ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ
ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 2011-2012

ΌΤΑΝ Η ΚΡΙΣΗ ΣΥΝΑΝΤΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ. Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗΣ ΚΡΙΣΗΣ.

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΗΣ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΜΑΡΙΑΣ
ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΖΕΡΗ ΠΕΡΣΑ

ΑΘΗΝΑ 2013

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγή.....3

2. Θεωρητικό πλαίσιο…….…….5

2.1 Το έργο τέχνης και η σχέση του με τη σημασία και το νόημα……..6

2.2 Η τέχνη στο μαζικό πολιτισμό…….11

2.3 Ακτιβισμός, Τέχνη και Πολιτική……..19

2.4 Η επανοικειοποίηση του χώρου στην τέχνη ……26

2.5 Ο ρόλος της τέχνης στη διαμόρφωση του πολιτικού ……..30

3. Ανάλυση συνεντεύξεων……...……..34

3.1 Προφίλ συνομιλητών……...…35

3.2 Καλλιτεχνική δημιουργία και οικονομική κρίση…….……38

3.3 Αξιολόγηση δράσης του δικού τους έργου..……...……...…42

3.4 Ο ρόλος του καλλιτέχνη και η σύνδεση με το κοινωνικοπολιτικό στοιχείο...44

4. Συμπεράσματα……46

5. Επίλογος…….48

6. Βιβλιογραφία……...…53

1. Εισαγωγή.

Όπως η εποχή της νεωτερικότητας γέννησε και ανέδειξε τη γραφή ως κυρίαρχη πολιτισμική μορφή, με τον ίδιο τρόπο η εικόνα αναδείχτηκε σε θεμελιώδη συνθήκη για τον πολιτισμό στις μετανεωτερικές κοινωνίες. Η εικόνα μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο πολλαπλών διηγήσεων και η μελέτη της αποκαλύπτει το πώς διαφορετικοί κώδικες μπορούν να συνυπάρξουν μέσα σε ένα «έργο». Δεδομένου του ότι η οπτική αντίληψη διαμορφώνεται από την εκάστοτε πολιτισμική και κοινωνική συνθήκη μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο τρόπος που βλέπουμε εξαρτάται από τον τρόπο ζωής μας, αλλά και παράλληλα ότι η κοινωνική μας διάδραση επηρεάζεται από τον τρόπο όρασής μας. Άρα, η οπτική διάσταση της καθημερινής μας ζωής είναι κοινωνικά σημαντική καθ' ότι ένα γεγονός αποτελεί την ίδια στιγμή και κοινωνικό γεγονός, αφού πέρα από αυτό που αναπαρίσταται υπάρχει και το αποτέλεσμα της αναπαράστασης το οποίο είναι επενδυμένο με νοήματα τα οποία εκφράζονται μέσα από συσχετισμούς και κατηγοριοποιήσεις που ενυπάρχουν σε κάθε άνθρωπο και σε κάθε κοινωνία.

Η τέχνη καθ' όλη τη διαμόρφωση και ανάπτυξή της ανά τους αιώνες, σκιαγραφεί την ιστορία των ανθρώπινων κοινωνιών και την εξέλιξη του πολιτισμού, γι' αυτόν το λόγο έχει μεγάλη γνωστική σημασία. Η ανάλυση της τέχνης και της αποστολής της δεν μπορεί να στηριχτεί σε μονόπλευρες ερμηνείες αλλά περιλαμβάνει το συνδυασμό της αισθητικής, γνωστικής και παιδαγωγικής της διάστασης. (Ζορμπαλάς, 1984: 125). Την καλλιτεχνική δημιουργία θα μπορούσε να την αντιληφθεί κανείς ως έκφραση της βαθύτερης σχέσης μεταξύ ανθρώπου και κόσμου. Γι' αυτό και δεν μπορεί να αναλυθεί μέσω μιας συγκεκριμένης φόρμουλας αφού η αποστολή της έγκειται στην ικανοποίηση πολλαπλών και διαφορετικών αναγκών οι οποίες προσδιορίζονται από τον τρόπο που η κάθε κοινωνία νοηματοδοτεί και κατηγοριοποιεί τις αξίες της. (Fischer, 1979: 5-7). Πέρα από την αισθητική συγκίνηση που προκαλεί στον αποδέκτη και τις γνώσεις που του παρέχει πάνω σε διάφορα θέματα, τον βοηθάει να διαμορφώσει την προσωπικότητά του και τον τρόπο δράσης του μέσα στην κοινωνία.

Ξεκινώντας από τον 18^{ο} αιώνα και το όραμα του Διαφωτισμού για την καθολική χειραφέτηση, η νεωτερικότητα θέτοντας στο επίκεντρο κυρίως τις κοινωνικές δομές παρά τις πολιτισμικές αξίες επικεντρώνεται στον τύπο της κοινωνικής οργάνωσης που κυριαρχεί στη Δυτική Ευρώπη μετά τη βιομηχανική

επανάσταση. Συνδέεται με την ανάδυση του έθνους κράτους εστιάζοντας σε ζητήματα εθνικής κυριαρχίας και ταυτότητας, καθώς και στην ανάπτυξη των αστικών καπιταλιστικών κοινωνιών. Η μοντέρνα αυτή εποχή αντικαθιστά την πίστη με την ιδεολογία και αντιπροσωπεύει ένα πρώιμο στάδιο του καπιταλισμού που έχει σα βάση την εμπορευματοποίηση της γης και των πόρων, την κατασκευή αγαθών και την παραγωγή των βασικών υπηρεσιών. Με θεμελιώδη αρχή της την αυτονομία και την αυτοδιάθεση του υποκειμένου η νεωτερικότητα εγκαινιάζει μια ελπιδοφόρα εποχή. Ωστόσο, σημαντικά γεγονότα του 20^{ου} αιώνα όπως οι δυο παγκόσμιοι πόλεμοι, η εμφάνιση ολοκληρωτικών καθεστώτων και οι μεγάλες οικολογικές καταστροφές εξασθένισαν την πίστη στις αξίες της νεωτερικότητας. Οι λογικές του αυταρχισμού και της καταπίεσης που αναδύονται μέσα σε ένα καθεστώς ευρωπαϊκού ιμπεριαλισμού και πολιτισμικής υπεροχής του, αποσυνδέουν την εποχή της νεωτερικότητας από τις Διαφωτιστικές απαρχές της αμφισβητώντας πλέον το νεωτερικό εγχείρημα. Μέσα από αυτήν την κρίση αρχίζει και αναδύεται μια καινούργια εποχή όπου συντελείται ένας μετασχηματισμός στις οικονομικές, πολιτικές και πολιτισμικές πρακτικές. Αναδύεται μια νέα κουλτούρα σκέψης η οποία εστιάζει στο εφήμερο και στο φευγαλέο. Η κοινωνία από την κατανάλωση των αγαθών και των υπηρεσιών οδεύει στην κατανάλωση της κουλτούρας και της ζωντανής εμπειρίας. Οι άνθρωποι δεν αναζητούν πλέον τη δική του θέση μέσα στην ιστορία αλλά επικεντρώνονται στο να δημιουργήσουν τη δική τους προσωπική ιστορία, με αποτέλεσμα το κέντρο βάρους να μετατοπίζεται από τον ανθρωπισμό στην αγορά.

Ο εικοστός αιώνας ανέδειξε και καθιέρωσε τον μοντερνισμό ως αισθητικό φαινόμενο, κατέδειξε όμως και την προβληματικότητα του νεωτερικού εγχειρήματος. Η ανατροπή όλου του ιεραρχημένου κώδικα αξιών είχε ως αποτέλεσμα και τη διατάραξη της αισθητικής ισορροπίας. Η μετατόπιση από τη βιομηχανική στην πολιτιστική παραγωγή και η διαφοροποίηση του αξιακού προσανατολισμού της κοινωνίας δημιούργησε μια κοινωνία ετερόνομη. Το βασικό στοιχείο που άλλαξε ήταν η μετακίνηση από έναν κόσμο στον οποίο οι άνθρωποι είχαν μια πολύ ισχυρή αίσθηση του συλλογικού συμφέροντος και της κοινωνικής αλληλεγγύης σε έναν κόσμο χωρίς εμπιστοσύνη στην αλληλεγγύη και με τα χρήματα στο πεδίο της οικονομίας να κυριαρχούν.

Η ανατροπή αυτή επηρέασε τους κώδικες που ορίζουν τη συμπεριφορά μιας κοινωνίας και τη διαδικασία κατασκευής των σημασιών για την εννοιολόγηση του

περιβάλλοντός της. Οδήγησε σε μια σύγχυση σχετικά με την αποδοχή του σπουδαίου και αυτού που πραγματικά αξίζει, και την ίδια στιγμή της απόρριψης του ηθικά και αισθητικά ευτελούς και χυδαίου.

Σύμφωνα με τον Καστοριάδη η πολιτισμική δημιουργία του παρόντος και η σχέση της με τα έργα του παρελθόντος εμπεριέχει το ζήτημα της ιστορικότητας και της σχέσης που εγκαθιδρύεται με το παρελθόν. Τα πολιτισμικά έργα μιας κοινωνίας είναι ο δεσμός ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον της καθώς αποτελούν τη ζωντανή μνήμη της και παράλληλα το έρεισμα της μελλοντικής δημιουργίας (Καστοριάδης, 2007: 180). Σε περιόδους μεγάλων κρίσεων παρατηρεί κανείς ότι σημειώνεται μία αξιοσημείωτη πολιτισμική αναγέννηση. Πρωτοποριακά κινήματα της τέχνης ξεπήδησαν σε περιόδους κρίσης. Για παράδειγμα, ο Νταναϊσμός αναπτύσσεται μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και ο Κοινωνικός Ρεαλισμός ακολουθεί τα χρόνια της μεγάλης ύφεσης και του οικονομικού κραχ στην Αμερική του '30. Συνειρμικά, αναρωτιέται κανείς, αν η κρίση στην οικονομία της Ευρώπης του 21^{ου} αιώνα και ειδικότερα της χώρας μας μπορεί να αποτελέσει πηγή έμπνευσης για κάποιο επόμενο καλλιτεχνικό κίνημα.

Στον απόηχο της κρίσης, πολλοί είναι οι προβληματισμοί που γεννιούνται και αφορούν την καλλιτεχνική δημιουργία και τον αντίκτυπο αυτής στο κοινό. Τέχνη και κρίση έχουν σχέση διαλεκτική, ωστόσο, τίθεται το ερώτημα αν μια τέτοια συγκυρία δημιουργεί καλλιτεχνική εγρήγορση ή οπισθοδρόμηση. Αν μπορεί να συμβάλλει στην κινητοποίηση του κοινού ή είναι περιττή η ενασχόληση με την τέχνη σε καιρούς χαλεπούς όπου ο μέσος άνθρωπος παλεύει για την επιβίωσή του.

2. Θεωρητικό πλαίσιο.

Η τέχνη και οι προβληματισμοί που αυτή θέτει αναφορικά με το ποια είναι η αποστολή της καθώς και η σχέση της με τον κοινωνικό περίγυρο απασχολούσαν πάντα τους ανθρώπους του πνεύματος. Ωστόσο, τέτοια ζητήματα δεν αφορούν μόνο την αισθητική θεωρία αλλά επίσης και τις κοινωνικές επιστήμες, όπως και τα διάφορα κοινωνικά και πολιτικά ρεύματα που ασκούν επιρροή πάνω στις κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις. Πολλές είναι οι απόψεις που έχουν διατυπωθεί για την προέλευση, τον χαρακτήρα και τον προορισμό της τέχνης. Οι δυο βασικές αντιμαχόμενες αντιλήψεις που αφορούν στο γενικότερο προβληματισμό για την καλλιτεχνική δημιουργία είναι αυτή της ιδεαλιστικής και υλιστικής θεώρησης για την

τέχνη. Οι διάφοροι προβληματισμοί και απόψεις που έχουν διατυπωθεί μεταγενέστερα επηρεάζονται από αυτές τις δυο φιλοσοφικές αντιλήψεις.

2.1 Το έργο τέχνης και η σχέση του με τη σημασία και το νόημα.

Γυρνώντας πίσω στην αρχαία Ελλάδα συναντάμε τον Πλάτωνα ως βασικό εκπρόσωπο των ιδεαλιστικών αντιλήψεων. Ο αρχαίος Έλληνας φιλόσοφος αντιλαμβάνεται τα έργα τέχνης ως απλή μίμηση των αισθητών αντικειμένων, σα μια σύλληψη «καθαρών ιδεών» όπου το ωραίο δεν υπάρχει στον υπαρκτό κόσμο αλλά μόνο στον κόσμο των ιδεών. Για τον Πλάτωνα το ωραίο είναι όπως οι ιδέες, αιώνιες και αναλλοίωτες μέσα στο χώρο και στο χρόνο (Ζορμπαλάς, 1984: 10). Η καλλιτεχνική δημιουργία στερείται της πραγματικής αλήθειας και τοποθετείται στην περιοχή του ψεύδους και της απάτης, αποτέλεσμα αυτού είναι να μην προωθεί το ανώτερο λογικό κομμάτι της ψυχής αλλά να ξυπνά τις δυνάμεις του επιθυμητικού τμήματός της (Πελεγρίνης 1998: 75). Ένα καλλιτεχνικό έργο απευθυνόμενο στο «αλόγιστο» μέρος της ψυχής δηλαδή στο συναισθηματικό κομμάτι, είναι κάτι ψεύτικο αφού δεν έχει κάποια γνωστική σημασία και άρα δε συμβάλλει στη γνώση της ουσίας του κόσμου.

Στην αντίπερα όχθη οι υλιστές φιλόσοφοι υποστήριξαν ότι το ωραίο βρίσκεται στις υλικές ιδιότητες των πραγμάτων, είναι πάντα σχετικό και μπορεί να εξελίσσεται όπως όλα τα πράγματα. Άρα η ουσία του βρίσκεται στη διάταξη, τη συμμετρία και την αρμονία των ίδιων των πραγμάτων (Ζορμπαλάς, 1984: 10). Ανάμεσα σε αυτές τις δυο αντιλήψεις για το ωραίο και το ρόλο της τέχνης τοποθετείται η άποψη του Αριστοτέλη. Ξεκινώντας από μια υλιστική κατεύθυνση υποστηρίζει ότι το ωραίο είναι μια ποιότητα που υπάρχει αντικειμενικά μέσα στα ίδια τα πράγματα και σημειώνει σα βασικές μορφές του την τάξη, το μέτρο, την ολοκλήρωση και την ενότητα μέσα στην πολυμορφία (Ζορμπαλάς, 1984: 11). Συνεχίζοντας σε μια πιο ιδεαλιστική κατεύθυνση υποστηρίζει ότι η τέχνη δε στοχεύει στην παρουσίαση του μερικού και του ατομικού, αλλά στην απεικόνιση του καθολικού. Αντίθετα όμως με τον Πλάτωνα, ο οποίος αμφισβητεί την αξία των αντικειμένων της τέχνης, ο Αριστοτέλης αντιλαμβάνεται τη μίμηση ως κάτι φυσικό, ως αντανάκλαση του είδους των πραγμάτων και των ανθρώπων. Θεωρώντας την τραγωδία την ύψιστη μορφή από τα είδη της ποιητικής δημιουργίας υποστηρίζει ότι η μίμηση μέσα στη τραγωδία μπορεί να αναδείξει καθολικά σχήματα και με αυτόν τον τρόπο να διαπαιδαγωγήσει

τους ανθρώπους (Πελεγρίνης, 1998: 36-37). Για τον Αριστοτέλη η τέχνη δεν είναι αυτοσκοπός, δεν απευθύνεται μόνο στο συναισθηματικό κομμάτι της ψυχής του ανθρώπου αλλά και στο λογικό. Της προσθέτει το διαπαιδαγωγικό ρόλο και τη συνδέει με την ηθική ζωή των ανθρώπων τονίζοντας τη γνωστική σημασία που μπορεί να έχει (Ζορμπαλάς, 1984: 11).

Αιώνες μετά, δυο φιλόσοφοι ο David Hume και ο Emmanuel Kant θέτουν τις βάσεις της σύγχρονης αισθητικής θεωρίας. Και οι δυο υποστηρίζουν ότι κάποια έργα τέχνης είναι καλύτερα από κάποια άλλα, και ότι κάποιοι άνθρωποι μπορούν και έχουν καλύτερο γούστο από άλλους. Ο Hume στη θεωρία του δίνει έμφαση στη μόρφωση και την εμπειρία. Θεωρεί ότι άνθρωποι που διαθέτουν καλαισθησία, δηλαδή την ικανότητα να αντιλαμβάνονται την ποιότητα ενός έργου τέχνης, τείνουν να συμφωνούν μεταξύ τους και ερχόμενοι σε μια συμφωνία καθιερώνουν έναν οικουμενικό «κανόνα καλαισθησίας» (Freeland, 2005: 20). Ο Kant ένας από τους εκπρόσωπους του γερμανικού ιδεαλισμού, στην αισθητική θεωρία του υποστήριζε ότι το ωραίο στη φύση είναι ένα όμορφο αντικείμενο, και στην τέχνη η ωραία αντίληψη του αντικειμένου (Ζορμπαλάς, 1984: 19). Με άλλα λόγια η τελειότητα της μορφής είναι αυτή που κάνει καλό ένα καλλιτεχνικό έργο και όχι το περιεχόμενό του. Σύμφωνα με αυτήν τη λογική για να καταλάβει κανείς το ωραίο στη φύση αρκεί η ύπαρξη του γούστου, για την αναπαραγωγή όμως του ωραίου στην τέχνη απαιτείται η σοφία, και γι' αυτό ένα καλλιτεχνικό έργο είναι προϊόν ιδιοφυίας (Ζορμπαλάς, 1984: 19, 140). Ο Kant υποστήριζε ότι το ωραίο αντικείμενο διαθέτει μια *«τελικότητα χωρίς σκοπό»*. Δηλαδή θεωρούσε ότι για να εκτιμήσει κανείς την ομορφιά, η αντίδρασή του θα έπρεπε να είναι ανιδιοτελής και ανεξάρτητη από τις προθέσεις και τις αισθήσεις που το ωραίο αντικείμενο μπορεί να διεγείρει, και άρα ο θεατής θα έπρεπε να αντιδρά με μια αποστασιοποιημένη ευχαρίστηση (Freeland, 2005: 22-24). Ο Kant ανέπτυξε μια περιγραφή του ωραίου δίνοντας έμφαση στην αισθητική αντίδραση και την απέσπασε από την επιστήμη, την ηθική και τις κοινωνικές δραστηριότητες του ατόμου (Ζορμπαλάς, 1984: 19).

Μέχρι και τον Kant που αντιλαμβανόταν την τέχνη ως κάτι που δεν έπρεπε να σχετίζεται με τίποτε άλλο έξω από αυτήν την ίδια, η γενικότερη αντίληψη για τη λειτουργία της ήταν ότι δεν έπρεπε να έχει σχέση με τίποτα μη καλλιτεχνικό. Η καλλιτεχνική δημιουργία αποτελούσε ένα αυτόνομο πεδίο και άρα από πολιτική άποψη ήταν ασήμαντη. Τα καλλιτεχνικά αγαθά ήταν αποτέλεσμα της ελεύθερης ατομικότητας και μιας έμφυτης ικανότητας (Φραγκονικολόπουλος & Μπαλτζής,

2006). Με τη διαμόρφωση του επιστημονικού σοσιαλισμού, οι θεμελιωτές της συγκεκριμένης κοσμοθεωρίας Marx και Engels απέδειξαν τη βαθιά σχέση της τέχνης με τις υλικές συνθήκες της κοινωνίας. Αντιλαμβάνονταν την τέχνη ως μέρος της γενικότερης ιστορικής εξέλιξης και τη συνέδεαν με την ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων και σχέσεων. Υποστήριζαν ότι τα καλλιτεχνικά έργα που δημιουργεί ο καλλιτέχνης καθορίζονται από τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες της ζωής του. Δεδομένου του ότι το κοινωνικό είναι αυτό που καθορίζει τη συνείδηση των ανθρώπων υποστήριξαν ότι οι αντιλήψεις για την τέχνη καθορίζονται κάθε φορά από την ανάπτυξη της κοινωνίας, τη δομή της, τις ιδεολογικές θέσεις και αντιλήψεις των διαφόρων τάξεων (Ζορμπαλάς, 1984: 24-29). Με άλλα λόγια, ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα είναι μια μορφή αντανάκλασης του κόσμου και άρα η τέχνη μπορεί να αποτελέσει μια μορφή κοινωνικής συνείδησης (Ζορμπαλάς, 1984: 457). Σύμφωνα με αυτήν την αντίληψη μέσα από τα καλλιτεχνικά έργα μπορεί κανείς να διεξάγει συμπεράσματα για τη δομή και τη φύση της κοινωνίας αφού αυτά αντανακλούν την κοινωνική πραγματικότητα και κατ' επέκταση τις πολιτικές εξελίξεις. Ωστόσο μια τέτοια αντίληψη για την τέχνη θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί καθαρά εργαλειακά, δηλαδή ως ένα πολιτικό εργαλείο πειθούς, συνειδητοποίησης αλλά και προπαγάνδας.

Παρ' όλα αυτά η αντίληψη που θέλει την καλλιτεχνική δημιουργία να έχει μια πιο σύνθετη σχέση με την πολιτική βλέπει την τέχνη ως παράγοντα χειραφέτησης που μπορεί να αμφισβητήσει συμβατικές ιδέες και να επηρεάσει τις πολιτικές ιδέες και πράξεις. Μια τέτοια προσέγγιση επικεντρώνεται στην κοινωνική της αποστολή και βρίσκει θέση σε αρκετούς φουτουριστές και ρεαλιστές καλλιτέχνες. (Φραγκονικολόπουλος & Μπαλτζής, 2006)

Δυο ακόμη θεωρίες της τέχνης η εκφραστική και η γνωσιακή υποστηρίζουν τη δυνατότητα της τέχνης να επικοινωνεί και να μεταδίδει αισθήσεις και συναισθήματα. Στη θεωρία της έκφρασης συναντά κανείς τον Tolstoy που υποστηρίζει ότι βασική δουλειά του καλλιτέχνη είναι να εκφράσει και να μεταδώσει συναισθήματα στο κοινό. Αντιλαμβάνεται την τέχνη ως μια ανθρώπινη δραστηριότητα κατά την οποία ο δημιουργός μεταβιβάζει στο κοινό αυτό που έχει βιώσει, και το κοινό επηρεάζεται ψυχικά από τα συναισθήματα αυτά και τα νιώθει και το ίδιο. (Tolstoy, 1994: 74). Ωστόσο, η εκφραστικότητα αυτή εντοπίζεται στο έργο και όχι στον καλλιτέχνη. Ανακαλώντας ο καλλιτέχνης μια αίσθηση που ο ίδιος κάποτε είχε νιώσει, τη βάζει στο έργο του και τη μεταφέρει στο κοινό, χωρίς να είναι απαραίτητο να νιώθει εκείνη τη στιγμή το υπό εξέταση θέμα για να το εκφράσει (Freeland, 2005: 119-120).

