



01

Το έργο της Ayşe Erkmen, «On Water», εμπορευματοκιβώτια, δοκοί χάλυβα, σχάρες χάλυβα, 6.400x640 εκ. διάδρομος, στην έκθεση *Skulptur Projekte Münster* του 2017, Μύνστερ. Ευγενική παραχώρηση: LWL–Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster/Henning Rogge. © Ayşe Erkmen.

ΕΛΕΑΝΑ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ

Δρ Ιστορίας της Τέχνης και Επιμελήτρια

Ο ΠΛΑΝΗΣ (FLÂNEUR), ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΙΚΗ φιγούρα στους στοχασμούς του Charles Baudelaire, ενσαρκώθηκε στο πρόσωπο του ζωγράφου Constantin Guys. Επηρεασμένος από τον Edgar Allan Poe¹ (εικ. 3), ο Baudelaire εμπνέεται την αινιγματική φιγούρα του πλάνητος, του περιπλανώμενου στις παρισινές στοές. Η εν μέρει πραγματική, εν μέρει μυθιστορηματική φιγούρα του flâneur θα αποτελέσει στη συνέχεια αντικείμενο μελέτης πολλών θεωρητικών, με κυριότερο τον Walter Benjamin, αλλά και πηγή έμπνευσης πλήθους εικαστικών, από τα σπάργανα του μοντέρνου κινήματος έως και την κυριαρχία του μεταμοντέρνου².

Ο flâneur σε λεξικά της εποχής είναι ο άσκοπα περιπλανώμενος αλλά και ο άεργος, ο ματαιόσχολος³. Για τον Baudelaire όμως, ο πλάνης είναι ο «ήρωας της μοντέρνας ζωής»⁴. Παρότι ο ποιητής δεν αποσαφηνίζει επαρκώς τον ηρωισμό του πλάνητος, τον υπαινίσσεται σαφώς βάσει των χαρακτηριστικών που του αποδίδει. Και ποια είναι αυτά συνοπτικά;

Από τα κυριότερα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τον πλάνητα είναι η αβίαστη κίνησή του.

Γύρω στο 1840 οι flâneurs άρχισαν να βγάζουν βόλτα χελώνες στις παρισινές στοές, προσαρμόζοντας με αυτό τον τρόπο την ταχύτητά τους στην ταχύτητα του ζώου. Η «μόδα» αυτή διήρκεσε για ένα σύντομο χρονικό διάστημα αλλά

είναι ενδεικτική του αβίαστου περιπάτου του πλάνητος. Και παρότι σε μια πρώτη ανάγνωση η νωχελική κίνησή του ίσως δικαιολογεί την αρνητική χροιά της ερμηνείας του όρου στα λεξικά της εποχής, εντέλει η συνειδητή άνεσή του συμβολίζει κάτι πολύ βαθύτερο. Ο πλάνης, διατηρώντας την αυτοτέλειά του στην κίνηση, ουσιαστικά αρνείται να υποταχθεί στις συνθήκες που υπαγορεύει η βιομηχανική κοινωνία. Η βιομηχανική κοινωνία, από τον 18ο αιώνα και εξής, διέπεται από ολοένα και μεγαλύτερες ταχύτητες κίνησης, επικοινωνίας, προόδου, τεχνολογίας, ακόμα και σκέψης. Το να σταθεί κάποιος ενάντια σε αυτή την ορμή του εκβιομηχανισμού και της αστικοποίησης δεν μπορεί να θεωρηθεί πράξη αδυναμίας αλλά ακριβώς το αντίθετο, συνειδητή αντίσταση στις σαρωτικές συνέπειες του φαινομένου. Ο πλάνης είναι ο «ήρωας της μοντέρνας ζωής» γιατί καταφέρνει να επιβιώσει της αφομοίωσης που αυτή συνεπάγεται.

Πέραν αυτού, και σύμφωνα με τον κριτικό τέχνης και δοκιμιογράφο Jonathan Crary: «Η δυτική νεωτερικότητα από τον 19ο αιώνα απαιτεί τα άτομα να καθορίζουν και να διαμορφώνουν τα ίδια τον εαυτό τους, σύμφωνα με την ικανότητά τους για προσοχή, δηλαδή για απεμπλοκή από ένα ευρύτερο πεδίο έλξης, είτε οπτικό είτε ακουστικό, για χάρη της απομόνωσης ή εστιάζοντας σε έναν μειωμένο αριθμό ερεθισμάτων»⁵. Κατά

Αν ο πλάνης του 19ου αιώνα είναι, όπως γράφει ο Baudelaire, ο «ήρωας της μοντέρνας ζωής», τότε η αντιβολή του με τον σύγχρονο φιλότεχνο αναδεικνύει τον δεύτερο σε «ήρωα της μεταμοντέρνας κατάστασης». Στο άρθρο εξετάζεται η έννοια της περιπλάνησης και γίνεται αναφορά σε σημαντικές εκθέσεις, όπου οι αντισυμβατικές εκθεσιακές πρακτικές που εφαρμόστηκαν προϋπέθεταν την περιπλάνηση του θεατή.

ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗ

— Από τον Baudelaire στη σύγχρονη μουσειακή εμπειρία

τον Crary η νεωτερικότητα δρα στην πραγματικότητα διασπαστικά, διαλύοντας το όλον σε θραύσματα. Ο μοντέρνος παρατηρητής δεν είναι πια μόνο θεατής, η παρατήρηση δεν περιορίζεται μόνο στο βλέμμα, δεν είναι παθητική. Η λειτουργία της θέασης εξαρτάται πλέον από την πολύπλοκη ψυχosύνθεση του παρατηρητή, είναι επιλογή, μέρος της ελευθερίας και της προσωπικότητας του ατόμου. Στην καπιταλιστική κοινωνία, η προσοχή και η διάσπαση της προσοχής ωθούνται σε νέα όρια, με την ατελείωτη σειρά νέων πηγών διέγερσης, νέων ροών πληροφορήσης, νέων εικόνων που βομβαρδίζουν την καθημερινότητα των ανθρώπων. Η νέα «προσοχή», μια επιλεκτική προσοχή που εξισώνεται με τη βούληση, έρχεται να αντικρούσει την έννοια της προσοχής του 18ου αιώνα, μιας παθητικής μορφής προσοχής που κατά κάποιον τρόπο αποκαθιστούσε τη σταθερότητα των αντικειμένων. Τελικά, η προσοχή, ως ενεργητική πράξη και όχι πλέον ως παθητική θέαση, χαρακτηρίζει τον μοντέρνο άνθρωπο. Ως εκ τούτου, συμπεραίνουμε ότι ο πλάνης, στις κύριες ικανότητες του οποίου ανήκουν η παρατηρητικότητα⁶ και η οξυμμένη προσοχή, αποτελεί κοινωνικό της νεωτερικότητας.

Μέσω της περιπλάνησης και της παρατηρητικότητάς του ο flâneur, στη μεγαλούπολη του Παρισιού του 19ου αιώνα, συλλαμβάνει το εφήμερο⁷ της μοντέρνας εμπειρίας. Για τον Baudelaire, καθήκον του πλάνητος ή του καλλιτέχνη —καθώς οι δύο ιδιότητες εξισώνονται— είναι να μπορέσει να αποσπάσει από τη μόδα το ποιητικό, από το εφήμερο το αιώνιο. Γι' αυτό και ο ποιητής απομυθοποιεί την τέχνη που υμνεί το παρελθόν, τους κλασικούς, τους ρομαντικούς, το Salon⁸, και εξυμνεί μια τέχνη μοντέρνα και πρωτοποριακή, μια τέχνη που συμβαδίζει με τη σύγχρονη του ζωή, όπως αυτή αποτυπώνεται στους καμβάδες του Manet (εικ. 2) και των ιμπρεσιονιστών (εικ. 4, 5).

Ο χώρος του πλάνητος είναι οι παρισινές στοές, οι οποίες θα φιλοξενήσουν τη «φαντασμαγορία»⁹ του flâneur, έως ότου εκλείψουν. Στην εξαφάνιση των στοών συνέβαλε η μεταμόρφωση του Παρισιού από τον πολεοδόμο Haussmann, η οποία υλοποιήθηκε από το 1853 έως το 1870. Ο μποντλερικός πλάνης αναγκάστηκε να στερηθεί τις αγαπημένες του στοές και να μετακινηθεί έξω στο δρόμο, στο λαβύρινθο της μεγαλούπολης, και τελικά να εκλείψει ή να μετεξελιχθεί σε κάτι άλλο.

Δεν μπορεί συνεπώς να υπάρξει πλέον πλάνης με την αρχική έννοια και την ιδιότητα που του προσέδωσε ο Baudelaire. Μεταγενέστερες

εμφανίσεις του περιπλανώμενου σε διαφορετικές ιστορικοκοινωνικές συνθήκες φέρουν μόνο κάποια από τα στοιχεία που χαρακτήριζαν τον μποντλερικό πλάνητα. Συγκεκριμένα, και σύμφωνα με την αφήγηση του Walter Benjamin, ο πλάνης συσχετίζεται με και εξελίσσεται σε φυσιολόγο, ντετέκτιβ, ρακοσυλλέκτη, αρχαιολόγο, φιλότεχνο. Στον Benjamin, η πρακτική της περιπλάνησης ξεπερνά τα όρια που έθεσε ο Baudelaire και αποτελεί ένα εργαλείο εννοιολογικής ερμηνείας της μοντέρνας ζωής.

Η ενεργητική θέαση και ο περιπλανώμενος φιλότεχνος

Όπως μόλις είδαμε, ο πλάνης σχετίζεται με τον φιλότεχνο ήδη στην αφήγηση του Benjamin. Η θέαση του έργου τέχνης, όμως, δεν είναι πλέον παθητική. Ο «θάνατος» του συγγραφέα, κατά τον Roland Barthes¹⁰, έχει ως αποτέλεσμα τον δυναμικό επαναπροσδιορισμό του αναγνώστη, του θεατή. Πολλά από τα σύγχρονά μας έργα ολοκληρώνονται με την παρουσία του θεατή, ο θεατής δεν τα βλέπει απλά αλλά, όπως υποστηρίζει ο Umberto Eco στο *Ανοιχτό έργο*¹¹ του, τα χρησιμοποιεί.

Παλαιότερα, ένα έργο τέχνης χαρακτηριζόταν «καλό» αν ήταν αισθητικά άρτιο, αν πληρούσε τους «κανόνες» —θεματικούς, υφολογικούς, τεχνικούς— που όριζε η κάθε εποχή. Ξεκινώντας από τις δεκαετίες του '50 και του '60, ένα εικαστικό έργο μπορούσε να θεωρηθεί «επιτυχημένο» εάν ήταν εννοιολογικά βάσιμο. Σήμερα, η υπέρτατη αναγνώριση είναι ότι ένα έργο «λειτουργεί καλά σε έναν συγκεκριμένο χώρο»¹². Σύμφωνα με αυτή την άποψη, η εντοπιότητα του έργου, ο τρόπος έκθεσής του και η ενεργή συμμετοχή του κοινού στην πρόσληψή του παίζουν καθοριστικό ρόλο στην επιτυχία του. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο θεατής να συμμετέχει πλέον στην καλλιτεχνική διαδικασία, να πρέπει να κινηθεί, εκτοπίζοντας ουσιαστικά την ίδια την έννοια του «θεατή», εξελίσσοντας τη δραστηριότητα της θέασης σε συνολική αισθητηριακή εμπειρία. Πλέον, αντί της φορμαλιστικής εμπειρίας, όπου η επαφή με ένα ζωγραφικό συνήθως έργο αποτελούσε μια στιγμή «αισθητικής απολίθωσης»¹³, ο φιλότεχνος απαιτεί να βιώσει το ίδιο το ταξίδι. Το μοντέλο αυτό επηρεάζει αυτή καθαυτή τη συμπεριφορά του θεατή. Επιπροσθέτως, το μέσον της εγκατάστασης (εικ. 8, 11), καθώς και η έκθεση τέχνης σε εναλλακτικούς χώρους, αναπόφευκτα ξεπερνούν το μουσείο, συνδέουν το μουσείο με την πόλη και προσβλέπουν στην περιπλάνηση του θεατή.



