των χρόνων, του ορατού και του μη ορατού, της ομιλίας και του θορύβου που ορίζει ταυτόχρονα τη θέση και τα διακυβεύματα της πολιτικής ως μορφής εμπειρίας» (Rancière, 2012, σ. 17). Με την χρήση της λέξης «κατανομή» σε αυτόν τον ορισμό, μπορεί πιο εύκολα

να γίνει αντιληπτή η θεώρησή περί μερισμού του αισθητού: «ο μερισμός του αισθητού είναι το σύστημα των προφανών γεγονότων της αισθητηριακής αντίληψης που αποκαλύπτει ταυτόχρονα τόσο την ύπαρξη κάτι κοινού, όσο και τους διαχωρισμούς που ορίζουν στο εσωτερικό του συστήματος τα αντίστοιχα μέρη και θέσεις» (Rancière, 2012, σ. 15). «Η πολιτική συνίσταται στην ανακατανομή του μερισμού του αισθητού, δηλαδή των χρόνων και των χώρων, των τόπων και των ταυτοτήτων, στο να φέρνει κανείς στη σκηνή νέα αντικείμενα και υποκειμένα. Στο μέτρο που η πολιτική στήνει τέτοιες σκηνές διχογνωμίας μπορεί να χαρακτηριστεί 'αισθητική' δραστηριότητα» (Rancière, 2008, σ. 86).

Η αισθητική λοιπόν αφορά πρωτίστως την πολιτική διάσταση της τέχνης, υπό την έννοια ότι ένα έργο τέχνης, αναλόγως το πως φτιάχτηκε, από ποιους, τι απεικονίζει, πώς και πού προβάλλεται, πώς και από ποιους ερμηνεύεται, παράγει τα αντίστοιχα νοήματα. Κατ' επέκταση έχει την ικανότητα να επηρεάσει και να διαμορφώσει συνειδήσεις σχετικά με τον αισθητό κόσμο γύρω μας, αναμοχλεύοντας και ανακατατάσσοντας τις σχέσεις εξουσίας που διαμορφώνουν τούτο τον κόσμο. Η εικόνα που φτιάχνει ο Rancière στον «Μερισμό του Αισθητού» συμπυκνώνει όλη την ουσία, τη λειτουργία και τον σκοπό της τέχνης.

Αναπτύσσοντας το σκεπτικό του, ο Rancière διακρίνει τρία ιστορικά καθεστώτα της τέχνης, όπως τα ονομάζει, τα οποία περιγράφουν τους ιδιαίτερους τύπους σχέσεων ανάμεσα στις καλλιτεχνικές πρακτικές, τους τρόπους πρόσληψης και τις μορφές ορατότητας τους, και τους τρόπους ερμηνείας και κρίσης αυτών των πρακτικών. Ονομάζει τα τρία υποσύνολα των ιστορικών καθεστώτων της τέχνης: ηθικό, αναπαραστατικό, και αισθητικό καθεστώς.

Το ηθικό καθεστώς εστιάζει στην εικονογραφία και τους τρόπους με τους οποίους η προέλευση των απεικονίσεων σε συνδυασμό με τις χρήσεις και τους σκοπούς για τους οποίους το έργο προορίζεται, επηρεάζει το ήθος, δηλαδή τον τρόπο ύπαρξης των ατόμων και των συλλογικοτήτων (Rancière, 2012, σ. 33). Το γεγονός αυτό, εμποδίζει την τέχνη να θεωρηθεί ως αυτόνομη, διότι πέρα από τα μορφολογικά στοιχεία που ορίζουν την εικόνα, αυτή προσδιορίζεται επιπλέον και από την επίδραση που ασκεί στους θεατές, λαμβάνοντας έναν ηθικοπλαστικό χαρακτήρα.

Στο αναπαραστατικό καθεστώς της τέχνης, η έννοια της αναπαράστασης είναι αυτή που οργανώνει τους τρόπους του «ποιείν, οράν και κρίνειν» (Rancière, 2012, σ. 36). Σε αντίθεση με το ηθικό καθεστώς, που έδινε βάρος στην εικονογραφία, εδώ αναδεικνύεται η κατασκευή μιας πλοκής, η επιτέλεση μιας αναπαράστασης δρώντων υποκειμένων. Η διαδικασία της μίμησης, που βρίσκεται στον πυρήνα του αναπαραστατικού καθεστώτος,

συνιστά κατ' ουσίαν ένα καθεστώς ορατότητας (Rancière, 2012, σ.σ. 36-37) που αφορά τις τέχνες. Δίνοντας βάση στα δρώντα υποκείμενα, το αναπαραστατικό καθεστώς συνδέεται με την ιεραρχία των κοινωνικών και πολιτικών ενασχολήσεων. Προάγοντας την συμπερίληψη στη δημιουργία, την εκτέλεση και την πρόσληψη του έργου, αναδεικνύει την άρθρωση προσωπικού λόγου, ο οποίος μετουσιώνεται σε πολιτικός, αντί της στείρας περιγραφής, και τη συμμετοχή αντί της παθητικής πρόσληψης κάποιου νοήματος. Για παράδειγμα, τα έργα σχεσιακής αισθητικής, όπως είναι οι μορφές κοινοτικής τέχνης, συνοψίζουν με ακρίβεια το αναπαραστατικό καθεστώς του Rancière.

Τέλος, το αισθητικό καθεστώς ξεχωρίζει από τα άλλα δύο καθεστώτα της τέχνης διότι διέπεται από την «ετερογενή δύναμη μιας σκέψης που έχει η ίδια αποξενωθεί από τον εαυτό της» (Rancière, 2012, σ. 38). Για να καταστήσει αντιληπτή αυτή τη φαινομενικά αντιφατική ιδέα, ο Rancière αναφέρεται στον ορισμό της τέχνης που έδωσε ο Γερμανός ιδεαλιστής φιλόσοφος Friedrich Schelling, την έννοια της τέχνης δηλαδή ως ένωση μιας συνειδητής και ασυνείδητης διαδικασίας. Συμπληρωματικά λοιπόν, παρά αντιφατικά, το αισθητικό καθεστώς από τη μία θεμελιώνει την αυτονομία της τέχνης, απελευθερώνοντάς την από κάθε κανόνα και ιεραρχία, ενώ παράλληλα ταυτίζει τις μορφές της τέχνης με τις μορφές που εμπλέκονται στη διαμόρφωση του ανθρώπου και της ζωής (Rancière, 2012, σ. 40).

Ανεξάρτητα λοιπόν από τις επιμέρους διακρίσεις και διαφοροποιήσεις ως προς τους τρόπους παραγωγής, πρόσληψης και ερμηνείας της τέχνης, τα τρία καθεστώτα συγκλίνουν στην ιδέα ότι η τέχνη δεν είναι αυτόνομη προς τη λειτουργία της, αλλά νοηματοδοτείται από το εκάστοτε ιστορικό συγκείμενό της. Το έργο δηλαδή δεν γίνεται αντιληπτό εξ ολοκλήρου από την υλικότητά του, αλλά στην ερμηνεία του συμβάλλουν εξίσου η μορφολογία, ο τρόπος παραγωγής και η σχέση που δημιουργείται ανάμεσα στο έργο, τον περιβάλλοντα χωροχρόνο και το ανθρώπινο σώμα, με λίγα λόγια η τόπο-ειδικότητά του. Εμπεριέχει κατ' αυτόν τον τρόπο το έργο τη δυνατότητα να στήσει μια αισθητήρια εμπειρία για το κοινό, ανακατατάσσοντας τον μερισμό του αισθητού. Και σε αυτήν ακριβώς τη δυνατότητα έγκειται η πολιτική διάσταση της αισθητικής, επιτελώντας τη λειτουργία που ο Rancière ονομάζει «αισθητική επανάσταση» και περιγράφει ως μια επαναστατική ανατροπή του περιεχομένου της τέχνης, όπου αναδείχθηκε το κοινότοπο ως θεματολογία του έργου, την οποία τοποθετεί χρονικά στην αρχή του εικοστού αιώνα (Rancière 2012, σ. 47).

Στην παρούσα εργασία, ο μερισμός του αισθητού αφορά την μετατόπιση από το αναπτυξιακά προσανατολισμένο καλλιτεχνικό σύστημα με επίκεντρο τους νόμους της

αγοράς, σε ένα πεδίο καλλιτεχνικής δραστηριότητας που εστιάζει στις έννοιες της αποκέντρωσης, της υπαίθρου και των κοινοτήτων που ανθούν εκεί, οι οποίες ως επί το πλείστον αγνοούν και αγνοούνται από τον καθιερωμένο χώρο της τέχνης. Ο μερισμός του αισθητού δηλαδή, όπως εφάπτεται στη συγκεκριμένη ανάλυση, προτρέπει τη μετατόπιση του ίδιου του καλλιτεχνικού χώρου «στη σφαίρα του αποκεντρωμένου, ή καλύτερα στη σφαίρα των πολλαπλών κέντρων» (Lippard 1997, σ. 277).

Στην περίπτωση της καλλιτεχνική έρευνας, και δη των έργων που σχετίζονται με την οικολογία, τα τρία καθεστώτα της τέχνης συνυφαίνονται και οικοδομούν ένα πολυδιάστατο πεδίο παραγωγής γνώσης και κριτικής σκέψης, τρόπων εστίασης της ιστορίας και διαμόρφωσης της συλλογικής συνείδησης και μνήμης. Φέρνοντας στο καλλιτεχνικό προσκήνιο το φυσικό περιβάλλον και την σταδιακή αλλά ραγδαία υποβάθμισή του εξαιτίας της ανθρώπινης δραστηριότητας, τις συλλογικές κοινωνικές πρακτικές και τις βιωμένες εμπειρίες αποκεντρωμένων ή αυτόχθονων κοινοτήτων, και την ακτιβιστική δράση ενάντια στην κλιματική καταστροφή, η καλλιτεχνική έρευνα εργάζεται για μια πολυσυλλεκτική θεώρηση της σημερινής κατάστασης. Βέβαια, ο μερισμός του αισθητού δεν αναφέρεται μόνο στην καλλιτεχνική πρακτική καθαυτή, αλλά καθορίζει επίσης και τους τρόπους και διαμεσολάβησης της τέχνης. Αναφέρεται δηλαδή στις σχέσεις εξουσίας εντός των εκθεσιακών φορέων και τους τρόπους που η διάρθρωση και η λειτουργία τους επηρεάζουν τη γνώση που προσφέρουν.

