

## Ο ζωγράφος ως επιμελητής

Η παρούσα έκθεση στη Δημοτική Πινακοθήκη Χανίων βασίζεται σε μια επιλογή έργων από τη μόνιμη συλλογή. Η επιλογή φέρει την υπογραφή του αντιπροέδρου της Δημοτικής Πινακοθήκης Χανίων, του ζωγράφου Δημήτρη Ανδρεαδάκη, καθηγητή του Πολυτεχνείου Κρήτης. Είναι η πρώτη φορά που επίσημα ένας ζωγράφος αναλαμβάνει τον ρόλο του επιμελητή στη Δημοτική Πινακοθήκη Χανίων. Δεν είναι ωστόσο η πρώτη φορά που καλλιτέχνες γίνονται επιμελητές, είτε διότι βλέπουν την έκθεση που στήνουν ως επέκταση της δικής τους δουλειάς και σε σχέση με αυτή, είτε διότι με την έκθεση που στήνουν τους δίνεται μια ευκαιρία να εξερευνήσουν το γούστο τους, είτε διότι βλέπουν την έκθεση ως αμιγώς καλλιτεχνικό εγχείρημα. Όπως το διατύπωσε ο Daniel Buren «εκτιμάται η έκθεση ως έργο τέχνης και όχι η έκθεση έργων τέχνης»<sup>1</sup> με αποτέλεσμα κανείς να μην μπορεί ακριβώς να πει «πού τελειώνει το έργο τέχνης και που αρχίζει η επιμέλεια του έργου τέχνης».<sup>2</sup>

Αυτές οι συγχύσεις μεταξύ επιμελητή και καλλιτέχνη είναι σε μεγάλο βαθμό αποτέλεσμα της δυναμικής επέκτασης του αντικειμένου της τέχνης από τη δεκαετία του 1960 κι έπειτα. Υπό την επιρροή της εννοιολογικής τέχνης, η καλλιτεχνική πρακτική ξεκίνησε να επεκτείνεται σε τομείς, περιοχές και μέσα που μέχρι πρότινος δεν ήταν στο βεληνεκές του καλλιτέχνη. Μία τέτοια περιοχή είναι η επιμέλεια έργων τέχνης. Όσο κι αν κανείς κατανοεί την ταύτιση των ρόλων του καλλιτέχνη και του επιμελητή υπό την αιγίδα της εννοιολογικής τέχνης, η επιλογή των έργων στην παρούσα έκθεση δεν καθοδηγείται από μια έννοια που φιλοδοξεί να αποκτήσει καλλιτεχνική υπόσταση. Η επιλογή είναι μάλλον αποτέλεσμα της ματιάς του ζωγράφου, μιας ματιάς εξοικειωμένης με την ζωγραφική που γνωρίζει να αξιολογήσει τη συλλογή από τη σκοπιά του επαγγελματία που ξέρει την παράδοση, τις αξίες, τα ήθη και τις συνήθειες του επαγγέλματος, όπως θα έλεγε ο Jean Clair.<sup>3</sup> Γι αυτό άλλωστε το δεύτερο πάτωμα της Δημοτικής Πινακοθήκης Χανίων είναι βαμμένο για τις ανάγκες της παρούσας έκθεσης με το ιδιαίτερα εκφραστικό πράσινο της κιννάβαρης που φιλοξενεί τα έργα δίνοντας στο χώρο έναν αέρα του όψιμου 19<sup>ου</sup> αιώνα στο Παρίσι.

Πολλά μπορεί κανείς να πει για τη ματιά του ζωγράφου, την οπτική του στα πράγματα και ειδικά στα έργα άλλων ζωγράφων. Ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος έλεγε για τον Απελλή ότι υπήρξε εξαιρετικά γενναιοδωρος και βοηθητικός σε άλλους ζωγράφους και εκτιμούσε ακόμα και τη δουλειά των ανταγωνιστών του.<sup>4</sup> Είναι μάλλον προφανές ότι χρειάζεται η γενναιοδωρία και η εκτίμηση έτσι ώστε να αξιολογήσει κανείς σωστά τη δουλειά των άλλων συναδέλφων του. Διότι είναι εξίσου προφανές ότι η οπτική του καλλιτέχνη διαφέρει από αυτή του επιμελητή. Τα τελευταία χρόνια η οπτική του καλλιτέχνη τυγχάνει μεγάλης εκτίμησης από τα

<sup>1</sup> Celina Jeffery, επιμ. *Artist as Curator*, Bristol, UK, Intellect, 2015, σελ. 10. Όλες οι μεταφράσεις από τα αγγλικά ή από τα γαλλικά είναι του γράφοντα.

<sup>2</sup> Sarah Pierce, "With Practicality Comes a Practice: the Artist as Curator" στο [www.visualartists.ie/with-practicality-comes-a-practice-the-artist-as-curator](http://www.visualartists.ie/with-practicality-comes-a-practice-the-artist-as-curator), πρόσβαση 9/7/2020.

<sup>3</sup> Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983, σελ. 121-131. Ο Clair κάνει συχνή επίκληση του όρου *le métier*, το επάγγελμα.

<sup>4</sup> Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής*. 35<sup>ο</sup> βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας», μτφ. Τάσος Ρούσσοσ και Αλέκος Βλ. Λεβίδης, Αθήνα, Άγρα 1998, #87.

μεγάλα μουσεία του κόσμου. Πρώτος ο Kirk Varnedoe στα τέλη της δεκαετίας του 1980 λίγο μετά την εκλογή του ως διευθυντής στο MoMA, εγκαινίασε τη σειρά *Η επιλογή του καλλιτέχνη*, προσκαλώντας καλλιτέχνες να επιλέξουν και να επιμεληθούν έργα από την τεράστια συλλογή του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης. Η πιο διάσημη έκθεση που έγινε στο πλαίσιο της σειράς αυτής ήταν αυτή του Chuck Close με τίτλο *Head On/The Modern Portrait*, 10 Ιανουαρίου 1991-19 Μαρτίου 1991 στην οποία ο Close εγκατέλειψε τη λογική του κρεμάσματος με απόσταση εντός του μοντερνιστικού κύβου, προς όφελος του συνωστισμού των τελάρων, ανακαλώντας τις υπερβολές στο κρέμασμα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και εξοργίζοντας κριτικούς όπως ο Hilton Kramer και ο Lewis Kachur.<sup>5</sup>

Είναι το κληροδότημα της Αναγέννησης που υποστήριξε ότι ο καλλιτέχνης δεν είναι τεχνίτης αλλά διανοούμενος και μάλιστα ισότιμος με τους ευγενείς της κοινωνίας. Η Sarah Pierce αναφέρει την αίτηση των ζωγράφων της αυλής προς το νεαρό βασιλιά Λουδοβίκο XIV να θεσπίσει μια Γαλλική Βασιλική Ακαδημία Ζωγραφικής έτσι ώστε να διαχωριστεί η δουλειά τους από τους απλούς τεχνίτες και να προκριθεί η ζωγραφική ως «εκείνη η τέχνη που έχει ως αποκλειστική επιδίωξη την αρετή.»<sup>6</sup> Από τότε μέχρι τα Γαλλικά σαλόνια του 19<sup>ου</sup> αιώνα και την έκθεση *Armory* στη Νέα Υόρκη, οι καλλιτέχνες έχουν έναν ολοένα σημαντικότερο ρόλο ως επιμελητές. Ωστόσο οι καλλιτέχνες δεν είναι επιμελητές και η διάκριση μεταξύ των δύο επαγγελματιών είναι σημαντική. Διότι είναι χάρη στη διάκριση αυτή που η δουλειά των καλλιτεχνών ως επιμελητών εκτιμάται και θεωρείται σημαντική.

Οι καλλιτέχνες, ως γνωστόν, αναπτύσσουν μια οπτική που δε βασίζεται απαραίτητα στην ιστορία της τέχνης, στη θεωρία της τέχνης, στις σχέσεις μεταξύ άλλων καλλιτεχνών ή σε μορφοπλαστικές κι άλλες θεωρήσεις. Η προσέγγισή τους στην επιμέλεια της τέχνης είναι ελεύθερη και παιγνιώδης, ίδια με την προσέγγιση που κάνουν στα ίδια τους τα έργα και παρά το γεγονός ότι κατά περίπτωση μπορεί να τολμούν να κάνουν απρόσμενες συσχετίσεις, αυτές δεν προκύπτουν απαραίτητα από θεωρητικές εννοήσεις όπως στην περίπτωση των επιμελητών. Όντας ανεξάρτητοι από αυτό που είναι κατά κανόνα γνωστό και οριοθετημένο από ιστορικοθεωρητική άποψη, οι καλλιτέχνες λένε μια ιστορία με την έννοια που δίνει ο Alberti στον όρο<sup>7</sup> που μπορεί να είναι φρέσκια και νεοπαγής, εφόσον είναι επιτυχημένη. Αυτή η φρέσκια και νεοπαγής ιστορία είναι ο κύριος λόγος που πολλοί καλλιτέχνες συχνά προσκαλούνται από τα μουσεία να οργανώσουν εκθέσεις με βάση τη μόνιμή τους συλλογή.

Στο κλασικό φαινομενολογικό του κείμενο *Ολότητα και Άπειρο*, ο Emmanuel Levinas γράφει σχετικά με το θέμα της εσωτερικότητας που χωρίζει το εγώ από τον κόσμο και προκαλεί μια αντίσταση στην ολότητα από τη σκοπιά του.<sup>8</sup> Η εσωτερική ζωή έχει το δικό της χρόνο που δε συμπίπτει με το χρόνο της ιστορικής αντικειμενικότητας. Επομένως η πραγματικότητα δεν προσδιορίζεται μόνο στη βάση της ιστορικής

<sup>5</sup> Jeffery, στο ίδιο.

<sup>6</sup> Pierce, στο ίδιο.

<sup>7</sup> Leon Battista Alberti, *On Painting*, μτφ. John R. Spencer, New Haven, Yale University Press, 1966, σελ. 91. Για τον Alberti όπως και για τον Αριστοτέλη το πιο σημαντικό κριτήριο για την ζωγραφική είναι η ιστορία που λέει ή το νόημα που κομίζει.

<sup>8</sup> Emmanuel Levinas, *Ολότητα και Άπειρο*, μτφ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, Εξάντας, 1989, σελ. 60.

αντικειμενικότητας αλλά επίσης με βάση εσωτερικές προθέσεις που είναι προσωπικές, μυστικές και ασύμβατες με την ιστορική αντικειμενικότητα.<sup>9</sup> Αυτές οι προσωπικές και μυστικές προθέσεις τις οποίες εύγλωττα περιγράφει ο Levinas καθορίζουν σε τελική ανάλυση τις καλλιτεχνικές προσεγγίσεις στην επιμελητική πρακτική. Οι προθέσεις αυτές είναι αντανάκλαση της εσωτερικότητας των ίδιων των καλλιτεχνών και είναι συχνά δύσκολο να αναλυθούν όντας ιδιοσυγκρασιακές και μυστηριώδεις.

Έχοντας αναλύσει την ιδέα του ζωγράφου ως επιμελητή, θα ήταν σημαντικό να αναφερθούμε και στο ρόλο της ίδιας της ζωγραφικής ως αντικειμένου της επιμελητικής πρακτικής. Συγκεκριμένα, θα ήταν σκόπιμο να εξεταστεί η βασανιστική απορία που κατατρώχει πολλούς σήμερα για το αν η ζωγραφική είναι ακόμα ένα σημαντικό μέσο καλλιτεχνικής έρευνας ή αν έχει υπερκεραστεί από τις τρέχουσες τεχνολογικές εξελίξεις στον τομέα της εικονοποιίας. Ενώ είναι αλήθεια ότι η ψηφιακή τεχνολογία έχει αποικίσει τον τομέα της παραγωγής εικόνων κάνοντας τόσο την ζωγραφική όσο και τον μεγάλο της αντίπαλο του 19<sup>ου</sup> αιώνα, τη φωτογραφία, να φαντάζουν ως απαρχαιωμένες πρακτικές, η ζωγραφική εξακολουθεί να ανθίσταται στο πέρασμα του χρόνου και στις τεχνολογικές αυτές εξελίξεις. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Christopher Reed, ένα σημαντικό μέρος των μεταμοντέρνων καλλιτεχνών επέστρεψαν στην ζωγραφική κατά τη δεκαετία του 1980 όχι μόνο από υποχρέωση σε ένα μέσο που εκπαίδευσε το βλέμμα μας για αιώνες αλλά επειδή ήθελαν να ανακινήσουν την περιπέτεια της τέχνης που είχε σε κάποιο βαθμό κορεστεί εξαιτίας των συνεχών πειραματισμών.<sup>10</sup> Η ζωγραφική έχει πολλές φορές χαρακτηριστεί ως πεθαμένη ή τελειωμένη, ήδη από την εποχή του Πλίνιου του Πρεσβύτερου τον 1<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ.<sup>11</sup> Παρά τις θανατικές καταδίκες η ζωγραφική κατόρθωσε όχι μόνο να επιβιώσει αλλά και να μεγαλουργήσει μέχρι σήμερα. Μια άλλη δυνατότητα που διανοίγει η έκθεση που εξετάζει τον ζωγράφο ως επιμελητή είναι ο στοχασμός σήμερα, σε αυτή την τεχνολογικά προηγμένη εποχή, για την περιπέτεια της ζωγραφικής στο σύνολό της, σε τι συνίσταται τελικά και τι σημαίνει για μας και την ιστορία της τέχνης. Νομίζω ότι από τη σκοπιά αυτή που μόλις αναφέρθηκε η έκθεση αυτή είναι επιτυχημένη.

Δρ Κωνσταντίνος Β. Πρώμος, Διδάσκων στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο και κριτικός τέχνης

---

<sup>9</sup> Στο ίδιο.

<sup>10</sup> Christopher Reed, «Ο μεταμοντερνισμός και η τέχνη της ιδιαίτερης ταυτότητας» στο Νίκος Στάγκος, επιμ. *Έννοιες της μοντέρνας τέχνης. Από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό*, μτφ. Νίκος Παππάς, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2003, σελ. 377-410. Βλέπε επίσης Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, *Ο γελωτοποιός και η αλήθεια του. Η αθέατη πλευρά της τέχνης*, Αθήνα, Καστανιώτης 1990, σελ. 195-214 και Νίκη Λοϊζίδη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, Αθήνα, Νεφέλη, 1992, σελ. 127-129.

<sup>11</sup> Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, στο ίδιο, #50.