

Στρατηγικές οικειοποίησης και μοντερνιστικές ορθοδοξίες: Μεταμοντέρνες έννοιες στη σύγχρονη Ελληνική φωτογραφία¹

Ως όρος στην ιστορία της τέχνης και της κριτικής, η οικειοποίηση συνδέεται με την ανάπτυξη του μεταμοντερνισμού και την εισαγωγή κριτικών θεωριών της αναπαράστασης που αφορούν την έννοια του «δημιουργού». Ως εκ τούτου, σχετίζεται με τη μακρά συζήτηση μεταξύ αυθεντικότητας - πρωτοτυπίας και απομίμησης.

Για το μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας της τέχνης, ο κυρίαρχος Λόγος καθορίστηκε υπό το μοντερνιστικό κανόνα: το έργο τέχνης περιβαλλόταν από την *αύρα* της αυθεντικότητας ενώ ο (συνήθως άνδρας και λευκός) καλλιτέχνης διατηρούσε το προνόμιο και τη δόξα του *δημιουργού*. Ο μοντερνισμός αντιμετώπισε τη φωτογραφία κυρίως με τέτοιους όρους, δημιουργώντας ένα πάνθεον “μεγάλων καλλιτεχνών” αντίστοιχο με αυτό των παραδοσιακών εικαστικών τεχνών. Οι οικειοποιητικές στρατηγικές τράβηξαν το κριτικό ενδιαφέρον στο καλλιτεχνικό κόσμο της Δύσης και των περιφερειών της, στα τέλη της δεκαετίας του 1970, σε μια περίοδο κατά την οποία η κυριαρχία της Δεξιάς ήταν καθολική, τόσο σε πολιτισμικό όσο και σε πολιτικό επίπεδο (ας θυμηθούμε την άνοδο στην εξουσία του Ronald Reagan στις Ηνωμένες Πολιτείες και της Margaret Thatcher στη Βρετανία). Η αντίληψη ότι ο άλλοτε πρωτοποριακός και υπερβατικός μοντερνισμός είχε γίνει για τα καλά συστημικός, και άρα «έπρεπε να διατυπωθεί επείγοντως μια εναλλακτική λύση» (Evans 2009 : 14) υπήρξε το έναυσμα για την τέχνη της οικειοποίησης, η οποία αντιμετωπίστηκε και αναλύθηκε ως αντίδραση στην συντηρητικοποίηση του μοντερνισμού και πλαισιώθηκε από τη μεταμοντέρνα θεωρία.

Κατά την ίδια περίοδο, η Ελλάδα βίωνε εντελώς διαφορετικές συνθήκες τόσο όσον αφορά την πολιτική κατάσταση όσο και ως προς τη φωτογραφία. Ο ελληνικός φωτογραφικός κόσμος της δεκαετίας του 1980, που καθοριζόταν από μια νεωτερική ορθοδοξία που ήταν (και εξακολουθεί να είναι) βασισμένη σε μεγάλο βαθμό στο θρίαμβο της συνθετικής πρωτοτυπίας, δε θα μπορούσε να δεχτεί την αμφισβήτηση της αυθεντικότητας ενός έργου τέχνης ή, ακόμη περισσότερο, τη φύση και τη θέση του ίδιου του δημιουργού. Ως αποτέλεσμα, η υποδοχή και εισαγωγή μεταμοντέρνων ιδεών όπως αυτή της οικειοποίησης υπήρξε επιλεκτική και με στρεβλώσεις. Οι Έλληνες φωτογράφοι παρήγαγαν έργα που ενσωμάτωναν μεταμοντέρνες έννοιες, αλλά η αντιμετώπιση και κατανόησή τους έγινε αποκλειστικά μέσα σε ένα μοντερνιστικό πλαίσιο.

Η εισήγηση παρουσιάζει μια σειρά από χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων περιπτώσεων και τα αναλύει στο πλαίσιο του μεταμοντέρνου θεωρητικού στοχασμού και με έμφαση στην «κριτική πρακτική», δηλαδή μια καλλιτεχνική πρακτική που εστιάζει στην «ικανότητα του έργου τέχνης να θέτει ερωτήματα, να

¹ Δημοσιεύτηκε στα αγγλικά («Appropriative strategies vs modernist orthodoxies: Postmodern concepts in contemporary Greek photography») στο *Interactions: Studies in Communication & Culture*, Volume 3, Number 2, 15 November 2012, σελ. 225-241(17). [διαθεσιμο: <https://www.academia.edu/2240760/>]

προκαλεί, ή και να αμφισβητεί τους ίδιους τους όρους της παραγωγής, πρόσληψης και κυκλοφορίας του» (Solomon - Godeau 1999 : 231).

Συνδεδεμένος με μια εκ νέου θεώρηση της φωτογραφίας, ο μεταμοντερνισμός επανατοποθέτησε ριζικά τη μακρά συζήτηση περί πρωτότυπου και απομίμησης, εισάγοντας θεωρίες όπως του Walter Benjamin περί καταστροφής της αύρας και του Roland Barthes περί θανάτου του δημιουργού. Η έννοια της οικειοποίησης αναγνωρίστηκε ως βασική συνιστώσα του μεταμοντερνισμού, όχι απλώς ως μία στρατηγική, μεταξύ πολλών άλλων, αλλά μάλλον ως «την ίδια τη γλώσσα με την οποία διεξήχθη η μεταμοντέρνα συζήτηση» (Evans 2009: 14). Στην ιστορία και κριτική της τέχνης, η οικειοποίηση χρησιμοποιείται ως όρος για να αναφερθεί στην άμεση ή έμμεση προσάρτηση ενός αντικειμένου ή ενός υπάρχοντος έργου τέχνης σε ένα άλλο έργο τέχνης, μια πρακτική που κατά τον εικοστό αιώνα μπορεί να εντοπιστεί σε έργα της Μοντερνιστικής Πρωτοπορίας όπως τα κυβιστικά κολλάζ του Πικάσο και του Μπρακ (1912), τα *readymades* του Duchamp (1915) και τις οικειοποιήσεις εικόνων της ποπ κουλτούρας από τον Warhol (1960). Ο όρος οικειοποίηση συνδέεται ιδιαίτερα με την «*Pictures Generation*» («Γενιά των Εικόνων»), μια ομάδα που πήρε το όνομά της από τη ομόνυμη έκθεση στο Artists Space της Νέας Υόρκης το 1977, την οποία επιμελήθηκε ο Douglas Crimp. Ο όρος χαρακτήρισε αρχικά το έργο πέντε καλλιτεχνών (Tony Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo και Philip Smith) και αργότερα επεκτάθηκε για να συμπεριλάβει και άλλους όπως η Cindy Sherman, η Barbara Kruger και ο Richard Prince.

Με επίκεντρο τη Νέα Υόρκη στη δεκαετία του 1980, η οικειοποίηση υποστηρίζεται και αναλύεται εκτενώς από μεταμοντέρνους κριτικούς όπως η Rosalind Krauss (1991), η Abigail Solomon-Godeau (1991) και ο Douglas Crimp (1980a, 1980b). Σε αυτή τη θεώρηση, τα δάνεια, οι αναφορές, ο κατακερματισμός, η συσσώρευση και η επανάληψη προϋπάρχοντων εικόνων, προκαλούν και υπονομεύουν τις έννοιες της πρωτοτυπίας και της αυθεντικότητας, έννοιες απαραίτητες στον μέχρι τώρα σαφώς ιεραρχικό μοντερνιστικό λόγο της Υψηλής Τέχνης και του Μουσείου. Αν και ορισμένοι θεωρητικοί επαναξιολογήσαν αργότερα αυτή την άνευ όρων αποδοχή της οικειοποίησης ως εξ' ορισμού κριτικής πρακτικής, και μίλησαν για διαχωρισμό μεταξύ οπισθοδρομικού και προοδευτικού μεταμοντερνισμού και αντίστοιχων μορφών οικειοποίησης (Crimp 1983, Foster 1984, Solomon-Godeau 1999), οι οικειοποιητικές στρατηγικές και χειρονομίες γενικά θεωρούνται ως μια μορφή πολιτισμικής αντίστασης: μετακινώντας τον καλλιτέχνη από τις τεχνικές της παραγωγής σε εκείνες της αναπαραγωγής, αμφισβητούν το θεσμικό πλαίσιο της ίδιας της τέχνης (Crimp 1980a: 53).

