

H E Π I Θ E Ω Ρ Η Σ Η L I B E R  
E K Δ I Δ E T A I

ΣΤΑ ΓΑΛΛΙΚΑ  
ACTES DE LA RECHERCHE EN SCIENCES SOCIALES  
ΓΕΡΜΑΝΙΚΑ  
EUROPÄISCHES BÜCHERMAGAZIN  
ΟΥΓΓΡΙΚΑ  
ÉLET ÉS IRODALOM  
ΒΟΥΛΓΑΡΙΚΑ  
~~ΚΡΕΤΙΚΟ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ~~  
ΙΤΑΛΙΚΑ  
L' INDICE  
ΤΣΕΧΙΚΑ  
PRITOMNOST  
ΣΟΥΗΔΙΚΑ  
ORL & BILD  
ΡΟΥΜΑΝΙΚΑ  
REVISTA EUROPEANA  
ΕΛΛΗΝΙΚΑ  
ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΘΕΜΑΤΑ  
ΤΟΥΡΚΙΚΑ  
KITAP-LIK  
ΝΟΡΒΗΓΙΚΑ  
SAMTIDEN

# LIBER

Η συνεργασία μεταξύ της επιθεώρησης *Liber* και των *Συγχρόνων Θεμάτων* γίνεται με την αποφασιστική συνδρομή του Κέντρου Λογοτεχνικής Μετάφρασης του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, υπό τη διεύθυνση της Catherine Velissaris. Τη γενική επιμέλεια των μεταφράσεων, για λογαριασμό του Κέντρου, είχε ο Γεώργιος Ανανιάδης.

## HANS HAACKE: ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΔΙΑΚΥΒΕΥΜΑΤΑ ΕΞΟΥΣΙΑΣ<sup>1</sup>

Inès Champey\*

*Θεωρώντας ότι η έννοια της καλλιτεχνικής αυτονομίας είναι συνφασμένη με την αναγκαιότητα η τέχνη να αναλύει όλες τις παραμέτρους των κοινωνικών της καθορισμών, ο Hans Haacke δημιουργεί έργα των οποίων η παράδοση λειτουργία είναι να διαδηλώνουν ελευθερία της τέχνης.*

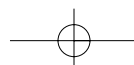
ΟΥΤΕ προκλητικός ούτε δανδής, ο Hans Haacke είναι ωστόσο εκείνος που το 1971 πυροδότησε σκάνδαλο στον κόσμο της τέχνης, και έκτοτε, εδώ και είκοσι χρόνια, υποτροπιάζει κατ' εξακολούθησιν. Γεννημένος στην Κολωνία το 1936 και εγκατεστημένος από το 1965 στη Νέα Υόρκη, ήταν ήδη αναγνωρισμένος ως καλλιτέχνης της avant-garde στη Γερμανία, τις Η.Π.Α., την Ολλανδία και τη Γαλλία, όταν η δολοφονία του Μάρτιν Λούθερ Κινγκ, τον Απρίλιο του 1968, γέννησε μέσα του το συντριπτικό συναίσθημα της κοινωνικής ανισχυρίας, που τον υποχρέωσε να ομολογήσει απερίφραστα πως η καλλιτεχνική του δραστηριότητα «δεν είχε καμία σχέση με τα φλέγοντα προβλήματα της κοινωνίας μας» και πως υπήρξε «εντελώς αφελής» ώστε να «πιστεύει πως η τέχνη έχει τη δύναμη να κάνει τη ζωή πιο ανθρώπινη». Τα χρόνια που ακολούθησαν σήμαναν τη γενική κινητοποίηση της νεοϋορκέζικης avant-garde, που εξεγειρόταν με την πολιτική των Η.Π.Α. στη Λατινική Αμερική, με την επέκταση του πολέμου στην Ινδοκίνα και μετά στην Καμπότζη, και με την αποκάλυψη της σφαγής του Μάι-Λάι. Εν αντιθέσει όμως με τους φίλους του καλλιτέχνες οι οποίοι εξακολουθούσαν να διαχωρίζουν την πλαστική από την πολιτική έκφραση, ο Hans Haacke μπόρεσε να τις εναρμονίσει: όταν το 1971 κλήθηκε από το Μουσείο Guggenheim να παρουσιάσει σε μια ατομική έκθεση τα έργα του *Φυσικά συστήματα* και *Βιολογικά συστήματα*, προσέθεσε και ένα τμήμα με τίτλο *Κοινωνικά συστήματα* που προκάλεσε την ακύρωση της εκθέσεως.

