

Εννοιολογική Τέχνη και Φωτογραφία

(πηγή: Γιώτα Χρήστου, www.artycle.gr)

Ήδη από τις απαρχές της, η φωτογραφία δεν παρουσιάστηκε απλώς ως μορφή τέχνης, αλλά έθεσε υπό αμφισβήτηση κάθε καθιερωμένο πλαίσιο αξιών και μεθόδων προσέγγισης στο χώρο της τέχνης και της αισθητικής. Αποδυνάμωσε την καθιερωμένη τέχνη, την παρουσίασε ως ξεπερασμένη και έτσι ισχυροποιήθηκε η ίδια, προτείνοντας νέα πεδία στην ανθρώπινη φιλοσοφία και σκέψη. Το έργο τέχνης έδειχνε να απομακρύνεται όλο και περισσότερο από το ιδεώδες του μοναδικού, πρωτότυπου αντικειμένου, φτιαγμένου από έναν μεμονωμένο καλλιτέχνη, ενώ η ζωγραφική 'ζήλεψε' πολλές από τις ιδιότητες των αναπαραγόμενων αντικειμένων. Από τη δεκαετία του '60, το καλλιτεχνικό αντικείμενο συχνά παράγεται με σκοπό να φωτογραφηθεί, όπως προφητικά είχε υποστηρίξει ο [Walter Benjamin](#), αναφερόμενος στην δύναμη της αναπαραγωγής του.

Όπως τονίζει η Susan Sontag "η φωτογραφία είναι εγχείρημα άλλης τάξης. Αν και δεν είναι μορφή τέχνης η ίδια, έχει την περίεργη ικανότητα να μετατρέπει όλα τα θέματά της σε έργα τέχνης. Το ζήτημα αν η φωτογραφία είναι τέχνη ή όχι, υπερσκελιίζεται από το γεγονός ότι η φωτογραφία κηρύσσει (και δημιουργεί) καινούργιες φιλοδοξίες για τις τέχνες"[1]. "Την ίδια στιγμή η φωτογραφία έχει σταδιακά αποκτήσει όλες τις αγωνίες και την αυτοεπίγνωση μιας κλασικής μοντερνιστικής τέχνης. Δεν μπορεί να είναι σύμπτωση, ότι ακριβώς την εποχή που οι φωτογράφοι σταμάτησαν να συζητούν αν η φωτογραφία είναι τέχνη, αυτή αναγνωρίστηκε ως τέτοια από το ευρύτερο κοινό και εισήλθε ορμητικά στο μουσείο. Γιατί η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στον ερασιτέχνη και τον επαγγελματία, τον πρωτόγονο και τον καλλιεργημένο, δεν είναι απλώς δυσκολότερο να χαραχτεί με τη φωτογραφία απ' ό,τι με τη ζωγραφική – δεν φαίνεται να έχει πλέον κανένα νόημα"[2].

Από την άλλη πλευρά η φωτογραφία δείχνει να ξεχωρίζει ως σύστημα αναπαράστασης, γιατί σε αντίθεση με τα υπόλοιπα συστήματα και κυρίως με τη ζωγραφική, δεν εξαρτάται, σε τόσο μεγάλο βαθμό, από τον δημιουργό των εικόνων. Διαθέτει την μεγαλύτερη δυνατή αυτονομία, συνοψίζει αρκετά συμβατικά χαρακτηριστικά για να θεωρείται τέχνη και από την άλλη πλευρά έρχεται να καταργήσει τη σημασία αυτού του χαρακτηρισμού της. Και αυτό είναι που κάνει τη φωτογραφία, σύστημα ορόσημο για την εποχή του μεταμοντέρνου και την καλλιτεχνική του παραγωγή. Τα πράγματα γίνονται τώρα περισσότερο διαθέσιμα, πιο προσίτα και πιο κατανοητά στο κοινό, ενώ ένα νέο είδος αντίληψης του κόσμου προτείνεται στο υποκείμενο.

Η καθιερωμένη – που συνοψίζει δηλαδή τις ιδιότητες του μοντέρνου – φωτογραφία, εισάγεται στην κοινή πρακτική και γίνεται το σημαντικότερο μέσο στα χέρια των καλλιτεχνών μετά τη δεκαετία του '60. Εγκαινιάζει κάθε νέο μεταμοντέρνο κριτικό ή θεωρητικό ζήτημα και μπορεί να αμφισβητήσει κάθε κατεστημένη αρχή και άποψη με τα ίδια της τα μέσα, για να γίνει ο αποτελεσματικότερος τρόπος αποδόμησης του μοντέρνου. Καλλιτέχνες από κάθε γωνιά της γης συμμετέχουν σ' ένα ανεπανάληπτο φόρουμ τέχνης, μιας τέχνης που κύριο στόχο έχει την ρήξη με το παρελθόν, τις καθιερωμένες συνήθειες και αξίες.