Στις Ηνωμένες Πολιτείες και τη Βρετανία, τα οικειοποιητικά παραδείγματα προέκυψαν μέσα σε ένα συντηρητικό κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο που πολιτικά καθορίζεται από το νεοφιλελευθερισμό, και πολιτισμικά κυριαρχείται από τάσεις που διακυρρήσουν την επιστροφή στις παραδοσιακές μορφές τέχνης και την αποκατάσταση του κύρους του δημιουργού. Ορίστηκαν και περιγράφηκαν, ως ενεργή αντίσταση σε αυτές ακριβώς τις πολιτικές συνθήκες (Solomon-Godeau 1991). Η Ελλάδα κατά την ίδια περίοδο εμφανίζει ένα διαφορετικό κοινωνικό και πολιτικό τοπίο: η κατάρρευση της στρατιωτικής χούντας το 1974 και η κατάργηση της μοναρχίας, έφερε στη χώρα τη δημοκρατία μετά από μια μακρά περίοδο πολιτικά ταραγμένης ιστορίας. Το 1981, η χώρα εξέλεξε την πρώτη σοσιαλιστική

κυβέρνησή της, όταν το Πανελλήνιο Σοσιαλιστικό Κίνημα (ΠΑΣΟΚ) ανέλαβε την εξουσία. «Αλλαγή» είναι το σύνθημα που διατυμπανίζεται σε όλη τη δεκαετία του '80 και εκφράζεται μέσα από τη νομιμοποίηση των αριστερών και κομμουνιστικών πολιτικών κομμάτων και με την άνοδο μιας νέας μεσαίας τάξης.

Αυτές οι πολιτικές ασυνέχειες οδήγησαν και σε πολιτισμικές: παρά τις προσπάθειες που καταβλήθηκαν κατά το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα, η Ελλάδα δεν είχε μία συνεκτική ακαδημαϊκή μοντερνιστική παράδοση στις τέχνες στην οποία οι σύγχρονοι φωτογράφοι και κριτικοί, αριστεροί ή όχι, θα μπορούσαν να αντιταχθούν, εκτός από ένα ρομαντικό πικτοριαλισμό, που είχε μεν εντοπιστεί, αλλά δύσκολα θα μπορούσε να περιγραφεί ως μια ζωντανή παράδοση, όπως σωστά παρατηρεί ο Γιάννης Σταθάτος το 1984 (Σταθάτος 1984: 40). Στα τέλη της δεκαετίας του '70, η φωτογραφία εξακολουθεί να θεωρείται μια διαφανής τεχνολογική διαδικασία αναπαράστασης, παραμένει απομονωμένη από τις υπόλοιπες εικαστικές τέχνες και είναι ακόμα αντικείμενο συζητήσεων σχετικά με την υπόστασή της ως τέχνη. Κατά συνέπεια, μουσεία και γκαλερί αγνοούν τη φωτογραφική παραγωγή και οι εκθέσεις φωτογραφίας παραμένουν ένα σπάνιο φαινόμενο.

Η εγχώρια σκηνή κυριαρχείται από την Ελληνική Φωτογραφική Εταιρεία της οποίας τα μέλη -ως επί το πλείστον ερασιτέχνες- προωθούσαν μια παρωχημένη αισθητική που ήταν γεμάτη από κλισέ και εντυπωσιακά μη κριτική. Την εποχή που ο κριτικός μεταμοντερνισμός έγραφε «ενάντια στο ακαδημαϊκοποιημένο μαουσολείο της ύστερης-μοντερνιστικής καλλιτεχνικής φωτογραφίας» (Solomon-Godeau 1991: 226), η Ελλάδα δεν είχε ούτε μαουσολείο να αποδομήσει ούτε κάποιο είδος «ακαδημαϊκοποίησης». Αντιθέτως, το μόνο Τμήμα φωτογραφίας, που ιδρύθηκε στο Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Αθήνας μόλις το 1985, έπρεπε να παλέψει προκειμένου να δικαιολογήσει την αναγκαιότητα της ύπαρξής του.

Η εμφάνιση μιας νέας γενιάς Ελλήνων φωτογράφων με σπουδές στις Ηνωμένες Πολιτείες, την Αγγλία και τη Γαλλία οδήγησαν στη δημιουργία γκαλερί και χώρων αποκλειστικά αφιερωμένων στην φωτογραφία με το Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών να είναι αναμφισβήτητο το πιο σημαντικό ανάμεσά τους. Η ίδρυση περιοδικών όπως η «Φωτογραφία», ή η δημιουργία εκδόσεων και φεστιβάλ φωτογραφίας, που πρόβαλλαν το έργο πολλών από τους φωτογράφους που αργότερα περιγράφηκαν ως «Νέα Ελληνική Φωτογραφία», άλλαξαν ριζικά το φωτογραφικό τοπίο.

Στο βαθμό που, ιστορικά, η αναγνώριση της φωτογραφίας ως τέχνη στηρίχθηκε στο μοντερνισμό, η ελληνική φωτογραφία θα επιμένει να προσδιορίσει τους στόχους της με βάση τις αρχές που «της παρείχαν ταυτότητα και νομιμοποίηση» στην υπόλοιπη Δύση (Solomon-Godeau 1991: 86). Αυτή η ηγεμονία του μοντερνιστικού συστήματος πεποιθήσεων οδήγησε τελικά στο να βρεθεί κάθε κριτικός λόγος να είναι βασισμένος στην αισθητική του «αποκλειστικά φωτογραφικού», δίνοντας έμφαση στο ίδιο το μέσο και την αυτονομία του. Την ίδια στιγμή, ως προς τον «ακαδημαϊκό» Λόγο, η θεωρία φωτογραφίας παρέμεινε σταθερά συνδεδεμένη με μια κυρίως αισθητική προσέγγιση της φωτογραφίας και με έναν κατάλογο θεωρητικών κειμένων στα ελληνικά -ήτοι έξι δοκίμια ως το τέλος της δεκαετίας του 1990- εντυπωσιακά περιορισμένο. Τα άρθρα και τα δοκίμια του ιδρυτή του Φωτογραφικού Κύκλου -μια εμπορική φωτογραφική ένωση που ιδρύθηκε το 1987- Πλάτωνα Ριβέλλη είναι αυτά που κυριαρχούν στις εγχώριες εκδόσεις. Ο Ριβέλλης δημοσίευσε εκτενώς την προσωπική του προσέγγιση στη φωτογραφία η οποία

απέρριπτε κατηγορηματικά τόσο το μεταμοντερνισμό όσο και τις αριστερές ιδέες γενικότερα².

Η δυσκολία της ελληνικής κριτικής να αναγνωρίσει και να αντιμετωπίσει τις οικειοποιητικές στρατηγικές προκύπτει εν μέρει από την απροθυμία της να αναπτύξει μια κριτική μεταμοντέρνα ανάγνωση των φωτογραφικών πρακτικών γενικότερα. Εκτός από τα γραπτά του Νίκου Παναγιωτόπουλου και του Γιάννη Σταθάτου στη δεκαετία του '80 και του '90, που εξέταζαν έννοιες όπως η ταυτότητα και η πολιτική, το υπόλοιπο του φωτογραφικού Λόγου παρέμενε συνδεδεμένο με την εξέταση των στρατηγικών που έχουν σχέση με τη φύση και το χαρακτήρα του ίδιου του μέσου. Στην πραγματικότητα, η εγχώρια κριτική συζήτηση σχετικά με τη φωτογραφία της εποχής στερείται όχι μόνο αναφορές στην οικειοποίηση, αλλά και σε άλλους ακρογωνιαίους λίθους του μεταμοντερνισμού όπως ο υβριδισμός, η διαφορά και το κοινωνικό φύλο, ακόμη και όταν τέτοια ζητήματα μπορούν να εντοπιστούν στο έργο των Ελλήνων φωτογράφων.