Σε αντίθεση με τον Tolstoy, ο Freud υποστηρίζει ότι η τέχνη εκφράζει ασυνείδητα συναισθήματα του καλλιτέχνη. Σε αυτήν την περίπτωση η καλλιτεχνική δημιουργία έρχεται να λυτρώσει τον καλλιτέχνη από το άγχος. Ο δημιουργός επεξεργαζόμενος τις φαντασιώσεις του μέσα στα έργα του καταφέρνει να αποφύγει τη νεύρωση, να πραγματοποιήσει τις επιθυμίες του στη σφαίρα της φαντασίας και την ίδια στιγμή να προσφέρει στο κοινό μια ευχαρίστηση (Ζορμπαλάς, 1984: 32-33). Ο Foucault από την άλλη μεριά υποβαθμίζει το ρόλο του καλλιτέχνη και επικεντρώνεται στο ιστορικό και κοινωνικό συγκείμενο των καλλιτεχνών θεωρώντας ότι τα έργα διαθέτουν το νόημα της εποχής στην οποία ζουν και εργάζονται οι δημιουργοί τους (Freeland, 2005: 123-126).

Τέλος, η γνωσιακή θεωρία αντιλαμβάνεται την τέχνη ως πηγή γνώσης. Ο John Dewey γνωστός για την πραγματιστική του προσέγγιση στη φιλοσοφία ισχυρίζεται ότι η τέχνη είναι πηγή γνώσης στον ίδιο βαθμό που είναι και η επιστήμη. Με αυτόν τον τρόπο η καλλιτεχνική δημιουργία παρουσιάζεται ως μέσο σύνδεσης με το περιβάλλον αφού μέσα από αυτήν παρέχεται η γνώση για να αντιληφθούμε τον κόσμο που μας περιβάλλει και μας ενεργοποιεί.. Οτιδήποτε αντλούμε από την τέχνη εξαρτάται από τις συγκυρίες και τους σκοπούς, και σχετίζεται πάντα με μια βιωμένη εμπειρία. (Freeland, 2005: 126-128). Η συγκεκριμένη προσέγγιση παρόλο που συνδέει την καλλιτεχνική δημιουργία με την αντικειμενική πραγματικότητα, παραβλέπει τον τρόπο με τον οποίο επιστήμη και τέχνη επεξεργάζονται το περιεχόμενο αυτής της πραγματικότητας. Η τέχνη μέσα από τις εικόνες, το λόγο, τις μορφές και στρεφόμενη στο ξεχωριστό και το ατομικό αποσκοπεί στην κατανόηση του κόσμου. Αντίθετα, η επιστήμη, την κατανόηση αυτήν την επιδιώκει μέσα από την αφαίρεση και προχωρώντας από το ειδικό στο γενικό (Ζορμπαλάς, 1984: 74-75). Σε κάθε όμως περίπτωση ο στόχος είναι ο ίδιος και αφορά την αποκάλυψη της αλήθειας και την ενεργοποίηση του ατόμου.

Η έννοια του καλλιτέχνη ανεξάρτητα από τα χαρακτηριστικά που της επιδίδονται μέσα στο χρόνο, δεν υπήρχε ανέκαθεν αλλά αναδύθηκε ιστορικά στο τέλος του μεσαίωνα. Στην κλασική αρχαιότητα ο καλλιτέχνης δε διαχωριζόταν από τον τεχνικό χαρακτήρα του έργου. Μια τέτοια αντίληψη που ήθελε τον καλλιτέχνη ως έναν απλό τεχνίτη την κληροδότησε η αρχαιότητα στο δυτικό μεσαίωνα. Αρχικά, οι καλλιτέχνες ήταν εξειδικευμένοι τεχνίτες που κρίνονταν όχι από το ατομικό τους έργο αλλά από το ανώνυμο συλλογικό τους έργο. Σε αυτό βοήθησε το γεγονός ότι εκείνη την περίοδο οι ναοί που χτίζονταν απαιτούσαν τη συνεργασία μεγάλου

αριθμού τεχνιτών, έτσι το καλλιτεχνικό έργο δεν αποτελούσε μόνο τεχνικό επίτευγμα αλλά και προϊόν μιας συλλογικής προσπάθειας (Δασκαλοθανάσης, 2004 : 13-17). Το τέλος του μεσαίωνα υπήρξε η περίοδος όπου η καλλιτεχνική δραστηριότητα αλλάζει περιεχόμενο. Με την Αναγέννηση η εικόνα αποκτά ιστορική εγκυρότητα, νομιμοποιείται η όραση ως επαρκής αίσθηση πρόσληψης και αναπαράστασης του κόσμου και ο καλλιτέχνης αναδύεται ως ιστορική μορφή. (Δασκαλοθανάσης, 2004: 22). Από τον 19^{ο} αιώνα η καλλιτεχνική δραστηριότητα ξεκινά να αποκτά έναν ειδικό χαρακτήρα. Σε αυτήν την περίοδο αρχίζουν να αποκτούν ζήτηση έργα «μοναδικά» που να είναι προϊόντα μιας «δημιουργικής σύλληψης». Ο καλλιτέχνης προσαρμόζεται στις απαιτήσεις των πελατών του, γεγονός που τον ωθεί στην υιοθέτηση μιας ατομικής και κοινωνικής συνείδησης που ενισχύει τον αγώνα για την κοινωνική του ανύψωση. Με άλλα λόγια συντελείται μια μετάβαση από τον κοινωνικό χαρακτήρα των έργων του μεσαίωνα και τη συλλογική παραγωγή τους από ανώνυμους καλλιτέχνες, στον επώνυμο και ταλαντούχο καλλιτέχνη των νεότερων χρόνων, σε έναν ιδιόρρυθμο καλλιτέχνη που αντιλαμβάνεται το έργο του με κριτήρια εξειδίκευσης (Δασκαλοθανάσης, 2004 : 18-21).

Η καλλιτεχνική θεωρία που αντιλαμβάνεται την τέχνη ως ένα αυτόνομο πεδίο δράσης έχει ήδη διαμορφωθεί στον 19^{ο} αιώνα και από εδώ και πέρα οι έννοιες του καλλιτέχνη και της τέχνης θα βρίσκονται πάντα σε στενή σχέση. Στην αυτόνομη αυτή δραστηριότητα του καλλιτέχνη συναντάμε και τις ρίζες του δόγματος «η τέχνη για την τέχνη». Οι εκπρόσωποι αυτού του δόγματος, το οποίο συνάδει με μια ιδεαλιστική θεώρηση της τέχνης, παρουσιάζουν την καλλιτεχνική δημιουργία ως κάτι ανεξάρτητο από την πραγματικότητα. Δίνοντας έμφαση στην αισθητική αντίδραση και αποκόπτοντάς την από το κοινωνικό γίγνεσθαι υποστηρίζουν ότι τα συναισθήματα που γεννά η τέχνη είναι για τον καθένα υποκειμενικά και δεν εξαρτώνται από τον εξωτερικό κόσμο (Ζορμπαλάς, 1984: 62). Σύμφωνα με αυτήν τη συλλογιστική ο δημιουργός επιλέγει να αφοσιωθεί στην τέχνη του και βρίσκει το λόγο της ύπαρξής του όχι στο σύνολο των κοινωνικών του σχέσεων αλλά στον ίδιο του τον εαυτό, αυτή η απόλυτη αυτονομία του καλλιτέχνη έχει ως αποτέλεσμα να μην απευθύνεται πάντα σε μια αντικειμενική πραγματικότητα (Δασκαλοθανάσης, 2004 : 82-83).

Πέρα όμως από τα συναισθήματα η τέχνη περιλαμβάνει και λογικά στοιχεία τα οποία έρχονται σε άμεση σχέση με το πραγματικό περιβάλλον. Τις ανθρώπινες αντιδράσεις και τα συναισθήματα δεν μπορεί κάποιος να τα δει αποκομμένα από τον κοινωνικό περίγυρο. Οι βιωμένες εμπειρίες είναι αυτές που δημιουργούν τις

προσλαμβάνουσες και γεννούν τις συναισθηματικές αντιδράσεις πάντα μέσα σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο (Ζορμπαλάς, 1984: 57-58). Η άποψη η οποία αρνείται την αντικειμενική πραγματικότητα και δε «βλέπει» τον τρόπο με τον οποίο αυτή επιδρά στον καλλιτέχνη μπορεί να εξηγήσει τις αλλαγές που συμβαίνουν στο πεδίο της τέχνης ως συνέπεια της αλλαγής της ψυχικής κατάστασης του καλλιτέχνη ή της αλλαγής στον τρόπο επεξεργασίας του υλικού, αλλά όχι ως μέρος της γενικότερης ιστορικής εξέλιξης (Ζορμπαλάς, 1984:62). Η τέχνη αλληλεπιδρά με τις επιστημονικές, φιλοσοφικές, θρησκευτικές και πολιτικές ιδέες και δεν μπορεί να θεωρηθεί ως κάτι εντελώς αυτόνομο και ξεκομμένο από άλλες μορφές κοινωνικής συνείδησης. Η ουσία της τέχνης βρίσκεται στο να βοηθήσει τον άνθρωπο να αποκτήσει αισθητική συνείδηση του κόσμου με στόχο τη διατήρηση ή την αλλαγή του. Οι μέθοδοι και τα μέσα που αυτή χρησιμοποιεί για να απεικονίσει την πραγματικότητα είναι προϊόντα της ίδιας της πραγματικότητας και αναπτύσσονται ιστορικά μέσα σε αυτήν (Ζορμπαλάς, 1984: 82-86). Με την αλλαγή του τρόπου αντίληψης των ανθρώπινων κοινωνιών αλλάζει και η αισθητηριακή αντίληψη των ανθρώπων η οποία δεν καθορίζεται μόνο από φυσικούς παράγοντες αλλά και ιστορικούς (Benjamin, 1978: 16). Ως εκ τούτου, οι ιστορικές συνθήκες που επικρατούν στην Ευρώπη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και σημαντικά ιστορικά γεγονότα όπως ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και η Ρωσική Επανάσταση σηματοδοτούν μια νέα περίοδο για το ρόλο της τέχνης.

Η πολιτική κριτική αποκτά για την τέχνη ζωτική σημασία δεδομένου του ότι ο καλλιτέχνης συνειδητοποιεί την ανάγκη κριτικής πάνω στις συνθήκες στις οποίες αναδύεται ως ιστορικό υποκείμενο αλλά και στις συνθήκες παραγωγής του αντικειμένου του. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η κοινωνική παρέμβαση και η συλλογική δράση αποκτούν ξανά ουσιαστικό νόημα. Ο καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται ότι οι παραδοσιακοί τρόποι έκφρασης στέκονται πλέον αδύναμοι απέναντι σε έναν κόσμο που μεταβάλλεται ραγδαία. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο καλλιτεχνική καινοτομία και κοινωνική πρακτική επηρεάζουν άμεσα την καλλιτεχνική παραγωγή (Δασκαλοθανάσης, 2004: 105-106).

2.2 Η τέχνη στο μαζικό πολιτισμό.

Το διάστημα από τον 18^{ο} αιώνα έως και το τέλος του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου που χαρακτηρίζεται ως μοντέρνα εποχή αντιπροσωπεύει μια νέα φάση των

βιομηχανοποιημένων κοινωνιών και ένα πιο πρώιμο στάδιο του καπιταλισμού που έχει σαν βάση την εμπορευματοποίηση της γης και των πόρων, την κατασκευή αγαθών και την παραγωγή βασικών υπηρεσιών. Θεμέλιο της μοντέρνας εποχής αποτελεί η εργασία και οι αρχές του ορθολογισμού, είναι η περίοδος όπου η πίστη αντικαθίσταται από την ιδεολογία και ο άνθρωπος τίθεται στο επίκεντρο.

Στη μεταμοντέρνα περίοδο που ακολουθεί μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο εξαφανίζονται τα χαρακτηριστικά της προηγούμενης και δημιουργείται ρήξη με το ιστορικό παρελθόν. Είναι η περίοδος όπου η διάσταση του χρόνου και της ιστορίας δεν παίζουν ρόλο και όπου τα λειτουργικά κριτήρια εκτοπίζονται από τα ουσιαστικά. Τα πάντα χαρακτηρίζονται από μια αστάθεια και υπόκεινται στο νόμο της αλλαγής, ακόμα και οι ιδεολογίες και η επιστημονική γνώση. Ο μεταμοντερνισμός αποτέλεσε την πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού. Λόγω της ανόδου της παραγωγικότητας, ο παραγωγός αποξενώθηκε από το προϊόν και από την ίδια τη δραστηριότητά του, αποτέλεσμα αυτού ήταν να καταστραφεί κάθε άμεση σχέση μεταξύ παραγωγού και καταναλωτή. Μέσα σε έναν τέτοιο κόσμο που κάθε τι το μετατρέπει σε εμπόρευμα δε θα μπορούσε να μην επηρεαστεί και η καλλιτεχνική δημιουργία.

Στο καλλιτεχνικό πεδίο το μεταμοντέρνο εμφανίστηκε ως η υποδούλωση της τέχνης στον καπιταλισμό. Το έργο τέχνης ακολουθώντας τους νόμους της αγοράς και του ανταγωνισμού εμπορευματοποιήθηκε και ο δημιουργός του έγινε αντιληπτός ως ένας παραγωγός εμπορευμάτων (Fischer, 1979: 58-59). Οι παραδοσιακές αξίες της τέχνης αντικαταστάθηκαν με οικονομικές και χρησιμοθηρικές. Μέσα σε έναν κόσμο όπου τα πάντα διαρκούν μόνο για μια στιγμή και δεν υπάρχουν σταθερές αξίες εγκαταλείπεται ο ορθολογισμός και μαζί με αυτόν οι αξίες της επιστήμης και της γνώσης. Αποτέλεσμα αυτού είναι η αμφισβήτηση των εννοιών του δικαίου και της γνώσης, αφού τα πάντα μέσα στην κοινωνία είναι διαποτισμένα και διαβρωμένα από το κέρδος.

Το μεταμοντέρνο παρουσιάστηκε ως η χρεοκοπία μιας κουλτούρας που πίστευε ότι η πρόοδος της ανθρωπότητας έρχεται μέσα από την ανάπτυξη της γνώσης και της παιδείας και η οποία κατέφυγε στο παράλογο που γεννά η καπιταλιστική πραγματικότητα (Revault d'Allonnes, 1998: 14). Οι θέσεις και οι αξίες που υποστήριζαν τη δημιουργικότητα, την ιδιοφυία και την αιώνια αξία στη θεωρία της τέχνης παραμερίστηκαν από διαφοροποιημένες θέσεις που αφορούσαν τις εξελικτικές τάσεις της τέχνης σε συνθήκες καπιταλιστικής παραγωγής. (Benjamin, 1978: 12). Η

τέχνη όμως δεν μπορεί να αναχθεί μόνο στις τεχνολογικές διαδικασίες. Μπορεί να δώσει τη δυνατότητα στον καλλιτέχνη να αποδώσει καλύτερα την πραγματικότητα, αλλά μια ουσιαστική απεικόνιση της πραγματικότητας δεν μπορεί να γίνει χωρίς τον δημιουργό.

Ως εκ τούτου, η σύνδεση αυτή της τέχνης και της βιομηχανίας δε στάθηκε μόνο στη χρήση των υλικών αλλά επεκτάθηκε και στις μεθόδους παραγωγής εξαλείφοντας την ουσιαστική, με την παραδοσιακή έννοια, χειρωνακτική εργασία του καλλιτέχνη. Ο καλλιτέχνης καλείται πλέον να επαναπροσδιορίσει το ρόλο του επανεξετάζοντας τον τρόπο πραγμάτωσης της καλλιτεχνικής παραγωγής και την ίδια την ταυτότητά του. (Δασκαλοθανάσης, 2004 : 204, 194-195)

Υπό από αυτές τις συνθήκες το κοινό καταλήγει να τρέχει να προλάβει τον καλλιτέχνη και σταματά να τον συνοδεύει. Έτσι το καινούργιο και το «πρωτοπόρο» γίνεται πλέον αυτοσκοπός με αποτέλεσμα το έργο τέχνης για να αναγνωριστεί επιβάλλεται να είναι πιο προχωρημένο και καινοτόμο από τα προηγούμενα. Ωστόσο εκλείπει η αναφορά ως προς την οποία το «καινούργιο» αυτό έργο μπορεί να μετρηθεί και να αξιολογηθεί. Απουσίας νοήματος, η τέχνη καταλήγει να μετατρέπεται σε ένα απλό στολίδι, έχοντας ως μόνη αναφορά την ίδια την τέχνη και χωρίς να προϋποθέτει το σύνολο της κοινωνίας μέσα στην οποία εμφανίζεται (Καστοριάδης, 2007: 27-30). Από τη στιγμή που το καλλιτεχνικό αντικείμενο συνδέεται με την παραγωγή των αγαθών και τείνει να συγχέεται με τυποποιημένα βιομηχανικά προϊόντα, το όριο μεταξύ καλλιτεχνικής και βιομηχανικής παραγωγής ελαττώνεται. Η μετατροπή του έργου σε αντικείμενο μετατρέπει αυτόματα και τον καλλιτέχνη σε παραγωγό με αποτέλεσμα η καλλιτεχνική δημιουργική ικανότητα του καλλιτέχνη να μην αποτελεί αδιαμφισβήτητο χαρακτηριστικό και το προσωπικό του ύφος του καλλιτέχνη να αμφισβητείται. (Δασκαλοθανάσης, 2004: 201)

Η μοντέρνα τέχνη κατάφερε να αναδείξει την παρακμή του αστικού συστήματος και το άγχος της καπιταλιστικής κοινωνίας (Ζορμπαλάς, 1984: 19, 151). Πειραματίστηκε με νέα υλικά, που ήταν πολλές φορές εξωκαλλιτεχνικά αλλά βρίσκονταν πάντα μέσα στο πλαίσιο της εποχής τους. Δεν αναπαράστησε με ωραιοποιητικά μέσα μια μυθοποιημένη εκδοχή της πραγματικότητας και αρνήθηκε την εμπορική οικειοποίηση του αισθητικού αντικειμένου ακολουθώντας ένα κριτικό, ανατρεπτικό και απελευθερωτικό πνεύμα (Καφέτση, 1998: 93). Από την άλλη μεριά, η μεταμοντέρνα τέχνη προσφέρει χωρίς να απαιτεί και χαρίζει απλά την ικανοποίηση. Δημιουργείται η εντύπωση ότι εκπληρώνεται το δημοκρατικό αίτημα της πρόσβασης

όλων στα πάντα, όμως η πραγμάτωση αυτή γίνεται σε συνθήκες στις οποίες δε διαθέτουν όλοι τις ίδιες πνευματικές και υλικές δυνατότητες (Κονδύλης, 2007: 291-293). Ο σύγχρονος άνθρωπος που σκέπτεται περισσότερο με εικόνες παρά με λέξεις, και του οποίου οι ατομικοί του πόθοι στρέφονται στην κατανάλωση των προϊόντων, είναι πιο εύκολο να αναλώνεται σε έργα που αντικατοπτρίζουν την κοινωνία της κατανάλωσης παρά να απορροφάται από ένα κλασσικό και πιο δυσνόητο έργο (Καστοριάδης, 2007: 36-37). Με αυτόν τον τρόπο η επιθυμία της ισότιμης πρόσβασης στην καλλιτεχνική δημιουργία εκφράζεται μέσα από τη μίμηση, και επιτυγχάνεται μονάχα από φτηνά αντίγραφα των πρωτοτύπων.

Στη διάρκεια του 20ου αιώνα η φορμαλιστική θεωρία, επηρεασμένη από μια ιδεαλιστική αντίληψη για την τέχνη, ξεχώρισε το περιεχόμενο από τη μορφή και αρνήθηκε την όποια αντανάκλαση της πραγματικότητας σε αυτήν. Εκδηλώθηκε με διάφορα ρεύματα όπως ο ιμπρεσιονισμός, ο εξπρεσιονισμός και ο κυβισμός, και αργότερα ο φουτουρισμός, ο σουρεαλισμός και ο ντανταϊσμός και στην πιο σύγχρονη περίοδο με το θέατρο του παραλόγου, την pop art, την αφηρημένη τέχνη κ.λπ. Αυτά τα ρεύματα εμφανίζονται ως μια μορφή αντίστασης και διαμαρτυρίας απέναντι στο καπιταλιστικό σύστημα. Περιορίζονται όμως στο να αναζητούν νέες μορφές έκφρασης της καλλιτεχνικής δημιουργίας χωρίς να δίνουν ιδιαίτερη σημασία στο περιεχόμενο του έργου το οποίο είναι αυτό που αντανακλά την πραγματικότητα. Οι καλλιτέχνες αποσκοπώντας στην αλλαγή του τρόπου απεικόνισης της πραγματικότητας και αρνούμενοι κάθε επανάληψη των προηγούμενων μορφών, ως διαμαρτυρία για τον κόσμο που τους περιέβαλλε οδηγήθηκαν στην άρνηση του πραγματικού και άρα στην αδυναμία απεικόνισης της πραγματικότητας (Ζορμπαλάς, 1984: 144-146). Μια από τις κριτικές που δέχτηκαν οι δημιουργοί αυτών των καλλιτεχνικών ρευμάτων αφορούσε στην απομόνωση του καλλιτέχνη από την πραγματικότητα. Ως εκ τούτου τα έργα αυτά κατέληγαν να εκφράζουν τα προσωπικά προβλήματα των καλλιτεχνών και όχι εκείνα της κοινωνίας (Κονδύλης, 298-299).

Ένα κοινό γνώρισμα που παρατηρείται σε όλους τους καλλιτέχνες στην καπιταλιστική κοινωνία είναι η ανικανότητα που παρουσιάζουν να συμβιβαστούν με την κοινωνική πραγματικότητα που τους περιβάλλει. Η εμπορευματοποίηση του κόσμου, η αποξένωση και η αλλοτρίωση του ανθρώπου από την κοινωνική του διάσταση είναι τόσο έντονη που προκαλεί απέχθεια σε ανθρώπους με φαντασία και ικανούς να εκφράζουν τη δημιουργικότητά τους. Έτσι αυτό που κάνουν είναι να απορρίπτουν το καπιταλιστικό σύστημα και κατ' επέκταση τον κόσμο που τους

περιβάλλει. (Fischer, 1979: 122). Η απώλεια αυτή της πραγματικότητας, γίνεται κεντρικό πρόβλημα στον καπιταλιστικό κόσμο. Ο άνθρωπος βρίσκεται αποξενωμένος πλέον από τον ίδιο του τον εαυτό.