Το τέλος του μοντέρνου ή η αρχή του μεταμοντέρνου εντοπίζονται από τον Fredric Jameson στο σημείο όπου τα ακραία στυλ του μοντέρνου έπαψαν να είναι σοκαριστικά ή ενοχλητικά για το ευρύ κοινό. Στο σημείο αυτό η μοντέρνα τέχνη έγινε αποδεκτή από το κατεστημένο, το οποίο κατέληξε και να εκπροσωπεί. Το μεταμοντέρνο υποδεικνύει μία νέα κοινωνική τοποθέτηση του πολιτισμικού αντικειμένου, που εξαλείφει τη μοντέρνα διάκριση σε υψηλή και μαζική κουλτούρα και στη θέση της φέρνει το *πολιτισμικό αβαθές*, όπου όλος ο πολιτισμός εντάσσεται στη μαζική και λαϊκή κουλτούρα. Μια κουλτούρα η οποία έχει γίνει ταυτόχρονα δεύτερη φύση του ανθρώπου, αλλά και προϊόν, μέσο για την κατανάλωση της ίδιας της εμπορευματοποίησης ως διαδικασίας. Η εποχή του μεταμοντέρνου δεν είναι εποχή των μεγάλων αντιπαραθέσεων, αντίθετα επιβλήθηκε αυτόματα και άμεσα χωρίς αντιρρήσεις, είτε λόγω της έκπτωσης του μοντέρνου, είτε ως αντανάκλαστική αποδοχή της έκπτωσης αυτής, συνεπιφέροντας την απουσία συναισθηματικού momentum, το τέλος του μοναδιαίου εγώ, την κρίση της ιστορικότητας και συνακόλουθα τη χρονική ασυνέχεια[3].

Με λίγα λόγια ο Μεταμοντερνισμός ήρθε ως η αποκήρυξη κάθε σταθεράς, κάθε αυθεντίας και παράδοσης, που λειτουργούσε μέχρι πρότινος, ως αντίλογος στην πρωτοπορία. Ο καλλιτέχνης απορρίπτει την αξίωση από πλευράς κριτικής και κοινού, να είναι μοντέρνος, διότι να είναι μοντέρνος σημαίνει να είναι παραδοσιακός, άρα ξεπερασμένος. Επιπλέον, όπως σημειώνει η Suzi Gablik: "Ένα ανεπανάληπτο χαρακτηριστικό του μοντερνισμού, ως παράδοση, είναι το ότι απέτυχε να εξελίξει τα μέσα για την εκπαίδευση των καλλιτεχνών. Σήμερα ο καλλιτέχνης δεν έχει το ρόλο να μεταδώσει παραδοσιακές ικανότητες, ή και να εμφυσήσει μια γνώση για την τέχνη – δεν υπάρχει συνείδηση για το τι θα έπρεπε να μαθαίνεται"[4].



Όπως αναφέρει ο Christopher Read: “Για τους μεταμοντερνιστές, τίποτα από όσα μπορούμε να κάνουμε δεν είναι πράγματι ‘πρωτότυπο’, αφού οι σκέψεις μας διαμορφώνονται από την εμπειρία μιας ζωής βασισμένης στην αναπαράσταση. Είναι λοιπόν αφελές να φαντάζεται κανείς ότι ο δημιουργός επινοεί τις φόρμες του έργου του ή ελέγχει το νόημά του. Αντί να ομνύει στην αυθεντική πρωτοτυπία, ο Μεταμοντερνισμός συγκεντρώνει την προσοχή του στον τρόπο με τον οποίο εικόνες και σύμβολα (σημαίνοντα) αλλάζουν νόημα, ή χάνουν εντελώς το νόημά τους σε διαφορετικά συμφραζόμενα αποκαλύπτοντας (αποδομώντας) τις διαδικασίες συγκρότησης του νοήματος. Καθώς λοιπόν κανένα σύνολο σημαίνοντων, από τις καλές τέχνες ως τη

διαφήμιση, δεν είναι πρωτότυπο, όλα εμπεριέχονται στις ιδεολογίες των πολιτισμών που τα παράγουν ή και τα ερμηνεύουν”[5].

Στην κατεύθυνση αυτή συνέτειναν και οι προσεγγίσεις στο χώρο της σημειολογίας, όπως καταλήγει ο Victor Burgin. Διότι η σημειολογία και οι διατυπώσεις του Roland Barthes, τις οποίες μερικοί ευαγγελίζονταν ως αντίδοτο και ως επιστημονικό τρόπο προσέγγισης του σύγχρονου χάους των εικόνων και της φαινομενικά εύληπτης φωτογραφίας, απογοήτευσαν κάθε προσδοκία για πάγιες λύσεις στα προβλήματα της κριτικής, της αξιολόγησης και της κατηγοριοποίησης των τεχνών και των μεθόδων τους, ανοίγοντας όμως νέους ορίζοντες στην κριτική σκέψη.

Ως κοινό υποδοχής της τέχνης είμαστε ευάλωτοι στη γοητεία ενός προσιτού καλλιτεχνικού αντικειμένου, προϊόντος ενός αναγνωρίσιμου, αυθεντικού υποκειμένου – του καλλιτέχνη, όπως είμαστε εξίσου ευάλωτοι στην υπόσχεση για ευτυχία και αίσθηση πληρότητας μέσω αυτού του προϊόντος. Όπως υποστηρίζει η Margaret Iversen: “Η σκέψη του Burgin για τη μεταμοντέρνα τέχνη είναι αρνητικά προσκείμενη σε αυτήν την υπόσχεση, σ’ αυτό το όνειρο, σ’ αυτό το θέλημα, αλλά την ίδια στιγμή προσφέρει μία πιθανώς εξίσου επιθυμητή προοπτική μιας ενδοσκόπησης σε ετερογενείς διαλόγους που είναι ικανοί για μια ριζοσπαστική αναθεώρηση”[6]. Σημασία για τον Burgin δεν έχει το νόημα μιας εικόνας, αλλά η δυναμική ικανότητά της να αποκαλύπτει πως η κυρίαρχη ιδεολογία κινεί τα νήματα μέσω της αναπαράστασης. Στόχος του σύγχρονου καλλιτέχνη είναι να χρησιμοποιήσει μια ήδη υπάρχουσα εικόνα, όπως η φωτογραφία, και να ανασυνθέσει τα στοιχεία που δομούν τους υπάρχοντες κώδικες επικοινωνίας, σε ένα νέο κώδικα με σκοπό μία νέα αποκαλυπτική αναπαράσταση.

