

Σπύρος Πολυμέρης

Εισήγηση με τίτλο

«Εμπόρευμα-Φετίχ-Τέχνη: ένα νόμισμα, τρεις όψεις»

στην Εκδήλωση

«Το Λυκόφως των Θεών: το Κεφάλαιο-Φετίχ

Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αίθουσα Σ. Καράγιωργα II

3 Μαρτίου 2022

Ο Paul Gauguin είχε περιεκτικά οριοθετήσει το ρόλο της τέχνης: *«η τέχνη είναι είτε επανάσταση είτε λογοκλοπή»*.

Σε συνέχεια του παραπάνω αποφθέγματος, ο Αμερικάνος κριτικός του φιλμ και του βίντεο Gene Youngblood καταθέτει την άποψη του: *«όλη η τέχνη είναι πειραματική, διαφορετικά δεν είναι τέχνη»*.

Σε μια ποιητική εκδοχή, ο Νίκος Καρούζος, ο σπουδαίος ποιητής, δηλώνει: *«η τέχνη είναι ένας ελιγμός ευτυχίας ώστε να υπάρχουμε κάπως αναπαυτικά δυστυχισμένοι»*.

Αποτελεί λοιπόν η τέχνη ένα πεδίο επαναστατικό, πειραματικό και ποιητικό που καταφέρνει και μας απομακρύνει προσωρινά από τη μελαγχολία της ύπαρξης μας.

Η τέχνη που γίνεται φετίχ - βλέπε καθιερωμένα έργα όπως η Μόνα Λίζα του Ντα Βίντσι ή οι Δεσποινίδες της Αβινιόν του Πικάσο -, γίνεται εμπόρευμα που συλλέγεται, αποθηκεύεται, πωλείται και αγοράζεται. Μπορεί να συμβαίνει όμως και το αντίστροφο. Το εμπόρευμα μπορεί να γίνεται φετίχ, όπως θα δούμε στη συνέχεια, και τελικά να υιοθετείται από την τέχνη.

Σε τρεις σύντομες ενότητες θα δούμε αυτή την αλληλουχία των σχέσεων.

Ενότητα Ι

Το χρηματιστήριο της Τέχνης

Ο Peter Drucker, ένας από τους κορυφαίους θεωρητικούς του μάνατζμεντ, είχε αποφανθεί πως οτιδήποτε δεν μπορούμε να το μετρήσουμε δεν μπορούμε και να το διαχειριστούμε. Θα το παραφράσω λέγοντας ότι, οτιδήποτε δεν μπορούμε να το μετρήσουμε δεν μπορούμε να το πουλήσουμε.

Η τέχνη, λοιπόν, πέραν της υλικής της υπόστασης, ενσωματώνει έννοιες και ιδέες, μετατρέποντας το καλλιτεχνικό έργο σε αγαθό, ικανό πλέον να είναι εμπορεύσιμο. Τα έργα τέχνης, όμως, δεν στέκουν σε ένα δικό τους σύμπαν. Αλληλεπιδρούν με τον «πραγματικό» κόσμο και ιδιαίτερα με αυτόν της οικονομίας. Με την αλληλεπίδραση με την παγκόσμια οικονομία, η τέχνη υπόκειται σε εξωτερικές μετρήσεις αξιολόγησης, καθώς σε κάθε έργο αποδίδεται μια τιμή, η οποία ούτε σταθερή είναι ούτε προκύπτει ως αποτέλεσμα εφαρμογής αντικειμενικών κριτηρίων.

Συνεπώς, η ιδιαιτερότητα του καλλιτεχνικού έργου δεν οφείλεται στο γεγονός ότι δεν ανήκει στην αγορά αλλά στο ότι συνιστά μια υπο-αγορά της παγκόσμιας οικονομίας με τα πολύ δικά της χαρακτηριστικά. Τα έργα τέχνης ενσωματώνουν άυλα στοιχεία, έννοιες και ιδέες, στοιχεία που δύσκολα μπορούν να μετρηθούν. Ωστόσο, από τη στιγμή που αποκτούν οικονομική αξία στην αγορά τέχνης, δεν μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι τα έργα τέχνης είναι εντελώς ξεχωριστά από την ευρύτερη οικονομία όσον αφορά στα συστήματα παραγωγής και προώθησης.