Η τέχνη που βρίσκεται κάτω από την επίδραση του φορμαλισμού κατά κύριο λόγο υπονόμευσε και αδρανοποιείσαι την επαναστατικότητα. Επιβλήθηκε ως σύγχρονο ρεύμα χρηματοδοτούμενη από τις κυρίαρχες οικονομικές ελίτ και προωθήθηκε από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Δεν μπόρεσε να είναι πρωτοπόρα επί της ουσίας γιατί η αδυναμία σύνδεσης με την πραγματικότητα και άρα με το ιδεολογικό περιεχόμενο δεν μπόρεσε να εξυπηρετήσει τον υψηλότερο κοινωνικό σκοπό της τέχνης. Η φορμαλιστική μοντέρνα τέχνη σήμανε την υποταγή του λογικού στο παράλογο της καπιταλιστικής πραγματικότητας (Ζορμπαλάς, 1984: 19, 151-153). Ωστόσο πρέπει να σημειωθεί πως ο καπιταλισμός ανέδειξε συναισθήματα και ιδέες λόγω του ότι γέννησε καινούργιες δυνάμεις οικονομικής και καλλιτεχνικής παραγωγής και παρείχε στους καλλιτέχνες νέα μέσα για να εκφραστούν. Έτσι παρόλο που ήταν κάτι ξένο προς την τέχνη ευνόησε την ανάπτυξη, την παραγωγή και την έκφραση νέων και πρωτότυπων έργων (Fischer, 1979: 60-61)

Και ενώ ο μεταμοντερνισμός γεννήθηκε μέσα από ένα αίτημα για ανανέωση ήταν οι μηχανισμοί της μαζικής κατανάλωσης που δημιούργησαν τους όρους με τους οποίους τα καλλιτεχνικά προϊόντα του μοντερνισμού κατάφεραν να εισέλθουν στο νοητικό πεδίο της ευρείας μάζας Τα πάντα τέθηκαν στην υπηρεσία της αγοράς η οποία απευθυνόταν πλέον σε μια κοινωνία εξοικειωμένη στη γρήγορη εικόνα και στο γρήγορο λόγο. Είναι η περίοδος όπου ανοίγει η συζήτηση που αφορά τη σχέση ανάμεσα στην τέχνη και τη μαζική κουλτούρα. (Κονδύλης, 2007 : 282)

Στη λογική αυτή της εμπορευματοποίησης των πάντων η καλλιτεχνική δημιουργία έγινε ένα είδος εμπορεύματος και ο καλλιτέχνης ο παραγωγός της. Σκοπός είναι πλέον το κέρδος και η διατήρηση του καπιταλιστικού τρόπου ζωής. Έτσι οι καλλιτέχνες υποχρεώνονται να πουλούν το ταλέντο τους και το έργο τους για να ζήσουν. Αναπόφευκτα λογαριάζουν τη ζήτηση της αγοράς την ώρα που καλούνται να δημιουργήσουν με αποτέλεσμα να προσαρμόζουν το προϊόν τους στους κανόνες της μαζικής κουλτούρας. Η τέχνη απόϊδεολογικοποιείται, και με αυτόν τον τρόπο γίνεται το μέσο αποπροσανατολισμού του κοινού ενθαρρύνοντας την εύπεπτη και φτηνή ψυχαγωγία (Ζορμπαλάς, 1984: 190-192).

Το σύγχρονο άτομο ζώντας μέσα σε μια κοινωνία όπου έχει διαφοροποιηθεί ο αξιακός της προσανατολισμός αντιλαμβάνεται τα πολιτιστικά αγαθά όχι ως έργα που

είναι προορισμένα για να διαρκέσουν, αλλά αντίθετα ως προϊόντα που έχουν βραχύ βίο. Παράλληλα, η αναγωγή του πολιτισμικού αγαθού σε καταναλωτικό και σε συνδυασμό με τον εξισωτικό χαρακτήρα της μαζικής δημοκρατίας δημιουργεί ην εντύπωση ότι όλοι μπορούν και οφείλουν να συμμετέχουν στα πολιτισμικά αγαθά με αποτέλεσμα τα πάντα να γίνονται προσιτά σε όλους και η έλλειψη ιεραρχίας των αγαθών να συνεπάγεται την έλλειψη ιεραρχίας των καταναλωτών. Αποτέλεσμα αυτού είναι το πολιτισμικό αγαθό να είναι εφικτό από οικονομική άποψη στον καθένα αλλά και να είναι κατανοητό από τον καθένα (Κονδύλης, 2007: 290-291) Αυτός ο πολιτισμικός υπερκαπιταλισμός δεν καθιστά πλέον τα αγαθά ολοκληρωμένα και μοναδικά αλλά εμπορικές μιμήσεις ίδιου τύπου. Τα πολιτισμικά αγαθά στρεφόμενα σε ένα μαζικό κοινό καταλήγουν να γίνονται στερεότυπα και να χάνουν σε περιεχόμενο.

Σε έναν τέτοιο μαζικό πολιτισμό ο οποίος χαρακτηρίζεται από ηδονιστικές τάσεις, το ηθικό στοιχείο παύει να υπάρχει, αναδύεται ο πλουραλισμός και κάθε αξία γίνεται προαιρετική. Ότι διδάχτηκε από το μοντερνισμό χρησιμοποιείται πλέον για να πετύχει τους δικούς του σκοπούς και να το εντάξει στην καταναλωτική κουλτούρα. Σε ένα βαθύτερο επίπεδο αλλάζει η ποιότητα της σκέψης και της αντίληψης του ανθρώπου για τον κόσμο (Κονδύλης, 2007: 288). Έτσι το σύνολο του σύγχρονου πολιτισμού βρίσκεται διχασμένο ανάμεσα σε μια επανάληψη, όπου ενώ παράγονται με τρόπο μαζικό προϊόντα βραχείας διάρκειας το ίδιο πιστεύει ότι δημιουργεί έργα που μένουν στο χρόνο, και σε μια δήθεν καινοτομία που αντιμετωπίζει τα έργα ως μικρές «επαναστάσεις». Η δόμηση αυτής της σχέσης έγκειται στην απουσία ουσιαστικών αξιών που συνδέονται με το κοινωνικό πράττειν. (Καστοριάδης, 2007: 36-37) Το καλλιτεχνικό έργο δεν παρουσιάζει μια ξεκάθαρη κοινωνική ταυτότητα, είναι άμορφο από κοινωνική άποψη και αναπτύσσεται μέσα σε μια εξίσου άμορφη κοινωνία. Η κοινωνία αυτή δεν μπορεί να γίνει το κοινωνικό πλαίσιο για τη δράση κοινωνικά προσδιορισμένων ατόμων δεδομένου του ότι το άτομο υπάρχει και συμπεριφέρεται μέσα σε ένα κόσμο κατανάλωσης και συνεχούς κινητικότητας όπου το επίκεντρο της προσοχής συνεχώς μετατοπίζεται (Κονδύλης, 2007: 297).

Μιλάμε για ένα σύστημα που επεκτείνει την κυριαρχία του πάνω στις συνειδήσεις, σε κοινωνικές ομάδες και σε λαούς υπονομεύοντας την όποια ιδιαιτερότητα. Υπάρχει συνεχώς μια αναζήτηση για το καινούργιο, όπου το νέο πρέπει να παράγεται και να εφευρίσκεται ακόμα και όταν δεν είναι πηγαίο γιατί είναι το μάρκετινγκ της αγοράς που απαιτεί πλέον αυτή την ανανέωση (Σόρογκας, 1998:

231-235). Με όρους πολιτιστικής κατανάλωσης «*διαμορφώνουν μια αισθητική που προέρχεται από μια κακέκτυπη διαφημιστική αισθητικότητα»* (Βέλτσος, 1998: 32) Η μεταμοντέρνα τέχνη συμβαδίζει με την τεχνολογική πραγματικότητα με αποτέλεσμα να ενισχύονται οι δεσμοί του κοινού με την πραγματικότητα της μαζικής δημοκρατίας και άρα με τον κόσμο των μέσων, της διαφήμισης και της ψυχαγωγίας (Κονδύλης, 2007: 286). Άλλωστε στη μεταμοντέρνα δυτική κοινωνία τα μέσα μαζικής επικοινωνίας δεν έπαιξαν μόνο ρόλο στη διανομή της πληροφορίας αλλά επίσης διαμόρφωσαν συνειδήσεις και εξασφάλισαν την κοινή συναίνεση.

Στη σύγχρονη κοινωνία το κέντρο βάρους μετατοπίστηκε από τον ανθρωπισμό στην αγορά. Πέρα από κάποιες φωτεινές αναλαμπές, τα πολιτισμικά αγαθά εμφανίζονται ως κακές μιμήσεις των τελευταίων μεγάλων δημιουργικών στιγμών του δυτικού πολιτισμού, και οι εμπορικές προσπάθειες προώθησης των σύγχρονων πολιτισμικών αγαθών μαρτυρούν ότι η σύγχρονη κουλτούρα δομείται γύρω από την κατανάλωση, με αποτέλεσμα και τα πνευματικά αντικείμενα να γίνονται αντικείμενα κατανάλωσης (Καστοριάδης, 2007: 20-22).

Επίσης με τις ανώτερες οικονομικά τάξεις να επικροτούν και να ανταμείβουν την όποια μορφή τέχνης εξυπηρετεί τα συμφέροντά τους, η καλλιτεχνική δημιουργία παίρνει έναν εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα και γίνεται καθαρό επάγγελμα. Είναι γεγονός ότι πάντα η κυρίαρχη οικονομική τάξη εξαιτίας του ότι κατέχει τα μέσα παραγωγής ιδεών και διάδοσής τους μπορεί και επιβάλλεται στον πολιτισμό. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να εξασθενεί μια από τις πολύτιμες ιδιότητες της τέχνης που είναι η ειλικρίνεια (Tolstoy, 1994: 156-158). Ωστόσο, δεν μπορεί να παραβλεφθεί το γεγονός ότι και κάθε κοινωνική τάξη κατηγοριοποιεί και συστηματοποιεί τις ιδέες της με τρόπο τέτοιο ώστε να εξυπηρετούνται τα συμφέροντά της. (Ζορμπαλάς, 1984: 92). Η επαγγελματοποίηση έθεσε τις βάσεις για την αξιολόγησή της όχι από τον οποιονδήποτε αλλά από τους κριτικούς της τέχνης και ομάδες που εξυπηρετούσαν συγκεκριμένα οικονομικά ή και πολιτικά συμφέροντα Ο κριτικός, ως διαμεσολαβητής ανάμεσα στο έργο και το κοινό, «διαβάζει» το έργο ως Αγορά και όχι ως αυτό που είναι το ίδιο το έργο. Το επάγγελμά του θα μπορούσε να ταυτιστεί με εκείνο του χρηματιστή αφού σκοπός του είναι να μαντεύει αυτό που σκέφτεται η μέση κοινή γνώμη και η κριτική του να επικεντρώνεται στην προώθηση των πωλήσεων. (Καστοριάδης, 2007: 20-22) Γι' αυτό και στον καπιταλισμό η μόνη τέχνη που κατάφερε να ξεπεράσει τη μετριότητα ήτανε πάντα εκείνη της διαμαρτυρίας, της

κριτικής και της εξέγερσης (Fischer, 1979: 122). Αυτή που δεν ακολουθούσε τους κανόνες της αγοράς.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η σχέση που υπάρχει μεταξύ της κοινωνικής ιδεολογίας και της γενικότερης κοινωνικής συμπεριφοράς στη μαζική δημοκρατία συντελείται μέσω της επιρροής των μέσων μαζικής ενημέρωσης, της παιδείας και της λαϊκής φιλολογίας. Όταν όμως φορέας αυτών είναι το κοινωνικό στρώμα που ταυτίζεται με αυτό της κατανάλωσης τότε αυτοσκοπός γίνεται η εκπλήρωση των ηδονιστικών τάσεων που προσφέρει η μαζική δημοκρατία. (Κονδύλης, 2007: 292) Στα νέα καταναλωτικά και άρα πολιτισμικά αγαθά η δημιουργικότητα παραμερίζεται και τη θέση της παίρνει η φτηνή μίμηση.

Το πρόβλημα που αντιμετωπίζει η τέχνη στην παράσταση μιας νέας πραγματικότητας όπου αυτή θα εκφράζεται με κατάλληλα μέσα συνδέεται με ένα άλλο ζήτημα, αυτό της εισόδου των ανθρώπων στον «πολιτισμό». Η εκβιομηχανισμένη κοινωνία έχει ως απαραίτητη συνθήκη τη γνώση της ανάγνωσης και της γραφής. Μέσα σε αυτό το καινούργιο πλαίσιο η τέχνη και η λογοτεχνία πλέον δεν είναι προνόμιο των εκλεκτών αλλά απευθύνεται στους πολλούς. Η τέχνη μετατρέπεται σε μαζική αλλάζει μορφή, εμπορευματοποιείται και ψυχαγωγεί με αποτέλεσμα να δημιουργούνται μοτίβα και κλισέ τα οποία κατασκευάζονται μαζικά προς τέρψιν των καταναλωτών. Έτσι από τη μια μεριά οι καλλιτέχνες αγωνίζονται και πειραματίζονται για να ανακαλύψουν τα μέσα για μια νέα αναπαράσταση της πραγματικότητας και από την άλλη μεριά οι μάζες ανθρώπων για τους οποίους η παλιά τέχνη είναι κάτι καινούργιο και ξένο προς αυτούς ψυχαγωγούνται μόνο με μοτίβα καταναλώσιμα και ευκολοχώνευτα. (Fischer, 1979: 244-246)

Ο μαζικός πολιτισμός κατόρθωσε να εξαλείψει κάθε ουμανιστικό στοιχείο, και να μετατοπίσει το κέντρο βάρους από τον ανθρωπισμό στην αγορά. Υποβίβασε τα ανθρώπινα ιδεώδη στο επίπεδο των ενστίκτων. (Ζορμπαλάς, 1984: 195). Μιλάμε για ένα σύστημα που επεκτείνει την κυριαρχία του πάνω στις συνειδήσεις, σε κοινωνικές ομάδες και σε λαούς υπονομεύοντας την όποια ιδιαιτερότητα.

Υπάρχει συνεχώς μια αναζήτηση για το καινούργιο, το νέο πρέπει να παράγεται και να εφευρίσκεται ακόμα και όταν δεν είναι πηγαίο γιατί είναι το μάρκετινγκ της αγοράς που απαιτεί πλέον αυτή την ανανέωση. Το πρόβλημα είναι ευρύτερο και αφορά στον πνευματικό πολιτισμό, στις σημασίες και τους σκοπούς που νοηματοδοτεί και εννοιολογεί η κάθε κοινωνία (Σόρογκας, 1998: 231-234). Στον όψιμο αστικό κόσμο η τέχνη παρουσιάζεται ως ένα είδος διασκέδασης το οποίο είναι

ανάξιο προσοχής μπροστά στα σοβαρά για αυτούς ζητήματα της πολιτικής και των επιχειρήσεων. (Fischer, 1979: 246)

Στη σημερινή εποχή οι λειτουργίες της τέχνης αμφισβητούνται όσο και ο αντίλογός της απέναντι στην πολιτική βαρβαρότητα. Η τέχνη σήμερα φαίνεται να χάνει την κριτική και πολιτική της λειτουργία και να γίνεται ένα ανώδυνο και εμπορεύσιμο προϊόν. Κολακεύεται από τα αλλοτριωμένα μαζικά μέσα επιδιώκοντας στην εκπλήρωση των ηδονιστικών τάσεων του κοινού (Καφέτση, 1998: 93). Ωστόσο δεν αρνείται κανείς το γεγονός ότι μέσα σε αυτό το πλαίσιο υπάρχουν ακόμα φωνές που αντιτάσσονται και αντιστέκονται σε αυτόν τον τρόπο λειτουργίας της τέχνης. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο κρίσης του καπιταλισμού αυτό που χρειάζεται να διερευνηθεί είναι ο βαθμός στον οποίο έχει προχωρήσει η φθορά αυτών των αξιών και αν υπάρχουν νέοι τρόποι συμπεριφοράς οι οποίοι συναντώνται σε διάφορες ομάδες και που μπορούν να αποτελέσουν τον προπομπό νέων τρόπων κοινωνικοποίησης.

2.3 Ακτιβισμός, Τέχνη και Πολιτική.

Ο Καστοριάδης στο κείμενό του με τίτλο «Κοινωνικός Μετασχηματισμός και Πολιτισμική Δημιουργία» διαπιστώνει την αποσύνθεση της κουλτούρας στις δυτικές κοινωνίες και την ανικανότητά τους για αυτοπροσδιορισμό και προσανατολισμό. Ωστόσο, υποστηρίζει ότι ο «θάνατος» των κοινωνιών δε συντελείται ακαριαία αλλά τείνει να προηγείται μια περίοδος σχετικής ρευστότητας κατά την οποία έχουν την ικανότητα να αναδομούνται έτσι ώστε να προκύψει μια νέα σχηματοποίηση. Ο «θάνατος» αυτός μπορεί να αποτελέσει την προϋπόθεση για τη γέννηση ενός καινούργιου σχήματος. Το ζητούμενο είναι να κατανοήσουμε τι είναι αυτό που πεθαίνει, με ποιο τρόπο και για ποιο λόγο, και παράλληλα να ψάξουμε το καινούργιο, αυτό που γεννιέται (Καστοριάδης, 2007: 13). Το ζήτημα του πολιτισμού που εσωκλείει και τους προβληματισμούς περί καλλιτεχνικής δημιουργίας αποτελεί διάσταση του ευρύτερου πολιτικού προβλήματος και αφορά τη συνολική θέσμιση της κοινωνίας, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο δημιουργούνται οι κανόνες συλλογικής συνεργασίας έτσι ώστε να υπάρξει εμπιστοσύνη στις νόρμες, στους θεσμούς και στις αξίες της κοινωνίας. Αυτό που πεθαίνει σήμερα είναι ο «δυτικός πολιτισμός» δηλαδή ο πολιτισμός της καπιταλιστικής κοινωνίας και παράλληλα γεννιέται το πρόταγμα για μια κοινωνία καινούργια και αυτόνομη. Με άλλα λόγια αναζητείται η σύνθεση μιας

κοινωνίας που να αποτελεί η ίδια εστία νοήματος και αξίας, στην οποία το άτομο θα χαρακτηρίζεται από μια αναστοχαζόμενη σκέψη που θα το βοηθά να αντιλαμβάνεται από πού ήρθε, που πάει και τι σκοπό δίνει σε αυτά που κάνει. (Καστοριάδης, 2007: 14-15)

Υπό αυτή την έννοια ο Καστοριάδης μιλώντας για πολιτισμό αναφέρεται σε κάθε τι που μέσα στο θεσμό μιας κοινωνίας ξεπερνά την εργαλειακή αντίληψη και επενδύει στη δημιουργική. Για τον Καστοριάδη κάθε μορφή κοινωνικής θέσμισης είναι αναζήτηση σημασίας και αξιών, οι οποίες δε δίνονται από κάποια εξωκοινωνική αρχή αλλά δημιουργούνται από την ίδια την κοινωνία και σημασιοδοτούν το περιβάλλον της. Κάθε κοινωνία μέσα από το συλλογικό φαντασιακό της εννοιολογεί της δικές της αξίες. Το ερώτημα που τίθεται είναι τι είδους αξίες έχει υιοθετήσει η σημερινή κοινωνία και κατά πόσο αυτές μπορούν να συμβαδίσουν με μια αυτόνομη κοινωνία.

Αναζητώντας τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στην πολιτισμική δημιουργία και τον κοινωνικό προβληματισμό αναρωτιέται κανείς αν σε μια κοινωνία σαν τη σημερινή, που υιοθετεί μια εργαλειακή αντίληψη και έχει ως κινητήριο δύναμή της τα εγωιστικά κίνητρα, είναι δυνατόν να αναζητηθεί ένας βαθμός κινητοποίησης και να ερευνηθούν συμπεριφορές που μπορούν να οδηγήσουν σε νέες μορφές κοινωνικοποίησης. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο θα γίνει αναφορά στον ακτιβιστικό τρόπο δράσης διαφόρων καλλιτεχνικών ομάδων και στις πρακτικές που χρησιμοποιούνε στοχεύοντας στη ευαισθητοποίηση και κινητοποίηση του κοινού για την προώθηση των κοινωνικών και πολιτικών αλλαγών.

Στο τέλος της δεκαετίας του ’60 και καθ’ όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του ’70 λαμβάνουν χώρα μια σειρά από γεγονότα τα οποία δημιουργούν το πλαίσιο για τη γέννηση της ακτιβιστικής πρακτικής. Ο Μάης του ’68, ο πόλεμος του Βιετνάμ και η εμφάνιση επαναστατικών κινημάτων σε διάφορες χώρες γεννούν τις συνθήκες για μια κριτική σκέψη πάνω σε πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα που επικρατούν εκείνη την περίοδο. Δημιουργείται πρόσφορο έδαφος για νέα εναλλακτικά μοντέλα ανάπτυξης και ανακύπτουν ερωτήματα που αφορούν τη δημογραφική ανάπτυξη, την εξάντληση των φυσικών πόρων, την περιβαλλοντική κρίση, τη φτώχεια καθώς και ευρύτερα ζητήματα κοινωνικού αποκλεισμού (Argibay & Celorio, 1997).

Οι κοινωνικές κινητοποιήσεις των αρχών της δεκαετίας του ’70 είναι η αρχή του ακτιβισμού, αναδύονται κοινωνικά κινήματα που υπερασπίζονται το περιβάλλον,

τα πολιτικά δικαιώματα και γενικότερα τις ανθρωπιστικές αξίες. Επίσης, πνεύματα αντιλογίας, μη υποτακτικοί και περιθωριοποιημένοι αρχίζουν να χρησιμοποιούν για τις διαμαρτυρίες τους ακτιβιστικές τακτικές. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες και η τέχνη την ίδια εκείνη εποχή «εργάζεται» για να πραγματοποιήσει ένα έργο «μη καλλιτεχνικό», έξω από συμβάσεις και όρους, το οποίο προχωρά παράλληλα με το πνεύμα της εποχής.

Η ακτιβιστική τέχνη γεννιέται στα μέσα του ’70 ως μια ένωση του πολιτικού ακτιβισμού με τις αισθητικές τάσεις της δεκαετίας εκείνης που διέπονται από την ιδέα της δημοκρατίας. Τέτοια έργα συναντά κανείς σε project και ανεξάρτητες πρωτοβουλίες που οργανώνουν αντισυμβατικοί καλλιτεχνικοί κύκλοι της περιόδου εκείνης. Στη δεκαετία του ’80 αυτή η νέα υβριδική μορφή διευρύνεται ασκώντας κριτική στις κυρίαρχες αναπαραστάσεις που δημιουργούν τα ΜΜΕ. Σκοπός των ακτιβιστών είναι να κατευθύνουν την προσοχή και την κριτική του θεατή όχι προς αυτό που αναπαρίσταται αλλά προς το μέσο και το σύστημα που γεννά την αναπαράσταση. Τη δεκαετία του ’90 ο ακτιβισμός εστιάζει ακόμα περισσότερο στο έργο φωνών που προέρχονται από περιθωριοποιημένες κουλτούρες και ομάδες. Η απόκλιση από το καθημερινό και το συνηθισμένο είναι η ιδέα που χαρακτηρίζει τα θέματά του. Παράλληλα, η ακτιβιστική δράση εισέρχεται στο πεδίο της θεσμοθετημένης τέχνης, γίνεται αντικείμενο έρευνας, θέμα για συνέδρια και αφορμή για άρθρα και αναλύσεις. Έργα ακτιβιστών εκτίθενται πλέον σε μουσεία, και συλλογικά projects επιχορηγούνται από διάφορα ιδρύματα (Blanca, 2004:133-134).

Ο ακτιβισμός είναι ένας μη θεσμικός τρόπος ριζοσπαστικής δράσης μέσα σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο, υιοθετεί μια κριτική στάση απέναντι στα σύγχρονα προβλήματα και βασίζεται στη συνεργασία με το ευρύ κοινό. Η Nina Felshin στην εισαγωγή του βιβλίου της *But is it Art? The spirit of art as activism*, μιλά για ακτιβιστική τέχνη και την ορίζει ως ένα υβρίδιο, μια ανάμειξη δηλαδή μεταξύ του κόσμου της τέχνης, του πολιτικού ακτιβισμού και της οργάνωσης της κοινότητας που έχει σκοπό να ενθαρρύνει την κοινωνική αλλαγή (Blanca, 2004:132-133). Η ακτιβιστική τέχνη αναπτύσσει μια θετική κοινωνική δραστηριότητα στην οποία συναντάται ο σφυγμός της τέχνης, της πολιτικής και της τεχνολογίας των τελευταίων τριάντα χρόνων. Είναι περισσότερο μια διαδικασία παρά ένα αντικείμενο ή ένα προϊόν. Οι καλλιτέχνες ακτιβιστές δρουν με αντικομφορμιστικό τρόπο. Δεν υιοθετούν τις κλασικές στρατηγικές αισθητικής για να τις συνδέσουν με έννοιες όπως αυτήν της ενσωμάτωσης ή της δημοκρατίας, ούτε τους ενδιαφέρει το «καλλιτεχνικά ορθό».