Πίσω στο ζήτημα της οικολογικής αφύπνισης μέσω της τέχνης, οι οίκο-εκθέσεις⁷ εφάπτονται του ηθικού καθεστώτος της τέχνης, για τον ηθικοπλαστικό χαρακτήρα που έχουν ως φορείς νοημάτων. Αν και θεωρούσα ότι η πρώτη έκθεση που σχετίζονταν με την οικολογική αφύπνιση ήταν η μινιμαλιστική έκθεση *Earthworks* (1967), που ανέφερα νωρίτερα, εξεπλάγην όταν διαπίστωσα ότι οίκο-εκθέσεις πραγματοποιούνται ήδη από το 1951, με εναρκτήρια την έκθεση *The New Landscape in Art and Science* του Αμερικανικού πανεπιστημίου MIT, όπως πληροφορεί ο κατάλογος της έκθεσης *Ecoventions* που πραγματοποιήθηκε στην Καλιφόρνια το 2002 (Spraid 2002, 133-136). Το γεγονός αυτό, μαζί με τον ολοκληρωμένο κατάλογο των οίκο-εκθέσεων, υποδεικνύει ότι η σχέση τέχνης και

⁷ Μεταφράζω και υιοθετώ εδώ τη φράση 'eco exhibitions' της επιμελήτριας του περιοδικού *Art Review*: Recinto, Marv. 2023. «*Eco Exhibitions Won't Save Us*». *Art Review*

περιβάλλοντος καθορίζονταν από τοποειδικές και μη, ερευνητικές καλλιτεχνικές πρακτικές, ήδη από τις απαρχές της ονομαζόμενης Ανθρωπόκαινου εποχής, μόνο που τότε δεν είχε επισημοποιηθεί η έννοια της καλλιτεχνικής έρευνας ως γνωστικό πεδίο. Επίσης, η πραγματοποίηση της πρώτης οίκο-έκθεσης σε ένα (εξέχον) πανεπιστήμιο, υπογραμμίζει αφενός την μετατόπιση του εικαστικού πειραματισμού από τα ατελιέ στο πανεπιστήμιο, και συνεπώς την έκτοτε ανάμειξη της τέχνης με την έρευνα. Αφετέρου, διαφαίνονται πρώτον, η εκπαιδευτική στροφή που πήρε η τέχνη, προωθώντας ολοένα και περισσότερο την παραγωγή γνώσης μέσω του καλλιτεχνικού έργου, δεύτερον, η οικολογική αφύπνιση και η ανάληψη δράσης της ακαδημαϊκής κοινότητας, και τρίτον, η αναζήτηση δημιουργικών τρόπων αντιμετώπισης της περιβαλλοντικής κρίσης. Ο τίτλος δε, αυτής της πρώτης οίκο-έκθεσης προοικονομεί τις εξελίξεις που έπονται και φτάνουν έως σήμερα, σχετικά με τη σύζευξη τέχνης και επιστήμης σαν μέθοδος διαχείρισης του οικολογικού προβλήματος.

Από το 1951 έως σήμερα, οι οίκο-εκθέσεις ως αναπαραστάσεις και αφηγήσεις ενδυναμώνουν τον περιβαλλοντικό διάλογο για το τι κάνουμε και τι οφείλουμε να κάνουμε ως πολιτικά όντα ώστε να αντιμετωπίσουμε το πρόβλημα, και ως εκ τούτου, εμπíπτουν εκτός από το ηθικό, και στο αισθητικό καθεστώς της τέχνης. Βέβαια, αν και αυτές οι εκθέσεις έχουν αναμφίβολα τη δυνατότητα να ευαισθητοποιούν και πολύ παραπάνω, να διαμορφώνουν τη γνώση γύρω από την οικολογική κρίση, συχνά αποδεικνύονται άκαρπες μπροστά στην πραγματική περιβαλλοντική καταστροφή (Recinto 2023). Αυτό οφείλεται πιθανόν στην συνήθως στείρα αναπαράσταση του οικολογικού προβλήματος μέσα στο μουσείο, ως θέαμα για ένα βιαστικό καταναλωτικό κοινό, ενώ στην πραγματικότητα για την αντιμετώπιση του χρειάζεται έμφαση στη δράση και τη συμπερίληψη, όπως έδειξε η κοινοτική τέχνη. Μια συμπεριληπτική καλλιτεχνική και εκθεσιακή πρακτική, δηλαδή, που περιλαμβάνει δράσεις ενεργοποίησης του κοινού, ενθαρρύνει την αμοιβαία μάθηση μεταξύ των συμμετεχόντων που απαρτίζουν το όλο, και αποτελεί μια συλλογική εξερεύνηση ωφέλιμων πρακτικών για όλους, με τη συμβολή όλων. Συμβαίνει επίσης, πολύ συχνά στο καλλιτεχνικό σύστημα, να πλασάρεται μια επίπλαστη οικολογική συνείδηση από τους θεσμούς, τη στιγμή που η πραγματική τους λειτουργία είναι εξαιρετικά επιζήμια για το περιβάλλον (greenwashing).

lumbung, 2022

Ένα παράδειγμα επιτυχημένης ενεργοποίησης κοινότητας μέσω της επιμελητικής και εκθεσιακής πρακτικής είναι η τελευταία έκδοση της *documenta 15*, που πραγματοποιήθηκε το 2022, σε καλλιτεχνική διεύθυνση της Ινδονησιακής συλλογικότητας *ruangrupa*. Η *ruangrupa* ιδρύθηκε στην Τζακάρτα το 2000 και βασίζεται σε μια ολιστική κοινωνική, χωρική, και προσωπική πρακτική που συνδέεται στενά με την ινδονησιακή κουλτούρα, στην οποία η φιλία, η αλληλεγγύη, η βιωσιμότητα και η κοινότητα έχουν κεντρική θέση. Για την *documenta 15* η συλλογικότητα σχεδίασε ένα πρόγραμμα συλλογικών δράσεων με τίτλο *lumbung* που στα ινδονησιακά, σημαίνει «αχυρώνας ρυζιού». Στις αγροτικές κοινότητες της Ινδονησίας, το πλεόνασμα της συγκομιδής του ρυζιού αποθηκεύεται σε κοινοτικούς αχυρώνες και διανέμεται προς όφελος της κοινότητας σύμφωνα με κοινά καθορισμένα κριτήρια. Αυτή η αρχή αντιπροσωπεύει την πρακτική συμβίωσης και εργασίας της *ruangrupa* και χρησιμοποιείται για μια διεπιστημονική και συνεργατική εργασία σε καλλιτεχνικά έργα.

Η θεματική της καλλιτεχνικής διοργάνωσης λοιπόν, αφορούσε έναν αγροτικό τρόπο διαχείρισης μιας πολυσυλλεκτικής κοινότητας, με έμφαση στην αλληλεγγύη και τη συλλογικότητα, και με τη διάθεση επιβράδυνσης: «η επιμελητική μας προσέγγιση επιδιώκει ένα διαφορετικό είδος συνεργατικού μοντέλου χρήσης των πόρων - με οικονομικούς όρους, αλλά και όσον αφορά τις ιδέες, τη γνώση, τα προγράμματα και τις καινοτομίες» (*documenta fifteen 2022*). Επιπλέον, πέρα από το εννοιολογικό κομμάτι της έκθεσης, η *ruangrupa* εντάρφησε την περιβαλλοντική ηθική στον συνολικό σχεδιασμό και τη λειτουργία της διοργάνωσης, επιχειρώντας να μειώσει το οικολογικό της αποτύπωμα και ενθαρρύνοντας τους εταιρικούς χορηγούς και τους επισκέπτες να πράττουν αναλόγως.

Ξεμακραίνοντας (όσο γίνεται) από το θεσμικό πλαίσιο, στη συνέχεια παραθέτω δύο τοπικά παραδείγματα καλλιτεχνικής έρευνας που πραγματοποιήθηκαν σε αγροτικά περιβάλλοντα, αναδεικνύοντας οικολογικές πρακτικές συν-κόσμησης.

STOMACHOMA, 2021

Η εικαστικός Ειρήνη Τηνιακού ήρθε σε επαφή με την αγροτική ζωή στο νησί της Λέσβου, όπου εργάστηκε εποχιακά στο μάζεμα ελιών. Η εμπειρία της στον ελαιώνα τροφοδότησε ένα σώμα έργων που παρουσιάστηκαν στο πλαίσιο της διπλωματικής εργασίας της στο διεπιστημονικό μεταπτυχιακό πρόγραμμα Art & Science του Πανεπιστημίου Εφαρμοσμένων Τεχνών της Βιέννης.

Το συγκεκριμένο πρόγραμμα σπουδών προάγει την καλλιτεχνική έρευνα, επιλέγοντας σπουδαστές εκ των οποίων οι μισοί προέρχονται από τα εικαστικά, και οι υπόλοιποι από διάφορα επιστημονικά πεδία: ανθρωπολόγοι, γεωλόγοι, μηχανικοί, γιατροί, οι περισσότεροι από τους οποίους ασχολούνται επί του παρόντος με οικολογικά θέματα στις διπλωματικές εργασίες τους. Σπουδάζοντας στο συγκεκριμένο ακαδημαϊκό περιβάλλον, η Τηνιακού διαπίστωσε τη θεσμοποίηση του πεδίου της καλλιτεχνικής έρευνας ώστε να ενταχθεί σε ένα εμπορευματικό πλαίσιο, αποτελώντας προϊόν για να προωθήσει μια εικαστικός την δουλειά της και την ιδιότητά της. Εκείνη επέλεξε να αναδείξει με τη βιωματική έρευνά της μια «επιστήμη» ή αλλιώς μια ενσώματη γνώση που προέρχεται από μια πατρογονική παραγωγική εργασία, και συνδέεται με τη βιωσιμότητα [εικ. 12].