Στην οικονομία γενικότερα, δεν είναι πρωτόγνωρο το φαινόμενο να αποδίδεται σε κάποιο μη χρηστικό αντικείμενο μετρήσιμη αξία, μέσω μιας γενικής συναίνεσης. Ένα τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι και ο χρυσός. Με έναν παρόμοιο τρόπο λειτουργεί η αγορά τέχνης, με αντικείμενα που «νομιμοποιούνται» μέσω των συναλλαγών στο χρηματιστήριο τέχνης, ουσιαστικά στην οικονομική σφαίρα, με την αποτίμησή τους δηλαδή με κάποια χρηματική αξία. Μέσω αυτών των συναλλαγών, στο αντικείμενο αποδίδεται αξία που στην πραγματικότητα κανένα άλλο σύστημα δεν μπορεί να μετρήσει.

Ο ρόλος της οικονομίας στην τέχνη δεν είναι ένα σύγχρονο φαινόμενο. Το αντίθετο. Και στο Μεσαίωνα και στην Αναγέννηση και στους χρόνους που ακολούθησαν, τα έργα πωλούνταν

και αγοράζονταν. Μάνατζερ είχαμε και στη βικτωριανή Αγγλία ενώ ο Ρέμπραντ είχε στήσει ένα ολόκληρο δίκτυο εργαστηρίων και συνεργατών για την παραγωγή και προώθηση έργων, με σαφή οικονομικό προσανατολισμό. Στη δε Αρχαία Αθήνα, ο Θέσιπς θεωρείται ο πρώτος μάνατζερ που σύστηνε θιάσους και περιόδευε.

Η Isabelle Graw, σε μια δημοσίευσή της με τίτλο *“High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture”*, ενισχύει περαιτέρω τον ολοένα και πιο σαφή ρόλο της οικονομίας στην τέχνη. Αντλεί από τις δηλώσεις του Marcel Duchamp, ο οποίος αναφέρεται στην τέχνη ως κάτι που μας οδηγεί στην ανάκληση μιας κατηγορίας φορτωμένης με αξιολογικές κρίσεις, την ίδια στιγμή που δίνει μια σφραγίδα ποιότητας. Αλλά κάθε αποτίμηση είναι ουσιαστικό χαρακτηριστικό της οικονομίας. Υπό αυτήν την έννοια, η «τέχνη» δεν είναι μια περιοχή μακριά από την οικονομία. Τέχνη και οικονομία δε συνιστούν ούτε πολιικά ετερόνυμα ούτε όμως και πολιικά ομώνυμα, όπως θα υποστηρίξει ο θεωρητικός του πολιτισμού, Terry Eagleton. Θεωρεί ο Eagleton ότι η τέχνη μπορεί να υπερβεί τυπικές μορφές αξίας, όπως το χρήμα, «...αιωρούμενη μεταξύ ζωής και θανάτου. Το έργο τέχνης φαίνεται γεμάτο ζωτική ενέργεια, αλλά δεν είναι άλλο από ένα άψυχο αντικείμενο. Το μυστήριο της τέχνης είναι πώς τα μαύρα σημάδια σε μια σελίδα, ή οι χρωστικές σε έναν καμβά μπορεί να είναι τόσο υποβλητικά για τη ζωή». Αυτό παραπέμπει στη δυναμική διάσταση ενός πίνακα, όπως την ορίζει ο σημειολόγος Peirce, ο οποίος την αντιπαραθέτει με τη στατική του διάσταση, με το περιεχόμενό του δηλαδή, την αναπαράσταση χωρίς την ενσωμάτωση των εννοιών και ιδεών.

Αν όμως υπάρχει τόσο μεγάλη συσχέτιση μεταξύ έργου τέχνης και οικονομίας, δηλαδή αγοράς, τότε μήπως ελλοχεύει ο κίνδυνος το έργο να χάνει την σπουδαιότητα του όταν για οποιοδήποτε λόγο μειώνεται η χρηματική του αξία; Υπάρχουν κριτήρια που μπορούν να καθιστούν ένα έργο σημαντικό αν αυτό δεν έχει καμία χρηματιστηριακή αξία; Θα επιχειρήσουμε να απαντήσουμε στο ερώτημα εξετάζοντας τις συνέπειες που είχαμε στην αγορά τέχνης αλλά και στους ίδιους τους καλλιτέχνες σε τρεις περιόδους σημαντικών οικονομικών κρίσεων, χρηματιστηριακών και ενεργειακών.