Σκοπός τους δεν είναι μέσα από τις αναπαραστάσεις τους να αγκαλιάσουν το πολιτικό ή κοινωνικό σύστημα, αντίθετα έχοντας ως κινητήρια δύναμη την πίστη στη δυναμική της πολιτικής και στη λαϊκή τέχνη, δημιουργούν μια φόρμα που υιοθετεί και ενεργοποιεί στοιχεία αισθητικής και τα ενώνει με τα στοιχεία του ακτιβισμού και της κοινωνίας των πολιτών (Blanca, 2004:131-132).

Το ερώτημα που τίθεται εδώ είναι αν μπορεί ένα τέτοιο καλλιτεχνικό έργο να πληροφορήσει ή να ασκήσει κριτική και αν να με ποιο τρόπο. Ποια ουσιαστικά είναι η θέση του στη σημερινή κοινωνία.

Η τέχνη παράγει και μεταβιβάζει συναισθήματα. Μέσα από την περιγραφή φανταστικών συνθηκών ξυπνά αισθήματα αγάπης και αλληλεγγύης. Μεταφέρει από τη σφαίρα του λογικού στη σφαίρα του συναισθήματος την αλήθεια ότι ένας καλύτερος κόσμος είναι δυνατός. (Tolstoy, 1994: 271). Μέσα από την τέχνη το άτομο ενσωματώνεται στο σύνολο και επικοινωνεί την ατομικότητά του καταφέρνοντας να μοιραστεί ιδέες και βιώματα.

Είναι γεγονός ότι η τέχνη έχει τη δυνατότητα να τοποθετείται με νέους κάθε φορά τρόπους μέσα στα γεωγραφικά και κοινωνικά πλαίσια. Παράγει ερωτήματα και ερευνά κοινωνικά ζητήματα μέσα από ένα δικό της τρόπο και συντελεί στην παραγωγή νοήματος. Προσπαθεί συνεχώς να εφευρίσκει νέους τρόπους έκφρασης και γι' αυτό πειραματίζεται πάνω σε νέες καλλιτεχνικές στρατηγικές (Dufour, 2010). Μέσα από την τέχνη μπορεί κανείς να παρατηρήσει και να βιώσει όψεις της πολιτικής ζωής. Η τέχνη λαμβάνει υπόψη τις προθέσεις, τα κίνητρα και τους λόγους που οδηγούν στην ανθρώπινη δράση, και γι' αυτό το λόγο μπορεί να γίνει παράγοντας που συντελεί στην ανασύσταση των πολιτικών ιδεών. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ένα προνομιακό μέσο με την έννοια ότι έχει τη δυνατότητα να αναφέρεται στην πολιτική ζωή τόσο μέσω ενός αφηρημένου επιπέδου αλλά και χρησιμοποιώντας το υπάρχον πολιτισμικό πλαίσιο (Negash, 2004). Η καλλιτεχνική δημιουργία έχει τη δύναμη να ξαναζωντανεύει συναισθήματα και να αυξάνει την ένταση της εμπειρίας. Συμβάλλει στη συνειδητοποίηση του υποκειμένου, του παρέχει όχι μόνο συστηματική γνώση αλλά και τη δυνατότητα της ερμηνείας. Υπερβαίνει τα εξωτερικά ερεθίσματα και αναζητά το νόημα. Είναι ένας άλλος τρόπος ερμηνείας της ζωής, που μπορεί να προσφέρει απαντήσεις σε πολιτικά ζητήματα αλλά και να ανοίξει νέες προοπτικές (Negash, 2004). Η κοινωνική αποστολή της επαληθεύεται μέσα από τη σύνδεσή της με την πράξη. Πολλές φορές τα έργα τέχνης προκαλούν αγανάκτηση, ενθουσιασμό, συγκίνηση, χαρά και λειτουργούν ως παράγοντες χειραφέτησης και

κινητοποίησης διαφόρων ομάδων. Όσο περισσότερο η καλλιτεχνική συγκίνηση που μπορεί να εκπέμπει ένα έργο μετατρέπεται σε πράξη τόσο περισσότερο θα μπορεί να επιδρά η τέχνη πάνω στις κοινωνικές διεργασίες. Άλλωστε ο αγώνας για την κοινωνική αλλαγή είναι βασική πηγή για τις αισθητικές συγκινήσεις (Ζορμπαλάς, 1984: 130, 135).

Η ταυτόχρονη προσήλωση στον ακτιβισμό και την καλλιτεχνική δημιουργία· η χρήση της δημιουργικότητας και της ανεξαρτησίας που προσφέρει η τέχνη ως μέσο προώθησης αλλαγών υιοθετείται από διάφορες καλλιτεχνικές ομάδες που επιδιώκουν να εξετάσουν την πραγματικότητα στην οποία ζει ο σημερινός άνθρωπος. Καθώς επίσης να επιστήσουν την προσοχή σε θέματα που αφορούν στο δημοκρατικό δικαίωμα του καθενός στην ελευθερία του λόγου, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στις μειονότητες και στις κοινωνικά αποκλεισμένες ομάδες. Η κινητήριος δύναμη για τη δράση των ακτιβιστών είναι η καταγγελία. Αυτό που επί της ουσίας καταγγέλλουν είναι τη μη αντιπροσώπευση διαφόρων κοινωνικών ομάδων όπως για παράδειγμα εθνικές μειονότητες, υποκουλτούρες και τοπικές κοινότητες στα πλαίσια μιας πολυπολιτισμικότητας

Ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός προϋποθέτει τη δράση έξω από τους τοίχους στο δημόσιο χώρο, εκεί όπου προσφέρονται διαφορετικοί και εναλλακτικοί τρόποι παραγωγής και προαγωγής της καλλιτεχνικής έκφρασης. Οι παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο έχουν ως στόχο να συνδέσουν την καθημερινή ζωή με την τέχνη, τονίζοντας την αληθινή ανάγκη για επικοινωνία και συνεργασία μέσα σε μια κοινωνία πολιτών. Αυτές οι καλλιτεχνικές παρεμβάσεις γίνονται στο πλαίσιο μιας μοντέρνας προσέγγισης η οποία τονίζει την ανάγκη μετασχηματισμού του δημόσιου χώρου. Επίσης συμπεριλαμβάνουν αναφορές και επιρροές προερχόμενες από άλλες επιστήμες όπως την κοινωνιολογία, τη φιλοσοφία, την πολιτική, την αρχιτεκτονική και χαρακτηρίζονται από τη δέσμευσή τους στην κοινωνική σφαίρα (Blanca, 2004).

Σε συνεργασία με διάφορες κοινότητες, προωθούν την καλλιτεχνική δημιουργία σε ένα περιβάλλον που δεν προϋποθέτει την κλασική δομή ενός καλλιτεχνικού χώρου, όπως για παράδειγμα ένα μουσείο η ένα θέατρο, αλλά εφευρίσκουν νέους. Με αυτό τον τρόπο οι καλλιτέχνες παρουσιάζουν την πραγματικότητα της κοινωνική ζωής, προσπαθούν να επηρεάσουν και να «προκαλέσουν» δρώντας σε κοινωνικά περιβάλλοντα που δεν αφορούν μόνο το περιορισμένο πλαίσιο της ίδιας της τέχνης, με απώτερο σκοπό την κοινωνική αφύπνιση και αλλαγή (Dufour, 2010).

Η μεθοδολογία, η στρατηγική και ο σχεδιασμός που χρησιμοποιούν οι καλλιτέχνες ακτιβιστές στην πρακτική τους αποσκοπεί στη συμβολή της συνειδητοποίησης του κοινού για ζητήματα που αφορούν στην καταπάτηση των δικαιωμάτων. Μέσω της πληροφόρησης, της εκπαίδευσης και της διάδρασης επιδιώκουν να εμπλέξουν την κοινή γνώμη στα κοινά, να την πείσουν να υποστηρίξει τις ιδέες και τις απαιτήσεις που αυτοί πρεσβεύουν.

Η ακτιβιστική δράση είναι μια συλλογική και απρόσωπη πρακτική. Οι ακτιβιστικές ομάδες ενεργούν ως δίκτυα υπεράσπισης δικαιωμάτων και εργαλεία εξεύρεσης λύσεων, αμφισβητούν την κοινή αντίληψη που επικρατεί στον κόσμο της τέχνης, για ζητήματα που αφορούν το ατομικό συγγραφικό δικαίωμα, την ιδιωτική έκφραση και τον εξευγενισμό που συνήθως προβάλλει ένας καλλιτέχνης (Blanca, 2004:138-141). Και αυτό γιατί θεωρούν ότι όταν η προσοχή επικεντρώνεται στο ατομικό τότε μειώνεται η ένταση που μπορεί να προκαλέσει μια ακτιβιστική ενέργεια, έτσι το άτομο βρίσκεται πάντα κάτω από την ομπρέλα του συλλογικού. Γι' αυτό το λόγο οι ενέργειες είναι ανώνυμες, έντονες, ακριβείς, άμεσες και παρεμβατικές. Δεν είναι τυχαίο που πολλές από τις παρεμβάσεις των ακτιβιστών γίνονται μέσα από «παραστάσεις» που είναι άμεσες και ανοιχτές και οι οποίες μέσω της διάδρασης καλούν τον κόσμο να συμμετάσχει.

Επίσης, τα κυρίαρχα μέσα επικοινωνίας συνήθως επισκιάζουν και δεν παρουσιάζουν τέτοιες δράσεις διότι ακολουθούνε ένα είδος επιχειρηματικής κουλτούρας που εστιάζει περισσότερο σε μορφές τέχνης που επικεντρώνονται σε μια πιο εμπορευματική λογική. Ωστόσο οι ακτιβιστές καταφέρνουν να μεταχειρίζονται βασικές τεχνικές που χρησιμοποιούν τα μέσα μαζικής ενημέρωσης για την ανάδειξη των δράσεών τους (Φραγκονικολόπουλος & Μπαλτζής, 2006). Τέτοια παραδείγματα είναι οι διαφημίσεις στα μέσα μαζικής μεταφοράς, σε περιοδικά ή οι αφίσες που τις χρησιμοποιούν για να στείλουν μηνύματα τα οποία ανατρέπουν το αρχικό μήνυμα του κάθε εμπορικού προϊόντος και να το αντικαταστήσουν με το δικό τους δίνοντας έτσι περισσότερη προβολή στην ακτιβιστική τους δράση.

Ο χειρισμός των ΜΜΕ προς όφελός τους γίνεται συνήθως με δυο τρόπους. Είτε όπως αναφέρθηκε, πάνω στην εμπορική διαφήμιση ενός προϊόντος τοποθετούν πληροφορίες, εικόνες, κείμενα άμεσα και δυναμικά που επικαλύπτουν το προϊόν και περνάνε ένα άλλο μήνυμα που εναντιώνεται στον αρχικό σκοπό της διαφήμισης. Είτε, με διάφορες ενέργειες καταγγελίας ή διαμαρτυρίας και χρησιμοποιώντας την πρόκληση, την αμφισβήτηση και το δημόσιο διάλογο γίνονται «δόλωμα» για τα

ΜΜΕ. Έτσι, εκμεταλλεύονται την προβοκάτσια και τη χειραγώγηση που αυτά επιδιώκουν, για να επικοινωνήσουν με ένα ευρύ κοινό και να προκαλέσουν μια αντίδραση άμεση και δυναμική (Blanca, 2004:138-141).

Το παράδειγμα των Guerila girls είναι χαρακτηριστικό. Το 1985 μια ομάδα από γυναίκες καλλιτέχνες οργανώνει στη Νέα Υόρκη μια διαμαρτυρία για να τονίσει την παρουσία της γυναίκας στον κόσμο της τέχνης και να διαμαρτυρηθεί ενάντια στο σεξισμό που υπάρχει στο χώρο αυτό. Η πρώτη από τις δράσεις τους ήταν να δημιουργήσουν πόστερ σε στυλ γιγαντοαφίσας χρησιμοποιώντας μαύρα παχιά γράμματα για να τραβήξουν το βλέμμα του θεατή. Οι «Guerilla girls» έκρυβαν την ταυτότητά τους στις αφίσες πίσω από μάσκες που παρίσταναν γορίλες. Οι διαφημίσεις τους άρχισαν να δημοσιεύονται σε περιοδικά, να αφισοκολλούνται στο δρόμο, σε τουαλέτες θεάτρων και μουσείων. Με το πέρασμα των χρόνων επέκτειναν την ακτιβιστική τους δράση σε θέματα που αφορούσαν τη βιομηχανία του σινεμά, τη μαζική κουλτούρα, τα σεξιστικά στερεότυπα και την διαφθορά στον κόσμο της τέχνης (Freeland, 2005).

Επίσης, η ακτιβιστική πρακτική εφαρμόζεται σε δημόσιες τοποθεσίες κλειδιά. Υπάρχει συνειδητοποίηση όσον αφορά στη χρήση του χώρου από μέρους των ακτιβιστών και αυτό γιατί η χρήση τοποθεσιών όπως για παράδειγμα ένας μεγάλος δρόμος ή ένα πάρκο είναι απαραίτητοι αν ο καλλιτέχνης θέλει να προσεγγίσει μεγάλο πλήθος κοινού. Πέραν τούτου όμως, οι καλλιτεχνικές παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο στοχεύουν στην ανάδειξη της δημόσιας σφαίρας, στη διαμόρφωση και επαναφορά της μέσα από την τέχνη. Οι καλλιτέχνες ακτιβιστές αντιλαμβάνονται το δημόσιο χώρο ως καθ' εαυτόν χώρο, δηλαδή ως ένα διαφορετικό καλλιτεχνικό περιβάλλον στο οποίο ο καλλιτέχνης εισχωρεί, το διατρέχει και λειτουργεί με τρόπο τέτοιο που συλλαμβάνει τους απόηχούς του και τη μνήμη του. Τη ίδια στιγμή τον αντιλαμβάνονται και ως ένα κοινωνικό και πολιτικό χώρο που οδηγεί τους συμμετέχοντες στο να στοχαστούνε πάνω σε αυτούς που τον καθορίζουν δηλαδή την εξουσία, και πάνω στους τρόπους με τους οποίους οι ίδιοι λειτουργούνε μέσα σε αυτόν, τα συστήματα αναπαράστασης (Blanca, 2004:138-141).

Με αυτόν τον τρόπο παράγεται ένας δημιουργικός τρόπος σύνδεσης του καθημερινού με την τέχνη, επανασχεδιάζεται το αστικό περιβάλλον με σκοπό τη δημιουργία ζωντανών χώρων. Τέτοιες δημόσιες καλλιτεχνικές δράσεις εκπληρώνουν το αίτημα για αληθινή επικοινωνία, συνεργασία και ανταπόκριση από τους πολίτες (Κενανίδου, 2008). Έτσι μέσα από καλλιτεχνικές ακτιβιστικές δραστηριότητες όπως

για παράδειγμα παραστάσεις, εκθέσεις ή εγκαταστάσεις προωθείται η συμμετοχή της κοινότητας και ενθαρρύνεται η συνεργασία με διάφορα κοινά. Διαφαίνεται ότι η δημόσια συμμετοχή και η συνεργασία με την κοινότητα είναι η ουσία της δράσης των ακτιβιστών για να διαδοθεί το μήνυμα. Οι δράσεις τους αναφέρονται σε συγκεκριμένα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα ενός μη τέλειου κόσμου και μέσω αυτών φιλοδοξούν να τον καλυτερεύσουν.

2.4 Η επανοικειοποίηση του χώρου στην τέχνη.

Η ακτιβιστική δράση γεννιέται και παράγεται μέσα από μια δέσμευση μεταξύ του καλλιτέχνη και εκείνων που συνυπάρχουν στο χώρο, αποσκοπώντας στην ενδυνάμωση της κοινωνικής δράσης. Η ουσία βρίσκεται στη ροπή που έχει ο καλλιτέχνης να γεμίζει με νόημα και με χρησιμότητα τις πρακτικές του μέσα στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης πολιτισμικής κοινότητας. Παρουσιάζει θέματα που αφορούν όλη την κοινότητα και δίνει μια διαφορετική απάντηση στον τρόπο διαμόρφωσης και παραγωγής της τέχνης, καθώς και προωθεί μια εναλλακτική μορφή αντίληψης της κοινωνικής ζωής (Dufour, 2010).

Με το έργο τους οι ακτιβιστές καλλιτέχνες επιδιώκουν την παραγωγή νοήματος, και τον επαναπροσδιορισμό της εννοιολογικής αλλά και χωρικής αντίληψης του καλλιτεχνικού αντικειμένου και της αντίληψης για την πόλη, τη μεταμόρφωση δηλαδή του μοντέρνου αστικού περιβάλλοντος (Blanca, 2004). Ζώντας σε ένα αδιάφορο και εχθρικό αστικό περιβάλλον τονίζεται ακόμα περισσότερο η ανάγκη να απελευθερωθεί μια πιο κοινωνική ματιά. Μια τέτοια κοινωνική αποκατάσταση έχει ως βασική ιδέα τη δημιουργία χώρων που προωθούν τη συμμετοχή του κόσμου και γίνονται περιβάλλοντα επικοινωνίας όπου εγκαθιδρύονται και αναπτύσσονται οι κοινωνικές σχέσεις Δεδομένου του ότι ο δημόσιος χώρος ανήκει σε όλους, οι καλλιτέχνες προσκαλούν το κοινό να ανακαλύψει μέσα από την καθημερινότητά του την τέχνη, πραγματοποιώντας για παράδειγμα παραστάσεις σε ανοιχτούς χώρους ή θέατρο δρόμου, το προκαλούν να ξανασκεφτεί την ουσία της δημόσιας τέχνης ως εν δυνάμει πολιτικής πράξης. Μίας πολιτικής πράξης που στέκεται απέναντι σε φαινόμενα κοινωνικής διάσπασης, ιδιωτικοποίησης του δημόσιου χώρου και κρίσης της εθνικής ταυτότητας. (Κενανίδου, 2008).

Γι' αυτόν το λόγο θεωρείται βασικό μέσα από αυτές τις δράσεις να προάγεται η ιδέα της διαφορετικότητας των ατόμων που απαρτίζουν μια κοινωνία. Ο άνθρωπος

τοποθετείται εκ νέου στο κέντρο της πόλης, μιας πόλης πάνω απ' όλα ανθρώπινης. Ο διάλογος για τον επαναπροσδιορισμό αυτής της τοποθέτησης είναι ανοικτός σε όλους αυτούς που ενδιαφέρονται να ξαναβρούν την ουσία της έννοιας της πόλης. Η καλυτέρευση του αστικού χώρου είναι ένα ζήτημα που αφορά όλους όσους συμμετέχουν σε αυτόν.

Μέσα από μια οπτική κοινωνικής ευθύνης του καλλιτέχνη ο δημόσιος χώρος παρουσιάζεται ως ένα νέο πεδίο δράσης για την τέχνη. Μη εξαρτημένος και αποκομμένος από την κυρίαρχη τάξη, τα μονοπώλια και τις ιδεολογικές θέσεις που αυτά πρεσβεύουν, μακριά από την αγορά και θεσμοποιημένα ιδρύματα διάφορες καλλιτεχνικές ομάδες ακολουθούν τις ιδέες τους, ψάχνουν και βρίσκουν διαφορετικούς χώρους και projects για την παραγωγή και τη γνωστοποίηση του έργου τους. Αυτά τα παράλληλα μοντέλα παραγωγής τέχνης πραγματοποιούνται σε πειραματικούς χώρους στους οποίους αναπτύσσεται μια μορφή τέχνης καινούργια και εφευρετική. Επίσης προσελκύουν και πολλούς άλλους καλλιτέχνες στους οποίους μέχρι τώρα δεν είχε δοθεί η ευκαιρία να γνωστοποιήσουν το έργο τους μέσα από θεσμικές διαδικασίες.

Η απουσία διαφάνειας στη λειτουργία των σύγχρονων καλλιτεχνικών φορέων ωθεί πολλούς καλλιτέχνες να δημιουργούν τα δικά τους δίκτυα και να δουλεύουν με ομάδες έξω από θεσμοποιημένους χώρους. Επίσης οι αλλαγές στην τεχνολογία της επικοινωνίας έχουν αφενός αποσταθεροποιήσει και αφετέρου δημιουργήσει νέες ευκαιρίες στο πεδίο της τέχνης και του πολιτισμού. Μέσω της τεχνολογίας και των κατάλληλων εργαλείων που αυτή παρέχει δίνεται η ευκαιρία στα άτομα να πολλαπλασιάσουν τους τρόπους επικοινωνίας. Τα ψηφιακά μέσα έχουν επηρεάσει επίσης την κουλτούρα, καθιστώντας δυνατή τη δημιουργία ιντερνετικών γκρουπ μέσω των οποίων προωθούν το έργο τους και δίνουν το ιδεολογικό τους στίγμα διάφορες καλλιτεχνικές ομάδες. Αποτέλεσμα αυτού είναι ο επαναπροσδιορισμός του όρου διεθνής καλλιτέχνης που πλέον δε συνάδει μόνο με μια επίσημη αναγνώριση αλλά έγκειται στην ικανότητα του καλλιτέχνη να δουλεύει σε διαφορετικές τοποθεσίες και κοινότητες (Dufour, 2010).

Οι συλλογικές πρακτικές που προωθούνται μέσω τέτοιων ακτιβιστικών και εναλλακτικών δράσεων συντελούν στο δημόσιο διάλογο. Βασικός τους στόχος είναι να υπερασπιστούν ή να βοηθήσουν στο χτίσιμο μια πολιτισμικής ταυτότητας. Να τονίσουν τη σημασία της διαφορετικότητας και να ενισχύσουν την ικανότητα της κριτικής σκέψης και τη συμμετοχή της κοινότητας στις κοινωνικές πρακτικές.

Όταν ο καλλιτέχνης παρουσιάζει τη δουλειά του σε συνεργασία με ένα κοινό ή μια κοινότητα, η διεργασία αυτή παίρνει τη μορφή μιας δράσης συμμετοχικής. Η συμμετοχή πέρα από μια πράξη έκφρασης και προσωπικής αναπαράστασης αποκτά φωνή, ορατότητα και μια συνείδηση ότι το ίδιο το κοινό είναι μέρος ενός γενικότερου συνόλου (Κενανίδου, 2008). Πολλές φορές οι καλλιτέχνες διαλέγουν να εμπλέξουν τις τοπικές δημοτικές αρχές, κοινωνικές οργανώσεις, συνδικάτα, πανεπιστημιακές οργανώσεις, ειδικούς σε περιβαλλοντικά θέματα, ειδικούς της τέχνης και επίσης άλλους ακτιβιστές καλλιτέχνες στα έργα τους. Με αυτό τον τρόπο καταφέρνουν να ανοίξουν περισσότερο τη συμμετοχή τόσο στο κοινό όσο και στη βάση αυτού που υποστηρίζει τη δράση τους έτσι ώστε να καταφέρουν να έχουν μεγαλύτερο αντίκτυπο στην κοινότητα και για να μπορέσουν να αντιμετωπίσουν με περισσότερη δύναμη και θάρρος την εξουσία (Blanca, 2004).