«Όσο ήμουν στη Βιέννη, την περίοδο της πανδημίας, άρχισα να αναρωτιέμαι σχετικά με την πρακτική μου. Ίσως το γεγονός ότι ζούσα μακριά από το σπίτι μου με έκανε να επιστρέφω πνευματικά στα μέρη της καταγωγής μου, που ένιωθα ότι με καλούσαν. Όταν ήρθε η ώρα να διαλέξω το αντικείμενο της διπλωματικής μου, αποφάσισα να πάω στη Λέσβο, απ' όπου είναι ο πατέρας μου, και να δουλέψω στις ελιές, στο χωράφι ενός χωριανού μας. Το μέρος μου είναι οικείο, γιατί τα τελευταία χρόνια πηγαίνω όσο πιο συχνά μπορώ, ακόμα και κατά τη διάρκεια του χειμώνα. Με εμπνέει πολύ η παράδοση, το τοπίο, το φαγητό, όλα τα στοιχεία που συνθέτουν τη μοναδικότητά του».

Η Τηνιακού δούλεψε σε δυο χωράφια με δυο διαφορετικές ομάδες, ανδροκρατούμενες και πολυπολιτισμικές, που αποτελούνταν από Έλληνες, Τούρκους, και Αλβανούς αγρότες που κατοικούν στην περιοχή. Βάσει της εμπειρίας της, περιγράφει ότι η μεγαλύτερη πρόκληση είναι να γεφυρωθεί ο βαθύς συντηρητισμός που υπάρχει ακόμη στην τοπική κοινότητα: «έκτοτε με απασχολεί πολύ το πως εμείς που είμαστε μεγαλωμένοι στο αστικό περιβάλλον και έχουμε διαφορετικά ερεθίσματα και μια πιο διαλλακτική νοοτροπία, μπορούμε να συνδεθούμε με τους ντόπιους ουσιαστικά, χωρίς να είμαστε επιδερμικοί. Ο

συντηρητισμός δημιουργεί ένα τεράστιο κενό, και θέλει αρκετή υπομονή όταν τον βιώνεις καθημερινά. Είναι πολύ έντονος για παράδειγμα, ο έμφυλος διαχωρισμός. Στο χωράφι, οι μαζώχτριες παραδοσιακά μαζεύαν τις ελιές μόνο από το χώμα, ή σε μια άλλη πτυχή της σύγχρονης καθημερινότητας, οι άντρες θεωρούν τεράστια προσβολή το να κεράσει μια γυναίκα στο καφενείο». Ακόμα και αυτές οι εμπειρίες και τα ερεθίσματα ενσωματώθηκαν στην καλλιτεχνική έρευνα της Τηνιακού και φανερώνονται στο έργο της.

Φεύγοντας από τη Λέσβο, δημιούργησε στη Βιέννη μια εγκατάσταση όπου ένα παλιό δίκτυο συγκομιδής ελιών και ό,τι αυτό είχε αποκομίσει από την τελευταία του χρήση (χώμα, ελιές, κλαδάκια) απλώνεται και παρουσιάζεται στον εκθεσιακό χώρο, ως υλικό τεκμήριο του πεδίου. Γύρω από το κεντρικό δίκτυο η εικαστικός κρέμασε άλλα υφάσματα, τα οποία έχει ράψει, τυπώσει και ζωγραφίσει με σύμβολα, φωτογραφίες και λέξεις, στοιχεία προερχόμενα από το χωράφι, συνθέτοντας ένα εννοιολογικό δίκτυο, σαν ιδιότυπο ημερολόγιο της εμπειρίας της [εικ. 13]. «Μου αρέσει να δουλεύω με υφάσματα, τα οποία προμηθεύομαι από αγορές μεταχειρισμένων. Το κάνω πρωτίστως για οικολογικούς λόγους, γιατί δεν μου αρέσει η σπατάλη των υλικών, αλλά και γιατί εκτιμώ τα απομεινάρια για τις ιστορίες που πιθανόν κουβαλάνε, και τον τρόπο που μετουσιώνονται σε κάτι καινούριο και αποκτούν ξανά χρηστική αξία».

Σε μια φωτογραφία διακρίνεται ένα χέρι να κρατά τους στρογγυλούς αγκαθωτούς καρπούς μιας ιδιαίτερης ποικιλίας τοπικού κολοκυθιού. Είναι μια δηκτική αναφορά στην ανδροκρατία που επικρατεί στο χωράφι, τυπωμένη σε ένα απαλό σατέν ύφασμα με φιόγκους που έραψε η καλλιτέχνης. Περιγράφει την κοινότητα μέσα από το δικό της βλέμμα, επιχειρώντας να αποδώσει το κλίμα του τόπου. Ανεπιτήδευτες φαινομενικά σημειώσεις πάνω στα υφάσματα φανερώνουν κρυμμένες πρακτικές λεπτομέρειες του χωραφιού, όπως το γυρισμένο ρεβέρ του αγρότη που εξυπηρετεί ως θήκη για τα καρφιά που θα χρησιμοποιήσει, ενώ ξεχωρίζει και το πρωταγωνιστικό στοιχείο όλης της εργασίας, η ελιά. Υφάσματα βαμμένα ή/και τυπωμένα με το ζουμί της ελιάς, και μια αλυσίδα φτιαγμένη από τα κουκούτσια του καρπού, προσθέτουν κυριολεξία στην υλικότητα του έργου.

Το έργο STOMACHOMA είναι μια προσωπική αφήγηση μιας συλλογικής εργασίας στη γη. Πάνω στα υφάσματα ανιχνεύονται σημάδια που μαρτυρούν τις καθημερινές ασχολίες και τη διάθεση της ομάδας. Ένα μεγάλο χνάρι από τη ρόδα του αγροτικού αμαξιού που μετέφερε τους αγρότες καθημερινά προς και από το χωράφι, ένας κοινός τους τόπος που περιγράφει τις χωμάτινες διαδρομές του νησιού, και από κάτω η λέξη 'mirëmëhjes', που σημαίνει

καλημέρα στα αλβανικά, ένας από τους καθημερινούς χαιρετισμούς. Αλλού εντοπίζεται η λέξη «κοκολοκό», μια παλιά κοροϊδευτική περιγραφή της ομιλίας των γυναικών όταν μάζευαν τις ελιές, που προσιδιάζει στην ομιλία της κότας. Για την Τηνιακού, η γλώσσα είναι δομικό στοιχείο της εμπειρίας του χωραφιού, και της κοινότητας εν γένει, διότι φανερώνει τις υφιστάμενες σχέσεις, τα στερεότυπα, αλλά και τη δυναμική εξέλιξη που έρχεται μαζί με τους καινούριους ανθρώπους που ενσωματώνονται στον τόπο.

Ο τίτλος του έργου STOMACHOMA προέρχεται από μια φράση που περιγράφει μια αδιαμεσολάβητη σωματική σχέση του ανθρώπου με τη γη: λένε «από το στόμα στο χώμα» όταν, τρώγοντας κάποιον καρπό που έχει κουκούτσι, φτύνεις το κουκούτσι απευθείας στο χώμα (Τηνιακού 2021). Αυτή η μικρή κίνηση κρύβει τη δυνατότητα να φυτρώσει εκ νέου ο καρπός και το χώμα να δώσει ζωή. Με το έργο της, η Τηνιακού δεν εστιάζει στο πολύτιμο προϊόν που παράγεται, αλλά στην διαδικασία παραγωγής του.

«Θεωρώ ότι η εργασία μου στον ελαιώνα από μόνη της είναι το έργο, έτσι αυτόνομη, χωρίς να συνοδεύεται από την έκθεση. Γιατί μου έδωσε γνώση και με ενθάρρυνε να ασχοληθώ με το χωράφι του παππού μου στην Λέσβο, το οποίο άρχισα να το περιποιούμαι τον τελευταίο χρόνο. Μέσα από αυτή την εμπειρία επανασύνδεσης με τη φύση, νιώθω ότι συνδέθηκα με τη ρίζα μου σε αυτόν τον κόσμο, όχι σε επίπεδο γονικής καταγωγής, αλλά ως ανθρώπινο ζώο με το φυσικό οικοσύστημά μου. Πιστεύω ότι οι άνθρωποι που ασχολούνται με τη γη, έχουν κάποια ελπίδα. Στο τέλος της μέρας, προτιμώ να πάω στη Λέσβο, για να φροντίζω έναν τόπο, τα δέντρα, το χώμα, γιατί έτσι αισθάνομαι ότι μπορώ να προσφέρω κάτι που δεν είναι μόνο για τον εαυτό μου, αλλά κάτι μεγαλύτερο».

Μέσα από αυτό το έργο καλλιτεχνικής έρευνας αναδεικνύεται η συλλογική αγροτική εργασία σαν τρόπος επανασύνδεσης με τη φύση και σαν αυτάρκης και αυτόνομος τρόπος ζωής. Το μάζεμα των ελιών είναι μια αγροτική δραστηριότητα που εγγράφεται στο πλαίσιο της αποκέντρωσης και της αποανάπτυξης γιατί ενδυναμώνει τους δεσμούς των συμμετεχόντων με την έννοια της τοπικότητας, την επιστροφή σε κοινότητες και οικονομίες μικρής κλίμακας και την ενθάρρυνση ενός εναλλακτικού μοντέλου ζωής. Είναι ένα παράδειγμα που ενθαρρύνει την έξοδο από την κατασκευασμένη από μπετό αστική πραγματικότητα. Ήτανε το πρώτο ενστικτώδες βήμα της Τηνιακού προς μια αποκεντρωμένη ζωή και καλλιτεχνική πρακτική, και μπορεί να την οδηγήσει στο μέλλον, σε μια πιο μόνιμη αποκεντρωμένη βάση, όπως το επόμενο παράδειγμα καλλιτεχνών.