02



03

02
Édouard Manet,
«L'Exposition
universelle, Paris 1867»
(1867), λάδι σε
μουσαμά, 108x196 εκ.,
Nasjonalmuseet for
kunst, arkitektur og
design, Όσλο.
Φωτ.: Børre Høstland.
© Nasjonalmuseet for
kunst, arkitektur og
design.

03
Το εξώφυλλο
του διηγήματος
του Edgar Allan Poe
The Man of the Crowd
από τον Harry Clarke,
όπως τυπώθηκε για
πρώτη φορά το 1923.



04



05



07



06

04

Gustave Caillebotte, «Paris Street; Rainy Day», 1877, λάδι σε μουσαμά, 212,2x276,2 εκ., Charles H. and Mary F.S. Worcester Collection, Art Institute of Chicago, Σικάγο (IL). © 2018. The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY/ Scala, Florence.

05

Auguste Renoir, «Bal du moulin de la Galette», 1876, λάδι σε μουσαμά, 131x175 εκ., Musée d'Orsay, Παρίσι. © Musée d'Orsay, Dist. RMN–Grand Palais / Patrice Schmidt.

06

Η αφίσα της έκθεσης *Les immatériaux* στο Κέντρο Georges Pompidou στο Παρίσι. © Centre Pompidou, 1985, γραφιστική σχεδίαση: Grafibus. Ευγενική παραχώρηση: Archives du Centre Pompidou.

07

Ο χάρτης της πόλης του Μύνστερ με τις τοποθεσίες των έργων της έκθεσης *Skulptur Projekte Münster* τα έτη 1977, 1987, 1997, 2007 και 2017. Ευγενική παραχώρηση: LWL–Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster/Henning Rogge.

Πρόδρομοι αυτής της μορφής τέχνης —ή μάλλον πρόσληψης της τέχνης— υπήρξαν αναμφίβολα οι Καταστασιακοί, οι οποίοι με το *dérive*, τη βασική τεχνική της ψυχογεωγραφίας τους, επεδίωξαν να ξαναγνωρίσουν την πόλη τους, να βιώσουν την πραγματική ζωή πέρα από το παραπλανητικό φίλτρο της κοινωνίας του θεάματος. Και όσον αφορά εκθέσεις που ευνοούν την περιπλάνηση του επισκέπτη —είτε αυτή πραγματοποιείται μέσα στο μουσείο είτε όχι— αρκεί να αναφερθούμε στις εκθεσιακές πρακτικές του Dorner, του Lissitzky ή του Szeemann που επενδύουν στη συμμετοχή του κοινού.

Κατά τον επιμελητή, κριτικό και ιστορικό τέχνης Hans Ulrich Obrist, υπάρχουν τρία βασικά είδη μεγάλων εκθέσεων σήμερα: «Από τη μία πλευρά, υπάρχει η σε μεγάλη κλίμακα διασπαρμένη έκθεση, όπου τα έργα θα πρέπει να αναζητηθούν σαν μια βελόνα στα άχυρα, αφήνοντας τον επισκέπτη να συμπεριφέρεται σαν χοίρος που ψάχνει για τρούφες. Η διαδραστικότητα περιορίζεται στην ανάγνωση του χάρτη. Η πράξη του βλέπειν γίνεται ένα απλό τσεκάρισμα του καταλόγου. Από την άλλη πλευρά, υπάρχει η blockbuster έκθεση η οποία είναι ακόμη πιο προβληματική καθώς επιχειρεί να παράσχει μια πανοπτική έρευνα. Πάντα υπάρχει ο κίνδυνος μια τέτοια έκθεση να φανεί επιτηδευμένη, δεδομένου ότι δεν λαμβάνει υπ' όψιν το γεγονός ότι η έκθεση είναι “μια αλήθεια που περιβάλλεται από πολλές άλλες αλήθειες, οι οποίες αξίζει να διερευνηθούν”. Η τρίτη επιλογή είναι η μεγάλης κλίμακας έκθεση ως περίπατος»¹⁴.

Η διαφορά του πρώτου με το τρίτο είδος, φαινομενικά μικρή αλλά καιρία, αφορά κυρίως την ελευθερία, τη συμμετοχή και εντέλει τη συμπεριφορά του θεατή. Σε μια έκθεση–περίπατο, ο θεατής διατηρεί την αυτοτέλειά του, ενώ στην πρώτη περίπτωση, στη μεγάλης κλίμακας «διασπαρμένη στο χώρο»¹⁵ έκθεση, ο θεατής νομίζει ότι περιπλανιέται, ενώ στην πραγματικότητα κατευθύνεται. Εδώ βλέπουμε πως η ταχύτητα και ο χρόνος παίζουν ξανά σημαντικό ρόλο στην περιπλάνηση, ουσιαστικά διαφοροποιώντας την από τη στρατευμένη πορεία. Η μεγάλης κλίμακας έκθεση–«κυνήγι», μέσω της καταχρηστικής οικειοποίησης της περιπλάνησης, εντέλει αποτελεί ένα τέχνασμα στα χέρια του ίδιου του μουσείου. Από την άλλη, η έκθεση–περίπατος αφήνει πραγματικά ελεύθερο το θεατή να διαγράψει τη δική του διαδρομή, να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα.