Τέτοιες δράσεις έχουν σκοπό να επηρεάσουν τον καλλιτεχνικό κόσμο, τις κυβερνητικές πολιτικές, να ευαισθητοποιήσουν και να παρακινήσουν. Το βασικό στοιχείο είναι ότι δηλώνουν τη δέσμευσή τους όχι τόσο με την τέχνη αλλά με την κοινωνία. Ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός είναι ένας τρόπος ώθησης της δημοκρατίας, δίνει φωνή σε αυτόν που θέλει να ακουστεί και παράλληλα συνδέει τον κόσμο της τέχνης με το ευρύτερο κοινό.

Παρόλα αυτά είναι δύσκολο να υπολογίσει ή να εκτιμήσει κανείς τον αντίκτυπο που μπορεί να έχουν τέτοιες δράσεις και αυτό διότι η σημερινή τέχνη κυριαρχείται από έργα μαζικής κουλτούρας τα οποία υποβοηθούνται και προωθούνται από κρατικούς ή άλλους θεσμικούς καλλιτεχνικούς φορείς. Επίσης τέτοιες δράσεις δε γνωστοποιούνται πάντα από τα ΜΜΕ λόγω του ότι προκαλούν αλλά και απαντούν με ένα διαφορετικό τρόπο σε ένα κοινωνικό και πολιτικό κατεστημένο.

Η τέχνη δεν μπορεί να σταματήσει έναν πόλεμο, τις κατασταλτικές επιθέσεις σε περιθωριοποιημένες ομάδες ή να φέρει από μόνη της την αλλαγή. Ωστόσο δεν αιωρείται στο κενό, αντικατοπτρίζει τον πολιτισμό και την κουλτούρα μιας κοινωνίας. Η πολιτική τέχνη στέκεται απέναντι στην εξουσία και στις δυνάμεις καταστολής και μπορεί να αποτελέσει έναν από τους παράγοντες που οδηγούν στην κοινωνική αλλαγή. Μπορεί και έχει αντίκτυπο στον αληθινό κόσμο, κρατά το ανθρώπινο πνεύμα ζωντανό και διατηρεί τη μνήμη ζωντανή. Όχι μόνο συνοδεύει τις κοινωνικές μάχες αλλά παρακινεί και σε κοινωνικούς αγώνες (Hazelwood,).

Ωστόσο είναι σημαντικό να διακρίνουμε τα πολλαπλά επίπεδα της πολιτικής δράσης που προωθούνται μέσα από ακτιβιστικές πρακτικές. Μια δράση που έχει ένα πολιτικό στόχο μπορεί να πραγματοποιείται από άτομα απολιτίκ, -με την έννοια ότι δε συνειδητοποιούν το σκοπό της δράσης στην οποία συμμετέχουν- μέχρι άτομα που είναι εξ ολοκλήρου δοσμένα στο σκοπό της συγκεκριμένης δράσης. Επίσης σημαντικός είναι και ο διαχωρισμός μεταξύ των ενεργειών που είναι αιτιολογήσιμες και προβλεπόμενες να γίνουν και αυτών που αποτελούν απλές αυθόρμητες αντιδράσεις σε καταστάσεις και γεγονότα (Negash, 2004).

Αν η πολιτική θεωρείται ένα πεδίο μέσα στο οποίο οι άνθρωποι αναλαμβάνουν δράση τότε η κατανόηση των προθέσεων, των κινήτρων, ή των αντιδράσεών τους είναι χρήσιμη για την αξιολόγηση του πολιτικού πλαισίου. Με τη σειρά της η καλλιτεχνική δημιουργία ως προϊόν μια συγκεκριμένης χωροχρονικής συγκυρίας, συμβάλλει στην κατανόηση της πολιτικής σκέψης και δράσης. Οι θεωρητικοί της πολιτικής χρησιμοποιούν τα έργα τέχνης ως μια ακόμα πηγή που μπορεί να τους βοηθήσει και να τους εφοδιάσει με περαιτέρω πληροφορίες για την ανάλυση των νοημάτων. Η καλλιτεχνική δημιουργία είναι δυνατό να αποτελέσει το μέσο για πολιτική ανάλυση, είναι μια σημαντική συνιστώσα που βοηθά τη διαδικασία περιγραφής και εξήγησης των πολιτικών φαινομένων. Μπορεί και αντανακλά τις κοινωνικές και πολιτικές συγκυρίες της εκάστοτε περιόδου. Άλλες φορές έχει χρησιμοποιηθεί από την εξουσία για την επίτευξη του κοινωνικού ελέγχου αλλά και από τα κοινωνικά κινήματα ως εφαλτήριο για τη συλλογική δράση. Αυτό καταδεικνύει το σημαντικό ρόλο που έχει στο να διαμορφώνει ή να κατασκευάζει των πολιτικές πεποιθήσεις και αξίες (Negash, 2004)

Για το μετασχηματισμό της κοινωνίας είναι απαραίτητη μια τέχνη που θα αναπροσαρμόσει την παράδοση, θα επαναδιαμορφώσει και θα αναστοχαστεί πάνω στις συνθήκες της δημοκρατίας και της ισότητας, και που θα αναζητήσει και θα επανατοποθετήσει τα όρια. Μια τέχνη ευσυνείδητη και κριτική μπορεί να συντελέσει στην ανάκτηση λειτουργίας της δημόσιας σφαίρας. Όταν η τέχνη δεν παγιδεύεται μέσα σε όρια και χώρους και θεσμοποιημένα ιδρύματα τότε διευρύνει τον κοινωνικό διάλογο και τον επεκτείνεται σε διαφορετικές ομάδες.

Οι καλλιτεχνικές παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο είναι ο δίαυλος για να εκφραστούν οι ανησυχίες , οι δημοκρατικές αξίες και να επιτραπούν να ακουστούν σε ένα πιο ευρύ κοινό, κριτικό και συμμετέχον. Σκοπός αυτών των καλλιτεχνών είναι να παρεμβαίνουν με τρόπο άμεσο και ενεργητικό, δημιουργώντας ασυνέχειες και

παίρνοντας μέρος ενεργό στην καθημερινότητα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η ταυτότητα του καλλιτέχνη ως μονάδα σταματά να έχει πρωτεύοντα ρόλο, σκοπός του είναι να προβάλλει τις διαφορετικές πιθανότητες, να γίνει το κίνητρο για την ανάδειξη του συλλογικού (Blanca, 2004). Μέσα από μια οπτική κοινωνικής ευθύνης του καλλιτέχνη ο δημόσιος χώρος παρουσιάζεται ως ένα νέο πεδίο δράσης για την τέχνη. Όντας η καλλιτεχνική σφαίρα ανοιχτή στον ευρύτερο κοινωνικό χώρο, το κοινό εμπλέκεται με τρόπο πολύ διαφορετικό απομακρύνεται από τον κλασικό ρόλο του θεατή και λαμβάνει μέρος σε διάφορες δραστηριότητες που προωθούνται από τους καλλιτέχνες, όπως διάλογος, γραπτές και προφορικές παραθέσεις, παραστάσεις ή αναπαράσταση γεγονότων κλπ. Βρίσκεται σε ένα περιβάλλον επικοινωνίας όπου εγκαθιδρύονται και αναπτύσσονται οι κοινωνικές σχέσεις και όπου προάγεται η ιδέα της διαφορετικότητας των ατόμων που απαρτίζουν μια κοινωνία (Κενανίδου, 2008).

Τέτοιες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις προωθούν μια συνεχιζόμενη ανταλλαγή ιδεών που αφορά ιδέες πάνω στη φύση τέχνης, στον τρόπο με τον οποίο επικοινωνεί τις ιδέες της καθώς και υποστηρίζουν την έκφραση και τον διάλογο. Οι καλλιτέχνες τέτοιων δράσεων δεσμεύονται σε μια διεργασία ενεργητικής αναπαράστασης, δίνουν δύναμη στο άτομο αλλά και την κοινότητα, ενθαρρύνουν με θετικά μηνύματα, κινητοποιούν και ενισχύουν την αίσθηση ότι η κοινωνική αλλαγή είναι εφικτή.

2.5 Ο ρόλος της τέχνης στη διαμόρφωση του πολιτικού.

Η τέχνη μπορεί να γίνει το μέσο για την προώθηση αλλαγών και να παραγάγει πολιτική και κριτική σκέψη. Καθορίζεται από τον ιστορικό χρόνο αλλά την ίδια στιγμή ξεπερνά τα χρονικά όρια και υπόσχεται μια στιγμή αλλαγής και προόδου μέσα στην ανθρωπότητα. Είναι απαραίτητη για να μπορεί ο άνθρωπος να γνωρίζει και να αλλάζει τον κόσμο (Fischer, 1979: 12-15). Η καλλιτεχνική δημιουργία σχετίζεται πάντα με το κοινωνικό γίγνεσθαι. Ακόμα και όταν ένας καλλιτέχνης δημιουργεί ένα έργο το οποίο αναφέρεται σε γεγονότα του παρελθόντος, στο περιεχόμενο του έργου του μπορεί να αλιεύσει κανείς ψήγματα του παρόντος και αντανακλάσεις του μέλλοντος. Μέσα από μια αισθητική μορφή και δομή στην οποία όμως εκδηλώνονται κοινωνικά συμφέροντα και τάσεις ο καλλιτέχνης εκφράζεται καλλιτεχνικά και αντανακλά την πραγματικότητα. Προσανατολίζει τον αποδέκτη του έργου προς τις μορφές κοινωνικής και πολιτικής συμπεριφοράς που αυτός υιοθετεί. (Ζορμπαλάς, 1984: 97)

Μέσα από εικόνες, φωτογραφίες, αφηγήσεις και χαρακτήρες το κοινό διαμορφώνει την αντίληψή του για την πολιτική σφαίρα και διεξάγει πολιτικά νοήματα. Η τέχνη μπορεί να επαναφέρει συναισθήματα και να κάνει πιο έντονη την εμπειρία του θεατή ενισχύοντας έτσι την κατανόηση του πολιτικού. Αξιοποιώντας την καλλιτεχνική δύναμη το άτομο ενεργοποιεί τη φαντασία του γεγονός που το διευκολύνει στην αντιμετώπιση των δύσκολων πολιτικών ζητημάτων.

Η δύναμη της τέχνης καταφέρνει να παρουσιάσει το παράλογο, το απροσδόκητο και το απρόβλεπτο στις διαθέσεις και τις πράξεις των ανθρώπων. Η εικόνα, η μεταφορά και ο τρόπος με τον οποίο ο καλλιτέχνης επιλέγει να αναπαραστήσει αυτό που θέλει κάνει την τέχνη απαραίτητη συνθήκη για την κατανόηση και την διαμόρφωση των κοινών ιδεών και των πολιτικών νοημάτων. Πολιτικές αξίες και πρακτικές επανεξετάζονται με το να δίνεται σημασία στις λεπτομέρειες και στις νέες πληροφορίες που αποκτούνται μέσα από τα καλλιτεχνικά έργα. Έτσι διευκολύνεται η κατασκευή νέων πολιτικών ιδεών και υποστηρίζεται η καλύτερη κατανόηση των παλαιών (Negash, 2004),

Όταν ένα καλλιτεχνικό κομμάτι ενεργοποιεί τις αισθήσεις μας, παράλληλα μας προσφέρει και μια «πολιτική» εμπειρία. Για παράδειγμα, όταν κοιτά κανείς την Guernica του Picasso, μέσα στα συναισθήματα που μπορεί να ξυπνά το συγκεκριμένο έργο βρίσκεται και αυτό της φρίκης του πολέμου. Και αυτό το συναίσθημα παραπέμπει σε μια συνειδητοποίηση με πολιτικό περιεχόμενο. Κάθε φορά λοιπόν που οι αισθήσεις ενεργοποιούνται από ένα καλλιτεχνικό έργο, γινόμαστε δέκτες μιας εικονικής πολιτικής εμπειρίας την οποία προσθέτουμε στις ήδη υπάρχουσες γνώσεις μας (Negash, 2004). Το παραπάνω παράδειγμα καταδεικνύει τη δυναμική που έχουν κάποια έργα έτσι ώστε οι πληροφορίες που αυτά δίνουν να ξεπερνούν την απλή περιγραφή και να δημιουργούν νόημα.

Ο καλλιτέχνης μέσα από το έργο του επικοινωνεί στο κοινό τη δύναμη της τέχνης και προσπαθεί να του μεταδώσει τη δικιά του αλήθεια. Ωστόσο, ένα καλλιτεχνικό έργο δε χρειάζεται να είναι ασυνήθιστο ή εξαιρετικό για να οδηγήσει το θεατή στην κατανόηση ή την αποκάλυψη μιας πολιτικής ιδέας που μπορεί αυτό να κρύβει. Σημασία έχει να καταφέρνει να έχει αντίκτυπο στα συναισθήματα και τη φαντασία του κοινού. Κι αυτό γιατί μέσα από τη φαντασία, τη δημιουργικότητα, και την κατασκευή νέων μορφών οι καλλιτέχνες ανοίγουν παράθυρο σε έναν άλλο κόσμο. (Negash, 2004). Η πραγματικότητα εμπλέκει το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Στις απεικονίσεις του παλιού ο καλλιτέχνης οφείλει να βλέπει αυτό που

μπορεί να γεννηθεί και να το επισημαίνει. Να αντικαθιστά το παλιό με το νέο. Σε αυτά τα ψήγματα αισιοδοξίας εντοπίζεται η αληθινή τέχνη, αυτή που γεννά πίστη για τον άνθρωπο και το μέλλον του (Ζορμπαλάς, 1984: 71).

Δουλειά του καλλιτέχνη είναι να αναστοχάζεται πάνω στα πράγματα, να εφευρίσκει εκ νέου, να μετατρέπει την πραγματικότητα και τη μόδα σε κάτι καινούργιο, επί της ουσίας να προσφέρει μια εναλλακτική λύση, ένα διαφορετικό τρόπο θέασης των πραγμάτων. Επανέρχοντας στο θέμα του καλλιτεχνικού ακτιβισμού, ο δημιουργός ενεργώντας κάτω από την ομπρέλα του συλλογικού και προωθώντας το σε όλες τις εκφάνσεις της δουλειάς του προβάλει ένα διαφορετικό τρόπο κατανόησης της τέχνης. Ένα τέτοιο είδος τέχνης αποσκοπεί πάντα στο να έχει αντίκτυπο στο κοινό. Όταν η άποψη της καλλιτεχνικής ομάδας προβάλλεται μέσα από το έργο της και αγγίζει τη συνείδηση της κοινότητας τότε αυτή η άποψη μπορεί να μετατραπεί σε πολιτική δράση. Η πρόκληση που αντιμετωπίζει ο καλλιτέχνης είναι το να καταφέρνει κάθε φορά αυτός ο αντίκτυπος να γίνεται ακόμα πιο μεγάλος (Hazelwood,).

Στις ακτιβιστικές καλλιτεχνικές προσεγγίσεις σημαντικό ρόλο παίζει και το ζήτημα της ταυτότητας, η πολιτική ανάλυση που αυτές παρέχουν βασίζεται στη συνείδηση του ατόμου και στην αναπαράστασή του ως φορέα διαφορετικών ρόλων. Οι προσωπικές σχέσεις, οι ρόλοι, η αφήγηση και η αυτοβιογραφία, το σώμα και η ομορφιά, η καθημερινή ζωή, το προσωπείο και η ταυτότητα του ατόμου και της κοινότητας εκλαμβάνονται ως φόρμες που γεννούν μια δυναμική (Blanca, 2004). Κατ' επέκταση διάφορες καλλιτεχνικές ομάδες μέσα από τη δράση τους αναζητάνε να καθορίσουν εκ νέου την ταυτότητά τους. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η αισθητική και η γλώσσα που χρησιμοποιούνε σχετίζεται άμεσα με το αίτημα προσδιορισμού της ταυτότητάς τους.

Η κρίση του καπιταλισμού που γίνεται ολοένα εντονότερη στις μέρες μας έχει σαφώς και αυτή επιδράσει στο πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο γίνεται ακόμα πιο έντονος ο διαχωρισμός ανάμεσα στον πολιτισμό των εργαζομένων που χαρακτηρίζεται από τις ιδέες της ειρήνης, της ελευθερίας, του ουμανισμού και εκφράζει την κίνηση της κοινωνίας προς την πρόοδο. Και από τον πολιτισμό του κεφαλαίου που επιδιώκει μια στασιμότητα και ένα συντηρητισμό, επιδιώκοντας τον αποπροσανατολισμό των μαζών με σκοπό τη εγκαθίδρυση της κυριαρχίας αυτών που το πρεσβεύουν. Σαν αποτέλεσμα αυτών των διεργασιών στον τομέα της κουλτούρας μπορούμε να μιλάμε για μια τέχνη η οποία μπορεί να

λειτουργήσει ως όπλο προόδου για την κοινωνική εξέλιξη ή ως μέσο φθοράς των συνειδήσεων (Ζορμπαλάς, 1984: 5-7).

Ως εκ τούτου, η πολιτική δέσμευση που μπορεί να έχουν διάφορες καλλιτεχνικές ομάδες είναι στενά συνδεδεμένη με την αντίληψη του ρόλου που αυτές διαδραματίζουν καθώς και με τις ευθύνες τους απέναντι στην κοινότητα. Το ζήτημα της πολιτικής δέσμευσης δεν μπορεί να απομονωθεί από τη θέση που καταλαμβάνουν μέσα στην κοινωνία και κατά συνέπεια από την κοινωνική τους τάξη. Δεδομένου του ότι οι καλλιτέχνες συμβάλλουν στη διαμόρφωση των πολιτικών ιδεών και ερμηνειών, δεν μπορεί να αγνοηθεί ο ρόλος τους αλλά και οι ευθύνες τους απέναντι στην κοινωνία. Ο καλλιτέχνης είναι ένας διανοούμενος, είναι φορέας νέων ιδεών, ένας τεχνίτης που δημιουργεί νέες μορφές επικοινωνίας. Διαδραματίζει σημαντικό ρόλο εντός της κοινωνίας επειδή έχει τη δυνατότητα μέσα από τις δεξιότητές του και τη φαντασία του να δημιουργεί αφηγήσεις και εικόνες που κατασκευάζουν ή ανακατασκευάζουν πολιτικές ιδέες και νοήματα. Καλλιτέχνες και διανοούμενοι πάντα βρίσκονται στη προνομιακή θέση να καταγράφουν τα γεγονότα, να διατηρούν τη συλλογική μνήμη, να εκτελούν το ρόλο του δασκάλου ή του προφήτη και να ασκούν κοινωνική κριτική (Negash, 2004). Η ιδεολογία όπως και η καλλιτεχνική δημιουργία είναι η αντανάκλαση του πραγματικού κόσμου, και ως εκ τούτου δεν μπορεί να είναι αποκομμένη από τις υλικές συνθήκες της ζωής και άρα τον ταξικό διαχωρισμό της κοινωνίας. Ανάμεσα στην ιδεολογία και την τέχνη βρίσκεται το υποκείμενο. Και μπορεί τα μέσα που η τέχνη χρησιμοποιεί να μην είναι ιδεολογικά αλλά η ιδεολογία διαπερνά το περιεχόμενο που πάντα είναι επηρεασμένο από την κοσμοθεωρία του κάθε καλλιτέχνη (Ζορμπαλάς, 1984: 92-93).

Η συμβολή των καλλιτεχνών στη διαμόρφωση της κουλτούρας, τα ηθικά και πολιτικά μοντέλα που δημιουργούν μέσα από τη δουλειά τους, η δυναμική και ο αντίκτυπος που μπορεί να έχει η δράση τους, είναι παράγοντες που μπορούν να συντελέσουν στη συνέχιση μιας συγκεκριμένης πολιτικής ή στην ανατροπή της. Οι καλλιτέχνες καταγράφουν και εξιστορούν τα γεγονότα και τις πράξεις των εποχών. Πολλοί δε, φιλοδοξούν να προχωρήσουνε πέρα από την κατά γράμμα εξιστόρηση των γεγονότων, δημιουργούν παραστάσεις και ανακατασκευάζουν την πραγματικότητα όπως αυτοί την φαντάζονται. Τόσο τα έργα τέχνης όσο και οι καλλιτέχνες που τα δημιουργούν είναι προϊόντα της εποχής τους. Ως εκ τούτου, δεν μπορεί να αγνοηθεί το χωροχρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτά δημιουργούνται και καταναλώνονται.

Η τέχνη εξετάζει το παρελθόν, αντανακλάται στο παρόν, και προβάλλεται στο μέλλον. Τόσο στην παραγωγή της όσο και στη μορφή που κάθε φορά υιοθετεί δημιουργεί ένα πλαίσιο μέσω του οποίου μπορούμε να παρατηρήσουμε, να βιώσουμε και να αναλύσουμε διάφορες όψεις της πολιτικής ζωής. Για την επίτευξη αυτής της ανάλυσης είναι αναγκαίο να λαμβάνεται υπόψιν ο ανθρώπινος παράγοντας, δηλαδή οι προθέσεις, τα κίνητρα και οι λόγοι που οδηγούν στην ανθρώπινη δράση. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μην υιοθετείται η άποψη μιας απλής γενίκευσης της ανθρώπινης συμπεριφοράς, αλλά να διερευνάται η ασυνέχεια της κοινωνικής ζωής μέσω των καλλιτεχνικών έργων (Negash, 2004). Η τέχνη όντας ένα προνομιακό μέσο, μεταδίδει γνώση τόσο σε αφηρημένο επίπεδο όσο και σε ένα βαθύτερο επίπεδο που συνδέεται άμεσα με τον τρόπο που εννοιολογεί το περιβάλλον της η κάθε κοινωνία. (Negash, 2004). Επίσης, τα καλλιτεχνικά έργα παρέχουν το πεδίο για πολιτική συζήτηση επειδή επηρεάζονται από τις ιστορικές συνθήκες στο χρόνο και στο χώρο. Για παράδειγμα, δεν μπορεί να μιλήσει κάποιος για την τέχνη και την πολιτική στην Αφρική, χωρίς να λάβει υπόψιν τις επιπτώσεις και τα επακόλουθα της αποικιοκρατίας στη Μαύρη Ήπειρο ή αγνοώντας τις ιδέες της μετα-αποικιακής κριτικής. Με την ίδια λογική δεν μπορεί να μιλήσει κάποιος για πολιτική και τέχνη στη σημερινή Ελλάδα, αγνοώντας την πολυεπίπεδη κρίση που αυτή διανύει.

Τέλος, ο πρωτοποριακός ή μη, ρόλος που έχουν διανοούμενοι και καλλιτέχνες αλλά και ο τρόπος με τον οποίο επηρεάζουν την κατασκευή των εικόνων είναι επίσης μέρος της σημερινής πολιτικής πραγματικότητας. Είναι σημαντικό να διερευνώνται σε βάθος τα καλλιτεχνικά έργα και οι αντιλήψεις εκείνων που τα κατασκευάζουν. Η ταξική θέση των καλλιτεχνών, οι ιδεολογίες που υποστηρίζουν, ο τρόπος που αντιλαμβάνονται το ρόλο τους μέσα στην κοινωνία και ο τρόπος με τον οποίο όλα αυτά τα χαρακτηριστικά εκφράζονται μέσα στα έργα τους βοηθά στην μεγαλύτερη κατανόηση της πολιτικής και στην νοηματοδότηση των συλλογικών εννοιών (Negash, 2004).