Η φωτογραφία ήρθε λοιπόν να εκφράσει τη νέα εποχή με τον καταλληλότερο τρόπο, τόσο ως καλλιτεχνικό μέσο, όσο και ως θεωρητικό αντικείμενο. Από τη δεκαετία του ’60 και ύστερα, οι καλλιτέχνες με αφετηρία μία φωτογραφία περνούν στη ζωγραφική της απόδοση, την χρησιμοποιούν ως μέσο καταγραφής διαφόρων δράσεων, την συνοδεύουν με κείμενο και την εντάσσουν σε ένα εννοιολογικό πλαίσιο, καθιστώντας τη με κάθε τρόπο το πιο σύγχρονο μέσο έκφρασης. Με λίγα λόγια, η φωτογραφία απέκτησε κάτι από την αίγλη (aura κατά τον Walter Benjamin), που χαρακτήριζε μέχρι μερικές δεκαετίες πριν, μόνο τις Καλές Τέχνες. Ήταν μία άξια αντίπαλος της ζωγραφικής, γι’ αυτό και η τελευταία, αφενός της εναντιώθηκε και αφετέρου την οικειοποιήθηκε, με αποτέλεσμα, η φωτογραφία να μετατοπίσει την αίγλη της, για να δείξει ότι είναι και αυτή τώρα πλέον μία άποψη του αντιγράφου και όχι του πρωτότυπου έργου[7].

Όμως ο θρίαμβός αυτός της φωτογραφίας, όπως τονίζει η Rosalind Krauss μελετώντας την πορεία πρακτικής και θεωρίας από κάποια χρονική απόσταση, “πρέπει να μπει στην παρένθεση της συνθήκης ότι τώρα η φωτογραφία μπορεί να ιδωθεί μόνο μέσω του αδιαμφισβήτητου γεγονότος της ίδιας της σταδιακής αχρηστίας [...] Διότι η θριαμβευτική σύγκλιση της τέχνης και της φωτογραφίας, που ξεκίνησε τη δεκαετία του ’60, είναι σύγχρονη με την ξαφνική έκρηξη στην αγορά για την ίδια τη φωτογραφία. Αλλά ειρωνικά οι θεσμοί της τέχνης – μουσεία, συλλέκτες, ιστορικοί, κριτικοί, - έστρεψαν την προσοχή τους στο συγκεκριμένο φωτογραφικό μέσο, τη συγκεκριμένη στιγμή που η φωτογραφία εισέβαλε στην καλλιτεχνική πρακτική ως θεωρητικό αντικείμενο. Σα να λέμε ως εργαλείο για την αποδόμηση αυτής της πρακτικής. Γιατί η φωτογραφία συγκλίνει με την τέχνη ως ένα μέσο για τον ορισμό και την καταγραφή μιας καθοριστικής μεταμόρφωσης, μέσω της οποίας η ιδιαιτερότητα κάθε μέσου ξεχωριστά έχει εγκαταλειφθεί για χάρη μιας πρακτικής επικεντρωμένης σε αυτό που θα αποκαλούσαμε γενικά τέχνη ανεξάρτητα από κάποια ιδιαίτερη, παραδοσιακή υποστήριξη”[8].

Η δυναμική όμως αυτή της φωτογραφίας να τροφοδοτεί την κριτική σκέψη, ως ετερογενές, αυτόνομο και συνακόλουθα θεωρητικό αντικείμενο, γρήγορα θα εξασθενήσει για την Krauss για να περάσει εκτός του πλαισίου της κοινωνικής χρήσης σε μια ζώνη παρακμής και αχρηστίας. Σήμερα όλοι έχουν μια φωτογραφική μηχανή και όλοι γίνονται ερασιτέχνες φωτογράφοι, όμως η φωτογραφία παύει με αυτό τον τρόπο να αποτελεί ξεχωριστή καλλιτεχνική κατηγορία. “Η φωτογραφία ξαφνικά έγινε ένα απ’ αυτά τα βιομηχανικά αγαθά, μία αξιοπερίεργη νεοεμφανιζόμενη ασχολία (curio). Αλλά είναι ακριβώς σε αυτό το σημείο και σ’ αυτήν ακριβώς την κατάσταση της ως ξεπερασμένης, που φαίνεται να έχει περάσει σε μια νέα σχέση με την αισθητική παραγωγή. Τότε ωστόσο η φωτογραφία λειτουργεί ενάντια στην προηγούμενή της κατεύθυνση, αυτήν της καταστροφής του μέσου, για να γίνει, κάτω από την ίδια της την αχρηστία, ένα μέσο, μία δράση για την επανεφεύρεση του μέσου [...] Έχει να κάνει περισσότερο με την ιδέα του μέσου ως τέτοιου, ως συνόλου συμβάσεων που προέρχονται από τις υλικές του συνθήκες, [...] ανεξάρτητα από τις οποίες μπορεί να εξελίξει μια νέα μορφή έκφρασης ταυτόχρονα προβολική (projective) και μνημονική (mnemonic). Και αν η φωτογραφία έχει να παίξει κάποιο ρόλο σ’ αυτήν την κρίσιμη στιγμή της μετα-ενοσιολογικής (postconceptual) παραγωγής, αυτός είναι λόγω του περάσματός της, όπως ίσως μας έχει ήδη τονίσει ο Benjamin, από τη μαζική χρήση στην αχρηστία”[9].