Η Κρίση του 1979

Η επένδυση στην τέχνη ως σταθερό εμπόρευμα έχει συμβεί συχνά σε περιόδους ύφεσης. Η απορρύθμιση των τιμών του πετρελαίου το 1979 από την διοίκηση του Προέδρου των Η.Π.Α. Jimmy Carter (1979 Oil Shock or Second Oil Crisis) και η επακόλουθη ενεργειακή κρίση οδήγησαν σε ανάπτυξη την αγορά τέχνης. Η αγορά τέχνης θεωρήθηκε «ένας σταθερός, ασφαλής, δυσμετάβλητος προτιμώμενος στόχος για πολλούς επενδυτές, καθώς εξασφαλίζει μεγάλη προστασία από χρηματοοικονομικά κραχ. Κατά συνέπεια, κατά τη διάρκεια της πετρελαϊκής κρίσης του 1979, οι τιμές των παλαιών νομισμάτων και άλλων συλλογών αυξήθηκαν σημαντικά.

Η Κρίση του 1987

Ως αποτέλεσμα του κραχ του χρηματιστηρίου το 1987, ο δείκτης Dow Jones χρειάστηκε 15 μήνες για να ανακάμψει πλήρως. Ταυτόχρονα, η αγορά τέχνης κατέγραψε μια από τις πιο ακμάζουσες περιόδους όλων των εποχών. Το 2009, η τέχνη αντιπροσώπευε το 25% των συνολικών «συναισθηματικών επενδύσεων» των ατόμων με υψηλά εισοδήματα.

Η Κρίση του 2008

Η Τζένιφερ Θάτσερ, επιμελήτρια, κριτικός και ιστορικός τέχνης που συνεργάζεται με το Sotheby's Institute of Art, υποστηρίζει ότι *«η οικονομική κρίση των τελευταίων τριών ετών εκτόξευσε το ενδιαφέρον του κόσμου της τέχνης για την οικονομία και αποκάλυψε πόσο μεγάλη περιουσία του κόσμου της τέχνης είναι συνδεδεμένη με τις χρηματοπιστωτικές αγορές. Οι συλλέκτες και οι χορηγοί εξαφανίζονταν... [και] οι κρατικές επιχορηγήσεις δεν μπορούσαν πλέον να θεωρούνται δεδομένες»*. Επιπλέον, το «αόρατο χέρι» της αγοράς, μαζί με τις πολιτικές απορρύθμισης του Alan Greenspan από το πρώτο μισό της δεκαετίας, είχε αξιοσημείωτα αποτελέσματα για τη σχέση μεταξύ τέχνης και αγοράς. Η παραδοχή ότι η οικονομία και η τέχνη είναι αλληλένδετες είναι ένας ισχυρισμός που έχει τεράστιες επιπτώσεις στην τέχνη ως μια αυτο-διοικούμενη ανεξάρτητη οντότητα.

Έκθεση του Ευρωπαϊκού Ιδρύματος Καλών Τεχνών με τίτλο *«Η Διεθνής Αγορά Τέχνης 2007-2009, Τάσεις στο Εμπόριο Τέχνης κατά την Παγκόσμια Ύφεση»*, που εκπονήθηκε από την

Δρ. Clare McAndrew, πολιτιστική οικονομολόγο, αναφέρει ότι «μια αλλαγή στις συνήθειες των δαπανών πολυτελείας που προκλήθηκε από την ύφεση βοήθησε τη διεθνή αγορά τέχνης να ξεπεράσει την παγκόσμια οικονομική καταιγίδα». Τα συγκεκριμένα υλικά αγαθά όπως τα έργα τέχνης, ειδικά τα αναγνωρισμένα «αριστουργήματα» του κλασικού μοντερνισμού (Matisse, Picasso), θεωρούνται ως προτιμώμενα περιουσιακά στοιχεία. Εδώ η τέχνη μπορεί να παρομοιαστεί με χρυσό. Ωστόσο, ενώ ο χρυσός έχει υλικότητα με μακροπρόθεσμη αντιληπτή αξία, κατ' αναλογία με τους πίνακες, υπάρχουν θεμελιώδεις διακρίσεις μεταξύ τους ως μέσων αξίας. Το πλαίσιο της τέχνης ως εμπορεύματος πρέπει πρώτα να κατανοηθεί μέσα στο δικό της ρευστό περιβάλλον.