Κατά τον Obrist, ο καλύτερος τρόπος να γνωρίσουμε το μουσείο είναι να το βιώσουμε ως πε-

ρίπατο και να αντιληφθούμε την ιστορία, όχι πλέον γραμμικά, αλλά ως μια διαστρωμάτωση του χρόνου. Ο επιμελητής περνά από τη θεωρία στην πράξη με την έκθεση *Retrace your Steps: Remember Tomorrow*, που διοργανώθηκε το 1999 στο Sir John Soane's Museum στο Λονδίνο. Σε συνδυασμό με την ήδη υπάρχουσα συλλογή, η έκθεση σύγχρονων έργων τέχνης, από δημιουργούς που επηρεάστηκαν και ανταποκρίθηκαν στο χώρο και την ιστορία του Μουσείου, τονίζει αυτήν ακριβώς τη διαστρωμάτωση του χρόνου, ενώ η έκθεση μέσα στην έκθεση, το μουσείο μέσα στο μουσείο, ευνοεί την περιπατητική εμπειρία που προσβέυει ο επιμελητής.

Το μουσείο του αρχιτέκτονα και συλλέκτη Sir John Soane (1753–1837) στεγάζεται, από το 1833, στο σπίτι και εργαστήριό του και φιλοξενεί πολλά και πολύ διαφορετικά έργα, από αντίκες, πίνακες του Turner και του Hogarth, έως αρχιτεκτονικά σχέδια του ίδιου του Sir John Soane. Το μουσείο θυμίζει εκτεταμένο «δωμάτιο θαυμάτων» (Wunderkammer). Οι περισσότεροι από τους καλλιτέχνες που επιλέχθηκαν να συμμετάσχουν στο εγχείρημα απέφυγαν να διαταράξουν την ήδη υπάρχουσα έκθεση, σε σημείο πολλά από τα έργα να είναι σχεδόν αόρατα. Οι καλλιτέχνες που «συνομιλήσαν» με τον Sir John Soane είναι οι Douglas Gordon, Gilbert & George, Katharina Fritsch, Anish Kapoor, Richard Hamilton, οι αρχιτέκτονες Rem Koolhaas, Herzog & De Meuron και πολλοί άλλοι, ενώ στο πλαίσιο της έκθεσης φιλοξενήθηκαν στο μουσείο δύο ακόμα μικρά μουσεία, το Nano Museum και το The Museum of Jurassic Technology, καθώς και εκθέματα από ένα τρίτο μουσείο, το Invisible Museum. Η κατεύθυνση του «περιπάτου» του επισκέπτη δεν ήταν προκαθορισμένη, αλλά ο ριζωματικός, λαβυρινθώδης χώρος επέτρεπε πολλές διαφορετικές διαδρομές, πολλές διαφορετικές αναγνώσεις. Δεν υπήρχε σήμανση και στους θεατές δινόταν ένα πλάνο του χώρου που συμπεριλάμβανε και τις νέες προσθήκες. Η ιδιαίτερη αυτή έκθεση πραγματικά μετέτρεπε την εμπειρία του επισκέπτη στο μουσείο σε περίπατο, σε μια περιπλάνηση όχι τόσο μόνο μέσα στο χώρο αλλά, ακόμα περισσότερο, μέσα στο χρόνο. Η ιστορία που είχε βρει καταφύγιο στο σπίτι του Sir John Soane δεν είναι μια ιστορία γραμμική και συμβατική αλλά μια ιστορία ριζωματικής μορφής, όπου τα διαφορετικά στρώματα, της αρχαιότητας, του 19ου αιώνα ή της σύγχρονης εποχής, μπλέκονται μεταξύ τους, εμπλουτίζοντας την εμπειρία και αμφισβητώντας τις μουσειακές συμβάσεις.

08

Νίκη Καναγκίνη,
«Εν Οίκω», 1979.
Βιντεοεγκατάσταση
με προβολή του έργου
του Leonardo da Vinci
«Η Κυρία
με την Ερμίνα»,
μεταβλητές
διαστάσεις, Συλλογή
Κρατικού Μουσείου
Σύγχρονης Τέχνης,
Θεσσαλονίκη.
Ευγενική παραχώρηση:
ΚΜΣΤ.



08

09

Rasheed Araeen,
«Shamiyaana — Τροφή
για σκέψη: σκέψη
για αλλαγή»,
2016–2017. Συσσίτιο,
στέγαστρα
με γεωμετρικό
πάτσογουρκ,
μαγείρεμα, φαγητό.
Διαχείριση κουζίνας:
Οργάνωση Γη.
Πλατεία Κοτζιά,
Αθήνα. documenta 14
(2017). © documenta
archiv/Γιάννης
Χατζηασλάνης.

10

Anish Kapoor,
«Χωρίς τίτλο»,
2001–2005. Μάρμαρο,
θέση: συμβολή
πεζοδρόμου
Αποστόλου Παύλου και
οδού Αστεροσκοπείου,
στο πλαίσιο
της έκθεσης *Ο Μεγάλος
Περίπατος*, που
πραγματοποίησε
το ΕΜΣΤ από τις 17.7
έως τις 29.9.2006
κατά μήκος
του αρχαιολογικού
Μεγάλου Περιπάτου
της Ενοποίησης
Αρχαιολογικών Χώρων
και σε παρακείμενα
δημόσια και ιδιωτικά
κτίρια. Ευγενική
παραχώρηση: ΕΜΣΤ.