\* Η Inès Champey είναι κριτικός τέχνης, συνεργάτης του περιοδικού *Art Press*.

*Το μουσείο εκτεθειμένο*  
Παρεμφερές ως προς την τεχνοτροπία με το *Variable Piece I* (1968) του «ενοσιολογικού» (conceptuel) καλλιτέχνη Douglas Huebler (φωτογραφίες τόπων που αντιστοιχούν σε τυχαία σημεία εντοπισμένα στο χάρτη του Μανχάταν), το *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real Time Social System, as of May 1, 1971* θα αράδιαζε στους άσπιλης λευκότητας τοίχους του αρχιτεκτονήματος του Guggenheim μια εκτεταμένη σειρά από λεπρώδεις κτιριακές προσόψεις, φωτογραφημένες στις γειτονιές του Χάρλεμ και του Lower East Side, οι οποίες πέρα από τη ρημαγμένη όψη τους είχαν ως κοινό παρονομαστή το ότι ήταν όλες ιδιοκτησία του συγροτήματος ακινήτων Shapolsky.

Όπως παρατήρησε ο φίλος του τεχνοκρίτικος Jack Burnham, ο θόρυβος που ξεσήκωσε στην τηλεόραση και τον νεοϋορκέζικο τύπο η είδηση της ακυρώσεως απέφερε στον Hans Haacke και το έργο του μεγαλύτερη φήμη από ότι «μισή ντουζίνα ατομικών εκθέσεων στο Guggenheim». Από την πλευρά του, ο Edward Fry, επιμελητής της εκθέσεως, πλήρωσε ακριβά την παροχή του: έχασε τη θέση του στο Guggenheim διότι τόλμησε να αποδοκιμάσει δημοσίως αυτό που ο ίδιος θεωρούσε «λογοκρισία». Ο όρος θεωρήθηκε απαράδεκτος από τον κ. Messer, διευθυντή τότε του μουσείου, ο οποίος δήλωσε στο CBS News, ότι ο «κ. Haacke» ήταν απολύτως «ελεύθερος» να εκθέσει τα έργα του αλλού.

Έτσι, ήταν το ίδιο το μουσείο που εκτέθηκε, την άνοιξη του 1971, για το ότι αρνήθηκε να εκθέσει τους «ιδιοκτήτες των τρωγλών», ενώ το έργο αναδείχθη σε δείκτη του βαθμού διανοητικής ελευθερίας των εκθεσιακών χώρων. Από το 1972, το έργο παρουσιάστηκε στη Galleria Françoise Lambert (Μιλάνο) τον Ιανουάριο, στην Memorial Gallery του Πανεπιστημίου του Ρότσεστερ τον Απρίλιο, και στο New York Cultural Center τον Οκτώβριο. Συμπεριλήφθηκε στη σημαντική ατομική έκθεση του Hans Haacke στο New Museum of Contemporary Art της Νέας Υόρκης το 1986, και το παρισινό κοινό είχε την ευκαιρία να το ανακαλύψει το Νοέμβριο του 1989 στο πλαίσιο της εκθέσεως *Εννοιολογική τέχνη, μια προοπτική (L'art conceptuel, une perspective)*, που οργανώθηκε στην A.R.C. από το





(Φωτ. 1) Shapolsky et al. *Manhattan Real Estate Holdings, a Real Time Social system, as of May 1, 1971*: 142 φωτογραφίες (25X20 εκ. η καθεμία) συνοδευόμενες από 142 δακτυλόγραφα φύλλα (25X20 εκ. το καθένα) – 2 σχέδια (φωτογραφικές μεγεθύνσεις), το ένα του Μανχάταν (61X51 εκ.), το άλλο του Lower East Side (61X51 εκ.) – 6 πίνακες συναλλαγών (61X51 εκ. ο καθένας) – μια επεξηγηματική πινακίδα (61X51 εκ.) (Νέα Υόρκη, τη ευγενή αδεία της John Weber Gallery).

Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Δήμου των Παρισίων.

Η μορφή που διαγραφόταν σε φιλιγκράν στο «απορριφθέν» από το Guggenheim έργο, ήταν η μορφή του Harry Shapolsky. Άγνωστος στον κόσμο της τέχνης, ο τελευταίος ήταν πολύ γνωστός στην εισαγγελία της Νέας Υόρκης, όμως οι προστριβές του με τη δικαιοσύνη αποσιωπήθηκαν επιμελώς από τις εικόνες αυτές που φιλοδοξούσαν να είναι η αυστηρά πλαστική απόδοση δημόσιων πληροφοριών, που αντλήθηκαν «ready made» από τα αρχεία της γραμματείας της κομητείας της Νέας Υόρκης, και παρουσιάστηκαν ως τέχνη, κατά τον τρόπο του περίφημου «ουρητηρίου» του Marcel Duchamp.

*Επίσημος φωτισμός και ανεπίσημο παρελθόν*

Αν θεωρήσουμε ωστόσο, πως η αγανάκτηση δεν είναι κατά βάθος παρά η αντίστροφη όψη του ενθουσιασμού, τότε η διαδικασία με την οποία ο Haacke επιλέγει του στόχους του και ενσωματώνει στη γλώσσα της τέχνης αυτούσια στοιχεία της πραγματικότητας, συγγενεύει περισσότερο με την υπερρεαλιστική συνάντηση με το «τυχαίο αντικείμενο» (objet trouvé), παρά με την ντανταϊστική αδιαφορία του Duchamp. Μπορούμε να ειχάσουμε το σοκ που υπέστη ο Haacke, γιος ενός σοσιαλδημοκράτη που οι ναζί έπαυσαν από τα αξιώματά του στην πόλη της Κολωνίας, όταν, προσκεκλημένος το 1974 στον εορτασμό της 150ης επετείου του Wallraf Richartz-Museum της Κολωνίας, ανακάλυψε στο πολυτελές τεύχος που είχε εκδοθεί χάριν της περιστάσεως, πως το *Δεμάτι των ασπαράγγων* του Edouard Manet, κορυφαίο απόκτημα του μουσείου, είχε γίνει αντικείμενο επίσημης παρουσίας

από ένα πρόσωπο που δεν ήταν άλλο από τον Hermann J. Abs, οικονομικό σύμβουλο του Τρίτου Ράιχ, και στη συνέχεια οικονομικό σύμβουλο του καγκελαρίου Adenauer ύστερα από έξι μόνον εβδομάδες κράτησής του σε κάποια βρετανική φυλακή.

Ως συμβολή του στην έκθεση, καταπιάστηκε με την εξακρίβωση της ταυτότητας των διαδοχικών κητόρων του πίνακα του Manet, συνέλαβε δε το έργο σαν πλαστική αναπαράσταση βιογραφικών σημειωμάτων, τοποθετώντας τα όλα σε μαύρο πλαίσιο και κοσμώντας τα με μικρά πορτραίτα-βινιέτες που προσδιόριζαν συστηματικά την «οικονομική και κοινωνική θέση» των συλλεκτών.

Μέσα στην αναπλασμένη αυτή γειτνίαση, η σκιά που ο επίσημος φωτισμός του μουσείου έριχνε στο ανεπίσημο παρελθόν του Hermann J. Abs, δεν έκανε άλλο απ' το να βγάζει από το σκοτάδι την προσβολή που γινόταν στην ιστορική μνήμη του ζωγράφου Max Liebermann, τον οποίο οι ναζί καθαίρεσαν από τα δημόσια καθήκοντά του το 1933, την ίδια χρονιά που απαγόρευσαν και απέκλεισαν από όλες τις δημόσιες συλλογές το έργο του, την χρονιά επίσης που ο ίδιος φρόντισε να περισώσει στο Kunsthau της Ζυρίχης, το *Δεμάτι των ασπαράγγων* μαζί με έργα των Σεζάν, Ντωιμέ, Ντεγκάς, Μονέ και Ρενουάρ.