Η οικονομική κρίση του 2008 και η πετρελαϊκή του 1973 αποτελούν κατά τον επιμελητή της Tate Nicolas Bourriaud ορόσημα και συμβολικά σημεία αναφοράς για την αλλαγή παραδείγματος στα κινήματα της τέχνης. Κατά τον επιμελητή, η πετρελαϊκή κρίση του 1973 οδήγησε στο τέλος του Μοντερνισμού ενώ η κατάρρευση της Lehman το 2008 σηματοδότησε το τέλος του Μεταμοντερνισμού. Θεωρεί, επίσης, ότι έχουμε πλέον εισέλθει σε μια «νέα μετα-μοντέρνα» εποχή.

Πώς, λοιπόν, η τέχνη διεκδικεί την αξία της σε έναν όλο και πιο παγκοσμιοποιημένο κόσμο όπου το νόμισμα είναι η πιο εξέχουσα και κατανοητή μορφή μέτρησης της αξίας;

Η διασημότητα (celebrity) είναι μια έννοια που εμφανίζεται πλέον τακτικά στις αγορές τέχνης. Οι διάσημοι καλλιτέχνες είναι αξιοσημείωτα παραδείγματα brand name στην αγορά τέχνης. Τέτοια παραδείγματα είναι η Marina Abramovich και ο Damien Hirst. Ιδιαίτερα του δεύτερου το όνομα έχει συνδυαστεί με μια χρηματιστηριακή αξία άμεσα ταυτισμένη με τη φήμη και την καριέρα του, κατασκευασμένη από τον οίκο Saatchi, η οποία εκτιμάται στα 384 εκατ. δολάρια.

Όπως έχει ειπωθεί, η εικόνα του Hirst ως celebrity στον χώρο της τέχνης είναι μεν αυτόνομη, ωστόσο παραμένει ένας καρχαρίας που επιπλέει μέσα στη φορμαλδεΐδη, παγωμένος μέσα σε μια οικονομία που κάθε άλλο παρά ακίνητη είναι. Συνοψίζοντας τα προηγούμενα, ο καλλιτέχνης ταυτίζεται μεν με το έργο του αλλά αξιολογείται στη βάση μιας ρευστής οικονομίας. Αυτό έγινε εξαιρετικά σαφές από τη συμβολική σύμπτωση της κατάρρευσης της Lehman Brothers, η οποία ανακοινώθηκε την ίδια ημέρα με τη δημοπρασία του Hirst μέσω του οίκου δημοπρασιών Sotheby's. Αυτή η κατάρρευση θα

προμήνυε την επίδραση που θα είχε η πιστωτική κρίση στην πώληση του έργου του Hirst το επόμενο έτος. Μέχρι το 2009 οι ετήσιες πωλήσεις δημοπρασίας του Hirst είχαν συρρικνωθεί κατά 93%, μεταπίπτοντας από ένα ποσό που κινούνταν κοντά στα 270 εκατομμύρια δολάρια σε 19 εκατομμύρια δολάρια. Η αντίδραση του Hirst σ' αυτήν την κατάρρευση θυμίζει εν πολλοίς αγροτικές συλλογικές δράσεις στην προσπάθεια να βελτιώσουν το εισόδημά τους. Παρέκαμψε τους μεσάζοντες, τις γκαλερί, και προχώρησε σε απευθείας πώληση των έργων του από το εργαστήριο στους συλλέκτες, αν και αυτό έγινε πάλι μέσω των Sotheby's. Η παράκαμψη των γκαλερί από τον Hirst εγκαινίασε μια νέα εποχή για το πώς πωλείται η τέχνη, όχι μόνο ως προς το πώς το έργο μεταφέρεται πραγματικά από τον καλλιτέχνη στον συλλέκτη, αλλά και ως προς τον ρόλο της κριτικής και τον παραδοσιακό αντίκτυπό της στη σχέση τέχνης και οικονομικής αξίας. Πόσο αυτό το μοντέλο θα στηριχτεί και θα έχει διάρκεια είναι κάτι που ο χρόνος θα δείξει. Αν ανατρέξουμε σε ανάλογες αντιδράσεις από το χώρο της οικονομίας, ιδιαίτερα στο ελληνικό παράδειγμα, η «ακτιβιστική» δράση του Hirst δεν προοιωνίζει λαμπρό μέλλον. Εκτός αν η τεχνολογία, το διαδίκτυο και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης οδηγήσουν σε νέες μορφές ανταλλαγής.