09



10



11

11

Eugenio Tibaldi,
«Χωρίς τίτλο», 2010.
Εγκατάσταση,
μεταβλητές
διαστάσεις, Συλλογή
Κρατικού Μουσείου
Σύγχρονης Τέχνης,
Θεσσαλονίκη.
Ευγενική παραχώρηση:
ΚΜΣΤ.

ταναλώνει παθητικά την τέχνη αλλά συμμετέχει
συνειδητά σε αυτήν προβάλλοντας τη δική του
ανάγνωση, είναι ο ήρωας της μεταμοντέρνας κα-
τάστασης, όπως ο πλάνης, που δεν επηρεάστηκε
από το ρυθμό της εκβιομηχάνισης, ήταν ο ήρωας
της μοντέρνας ζωής.

Οι «διασπαρμένες στο χώρο» (ή στην πόλη)
εκθέσεις, όπως η *Skulptur Projekte Münster*,
ήταν πολύ διαδεδομένες στα τέλη της δεκαετί-
ας του '80 και στις αρχές της δεκαετίας του '90.
Άλλα σημαντικά παραδείγματα ήταν η έκθεση
Chambres d'Amis του 1986 στη Γάνδη, σε επιμέ-
λεια Jan Hoet, ή η *Places with a Past* το 1991 στο
Τσάρλεστον της Αμερικής, με επιμελήτρια τη
Mary Jane Jacob. Και στην Ελλάδα τα τελευ-
ταία χρόνια έχουν γίνει αρκετές αξιόλογες προ-
σπάθειες υλοποίησης αντίστοιχων εκθέσεων, με
πιο σημαντικές ίσως την έκθεση *Ο Μεγάλος Πε-
ρίπατος* που οργανώθηκε το 2006 από το Εθνικό
Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, σε επιμέλεια Άν-
νας Καφέτση (εικ. 10, 12, 13), αλλά και την docu-
menta 14 που το 2017 φιλοξενήθηκε κατ' εξαίρε-
ση και στην Αθήνα (εικ. 9).

Les immatériaux

Μία από τις πιο σημαντικές και πρωτοποριακές
εκθέσεις που προϋπέθετε τον εναργή περιπλα-
νώσιμο φιλότεχνο για την ολοκλήρωσή της ήταν
η έκθεση *Les immatériaux* που επιμελήθηκαν οι
Jean-François Lyotard και Thierry Chaput το

επιμελητές παρουσίασαν ένα είδος οδηγού της
πόλης, που περιλάμβανε ένα συνοπτικό εισαγω-
γικό κείμενο και σύντομα λήμματα για κάθε έργο
ή παρέμβαση. Με την έκθεση των έργων γύρω
από την πόλη, οι επιμελητές εξασφάλισαν στην
πόλη διττό ρόλο. Η πόλη ναι μεν ήταν ο εκθεσι-
ακός χώρος, ήταν όμως και το αντικείμενο ανα-
φοράς¹⁷. Ο περιπλανώμενος φιλότεχνος γινόταν
μέρος της πόλης του Μύνστερ.

Ο επισκέπτης σχετίζεται συμβολικά με τον
πλάνητα και λόγω της κοινής τους αποστασι-
οποίησης¹⁸. Αυτό σημαίνει ότι για την τροπο-
ποίηση της πολιτισμικής συμπεριφοράς δεν αρ-
κεί μόνο να αλλάξει ο τόπος ή ο τρόπος με τους
οποίους η τέχνη έχει τεθεί στη διάθεση του κοι-
νού, αλλά θα πρέπει να επηρεαστεί και η ίδια η
συμπεριφορά του κοινού, και τελικά αυτή είναι η
ουσιαστική διαφορά μεταξύ του πρώτου και του
τρίτου είδους έκθεσης που αναφέρει ο Obrist. Η
διαφορά έγκειται στη συμπεριφορά του θεατή.
Αν ο θεατής εμμονικά προσπαθεί να βρει όλα
τα έργα της «διασπαρμένης στο χώρο» έκθεσης,
παρασύρεται, αφομοιώνεται, ενώ αν διατηρήσει
την απόστασή του και περιπλανηθεί ελεύθερα
μέσα στην πόλη, παρατηρώντας συγχρόνως και
την ίδια την πόλη, λειτουργεί όπως ο άνετος και
αποστασιοποιημένος πλάνης. Το σημείο αυτό
είναι καίριο και αποτελεί το βασικό επιχείρημα
του παρόντος άρθρου. Ο αποστασιοποιημένος
και ανεξάρτητος φιλότεχνος, αυτός που δεν κα-

Άλλες εκθέσεις που ευνοούν την περιπλά-
νιση του κοινού είναι εκείνες που επεκτείνου-
νται στην πόλη. Μία από τις πρώτες εκθέσεις
τέτοιου είδους ήταν η *Skulptur Projekte Münster*
στο Μύνστερ της Γερμανίας. Η έκθεση οργα-
νώθηκε για πρώτη φορά το 1977. Σε πειραμα-
τικό ακόμα στάδιο αποτελείτο από οκτώ υπαί-
θρια έργα, το 1987 όμως η έκθεση επεκτάθηκε
και περιλάμβανε περίπου 50 νέες παρεμβάσεις
στο αστικό περιβάλλον, ενώ το 1997 διευρύνθη-
κε και πάλι, και τότε παρουσιάστηκαν περίπου
80 σχέδια και μακέτες. Η έκθεση επαναλήφθη-
κε το 2007 και το 2017 (εικ. 1, 7).