Με την ενοσιολογική τέχνη η επιρροή στον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιήθηκε η φωτογραφία στην τέχνη, έγινε ακόμη πιο έντονη απ’ ότι με την Pop Art. Πρωταρχικός ρόλος της φωτογραφίας, ήταν η καταγραφή δράσεων, happenings και γενικά έργων τέχνης με εφήμερο χαρακτήρα. Χρησιμοποιήθηκε δηλαδή ως ντοκουμέντο, ως

μέσο για την απόδειξη της πραγματοποίησής τους, και για την διάσωση των έργων αυτών στη μνήμη του κοινού, παρόλο που αυτό δεν υπήρχε στις προθέσεις των καλλιτεχνών αρχικά. Οι φωτογραφίες αυτές, με την πάροδο του χρόνου, απέκτησαν τον χαρακτήρα αυτόνομων έργων τέχνης και συνακόλουθα μουσειακή αξία[10].

Πέρα όμως από την καταγραφική αξία της φωτογραφίας, οι ενοσιολογικοί καλλιτέχνες ήταν αυτοί που έθεσαν πρώτοι το ζήτημα της ανάλυσής της, ως μηχανισμού και συστήματος επικοινωνίας και ως αυτόνομης μορφής έκφρασης. Η φωτογραφία έπαψε προ πολλού να αποτελεί ένα αθώο μέσο καταγραφής του οπτικού μας κόσμου. Δεν είναι ποτέ αθώα, πλαισιώνεται από μεθόδους αναπαράστασης και είναι πάντοτε - ακούσια ή εκούσια από πλευράς φωτογράφου - ιδεολογικά φορτισμένη. Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των καλλιτεχνών βρίσκεται τώρα ο κοινωνικός ρόλος του μέσου και η φιλοσοφική του διάσταση.



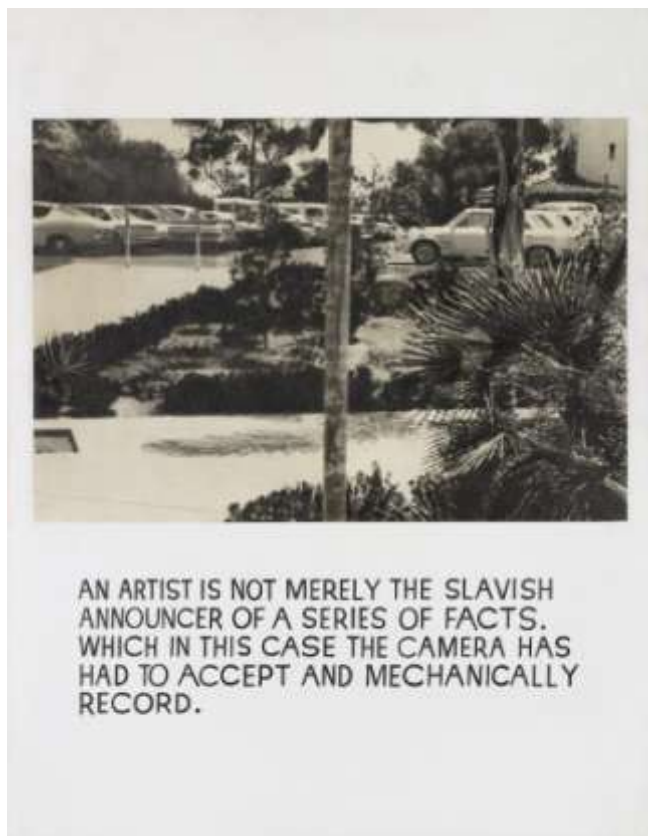
Ένας από τους πρώτους ενοσιολογικούς καλλιτέχνες που στραφήκαν στη φωτογραφία είναι ο Douglas Huebler. Χρησιμοποιώντας τη φωτογραφική του μηχανή, απαθανάτισε τους περαστικούς στους δρόμους της πόλης, αφού τους έλεγε “έχεις όμορφο πρόσωπο” και εν συνεχεία παρουσίασε ένα έργο με τη

μορφή αρχείου, αποτελούμενο από μία σειρά σαράντα φωτογραφιών, μαζί με ένα έγγραφο, όπου ανέφερε λίγα λόγια σχετικά με τον τρόπο, τον τόπο και το χρόνο του εγχειρήματος. “Είδε ότι οι άνθρωποι αποκτούσαν αυτοσυνειδησία αντικρίζοντας τη μηχανή. Φεύγοντας από το εργαστήριο δεν έμπαινε μόνο στον πραγματικό χώρο, έμπαινε και στον ‘κοινωνικό χώρο’. Το έργο του άρχισε να καθρεφτίζει μια κοινωνική συναλλαγή μέσα από κάθε φωτογραφία”[11]. Οι φωτογραφιζόμενοι ανταπέδιδαν τη φιλοφρόνηση του καλλιτέχνη με ένα τους χαμόγελο, ενώ ταυτόχρονα πόζαραν πιο άνετα μπροστά στο φακό. Ο Huebler κατέγραφε εκείνη τη στιγμή που, όπως έλεγε ο Barthes, το υποκείμενο γίνεται

αντικείμενο, δανειζόμενος μεθόδους των κοινωνιολόγων και των ψυχολόγων, συγκεντρώνοντας στοιχεία για την ανθρώπινη συμπεριφορά.