Αλλά, το κυρίαρχο ερώτημα παραμένει. Πώς αποτιμάται χρηματικά ένα έργο τέχνης; Η εγγενής ασάφεια στην αποτίμηση επιχειρείται να υπερκεραστεί από κριτικούς και γκαλερί μέσω της κατασκευής ενός αλγορίθμου στον οποίο εισάγονται δεδομένα που λειτουργούν ως παράμετροι-κριτήρια. Ο αλγόριθμος αυτός αντικειμενικοποιεί τον υπολογισμό της αξίας του έργου και συνεπώς μετατρέπει το συμβολικό κεφάλαιο σε οικονομικό και τους καλλιτέχνες σε celebrities.

Η συνέπεια της εφαρμογής των αντικειμενικών κριτηρίων αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στο έργο της Mary Louise Fairchild MacMonnies με τίτλο *"The Garden"*, ο οποίος τον Απρίλιο του 2018, αν και είχε οριστεί με αρχική τιμή πώλησης τα \$8,000, μετά από την εισαγωγή του στον αλγόριθμο, πωλήθηκε τελικά στα \$37,500.

Ενδεικτικά, τα κριτήρια συνοψίζονται στα: 1. Ποιος είναι ο προκάτοχος του έργου, 2. Ποιος είναι ο καλλιτέχνης, 3. Ποια είναι η κατάσταση του έργου, 4. Ποιο είναι το θέμα, 5. Σε τι πλαίσιο είναι τοποθετημένος, 6. Πάνω σε τι υλικό είναι ζωγραφισμένος; 7. Ποια χρώματα

περιλαμβάνονται, 8. Πόσο μεγάλος είναι, 9. Ποια είναι τα στοιχεία και οι πληροφορίες στο πίσω μέρος του πίνακα.

Ενότητα II

Τέχνη ή Εμπόρευμα

Η τέχνη είναι εμπόρευμα ή το εμπόρευμα μπορεί να γίνει τέχνη;

Το 1965, όταν ο έμπορος έργων τέχνης από το Τορόντο Gerald Morris προσπάθησε να εισαγάγει μια ομάδα τριάντα κουτιών σαπουνιού Brillo για μια έκθεση στην γκαλερί του, οι Καναδοί τελωνειακοί υπάλληλοι αμφισβήτησαν την ιδιότητά τους ως τέχνης. Ακολουθώντας το πρωτόκολλο, επικοινωνήσαν με τον Charles Comfort, τότε διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης του Καναδά, για διευκρινίσεις. Εξετάζοντας μια φωτογραφία, ο Comfort αποφάνθηκε ότι τα έργα δεν ήταν τέχνη, αλλά εμπόρευμα. Λόγω των δασμών που επιβλήθηκαν και που ο Morris αρνήθηκε να πληρώσει, τα έργα δεν μπήκαν στον Καναδά. Δύο χρόνια αργότερα, ο Brydon Smith, επιμελητής Σύγχρονης Τέχνης, μαζί με τον Jean Sutherland Boggs, τον νέο διευθυντή της Gallery, αγόρασαν οκτώ Brillo Boxes. Γι' αυτούς, τα έργα ήταν πράγματι τέχνη, και μάλιστα τέχνη αντάξια μιας εθνικής συλλογής.

Ενότητα III

Το εμπόρευμα ως κάτι περισσότερο από τέχνη

Η ιστορία της κονσέρβας σούπας Campbell, συμβόλου της καταναλωτικής κοινωνίας που διαδόθηκε από τον Andy Warhol, αποτελεί για τον ιστορικό Daniel Sidorick μια «συμπύκνωση του καπιταλισμού». Για μεγάλο χρονικό διάστημα, οι κονσέρβες Campbell πωλούνταν δέκα σεντς, και, ως εκ τούτου, η διεύθυνση της επιχείρησης, η οποία ιδρύθηκε τον 19ο αιώνα στο New Jersey, έκανε συστηματικές προσπάθειες για να αυξήσει την παραγωγικότητα των μονάδων, μειώνοντας συνεχώς το κόστος παραγωγής.

Με την αδυσώπητη αντισυνδικαλιστική καταδίωξη, τον απόλυτο έλεγχο της αλυσίδας εφοδιασμού των εργοστασίων που παρήγαγαν τη βιομηχανική τροφή, την πρώιμη

επιστημονική οργάνωση της εργασίας, την εμμονική αναζήτηση μιας παραγωγής χαμηλού κόστους από μετανάστες καθώς και την στρατηγική ατομικοποίησης των εργατών στις αλυσίδες, η βίαιη ιστορία της Campbell Soup Company ακυρώνει το περίφημο επιχείρημα του Andy Warhol, σύμφωνα με το οποίο οι κονσέρβες σούπας Campbell είναι "μπανάλ". Με το έργο αυτό, περισσότερο θα λέγαμε ότι ο Warhol συνομιλεί με τον Βάλτερ Μπένγιαμιν πάνω στην μηχανική αναπαραγωγή και την απώλεια της αύρας του έργου τέχνης, δημιουργώντας μέσα από την πολλαπλότητα μια νέα αύρα στο έργο και ενδιαφέρεται λιγότερο ή καθόλου για τον τρόπο και τα μέσα παραγωγής ενός εμπορικού προϊόντος.

Η κονσέρβα σούπας Campbell είναι από μόνη της σε θέση να διηγηθεί ολόκληρες πτυχές της βιομηχανικής, πολιτικής και κοινωνικής ιστορίας. Ο τίτλος αυτής της μεγάλης κριτικής ιστορίας της σούπας Campbell – «ένας συμπυκνωμένος καπιταλισμός», τηρεί όλες τις υποσχέσεις, αφού διηγείται τη μεγάλη ιστορία συγκρούσεων μιας καπιταλιστικής εμβληματικής φίρμας, με αδίστακτες στρατηγικές μιας φανατικά αντεργατικής διοίκησης, που έσπασε μεγάλες απεργίες. Ανακαλύπτουμε πρόσωπα εργατών της Campbell που στρατεύτηκαν στις Διεθνείς Ταξιαρχίες κατά τη διάρκεια του ισπανικού πολέμου, καθώς και άλλων συνδικαλιστών που τη δεκαετία του 1940 δημιούργησαν μια δομή λαϊκής εκπαίδευσης όπου διδάχθηκε η ιστορία της τέχνης. Αυτοί, επειδή τόλμησαν να αντισταθούν σε έναν γίγαντα της αγροδιατροφικής βιομηχανίας στη "Χώρα της Ελευθερίας", δικάστηκαν και φυλακίστηκαν επί Μακαρθισμού. Διωγμένοι, εξοντωμένοι, πέθαναν ανώνυμοι και φτωχοί, μακριά από τις νεοϋορκέζικες κοσμικότητες ενός διάσημου καλλιτέχνη της Ποπ Αρτ.

Ο Andy Warhol κάποτε σχεδίασε το περιτύλιγμα προϊόντων Campbell που διατέθηκαν στα σουπερ μάρκετ. Ήταν το 1985, λίγο πριν ο καλλιτέχνης αρχίσει να πουλάει τα έργα του στην πολυεθνική.

Ας επιχειρήσουμε τέλος, να δούμε το παραμύθι της ζωής ως αφήγημα από μια άλλη οπτική γωνία, πέρα από τη συμβατική στην οποία μας εγκλωβίζει όλο το σύστημα, οικονομικό, ακαδημαϊκό και μιντιακό. Από τη μεριά του ανθρώπου.

Να κρατήσουμε αυτό που κάποια στιγμή λέει η κοκκινোসκουφίτσα:

«...όσο ζω, δε θα σταματήσω να τρέχω στο δάσος, όσες απαγορεύσεις κι αν βάζει η μητέρα μου...»