Ειδικά στην έκθεση του 1987, οι επιμελητές
Kasper König και Klaus Bussmann εστίασαν
περισσότερο σε έργα που σχετίζονταν με την
πόλη και την ιστορία της. Κατά τη γνώμη τους,
«ο ιδανικός επισκέπτης της έκθεσης δεν είναι
αυτός που συμμετέχει στον διεθνή τουρισμό τέ-
χνης, αλλά ο πλάνης που άσκοπα κάνει βόλτες
στο Μύνστερ και παρακολουθεί την αλληλεπί-
δραση τέχνης και πόλης»¹⁶. Η έκθεση περιλάμ-
βανε πολλά στούντιο καλλιτεχνών, παρακά-
μπτοντας έτσι ακόμα περισσότερες εκθεσιακές
συμβάσεις. Επιπλέον, δεν υπήρχε καμία απαιτή-
ση να λειτουργούν τα έργα υποχρεωτικά ως σύ-
νολο, ούτε υπήρχε η παραμικρή πίεση προς το
«θεατή» να εντοπίσει αναγκαστικά το κάθε έργο,
πόσο μάλλον να ακολουθήσει κάποια συγκεκρι-
μένη διαδρομή. Αντί συμβατικού καταλόγου, οι

1985 στο Κέντρο Georges Pompidou στο Παρί-
σι. Η έκθεση (εικ. 6) ήταν μια προσπάθεια του
Lyotard να δώσει μορφή στη «μεταμοντέρνα
κατάσταση» την οποία ανέλυσε στο ομώνυμο
σύγγραμμά του¹⁹. Η έκθεση ήταν μια παρουσί-
αση φιλοσοφικών ιδεών και όχι μόνο έργων τέ-
χνης, και αυτή ήταν η μεγάλη πρωτοτυπία της:
«Η ιδέα της έκθεσης είναι φιλοσοφική. Κατ' αρ-
χάς θα θέσουμε ερωτήματα, και θα ενθαρρύνου-
με τους άλλους να θέσουν ερωτήματα, όχι μόνο
για την υλικότητα, αλλά και για τις σχέσεις της
υλικότητας»²⁰. Ο Lyotard δεν έμεινε σε μια
απλή παράθεση και παρουσίαση ιδεών, αλλά ορ-
γάνωσε μια έκθεση που ευνοούσε την περιπλά-
νιση του κοινού, όχι μόνο στο χώρο, αλλά και
στη σκέψη, μία έκθεση που «φιλοσοφούσε»²¹.

Στη δομή της η έκθεση είχε τη μορφή λαβύ-
ρινθου όπου οι θεατές αφίνονταν ελεύθεροι να
περιπλανηθούν, χωρίς προδιαγεγραμμένη δι-
αδρομή, συχνά κινδυνεύοντας να μην βρουν
την έξοδο²². Οι μόνες οδηγίες ήταν το ακουστι-
κό υλικό που δινόταν στους συμμετέχοντες, το
οποίο κάθε άλλο παρά τους καθοδηγούσε μέσα
στην έκθεση. Το ακουστικό υλικό δεν είχε δομή,
αλλά αποτελείτο από αποσπάσματα λογοτεχνι-
κών και φιλοσοφικών κειμένων, τα οποία δεν
σχετίζονταν ακριβώς με τα εκθέματα που συνα-
ντούσαν στην πορεία τους οι επισκέπτες. Δεν
υπήρχε ξεναγός, ούτε κατάλογος. Την έκθεση
συνόδευαν μόνο δύο εκδόσεις, η μία με ενός



12
Christian Boltanski, «Ο ακριβής χρόνος (Για την Μπία Ντάβου)», 2006. Εγκατάσταση, στο πλαίσιο της έκθεσης *Ο Μεγάλος Περίπατος* που πραγματοποιήσε το ΕΜΣΤ από τις 17.7 έως τις 29.9.2006 κατά μήκος του αρχαιολογικού Μεγάλου Περιπάτου της Ενοποίησης Αρχαιολογικών Χώρων και σε παρακείμενα δημόσια και ιδιωτικά κτίρια. Ευγενική παραχώρηση: ΕΜΣΤ.

τύπου ημερολόγιο της οργάνωσης της έκθεσης και μεμονωμένες κάρτες, η δεύτερη με τα αποτελέσματα ενός φιλοσοφικού πειράματος του Lyotard. Όσον αφορά τα εκθέματα, υπήρχαν κάποια έργα τέχνης, αλλά στην πλειονότητά τους ήταν λέξεις, κείμενα, σύμβολα, ήχοι και τεχνολογικά αντικείμενα.

Για την ολοκλήρωση της έκθεσης οι Lyotard και Charut βασίστηκαν σε ένα ενεργητικό κοινό, καθώς δήλωσαν ότι σκοπός τους ήταν να θέσει ο ίδιος ο επισκέπτης ερωτήματα, να προβληματιστεί κατά τη διάρκεια, αλλά και μετά την έκθεση: «Ο σκοπός της έκθεσης είναι ακριβώς αυτός: να διεγείρει τον προβληματισμό των επισκεπτών και το άγχος τους για τη μεταμοντέρνα κατάσταση μέσω των ερωτημάτων που θέτει»²³. Ο Lyotard συνεπώς, όπως και οι Obrist, König και Bussmann, δεν θεωρούν τον επισκέπτη της έκθεσης «ένα μάτι», κάτι που θεωρείται δεδομένο στο μοντερνισμό, αλλά «ένα σώμα σε κίνηση»²⁴.

Συμπεράσματα

Ολοκληρώνοντας την επιχειρηματολογία μας, συμπεραίνουμε τελικά ότι ο διορατικός περιπλανώμενος μπορεί να δώσει νόημα και να ερμηνεύσει αυτό που φαίνεται ασυνάρτητο και αποσπασματικό. Παρατηρεί και προσδίδει βαρύτητα στο φευγαλέο, στα καθημερινά φαινόμενα της πόλης, στα απορριφθέντα συντρίμ-

ια μιας κοινωνίας του θεάματος. Ο εναργής περιπλανώμενος απαιτεί άνεση χώρου και η κίνησή του είναι αβίαστη, όχι αγχώδης. Δεν περιπλανιέται από ανάγκη ή εμμονή, αλλά από επιλογή.