Οικειοποιητικές στρατηγικές εναντίον μοντερνιστικών ορθοδοξιών: Η παρουσία του δημιουργού

Στη δεκαετία του '80 οι οικειοποιητικές στρατηγικές που χρησιμοποιούνται από τους Έλληνες φωτογράφους δεν αντιμετωπίζονται ως τέτοιες, ούτε αποκτούν την ίδια κριτική σημασία και συνάφεια που είχαν στον αντίστοιχο δυτικό Λόγο. Χειρονομίες που αμφισβητούσαν τις μοντερνιστικές έννοιες της αυθεντικότητας και της πρωτοτυπίας, αντιμετωπίστηκαν ως απόδειξη της πρωτοτυπίας του φωτογράφου και, ακόμη περισσότερο, ως εκφράσεις δημιουργίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα *Χρησιμοποιημένα Τοπία* του Ηρακλή Παπαϊωάννου (1994-1996), μια σειρά από επανα-φωτογραφημένες διαφημιστικές αφίσες στις οποίες απομονώνονται λεπτομέρειες των εξιδανικευμένων τοπίων που χρησιμοποιούνται ως φόντο διαφημίσεων. Ο Παπαϊωάννου, ανακαλώντας το έργο του Richard Prince, είχε ως στόχο να προβληματιστεί ο θεατής σχετικά με την εικονογραφία και τα στερεότυπα της μαζικής κουλτούρας και εξήγησε σαφώς τις προθέσεις αυτές στα κείμενά του (Παπαϊωάννου 1996). Ωστόσο, το έργο κατέληξε να παρουσιαστεί ως μέρος μιας ομαδικής έκθεσης που επικεντρώνονταν στην δημιουργικότητα και την αισθητική, ως πειραματική εργασία ενός δημιουργού που διερευνά τα όρια της ίδιας της φωτογραφίας. Όπως καταγράφει ξεκάθαρα ο

² Παρουσιάζει τη δουλειά της Barbara Kruger, για παράδειγμα, ως 'φωτογραφίες που θυμίζουν διαφήμιση, διοχετεύοντας ένα μήνυμα ιδιαιτέρως εύπεπτο, αν όχι απλοϊκό' (Ριβέλλης 2000: 153):

‘Εάν το μήνυμά σου είναι ένας σπασμένος καθρέφτης που λέει “you are not yourself” [...] το πράγμα παύει να είναι σοβαρό. Νομίζω ότι αυτό δεν το βρίσκει πλέον κανείς ούτε στα εφηβικά λευκώματα. [...] Ή το άλλο με τη λεζάντα “Βάλτε τα χρήματά σας εκεί που είναι το στόμα σας”. Αλλά ποιος άνθρωπος είναι τόσο ηλίθιος που να ενδιαφερθεί γι’αυτά τα ευφυολογήματα;’ (ο.π.π.: 154).

Το ενδιαφέρον είναι ότι ο Ριβέλλης αναστρέφει ουσιαστικά τις κριτικές προθέσεις της Kruger κατηγορώντας την ότι εξιδανικεύει τη «γλώσσα της διαφήμισης», διότι γίνεται εύκολα κατανοητή, αντί να «αντισταθεί» σε αυτήν όπως “οφείλει να κάνει ένας καλλιτέχνης». Ο Richard Prince επίσης καταδικάζεται με συνοπτικές διαδικασίες: ‘Καμία προσπάθεια σύνθεσης. Απουσία δημιουργού. Τί απομένει; Ένα αφελές και πρόσκαιρο ευφυολόγημα που εμφανίζεται σαν στοχασμός’ (ο.π.π.: 155).

συνοδευτικός κατάλογος, η έκθεση προσπάθησε να διερευνήσει τον «φωτογράφο-δημιουργό» και «τον εσωτερικό, δημιουργικό κόσμο του» (Αντωνιάδης 1996: 36).



Ηρακλής Παπαϊωάννου, *Χρησιμοποιημένα Τοπία* (1994-1996)

Οι οικειοποιητικές στρατηγικές συχνά περιλαμβάνουν τη χρήση κοινών, ερασιτεχνικών φωτογραφιών χωρίς προφανή αισθητική αξία ή ποιότητα. Για τον ελληνικό μοντερνιστικά καθορισμένο Λόγο, κάτι τέτοιο ήταν προβληματικό, καθώς μόλυνε την «καθαρότητα» των διαφορετικών και ξεκάθαρων κατηγοριών που επιθυμούσε να ορίσει: «καλλιτεχνική», «επαγγελματική» και «ερασιτεχνική» φωτογραφία. Οι κριτικές μεταμοντέρνες πρακτικές τοποθετούν τον εαυτό τους μέσα σε μια μη-αξιολογική κατηγορία που φιλοδοξεί να συμπεριλάβει τα πάντα και βρίσκεται πέρα από τη διχοτόμηση υψηλής-χαμηλής τέχνης, ενώ ο εγχώριος Λόγος εξακολουθεί να αγωνίζεται για να τυποποιήσει μια κατηγορία «καλλιτεχνικής φωτογραφίας» πέρα από τη λειτουργική πρακτική των επαγγελματιών και την καθημερινή πρακτική των ερασιτεχνών.

Στο πλαίσιο αυτό, μπορούμε να δούμε μια έκθεση που οργανώνεται από τον Κωστή Αντωνιάδη (ΦΚΑ, 1991), και καταγράφεται ως «Μαύρες Φωτογραφίες». Ο Αντωνιάδης τοποθετεί μια σειρά από φωτογραφικά στιγμιότυπα της οικογένειάς του στον τοίχο της γκαλερί και τα επανα-παρουσιάζει ως ένα σχόλιο πάνω στη θεωρία του περί «μηνυματος του είδους» (Αντωνιάδης 1995: 134-44). Η διαδικασία αφορούσε την επιλογή, μεγένθυση, επανεκτύπωση, καδράρισμα και, τέλος, τη διαμόρφωση των φωτογραφιών με τρόπο που άλλαζε ουσιαστικά τόσο τη μορφή όσο και το νόημά τους. Ο Αντωνιάδης επαναπλαισίωσε τα στιγμιότυπα της οικογένειάς του για να δημιουργήσει μια έκθεση που ο ίδιος περιγράφει ως,

την πιο σκοτεινή, πένθιμη και καταθλιπτική έκθεση που έχω δει ποτέ [...] βλοσυρά και μάλλον τρομαγμένα πρόσωπα, αλλόκοτες σκηνές,

ακατάλληλη χρονική στιγμή [...] Οι φωτογραφίες που επέλεξα ξεφεύγουν από τον κανόνα που χαρακτηρίζει το είδος του στιγμιότυπου [...] δημιουργούν ρωγμές στην τυπολογία, και μας επιτρέπουν να δούμε την καθαρή εικόνα μέσα στην εικόνα. (2012, έμφαση στο πρωτότυπο)

Πιστός στο νεωτεριστικό κανόνα της εποχής, ο Αντωνιάδης δεν διεκδικεί την πατρότητα του έργου αυτού, οπότε η αντίστοιχη καταχώρηση στο αρχείο του ΦΚΑ δεν αναφέρει δημιουργό. Κανένα κείμενο ή προσκληση δεν καταγράφεται, εάν ποτέ υπήρξαν, και το έργο δεν δημοσιεύτηκε ποτέ μέχρι τον Απρίλιο του 2013 οπότε και παρουσιάστηκε στα πλαίσια της ευρύτερης / αναθεωρημένης σειράς “Αλήθειες και Ψέμματα”.