Ο Christian Boltanski παρουσιάζει δέκα πορτρέτα του εαυτού του από το 1946 ως το 1964. Ο θεατής με μια πιο παρατηρητική ματιά διαπιστώνει ότι δεν είναι δυνατό όλες οι φωτογραφίες να αντιστοιχούν σε διαφορετικά στάδια ηλικίας του ίδιου ατόμου. Στην πραγματικότητα πρόκειται για φωτογραφίες αγνώστων ανθρώπων που τράβηξε ο Boltanski στο ίδιο πάρκο το 1972, εκτός της τελευταίας όπου ο φωτογραφιζόμενος είναι ο ίδιος, όχι όμως σε ηλικία είκοσι ετών όπως σημειώνει κάτω από τη φωτογραφία, αλλά είκοσι-οκτώ[12]. Με σατυρική διάθεση, ο Boltanski καταδεικνύει τον τρόπο λειτουργίας της κατευθυνόμενης πληροφορίας. Η φωτογραφική εικόνα, ακόμη και συνοδεία επεξηγηματικού κειμένου, παραμένει αναξιόπιστη πηγή πληροφόρησης. Το οπτικό και το γλωσσικό μήνυμα δεν συνδυάζονται πάντοτε για την αποκάλυψη μιας αλήθειας. Αντίθετα, η φωτογραφία με την κατάλληλη χρήση της, μπορεί να παραπλανά το κοινό και να ψευδεται.



Την τετριμμένη φωτογραφική εικόνα, ο John Baldessari, συνοδεύει με βαρύγδουπες δηλώσεις σχετικά με το ρόλο του καλλιτέχνη και του έργου του. “Ο καλλιτέχνης δεν είναι ένας δουλοπρεπής κήρυκας μιας σειράς γεγονότων, τα οποία σ’ αυτήν την περίπτωση η κάμερα όφειλε να αποδεχτεί και να καταγράψει μηχανικά”, δηλώνει ο Baldessari, προκαλώντας τους συγγραφείς βιβλίων οδηγιών για τους νέους φωτογράφους [13].

Κανέναν όμως καλλιτέχνη δεν απασχόλησε τόσο έντονα η σχέση κειμένου και εικόνας σε πρακτικό, αλλά και θεωρητικό, όπως είδαμε επίπεδο, όσο τον Victor Burgin. Η αυθαίρετη σχέση σημαίνοντος-σημαινομένου και η αναγωγή της όχι ανάμεσα σε λέξη και έννοια, αλλά σε κείμενο και εικόνα, αποτέλεσε τον πυρήνα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του Burgin. Οι εικόνες, ως αναπαραστάσεις και όψεις της πραγματικότητας, εξετάζονται από τους εννοιολογικούς καλλιτέχνες ως αποθήκες πληροφορίας και κομιστές κατασκευασμένων νοημάτων. Ο David Hopkins, κάνει λόγο για επιβολή εννοιολογικού εμπάργκο στην οπτική πληροφορία, η οποία όχι μόνο διαποτίζεται από ιδεολογίες, αλλά οι ιδεολογίες

αυτές αλλάζουν από κοινωνία σε κοινωνία, ή εκπροσωπούν διαφορετικά ιδανικά με το πέρασμα του χρόνου[14]. Για τον Burgin, η φωτογραφία δεν είναι αντίπαλος, αλλά ένα σύστημα γεμάτο από φανερά και κρυφά νοήματα, το οποίο

διατρέχεται από τη γλώσσα. Γνωρίζει την ισχύ του και χειρίζεται τους τρόπους με τους οποίους λειτουργεί ως σύστημα επικοινωνίας, για να αναδείξει ένα νέο νόημα, μέσα από την υπάρχουσα εικόνα.



Με σκοπό να ξεσκεπάσει την κυρίαρχη ιδεολογία, την πολιτική της αναπαράστασης και τους μηχανισμούς τους, ο Burgin αποσυνθέτει τους υπάρχοντες κώδικες επικοινωνίας μιας εικόνας και εν συνεχεία συνδυάζει από την αρχή κάποια στοιχεία τους σε δομές που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την παραγωγή μιας νέας εικόνας. Νέας όχι οπτικά αλλά σημασιολογικά. “Βλέπει τις φωτογραφίες ως κανάλια μεταφοράς, που κάνουν δυνατή μια πιο ξεκάθαρη άποψη της ισχύουσας κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά μόνο εάν και όταν αυτές αποκωδικοποιηθούν σωστά. Ειδάλλως παραμένουμε όλοι ευάλωτοι στην όψη του κόσμου, που η ευρέως διαδεδομένη φωτογραφική εικόνα επιβάλλει”[15].