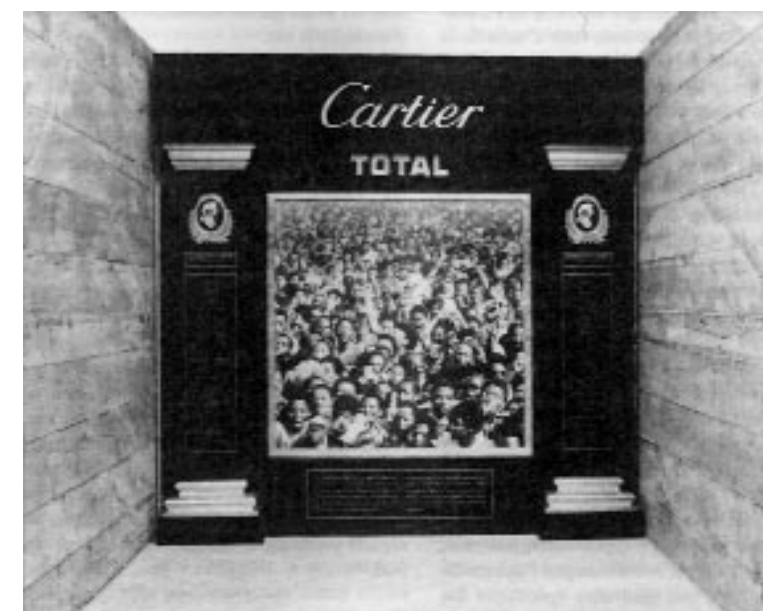
Αναπτυσσόμενο με την κανονικότητα ενός μετρονόμου, χάρη στον απόμακρο και μηχανικό τόνο της βιογραφικής αντικειμενοποίησης, το πανόραμα των ιστορικών γεγονότων αποκάλυπτε επίσης ότι η κόρη του Max Liebermann μετανάστευσε το 1938 στις Η.Π.Α., όπου το *Δεμάτι των ασπαράγγων* βρήκε άσυλο έως την εκ νέου διαμετακόμισή του μέσω Ζυρίχης και την τελετή της παλιννοστήσεώς του στη

**BUNKER - BOUTIQUE**

*Το έργο αυτό αποτελεί ένα από τα πιο ολοκληρωμένα παραδείγματα του τρόπου με τον οποίο ο Hans Haacke συνδυάζει καλλιτεχνική αυτονομία και κοινωνική καταγγελία.*

ΕΙΣΔΥΟΝΤΑΣ στο εσωτερικό αυτού του καταφυγίου (bunker), που η πρόσοψή του, διακοσμημένη με τη μαρκιζα και τα λογότυπα Cartier, είναι σχεδιασμένη σαν πρόσοψη εμπορικού καταστήματος, ο θεατής καθλώνεται σωματικά και πνευματικά από ένα προοιωνισμό τάφου, που του υποβάλλουν οι τοίχοι από ακατέργαστο μπετόν και μια γιγαντιαία φωτογραφία ενός συμπαγούς πλήθους αφρικανικών προσώπων που εορτάζει κάποιο γεγονός που ο θεατής αγνοεί. Η ατμόσφαιρα είναι επίσημη καθώς όλες οι επιγραφές είναι καμωμένες με χρυσά γράμματα πάνω σε μαύρο λακαριστό φόντο, και ένα κείμενο παρέχει το κλειδί του παράδοξου ετούτου κενотаφίου επισημαίνοντας πως οι απεργίες των μαύρων εργατών στα ορυχεία χρυσού, γαϊάνθρακα και λευκόχρυσου, κατεστάλθησαν με ιδιαίτερη σκληρότητα, το 1985 και 1986, από την εταιρία Genco της οποίας ο διευθυντής διακήρυξε: «Διαθέτουμε ένα ισχυρό όπλο για να αντιμετωπίσουμε τις ανεύθυνες ενέργειές τους: μια μεγάλη εφεδρεία ανέργων». Η πληροφορία αυτή, που συμπληρώνεται με την ανάγνωση ενός εξαντλητικού καταλόγου ονομάτων εταιριών και προϊόντων που εμφανίζονται δίχρη αναθηματικών στηλών κάτω από το λογότυπο του ομίλου Rembrandt της Νοτίου Αφρικής, αποσαφηνίζει τον τίτλο του έργου αποκαλύπτοντας πως τα «must» της μεταλλευτικής Genco ανήκουν στη Rembrandt καθώς και τα «must» του μαιτρο του κοσμηματοσ Cartier.

Το έργο μιλάει στον εγκέφαλο, όπως συμβαίνει στην εννοιολογική τέχνη: μιλάει στο σώμα, όπως συμβαίνει στη μινιμαλιστική τέχνη: όπως στην τέχνη «ready made», μεταχειρίζεται σκόπιμα αυτό που βρέθηκε έτοιμο στον πραγματικό κόσμο. Πράγματι, το καταφύγιο, που χτίστηκε από τους Γερμανούς στη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, υπάρχει (σε μεγαλύτερο μέγεθος) στο πάροκο του ιδρύματος Cartier όπου χρησιμεύει σαν εκθεσιακός χώρος, η μαρκιζα Cartier-Rembrandt έχει τα χρώματα της σημαίας της Νοτίου Αφρικής, η φωτογραφία είναι του πρακτορείου Sygma, και τα λογότυπα τα παρήγαγαν οι ίδιες οι επιχειρήσεις. Ότι δε «η μεγαλύτερη εμπορική αυτοκρατορία της Αφρικής» είχε την φαινή έμπνευση να παραβάλλει την εικόνα της με την εικόνα ενός περίφημου ζωγράφου, δεν ήταν παρά ένας λόγος παραπάνω για να μπει στο στόχαστρο του Haacke.



(Φωτ. 2, 3) *Les must de Rembrandt* – Κατασκευασμένο στη Γαλλία, το 1986, για λογαριασμό του Consortium της Dizon, το έργο αυτό παρουσιάστηκε επίσης στο Κέντρο Ζωρζ Πομπιντού το 1987 στην έκθεση *L' époque, la Mode, la morale, la passion*, και το 1989 στην προσωπική έκθεση του H. Haacke, *Artfairismes*.

Γερμανία, υπό την αιγίδα του Hermann J. Abs...

Το έργο αυτό, που έφερε τον τίτλο *Manet-Projekt '74*, δεν έγινε δεκτό από το μουσείο, ο διευθυντής του οποίου, δόκτωρ Horst Keller, έκρινε πως έδινε μια «απόλυτα ανεπαρκή εκτίμηση» της «πνευματικής πρωτοβουλίας» και της «ιδεαλιστικής στράτευσης» του Hermann J. Abs. Παρουσιάστηκε ωστόσο στην Κολωνία από την γκαλερί Paul Maenz παράλληλα με την έκθεση *Projekt '74* του Wallraf Richartz Museum, και το σενάριο της υποδοχής του, όπως και του *Shapolsky et al.*, το καθιστά παρομοίως δείκτη του βαθμού ανεξαρτησίας των εκθεσιακών χώρων.

Η μεγάλη πρωτοτυπία, αδιαχώριστα καλλιτεχνική και κοινωνική, του έργου του Haacke απορρέει από το ότι οι ειδικές γνώσεις που απαιτούνται για την εκτίμηση των μορφολογικών αναφορών δεν αντισταθμίζονται, όπως συνήθως συμβαίνει, από τη χαρακτηριστική άγνοια των συγκρούσεων του πραγματικού κόσμου. Από τη στιγμή που η καλλιτεχνική του εμπειρία άρχισε να περιλαμβάνει και την εμπειρία της λογοκρισίας, ήταν φυσικό να ενδιαφερθεί πιο στενά για τον τρόπο λειτουργίας ενός πολιτιστικού συστήματος που με τη μεγαλύτερη ευκολία απέρριπτε έργα των οποίων η αισθητική αξία ταυτόχρονα αναγνωριζόταν. Η ίδια η μορφή του πολιτικού περιεχομένου του έργου του μοιάζει να εναρμονίζεται πηγαία με μια κριτική των μηχανισμών του κόσμου της τέχνης, ακόμη και στις πιο αφανείς διακλαδώσεις του, οικονομικές και κοινωνικές, κοσμικές και παγκόσμιες.

#### *Ανοδος του μαικηνισμού*

Ο Hans Haacke πιστεύει ακράδαντα πως η περιφρούρηση της δημοκρατίας εξαρτάται από τη διαμόρφωση μιας «πραγματικά άγρυπνης κοινής γνώμης» και προς το σκοπό αυτό, παράλληλα με το εικαστικό του έργο, παρεμβαίνει άμεσα με διαλέξεις, γραπτά κείμενα και συνεντεύξεις, όπου περιγράφει διεξοδικά τα γρανάζια αυτού που, παραπέμποντας στον Hans M. Enzensberger, ονομάζει «βιομηχανία της συνειδήσεως». Γνωρίζοντας ότι οι «σπόνσορες» αποδεικνύονται πολύ συχνά και «λογοκριτές», τεκμηριώνει αναλυτικά το φαινόμενο της ανόδου του μαικηνισμού, που συντελέστηκε στις Η.Π.Α. γύρω στα τέλη της δεκαετίας του '60, και εξαπλώθηκε στην Ευρώπη δέκα χρόνια αργότερα, με βασικό αποτέλεσμα μια πλειοδοσία πολυτελών εκθέσεων που κριτήκαν επιτυχείς. Επιτυχείς, από την άποψη της εκτεταμένης προβολής από τα μέσα δημοσιότητας και όχι της καλλιτεχνικής ποιότητας, αφού αυτό που προπάντων ενδιαφέρει τις μεγάλες βιομηχανικές εταιρείες είναι να προσεγγίσουν, ανάγοντάς το σε καταναλωτές, μετρησίμους σήμερα, των προϊόντων τους, αυτό το μεγάλο μυθικό κοινό, του οποίου οι ιστορικές avant-gardes ονειρεύονταν πάντοτε να ομορφύνουν τη ζωή.

Το χιούμορ και η απομυθοποιητική μίμηση είναι τα ουσιαστά καλλιτεχνικά όπλα που μεταχειρίζεται ο Haacke στη μοναχική του σταυροφορία εναντίον της αόρατης εξουσίας που ο κόσμος των επιχειρήσεων εξασκεί στον κόσμο του πολιτισμού, και τα επαναληπτικά πυρά του δεν φείδονται ούτε τους οψιφαναείς επιχειρηματίες-συλλέκτες οι οποίοι, όπως ο Peter Ludwig και ο Charles Saatchi, «προσπαθούν να επιβάλουν το προσωπικό τους γούστο στον κόσμο της τέχνης». Ο γενικός τίτλος της εκθέσεως που οργανώθηκε στο Παρίσι από το Κέντρο Πομπινού τον Μάιο-Ιούνιο του '89, *Τεχνοπληχισμοί (Artfairismes)*, συνοψίζει αφ' εαυτού αυτήν την τάση, κυρίαρχη στην έμπνευση του Haacke τα δέκα τελευταία χρόνια, και ταυτόχρονα εμπεριέχει το συστηματικό

ξεσκέπασμα του «βρώμιου» μαικηνισμού που ασκείται από ορισμένες πολυεθνικές, οι οποίες, περιβεβλημένες το γοητευτικό ένδυμα του ευεργέτη των τεχνών, συνέβαλαν, από οικονομικό συμφέρον, στην ενίσχυση του καθεστώτος του απάτρχαϊντ στη Νότιο Αφρική.