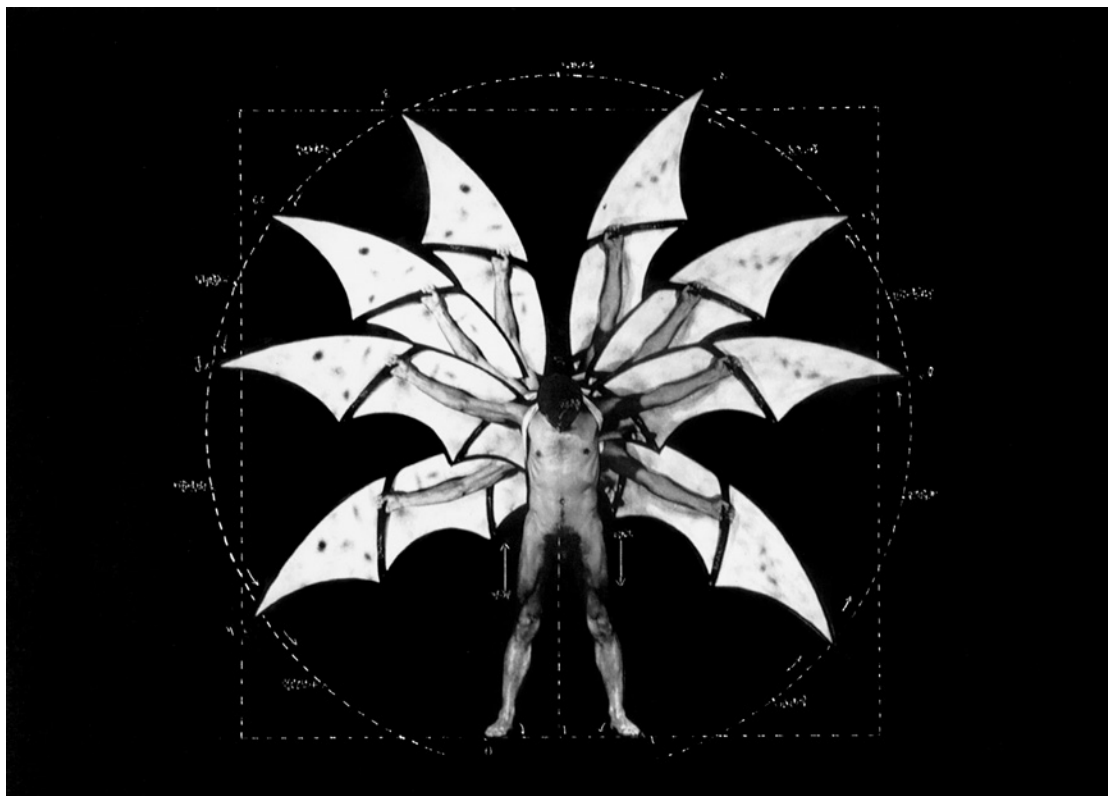
Κωστής Αντωνιάδης, «Μαύρες Φωτογραφίες»

Μια παρόμοια άσκηση οικειοποίησης και εκ νέου πλαισίωσης των οικογενειακών στιγμιότυπων αποτελεί η «Γη του Πατέρα μου» της Κατερίνας Καλογεράκη (1986-1992), ένα έργο στο οποίο επαναπροσεγγίζει τις οικογενειακές φωτογραφίες της, διερευνώντας το φύλο και την πολιτισμική της ταυτότητα. Η εγκατάσταση «Ο Sidney James Diamonds στην Αυστραλία» (1990) του Γιάννη Σταθάτου αφορά επίσης τη χρήση προϋπάρχοντων φωτογραφιών -πρόκειται για φωτογραφίες που ανακάλυψε σε ένα χρόνια εγκαταλελειμμένο σπίτι στα Κύθηρα- και ασχολείται με την αυτο-αναπαράσταση, τη σκηνοθετημένη εικονογραφία, τα πολιτισμικά αρχέτυπα, την ταυτότητα και την αφήγηση. Και τα δύο έργα αποτελούν απόπειρες ανασύστασης της ιστορίας, της ατομικής και συλλογικής μνήμης, και είναι ταυτόχρονα προσαρμοσμένα στις ανησυχίες μεταμοντερνισμού. Και οι δύο φωτογράφοι, όμως, έζησαν και εργάστηκαν στο Λονδίνο, και τα έργα αυτά είχαν παρουσιασθεί και εκτιμηθεί, κυρίως στο πλαίσιο της Βρετανίας. Το έργο της Καλογεράκη παρέμεινε άγνωστο στην Ελλάδα μέχρι σχετικά πρόσφατα και του Σταθάτου δεν έτυχε κριτικής προσοχής παρά το γεγονός ότι ο ίδιος ήταν ήδη εξέχων μέλος της ελληνικής φωτογραφικής σκηνής: μέλος του ΦΚΑ, συγγραφέας,

επιμελητής και φωτογράφος. Μια τέτοια περιθωριοποίηση αντικατοπτρίζει τον τρόπο με τον οποίο παρέμειναν σε μεγάλο βαθμό στη σκιά οι «Μαύρες φωτογραφίες» του Αντωνιάδη.

Homage και Παρωδία

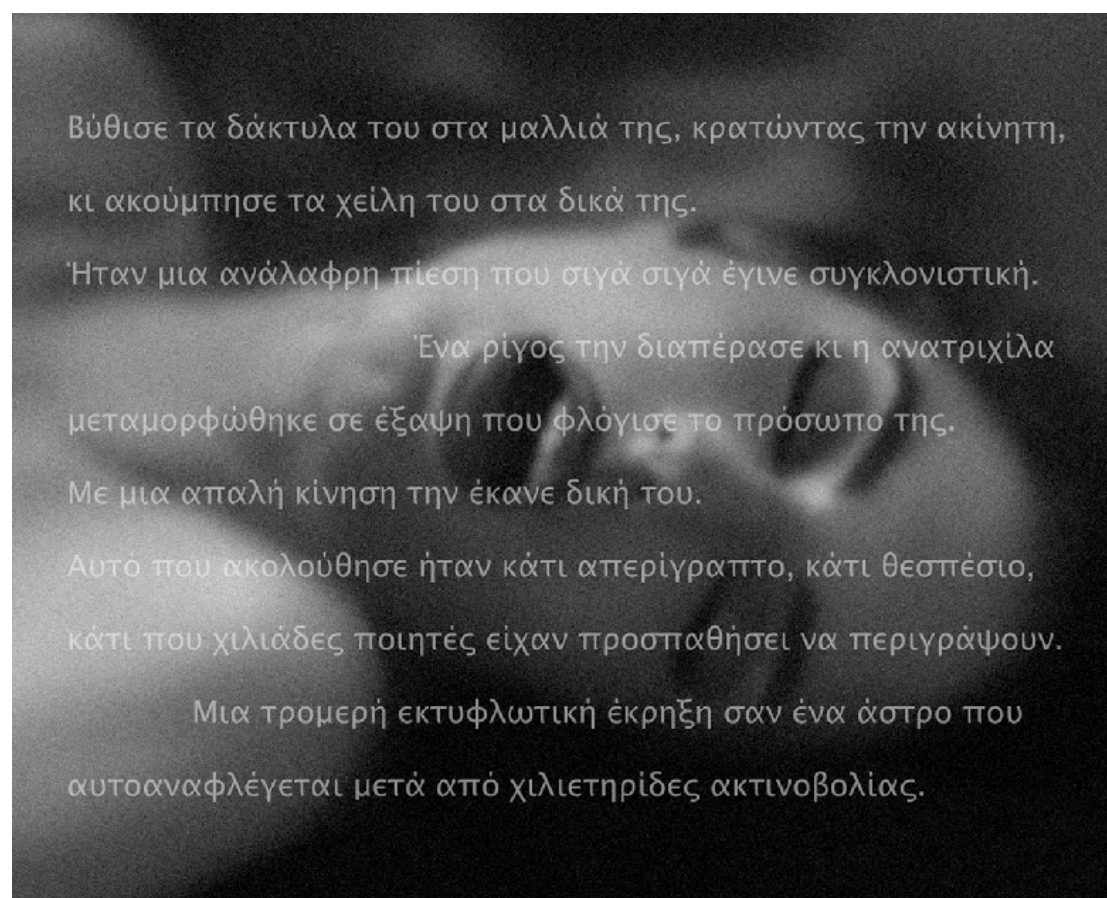
Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, αυτό που επικράτησε ήταν εργασίες που είχαν χαρακτηριστικά αφιερώματος ή φόρου τιμής (*homage*), δηλαδή μια εκτίμηση και σκόπιμη οικειοποίηση του ύφους και του έργου ενός συγκεκριμένου -και συνήθως καταξιωμένου- προκατόχου (Dyer 2007: 37). Το *Αφιέρωμα* ή *Φόρος Τιμής* είναι ένας οικειοποιητικός μηχανισμός ο οποίος ανήκει στο σημασιολογικό περιβάλλον του *pastiche*, ενός ευρέως και αόριστα χρησιμοποιούμενου όρου που αναφέρεται τόσο σε έναν συνδυασμό ετερόκλητων αισθητικών στοιχείων όσο και σε ένα είδος αισθητικής απομίμησης (Dyer 2007: 1) και παράγει έργα τα οποία δεν είναι «ούτε πρωτότυπα, ούτε αντίγραφα» (Hoesterey 2001: 5). Το *Pastiche* ως *Φόρος Τιμής* λειτουργεί χάρη στην αναγνώριση και την αξιοποίηση του ιδιαίτερου ύφους ενός αναγνωρίσιμου καλλιτέχνη. Το είδος της οικειοποίησης που ενέχει δεν είναι κατ' ανάγκη άμεσο -με άλλα λόγια, ξεκάθαρη αντιγραφή/αναφορά σε συγκεκριμένα έργα- αλλά αφορά την αναγνώριση ορισμένων πρακτικών ως εκτός του σύγχρονου πολιτιστικού κανόνα.