Στην ιδιαίτερα δημοφιλή αφίσα του, με τίτλο *Possession*, ο Burgin παραθέτει μια διαφημιστική φωτογραφία όπου μια όμορφη κοπέλα φιλά αισθησιακά έναν άντρα, και θέτει ψηλά το ερώτημα: “Τι σημαίνει ιδιοκτησία για σένα;”. Κάτω από τη φωτογραφία αναφέρει: “το 7% του πληθυσμού μας κατέχει το 84% του πλούτου μας”. Ανασυνθέτει τα στοιχεία του υπάρχοντος φωτογραφικού και γλωσσικού κώδικα, για να δείξει με εμπαικτικό τρόπο, πώς η εμμονή του σύγχρονου ανθρώπου με την ιδιοκτησία, παίρνει οικονομικές και φυλετικές διαστάσεις[16].

Η εικόνα αυτούσια, θα παρέπεμπε ίσως σε διαφήμιση για προϊόντα αντισύλληψης, σε συνδυασμό με το ερώτημα, στις διαπροσωπικές σχέσεις και στην προσπάθεια για άσκηση ελέγχου του ενός φύλου στο άλλο· μαζί όμως με την αναφορά των στατιστικών στοιχείων για την συγκέντρωση του παγκόσμιου πλούτου στα χέρια ενός πολύ μικρού ποσοστού του πληθυσμού, η φωτογραφία αποκτά μια νέα σημασία και γίνεται μέσο ενημέρωσης, αφύπνισης και διαμαρτυρίας, χωρίς ωστόσο να αναιρεί τον συνειρμό ανάμεσα στην κτήση, τον έρωτα και το χρήμα.



Ο συνδυασμός ασπρόμαυρων φωτογραφιών με ‘ηχηρές’ λευκές επιγραφές σε κόκκινες λωρίδες είναι αντιπροσωπευτικός της περισσότερο γραφιστικής δουλειάς της Barbara Kruger. Οι φράσεις που συμπεριλαμβάνει στο έργο της, είναι συνήθως ιδιαίτερα emphatic, ενώ συχνά χρησιμοποιεί προσφωνήσεις όπως “εγώ”, “εσύ”, “εμείς” κλπ., με σκοπό να ασκήσει έντονη κριτική στην υπερκαταναλωτική συμπεριφορά, τον σεξισμό και την άσκηση εξουσίας, στη σύγχρονη κοινωνία. Με τη μορφή προειδοποιητικών σημάτων, τα έργα της στοχεύουν στην αφύπνιση του θεατή και στην καταστροφή κάθε εμφανούς σχέσης μεταξύ κειμένου και εικόνας, όπως αυτή υφίσταται για τους σκοπούς της διαφήμισης.

Τα τελευταία χρόνια η Kruger παρουσιάζει κυρίως εγκαταστάσεις, στα πλαίσια όμως της ίδιας προβληματικής, ενώ τα έργα της γνωρίζουν μεγάλη απήχηση. Αυτό, όπως τονίζει ο Christopher Read, συμβαίνει “λόγω της δυνατότητάς τους να απευθύνονται σε δύο διαφορετικά είδη κοινού: τις φεμινίστριες, που γοητεύονταν από τους ακτιβιστικούς τόνους τους και στη νέα γενιά (αρσενικών βέβαια) Μεταμοντερνιστών, οι οποίοι ήταν στελέχη σε περιοδικά όπως το *Art in America* και το *October*”[17].





Η οικειοποίηση (appropriation) της φωτογραφικής εικόνας, έφτασε στην πιο αδιαμεσολάβητη μορφή της με το έργο της Sherrie Levine. Το 1980, στην έκθεσή της με τίτλο *After Walker Evans*, η Levine παρουσίασε γνωστές φωτογραφίες του Αμερικανού φωτογράφου, όπως τις φωτογράφησε η ίδια από έναν κατάλογο προγενέστερης έκθεσης του Evans, χωρίς κάποια περαιτέρω επεξεργασία. Η Levine οικειοποιείται αυτές τις φωτογραφίες-ντοκουμέντα της αγροτικής ζωής της Αμερικής κατά την περίοδο του Κραχ και αμφισβητεί την αξία, την ταυτότητα και την πολιτική χρήση της εικόνας, καθώς επίσης και τον τρόπο με τον οποίο το περιεχόμενο της καθορίζει το πώς την αντιμετωπίζουμε. Με τη χειρονομία της αυτή, έβαλε φραγμό στην ανεξέλεγκτη πώληση των φωτογραφιών του Evans, ο οποίος αποτελούσε για δεκαετίες, μια αναβλύζουσα πηγή χρυσού για την αμερικανική αγορά τέχνης.

Η ίδια έγραψε το 1982, υιοθετώντας τη σκέψη του Roland Barthes: “Ο κόσμος έχει γεμίσει σε σημείο ασφυξίας. Ο άνθρωπος έχει σημαδέψει κάθε πέτρα. Κάθε λέξη, κάθε εικόνα, είναι μισθωμένη και υποθηκευμένη

[...] Ο θεατής είναι μια πινακίδα πάνω στην οποία έχει χαραχθεί κάθε σκέψη που επινοεί ένα έργο ζωγραφικής, χωρίς καμία από αυτές να έχει χαθεί. Το νόημα του έργου δεν βρίσκεται στην προέλευσή του, αλλά στον προορισμό του. Η γέννηση του θεατή πρέπει να συμβεί με αντάλλαγμα την απώλεια του ζωγράφου”[18]. Δεν υπάρχει αυθεντία, προσωπικό και ανεπανάληπτο δημιούργημα. “Τίποτα δεν είναι τόσο καλά εφοδιασμένο για τη στρατηγική της αποπροσωποποίησης, όσο ένας καθρέφτης με μνήμη, όπως η φωτογραφία”[19].