3. Ανάλυση συνεντεύξεων.

Στην Ελλάδα της «κρίσης» όπου μόνος στόχος είναι η ανάπτυξη της οικονομίας χωρίς κοινωνικά αντανακλαστικά, αναφέρεται συχνά στο δημόσιο διάλογο ότι η συγκεκριμένη χρονική συγκυρία μπορεί να αποτελέσει μια ευκαιρία για την τέχνη. Η οικονομική κρίση έχει επηρεάσει βαθύτατα το εμπορικό κομμάτι της τέχνης, ωστόσο

πολλοί καλλιτέχνες υποστηρίζουν ότι όλη αυτή η κοινωνική αναταραχή μπορεί επίσης να γεννήσει δημιουργία. Κάποιοι υποστηρίζουν ότι ο καλλιτεχνικός κόσμος εξαιτίας της έλλειψης χρημάτων θα προσγειωθεί και θα στραφεί προς την αναζήτηση του ουσιαστικού περιεχομένου και άρα θα μειωθεί ο όγκος των έργων που παράγονταν με μόνο σκοπό την πώληση, ενώ τη θέση τους θα πάρουν έργα που αποτελούν φορείς ιδεών. Από την άλλη πλευρά, είναι γεγονός ότι η έλλειψη οικονομικών πόρων έχει εμπνεύσει αρκετούς ανθρώπους, που απασχολούνται με κάθε μορφής τέχνης, από το θέατρο και την μουσική μέχρι την τέχνη του δρόμου. Κάποιοι καλλιτέχνες παρουσιάζουν ένα πολιτικό μήνυμα στα έργα τους, ενώ άλλοι χρησιμοποιούν χιούμορ για να αντιμετωπίσουν την κατάσταση.

Σε μια κοινωνία που η κύρια αξία που επικράτησε ήταν αυτή της σύγχρονης καπιταλιστικής οικονομίας, δηλαδή της ανάπτυξης της παραγωγής και του πλουτισμού, και στην οποία έχει χαθεί κάθε δεσμός εμπιστοσύνης ανάμεσα στις διαφορετικές κοινωνικές ομάδες και μέσα σε μια γενικευμένη κρίση αξιών ερευνάται ο ρόλος που μπορεί να επιτελέσει η τέχνη και ο καλλιτέχνης για την ανάκαμψη από την κρίση.

Η συγκεκριμένη έρευνα αφορά νέους καλλιτέχνες οι οποίοι εξαιτίας της οικονομικής κρίσης στρέφονται σε εναλλακτικές μορφές καλλιτεχνικής δράσης οργανώνοντας τις δικές τους καλλιτεχνικές ομάδες και προωθώντας το έργο τους. Στις συζητήσεις μαζί τους οι πέντε καλλιτέχνες ερωτήθηκαν αρχικά για την καλλιτεχνική τους δράση, για τις αφορμές και τους λόγους που τους οδήγησαν να προσεγγίσουν τον καλλιτεχνικό χώρο, καθώς επίσης και για τις πηγές έμπνευσής τους. Η πρώτη αυτή ομάδα ερωτήσεων βοήθησε στο να δημιουργηθεί ένα υποτυπώδες «προφίλ» των ερωτηθέντων, γεγονός που θα οδηγήσει στη συνέχεια σε περαιτέρω ερωτήσεις που θα βοηθούν στην ανάλυση των κοινωνικών κατασκευών που παράγουν οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες, με σκοπό να κατανοηθεί ο τρόπος με τον οποίο στη συγκεκριμένη χρονική συγκυρία το συγκεκριμένο δείγμα δημιουργεί και δικαιολογεί τη δράση του.

3.1 Προφίλ συνομιλητών.

Η **Α**, απόφοιτος δραματικής σχολής, αρχικά ασχολήθηκε με το θέατρο ερασιτεχνικά στα φοιτητικά της χρόνια και μετέπειτα αποφάσισε να φοιτήσει σε μια δραματική σχολή. Αυτήν την περίοδο συμμετέχει σε δυο θεατρικές ομάδες και γράφει

δικά της θεατρικά κείμενα.. Το συγκεκριμένο άτομο θεωρεί ότι η αφορμή για να ενταχθεί κάποιος στον καλλιτεχνικό χώρο είναι συνήθως η ίδια και έχει να κάνει με μια ανάγκη έκφρασης και επικοινωνίας, όταν αυτή η ανάγκη γίνεται έντονη και πρέπει να εξωτερικευτεί διοχετεύεται στην καλλιτεχνική δημιουργία. Χαρακτηρίζει επίσης τους καλλιτέχνες ματαιόδοξους θεωρώντας ότι η θέληση για έκθεση αποσκοπεί στην αναγνώριση.

Υποστηρίζει ότι ο κάθε καλλιτέχνης πρέπει να υποβάλλει τον εαυτό του σε μια διαδικασία ενδοσκόπησης με την έννοια ότι πρέπει να γνωρίζει πρώτα τον εαυτό του για να ξέρει τι είναι αυτό που έχει να δώσει και τον τρόπο με τον οποίο θα το κάνει. Αντιλαμβάνεται ως προϋπόθεση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας τη γνώση, οπότε για αυτήν ο καλλιτέχνης πρέπει να βρίσκεται σε μια διαρκή διαδικασία μάθησης, συγκεκριμένα αναφέρει «*…ένας ηθοποιός πρέπει να γνωρίζει τα πάντα, όπως είναι σε θέση να υποκριθεί τα πάντα πρέπει να γνωρίζει και τα πάντα».*

Όσον αφορά στους λόγους συμμετοχής της στις καλλιτεχνικές ομάδες υποστηρίζει ότι δεν είναι το οικονομικό όφελος αυτό που την παρακινεί αφού εκ των πραγμάτων αυτό δεν υφίσταται. Θεωρεί ότι υπάρχει μεγάλη αδράνεια στο καλλιτεχνικό πεδίο γι' αυτό και ψάχνει την ευκαιρία μέσα από αυτές τις καλλιτεχνικές ομάδες να μη μένει απαθής και να νιώθει δημιουργική. Και παρόλο που θεωρεί ότι το ερέθισμα για καλλιτεχνική δράση μπορεί να προέρχεται από οπουδήποτε βλέπει τα κοινωνικά ερεθίσματα ως τα πιο γόνιμα δεδομένης και της χρονικής συγκυρίας.

Για τον **Β,** η ενασχόλησή του με τον καλλιτεχνικό χώρο, υπήρξε αποτέλεσμα συγκυριών. Γι' αυτόν ο καλλιτεχνικός χώρος αποτελεί «*το γεφύρωμα της φαντασίας με την όραση».* Δε θεωρεί ότι υπήρξε κάποια συγκεκριμένη αφορμή που τον οδήγησε στον καλλιτεχνικό χώρο ωστόσο θυμάται ότι από μικρός είχε μια διάθεση μίμησης και του άρεσε να τραβάει τα βλέμματα κάνοντας τους άλλους να γελάνε. Σε ηλικία 26 ετών και αφού είχε τελειώσει με τις σπουδές του, μην μπορώντας να βρει δουλειά κέρδισε μια υποτροφία και μπήκε σε μια θεατρική σχολή γεμίζοντας έτσι το χρόνο του με κάτι δημιουργικό. Παράλληλα με τη σχολή εργάζεται και ως κλόουν.

Από τότε που έχει εμπλακεί στο καλλιτεχνικό πεδίο αναφέρει ότι πλέον διαβάζει πολύ περισσότερο αλλά δεδομένου του ότι η εμπλοκή αυτή ξεκίνησε σε μεγαλύτερη ηλικία ήταν ήδη αρκετά κατασταλαγμένος στις απόψεις του. Ωστόσο η ενασχόλησή του με τη θεατρική σχολή του πρόσφερε θεατρική παιδεία και τον

βοήθησε σε πρακτικά ζητήματα που αφορούν στη φωνητική και σωματική εξέλιξή του.

Η **Γ,** ασχολείται με το θέατρο ερασιτεχνικά. Αφορμή γι' αυτό στάθηκε μια επιθυμία και μια εσωτερική ανησυχία, καθώς και το ενδιαφέρον να μάθει πώς στήνεται μια παράσταση. Τα ερεθίσματα που την έκαναν να στραφεί προς το θέατρο προέρχονταν από την τηλεόραση αλλά και μια θεατρική παράσταση που ξεχώρισε του Ντάριο Φο, με τίτλο «Δεν πληρώνω, δεν πληρώνω».

Θεωρεί ότι όντας μέλος μιας θεατρικής ομάδας την επηρεάζει ως άτομο στον τρόπο που δρά και σκέφτεται ακολουθώντας πλέον έναν πιο συλλογική μορφή σκέψης. Τονίζει ότι έχει γίνει πιο παρατηρητική, παρακολουθώντας φυσιογνωμίες και συμπεριφορές. Κάθε καινούργια παράσταση είναι γι' αυτήν ανάλυση των θεμάτων που αυτή πραγματεύεται και των προβληματισμών που της γεννά. Επιπλέον, υποστηρίζει ότι τέτοια είναι και η λογική της θεατρικής ομάδας που συμμετέχει, να θέτει προβληματισμούς. Αφετηρία της καλλιτεχνικής της δράσης, δεδομένου του ότι συμμετέχει σε μια ερασιτεχνική ομάδα είναι κυρίως το μεράκι και η διάθεση για έκφραση. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μπορεί αυτή και κατ' επέκταση η ομάδα να είναι πιο επιλεκτική αφού η επιβίωσή τους δεν εξαρτάται από το κέρδος.

Ο **Δ,** είναι απόφοιτος σχολής σκηνοθεσίας. Τελευταία του δημιουργία είναι ένα ντοκιμαντέρ ανεξάρτητης παραγωγής το οποίο βασίστηκε σε ομαδική συνεργασία και αφορά στα γεγονότα της Κερατέας. Θεωρεί ότι ο καλλιτεχνικός χώρος ως όρος δεν υφίσταται και αυτό διότι τον αντιλαμβάνεται «*όχι ως ένα χώρο στεγανό αλλά ως ένα χώρο μέσα στον οποίο μπορούν να συμβούν τα πάντα αλλά και τίποτα».* Μια από τις αγαπημένες του ασχολίες ήταν να παρακολουθεί ταινίες και η περιέργεια για τον τρόπο που αυτές δημιουργούνται τον οδήγησε σε μια σχολή σκηνοθεσίας.

Όσον αφορά στον αντίκτυπο που έχει πάνω του η ανάμειξή του αυτή με τη σκηνοθεσία το επικεντρώνει στο οικονομικό κόστος καθ΄ ότι θεωρεί ότι είναι μια πολύ ανασφαλής δραστηριότητα. Δε βλέπει τον εαυτό του ως καλλιτέχνη αλλά ως δημιουργό ενός συγκεκριμένου έργου και θεωρεί ότι αυτό που πρέπει να μπαίνει στο επίκεντρο της συζήτησης είναι το έργο και όχι ο «καλλιτέχνης» ως προσωπικότητα. Σημειώνει ότι η έμπνευση για δημιουργία μπορεί να προέλθει από διάφορους παράγοντες, μπορεί να είναι συναισθήματα, ή πολιτικά και ιδεολογικά θέματα. Θέτει ως παράδειγμα τη δημιουργία του ντοκιμαντέρ που ουσιαστικά δεν ήταν κάτι

σχεδιασμένο και προαποφασισμένο αλλά η ζύμωση με τα γεγονότα οδήγησε στη δημιουργία του

Ο **Ε**, είναι και αυτός σκηνοθέτης. Αφού τελείωσε τις σπουδές του στη φιλοσοφική σχολή αποφάσισε να φοιτήσει σε μα δραματική σχολή και στη συνέχεια να στραφεί στη σκηνοθεσία. Θεωρεί ότι είναι κάτι απροσδιόριστο αυτό που τον παρακίνησε να ασχοληθεί με τα καλλιτεχνικά. Μιλά περισσότερο για μια προσωπική ανάγκη, δηλώνοντας ότι μέσα από τα έργα νιώθει ότι βρίσκει τις απαντήσεις για αυτά που θέλει να πει ο ίδιος. Δε θεωρεί ότι ο καλλιτεχνικός χώρος μπορεί να προσφέρει επαγγελματική αποκατάσταση, λεφτά ή αναγνώριση. Φέρνει για παράδειγμα την περσινή του παράσταση και λεει ότι την έκανε για έναν καθαρά δικό του προσωπικό λόγο. Θεωρεί ότι η ενασχόλησή του με αυτό το πεδίο τον έχει κάνει πιο απαιτητικό και πιο πρακτικό και συναντά δυσκολίες στο να σχετιστεί με άτομα έξω από τον χώρο αυτό λόγω ωραρίων, συνηθειών και ζωής

Μπορεί να εμπνέεται για τα έργα του από κάτι τελείως φευγαλέο μέχρι το τελείως *«διανοουμενίστικο»* όπως για παράδειγμα τη «συνομιλία» με ένα άλλο κείμενο ενός άλλου συγγραφέα. Ωστόσο για αυτόν, βασικό ρόλο παίζει το προσωπικό στοιχείο, οι αναμνήσεις που κάποιος έχει, την ίδια στιγμή είναι βιωματικό και όχι. Συγκεκριμένα αναφέρει «*…είναι το σημείο που το βιωματικό ξεπερνάει το βίωμα και πλέον γίνεται τέχνη αλλιώς είναι ένα βήμα το οποίο αφορά τον ψυχολόγο σου».*

3.2 Καλλιτεχνική δημιουργία και οικονομική κρίση.

Δεδομένου του ότι η οικονομική κρίση έχει επηρεάσει τον τομέα της παραγωγής κουλτούρας στόχος αυτής της ομάδας ερωτήσεων είναι να γίνει μια σύγκριση προ της κρίσης και μετά. Να κατανοηθεί πώς ήταν διαμορφωμένο το σύστημα όταν αυτοί οι καλλιτέχνες εντάχθηκαν σε αυτό, πώς δρούσαν μέσα σε αυτό και ποιες είναι οι νέες προϋποθέσεις.

Η **Α**, παρατηρεί ότι έχει αλλάξει ο αριθμός των παραγωγών που γίνονται σε τηλεόραση και θέατρο. Ενώ πριν υπήρχε μια ισορροπία ανάμεσα στα δυο τώρα υπάρχουν ελάχιστες στην τηλεόραση και πάρα πολλές στο θέατρο. Αυτό θεωρεί ότι έχει ως αποτέλεσμα να επηρεάζεται αρνητικά η ποιότητα του θεάτρου αφού οι περισσότεροι ηθοποιοί αντιλαμβάνονται το θέατρο ως λύση ανάγκης ελλείψει τηλεοπτικών παραγωγών. Συγκεκριμένα αναφέρει «*…κάποιος τέλειωσε μια δραματική σχολή, σκέφτεται ότι η τηλεόραση έχει πεθάνει, ο κινηματογράφος τίποτα,*

θα κάνουμε μια ομάδα να παίξουμε». Και παρόλο που αντιλαμβάνεται ότι το θέατρο δεν αποφέρει λεφτά σε έναν καλλιτέχνη, βασίζει τη συλλογιστική της και την αιτιολογεί στην ανάγκη του καλλιτέχνη για έκθεση. Επίσης θεωρεί ότι αυτή η πρακτική είναι αιτία για να απομακρύνει τον κόσμο από το θέατρο, βλέποντας δηλαδή το κοινό μια κακή παράσταση δε θα θελήσει να ξανάπαει. Συνεχίζει λέγοντας ότι «*…αν συνεχίσει αυτή η κατάσταση θα ξεκαθαριστεί λίγο το τοπίο και θα αρχίσει να αποσύρεται ο κόσμος που βρέθηκε κατά τύχη στο θέατρο».*

Ο **Β**, βλέπει ότι η κρίση έχει επηρεάσει πάρα πολύ τον κόσμο του θεάτρου καθ' ότι πάρα πολλοί ηθοποιοί είναι άνεργοι. Ωστόσο θεωρεί ότι το θέατρο «*υπήρχε, υπάρχει και θα υπάρχει, γιατί έχει μια τρομερή ικανότητα να εξελίσσεται και να μεταλλάσσεται».* Παρατηρεί ότι το θέατρο κλείστηκε, έγινε εσωστρεφές συγκεκριμένα αναφέρει «*…αναγκαστικά πέρασε σε χώρους μικρούς, πέρασε σε σπίτια, μπήκε σε υπόγεια»,* και θεωρεί αυτήν την εσωστρέφεια δημιουργική διότι «*η εξωστρέφεια, τα φώτα και εφησυχασμός των γεμάτων χώρων είναι αυτός που φέρνει σε έλλειψη έμπνευσης».*

Ο **Δ**, παρατηρεί μια άνθιση σε μεγάλες και μικρές καλλιτεχνικές ομάδες. Αυτό το εξηγεί λέγοντας ότι βλέποντας πλέον ότι ούτε οι επαγγελματίες του καλλιτεχνικού χώρου δεν πληρώνονται, καλλιτέχνες που είναι ήδη άνεργοι δεν βασίζουν πλέον την οικονομική τους επιβίωση στο συγκεκριμένο επάγγελμα και έχουν συνειδητοποιήσει ότι μπορεί να μην αποκτήσουν ποτέ αναγωρισιμότητα, *«…αυτό έχει ως επακόλουθο να τους δίνεται η ευκαιρία να επιλέξουν ελεύθερα πώς θέλουν να κινηθούν μέσα στο χώρο, να κάνουν πράγματα που θέλουν δεδομένου του ότι δεν πληρώνονται ούτε σπονσοράρονται ως αποτέλεσμα γίνονται ωραία πράγματα αλλά δεν παύουν να πεινάνε».*

Τέλος ο **Ε,** θεωρεί ότι στο θέατρο ότι δεν έχουν αλλάξει πολλά πράγματα *«…και πριν υπήρχε εκμετάλλευση όσον αφορά στους ηθοποιούς και τους εργάτες του θεάτρου η διαφορά είναι ότι τώρα τους εκμεταλλεύονται λιγότεροι. Από τους 10 παραγωγούς μείνανε τρεις».* Βλέπει την ασυδοσία που υπάρχει σε όλους τους επαγγελματικούς χώρους να υπάρχει και στο θέατρο.

Μέσα από τις απαντήσεις τους διαφαίνεται ότι η κρίση έχει επιφέρει αλλαγές και στα ποιοτικά κριτήρια. Η **Α** και ο **Δ,** παρατηρούν ότι λόγω της οικονομικής κρίσης αποφεύγονται τα κλασικά έργα που μπορεί να είναι πολυδάπανα, και προτιμούνται έργα με λίγα πρόσωπα και κοστούμια. Επίσης εξαιτίας του κόστους των συγγραφικών δικαιωμάτων πολλοί νέοι καλλιτέχνες γράφουν δικές τους δουλειές και

τις προωθούν, γεγονός που συντελεί στη δημιουργία νέου υλικού. Όσον αφορά στο περιεχόμενο, τονίζουν και οι δυο ότι αναβιώνει ένα ρεπερτόριο παλαιότερων κωμωδιογράφων του ελληνικού κινηματογράφου, *«…ελαφρές κωμωδίες που μπορούν να σε κάνουν να γελάσεις και να ξεχαστείς»*. Ωστόσο τονίζουν ότι για να εξασφαλιστεί η επιτυχία ενός έργου επιλέγονται κυρίως ηθοποιοί της τηλεόρασης που μπορούν να προσελκύσουν το ευρύ κοινό.

Η **Γ,** παρατηρεί δυσκολίες στη λειτουργία της ομάδας εφόσον δεν υπάρχουν τα χρήματα για να εκπληρωθούν οι απαιτήσεις μιας παράστασης. Λόγω budget είναι πιθανό να μην ανεβάσουν ένα έργο το οποίο αρχικά είχανε επιλέξει ωστόσο προσπαθούνε να ψάξουνε κάποιο άλλο έργο που να είναι κοντά στις πεποιθήσεις και τις ιδέες της ομάδας. Θεωρεί ότι το προϊόν που παρουσιάζουν διαμορφώνεται θετικά και αρνητικά από το budget. *«Ναι μεν αναγκαζόμαστε να κάνουμε εκπτώσεις στα τεχνικά ζητήματα ωστόσο μας βάζει σε μια διαδικασία να σκεφτούμε και να καλλιεργήσουμε όσο το δυνατόν τη φαντασία μας, έτσι ώστε να αποδώσουμε μεν αυτό που θέλουμε, με τον οικονομικότερο δε τρόπο.* Θεωρεί ότι βασικό στοιχείο της παράστασης είναι η ιδέα που θέλει κάποιος να αποδώσει και ο τρόπος που υποκριτικά το κάνει, *«…το βασικό είναι να μη θέλει κάποιος να κάνει εκπτώσεις στις ιδέες του».* Μέσα σε αυτό το πλαίσιο θεωρεί ότι το οικονομικό δεν αποτελεί πάντα παράγοντα για την ποιότητα της παράστασης.

Ο **Β** παραβλέπει εντελώς το budget ως κριτήριο για την επιτυχία μιας παράστασης και σημειώνει ότι budget και ποιότητα είναι ανεξάρτητα το ένα από το άλλο. Όταν ένα έργο είναι άρτιο υποκριτικά, κινησιολογικά, σκηνοθετικά, δε χρειάζεται budget. Επίσης επικεντρώνεται στο θετικό αποτέλεσμα μιας τέτοιας κατάστασης που το ανάγει στη δημιουργικότητα, ***«…****οι ηθοποιοί την ίδια στιγμή έγιναν σκηνογράφοι, φροντιστές, παραγωγοί, διασκευάζουν οι ίδιοι έργα, κάνουν μεταφράσεις όπότε η κρίση με αυτή την έννοια είναι ευκαιρία γιατί άνοιξε σε έναν ηθοποιό και άλλα μονοπάτια και τον κάνει πιο δημιουργικό. Ο σουρεαλισμός τα σώζει όλα».* Στην ίδια λογική και ο ***Δ*** πηγαίνοντας ένα βήμα παραπέρα**,** διακρίνει τα προϊόντα σε δυο κατηγορίες αυτά που δημιουργεί κάποιος με απώτερο σκοπό το οικονομικό κέρδος και αυτά που κάνει για τον ίδιο. Θεωρεί ότι το ιδανικό μείγμα είναι να γίνει ένα έργο το οποίο ο κόσμος θέλει να δει αλλά και να είναι αυτό που ο δημιουργός του θέλει να δείξει στον κόσμο.

Ακριβώς αντίθετη άποψη έχει ο **Ε,** θεωρεί απαραίτητο κριτήριο το budget για τη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού προϊόντος, *«…χωρίς budget δεν μπορείς να κάνεις*

τίποτα. Μπορεί μια low budget παραγωγή να είναι εξαιρετική, αλλά και σε αυτήν την περίπτωση μόνο η διαφήμιση που θα χρειαστεί να μαθευτεί η συγκεκριμένη παραγωγή θα κοστίσει. Συγκοινωνούντα δοχεία. Η διαφήμιση παίζει σημαντικό ρόλο.»