Δημήτρης Τσουμπλέκας, *Σημειώσεις για το Λεονάρντο* (1994)

Το *Homage* έχει τις ρίζες του «σε μια αίσθηση αιωνιότητας της καλλιτεχνικής συνείδησης» (2007: 36). Για τους Έλληνες φωτογράφους που χρησιμοποιούν το *Homage* στη δεκαετία του '80 και του '90, οι οικειοποιητικές στρατηγικές φαίνεται να είναι κατά κύριο λόγο συνάρτηση της γοητείας που ασκεί η κυριαρχία μιας

«σπουδαίας προγονικής παράδοσης» -όπου προγόνι είναι οι εικαστικοί καλλιτέχνες του ευρύτερου δυτικού κανόνα. Σχετικά παραδείγματα περιλαμβάνουν τη σειρά *Fabien* του Στέλιου Σκοπελίτη (1989), που αργότερα παρουσιάστηκε ως *D'Après Rodin* (1999), η οποία αναπαραγάγει φωτογραφικά τα σχέδια γυναικείων γυμνών σε αισθησιακές πόζες από το *Dessins Erotiques* του Rodin, τις *Σημειώσεις για το Λεονάρντο* (1994) του Δημήτρη Τσουμπλέκα, με τις επιχρωματισμένες φωτογραφίες-παραλλαγές πάνω στα ανθρωπομετρικά σχέδια του Ντα Βίντσι, το *Διά Γυμνού Οφθαλμού* (1995) του Νίκου Μάρκου, του οποίου τα επιμηκημένα σώματα θυμίζουν αυτά των αγίων και μαρτύρων του Ελ Γκρέκο. Σε όλα αυτά τα έργα, οι οικειοποιητικές στρατηγικές που εμπλέκονται αφορούν το «ξαναγράψιμο», αλλά όχι την «αμφισβήτηση» όπως θα συνέβαινε με μια κριτική πρακτική, με βασικότερο χαρακτηριστικό τους τη δημιουργική μίμησης.



Κωστής Αντωνιάδης, *True Love* (1995)

Αυτού του είδους η δημιουργική μίμηση έπαιξε σημαντικό ρόλο σε ένα μεγάλο αριθμό έργων του Κωστή Αντωνιάδη, ο οποίος χρησιμοποίησε εκτεταμένα τις οικειοποιητικές στρατηγικές για να ερευνήσει τη φύση και το χαρακτήρα της ίδιας της φωτογραφίας. Ο Αντωνιάδης υιοθέτησε μια παρόμοια μορφή με το *Homage*, που περιγράφεται ως *Adaptation*/προσαρμογή, στην οποία το τροποποιημένο εικαστικό υλικό μεταφέρεται από ένα είδος σε ένα άλλο (Hoesterey 2001: 10): Στα «Photo-Set» (1988) χρησιμοποίησε την τυποποιημένη μορφή των σελίδων stencil για να παρουσιάσει φωτογραφικά στερεότυπες κοινωνικές στάσεις και χειρονομίες. Στο «True Love» (1995) οικειοποιήθηκε και επεξεργάστηκε εικόνες πορνογραφικών βίντεο -τα γκρο πλαν πρόσωπα γυναικών αντιπαρατίθενται σε αποσπάσματα από

μυθιστορήματα αγάπης, αρχικά ακολουθώντας το στερεότυπο μοτίβο αφήγησης του πρώιμου κινηματογράφου με την εναλλαγή της σκηνής και του κειμένου. Αντίστοιχα, στο «La Nuit Americaine» (2000-2011) φωτογράφησε το ελληνικό τοπίο χρησιμοποιώντας το οπτικό εφέ «day for night» των αμερικανικών ταινιών γουέστερν. Όλα αυτά τα έργα οικειοποιούνται δημιουργικά και επαναχρησιμοποιούν παραδόσεις, μοτίβα, ακόμη και τρόπους θέασης, φέρνοντας τα στο πλαίσιο της φωτογραφίας χωρίς όμως να αμφισβητούν το κύρος του δημιουργού ή τη διαδικασία της σημασιοδότησης με τον τρόπο που θα έκανε μια μεταμοντέρνα δουλειά.

Ο Αντωνιάδης πήρε επίσης στοιχεία από παρελθόντες μορφές και τα έφερε σε ένα σύγχρονο πλαίσιο: Οι Τέσσερις Εικονες (1991) και ο Διαδρομος (1992), και τα δύο τμήματα της σειράς Χρησιμοποιημένες Φωτογραφίες, αναφέρονται άμεσα στους ιερούς ναούς των Ελληνικών Ορθοδόξων εκκλησιών και στις μορφές των κλασικών και νεοκλασικών διαζωμάτων, αντίστοιχα. Τα μοντέλα του, νέοι που φορούν σύγχρονα ρούχα, δίνουν σύγχρονη ζωή σε παλιές μορφές, συνδέοντας το παρελθόν με το παρόν, ουσιαστικά παρουσιάζοντας μια διαδικασία επαν-αναπαράστασης ή μετατροπής: «η μορφή του παρελθόντος μετατρέπεται σε ένα σημείο του παρόντος, ενώ το παρόν ιστοριοποιείται μέσω της τοποθέτησής του στο πλαίσιο ενός μορφολογικού στοιχείου από το παρελθόν» (Hoesterey 2001: 15).



Μανώλης Κονταξάκης, *Χωρίς τίτλο* (c. 1988)

Η δεσποτική εξουσία του μοντερνιστικού φορμαλισμού ήταν μία πίεση έντονα αισθητή από τους έλληνες φωτογράφους και θεωρητικούς στη δεκαετία του '80 και του '90. Αυτό καθόρισε την υποδοχή για τα έργα που θεωρήθηκαν ότι δεν είχαν τίποτα να προσθέσουν στην «εξερεύνηση του μέσου». Ενώ τα αφιερώματα άνθισαν, έργα που χρησιμοποιούσαν οικειοποιητικές στρατηγικές κοντά στον κριτικό μεταμοντερνισμό, όπως η κριτική αποστασιοποίηση και η παρωδία, αγνοήθηκαν. Για παράδειγμα, η προσπάθεια του Μανώλη Κονταξάκη να επαναπροσεγγίσει την κλασική αρχαιότητα ως μέρος της σύγχρονης ελληνικής