Film Seed Festival, 2022

Σε ένα άλλο νησί του Αιγαίου, στην ανεμοδαρμένη Τήνο, εντοπίζεται το καλλιτεχνικό ζευγάρι Hypercomf, όπου ζει και εργάζεται τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια. Οικοδόμησαν εκεί τη βάση τους, όταν η οικονομική κρίση του 2008 δυσκόλεψε πολύ τις συνθήκες διαβίωσης, ειδικά στους απαιτητικούς ρυθμούς της Αθήνας, και προξένησε ερωτήματα για τη διαμόρφωση ενός αβέβαιου μέλλοντος. Σε εκείνη την συγκυρία, και για τους παραπάνω λόγους, θυμούνται οι ίδιοι, προκλήθηκε μια γενική μετατόπιση του καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος σε παγκόσμιο επίπεδο. Πολλοί καλλιτέχνες προβληματίστηκαν σχετικά με το έργο και την αποστολή τους, και απομακρύνθηκαν από την παραδοσιακή καλλιτεχνική εργασία που γινόταν στο στούντιο, και προσέγγιζε τα κοινωνικά προβλήματα με έναν πιο συμβολικό και αναπαραστατικό τρόπο. Εμφανίστηκε έτσι ένα κίνημα καλλιτεχνών που ένιωθαν ότι δεν χωρούσαν στην ταυτότητα του «καλλιτέχνη» όπως επικρατεί στην κοινή αντίληψη, αλλά αποφάσισαν να αυτοπροσδιοριστούν μέσω της δραστηριότητάς τους στο ζωντανό κοινωνικό πεδίο συνύπαρξης για να αντιμετωπίσουν στις δυσκολίες της σύγχρονης ζωής.

Οι Hypercomf εγκαταστάθηκαν στο χωριό Κώμη, στους πρόποδες του οποίου απλώνεται το Λιβάδι, η αγροτική κοιλάδα του νησιού, και όπως οι περισσότεροι κάτοικοι που μένουν στο χωριό, έτσι κι εκείνοι άρχισαν με την άφιξή τους εκεί, να ασχολούνται με την καλλιέργεια της γης. Χωρίς να έχουν ιδέα εξαρχής από γεωργικές εργασίες, με το πέρασμα των εποχών έμαθαν να δουλεύουν τη γη και να αναγνωρίζουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και τις ανάγκες της. Ζώντας σε ένα νησιωτικό χωριό με λιγότερους από εκατό μόνιμους κατοίκους το χειμώνα, τα ερεθίσματά τους από το φυσικό περιβάλλον, αλλά και από την ανθρώπινη παρέμβαση σε αυτό, καθόρισαν έκτοτε την πρακτική τους, και τους απομάκρυναν από την αναπαραστατική ζωγραφική, που ήταν η κύρια πρακτική τους έως τότε. Αντί αυτής, αξιοποιούν τα υλικά και την τεχνογνωσία που τους παρέχει ο τόπος, εντρυφώντας στα έργα τους τις αξίες της ανακύκλωσης, της αυτονομίας, της βιωσιμότητας, της κοινωνικής προσφοράς και συμπερίληψης. Η απόφαση της αποκέντρωσης συνδυάστηκε με την εσωτερική τους ανάγκη να ακολουθήσουν έναν πιο αργό τρόπο ζωής, αν και παραδέχονται ότι «η αποκέντρωση δεν είναι εύκολο ζήτημα όσον αφορά την σταδιοδρομία ενός εικαστικού. Αναπόφευκτα μετατοπίζεσαι από το κέντρο όπου συμβαίνουν όλα, συνεχώς, και ως επακόλουθο, όταν δεν είσαι μέσα στα πράγματα, η δουλειά σου δεν επικοινωνείται τόσο

εύκολα στον καλλιτεχνικό χώρο και νιώθεις ότι σε ξεχνάνε. Όχι ότι στην πόλη δεν πρέπει να παλέψεις για να είσαι επίκαιρος και παρών, απλώς όταν είσαι κοντά, έχεις την εντύπωση ότι είσαι και επίκαιρος».

Ένα από τα πρόσφατα έργα τους είναι ο σχεδιασμός και η υλοποίηση του Film Seed Festival, ένα υπαίθριο, αγροτικό φεστιβάλ κινηματογράφου που τροφοδοτήθηκε με την ελάχιστη κατανάλωση ενέργειας, την οποία καλλιέργησαν και παρήγαγαν οι ίδιοι. Τον Μάιο του 2022, αφού μελετήσαν τις συνθήκες υγρασίας και ανέμου σε καθένα από τα διαθέσιμα χωράφια, επέλεξαν το καταλληλότερο για την καλλιέργεια του φιστικιού, το οποίο όργωσαν και έσπειραν, με σκοπό τη συγκομιδή των καρπών και την παραγωγή βιολογικού καύσιμου από το έλαιό τους. Για την επίτευξη του εγχειρήματος συνεργάστηκαν με ανθρώπους από την πολυπολιτισμική αγροτική κοινότητα του νησιού, καθώς και με την εταιρία βιώσιμων αγροτικών εξοπλισμών και συστημάτων Agenso, με την οποία σχεδίασαν έναν μηχανισμό που περιέχει μετεωρολογικό σταθμό και αισθητήρες εδάφους, ώστε να τους πληροφορεί για τον άνεμο και τα επίπεδα υγρασίας στο μικροκλίμα του χωραφιού, κι έτσι να προσαρμόζουν τις ποτιστικές ανάγκες της καλλιέργειας. Ύστερα από πέντε μήνες, αφού παρήγαγαν με τη σοδειά του χωραφιού το υγρό καύσιμο φιστικιού για τις ανάγκες ηλεκτροδότησης της δράσης, έστησαν στο ίδιο αυτό χωράφι, το τριήμερο φεστιβάλ ντοκιμαντέρ αγροτικής ζωής με ελεύθερη είσοδο, παρέχοντας επίσης κέρασματα από τα υπόλοιπα φιστίκια της συγκομιδής τους [εικ. 14, 15, 16].

Το Film Seed Festival είναι μια δράση από και για την κοινότητα του νησιού. Μια περιφερειακή κοινότητα που επιβιώνει μέσα σε συνθήκες πλήρους εξάρτησης από την ηπειρωτική χώρα για την κάλυψη βασικών αναγκών όπως η ενέργεια, τα καύσιμα και η διατροφή, ενώ παράλληλα αντιμετωπίζει σοβαρά προβλήματα βιωσιμότητας, τόσο σε περιβαλλοντικό επίπεδο, όπως η έλλειψη νερού και η αναποτελεσματική διαχείριση των αποβλήτων, όσο και σε πολιτισμικό επίπεδο, λόγω της αισθητής απομόνωσης τους χειμερινούς μήνες, που οφείλεται στην έλλειψη ευκαιριών σταδιοδρομίας και πολιτιστικών ερεθισμάτων.

Ωστόσο, όπως πληροφορούν οι Hypercomf, δεν είναι και το πιο εύκολο πράγμα να προσεγγίσεις την κοινότητα και να την εμπλέξεις στη δράση, ακόμα και για εκείνους, που δεν είναι επισκέπτες στο νησί αλλά μόνιμοι κάτοικοι. Υποστηρίζουν ότι όντας καλλιτέχνες μπορούν ευκολότερα να γίνουν αποδεκτοί γιατί η κοινότητα αναγνωρίζει ότι δεν έχουν σκοπό την εκμετάλλευση και το κέρδος. «Μπορούμε πιο εύκολα να προτείνουμε δράσεις, να

ξυπνήσουμε λίγο τα πνεύματα, αλλά η δυσκολία που αντιμετωπίζουμε στη συνεργασία με την κοινότητα είναι ένα γεγονός που δεν επικοινωνείται συχνά. Οι άνθρωποι εδώ είναι περιθωριοποιημένοι, τους θυμούνται μόνο όταν είναι η ώρα των διακοπών, και αυτό το γνωρίζουν πολύ καλά και οι ίδιοι. Είναι απογοητευμένοι για την φθίνουσα πορεία του τόπου, και για όλα τα πράγματα που τους έχουν τάξει κατά καιρούς τα διοικητικά όργανα και δεν έχουνε γίνει. Η δημιουργική πρακτική έχει τον τρόπο να δίνει λύσεις, αρκεί να μην το κάνει με διδακτικό τρόπο. Δεν μπορείς να εισβάλεις σε μια αγροτική κοινότητα και να πεις “εγώ θα σου δείξω πως θα το κάνεις”, αλλά ούτε και με εμπορευματικό σκοπό. Είναι καχύποπτες οι μικρές κοινότητες, πολύ εύλογα, γιατί εγκυμονούν κίνδυνοι για τα τοπικά οικοσυστήματα από την αποκαλούμενη πράσινη ανάπτυξη, όπως η εγκατάσταση ανεμογεννητριών για παράδειγμα, για την αποτροπή της οποίας, έγινε μεγάλος αγώνας στην Τήνο».