#### *Ποια λειτουργικότητα;*

Ο χαρακτηρισμός *ready made* που κληρονόμησε από τον Duchamp δεν είναι για τον Haacke η ευκαιρία να δοκιμάσει την παντοδυναμία της υπογραφής του. Αντιπροσωπεύει, αντίθετα, το αναγκαίο ιστορικό προηγούμενο που άνοιξε το δρόμο για την εισαγωγή στο χώρο του μουσείου ή της γκαλερί, «αντικειμένων» που το πληροφοριακό τους περιεχόμενο και η οπτική μορφή, προερχόμενα απευθείας από τον πραγματικό κόσμο, αντιστέκονται στην αποστείρωση που θα μπορούσαν να υποστούν ως «εκθέματα». Όπως πολλοί «μεταμοντέρνοι» σύγχρονοι του, ο Haacke παίζει εν ψυχρώ το ρεπερτόριο των κοινωνικά καθιερωμένων από την ιστορία της τέχνης ρυθμών, όμως ο άρτυτος κοχλίας του φουρμαλισμού που διαπερνά σήμερα όλες τις μορφολογικές κατηγορίες, σπάει κάθε φορά που σημαδεύει και χτυπά ένα στόχο. Προκειμένου να καταπολεμήσει την «προσομοιωτική» (*simulationniste*) επιδημία που έσπειραν στην τέχνη τα γραπτά του Jean Baudrillard, τον οποίο κατατάσσει στους «θεωρητικούς της τάξης των αργόσχολων», ο Haacke βασίζεται στην έννοια της «επικοινωνιακής πράξης», δανεισμένη από τον Habermas. Κατά την άποψή του, η μορφή «φωτογραφία», η μορφή «πίνακας», ή η μορφή «διάταξη αντικειμένων», αποτελούν απλά λεξιλογικά στοιχεία, και όλη η τέχνη συνίσταται στο να τα κάνεις να μιλήσουν μια διπλή γλώσσα, που δεν θα περιορίζει την ερμηνεία των εικόνων μόνο στους μνημόνους του κόσμου της τέχνης, κι ακόμη, στο να έχουν έναν κριτικό αντίκτυπο τόσο μέσα όσο και έξω από το καλλιτεχνικό πεδίο. Ο Haacke πληρώνει την ασυγχώρητη ακαλαισθησία των αληθειών που ξεσκεπάζει με την αποδοκιμασία ενός «συστήματος» που διαταράσσεται από το έργο του, και έναντι του οποίου ο καλλιτέχνης προσπατεύει την ελευθερία της έκφρασής του, εξασφαλίζοντας την οικονομική του ανεξαρτησία με το μισθό του διδάσκοντος, και καταφεύγοντας στην άρνηση μιας πώλησης, όταν ο υποψήφιος αγοραστής δεν είναι παρά ένας «λογοκριτής» που σπεύδει να κρύψει το έργο από τα βλέμματα του κοινού.

Τα αισθητικά επιτεύγματα του Hans Haacke χαρακτηρίζονται από μια πολυσημία πολύ ευρύτερη από εκείνη των έργων που αναλύσκονται στο να καλλιεργούν το ίδιο τους το μυστήριο, και το πραγματικό αμάρτημα των επιτευγμάτων αυτών, ενώπιον της γλώσσας της τέχνης, είναι το ότι παραβιάζουν το ταμπού της λειτουργικότητας. Καθώς δε τα ταμπού είναι γενικώς ύποπτα, η προκύπτουσα κατάσταση μας δίνει τη αφορμή να αναρωτηθούμε αν αυτή η λειτουργικότητα δεν έρχεται στο φως ακριβώς επειδή προκαλεί ένα πολιτικό σοκ. Γιατί μια τέχνη που επινοείται συνειδητά ως ένα τέλος άνευ τέλους και ως απ' ευθείας αφομοίωσιμο από την αγορά, είναι κοινωνικά λιγότερο λειτουργική από μια τέχνη που σε πολλούς εκθεσιακούς χώρους της απαγορεύεται η είσοδος.

Μετάφραση από τα γαλλικά: Παναγιώτα Α. Πανατζή  
(Κέντρο Λογοτεχνικής Μετάφρασης-Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών)

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Επιθεώρηση *Liber*, τεύχος 8, Δεκέμβριος 1991.