Μία άλλη καλλιτέχνης, εκπρόσωπος της εννοιολογικής φωτογραφίας όπως και η Levine, είναι η Cindy Sherman. Παρουσιάζει, φωτογραφίες παράξενα προσομοιωτικές, μετατρέποντας τον εαυτό της σε μία διαρκώς ανανεούμενη περσόνα. Αλλάζει ρούχα, χτενίσματα, στυλ και πόζες με σκοπό να μιμηθεί τις πρωταγωνίστριες ταινιών Β' διαλογής της δεκαετίας του '50 [20] ή έργα γνωστών κλασικών ζωγράφων.

Σε τέλεια σκηνοθετημένα σκηνικά, η Sherman φωτογραφίζεται όπως οι ηρωίδες γνωστών εικόνων από το χώρο του θεάματος και την Ιστορία της Τέχνης, τηρώντας με ευλάβεια το τελετουργικό της μίμησης[21]. Σε τέτοια ‘ζωντανά’ έργα (tableaux vivants) θα προβεί από τη δεκαετία του '60 και η Γαλλίδα φωτογράφος Orlan, για να τα εξελίξει αργότερα σε performances, με κύριο πρωταγωνιστή το ίδιο της το σώμα, υποβάλλοντας το ακόμη και σε επεμβάσεις πλαστικής χειρουργικής.

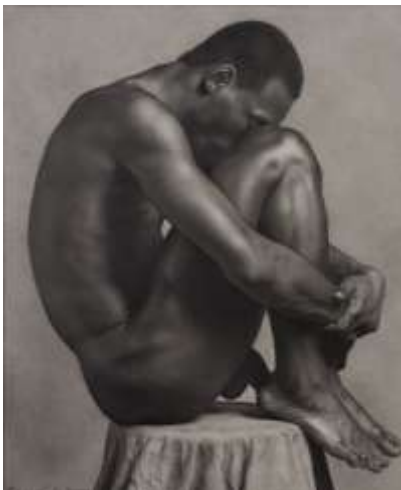
Τα περισσότερα δείγματα μεταπολεμικής τέχνης βασισμένα στη φωτογραφία χωρίζονται σε δύο βασικές κατηγορίες, κατά τον Hal Foster. Σε αυτά όπου η εικόνα χρησιμοποιείται ως αναφορική (referential), και σ' αυτά όπου χρησιμοποιείται ως προσομοιωτική (simulacral), είτε για να παραπέμψει στην πραγματικότητα, είτε για να αναπαραστήσει αυτήν[22]. Από την εμφάνιση της Pop Art και ύστερα, οι καλλιτέχνες οικειοποιούνταν συστηματικά φωτογραφικές εικόνες και τις ενσωμάτωσαν στο έργο τους, όχι ως έργα τέχνης καθαυτά αλλά με έναν περισσότερο πολύπλοκο τρόπο.



Ανεξάρτητο σύμβολο (sign), ως αυτόνομο αντικείμενο και τρόπος αναπαράστασης, από την Εννοιολογική Τέχνη. Δεύτερον η αναγνώριση

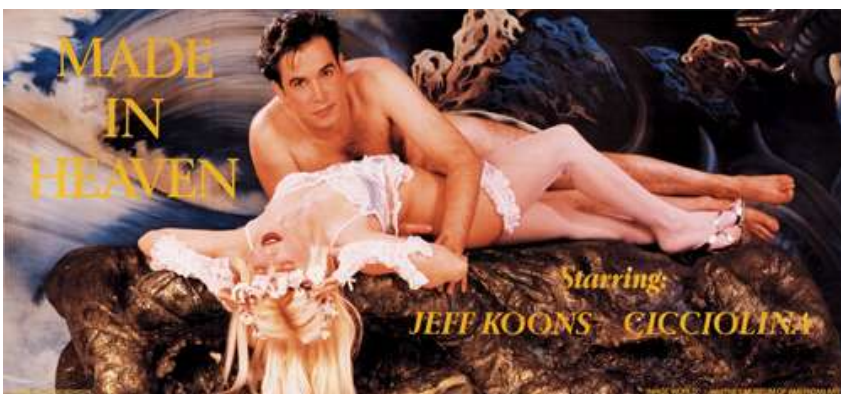


του έργου σημαντικών φωτογράφων (π.χ. Cindy Sherman, Robert Mapplethorpe) ως καθαρά 'καλλιτεχνικού' και διαφορετικού από το έργο φωτογράφων των προηγούμενων γενεών. Τρίτον, η αποδοχή ως Τέχνης, 'κακών' αισθητικά φωτογραφιών, που αγγίζουν τα όρια του Kitsch (π.χ. Jeff Koons) και τέταρτον η καθιέρωση της εννοιολογικής φωτογραφίας (π.χ. Sherrie Levine), τα έργα της οποίας αντιμετωπίζονται όπως τα *readymades*, από την εποχή του [Marcel Duchamp](#) μέχρι σήμερα[23].



Η εννοιολογική τέχνη δεν άλλαξε μόνο τη φωτογραφία, άλλαξε κυρίως τον τρόπο με τον οποίο την αντιμετωπίζουμε. Έκανε το θεατή να κοιτάζει πιο συνειδητά και με κριτική ματιά. Υιοθετώντας το περισσότερο οικείο μέσο της φωτογραφίας, δεν κατάφερε να οδηγήσει τελικά στον εκδημοκρατισμό της τέχνης, ούτε να εξαφανίσει το μοναδικό, αναντικατάστατο αντικείμενο τέχνης. Δεν έπληξε την αγορά έργων τέχνης, ούτε έφερε επαναστατικές αλλαγές στο καθεστώς ιδιοκτησίας τους. Αντίθετα πάντα κρατούσε τις αποστάσεις από αυτήν, θεωρώντας σημαντικότερη τη σκέψη (concept) που είχε οδηγήσει στη δημιουργία της εκάστοτε φωτογραφίας και στην έκθεση αυτής, ενώ ταυτόχρονα δεν ήθελε να συνδεθεί με κανέναν τρόπο με τη 'Φωτογραφία Τέχνης'[24]. Μολαταύτα, "σύντομα οι συλλέκτες άρχισαν να ενδιαφέρονται για φωτογραφίες, δηλώσεις και άλλες μορφές εννοιολογικής τέχνης, ενώ η αγορά έγινε απλώς πιο εύκαμπτη και επεκτάθηκε, ώστε να συμπεριλάβει και μία νέα κατηγορία έργων τέχνης"[25]. Τα εννοιολογικά

έργα, η φωτογραφία, η [video art](#) και οι performances έδειχναν να κερδίζουν ολοένα περισσότερο 'χώρο' στα διεθνή fora και στις εκθέσεις σύγχρονης τέχνης.



[1] Sontag S., *Περί Φωτογραφίας*, μτφ. Παπαϊωάννου Η., Εκδόσεις Περιοδικού ΦΩΤΟγράφος, Αθήνα, 1993, σ. 140.

[2] Sontag S., ο.π., σημ. 1, σ. 126.

[3] Jameson F., *Το Μεταμοντέρνο ή η Πολιτισμική Λογική του Ύστερου Καπιταλισμού*, μτφ. Βάρσος Γ., Νεφέλη, Αθήνα 1999, σσ. 40-41.

[4] Gablik S., *Has Modernism Failed?*, Thames and Hudson, London 1984, p. 117.

[5] Read Christopher, "Μεταμοντερνισμός και Τέχνη της Ιδιαίτερης Ταυτότητας", αναδημοσιεύεται στο Στάγκος Ν., (επιμ.), *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης – Από το Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, μτφ. Παππάς Α., Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2003, σσ.

377-409.

[6] Iversen Margaret, "The Positions of Postmodernism", *Oxford Art Journal*, Vol. 12, No. 1. (1989), pp. 31-34.

[8] Krauss E. Rosalind, "Reinventing the Medium", *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2, "Angelus Novus": Perspectives on Walter Benjamin, (Winter, 1999), pp. 289-305.

[9] Krauss E. Rosalind, ο.π., σημ. 8.

[10] Campany D., *Art and Photography*, Phaidon, London 2003, p. 26.

[11] Γκόντφρεϋ Τ., *Εννοιολογική Τέχνη*, μτφ. Οράτη Ε., Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σ. 306.

[12] Γκόντφρεϋ Τ., ο.π., σημ. 11, σ. 319.

[13] Marien Warner M., *Photography: A Critical History*, Laurence King Publishing, London 2002, p. 381

[14] Hopkins D., *After Modern Art 1945-2000*, Oxford University Press, New York 2000, p. 181.

[15] Rorimer A., *New Art in the 60s and 70s – Redefining Reality*, Thames & Hudson, London 2001, 152. 152.

[16] Hopkins D., ο.π., σημ. 14.

[17] Read Christopher, "Μεταμοντερνισμός και Τέχνη της Ιδιαίτερης Ταυτότητας", αναδημ. στο Στάγκος Ν., 'Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης – Από το Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό', μτφ. Παππάς Α., Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2003, σσ. 377-409.

[18] Levine Sherrie "Statement", in Harrison Ch. Wood P., (eds), *Art In Theory 1900-1990*, Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA 1992, pp. 1066-1067.

[19] Krauss E. Rosalind, ο.π., σημ. 8.

[20] Hopkins D., ο.π., σημ. 14.

[21] Ενδεικτική είναι η χρήση κατάλληλων φωτισμών και συμβόλων (όπως για παράδειγμα ο καθρέφτης ως σύμβολο ματαιότητας ή τα σταφύλια ως σύμβολο αφθονίας).

[22] Foster H., *The Return of the Real, The Avant – Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1996, p. 128.

[23] Smith E. L., *ArToday*, Phaidon, New York, London 2007, p. 12.

[24] Read Christopher, ο.π. σημ. 13, σ. 311.

[25] Smith Roberta, "Έννοιακή Τέχνη", αναδημοσιεύεται στο *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης – Από το Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, Στάγκος Ν. (επιμ.), μτφ. Παππάς Α., Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2003, σσ. 355-375.