Επομένως, πώς πείθονται να γίνουν συμμετοχοί σε καινούριες, πρωτότυπες δράσεις; Οι Hypercomf προσεγγίζουν την κοινότητα, αναλύουν την ιδέα τους και ξεκινούν διάλογο με τους ανθρώπους, επεξηγώντας καταρχάς το σκεπτικό τους. «Είναι πρωτεύον μέλημά μας να ακούμε την άποψη των κατοίκων, να εκφράζουν τις απορίες και τις ιδέες τους σχετικά με το έργο που προτείνουμε κάθε φορά, κι αυτό είναι σημαντικό γιατί οργανώνουμε μαζί τη δράση, συνεισφέροντας ο καθένας τη δική του γνώση. Την περίοδο οργάνωσης του πρώτου Film Seed Festival, συναντούσαμε κόσμο του νησιού και μας αποκαλούσαν «τα παιδιά με το βιοντίζελ». Θέλει υπομονή για να τους εξηγήσεις και μέσα από αυτό καταλαβαίνεις κι εσύ καλύτερα τι θες να κάνεις. Είναι μια διαλεκτική συλλογική διαδικασία. Στην αρχή δεν πίστευαν ότι θα πραγματοποιηθεί το φεστιβάλ, αλλά πλέον περιμένουν πως και πως τη δεύτερη έκδοση, θέλουν να εμπλακούν σε αυτό, και φαίνεται ότι είναι περήφανοι για τη συνεισφορά τους σε αυτό που φτιάχνουμε μαζί. Έτσι είναι η τοπική κοινότητα, σαν τη φύση, σου μαθαίνει την υπομονή. Και δουλειά χρειάζεται, φροντίδα. Βλέπεις όμως την αλλαγή σιγά σιγά, τους είναι πιο οικεία η ανάμειξη σε δημιουργικές δράσεις».

Το έργο των Hypercomf, στο σταυροδρόμι κοινοτικής τέχνης και καλλιτεχνικής έρευνας καθορίζεται από τη συν-δημιουργία καταστάσεων συνάθροισης, συλλογικής ευημερίας και έμπνευσης, με στόχο την ενεργοποίηση και την αναγέννηση της περιοχής. Ωστόσο, υπάρχει και εδώ μια αξιοσημείωτη συνέργεια με θεσμικούς φορείς για την υλοποίηση του εγχειρήματος υπό εξέταση. Η πρώτη έκδοση του φεστιβάλ αναπτύχθηκε κατά

τη διάρκεια του προγράμματος καλλιτεχνικής φιλοξενίας S+T+ARTS⁸ σε ανάθεση της Στέγης του Ιδρύματος Ωνάση και σε συνεργασία με την εταιρία Agenso και τον τεχνοβλαστό⁹ ACT4ENERGY του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης. Διαφαίνεται εδώ, η αντίθεση μεταξύ της αποανάπτυξης και επιβράδυνσης από τη μια, και την αναγκαιότητα υποστήριξης από τις κεντρικές κι επιχειρηματικές δομές, από την άλλη, ιδιαίτερα στο επίπεδο της χρηματοδότησης. «Είναι αλλόκοτο να περιμένεις να σε χρηματοδοτούνε άνθρωποι που ζουν, για παράδειγμα, στο Βερολίνο, και δεν έχουν ιδέα για την τοπική πραγματικότητα. Τα προγράμματα χρηματοδότησης θέτουν κάποιες απαραίτητες παραμέτρους που πρέπει να εμπεριέχει η δράση, αγνοώντας όμως κατ' ουσίαν τις ανάγκες και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του τόπου. Γι' αυτό οι χρηματοδοτήσεις και τα residencies δομούνται κατά κάποιον τρόπο επιπόλαια, κι ενώ διατρανώνουν την βιωσιμότητα, διαμορφώνουν εν τέλει προγράμματα που πρέπει να γίνουν βιαστικά και χαρακτηρίζονται από κερδοσκοπική λογική. Σε πολλές περιπτώσεις αναθέσεων από φορείς και ιδρύματα, δεν νοιάζονται και δεν έχουν το χρόνο να ασχοληθούν με τη βιωσιμότητα της δράσης και το πραγματικό αντίκτυπο στην κοινότητα. Προτιμούνε να δείξεις κάτι επιφανειακό, αρκεί να υπάρχει σαν περιεχόμενο για την επόμενη έκθεση». Η αντιμετώπιση αυτή είναι κατά κάποιον τρόπο επεκτατική, χαρακτηριστική της παγκοσμιοποίησης, εκμεταλλεύεται και εξωτικοποιεί τις ιδιαιτερότητες μιας μικρής αγροτικής κοινότητας.

Η χρυσή τομή για να μην εξαρτάται πλήρως ένας καλλιτέχνης-ερευνητής από τις κεντρικές χρηματοδοτήσεις που συντηρούν το αναπτυξιακό μοντέλο θα ήταν, πιθανόν, να έχει παράλληλα μια προσωπική επιχειρηματική εργασία, η οποία βέβαια διέπεται από περιβαλλοντική και εργασιακή ηθική, και του επιτρέπει να χρηματοδοτεί αυτοπροσώπως της δράσεις του. Έτσι θα μπορεί να κάνει και ό,τι θέλει χωρίς να εξαρτάται από τους θεσμούς και να μπαίνει κάθε φορά στα καλούπια και τους στόχους που ορίζει η κάθε αίτηση χρηματοδότησης.

⁸ Science, Technology, and the Arts

⁹ Ως Εταιρεία – Τεχνοβλαστός (spin-off) ορίζεται η Κεφαλαιουχική Εταιρεία που ιδρύεται από το ακαδημαϊκό ή ερευνητικό προσωπικό των ερευνητικών οργανισμών της Χώρας με σκοπό την εμπορική αξιοποίηση των ερευνητικών αποτελεσμάτων και της γνώσης που παράγει το συγκεκριμένο προσωπικό, μόνο του ή και σε συνεργασία με τρίτα φυσικά ή νομικά πρόσωπα της ημεδαπής ή της αλλοδαπής, στο πλαίσιο της δραστηριότητάς του στους ερευνητικούς οργανισμούς (<https://tto.ntua.gr/spin-off-creation/>)

Το Film Seed Festival, και η συνολική πρακτική των Hypercomf, ενσαρκώνει στην πραγματική ζωή το παράδειγμα μιας πολιτισμικής μετατόπισης, αποτελεί μια ενθάρρυνση προς εξερεύνηση νέων τρόπων αυτοσυντήρησης, βιωσιμότητας, συλλογικότητας, σεβασμού προς το περιβάλλον, τα ζώα και τους συνανθρώπους. Η κοινότοπη πλην απαιτητική ενασχόληση με τη γη γίνεται το γόνιμο έδαφος για την ένωση της τέχνης με τη ζωή, διότι «το περιβάλλον και η αγροτική παραγωγή σαν πρακτική, σημαίνει να το βιώνεις το έργο, και να το δουλεύεις στην καθημερινότητα, προσπαθώντας, ουσιαστικά, να μην χαθεί κάθε ελπίδα επίλυσης κάποιων προβλημάτων βιωσιμότητας που αντιμετωπίζει η αγροτική επαρχία, όπως για παράδειγμα, το ότι πεθαίνουν οι παλιοί αγρότες και δεν υπάρχει αρκετός νέος κόσμος στο νησί να δουλέψει τη γη άρα θα πρέπει να έρθει το φαγητό από την Αθήνα».

Αυτή τη στιγμή σχεδιάζεται στην Τήνο η δεύτερη έκδοση του φεστιβάλ, που θα τροφοδοτηθεί αυτή τη φορά από βιοαέριο προερχόμενο από καλαμπόκι. Φέτος το καλαμπόκι θα καλλιεργηθεί σε ένα άλλο χωράφι της περιοχής του Λιβαδιού, ιδανικότερο για τις ανάγκες της καλλιέργειας καλαμποκιού.

•

«Η πολιτική και η τέχνη, όπως και οι γνώσεις κατασκευάζουν 'πλάσματα' δηλαδή υλικές αναδιαρθρώσεις σημείων και εικόνων, σχέσεις μεταξύ του τι βλέπουμε και τι λέμε, μεταξύ του τι κάνουμε και τι μπορούμε να κάνουμε» (Rancière 2012, σ. 71-72). Συνοπτικά, μέσα από την παραπάνω συσχέτιση της φιλοσοφικής θεωρίας του Ranciere με το παγκοσμιοποιημένο οικοσύστημα της τέχνης, αποδεικνύεται η δραστικότητα του μερισμού του αισθητού. Ενωώ, ότι η καλλιτεχνική δράση σε υπαίθριες αποκεντρωμένες περιοχές είναι σημαντική γιατί εμπλέκει ουσιαστικά τον Άλλο, και επιφέρει μεταμορφωτικά αποτελέσματα στο ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο. Φυσικά είναι απαραίτητο το να αναπαράγονται τα νοήματα εντός του καλλιτεχνικού κόσμου, με εκθέσεις, συναθροίσεις και συζητήσεις, γιατί έτσι προοδεύει η σύγχρονη σκέψη, μα η τέχνη οφείλει να συμπεριλαμβάνει καινούριο κοινό, να αναπτύσσεται, να φτάσει στο απόγειο των δυνατοτήτων της, και από σκέψη να γίνεται πράξη.

Σύμφωνα με τον Demos, μια σύγχρονη περιβαλλοντική καλλιτεχνική πρακτική, που επί του παρόντος λειτουργεί στο μεταίχμιο των θεσμών και του οίκο-κοινωνικού ακτιβισμού, οφείλει πρωτίστως να συμβάλει στη συνεχιζόμενη εμπλοκή του κοινού με την πολιτική της βιωσιμότητας. Κατά δεύτερον πρέπει να προωθήσει δημιουργικές προτάσεις για

εναλλακτικά μοντέλα συμβίωσης βασισμένα στην παγκόσμια περιβαλλοντική δικαιοσύνη, και τρίτον, να το κάνει αυτό μέχρις ότου οι οίκο-εκθέσεις να μπορούν να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις μιας δίκαιης περιβαλλοντικής πολιτικής (Demos 2009, σ. 28).

«Το στοιχειώδες φόντο στο οποίο διαδραματίζεται όλη η δραστηριότητά μας, η φύση, είναι η μεγαλύτερη από όλες τις εικόνες» γράφει ο Kastner (Kastner and Wallis 1998, σ. 11). Ερμηνεύω αυτή την πρόταση σαν μια προτροπή να επανεστιάσουμε, συλλογικά ως ανθρώπινο είδος, στην εικόνα της φύσης (μας), όχι όμως μέσα από το εξομοιωτικό πρίσμα του παγκοσμιοποιημένου καπιταλισμού που κατακερματίζει και ισοπεδώνει τους τόπους και τους χρόνους της ανθρώπινης εμπειρίας, αλλά να συνθέσουμε συλλογικά τη μεγάλη εικόνα, από τις πολλαπλές, ιδιαίτερες γωνίες θέασης του κόσμου, συν-κοσμώντας ένα νέο παράδειγμα οικολογικής συμβίωσης.

Συμπεράσματα

Προσπαθώντας να κατανοήσω τις συνθήκες του κόσμου γύρω μου, αναζήτησα τους τρόπους δράσης και τα αντανακλαστικά του (καλλιτεχνικού) κόσμου στο αυξανόμενο οικολογικό πρόβλημα που αντιμετωπίζει ο πλανήτης, και συνειδητοποίησα ότι ο οικολογικός Λόγος ξεπερνά την κλιματική αλλαγή και τις περιβαλλοντικές καταστροφές, και εφάπτεται σε θέματα ανθρώπινων και πέρα-από-των-ανθρώπινων δικαιωμάτων. Κι ενώ η αρχική μου πρόθεση ήταν να διερευνήσω τη σχέση της οικολογίας με την τέχνη, διαρθρώθηκε μπροστά μου ένα πολύπλοκο σύμπαν σχέσεων, συνδέσεων, απορρίψεων, απόδρασης, κι επανεγκατάστασης εντός κι εκτός του θεσμικού, κατά κανόνα αναπτυξιακού, πλαισίου στο οποίο εγγράφεται η τέχνη, η εκπαίδευση, και η συνολική ζωή.

Το όραμα της αποανάπτυξης παρέχει σήμερα αν μη τι άλλο ενθαρρυντικά παραδείγματα πραγμάτωσης μιας πολιτισμικής αλλαγής, η οποία χρειάζεται χρόνο και επιμονή σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο, για την υπέρβαση των διακρίσεων που συντηρούνται εντός του παγκοσμιοποιημένου καπιταλισμού και συμβάλλουν στην ευρύτερη οικολογική κρίση. Παρόλα αυτά, το μοντέλο της αποανάπτυξης έχει αναδυθεί εξίσου από το σύγχρονο καπιταλιστικό πλαίσιο, γεγονός που σημαίνει ότι οι όποιες εφαρμογές του, χρειάζονται ενδελεχή εξέταση και κριτική, καθώς είναι πολύ σύνηθες, όπως είδαμε σε παραδείγματα από την ιστορία της τέχνης, οι προσπάθειες ριζοσπαστικοποίησης συχνότατα επιστρέφουν με συνοπτικές διαδικασίες στο πλαίσιο από το οποίο επιχειρούν να αποκοπούν.

Επομένως, η αποανάπτυξη δεν θα πρέπει να εκλαμβάνεται ως πανάκεια για τα αμέτρητα δεινά της εποχής μας. Αντ' αυτού, η υλοποίηση πρακτικών της αποανάπτυξης θα ήταν καλό να εξετάζονται πάντοτε κριτικά και πολυπλεύρως, ως προς τις σχέσεις που διαμορφώνουν οι πρακτικές, τους τρόπους πρόσληψης και τις μορφές ορατότητας τους, και τους τρόπους εννοιολόγησης και κρίσης αυτών των πρακτικών, όπως προτείνει ο Ranciere με τον μερισμό του αισθητού. Οι κριτικές διχογνωμίες εξάλλου, δεν απορρίπτουν τη σημασία της ουτοπίας από το πολιτικό πεδίο, αλλά αντιθέτως, χωρίς αυτές, χάνεται και η δυνατότητα ενός ριζοσπαστικού φαντασιακού (Bishop 2004, σ. 66). Το ζητούμενο είναι να εξισορροπηθεί το χάσμα μεταξύ ενός φαντασιακού ιδεώδους και της ρεαλιστικής διαχείρισης του προβλήματος της σύγχρονης ζωής. Η ανάγκη της αλλαγής, εξάλλου, δεν εκφράζεται για πρώτη φορά. Η ιστορία της τέχνης που διαρθρώθηκε στην παρούσα εργασία ιχνηλατεί τους

πειραματισμούς ένωσης της τέχνης με τη ζωή με σκοπό τον εκδημοκρατισμό της τέχνης και την κοινωνική αλλαγή. Η τάση για απόδραση από τις καθιερωμένες δομές και εξερεύνηση νέων τρόπων συνύπαρξης, ανέδειξαν ένα πλήθος καλλιτεχνικών πρακτικών στο μεταίχμιο της οικολογικής κριτικής, της κοινοτικής τέχνης και της ακτιβιστικής δράσης, όλες τους όμως σε άμεση συσχέτιση με την πραγματική ζωή.

Σε αυτόν τον ενδιαμέσο χώρο εντοπίζεται επίσης η καλλιτεχνική έρευνα, ως το πλέον επίκαιρο πεδίο της σύγχρονης τέχνης, η οποία, παρότι αναδύθηκε επίσης από το αναπτυξιακό πλαίσιο, δύναται να διαμορφώσει, παράλληλα, ένα γόνιμο έδαφος για την καλλιέργεια μιας εναλλακτικής οικολογικής γνώσης, βασισμένης στην μη ιεραρχική αμοιβαία μάθηση και την ενσώματη εμπειρία. Οι δυνατότητες εξερεύνησης αυτών των γνώσεων διανοίγονται για τους καλλιτέχνες μέσα από το δίκτυο των residencies, μέσω των οποίων οι εικαστικοί έρχονται σε επαφή με αποκεντρωμένες κοινότητες, με τις οποίες μπορούν να ανταλλάξουν χρήσιμα εφόδια για την νέα συν-κόσμηση. Η πραγματικότητα όμως δεν βιώνεται τόσο ιδανικά, γιατί και τα residencies συντηρούν το αναπτυξιακό καθεστώς και διαιωνίζουν τη μαθητεία και την επισφαλή εργασία στον καλλιτεχνικό κόσμο.

Η ανάδειξη της αποκέντρωσης και μιας επιθυμητής επιστροφής σε προ-αναπτυξιακές μορφές συνύπαρξης, πολλές φορές εκλαμβάνεται σαν μια οπισθοδρόμηση στον συντηρητισμό, αλλά όντας εμείς οι ίδιοι που φτιάχνουμε την κατάσταση, οφείλουμε να την διαφυλάξουμε σαν μια ευκαιρία συν-κόσμησης, και συλλογικής επιδίωξης μιας απλούστερης, ποιοτικότερης και λιγότερο αγχώδους ζωής. Πρόκειται μάλλον για ένα κάλεσμα, να αναλάβουμε την ευθύνη να απαντήσουμε στο σημάδι του καιρού μας, την εκτόνωση δηλαδή της αστικής ασφυξίας και απομόνωσής, ψάχνοντας τρόπους να κατανοήσουμε και να επανατοποθετήσουμε τον εαυτό μαζί με το Άλλο. Έτσι, ίσως καταφέρουμε να αντιμετωπίσουμε την πλανητική οικολογική κρίση, αλλάζοντας τον τοπικό μας μικρόκοσμο, με τη οικοδόμηση μικρών εμπράγματων ουτοπιών που απαντούν στο εδώ και τώρα πρωτίστως, και θέτουν τις βάσεις για το μέλλον, ακολούθως.

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια αρχική διερεύνηση του συμπλέγματος σχέσεων εξουσίας που διαμορφώνουν τη σύγχρονη τέχνη και ζωή, σε μια προσπάθεια κατανόησης της σημερινής τάξης πραγμάτων, για την μεταστροφή της σε μια ευδαιμονική συμβίωση. Σε κάθε περίπτωση, η συζήτηση σχετικά με το όραμα της αποανάπτυξης, και τον εκδημοκρατισμό του κόσμου της τέχνης, δεν περιορίζεται στους προβληματισμούς που

τέθηκαν στο ανά χείρας κείμενο, αλλά παραμένει ανοιχτή, σαν ένας χώρος σκέψης, πειραματισμού, κριτικής, και αντιπαραθέσεων.

Η διαρκής αμφισβήτηση των καθιερωμένων δομών της Κεφαλαϊόκαινου εποχής μπορεί να είναι ψυχικά εξουθενωτική, αλλά η συλλογική δράση και η εφεύρεση νέων τρόπων συμβίωσης και γνώσης, έξω από το κατασκευασμένο αστικό περιβάλλον, πιστεύω ότι μπορούν να συντελέσουν στη διαμόρφωση μιας συγκατοίκησης σε ευήμερα, αρμονικά και γόνιμα περιβάλλοντα για τα ανθρώπινα και πέρα-από-τα-ανθρώπινα πλάσματα. Άλλωστε, η αντίσταση δεν είναι μια μεμονωμένη πράξη, αλλά ένας τρόπος να ζούμε (μαζί).

We are of the Earth
To her we do return
The Future is inside us
It's not somewhere else*

*Radiohead. Στίχοι από το τραγούδι *The Numbers* από τον δίσκο *A Moon Shaped Pool* (2016)

Παράρτημα Εικόνων



Εικ. 1: Daniel Buren, *Εκτός και Πέραν του πλαισίου*, 1973, John Weber Gallery, Νέα Υόρκη
Πηγή: <https://blogs.uoregon.edu/danielburen/2015/02/16/within-and-beyond-the-frame-exhibition-john-weber-gallery-1973/>



Εικ. 2: Richard Long, *Μια γραμμή στην Ιαπωνία*, 1979, Όρος Φούτζι
Πηγή: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/japanline.html>



Εικ. 3: Η Agnes Denes στο επιτόπιο έργο της *Χωράφι Σιταριού – Μια Αντιπαράθεση*, 1982, στην πρώην χωματερή του Battery Park, Μανχάταν. Πηγή: <http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html>



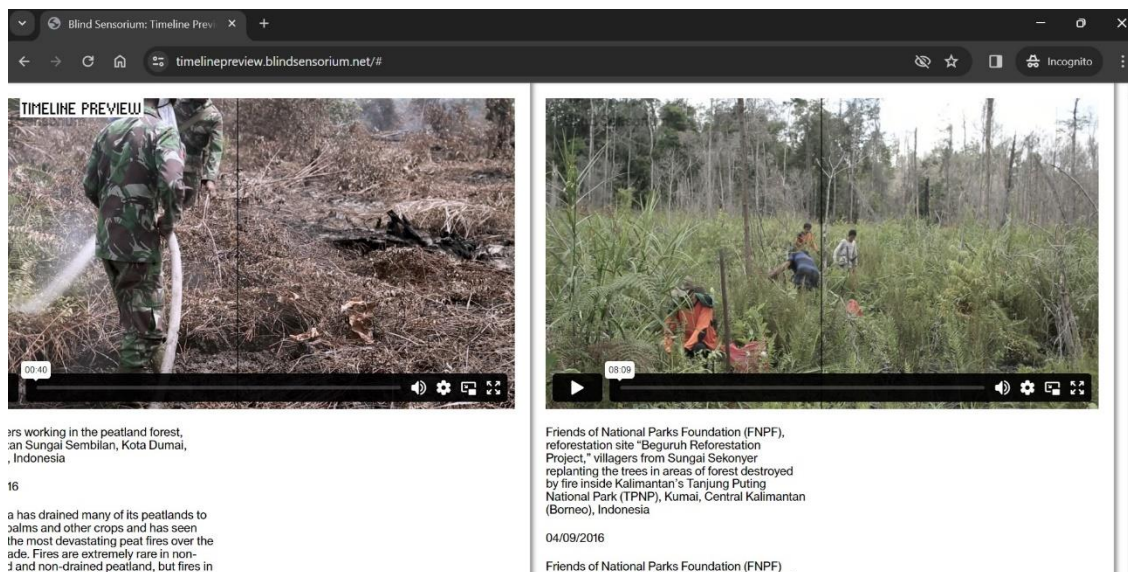
Εικ. 4, 5: ΗΑΗΑ, *Flood (Πλημμύρα)*, ένα δίκτυο εθελοντών για ενεργή συμμετοχή στην υγειονομική περίθαλψη, 1992-95, Σικάγο. Ανάθεση από τον οργανισμό Sculpture Chicago στο πλαίσιο του προγράμματος δημόσιας τέχνης *Culture in Action*. Πηγή: <http://www.hahahaha.org/projFlood.html>



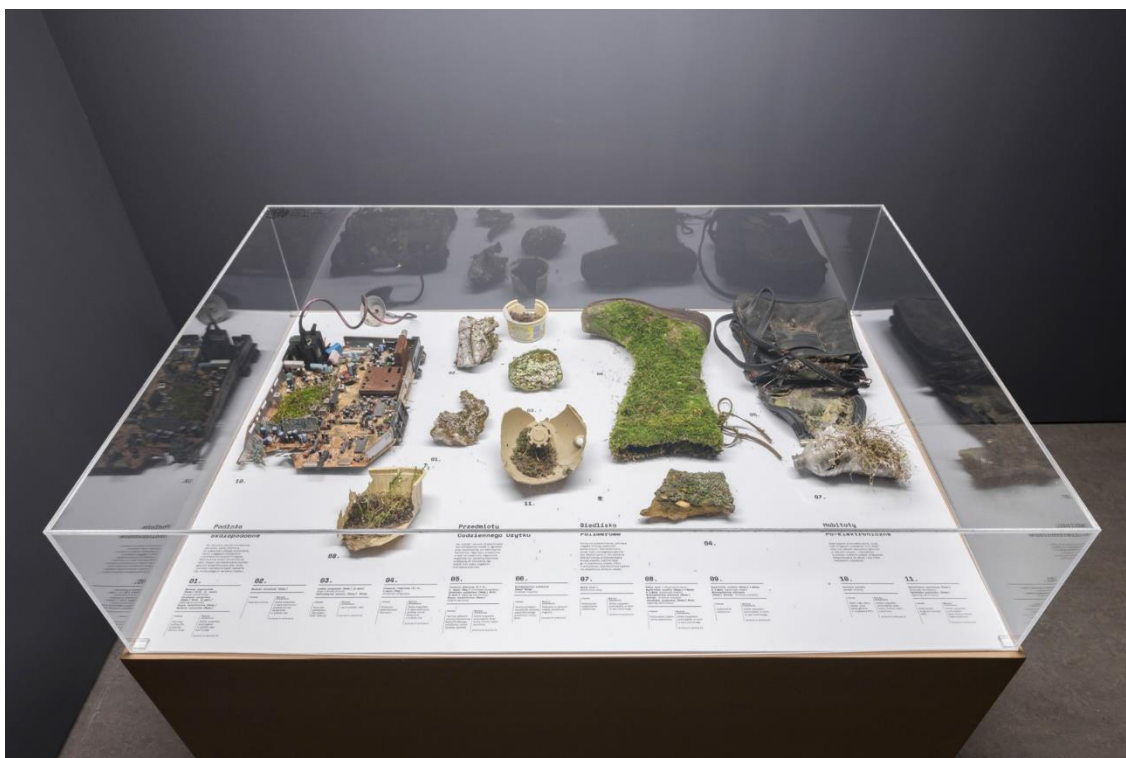
Εικ.6: Jeanne van Heeswijk, *The Resistance of Small Happiness*, 2010, Werthacker, Γερμανία.
Πηγή: <https://www.jeannetworks.net/projects/the-resistance-of-small-happiness/>



Εικ. 7: Η Holmwood και ο συνεργάτης της μαζεύουν σπόρους ριζαριού που φύτεψαν στο πλαίσιο της έρευνας της *Καλλιεργώντας το Χρώμα*, 2015, στην οροσειρά Sierra María los Vélez, Ισπανία.
Πηγή: <https://sigridholmwood.co.uk/Cultivating-Colour>



Εικ. 8: Το διαδικτυακό αρχείο του Armin Linke, *Τυφλό αισθητήριο: Το παράδοξο της Ανθρωπόκαινου*, 2019 Πηγή: <https://timelinepreview.blindsensorium.net/>



Εικ.9: Diana Lelonek, ευρήματα της καλλιτεχνικής έρευνας *Κέντρο για τα Έμβια Πράγματα*, όπως παρουσιάστηκαν στην έκθεση *Bones of all man*, στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης του Τόρου, Πολωνία Πηγή: <http://dianalelonek.com/portfolio/center-for-the-living-things/>



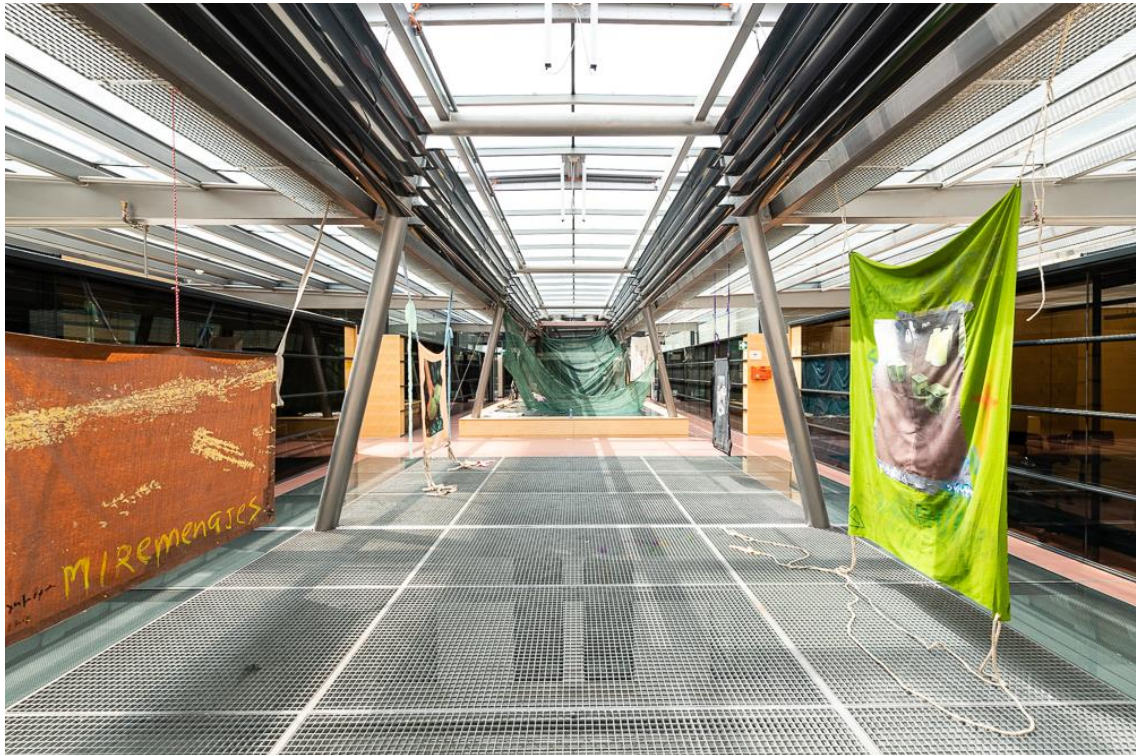
Εικ. 10: Diana Lelonek, φωτογραφία του ευρήματος από τη σειρά *Κέντρο για τα Έμβια Πράγματα*, 100x70, 2016. Πηγή: <http://dianalelonek.com/portfolio/center-for-the-living-things/>



Εικ. 11: Δημόσια performance της Imane Zoubii, *lumpung: Is our bread ready yet? (Act I)*, 2022, Κάσσελ, Γερμανία. Φωτογραφία: Nicolas Wefers. Πηγή: <https://www.instagram.com/documentafifteen/>



Εικ. 12: Η Ειρήνη Τηνιακού εργάζεται στον ελαιώνα, 2021, Λέσβος, Ελλάδα.
Με την ευγενική παραχώρηση της εικαστικού.



Εικ. 13: Ειρήνη Τηνιακού, *STOMACHOMA*, 2021, Πανεπιστήμιο Εφαρμοσμένων Τεχνών, Βιέννη, Αυστρία.
Φωτογραφία: Jorit Aust. Πηγή: <https://orthodoxeyebrow.com/>



Εικ. 14: Οι Hypercomf σπέρνουν φιστίκι στο Λιβάδι της Τήνου, Μάιος 2022.
Πηγή: <https://www.hypercomf.com/fsf-infopoint>



Εικ. 15: Η ώρα της συγκομιδής του φιστικιού, Αύγουστος 2022, Τήνος.
Πηγή: <https://www.hypercomf.com/fsf-infopoint>



Εικ. 16: Hypercomf, *Film Seed Festival*, Οκτώβριος 2022, Τήνος.
Πηγή: <https://www.hypercomf.com/fsf-infopoint>

Βιβλιογραφία

- Anguelovski, Isabelle. 2015. 'Environmental Justice'. Στο *Degrowth: A Vocabulary for a New Era*, επιμέλεια: Giacomo D'Alisa, Federico Demaria και Giorgos Kallis.
- Bishop, Claire. 2004. 'Antagonism and Relational Aesthetics'. *October* (The MIT Press) (110): 51-79.
- Bourriaud, Nicolas. 2014. *Σχεσιακή Αισθητική*. Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών .
- Burger, Peter. 2010. *Θεωρία της Πρωτοπορίας*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Busch, Kathrin. 2009. 'Artistic Research and the Poetics of Knowledge'. *Art & Research, A Journal of Ideas Contexts and Methods*.
- D'Alisa, Giacomo, Federico Demaria, και Giorgos Kallis. 2015. *Degrowth. A Vocabulary for a New Era*. Routledge.
- Demos, T. J. 2013. 'Contemporary Art and the Politics of Ecology'. *Third Text* 1-9. doi:<https://doi.org/10.1080/09528822.2013.753187>.
- Demos, T. J. 2017. 'The Great Transition: The Arts and Radical System Change'. <https://www.e-flux.com/>. April. <https://www.e-flux.com/architecture/accumulation/122305/the-great-transition-the-arts-and-radical-system-change/>.
- Demos, T. J. 2009. 'The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology'. Στο *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*, Επιμ.: Francesco Manacorda, 16-30. London: Barbican Art Gallery.
- Denes, Agnes. 1982. <http://www.agnesdenesstudio.com/>. Πρόσβαση Ιανουάριος 8, 2024. <http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html>.
2022. *documenta fifteen*. <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung/>.
- Donkers, Laura. 2020. *Deploying collaborative artistic co-creative methods to strategically promote eco-social regeneration for small island communities*. Τόμ. 2. Dundee: University of Dundee.
- Elfving, Taru. 2020. 'Residencies and Future Cosmopolitics'. *Flanders Art Institute* <https://www.kunsten.be/en/>. Πρόσβαση Νοέμβριος 23, 2023. <https://www.kunsten.be/en/now-in-the-arts/residencies-and-future-cosmopolitics/>.
- Fawkes, Maja, και Reuben Fawkes. 2022. *Art and Climate Change*. London: Thames and Hudson.
- Foster, Hal. 1996. 'The Artist as Ethnographer'. Στο *The Return of the Real*, H. Foster, 171-204. Cambridge: The MIT Press.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloch, και David Joselit. 2018. *Η τέχνη από το 1900*. Αθήνα: Επίκεντρο.

- Garcia-Dory, Fernando. 2023. 'Wher Art is Fertile. The lumbung interlokal and other forms of sharing the land'. *Arts of the Working Class*, 04 October
<https://artsoftheworkingclass.org/text/where-art-is-fertile>.
- Guattari, Felix. 1991. *Οι Τρεις Οικολογίες*. Μετάφραση: Σολωμού Μάντα. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Haraway, Donna J. 2016. *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press.
- Haraway, Donna. 2022. «Ανθρωπόκαινος Κεφαλαίοκαινος, Φυτειόκαινος, Χθολόκαινος: Κατασκευάζοντας Συγγένειες» Μετάφραση: Θεωρήης Χιώτης. {ΦΡΜΚ}: *Αφιέρωμα Ανθρωπόκαινος 17*.
- Heeswijk, Jeanne van. 2016. 'Preparing for the Not-yet'. Στο *Slow Reader. A Source for Design Thinking and Practice*, επιμέλεια: Ana Paula Pais και Carolyn F. Strauss, 43-53. Amsterdam: Valiz.
- Holmwood, Sigrid. 2015. <https://sigridholmwood.co.uk/>. Πρόσβαση Ιανουάριος 15, 2023.
<https://sigridholmwood.co.uk/Cultivating-Colour>.
- χ.χ. <https://education.ec.europa.eu/>. Πρόσβαση Νοέμβριος 11, 2024.
<https://education.ec.europa.eu/el/education-levels/higher-education/inclusive-and-connected-higher-education/bologna-process>.
- Kastner, J., και B. Wallis, . 1998. *Land and Environmental Art*. London: Phaidon.
- Klein, Julian. 2017. *What is artistic research?* JAR - Journal for Artistic Research.
- Krauss, Rosalind. 1977. *Passages in Modern Sculpture*. New York : The Viking Press.
- Krauss, Rosalind. 1979. 'Sculpture in the Expanded Field'. *October* (The MIT Press) 8: 30-44.
doi:<https://doi.org/10.2307/778224>.
- Kwon, Miwon. 2002. *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Lacy, Suzanne, επιμ. 1995. *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Latouche, Serge. 2015. 'Decolonisation of the Imaginary'. Στο *Degrowth: A Vocabulary for a New Age*, επιμ: D' Alisa Giacomo , Federico Demaria και Giorgos Kallis.
- Lind, Maria. 2007. "The collaborative turn" Στο *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, επιμ.: Johanna Bhilling, Maria Lind και Lars Nilsson, 15-31. London: Black Dog Publishing.
- Lippard, Lucy R. 1997. *The Lure of the Local: senses of place in a multicentered society*. New York : New Press.
- Moore, Jason. 2016 . *Antropocene or Capitalocene? Nature, History, and the crisis of capitalism* . Oakland: PM Press/Kairos .

- Morris, Robert. 2006. "Σημειώσεις για τη γλυπτική I-IV". Στο *Από τη μιμιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη*, επίμ: Νίκος Δασκαλοθανάσης, 89-147. Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.
- Morton, Timothy. 2018. *All Art is Ecological*. London : Penguin Books.
- Rancière, Jacques. 2012. *Ο Μερισμός του Αισθητού*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Recinto, Marv. 2023. 'Eco Exhibitions Won't Save Us'. *Art Review*. <https://artreview.com/ecocritical-art-hayward-dear-earth-climate-crisis-exhibition/>.
- Roy, Arundhati. 2020. 'The Pandemic is a Portal'. *Financial Times*. 3 April. <https://www.ft.com/content/10d8f5e8-74eb-11ea-95fe-fcd274e920ca>.
- Sheikh, Simon. 2006. 'Spaces for Thinking. Perspectives on the Art Academy'. <https://www.textezurkunst.de/>. Πρόσβαση Δεκέμβριος 5, 2023. <https://www.textezurkunst.de/en/62/spaces-for-thinking/>.
- Spaid, Sue. 2002. *Ecovention. Current Art to Transform Ecologies*. California: The Contemporary Art Center.
- Steyerl, Hito. 2010. 'Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict' <https://transversal.at/>. Πρόσβαση Νοέμβριος 3, 2023. <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/en>.
- Tillim, Sidney. 1968. 'Earthworks and the New Picturesque' <https://www.artforum.com>. Πρόσβαση Ιανουάριος 6, 2024. <https://www.artforum.com/features/earthworks-and-the-new-picturesque-210953/>.
- Verginis, Nick. 2023. 'Why Artist Residencies in the Periphery are Essential' *dutchculture.nl*.
- Αδαμοπούλου, Αρετή. 2019. «Η εκπαίδευση των καλλιτεχνών στο πλαίσιο του πανεπιστημίου.» Στο *Κριτική + Τέχνη, τόμος 7: Τέχνη, Εργασία, Αγορά*, επιμέλεια: Αρετη Αδαμοπούλου και Λουίζα Αυγήτα, 191-207. AICA HELLAS.
- Αργυροπούλου, Νάντια. 2018. «Φτιάχνοντας Συναλλογενές - Για τη χαρά, για το πρόβλημα, για την αγάπη του ηφαιστείου.» <https://neon.org.gr/>.
- Δασκαλοθανάσης, Νίκος . 2006. «Εισαγωγή στις Σημειώσεις για τη Γλυπτική I-IV». Στο *Από τη μιμιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη*, επίμ: Νίκος Δασκαλοθανάσης, 91-99. Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.
- Δασκαλοθανάσης, Νίκος. 2006. «Ο καλλιτέχνης ως θεωρητικός: Ανάμεσα στο αντικείμενο και τη λέξη.» Στο *Από τη μιμιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη*, επίμ: Νίκος Δασκαλοθανάσης, 30. Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.
- Δημητρακάκη, Άντζελα. 2013. *Τέχνη και Παγκοσμιοποίηση. Από το μεταμοντέρνο σημείο στη βιοπολιτική αρένα*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας .

- ΗΑΗΑ. 2008. <http://www.hahahaha.org/>. Πρόσβαση Ιανουάριος 9, 2023.
<http://www.hahahaha.org/projFlood.html>.
- Κολέμπας, Γιώργος. 2022. «Η αποανάπτυξη ως ερμηνευτικό πλαίσιο για την δράση των "από κάτω"». *efsyn.gr*. 29 Μάιος. https://www.efsyn.gr/stiles/αροψεis/345930_i-αροαπαρtyχι-os-ermineytiko-plaisio-gia-tin-drasi-ton-αρο-kato.
- Κολέμπας, Γιώργος, και Γιάννης Μπίλλας. 2013. *Ο ανθρωπολογικός τύπος της αποανάπτυξης - τοπικοποίησης*. Αθήνα: Εκδόσεις των Συναδέλφων .
- Τηνιακού, Ειρήνη. 2021. *Stomachoma*. Αυτοέκδοση.