Αντίστοιχα, ο σύγχρονος περιπλανώμενος φιλότεχνος απολαμβάνει την εμπειρία που του προσφέρει η τέχνη και η έκθεσή της, χωρίς να υποτάσσεται σε προδιαγεγραμμένες διαδρομές ή σε χρονικά και υφολογικά πλαίσια. Ο περιπλανώμενος που διατηρεί την αυτοτέλεια και την ανεξαρτησία του και δεν αφομοιώνεται (στο μέτρο πάντα του εφικτού) από τους ρυθμούς της βιομηχανικής μητρόπολης του ύστερου παγκοσμιοποιημένου καπιταλισμού αποτελεί τον ήρωα της μοντέρνας κατά τον 19ο αιώνα, έπειτα μεταμοντέρνας ζωής. Η ελεύθερη περιπλάνηση του πλάνητος και του εναργούς μεταμοντέρνου φιλότεχνου αποτελεί εναλλακτική της συμβατικής, σχεδόν μηχανικής κίνησης μέσα στον «λευκό κύβο»²⁵. Η περιπλάνησή του συνιστά μέθοδο αντίστασης στην αφομοίωση που συνεπάγεται η σύγχρονη ζωή και τρόπο διατήρησης της ταυτότητας και της αυτονομίας του σύγχρονου σκεπτόμενου ανθρώπου σε μια εποχή όπου η ταυτότητα χάνεται στο πλήθος, στην τεχνολογία, στον διαδικτυακό ιστό, και όπου η αυτονομία ισοπεδώνεται από την παγκοσμιοποίηση και τις ασύλληπτες ταχύτητες προόδου, επικοινωνίας και κίνησης.

13

Thomas Hirschhorn, «U-Lounge», 2003. Εγκατάσταση, στο πλαίσιο της έκθεσης *Ο Μεγάλος Περίπατος* που πραγματοποίησε το ΕΜΣΤ από τις 17.7 έως τις 29.9.2006 κατά μήκος του αρχαιολογικού Μεγάλου Περιπάτου της Ενοποίησης Αρχαιολογικών Χώρων και σε παρακείμενα δημόσια και ιδιωτικά κτίρια. Ευγενική παραχώρηση: ΕΜΣΤ.



Σημειώσεις

- 1 Συγκεκριμένα από το διήγημα του Poe *Ο άνθρωπος του πλήθους* (*The Man of the Crowd*, 1840), το οποίο μετέφρασε στα γαλλικά ο Baudelaire.
- 2 Από τον Manet και τους ιμπρεσιονιστές, στους σύγχρονους Francis Alÿs, Sophie Calle, Janet Cardiff.
- 3 Όπως αναφέρεται στο Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, 8, Administration du Grand dictionnaire universel, Παρίσι 1872, σ. 436.
- 4 Baudelaire 1964, σ. 4.
- 5 Crary 1999, σ. 1.
- 6 Λόγω της οξυμμένης του παρατηρητικότητας ο πλάνης, κατά τον Benjamin, εξισώνεται με το φυσιολόγο και τον ντετέκτιβ.
- 7 Baudelaire 1964, σ. 3.
- 8 Το Salon, ή αλλιώς Salon de Paris, ήταν η επίσημη έκθεση τέχνης της Académie des Beaux-Arts στο Παρίσι, την οποία χρηματοδοτούσε η γαλλική κυβέρνηση. Ξεκίνησε το 1667 όταν ο Λουδοβίκος ΙΔ΄ χρηματοδότησε μια έκθεση έργων των μελών της Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Πήρε το όνομά του από το Salon d'Apollon του Λούβρου στο Παρίσι, όπου φιλοξενούνταν η έκθεση. Μετά το 1737 το Salon έγινε τακτικό, ετήσιο γεγονός και
- 9 Ο όρος «φαντασμαγορία» (phantasmagoria), ή «φαντασμαγορία του εμπορεύματος» έχει πολλακίς αναφερθεί από τον Baudelaire και στη συνέχεια εκτενώς αναλυθεί από τον Benjamin για να περιγράψει την ατμόσφαιρα των παρισινών στοών, όπως αυτή υποβάλλεται σε μια κοινωνία καταναλωτισμού.
- 10 Barthes 1973.
- 11 «Η ποιπτική του “έργου εν κινήσει” (και εν μέρει “ανοιχτού” έργου), θέτει σε τροχιά μια νέα μηχανική αισθητικής αντίληψης, μια διαφορετική θέση για το καλλιτεχνικό προϊόν στη σύγχρονη κοινωνία. Ανοίγει μια νέα σελίδα στην κοινωνιολογία και την παιδαγωγική και ένα νέο κεφάλαιο στην ιστορία της τέχνης. Εγείρει νέα πρακτικά προβλήματα με το να οργανώνει νέες επικοινωνιακές καταστάσεις. Εν ολίγοις, εγκαθιδρύει μια νέα σχέση ανάμεσα στην ενατένιση και τη χρησιμοποίηση ενός έργου τέχνης», Eco 1989, σ. 22–23.
- 12 Greenberg κ.ά. 1996, σ. 116.
- 13 *Στο ίδιο*, σ. 122.
- 14 Obrist 1997, σ. 86–90.
- 15 Η Mary Jane Jacob χαρακτηρίζει αυτού του