ταυτότητας σε μια σειρά από ασπρόμαυρα γυμνά (Χωρίς τίτλο, c. 1988), μια δουλειά στην οποία ο ίδιος μεταμφιέζεται σε διάσημα αρχαία γλυπτά που αναπαριστούν τόσο θεούς όσο και θεές. Παρουσιάζοντας μια σχετικά πολεμική μίμηση της κλασσικής πολιτισμικής παραγωγής, ο Κονταξάκης μετατρέπει την ποιότητα του αφιερώματος σε παρωδία, μια κίνηση που καταστρέφει αυτό που η σειρά έμοιαζε να φετιχοποιεί. Παραθέτοντας κλασικά γλυπτά σχεδόν μέσω ύβρεως -ένα μεγαλόσωμο, τριχωτό αρσενικό να υποδύεται την Αφροδίτη ή τον Ερμή του Πραξιτέλη- ο Κονταξάκης ενσωμάτωσε το κριτικό δυναμικό πλαίσιο της παρωδίας αποτίοντας αρνητικό φόρο τιμής σε μια πανίσχυρη πολιτισμική παρουσία, αυτή του κλασικισμού, ο οποίος αποτελεί κεντρική συνιστώσα του πολιτισμικού φαντασιακού και του αυτοπροσδιορισμού των Ελλήνων (Παναγιωτόπουλος 2009). Παρόλα αυτά, ο τοπικός Λόγος της εποχής διατηρούσε σε μεγάλο βαθμό μια μοντερνιστική αντίληψη της παρωδίας, η οποία επέτρεψε στο έργο να αναγνωριστεί ως κριτικό, αλλά όχι ως τέχνη και, ως εκ τούτου, να παραμείνει ανέκδοτο.

Η παρωδία είναι ένας τρόπος οικειοποίησης στενά συνδεδεμένος με τις μεταμοντέρνες πρακτικές. Η Linda Hutcheon (1988: 1-2) υποστηρίζει ότι το ίδιο το μεταμοντέρνο είναι παρωδία ή ειρωνικό στη σχέση του με το παρελθόν, τόσο μορφολογικά όσο και κοινωνικά, αισθητικά και ιδεολογικά. Κανείς δεν έχει κάνει την παρωδία τόπο δημιουργικότητας στο βαθμό που το έκανε ο Γιώργος Δεπόλλας, μια από τις εξέχουσες μορφές της «Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας», ο οποίος έχει χρησιμοποιήσει συνειδητά την παρωδία ως στρατηγική στα περισσότερα από τα έργα του, είτε χλευάζοντας το status των επίδοξων καλλιτεχνικών φωτογραφιών (Στην Παραλία, 1985) ή σκηνοθετώντας εικόνες που μιμούνται τις πιο μπανάλ φωτογραφίες ρεπορτάζ (Ανέκδοτα Ντοκουμέντα, 1991). Ωστόσο, το έργο του απείχε αρκετά από το να θεωρηθεί μεταμοντέρνο. Ενώ ξεκίνησε ως μια συστηματική επίθεση στις συμβάσεις, η κριτική σε όλα αυτά τα έργα καθορίστηκε τελικά από τις μοντερνιστικές ορθοδοξίες της πρωτοτυπίας και της δημιουργικότητας. Το Στην Παραλία, για παράδειγμα, παρουσιάστηκε για πρώτη φορά ως μία «προκλητική φωτογραφική δήλωση, η οποία υπονομεύει τις συμβάσεις του προσωπικού στυλ» (Παναγιωτόπουλος 1985: 51). Όταν δημοσιεύθηκε αργότερα ως μονογραφία, ορίστηκε ως: «ένα αισθητικό ιδίωμα» που χαρακτηρίζεται από «ιδιαίτερη αυθεντικότητα, μακράν του σύγχρονου συρμού με την εμμονή στην αναζήτηση της σπουδαιοφανούς πρωτοτυπίας ή τον άγονο αισθητικό και θεματογραφικό μηρυκασμό» (Παπαϊωάννου 2003: 20). Ακολουθώντας τον κανόνα της εποχής, ο Δεπόλλας διατήρησε το μοντερνιστικό διαχωρισμό ανάμεσα στην παρωδία ως κριτική και την παρωδία ως τέχνη (Rose 1993), ένα διαχωρισμό που εκδηλώθηκε περισσότερο άμεσα και συγκεκριμένα στο πιο πρόσφατο έργο του «Inlook» (2003).

Η παρωδία ως κριτική και η παρωδία ως τέχνη

Η Ελλάδα βίωσε μια ορισμένη θεσμική εδραίωση και νομιμοποίηση της φωτογραφίας ως τέχνης μόλις στα μέσα της δεκαετίας του 1990. Στη δεκαετία του 2000 είδαμε την εμφάνιση μιας νέας ομάδας φωτογράφων, που συνήθως αναφέρονται -αν και ποτέ επίσημα- ως «η γενιά των γκαλερί». Κοινό στοιχείο αυτής της ομάδας δεν ήταν τόσο η αισθητική, όσο η επιτυχία να εκπροσωπούνται και να εμφανίζονται σε ιδιωτικές γκαλερί, μουσεία και χώρους πέρα από τους

αποκλειστικά «φωτογραφικούς», ως εκ τούτου, να γίνει πλήρως αποδεκτή από το χώρο των εικαστικών τεχνών. Οι φωτογράφοι που τοποθετούνται στο νέο αυτό πλαίσιο, είτε είχαν κάνει μεταπτυχιακές φωτογραφικές σπουδές στο εξωτερικό, ή ήταν εξέχουσες προσωπικότητες της προηγούμενης γενιάς (της «Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας»), αλλά σε μεγάλο βαθμό αναθεωρήσαν την προσέγγισή τους ώστε να τοποθετήσουν τα έργα τους σε αυτό που αντιλαμβάνονταν ως σύγχρονο Λόγο των οπτικών τεχνών.

Η συμμετοχή του Πάνου Κοκκινιά και του Νίκου Μάρκου στο «Outlook», τη διεθνή έκθεση που πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα το 2003, εν μέσω διάσημων καλλιτεχνών όπως ο Damien Hirst ή ο Gregory Crewdson, θεωρήθηκε από πολλούς ως μια αποφασιστική στιγμή για την αποδοχή της ελληνικής φωτογραφίας από τις εικαστικές τέχνες. Με τη συμμετοχή 85 διεθνών καλλιτεχνών, το «Outlook» έγινε, σύμφωνα με πολλούς, το μεγαλύτερο πολιτιστικό γεγονός του είδους του στην Ελλάδα. Προκάλεσε δε, μια σημαντική διαμάχη, με την εμπλοκή ενός ακροδεξιού κομματικού ηγέτη, της Ελληνικής Ορθόδοξης Εκκλησίας, του Υπουργείου Πολιτισμού και του κοινού. Τρία περιστατικά λογοκρισίας που συνέβησαν κατά τη διάρκεια της έκθεσης -η επίσημη απόσυρση ενός πίνακα ζωγραφικής του Thierry de Cordier (*Asperges me /Dry Sin*, που απεικονίζει ένα σταυρό, ένα πέος σε στύση και σπέρμα να στάζει από το σταυρό), και η καταστροφή ενός σκίτσου του Raymond Pettibon (ένα μετωπικό γυμνό) και μιας φωτογραφίας του Θανάση Τότσικα (μια αυτοπροσωπογραφία στην οποία ο ίδιος ο καλλιτέχνης απεικονίζεται σαν να συνουσιάζεται με ένα καρπούζι σε ένα ειδυλλιακό σκηνικό)- κατέληξαν να εγείρουν σοβαρά ερωτήματα σε ότι αφορά την ελευθερία έκφρασης αλλά και την υποδοχή της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα.



Γιώργος Δεπόλλας, *Inlook* (2003)

Το «Inlook» του Γιώργου Δεπόλλα (2003, ΦΚΑ) ήταν μια απάντηση στην έκθεση «Outlook». Ο Δεπόλλας πήρε αυτή την πολυδιαφημισμένη έκθεση και την «επανέλαβε» με αιχμηρό σατιρικό τρόπο, χρησιμοποιώντας τους οικειοποιητικούς κώδικες της παρωδίας και της φάρσας, προκειμένου να σαρκάσει, καθώς και να ασκήσει κριτική σε αυτά που θεωρεί «κυρίαρχες απόψεις, συσχετισμούς και επιβολές που κυριαρχούν στο χώρο της σύγχρονης τέχνης» (Παπαϊωάννου 2004).