Αναφορά γίνεται επίσης και στην προβληματική του χώρου όπου παρουσιάζονται τα έργα. Η **Γ**, τονίζει ότι υπάρχει δυσκολία στο να βρεθούν ιδιωτικοί χώροι δεδομένου του ότι απαιτείται χρηματικό αντίτιμο το οποίο είναι δύσκολο μέσα σε αυτές τις συνθήκες να βρεθεί. Ωστόσο, αυτό τους έχει οδηγήσει σε άλλες εναλλακτικές όπως είναι η συμμετοχή σε θεατρικά φεστιβάλ, σε χώρους ανεξάρτητους αυτοοργανωμένους.

Και η **Α** όσον αφορά στους χώρους για το ανέβασμα ενός έργου θεωρεί ότι η κρίση έχει συμβάλλει θετικά διότι ανοίχτηκαν σε νέες εναλλακτικές. Για παράδειγμα μπαρ μεταμορφώνουν τους χώρους τους σε μικρές σκηνές και φιλοξενούν παραστάσεις, ανοίγουν bar theater που φιλοξενούν μικρές θεατρικές ομάδες με ευνοϊκότερους όρους απ΄ ότι παλιότερα. Αξιολογεί ότι είναι εύκολο να βρεθεί ένας χώρος για να γίνει μια θεατρική δουλειά. Αντίθετα ο **Ε** θεωρεί ότι ο δημόσιος χώρος δεν μπορεί να είναι λύση «*…όλα τα χε η μαριωρή ο Σαίξπηρ στο πάρκο της έλειπε».* Αντιλαμβάνεται το χώρο ως βασικό στοιχείο του θεάτρου και θεωρεί ότι καθορίζει το τι έργο θα κάνει κάποιος. Ωστόσο υποστηρίζει ότι υπάρχουνε χώροι στην Αθήνα που θα μπορούσαν να γίνουν πράγματα όπως μπαρ, μαγαζιά, εργοστάσια, παλιά κτίρια, ελεύθεροι χώροι αλλά θεωρεί ότι το πρόβλημα είναι γραφειοκρατικό και δυσχεραίνεται από την κακή στη συνεννόηση των εμπλεκόμενων φορέων.

Για τη στάση του υπουργείου πολιτισμού και διαφόρων ιδιωτικών φορέων απέναντι στις καλλιτεχνικές δράσεις και οι πέντε τη θεωρούνε σχεδόν ανύπαρκτη ή πολύ στοχευμένη. Ο **Δ** θεωρεί ότι δεν έχουν αλλάξει τα κριτήρια δεδομένου του ότι ποτέ οι χρηματοδοτήσεις αυτές δεν αφορούσαν projects αμιγώς καλλιτεχνικά, απλώς τώρα τα κονδύλια έχουν μειωθεί έως και καταργηθεί. Ουσιαστικά μιλάει για εσωτερική ανακύκλωση χρημάτων στην ίδια λογική λειτουργίας του δημοσίου. Η **Γ** αναγνωρίζει ότι δεν υπάρχει οικονομική ενίσχυση στις επαγγελματικές ομάδες πόσο μάλλον στις ερασιτεχνικές. Ο **Β** απαξιώνει την όλη διαδικασία υποστηρίζοντας ότι *«…δε βοηθάει, και στις περιπτώσεις που βοηθάει είναι όλα στημένα, πουλημένα και δοσμένα από πριν».* Η **Α** αναφορικά με το υπουργείο πολιτισμού θεωρεί ότι έχουν περικοπεί και άλλο οι επιχορηγήσεις που δίνονται. Θεωρεί ότι *«...οι επιχορηγήσεις πρέπει να δίνονται και να υποστηρίζουν το πειραματικό θέατρο αν θέλουμε να ξεφύγουμε από το δρόμο του εμπορικού και να δει το κοινό κάτι καινούργιο». Ωστόσο*

πάντα τίθεται το ζήτημα του ποιος παίρνει μια επιχορήγηση δεδομένου του ότι στην Ελλάδα και σε αυτό το κομμάτι όπως και σε πολλά άλλα δεν υπάρχει αξιοκρατία». Παράλληλα δικαιολογεί και την έλλειψη επιχορηγήσεων αυτήν τη στιγμή στο θέατρο λέγοντας ότι δεν είναι πρώτη προτεραιότητα σε καιρό κρίσης. Ο **Ε** θεωρεί ότι οι επιχορηγήσεις -όσες δίνονται- ανακυκλώνονται ανάμεσα στα ίδια άτομα και δε προωθούν τους νέους καλλιτέχνες, δεν υπάρχουν φυτώρια. Συγκεκριμένα αναφέρει *«...κάποιες σκηνές που υπήρχαν στην Αθήνα που βοηθούσαν νέους ανθρώπους πρωτοεμφανιζόμενους να βγουν και να αναδείξουν τη δουλειά τους κλείσανε. Αυτήν τη στιγμή επιβιώνει όποιος έχει λεφτά».*

3.3 Αξιολόγηση δράσης του δικού τους έργου.

Η τρίτη κατηγορία ερωτήσεων αφορά στο ζήτημα του καθορισμού της ταυτότητας των ίδιων των καλλιτεχνών. Δεδομένου του ότι η Ελλάδα αυτήν τη στιγμή βιώνει μια βαθύτατα πολιτική, οικονομική και πολιτισμική κρίση σκοπός είναι μέσα από τις συγκεκριμένες ερωτήσεις να κατανοηθεί πώς οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες αντιλαμβάνονται το ρόλο τους μέσα σε αυτό το πλαίσιο και ποιες είναι οι αξίες που δίνουν στις δράσεις τους. Πώς βλέπουνε και ερμηνεύουνε την κρίση.

Η **Α** υποστηρίζει ότι δεν την έχει επηρεάσει οικονομική κρίση στις θεατρικές της επιλογές αφού μέχρι τώρα ότι έχει κάνει δεν την αποζημίωσε οικονομικά και πάντα χρειάστηκε να στραφεί και σε άλλες δουλειές. Υπό αυτήν την έννοια δεν έχει κάνει εκπτώσεις στις καλλιτεχνικές της επιλογές γιατί μέχρι τώρα η οικονομική ανταμοιβή ήταν ελάχιστη. Ωστόσο, την έχει επηρεάσει στον τρόπο που εμπνέεται και δημιουργεί διότι θεωρεί ότι σε μια τέτοια συγκυρία ο κόσμος χρειάζεται το κωμικό στοιχείο, το οποίο ξεχωρίζει από την εμπορική κωμωδία. Στις δουλειές της αναζητά έναν τρόπο κωμικό και ανάλαφρο που προσφέρει ψυχαγωγία και παράλληλα προβληματίζει *«...προσφέρω ψυχαγωγία και σε ένα δεύτερο επίπεδο τροφή για σκέψη».* Τη σχέση της με το κοινό την επικεντρώνει κυρίως στον κόσμο που έρχεται πιο συνειδητά στο θέατρο, σε αυτούς θεωρεί ότι το έργο της μπορεί να γεννήσει κάποια ερωτηματικά και προβληματισμούς.

Ο **Β** είναι πεπεισμένος ότι ένας καλλιτέχνης δεν μπορεί να περιμένει ότι θα καταφέρει να λύσει το βιοποριστικό του πρόβλημα μέσα από την τέχνη. Η επιτυχία μιας παράστασης για αυτόν κρίνεται στο αν έχει περάσει καλά αυτός, αν χάρηκε αυτό

που έκανε. Συγκεκριμένα υποστηρίζει *«όταν το κοινό έχει περάσει καλά, αλλά δεν έχω περάσει εγώ τότε κάτι δεν πήγε καλά, κάτι που ίσως το κοινό δεν αντιλήφθηκε».*

Η **Γ** θεωρεί ότι προσφέρει ερεθίσματα. Επιθυμία της είναι δώσει μια διαφορετική ενδεχομένως άποψη και εκδοχή από αυτή που έχει ήδη σκεφτεί το κοινό. Δεν αντιλαμβάνεται την κρίση ως αφορμή για κάτι, *«... θεωρώ την κρίση ως μια τιμωρία και με ενοχλεί η άποψη που βλέπει την κρίση ως μια ευκαιρία. Ο άνθρωπος σε οποιεσδήποτε συνθήκες να θέλει να βγάλει έναν καλό εαυτό και να εξελιχθεί θα το κάνει».* Βλέπει ότι υπάρχει μεγάλη ανάγκη από τον κόσμο να δει και να ακούσει κάτι διαφορετικό. Θεωρεί ότι ο κόσμος πάει πλέον πιο συνειδητά να δει μια παράσταση δεν πάει απλά να δει ένα θέαμα.

Ο **Δ** αρχικά εστιάζει στο οικονομικό πρόβλημα που αντιμετωπίζει, με αποτέλεσμα να μην έχει τη δυνατότητα να αγοράσει τα εργαλεία της δουλειάς του. Δεν αντιλαμβάνεται την οικονομική κρίση ως ευκαιρία αλλά ως ένα μάθημα. Από την άλλη αναφέρει ότι τον έχει στρέψει στο πολιτικοποιημένο καλλιτεχνικό έργο κάτι που όταν ξεκίνησε δεν ήταν στις αρχικές του προθέσεις, *«...ενώ αρχικά με ενδιέφερε πιο πολύ να μελετήσω ένα συγκεκριμένο είδος κινηματογράφου και ταινιών, σταδιακά αυτό άλλαξε και άρχισα να βλέπω πράγματα τα οποία αξιολογούσα πλέον πιο σημαντικά από την αρχική μου πρόθεση. Πλέον έχει καταλήξει να είναι ένα είδος προσωπικής ανάγκης και όχι απλά επιλογής. Η ανάγκη να καταγράψω αυτό που συμβαίνει γύρω μου».* Θεωρεί ότι τον έχει εξελίξει ως αν άνθρωπο, κοινωνικά και καλλιτεχνικά. Δε στρέφει το έργο του προς ένα συγκεκριμένο κοινό αλλά στον οποιονδήποτε, και δε διαχωρίζει τον εαυτό του από το κοινό, *«... κάποιος που έρχεται να παρακολουθήσει το έργο μου, έρχεται από περιέργεια και αυτό το θεωρώ κάτι θετικό. Στόχος μου είναι να δείχνω στους ανθρώπους τα πράγματα με τρόπο λίγο διαφορετικό από αυτό που νομίζω ότι έχουν συνηθίσει να βλέπουν. Να αλλάζεις λίγο αυτό που περιμένει να δει ο άλλος».*

Ο **Ε** δεν πιστεύει ότι η κρίση είναι ευκαιρία και αυτό γιατί αξιολογεί πως δεν υπάρχουν ίδιες ευκαιρίες για όλους, *«...κάποιος που μπορεί να είναι εξαιρετικός μπορεί να μην έχει κανένα τρόπο να δείξει τη δουλειά του. Και κάποιος που μπορεί να είναι μέτριος αλλά έχει τρόπο να δείξει τη δουλειά του να περνάει καλύτερος από σένα».* Θεωρεί ότι η οικονομική κρίση ναι μεν τον έχει επηρεάσει οικονομικά, αλλά καθόλου προσωπικά, ή καλλιτεχνικά και παραγωγικά, *«..είμαι ένας άνθρωπος που αν δεν πωρωθεί με κάτι δεν το κάνει., δε θα κάνω θέατρο απλά για να κάνω μια παράσταση».*

3.4 Ο ρόλος του καλλιτέχνη και η σύνδεση με το κοινωνικοπολιτικό στοιχείο.

Η καλλιτεχνική δημιουργία αποτελεί μέσο επικοινωνίας με την ευρύτερη κοινωνία Παράγει ερωτήματα, ερευνά κοινωνικά ζητήματα και μέσα από έναν δικό της τρόπο συντελεί στην παραγωγή νοήματος. Η τελευταία ομάδα ερωτήσεων αφορά το ρόλο που μπορεί να διαδραματίσει ένας καλλιτέχνης μέσα στην κοινωνία και θέτει προβληματισμούς αναφορικά με τον ρόλο που μπορεί να επιτελέσει η τέχνη και ο καλλιτέχνης για την ανάκαμψη από την κρίση.

Η **Α** για το ρόλο του καλλιτέχνη υποστηρίζει πάλι την αρχική της άποψη *ότι πρέπει να ξέρει τα πάντα, να γνωρίζει πολύ καλά αυτό που θέλει να πει τη δεδομένη στιγμή. Διότι μόνο αν γνωρίζει καλά αυτό που θέλει να πει μπορεί να μεταδώσει ερωτήματα στο θεατή.* Για την **Α** ο ρόλος του καλλιτέχνη είναι παιδευτικός, απευθύνεται στη σκέψη, στις αισθήσεις και στο συναίσθημα, γεννώντας ερωτήματα και όχι θέτοντας απαντήσεις.

Αντίθετα ο **Δ** δεν ξεχωρίζει τον καλλιτέχνη από τον εργαζόμενο ή τον οποιοδήποτε άνθρωπο που βρίσκεται δίπλα μας, *«…δεν έχει κάποιο συγκεκριμένο ρόλο ο καλλιτέχνης, δεν είναι μια κατηγορία».* Το επεκτείνει σε επίπεδο γενιάς η οποία παράγει καλλιτεχνικό έργο μέσα σε συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες και δεν το προσδιορίζει στη μονάδα, *«…η οποία [γενιά] φτιάχνει πράγματα, δημιουργεί και τα μοιράζεται. Και ο καθένας τα απορροφά και τα μοιράζεται με άλλους, εκεί βλέπω την ουσία».*

Ο **Ε** θεωρεί ότι έχει δοθεί πολύ αξία στον καλλιτέχνη ως καλλιτέχνη, για αυτόν η ουσία είναι να βρεθούν σκεπτόμενοι άνθρώποι, *«…δεν μπορεί να είναι κάποια η θέση του. Όπως μπορεί να βοηθήσει κάθε άνθρωπος μέσω της δουλειάς του. Να ζητάει τα ανθρωπίνως δεδικασμένα και δικαιωμένα, να σέβεται αυτό που κάνει και να αποτελεί επιλογή του διότι μόνο τότε μπορείς να τον πάρεις κάποιον στα σοβαρά, και να έχει γνώθι σ αυτόν».*

Για τη **Γ** ο ρόλος του καλλιτέχνη πρέπει να είναι παρεμβατικός, *«…να αποκτήσει ξανά άποψη ο χώρος της τέχνης και οι καλλιτέχνες».* Βλέπει τους καλλιτέχνες ως μια ομάδα της κοινωνίας η οποία έχει τη δυνατότητα να μεταδώσει μηνύματα πέρα από το να ψυχαγωγήσει το κοινό, *«…παλιότερα υπήρχε αδιαφορία γι' αυτόν το ρόλο, μια αδιαφορία που ήταν χαρακτηριστικό όλης της κοινωνίας, είχε εμπορευματοποιηθεί πολύ όλο το κομμάτι. Στη σημερινή συγκυρία έχει αρχίσει να ξαναβγαίνει προς τα έξω η ανάγκη γα παρέμβαση».* Παρατηρεί ότι πλέον ανεβαίνουν

πολύ περισσότερα πολιτικά έργα και θεωρεί ότι ο καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται την ανάγκη του κόσμου να εκφραστεί μέσα από τον κοινωνικό προβληματισμό που προκαλεί η τέχνη. Αντίθετα η **Α** και ο **Δ** ενώ από τη μια αντιλαμβάνονται αυτήν την ανάγκη διαπιστώνουν την έλλειψη σύγχρονου συγγραφικού υλικού. Η **Α** πιο συγκεκριμένα αναφέρει *«…τα έργα που παίζονται αυτήν τη στιγμή στην Αθήνα είναι παλαιωμένα και υπάρχει ανάγκη για νέο γραπτό υλικό το οποίο θα μπορέσει να οδηγήσει στη συνειδητοποίηση και στη δράση. Ένα παλιό υλικό στρέφει περισσότερο σε αξιακούς και ηθικούς κώδικες και κάνει το θεατή να βλέπει κάποια πράγματα ιδανικά και ηρωικά πλασμένα και έτσι να τα θαυμάζει. Για να μπει όμως στη διαδικασία να σκεφτεί τι πρέπει να κάνει ο ίδιος και πώς να δράσει στην εποχή που ζει χρειάζεται σύγχρονο υλικό».* Στο ίδιο περίπου μοτίβο κινείται και ο **Ε**, *«..οι περισσότερες πολιτικές παραστάσεις είναι ανώριμες. Δεν έχουν βρει ακόμα τον τρόπο να εκφράσουνε αυτά που θέλουνε στη σύγχρονη κοινωνία. Το πολιτικό θέατρο το φτιάχνει η εποχή του γιατί έχει αυτήν την ανάγκη, αυτήν τη στιγμή όντως έχουμε ανάγκη ένα πολιτικό θέατρο αλλά όχι με την έννοια της πολιτικής και του στρατευμένου».*

Η **Γ** δε θεωρεί τυχαίο το γεγονός ότι έχουν ανέβει αμιγώς πολιτικοκοινωνικές παραστάσεις, *«…μπορεί να είναι και μόδα ως ένα βαθμό αλλά ότι οτιδήποτε προκαλεί προβληματισμό δεν μπορεί να παραμείνει στη μόδα για πολύ, οτιδήποτε ζορίζει και στεναχωρεί δεν παραμένει στη μόδα, κανείς δεν προβληματίζεται για το χαβαλέ του».* Θεωρεί ότι δεν υπάρχει έργο το οποίο να μην είναι πολιτικό, το θέμα είναι κατά πόσο επιλέγει να αναδείξει κάποιος την πολιτική του διάσταση και αυτό για την ίδια αποτελεί από μόνο του πολιτική στάση.

Ο **Δ** θεωρεί ότι η πολιτική και η ιδεολογία εισχωρεί μέσα στα καλλιτεχνικά έργα ανάλογα με το πόσο εισχωρεί στην κοινωνία, *«…αν μια κοινωνία είναι τελείως απολιτίκ τότε έχεις και μια τέχνη τελείως απολιτίκ».* Παρατηρεί όμως ότι η οικονομική κρίση σε κάποιο βαθμό έχει πολιτικοποιήσει τον κόσμο και άρα και την τέχνη. Δίνει μια άλλη εξήγηση για τις παραστάσεις πολιτικού περιεχομένου που ανεβαίνουν αυτήν τη στιγμή στην Αθήνα, *«…ακόμα και αν η κρίση έχει γίνει προϊόν, αυτό είναι ακόμα πιο πολιτικό. Δηλαδή αν για παράδειγμα κάποιος δεν μπορεί να γεμίσει το θέατρό του αν δεν έχει το έργο του πολιτικό αντικείμενο είναι κέρδος για την πολιτική. Το αν τελικά το προϊόν είναι καλό ή όχι το κρίνει εκ των υστέρων το κοινό».*

4. Συμπεράσματα.

Μέσα από τις συνεντεύξεις αυτό που διακρίνεται ως ένα βαθμό είναι μια αδυναμία της σημερινής κοινωνίας να φαντάζεται, να ανακαλύπτει και να καθιερώνει μια άλλη χρήση της τέχνης η οποία αντί να συγκεντρώνει παθητικά γύρω της το κοινό, να ενεργοποιεί χρησιμοποιώντας την επικοινωνία και τη διάδραση ως μέσο για τη συμμετοχή σε ένα δίκτυο ανταλλαγής απόψεων και σημασιών με σκοπό τη συλλογική δράση. Σε συνάρτηση με τη σημερινή κρίση που βιώνουμε εκδηλώνεται μια κατάρρευση της παράστασης που είχε η κοινωνία για τον εαυτό της.

Σύμφωνα με τις συνεντεύξεις αυτό που παρατηρείται είναι ότι άτομα που έχουν εμπλακεί στην καλλιτεχνική δραστηριότητα και την προσδιορίζουν σε ένα πιο επαγγελματικό πλαίσιο είναι πιο επιλεκτικά και πιο αυστηρά με το κοινό τους και χαρακτηρίζονται από έναν ελιτισμό. Το ζήτημα της μαζικής διάδοσης της τέχνης δεν είναι ότι εξυπηρετεί πολύ κόσμο αλλά το γεγονός ότι τον εξυπηρετεί άσχημα. Το ανησυχητικό δεν είναι ο αριθμός των ανθρώπων, αλλά ο αριθμός των έργων τέχνης που αυτοί βλέπουν και ο υποβιβασμός της τέχνης σε θέαμα.

Από την άλλη άτομα που δρουν στο καλλιτεχνικό πεδίο μέσα σε ένα πιο συλλογικό πλαίσιο διαφοροποιούνται ως προς το ρόλο που παίζει η καλλιτεχνική δημιουργία και τον αντίκτυπο που μπορεί αν έχει σε όσους εμπλέκονται σε αυτή τη διαδικασία -κοινό και δημιουργούς.

Για παράδειγμα η **Α** αναφέρει *«…αυτήν τη στιγμή δεν παράγεται τέχνη επειδή ο κόσμος δεν είναι ικανός να απορροφήσει τέχνη. Πρώτον επειδή υπάρχουν πιο σημαντικά προβλήματα που την επισκιάζουν κυρίως βιοποριστικού τύπου. Επίσης εξαιτίας του ότι δεν μπορεί να γίνει δέκτης ούτε να την κατανοήσει και να επικοινωνήσει μέσω αυτής και αυτό οφείλεται στην έλλειψη παιδείας. Ο κόσμος θέλει θέαμα και όχι τέχνη, θέλει απλά πράγματα».* Στο ίδιο μοτίβο και ο **Ε** *«…τέχνη κάνεις όταν έχεις λύσει όλα σου τα προβλήματα και μπορείς να την καταλάβεις όταν έχεις λύσει όλα σου τα προβλήματα και σε απασχολούν άλλα πράγματα.[…] σε ένα θέατρο που πάει κάποιος για δυο ώρες όσο και να ταυτιστεί ταυτίζεται για δυο ώρες. Άντε και άμα είναι και πολύ καλή η παράσταση να τη σκέφτεσαι και ένα μήνα μετά. Αλλά σταματάει εκεί μετά. Το επόμενο ερέθισμά σου θα αργήσει πάρα πολύ να έρθει».*

Αντίθετα η **Γ** υποστηρίζει μια πιο αισιόδοξη άποψη. Θεωρεί ότι η τέχνη μπορεί να αποτελέσει το κομμάτι της παιδείας που είχε χαθεί από το εκπαιδευτικό σύστημα, να αντικαταστήσει τα ΜΜΕ. *«…το κοινό είναι έτοιμο να καταλάβει πάντα*

τις ανάγκες του. Όπως επηρεαζόταν τόσα χρόνια από την τηλεόραση κατά αντιστοιχία μπορεί να καταλάβει οτιδήποτε μπορεί να του περάσει η τέχνη. Οι ανάγκες στον καιρό της κρίσης έχουν διαφοροποιηθεί δεν είναι πλέον πλασματικές αλλά πραγματικές και η τέχνη μπορεί να τις αναδείξει. Με ερεθίσματα μέσα από την τέχνη ο κόσμος μπορεί να διεκδικήσει τις πραγματικές του ανάγκες αν λειτουργήσει αφυπνιστικά και εγώ θεωρώ ότι ήδη το κάνει».