το 1748 εισήχθη το σύστημα επιλογής της κριτικής επιτροπής.
Ο όρος «φαντασμαγορία» (phantasmagoria), ή «φαντασμαγορία του εμπορεύματος» έχει πολλακίς αναφερθεί από τον Baudelaire και στη συνέχεια εκτενώς αναλυθεί από τον Benjamin για να περιγράψει την ατμόσφαιρα των παρισινών στοών, όπως αυτή υποβάλλεται σε μια κοινωνία καταναλωτισμού.
Barthes 1973.
«Η ποιπτική του “έργου εν κινήσει” (και εν μέρει “ανοιχτού” έργου), θέτει σε τροχιά μια νέα μηχανική αισθητικής αντίληψης, μια διαφορετική θέση για το καλλιτεχνικό προϊόν στη σύγχρονη κοινωνία. Ανοίγει μια νέα σελίδα στην κοινωνιολογία και την παιδαγωγική και ένα νέο κεφάλαιο στην ιστορία της τέχνης. Εγείρει νέα πρακτικά προβλήματα με το να οργανώνει νέες επικοινωνιακές καταστάσεις. Εν ολίγοις, εγκαθιδρύει μια νέα σχέση ανάμεσα στην ενατένιση και τη χρησιμοποίηση ενός έργου τέχνης», Eco 1989, σ. 22–23.
Greenberg κ.ά. 1996, σ. 116.
Στο ίδιο, σ. 122.
Obrist 1997, σ. 86–90.
Η Mary Jane Jacob χαρακτηρίζει αυτού του

είδους τις εκθέσεις ως «scattered site», στο άρθρο της «Making History in Charleston», βλ. Jacob 1991, σ. 5. Μεταφράζουμε τον όρο ως «διασπαρμένες στο χώρο» εκθέσεις.
Marincola 2006, σ. 34.
Greenberg κ.ά. 1996, σ. 128.
Κατά τον Baudelaire ο πλάνης είναι κάποιος που το επάγγελμα και το πάθος του είναι να γίνει ένα με το πλήθος, παραμένοντας όμως αποστασιοποιημένος, ανεξαρτητοποιημένος, ακόμα και κρυμμένος από το πλήθος (Baudelaire 1964).
Lyotard 2008.
Greenberg κ.ά. 1996, σ. 160.
Rajchman 2009.
Heinich 2009.
Greenberg κ.ά. 1996, σ. 165.
Στο ίδιο, σ. 167.
Ο όρος «white cube» αναφέρεται σε μια συγκεκριμένη αισθητική του εκθεσιακού χώρου που υιοθετήθηκε στις αρχές του 20ού αιώνα και χαρακτηρίζεται από την τετράγωνη ή επιμίκη κάτοψη της γκαλερί, λευκούς τοίχους και μια πηγή φωτός συνήθως από ψηλά.

Βιβλιογραφία

Barthes 1973: Barthes Roland, *Mythologies*, μτφρ. Annette Lavers, Paladin, Λονδίνο 1973.
Baudelaire 1964: Baudelaire Charles, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, μτφρ.–επιμ. Jonathan Mayne, Phaidon, Λονδίνο/Νέα Υόρκη 1964.
Benjamin 1997: Benjamin Walter, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, μτφρ. Harry Zohn, Verso, Λονδίνο 1997.
Buck–Morss 2009: Buck–Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν: Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο εργασίας περί στοών*, μτφρ. Μανόλης Αθανασάκης, επιμ. Αριστείδης Μπαλτάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2009.
Crary 1999: Crary Jonathan, *Suspensions of Perception; Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT Press, Κέιμπριτζ 1999.
Debord 1986: Debord Guy, *Η κοινωνία του θεάματος*, μτφρ. Πάνος Τσαχαγέας / Νίκος Β. Αλεξίου, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1986.
Eco 1989: Eco Umberto, *The Open Work*, Harvard University Press, Βοστώνη 1989.
Greenberg κ.ά. 1996: Greenberg Reesa / Ferguson Bruce W. / Nairne Sandy (επιμ.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, Λονδίνο 1996.
Heinich 2009: Heinrich Natalie, «Les immatériaux Revisited: Innovation in Innovations», *Tate Papers* 12 (φθινόπωρο 2009), www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/les-immateriaux-revisited-innovation-innovations (τελευταία πρόσβαση: 3.2.2018).
Jacob 1991: Jacob Mary Jane (επιμ.), *Places with a Past*, Rizzoli, Νέα Υόρκη 1991.
Καφέτση 2006: Καφέτση Άννα, *Ο Μεγάλος Περίπατος*, Υπουργείο Πολιτισμού, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα 2006.
Skulptur Projekte Archive: LWL–Museum für Kunst und Kultur, *Skulptur Projekte Archive*, www.skulptur-projekte-archiv.de (τελευταία πρόσβαση: 4.2.2018).
Lyotard 2008: Lyotard Jean–François, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 2008 (γαλλ. έκδ.: *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les Éditions de Minuit, Παρίσι 1979).
Marincola 2006: Marincola Paula (επιμ.), *What makes a great Exhibition?*, Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia Center for

Arts and Heritage, Reaction Books, University of Chicago Press, ΗΠΑ και Καναδάς 2006.
Musgrave 2000: Musgrave David, «Retrace your Steps: Remember Tomorrow», *Art Monthly* 233 (Φεβρουάριος 2000), σ. 27–29.
Obrist 1997: Obrist Hans–Ulrich, «In the Midst of Things, at the Centre of Nothing», στο Anna Harding (επιμ.), *Curating the Contemporary Art Museum and Beyond* (Art & Design Profile, 52), Academy Group Ltd., Λονδίνο 1997, σ. 86–90.
Obrist 1999: Obrist Hans–Ulrich, «Retrace your Steps: Remember Tomorrow: An Exhibition in Sir John Soane's Museum», *Parkett* 57 (1999), σ. 185–188.
Rajchman 2009: Rajchman John, «Les immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions», *Tate Papers* 12 (φθινόπωρο 2009), www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/les-immateriaux-or-how-construct-history-exhibitions (τελευταία πρόσβαση: 3.2.2018).
Σπυροπούλου 2007: Σπυροπούλου Α. (επιμ.), *Walter Benjamin, Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2007.