Το «Inlook» παρουσίαζε εντυπωσιακής κλίμακας φωτογραφίες με ασαφή θέματα και πομπώδεις τίτλους που παρέπεμπαν σε εκείνους των «Outlook». Είχε ακόμη μια εγκατάσταση παραπομπή στην επίμαχη φωτογραφία του Τότσικα, που περιελάμβανε ένα καρπούζι με μια τρύπα, και μερικά πλακίδια για να προσαρμόζονται στο κατάλληλο ύψος προκειμένου να «το κάνουμε όπως ο καλλιτέχνης». Την έκθεση συνόδευε ένα υπερβολικό κείμενο που χλεύαζε τις στερεότυπες κοινοτοπίες της σύγχρονης κριτικής (υπονοώντας ότι παράγονται από πτυχιούχους Διδάκτωρες), το οποίο γράφτηκε από τον Ηρακλή Παπαϊωάννου αλλά υπέγραφε ο ενός-έτους γιος του. Ο Δεπόλλας ενεργοποιεί το αγαπημένο του στυλ της παρωδίας για να εκφράσει τη δυσφορία του για το είδος της σύγχρονης τέχνης που επιβάλλουν οι γκαλερί και αγιοποιούν μουσεία και πολιτιστικές εκδηλώσεις τύπου «Outlook», και επεκτείνει την κριτική του στη σύγχρονη “εικαστική” φωτογραφία με την «απέραντη ευκολία της [...] με εντυπωσιακές παρουσιάσεις που δεν αντανakλούν ουσιαστικές ποιότητες» (Παπαϊωάννου 2004: 48).

Μεγάλα μεγεθη, περίπλοκα κάδρα και «εντυπωσιακές» εκτυπώσεις: ένα σημαντικό μέρος της σύγχρονης φωτογραφικής παραγωγής τείνει προς την ομογενοποίηση και τη ρηχή εμπορικότητα, που αντικατέστησαν το «πρωτότυπο δημιουργικό πνεύμα που διαφεύγει κατηγοριοποιήσεων και ευκαιριακές μόδες» (Παπαϊωάννου 2004: 4). Η παρωδία και η διακωμώδηση στην περίπτωση αυτή αφορά την «αποκάλυψη» αυτής της τέχνης, που, σύμφωνα με το Δεπόλλα, απέκτησε εξουσία μέσω της εξαπάτησης. Το «Inlook» επικεντρώθηκε στην αντίσταση ενάντια στη σύγχρονη, καθορισμένη από την αγορά καλλιτεχνική παραγωγή και τον υπερβολικό διανοουμενισμό της κριτικής, υποστηρίζοντας ότι οι «καλλιτέχνες φωτογράφοι» ανακυκλώνουν επικρατούσες μορφές τάσεις και μόδες, παράγοντας τελικά ένα ομοιογενές, υπερ-θεωρητικοποιημένο, φωτογραφικό στυλ. Απολύτως κριτικό ως προς τις αρχικές προθέσεις του, το «Inlook» θα έλεγε κανείς ότι αποτελεί μια μεταμοντέρνα κριτική πρακτική. Οι ειρωνείες όμως που παράγονται από μεταμοντέρνες πρακτικές βασίζονται σε μια αποστασιοποίηση που τις αποτρέπει από το να είναι νοσταλγικές. Δεν διατυπώνουν καμία επιθυμία επιστροφής στο παρελθόν ως μια εποχή που ήταν πιο απλή ή είχε καλύτερες αξίες (Hutcheon 1988: 8). Ο Δεπόλλας επιτρέπει εύκολα σε κάποιον να υποθέσει ότι αυτό που προτείνει, στην πραγματικότητα είναι μια άνευ όρων επιστροφή στη νεωτερική φωτογραφική παράδοση της γενιάς του και, όσο κι αν αυτή η «επιστροφή στην παράδοση» δεν είναι κάτι νέο τόσο στη διεθνή όσο και στην τοπική καλλιτεχνική σκηνή γενικότερα, σίγουρα δεν είναι κάτι προοδευτικό. Ωστόσο, το γεγονός ότι οι παρωδίες του «Inlook» χλεύαζουν αυτό που ο Δεπόλλας βλέπει ως σύγχρονο και μεταμοντέρνο δεν ακυρώνει την ταυτότητά του ως υβριδικό και κριτικό και, στην πραγματικότητα, μπορεί να θεωρηθεί ως μεταμοντέρνας ευαισθησίας. Ταυτόχρονα, αναδεικνύει τις αντιφάσεις που συνοδεύουν τις κριτικές πρακτικές μέσα σε ιδιαίτερες, περίπλοκες πολιτισμικές συνθήκες.

Παρωδία και μεταμοντέρνο pastiche

Η πρόσφατη χρηματοπιστωτική και, κατά συνέπεια, πολιτική και κοινωνική κρίση ώθησε περισσότερους καλλιτέχνες σε μια σταδιακή στροφή προς το εσωτερικό περιβάλλον αλλάζοντας την πρακτική τους και, κατα συνέπεια, τον τρόπο που αυτή γίνεται αντιληπτή. Η παρωδία ως ένας διπλά-κωδικοποιημένος μηχανισμός που αφορά κάτι περισσότερο από την απλή γελοιοποίηση, δηλαδή η παρωδία ως μεταμοντέρνο *pastiche* (Hoesterey 2001), διαδραματίζει σημαντικό ρόλο σε αυτή την κριτικά αναβαθμισμένη ευαισθησία.

Η τελευταία έκθεση του Πάνου Κοκκινιά, με τον σαρκαστικό τίτλο «Αφησε το μύθο σου στην Ελλάδα» (2011), παραφράζοντας το περίφημο «Ζήσε το μύθο σου Ελλάδα» σύνθημα του Εθνικού Οργανισμού Τουρισμού, ασχολείται με τις ανησυχίες των Ελλήνων κατά τη διάρκεια της κρίσης. Ακολουθώντας τα αγαπημένα μορφολογικά χαρακτηριστικά του -οπτική καθαρότητα, εκπληκτικές λεπτομέρειες, σκηνοθετημένη εικονογραφία- ο Κοκκινιάς μετατοπίζεται αυτή τη φορά από τα καθαρά υπαρξιακά (και υποτίθεται παγκόσμια) αδιέξοδα στα κοινωνικά και πολιτικά σχόλια μέσω της παρωδίας και του *pastiche*. Αυτές οι φωτογραφίες αφορούν αυτό που συμβαίνει στην Ελλάδα, δηλώνει ο ίδιος, «δεν είναι απαραίτητα μια διαμαρτυρία, αλλά περισσότερο μια ειρωνική παρατήρηση» (Παπαδημητρίου 2012: χ.σ.).

Ο Κοκκινιάς παρουσίασε μια σειρά από φωτογραφίες τόσο με άμεση όσο και με έμμεση πολιτική διάσταση, μερικές ιδιαίτερου τοπικού ενδιαφέροντος: ένα τσούρμο ανθρώπων που τρέχουν πίσω από ένα αυτοκίνητο πανηγυρίζοντας και ανεμίζοντας ελληνικές σημαίες (Σωτηρία, 2009), ένας εύζωνας, κοινώς, ένας Τσολιάς που επιπλέει σε μια απέραντη γαλάζια θάλασσα κάτω από ένα καταγάλανο ουρανό (Γιώργης, 2011), ένας γιάπης που μιλάει στο κινητό του μέσα σε έναν αρχαιολογικό χώρο, ενώ το τετρακίνητο αυτοκίνητό του είναι σταθμευμένο μέσα στο χώρο (Αρκαδία, 2011).

Το «Αφησε τον μύθο σου στην Ελλάδα» θα μπορούσε να είναι ένα μεταμοντέρνο *pastiche*, μία οικειοποιητική πρακτική που φιλοδοξεί να αποκτήσει το καθεστώς κριτικής τέχνης (βλ. Hoesterey 2001: xii). Όχι μία εκλεκτική τέχνη που υιοθετεί άκριτα στυλ του παρελθόντος και του παρόντος, αλλά μία τέχνη που επεκτείνει ευρηματικά τις παρωδιακές τακτικές των ριζοσπαστικών μεταμοντερνιστών για να καταγράψει τόσο τη σύγχρονη εποχή γενικά και όσο και το ίδιο το περιβάλλον του καλλιτέχνη. Μια εποχή στην οποία οι αφηγήσεις είναι κατασκευασμένες με βάση άλλες, προ-υπάρχουσες αφηγήσεις, και η ίδια η καλλιτεχνική πρακτική σχετίζεται περισσότερο με διανοητικές από ό,τι με αισθητικές αντιδράσεις.

Ο Κοκκινιάς δημιούργησε ένα πλαίσιο που ορίζεται από τα οπτικά κλισέ του ελληνικού τουρισμού -το μπλε του ουρανού και της θάλασσας, τα αρχαία ερείπια- μετατρέποντας συμβολικά στοιχεία της σύγχρονης ελληνικής ταυτότητας, εθνικής και πολιτισμικής, σε ισχυρές οπτικές υποδηλώσεις. Η φωτογραφία “Γιώργης,” για παράδειγμα, διαπραγματεύεται το ιδεολογικά φορτισμένο σύμβολο του Τσολιά, η σημασία του οποίου κυμαίνεται από τον περήφανο Έλληνα στρατιώτη-αγωνιστή της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 ως την κιτς ή γραφική φιγούρα των Ελλήνων εθνικιστών και συντηρητικών. Η εικόνα παρουσιάζει ένα μνημειακό τοπίο φωτογραφημένο από ψηλά και είναι γεμάτη ασάφειες. Αυτό που βλέπουμε είναι

πτώμα ή ζωντανός άνθρωπος; Έχει πνιγεί ή απλώς απολαμβάνει μια βουτιά; Ο πατριωτισμός του Τσολιά καθίσταται μελαγχολικός ή γελοίος, ανάλογα με τις πολιτικές πεποιθήσεις του θεατή και η παρουσία του στο ελληνικό τοπίο είναι τόσο ασαφής και αμφίσημη, όσο και η ίδια η ελληνική πραγματικότητα.

Η “Σωτηρία”, με τη σειρά της, είναι μία δραματικής κλίμακας πανοραμική φωτογραφία που κυριαρχούσε στο χώρο της έκθεσης. Η ομάδα των ανθρώπων που ανεμίζουν περιχαρείς τις ελληνικές σημαίες εμφανίζονται μέσα σε ένα αχανές και άδειο τοπίο, μια νεκρή ζώνη κοντά στα βόρεια σύνορα, θα μπορούσε αναμφισβήτητα να χρησιμεύσει ως μια αλληγορία του ίδιου του ελληνικού κοινωνικού τοπίου. Είναι δύσκολο να πει κανείς αν πρόκειται για μια παρωδία εθνικιστικού παραληρήματος ή εθνικής αμηχανίας. Για τους Έλληνες θεατές, υπάρχει μια προφανής σχέση μεταξύ της εικόνας και του περίφημου μνημονίου που ψηφίστηκε στις 2 Μαΐου του 2010, με το οποίο χορηγήθηκε στην Ελλάδα ένα σημαντικό δάνειο από τις χώρες της Ευρωζώνης και το ΔΝΤ, προκειμένου να «σωθεί» από τη χρεοκοπία, με αντάλλαγμα σκληρά και βαθιά αντιλαϊκά μέτρα λιτότητας που έχουν προκαλέσει μεγάλες διαδηλώσεις και κοινωνικές αναταραχές. Υπό την έννοια αυτή, η εικόνα του Κοκκινιά μπορεί να θεωρηθεί ότι αντικατοπτρίζει την αμφίθυμη αρχική υποδοχή του μνημονίου από το κοινό και πολλοί σημειώνουν ότι είναι δύσκολο να πει κανείς αν οι άνθρωποι στην εικόνα γιορτάζουν σε πατριωτική διάθεση ή τρέχουν μακριά να σωθούν (π.χ. Παπαδημητρίου 2012).



Πάνος Κοκκινιάς, *Σωτηρία* (2009)

Η εργασία αυτή δείχνει πώς η παρωδία δεν είναι απαραίτητα αρνητική και περιοριστική. Μας επιτρέπει επίσης να συνειδητοποιήσουμε τις δυνατότητες των οικειοποιητικών στρατηγικών και του μεταμοντέρνου *pastiche* ως προς τον προβληματισμό σχετικά με το σύγχρονο πολιτισμό. Με την επαναδιαχείριση και επαν-οικειοποίηση στοιχείων, τα έργα αυτά υιοθετούν μια διαλεκτική στάση απέναντι στην ιστορία. Ουσιαστικά εξετάζουν το πως η δυτική σκέψη έχει υπαγορεύσει τον τρόπο που βλέπουμε (Παπαδημητρίου, 2012: 25) και

παρουσιάζουν και επαναδιαμορφώνουν πολιτισμικές κωδικοποιήσεις που προωθούν ή περιθωριοποιούν ταυτότητες (Παπαδημητρίου 2012: 29).

Στην Ελλάδα του σήμερα, οι σύγχρονες πολιτικές συνθήκες, δηλαδή η ανεξέλεγκτη οικονομική, πολιτική, ηθική και πολιτισμική κρίση που μαστιάζει τη χώρα, προβλέπουν την κατάρρευση κοινωνικών όσο και πολιτιστικών προτύπων, καθώς και θεσμών, συμπεριλαμβανομένων και των πολιτικών. Σε αυτό το πλαίσιο, οι σύγχρονοι καλλιτέχνες και κριτικοί αρχίζουν να αμφισβητούν κάθε παλαιά εξουσία και δύναμη. Όχι μόνο η κριτική η ίδια, αλλά και ο επαναπροσδιορισμός και, στην πραγματικότητα, μια ανασύσταση της εγχώριας πολιτισμικής ταυτότητας αποτελεί, σύμφωνα με πολλούς (π.χ. Γρέγου 2008, Αραπίνης 2012), ένα από τα πιο βασικά ζητήματα σήμερα. Οι κριτικές οικειοποιητικές στρατηγικές είναι καθοριστικής σημασίας μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο, ιδίως η λειτουργία τους ως εργαλεία ιδεολογικής κριτικής που προωθούν την κριτική σκέψη, ένα μέσο που θα μπορούσε να μας βοηθήσει να αναλύσουμε και να κατανοήσουμε τόσο το πώς παράγουμε όσο και το πως νοηματοδοτούμε τον πολιτισμό μας. Η παρωδία, η ειρωνεία και η κριτική μοιάζει να έχουν κάθε δυνατότητα να παίξουν σημαντικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία.

Μπορούμε όμως να είμαστε τόσο αισιόδοξοι; Σε μια πρόσφατη κριτική που καλεί καλλιτέχνες και κριτικούς «να κάνουν ησυχία για λίγο», η γνωστή επιμελήτρια Νάντια Αργυροπούλου (2011) «φωτογραφίζει» τον Κοκκινιά αποκαλώντας «μελαγχολικό» το γεγονός ότι «καλλιτέχνες σοβαροί, οι οποίοι αποκάλυψαν άλλοτε, καίρια, στοχαστικά, τα δεινά και το μεταίχμιο της ελληνικής ταυτότητας και της κρίσης της, παρασύρονται σήμερα σε εικαστικά *gags* με τσολιάδες και σημαίες τύπου τηλεοπτικής Ελληνοφρένειας». Το υπονοούμενο δεν επιδέχεται παρερμηνείες: η μόνη εικονογράφηση του άρθρου είναι η “Σωτηρία” του Κοκκινιά.

Ο ελληνικός εικαστικός χώρος μοιάζει να φωνάζει: Ο κριτικός μεταμοντερνισμός πέθανε. Ζήτω το μεταμοντέρνο ως στυλ...