Η **Α** εξηγώντας γιατί δεν μπορεί να υπάρξει πραγματική τέχνη αυτή την εποχή επανέρχεται στο ζήτημα της εκπαίδευσης και στο ότι η σημερινή κοινωνία δεν είναι ικανή να παράγει τέχνη, συγκεκριμένα αναφέρει «*…δεν είναι ικανή η κοινωνία αυτήν την περίοδο να γεννήσει κάτι κλασικό, που να μιλάει μετά από 150 χρόνια».* Κάνει μια σύγκριση της σημερινής κοινωνίας με την εποχή της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας όπου το πλήθος αποζητούσε άρτο και θεάματα. Θεωρεί ότι η σημερινή κρίση θα μπορούσε να γεννήσει καινούργια πράγματα αυτό που αναζητείται είναι ο τρόπος με τον οποίο θα το κάνει. Αναγνωρίζει προσπάθειες που γίνονται από μικρές ομάδες αλλά θεωρεί ότι αυτό βρίσκεται ακόμα σε αρχικό στάδιο. Αντίθετα ο **Δ** θεωρεί ότι το καλλιτεχνικό έργο λόγω συγκεκριμένων συγκυριών έχει αυγατίσει και είναι πλέον τεράστιο. Το οποίο όμως θεωρεί ότι δεν μπορεί να καταγραφεί ολόκληρο και αρκετό χάνεται, *«…πάρα πολλές δράσεις γίνονται παντού, από παραγωγές, βίντεο, μουσικούς, θεατρικά δρώμενα, πράγματα καλλιτεχνικά μικρά και μεγάλα σε κάθε γειτονιά, και που δεν έχουνε να κάνουνε κυρίως με τους καλλιτέχνες, αλλά με την κοινωνία και τη γενιά που τα βγάζει».*

Ο **Β** δεν αναιρεί το πολιτικό χαρακτήρα του θεάτρου και το γεγονός ότι μπορεί να δώσει τροφή για σκέψη ωστόσο στο πλαίσιο της δικής του καλλιτεχνικής δράσης δεν τον ενδιαφέρει να αναδείξει το πολικό και αυτό γιατί υποστηρίζει ότι στο σύγχρονο άνθρωπο δεν μπορεί να ξυπνήσει συνειδήσεις, «*…δεν τον ξυπνάνε ισχυρότερα πράγματα, ισχυρότερα προβλήματα, καθημερινά προβλήματα. Πείνα, ανέχεια, χρέη, θα του ξυπνήσει ένα δίωρο πολιτικής ανησυχίας που θα του προσφέρει μια παράσταση; Θα βγει έξω, απλά θα φιλοσοφήσει και μετά θα κοιμηθεί».*

Ο **Ε** θεωρεί ότι η τέχνη δεν μπορεί να είναι επαναστατική, *«…η τέχνη ακολουθεί μια πρωτοπορία είτε είναι τεχνολογική, πολιτιστική , φιλοσοφική. Και για να υπάρχει μεγαλουργία στην τέχνη πρέπει να υπάρχει άκρο. Εποχές των άκρων. Αρχαία αθηναϊκή δημοκρατία, αναγέννηση, μεσοπόλεμος είναι εποχές των άκρων, όπου έχουμε μεγάλη οικονομική ευμάρεια και ανάπτυξη, είτε φτώχεια και καταπίεση. Εμείς δεν*

είμαστε σε κανένα από τα δυο αυτήν τη στιγμή. Εμείς είμαστε σε ένα μεσαίωνα λίγο πριν μας φάνε τα λιοντάρια. Παλεύουμε για μια θέση στην άρρενα».

Ο **Β** χαρακτηρίζει την εποχή που ζούμε αδιάφορη *«…ζούμε εποχές που δε μας αγγίζει τίποτα. Ούτε τα πιο σοβαρά. Δε νομίζω ούτε ότι θα σε αγγίξει ένας καλλιτέχνης, ούτε η τέχνη του, ούτε αυτό που θα δεις. Μπορεί να σε αγγίξει και να σε ανατριχιάσει για μια στιγμή να σου δημιουργήσει θυμό αλλά δε θα γίνει το μέσο για να φέρει την ανατροπή και την αλλαγή στην κοινωνία».* Έτσι όπως έχει διαμορφωθεί η σύγχρονη κοινωνία δε θεωρεί ότι η τέχνη μπορεί να παίξει τέτοιο ρόλο, *«… και στη φάση που ζούμε αυτό που χρειάζεται η κοινωνία είναι οτιδήποτε κάνει τον άνθρωπο να ξεσηκωθεί αυτό θα έχει ρόλο στη σημερινή κοινωνία ενεργό, όλα τα άλλα είναι αδιάφορα το ίδιο».*

Τέλος, ο **Δ** θεωρεί ότι η τέχνη μπορεί να πάει ένα βήμα πιο πέρα τη σκέψη και την πολιτική δράση. Καθώς επίσης και να προετοιμάσει το κοινό, *«…αλλά δεν μπορεί να το κάνει από μόνη της, αφορά ένα ευρύτερο πλαίσιο, εξ΄ ορισμού ένα επαναστατικό τραγούδι δε θα βγει σε μια άσχετη εποχή , θα βγει σε μια επαναστατική εποχή».* Θεωρεί την τέχνη εργαλείο και όπλο στο χέρι μιας κοινωνίας, *«..το όπλο όμως μπορεί και εκπυρσοκροτήσει. Μπορεί να γίνει όργανο στα χέρια αυτού που το κρατάει και έχει την εξουσία όπως γίνεται με τη φασιστική τέχνη και την καπιταλιστική. Όταν όμως τις δυνάμεις τις έχει η ίδια η κοινωνία τότε ναι μπορεί και να βοηθήσει».* Θεωρεί στην Ελλάδα η τέχνη έχει αφέθη έρμαιο από την πολιτεία και την κυβέρνηση, *«…ευτυχώς στους ανθρώπους που την παράγουν. Δεν την προωθεί, δεν τη στηρίζει και δεν την ελέγχει ουσιαστικά, δεν την ενδιαφέρει δεν έχει τη δικιά της παραγωγή (η κυβέρνηση , και μέσα σε αυτό το πλαίσιο όταν κινείται από τα κάτω μπορεί να γίνει όπλο στο χέρι της κοινωνίας».*

5. Επίλογος.

Ένα από τα ερωτήματα που τίθενται στην περίοδο που διανύουμε αφορά την αντίδραση του πνευματικού κόσμου απέναντι στην κρίση. Ο πνευματικός κόσμος με άλλα λόγια η τάξη των διανοούμένων οφείλει να λειτουργεί ως ελεγκτής της εξουσίας και φορέας ρήξης των κοινωνικών παθογενειών. Στην Ελλάδα υπήρξε επί των πλείστων σύμμαχος της κατεστημένης εξουσίας ακολουθώντας την κυρίαρχη ιδεολογία. Η σύνδεση μεταξύ εξουσίας και πολιτιστικής παραγωγής παρουσιάζεται σύμφωνα με τον Αυγουστίνο Ζενάκο μέσα από δυο διαφορετικές αφηγήσεις για τον

πολιτισμό οι οποίες ενώ με μια πρώτη ματιά φαίνονται εκ διαμέτρου αντίθετες επί της ουσίας αλληλοσυμπληρώνονται (Ζενάκος, 2012:112-115). Η πρώτη η οποία κυριάρχησε τις τελευταίες δυο δεκαετίες αφορά τη σχέση μεταξύ του «ενεργού πολίτη» και της «εταιρικής ευθύνης».

Από τη δεκαετία του 1980 η τέχνη και ο πολιτισμός παύει να θεωρείται ένα αδιαμφισβήτητο δημόσιο αγαθό. Οι διάφοροι πολιτιστικοί φορείς που αναλαμβάνουν την προώθηση και τη στήριξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας αρχίζουν να την αντιλαμβάνονται με όρους μετρήσιμους και πραγματιστικούς. Έτσι η αξία για παράδειγμα ενός πολιτιστικού φεστιβάλ ανάγεται στο μέγεθος των εσόδων που αυτό μπορεί να αφήσει στην περιοχή όπου θα πραγματοποιηθεί, παίρνει δηλαδή τη μορφή μιας δευτερογενούς μικροικονομίας που αφορά τα έσοδα από τις διαμονές, την κατανάλωση, τις υπηρεσίες κ.λπ. Στη διάρκεια αυτής της περιόδου υλοποιήθηκε ένα σχέδιο που στόχευε στη σύμπραξη μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού τομέα, γεγονός που επισκίασε την αντίληψη περί δημόσιου αγαθού και τόνισε τη δράση των ενεργών πολιτών που υποστηρίζονταν από μια εταιρική ευθύνη. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο οι αξίες, τα πρότυπα και η αισθητική που δημιουργήθηκαν ήταν αυτά που ανταποκρίνονταν στις ανάγκες της οικονομίας (Τραμπούλης, 2012:112-115). Κάτω από την ομπρέλα κυρίαρχων συμφερόντων προωθήθηκαν πολιτιστικές δράσεις που αυτό που επιδίωκαν ήταν την πλαισίωση του δικού τους λόγου. Είναι η περίοδος της πλαστής ευημερίας και της άνθισης των ιδιωτικών ΜΜΕ, μιας εποχής όπου η οικονομία ανθεί, η παραγωγή και το κοινό αυξάνεται και αναδύεται το λεγόμενο το life style. Καλλιτέχνες εκείνης της περιόδου γρήγορα καταξιώνονται λόγω της εμπορικότητάς τους και συνδέονται άμεσα με τη με την άνθιση της εκδοτικής παραγωγής. Στην πραγματικότητα όμως πρόκειται για καλλιτέχνες που έχουν ενταχθεί εξ αρχής στον κυρίαρχο πολιτικό, δημοσιογραφικό και εμπορικό λόγο, ένα λόγο που υιοθέτησαν και τους υιοθέτησε.

Η δεύτερη αφήγηση που είναι πιο σύγχρονη θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι είναι αποτέλεσμα της σημερινής κρίσης και αφορά στο ζήτημα της δημιουργικότητας που γεννάται μέσα από αυτήν. Πολλά ερωτήματα έχουν ανακύψει για το αν η κρίση απελευθερώνει απρόβλεπτες καλλιτεχνικές δράσεις και στο κατά πόσο οι καλλιτέχνες αντιδρούν απέναντι στην κρίση παράγοντας έργα που αναδύονται μέσα από τις βιωμένες εμπειρίες τους (Ζενάκος, 2012:112-115). Στο παρελθόν σκοπός του καλλιτέχνη ήταν εντοπίσει ένα χώρο έτσι ώστε να εκθέτει το έργο του ανά τακτά χρονικά διαστήματα στοχεύοντας στο κέρδος. Το καλλιτεχνικό

προϊόν υποβαθμιζόταν λόγω των απαιτήσεων της αγοράς της τέχνης. Τώρα ο καλλιτέχνης χωρίς να περιορίζεται από το κέρδος μπορεί και στοχάζεται πάνω στο έργο του. Η εμπορικότητα δεν μπορεί πλέον να είναι δείκτης αξιολόγησης του έργου και απώτερος στόχος είναι η παραγωγή μιας σημαντικής και άξιας δουλειάς.

Η αφήγηση που αφορά στους ενεργούς πολίτες και την εταιρική ευθύνη είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη λογική της άρχουσας τάξης και της «τάξης των διανοουμένων». Στον αντίποδα αυτής θα μπορούσε να δει κανείς την αφήγηση της «δημιουργικότητας της κρίσης» ως μια συλλογιστική που δημιουργεί ένα ρήγμα μεταξύ εξουσίας και καλλιτεχνικής παραγωγής και συνακόλουθα μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Ωστόσο θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι και στη νέα αυτή αφήγηση η διαφορά με το παρελθόν μένει σε καθαρά επιφανειακό επίπεδο και αυτό γιατί αυτό που φαντάζει ως βιωματική αντίδραση και νοηματοδοτεί τη σφαίρα της πολιτιστικής δραστηριότητας -δηλαδή η κρίση που διανύουμε- λειτουργεί ως υπεκφυγή για να αιτιολογήσει το αποτέλεσμα της υπάρχουσας κατάστασης και όχι ως εργαλείο για τη δημιουργία ενός νέου κοινωνικού συμβολαίου (Ζενάκος, 2012:112-115).

Στο ερώτημα αν οι νέοι καλλιτέχνες αποτυπώνουν στο έργο τους την κρίση θα μπορούσε να απαντηθεί ότι δεν έχουν ωριμάσει ακόμα οι συνθήκες για να αποτυπωθούν οι πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές αναταράξεις μιας εποχής. Σε μια κατάσταση τόσο ρευστή όσο η σημερινή αυτό που μπορεί να παρουσιαστεί είναι σημάδια της αναταραχής και μια κοινωνική δυναμική που ίσως ξεπροβάλλει. Πέραν τούτου το έδαφος είναι πρόσφορο για μια αυτοκριτική, και μια επαναξιολόγηση του πρόσφατου παρελθόντος που μπορεί να οδηγήσει σε ένα καλύτερο και ελπιδοφόρο μέλλον.

Είναι παράλογο να ειπωθεί για οποιαδήποτε κοινωνία η άποψη ότι δεν παράγει ωραία πράγματα, όμως το αληθινό έργο τέχνης είναι αυτό που αμφισβητεί και δε συγκαλύπτει, η αληθινή τέχνη είναι η ίδια επαναστατική. Σύμφωνα με τον Καστοριάδη η τέχνη μπορεί να υπάρξει ως κοινωνική τέχνη όταν η κοινωνία έχει θεσμιστεί πάνω στην αναζήτηση σημασίας και στο συλλογικό συγκαθορισμό συμμετοχής. Όταν σε μια κοινωνία εκλείπει η δημιουργική αντίληψη και ακολουθείται μια στυγνή εργαλειακή λογική όπου το αντικείμενο υπάρχει ξέχωρο από τις παραστάσεις, τότε καθίσταται αδύνατη η δημιουργία ενός μεγάλου έργου τέχνης (Καστοριάδης, 2007: 44-48).

Στη σημερινή κοινωνία υπάρχει αδυναμία επαναπλαισίωσης των αξιών και των στόχων που αναπόφευκτα επηρεάζει και το πεδίο της τέχνης. Αυτή η αδυναμία αρνείται στο έργο τέχνης τη δυνατότητα να ορίσει εκείνο αυτόνομα τους όρους πρόσληψης και αξιολόγησής του. Έτσι η καταξίωση ενός καλλιτέχνη ή ενός έργου αντιστοιχεί στη διαασύνδεσή του με άλλα υποπεδία και εξωκαλλιτεχνικούς φορείς κυριαρχίας. Το έργο, υπάρχει στο βαθμό που μπορεί να έχει οικονομική επιτυχία, να είναι ευκολοχώνευτο από το ευρύ κοινό, και καταξιωμένο από τα συστήματα πολιτικής, ηθικής και οικονομικής κυριαρχίας. Σε μια καπιταλιστική κοινωνία το ίδιο το σύστημα είναι εχθρός της κουλτούρας και άρα του προοδευτικού καλλιτέχνη. Κι αυτό γιατί ο καλλιτέχνης μέσα από το έργο του μπορεί να προσφέρει εναλλακτικές απαντήσεις και να ενισχύσει την κινητοποίηση για της κοινωνική αλλαγή (Ζορμπαλάς, 1984: 100-101).

Εξαιρέσεις βεβαίως και υπάρχουνε, σε μεμονωμένους καλλιτέχνες και διαφοροποιημένους πόλους συγκρότησης, και σε μέρος της νέας γενιάς που έχει οξύ πολιτικό και υπαρξιακό λόγο και διαθέτει εργαλεία πιο κατάλληλα για τη διαχείριση και τη διατύπωση της σημερινής συγκυρίας.

Στη δεδομένη συγκυρία υπάρχουν και συνεχίζουν να αναδύονται καλλιτεχνικές ομάδες οι οποίες στοχεύουν στη διάδοση της δημιουργικότητας και του αυτοσχεδιασμού στις τοπικές κοινωνίες και γειτονιές. Μέσα από μια αυτοοργανωμένη έκφραση που επιδιώκει την επανοικειοποίηση και δημιουργική χρήση του δημόσιου χώρου, καθώς και την ελεύθερη πρόσβαση στην καλλιτεχνική δημιουργία, προωθείται ένας πολιτισμός που αναφέρεται στην αυτενέργεια, τη συλλογικότητα και τις ανάγκες από τα κάτω.

Τέτοιες δράσεις δεν καταργούν την τέχνη αλλά επικεντρώνονται στην υλοποίηση μιας άλλης αντίληψης για την τέχνη όπου οι θεατές συμπληρώνουν τον θίασο και συμμετέχουν ενεργά ως πρωταγωνιστές. Η πολιτισμική αλλαγή μπορεί να διαμορφωθεί μέσα από τις κοινωνικές ομάδες και είναι αυτές που πραγματοποιούν τον κοινωνικό μετασχηματισμό διεκδικώντας μεταξύ άλλων και το δικαίωμα της συμμετοχής στη δημιουργικότητα. Ο θεατής γίνεται συμμέτοχος σε έναν «κόσμο» που μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν είχε πρόσβαση και το έργο γίνεται τόπος κοινής συνεύρεσης γεννώντας όνειρα και προσδοκίες μιας άλλης πραγματικότητας. Με αυτόν τον τρόπο η τέχνη γίνεται καταφύγιο και μέσο προσωπικής έκφρασης. Ένα χειροπιαστό παράδειγμα είναι και η έκθεση που οργάνωσε το ΚΕΘΕΑ με τίτλο «Κοινότητες στη φυλακή, κοινότητες στην κοινωνία» στο Μακεδονικό Μουσείο

Σύγχρονης Τέχνης. Η έκθεση αφορούσε τις εικαστικές δημιουργίες των μελών του ΚΕΘΕΑ Εν Δράσει οι οποίες γεννήθηκαν μετά από την πυρκαγιά που ξέσπασε και κατέστρεψε τη θεραπευτική κοινότητα του ΚΕΘΕΑ στις ανδρικές φυλακές Κορυδαλλού. Στους καμένους τοίχους τα θεραπευόμενα μέλη εξέφρασαν τη δημιουργικότητά τους και αναπαράστησαν τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους. Η καλλιτεχνική δημιουργία υπήρξε ο σύμμαχος στην προσπάθεια για απεξάρτηση αλλά και επανένταξης στην κοινωνία.

Ίσως τελικά ο «πνευματικός κόσμος» της σημερινής Ελλάδας πρέπει να αναζητηθεί αλλού. Στην τέχνη των μη-επαγγελματιών, των κοινωνικά περιθωριοποιημένων, σε συνελεύσεις και αλληλέγγυες δομές. Εκεί όπου η καλλιτεχνική δημιουργικότητα δεν μπαίνει σε ένα συγκεκριμένο καλούπι αλλά γεννιέται από μια εσωτερική δύναμη και από ένα πάθος για έκφραση των στοιχείων που είναι δύσκολο να ειπωθούν με τη μορφή ενός συλλογισμού.

6. Βιβλιογραφία.

Argibay, M., Celorio G., Celorio J. (1997). «Educación para el Desarrollo. El espacio olvidado de la cooperación», Cuadernos de trabajo de Hegoa, 19, 17-22.

Βέλτσος Γ. (1998). «Juger le gout trés moderne. Μια «αισθητική κρίση» της μεταμοντέρνας συνθήκης: η μη-κοινωνιολογία», επιμέλεια χ.ο., *Μοντέρνο Μεταμοντέρνο,* Αθήνα, Σμίλη.

Benjamin, W. (1978). «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του» στο *Δοκίμια για την τέχνη*, Αθήνα, Κάλβος

Blanca, F. Q. (2004). «Arte y Activismo», «Intervenciones Artísticas en el Espacio Urbano», «Conclusiones» στο *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995.* Tesis PhD.
On-line στη διεύθυνση: http://eprints.ucm.es/1754/ (τελευταία πρόσβαση: 07-04-2013)

Δασκαλοθανάσης Ν. (2004). *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο αιώνα ως τον 21ο αιώνα,* Αθήνα, Άγρα.

Dufour K. (2010). «Art as Activism, Activism as Art», *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies,* 24, 157-167.

Fischer, E. (1979). «Η λειτουργία της τέχνης», «Τέχνη και καπιταλισμός», «Η απώλεια και η ανακάλυψη της πραγματικότητας» στο *Η αναγκαιότητα της τέχνης,* Αθήνα, Θεμέλιο.

Freeland, C. (2005). *Μα είναι αυτό τέχνη;*, Αθήνα, Πλέθρον.

Hazelwood A. «Artists and Activism- 1930s to Today», ArtBusinessss.com

On-line στη διεύθυνση: http://www.artbusiness.com/art-artist-activism-protest-history-demonstration.html (τελευταία πρόσβαση: 07-04-2013)

Καστοριάδης Κ. (2007). «Κοινωνικός μετασχηματισμός και πολιτισμική δημιουργία», «Η ασχήμια και το θετικό μίσος του ωραίου», «Παράθυρο στο Χάος» στο *Παράθυρο στο Χάος*, Αθήνα, Ύψιλον.

Καφέτση, Ά. (1998). «Μεταμοντερνισμός και μεταπρωτοπορία ως αντιμοντερνικότητα. Ένα παιχνίδι προθέσεων;», επιμέλεια χ.ο., *Μοντέρνο Μεταμοντέρνο,* Αθήνα, Σμίλη.

Κενανίδου Μ. (2008). «Σύγχρονη τέχνη και δημόσιος χώρος», *Intellectum*, 4, 35-40.

Κονδύλης Π. (2007). «Τέχνη και Πολιτισμός στη Μαζική Δημοκρατία» στο *Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού*, Αθήνα, Θεμέλιο.

Negash, G. (2004). «Art Invoked: A Mode of Understanding and Shaping the Political», *International Political Science Review,* 25, 185-201.

Πελεγρίνης, Θ. (1998). «Η εποχή των ανθρωπολόγων» στο *Οι Πέντε Εποχές της Φιλοσοφίας,* Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.

Πουλόπουλος, Χ. (2013). «Ζωγραφίζοντας στα συντρίμμια της φυλακής», ΠαραλληλοΓράφος http://parallhlografos.wordpress.com/2013/02/27/z%CF%89%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B6%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%B1-%CF%83%CF%85%CE%BD%CF%84%CF%81%CE%AF%CE%BC%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%86%CF%85%CE%BB%CE%B1/ (τελευταία πρόσβαση: 14-05-2013)

Revault D' Allonnes, O. (1998). «Μικρή ιστορία της λέξης μεταμοντέρνο», επιμέλεια χ.ο., *Μοντέρνο Μεταμοντέρνο,* Αθήνα, Σμίλη.

Σόρογκας, Σ. (1998). «Ο Μεταμοντερνισμός και εμείς», επιμέλεια χ.ο., *Μοντέρνο Μεταμοντέρνο,* Αθήνα, Σμίλη.

Tolstoy L. (1994). *Τι είναι τέχνη,* Αθήνα, Printa.

Τραμπούλης, Θ. (2012). «Κατάσταση ρευστότητας και πολιτική ανάγκη», *Unfollow,* 10, 112-115.

Φραγκονικολόπουλος Χ. & Μπαλτζής Α. (2006). «Παρεμβατική τέχνη, κοινωνικά κινήματα και μέσα μαζικής επικοινωνίας». Ανακοίνωση στο συνέδριο Πολιτισμός των ΜΜΕ.

Wind E. (1986). *Τέχνη και Αναρχία,* Αθήνα, Νεφέλη.

Ζενάκος, Α. (2012). «Ένας πνευματικός καινούργιος κόσμος», *Unfollow,* 08, 12-13.

Ζενάκος, Α. (2012). «Οι ενεργοί πολίτες και οι δημιουργικοί απελπισμένοι», *Unfollow,* 09, 112-115.

Ζορμπαλάς Σ. (1984). *Τέχνη και Κοινωνία,* Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή.