ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η τέχνη του 20ού αιώνα

Ιστορία

Θεωρία

Εμπειρία

Γ΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης

Θεσσαλονίκη 2009

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η τέχνη του 20ού αιώνα:

Ιστορία-Θεωρία-Εμπειρία

Γ΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης

2 - 4 • 11 • 2007

Στη μνήμη του Γιώργου Σίμου Πετρή

Επιμέλεια: ***Μάρθα Ιωαννίδου***

Θεσσαλονίκη 2009

Γ΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης: 2-4.11.2007

Φιλοσοφική Σχολή- Τομέας Ιστορίας της Τέχνης

Οργανωτική Επιτροπή

Μιλτιάδης Παπανικολάου, καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης Α.Π.Θ., Διευθυντής του Τομέα Ιστορίας της Τέχνης

Ευθυμία Γεωργιάδου-Κούντουρα, αναπληρώτρια καθηγήτρια της Ιστορίας της Τέχνης, Α.Π.Θ.

Αντώνης Κωτίδης, καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης, Α.Π.Θ.

Ηλίας Μυκονιάτης, καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης, Α.Π.Θ.

Άλκης Χαραλαμπίδης, καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης, Α.Π.Θ.

Επιστημονική και φιλολογική επιμέλεια:

Μάρθα Ιωαννίδου, διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης, ειδική επιστήμων στο Α.Π.Θ.

Γραμματειακή υποστήριξη συνεδρίου & έκδοσης

Θέμις Βελένη, υποψήφια διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης

Ιλιάννα Ζάρρα, επίκουρη καθηγήτρια της Ιστορίας της Τέχνης (Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων)

Μαρία Καγιαδάκη, διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης

Έλενα Κεχαγιά, υποψήφια διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης

Μαρίνα Σωφρονίδου, διδάκτωρ της Προϊστορικής Αρχαιολογίας, γραμματέας του Τομέα Ιστορίας της Τέχνης

Σχεδιασμός έκδοσης:

Ολοκληρωμένες Λύσεις Γραφικων Τεχνών Α.Ε. "Listron"
Φρίξου 7, Θεσσαλονίκη
listron.gr

ISBN: 978-960-243-658-5

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σημείωμα της Οργανωτικής Επιτροπής

Το Γ΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης οργανώθηκε στη Θεσσαλονίκη στις 2, 3 και 4 Νοεμβρίου του 2007 από τον Τομέα της Ιστορίας της Τέχνης του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, με πρωτοβουλία της Εταιρείας Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης και με την οικονομική ενίσχυση της Πρυτανείας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου. Ήταν η τρίτη φορά από το 2000 που οι Έλληνες ιστορικοί της τέχνης είχαν την ευκαιρία να συναντηθούν, να παρουσιάσουν θέματα της έρευνάς τους και να συζητήσουν για τα προβλήματα που τους απασχολούν.

Θα πρέπει, βέβαια, να θυμηθούμε ότι, με ανάλογο προβληματισμό, είχε οργανωθεί τον Οκτώβριο του 1984 από το Τελλόγλειο Ίδρυμα του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης το 1ο Συμπόσιο για την Τέχνη, με ενδιαφέρουσες ανακοινώσεις, σε μια προσπάθεια συστηματικής αντιμετώπισης ζητημάτων της ιστορίας και θεωρίας της τέχνης, η οποία όμως δεν είχε συνέχεια.

Με τη σύσταση της Εταιρείας Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης καθιερώθηκε ο θεσμός των Συνεδρίων, εκ των οποίων τα δύο προηγούμενα πραγματοποιήθηκαν διαδοχικά στο Ρέθυμνο (Οκτώβριος 2000), με θέμα «Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα» και στην Αθήνα, από τον Τομέα Θεωρητικών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (Νοέμβριος 2005), με θέμα «Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας».

Η οργανωτική επιτροπή του Συνεδρίου της Θεσσαλονίκης επέλεξε ως θέμα την «Τέχνη του 20ού αιώνα: Ιστορία-Θεωρία-Εμπειρία» κι έκρινε ότι πρέπει να δοθεί η ευκαιρία στους νέους επιστήμονες και ερευνητές, μεταπτυχιακούς και υποψήφιους διδάκτορες, πολλοί από τους οποίους υπήρξαν μαθητές μας, να εκθέσουν τους προβληματισμούς τους, μαζί με τους παλαιότερους και αναγνωρισμένους συναδέλφους και να δοκιμάσουν την εμπειρία της δημόσιας έκφρασης και ανταλλαγής απόψεων. Έτσι, ο αριθμός των ομιλητών έφτασε τους εξήντα τέσσερις και επιχειρήθηκε η ένταξη των ανακοινώσεων σε ενότητες, ανάλογα με το περιεχόμενό τους, που αναφέρονταν σε θέματα θεωρίας και ιστορίας της ευρωπαϊκής και ελληνικής τέχνης, της ρωσικής πρωτοπορίας, πρόσφατες αναθεωρήσεις παλαιότερων δημιουργών, καθώς και στη συμβολή της τεχνολογίας στη σύγχρονη τέχνη. Στις τρεις μέρες που διήρκεσε το Συνέδριο διαπιστώσαμε, με ευχάριστη έκπληξη, την ανταπόκριση που είχε στους ακαδημαϊκούς αλλά και στο κοινό της πόλης. Πολλοί συνάδελφοι και άλλων ειδικοτήτων, φοιτητές του Τμήματος, προπτυχιακοί και μεταπτυχιακοί, καλλιτέχνες και φιλότεχνοι παρακολούθησαν τις ομιλίες κι έγιναν ενδιαφέρουσες συζητήσεις, που, δυστυχώς, δεν ήταν δυνατόν να συμπεριληφθούν στον παρόντα τόμο.

Θέλουμε να ευχαριστήσουμε την Πρυτανεία του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου για τη χρηματοδότηση του Συνεδρίου και την έκδοση των Πρακτικών, τη Διευθύντρια του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης κυρία Τζένη Αδάμ-Βελένη για τις ποικίλες διευκολύνσεις που μας παρέσχε, τον κύριο Ορέστη Κουράκη για τις πρωτότυπες φωτογραφίες που φιλοτέχνησε για τα έντυπα και την έκθεση που έγινε στην είσοδο της Αίθουσας Τελετών, το γυναικείο πολυφωνικό σχήμα «Πλειάδες» για τη μουσική του παρέμβαση, το τυπο-Μουγκός για τον σχεδιασμό και την επιμέλεια της αφίσας και των προγραμμάτων όπως επίσης το «Λίστρον Α.Ε.» αντίστοιχα για την παρούσα έκδοση.

Ευχαριστίες οφείλουμε στις κυρίες Θέμιδα Βελένη, υποψήφια διδάκτορα της Ιστορίας της Τέχνης, Ιλιάνα Ζάρρα, επίκουρη καθηγήτρια της Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Μαρία Καγιαδάκη, διδάκτορα της Ιστορίας της Τέχνης, Έλενα Κεχαγιά, υποψήφια διδάκτορα της Ιστορίας της Τέχνης και Μαρίνα Σωφρονίδου, διδάκτορα της Προϊστορικής Αρχαιολογίας και γραμματέα του Τομέα, που σήκωσαν άψογα το βάρος της γραμματειακής υποστήριξης, καθώς και στις μεταπτυχιακές φοιτήτριες στην Ιστορία της Τέχνης Στέλλα Αναστασάκη, Χαρά Σακελλάρη, Ολυμπία Τσακιρίδου και Μάρω Ψύρρα, οι οποίες πάντα πρόθυμες, ενθουσιώδεις και ακαταπόνητες συμμετείχαν στην προετοιμασία και πλαισίωσαν αποτελεσματικά τις εργασίες του Συνεδρίου. Για την άρτια τεχνική υποστήριξη ευχαριστούμε τον κύριο Νίκο Μπολιό.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες εκφράζουμε στην κυρία Μάρθα Ιωαννίδου, διδάκτορα της Ιστορίας της Τέχνης–ειδική επιστήμονα στο Α.Π.Θ., που με ζήλο και υποδειγματική μεθοδικότητα ανέλαβε το επίπονο και χρονοβόρο έργο της επιστημονικής και φιλολογικής επιμέλειας του παρόντος τόμου.

Η Οργανωτική Επιτροπή

Μιλτιάδης Παπανικολάου
Διευθυντής του Τομέα της Ιστορίας της Τέχνης
Ευθυμία Γεωργιάδου-Κούντουρα
Αντώνης Κωτίδης
Ηλίας Μυκονιάτης
Άλκης Χαραλαμπίδης

Θεσσαλονίκη, Μάιος 2009

Ιδιαίτερες παρεμβάσεις στα κείμενα δεν έγιναν, εκτός από τη διόρθωση παροραμάτων, γραμματικών λαθών και τη γενικότερη προσπάθεια να διατηρηθεί μία ενιαία μορφή, κυρίως στις υποσημειώσεις. Με αρκετό κόπο -κυρίως λόγω του αριθμού των ανακοινώσεων και του πλήθους των παραπομπών- συμπληρώθηκαν ορισμένα κενά στις υποσημειώσεις ή διορθώθηκαν τυχόν λάθη. Η επιλογή του κάθε συγγραφέα όσον αφορά τη μεταγραφή των ονομάτων καλλιτεχνών και κινημάτων ή τη μετάφραση των τίτλων των έργων στα ελληνικά έγινε σεβαστή. Οι εικόνες και οι σύντομες περιλήψεις στα αγγλικά ακολουθούν το κείμενο κάθε συγγραφέα, αυτονομώντας το μέσα στο συλλογικό τόμο. Η ταξινόμηση έγινε με απόλυτη αλφαβητική σειρά, με εξαίρεση τις ανακοινώσεις των τριών ξένων ομιλητών στα αγγλικά.

Μ.Ι.

Αρετή Αδαμοπούλου

Αμήχανες σχέσεις: Ψηφιακή τέχνη και ιστοριογραφία της τέχνης

Το 2006 η Gemäldegalerie Alte Meister της Δρέσδης ανακοίνωσε περήφανα τη δημιουργία του κλώνου της στο διαδίκτυο (εικ.1). Το εγχείρημα υποστηρίχθηκε από σημαντικούς φορείς της χώρας, όπως το γερμανικό Υπουργείο Εξωτερικών, το Institut für Kommunikationswissenschaft και το Technische Universität της Δρέσδης.[1] Πρόκειται για μια ακριβή «μεταφορά» -ψηφιακή απεικόνιση, για να ακριβολογώ- του κτιρίου, των κήπων και των 750 εκθεμάτων της στο δημοφιλές διαδικτυακό παιχνίδι Second Life[2] (εικ. 2, 3). Στο παιχνίδι, ένα από τα πολλά του είδους του στο διαδίκτυο, οι παίκτες κατασκευάζουν μια persona (avatar) και «ζουν» μια δεύτερη (ή και μια τρίτη, και μια τέταρτη κ.ο.κ) ζωή, με όρους όμοιους με τους πραγματικούς (εικ. 4). Οι ψυχολογικές και κοινωνικές προεκτάσεις τέτοιου είδους παιχνιδιών είναι πολλές και περίπλοκες. Αυτό που θεωρώ ιδιαίτερα σημαντικό στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι η επιλογή της Gemäldegalerie, όχι απλά να παρέχει ηλεκτρονική πρόσβαση στα εκθέματα και τις συλλογές της (όπως συμβαίνει συνήθως), αλλά να προσφέρει μια άλλου είδους εμπειρία σε ένα ειδικό κοινό, αυτό που είναι ψηφιακά «εγγράμματο». Η ψηφιακή εμπειρία είναι αποδεκτή και επιθυμητή από τις διοικήσεις των μουσείων και ποικίλων διοικητικών και κοινωνικών φορέων. Συμβαίνει όμως το ίδιο και με τον επιστημονικό κλάδο της ιστορίας της τέχνης;

Όταν ακόμα σκεφτόμουν τι θα ήταν ενδιαφέρον να παρουσιάσω σ' αυτό το συνέδριο και κατέληξα περίπου σ' αυτό το θέμα, μια φίλη μου ιστορικός της τέχνης με συμβούλεψε να αποφύγω την εμπλοκή μου με κάτι τόσο πρόσφατο, επειδή πρόκειται για ένα επισφαλές, ολισθηρό πεδίο. Η τοποθέτηση αυτή νομίζω εκφράζει τη γνώμη πολλών συναδέλφων, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και διεθνώς. Ο Charlie Gere έθεσε παραστατικά το ζήτημα: Ένας συνάδελφός του στο πανεπιστήμιο βεβαιώθηκε ότι η ψηφιακή τέχνη αποτελεί αντικείμενο μελέτης, όταν κυκλοφόρησε από τη σειρά «World of Art» των Thames & Hudson ένα βιβλίο για τη διαδικτυακή τέχνη.[3] Το επεισόδιο αυτό διευρύνει τη συζήτηση, θέτοντας και άλλες παραμέτρους που αφορούν ωστόσο στην αξιολόγηση των γνωστικών αντικειμένων εντός του πεδίου της ιστορίας της τέχνης και του τρόπου καθιέρωσής τους. Η ψη-

1. http://www.dresdengallery.com/ (αναζήτηση: 1.11.2007).

2. Το Second Life εμφανίστηκε στο διαδίκτυο το 2003. Στο παιχνίδι μπορεί να συμμετέχει κάθε ενήλικας που έχει πρόσβαση στο διαδίκτυο. Για τους εφήβους υπάρχει ξεχωριστό site. Η συμμετοχή είναι δωρεάν, για να παίζει όμως κανείς δημιουργικά χρειάζεται να ανταλλάξει πραγματικά χρήματα με Linden Dollars, πλασματικό νόμισμα αυτής της «χώρας». [http://secondlife.com/whatis/ (αναζήτηση: 7.11.2007)]. Στο συγκεκριμένο παιχνίδι, που συχνά συζητιέται στα ΜΜΕ παγκοσμίως, «μεταφέρθηκαν» αρκετά από τα ιδρύματα, τους θεσμούς και τα μνημεία του πραγματικού κόσμου (π.χ. αρχαιοελληνικός ναός). Το 2007 εμφανίστηκε η πρώτη «πρεσβεία» κράτους: η σουηδική. Δέχεται περίπου 500 επισκέψεις την ημέρα. Δεν προσφέρει πολιτικό άσυλο, αλλά πρόωθεί τη σουηδική πολιτιστική δραστηριότητα.

3. Το ανέκδοτο αναφέρεται στο πλαίσιο βιβλιοκριτικής για ποικίλες εκδόσεις σχετικές με την ψηφιακή τέχνη στο Ch. Gere, 'New Media Art', *The Art Book*, τ.12, τχ.2, Μάιος 2005, σ.6-7. Ο Gere κατέθεσε τη διατριβή του με τίτλο *The Computer as an Irrational Cabinet* στο Department of Visual Culture του Middlesex University. Δίδαξε Digital Art History ως λέκτορας στο School of History of Art, Film and Visual Media του Birkbeck College, όπου διεύθυνε και τον μεταπτυχιακό κύκλο σπουδών για την ιστορία της ψηφιακής τέχνης (Digital Art History). Προεδρεύει στην ομάδα Computers and the History of Art (CHArt) και διευθύνει το κρατικά χρηματοδοτούμενο πρόγραμμα (AHRB) Computer Arts, Contexts, Histories etc... (CACHe) στο Birkbeck. Είναι συγγραφέας των *Digital Culture*, London 2002 και *Art, Time and Technology: Histories of the Disappearing Body*, Berg 2005. Οι πληροφορίες προέρχονται από το http://www.lancs.ac.uk/fass/faculty/profiles/420/7/ (αναζήτηση: 27.9. 2007).

φιακή δημιουργία παραμένει περιφερειακό αντικείμενο για τους ιστορικούς της τέχνης και συνοδεύεται συχνά με πολλά ερωτηματικά σχετικά με το αν συνιστά εικαστική έκφραση. Τείνουμε να θεωρούμε ότι η σύγχρονη τεχνολογία των οπτικοακουστικών μέσων και των τηλεπικοινωνιών επηρεάζει επιφανειακά την τέχνη.[4] Ενδεχομένως να συμβαίνει, ίσως όμως και να κατευθύνει τους καλλιτεχνικούς σκοπούς σε άλλες κατευθύνσεις. Ό,τι κι αν πιστεύουμε σχετικά με την ψηφιακή παραγωγή, ένα επιστημονικό αντικείμενο εξακολουθεί να καθιερώνεται με τους «παραδοσιακούς» τρόπους: με δημοσιευμένα κείμενα και παραπομπές. Θα μιλήσω, λοιπόν, για τα κείμενα που γράφονται για την ψηφιακή τέχνη και θα ασχοληθώ με τη θέση του αντικειμένου στον επιστημονικό κλάδο της ιστορίας της τέχνης.

Τα ερωτήματα που προκύπτουν είναι πολλά: Τι είναι αυτό που προκαλεί αμηχανία στον ακαδημαϊκό χώρο της ιστορίας της τέχνης απέναντι σε ένα φαινόμενο με ιστορία που διαρκώς εντείνεται και επεκτείνεται; Γιατί θεωρούμε ότι η σχέση τέχνης και ψηφιακής τεχνολογίας ανήκει σε άλλα επιστημονικά πεδία και όχι στο δικό μας; Γιατί είμαστε πρόθυμοι να αναγνωρίσουμε, να εκθέσουμε και να συμπεριλάβουμε στις κυρίαρχες αφηγήσεις της ιστορίας της τέχνης εικαστικές εκφράσεις όπως η video art, αλλά όχι άλλα είδη που βασίζονται εξίσου στην τεχνολογία; Μπορεί να υπάρξει μια ιστορία της ψηφιακής τέχνης; Ποια μεθοδολογία θα ήταν καταλληλότερη γι αυτό;

Η ορολογία

Στο πεδίο της τέχνης που υποστηρίζεται από την τεχνολογία ακόμα και η ορολογία που χρησιμοποιείται στις κάθε είδους δημοσιεύσεις και εκδόσεις χρειάζεται διευκρίνηση. Από τη δεκαετία του 1960, οπότε εντοπίζονται χρονικά οι πρώτοι πιο εντατικοί καλλιτεχνικοί πειραματισμοί με την τεχνολογία του ήχου και της εικόνας, ποικίλοι όροι χρησιμοποιήθηκαν: Cybernetic art, Computer art, Multimedia art, Interactive art, Digital art, Internet art, (New) Media art (Medienkunst / art et nouvelles technologies). Οι παλιότεροι έχουν ήδη απαξιωθεί. Στα ελληνικά εμφανίζεται συχνότερα σε μετάφραση ο όρος «τέχνη με νέα μέσα», που είναι ανακριβής και απόλυτα ασταθής. Τονίζει μια διαρκή συγχρονικότητα, που δεν ανταποκρίνεται στις πραγματικές συνθήκες. Οι εξελίξεις στο τεχνολογικό πεδίο καθιστούν ταχύτατα παλιό οτιδήποτε νέο, έτσι ώστε κάθε πενταετία, αν όχι τριετία, βρισκόμαστε μπροστά σε μια νέα γενιά μηχανημάτων και λογισμικού. Τα «νέα μέσα» της δεκαετίας του 1960 ήταν το βίντεο, του 1980 οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές και το πρόγραμμα επεξεργασίας εικόνων Photoshop, του 2000 η ψηφιακή φωτογραφική μηχανή, τα ποικίλα ηλεκτρονικά μηχανήματα παραγωγής και επεξεργασίας εικόνας και το διαδίκτυο. Στην πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα η κυριαρχία της ψηφιακής εικόνας -είτε αυτή παράγεται εξαρχής ψηφιακά είτε είναι αποτέλεσμα ψηφιακής επεξεργασίας και ηλεκτρονικής διάδοσης- είναι βεβαιότητα σε καθημερινό, αλλά και σε εικαστικό επίπεδο.

Προτιμώ τον όρο «ψηφιακή τέχνη» επειδή αναφέρεται γενικότερα στο μέσο και δε δίνει έμφαση στην υποτιθέμενη καινοφανή διάσταση της παραγωγής του έργου, παρότι θέτει προβλήματα στη συζήτηση σχετικά με την παραγωγή πριν τη δεκαετία του 1980, όταν οι εγγραφές και προβολές των εικόνων γίνονταν αναλογικά. Ένας περιφραστικός και πιο γενικευτικός ορισμός του πεδίου θα μπορούσε να είναι «τέχνη που υποστηρίζεται από την τεχνολογία», αλλά αυτό περιγράφει μια πρακτική που δεν χαρακτηρίζει αποκλειστικά

4. J. Elkins, 'Art History and the Criticism of Computer-Generated Images', *Leonardo*, τ.27, τχ.4, 1994, σ.336.

τον 20ο αιώνα, πολύ δε λιγότερο τις τελευταίες δεκαετίες του. Θα συνεχίσω λοιπόν με τον όρο «ψηφιακή τέχνη», γιατί περιγράφει ακριβέστερα τη συνθήκη των τελευταίων είκοσι περίπου χρόνων, αφού η εμφάνιση και διάδοση του λογισμικού για την ψηφιακή επεξεργασία των εικόνων έχει ριζικά αλλάξει τους όρους παραγωγής και πρόσληψής τους, στο πλαίσιο ειδικά της παγκοσμιοποιημένης οικονομίας, και επειδή δεν έχω κάτι καλύτερο να προτείνω επί του παρόντος. Θεωρώ ότι είναι ένας όρος-ομπρέλα, που περιλαμβάνει κάθε είδους ψηφιακή παραγωγή, όπως βίντεο, φιλμ, φωτογραφία, παραγωγή και επεξεργασία εικόνων με ειδικά προγράμματα και τα διαδικτυακά έργα.

Ψηφιακή τέχνη και ιστορία της τέχνης: μια αμήχανη σχέση

Η σχέση της τέχνης με την τεχνολογία είναι παλιά, όχι όμως και μελετημένη, ιστορία. Απασχολεί λίγο τους ιστορικούς της τεχνολογίας, οι οποίοι προσεγγίζουν το ζήτημα από την πλευρά της πειραματικής, δημιουργικής συμβολής των καλλιτεχνών στην παραγωγική διαδικασία. Στον 20ο αιώνα η εντατική χρήση των τεχνολογικών μέσων από τους καλλιτέχνες έχει μια ιστορία τουλάχιστον 50 χρόνων. Η υψηλή τεχνολογία και οι τρόποι με τους οποίους επηρέασε το κοινό (ή τις μάζες) αποτέλεσαν γόνιμο έδαφος για εικαστικούς πειραματισμούς. Ωστόσο, οι περισσότεροι ιστορικοί της τέχνης διεθνώς δυσκολεύονται να συμπεριλάβουν στο αντικείμενο της μελέτης τους την ψηφιακή τέχνη. Η ιστορία της τέχνης στο Δυτικό κόσμο εξακολουθεί να αποτελεί ένα πεδίο προσανατολισμένο κυρίως στον «κανόνα» που τέθηκε στο 19ο και τον 20ο αιώνα και ασχολείται εντατικά με τις Καλές Τέχνες και με συγκεκριμένους καλλιτέχνες.[5] Η σχέση της τέχνης και της τεχνολογίας ή της τέχνης και της επιστήμης, ειδικά μετά τον 1945, δεν απασχόλησε ουσιαστικά αυτό το επιστημονικό πεδίο, πιθανόν επειδή το μοντερνιστικό μοντέλο για την τέχνη επέβαλλε την «καθαρότητα» της εικαστικής δημιουργίας. Μέχρι τη δεκαετία του 1990 δεν είχαν τεθεί ερωτήματα που χρειαζόταν απάντηση, δε διδάχθηκαν εξειδικευμένα προπτυχιακά ή μεταπτυχιακά μαθήματα, η σχέση αυτή δεν αποτέλεσε μέρος του προγράμματος σπουδών τμημάτων ιστορίας της τέχνης. Έτσι, δεν αναπτύχθηκε κάποια μεθοδολογία ή κάποιος συνδυασμός από μεθοδολογικές αρχές, ούτε και καλλιεργήθηκε κάποια ιστοριογραφική κατεύθυνση, που να επιτρέπει ή να διευκολύνει τέτοιου είδους αναλύσεις.[6] Ακόμα και το πολυσυζητημένο, πρόσφατο εγχειρίδιο *Art since 1900*[7] δεν αναφέρεται καθόλου σε σημαντικούς ιστορικούς σταθμούς αυτής της κατεύθυνσης, όπως, για παράδειγμα, τους πειραματισμούς του E.A.T. (Experiments in Art and Technology) των Robert Rauschenberg και Billy Klüver στη δεκαετία του 1960. Οι περισσότεροι ιστορικοί της τέχνης που ασχολήθηκαν με τη σχέση τέχνης και τεχνολογίας από το 1990 και εξής, π.χ. οι Linda Dalrymple-Henderson[8], James Elkins[9], Jonathan Crary[10], Martin Kemp[11], προτίμησαν να σχολιάσουν προηγούμενες εποχές φτάνοντας μέχρι και το Μοντερνισμό.

5. J. Elkins (επιμ.), *Is Art History Global?*, New York & London 2007, σ.16-18.

6. E. A. Shanken, 'Historicizing Art and Technology', στο O. Grau (επιμ.), *MediaArtHistories*, Cambridge MA & London 2007, σ.44-45.

7. H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. Buchloch, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York & London 2004.

8. L. Dalrymple-Henderson, 'Writing Modern Art and Science: I. An Overview; II. Cubism, Futurism, and Ether Physics in the Early Twentieth Century', *Science in Context*, τ.17, 2004, σ.423-466.

9. J. Elkins, *The Domain of Images*, Ithaka 1999.

10. J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge MA 1990.

11. M. Kemp, *Visualisations: The Nature Book of Art and Science*, Berkeley 2000.

Η ψηφιακή τέχνη ως αντικείμενο μελέτης: τα είδη των δημοσιεύσεων

Η σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή που χρησιμοποιεί την υψηλή τεχνολογία σαν μέσο ή σαν εργαλείο είναι ένα υβριδικό και συνεπώς προβληματικό αντικείμενο και η συζήτηση γι' αυτήν θεωρείται γεγονός μάλλον παρακινδυνευμένο για τους επαγγελματίες του κλάδου. Όσοι δεν ασχολούνται με αυτή θεωρούν ότι δεν υφίσταται κριτική συζήτηση για την ψηφιακή τέχνη· όσοι ασχολούνται, ότι δεν γίνονται σημαντικές προσπάθειες ένταξης του αντικειμένου στο βασικό «κορμό» της ιστορίας της τέχνης.[12] Πρόκειται άραγε για μια στερεοτυπικά κατασκευασμένη πεποίθηση; Μήπως αυτή η γενική αίσθηση προκύπτει από το γεγονός ότι δεν υπάρχει σημαντική βιβλιογραφία πάνω στο αντικείμενο από ιστορικούς της τέχνης; Ή από το ότι δεν υπάρχουν οι προϋποθέσεις για επαρκή συζήτηση μεταξύ των ειδικών; Η σημερινή πραγματικότητα είναι διαφορετική από αυτήν της δεκαετίας του 1990. Η εκδοτική δραστηριότητα που αφορά στο συγκεκριμένο πεδίο, κυρίως από το 2000 και μετά, έχει ενταθεί. Μια κατηγορία δημοσιεύσεων είναι εκείνη που ορίζει το πεδίο της ψηφιακής εικόνας σαν ένα βοηθητικό πεδίο της ιστορίας της τέχνης, με έμφαση στις βάσεις δεδομένων που περιέχουν ψηφιοποιημένα έργα τέχνης του παρελθόντος και στη χρήση αυτών των βάσεων από τους ειδικούς. Σ' αυτές τις δημοσιεύσεις η πρωτογενής ψηφιακή καλλιτεχνική παραγωγή αποτελεί περιθωριακά μόνον αντικείμενο πραγμάτευσης και αντιμετωπίζεται σαν υποπροϊόν μιας μεγαλύτερης και άλλως ενδιαφέρουσας παραγωγικής διαδικασίας.[13] Μια άλλη κατηγορία προέρχεται από ποικίλες εκδηλώσεις: διεθνή φεστιβάλ, όπως τα SIGGRAPH (Special Interest Group on Computer Graphics and Interactive Techniques)[14] στις Η.Π.Α., Ars Electronica[15] στο Linz και Transmediale[16] στο Βερολίνο, τα οποία υποστηρίζονται από κρατικούς φορείς, έχουν δημιουργήσει παράδοση στη δημιουργία συζητήσεων που αφορούν στη σχέση τέχνης και τεχνολογίας. Τα πρακτικά τέτοιων συναντήσεων ή οι εκδόσεις που συνοδεύουν εκθέσεις σε κέντρα όπως το ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie)[17] αποτελούν ήδη ένα corpus δημοσιεύσεων. Επικεντρώνονται, όμως, κυρίως σε θέματα πρακτικών εφαρμογών, θεωρίας και κριτικής και όχι σε ιστορικούς προβληματισμούς.

Εκτός από τους καταλόγους των εκθέσεων και τα πρακτικά συναντήσεων, κυκλοφορεί πλήθος βιβλίων και άρθρων σε επιστημονικά περιοδικά[18] -πρόσφατα και ένα coffee

12. Ch. Gere, ό.π., σ.6.

13. Ενδεικτικά γι' αυτήν την κατηγορία εκδόσεων αναφέρω: H. Kohle & K. Kwastek, *Computer, Kunst und Kunstgeschichte*, Köln 2003.

14. Υπάρχει από το 1974 και οργανώνει ετήσια συνέδρια στις ΗΠΑ. http://www.siggraph.org/ (αναζήτηση: 15.10.2007).

15. Από το 1979 αποτελούσε τμήμα του International Bruckner Festival. Αυτόνομα υπάρχει από το 1986. Από το 1996 λειτουργεί και Κέντρο, όπου πραγματοποιούνται εκθέσεις και υποστηρίζονται εργαστήρια. http://www.aec.at/en/about/index.asp (αναζήτηση: 15.10.2007).

16. Ξεκίνησε σαν φεστιβάλ εικαστικών βίντεο και ταινιών το 1988. Από το 2001, υπό τη διεύθυνση του Andreas Broeckmann, προσανατολίστηκε ευρύτερα στην τέχνη και την ψηφιακή εικόνα. http://www.transmediale.de/site/info_tm+M54a708de802.html (αναζήτηση: 15.10.2007).

17. Το ZKM ιδρύθηκε το 1988 στην Καρλσρούη, με πρωτοβουλία τοπικών φορέων (*Konzept 88*). Η πρόθεση της δημιουργίας του προϋπήρχε από τις αρχές της δεκαετίας. Το 1997 άνοιξαν για το κοινό και οι μόνιμοι χώροι του ιδρύματος, που στεγάζεται στο ανακαινισμένο, από τους αρχιτέκτονες Schweger & Partner, παλιό εργοστάσιο πυρομαχικών Industriewerke Karlsruhe Augsburg http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$3853 (αναζήτηση: 12.11.2007). Από το 1999 διευθυντής του ZKM είναι ο Καθηγητής Peter Weibel. Το ZKM «συνδυάζει την παραγωγή και έρευνα, τις εκθέσεις και τις εκδηλώσεις, τον συντονισμό και την τεκμηρίωση». http://on1.zkm.de/zkm/e/about (αναζήτηση: 12.11.2007).

18. Μια εκτενής επισκόπηση της τρέχουσας βιβλιογραφίας υπάρχει στη διεύθυνση: http://www.mediaarthistory.org/pub/MAH_Biblio.html (αναζήτηση: 13.10.2007) Βιβλιοκριτική στο: http://www.

table book[19]. Οι περισσότεροι τίτλοι απευθύνονται στο αγγλόφωνο κοινό, ενώ και όσοι διαβάζουν γερμανικά και γαλλικά έχουν στη διάθεσή τους αρκετά κείμενα. Ανεξάρτητα από τη γλώσσα παραγωγής τους, τα περισσότερα βιβλία αποτελούν κατά βάση πρώτες προσεγγίσεις ή εισαγωγές στο αντικείμενο, προορισμένες για το ευρύ κοινό. Η δομή τους είναι συναφής: Στην αρχή επιχειρούν να θεμελιώσουν μια «γενεαλογία» της σχέσης της τέχνης με την τεχνολογία, με αναγωγές που φτάνουν μέχρι την ελληνική αρχαιότητα και εντοπίζουν συνήθως τους προγόνους της σημερινής εικαστικής έκφρασης στο Μοντερνισμό (στο Φουτουρισμό, το Ντανταά κ.ά). Πιστεύω ότι είναι θέμα χρόνου προτού αυτού του είδους οι συσχετισμοί αποδειχθούν λανθασμένοι. Διατείνομαι ότι μετά το 1945 και ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1960 και εξής οι καλλιτεχνικοί πειραματισμοί με τα τεχνολογικά μέσα διαφοροποιούνται τόσο ως προς το περιεχόμενο, όσο και ως προς τις προθέσεις των δημιουργών σε σχέση με ό,τι συνέβαινε στο παρελθόν, ακόμα και στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα. Σε κάποιες περιπτώσεις η «γενεαλόγηση» της ψηφιακής τέχνης έχει λιγότερο αξιολογική χροιά και αφορά περισσότερο στην ιστορία των ηλεκτρονικών υπολογιστών, των τηλεπικοινωνιών και του διαδικτύου. Στη συνέχεια οι συγγραφείς των βιβλίων περιγράφουν τις σύγχρονες πρακτικές με τη βοήθεια παραδειγμάτων (case studies), τα οποία στις περισσότερες περιπτώσεις επιλέγονται αυθαίρετα και ακολουθούν χρονική, θεματική ή μορφολογική αλληλουχία αφήγησης. Εφαρμόζουν λογικά ταξινομικά συστήματα, η κατάταξη στα οποία ούτε μπορεί να είναι πλήρης (αφού δεν πρόκειται για ένα χαρτογραφημένο πεδίο) ούτε επιχειρούν να στηριχθούν σε αξιολογικά κριτήρια. Το αποτέλεσμα είναι είτε βιβλία πού έχουν τη μορφή, τον όγκο ή την αφηγηματική χάρη μιας εγκυκλοπαίδειας είτε τόμοι που αναλύουν ταξινομικά συστήματα, τα οποία επεξηγούνται με σύντομα εισαγωγικά κείμενα και στη συνέχεια ακολουθούν αναφορές σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες. Σπάνια θέτουν κριτικά ερωτήματα ως προς το περιεχόμενο, το πλαίσιο παραγωγής, το τελικό αποτέλεσμα των έργων που παρουσιάζουν.

Αυτού του είδους τα βιβλία αποτελούν στην καλύτερη περίπτωση ενδελεχείς προσπάθειες να καταγραφεί ο αριθμός των καλλιτεχνών που πειραματίζονται σε διάφορα τεχνολογικά μέσα, στοχεύουν περισσότερο στο να αναφερθούν ονόματα παρά να παρουσιαστούν έργα. Κάτι τέτοιο δεν μπορεί να ιδωθεί ξέχωρα από την παρουσία αυτών των καλλιτεχνών σε ένα σύστημα έκθεσης, πώλησης και λειτουργίας της τέχνης, ένα σύστημα, δηλαδή, που ορίζεται με όρους κυρίως οικονομικούς και όχι τόσο αισθητικούς ή ιστορικοκοινωνικούς. Για τους καλλιτέχνες, η εκθετική δραστηριότητα, οι γκαλερί, τα ΜΜΕ και οι συλλέκτες είναι το πεδίο στο οποίο κερδίζουν δόξα και χρήμα.[20] Η βιβλιογραφική αναφορά των καλλιτεχνών λειτουργεί με τη δύναμη της καθιέρωσης στο σύστημα αυτό. Το φαινόμενο δεν μπορεί επίσης να ιδωθεί ανεξάρτητα από το γεγονός της ραγδαίας αύξησης του αριθμού των Κέντρων Σύγχρονης Τέχνης παγκοσμίως. Τα τελευταία χρησιμοποιούν συνήθως λογικά ταξινομικά συστήματα για να παρουσιάσουν τη σύγχρονη παραγωγή, ακολουθώντας εκθεσιακές λογικές που αφορούν κυρίως σε έργα του παρελθόντος, παρότι το ίδιο το υλικό που διαχειρίζονται είναι άλλης υφής και σημασίας και διεκδικεί άλλου είδους χειρισμούς.

kunsttexte.de/2007-3/kluetsch-christoph-1/PDF/kluetsch.pdf (αναζήτηση: 13.10.2007).

19. B. Wands, *Art of the Digital Age*, London & New York 2006. Ενδιαφέρουσα είναι και η βιβλιοκρισία για τη συγκεκριμένη έκδοση που δημοσίευσε ο Ch. Gere στο *The Art Book*, τ.4, τχ.2, Μάιος 2007, σ.40-41, όπου υποστηρίζει ότι εξαιτίας της ένδειας εκδοτικών προσπαθειών στο χώρο, ακόμα και τέτοιου είδους προσεγγίσεις, που παρουσιάζουν ελάχιστο κείμενο και περισσότερες εικόνες, είναι χρήσιμες.

20. M. Rosler, 'Money, Power, Contemporary Art', *Art Bulletin*, τ.79, τχ.1, Μάρτιος 1997, σ.22.

Από ποιους κλάδους προέρχονται οι συγγραφείς των κειμένων για την ψηφιακή τέχνη;

Ενδιαφέρον είναι το επιστημονικό περιβάλλον από το οποίο προήλθαν οι συγγραφείς τους. Από τους Stephen Wilson[21], Charlie Gere[22], Christiane Paul[23], Noah Wardrip-Fruin & Nick Montfort[24], Julian Stallabrass[25], Florence de Mèredieu[26], Lev Manovich[27], Oliver Grau[28], Rachel Greene[29], Margot Lovejoy[30], Rudolf Frieling & Dieter Daniels[31], που εξέδωσαν σχετικά βιβλία από το 2002 και εξής, μόνον οι Stallabrass και Daniels εκπαιδεύτηκαν ως ιστορικοί της τέχνης και διδάσκουν το αντικείμενο. Οι Grau και de Mèredieu προέρχονται από κλάδους αισθητικής. Οι υπόλοιποι είναι καλλιτέχνες και επιμελητές εκθέσεων που προήλθαν από διαφορετικές εκπαιδευτικές διαδικασίες, κυρίως από τμήματα Καλών Τεχνών και τμήματα Visual Studies.

Καλλιτέχνες είναι κατά κύριο λόγο και οι συγγραφείς των κειμένων που δημοσιεύονται σε επιστημονικά περιοδικά. Οι Roy Ascott, Douglas Davis, Gene Youngblood, Mary Flanagan, Peter Weibel, Alex Galloway, Eduardo Kac, Erkki Huhtamo, Simon Penny, Margret Morse, Stelarc και πολλοί άλλοι, εμφανίζονται συχνά με κείμενά τους, όχι μόνο σε δικτυακούς τόπους, αλλά και σε «συμβατικά» επιστημονικά περιοδικά. Τα κείμενα αυτά κινούνται σε θεωρητικό επίπεδο, με πολλές ανοιχτές αναφορές σε καθιερωμένους συγγραφείς, όπως οι Adorno, Barthes, Baudrillard, Debord, Virilio, αλλά δεν έχουν ιστορικές αξιώσεις. Ακόμα και το *Leonardo*, το παλιότερο περιοδικό στο χώρο, που εκδίδεται σήμερα από το MIT, μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1990 δημοσίευε σχεδόν αποκλειστικά κείμενα καλλιτεχνών.[32]

Δεν είναι η πρώτη φορά που οι καλλιτέχνες αρθρώνουν λόγο που αφορά στο πεδίο παραγωγής τους. Το πιο συζητημένο παράδειγμα αφορά στους καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1960, κυρίως στους καλλιτέχνες του Μινιμαλισμού και της Εννοιολογικής Τέχνης. Αυτοί αξιοποίησαν τη θεωρητική τους παιδεία και έγραψαν κείμενα που σήμερα αναπαράγονται στις σημαντικότερες σχετικές ανθολογίες. Ενώ όμως οι μινιμαλιστές και οι εννοιολογικοί κινούνταν εξαρχής στο εικαστικό πεδίο και μιλούσαν με θεωρητικούς

21. S. Wilson, *Information Arts: Intersections of Arts, Science and Technology*, Cambridge MA 2002.
22. Ch. Gere, *Digital Culture*, London 2002.
23. Ch. Paul, *Digital Art*, London & New York 2003.
24. N. Wardrip-Fruin & N. Montfort, *New Media Reader*, Cambridge MA 2003.
25. J. Stallabrass, *Internet Art. The Online Clash of Culture and Commerce*, London 2003.
26. F. de Mèredieu, *Arts et Nouvelles Technologies*, Paris 2003. Μεταφράστηκε στα αγγλικά ως *Digital and Video Art*, μτφρ. R. Elliott, Edinburgh 2005.
27. L. Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge MA 2003.
28. O. Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, μτφρ. G. Custance, Cambridge MA 2003 (πρωτότυπο: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart: Visuelle Strategien*, Berlin 2001).
29. R. Greene, *Internet Art*, London & New York 2004.
30. M. Lovejoy, *Digital Currents: Art in the Electronic Age*, London 2004.
31. R. Frieling & D. Daniels, *Media Art Net 1: Survey of Media Art*, Vienna & New York 2004 και *Media Art Net II: Key Topics*, Vienna & New York 2005.
32. *Leonardo, Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology*. Το περιοδικό ιδρύθηκε από τον καλλιτέχνη Frank Malina, στο Παρίσι το 1968. Προοριζόταν να είναι ένα βήμα για τους καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν επιστημονικές και τεχνολογικές εφαρμογές στο έργο τους. Το 1981 η βάση του περιοδικού μετακινήθηκε στο San Francisco Bay από το γιό του Frank, Roger Malina. Το 1982 ιδρύθηκε η International Society for the Arts, Sciences and Technology (ISAST), που προωθεί το έργο του περιοδικού, διευρύνοντας τους στόχους του. Εκτός από το *Leonardo*, σε συνεργασία με το MIT Press, η ISAST εκδίδει σήμερα το *Leonardo Music Journal* (από το 1991), το *Leonardo Electronic Almanac* και τη σειρά σχετικών βιβλίων *Leonardo Book Series*. http://www.leonardo.info/leoinfo.html (αναζήτηση: 15.10.2007).

όρους διεκδικώντας την παρουσία τους σε αυτό, οι καλλιτέχνες που ασχολούνται με την τεχνολογία, παρότι σε κάποιες περιπτώσεις επιθυμούν τη σύνδεση με τον «κόσμο της τέχνης», δεν την προβάλλουν. Εξάλλου, οι χρηματοδοτήσεις που εισπράττουν προέρχονται κυρίως από τα ιδρύματα και τις εταιρείες που παράγουν τεχνολογική γνώση και προϊόντα. Οι καλλιτέχνες αυτοί αναδεικνύουν περισσότερο τον εναλλακτικό χαρακτήρα της παραγωγής της εικόνας και τη διαδραστική δυνατότητα που προσφέρει στους χρήστες. Επίσης, υπογραμμίζουν τον καινοτόμο χαρακτήρα των πειραματισμών τους, σαν να συμβαίνουν πρώτη φορά στην ιστορία και να έχουν αυτοδίκαια ιδιαίτερη σημασία, παρότι η ύπαρξη τέτοιων πειραματισμών έχει μια σημαντική ιστορική διαδρομή. Δημιουργείται έτσι μια συζήτηση που κινείται παράλληλα με, και έξω από, εκείνη που διεξάγεται στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης, μια συζήτηση από την οποία λείπει ουσιαστικά ο ιστορικός λόγος και συνεπώς και η κριτική διάσταση.

Στην περίπτωση της ψηφιακής εικόνας η συνθήκη μού θυμίζει λιγότερο παραδείγματα υποδοχής της σύγχρονης εικαστικής παραγωγής από την ιστορία της τέχνης και περισσότερο την περίπτωση της ιστορίας της φωτογραφίας, ιστορία που μόλις στη δεκαετία του 1980 απέκτησε ακαδημαϊκό status και ανέπτυξε ένα αξιόλογο σώμα κριτικών κειμένων.[33] Η φωτογραφία είναι ένα είδος εικαστικής έκφρασης, στην οποία το τεχνολογικό μέσο έχει ιδιαίτερη σημασία: Δεν αναπτύχθηκε για εικαστικούς σκοπούς, γνώρισε ευρεία διάδοση σε καθημερινό επίπεδο και τα αποτελέσματα μπορούν να αναπαραχθούν πολλαπλά με μηχανικό τρόπο συσκοτίζοντας τη σημασία του «μοναδικού» έργου τέχνης. Επιπλέον, για τη παραγωγή φωτογραφιών «καθ' ύλην αρμόδιοι» δεν θεωρούνταν μόνον όσοι είχαν εικαστική εκπαίδευση, αλλά και όσοι διέθεταν ευαισθησία και αρκετή οικονομική ευχέρεια. Η αρχική αντιμετώπιση της φωτογραφίας στο 19ο αιώνα μοιάζει αρκετά με ό,τι αντιμετωπίζουμε τώρα σε σχέση με την ψηφιακή εικαστική δημιουργία: Οι ίδιοι οι δημιουργοί, παρά οι ιστορικοί, ανέλαβαν να γράψουν για το μέσο. Έτσι, η ιστορία της φωτογραφίας γράφτηκε κατά βάση στο πλαίσιο ενός τεχνολογικού ντετερμινισμού φιλελεύθερης προέλευσης, σαν ιστορία του μέσου και της μηχανικής του εξέλιξης, γεγονός που επισκίασε κάθε άλλη πτυχή.[34] Παρά το γεγονός ότι σημαντικοί φιλόσοφοι έχουν ασχοληθεί με τη φωτογραφία, εξετάζοντάς την σαν κοινωνική πρακτική, η διαλεκτική τού αν είναι ή δεν είναι τέχνη «στοίχειωσε» το πεδίο για πολύ καιρό. Σε ό,τι αφορά στην ψηφιακή εικόνα η σύνδεση με την τεχνολογία του μέσου, η οποία είναι πολύ πιο διαδεδομένη σήμερα από ό,τι ήταν ποτέ για τη φωτογραφία (και σίγουρα περισσότερο σημαντική για την παγκόσμια οικονομία), λειτουργεί ανασταλτικά στο να αποτελέσει αντικείμενο ακαδημαϊκής μελέτης. Έτσι, όμως, κινδυνεύουμε να χάσουμε ένα σημαντικό κομμάτι της σύγχρονης εικαστικής δημιουργικότητας, και ειδικότερα εκείνο που δεν ακολουθεί ή δεν ενσωματώνεται στους μηχανισμούς της αγοράς, όπως για παράδειγμα την τέχνη στο διαδίκτυο.

Κριτικές προσεγγίσεις της ψηφιακής τέχνης

Οι δημοσιεύσεις σχετικά με την ψηφιακή τέχνη είναι πλέον πολυάριθμες, αλλά, όπως έδειξε η παραπάνω ανάλυση, όχι και τόσο ποικίλες. Πέρα, όμως, από τα κείμενα με εισαγωγικό χαρακτήρα υπάρχουν και εκδόσεις που επιχειρούν μια εμβάθυνση. Ποιες κατευθύνσεις ακολουθούν οι ιστορικοί της τέχνης για να αντιμετωπίσουν κριτικά τις διαστάσεις του φαινομένου και να ξεκινήσουν έναν επιστημονικό διάλογο; Οι βασικότερες μέθοδοι

33. D. Nickel, 'History of Photography: The State of Research', *The Art Bulletin*, τ.83, τχ.3, Σεπτέμβριος 2001, σ.548.

34. M. Gasse, 'Histories of Photography 1839-1939', *History of Photography*, τχ.16, Άνοιξη 1992, σ.50.

που χρησιμοποιήθηκαν είναι αφενός μια μαρξιστικού τύπου προσέγγιση και αφετέρου μια καινούργια εκδοχή της εικονολογίας. Σε ό,τι αφορά στην πρώτη, η διερεύνηση του οικονομικού πλαισίου μέσα στο οποίο παράγεται η ψηφιακή τέχνη επιχειρεί να δώσει απαντήσεις κυρίως σε ερωτήματα όπως: Γιατί το μέσο προάγεται για εικαστική έκφραση και με ποιον τρόπο χρησιμοποιείται; Ποιοι είναι οι καλλιτέχνες και ποιες οι συνήθεις ιδεολογικές τοποθετήσεις τους; Πόσο ενσωματώνεται και πόσο εναντιώνεται αυτή η καλλιτεχνική παραγωγή στο οικονομικό πλαίσιο και για ποιο λόγο; Θεωρώ καλό παράδειγμα το βιβλίο του Julian Stallabrass για τη διαδικτυακή τέχνη.[35] Ο συγγραφέας προσεγγίζει ιστορικά την εμφάνιση καλλιτεχνών που δημιουργούν στο διαδίκτυο και εξετάζει το οικονομικό πλαίσιο στο οποίο λειτουργεί στις Η.Π.Α, στην Ευρώπη, στη Ρωσία και στις χώρες του πρώην ανατολικού μπλοκ. Ενδιαφέρουσα είναι η επισήμανση ότι η καταξίωση πολλών από αυτά τα υποτιθέμενα αντισυμβατικά έργα εξακολουθεί να γίνεται μέσα από μουσεία, κέντρα σύγχρονης τέχνης και εκθεσιακούς χώρους που κινούν οικονομικά την αγορά της τέχνης. Καταλήγει, ωστόσο, ότι αν σήμερα υπάρχει κάποια πρωτοποριακή καλλιτεχνική έκφραση, αυτή είναι το κομμάτι της διαδικτυακής τέχνης που αρνείται να ενταχθεί στα παραπάνω fora. Το βιβλίο αποτελεί μια προσπάθεια να ενταχθεί μια κατεύθυνση της ψηφιακής τέχνης, εκείνη που παράγεται και προβάλλεται στο διαδίκτυο, στο οικονομικό και κοινωνικό πλαίσιο παραγωγής της με κριτικό πνεύμα ως προς τους δημιουργούς και τις επιλογές τους.

Μια άλλη προσέγγιση συσχετίζεται με την λεγόμενη *iconic turn* ή *image turn*, την οποία εισηγήθηκαν στη δεκαετία του 1990 οι Martin Jay[36], William J.T. Mitchell[37] και Horst Bredekamp[38]. Στο πρόσφατο βιβλίο *MediaArtHistories*[39], σε επιμέλεια του Oliver Grau, γίνεται μια προσπάθεια να ξεκινήσει μια παρόμοια συζήτηση στο χώρο της ιστορίας της τέχνης, καθώς συγγραφείς με διαφορετική επιστημονική κατάρτιση, καταθέτουν τις απόψεις τους για μια ιστορία της ψηφιακής τέχνης -εξ ου και ο πληθυντικός αριθμός στον τίτλο.[40] Ο Grau προωθεί στα κείμενά του σ' αυτήν την έκδοση, όπως και σε άλλα, προηγούμενα κείμενά του, έναν επιστημονικό κλάδο, την *Bildwissenschaft* (image science) -ο ίδιος κατέχει μια ομώνυμη θέση στο Donau Universität της Αυστρίας[41]- , που αναβιώνει το μοντέλο της δεκαετίας του 1920, το οποίο καλλιεργήθηκε στο Αμβούργο πάνω στη λογική κυρίως του Aby Warburg και στη «νέα εικονολογία» του Erwin Panofsky[42]. Παράλληλα, λαμβάνει υπόψη τις μελέτες σχετικά με την όραση των Norman Bryson[43] και Jonathan Crary[44]. Αντικείμενο μελέτης της *Bildwissenschaft* είναι εικόνες, σε κάθε μορφή και μέσο, που προέρχονται από κάθε χρονική περίοδο. Η άποψη του Grau, ωστόσο, είναι ότι η *Bildwissenschaft* χωρίς τα κριτικά εργαλεία της ιστορίας της τέχνης δεν είναι σε θέση να ανα-

35. J. Stallabrass, *Internet Art*, ό.π.
36. M. Jay, *Downcast Eyes*, Berkeley 1993.
37. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1995.
38. H. Bredekamp, 'Politische Theorien des Cyberspace', στο Ralf Konersmann (επιμ.), *Kritik des Sehens*, Leipzig 1997, σ.320-339.
39. O. Grau (επιμ.), *MediaArtHistories*, ό.π.
40. Ό.π., σ.1-2: Στόχος είναι να προταθούν διάφοροι τρόποι για να «διευρυνθεί η ιστορία της τέχνης ώστε να συμπεριλάβει την τέχνη που βασίζεται σε τεχνολογικά μέσα (media art) των πρόσφατων δεκαετιών και τις σύγχρονες μορφές τέχνης».
41. http://www.donau-uni.ac.at/en/department/bildwissenschaft/index.php (αναζήτηση: 19.10.2007), Visual Competence for the Digital Age, Danube University Krems.
42. O. Grau, *Virtual Art*, ό.π. σ.11-13.
43. N. Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven 1983.
44. J. Crary, *Techniques of the Observer*, ό.π. Του ιδίου, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge MA 1999.

πτύξει μια «βαθύτερη, ιστορική ανάλυση των εικόνων».[45] Ο Grau δεν είναι ο μόνος που ανατρέχει στο μοντέλο του Warburg. Για παράδειγμα και η Griselda Pollock μίλησε για μια «βαρμπουργκιανή» προσέγγιση, που συνδυάζει «διαφορετικές ιστορικές περιόδους, στιλ και μέσα».[46] Η αναζήτηση μοντέλων που εφαρμόστηκαν με επιτυχία σε έργα του παρελθόντος είναι ίσως μια προσπάθεια «νομιμοποίησης», εντός του κλάδου, της ψηφιακής τέχνης ως αντικειμένου μελέτης. Αυτό συνέβη με το *MediaArtHistories*, το οποίο θεωρήθηκε ότι κατέχει μια κομβική θέση, που θεσμοθετεί επιστημονικά αυτό το αντικείμενο, αφού παρουσιάζει αρκετά ώριμα κείμενα που το στηρίζουν.[47] Αν και η ψηφιακή τέχνη, σαν καλλιτεχνική πρακτική, πρόβαλλε μετά τη δεκαετία του 1960 τον πειραματικό χαρακτήρα της, οι τρέχουσες εκδοτικές προτιμήσεις και προτεραιότητες προβάλλουν ήδη τον θεσμικό χαρακτήρα της. Είναι άραγε εντονότερη η ανάγκη των δημιουργών ή των ακαδημαϊκών γι' αυτή την εξέλιξη;

Επίλογος

Ο λόγος σχετικά με την τέχνη που στηρίζεται στην τεχνολογία απέχει πολύ από το να αποκτήσει κανονιστική ισχύ στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης. Δεν υποστηρίζω ότι αυτό είναι το ζητούμενο. Η ψηφιακή τέχνη μπορεί να γίνει το αντικείμενο μελέτης των κοινωνιολόγων ή άλλων, καινούργιων ή παλιότερων, ειδικοτήτων και η ιστορία της τέχνης μπορεί να ασχολείται μόνο με τα έργα του πιο μακρινού παρελθόντος, να περιθωριοποιηθεί, να επικαιροποιηθεί ή και να διευρυνθεί ως επιστημονικός κλάδος. Πιστεύω, όμως, ότι η σημερινή συνθήκη της ψηφιακής παραγωγής και αναπαραγωγής έργων και η διαδικτυακή τους διάχυση διαμορφώνουν ένα γόνιμο έδαφος για προβληματισμό σχετικά με το αντικείμενο της μελέτης μας διαχρονικά και σχετικά με τους τρόπους που το προσεγγίζουμε. Θα συμφωνήσω με τη διαπίστωση του James Elkins, ο οποίος, 10 χρόνια πριν, υποστήριζε ότι η τεχνολογία των υπολογιστών προσφέρει στους ιστορικούς της τέχνης «την ευκαιρία να διερευνήσουν τις βασικότερες υποθέσεις που δομούν το επιστημονικό τους πεδίο».[48]

45. O. Grau, *Virtual Art*, ό.π., σ.12.

46. Σε διάλεξη που έδωσε στο Courtauld Institute of Art, στις 30 Μαΐου 2006, στο πλαίσιο σεμιναρίου για την σύγχρονη ιστοριογραφία της τέχνης. Περίληψη της ανακοίνωσής της βρίσκεται στο: http://www.courtauld.ac.uk/researchforum/news/writingarthistory.shtml (αναζήτηση: 16.10.2007).

47. Το σχόλιο είναι από τη βιβλιοκριτική του Ch. Gere: *The Art Book*, τ.15, τχ.1, Φεβρουάριος 2008, σ.51-52.

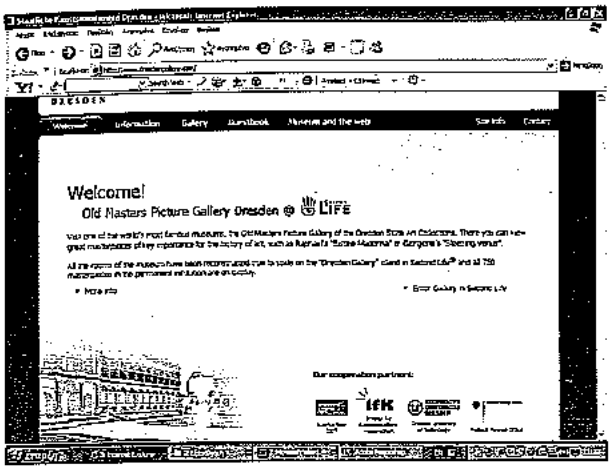
48. J. Elkins, 'What Are We Seeing, Exactly?', *The Art Bulletin*, τ.79, τχ.2, Ιούνιος 1997, σ.198.

Areti Adamopoulou

Uncomfortable Relationships: Digital Art and Historiography of Art

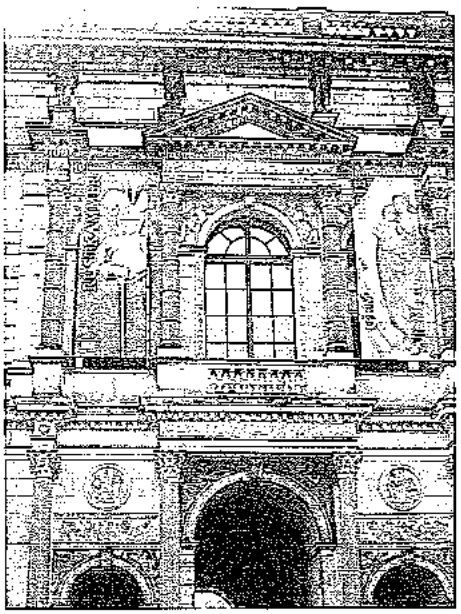
In this paper I explore issues raised by recent publications on digital art. Most of them are general introductions to the subject or large taxonomic efforts, often in the form of encyclopaedias. The writers are, as a rule, curators of contemporary art museums and media theorists. The artists themselves are also active in defending their work in texts. Art historians, on the other hand, appear to be reluctant to involve themselves in depth with this artistic practice. Why do we feel that this is not exactly our field? Why other professionals feel more at home discussing issues related to art and technology?

The 'uncomfortable' relation between digital art production and the discipline of art history came to the foreground with the passing of modernism and with recent advances in audio-visual technology, especially in digital imagery. The recent publications from the field of art history I examine, either employ some of the methods of social history of art, or turn to, and broaden, a 'warburgian' approach. The main questions I raise in my paper are: What are the implications of these practices for the field of art history? Can digital art be examined while staying in the paradigm of the 'canonical' art history methods?

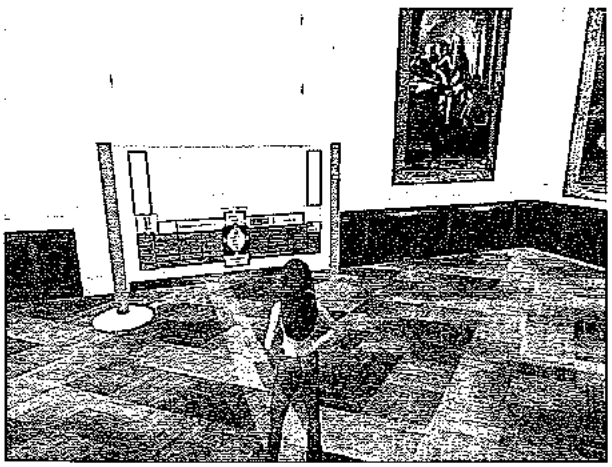


Εικ. 1. Η εισαγωγική σελίδα από το δικτυακό τόπο της Gemäldegalerie Alte Meister της Δρέσδης (http://www.dresdengallery.com/ αναζήτηση: 7.11.2007)

Εικ. 2. Εικόνα από το διαδικτυακό παιχνίδι Second Life, που παρουσιάζει την πρόσοψη της ψηφιακής Gemäldegalerie Alte Meister της Δρέσδης (αναζήτηση: 20.3.2008)



Εικ. 3. Φωτογραφία της πρόσοψης της Gemäldegalerie Alte Meister της Δρέσδης (Μάρτιος 2008) © Ευαγγελία Τσαγκαράκη



Εικ. 4. Το avatar ενός/μιας «ενοίκου» μέσα στην ψηφιακή Gemäldegalerie Alte Meister της Δρέσδης (αναζήτηση: 20.3.2008)

Κωνσταντίνος Λ. Αθανασιάδης

Αντανακλάσεις σε υγρό κρύσταλλο: Η συνάντηση του Bill Viola με το πραγματικό στο *Δωμάτιο της Catherine*

Όταν ο Andrea di Bartolo[1] φιλοτεχνούσε στα τέλη του 14ου αιώνα το πολύπτυχο εικονοστάσι της Αγίας Αικατερίνης της Σιένας (εικ. 1), ασφαλώς θα αναρωτήθηκε τι εντύπωση θα έκανε το έργο του σε όσους τύχαινε να το δουν. Θα ήταν, όμως, μάλλον αδύνατον να φανταστεί ότι έξι αιώνες αργότερα, ένας καλλιτέχνης του βίντεο, ο Bill Viola,[2] θα εμπνεόταν από το πολύπτυχο ένα δικό του έργο με τίτλο *Το Δωμάτιο της Catherine* (εικ. 2).

Ο ζωγράφος της πρώιμης Αναγέννησης χρησιμοποίησε απτά υλικά: χρωστικές ουσίες, τον κρόκο του αυγού, το νερό και το ξύλο. Με τη χρήση της ύλης δημιούργησε εικόνα που επανορθώνει τη φυσική απουσία της Αγίας. Κατ' αναλογία, ο μακρινός του επίγονος χρησιμοποιεί την τεχνολογία της εποχής του: το βίντεο και τα άυλα ψηφιακά μέσα. Στον αντίποδα της τέχνης του di Bartolo, στο έργο του Viola το άυλο υπηρετεί την οφθαλμαπάτη της ανθρώπινης παρουσίας.

Στις πέντε οθόνες από υγρό κρύσταλλο του σύγχρονου καλλιτέχνη, η αντανάκλαση του παρελθόντος παίρνει ένα γνώριμο σχήμα για την Ιστορία της Τέχνης: τη συνάντηση του παλαιού με το νέο. Κι αν αυτή ταυτίζεται φαινομενικά με τη δομή και το θέμα των δύο έργων, η πρωτογενής συνάντηση συντελείται στο επίπεδο των μέσων που οργανώνουν το περιεχόμενό τους. Αυτή η σχέση, όπως θα δούμε στη συνέχεια, αποκαλύπτει όχι μόνον εγγενείς ιδιότητες των νέων μέσων, αλλά και αισιόδοξη προοπτική για την παραγωγή εικόνων με νόημα στην υπηρεσία ανθρωποκεντρικής παραστατικής τέχνης: Αντίβαρο στην ψηφιακή προσομοίωση της πραγματικότητας, στην οποία επιδίδεται ο πολιτισμός μας.

Το 1997 ο θεωρητικός των νέων μέσων Steven Holtzman υποστήριξε ότι «βρισκόμαστε πολύ κοντά στην ανακάλυψη των αποκλειστικών ιδιοτήτων των ψηφιακών μέσων και πρέπει να υπερβούμε το παλαιό για να ανακαλύψουμε ολοκληρωτικά νέους κόσμους έκφρασης».[3] Από το 1960 η τεχνολογία ωθεί τους καλλιτέχνες προς νέες κατευθύνσεις.[4] Με τα εργαλεία της δημιούργησαν αφηρημένες και οργανικές μορφές·[5] απέσπασαν κινούμενες και στατικές εικόνες από τα συμφραζόμενά τους, τις παράλλαξαν και τις πολλαπλασίασαν·[6] αποτύπωσαν την εικόνα του κοινού και τη δική τους δράση σε ζωντανές προβολές προκαλώντας τις αισθήσεις μας.[7]

Στις προσπάθειες αυτές, όμως, δεν υπήρχε η σαφής διάθεση ρήξης με το παρελθόν που χαρακτήρισε στις αρχές του εικοστού αιώνα πολλές εκδοχές του μοντερνισμού. Οι καλλιτέχνες της ηλεκτρονικής τεχνολογίας συχνά υιοθέτησαν τις αναζητήσεις των αναλο-

1. 1358/64-1428· γιός του ζωγράφου Bartolo di Fredi Cini, από τη Σιένα.
2. Γεννήθηκε το 1951 στη Νέα Υόρκη.
3. S. Holtzman, *Digital Mosaics: The Aesthetics of Cyberspace*, New York 1997, σ.15.
4. Βίντεο, υπολογιστές, ηλεκτρονική παραγωγή εικόνας, διαδραστικότητα και Διαδίκτυο αργότερα.
5. *Catalog* (1961), *Poem Fields* (1964), και *Pixillation* (1970), των J. Whitney, St. Vanderbeek και L. Schwartz αντιστοίχως. «Οργανισμοί» μεταλλασσόμενοι στο περιβάλλον του υπολογιστή: *Evolution of Form* (1990) του W. Latham και *Galapagos* (1997) του K. Sims.
6. Pop art, π.χ. *100 Campbell Soup Cans* (1962), *35 Jackies* (1963) του A. Warhol.
7. Δράσεις των B. Nauman, *Slow Angle Walk* (1968), J. Jonas, *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972), V. Acconci, *Command Performance* (1974), O. Herring, *Split Reverse* (2003), κ.ά.

γικών μέσων τα οποία αντικαθιστούσαν[8]: Οι εικόνες των Ρώσων V. Bukatin, B. Galeyev and R. Sayfullin δεν ήταν νέες επειδή ήταν αφηρημένες, αλλά ως προϊόντα της τεχνολογίας του βίντεο που αντικαθιστούσε τον ρόλο του καλλιτέχνη με την αυτόματη παραγωγή εικόνας.[9] Στο παράδειγμα αυτό η υπέρβαση του παρελθόντος δεν έγκειται στο αποτέλεσμα, αλλά στη μετεξέλιξη μιας παλαιάς εικαστικής πρόθεσης με την εφαρμογή νέου μέσου.[10]

Στην Ιστορία της Τέχνης το καινούριο δεν επέρχεται με ολοκληρωτικό παραγκωνισμό μέσων ή προθέσεων, αλλά είναι αποτέλεσμα διαλεκτικής σχέσης μεταξύ των παλαιών και των νέων εκδοχών τους.[11] Το 1999 οι Jay David Bolter και Richard Grusin πρότειναν ότι «για να κατανοήσουμε τα νέα μέσα πρέπει να εξετάσουμε τους τρόπους με τους οποίους αυτά τιμούν, ανταγωνίζονται και αναμορφώνουν τη γραμμική προοπτική της ζωγραφικής, τη φωτογραφία, τον κινηματογράφο, την τηλεόραση και την τυπογραφία».[12] Η διατύπωση αυτή δίνει το στίγμα της συνάντησης μεταξύ παραδοσιακών και νέων εικαστικών μέσων, αφηγηματικών τεχνικών και συστημάτων αναπαράστασης του πραγματικού στα τέλη του εικοστού αιώνα.

Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση δύο νέων δημιουργών: Η Olga Tobreluts συνθέτει ψηφιακά διάσημα πρόσωπα της επικαιρότητας ή του παρελθόντος με χαρακτήρες της δυτικής τέχνης. Στο έργο της με τίτλο *Kate Moss* (1994) το γνωστό φωτομοντέλο μετατρέπεται σε μοντέλο για την *Παναγία του Ευαγγελισμού* (1476) του Antonello da Messina. Η υβριδική αυτή εικόνα εκφράζει συμβολικά την κοινή λειτουργία θρησκείας, μόδας και τέχνης στην παραγωγή ψευδαισθήσεων.

Ο Cristi Pogacean χρησιμοποιεί ως βάση για τις κινούμενες εικόνες του ηλεκτρονικές αναπαραγωγές ζωγραφικών έργων. Στο *Caranima* (2002) επεμβαίνει στην *Απιστία του Θωμά* (1602) του Caravaggio και θέτει ψηφιακά σε κίνηση το δάχτυλο του πρωταγωνιστή, που αναδεύει την πληγή στο πλευρό του Χριστού (εικ. 3).

Η αποδόμηση των πρωτοτύπων, στα οποία αναφέρονται παρόμοια έργα, θυμίζει τον κριτικό ρεαλισμό των δεκαετιών 1960-1970. Επιμελητές και συλλέκτες δείχνουν ζωηρό ενδιαφέρον για τις σύγχρονες ζωγραφικές εκδοχές αυτής της τάσης και η διατύπωσή τους με νέα εικαστικά μέσα είναι προϊόν μετεξέλιξης. Από το 1985 ανάλογα παραδείγματα ψηφιακής φωτογραφίας, κινούμενης εικόνας και βίντεο γνωρίζουν εξαιρετική διάδοση, σε αντίθεση με εφαρμογές Διαδικτύου, εικονικής πραγματικότητας, και διαδραστικότητας.[13]

Για τον Fredric Jameson η παρωδία, η ανάμιξη ετερογενών εκφραστικών συστημάτων, οι αναφορές στο παρελθόν και την παράδοση δεν είναι παρά εκφάνσεις της αδυναμίας της μετανεωτερικής εποχής να προσφέρει καίριες αναπαραστάσεις της πραγματικότητας.[14] Ο Jean Baudrillard διακηρύσσει ότι οι σύγχρονες εικόνες ούτως ή άλλως στερούνται αναπαραστατικής λειτουργίας αφού, σύμφωνα με την ακραία συμβολική θέση του, το πραγ-

8. Ευρήματα και πρακτικές της πρωτοπορίας στην υπηρεσία σύγχρονων προθέσεων. Βλ. H. Foster, *The Return of the Real*, Cambridge MA 1996, σ.x-xi.

9. SKB Promotei (*Electronic Painter 1975-80*). Βλ. M. Rush, *New Media in Art*, London 2005, σ.111.

10. Μείκτες (synthesizers) ηλεκτρονικής παραγωγής εικόνας υπάρχουν από το 1965. Για την Αμερική βλ. L. Furlong, 'Tracking Video Art: Image Processing as a Genre', *Art Journal*, Φθινόπωρο 1985, σ.91-108. Για την Ευρώπη βλ. C. Meigh-Andrews, *A History of Video Art: The Development of Form and Function*, New York 2006, σ.111-146.

11. J. D. Bolter & R. Grusin, *Remediation*, Cambridge MA 1999, σ.49-50.

12. Ό.π., σ.15.

13. Για την πρώιμη επιτυχία του βίντεο λόγω της χρήσης του από αναγνωρισμένους καλλιτέχνες βλ. Rush, ό.π., σ.221-2.

14. F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London 1991, σ.21.

ματικό δεν υπάρχει πια κι επομένως δεν είναι δυνατόν να αναπαρασταθεί.[15] Καταδικάζει τη χρήση των νέων μέσων ως στρατηγική των μηχανισμών προσομοίωσης του σύγχρονου πολιτισμού, που δεν δημιουργούν τίποτε νέο, αλλά ωθούν την τέχνη σε προσομοίωση του εαυτού της σημαίνοντας το τέλος της.[16]

Κάποιοι καλλιτέχνες του βίντεο πράγματι επαναδιατυπώνουν κατηγορίες της παραστατικής ζωγραφικής. Στο *Still Life* (2001) η Sam Taylor Wood απεικονίζει τη διαδικασία σήψης αληθινών φρούτων (εικ. 4). Μέσω ψηφιακής επεξεργασίας ο πραγματικός χρόνος της σήψης που καταγράφει η κάμερα συμπυκνώνεται σε μερικά λεπτά, δημιουργώντας *memento mori* που αναδιπλώνεται στον χρόνο. Το κρανίο αντικαθίσταται από ένα πλαστικό στυλό, πικρό σχόλιο για τη μακροβιότητα πολλών βιομηχανικών αντικειμένων σε αντίθεση με το εφήμερο της οργανικής ύλης: πλήρης αντιστροφή της παραδοσιακής σχέσης κυριολεξίας και μεταφοράς στη νεκρή φύση.

Η αναπαραγωγή δομικών πλαισίων ενισχύει την κατηγορία ότι πρόκειται για επαναδιαμεσολάβηση ή προσομοίωση. Οι προβολές βίντεο σε πολλαπλές οθόνες απηχούν σχήματα σύνθεσης και αφήγησης όπως δίπτυχα, τρίπτυχα και πολύπτυχα της θρησκευτικής τέχνης του παρελθόντος. Το δίπτυχο του Bill Viola *Dolorosa* (2000) αποτελείται από δύο επίπεδες οθόνες υγρού κρυστάλλου, ενωμένες όπως τα δύο πτερύγια ενός Αναγεννησιακού δίπτυχου (εικ. 5). Οι ιδιοποιήσεις αυτές όμως δεν συνδέονται αναγκαστικά με την κριτική αποδόμηση ή την παρωδία, ούτε είναι πάντοτε στείρες διαμεσολαβήσεις του παρελθόντος.

Στην εξερεύνηση νέων παραστατικών εργαλείων όπως το βίντεο, οι καλλιτέχνες συνάντησαν περιορισμούς και βεβαιότητες που, συνοδεύοντας την τέχνη από χιλιετίες, έφτασαν σε κρίσιμο στάδιο κατά την Αναγέννηση.[17] Με την αναβίωση του προτύπου της κλασικής αρχαιότητας για την τέχνη ως μίμηση, η προτροπή για παρατήρηση της φύσης οδήγησε στην άσκηση της ζωγραφικής εκ του φυσικού: Η εικόνα σήμαινε τις φυσικές ιδιότητες όντων και αντικειμένων με περισσότερη ακρίβεια και λεπτομέρεια.[18]

Η ζωγραφική εξελίχθηκε σε σύστημα ψευδαισθησιακής προσομοίωσης του πραγματικού και ο ζωγραφικός πίνακας σε στατική διαμεσολάβηση δρωμένων και tableaux vivants.[19] Η φωτογραφία αργότερα επιτυγχάνει αυτοματοποίηση της ίδιας λειτουργίας, ενώ ο κινηματογράφος διαμεσολαβεί την πραγματικότητα εν κινήσει.[20] Στην εξέλιξη αυτής της παράδοσης, η τεχνολογία κατέστησε το έργο τέχνης ικανό να αποτυπώσει εκφάνσεις του πραγματικού, που οι αισθήσεις μας αδυνατούν να αντιληφθούν και που τα παραδοσι-

15. J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, μτφρ. S. F. Glaser, Ann Arbor 2006 (1981), σ.3-7. Η ανάλυση του Baudrillard για τη σύγχρονη κατάσταση της εικόνας είναι κατ' ουσίαν πεδίο πολιτικής διερεύνησης όπως και η ανάλυση του Benjamin για το έργο τέχνης στην εποχή της αυτόματης αναπαραγωγής. Βλ. W. Benjamin, 'The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility', H. Eiland & M.W. Jennings (επιμ.), *Walter Benjamin, Selected Writings, Volume 3:1935-1938*, Cambridge MA 2003 (1936), σ.101-133.

16. J. Baudrillard, *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*, μτφρ. J. Benedict, London 1993 (1990), σ.11, 19. Επίσης, βλ. P. Hegarty, *Jean Baudrillard: Live Theory*, London 2004, σ.115-7.

17. Βλ. E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 2004 (1960). Επίσης, βλ. E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black (επιμ.), *Art, Perception, and Reality*, Baltimore 1973.

18. Για τη ζωγραφική εκ του φυσικού στην Αναγέννηση βλ. F. Ames-Lewis, *Drawing in Renaissance Italy*, New Haven & London 2000 (1981), σ.63-100.

19. Για το *trompe l'oeil* ως αποκορύφωση αυτής της διαδικασίας βλ. Baudrillard, ό.π., 2006, σ.106. Για τις στρατηγικές της παραστατικότητας (το πλαίσιο-παράθυρο του Alberti και τη γραμμική προοπτική) ως επιδίωξη διαφάνειας στην τέχνη βλ. Bolter & Grusin, ό.π., σ.21-31.

20. Για τη διαμεσολάβηση ως αναμόρφωση του πραγματικού, ό.π., σ.56, 62.

ακά μέσα δεν κατάφεραν να αναπαραστήσουν.

Ο Bill Viola ενδιαφέρεται, όπως λέει ο ίδιος, για «όσα δεν ζωγράφισαν οι παλαιοί δάσκαλοι».[21] Το έργο του *The Greeting* (1995), βασισμένο στον πίνακα του Jacopo Pontormo με θέμα την επίσκεψη της Παναγίας στην Ελισάβετ,[22] επιχειρεί νέα διαμεσολάβηση της πραγματικότητας (εικ. 6).[23] Ο Viola κατέγραψε σε κινηματογραφικό φιλμ τη σκηνή του Pontormo δραματοποιημένη από ηθοποιούς μπροστά σε λιτό αρχιτεκτονικό σκηνικό. Στο εργαστήριο μετέτρεψε την ταινία σε ψηφιακή για να την επεξεργαστεί με την τεχνολογία του βίντεο.

Η υπερβολική επιβράδυνση της κίνησης δημιούργησε μια ανοίκεια για το κοινό διάσταση μεταξύ τριών χρονικών επιπέδων[24]: της διάρκειας του έργου (10'), της διάρκειας της κινηματογραφημένης σκηνής (45"), και της ταχύτητας εγγραφής (τριακόσιες εικόνες ανά δευτερόλεπτο).[25] Είναι ο υποκειμενικός χωροχρόνος, στον οποίο συντελείται η εξαιρετικής σημασίας συνάντηση των δύο γυναικών, κινητική έκφραση της ψυχικής τους κατάστασης.[26] Όπως παρατηρεί η Jean Wainwright, πρόκειται για «παραστατική κωδικοποίηση, εναπόθεση συμβολικού νοήματος στην εικόνα ως συνθήκη της Αναγεννησιακής και Μεσαιωνικής ζωγραφικής [...] συνέχεια της γενεαλογίας που φτάνει από τον Pontormo στον μοντερνισμό».[27]

Η αισθητηριακή αντίληψη του χώρου και του χρόνου απασχόλησε στα τέλη του 1960 τους πρωτοπόρους του βίντεο, που συνδύασαν τη δράση με τη ζωντανή τροφοδότηση της βιντεοσκοπημένης εικόνας του κοινού και του καλλιτέχνη σε κλειστό κύκλωμα.[28] Το 1975 ο Viola ξεκινά τη δική του συστηματική εξερεύνηση της ανθρώπινης εμπειρίας με τη σύνθεση χωροχρονικών πεδίων που θέτουν σε δοκιμασία την αισθητηριακή πρόσληψη της αναπαριστώμενης πραγματικότητας από το κοινό.[29]

Θα ήταν άλλωστε παράδοξο αν η τέχνη των νέων μέσων δεν αντικατόπτριζε την πρόοδο στη διερεύνηση των φυσικών νόμων και της αντιληπτικής λειτουργίας του εγκεφάλου. Πειράματα στο πεδίο της νευροφυσιολογίας, όπως αυτά του Semir Zeki στο University College London, που απέδειξαν ότι συγκεκριμένα οπτικά ερεθίσματα ενεργοποιούν συνάψεις σε πιο εκτεταμένες περιοχές του εγκεφάλου, από ό,τι τα ανεικονικά, φωτίζουν με νέους τρόπους τη νοητική επεξεργασία των εικόνων.[30]

Η ίδια η έννοια της πραγματικότητας επανεξετάζεται παράλληλα από τη φιλοσοφία

21. J. Walsh (επιμ.), *Bill Viola: The Passions*, (κατ. έκθ. της Εθνικής Πινακοθήκης του Λονδίνου), London 2003, σ.36.

22. *La Visitazione* (1528-29), San Francesco e Michele, Carmignano.

23. Παρουσιάστηκε στην 46η Biennale της Βενετίας (1995), στη σειρά *Buried Secrets*, μαζί με τα έργα: *Hall of Whispers, The Veiling, Interval*, και *Presence*.

24. Βλ. J. Wainwright, 'Telling Times: Re-Visiting The Greeting', C. Townsend (επιμ.), *The Art of Bill Viola*, London 2004, σ.111-123.

25. FPS (frames per second). Για την ψευδαίσθηση κίνησης στον κινηματογράφο απαιτούνται 24, ενώ στο βίντεο μεταξύ 25-29,97. Ενώ, όμως, στον κινηματογράφο η ψευδαίσθηση επιτυγχάνεται με τη διαδοχική προβολή ακίνητων φωτογραφιών, η κάμερα του βίντεο καταγράφει ως σαρωτής (scanner) αυτούσια την κίνηση, όπως το μικρόφωνο τον ήχο. Βλ. B. Viola, 'The Porcupine and the Car', *Reasons for Knocking at an Empty House: 1973-1994*, Cambridge MA 1995, σ.59-72, 64.

26. «Η ενότητα της κίνησης είναι υπόθεση της ψυχής» γράφει ο Deleuze ανακαλώντας τον Bergson. Βλ. G. Deleuze, *The Fold: Leibnitz and the Baroque*, μτφρ. T. Conley, London 1993 (1988), σ.14.

27. Wainwright, ό.π., σ.122-3.

28. Nauman, *Live Video Taped Corridor* (1969), Acconci, *Claim* (1971), Campus, *Interface* (1972).

29. R. Bellour, 'An Interview with Bill Viola', *October*, τ.34, Φθινόπωρο 1985, σ.91-119, 101.

30. S. Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford & New York 1999, σ.207.

και τη φυσική.[31] Η κβαντική μηχανική απεκάλυψε στην υποατομική κλίμακα νέες διαστάσεις και ιδιότητες της ύλης[32], στις οποίες οφείλουμε τα ψηφιακά συστήματα αποτύπωσης και διάδοσης των εικόνων του πραγματικού στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα.[33] Η μελέτη της παραστατικής τέχνης των νέων μέσων επιβάλλει, επομένως, ποικίλες διαδρομές: από τη ζωγραφική παράδοση στην εξέλιξη των οπτικο-ακουστικών μέσων, από τη φιλοσοφία του χρόνου στη νευροβιολογία της αντίληψης, από τη φαινομενολογία[34] στη θεωρία της αφήγησης.[35]

Όταν πρόκειται για σύγχρονη τέχνη, η εγγύτητα με το αντικείμενο της έρευνας φαίνεται αρχικώς να εμποδίζει την αναγκαία για τη μελέτη ιστορικών φαινομένων κριτική απόσταση, αλλά στην περίπτωση του βίντεο που με απασχολεί εδώ, έχουν ήδη περάσει πενήντα χρόνια από την εποχή των πρώτων πειραμάτων με κάμερες κλειστού κυκλώματος και τηλεοπτικές οθόνες. Η Ιστορία της Τέχνης οφείλει να καταγράψει την έως σήμερα πορεία αυτού του μέσου εντάσσοντας τις διάφορες εφαρμογές του στα ιστορικά τους συμφραζόμενα. Μόνον όμως η αντιπαραβολή με την παράδοση μπορεί να καταδείξει τη θέση του βίντεο στην εξελικτική πορεία των μηχανισμών αναπαράστασης της πραγματικότητας. Στο πλαίσιο αυτό, εξετάζω παράλληλα δύο έργα παραστατικής τέχνης, τα οποία συνδέει όχι μόνον η επιφανειακή ιδιοποίηση στοιχείων του παλαιού έργου από το σύγχρονο, αλλά, κυρίως, η συγγένεια των τεχνικών και εκφραστικών τους μέσων. Η ιχνηλάτηση της σχέσης τους, μέσω αλλεπάλληλων διαδρομών μεταξύ της εποχής μας και της Αναγέννησης, ξεκινά στη Σιένα του 1390.

Για το εικονοστάσι της Αγίας Αικατερίνης που παρήγγειλε το μοναστήρι των Δομινικανών Corpus Christi στη Βενετία, ο Andrea di Bartolo εργάζεται με τη βοήθεια μαθητών, όπως επιβάλλει η πρακτική του εργαστηρίου του. Προετοιμάζει προσεκτικά τη ζωγραφική επιφάνεια ακολουθώντας οδηγίες της ανάθεσης, αλλά για να απεικονίσει τις μορφές και τα αντικείμενα θα χρησιμοποιήσει *exempla*, υποδείγματα.[36] Δέκα χρόνια μετά τον θάνατο της Αγίας, με την εικόνα του θα καλύψει το κενό της απουσίας της χωρίς να καταφύγει στην οφθαλμαπάτη, όπως θα συμβεί αργότερα στην τέχνη, στη ζωγραφική του Μπαρόκ.[37]

Σε ένα άλλο εργαστήριο, κατά το σωτήριον έτος 2001, ομάδα βοηθών προετοιμάζει την παραγωγή σύγχρονου έργου τέχνης. Δεν υπάρχουν πινέλα, χρώματα και βιβλία υποδειγμάτων, παρά μόνο μηχανήματα, καλώδια, και η ηθοποιός του θεάτρου Weba Garretson πάνω σε υπερυψωμένη σκηνή που αναπαριστά δωμάτιο. Η δράση της καταγράφεται σε βίντεο μεταξύ αλλαγών του σκηνικού. Ολοκληρώνονται πέντε δεκαοκτάλεπτες λήψεις που

31. J. T. Cushing & E. McMullin (επιμ.), *Philosophical Consequences of Quantum Theory: Reflections on Bell's Theorem*, Notre Dame 1989. Επίσης, βλ. J. Barrett, *The Quantum Mechanics of Minds and Worlds*, Oxford 1999.

32. L. Randall, *Warped Passages: Unravelling the Universe's Hidden Dimensions*, London 2005.

33. Τηλεπικοινωνίες, ψηφιακή τεχνολογία, Διαδίκτυο, τόποι παρουσίασης φωτογραφιών και βίντεο.

34. Η διάδοση θεωριών του Maurice Merleau-Ponty (*Phenomenology of Perception* (1945), μτφρ. C. Smith, London 1962), στην Αμερική του 1960 επηρέασε δημιουργούς του βίντεο και την υποδοχή τους.

35. Για τις πρόσφατες κατευθύνσεις της Ιστορίας της Τέχνης βλ. H. Belting, *The End of the History of Art?*, Chicago & London 1987 και *Art History after Modernism*, Chicago & London 2003. Επίσης, βλ. O. Grau (επιμ.), *Media Art Histories*, Cambridge MA 2007.

36. Για τη χρήση υποδειγμάτων βλ. R. W. Scheller, *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)*, Amsterdam 1995.

37. Η εικόνα της Αγίας, δεν «μεταμφιέζει την απουσία της πραγματικότητας» και ανήκει στο τρίτο στάδιο προσομοίωσης, σύμφωνα με την κατάταξη για τις διαδοχικές φάσεις της εικόνας από την αναπαράσταση στην προσομοίωση. Baudrillard, ό.π., 2006, σ.6.

υφίστανται επιβράδυνση κατά 75%. Οι ταινίες προβάλλονται ταυτοχρόνως σε ισάριθμες, μικροσκοπικές οθόνες, ενωμένες σε οριζόντια διάταξη. Η κάθε μία αντιπροσωπεύει διαφορετική ώρα της ημέρας και απεικονίζει αντίστοιχη δραστηριότητα: πρωινή έγερση, ράψιμο, ανάγνωση, προσευχή, νυχτερινή ανάπαυση.

Παρά τους έξι αιώνες που τις χωρίζουν, η εικόνα της Αγίας στη ζωγραφική επιφάνεια και η εικόνα της *Catherine* στην οθόνη είναι προϊόντα του ίδιου μηχανισμού: της αντιγραφής. Η πρώτη είναι αντίγραφο του πρωτοτύπου που χρησιμοποιήθηκε ως υπόδειγμα, η δεύτερη αυτόματο αντίγραφο της εικόνας της ηθοποιού που κατέγραψε η κάμερα. Και οι δύο λειτουργούν στο πλαίσιο της παραστατικότητας σε σχέση με το πρωτότυπό τους, αλλά με τελείως διαφορετικό τρόπο: Ενώ το πρωτότυπο της ζωγραφικής εικόνας μπορεί να αλλοιωθεί ανεπανόρθωτα στην τελική εικόνα που δεν είναι πιστή αναπαράσταση της μορφής της Αγίας, η εικόνα της ηθοποιού είναι απολύτως όμοια με την εικόνα στην οθόνη. Κι ενώ η πρώτη επανορθώνει την απουσία της εικονιζόμενης, η δεύτερη είναι οφθαλμαπάτη παρουσίας.

Η φωτογραφία αποτυπώνει απειροελάχιστο μέρος του χρόνου του αντικειμένου που απεικονίζει, ως ίχνος της απουσίας εκείνου που δεν υπάρχει πια.[38] Αν η εικόνα της ηθοποιού προβαλλόταν σε σκοτεινό χώρο και σε φυσικές διαστάσεις, θα συγκάλυπτε την ανθρώπινη απουσία, όπως επιχειρεί ο κινηματογράφος. Το «punctum» που περιγράφει ο Roland Barthes δεν συμπυκνώνεται εδώ γύρω από απουσία[39], αλλά στην επιφάνεια της οθόνης ως διαχωριστικό σημείο μεταξύ της πραγματικότητας και της ψευδαίσθησής της μέσα στο έργο.[40] Η αναπαράσταση πλησιάζει την προσομοίωση.[41]

Στην περίπτωση της αυτόματης καταγραφής στον κινηματογράφο, τη φωτογραφία και το βίντεο οι εικόνες είναι σημεία κατά κύριο λόγο αυτοαναφορικά.[42] Ο Viola οπτικοποιεί την ιδέα του για την πρωταγωνίστρια του έργου αποτυπώνοντας την εικόνα μιας πραγματικής γυναίκας. Οποιαδήποτε άλλη αναφορική ή συμβολική λειτουργία βρίσκεται, φαινομενικά, στη σκιά της προσομοίωσης του πραγματικού: Τέλεια επιπεδότητα και μηχανική (ανα-)παραγωγή απειλούν να μετατρέψουν τις πολλαπλές εικόνες της γυναίκας σε ταυτολογικά ολογράμματα.

Όσο οι οφθαλμαπάτες της τεχνολογίας τελειοποιούνται, τόσο η εποχή μας εγείρει αμφιβολίες για το παραστατικό φορτίο των εικόνων, για την ακρίβεια με την οποία αναφέρονται στην πραγματικότητα που αναπαριστούν. Ο κινηματογράφος και η διαφήμιση διαμεσολαβούν το πραγματικό, αλλά ταυτοχρόνως αλλοιώνουν κατά βούληση τις εικόνες του. Ανύπαρκτα σκηνικά, φανταστική δράση και υπεράνθρωπες ιδιότητες των πρωταγωνιστών προσομοιώνονται ψηφιακά και μετατρέπονται σε αληθοφανείς εικόνες.[43]

Η βιομηχανία της μόδας στηρίζεται πλέον σε πλαστοποιήσεις που επιτυγχάνουν ψη-

38. Για τη φωτογραφία ως ίχνος της εξαφάνισης των πάντων βλ. J. Baudrillard, *Le Crime Parfait*, Paris 1995, σ.85, 126.

39. Σημείο της αποτύπωσης αυτού που έχει υπάρξει και ταυτοχρόνως προοικονομία της μελλοντικής αφάνειάς του. Περιγράφεται από τον R. Barthes στο *Camera Lucida: Reflections on Photography*, μτφρ. R. Howard, New York 1981 (1980), σ.96.

40. Για την ψευδαίσθηση της εικόνας στη φωτογραφία βλ. R. Barthes, 'Rhetoric of the Image', S. Heath (επιμ. και μτφρ.), *Image, Music, Text*, New York 1977, σ.2-51.

41. Στάδιο μεταξύ της αναπαράστασης, όπου η εικόνα κρύβει την απουσία της καταφανούς πραγματικότητας στην ψευδαίσθηση, και της τεχνολογικής προσομοίωσης με στόχο τη μεταμόρφωση του αντικειμένου σε τέλεια εικόνα, ολόγραμμα. Baudrillard, ό.π., 2006, σ.105-106.

42. Για την κινηματογραφική εικόνα βλ. Benjamin, ό.π., σ.110.

43. Οι ανθρωπιστικές σπουδές θέτουν παρόμοια ζητήματα υπό το πρίσμα της οντολογικής φιλοσοφίας.

φιακώς την απόλυτη εξιδανίκευση της ανθρώπινης μορφής. Οι περιπτώσεις ατόμων με διαταραχές σωματικής δυσμορφίας (BDD),[44] που βλάπτουν τον εαυτό τους επιχειρώντας να αλλάξουν την απολύτως κανονική εμφάνισή τους ή φτάνουν στην αυτοχειρία, αντικατοπτρίζουν την ισχυρή επίδραση αυτών των απατηλών εικόνων στο πεδίο του πραγματικού. Οι Bolter και Grusin μάλιστα, προτείνουν ότι, αφού τα νέα μέσα προσομοιώνουν το πραγματικό μέσω επαναδιαμεσολαβήσεων, επομένως και όλες οι προσομοιώσεις είναι πραγματικές ως αντικείμενα.[45]

Τόσο όμως η οντολογική υπόσταση των προϊόντων των νέων μέσων, όσο και οι επιδράσεις τους εξαρτώνται από τη λειτουργία τους ως σημαίνοντα και, κυρίως, από τη σχέση τους με το πραγματικό ως οντότητες αναφοράς. Η ολοκληρωτική προσομοίωση, όπως και η αντικατάσταση της αναφορικότητας μιας εικόνας από επιφάνεια κενή νοήματος, δεν είναι εγγενείς ιδιότητες κανενός μέσου, παρά δυνατότητες στη διακριτική ευχέρεια του χρήστη.

Στην τέχνη, εικόνες που παράγονται με τη χρήση τεχνολογίας και παρουσιάζονται σε πλαίσιο ανοίκειο για το κοινό, συχνά μοιάζουν να στερούνται νοήματος.[46] Αντιθέτως, όταν πρόκειται για παραστατικές συμβάσεις που επιχειρούν αναφορές στη σύγχρονη πραγματικότητα ή στην ιστορική παράδοση, η λειτουργία των εικόνων ως φορέων νοήματος ενισχύεται.

Στην τέχνη του βίντεο, η επιστροφή από τη χαρακτηριστική για τη μετανεωτερική εποχή διάχυση των δυναμικών πεδίων του έργου τέχνης, στην αφήγηση και στη συμπύκνωση του περιεχομένου σε αυστηρότερα όρια, αποτελεί σημαντική μεταβολή από την εγκατάσταση στο θέαμα.[47] Ο Chris Townsend αναφέρεται σε εκ νέου επένδυση του έργου με παρουσία, την κατά Benjamin αύρα.[48] *Το Δωμάτιο της Catherine* είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της εξέλιξης.

Παρόλ' αυτά, το θέαμα που το κοινό αντικρίζει μπροστά στο έργο είναι εκ πρώτης όψεως παράδοξο: Πολλαπλές εκδοχές της ίδιας γυναίκας κινούνται ταυτοχρόνως στις πέντε οθόνες. Η αποτύπωση της κίνησης θυμίζει κινηματογράφο. Η παράλληλη δράση και η πολλαπλότητα των πληροφοριών, που συμπιέζονται σε κάθε οθόνη, απηχούν τον πληροφορικό χώρο της τεχνολογίας του βίντεο στα συστήματα ασφαλείας. Η δράση ανακαλεί το θέατρο, ενώ η απόδοση του χώρου και των συμβόλων ζωγραφικό πίνακα.

Η σύνθετη σχέση μεταξύ χώρου και παράλληλης δράσης οφείλεται στην ίδια τη δομή του έργου. Οι πέντε οθόνες είναι σύγχρονη εκδοχή της αναγεννησιακής predella. Ο Viola εμπνεύστηκε το έργο του από την predella του ενιαίου «πολυπτύχου του Μουράνο» (1394-8)[49], που είχε την ευκαιρία να δει σε έκθεση το 1998 κατά την παραμονή του στο Ιν-

44. K. A. Phillips, *The Broken Mirror: Understanding and Treating Body Dysmorphic Disorder*, New York 2005 (1996).

45. Bolter & Grusin, ό.π., σ.55-59.

46. «Για να κατανοήσει κανείς το βίντεο πρέπει να [...] επενδύσει εκ νέου τις εικόνες με νόημα». Βλ. A. S. Wooster, 'Why Don't They Tell Stories Like They Used To?', *Art Journal* τ.45, αρ.3, Φθινόπωρο 1985, σ.204-212, 210.

47. Βλ. T. Murray, 'Digital Baroque: Via Viola or the Passage to Theatricality', *SubStance*, τ.31, αρ.2/3, 2002, σ.65-279.

48. Βλ. Benjamin, ό.π., σ.103-5. C. Townsend, 'Call Me Old-Fashioned, But...: Meaning, Singularity, and Transcendence in the Work of Bill Viola', Townsend (επιμ.), ό.π., 2004, σ.7-23, 14. Για τη διαμεσολάβηση της αύρας βλ. Bolter & Grusin, ό.π., σ.75.

49. Βενετία, Gallerie dell' Accademia. Πριν, ανήκε στο Μουσείο Vetrario του Μουράνο.

στιτούτο Ερευνών του Μουσείου Getty.[50] Πρόκειται φυσικά για το εικονοστάσι του Andrea di Bartolo.

Το 2003 το *Δωμάτιο της Catherine* παρουσιάστηκε στην έκθεση του Viola με τίτλο *The Passions*.[51] Στον κατάλογο διαβάζουμε ότι η predella που ενέπνευσε τον Viola αναπαριστά σκηνές από τον βίο της Αγίας και το θαύμα της εμφάνισης των στιγμάτων.[52] Για «πέντε σκηνές από τη ζωή της Αγίας» κάνει λόγο επίσης η Elizabeth Ten Grotenhuis σε κείμενό της δημοσιευμένο σε συλλογή άρθρων για τον Viola.[53] Στο σημείο αυτό όμως η Grotenhuis, ο επιμελητής της έκθεσης John Walsh καθώς και ο Hans Belting, σε συζήτησή του με τον Viola,[54] υπέπεσαν σε σφάλμα, εξαιτίας παρανόησης του ίδιου του καλλιτέχνη. Στα πέντε διαζώματα της predella δεν παρουσιάζεται η ζωή της Αγίας, όπως νόμισε ο Viola, αλλά επαναλαμβάνεται η διάταξη των μορφών στο κεντρικό μέρος του εικονοστασίου: Η Αγία απεικονίζεται μόνο στο κεντρικό διάζωμα, ενώ στα υπόλοιπα βλέπουμε τέσσερεις μοναχές του ιδίου τάγματος, που μοιράστηκαν παρόμοιες εμπειρίες θρησκευτικής έξαρσης και ανακηρύχθηκαν από τους Δομινικανούς σε μακάριες.[55] Δεν πρόκειται λοιπόν για παράλληλη αφήγηση βίου.

Αντιθέτως, όπως επισημαίνει σε άρθρο του για το ζωγράφο ο Gaudenz Freuler, το στοιχείο της αφήγησης έχει μάλλον παραγκωνιστεί στο πολύπτυχο, χάριν διδακτικής και ηθικοπλαστικής πρόθεσης, κοινός τόπος στην εικονογραφία των Δομινικανών.[56] Αναθέτης ήταν ο Fra Tommaso d' Antonio Caffarini, πνευματικός καθοδηγητής της γυναικείας μονής Coprus Christi. Επιθυμούσε για λόγους προπαγάνδας την οπτική τεκμηρίωση της αγιοποίησης της Αγίας Αικατερίνης της Σιένας και την ανάδειξη των τεσσάρων μοναχών σε παραδείγματα για τη δύναμη της προσευχής που οδηγεί στην πνευματική ένωση με το θείο, στην υπέρβαση του εαυτού, στην ενότητα του μέρους με το όλον.[57]

Η ιδέα της υπερβατικής εμπειρίας στο οικείο περιβάλλον ενός δωματίου τράβηξε την προσοχή του Viola στο έργο και ιδιαίτερα στη διάρθρωση του χώρου στην predella.[58] Ακολουθώντας συμβάσεις της πρώιμης αναγεννησιακής ζωγραφικής, ο di Bartolo επαναλαμβάνει πανομοιότυπα μοτίβα για την απόδοση δαπέδων, οροφών, θυρών και επίπλων. Χρησιμοποιεί συνειδητά τα ίδια στοιχεία, ιδίως στα δύο διαζώματα που πλαισιώνουν το κεντρικό, για να μετατρέψει τις σκηνές από τη ζωή των μοναχών σε αντανακλάσεις του παραδείγματος της κεντρικής μορφής της Αγίας. Χωρίς να αντιληφθεί την πραγματική λειτουργία αυτής της σύμβασης ο Viola ιδιοποιήθηκε την επανάληψη των μοτίβων του

50. Με την τέχνη του παρελθόντος έρχεται σε επαφή ήδη από το 1974 δουλεύοντας στο Art/Tapes/22 Video Studio στη Φλωρεντία. Βλ. D. A. Ross & P. Sellars (επιμ.), *Bill Viola*, New York 1977, σ.143-165.

51. Η έκθεση *The Passions* με έργα που εμπνεύστηκε ο Viola από την έρευνά του στο Getty Research Institute παρουσιάστηκε αρχικώς στο Μουσείο J. Paul Getty (24/1-27/4 2003) και στη συνέχεια στο Λονδίνο (National Gallery, 22/10/2003-4/1/2004).

52. Walsh, ό.π., σ.46.

53. E. Ten Grotenhuis, 'Something rich and strange', Townsend (επιμ.), ό.π., σ.161-179, 172.

54. Βλ. συζήτηση μεταξύ Belting και Viola, 'A Conversation', (28/6/2002), Walsh, ό.π., σ.210-215.

55. Beatae: Joanna da Firenze, Vanna di Orvieto, Margerita da Citta di Castello, Daniella da Orvietto.

56. G. Freuler, 'Andrea di Bartolo, Fra Tommaso d'Antonio Caffarini, and Sienese Dominicans in Venice', *Art Bulletin*, τ.69, αρ.4, Δεκέμβριος 1987, σ.570-586. Για τα εικονοστάσια των Δομινικανών του 14ου αι. βλ J. Cannon, 'Simone Martini, the Dominicans and the Early Sienese Polyptych,' *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τ.45, 1982, σ.69-93.

57. Στην προσπάθεια των Δομινικανών να εγκαθιδρύσουν την παρουσία τους στη Βενετία μεταξύ 1394-1407, καθιερώνοντας λιτανείες λειψάνων και μεταφράζοντας βίους και πραγματείες από τα λατινικά στα ιταλικά, κρίθηκε απαραίτητη η οπτική τεκμηρίωση των κειμένων. Βλ. Freuler, ό.π., σ.572-573.

58. Στα σημειωματάριά του υπάρχουν εννέα αναφορές στο έργο αυτό, με πιο χαρακτηριστική ίσως την πρώτη: «Santa Caterina Praying: 5 Rooms in the House of Self», στο Walsh, ό.π., σ.46.

χώρου στις πέντε οθόνες, όπου η ηρωίδα του κινείται και δρα παράλληλα.

Η συνολική αφήγηση σέβεται τη χωροχρονική ενότητα στα επί μέρους επεισόδια του έργου. Η απεικόνιση διαδοχικών πράξεων στη διάρκεια μιας ημέρας, αλλά και, όπως παρατηρεί ο Belting, τα επαναλαμβανόμενα αρχιτεκτονικά στοιχεία που διαρθρώνουν τον χώρο, ενισχύουν την αίσθηση ενότητας.[59] Θα διαφωνήσω, επομένως, με την πρόταση του Walsh ότι στο *Δωμάτιο της Catherine* «η αριστοτέλεια ενότητα χρόνου και χώρου παραβλέπεται για την απόδοση ενός συμβολικού κύκλου».[60] Αυτό θα συνέβαινε αν στο πλαίσιο μίας οθόνης η γυναίκα εμφανιζόταν ταυτοχρόνως σε διαφορετικά σημεία του χρόνου/χώρου. Αντιθέτως, πρόκειται για πέντε συγχρονικά επεισόδια ολοκληρωτικής καταγραφής της πραγματικότητας.[61]

Η παράλληλη δράση όμως συνδυάζεται στο έργο αυτό με μια άλλη δυνατότητα της ηλεκτρονικής τεχνολογίας, την αέναη εν δυνάμει κίνηση: Η δράση ολοκληρώνεται και αρχίζει πάλι από την αρχή χωρίς διακοπή (looping). Οι έννοιες του κυκλικού χρόνου και της παράλληλης δράσης δεν είναι φυσικά νέες στην τέχνη. Αν και στο συγκεκριμένο παράδειγμα δεν ανταποκρίνονται στην ανάγνωση του Viola ως τεχνικές αφήγησης ενός βίου, ενυπάρχουν στο ζωγραφικό πολύπτυχο του di Bartolo, όπως αποκαλύπτει η λειτουργία του στον χώρο και τον χρόνο της λατρείας.[62]

Οι μακάριες και η Αγία στο κεντρικό τμήμα του εικονοστασίου απεικονίζονται στατικά, στον αιώνιο χρόνο της παρουσίας τους μεταξύ του κόσμου αυτού και του επέκεινα. Στην predella, όμως, οι στιγμές από τις ζωές των εικονιζόμενων προσφέρουν στις μοναχές το απαραίτητο οπτικό υλικό για να τις ανασυστήσουν νοερά στο σύνολό τους ως αντανάκλαση της δικής τους ζωής.

Ο χρόνος της φυσικής πραγματικότητας θέτει σε «κίνηση» το τμήμα εκείνο του πολυπτύχου που εικονογραφεί τη μνεία της αντίστοιχης μορφής, το σχετικό με τη ζωή της επεισόδιο της θείας λειτουργίας, σε κυκλική ημερήσια και ετήσια επανάληψη. Το εικονοστάσι λειτουργεί ως διάμεσο προσευχών. Επενδύεται με τον χρόνο του κηρύγματος, του διαλογισμού, της λιτανείας, και της αφιερωματικής υπόσχεσης, που η κοινότητα μοιράζεται με τις εικονιζόμενες.

Η σχέση αυτή χώρου, χρόνου και ύλης που διαμόρφωσε τη δομή και λειτουργία των πολυπτύχων κατάγεται από την αρχαιότατη συνεργασία των τεχνών στη δημιουργία πολυδιάστατων πεδίων φιλοξενίας της λατρευτικής εμπειρίας.[63] Απόγειο θα αποτελέσει η τέχνη του Μπαρόκ της Αντιμεταρρύθμισης[64] ως μηχανισμός για την πνευματική και οικο-

59. Ό.π., σ.212.

60. Τα πέντε δωμάτια διαρθρώνουν ενιαίο συμβολικό χώρο στον οποίο πραγματώνεται η ανθρώπινη κατάσταση. Ό.π., σ.47.

61. Για την ολοκληρωτική αέναη καταγραφή σε αντιπαραβολή με τη δειγματοληπτική ανασύνθεση της πραγματικότητας που προσφέρει η παράδοση της παραστατικότητας βλ. L. Manovich, 'From DV Realism to a Universal Recording Machine', (http://www.manovich.net).

62. Ο αρχικός κατακερματισμός του ζωγραφικού χώρου για το διαχωρισμό μορφών σύμφωνα με τη σημασία τους εξελίχθηκε σε περίπλοκο σύστημα που διαμοιράζει συμβολικό χώρο για τις ανάγκες της θείας λειτουργίας. Βλ. B. Williamson, 'Altarpieces, Liturgy, and Devotion', *Speculum*, τ.79, αρ.2, Απρίλιος 2004, σ.341-407. Για τη σχέση λειτουργίας και εικονογραφίας βλ. E. Borsook & F. Superbi Gioffredi (επιμ.), *Italian Altarpieces 1250-1500: Function and Design*, Oxford 1994. Επίσης βλ. P. Humfrey & M. Kemp (επιμ.), *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge 1990.

63. Βλ. S. de Blaauw, 'Architecture and Liturgy in Late Antiquity and the Middle Ages: Traditions and Trends in Modern Scholarship', *Archiv für Liturgiewissenschaft*, τ.32, 1991, σ.1-34. Για το ναό ως συνάρθρωση υπέρ-διαμεσολαβημένων χώρων βλ. Bolter & Grusin, ό.π., σ.35-36.

64. Για το Μπαρόκ ως ενότητα των τεχνών και ζώντα μηχανισμό βλ. Deleuze, ό.π., σ.141-142.

νομική απορρόφηση των πιστών. Η ευφυής χρήση οπτικο-ακουστικού υλικού στους κόλπους της εκκλησίας θα δημιουργήσει πεδία συναισθητικών εμπειριών, περισσότερο ικανά να δονήσουν το κοινό τους από ό,τι οι εγκαταστάσεις πολυμέσων του 20ου αιώνα, που με παρόμοιες στρατηγικές διάχυσης επιχειρούν να ανατάμουν κριτικά την ανθρώπινη κατάσταση και την ίδια την τέχνη.

Η τεχνολογία της εποχής μας, όμως, δεν υπηρετεί μόνο τη διάχυση. Αντιθέτως, επιτρέπει την ανασύνταξη πολλαπλών χωροχρονικών διαστάσεων σε συμπαγείς κατασκευές με αυστηρώς καθορισμένα όρια. Ανάλογη συμπύκνωση επιχειρεί ο Viola στο *Δωμάτιο της Catherine* μέσω της αέναης κίνησης και της παράλληλης δράσης. Αυτά τα δύο τεχνάσματα δίνουν στο έργο το συμβολικό βάθος και περιεχόμενό του.

Στις πέντες οθόνες η γυναίκα λειτουργεί ταυτοχρόνως σε περισσότερες από μία διαστάσεις του χρόνου: στον πραγματικό χρόνο της δράσης της· στον χρόνο της φύσης που συμβολίζει η διαδοχή των ωρών στη διάρκεια μιας ημέρας, και των εποχών στα κλαδιά του δέντρου που βλέπουμε μέσα από το παράθυρο·[65] και, τέλος, στον χρόνο της διάρκειας μιας ζωής, που τη μεταφέρει συμβολικά από τη γέννηση (πρωί, άνοιξη) στο θάνατο (ηλιοβασίλεμα, νύχτα).[66]

Οι δραστηριότητες της γυναίκας και οι συμβολισμοί για το πέρασμα του χρόνου είναι πολύ κοντά στη θεωρία του Gilles Deleuze για την κινούμενη εικόνα στον κινηματογράφο ως σειρά «προ-λεκτικών σημείων»: Σύμβολα και δράση είναι αδιαχώριστα και συνθέτουν όλον βασισμένο στην επανάληψη και την ταυτόχρονη κίνηση.[67] Αυτό που αναπαριστά η ηθοποιός βρίσκεται σε συνεχές γίγνεσθαι, όπου παρελθόν, μέλλον, ψυχή και σώμα δεν μπορούν να διαχωριστούν. Στο *Δωμάτιο της Catherine* συντελείται το *Eventum tantum* που περιγράφει ο Deleuze.[68]

Αρχικώς, παρακολουθούμε μια γυναίκα εγκλωβισμένη στο σύστημα του έργου, μακριά μας. Καθώς όμως κατανοούμε τον κόσμο της, συνειδητοποιούμε ότι το σύστημα επανάληψης και αλλαγής, μέσα στο οποίο διαμορφώνει την προσωπικότητά της, εμπεριέχει εμάς όσο και εκείνη. Οι εικόνες του έργου δεν είναι λοιπόν προσομοιωτικές και κενές σημασίας, ούτε εικονογραφούν απλώς τη ζωή συγκεκριμένης γυναίκας. Αυτό που αναπαρίσταται μέσω της αέναης συμβολικής τελετουργίας είναι η ανθρώπινη ύπαρξη: από την ειδική πραγματικότητα ενός ατόμου, στη γενική πραγματικότητα του ανθρωπίνου όντος.

Στο πλαίσιο της παραστατικότητας, η εικόνα της ηρωίδας λειτουργεί επομένως ως σημαίνον αυτοαναφορικό και ταυτοχρόνως συμβολικό: Δεν είναι μόνον το *Άλλο*, αλλά και αντανάκλαση του κοινού. Ενσωματώνει συμβολικά τη δική μας υποκειμενικότητα, ενώ πλάθει την ταυτότητά της. Σύμφωνα με το σχήμα της ανάλυσης του Jacques Lacan για τη διαμόρφωση του *Εγώ*, η γυναίκα στο έργο, και μαζί της το κοινό, παραδίδονται στην προϋπάρχουσα και αδιαμεσολάβητη τάξη πραγμάτων που συνιστούν το πραγματικό.[69] Αυτό

65. Ιδέα προορισμένη αρχικώς για έργο εμπνευσμένο από τον Ευαγγελισμό του D. Bouts στο Μουσείο Getty στο Walsh, ό.π., σ.46-47.

66. Παρόμοια χωροχρονική ανάλυση επιχειρεί σε έργα της δεκαετίας του 1970. Ό.π., σ.212.

67. G. Deleuze, *Cinema 1-The Movement-Image*, (1983), μτφρ. H. Tomlinson, London 1986.

68. Deleuze, ό.π., 1993, σ.120.

69. J. Lacan, 'The Mirror Stage as Formative of the *I* Function as Revealed in Psychoanalytic Experience', *Ecrits: A Selection*, μτφρ. B. Fink, New York 2002, σ.3-10. Για το αρχέγονο πραγματικό (*réel primordial*) στην ολότητά του, ως σύνολο της πραγματικότητας του υποκειμένου και της πραγματικότητας έξω από το υποκείμενο, βλ. J. Lacan, *The Seminar. Book VII: The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960*, μτφρ. L. Chiesa, London 1992, σ.118. Για την επανεξέταση του ζητήματος βλ. L. Chiesa, *Subjectivity and Otherness: A Philosophical Reading of Lacan*, Cambridge MA 2007, σ.125-138.

όμως προκαλεί μετατόπιση που ενισχύει την υποκειμενικότητα του κοινού. Γιατί, ως θεατές, έξω από το έργο, δεν παύουμε να είμαστε το *Άλλο* απέναντι στη γυναίκα: Αναπόσπαστο μέρος της φυσικής πραγματικότητας που την περιβάλλει.

Αυτή ακριβώς η σχέση μεταξύ έργου και κοινού ανακαλεί την ουμανιστική πρόθεση που υπηρέτησε η Αναγέννηση, όταν το έργο τέχνης αντανακλούσε την πίστη στον κεντρικό ρόλο του υποκειμένου στο πλαίσιο του φυσικού κόσμου. Με τον μοντερνισμό, όπως τον προετοίμασε η βιομηχανική επανάσταση, το ανθρώπινο ον χάνει το προνόμιο της υπεροχής. Επακόλουθο αυτής της απώλειας, παρατηρεί ο Slavoj Žižek, ήταν το υποκείμενο να μην είναι πλέον ουσιαστικό μέρος της πραγματικότητας.[70] Η σύγχρονη τεχνολογία επιτρέπει στον Viola να οπτικοποιήσει το περίπλοκο χωροχρονικό σύστημα, μέσα στο οποίο η πραγματικότητα της γυναίκας στο έργο, και επαγωγικά η αντίληψή του για την πραγματικότητα που όλοι μοιραζόμαστε, μπορεί να αναπαρασταθεί.[71] Το ανθρώπινο ον επανέρχεται σε κεντρική θέση.

Τη στιγμή που το κοινό συνειδητοποιεί τη σημασία της αναπαράστασης, η συμβολική και αυτοαναφορική λειτουργία της εικόνας συγχωνεύονται.[72] Η αδυναμία της να σημάνει τη διάκριση μεταξύ του ειδικού και του γενικού -σύμφωνα με την επισήμανση του Gombrich- εξαφανίζεται μαζί με τη φαινομενική ασάφεια της αφήγησης, που βασιζόταν σε αυτήν τη συνθήκη. Αυτή θεωρώ ότι είναι η στιγμή κατά την οποία η λειτουργία του έργου ολοκληρώνεται· και θα πρότεινα ότι ισοδυναμεί με την εμπειρία ενός υπερβατικού γεγονότος[73]: Τη συνειδητοποίηση της απόλυτης ενότητας του υποκειμένου με τη φύση, για την οποία κάνει λόγο η φιλοσοφία του Arthur Schopenhauer.

Η εκδοχή αυτή του υπερβατικού έχει απασχολήσει τον Viola στο παρελθόν και τον οδήγησε σε διάφορες πηγές δυτικής και ανατολικής φιλοσοφίας[74] που θεωρούν την ασκητική ζωή της πνευματικής δραστηριότητας προϋπόθεση για να φτάσει το άτομο σε ανώτερο επίπεδο συνειδητότητας, αυτογνωσίας.[75] Σύμφωνα με τον Schopenhauer, στο επίπεδο αυτό οδηγεί η αισθητική αντίληψη, η ειδική κατάσταση αντιληπτικής συνείδησης που επιτυγχάνεται με τον στοχασμό επί ενός υλικού αντικειμένου κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να αντανακλά την αντίστοιχή του πλατωνική Ιδέα.[76]

Το δύο έργα τέχνης στα οποία αναφέρθηκα είναι υλικά αντικείμενα που αντανακλούν την Ιδέα της ενότητας του υποκειμένου με το όλον. Οι δημιουργοί τους δεν εικονογραφούν απλώς υποδειγματικές ζωές που οδηγούν τον εαυτό σε ανώτερο επίπεδο, αλλά

70. S. Žižek. *The Parallax View*, Cambridge MA 2006, σ.164.

71. Για τις χωροχρονικές ιδιότητες του βίντεο ως εργαλεία αναπαράστασης της ανθρώπινης κατάστασης στα έργα του Viola βλ. O. Neumaier, 'Space, Time, Video, Viola', Townsend (επιμ.), ό.π., σ.46-71.

72. Εικόνες με ταυτόχρονη αναπαραστατική, συμβολική και αυτοαναφορική λειτουργία εντοπίζουμε τόσο στη σύγχρονη τέχνη, (π.χ. η *Ιουδήθ* της Cindy Sherman) όσο και στο παρελθόν. Για το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα του Μπαρόκ βλ. J. Shearman, 'Cristofano Allori's 'Judith', *Burlington Magazine*, τ.121, 1979, σ.3-10.

73. Για το υπερβατικό στην Αισθητική βλ. I. Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, (μτφρ. J. T. Goldthwait), Berkeley 1961(1764). Επίσης, βλ. E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1990 (1757). Για τα έργα της σειράς *The Passions, Dolorosa* (2000), και *Observance* (2002), που ανακαλούν την καντιανή αντίληψη για το υπερβατικό ως μη αναπαραστήσιμο, βλ. C. Freeland, 'Piercing to our Inaccessible, Inmost Parts: The Sublime in the Work of Bill Viola', Townsend (επιμ.), ό.π., σ.24-45.

74. Για την ασιατική πνευματικότητα στο έργο του Viola βλ. Grotenhuis, ό.π., σ.161-179.

75. Για την ασκητική εμπειρία σε ανάλογο έργο του Viola, βλ. C. Townsend, 'In My Secret Life: Self, Space, and World in *Room for St John of the Cross*, 1983', Townsend (επιμ.), ό.π., σ.124-141.

76. A. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, (τ. 1, 1818/19), μτφρ. E.F.J. Payne, New York 1966, § 39, σ.230-231.

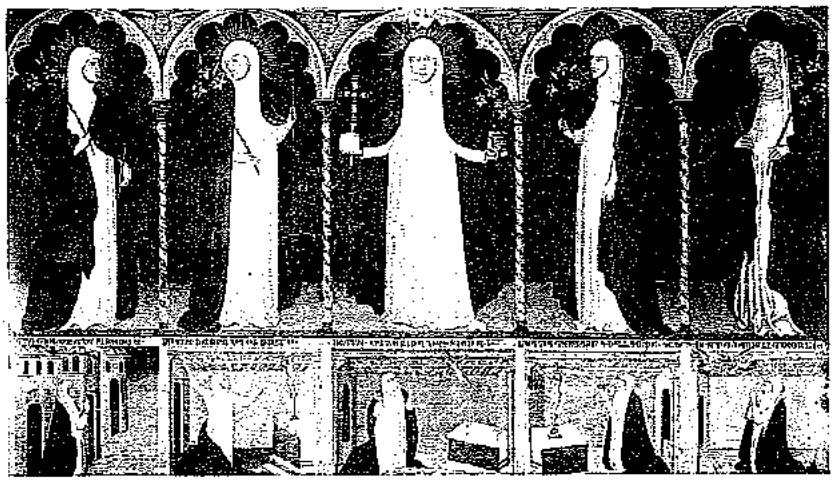
εμπλέκουν το κοινό τους σε άσκηση μελέτης αυτών των παραδειγμάτων, χωρίς την οποία η λειτουργία των έργων θα ήταν ατελής.

Ενώ, όμως, τα διαζώματα του πολυπτύχου του di Bartolo δείχνουν το δρόμο προς την υπέρβαση της ύλης μέσα από τη χριστιανική πίστη, οι πέντε οθόνες του Viola υπενθυμίζουν την αδιάσπαστη ενότητα ανθρώπινης ύπαρξης και φυσικής πραγματικότητας πέρα από θρησκευτικά συστήματα και πεποιθήσεις. Η εικόνα της *Catherine* ενσαρκώνει την πανανθρώπινη πράξη της αντίληψης του εαυτού ως αντικείμενο της ίδιας αντίληψης· και το άυλο σήμα του βίντεο, το φωτεινό ολόγραμμα του δωματίου της, από θέαμα, γίνεται κάτοπτρο του πραγματικού.

Constantine L. Athanasiadis

Reflections on liquid crystal: Bill Viola's meeting with the real in *Catherine's Room*

Inspired by the predella of Andrea di Bartolo's 1394-8 altarpiece of St Catherine of Siena, the American artist Bill Viola produced in 2001 *Catherine's Room*, a five-screen video polyptych. Though widely acclaimed as a technological enhancement of an appropriated narrative device, Viola's piece is actually based on an erroneous interpretation of the predella scenes, which has misguided many scholars since. This article is a parallel examination of the two works within the discourse of representation in the digital era and in light of recent scholarship on altarpieces. The first section is a discussion of selective examples of new-media art inspired by the past highlighting the relation between old and new tools of representation in the evolution of artistic media, in particular painting and video. This leads to a comparative analysis of di Bartolo's predella and Viola's video polyptych, focusing on the process of creating images through manual and automatic copying, and on the function of the two works in their context of reception, the church and the gallery, respectively. Simultaneous action and perpetual motion in *Catherine's Room* are seen as reflections of inherent functional properties of devotional altarpieces, revealed in the circular time of the liturgy, and prefiguring the technological devices that transform in this work the immaterial spectacle of video into a mirror of the real.



Εικ. 1. Andrea di Bartolo, *Η Αγία Αικατερίνη της Σιένας με τέσσερεις Δομινικανές μοναχές του Τρίτου Τάγματος*, π. 1394-8, τέμπερα σε ξύλο, 56x97 εκ., Gallerie dell' Accademia, Βενετία

Εικ. 2. Bill Viola, *Catherine's room*, 2001, έγχρωμο βίντεο-πολύπτυχο από πέντε επιτοίχιες επίπεδες οθόνες υγρού κρυστάλλου (LCD), 38,1x246,4x5,7 εκ., διάρκεια 18', σε συνεχή επανάληψη

Εικ. 3. Cristi Pogacean, *Caranima*, 2002, ψηφιακά κινούμενη εικόνα (animation), σε συνεχή επανάληψη, διαστάσεις μεταβλητές

Εικ. 4. Sam Taylor Wood, *Still Life*, 2001, 35mm φίλμ/DVD προβολή σε επιτοίχια επίπεδη οθόνη υγρού κρυστάλλου (LCD), 60x35 εκ., διάρκεια 3'44", σε συνεχή επανάληψη, Tate Modern, Λονδίνο

Εικ. 5. Bill Viola, *Dolorosa*, 2000, έγχρωμο βίντεο-δίπτυχο από επιτραπέζιες επίπεδες οθόνες υγρού κρυστάλλου (LCD) 40,6x62,2x14,6 εκ., διάρκεια 15', σε συνεχή επανάληψη

Εικ. 6. Bill Viola, *The Greeting*, 1995, προβολή βίντεο σε οθόνη, διαστάσεις μεταβλητές, διάρκεια 10' σε συνεχή επανάληψη

Ντενίζ-Χλόη Αλεβίζου

Ο ρόλος των Τεχνών κατά την Καποδιστριακή περίοδο. Κριτήρια και αξίες

Δύο μήνες πριν φτάσει στην Ελλάδα ο νεοεκλεγμένος Κυβερνήτης αναλαμβάνει μία πρωτοβουλία: Από την Μπολόνια όπου βρίσκεται, ο Ιωάννης Καποδίστριας στέλνει δύο επιστολές, που και οι δύο απευθύνονται στους απογόνους των οικογενειών των Μητροπολιτών Ευγενίου Βούλγαρη και Νικηφόρου Θεοτόκη, οι οποίοι κατοικούν στη Βενετία και στην Πάντοβα αντίστοιχα.[1] Στις επιστολές του αυτές, ο Καποδίστριας ζητά την ανάθεση αντιγράφων των προσωπογραφιών των δύο Μητροπολιτών, τις οποίες είχαν στις οικογενειακές τους συλλογές οι γόνοι των δύο μεγάλων Επτανήσιων ανδρών, εκφράζοντας επιπλέον ρητά την πρόθεσή του να αρχίσει με τα αντίγραφα αυτά, μία «συλλογή προσωπογραφιών επιφανών ανδρών».[2] Παράλληλα, στις ίδιες επιστολές επίμονα ζητά η συγκεκριμένη ανάθεση να γίνει στον 'περίφημο Σκιαβένι' (τον Τριεστίνο ζωγράφο Natale Schiavoni, Κιότζα 1777 - Βενετία 1858)[3], ο οποίος υπήρξε ιδιαίτερα περιζήτητος την εποχή αυτή, κυρίως γνωστός για τα γυναικεία πορτραίτα και την επιδεξιότητά του ως μινιατουρίστας και γνωστότερος ίσως στην ελληνική βιβλιογραφία ως δάσκαλος του Αριστείδη Οικονόμου.[4]

Όπως ανέλυσα σε παλαιότερο άρθρο μου[5], οι επιστολές αυτές, στις οποίες εκφράζεται η πρόθεση του Κυβερνήτη να αρχίσει 'συλλογή προσωπογραφιών επιφανών ανδρών' στην Ελλάδα, μπορούν να συνδεθούν με τη μνεία που απαντάται πρώτα στη μελέτη του Κώστα Μπίρη (και επαναλαμβάνεται σε άλλες μελέτες της σχετικής βιβλιογραφίας), ότι δηλαδή, πέρα από τη γνωστή σύσταση Εθνικού Μουσείου αρχαιοτήτων, ο Καποδίστριας είχε καταρτίσει στην Αίγινα «έναν μικρό πυρήνα, μία συλλογή ζωγραφικών πινάκων».[6] Όμως, οι επιστολές αυτές ενδιαφέρουν και επειδή σε αυτές ο Καποδίστριας προσδιορίζει το ρόλο της συλλογής που άρχιζε με τις συγκεκριμένες αναθέσεις, ως «παρουσίασης των

1. Ε. Κούκκου, *Ιωάννης Καποδίστριας. Ο Άνθρωπος-ο Διπλωμάτης 1800-1828*, Αθήνα 2001[14]: επιστολή του Καποδίστρια προς τον Α. Παπαδόπουλο και προς τον Ε. Θεοτόκη στα *Ανέκδοτα Κείμενα*, σ.370 και σ.371-372, αρ.21 και αρ.22 (Καποδ. Αρχ. Κερκ. Φακ.388).

2. Στην επιστολή του προς τον Α. Παπαδόπουλο γράφει : «Je serais heureux de commencer la collection des portraits de nos hommes illustres par celui de Métropolitain Eugéne» (σημειώνουμε: de nos hommes) και στον Ε. Θεοτόκη επαναλαμβάνει ότι η προσωπογραφία αυτή θα αποτελέσει: «un ouvrage de galerie». (Ε. Κούκκου, ό.π.).

3. Ε. Κούκκου, ό.π., σ. 370, «le fameux Schiaveni[sic]». Για τη ζωή και το έργο του Νατάλε Σκιαβόνι, βλ. κυρίως L. Sernagiotto, *Vita Opera e Tempi di N. e Felice Schiavoni*, Venezia 1882. Του ιδίου *'Il Pittore delle Grazie' e le sue Opera*, Venezia 1885 και A.M. Comanducci, *I Pittori Italiani dell' Ottocento*, Milano 1934, σ.658-659.

4. Ενδεικτικά βλ. *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τ.3, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1999, σ.341 ή Σ. Λυδάκης, 'Η Ιστορία της Νεοελληνικής Ζωγραφικής 16ος-20ός Αιώνας', στο *Οι Έλληνες Ζωγράφοι*, τ.3, Αθήνα 1976, σ.326 (ως Natale Chiavone). Ειδικότερα στοιχεία για την περίοδο της μαθητείας του Αριστείδη Οικονόμου (Βιέννη 1823-Αθήνα 1887) στην Ακαδημία της Βενετίας, όπου ο Schiavoni διετέλεσε και διευθυντής, στο D.C. Alevizou 'Evidence Regarding 19th Century Greek Interest in the Work of Natale Schiavoni', *Studi Veneziani*, (υπό δημοσίευση 2008).

5. Ντ.-Χ. Αλεβίζου, 'Ο Ιωάννης Καποδίστριας και η Σύσταση Πινακοθήκης στην Αίγινα', *Αιγιναία*, τχ.11, Ιανουάριος-Ιούνιος 2006, σ.43-46.

6. Βλ. Κ. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου*, Αθήνα 1957, σ.57, όπως και Σ. Λυδάκης, *Η Ιστορία της Νεοελληνικής Ζωγραφικής*, ό.π., σ.99.

ενδόξων ανδρών στο σεβασμό της Ελλάδας»[7] και κυρίως λόγω της συνειδητής επιλογής του, του συγκεκριμένου ζωγραφικού είδους, της προσωπογραφίας. Έτσι, αν και η συλλογή των προσωπογραφιών που ήλπιζε το Νοέμβριο του 1827 δεν υλοποιήθηκε τελικά, και θα προσθέσω ούτε η σύσταση Πινακοθήκης,[8] για το ρόλο της προσωπογραφίας στο νεοσύστατο κράτος, δεν είναι ίσως ασύνδετο, ότι αίθουσα του Κεντρικού Σχολείου θα στολίσουν προτομές «των αρχαίων ποιητών, ρητόρων, ιστορικών φιλοσόφων, δια να έχωσιν οι νέοι προ οφθαλμών τας σωματικάς εικόνας των ανδρών εκείνων των οποίων η ψυχή πνέει αθάνατος εις τας προς ημών θαυμαζόμενα πονήματά των», όπως χαρακτηριστικά περιγράφει σε έκθεσή του ο *πρόεδρος της επί του ορφανοτροφείου επιτροπής έφορος και διευθυντής του Εθνικού Μουσείου, και έφορος του Κεντρικού Σχολείου,* Ανδρέας Μουστοξύδης, το 1831.[9]

Σχετικά με το ρόλο της προσωπογραφίας δεν είναι αδιάφορο ασφαλώς, επίσης, το γεγονός ότι ο Κυβερνήτης θα την εκμεταλλευτεί ως πολιτικό εργαλείο,[10] όπως αναμφίβολα μαρτυρούν οι πάμπολλες προσωπογραφίες του ίδιου, και μάλιστα, παρά τη δυσαρέσκειά του, όπως αυτή καταγράφεται σε επιστολή του προς τον πατέρα του, στα 1811, όταν του γράφει :

«...Ελπίζω να δυνηθώ να Σας στείλω με τον ίδιον Μπενάκην την προσωπογραφίαν μου. Σεις την θέλετε και η Υμετέρα θέλησις θα πραγματοποιηθή, μολονότι εγώ είχον πάντοτε εις όλας τας περιστάσεις μίαν σταθεράν απέχθειαν να υποτάσσωμαι εις έναν ζωγράφον.».[11]

Οι παραπάνω επισημάνσεις και παρατηρήσεις, αποτέλεσαν το εφαλτήριο της αναζήτησής μου περισσότερων στοιχείων, σχετικών με το ρόλο των τεχνών κατά την Καποδιστριακή περίοδο, τα οποία έως σήμερα παραμένουν ακόμη διάσπαρτα στη γενικότερη βιβλιογραφία και στις πηγές της περιόδου και ανένταχτα στην ειδικότερη βιβλιογραφία της ιστορίας της Νεοελληνικής τέχνης, παρά το ειδικό ενδιαφέρον που παρουσιάζουν. Μέρος των εγγράφων αυτών, θα παρουσιάσω αμέσως κατόπιν.

Ξεκινώ με την «περικαλλέστατη και Ωραία Τέχνη», όπως την συναντάμε να αναφέρεται,[12] την Αρχιτεκτονική, η οποία άλλωστε διαδραμάτισε πρωταγωνιστικό ρόλο στο έργο ανασυγκρότησης και κατόπιν ανάπτυξης του αστικού όσο και του περιφερειακού χώρου του νεοσύστατου κράτους, με γνωστές μεταξύ άλλων τις αναλήψεις έργων από τον

7. Βλ. Ε. Κούκκου, ό.π., σ.371: «*Je tiendrais à honneur de présenter à la vénération de cette Gréce...*».

8. Βλ. σχετικά Π. Καββαδία, *Γλυπτά του Εθνικού Μουσείου, Κατάλογος Περιγραφικός υπό Π. Καββαδία, Γενικού Εφόρου των Αρχαιοτήτων και Μουσείων*, Αθήνα 1890-1892, σ.33-37 και ειδικότερα τη σχετική ανάλυση στο Ντ.-Χ. Αλεβίζου, 'Ο Ιωάννης Καποδίστριας και η Σύσταση Πινακοθήκης στην Αίγινα', ό.π.

9. *Γενική Εφημερίς*, φ.13, 1831, σ. 61 ή Α. Β. Δασκαλάκης, *Κείμενα-Πηγαί της Ιστορίας της Ελληνικής Επαναστάσεως*, σειρά 3η, *Τα Περί Παιδείας*, Αθήνα 1968, τ.Γ΄, σ.1589 ή Ε. Κούκκου, *Ο Καποδίστριας και η Παιδεία* (1827-1832), τ.Β΄: *Τα Εκπαιδευτικά Ιδρύματα της Αιγίνης*, Αθήνα 1992[4], σ.130.

10. Σχετικά βλέπε και τη διάκριση που προτείνει η Sh. West, στη μελέτη της *Portraiture*, Oxford 2004, αναφορικά με τη λειτουργία αυτή του πορτραίτου: «A subtle difference between rulers who attempted to coerce or brainwash their subjects by exploiting an image of power , and those whose use of portraiture to convey their authority had a particular social or political function within their specific historical milieu.»,('The portrait as political tool', σ.65-69). Για την εκτενέστερη έως σήμερα, μόνη στην ελληνική γλώσσα καταγραφή προσωπογραφιών του Καποδίστρια, βλ. στην ιστορική βιογραφία της Ε. Κούκκου, *Ιωάννης Α. Καποδίστριας Ρωξάνδρα Σ. Στούρτζα, Μία Ανεκπλήρωτη Αγάπη*, Αθήνα 2002, σ.635-646.

11. Π. Κ. Ενεπεκίδης, *Ιωάννης Καποδίστριας. 176 Ανέκδοτα Γράμματα προς τον Πατέρα του*, Αθήνα 1972, σ.100.

12. *Η Αιγιναία*, Γ. Αποστολίδου Κοσμητού, εν Αιγίνη (15 Μαρτίου 1831 - 15 Σεπτεμβρίου 1831). Βλ. ανατύπωση, Αθήνα 1969, σ.181: «Όλαι αι τέχναι εν γένει και αι επιστήμαι αι βιωτικαί, από την ποταπωτάτην και βάναυσον τέχνην του λιθοτόμου, φερ' ειπείν, έως εις την περικαλλεστάτην και ωραίαν την του αρχιτέκτονος».

Θεόδωρο Βαλλιάνο, Σταμάτη Βούλγαρη ή Δημήτριο Σταυρίδη, όσο και από τους Κλεάνθη και Schaubert.[13]

Πέρα από τα ήδη γνωστά στη σχετικά πλούσια βιβλιογραφία για το θέμα,[14] εδώ θα σταθούμε ειδικότερα στο ρόλο της Αρχιτεκτονικής μέσω της ένταξής της στα προγράμματα των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων που σύστησε η Κυβέρνηση, εστιάζοντας στο σχετικό μάθημα της Ιχνογραφίας.[15]

Έτσι, τόσο στο *Σώμα των επί οχυρωματοποιίας και αρχιτεκτονικής αξιωματικών* που θα συσταθεί στα 1829, όσο και στη *Σχολή των Ευελπίδων* στο Ναύπλιο, θα διδάσκεται το μάθημα, της *Σχεδίασης Κτιρίων και Μηχανών* όπως και *η Οικοδομική*.[16] Στο αλληλοδιδακτικό σχολείο επίσης, κατά την τέταρτη περίοδο διδάσκεται το μάθημα της *Αρχιτεκτονικής*.[17] Στο Ορφανοτροφείο γνωστό θεωρείται ότι ξένοι και Έλληνες καλούνται να μεταδώσουν τεχνικές γνώσεις, στους οποίους και ανατίθεται η διδασκαλία του μαθήματος της *Αρχιτεκτονικής και των Οικοδομικών Τεχνών*. Αν και, όπως έχει τεκμηριωθεί, η ανάθεση της διδασκαλίας του μαθήματος αυτού στους Κλεάνθη και Schaubert, δεν ήταν τελικά παρά «δικαιολογία για τη μισθοδοσία τους», [18] ωστόσο, τόσο στο Ορφανοτροφείο, όσο και στο Κεντρικό σχολείο διδασκόταν πάντως το μάθημα της *Ιχνογραφίας*, της οποίας «η διδασκαλία είναι χρησιμωτάτη εις τα έργα, εις τας τέχνας και εις πάσαν των ανθρώπων βιομηχανίαν», όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στο σχετικό *Σχέδιον διοργανισμού και μεταρρυθμίσεων του εν Αιγίνη Ορφανοτροφείου* που συνέταξε η επιτροπή του Ορφανοτροφείου.[19] Ότι επρόκειτο ειδικότερα για παραδόσεις που δεν σχετίζονταν με τις 'καθαρά καλλιτεχνικές σπουδές',[20] γίνεται φανερό κατ' αρχήν από την έκθεση του *επιθεωρητή και επιτρόπου επί της Προπαιδείας* Ιωάννη Κοκκώνη, ο οποίος στα 1830, διαπιστώνει ότι σε αρκετά σχολεία διδασκόταν το μάθημα της *Γραμμικής Ιχνογραφίας*, το οποίο και χαρακτήριζε συντελεστικώτατο «εις την τελειοποίησιν των τεχνών»[21]. Πρότεινε το μάθημα αυτό να εισαχθεί σε όλα τα σχολεία του κράτους προσθέτοντας ότι η «ήδη τυπωμένη μετάφρασις του περί γραμμικής ιχνογραφίας συγγράμματος του Γάλλου Φραγκιέρου, θέλουν ευκολύνει την διάδοσιν και τούτων των γνώσεων εις την νεολαίαν της Ελλάδος».[22]

13. Μεταξύ άλλων βλ. Χ. Δημακοπούλου, 'Θεόδωρος Βαλλιάνος', *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας*, τ.Β΄, 1981-82, σ.109-122. Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη, 'Οι Πρώτοι Έλληνες Μηχανικοί. Καινούρια Στοιχεία για το Σώμα των Οχυρωματοποιών και τους έξη Μηχανικούς που το Επάνδρωσαν', *Τεχνικά Χρονικά*, Α΄, τ.8, τχ.4, 1988, σ.70-72. Της ιδίας, 'Οι Αρχιτέκτονες της Καποδιστριακής Περιόδου στην Αίγινα', διάλεξη στο Ιστορικό και Λαογραφικό Μουσείο του Δήμου Αίγινας, 9 Απρ. 1993. Σ. Βούλγαρης, *Τα Κείμενά του, Σταμάτης Βούλγαρης. Ο Πρώτος Έλληνας Πολεοδόμος*, (επιμ. Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη), ΤΕΕ Τμήμα Κέρκυρας, Αθήνα 1996. Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη, 'Στα Χρόνια του Καποδίστρια. Η Πρώτη Προσωρινή Κυβέρνηση εγκαθίσταται στην Αίγινα και αυτό συμβάλλει στην Ανοικοδόμησή της', εφ. *Καθημερινή*, [*Επτά Ημέρες*, «Αίγινα. Ιστορία-Μνημεία-Τέχνη»], 7 Σεπτεμβρίου 1997, σ.21-22.

14. Βλ. ενδεικτικά μελέτες ό.π., σημ.13, όπου και άλλη σχετική βιβλιογραφία.

15. Βλ. Ε. Κούκκου, *Ο Καποδίστριας και η Παιδεία*, ό.π., κυρίως σ.117 και Ε. Μπελιά, *Η Εκπαίδευσις εις την Λακωνίαν και Μεσσηνίαν κατά την Καποδιστριακήν Περίοδον (1828-1832)*, Αθήνα 1970, σ.93 κ.ε., όπως και το συνοπτικό σχόλιο στη μελέτη της Α. Μερτύρη, *Η Καλλιτεχνική Εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, ΚΝΕ ΕΙΕ, Αθήνα 2000, σ.27-37 και ειδικότερα σ.36-37. Θα σημειωθεί, ωστόσο, ότι έως σήμερα λείπει μία ειδικότερη μελέτη για την ένταξη, την ύλη και τον τρόπο διδασκαλίας του μαθήματος της *Ιχνογραφίας* στα εκπαιδευτικά ιδρύματα της περιόδου.

16. Α. Μερτύρη, ό.π., σ.36, όπως και Κ. Μπίρης, ό.π., σ.15-16.

17. Ε. Κούκκου, *Ο Καποδίστριας και η Παιδεία*, ό.π., σ.74.

18. Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη, 'Οι Αρχιτέκτονες της Καποδιστριακής Περιόδου στην Αίγινα', ό.π., σ.15.

19. Ε. Κούκκου, *Ο Καποδίστριας και η Παιδεία*, ό.π., σ.78.

20. Βλ. Α. Μερτύρη, ό.π, σ.36-37.

21. Ε.Κούκκου, *Ο Καποδίστριας και η Παιδεία*, ό.π., σ.117.

22. Ό.π., σ.117.

Περισσότερα όμως για το ρόλο που διαδραμάτιζε το μάθημα αυτό της *Γραμμικής Ιχνογραφίας* στο εκπαιδευτικό σύστημα της περιόδου, αποκαλύπτει και μία απόφαση της Κυβέρνησης στα 1830. Πρόκειται για μία απόφαση που έχει το χαρακτήρα άμεσης παρέμβασης σε ένα 'παράπτωμα' που διαπιστώθηκε τη χρονιά αυτή. Τον Ιούλιο του 1830, ο Κερκυραίος ζωγράφος Δημήτριος Χαλικιόπουλος, ο οποίος είχε διορισθεί 'διδάσκαλος Ιχνογραφίας' στο Ορφανοτροφείο της Αίγινας τον Δεκέμβριο του προηγούμενου έτους,[23] δίνει την παραίτησή του στη Γραμματεία. Την παραίτηση Χαλικιόπουλου συνοδεύει η ακόλουθη σύσταση του Ανδρέα Μουστοξύδη, να γίνει δεκτή καθώς «ήτο νέος μη επιβαλλόμενος και επιπλέον ανίκανος να διδάξει την γραμμικήν ιχνογραφίαν κάμνων την φαντασίαν των μαθητών να περιπλανάται, σπουδάζουσα ματαίως την ζωγραφικήν και γλυπτικήν, αι οποίαι απαιτούν καιρούς ευτυχέστερους και βοηθήματα κ.λπ.».[24]

Από το έγγραφο αυτό, σημειώνουμε την απαίτηση να διδάσκεται αποκλειστικά, καταλαβαίνουμε, η *Γραμμική Ιχνογραφία*[25] και όχι το Σχέδιο που εξυπηρετεί «ματαίως» τις 'πλανεύτρες της φαντασίας των νέων', τη Ζωγραφική και τη Γλυπτική.

Πέρα από την αξιοσημείωτη εδώ αναφορά στη *φαντασία* στο συσχετισμό της με τη Ζωγραφική και τη Γλυπτική[26], ενδιαφέρει και η φράση «αι οποίαι απαιτούν καιρούς ευτυχέστερους και βοηθήματα κλπ.», αιτιολόγηση που συναντάμε και σε άλλες αποφάσεις, είτε προσωπικά του Κυβερνήτη, είτε γενικότερα της Κυβέρνησης, σχετικές ειδικά με τις δύο αυτές τέχνες. Έτσι, λόγου χάρη, το Μάιο του 1828 σε απαντητική επιστολή του Κυβερνήτη και σε ερώτημα που του θέτει ο Εϋνάρδος σε σχέση με τη δωρεά προτομής του Λόρδου Βύρωνα εκ μέρους του «περίφημου Φλωρεντινού γλύπτη Lorenzo Bartolini»[27], ο Κυβερνήτης σημειώνει: «Καίτοι η παρούσα κατάστασίς μας δεν προσφέρεται δια καλλιτεχνικάς ενασχολήσεις, σε παρακαλώ να διαβιβάσης εις τον καλλιτέχνην Βορτολίνην όλην μου την ευγνωμοσύνην δια την προσφοράν εις την Ελλάδα της προτομής του λόρδου Βύρωνος[....]Εν όσω όμως τόσον η κυβέρνησις όσων και οι κυβερνώμενοι κατοικούν σε καλύβες και ως νομάδες εις ερείπια διαμένουν, κρίνω όπως η προτομή του κ. Βορτολίνη παραμείνη προς το παρόν εις το ατελιέ του. Συ δε βεβαίωσέ τον ότι με πρώτην ευκαιρίαν θα του την ζητήσω και πάλιν αναγράφων την της Ελλάδος ευγνωμοσύνην προς την καλοκαγαθίαν του δωρουμένου δώρον κάλλιστον και σεμνότατον».[28]

23. Ο διορισμός του συμπεριλάμβανε και το 'ουσιώδες μάθημα της σκιαγραφίας' στο Κεντρικό Σχολείο, όπως σημειώνει η Ε. Κούκκου, ό.π., σ.89. Βλ. επίσης στο ίδιο και τα σχετικά με τη λανθασμένη αναφορά του ονόματός του ως *Πέτρου* Χαλικιόπουλου στις πρωτογενείς πηγές, σ.89, σημ. 4.

24. Βλ. σχετικά Α.Β. Δασκαλάκης, *Κείμενα-Πηγαί της Ελληνικής Επαναστάσεως*, Αθήνα 1968, σ.1189 (Γ.Α.Κ. Υπ. Παιδ. φ.30, 1830), Ε. Κούκκου, *Ο Καποδίστριας και η Παιδεία*, ό.π., τ.Β', σ.89 και Γ. Φαρμακίδης, *Ο Ζωγράφος Αθανάσιος Ιατρίδης (1799-1866)*, Αθήνα 1960, σ.138 και σ.302, σημ.15, όπου και ενδιαφέρουσες πληροφορίες για το νεαρό Κερκυραίο ζωγράφο.

25. Σχετικά με τη διδασκαλία της Γραμμικής Ιχνογραφίας στα αλληλοδιδακτικά σχολεία βλ. Ι. Π. Κοκκώνη, *Εγχειρίδιον περί της Αλληλοδιδακτικής Μεθόδου*, Αίγινα 1830, ο οποίος θα συγγράψει και τη σχετική ύλη *Περί Ιχνογραφίας*, (βλ. Ε. Μανής, *Ανδρέας Μουστοξύδης 1785-1860. Ο Επιστήμων, ο Πολιτικός, ο Εθνικός Αγωνιστής*, (διδ. διατρ), Αθήνα 1960, σ.55. Ε. Μπελιά, *Η Εκπαίδευσις*, ό.π., σ.93 κ.ε. και Ε. Κούκκου, *Ο Καποδίστριας και η Παιδεία*, ό.π., τ.Β', σ.115-117, και σημ.2, όπου και ενδιαφέροντα γενικά σχόλια σχετικά με τον ελεγκτικό μηχανισμό της Κυβέρνησης ως προς την απόδοση και την τήρηση των κυβερνητικών διατάξεων εκ μέρους των δασκάλων στα σχολεία).

26. Για τη χρήση του όρου και τη σημασία του στη θεωρία της τέχνης της Δύσης, βλ. ενδεικτικά L. Grassi, M. Peppe, *Dizionario della Critica d'Arte*, τ.1, Torino 1978: 'fantasia', σ.187 και 'immaginazione', σ.246-247.

27. Βλέπε στο Σ.Μ. Θεοτόκη, *Αλληλογραφία Ι.Α. Καποδίστρια- Ι.Γ. Εϋνάρδου (1826-1831)*, Αθήνα 1929, σ.80, (αρ.64).

28. E. Betànt, *Correspondance du Comte Jean Capodistrias, Président de la Grèce contenant les Lettres Diplomatiques, Administratives et Particulières, Écrites par lui depuis le 20 Avril 1827 jusqu' au 9 Octobre 1831*,

Αν και καθ' όλα εύλογη η άρνηση του Καποδίστρια «εν όσω τόσον η κυβέρνησις όσων και οι κυβερνώμενοι κατοικούν σε καλύβες και ως νομάδες εις ερείπια διαμένουν», η δυσφορία του Κυβερνήτη να γίνει δεκτό το δώρο του Μπαρτολίνι, έργο που δόξαζε έναν Φιλέλληνα, και έργο ενός Φλωρεντινού καλλιτέχνη που η σχέση του με τον Ναπολέοντα του είχε ήδη κοστίσει τη φήμη του[29], ενδιαφέρει όταν ιδωθεί και σε συνάρτηση λόγου χάρη προς την απόφαση έναν χρόνο αργότερα, με σχετικό ψήφισμα, στο Άργος περί ανέγερσης Πανελλήνιου Ηρώου με το οποίο το έθνος «θα εκφράσει την ευγνωμοσύνη του προς τους Συμμάχους Βασιλείς, τους Ναυάρχους τους, τη Γαλλική στρατιά και τον αρχηγό της και προς όλους τους Φιλέλληνες»[30], το οποίο επίσης δηλαδή θίγει τις ευαίσθητες ισορροπίες την συγκεκριμένη ιστορική περίοδο στο λεπτό ζήτημα του Φιλελληνισμού, και η οποία επίσης άλλωστε, προτείνεται να υλοποιηθεί «όταν η τοπική περιφέρεια της Ελλάδος και η καθέδρα της Κυβερνήσεως κατασταθώσιν οριστικώς και οι οικονομικοί πόροι του Κράτους επιτρέψωσι».[31]

Και ενώ τα παραπάνω καταδεικνύουν την ανάγκη να μελετηθούν ειδικότερα οι σχετικές αποφάσεις και πρωτοβουλίες και στον συσχετισμό τους με ζητήματα οικονομικά, όσο και κοινωνικά και πολιτικά της περιόδου, σημαντικές είναι οι πληροφορίες που αντλούμε από άλλα έγγραφα που αφορούν στην προώθηση και στήριξη νέων Ελλήνων καλλιτεχνών μέσω του θεσμού των υποτροφιών ή, και περισσότερο άτυπα, από τις σχετικές προς την ίδια κατεύθυνση, προσωπικές πρωτοβουλίες του ίδιου του Κυβερνήτη.[32]

Από την επιστολογραφία του Καποδίστρια, ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα έγγραφο που αποδεικνύει τη μέριμνα του νεοεκλεγμένου Κυβερνήτη προς το «νεαρό Παυλίδη»: Το 1827 σε επιστολή του προς την signora Contessa Veneratissima Sicuro (Κοντέσσα Σιγούρου) στη Βενετία, της ζητά να συνεχίσει με τη βοήθειά της προς τα Ελληνόπουλα 'ένα έργο που τόσες φορές είχε κάνει και στο παρελθόν,' βοηθώντας τώρα τον 'Giovane Pavlides un ottimo artista.'[33]

Και ενώ οι πληροφορίες αυτές αποτελούν χρήσιμη προσθήκη στο βιογραφικό ενός καλλιτέχνη για τον οποίο πολλά μένουν έως σήμερα άγνωστα[34], ενδιαφέροντα είναι και τα

τ.1-4, Geneve-Paris 1839. Στα ελληνικά *Επιστολαί Ι.Α. Καποδίστρια*, Αθήνα 1841-1843, (μτφρ. Μ.Γ. Σχινά), τ.Β΄, σ.61 ή και στο *Ι. Καποδίστριας. Κείμενα*, Αθήνα 1976, σ.47-48.

29. Βλ. σε όλες τις σχετικές βιογραφίες του L. Bartolini (Prato 1777- Firenze 1850).

30. Η΄ ψήφισμα, Δ΄ Εθνοσυνέλευση στο Άργος 31η Ιουλίου 1829, στο *Πρακτικά της εν Άργει Εθνικής Τετάρτης των Ελλήνων Συνελεύσεως*, Αίγινα 1829, σ.122-123. Και η πρόταση αυτή θα πρέπει να μελετηθεί συνδυαστικά μεταξύ άλλων, με τις ευαίσθητες ισορροπίες που έπρεπε να κρατηθούν στην Ελλάδα τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, στο λεπτό ζήτημα του Φιλελληνισμού, και του ευρύτερου πλαισίου της συνεχώς μεταβαλλόμενης εξωτερικής πολιτικής και διπλωματίας της περιόδου.

31. Βλ. σχετικά Δ. Μαρκάτου, 'Οι Προτάσεις για Πανελλήνιο Ηρώο του Εικοσιένα' (1830-1930), *Μνήμων*, τ.17, 1995, σ.37-68, όπου ωστόσο, σχετικά με το συγκεκριμένο ψήφισμα και 'τη σύλληψη της ιδέας [του ίδιου του Κυβερνήτη] να εκφρασθεί δια μνημείων η ευγνωμοσύνη του έθνους' επαναλαμβάνεται απλουστευτικά ως 'ορθή' άποψη που δημοσιεύτηκε αρκετές δεκαετίες αργότερα στην εφημερίδα *Αιών*, επίσημο όργανο του 'ρωσικού' κόμματος, ότι ο Καποδίστριας «ηγνόει ότι πράξις τοιαύτη, όπως φέρη την σφραγίδα του μεγαλείου, έπρεπε να έλθη εκ της πρωτοβουλίας του έθνους και να φέρη την σφραγίδα αυτού και μόνον, η δε Κυβέρνησις να είναι ο απλούς εκτελεστής μιάς εθνικής αποφάσεως» (σ.38 και σημ.4, εφ. *Αιών*, αρ.2548, 30 Μαρτίου 1870, σ.1).

32. Τη μέριμνα του ίδιου του Κυβερνήτη προς την κατεύθυνση αυτή, πιστοποιούν σχετικές αναφορές, διάσπαρτα τόσο σε επίσημα έγγραφα όσο και στην προσωπική αλληλογραφία του.

33. Ε. Κούκκου, *Ιωάννης Καποδίστριας*, ό.π., σ.294, (φάκ. 388, Κρατικά Αρχεία, σημ. 17α), όπου ο καλλιτέχνης μνημονεύεται απλώς ως «Giovane Pavlides». Βλ. και λανθασμένη μνεία στο ευρετήριο «Giovanne Pavlides», σ.431.

34. Τα στοιχεία αυτά έρχονται να προστεθούν στα έως σήμερα γνωστά για το νεαρό τότε ζωγράφο Πέτρο Παυλίδη- Μινώτο (1800; -Βενετία μετά το 1861) και τις σπουδές του στη Βενετία. Βλ. και σημ.38 .

όσα μαθαίνουμε από άλλο έγγραφο για έναν άλλο καλλιτέχνη: Στην έκθεση που συντάσσει ο Ανδρέας Μουστοξύδης περί των υποτρόφων του εξωτερικού στα 1830 προς ενημέρωση του Καποδίστρια[35], εκτενής αναφορά γίνεται στο Φίλιππο Μαργαρίτη: «Ο νέος Φίλιππος Μαργαρίτης διηυθύνθη προς εμέ υπό της υμετέρας Εξοχότητος (επιστολή εκ Πόρου της 15/27 Νοεμβρίου 1828) δια να εκμάθη την ζωγραφικήν. Του εξησφάλισα εις Βιέννην την άδειαν να φοιτά εις την Ακαδημίαν· αλλά δια να προχωρήση περισσότερον και να δυνηθή να μάθη καλύτερον την πρακτικήν εξάσκησιν της τέχνης του, τον ετοποθέτησα πλησίον ενός ικανού ζωγράφου. Η Εξοχότης σας θα ίδη τα πρώτα δοκίμια του μαθητού αυτού, ευθύς ως περιέλθη εις χείρας μου κιβώτιον, το οποίον αναμένω εκ Πατρών από πέντε μηνών».

Αφού αναφερθεί κατόπιν στις δαπάνες για χρώματα και πινέλα, για την ενδυμασία του καλλιτέχνη και στην αμοιβή του δασκάλου του, ο Μουστοξύδης συνεχίζει: «Δεν δύναταί τις να αρνηθή εις τον κ. Μαργαρίτην ροπάς αρκετά αισιοδόξους· αλλά σκέπτομαι ότι δεν πρόκειται να γίνη απ' αυτόν εις νέος Ραφαήλ· και επειδή η τέχνη του απαιτεί δαπάνας, επικαλούμαι και επ' αυτού του ατόμου τας αποφάσεις της υμετέρας Εξοχότητος».

Από το έγγραφο αυτό, από το οποίο προκύπτουν στοιχεία για τις άγνωστες, έως σήμερα, σπουδές του Μαργαρίτη στη Βιέννη[36], αξίζει να υπογραμμιστεί και η αποκαλυπτική διαπίστωση του Μουστοξύδη «ότι δεν πρόκειται να γίνη απ' αυτόν εις νέος Ραφαήλ», η οποία ακολουθείται από την παραίνεση διακοπής της συγκεκριμένης δαπάνης για το λόγο αυτό.[37]

Σε μεταγενέστερη επιστολή του ο Μουστοξύδης θα προβεί ξανά σε συσχετισμό του έργου νέων Ελλήνων καλλιτεχνών με το 'αναγεννησιακό ιδανικό': Τον Ιανουάριο του 1832, και αφότου πια ο Καποδίστριας έχει δολοφονηθεί, ο Μουστοξύδης απευθύνει επιστολή στο ζωγράφο Πέτρο Παυλίδη-Μινώτο[38], όπου αναφέρει σχετικά με αντίγραφο έργου του Τισιανού, το οποίο ο νεαρός καλλιτέχνης έστειλε στον Καποδίστρια:

«Ευγενέστατε Κύριε,

Η εκ του αριστουργήματος του Τισιανού εντέχνως αντιγραφείσα εικών, την οποίαν δι' εμού απεστείλατε προς τον αείμνηστον Αρχηγόν του έθνους, στολίζει ήδη την εκκλησίαν του Ορφανοτροφείου, και χρησιμεύει ως ευγενές παράδειγμα εις τους νέους του ότι η Ελληνική ευφυία δύναται ν'ανακτήση τας τέχνας εκείνας, εις τας οποίας διέπρεψαν οι πρόγονοί των».

Στην επιστολή αυτή, ο παρατηρούμενος συσχετισμός, εκ μέρους του Μουστοξύδη, του νεαρού καλλιτέχνη και του έργου του, με την «ανάκτηση της τέχνης των προγόνων»[39],

35. Βλ. έγγραφο Γ.Α.Κ. Υπ. Παιδ., φ.23, 1830 , και Α. Β. Δασκαλάκης, ό.π., τ.Α΄, αρ.313 «Έκθεσις του Μουστοξύδου περί Υποτρόφων εις το Εξωτερικόν», σ.688-690.

36. Έως σήμερα γνωστή ήταν μόνον η φοίτησή του στην Accademia di Belle Arti στη Ρώμη κατά την περίοδο 1832-1837. Βλ. μεταξύ άλλων και στην ειδικότερη μελέτη του Α. Ξανθάκη, 'Φίλιππος Μαργαρίτης. Ο Πρώτος Έλληνας Φωτογράφος', περ. *Φωτογράφος*, Αθήνα 1990, στο κεφάλαιο 'Η Οικογένεια του Φίλιππου Μαργαρίτη', χ.σ. Θα σημειωθεί, ωστόσο, ότι παρά τις προσπάθειές μας, δεν κατέστη δυνατή η επιβεβαίωση της πληροφορίας αυτής αρχειακά.

37. Ενώ οι υποτροφίες (επιλογές υποτρόφων και πολιτική συνέχισης ή διακοπής υποτροφιών) αποτελούν ένα ενδιαφέρον ζήτημα που χρήζει διερεύνησης, οι εισηγήσεις αυτές θα πρέπει να ιδωθούν και σε σχέση με την αγωνία που εκφράζεται και από τον Μουστοξύδη στην ίδια έκθεση (ό.π.): «Όλοι αι αγαθοεργίαι αύται εξησθένισαν το ταμείον των Ορφανών και αι δαπάναι υπερέβησαν τα κεφάλαια».

38. *Γενική Εφημερίς*, 9 Ιανουαρίου 1932, αρ.2, σ.11. Σχετικά με το ζωγράφο και τις σπουδές του στη Βενετία κατόπιν μέριμνας του Καποδίστρια, βλ. και σημ.34.

39. Βλ. και Γ. Φαρμακίδης, *Αθανάσιος Ιατρίδης*, ό.π., σ.243 όπου και άλλες ανάλογες φράσεις, οι οποίες

είναι αξιοσημείωτος τόσο για τον συντάκτη της επιστολής, όσο και σε σχέση με τη διάχυτη πίστη ότι την περίοδο αυτή πραγματοποιείται η *«αναγέννησις της Ελλάδος»*, όπως αναμφίβολα πιστοποιεί η από πολλές απόψεις ενδιαφέρουσα επανάληψη της φράσης αυτής σε διάφορα έγγραφα της εποχής.

Από τη σύντομη αυτή επισήμανση εγγράφων, σχετικών με τις τέχνες και το ρόλο τους κατά την Καποδιστριακή περίοδο από τη γενικότερη βιβλιογραφία και τις πηγές, δεν θα πρέπει να λείψουν, τέλος, και δύο λόγια για έγγραφα που αφορούν στο ρόλο των *μηχανικών τεχνών* ή και «βάναυσων» ή «ποριστικών και ωφέλιμων στον ανθρώπινο βίο»[40], όπως τις συναντάμε να αναφέρονται την εποχή αυτή.

Πέρα από την παραδοχή: «Εδώ μας λείπουσι προ πάντων μάστορες» και την αναζήτηση τεχνιτών, όπως αυτή καταγράφεται σε διάφορες επιστολές του Κυβερνήτη από τα 1827 με την ανάληψη των καθηκόντων του[41], ο σημαντικός ρόλος που θα κληθούν να διαδραματίσουν οι *μηχανικές τέχνες* από την αρχή της περιόδου αυτής, διαφαίνεται κυρίως, από τον τρόπο ένταξής τους στην εκπαίδευση.

Έτσι, στα διάφορα ιδρύματα εισάγονται «τινές τέχναι μηχανικαί προς γύμνασιν των εν αυτώ κατοικούντων υποτρόφων» μεταξύ των οποίων η βιβλιοδετική, η τυπογραφία, η ραπτική, η ξυλουργική, η χρυσοχοϊκή, η σιδηρουργία, η τορνευτική.[42]

Εύλογα η επιλογή των εργαστηρίων των τεχνών που θα λειτουργήσουν στα εκπαιδευτικά ιδρύματα γίνεται με γνώμονα τη *χρησιμότητά τους* προς το έθνος και προς τις άμεσες ανάγκες του.[43] Ενδεικτικά, πέρα από τον γνωστό καθοριστικό ρόλο που θα διαδραματίσει η τυπογραφία στο νεοσύστατο κράτος με μεταξύ άλλων την τύπωση της επίσημης εφημερίδας της Κυβέρνησης[44], όπως καθορίζει ο κανονισμός για την οργάνωση των εργαστηρίων, θα λειτουργήσουν στο Ορφανοτροφείο την περίοδο αυτή, λόγου χάρη «το 'εργοστάσιον της ραπτικής' δια την ραφήν των ενδυμάτων των υποτρόφων» που «θεωρείται απαραίτητο», ή το 'βιβλιοδετικόν δια να δένωνται τα διάφορα της βιβλιοθήκης, των αποθηκών' καθώς και όλα τα εκδιδόμενα υπό του τυπογραφείου βιβλία, και δη τα σχολικά» καθώς «εξυπηρετεί τας ανάγκας του Ορφανοτροφείου και εκπαιδεύει τους μέλλοντας βιβλιοδέτας» κ.λπ.

Για τους νέους τώρα, οι οποίοι θα μαθητεύσουν στα εργαστήρια αυτά, η Κυβέρνηση ελπίζει όχι μόνο «να μανθάνουν τας τέχνας, αλλά και ότι πρέπει να τας βάλλωσιν εις πράξιν, δια να πορίζωνται εξ αυτών εντίμως τα προς ζωήν».[45] Όπως επίσης αναλυτικότερα αναφέρει ο Μουστοξύδης σε επίσημη σχετική έκθεσή του προς *την επί των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίου Εκπαιδεύσεως Γραμματείαν*: «Όλοι οι νέοι δεν έχουν τας αυτάς κλίσεις, ούτε όλοι θέλουν ή μέλλουν να ωφελήσωσι με τα γράμματα την πολιτικήν

ωστόσο ερμηνεύονται μόνον ως «μαρτυρίες πως η ζωγραφική ήταν ως τότε ανύπαρκτη στην ηπειρωτική Ελλάδα».

40. Α.Β. Δασκαλάκης, ό.π., τ.Α΄, σ.298-300: *Σχέδιον Διοργανισμού και Μεταρρυθμίσεως του εν Αιγίνη Ορφανοτροφείου*, άρθρο 16, αλλά και *Η Αιγιναία*, ό.π., σ.36, 181, 213.

41. Ενδεικτικά, *Επιστολαί*, ό.π., τ.Α΄, σ.216, (6 Νοεμβρίου 1827, Τω Κ. Ιππότη Μουστοξύδη εις Βονωνίαν), όπως και τ.Γ΄, σ.365 (20 Φεβρουαρίου 1830, Τω Κ. Ιππότη Εϋνάρδω εις Παρισίους).

42. *Η Αιγιναία*, ό.π., σ.36. Βλ. σχετικά και Ε. Κούκκου, *Ο Καποδίστριας και η Παιδεία*, ό.π., σ.83-88.

43. Λ.χ., *Η Αιγιναία*, ό.π., σ.34 ή στην έκθεση του Μουστοξύδη «Περί Υποτρόφων εις το Εξωτερικόν» (Α.Β. Δασκαλάκης, ό.π., σ.699-690), σχετικά με το ορφανό το οποίο 'τοποθετείται πλησίον ενός βιβλιοδέτου', όπως και άλλα σχετικά έγγραφα, στο Ε. Κούκκου, *Ο Καποδίστριας και η Παιδεία*, ό.π., σ.83.

44. Για την εγκατάσταση και τη λειτουργία του Τυπογραφείου κατά την περίοδο αυτή βλ. ενδεικτικά *Η Αιγιναία*, ό.π., σ.40-41, 48 ή και Ε. Κούκκου, ό.π., σ.73, 143-145.

45. *Η Αιγιναία*, ό.π., σ.36.

κοινωνίαν, της οποίας το ενάρμόνιον όλον συμπληρούται από τας αμοιβαίας των μερών χρείας[...]Εντεύθεν εις άλλους μεν εδόθησαν οι τρόποι, δια να τελειοποιηθώσιν εκτός του Ορφανοτροφείου, εις τα γράμματα, άλλοι δε ενηγκαλίσθησαν τας μηχανικάς τέχνας».[46]

Σε άλλα έγγραφα, ωστόσο, «όσοι δεν θέλουν ή μέλλουν να ωφελήσωσι με τα γράμματα την πολιτικήν κοινωνίαν» ή όσοι «ενηγκαλίσθησαν τας μηχανικάς τέχνας» μνημονεύονται περισσότερο ξεκάθαρα ως «οι ανεπίδεκτοι μαθήσεως».[47] Συγκεκριμένα, είναι η Κυβέρνηση, η οποία αποφασίζει, αφενός επιλέγοντας και αφετέρου κατευθύνοντας τους 'ανεπίδεκτους μαθήσεως τροφίμους' στις τέχνες εκείνες, οι οποίες θα δώσουν στην Ελλάδα «τους τεχνίτας των οποίων είχεν ανάγκην».[48]

Και ενώ η συχνότητα των αναφορών στα έγγραφα αυτά, τα σχετικά με την εκπαίδευση τεχνιτών, στην έννοια της *ανταποδοτικότητας* και πολύ περισσότερο στην *ωφέλεια* προς εαυτόν και κυρίως προς το έθνος είναι αξιοσημείωτη, τη στήριξη των τεχνών εκείνων που κρίνονται *χρήσιμες, αναγκαίες και απολύτως ωφέλιμες εις την παρούσα κατάσταση* επιβεβαιώνει και περαιτέρω, επιστολή που συντάσσει ο Α. Μουστοξύδης από την Αίγινα προς τον *επί των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίου Παιδεύσεως Γραμματέα*[49] σχετικά με τη 'διδασκαλία των πρακτικών τεχνών' στο Ορφανοτροφείο: «Ο κύριος Καπριάτας Μηχανικός Γενουίτης, περί του οποίου ωμίλησε δια ζώσης φωνής προς την Α.Ε. ο κύριος Παπαμανόλης, μ'επαρουσίασε σχέδιον των όσων επαγγέλλεται τέχνας και υπόσχεται να τας διδάξη εις τους υποτρόφους του Ορφανοτροφείου. Αον. Δύναται να τελειοποιήσει εις διάστημα τριών χρόνων τέσσαρας μαθητάς εις το να χαράττουν σφραγίδας και άλλα εις χάλκινα, εις σκληρούς λίθους και εις οποιονδήποτε είδος μετάλλων. Βον. Να τελειοποιήση εις διάστημα επτά ετών 6 μαθητάς, εις την χρυσοχοϊκήν, λιθοκολλητικήν,δακτυλιουργικήν, και κοινώς εις όλα τα λεπτουργήματα της ονομαζομένης Bijouterie. Γ.ον Να τελειοποιήση 8 μαθητάς εις 4 έτη, εις το να κατασκευάζουν εργαλεία, παν είδος της σιδηρουργικής και εξαιρέτως τας μηχανάς προς κατασκευήν των μακαρονίων και άλλων ζυμαρικών. Ο άνθρωπος επαγγέλλεται και άλλας τέχνας, τας οποίας νομίζω περιττόν ν' αναφέρω εις την Κυβέρνησιν. Ζητεί ανταμοιβήν εν εθνικόν κτήμα δι' εαυτόν και τους κληρονόμους του ή κάλλιον 400 φοίνικας περίπου τον καθ' έκαστον μήνα δια το πρώτον έτος· 300 περίπου δια το δεύτερον έτος, 200 δια το τρίτον, 120 δια τους λοιπούς χρόνους. Υπόσχεται αυτός να προμηθεύση τα εργαλεία, τα οποία αξίζουν περίπου 300 τάλληρα. Από το κέρδος, το οποίον οι μαθηταί, προχωρούντες, εμπορούν να κερδίσουν από τα έργα των, προτείνει να γένουν τρία μέρη· και το μεν να χρησιμεύση εις τα έξοδα, το δε εις δοκιμάς νέων εφευρέσεων, το δε τρίτον εις όφελος ίδιον και των μαθητών του. Δεν τολμώ να δώσω γνώμην περί του ανθρώπου, τον οποίον επαινεί κατά πολλά ο κύριος Παπαμανόλης. Άξιος και ευφυέστατος με φαίνεται εις πολλά έργα και κατ' εξοχήν εις την χρυσοχοϊκήν· αλλ' άραγε είναι επίσης άξιος και εις τας άλλας τόσας, άραγε είναι όλαι αυταί αι τέχναι ωφέλιμοι εις την παρούσαν κατάστασιν της Ελλάδος; Απ' όλ' αυτά ήθελα προκρίνει ως ωφελιμοτέραν την κατασκευήν των ζυμαρικών και των μακαρονίων, επειδή ούτως ημπορούσαμεν να θρέψωμεν και το Ορφανοτροφείον και το κέρδος, κατά τους λογαριασμούς αυτού τούτου του τεχνίτου, δεν ήθελεν είσθαι ολίγον. Αλλά νομίζω ότι αυτός δεν καταδέχεται να αναδεχθή μόνον αυτό το έργον.

Εν Αιγίνη, 6 Φεβρουαρίου 1831 Α. Μουστοξύδης.»

46. Ό.π., σ.34.
47. Σχετικά έγγραφα στο Ε. Κούκκου, *Ο Καποδίστριας και η Παιδεία*, ό.π., σ.83.
48. Ό.π., σ.83-84.
49. Γ.Α.Κ. Υπ. Παιδείας φ.35 1831, βλ. στο Α. Δασκαλάκης, ό.π., τ.Γ΄, σ.1676, αρ.782.

Επισημαίνοντας την πρόταση του Καπριάτα για το ενδιαφέρον που προκαλεί, ως ολοκληρωμένης δηλαδή πρότασης η οποία, αφενός εξασφαλίζει την αυτόνομη λειτουργία των εργαστηρίων και αφετέρου την ωφέλεια και το κέρδος, τόσο για τον μαθητευόμενο τεχνίτη, όσο και για το Ορφανοτροφείο και τον ίδιο το δάσκαλο, κλείνω τη σύντομη παρουσίαση αυτή, με τη φράση από τη συγκεκριμένη επιστολή, που μοιάζει να ανακεφαλαιώνει αλλά και να συμπυκνώνει τον κυρίαρχο, ως φαίνεται, προβληματισμό της Καποδιστριακής Κυβέρνησης σε αποφάσεις και πρωτοβουλίες της, τις σχετικές με τις τέχνες: *άραγε είναι όλαι αυταί αι τέχναι ωφέλιμοι εις την παρούσαν κατάστασιν της Ελλάδος;*

Denise Chloe Alevizou

The Role of the Arts during the Governorship of Ioannis Kapodistrias: Criteria and values

The presentation of a number of art-related governmental decisions and incentives taken during the period of the governorship of I. Kapodistrias (1827/8-1831), which provide new important information on artists and the role of the arts at the time, sheds new light to a hitherto more or less unknown period in the history of art in Greece, and singles out the necessity of an in-depth study of this material. Thus, documents are presented which add new evidence on the life and work of artists, such as Filippos Margaritis or P. Pavlides-Minotos, others which indicate an 'assigned' role to genres such as portraiture, others yet which bring to light the government's hesitant stance towards the issue of public monuments, and others still, which reveal its swift and direct intervention in matters connected to the role of the fine and the 'mechanical' arts in education. The presentation is coupled with the notation of specific criteria and values proposed in support of these decisions and incentives, whilst the terminology used is also underlined.

Ευγενία Αλεξάκη

Μεταπολεμικές αναζητήσεις σύνθεσης των τεχνών και πειραματισμοί για ένα συνολικό έργο τέχνης. Η πρόσληψη και η προβολή τους στην Ελλάδα κατά τις δεκαετίες 1960 & 1970. Ο ρόλος του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου

Οι σχέσεις εικαστικών τεχνών και μουσικής αλλά και, ευρύτερα, η ιδέα της σύνθεσης των τεχνών και του συνολικού έργου τέχνης *Gesamtkunstwerk* άρχισαν να απασχολούν, συστηματικά, την επιστημονική έρευνα από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα.[1] Στις αρχές της συστηματικής μελέτης του θέματος, οι περισσότερες έρευνες, καθώς και αρκετές από εκείνες που προηγήθηκαν, προσέγγιζαν το θέμα των σχέσεων εικαστικών τεχνών και μουσικής, κατ' αρχήν, εικονογραφικά, ενώ και το φαινόμενο της συναισθησίας αποτέλεσε από νωρίς αντικείμενο μελέτης διάφορων ερευνητικών κλάδων. Δεν λείπουν, όμως, και οι μελέτες που επιδιώκουν μια ιστορική καταγραφή των ποικίλων τρόπων με τους οποίους συνδέθηκαν οι εικαστικές με τις άλλες τέχνες, τη μουσική, το θέατρο, το χορό, το λόγο, ερευνώντας, στο πλαίσιο αυτό, τις αλληλεπιδράσεις, την κοινή θεματολογία, τις σχέσεις των τεχνών στα διάφορα «συστήματα» ιεράρχησης των τεχνών ή και τις δομικές τους αναλογίες.[2] Ωστόσο, ήταν ορισμένες μεγάλες εκθέσεις της δεκαετίας του 1980 που τόσο εκθεσιογραφικά, όσο και με εκτεταμένες αναλύσεις στους καταλόγους τους, έφεραν το ζήτημα των σχέσεων των τεχνών του χώρου με αυτές του χρόνου δυναμικά στο προσκήνιο, επιχειρώντας να καταγράψουν την πορεία των σχέσεων αυτών κυρίως στην τέχνη του 20ου αιώνα, αναζητώντας, παράλληλα, τις ιστορικές, ιδεολογικές και καλλιτεχνικές προϋποθέσεις των εγχειρημάτων για υπέρβαση των ορίων ανάμεσα στις τέχνες.[3]

---

1. Από τις μελέτες που προηγήθηκαν, επισημαίνουμε τις: M. Sauerlandt, *Die Musik in fünf Jahrhunderten der europäischen Malerei*, Leipzig 1922. T. Murno, *The Arts and their Interrelations*, New York 1951. W. Haftmann, 'Musik und Moderne Malerei', *Melos*, τ.26, 1959, σ.139-147. H.Ch. Wolff, 'Das Musikalische in der Modernen Malerei', *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, τ.7, 1962, σ.48-66. Σε αυτά θα πρέπει να προστεθούν οι φιλοσοφικές προσεγγίσεις του θέματος από τον T. Adorno και τον E. Souriau: T.W. Adorno, 'Zum Verhältnis von Musik und Malerei heute', στο: T.W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, τ.18. *Musikalische Schriften V*, R.v. Tiedemann (επιμ.), Frankfurt 1997. Του ίδιου: 'Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei', στο: *Vorträge aus der Reihe "Grenzen und Konvergenzen der Künste 1965/1966"*, Akademie der Künste, Berlin 1967. E. Souriau, *La Correspondance des Arts. Éléments d'Esthétique Comparée*, Paris 1969.

2. Στις κυριότερες συγκαταλέγονται: *Hommage à Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei*, κατ. έκθ., Neue Nationalgalerie, Berlin 1974. F. Würtenberger, *Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander*, Frankfurt 1979. *Hommage à Picasso: Kubismus und Musik*, κατ. έκθ., Museum Bochum, Bochum 1981. M. Hurte, *Musik. Bild. Bewegung. Theorie und Praxis auditiv – visueller Konvergenzen*, Bonn & Bad Godesberg 1982. R. Hammerstein, 'Musik und bildende Kunst. Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen', *Imago Musicae. Internationales Jahrbuch für Musikikonographie*, τ.1, 1984, σ.1-28. *Paul Klee und die Musik*, κατ. έκθ., Schirn Kunsthalle, Frankfurt 1986. M. Fink, *Musik nach Bildern. Programmabgezogenes Komponieren im 19. und 20. Jahrhundert*, Innsbruck 1987. H. d.l. Motte-Haber, *Musik und bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber 1990. Για αναλυτική βιβλιογραφία βλ. E. Alexaki, *Sehen, Hören, Erleben. Multimediale Kunsttendenzen seit 1945 am Beispiel drei griechischer Künstler der Diaspora. Takis, Iannis Xenakis, Anestis Logothetis*, δκλτ. διδ. διατριβή, Freie Universität Berlin, Berlin 1996.

3. Βλ. *Sound. An Exhibition of Sound Sculpture, Instrument Building and Acoustically Tuned Spaces*, κατ. έκθ., Institute of Contemporary Art, Los Angeles 1979. *Ecouter par les Yeux. Objets et Environnements sonores*, κατ. έκθ., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1980. *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment*, κατ. έκθ., Akademie der Künste, Berlin 1980. Έκθεση-σταθμός υπήρξε η: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1985, την οποία

Παράλληλα, η πολυσυζητημένη έκθεση *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, που επιμελήθηκε το 1983 ο Harald Szeeman, πρόβαλε την ουτοπική διάσταση του αιτήματος για ένα συνολικό έργο τέχνης (*Gesamtkunstwerk*), επισημαίνοντας, όμως, ταυτόχρονα, ότι η ιδέα του *Gesamtkunstwerk* είναι δυνατόν να εμπεριέχει μια απειλητική, επικίνδυνη διάσταση ολοκληρωτισμού, μεταφέροντας, έτσι, την αιχμή της έννοιας του *Gesamtkunstwerk* από το αισθητικό- καλλιτεχνικό πεδίο και τα ουτοπικά οράματα των καλλιτεχνών του 19ου και του 20ού αιώνα στη σφαίρα των κοινωνικοπολιτικών επιδιώξεων των ολοκληρωτικών καθεστώτων. Στο πλαίσιο αυτό γονιμοποιήθηκε έντονος προβληματισμός σε μελέτες που ακολούθησαν σχετικά με το ποιοι καλλιτέχνες, με ποια σχέδια ή έργα τους μπορούν να τοποθετηθούν στο πνεύμα αναζήτησης του *Gesamtkunstwerk* και σε ποιο βαθμό αυτές οι αναζητήσεις ταυτίζονται ή διαφοροποιούνται από άλλες προσπάθειες σύνθεσης και συνέργειας των τεχνών.[4]

Από το 1990 έως τις μέρες μας αρκετές μελέτες, εκθέσεις και συμπόσια εξετάζουν, συστηματικά, το θέμα της σύνθεσης των τεχνών είτε ιστορικά είτε παρουσιάζοντας σύγχρονους καλλιτεχνικούς πειραματισμούς. Όσον αφορά σε επιμέρους ζητήματα αλληλεπίδρασης των τεχνών, όπως, για παράδειγμα, αυτό της συναισθησίας, ορισμένες μελέτες που δημοσιεύονται ή συμπόσια και συνέδρια που λαμβάνουν χώρα, προστρέχουν στη συμβολή επιστημόνων και από άλλους κλάδους, όπως αυτόν της νευρολογίας ή και κάποια διενεργούνται αποκλειστικά σε ιατρικούς κύκλους. Πέρα, ωστόσο, από τα οφέλη μιας διεπιστημονικής προσέγγισης του θέματος, η ιστορία της τέχνης οφείλει να ερμηνεύσει το συναισθητικό ιδεώδες και το όραμα της σύνθεσης των τεχνών, κατ' αρχήν, υπό το πρίσμα των ιστορικών, ιδεολογικών και αισθητικών συνθηκών της εποχής κατά την οποία αναδείχθηκαν, κυρίως, δηλαδή, στο πλαίσιο του Ρομαντισμού και, αργότερα, των νεορομαντικών κατευθύνσεων.[5]

επιμελήθηκε η K.v. Maur. Την ίδια χρονιά κυκλοφόρησαν και τα πρακτικά του XXV Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης (CIHA), που είχε λάβει χώρα το 1983 στη Βιέννη, με έναν τόμο αφιερωμένο στο θέμα *Kunst-Musik-Schauspiel*. Ανάμεσα στα λιγοστά άρθρα που ξεπερνούσαν το επίπεδο της εικονογραφικής ανάλυσης ή του σχολιασμού των δανείων από το ένα είδος τέχνης προς το άλλο, βλ. αυτό του P. Junod, 'Synesthésies, Correspondances et Convergence des Arts: un Mythe de l' Unité Perdue', στο: *Akten des XXV.Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, τ.2, Sektion 2: *Kunst, Musik, Schauspiel*, Wien 1985, σ.7-13.

4. Ο Jean Clair, στον κατάλογο της έκθεσης, υποστήριζε ότι η ιδέα του Τρίτου Ράιχ του Χίτλερ δεν ήταν τίποτε άλλο από ένα κρατικό *Gesamtkunstwerk*, ενώ το 1988 ο Boris Groys, με τη μελέτη *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, προεκτείνει περαιτέρω αυτό τον προβληματισμό. Βλ. σχετικά: J. Clair, 'Das dritte Reich als Gesamtkunstwerk des pervertierten Abendlandes', στο H. Szeeman (επιμ.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, κατ. έκθ., Kunsthaus Zürich, Zürich 1983, Aarau & Frankfurt 1983, σ.93-104. B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München & Wien 1988. Για τη σχέση ολοκληρωτικών καθεστώτων και της ιδέας του Gesamtkunstwerk βλ. επίσης: N. Hopster, 'Das "Dritte Reich". "Gesamtkunstwerk" oder ästhetisch inszenierte Ganzheit?', στο: H. Günther (επιμ.), *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*, Bielefeld 1994, σ.241-258. H. Günther, 'Erzwungene Harmonie. Ästhetische Aspekte des totalitären Staates', στο: *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*, ό.π., σ.259-272.

5. Η άποψη ότι η συναισθησία είναι ένα βασικό αιτούμενο της ανθρώπινης φύσης και ένα φαινόμενο που χαρακτηρίζει τον άνθρωπο από αρχαιοτάτων χρόνων είναι ευρέως διαδεδομένη. Βλ. σχετικά W. Moritz, 'Der Traum von der Farbenmusik', στο: V. Bódy & P. Weibel (επιμ.), *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*, Köln 1987, σ.17-53. D. Daniels & I. Arns, 'Bild und Ton', στο: R. Frieling & D. Daniels (επιμ.), *Medien. Kunst. Netz*, Wien 2005, σ.51-54. Για μια αναλυτική προσέγγιση του φαινομένου της συναισθησίας υπό το πρίσμα της νευροβιολογίας βλ. H. M. Emrich κ.ά., *Welche Farbe hat der Montag? Synästhesie: Das Leben mit verknüpften Sinnen*, Stuttgart 2002. Ανάμεσα σε πολλά ερευνητικά προγράμματα ανά τον κόσμο, αναφέρουμε εκείνο του *Κέντρου Έρευνας για τη Συναισθησία* της Ιατρικής Σχολής του Ανόβερου (Γερμανία), φορέας ο οποίος οργάνωσε και το 1ο Διεθνές Συνέδριο για την έρευνα στη συναισθησία (Internationale Fachkonferenz für Synästhesieforschung, 22 & 23.3.2003) και πρόσφατα το 2ο Διεθνές Συνέδριο (1-3. 12. 2006).

Κοινό τόπο πολλών μελετητών αποτελεί η άποψη πως η αξίωση για συλλειτουργία των τεχνών και ένα συνολικό έργο τέχνης γεννιέται ή, σύμφωνα με άλλους, αναβιώνει το 19ο αιώνα, ακριβώς, δηλαδή, την εποχή που η τέχνη χάνει προηγούμενες λειτουργίες της και την άμεση σύνδεσή της με τη ζωή. Τα διάφορα καλλιτεχνικά είδη, ζωγραφική, μουσική, αρχιτεκτονική, χορός, λόγος, αυτονομημένα από λατρευτικούς, αναπαραστατικούς, πολιτικούς ή άλλους σκοπούς, συνιστούν στους νεότερους χρόνους, πολύ περισσότερο μια αυτόνομη αισθητική αξία και δεν προσλαμβάνονται ως μέρη ενός ενιαίου συνόλου.[6] Αλλά και από την πλευρά των καλλιτεχνών, που επεδίωξαν σταθερά μια σύνθεση εικαστικών και ηχητικών παραμέτρων ή και μια ευρύτερη συλλειτουργία των τεχνών στο πνεύμα του *Gesamtkunstwerk*, συχνά γίνεται λόγος για την ανάγκη επιστροφής σε μια «πρώτο-τέχνη», όταν δεν υπήρχαν διαχωρισμοί και όρια ανάμεσα στις τέχνες ούτε και διαχωρισμός της τέχνης και της ζωής[7], τεκμηριώνοντας έτσι τις προθέσεις τους για σύνθεση των τεχνών στη βάση επανασύνθεσης μιας πρωτογενούς ολότητας που απώλεσε ο δυτικός άνθρωπος. Υπό το πρίσμα αυτό, η ιδέα της σύνθεσης των τεχνών δεν αποτελεί κάτι νεωτερικό.

Πέρα, ωστόσο, από το πού εντοπίζουν διάφοροι δημιουργοί τα ερείσματα των προθέσεών τους, είναι γεγονός ότι από τις αρχές του 19ου αιώνα, αρχικά στο πλαίσιο του γερμανικού Ρομαντισμού, καλλιεργείται, συστηματικά, είτε σε θεωρητικές θέσεις είτε στην πράξη, το όραμα της σύνθεσης των τεχνών.[8]

Σε συνέχεια της συναισθητικής αλλά και της συνθετικής μανίας που χαρακτηρίζει τους ρομαντικούς ο R. Wagner εισάγει, γύρω στο 1849, τον όρο *Gesamtkunstwerk*, όχι με σκοπό απλά την καθιέρωση ενός νέου όρου, αλλά με στόχο μια προγραμματική κατάθεση θέσεων για το έργο τέχνης του μέλλοντος.[9] Βασική παράμετρο για την κατανόηση της βαγκνερικής σκέψης αναφορικά με το *Gesamtkunstwerk* αποτελεί η κοινωνική-ουτοπική διάσταση με την οποία ο καλλιτέχνης επιχειρεί να επενδύσει την ιδέα του. Διότι, πέρα από την πρόταση σύζευξης και συλλειτουργίας των διαφόρων τεχνών, το *Gesamtkunstwerk* του Wagner προπαγανδίζει μια ουτοπική κοινωνία όπου οι τέχνες θα έχουν κεντρικό ρόλο, ενώ το έργο τέχνης δεν θα είναι αποτέλεσμα ενός μεμονωμένου καλλιτέχνη: Θα βασίζεται στην αρχική ιδέα μιας καλλιτεχνικής προσωπικότητας, αλλά θα πραγματώνεται μέσα από τη συνεργασία μιας καλλιτεχνικής ομάδας-κοινότητας.[10] Η παράμετρος αυτή στις θεωρητικές θέσεις του Wagner καταδεικνύει την αναγκαιότητα να ανασυνθέσουμε το *Gesamtkunstwerk* όχι αποκλειστικά ως καλλιτεχνικό εγχείρημα, αλλά σε συνάρτηση με

6. Σχετικά με τα λειτουργικά πεδία των εικαστικών τεχνών βλ. W. Busch (επιμ.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, München 1987, 1997².

7. Βλ. E. Alexaki, ό.π., το κεφάλαιο 'Musik und bildende Kunst oder die Suche nach der verlorenen Einheit'.

8. Βλ. σχετικά: R.M. Bisanz, 'The Romantic Synthesis of the Arts: Nineteenth-Century German Theories on a Universal Art', *Konsthistorisk Tidskrift*, τ.44, τχ.1-12, 1975, σ.38-46. M. Lingner, 'Die Musikalisierung der Malerei bei Phillip Otto Runge. Zur Vorgeschichte der Vergeistigung von Kunst', *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, τ.24, 1979, σ.75-94. Του ιδίου, 'Der Ursprung des Gesamtkunstwerkes aus der Unmöglichkeit absoluter Kunst. Zur rezeptionsästhetischen Typologisierung des Universalkunstwerkes von Phillip Otto Runge und des Totalkunstwerkes von Richard Wagner', στο *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, ό.π., σ.52-69. D. Kremer, 'Ästhetische Konzepte der "Mythopoetik" um 1800', στο: *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*, ό.π. (σημ.4), σ.11-27. R. Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim 2004, σ.25-96.

9. Στις μελέτες *Die Kunst und die Revolution* (1849) και *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), αλλά και στο θεμελιώδες *Oper und Drama* (1852) επεξεργάζεται την ιδέα ενός συνολικού έργου τέχνης, το οποίο, σύμφωνα με τον ίδιο, θα επιτυγχάνει μια νέου είδους διαπλοκή όλων των τεχνών, εμπνευσμένη από το πνεύμα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και με στόχο να αποτελέσει το 'πραγματικό' έργο τέχνης του μέλλοντος.

10. Βλ. R. Fornoff, ό.π., σ.233-238.

ιδεολογικές προεκτάσεις, που τόσο ο Wagner όσο και άλλοι καλλιτέχνες, που επιχείρησαν μια σύνθεση των τεχνών, καταθέτουν, συχνά αναλυτικά, σε θεωρητικά τους κείμενα.

Το συναισθητικό ιδεώδες, η ιδέα της υπέρβασης των παραδοσιακών ορίων και της περιχαράκωσης των τεχνών, η σύμπραξη των τεχνών σε ένα νέο σύνολο, συχνά με τη χρήση της τεχνολογίας, το συνολικό έργο τέχνης αποτέλεσαν κοινό τόπο θεωρητικών θέσεων και καλλιτεχνικών πειραματισμών πολλών πρωτοποριακών καλλιτεχνικών αναζητήσεων των αρχών του 20ου αιώνα, κυρίως των δεκαετιών του 1910 και του 1920. Η ρομαντική και η βαγκνερική κληρονομιά, ο μυστικισμός, το ουτοπικό όραμα, η πρόοδος των φυσικών επιστημών και οι εξελίξεις στον τεχνολογικό τομέα αποτέλεσαν βασικές προϋποθέσεις για αυτές τις αναζητήσεις.

Η μελέτη των δομικών αρχών της μουσικής ως βάση για την πορεία του W. Kandinsky προς την αφαίρεση, η συστηματική ανάπτυξη της ιδέας της σύνθεσης των τεχνών στους κόλπους του *Γαλάζιου Καβαλάρη*, οι έρευνές του για μια σύνθεση των τεχνών στη σκηνή και οι σχετικές προσπάθειες που αναπτύσσουν ο Kandinsky, ο O. Schlemmer και ο L. Schreyer στο πλαίσιο της σχολής του Bauhaus, οι εξαγγελίες και οι πειραματισμοί του K. Schwitters για το συνολικό έργο τέχνης *Merz-Gesamtkunstwerk*, οι μελέτες και τα πληθωρικά σχέδια του A. Skrjabin για μια μνημειώδη σύνθεση των τεχνών, οι έρευνες εκπροσώπων της ρώσικης πρωτοπορίας για μια αλληλεπίδραση των τεχνών σε ένα συνολικό έργο τέχνης αποτελούν ορισμένες από τις πολύ γνωστές στη διεθνή έρευνα περιπτώσεις όπου επιχειρήθηκε συνειδητά, αλλά με διαφορετικούς τρόπους και με διαφορετικές αφετηρίες, η συνεργασία των τεχνών και, κατά περίπτωση, μια ιδιαίτερη αλληλεπίδραση εικαστικών τεχνών και μουσικής, οι οποίες, άσχετα εάν έμειναν πολλές φορές στο επίπεδο των προθέσεων, χαρακτήρισαν τη δεκαετία 1910-1920.[11]

Η μηχανή που υμνήθηκε από πολλούς εκπροσώπους της πρωτοπορίας, θα αποτελέσει σε όλο το 1ο μισό του 20ου αιώνα, το απαραίτητο τεχνολογικό μέσο στην προσπάθεια οπτικοποίησης της μουσικής και σύνθεσης ήχου και εικόνας, προσφέροντας υλοποιήσιμες εκδοχές των γνωστών από το 18ο αιώνα 'χρωματικών οργάνων'.[12] Στη δεκαετία του 1920 συστηματοποιείται από πλευράς ορισμένων ζωγράφων, η έρευνα πάνω στη συνέργεια οπτικών και ηχητικών παραμέτρων με βάση τα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα. Με τον 'απόλυτο' ή αλλιώς 'αφηρημένο κινηματογράφο, που θα εγκαινιαστεί το 1921 με το έργο *Photodram op. 1* του ζωγράφου W. Ruttmann, χρησιμοποιείται όχι απλά η τεχνολογία, η μηχανή, ως μέσο για τη σύμπραξη των τεχνών, αλλά στην ουσία εγκαινιάζεται μια νέα καλλιτεχνική κατηγορία, ένας λιγότερο σχολιασμένος πρόδρομος αυτού που σήμερα ονομάζουμε 'media art'. Συνοδοιπόροι του Ruttmann στο πεδίο του 'απόλυτου' κινηματογράφου υπήρξαν οι, επίσης ζωγράφοι, H. Richter και V. Eggeling.[13]

Στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες -ήδη στη δεκαετία του 1950, αλλά με κορύφωση τη δεκαετία του 1960 και του 1970- κατατέθηκαν συστηματικά και ποικιλότροπα 'πολύτεχνες' προτάσεις -από τις πρώτες δράσεις του John Cage, τη μουσική γλυπτική και τα happenings έως το πειραματικό μουσικό θέατρο, τις δράσεις Fluxus, τις πολυμορφι-

11. Το γεγονός ότι οι περισσότερες από τις προσπάθειες πραγμάτωσης ενός συνολικού έργου τέχνης έμειναν στο επίπεδο της θεωρίας και του σχεδιασμού τεκμηριώνεται στην πρώτη έκθεση με αυτό το θέμα *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, ό.π.

12. Για τα 'χρωματικά όργανα' ή αλλιώς 'χρωματικές ταστιέρες' βλ. K. Peacock, 'Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation', *Leonardo*, τ.21, τχ.4, 1988, σ.397-406. J. Jewanski, 'Die Farblichtmusik Alexander Lászlós', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, τ.60, τχ.1, 1997, σ.12-43.

13. Βλ. H. d. l. Motte-Haber, ό.π., σ.200-210. D. Daniels, 'Sound & Vision in Avantgarde & Mainstream', στο: *Medien. Kunst. Netz*, ό.π., σ.59-73.

κές παρτιτούρες και τις performances, το *Orgien-Mysterien-Theater* των Αξιονιστών της Βιέννης, τις βίντεο εγκαταστάσεις- που όλες βασίζονταν στην πραγματική σύμπραξη διαφορετικών καλλιτεχνικών πεδίων, καλλιεργούσαν την καλλιτεχνική συλλογικότητα, απομακρύνονταν από τα μουσεία, τις αίθουσες συναυλιών και, γενικότερα, την εμπορεύσιμη τέχνη, αναζητούσαν την πολλαπλή επίδραση στο δέκτη ή, συχνά, και τη συμμετοχή του και επαναδιατύπωναν, όψιμα αλλά δυναμικά, το αίτημα για εξίσωση της τέχνης με τη ζωή.

Θα ήταν λάθος, βέβαια, να υποστηρίξουμε ότι οι προαναφερθείσες τάσεις της μεταπολεμικής περιόδου απορρέουν αποκλειστικά από την ιδέα του *Gesamtkunstwerk*. Στην έρευνα υπάρχουν ποικίλες απόψεις σχετικά με το ποιοι καλλιτέχνες με ποια έργα τους θα μπορούσαν να αντιμετωπιστούν υπό το πρίσμα της ιδέας της σύνθεσης των τεχνών και του συνολικού έργου τέχνης. Επειδή, όμως, οι μονογραφικές μελέτες περιπτώσεων είναι ακόμη ελάχιστες, συχνά προκύπτουν αντιφατικές κατηγοριοποιήσεις και ομαδοποιήσεις. Ταυτόχρονα, οι συγχύσεις εντείνονται, καθώς πρόσφατες σχετικές εκθέσεις δεν κινούνται τόσο με γνώμονα ερευνητικό, αλλά στοχεύουν πρώτιστα στην παραγωγή ενός εντυπωσιακού πολυθεάματος, ενός show με σίγουρη επισκεψιμότητα, το οποίο προφανώς θεωρούν ότι εξ αντικειμένου νομιμοποιείται.[14] Αυτή η προσέγγιση, στην ουσία, επενδύει, αυτόματα με αξιολογική χροιά την κατάταξη ενός καλλιτέχνη ή κάποιων προσπαθειών του στο πεδίο έρευνας σύνθεσης ήχου και εικόνας ή μιας συνολικότερης σύνθεσης των τεχνών.

Η σύντομη αναφορά στην ιστορία των σχέσεων εικαστικών τεχνών και μουσικής και της ιδέας της σύνθεσης των τεχνών, καθώς και οι ενδεικτικές επισημάνσεις για τον τρόπο που έχουν αντιμετωπιστεί ερευνητικά και εκθεσιογραφικά καταδεικνύουν την πολυπλοκότητα τόσο των σχέσεων αυτών, όσο και των μεθόδων ερμηνείας τους. Η ακόλουθη αναφορά στο 'πολύτεχνο' όραμα και τις 'πολύτεχνες' δημιουργίες, που παρουσιάστηκαν κατά τις δεκαετίες 1960 και 1970 στην Ελλάδα, στο πλαίσιο της δράσης του *Ελληνικού Συνδέσμου Σύγχρονης Μουσικής* (ΕΣΣΥΜ) και με βασικό εμπνευστή και 'καθοδηγητή' τον αρχιτέκτονα και μουσικολόγο Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου, σε καμία περίπτωση δεν θα πρέπει να εκληφθεί ως προσπάθεια εξακρίβωσης μιας 'ελληνικής εκδοχής' των διεθνών τάσεων. Η αναφορά αυτή στοχεύει να συμβάλει στη μελέτη του καλλιτεχνικού γίγνεσθαι της περιόδου και, σίγουρα, όχι να αποτελέσει συνολική καταγραφή των Ελλήνων καλλιτεχνών που συνδύασαν στο έργο τους ηχητικές και εικαστικές παραμέτρους ή εκείνων που επεδίωξαν μια ευρύτερη συλλειτουργία των τεχνών.

Ο Γιάννης Γ. (Γεωργίου) Παπαϊωάννου[15] σπούδασε αρχικά μουσική και στη συνέχεια φοίτησε στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου ολοκληρώνοντας τις σπουδές του με ειδίκευση στην πολεοδομία. Συνεργάστηκε ως ερευνητής- βοηθός με τον Κ. Δοξιάδη και από το 1965 είχε το ρόλο του γενικού συντονιστή των ερευνητικών δραστηριοτήτων του *Αθηναϊκού Κέντρου Οικιστικής*, υποοργανισμού του Αθηναϊκού Τεχνολογικού Ινστιτούτου (ΑΤΙ). Το 1962 υπήρξε, μαζί με τον συνθέτη Günther Becker, συνιδρυτής και συνδιευθυντής του *Εργαστηρίου Σύγχρονης Μουσικής* του Ινστιτούτου Goethe Αθηνών. Εκτός από τη συστηματική του ενασχόληση με τη θεωρία και την ιστορία της μουσικής και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του για την πρωτοποριακή μουσική, διαπιστώνουμε

14. Βλ. για παράδειγμα την έκθεση *'Crossings' Kunst zum Hören und Sehen*, C. Pichler (επιμ.), Kunsthalle Wien, Wien 1998. Αλλά και η αποσπασματική προσέγγιση καθώς και η ελλιπής τεκμηρίωση του θέματος στον κατάλογο της έκθεσης *Sons et Lumières. Une Histoire du Son dans l' Art du XXe Siècle*, Centre Pompidou, 2004-2005 ενισχύουν τον προβληματισμό ότι το ενδιαφέρον μεταφέρεται, πλέον, από την έκθεση -τεκμηρίωση στην έκθεση-θέαμα.

15. Αθήνα 1915-Αθήνα 2000.

ότι έγκαιρα αντιλήφθηκε τις κατευθύνσεις της νέας, πειραματικής μουσικής προς το χώρο των μεικτών μορφών τέχνης και από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 κατέβαλε μια συνειδητή και συστηματική προσπάθεια προβολής 'πολύτεχνων έργων', η οποία εντοπίζεται τόσο στα κείμενά του, όσο και στις πρωτοβουλίες για σχετικές εκδηλώσεις που έλαβε.[16] Αναζητώντας τις προϋποθέσεις και τις αιτίες που οδήγησαν τον Παπαϊωάννου στη βαθιά πεποίθηση για την ανάγκη συνεργασίας των τεχνών θα πρέπει, κατ' αρχήν, να επισημαίνουμε τη διπλή του ιδιότητα, αυτή του αρχιτέκτονα-πολεοδόμου και του μουσικολόγου-μουσικού, ο ίδιος, δηλαδή, είχε άμεση σχέση και αντίληψη τόσο των λεγόμενων τεχνών του χώρου, όσο και αυτών του χρόνου. Η επιστημονική του συγκρότηση, η ευρεία παιδεία του[17], τα ταξίδια που πραγματοποίησε και προφανώς τα ενδιαφέροντά του τον έφεραν σε άμεση επαφή με τις διεθνείς πρωτοποριακές τάσεις όσον αφορά στη μουσική, την αρχιτεκτονική αλλά και τις άλλες εικαστικές τέχνες. Είναι σίγουρο ότι ήταν εξοικειωμένος με την έννοια του *Gesamtkunstwerk* του Wagner[18], τα συνθετικά εγχειρήματα του Skrjabin, ενώ, παράλληλα, ήταν πολύ καλός γνώστης και ένθερμος υποστηρικτής της μεταπολεμικής μουσικής πρωτοπορίας, στους κόλπους της οποίας είχε καλλιεργηθεί ήδη στη δεκαετία του 1950 το πειραματικό μουσικό θέατρο, το οποίο στην ουσία δεν ήταν τίποτε άλλο παρά μουσική συνδυασμένη με happenings, δράσεις δηλαδή ανοικτής έκβασης. Εκπροσώπους τέτοιων τάσεων προσκαλεί προσωπικά να λάβουν μέρος σε εκδηλώσεις που οργανώνει στην Αθήνα την περίοδο 1965-1980. Επιπλέον, από το πρόγραμμα των εκδηλώσεων αυτών προκύπτει ότι γνωρίζει τους πειραματισμούς του John Cage, ο οποίος θεωρείται πλέον στη διεθνή βιβλιογραφία ως ο εισηγητής των happenings.[19] Επίσης, η σχέση του με Έλληνες του εξωτερικού, όπως ο Ανέστης Λογοθέτης (Βιέννη) και ο Ιάννης Ξενάκης (Παρίσι), ενισχύουν την επαφή του με τις πιο σύγχρονες τάσεις στον ευρωπαϊκό χώρο. Παράλληλα, η εκτίμησή του για το μουσικό έργο και το φιλοσοφικό στοχασμό του Γιάννη Χρήστου καθώς και η στενή φιλία που τον συνδέει με τον Ι. Ξενάκη θα πρέπει να θεωρηθούν καθοριστικές παράμετροι για την ενίσχυση του ενδιαφέροντός του για τη συνεργασία των τεχνών, καθώς τόσο ο Χρήστου όσο και ο Ξενάκης συγκαταλέγονται στους καλλιτέχνες εκείνους που η συνεργασία των τεχνών αποτελεί θεμελιακή παράμετρο της αντίληψής τους για την τέχνη, αλλά και του ίδιου του δημιουργικού τους έργου. Ο Παπαϊωάννου παρακολουθεί, επίσης, συστηματικά και την εγχώρια σύγχρονή του εικαστική σκηνή και συνιστά συχνά

16. Στην πορεία της δράσης του θα βρει στο πρόσωπο του συνθέτη Στέφανου Βασιλειάδη ένα φίλο και συνοδοιπόρο στον τομέα αυτό.

17. Στη βιβλιοθήκη του, η οποία μετά το θάνατό του αποτελεί μέρος του 'Αρχείου Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου' και φυλάσσεται στο Ίδρυμα Χουρμούζιου-Παπαϊωάννου, περιλαμβάνονται, εκτός από τους αναμενόμενους τίτλους με θέματα μουσικολογικά και αρχιτεκτονικά , πολλές εκδόσεις για την ιστορία της τέχνης (γενικές μελέτες καθώς και μονογραφίες καλλιτεχνών) αλλά και αρκετές εξειδικευμένες μελέτες, δημοσιευμένες κυρίως πριν το 1950, σχετικά με τη σχέση αρχιτεκτονικής και μουσικής, την εικονογραφία της μουσικής στη δυτική τέχνη, η αλληλογραφία Kandinsky-Schönberg, το θεμελιώδες «Προμηθεϊκές Φαντασίες» του Skrjabin, στοιχεία που πιστοποιούν την εξοικείωσή του με το ζήτημα των σχέσεων εικαστικών τεχνών και μουσικής και του συνολικού έργου τέχνης και μέσω της σχετικής βιβλιογραφίας.

18. Βλ. Γ. Γ. Παπαϊωάννου, 'Αφιέρωμα στο Γιάννη Χρήστου', *Χρονικό'70*, 1970, σ.107-119.

19. Σε μεγάλο βαθμό θα πρωτοστατήσουν στις αρχές της δεκαετίας του 1950 εκπρόσωποι της 'Νέας Μουσικής' στην αναζήτηση ενδιάμεσων ή μεικτών καλλιτεχνικών μορφών που θα επέτρεπαν την άρση των καθιερωμένων ορίων και εκφραστικών δυνατοτήτων κάθε τέχνης. Οι δράσεις που οργάνωσε στα 1952-53 ο John Cage στο κολέγιό Black Mountain της Βόρειας Καρολίνα, σε συνεργασία με το χορογράφο-χορευτή Merce Cunningham και το ζωγράφο Robert Rauschenberg, και η διδασκαλία του στο New School for Social Research της Νέας Υόρκης (1956-1958) τον τοποθετούν στους εισηγητές των δράσεων τύπου happening, που αργότερα, στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και στη δεκαετία του 1960, θα οδηγήσουν μαθητές του, όπως τον Allan Kaprow, στα πρώτα happenings και άλλους (Georges Brecht, Dick Higgings, Al Hansen και la Monte Young) στην κατεύθυνση των Fluxus.

το συνδετικό κρίκο ανάμεσα σε εικαστικούς και μουσικούς καλλιτέχνες που στη συνέχεια συνεργάζονται μεταξύ τους.[20]

Έχοντας ο Γ.Γ. Παπαϊωάννου την κύρια ευθύνη της διοργάνωσης, εγκαινιάζεται στις 14 Απριλίου 1966 στο Ζάππειο από τον *Ελληνικό Σύνδεσμο Σύγχρονης Μουσικής* (ΕΣΣΥΜ)[21] η *1η Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής*[22]. Στόχος των διοργανωτών ήταν οι *Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής* να αποτελέσουν ετήσιο θεσμό.

Οι εκδηλώσεις τόσο της *1ης Εβδομάδας*, αλλά και των υπολοίπων που θα ακολουθήσουν, συνοδεύονται από δίγλωσσο πρόγραμμα-κατάλογο (ελληνικά-αγγλικά), την πλήρη επιμέλεια του οποίου έχει ο Παπαϊωάννου. Το εξώφυλλο όλων των καταλόγων κοσμούσε ένα αφηρημένο σχέδιο που είχε φιλοτεχνήσει και παραχωρήσει στον ΕΣΣΥΜ ο γλύπτης Αχιλλέας Απέργης. Στους καταλόγους αυτούς, εκτός από το πρόγραμμα των εκδηλώσεων και τα βιογραφικά των καλλιτεχνικών, ο Παπαϊωάννου προχωρεί κάθε φορά και σε ανάλυση του σκεπτικού των δράσεων, φανερώνοντας με τρόπο ξεκάθαρο την άμεση εμπλοκή του όχι μόνο σε θέματα οργάνωσης, αλλά και στη συγκρότηση του θεωρητικού πλαισίου των εκδηλώσεων.

Στο πλαίσιο των εκδηλώσεων που σχετίζονταν με μεικτές μορφές τέχνης προγραμματίστηκαν για την *1η Εβδομάδα*, μεταξύ άλλων, μια ομιλία του Γερμανού συνθέτη J. A. Riedl με θέμα *Ηλεκτρονική Μουσική και Κινηματογράφος*[23]. Η ομιλία πραγματοποιήθηκε από τον ίδιο το συνθέτη, ενώ παράλληλα προβλήθηκαν αποσπάσματα ταινιών πειραματικού κινηματογράφου. Επίσης, προσκλήθηκε ο Αργεντινός συνθέτης M. Kagel να δώσει διά-

20. Έτσι, για παράδειγμα αναλύει το ρόλο των μαθηματικών στο έργο του Παντελή Ξαγοράρη στο άρθρο 'Μαθηματικά και πλαστικές τέχνες', *Δημιουργίες*, τ.3-4, (1970), σ.29-31, αρθρογραφεί στο *Χρονικό* της *Ώρας*, συνεργάζεται με την αίθουσα τέχνης *Δεσμός* από την αρχή της δημιουργίας της. Στο πλαίσιο, μάλιστα, της συνεργασίας του με το *Δεσμό* ο Παπαϊωάννου επιμελείται το 1975 τη δράση *Συσχετίσεις*, μια οπτικοακουστική δράση του Στάθη Λογοθέτη και του Ανέστη Λογοθέτη στο *Απολλώνιο* στο Πόρτο Ράφτη, ενώ την ίδια χρονιά οργάνωσε έκθεση πολυμορφικής μουσικής σημειογραφίας του Ανέστη Λογοθέτη στην *Ώρα*. Ο Π. Ξαγοράρης πραγματοποίησε την 1η ατομική του έκθεση *Μετασχηματισμοί Ι* στο ΑΤΙ, όπου εργαζόταν ο Παπαϊωάννου, το 1967 όπου για πρώτη φορά χρησιμοποιούνται ηλεκτρονικοί υπολογιστές. Η έκθεση πλαισιωνόταν από ηλεκτρονική μουσική του Μιχάλη Αδάμη, στενού συνεργάτη του Παπαϊωάννου στον ΕΣΣΥΜ. Με την ευκαιρία της έκθεσης του Ξαγοράρη *Μετασχηματισμοί 2* στο *Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης* του Ινστιτούτου Goethe Αθηνών το 1971 (28.1-17.2 1971), ο Παπαϊωάννου πραγματοποίησε εισηγητική ομιλία για τη σχέση μαθηματικών και τέχνης και ειδικότερα για το έργο του Ξαγοράρη. Το φθινόπωρο του ίδιου χρόνου (21.10-6.11 1971) οργανώθηκε στο Ινστιτούτο Goethe Αθηνών σε συνεργασία με το ΑΤΙ μια σειρά εκδηλώσεων με θέμα 'Τέχνη και Κυβερνητική'. Στο πλαίσιο των εκδηλώσεων αυτών πραγματοποιήθηκε ομιλία του Παπαϊωάννου με θέμα 'Μουσική και Υπολογιστές', με αναφορές στο έργο των Ιάννη Ξενάκη, John Cage, κ.ά. καθώς και μια δημόσια συζήτηση πάνω στη σχέση τέχνης και υπολογιστών. Στην ίδια σειρά εκδηλώσεων παρουσιάστηκε και η έκθεση *Η τέχνη των υπολογιστών*, όπου από ελληνικής πλευράς παρουσιάστηκαν τρία έργα του Παντελή Ξαγοράρη. Βλ. σχετικά Ε. Φερεντίνου, 'Η Ελληνική Τέχνη από τις Αθηναϊκές Εκθέσεις', *Χρονικό '72*, 1972, σ.110-121 & *Χρονικό '73*, 1973, σ.280.

21. Ο *Ελληνικός Σύνδεσμος Σύγχρονης Μουσικής* (ΕΣΣΥΜ) ιδρύθηκε στην Αθήνα τον Οκτώβριο του 1965 από την ίδια ομάδα μουσικών και μουσικολόγων, οι οποίοι ένα χρόνο νωρίτερα είχαν ιδρύσει το ελληνικό τμήμα της *Διεθνούς Εταιρίας Σύγχρονης Μουσικής* (ΔΕΣΜ). Και οι δύο φορείς διοικούνταν από το ίδιο Διοικητικό Συμβούλιο, στο οποίο ο Παπαϊωάννου διετέλεσε για μεγάλο διάστημα γενικός γραμματέας, ενώ αργότερα είχε τη θέση του Αντιπροέδρου.

22. Η *1η Εβδομάδα* (14-21 Απριλίου 1966) τελούσε υπό την αιγίδα του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού, αποτελώντας μέρος του προγράμματος των τουριστικών εκδηλώσεων της χρονιάς. Την ευθύνη της οργάνωσης, την επιλογή των συνθετών, των έργων, των ερμηνευτών και την οργάνωση της έκθεσης 'Νέα Μουσική' είχε ο ΕΣΣΥΜ σε συνεργασία με το *Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής* του Ινστιτούτου Goethe και με τη συνδρομή του Ιταλικού Ινστιτούτου Αθηνών.

23. Κυριακή 17 Απριλίου, 11.00 π.μ., Θέατρο Βεάκη, σε συνεργασία με την Ελληνική Κινηματογραφική Λέσχη.

λεξη για το 'μουσικό θέατρο'. Ο Kagel, επηρεασμένος, άμεσα από τον J. Cage, προεκτείνει με τους πειραματισμούς του στο λεγόμενο 'μουσικό θέατρο' τη μουσική πράξη, εμπλουτίζοντάς την με ποικίλα θεατρικά στοιχεία. Σε νεοντανταϊστικό πνεύμα και με στοιχεία από το χώρο των happenings και των performances κύριος στόχος γίνεται η ένταξη στοιχείων της καθημερινότητας στην καλλιτεχνική πράξη και η άσκηση κοινωνικής και πολιτικής κριτικής.[24]

Στην *1η Εβδομάδα*, στο πλαίσιο της έκθεσης για τη 'Νέα Μουσική', εκτέθηκαν μεταξύ άλλων 'πολυμορφικές' παρτιτούρες του Ανέστη Λογοθέτη. Το αθηναϊκό κοινό είχε την ευκαιρία να γνωρίσει δείγματα αυτής της πρωτοποριακής τάσης, όπου τα εικαστικά σύμβολα δεν οδηγούν απλά στην παραγωγή νέων ήχων, αλλά και συνιστούν μια ιδιαίτερη, μεικτή μορφή τέχνης, στην οποία ο Α. Λογοθέτης αναγνωρίζεται σήμερα διεθνώς ως ένας από τους πρωτοπόρους εκφραστές της. Η πρωτοβουλία του Παπαϊωάννου για συστηματική παρουσίαση στο ελληνικό κοινό έργων του Α. Λογοθέτη πιστοποιεί το προωθημένο ενδιαφέρον του πρώτου για τις κατακτήσεις της πρωτοπορίας στην Ευρώπη, αν αναλογιστούμε ότι γύρω στα 1961-62 ξεκινούν οι πρώτες συνεργασίες του Λογοθέτη με τον H. Nitsch και το *Orgien-Mysterien-Theater* των αξιονιστών της Βιέννης.[25]

Από τα υπόλοιπα εκθέματα αξίζει να επισημάνουμε την παρουσίαση ζωγραφικών έργων της Sedje Hémon.[26] Η Ολλανδή συνθέτης και ζωγράφος έπαιρνε μέρος στην *1η Εβδομάδα* τόσο ως συνθέτης με το έργο της *Κυματιστές Γραμμές*, όσο και ως ζωγράφος με την έκθεση του αντίστοιχου ζωγραφικού έργου, το οποίο είχε φιλοτεχνήσει το 1957 και είχε χρησιμοποιήσει ως βάση για τη μουσική σύνθεση[27]. Η καλλιτέχνιδα επιχειρούσε μια υποκειμενική προφανώς αντιστοίχηση-μεταγραφή αφηρημένων ζωγραφικών στοιχείων σε μουσικές φόρμες. Ένα εκτενές κείμενο της Ε. Φερεντίνου στο *Ζυγό*[28] για το έργο της Hémon, το οποίο αποτελεί τη μοναδική αναφορά τεχνοκριτικού σε θέματα σχετικά με τις εκδηλώσεις της *1ης Εβδομάδας*, φανερώνει αρκετή εξοικείωση της Φερεντίνου με το θέμα της σύνθεσης των τεχνών και τις αλληλεπιδράσεις μουσικής και ζωγραφικής, τη στιγμή που την ίδια εποχή, αλλά και πολλά χρόνια αργότερα, η όποια αναφορά τεχνοκριτών στο θέμα εξαντλείται στην αμήχανη και αυθαίρετη οικειοποίηση από πλευράς του τεχνοκριτικού λόγου ενός μουσικού λεξιλογίου προκειμένου να επενδυθούν έργα ζωγραφικής με ιδιότητες όπως «μουσικότητα», «μελωδική μουσικότητα», «μελωδικότητα χρωματικών τόνων και γραμμών» κ.ά.

Ακριβώς ένα χρόνο μετά την *1η Εβδομάδα* ο ΕΣΣΥΜ διοργανώνει από τις 29 Μαρτίου

24. Οι δράσεις αυτές του Kagel με έντονα τα στοιχεία του κριτικού σχολιασμού των κοινωνικών δομών θα δέχονται στην Ευρώπη, ακόμα και στις αρχές της δεκαετίας του 1970, τη δριμεία κριτική των υποστηρικτών μιας παραδεδομένης, 'αστικής' αντίληψης για το έργο τέχνης και το ρόλο του στην κοινωνία Βλ. C. Tittel, *KLANG/ZEIT/LICHTRaum. Klang als plastisches Material im Spannungsbereich zwischen Musik und bildender Kunst. Untersuchungen zum künstlerischen Werk von Christina Kubisch,* δκλτ. διδ. διατριβή, Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2004, σ. 48-49.

25. Για την αλληλεπίδραση οπτικών και ηχητικών παραμέτρων στο έργο του Α. Λογοθέτη βλ. Ε. Αλεξάκη, 'Ανέστης Λογοθέτης. Τεχνών Συνέργεια', στο: *Συνέργεια*, κατ. έκθ., Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2006, σ.12-21.

26. Η Ε. Φερεντίνου στο άρθρο της 'Το Μουσικό Ζωγραφικό έργο της Hedje Hémon', *Ζυγός*, 2η περίοδος, Μάιος 1966, σ.74-78, σημειώνει το όνομα της ως Hedje Hémon, ενώ στο πρόγραμμα της *1ης Εβδομάδας* αναφέρεται ως Sedje Hémon.

27. Το μουσικό έργο επρόκειτο να παρουσιαστεί από την Πειραματική Ορχήστρα του Δήμου Αθηναίων (διεύθυνση Μάνου Χατζιδάκη) στις 21 Απριλίου 1966, αλλά η εκδήλωση ματαιώθηκε. Η συναυλία πραγματοποιήθηκε τελικά στις 4 Μαΐου, στο θέατρο Κοτοπούλη-Rex. Βλ. Ε. Φερεντίνου, ό.π., σ.74-78.

28. Βλ. σημ. 26 & 27.

έως τις 5 Απριλίου 1967 τη *2η Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής*.[29] Όσον αφορά σε μεικτές μορφές τέχνης και έργα στην κατεύθυνση της σύνθεσης των τεχνών, στη *2η Εβδομάδα* παρουσιάστηκαν δημιουργίες του E. Brown, ενός εκ των εισηγητών της γραφικής σημειογραφίας, εκτελεσμένα μάλιστα από τον ίδιο.[30] Από τους ξένους δημιουργούς αξίζει, επίσης, να αναφερθεί η παρουσίαση έργων του J. Cage, καθώς και η προβολή ταινιών σχετικά με το έργο του.[31]

Παρουσιάστηκαν, ακόμη, δύο έργα με στοιχεία που παραπέμπουν στο χώρο των happenings. Του Νίκου Μαμαγκάκη το *Θέαμα-Ακρόαμα*[32] για έναν ηθοποιό, μια χορεύτρια, ένα ζωγράφο[33], μια σοπράνο και 8 ερμηνευτές και του Γιάννη Χρήστου[34] *Η κυρία με τη Στρυχνίνη* (1966/1967). Το έργο αυτό του Χρήστου έχει χαρακτηριστεί ως έργο-τελετουργία[35], ενώ τόσο αυτό, όσο και το έργο *ο Πιανίστας* από τη σειρά *Αναπαραστάσεις* περιλαμβάνουν πράξεις, όπως πρόκληση του κοινού καθώς και στοιχεία *performance* με αποτέλεσμα να παραλληλίζονται με δράσεις *Fluxus*[36]. Αξίζει να επισημάνουμε ότι η *Κυρία με τη Στρυχνίνη* ήταν έργο -ανάθεση του ΕΣΣΥΜ για τη *2η Εβδομάδα*. Ο Γ. Χρήστου είχε αρχίσει γύρω στο 1965 να δουλεύει συστηματικά πάνω στην ιδέα μιας σύνθεσης των τεχνών, ονομάζοντάς την *Μεταμουσική*, ένα είδος τέχνης «*πέρα από τη μουσική, μια σύνθεση πολλών τεχνών,*

29. Πραγματοποιήθηκε στο Ξενοδοχείο Χίλτον (αίθουσα Τερψιχόρη). Την ημέρα που ολοκληρωνόταν η 2η Εβδομάδα, εγκαινιαζόταν η *Πανελλήνιος* του 1967. Η 2η εβδομάδα οργανώθηκε με τη συνεργασία του *Εργαστηρίου Σύγχρονης Μουσικής* του Ινστιτούτου Goethe και τη συνδρομή του Ιταλικού Ινστιτούτου Αθηνών και του Μορφωτικού Γραφείου της Αμερικανικής Πρεσβείας και τελούσε και πάλι υπό την αιγίδα του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού.

30. Συγκεκριμένα, το έργο του *Dezember '52* ερμηνεύτηκε μουσικά, αλλά και εκτέθηκε στην έκθεση για τη 'Νέα Μουσική'. Βλ. Πρόγραμμα *2ης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής*, Αθήνα 1967. Το έργο *Dezember '52* που διαμορφώνεται μόνον από κάθετες και οριζόντιες γραμμές, συγκαταλέγεται σε ένα από τα πρώτα έργα παγκοσμίως που απομακρύνονται από την παραδοσιακή μουσική σημειογραφία και υιοθετούν εικαστικά στοιχεία-σύμβολα. Βλ. σχετικά H. d.l. Motte-Haber, ό.π., σ.238-239.

31. Οι προβολές έγιναν στο θέατρο Βεάκη. Οι πληροφορίες που αφορούν στις εκδηλώσεις των *Εβδομάδων* βασίστηκαν στις σχετικές αρχειακές πηγές, αλλά επαληθεύτηκαν και από προσεκτική έρευνα στις αναφορές του Τύπου της εποχής.

32. Γραμμένο το 1967, αλλά, σύμφωνα με τον Παπαϊωάννου, η σύλληψη του έργου και τα πρώτα «σκίτσα» έγιναν το 1960, βλ. σχετικά Πρόγραμμα *2ης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής*, Αθήνα 1967, σ.25. Το έργο ήταν ανάθεση του ΑΤΙ στο πλαίσιο της ενίσχυσης έργων γραμμένων ειδικά για τη *2η Εβδομάδα*.

33. Σε άρθρο του ο Γ. Λεωτσάκος (εφ. *Το Βήμα*, 1/4/1967) μεταφέρει σχολιασμό του ίδιου του Ν. Μαμαγκάκη ως προς το ρόλο του ζωγράφου στο έργο του: «*...Η εμφάνιση του ζωγράφου πάνω στη σκηνή φιλοδοξεί να υποκαταστήσει τον παράγοντα σκηνογραφία. Ο ζωγράφος δημιουργεί επί τόπου 'πλοκές χρωμάτων' σαν αυτόματες αντιδράσεις στα μουσικοκινητικά συμβάντα της στιγμής. Ήχος, λόγος, κίνηση, χρώμα έχουν προκαθορισμένη αυτονομία και εξελίσσονται παράλληλα*».

34. Ο Γιάννης Χρήστου ήταν και ένα από τα μέλη της οργανωτικής επιτροπής της *2ης Εβδομάδας*.

35. Βλ. A-M. Lucciano, *Γιάννης Χρήστου. Έργο και Προσωπικότητα ενός Έλληνα Συνθέτη της Εποχής μας*, πρόλογος-κατάλογος έργων-μετάφραση Γ. Λεωτσάκος, Αθήνα 1987, σ.175-178.

36. Σε πρόσφατη έκθεση του Γαλλικού Ινστιτούτου για το κίνημα Fluxus (*Fluxus: Δεν πουλιέται*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2007) χαρακτηρίζονται ο Γιάννης Χρήστου και ο ζωγράφος Γρηγόρης Σεμιτέκολο ως εκφραστές μιας *Fluxus* σκηνής στην Ελλάδα, χωρίς, ωστόσο, να τεκμηριώνεται η άποψη αυτή (στο συνοδευτικό έντυπο της έκθεσης C. Fourgeaud-Laville & N. Feuillie, 'Σύντομη ξενάγηση των κυριοτέρων έργων επί τροχάδην'). Η ένταξη ενός καλλιτεχνικού έργου στη μια ή την άλλη τάση, ιδίως όταν μιλάμε για κινήματα -αντικινήματα όπως αυτό των *Fluxus*, απαιτεί ιδιαίτερη προσοχή. Ζητούμενο δεν είναι, άλλωστε, το κατά πόσον υφίστανται τυπολογικές ομοιότητες έργων του Χρήστου με το κίνημα *Fluxus*, αλλά να διερευνηθούν οι προϋποθέσεις που οδήγησαν τον Χρήστου στη σύλληψη μιας 'πρώτο-τέχνης'. Οι μυστικιστικές του αναζητήσεις, η σύλληψη του καλλιτεχνικού έργου ως φιλοσοφικού καταρχήν συστήματος, αλλά, βεβαίως, και τα καλλιτεχνικά πρότυπα που τον επηρέασαν, συνιστούν ένα πολυπαραγοντικό πλέγμα, πάνω στο οποίο οφείλει να στηριχθεί κάθε προσπάθεια προσέγγισης και ερμηνείας του 'πολύτεχνου' οράματος του Χρήστου και στη συνέχεια να διερευνηθεί κατά πόσο είναι εφικτή η συσχέτισή του είτε με την παράδοση του *Gesamtkunstwerk* είτε με το πειραματικό 'μουσικό θέατρο' ή με τις δράσεις *Fluxus*.

αντιληπτών από το δέκτη κυρίως διαμέσου της όρασης και της ακοής».[37] Οι προθέσεις αυτές υλοποιήθηκαν μόνο μερικώς, αφού ο πρόωρος θάνατός του το 1970 δεν του επέτρεψε να ολοκληρώσει το όραμά του να φτάσει σε αυτό που χαρακτήριζε ο ίδιος «*proto-performance, στη ρίζα κάθε τέχνης*»[38], στην ταύτιση της τέχνης με τη ζωή. Η σειρά *Αναπαραστάσεις*, η *Οδύσσεια* και το *Μυστήριο* συνιστούν τα μεγαλεπήβολα σχέδια-έργα, στα οποία ο Χρήστου συστηματοποίησε καταρχήν θεωρητικά και στη συνέχεια ως καλλιτεχνική πρόταση την ιδέα του για ένα 'καθολικό αποτέλεσμα' με στόχο τη μέθεξη του θεατή.

Με μια σχετική καθυστέρηση, το Δεκέμβριο του 1968, λαμβάνει χώρα η *3η Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής*[39]. Στην *3η Εβδομάδα* αναφέρεται στο πρόγραμμα πως το ρόλο του γενικού και καλλιτεχνικού διευθυντή έχει ο Παπαϊωάννου, κάτι που ούτως ή άλλως ίσχυε και για τις προηγούμενες διοργανώσεις. Αυτή τη φορά καταγράφεται στους γενικούς σκοπούς του θεσμού των *Εβδομάδων* «*η εξερεύνηση των δυνατοτήτων συνεργασίας της μουσικής με άλλες τέχνες*»[40], σκοπός που μόλις στο πρόγραμμα της *3ης Εβδομάδας* διατυπώνεται ρητά, αλλά χαρακτήριζε και τις εκδηλώσεις των προηγούμενων χρόνων. Στην *3η Εβδομάδα* οι διοργανωτές προχωρούν, λοιπόν, ακόμη περισσότερο στην προβολή μεικτών μορφών τέχνης και θέτουν επιπλέον, ανάμεσα στα πέντε ειδικά θέματα που αναπτύσσονται κατά τη διάρκεια των εκδηλώσεων, ως δεύτερο το ακόλουθο: «Οπτικά γεγονότα συσχετισμένα με τη μουσική παίζουν έναν σπουδαίο ρόλο μέσα στο πρόγραμμα της 3ης Εβδομάδας: κινηματογράφος, προβολές εικόνων που υποβάλλουν μουσική, ζωγραφική και σκηνογραφία, προβολές που συνοδεύουν τη μουσική, "εφφέ" φωτεινά, γλυπτά, θεατρική δράση, χορός κ.τ.ο. εικονογραφούν μια προέκταση της μουσικής μέσα στο οπτικό πεδίο που συνήθως εξελίσσεται παράλληλα με την ίδια τη μουσική. Έτσι η άποψη αυτή εξερευνά αντιστοιχίες και συνειρμούς ανάμεσα στις ακουστικές και τις οπτικές εικόνες των έργων που θα παρουσιασθούν»[41].

Σε σχετικά έργα που παρουσιάστηκαν συγκαταλέγονται το έργο *KI-NO* του D. Schnebel. Πρόκειται για ένα μουσικό έργο-happening για προβολές και ακροατές, οι οποίοι είναι και οι πραγματικοί εκτελεστές της μουσικής. Προβολές στην οθόνη επιχειρούν να δημιουργήσουν ακουστικούς συνειρμούς στο κοινό, ενώ ταυτόχρονα τους δίνουν οδηγίες για ήχους που θα πρέπει να προσέξουν εντός ή και εκτός της αίθουσας. Το ηχητικό μέρος του έργου ολοκληρώνεται κατά κύριο λόγο στη συναισθητική πρόσληψη των θεατών. Στην αλληλεπίδραση μουσικής και προβολών, μουσικής και εικαστικών παραμέτρων βασιζόταν και το έργο *Κάθαρσις* του συνθέτη Θ. Αντωνίου. Το έργο ήταν στην ουσία μια οπτικο-ακουστική σύνθεση πάνω στο ομώνυμο ποίημα της Τ. Τόλια. Παράλληλα με το μουσικό μέρος που είχε συνθέσει ο Αντωνίου βασισμένος στο ποίημα της Τόλια, προβάλλονταν slides με τα σχέδια τα οποία είχε φιλοτεχνήσει για την έκδοση του έργου της Τόλια ο ζωγράφος και γλύπτης Κ. Ανδρέου, καθώς και ένα film με κολλάζ από τα σχέδια του Ανδρέου.[42] Εξωμουσικά γεγονότα-δράσεις με τη μορφή ενός happening συνδυάζονται και

37. Βλ. Γ.Γ. Παπαϊωάννου, 'Ήχος, Φως, Χρώμα. Η Πολύτεχνη Σύνθεση Ηχητικών και Οπτικών Διεργασιών στη Σημερινή Ελλάδα', *Χάρτης*, τ.1, 1982, σ.87-97, όπου διευκρινίζεται ότι σε κάποια έργα δεν αποκλείεται και η συμμετοχή άλλων αισθήσεων.

38. Βλ. A-M. Lucciano, ό.π., σ.179.

39. 15-22 Δεκεμβρίου, Ξενοδοχείο Χίλτον Αθηνών σε συνεργασία με το Ινστιτούτο Goethe Αθηνών, τη συνδρομή του Γαλλικού Ινστιτούτου, του Ιταλικού Ινστιτούτου, του Μορφωτικού Γραφείου της Αμερικανικής Πρεσβείας και χορηγία του Ιδρύματος Φορντ, αλλά χωρίς κρατική υποστήριξη.

40. Βλ. Πρόγραμμα *3ης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής*, Αθήνα 1968, σ.5.

41. Βλ. Πρόγραμμα, σ.7.

42. Το έργο αυτό γράφτηκε κατ' ανάθεση του ΕΣΣΥΜ ειδικά για την *3η Εβδομάδα*. Ο Παπαϊωάννου στο πρόγραμμα των εβδομάδων το κατατάσσει στην κατηγορία του 'Totales Theater', βλ. Πρόγραμμα *3ης Ελληνι-*

στο έργο του Μιχάλη Αδάμη *Γένεσις*. Ηλεκτρονικά κατασκευασμένοι ήχοι από τον συνθέτη λειτουργούσαν παράλληλα, αλλά αυτόνομα και ανεξάρτητα, με την ποίηση των Annie Rooney και Sinclair Beiles (απαγγελία), ζωγραφική του Fernando Espada και χορευτική δράση της Ντ. Τσάτσου-Συμεωνίδη.[43]

Το έργο *Επίκυκλος* του Γιάννη Χρήστου γράφτηκε, όπως και τα δύο προηγούμενα (Αντωνίου και Αδάμη) κατ' ανάθεση του ΕΣΣΥΜ ειδικά για τις εκδηλώσεις της *3ης Εβδομάδας*. Περιλαμβάνει, εκτός από το μουσικό μέρος, και μια σειρά happenings[44] και είναι έργο ανοικτής έκβασης, καθώς οποιοσδήποτε από το κοινό μπορούσε να συμβάλει τόσο στο ηχητικό κομμάτι του έργου, όσο και στις δράσεις ακολουθώντας, ωστόσο, κάποιες προδιαγραφές που είχε θέσει ο συνθέτης.[45] Το έργο είναι ανοικτό επίσης και όσον αφορά στη χρονική διάρκειά του, όσο και στους χώρους που θα παρουσιαζόταν. Στην εκτέλεσή του στις 20 Δεκεμβρίου 1968, στο πλαίσιο της *3ης Εβδομάδας*, συνέπραξαν προγραμματισμένα μεταξύ άλλων η χορευτική ομάδα της Ζουζούς Νικολούδη, ο ζωγράφος-performer Γρηγόρης Σεμιτέκολο, ενώ, παράλληλα, γινόταν προβολή ταινίας του ζωγράφου και αρχιτέκτονα Κοσμά Ξενάκη. Η ταινία του Κοσμά Ξενάκη διαρκούσε 45 λεπτά και είχε ως θέμα της γλυπτά του καλλιτέχνη από πολυεστέρα με κινητό φως. Αυτή ήταν η πρώτη συμμετοχή του Κ. Ξενάκη σε 'πολύτεχνα' έργα, με τα οποία θα πειραματιστεί συστηματικά στη συνέχεια.[46]

Αργότερα, ο Κοσμάς Ξενάκης, με την εκ νέου συνεργασία του με τον Παπαϊωάννου και τον ΕΣΣΥΜ στο πλαίσιο της *4ης Εβδομάδας*, το 1971[47] με το έργο του με τίτλο *Επιβολή -Πολύτεχνη Παράσταση*[48] κατέθεσε όχι μόνο μια νέα, περισσότερο μελετημένη πρόταση ενός έργου-συνεργασίας διαφόρων τεχνών, αλλά και μια λέξη, 'πολύτεχνο'-'πολύτεχνη', που έκτοτε θα υιοθετεί από τον Παπαϊωάννου και τους καλλιτέχνες που σχετίζονταν με τον ΕΣΣΥΜ και τις *Εβδομάδες*. Ο Παπαϊωάννου σε ένα κείμενό του για τον Κοσμά Ξενάκη σημειώνει χαρακτηριστικά ότι βρήκε την ονομασία αυτή επιτυχέστατη και, ενώ αρχικά ήταν ο τίτλος ενός έργου, από τότε καθιερώθηκε -στον κύκλο γύρω από αυτόν, στην άτυπη αυτή ομάδα- τα έργα τα οποία προϋποθέτουν μια συνεργασία περισσοτέρων τεχνών να ονομάζονται 'πολύτεχνα'. Ταυτόχρονα, σχολιάζει ότι ο όρος *πολύτεχνο* αποδίδει πολύ ορθότερα την έννοια της σύνθεσης των τεχνών σε σχέση με τον αγγλικό όρο multimedia ή mixed media.[49] Ο Παπαϊωάννου, στο πλαίσιο συζητήσεων και επαφών με την αίθουσα

κής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής, Αθήνα 1968, σ.37.

43. Και το έργο του Αδάμη ήταν ανάθεση του ΕΣΣΥΜ για την *3η Εβδομάδα*.

44. Όπως τα χαρακτηρίζει ο ίδιος ο Χρήστου, βλ. Lucciano, ό.π., σ.41.

45. Βλ. Πρόγραμμα *3ης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής*, Αθήνα 1968, σ.35.

46. Ως προς τα 'πολύτεχνα' σχέδια του Κ. Ξενάκη διαφωτιστικές είναι οι μαρτυρίες των Σ. Κονταράτου, Π. Ξαγοράρη και Γ.Γ. Παπαϊωάννου που δημοσιεύονται στο *Κοσμάς Ξενάκης*, Υπουργείο Πολιτισμού – Διεύθυνση Γραμμάτων, Αθήνα 1989. Ως προς τη συνεργασία του Γιάννη Χρήστου με τον Κοσμά Ξενάκη, από τη μέχρι στιγμής έρευνα, φαίνεται ότι συνέβαλε καθοριστικά ο Παπαϊωάννου.

47. Έπειτα από μια διακοπή 3 ετών, στις 19 Σεπτεμβρίου 1971 εγκαινιάζεται στο θέατρο Κοτοπούλη-Rex η *4η Εβδομάδα* με τη χορηγία του Ιδρύματος Ford, η οποία διήρκεσε έως τις 26 Σεπτεμβρίου.

48. Στο πρόγραμμα της *4ης Εβδομάδας* αναγράφεται ως τίτλος *Πολύτεχνη Εκδήλωση*. Βλ. *Πρόγραμμα 4ης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής*, Αθήνα 1971, σ.21. Στην πραγματικότητα, όμως, αυτό αφορά στο είδος της εκδήλωσης και όχι στον τίτλο της. Στο *Κοσμάς Ξενάκης*, ό.π., σ.149, ο ίδιος ο καλλιτέχνης τιτλοφορεί το έργο αυτό *Επιβολή Πολύτεχνη Παράσταση*.

49. Βλ. Γ.Γ. Παπαϊωάννου, "Ήχος, Φως, Χρώμα...', ό.π., σ.95 & *Κοσμάς Ξενάκης*, ό.π., σ.55-58. Στην αγγλική μετάφραση του προγράμματος της *4ης Εβδομάδας* ο όρος *Πολύτεχνη Εκδήλωση* αποδίδεται από τον Παπαϊωάννου ως *Multi-Media Session*, όταν αναφέρεται στην κατηγορία-είδος της εκδήλωσης και ως *Multi-Art-Presentation* ή *Multi-Art Event*, όταν αναφέρεται στο συγκεκριμένο έργο του Κ. Ξενάκη. Βλ. *Πρόγραμμα 4ης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής*, ό.π., σ.21 & εικονογραφημένο ένθετο.

τέχνης *Δεσμός* είχε προτείνει και τον όρο 'διατεχνικός πειραματισμός'[50], όρος που αποδίδει σε μεγάλο βαθμό τον όρο intermedia, που καθιέρωσε το 1965 ο Fluxus καλλιτέχνης Dick Higgins[51].

Το έργο *Επιβολή-Πολύτεχνη Παράσταση* ήταν, στην ουσία, ένα είδος happening με δομή και κανόνες. Σχεδιάστηκε από τον Κοσμά Ξενάκη, αλλά εκτελέστηκε από ομάδα συνεργατών: Ο Γ. Σεμιτέκολο είχε χορευτική-σκηνική δράση, ο Θ. Αντωνίου βοήθησε στη σύνθεση, εγγραφή και μετάδοση των ήχων και ο αρχιτέκτων Σ. Κονταράτος συντόνισε και χειρίσθηκε δύο κινηματογραφικούς προβολείς και έναν προβολέα διαφανειών.[52] Από κείμενο του Κ. Ξενάκη πληροφορούμαστε ότι μέρος των εξόδων του έργου καλύφθηκε από το ταμείο της *4ης Εβδομάδας*, ενώ, παράλληλα, τονίζει ότι ο Παπαϊωάννου του έδειξε εμπιστοσύνη, δίνοντάς του την ευκαιρία δοκιμής, γεγονός που επιβεβαιώνει ότι οι 'πολύτεχνες', όπως καθιερώθηκε να λέγονται στον κύκλο αυτό, δράσεις τόσο από πλευράς μουσικών όσο και από πλευράς εικαστικών καλλιτεχνών, είτε ως συνεργασίες, προβλήθηκαν με τρόπο συστηματικό και ενισχύθηκαν με πρωτοβουλία και επιμονή του ίδιου του Παπαϊωάννου[53], ο οποίος φαίνεται να αναλαμβάνει έναν ρόλο επιμελητή, αλλά και να κινητοποιεί συστηματικά συνεργασίες εικαστικών καλλιτεχνών και μουσικών.

Στην *4η Εβδομάδα* οργανώθηκε και μικρή έκθεση στο φουαγιέ του θεάτρου Rex με γλυπτά έργα (γλυπτικά, κινητικά γλυπτά και σχέδια) των Γ. Ζογγολόπουλου, Α. Απέργη, Θόδωρου, Π. Ξαγοράρη και Κ. Ξενάκη.[54] Η συνειδητή μεταλλαγή των, αρχικά ως μουσικών εκδηλώσεων, σχεδιασμένων *Εβδομάδων* σε 'πολύτεχνα' φεστιβάλ συνιστούν, για τις αρχές της δεκαετίας του 1970, μια ξεχωριστή κατάσταση στο καλλιτεχνικό σκηνικό της χώρας, η οποία θα πρέπει να συσχετιστεί με παρόμοιες αναζητήσεις της πρωτοποριακής εικαστικής σκηνής της εποχής. Η δημόσια συζήτηση, που ο Παπαϊωάννου φρόντιζε πάντοτε να συνοδεύει κάθε *Εβδομάδα* προκειμένου να εξοικειώνεται περισσότερο το κοινό με τις πρωτοποριακές τάσεις, είχε στην εκδήλωση του 1971 ως θέμα *'Νέες τάσεις στη μουσική και συνεργασία με άλλες τέχνες'* και ομιλητές εκτός από γνωστούς συνθέτες (Γ.Α. Παπαϊωάννου, Θ. Αντωνίου, Ν. Μαμαγκάκη), τη Ζ. Νικολούδη, τον Π. Μάτεσι, τον Π. Ξαγοράρη, τον Κ. Ξενάκη και, βέβαια, τον Γ.Γ. Παπαϊωάννου.

Έκτοτε, ο όρος *πολύτεχνο* συναντάται σε όλα τα κείμενα του Παπαϊωάννου είτε αφορά σε εκδηλώσεις του ΕΣΣΥΜ, όπως για παράδειγμα στο πρόγραμμα της *5ης Εβδομάδας*[55], είτε σε άλλες. Επίσης, προφανώς μέσω των σχετικών δελτίων τύπου, απαντάται πλέ-

50. Βλ. Γ. Τζιτρζιλάκης (επιμ.), *Π+Π=Δ*, κατ. έκθ., Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ, Αθήνα 1999, σ.18.

51. D. Higgins, 'Intermedia', στο: του ιδίου, *Foew & ombwhnw; A Grammar of the Mind and a Phenomenology of Love and a Science of the Arts as seen by a Stalker of the Wild Mushroom*, New York & Cologne 1969, σ.13-29. Βλ. ακόμη, U. Kultermann, *Leben und Kunst. Zur Funktion der Intermedia*, Tübingen 1970. Γενικότερα για τη σχετική ορολογία βλ. E. Alexaki, ό.π., το κεφάλαιο 'Zum Problem der Definition'.

52. Βλ. Κ. Ξενάκης, 'Επιβολή, Πολύτεχνη Παράσταση. Τρία Επεισόδια', στο *Κοσμάς Ξενάκης*, ό.π., σ.149-159, όπου δημοσιεύεται όλο το σενάριο του έργου.

53. Κ. Ξενάκης, ό.π., σ.158-159.

54. Στο Πρόγραμμα της 4ης Εβδομάδας (Αθήνα 1971, σ.8) αναφέρεται ότι οι εκδηλώσεις διευρύνονται ακόμη περισσότερο προς την «πλευρά των οπτικών μέσων (προβολείς, εικόνες κ.λπ.), της σκηνικής δράσης και του αυτοσχεδιασμού».

55. Αθήνα, 14-22 Δεκεμβρίου 1976, Γαλλικό Ινστιτούτο. Η *5η Εβδομάδα*, η οποία ήταν η τελευταία διοργάνωση του θεσμού αυτού, πραγματοποιήθηκε σε συνεργασία με το Γαλλικό Ινστιτούτο και το Ινστιτούτο Goethe Αθηνών και με την οικονομική συνδρομή κρατικών φορέων. Παράλληλα, όμως, καθώς και στη συνέχεια ο ΕΣΣΥΜ οργανώνει ποικίλες εκδηλώσεις, όπως: παρουσίαση των *Εβδομάδων* σε πόλεις εκτός Αθηνών, αφιερώματα στο Γιάννη Χρήστου, *Εβδομάδα Ιάννη Ξενάκη*, 1975, *Τριήμερο Σύγχρονης Μουσικής* 1977, 1978, *Πολύτοπο Μυκηνών Ιάννη Ξενάκη* 1978, *Παγκόσμιες Μουσικές Ημέρες* 1979 κ.ά.

ον ο όρος και στις αναφορές στο πρόγραμμα της *5ης Εβδομάδας* στον ημερήσιο τύπο.[56] Ο Παπαϊωάννου χρησιμοποιεί τον όρο 'πολύτεχνο' για οποιαδήποτε μορφή τέχνης περιέχει στοιχεία μιας άλλης. Έτσι, για παράδειγμα, τις γραφικές παρτιτούρες του Ανέστη Λογοθέτη τις χαρακτηρίζει 'πολύτεχνα' έργα, καθώς επίσης και τα ηχογόνα ή μουσικά γλυπτά. Μάλιστα, ειδικά για την *5η Εβδομάδα* ετοιμάστηκαν και εκτέθηκαν τρία ηχογόνα γλυπτά: η *Κλεψύδρα* του Σ. Λογοθέτη, ο *Δόνος* του Χ. Δαραδήμου και το *Διαλεκτόφωνο* του Φ. Ψυχράμη. Στην *5η Εβδομάδα* παρουσιάστηκε, μεταξύ άλλων, το έργο του Γιάννη Χρήστου από τη σειρά των *Αναπαραστάσεων Ο πιανίστας* με τη συμμετοχή - performance του Γ. Σεμιτέκολο.

Το ενδιαφέρον του Παπαϊωάννου για τη συνεργασία των τεχνών και ιδιαίτερα μουσικής και εικαστικών τεχνών, καθώς και ο θεωρητικός του προβληματισμός, κατατίθενται από νωρίς σε γραπτά κείμενα[57] αλλά και σε ομιλίες-διαλέξεις[58]. Έτσι, σε συζήτηση γύρω από ζητήματα τέχνης που πραγματοποιείται στο καλλιτεχνικό κέντρο *Ώρα* το 1971 ανάμεσα στους Α. Μπαχαριάν, Ε. Βακαλό, Μ. Καλλιγά, Γ. Μηλιάδη, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο και Γ. Γ. Παπαϊωάννου, ο τελευταίος θέτει το θέμα των «μιξ μίντια», της συνεργασίας των τεχνών, λέγοντας χαρακτηριστικά: «Σήμερα έχομε μιαν ευχέρεια συνδυασμών από πολλές πλευρές. Αυτό που μερικοί ονομάζουν 'μιξ μίντια' ή συνεργασία τεχνών, ή όπως θέλετε πέστε το. Μαζεύονται πολλοί άνθρωποι και προσφέρει ο ένας την ζωγραφική του, ο άλλος την ποίησή του, ο άλλος τη μουσική του, ο άλλος φωτισμούς, ο άλλος κάτι άλλο πάντα, και βγαίνει ένα έργο συνόλου. Αυτό σε ορισμένες περιπτώσεις μπορεί να είναι αστείο ή σοβαρό, σε κάποιες περιπτώσεις όμως είναι σοβαρώτατο και αποτελεί μια θετική προσφορά...»[59], χωρίς, ωστόσο, ούτε στην Ε. Βακαλό να βρει έναν ενδιαφερόμενο συνομιλητή πάνω στον προβληματισμό αυτό. Το ζήτημα της σύνθεσης των τεχνών επανέρχεται και σε συζήτηση με θέμα τη *Μουσική στην αυριανή πόλη*, όπου, μεταξύ άλλων, λαμβάνουν μέρος ο Παπαϊωάννου, ο στενός συνεργάτης του και ένθερμος υποστηρικτής της πολύτεχνης δημιουργίας Σ. Βασιλειάδης, ο Ν. Μαμαγκάκης και ο Κ. Ξενάκης. Στη συζήτηση αυτή ο Παπαϊωάννου θέτει, εκ νέου, το ζήτημα της συνεργασίας των τεχνών, τονίζοντας «ότι σε όλους τους πολιτισμούς του παρελθόντος, ξεκινώντας από τους πρωτόγονους, όπου οι τελετουργίες συνεδύαζαν πολλών ειδών τέχνες και άλλες εκδηλώσεις, αλλά και προχωρώντας στους μεγάλους πολιτισμούς, όπως είναι ο αρχαίος ελληνικός ή ο κινεζικός ή ο ινδικός ή ο αιγυπτιακός και άλλοι νεότεροι, βρίσκομε πάντα μια συνεργασία των τεχνών να παίζει ένα πολύ μεγαλύτερο ρόλο απ' ό,τι η απόλυτη τέχνη», ενώ, παράλληλα, υποστηρίζει ότι αυτή η συνεργασία των τεχνών χάνεται τον 19ο αιώνα.[60]

56. Ενδεικτικά παραθέτουμε από το άρθρο 'Παιχνίδια Ήχου, Φωτός και Ευωδιάς', εφ. *Τα Νέα*, 14/12/1976: «... Η Εβδομάδα αρχίζει με τα 'Παιχνίδια ήχου, φωτός, ευωδιάς' που οργανώνει το Γερμανικό Ινστιτούτο Γκαίτε. Πρόκειται για μια πολύτεχνη εκδήλωση (μουλτίμεντιά) υπό τη διεύθυνση του Γερμανού συνθέτη Γιόζεφ Άντον Ρήντλ».

57. Στα γραπτά του ο Παπαϊωάννου συχνά εκφράζεται με ύφος προφορικού λόγου, με τρόπο χειμαρρώδη, ενθουσιώδη και παρορμητικό. Αρκετά κείμενά του θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως 'διακηρύξεις αρχών'-μανιφέστα επιμελητικού χαρακτήρα.

58. Στο αρχείο του Ιδρύματος Χουρμούζιου-Παπαϊωάννου φυλάσσεται ψηφιακό αρχείο με ηχογραφημένες ομιλίες του Παπαϊωάννου.

59. Το απομαγνητοφωνημένο κείμενο της συζήτησης δημοσιεύεται στο *Χρονικό '71*, 1971, σ.279-297.

60. Βλ. 'Η Μουσική στην Αυριανή Πόλη', *Ζυγός*, 6, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1974, σ.100-102. Ο Παπαϊωάννου επαναλαμβάνει σταθερά την άποψη αυτή στα άρθρα και τις ομιλίες του, βλ. *Χρονικό '71*, 1971, σ.286 και 'Ήχος, Φως, Χρώμα. Η Πολύτεχνη Σύνθεση Ηχητικών και Οπτικών Διεργασιών στη Σημερινή Ελλάδα', ό.π. Στην ουσία, ο Παπαϊωάννου επανέρχεται στην ιδέα της 'χαμένης ολότητας' και υιοθετεί τη βασική αρχή της συναισθητικής και συνθετικής τάσης του γερμανικού ρομαντικού πνεύματος, όπου αλληλεπίδραση και σύνθεση των τεχνών ισούται με επιστροφή σε μια χαμένη 'ολική πρώτο-τέχνη'.

Σε άλλα κείμενά του της δεκαετίας του 1970 εντοπίζει τη σημασία της σύζευξης των τεχνών και της υπέρβασης των γνωστών κατηγοριοποιήσεων ανάμεσα στις τέχνες, στις ουσιαστικές αλλαγές που προϋποθέτει αυτή η σύζευξη ως προς τον τρόπο πρόσληψης του έργου τέχνης, αναγάγοντας, δηλαδή, το θεατή από παθητικό δέκτη σε ουσιαστικό συμμετέχοντα και ευρύτερα στην αλλαγή του ρόλου της τέχνης και του καλλιτέχνη στην κοινωνία που επιδιώκει. Η 'πολύτεχνη' δημιουργία δεν προσλαμβάνεται αποκλειστικά στους παραδοσιακούς χώρους -μουσεία, γκαλερί, αίθουσες συναυλιών-, μεταφέρεται στο δημόσιο χώρο, ως έργο τέχνης παύει να θεωρείται μόνο το ξεχωριστό, μοναδικό αριστούργημα μιας μεγαλοφυΐας, αποκτά έναν ανοικτό, εφήμερο, μη εμπορικό χαρακτήρα.[61] Με τις θέσεις αυτές, αλλά χωρίς να αρθρώνει παράλληλα έναν πολιτικά ανατρεπτικό λόγο, ο Παπαϊωάννου συμπίπτει, συνειδητά ή μη, με την ευρύτερη αξίωση ποικίλων εκπροσώπων και τάσεων της μεταπολεμικής πρωτοπορίας, από τα happenings και το Fluxus μέχρι την Arte Povera και την τέχνη της γης.

Τις σκέψεις του, όμως, γύρω από το συνολικό έργο τέχνης και τη σύζευξη των τεχνών θα συμπυκνώσει στο άρθρο-μανιφέστο '*Ήχος, Φως, Χρώμα. Η πολύτεχνη σύνθεση ηχητικών και οπτικών διεργασιών στη σημερινή Ελλάδα*'.[62] Εκεί επαναλαμβάνει τη βασική του θέση για την καταγωγή των σύγχρονων 'πολύτεχνων' έργων από τις αρχέγονες τελετουργίες, σχολιάζει τα μεγαλεπήβολα σχέδια του Skjriabin για ένα συνολικό έργο τέχνης, επισημαίνει ως αφετηρίες σύγχρονων 'πολύτεχνων' έργων τα happenings του A. Kaprow, τις δράσεις του J. Beuys, τις performances και την περιβαλλοντική τέχνη, αναφέρεται στον Γ. Χρήστου, τον Ι. Ξενάκη, αλλά και σε άλλους μουσικούς και εικαστικούς καλλιτέχνες. Από εικαστικούς καλλιτέχνες με τους οποίους δεν συνεργάστηκε, ξεχωρίζει τον Τάκη για τα «εκπληκτικά ηλεκτρομαγνητικά ηχούντα γλυπτά του», καθώς και το γλύπτη Θόδωρο και τον Δ. Αληθεινό, διευρύνοντας με τον τρόπο αυτό το περιεχόμενο του όρου 'πολύτεχνο'. Στην ουσία, δηλαδή, ο Παπαϊωάννου χρησιμοποιεί τον όρο τόσο ως ισοδύναμο του *Gesamtkunstwerk*, αλλά και για να περιγράψει οποιαδήποτε μεικτή μορφή τέχνης.

Ο συνολικός τόνος του κειμένου φανερώνει ότι ο Παπαϊωάννου αντιμετωπίζει τη συνεργασία των τεχνών ως ιδιαίτερα θετική παράμετρο στην πορεία ενός καλλιτέχνη και επιδιώκει να πείσει τον αναγνώστη για την ύπαρξη μιας πολύτεχνης σκηνής στην Ελλάδα, κάτι που άλλωστε ο ίδιος επεδίωξε συστηματικά όχι μόνο κατά την περίοδο που εξετάζουμε, αλλά και στη συνέχεια.

Η προσεκτική μελέτη των θέσεων του Γ.Γ. Παπαϊωάννου, καθώς και των καλλιτεχνικών δράσεων της περιόδου 1965-1979 στις οποίες συνέβαλε καθοριστικά, συμβάλλει ουσιαστικά στην έρευνα των καλλιτεχνικών διεργασιών της εποχής.[63]

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελέτη της υποδοχής του *Πολύτοπου*, ενός κυριολεκτικά συνολικού έργου τέχνης, που παρουσίασε ο αρχιτέκτονας και μουσικός Ιάννης Ξενάκης το 1978 στις Μυκήνες, καθώς σε μεγάλο βαθμό φωτίζει το χαρακτήρα της εγχώ-

61. Βλ. Γ.Γ. Παπαϊωάννου, 'Σκέψεις για μια Αναπτυξιακή Πολιτική στον Τομέα της Μουσικής στην Ελλάδα', *Χρονικό '74*, σ.270 - 279 & του ιδίου, 'Αφιέρωμα στο Γιάννη Χρήστου', ό.π.

62. Βλ. σημ.37.

63. Μέχρι σήμερα, στη σχετική κριτική και έρευνα σκόρπια γίνεται αναφορά σε μεμονωμένες δράσεις, κυρίως στις performances του Γ. Σεμιτέκολο σε συνεργασία με το Γ. Χρήστου. Ακόμη και στην πρόσφατη έκθεση για την τέχνη της δεκαετίας του 1970 στην Ελλάδα, αν και σημειώνεται ότι «*Η πρακτική της συνύφανσης ετερογενών κλάδων ως πρακτικής θα επικρατήσει ευρύτατα στις εικαστικές τέχνες του '70 στην Ελλάδα*», το ζήτημα δεν αναλύεται περαιτέρω και εξαντλείται σε αυτή μόνο τη φράση. Βλ. Μ. Παπαδοπούλου (επιμ.), *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης: Η Τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, κατ. έκθ., Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα 2005, σ.101.

ριας κριτικής, τη σχέση της με την ιστορία των καλλιτεχνικών μορφωμάτων και την επαφή της με τις διεθνείς αναζητήσεις. Το *Πολύτοπο* των Μυκηνών ήταν, όπως και οι *Εβδομάδες*, ακόμη μια διοργάνωση του ΕΣΣΥΜ, ενώ το ρόλο του θεωρητικού απολογητή και άμεσου συνεργάτη του Ξενάκη στην υλοποίηση του εγχειρήματος τον είχε ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου[64]. Η μεγάλη προσέλευση του κοινού -υπολογίζεται ότι τουλάχιστον 30.000 άνθρωποι παρακολούθησαν το *Πολύτοπο* στις 4 παραστάσεις που δόθηκαν (2-5 Σεπτεμβρίου 1978)- το αστρονομικό για ένα καλλιτεχνικό γεγονός της εποχής ποσό των 10 εκατομμυρίων δραχμών και η υπογραφή του διεθνούς φήμης Ιάννη Ξενάκη[65], εξασφάλισαν μια εκτεταμένη ενασχόληση του Τύπου.[66] Χωρίς, ωστόσο, εξοικείωση με τον αγωνιώδη και συστηματικό τρόπο με τον οποίο ο Ξενάκης κατέθεσε τόσο σε θεωρητικά κείμενα, όσο και σε ποικίλα καλλιτεχνικά εγχειρήματα, προτάσεις για μια ουσιαστική αλληλεπίδραση ήχου και εικόνας και μια νεωτερική εκδοχή σύνθεσης των τεχνών πριν υλοποιήσει το *Πολύτοπο* των Μυκηνών, η εγχώρια κριτική και οι όποιες αναλύσεις περιορίστηκαν σε απλές περιγραφές, πομπώδεις εκφράσεις και ρητορικές εκρήξεις, επιπόλαιες προσεγγίσεις έως και κακόβουλους χαρακτηρισμούς, κάνοντας λόγο για «...οικουμενικό όραμα του κόσμου..., ολική εμπειρία..., τιτάνια προσπάθεια αποκατάστασης της έννοιας του ακέραιου..., φως και ήχος στις διαστάσεις του απείρου..., κολοσσιαίο χάπενινγκ..., αφελέστατη συσχέτιση του οπτικού στοιχείου με το ηχητικό..., πολυδάπανο άρπα-κόλλα..., φασισμό..., μνημειακό χάπενινγκ εμπνευσμένο από το ''Ήχος και Φως'..., πανηγύρι..., ισχνό κατασκεύασμα τουριστικής στάθμης..., τσάρος πασών των τεχνών...».[67]

Όταν, με αφορμή αυτό το *Πολύτοπο* του 1978, θα μπορούσε να ανοίξει ένας ουσιαστικός διάλογος στον ελληνικό χώρο για τη συνεργασία ήχου και εικόνας, την ιδέα της σύνθεσης των τεχνών και το συνολικό έργο τέχνης, ο Ι. Ξενάκης τερμάτιζε μια ερευνητική πορεία στον τομέα αυτό που είχε αρχίσει να υλοποιεί 20 χρόνια νωρίτερα με τη συμμετοχή του στο αρχιτεκτονικό, καθώς και το μουσικό μέρος, του μνημειώδους συνολικού έργου τέχνης *Poème Electronique* για το περίπτερο της Philips στην Παγκόσμια Έκθεση του 1958 στις Βρυξέλλες, όπου συνεργάστηκε με τον επίσης οραματιστή μιας σύνθεσης των τεχνών Le Corbusier και τον E. Varèse. Την ίδια χρονιά δημοσίευσε τις προγραμματικές του θέσεις για τη σύνθεση των τεχνών στο άρθρο-μανιφέστο *Notes sur un 'geste électronique'*[68].

Βέβαιο είναι ότι η μελέτη των καλλιτεχνικών εκείνων εγχειρημάτων, καθώς και των θεωρητικών θέσεων όσων δημιουργών οραματίστηκαν μια συνεργασία και σύνθεση των τεχνών, συμβάλλει όχι μόνο στην υπέρβαση ανιστόρητων σχολίων και έωλων κρίσεων, αλλά επιτρέπει και την ψύχραιμη, κριτική εξέταση σύγχρονων, συχνά ως καινοφανών εμφανιζόμενων, πειραματισμών στο πεδίο της *media art* ή, γενικότερα, διαφόρων προσπαθειών σύνθεσης των τεχνών.

64. Με την υποστήριξη του Σ. Βασιλειάδη.

65. Στην Ελλάδα, το έργο του Ι. Ξενάκη είχε προβληθεί συστηματικά από τον ΕΣΣΥΜ και τον Παπαϊωάννου σε διάφορες εκδηλώσεις.

66. Για τις αναφορές των ξένων κριτικών και γενικότερα για το *Πολύτοπο* των Μυκηνών βλ. E. Alexaki, *Sehen, Hören, Erleben...*, ό.π., το κεφάλαιο 'Iannis Xenakis'.

67. Βλ. ενδεικτικά τα σχόλια του Σ. Λυδάκη και άλλων όπως συγκεντρώνονται και αναδημοσιεύονται στα 'Σχόλια' του *Ζυγού*, τ.31, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1978, σ.2-9.

68. Αρχικά δημοσιεύεται στο σουηδικό περιοδικό *Nutida Musik*, σε σουηδική μετάφραση, το Μάρτιο του 1958 και λίγο αργότερα δημοσιεύεται το πρωτότυπο κείμενο στα γαλλικά, βλ. I. Xenakis, 'Notes sur un «Geste Électronique»,' *Revue Musicale*, τ.244, 1959, σ.25-30. Στα ελληνικά μεταφράστηκε και δημοσιεύτηκε πρόσφατα, βλ. Ι. Ξενάκης, *Κείμενα περί Μουσικής και Αρχιτεκτονικής*, επιλογή κειμένων-μουσικολογική επιμέλεια Μ. Σολωμός, μτφρ. Τ. Πλυτά, Αθήνα 2001, σ.59-68.

Eugenia Alexaki

Postwar explorations concerning the synthesis of the arts and experimentations on a total work of art (Gesamtkunstwerk). Their perception and projection in Greece in the 1960's and the 1970's. The role of Giannis G. Papaioannou.

Initially, not only the course of the research, but also the concern of great museums in terms of exhibitions during the last decades, regarding the relationship between visual arts and music and generally the idea of the *Gesamtkunstwerk* are recorded.

Then a brief flashback on the artistic vision of the synthesis of the arts and the concept of *Gesamtkunstwerk* takes place, as well as relevant artistic searches during the 20th century. Emphasis is given on the presentation of 'art-synthetic' explorations in Greece during the 1960s and 1970s. Their perception was, for various reasons, limited. However, different versions of coexistence of visual and musical expression were systematically supported and urged within the *Hellenic Association for Contemporary Music* and the Greek Section of the *International Society for Contemporary Music*. Their inspirator, Giannis G. Papaioannou, an architect and musicologist, was both profoundly aware and supporter of the pioneer artistic scene. Musicians and visual artists sided up with him. From 1965 to 1980 the *Hellenic Association for Contemporary Music* and the Greek Section of the *International Society for Contemporary Music* pursued, among others, the promotion of mixed-media projects of musicians and visual artists that experimented on this field, inviting artists from Greece and abroad and dedicating exhibitions, events and conferences to the topic of the cooperation and the synthesis of the arts. It was during these particular actions and group that the term 'politechno' (*multi-artistic*) was established. In this context this article aims to contribute to the study of the artistic scene throughout the years 1960-1980, as well as the perception-horizon of the idea of a synthesis of the arts in Greece.

Κάτια Αρφαρά

Η επίδραση του θεατρικού μοντέλου στη σύγχρονη φωτογραφία: Η περίπτωση του Jeff Wall

Στα μέσα του 19ου αιώνα η φωτογραφία συνδέεται με το Ρεαλισμό και την ευρύτερη ανάγκη επαναπροσδιορισμού των παραστατικών τεχνών με βάση το κριτήριο της αντικειμενικότητας. Στο περίφημο κείμενό του για το Σαλόνι του 1859 με τίτλο «Το μοντέρνο κοινό και η φωτογραφία»[1], ο Σαρλ Μπωντλαίρ εκφράζει τη βαθιά ανησυχία του για την εισβολή ενός μηχανικού μέσου στο χώρο της τέχνης. Αν ακολουθήσει τις επιταγές της νέας αυτής μόδας που έκανε την «ακάθαρτη κοινωνία» να ορμήσει «σαν ένας και μοναδικός Νάρκισσος, για να θαυμάσει τη χυδαία της εικόνα αποτυπωμένη στο μέταλλο», η τέχνη θα καταλήξει σε ένα πιστό αντίγραφο της «εξωτερικής πραγματικότητας». «Η αποκλειστική προτίμηση για το Αληθινό (τόσο ευγενές, όταν περιορίζεται εκεί που αρμόζει)», γράφει χαρακτηριστικά ο Μπωντλαίρ, δεν πρέπει ωστόσο να καταδυναστεύσει την επιθυμία για το Ωραίο. Προκειμένου να μη διαφθείρει ολότελα την τέχνη προτρέποντας τον καλλιτέχνη να ζωγραφίζει «όχι πια αυτό που ονειρεύεται αλλά αυτό που βλέπει», η φωτογραφία πρέπει «να επιστρέψει στο αληθινό της καθήκον, αυτό δηλαδή της υπηρέτριας των επιστημών και των τεχνών», διασώζοντας παράλληλα από τη λήθη «τα πολύτιμα πράγματα που το καλούπι τους κοντεύει να εξαφανιστεί και που αναζητούν μια θέση στα αρχεία της μνήμης μας». Πέρα από την επίδραση που ασκεί η «απόλυτη υλική ακρίβεια» της φωτογραφίας στη ζωγραφική, αυτό που ο Μπωντλαίρ φοβάται περισσότερο είναι η πιθανότητα «να σφετεριστεί» η φωτογραφία «το πεδίο του αψηλάφητου και του φανταστικού», ένα χώρο δηλαδή που ανήκει αποκλειστικά στην τέχνη.

Η φωτογραφία προσπαθεί, ωστόσο, να διαφύγει την περιγραφική φύση της ήδη από την εφεύρεσή της και τα πρώτα πορτρέτα που φιλοτεχνούν τα *cabinets* φωτογραφίας. Στα 1860 ο Hippolyte Bayard, ένας από τους πρωτοπόρους της καλοτυπίας, φωτογραφίζεται πνιγμένος, νομιμοποιώντας τη χρήση της φωτογραφίας ως μέσου σύλληψης του φανταστικού. Με τη συνδρομή της σκηνοθετικής πρακτικής, η φωτογραφία απεικονίζει ήδη από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα έναν κόσμο *σχεδόν* πραγματικό, που διευρύνει το ρόλο της ως ντοκουμέντου και συμφιλιώνει τη μυθοπλασία με την αντικειμενική παρατήρηση. Η διττή αυτή φύση του φωτογραφικού μέσου έρχεται να υπονομεύσει την πλεονεκτική θέση του θεατή. Το ερώτημα που γεννάται είναι εύλογο: Η φωτογραφία απεικονίζει τον κόσμο όπως πράγματι είναι ή όπως ο φωτογράφος *με τα μάτια του* τον βλέπει; Η απτή πραγματικότητα εκλαμβάνεται πλέον ως συνθήκη που επαναπροσδιορίζεται ανάλογα με την οπτική γωνία που κάθε φορά υιοθετείται. Τέχνη κατεξοχήν ρεαλιστική, η φωτογραφία αποκτά κριτική διάσταση από τη στιγμή που μας αναγκάζει να υπερβούμε τον τρόπο με τον οποίο έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε τον κόσμο.

Ο Jeff Wall εγγράφεται συνειδητά στην παράδοση του Κριτικού Ρεαλισμού. Γεννημένος στο Βανκούβερ το 1946, βρίσκεται από πολύ νωρίς σε στενή σχέση με την καλλιτεχνική σκηνή της πόλης του και ειδικότερα με το ρεύμα της Εννοιολογικής Τέχνης που κυριαρχεί στα τέλη του 1960. Στα 1970 εκθέτει μάλιστα ένα πρώτο (και τελευταίο) εννοιολογικό έργο με τίτλο *Landscape manual*. Πρόκειται για μια μορφή εικονογραφημένου ημερολογίου

1. Στο Ch. Baudelaire, *Αισθητικά Δοκίμια*, μτφρ. Μ. Ρέγκου, Α. Τσικουδής (επιμ.), Αθήνα 2005, σ.116-123.

με ασπρόμαυρες, σχεδόν ερασιτεχνικές φωτογραφίες που έχει τραβήξει περιπλανώμενος μέσα από το αυτοκίνητό του.[2] Εξ ορισμού αντι-καλλιτεχνική από τη στιγμή που αδιαφορεί για τη φόρμα και δίνει έμφαση στο περιεχόμενο (την πληροφορία), η εννοιολογική φωτογραφία φιλοδοξούσε να οδηγήσει σε κρίση τον κανονιστικό ορισμό της ως φορέας του πραγματικού. Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ωστόσο, ο Jeff Wall απομακρύνεται από την Εννοιολογική Τέχνη καταδεικνύοντας στα θεωρητικά του κείμενα το αδιέξοδο, στο οποίο την οδήγησε η ίδια η ριζοσπαστικότητα της κριτικής, που προσπάθησε να ασκήσει στο θεσμικό και μουσειακό κατεστημένο. Σύμφωνα με τον Wall, η κριτική της αναπαράστασης δεν είναι εφικτή παρά μόνο στο εσωτερικό της αναπαράστασης, δεν μπορεί με άλλα λόγια να είναι αποτελεσματική παρά μόνον αν ασκηθεί με τους όρους της ίδιας της αναπαράστασης και όχι μέσα από μια αντι-φωτογραφική πρακτική.[3]

Η ανάγκη για έναν κριτικό επαναπροσδιορισμό του ορατού δεν θα πάψει ωστόσο να απασχολεί τον Jeff Wall, ο οποίος επτά χρόνια αργότερα θέτει σε εφαρμογή το πρόγραμμά του: Να επανασυνδέσει το φωτογραφικό μέσο με τη δυτική ζωγραφική παράδοση. Αποφασίζει μάλιστα να επιλέξει το σχήμα του πίνακα αντιμετωπίζοντας τη φωτογραφία ως μια *σύνθεση* που λαμβάνει χώρα στα όρια ενός κάδρου και διεκδικεί την αυτονομία της με τους όρους ενός ζωγραφικού έργου, ενός έργου δηλαδή που στέκεται απέναντι από το θεατή σε κάθετη θέση.[4] Σε καιρούς όπου η φωτογραφική πρακτική έχει στενότερες σχέσεις με τον εκδοτικό παρά με τον εκθεσιακό χώρο, ο Jeff Wall υιοθετεί τη μορφή του πίνακα όχι μόνο λόγω της οργανωτικής της λειτουργίας, αλλά και λόγω της δυνατότητας που του δίνει να οριοθετεί με ακρίβεια τον χώρο ανάπτυξης των συνθέσεών του. Κάθε φωτογραφικός του πίνακας φιλοδοξεί να αποτελέσει μέρος της εικονιστικής παράδοσης ως έργο αυτόνομο, ικανό να υπερβεί το θεσμικό ορισμό της φωτογραφίας ως θραύσμα του πραγματικού που επιλέγεται και δεν συντίθεται από το «μάτι του φωτογράφου »[5].

Ταυτόχρονα με το σχήμα του πίνακα, ο Wall υιοθετεί τη φωτεινή διαφάνεια που χρησιμοποιεί η διαφήμιση προκειμένου να τραβήξει την προσοχή μας στο δημόσιο χώρο. Η μεγάλη κλίμακα των συνθέσεών του (άμεση αναφορά στη μνημειακότητα της ιστορικής ζωγραφικής), σε συνδυασμό με την ενισχυμένη τους ορατότητα, δημιουργούν την αίσθηση

2. Το *Landscape Manual* κυκλοφόρησε το 1970 από την γκαλερί Fine Arts του Πανεπιστημίου British Columbia προκειμένου να ενταχθεί σε μία ομαδική έκθεση εννοιολογικών Καναδών καλλιτεχνών με προεξάρχοντα τον Ian Wallace. Το 1971 περιλήφθηκε στην έκθεση του Kynaston L. McShine *Information*, Museum of Modern Art (MoMA), New York.

3. Για τη σχέση του καλλιτέχνη με την εννοιολογική τέχνη βλ. J. Wall, 'Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as Conceptual Art' στο A. Goldstein & A. Rorimer (επιμ.), *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, κατ. έκθ., The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1995, σ.242-267.

4. Για την ιστορία του πίνακα βλ. J.-F. Chevrier, 'Les Aventures de la Forme Tableau dans l'Histoire de la Photographie' στο *Photo-Kunst Arbeiten aus 150 Jahren. Du XXème au XIXème Siècle, Aller et Retour*, κατ. έκθ., Graphische Sammlung Staatsgalerie, Stuttgart 1989.

5. Ενστερνιζόμενος το δόγμα του μοντερνισμού ο διευθυντής του τμήματος φωτογραφίας του MoMA, John Szarkowski, αποκρυσταλλώνει κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 τη φωτογραφία γύρω από ένα δίπολο: Από τη μία υπάρχει το αντικειμενικό ντοκουμέντο που αποτελεί μια άμεση, ουδέτερη καταγραφή της πραγματικότητας, η οποία βρίσκει την ιδανική της έκφραση στο περίφημο άλμπουμ του Walker Evans *American Photographs* (1938), ενώ από την άλλη έχουμε το υποκειμενικό ντοκουμέντο που εκπροσωπείται από τη νεώτερη γενιά φωτογράφων όπως η Diane Arbus, ο Lee Friedlander και ο Garry Winogrand. Κοινό χαρακτηριστικό αυτής της δεύτερης τάσης είναι η πεποίθηση ότι η καθημερινότητα χρήζει προσοχής ακριβώς λόγω του ατελούς χαρακτήρα της. Τόσο το υποκειμενικό όσο και το αντικειμενικό ντοκουμέντο υπακούουν στην ίδια αντίληψη, η οποία αντιμετωπίζει τη φωτογραφία ως ένα απολιτικό μέσο έκφρασης που τοποθετείται απέναντι και όχι μέσα στην Ιστορία (σχετικά με τη μουσειακή πολιτική του J. Szarkowski βλ.τους καταλόγους των εκθέσεων *The Photographer's Eye*, MoMA, 1964 & *New Documents*, MoMA, 1967).

μιας φυσικής παρουσίας που οξύνει την αντιληπτική μας ικανότητα. Κάθε φωτογραφικός πίνακας του Jeff Wall επιβάλλεται στο θεατή, καθώς εισχωρεί δυναμικά στο οπτικό του πεδίο. Τόσο η επιλογή ενός ομοιογενούς, ουδέτερου φωτισμού της φωτογραφικής επιφάνειας, όσο και η σχεδόν απτική σχέση που τα έργα αναπτύσσουν με το θεατή παραπέμπουν από την άλλη στο Μινιμαλισμό. Παρά την έντονη κριτική που θα ασκήσει αργότερα στους μινιμαλιστές, καταδεικνύοντας την αδυναμία τους να υπερβούν «την κοινωνική απομόνωση και την συγκινησιακή απάθεια» που κυριαρχούσαν μεταπολεμικά στην αμερικανική τέχνη και που αποκρυσταλλώθηκαν στον φορμαλισμό του Clement Greenberg[6], ο Wall δανείζεται από τους μινιμαλιστές την αρχή της θεατρικότητας: Απορρίπτοντας το δόγμα της αυτοαναφορικής τέχνης, το μινιμαλιστικό έργο βρίσκεται σε άμεση σχέση με το θεατή (*regardeur*) και κατά συνέπεια με τον περιβάλλοντα χώρο του.[7]

Δεν είναι τυχαίο ότι ο Wall εγκαινιάζει το καλλιτεχνικό του πρόγραμμα το 1977 με μια εγκατάσταση που βασίζεται στην πρακτική της περφόρμανς. Πρόκειται για μια σύνθεση με τον τίτλο *Faking death* που αποτελείται από τρεις διαφάνειες (101,03x127 εκατ.). Στο κέντρο και στα δεξιά βλέπουμε τον Wall ημίγυμνο να παριστάνει τον ετοιμοθάνατο, ξαπλωμένος σε ένα κρεβάτι δίπλα σε ένα τυφλό παράθυρο που μας στερεί κάθε προοπτική. Τοποθετημένη στο πρώτο πλάνο η μορφή του καλλιτέχνη αφαιρεί από την εικόνα το βάθος της ενώ, παράλληλα, ενισχύει το αίσθημα της κλειστοφοβίας. Το δωμάτιο, χωρίς ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, είναι έκδηλα κατασκευασμένο. Δεν υπάρχει η παραμικρή αμφιβολία ότι βρισκόμαστε σε ένα στούντιο. Η εξεζητημένη θεατρικότητα της σκηνοθεσίας ενισχύεται από τη δεύτερη εικόνα της εγκατάστασης στα αριστερά, στην οποία βλέπουμε τους βοηθούς του καλλιτέχνη την ώρα που τον μακιγιάρουν, αλλά και τον φωτογραφικό εξοπλισμό του στούντιο. Πρόκειται, προφανώς, για μια σκηνοθετημένη φωτογραφία.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1980 ο Wall αποφασίζει να αποκηρύξει το πρώτο αυτό έργο απαγορεύοντας κάθε αναπαραγωγή του. Το τρίπτυχο απορρίπτεται λόγω του έκδηλου μανιερισμού και του διδακτισμού του. Παρά την προσπάθεια να έρθει σε ρήξη με την εννοιολογική φωτογραφία, η επίδρασή της παραμένει ορατή: Το θεωρητικό υπόβαθρο της σύνθεσης αποδεικνύεται πιο ισχυρό από την ίδια τη σύνθεση. Είναι χαρακτηριστικό ότι η εικονογράφηση που πλαισίωσε το *Faking death*, όταν παρουσιάστηκε το 1979 στην πρώτη μονογραφική έκθεση του καλλιτέχνη στην Art Gallery of Greater Victoria μαζί με τα έργα *The destroyed room* (1978), *Young workers* (1978) και *Picture for women* (1979), λειτούργησε ως ένα είδος προσωπικού μανιφέστου. Ο Wall υποδεικνύει πως το τρίπτυχο έλκει την καταγωγή του από τον *Θάνατο του Μαρά* του Ζακ-Λουί Νταβίντ (1793), μια φωτογραφία της Janet Leigh από το *Ψυχώ* του Alfred Hitchcock (1960) και ένα φωτογραφικό ντοκουμέντο από την περφόρμανς με τίτλο *Bed piece*, που παρουσίασε ο Chris Burden το 1972 στην γκαλερί Josh Young στη Βενετία της Καλιφόρνιας, εκθέτοντας τον εαυτό του επί εικοσιδύο μέρες γυμνό σε ένα κρεβάτι.

6. J. Wall, 'Kammerspiel de Dan Graham' στο J.-F. Chevrier (επιμ.), *Jeff Wall, Essais et Entretiens (1984-2001)*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux- Arts, Paris 2001, σ.108 (1η δημοσίευση in *Dan Graham*, κατ. έκθ., The Art Gallery of Western Australia, Perth 1985).

7. Για τη διαμάχη ανάμεσα στους μινιμαλιστές και τους φορμαλιστές του μοντερνισμού, που τάσσονται υπέρ μιας στενής αντίληψης της μοντέρνας τέχνης που προάγει την αυτονομία του έργου απορρίπτοντας τόσο τις υβριδικές μορφές έκφρασης, όσο και την εικονοκλασία αιρετικών του μοντερνισμού, όπως ο Marcel Duchamp, βλ. το άρθρο του M. Fried, 'Art and Objecthood', *Artforum*, Ιούνιος 1967 (στα ελληνικά με τον τίτλο 'Τέχνη και Ιδιότητα του Αντικειμένου' στην κριτική ανθολογία: Ν. Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Από τη Μινιμαλιστική στην Εννοιολογική Τέχνη*, μτφρ. Ε. Πανάγου, Α.Σ.Κ.Τ., Αθήνα 2006, σ.155-195).

Η εικόνα από την οποία έλκει άμεσα την καταγωγή του το *Faking death* είναι βέβαια ο *Θάνατος του Μαρά*, ένα ιστορικό δηλαδή ντοκουμέντο που απεικονίζεται με όρους ζωγραφικούς, στο πλαίσιο δηλαδή μιας πλαστικής σύνθεσης. Ο πίνακας θεωρήθηκε από πολλούς εμβληματικός ενός «προοδευτικού ρεαλισμού» που συμφύρει την κατηγορία της ιστορικής ζωγραφικής με αυτήν του αναθηματικού πορτρέτου.[8] Ο Μπωντλαίρ συνοψίζει θαυμαστά την ιδιαίτερη θέση που το έργο του Νταβίντ κατέχει στην ιστορία της τέχνης: «Όλες οι λεπτομέρειες είναι ιστορικές και πραγματικές, όπως σε ένα μυθιστόρημα του Μπαλζάκ· το δράμα είναι εκεί, ζωντανό με όλη την ελεεινή φρίκη του και, χάρη σε ένα παράδοξο κατόρθωμα που μετατρέπει αυτό το έργο στο αριστούργημα του Νταβίντ [...], δεν έχει τίποτα το χυδαίο ή το αισχρό»[9]. Παρά το γεγονός ότι παραμένει πιστός στο ιστορικό γεγονός, ο πίνακας διατηρεί, σύμφωνα με τον Μπωντλαίρ «το άρωμα του ιδανικού», ενώ την ίδια στιγμή δίνει την εντύπωση ότι έχει ζωγραφιστεί με μια εξαιρετική ταχύτητα, που παραπέμπει στην αμεσότητα του σχεδίου.

Ο Jeff Wall συνθέτει «στιγμιαίους πίνακες» διευρύνοντας και την ίδια στιγμή μεταστρέφοντας τη φύση του φωτογραφικού μέσου. Οπως παρατηρεί εύστοχα ο Jean-François Chevrier στη μονογραφία που αφιέρωσε πρόσφατα στο έργο του Καναδού καλλιτέχνη, ο Wall σκέφτεται την ίδια στιγμή τον πίνακα ως αυτοτελή κόσμο και ως ντοκουμέντο που σχετίζεται άμεσα με τον στιγμιαίο χαρακτήρα της λήψης.[10] Ο Wall αποφασίζει να αντιμετωπίσει το φωτογραφικό μέσο με τον ίδιο τρόπο που ο κύριος G. (Constantin Guys) αποτυπώνει, σύμφωνα με τον Μπωντλαίρ, στο χαρτί τον ρευστό χαρακτήρα του μοντερνισμού, ανασύροντας το αιώνιο μέσα από το εφήμερο και το φευγαλέο. Στο δοκίμιο που ο Γάλλος ποιητής δημοσιεύει στον *Figaro* στα 1863 με τον τίτλο «Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής»[11], ο μοντερνισμός ορίζεται ως μια νέα συνθήκη που αντλεί τη φαντασμαγορία μέσα από την καθημερινή πραγματικότητα. Ο ήρωάς του, «*άνθρωπος του κόσμου*» περισσότερο παρά καλλιτέχνης, αποτυπώνει από μνήμης στο χαρτί όσα βλέπει «ταξιδεύοντας μέσα στη μεγάλη ανθρώπινη έρημο». «Καθολικός εραστής της ζωής», χώνεται μέσα στο πλήθος με έναν σκοπό «πιο υψηλό από εκείνον του απλού περιπλανώμενου, ένα σκοπό πιο γενικό, που δεν είναι η φευγαλέα περιστασιακή ευχαρίστηση».

Αν το μοντέλο είναι μπωντλερικό, η μέθοδος ωστόσο του Jeff Wall είναι μπρεχτική. Ο Wall συναντά τον Μπέρτολτ Μπρεχτ στην ανάγκη του να επαναπροσδιορίσει την έννοια της αναπαράστασης μέσα από καθαρά παραστατικούς όρους. Αμφότεροι, απορρίπτουν την ακατέργαστη, και κατά συνέπεια μη κριτική, αποτύπωση της πραγματικότητας. «Μια φωτογραφία των εργοστασίων Κρουπ ή της AEG, λέει ο Μπρεχτ σύμφωνα με τον Walter Benjamin, δεν μας λέει σχεδόν τίποτα γι'αυτά τα ιδρύματα. Η καθαυτή πραγματικότητα μετατοπίστηκε προς το στοιχείο της λειτουργίας. Η πραγμοποίηση των ανθρώπινων σχέσεων, όπως ας πούμε το εργοστάσιο, δεν αφήνει πια να φανούν αυτές οι σχέσεις. Πρέπει, λοιπόν, πράγματι να φτιαχτεί κάτι, κάτι τεχνητό, στημένο»[12]. Στη θέση της «αρνητικής θε-

8. Για την πρόσληψη του πίνακα του Νταβίντ στον 20ο αιώνα βλ. την εισαγωγή των W. Vaughan και H. Weston στο *Masterpieces of Western Painting: David's «The Death of Marat»*, Cambridge University Press 2000, σ.1-33.

9. 'Le Musée Classique du Bazar Bonne-Nouvelle (1846)' στο Baudelaire, *Critique d'Art suivi de Critique Musicale*, C. Pichois (επιμ.), C. Brunet (εισ.), Paris 1992, σ.69-70.

10. J.-F. Chevrier, *Jeff Wall*, Paris 2006, σ.397.

11. Περιλαμβάνεται με τον τίτλο 'Ο Ζωγράφος της Σύγχρονης Ζωής' στο Baudelaire, *Αισθητικά Δοκίμια*, ό.π., σ.133-184.

12. 'Συνοπτική Ιστορία της Φωτογραφίας (1931)' στο Walter Benjamin, *Δοκίμια για την Τέχνη*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα 1978, σ.65.

ολογίας» της τέχνης, που εξιδανικεύει την πραγματικότητα απορρίπτοντας την κοινωνική λειτουργία της, προάγεται μια διαμεσολαβημένη πραγματικότητα. «Η απλή και μόνον απόδοση της πραγματικότητας, λέει ο Γερμανός συγγραφέας, επιμένοντας στην ανάγκη *κατασκευής* ντοκουμέντων, δεν παρέχει την αίσθηση του αληθινού»[13]. Ο Μπρεχτ μιλά για την ανάγκη μετασχηματισμού του πραγματικού, ο Wall για την ανάγκη δραματοποίησής του: «Αν επανεξετάσουμε τις ρίζες της κριτικής τέχνης, θα προκύψει το πρόβλημα του τι εννοούμε με τον όρο 'κριτική'. Η κριτική ισοδυναμεί κατά τη γνώμη μου με μία φιλοσοφική πρακτική που δεν περιορίζεται στο να διαχωρίζει το καλό από το κακό, με άλλα λόγια στο να δίνει απαντήσεις και να διατυπώνει κρίσεις, αλλά που δραματοποιεί τις σχέσεις ανάμεσα σε αυτό που θέλουμε και σε αυτό που είμαστε. Πιστεύω ότι κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαπέντε χρόνων υπήρξε μία ελλιπής ανάπτυξη της ιδέας της κριτικής τέχνης και μία αποτυχία από την πλευρά των καλλιτεχνών να αναγνωρίσουν πως μια εικόνα οφείλει να είναι ημιτελής από τη στιγμή που είναι ουσιαστικά δραματική. Στον χώρο της τέχνης, κάθε εννοιολογικό στοιχείο πρέπει να υφίσταται μία δραματική μεσολάβηση. Χωρίς αυτήν τη μεσολάβηση, έχετε τις ιδέες από τη μία και τις εικόνες από την άλλη: Οι εικόνες δεν αποτελούν πλέον παρά την διακοσμητικού τύπου υλοποίηση μιας σκέψης που είναι εκ των προτέρων επεξεργασμένη ως την παραμικρή της λεπτομέρεια. Γίνονται ανιαρές εικονογραφήσεις. Δεν υπάρχει δράμα».[14]

Κατεξοχήν μέσο αποστασιοποίησης, η δραματοποίηση έρχεται σε ρήξη με τον θετικιστικό ορισμό της φωτογραφίας. Ο Wall διαχωρίζει, έτσι, με σαφήνεια τη θέση του από το δόγμα του μοντερνισμού, καθώς υπονομεύει την καθαρότητα του φωτογραφικού μέσου, οικειοποιούμενος πρακτικές που χαρακτηρίζουν άλλα πεδία καλλιτεχνικής έκφρασης.

Ο φωτογραφικός πίνακας με τίτλο Picture for women (εικ.1), που ο Jeff Wall εκθέτει το 1979 μαζί με το Faking death, αποτελεί μια ολοκληρωμένη πρόταση μετατόπισης της μπρεχτικής θεωρίας στο χώρο της φωτογραφίας. Αποστασιοποιώ, γράφει ο Μπρεχτ στα 1940, σημαίνει μεταμορφώνω κάτι μπανάλ και καθημερινό, κάτι που μοιάζει με άλλα λόγια εξαιρετικά οικείο, σε κάτι ιδιαίτερο και ασυνήθιστο. Η εξοικείωση περνά μέσα από το συγκεκριμένο και μας προσκαλεί να το αμφισβητήσουμε αντικαθιστώντας την ασφαλή αίσθηση της οικειότητας με την αβεβαιότητα της έκπληξης. Το στοιχείο της έκπληξης οδηγεί στην κριτική αυτοπαρατήρηση, η οποία θέτει σε κρίση τρεις σχέσεις: του καλλιτέχνη με το έργο του (στάδιο παραγωγής), του ηθοποιού με τον ρόλο του (στάδιο ερμηνείας) και του θεατή με το έργο (στάδιο πρόσληψης).15

Η αποστασιοποίηση προκύπτει ακριβώς μέσα από αυτήν την απομάκρυνση του οικείου, που μετατρέπει το κοινωνικό σύνολο από ένα «σύνολο καθορισμένο μια για πάντα» σε ένα «ασταθές προϊόν ατομικών καταστάσεων και αντικειμενικών συνθηκών».[16] Για τον Μπρεχτ η μέθοδος της αποστασιοποίησης θα μπορούσε να εφαρμοστεί όχι μόνο στο θέατρο αλλά και σε οποιαδήποτε κοινωνική συναναστροφή. Κύριος στόχος της είναι η ενεργοποίηση της κριτικής ικανότητας του θεατή, ο οποίος δεν μπορεί πλέον να έχει την

13. Βλ. το κείμενο του Brecht με τίτλο 'Μικρή Συμβουλή: Κατασκευάζετε Ντοκουμέντα' που έγραψε στα 1926 με αφορμή τη γερμανική έκδοση της αυτοβιογραφίας του Φ. Χάρις με τον τίτλο 'Η Ζωή μου' στο Μπ. Μπρεχτ, *Για το Ρεαλισμό*, μτφρ. Λ. Κοντή, Αθήνα 1990, σ.19-21.

14. 'L'Académie Intérieure', συνέντευξη με τον J.-F. Chevrier στο Chevrier (επιμ.), *Jeff Wall, Essais et Entretiens*, ό.π.., σ.180 (1η δημοσίευση στο *Galeries Magazine*, τχ.35, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1990).

15. 'L'Auteur comme Producteur' (διάγγελμα στο Ινστιτούτο για την μελέτη του φασισμού, Παρίσι, 27 Απριλίου 1934) στο W. Benjamin, *Essais sur Brecht*, Paris 2003, σ.140.

16. Μ. Ντορτ, *Ανάγνωση του Μπρεχτ*, μτφρ. Α. Φραγκουδάκη, Αθήνα 1975 (1η έκδοση Paris 1960), σ.104.

ψευδαίσθηση ότι παρακολουθεί σαν αόρατος μάρτυρας ένα γεγονός που διαδραματίζεται μπροστά στα μάτια του.[17]

Στο *Picture for women* απέναντι από τον Μπρεχτ στέκεται, βέβαια, ο Εντουάρ Μανέ, καθώς η σύνθεση βασίζεται στο έργο του με τίτλο *Un bar aux Folies-Bergère* (1881-1882). Ο Μπρεχτ συναντά τον Μανέ στην απόπειρά του να έρθει σε ρήξη με την ψευδαισθησιακή απεικόνιση του κόσμου. Και οι δύο προσπαθούν να υπερβούν τους όρους της αναπαράστασης έχοντας πλήρη συναίσθηση των ιδιαιτεροτήτων και των περιορισμών του μέσου το οποίο έχουν επιλέξει. Ενώ ο Μπρεχτ μιλά για αποστασιοποίηση, υπενθυμίζοντας διαρκώς στο θεατή ότι αυτό που βλέπει είναι θέατρο και όχι ζωή, ο Μανέ απομακρύνεται από κάθε οπτική ψευδαίσθηση και χειρίζεται τη ζωγραφική επιφάνεια όπως πραγματικά είναι: δισδιάστατη. Αναδεικνύοντας τις καθαρά υλικές ιδιότητες του τελάρου, η ανθρώπινη μορφή προβάλλει εντελώς αποξενωμένη από το περιβάλλον της.

Στο *Picture for women*, έργο-κλειδί για το σύνολο της δουλειάς του, ο Jeff Wall ενεργοποιεί τα δύο αυτά μοντέλα κριτικής αποδόμησης της αναπαράστασης όχι για να συγκροτήσει μια νέα μέθοδο, αλλά για να προσδώσει στη φωτογραφία καινούργιες δυνατότητες. Ο ίδιος επιλέγει να εισχωρήσει στο κάδρο ως σκηνοθέτης-χειριστής της φωτογραφικής μηχανής καταδεικνύοντας τη μηχανική φύση του μέσου. Παράλληλα, τοποθετεί το μοντέλο του σε πρώτο πλάνο υποχρεώνοντας το θεατή σε μια μετωπική σχέση μαζί του. Η γυναικεία μορφή ποζάρει μπροστά στο φακό ως περφόρμερ, έχοντας απόλυτη συνείδηση της φωτογραφικής διαδικασίας και του ρόλου που καλείται να παίξει σε αυτήν. Ο καλλιτέχνης δεν διστάζει να κάνει και πάλι ορατές τις συνθήκες παραγωγής της φωτογραφίας. Η αποκάλυψη ενός πεδίου, που λογικά βρίσκεται έξω από το κάδρο, απηχεί τις αναζητήσεις του Μπρεχτ για ένα θέατρο που προσπαθεί να υπερβεί τη δύναμη της ψευδαίσθησης, φανερώνοντας στο κοινό στοιχεία, που σύμφωνα με τις σκηνικές συμβάσεις, πρέπει να παραμείνουν αθέατα, όπως ο σκηνικός φωτισμός. Παραφράζοντας τον υπότιτλο του *Atelier* του Κουρμπέ, θεωρούμε ότι το *Picture for women* αποτελεί μια πραγματική αλληγορία της φωτογραφικής πράξης, που διαρρηγνύει τον αυτοαναφορικό χαρακτήρα της σύνθεσης.

Έπειτα από μια πρώτη περίοδο δουλειάς αποκλειστικά στο στούντιο, ο Wall στρέφεται στις αρχές της δεκαετίας του 1980 στη φωτογραφία δρόμου, επιχειρώντας την πιστή αναβίωση ενός γεγονότος του οποίου υπήρξε μάρτυρας (εικ.2). Με τον τρόπο αυτό διαφοροποιείται για άλλη μια φορά από τον μοντερνιστικό ορισμό της φωτογραφίας-ντοκουμέντου, που θεωρούσε ταμπού τη συνεργασία φωτογράφου και φωτογραφιζόμενου, πρεσβεύοντας πως, μόνον όταν ο φωτογράφος «εξαφανίζεται» μπροστά στο θέμα του και τα πρόσωπα που φωτογραφίζει είναι ή μοιάζουν εντελώς απορροφημένα στις πράξεις τους, η φωτογραφία μπορεί να εκπληρώσει την αποστολή της και να καταγράψει ένα κομμάτι του κόσμου. Υιοθετώντας το θεατρικό μοντέλο, ο Wall δημιουργεί ένα μεικτό είδος που ο ίδιος αποκαλεί *σχεδόν* ντουκουμέντο και που απηχεί τις νέες τάσεις σκηνοθετημένης φωτογραφίας, που διαδίδονται στη δεκαετία του 1970 ως εναλλακτική πρακτική στη θεσμικά καθιερωμένη φωτογραφία.[18]

Η ανασύσταση του εκάστοτε γεγονότος γίνεται με τη συνεργασία μιας άριστα οργανωμένης ομάδας. Οι ηθοποιοί του, ερασιτέχνες ή επαγγελματίες, επιλέγονται έπειτα από ακροάσεις και υποβάλλονται σε εξαντλητικές πρόβες με βάση πάντα ένα λεπτομερές

17. 'Effets de Distanciation dans l'Art Dramatique Chinois (1936)' στο B.Brecht, *L' Art du Comédien. Ecrits sur le Théâtre*, Paris 1999, σ.49.

18. Σχετικά με την σκηνοθετημένη ή κατασκευασμένη φωτογραφία βλ. A.D. Coleman, 'The Directorial Mode. Notes toward a Definition', *Artforum*, Σεπτέμβριος 1976, σ.55-61.

σενάριο. Η μέθοδος της αναβίωσης παραπέμπει και πάλι στο θέατρο του Μπρεχτ, ειδικότερα στη «σκηνή του δρόμου» που αποτελεί, σύμφωνα με τον Γερμανό συγγραφέα, τον πυρήνα του επικού θεάτρου. Η «σκηνή του δρόμου» βασίζεται στο βλέμμα του μάρτυρα, ο οποίος ανασυνθέτει την εμπειρία που βίωσε σε ένα οποιοδήποτε μέρος με μέσα απλά και φυσικά, που διαφοροποιούνται συνειδητά από τους επίκτητους υποκριτικούς κώδικες του παραδοσιακού θεάτρου. Ο ηθοποιός πρέπει να παραμείνει μάρτυρας, να μην ταυτιστεί, με άλλα λόγια, ποτέ απόλυτα με το πραγματικό πρόσωπο στο οποίο αναφέρεται υιοθετώντας μια κριτική στάση απέναντί του. «Ο ηθοποιός δεν πρέπει, γράφει χαρακτηριστικά ο Μπρεχτ, να μεταμορφωθεί ποτέ ολοκληρωτικά».[19] Η σχέση του με το πραγματικό πρόσωπο δεν μπορεί παρά να είναι διαλεκτική.

Η μπρεχτικού τύπου αυτή διαλεκτική καθόρισε και καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο ο Jeff Wall δουλεύει με τους ηθοποιούς του. «Όλα τα πρόσωπα στις φωτογραφίες μου», λέει σε μια συνέντευξή του στην Els Barents το 1988, «δεν εμφανίζονται όπως είναι αλλά παίζουν τον ρόλο κάποιου άλλου, κάποιου που δεν τους μοιάζει απαραίτητα. Ερμηνεύουν ένα ρόλο, είναι λοιπόν 'άλλοι'. Νομίζω ότι είναι δυνατόν, χάρη στις δυνατότητες πολύπλοκων τεχνικών δανεισμένων από τη ζωγραφική, τον κινηματογράφο και το θέατρο να εμφυσήσουμε στο φωτογραφικό μέσο τη διαλεκτική αυτή της ταυτότητας και της μη ταυτότητας».[20] Αναπτύσσοντας τον συλλογισμό του, ο φωτογράφος κάνει μάλιστα λόγο για έναν υπερ-ρεαλισμό που φανερώνει τις εσωτερικές αντιφάσεις της εικονιζόμενης μορφής, την ένταξή της, δηλαδή, σε συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες, αλλά και την αποξένωσή της από τον ίδιο της τον εαυτό.[21] Μέσα από αυτήν την υπερεαλιστική πρακτική οι πρωταγωνιστές του Wall εμφανίζονται απορροφημένοι στις πράξεις τους, ενώ την ίδια στιγμή έχουν πλήρη συναίσθηση του ρόλου που έχουν κληθεί να παίξουν, με άλλα λόγια της θεατρικότητάς τους.[22]

Αυτό που ενδιαφέρει τον φωτογράφο δεν είναι να κάνει πορτρέτα, αλλά να δημιουργήσει *χαρακτήρες*, συγκροτώντας μια τυπολογία ανθρώπινων συμπεριφορών στον ιδιωτικό και το δημόσιο χώρο. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο υπερεαλιστικός αυτός τρόπος ερμηνείας αρθρώνεται γύρω από την έννοια της μικρο-χειρονομίας. Πρόκειται για μια σύγχρονη εκδοχή της έννοιας του *gestus* που καθορίζει σύμφωνα με τον Brecht τις σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους ως μια κοινωνική αξία. Στο έργο του Καναδού φωτογράφου οι χειρονομίες εμφανίζονται συρρικνωμένες σε μικρές, εκφραστικές δράσεις ή κινήσεις που συνέχουν την καθημερινότητά μας χωρίς συνήθως να το αντιλαμβανόμαστε. Δεν αποτελούν πλέον φορείς κοινωνικής αξίας, αλλά σημεία κοινωνικής συμπεριφοράς.[23]

19. 'La Scène de la Rue (1938)' στο Brecht, *L'Art du Comédien*, ό.π., σ.97.

20. 'Typologie, Luminescence, Liberté', συνέντευξη με την E. Barents στο Wall, *Essais et Entretiens*, ό.π., σ.72 (1η δημοσίευση in *Jeff Wall*, κατ. έκθ., Le Nouveau Musée, Villeurbanne 1988).

21. Ό.π., σ.70.

22. Σχετικά με το θέμα της «απορρόφησης» βλ. τη συνέντευξη που ο Jeff Wall παραχώρησε στον Martin Swander στην Λουκέρνη, στις 12 Αυγούστου 1993 στο Wall, *Essais et Entretiens*, ό.π., σ.242-245. Υιοθετώντας μια αμφίσημη θεατρικότητα ο φωτογράφος καθιστά ρητορικό το δίπολο που προτείνει ο Michael Fried στην προσπάθειά του να κωδικοποιήσει τη συμπεριφορά του «υποκειμένου» στα όρια μιας πλαστικής σύνθεσης. Σύμφωνα με τον Αμερικανό ιστορικό και κριτικό τέχνης, οι μορφές στο εσωτερικό ενός κάδρου είτε «αγνοούν» την παρουσία του θεατή, εγκαθιστώντας νοητά τον αποκαλούμενο στο νατουραλιστικό θέατρο «τέταρτο τοίχο», είτε συμπεριφέρονται με έκδηλα θεατρικό τρόπο και συνδιαλέγονται απευθείας μαζί του. Και οι δύο συμπεριφορές αποτελούν για τον Jeff Wall εξίσου θεμιτές μεθόδους ερμηνείας (για μια διεξοδική ανάλυση της έννοιας της «απορρόφησης» στο έργο του J. Wall βλ. M. Fried, 'Jeff Wall, Wittgenstein et le Quotidien', *Les Cahiers du Musée National d' Art Moderne*, τχ.92, καλοκαίρι 2005, σ.4-27).

23. Βλ. σχετικά το κείμενό του με τίτλο 'Gestus' που δημοσιεύει στον κατάλογο της έκθεσης με τίτλο 'A different Climate', Städtisches Kunsthalle, Düsseldorf 1984.

Ο Wall βρίσκει στο επικό θέατρο του Μπρεχτ ένα μοντέλο για την άρθρωση ενός κριτικού συλλογισμού πάνω στην ιστορική εξέλιξη των μέσων αναπαράστασης και νοηματοδότησης της πραγματικότητας. Το θεατρικό μοντέλο χρησιμοποιείται με άλλα λόγια ως μέσο κριτικής της ίδιας της έννοιας της αναπαράστασης. Ωστόσο, το έργο του δεν έχει άμεσο αντίκτυπο στην κοινωνική πραγματικότητα όπως προσδοκούσε να έχει το θέατρο του Μπρεχτ. Οι φωτογραφικοί πίνακες του Wall δεν έχουν σχέση με την επικαιρότητα, θα μπορούσαμε μάλιστα να τους χαρακτηρίσουμε προγραμματικά ανεπίκαιρους. Η τέχνη δεν οφείλει κατά τη γνώμη του να έχει μια στρατευμένη σχέση με την κοινωνική και πολιτική κατάσταση. Δεν είναι τυχαίο πως, ήδη από τη δεκαετία του 1970, φρόντισε να πάρει αποστάσεις από τις θεωρίες της Νέας Αριστεράς περί κοινωνικής λειτουργικότητας της τέχνης. Παρά το γεγονός ότι συμμεριζόταν απόλυτα την ανάγκη επανεγγραφής της φωτογραφίας ως κοινωνικής πρακτικής στο ιστορικό γίγνεσθαι, ο Wall διαχώρισε εγκαίρως τη θέση του από το «νέο κοινωνικό ντοκουμέντο» του Allan Sekula, που αντιδρούσε στον αφηρημένο ουμανισμό του μοντερνιστικού δόγματος, συμφύροντας την εμπειρική διάσταση της εννοιολογικής φωτογραφίας, τον κριτικό ρεαλισμό του Μπρεχτ και την κοινωνιολογική οπτική του Lewis Hine.[24]

Για τον Wall η φωτογραφία οφείλει να θέτει μια ερώτηση απλή, που εκλείπει από τις συντηρητικές περιόδους της ιστορίας της τέχνης: *Πώς βλέπουμε μια εικόνα;* Η κριτική πρόσληψη αρχίζει να διαμορφώνεται από τη στιγμή που τίθεται το πρωταρχικό αυτό ερώτημα. «Αν αλλάξουμε τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε μια εικόνα, λέει χαρακτηριστικά, θα αλλάξουμε και τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε τον κόσμο».[25] Δεν πρόκειται για υπέρβαση ούτε για αναπαραγωγή της πραγματικότητας, αλλά για επανεφεύρεση του ορατού. Για το λόγο αυτό, δεν τον απασχολεί η διαφύλαξη της καθαρότητας του εκάστοτε μέσου σύμφωνα με το δόγμα του μοντερνισμού. Οικειοποιείται θεατρικές και κινηματογραφικές τεχνικές προκειμένου να διευρύνει τα όρια και τις δυνατότητες της φωτογραφίας. Κάθε φωτογραφικός του πίνακας αποτελεί ένα αυτόνομο έργο τέχνης που εγγράφεται στην παράδοση των παραστατικών τεχνών με τους όρους ενός ζωγραφικού έργου. Αποτελεί, ωστόσο, φωτογραφία και όχι ζωγραφική. Ο Wall είναι ένας φωτογράφος της μοντέρνας ζωής με την έννοια του ότι ενεργοποιεί την εικονιστική παράδοση του παρελθόντος προκειμένου να δώσει μορφή σε ένα διαφορετικό, εγγεγραμμένο κριτικά στο παρόν, όραμα του κόσμου.

24. Για τις θέσεις του A. Sekula βλ. το άρθρο του 'On the Invention of Photographic Meaning', *Artforum*, τ.xiii, τχ.5, Ιανουάριος 1975.

25. Workshop στην Tate Modern, Λονδίνο, 27 Οκτωβρίου 2005.

Katia Arfara

The impact of theatrical model on contemporary photography. The case of Jeff Wall

Since the late 1970s, Jeff Wall overcame the canonical definition of photographic document as a 'piece' of the world set up by the purists of American modernism and attempted to reconnect photography with the western pictorial tradition. This creative process was marked by his decision to use the light box for his pictures as a way to make the viewer conscious of the process of perception within the context of a critical realism. The distance introducing from the modernist self-referential dogma was reinforced by a shift in viewpoint, which allowed him to insert, inside the specific medium of photography, qualities characterizing other fields of creation such as the performing arts. This paper proposes an interdisciplinary approach to Jeff Wall's staged photographs, focusing on the impact of the brechtian distanciation on his *near documentary* work of the 1980s.

Εικ. 1. Jeff Wall, *Picture for women*, 1979, 142,5x204,5 εκ.

Εικ. 2. Jeff Wall, *Mimic*, 1982, 198x228,5 εκ.

Λουίζα Αυγήτα

Κατασκευάζοντας τη «Νέα Βρετανία»: Η «Νέα Βρετανική Τέχνη» της δεκαετίας του 1990

«New British Art», «New art», «New Boomers», «Young British Artists» ή «YBAs», «Britart», «Britpop»: Αν μπορούμε να βγάλουμε ένα συμπέρασμα από τα ονόματα που χρησιμοποιήθηκαν για να περιγράψουν την κυρίαρχη βρετανική εικαστική σκηνή της δεκαετίας του 1990, είναι ότι συνδυάζει το νέο -είτε με την έννοια του καινούργιου, «new» είτε με την έννοια του νέου αίματος, «young»- με τη βρετανικότητα. Τα στοιχεία αυτά σχηματίζουν την εικόνα μιας τέχνης που από πολλούς χαρακτηρίστηκε φαινόμενο: Εκατοντάδες κείμενα γράφτηκαν, χιλιάδες άνθρωποι επισκέφτηκαν τις εκθέσεις της σε όλο τον κόσμο, διαδηλώσεις οργανώθηκαν και αντι-κινήματα δημιουργήθηκαν.[1] Αυτό όμως που πάνω απ' όλα κατάφερε η Νέα Βρετανική Τέχνη της δεκαετίας του 1990 στα χέρια του διαφημιστή Charles Saatchi αλλά και των Νέων Εργατικών[2] ήταν να συντελέσει με επιτυχία στην προώθηση της εικόνας της νέας, δημιουργικής και ανταγωνιστικής Βρετανίας.[3]

Η τέχνη των Νέων Βρετανών Καλλιτεχνών γεννήθηκε την περίοδο της οικονομικής ύφεσης στα τέλη της δεκαετίας του 1980. Η κρίση είχε αντίκτυπο τόσο στην πολιτιστική πολιτική της Margaret Thatcher, η οποία περιόρισε κατά πολύ τη χρηματοδότηση των χώρων τέχνης και των μουσείων, όσο και στις ιδιωτικές γκαλερί, πολλές από τις οποίες έκλεισαν, ενώ άλλες επένδυσαν σε νεαρούς, φθηνούς, ντόπιους καλλιτέχνες αντί σε ακριβούς, διεθνείς σταρ.[4] Η ομάδα των Νέων Βρετανών Καλλιτεχνών εμφανίστηκε για πρώτη φορά στην έκθεση *Freeze*[5], που έγινε το 1988 σε ένα παλιό κτίριο του λιμανιού στα Docklands του Λονδίνου, και την οποία επιμελήθηκε ο καλλιτέχνης Damien Hirst, που τότε βρίσκο-

1. Ενάντια στο κίνημα των Young British Artists, στις επιλογές του Charles Saatchi και στο βραβείο Turner της Tate Gallery εκφράζεται το αντι-κίνημα «Stuckism» που ιδρύθηκε το 1999 από τους Charles Thomson και Billy Childish. Το κίνημα αυτό αντιτίθεται στην εννοιολογική τέχνη και τον μεταμοντερνισμό, ενώ υποστηρίζει την παραστατική ζωγραφική και τις πνευματικές αξίες της τέχνης. Οι Stuckist έχουν δημοσιεύσει μανιφέστα και έχουν οργανώσει διαδηλώσεις ενάντια στο Turner Prize έξω από την Tate Gallery. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. www.stuckism.com (αναζήτηση 10/4/2008). Μαζικές αντιδράσεις προκλήθηκαν κατά τη διάρκεια της έκθεσης *Sensation* που έγινε στη Royal Academy of Arts το 1997, και οι οποίες επικεντρώθηκαν κατά κύριο λόγο στο έργο Myra του Marcus Harvey, το οποίο θεωρήθηκε προσβλητικό για τα θύματα της απεικονιζόμενης δολοφόνου μικρών παιδιών Myra Hindley. Βλ. J. Stallabrass, *High Art Lite: British Art in the 1990s*, London & New York 1999, σ.202-210.

2. Ο όρος «Νέοι Εργατικοί» καθιερώθηκε με το εκλογικό μανιφέστο του Tony Blair, 'New Labour, New Life for Britain' που δημοσιεύτηκε το 1996, τη χρονιά πριν τις πρώτες νικηφόρες εκλογές των Νέων Εργατικών. Ο όρος αυτός συνόψιζε την πεποίθηση του Blair ότι μόνο με την ανανέωση θα μπορούσαν οι Εργατικοί να νικήσουν.

Βλ. www.labour.org.uk/history_of_the_labour_party (αναζήτηση: 10/4/2008).

3. Σύμφωνα με την πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη του Norman Fairclough που αφορά την ανάλυση του λόγου που χρησιμοποιούν οι Νέοι Εργατικοί, η λέξη «νέος» εμφανίζεται 609 φορές σε ένα δείγμα 53 λόγων του Tony Blair από το 1997 ως το 1999, σε ποικιλία συμφραζομένων, για να δηλώσει την πολιτική, εθνική και ιδεολογική ανανέωση. Βλ. N. Fairclough, *New Labour, New Language?*, London 2000, σ.18-19.

4. J. Stallabrass, ό.π., σ.4-5.

5. Η έκθεση έγινε σε 3 μέρη και συμμετείχαν 16 καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων οι Mat Collishaw, Angus Fairhurst, Anya Gallaccio, Damien Hirst, Gary Hume, Abigail Lane, Sarah Lucas και Fiona Rae. Οι περισσότεροι από τους καλλιτέχνες αυτούς μπήκαν στην συλλογή του Saatchi. Βλ. J. Stallabrass, ό.π., σ.52-55 και R. Shone, 'From "Freeze" to House: 1988-94', *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, London 1997, σ.12-25.

νταν μόλις στο δεύτερο έτος της φοίτησής του στο Goldsmiths College. Ο χώρος στον οποίο έγινε η έκθεση είχε παραχωρηθεί από την υπηρεσία λιμένος του Λονδίνου (Port of London Authority) και συνδεόταν με την αστική ανάπτυξη της περιοχής και την ανάδειξή της σε νέο οικονομικό κέντρο. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι την έκθεση χρηματοδότησε η London Docklands Development Corporation[6], ενώ την ίδια χρονιά, το 1988, αρχίζει η μεταμόρφωση του Canary Wharf σε μεγάλο επιχειρησιακό και εμπορικό κέντρο[7]. Ήδη από το ξεκίνημά της, επομένως, η τέχνη των Νέων Βρετανών Καλλιτεχνών συνδέεται με τους νέους όρους που η παγκοσμιοποίηση επιβάλλει στον χώρο της τέχνης: Με το δραστικό περιορισμό της κρατικής προστασίας και ενίσχυσης κατά την Θατσερική περίοδο, η τέχνη πλέον λειτουργεί σύμφωνα με τους κανόνες της ελεύθερης αγοράς. Όπως επισημαίνει ο θεωρητικός Peter Wollen σε άρθρο του το 1997, «το Canary Wharf και η *Freeze* δεν είναι τόσο ασύνδετα όσο κάποιος μπορεί να υποθέσει. Ή, για να το θέσω αλλιώς, τα ταξίδια προς αναζήτηση τέχνης του Charles Saatchi στο Ανατολικό Λονδίνο που ακολούθησαν δεν ήταν τόσο ξένα προς αυτήν την άλλη πλευρά της ζωής του, όσο μπορεί αρχικά να φανταστούμε».[8] Η σύνδεση της Νέας Βρετανικής Τέχνης με την επιχειρηματική δραστηριότητα και ανάπτυξη, αλλά και η ευρύτατη χρήση των μέσων μαζικής ενημέρωσης και διαφημιστικών στρατηγικών που διαμόρφωσαν τη δημόσια εικόνα της[9], την αναδεικνύουν σε προϊόν προς άμεση κατανάλωση, καθιστώντας την έτσι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά εικαστικά κινήματα της νεοφιλελεύθερης πολιτιστικής πολιτικής της παγκοσμιοποίησης.

Η έκθεση *Freeze*, με την επιλογή του αντισυμβατικού χώρου, τα προκλητικά έργα που παρουσιάστηκαν[10], αλλά και με το πολύ επιτυχημένο μάρκετινγκ, συνέβαλε στο χτίσιμο του μύθου των Νέων Βρετανών Καλλιτεχνών ως της νέας βρετανικής avant-garde σκηνής. Δυο παράγοντες, ωστόσο, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο τόσο στην εμφάνιση, όσο και στην καθιέρωση της τέχνης αυτής: το Goldsmiths College και ο Charles Saatchi.

Το Goldsmiths κατά τη δεκαετία του 1980, υπό τη διεύθυνση του Jon Thompson και με καθηγητές τους Yehuda Safran, Richard Wentworth και τον Michael Craig-Martin, ο οποίος έπαιξε κυρίαρχο ρόλο, ανανέωσε την εικόνα του, εφαρμόζοντας νέες εκπαιδευτικές πρακτικές που καταργούσαν τους παραδοσιακούς διαχωρισμούς των εικαστικών μέσων και επέτρεπαν μια πολύ πιο ελεύθερη αντιμετώπιση της εικαστικής δημιουργίας. Το μη

6. J. Stallabrass, ό.π., σ.53. Η εταιρία London Docklands Development Corporation ιδρύθηκε το 1981, επί πρωθυπουργίας Thatcher, με στόχο την αναγέννηση και ανάπτυξη της περιοχής καθώς και την προσέλκυση επενδυτικών κεφαλαίων. Βλ. www.lddc-history.org.uk (αναζήτηση: 10/4/2008).

7. Το Canary Wharf βρίσκεται στην περιοχή των Docklands, στο Ανατολικό Λονδίνο, και έχει αναπτυχθεί στο νέο, ανταγωνιστικό του City, επιχειρησιακό κέντρο του Λονδίνου, με ουρανοξύστες πολυεθνικών και αγορές, ενώ διαθέτει υπερσύγχρονο σύστημα μαζικής μεταφοράς. Βλ. www.canarywharf.com (αναζήτηση: 10/4/2008).

8. P. Wollen, 'Thatcher's Artists', *London Review of Books*, 30 Οκτωβρίου 1997, σ.8. Παρατίθεται στον J. Stallabrass, ό.π., σ.53.

9. Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης αντιμετώπισαν σε μεγάλο βαθμό τους Νέους Βρετανούς Καλλιτέχνες ως διασημότητες επικεντρώνοντας συχνά στην προσωπική τους ζωή -άλλωστε, στην περίπτωση της Emin, η προσωπική της ζωή αποτέλεσε βασική αναφορά των έργων της. Ο Damien Hirst, ο πιο διάσημος από όλους τους Νέους Βρετανούς Καλλιτέχνες, επεκτάθηκε στον επιχειρηματικό τομέα χρησιμοποιώντας τη φήμη του και άνοιξε το εστιατόριο Pharmacy στο Notting Hill του Λονδίνου το 1997, το οποίο έκλεισε το 2003. Άλλοι καλλιτέχνες ασχολήθηκαν με τη διαφήμιση (η Tracey Emin διαφήμισε το τζιν Blue Sapphire, ο Chris Ofili την βότκα Absolute, ενώ η Sam Taylor Wood έφτιαξε μια τεράστια φρίζα με φωτογραφίες διάσημων ηθοποιών, τραγουδιστών και μοντέλων για το κεντρικό κατάστημα Selfridges στο Λονδίνο). Βλ. J. A. Walker, *Art and Celebrity*, London 2003.

10. Εξαιρετικά προκλητικό θεωρήθηκε το έργο Bullet Hole του λεγόμενου «κακού παιδιού» της Νέας Βρετανικής Τέχνης Mat Collishaw. Ήταν μια φωτογραφία μεγάλων διαστάσεων τεμαχισμένη σε πλαίσια, που έδειχνε σε κοντινή λήψη μια κρανιακή οπή από σφαίρα.

ιεραρχικό, «δημοκρατικό» εκπαιδευτικό πρόγραμμα ευνοούσε την χρήση πολλών καλλιτεχνικών μέσων, μια πρακτική που έδωσε ώθηση στον εννοιολογικό, αλλά και ποπ χαρακτήρα των έργων. Παράλληλα, το Goldsmiths έδινε βαρύτητα στον επαγγελματισμό των καλλιτεχνών και στη σχέση τους με την αγορά τέχνης και τους συλλέκτες.[11] Έτσι, η γενιά του Goldsmiths, όπως χαρακτηρίστηκε η ομάδα των Νέων Βρετανών Καλλιτεχνών, ήταν έτοιμη να περάσει στα χέρια του Charles Saatchi.

Ο Charles Saatchi, από τους πιο γνωστούς διαφημιστές παγκοσμίως, ήταν μαζί με τον αδελφό του Maurice συνιδρυτής της διάσημης διαφημιστικής εταιρίας Saatchi & Saatchi. Το 1995 εξαναγκάστηκαν από τους υπόλοιπους εταίρους να αποχωρήσουν από την ίδια τους την εταιρία και δημιούργησαν την M&C Saatchi. Πελάτες τους υπήρξαν μεγάλες εταιρίες όπως η Silk Cut, η British Airways αλλά και το κόμμα των Συντηρητικών: Η διαφημιστική καμπάνια με το σύνθημα «Labour Isn't Working»[12] θεωρήθηκε πολύ επιτυχημένη και συνέβαλε στη νίκη των Συντηρητικών στις εκλογές του 1979.[13]

Η επιρροή του Saatchi στην ομάδα των νεαρών καλλιτεχνών ξεκινά ήδη πριν από τη συνάντησή τους στην *Freeze*, καθώς αυτοί εντυπωσιάζονται από τις εκθέσεις με έργα Αμερικανών που φιλοξενεί η Saatchi Gallery ήδη από το άνοιγμά της το 1985, με αποκορύφωμα την έκθεση *New York Art Now* που έγινε το 1987-88[14]. Την *Freeze* επισκέπτονται ο Norman Rosenthal, διευθυντής της Royal Academy of Arts, ο Nicolas Serota, που το 1988 γίνεται διευθυντής της Tate Gallery, και ο Charles Saatchi ο οποίος αναλαμβάνει σε μεγάλο βαθμό την συνέχεια των Νέων Βρετανών Καλλιτεχνών: Η ονομασία «Young British Artists» προέρχεται από σειρά πέντε εκθέσεων που διοργάνωσε η Saatchi Gallery με αυτόν τον τίτλο από το 1992 μέχρι το 1995.

Τα επόμενα χρόνια ένα ολόκληρο σύστημα από κριτικούς και γκαλερίστες δημιουργήθηκε και άνθισε γύρω από τους Νέους Βρετανούς Καλλιτέχνες. Το 1991 βγάζει το πρώτο του τεύχος το περιοδικό *Frieze* που προβάλλει τη Νέα Βρετανική Τέχνη, όπως την προβάλλει και το περιοδικό *Time Out* με την κριτικό τέχνης Sarah Kent, η εφημερίδα *Independent*, καθώς και γκαλερί όπως η White Cube, που ανοίγει το 1993 ο Jay Jopling, σύζυγος της Νέας Βρετανίδας Καλλιτέχνιδας Sam Taylor Wood στο Ανατολικό Λονδίνο, το οποίο αναδεικνύεται σε νέο καλλιτεχνικό κέντρο. Την ίδια περίοδο, από το 1989 και μετά, η Νέα Βρετανική Τέχνη καθιερώνεται και με τις υποψηφιότητες των καλλιτεχνών της για το Βραβείο Turner της Tate Gallery, το οποίο σε μεγάλο βαθμό ταυτίστηκε με το καλλιτεχνικό αυτό ρεύμα κατά τη δεκαετία του 1990 και στο πρώτο μισό της δεκαετίας 2000. Μετά την *Freeze* ακολούθησαν άλλες εκθέσεις σε χώρους αποθηκών, όπως οι *Modern Medicine, East Country Yard Show* και *Gambler*, από την οποία ο Saatchi αγόρασε το έργο *Thousand Years* του Hirst. Το 1991 ο Hirst οργανώνει την πρώτη ατομική του έκθεση, ενώ επίσης λαμβάνει χώρα η έκθεση *Broken English* στην Serpentine Gallery, η πρώτη έκθεση Νέων Βρετανών Καλλιτεχνών σε δημόσιο εκθεσιακό χώρο. Έργα τους παρουσιάζονται και στη Μπιενάλε της Βενετίας το 1993, το 1995, στην έκθεση *General Release* που

11. R. Shone, ό.π., σ.18-19.

12. Η αφίσα απεικονίζει μια τεράστια ουρά ανθρώπων έξω από το ταμείο ανεργίας. Επομένως, το σύνθημα έχει διπλή σημασία: Η πρώτη ότι το κόμμα τον Εργατικών δεν δουλεύει και η δεύτερη ότι το εργατικό δυναμικό είναι χωρίς δουλειά.

13. Βλ. Ch. Jones, 'Charles Saatchi: Artful adman', *BBC News, Profiles Unit*, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα news.bbc.co.uk/2/hi/in_depth/uk/2000/newsmakers/2124645.stm.

14. Η έκθεση φιλοξενούσε 64 έργα 9 καλλιτεχνών, μεταξύ άλλων των Jeff Koons, Peter Halley και Ashley Bickerton, και πραγματοποιήθηκε στην πρώτη Saatchi Gallery στο St. John's Wood. Βλ. T. Godfrey, 'Review: New York Art Now and Other Exhibitions. London', *The Burlington Magazine*, ειδικό αφιέρωμα European Sculpture, 129, 1017, Δεκέμβριος 1987, σ.822-823.

οργάνωσε εκεί το Βρετανικό Συμβούλιο, και το 1997, αλλά και στις Documenta του 1992 και 1997. Ο Saatchi προωθεί ιδιαίτερα τους Νέους Βρετανούς Καλλιτέχνες στην Αμερική, με αποκορύφωμα την έκθεση *Brilliant! New Art from London*, που διοργανώθηκε στο Walker Art Centre, στη Μινεάπολη των Ηνωμένων Πολιτειών το 1995, 30 χρόνια μετά την έκθεση *London: The New Scene* που είχε διοργανωθεί το 1965 στον ίδιο χώρο, με έργα της διάσημης Βρετανικής Ποπ εικαστικής σκηνής της δεκαετίας του 1960.

Από πολλούς η έκθεση *Freeze* θεωρήθηκε ως μια «ριζοσπαστική χειρονομία εναντίον του συστήματος και της ορθοδοξίας του συστήματος», λέει ο επιμελητής Matthew Higgs. «Αλλά στην πραγματικότητα ήταν το αντίθετο. Ήταν υπερ-ορθοδοξία».[15] Οι Νέοι Βρετανοί Καλλιτέχνες πολύ γρήγορα εγκατέλειψαν τους εναλλακτικούς εκθεσιακούς χώρους για να παρουσιάσουν τα έργα τους σε μεγάλες, καθιερωμένες γκαλερί, διατηρώντας, ωστόσο, την αίγλη των «κακών παιδιών». Η επιδίωξή τους να εισβάλουν στους αναγνωρισμένους χώρους τέχνης του Λονδίνου ως η «επίσημη» τέχνη της Μεγάλης Βρετανίας ανταποκρίνεται πλήρως στις επιδιώξεις τόσο του Saatchi όσο και των Νέων Εργατικών που έρχονται στην εξουσία με τον Tony Blair το 1997. Η έκρηξη της Brit Pop, που εκδηλώνεται σε όλο το πολιτιστικό φάσμα την περίοδο αυτή και κυρίως στη μουσική και στα εικαστικά και η οποία στηρίζεται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης με ιδιαίτερο ζήλο, βρίσκει τους Νέους Βρετανούς Καλλιτέχνες στην Royal Academy και στην έκθεση-σταθμό *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, που έγινε το 1997, και ταξίδεψε στη συνέχεια στο Βερολίνο το 1998-9 και στη Νέα Υόρκη το 1999-2000.[16] Η καθιέρωση των Νέων Βρετανών Καλλιτεχνών εντάσσεται έτσι στο πλαίσιο της «Cool Britannia»[17], που αφορά την σύγχρονη πολιτιστική εικόνα της Μεγάλης Βρετανίας της δεκαετίας του 1990, η οποία ταυτίζεται με το νέο πρόσωπο των Εργατικών και με την ταυτότητα της δημιουργικής, ανανεωμένης, επιχειρηματικής, δημοφιλούς και δημοκρατικής Βρετανίας του Τρίτου Δρόμου. Την εικόνα αυτή θα διερευνήσουμε σε σχέση με την πολιτική του place branding, καθώς και σε σχέση με τις έννοιες της δημοκρατίας και του πλουραλισμού, όπως εκφράζονται στο βρετανικό νεοφιλελεύθερο μοντέλο στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης.

Το σύστημα της φιλελεύθερης δημοκρατίας, που εκφράζει η κοινωνιολογία του Τρίτου Δρόμου και υιοθετείται από τους Νέους Εργατικούς, αποτελεί αυτό που ο θεωρητικός του Τρίτου Δρόμου Anthony Giddens χαρακτηρίζει ως την υπέρβαση τόσο της «παλιού στυλ σοσιαλδημοκρατίας» όσο και του συντηρητικού νεοφιλελευθερισμού.[18] Ο Giddens

15. Παρατίθεται στο R. Millard, *The Tastemakers: U.K. Art Now*, London 2001, σ.128.

16. Η έκθεση έγινε δεκτή με ενθουσιασμό στο Βερολίνο, προκάλεσε όμως πολλές αντιδράσεις στη Νέα Υόρκη, οι οποίες επικεντρώθηκαν στο έργο The Holy Virgin Mary του Ofili, που θεωρήθηκε προσβλητικό για τη χριστιανική θρησκεία. Μάλιστα, ο δήμαρχος της πόλης Rudolph Giuliani, οργισμένος, ανακοίνωσε ότι αποσύρει την χρηματοδότηση προς το Μουσείου Brooklyn που φιλοξενούσε την έκθεση. C. Rapp, 'Dung Deal - Brooklyn Museum of Arts "Sensation" exhibition', *National Review*, 25 Οκτωβρίου 1999. Η Sensation είχε προγραμματιστεί να παρουσιαστεί και στην National Gallery of Australia στην Canberra, μετά όμως από τις αντιδράσεις στην Νέα Υόρκη ακυρώθηκε. C. Vogel, 'Australian Museum Cancels Controversial Art Show', *The New York Times*, 1 Δεκεμβρίου 1999.

17. Η έννοια «Cool Britannia» διαμορφώθηκε από τους Νέους Εργατικούς κατά τη δεκαετία του 1990 για να περιγράψει τον σύγχρονο ποπ βρετανικό πολιτισμό, κατ' αναλογία με την έννοια «Swinging London» που χρησιμοποιούνταν στη δεκαετία του 1960. Η φράση προέρχεται από ένα τραγούδι του 1967, ενώ στην συνέχεια χρησιμοποιήθηκε από μια μάρκα παγωτών. Σε άρθρο της εφημερίδας Economist του 1998 αναφέρεται: «Ξεκίνησε το 1967 ως τίτλος ενός τραγουδιού των 'Bonzo Dog Doo Dah Band'. Μέχρι το 1996 είχε γίνει νέα γεύση των παγωτών Ben and Jerry και τίτλος σε εξώφυλλο του Newsweek. Τώρα είναι κυβερνητική πολιτική. Πολλοί έχουν ήδη σιχαθεί τη φράση 'Cool Britannia'». G. Martin, 'Cool Britannia', *The Phrase Finder*, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα www.phrases.org.uk/meanings/cool-britannia (αναζήτηση: 10/4/2008).

18. A. Giddens, *The Third Way: The Renewal of Social Democracy*, Cambridge 1998, σ.26.

θεωρητικοποιεί την πολιτική του «νεοσοσιαλισμού»[19], που εφαρμόστηκε κατά τη δεκαετία του 1990 σε πολλές δυτικοευρωπαϊκές χώρες, καθώς και στις ΗΠΑ του Clinton. Σύμφωνα λοιπόν με τον Giddens, στην εποχή της παγκοσμιοποίησης οι κοινωνίες αντιμετωπίζουν ζητήματα, όπως το οικολογικό πρόβλημα, η αλλαγή του θεσμού της οικογένειας, νέες μορφές σεξουαλικότητας, τα δικαιώματα των ζώων, τα δικαιώματα των καταναλωτών, θέματα πολιτιστικής και προσωπικής ταυτότητας, και άλλα, τα οποία δεν μπορούν να διαχειριστούν με τους κλασικούς πολιτικούς όρους της δεξιάς και της αριστεράς ή της ταξικής πάλης. Αντί γι' αυτήν τη θεωρούμενη πεπαλαιωμένη πολιτική προσέγγιση, ο Giddens υποστηρίζει τους διασπασμένους και μεμονωμένους πολιτικούς λόγους που εκφράζουν τους σύγχρονους προβληματισμούς, ό,τι δηλαδή ο θεωρητικός Ulrich Beck περιγράφει ως «υπο-πολιτική» (sub-politics), η οποία εκφράζεται από μη κυβερνητικές ομάδες και οργανισμούς, και σε μεγάλο βαθμό με εξωθεσμικούς τρόπους που υπερβαίνουν τις πολιτικές διαχωριστικές γραμμές.[20] Για τον Giddens, οι αξίες του Τρίτου Δρόμου, όπως η ισότητα, η ελευθερία, ο κοσμοπολιτικός πλουραλισμός, μπορούν να επιτευχθούν στην καπιταλιστική οικονομία της ελεύθερης αγοράς, η οποία αποτελεί και τη μοναδική επιλογή έπειτα από την πτώση του Ανατολικού Μπλοκ. Ο μεσαίος δρόμος του μπορεί να εξισορροπήσει όλες τις αντιθέσεις: «όχι δικαιώματα χωρίς ευθύνες», «όχι εξουσία χωρίς δημοκρατία».[21]

Η κατάργηση των παλιών δίπολων, όπως την συναντάμε στην κοινωνιολογία του Τρίτου Δρόμου, μέσα από έναν λόγο υβριδικό και τεμαχισμένο, μέσα από τον λόγο της διαφορετικότητας και των επιμερισμένων, σχεδόν αυτοτελών, τελικά απολιτικών, κάθε είδους δικαιωμάτων, είναι βασικό στοιχείο των θεωριών του μεταμοντερνισμού και του μετα-αποικιοκρατισμού.[22] Πώς όμως ορίζεται η έννοια της διαφορετικότητας με όρους ελεύθερης αγοράς στην εποχή του παγκοσμιοποιημένου καπιταλισμού; Η Νέα Βρετανική Τέχνη συμπυκνώνει την έννοια της νέας, δημιουργικής και ανταγωνιστικής Μεγάλης Βρετανίας του Τρίτου Δρόμου και των Νέων Εργατικών, συνδέοντας τον πολιτισμό και την τέχνη με την αγορά, το μάρκετινγκ, τη διαφήμιση, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, και συμβάλλοντας στη διαμόρφωση του σύγχρονου, δυναμικού προφίλ της χώρας. Παρακάτω θα εξετάσουμε τον ρόλο της τέχνης στη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας (στην προκειμένη περίπτωση της «Βρετανικότητας») ως εταιρικής ταυτότητας (brand).

Στην επιθεώρηση *Place Branding and Public Diplomacy*, που επιμελείται ο σύμβουλος κυβερνήσεων, ειδικευμένος στον τομέα του place branding, Simon Anholt, το place branding ορίζεται ως «η πρακτική της εφαρμογής της στρατηγικής για την εταιρική ταυτότητα και άλλων τεχνικών και τομέων μάρκετινγκ στην οικονομική, κοινωνική, πολιτική και πολιτιστική ανάπτυξη πόλεων, περιοχών και χωρών».[23] Η στρατηγική του place brand-

19. Η πολιτική των σοσιαλδημοκρατικών κομμάτων του Τρίτου Δρόμου ονομάστηκε «νεοσοσιαλισμός». Βλ. R. Murdoch, 'Reinventing Socialism: the Triumph of Neosocialism is the Defining Characteristic of Politics today', *National Review*, 1 Σεπτεμβρίου 1997. Εκτός από τους Νέους Εργατικούς του Tony Blair, πολλά άλλα αντίστοιχα κόμματα βρέθηκαν στην εξουσία τις δεκαετίες 1980 και 1990, σε χώρες όπως η Αυστραλία, η Γαλλία, η Γερμανία, ο Καναδάς, η Δανία, η Ολλανδία, οι ΗΠΑ, αλλά και η Ελλάδα.

20. A. Giddens, ό.π, σ.44-49. Βλ. ακόμα, U. Beck, *World Risk Society*, Cambridge 1999.

21. Ό.π., σ.65-66.

22. Για τον Jean-François Lyotard, ο μεταμοντερνισμός χαρακτηρίζεται από τη διάσπαση του λόγου των μεγάλων αφηγήσεων του μοντερνισμού. J-F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester 1984. Η μέθοδος της αποδόμησης του Jacques Derrida άλλωστε θέτει υπό αμφισβήτηση τα αντιθετικά δίπολα στα οποία βασίζεται κάθε 'μεταφυσικό' σύστημα σκέψης. J. Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore & London 1976. Οι μετα-αποικιακές θεωρίες βασίζονται στην κατάργηση των ιεραρχιών του κυρίαρχου δυτικού λόγου και στην ανάδειξη/ δημιουργία των περιθωριοποιημένων λόγων, βλ. και παρακάτω.

23. Βλ. την ιστοσελίδα της επιθεώρησης όπου αναφέρεται ο ορισμός: www.palgrave-journals.com/pb/index.html (αναζήτηση: 10/4/2008).

ing αφορά ουσιαστικά την ανάπτυξη του προφίλ ενός τόπου, έτσι ώστε να προσελκύει επενδύσεις, καθώς ο τρόπος με τον οποίο προσλαμβάνονται τα έθνη ή οι τόποι στο μυαλό τόσο των επενδυτών όσο και των καταναλωτών έχει πολύ σημαντικές επιδράσεις στον ανταγωνισμό για επενδύσεις ή εξαγωγές. Η θετική εικόνα του τόπου καθορίζεται από τις ανάγκες της αγοράς, σύμφωνα με τις οποίες αξιολογούνται εκ νέου στερεότυπα και ιστορικές αναφορές.

Αυτό που είναι σημαντικό στο place branding είναι η κατασκευή ενός σταθερού και σαφούς προφίλ. Για την επίτευξή του όλοι οι φορείς που συμβάλλουν στην κατασκευή του, πολιτιστικά ιδρύματα, τοπική αυτοδιοίκηση και κυβερνήσεις, οφείλουν να ακολουθούν έναν κοινό δρόμο, πρέπει να έχουν κοινούς στόχους. Ο κυνισμός των διαχειριστών και των φορέων μάρκετινγκ τους οδηγεί ακόμα και στην αμφισβήτηση των κοινοβουλευτικών εκλογών, οι οποίες μπορεί να οδηγήσουν σε αλλαγές στον πολιτικό και εθνικό προσανατολισμό και προσδιορισμό, και κατ' επέκταση στο προφίλ της χώρας. Η Allyson Stewart-Allen, διευθύντρια της εταιρίας International Marketing Partners του Λονδίνου, υποστηρίζει ότι η αλλαγή καθεστώτος κάθε τέσσερα ή οκτώ χρόνια μπορεί να αποτελέσει εμπόδιο στην συνεπή πολιτική που είναι απαραίτητη για το nation branding.[24]

Ο ρόλος του πολιτισμού στην κατασκευή της θετικής εικόνας του τόπου είναι κρίσιμος. Όλοι οι διαχειριστές του place branding παραδέχονται ότι ο πολιτισμός παρέχει την απαραίτητη σταθερότητα, και όχι μόνο δημιουργεί ένα ελκυστικό περιβάλλον για επενδύσεις, αλλά προσφέρει επίσης ένα όμορφο 'περιτύλιγμα' στα εθνικά προϊόντα, ώστε να πωληθούν με επιτυχία στην αγορά. Ο Simon Anholt υποστηρίζει ακριβώς αυτό, όταν λέει ότι «ο πολιτισμός μπορεί με μοναδικό τρόπο να έχει αυτήν την επιπλέον διάσταση γιατί, καθώς ο καταναλωτής είναι όλο και περισσότερο καχύποπτος όσον αφορά τις εμπορικές διαφημίσεις, ο πολιτισμός είναι αυταπόδεικτα 'όχι για πούλημα', - είναι, για να χρησιμοποιήσω μια κυνική μεταφορά, το 'δώρο προώθησης' που πάει μαζί με την εμπορική εθνική εταιρική ταυτότητα».[25]

Στην περίπτωση του εταιρικού προφίλ της «Cool Britannia» το 'δώρο προώθησης' που ονομάζεται «Young British Artists» πλασάρει τη Βρετανία ως ιδανικό τόπο επενδύσεων. Η νεανική προκλητικότητα της τέχνης αυτής, η αμεσότητά της που προκύπτει από την στενή της επαφή με την σύγχρονη πραγματικότητα, ο περιθωριακός της χαρακτήρας που την κάνει αγαπητή ως εναλλακτική τέχνη, η χωρίς βαθύτερους προβληματισμούς και ιδεολογικές προεκτάσεις συλλογιστική της και η ικανότητά της να προσελκύει πλήθος επισκεπτών-καταναλωτών, κατά κύριο λόγο το νεανικό κοινό, με τρόπους που παραπέμπουν σε στρατηγικές μάρκετινγκ διαφημίζει την Μεγάλη Βρετανία του Τρίτου Δρόμου και των Νέων Εργατικών ως τον ιδανικό τόπο της πολυπολιτισμικότητας και του πλουραλισμού όπου το διαφορετικό είναι αποδεκτό και η δημοκρατία δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την πρόσβαση του κοινού σε όλους τους τομείς της κοινωνικής δραστηριότητας -το οποίο σημαίνει ότι το Βρετανικό κοινό έχει όλες τις προϋποθέσεις για να καταναλώνει τους μύθους των εμπορικών προϊόντων. Ο Julian Stallabrass στο βιβλίο του High Art Lite επισημαίνει: «Η αγορά τέχνης χρειάζεται το περιθωριακό για να ικανοποιήσει την όρεξή της για καινοτομία. Η κατασκευή του περιθωριακού είναι η δουλειά της».[26]

Η Νέα Βρετανική Ποπ προωθήθηκε ως η καλλιτεχνική εκείνη τάση που οδήγησε στον εκδημοκρατισμό της βρετανικής τέχνης καθώς και των βρετανικών μουσείων και των

24. C. Risen, 'Re-branding America', *The Boston Globe*, 13 Μαρτίου 2005, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα www.boston.com/news/globe/ideas/articles/2005/03/13/re_branding_america (αναζήτηση: 10/4/2008).

25. S. Anholt, 'Forward', *Brand Management*, τ.9, τχ.4-5, Απρίλιος 2002, σ.235.

26. J. Stallabrass, ό.π., σ.81.

γκαλερί. Η τέχνη των Νέων Βρετανών Καλλιτεχνών είναι η τέχνη για όλους. Η «Cool Britannia» επιδιώκει την συμμετοχή όλων. Η προτίμηση του Tony Blair για τους pop stars καταδεικνύει τη νέα τάση προς την αποδόμηση των ορίων ανάμεσα στην υψηλή και τη χαμηλή τέχνη. Δημιουργικότητα, πρόσβαση, εκπαίδευση, οικονομική αξία, αποδοχή: Αυτές είναι οι βασικές προτεραιότητες της πολιτιστικής πολιτικής των Νέων Εργατικών. Οι υποστηρικτικές δηλώσεις της κυβέρνησης όσον αφορά τη νέα Βρετανική «avant-garde» τέχνη θεωρούνται τμήμα της ανοιχτής, δημοκρατικής πολιτικής. Ο Tony Blair, στην αναφορά του Design Council για τη «Δημιουργική Βρετανία», επαινεί τη νέα Βρετανία: «Πιστεύω πως σήμερα έχουμε έναν πλούτο ταλέντου σ' αυτήν τη χώρα που είναι χωρίς προηγούμενο. Στην τέχνη, στην τεχνολογία, στο design, στη μόδα, στη μουσική, στο φαγητό, στον κινηματογράφο, στην αρχιτεκτονική έχουμε ανθρώπους με τόλμη, φαντασία και θάρρος. Σε έναν κόσμο που όλο και περισσότερο βασίζεται στη δύναμη του μυαλού αυτή η ικανότητα μας δίνει το προβάδισμα. Αυτός είναι ο λόγος που θέλω να κάνω ό,τι μπορώ για να υποστηρίξω, να προωθήσω και να τροφοδοτήσω το ταλέντο. Μια μοντέρνα Βρετανία είναι καλή για μπίζνες».[27]

Και πράγματι είναι. Σύμφωνα με την προηγούμενη αναφορά, σε μια έρευνα που αφορούσε 200 από τις κορυφαίες επιχειρήσεις παγκοσμίως, το 72% είπε ότι θεωρεί την εθνική εικόνα σημαντική όσον αφορά την επιρροή των αποφάσεων αγοράς. Μια έρευνα του 1996 που έγινε από την AEA Management Consultants έδειξε ότι το εμπόριο και οι επενδύσεις μπορούν να επηρεαστούν θετικά από ένα πιο προοδευτικό και δυναμικό προφίλ της Βρετανίας.[28] Γι' αυτόν τον λόγο, η αναφορά επιμένει στην ανάγκη δημιουργίας μιας βρετανικής οικονομίας που να βασίζεται στην καινοτομία και στη δημιουργικότητα. Όπως τονίζεται, «η ανταγωνιστικότητά μας βασίζεται στο πώς προσλαμβάνουν τη Βρετανία οι καταναλωτές».[29]

Τον Ιανουάριο του 1997, το Design Council διεξήγαγε μια έρευνα ώστε να καθορίσει τα χαρακτηριστικά που δημιουργούν το δυναμικό πρόσωπο της Βρετανίας. Η αναφορά που τιτλοφορείται «Βρετανία: Ανανεώνοντας την ταυτότητά μας»[30] περιγράφει τη σημασία της παροχής «καλύτερης δυνατής αξίας» (best value), καθώς και προϊόντων και υπηρεσιών υψηλής ποιότητας, ενώ χαρακτηρίζει τη Βρετανία ως τη γέφυρα που ενώνει την Ευρώπη με την Αμερική. Σύμφωνα άλλωστε με το περιοδικό Newsweek, «αυτή τη στιγμή το Λονδίνο είναι ένας μοδάτος συνδυασμός ανάμεσα στο διαρκώς νέο του Λος Άντζελες και στην καλοδιατηρημένη ομορφιά του Παρισιού - που ακολουθεί την ακμή της Νέας Υόρκης. Με λίγα λόγια, είναι η πιο κουλ πόλη στον πλανήτη».[31] Σε αυτή την εικόνα εντάσσεται και η Νέα Βρετανική Ποπ. Ο ενδιάμεσος, υβριδικός χαρακτήρας της τέχνης των Νέων Βρετανών Καλλιτεχνών την τοποθετεί στο μέσο γεωγραφικών και πολιτιστικών περιοχών, παλιών κατηγοριοποιήσεων -όπως υψηλή και χαμηλή τέχνη- κοινωνικών, πολιτικών και ιδεολογικών ομαδοποιήσεων, κάνοντάς την να φαίνεται εξίσου ανατρεπτική και προσβάσιμη.

Για τον Τρίτο Δρόμο του Giddens και των Νέων Εργατικών δεν υπάρχει χώρος για ιδεολογική διαμάχη στις σύγχρονες κοινωνίες. Το «ριζοσπαστικό» τους κέντρο δεν ενδιαφέρεται για τις ταξικές διακρίσεις και τους παλιούς διαχωρισμούς, καθώς τα σύγχρονα ζητήματα έχουν τις δικές τους «υπο-γλώσσες» που τα διατηρούν αυτόνομα και πολιτικά

27. *Creative Britain: A Design Council Report on behalf of the Prime Minister*, 1999, σ.1.
28. Ό.π., σ.3.
29. Ό.π., σ.2.
30. Ό.π., σ.8.
31. S. Mcguire και M. Elliott, 'London Reigns', *Newsweek*, 4 Νοεμβρίου 1996.

ουδέτερα. Δεν υπάρχει επομένως δεξιά και αριστερά αλλά μόνον «ουδέτερα» πολιτικά σχήματα που μπορούν να ανταποκριθούν στους νέους προβληματισμούς. Η Νέα Βρετανική Τέχνη αποτελεί την τέχνη του ουδέτερου, που συνδυάζει στερεοτυπικά μια μεγάλη ποικιλία τέτοιων σύγχρονων προβληματισμών, τους οποίους όμως δεν χειρίζεται σε πολιτικό-κοινωνικό-ιδεολογικό επίπεδο. Το κρεβάτι της Emin και τα αποκόμματα εφημερίδων της Lucas με τις φεμινιστικές τους προεκτάσεις, έργα των αδελφών Chapman που αφορούν το «εκφυλισμένο μεγαλείο» της κοινωνίας που δεν πιστεύει πια στην πρόοδο -όπως λέει ο Jake Chapman[32]- ο μετα-αποικιακός υβριδισμός των Ofili και Shonibare, ο σοκαριστικός κυνισμός του Hirst, αποτελούν εκφράσεις ενός μηδενιστικού, αποστασιοποιημένου και εξατομικευμένου λόγου που προτιμά να χάνεται στο κενό της «πραγματικής ζωής» και της διασκέδασης. Ο Hirst λέει: «Δεν έχω κοινωνική συνείδηση...Δεν θα μπορούσα να κάνω κάποια προσπάθεια να δουλεύω με ακεραιότητα, θα ήταν ανόητο».[33] Από την άλλη, ο Dinos Chapman, αναφερόμενος στην παραγωγή από γραβάτες που βγήκε στο εμπόριο με το λογότυπό τους, σημειώνει: «Ναι, έχουμε brand. Η μορφή πάνω στη γραβάτα, αυτή η δικέφαλη μορφή, αυτό είναι το λογότυπο της Βιομηχανίας Chapman. Το χρησιμοποιούμε σε T-shirt και τυπώματα, και είναι άμεσα αναγνωρίσιμο. Υποθέτω ότι αυτή η γραβάτα είναι αναγνωρίσιμη ως προϊόν Chapman. Δεν θα μας ενδιέφερε να κάνουμε στη γραβάτα κάτι που δεν θα έμοιαζε με τη δουλειά μας. Όπως και να έχει, η γραβάτα είναι ένας άλλος τρόπος να κάνουμε μια εικόνα κυρίαρχη τάση. Το είδος του ανθρώπου που αγοράζει τη γραβάτα, είναι το είδος του ανθρώπου που αγοράζει τέχνη»[34].

Η Νέα Βρετανική Ποπ είναι η τέχνη της αναπόφευκτης πραγματικότητας του καταναλωτισμού. Και όσο κι αν οι Νέοι Βρετανοί Καλλιτέχνες αρνούνται την εμπλοκή τους σε πολιτικούς και ιδεολογικούς προβληματισμούς, η στάση αυτή που υποδεικνύει ότι δεν υπάρχει άλλη επιλογή είναι μια καθαρά πολιτική στάση. Η «ουδέτερη» πολιτικά τέχνη των Νέων Βρετανών Καλλιτεχνών, που παραπέμπει στην κατάργηση της δεξιάς και της αριστεράς από τον Τρίτο Δρόμο, φέρνει στο νου την παρατήρηση του Γάλλου φιλόσοφου Emile Chartier που το 1930 είπε: «Όταν με ρωτούν αν η διάκριση ανάμεσα στην αριστερά και τη δεξιά έχει ακόμη νόημα, το πρώτο πράγμα που μου έρχεται στο νου είναι ότι αυτός που κάνει την ερώτηση δεν είναι στην αριστερά».[35] Η υβριδική Νέα Βρετανική Τέχνη αποτελεί έτσι την brand της δυναμικής, ανοιχτής και δημοκρατικής Βρετανίας του Τρίτου Δρόμου.

Η τέχνη των Νέων Βρετανών Καλλιτεχνών, με τις ισχυρές διασυνδέσεις της στα μέσα μαζικής ενημέρωσης, τη θεαματική μορφή της και τη δυνατότητα πρόσβασης που παρείχε, δημιούργησε μια εικόνα που ξεπέρασε τα σύνορα της χώρας και απευθύνθηκε στην διεθνή αγορά, στηριζόμενη σε μεγάλο βαθμό στη μετα-αποικιακή θεωρία με τις εναλλακτικές στις κυρίαρχες, υβριδικές ταυτότητες. Σύμφωνα με την Elizabeth Legge, «η σχέση των Νέων Βρετανών Καλλιτεχνών με την τέχνη των ΗΠΑ μπορεί να ιδωθεί ως ένας αμφιλεγόμενος, στρατηγικός μετα-αποικιοκρατισμός: Η πολιτισμικά περιθωριοποιημένη Βρετανία ξαναπλασάρει τον εαυτό της ως ακόμα έναν μετα-αποικιακό πολιτισμό, συμβάλλοντας, ειρωνικά, στην αποδοχή του στερεοτυπικά κυρίαρχου αμερικάνικου ιμπεριαλιστικού κέντρου».[36] Με αυτήν την έννοια, ο λόγος περί πολιτιστικής ταυτότητας, ποικιλότητας και

32. J. Stallabrass, ό.π., σ.141.
33. Παρατίθεται στον J. Stallabrass, ό.π., σ.139.
34. R. Millard, ό.π., σ.74.
35. Παρατίθεται στον D. Sasson, *One Hundred Years of Socialism*, London 1996, σ.776.
36. Elizabeth Legge, 'Reinventing Derivation: Roles, Stereotypes and "Young British Art"', *Representations*, τ.71, Καλοκαίρι 2000, σ.5.

διαφοράς, ο μετα-αποικιακός λόγος περί υβριδικών ταυτοτήτων και ενδιάμεσων χώρων, που συναντάται στο έργο πολλών θεωρητικών του πολιτισμού, όπως ο Homi Bhabha[37], ο Edward Soja[38] και οι Deleuze και Guattari[39], παρέχει το πλαίσιο για την παραγωγή νέων εθνικών προφίλ και πολιτιστικών κατασκευών που παίρνουν τη μορφή ανταγωνιστικών καταναλωτικών προϊόντων σύμφωνα με τους κανόνες της ελεύθερης αγοράς. Όπως λέει ο γκουρού του μάρκετινγκ Fons Trompenaars αναφερόμενος στη διαφημιστική καμπάνια της τράπεζας HSBC με τον τίτλο *yourpointofview.com*, «η ποικιλότητα βοηθά τους ανθρώπους να συνδέονται με τις εταιρικές ταυτότητες».[40] Η πολιτιστική ιδιαιτερότητα πάει μαζί με την εξατομίκευση της κατανάλωσης. Σύμφωνα με τους συμβούλους branding Ray Podder και Jonas Bergvall, «οι εταιρικές ταυτότητες, όχι μόνο πρέπει να ενδιαφέρονται για τις πολιτιστικές διαφορές ώστε να είναι στο παιχνίδι, αλλά οι ίδιες ΕΙΝΑΙ οι πολιτιστικές διαφορές, τόσο κοινωνικά όσο και ψυχολογικά».[41] Οι ιδεολογικές αντιλήψεις ή οι αγορές των μύθων στις οποίες στοχεύουν οι εταιρικές ταυτότητες κατασκευάζονται γύρω από τις ιδέες περί πολυπολιτισμικότητας, ποικιλότητας, πολιτιστικής ταυτότητας και ετερότητας. Οι ιδεολογικές αυτές κατασκευές δεν αποτελούν αντιδράσεις στην παγκοσμιοποίηση που στοχεύει στη δημιουργία ενός κοινού πολιτιστικού χώρου. Αντίθετα, είναι τα ίδια της τα προϊόντα που υποστηρίζουν τις παγκοσμιοποιημένες οικονομικές δομές του ύστερου καπιταλισμού με το μάρκετινγκ της διαφοράς και της ιδιαιτερότητας. Με αυτόν τον τρόπο η πολυπολιτισμικότητα ή οι υβριδικοί ενδιάμεσοι χώροι της πολιτιστικής ποικιλότητας αποτελούν την ουσία του branding.

Ο Charles Saatchi ως άνθρωπος του μάρκετινγκ λειτούργησε καθαρά με όρους branding. Η έκθεση *Sensation* οργανώθηκε με τρόπο που θα καθιέρωνε τη Νέα Βρετανική Τέχνη, στη συνείδηση τόσο των ειδικών όσο και του ευρύτερου κοινού, ως το νέο στερεότυπο της Μεγάλης Βρετανίας: Προκλητικά έργα που αναταράσσουν φαντασιώσεις και ταμπού και προκαλούν αντιδράσεις, όπως η Myra του Harvey, γίνονται αποδεκτά από το καλλιτεχνικό κατεστημένο με την φιλοξενία τους στους χώρους της Royal Academy. Τα κείμενα του καταλόγου της έκθεσης εντάσσουν τη Νέα Βρετανική Τέχνη στην ιστορία του Μοντερνισμού, με αναφορές στην πορεία του καινούριου στην τέχνη από τον Ιερώνυμο Μπος ως τον Γκόγια, τον Κουρμπέ και τον Μανέ, και τοποθετούν τον Charles Saatchi ως συλλέκτη στην ιστορία των συλλεκτών που εντοπίζουν το καινούριο, όπως του Samuel Courtauld, του William Burrell και των Lisa και Robert Sainsbury, με αναφορές μέχρι και στην Isabella d'Este.[42] Έτσι το καινούριο της Νέας Βρετανικής Τέχνης, ενταγμένο στην ιστορία του Μοντέρνου, δεν αφορά την ρήξη με το παρελθόν, αλλά μάλλον την αναγωγή

37. Ο θεωρητικός του πολιτισμού Hommi Bhabha ανέπτυξε την έννοια του υβριδικού, ενδιάμεσου χώρου, όπου οι ταυτότητες των περιθωριοποιημένων ομάδων αποκτούν οντότητα και συνδιαλέγονται. H. Bhabha, *The Location of Culture*, London & New York 2004.

38. Ο γεωγράφος Edward Soja επεξεργάζεται την έννοια του Τρίτου Χώρου που προσφέρει τη δυνατότητα έκφρασης στον «άλλο». E. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford 1996.

39. Οι θεωρητικοί Deleuze και Guattari δομούν την έννοια του νομαδικού χώρου της μη ελεγχόμενης ποικιλότητας. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minnesota 1987.

40. Παρατίθεται στον M. C. Jones, 'Cover Story: The View from the Top', *Brand Strategy*, Μάρτιος 2006, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα www. brandstrategy.co.uk/ issues/ 2006/ March/ The_view_from_the_top.

41. J. Bergvall και R. Podder, 'Global Brand Culture', *Brandchannel.com*, 2004, σ.9, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα www.brandchannel.com/images/papers/240_Global_Culture.pdf (αναζήτηση: 10/4/2008). Κεφαλαία στο πρωτότυπο.

42. N. Rosenthal, 'The Blood Must Continue to Flow', *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, ό.π., σ.8-11, και L. Jardine, 'Modern Medicis: Art Patronage in the Twentieth Century in Britain', ό.π., σ.40-48.

του καινούριου σε στερεότυπο.

Η *Sensation* προσέλκυσε τον εκπληκτικό αριθμό των 300.000 επισκεπτών και φυσικά τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Τον Απρίλιο του 2003 τα εγκαίνια της νέας Saatchi Gallery στο County Hall συνοδεύτηκαν από μια έκθεση με τα ίδια περίπου έργα και ήταν τουλάχιστον το ίδιο επιτυχημένη όσο και η *Sensation*, ενώ το κύκνειο άσμα των Νέων Βρετανών καλλιτεχνών ήταν η έκθεση *In-A-Gadda-Da-Vida* που οργάνωσε η Tate Britain το 2004 με τη συμμετοχή των Damien Hirst, Sarah Lucas και Angust Fairhurst. Η Νέα Βρετανική Τέχνη στηρίχτηκε από κρατικούς φορείς όπως το ICA και το British Council που την εξήγαγε σε όλο τον κόσμο, ενώ κάποιοι από τους καλλιτέχνες της είναι από τους πιο ακριβοπληρωμένους σύγχρονους καλλιτέχνες στον κόσμο.

Οι Νέοι Βρετανοί Καλλιτέχνες (YBAs) έχουν πάψει πλέον να είναι νέοι. Η Emin εκπροσώπησε το 2007 τη Μεγάλη Βρετανία στην Μπιενάλε της Βενετίας. Σε μια συζήτηση με την ανταποκρίτρια της εφημερίδας Guardian Charlotte Higgins αναγνωρίζει ότι η τρομερή γενιά της Μεγάλης Βρετανίας του 1990 δεν είναι πια αυτή που ήταν: «Είμαστε Μεσήλικες Βρετανοί Καλλιτέχνες τώρα. MABAs»[43]. Και αφού ορίσει τον εαυτό της σήμερα, αναφέροντας την συμμετοχή της σε Μη Κυβερνητικές Οργανώσεις αλλά και την ιδιότητα μέλους της Royal Academy of Arts, λέει: «Ανήκω στο κατεστημένο -αλλά στο νέο κατεστημένο»[44]· το νέο κατεστημένο της διαφορετικότητας και της φιλανθρωπίας των Μη Κυβερνητικών Οργανώσεων και του Τρίτου Δρόμου, που ενισχύει τον τεμαχισμό του κοινωνικού κράτους, αλλά και του πολιτικού λόγου δημιουργώντας μεμονωμένους, απολιτικούς λόγους ετερότητας.

Σήμερα η Μεγάλη Βρετανία αναζητά τους νέους Νέους Βρετανούς Καλλιτέχνες. Στην συζήτηση με τίτλο «Μπορεί η Βρετανική τέχνη να διατηρήσει την πρωτοπορία της;»[45], που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα Telegraph, η Julia Peyton-Jones, διευθύντρια της Serpentine Gallery του Λονδίνου, επεσήμανε την στροφή της αγοράς τέχνης προς περιοχές εκτός Δύσης, την Κίνα, την Ινδία και την Μέση Ανατολή· εκεί όπου η έννοια της διαφοράς δημιουργεί καινούργια στερεότυπα, καινούριες brand και νέους τόπους προς πώληση με πολύ πιο συμφέροντες όρους. Η στροφή αυτή είναι φανερή σε όλες τις Μπιενάλε και τις μεγάλες διοργανώσεις τέχνης των τελευταίων χρόνων. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι η καινούρια Saatchi Gallery στο Chelsea ανοίγει το καλοκαίρι του 2008 με την έκθεση «The Revolution Continues: New Art from China» («Η Επανάσταση Συνεχίζεται: Νέα Τέχνη από την Κίνα»). Αυτό δεν σημαίνει ότι ο Saatchi σταμάτησε να επενδύει στη βρετανική τέχνη. Όπως μας ενημερώνει η εφημερίδα Guardian, ο Saatchi έχει ήδη «ανακαλύψει» τους διαδόχους των Νέων Βρετανών Καλλιτεχνών: Η καινούρια γενιά θα παρουσιαστεί στην έκθεση *New Britannia* που έχει προγραμματιστεί για το καλοκαίρι του 2009 και θα περιλαμβάνει περισσότερους από 40 καλλιτέχνες.[46] Σε όλες τις περιπτώσεις που η τέχνη λειτουργεί στο πλαίσιο του place branding, η διαφορετικότητα μεταφράζεται ως ο «άλλος» στην ελαφριά εκδοχή του, ο άλλος «χωρίς λιπαρά», που δεν ενοχλεί και δεν είναι επικίνδυνος, ενώ ο μεταμοντέρνος πλουραλισμός γίνεται ένα ακόμα διαφημιστικό τρικ. Μένει να δούμε αν η καινούρια γενιά Νέων Βρετανών Καλλιτεχνών θα είναι ένα εξίσου αποτελεσματικό προϊόν με την προηγούμενη.

43. Ch. Higgins, 'Middle-aged Brit Artist Waves the Flag in Venice', *The Guardian*, 7 Ιουνίου 2007.

44. Ό.π.

45. 'The Art Debate: Can British Art maintain its Cutting Edge?', *Telegraph*, 13 Οκτωβρίου 2007 (αναζήτηση: 10/4/2008).

46. F. Martin, 'Saatchi to unleash Fresh Band of Young British Artists at his New London Gallery', *The Guardian*, 9 Απριλίου 2008.

Louisa Avgita

Constructing 'New Britain': 'New British Art' of the 1990s

The paper discusses the prevailing British art scene of the 1990s in the context of globalisation. The group of artists, known as Young British Artists (YBAs), is presented in association to the Third Way sociology, the cultural politics of New Labour and the strategies of place branding which formulate an appealing to the market British profile. New British Art, as part of the culture of 'Cool Britannia,' uses a popular, often shocking, apolitical vocabulary which contributes to the construction of New Britain as brand. Britishness is shaped as a cultural difference with its own distinctive, creative and dynamic character; in being so, it competes in the market of branded cultural and national differences, and encourages consumerism and investments. Third Way theory, which dismisses political oppositions in favour of a 'neutral' conviviality in the framework of market economy, as well as the hybrid, fragmented discourses of postmodernism, provide the ideological framework for New British Art the branding of differences.

Δημήτρης Βάσσος

Το 'ανεκπλήρωτο' παρελθόν και το 'μη-εκπληρώσιμο' μέλλον της ιδεολογίας της πρωτοπορίας. Προσπάθεια διαμόρφωσης μιας ανατρεπτικής-ριζοσπαστικής αισθητικής αντίληψης στην παγκοσμιοποιημένη κοινωνία

Οι περισσότεροι νέοι σήμερα μεγαλώνουν σ' ένα κλίμα διαρκούς παρόντος, χωρίς καμιά οργανική σχέση με το δημόσιο παρελθόν της εποχής που ζουν. Στα τέλη της δεύτερης χιλιετηρίδας, το γεγονός αυτό κάνει τους ιστορικούς, που δουλειά τους είναι να ενθυμούνται ό,τι οι άλλοι ξεχνούν, πιο χρήσιμους από ποτέ άλλοτε.[1]

Σταθερός πάντα στις αξίες του για τον κοινωνικό ρόλο της επιστήμης που υπηρετεί, ο σημαντικός Άγγλος μαρξιστής ιστορικός Eric Hobsbawm προέβη στην παραπάνω διαπίστωση το 1994. Αν τότε μια τέτοια δήλωση ακουγόταν σαν 'γκρίνια' στα αυτιά των αισιόδοξων κοινωνικών αναλυτών που πίστευαν πως είχαν πετύχει ένα θανάσιμο πλήγμα στους «δογματισμούς» του παρελθόντος, σήμερα, ακόμα και οι πλέον συντηρητικοί θεωρητικοί, βιώνουν την κατάσταση που περιγράφει ως μια ανησυχητική πραγματικότητα. Η επιτάχυνση της ιστορίας, η απεριόριστη διάδοση των πληροφοριών και η πλήρης αποσύνθεση του «παλιού κόσμου», έχει πάρει *ανεξέλεγκτες* -με την κυριολεκτική σημασία του όρου- διαστάσεις. Δεν είναι μόνον οι μόδες, τα καλλιτεχνικά στιλ, οι συμπεριφορές που μεταβάλλονται σε καθημερινή βάση· είναι και οι ίδιοι οι φορείς άσκησης της εξουσίας που πλέον δεν μπορούν να εδραιώσουν τη θέση τους και να διασφαλίσουν τη διαιώνισή τους, καθώς κανείς δε φαίνεται να γνωρίζει πώς να αντιμετωπίσει τις ιδιοτροπίες της παγκόσμιας οικονομίας, μα ούτε και διαθέτει τα κατάλληλα εργαλεία για να τις χειριστεί: Οι συντονισμένες κρατικές επεμβάσεις, που άλλοτε ήταν ικανές να διασφαλίζουν μια ισορροπία στην οικονομική δραστηριότητα και να αντιμετωπίζουν εντάσεις, στην τωρινή παγκοσμιοποιημένη οικονομία είναι αδιανόητες· στην άσκηση πολιτικής τα εθνικά κράτη έχουν χάσει τις οικονομικές τους εξουσίες. Πράγματι, η νέα χιλιετηρίδα ξεκινά σε συνθήκες παγκόσμιας αταξίας και ασάφειας που έχει διαμορφώσει η πολυπλοκότητα της παγκόσμιας κρίσης[2], χωρίς μάλιστα να διαφαίνονται οι μηχανισμοί που θα μπορούσαν να την τερματίσουν ή έστω να τη θέσουν υπό έλεγχο. Οι συλλογικές συμβάσεις, οι θεσμοί και οι ηθικοί κανόνες που έθεταν κάποιους περιορισμούς στην ανθρώπινη δράση (εκφάνσεις του περίφημου «Κοινωνικού Συμβολαίου») έχουν περιέλθει σε αχρηστία -μια κατάσταση που φαίνεται συνειδητά να υποστηρίζει η πολιτική των ακραίων νέο-φιλελεύθερων κομμάτων και καθεστώτων.

Απ' την άλλη μεριά, σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται από την υποχώρηση του πολιτικού στοχασμού, από έναν πλήρη σχετικισμό και από την ιδεολογική αναδίπλωση της δυναμικής που συντηρούσε τη ριζοσπαστική σκέψη, έχουμε γίνει μάρτυρες της προϊούσης κυριαρχίας των μεταμοντέρνων επιταγών, τόσο στο χώρο της πολιτιστικής παραγωγής,

1. E. Hobsbawm, *Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*, μτφρ. Β. Καπετανγιάννη, Αθήνα 1995, σ.17.

2. Η δημογραφική έκρηξη που παραμένει ανεξέλεγκτη, η εντεινόμενη οικολογική καταστροφή, η αναποτελεσματική διαχείριση των υδάτινων πόρων, η προοδευτική εξάντληση των ενεργειακών αποθεμάτων, το διευρυνόμενο χάσμα μεταξύ «Πρώτου» και «Τρίτου» Κόσμου, αλλά και η διεύρυνση των κοινωνικών αντιθέσεων στο εσωτερικό των κρατών, αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα άλυτων προβλημάτων που κληροδότησε ο 20ός στον 21ο αιώνα και που δικαιολογούν την αναφορά μας σε παγκόσμια κρίση.

όσο και στις γενικότερες ερμηνευτικές κατευθύνσεις των ανθρωπιστικών σπουδών. Ο θεωρητικός αναπροσανατολισμός, στον οποίο αναφέρομαι και ο οποίος εκφράζεται στη μεταστροφή προς διάφορες προ-μοντέρνες ή αντι-μοντέρνες καλλιτεχνικές αναζητήσεις, στηρίζεται στην έκπτωση της συνείδησης και στην εξάπλωση της ανορθολογικής σκέψης, ενώ σχετίζεται άμεσα με την αμφισβήτηση της φιλοσοφικής θεώρησης του Διαφωτισμού και της μοντερνικότητας. Έχοντας υπονομεύσει τις αρχές του ορθολογισμού και την αξία της επιστημονικής σκέψης, έρχεται με τη σειρά του να καθιερώσει έναν απόλυτο αγνωστικισμό που τρέφει επικίνδυνα ιδεολογήματα και του οποίου η καταστροφική ορμή συμπαρασύρει και καταστρατηγεί καθιερωμένες αισθητικές αξίες και ανυπεράσπιστες πλέον ιδεολογίες. Θύμα αυτής της συντηρητικής αναδίπλωσης και της επικράτειας του ανορθολογικού στοχασμού υπήρξε και η ιδεολογία της πρωτοπορίας, η οποία -στο βαθμό που δε συγκεντρώνει εναντίον της το ανάθεμα για το διαγνωσμένο ηθικό και πολιτισμικό «ξεπεσμό»-, παρερμηνευμένη ή κατάλληλα μεθερμηνευόμενη γίνεται το πρότυπο -και πολλές φορές το άλλοθι- για την εκφορά ποικίλων αντι-μοντέρνων και «αντι-ορθολογικών» θεωρητικών τάσεων. Τι λοιπόν συνιστά και ποια μπορεί να είναι η προοπτική της ιδεολογίας της πρωτοπορίας μέσα στο κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον της παγκοσμιοποίησης που αδρά προσπάθησα να σκιαγραφήσω;

Στον τίτλο της ανακοίνωσης αναφέρομαι στο 'ανεκπλήρωτο' παρελθόν της πρωτοποριακής ιδεολογίας. Η έννοια αυτή παραπέμπει όχι μόνο στο τέλος της πρωτοπορίας, αλλά και σε μια προσπάθεια αποτίμησης της ιστορικής της παρέμβασης. Βεβαίως, δεν προτίθεμαι να αναπτύξω σε βάθος τα ζητήματα αυτά, καθώς ένα τέτοιο εγχείρημα προϋποθέτει έναν ασφαλή ορισμό του περιεχομένου του όρου, μια διαδικασία που ξεπερνά κατά πολύ τις φιλοδοξίες της παρούσας ανακοίνωσης. Ωστόσο, θα παρουσιάσω κάποιες σχετικές μου θέσεις, αποδίδοντας στην πρωτοπορία κάποια θεμελιώδη δομικά χαρακτηριστικά που τουλάχιστον οι σημαντικότερες και συστηματικότερες προσπάθειες ερμηνείας του φαινομένου αντιμετωπίζουν ως δεδομένα: Εν συντομία, ο όρος «πρωτοπορία» παραπέμπει στην ουτοπική-ριζοσπαστική ιδεολογία που διατρέχει κάποια ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κινήματα των αρχών του 20ου αιώνα, τα οποία, συνενώνοντας τις πολιτικές με τις αισθητικές τους επιδιώξεις, ασκούν κριτική στο αυτόνομο θεσμικό πλαίσιο ανάπτυξης της τέχνης που την καθιστά κοινωνικά αναποτελεσματική· αμφισβητούν τις δυνάμεις του ορθολογισμού και του εκμοντερνισμού που αναπτύχθηκαν στην παράδοση των αρχών του Διαφωτισμού· αντιτίθενται στις καθιερωμένες αισθητικές και ηθικές αξίες του αστικού πολιτισμού και της φιλελεύθερης-καπιταλιστικής οργάνωσης της κοινωνίας και στοχεύουν στη συνένωση της αισθητικής-καλλιτεχνικής και καθημερινής εμπειρίας (ενσωμάτωση της τέχνης στη ζωή) στο πλαίσιο μιας *άλλης* κοινωνικής οργάνωσης, διεκδικώντας έναν ηγετικό-παρεμβατικό ρόλο στην καθοδήγηση των ευρύτερων ριζοσπαστικών δυνάμεων κοινωνικής ανατροπής.

Τι λοιπόν συνέβη με την πρωτοποριακή ιδεολογία; Πότε εξασθένισε η δυναμική της έκφραση και πως αξιολογείται η παρέμβασή της; Είναι καταρχήν σαφές -και όλες οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις, τουλάχιστον, συμφωνούν ως προς αυτό- πως το 'στοίχημα' της πρωτοπορίας για το μέλλον της τέχνης σίγουρα χάθηκε και πως τα ιστορικά πρωτοποριακά κινήματα ανήκουν προ πολλού στο παρελθόν. Η προσπάθεια να απελευθερωθεί η δημιουργική φαντασία από το 'γκέτο' της τέχνης και από τα δεσμά της πολιτιστικής βιομηχανίας, κατέληξε σε αποτυχία και απογοήτευση. Η τέχνη δεν ενσωματώθηκε στην καθημερινότητα και η φαντασία δεν ήρθε στην εξουσία. Και το γεγονός αυτό είναι αυταπόδεικτο: Διότι, ποια άλλη εξέλιξη θα μπορούσε να είχε αυτή η παρέμβαση, τη στιγμή που η ουτοπική διάσταση αποτελεί ένα εγγενές της χαρακτηριστικό; Πρέπει να αξιολογηθεί

το γεγονός ότι η πρωτοποριακή ιδεολογία εκφράστηκε ως μια απέλπιδα έκρηξη, μια ουτοπική και ηρωική κραυγή, μια ανορθολογική επίκληση μιας μελλοντικής κοινωνίας. Το πρωτοποριακό υποκείμενο δεν είχε *μέθοδο*· είχε *όραμα*. Η επανάσταση που προσπάθησε να επιφέρει ήταν εκ των προτέρων καταδικασμένη. Την προσωποποίηση αυτής της μάταιης, ανέλπιδος και ουτοπικής έκρηξης του πρωτοποριακού ήρωα αποτελεί ο άνθρωπος με το ρεβόλβερ του André Breton. Το υποκείμενο μιας τόσο ηχηρής, αλλά άσκοπης και ουτοπικής ενέργειας.

Με αφορμή αυτήν την επισήμανση, μου δίνεται η δυνατότητα να αναφερθώ σε ένα σύνηθες ατόπημα των ερμηνευτικών προσεγγίσεων: Οι περισσότεροι σχολιαστές του πρωτοποριακού φαινομένου συνδέουν το τέλος της πρωτοπορίας με την αδυναμία της να εκπληρώσει τους στόχους της. Ωστόσο, αυτή η διαπίστωση, αποτελεί μια ταυτολογία με ελάχιστο αναλυτικό ενδιαφέρον. Το τέλος μιας ιδεολογίας δεν μπορεί να αποδίδεται στην αποτυχία των φορέων της να επιτελέσουν τους στόχους τους· αντιθέτως, υποστηρίζω πως η πρωτοπορία, όπως και κάθε άλλο πολιτιστικό ιδεολογικό μόρφωμα, εξαφανίζεται όταν συντελείται ένας μετασχηματισμός των κοινωνικών συνθηκών που τα δημιούργησε. Αυτό που πρέπει λοιπόν να γίνει είναι μια συστηματική προσπάθεια καθορισμού των κοινωνικών εκείνων δομών που επέτρεψαν και ενθάρρυναν την ανάπτυξη της πρωτοποριακής ιδεολογίας· και στη συνέχεια να εξεταστεί το εάν οι ίδιες αυτές δομές διατηρήθηκαν αναλλοίωτες ή αν αντιθέτως υπέστησαν τέτοιες διαρθρωτικές αλλαγές, ώστε να μην μπορούν πλέον να συντηρήσουν την τελευταία. Μόνο σε αυτήν την περίπτωση θα μπορεί κανείς με ασφάλεια να ομιλεί περί *τέλους ή μη* της πρωτοπορίας.

Η πρωτοπορία δεν «έχασε» επειδή κάποιος άλλος «κέρδισε». Η ιδεολογία της αυτοκαταργήθηκε σε μια ιστορική περίοδο, όπου οι κυρίαρχες πολιτικές και πολιτιστικές δεσπόζουσες δεν μπορούσαν -ή δεν είχαν ανάγκη- να συντηρούν το μύθο της και το συγκεχυμένο ή ουτοπικό πρόγραμμά της. Η απώλεια της ισχύος των ιστορικών πρωτοποριών πρέπει τελικά να συσχετιστεί και να αποδοθεί σε μια ευρείας έκτασης πολιτιστική αλλαγή στη μεταπολεμική Δύση: Όπως έχει βάσιμα υποστηρίξει ο Andreas Huyssen στο άρθρο του 'The Hidden Dialectic: the Avant-Garde-Technology-Mass Culture' «...η ανάπτυξη της δυτικής πολιτιστικής βιομηχανίας κατέστησε το πρωτοποριακό εγχείρημα άχρηστο και απαρχαιωμένο».[3]

Αυτήν τη συνέχεια, μισού και πλέον αιώνα, ριζοσπαστισμού και καλλιτεχνικού εξτρεμισμού διακόπτει βίαια η μεταπολεμική πραγματικότητα. Όχι διότι εξέλειπαν οι καλλιτέχνες εκείνοι που ήταν διαθέσιμοι και ικανοί να επωμιστούν το βάρος αυτής της αντιπαλότητας, αλλά διότι οι ριζοσπαστικές καινοτομίες έπαψαν να επιφέρουν αντιδράσεις και έγιναν της μόδας. Η οικονομική μεγέθυνση της «Χρυσής Εποχής»[4], η συνεχής αύξηση του μορφωτικού επιπέδου, η κοινωνική εντροπία και η μετάβαση στο μεταβιομηχανικό καπιταλισμό δημιούργησε μια μαζική «φιλότεχνη» μεσαία τάξη, ενταγμένη στους μηχανισμούς της αγοράς, έτοιμη να καταναλώσει τα αγαθά του φιλελεύθερου πολιτισμού. Πως μπορεί πλέον κανείς να διαγνώσει το ήθος και το σθένος της μαχητικής πρωτοπορίας τη στιγμή

3. A. Huyssen, 'The Hidden Dialectic: the Avant-Garde-Technology-Mass Culture', στο K. Woodward (επιμ.), *The Myths of Information: Technology and Post-Industrial Culture*, Madison Wis. 1980, σ.151.

4. Με τον όρο αυτό οι ιστορικοί χαρακτηρίζουν την παγκόσμια οικονομική ανάπτυξη που συνεχίστηκε για τρεις δεκαετίες μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Ήταν μια εποχή ευμάρειας, ανώδυνων κοινωνικών αλλαγών, μετασχηματισμού της καπιταλιστικής οικονομίας με τη συνεχή ανάπτυξη του τριτογενούς τομέα (μεταβιομηχανικός καπιταλισμός), πλήρους εμπορευματοποίησης υπό την καθοδήγηση των δυναμικών μηχανισμών της αγοράς, αποπολιτικοποίησης. Μια εποχή που, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά το Δυτικό κόσμο, χαρακτηρίζεται από την υποβάθμιση της ταξικής πάλης.

που η ίδια η έννοια της διαπάλης αποκλείεται; Πώς θα μπορούσε να τροφοδοτηθεί ο επαναστατικός-ριζοσπαστικός της χαρακτήρας σε μια περίοδο υποβάθμισης της πολιτικής αντιπαράθεσης; Ποιος θα μπορούσε να γοητευτεί από ουτοπικά-μεσσιανικά κηρύγματα τη στιγμή που βιώνει το παρόν του καλύτερα από ποτέ άλλοτε; Ποιος καλλιτέχνης θα μπορούσε να στραφεί με τέτοιο πάθος κατά του θεσμικού χαρακτήρα της τέχνης όταν οι μηχανισμοί της αγοράς έχουν αρχίσει έντονα να ευνοούν και τη θέση του ιδίου;

Σε ό,τι τώρα αφορά το «μη-εκπληρώσιμο» μέλλον της ιδεολογίας της πρωτοπορίας: Είναι σχεδόν αυταπόδεικτο πως τα δεδομένα στις αρχές του αιώνα που διανύουμε είναι εντελώς διάφορα από αυτά των αρχών του 20ου αιώνα, της εποχής δηλαδή που την ανέδειξε. Στο πλαίσιο της εξελιγμένης μεταβιομηχανικής κοινωνίας ο ηγεμονικός ρόλος της αστικής τάξης έχει αντικατασταθεί από μια τάξη τεχνοκρατών, ενώ παράλληλα έχουν αλλάξει και οι μέθοδοι επαναστατικοποίησης των παραγωγικών μέσων. Αν στην αυγή του ο αστικός πολιτισμός προέβαλε ως κυρίαρχη και ηγεμονική την ιδεολογία της αστικής κοινωνίας, στις σύγχρονες εξελιγμένες καπιταλιστικές κοινωνίες η άρχουσα τάξη χαρακτηρίζεται από αισθητική, λογική και ιδεολογική ανομοιογένεια. Απρόσωπα κέντρα οικονομικού ελέγχου ανενόχλητα χαράσσουν οικονομικές στρατηγικές, χωρίς να έχουν ανάγκη να επιβάλλουν το λόγο τους ή να προβάλλουν την ιδεολογία τους. Η ίδια, άλλωστε, η αστική τάξη εδώ και καιρό απεμπόλησε -και με την ακούσια βοήθεια των πρωτοποριακών κινημάτων, όπως εύκολα μπορεί να αποδειχτεί- κάποια πολιτιστικά ιδιώματα, που πλέον δεν εξυπηρετούσαν τις ανάγκες της. Άλλο είναι σήμερα το δομικό-θεσμικό πλαίσιο που καθοδηγεί τόσο την καλλιτεχνική δημιουργία, όσο και τον λόγο περί αυτής. Ο σύγχρονος θεωρητικός λόγος θέτει ζητήματα όπως η πολυπολιτισμικότητα, ενώ πολύς διάλογος γίνεται για τις σχέσεις κέντρου-περιφέρειας στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο είναι σαφές πως η ιστορική κατηγορία της πρωτοπορίας δεν μπορεί ούτε ως όρος να αποδοθεί σε ένα σύγχρονο πολιτιστικό φαινόμενο, ούτε ως ιδεολογία να υιοθετηθεί στη βάση της ρήξης με τις τωρινές πολιτιστικές ή πολιτικές δεσπόζουσες.[5]

Πρέπει να συνειδητοποιήσουμε πως, ακόμα και στην πιο αφηρημένη της μορφή, η μοντέρνα κουλτούρα ήταν συνειδητά επιθετική, θέτοντας τον εαυτό της εναντίον της κοινωνικής ευταξίας και διεκδικώντας την ελευθερία και αυτονομία της. Ο μοντέρνος καλλιτέχνης αναζητούσε την ταυτότητά του μέσα από την εναντίωση σε μια κοινωνία που δεν του πρόσφερε κανένα ρόλο που θα ήθελε να αποδεχτεί και που τον καθιστούσε οικονομικά και κοινωνικά απροστάτευτο και μετέωρο. Άλλωστε, δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός πως η αρχική έννοια του όρου πρωτοπορία εμπεριέχει τη διπολική διαδικασία της αισθητικής καινοτομίας και της κοινωνικής εξέγερσης· πήρε τη μορφή μιας αλλοτριωμένης ελίτ καλλιτεχνών και διανοουμένων που συνειδητά αποφάσισαν να ζουν στο περιθώριο της

5. Η Νίκη Λοϊζίδη αναφέρει σχετικά: «Το σύγχρονο κράτος επιχορηγεί τους καλλιτέχνες όχι γιατί είναι σίγουρο ότι αυτοί έχουν γίνει λιγότερο ενοχλητικοί και ακίνδυνοι, αλλά γιατί σήμερα, στην εποχή της παγκοσμιοποιημένης οικονομίας και αγοράς, των νέων τεχνολογιών της εικόνας και του λεγόμενου πολιτισμικού πλουραλισμού, οι διαρθρωτικές αλλαγές του συστήματος δε χρειάζεται να υποκινήσουν ούτε να υποκινηθούν από βίαιες επαναστάσεις [...] Όσο κι αν αυτό φαίνεται αντιφατικό ή οξύμωρο, η μεγάλη αυταπάτη της ηρωικής πρωτοπορίας έγκειται στο γεγονός ότι λειτούργησε ταυτόχρονα ως ορκισμένος εχθρός, αλλά και ως προπαγανδιστικός φορέας αυτών ακριβώς των μεγάλων και αναγκαίων αλλαγών που επέβαλε η βιομηχανική φάση του καπιταλιστικού συστήματος. Με αυτήν λοιπόν την έννοια, η συγκεκριμένη ρητορεία και δράση της εξέγερσης και της ανατροπής είναι ιστορικά τετελεσμένες και δεν είναι δυνατό να επαναληφθούν». Ν. Λοϊζίδη, *Απόγειο και Κρίση της Πρωτοποριακής Ιδεολογίας*, Αθήνα 1992. Στη δεύτερη ανατύπωση του βιβλίου χ.χ. (2003) προσετέθη από τη συγγραφέα ένα τελικό κεφάλαιο με τίτλο 'Το Μέλλον της Πρωτοπορίας ή ο Χώρος και ο Χρόνος στην Τραγωδία του Οιδίποδα'. Η παραπομπή προέρχεται από το συμπληρωματικό αυτό κεφάλαιο σ.140-141.

κοινωνίας. Αρκετό καιρό τώρα έχει γίνει προφανές πως το κοινωνικό περιθώριο έχει απολέσει τη δυναμική και τη γοητεία του και πως ο κριτικός δογματισμός της πρωτοπορίας έχει εξατμιστεί. Προκλήσεις, που κάποτε φάνταζαν ακραίες, έχουν εδώ και καιρό χάσει τη δύναμή τους να σοκάρουν. Ακόμα και οι πιο δύσκολες μορφές τέχνης έχουν γίνει εύκολα αφομοιώσιμες και οικείες. Άθελά της και εξαιτίας συνθηκών πέραν του ελέγχου της η πρωτοπορία έχει γίνει εμπορεύσιμο αγαθό, ενώ η ιδεολογία της χρησιμοποιείται από τη στρατηγική του μάρκετινγκ, έχοντας μετατραπεί σε δύναμη χειραγώγησης και καταστολής.

Θεωρώντας ως δεδομένο ότι η εναντιωματική διάθεση του μοντερνισμού στηριζόταν στην αντίθεση μεταξύ μιας κοινωνίας με ορθολογιστικές δομές, συντεχνιακές αξίες και τεχνοκρατικά ενδιαφέροντα και μιας μορφής πνευματικής συνείδησης που μόνον η θρησκεία ή η τέχνη μπορεί να προσφέρει, αυτό που το τέλος του μοντερνισμού πραγματικά σημαίνει είναι πως η σύγχρονη τέχνη δεν μπορεί πλέον να διατηρήσει και να υπερασπιστεί αυτή την αντίθεση. Η σταδιακή αντικατάσταση της ριζοσπαστικής συνείδησης από τις δυνάμεις του επαγγελματισμού, της γραφειοκρατίας και της εμπορευματοποίησης είχαν ως αποτέλεσμα η πρωτοπορία να χάσει τη δύναμη να εξεγείρεται και έτσι να καταστρατηγηθεί η επιρροή της. Η τέχνη πλέον δεν παρουσιάζει -ούτε καλείται να επιτελέσει- κάποια σημαίνουσα εναλλακτική πρόταση προς τις καθιερωμένες αξίες.[6] Σε αυτήν την νέα κατάσταση, η υποταγή στην καθεστηκυία τάξη, που κάποτε φάνταζε σαν αποστασία, τώρα μετατράπηκε σε αγαστή πράξη. Οι αρχέτυπες μορφές του καλλιτέχνη και του επιχειρηματία, που κάποτε ανταγωνίζονταν για να επιβάλουν τις απόψεις τους στην κοινωνία, έχουν τώρα δώσει τα χέρια, εγκαινιάζοντας και καθιερώνοντας μια κερδοφόρα συνεργασία που, βέβαια, απέχει πολύ από το να πραγματώνει το κοινωνικό όραμα του Γάλλου ουτοπικού σοσιαλιστή Saint-Simon.

Όπως σωστά έχει παρατηρηθεί, το ορατό πρόβλημα της σύγχρονης κοινωνίας δεν έγκειται στο ότι οι ατέλειες του γραφειοκρατικού μηχανισμού και της εμπορευματοποίησης έχουν αρχίσει να βαραίνουν πολύ περισσότερο από τις αρετές τους, αλλά στο ότι όλες οι παραδοσιακές ομάδες αντίστασης, συμπεριλαμβανομένης και αυτής των καλλιτεχνών, ενισχύουν τις ίδιες αξίες. Αναφέρει σχετικά η Suzi Gablik: «Όλες αυτές οι ενδείξεις και οι τάσεις προς τον κομφορμισμό και τη συγκατάβαση επικυρώνουν τη θέση πως η πρωτοπορία -όπως και όλοι οι μηχανισμοί διαμαρτυρίας και αντίστασης- έχουν γίνει απαρχαιωμένες δυναμικές, ανίκανες να υποδυθούν ένα δεσπόζοντα ρόλο στη σύγχρονη κοινωνία. Όσο κι αν κάποιες σύνθετες, αντικρουόμενες τάσεις συνεχίζουν να εμφανίζονται στην καλλιτεχνική σκηνή, γεγονός παραμένει πως η κυρίαρχη τάση είναι η προσαρμογή στο σύστημα και η συνθηκολόγηση με τους φορείς ελέγχου. Η σύλληψη της τέχνης ως αντιθετικής δύναμης πλέον δεν υποστηρίζεται, καθώς η διάθεση της κριτικής, της διαφωνίας και της ρήξης έχει εν πολλοίς χάσει τα στηρίγματά της στις ηθικές αξίες του συλλογικού ασυνείδητου».[7]

Πρέπει εν τέλει να παραδεχτούμε πως η ιδεολογία της πρωτοπορίας όχι μόνο *δεν μπορεί*, αλλά και *δεν πρέπει* να επαναδραστηριοποιηθεί με στόχο την καθοδήγηση της ανατρεπτικής δράσης. Διότι αν κοιτάξουμε τα πράγματα αναδρομικά, μπορούμε να διαπιστώσουμε πως το σχέδιο της πρωτοποριακής επανάστασης ήταν εξαρχής καταδικασμένο

6. Η ουσιαστική κρίση στην τέχνη του όψιμου μοντερνισμού εντοπίζεται όχι στην απουσία κάποιων παραδεδομένων αντιλήψεων, νομιμοποιητικών αρχών και αξιολογικών κριτηρίων, αλλά στην απουσία οράματος. Η κατηγορία του 'νέου' αποδυναμώθηκε όχι επειδή έφτασε τα όριά του, αλλά διότι, δεχόμενη τις πιέσεις του μεταβιομηχανικού-πολυεθνικού καπιταλισμού, έχασε κάθε άλλο λειτουργικό χαρακτήρα και έγινε απλώς ένα εμπορεύσιμο είδος.

7. S. Gablik, *Has Modernism Failed?* New York & London 1984, σ.70.

σε αποτυχία. Ο ηρωισμός, η μαχητικότητα, η επαναστατική ρητορική -και πολλές φορές δράση- των καλλιτεχνών της πρωτοπορίας δεν θα μπορούσε ποτέ να αντιπαρέλθει και να εξισορροπήσει τις δομικές αντιφάσεις που ενυπάρχουν στην ιδεολογική της αφετηρία, στην πνευματική της αυθαιρεσία και στην ουτοπική της διάσταση. Καθένα από τα πολυάριθμα μανιφέστα των ιστορικών πρωτοποριακών κινημάτων, όπως και η δράση των τελευταίων, φανερώνει μια έλλειψη συνάφειας μεταξύ στόχων και μέσων για την επίτευξή τους. Η ιδεολογία της πρωτοπορίας παραμένει, κατά την άποψή μου, μια γοητευτική στιγμή της Ιστορίας του Ευρωπαϊκού Πολιτισμού, αλλά σε καμία περίπτωση μια ιδεολογία που θα μπορούσε σήμερα να κατευθύνει αποτελεσματικά τις δυνάμεις κοινωνικής ανατροπής.

Οι αναλύσεις που αφιέρωσαν στην πολιτιστική βιομηχανία οι εκπρόσωποι της Σχολής της Φρανκφούρτης και αργότερα η Νέα Αριστερή Κριτική είναι ιδιαίτερα διδακτικές, καθώς καταδεικνύουν με ακρίβεια τον τρόπο με τον οποίο οι μηχανισμοί της αγοράς αποκτούν ολοκληρωτικό χαρακτήρα, καθορίζοντας όχι μόνο κοινωνικές διαθέσεις και συμπεριφορές, αλλά επιπλέον ατομικές ανάγκες και φιλοδοξίες. Η μετάβαση από τον ακραίο ατομικισμό στο γραφειοκρατικό κομφορμισμό επιτεύχθηκε σταδιακά από ένα σύστημα οικονομικών ανταμοιβών. Η παραγωγή για κέρδος (αδιάφορο αν αφορά την τέχνη ή άλλα καταναλωτικά αγαθά) αποτελεί ένα βασικό θεσμό της μεταβιομηχανικής κοινωνίας· επιπλέον έχει εσωτερικευθεί και έχει δημιουργήσει ένα δίκτυο αναγκών που το άτομο τώρα καλείται να ικανοποιήσει.[8]

Η έλλειψη ηθικού υπόβαθρου στην καλλιτεχνική δημιουργία αποτελεί ένα ουσιαστικό σύνδρομο στην περάτωση της ιστορίας του μοντερνισμού. Παγιδευμένοι σε μια κατάσταση που μοιάζει μη αναστρέψιμη, οι καλλιτέχνες όλο και περισσότερο εξαρτώνται από τον πολύπλοκο γραφειοκρατικό μηχανισμό, ο οποίος οργανώνει και διαχειρίζεται τη διακίνηση και κατανάλωση της τέχνης.[9] Ο μηχανισμός αυτός βεβαίως είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τις ανάγκες και τις φιλοδοξίες των καλλιτεχνών αυτών που δήθεν καλείται να υπηρετήσει· ενθαρρύνει την προσαρμογή και την παράδοση στις κυρίαρχες αξίες της κοινωνίας και κατ' αυτόν τον τρόπο διαβρώνει την ίδια τη βάση της καλλιτεχνικής αλλοτρίωσης.

Συνοψίζοντας τα όσα μέχρι τώρα έχω υποστηρίξει θα έλεγα πως, κατά την ηρωική περίοδο του μοντερνισμού, η αντιθετική δύναμη της καλλιτεχνικής κοινότητας ήταν ενσωματωμένη σε μια μικρή, συνειδητή ελίτ καλλιτεχνών, γνωστή ως πρωτοπορία, και στη διαρκή και μόνιμη πρόκλησή της προς τις καθιερωμένες αξίες. Γενικότερα, το να είναι κανείς καλλιτέχνης προϋπέθετε μια κάποια ανεξαρτησία πνεύματος και τη μη-προσαρμογή στο θεσμοθετημένο σύστημα αξιών, ακόμα και με το κόστος της προσωπικής θυσίας. Όμως, η εποχή του ηρωικού μοντερνισμού έχει παρέλθει ανεπιστρεπτί και έκτοτε βιώνουμε τη σταδιακή υποχώρηση της διάθεσης του καλλιτέχνη να στέκει ακλόνητος στις πεποιθήσεις του, εν ανάγκη στο περιθώριο της κοινωνίας. Πλέον, τα άτομα δε φαίνεται να διαθέτουν

8. Για μια εμβριθή ανάλυση των εξελίξεων που περιγράφουμε βλ. τη μελέτη του H. Marcuse, *Ο Μονοδιάστατος Άνθρωπος*, μτφρ. Μ. Λυκούδη, Αθήνα 1971.

9. Ο συντηρητικός Αμερικάνος κοινωνιολόγος Peter Berger σε μια από τις αποφθεγματικές ρήσεις που αρεσκόταν να διατυπώνει, είχε υποστηρίξει πως «η μοντέρνα συνείδηση σηματοδοτεί το πέρασμα από τη *μοίρα* στην *επιλογή*». Εμείς, κατ' αναλογία, θα συμπληρώναμε πως η μεταμοντέρνα συνείδηση σηματοδοτεί το πέρασμα από την *επιλογή* στην *παραδοχή*. Στην όψιμη μοντέρνα κουλτούρα φαίνεται πως χάνεται η έννοια της επιλογής, καθώς εξαφανίζονται και απονομιμοποιούνται τα κριτήρια που μπορούν να υποστηρίξουν μια τέτοια διαδικασία. Έχοντας υποβαθμιστεί κάθε κριτήριο αξιολόγησης σε ένα κόσμο απ' όπου απουσιάζει ένα κραταιό σύστημα ηθικών κανόνων, η μόνη αξία που όχι απλά διατηρείται, αλλά και εκλαμβάνεται ως μοναδική και απόλυτη είναι η χρηματιστηριακή αξία.

τη δύναμη να αντιστέκονται, εφόσον τα οφέλη από την προσαρμογή είναι ικανοποιητικά. Εξάλλου, πιο το νόημα της αλλαγής όταν ο καθένας είναι ικανοποιημένος από τις ανταμοιβές που του προσφέρει το σύστημα; Η αφθονία υπήρξε ο μεγάλος εφησυχαστής της κοινωνίας. Ωστόσο, η αποδοχή της έμφασης που δίνει η σύγχρονη κοινωνία στην επίτευξη της οικονομικής μεγιστοποίησης έχει προκαλέσει μια κρίση στους καλλιτέχνες, διαστρεβλώνοντας τα κριτήρια με τα οποία αξιολογούν την τέχνη και μεταβάλλοντας τα δημιουργικά τους κίνητρα. Πώς λοιπόν, είναι δυνατόν για τους καλλιτέχνες που ζουν σε ένα περιβάλλον επικεντρωμένο στην παραγωγή, στην κατανάλωση και στην κοινωνική καταξίωση μέσω της επαγγελματικής επιτυχίας, να ξαναγίνουν ανεξάρτητες προσωπικότητες και να ασκούν την επιρροή τους στην κοινωνία; Οι μελλοντικές προοπτικές της τέχνης εξαρτώνται από τον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες καθορίζουν και διαχειρίζονται τις ανάγκες και τις φιλοδοξίες τους. Ποιες λοιπόν είναι οι προοπτικές μιας ριζοσπαστικής-ανατρεπτικής αισθητικής αντίληψης στη σύγχρονη, παγκοσμιοποιημένη κοινωνία;

Προφανώς, δεν διαθέτω καμιά ασφαλή και οριστική απάντηση στο ερώτημα που έθεσα. Δε θα πέσω στην παγίδα να κάνω προβλέψεις για το μέλλον και αδυνατώ, στην παρούσα φάση, να παρουσιάσω συγκεκριμένες προτάσεις· με την ολοκλήρωση της ανακοίνωσης πρόθεσή μου δεν είναι να δώσω λύσεις, αλλά να καταγράψω τις πραγματικές διαστάσεις μιας προβληματικής κατάστασης και να οριοθετήσω το πλαίσιο, μέσα στο οποίο πρέπει να κινηθεί ο κλάδος της θεωρίας της τέχνης, αν θέλει να παρέμβει άμεσα και δυναμικά στην ιστορική εξέλιξη και να μεταβάλει την κατά τα άλλα ανενεργό και αδρανή δυναμική της πολιτιστικής ζωής. Ένα απαραίτητο πρώτο βήμα προς αυτήν την κατεύθυνση είναι η καταγραφή της κατάστασης των τεχνών και των κυρίαρχων αισθητικών αντιλήψεων στη σύγχρονη εποχή.

Τι τελικά είναι αυτό που έρχεται να αντικαταστήσει την έντονα ιδεολογική βάση του μοντερνισμού; Ποιες ανάγκες καλύπτουν οι εν πολλοίς ανώδυνες-διακοσμητικές καλλιτεχνικές μορφές που κατακλύζουν τις αίθουσες τέχνης; Τι σημαίνει αυτή η νοσταλγία για το παρελθόν που παρατηρείται στις μέρες μας; Πώς πρέπει να αξιολογήσουμε τη φρενήρη αναζήτηση παραδόσεων και την αύξουσα γοητεία που ασκούν οι προ-μοντέρνοι, αρχαϊκοί ή πρωτόγονοι πολιτισμοί; Αποτελούν τάσεις κατευθυνόμενες αποκλειστικά από τους διάφορους πολιτιστικούς θεσμούς, ενταγμένες σε μια προσπάθεια των τελευταίων να μεγιστοποιήσουν τις απολαβές τους, απόλυτα συμβατές με το υπάρχον status quo; Είναι, δηλαδή, μια διαδικασία απολύτως αρμονικά ενταγμένη στους μηχανισμούς της πολιτιστικής βιομηχανίας, που ενδυναμώνει τη λογική της και που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η επιτομή της καταφατικής κουλτούρας; Ή μήπως, επιπλέον, εκφράζει και μια ειλικρινή και νόμιμη δυσαρέσκεια προς τη φύση της μοντερνικότητας και προς την άκριτη πίστη στον αέναο εκμοντερνισμό, όπως κάποιοι θεωρητικοί υποστηρίζουν; Και εάν πράγματι αυτό συμβαίνει, ανταποκρίνεται σε μια κατάκτηση των τελευταίων δεκαετιών του 20ου αιώνα που να δικαιολογεί και το χαρακτηρισμό της περιόδου ως μεταμοντέρνας; Ή μπορούμε να διαγνώσουμε την ίδια δυναμική ως ενεργή και ενσωματωμένη στις δυνάμεις του μοντερνισμού και να διαπιστώσουμε την κατεξοχήν έκφρασή της στη δράση των πρωτοποριακών κινημάτων; Τελικά, τι νόημα έχει και ποιων τα συμφέροντα εξυπηρετούνται, όταν βαφτίζονται οι «αντι-μοντέρνες» τάσεις ως «μεταμοντέρνες»;

Σε ό,τι αφορά τις σύγχρονες, πολιτιστικές, πολιτικές επιλογές, η πιο έντονη αντίθεση καταγράφεται μεταξύ αφενός των αισθητικών αντιλήψεων που, προσεγγίζοντας κριτικά την παράδοση του μοντερνισμού, αντιστέκονται στο κυρίαρχο πολιτιστικό και αναπτυξιακό μοντέλο και αφετέρου αυτών που συλλήβδην και άκριτα καταδικάζουν το

μοντερνισμό για να υποστηρίξουν πανηγυρικά το υπάρχον καθεστώς. Και για να το θέσω με πιο αφαιρετικούς και τρέχοντες όρους: μεταξύ του *μεταμοντερνισμού της αντίστασης* και του *μεταμοντερνισμού της αντίδρασης*. Ο τελευταίος είναι αρκετά πιο γνωστός και διαδεδομένος· αν και όχι απαραίτητα ομοιογενής, οι διάφορες τάσεις του συγκλίνουν στην αποκήρυξη του μοντερνισμού. Η προγραμματική του αυτή λειτουργία είναι στρατηγικής σημασίας: Σύμφωνα με την πειστική ανάλυση του Jürgen Habermas,[10] αυτού του είδους η (νεο-συντηρητική) αντίληψη απομονώνει τεχνηέντως τις πολιτιστικές εκδηλώσεις από το σύνολο των κοινωνικών δραστηριοτήτων, ώστε να μπορεί να κατηγορεί τις πρακτικές του μοντερνισμού για τα δεινά της μοντερνικότητας. Έτσι, στο όνομα του μοντερνισμού, κάθε μορφή ριζοσπαστικής κουλτούρας καταδικάζεται, το οικονομικό και πολιτικό status quo ενισχύεται, και μια κατεξοχήν «καταφατική» κουλτούρα, εντέλει, προτείνεται. Κατ' επέκταση, ο πολιτιστικός χώρος διαμορφώνεται σε μια δύναμη κοινωνικού ελέγχου, μια ανώδυνη διασκέδαση-διέξοδος από ένα τεχνοκρατικό περιβάλλον, μια αντιδραστική επιστροφή σε «αλήθειες» και αξίες της παράδοσης (σε ό,τι αφορά την τέχνη, τη θρησκεία, την οικογένεια κ.λπ.).

Στον αντίποδα αυτής της τάσης βρίσκονται αισθητικές αντιλήψεις και πρακτικές που, στην παράδοση της εναντιωματικής-ριζοσπαστικής κουλτούρας, εξακολουθούν να αυτοπροσλαμβάνονται ως μια κατ' ανάγκη αρνητική κατηγορία, που αρέσκονται σε μια κριτική στάση προς το περιβάλλον τους, που θέλουν να αντιμετωπίζουν τον αισθητικό χώρο ως μια ρωγμή ενός, κατά τα άλλα, εργαλειακού-τεχνοκρατικού κόσμου. Το πρόβλημα είναι πως αυτός ο χώρος διαρκώς συρρικνώνεται, καθώς οι εδραιωμένοι κατασταλτικοί μηχανισμοί, όχι απλώς ασκούν πιέσεις υπέρ της προσαρμογής και της συμμόρφωσης, αλλά επιπλέον, ακολουθώντας τα διδάγματα της αποδομιστικής, μετα-στρουκτουραλιστικής θεωρίας, τείνουν να καταστήσουν την ίδια την έννοια της κριτικής ως μια παρωχημένη και ψευδαισθησιακή κατηγορία. Κάθε πολιτιστική στρατηγική, που θέλει να υποδυθεί έναν ριζοσπαστικό-ανατρεπτικό ρόλο, οφείλει να γνωρίζει τα περιθώρια δράσης της, τα οποία στην παρούσα κατάσταση φαίνονται μάλλον περιορισμένα. Υπό αυτές τις αντίξοες συνθήκες -σε μια εποχή που ο πολιτισμός βάλλεται από ποικίλες αντιδραστικές αντιλήψεις-, ένα πράγμα μοιάζει σίγουρο: Οι αντιστασιακές αισθητικές αντιλήψεις και πρακτικές πρέπει να ενισχύονται και να θεωρούνται επιβεβλημένες.

Σε μια προσπάθεια αποκατάστασης του κριτικού-εναντιωματικού χαρακτήρα της καλλιτεχνικής πράξης, εξίσου απαραίτητη προϋπόθεση είναι και η βαθιά γνώση των πολιτικοοικονομικών συνθηκών που ορίζουν τη σύγχρονη πραγματικότητα, μέσα στην οποία οι πολιτιστικές θεωρίες και πρακτικές καλούνται να δράσουν. Το ερώτημα, λοιπόν, που τίθεται είναι το εξής: Σε τι ακριβώς αναφέρεται και τι συνιστά η έννοια της παγκοσμιοποιημένης οικονομίας και κοινωνίας; Στο βαθμό που θεωρούμε τον τομέα του πολιτισμού αναπόσπαστο κομμάτι των κοινωνικών δραστηριοτήτων, άμεσα εξαρτώμενο από τις ιστορικές δυναμικές και την περιρρέουσα κοινωνική πραγματικότητα, αυτομάτως καθίσταται μεθοδολογικά αδιανόητη κάθε προσπάθεια καταγραφής και οριοθέτησης του πλαισίου ύπαρξης μιας ριζοσπαστικής πολιτιστικής τάσης, αν αυτή δε στηρίζεται στην εξαντλητική μελέτη και κατανόηση των κοινωνικών (πολιτικών και κυρίως οικονομικών) συνθηκών που διαμορφώνουν τις κυρίαρχες ιστορικές δυναμικές. Είναι, δηλαδή, θέμα καθαρά στρατηγικής: Δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε την τακτική της μαχητικής δράσης, αν δεν γνωρίζουμε τη φύση και τις δυνατότητες του αντιπάλου.

10. Βλ. J. Habermas, 'Die Moderne: Ein unvollendetes Projekt', *Die Zeit*, τ.39, Σεπτέμβριος 1980. Του ιδίου, 'Modernity versus Postmodernity', μτφρ. S. Ben-Habib, *New German Critique*, τ.22, Χειμώνας 1981, σ.3-14.

Στον αντίποδα της ίδιας λογικής, άλλωστε, εντάσσεται η αξιολόγηση και αποτίμηση των «συμμαχικών» δυνάμεων που εκπροσωπείται από τη χορεία των διαφόρων μικρών αντιστασιακών πυρήνων. Η «πολιτική μικρής κλίμακας» είναι φαινόμενο χαρακτηριστικό του όψιμου-πολυεθνικού σταδίου του καπιταλισμού, με την οποία είμαστε πλέον ιδιαίτερα εξοικειωμένοι: Η φεμινιστική κριτική, το παγκόσμιο οικολογικό κίνημα, οι πολλαπλές, οργανωμένες επιθέσεις εναντίον του «ευρωκεντρισμού» και του «λογοκεντρισμού», αντιρατσιστικές οργανώσεις, ποικίλες ομάδες για την υπεράσπιση μειονοτικών εκφράσεων, ομάδες αντιεξουσιαστών, ακτιβιστές και ούτω καθεξής, αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα των «νέων κοινωνικών κινημάτων», τα οποία ευδοκιμούν στα χαλάσματα των μεγάλων ουτοπιών που καλλιεργούσε το βιομηχανικό στάδιο του καπιταλισμού και διαρκώς αυξάνουν τη δυναμική τους βάση.[11] Έστω κι αν αυτά δεν διαθέτουν έναν σαφή πολιτικό προσανατολισμό, η ευαισθησία που τα χαρακτηρίζει και η, σε κάθε περίπτωση, ριζοσπαστική τους διάθεση αποτελούν ιδιότητες που δεν πρέπει να περάσουν απαρατήρητες και να μείνουν ανεκμετάλλευτες.

Παράλληλα, ο σχεδιασμός ανάληψης μιας μαχητικής στάσης πρέπει να στηρίζεται στην ιστορική εμπειρία της δράσης ανάλογων κινημάτων· συγκεκριμένα, θεωρώ ιδιαιτέρως διδακτικές τις ιστορικές διακυμάνσεις και την εξελικτική πορεία της πρωτοποριακής ιδέας. Όπως υποστήριξα και προηγουμένως, η πρωτοποριακή ιδεολογία και η δράση των πρωτοποριακών κινημάτων μπορεί και πρέπει να αποτελεί πηγή έμπνευσης -όχι βέβαια πρότυπο μίμησης- για τις αισθητικές αντιλήψεις που αποσκοπούν στην κοινωνική ανατροπή. Διότι η παράδοση της πρωτοποριακής μαχητικής δράσης, απαλλαγμένη από τα ουτοπικά της οράματα και τις κανονιστικές της αξιώσεις, μας αφήνει μια πολύτιμη κληρονομιά από καλλιτεχνικές μορφές, πρακτικές και στρατηγικές που μπορούν να εμπνεύσουν και να καθοδηγήσουν τις σύγχρονες ριζοσπαστικές πολιτιστικές αναζητήσεις.[12]

Τόσο για πολιτικούς όσο και για αισθητικούς λόγους είναι σημαντικό να εκτιμήσουμε τη σημασία της ενότητας μεταξύ πολιτικής και καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, όπως και να αποτιμήσουμε τις αιτίες και τις συνέπειες της απώλειας αυτής της ενότητας. Η διαδικασία αυτή μπορεί να μας βοηθήσει να αποκαταστήσουμε μια νέα ενότητα πολιτικής και κουλτούρας, λειτουργική και κατάλληλη για τις ανάγκες της εποχής μας.[13] Από τη στιγμή

11. Αν στα «νέα κοινωνικά κινήματα» εντάξουμε και τις συμμαχίες κατά της παγκοσμιοποίησης και κατά του πολέμου, τότε δεν μπορούμε πλέον να μιλάμε για πολιτική μικρής κλίμακας. Οι συμμαχίες αυτές -ή αλλιώς τα fora, όπως έχουμε συνηθίσει να τα αποκαλούμε- διαθέτουν μαζικές οργανώσεις και κινητοποιούν συγκεντρώσεις διαμαρτυρίας εντυπωσιακές και αξιομνημόνευτες για τα μεταπολεμικά δεδομένα. Άλλωστε, για κάποιους πολιτικούς αναλυτές η μαζικότητα αυτών των κινημάτων αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της παγκοσμιοποιημένης οικονομίας και κοινωνίας.

12. Κάθε σύγχρονη πολιτισμική θεωρία δικαιούται να προβάλλει και να εξαίρει τον επαναστατικό και πολιτικά ριζοσπαστικό χαρακτήρα της πρωτοποριακής αντίδρασης. Το ζητούμενο, ωστόσο, είναι το εάν το συγκεκριμένο σχήμα μάχης της πρωτοπορίας, που υιοθέτησαν τα κινήματα των αρχών του αιώνα για να εκφράσουν την αντίθεσή τους στις ηθικές και πολιτισμικές αξίες του αστικού πολιτισμού και του πολιτικού φιλελευθερισμού, μπορεί εκ νέου να λειτουργήσει στη βάση μιας τέλειας αντιπαράθεσης και ρήξης με τις σύγχρονες πολιτικές και πολιτιστικές δεσπόζουσες. Σε καμία περίπτωση δεν αμφισβητώ την ειλικρίνεια του επαναστατικού οράματος και της μαχητικής διάθεσης αυτών των κινημάτων. Όμως, θεωρώ προβληματική την επιλογή η αντιπαράθεση με τη σημερινή πολιτισμική και κοινωνική καθεστηκυία τάξη να γίνεται στο όνομα και με τη στρατηγική δράσης της πρωτοπορίας: Δεν είναι μόνον οι σύγχρονες κοινωνικές δομές εντελώς διάφορες από αυτές των αρχών του 20ου αιώνα, οι οποίες οδήγησαν στο απόγειό της την πρωτοποριακή ιδεολογία· είναι και η σύγχυση που περιβάλλει τον όρο, καθιστώντας αμφιλεγόμενο το ανατρεπτικό του περιεχόμενο, μα κυρίως η ιστορική εμπειρία που δεν μπορεί να παραβλέπει την ουτοπική διάσταση της πρωτοποριακής εξέγερσης.

13. Ο Andreas Huyssen το θέτει ως εξής: «Είναι καιρός να εγκαταλείψουμε την αδιέξοδη διχοτόμηση μεταξύ των αισθητικών και πολιτικών αντιλήψεων, η οποία για αρκετό καιρό επικρατούσε στις κυρίαρχες

που δεν μπορούμε πλέον να μοιραστούμε την απόλυτη πίστη των ιστορικών πρωτοποριακών κινημάτων πως η τέχνη μπορεί να παίξει έναν πρωταγωνιστικό ρόλο στην αλλαγή της κοινωνίας, κάθε προσπάθεια επαναδραστηριοποίησης της πρωτοποριακής ιδεολογίας στις μέρες μας είναι ανώφελη.[14] Το ζητούμενο είναι να σταθούμε στην εμμονή και την προσπάθεια της πρωτοπορίας να μεταμορφώσει την καθημερινότητα και με αυτήν την εμπειρία να αναπτύξουμε στρατηγικές για τη σύγχρονη πολιτιστική ανάπλαση -έχοντας πάντα βαθύτατη την επίγνωση ότι οι κοινωνικές επαναστάσεις γίνονται στη βάση και όχι στο εποικοδόμημα.

Τα λάθη, οι κακοτοπιές, ο ελιτίστικος ερμητισμός, ο ακραίος μηδενισμός και ο, εντέλει, απόλυτα ουτοπικός και αποπροσανατολιστικός χαρακτήρας του πρωτοποριακού προγράμματος πρέπει να αξιολογηθούν καταλλήλως, ώστε να μην επαναληφθούν. Μια κριτική μελέτη της πρωτοπορίας πρέπει να στοχεύει όχι μόνο στην αποκατάσταση των πραγματικών διαστάσεων του φαινομένου, αλλά και στην κατάδειξη των εγγενών της αδυναμιών και της προβληματικής της φύσης. Πρέπει, μάλλον, να παραδεχτούμε πως η έννοια στην οποία αναφέρομαι ανέκαθεν αποτελούσε ένα επικίνδυνο πυροτέχνημα στα χέρια 'ρομαντικών' αγωνιστών, χυδαίων σφετεριστών, ανίκανων θεωρητικών ή ικανότατων δημαγωγών· και πρέπει να στεκόμαστε καχύποπτοι απέναντι στο γεγονός ότι -παρά τη συντελεσμένη και μη αναστρέψιμη έκπτωση και αποδυνάμωση της πρωτοποριακής ιδεολογίας- κάποιες ουτοπικές της ελπίδες είναι ακριβώς αυτές που διατηρούνται -έστω και με στρεβλή μορφή- σ' αυτό το κοινωνικοπολιτικό μόρφωμα που τις εκμεταλλεύεται και που κατ' ευφημισμό αποκαλείται *μαζική κουλτούρα*. Μια σύγχρονη ριζοσπαστική πολιτιστική θεωρία οφείλει να αναφέρεται και να καταγράφει τις αντιθέσεις και τα αδιέξοδα του τεχνολογικού, μεταβιομηχανικού, μαζικού πολιτισμού, και να μην αναλώνεται στην αποτίμηση των προϊόντων των διαφόρων δήθεν «νέο-πρωτοποριών», οι οποίες, άλλωστε, όπως σωστά έχει υποστηρίξει ο A. Huyssen, «στηρίζουν την πρωτοτυπία τους στην κοινωνική και αισθητική αμνησία».[15] Το ζητούμενο λοιπόν (τόσο πολιτικό, όσο και πολιτιστικό) είναι να διατηρηθεί η προσπάθεια (που άλλοτε είχαν αναλάβει τα κινήματα της πρωτοπορίας) να επαναστατικοποιηθούν οι συνειδήσεις που δεν έχουν πλήρως υποταχθεί στο σύστημα οργάνωσης των μηχανισμών της πολιτιστικής βιομηχανίας. Η αισθητική εμπειρία εξακολουθεί να αποτελεί ένα σημαντικό μέσο στην προσπάθεια μετασχηματισμού του τρόπου ζωής, χωρίς αυτό να σημαίνει πως ο καλλιτεχνικός τομέας αποτελεί το κατεξοχήν πεδίο διεξαγωγής ενός τέτοιου αγώνα.

Τέλος, σε ό,τι αφορά την καθεαυτό ιδεολογία της πρωτοπορίας, ας την αφήσουμε,

---

ερμηνευτικές τάσεις του μοντερνισμού, συμπεριλαμβανομένης της τάσης του μετα-στρουκτουραλισμού που ρέπει προς τον αισθητισμό. Το ζητούμενο είναι να μην εξολοθρεύσουμε τις δημιουργικές εντάσεις μεταξύ του πολιτικού και του αισθητικού, μεταξύ της ιστορίας και του κειμένου, μεταξύ της στράτευσης και της αποστολής της τέχνης. Αντιθέτως, πρέπει να οξύνουμε αυτές τις εντάσεις ή ακόμα και να τις ξαναανακαλύψουμε και να τις δραστηριοποιήσουμε τόσο στις τέχνες, όσο και στον κριτικό λόγο. Ασχέτως του πόσο οδυνηρά το βιώνει κανείς, το τοπίο του μεταμοντερνισμού μας περιβάλλει. Ταυτοχρόνως, περιορίζει και ανοίγει τους ορίζοντές μας. Αποτελεί το πρόβλημα, αλλά και την ελπίδα μας». A. Huyssen, 'Mapping the Postmodern', *New German Critique*, τ.33, Φθινόπωρο 1984, σ.52.

14. Σχεδόν κάθε σύγχρονη καλλιτεχνική δραστηριότητα στέκει αδιάφορη απέναντι σε κάθε κοινωνική έγνοια και υποχρέωση. Η αισιόδοξη πεποίθηση, που ξεκίνησε πριν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο για μια άμεση ανάμιξη των καλλιτεχνών στη διαμόρφωση των κοινωνιών τους (η κοινωνική θέση δηλαδή που διεκδίκησε για τον εαυτό της η πρωτοπορία), κατέληξε μετά τη διάψευσή της στην παραδοχή ότι η τέχνη δεν μπορεί να αλλάξει τον κόσμο. Στην εποχή του μεταμοντερνισμού, η ηρωική διάθεση και η 'υψηλή' τέχνη είναι εκτός μόδας. Είναι ακριβώς αυτή η απώλεια της ελπίδας που μεταμόρφωσε την πρωτοπορία από ένα ηθικό και ιδεολογικό σε ένα αισθητικό κίνημα.

15. A. Huyssen, 'The Hidden Dialectic ...', ό.π., σ.164.

επιτέλους, ήσυχη να αναπαύεται στο χώρο της ιστορίας -στο πάνθεον των ηρωικών-επαναστατικών ιδεολογιών-, όπου και δικαιωματικά ανήκει.

Dimitris Vassos

The 'unfulfilled' past and the 'unrealizable' future of avant-garde ideology. Towards a formulation of a radical aesthetics in a globalized world.

In an era characterized by manifest de-politicisation, generalised relativism and the consequent ideological retreat of radical thought, the domination of postmodern principles is on the rise in the sphere of cultural production, as well as in the more general interpretative orientations of humanities. This theoretical reorientation expresses itself in the turning towards pro- or anti-modern artistic pursuits and is founded on the debasement of consciousness and the spread of irrational thought. Also, it is directly related with the contestation of the philosophical theorizing proper to the Enlightenment and modernity. Having undermined the principles of rationalism and the value of scientific thought, it comes, in turn, to establish an agnosticism and disorientation that reinforces dangerous reasoning, the momentum of which sweeps along and circumvents established aesthetic values and defenceless ideologies. The ideology of the avant-garde has fallen victim to this essentially conservative retreat.

In this essay I seek to delimit the field within which aesthetic theory could develop at the present historical juncture. In particular, I argue that such a theory cannot aim to record or shape the future prospects of avant-garde ideology, since, as my analysis shows, the term avant-garde identifies a *purely historical phenomenon*, and therefore there is no sense in revitalizing its dynamics. Nevertheless, I argue that an engagement with avant-garde ideology and interpretation provides the basis for a radical-resisting aesthetic thought that is fit for the context of a globalized world.

Θέμις Βελένη

Συναισθησία: Εικαστική μεταγραφή ενός νευροβιολογικού φαινομένου[1]

«Μια ώρα δεν είναι απλά μια ώρα, είναι ένα δοχείο γεμάτο με ευωδιές, ήχους, σχέδια και ατμόσφαιρες. Αυτό που ονομάζουμε πραγματικότητα είναι μια σχέση μεταξύ των αισθήσεων αυτών και των αναμνήσεων που μας περιβάλλουν...» γράφει ο Προυστ στο «Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο». Κι αν για τους περισσότερους από εμάς ο εγκέφαλος επεξεργάζεται με έναν συγκεκριμένο τρόπο τα οπτικά, ακουστικά, απτικά, γευστικά ή οσφρητικά ερεθίσματα επιτρέποντας σε κάποιους πιο προικισμένους να εκφράζονται με μεταφορικό τρόπο περιγράφοντας τις αισθητικές τους εμπειρίες, για κάποιους άλλους, ελάχιστους, δεν υπάρχει επιλογή. Ο κόσμος που βιώνουν φαίνεται να βρίσκεται κάπου μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, αφού γι' αυτούς οι πέντε αισθήσεις συγχέονται και δημιουργούν ένα μυστηριώδες σύμπαν ακούσιων μεταφορών. Πρόκειται για άτομα που «πάσχουν» από συναισθησία.

Η συναισθησία αποτελεί νευροβιολογικό φαινόμενο που χαρακτηρίζεται από διαφοροποίηση στη λειτουργία της αισθητηριακής αντίληψης. Ένα ερέθισμα που ενεργοποιεί μια βασική αίσθηση μπορεί ταυτόχρονα και αυτόματα να προκαλέσει τον ερεθισμό μιας ή περισσότερων διαφορετικών αισθήσεων. Παραδείγματος χάριν, οι ήχοι ενός μουσικού οργάνου μπορεί να συνδεθούν στον εγκέφαλο ενός 'συναισθητικού' με συγκεκριμένα χρώματα, ή ακόμα συγκεκριμένες γεύσεις να προκαλούν ερεθίσματα στην αφή. Η ιδιότητα της συναισθησίας είναι προσθετική, δηλαδή επιτείνει τον τρόπο αντίληψης ενός ερεθίσματος ενεργοποιώντας ταυτόχρονα περισσότερες από μία αισθήσεις χωρίς να υπάρχει ενδεχόμενο αντικατάστασης μιας αίσθησης από μία άλλη. Από τον συνδυασμό των πέντε αισθήσεων ανά ζεύγη μπορεί να προκύψουν δέκα πιθανοί τύποι συναισθησίας, που αυξάνονται, αν ληφθεί υπόψη η σπάνια περίπτωση κατά την οποία εμπλέκεται και η κίνηση. Ωστόσο, κάποιες αισθήσεις εμφανίζονται συχνότερα στη δημιουργία αυτών των τύπων, όπως η όραση και η ακοή, ενώ άλλες είναι σπάνιες όπως η όσφρηση, η αφή και η γεύση.[2] Ο συνηθέστερος συνδυασμός της συναισθησίας είναι όρασης-ακοής, ενώ άλλοι, όπως αφής-γεύσης, μαρτυρούνται ελάχιστα. Επίσης, έχει συνήθως μία κατεύθυνση, δηλαδή η γεύση μπορεί να προκαλεί την ακοή, όχι όμως και το αντίστροφο. Ωστόσο, έχουν επισημανθεί ελάχιστες περιπτώσεις αμφίδρομης συναισθησίας, στις οποίες, όμως, η σύνδεση των δύο ή περισσότερων αισθήσεων δεν είναι της ίδιας δυναμικής για τις δύο κατευθύνσεις. Ακόμη, μπορεί το ίδιο ερέθισμα να αφορά μία μόνον αίσθηση προκαλώντας αντιδράσεις διαφορετικού χαρακτήρα, δηλαδή ένα χρώμα να συνδέεται αυτόματα με ένα σχήμα ή το αντίστροφο.[3]

Παρουσιάζεται στο 0.004 % του πληθυσμού, εκ των οποίων το μεγαλύτερο ποσοστό είναι γυναίκες. Τα συναισθητικά άτομα είναι κατά τα άλλα φυσιολογικά, ενώ συνήθως είναι ιδιαίτερα έξυπνα και με αυξημένη τη δυνατότητα της μνήμης. Παρά την υψηλή νοημοσύνη τους, ένα μικρό ποσοστό των ατόμων αυτών παρουσιάζουν μαθησιακές δυσλειτουρ-

1 Η παρούσα ανακοίνωση αποτελεί μικρό μόνο τμήμα μιας ευρύτερης έρευνας πάνω στο θέμα, στο πλαίσιο της υπό εκπόνησης διδακτορικής μου διατριβής, η οποία υποστηρίζεται από υποτροφία του Ι.Κ.Υ.

2 S. Baron-Cohen and J. Harrison (επιμ.), 'Synaesthesia: an Introduction', *Synaethesia. Classic and Contemporary Readings*, Oxford 1997, σ.3-14.

3 http://www.synesthesia.info/abstracts.html (Αναζήτηση: 11/4/2008)

γίες, όπως δυσλεξία ή δυσκολία στους μαθηματικούς υπολογισμούς, μειωμένη αίσθηση προσανατολισμού και αδυναμία διάκρισης μεταξύ αριστερής και δεξιάς κατεύθυνσης, ενώ σε σπάνιες περιπτώσεις η επαυξημένη αισθητηριακή εμπειρία μπορεί να δυσχεραίνει τη λογική επεξεργασία ενός θέματος.[4]

Η ιατρική γνωρίζει το φαινόμενο της συναισθησίας εδώ και τρεις περίπου αιώνες. Πρώτη αναφορά στο θέμα έγινε από τον Άγγλο οφθαλμίατρο John Thomas Woolhouse στις αρχές του 18ου αιώνα. Πριν από αυτό είχαν γίνει περιστασιακές αναφορές από τον Castel, που σημείωνε την περίπτωση ενός τυφλού με δυνατότητα χρωματικής αντίληψης μέσω της αφής, και τον John Locke το 1690, που κατέγραψε την περίπτωση ενός τυφλού που συνέδεε το κόκκινο χρώμα με τον ήχο της τρομπέτας.[5] Ωστόσο, στους επιστημονικούς κύκλους μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα επικρατούσε η αντίληψη ότι η συναισθησία αποτελούσε ανωμαλία του νευρικού συστήματος και η πλειονότητα των ερευνητών την απέρριπτε, θεωρώντας την είτε απάτη είτε παρενέργεια της χρήσης παραισθησιογόνων ουσιών, ή, στην καλύτερη περίπτωση, απλώς ένα αξιοπερίεργο φαινόμενο. Κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου δειλά και σε πειραματικό επίπεδο μόνον εξερευνούν τις επιδράσεις των χρωμάτων και εφαρμόζουν τη χρωμοθεραπεία.[6]

Η περίοδος μεταξύ 1890 και 1930 χαρακτηρίστηκε από έντονο ενδιαφέρον για το φαινόμενο της συναισθησίας, καθώς προσφερόταν για την ανάμειξη των αισθήσεων στο πεδίο της τέχνης, και προσείλκυσε το ενδιαφέρον της μουσικής, της λογοτεχνίας, της γλωσσολογίας, της φιλοσοφίας και της θεοσοφίας.[7] Δύο πραγματείες δημοσιεύτηκαν στο διάστημα αυτό με θέμα τη συναισθησία και με ιδιαίτερη έμφαση στη σχέση χρώματος-ακοής: *L' Audition coloré* του Suarez de Mendoza το 1890 και *Das Farbenhoeren und der synaesthetische Factor der Wahrnehmung* του Annelies Argelander το 1927.[8]

Ωστόσο, η διαφορετική χρήση του όρου καθιστούσε δυσχερή τη διάκριση του φαινόμενου με ιατρικούς όρους και την εξέτασή του σε νευρολογική βάση, ενώ επιπλέον η έρευνα παρακωλύθηκε λόγω μεθοδολογικής ανεπάρκειας στις τότε αναπτυσσόμενες επιστήμες της ψυχολογίας και της νευρολογίας. Όταν αργότερα το θέμα επανήλθε στην επιφάνεια, η εμφάνιση του *Συμπεριφορισμού* κατέστησε οποιαδήποτε εσωτερικής φύσης γνώση ταμπού και ανάξια για επιστημονική εξέταση, γεγονός που εξηγεί τη μείωση του ενδιαφέροντος για το φαινόμενο από το 1932 και έπειτα.[9] Ακόμη, το γεγονός ότι η συναισθησία βασίζεται στην προσωπική εμπειρία του κάθε ατόμου παρακώλυε τη μελέτη και την αναγνώριση της αντικειμενικότητάς της ως φαινόμενου. Τα τελευταία είκοσι χρόνια έγινε προσπάθεια απόδοσης ενός σαφούς ορισμού, ενώ ταυτόχρονα αναγνωρίστηκε μέσα από πειραματικές διαδικασίες ως γνήσια αισθητική εμπειρία, αναδεικνύοντάς την ως ένα σημαντικό εργαλείο για τη διερεύνηση της ανθρώπινης συνείδησης και της πραγματικότητας, καθώς και της σχέσης μεταξύ λογικής και συναισθήματος.[10]

Έτσι, το 1989 ο Richard E. Cytowic αναζωπύρωσε το ενδιαφέρον για τη μελέτη του θέματος κάνοντας διάκριση της «*καθαρής συναισθησίας*», όρος που αναφέρεται στη νευ-

4 R. E. Cytowic, 'Synaesthesia: Phenomenology and Neuropsychology-a Review of Current Knowledge', *Synaethesia. Classic and Contemporary Readings*, ό.π., σ.17-38.

5 J. E. Harrison and S. Baron-Cohen (επιμ.), 'Synaesthesia: an Introduction', ό.π., σ.3-14.

6 J. Gage, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, London 1999, σ.265-266.

7 M. Tillberg, *Coloured Universe and the Russian Avant-Garde. Matiushin on Colour Vision in Stalin' s Russia 1932*, Stockholm 2003, σ.145.

8 R. E. Cytowic, ό.π., σ.7-38.

9 M. Tillberg, ό.π., σ.145.

10 S. Baron-Cohen and J. E. Harrison (επιμ.), 'Synaesthesia: an Introduction', ό.π., σ.3-14.

ρολογική φύση του φαινομένου, από τις άλλες μορφές συσχετισμών των αισθητηριακών δεδομένων, όπως απαντούν στην τέχνη.[11] Το 1997 οι Βρετανοί ψυχολόγοι John Harrison και Simon Baron-Cohen καθιστούν σαφέστερη την ορολογία προσδιορίζοντας πέντε υποδιαιρέσεις. Η πρώτη κατηγορία αφορά τη συναισθησία που εμφανίζεται συνήθως από την παιδική ηλικία, διαφέρει από την φαντασία, είναι έντονη και ακούσια. Η δεύτερη και τρίτη κατηγορία αναφέρονται στη συναισθησία που προκαλείται αντίστοιχα από νευρολογικές δυσλειτουργίες ή ψυχοτρόπες ουσίες, ενώ η τέταρτη και πέμπτη χαρακτηρίζουν την λεγόμενη ψευδοσυναισθησία που προκύπτει ηθελημένα είτε ως προϊόν μεταφοράς είτε ως αποτέλεσμα συσχετισμού και αναλογιών.[12]

Η αναζήτηση σχέσεων και συναφειών μεταξύ των αισθήσεων αποτέλεσε κοινό τόπο στην τέχνη. Τα όρια μεταξύ της συναισθησίας ως νευρολογικό φαινόμενο και της μεταφορικής χρήσης της, όπου υπεισέρχεται η πρόθεση και η συνειδητότητα, είναι θολά. Στην τέχνη είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς αν όντως ο καλλιτέχνης βιώνει τη συναισθητική εμπειρία, αν διαθέτει απλώς μια οξεία αντίληψη και ευαισθησία ή αν αναζητά νέους τρόπους έκφρασης καταργώντας εκουσίως τα όρια ανάμεσα στις τέχνες.[13] Ωστόσο, το ενδιαφέρον από αισθητικής πλευράς είναι το γιατί και το πώς οι καλλιτέχνες, αληθινά συναισθητικοί ή όχι, διευρύνουν τα πεδία της αντίληψης στην τέχνη και αναδεικνύουν το φαινόμενο της συναισθησίας στην προσπάθειά τους να μοιραστούν το όραμά τους για τον κόσμο.

Μέσω της μεταφοράς και του συμβολισμού οι καλλιτέχνες έθεσαν συχνά σε δοκιμασία τα όρια της αντίληψης ήδη από τον 19ο αιώνα. Η μουσική προσέφερε πλήθος εναλλακτικών τρόπων ζωγραφικής. Συνθέτες και ζωγράφοι, ιδιαίτερα όσοι είχαν δεσμούς με το κίνημα του Συμβολισμού, προσπάθησαν να εφαρμόσουν στοιχεία μουσικής σύνθεσης και μορφολογίας στις εικαστικές τέχνες, ενώ άλλοι επιχείρησαν να προκαλούν με τα έργα τους την αίσθηση του ήχου ή να οπτικοποιούν τη μουσική, αντιμετωπίζοντας ταυτόχρονα τη συναισθησία ως το μέσο για να κατακτήσουν ένα ανώτερο συνειδησιακό επίπεδο. Στην προσπάθειά τους να ανακαλύψουν αναλογίες μεταξύ των τεχνών αφύπνισαν το ενδιαφέρον του πνευματικού και επιστημονικού χώρου για το φαινόμενο. Το 1849 ο Richard Wagner ήταν εκείνος που στην πραγματεία του με τίτλο «Το Έργο Τέχνης του Μέλλοντος» υποστήριζε την ιδέα του «*καθολικού έργου τέχνης*», στο οποίο θα συνενώνονταν η μουσική, η θεατρική πράξη, η ποίηση, το τραγούδι και οι εικαστικές τέχνες με στόχο την ανιδιοτελή και άμεση ανάδειξη της τελειότητας της ανθρώπινης φύσης. Η ιδέα του «*καθολικού έργου τέχνης*» αποτέλεσε το εφαλτήριο για ένα συναισθητικό ξέσπασμα στην τέχνη, που πήρε μεγάλες διαστάσεις στη Γαλλία ιδιαίτερα με τη θεωρία των «*αντιστοιχιών*» («*correspondences*») που ανέπτυξε ο Baudelaire.[14]

Στον 20ο αιώνα η τάση προς την αφαίρεση, που παρουσιάστηκε σχεδόν παράλληλα, αν και προερχόμενη από διαφορετικές πηγές, σε όλα τα μεγάλα ευρωπαϊκά κέντρα και την Αμερική, πήγαζε, εν μέρει, εκτός των άλλων και από το γεγονός ότι οι καλλιτέχνες είχαν ως πρότυπο τη μουσική και τις εξελίξεις στον τομέα αυτό.[15] Εκτός από τις αρχές της αρ-

11 R. E. Cytowic, *Synesthesia. A Union of the Senses*, MIT 2002, σ.12.
12 M. Tillberg, ό.π., σ.146.
13 R. E. Cytowic, *Synesthesia. A Union of the Senses*, ό.π., σ.6-7.
14 K. v. Maur, *The Sound of Painting. Music in Modern Art*, München 1999, σ.12.
15 J. Zilczer, 'Music for the Eyes: Abstract Painting and Light Art', *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900*, κατ. έκθ., Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 13 Φεβρουαρίου-22 Μαΐου 2005 & the Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 23 Ιουνίου- 11 Σεπτεμβρίου 2005, Thames & Hudson 2005, σ.25-86.

μονίας που προσπαθούσαν να προσαρμόσουν στη ζωγραφική και τις αντιστοιχίες μεταξύ χρώματος και ήχου, ένας άλλος παράγοντας ήταν αυτός που προσείλκυσε το ενδιαφέρον τους· η άυλη φύση της μουσικής και η σχέση της με την έννοια του χρόνου.

Η μουσική, ως άυλη και αόρατη, αποτελεί εγγενώς αφηρημένη μορφή τέχνης που αναπτύσσεται πέρα από τον χώρο και στον χρόνο, ιδιότητες που η ζωγραφική ανέκαθεν προσπαθούσε να κατακτήσει ξεπερνώντας την πιο περιγραφική και στατική της φύση. Επόμενο ήταν οι καλλιτέχνες που αναζητούσαν την ανανέωση των εικαστικών τους μέσων να προσπαθήσουν να εφαρμόσουν τις αρχές της μουσικής στη δική τους τέχνη. Η αποδόμηση του ενιαίου εικαστικού χώρου, ο κατακερματισμός του αντικειμένου, η αυτονομία του χρώματος, της γραμμής και της φόρμας, στοιχεία που αναπτύχθηκαν στα πλαίσια των κινημάτων του Μοντερνισμού, υποκινούνταν ως ένα βαθμό από την επιθυμία προσέγγισης και κατάκτησης της διάστασης του χρόνου. Η πληθώρα των αναφορών τους σε έννοιες όπως ρυθμός, δυναμική, ταχύτητα και σε μουσικούς όρους όπως διαφωνία, πολυφωνία, αντίστιξη αποκαλύπτει μια λεπτή σχέση μεταξύ αυτής της τάσης και του ενδιαφέροντός τους για τα μουσικά τεκταινόμενα.

Ο Kandinsky ήταν από τους προεξέχοντες της πρώτης γενιάς των πρωτοπόρων ζωγράφων που αφομοίωσε τις μουσικές αρχές και αναλογίες στην προσπάθειά του να επιτύχει τη ζωγραφική αφαίρεση. Ο ίδιος παρατηρεί ότι «τη στιγμή της καλλιτεχνικής επανάστασης όλες οι τέχνες τείνουν σε μια αναμεταξύ τους προσέγγιση, με βάση την κοινή τάση τους προς την αφαίρεση» και θεωρεί τη μουσική «πιο προχωρημένη τέχνη από τη σκοπιά αυτή, της οποίας το παράδειγμα πρέπει να ακολουθήσουν όλες οι υπόλοιπες τέχνες».[16] Με την παραπάνω πεποίθηση διαμόρφωσε μια αισθητική θεωρία, την οποία μέχρι το Δεκέμβριο του 1911, έτος δημοσίευσης της πραγματείας του «Για το Πνευματικό στην Τέχνη», είχε αποκρυσταλλώσει σε ένα επαναστατικό δόγμα βασισμένο στη συναισθητική δημιουργία. Ο ζωγράφος γράφει: «Το χρώμα είναι το πλήκτρο. Το μάτι είναι το σφυρί. Η ψυχή είναι το πιάνο με τις πολλές χορδές. Ο καλλιτέχνης είναι το χέρι που κάνει μέσω εκείνου ή του άλλου πλήκτρου την ανθρώπινη ψυχή να δονηθεί επωφελώς».[17] Η προδιάθεση του ζωγράφου στη συναισθητική εμπειρία και η προσωπική εξοικείωση με τη μουσική -έπαιζε βιολί- κατηύθυνε το ενδιαφέρον του προς τη σκοπιά της επαυξημένης αισθητηριακής αντίληψης και της αναζήτησης συναφειών μεταξύ των δύο τεχνών, με φυσικό επακόλουθο την ανάδειξη των εκφραστικών δυνατοτήτων του χρώματος και της φόρμας.

Έτσι, η σχέση μουσικής-ζωγραφικής δεν ήταν μόνο θεωρητική, αλλά πραγματικά υπαρκτή για τον Kandinsky σε τέτοιο βαθμό που την κατέστησε αφετηρία και θεμέλιο λίθο των καλλιτεχνικών του αναζητήσεων. Η ιδέα της ύπαρξης αναλογιών μεταξύ ήχων και χρωμάτων τον απασχολούσε και τον οδήγησε στη διατύπωση μιας θεωρίας αντιστοιχιών. Συσχέτιζε τα κύρια και τα συμπληρωματικά χρώματα με συγκεκριμένα όργανα: το κίτρινο με τον ήχο της τρομπέτας, το πορτοκαλί με τον ήχο της βιόλας ή μιας φωνής alto, το κόκκινο με τον ήχο της τούμπας, το μπλε με το βιολοντσέλο (όργανο που έπαιζε ο Kandinsky) και το πράσινο με τις «*κρατημένες στοχαστικές νότες του βιολιού*»[18]. Παρόλο που είχε αποδώσει ψυχολογικές αξίες στα χρώματα, δεν υπάρχουν στοιχεία που να μαρτυρούν την ύπαρξη ενός οργανωμένου χρωματικού συστήματος βάσει του οποίου ζωγράφιζε τους πίνακές του. Ο διάλογος μεταξύ χρωμάτων και γεωμετρικών σχημάτων στα έργα του αντανακλά τη φιλοσοφική θεώρηση της ζωγραφικής του. «Ο ήχος», έγραφε, «είναι η ψυχή

16 W. Kandinsky, *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*, Αθήνα 1981, σ.22.
17 Ό.π., σ.78.
18 Ό.π., σ.104-118.

της φόρμας...Φόρμα είναι η αντικειμενική έκφραση του εσωτερικού περιεχομένου».[19]

Ο Kandinsky, όντας ο ίδιος συναισθητικός, θεωρούσε ότι τα χρώματα, καθώς μπορούσε κανείς ταυτόχρονα να τα δει και να τα ακούσει, «άγγιζαν την ψυχή». Πίστευε ότι υπάρχει ένα είδος εσωτερικής ανταπόκρισης και επικοινωνίας μεταξύ του έργου τέχνης και του θεατή, την οποία ονόμαζε *'Klang'*, δηλαδή ήχο, αντήχηση. Η πεποίθησή του αυτή εκφράζεται ήδη σε ένα από τα πρώτα έργα του, μια ξυλογραφία με τίτλο *Η Τραγουδίστρια*. Εκτός από το θέμα, η μουσικότητα του έργου έγκειται και στη διακοσμητική χρήση της γραμμής που σχηματίζει κυματοειδείς πτυχώσεις παραπέμποντας στην κυματική μορφή του ήχου.[20]

Σταδιακά, και με αφετηρία την ανάγκη για την απελευθέρωση από την προσκολλημένη στα θέματα και το αντικείμενο ζωγραφική, ο Kandinsky αμφισβήτησε την παραδοσιακή έννοια της φόρμας και ήδη το 1908 εγκαινίασε μια ιδιαίτερα δημιουργική περίοδο, κατά την οποία το ζωγραφικό πείραμα συνδυάστηκε με τη θεωρητική αναζήτηση, έχοντας ως πρόθεση την υπέρβαση της παραδοσιακής αντίληψης για την πραγματικότητα και το έργο τέχνης.

Το 1911 ο Kandinsky, ο Franz Marc, ο Alexei von Jawlensky, η Marianne von Werefkin και η Gabriele Münter παρακολούθησαν ένα κοντσέρτο του Arnold Schönberg, όπου εκτελέστηκαν τα δύο κουαρτέτα εγχόρδων Op. 10 του 1907-08. Το δεύτερο κουαρτέτο εγχόρδων σηματοδότησε την αρχή της ατονικής μουσικής, ενώ, ταυτόχρονα, λειτούργησε σαν μια αποκάλυψη στους παρευρισκόμενους καλλιτέχνες, οι οποίοι αντιλήφθηκαν ότι η μουσική είχε προχωρήσει σε νεωτερισμούς και αλλαγές παρόμοιους με αυτούς που επιζητούσαν για τη ζωγραφική τους. Ο Kandinsky πρώτος απ' όλους αντιλήφθηκε τη δυναμική της νέας μουσικής γλώσσας, επισημαίνοντας ότι «η διαφωνία δεν ήταν τίποτα άλλο παρά μια συμφωνία που αργούσε να ακουστεί».[21] Η νέα δωδεκαφωνική μουσική προκάλεσε τη ρήξη με την καθιερωμένη αρμονία που βασιζόταν στην επτάτονη κλίμακα και το καλλιτεχνικό δόγμα του Kandinsky, όπως αποτυπώθηκε στο «Για το Πνευματικό στην Τέχνη», αποτέλεσε το ζωγραφικό παράλληλο της θεωρίας του συνθέτη. Η ατονική μουσική του Schönberg με τις ασυνήθιστες, για τους μαθημένους στους ήχους της παραδοσιακής αρμονίας ακροατές, συνηχήσεις αποτέλεσε για το ζωγράφο την αφετηρία μιας δημιουργικής απελευθέρωσης από τους παραδοσιακούς νόμους της φυσιοκρατικής αναπαράστασης.

Στη ζωγραφική του η πορεία του προς μια αφηρημένη ή μη παραστατική τέχνη με αφετηρία τα κεκτημένα της μουσικής αποτυπώνεται σε τρία στάδια. Στο τελευταίο κεφάλαιο του «Για το Πνευματικό στην Τέχνη» ο ζωγράφος διαχωρίζει τρεις διαφορετικές ζωγραφικές μεθόδους, τις οποίες είχε αρχίσει να καλλιεργεί ήδη από το 1909 και υπέβαλε σε διαρκή εξέλιξη τα χρόνια που ακολούθησαν.[22]

Το πρώτο στάδιο αποτελεί η σειρά *Impressions*, όπου το σύνολο της εξωτερικής πραγματικότητας αναπαρίσταται μέσω της άμεσης αίσθησης που αυτή προκαλεί στο ζωγράφο. Την επομένη του κοντσέρτου του Schönberg στο Μόναχο έδωσε τη ζωγραφική του απάντηση με τίτλο *Impression III* (εικ. 1). Το έργο μεταφέρει την εικόνα του πιάνου, των μουσικών και του κοινού, αποτυπωμένα ευκρινώς σε σχέδιο με μολύβι, μέσα σε ένα πλαίσιο από διαχεόμενες φόρμες και χρώματα.[23]

19 J. Zilczer, 'Music for the Eyes...' ό.π., σ.25-86.
20 H. Düchting, *Wassily Kandinsky 1866-1944. A Revolution in Painting*, Germany 1993, σ.17.
21 K. v. Maur, ό.π., σ.32.
22 W. Kandinsky, ό.π., σ.154.
23 Ό.π.

Το δεύτερο στάδιο αποτελεί η σειρά *Improvisations*, όπου ο ζωγράφος προσεγγίζει το αξίωμα της λεγόμενης *εσωτερικής αναγκαιότητας* και ως άμεσες εκφράσεις μιας 'εσωτερικής φύσης' πλησιάζουν περισσότερο τις συναισθητικές αναζητήσεις του (εικ.2). Η σειρά αυτή αποτέλεσε το πεδίο πειραματισμού του Kandinsky, όπου τα αναπαριστώμενα αντικείμενα γίνονται ολοένα και λιγότερο αναγνωρίσιμα και σταδιακά πλησιάζουν σε αφηρημένες εκφράσεις άυλου και πνευματικού περιεχομένου, σηματοδοτώντας τη μετάβαση σε μια ζωγραφική χωρίς θέμα.[24]

Το τρίτο στάδιο, η σειρά με τίτλο *Compositions* (εικ.3), χρονολογείται από το 1910 και αποτελεί την ολοκλήρωση της προηγούμενης σειράς, καθώς εδώ η δημιουργικότητα και η ελευθερία έκφρασης του ζωγράφου απογειώνεται.[25]

Ο Kandinsky επιχείρησε να εφαρμόσει τη νέα μουσική θεωρία του Schönberg εκτός από τη ζωγραφική και στο θέατρο. Το καλλιτεχνικό κίνημα του Γαλάζιου Καβαλάρη πραγματοποίησε τα πρώτα συναισθητικά πειράματα με τη σύμπραξη ζωγράφων, συνθετών, χορευτών και θεατρικών παραγωγών με στόχο την ενοποίηση των τεχνών κατά το πρότυπο του καθολικού έργου τέχνης του Wagner, την ελευθερία της έκφρασης και τον πνευματικό χαρακτήρα των δημιουργιών τους πάντα με αφετηρία την άπιαστη φύση της μουσικής. Ο Kandinsky θεωρούσε ότι όλες οι τέχνες βρισκόταν στο κατώφλι μιας πνευματικής ανανέωσης, η οποία συνίστατο στην προσέγγιση, μέσω της διαδικασίας της αφαίρεσης, της βαθύτερης ουσίας τους.[26]

Υποστήριζε ότι μέσω της αντιδιαστολής των διαφόρων μορφών τέχνης μπορεί να προκύψει ένα εύρος εκφραστικών δυνατοτήτων που θα εντατικοποιεί την συναισθητική εμπειρία του αποδέκτη μέσω της εναλλαγής συμφωνίας και αντίθεσης και θα αποφέρει ένα βαθύ εσωτερικό αντίκτυπο. Θεωρεί ότι χρώμα και ήχος έχουν κοινή αφετηρία την κίνηση και κοινό μέσο έκφρασης το αντικείμενο πάνω στο οποίο ασκείται η ώθηση.[27]

Στο Αλμανάκ του Γαλάζιου Καβαλάρη, όργανο και σύμβολο της ανανέωσης των τεχνών για τον Kandinsky και τον κύκλο του[28], δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το κείμενο του θεατρικού έργου του Kandinsky, Κίτρινος Ήχος.[29] Επρόκειτο για ένα συνολικό σκηνικό έργο που βασιζόταν στους πειραματισμούς του ζωγράφου μαζί με τον χορευτή Alexander Sakharoff και τον συνθέτη Thomas von Hartmann. Στόχος τους ήταν η ισότιμη συνεργασία εικόνας, κίνησης, μουσικής και φωτισμών. Θεωρεί ότι η επιθυμητή γόνιμη σύζευξη θα επιτευχθεί μόνον αν κάθε τέχνη τάσσεται στην αρχή της «*εσωτερικής αναγκαιότητας*» και δεν υποτάσσεται στα μέσα και τις μεθόδους των άλλων τεχνών. Η δημιουργία της δικής του εκδοχής του καθολικού έργου τέχνης απασχολεί σε επίπεδο καλλιτεχνικού πειραματισμού, αλλά και θεωρητικής υποστήριξης τον Kandinsky. Γράφει: «Κάθε τέχνη βυθίζεται στον εαυτό της και εξειδικεύεται κατά κάποιο τρόπο, ενώ ταυτόχρονα ανοίγει την πόρτα σε έναν καινούριο κόσμο: τον κόσμο της συνύπαρξης διαφορετικών τεχνών στο ίδιο έργο, τον κόσμο της μνημειακής τέχνης. Κι έτσι γίνεται εφικτή η σκηνική σύνθεση η οποία θα αποτελείται από τρία στοιχεία: την κίνηση της μουσικής, την κίνηση του χρώματος και την κίνηση του χορού, τα οποία θα χρησιμοποιούνται σε συνάρτηση με την εσωτερική ανα-

24 Ό.π.

25 Ό.π.

26 Β. Καντίνσκυ, 'Για τη Σκηνική Σύνθεση', *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930. Η Συλλογή Γ. Κωστάκη. Θεωρία-Κριτική*, Ά. Καφέτση (επιμ.), κατ. έκθ., 6 Δεκεμβρίου 1995-8 Απριλίου 1996, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου/ Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Αθήνα 1995, σ.60-63.

27 Β. Καντίνσκυ, 'Για τη Σκηνική Σύνθεση', ό.π., σ.60-63.

28 H. Düchting, ό.π., σ. 43.

29 Ό.π., σ. 42.

γκαιότητα στους πιο ποικίλους συνδυασμούς, σύμφωνα με την αρχή τόσο της αριθμητικής όσο και της πνευματικής πρόσθεσης, της 'συμφωνίας' ή της 'διαφωνίας', της 'αρμονίας' ή της 'δυσαρμονίας'».[30] Το θεατρικό έργο του Kandinsky *Violet*, για το οποίο είχε συνθέσει και μερικές απλές μελωδίες, καθώς και η σκηνική μεταφορά το 1928 στο θέατρο Friedrich του Dessau του έργου του Mussorgsky *Εικόνες από μια Έκθεση*, αποτελούν άλλες δύο προσπάθειες του ζωγράφου προς αυτήν την κατεύθυνση.[31]

Ένας άλλος καλλιτέχνης της ρωσικής πρωτοπορίας, ο Mikhail Vasilievich Matiushin, επιχείρησε να εφαρμόσει τη σχέση ήχου-εικόνας στο ζωγραφικό, θεωρητικό και εκπαιδευτικό του έργο. Ο Matiushin ανήκει στους καλλιτέχνες που επεξεργάστηκαν συστηματικά και ταυτόχρονα σε θεωρητικό και πειραματικό επίπεδο το ρόλο του χρώματος στη ζωγραφική σε σχέση με τη λειτουργία και τις δυνατότητες αντίληψης της ανθρώπινης όρασης.[32]

Ήταν ζωγράφος και ταυτόχρονα μουσικός και συνθέτης. Η μουσική του παιδεία ταυτόχρονα με την παρακολούθηση των διεθνών και τοπικών καλλιτεχνικών εξελίξεων τόσο στον τομέα της θεωρίας όσο και της πράξης, καθώς και η επιρροή της γυναίκας του, Elena Guro, η οποία διέθετε συναισθητικές ικανότητες, προσανατόλισαν τον Matiushin προς τη διατύπωση μιας χρωματικής θεωρίας και την παραγωγή ενός καλλιτεχνικού έργου που έδιναν ιδιαίτερη σημασία στη σχέση ήχου και χρώματος.[33] Η μεγάλη παραγωγική του δραστηριότητα ξεκινάει μετά το 1913 και την απώλεια της γυναίκας του, Guro, η οποία αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για το ζωγράφο τόσο όσο βρισκόταν εν ζωή όσο και μετά το θάνατό της. Από τα θεωρητικά κείμενα που δημοσιεύει αυτήν την εποχή προκύπτει ότι δίνει σταδιακά μεγαλύτερη έμφαση στη σύνθεση των διαφόρων μορφών τέχνης επικεντρώνοντας στα βασικά στοιχεία του ήχου, της φόρμας και του χρώματος. Το καλοκαίρι του 1913 οργανώνει το *Πρώτο Φουτουριστικό Πανρωσικό Συνέδριο*, το οποίο ολοκληρώνεται με τη δημιουργία της φουτουριστικής όπερας *Νίκη επί του Ήλιου*.[34]

Η όπερα παρουσιάστηκε στις 3 και στις 5 Δεκεμβρίου του 1913 στο θέατρο Luna-Park της Πετρούπολης και ήταν αποτέλεσμα της συνεργασίας του Matiushin, του Malevich και του Krutchonynk, οι οποίοι επεξεργάζονταν το έργο από το καλοκαίρι του ίδιου χρόνου. Ο Malevich είχε την ευθύνη του σχεδιασμού και κατασκευής των σκηνικών και κοστουμιών, ο Matiushin είχε αναλάβει τη σύνθεση της μουσικής και ο Krutchonynk τη συγγραφή του λιμπρέτου. Η σημασία του έργου έγκειται στην πρωτοπόρα και ανανεωτική προσπάθεια που έγινε σε όλους τους τομείς ενάντια στις υπάρχουσες θεατρικές συμβάσεις. Το λιμπρέτο ακολουθεί μια ποιητική πρόκλησης και αιφνιδιασμού, σύμφωνα με το πρότυπο της φουτουριστικής ποίησης του Marinetti, και συνάδει με το άλογο στοιχείο των σχεδίων για τα σκηνικά, που αποτελούν τα πρώτα σουπρεματιστικά έργα του Malevich. Σύμφωνα με τον ίδιο, η όπερα αποτέλεσε τη «*ληξιαρχική πράξη γέννησης*» του Σουπρεματισμού.[35] Η διάθεση για πειραματισμό και ανατροπές των ισχυουσών αισθητικών προκαταλήψεων διαπιστώνεται και από το γεγονός ότι ο Matiushin σχεδίασε με αφορμή την παράσταση ένα πειραματικό βιολί που προσομοίαζε μορφικά με τα σχέδια του Malevich, όχι μόνο με στόχο τον πειραματικό ήχο αλλά και τη σύμπτωση και ταυτόχρονη ανατροπή σε όλα τα

30 Β. Καντίνσκυ, 'Για τη Σκηνική Σύνθεση', ό.π., σ.60-63.
31 H. Düchting, ό.π., σ. 73.
32 M. Tillberg, ό.π., σ.39-131.
33 Ό.π., σ. 135-165.
34 Ό.π., σ. 44-45.
35 Κ. Γκραίη, *Η Ρωσική Πρωτοπορία. Προεπαναστατική και Επαναστατική Τέχνη στη Ρωσία, 1863-1922*, Αθήνα 1987, σ. 187.

εκφραστικά μέσα σε αισθητικό επίπεδο.[36]

Εκτός από το γεγονός ότι το έργο προσέφερε τη δυνατότητα για καινοτομίες σε κάθε τομέα και, ταυτόχρονα, τη σύζευξη των νέων αυτών τάσεων του εκάστοτε εκφραστικού μέσου, η όπερα αυτή διαμόρφωσε μια νέα πραγματικότητα για το είδος, όπου μουσική, ποίηση και ζωγραφική επιστρατεύονται για να αποποιηθούν τον συνηθισμένο και συμβατικό τους ρόλο. Η επινόηση λεκτικών ήχων, ονοματοποιητικής γλώσσας, η αιφνιδιαστική και άκριτη χρήση προσβολών, οι θόρυβοι, οι διαφωνίες και ασυνέχειες στη μουσική σύνθεση, τα αφαιρετικά σκηνικά συνθέτουν ένα καλλιτεχνικό μείγμα που, όχι μόνον αποτελεί μια επαναστατική εναλλακτική πρόταση στο βαγκνερικό έργο τέχνης, αλλά θέτει τα θεμέλια για μια νέων διαστάσεων συνολική καλλιτεχνική δημιουργία.

Το 1912-13 έγινε η τελευταία έκθεση της ομάδας Ένωσης Νεολαίας στην Πετρούπολη, όπου ο Matiushin παρουσίασε τους πίνακές του *Κόκκινος Ήχος* και *Ήχος της Άφεσης*, που αποτελούν από τις πρώτες προσπάθειές του να μεταγράψει εικαστικά τη μουσική.[37]

Το 1916 άρχισε να γράφει το κείμενο *Νέος Ρεαλισμός του Χώρου. Ο Καλλιτέχνης μέσα στο Πείραμα της Τέταρτης Διάστασης*. Το 1919 δημιουργεί δικό του τμήμα στα Ελεύθερα Εργαστήρια της Πετρούπολης, τα Svomas, το Εργαστήριο για τον Ρεαλισμό του Χώρου, όπου μαζί με τους μαθητές του διερευνούσαν το ζωγραφικό χώρο και τη σχέση του με το χρώμα. Η προβληματική του 'χώρου' ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής εκείνη την εποχή και αφορούσε όλων των ειδών τις τέχνες, γλυπτική, αρχιτεκτονική, ζωγραφική, φωτογραφία, θέατρο κ.ά., στο βαθμό που το χρώμα, η φόρμα και η σύνθεση αποτελούσαν κοινά τους στοιχεία. Η κατανόηση της κοινής αυτής βάσης των τεχνών πίστευαν ότι θα οδηγούσε στην πολυπόθητη σύζευξή τους.[38]

Η διερεύνηση της σχέσης ήχου-χρώματος είχε γίνει στόχος των θεωρητικών του αναζητήσεων, ενώ παράλληλα πειραματιζόταν με ζωγραφικά μέσα για τη μεταφορά τους στον καμβά. Το 1916 συμμετείχε με δέκα ξυλόγλυπτα υπό τον τίτλο *Απελευθερωμένη Κίνηση* στην Πρώτη Ελεύθερη Έκθεση Έργων Τέχνης. Στην ίδια περίοδο ανήκει και ο πίνακας *Μουσικοζωγραφική Κατασκευή* (εικ. 4). Χρωματικές κηλίδες σε αποχρώσεις του λευκού, μαύρου, κίτρινου, καφέ, κίτρινου, μπλε και πράσινου αναπτύσσονται σε περιστροφική κίνηση προς το κέντρο του πίνακα δίνοντας την αίσθηση ενός κύματος από χρώματα που κατακλύζει την εικαστική επιφάνεια. Τρία χρόνια αργότερα ζωγραφίζει μια σειρά σχεδίων με κάρβουνο με τον τίτλο *Ήχο-Θόρυβος*, όπου οι ήχοι που επιχειρεί να αποδώσει ζωγραφικά διευρύνονται και ποικίλουν από το κελαηδητό και το θρόισμα του ανέμου μέχρι τους ήχους των εργοστασίων.[39]

Μεταξύ 1920 και 1923 ο Matiushin οργάνωσε στη μνήμη της Guro μεγάλο αριθμό παραστάσεων με στοιχεία το φως, τις αφηρημένες φόρμες και τη μουσική. Στα δρώμενα αυτά συμμετείχαν εικαστικοί και μουσικοί καλλιτέχνες από το στενό οικογενειακό και φιλικό περιβάλλον του Matiushin. Συνήθως τα θέματα αντλούνταν από έργα της Guro, όπως τα *Φθινοπωρινό Όνειρο* και *Μωρά Καμηλάκια στον Ουρανό*. Στόχος του Matiushin ήταν να ανατρέψει την καθιερωμένη ιδέα για το σκηνικό έργο και να μετατρέψει τον χώρο σε ένα δυναμικό περιβάλλον, όπου μουσική, χρώμα και φόρμες αναμιγνύονταν και ενο-

36 J. Arnaldo, 'Victory over the Sun', *Analogías Musicales. Kandinsky y sus Contemporaneos*, κατ. έκθ., 11 Φεβρουαρίου-25 Μαΐου 2003, Museo Thyssen-Bornemisza & Fundación Caja Madrid, Madrid 2003, σ.391-393.

37 M. Tillberg, ό.π., σ.200.

38 Ό.π., σ.171.

39 M. Tillberg, ό.π., σ.200.

ποιούνταν σε ένα σύνολο. Το κοινό τοποθετούνταν στη μέση των σκηνικών εξελίξεων, ενώ η προσοχή και η εστίασή του στη δράση κατευθυνόταν από μουσική και ήχους που προέρχονταν από ποικίλους συνδυασμούς συμβατικών και αυτοσχέδιων οργάνων και διαχέονταν στον χώρο προς διάφορες κατευθύνσεις δημιουργώντας μια ηχητική προοπτική.[40] Το 1923 η σειρά των αυτοσχέδιων συνθετικών αυτών παραστάσεων ολοκληρώθηκε με το έργο *Γέννηση Φωτός, Χρώματος και Ήχου*. Το έργο απηχεί την ιδέα της θεώρησης του κόσμου ως οργανική ενότητα, ιδέα που τα επόμενα χρόνια καλλιεργήθηκε συστηματικά από τον Matiushin και τους συνεργάτες του.[41]

Τον ίδιο χρόνο ξεκίνησε η έρευνά του στο GINKhUK (Κρατικό Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Παιδείας) στο Τμήμα Οργανικής Παιδείας. Ο όρος πρωτοεμφανίστηκε μαζί με την ιδέα και τη μεθοδολογία της έρευνας και βασίστηκε στις αντιλήψεις του Matiushin και της Guro για τον κόσμο ως Οργανική Ενότητα. Σύμφωνα με αυτές, ο κόσμος αποτελεί ένα δυναμικό αυτοαναπτυσσόμενο σύστημα με συγκεκριμένους νόμους που ορίζουν τη σύζευξη των επιμέρους συστατικών στοιχείων σε ένα ενοποιημένο όλο. Για να αντιληφθεί ο άνθρωπος την ουσία της Οργανικής Ενότητας πρέπει να γίνει μέρος του οργανικού αυτού συνόλου. Κατά το πρότυπο της ενότητας της φύσης, ο καλλιτέχνης της Οργανικής Παιδείας πρέπει να στοχεύει στη σύνθεση των επιστημών και των διαφόρων τεχνών και διαρκώς να αναζητάει τις κατάλληλες μεθόδους πλαστικής επεξεργασίας της πραγματικότητας διευρύνοντας την αντίληψή του προκειμένου να συλλάβει την ποικιλία των μορφών και των ρυθμών, των ήχων και των χρωμάτων.[42] Κατά τον Matiushin η καθολική πρόσληψη του κόσμου απαιτεί τη συνδρομή όλων των δυνάμεων του οργανισμού. Γράφει: «Καθήκον και στόχος της Σχολής Οργανικής Παιδείας δια μέσου των νέων μεθόδων εκπαίδευσης, που δρουν ταυτόχρονα σε τέσσερις κατευθύνσεις, την αφή, την ακοή, την όραση και την σκέψη, είναι να αναπτύξει και να δημιουργήσει στους σπουδαστές μια νέα παιδεία και έναν οργανισμό προσλήψεων».[43]

Στη δεύτερη έκθεση με τίτλο *Πίνακες ζωγραφικής όλων των καλλιτεχνικών τάσεων της Πετρούπολης* που έγινε το 1923, ο Matiushin και η ομάδα των συνεργατών-μαθητευόμενών του από το Τμήμα Οργανικής Παιδείας, των αδερφών Boris, Maria, Xenia, Yuri Ender και του Nikolai Grinberg, συμμετείχαν με ζωγραφικά έργα, χαρακτικά και ξύλινα γλυπτά, ενώ ένα πανό που απλωνόταν κάτω από τα έργα είχε γραμμένο το νέο τους μότο: ZORVED.[44]

Στο Μανιφέστο της νέας αυτής καλλιτεχνικής τάσης, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Καλλιτεχνική Ζωή*, με τίτλο *Όχι Τέχνη, αλλά Ζωή* ο Matiushin διακήρυττε τη νέα του θεωρία και τις ιδέες του για τη Διευρυμένη Όραση. Η μέθοδος βασίζεται στην πεποίθησή του ότι είναι εφικτή η συνειδητή διερεύνηση των αισθητικών αντιλήψεων, με στόχο την αποκάλυψη κάποιων πλευρών αυτών των αντιλήψεων που διαφορετικά δεν υποπίπτουν στη συνείδησή μας και την αναγωγή τους σε υψηλότερο επίπεδο. Για το σκοπό αυτό θε-

40 A. V. Povelikhina (επιμ.), 'Matyushin's «Total» Theater', Organica. *The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century*, κατ. έκθ., 23 Οκτωβρίου 1999-28 Ιανουαρίου 2000, Köln 1999, σ.75-77.

41 Α. Ποβελίχινα, 'Λίγα Λόγια για την Οργανική Παιδεία του Μιχαήλ Ματιούσιν', *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930. Η Συλλογή Κωστάκη*, ό.π., σ.278-281.

42 Α. Ποβελίχινα, 'Λίγα Λόγια για την Οργανική Παιδεία του Μιχαήλ Ματιούσιν', ό.π., σ.278-281.

43 Μ. Ματιούσιν, 'Περί Οργανικής Παιδείας' (ανέκδοτο), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930...*, ό.π., σ.208.

44 Α. Ποβελίχινα, 'Εισαγωγικό Σχόλιο στο «Όχι Τέχνη αλλά Ζωή»', *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930...*, ό. π., σ.197.

ωρούσε ότι είναι απαραίτητος ο συνδυασμός της κανονικής όρασης, την οποία ονόμαζε ευθεία ημερήσια όραση, με την περιφερική, την *«όραση του λυκόφωτος»*. Η δεύτερη, κατά τον Matiushin, μπορούσε με την κατάλληλη εκπαίδευση του ματιού να καλύψει οπτικό πεδίο 360 μοιρών και ταυτόχρονα να αναγνωρίζει χρώματα και σχήματα ανεξάρτητα από τις συνθήκες φωτισμού, ώστε ο ανθρώπινος οργανισμός να επιτύχει μια νέα σύλληψη της πραγματικότητας και μέσω αυτής να επεκτείνει και να αναδιοργανώσει τα όρια και τις σχέσεις μεταξύ των μορφών. Η νέα θεωρία προσέφερε έτσι το εργαλείο και την μέθοδο για την ολοκλήρωση των ιδεών του Matiushin σχετικά με τον Νέο Ρεαλισμό του Χώρου. Εφόσον η πραγματικότητα περνάει από την όραση του ζωγράφου στην πλαστική επεξεργασία του πίνακα, με την εφαρμογή της νέας μεθόδου διευρύνεται η αντίληψη και επομένως και η καλλιτεχνική δημιουργία. Ο Matiushin γράφει στο μανιφέστο του: «*Το ZORVED δείχνει τη φυσιολογική αλλαγή του παλιότερου τρόπου παρατήρησης και προσφέρει έναν τελείως διαφορετικό τρόπο απεικόνισης του ορατού*».[45]

Η ιδέα της σύλληψης του ανθρώπου ως εργαλείου που με την κατάλληλη άσκηση θα μπορούσε να γίνει ένας νέος οργανισμός, ο οποίος θα χρησιμοποιούσε το μέγιστο των δυνατοτήτων του για να αντιληφθεί τις κρυμμένες εσωτερικές σχέσεις της πραγματικότητας και να εναρμονιστεί με την ενότητα της φύσης, δεν ήταν νέα. Σχετιζόταν άμεσα με τις θεοσοφικές αναζητήσεις του Matiushin, αλλά και τις σύγχρονες φιλοσοφικές θεωρίες και ανθρωπιστικές επιστήμες με τις οποίες ήταν καλά εξοικειωμένος.

Το ενδιαφέρον για τη φύση και τον συνδυασμό των αισθήσεων πήγαζε ήδη από τον γερμανικό Ρομαντισμό και τον Συμβολισμό του προηγούμενου αιώνα. Καλλιτέχνες όπως ο Čiurlonis , ο Kulbin , ο Scriabin και ο Kandinsky μελετούσαν τη σχέση μουσικής-ζωγραφικής. Η εκτίμηση της άυλης φύσης της μουσικής και η ιδέα μιας συναισθητικής ενότητας που θα αποκαλύπτεται κάτω από τη ψευδαισθητική υλικότητα των πραγμάτων ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στους θεοσοφικούς κύκλους της εποχής εκείνης στη Ρωσία. Σημαντικότεροι εκφραστές της ήταν η Helena Petrovna Blavatsky και οι διάδοχοί της Rudolph Steiner, Annie Besant και Charles Leadbeater, οι οποίοι, αντλώντας από την ινδουιστική και βουδιστική φιλοσοφία, καλλιεργούσαν την ιδέα της διεύρυνσης της συνείδησης με την ανάπτυξη των αισθήσεων ώστε ο άνθρωπος να μπορεί να αντιληφθεί νέες διαστάσεις της πραγματικότητας. Άλλωστε ο ίδιος ο Matiushin υιοθετούσε πρακτικές όπως η yoga και ο διαλογισμός προκειμένου να διευρύνει τα όρια της ανθρώπινης συνείδησης.[46]

Στα γραπτά του αναφέρει δύο πηγές για τον όρο «διευρυμένη συνείδηση», τον Mikhail Lodyzhensky, θεολόγο-φιλόσοφο, και τον Pltr Uspensky, συγγραφέα του Tertium Organum, του βιβλίου που επηρέασε και διαμόρφωσε τις απόψεις του Matiushin για την τέταρτη διάσταση και εμπότισε με τις ιδέες του δύο σημαντικά κείμενα του ζωγράφου, το «Από το βιβλίο των Gleizes και Metzinger για τον Κυβισμό» και το «Ο Νέος Ρεαλισμός του Χώρου. Ο Καλλιτέχνης μέσα στο Πείραμα της Τέταρτης Διάστασης». Ο Uspensky, επηρεασμένος και αυτός με τη σειρά του από τις μελέτες του Charles Howard Hinton που, μεταξύ άλλων, υποστήριζε ότι με την αυτοσυγκέντρωση ο άνθρωπος μπορεί να διευρύνει την αντίληψή του και να διαισθανθεί τα μυστικά της τέταρτης διάστασης, έδινε μεταφυσική χροιά στο θέμα διευρύνοντας τις υπάρχουσες θεωρίες του 20ου αιώνα. Σύμφωνα με τον Uspensky η πλήρης αντίληψη του χωροχρόνου μπορούσε να επιτευχθεί μόνο με την αφύπνιση της συνείδησης και την επικοινωνία της με την κοσμική ενέργεια.[47] Ακόμη, θεω-

45 Μ. Ματιούσιν, Όχι Τέχνη αλλά Ζωή, *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930...*, ό.π., σ.198.
46 M. Tillberg, ό.π., σ.174-176.
47 Ό. π., σ.181.

ρούσε ότι ο χρόνος συνίσταται από την κίνηση μέσα στο χώρο και ότι η αντίληψή μας για τον πρώτο αυξάνεται όταν κατανοούμε καλύτερα τις δυνατότητες του χώρου.

Η παραπάνω ιδέα φαίνεται πως επηρέασε τον Matiushin που πρέσβευε ότι η βαθύτερη κατανόηση του κόσμου βρισκόταν στο χώρο. Γράφει: «Η σχέση μας με τον χώρο περνά από τέσσερα διαδοχικά αποπροσωποποιημένα στάδια: την υλική αφή, τον λιγότερο υλικό ήχο, και το ακόμη λιγότερο υλικό-από πλευράς σύστασης-φως, και τέλος την εντελώς αφηρημένη ιδέα της συνείδησης».[48] Το γεγονός ότι τοποθετεί το φως, και συνεπώς το χρώμα, στη δεύτερη υψηλότερη θέση μετά τον ρυθμιστικό και ενοποιητικό ρόλο του εγκεφάλου φανερώνει τη σημασία που είχε τόσο ως παράγοντας διαμόρφωσης της κοσμοθεωρίας του όσο και ως στόχος των καλλιτεχνικών και πνευματικών αναζητήσεών του. Το χρώμα αποτελεί το εικαστικό μέσο που του επιτρέπει να μεταφέρει στον πίνακα τα αποτελέσματα της θεωρίας της διευρυμένης αντίληψης, τα οποία δεν μπορούν να προκύψουν παρά μόνο με τη συνεργασία τριών αισθήσεων, της αφής, της ακοής και της όρασης, υπό τη ρυθμιστική λειτουργία του εγκεφάλου.

Στη διερεύνηση του ζητήματος του χώρου σημαντικό ρόλο παίζει και ο ήχος. Ο ίδιος επισημαίνει ότι «τα μακρινά χτυπήματα σε ένα τύμπανο μας επιτρέπουν να υπολογίζουμε το χώρο».[49] Στα πλαίσια του εργαστηρίου μελετούσαν πειραματικά την αλληλεπίδραση ήχου-χρώματος. Διαπιστώθηκε ότι διαφορετικού τονικού ύψους νότες είχαν ως αποτέλεσμα την αλλαγή στην οπτική παρατήρηση προκαθορισμένων χρωματικών δειγμάτων. Τα πειράματα περιλάμβαναν ακόμη αλληλεπιδράσεις φωτός, ήχου και αφής με στόχο τη διερεύνηση των αντιθέσεων ευθείας-καμπύλης γραμμής, κύριων συμπληρωματικών χρωμάτων, τις παραφωνίες στο χρώμα και τον ήχο μέσω της οπτικής διαδικασίας. Για τις ανάγκες της έρευνας είχαν κατασκευάσει μονόχορδα διαφορετικών μεγεθών, ώστε να δίνουν ήχους διαφορετικής συχνότητας. Αντίστοιχα, χρησιμοποιούσαν χρωματιστές επιφάνειες σε κόκκινο, κίτρινο, μπλε και πράσινο επιχειρώντας διαφορετικούς συνδυασμούς χρωματισμένων επιφανειών και ήχων, ώστε να μελετήσουν τους εκάστοτε συσχετισμούς. Διαπίστωσαν έτσι ότι «η μπάσα νότα του μονόχορδου έδινε απολύτως συγκεκριμένο σκούρο τόνο στη ροδοκόκκινη επιφάνεια του μεγάλου πίνακα, ενώ η νότα του μικρού μονόχορδου έδινε στην επιφάνεια ένα χρώμα ροζ-βιολετί...».[50]

Ο Matiushin ανακεφαλαιώνει το 1926-27: «Ο ηχο-θόρυβος είναι μια ακατάπαυστη μορφή κίνησης, στο μέτρο που είναι και το χρωμο-φώς. Η διαφορά βρίσκεται στην ένταση της εμφάνισής τους...Η άμεση παρατήρηση από την έρευνα έδειξε ότι ο ήχος αποτελεί ίδιο κύμα ταλαντώσεων με το φως. Και οι λέξεις βαθυκόκκινο κουδούνισμα, λεπτός ήχος, πυκνός, διάφανος, λαμπρός, θαμπός, προσδιορίζουν και δείχνουν καθαρά ότι το μάτι μοιάζει σαν να ακούει και το αυτί σαν να βλέπει...».[51] Θεωρεί λοιπόν ότι χρώμα και ήχος έχουν κοινή αφετηρία την κίνηση και κοινό μέσο έκφρασης το αντικείμενο πάνω στο οποίο ασκείται η ώθηση. «Το άγγιγμα της επιφάνειας του σώματος γενικώς παράγει τον ήχο και το άγγιγμα του φωτός στην επιφάνεια του σώματος παράγει το χρώμα. Ούτε ο ήχος ούτε το χρώμα περιέχονται στα αντικείμενα, επειδή βρίσκονται στην ατμόσφαιρα. Χωρίς αυτήν υπάρχει όγκος, όμως δεν ηχεί και δεν φωτίζεται».[52] Έτσι, αφή, ακοή και όραση συνδέονται τόσο στο επίπεδο της παραγωγής του καλλιτεχνικού αντικειμένου όσο και στο τελικό αποτέλεσμα

48 Μ. Ματιούσιν, 'Περί Οργανικής Παιδείας' (ανέκδοτο), ό.π., σ.208.

49 M. Tilliberg, ό. π., σ.149.

50 Μ. Ματιούσιν, 'Περί Ήχου και Χρώματος'(ανέκδοτο), *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930...*, ό.π., σ.208-209.

51 Ό.π.

52 Ό.π.

που συντίθεται και φτάνει στον θεατή.

Η εφαρμογή του συστήματος Οργανικής Παιδείας με τα πειράματα και τις θεωρητικές αναζητήσεις συνεχίστηκε και μετά το κλείσιμο του GINKhUK το 1926 από τον Matiushin και την ομάδα του υπό την αιγίδα διαφόρων οργανισμών. Από το 1929 ως το 1932 επεξεργάστηκε με βάση τις μακροχρόνιες πειραματικές αναζητήσεις του ένα εγχειρίδιο για το χρώμα, που κυκλοφόρησε σε 400 αντίτυπα και είχε τον τίτλο «Οι κανόνες της μεταβλητότητας των χρωματικών συνδυασμών: Εγχειρίδιο Χρώματος ». Αξιοσημείωτο είναι ότι σχεδίαζε την έκδοση μιας συνέχειας που θα αφορούσε αποκλειστικά την αντιστοιχία χρώματος-ήχου, η οποία όμως δεν ευοδώθηκε.[53]

Στο εγχειρίδιό του αναφέρεται μερικώς στη σχέση χρώματος-ήχου παρά το πλήθος των μελετών που είχε διεξάγει πάνω στο αντικείμενο, ίσως εξαιτίας της πρόθεσής του να εκδώσει την προαναφερθείσα πραγματεία. Στόχος του ήταν να ανακαλύψει το κατάλληλο περιβάλλον και τη σωστή σχέση με τις μορφές και τον χώρο, ώστε το χρώμα να διατηρεί την πληρότητα της έντασης και της καθαρότητάς του (εικ. 5). Για το σκοπό αυτό αναζητούσε αναλογίες στη μουσική, συγκρίνοντας την καθαρότητα και την ένταση των χρωμάτων με τον συντονισμό του ήχου στη μουσική. Όπως ο ήχος αποτελείται από τις λεγόμενες αρμονικές του, δηλαδή διαφορετικών συχνοτήτων ήχους, ο συνδυασμός των οποίων δίνει το εκάστοτε άκουσμα, έτσι και το χρώμα αποτελείται από υποδιαιρέσεις συχνά δυσδιάκριτες που το συμπληρώνουν και πρέπει κανείς να λαμβάνει υπόψη του προκειμένου να συλλάβει την έντασή του στο μέγιστο. Γράφει στους «Νόμους»: «Πειράματα που έγιναν στο εργαστήριο αρχικά με ήχους που παρήγαγαν υψηλές ή χαμηλές συχνότητες και έπειτα με τέσσερα μονόχορδα: μπάσσο, βιολοντσέλο, βιόλα και βιολί, απέδειξαν ότι ο ήχος επηρεάζει την αντίληψη των χρωμάτων και το αντίστροφο...».[54]

Ο Matiushin στους «Νόμους» αναφέρεται στις χρωματικές θεωρίες του Pltr Petrovich Lazarev και του Georg Anschütz σε ό,τι αφορά την αλληλεπίδραση χρώματος-ήχου. Ο πρώτος αναζητούσε την περιοχή του εγκεφάλου στην οποία συναντώνται τα οπτικά με τα ακουστικά νεύρα και υποστήριζε πειραματικά την αναλογία της επίδρασης του χρώματος στον ήχο με την έντασή του. Στον δεύτερο αναφέρεται μόνον επιγραμματικά παραπέμποντας στο βιβλίο του «Kurze Einführung in die Farbe-Ton-Forschung» όσον αφορά τις σχέσεις μεταξύ χρώματος, φόρμας και ήχου. Στο βιβλίο αυτό ο Anschütz υποστηρίζει ότι η εμπειρία του σχηματισμού των εσωτερικών εικόνων κατά το άκουσμα ενός ήχου ή μιας μουσικής είναι κοινός τόπος στα συναισθητικά άτομα και δεν θα πρέπει να λαμβάνεται ως κάτι μεταφυσικό, αλλά να μελετάται αντικειμενικά και με επιστημονικό τρόπο. Ο Matiushin μοιράζεται με τον Anschütz την ίδια πίστη στο νέο αντικείμενο. Αμφότεροι θεωρούν ότι πρόκειται για ένα νέο, ευρύ και πολλά υποσχόμενο πεδίο έρευνας που μπορεί να προβεί σε σημαντικές ανακαλύψεις για τη βελτίωση της ανθρώπινης αντίληψης.[55]

Η Οργανική Παιδεία του Matiushin μαζί με το Νέο Ρεαλισμό του Χώρου και τη Διευρυμένη Όραση αποτελούν ένα ενιαίο σύστημα κατανόησης και ερμηνείας του κόσμου με θεωρητικά εργαλεία και καλλιτεχνικά μέσα.[56] Ο Matiushin είχε αμέριστους συμπαραστάτες και αρωγούς στο έργο του τους στενούς συνεργάτες του στο Τμήμα Οργανικής Παιδείας, τα αδέρφια Ender. Όλοι τους ασχολούνταν ταυτόχρονα με τη ζωγραφική και την μουσική. Η Maria Ender έπαιζε πιάνο, ο Boris τσέλο και η Ksenia βιόλα. Όλα τα μέλη της

53 M. Tillberg, ό.π., σ.147-149.
54 Ό.π., σ.366.
55 Ό.π., σ.128 και σ.366-367.
56 Ό.π., σ.172.

ομάδας του Matiushin ασχολήθηκαν με τη διερεύνηση της εικαστικής μεταγραφής του ήχου, μελετώντας τις φυσικές επιστήμες, τις χρωματικές θεωρίες και τα θεοσοφικά συστήματα της εποχής τους και παίρνοντας ενεργά μέρος στα πειράματα και τις φυσικές ασκήσεις στα πλαίσια του εργαστηρίου του Matiushin (εικ. 6). Στόχος τους ήταν η διαμόρφωση της διευρυμένης όρασης και η κατάκτηση της τέταρτης διάστασης ώστε να κατανοήσουν και να αναπτύξουν στη ζωγραφική τους τη σχέση των χρωμάτων με τον χώρο, τη φόρμα, την κίνηση και τον ήχο.[57]

Οι μουσικοζωγραφικές κατασκευές του Matiushin, τα οπτικο-κινητικά έργα του Boris Ender, τα θεωρητικά κείμενα της Maria Ender για το χρώμα και οι οργανικές διακοσμητικές φόρμες της Ksenia Ender, και, γενικότερα, το σύνολο του θεωρητικού και καλλιτεχνικού τους έργου στα πλαίσια του τμήματος Οργανικής Παιδείας αλλά και αργότερα, αντανακλούν την επικέντρωση του ενδιαφέροντος των παραπάνω καλλιτεχνών στην αλληλεπίδραση χρώματος, φόρμας, ήχου, χώρου και κίνησης, την επιθυμία τους να προσφέρουν στη βελτίωση της οπτικής αντίληψης και τον αγώνα τους να προσεγγίσουν το «*καθολικό έργο τέχνης*». Το έργο τους αντανακλάται στις σύγχρονες video installations, στις performances, την κινητική γλυπτική και τη ζωγραφική του β΄ μισού του 20ού αιώνα.[58]

Η καινοτομία της καλλιτεχνικής θεωρίας του Matiushin έγκειται στο ότι αποτέλεσε την πρώτη συστηματική -και μάλιστα στο πλαίσιο ενός ερευνητικού-εκπαιδευτικού εργαστηρίου-προσπάθεια εφαρμογής της θεωρίας της συναισθησίας που αφορούσε περισσότερες της μιας αντιστοιχίας αισθήσεων. Το σύστημα του Matiushin αναφέρεται στην ταυτόχρονη σύνδεση διαφόρων αισθητηριακών αντιλήψεων, απτικής, ακουστικής, οπτικής και εγκεφαλικής. «Σκοπός της σύγχρονης ζωής», ισχυρίζεται ο καλλιτέχνης, «είναι να αντιλαμβάνεται τον κόσμο με ολόκληρο τον οργανισμό μέσω της ευαισθησίας όλων των οργάνων».[59] Βέβαια, το σύστημά του δεν ακολουθεί πιστά τη συναισθητική θεωρία σε πολλά σημεία. Αρχικά, μιλάει για ανεξάρτητη εκπαίδευση της κάθε αίσθησης ξεχωριστά και σύνδεσή τους σε επόμενο στάδιο με πλήρη αίσθηση συνείδησης, ενώ είναι γνωστό ότι η σύνδεση δύο, και σπάνια περισσότερων, αισθητηριακών δεδομένων στο φαινόμενο της συναισθησίας είναι ακούσια. Έπειτα, οι αισθήσεις στις οποίες αναφέρεται περιορίζονται σε τρεις καθώς παραλείπει αυτές της γεύσης και της όσφρησης, ενώ προσθέτει την ενοποιητική λειτουργία της σκέψης. Τρίτον, οι αντιληπτικές ικανότητες για τον Matiushin δεν σχετίζονται με το κέντρο των συναισθημάτων, όπως συχνά περιγράφεται στο φαινόμενο της συναισθησίας. Τέλος, ο ζωγράφος ήταν πεπεισμένος για τη δυνατότητα απόκτησης αυτών των ικανοτήτων μέσω της εκπαίδευσης καθώς και για την πιθανότητα γονιδιακής μεταβίβασής τους, γεγονός που δεν ισχύει στην συναισθησία. Ανεξάρτητα, ωστόσο, από την ακρίβεια ή την επιστημονικότητά τους, τέτοιου είδους εφαρμογές δικαιολογημένα αποδίδουν στη συναισθησία τον τίτλο της «*ποιητικότερης 'ασθένειας' του ανθρώπινου είδους*»[60].

57 A. Povelikhina, 'GINKhUK (The State Institute of Art Culture). Department of Organic Culture', Povelikhina, Organica. *The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century*, ό.π., σ.49-53.

58 I. Wünsche, 'Intensifying Perception and Conceptualizing Nature: Organica in European and American Art of the Post-War Period', Organica. *The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century*, ό.π., σ.104-109.

59 M. Ματιούσιν, 'Περί Οργανικής Παιδείας', ό.π., σ.208.

60 www.hri.org/E/2000/00-08-11.dir/keimena/art/art1.htm, (Αναζήτηση: 15/10/2007)

Themis Veleni

Synaesthesia: Painterly transcription of a neurological phenomenon

Synaesthesia is a phenomenon that occurs when stimulation of one sensory modality automatically triggers a perception in a second modality, in the absence of any direct stimulation to this second modality. Although it is a phenomenon well-known since the 17th century, however, it was not until the closing decades of the 19th century that synaesthesia gained a hold in the minds of scientists and artists. Within the last few years synaesthesia has been widely recognized as having a neurological reality through objective approaches and scientific experiments.

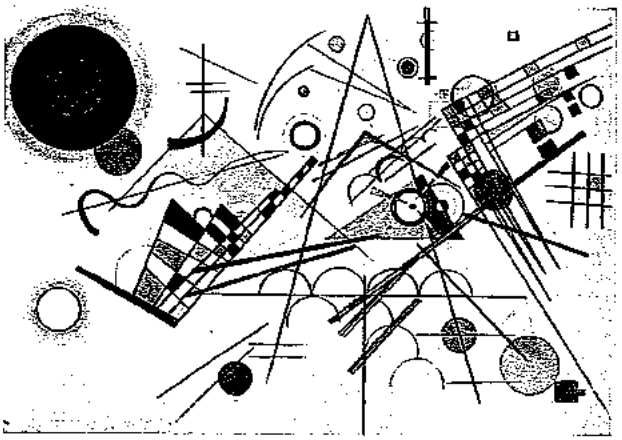
Synaesthesia became a topic of discussion in both artistic and scientific circles in late 19th century and early 20th century Europe and United States. Artists appear to have possessed a certain envy of music as an art form, in that music, while being almost totally abstract, can successfully conjure visual image. Artists like Kandinsky and Matiushin studied the association between sound and color and imbued their work with synaesthetic quality in order to lead their painting in abstraction.

Kandinsky's move towards total abstraction and creation of his 'Gesamtkunstwerk' seems to have followed from his idea that the more senses that could be appealed to with a piece of work, the better the chance of touching the inner spirituality within his audience.

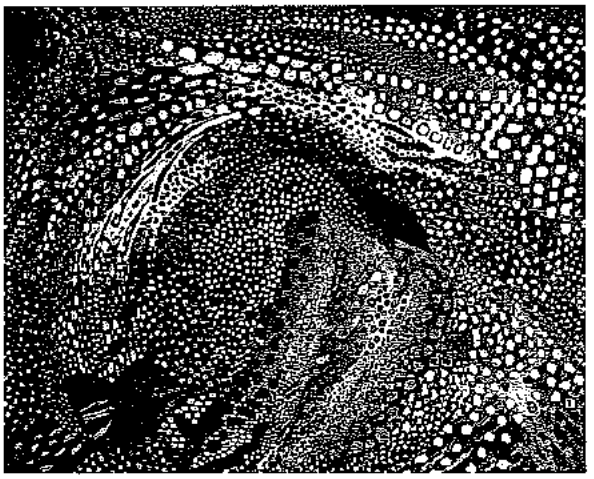
Matiushin was another artist of the Russian avant-garde who tried to imbue his work with synaethetic quality. He was firm in his conviction of the infinite abilities of the development of human sensations starting from vision, hearing and sense of touch, up to memory, reflection and intuition. As a professor of the Scholarly Department of Organic Culture in the State Institute of Artistic Culture, he and his students, tried to achieve synthesis of science and arts, to find ways of the plastic treatment of 'Being,' of its forms and rhythms, sounds and colors.

Εικ. 1. Wassily Kandinsky, *Impression III* (Concert), Ιανουάριος 1911, λάδι σε καμβά, 77,5x100 εκ., Städtische Galerie im Lenbachhaus, Μόναχο

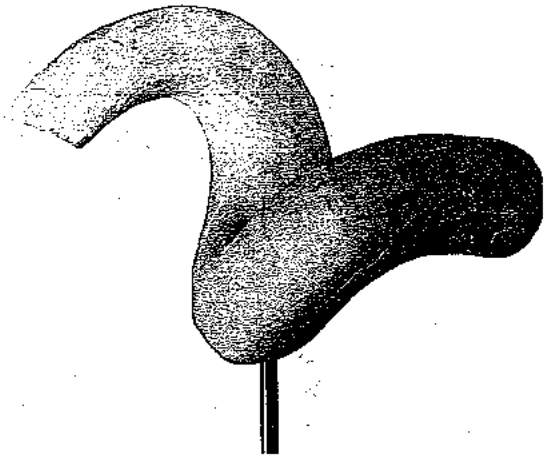
Εικ. 2. Wassily Kandinsky, *Improvisation with Cold Forms*, 1914, λάδι σε καμβά, 120x140 εκ., Gallery Tretyakov, Μόσχα



Εικ. 3. Wassily Kandinsky, *Composition VIII*, 1923, λάδι σε καμβά, 140x201 εκ., The Solomon Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη



Εικ. 4. Mikhail Matiushin, *Painterly-Musical Construction*, 1918, gouache σε χαρτόνι, 51,5x63,7 εκ., Συλλογή Κωστάκη, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη



Εικ. 5. Mikhail Matiushin, *Object 'Form-Color'*, 1929-1930, επιζωγραφισμένο ξύλο, 24,5x25,5x26 εκ., ιδιωτική συλλογή

Εικ. 6. Ksenia Ender, *Composition*, 1918, λάδι σε χαρτόνι, 48,5x61,5 εκ., Thyssen-Bornemisza Collection, Μαδρίτη

Σταύρος Βλάχος

Όψεις του θανάτου. Το άψυχο σώμα στη γερμανική τέχνη των αρχών του 16ου αιώνα

Εισαγωγή

Σε δύο διαδεδομένα θέματα της γερμανικής τέχνης των αρχών του 16ου αιώνα, του *Επιταφίου Θρήνου* και του *Πύραμος και Θίσβη*, διαμορφώνεται μία τάση, η οποία πριμοδοτεί ασυνήθιστες ή και έντονα δραματικές απεικονίσεις του Χριστού και του Πύραμου ως νεκρών. Πρόκειται ωστόσο για μία τάση, που δεν εξοβελίζει τον συνηθισμένο μέχρι τότε τρόπο απόδοσης των δύο αυτών μορφών, αλλά συνυπάρχει μαζί του, συχνά σε διαφορετικά έργα του ίδιου καλλιτέχνη. Οι διαφορετικές αυτές απεικονίσεις ως σύνολο, ως φαινόμενο έχουν αγνοηθεί ωστόσο μέχρι σήμερα από την έρευνα, η οποία τις τελευταίες δεκαετίες έχει στρέψει τη προσοχή της στη μακάβρια όψη του θανάτου εξετάζοντας θέματα όπως το *Κορίτσι και ο Θάνατος*[1].

Η μερική αλλαγή στον τρόπο απεικόνισης των δύο μορφών εντάσσεται σε ένα πλαίσιο με δύο βασικές συνιστώσες. Η πρώτη άπτεται της υστερομεσαιωνικής θρησκευτικότητας με τους πιστούς να επιζητούν δραματικές απεικονίσεις, οι οποίες εγείρουν το συναίσθημα τους. Όπως εύστοχα τονίζει ο Gerhard Jaritz αναφερόμενος σε έργα τέχνης της εποχής, το συναίσθημα οδηγεί στη πράξη[2], οδηγεί δηλαδή το θεατή μέσω δραματοποιημένων παραστάσεων σε ευλάβεια και λατρεία. Ειδικά ο *Επιτάφιος Θρήνος* είχε ως σκοπό να προκαλέσει την «compassion» του θεατή, τη συμπόνια του απέναντι στο νεκρό Χριστό. Το θέμα σχετίζεται στην εν λόγω περίοδο και με το φόβο του θανάτου[3], ο οποίος με τις μαζικές απώλειες που προκαλούσαν οι συνεχόμενες επιδημίες, ειδικά η πανώλη, είχε σφραγίσει τη συλλογική συνείδηση του ύστερου Μεσαίωνα. Ο νεκρός Χριστός, λοιπόν, με τις αιμορροούσες πληγές της Σταύρωσης προσέφερε παρηγοριά, καθώς ήταν η απτή απόδειξη του θείκού σχεδίου για τη σωτηρία της ανθρωπότητας. Ο θεατής μπορούσε να ταυτιστεί μαζί του βλέποντας όχι τη θεϊκή και αιώνια διάσταση του Θεανθρώπου αλλά την ανθρώπινη και πεπερασμένη, έτσι όπως αυτή εκφράζεται με το θάνατο που σηματοδοτεί το τέλος κάθε ανθρώπινης ύπαρξης. Ταυτόχρονα, γνωρίζοντας ο θεατής ότι ο θάνατος ήταν για τον Χριστό μόνο μία προσωρινή κατάσταση πριν την Ανάσταση, διατηρούσε την ελπίδα της μετά θάνατον ζωής. Περαιτέρω θα μπορούσε να πει κανείς, πως ο θεατής-πιστός αισθανόμενος συμπόνια μπροστά στο θάνατο του Σωτήρα, αποδεικνύοντας έμπρακτα την πίστη του ήλπιζε ακριβώς να σωθεί, να κερδίσει μία θέση στον Παράδεισο.

---

1. Για το θέμα αυτό στη γερμανική τέχνη των αρχών του 16ου αιώνα βλ. J. Wirth, *La Jeune Fille et la Mort. Recherches sur les Thèmes Macabres dans l'Art Germanique de la Renaissance*, Genève 1979, σ.80-93. Βλ. επίσης B. Spreitzer, 'Fallstrick Frau. Weiblichkeit, Tod und Teufel im Mittelalter', στο: M. J. Wenninger (επιμ.), *du guoter tôt. Sterben im Mittelalter-Ideal und Realität*, Klagenfurt 1998, σ.319-346. Ως προς την επινόηση του θέματος βλ. S. Knöll, '*Zur Entstehung des Motivs Der Tod und das Mädchen*', στο: A. von Hülsen-Esch & H. Westermann-Angerhausen (επιμ.), *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute*, κατ. έκθ., Regensburg 2006, τ.1, σ.65-72.

2. G. Jaritz, 'Bildquellen zur mittelalterlichen Volksfrömmigkeit', στο: D. R. Bauer & Peter Dinzelbacher (επιμ.), *Volksreligion im hohen und späten Mittelalter*, Paderborn-München-Wien-Zürich 1990, σ.210.

3. Βλ. σχετικά την εξαιρετική μελέτη του P. Dinzelbacher, *Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes-, und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*, Paderborn-München-Wien-Zürich 1996, σ.227 κ.ε. Βλ. επίσης M. Mischke, *Der Umgang mit dem Tod. Vom Wandel in der abendländischen Geschichte*, Berlin 1996, σ.53 κ. ε.

Η δεύτερη συνιστώσα σχετίζεται με τους ίδιους τους καλλιτέχνες. Την εποχή αυτή εμφανίζεται για πρώτη φορά ένα ολοένα και μεγαλύτερο πεπαιδευμένο κοινό, το οποίο εκτός της θρησκευτικής λειτουργίας των έργων εκτιμά επίσης και την καλλιτεχνική τους αξία. Το γεγονός αυτό συνδέεται άμεσα με την εξατομίκευση της λατρείας[4], η οποία ξεκίνησε τον 13ο αιώνα με τις μικρού μεγέθους φορητές εικόνες για να λάβει τον 15ο αιώνα τεράστιες διαστάσεις με την εμφάνιση της χαρακτικής και τα χαμηλού κόστους έργα που προσέφερε, τα οποία μπορούσε να αποκτήσει ο καθένας. Οι καλλιτέχνες, λοιπόν, προσπαθούν μέσα από τη δουλειά τους όχι μόνο να ικανοποιήσουν τη ζήτηση για τα παραδοσιακά θέματα της χριστιανικής και κοσμικής εικονογραφίας, αλλά και να επιδείξουν το ταλέντο τους προσφέροντας έργα ποιοτικά και πρωτότυπα.[5] Ειδικά μέσα από τα χαρακτικά είχαν τη δυνατότητα να γίνουν ευρέως γνωστοί, όπως ο Dürer με την *Αποκάλυψη*.

Ο νεκρός Χριστός

Ο *Επιτάφιος Θρήνος* ως σκηνή των Παθών δεν αναφέρεται καθόλου στα τέσσερα Ευαγγέλια. Στο δυτικό ύστερο Μεσαίωνα βορείως των Άλπεων εμφανίζεται για πρώτη φορά στη θρησκευτική λογοτεχνία που διευρύνει την αφήγηση των Ευαγγελίων, ανταποκρινόμενη έτσι στη ζήτηση των πιστών για περισσότερες λεπτομέρειες στην εξιστόρηση των Παθών. Τα δύο πλέον διαδεδομένα και δημοφιλή έργα ήταν το «Meditationes Vitae Christi»-«Στοχασμοί επάνω στη Ζωή του Χριστού» ενός ανώνυμου Ιταλού φραγκισκανού μοναχού των τελών του 13ου αιώνα, και το «Vita Jesu Christi» στα μέσα του 14ου αιώνα του Γερμανού Ludolf von Sachsen. Στα κείμενα αυτά αναφέρεται πως, μετά την Αποκαθήλωση και πριν τον Ενταφιασμό, η Παναγία πήρε για μία τελευταία φορά στην αγκαλιά της το νεκρό Χριστό[6], ενώ οι υπόλοιποι παριστάμενοι όπως ο Ιωάννης και η Μαγδαληνή θρηνούν μαζί της. Από εδώ προέκυψε στο γερμανόφωνο χώρο του 14ου αιώνα ο εικονογραφικός τύπος της *Πιετά*[7], ή με το γερμανικό όρο «Versperbild», μόνο δηλαδή με την Παναγία και τον Χριστό στην αγκαλιά της, συνήθως σε απεικονίσεις ξυλογλυπτικής και συχνά σε μικρές διαστάσεις έχοντας τη λειτουργία λατρευτικής εικόνας.

Ο τύπος του *Επιταφίου Θρήνου*[8] ως σύνθεση με πολλές μορφές προέκυψε στη τέχνη της βόρειας Ευρώπης πιθανότατα ως εισαγωγή από την ιταλική και τη βυζαντινή τέχνη, στις οποίες απαντάται αντίστοιχα ήδη κατά τον 12ο και 11ο αιώνα.[9] Παρά ταύτα ο δεύτερος αυτός τύπος θα εμφανιστεί σε γερμανικές απεικονίσεις μόλις τον 14ο αιώνα και μάλιστα σποραδικά. Θα διαδοθεί, ωστόσο, ευρέως κατά τον 15ο και στις αρχές του 16ου αιώνα. Πολύ συχνά ο τύπος της *Πιετά* με την Παναγία να κρατά το νεκρό Χριστό και οι πολυπληθείς

4. Βλ. σχετικά H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, σ.457-483. Βλ. επίσης F. M. Kamel, 'Imago pro domo. Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Spätmittelalter', στο: F. M. Kamel, *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*, κατ. έκθ., Nürnberg 2000, σ.10-33.

5. Για την καλλιτεχνική αυτοσυνειδησία στη βόρεια Ευρώπη περί το 1500 βλ. J. H. Marrow, 'Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance', *Simiolus*, τ.16, 1986, σ.150-169.

6. *Meditations on the Life of Christ*, μτφρ. I. Ragusa, New Jersey 1977, σ.342. L. von Sachsen, *Das Leben Jesu Christi*, μτφρ. S. Greiner και M. Gisi, Freiburg 1994, σ.193.

7. Για την εικονογραφία της *Πιετά* βλ. G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1983², τ.2, σ.192-195.

8. Για την εικονογραφία του *Επιταφίου Θρήνου* βλ. G. Schiller, ό.π., σ.187-192.

9. Για την εισαγωγή του *Επιταφίου Θρήνου* στη γερμανική τέχνη βλ. J. Michler, 'Neue Funde und Beiträge zur Entstehung der Pietà am Bodensee', *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, τ.29, 1992, σ.39-40.

συνθέσεις αναμειγνύονταν, δημιουργώντας αμέτρητες παραλλαγές, που η κατηγοριοποίησή τους φαντάζει σχεδόν αδύνατη. Για λόγους ευκολίας και κατανόησης, λοιπόν, θα χρησιμοποιώ από εδώ και στο εξής γενικά τον όρο *Επιτάφιος Θρήνος*, όταν θα αναφέρομαι σε πολυπληθείς συνθέσεις και τον όρο *Πιετά* μόνον όταν πρόκειται για απεικονίσεις του Χριστού και της Παναγίας.

Τη συνύπαρξη των διαφορετικών τρόπων απόδοσης του νεκρού Χριστού στη γερμανική τέχνη των αρχών του 16ου αιώνα μπορούμε να τη δούμε με χαρακτηριστικό τρόπο στο έργο του Albrecht Dürer. Στο διάστημα 1498-1503 ζωγράφισε δύο *Επιτάφιους Θρήνους* για παραγγελιοδότες στη Νυρεμβέργη, για την αριστοκρατική οικογένεια Holzschuher (Νυρεμβέργη, Germanisches Nationalmuseum) και για τον πλούσιο χρυσοχόο Albrecht Glimm (Μόναχο, Alte Pinakothek). Γνωρίζουμε ότι ο πίνακας των Holzschuher προοριζόταν για το ιδιωτικό παρεκκλήσι της οικογένειας στην εκκλησία του Αγίου Ιωάννη, κατά πάσα πιθανότητα για να κοσμήσει το οικογενειακό ταφικό μνημείο και συγχρόνως να διαφυλάξει τη μνήμη των μελών της οικογένειας μετά το θάνατό τους.[10]

Και στα δύο έργα ο νεκρός Ιησούς είναι απεικονισμένος παράλληλα η ελαφρά διαγώνια προς την εικόνα, ενώ η όλη σύνθεση αποσκοπεί στο να τονίσει το αψεγάδιαστο και νεανικό σώμα. Στη χαλκογραφία του 1507 (εικ. 1), από σειρά χαλκογραφιών με τα Πάθη, η εξιδανίκευση του Χριστού φτάνει στο απόγειό της με ένα σώμα απολλώνειας ομορφιάς, ενώ παρουσιάζεται στο θεατή σχεδόν μετωπικά. Ο χαρακτηρισμός αυτός δεν είναι τυχαίος, καθώς όπως γράφει ο Dürer στα προσχέδια του «Εγχειριδίου περί Ζωγραφικής» το 1513, στον Κύριο τον Χριστό, ο οποίος είναι ο πιο όμορφος στον κόσμο, πρέπει να του δώσουμε τη μορφή του Απόλλωνα.[11] Το απόσπασμα είναι αντιπροσωπευτικό δείγμα της σκέψης του καλλιτέχνη-ουμανιστή Dürer, ο οποίος σε όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας δεν έπαψε να αναζητά την ανθρώπινη μορφή με τις τέλειες αναλογίες.

Και όμως τα σχέδιά του με το νεκρό Χριστό είτε ως αυτόνομο μοτίβο είτε εντός του *Επιταφίου Θρήνου* αποκαλύπτουν έναν Dürer περισσότερο τολμηρό και εκφραστικό. Τα συγκεκριμένα σχέδια δεν έχουν προπαρασκευαστικό χαρακτήρα ως μελέτες για πίνακες ή χαρακτικά, αλλά συνιστούν πειραματισμούς του καλλιτέχνη. Στο σχέδιο του 1505 (Cleveland Museum of Art) ο νεκρός Χριστός κείτεται πάνω σε ένα σεντόνι έχοντας υποστεί έντονη προοπτική βράχυνση θυμίζοντας το νεκρό Χριστό (Μιλάνο, Brera) του Μαντένια. Μέχρι σήμερα παραμένει, ωστόσο, άγνωστο από πού ακριβώς ο Dürer άντλησε την έμπνευσή του. Ίσως από κάποιο χαμένο ιταλικό χαρακτικό με το ίδιο θέμα ή την ίδια στάση σώματος, αφού απ' όσο γνωρίζουμε οι δύο καλλιτέχνες δεν συναντήθηκαν ποτέ. Ίσως ο Dürer είδε στο εργαστήριο του Giovanni Bellini, κατά το πρώτο ταξίδι του στην Ιταλία το 1496, κάποιο σχέδιο του πατέρα του Jacopo στο βιβλίο σχεδίων του τελευταίου, όπως την *Κοίμηση της Θεοτόκου* (Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, fol.67a), από την οποία ο Μαντένια πιθανώς, σύμφωνα με τον Felix Thürlemann, εμπνεύστηκε το δικό του έργο.[12] Ο Walter Strauss υποστηρίζει, ότι το πρότυπο του Dürer ήταν το *Μαρτύριο του Αγίου Λαυρεντίου*

10. K. Löcher, *Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997, σ.194.

11. Πιο συγκεκριμένα ο Dürer γράφει: «Όπως η πιο ωραία μορφή ενός ανθρώπου συγκρίνεται με τον Απόλλωνα, το ίδιο μέτρο χρειαζόμαστε και για τον Κύριο τον Χριστό, που είναι ο πιο όμορφος στον κόσμο». «Dann zu gleicher Weis, wie sie die schönsten Gestalt eines Menschen haben zugemessen ihrem Abgott Abblo, also wollen wir dieselb Moß brauchen zu Crysto dem Herren, der der Schönste aller Welt ist». E. Ullmann (επιμ.), *Albrecht Dürer. Schriften und Briefe*, Leipzig 1996⁶, σ.115.

12. F. Thürlemann, *Mantegnas Mailänder Beweinung. Die Konstitution des Betrachters durch das Bild*, Konstanz 1989, σ.20.

(Μόναχο, Alte Pinakothek) του Michael Pacher, ένα έργο που τότε βρισκόταν στον καθεδρικό της ιταλικής πόλης Brunico, από την οποία ο Dürer πέρασε.[13] Δεν αποκλείεται πάντως ο γνωστός για τους διαρκείς πειραματισμούς του Dürer να έφτασε μόνος του σε αυτή την απεικόνιση.

Πράγματι, αν συγκρίνουμε τα δύο έργα θα παρατηρήσουμε σημαντικές διαφορές. Ο νεκρός Χριστός του Μαντένια κείτεται πάνω σε μαρμάρινη κλίνη με το ημίγυμνο σώμα του να είναι τοποθετημένο κάθετα προς την επιφάνεια της εικόνας, έτσι ώστε να ταυτίζεται απόλυτα με την προοπτική. Ο θεατής είναι σαν να στέκεται μπροστά από τα πόδια του Χριστού έχοντας τη δυνατότητα να παρατηρήσει από πολύ κοντά τόσο τις πληγές της Σταύρωσης, όσο και το ίδιο το άψυχο σώμα μέχρι να οδηγηθεί σταδιακά στο πρόσωπο του Ιησού, η θέαση του οποίου δεν χάνεται, καθώς το κεφάλι είναι ανασηκωμένο μέσω ενός μαξιλαριού. Την αρμονική στάση του σώματος ενισχύουν τα παράλληλα προς αυτό τοποθετημένα χέρια, ενώ η πλαστική απόδοση, του προσδίδει μία τόσο έντονη μνημειακότητα, η οποία μοιάζει σαν να υπερβαίνει τον ίδιο το θάνατο. Τίποτα δεν διαταράσσει την ακινησία του σώματος και την κυρίαρχη θέση του μέσα στο πίνακα, ακόμα και οι θρηνούντες δεν είναι παρά θραύσματα μορφών.

Ο Χριστός του Dürer κείτεται αντίθετα διαγώνια στο έδαφος, ολόγυμνος και για αυτό ακριβώς ταπεινωμένος, ενώ το σώμα μοιάζει τρόπον τινά εξαρθρωμένο με τα πόδια να είναι λυγισμένα, τα χέρια απλωμένα και σε διαφορετικές στάσεις, ενώ ο θώρακας είναι αφύσικα φουσκωμένος. Ναι μεν και ο Dürer παρουσιάζει από πολύ κοντά τις πληγές της Σταύρωσης, η θέαση όμως του προσώπου είναι εδώ περιορισμένη. Επιπλέον, τα εναπομείναντα ορατά χαρακτηριστικά του προσώπου είναι άσχημα και αδρά, στερώντας από τον Χριστό την εξιδανικευμένη εμφάνιση που είδαμε μέχρι τώρα.

Στο σχέδιο του 1513 (Βρέμη, Kunsthalle-το σχέδιο εκλάπη κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου) ο Dürer θα απεικονίσει το νεκρό Χριστό ξανά σε μία ασυνήθιστη στάση, καθώς είναι στραμμένος εντελώς μετωπικά με τις πληγές των ποδιών να έχουν περίοπτη θέση και το θεατή να είναι, όπως και στον πίνακα του Μαντένια, ιεραρχικά τοποθετημένος στα πόδια του Χριστού. Τον πυρήνα της σύνθεσης αποτελεί το πρόσωπό του, αλλοιωμένο από την έκφραση πόνου.

Το σχέδιο του 1521 (Κέιμπριτζ, Μασαχουσέτη, Fogg Art Museum) θυμίζει την τριών τετάρτων στάση του νεκρού Χριστού στη χαλκογραφία του 1507. Στο σχέδιο όμως ο Χριστός κάθε άλλο παρά εξιδανικευμένος είναι, με το σώμα του να έχει υποστεί έντονη βράχυνση. Ο Dürer έχει αντιστρέψει, θα έλεγε κανείς, τη σημασιολογική απόδοση, με το Χριστό να αποτελεί μέσα στη σύνθεση την πιο μικρόσωμη μορφή, ενώ το άσχημο πρόσωπό του εκπέμπει ξανά μία έκφραση πόνου.

Η τελευταία απεικόνιση στο συνολικό έργο του Dürer του *Επιταφίου Θρήνου* είναι ένα σχέδιο του 1522 (Βρέμη, Kunsthalle). Μολονότι η παράλληλη προς την εικόνα στάση του σώματος θυμίζει τον συνηθισμένο τρόπο παράστασης, ο νεκρός Χριστός αιχμαλωτίζει άμεσα το βλέμμα του θεατή με το τεράστιο και στο πρώτο επίπεδο τοποθετημένο σώμα του, οι διαστάσεις του οποίου ωστόσο ενισχύουν την απόλυτη παθητικότητα που συνοδεύει το θάνατο. Αυτή η παθητικότητα εκφράζεται κυρίως με τη στήριξη που προσφέρει η Παναγία στο καταρρέον κεφάλι, προκειμένου να μη χαθεί η θέαση του προσώπου, το οποίο με το μισάνοιχτο στόμα μεταδίδει για ακόμη μία φορά την εικόνα ενός Χριστού άσχημου και ταπεινωμένου.

13. W. L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, New York 1974, τ.2, σ.896.

Ό,τι για τον Dürer παρέμεινε πειραματική λύση, υιοθετήθηκε από τους μαθητές του σε έργα απευθυνόμενα είτε σε μεμονωμένους παραγγελιοδότες είτε σε ένα ευρύτερο κοινό. Το σχέδιο του Ελβετού Hans Leu στα 1519 (Κέιμπριτζ, Μασαχουσέτη, Fogg Art Museum) σε πράσινο φόντο εντάσσεται μέσα σε ένα πλήθος παρόμοιων σχεδίων σε χρωματιστό χαρτί, τα οποία συνιστούσαν ολοκληρωμένα έργα τέχνης απευθυνόμενα σε συλλέκτες, καθώς διακρίνονται τόσο για την ποιότητά τους, όσο επίσης και για την συχνά ασυνήθιστη εικονογραφία τους. Βεβαίως, όταν επρόκειτο για θρησκευτικά θέματα, τα σχέδια αυτά λειτουργούσαν και ως λατρευτικές εικόνες. Ο Χριστός του Leu κείτεται κατά παρόμοιο τρόπο πάνω σε ένα σεντόνι, αν και όχι ολότελα γυμνός φορώντας περιζώνιο. Το σώμα του εκτείνεται διαγώνια στο βάθος από αριστερά προς τα δεξιά με το κεφάλι να ακολουθεί την αντίθετη κατεύθυνση. Η στάση αυτή περιορίζει τόσο τη θέαση του προσώπου, όσο και τη συνολική θέαση του σώματος με το δεξί χέρι να είναι αφανές. Εντυπωσιάζει το γεγονός, ότι ο καλλιτέχνης δεν απεικόνισε καν τις πληγές των ποδιών και των χεριών, παρά μόνο την πληγή από τη λόγχη, διατηρώντας έτσι μόνον ένα ίχνος των σημαδιών της Σταύρωσης, θέλοντας ίσως να παρουσιάσει τον Ιησού σαν τον οποιοδήποτε νεκρό άνθρωπο, να υπερτονίσει την ανθρώπινη πλευρά του. Επιπλέον, διατήρησε από το σχέδιο του Dürer τα αδρά χαρακτηριστικά του προσώπου. Την παθητικότητα και εγκατάλειψη του Χριστού στο έδαφος ενισχύει η όρθια Παναγία, η οποία ναι μεν στέκεται δίπλα στο νεκρό γιο της, ψυχικά ωστόσο μοιάζει μπροστά στο θάνατό του αμήχανη και αποστασιοποιημένη έχοντας στρέψει το βλέμμα της μακριά από το νεκρό Χριστό. Μεταξύ τους δεν υπάρχει καμία σωματική επαφή, ενώ ο κάθετος άξονας που σχηματίζει η μορφή της αντιδιαστέλλεται με το άψυχο σώμα στο έδαφος, αναδεικνύοντας έτσι τη διαφορετική τους κατάσταση, τη ζωή και το θάνατο.

Εκείνος, ωστόσο, ο καλλιτέχνης που διέδωσε την ασυνήθιστη απεικόνιση του νεκρού Χριστού ήταν ο Hans Baldung, ο πιο προικισμένος μαθητής αλλά και φίλος του Dürer. Στην αυτόνομη ξυλογραφία[14] του περί το 1515-1517 με τον *Επιτάφιο Θρήνο* (εικ. 2) ο Χριστός έχει επίσης αφεθεί στο έδαφος νεκρός. Οι αναλογίες του σώματος του είναι στρεβλωμένες, καθώς τα διαγώνια τοποθετημένα και λυγισμένα πόδια φαντάζουν αρκετά μακριά σε σύγκριση με τον κοντό κορμό, που υπόκειται στη προοπτική βράχυνση. Πέραν τούτου, το όλο σώμα μοιάζει τρόπον τινά αποσυναρμολογημένο με τα πόδια, τον κορμό και τα χέρια να βρίσκονται σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Από την άλλη πλευρά ο θεατής έχει τη δυνατότητα να παρατηρήσει τις πέντε πληγές υπό διαφορετικές οπτικές γωνίες. Οι πληγές είναι εδώ το κυρίαρχο στοιχείο στο σώμα του Χριστού, αφού έτσι όπως κείτεται στο έδαφος έχει μετατραπεί για το θεατή σε ένα πτώμα χωρίς πρόσωπο, με τα μάτια ως το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό του ανθρώπινου προσώπου και κατεξοχήν φορέα έκφρασης να είναι εδώ αθέατα. Πρόκειται για ένα ακραίο φαινόμενο της χριστολογικής εικονογραφίας, ελάχιστες περιπτώσεις του οποίου θα συναντήσουμε στη μεσαιωνική τέχνη.[15] Θα κατανοήσουμε καλύτερα την καινοτομία του Baldung, αν σκεφτούμε τη λατρεία του προσώπου του Ιησού, που ανέπτυξε ειδικά ο ύστερος Μεσαίωνας με θέματα όπως η *Vera Icon*[16], όπου

14. Για το νεκρό Χριστό στη χαρακτική και το σχέδιο του Baldung βλ. F. O. Büttner, 'Extreme Züge des Christusbildes in der deutschen Druckgraphik zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Die unheroische Situation in Bewegung und Raum', στο: S. Glaser & A. M. Kluxen (επιμ.), *Musis et Litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag*, München 1993, σ.69-92.

15. F.O. Büttner, 'Das Christusbild auf niedrigster Stilhöhe. Ansichtigkeit und Körpersichtigkeit in narrativen Passionsdarstellungen der Jahrzehnte um 1300', *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, τ.46-47, 1993-1994, σ.112.

16. Για το θέμα αυτό βλ. H. Belting, ό.π., σ.233-252.

το πρόσωπο του Χριστού παρουσιάζεται αυτόνομα και αυστηρά μετωπικό. Αλλά και μέσα στην ίδια τη ξυλογραφία η Παναγία σκύβει επάνω από το πρόσωπο του Χριστού σαν να αναζητά έναν τελευταίο οπτικό διάλογο μαζί του.

Τη μορφή του «απρόσωπου» Χριστού θα επαναλάβει ο Baldung σε μία από τις 9 σελίδες στο τυπωμένο προσευχητάρι του αυτοκράτορα Μαξιμιλιανού (Besançon, Bibliothèque municipale, fol.71r) που κόσμησε με σχέδια περί το 1515. Η *Σταύρωση* και η *Πιετά* στα περιθώρια της σελίδας ανταποκρίνονται στον ψαλμό του κειμένου που αναφέρεται στη θυσία του Ιησού και στο θρήνο της Παναγίας. Εκτός του αφανούς προσώπου ο Χριστός κείτεται ξανά στο έδαφος, που ως το πιο χαμηλό επίπεδο της εικόνας συμβολίζει την ταπείνωσή του. Πρόκειται για ένα επίσης σπάνιο μοτίβο σε απεικονίσεις του νεκρού Χριστού στην υστερογοτθική τέχνη. Θα το συναντήσουμε στις αρχές του 15ου αιώνα σε μία δραματική απόδοση του *Επιταφίου Θρήνου* στο βιβλίο των Ωρών του Rohan (Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη, ms latin 9471, fol. 135), παραγγελία κάποιου μέλους του οίκου των Ανζού.

Την ίδια εποχή ο Baldung θα βασιστεί στη χαλκογραφία του Dürer για να δημιουργήσει ένα εξόχως εκφραστικό σχέδιο (Ουάσινγκτον, Εθνική Πινακοθήκη, Συλλογή Ian Woodner), εφαρμόζοντας μία πυραμιδοειδή σύνθεση με πυρήνα το άψυχο σώμα. Συγχρόνως, θα παραμορφώσει τον απολλώνειο Χριστό του Dürer, σχεδιάζοντας μία λιπόσαρκη φιγούρα με επιμηκυμένα μέλη και με το κεφάλι να έχει πέσει πάνω στον αποστεωμένο ώμο, κάτι που, σε συνδυασμό με το ανοιχτό στόμα, στρεβλώνει την εικόνα του προσώπου. Επιπλέον, ο θάνατος του Ιησού αντανακλάται στα πρόσωπα της Παναγίας και της Μαγδαληνής με τα εξίσου κλειστά μάτια και το ανοιχτό στόμα.

Εκτός του *Επιταφίου Θρήνου* ο Baldung απεικόνισε το νεκρό Χριστό σε ένα σχέδιο και μία ξυλογραφία που διακρίνονται για τη πρωτοτυπία τους. Περίπου το 1507 και όσο ήταν ακόμη στο εργαστήριο του Dürer θα φιλοτεχνήσει το σχέδιο (Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο, Συλλογή Robert Lehman) με το *Νεκρό Χριστό* να κείτεται στο έδαφος με μία αφύσικη όσο και παράδοξη στάση, αφού το δεξί του χέρι βρίσκεται στον αέρα, ενώ όπως μαρτυρούν οι πληγές του έχει ήδη βρει το θάνατο στο σταυρό. Αυτό που φαίνεται να ενδιέφερε τον καλλιτέχνη ήταν να πειραματιστεί αλλά και να παρουσιάσει τον πεσμένο στο έδαφος Χριστό σε μία κατάσταση ταπείνωσης.

Η ξυλογραφία (εικ. 3) περί το 1515-1517 με το νεκρό Χριστό να μεταφέρεται από αγγέλους είναι μία προσωπική σύνθεση του Baldung, μία εικονογραφική μείξη της *Πιετά των Αγγέλων* και της *Αγίας Τριάδας*. Και στις δύο περιπτώσεις ο νεκρός Χριστός παρουσιάζεται είτε από τους Αγγέλους είτε από το Θεό ως απόδειξη της θυσίας του για τη σωτηρία των ανθρώπων και κατ' επέκταση ως αντικείμενο λατρείας για το θεατή. Ο Baldung έχει απομονώσει ωστόσο τον Χριστό από το Θεό-Πατέρα και την Περιστερά του Αγίου Πνεύματος, απεικονίζοντάς τον χωριστά στο πρώτο επίπεδο της εικόνας. Η μεταφορά του Ιησού από τους αγγέλους τονίζει την παντελή έλλειψη αυτοκαθορισμού του σώματός του, αφού τα πόδια είναι υψωμένα διαγώνια, ο κορμός οριζόντιος, τα χέρια βρίσκονται επίσης σε διαφορετικές στάσεις, ενώ το κεφάλι έχει αφεθεί γερμένο προς τα κάτω. Την ίδια στιγμή ένα σμήνος αγγέλων έρχεται προς βοήθεια των τεσσάρων, οι οποίοι με τα νηπιακά τους σώματα μοιάζουν ανήμποροι να ολοκληρώσουν την αποστολή τους. Οι άγγελοι δημιουργούν τρόπον τινά ένα μονοπάτι στον ουρανό που συνδέει το πρώτο με το τελευταίο επίπεδο της εικόνας, διασώζοντας έτσι έστω και έμμεσα το δόγμα της αδιαιρέτου Αγίας Τριάδας, καθώς Θεός και Άγιο Πνεύμα έχουν εξοβελιστεί στο βάθος. Χαρακτηριστική είναι η χειρονομία του Θεού, η οποία επαναλαμβάνεται από τον άγγελο στο μέσο της εικόνας, μία χειρονομία απόγνωσης και θλίψης, καθώς το σχέδιό του για τη σωτηρία της ανθρωπότητας μέσω της

θυσίας και ανάστασης του υιού του φαίνεται εδώ να τελεί υπό αμφισβήτηση. Ο Θεάνθρωπος Ιησούς μακριά από την αγκαλιά του Θεού-Πατέρα μοιάζει να είναι μόνον ένας νεκρός άνθρωπος και τίποτα περισσότερο.

Μία ασυνήθιστη εικόνα του νεκρού Χριστού προσφέρει το σχέδιο με πινέλο του Albrecht Altdorfer το 1513 (Φλωρεντία, Ουφίτσι). Ο *Επιτάφιος Θρήνος* λαμβάνει χώρα αμέσως μετά την *Αποκαθήλωση*, όπως ήδη παρατηρήσαμε σε προηγούμενα έργα, και πάνω σε ένα πλάτωμα, το οποίο θυμίζει θεατρική σκηνή με το θεατή να είναι ιεραρχικά τοποθετημένος από κάτω. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να περιορίζεται η συνολική θέαση του νεκρού Χριστού, και παράλληλα να υπερτονίζονται οι πατούσες, οι οποίες φαίνονται σαν να προεκτείνονται στο χώρο του θεατή, υπογραμμίζοντας έτσι την ιεραρχικά κατώτερη θέση του μέσα στο θείο δράμα. Ακόμη έχει χαθεί ένα σημαντικό μέρος της θέασης του προσώπου με τα μάτια να είναι ουσιαστικά μη ορατά, καθώς το παράξενο μακρόστενο κεφάλι έχει γείρει πίσω.

Στην πρεντέλα του Ρετάμπλ του Isenheim περί το 1512-1515 (Colmar, Musée d'Unterlinden) ο Matthias Grünewald ζωγράφισε ως τμήμα του εικονογραφικού προγράμματος τον *Επιτάφιο Θρήνο*. Ο καλλιτέχνης προκειμένου να τονίσει το άψυχο σώμα του Χριστού και να ενισχύσει την επίδρασή του στο θεατή, εφαρμόζει τη σημασιολογική απόδοση τόσο έντονα, που η μορφή του Χριστού είναι διπλάσια σε σχέση με τους θρηνούντες, ενώ παράλληλα όλες οι υπόλοιπες μορφές και αντικείμενα, εκτός από το ακάνθινο στεφάνι κάτω αριστερά, είτε αλληλοκαλύπτονται μεταξύ τους είτε τέμνονται από το πλαίσιο, συγκεντρώνοντας την προσοχή του θεατή ακόμη περισσότερο πάνω στον Χριστό. Επιπλέον, το πρασινωπό και γεμάτο πληγές σώμα μοιάζει να βρίσκεται ήδη σε κατάσταση αποσύνθεσης, σαν ο Χριστός να ήταν νεκρός από μέρες.

Ο Grünewald θα ζωγραφίσει τον *Επιτάφιο Θρήνο*[17] περί το 1523-1525 (Aschaffenburg, Stiftskirche St. Peter und Alexander) και ως αυτόνομο έργο για τον καρδινάλιο Albrecht von Brandenburg. Σύμφωνα με την πρόσφατη και εύλογη θεωρία του Hanns Hubach ο πίνακας κοσμούσε εξωτερικά τον πέτρινο Άγιο Τάφο στην Stiftskirche St. Peter und Alexander στο Aschaffenburg.[18] Τη λατρεία του Αγίου Τάφου στη συγκεκριμένη πόλη είχε καθιερώσει στα μέσα του 15ου αιώνα ο προκάτοχος του Brandenburg Dietrich von Erbach. Ο Grünewald θέλοντας να αναδείξει το άψυχο σώμα δημιούργησε μία σύνθεση αποτελούμενη ως επί το πλείστον από θραύσματα μορφών και αντικειμένων. Η μορφή της Παναγίας έχει σχεδόν καταστραφεί. Χωρίς κεφάλι έχει χάσει τη ταυτότητα της, έχει μειωθεί σε γόνατα και χέρια με μοναδικό ρόλο να ανυψώσει ελαφρά το σώμα του Χριστού διευκολύνοντας τη θέασή του. Οι φορείς των θυρεών, αριστερά του Brandenburg και δεξιά του Erbach, η Μαγδαληνή και η ανδρική μορφή μόνο σε προφίλ πίσω από τη Παναγία είναι με βάση τη σημασιολογική απόδοση τόσο μικρόσωμες, που ο Χριστός φαντάζει γιγάντιος. Το μοναδικό αντικείμενο που παραμένει άθικτο είναι ο θυρεός του Brandenburg αριστερά, πιθανότατα για να εξυψωθεί ο ρόλος του τόσο ως παραγγελιοδότη όσο και ως συνεχιστή της λατρείας του Αγίου Τάφου. Επιπλέον, ο θυρεός με το κοίλο του σχήμα μοιάζει σαν να υποδέχεται μέσα του το κεφάλι του Χριστού. Η αντιστροφή της κατεύθυνσης του σώματός του σε σχέση με το Ρετάμπλ του Isenheim κάνει τη πλευρική πληγή ορατή και τη φέρνει κοντά στο θεατή.

17. Για το έργο αυτό και για το επόμενο (Holbein) βλ. K. van de Berg, *Die Passion zu malen. Zur Bildauffassung bei Matthias Grünewald*, Duisburg-Berlin 1997, σ.143 κ.ε.

18. H. Hubach, '...scrinium super sepulchrum aperiuntur'. Die Heilig-Grab-Kapelle der Aschaffenburger Stiftskirche und Matthias Grünewalds 'Beweinung Christi', στο: A. Tacke (επιμ.), *«Ich armer sundiger mensch». Heiligen- und Reliquienkult am Übergang zum konfessionellen Zeitalter*, Göttingen 2006, σ.415-498.

Εκτός αυτού σχηματίζει με τις πληγές του δεξιού χεριού και ποδιού έναν οριζόντιο άξονα, επάνω στον οποίο μπορεί να περιπλανηθεί το βλέμμα του θεατή παρατηρώντας τα σημάδια της Σταύρωσης. Ειδικά το χέρι είναι έτσι αποδοσμένο, που δημιουργεί την αίσθηση ότι ξεπερνά τα όρια της εικόνας και προτείνεται στο θεατή ως αντικείμενο λατρείας.

Το 1521 ο Hans Holbein ο νεότερος ζωγράφισε, σύμφωνα με τη θεωρία του Christian Müller, τον *Χριστό στο Τάφο* (Βασιλεία, Kunstmuseum) κατά παραγγελία της οικογένειας Amerbach, η οποία με τον πίνακα επιθυμούσε να κοσμήσει το οικογενειακό ταφικό της μνημείο εντός του ιδιωτικού παρεκκλησίου που κατείχε στο μοναστήρι των Καρθουσιανών στη Βασιλεία[19]. Ο πίνακας του Holbein είναι απόρροια της εικονογραφικής παράδοσης του *Αγίου Τάφου*, ο οποίος παρουσίαζε στο θεατή το νεκρό Χριστό κατά τη διάρκεια της τριήμερης παραμονής του στον τάφο πριν την Ανάσταση. Χωρίς αφηγηματικό πλαίσιο, όπως στον *Επιτάφιο Θρήνο*, να του αποσπά την προσοχή, ο θεατής βλέπει αποκλειστικά και μόνο τον Χριστό να κείτεται μέσα στον στενό και κλειστοφοβικό τάφο. Αν δεν είχε τις πληγές της Σταύρωσης θα μπορούσε να ήταν ο οποιοσδήποτε άνθρωπος. Τη θυσία του Ιησού κάνει ιδιαίτερα εμφανή η τοποθέτηση του δεξιού χεριού στο κέντρο ακριβώς της σύνθεσης, προσφέροντας, όπως και στον πίνακα του Grünewald, την πληγή ως αντικείμενο λατρείας. Το σώμα, αν εξαιρέσουμε τις πληγές της Σταύρωσης, παραμένει ανέγγιχτο, δεν φέρει τις αμέτρητες πληγές και το αφύσικο χρώμα όπως στον Grünewald. Ο Holbein έχει αποτυπώσει τα πάθη στο πρόσωπο αφήνοντας ανοιχτό το στόμα και ειδικά το μάτι. Η επιλογή αυτή δεν ήταν τυχαία, καθώς τα κλειστά μάτια παραπέμπουν σε μία κατάσταση αιωνίου ύπνου. Σε κανένα επίσης από τα έργα που είδαμε μέχρι τώρα ο νεκρός Χριστός δεν απεικονίζεται με ανοιχτά μάτια. Στον πίνακα του Holbein, όμως, το πρόσωπο του Χριστού μοιάζει να έχει παραμείνει στη κατάσταση πριν το θάνατο του, αποτυπώνοντας όλα τα πάθη του, από τον φόβο και την αγωνία στον κήπο της Γεσθημανή μέχρι το θάνατο στο σταυρό.

Πριν περάσω στο θέμα με τον Πύραμο και τη Θίσβη, θα ήθελα να αναφερθώ σε μία καινοτόμα απεικόνιση του Αγίου Σεβαστιανού (εικ. 4) από τον Baldung στα 1514. Το δημοφιλές θέμα στην ιταλική τέχνη του β΄ μισού του 15ου αιώνα, παρουσιάζει συνήθως ένα νεαρό άνδρα ιδεατής ομορφιάς, που με ηρωισμό και συχνά χωρίς καμία έκφραση πόνου υπομένει το μαρτύριο. Παρόμοιες αποδόσεις συναντούμε και στη γερμανική τέχνη της ίδιας περιόδου. Το 1505-1507 ο Baldung δημιούργησε μία ξυλογραφία (Bartsch 22) απεικονίζοντας και αυτός τον Άγιο ως νεαρό όμορφο άνδρα. Μία δεύτερη ξυλογραφία (Bartsch 36) περί το 1512 δείχνει τον Σεβαστιανό να έχει λάβει μία παράξενη σωματική στάση, ενώ στο πρόσωπό του διακρίνεται μία έκφραση πόνου. Η νεανική του μορφή έχει παραμείνει πάντως αμετάβλητη. Παράλληλα, ο Baldung εισάγει στο θέμα αγγέλους, οι οποίοι φροντίζουν το σώμα του Αγίου μετά την εκτέλεσή του. Στην ξυλογραφία του 1514 ο καλλιτέχνης θα οδηγήσει τον τρόπο απεικόνισης του Αγίου στα όρια του δυνατού προσθέτοντας μάλιστα και ορισμένες φρικτές λεπτομέρειες. Το άψυχο σώμα έχει γείρει μπροστά και πλάγια, μόνο τα δεσμά το συγκρατούν από την πλήρη κατάρρευση. Ένα βέλος έχει τρυπήσει και καρφώσει μαζί τα δύο πόδια σαν να επρόκειτο για τον Εσταυρωμένο, ενώ ένα δεύτερο έχει διαπεράσει την ηβική χώρα. Το πρόσωπο του Αγίου με το ανοιχτό στόμα χαρακτηρίζει μία ανείπωτη έκφραση πόνου. Επιπλέον, απουσιάζει εδώ το συνηθισμένο περιζώνιο, ο Σεβαστιανός είναι ολότελα γυμνός και ταπεινωμένος. Σε σύγκριση με τις προηγούμενες

19. Ch. Müller, 'Holbeins Gemälde «Der Leichnam Christi im Grabe» und die Grabkapelle der Familie Amerbach in der Basler Kartause', *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, τ.57-58, 2000-2001, σ.279-289.

απεικονίσεις του Αγίου, ο Baldung υιοθετεί εδώ ένα σκληρό ρεαλισμό αποκαλύπτοντας τη φρικτή πραγματικότητα του χριστιανικού μαρτυρίου. Ως αποκορύφωση έχει στερήσει από τον Σεβαστιανό όχι μόνο την στατική και ηρωική σωματική στάση, αλλά πολύ περισσότερο το νεανικό αψεγάδιαστο σώμα αντικαθιστώντας το με το βαρύ και πλαδαρό σώμα ενός μεσήλικα.

Ο νεκρός Πύραμος

Την τραγική ιστορία αγάπης του Πύραμου και της Θίσβης αφηγείται ο Οβίδιος στο 4ο βιβλίο των «Μεταμορφώσεων». Ζούσαν στη Βαβυλώνα σε γειτονικά σπίτια και τη γνωριμία τους ακολούθησε σύντομα ο έρωτας. Επειδή, ωστόσο, οι εχθρικές μεταξύ τους οικογένειές τους ήταν αντίθετες στο γάμο τους, το ζευγάρι αποφάσισε να φύγει από την πόλη κρυφά και μέσα στη νύχτα, ορίζοντας ως σημείο συνάντησης τον τάφο του ασύριου βασιλιά Νίνου. Η Θίσβη που έφτασε πρώτη εκεί, έφυγε λίγο μετά τρομαγμένη καθώς μία λέαινα, που μόλις είχε καταβροχθίσει κάποιο θήραμα, ήρθε στην κοντινή πηγή για να πιει νερό. Η Θίσβη άφησε όμως πίσω το μανδύα της, τον οποίο η λέαινα βρήκε τυχαία και τον κομμάτιασε με το ματωμένο της στόμα. Ο Πύραμος που έφτασε λίγο αργότερα, βλέποντας τη λέαινα και ταυτόχρονα βρίσκοντας τον σκισμένο και ματωμένο μανδύα, πίστεψε πως η αγαπημένη του έγινε βορά του λιονταριού. Κατηγορώντας τον εαυτό του για το τραγικό συμβάν αφού είχε αργοπορήσει, αυτοκτονεί με ένα στιλέτο. Όταν λίγο αργότερα η Θίσβη επέστρεψε στο σημείο συνάντησης αντικρίζοντας το νεκρό Πύραμο και μη μπορώντας να αντέξει το χαμό του, αυτοκτονεί με το ίδιο στιλέτο.

Το θέμα *Πύραμος και Θίσβη* ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένο στη γερμανική λογοτεχνία και τέχνη του 15ου και 16ου αιώνα.[20] Παρουσίαζε τη δύναμη της αγάπης, αλλά και τις τραγικές της συνέπειες. Τα έργα τέχνης της εποχής απεικονίζουν συνήθως το νεκρό Πύραμο παράλληλα προς την εικόνα και με τη Θίσβη δίπλα του είτε να τον θρηνεί είτε να αυτοκτονεί. Μολονότι επρόκειτο για ένα θέμα της κοσμικής εικονογραφίας, έπαιρνε συχνά αυτή την εποχή τον χαρακτήρα χριστιανικής αλληγορίας. Ο Πύραμος ταυτιζόταν με τον Χριστό και η Θίσβη με την ανθρώπινη ψυχή που θέλει να ενωθεί με το Θείο.

Το νόημα αυτό προσέδωσε ο Albrecht Altdorfer σε δύο χαρακτικά του. Στην ξυλογραφία του 1518 (εικ. 5) ο Πύραμος κείτεται νεκρός επάνω στο τάφο του Νίνου με το σώμα του να εκτείνεται διαγώνια στο βάθος, κάτι που περιορίζει σημαντικά τη θέαση του προσώπου. Ταυτόχρονα η Θίσβη σκύβει επάνω του με ευλάβεια, όπως ακριβώς η Μαγδαληνή σκύβει επάνω από το νεκρό Χριστό στο σχέδιο του Altdorfer από το 1512 (Μόναχο, Staatliche Graphische Sammlung) με τον *Επιτάφιο Θρήνο*. Ακόμη πιο δραματική είναι απεικόνιση του Πύραμου στη χαλκογραφία (εικ. 6) του Altdorfer περί το 1515-1520. Το σώμα του είναι ξανά τοποθετημένο διαγώνια στην επιφάνεια της εικόνας, αλλά αντεστραμμένο, με το κεφάλι προς το θεατή, ενώ τα συμμετρικά απλωμένα χέρια σχηματίζουν με το υπόλοιπο σώμα τη μορφή του σταυρού. Σε κάθε περίπτωση η στάση του σώματος μοιάζει τεχνητή, σκηνοθετημένη θα μπορούσαμε να πούμε. Την ίδια στιγμή η Θίσβη θρηνεί τον Πύραμο όπως η Μαγδαληνή του Baldung (εικ. 2) θρηνεί τον Χριστό. Τα ανοιχτά χέρια της Θίσβης λειτουργούν επίσης και σαν αντανάκλαση στα ανοιχτά χέρια του Πύραμου, συμβολίζοντας έτσι τη κοινή τους μοίρα ενώ προϊδεάζουν το θεατή για την επερχόμενη αυτοκτονία

20. Τη πρόσληψη αλλά και τα περιεχόμενα του *Πύραμος και Θίσβη* στη γερμανική λογοτεχνία και τέχνη του ύστερου Μεσαίωνα παρουσιάζει αναλυτικά ο Th. Noll, *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und Profane Themen in der Kunst um 1500*, München-Berlin 2004, σ.291-348.

της Θίσβης και την ολοκλήρωση του δράματος.

Τη διαγώνια τοποθέτηση του νεκρού Πύραμου στην επιφάνεια της εικόνας επέλεξε και ο Wolf Huber στην ξυλογραφία του (Bartsch 9) περί το 1513-1515. Ο Πύραμος ξεχωρίζει τόσο για τις στρεβλωμένες σωματικές αναλογίες με το τεντωμένο πόδι να έχει υποστεί ακραία βράχυνση και το λυγισμένο να μοιάζει τεράστιο, όσο και για το παραμορφωμένο του πρόσωπο. Για να δραματοποιήσει ακόμα περισσότερο τη σκηνή, ο καλλιτέχνης έχει εισαγάγει στο θέμα τον ήλιο, το σχήμα του οποίου θυμίζει μάτι, πιθανώς συμβολίζοντας το μάτι του θεού. Η ισχυρή του λάμψη γεμίζει με φως τη σκηνή παρουσιάζοντας το θάνατο του Πύραμου ως γεγονός υψίστης σημασίας.

Στις ζωγραφικές αποδόσεις του θέματος ξεχωρίζει ο πίνακας (Βερολίνο, Gemäldegalerie) του Baldung περί το 1530, ο οποίος έχει δώσει στο νεκρό Πύραμο τη σωματική στάση του Χριστού από την ξυλογραφία του, αν και εδώ η θέαση του προσώπου δεν έχει χαθεί εντελώς, καθώς το κεφάλι του Πύραμου ακουμπά στη βάση του σιντριβανιού. Μία ακόμη διαφορά είναι η απουσία οποιουδήποτε δραματικού στοιχείου. Η Θίσβη θρηνεί τον αγαπημένο της ακίνητη και σιωπηλή. Αν και στέκεται όρθια υπογραμμίζοντας έτσι τη διαφορά με τον άψυχο Πύραμο, υπάρχει ένα στοιχείο που φανερώνει την κοινή μοίρα των δύο μορφών, το φως που και οι δύο κατά παράξενο τρόπο ακτινοβολούν.

Θα ολοκληρώσω την ανακοίνωσή μου με ένα σχέδιο (Βερολίνο, Kupferstichkabinett) του Altdorfer περί το 1511, η εικονογραφία του οποίου δεν απαντάται πουθενά αλλού. Ο καλλιτέχνης έχει απομονώσει το νεκρό Πύραμο από το αφηγηματικό πλαίσιο του θέματος για να τον παρουσιάσει αυτόνομα. Το θέμα του σχεδίου δεν είναι παρά ο ίδιος ο θάνατος. Το άψυχο σώμα χάνεται μέσα στο έδαφος, στη μονοχρωμία του μπλε χαρτιού. Το θρήνο της απούσας Θίσβης μοιάζει τρόπον τινά να αναπληρώνει η φύση γύρω από το νεκρό. Οι έντονες λευκές πινελιές για την απόδοση των κλαδιών και του φυλλώματος των δέντρων διασπούν την αισθητική ενότητα του μπλε χαρτιού, ενώ ταυτόχρονα εξαϋλώνουν τα ίδια τα δέντρα, που μοιάζουν εξίσου νεκρά με τον Πύραμο σαν να πέθαναν μαζί του. Τον παραλληλισμό φύσης και Πύραμου ολοκληρώνει ο κομμένος κορμός δίπλα του ως στοιχείο νεκρής ύλης. Δεν είναι γνωστό ποιος ήταν ο κάτοχος του σχεδίου. Σε κάθε περίπτωση φαίνεται μέσα από τον τρόπο απόδοσης και την ασυνήθιστη εικονογραφία να είχε τόσο τον χαρακτήρα συλλεκτικού κομματιού όσο και τη λειτουργία ενός είδους memento mori, ανταποκρινόμενο έτσι πλήρως στο κλίμα της εποχής που καλλιεργούσε μία αδιάκοπη σχέση με την ιδέα του θανάτου. Η διαφορά του συγκεκριμένου σχεδίου έγκειται στο ότι δεν παρουσιάζει το θάνατο με κάποιο δραματικό τρόπο, αλλά σαν μία διαδικασία στην οποία υπόκεινται τόσο η φύση όσο και ο άνθρωπος.

Stavros Vlachos

Sights of death. The dead body in German art at the beginning of the 16th century

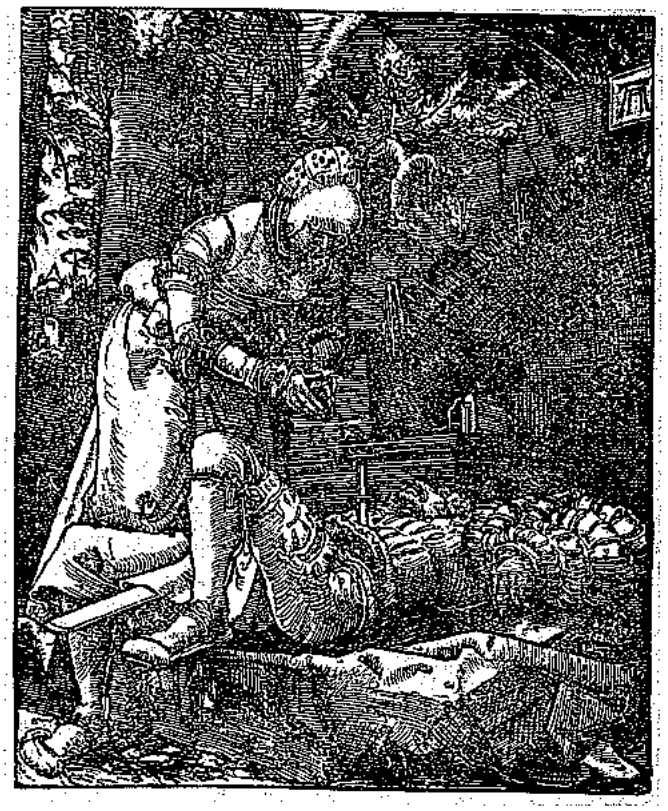
This paper examines an extreme tendency in the representation of the dead Christ in depictions of the *Lamentation* especially in German woodcuts and drawings of the first quarter of the 16th century. Beyond *Lamentation*, which was a religious subject, dramatizing effects are also to be seen by the dead Pyramus in depictions of *Pyramus and Thisbe*, a theme that, although belonging to profane iconography, was very often interpreted as a Christian allegory. German artists of this period use pictorial devices such as unusual views, the radically foreshortened body and deformed facial features in order to present the dead Christ and Pyramus in an overwhelming way. With such original works of art, German artists purposed on manifesting their talent and above all on evoking strong emotions to the viewer. In this way, they satisfied the demand of the public for dramatic depictions. This demand was in accordance both with the late medieval piety and with a mentality of this era that cultivated a close encounter with the omnipresence of death due to the massive fatalities caused primarily by epidemics.

Εικ. 1. Albrecht Dürer, *Ο Επιτάφιος Θρήνος*, 1507, χαλκογραφία, 11,6x7,1 εκ.

Εικ. 2. Hans Baldung, *Ο Επιτάφιος Θρήνος*, π.1515-1517, ξυλογραφία, 22,3x15,6 εκ.

Εικ. 3. Hans Baldung, *Ο νεκρός Χριστός μεταφέρεται από αγγέλους*, π.1515-1517, ξυλογραφία, 22,3x15,3 εκ.

Εικ. 4. Hans Baldung, *Ο Άγιος Σεβαστιανός*, 1514, ξυλογραφία, 31,1x23,2 εκ.



Εικ. 5. Albrecht Altdorfer, *Πύραμος και Θίσβη*, 1518, ξυλογραφία, 11,9x9,5 εκ.

Εικ. 6. Albrecht Altdorfer, *Πύραμος και Θίσβη*, π.1515-1520, χαλκογραφία, 6,1x 4,1 εκ.

Φωτεινή Βλάχου

Ο Ζορζ ντε Λα Τουρ και η έκθεση *Οι ζωγράφοι της πραγματικότητας* (1934, 2006): Ιδεολογία και πρόσληψη*

Η έκθεση *Les peintres de la réalité en France au XVIIe siècle* κρατάει μια ιδιαίτερη θέση στη γαλλική ιστοριογραφία της τέχνης για δύο λόγους: την ανάδειξη ενός τμήματος της γαλλικής ζωγραφικής μέχρι τότε παραμελημένου (των λεγόμενων «ζωγράφων της πραγματικότητας») και την 'ανακάλυψη' του Ζορζ ντε Λα Τουρ (Georges de La Tour, 1593-1652), ζωγράφου από την Λορραίνη, που βυθίστηκε στη λήθη μετά το θάνατό του. Διοργανώνεται στην Οραντζερί, στο Παρίσι και διαρκεί από τις 24 Νοεμβρίου 1934 μέχρι τις 24 Μαρτίου 1935. Υπεύθυνοι για την σύλληψη και την οργάνωση είναι οι Paul Jamot, επιμελητής του τμήματος της ζωγραφικής στο μουσείο του Λούβρου, που θα συμβάλει στον κατάλογο της έκθεσης με έναν πρόλογο και ο Charles Sterling, chargé de mission στο ίδιο τμήμα, που θα γράψει την εισαγωγή και τα λήμματα του καταλόγου.[1]

Ενδεικτική της ιστορικής σημασίας της έκθεσης είναι η αναδιοργάνωσή της, στον ίδιο χώρο, υπό την επιμέλεια του Pierre Georgel, διευθυντή της Οραντζερί. Η νέα έκθεση με τίτλο *Orangerie, 1934: Les «peintres de la réalité»* διήρκεσε από τις 22 Νοεμβρίου 2006 μέχρι τις 5 Μαρτίου 2007[2] και εγκαινίασε μία νέα περίοδο λειτουργίας του παρισινού μουσείου, το οποίο ξανάνοιξε τις πόρτες του στο κοινό μετά από έξι χρόνια ανακαινίσεων.[3] Η έκθεση αποτελεί έναν «συμβολικό κρίκο ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον της Οραντζερί ανακαλώντας μία εκ των γνωστότερων και πλέον γόνιμων εκθέσεών της του μεσοπολέμου».[4] Το παρόν κείμενο θα αναλύσει το ιδεολογικό υπόβαθρο της έκθεσης του 1934 και τους τρόπους με τους οποίους από τη μια διαμόρφωσε μία νέα θεώρηση της γαλλικής ζωγραφικής παραγωγής του α΄ μισού του 17^ου αιώνα ως 'ρεαλιστικής' (που στη συνέχεια μετατράπηκε σε σταθερά της γαλλικής ιστοριογραφίας της τέχνης) και από την άλλη καθόρισε τη μετέπειτα πρόσληψη του Λα Τουρ, ενσωματώνοντάς τον με επιτυχία στη νέα εθνική παράδοση του 'ρεαλισμού'.

Ο Ζορζ ντε Λα Τουρ είναι στα 1934 γνωστός μόνο σε λίγους ειδικούς. Η ανασυγκρότηση του έργου του ακολουθεί μία αργή διαδικασία. Έπειτα από την πρώτη συλλογή αρχειακών πληροφοριών για το ζωγράφο από τον Alexandre Joly, αρχιτέκτονα από τη Λορραίνη, το 1863, ο οποίος δεν γνώριζε κανένα από τα έργα του ζωγράφου[5], πρέπει να

---

* Οι μεταφράσεις όλων των παραθεμάτων στα ελληνικά έχουν γίνει από τη γράφουσα.

1. *Les Peintres de la Réalité en France au XVIIe Siècle*, κατ. έκθ., Orangerie, Paris, 24 Νοεμβρίου 1934-24 Μαρτίου 1935, Paris 1934. Στο εξής: *Peintres*, 1934.

2. P. Georgel (επιμ.), *Orangerie, 1934: Les «Peintres de la Réalité»*, κατ. έκθ., Orangerie, Paris, 22 Νοεμβρίου 2006-5 Μαρτίου 2007, Paris 2006. Στο εξής: *Peintres*, 2006.

3. Το εκτενές πρόγραμμα των ανακαινίσεων ολοκληρώθηκε με σημαντική καθυστέρηση και το τελικό του κόστος άγγιξε τα 29 εκατομύρια ευρώ, προκαλώντας εντάσεις ανάμεσα στο διευθυντή της Οραντζερί και τη Διεύθυνση των Μουσείων της Γαλλίας (DMF). Βλ. E. de Roux, 'L'Orangerie en Pleine Lumière', *Le Monde*, 16 Μαΐου 2006 (από το ηλεκτρονικό αρχείο της εφημερίδας).

4. Από το δελτίο τύπου της έκθεσης, http://www.rmn.fr/peintres-realite/index-rmn.html.

5. A. Joly, 'Du Ménil-La-Tour, Peintre', *Journal de la Société d' Archéologie et du Comité du Musée Lorrain*, τ.12, τχ.1, Ιανουάριος 1863, σ.95: «Δεν παραμένει στη χώρα, απ'όσο γνωρίζω, τίποτα από το έργο του Du Ménil-La-Tour. Είναι αδύνατον να σχηματίσουμε μια ιδέα του ταλέντου που του απέδιδαν οι σύγχρονοί του... κάποια μέρα θ'ανακαλύψουμε ίσως, στους τοίχους κάποιας εκκλησίας της επαρχίας, έναν κατεστραμμένο πίνακα αυτού του καλλιτέχνη που θα αρκεί, ελπίζω, για να συμπληρώσει αυτό το κενό».

περιμένουμε το άρθρο του Hermann Voss το 1915 στο *Archiv für Kunstgeschichte*, που για πρώτη φορά ενώνει τις αρχειακές αναφορές με δύο έργα του ζωγράφου, το *Νεογέννητο* του Μουσείου Καλών Τεχνών της Ρεν και την υπογεγραμμένη και χρονολογημένη *Άρνηση του Πέτρου* (1650) του Μουσείου Καλών Τεχνών της Νάντης (και ενός χαρακτικού προηγούμενα αποδιδόμενου στον Ζακ Καγιό) -και τα τρία νυχτερινές σκηνές υπό το φως του κεριού.[6] Παρόλα αυτά, και παρά το γεγονός ότι ο Louis Demonts, επιμελητής του Λούβρου, επισημαίνει στο γαλλικό κοινό στα 1922, μετά από υπόδειξη του Roberto Longhi, το άρθρο του Γερμανού ιστορικού τέχνης (αποδίδοντας στο ζωγράφο και τον *Ιώβ* του Μουσείου του Επινάλ, επίσης νυχτερινή σκηνή),[7] το επόμενο σημαντικό άρθρο για το ζωγράφο γράφεται και πάλι από τον Voss στα 1931, στο περιοδικό *Formes*, όπου για πρώτη φορά του αποδίδονται μία σειρά από πίνακες με φυσικό φωτισμό. Δεκαέξι χρόνια μεσολαβούν από το πρώτο άρθρο του Voss, αλλά ο Λα Τουρ συνεχίζει να αποτελεί μία περιθωριακή φιγούρα στην ιστορία της τέχνης. Ενδεικτικά, ο Paul Jamot δεν αναφέρει το ζωγράφο στα δύο άρθρα του που δημοσιεύονται το Δεκέμβριο του 1931 και τον Ιανουάριο του 1932 και που παρουσιάζουν ένα πανόραμα της γαλλικής ζωγραφικής από το 1200 μέχρι το 1900, εν όψει της έκθεσης που ανοίγει στις 7 Ιανουαρίου του 1932 στο Burlington House (Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών).[8] Το γεγονός ότι η αναγνώριση του Λα Τουρ υπήρξε στην αρχή μάλλον βραδυφλεγής πρέπει να αποδοθεί σε δύο βασικούς παράγοντες: στην απουσία έργων του σε μουσεία της πρωτεύουσας και στην απουσία ενός πλαισίου, μέσα στο οποίο να μπορεί να συντελεστεί η πρόσληψη του ζωγράφου. Όπως έγραφε και ο Stanley Meltzoff το 1942 στο άρθρο του για την αναβίωση των Λε Ναιν, «για να λάβει χώρα μία αναβίωση, τα έργα τέχνης πρέπει να είναι υλικά και πολιτισμικά διαθέσιμα. Ένα σώμα έργων πρέπει να παρίσταται προτού να μπορεί να εκτιμηθεί και ένα σώμα εκτιμήσεων πρέπει να υπάρχει προτού τα αντικείμενα να μπορούν να κατανοηθούν».[9] Αυτά ακριβώς τα προβλήματα θα επιλύσει η έκθεση του 1934, παρουσιάζοντας στο κοινό το σύνολο του έργου του Λα Τουρ όπως ήταν γνωστό μέχρι τότε (12 έργα εκ των οποίων τα 7 νυχτερινές σκηνές) και διατυπώνοντας τα κύρια χαρακτηριστικά του ζωγράφου, υφολογικά και όχι μόνο, βάσει των οποίων το έργο του προσλαμβάνεται, νοηματοδοτείται, καταναλώνεται και εκτιμάται ακόμη και σήμερα.

Μέχρι τη δεκαετία του 1930, ο 17ος αιώνας ήταν ο κατ'εξοχήν αιώνας του Κλασικισμού, της τέχνης των Βερσαλλιών, του βασιλιά-ήλιου, της Ακαδημίας και των θεωρητικών της, του Πουσέν και του Λε Μπρεν. Η έκθεση της Οραντζερί ομαδοποιεί για πρώτη φορά ένα σύνολο από ετερόκλητες τάσεις κάτω από τον τίτλο «Οι ζωγράφοι της πραγματικότητας» και γύρω κυρίως από το έργο των τριών αδελφών Λε Ναιν και τις αντιπαραθέτει σε αυτό που μέχρι τότε θεωρείτο η πεμπτουσία της γαλλικής σχολής της ζωγραφικής.[10] Τα

6. H. Voss, 'Georges du Mesnil de La Tour', *Archiv für Kunstgeschichte*, τ.2, τχ.3-4, εικόνες 121-123 και σελίδα κειμένου.

7. L. Demonts, 'Georges du Mesnil de la Tour, Peintre Lorrain au Début du XVIIe Siècle', *Chronique des Arts et de la Curiosité*, τχ.8, 30 Απριλίου 1922, σ.60-61. Η ταύτιση του θέματος δεν είχε γίνει την εποχή της δημοσίευσης του άρθρου.

8. P. Jamot, 'French Painting-I', *The Burlington Magazine*, τ.59, τχ.345, Δεκέμβριος 1931, σ.256-314 και 'French Painting-II', *The Burlington Magazine*, τ.60, τχ.346, Ιανουάριος 1932, σ 2-72.

9. S. Meltzoff, 'The Revival of the Le Nains', *The Art Bulletin*, τ.24, τχ.3, Σεπτέμβριος 1942, σ.260.

10. Ο διευθυντής του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης Philippe de Montebello, στον πρόλογό του στον κατάλογο της έκθεσης [A. Bayer (επιμ.), *Painters of Reality. The Legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, Δημοτικό Μουσείο, Κρεμόνα, 14 Φεβρουαρίου-2 Μαΐου 2004 και Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης, 27 Μαΐου-15 Αυγούστου 2004, New Haven & London 2004, σ.VII], σχολιάζει πως η αντιπαράθεση που πρότεινε ο Roberto Longhi και οι συνδιοργανωτές της έκθεσης *I Pittori della Realtà in Lombardia* του 1953

κριτήρια της ομαδοποίησης αυτής, όπως προκύπτει από την εξέταση του καταλόγου, δεν βασίστηκαν ούτε στο θέμα των έργων ούτε στην τεχνοτροπία τους αλλά σε μία αφηρημένη και γενική αρχή, η οποία θα μπορούσε να συνοψιστεί στην ακόλουθη φράση του Jamot: «Η αναζήτηση της αλήθειας αμερόληπτα, χωρίς συμβιβασμούς, μέσα σ'αυτό το συναίσθημα της συμπάθειας που ενώνει όλους τους ανθρώπους» (*Peintres*, 1934, XVI), μιας αρχής *ηθικής*, όπως θα φανεί και στη συνέχεια.

Η αναντιστοιχία και αοριστία του τίτλου σε σχέση με το περιεχόμενο της έκθεσης σχολιάστηκε ήδη στην εποχή της. Στην κριτική της έκθεσης, που δημοσιεύεται στο *Burlington Magazine* το 1935, διαβάζουμε πως «ως πανόραμα της τέχνης του πρώιμου 17ου αιώνα η έκθεση ήταν πολύ ενδιαφέρουσα· αλλά έδειχνε επίσης τη γενική έλλειψη ενδιαφέροντος για το ρεαλισμό» και ότι «το υπόλοιπο των εκθεμάτων [ενν. εκτός από τα σημαντικά ονόματα]...απλά χρησίμευσε στο να δείξει τη γενική έλλειψη πρωτοτυπίας ή οποιουδήποτε είδους εθνικής σχολής εκείνη την περίοδο».[11]

Ωστόσο, η έκθεση σημείωσε μεγάλη επιτυχία, πέραν του θορύβου που προκάλεσε η 'ανακάλυψη' του Λα Τουρ[12], όχι μόνον επειδή ανέδειξε ένα μέχρι πρότινος παραμελημένο και εν πολλοίς άγνωστο τμήμα της γαλλικής ζωγραφικής παραγωγής του 17ου αιώνα, αλλά κυρίως γιατί κατόρθωσε να το παρουσιάσει αφενός μεν ως *αναπόσπαστο τμήμα της γαλλικής σχολής*, εξ ου και φράσεις όπως «αυτά τα έργα [ενν. της έκθεσης] δείχνονται τόσο γαλλικά όσο και αυτά των κλασικών»[13], αφετέρου ως το κομμάτι που συμπλήρωνε το ιστοριογραφικό και υφολογικό κενό ανάμεσα στο 'ρεαλισμό' των Γάλλων πριμιτίφ (οι οποίοι επανεκτιμούνται στις αρχές του αιώνα) και τον μετέπειτα 'ρεαλισμό' των Σαρντέν, Κορό και Μανέ. Αυτό το οποίο παρουσιάζει η έκθεση είναι κατ'ουσίαν ένα στάδιο στην εξέλιξη της εθνικής σχολής της ζωγραφικής που συνεχίζεται αδιάσπαστη μέσα στο χρόνο. Για το λόγο αυτό, η φορμαλιστική ανάλυση του Sterling περιστρέφεται γύρω από τα χαρακτηριστικά εκείνα που αποδεικνύουν τη γαλλικότητα των υπό εξέταση έργων, πολλές φορές επιμένοντας σε εκείνα τα στοιχεία που τα διαχωρίζουν από τις άλλες εθνικές σχολές.[14]

Έτσι, μιλώντας για τη ζωγραφική του Λα Τουρ, ο Sterling παρατηρεί: «Η σύνθεσή του είναι καθαρή και βασίζεται σε απλά γεωμετρικά σχήματα: δεν έχει τίποτα από το μπαρόκ πνεύμα που κυριαρχεί στη ζωγραφική της πλειοψηφίας των 'tenebrosi'...Απλοποιεί το θέμα

στο Μιλάνο δεν ήταν ενάντια στον κλασικισμό των Ραφαήλ, Μιχαήλ Άγγελου και Τισιανού, αλλά ενάντια στην «τεχνητή εμφάνιση της μανιεριστικής τέχνης και αργότερα στη θεατρική ρητορική του Μπαρόκ». Είναι ενδιαφέρον ότι και στις δύο περιπτώσεις -τη γαλλική και την ιταλική- η «ζωγραφική της πραγματικότητας» αντιπαρατίθεται σε αυτό που θεωρείται η κυρίαρχη μορφή τέχνης της κάθε χώρας τη συγκεκριμένη εποχή (στη Γαλλία ο Κλασικισμός, στην Ιταλία ο Μανιερισμός και έπειτα το Μπαρόκ), σε μία προσπάθεια αναθεώρησης της συνολικής φυσιογνωμίας της καλλιτεχνικής παραγωγής.

11. D. Lord, 'Les Peintres de la Réalité en France au XVIIe Siècle', *The Burlington Magazine*, τ.66, τχ.384, Μάρτιος 1935, σ.138, 141.

12. Ο αντίκτυπος της έκθεσης μπορεί να εκτιμηθεί βιαστικά από τον αριθμό των κειμένων (πάνω από 80, αναφέρει ο Georgel) που γράφτηκαν σχετικά στο γαλλικό και ξενόγλωσσο τύπο.

13. Ch. Sterling, 'Les Peintres de la Réalité en France au XVIIe Siècle. Les Enseignements d'une Exposition: I. Le Mouvement Caravagesque et Georges de La Tour', *Revue de l' Art Ancien et Moderne*, τ.67, Ιανουάριος 1935 [α], σ.25.

14. Η σημασία αυτής της ιδεολογικής διατύπωσης έγινε αμέσως αντιληπτή. Ο Germain Bazin, π.χ., στην κριτική του της έκθεσης, που αφθονεί σε αναφορές στη φυλή, το «εθνικό πνεύμα», τη «γαλλική ψυχή» κτλ., παρατηρεί πως η ψυχολογική εμβέλεια της έκθεσης είναι μεγαλύτερη ακόμη και από την ιστορική της εμβέλεια, γιατί επιτρέπει να ακολουθήσει κανείς «αδιάκοπο το νήμα από το Μεσαίωνα μέχρι τον Κορό αυτού που αποτελεί την αυτόχθονη γαλλική παράδοση», ενώ θεωρεί την έκθεση το πιο σημαντικό γεγονός για την ιστορία της γαλλικής τέχνης από την εποχή της έκθεσης των *Primitifs Français* του 1904. Βλ. το κείμενό του στο *Peintres*, ό.π., 2006, σ.361-362 [1η δημοσίευση: *L' Amour de l' Art*, τχ.1, Ιανουάριος 1935, σ.31-34].

ανάγοντάς το στα βασικά του δεδομένα...Μετριάζει τις γκριμάτσες των τυφλών του και τις καθιστά τόσο διαφορετικές από εκείνες των Ισπανών...Αυτή η εικονογραφική πρωτοτυπία...αποδεικνύει την ανεξαρτησία του Λα Τουρ ακόμη και ανάμεσα στους μαθητές του Καραβάτζο...Για όλους αυτούς τους λόγους, εικαστικούς και πνευματικούς, η τέχνη του Ζορζ ντε Λα Τουρ εμφανίζεται ως βαθύτατα γαλλική» (*Peintres*, 1934, 60).[15]

Η επιμονή αυτή, τουλάχιστον στην περίπτωση του Λα Τουρ, είχε και μία συγκεκριμένη σκοπιμότητα: Την επιτυχημένη ενσωμάτωση στο έργο του ζωγράφου (και συνεπώς στη γαλλική σχολή) πινάκων όπως ο *Οργανοπαίχτης* της Νάντης (εικ.1), που μέχρι τότε αποδιδόταν σχεδόν αποκλειστικά σε Ισπανούς ζωγράφους.[16]

Η προσέγγιση αυτή προσδίδει στην έκθεση μία συνοχή σε ιδεολογικό επίπεδο, που χαρακτηρίζεται από την (πολιτικά) συντηρητική και εθνικιστική σκοπιά, από την οποία οι διοργανωτές συζητάνε τα έργα. Ο Jamot είναι ένας συντηρητικός καθολικός με ακροδεξιές συμπάθειες: Το 1911 τον βρίσκουμε στην εκδοτική επιτροπή του εθνικο-σοσιαλιστικού περιοδικού *L' Indépendance*, μαζί με τον Ζορζ Σορέλ μεταξύ άλλων[17], ενώ συνυπογράφει, μαζί με άλλους διανοούμενους της δεξιάς, το μανιφέστο για την υποστήριξη της Ιταλίας έπειτα από την εισβολή στην Αιθιοπία το 1935.[18] Οι απολογητές του -μεταξύ αυτών και ο Georgel- προσπαθούν να διασκεδάσουν την ιδέα του εθνικισμού του, υποστηρίζοντας ότι ήταν μία κοινή ενασχόληση για τους ιστορικούς τέχνης της εποχής η προσπάθεια να οριστούν τα εθνικά χαρακτηριστικά της τέχνης.[19] Ο Georgel υποστηρίζει, για παράδειγμα, ότι οι λέξεις «φυλή, ένστικτο, πνεύμα» που χρησιμοποιούν οι Jamot και Sterling (με την σημασία των εγγενών/έμφυτων ιδιοτήτων), ενώ είναι ύποπτες για τον σημερινό αναγνώστη, «ήταν πολύ συνηθισμένες και σχεδόν ανώδυνες για τον αναγνώστη του 1934, τουλάχιστον στη Γαλλία» (*Peintres*, 2006, 28), μια μετριοπαθής, τουλάχιστον, εκτίμηση για τα χρόνια του μεσοπολέμου στη Γαλλία. Παρόλα αυτά, χαρακτηρίζει ορθώς την έκθεση του 1934 «μία συντηρητική ουτοπία, που δεν παραλείπει να αναγγείλει το κοινωνικοπολιτικό ιδεώδες του μελλοντικού καθεστώτος του Βισύ» (*Peintres*, 2006, 31).[20]

Ωστόσο, ο εθνικισμός του Jamot δεν έγκειται απλώς στην προσπάθειά του να ορίσει

15. Τα παραδείγματα αυτής της προσέγγισης είναι πολλά και δεν περιορίζονται στο Λα Τουρ, όπως π.χ. στα σημεία εκείνα που ο Sterling αναλύει τις διαφορές ανάμεσα στη ζωγραφική του Λουί Λε Ναιν και την ολλανδική, φλαμανδική, ισπανική και ιταλική ζωγραφική (*Peintres*, ό.π., 1934, σ.98, 100), ή στην αμηχανία που δείχνει απέναντι στο Βαλεντέν, τον πλέον 'Ιταλό' από τους Γάλλους καραβατζιστές (ό.π., σ.159).

16. Το γεγονός ότι ο πίνακας είχε αποδοθεί στο ζωγράφο από τον Voss το 1931 δεν είχε πείσει τους επιμελητές του μουσείου της Νάντης και το 1934 στον κατάλογο της έκθεσης, όταν ο Sterling διεκδικεί το έργο ως «ένα αριστούργημα της γαλλικής ζωγραφικής του 17ου αιώνα», αναλαμβάνει την ευθύνη της απόδοσης, *Peintres*, ό.π., 1934, σ.75-76. Για το ιστορικό των προηγούμενων αποδόσεων, βλ. το λήμμα του έργου στο J.-P. Cuzin, P. Rosenberg (επιμ.), *Georges de La Tour*, κατ. έκθ., Grand Palais, Paris, 3 Οκτωβρίου 1997-26 Ιανουαρίου 1998, Paris 1997, σ.136-139.

17. Η πληροφορία προέρχεται από το άρθρο του E. Weber, 'Nationalism, Socialism, and National-Socialism in France', *French Historical Studies*, τ.2, τχ.3, Άνοιξη 1962, σ. 278. Για την ακρίβεια, την εκδοτική επιτροπή αποτελούν οι: Emile Baumann, René Benjamin, Vincent d'Indy, Paul Jamot, Georges Sorel, J. & J. Tharaud, Jean Variot. Σ'αυτούς προστίθενται στα 1913 οι Maurice Barrès, Paul Bourget, Maurice Donnay, Henri Clouard, Maurice Denis και Francis Jammes.

18. *Peintres*, ό.π., 2006, σ.43, σημ.134.

19. Βλ. κυρίως D. Jacquot, 'Paul Jamot (1863-1939) et l' Histoire «Nationale» de l' Art', *Histoire de l' Art*, τχ.47, Νοέμβριος 2000, σ.38-39.

20. Το εξαιρετικό βιβλίο του R. Golan, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven & London 1995, αναλύει το πώς η τέχνη και η τεχνοκριτική του μεσοπολέμου στη Γαλλία συνέβαλαν στη δημιουργία ενός πολιτισμικού κλίματος που διευκόλυνε την αποδοχή του καθεστώτος του Βισύ.

τα εθνικά χαρακτηριστικά της γαλλικής τέχνης, αλλά αφενός μεν στην πεποίθηση ότι η γαλλική τέχνη είναι ανώτερη από αυτήν των άλλων εθνικών σχολών και αφετέρου στο γεγονός ότι αναγνωρίζει μία αφηρημένη αρχή που ονομάζεται «το γαλλικό πνεύμα», αιώνιο, απαράλλαχτο και ανεπηρρέαστο από ξενικές εισβολές, μετατοπίσεις συνόρων κ.τ.λ. Έτσι μπορεί να ισχυρίζεται, για παράδειγμα, ότι τους «ζωγράφους της πραγματικότητας» γέννησε η Γαλλία κι ότι δεν έχουν αντίστοιχο στα άλλα έθνη (*Peintres*, 1934, XVI) ή ότι η Γαλλία μόνη εκ των εθνών μπορεί να καυχηθεί ότι η ζωγραφική της παράδοση έχει το πλεονέκτημα μιας αδιάκοπης συνέχειας από το Μεσαίωνα ως τις μέρες μας.[21]

Από την άλλη μεριά, ο Sterling, Πολωνοεβραίος που πολιτογραφείται Γάλλος την χρονιά που ανοίγει η έκθεση, το 1934, υπερθεματίζει τα εθνικά χαρακτηριστικά της γαλλικής τέχνης, παρασυρόμενος σε ακόμη πιο επικίνδυνες διατυπώσεις από τον Jamot και κάνοντας λόγο μέχρι και για το «ένστικτο της φυλής».[22] Είναι ενδιαφέρον ότι η γαλλικότητα της τέχνης υπό συζήτηση βρίσκει ένα παράλληλο στη γαλλικότητα του ίδιου του Sterling. Μετά την απομάκρυνσή του από το Λούβρο εξαιτίας του καταστατικού της 3ης Οκτωβρίου 1940, που απέκλειε τους Εβραίους από τις δημόσιες υπηρεσίες, ο René Huyghe απηύθυνε ένα γράμμα στο διευθυντή των Μουσείων της Γαλλίας ζητώντας του να επέμβει προκειμένου να εξαιρεθεί ο Sterling, όπου περιέγραφε τον ιστορικό τέχνης με τους ίδιους περίπου όρους που ο Sterling είχε χρησιμοποιήσει για να περιγράψει τον Λα Τουρ έξι χρόνια πριν: «Δεν έχει πάψει να αποδεικνύεται βαθύτατα Γάλλος».[23] Για τον Sterling, ο αντισημιτισμός των Γάλλων και ο τρόπος που του φέρθηκαν επί καθεστώτος Βισύ δεν αντιπροσώπευαν τη γαλλική κουλτούρα από την οποία ο ίδιος επιθυμούσε να αφομοιωθεί, ενώ η πολιτική δεν είχε καμία θέση στο χώρο της τέχνης και των μουσείων της. Όταν μετά τη λήξη του πολέμου του ζητήθηκε να επιστρέψει στο Λούβρο, σε ερώτηση του τότε διευθυντή του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης Francis Henry Taylor (όπου δούλευε ως επιμελητής), πώς μπορούσε να επιστρέψει τη στιγμή που οι Γάλλοι του είχαν φερθεί τόσο άσχημα, ο Sterling απάντησε: «Κάνετε λάθος, δεν είναι οι ίδιοι Γάλλοι».[24]

Η πολιτικά συντηρητική θέαση των Jamot και Sterling μπορεί να συνοψιστεί σε δύο επικαλυπτόμενες θέσεις. Αφενός μεν σε μία ιδιαζόντως κλασικιστική ερμηνεία/ανάγνω-

21. P. Jamot, *French Painting I*..., ό.π., σ.257: «Μόνη η γαλλική λογοτεχνία μοιράζεται με την αγγλική το πλεονέκτημα μιας αδιάκοπης συνέχειας από τον Μεσαίωνα μέχρι τις μέρες μας. Αυτό που η Αγγλία μπορεί να καυχηθεί μόνο για την λογοτεχνία της, η Γαλλία μόνη εκ των εθνών μπορεί να το καυχηθεί και για τη ζωγραφική της».

22. Όπως όταν γράφει πως «το πορτρέτο ήταν πάντοτε στη Γαλλία η ειδικότητα η πλέον ζηλότυπα προφυλαγμένη από το ένστικτο της φυλής» (*Peintres*, ό.π., 1934, σ.XXXVIII) ή πως «είναι το ένστικτο της φυλής του που ωθεί τον Λα Τουρ να εκλεπτύνει και να διευθετεί...Με τα ίδια δεδομένα, η πλειονότητα των συγχρόνων του καραβατζιστών δεν έφτιαξαν από τις νυχτερινές τους αφηγήσεις της Βίβλου παρά μόνο σκηνές ηθογραφικές μιας κοινής και επιφανειακής γραφικότητας» (αναφέρεται στο *Peintres*, ό.π., 2006, σ.28).

23. Αναφέρεται στο G. Duprat, 'L'Art et l' Étranger: le Pás Interdit', *Philosophie Politique*, τ.3, Ιούνιος 1993, σ.114: «Είναι μοναδικό το πώς τόσο συχνά ήξερε να φέρνει στο φως με πάθος τις ιδιαίτερες ποιότητες της τέχνης μας που αποτελούν κομμάτι της συνείδησης της πιο ενδόμυχης, που οι Γάλλοι έχουν για τον εαυτό τους και που είναι το πιο δύσκολο να εκτιμήσει κάποιος έξω από τα σύνορά μας...Μπορούμε να πούμε πως... δούλεψε πραγματικά προκειμένου να αυξήσει το κεφάλαιο της δόξας της χώρας μας. Στα λόγια όπως και στις πράξεις του, δεν έχει πάψει να αποδεικνύεται βαθύτατα Γάλλος».

24. Από το 'Entretiens de Charles Sterling avec Michel Laclotte 1989', N. Reynaud (επιμ.), *Hommage à Charles Sterling: Des Primitifs à Matisse*, κατ. έκθ., Musée du Louvre, Paris, 9 Απριλίου-22 Ιουνίου 1992, Paris 1992, σ.74. Πολλοί ήταν εκείνοι που θέλησαν να απορρίψουν την ανάμνηση του Βισύ ως μία δυσάρεστη παρένθεση, ειδικά τις δεκαετίες που ακολούθησαν τη λήξη του πολέμου. Σήμερα, ωστόσο, το καθεστώς του Βισύ δεν θεωρείται πια μία απόκλιση από τις δημοκρατικές παραδόσεις της χώρας, αλλά μία εξέλιξη με βαθιές ρίζες στα τέλη του προηγούμενου αιώνα και τη δεκαετία του 1930. Βλ. ενδεικτικά, Z. Sternhell, *Ni droite ni gauche. L' Idéologie Fasciste en France*, Paris 1987², σ.354, 356.

ση του Ρεαλισμού και αφετέρου στην προσπάθεια οριστικού διαχωρισμού του τελευταίου από την πολιτική, απαραίτητη προϋπόθεση για την επιτυχημένη (ιδεολογική) ένταξη των «ζωγράφων της πραγματικότητας» στο πάνθεον της γαλλικής ζωγραφικής, έτσι όπως την αντιλαμβάνονταν οι διοργανωτές. Όσον αφορά στο δεύτερο, ο Romy Golan έχει επισημάνει τις ιδεολογικές τροποποιήσεις που συντελέστηκαν αναφορικά με το έργο των Λε Ναιν τις δεκαετίες 1920-1930 προκειμένου να αποδεσμευτούν από οποιονδήποτε συσχετισμό με την αριστερά δημιουργούσε η αμέσως προηγούμενη αναβίωσή τους από τον Champfleury.[25]

Για το λόγο αυτό, υπογραμμίζεται η απουσία κοινωνικού περιεχομένου και οποιασδήποτε πρόθεσης κοινωνικής κριτικής από το έργο τους, ενώ ο Jamot κατηγορεί τον Champfleury το 1922 πως την συμπάθειά του κέρδισε ο «υποτιθέμενος ρεαλισμός» των ζωγράφων και πως οι προκαταλήψεις του, που οφείλονταν στις πολιτικές του πεποιθήσεις, τον οδήγησαν σε λανθασμένη εκτίμηση της ζωγραφικής των Λε Ναιν.[26] Η διατύπωση του Jamot για τον «υποτιθέμενο ρεαλισμό» των Λε Ναιν δεν αναιρεί τις μετέπειτα απόψεις του, γιατί αυτό το οποίο αντιλαμβάνεται ως ρεαλισμό ο Jamot δεν έχει καμία σχέση με αυτό το οποίο εννοούσε ο Champfleury εξήντα χρόνια πριν. Πρόκειται για δύο διαφορετικούς ρεαλισμούς: Ο ρεαλισμός όπως τον αντιλαμβάνονταν οι σοσιαλιστές και αριστεροί είχε κοινωνικό περιεχόμενο, ενώ ο ρεαλισμός τον οποίο ενστερνίζονταν οι συντηρητικές παρατάξεις είχε περιεχόμενο ηθικό. Έτσι, τονίζονται διαρκώς σχετικά με τους «ζωγράφους της πραγματικότητας» ιδιότητες ηθικές, όπως η ειλικρίνεια, η συμπάθεια, η τιμιότητα, η αξιοπρέπεια -όλα αυτά με το απαραίτητο συνοδευτικό ότι είναι αιώνιες και παγκόσμιες και άρα έγκυρες για όλη την ανθρωπότητα, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι μειώνεται στο ελάχιστο η γαλλικότητά τους.[27] Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Sterling μπορεί να χαρακτηρίζει τα έργα των Λε Ναιν «σκηνές χωρικών ιδιαζόντως αριστοκρατικές» χωρίς ουσιαστικά να πέφτει σε αντίφαση.[28]

Όσον αφορά στην κλασικιστική ανάγνωση του Ρεαλισμού, μία βιαστική ματιά στον κατάλογο αρκεί για να καταλάβει κανείς ότι, από εικαστικής πλευράς, τα χαρακτηριστικά εκείνα που υπογραμμίζονται είναι η αρμονία, η ισορροπία, η απλότητα, η φυσικότητα, όλα ανεξαιρέτως χαρακτηριστικά που συνδέονται με τον Κλασικισμό. Η ανάγνωση αυτή του Ρεαλισμού, με ιδιαίτερη έμφαση στην πρωτοκαθεδρία της φύσης, βρίσκεται πολύ κοντά στις απόψεις των εκπροσώπων της Action Française, που, σύμφωνα με την ανάλυση του Neil McWilliam, επέμεναν σε έναν Κλασικισμό εμπειρικό και ορθολογικό, βασισμένο στη φύση.[29] Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό ότι οι διοργανωτές ουδέποτε καταφέρονται

25. R. Golan, ό.π., σ.38-39. Το ίδιο συνέβη και με την πρόσληψη του έργου του Κουρμπέ. Βλ. το άρθρο της L. Nochlin, 'The De-Politicization of Gustave Courbet: Transformation and Rehabilitation under the Third Republic', *October*, τ.22, Φθινόπωρο 1982, σ.64-78.

26. P. Jamot, 'Sur les Frères Le Nain', *Gazette des Beaux-Arts*, τ.64, Μάρτιος 1922, σ.135.

27. P. Jamot, *French Painting I*..., ό.π., σ.258: «...δεν υπάρχει τίποτα πιο γαλλικό σε ολόκληρη τη γαλλική τέχνη από αυτή την σειρά των ειλικρινών καλλιτεχνών που η ιδιοφυΐα τους μοιάζει πάνω από όλα να πηγάζει από μια τίμια ψυχή, στην οποία η ομορφιά και η καλοσύνη ξαναβρίσκουν εκείνη την ισορροπία που τους είχαν παλαιότερα αποδοθεί από τους Έλληνες. Μιλώ για τους Λε Ναιν, τον Σαρντέν και τον Κορό. Αλλά, ενώ είναι βαθιά Γάλλοι και χωρίς αναλογίες στα άλλα έθνη, φέρουν ένα μήνυμα που απευθύνεται όχι μόνο στους συμπατριώτες τους, αλλά που έχει αξία για ολόκληρη την ανθρωπότητα».

28. Ch. Sterling, 'Les Peintres de la Réalité en France au XVIIe Siècle. II. Le Portrait, la Scène de Genre, la Nature Morte', *Revue de l' Art Ancien et Moderne*, τ.57, Φεβρουάριος 1935 [β], σ.62.

29. Βλ. N. McWilliam, 'Action Française, Classicism, and the Dilemmas of Traditionalism in France, 1900-1914', στο: J. Hargrove, N. McWilliam (επιμ.), *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, Studies in the History of Art, τ.68, National Gallery of Art, Washington 2005, σ.269-291.

εναντίον του Κλασικισμού ή του κυριότερου εκπροσώπου του, του Νικολά Πουσέν.[30] Ο Jamot γράφει χαρακτηριστικά για τον τελευταίο: «Αυτός ο πρίγκηπας των κλασικών είναι [κλασικός] με τον τρόπο των Ελλήνων. Δεν έχει τίποτα το ακαδημαϊκό: είναι ένα πνεύμα πρωτότυπο και ανεξάρτητο» (*Peintres*, 1934, XV). Με αυτό το λεξιλόγιο, άλλωστε, αντιμετωπίζονται και οι ίδιοι οι «ζωγράφοι της πραγματικότητας». Έτσι, είναι κατά του *ακαδημαϊσμού* που στρέφονται τα βέλη του Sterling, ο οποίος στην εισαγωγή του κάνει λόγο για την τυραννία του Λε Μπρεν και μιλάει υποτιμητικά για τους «θεωρητικούς, τα φερέφωνα της Ακαδημίας», όπως τους χαρακτηρίζει, που καταδίκασαν στα τέλη του 17ου αιώνα το ρεαλιστικό κίνημα (*Peintres*, 1934, XLIII).

Από τον κατάλογο της έκθεσης προκύπτουν συνεπώς μία σειρά από ιδιότητες, με τις οποίες θα επενδυθεί ο Λα Τουρ και οι οποίες άλλοτε σε μικρότερο, άλλοτε σε μεγαλύτερο βαθμό, θα καθορίσουν την πρόσληψή του από τη μετέπειτα ιστοριογραφία της τέχνης και θα επαναλαμβάνονται μέχρι τις μέρες μας: κλασικός, αλλά όχι ακαδημαϊκός -ρεαλιστής, αλλά α-πολιτικός- καραβατζιστής, αλλά όχι υπερβολικά (όπως ο Βαλεντέν...) -διαχρονικός- και, προπάντων, βαθύτατα Γάλλος. Η επιτυχία αυτής της ερμηνείας αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι, παρά τις μετέπειτα διαφωνίες των μελετητών σε ζητήματα κυρίως μαθητείας και επιρροών, τα βασικά χαρακτηριστικά του έργου του δεν ξέφυγαν ποτέ από το πλαίσιο που έθεσε η έκθεση του 1934, με αποτέλεσμα ερμηνείες όπως εκείνη του Vitale Bloch που υπογράμμιζε τα μανιεριστικά και θεατρικά στοιχεία στη ζωγραφική του Λα Τουρ να περιθωριοποιηθούν.[31] Επιπλέον, η επίλυση των αντιφάσεων που παρουσίαζαν οι τελείως διαφορετικές τεχνοτροπίες του Λα Τουρ επιτεύχθηκε με την προσφυγή στο προσφιλές επιχείρημα της παραδοσιακής ιστορίας της τέχνης, της υφολογικής εξέλιξης και της ενότητας που προσδίδει στο έργο η προσωπικότητα του καλλιτέχνη. Ο Sterling παρατηρεί πως οι «διαφορές ανάμεσα στα έργα του ζωγράφου είναι καθαρά επιφανειακές και πως μία βαθιά λογική ενός προσωπικού και ζωντανού ύφους ενώνει τα έργα».[32]

Ειδικά όσον αφορά την επιμονή στη γαλλικότητα της ζωγραφικής του Λα Τουρ, ήταν αποφασιστικής σημασίας για ένα ζωγράφο που καταγόταν από την Λορραίνη και η ένταξη του οποίου στη γαλλική σχολή δεν ήταν αυτονόητη -πολύ λιγότερο τότε απ'όσο είναι σήμερα. Η Λορραίνη, για αιώνες μήλο της έριδας μαζί με την Αλσατία ανάμεσα στη Γαλλία και τη Γερμανία, είναι στην εποχή του Λα Τουρ ανεξάρτητο δουκάτο μέχρι τη γαλλική εισβολή του 1633.[33] Η Λορραίνη δεν περνάει στην οριστική κυριότητα της Γαλλίας παρά μόνο το 1766, ενώ μετά το γαλλοπρωσικό πόλεμο τμήμα της Λορραίνης μαζί με την Αλσατία αποδίδονται στη Γερμανία και αποκαθίστανται στη Γαλλία μόνο μετά το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Ωστόσο, στα χρόνια του μεσοπολέμου, η κατασκευή της γραμμής Μαζινό, η άνοδος του Χίτλερ στην εξουσία και η αυξανόμενη στρατιωτικοποίηση της ζώνης του Ρήνου ανακαλούν στη μνήμη τις τραυματικές εμπειρίες του Α΄ Παγκοσμίου

30. Ο Georgel θεωρεί πως Ρεαλισμός και Κλασικισμός δεν είναι αμοιβαία αποκλειόμενοι παρά μόνο στις ακραίες τους εκδηλώσεις και παρατηρεί πως ο Jamot και οι συν αυτώ παρουσίασαν «την ώσμωση μεταξύ Ρεαλισμού και Κλασικισμού ως τη μεγάλη σταθερά του γαλλικού πνεύματος», *Peintres*, 2006, ό.π., σ.30.

31. Βλ. ενδεικτικά V. Bloch, 'Georges de La Tour once again', *The Burlington Magazine*, τ.96, τχ.612, Μάρτιος 1954, σ.81-82. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Sterling, ό.π., 1935 [α], σ.26, θεωρούσε τον Μανιερισμό ύφος ξένο προς τη γαλλική παράδοση, που διέκοψε ουσιαστικά την ενότητα της εθνικής σχολής, αισθητής, κατά τον ίδιο, από τον 13ο μέχρι τον 15ο αιώνα.

32. Sterling, ό.π., 1935 [α], σ.34.

33. Ο ζωγράφος ορκίζεται πίστη στο Γάλλο βασιλιά μαζί με τους κατοίκους της Λυνεβίλ στα 1634, βλ. A. Reinbold, 'Un Document Inédit: La Prestation du Serment à Louis XIII par Georges de La Tour à Lunéville en 1634', *Le Pays Lorrain*, τ.65, τχ.2, 1984, σ.125-130.

Πολέμου, ενώ αναζωπυρώνουν τους φόβους για μια νέα σύρραξη.[34]

Η ένταξη του Λα Τουρ στη γαλλική σχολή είναι αποτέλεσμα της αναχρονιστικής προβολής στο παρελθόν των συνόρων της Γαλλίας του μεσοπολέμου, και εκφράζει κατ'αυτόν τον τρόπο τις απόψεις των διοργανωτών της έκθεσης για την ιστορική και γεωγραφική συνέχεια/ταυτότητα της χώρας μέσα στο χρόνο.[35] Το πρόβλημα αναφορικά με τα γεωγραφικά όρια της γαλλικής σχολής, όπως αυτά αρθρώνονται στον κατάλογο της έκθεσης του 1934, δεν περιορίζεται στον Λα Τουρ. Η συμπερίληψη του Αλσατού Σεμπάστιαν Στόσκοπφ (1597-1657), παρά το γεγονός ότι το Στρασβούργο όπου γεννιέται περνάει στην κυριότητα της Γαλλίας μόνο το 1681, και παρά το ότι τόσο η καταγωγή όσο και, κυρίως, η εκπαίδευση και τεχνοτροπία του τον απομακρύνουν από τη γαλλική σχολή, είναι ενδεικτική του προβλήματος.

Ο Sterling επανέρχεται στο θέμα της γαλλικότητας του Λα Τουρ το 1935, συμπεραίνοντας μετά την υφολογική ανάλυση του έργου του ζωγράφου: «Να γιατί, παρά το ελαφρύ άρωμα του Ρήνου που πλανιέται στις σκιές, είναι βαθύτατα Γάλλος, [να] γιατί συναντιέται με τους Λε Ναιν...γιατί ορισμένες από τις γυναίκες του...έχουν τις χειρονομίες των γυναικών του Λε Συέρ. Να γιατί, μαθητής έμμεσος του Καραβάτζο, ανάμεσα στα μεγάλα ζωγραφικά προβλήματα που έθετε το Μπαρόκ, ξαναβρήκε την απλή τρυφερότητα και την κλασική γαλήνη».[36]

Ο Pierre Georgel, στον κατάλογο που επιμελήθηκε για την έκθεση του 2006, εξετάζει την προϊστορία της έκθεσης του 1934, εξιστορεί τις περιπέτειες του δανεισμού των έργων, αναλύει το περιεχόμενο της έννοιας της πραγματικότητας και του ρεαλισμού όπως διαφαίνονται μέσα από τα κείμενα των Jamot και Sterling, τοποθετεί την έκθεση στα συμφραζόμενα της εποχής και, τέλος, προσφέρει μία εξιστόρηση του αντίκτυπου που η έκθεση αυτή είχε στους σύγχρονούς της καλλιτέχνες και διανοούμενους, τοποθετώντας την ανάμεσα στα διάφορα ρεύματα που τη δεκαετία του 1930 έκαναν λόγο για «επιστροφή στην τάξη» και «επιστροφή στον άνθρωπο».[37] Ωστόσο, τόσο η έκθεση όσο και ο κατάλογος που την συνοδεύει, παρά την αναθεωρητική στάση του επιμελητή της,[38] αποτελεί ταυτόχρονα απόρροια αλλά και επιβεβαίωση, από πολλές απόψεις, της έκθεσης του 1934.

Η Helen Langdon, στην κριτική της έκθεσης του 2006, παρατηρεί ορθώς πως «ο Georgel μοιάζει να αποδέχεται ότι ο Sterling έγραφε για κάτι το οποίο ήταν πραγματικό, ένα σώμα γαλλικών έργων των οποίων η συνοχή είναι αισθητή, αλλά που αψηφά την απόδειξη».[39] Έτσι, ο Georgel διαβεβαιώνει ότι οι Sterling και Jamot μπόρεσαν να διακρίνουν «έναν ρεαλισμό μη αναγώγιμο στους γνωστούς τύπους και ενός τελείως διαφορετικού βάθους» (*Peintres*, 2006, 27) ή υποστηρίζει, για παράδειγμα, πως «το μείγμα κριτικής και

34. Βλ. E. Weber, *The Hollow Years. France in the 1930s*, New York & London 1996, για ένα χρήσιμο πανόραμα της εποχής.

35. Βλ. και το ενδιαφέρον άρθρο του P. Sahlins, 'Natural Frontiers Revisited: France's Boundaries since the Seventeenth Century', *The American Historical Review*, τ.95, τχ.5, Δεκέμβριος 1990, σ.1423-1451, που αναλύει τη διεκδίκηση της περιοχής της ανατολικής όχθης του Ρήνου από τη Γαλλία ως απόρροια του 'δόγματος' των φυσικών συνόρων, και το πώς η ιδέα αυτή μετατράπηκε σε σύμβολο εθνικής ενότητας κατά το 19ο αιώνα και, πιο έντονα, την περίοδο του μεσοπολέμου.

36. Sterling, ό.π., 1935 [α], σ.40.

37. Βλ. το κείμενό του στον κατάλογο της έκθεσης, *Peintres*, ό.π., 2006, σ.14-44.

38. Η έκθεση που επιμελήθηκε ο Georgel δεν είναι η μόνη αναθεωρητική ματιά στο ένδοξο εκθεσιακό παρελθόν της Γαλλίας. Έχει προηγηθεί, δύο μόλις χρόνια πριν, η έκθεση *Primitifs Français. Découvertes et Redécouvertes*, κατ. έκθ., Musée du Louvre, Paris, 27 Φεβρουαρίου-17 Μαΐου 2004, D. Thiébaut, Ph. Lorentz, E.-R. Martin (επιμ.), Paris 2004, που επανεξετάζει την ομώνυμη, ιστορική έκθεση του 1904.

39. H. Langdon, 'Peintres de la Réalité', *The Burlington Magazine*, τ.149, Απρίλιος 2007, σ.277-278.

ιδεολογίας [της έκθεσης του 1934] παραμένει αποδεκτό, γιατί ασχολείται σε τελευταία ανάλυση με την τέχνη ως τέτοια» (*Peintres*, 2006, 28), προσυπογράφοντας έτσι την προσέγγιση των προκατόχων του και επιβεβαιώνοντας την ισχύ της αρχικής τους διατύπωσης.

Το πρόβλημα της προσέγγισης του Georgel είναι ότι αντιμετωπίζει τα έργα των «ζωγράφων της πραγματικότητας» ως ένα σύνολο που το ενώνει κάτι βαθύτερο από την ερμηνευτική οπτική και επιλογή των Sterling και Jamot, επιλογή που διαμορφώθηκε από υπόρρητες ιδεολογικές παραδοχές και που, προβάλλοντας στο παρελθόν μία εκ των προτέρων σχηματισμένη εικόνα για τα εθνικά χαρακτηριστικά της γαλλικής τέχνης (χαρακτηριστικά τόσο υφολογικά όσο και ηθικά)[40], συνέβαλε αποφασιστικά στο μύθο της μοναδικότητας και της αδιάσπαστης συνέχειας της πολιτισμικής παράδοσης της Γαλλίας μέσα στο χρόνο. Έτσι, η αναδιοργάνωση της έκθεσης μοιάζει να επικυρώνει τα κριτήρια της αρχικής επιλογής (έστω και με προϋποθέσεις).

Από την άλλη, ο Georgel αντιμετωπίζει την 'ανακάλυψη' του Λα Τουρ ως το αποφασιστικό γεγονός για την κατάταξή του ανάμεσα στους μεγάλους ζωγράφους, παραβλέποντας ότι ο Λα Τουρ ανακαλύφθηκε τόσο όσο επινοήθηκε. Όπως έχει σωστά παρατηρήσει ο Ν. Χατζηνικολάου, τα έργα δεν κατέχουν μία αυτόνομη από εξωτερικούς παράγοντες, εγγενή αισθητική αξία, κάτι το οποίο αποδεικνύουν περίτρανα οι διακυμάνσεις στην εκτίμηση των έργων τέχνης ανά τις διάφορες εποχές.[41] Η έκθεση με την επιτυχία της, ωστόσο, επιβεβαίωσε έναν ακόμη μύθο της παραδοσιακής ιστορίας της τέχνης, αυτόν του μεγάλου ζωγράφου, η καλλιτεχνική ανωτερότητα του οποίου είναι αυταπόδεικτη. Όταν ο Georgel γράφει «μονομιάς, ένας ζωγράφος του αναστήματος των πιο μεγάλων αναδύθηκε από τρεις αιώνες λήθης» (*Peintres*, 2006, 38), προσδίδει ακριβώς σε μία διαδικασία πρόσληψης και εκ νέου συγκρότησης του έργου του Λα Τουρ με ποικίλες ιδεολογικές αποχρώσεις και παραμέτρους, έναν αυτοματισμό που ισοδυναμεί με άρνηση οποιασδήποτε αναγωγής σε παραμέτρους εξωκαλλιτεχνικές (και συνεπώς ερμηνείας) της αισθητικής αξίας και απήχησης της ζωγραφικής του.

Η μελέτη του έργου του Λα Τουρ δεν ξέφυγε ποτέ από τα πλαίσια της παραδοσιακής ιστορίας της τέχνης, που περιορίζεται στο να εξετάζει ζητήματα ανταλλαγών, επιρροών και μαθητείας, να ταυτίζει, να χρονολογεί, να κατατάσσει και η οποία παραμένει δέσμια μίας βιογραφικής αντίληψης της ιστορίας.[42] Στα 72 χρόνια που έχουν μεσολαβήσει από την έκθεση του 1934 ο Λα Τουρ έχει βρει τη θέση του στο πάνθεον των μεγάλων ζωγράφων και κοινοτοπίες όπως ότι βρίσκεται στην «κατηγορία των Καραβάτζο και Ρέμπραντ-τίπο-

40. Η χαλαρότητα και αοριστία στον ορισμό των υφολογικών χαρακτηριστικών της «ζωγραφικής της πραγματικότητας» διευκόλυνε σημαντικά την ευελιξία και επιτυχία του ιδεολογικού σχήματος.

41. N. Hadjinicolaou, 'La «Fortune Critique» et son Sort: Sur le Problème de l' Histoire de l' Appréciation des Œuvres d' Art', *Histoire et Critique des Arts*, τχ.3, 1977, σ.11.

42. Η μοναδική κριτική στην προσέγγιση αυτή, που αποτελεί, με αφορμή τη βιβλιοκριτική της πρώτης σοβαρής μονογραφίας για τον Λα Τουρ (F.-G. Pariset, *Georges de La Tour*, Paris 1948), μία συνολική κριτική της μεθοδολογίας της ιστορίας της τέχνης, προέρχεται από το Γάλλο ιστορικό και συνιδρυτή των *Annales* L. Febvre, 'Résurrection de Peintre. A propos de La Tour', *Annales. Economies-Sociétés-Civilisations*, τ.5, 1950, σ.129-134. Δεν είναι τυχαίο ότι η κριτική αυτή, ειδικά την εποχή εκείνη, προέρχεται από έναν μη ιστορικό τέχνης, αλλά είναι ενδιαφέρον ότι επί της ουσίας πέρασε απαρατήρητη και δεν είχε καμία επίδραση στη μελέτη του έργου του Λα Τουρ, ενώ, οποτεδήποτε αναφέρεται το συγκεκριμένο κείμενο, αποσιωπάται πλήρως η σκληρή κριτική του Febvre, όπως και τα ιδιαιτέρως σαρκαστικά σχόλιά του για τα στερεότυπα που είχαν, ήδη τότε, καθιερωθεί γύρω από το όνομα του ζωγράφου. Ο Georgel, π.χ., αναφέρει τον Febvre μόνο και μόνο για να πει ότι ο τίτλος της έκθεσης του φάνηκε αρκετά περίεργος κι ότι την σύγκρινε, σε ιστορική σημασία, με την έκθεση των *Primitifs Français* του 1904 (*Peintres*, ό.π., 2006, σ.23).

τα λιγότερο»[43] έχουν παγιωθεί στη συνείδηση κοινού και ιστορικών τέχνης εξίσου. Τίποτα ουσιαστικά δεν έχει αλλάξει στην πρόσληψη του έργου του Λα Τουρ από το 1934 ως το 2005, όταν ο Jean-Pierre Cuzin γράφει για την ενότητα του έργου του «πέρα από 'τεχνοτροπίες'», για την αίσθηση της ανθρωπιάς και της αξιοπρέπειας, για «ένα είδος ευγένειας» που διατηρούν τα πρόσωπα στους πίνακές του, για το «θαύμα» της συνέπειας και της πρωτοτυπίας της ζωγραφικής του παρά τα δάνεια και τις επιρροές και για την «αλήθεια χωρίς ηλικία, αυτή της ανθρωπότητας πέρα από την ιστορία» που εκφράζει το έργο του ζωγράφου, ο οποίος, παραμένοντας Γάλλος, κατάφερε να ξεπεράσει τα όρια όχι μόνο της Γαλλίας αλλά και της ίδιας της ευρωπαϊκής τέχνης.[44]

43. Ph. Dagen, 'La Tour, l' Invention d' un Peintre', *Le Monde*, 30 Νοεμβρίου 2006 (από το ηλεκτρονικό αρχείο της εφημερίδας). Στην μειοψηφία ανήκε, μισόν αιώνα πριν, ο Seymour Slive που, στη βιβλιοκριτική της μονογραφίας του Vitale Bloch για το ζωγράφο, επαινούσε τον συγγραφέα για την ισορροπημένη εκτίμηση του Λα Τουρ και σχολίαζε πως ο Bloch μπορούσε «να συζητήσει τον καλλιτέχνη χωρίς να επικαλείται τους Έλληνες θεούς, τους γίγαντες του ιταλικού 13ου και 14ου αιώνα ή τον Ρέμπραντ», *College Art Journal*, τ.11, τχ.1, Φθινόπωρο 1951, σ.62. Το ειρωνικό σχόλιο του Slive απευθυνόταν στον André Malraux, που είχε επικαλεστεί όλους τους παραπάνω εκθειάζοντας το ζωγράφο σε υπερβολικό βαθμό.

44. J.-P. Cuzin, 'La Tour en 2005: Dix Questions' στο A. Takahashi (επιμ.), *Georges de La Tour*, κατ. έκθ., Εθνικό Μουσείο Δυτικής Τέχνης, Tokyo, 8 Μαρτίου-29 Μαΐου 2005, Tokyo 2005, σ.215-216. Δεν υπάρχει ίσως καλύτερη απόδειξη της ικανότητας του Λα Τουρ να αντιπροσωπεύει τη γαλλική κουλτούρα στο εξωτερικό από τον κατάλογο αυτής της μονογραφικής έκθεσης που διοργανώθηκε το 2005 στο Τόκιο και την πεποίθηση που εκφράζεται από τον επιμελητή της ότι η πλαστική γλώσσα του ζωγράφου μπορεί να αγγίξει τους Ιάπωνες, παρά το ότι οι περισσότεροι αγνοούν το εικονογραφικό περιεχόμενο της δυτικής τέχνης. Βλ. A. Takahashi, 'Une Voix Venue de l' Ombre-Réflexions sur la Première Exposition Georges de La Tour au Japon', 2005, ό.π., σ.197.

Foteini Vlachou

Georges de La Tour and the exhibition *Les peintres de la réalité* (1934, 2006): ideology and reception

This paper examines the ideological background of the 1934 exhibition *Les peintres de la réalité en France au XVIIe siècle*, and the ways through which it shaped a particular view of French pictorial production of the first half of the 17th century. It also discusses how the exhibition determined the future reception of the newly 'discovered' Georges de La Tour, by firmly integrating him in a national tradition of realism, after having revised the notion to accommodate both stylistic and moral traits, which the curators of the exhibition felt that expressed best the quality of 'le génie français'. The exhibition reinforced many of the myths of traditional art history, such as the myth of the national school of painting, the activity of which can be traced, through an unbroken line, back to Middle Ages, or the myth of the great (male) artist, whose artistic worth is self-evident, timeless and beyond the need of interpretation. The 2006 exhibition revisits its predecessor in a critical way, but also, implicitly, endorses many of its basic tenets, thus corroborating the force of the original formulation and proving its continuing hold on French culture.

Εικ. 1. *Ο οργανοπαίχτης*, λάδι σε καμβά, 1.62 x 1.05 m., Μουσείο Καλών Τεχνών, Νάντη

Ελεονώρα Βρατσκίδου

Αναπαραστάσεις του εικαστικού καλλιτέχνη μέσα από τις βιογραφίες και τη λογοτεχνία στην Ελλάδα του 19ου αιώνα

Εισαγωγή

Η ανακοίνωσή μου αφορά στη διαμόρφωση των αναπαραστάσεων γύρω από τον εικαστικό καλλιτέχνη στην Ελλάδα του 19ου αιώνα.[1] Το corpus των πηγών, μέσα από το οποίο θα προσεγγίσω το θέμα, περιλαμβάνει βιογραφίες καλλιτεχνών και λογοτεχνικά έργα με θέμα τον καλλιτέχνη και την καλλιτεχνική δημιουργία. Ένα μεγάλο μέρος των κειμένων αυτών δημοσιεύεται στα φιλολογικά περιοδικά της εποχής, ενώ ταυτόχρονα έχει εντοπιστεί κι ένα σύνολο αυτόνομων εκδόσεων.[2] Στην πλειοψηφία τους τα κείμενα αυτά αποτελούν μεταφράσεις, κατά κύριο λόγο από τα γαλλικά. Ο λόγος για τον καλλιτέχνη που προκύπτει από τη μεταφρασμένη αυτή γραμματεία μπορεί να μην παράγεται από Έλληνες λόγιους, ωστόσο η επιλογή της μετάφρασής του τον καθιστά παράγοντα διαμόρφωσης των αναπαραστάσεων του ελληνικού κοινού.

Επιλέγοντας κάποια δείγματα της περιόδου 1840-1880 από το corpus αυτό και εξετάζοντάς τα σε αντιπαραβολή με το λόγο του Σχολείου των Τεχνών, θα προσεγγίσω το πλαίσιο ή μάλλον τα πλαίσια αναπαραστάσεων που αφορούν στο νέο αυτό ιστορικό υποκείμενο που αναδύεται στην ελληνική κοινωνία, τον καλλιτέχνη. Η υπόθεση που θα προσπαθήσω να ελέγξω συνοψίζεται ως εξής: Το Σχολείο των Τεχνών αναλαμβάνει την κατασκευή της επαγγελματικής ταυτότητας του καλλιτέχνη, εισάγοντας ένα θεσμικό πλαίσιο που αντλεί τα μοντέλα του από την παράδοση του ακαδημαϊσμού. Την ίδια περίοδο, μέσα από τις βιογραφίες και τη λογοτεχνία με θέμα την καλλιτεχνική δημιουργία, προσλαμβάνονται στην Ελλάδα κάποια βασικά στοιχεία του ρομαντικού πλαισίου αναπαραστάσεων για τον καλλιτέχνη, όπως αυτό διαμορφώνεται στη Δυτική Ευρώπη από τα τέλη του 18ου αιώνα. Έτσι, μέσα από το λόγο της βιογραφίας και της λογοτεχνίας, συγκροτείται σταδιακά η αναπαράσταση ενός νέου καλλιτεχνικού *habitus* που πριμοδοτεί τη βίωση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας όχι πια ως *επαγγέλματος*, αλλά ως *κλίσης* (*vocation*).[3]

---

1. Η ανακοίνωση αυτή αποτελεί συνοπτική παρουσίαση ενός τμήματος της διδακτορικής μου διατριβής με τίτλο *Η Ανάδυση του Καλλιτέχνη στην Ελλάδα του 19ου αιώνα. Η Περίπτωση των Ζωγράφων*, που εκπονείται στην École des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Ευχαριστώ θερμά για τις παρατηρήσεις τους πάνω στο κείμενο αυτό τους καθηγητές κ.κ. Γιάννη Τσιώμη και Γιώργο Β. Δερτιλή, καθώς και την κ. Λία Γυιόκα και τον κ. Κωνσταντίνο Ιωαννίδη.

2. Για μια πρώτη αποδελτίωση τέτοιου υλικού, βλ. Κ. Ιωαννίδης, *Ο Λόγος περί Εικαστικών Τεχνών στην Ελλάδα τον 19ου αιώνα*, αδημοσ. διδακτ. διατρ., Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2002, σ.124-125, σημ.18. Για την έρευνα αυτή αποδελτιώθηκαν τα περιοδικά *Ιόνιος Ανθολογία, Ευρωπαϊκός Ερανιστής, Ελληνομνήμων, Αποθήκη των Ωφελίμων και Τερπνών γνώσεων, Ευτέρπη, Πανδώρα, Βιβλιοθήκη του λαού, Μνημοσύνη, Θελξινόη, Αθήναιον, Φιλίστωρ, Ερατώ, Κασταλία, Εδέμ, Επτάλοφος, Επτάλοφος Νέα, Χρυσαλλίς, Μέλισσα των Αθηνών, Εθνική Βιβλιοθήκη, Μύρια Όσα, Ιλισσός, Μέντωρ, Μουσείον, Όμηρος, Βύρων, Αθηναΐς* και το *Αττικόν Ημερολόγιον*. Το corpus που συστήθηκε για την περίοδο 1840-1880 περιλαμβάνει 40 βιογραφικά σημειώματα καλλιτεχνών και 26 διηγήματα με ήρωες καλλιτέχνες, τα οποία δημοσιεύονται στα παραπάνω περιοδικά. 30 από τα παραπάνω βιογραφικά σημειώματα αφορούν σε ζωγράφους και γλύπτες της δυτικής Ευρώπης, από τον 15ο αιώνα μέχρι και τα μέσα του 19ου αιώνα και 10 σε καλλιτέχνες της ελληνικής αρχαιότητας, της κρητικής και επτανησιακής παράδοσης. Για τις αυτόνομες εκδόσεις συμβουλεύτηκα τους καταλόγους ελληνικής βιβλιογραφίας του 19ου αιώνα, κυρίως Δ.Σ. Γκίνης, Β.Γ. Μέξας, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1810-1863*, τ.Α΄-Γ΄, Αθήνα 1939-1957 και Φ. Ηλιού, Π. Πολέμη, *Ελληνική Βιβλιογραφία, 1864-1900*, τ.Α΄-Δ΄, Αθήνα 2006.

3. Για τη διάκριση *επαγγέλματος* και *κλίσης*, βλ. N. Heinich, *L' Élite Artiste, Excellence et Singularité en Régime Démocratique*, Paris 2005, σ.66-68.

Ο λόγος του Σχολείου των Τεχνών και η κοινωνική νομιμοποίηση του καλλιτέχνη. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα ως επάγγελμα

Τόσο η κατηγορία «καλλιτέχνης» όσο και η κατηγορία «τέχνη» δεν υπήρχαν ως τέτοιες στον ελληνόφωνο κόσμο της οθωμανικής αυτοκρατορίας πριν την ίδρυση του ελληνικού κράτους. Οι κατηγορίες αυτές *θεσπίζονται* στη μετεπαναστατική ελληνική κοινωνία με τη δημιουργία του Σχολείου των Τεχνών, ενός κρατικού θεσμού που αναλαμβάνει την καλλιτεχνική εκπαίδευση.[4]

Το βασικό ιδεολογικό πρόβλημα που καλείται να αντιμετωπίσει το Σχολείο των Τεχνών, ιδιαίτερα τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του, είναι η κοινωνική νομιμοποίηση των καλών τεχνών και του καλλιτέχνη σε μια κοινωνία που μόλις συνέρχεται από τον Πόλεμο της Ανεξαρτησίας και καλείται να αντιμετωπίσει επείγοντα προβλήματα σε πολύ πιο ζωτικούς τομείς. Οι λόγοι που εκφωνούνται στο Σχολείο των Τεχνών κατά τα έτη 1844-1858 στα εγκαίνια των ετήσιων εκθέσεων, από το διευθυντή του ιδρύματος Λύσανδρο Καυταντζόγλου[5], αναλαμβάνουν -ανάμεσα σε άλλα- να ορίσουν το ρόλο του καλλιτέχνη στην ελληνική κοινωνία και να πείσουν για την κοινωνική χρησιμότητα της «καλλιτεχνίας».[6]

Στους λόγους αυτούς δύο είναι οι κύριοι πόλοι νομιμοποίησης, στους οποίους γίνεται επίκληση: Οι αξίες της εθνικής κρατικής ιδεολογίας[7] και οι αξίες του ακαδημαϊκού καλλιτεχνικού συστήματος όπως διαμορφώνεται από τον 17ο αιώνα, συστήματος κυρίαρχου ακόμη αυτήν την περίοδο στις χώρες της Δυτικής Ευρώπης, απ' όπου αντλεί τα πρότυπά του το Σχολείο.[8]

Εδώ μ' ενδιαφέρει κυρίως ο δεύτερος πόλος. Η κύρια στρατηγική νομιμοποίησης είναι, στην περίπτωση αυτή, η έμφαση που δίνεται στο θεωρητικό χαρακτήρα της εκπαίδευσης που παρέχει το ίδρυμα. Αυτό που διακρίνει τον καλλιτέχνη που παράγει το Σχολείο των Τεχνών από τον τεχνίτη, που μαθαίνει την τέχνη εμπειρικά στα πλαίσια του συντεχνιακού συστήματος ή της οικογενειακής παράδοσης, είναι η απόκτηση μιας συστηματοποιημένης γνώσης, που συνδυάζει την πρακτική και τη θεωρία.[9] Στο πλαίσιο αυτό,

4. Το Σχολείο των Τεχνών ιδρύεται το 1837 και είναι αρχικά προσανατολισμένο στην τεχνική εκπαίδευση. Η καλλιτεχνική εκπαίδευση εισάγεται άτυπα από το 1840, αλλά καθιερώνεται και ενισχύεται ιδιαίτερα κατά την περίοδο της διεύθυνσης του Λύσανδρου Καυταντζόγλου, 1844-1862. Για την ιστορία του Σχολείου των Τεχνών, βλ. κυρίως Κ. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου* Πολυτεχνείου, Αθήνα 1957.

5. Πέρα από τον Λ. Καυταντζόγλου, λόγους εκφώνησαν στο Πολυτεχνείο ο Αλέξανδρος Ρίζος-Ραγκαβής (1844) και ο Γρηγόριος Παπαδόπουλος, καθηγητής της Ιστορίας των Καλών Τεχνών και της Μυθολογίας στο ίδρυμα (1845).

6. Αναλυτικότερα για το ζήτημα αυτό και τη συζήτηση που ακολουθεί, βλ. E. Vratskidou, *L'«Ecole des Arts» d' Athènes. Le Discours sur l' Art et l' Artiste (1840-1862)*, αδημοσ. μτπχ. εργ., École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris 2005.

7. Η *θέσμιση* των κατηγοριών της τέχνης και του καλλιτέχνη επενδύεται σε μεγάλο βαθμό με εθνικά διακυβεύματα, όπως για παράδειγμα η ταύτιση με το ένδοξο παρελθόν της Αρχαιότητας. Έτσι, η παρουσία του καλλιτέχνη στην ελληνική κοινωνία νομιμοποιείται κυρίως από τη δημιουργία μιας εθνικής τέχνης, που θα είναι αναβίωση της αρχαίας κλασικής τέχνης. Εξάλλου, η εισαγωγή των καλών τεχνών θεωρείται ως ένδειξη της εθνικής προόδου στο «δρόμο του πολιτισμού» και της ένταξης στο σύνολο των «πολιτισμένων» κρατών της Δυτικής Ευρώπης. Βλ. E. Vratskidou, ό.π., 2005, σ.24-45, 68-87.

8. Για το ακαδημαϊκό καλλιτεχνικό σύστημα, βλ. κυρίως N. Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, New York, 1973 [1940].

9. Για την αμφίθυμη στάση του Καυταντζόγλου στο ζήτημα της διάκρισης «καλών » και « βάναυσων» τεχνών και της διάκρισης καλλιτέχνη και τεχνίτη, βλ. E. Vratskidou, ό.π., 2005, σ.90-91, 94-103. Ανεξάρτητα από τις ταλαντεύσεις αυτές, που σχετίζονται και με το γεγονός ότι ο θεσμός καλείται να συστεγάσει την τεχνική και την καλλιτεχνική εκπαίδευση, αυτό που έχει σημασία για την ανάλυσή μου είναι ότι οι βάσεις για την ανάδυση του καλλιτεχνικού επαγγέλματος στην Ελλάδα μπαίνουν αυτήν την περίοδο, μέσα από τις πρακτικές και τις

η διδασκαλία του σχεδίου θεωρείται καθοριστική: Οι μαθητές του Σχολείου διδάσκονται «τους κανόνες της καλλιτεχνίας»[10] και προσοικειούνται «το αίσθημα του καλού δια της μαθήσεως του σχεδίου».[11]

Φορέας μιας τέτοιου είδους εκπαίδευσης, ο καλλιτέχνης εξασκεί ένα ελευθέριο επάγγελμα που διέπεται από συγκεκριμένους κανόνες και αξίες. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα ορίζεται ως *επάγγελμα* στα πλαίσια ενός υπό διαμόρφωση θεσμικού συστήματος.[12]

Ωστόσο, απευθυνόμενοι στους νέους μαθητές, οι εκπρόσωποι του Πολυτεχνείου προειδοποιούν επανειλημμένα για τις δυσκολίες -κοινωνικές και οικονομικές- του «καλλιτεχνικού σταδίου», ιδιαίτερα στην ελληνική κοινωνία όπου το ενδιαφέρον για τις καλές τέχνες κρίνεται εξαιρετικά περιορισμένο. Όσον αφορά στην αμοιβή του νέου αυτού επαγγελματία, η έμφαση δίνεται περισσότερο στη συμβολική της διάσταση -με όρους κοινωνικής αναγνώρισης-, παρά στην υλική, κάτι που επικυρώνει άλλωστε τον ελευθέριο χαρακτήρα του καλλιτεχνικού επαγγέλματος. Η διαρκής και κοπιώδης εξάσκηση, η επιμονή, η πειθαρχία και η εντιμότητα αποτελούν τις βασικές αξίες που οφείλουν να ορίζουν τη στάση των νέων μαθητών και ανταμείβονται μακροπρόθεσμα με την κατάκτηση της δόξας: «Ακολουθείτε τον αυτόν προς την τέχνην ζήλον, μη αποκάμνετε βλέποντες σκολιάν και δύσβατον την οδόν της επιτυχίας υμών και αποκαταστάσεως· έχετε την πεποίθησιν ότι οι πόνοι και αι κακουχίαι υμών θέλουσιν εκλείψει, όταν φθάσητε δια της επιμελείας εις το τέρμα»[13],

«Και, αν ποτέ κατά δυστυχίαν συμβή, ω γενναιόφρονες νεανίσκοι, να μην ανταμειφθήτε αναλόγως των κόπων σας, μη μετανοήτε, μη χρονίζητε, μη δειλιάτε απογινώσκο-

---

αναπαραστάσεις που εισάγει το Σχολείο των Τεχνών. Στην πράξη, βέβαια, η καταξίωση του καλλιτέχνη ήταν άμεσα εξαρτημένη από την συμπλήρωση των σπουδών του σε κάποια ακαδημία καλών τεχνών του εξωτερικού (χαρακτηριστική εξαίρεση αποτελεί κατά την πρώιμη αυτή περίοδο ο γλύπτης Γεώργιος Φυτάλης). Για το ζήτημα αυτό, βλ. επίσης Δ. Μαρκάτου, 'Η Κοινωνική Θέση του Καλλιτέχνη στην Ελλάδα του 19ου αιώνα', *Προσεγγίσεις της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας: Από την Αναγέννηση ως τις Μέρες μας*, πρακτικά Β΄ Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, Αθήνα 2005 (υπό δημοσίευση).

Πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι στο ιστορικό πλαίσιο που εξετάζουμε, οι όροι «καλλιτέχνης» και «τεχνίτης» δεν ανταποκρίνονται σε σαφώς διακριτά σημαινόμενα, όπως είναι η περίπτωση σήμερα. Στους λόγους του Σχολείου των Τεχνών οι δύο όροι χρησιμοποιούνται ως συνώνυμοι, αν και ο όρος «τεχνίτης» εμφανίζεται κατά τα πρώτα χρόνια με μεγαλύτερη συχνότητα. Η πρώτη χρήση του όρου «καλλιτέχνης» για τους μαθητές του Σχολείου απαντάται το 1855 ως προς τους αδερφούς Φυτάλη, με αφορμή τη συμμετοχή τους στο ελληνικό τμήμα της Παγκόσμιας Έκθεσης του Παρισιού. Γενικότερα, από τα μέσα της δεκαετίας του 1850 γίνεται ολοένα και συστηματικότερη η χρήση του όρου «καλλιτέχνης» αναφορικά με το Σχολείο: *« μαθητεύοντας καλλιτέχνας», «προς μόρφωσιν καλλιτεχνών», «τους νέους ημών καλλιτέχνας», «ήδη καλλιτεχνών, μαθητευσάντων των πλείστων εν τη σχολή ταύτη κατά την παρελθούσαν δεκαετίαν»*. Για τη χρήση των δυο όρων στους λόγους, βλ. E. Vratskidou, ό.π., 2005, σ.91-94.

10. Λ. Καυτανζόγλου, *Λόγος Εκφωνηθείς κατά την Επέτειον Τελετήν του Βασιλικού Πολυτεχνείου, επί της κατά το έκτον Καλλιτεχνικόν Έτος Εκθέσεως των Διαγωνισμών*, Αθήνα 1850, σ.5.

11. Του ιδίου, *Λόγος Εκφωνηθείς κατά την Επέτειον Τελετήν του Πολυτεχνείου, επί της κατά το έβδομον Καλλιτεχνικόν Έτος Εκθέσεως των Διαγωνισμών*, Αθήνα 1851, σ.8.

12. Η ανάδυση του καλλιτέχνη στην ελληνική κοινωνία εγγράφεται κατά τη γνώμη μου σ'ένα ευρύτερο πλαίσιο *επαγγελματοποίησης* (*professionnalisation*) των παραδοσιακών δραστηριοτήτων, όπως για παράδειγμα η περίπτωση του ιατρού. Για την έννοια του επαγγέλματος και της επαγγελματοποίησης, βλ. ενδεικτικά H. Wilensky, 'The Professionalisation of Everyone?', *The American Journal of Sociology*, τ.70, τχ.2, Σεπτέμβριος 1964, σ.137-158. Για την *επαγγελματοποίηση* του καλλιτέχνη στη γαλλική περίπτωση, βλ. N. Heinich, *Du Peintre à l' Artiste. Artisans et Académiciens à l' Âge Classique*, Paris 1993.

13. Λ. Καυτανζόγλου, 'Λόγος Εκφωνηθείς κατά την Επέτειον Τελετήν του Βασιλικού Πολυτεχνείου, επί της κατά το δέκατον Καλλιτεχνικόν Έτος Εκθέσεως των Διαγωνισμών', *Νέα Πανδώρα*, τ.6, τχ.126, 15.6.1855, σ.143.

ντες, αλλ'εμμένετε, θαρρείτε, και διατρέχοντες το επαινετόν στάδιόν σας, θέλετε εύρει εις το τέρμα την δόξαν».[14]

Η δόξα και η κοινωνική αναγνώριση είναι, λοιπόν, σύμφωνα με το λόγο του Σχολείου των Τεχνών, τα κατεξοχήν κίνητρα που κινητοποιούν αλλά και ανταμείβουν την επιλογή μιας γεμάτης δυσκολίες και εμπόδια καλλιτεχνικής καριέρας.

Βιογραφίες και λογοτεχνία: η καλλιτεχνική δραστηριότητα ως κλίση

Εντυπωσιακή είναι η ομοιότητα των παραινέσεων του Καυταντζόγλου και του Ραγκαβή με αυτές που κλείνουν μια μεταφρασμένη βιογραφία του Ραφαήλ που δημοσιεύεται στην *Ευτέρπη* το 1853: «Σεις νέοι ζωγράφοι και ποιηταί, ων χάριν διέγραψα την βιογραφίαν ταύτην, παίδες, όσοι λαμβάνετε την πρώτην γραφίδα δια χειρός τρεμούσης και επισφαλούς, οπλίσθητε δια της γενναιότητος και της υπομονής. Πήλινα αγγεία εζωγράφει ο ποιητής της Σχολής των Αθηνών [...], ηναγκάζετο δε να δοκιμάζη την ευφυΐαν του δια μολυβδογραφήματος επί του τοίχου της πενιχράς κατοικίας του και να υπομένη τας τυραννικάς του πατρός ιδιοτροπίας, και ίπτατο τέλος τη μόνη δυνάμει της θελήσεώς του, προς της επιστήμης την τελειότητα. Μηδέ λησμονείτε ποτέ την ιεράν ταύτην αλήθειαν, ην εκήρυξε μεν ανήρ μεγαλοφυής, επεκύρωσε δε ο χρόνος και η πείρα. **«Η μεγάλη φήμη αναλογεί πάντοτε πρός τα δυσχερή προσκόμματα, άτινα κατώρθωσε να νικήση».**[15]

Τα μυθοπλαστικά στοιχεία και οι αποκλίσεις από την ιστορική αλήθεια αναφορικά με τη ζωή του Ραφαήλ είναι εδώ εμφανή. Η βιογραφία του Ραφαήλ -όπως και μεγάλο μέρος του είδους μέχρι και τον 19ο αιώνα- δομείται στη βάση στερεότυπων ανεκδότων και αποτελεί εδώ περισσότερο ηθικοπλαστικό λόγο παραγωγής προτύπων, παρά ιστορία.[16] Για παράδειγμα, το ανέκδοτο του καλλιτέχνη, ο οποίος ως παιδί αναγκάζεται να ζωγραφίζει στους τοίχους, εμφανίζεται σε μια σειρά διηγήσεων για άλλους καλλιτέχνες, όπως ο Poussin[17] (εικ.1, 2) ή ο Murillo[18] (εικ.3). Το ανέκδοτο αποτελεί «όχημα ρητορικών αξιώσεων για τη δύναμη της τέχνης» και κάνει τους καλλιτέχνες να λειτουργούν στις βιογραφίες περισσότερο σαν «συμβολικές φιγούρες», παρά σαν ιδιαίτερες ατομικές περιπτώσεις.[19] Η εικόνα

14. [Α. Ρίζος-Ραγκαβής], *Αιών*, 11.10.1844. Αναφέρω κι ένα τρίτο παράθεμα όπου εμφανίζεται παράλληλα η ιδέα του καλλιτέχνη στην υπηρεσία της πατρίδας, μια από τις βασικές νομιμοποιητικές στρατηγικές στις οποίες αναφέρθηκα παραπάνω. Επικαλούμενος περιπτώσεις καλλιτεχνών της αρχαιότητας, ο Α. Ρίζος-Ραγκαβής απευθύνεται στους μαθητές: «Αφού και σεις την τιμήν θηρεύετε, και να υπηρετήσητε θέλετε την πατρίδα ως των τεχνών λειτουργοί, ας σας ενθαρρύνωσι τα παραδείγματα ταύτα, οσάκις απολαυήν δεν ευρίσκετε, αλλά και την τύχην απαντάτε εναντίαν. Παρατηρήσατε ότι έρως της δόξης και της Πατρίδος ενέπνευσε πάντοτε τους εξόχους διδασκάλους της τέχνης» (ό.π.).

15. 'Η Νεότης του Ραφαήλου,' μτφρ. Γ.Χ.Ζ[αλοκώστας], *Ευτέρπη*, τ.7, τχ.28, 15.11.1853, σ.95 (η έμφαση δική μου).

16. Βλ. κυρίως, E. Kris, O. Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, New Haven & London 1979. C. Soussloff, *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, Minneapolis 1997. Για την ελληνική περίπτωση, βλ. Κ. Ιωαννίδης, ό.π., σ.118-195.

17. Βλ. για παράδειγμα C. Nodier, J. Taylor et A. de Cailleux, *Voyages Pittoresques et Romantiques dans l' Ancienne France, Ancienne Normandie II*, Paris 1825, σ.129-133, ή το έργο *L' Enfance du Poussin* του R. R. Aiffre (1806-1867) με το οποίο συμμετέχει στο Salon του 1845, 'Album du Salon de 1845: *L' Enfance de Poussin*, *Journal des Artistes*, τ.2, τχ.21, 27.4.1845, σ.161 (αναφέρονται στο: R.Verdi, 'Poussin's Life in Nineteenth-Century Pictures,' *The Burlington Magazine*, τ.111, τχ.801, Δεκέμβριος 1969, σ.741).

18. Για παράδειγμα, 'Scène de la Vie de Murillo,' *Le Magasin Pittoresque*, τ.9, τχ.15, Απρίλιος 1841, σ.117-118.

19. R.Wrigley, 'Apelles in Bohemia,' *Oxford Art Journal*, τ.15, τχ.1, 1992, σ.92.

του καλλιτέχνη κατασκευάζεται με βάση το μοντέλο του ήρωα που, ξεπερνώντας ποικίλες δυσκολίες, καταφέρνει τελικά να πετύχει το στόχο του, τη δόξα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς την στερεοτυπική αυτή ηρωική αναπαράσταση του καλλιτέχνη παρουσιάζει και το εισαγωγικό σχόλιο μιας μεταφρασμένης βιογραφίας του Poussin: «Παρατηρήθη ότι η ιστορία σχεδόν όλων των ανδρών, οίτινες αποκτούν όνομα ως συγγραφείς ή ως καλλιτέχναι, παρουσίασεν εις την αρχήν της δύο περιστάσεις πάντοτε τας αυτάς· την πρωϊμοτάτην δηλαδή δήλωσιν ακαταμαχήτου ροπής προς το στάδιον, όπου το πνεύμα των τους ώθει, και **πάλην μάλλον ή ήττον ισχυρογνώμονα εναντίον των εμποδίων, όσα επέφερεν εις την ροπήν, εις την φωνήν ταύτην της φύσεως, είτε η θέλησις οικογενείας ολίγον οξυδερκούς, είτε η δυστυχία, είτε η σπάνις μέσων διδασκαλίας»**.[20]

Οι αντιδράσεις της οικογένειας, η ανέχεια και οι στερήσεις κάθε είδους αποτελούν κυρίαρχους κοινούς τόπους που αναπαράγονται επίσης στα διηγήματα με ήρωες καλλιτέχνες. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση ενός μεταφρασμένου διηγήματος που δημοσιεύεται στην *Πανδώρα* το 1855 και έχει ως ήρωα τον Σαμουήλ Δυχοβρέτο, ένα δύσμορφο και πάμφτωχο μαθητή του Dürer: «Στερούμενος και αυτού του επιουσίου ηναγκάζετο να ασχολήται εις έργον μάλλον βιοποριστικόν ή συντείνον εις την κατά την τέχνην τελειοποίησιν αυτού. Τούτου ένεκα κατεγίνετο να τχνογραφή και χρωματίζη περιπετάσματα [...] Φλεγόμενος όμως από τον προς την τέχνην διακαή έρωτα, διήγε το πλείστον μέρος της νυκτός καταγινόμενος εις την αντιγραφήν των αριστουργημάτων του διδασκάλου του και άλλων διασήμων ζωγράφων· τας δε εορτάς, ότε οι λοιποί αυτού συμμαθηταί επανεπαύοντο διασκεδάζοντες, ούτος εξήρχετο της πόλεως και κατεγίνετο απεικονίζων τας καλλονάς της φύσεως. [...] Τα πάντα όμως υπέμενε καρτερικώς και αγογγύστως ο δυστυχής Δυχοβρέτος χάριν της τέχνης, δι'αγάπην της οποίας εστερείτο πολλάκις και μέρους της τροφής του, προτιμών να προμηθεύεται δια του ολίγου αργυρίου του χρώματα και γραφίδας, ή άρτον καλής ποιότητος και άλλα τρόφιμα»[21].

Στο τέλος του διηγήματος, οι κόποι και οι στερήσεις του Δυχοβρέτου ανταμείβονται, καθώς ένας πίνακάς του πετυχαίνει μια «απίθανη» τιμή σε μια δημοπρασία.

Το μοντέλο του καλλιτέχνη-ήρωα, που ορίζεται από αυτήν την αναλογία δυσκολιών, επίμονων προσπαθειών και δόξας, δεν απέχει πολύ από την αναπαράσταση του επαγγελματία-καλλιτέχνη που προβάλλει ο λόγος του Σχολείου των Τεχνών. Ο βαθμός εξιδανίκευσης είναι, βέβαια, στην περίπτωση του βιογραφικού και μυθοπλαστικού λόγου, σαφώς εντονότερος.

Το προτελευταίο παράθεμα από τη βιογραφία του Poussin εισάγει στην ανάλυση

20. Β.Μ., 'Βιογραφία. Πουσίνος' (μτφρ. από τα γαλλικά), *Ευτέρπη*, τ.5, τχ.116, 15.6.1852, σ.472 (η έμφαση δική μου).

21. Ι. δε Κιγάλλας, 'Η υπό Σαμουήλ Δυχοβρέτου Εικών της εν Νεοβούργω Μονής (Abbaye)', *Πανδώρα*, τ.6, τχ. 127, 1.7.1855, σ.163. Αποδελτιώνοντας αντίστοιχα γαλλικά περιοδικά της εποχής, μπόρεσα να ταυτίσω τα πρωτότυπα ορισμένων μεταφρασμένων διηγημάτων του corpus μου. Το συγκεκριμένο αποτελεί μετάφραση του διηγήματος του S.-H. Berthoud, 'Un Coup du Sort', *Musée des Familles*, τ.1, τχ.10, 5.12.1833, σ. 5-77. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός ότι η μετάφραση του Κιγγάλα παρουσιάζει κάποιες μικρές, αλλά σημαίνουσες αποκλίσεις από το πρωτότυπο, υπερβάλλοντας στην απόδοση τόσο των βασάνων, όσο και των προσπαθειών και της επιμονής του ζωγράφου. Για παράδειγμα, ο Berthoud αναφέρει ότι ο Σαμουήλ, από την αγάπη του για την τέχνη και με δεδομένη την ένδειά του, έφτανε πολλές φορές μέχρι και να κλέβει τα σύνεργα των συμμαθητών του. Η πληροφορία αυτή παραλείπεται στην ελληνική μετάφραση. Όπως φαίνεται στην τελευταία πρόταση του παραθέματος, η εκδοχή του Κιγάλλα είναι σαφώς ηθικοπλαστικότερη. Η μελέτη τέτοιου τύπου αποκλίσεων αποδεικνύεται ιδιαίτερα αποκαλυπτική ως προς τις αναπαραστάσεις των Ελλήνων λογίων και με απασχολεί διεξοδικά στο διδακτορικό μου.

ορισμένα νέα χαρακτηριστικά του καλλιτεχνικού *habitus*, την «πρωϊμοτάτην δήλωσιν ακαταμαχήτου ροπής προς το στάδιον» θεωρούμενης ως «φωνή της φύσης», που, αν και τυπικά για τους βιογραφούμενους καλλιτέχνες, δεν είναι δεδομένα για τους μαθητές του Σχολείου των Τεχνών. Η πρώιμη εμφάνιση του ταλέντου και η βίωση της ζωγραφικής ως κλίσης αποτελούν δύο νέα στοιχεία που κάνουν την εμφάνισή τους μέσα από το λόγο της βιογραφίας και της λογοτεχνίας.

Παραπέμπω και πάλι στην προαναφερθείσα βιογραφία του Ραφαήλ: *«Το παιδίον εδείκνυε πρώιμόν τινα ευφυΐαν, και η γραφίς αυτού, εύστροφος κατά τον χρωματισμόν και την ορθότητα των σχεδίων, προήγγελλεν οξύνοιαν και μεγαλοφυΐαν»*.[22] Το στερεότυπο της εμφάνισης του ταλέντου στην παιδική ηλικία στοιχειώνει κυριολεκτικά το είδος της βιογραφίας από την εποχή του Vasari και, όσον αφορά στην ελληνική περίπτωση, εμφανίζεται στο σύνολο σχεδόν των βιογραφιών που έχω συγκεντρώσει. Σε αντίθεση με αυτήν την αντίληψη του ταλέντου ως έμφυτου χαρακτηριστικού, ο λόγος του Σχολείου των Τεχνών τονίζει κυρίως την σημασία της σκληρής δουλειάς και της εξάσκησης για την απόκτηση της τεχνικής ικανότητας.

Η αναπαράσταση της ενασχόλησης με την τέχνη ως αποτέλεσμα της κλίσης, δηλαδή μιας βαθύτερης εσωτερικής επιθυμίας ή παρόρμησης του ατόμου, καθιερώνεται από την εποχή του Ρομαντισμού: «Η ανίκητος ανάγκη του πλάττειν, κρυφία τις φωνή, επαναλαμβάνουσα πάντοτε 'Πέτα! η δόξα σε περιμένει!' και ενί λόγω η πλαστουργική εκείνη δύναμις, ήτις καταδιώκει και φλέγει και παρασύρει το πνεύμα, πάντα ταύτα συνήρχοντο και διεφλόγιζον την νεαράν φαντασίαν του Ραφαήλου».[23] Μαζί με την αναπαράσταση της κλίσης, εμφανίζεται το στοιχείο της έμπνευσης, που επίσης απουσιάζει από το λόγο του Σχολείου των Τεχνών: Ο Ραφαήλ παρουσιάζεται να παραμονεύει πότε θα κοιμηθεί ο πατέρας του, «όπως ακολουθήση τας κραταιάς εμπνεύσεις της ψυχής του».[24] «Μεγαλοφυΐα», «κρυφή φωνή-φωνή της φύσης», «έμπνευση»: Έχουμε εδώ κάποια από τα βασικά στοιχεία που συνθέτουν την ρομαντική εικόνα του καλλιτέχνη.[25]

Αν η εικόνα του ακαδημαϊκού καλλιτέχνη[26] χτίζεται μέσα από τις αναπαραστάσεις και τις πρακτικές του Σχολείου των Τεχνών, η ρομαντική εικόνα του καλλιτέχνη προσλαμβάνεται σταδιακά στην Ελλάδα μέσα από το όχημα των βιογραφιών και της λογοτεχνίας.

Ωστόσο, η διαδικασία της πρόσληψης είναι ιδιαίτερα πολύπλοκη και δεν πρέπει να βιαστούμε να θέσουμε σε αντιπαράθεση τη ρομαντική και την ακαδημαϊκή εικόνα του καλλιτέχνη. Στη βιογραφία του Ραφαήλ -όπως και σε αρκετά δείγματα του είδους αυτής της περιόδου- τα δύο πλαίσια αναπαραστάσεων για τον καλλιτέχνη, ακαδημαϊκό και ρομαντικό, συνυπάρχουν. Παρά τα ρομαντικά χαρακτηριστικά που διανθίζουν τη βιογραφία του, ο Ραφαήλ παραμένει το κατεξοχήν παράδειγμα του ακαδημαϊκού καλλιτέχνη που υπερβαίνοντας τα εμπόδια, κατάφερε να διαγράψει μια επιτυχημένη σταδιοδρομία. Ως τέτοιος ενδιαφέρει το συγγραφέα και αποτελεί παράδειγμα για τους νέους.

Επίσης, η κρυφή φωνή του Ραφαήλ δεν του λέει «πέτα προς την τέχνη», αλλά «πέτα προς τη δόξα». Το νέο στοιχείο της κλίσης συμπλέκεται με την αξία της δόξας ως

22. 'Η Νεότης του Ραφαήλου', ό.π., σ.91.

23. Ό.π., σ.92.

24. Ό.π.

25. Για την αναπαράσταση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας ως κλίσης και γενικότερα για το ρομαντικό πλαίσιο αναπαραστάσεων γύρω από τον καλλιτέχνη, στο οποίο αναφέρομαι από εδώ και στο εξής, βλ. N. Heinich, ό.π., σ.25-127.

26. Εννοώ εδώ τον επαγγελματία-καλλιτέχνη στο πλαίσιο του ακαδημαϊκού συστήματος.

συμβολικής αμοιβής που, όπως είδαμε, προάγει εμφατικά ο λόγος του Σχολείου των Τεχνών. Η ιδέα της κλίσης, όπως εμφανίζεται εδώ, δεν φαίνεται να καθορίζεται από εσωτερικά κίνητρα, αλλά μάλλον από εξωτερικά, όπως η δόξα και η κοινωνική αναγνώριση. Αυτή είναι και η βασική της διαφορά από την έννοια της κλίσης όπως διαμορφώνεται στα τέλη του 18ου αιώνα, σε άμεση σχέση με τη συγκρότηση της ταυτότητας του ατόμου. Την εποχή αυτή αναδύεται ένας νέος κανονιστικός τρόπος θεώρησης του ατόμου, όπου η αυτοέκφραση και η αυτοπραγμάτωση αποκτούν κεντρικό χαρακτήρα.[27] Σ' αυτό το πλαίσιο, το ότι η ενασχόληση με τη ζωγραφική γίνεται αντιληπτή ως *κλίση*, σημαίνει ότι η ζωγραφική είναι η δραστηριότητα που απαντά καλύτερα στη βαθύτερη επιθυμία, στη φύση του υποκειμένου και η οποία του επιτρέπει να πραγματώσει τον εαυτό του, να είναι ολοκληρωτικά ο εαυτός του. Η δραστηριότητα αυτή, στην οποία το άτομο αφιερώνεται, την ίδια στιγμή το εκφράζει και το ορίζει. Την εποχή του Ρομαντισμού, ο καλλιτέχνης εμφανίζεται ως το παραδειγματικό υποκείμενο που πραγματώνει τον εαυτό του μέσα από την κύρια παραγωγική δραστηριότητά του, την τέχνη του. Η καλλιτεχνική δημιουργία ανάγεται στην κατ' εξοχήν διαδικασία μέσα από την οποία το άτομο εξερευνά, εκφράζει και αέναα *δημιουργεί* τον εαυτό του.[28]

Η αναπαράσταση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας ως κλίσης, αν και παρούσα - έστω και σαν κοινότυπο ρητορικό σχήμα- σε πολλές από τις βιογραφίες και τα διηγήματα με ήρωες καλλιτέχνες, εμφανίζεται κυρίαρχη σ' ένα αφήγημα του Κωνσταντίνου Ν. Ιεροκλή, με τίτλο «Ο Καλλιτέχνης», που εκδίδεται το 1877.[29] Το 20σέλιδο αυτό κείμενο, που φέρει μάλιστα τον υπότιτλο «μελέτη», αποτελεί κατά τη γνώμη μου την πρώτη ελληνική-πρωτότυπη λογοτεχνική εκδοχή του ρομαντικού εικαστικού καλλιτέχνη.[30] Παραδόξως έχουμε να κάνουμε και πάλι με το Ραφαήλ. Απομονωμένος στο ατελιέ του, δουλεύει το έργο του με θέμα *«την Αφροδίτην, εκπέμπουσα εκ του ομωνύμου πλανήτου τον Έρωτα επί την γην»*. Το κείμενο αποτελεί στο σύνολό του ένα μονόλογο του Ραφαήλ, όπου εναλλάσσονται οι πιο αντιφατικές ψυχικές καταστάσεις: Από τον ενθουσιασμό και την απόλυτη ηδονή της δημιουργικής πράξης στο μαρτύριο της αμφιβολίας, την απογοήτευση, την

27. Ιδιαίτερης σημασίας για την ανάδυση της νέας αυτής θεώρησης, την οποία ο C.Taylor ορίζει ως *expressivist*, είναι το έργο του Herder και γενικότερα η φιλοσοφική και λογοτεχνική παραγωγή του γερμανικού προ-Ρομαντισμού. Βλ. C. Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge Ma. 1989, σ.375-376. Βλ. επίσης, J. Schlanger, *La Vocation*, Paris 1997.

28. Βλ. C. Taylor, *The Ethics of Authenticity*, Cambridge Ma. & London 1992, σ.62. Του ιδίου, *Sources of the Self...*, ό.π., σ.376. G. Guercio, *Art as Existence: the Artist's Monograph and its Project*, Cambridge Ma. 2006, σ.15-17,43-46.

29. Κ. Ιεροκλής, *Ο Καλλιτέχνης. Μελέτη*, Αθήνα 1877. Τα στοιχεία που κατάφερα να συγκεντρώσω για τον συγγραφέα είναι περιορισμένα. Κατάγεται από την Τραπεζούντα, σπουδάζει νομική στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και γίνεται διδάκτωρ το έτος 1875-1876. Βλ. *Τα κατά την Πρυτανείαν του Ακαδημαϊκού Έτους 1875-1876 και την του 1876-1877 Πεπραγμένα*, Αθήνα 1880, σ.127. Εκλέγεται τακτικό μέλος του συλλόγου *Παρνασσός* το 1869, ενώ είναι φοιτητής στο Πανεπιστήμιο. Βλ. Φιλολογικός Σύλλογος Παρνασσός, *Λογοδοσία των κατά την Β΄ Περίοδον του Δ΄ Έτους Πράξεων του Συλλόγου...*, Αθήνα 1869, σ.4. Έχει ενεργή δράση στον *Παρνασσό* ως το 1872 (εντόπισα συνολικά 5 λόγους που εκφωνεί στα πλαίσια των δραστηριοτήτων του συλλόγου). Το 1873 παίρνει μέρος -χωρίς επιτυχία- στους ποιητικούς πανεπιστημιακούς διαγωνισμούς με τη συλλογή *Αγρυπνίαι*, που δημοσιεύεται 2 χρόνια αργότερα (Κ. Ιεροκλής, *Αγρυπνίαι. Λυρικαί ποιήσεις*, Αθήνα 1875). Βλ. Π. Μουλλάς, *Les Concours Poétiques de l' Université d' Athènes :1851-1877*, Αθήνα 1989, σ.311. Εντόπισα, τέλος, μια συνεργασία του στο *Αττικόν Ημερολόγιον* του Ειρηναίου Ασώπιου (Κ.Ιεροκλής, 'Η Μεσόγειος', *Αττικόν Ημερολόγιον*, τ.14, 1880, σ.406-409).

30. Όσον αφορά στη μεταφρασμένη γραμματεία, μια εναργή αναπαράσταση του ρομαντικού δημιουργού προσφέρει η βιογραφία του Salvator Rosa, που μεταφράζει ο Γ. Ε. Μαυρογιάννης στο Schoelcher, Didier, Fortoul, Ferrier, Mazuy. *Βιογραφίαι μετά Εικόνων των Μεγάλων Καλλιτεχνών της Ιταλίας*, Αθήνα 1862, σ.21-41, βλ. Κ. Ιωαννίδης, ό.π., σ. 67-173.

απόγνωση που καταλήγει στην πυρπόληση του έργου, ενώ παράλληλα αφήνεται ανοιχτό το ενδεχόμενο της αυτοκτονίας.

Για πρώτη φορά στο είδος των κειμένων που εξετάζω, ο καλλιτέχνης παρουσιάζεται να υμνεί τη δημιουργική διαδικασία στην οποία μετέχει και να τη θεωρεί κύρια πηγή ευτυχίας: «Πώς εις εκάστην γραμμήν την οποίαν σύρω η καρδία μου πάλλει ισχυρώς και το στήθος μου ανακινείται! πόσα μυστήρια γοητευτικά, ων την παρουσίαν φρίττει η καρδία μου, περιΐπτανται περί εμέ ! και αυτή η αναπνοή μου μοι φαίνεται μυστηριώδης τις αρμονία! ω Τέχνη, ποσάκις ελούσθην εις τα τερπνά σου ταύτα νάματα, οσάκις επιτυχής τις γραμμή ανταπεκρίθη προς επιτυχή τινά ιδέαν; ω! επιθυμώ να εργασθώ, να δημιουργήσω πάντοτε· και όμως αυτή η χαρά ην αισθάνομαι δημιουργών υπερεκχειλίζει την καρδίαν μου και δεν δύναμαι να εξακολουθήσω. Επιθυμώ τότε να σφίγξω τας μορφάς ταύτας ας μόλις εσχεδιαγράφησα επί τους στήθους μου και ουδέν δύναται να ικανοποιήση την άπληστον ορμήν της καρδίας μου. [...] Αν δεν ήναι τούτο το αίνιγμα της ευτυχίας, τί λοιπόν είναι αύτη;».[31]

Η ίδια η δημιουργική πράξη βρίσκεται στο επίκεντρο και κυρίως έχει αξία από μόνη της. Ο Ραφαήλ συνεχίζει: «τι είναι αύτη η **αυτάρκεια** ήτις αναβλύζει από του στήθους μου και αναδεικνύει την ψυχήν μου βασιλίδα της υπάρξεώς μου; Ομοιάζει με θνητόν τι; ομοιάζει με την **θορυβώδη δόξαν** την οποίαν η κοινωνία επιδαψιλεύει εις τον τεχνίτην; Βεβαίως ουχί; διότι ουδείς θα μοι εμπνεύση ποτέ την χαράν ταύτην, την οποίαν εκ της γραφίδος μου και μόνον αντλώ».[32]

Απαξιώνοντας τη δόξα ως «θορυβώδη», ο Ιεροκλής επιμένει στην εσωτερικότητα των κινήτρων του ήρωα, δηλαδή στην προσωπική ικανοποίηση που αντλεί από τη δουλειά του. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα παρουσιάζεται εδώ αυτονομημένη, υπακούει σε μια *εσωτερική αναγκαιότητα* του ατόμου και όχι σε μια επαγγελματική λογική επιδίωξης της κοινωνικής αναγνώρισης.[33] Αντίθετα, σε άλλα κείμενα του είδους, η παραγωγή του έργου τέχνης απαντά συνήθως σε συγκεκριμένη παραγγελία ή εντάσσεται σ' ένα σχέδιο καριέρας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το διήγημα «Η Μαγδαληνή» που μεταφράζεται στην *Πανδώρα*. Ο ήρωας είναι εδώ ένας νεαρός ζωγράφος που μόλις έχει ολοκληρώσει την εκπαίδευσή του (*«μαθητής ενδόξου διδασκάλου της ιταλικής σχολής»*) και βρίσκεται στην αρχή της καλλιτεχνικής του καριέρας (*«εφαίνετο κατά πρώτον εις τον κόσμον της τέχνης»*). Το έργο του, που παριστάνει τη «Μαγδαληνή μετανοούσα ενώπιον του Χριστού», παράγεται ως το πρώτο αριστούργημα του αναδυόμενου καλλιτέχνη, κίνητρο του οποίου είναι η δόξα: «Η παράστασις λοιπόν τοσούτου έρωτος και τοσούτου πόνου επί τοιαύτης γυναικείας μορφής επλήρου την κεφαλήν του τεχνίτου μη (sic) όνειρα δόξης. Απέναντι δε της εικόνος ταύτης απεφάσισε να συντριβή, εάν αύτη δεν εστεφανούτο ως ένδοξον αριστούργημα».[34]

Πέρα από πηγή ευχαρίστησης, η ενασχόληση με τη ζωγραφική εμφανίζεται στο κείμενο του Ιεροκλή ως μέσο εξερεύνησης του εαυτού. Η παραγωγή του έργου τέχνης αποτελεί στο μονόλογο του Ραφαήλ αφετηρία μιας υπαρξιακής αναρώτησης. Ο Ραφαήλ βασανίζεται από ερωτήματα για το ποιος είναι και το πού ανήκει, για τη σχέση του με το Θεό και με τους ανθρώπους.

Όταν η τέχνη βιώνεται ως κλίση, απαιτεί τη στράτευση ολόκληρης της ύπαρξης:

31. Κ. Ιεροκλής, ό.π., σ.4.
32. Ό.π. (η έμφαση δική μου).
33. N. Heinich, ό.π., σ.83.
34. Χ.Α.Π[αρμενίδης], 'Η Μαγδαληνή' (μτφρ από τα γαλλικά), *Πανδώρα*, τ.2, τχ.35, 1.9.1851, σ.828.

«Εις σε αφιερώ την βραχείαν μου ζωήν, ω Τέχνη· ό,τι καλούσι συνήθως οι άνθρωποι φιλίαν, φίλτρον, έρωτα, λατρείαν θέλω αναμίξει εντός της ψυχής μου όπως δημιουργήσω εξ αυτών εν μόνον αίσθημα, ένα μόνον δεσμόν αντάξιον σου και εμού».[35]

Η ολοκληρωτική αυτή αφοσίωση στην τέχνη συνεπάγεται την άρνηση του κόσμου[36] και παίρνει μαρτυρικό χαρακτήρα. Από την εικόνα του καλλιτέχνη-ήρωα περνάμε στην εικόνα του καλλιτέχνη-μάρτυρα: «Οποία δύναμις είναι αύτη την οποίαν τρέφω με το αίμα μου και η οποία με κατατυραννεί ως απόλυτος κυριάρχης; », «ο δαίμων ούτος της καρδίας μου, όστις πυρπολεί και καταδαπανά προώρως την ύπαρξίν μου και του οποίου την σκληράν μανίαν δεν δύναται να μετριάση μήτε η χάρις του θεού μήτε η αχαριστία των ανθρώπων».[37] Σε αντίθεση με το μοντέλο του καλλιτέχνη-ήρωα που βρίσκεται σε πάλη με εξωγενείς συνθήκες, όπως οι κάθε είδους στερήσεις, ο Ραφαήλ του Ιεροκλή βρίσκεται σε πάλη με τον εαυτό του. Οι συνθήκες που ο τελευταίος καλείται να υπερβεί είναι ψυχολογικής φύσεως. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα προσδιορίζει, λοιπόν, συνολικά την ταυτότητα του καλλιτέχνη-υποκειμένου. Άλλωστε, η απογοήτευση από την τέχνη είναι που προκαλεί μια ολοκληρωτική απώλεια νοήματος και οδηγεί το Ραφαήλ να θέλει να θέσει τέλος στη ζωή του.

Θα ήθελα να σταθώ, τέλος, στο στοιχείο της έμπνευσης που ορίζει εδώ τη δημιουργική χειρονομία: «Α! ιδού η αναπνοή μου ευρύνεται, η καρδία μου αρχίζει τους θορυβώδεις παλμούς, η γραφίς σπεύδει μετ'ανεκφράστου ταχύτητος, δαίμων τις πυρφόρος ενέσκηψεν εις την κεκεφαλήν (sic) μου και ήναψεν εκεί την ολέθριον φλόγα· απώλλυμαι, κατεστράφην! να εξακολουθήσω; Οίμοι! διατί αι ωραιότεραι εμπνεύσεις να συνοδεύωνται με βέλη οξύτατα τα οποία διαπερώσι τα σπλάγχνα, πυρπολούσι το αίμα και ξηραίνουσι την ζωήν;».[38]

Στον αντίποδα μιας λογικής διαδικασίας εφαρμογής τεχνικών γνώσεων, η εργασία του ζωγράφου -υπό την κατοχή του δαίμονα- παρουσιάζεται ανεξέλεγκτη, φρενήρης, γεμάτη αμφιβολίες. Απεγνωσμένος, ο Ραφαήλ καταλήγει να καίει το έργο του.

Η «μελέτη» του Ιεροκλή ξεχωρίζει στο φόντο μιας σειράς μάλλον «ανώδυνων» λογοτεχνικών εκδοχών του καλλιτέχνη μπροστά στο έργο. Στα κείμενα του corpus που έχω συγκεντρώσει, η δημιουργική απορία του καλλιτέχνη οφείλεται κατά κύριο λόγο στην έλλειψη κατάλληλου μοντέλου για την εκτέλεση του έργου, μια συνθήκη εξωτερικής φύσεως, απαλλαγμένη από το υπαρξιακό φορτίο που βαραίνει τη δημιουργική πράξη στο κείμενο του Ιεροκλή. Το συγκεκριμένο πρόβλημα αντιμετωπίζει για παράδειγμα ένας άλλος Ραφαήλ, αυτός του Joseph Méry (1797- 1866), το μυθιστόρημα του οποίου «Ραφαήλ και Φορναρίνα» μεταφράζεται σε συνέχειες στην *Εθνική Βιβλιοθήκη* το 1872. Ο Ραφαήλ του Méry αναζητά ξανθιά καλλονή στο μελαχρινό γυναικείο πλήθος της Ρώμης, προκειμένου να χρησιμεύει ως μοντέλο για τη *Γαλάτειά* του: «Ο μέγας ζωγράφος μας, στερούμενος προτύπων τα οποία ματαίως είχε ζητήσει εις τόσα μέρη, εις την Ρώμην και περί την Ρώμην, ευρίσκετο λοιπόν εκτεθειμένος να ιδή επ'άπειρον αναβαλλομένην την εποχήν την ορισθείσαν δια την περαίωσιν έργου ανυπομόνως περιμενομένου. [...] Ένεκα τούτου ήτο μελαγχολικός, σχεδόν ασθενής, και οι φίλοι του δεν τον ανεγνώριζον πλέον. Επεσκέπτετο τα

35. Κ. Ιεροκλής, ό.π., σ.10.

36. «Φευ! μεταξύ των απείρων τούτων ανθρωπίνων όντων, εντός της αρμονίας ταύτης της αψύχου και εμψύχου φύσεως ο άθλιος ζω ως απομεμονωμένον τι θηρίον, το οποίον ευφραίνει κατ'εξοχήν η θέα ερημικών βράχων ή του μαινομένου ωκεανού η ωρυγή!», ό.π., σ. 17.

37. Ό.π., σ. 15.

38. Ό.π., σ.7.

εργοστάσιά του μετά της αμελείας εκείνης της πλησιαζούσης προς την αποθάρρυνσιν».[39]

Μετά από επίπονες έρευνες βρίσκει τελικά το πρότυπό του, το οποίο και ερωτεύεται παράφορα, στο πρόσωπο της κόρης ενός φούρναρη της Ρώμης. Κάμπτοντας τις σφοδρές αντιρρήσεις του πατέρα της, η επέμβαση του ίδιου του Πάπα Λέοντα του Ι΄ παραδίδει στον καλλιτέχνη την πολυπόθητη, αισθητικά και ερωτικά, Φορναρίνα. Από κει και πέρα το έργο εκτελείται σχεδόν αυτόματα, χωρίς τον παραμικρό δισταγμό: «Ο Ραφαήλ, ταχύτερος αστραπής, έστησε τον οκρίβαντα, έλαβε την χρωματοσανίδα, [...] ειργάσθη μετ'απαραμίλλου μανίας είς το θείον εκείνο ομοίωμα της Φορναρίνας [...] Η νύξ κατήρχετο πάντοτε, αλλ'ουδέν εσταμάτα τον Ραφαήλ. Το ομοίωμα εγεννάτο ζων εκ της εμπνεομένης γραφίδος του. Ακόμη ώραί τινες και το έργον του ετελείωνεν».[40]

Επεισόδια αυτού του τύπου έχουν κυρίως δραματολογικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής αυτής της ελαφράς λογοτεχνίας με ήρωες καλλιτέχνες, το κύριο θέμα της οποίας είναι μάλλον ο έρωτας παρά η πράξη της δημιουργίας. Ως τέτοια, ωστόσο, δεν παύουν να επηρεάζουν τη διαμόρφωση των συλλογικών αναπαραστάσεων για τον καλλιτέχνη. Στο πλαίσιο αυτό, το κείμενο του Ιεροκλή είναι ιδιαίτερα σημαντικό γιατί προσφέρει μια ποιοτικά διαφορετική εικόνα του καλλιτέχνη, θέτοντας την έμφαση στις ψυχολογικές-υπαρξιακές διαστάσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Πέρα από τη βίωση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας ως κλίσης παρά ως επαγγέλματος, ένα ακόμα στοιχείο είναι κυρίαρχο στο ρομαντικό πλαίσιο αναπαραστάσεων για τον καλλιτέχνη: Η αξία του καλλιτέχνη δεν μετριέται τόσο από την ικανότητά του να εφαρμόζει κανόνες, αλλά μάλλον από το κατά πόσο είναι σε θέση να είναι πρωτότυπος και να εκφράζει την υποκειμενικότητά του. Στο κείμενο του Ιεροκλή απουσιάζει τελείως η ιδέα της πρωτοτυπίας. Για την ακρίβεια, το τι και το πώς ζωγραφίζει ο Ραφαήλ δεν φαίνεται ν'απασχολεί ουσιαστικά το συγγραφέα, ο οποίος, κατά τη γνώμη μου, κρύβεται πίσω από τον ήρωά του, προκειμένου να εκφράσει μάλλον προσωπικές ανησυχίες. Το παράδοξο -ή αυτό που κάνει τη μελέτη της πρόσληψης ενδιαφέρουσα- είναι ότι για να ενσαρκώσει την εικόνα του ρομαντικού καλλιτέχνη, ο Ιεροκλής επιλέγει το Ραφαήλ, το κατεξοχήν παράδειγμα του επιτυχημένου καλλιτέχνη και αδιαμφισβήτητο πρότυπο του ακαδημαϊσμού κατά το 19ο αιώνα![41] Έτσι, η ρομαντική εικόνα του καλλιτέχνη φαίνεται να προσλαμβάνεται στην Ελλάδα αποσπασματικά. Η εικόνα αυτή, και κυρίως το κομμάτι που λείπει -η αξία της πρωτοτυπίας ως έκφρασης της υποκειμενικότητας- πρέπει σαφώς να συσχετιστεί με τις κυρίαρχες καλλιτεχνικές πρακτικές και αισθητικές τάσεις της εποχής, αλλά και, σ' ένα

39. J. Méry, 'Ραφαήλ και Φορναρίνα', μτφρ. Α.Γ. Σκαλίδης, *Εθνική Βιβλιοθήκη*, τ.7, τχ.4, Ιούνιος 1872, σ.148. [J. Méry, *Raphaël et la Fornarine*, Paris 1854].

40. Ό.π., τχ. 6, Αύγουστος 1872, σ.232. Οι διηγήσεις με θέμα την έλλειψη μοντέλου είναι ιδιαίτερα ενδεικτικές της αντίληψης που έχουν οι γράφοντες για την εικαστική δημιουργία: Ο καλλιτέχνης παρουσιάζεται πλήρως εξαρτημένος από την εξωτερική πραγματικότητα και η πράξη της δημιουργίας περιορίζεται στη μίμηση. Εξάλλου, το δόγμα της μίμησης ορίζει την αισθητική κρίση την περίοδο αυτή, κατά την οποία το είδος της προσωπογραφίας κυριαρχεί στην ελληνική ζωγραφική παραγωγή. Η αισθητική κρίση είναι καθαρά προσανατολισμένη στο θέμα του έργου και όχι στη φόρμα, η οποία παραβλέπεται προκειμένου να *αναγνωρισθεί* το μοντέλο. Για παράδειγμα, αναφορικά με ορισμένες προσωπογραφίες του Διονύσιου Τσόκου που εκτέθηκαν στο Πολυτεχνείο, ένας αρθρογράφος σχολιάζει: «παρατηρείται προς τοις άλλοις η ακρίβεια μεθ'ης παριστάνονται οι φυσιογνωμίαι. Μόλις ιδόντες αυτάς ανεγνωρίσαμεν και τον αοίδιμον Παπανικολήν, και τον Περραιβόν, [...] και πολλούς άλλους, ων τινας μάλιστα σπανίως απηντήσαμεν». 'Πολυτεχνείον Αθηνών', *Πανδώρα*, τ.7, τχ.162, 15.12.1856, σ.417-418.

41. Η επιλογή αυτή οφείλεται κατά τη γνώμη μου στο γεγονός ότι στον ελληνικό ορίζοντα υποδοχής οι αναφορές στον Ραφαήλ είναι ιδιαίτερα πυκνές και ο τελευταίος αποτελεί έτσι το αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα καλλιτέχνη.

γενικότερο επίπεδο, με τη θεώρηση που επικρατεί για το άτομο στην ελληνική κοινωνία του 19ου αιώνα.

Συμπέρασμα

Κατά την περίοδο 1840-1880 το νεοϊδρυθέν Σχολείο των Τεχνών θέτει το θεσμικό πλαίσιο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στην Ελλάδα και αποτελεί κύριο φορέα παραγωγής της επαγγελματικής ταυτότητας του καλλιτέχνη. Την ίδια περίοδο μέσα από το λόγο των βιογραφιών και τις λογοτεχνίας προσλαμβάνεται σταδιακά η ρομαντική αναπαράσταση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας ως κλίσης. Η πρόσληψη της αναπαράστασης αυτής συνεπάγεται κυρίως τη συνειδητοποίηση και ανάδειξη των ψυχολογικών διαστάσεων της καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπως φαίνεται στο έργο του Ιεροκλή.

Οι μετατοπίσεις έμφασης που σημειώνονται στις αναπαραστάσεις γύρω από τον καλλιτέχνη, όπως προκύπτουν από την παραπάνω ανάλυση, συνοψίζονται στα ακόλουθα σημεία:

1. Από την εικόνα του καλλιτέχνη-ήρωα περνάμε στην εικόνα του καλλιτέχνη-μάρτυρα.

2. Από πάλη ενάντια σε εξωγενείς συνθήκες, η καλλιτεχνική δραστηριότητα μετατρέπεται σε διακύβευμα που αφορά συνολικά στην ταυτότητα του καλλιτέχνη-υποκειμένου.

3. Από αντικείμενο νομιμοποίησης στο λόγο του Σχολείου των Τεχνών, ο καλλιτέχνης αναδύεται, στο λόγο της βιογραφίας και κυρίως της λογοτεχνίας, ως υποκείμενο που αναπτύσσει μια υπαρξιακή σχέση με την τέχνη του.

Κατά πόσο οι αναπαραστάσεις που εξετάσθηκαν και που παράγονται από τον κύκλο των λογίων επηρεάζουν τις στάσεις και τους προσανατολισμούς των Ελλήνων καλλιτεχνών; Μια μελέτη του είδους της αυτοπροσωπογραφίας θα ήταν ίσως ως προς αυτό αποκαλυπτική. Δυστυχώς, άλλες μαρτυρίες για το πώς οι καλλιτέχνες αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους σπανίζουν, ιδιαίτερα κατά την πρώιμη αυτή περίοδο.

Η μελέτη της ανάδυσης του καλλιτέχνη στην ελληνική κοινωνία οφείλει πιστεύω να θέσει, ανάμεσα στα άλλα, το ερώτημα του αν και κατά πόσο το νέο αυτό ιστορικό υποκείμενο επιδρά στην κοινωνία, συμβάλλοντας ενδεχομένως στην αναθεώρηση του αξιακού της συστήματος. Στη μελέτη του για τη διαμόρφωση της νεωτερικής ταυτότητας, ο C.Taylor επισημαίνει τη γέννηση, στα τέλη του 18ου αιώνα, μιας νέας θεώρησης του ατόμου, που πριμοδοτεί τις αξίες τις πρωτοτυπίας και της αυθεντικότητας. Όπως ήδη ανέφερα, από το 19ο αιώνα το κατ' εξοχήν μοντέλο αυτής της νέας αντίληψης του ατόμου γίνεται ο καλλιτέχνης. Σε ποιο βαθμό η ανάδυση του καλλιτέχνη στην Ελλάδα διευκολύνει την εμφάνιση αυτής της νεωτερικής αντίληψης για το άτομο - μιας αντίληψης που και σήμερα καθορίζει τον τρόπο που σκεφτόμαστε τον εαυτό μας; Τέλος, με ποιον τρόπο μπορεί ο ιστορικός να προσεγγίσει τη μελέτη τέτοιων φαινομένων;

Eleonora Vratskidou

Literary representations of the visual artist in 19th century Greece

Focusing on the period from 1840-1880, this paper deals with the representations of the visual artist in artists' biographies and short stories, published mainly in the periodical press of the time. The biographical and fictional discourse on the artist is examined in relation to the discourse of the *School of Arts*, the state institution responsible for art education in Greece. Through its practices and discourse, based on the Western-European models of academic art education, artistic activity was constituted as a *profession*. However, during the same period, through biographies and fiction, an alternative set of representations concerning the artist, as shaped in the Romantic movement of the late 18th century, was gradually disseminated in Greece. These biographical and fictional narratives convey a new representation of the artistic *habitus*, according to which artistic activity is no longer conceived of as a profession but rather as a *vocation*.

Εικ. 1. Pierre-Nolasque Bergeret, *L'enfance du Poussin*, λιθογραφία. [C. Nodier, J. Taylor et A. de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Ancienne Normandie*, τ.II, Παρίσι 1825, σ.133]

Εικ. 2. Raymond René Aiffre, *L'enfance du Poussin*, λιθογραφία, *Journal des Artistes*, τ.2, τχ. 12, 27.4.1845, σ.161

MAGASIN PITTORESQUE. 117

SCENE DE LA VIE DE MURILLO.

(Voy. 1838, p. 15.)

Murillo avait peut-être pour la première fois son talent pour le dessin lorsqu'il reçut cette rude correction. Murillo pourtant ne se démontra pas point; seulement, comme il était bien entendu les murs des églises ou des cours, et plus de fois dans l'avenir, il travailla seul, sans maître, et devint le plus grand peintre de l'Espagne. On dit qu'un pauvre artiste bien heureux, mais bon et charitable, ayant nom Jean de Castillo, lui donna quelques conseils. Murillo, privé de tous moyens d'existence, s'occupait à peindre sur des morceaux de toile ou de bois des *Notre-Dame de Guadalupe*, c'est-à-dire de petites vierges tenant un vase de serpens. Celles-ci étaient achetées par les armateurs des galères, et rendues aux populations

(Salon de 1841. — Murillo enfant, par Robert Fleury.)

Εικ. 3. «Scène de la vie de Murillo», *Le Magasin Pittoresque*, τ.9, τχ.15, 1841, σ.117

Ειρήνη Γερογιάννη

«Πρέπει να αντιμετωπίσουμε τις ασαφείς ιδέες με ευδιάκριτες εικόνες»: Ο πολιτικός λόγος των πρώτων περφόρμανς στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1970*

Πρόθεση της παρούσας εργασίας αποτελεί η καταγραφή του πολιτικού λόγου της εννοιολογικής τέχνης στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970, εξετάζοντας συγκεκριμένα τις πρακτικές εκείνες των εικαστικών τεχνών που χρησιμοποίησαν ως μέσο τους το σώμα, όπως οι εικαστικές δράσεις και οι πρώτες περφόρμανς.

Δεδομένου του έντονου ενδιαφέροντος που παρατηρείται τα τελευταία χρόνια γύρω από την τέχνη του 1970 στην Ελλάδα, το οποίο εκδηλώνεται μέσω της οργάνωσης πολυάριθμων ιστορικών ή θεματικών εκθέσεων που αναπαριστούν την τέχνη της περιόδου[1], η παρούσα χρονική στιγμή είναι η πλέον κατάλληλη για τη μελέτη των πρώιμων ελληνικών περφόρμανς. Παράλληλα, όμως, ο εφήμερος χαρακτήρας των εννοιολογικών έργων καθιστά δύσκολη την ιστορική μελέτη της, η οποία βασίζεται έτσι αποκλειστικά σε υλικό βίντεο, φωτογραφικό υλικό ή σε περιγραφές των συμβάντων συνήθως από σύγχρονούς τους κριτικούς, μέσα τα οποία σπάνια είναι σε θέση να μεταφέρουν το κλίμα πρόσληψης του έργου από τους θεατές ή ακόμα και τη συμμετοχή του κοινού κατά την επιτέλεση του έργου.[2]

Όπως καταγράφηκε από την πρόσφατη Ιστορία της Τέχνης, η εμφάνιση των επιτελεστικών συμβάντων ως τμήμα των εικαστικών τεχνών τη δεκαετία του 1960 συμπίπτει με την εδραίωση της μελέτης του σώματος ως διακριτής ερευνητικής περιοχής. Στην πραγματικότητα, η αντίληψη του σώματος διαφοροποιείται στη μεταπολεμική περίοδο ως αποτέλεσμα δύο διαφορετικών λόγων -αυτών της κοινωνικής ανθρωπολογίας και της γαλλικής φιλοσοφίας. Το κοινό σημείο των δύο παραπάνω συστημάτων είναι το πέρασμα από το αίσθημα της κατοχής -και την υλικότητα που αυτή συνεπάγεται- στην αίσθηση της αντίληψης -το σώμα ως θέαμα.[3] Αυτή η επαναδιαπραγμάτευση του σώματος στον πολιτισμικό και φιλοσοφικό λόγο από τη δεκαετία του 1960 και μετά σηματοδοτεί τη μετάβαση από την καλλιτεχνική απεικόνιση της φιγούρας στην πολιτική του σώματος, την στράτευση δηλαδή του ανθρώπινου σώματος στους σκοπούς του κοινωνικού σχολιασμού, ο

*Η συγγραφέας θα ήθελε να ευχαριστήσει το Κοινωφελές Ίδρυμα «Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης» και το Ίδρυμα «Α. Γ. Λεβέντη» για την οικονομική ενίσχυση κατά την πραγματοποίηση της έρευνας.

1. Γ. Τζιρτζιλάκης (επιμ.), *Π+Π=Δ. Νέα Τέχνη από τις Δεκαετίες του '70 και του '80. Επιλογές από το Δεσμό*, Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ, Αθήνα 1999. Ντ. Ζαχαρόπουλος (επιμ.), *Οι Πρωτοπόροι*, Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Καλαμπάκας και Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2003. Μπ. Παπαδοπούλου (επιμ.), *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης: Η Τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα 2005. Θ. Μουτσόπουλος (επιμ.), *Μεγάλη Αναταραχή 5 ουτοπίες στο '70, λίγο πριν -λίγο μετά*, Πάτρα: Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 2006.

2. Σχετικά με τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει ο ερευνητής της εφήμερης ελληνικής τέχνης, βλ. Α. Αδαμοπούλου, 'Στο Πεδίο του Εφήμερου: Σκέψεις για τη Μεθοδολογία της Έρευνας στην Ελληνική Εικαστική Σκηνή μετά το 1960', στο Ε. Δ. Ματθιόπουλος και Ν. Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Ηράκλειο 2003, σ.85-101.

3. P. Meecham και J. Sheldon, *Modern Art: A Critical Introduction*, London & New York 2000, σ.79. Οι Meecham και Sheldon αναφέρονται στο έργο σύγχρονων κοινωνικών ανθρωπολόγων, όπως οι T. Polhemus, M. Douglas και B. S. Turner, όπως και στις φιλοσοφικές και ψυχαναλυτικές μελέτες για το σώμα από τους M. Merleau-Ponty, J. Lacan, J. Derrida και J. Kristeva.

οποίος συχνά έπαιρνε τη μορφή συγκεκριμένων πολιτικών δηλώσεων.

Στην Ελλάδα, από το 1970 και ύστερα, το κοινό έρχεται σε επαφή με τις εφήμερες αυτές δράσεις. Παρά τη δικτατορία και τη λογοκρισία -αλλά, όπως θα υποστηρίξω, κυρίως εξαιτίας τους- η πλειοψηφία των επιτελεστικών συμβάντων ήταν άμεσα προκλητική και έθετε το θέμα της ελευθερίας της σκέψης και της έκφρασης.[4] Όπως αναφέρει η Νίκη Λοϊζίδη στον κατάλογο της πρόσφατης έκθεσης του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης* «δεν θα ήταν σφάλμα να ειπωθεί ότι η συνείδηση της πολιτικής και πολιτισμικής καθίζησης στην οποία είχε οδηγηθεί η Ελλάδα έδωσε άμεσα κριτικό περιεχόμενο στις πρώτες δράσεις ή κοινωνικές επεμβάσεις στο χώρο, που οργανώθηκαν από το γλύπτη Θόδωρο, τη Μαρία Καραβέλα και τον Δημήτρη Αληθεινό».[5]

Η παράθεση καλλιτεχνών από τη Λοϊζίδη είναι κάθε άλλο παρά τυχαία, μια και οι προαναφερθέντες καλλιτέχνες δε συγκαταλέγονται μόνον ανάμεσα στους πρώτους που θα χρησιμοποιήσουν το ανθρώπινο σώμα στις δράσεις και τις περφόρμανς τους, αλλά και ανάμεσα στους καλλιτέχνες, οι οποίοι με μεγαλύτερη συνέπεια θα παρουσιάσουν επιτελεστικά συμβάντα. Ποια στοιχεία, όμως, διακρίνονται στο έργο τους, για τα οποία οι δράσεις τους συνδέονται με το αντιδικτατορικό αγώνα;

Τον Οκτώβριο του 1970 ο Θόδωρος εγκαταλείπει τις αμιγώς γλυπτικές φόρμες της ως τότε δημιουργίας του και παρουσιάζει στο Ινστιτούτο Γκαίτε της Αθήνας την έκθεση *Γλυπτική για Συμμετοχή του Κοινού-Απαγορεύεται η Συμμετοχή* (εικ. 1). Επρόκειτο για ένα περιβάλλον δομημένο γύρω από τη 'matraque-φαλλό', το σύμβολο που επρόκειτο να λάβει κεντρική θέση στο έργο του καθ' όλη τη δεκαετία. Matraque ονομαζόταν το μακρύ ρόπαλο που είχε χρησιμοποιηθεί από τη γαλλική αστυνομία κατά τη διάρκεια των εξεγέρσεων το Μάη του '68. Από τότε ο όρος χρησιμοποιούνταν στη γαλλική καθομιλουμένη για να υπονοήσει κάθε μορφή καταστολής.[6] Για το Θόδωρο, αυτό το σύμβολο 'εξουσίας, συνουσίας και ουσίας'[7] λειτουργούσε σαν καταλύτης με σκοπό την αφύπνιση της ομαδικής συνείδησης μέσα στο στρατιωτικό και ολοκληρωτικό καθεστώς, που βασιζόταν στην πατριαρχία και την φαλλοκρατία.

Η έκθεση δέχτηκε σφοδρή επίθεση από τον σύγχρονο καθεστωτικό Τύπο. Σε ένα άρθρο που δημοσιεύθηκε στη μηνιαία έκδοση *4η Αυγούστου*, ο ανώνυμος συγγραφέας υπονοεί άμεσες συνδέσεις ανάμεσα στο έργο του Θόδωρου και την αριστερή ιδεολογία, ενώ ο καλλιτέχνης κρίνεται ένοχος για απόπειρα επιρροής των 'αφελών' και ανατροπής των δυτικών ιδεωδών. Η κριτική επεκτείνεται, μάλιστα, στους επισκέπτες της έκθεσης, οι οποίοι περιγράφονται ως «ολόκληρη η μαζοχιστική ιντελλιγκέντσια του δήθεν πνεύματος της δήθεν καλής τάξεως των ατμών του ουίσκι και της μαριχουάνας, καθώς και η απαρτία της κομμουνιστοφάρας των Αθηνών». Το άρθρο καταλήγει στα ακόλουθα ερωτήματα: Ποιος οργάνωσε πραγματικά την έκθεση αυτή; Ποιος πληρώνει για όλα αυτά; Πώς και γιατί το Γκαίτε δανείζει τις αίθουσές του σε έναν γαλλοσπουδάζοντα;[8]

4. Ντ. Ζαχαρόπουλος (επιμ.), *Οι Πρωτοπόροι*, ό.π., σ.339.

5. Ν. Λοϊζίδη, 'Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης ή το Ελληνικό Παράδοξο', στο Μπ. Παπαδοπούλου (επιμ.), *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης*, ό.π., σ.208.

6. Μ. Χρηστίδης, 'Το Μακρύ Ρόπαλο και η Ελλάδα', *Ταχυδρόμος*, τχ.52, 23/12/1976.

7. Το λογοπαίγνιο του Θόδωρου με τους όρους 'ουσία/εξ-ουσία/συν-ουσία' εμφανίστηκε στο *Μικρό Περιβάλλον* του, το οποίο παρουσιάστηκε στην έκθεση 'Το Πορτραίτο του Καλλιτέχνη και ο Κοινωνικός του Περίγυρος' το Μάιο του 1981 στο Γαλλικό Ινστιτούτο της Αθήνας. Παρατίθεται επίσης στο Θόδωρος, *Στίγματα Πορείας: Ίχνη Αφής-Αντικείμενα 1953-1983*, κατ. έκθ., Αθήνα 1984.

8. 'Πώς η «Τέχνη» γίνεται Υπονόμευσις και Πολιτική', *4η Αυγούστου*, τχ.75, Οκτώβριος 1970. Το χωρίο παρατίθεται επίσης στο Θ. Μουτσόπουλος (επιμ.), *Μεγάλη Αναταραχή...*, ό.π., σ.195.

Το 1973 ο Θόδωρος αντικαθιστά την απλή υπόνοια του ανθρώπινου σώματος με την φυσική του παρουσία ως μέρος του εκθεσιακού περιβάλλοντος. Στην έκθεσή του *Γλυπτική '73= Αφή + Λίγη Γεύση*, που παρουσιάστηκε στη γκαλερί Δεσμός, ο καλλιτέχνης εμφανίζεται μπροστά στο κοινό μιλώντας και στη συνέχεια τρώγοντας ένα κομμάτι σοκολάτας σε σχήμα φαλλού. «Όταν η επιτυχία έχει κι αυτή πικρή γεύση. Όταν για να επιτύχουμε-επιζήσουμε πουλάμε καταναλώνουμε τρώμε όλα τα σύμβολά μας, λέξεις, εικόνες, επιτρέψτε μου κι εμένα να φάω ένα από τα έργα μου. Άλλωστε μπορεί να επικοινωνήσουμε μέσα από την ίδια γεύση. Πικρή».[9]

Το στοιχείο της επικοινωνίας με το κοινό και η πεποίθηση ότι στόχο της τέχνης αποτελεί η πληροφόρηση πάνω σε ιστορικά και πολιτικά θέματα, έπαιζαν επίσης πρωταγωνιστικό ρόλο στο έργο της Μαρίας Καραβέλα. Η Καραβέλα έκανε την πρώτη της εμφάνιση στην ελληνική καλλιτεχνική σκηνή το Νοέμβριο του 1970, στη γκαλερί Άστορ, όπου εγκατέστησε ένα πολιτικά φορτισμένο περιβάλλον. Βαμμένοι με σκούρο γκρι χρώμα, οι τοίχοι, το ταβάνι και το πάτωμα της γκαλερί, σε συνδυασμό με λευκά και κόκκινα διάσπαρτα στο χώρο σακιά, καθώς και ένα φυλακισμένο γύψινο σώμα σε φυσικό μέγεθος δημιουργούσαν ένα κλειστοφοβικό έργο, μέσα στο οποίο ο θεατής καλούνταν να εισέλθει (εικ. 2). Παρουσιάζοντας την έκθεση στα *Σημερινά*, ο Στέλιος Λυδάκης δήλωνε ότι «[δ]εν επρόκειτο για ένα Cabinet noir φρίκης ή κηρίνων προπλασμάτων, ούτε καν για μια γκαλερί εξτρεμιστικών εκθεμάτων, αλλά για έναν εφιάλτη που σου αποκαλυπτόταν στον ξύπνιο σου, ζούσες μέσα σε αυτόν και καταλάβαινες ότι ήταν δικός σου».[10]

Σε λιγότερο από ένα χρόνο, το Μάιο του 1971, η Καραβέλα παρουσιάζει ένα δεύτερο περιβάλλον με αναφορές σε θέματα ελευθερίας, εγκλωβισμού και θανάτου. Η έκθεση διαρκεί ελάχιστες μέρες πριν η αστυνομία προστάξει το 'κατέβασμά' της. Η ίδια η καλλιτέχνης αναγκάζεται σε αυτοεξορία στο Παρίσι, όπου θα συνεχίσει να παράγει έργα ενάντια στις πολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν στη γενέτειρά της.

Η πίστη του Δημήτρη Αληθεινού στην αναγκαιότητα στράτευσης του καλλιτέχνη ομοίως τον οδήγησε στην αναζήτηση μεθόδων για την άμεση και κριτική έκφραση της κοινωνικοπολιτικής του τοποθέτησης. Παραμερίζοντας την ενασχόλησή του με τη ζωγραφική, ο Αληθεινός στρέφεται στις αρχές της δεκαετίας του 1970 στα χάπενινγκς και την περφόρμανς. Το 1973, στην έκθεσή του με τίτλο *Ένα συμβάν* στο Καλλιτεχνικό Κέντρο Ώρα, ο καλλιτέχνης αντιπαραθέτει μια πραγματική αστική τραπεζαρία με επιτελεστικές δράσεις, κατά τις οποίες ανδρικά και γυναικεία σώματα βρίσκονταν κλεισμένα σε ψηλά, λευκά κουτιά, με τα άκρα τους να εξέχουν, σαν ακρωτηριασμένα (εικ.3). Γράφοντας για την έκθεση η Ελένη Βακαλό παρατηρεί πως: «Το σοκ λειτουργεί έτσι ώστε φυσικά να μην μπορούμε να διαλέξομε άλλη θέση από αυτή του θεατή που νομίζουμε ότι μας εξασφαλίζει...Και τελικά μας βάζει πάλι μπροστά σε έναν καθρέφτη και βλέπομε τους εαυτούς μας τους ίδιους μέσα στην ίδια μηχανή, στο ίδιο κουτί... Σαν να μας λέει ό,τι συνέβη στους άλλους μπορεί να συμβεί και σε σένα... Δεν υπάρχουν πια άλλοι, υπάρχουν όλοι».[11]

Όπως υποστηρίζει ο Tony Godfrey, αποτελεί συνηθισμένη πρακτική οι καλλιτέχνες που παρήγαγαν τέχνη υπό φασιστικά ή στρατιωτικά πολιτικά συστήματα να υιοθετούν εννοιολογικές στρατηγικές για συγκεκριμένους σκοπούς, όπως η αμφισβήτηση των

9. Θόδωρος, *Γλυπτική '73= Αφή + Λίγη Γεύση*, γκαλερί Δεσμός, 17-21/02/1973. Το χωρίο παρατίθεται στο Μουτσόπουλος, ό.π., σ.194.

10. Σ. Λυδάκης, 'Η Έκθεση «Χώρου» της Μαρίας Καραβέλα', *Τα Σημερινά*, 3/12/1970.

11. Ε. Βακαλό, 'Η Έκθεση του Αληθεινού', *Τα Νέα*, 23/6/1973. Επανεκτύπωση στο Ε. Βακαλό, *Κριτική Εικαστικών Τεχνών*, Ό. Δανιηλοπούλου (επιμ.), τ.Β΄, Αθήνα 1996, σ.280-281.

συγκεκριμένων δομών όσο πιο ξεκάθαρα γινόταν. Όπως σωστά σπεύδει να συμπληρώσει, θα ήταν πραγματικά άσκοπο η Lucy Lippard να συγκρίνει αυτή την τέχνη με την «αποϋλοποίηση» της Νέας Υόρκης.[12]

Αν και ο Godfrey δεν αναφέρεται ποτέ στην Ελλάδα ή στην ελληνική τέχνη, αρκεί κάποιος να ανατρέξει στην εγχώρια τεχνοκριτική της εποχής για να συμπεράνει την ταύτιση της αντισυμβατικής γλώσσας των περφόρμανς με γενικευμένες πρακτικές εναντίωσης στο συγκεκριμένο πολιτικό καθεστώς της δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Σύμφωνα, μάλιστα, με την Μάρθα Χριστοφόγλου, η σχεδόν ομόφωνη αντίθεση του κοινού, αλλά και των κριτικών, προς το καθεστώς διευκόλυνε την αποδοχή των νέων αυτών μορφών ως «αντιδικτατορικών». Η ίδια, στο άρθρο της 'Ο εκσυγχρονισμός της ελληνικής τέχνης και οι μεγάλες διαμάχες' αναφέρει: «Πραγματικά, εκεί όπου το φιλότεχνο κοινό της Δύσης ανακάλυπτε παραπομπές στις πρωτοπορίες των αρχών του αιώνα, κυρίως στο Νταντά, το ελληνικό κοινό ανακάλυπτε μεταμφιεσμένες διαμαρτυρίες κατά της χούντας. Η ελλιπής ενημέρωση και ο συντηρητισμός του μέσου έλληνα θεατή θα είχαν οδηγήσει στην απόρριψη κάθε ριζοσπαστικής καλλιτεχνικής καινοτομίας, αν το πολιτικό κλίμα ήταν ομαλότερο».[13]

Μια τέτοια τάση διαφαίνεται ήδη από τις κριτικές εκθέσεων και δράσεων του Θόδωρου, της Μαρίας Καραβέλα και του Δημήτρη Αληθεινού που αναφέρθηκαν παραπάνω. Με εξαίρεση το άρθρο της φιλοκαθεστωτικής επιθεώρησης *4η Αυγούστου*, η οποία και, όπως ήταν αναμενόμενο, τάσσεται εναντίον της έκθεσης του Θόδωρου, τόσο ο Στέλιος Λυδάκης όσο και η Ελένη Βακαλό εξαίρουν το κλειστοφοβικό περιβάλλον της Καραβέλα και τα ακρωτηριασμένα σώματα του Αληθεινού, αντίστοιχα, ως αντιδικτατορικές προτάσεις.

Στην πραγματικότητα, πολιτικά φορτισμένες επιτελεστικές δράσεις και περφόρμανς συνεχίζουν να διεξάγονται μετά την πτώση της δικτατορίας. Η σειρά έργων με τίτλο *Χειρισμοί* του Θόδωρου, η οποία ξεκίνησε το 1973 και συνεχίστηκε ως τα μέσα της δεκαετίας του 1980, είναι χαρακτηριστική της αδιάλειπτης αναζήτησης του καλλιτέχνη για άμεσες τακτικές επικοινωνίας με το κοινό, όπως και της αντίδρασής του απέναντι στις συνεχιζόμενες ενέργειες καταστολής. Στην περφόρμανς του 1976 *Δύο Γλυπτικά Μονόπρακτα (Αντι-θεαματικό θέατρο)* (εικ. 4), την οποία παρουσίασε στο Πειραματικό Θέατρο, ο Θόδωρος απειλεί από σκηνής να σκοτώσει ένα ποντίκι, χτυπώντας το με τη matraque. Η περφόρμανς διακόπτεται έπειτα από την παρέμβαση ενός θεατή, ο οποίος αρπάζει το ποντίκι κι αρχίζει να τρέχει.

Εκτός Ελλάδας, η Μαρία Καραβέλα συνεχίζει την παρουσίαση έργων με έντονο πολιτικό περιεχόμενο. Το 1977 στο Grand Palais του Παρισιού η καλλιτέχνις συνθέτει ένα περιβάλλον με σκοπό τη δημιουργία οπτικών συσχετισμών ανάμεσα στη νέα ελληνική δημοκρατία και τη ναζιστική Γερμανία. Ανάμεσα σε χαρτιά και σκουπίδια κείτεται το σώμα μιας γυναίκας, απογυμνωμένο και δεμένο με σχοινιά (εικ. 5). Το περιβάλλον της Καραβέλα αποτελεί άμεση επίθεση ενάντια στην εκλεγμένη -πια- κυβέρνηση της Νέας Δημοκρατίας.

Όπως ακριβώς ο Θόδωρος και η Καραβέλα, ο Δημήτρης Αληθεινός συνεχίζει να παράγει αντισυμβατική τέχνη κατά τη μεταπολίτευση. Η πρόθεσή του να υπονομεύσει τις βάσεις του ίδιου του έργου τέχνης δηλώνεται σαφώς στην περφόρμανς του 1979 *Γραφή στο Χώρο ΙΙΙ*, που έλαβε χώρα στη γκαλερί Δεσμός. Κατά τη διάρκειά της, ο καλλιτέχνης

12. Τ. Γκόντφρεϋ, *Εννοιολογική Τέχνη*, Αθήνα 2001, σ.264-267, 275.

13. Μ. Χριστοφόγλου, '1950-1980: Ο Εκσυγχρονισμός της Νεοελληνικής Τέχνης και οι Μεγάλες Διαμάχες', *Αρχαιολογία-Τέχνες*, τχ.57, Δεκέμβριος 1995, σ.45.

επιχειρεί να διαταράξει τα όρια τέχνης και ζωής παρουσιάζοντας ένα διπλό θέαμα, τόσο στο πεζοδρόμιο της Ακαδημίας έξω από το Δεσμό, όσο και μέσα στο χώρο της γκαλερί (εικ. 6). Στον εξωτερικό χώρο, ηθοποιοί που αναπαριστούν τα χρώματα -φορώντας μία κόκκινη, μία κίτρινη, μία μπλε και μία λευκή στολή- χορεύουν σύμφωνα με ένα σχεδιάγραμμα και στη συνέχεια οδηγούν το κοινό στον εσωτερικό χώρο της γκαλερί. Εκεί, έρχονται αντιμέτωποι με τον καλλιτέχνη, καθώς εκείνος βρίσκεται στη διαδικασία καταστροφής της κεντρικής κολώνας του κτιρίου, σε μια απόπειρα να ανατρέψει κυριολεκτικά έναν από τους ισχυρότερους θεσμούς της τέχνης.

Οι αντιδράσεις στην περφόρμανς του Αληθεινού είναι ενδεικτικές για τη θέση της κριτικής απέναντι στη συνέχιση των επιτελεστικών δράσεων και του πολιτικού τους λόγου μετά την πτώση της δικτατορίας. Η Ελένη Βακαλό, η οποία είχε στηρίξει ιδιαίτερα το αντισυμβατικό έργο του Αληθεινού μέσα από τις κριτικές της, στέκεται κριτική απέναντι στην τελευταία του δουλειά, υποστηρίζοντας ότι ο καλλιτέχνης «έκανε μια πιο εξειδικευμένη εννοιολογική αναφορά, η οποία ίσως για το λόγο αυτό δεν ήταν το ίδιο αποτελεσματική» με τις δράσεις του κατά τη διάρκεια της δικτατορίας.[14] Και συνεχίζει για να δηλώσει ότι, γενικά, οι περφόρμανς «ήταν πιο ζωντανές σε αποτελεσματικότητα κάθε φορά που οι δράσεις τους ήταν φορτισμένες, ως σύμβολα ενός πιο γενικού νοήματος».[15]

Όπως είναι φανερό, παρά τις προσπάθειες των καλλιτεχνών να παράγουν πολιτική σωματική τέχνη μετά το 1974, κυρίως στα πλαίσια του λόγου της αριστεράς, το έργο τους τυγχάνει μειωμένης ανταπόκρισης. Όπως σημειώνει η Άντζελα Δημητρακάκη «η πολιτικοποίηση του σώματος κατά τη χούντα ήταν κρίσιμη για τον καθορισμό του νοήματος του πολιτικού στο πλαίσιο της σύγχρονης ελληνικής τέχνης στα τέλη της δεκαετίας του 1970. Για κάποιους, το θέμα 'πολιτική και τέχνη' ήταν κάτι που οι Έλληνες καλλιτέχνες έπρεπε να αφήσουν πίσω τους, μια και ήταν συνδεδεμένο με μια πρόσφατη τραυματική φάση στην ιστορία της χώρας».[16]

Στην πραγματικότητα, το ξεπέρασμα του τραυματικού παρελθόντος της χώρας στο πλαίσιο της «εθνικής συμφιλίωσης» της μεταπολίτευσης, απαιτούσε πολύ περισσότερα από την εγκατάλειψη του πολιτικού στοιχείου από τους καλλιτέχνες. Το 1974, την επιβεβλημένη ως τότε αποσιώπηση για τη δράση της Αριστεράς έρχεται να αντικαταστήσει μια νέα ισορροπία «μνήμης και λήθης», όπως ονομάστηκε από το συγγραφέα και δοκιμιογράφο Διονύση Καψάλη.[17] Η νέα αυτή ισορροπία προέβλεπε την άρση της λογοκρισίας για την αντιστασιακή δραστηριότητα της αριστεράς κατά τη διάρκεια της κατοχής, η οποία μάλιστα λίγα χρόνια αργότερα επρόκειτο να «αναγνωριστεί» ως «εθνική αντίσταση». Αντίθετα, η δυσανεξία εξακολουθεί να καλύπτει οποιαδήποτε αναφορά στην ένοπλη σύγκρουση μεταξύ Ελλήνων, στον Εμφύλιο. Κατά συνέπεια, η Αντίσταση προβάλλεται σαν το εξωτερικό αυτό αντικείμενο μέσω του οποίου είναι δυνατό να μεταφερθεί η κοινωνική ένταση από ένα σχήμα ιδεολογικό σε ένα σχήμα εθνικό, μια συνθήκη την οποία ο Καψάλης ονομάζει ιδεολογική «άνιση ανταλλαγή». Θα μπορούσε, ίσως, μια τέτοια απόπειρα μετωνυμίας να αναζητηθεί ακόμα νωρίτερα, ακόμα και κατά την επταετία;

Πράγματι, η χούντα παρείχε τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες εκείνες που θα

14. Ε. Βακαλό, *Η Φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα: Μετά την Αφαίρεση*, Αθήνα 1985, σ.92.

15. Ό.π., σ.93.

16. A. Dimitrakaki, '(Post)modernism and Feminist Art History: The Reception of the Male Nude in Twentieth-century Greek painting', *Third Text*, τχ.3, 2003, σ.247.

17. Δ. Καψάλης, 'Η Άνιση Ανταλλαγή', *Αυγή*, 31/10/99.

ευνοούσαν μια ανάλογη πρακτική μεταμφίεσης. Όπως είδαμε, κατά τη διάρκεια της δικτατορίας στον καλλιτεχνικό χώρο ο πολιτικός λόγος της σωματικής τέχνης δεν μπορεί παρά να αρθρωθεί τεθλασμένος, μια και κάθε κοινωνική -διάβαζε ιδεολογική- διεκδίκηση της πολιτικής αυτής τέχνης μετατοπίζεται στο σχήμα της αντιδικτατορικής αντίστασης. Πώς αλλιώς μπορεί να ερμηνευθεί η αναφορά του Στέλιου Λυδάκη (στην κριτική του περιβάλλοντος της Καραβέλα) σε «έναν εφιάλτη που σου αποκαλυπτόταν στον ξύπνιο σου, ζούσες μέσα σε αυτόν και καταλάβαινες ότι ήταν δικός σου», αλλά και της Ελένης Βακαλό (στην κριτική του συμβάντος του Αληθεινού) «ό,τι συνέβη στους άλλους, μπορεί να συμβεί και σε σένα... Δεν υπάρχουν πια ούτε άλλοι, υπάρχουν όλοι», παρά ως διοχέτευση των ξεκάθαρων αυτών εικόνων στο σχήμα της καθολικής, εθνικής διεκδίκησης για ελευθερία και δημοκρατία;

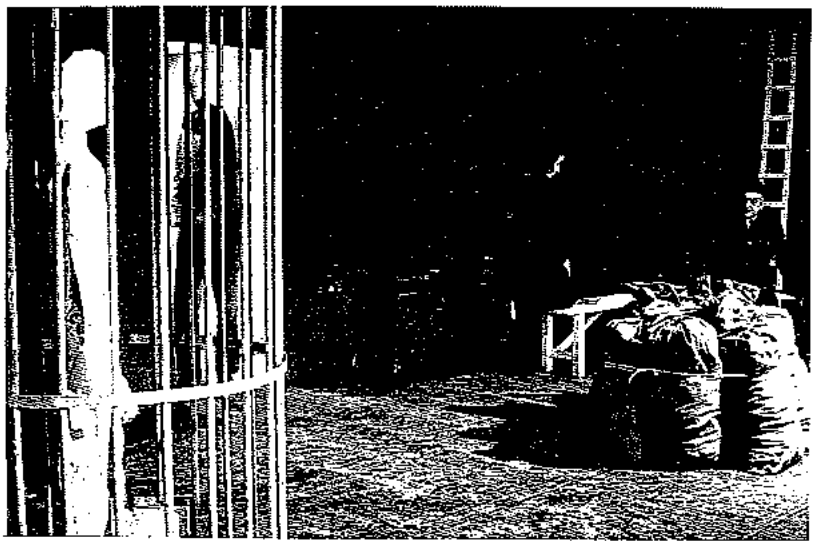
Ξανακοιτάζοντας, λοιπόν, τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που έδωσαν μορφή στην πρώτη εννοιολογική τέχνη στην Ελλάδα, οφείλει κανείς να αναγνωρίσει το διπλό ρόλο που έπαιξε η δικτατορία των Συνταγματαρχών, όχι μόνο δίνοντας αφορμή για την παρουσίαση της απερίφραστα πολιτικής αυτής τέχνης, αλλά και παρέχοντας το πλαίσιο αποδοχής της από κοινό και κριτικούς, όχι μόνο σε μορφολογικό αλλά, κυρίως, σε ιδεολογικό επίπεδο.

Irene Gerogianni

"Il faut confronter les idées vagues avec des images claires": The political discourse of the first performances in Greece in the 1970s

My aim in this paper is to trace the development of the political discourse of early performance during the early 1970s in Greece. From 1970 onwards the Greek public was introduced to these ephemeral works. Despite the dictatorship -but, as I will argue, mainly because of it- the majority of these actions were openly provocative. After all, the almost unanimous opposition of the public to the regime facilitated the reception of these new art proposals as 'anti-dictatorial'. In fact, politically charged performances continue to take place following the restitution of democracy. However, despite artists' efforts to produce political body art after 1974, mainly as part of the discourse of the Left, their work receives limited support. Indeed, it was the recent dictatorship that had provided those sociopolitical circumstances that enabled the oblique utterance of political art. Looking, therefore, into the socio-political conditions that shaped the early performance art in Greece, one should acknowledge the double role the dictatorship came to play, not only providing the cause against which political art had to fight, but also affording the reception framework within which both public and critics could identify with it on a formal level, but most crucially, on an ideological one.

Εικ. 1. Θόδωρος, αφίσα της έκθεσης *Γλυπτική για συμμετοχή του κοινού-Απαγορεύεται η συμμετοχή*, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα 1970



Εικ. 2. Μαρία Καραβέλα, *Εφήμερο περιβάλλον*, Γκαλερί Άστορ, Αθήνα 1970

Εικ. 3. Δημήτρης Αληθεινός, *Ένα συμβάν*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ώρα, Αθήνα 1973

Εικ. 4. Θόδωρος, *Δύο γλυπτικά μονόπρακτα* (Αντι-θεαματικό θέατρο), Πειραματικό Θέατρο, Αθήνα 1976

Εικ. 6. Δημήτρης Αληθεινός, *Γραφή στο χώρο III*, Γκαλερί Δεσμός, Αθήνα 1979

Εικ. 5. Μαρία Καραβέλα, *Εφήμερο περιβάλλον*, Grand Palais, Παρίσι 1977

Χαρίκλεια-Γλαύκη Γκότση

Προσωπογραφίες καλλιτεχνών στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου: Μοντέρνες εκδοχές του υποκειμένου και της καλλιτεχνικής ταυτότητας

Οι προσωπογραφίες καλλιτεχνών, ζωγραφισμένες από άλλους καλλιτέχνες ή από τους ίδιους στην περίπτωση της αυτοπροσωπογραφίας, δεν είναι μία ασυνήθιστη θεματική στο πλαίσιο της ελληνικής τέχνης του Μεσοπολέμου. Οι ήδη υπάρχουσες εκτεταμένες μελέτες ή εμπεριστατωμένες αναφορές για πολλούς από τους ζωγράφους της περιόδου προσφέρουν τη δυνατότητα ανάλυσης, μαζί με όλα τα άλλα έργα τους, και των προσωπογραφιών που παρήγαγαν, με όρους αποκλειστικά οπτικούς και καλλιτεχνικούς. Μέσα από την εξέταση της φόρμας, του σχεδίου, του χρώματος, του φωτός, της σύνθεσης ή της πινελιάς, μπορούν και οι προσωπογραφίες να αναγνωριστούν ως δείγματα της ιδιαίτερης τέχνης του κάθε ζωγράφου, να ενταχθούν σε ορισμένη σχολή, στιλ ή πολιτισμικό κλίμα και να συσχετισθούν με τα έργα άλλων καλλιτεχνών, για να ανιχνευθούν πιθανές επιρροές.

Η παρούσα μελέτη διαφοροποιείται κάπως από τον παραπάνω τρόπο προσέγγισης και ανάλυσης. Εδώ η εκκίνηση γίνεται πρωτίστως από τα έργα με κοινή θεματική, δηλ. έργα που είναι απεικονίσεις συγκεκριμένων υποκειμένων με ορισμένη ιδιότητα, την καλλιτεχνική. Τα ερωτήματα που τίθενται και επιχειρείται να διερευνηθούν περιστρέφονται γύρω από ένα κεντρικό πυρήνα: Τι είδους εικόνες του καλλιτέχνη ως υποκειμένου παράγονται μέσα από τούτα τα έργα, ποιες σημασίες μπορεί να έχουν αυτές και κατά πόσο μπορεί να σχετίζονται με θεωρίες και κοινωνικές σχέσεις που διαπιστώνονται στη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο. Βέβαια, στην πορεία μιας τέτοιας έρευνας λαμβάνονται υπόψη ζητήματα που αφορούν τον παραγωγό με τις προσωπικές και καλλιτεχνικές ιδιαιτερότητες και τα θεωρητικά ή κοινωνικά ενδιαφέροντά του, αλλά και τον εικονιζόμενο, που είναι άλλωστε είτε ο ίδιος ο καλλιτέχνης είτε ο συμφοιτητής του, ο συνάδελφος ή ο φίλος. Η λεπτομερέστερη εξέταση συγκεκριμένων παραδειγμάτων φέρνει, όπως φαίνεται, στο προσκήνιο θέματα και ερωτήματα τα οποία εμπλουτίζουν με νέες, αλλά βέβαια όχι μοναδικές, ερμηνείες τις ήδη υπάρχουσες.

Το 1928 ο Βρασίδας Τσούχλος ζωγραφίζει το πορτρέτο του συναδέλφου και φίλου του Θανάση Απάρτη (εικ. 1), σήμερα στη Συλλογή Εμφιετζόγλου[1]. Μέσα σε ένα χώρο σκοτεινό ο Απάρτης εικονίζεται καθισμένος με στάση χαλαρή και βλέμμα απόμακρο. Ρούχα απλά, σχεδιασμένα με αδρές καμπύλες γραμμές και φωτοσκιάσεις, συμπληρώνουν την εμφάνιση του προσώπου, όπου υπάρχει φωτοσκίαση. Παρόμοια είναι η στάση του Απάρτη και σε ένα προγενέστερο πορτρέτο του από τον Τσούχλο. Πρόκειται για το πορτρέτο του 1924 από τη Συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης (εικ. 2), στο οποίο ο εικονιζόμενος, πάλι μέσα σε έναν σκοτεινό χώρο, κρατά βιβλίο στο χέρι και ακουμπά με τον αγκώνα σε ένα τραπέζι. Τα εργαλεία γλυπτικής επάνω στο τραπέζι και ένα μικρό γλυπτό χαμηλά μπροστά υποδηλώνουν το χώρο του εργαστηρίου. Κάτι αντίστοιχο θα μπορούσε να υποστηριχθεί και για το πορτρέτο του 1928, όπου παρά τη λιτότητα του φόντου, στο κάδρο δεξιά, στον τοίχο δια-

1. Βλ. σχετικά τον κατάλογο Έ. Στρούζα (επιμ.), *Συλλογή Εμφιετζόγλου. Νεότερη και Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη*, Αθήνα 2005, σ.188, 585-586. Η φωτογραφία του έργου που δημοσιεύεται εδώ προέρχεται από τη μονογραφία Χ. Χρήστου, *Βρασίδας Τσούχλος, 1904-1981*, Αθήνα 1988, σ.33.

κρίνεται το σχέδιο του κάτω μέρους ενός σώματος, μάλλον ανδρικού, που πατά σε χαμηλό βάθρο. Τόσο στο πορτρέτο του 1928, όσο και σε εκείνο του 1924 κυριαρχούν οι καμπύλες γραμμές, οι οποίες είναι περισσότερο ορατές στα περιγράμματα και ενίοτε σχηματίζουν κυκλικές φόρμες, όπως συμβαίνει στα μανίκια του σακακιού. Ωστόσο, στο πορτρέτο του 1924 οι χρωματικές μεταβάσεις είναι πολύ πιο ήπιες και δεν υπάρχει έντονη φωτοσκίαση, όπως στο πορτρέτο του 1928. Αν συγκρίνουμε την απόδοση των ρούχων στα δύο έργα, παρατηρούμε ότι οι φόρμες μοιάζουν συμπαγείς και στέρεες στο πορτρέτο του 1924, ενώ εμφανίζονται ασταθείς και κινημένες στο πορτρέτο του 1928. Ανάλογη διαφοροποίηση βλέπουμε στο πρόσωπο, καθώς οι καθαρές γραμμές και οι χρωματικές διαβαθμίσεις δίνουν την εντύπωση ενός σαφώς ορισμένου όγκου το 1924, ενώ το διστακτικό σχέδιο και οι πιο έντονες αντιθέσεις φωτεινών-σκοτεινών σημείων το 1928 περιγράφουν μία αβέβαιη, ακαθόριστη ως προς τα εξωτερικά της όρια φόρμα.

Είναι βέβαια ευνόητο ότι οι τεχνοτροπικές αυτές διαφορές εξηγούνται από τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις του Τσούχλου την περίοδο αυτή, κατά την οποία βρίσκεται στο Παρίσι. Όπως έχει ήδη επισημανθεί από τον Ε. Ματθιόπουλο, πρόκειται για χρόνια στα οποία ο Τσούχλος αρχικά πειραματίζεται με τη σεζανική γραφή, ενώ λίγο αργότερα περνά στην υιοθέτηση στοιχείων που θυμίζουν το ύφος καλλιτεχνών της επονομαζόμενης Σχολής του Παρισιού, κυρίως του Jean Pascin.[2] Αυτές οι δοκιμές και εναλλαγές είναι ορατές και στα πορτρέτα του Απάρτη, εκ των οποίων το πρώτο με τους σχηματοποιημένους όγκους και τις αρχιτεκτονικά αποδομένες εναλλαγές του φωτός παραπέμπει σε πορτρέτα του Σεζάν, ενώ στο δεύτερο η έντονη κατά περιοχές φωτεινότητα και η αίσθηση μελαγχολίας που προκαλεί το απόμακρο βλέμμα (σε αντίθεση με τη μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση και σιγουριά που δίνει το ευθύ βλέμμα στο πορτρέτο του 1924) αποτελούν ενδείξεις των νέων επιδράσεων.

Αν και ο Τσούχλος βρίσκεται στο Παρίσι σχεδόν σε όλη τη δεκαετία του 1920 (1921-1929), δε φαίνεται να συνδέεται, όπως συνέβη με άλλους σύγχρονούς του καλλιτέχνες, με το Δημήτρη Γαλάνη, που ζει εκεί από το 1900. Σχετίζεται όμως στενά με τον Απάρτη, ο οποίος βρίσκεται στη γαλλική πρωτεύουσα από το 1919 και κάνει λόγο για την παρέα τους στο βιβλίο του «Από την Ανατολή στη Δύση».[3] Στο ίδιο βιβλίο, που αποτελεί ένα είδος αυτοβιογραφικού κειμένου διανθισμένου με τις ποικίλες σκέψεις και αναφορές του καλλιτέχνη για την τέχνη γενικά και για τη δουλειά του ειδικά, μεταξύ άλλων ο Απάρτης σημειώνει τη γνωριμία του με το Γάλλο φιλόσοφο Ανρί Μπερξόν: «Γνώρισα από κοντά κι άκουσα την κουβέντα του φιλόσοφου Μπεργκσόν»[4]. Το ενδιαφέρον του Απάρτη, αλλά κυρίως, όπως θα υποστηρίξω εδώ, του Τσούχλου για την μπερξονική σκέψη προσφέρει τη δυνατότητα μιας ερμηνείας του προαναφερθέντος πορτρέτου του 1928 στη βάση όχι μόνο καλλιτεχνικών επιρροών, αλλά και ενός σύγχρονου θεωρητικού προβληματισμού.

Είναι βέβαια γνωστή η φήμη που απέκτησε ο Μπερξόν στη Γαλλία, αλλά και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, κατά την πρώτη και δεύτερη δεκαετία του 20ου αιώνα. Τα γραπτά του διαβάζονταν από πολλούς, ενώ στις διαλέξεις του σημειωνόταν πάντα κοσμοσυρροή.[5] Έχει μάλιστα επισημανθεί και μελετηθεί η επίδραση της σκέψης του και σε καλλιτέχνες της γαλλικής και ιταλικής πρωτοπορίας.[6] Αν και η μόδα Μπερξόν φαίνεται πως σχετικά

2. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, 'Τσούχλος Βρασίδας', *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τ.4, Αθήνα 2000, σ.350-351.

3. Θ. Απάρτη, *Από την Ανατολή στη Δύση*, Αθήνα 1962, σ.70-71.

4. Στο ίδιο, σ.229.

5. Βλ. σχετικά M. Antliff, *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton 1993, σ.3-4.

6. Συστηματική μελέτη του θέματος έχει πραγματοποιήσει ο M. Antliff, ό.π., ο οποίος παραθέτει και

γρήγορα πέρασε, στην Ελλάδα διαπιστώνεται μεγαλύτερο ενδιαφέρον για το φιλόσοφο κατά τη μεσοπολεμική περίοδο, οπότε μεταφράζονται και εκδίδονται ορισμένες μελέτες του στα ελληνικά. Έτσι, το 1925 κυκλοφορεί σε μετάφραση Κωνσταντίνου Παπαλεξάνδρου το γνωστότερο έργο του «Η δημιουργός εξέλιξις». Δύο χρόνια αργότερα εκδίδεται, μεταφρασμένη από τον Ανδρέα Δαλέζιο, η μελέτη του «Φαντάσματα και όνειρα. Ψυχή και σώμα» και το 1929 σε μετάφραση Έλλης Λαμπρίδη «Η διανοητική προσπάθεια».[7] Έχει βεβαίως προηγηθεί χρονικά η μετάφραση του «Γέλιου» από το Νίκο Καζαντζάκη στα 1914.[8] Επιπλέον, εκδίδονται αυτοτελώς κάποιες εργασίες που επιχειρούν τη συνολική παρουσίαση της μπερξονικής φιλοσοφίας[9], και δημοσιεύονται στον περιοδικό τύπο άρθρα για τη ζωή και τη δράση του Μπερξόν ή για συγκεκριμένες πλευρές της θεωρίας του.[10]

Είναι πιθανόν το ενδιαφέρον του Απάρτη για τον Μπερξόν να οφείλεται καταρχήν στη σχετικά πρώιμη μετάφραση του Καζαντζάκη, δεν αποκλείεται όμως να ξεκινά και αργότερα, όταν βρίσκεται στο Παρίσι. Ανάλογες υποθέσεις μπορούν να γίνουν και για τον Τσούχλο, σε μεταγενέστερα γραπτά του οποίου διαπιστώνεται η χρήση όρων και πτυχών της μπερξονικής θεωρίας. Πιο συγκεκριμένα στο κείμενό του με τίτλο η «Λειτουργία του Σχεδίου»[11] κάνει λόγο για τις ιδιαίτερες ποιότητες των μεγεθών και των σχέσεων των αντικειμένων, τα οποία, με τη μοναδική φυσιογνωμία τους, συλλαμβάνει ενορατικά ο γνήσιος σχεδιαστής, επικεντρώνοντας στην αισθητική ενατένισή τους και αδιαφορώντας για την πρακτική τους χρησιμότητα: «[...] ενώ η κοινή αντίληψη διακρίνει τα αντικείμενα αποκλειστικά για να τα μεταχειρισθεί για την ικανοποίηση ενδεχόμενων πρακτικών αναγκών του ανθρώπου, δίχως να τους δίνει περισσότερη σημασία, *το σχέδιο προϋποθέτει την αισθητική ενατένιση των πραγμάτων*, δηλαδή το ενδιαφέρον για τα ίδια τα αντικείμενα και την όψη που παρουσιάζουν, *την πλήρη δε αδιαφορία για την πρακτική χρησιμότητά τους*. [...] *Για τον γνήσιο σχεδιαστή, το κάθε τι έχει τη δική του ξεχωριστή φυσιογνωμία*. Αυτή τη μοναδική φυσιογνωμία *την συλλαμβάνει άμεσα, ενορατικά*, με την ιδιαίτερη ποιοτική απήχηση που την χαρακτηρίζει. Ακόμη και τα μεγέθη και τις σχέσεις τους ο σχεδιαστής τα αισθάνεται σαν ιδιαίτερες ποιότητες. Για τον καλλιτέχνη το ποσοτικό υπάρχει μόνο ποιοτικά».[12]

Το παραπάνω απόσπασμα από το κείμενο του Τσούχλου παρουσιάζει σημαντική συνάφεια με τις ιδέες του Μπερξόν, κατά τη φιλοσοφική θεώρηση του οποίου ο έμβιος κόσμος και τα επιμέρους τμήματά του έχουν ιδιαίτερες ποιότητες που δεν μπορούν να γίνουν πλήρως αντιληπτές με τις μετρήσεις και τις αιτιάσεις της επιστήμης και της διάνοιας. Πρόκειται για τις ποιότητες της ζωής, της διαρκούς κίνησης, μεταβολής και αλληλεπίδρα-

---

την παλιότερη σχετική βιβλιογραφία. Ιδιαίτερα επισημαίνεται από την έρευνα η επιρροή της μπερξονικής θεωρίας σε καλλιτέχνες του Φωβισμού, του Κυβισμού και του Φουτουρισμού, όπως οι Matisse, Delaunay, Le Fauconnier, Metzinger, Gleizes, Boccioni και Carrá.

7. Βλ. στη 'Βιβλιογραφία Επιμέτρου' τις μεταφράσεις κειμένων του Μπερξόν στα ελληνικά που παραθέτει ο Γ. Πρελορέντζος, στο Ε. Μπερξόν, *Η Δημιουργική Εξέλιξη*, Αθήνα 2005, σ.479-480.

8. H. Bergson, *Το Γέλοιο* [sic], μτφρ. Ν. Καζαντζάκη, Αθήναι 1914.

9. Για παράδειγμα, Ε.Π. Παπανούτσου, *Η Φιλοσοφία του Henri Bergson*, Αθήνα 1924. Έ. Λαμπρίδη, *Ο Μπερξόν και η Φιλοσοφία του*, Αθήνα 1929 και Γ. Ιμβριώτη, *Η Φιλοσοφία του Μπερξόν*, Θεσσαλονίκη 1939.

10. Ενδεικτικά αναφέρω τα εξής: 'Η Ηθική και η Θρησκεία κατά τον Henri Bergson', *Πολιτισμός*, τχ.4, Μάιος 1932, σ.411-417, 'Ερρίκος Μπέργκσον', *Εργασία*, τχ.132, 10 Ιουλίου 1932, σ.873. Χ. Ξανθόπουλος-Παλαμάς, 'Ο Μπεργκσονισμός και η Κοινωνία των Εθνών», *Εργασία*, τχ.173, 23 Απριλίου 1933, σ.599-601 και τχ.174, 30 Απριλίου, σ.625-626. 'Ο Bergson', *Το 3ο μάτι*, τχ.2-3, Σεπτέμβρης-Οκτώβρης 1935, σ.44.

11. Β. Τσούχλος, 'Η Λειτουργία του Σχεδίου', *Ζυγός*, τχ. 37, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1979, σ.37-40. Αναδημοσιεύεται στο Χ. Χρήστου, ό.π., σ.17-19.

12. Χ. Χρήστου, ό.π., σ.18. Η υπογράμμιση δική μου.

σης, οι οποίες μπορούν να προσπελαστούν μόνο μέσω μιας αισθητικής ικανότητας, της αισθητικής ενόρασης. Την ενόραση κατέχει ο καλλιτέχνης, ο οποίος έχει την ικανότητα να προσεγγίζει με ένα είδος συμπάθειας κάθε αντικείμενο από το εσωτερικό του, για να αντιληφθεί την ατομικότητά του: «Η ύπαρξη στον άνθρωπο μιας αισθητικής ικανότητας [...] πλάι στην κανονική αντίληψη αποδεικνύει ήδη ότι μια παρόμοια προσπάθεια δεν είναι αδύνατη. Ο οφθαλμός μας αντιλαμβάνεται τα γνωρίσματα του έμβιου όντος, αλλά συμπαρατιθέμενα και όχι οργανωμένα μεταξύ τους. *Η πρόθεση της ζωής, η απλή κίνηση που διατρέχει τις γραμμές, που τις συνδέει μεταξύ τους και τους προσδίδει μια σημασία*, του διαφεύγει. *Αυτήν ακριβώς την πρόθεση επιδιώκει να ανακτήσει ο καλλιτέχνης ανατοποθετούμενος στο εσωτερικό του αντικειμένου με ένα είδος συμπάθειας*, υπερβαίνοντας, *με μιαν ενορατική προσπάθεια*, το εμπόδιο που παρεμβάλλει ο χώρος ανάμεσα σε αυτόν και στο μοντέλο του»[13].

Σύμφωνα με τον Μπερξόν οι καλλιτέχνες είναι από τους λιγοστούς ανθρώπους που διαθέτουν την ικανότητα να συλλαμβάνουν την προσωπικότητα και πρωτοτυπία των πραγμάτων και δεν περιορίζονται στην πρακτική τους λειτουργία και χρησιμότητα. Όπως επισημαίνει, «δεν ημπορούμεν να συλλάβωμεν *την ατομικότητα των πραγμάτων και των όντων*, οσάκις τούτο δεν μας είναι *χρήσιμον*. [...] *Κάποτε-κάποτε όμως η φύσις γεννά ψυχάς περισσότερον ελευθερωμένας* από την ζωήν»[14]. Αυτοί είναι οι καλλιτέχνες, οι οποίοι έχουν τη δυνατότητα να βλέπουν τα ίδια τα πράγματα.

Η αντιπαραβολή των σχετικών χωρίων κάνει σαφή την επιρροή του Μπερξόν στις απόψεις που διατυπώνει ο Τσούχλος. Ταυτόχρονα, όμως, η επιρροή αυτή διαφαίνεται, κατά τη γνώμη μου, και στο πορτρέτο του Απάρτη από το 1928. Εδώ οι κινημένες και ασαφείς καμπύλες φόρμες, που περιέγραψα παραπάνω, αποτελούν μία προσπάθεια απόδοσης με όρους καλλιτεχνικούς της άποψης που διατυπώνει ο Μπερξόν στη «Δημιουργική Εξέλιξη», ότι στην πραγματικότητα το σώμα διαρκώς αλλάζει μορφή, ή μάλλον ότι δεν υπάρχει μορφή αλλά μόνο κίνηση και συνεχής μεταβολή:

«Στην πραγματικότητα όμως το σώμα αλλάζει μορφή ανά πάσα στιγμή. Ή μάλλον δεν υπάρχει μορφή, καθότι η μορφή είναι κάτι το ακίνητο, ενώ η πραγματικότητα είναι κίνηση. Κάθε τι πραγματικό είναι η συνεχής μεταβολή μορφής· *η μορφή δεν είναι παρά μια στιγμιαία εικόνα κάποιας μεταλλαγής*»[15].

Αν και δεν διαπιστώνουμε έλλειψη μορφής στο πορτρέτο του Απάρτη, μπορούμε όμως να διακρίνουμε κάποια παρουσία κίνησης και μεταβολής στη σχεδιαστική απόδοση του Τσούχλου. Βεβαίως, η απόδοση αυτή διαφοροποιείται σημαντικά από τις καλλιτεχνικές επεξεργασίες κυβιστών και φουτουριστών καλλιτεχνών, στα έργα των οποίων συνηθίζονται η διάσπαση και αλληλοδιείσδυση μορφών και χώρου, ως προσπάθειες αποτύπωσης της ζωικής ορμής, της κίνησης και διαρκούς αλληλεπίδρασης των όντων, που υποστηρίζει η μπερξονική θεωρία. Στο πορτρέτο του Απάρτη μορφή και χώρος διατηρούν την αυτοτέλειά τους και δεν διαλύονται, διότι αυτό που μάλλον φαίνεται να έχει κυρίως σημασία είναι η μπερξονική θέση περί της απόδοσης της ιδιαιτερότητας της μορφής, του ξεχωριστού τρόπου με τον οποίο ζει και κινείται. Ο τρόπος αυτός, σύμφωνα με κείμενο του Μπερξόν στο οποίο συζητά τη *Mona Lisa* του Leonardo da Vinci, δεν έχει σχέση τόσο με τις εξωτερικές γραμμές της μορφής που συλλαμβάνει το μάτι, όσο με τον κυματισμό και την κίνηση που αντιλαμβάνεται το πνεύμα και, πίσω από αυτές, με τη μυστική, αυθεντική πρόθεση

13. Ε. Μπερξόν, *Η Δημιουργική Εξέλιξη*, ό.π., σ.173. Η υπογράμμιση δική μου.
14. H. Bergson, *Το Γέλοιο*, ό.π., σ.93-94. Η υπογράμμιση δική μου.
15. Ε. Μπερξόν, *Η Δημιουργική Εξέλιξη*, ό.π., σ.286.

και προσδοκία του εικονιζόμενου ατόμου.[16] Με την έννοια αυτή το πορτρέτο του Απάρτη μπορεί να θεωρηθεί ως μία απόπειρα απόδοσης του μοντέλου με την ατομική ζωτικότητα και μεταβλητότητά του, καθώς και την καλλιτεχνική ιδιαιτερότητά του. Άλλωστε, το απόμακρο βλέμμα του εικονιζόμενου ίσως να έχει επιλεγεί ως ένδειξη περισυλλογής, υποδηλώνοντας έτσι την πνευματικότητα και την ενορατική ικανότητα του εικονιζόμενου καλλιτέχνη.

Στη δεκαετία του 1920 πρέπει να ανήκει η *Αυτοπροσωπογραφία* του Μίμη Βιτσώρη από τη Συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης (εικ. 3). Στον πίνακα ο καλλιτέχνης εικονίζεται μπροστά σε τοπίο, στο οποίο διακρίνονται όγκοι βουνών, ένα τμήμα ίσως στεριάς και θάλασσας ή λίμνης, καθώς και ορισμένα κτίσματα. Φορά βαρύ πανωφόρι και καπέλο. Το γενικευτικό τρόπο απόδοσης στο τοπίο και το σώμα συμπληρώνει ο συνοπτικός σχεδιασμός του προσώπου κυρίως με μαύρες και καφετιές γραμμές πάνω σε ώχρα. Παρά τις καμπύλες των φρυδιών και του στόματος, τον τόνο στο πρόσωπο φαίνεται ότι δίνουν το τριγωνικό σχήμα του, το ελαφρώς γωνιώδες περίγραμμα στη δεξιά πλευρά, καθώς και η ανορθωμένη γωνία της μύτης, στοιχεία που συνταιριάζονται με το έντονο βλέμμα, τα σκιασμένα μάγουλα και τα τονισμένα χείλη. Ο τρόπος αυτός χρωματισμού και σχεδιασμού δίνει τελικά ένα σύνολο χλωμό, με σκληρά και άκαμπτα χαρακτηριστικά, το οποίο σε συνδυασμό με τα σκούρα ρούχα και το μουντό τοπίο αποπνέει μία αίσθηση μελαγχολίας και απαισιόδοξης διάθεσης.

Είναι βεβαίως δύσκολο να προσδιοριστεί αν και κατά πόσο πρόκειται εδώ για ακριβή απόδοση της εξωτερικής εικόνας του εικονιζόμενου, για πιστή αντιγραφή της πραγματικής του κατάστασης, την οποία χαρακτηρίζει μεταξύ άλλων το κυριολεκτικά αποστεωμένο πρόσωπο. Πιο πιθανή ωστόσο μοιάζει η υπόθεση ότι το πορτρέτο αποτελεί μια επινοημένη από τον καλλιτέχνη παραμορφωμένη εκδοχή της εικόνας του εαυτού του. Άλλωστε, έχει ιδιαιτέρως τονιστεί από την κριτική, ήδη από τη δεκαετία του 1920, ότι με την τέχνη του, «προσωπική και μοντέρνα»[17], ο Βιτσώρης επιχειρεί στα έργα του «την εξωτερίκευσιν του εσωτερικού κόσμου των προσώπων που εσχεδίασεν και εδημιούργησεν»[18]. Αλλά και ο ίδιος ο καλλιτέχνης σε γραπτά του έχει επισημάνει ότι ο ρόλος της τέχνης δεν είναι η πιστή αναπαράσταση της εξωτερικής πραγματικότητας, αλλά η απόπειρα ερμηνείας του εσωτερικού κόσμου, ο οποίος μεταβάλλεται από τις συγκινήσεις και ενίοτε τις συγκρούσεις με το εξωτερικό περιβάλλον: «Είναι λάθος από τον ζωγραφικό πίνακα να ζητούμε οπτικές και τυπικές αναπαραστάσεις. Η φωτογραφική αναπαράσταση ενός δέντρου δεν είνε έργο τέχνης. [...]. Λέγοντας τέχνη εννοούμε την πνευματική εκείνη εκδήλωση που συνίσταται στην προσπάθεια ερμηνείας του εσωτερικού κόσμου όπως αυτός μεταμορφώνεται δεχόμενος τις συγκινήσεις του από τη θεώρηση των εξωτερικών φαινομένων και συχνά τη σύγκρουσή του με το περιβάλλον, με λύτρωσή του την απόδοσή τους σε όσο το δυνατόν τελειότερη μορφή»[19].

Υπό το πρίσμα αυτό είναι πιθανό και η συγκεκριμένη προσωπογραφία να θεωρηθεί προσπάθεια καταγραφής μιας εσωτερικής κατάστασης πάνω στην εξωτερική εικόνα, κυρίως μέσα από την επιλογή της παραμόρφωσης και της αντιπαράθεσης της μορφής με το τοπίο στο βάθος. Απομόνωση, μοναξιά, αδυναμία προσαρμογής στον κόσμο, προσωπικά αδιέξοδα, απογοήτευση και απελπισία, ψυχική οδύνη, είναι μερικοί από τους χαρακτηρι-

16. 'The Life and Work of Ravaisson', στο H. Bergson, *The Creative Mind*, New York 1946, σ.272-273.
17. Χ. Μπουφίδης, 'Ο ζωγράφος Βιτσώρης', *Φραγκέλιο*, τχ.3, Μάρτιος 1928, σ.35.
18. 'Εκθέσεις', *Ελεύθερον Βήμα*, 8-1-1928, σ.2.
19. Δ. Βιτσώρη, *Τέχνη και Εποχή*, Αθήνα 1940, σ. 10.

σμούς που θα μπορούσαν να δοθούν για την εσωτερική κατάσταση του εικονιζόμενου.

Η αναφορά του στη διάσταση εσωτερικού-εξωτερικού κόσμου, κυρίως όμως ο τρόπος με τον οποίο εικονίζει τις μορφές του, έχουν δικαίως οδηγήσει τους μελετητές να επισημάνουν τον εξπρεσιονιστικό χαρακτήρα της ζωγραφικής του Βιτσώρη.[20] Μία, ωστόσο, πλευρά της σκέψης του καλλιτέχνη, η οποία θα μπορούσε, κατά την άποψή μου, να εμπλουτίσει και τον τρόπο ερμηνευτικής προσέγγισης του έργου του, παραμένει αγνοημένη. Στη μελέτη του «Τέχνη και Εποχή» ο Βιτσώρης εξετάζει, μεταξύ άλλων μοντέρνων καλλιτεχνικών ρευμάτων, την περίπτωση του Υπερρεαλισμού. Στέκεται κριτικά απέναντί του, τονίζοντας ότι δεν μπορούν να είναι κύριος σκοπός των καλλιτεχνών οι ορμές του υποσυνείδητου: «Δεν πρόκειται καθόλου να αρνηθεί κανείς το ρόλο του υποσυνειδήτου στην καλλιτεχνική δημιουργία. Αλλά από το σημείο αυτό ως την αυθαίρετή του τοποθέτηση στην κορυφή των σκοπών του καλλιτέχνου υπάρχει διαφορά. Γιατί κάτι παρόμοιο κηρύσσει ο υπερρεαλισμός: Εγκατάλειψη του δημιουργού στις ορμές του υποσυνειδήτου, χωρίς καμμιά κριτική λειτουργία, που αποτελεί, όπως είναι γνωστό, το άλλο σκέλος της καλλιτεχνικής δημιουργίας».[21]

Από την άλλη όμως ο Βιτσώρης αναγνωρίζει τη σημασία του υποσυνείδητου για τον άνθρωπο γενικά και για την καλλιτεχνική δημιουργία ειδικότερα. Όπως γράφει, «το υποσυνείδητο υπάρχει στη βάση της ανθρώπινης υπάρξεως. Η επίδρασή του στον κόσμο του συνειδητού, γίνεται κατά τρόπο αν όχι μυστηριώδη, τουλάχιστον ανεξιχνίαστο. Σαν συντελεστής στην καλλιτεχνική δημιουργία προσφέρεται ως ακατέργαστο υλικό, από το οποίο αντλεί η έμπνευση που για να γίνει ολοκληρωμένο έργο πρέπει να φιλτράρει το υλικό αυτό στο αισθητικό κριτήριο του καλλιτέχνου».[22]

Για το Βιτσώρη το υποσυνείδητο δίνει την ώθηση για την παραγωγή συμβόλων, δεν μπορεί ωστόσο να γίνει το ίδιο σύμβολο, κάτι που επιχειρεί να κάνει ο Υπερρεαλισμός: «Πρέπει όμως κυρίως την ύπαρξή του [του υποσυνείδητου] να την τοποθετήσουμε περισσότερο στην ασύλληπτη στιγμή της καλλιτεχνικής εμπνεύσεως, γιατί ακριβώς τη στιγμή που το υποσυνείδητο πρόκειται να γίνει σύμβολο, σχολή, υπάρχει φόβος να μας διαφύγει και να φτάσουμε σε μια εγκεφαλικότητα, ενώ αυτήν ακριβώς ζητά ο υπερρεαλισμός να χτυπήσει»[23]. Παρόλες όμως τις αδυναμίες του, ο Υπερρεαλισμός έχει κάτι θετικό να προσφέρει στη σύγχρονη τέχνη και αυτό είναι η ισορροπημένη σύνθεση του υποσυνείδητου με τη λογική σκέψη: «Το ωφέλιμο επομένως στοιχείο που θα δώση σαν τάση στην σύγχρονη τέχνη είναι μάλλον να επιφέρει την ισορροπία μεταξύ του κόσμου του υποσυνειδήτου και της κριτικής ενέργειας του μυαλού, που στην εποχή μας ίσως έχει βαρύνει περισσότερο από όσο πρέπει στην πλάστιγγα της καλλιτεχνικής δημιουργίας»[24].

Είναι, λοιπόν, σαφές ότι ο Βιτσώρης αποδέχεται μία βασική αρχή του Φροϋδισμού, όπως αυτός ερμηνεύεται και γίνεται γνωστός στην Ελλάδα κυρίως από την περίοδο του Μεσοπολέμου, παρά τις αντιστάσεις της κοινωνίας και τις επιφυλάξεις ή αντιρρήσεις πολλών διανοουμένων.[25] Η αναγνώριση της ύπαρξης και του ρόλου ενός ψυχικού στρώματος

20. Βλ. ενδεικτικά Σ. Λυδάκης, *Η Ιστορία της Ελληνικής Ζωγραφικής*, Αθήνα 1975, σ.299-301. Τ. Σπητέρης, *3 Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης. 1660-1967*, Αθήνα 1979, τ.Β΄, σ.166-168. Χ. Χρήστου, *Ζωγραφική 20ου αιώνα*, Αθήνα 1996, σ. 23 και Ε. Δ. Ματθιόπουλος, *Η Συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας 1934-1940*, διδ. διατριβή (δκτλ.), Ρέθυμνο 1996, τ. Γ΄, σ. 976-977.

21. Δ. Βιτσώρη, ό.π., σ.23.

22. Στο ίδιο, σ.23.

23. Στο ίδιο, σ.24.

24. Στο ίδιο, σ.23.

25. Σχετικά με την υποδοχή του Φροϋδισμού στην Ελλάδα βλ. Λ. Ατζινά, *Η Μακρά Εισαγωγή της Ψυχα-*

που διαχωρίζεται από το συνειδητό, δεν είναι, κατά τη γνώμη μου, μακριά από τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις του ζωγράφου. Μολονότι δεν καταφεύγει στον Υπερρεαλισμό, ακριβώς διότι, όπως έχει εξηγήσει, χωρίς άλλωστε να διαφοροποιείται ριζικά σε αυτό από τη φροϋδική θεώρηση, το υποσυνείδητο δεν έχει την πρωτοκαθεδρία έναντι του συνειδητού, ούτε μπορεί να παρασταθεί χωρίς τη μεσολάβηση του τελευταίου, ωστόσο επιλέγει έναν τρόπο παράστασης, όπου η λογικά επεξεργασμένη εικόνα διαθέτει στοιχεία παράδοξα και δυσερμήνευτα.

Έτσι, στην περίπτωση της *Αυτοπροσωπογραφίας* του τίθεται ενώπιον του ίδιου του καλλιτέχνη, αλλά και ενώπιον των θεατών μία παράσταση του εαυτού εν μέρει μόνον οικεία. Αν από τη μία πλευρά το πρόσωπο του εικονιζόμενου αποτελεί παραμόρφωση της φανερής και γνωστής εξωτερικής εικόνας του, από την άλλη η σχηματική του απόδοση με τις απλοποιημένες γραμμές και τις οξείες γωνίες δίνει την εντύπωση μάσκας, πίσω από την οποία κρύβεται το άγνωστο. Σύμφωνα με μία τέτοια θεώρηση, η συγκεκριμένη παράσταση μπορεί, όπως επισημάνθηκε, να ερμηνεύεται ως εκδοχή αποτύπωσης του εσωτερικού, ψυχικού κόσμου της μορφής, ο κόσμος αυτός όμως παραμένει σε ένα βαθμό μυστηριώδης και ανεξιχνίαστος. Και τούτο διότι πέρα από το συνειδητό, το οποίο συμβάλλει στην καλλιτεχνική απεικόνιση τόσο ως μέσο όσο και ως αντικείμενό της, υφίσταται το «ακατέργαστο υλικό» του υποσυνείδητου, που μόνον υπαινικτικά μπορεί να δηλωθεί. Στην *Αυτοπροσωπογραφία* του Βιτσώρη η διπλή ερμηνεία του προσώπου ως παραμόρφωσης και ως μάσκας δίνει τη δυνατότητα μίας τέτοιας υποδήλωσης, καθώς αφενός η έννοια της μάσκας υπαινίσσεται αυτό που υπάρχει από πίσω, το οποίο όμως δεν είναι δυνατό να αποκαλυφθεί, και αφετέρου η έννοια της παραμόρφωσης υπονοεί τη δυνατότητα του ασυνείδητου να κάνει αισθητή την παρουσία του στον εξωτερικό κόσμο του συνειδητού.

Οι προσωπογραφίες του Τσούχλου και του Βιτσώρη φέρνουν στο προσκήνιο ορισμένες μοντέρνες εκδοχές του καλλιτέχνη ως υποκειμένου, του οποίου η εικόνα προσδιορίζεται από τις καλλιτεχνικές και θεωρητικές επιλογές των δημιουργών της. Παράλληλα, οι προσωπογραφίες αυτές εντάσσονται σε μία κυρίαρχη ήδη από το 19ο αιώνα δυτική παράδοση σύλληψης του καλλιτέχνη ως υποκειμένου μοναχικού και απομονωμένου, αλλά ταυτόχρονα εφοδιασμένου με ιδιαίτερες ικανότητες.[26] Ο αποκομμένος από τον κοινωνικό του περίγυρο καλλιτέχνης, κλεισμένος στο σκοτεινό χώρο του εργαστηρίου ή μοναχικός περιπλανώμενος στη μουντή φύση, αποτελεί στις συγκεκριμένες προσωπογραφίες το μοτίβο πάνω στο οποίο επιχειρείται να υπονοηθούν με καλλιτεχνικά μέσα οι έννοιες της μεταβολής και της ενόρασης ή του ψυχισμού και του μη συνειδητού κόσμου.

Ο τύπος του μετέωρου κοινωνικά καλλιτέχνη δεν είναι μάλλον αδικαιολόγητος ιστορικά ούτε για την ελληνική τέχνη του Μεσοπολέμου, εφόσον δεχτούμε ότι σταδιακά από τις αρχές του 20ου αιώνα, και με περισσότερο έντονους ρυθμούς μετά το 1922, μία σειρά από συνθήκες ευνοούν την εμφάνισή του. Καταρχήν, η σταδιακή τόνωση της αγοράς των έργων τέχνης[27] και ο καλλιτεχνικός ανταγωνισμός που συνεπιφέρει, η σημαντική αύξηση του αριθμού των ατομικών εκθέσεων, κυρίως μετά το 1925[28], αλλά και η καθιέρωση την ίδια περίπου περίοδο του ατομικού εργαστηρίου του δασκάλου στη Σχολή Καλών Τεχνών[29], υποδηλώνουν μεγαλύτερη εξατομίκευση στην παραγωγή και διακίνηση των καλ-

νάλυσης στην Ελλάδα, Αθήνα 2004.

26. Βλ. σχετικά Ν. Δασκαλοθανάσης, *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19ο στον 20ο αιώνα*, Αθήνα 2004, σ.31-101.

27. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, ό.π., τ.Α΄, σ.166.

28. Στο ίδιο, σ.74-75, 164-165.

29. Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, 'Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών 150 Χρόνια Ζωής' *στο Ανωτάτη Σχολή Καλών*

λιτεχνικών προϊόντων. Ταυτόχρονα φαίνεται να συνειδητοποιούνται και να πολλαπλασιάζονται οι αντιπαραθέσεις ή διαφοροποιήσεις μεταξύ των καλλιτεχνών. Χαρακτηριστική είναι, για παράδειγμα, η αντίθεση μεταξύ ακαδημαϊκών και μοντερνιστών, που ενισχύεται από τη δεκαετία του 1920 αφενός με το διορισμό στη Σχολή Καλών Τεχνών καθηγητών όπως ο Νικόλαος Λύτρας και ο Κωνσταντίνος Παρθένης, οι οποίοι καταχωρούνται συνήθως στην κατηγορία των μοντερνιστών, αφετέρου με τη δημόσια προβολή μέσω εκθέσεων του έργου καλλιτεχνών που υιοθετούν τάσεις νεωτεριστικές, όπως συμβαίνει με τους Γιώργο Γουναρόπουλο, Κούλα Ρώμπαπα, Ερασμία Μπερτσά, Μίμη Βιτσώρη. Επιπλέον, σε ορισμένες περιπτώσεις η επιφυλακτική ή αρνητική υποδοχή των τάσεων αυτών οδηγεί σε διαπιστώσεις για τις δυσκολίες κατανόησης και επικοινωνίας μεταξύ καλλιτεχνών και κοινού. Χαρακτηριστικές από την άποψη αυτή είναι οι παρατηρήσεις του Βιτσώρη στην προαναφερθείσα μελέτη του *Τέχνη και Εποχή*, όπου επισημαίνει την άγνοια του κοινού και την ανάγκη να βρεθούν τρόποι για την αποκατάσταση της επαφής του με την τέχνη και τον καλλιτέχνη.[30]

Μία διάσταση που προβάλλεται στο πλαίσιο της παραπάνω ανάλυσης είναι οι σχέσεις μεταξύ καλλιτεχνών, ενδιαφέρουσες πτυχές των οποίων αναδεικνύονται, όπως θα υποστηρίξω, μέσα από τις προσωπογραφίες. Στην περίπτωση του Τσούχλου η απεικόνιση του Απάρτη γίνεται με αφοσίωση και σεβασμό προς την ιδιότητα, τη μορφή και τη σκέψη του, με τις οποίες άλλωστε υπάρχει και ένας βαθμός προσωπικής ταύτισης. Σε άλλες, ωστόσο, περιπτώσεις οι τρόποι απεικόνισης καλλιτεχνών από καλλιτέχνες εμφανίζονται πιο σύνθετοι και προσδιορισμένοι κατά πάσα πιθανότητα από προσωπικές και κοινωνικές παραμέτρους, λιγότερο ή περισσότερο εύκολα ανιχνεύσιμες. Θα εστιάσω εδώ σε δύο παραδείγματα.

Το πρώτο αφορά τη διπλή προσωπογραφία Μόραλη και Νικολάου από το Γιάννη Μόραλη (εικ. 4), η οποία ανήκει στη Συλλογή του Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη. Η προσωπογραφία αυτή ζωγραφίστηκε το 1937 στη Ρώμη, όπου βρίσκονταν οι δύο καλλιτέχνες με υποτροφία που είχε κερδίσει ο Μόραλης σε διαγωνισμό της Ακαδημίας Αθηνών.[31] Είναι βέβαια σαφές ότι εδώ η αυτοπροσωπογραφία συνδυάζεται με την απεικόνιση του στενού φίλου και συνοδοιπόρου καλλιτέχνη. Άλλωστε το υπαινίσσονται η σύνθεση και το ύφος των εικονιζόμενων. Τα κολλημένα το ένα στο άλλο κεφάλια και η κοινή σοβαρή και σκεπτική έκφραση με την οποία αντικρίζουν τα θεατή υποδηλώνουν τη στενή σχέση τους και τη διανοητική τους συνεργασία. Υπάρχουν, ωστόσο, και διακριτές διαφορές, που δημιουργούν ανισότητες μεταξύ τους. Από τη μία ο Μόραλης εικονίζεται σε πρώτο επίπεδο και κάπως ψηλότερα, με το σώμα του να φαίνεται ως τη μέση, λυγίζοντας εκεί το ένα χέρι, ενώ στο άλλο μάλλον κρατά πινέλο. Αντίθετα ο Νικολάου είναι λιγότερο ορατός, καθώς μέρος του σώματός του κρύβεται πίσω από το Μόραλη και συγχρόνως η μορφή του είναι λιγότερο δουλεμένη με το χρώμα και το φως. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να τονίζεται περισσότερο η μορφή του Μόραλη, ενώ ο Νικολάου μένει κάπως στη σκιά. Τίθεται, λοιπόν, το ερώτημα εάν πρόκειται εδώ για μία απλώς και μόνο τυχαία εξέλιξη στη διαδικασία διαμόρφωσης του έργου, το οποίο αποφάσισε ο Μόραλης να μην ολοκληρώσει, γιατί, όπως χαρακτηριστικά δηλώνει σε συνέντευξή του, έτσι του πρότεινε ο Νικολάου.[32] Μήπως από την άλλη

Τεχνών. Εκατόν Πενήντα Χρόνια. 1827-1987, Αθήνα 1990, σ.16. Βλ. επίσης Δ. Τσούχλου, Α. Μπαχαριάν, *Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών. Χρονικό 1836-1984*, Αθήνα 1984, σ.83.

30. Δ. Βιτσώρη, ό.π., σ.9-10.

31. Βλ. σχετικά Ι. Μόραλης, *Άγγελοι, Μουσική, Ποίηση*, Αθήνα 2001, σ.29-30. Επίσης Γ. Μπόλης, *Γιάννης Μόραλης*, Αθήνα 2005, σ.21, 165.

32. Το αναφέρει ο Μόραλης στο ντοκιμαντέρ του Γιάννη Χαραλαμπόπουλου, *Ι. Μόραλης*, Περίπλους

σχετίζεται με την κατάληξη της συμφωνίας τους κατά την οποία μοιράστηκαν την υποτροφία που ο ένας τους, δηλ. ο Μόραλης, κέρδισε στο διαγωνισμό της Ακαδημίας; Μήπως με άλλα λόγια πρόκειται για τη δυσκολία, μέσα στο πλαίσιο των κοινωνικών και καλλιτεχνικών συσχετισμών του Μεσοπολέμου, να διαπραγματευτεί ο καλλιτέχνης τη σχέση του με το συνάδελφο και να την προσεγγίσει χωρίς συναισθήματα ανταγωνισμού και απόπειρες ιεράρχησης, τη στιγμή μάλιστα που θεσμοί όπως ο παραπάνω διαγωνισμός τα καλλιεργούσαν; Το ερώτημα μπορεί να μην είναι δυνατόν να απαντηθεί με βεβαιότητα, ίσως όμως σημασία να μην έχει τόσο η απάντηση όσο η διατύπωσή του, η υπόθεση δηλαδή ότι οι φιλικές σχέσεις των καλλιτεχνών δεν αποκλείουν αντιπαλότητες και εντάσεις, λιγότερο ή περισσότερο συνειδητές, που προκαλούνται μέσα σε συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο.

Νομίζω ότι μία παρόμοια υπόθεση μπορεί να γίνει και στο δεύτερο παράδειγμα που θα εξετάσω εδώ. Πρόκειται για το πορτρέτο της Αγλαΐας Παπά από το Σπύρο Βασιλείου, που βρίσκεται στη Συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης (εικ. 5). Το έργο αυτό θα πρέπει να χρονολογηθεί στα 1929, αφού το Γενάρη του 1930 δημοσιεύεται φωτογραφία του στο περιοδικό *Νέα Εστία*. Η σχέση Βασιλείου-Παπά ξεκινά μάλλον τα χρόνια των σπουδών τους στη Σχολή Καλών Τεχνών, ενώ συνεχίζεται και μετά την αποφοίτηση του Βασιλείου το 1926, όπως μαρτυρούν ορισμένες επιστολές της αδελφής της Αγλαΐας Παπά Κατίνας προς τον Βασιλείου.[33] Η στάση και ο τρόπος που επιλέγει ο Βασιλείου για την προσωπογραφία της αναδεικνύουν την Παπά ως μια μοντέρνα και κομψή γυναίκα. Εικονίζεται καθισμένη σε μια στάση περίτεχνη και χαριτωμένη, κατά την οποία σταυρώνει το ένα πόδι πάνω στο άλλο και φέρνει το ένα χέρι λυγισμένο στη μέση. Οι κάθετες ρίγες στο φόρεμα, τα συμμετρικά κομμένα καρέ μαλλιά, τα λεπτά χαρακτηριστικά στο πρόσωπο, συντίθενται αρμονικά με τον τρόπο σχεδιασμού της, που βασίζεται κυρίως στη γραμμή και στις επίπεδες φόρμες. Το σύνολο της μορφής δίνει έντονη εντύπωση διακοσμητικότητας, την οποία συμπληρώνει και το μοτίβο με κοσμήματα που διακρίνεται στη δεξιά πλευρά του φόντου.

Η επιλογή αυτού του τρόπου απεικόνισης καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις του Βασιλείου. Τάση για απλοποίηση, αδιαφορία για τρισδιάστατες φόρμες, χρήση ενιαίων χρωματικά επιφανειών, σχέδιο με διακοσμητικά χαρακτηριστικά, αποτελούν βασικά στοιχεία στη ζωγραφική του την περίοδο αυτή. Έχει τονιστεί, βεβαίως, από τους μελετητές το σχετικό ενδιαφέρον του για την υιοθέτηση στοιχείων από τη λαϊκή τέχνη και το μοντερνισμό και έχει επισημανθεί η σύνδεσή του με τον προβληματισμό άλλων σύγχρονων καλλιτεχνών για μια τέχνη περισσότερο τοπικά χαρακτηρισμένη.[34]

Ωστόσο, ο συγκεκριμένος τρόπος απόδοσης στην *Προσωπογραφία της Παπά* μπορεί να παίρνει και άλλο νόημα, πέρα από το αμιγώς καλλιτεχνικό, το οποίο λειτουργεί στο επίπεδο των κοινωνικών αντιλήψεων για τη γυναίκα γενικά και την καλλιτέχνιδα ειδικότερα. Έτσι η Παπά του Βασιλείου είναι πρωτίστως μία μορφή γεμάτη χάρη και κομψότητα, ιδιότητες που προβάλλονται συχνά για το γυναικείο φύλο. Επιπλέον, η απουσία, πέρα ίσως από κάποια μικρή αίσθηση ζωηρότητας ή σπιρτάδας στην κίνηση, σοβαρών ενδείξεων που να παραπέμπουν στην καλλιτεχνική της ιδιότητα, στο διανοητικό ή ψυχικό της κόσμο, όπως συμβαίνει σε σύγχρονες προσωπογραφίες καλλιτεχνών, υπονομεύει την υπόστασή της ως σκεπτόμενου ανθρώπου και δημιουργού. Αυτό μάλιστα γίνεται περισ-

2005.

33. Πρόκειται για τρεις επιστολές με ημερομηνίες 4 Ιουλίου 1927, 27 Δεκεμβρίου 1927 και 11 Δεκεμβρίου 1931 αντίστοιχα, οι οποίες φυλάσσονται σήμερα στο αρχείο του καλλιτέχνη στο Μουσείο «Atelier Σπύρου Βασιλείου».

34. Δ. Παπαστάμος, 'Ο Σπύρος Βασιλείου και η Ζωγραφική του', στο *Σπύρος Βασιλείου*, κατ. έκθ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1975, χ.σ. και Ε. Ματθιόπουλος, ό.π., τ.Α', σ.317.

σότερο αντιληπτό, αν αντιπαραβάλουμε το έργο με την κατά τρία χρόνια μεταγενέστερη *Αυτοπροσωπογραφία* της (εικ. 6) στη Συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης, όπου η στάση, η έκφραση και το τρισδιάστατο της μορφής υπογραμμίζουν τις διανοητικές της ικανότητες και το καλλιτεχνικό της κύρος. Μολονότι ο τρόπος εμπλοκής των γυναικών στις δημόσιες εκφάνσεις της τέχνης κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου δείχνει να μη διαφοροποιείται σημαντικά από εκείνον των αντρών, κάτι που άλλωστε υπονοείται και από τον πίνακα της Παπά, ωστόσο συνεχίζει να αναπαράγεται η αντίληψη περί διαφορετικότητάς τους, όπως φαίνεται και στο έργο του Βασιλείου. Αυτό αφήνει να διαφανεί και σχόλιο του ίδιου σε κείμενό του για την έκθεση του Γυναικείου Συλλόγου Γραμμάτων και Τεχνών, όπου, μολονότι διαπιστώνει την ισότιμη συμμετοχή των γυναικών στις καλλιτεχνικές δραστηριότητες, αναλύει έργο της Αναγνωστοπούλου-Βρανίκα κάνοντας υπαινιγμούς περί γυναικείας λεπτότητας και ευαισθησίας.[35]

Συμπερασματικά, αν και ενδεικτικές, οι προαναφερθείσες αναλύσεις των συγκεκριμένων προσωπογραφιών καλλιτεχνών δίνουν τη δυνατότητα να εξετάσουμε τη θεματική αυτή τόσο υπό το πρίσμα όψεων που άπτονται της κοινωνικής θέσης του καλλιτέχνη στην εποχή του Μεσοπολέμου, όσο και υπό το φως των σύγχρονων θεωριών περί καλλιτέχνη και περί υποκειμένου. Διαπιστώνεται ότι οι προσωπογραφίες που συζητήθηκαν, ενδεχομένως όμως και άλλες που θα μπορούσαν να ερευνηθούν σε μία ευρύτερη μελέτη, εγείρουν ζητήματα διαπροσωπικών και κοινωνικών σχέσεων, καλλιτεχνικών ανταγωνισμών και έμφυλων προσδιορισμών, καθώς και εγχειρημάτων διαπραγμάτευσης και ορισμού της καλλιτεχνικής ιδιότητας και της υποκειμενικότητας στο πλαίσιο ρευμάτων όπως ο Μπερξονισμός και ο Φροϋδισμός. Τα ζητήματα δε αυτά αποκτούν νόημα και επικαιρότητα στην εποχή τους, καθιστώντας έτσι τις προσωπογραφίες καλλιτεχνών μοντέρνες εκδοχές του υποκειμένου και της καλλιτεχνικής ταυτότητας.

35. Σ. Βασιλείου, Γυναικείος Σύλλογος Γραμμάτων και Τεχνών', *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 7, 16 Ιανουαρίου 1937, σ.4, όπου μεταξύ άλλων γράφει: «Μια φίνα κι' ευαίσθητη ερμηνεία του πιο πνευματικού μοτίβου του Ελληνικού υπαίθρου, της ελιάς, από την κ. Αναγνωστοπούλου-Βρανίκα μαρτυρεί πως δεν είναι πάντα απαραίτητο να...αλλαξοπιστήσει μια γυναίκα για να κάνει τέχνη».

Chariklia-Glafki Gotsi

Portraits of artists in Greek art of the interwar period: Modern versions of artistic subjectivity and identity

The essay examines the image of the artist as a subject in a number of works of painting produced in the years between the two World Wars. Through analysis of two portraits of Apartis by Tsouchlos and through consideration of both artists' theoretical interests, it is argued that the portrait from 1928 was painted under the influence of Henri Bergson's views on artistic intuition and on the perpetual motion and change of the human body. In the case of a self-portrait by Vitsoris the interpretation that is proposed is based on the Freudian idea of the subconscious, with which, as it is maintained, the artist was quite well acquainted.

Apart from their connection with the modern Freudian or Bergsonian theories on the subject, the aforementioned portraits are also suggested in the essay as images of the lonely artist whose figure is related to the individualized character of contemporary art production and circulation. In this context it is argued that relations between the artists do not remain unaffected, as it can be seen in the 1937 double portrait of Moralis and Nikolaou by Moralis or in the 1929 portrait of Papa by Vasileiou, whose discussion raises issues of artistic rivalry and gender hierarchy.

Εικ. 1. Βρασίδας Τσούχλος, *Απάρτης, Προσωπογραφία II*, 1928, λάδι σε μουσαμά, 98,5x71,5 εκ., Συλλογή Εμφιετζόγλου, Αθήνα

Εικ. 2. Βρασίδας Τσούχλος, *Προσωπογραφία Θανάση Απάρτη*, 1924, λάδι σε μουσαμά, 130x88,5 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα

Εικ. 3. Μίμης Βιτσώρης, *Αυτοπροσωπογραφία*, δεκαετία 1920, λάδι σε μουσαμά, 67,5x40,5 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα

Εικ. 4. Γιάννης Μόραλης, *Ο ζωγράφος με τον Ν. Νικολάου*, 1937, λάδι σε μουσαμά, 91x72 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη, Αθήνα

Εικ. 5. Σπύρος Βασιλείου, *Προσωπογραφία Αγλαΐας Παπά*, π. 1929, λάδι σε μουσαμά, 119x100 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα

Εικ. 6. Αγλαΐα Παπά, *Αυτοπροσωπογραφία*, π. 1932, λάδι σε μουσαμά, 60,5x60εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα

Ζωή Γοδόση

Στον απόηχο του 20ού αιώνα. Σύγχρονη τέχνη στα Βαλκάνια

«Τι είναι αυτό που κάνει τα Βαλκάνια σήμερα τόσο διαφορετικά, τόσο ελκυστικά;» Αναρωτιέται ο Luchezar Boyadjiev -παραφράζοντας τον τίτλο του έργου του Ρίτσαρντ Χάμιλτον- στο κείμενο του καταλόγου της έκθεσης «*Cosmopolis, Microcosmos X Macrocosmos*» με έργα καλλιτεχνών από τα Βαλκάνια που έγινε στη Θεσσαλονίκη το 2004. Ο Boyadjiev παρουσίασε στη Θεσσαλονίκη τα αποτελέσματα της performance που πραγματοποίησε στην έκθεση «*In the Gorges of the Balkans. A Report*» (*Στα Φαράγγια των Βαλκανίων. Μία Αναφορά*) που έγινε το 2003 στο Kunsthalle Fridericianum στο Kassel. Στην performance αυτή ξεναγούσε το κοινό στην έκθεση «δουλεύοντας» έτσι με τα έργα των άλλων καλλιτεχνών εν τη απουσία τους. Τη δραστηριότητά του αυτή ονόμασε *Ξεναγήσεις χαιρεκακίας* (*Schadenfreude guided tours*).[1]

Η συχνή διοργάνωση εκθέσεων για την τέχνη των Βαλκανίων τα τελευταία χρόνια θέτει ερωτήματα σχετικά με τη σκοπιμότητα των εκθέσεων που βασίζονται σε γεωγραφικά κριτήρια στο πλαίσιο της διερεύνησης του χαρακτήρα της σύγχρονης τέχνης στα Βαλκάνια.

Μετά τις πολιτικές αλλαγές τη δεκαετία του 1990 η Ευρώπη ανακαλύπτει το σκοτεινό «άλλο» της μισό, που ήταν κρυμμένο πίσω από το τείχος για αρκετές δεκαετίες. Η διοργάνωση εκθέσεων για την τέχνη των χωρών της Κεντρικής, Ανατολικής και Νοτιοανατολικής Ευρώπης σκοπό έχουν να διερευνήσουν την τέχνη των χωρών πέρα από το «Σιδηρούν Παραπέτασμα» την εποχή της επικράτησης των κομμουνιστικών καθεστώτων, αλλά και κατά τη μεταβατική περίοδο της επανένταξής τους σε μια Νέα Ευρώπη.[2]

Από το 1999 μέχρι το 2004 ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην παρουσίαση της τέχνης των βαλκανικών χωρών.[3] Οι περισσότερες από τις εκθέσεις για τα Βαλκάνια είναι μεγάλης κλίμακας με συμμετοχή έως και 88 καλλιτεχνών (*In the Gorges of the Balkans*) και συνοδεύονται από παράλληλες εκδηλώσεις: Προβολές ταινιών, συνέδρια, εκδόσεις που δίνουν την ευκαιρία να εκφραστούν διαφορετικές απόψεις και να εξεταστεί το θέμα συνολικά από την άποψη της ιστορίας, της γεωπολιτικής, της οικονομίας, των κοινωνικών επιστημών. Στην περίπτωση της έκθεσης «*In the Gorges of the Balkans*» έγινε εξακτίνωση των εκδηλώσεων

1. *Cosmopolis, Microcosmos X Macrocosmos*, κατ. έκθ., Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης- Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2004, σ.142. Ανάλογος τίτλος χρησιμοποιήθηκε και σε εργασία της Raluca Voinea. R. Voinea, 'Geographically defined Exhibitions, The Balkans, between Eastern Europe and the New Europe', *Third Text*, τ.21, τχ.2, Μάρτιος 2007, σ.145-151.

2. R. Voinea, ό.π., σ.148.

3. Από τις εκθέσεις που παρουσιάστηκαν ήταν: A. Rouillé (επιμ.), *Inventing a People, Contemporary Art in the Balkans*, Σόφια, Βουκουρέστι, Θεσσαλονίκη, Κωνσταντινούπολη 1999. A. Rouillé (επιμ.), *Becomings, Contemporary Art in South Eastern Europe*, περιοδεύουσα έκθεση σε χώρες της Νοτιοανατολικης και Δυτικής Ευρώπης, 2001. R. Conover, E. Cufer, P. Weibel (επιμ.), *In Search of Balkania*, Neue Galerie, Graz 2002. M. Παπανικολάου, I. Subotić (επιμ.), *Σύγχρονη Ευρωπαϊκή Τέχνη. Η Τέχνη των Βαλκανικών Χωρών*, Θεσσαλονίκη 2002. H. Szeemann (επιμ.), *Blood and Honey. Future's in the Balkans*, Βιέννη 2003. R. Block (επιμ.), *In the Gorges of the Balkans. A Report*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel 2003. M. Carneci (επιμ.), *Cosmopolis, Microcosmos X Macrocosmos*, Θεσσαλονίκη 2004. Για τις εκθέσεις με θέμα την τέχνη στα Βαλκάνια βλ. Λ. Αυγήτα, 'Βαλκάνια και Σύγχρονη Τέχνη: Ο Τόπος και ο Κόσμος', *2ο Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης*, Αθήνα 2005, (πρακτικά υπό δημοσίευση). L. Avgita, 'The Balkans does not Exist', *Third Text*, τ.21, τχ.2, Μάρτιος 2007, σ.215-221. R. Voinea, ό.π.

σε βαλκανικές χώρες, στο πλαίσιο του project *In the Cities of the Balkans.*[4]

Αυτό που προβάλλεται ως ένας από τους κύριους στόχους των επιμελητών των εκθέσεων είναι η προσπάθεια για την ανάδειξη, αλλά και την κατάρριψη των στερεότυπων που έχουν διαμορφωθεί για τα Βαλκάνια. Ήδη από το 19ο αιώνα τα περιηγητικά και τα κείμενα ταξιδιωτικής λογοτεχνίας συνέβαλαν στη διαμόρφωση της αρνητικής εικόνας για την περιοχή και τους λαούς που κατοικούν σ' αυτήν, εικόνα που παγιώθηκε σε δημοσιογραφικά κείμενα και πολιτικές πραγματείες στη διάρκεια των βαλκανικών, αλλά και του πρώτου παγκοσμίου πολέμου.[5]

Σε εισαγωγικά σημειώματα των καταλόγων των εκθέσεων[6] γίνεται αναφορά στην ιδιαίτερη φόρτιση του τοπωνυμίου και στον προβληματικό χαρακτήρα της γεωγραφικής ονομασίας «Βαλκάνια», γιατί το όνομα μας οροσειράς αποδίδεται σε μια ολόκληρη περιοχή, χωρίς απολύτως σαφή όρια. Στο πληροφοριακό σημείωμα για την έκθεση «*In the Gorges of the Balkans*» σημειώνεται επίσης ότι: «Μεταξύ Ανατολής και Δύσης, Χριστιανισμού και Ισλάμ τα Βαλκάνια ήταν πάντα μια αχαρτογράφητη περιοχή, ένα κενό στο χάρτη, μια περιοχή με ταραγμένη ιστορία που έζησε την άνοδο και την πτώση μοναρχιών, δικτατοριών, κομμουνιστικών καθεστώτων και δημοκρατιών. Έγινε ο ιδανικός καμβάς για να προβληθούν οι προκαταλήψεις των Δυτικοευρωπαίων για την περιοχή»[7].

Οι απόψεις αυτές απηχούν τον προβληματισμό που διατυπώθηκε για την κατασκευή του «λόγου» για τα Βαλκάνια, όπως σκιαγραφήθηκε ιδιαίτερα τεκμηριωμένα από τη Maria Todorova. Ο όρος «Βαλκανισμός» -κατ' αναλογίαν του «Οριενταλισμού» του Said, αλλά διαφοροποιημένος ως προς τη σύλληψή του, αφού τα Βαλκάνια, έχοντας κυρίως χριστιανικό χαρακτήρα, δε θεωρήθηκε ότι ανήκουν στην Ανατολή, αλλά αποτελούν το «σκοτεινό» τμήμα της Ευρώπης- συνοψίζει όλα τα αρνητικά χαρακτηριστικά στα οποία βασίζεται η κατασκευή της ναρκισσιστικής εικόνας της Δύσης, σε αντιδιαστολή με τον Βαλκάνιο που προβάλλεται όχι ως ο «άλλος» αλλά ως ο «ατελής εαυτός».[8]

Στις εκθέσεις αυτές η αναφορά στις προκαταλήψεις που έχουν διαμορφωθεί για τα Βαλκάνια ως μια περιοχή συνεχούς αναταραχής και βίας, τα γεγονότα της οποίας είχαν πολλές φορές αρνητικό αντίκτυπο στην Ευρώπη, γίνεται με την παρουσίαση έργων ή αντικειμένων που τις υποστασιοποιούν:

Η έκθεση «*Blood and Honey. Future's in the Balkans*» *(Αίμα και Μέλι. Το Μέλλον ανήκει στα Βαλκάνια)* ανοίγει με ένα ιστορικό έκθεμα: Τη νεκροφόρα που έφερε στον τάφο τον πρίγκιπα Φερδινάνδο και τη Δούκισσα Σοφία μετά τη δολοφονία τους στο Σεράγεβο. Το έκθεμα αυτό θυμίζει στους επισκέπτες το ρόλο που διαδραμάτισαν τα Βαλκάνια στην έκρηξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου.[9]

Ο René Block, επιμελητής της έκθεσης «*In the Gorges of the Balkans*», που οργανώ-

4. 'Esst Balkanik', Συνομιλία του R. Block με τον M. Glaser, *In the Gorges of the Balkans*, ό.π., σ.7,8. R. Voinea, ό.π., σ.150.

5. Ε. Σκοπετέα, *Η Δύση της Ανατολής, Εικόνες από το Τέλος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας*, Αθήνα 1992. M. Todorova, *Βαλκάνια, Η Δυτική Φαντασίωση*, Θεσσαλονίκη 2000, σ.61,62,149-262.

6. 'Esst Balkanik', ό.π. I. Subotić, 'Βαλκάνια, μια Πολιτισμική Περιοχή της Σύγχρονης Τέχνης', *Σύγχρονη Ευρωπαϊκή Τέχνη. Η Τέχνη των Βαλκανικών Χωρών*, ό.π. M. Carneci, 'Cosmopolis, μια Πρόκληση', *Cosmopolis, Microcosmos X Macrocosmos*, ό.π., σ.26.

7. http: //www.Fridericianum-kassel.de.

8. M. Todorova, 'Τα Βαλκάνια από την Ανακάλυψη στην «Κατασκευή» τους', *Εθνικό Κίνημα και Βαλκάνια*, Α. Λιάκος (επιμ.), Αθήνα 1996, σ.58-113. M. Todorova, ό.π., σ.59. Λ. Αυγήτα, ό.π. R. Voinea, ό.π., σ.148.

9. H. Szeemann, 'On the Exhibition', *Blood and Honey. Future's in the Balkans*, Sammlung Essl, Vienna 2003, σ.26. Λ. Αυγήτα, ό.π. R. Voinea, ό.π. σ.150.

θηκε λίγο μετά την προηγούμενη έκθεση, θέλοντας να αντιστρέψει την οπτική γωνία για τη θεώρηση του ίδιου γεγονότος, παρουσιάζει στην αρχή της έκθεσης τη φωτογραφία του μνημείου του Gavrilo Princip, δράστη της δολοφονίας του αρχιδούκα. Το μνημείο βρισκόταν στο Σεράγεβο, έγινε το 1949 από τον Vojo Dimitrijevic (γλύπτη και ιδρυτή της Ακαδημίας του Σεράγεβο) και αποτυπώνει τα ίχνη των παπουτσιών του Πριντσίπ στο σημείο που στεκόταν τη στιγμή της δολοφονίας. Πρόκειται για ένα πρώιμο δείγμα εννοιακής τέχνης που καταστράφηκε στη διάρκεια του βοσνιακού πολέμου.[10]

Όπως σημειώνεται στο εισαγωγικό σημείωμα του καταλόγου της έκθεσης «*In Search of Balkania*» *(Αναζητώντας τα Βαλκάνια),* η αναφορά στην κατασκευή των στερεότυπων για τα Βαλκάνια γίνεται με τη σκόπιμη επιλογή του τόπου πραγματοποίησης της έκθεσης. Η Αυστρία και μάλιστα το Γκρατς «είναι η πόλη που ιστορικά, γεωγραφικά, και πολιτιστικά αποτελούσε σύνορο για τα Βαλκάνια».[11] Αναφερόμενοι στα στοιχεία που δείχνουν ότι το Graz στη συνείδηση των κατοίκων της πόλης ήταν «η πύλη για το Άλλο», οι επιμελητές γράφουν: «Η λέξη Graz προέρχεται από τη σλοβενική λέξη Gradec που σημαίνει μικρό κάστρο. Στην πόλη υπάρχει μία μεγάλη συλλογή όψιμου μεσαιωνικού οπλισμού που χρησιμοποιούσε ο ντόπιος στρατός για να αντιμετωπίσει τους Οθωμανούς που είχαν βάση τους τη Βοσνία... Ένα άλλο ορατό σύμβολο αυτού του θέματος είναι η ανάγλυφη μορφή του Τούρκου στο Palais Saurau, που, σύμφωνα με την παράδοση, έγινε για να θυμίζει τη νίκη εναντίον των Τούρκων, όταν το 1532 είχαν καταλάβει όλη την πόλη εκτός από το κάστρο. Όμως οι Τούρκοι δεν κατέλαβαν ποτέ το Γκρατς και το παλάτι έγινε μετά το 1532». Βάσιμα ή όχι, τα στερεότυπα για το σκοτεινό και επικίνδυνο χώρο των Βαλκανίων υπάρχουν στο Graz για αυτό και οι διοργανωτές ευχαριστούν τους κατοίκους του, γιατί «είναι ανοιχτοί σε αυτήν τη νέα «φιλική εισβολή».[12]

Η πρόθεση για την ανατροπή των παγιωμένων αντιλήψεων για τα Βαλκάνια δηλώνεται καθαρά από τους επιμελητές των εκθέσεων. Στον κατάλογο της έκθεσης «*In Search of Balkania*» στην προσπάθεια για την ανατροπή των διαμορφωμένων στερεότυπων -που έχουν ιστορική βάση και συνδέουν τα Βαλκάνια με ένα χώρο από τον οποίο προερχόταν η απειλή του αλλόθρησκου εχθρού- προβάλλουν τα Βαλκάνια ως μία έκφανση της «ετερότητας» που προκύπτει σε οποιοδήποτε πεδίο των κοινωνικών και πολιτισμικών διεργασιών. Όπως σημειώνουν «τα Βαλκάνια, δεν είναι ένας κόσμος στραμμένος στον εαυτό του αλλά ένας καθρέπτης για όλους τους 'εαυτούς'. Όταν αναγνωρίζει κανείς τα Βαλκάνια, αναγνωρίζει χαρακτηριστικά και σύνδρομα που συνθέτουν πόλεις, πολέμους, πολιτισμούς, πειράματα, ιδέες και οράματα».[13]

Προχωρώντας περισσότερο προτείνουν μια πλήρη αντιστροφή: Δεν παρουσιάζουν την έκθεση ως μία από τις δραστηριότητες που οργανώνονται από το κέντρο για την περιφέρεια -εννοώντας προφανώς ανάλογες προσπάθειες στον τομέα της επιμέλειας για εκθέσεις που οργανώθηκαν με γεωγραφικά κριτήρια- αλλά «...με την πεποίθηση ότι η συμβολική γεωγραφία που αντιπροσωπεύουν τα Βαλκάνια θα είναι μία από τις πιο ενδιαφέρουσες πτυχές του 21ου αι., που σύμφωνα με μια νέα λογική θα περιφερειοποιήσει τη Δύση: όπου η Δύση θα γίνει Ανατολή και όπου κανένα από τα παλιά όρια και τους μύθους για την ταυτότητα, τον εαυτό, το έθνος και τον 'άλλο' δεν θα ισχύουν».[14]

10. *In the Gorges of the Balkans*, ό.π., σ.7. L. Avgita, ό.π., σ.218.
11. R. Conover, E. Cufer, P. Weibel, 'Introduction', *In Search of Balkania*, ό.π., σ.2-4. L. Avgita, ό.π., σ.216.
12. R. Conover, E. Cufer, P. Weibel, ό.π.
13. Ό.π.
14. Ό.π.

Ο πολυεθνικός χαρακτήρας των Βαλκανικών χωρών -όπως αποτυπώνεται μέσα από την τέχνη- και ο οποίος αποτέλεσε αιτία συγκρούσεων στο απώτερο αλλά και στο πρόσφατο παρελθόν, προβάλλεται ως κομβικό σημείο για την ειρηνική συνύπαρξη των λαών στην περιοχή, αλλά και ως πεδίο δοκιμασίας για την επίτευξη της πολυπολιτισμικής Ευρώπης στην έκθεση «*Blood and Honey*». Ο τίτλος της έκθεσης -μετάφραση των λέξεων Bal (μέλι) και Kan (αίμα) από τις σημασίες των λέξεων στα τουρκικά, αν και η λέξη Balkan σημαίνει «δασωμένο βουνό»[15]- επιλέχθηκε, για να δηλώσει τα αντιθετικά στοιχεία γύρω από τα οποία διαμορφώθηκαν τα στερεότυπα για τα Βαλκάνια με πόλους τη βία (πόλεμοι, εθνικιστικές συγκρούσεις) και την τρυφερότητα (ουσιαστικές ανθρώπινες σχέσεις, γνήσια συναισθήματα). Σύμφωνα με τον επιμελητή Harald Szeemann, «Ο υπότιτλος 'Το μέλλον ανήκει στα Βαλκάνια' είναι ενδεικτικός όχι μόνο μίας ΝΑ Ευρώπης που δεν έχει ακόμα πραγματοποιήσει την πολυεθνική ενότητα, αλλά και των δεσμών ανάμεσα σ' αυτές τις πολύγλωσσες εθνότητες και θρησκείες, πλειονότητες και μειονότητες, που δηλώνονται μέσω της τέχνης. Το θέμα δεν είναι να παρουσιαστεί το εξωτικό, αλλά να αφυπνιστεί η δυτική ευαισθησία μπροστά στην ύπαρξη αυτού του πολιτισμικού τοπίου».[16]

Και ο René Block, επιμελητής της έκθεσης *In the Gorges of the Balkans*, επιλέγοντας έναν λογοτεχνικό τίτλο από το βιβλίο του Γερμανού συγγραφέα του 19ου αι. Karl May (1842-1912), που έγραψε βιβλία με ταξιδιωτικές περιπέτειες που διαδραματίζονται στη Βόρεια Αμερική αλλά και στην Εγγύς Ανατολή, χωρίς ποτέ να έχει ταξιδέψει στην περιοχή, παραπέμπει στα στερεότυπα που διαμορφώθηκαν για τα Βαλκάνια: «άγριες εκτάσεις, άγριοι ντόπιοι, επαναστάτες». Ο επιμελητής της έκθεσης όμως ταξίδεψε στα Βαλκάνια. Ο υπότιτλος της έκθεσης «Μία αναφορά» δηλώνει ότι από το ταξίδι του αυτό υπάρχουν πολλά να αναφερθούν, όχι τόσο από τον ίδιο, όπως γράφει, όσο από τους καλλιτέχνες και από τους τοπικούς επιμελητές που συντόνισαν τις συμμετοχές των καλλιτεχνών. Η έκθεση, όπως ισχυρίζεται ο επιμελητής, δεν σκοπεύει να προτείνει ένα όραμα για τα Βαλκάνια ή να καταφύγει σε ερμηνείες ούτε να ταξινομήσει τους καλλιτέχνες ή τις τάσεις που παρουσιάζονται, χαράζοντας σύνορα, μια τακτική που χαρακτηρίζει τη δυτική επέμβαση στα πράγματα. Στόχος της έκθεσης είναι να δημιουργηθεί μια καλλιτεχνική σκηνή, ώστε οι καλλιτέχνες μιας περιοχής που βιώνει πολιτικές συγκρούσεις να μπορέσουν να επικοινωνήσουν με ένα κοινό. Η εικόνα της αφίσας δείχνει αυτή τη διάθεση: Ένα έργο της Aydan Murtezaoglu, (*Χωρίς τίτλο*, 2000), στο οποίο μια γυναίκα στην ταράτσα μιας πολυκατοικίας κρατάει μια κεραία, ζητώντας επικοινωνία.[17]

Παρόλα αυτά τα στερεότυπα επιμένουν.[18] Στα κείμενα των καταλόγων των εκθέσεων που προαναφέρθηκαν παρατηρούμε είτε ότι οι εκθέσεις παρουσιάζονται ως ταξίδι είτε ότι περιγράφονται οι εντυπώσεις των επιμελητών και διοργανωτών που χρειάστηκε να ταξιδέψουν στα Βαλκάνια για τις ανάγκες της διοργάνωσής τους. Οι αναφορές αυτές θυμίζουν τις περιηγητικές αφηγήσεις που παραπέμπουν στην από θέση ισχύος αντιμετώπιση του καθυστερημένου, υπανάπτυκτου και προβληματικού βαλκανικού χώρου και των κατοίκων του από τους ξένους επισκέπτες που προέρχονταν από χώρες πολιτισμένες και ανεπτυγμένες.

Στην έκθεση «*In Search of Balkania*» οι επιμελητές τονίζουν τη δυσκολία του εγχειρή-

15. M. Todorova, ό.π., σ.76.
16. H. Szeemann, ό.π., σ.26. L. Avgita, ό.π., σ.217. R. Voinea, ό.π., σ.149. Λ. Αυγήτα, ό.π.
17. 'Esst Balkanik', ό.π., σ.8-9. L. Avgita, ό.π., σ.217-218.
18. Κριτική για τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται η νέα στερεοτυπική εικόνα των Βαλκανίων μέσα από αυτές τις εκθέσεις, έτσι ώστε να επιβεβαιώνεται ο ανεκτικός και δημοκρατικός χαρακτήρας της Ευρώπης, γίνεται από τη Λ. Αυγήτα. Βλ. Λ. Αυγήτα, ό.π. L. Avgita, ό.π., σ.217. Βλ. επίσης R. Voinea, ό.π., σ.149.

ματος, λόγω των διαμορφωμένων αντιλήψεων για την περιοχή, λέγοντας ότι αντιμετώπισαν την έκθεση ως ένα «επιμελητικό εγχείρημα» και ως μια καλλιτεχνική εμπειρία, καθώς είχαν να χειριστούν ένα θέμα με πολλές αντιφάσεις, «στο οποίο καθένας φέρνει αποσκευές που δεν μπορεί εύκολα να εγκαταλείψει». Προτρέπουν όμως τους επισκέπτες να αφήσουν το περιεχόμενο των πνευματικών αποσκευών τους στην είσοδο, και να αναπροσδιορίσουν τις απόψεις τους πριν ξανασκεφτούν με μη κριτικό τρόπο για τα Βαλκάνια. Οι επιμελητές αντιμετωπίζουν την έκθεση ως ένα ταξίδι πέρα από το οποίο ανοίγονται και άλλοι δρόμοι, που οδηγούν εκεί όπου βρίσκεται η ουσία των Βαλκανίων, όπου ανακατεύονται «η μουσική, η φιλοσοφία, η ιδεολογία, ο πόλεμος, η αρχιτεκτονική, τα επιχειρήματα, η μόδα, το σεξ, οι παρεξηγήσεις, οι φιλίες, τα γεγονότα, οι αναμνήσεις, τα τραύματα, και η σιωπή».[19]

Η έκθεση οργανώνεται σαν ένα θέαμα μέσα από βιτρίνες καταστημάτων, ως μία εικόνα αγοράς με ετερόκλητα αντικείμενα, ενώ γίνεται προσπάθεια να παρουσιαστεί ένα ευρύ φάσμα της τέχνης των Βαλκανίων -από τα έργα της πρωτοπορίας του μοντερνισμού ως τις εκδηλώσεις της σύγχρονης τέχνης- διευρύνοντας συγχρόνως την εμπειρία που μπορεί να έχει ένας επισκέπτης γι αυτά: «Και όσο αυτή η έκθεση ενδιαφέρεται για το οπτικό, άλλο τόσο ενδιαφέρεται και για τους ψυχικούς χώρους, τις απρόβλεπτες στιγμές, τις αόρατες αρνήσεις, και τις σωματικές απολαύσεις που τα αντικείμενα δεν μπορούν ποτέ να εκφράσουν πλήρως».[20]

Άμεση αναφορά στην περιηγητική λογοτεχνία αποτελεί ο τίτλος της έκθεσης «*In the Gorges of the Balkans*». Ο René Block αναφέρει ότι τα βιβλία του May «Στα Φαράγγια των Βαλκανίων» και «Μέσα από τη χώρα των Αλβανών» τοποθετούνται στη σημερινή Αλβανία και επικεντρώνονται αμφότερα «στις συγκρούσεις που επιμένουν μέχρι σήμερα και στο υπόβαθρό τους.» Υποστηρίζει επίσης ότι εκείνοι που ως έφηβοι διάβασαν τα βιβλία αποκόμισαν μια γνώση για την περιοχή που είναι χρήσιμη μέχρι και σήμερα. Παρόλο που ο May δεν είχε ταξιδέψει ποτέ στα Βαλκάνια, η ακρίβεια για τα δρομολόγια που περιγράφει βασίζεται στην έρευνα των πηγών, γεγονός όμως που δεν τον εμπόδιζε να προβάλει τα Βαλκάνια ως ένα εξωτικό σκηνικό, κατάλληλο για τη ανάπτυξη μιας συναρπαστικής μυθοπλασίας.[21]

Ο René Block, βέβαια, είχε προσωπική εμπειρία από την περιοχή, ταξιδεύοντας εκεί από το 1994 -εποχή του πολέμου στη Βοσνία- για τις ανάγκες της προετοιμασίας της Μπιενάλε της Κωνσταντινούπολης. Οι προθέσεις του ήταν να δώσει, μέσω της έκθεσης και των παράλληλων εκδηλώσεων, στους καλλιτέχνες και τους επιμελητές από τα Βαλκάνια την ευκαιρία να αρθρώσουν το δικό τους λόγο. Αυτό επιτυγχάνεται ως ένα βαθμό καθώς παρουσιάζονται έργα καλλιτεχνών που ανήκουν σε διαφορετικές γενιές: Έργα μοντερνιστικά, εννοιακή τέχνη της δεκαετίας του 1960 από τη Γιουγκοσλαβία, έργα που δημιουργήθηκαν κάτω από δύσκολες συνθήκες την εποχή των κομμουνιστικών καθεστώτων σε χώρες όπως η Αλβανία και η Ρουμανία, αλλά και έργα νεότερων καλλιτεχνών ενταγμένα στη σκηνή της σύγχρονης τέχνης, όπως και έργα καλλιτεχνών που κατάγονται από τα Βαλκάνια αλλά ζουν και δρουν στο εξωτερικό. Τόσο όμως τα έργα που βασίζονται στις τραυματικές εμπειρίες των καλλιτεχνών από τους πρόσφατους πολέμους στην πρώην Γιουγκοσλαβία, όσο και τα έργα που πραγματεύονται θέματα εθνικής ταυτότητας ή έχουν έναν εθνογραφικό χαρακτήρα τονίζουν την «ετερότητα» του Βαλκάνιου.

Εδώ τίθεται το ερώτημα για τον τρόπο με τον οποίο χειρίζονται οι ίδιοι οι καλλιτέχνες

19. R. Conover, E. Cufer, P. Weibel, , ό.π. L. Avgita, ό.π., σ.217.
20. R. Conover, E. Cufer, P. Weibel, , ό.π.
21. M. Todorova, ό.π., σ.173-174.

την πολιτισμική τους ιδιαιτερότητα, θέλοντας να ανταποκριθούν στις προσδοκίες του ξένου βλέμματος. Το project της Christina Panaitescu (Marketshare 2003) με την παρουσία τριών Ρουμάνων τεχνιτών και μικροπωλητών έξω από τις πύλες της Kunsthalle στο Kassel, όπως και εκείνο της Ayşe Erkmen με το κέρασμα στους επισκέπτες της έκθεσης του Balkanik, ενός γλυκού που συνηθιζόταν παλιά στην Κωνσταντινούπολη, μαζί και με άλλα έργα που παρουσιάζονται σε αυτήν αλλά και σε άλλες εκθέσεις και έχουν εθνογραφικό χαρακτήρα, όπως το διάβασμα του φλυτζανιού από την Ayşe Erkmen (*Two coffees back to back*, 2003), τα μοιρολόγια του Adrian Paci (*Vajtojca*, 2000), το νεκροκρέβατο του Erzen Shkololi (*The bed*, 1999), οι φωτογραφίες του Genziz Tekin με τον ίδιο ανάμεσα σε στρώματα, στοιχείο του παραδοσιακού νοικοκυριού, (*Untitled*, 2002), το φτιάξιμο της πίτας του Anri Sala (*Byrek*, 2002), το ψήσιμο του καφέ της Αθανασίας Κυριακάκος (*Coffee*, 2002), όλα αυτά προτείνουν το χαρακτήρα των εξωτικών Βαλκανίων,[22] προβάλλοντας την ιδιαιτερότητα που τώρα είναι επιθυμητή και που «αν δεν υπάρχει» -όπως γράφει ο Ivaylo Ditchev- «θα πρέπει να την επινοήσουμε».[23]

Οι καλλιτέχνες όμως είτε επιλέγουν θέματα που αφορούν τις εμπειρίες από τα σοσιαλιστικά καθεστώτα, την πολιτική μετάβαση και τους πρόσφατους πολέμους είτε πραγματεύονται ζητήματα εθνικής και έμφυλης ταυτότητας και θέματα, που αφορούν υπαρξιακά ερωτήματα, είτε σχολιάζουν τους θεσμούς που αφορούν την τέχνη και τη θέση τους στη διεθνή καλλιτεχνική σκηνή σε σχέση με τη βαλκανική τους καταγωγή, στο επίπεδο των καλλιτεχνικών ιδιωμάτων και των μέσων έκφρασης φαίνεται ότι έχουν ενσωματωθεί στο περιβάλλον της διακίνησης της σύγχρονης τέχνης.

Ωστόσο, οι εκθέσεις που οργανώθηκαν με θέμα τα Βαλκάνια δεν εστιάζουν αποκλειστικά σε καλλιτεχνικά θέματα, καθώς η τέχνη των χωρών της χερσονήσου συσχετίζεται με την πολιτική κατάσταση που διαμορφώθηκε μετά την κατάρρευση των κομμουνιστικών καθεστώτων και τη μεταβατική φάση στην οποία αυτές βρίσκονται. Οι εκδόσεις και τα συνέδρια που οργανώνονται με την ευκαιρία των εκθέσεων είναι ενδεικτικά αυτής της τάσης. Την ίδια τάση απηχούν και τα κείμενα στον κατάλογο της έκθεσης «*Blood and Honey*», που αναφέρονται στη διαμόρφωση των στερεότυπων, στην κατασκευή της ταυτότητας των βαλκανικών λαών, στην ιστορία των Βαλκανίων και στα πρόσφατα γεγονότα που οδήγησαν στις αιματηρές συγκρούσεις της δεκαετίας του 1990 καθώς και στις πρωτοβουλίες που έχει αναλάβει η διεθνής κοινότητα και η Ευρωπαϊκή Ένωση για την ανασυγκρότηση της περιοχής. Η έμφαση που δίνεται στην πολιτική και οικονομική ενσωμάτωση των βαλκανικών χωρών στην Ευρώπη προκύπτει τόσο από το κείμενο του Erhard Busek, συντονιστή του Συμφώνου Σταθερότητας για τα Βαλκάνια, όσο και του συλλέκτη και επιχειρηματία Karlheinz Essl.[24]

Στο κείμενο του Essl εντοπίζονται μια σειρά από στερεοτυπικές απόψεις για τα Βαλκάνια, που παραπέμπουν στην προσπάθεια για εφαρμογή πρακτικών πολιτικού και οικονομικού ελέγχου από τη Δύση στις χώρες των Βαλκανίων. Ο Essl γράφει ότι, μετά την πτώση των κομμουνιστικών καθεστώτων και τη δημιουργία ευκαιριών για την εξάπλωση των επιχειρήσεών του στην Κεντρική, Ανατολική και Νοτιοανατολική Ευρώπη, οι συνθήκες ευνόησαν την ανάπτυξη του project της έκθεσης -που του πρότεινε ο επιμελητής της έκθεσης και μέλος της συμβουλευτικής επιτροπής της Συλλογής Essl, Harald Szeemann- και δημιούργησαν την επιθυμία για ένα ταξίδι στα Βαλκάνια: «...Ήθελα να γνωρίσω τις χώρες,

22. *In the Gorges of the Balkans*, ό.π. σ.59, 94, 95, 109, 117. *In Search of Balkania*, ό.π. σ.86,134.

23. I. Ditchev, 'The Eros of Identity', *Blood and Honey. Future's in the Balkans*, ό.π., σ.97 (ανατύπωση από το D.I. Bjelić, O. Savić, *Balkan as Metaphor, Between Globalisation and Fragmentation*, MIT Press 2002).

24. K. Essl, Editorial, *Blood and Honey..*, ό.π., σ.9-10. L. Avgita, ό.π. R. Voinea, ό.π.

τους ανθρώπους, την κουλτούρα και ιδιαίτερα τη σύγχρονη τέχνη της περιοχής. Ήθελα να εξερευνήσω την κατάσταση και την ατμόσφαιρα των Βαλκανικών κρατών, να αρχίσω να κατανοώ την κουλτούρα και την περίπλοκη συνύπαρξη των διαφορετικών εθνικών ομάδων, τις οικονομικές αλλαγές και τις προσπάθειες για την ανάπτυξη ενός κοινωνικού, πολιτικού και πολιτιστικού προφίλ στο περιβάλλον μιας νέας Ευρώπης»[25].

Ο συλλέκτης, που μαζί με τον επιμελητή ταξίδεψε στη Θεσσαλονίκη, τα Σκόπια, την Πρίστινα και τα Τίρανα, περιγράφει τις εμπειρίες του από τις συναντήσεις που είχαν με καλλιτέχνες, επιμελητές και ανθρώπους του καλλιτεχνικού χώρου, επαφές που ήταν αναγκαίες για τη διοργάνωση της έκθεσης, μνημονεύοντας ιδιαίτερα τη βαλκανική φιλοξενία. Ο Essl τονίζει τη γνωστή διχοτομική διάκριση ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση, προβάλλοντας την συνύπαρξη της ισλαμικής και της χριστιανικής κουλτούρας, η αρχή της οποίας ανάγεται στην εποχή της οθωμανικής αυτοκρατορίας, δίνοντας παράλληλα μια ειδυλλιακή αλλά και δηλωτική εικόνα για την κατάσταση αναφερόμενος στην πόλη των Σκοπίων: «Λεπτοί μιναρέδες σημαδεύουν τον ορίζοντα της πόλης που είναι διαποτισμένη από την ιστορία, και οι αιώνες της οθωμανικής κυριαρχίας είναι αισθητοί οπουδήποτε και αν πάει κανείς»[26].

Ο Essl κάνει και σχόλια για το ύφος της τέχνης των διαφόρων χωρών. «Στη Θεσσαλονίκη οι καλλιτεχνικές τάσεις είναι πιο ευγενικές και 'Μεσογειακές', ενώ είναι πιο σκληρές και με πολιτικό χαρακτήρα στις περιοχές της μετάβασης, όπως στη Μακεδονία (F.Y.R.O.M.) και το Κόσοβο». Επίσης αναφέρεται εκτεταμένα στις επιπτώσεις που είχαν οι πρόσφατοι πόλεμοι στην περιοχή και ιδιαίτερα στη Μακεδονία (F.Y.R.O.M.) και το Κόσοβο. Περιγράφοντας τις δυσκολίες που συνάντησαν για να μετακινηθούν από τα Σκόπια στην Πρίστινα ως συνέπεια των συγκρούσεων που ξέσπασαν στην περιοχή το 2001 γράφει: «Ο πόλεμος του Κοσόβου και η ένοπλη σύγκρουση με τη Μακεδονία (F.Y.R.O.M.) έγινε μόνο λίγα χρόνια πριν, γεγονός που μας δημιούργησε δυσκολία στον να βρούμε ταξί που θα μας πήγαινε από τα Σκόπια στην Πρίστινα. Οι άνθρωποι ακόμη φοβούνται τις επιθέσεις από τους Αλβανούς». Ο Essl αναφέρεται στη συνεχή παρουσία των στρατευμάτων της διεθνούς ειρηνευτικής δύναμης που βρίσκονται στην περιοχή «για την εγκαθίδρυση ενός λειτουργικού συστήματος διοίκησης και ασφάλειας», χωρίς την παρουσία των οποίων « θα ήταν αναπόφευκτες οι ένοπλες συγκρούσεις που οδήγησαν στον εκτοπισμό εκατοντάδων χιλιάδων Αλβανών και Βόσνιων» για να προσθέσει ότι: «Οι άνθρωποι είναι ακόμη συγκλονισμένοι από αυτές τις εμπειρίες. Οι εθνικιστικές τάσεις είναι ευρέως εξαπλωμένες».[27]

Τελειώνοντας, ο Essl αναφέρεται στον προβληματισμό του για τις αποσχιστικές τάσεις στο Κόσοβο που θα μπορούσαν να οδηγήσουν σε περαιτέρω συγκρούσεις. Διακρίνει στην περιοχή τις συνέπειες του πολέμου, αλλά παρατηρεί και μία τάση για έντονη κατασκευαστική δραστηριότητα, καθώς ο πληθυσμός της πρωτεύουσας έχει διπλασιαστεί από τη μετακίνηση των προσφύγων. Η κατακλείδα του κειμένου εκφράζει την αισιοδοξία ενός επιχειρηματία που επωφελείται από την εξάπλωση των καπιταλιστικών πρακτικών στις παρθένες για εκμετάλλευση περιοχές των πρώην κομμουνιστικών Βαλκανίων: «Βλέπω το υπέροχο μέλλον των χωρών της ΝΑ. Ευρώπης σε μια ενωμένη Ευρώπη, όπου τα σύνορα θα έχουν πάψει να έχουν κύρια σημασία, και σε μια Ευρώπη των περιοχών, όπου κάθε κράτος θα επιτρέπεται να κρατά τη δική του ταυτότητα και κουλτούρα»[28].

25. K. Essl, ό.π.
26. Ό.π.
27. Ό.π.
28. Ό.π.

Το κείμενο του Essl, συνεπές ως προς τις αντιθετικές έννοιες που εμπεριέχει ο τίτλος της έκθεσης, είναι ενδεικτικό της ρευστότητας που επικρατεί στην περιοχή μετά τη διάλυση της πρώην Γιουγκοσλαβίας, καθώς οι διαδικασίες σχηματισμού νέων κρατικών μορφωμάτων χαρακτηρίζονται από δύο αντικρουόμενες τάσεις: Την έκφραση ακραίων εθνικισμών, που μέσα από επώδυνες διεργασίες οδηγούν στο σχηματισμό κρατιδίων και στην τάση ενσωμάτωσής τους -μέσω της ευρωπαϊκής ενοποίησης- σε ένα σύστημα που διέπεται από τους νόμους της παγκοσμιοποίησης και στο οποίο ο ρόλος του έθνους-κράτους τείνει να αλλάξει ριζικά.[29]

Ο επιμελητής της έκθεσης «*Blood and Honey*» Harald Szeemann, έχοντας χρηματίσει αρκετές φορές υπεύθυνος για την οργάνωση των Biennale της Βενετίας, γράφει ότι είχε διαπιστώσει τη μεγάλη σημασία που απέδιδαν οι χώρες της Α και της ΝΑ Ευρώπης στην αντιπροσώπευσή τους ως έθνη, καθώς με την παρουσία τους ήθελαν να δείξουν ότι είναι μέρος της Ευρώπης.[30] Ωστόσο, οι αλλαγές στο χάρτη που προέκυψαν μετά το διαμελισμό της Γιουγκοσλαβίας δημιουργούν κάποιες δυσκολίες, όσον αφορά τη δυνατότητα προσδιορισμού και αυτοπροσδιορισμού: Για τον Mangelos (1921-1987), στον οποίο έγινε ειδικό αφιέρωμα στις παράλληλες εκδηλώσεις της έκθεσης «*In the Gorges of the Balkans*», ο René Block αναφέρει ότι «σύμφωνα με τη σημερινή πολιτική προοπτική θα μπορούσε να περιγραφεί ως Κροάτης καλλιτέχνης, αλλά έχει διαδραματίσει σημαντικό ρόλο σε ολόκληρη τη γιουγκοσλαβική καλλιτεχνική σκηνή».[31] Η ρευστότητα στη διαμόρφωση του γεωπολιτικού χάρτη της περιοχής είναι εμφανής και στις εκθέσεις στις οποίες υπάρχουν τοπικοί επιμελητές και οι καλλιτέχνες συμμετέχουν ανά κράτη. Σχετικά με τη συμμετοχή καλλιτεχνών από την πρώην Γιουγκοσλαβία παρατηρούμε ότι στην έκθεση «*Σύγχρονη Ευρωπαϊκή Τέχνη, Η Τέχνη των Βαλκανικών Χωρών*» του 2002 υπάρχουν συμμετοχές από τη Γιουγκοσλαβία, τη Βοσνία-Ερζεγοβίνη, τη F.Y.R.O.M. και τη Σλοβενία. Η Κροατία δε συμμετείχε στην έκθεση. Στην έκθεση «*In the Gorges of the Balkans*» το 2003 συμμετέχουν καλλιτέχνες ξεχωριστά από τη Σερβία, το Μαυροβούνιο και το Κόσοβο, καθώς και καλλιτέχνες από τη Βοσνία, την Κροατία, τη Μακεδονία (F.Y.R.O.M.) και τη Σλοβενία. Στην έκθεση *Cosmopolis* το 2004 υπάρχουν επιμελητές από τη Βοσνία-Ερζεγοβίνη, την Κροατία, τη F.Y.R.O.M., τη Σερβία-Μαυροβούνιο και τη Σλοβενία, χωρίς όμως να αντιπροσωπεύεται το Κόσοβο από ξεχωριστό επιμελητή.[32]

Στη συζήτηση του René Block με τον Martin Glaser στον κατάλογο της έκθεσης «*In the Gorges of the Balkans*» ο Glaser θέτει την εξής ερώτηση:

«MG: Στον κατάλογο των συμμετεχόντων εθνών το Μαυροβούνιο και το Κόσοβο κατατάσσονται ως ανεξάρτητα κράτη. Αυτό δεν αντιστοιχεί στην επίσημη πολιτική πραγματικότητα, που θεωρεί ότι είναι επαρχίες ενωμένες με τη Σερβία.

RB: Αυτά είναι τυπικά πολιτικά παιχνίδια της Δύσης. Περαιτέρω κατακερματισμός δεν θα επιτραπεί. Αλλά αυτές έχουν γίνει διαφορετικές χώρες. Δεν μπορείς να πας με το αυτοκίνητο από τη Σερβία στο Κόσοβο, όπως, ας πούμε, από τη Γερμανία στη Γαλλία, γιατί υπάρχουν αυστηροί έλεγχοι. Και το Μαυροβούνιο έχει διαφορετικό νομισματικό σύστημα από τη Σερβία. Μ' αυτό τον τρόπο γίνονται ανεξάρτητες η μια από την άλλη. Στην πράξη

29. C.U. Schierup (επιμ.), 'The Spectre of Balkanism: Globalisation, Fragmentation and the Enigma of Reconstruction in Post–Communist Society', *Scramble for the Balkans, Nationalism, Globalism and the Political Economy of Reconsrtuction*, New York 2002, σ.1-31.

30. H. Szeemann, ό.π., σ.26. R. Voinea, ό.π., σ.149.

31. 'Esst Balkanik', ό.π., σ.8.

32. *Σύγχρονη Ευρωπαϊκή Τέχνη. Η Τέχνη των Βαλκανικών Χωρών*, ό.π. *In the Gorges of the Balkans*, ό.π. *Cosmopolis, Microcosmos X Macrocosmos*, ό.π.

μιλάμε πάντοτε -διπλωματικά- για κράτη και περιοχές, γιατί δε θέλουμε να δημιουργήσουμε κανένα πρόβλημα σε οποιονδήποτε»[33].

Όσο και αν η απάντηση του επιμελητή είναι ασαφής, ωστόσο σκιαγραφεί την περαιτέρω διάσπαση ως μια διαδικασία εν εξελίξει. Το Μαυροβούνιο έγινε ανεξάρτητο κράτος με δημοψήφισμα το 2006, ενώ το Κόσοβο αποτέλεσε από το 1999 προτεκτοράτο του ΟΗΕ, μέχρι τη μονομερή ανακήρυξη της ανεξαρτησίας του στις 17/2/2008. Η αναφορά σε «περιοχές» εμφανίζεται όλο και πιο συχνά συνδεδεμένη με την έννοια της συνύπαρξης των λαών στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης.[34] Η Μάγδα Καρνέτσι, επιμελήτρια της έκθεσης «*Cosmopolis*», γράφει: «Δεν θα πρέπει επίσης να ξεχνάμε ότι τα Βαλκάνια είναι μια περιοχή σε ένα κόσμο που αποτελείται από όλο και περισσότερες περιοχές. Αυτή η προσέγγιση, δηλαδή η παγκόσμια οπτική της έννοιας 'ανήκω' δεν θα πρέπει να παρεμποδίζει, ωστόσο, την ανάγκη για την ανάπτυξη μιας πραγματικής τοπικής αλληλεγγύης στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης της οικονομίας και των επικοινωνιών»[35].

Ο Eric Hobsbaum στην αρχή του βιβλίου του «Η Εποχή των Άκρων» αναφέρεται στην επίσκεψη του προέδρου της Γαλλίας Φρανσουά Μιτεράν στις 28 Ιουνίου του 1992 στο Σεράγεβο, μεσούντος του βοσνιακού πολέμου. Ο Hobsbaum σχολιάζει την ημερομηνία της επίσκεψης που συνέπεσε με την επέτειο της δολοφονίας του Αρχιδούκα της Αυστροουγγαρίας Φραγκίσκου Φερδινάνδου το 1914. Στην αρχή και το τέλος του '*Σύντομου Εικοστού Αιώνα* (1914-1991)' τα Βαλκάνια βρέθηκαν στο επίκεντρο των εξελίξεων που σηματοδοτούσαν μια καινούργια εποχή. Τα γεγονότα της δεκαετίας του 1990 δηλώνουν το πέρασμα σε μια νέα περίοδο της ιστορίας, που σε μεγάλο βαθμό καθορίζεται από τις εξελίξεις του 20ου αιώνα.[36] Οι καλλιτέχνες από τις χώρες των Βαλκανίων βιώνοντας τα γεγονότα, που δεν αλλάζουν μόνο το χάρτη, αλλά κυρίως τη ζωή των ανθρώπων, αποδίδουν στα έργα τους το κλίμα της εποχής άλλοτε προβάλλοντας την τραγική πλευρά των γεγονότων και άλλοτε σχολιάζοντας τις καταστάσεις με χιούμορ και αυτοσαρκασμό. Το έργο του Pravdoliub Ivanov *Territories* (1995)[37] με τις βουτηγμένες στη λάσπη σημαίες των «περιοχών» θα μπορούσε να είναι ένα έργο εμβληματικό για την κατάσταση που διαμορφώθηκε στα Βαλκάνια από τη δεκαετία του 1990. Το βίντεο των Şener Özmen και Erkan Özgen με τους περιπλανώμενους, στον τύπο του Δον Κιχώτη και του Σάντσο Πάντσα, καλλιτέχνες στο άνυδρο τοπίο της νοτιοανατολικής Ανατολίας, αναζητώντας το δρόμο για την Tate Modern, εκτός από το σχόλιο που εμπεριέχει για την επιβολή των ιεραρχικών σχέσεων του κέντρου στην περιφέρεια και στους θεσμούς της τέχνης, αλλά και τον αυτοσαρκασμό για την προσκόλληση των καλλιτεχνών σε ένα άκαμπτο και σοβαροφανές μοντερνιστικό ιδίωμα[38], θα μπορούσε ίσως να έχει και μία άλλη ανάγνωση: Ένας Βαλκάνιος, και δη καλλιτέχνης, παρά τις αντιξοότητες βρίσκει πάντα το δρόμο του.

33. 'Esst Balkanik', ό.π., σ.11.

34. E. Hobsbaum, *Η Εποχή των Άκρων, Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*, Αθήνα 1999, σ.26. Μ. Μαραγκουδάκης, Γ. Σαραγάς, 'Κράτος, Παγκοσμιοποίηση και Εθνότητα τον 21ο Αιώνα', Π. Γρηγορίου, Α. Μεταξάς (επιμ.), *Ευρωπαϊκή Διακυβέρνηση και Ευρωπαϊκή Περιφέρεια*, Αθήνα-Κομοτηνή 2006, σ.75-114. D. Hall, D.Danta (επιμ.), 'The Balkans: Perceptions and Realities', *Reconstructing the Balkans, A Geography of the New South East Europe*, Chichester, New York, Brisbane, Toronto, Singapore 1996, σ.3-14. G. W. White, 'Place and its Role in Serbian Identity', *Reconstructing the Balkans...*, ό.π., σ.39-52.

35. M. Carneci, ό.π., σ.34. Για τη συσχέτιση της βαλκανικής ταυτότητας με την κοσμοπολίτικη κουλτούρα στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης βλ. Λ. Αυγήτα, ό.π. Z. Erić, 'Globalisation, Art Exhibition and the Balkans', *Third Text*, τ.21, τχ.2, Μάρτιος 2007, σ.207-210.

36. E. Hobsbaum, ό.π., σ.16-34.

37. *In the Gorges of the Balkans*, ό.π., σ.73.

38. *In the Gorges of the Balkans*, ό.π., σ. 92. Κείμενο για το έργο Erden Kosova.

Zoe Godosi

In the Reverberation of the 20th century: Contemporary Art in the Balkans

After the political changes in the decade of 1990 there was an increasing interest for the art of the countries of Central, East and South East Europe, manifested by the organization of large scale exhibitions. Especially from 1999 until 2004 several exhibitions on contemporary art in the Balkans were organized. The reasons of the persistence in presenting the art in the countries of the Balkans are examined in this paper. In most of the exhibitions there is a common attitude concerning the point of view of the curators, who examine the stereotypes of the region established by the West and try to oppose them. Through the works of art presented in the exhibitions, it is obvious that the artists of the countries in the Balkans are following the mainstream tendencies and they are adapted in the international scene of contemporary art, despite the local elements, which refer to the "otherness" expected by the 'Western gaze'. The exhibitions also reflect the instability of the region in this transitional period and the attempts for integration within a globalised environment.

Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά

Ο David Hockney ζωγραφίζει τη σκηνή

Δέκα χρόνια μετά το θάνατο του Strawinsky (1882-1971), το 1981 ο σκηνοθέτης John Dexter θέλησε να ανεβάσει στη Μετροπόλιταν Όπερα της Νέας Υόρκης (MET) μια τριλογία-αφιέρωμα στο μεγάλο συνθέτη και στράφηκε στον David Hockney για τα σκηνικά.[1] Ο Hockney είχε ήδη ασχοληθεί με τον Στραβίνσκυ στο έργο *The Rake's Progress* (Η ζωή ενός ακόλαστου) στο Φεστιβάλ του Glyndebourne το 1975, όπου είχε μεταφέρει εμφανώς τις εμπειρίες του από τη σειρά χαρακτικών που έφτιαξε με αφετηρία αντίστοιχα έργα του W. Hogarth.[2] Είχε, λοιπόν, αποδείξει ότι μπορούσε να αξιοποιήσει τον πλούτο των οπτικών ερεθισμάτων που προσφέρουν τα έργα αυτού του μεγάλου συνθέτη.

Άρχισε έτσι μια στενή συνεργασία του Dexter με τον Hockney και τον μαέστρο James Levine στο σπίτι του τελευταίου στο New Jersey. Τα έργα που προτάθηκαν αρχικά ήταν *Η Ιεροτελεστία της Άνοιξης, Πουλτσινέλα* και *Oedipus Rex*. Ο Χόκνευ συνοφρυώθηκε, ιδίως για το μεσαίο, το *Πουλτσινέλα*. Την προηγούμενη περίοδο είχαν ανεβάσει στη MET την *Παρέλαση* του Σατί, όπου ο Hockney είχε χορτάσει από Αρλεκίνους. Επιπλέον, είχε προβλήματα η διαδοχή και η σχέση των έργων. Ο Λιβάιν διαφωνούσε να αρχίσουν με την *Ιεροτελεστία*, καθώς αυτό το έργο αποτελούσε συνήθως το κύριο κομμάτι της παράστασης και όχι μια εισαγωγή. Επιπλέον, είχε απαιτήσεις στην κίνηση ως ένα από τα πιο χαρακτηριστικά μπαλέτα του 20ου αι. Μετά από πολλές παλινδρομήσεις -προτάθηκε π.χ. ως αντίθεση το έργο ενός άλλου μοντερνιστή, η *Προσμονή* του Schönberg- κατέληξαν σε τρία έργα του Στραβίνσκυ που είχαν μια εννοιολογική συνάφεια: τον τελετουργικό χαρακτήρα. Επιπλέον αναδείκνυαν την πολυσχιδή προσωπικότητα του συνθέτη στη μουσική σκηνή. Το πρώτο ήταν η *Ιεροτελεστία της Άνοιξης*, το δεύτερο το *Αηδόνι* και το τρίτο το *Oedipus Rex*.

Το πρώτο γράφτηκε το 1912, μια από τις πιο σημαντικές δημιουργίες των αρχών του αιώνα μας μουσικά, όπου επικρατεί το ρυθμικό στοιχείο, ένας βαρβαρικός πρωτογονισμός, που εκφράζει-περιγράφει μια αμείλικτη φύση να περιμένει την επιστροφή της Άνοιξης, η οποία μεθάει και συγκλονίζει τον κόσμο. Με υπόδειξη του Ντιάγκιλεφ, ο Στραβίνσκυ συνεργάστηκε στο σενάριο με τον Nikolai Roerich, ο οποίος έκανε επίσης τα σκηνικά και τα κοστούμια της παράστασης. Μελετώντας σαμανικούς μύθους της παγανιστικής ρωσικής παράδοσης κατέληξαν στο εξής θέμα: Στην πρώτη πράξη στους πρόποδες του ιερού λόφου μαζεύονται διάφορες φυλές της Σιβηρίας για να γιορτάσουν τελετουργικά τον ερχομό της Άνοιξης. Ένας γέρος προβλέπει το μέλλον, ακολουθούν ένας γάμος από απαγωγή και κυκλικοί χοροί. Ο γέρος σοφός έρχεται από το χωριό για να δώσει το φιλί στη γη που θα βλαστήσει και το πλήθος καταλαμβάνεται από μυστικιστικό τρόμο που μετατρέπεται σε χαρά ζωής. Στο δεύτερο μέρος έχουμε τη θυσία των παρθένων που χορεύουν

1. M. Friedman, *Hockney Paints the Stage*, Minneapolis & New York 1982. M. Friedman und David Hockney, 'Strawinsky inszenieren' στο *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*, Frankfurt Schirn Kunsthalle 1986, σ.125-133. Για τον Hockney (γεννήθηκε το 1937 στο Bradford, Yorkshire) βλ. P. Melia/U. Luckhardt, *David Hockney*, München κ.ά. 2007², σ.192-197 (στη συνέχεια=Melia/Luckhardt). T. Osterwold, *Pop Art*, Hong Kong, London κ.ά. 2007, σ.216-223.

2. M. Livingston, *David Hockney*, London & New York 1985², σ.38, 175-179. *David Hockney: A Retrospective*, Los Angeles 1988, σ.66-67 (στη συνέχεια= *Hockney: Retrospective*). V. Scherliess, *Igor Stravinskij*, Salzburg 1994, σ.14-21. R. Somerset-Ward, *The Story of Opera*, New York 1998, σ.246-247. *Hockney's Pictures*, London 2004, σ.49 (στη συνέχεια=*Pictures* 2004).

κυκλικά γύρω από μαγεμένους βράχους, πριν να διαλέξουν τη νέα που θα θυσιαστεί και θα χορέψει τον τελευταίο χορό της μπροστά στο γέρο άνδρα ντυμένο με δέρμα αρκούδας. Αφιερώνουν το θύμα στο θεό Γιαρίλα. Πρόκειται για τη λατρεία της Γης στο πρώτο μέρος (Ημέρα) και τη θυσία στο δεύτερο μέρος (Νύχτα). Το έργο ανέβηκε το 1913 από τα Ρωσικά Μπαλέτα στο Παρίσι σε χορογραφία Νιζίνσκι και σκηνικά και κοστούμια του Roerich.[3] Μουσικά και χορευτικά η πρώτη παράσταση του μπαλέτου ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων και ως νέο επαναστατικό άκουσμα, αλλά και ως χορογραφία του Νιζίνσκι, όπου οι χορευτές κούρνιαζαν ή τινάζονταν σπασμωδικά κυριευμένοι από τη δυναμική της μουσικής. Μουσική και χορός δημιούργησαν ένα μεγάλο σκάνδαλο-επιτυχία για τον Στραβίνσκυ που τον έκανε διεθνώς γνωστό.

Το δεύτερο έργο ήταν η όπερα σε τρεις πράξεις, το *Αηδόνι*, που στηρίζεται στο γνωστό παραμύθι του Hans Christian Andersen. Το διασκεύασε ο Στραβίνσκυ μαζί με τον Stepan Mitussow για τον Ντιάγκιλεφ και το έργο ανέβηκε το 1914 στην Όπερα στο Παρίσι με σκηνικά και κοστούμια του Alexandre Benois. Η χορογραφία ήταν του Μπόρις Ρομανόφ και το Αηδόνι το χόρευε η μεγάλη Olga Spessivtseva.[4]

Το *Αηδόνι* γράφτηκε το 1914 μετά την επιτυχία-σκάνδαλο της *Ιεροτελεστίας* και μουσικά είναι πιο συντηρητικό, πιο κοντά στην παράδοση των έργων του Rimsky-Korsakov, με επιδράσεις ιμπρεσιονιστικές του Debussy. Στο *Αηδόνι* υπάρχει μεγαλοπρέπεια και ηρεμία και ένα πλήθος που κινείται στη σκηνή.

Στην Α΄ πράξη ένας ψαράς μαγεύεται ακούγοντας το τραγούδι του Αηδονιού. Έρχονται αυλικοί και το προσκαλούν στην αυλή του βασιλιά. Στη Β΄ πράξη το Αηδόνι τραγουδάει για το βασιλιά και τον συγκινεί μέχρι δακρύων. Ιάπωνες απεσταλμένοι φέρνουν στο βασιλιά ως δώρο του δικού τους αυτοκράτορα ένα τεχνητό αηδόνι-παιχνίδι που εντυπωσιάζει τους πάντες. Το πραγματικό Αηδόνι φεύγει χωρίς να το αντιληφθούν. Στη Γ΄ πράξη ο αυτοκράτορας της Κίνας είναι ετοιμοθάνατος. Ζητά να του παίξουν μουσική. Το Αηδόνι τον ακούει, έρχεται κοντά του, τραγουδάει το τραγούδι του και τον θεραπεύει.

Το 1916-17 ο Ντιάγκιλεφ συνεργάστηκε στη Ρώμη με τον Fortunato Depero για ένα ευφάνταστο φουτουριστικό ανέβασμα του *Αηδονιού*, που όμως δεν πραγματοποιήθηκε, καθώς η γνωριμία του με τον Πικάσο οδήγησε στην *Παρέλαση*.[5]

Το 1920 το *Αηδόνι* παρουσιάστηκε πάλι από τα Ρωσικά Μπαλέτα, ως μπαλέτο αυτή τη φορά, σε χορογραφία του Μασίν με σκηνικά-κοστούμια του Matisse και την περίφημη Καρσάβινα στον κύριο ρόλο. Ο Ματίς στην παράσταση αυτή χρησιμοποίησε πολλά μοτίβα από την τέχνη της Ανατολής, λίγα σχετικά χρώματα, λευκό, μαύρο, κόκκινο, μπλε και έφτιαξε τα περίφημα ευρηματικά κοστούμια της παράστασης που εντυπωσίασαν για την τόλμη τους.[6]

3. C. Geelhaar, 'Igor Strawinsky-die Active Teilnahme des Auges' στο *Strawinsky. Sein Nachlass. Sein Bild*, Kunstmuseum Basel 1984, σ.269-271. J.E. Bowlt, 'Die Ballets Russes', στο *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*, ό.π., σ.39-43 και σ.491. M.N. Pozharskaya, *The Russian Seasons in Paris. Sketches of the Scenery and Costumes 1808-1929*, Moscow 1988, σ.117, 122-123, εικ.93, 99-101.

4. Bowlt, ό.π., M. Brzoska, στο *Igor Strawinsky*, Salzburg 1984, σ.56-62. Pozharskaya, ό.π., σ.132-135, εικ.117-123. A. Batta (επιμ.), *Opera. Komponisten, Werk, Interpreten*, Köln 1999, σ.636 (στη συνέχεια=Batta 1999).

5. G. Lista, 'Die Bühnenexperimente der futuristischen Maler oder die Konzeption des Theaters als *Imago Urbis*', στο *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*, ό.π., σ.51-62, κυρίως 53-55. P. Hulten, (επιμ.), *Futurismo & Futurismi*, Bompiani 1986, σ.176-177 και 465-467.

6. E. Billeter, 'Das Bühnenbild im Werk der Maler-Beispiele', στο *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*, ό.π., σ.21-37, κυρίως 26-27. R. Labrusse, 'Matisse's Second Visit to London and his Collaboration

Σε αντίθεση με τα δύο αυτά έργα του Στραβίνσκυ ο *Οιδίποδας* είναι μια καθαρή αφήγηση με μουσική, μια όπερα-ορατόριο που γράφτηκε το 1926/27. Το κείμενο, εμπνευσμένο από τον Σοφοκλή, είναι του Jean Cocteau και αποτελείται από μια σειρά μεγάλες άριες και χορωδιακά γραμμένα αρχικά στα γαλλικά, που μεταφράστηκαν τελικά σε μια επιβλητική, ιερατική, νεκρή γλώσσα, τα λατινικά. Ανάμεσα στα κομμάτια ένας αφηγητής εξηγεί την πλοκή στο κοινό στη γλώσσα συνήθως της χώρας όπου παίζεται. Πρόκειται για την αφηρημένη ιδέα ενός μυθικού λειτουργικού μουσικού δράματος. Αυτή η εναλλαγή ενός αφηγητή, ντυμένου με σύγχρονα ρούχα, με το μουσικό μέρος, όπου τα πρόσωπα μπορεί να φορούν κοστούμια, αλλά συνήθως έχουν ελάχιστη κίνηση επί σκηνής, οδηγεί στην αφαίρεση και γενίκευση. Το έργο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά κοντσερτάντε το 1927 στο Παρίσι, στο Théâtre Sarah Bernhardt, ενώ ένα χρόνο μετά, το 1928, στη Βιέννη στη Wiener Staatsoper με σκηνικά του Alfred Roller, καθώς και στο Βερολίνο στην Krolloper με σκηνικά και κοστούμια του Ewald Düllberg και τη διεύθυνση του Otto Klemperer. Το γεωμετρικό σκηνικό, τα κοστούμια με μάσκες και το ανέβασμα αυτό αποτέλεσαν σημείο αναφοράς για τις μετέπειτα εκτελέσεις του έργου.[7]

Ο Χόκνευ είχε κύριο στόχο να αναδείξει με τη δουλειά του τον ξεχωριστό και διαφορετικό χαρακτήρα κάθε έργου. Ο Στραβίνσκυ, εξάλλου, είχε αφήσει πολλές οδηγίες για το ανέβασμα των έργων του. Η *Ιεροτελεστία* έργο με πολλή δυναμική κίνηση, το *Αηδόνι* πιο συμβατικό, μια όπερα, και ο *Οιδίπους* μια στατική διήγηση επί σκηνής.

Τη νέα χορογραφία της *Ιεροτελεστίας* είχε αναλάβει ο Jean Pierre Bonnefous, μαθητής του George Balanchine. Ο Χόκνευ αγχώθηκε. Ενώ λογικά τα σκηνικά στο μπαλέτο είναι απλούστερα από της όπερας, γιατί πρέπει να αφήνουν ελεύθερο χώρο στους χορευτές, οι δυσκολίες που είχε να αντιμετωπίσει ήταν η αντίληψη που είχε καθιερώσει στο μπαλέτο ο Μπαλανσίν, ιδίως μετά τον πόλεμο, με μια απόλυτα λιτή σκηνή, μια κουρτίνα στο βάθος με στόχο την απόλυτη ανάδειξη της κίνησης των χορευτών. Στην κατεύθυνση αυτή στη δεκαετία του '50 (1957) ο Μορίς Μπεζάρ είχε ανεβάσει την *Ιεροτελεστία* στο Théâtre des Nations στο Παρίσι με το δικό του χαρακτηριστικό στιλ που αξιοποιεί το ανδρικό ιδίως σώμα, με τονισμό της σεξουαλικότητας που έφερε νέο ύφος στον χορό. Το απογύμνωσε από κάθε αφηγηματικό στοιχείο και το παρουσίασε ως πάλη των φύλων. Σε αυτό το κλίμα κινήθηκε και η χορογραφία του Νουρέγιεφ για το ίδιο έργο.[8] Ωστόσο, αυτό το στιλ δεν εναρμονιζόταν με τις πρώτες παραγωγές του Ντιάγκιλεφ της δεκαετίας 1910-1920, όταν συνεργαζόταν με σπουδαίους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας, όπως τον Πικάσο, τον Ματίς ή τον Μπρακ. Ο Χόκνευ επιθυμούσε κάτι περισσότερο από την άδεια σκηνή του αμερικάνικου μπαλέτου. Ξεκίνησε λοιπόν από την ίδια τη μουσική, την περιγραφή ενός κρύου τοπίου του χειμώνα στο Βορρά και ανέτρεξε στο πρώτο ανέβασμα του έργου, στις στέπες και το βόρειο τοπίο που είχε δημιουργήσει ο Ρόεριχ, καθώς και στα κοστούμια του, εμπνευσμένα από τη λαϊκή ρωσική παράδοση.[9] Άφησε στην άκρη τη λύση του γυμνού χορευτή

with the «Ballets Russes»', *The Burlington Magazine*, τ. 139, τχ.1134, Σεπτέμβριος 1997, σ.588-599. Ο Ματίς το 1939 συνεργάστηκε με τα Σουηδικά Μπαλέτα στο Μόντε Κάρλο για την *Etrange Farandole* με μουσική την 1η συμφωνία του Σοστακόβιτς, όπου χρησιμοποίησε την τεχνική των κομμένων χαρτιών, το γνωστό όψιμο στιλ του. Το 1925 ο Ντιάγκιλεφ ανέθεσε τη χορογραφία του *Αηδονιού* στον Μπαλανσίν. Μια άλλη σημαντική στιγμή για το *Αηδόνι* ήταν το 1929, όταν ανέβηκε σε σκηνικά και κοστούμια του Oskar Schlemmer, καλλιτέχνη του Bauhaus στο Stadttheater στο Breslau. Βλ. Billeter, ό.π., σ.29, 32.

7. *Hockney: Retrospective*, σ.71-72, 96. V. Scherliess, ό.π., σ.42-48. Batta 1999, σ.638-639.

8. F. Reyna, *Ιστορία του Μπαλλέτου* (μτφρ. από τα γαλλικά Α. Ρικάκης), Αθήνα 1980, σ.233-235.

9. Για το τελετουργικό της γονιμότητας ο Χόκνευ και ο Ντέξτερ σκέφτονταν αφρικάνικες μάσκες, λύση που παραμέρισαν γρήγορα ως ακατάλληλη, γιατί, εκτός των άλλων, θα παρέπεμπε ενοχλητικά στη *Δημιουργία του Κόσμου* των F. Léger και D. Milhaud. Βλ. J. Freeman, 'Fernand Léger und die Ballets suédois', στο *Die Maler*

που τόνιζε τη σεξουαλικότητα του μύθου της γονιμότητας (Μπεζάρ). Στο μπαλέτο ήθελε να παρουσιάσει τη δραματική αλλαγή των εποχών, το πέρασμα από τον κρύο παγερό χειμώνα σε μια ανθισμένη και γόνιμη άνοιξη.

Μετά από πολλά προσχέδια και πολλή μελέτη χρωμάτων και φωτός ο Χόκνευ κατέληξε στην εξής λύση: Το θέμα του κύκλου θα αποτελούσε τον συνεκτικό κρίκο της τριλογίας. Στο ριντό της παράστασης τοποθέτησε το όνομα του Στραβίνσκυ και τη χρονολογία γέννησής του (1882-1971, βλ. 10 χρόνια από το θάνατό του) μέσα σε ένα μεγάλο κύκλο χωρισμένο σε τρία χρώματα, πράσινο για την *Ιεροτελεστία*, μπλε για το *Αηδόνι* και κόκκινο για τον *Οιδίποδα*.

Το σκηνικό της *Ιεροτελεστίας* αποτελούνταν από δύο μεγάλους δίσκους (εικ. 1). Ο ένας κρεμόταν στον αέρα και ο άλλος ήταν τοποθετημένος στο δάπεδο. Οι δίσκοι αυτοί για τον Χόκνευ συμβόλιζαν τη Γη και τον Κόσμο. Ο κρεμασμένος δίσκος είχε χρώματα το πράσινο του χρωμίου, μπλε του κοβαλτίου, πορφυρό κόκκινο και μπλε ultramarine. Με κόκκινο φωτισμό τα δένδρα γίνονταν κόκκινα της φωτιάς. Το δάπεδο της σκηνής είχε καφέ χρώμα, σαν χώμα, και σε αυτό το τετράγωνο ήταν τοποθετημένος ο μπλε δίσκος στο πάτωμα με το έντονο σπιράλ στο κέντρο (λευκό-κόκκινο), που μπορούσε να γίνει πάγος ή θάλασσα. Με κίτρινο φωτισμό το μπλε γινόταν πράσινο-βλάστηση. Οι χορευτές είχαν ρούχα που θύμιζαν Ρωσία. Γενικά ο Χόκνευ ήθελε να υπάρχει η αναφορά στη μελοδραματική-επαναστατική πρεμιέρα του 1913. Στο έργο του *Rain on the pool, Los Angeles, April 12th 1982*[10] διακρίνουμε στοιχεία από το δάπεδο της *Ιεροτελεστίας*, που αποδίδουν το νερό, η απεικόνιση του οποίου απασχολεί πολύ τον Χόκνευ.

Στο *Αηδόνι* η μουσική κατά τον Χόκνευ εκφράζει όλη την εκλέπτυνση και μεγαλοπρέπεια του Κινέζικου Ανακτόρου. Η μουσική θυμίζει τη λεπτή ζωγραφική της κινέζικης πορσελάνης. Αυτό ήθελε ο Χόκνευ να περνάει στο σκηνικό. Η γρήγορη πινελιά θα απέδιδε ελεύθερα αυτό το εύθραυστο στοιχείο της πορσελάνης, τη διαφάνεια της κινέζικης ακουαρέλας. Σε αρκετά έργα του αυτής της εποχής (1981) όπως, *Hotel at Sian, China*, και *Road from Peking Airport, China*, δανείζεται το ύφος της κινέζικης γραφής.[11] Μελέτησε Chinoiserie στο Victoria & Albert Museum του 19ου αι. και κατέληξε σε έργα του τέλους του 18ου αιώνα. Δημιούργησε ένα μεγάλο δίσκο με έντονο διάκοσμο πάνω στο κεκλιμένο μαύρο δάπεδο της σκηνής. Προτίμησε να μείνει σε μια ολιγοχρωμία. Ο βασιλιάς και η συνοδεία του ήταν ντυμένοι στα μπλε με λίγες λευκές πινελιές στα πρόσωπα καθώς και λευκές θα ήταν οι μάσκες, τοποθετημένες σε στηρίγματα σαν μπαλόνια (εικ. 2). Μόνον τα ρούχα των Ιαπώνων απεσταλμένων που θα έφερναν το τεχνητό Αηδόνι θα είχαν έντονα χρώματα κίτρινα και χρυσά. Οι Κινέζοι θεωρούσαν τους ξένους, μαζί και τους Ιάπωνες, βάρβαρους και τα χτυπητά χρώματα θα μετέδιδαν αυτή την εντύπωση. Το 1984 ο Χόκνευ έφτιαξε μια μακέτα-κολάζ που μας δίνει περίπου μια ιδέα για το σκηνικό της παράστασης.[12]
Ο Χόκνευ με τον Ντέξτερ οργάνωσαν μια λαμπρή πομπή-τελετή που θα κορυφωνόταν με την άφιξη του Αυτοκράτορα. Το μέρος αυτό μουσικά έχει διάρκεια τέσσερα ολόκληρα λεπτά. Ο Χόκνευ μελέτησε για την παρέλαση αυτή τα άγρια θηρία της Κίνας σε βιβλία κινέζικης ιστορίας, σε λευκώματα, σε ζώα από πορσελάνη και, εκτός από τα γνωστά θηρία, πρόσθεσε ένα δράκο και δύο καμηλοπαρδάλεις. Αυτές δεν ανήκουν στα θηρία της Κίνας, αλλά, όπως μας λέει απολαυστικά ο Χόκνευ, ο αυτοκράτορας της Κίνας μπορούσε να τα

und das Theater im 20. Jahrhundert, ό.π., σ.89-97 και σ.364-365.

10. *Pictures* 2004, σ.83.

11. Ό.π., σ.318-319.

12. *Walking Past Le Rosignol*, April 1984, βλ. *Hockney: Retrospective*, σ.244, πίν.109.

έχει όλα από δώρα, όπως ελέφαντες κ.ά. Το δράκο τον συναντούμε στο έργο του *Boat with red flag and caterpillar, Kweilin China,* 1981.[13] *Το Αηδόνι* το χόρεψε η υπέροχη Ναταλία Μακάροβα. Η πρόταση του Χόκνευ να της προσθέσει φτερά απορρίφθηκε. Τα χέρια της ήταν υπέροχα φτερά. Η όλη παράσταση είχε στοιχεία που απηχούσαν χαρακτηριστικά τη λύση που επεξεργάστηκε ο Ματίς στα κοστούμια και σκηνικά του *Αηδονιού* στη μπαλετική μορφή του το 1920, κρατώντας απόσταση από τη λαμπρή σκηνή σε τεχνοτροπία Νέου Στιλ του Μπενουά το 1914.

Το έργο του Οιδίποδα ήταν πιο ξένο για τον Χόκνευ. Του άφηνε λιγότερα περιθώρια να αναπτύξει τη φαντασία του, τη λυρική του διάθεση στη σκηνή. Το ίδιο το ορατόριο απέκλειε τη δράση. Ο Χόκνευ θέλησε να αναδείξει τη μονολιθική διάσταση του έργου και να το παρουσιάσει σαν ένα ηρωικό tableau.[14] Για να τονίσει τον τελετουργικό χαρακτήρα του έργου προσπάθησε να μειώσει τα όρια σκηνής κοινού. Πρόθεσή του ήταν να μετατρέψει όλη την αίθουσα της ΜΕΤ σε ένα αρχαίο ελληνικό θέατρο -έναν τεράστιο κύκλο. Το όλο έμοιαζε με ένα πολυώροφο κτίριο: Στο ισόγειο η ορχήστρα, πιο πάνω σε εξέδρα ήταν η πολυθρόνα του αφηγητή ντυμένου με μαύρο φράκο. Ακολουθούσε το επίπεδο με τη χορωδία και τέλος το επίπεδο των πρωταγωνιστών-σολίστ, που εκτός δράσης κάθονταν στα πλάγια. Φορώντας μάσκες θα δήλωναν τους ρόλους. Μια τέτοια λύση είχε ακολουθήσει και στη σκηνή του Beldam της *Ιστορίας του ακόλαστου* (The rake's progress, 1975). Παρόλη τη μνημειακή μορφή το σκηνικό δεν ήταν βαρύ. Όλα τα σκηνικά του Χόκνευ έχουν ένα δισδιάστατο χαρακτήρα και μια μετωπική διάταξη που συνεργάζεται με τον φωτισμό. Η μουσική θα άρχιζε σε σκοτάδι, μετά τοπικό σποτ στον αφηγητή και απότομα θα φωτιζόταν όλη η σκηνή. Πλήρης αντίθεση με το δραματικό φωτισμό της *Ιεροτελεστίας* ή τον λυρισμό, τις διαβαθμίσεις του μπλε του *Αηδονιού*. Το φως εδώ θα ήταν διαρκές. Φόρμες και χρώματα στη σκηνή αντικατόπτριζαν ό,τι υπήρχε στην πλατεία: Ο κόκκινος κύκλος της βάσης των σολίστ ήταν το ίδιο κόκκινος με τη μοκέτα της πλατείας, οι χορωδοί με μαύρα και παπιγιόν ενώνονταν με τους μουσικούς της ορχήστρας και με τα φράκα των επισήμων της πρεμιέρας. Όλο το θέατρο συμμετείχε στο έργο.

Και στα τρία έργα ο Χόκνευ δούλεψε εξαιρετικά το χρώμα με τους φωτισμούς, με εφόδια τις εξαιρετικές δυνατότητες της σκηνής της ΜΕΤ και έναν λαμπρό φωτιστή τον Gil Wechsler. Σε μια μακέτα του θεάτρου της ΜΕΤ που είχε στο εργαστήρι του στο Λονδίνο μελετούσε προσεχτικά τις αλλαγές των χρωμάτων με το φως.

Ένα χρόνο πριν, το 1980, ο Χόκνευ δούλευε ήδη το χρώμα με το φως κάτω από την έντονη γοητεία των Πικάσο και Ματίς με αφορμή τη συνεργασία του με τη ΜΕΤ και τον Ντέξτερ σε μιαν άλλη τριλογία που περιλάμβανε: την *Παρέλαση* (Satie, Massine, Picasso, 1917), *Τα στήθη του Τειρεσία* (Fr. Poulenc, G. Apollinaire, 1947) και *Το παιδί και τα μάγια* (M. Ravel, Colette, 1925).[15] Στην *Παρέλαση* ο Χόκνευ τοποθετεί θραύσματα από κολάζ στον χώρο. Με την παράσταση αυτή και τον Πικάσο σχετίζεται εμφανώς το έργο του 1980 *Αρλεκίνος*,[16] ενώ γοητεύεται εξίσου και από τον Ματίς, όπως φαίνεται στους *Δύο χορευτές* του 1980, σε τοπία, σε εσωτερικά και νεκρές φύσεις.[17] Ο ίδιος δηλώνει ότι ζωγραφίζει «λεηλατώντας» τους και το απολαμβάνει.

13. *Pictures* 2004, σ.316-317. Βλ. και το έργο *Kweilin Airport, China*, 1981 με τη χαρακτηριστική κινέζικη πινελιά του Hockney, ό.π., σ.314-315.

14. Απεικόνιση του σκηνικού του *Οιδίποδα* βλ. *Hockney: Retrospective*, σ.71-72, 96.

15. *Hockney:Retrospective*, σ.200-208, πίν. 70-75 και σ.231, πίν. 93. *Pictures* 2004, σ.50-53.

16. Melia/Luckhardt, σ.134-135.

17. Pictures 2004, σ.92-94, 148. Βλ. και το έργο *Mulholland Drive. The Road to the Studio*, 1980. *Hockney: Retrospective*, σ.50-51. Melia/Luckhardt, σ.134, 138-141.

Ιδιαίτερα στο έργο *Το παιδί και τα μάγια* ο Χόκνευ επέμενε στην έρευνα με τους φωτισμούς: Στη σκηνή του κήπου το δένδρο στο κέντρο αλλάζει την ατμόσφαιρα στην όπερα από ζεστή κι ήρεμη σε απειλητική-εξωπραγματική και αυτό με την αλλαγή-μεταμόρφωση του φωτός.[18] Ακριβώς έτσι λειτουργούσαν οι εκπληκτικές αλλαγές χρωμάτων με τους προβολείς που κατευθύνονταν στους δίσκους της *Ιεροτελεστίας*. Το σκηνικό από το έργο *Το παιδί και τα μάγια* επηρέασε τον Χόκνευ σε βαθμό που να αλλάξει χρώματα και ντεκόρ στο στούντιό του στο Χόλυγουντ, όπως φαίνεται αντίστοιχα στα έργα του *Hollywood Hills house* (εικ. 3) και *Studio Hollywood Hills house* ζωγραφισμένα το 1982, όπου το σπίτι μοιάζει με το σκηνικό ή αντίστροφα.[19]

Η προοπτική και τα μυστικά της απασχόλησαν τον Χόκνευ από νωρίς. Ιδιαίτερα μελετάει το θέμα στη σκηνή το 1977, όταν ετοιμάζει τα σκηνικά για τον *Μαγικό Αυλό* του Μότσαρτ.[20] Πίστευε ότι το έργο διανύει μια πορεία από το χάος προς την τάξη και με αυτή την αντίληψη οργάνωσε τα σκηνικά του. Στην πρώτη πράξη δημιούργησε ένα πολύπλοκο βραχώδες τοπίο για τη Βασίλισσα της Νύχτας. Για το βασίλειο του Σαράστρο μια επίπεδη γεωμετρική αιγυπτιάζουσα σύνθεση. Η είσοδος στο τέμενος γίνεται από τρεις μικρούς ναούς. Το δάσος με τους φοίνικες, η αυλή του τεμένους αποδίδονται σε αναγεννησιακή προοπτική (εικ. 4), που μελετά χαρακτηριστικά στο έργο του *Pearblossom Hwy.,1986 no.2* (εικ. 5).[21] Μπροστά στο ναό, ο κήπος του τεμένους -αναφορά στη σκηνογραφία του Schinkel του 1816[22]- και δύο θεαματικές σκηνές: Η *δοκιμασία της φωτιάς* και η *δοκιμασία του νερού* με εντυπωσιακούς τεράστιους καταρράκτες. Η όπερα κλείνει με τις ακτίνες του ήλιου που συμμετρικά ορίζουν την τάξη στη σκηνή. Η προοπτική, το σχήμα, το χρώμα, ο χώρος και η μουσική τον απασχολούν εδώ πιο συστηματικά, ενώ το θέμα του νερού, τον αντίχτυπο από καταρράχτες, τον συναντούμε σε ζωγραφικά του έργα.[23]

Κατηγορήθηκε ότι η ενασχόλησή του με το μουσικό θέαμα του απέσπασε πολύ δημιουργικό χρόνο από την υπόλοιπη εικαστική του δημιουργία. Ο ίδιος το αρνείται κατηγορηματικά λέγοντας ότι το θέατρο, η σκηνή είναι γι' αυτόν μια αυτόνομη απόλυτη καλλιτεχνική δημιουργία.[24] Και το αποδεικνύει όλο του το έργο.

Ένας καλλιτέχνης με εξαιρετική ευελιξία και προσαρμοστικότητα στην αφομοίωση διαφόρων στιλ θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ζωγράφος-ερευνητής, καθώς επιχειρεί να βρει πώς φθάνουν σε υψηλά αποτελέσματα σπουδαίοι συνάδελφοί του σε διάφορες εποχές. Ήδη το 1977 στο έργο του *Κοιτάζοντας πίνακες σε πανό*, όπου απεικονίζεται ο

18. M. Livingston, ό.π., σ. 234, εικ. 178, 179. *Hockney: Retrospective*, σ.20, 69. *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*, ό.π., σ.490. *Pictures* 2004, σ.51. Για το έργο του Ραβέλ: Batta 1999, σ.507.

19. Pictures 2004, σ.182-183, 185. Στο πρώτο επίπεδο του έργου της εικ. 3 διακρίνονται οι μακέτες των σκηνικών για *Το Παιδί και τα Μάγια* και για *Τα Στήθη του Τειρεσία*.

20. Ανέβηκε στη Νέα Υόρκη το 1977, στο Glyndebourne το 1978, που επαναλήφθηκε αργότερα το 1991. Βλ. *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*, ό.π., σ.492-493. M. Livingston, ό.π., σ.226-227, εικ.173, 174. R. Angermüller, *Mozart. Die Oper von der Uraufführung bis heute*, Frankfurt & Berlin 1988, σ.254-255. R. Somerset-Ward, ό.π., σ.78-79. Βλ. επίσης Batta 1999, σ.396-403.

21. Φωτογραφικό κολάζ με έντονη την αίσθηση βάθους και εγγύτητας συγχρόνως, που μελέτησε από πολλές γωνίες. Για το έργο αυτό ερεύνησε ιδιαίτερα την προοπτική στον Van Eyck, (*Βωμός της Γάνδης*, 1432). *Hockney: Retrospective*, σ.97, εικ.18. Melia/Luckhardt, σ.150-151. Βλ. και David Hockney, *Secret Knowledge*, London 2006², σ.94-95 (Van Eyck).

22. Ο Karl Friedrich Schinkel έκανε τα περίφημα σκηνικά του 1816 για το *Μαγικό Αυλό* στο Opernhaus στο Βερολίνο. Βλ. R. Angermüller, ό.π., σ.233-234. Batta 1999, σ.400.

23. Βλ. *A Bigger Grand Canyon*, 1998 και *Godafoss, Iceland*, 2002. *Pictures* 2004, σ.310-311 και 336-337. Ο *Μαγικός αυλός* ξαναανεβαίνει το 1991/2 και θέματα προοπτικής καθώς και άλλα στοιχεία επανέρχονται σε πολλές ζωγραφικές δημιουργίες του Χόκνευ.

24. Melia/Luckhardt, σ.48, 72, 134, 162-163. *Pictures* 2004, σ.48.

Henry Geldzahler,[25] φαίνονται οι προτιμήσεις του -και οι επιρροές που δέχθηκε κατά συνέπεια- από παλιότερους δασκάλους. Το έργο αυτό αποτελεί ίσως το προοίμιο για το μεγάλο του έργο *Ο μεγάλος τοίχος* που έφτιαξε στο εργαστήρι του το 2000, όταν επί δύο χρόνια ερευνούσε συστηματικά τη χρήση οπτικών προβολών στη δυτική τέχνη του παρελθόντος, κάνοντας πειράματα με οπτικά τρυκ, την camera lucida κ.ά. για να ερευνήσει τον τρόπο που θα δούλευαν π.χ. ο Ingres ή ο Van Eyck κ.ά. και όλα αυτά όχι μόνο για να ικανοποιήσει μια περιέργεια, αλλά για να χρησιμοποιήσει τα διδάγματα σε δικές του δημιουργίες. Την εμπειρία του αυτή και τις εικαστικές του παρατηρήσεις δημοσίευσε στο λεύκωμα *Secret Knowledge* το 2001.[26]

Η σχέση του Χόκνευ με τη σκηνή γίνεται αισθητή από νωρίς σε έργα με έντονη θεατρικότητα: Ήδη στο έργο του 1961 *Η μεγάλη πομπή των αξιωματούχων σε ημιαιγυπτιακό στιλ*, όπου συνδυάζει χαρακτηριστικά αιγυπτιακής τέχνης με μοντέρνα γραφή, διακρίνουμε μια θεατρικότητα, που σχετίζεται με μια σειρά χαρακτικών του 1966 εμπνευσμένα από το ποίημα του Καβάφη «Περιμένοντας τους Βαρβάρους» και που αναπτύχθηκε στους πίνακες με κουρτίνες κυρίως από το 1963 και εξής.[27] Η αυλαία ανοιχτή, μισάνοιχτη, κλειστή καθορίζει τα όρια πολλών έργων του και αποτελεί μέρος της σκηνικής τους διάστασης: Τον ενδιαφέρει η σχέση με το θεατή, η θέση του θεατή ως μέρος του έργου μέσα και έξω από αυτό. Στον πίνακα *Έργο μέσα στο έργο (Play within a Play)* του 1963 τοποθετεί τον έμπορο τέχνης John Kasmin μπροστά σε μια ανατολίτικη ταπισερί και πίσω από ένα κομμάτι πλέξιγκλας. Την ιδέα δανείζεται από τον Domenichino, όπου ένας χωρικός κάθεται μπροστά σε μια ταπισερί με την παράσταση του Απόλλωνα που σκοτώνει τον Κύκλωπα.[28] Στο έργο *Σκηνή που κλείνει* (Closing Scene) του 1963 η μισάνοιχτη κουρτίνα αφήνει ορατό μέρος της σκηνής.[29]

Τον Οκτώβρη του 1986 στα σκηνικά του *Τριστάνου και Ιζόλδης* τον συναντούμε να τον απασχολεί η σχέση του φωτός με το χρώμα, τη μουσική και με μια πιο αφαιρετική διάσταση του χώρου.[30] Ένα χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της έρευνας του φωτισμού διακρίνουμε ήδη στο έργο του *Ταράτσα με σκιές* του 1985[31], που συνεχίζει αργότερα ως αναζήτηση της σχέσης του φωτός με τους ηθοποιούς, όπως φαίνεται στη σπουδή του 1987 *Ο Τριστάνος ψάχνει για σκιά*.[32] Στο έργο *του The sea at Malibu*, 1988 προχωρεί στην πορεία που χάραξε ήδη στον *Τριστάνο* για μια πιο αφαιρετική, πολυεπίπεδη σκηνή.[33]

Τη μελέτη της προοπτικής στην κατεύθυνση μιας αφαιρετικής σχηματοποίησης θα την προχωρήσει σε δύο άλλες σκηνικές του δημιουργίες, στην *Τουραντό* του Πουτσίνι

25. Melia/Luckhardt, σ.110-111. *Pictures* 2004, σ.14.

26. *Pictures* 2004, σ.16-17. D. Hockney, *Secret Knowledge*, ό.π., σ.6-11.

27. Melia/Luckhardt, σ.15-17, 38-41, 48-51.

28. Το έργο αγοράστηκε τότε από τη National Gallery στο Λονδίνο. Βλ. M. Livingston, ό.π., σ.57, εικ. 37. Για το έργο του Hockney, *Play within a Play*, βλ. *Hockney: Retrospective*, σ.96-97. Melia/Luckhardt, σ.48-49.

29. Melia/Luckhardt, σ.50-51. Άλλα έργα του με κουρτίνα: *Νεκρή Φύση με Μορφή και Κουρτίνα*, 1963, *Καθιστή Γυναίκα πίνει Τσάι και την σερβίρει μια όρθια*, 1963, *Ηθοποιός*, 1964 κ.ά. Βλ. *Pictures* 2004, σ.11, 22, 25, 29, 36-48, 119, 134. Στο *Διασχίζοντας τον Ατλαντικό*, 1965 (*Pictures* 2004, σ. 66), που ζωγραφίζει παράλληλα με το *Βασιλιά Ουμπού*, χρησιμοποιεί θεατρικά στοιχεία. Όλα αυτά κορυφώνονται στην έντονα σκηνική αίσθηση του πολύ γνωστού του έργου *A Bigger Splash*, 1967 (*Pictures* 2004, σ.77).

30. *Hockney: Retrospective*, σ.19, 74, εικ.16-18. Για τον *Τριστάνο και Ιζόλδη* βλ. Batta 1999, σ.782-787.

31. *Pictures* 2004, σ.188

32. Δεν πρόκειται για μελέτη για κοστούμι, αλλά για μελέτη της αντίδρασης των μορφών στον φωτισμό της σκηνής, βλ. *Hockney: Retrospective*, σ.74, εικ.16-18. Melia/Luckhardt, σ.163-165 .

33. Συλλογή Mr and Mrs Q. Fiterman, Minneapolis: Melia/Luckhardt, σ.178-179.

το 1991 (εικ. 6)[34] και στη *Γυναίκα χωρίς σκιά* του Richard Strauss για την όπερα του Houston στο Texas το 1992.[35] Στα έργα αυτά θα αξιοποιήσει στο έπακρο τα φωτιστικά εφέ. Η μαγεία και η πρόκληση για τον Χόκνευ ήταν να ζωγραφίσει με το φως στο σκηνικό, πειραματιζόμενος διαρκώς στον συγχρονισμό με τη μουσική.

Εδώ ο Χόκνευ ενδιαφέρθηκε λιγότερο για την προϊστορία των έργων (πρώτα ανεβάσματα-σημαντικές παραστάσεις του παρελθόντος) και προχώρησε σε δικές του προσωπικές έρευνες που διακρίνουμε σε πολλά έργα ζωγραφικής του αυτή την εποχή. Νέο στοιχείο στις σκηνικές αυτές δημιουργίες είναι η δύναμη του χρώματος φωτισμένου σε όγκους, σχήματα και προοπτικές που συναντούμε επίσης σε τοπία δημιουργίες του αυτή την εποχή. Οδηγείται σε μια μορφή αφαιρετικότητας σχεδόν ολοκληρωτικής που μεταφέρεται από τη σκηνή σε μια σειρά από νεκρές φύσεις και εσωτερικά, στα οποία τον παρακολουθούμε να εξελίσσει τους προβληματισμούς του, όπως στο *Pasific coast highway and Santa Monica* του 1990, στο *The Eleventh V.N. (Very New) Painting*, του 1992,[36] το *Snails space with vari-lites*, του 1995-6.[37]

Τελικά ζωγραφίζει τη σκηνή ή σκηνογραφεί τα έργα του; Πολλά έργα του προϊδεάζουν για τις αντιλήψεις του σχετικά με τη σκηνογραφία, ενώ πάλι πολλά σκηνικά αποτελούν αφετηρίες για τις ζωγραφικές του αναζητήσεις. Ο Χόκνευ παίζει με τις δύο ή τις τρεις διαστάσεις, που γίνονται έργο μέσα στο έργο, σκηνή μέσα στη σκηνή, θεατής μπροστά, μέσα και έξω από το έργο. Ένα γοητευτικό οπτικό παιχνίδι ενός δεξιοτέχνη της οπτικής εμπειρίας. «Αν ο θεός είναι το Άπειρο», λέει, «δεν θα συναντηθούμε ποτέ. Όμως το Άπειρο βρίσκεται στο σημείο φυγής της προοπτικής, άρα είναι παντού γύρω μας και ο θεατής είναι εκεί».

34. Σε κοστούμια του Jan Falconer για την όπερα στο Chicago Lyric Opera. Βλ. Melia/Luckhardt, σ.164, 196. Η *Τουραντό* του Πουτσίνι ανεβάστηκε για πρώτη φορά στο Μιλάνο το 1926, κείμενο του Gozzi, Schiller. Batta 1999, σ.484-489.

35. *Pictures* 2004, σ.54-55. Η *Γυναίκα χωρίς Σκιά* του R. Strauss, σε κείμενο του Hugo von Hofmannstahl ανέβηκε στη Βιέννη το 1917. Πρβλ. την τελείως διαφορετική αντίληψη στο ανέβασμα του ίδιου έργου, την ίδια χρονιά, το 1992 στο Grand Théâtre de Genève σε σκηνοθεσία του Andreas Homoki και σκηνικά και κοστούμια του Wolfgang Gussmann. Batta 1999, σ.614.

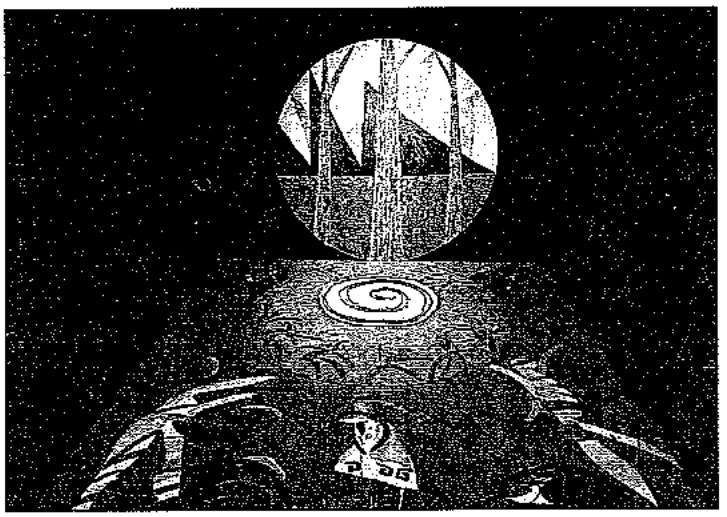
36. Melia/Luckhardt, σ. 184-185, 188-189, 197. *Pictures* 2004, σ.308-309.

37. (Η ζωγραφική ως performance), *Pictures* 2004, σ.58-59.

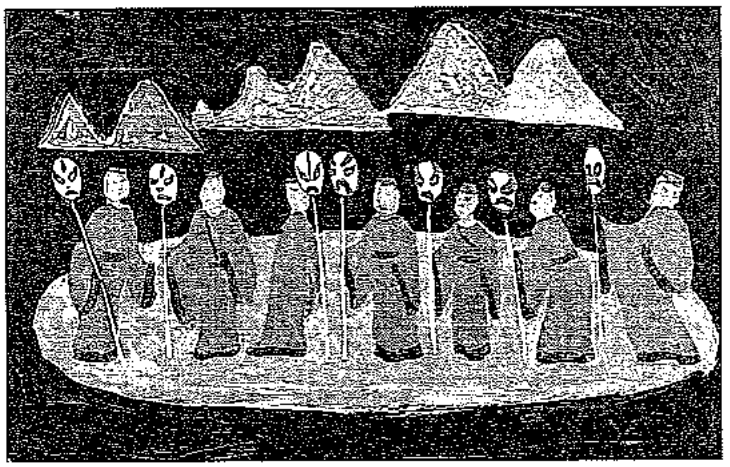
Alexandra Goulaki-Voutira

David Hockney paints the stage

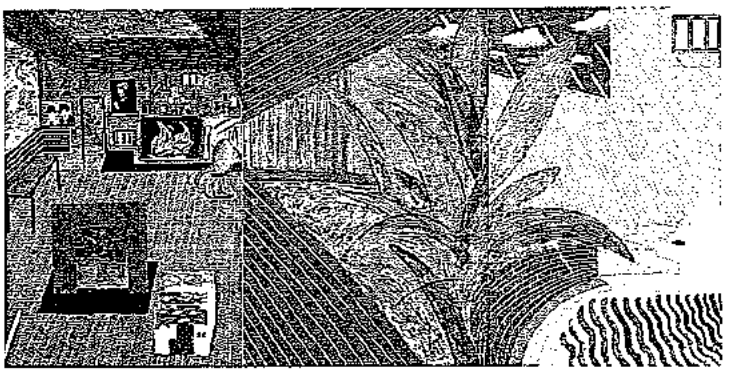
Hockney is an artist whose work for the stage is consciously related to his artistic creation. Already in the sixties and seventies he uses the theme of the curtain and that of the spectator-observer in many of his paintings. The study of perspective and its secrets is applied in his sets for Mozart's *Magic Flute* in 1978. On the occasion of the trilogy dedicated to Stravinsky (10 years from his death), he creates the settings for the «Rite of Spring», the «Nightingale» and «Oedipus Rex», in which we follow in particular his investigation of the relation between stage sets and stage lighting. He does continue in this direction in the nineties, when he is mainly concerned with the relation and the interplay of light with music, colour, but above all with the space itself in a more abstract expression. He brings this experience in a very characteristic way into his large scale works of these years.



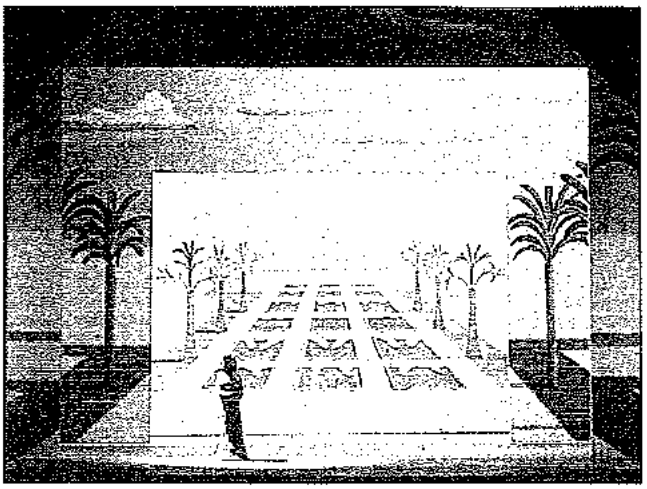
Εικ. 1. David Hockney, *Ιεροτελεστία της Άνοιξης*, 1983, λάδι σε μουσαμά, 80x103 εκ.



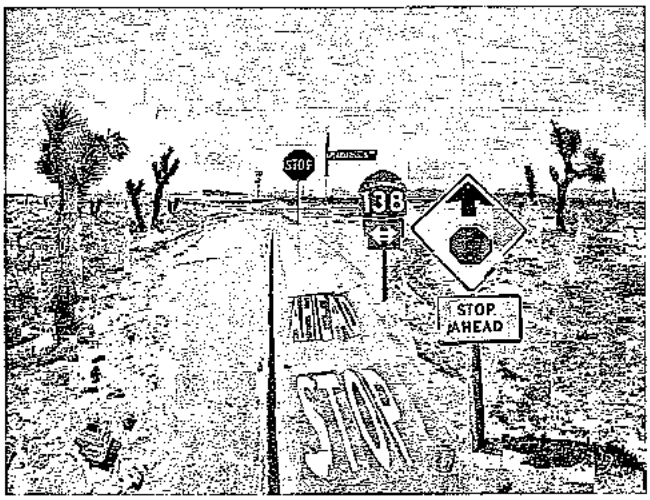
Εικ. 2. David Hockney, *Το Αηδόνι*, 1983, γκουάς, μακέτα σκηνικού, 55x80 εκ., Συλλογή του καλλιτέχνη



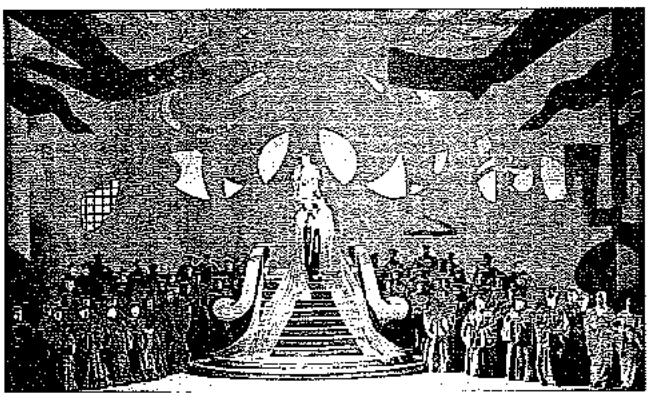
Εικ. 3. David Hockney, *Hollywood Hills house*, 1981-82, λάδι, κάρβουνο και κολάζ σε μουσαμά, 152x304 εκ., Συλλογή του καλλιτέχνη



Εικ. 4. David Hockney, *Μαγικός Αυλός*. Εικόνα 1η της 2ης πράξης, 1980, γκουάς σε χαρτόνι, 65x103 εκ., Συλλογή του καλλιτέχνη



Εικ. 5. David Hockney, *Pearblossom Hwy., 11-18th April 1986 no 2*, 1986, φωτογραφικό κολάζ, 181x271 εκ., Συλλογή του Paul Getty Museum, Los Angeles, CA.



Εικ. 6. *Τουραντό*, (σκηνικά και κοστούμια του David Hockney), φωτογραφία από την τρίτη πράξη, Lyric Opera of Chicago, 1991/92

Νίκος Γραίκος

Επιβιώσεις της ακαδημαϊκής εντοίχιας εκκλησιαστικής ζωγραφικής στον 20ό αιώνα. Λαϊκές προτιμήσεις και κίνημα επιστροφής στην «παράδοση»

Η ελληνική τέχνη από τις αρχές του 20ου αι. μέχρι και τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, χαρακτηρίζεται από τη διστακτική υιοθέτηση των ιδεών του μοντερνισμού και συγχρόνως ως περίοδος εκ νέου ερμηνείας ζητημάτων που σχετίζονται με την «παράδοση» και την ελληνικότητα.[1] Ο ακαδημαϊσμός και γενικότερα η εμμονή στις αξίες της φυσιοκρατικής αναπαράστασης, που εξακολουθούν να υπάρχουν στο εικαστικό τοπίο της εποχής, θεωρήθηκαν από την έρευνα ως «ελάσσονες» τάσεις, τις οποίες υποστήριζαν διαφορετικές κοινωνικές ομάδες, με αντιφατικούς πολλές φορές στόχους, όπως το συντηρητικό τμήμα της αστικής τάξης από τη μια κι ένα τμήμα της μαρξιστικής διανόησης από την άλλη. Οι θεωρήσεις αυτές, έχοντας ως βάση της ερμηνείας τους κυρίως το αισθητικό κριτήριο, στην ουσία θέτουν περισσότερα ερωτήματα παρά επιλύουν τα παλαιότερα. Ποιες για παράδειγμα είναι οι ερμηνευτικές σταθερές της έννοιας «ελάσσων τέχνη»; Μήπως συνδέεται με την παραγωγή «χαμηλής καλλιτεχνικής και αισθητικής αξίας» προϊόντων; Ποια είναι, όμως, η σημασία αυτής της οριοθέτησης μέσα από τους φακούς της ιστορικής και της πολιτισμικής εξήγησης;

Τα ερωτήματα πολλαπλασιάζονται εάν μεταφέρουμε τον προβληματισμό σε χώρους μελέτης με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, όπως αυτόν της εκκλησιαστικής τέχνης της εποχής, η οποία εξακολουθεί να έχει ακαδημαϊκό χαρακτήρα. Για παράδειγμα, με ποια κριτήρια ορίζουμε την έννοια του «χαμηλού» ή του «υψηλού», όσον αφορά μια τέχνη πρωτίστως λειτουργική και λατρευτική, όπως η εκκλησιαστική;[2] Είναι τα κριτήρια αυτά αποκλειστικά αισθητικά, θεολογικά ή ιστορικά; Μπορούμε να ορίσουμε με άλλα λόγια την «αξία» της τέχνης αυτής με βάση την ανταπόκρισή της στα αισθητικά κριτήρια του μοντερνισμού ή αντίθετα του κινήματος επιστροφής στην «παράδοση» ή μήπως η πραγματική «αξία» αυτής της τέχνης σχετίζεται με την ιδιότητά της ως πολυτροπικού συστήματος, που αποκαλύπτει τις πραγματικές λαϊκές πολιτισμικές «νοοτροπίες» μιας εποχής, μέσα από το πρίσμα των θεολογικών και εκκλησιαστικών συνδηλώσεων; Και στην περίπτωση αυτή ποια είναι η πραγματική σχέση της με τη μακρά θρησκευτική παράδοση, με τη θεολογία της εικόνας και ποιος ο ρόλος της ως στοιχείο «συνέχειας» ή «ασυνέχειάς» της;

Η σημαντικότερη όμως προϋπόθεση για μια νέα ερμηνεία της νεότερης εκκλησιαστικής τέχνης είναι η συστηματική και εμβριθής γνώση αυτού καθαυτού του υλικού όχι μόνο

1. Από τη σχετική βιβλιογραφία επιλέγουμε ενδεικτικά κάποιες παλαιότερες μελέτες στις οποίες επιχειρούνται είτε αυτόνομα είτε αποσπασματικά ερμηνείες των σχέσεων παράδοσης και πρωτοπορίας: Α. Κωτίδης, *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην Ελληνική Τέχνη του Μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη 1993. Ν. Χατζηνικολάου, *Εθνική Τέχνη και Πρωτοπορία*, μτφρ. Σ. Βελέντζας, Αθήνα 1982. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά Θέματα στη Νεοελληνική Ζωγραφική 1900-1940*, διδ. διατρ., Θεσσαλονίκη 1984. Σ. Λυδάκης, 'Η Ιστορία της Νεοελληνικής Ζωγραφικής (16ος-20ος αι.)', *Οι Έλληνες Ζωγράφοι*, τ. Γ', Αθήνα 1976. Βλ. επίσης τη γενικότερη μελέτη: Δ. Τζιόβας, *Οι Μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το Ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα 2006².

2. Συνεισφορά στη συζήτηση σχετικά με την έννοια του «χαμηλού» και του «υψηλού» στην εκκλησιαστική τέχνη, βλ. D. Morgan, *Visual Piety. A History and Theory of Popular Religious Images*, Berkeley-Los Angeles-London 1999, σ.22-26, 29-34, 57-58, 133-134 και S. B. Plate (επιμ.), 'Introduction', στο: *Religion, Art, and Visual Culture. A Cross-Cultural Reader*, New York 2002, σ.1-18.

στις 'υψηλές' του εκδοχές, αλλά και στις «ελάσσονες».[3] Είναι γνωστό ότι ιδιαίτερα όσον αφορά την εκκλησιαστική ζωγραφική του 19ου και του 20ού αι., παρά τις αξιόλογες μελέτες καταγραφής, που έγιναν τις τελευταίες δεκαετίες, στην ουσία αυτή παραμένει ακόμα σε μεγάλο βαθμό άγνωστη. Είναι επίσης γεγονός ότι από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους παρατηρείται μία σημαντική αλλαγή στο χαρακτήρα της εκκλησιαστικής ζωγραφικής. Ενώ εξακολουθούν να υφίστανται ακμαίες διάφορες τάσεις που συνδέονται ισχυρά με την παράδοση, το δυναμικότερο ρεύμα είναι το ακαδημαϊκό, το οποίο υιοθετεί πολλά δυτικότροπα στοιχεία αντικατοπτρίζοντας συγχρόνως τις γενικότερες ιδεολογικές σταθερές του νεότευκτου ελληνικού βασιλείου, σε συνδυασμό με την ιδιάζουσα ερμηνεία που λαμβάνει η θεολογία της εικόνας.

Στις αρχές του 20ού αιώνα, ενώ με βάση την τάση επαναπροσδιορισμού των αισθητικών και θεολογικών συνιστωσών της εκκλησιαστικής ζωγραφικής που σημειώνεται σε θεωρητικό επίπεδο, θα ανέμενε κανείς τη μείωση της ακαδημαϊκής εκκλησιαστικής ζωγραφικής, εν τούτοις αυτή όχι μόνον εξακολουθεί να παραμένει ισχυρή, αλλά συνεχίζει να υφίσταται ακμαία για πολλές ακόμα δεκαετίες. Μάλιστα, η έρευνα του εικονογραφικού υλικού σε ναούς της εποχής αποδεικνύει ότι στην ουσία η πάνδημη αποδοχή της έρχεται πολύ αργά στη διάρκεια του μεσοπολέμου και συνεχίζει ακμαία μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1960 για να μειωθεί σημαντικά έως την ολική σχεδόν εξαφάνισή της στα μέσα της δεκαετίας του 1970.

Στην παρούσα ανακοίνωση θα προσπαθήσουμε να οριοθετήσουμε τις προϋποθέσεις του φαινομένου αυτού σε τρία επίπεδα: Πρώτον, στο πεδίο της εικονογραφίας και της τεχνοτροπίας, με την καταγραφή των βασικών χαρακτηριστικών του εντοίχιου εικονογραφικού προγράμματος των ναών. Δεύτερον στο πεδίο της εξέλιξης των εικονογραφικών τύπων με βάση συγκεκριμένα παραδείγματα, και τρίτον στο πεδίο των ιδεολογικών, κοινωνικών και θεολογικών συνδηλώσεων, που διαμορφώνουν ένα αντιφατικό ομόχρονο υλικό υποδοχής της εκκλησιαστικής τέχνης της εποχής, ενδεικτικό και των γενικότερων ασταθειών της νεοελληνικής κοινωνίας την ίδια περίοδο.

Το πρώτο πεδίο του εικονογραφικού προγράμματος συνδέεται άμεσα με τον τρόπο που οργανώνεται ο εσωτερικός αρχιτεκτονικός χώρος των ναών. Ήδη από τα μέσα του 19ου αι., στη διάρκεια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄, εδραιώνεται στη ναοδομία ο ελληνοβυζαντινός ρυθμός, ο οποίος 'έντυσε' με κλασικό μανδύα τις βυζαντινές συνθέσεις με πρότυπα μνημεία τη Μητρόπολη της Αθήνας και τη Χρυσοσπηλιώτισσα της οδού Αιόλου. Μέσα από τις δομές και την ογκοπλασία του ελληνοβυζαντινισμού αναδύεται ο νεοβυζαντινισμός, ο οποίος με τη σειρά του επενδύει με βυζαντινά μορφολογικά στοιχεία τις δομές του ελληνοβυζαντινισμού.[4] Στην ουσία η ναοδομία του μεσοπολέμου, την οποία εκφράζει το έργο του Α. Ζάχου, αποτελεί συνέχεια της προηγούμενης περιόδου, με τις παραμέτρους που θέτουν τα νέα υλικά οικοδομής και οι ιδέες του μοντερνισμού.[5]

Ο εσωτερικός χώρος όλων αυτών των ναών, σε αντίθεση με τους ναούς της τουρκο-

3. Το πρόβλημα της επάρκειας του ερευνημένου υλικού γενικότερα της νεοελληνικής τέχνης απασχόλησε αρκετούς ερευνητές, βλ. ενδεικτικά Α. Κωτίδης, 'Ζωγραφική 19ου Αιώνα', σειρά: *Ελληνική τέχνη*, Αθήνα 1995, σ.18. Γ. Πετρής, *Λαϊκή Ζωγραφική. Πρώτη Προσέγγιση*, Αθήνα 1988, σ.17.

4. Διασαφηνίσεις των όρων «ελληνοβυζαντινός ρυθμός», βλ. ενδεικτικά, Γ. Α. Πουλημένος, *Η Ελλαδική Ναοδομία στην Περίοδο του Νεοκλασικισμού (1830-1912)*, διδ. διατρ., Ε.Μ.Π., Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Αθήνα 1997, σ.82, 120-121, 174.

5. Για τη ναοδομία του νεοβυζαντινισμού, βλ. ενδεικτικά Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική. Αρχιτεκτονική Θεωρία και Πράξη (1830-1980) σαν Αντανάκλαση των Ιδεολογικών Επιλογών της Νεοελληνικής Κουλτούρας*, Αθήνα 1984, σ.149-245. Α. Κωτίδης, *Μοντερνισμός...*, ό.π., σ.146-167.

κρατίας, χαρακτηρίζεται για τη μνημειακότητά του, την εξωστρέφεια των αισθητικών μέσων και την ταυτόχρονη μείωση της μυσταγωγικής αίσθησης προς όφελος του συναισθήματος, καθώς επίσης και την αναδιάταξη των επιφανειών, όπου τοποθετείται η εντοίχια διακόσμηση. Στη διάρκεια του 19ου αι. οι περισσότεροι αυτοί ναοί μένουν χωρίς ζωγραφικό διάκοσμο είτε γιατί η διαρρύθμιση των ελεύθερων επιφανειών δημιουργεί νέους, άγνωστους στους ζωγράφους, όρους ανάπτυξης των εικονογραφικών προγραμμάτων είτε γιατί η ακαδημαϊκή τεχνοτροπία απαιτούσε εξειδικευμένες καλλιτεχνικές ικανότητες και μεγαλύτερο οικονομικό κόστος εκτέλεσης. Αυτό, βέβαια, δε σήμαινε ότι δεν προβλεπόταν η μερική ή η ολική εικονογράφησή τους από τους αρχιτέκτονές τους. Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση του Τσίλλερ, ο οποίος μερικές φορές μαζί με τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό του ναού πρότεινε και την εσωτερική του διακόσμηση.[6] Ας λάβουμε όμως υπόψη και κάποιες συγκεκριμένες δεσμεύσεις, που έθεταν οι τεχνοτροπικές συμβάσεις, όπως για παράδειγμα το ότι η τοιχογράφηση με τη χρήση της αναγεννησιακής προοπτικής θα μπορούσε να διαλύσει το εσωτερικό των ναών και να το μετατρέψει σε 'ιλλουζιονιστικό χάος'. Γι' αυτό και η τοιχογράφηση περιοριζόταν σε συγκεκριμένες κορνιζωμένες επιφάνειες και οργανωνόταν σε ενότητες.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα των τοιχογραφιών παίρνει την οριστική του μορφή μόνο στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αι. Μέχρι τότε λίγοι ακαδημαϊκοί ζωγράφοι ασχολήθηκαν συστηματικά με την ολική τοιχογράφηση ναών. Αφετηριακό μνημείο είναι οι τοιχογραφίες του Θείρσιου και των μαθητών του στη Σώτηρα του Λυκοδήμου τη δεκαετία του 1850.[7] Ακολούθησαν οι τοιχογραφίες του Χατζηγιαννόπουλου στη Χρυσοσπηλιώτισσα και στην Αγία Ειρήνη Αιόλου.[8] Σποραδικά και άλλοι ζωγράφοι τοιχογραφούν εν μέρει κάποιους ναούς. Από τις παλαιότερες προσπάθειες ξεχωρίζουμε την ουρανία του Δ. Βυζάντιου στο ναό του Αγίου Ανδρέα Πατρών, την ουρανία του Κ. Φανέλλη στην Παναγία της Άμφισσας (οι οποίες όμως είναι σε ξύλινη επιφάνεια)[9] ή του Πρινόπουλου στην Παντάνασσα της Πάτρας.[10]

Στα τοιχογραφικά αυτά σύνολα αρχίζουν να διαμορφώνονται οι αρχές του εικονογραφικού προγράμματος, που θα οριστικοποιηθούν αργότερα και οι οποίες είναι η διατήρηση του δογματικού κύκλου στον τρούλο με τις παραστάσεις του Παντοκράτορα, των αποστόλων ή των προφητών και των ευαγγελιστών, και στην κόγχη με τις παραστάσεις της Πλατυτέρας και συνήθως μιας ζώνης προφητών περιφερειακά και ιεραρχών στη βάση. Με την έννοια αυτή δεν υπάρχουν αποκλίσεις από τις οδηγίες του Διονυσίου του εκ Φουρνά σχετικά με την τοιχογράφηση τρουλαίων ναών, όσον αφορά τα ανώτερα τμήματα των ναών, ενώ για τα κατώτερα μέρη ακολουθείται ένα πολύ πιο συνοπτικό πρόγραμμα. Εκεί εικονογραφούνται μόνον ολόσωμοι άγιοι και προφήτες. Στα εσωράχια των τόξων, στα θωράκια του υπερώου και σε ζώνες στους πλάγιους τοίχους τοποθετούνται στηθάρια αγίων, προφητών ή αποστόλων. Μεγάλα τμήματα των επιφανειών κοσμηματογραφούνται με ζώνες κλασικιστικών και βυζαντινότροπων μοτίβων και είναι χαρακτηριστικοί οι έναστροι

6. Όπως π.χ. για το ζωγραφικό διάκοσμο του ναού του Αγίου Γεωργίου Χατζηκώστα ή και για άλλους ναούς, βλ. Δ. Παπαστάμος, *Ε. Τσίλλερ Προσπάθεια Μονογραφίας*, Αθήνα 1973, εικ.14, 15, 23. Ξ. Σκαρπιά-Χόιπελ, *Η Μορφολογία του Γερμανικού Κλασικισμού (1789-1848) και η Δημιουργική Αφομοίωσή του από την Ελληνική Αρχιτεκτονική (1833-1897)*, διδ. διατρ., Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1976, σ.257-310. Γ. Α. Πουλημένος, ό.π., σ.122.

7. Βλ. Ν. Γραίκος, *Η «Βελτιωμένη» Βυζαντινή Ζωγραφική στο 19ο αιώνα. Η Περίπτωση του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου (τοιχογραφικό έργο)*, αδημοσ. μτπχ. εργ., Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2003, σ.193-221.

8. Βλ. Ν. Γραίκος, ό.π., σ.264-312, 328-348.

9. Βλ. Ι. Β. Φριλίγκος, *Ο Αγιογράφος Κωνσταντίνος Φανέλλης και το Έργο του*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2005, σ.256-257.

10. Βλ. Ν. Γραίκος, ό.π., σ.121, 400, πιν.12.

γαλαζωποί ουρανοί στις επιφάνειες των θόλων και των σταυροθολίων. Εμφανής είναι η ανυπαρξία σκηνών του ιστορικού και εορταστικού κύκλου, οι οποίες παλαιότερα, μέχρι τον 18ο αι., κάλυπταν σε πυκνή οργάνωση όλες τις εσωτερικές επιφάνειες των ναών.[11] Οι λαμπρές εξαιρέσεις, όπως για παράδειγμα η παράσταση της *Ομιλίας του Παύλου στην Πνύκα* του Σπ. Χατζηγιαννόπουλου στην Αγία Ειρήνη Αιόλου, ο *Μυστικός Δείπνος* του Ε. Παπακωστόπουλου στον Άγιο Γεώργιο Ναυπλίου (επιζωγραφισμένος αργότερα), οι σκηνές από την Π. Διαθήκη του Δ. Καλλιβωκά στην Ευαγγελίστρια της Πάτρας (ούτως ή άλλως σε μουσαμά κι όχι απευθείας στον τοίχο), οι παραστάσεις του Κ. Αργυρόπουλου σε διάφορους ναούς, επιβεβαιώνουν τον κανόνα υπακούοντας στις ανάγκες που έθετε η ιδιομορφία του χώρου, όπως για παράδειγμα η ύπαρξη ημικυκλικής κόγχης στην Αγία Ειρήνη ή «χαμηλού θόλου» στον Άγιο Γεώργιο Ναυπλίου, παρά στις προθέσεις των ζωγράφων.

Από τις πρώτες όμως δεκαετίες του 20ου αι. παρατηρείται μία πραγματική «έκρηξη» στην τοιχογράφηση παλαιότερων ακόσμητων ή νεότερων ναών με την ακαδημαϊκή τεχνοτροπία. Στο εικονογραφικό πρόγραμμα, που διαμορφώθηκε στα τέλη του 19ου αι. προστίθεται πια η συστηματική τοιχογράφηση πολυπρόσωπων σκηνών από τον ιστορικό και τον εορταστικό κύκλο (εικ. 1, 2). Διάφορες παραστάσεις, κυρίως από τη ζωή και τα θαύματα του Χριστού αλλά και από το βίο τοπικών αγίων, εικονογραφούνται στα κατώτερα ή στα μεσαία τμήματα των πλάγιων τοίχων αφήνοντας ακόσμητους μόνο τους θόλους.[12] Χαρακτηριστική είναι η εικονογράφηση της νότιας και βόρειας αψίδας του εγκάρσιου κλίτους των σύνθετων τύπων του ελληνοβυζαντινού ρυθμού (εικ. 3). Δύο ή τέσσερις σκηνές από το χριστολογικό κύκλο συνδυάζονται με στηθάρια αγίων σε ζώνη πάνω από τις πλάγιες θύρες και στην ημικυκλική επίστεψη. Περιστασιακά, εφόσον το ευνοεί ο χώρος, κάποια στενόμακρη χριστολογική σκηνή, συνήθως από το Θείο Πάθος, τοποθετείται πάνω ακριβώς από τις πλάγιες θύρες.

Στους τοίχους των σκοτεινών χώρων, που διαμορφώνονται στα πλάγια κλίτη, τοποθετούνται ολόσωμοι άγιοι ή σκηνές από το βίο τοπικών αγίων, ενώ στα θωράκια του υπερώου, που συνήθως αναπτύσσεται σε σχήμα Π, τοποθετούνται στηθάρια αποστόλων, αλλά από τις αρχές του 20ου αι. τοποθετούνται κι εκεί χριστολογικές σκηνές. Οι σκούρόχρωμες, εξαιτίας των ελαιογραφικών τεχνικών, αυτές τοιχογραφίες, συνήθως πλαισιώνονται από γύψινες κορνίζες.

Τεχνοτροπικά οι όψιμες αυτές παραστάσεις κινούνται στη μεταναζαρηνή τεχνοτροπία, στο πλαίσιο του ζωγραφικού ιδιώματος που διαμορφώθηκε στην Ελλάδα από τα μέσα του 19ου αι. κ.ε. με πρωτεργάτη το Θείρσιο και τους επιγόνους του και χαρακτηρίστηκε ως «βελτιωμένη βυζαντινή ζωγραφική»· όσες πολλές ερμηνείες ή παρερμηνείες μπορεί να λάβει αυτός ο όρος.[13] Υπάρχουν όμως και ουσιαστικές διαφορές. Η κυριότερη είναι η εκλεκτικιστική υιοθέτηση πολυπλοκότερων εικονογραφικών τύπων, που φτάνουν τώρα

11. Βλ. παρατηρήσεις στο Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς στον Φ. Κόντογλου. Θέματα Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Ζωγραφικής*, Αθήνα, 2007, σ.43-44. Γ. Α. Πουλημένος, ό.π., σ.153-154. Ν. Γραίκος, ό.π., σ.396-414.

12. Από τις αρχές του 20ου αι. ανθίζει στην Ευρώπη η εικονογράφηση σειράς έργων από τον κύκλο της ζωής του Χριστού (Vita Christi), βλ. Δ. Παπαστάμος, *Η Επίδραση της Ναζαρηνής Σκέψης στη Νεοελληνική Εκκλησιαστική Ζωγραφική. Κωνσταντίνος Φανέλλης, Λουδοβίκος Θείρσιος, Σπυρίδωνας Χατζηγιαννόπουλος, Κωνσταντίνος Αρτέμης*, Αθήνα 1977, σ.273. Από το 1962-65, δηλ. μετά την Β΄ Σύνοδο του Βατικανού, παρατηρούμε στην Ευρώπη μία στροφή από τη λατρεία του Χριστού προς τη λατρεία των αγίων με αντίστοιχες προεκτάσεις στην εικονογραφία, βλ. D. Morgan, ό.π., σ.73.

13. Ζητήματα ορολογίας, βλ. Ν. Γραίκος, ό.π., σ.37-49. Π. Κ. Ιωάννου, 'Ο Σπυρίδων Λάμπρος ως Ιστορικός της Τέχνης', στο: Ε. Δ. Ματθιόπουλος-Ν. Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, πρακτικά Α΄ Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, Ηράκλειο 2003, σ.140-143.

ευκολότερα στην Ελλάδα από την Ευρώπη. Τα πρότυπα αυτά κυκλοφορούσαν ευρέως σε όλο το δυτικό κόσμο ήδη από τον 19ο αι. και αποτελούσαν τη συνισταμένη διαφορετικών τεχνοτροπιών, όπως της ναζαρηνής καθαρότητας και απλότητας, του ρομαντικού συναισθηματισμού και του ακαδημαϊκού πλουραλισμού, που διαδίδονταν ακόμα μέσω των επίσημων εκθέσεων στην Ευρώπη και συνδέονταν άμεσα με την άνθηση του θρησκευτικού αισθήματος, που παρατηρείται το ίδιο διάστημα. Ένα από τα χαρακτηριστικότερα βοηθήματα αυτού του είδους ήταν η συλλογή σκηνών από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, που ζωγράφισε και εξέδωσε ο Julius Schnor von Carolsfeld στα μέσα του 19ου αιώνα, ενώ ένταση παρατηρείται και στη μεταφορά προτύπων από τη δυτικότροπη ρωσική τέχνη με κέντρο την Αγία Πετρούπολη και την Αυτοκρατορική Σχολή Ζωγραφικής της.[14]

Μία επίσης μεγάλη διαφορά στην τεχνοτροπία ήταν η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από την αναζήτηση διασυνδέσεων με το βυζαντινό παρελθόν, οι οποίες απασχολούσαν τους αγιογράφους του 19ου αι., σε ακαδημαϊκότερα πρότυπα που συνδέονταν αμεσότερα με την προοπτική και το ντατουραλισμό. Το αποτέλεσμα ήταν μία τεχνοτροπία καθαρά ακαδημαϊκή, συναισθηματική και μεγαλεπήβολη, γλυκερή και συντηρητική ως προς τους στόχους, συγχρόνως όμως ιδιαίτερα αγαπητή όχι μόνο στις 'κυρίαρχες' ομάδες, αλλά και στον απλό λαό.

Την ίδια στιγμή, παράλληλα φαινόμενα παρατηρούμε και στην εκκλησιαστική ζωγραφική της Ευρώπης και της Αμερικής, με τη διαφορά ότι εκεί αναπτύσσεται ένας έντονος προβληματισμός, ο οποίος, παρά τη γενική προσκόλληση στον ακαδημαϊσμό, δοκιμάζει και νέες λύσεις που συνδέονται με τα σύγχρονα κινήματα, όπως για παράδειγμα η υιοθέτηση τύπων του γοτθικού και βυζαντινού παρελθόντος επενδυμένων με συμβολιστικά και αφαιρετικά στοιχεία.[15]

Στο πεδίο εξέλιξης των εικονογραφικών τύπων παρατηρούμε τη δημιουργία πολλών νέων θεμάτων, με κύρια χαρακτηριστικά το διδακτικό και ιστορικιστικό περιεχόμενό τους. Ο παραδοσιακός χριστολογικός κύκλος και κυρίως ο κύκλος του Θείου Πάθους εμπλουτίζεται με νέους τύπους, ενώ άλλοι παλαιότεροι αποκτούν νέα σημασία με την ενσωμάτωση δυτικότροπων στοιχείων. Ως παράδειγμα θα παρακολουθήσουμε συνοπτικά την εξέλιξη του χαρακτηριστικότερου ίσως εικονογραφικού θέματος, της *Ομιλίας του Αποστόλου Παύλου στην Πνύκα*, το οποίο ξεκινά από τον 19ο αιώνα και συνεχίζεται με αμείωτη ένταση ως τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες.[16]

Το κήρυγμα του Παύλου στην Αθήνα στη διάρκεια της δεύτερης αποστολικής του περιοδείας το 52 μ.Χ. αποτελεί δείγμα των προσπαθειών συνένωσης της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας και του χριστιανισμού. Κατά τον 19ο αι. στο πνεύμα της μετακένωσης και της αναζήτησης αρχαιοελληνικών ερεισμάτων στην ιδεολογική συγκρότηση του νεοελληνικού κράτους, το κήρυγμα του Παύλου στην Πνύκα αναγορεύθηκε από τους θεολόγους της

14. Βλ. πρόσφατη επανέκδοση H. Johannes, *Treasury of Bible Illustrations. Old and New Testaments. Julius Schnor von Carolsfeld*, μτφρ. από τα γερμανικά, New York 1999. Ακόμα και στην έκδοση του Γ. Λαμπάκη, *Βυζαντινή Πινακοθήκη*, Αθήναι, χ.χ. [μετά το 1903], παρατίθενται ως υποδείγματα δυτικότροπες σκηνές από τη ζωή του Χριστού, ζωγράφων, όπως ο Θείρσιος ή ο Voltz. Μία άλλη πηγή μεταφοράς δυτικών προτύπων ήταν τα εικονογραφημένα περιοδικά, όπως το *Αττικόν Μουσείον*, η *Ανάπλασις*, ο *Έσπερος* κ.ά, τα οποία κατά καιρούς δημοσίευαν και θρησκευτικής θεματολογίας έργα, με δεδομένες βέβαια τις τεχνικές δυσκολίες της τυπογραφίας της εποχής.

15. Για την πρόσληψη της βυζαντινής τέχνης κατά τον 19ο αι., βλ. ενδεικτικά J. B. Bullen, *Byzantium Rediscovered. The Byzantine Revival in Europe and America*, New York 2003. Ειδικότερα για την Αμερική, βλ. ενδεικτικά K. Curran, 'The Romanesque Revival, Mural Painting, and Protestant Patronage in America', *The Art Bulletin*, τ.81, τχ.4, Δεκέμβριος 1999, σ.693-722.

16. Για το εικονογραφικό θέμα, βλ. Ν. Γραίκος, ό.π., σ.349-381, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

εποχής σε σύμβολο αυτής ακριβώς της προσπάθειας. Επιπλέον, στο πρόσωπο του Παύλου και στην αίγλη του αναζητήθηκε η νομιμότητα της ανακήρυξης της Αυτοκεφάλου Ελλαδικής Εκκλησίας, προσθέτοντας έτσι επιχειρήματα εναντίον όσων τόνιζαν την κυριαρχία του Οικουμενικού Πατριαρχείου. Πλήθος θεολογικών αναφορών στηρίζουν την άποψη αυτή αποτελώντας συγχρόνως και το ευρύτερο ιδεολογικό ομόχρονο υλικό πάνω στο οποίο στηρίχθηκαν οι εικαστικές αποτυπώσεις του θέματος.

Στη δυτική ζωγραφική -γιατί στη βυζαντινή τέχνη το εικονογραφικό αυτό θέμα είναι ελάχιστα γνωστό- η πιο γνωστή παλαιότερη παράσταση είναι το ομόθεμο σχέδιο του Raphael του 1515, που προοριζόταν για την ύφανση ταπισερί για την Capella Sistina της Ρώμης.[17] Το έργο αυτό αποτέλεσε τη βάση για ανάλογες παραστάσεις από διάφορους ζωγράφους στη Δύση, όπως τον Leo von Klenze, τον G. Gagliardi, τον Julius Schnorr von Carolsfeld κ.ά.

Στην Ελλάδα κατά τον 19ο αι. η παλαιότερη γνωστή ομόθεμη παράσταση είναι του Θείρσιου στο Δημαρχείο της Αθήνας, η οποία φιλοτεχνήθηκε σε μουσαμά μεγάλων διαστάσεων το 1866. Το έργο σε ναζαρηνό ύφος είναι στην ουσία ένας ιστορικιστικός πίνακας με θρησκευτική θεματολογία.[18] Το ίδιο θέμα σε συνοπτικότερη μορφή απεικονίστηκε και στη μεγάλη ζωφόρο του Πανεπιστημίου, που σχεδίασε ο Karl Rahl (1812-1865) γύρω στο 1860 και εκτέλεσε ο Eduard Lebiedski (1862-1915) μέχρι το 1888.[19]

Ο πίνακας, όμως, του Θείρσιου είχε απήχηση ανάμεσα στους πρώην μαθητές του, τον Νικηφόρο Λύτρα και τον Σπ. Χατζηγιαννόπουλο. Ο Λύτρας θα σχεδιάσει μία σπουδή του θέματος (σχέδιο με μολύβι, 0,15x0,09 μ, Εθνική Πινακοθήκη, αρ. 1998)[20] και ο Σπ. Χατζηγιαννόπουλος μία τοιχογραφία μεγάλων διαστάσεων (2x5,60 μ.) -το μεγαλύτερο έργο του ζωγράφου- το διάστημα 1888-1890 στη νότια ημικυλινδρική κόγχη του ναού της Αγίας Ειρήνης Αιόλου (εικ. 4). Το έργο συνοψίζει τις τεχνοτροπικές και ιδεολογικές συνιστώσες της ακαδημαϊκής εκκλησιαστικής ζωγραφικής του 19ου αι. και, σε αντίθεση με το σαφώς πολυπλοκότερο έργο του Θείρσιου, αντιγράφηκε πολλές φορές κατά τον 20ό αι. Οι λόγοι της μεγάλης αυτής εξάπλωσης σχετίζονται με τρία συστατικά του έργου. Πρώτον, με τη συνθετική του απλότητα, η οποία, παρά το αφηγηματικό και ιστορικιστικό περιεχόμενο, παραπέμπει στη βυζαντινή διάρθρωση της ζωγραφικής επιφάνειας και τις παραδοσιακές σημειωτικές σχέσεις αντίθεσης ανάμεσα στα σημεία και στις οριοθετημένες ζώνες του πίνακα.[21] Δεύτερον, με την τεχνοτροπική του καθαρότητα, η οποία, παρά τον ακαδημαϊκό της χαρακτήρα, μπορούσε ευκολότερα να αντιγραφεί και από ελάσσονες ζωγράφους. Και τρίτον με το σαφή θρησκευτικό και ηθικοπλαστικό του διδακτισμό.

Πιστά ή εν μέρει αντίγραφα του έργου έχουμε εντοπίσει σε πολλούς ναούς κυρίως της Αττικής. Στην Κοίμηση (Ρόμβη) της Αθήνας το θέμα ζωγραφίζει ο Ν. Αργυρόπουλος το 1923. Ο ίδιος θα ζωγραφίσει τουλάχιστον άλλες δύο φορές το ίδιο θέμα στον Άγιο Γεώρ-

17. Βλ. ενδεικτικά M. A. Brizio, 'Raphael', *Encyclopedia of World Art*, τ.XI, New York-Toronto-London 1966, σ.858-859. J. Pope- Hennessy, *The Raphael Cartoons*, London 1958². P. Oppé, 'Right and Left in Raphael's Cartoons', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VII, London 1944, σ.83-94.

18. Βλ. Δ. Παπαστάμος, ό.π., σ.92. Σ. Λυδάκης, ό.π., σ.89 [παρατίθεται η χρονολογία 1867]. Ν. Γραίκος, ό.π., σ.349-381.

19. Για τις τοιχογραφίες βλ. ενδεικτικά Α. Γ. Μάλαμα, *Μνημειακή Ζωγραφική στην Αθήνα του 19ου Αιώνα*, διδ. διατρ., Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2005, σ.96-114, όπου και νεότερη βιβλιογραφία.

20. Βλ. Δ. Παπαστάμος, ό.π., σ.103 (εικ. 44) και Ν.-Μ. Αθανάσογλου, *Ο Ζωγράφος Νικηφόρος Λύτρας*, διδ. διατρ., Α.Π.Θ., Αθήνα 1976, σ.31 (εικ. 158).

21. Για τη σημειωτική διάρθρωση του ζωγραφικού χώρου στη βυζαντινή τέχνη, βλ. ενδεικτικά B.A. Uspensky, '«Left» and «Right» in Icon Painting', *Semiotica*, 13:1, 1975, σ.33-39.

γιο Ελευσίνας το 1903 -η παράσταση ανακαινίστηκε το 1937- και κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου στον Άγιο Νικόλαο Χαλκίδας. Στον Άγιο Γεώργιο Καρύκη Αθηνών το 1940 ο Δημήτριος Τσεβάς θα ζωγραφίσει την ίδια παράσταση και γύρω στα μέσα του αιώνα ο Γ. Κ. Φώτας στον Άγιο Νικόλαο Πευκακίων και κάποιος άγνωστος αγιογράφος στην Κοίμηση Αμαρουσίου. Εκτός από τις μεγάλες τοιχογραφικές ανασυνθέσεις, η παράσταση αντιγράφηκε και στις λεπτομέρειές της. Μία πολύ πιστή αντιγραφή τριών μορφών της παράστασης έχει ελαιογραφήσει ο Δημήτριος Γεωργαντάς στα τέλη του 19ου αι.

Ομόθεμες παραστάσεις, αλλά διαφορετικές ως προς τη σύνθεση, υπάρχουν και σε άλλους ναούς. Το 1938 ο Α. Κανδρής στην Αγία Μαρίνα Θησείου αντιγράφει το έργο του Θείρσιου και στον Άγιο Νικόλαο του Φλαρίου της Καλαμάτας κάποιος άγνωστος ακαδημαϊκός ζωγράφος του 20ού αι. αντιγράφει το κεντρικό θέμα του έργου του Raphael.

Είναι χαρακτηριστικό ότι παρά τις πολλές αντιγραφές του θέματος και την αποδοχή του από ένα μεγάλο μέρος του κοινού, που μετείχε στη ζωή της εκκλησίας, δεν υπήρξαν αναφορές στον τύπο της εποχής, παρά μόνον ελάχιστες σε θρησκευτικά έντυπα. Ενδιαφέρον είναι επίσης και το γεγονός ότι το θέμα χρησιμοποιείται ελάχιστα από τους νεοβυζαντινούς του 20ού αι.[22] με βασικότερη αιτία, τη στροφή της θεολογίας κυρίως μετά τη δεκαετία του 1960 προς τους Πατέρες και τη βυζαντινή παράδοση. Σε επίπεδο λαϊκής ευσέβειας ο ελληνοχριστιανισμός σιγά-σιγά αντικαθίσταται από το λαϊκοβυζαντινό χριστιανισμό. Μήπως στο σημερινό μεταμοντέρνο πλαίσιο και στην λαϊκίστικη επαναφορά παλαιότερων αρχαιοελληνικών εθνικών μύθων θα παρακολουθήσουμε και την επαναφορά του θέματος αυτού στις εκκλησίες;

Παρόμοια εξάπλωση και διάδοση μέχρι τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες είχαν και άλλα εικονογραφικά θέματα, επενδυμένα με ανάλογο θεολογικό και ιδεολογικό περιεχόμενο. Χαρακτηριστικοί είναι οι τύποι που αναφέρονται στο Θείο Πάθος, με συναισθηματική και ρεαλιστική ένταση, όπως η *Ταφή του Χριστού*, η *Αποκαθήλωση*, αλλά και η ανάλογου συναισθηματισμού σκηνή μετά την Ανάσταση, *Ουκ Έστιν Ώδε*.

Άλλο ένα ενδιαφέρον θέμα, το οποίο έτυχε μεγάλης διάδοσης είναι η παράσταση *Άφετε τα παιδία*, η οποία τοιχογραφείται για πρώτη φορά στον Άγιο Γεώργιο του Καρύκη το 1895 από τον Α. Φιλαδελφέα (εικ. 5). Το έργο στην ουσία αντιγράφει με ιδιαίτερο τρόπο, προσαρμοσμένο στα ελληνικά δεδομένα, καθιερωμένους τύπους της παλαιότερης ευρωπαϊκής ή και νεότερης εικονογραφίας, ναζαρηνών ή ακαδημαϊκών ζωγράφων του 19ου αι. κ.ε., όπως ο Gustave Doré, ο Thomas Sully, ο Julius Schnorr von Carolsfeld, ο Benjamin Robert Haydon, ο Benjamin West, ο Edward Burne-Jones, ο Charles Lock Eastlake, ο James Tissot και ο Bernhard Plockhorst στην Αμερική.[23] Εντάσσεται στο γενικότερο πολιτισμικό τοπίο της ιδεολογικής 'ανακάλυψης' της παιδικής ηλικίας και της νεότητας, η οποία επηρέασε όχι μόνο τη θρησκευτική τέχνη αλλά και την κοσμική.[24] Η ελληνική θεολογία της επο-

22. Αναφέρουμε την τοιχογραφία του κηρύγματος του Παύλου ως λεπτομέρεια μεγάλης παράστασης της Σταύρωσης στο ναό του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτη της Αθήνας ζωγραφισμένη από τον Σ. Βασιλείου το 1931.

23. Για τη χρήση του θέματος από τους Ναζαρηνούς και τη λαϊκή αποδοχή του στην Ευρώπη, βλ. M. Sigrid (1977), 'Nazarener und «nazarenisch» Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals,' στο: K. Gallwitz (herausgeber), *Die Nazarener*, κατ. έκθ., Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, 28 Απριλίου - 28 Αυγούστου 1977, Frankfurt am Main, σ.583- 586.

24. Σχετικά με την αύξηση των απεικονίσεων παιδιών στην τέχνη του 19ου αι., βλ. σχόλια στο Μ. Ζ. Κασιμάτη-Α. Stolzenburg (επιμ.), *«Ιδέες επί Χάρτου». 100 Σχέδια και Ακουαρέλες από τις Συλλογές του Μουσείου Τέχνης του Αμβούργου σε Συνεργασία με το Ινστιτούτο Goethe*, κατ. έκθ., Αθήνα 2003, σ.26-27. Επίσης A. Green, *French Paintings of Childhood and Adolescence, 1848 -1886*, Hampshire 2007. Για την Ελλάδα βλ. Ορά-τη Ε.- Κούρια Α. (επιμ.), *Το Παιδί στην Νεοελληνική Τέχνη 19ος- 20ος αι*, κατ. έκθ., Αθήνα 1993.

χής, στο πλαίσιο της ευσεβιστικής της στροφής και επηρεασμένη από τις προτεσταντικές αξίες της βιβλικής διαπαιδαγώγησης, αναθεωρεί παλαιότερες θέσεις και στρέφεται προς την ηθική και τη χριστιανική διαπαιδαγώγηση των νέων μέσω κινήσεων όπως η Σύναξη των Πρεσβυτέρων το 1870 και η Ίδρυση Κυριακών Σχολείων. Με αυτά τα ιδεολογικά και τα θεολογικά ερείσματα το θέμα εξαπλώνεται ταχύτατα σε όλη την επικράτεια και εικονογραφείται σε πολλούς ναούς αντιγράφοντας ευρωπαϊκά πρότυπα, όπως για παράδειγμα στη Γέννηση της Θεοτόκου του Ναυπλίου από το ζωγράφο Αδαμάντιο Πολίτη το 1906, στον Άγιο Νικόλαο της Χαλκίδας, στον Άγιο Γεώργιο Ελευσίνας και στον Άγιο Νικόλαο Πευκακίων στη διάρκεια του μεσοπολέμου από τον Ν. Αργυρόπουλο, στον Άγιο Δημήτριο του Ψυρρή το 1910 από τον Ι. Παπαδημητρίου (εικ. 6), στον Άγιο Σπυρίδωνα Πειραιά στα θωράκια του υπερώου κ.α.

Η προσέγγιση του εν πολλοίς άγνωστου αυτού εικονογραφικού υλικού σε συνδυασμό με τις ποικίλες ιδεολογικές του συνδηλώσεις δημιουργεί την ανάγκη διαμόρφωσης ενός νέου επιστημολογικού πεδίου μελέτης και ερμηνείας κάποιων μορφών τέχνης, οι οποίες μέχρι στιγμής μελετούνταν μόνον επιφανειακά, όπως η νεότερη εκκλησιαστική τέχνη, όχι μόνο στις 'αποδεκτές', αλλά και στις 'ευτελείς' ή 'αιρετικές' μορφές της. Είναι γνωστό ότι ένα ολόκληρο αισθητικό, ιδεολογικό και καλλιτεχνικό σύστημα οργανώθηκε γύρω από τον Φ. Κόντογλου, με άμεσο πολεμικό στόχο τη 'δαιμονοποίηση' της εκκλησιαστικής τέχνης ολόκληρου του 19ου και των αρχών του 20ού αι., αποδίδοντας σ' αυτήν δικαιολογημένα ή και αδικαιολόγητα το 'αμάρτημα' του εκδυτικισμού. Δεν είναι τυχαίο ότι η ρητορική αυτή αντλούσε τα αισθητικά και ιδεολογικά της επιχειρήματα από το οπλοστάσιο του μοντερνισμού ή τουλάχιστον από το είδος του μοντερνισμού που θεωρούσε πιο συμβατό με τις αρχές της. Συγχρόνως, στο θεολογικό επίπεδο ή επαναπρόσληψη της πατερικής θεολογίας και η διατύπωση νέων θεολογικών Λόγων, πολλοί από τους οποίους σχετίζονταν άμεσα με τους κύκλους των θεολόγων και διανοουμένων της ρωσικής διασποράς,[25] δημιουργούσε ένα νέο πλαίσιο ερμηνείας της θεολογίας της εικόνας, το οποίο στις ακραίες του μορφές περιόριζε την εκκλησιαστική τέχνη σε 'ορθές' και ανιστορικές μορφικές σταθερές.

Μία νέα ανάγνωση της νεότερης εκκλησιαστικής τέχνης θα πρέπει να μελετά κυρίως τη λειτουργία της εντός συγκεκριμένων ιστορικών και κοινωνικών πλαισίων και τον τρόπο που αντιδρούσαν, λάτρευαν και χρησιμοποιούσαν στην καθημερινή τους ζωή οι πιστοί τα ιερά τεχνουργήματα. Αυτό δεν σημαίνει ότι θα πρέπει να αντιμετωπίσουμε την εκκλησιαστική τέχνη απλά ως ακίνητο διαχρονικό μόρφωμα ή ως κοινωνικά κατασκευασμένο συμβολικό σύστημα. Η κατανόηση της μακράς, αργόσυρτης παράδοσης μπορεί να λειτουργήσει ως δυναμικό πλαίσιο νέων ερμηνειών, αρκεί να συμπεριλαμβάνει τις κοινωνικές

25. Η ορθόδοξη θεολογία κατά τον 20ο αι. σημαδεύτηκε από την εσωτερική αντίθεση ανάμεσα σε δύο κυρίαρχες τάσεις· την Πνευματολογία και τη Χριστολογία, με βασικούς εκπροσώπους, το Βλαδίμηρο Λόσκυ (1903-1958) και τον π. Γεώργιο Φλωρόφσκυ (1893-1979) αντίστοιχα. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Λόσκυ επηρεάστηκε από ορισμένες θέσεις των Ρώσων σοφιολόγων, οι οποίοι με τη σειρά τους είχαν επηρεάσει σε θεωρητική βάση πολλούς καλλιτέχνες της ρωσικής πρωτοπορίας, όπως τον W. Kandinsky και τον K. Malevich, βλ. ενδεικτικά J. Koch-Hahl, *Kandinsky*, London 1993, σ.177, 402(77) και X. Stephan-Καΐση, 'Υπάρχουν «Βυζαντινές» καταβολές στο έργο του Kasimir Malevich', στο: Μ. Παπανικολάου (επιμ.), *Πίσω από το Μαύρο Τετράγωνο. Κείμενα και Λόγοι*, τ.1, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2002, σ.115-129. Η ελληνική προσέγγιση της θεολογίας της εικόνας, αρχής γινομένης από τον Κόντογλου, θα στηριχθεί κυρίως στη ρωσική ερμηνευτική, όπως αυτή εκφράστηκε αργότερα από τον Λεωνίδα Ουσπένσκυ και τον Παύλο Ευδοκίμωφ, τυπικούς εκπροσώπους της θεολογίας του Λόσκυ στο χώρο της τέχνης. Η επιλογή αυτή είχε άμεσες και πρακτικές συνέπειες. Η έμφαση στο συμβολισμό, στη σχηματοποίηση, στην «ποιητική» του χρώματος και στην αφαίρεση, που παρατηρείται στην τέχνη των νεοβυζαντινών, είναι μέχρι ενός βαθμού αποτέλεσμα της θεολογίας του Λόσκυ.

συνθήκες και τις ιστορικές συμβάσεις της εποχής. Χρειαζόμαστε, συνεπώς, ένα νέο είδος διεπιστημονικής επιστημολογικής θεώρησης της εκκλησιαστικής τέχνης, το οποίο θα συνυφαίνει, σε συγχρονικό και διαχρονικό επίπεδο, την πολιτισμική ανάλυση και τη μελέτη της καθημερινής εμπειρίας με το θεολογικό λόγο περί εικόνας και τις ποικίλες επιβιώσεις και λειτουργίες της παράδοσης.[26]

Συνοψίζοντας θεωρούμε ότι η έρευνα του συγκεκριμένου εικονογραφικού υλικού οδηγεί σε μερικές νέες «αναγνώσεις» της νεοελληνικής τέχνης του 20ου αι. Πρώτον, ότι η ερμηνεία της «παράδοσης» από τη λεγόμενη γενιά του '30 δεν γίνεται αποδεκτή στο βαθμό που αρχικά νομιζόταν από τα λαϊκά στρώματα, τα οποία αναπτύσσουν ιδιάζουσες πρακτικές 'άμυνας' στις νέες ιδέες. Δεύτερον, σε γενικότερο κοινωνικό επίπεδο αποδεικνύεται ότι η διάσταση ανάμεσα στο γούστο των πνευματικών 'ελίτ', που προωθούν αλλαγές στο πλαίσιο του μοντερνισμού, και από την άλλη του απλού 'λαού', ο οποίος μετείχε στην εκκλησιαστική ζωή, είναι τόσο μεγάλη ώστε να θεωρείται ατελής η οποιαδήποτε ερμηνεία της εκκλησιαστικής τέχνης της εποχής μόνο με βάση τις «φωτεινές εκλάμψεις» της, όπως για παράδειγμα των αγιογραφιών του Παπαλουκά στην Άμφισσα ή του Γουναρόπουλου στην Αγία Τριάδα Βόλου. Τρίτον, τίθεται το ερώτημα: Η εμμονή των λαϊκών στρωμάτων στην ακαδημαϊκή αισθητική ήταν αποτέλεσμα πιέσεων που ασκούσε η κυρίαρχη συντηρητική ιδεολογία ή ότι εν τέλει ο απλός λαός καταλάβαινε κιόλας αυτήν την αισθητική; Τέταρτον, τα κλισέ περί «παράδοσης» και «ελληνικότητας» αποπροσανατολίζουν το μέλλον μιας αληθινά σύγχρονης εκκλησιαστικής τέχνης. Για το σημερινό μέλος της Εκκλησίας παράδοση δεν είναι μόνο τα καταξιωμένα βυζαντινά πρότυπα, αλλά και οι τύποι της ακαδημαϊκής εκκλησιαστικής ζωγραφικής που λειτουργούσαν υποδόρια μέχρι πρόσφατα. Πέμπτον, η εκκλησιαστική τέχνη ως τέχνη λειτουργική δεν μπορεί ν' αναλυθεί μόνο με όρους αισθητικούς ή ιδεολογικούς αλλά γενικότερα πολιτισμικούς. Είναι διαδικασία προς επιτέλεση, παρά προς απόλαυση. Συνεπώς, η εκκλησιαστική ζωγραφική δεν υφίσταται αυτόνομα σ' ένα ναό, αλλά ενταγμένη στο συνολικό «πολυτροπικό λόγο» της συγκεκριμένης λειτουργίας του.[27]

Θεωρούμε εν τέλει ότι από μεθοδολογικής άποψης δεν μπορούμε να προσεγγίσουμε την τέχνη μιας εποχής με ένα και μοναδικό ερμηνευτικό σχήμα, αλλά με πολλές «ιστορίες της τέχνης», οι οποίες ερμηνεύουν ποικίλα πολιτισμικά περιβάλλοντα με διεπιστημονικό τρόπο.[28] Η νεότερη εκκλησιαστική τέχνη με τον ισχυρό δημόσιο χαρακτήρα της αποτελεί ίσως ένα από τα λιγότερο γνωστά, αλλά και εξαιρετικά ενδιαφέροντα, παρόμοια διεπιστημονικά πολιτισμικά πεδία.

26. Τα τελευταία χρόνια έχει αναπτυχθεί ένας έντονος προβληματισμός όσον αφορά την ερμηνεία της νεότερης δυτικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής, σ' όλες τις εκδοχές της ακόμα και στις «ελάσσονες», με βάση την πολιτισμική ανάλυση, την οπτική επικοινωνία και την κοινωνιολογία της καθημερινής ζωής, βλ. ενδεικτικά: D. Morgan, ό.π. S. B. Plate (επιμ.), ό.π. J. A. Martin, *Beauty and Holiness. The Dialogue between Aesthetics and Religion*, Princeton-New Jersey 1990. A. Nichols, *Redeeming Beauty. Soundings in Sacral Aesthetics*, Hampshire 2007. Σημαντικό μελέτημα εξακολουθεί να παραμένει το: H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, μτφρ. Ed. Jephcott, Chicago & London 1997. Στην Ελλάδα προσπάθειες καθορισμού ενός επιστημολογικού πεδίου επενερμηνείας της νεότερης εκκλησιαστικής τέχνης έχουν γίνει από τον Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλο, βλ. ενδεικτικά Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Τέχνη και Λατρεία. Κείμενα για τη Ζωγραφική στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, Αθήνα, 2001 και από άλλους νεότερους, βλ. ενδεικτικά Γ. Ζωγραφίδης, *Εικαστική Φιλοσοφία. Μελετήματα για τη Φιλοσοφία τη Θρησκεία και την Τέχνη*, Αθήνα 1998.

27. Για την έννοια της «πολυτροπικότητας» ως κοινωνικά σημειωτικού συστήματος, βλ συνοπτικά G. Kress-T. van Leeuwen, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, London & New York 1996. Βλ. επίσης Ν. Γραίκος, 'Νεοελληνικοί πολιτισμικοί Λόγοι. Πρόταση Πολυτροπικής Ανάγνωσης', *Ινδίκτος* 20, 2006, σ.223-233.

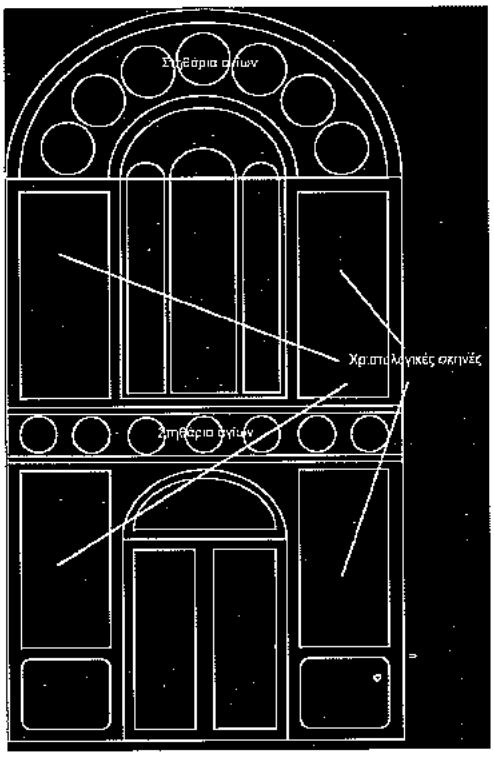
28. Βλ. και Ν. Χατζηνικολάου, ό.π., σ.22-23, 71-72.

Nikos Graikos

Survivals of academic mural religion painting in 20th century. Popular preferences and the movement of return to the "tradition"

The study of Greek religion painting of recent years, constitutes a new promising inter-disciplinary field. At about the middle of 20th century there appears this interesting phenomenon: Both the start of the renewing movement of return to the "tradition" represented by its pioneers Kontoglou, Papalouka, Vasileiou etc, and, at the same time, the continuation of the Greek academic artistic western manner, which culminates in this period and flourishes for many decades on. This paper investigates the cultural, theological, ideological and artistic assumptions of this phenomenon based on the evolution of specific iconographic themes of mural painting, such as the paintings under the titles *St. Paul Preaching in Athens* and *Suffer little Children...* (Math. 19, 14).

Εικ. 1. Τοιχογραφίες των αρχών του 20ου αι. στο εσωτερικό του ναού του Αγίου Γεωργίου Ναυπλίου



Εικ. 3. Σχεδιαστική απεικόνιση τυπικού εικονογραφικού προγράμματος βόρειας και νότιας αψίδας εγκάρσιου κλίτους των ελληνοβυζαντινών και νεοβυζαντινών ναών

Εικ. 2. Τοιχογραφίες του 20ου αι. στον τρούλο του ναού του Αγίου Σπυρίδωνα Πειραιά

Εικ. 4. Σπ. Χατζηγιαννόπουλος, *Παύλος ο Απόστολος εν μέσω του Αρείου Πάγου*, 1888-90, ελαιογραφία σε επίχρισμα τοίχου, 2x5,60 μ., ναός Αγίας Ειρήνης Αιόλου Αθήνας

Εικ. 5. Α. Φιλαδελφεύς, *Άφετε τα παιδία*, 1895, ελαιογραφία σε επίχρισμα τοίχου, 2,56x 5 μ., ναός Αγίου Γεωργίου Καρύκη Αθήνας

Εικ. 6. Ι. Παπαδημητρίου, *Ο Χριστός ευλογών τα παι-δία*, 1910, ελαιογραφία σε επίχρισμα τοίχου, 2,13x 4,70 μ., ναός Αγίου Δημητρίου Ψυρρή Αθήνας

Νίκος Δασκαλοθανάσης

Το 'θολό' αντικείμενο της ιστορίας της τέχνης στις αρχές της νέας χιλιετίας

Όταν αναφερόμαστε στην ιστορία της τέχνης, μπροστά μας έχουμε δυο κρίσιμους όρους: την ιστορία και την τέχνη. Κι οι δυο ορίζονται δύσκολα. Ωστόσο, παρότι μια μακρά (δυτική) παράδοση, η οποία ταυτίζει το δεύτερο όρο με το «βασίλειο της ελευθερίας», μοιάζει να συντελεί στην απόρριψη οποιασδήποτε απόπειρας σαφούς ορισμού της τέχνης ενώ, αντιθέτως, η ακαδημαϊκή παράδοση που συνοδεύει εξαρχής τον πρώτο όρο μοιάζει να διευκολύνει, ίσως και να προαπαιτεί, την σαφήνεια του ορισμού τής ιστορίας, εδώ θα υποστηρίξουμε ότι εάν το αντικείμενο της ιστορίας της τέχνης εμφανίζεται στις αρχές της νέας χιλιετίας 'θολό', τούτο δεν οφείλεται τόσο στην σημερινή αμφισημία του όρου «τέχνη» όσο στην σημερινή αμφισημία του όρου «ιστορία»: Η ασάφεια των ορίων της ιστορίας της τέχνης σχετίζεται πρωτίστως με την ασάφεια της ίδιας της έννοιας της ιστορίας.

Μια επιπλέον, δεύτερη, διπλή, παραδοχή είναι εδώ απαραίτητη. Η συζήτηση, υπό τους όρους που θέσαμε, αποκτά νόημα μόνον εφόσον δεχτούμε ότι, πρώτον, η ιστορία της τέχνης ανήκει στις ιστορικές σπουδές, και ότι, δεύτερον, το πεδίο των ιστορικών σπουδών είναι *δυνατόν*, αλλά και *αναγκαίο*, να ορισθεί. Η αμφισβήτηση αυτής της διπλής παραδοχής αποτελεί μια ακόμη ουσιώδη πηγή αμφισημίας με καταλυτικές επιπτώσεις ως προς τον ορισμό του αντικειμένου της ιστορίας της τέχνης.

Παραθέτω: «Πέρα από τους προκατασκευασμένους τόπους όπου οφείλει κανείς να θέτει ερωτήματα, δεν υπάρχουν μεταγλώσσες [metalanguages] παρά μόνο εσωτερικές γλώσσες [infralanguages] που, σαν τα κύματα του ωκεανού, αποτελούν πλεονεκτικά σημεία τα οποία είναι πάντοτε μέρη ή τμήματα αυτού που υποστηρίζουν ή καταρρίπτουν. Επί ενός τέτοιου ορίζοντα η 'ιστορία της τέχνης' θα μπορούσε να είναι η ιστορία, η θεωρία και η κριτική της πολλαπλότητας των πολιτιστικών διαδικασιών [cultural processes] που είναι δυνατόν να κατασκευαστούν (να ερμηνευτούν) ως περικλείουσες μιαν απαρίθμηση αντικειμένων και υποκειμένων και όλων των συνεπαγομένων τους. Μια επιστημονική [disciplinary] πρακτική που θα αποσκοπούσε προς ό,τι περιγράφτηκε -**ανεξαρτήτως του εάν θα την αποκαλούσαμε ιστορία της τέχνης ή όχι**[1]- είναι κάτι προς το οποίο θα άξιζε αφ' εαυτού του τον κόπο να τείνουμε»[2].

Η αξία αυτού του παραθέματος από το βιβλίο *Rethinking Art History* (1989) του (από το 2004 *emeritus*) καθηγητή του UCLA Donald Preziosi (παράθεμα που αποδόθηκε στα ελληνικά μάλλον 'ακροβατικά') είναι πολλαπλή. Αποτελεί δείγμα ενός τρόπου γραφής, προέρχεται από έναν ιστορικό τέχνης ο οποίος στοχάζεται πάνω στην κατάσταση της ιστορίας της τέχνης (και, με αυτή την έννοια, τα γραπτά του αποτελούν συχνά σημείο αναφοράς στην σχετική βιβλιογραφία) και, το σημαντικότερο, το παράθεμα θίγει, έστω εν παρόδω, ορισμένα ζητήματα που νομίζω ότι, για τη συζήτησή μας, παρουσιάζουν ειδικό ενδιαφέρον: το ζήτημα της γλώσσας, αλλά και το ζήτημα της αναγκαιότητας (ή της μη αναγκαιότητας) του ορισμού της ιστορίας της τέχνης.

Πρώτα το ζήτημα της γλώσσας. Η χρήση όρων της γλωσσολογίας (*μεταγλώσσες*,

1. Η έμφαση δική μου.
2. D. Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven & London, 1989, σ.179.

εσωτερικές γλώσσες) για την περιγραφή προβλημάτων που αφορούν άλλους κλάδους των ανθρωπιστικών σπουδών (κι ίσως όχι μόνον των ανθρωπιστικών σπουδών) πρέπει να συσχετισθεί με τη λεγόμενη «γλωσσολογική στροφή» που επισημαίνεται ήδη στη δεκαετία του 1960 και της οποίας οι επιπτώσεις είναι και σήμερα εμφανείς. Το σημαντικότερο αποτέλεσμα αυτής της «στροφής», σε ό,τι μας αφορά, υπήρξε η συστηματική 'εισβολή' της θεωρίας της γλώσσας, και, σε μεγάλο βαθμό, της θεωρίας της λογοτεχνίας στο χώρο της ιστορίας. Η θεωρία της ιστορίας (και της ιστορίας της τέχνης) ενεπλάκη σταδιακά στους δαιδάλους της θεωρίας της αφήγησης. Το υλικό μελέτης των περιόδων της δυτικής παράδοσης, οι ζωγραφικοί πίνακες για παράδειγμα, ήταν πλέον δυνατόν όχι απλώς να εξετάζονται υπό το φως των κειμένων, αλλά να *εκλαμβάνονται* ως «κείμενα». Η ίδια η ιστορία γινόταν από ορισμένους αντιληπτή ως μια μυθιστορηματική, αυτοαναφορική αφήγηση, ως *meta-history* σύμφωνα με τους όρους του Hayden White, του οποίου οι θέσεις, ήδη στις αρχές της δεκαετίας του 1970, τάραξαν τον χώρο των ιστορικών σπουδών[3]. Έστω και αν οι θέσεις αυτές -που εντέλει, όπως έχει φανεί, επηρέασαν περισσότερο τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας παρά τους ιστορικούς[4]- ουδέποτε απέκτησαν ευρύτερη εγκυρότητα, είναι βέβαιο ότι αναδύθηκαν μέσα από αυτό το περιβάλλον της απόρριψης της ιστορίας ως κάτι περισσότερο από ένα είδος «μυθιστορίας».

Εάν λοιπόν η ίδια η επιστημονική βάση της ιστορίας της τέχνης, η ιστορία, προσεγγίζεται στις μέρες μας με έναν τέτοιο σκεπτικισμό, δεν είναι καθόλου παράλογο ο εκ νέου στοχασμός πάνω σε τούτη την «*επιστημονική πρακτική*», κατά τους όρους του Preziosi, να διερευνά τη δυνατότητα συγκρότησης νέων σχέσεων με άλλα ερευνητικά πεδία. Η «αφηγηματολογία» ή η σημειολογία άρχισαν να αποτελούν και συνεχίζουν να αποτελούν προσφιλείς μεθόδους προσέγγισης των έργων τέχνης, των έργων δηλαδή που, παραδοσιακά, προσεγγίζονταν με βάση τις μεθόδους που διαμόρφωσε η ιστορία της τέχνης, αφότου συγκροτήθηκε, αρχικά στις γερμανόφωνες χώρες, ως διακριτός γνωστικός, ακαδημαϊκός κλάδος: τη μορφολογική ανάλυση, την ειδημοσύνη, την εικονολογία, την κοινωνική ιστορία της τέχνης.

Φυσικά, σε όλες τις επιστήμες, το ζήτημα των μεθόδων παραμένει πάντοτε ανοιχτό -και πρέπει να παραμένει. Αποτελεί πεδίο συνεχών μετατοπίσεων, αντιπαραθέσεων, διαμάχης και διαπραγμάτευσης. Η άρνηση της επικοινωνίας μεταξύ των επιστημών δεν αποτελεί απλώς συντηρητισμό αλλά και προφανή αφέλεια: Καμιά επιστήμη όχι μόνο δεν προχώρησε αλλά ούτε καν κατόρθωσε να λειτουργήσει -και πόσο μάλλον να αποκομίσει υψηλού επιπέδου αποτελέσματα- χωρίς την συνδρομή της γνώσης που της παρείχαν άλλοι ερευνητικοί κλάδοι. Τούτο είναι αυτονόητο. Και ειδικά στην ιστορία της τέχνης, μια παράδοση που ξεκινά από τον Alois Riegl και φτάνει, ας πούμε, ως τον Meyer Schapiro το έχει αποδείξει με τον καλύτερο τρόπο. Είναι άραγε ανάγκη η Ολλανδή θεωρητικός του πολιτισμού (*cultural theorist*) Mieke Bal, καταγγέλλοντας την 'αντιθεωρητική' στάση ορισμένων ιστορικών της τέχνης, να υπογραμμίζει (το 1995) ότι «η κάθε επιστήμη ακολουθεί τους δικούς της [μεθοδολογικούς] κανόνες αλλά...οι κανόνες της μιας αποτελούν μέρος του αντικειμένου μελέτης της άλλης»; Ο Panofsky αυτό ακριβώς δεν εννοούσε όταν έγραφε (ήδη το 1940) πως «...τα 'μνημεία' [monuments] τού ενός είναι τα 'γραπτά τεκμήρια' [documents] του άλλου και τανάπαλιν...» και ότι «πολλά έργα τέχνης έχουν ερμηνευτεί

3. H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore & London 1973.

4. Βλ. R. T. Vann, 'The Reception of Hayden White', *History and Theory*, τ.37, τχ.2, Μάιος 1998, σ.143-161. Τα πορίσματα του Vann αφορούν την εικοσαετία 1973-1993.

από ένα φιλόλογο ή έναν ιστορικό της ιατρικής, ενώ ουκ ολίγα κείμενα έχουν ερμηνευτεί, και δεν θα μπορούσε παρά να έχουν ερμηνευτεί, από έναν ιστορικό τέχνης»[5]; Ό,τι, άρα, προκύπτει εδώ ως πρόβλημα, δεν είναι η (και απαραίτητη και ευκταία) επικοινωνία μεταξύ των επιστημών (ή μεταξύ των μεθόδων τους). Το πρόβλημα σχετίζεται με την επιλογή και την οροθέτηση της ερευνητικής βάσης της κάθε επιστήμης. Και γι' αυτό ακριβώς, η σημειολογική μέθοδος της Mieke Bal, για να συνεχίσουμε με το ίδιο παράδειγμα, που αναλύει την «*οπτική ιδιαιτερότητα της κάθε ξεχωριστής εικόνας*», εκλαμβάνοντάς την ως σημείο (αποκλειστικά και μόνο βεβαίως με βάση την τριχοτόμηση του Pierce) χωρίς, σύμφωνα με τα λόγια της, να «*προσκολλάται στην ιστορική διάσταση*» του πίνακα, δεν προτείνει απλώς μια αλλαγή θεωρητικού «παραδείγματος» (με τους όρους του Thomas Kuhn) στην ιστορία της τέχνης, όπως ισχυρίζεται η Bal[6], αλλά, εμβολίζει την ίδια την έννοια της ιστορικότητας του έργου τέχνης, ό,τι δηλαδή ακριβώς συνδέει, παρά τις επιμέρους διαφορές τους, τις προσεγγίσεις του Riegl, του Schapiro και του Panofsky. Αλλά εάν η ιστορία της τέχνης καταστήσει ανίσχυρους (ή και καταργήσει) τους δεσμούς που την συνδέουν με την ιστορία (και, εντέλει, όπως θα δούμε, και με την ίδια την τέχνη), τι άραγε θα μπορούσε να υποκαταστήσει αυτή τη σύνδεση;

Μια νέα απάντηση στο ερώτημα άρχισε να διατυπώνεται με όλο και πιο ηχηρό τρόπο, κυρίως εντός του αγγλοσαξονικού ακαδημαϊκού χώρου, από τις αρχές της δεκαετίας του 1990, μια απάντηση που νομίζω ότι κατέστησε το αντικείμενο μελέτης της ιστορίας της τέχνης, ακόμη πιο 'θολό'. Τούτη η απάντηση σχετίζεται με την επισήμανση μιας ακόμη «στροφής»: Πρόκειται για την λεγόμενη «οπτική στροφή» (*visual, pictorial, iconic turn*, σύμφωνα με διαφορετικούς, αλλά στην ουσία ταυτόσημους ορισμούς), μια εκδοχή των πολιτιστικών σπουδών με έμφαση στην έννοια της όρασης, που οι επιπτώσεις της είναι, πλέον, εμφανείς στα *curricula* των πανεπιστημίων και, τις περισσότερες φορές, στα προγράμματα των τμημάτων ιστορίας της τέχνης. Η διεύρυνση ή η συρρίκνωση της ιστορίας της τέχνης αποτελούν εδώ τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος.

Τα προγράμματα των «οπτικών σπουδών» (*visual studies*) ή των «σπουδών στον οπτικό πολιτισμό» (*visual culture*), η μελέτη δηλαδή της διαδικασίας τού να βλέπει κανείς τον κόσμο, αλλά και να συγκροτεί οπτικές αναπαραστάσεις (σύμφωνα με τον ορισμό του W.J.T. Mitchell, ενός από τους πρωτοπόρους αυτής της κατεύθυνσης)[7] ενσωματώνονται πλέον συχνότατα, σύμφωνα τουλάχιστον με την πρακτική των αμερικανικών πανεπιστημίων, στα (συνήθως μεταπτυχιακά) προγράμματα σπουδών της ιστορίας της τέχνης. Το Graduate Program in Visual and Cultural Studies (VCS) του University of Rochester, (NY) άρχισε να προσφέρεται το 1991 ως μεταπτυχιακό πρόγραμμα του Department of Art and Art History, ενώ το μεταπτυχιακό Visual Studies Program του University of California στο Irvine εγκαινιάσθηκε το 1998 εντός του Art History Department.[8]

5. E. Panofsky, 'The History of Art as a Humanistic Discipline' (1940), ανατ. στο E. Fernie (επιμ.), *Art History and its Methods. A Critical Anthology*, London 1995, σ.184-195, το παράθεμα στη σ.189.

6. M. Bal, 'Sign in Painting', *The Art Bulletin*, τ.78, τχ.1, Μάρτιος 1991, σ.6-9.

7. Ο Mitchell, εκτός από την εκτενή θεωρητική στήριξη της έννοιας του οπτικού πολιτισμού, είναι και από τους πρώτους που εισήγαγαν τούτο το γνωστικό αντικείμενο ως εξαμηνιαίο προπτυχιακό μάθημα στις ΗΠΑ, στο Πανεπιστήμιο του Σικάγου. Βλ. M. Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge MA 2005, σ.86, 239. Το δεύτερο μέρος του παρόντος βιβλίου, που αποτέλεσε τη διατριβή της Dikovitskaya, αποτελείται στην ουσία από συνεντεύξεις όσων είχαν δημοσιεύσει τις απαντήσεις στο σχετικό ερωτηματολόγιο του ειδικού τεύχους-αφιερώματος στον οπτικό πολιτισμό του περιοδικού *October*, τχ.77, Καλοκαίρι 1996.

8. Βλ. M. Dikovitskaya, ό.π., σ. 92, 97. Αντίστοιχα μαθήματα διδάσκονται και στο Harvard (από το 1994) και αλλού στις ΗΠΑ, βλ. W. I. Homer, 'Visual Culture: A New Paradigm', *American Art*, τ.12, τχ.1, Άνοιξη 1998,

Οι «οπτικές σπουδές» μελετούν τις οπτικές αναπαραστάσεις ως «οπτικά κείμενα», όχι ως έργα τέχνης *a priori* ορισμένα. Ερευνάται το πώς λειτουργούν, όχι το πώς κατατάσσονται σε κατηγορίες. Με αυτή την έννοια, σύμφωνα τουλάχιστον με την Michael Ann Holly (που, ειρήσθω εν παρόδω, έχει ασχοληθεί με την «παραδοσιακή» ιστοριογραφία της ιστορίας της τέχνης) το αντικείμενο μελέτης της ιστορίας της τέχνης αποτελεί τμήμα των οπτικών σπουδών[9].

Εξίσου, βεβαίως, έχει υποστηριχτεί και η αντίθετη άποψη. Παραθέτω: «Ο ιστορικός τέχνης μπορεί να επιλέξει να ασχοληθεί...με ολόκληρη την κλίμακα των οπτικών αντικειμένων, από τις ποικίλες κινούμενες εικόνες...ως οποιαδήποτε μορφή διαγράμματος, καννάβου ή πινακίδας. Κι αυτά ανήκουν στο ειδικό και νόμιμο πεδίο του ιστορικού τέχνης»[10]. Ο Mitchell, απ' την άλλη, θέτει ένα τρίτο ερώτημα: «Μήπως η ιστορία της τέχνης μετατρέπεται σε σπουδές στον οπτικό πολιτισμό»;[11] Με βάση προφανώς αυτές τις σκέψεις, η θεωρία των οπτικών σπουδών μοιάζει να αναζητεί τη νομιμοποίησή της μέσα από την παράδοση της ιστορίας της τέχνης ως «επιστήμης των εικόνων» (*Bildwissenschaft*).[12] Αυτό το τελευταίο ερώτημα, ωστόσο, νομίζω ότι είναι το πιο κρίσιμο: Η ιστορία της τέχνης ανέκαθεν ανέτρεχε σε παντοειδείς οπτικές (ή μη οπτικές) 'πηγές' (και, φυσικά, όχι αποκλειστικά και μόνο στα έργα τέχνης) για να τεκμηριώσει τα ιστορικά της πορίσματα σε σχέση με τα καλλιτεχνικά φαινόμενα. Τι είδους πορίσματα θα προκύψουν άραγε εντέλει από την αντίστοιχη αναγωγή σε οπτικές πληροφορίες, εάν η ιστορία της τέχνης συμπεριληφθεί στις σπουδές στον οπτικό πολιτισμό (πόσο μάλλον εάν *μετατραπεί* σε σπουδές στον οπτικό πολιτισμό) στο μέτρο που ούτε η ιστορία, μα ούτε και η τέχνη αποτελούν ουσιώδη συστατικά στοιχεία του ερευνητικού τους πεδίου; Το ζήτημα, του οποίου η διεξοδική συζήτηση υπερβαίνει τις παρούσες περιστάσεις, είναι νομίζω πραγματικά σημαντικό και θα άξιζε να το διερευνήσουμε σε βάθος.

Η ιστορία της τέχνης, λοιπόν, ως μέρος των οπτικών σπουδών, οι οπτικές σπουδές ως μέρος της ιστορίας της τέχνης, η ιστορία της τέχνης ως οπτικές σπουδές, οι οπτικές σπουδές ως ιστορία της τέχνης, η ιστορία της τέχνης ως πολιτιστική μυθιστορία: Τα πράγματα εμφανίζονται, είναι αλήθεια, αρκούντως 'θολά' στις αρχές της νέας χιλιετίας.

Δεν θα ασχοληθούμε εδώ ούτε με το γεγονός ότι, όπως σωστά τονίζει ο Thomas Crow, δεν έχουν όλα τα έργα τέχνης μόνον οπτικές ιδιότητες[13], άρα ο απόλυτος συσχετισμός τέχνης-όρασης είναι εξορισμού προβληματικός, ούτε και με την άκριτη αποδοχή του οπτικού, ως πεδίου μελέτης των «τεχνολογιών της όρασης» εντός των πολιτιστικών και συμβολικών του συμφραζομένων (εντυπωσιάζει πραγματικά το γεγονός ότι οποιαδήποτε επεξεργασία της ριζοσπαστικής κριτικής του οπτικού με κοινωνικοπολιτικούς όρους -από τη Σχολή της Φραγκφούρτης έως τον Guy Debord- είναι, επί της ουσίας, καταφανώς απούσα από το χώρο των οπτικών σπουδών).

σ.6-9.

9. Βλ. την συνέντευξη της M. A. Holly στο M. Dikovitskaya, ό.π., σ.194 (η διατριβή της M. A. Holly είχε ως αντικείμενο την μέθοδο του Panofsky, βλ. *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca (NY) 1984.

10. D. Freedberg, 'Context, Visuality and the Objects of Art History', *The Art Bulletin*, τ.76, τχ.3, Σεπτέμβριος 1994, σ.396.

11. Βλ. W. J. T. Mitchell, 'Interdisciplinarity and Visual Culture', *The Art Bulletin*, τ.77, τχ.4, Δεκέμβριος 1995, σ.540-544, το παράθεμα στη σ.541.

12. Βλ. H. Bredekamp, 'A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft', *Critical Inquiry*, τ.29, τχ.3, Άνοιξη 2003, σ.418-429.

13. Th. Crow, 'Unwritten Histories of Conceptual Art: Against Visual Culture' στο *Modern Art in the Common Culture*, New Haven & London 1998, σ. 212-242.

Ένα άλλο ερώτημα θα μας απασχολήσει εδώ: Τι είναι εκείνο που τα συνδέει όλ' αυτά; Τι είναι εκείνο που επιτρέπει την ώσμωση των πεδίων, τη σύγχυση των μεθόδων, την υποβάθμιση των επιμέρους βάσεων των επιστημονικών κλάδων και που, εντέλει, 'θολώνοντας' τα πράγματα, καθιστά χωρίς νόημα την ανάγκη ορισμού των διαφορετικών περιοχών της γνώσης; Πρόκειται, νομίζω, για το φαινόμενο που στην τρέχουσα ακαδημαϊκή *lingua franca* αποκαλείται «διεπιστημονικότητα».

Για τους οπαδούς της, εάν η ιστορία της τέχνης χάσει την «ιστορική» επιστημονική της εξειδίκευση (μα και το αντικείμενο τής μελέτης της, την τέχνη), ένας απέραντος διεπιστημονικός ορίζοντας ανοίγεται εμπρός της. Η ιστορία της τέχνης «ανεξαρτήτως του εάν θα την αποκαλούσαμε ιστορία της τέχνης ή όχι» (για να θυμηθούμε τα λόγια του Presiozi), μπορεί να μετατραπεί, λοιπόν, σε «ιστορία, θεωρία και κριτική της πολλαπλότητας των πολιτιστικών διαδικασιών», μια από τις οποίες είναι και οι οπτικές σπουδές, όπως τις ορίζει ο Mitchell, ως πεδίο που συνδέει «την ιστορία της τέχνης με τη λογοτεχνία, τη φιλοσοφία, τις σπουδές κινηματογράφου...κοινωνιολογίας και ανθρωπολογίας», ένα πεδίο που χρωστά πολλά στον «φεμινισμό, στις εθνοτικές σπουδές και στις σπουδές κοινωνικού φύλλου, στην κριτική θεωρία...», ένα πεδίο πόυ δεν θα υπήρχε χωρίς την «ψυχανάλυση, τη σημειολογία, την γλωσσολογία, την λογοτεχνική θεωρία, τη φαινομενολογία, την αισθητική...»[14]. Φαντάζει άραγε, μπροστά σε όλα αυτά, τίποτε πιο «συντηρητικό» από μια 'μονοδιάστατη' εμμονή στην έννοια της ιστορίας;

Ωστόσο, έχει κανένα νόημα ένας τέτοιος «πολύ-επιστημονικός» ορισμός; Μήπως άραγε, είναι αυτού του τύπου η διεπιστημονικότητα που στην τομή των πολιτιστικών/οπτικών/λογοτεχνικών σπουδών και της ιστορίας της τέχνης, επιτρέπει στον James Elkins, καθηγητή ιστορίας και θεωρίας της τέχνης στο αντίστοιχο τμήμα του School of the Art Institute of Chicago, να δημοσιεύει σε μια επταετία δέκα βιβλία που ασχολούνται μ' ένα πεδίο του οποίου η ευρύτητα, όπως επισημαίνει η Katerina Duskova στη σχετική της βιβλιοκρισία στο *Art Bulletin*, εκτείνεται από την αρχαιολογία έως τη σύγχρονη τέχνη και από τη Κίνα έως την Κεντρική Αμερική;[15] Μήπως η ίδια διεπιστημονικότητα επιτρέπει στην Laurie Schneider Adams, συγγραφέα ενός εισαγωγικού εγχειριδίου μεθοδολογίας της ιστορίας της τέχνης[16], να διατηρεί τη διπλή ιδιότητα της καθηγήτριας (στο CUNY) της ιστορίας της τέχνης της Αναγέννησης και της ψυχαναλυτικής θεωρίας, ή στους δέκα από τους δεκαέξι (δηλαδή σαφώς περισσότερους από τους μισούς) συγγραφείς ενός βιβλίου με τίτλο *The Subjects of Art History*[17] να κατέχουν ιδιότητες άλλες από αυτή του ιστορικού τέχνης;

Το καίριο ερώτημα τώρα είναι: Πού προσβλέπει άραγε το αίτημα για ενός τέτοιου τύπου διεπιστημονικότητα; Υπό ποίες προϋποθέσεις δαιμονοποιήθηκε η εξειδικευμένη επιστημονική γνώση;

14. W.J.T. Mitchell, ό.π., σ.541-542. Ο ορισμός του μαθήματος του «οπτικού πολιτισμού» που προσφέρεται στο Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου, μάθημα υποχρεωτικό για την Πολιτιστική Κατεύθυνση και την Κατεύθυνση Διαφήμισης και, σύμφωνα με την ιστοσελίδα του Τμήματος «επιχειρεί να γνωρίσει στους φοιτητές το διεπιστημονικό πεδίο που αναδύθηκε τα τελευταία χρόνια από τη συνάντηση της Σημειολογίας, της Κοινωνιολογίας, της Ανθρωπολογίας, της Πολιτικής Επιστήμης και των Πολιτισμικών Σπουδών», ακολουθεί αυτή τη λογική, βλ. <http://panteion.criticalpublics.com/cmc/courses/visual_culture> (αναζήτηση: 22/10/2007).

15. Βλ. K. Duskova, *The Art Bulletin*, τ.84, τχ.1, Μάρτιος 2002, σ.186-188.

16. L. Schneider Adams, *The Methodologies of Art: An Introduction*, Boudler (CO) 1996.

17. M. A. Cheetham et ali (επιμ.), *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge 1998.

Κατά τη γνώμη μου, η απάντηση που θα κλείσει αυτές τις σκέψεις βρίσκεται, ως συνήθως, εκτός των τειχών των πανεπιστημιουπόλεων. Υπό τις παρούσες συνθήκες της απαραίτητης πλέον (στο δυτικό, τουλάχιστον κόσμο) γενικευμένης πρόσβασης σε έναν τύπο γνώσης, η άρση των επιστημονικών ορίων προέκυψε, επί της ουσίας, ως ανάγκη «παραγωγής» ημι-ειδικευμένων επιστημόνων, κατόχων μιας (διεπιστημονικής) γνώσης τόσο ελαστικής, ώστε το μόνο με το οποίο μπορεί να συγκριθεί είναι η ελαστικοποιημένη εργασία, για την αγορά της οποίας εξάλλου προορίζονται.

Ας μου επιτραπεί εδώ να θίξω μόνο, κάτι που νομίζω ότι μας αφορά ιδιαιτέρως και που μας επαναφέρει στο αρχικό μας ζήτημα: Το γεγονός ότι τούτη η «θόλωση» των ορίων των γνωστικών αντικειμένων έχει ως κύριο 'θύμα' τις ανθρωπιστικές σπουδές.[18] Γιατί η υψηλή εξειδίκευση συνεχίζει, νομίζω, να ισχύει στις εφαρμοσμένες επιστήμες, δηλαδή σε επιστημονικά πεδία που, κατ' εμέ, είναι περισσότερο επιρρεπή σε μια εργαλειακή χρήση της γνώσης.

Το αίτημα για οροθέτηση των γνωστικών πεδίων (εδώ, της ιστορίας) και ο σκεπτικισμός απέναντι στη σημερινή διεπιστημονικότητα απαιτεί, βεβαίως, μια διευκρίνιση και σε ό,τι αφορά το, φερόμενο ως, αντίθετό της: την εξειδίκευση. Κανείς νομίζω δεν αμφιβάλλει ότι, υπό διαφορετικές προϋποθέσεις, οποιαδήποτε εξειδίκευση θα ήταν ευκταίο να εξοριστεί όχι μόνον από τον χώρο της γνώσης, αλλά και, πόσο μάλλον, από τον χώρο της ίδιας της ανθρώπινης ζωής. Πολλοί επίσης θα συμφωνούσαν -εγώ ανήκω σε αυτούς- ότι η εξειδίκευση (επιστημονική ή μη) απηχεί τον καταστροφικό για τον άνθρωπο καταμερισμό της εργασίας, δηλαδή την ουσιαστική αρχή λειτουργίας ενός συστήματος που αναπαράγει την ανισότητα και την αδικία. Η 'θόλωση', ωστόσο, των πεδίων και η συνακόλουθη υποκατάσταση της εξειδικευμένης επιστημονικής γνώσης από τον 'ανειδίκευτο' παν-επιστημονισμό, όχι μόνο δεν αποτελεί λύση στο πρόβλημα, αλλά αντίθετα το επιτείνει και το αναδημιουργεί.

Η περίφημη εξίσωση του Foucault (*savoir/pouvoir*) είναι πιθανόν να ισχύει. Μπορεί πράγματι η γνώση (και δη η εξειδικευμένη) να μην είναι στην ουσία παρά ο λόγος της εξουσίας. Το ίδιο, ωστόσο, μπορεί να ειπωθεί με μεγαλύτερη ακόμη βεβαιότητα και για την άγνοια. Η άγνοια (υπό τη μορφή της συστηματικά καλλιεργημένης ημιμάθειας) δεν είναι άραγε εντέλει η πιο εξειδικευμένη (αλλά και η πιο χειραγωγήσιμη) μορφή (επιστημονικής ή μη) γνώσης; Κι αυτό η ιστορία δεν είναι που μας το έχει διδάξει;

18. Για την υποβάθμιση ειδικά των ιστορικών σπουδών εντός του διεπιστημονικού ακαδημαϊκού περιβάλλοντος βλ. την ανακοίνωση του Ν. Χατζηνικολάου στο XXXI Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης (Μόντρεαλ, Αύγουστος 2004), που, με τίτλο 'Διεπιστημονικότητα χωρίς Επιστήμες', αναδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Τα Ιστορικά*, τ.2, τχ.42, Ιούνιος 2005, σ.217-227. Ίσως μια ένδειξη αυτής της υποβάθμισης σε ό,τι αφορά την ιστορία της τέχνης αποτελεί και το γεγονός πως ο οργανωτικός φορέας, η Διεθνής Επιτροπή Ιστορίας της Τέχνης (CIHA), βρέθηκε σε αδυναμία (ή δεν είχε τη βούληση) να δημοσιεύσει, απ' όσο γνωρίζω, τα *Πρακτικά* του Συνεδρίου.

Nikos Daskalothanassis

The 'fuzzy' object of art history in the beginning of the new millennium

The paper attempts to investigate the present status of Art History as a scientific-academic discipline. Taking as a starting point the recent invasion of Visual Studies to the field of Art History, the phenomenon of interdisciplinarity is criticized, and it is argued that interdisciplinarity in its present form leads, on one hand, to the degradation of the concept of history -with serious consequences for art history- and, on the other, promotes an epistemological model adapted to the needs of an extremely flexible labor market.

Ιλιάνα Ζάρρα

Περιπτώσεις καλλιτεχνικής παλινδρόμησης στον 20ό αιώνα: Μια απόπειρα ερμηνείας ενός διεθνούς φαινομένου στην τέχνη μέσω της ψυχαναλυτικής προσέγγισης*

Πολύ πρόσφατα ο Gérard Wajcman, αποτιμώντας τον 20ό αιώνα, τον διέκρινε από την ακολουθία των υπολοίπων ως τον αιώνα «του αντικειμένου ή των πολλών, πολλαπλών αντικειμένων»[1].

Ίσως γι' αυτό ο ψυχαναλυτής Michael Balint[2] το 1952, ανήσυχος για την εξαφάνιση «του κυρίαρχου, σαφώς περιγεγραμμένου αντικειμένου και από τη φυσική και από την τέχνη», προέβλεψε τη σταδιακή αλλά αναπόφευκτη ώσμωση των ανακαλύψεων της μοντέρνας τέχνης με την ανάγκη μιας «ώριμης αγάπης» για το «αντικείμενο».[3]

Πρόβλεψη που πολύ σύντομα επρόκειτο να επαληθευτεί καθώς ο Marcel Duchamp, την εποχή της αναμφισβήτητης ηγεμονίας της Αφαίρεσης, προετοίμαζε μυστικά την επιστροφή του στο βασίλειο της κυριολεξίας, προκαταλαμβάνοντας για ακόμη μια φορά το ισχύον τότε καλλιτεχνικό καθεστώς.[4] Πράγματι, με το *Étant Donnés* (*Δεδομένα*: 1. *Ο καταρράκτης*. 2. *Το φωτιστικό αέριο*, εικ. 1), τον καρπό της εικοσαετούς ενασχόλησής του από το 1946 μέχρι το 1966, ο καλλιτέχνης, απαξιώνοντας την πρακτική της απλής μίμησης του πραγματικού αντικειμένου, προχώρησε τελικά στη σύσταση του έργου τέχνης από τα ίδια τα χειροπιαστά και δεδομένα υλικά μέρη του υπαρκτού πρωτότυπου (μεικτή τεχνική: τομάρι γουρουνιού, μηχανοκίνητος μεταλλικός καταρράκτης).[5] Το πιο ενδιαφέρον είναι πως το έργο γίνεται ορατό από έναν κάθε φορά θεατή, ο οποίος πρέπει να κοιτάξει μέσα από τις τρύπες που έχουν ανοιχθεί στη δρύινη πόρτα, τη μοναδική ορατή πτυχή του έργου. Μοιραία, η οπτική γωνία του διοράματος παίρνει τις διαστάσεις του ερωτικού βλέμματος εγκλωβίζοντας τον ηδονοβλεψία-θεατή στο αίσθημα ότι κάνει μια πράξη, η οποία δεν είναι πλέον αγνή, οπότε έχει το φόβο ότι ανά πάσα στιγμή μπορεί να συλληφθεί επ' αυτοφώρω.[6]

Αν, λοιπόν, ο Duchamp είχε κατορθώσει με τον πιο αναπάντεχο τρόπο να μεταβιβάσει το αίσθημα της ενοχής στο θεατή στη διάρκεια της τρομακτικής περιόδου του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και σ' εκείνη που την ακολούθησε, το διαγνωσμένο «βασικό σφάλμα»[7] της ευρωπαϊκής κουλτούρας θα στοίχειωνε τους καλλιτέχνες, οι οποίοι είτε υπήρξαν

---

* Πρόδρομη ανακοίνωση: Διατηρώ την προφορική μορφή της ανακοίνωσης επισυνάπτοντας μόνο τις αναγκαίες παραπομπές.

1. Βλ. G. Wajcman, 'Η Τέχνη, η Ψυχανάλυση, ο Αιώνας' στο J. Aubert, J.-C. Molner, F. Regneault, G. Wajcman, *Ο Λακάν, Το Γραπτό, Η Εικόνα, Πέντε Διαλέξεις στη Σχολή Φροϋδικού Αιτίου, στο Παρίσι*, που προλογίζει η Rose-Paule Vinviguera, μτφρ. Δ. Πετρούντιου, Αθήνα 2003, σ.43-44.

2. Για τον Μ. Μπάλιντ (1896-1970) βλ. D. Bourdin, *Η Ψυχανάλυση από τον Φρόυντ ως τις Μέρες μας*, Θ. Τζαβάρας (πρόλογος-επιμ.) Αθήνα 2005, σ.285-286.

3. Παρατίθεται στο Π. Φούλερ, *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, μτφρ. Ηρώ Κανακάκη, Αθήνα 1988, σ.210.

4. H. H. Arnason, *Ιστορία της Σύγχρονης Τέχνης. Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Φωτογραφία*, Μ. Παπανικολάου (επιμ.), Θεσσαλονίκη 1995, σ.582.

5. Βλ. H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. Buchloh, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2004, σ. 496-497. [Στο εξής *Art Since 1900*].

6. *Art since 1900*, ό.π., σ.498.

7. Ή το «θεμελιώδες ελάττωμα». Πρόκειται για μια έννοια που πρότεινε ο Μ. Μπάλιντ, η οποία στο πλαίσιο της ψυχανάλυσης ορίζει «μια ψυχική ρωγμή προερχόμενη από ανεπάρκεια στη σχέση προς το πρωτογενές

πρωτεργάτες επαναστατικών μορφολογικών συλλήψεων είτε πάσχιζαν να προχωρήσουν, όντας στην περιφέρεια, πέρα από τα *δεδομένα*. Γεγονός που θα καθιστούσε επιβεβλημένη από την πλευρά των «εχεφρόνων» την άμεση εφαρμογή ενός μηχανισμού αποκατάστασης, αντίστοιχου με το θεραπευτικό χειρισμό της παλινδρόμησης[8], της επιστροφής σε μια θέση από την οποία ένας ψυχικά ασθενής είναι δυνατό να πραγματοποιήσει ένα καινούργιο ξεκίνημα.

Η περίοδος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και του Μεσοπολέμου, μια φάση αναβίωσης της «σύνεσης»[9] στις τέχνες, ύστερα από το «χάος» της μοντερνιστικής προπολεμικής περιόδου[10], προσδιορίστηκε από το ενδημικής έκτασης σύμπτωμα της επιβεβαίωσης των «αιώνιων» συστημάτων τάξης όπως του νόμου της φυλής, της εξουσίας της ιστορίας και της πατρικής αρχής του δασκάλου.[11] Σ' αυτό ακριβώς το πλαίσιο αναδείχτηκαν μια σειρά από αντιφάσεις, υπεκφυγές, παλινδρομήσεις, διχασμοί και αμφιθυμίες στη διεθνή καλλιτεχνική πρακτική[12] που παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον στην ερμηνεία τους.

αντικείμενο». Σ' αυτές τις περιπτώσεις, ολόκληρος ο τρόπος με τον οποίο ο ασθενής υπάρχει και σχετίζεται με τον κόσμο και με τους άλλους είναι λαθεμένος και ψεύτικος. Βλ. D. Bourdin, ό.π., σ.421. Στο πεδίο της τέχνης η έκφραση «βασικό σφάλμα», ή «κένωση» -όρος, που χρησιμοποιεί ο Peter Fuller και τον δανείζεται από τη θεολογία-, αναφέρεται «στην έκδηλη παραίτηση των καλλιτεχνών από τις επαγγελματικές και συμβατικές δεξιότητές» τους και στην εγκατάλειψη της αίσθησης της παντοδυναμίας που κάποτε έμοιαζε να έχει ο ζωγράφος, εκλαμβάνοντας τον εαυτό του σαν το Θεό, εφόσον μπορούσε να πλάσει έναν ολόκληρο κόσμο ψευδαισθητικών τρισδιάστατων αντικειμένων επάνω στο δισδιάστατο μουσαμά. Κατά τον John Berger (*Success and Failure of Picasso*, London 1980) οι τραγικές συνέπειες του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, σε συνδυασμό με την εμφάνιση και τελειοποίηση άλλων τρόπων μηχανικής παραγωγής εικόνων, ήταν γεγονότα που διατάραξαν, περιθωριοποίησαν, και επισκίασαν τα προϊόντα και τις πρακτικές των καλλιτεχνών ωθώντας την τέχνη σ' ένα διάλογο με τον εαυτό της και για τον εαυτό της, «επειδή δεν υπάρχει άλλη περιοχή εμπειρίας εκτός από τον εαυτό της που να μπορεί να την αγγίξει με κάποιο νόημα», Π. Φούλερ, ό.π., σ.170-172. Βλ. και Ν. Λοϊζίδη, *Οι Μεταμφιέσεις της Τέχνης και οι Ψευδαισθήσεις της Κριτικής*, Αθήνα 1999, σ. 73-77.

8. Έννοια που χρησιμοποιείται πολύ συχνά στην ψυχανάλυση και στη σύγχρονη ψυχολογία για να αποδώσει την οπισθοδρόμηση, την επιστροφή σε προγενέστερες μορφές ανάπτυξης της σκέψης. Υπό μορφολογική έννοια η παλινδρόμηση δηλώνει το πέρασμα σε τρόπους έκφρασης και συμπεριφοράς που ανήκουν σε κατώτερα στάδια από άποψη πολυπλοκότητας, δόμησης και διαφοροποίησης. Αυτό το στοιχείο της επιστροφής προς τα πίσω είναι δυνατόν να εκδηλωθεί στους πιο διαφορετικούς τομείς: ψυχοπαθολογία, όνειρα, ιστορία των πολιτισμών κ.λπ. Επιπρόσθετα, η ανάδυση του παρελθόντος μέσα στο παρόν σχετίζεται με την έννοια του καταναγκασμού της επανάληψης. J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*, μτφρ. Β. Καψάμπελης, Α. Χαλκούση, Α. Σκουλίκα, Π. Αλούπης, Αθήνα, σ.374-377.

9. Όπως επιεικώς χαρακτηρίστηκε από τον E. Lucie-Smith, η επιβεβλημένη στροφή στις καταξιωμένες μορφές του παρελθόντος από τις κυρίαρχες συντηρητικές δυνάμεις που είχαν αναλάβει την εξουσία στις μεγάλες δημοκρατίες (Γαλλία, Μ. Βρετανία, Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής). Ομοίως αναγκαία θεωρήθηκε και στη Σοβιετική Ένωση η στροφή στις προμοντερνιστικές τάσεις της ζωγραφικής του 19ου αι., αφού η συμμαχία μεταξύ πρωτοπορίας και νέας σοβιετικής εξουσίας αναδείχτηκε ιδιαίτερα επισφαλής. Βλ. E. Lucie-Smith, *Visual Arts in the Twentieth Century*, London 1996, σ.121-124, 134, 151-153, 155-165.

10. Η έναρξη του κινήματος «retour à l' ordre», το οποίο στο πλαίσιο της επίθεσης κατά του Κυβισμού απηύθυνε μια έκκληση για επιστροφή στις θεωρούμενες κλασικές ρίζες της γαλλικής τέχνης, τοποθετείται μεταξύ του 1918, οπότε ο ζωγράφος Amedée Ozenfant και ο αρχιτέκτονας Charles-Édouard Jeanneret δημοσιεύουν το έργο τους *Après le Cubisme*, και του 1923, έτος δημοσίευσης του δοκιμίου του Jean Cocteau 'Le Rappel à l'Ordre' βλ. *Art Since 1990*, ό.π., σ. 165. Στην πραγματικότητα, αυτή η επίθεση κατά της μοντέρνας κουλτούρας δεν είναι παρά η ορατή πλευρά του παγόβουνου της εθνικιστικής αντιπαράθεσης μεταξύ Γαλλίας και Γερμανίας που μαινόταν για 50 περίπου χρόνια, ύστερα από τη μεγάλη ταπείνωση της Γαλλίας στο Γαλλοπρωσικό πόλεμο του 1870. Για το θέμα αυτό περισσότερα βλ. στο K. Silver, *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, New Jersey 1989, σ.11-13 και σποραδικά.

11. B. H. D. Buchloch, 'Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting,' *October*, τ.16, Art World Follies, Άνοιξη 1981, σ. 43.

12. Βλ. *Art Since 1990*, ό.π., σ.160-165, 198-199, 202-203, 223, 255, 260-265, 281-285, 299, 302-307, 313, 315, 317.

Ι. Ένα τέτοιο σύμπτωμα είναι ο ιδεολογικός διχασμός μεταξύ Παρισιού και Μετώπου κατά την περίοδο του Α' Παγκοσμίου Πολέμου.[13] Στη γαλλική πρωτεύουσα, που υπήρξε το πιο ενεργό μοντερνιστικό κέντρο της εποχής μετά το ξέσπασμα των πολεμικών επιχειρήσεων, ο κυρίαρχος κριτικός λόγος στο όνομα της επιστροφής στην «υψηλή απλότητα» απέρριπτε κάθε καλλιτεχνικό πάθος ως μια πολυτέλεια επιπόλαιη σε καιρό εθνικού επείγοντος.[14] Ιδιαίτερα εύστοχη για ό,τι επακολούθησε αποδεικνύεται η διαπίστωση του Camille Mauclair, ο οποίος έγραψε πως «αυτός ο πόλεμος άνοιξε ένα χάσμα ανάμεσα στις ιδέες και την αισθητική του χθες και του σήμερα και βγήκαμε όλοι εκτός εαυτού από το τρομερό σοκ».[15]

Πράγματι, αν και το Παρίσι απείχε από το Μέτωπο κάτι λιγότερο από 75 χιλιόμετρα, συνέβη το εξής παράδοξο: Μια σειρά καλλιτεχνών που ως τότε μόνο στο περιθώριο της πρωτοπορίας είχαν υπάρξει, μόλις βρέθηκαν στα χαρακώματα του πολέμου, όπου και εξακολουθούσαν να ζωγραφίζουν, εγκατέλειψαν το παραδοσιακό στυλ και ασπάστηκαν τον Κυβισμό (εικ. 2-3).[16] Και το ερώτημα που ανακύπτει είναι το εξής: Πώς να εξηγήσουμε αυτή την αντιπαράθεση ανάμεσα σ' έναν εν τω γίγνεσθαι αισθητικό συντηρητισμό στην πατρίδα και σ' έναν ευημερούντα ριζοσπαστισμό στο Μέτωπο, του οποίου όχι μόνον οι φορείς ήταν παραδοσιακοί ζωγράφοι, αλλά επιπρόσθετα λειτουργούσαν μέσα σ' ένα γενικό πλαίσιο επιστροφής στις πηγές. Πώς είναι δυνατόν, ο Κυβισμός που, έστω και ψευδώς, ασταμάτητα προβαλλόταν από την εθνικιστική προπαγάνδα ως προϊόν της εχθρικής, της «γερμαναράδικης»[17] κουλτούρας, με άλλα λόγια του πολιτισμού που όφειλαν να συντρίψουν, την ίδια στιγμή να υιοθετείται ως γλώσσα εικαστικής έκφρασης από τους Γάλλους πατριώτες. Επιπλέον, αυτοί οι καλλιτέχνες-στρατιώτες με το που επέστρεψαν από το μέτωπο όχι μόνον επανήλθαν στο προηγούμενο αναπαραστατικό τρόπο έκφρασής τους, αλλά και στην κατά το δυνατό συντηρητικότερη εκφορά του.

Το να αποδώσουμε αυτό το φαινόμενο στον παράφωνο και εκρηκτικό χαρακτήρα του Κυβισμού, όπως υποστήριξαν ο Kenneth Silver και ο Christopher Green[18] κινδυνεύουμε να αγγίξουμε τα όρια της ταυτολογίας, επειδή η επίκληση και μόνον αυτών των ποιοτήτων ως εναρμονισμένων με τον αντίστοιχο χαρακτήρα του πολέμου δεν ερμηνεύουν ούτε το πώς ο Κυβισμός και όχι η παραδοσιακή τεχνοτροπία ήταν περιβεβλημένος αυτή την αύρα της αλήθειας, ούτε και το γιατί αυτό το μείγμα Κυβισμού-Φουτουρισμού κρίθηκε το καταλληλότερο μορφολογικό ιδίωμα, ώστε να υιοθετηθεί από ανθρώπους που μέχρι τότε ούτε το είχαν ενστερνιστεί ούτε το είχαν υπηρετήσει με συνέπεια.

Ο πόλεμος της περιόδου 1914 με 1918 υπήρξε, ως η πρώτη σύρραξη παγκόσμιας εμβέλειας, ένας πόλεμος χωρίς προηγούμενο, όπου τα χαρακώματα με τους νέους μηχανισμούς, τα σύγχρονα πολυβόλα όπλα και τα δηλητηριώδη αέρια δεν είχαν καμία σχέση,

13. Βλ. C. Green, *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art*, 1916-1928, New Haven & London 1987, σ.14-15.

14. K. Silver, *Esprit de Corps*, ό.π., σ. 31, 45.

15. Ό.π., σ.27.

16. Όπως λ.χ. ο André Mare και ο André Faye, βλ. K. Silver, ό.π., σ.79.

17. Ο όρος boche απαντά στον τίτλο *La Famille Impériale boche Kubistée* μιας σειράς προσωπογραφιών Γερμανών, έργο ενός καλλιτέχνη με το όνομα H. Léka. Ο ζωγράφος όχι μόνο συνέδεσε το μοντέρνο στιλ με τον εχθρό, αποδίδοντας τη βασιλική οικογένεια μ' έναν υποτιθέμενο κυβιστικό τρόπο, αλλά για να υπογραμμίσει ακόμη περισσότερο τη γερμανική προέλευση του όρου αντικατέστησε το γαλλικό C με το γερμανικό K. Βλ. K. Silver, ό.π., σ.11 και σημ. 12.

18. Συγκεκριμένα κατά τον C. Green οι καλλιτέχνες αναγνώρισαν μία γενική συνάφεια ανάμεσα στη νεωτερικότητα και την ανωνυμία της μηχανοποιημένης μοντέρνας πολεμικής πρακτικής με τα εκφραστικά ιδιώματα του Κυβισμού. C. Green, *Cubism and its Enemies*, ό.π., σ.13.

κανένα μέτρο σύγκρισης με το παρελθόν. Απλά ήταν κάτι που δεν είχε ξανασυμβεί μ' αυτή τη μορφή μέχρι τότε.

Πώς λοιπόν θα μπορούσε κάποιος να μεταδώσει τον κίνδυνο, τον τρόμο, την απαξίωση της ανθρώπινης ζωής, την απώλεια, το «μηδέν» του θανάτου, τον αφανισμό, με μία λέξη τον *Αντι-Ουμανισμό*, για να δανειστώ την έκφραση από τον σχετικό πίνακα του Gino Severini[19], χωρίς να κάνει αφήγημα το ποιοτικό περιεχόμενο του πολέμου, να το καταστήσει ιστορία κι έτσι να περάσει στη λήθη και να ξεχαστεί;

Όπως ήδη επισημάνθηκε αυτό που κάνει τον 20ο αιώνα να ξεχωρίζει απ' όλους τους άλλους είναι το αντικείμενο. Και το αντικείμενο είναι οι μαζικές καταστροφές, οι γενοκτονίες. Πόλεμοι καταγράφονται συνεχώς στην ιστορία, όμως ουδέποτε η ανθρωπότητα γνώρισε στο παρελθόν μια τέτοια υπερπαραγωγή καταστροφών. Μόνον ο 20ος αιώνας «διαθέτει», μεταξύ άλλων, δύο παγκόσμιες συρράξεις με μαζικές εξολοθρεύσεις, αναδεικνύοντας τη γενοκτονία ως το αντικείμενο που επισφραγίζει τον καινοφανή χαρακτήρα του έναντι των άλλων αιώνων.[20] Αφού λοιπόν το περιεχόμενο του αντικειμένου του 20ου αιώνα είναι η καταστροφή και η εξολόθρευση, με συνέπεια την ερήμωση και τον αφανισμό, άρα ένα αντικείμενο μη παραστάσιμο, μη δυνατόν να περιγραφεί εικαστικά με τους συμβατικούς όρους και με δεδομένο ότι ο σκοπός ύπαρξης του έργου τέχνης δεν είναι να ειδησεογραφεί την επικαιρότητα, αλλά να δείχνει αυτό που δεν μπορεί να ιδωθεί με άλλο μέσο[21], τότε η προσφυγή σ' ένα συγκεχυμένο μεικτό ιδίωμα έχει την εξήγησή της.

Αν επίσημα η Ιστορία της Τέχνης αποκτά υπόσταση μέσω της θεϊκής Ενσάρκωσης[22], τότε η αποδόμηση του απτού και συμπαγούς κατά τις εκκωφαντικές πολεμικές εξοντώσεις σηματοδοτείται από τη φαντασιακή ύφεση που προσέφερε αυτό το νεωτερικό κυβιστικό-φουτουριστικό ιδίωμα. Η στροφή σε μια εικαστική γλώσσα που απογυμνώνει την εικόνα από το ελκυστικό περιτύλιγμα της λογικά ελεγχόμενης περιγραφής, όχι απλά δεν απομακρύνεται από την πραγματικότητα, αλλά, αντίθετα, στοχεύοντας κατευθείαν στο απόν λογικό επίκεντρο της παράλογης πραγματικότητας, αποτελεί μία επιστροφή του πραγματικού.

Από την άλλη, μία εικαστική αφήγηση που σέβεται τους νόμους της προοπτικής της αλμπερτιανής *historia*[23], ιστορικοποιεί το θέμα. Η αναπόφευκτη ένταξη του μακάβριου αντικειμένου του θανάτου και του αφανισμού μεταξύ ενός *πριν* κι ενός *μετά*, προϋποθέτει μια απόσταση, πραγματική -κάτι που έτσι κι αλλιώς δεν την είχαν οι καλλιτέχνες στρατιώτες- ή ψυχική, με άλλα λόγια μια στάση ζωής του τύπου «και η ζωή συνεχίζεται», όπως παρατηρεί ο Ζ. Βαζμάν[24]. Μια τέτοιου είδους όμως, ιστορικοποίηση προδίδει, διότι κάθε εικόνα είτε μετριάζει τη φρίκη κι οπότε συγκαλύπτει την πραγματικότητα είτε αναδεικνύεται σε μάρτυρα αυτού που βρίσκεται επέκεινα και μας κάνει να επιζητούμε τη λήθη.[25]

19. Ο όρος απαντά στον πίνακά του *La Guerre* (*Ο πόλεμος*), 1914, μη εντοπισμένη συλλογή.

20. Διδακτική είναι η προβληματική του Ζ. Βαζμάν ο οποίος, εστιάζοντας στην περίοδο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, προσπάθησε να ερμηνεύσει τον εικονοκλαστικό χαρακτήρα της νεωτερικής τέχνης σε σχέση με το ιστορικό δράμα του 20ου αι. Βλ. G. Wajcman, ό.π., σ.46.

21. «Υπάρχει ασφαλώς κάτι μη εκφράσιμο. Αυτό δείχνεται»: πρόταση σ.522 από το έργο του Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Paris 1961, σ.175 και παρατίθεται στο G. Wajcman, ό.π., σ.62. Βλ. επίσης στο ίδιο και σ.55-57.

22. E. Gombrich, *The Use of Images. Studies in the Social Function and Visual Communication*, London 2000, σ.48-79.

23. Βλ. P. Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven & London 1989, σ.105.

24. G. Wajcman, ό.π., σ.64.

25. Πώς αλλιώς να αιτιολογήσει κανείς τις θλιβερές επαναλήψεις της βιαιότητας και αποκτήνωσης που

Ακριβώς γι' αυτό ο ανερχόμενος τότε ηγέτης της παρισινής πρωτοπορίας, Amedée Ozenfant[26], επιζητώντας τη λήθη αναφορικά με τις δυσάρεστες πραγματικότητες στο Μέτωπο, επέπληττε, σε σχετικό δημοσίευμά του το 1915, το γαλλικό τύπο για το μακάβριο ρεπορτάζ, επιμένοντας να μην δημοσιοποιούνται τα σώματα των νεκρών στα χαρακώματα, και επιδεικνύοντας στην πραγματικότητα ακριβώς αυτή τη στάση «και η ζωή συνεχίζεται» μπροστά στην υπερπαραγωγή εικόνων πολέμου, έγραφε:

«Γιατί όλες αυτές οι ματωμένες εικόνες;... όλα αυτά τα πτώματα, όλοι αυτοί οι ταλαίπωροι, σε κάθε σελίδα και της πιο μετριοπαθούς ακόμη εφημερίδας;.... Καημένοι ηρωικοί στρατιώτες, δύσκολο πράγμα να πολεμάς! Αλλά όταν πέσεις, πολύκλαυστος, δεν θα ήταν καλύτερα να στρέψουμε τις πλάτες μας;». Δηλαδή, καλό είναι οι πολιτισμένοι να τραβούν την κουρτίνα όταν βρίσκονται αντιμέτωποι με την αγωνία, και συνέχιζε: «Πρέπει να αγαπούμε τη ζωή, ας θαυμάσουμε τους φτωχούς στρατιώτες μας, αλλά ας καλύψουμε τα πτώματά τους όπως κι εκείνα των εχθρών μας».[27]

ΙΙ. Οι ειδικοί, σχολιάζοντας την περίοδο του μεσοπολέμου, επισημαίνουν πως όπου «η άνοδος του μοντερνισμού συμπίπτει με την ανακάλυψη της παράδοσης, εκεί αναπτύσσεται ένα είδος αλληλενέργειας, ανάμεσα στην παράδοση και τη νεωτερικότητα που ρυθμίζει και την ένταση» της αντιπαράθεσής τους.[28] Αυτή η «αναλογική σχέση ανάμεσα στο βαθμό νεωτερικότητας μιας εποχής και στην εξάρτησή της από την παράδοση και την ιστορία», χαρακτηρίστηκε ως ένα γεγονός παράδοξο.[29] Στην πραγματικότητα, κάθε άλλο από παράδοξο είναι. Διότι, αυτή ακριβώς η αμφιθυμία, η αμφίπλευρη θυμική συμπεριφορά αγάπης και μίσους, εχθρότητας και στοργής για το ίδιο αντικείμενο, λ.χ. μοντερνισμός ή παράδοση, αποτελεί σύμφωνα με τον Σ. Φρόιντ φαινόμενο θεμελιακό και βρίσκεται στη βάση των κοινωνικών σχηματισμών και στις απαρχές της θρησκείας, της ηθικής και της τέχνης.[30]

Για τα ελληνικά δεδομένα, μια από τις πιο ενδιαφέρουσες εκδοχές αυτής της αμφίπλευρης αντιμετώπισης του μοντερνισμού και της παράδοσης, συνιστά, η περίπτωση του γλύπτη Μιχάλη Τόμπρου (1889-1974), για τον οποίο, η κριτική του Άγγελου Προκοπίου θέτει άμεσα το πρόβλημα: «Ο Μιχάλης Τόμπρος -γράφει- συνεχίζει κάθε χρόνο να στήνη αγάλματα μνημειακής τέχνης με το ένα χέρι ενώ με το άλλο πλάθει συρρεαλιστικά τέρατα της πιο ελεύθερης φαντασίας...»[31].

Αν και το φαινόμενο έχει επισημανθεί εδώ και περισσότερο από μισό αιώνα και από όλους σχεδόν τους μελετητές της ελληνικής τέχνης[32], εξακολουθεί εντούτοις, κάθε φορά να παρασιωπάται η σημασία του πιο ουσιώδους ίσως σημείου αυτής της διχασμένης συμπεριφοράς του καλλιτέχνη. Ο διακεκριμένος, δηλαδή, τρόπος δράσης του γλύπτη που

ακολούθησαν με πρώτη και κύρια την ακόμη πιο απερίγραπτη σύρραξη του Β' Παγκοσμίου, την ατομική βόμβα, και πιο πρόσφατα τις πολεμικές συγκρούσεις στο Κόσοβο και το Ιράκ;

26. Υπήρξε από τους πρώτους που προσπάθησαν να αναλάβουν τα ηνία της ακυβέρνητης πλέον μετά τον πόλεμο avant-garde μαζί με τον Jean Cocteau, ενώ είναι γνωστό ότι κανείς από αυτούς δεν είχε υπάρξει στο προσκήνιο της παρισινής πρωτοπορίας πριν τον πόλεμο, βλ. K. Silver, *Esprit de Corps*, ό.π., σ.43.

27. K. Silver, *Esprit de Corps*, ό.π., σ.56-57.

28. Δ. Τζιόβας, *Οι Μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το Ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα 1989 σ.19.

29. Ό.π., σ.20.

30. Σ. Φρόιντ, *Άπαντα. Τοτέμ-Ταμπού (Ψυχαναλυτική Ερμηνεία της Κοινωνικής Ζωής των Πρωτογόνων)*, τ.6, Αθήνα 1966, σ.209-210.

31. Βλ. Α. Γ. Προκοπίου, *Ιστορία της Τέχνης 1750-1950*, τ. Γ', Αθήνα 1965, σ.443. Α. Κωτίδης, *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην Ελληνική Τέχνη του Μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη 1993, σ.142.

32. Α. Κωτίδης, ό.π., σ.142.

κάθε φορά επιβάλλει η καλλιτεχνική του παραγωγή, δεδομένου ότι ανάμεσα στις εν γένει μοντερνιστικές προσπάθειες και στα παραδοσιακά γλυπτά του ακολουθεί μια εντελώς διαφορετική διανοητική διαδικασία και δημιουργική επεξεργασία. Ένα κυβιστικό γλυπτό, όπως η *Μάσκα* (1929, εικ. 4), ή μια αφηρημένη σύνθεση δεν υλοποιείται προϋποθέτοντας την ύπαρξη κάποιου μοντέλου ως φυσικού προτύπου ή έστω από μνήμης. Κανένα παραδοσιακό μονοπάτι δεν οδηγεί λ.χ. στην *Αναβίωση* (1971-72, εικ. 5). Αντίθετα, ένα τέτοιο έργο και ένα γλυπτό όπως ο *Ιωάννης Καποδίστριας* (1933) ή ο έφιππος ανδριάντας του *Γεώργιου Καραϊσκάκη* (1963-66, εικ. 6) ή το ανάγλυφο στον τάφο *των Αδελφών Μάντακα* (1935) και τόσα άλλα, απαιτεί το δικό του ξεχωριστό τρόπο σύλληψης. Στα μοντερνιστικά του έργα ο καλλιτέχνης δεν ανέλυε τα πράγματα στη βάση της παρατήρησης για να φτάσει σε μια αναπαράσταση ενός αντικειμένου που να ανακαλεί την ύπαρξή του στο φυσικό κόσμο. Εδώ, αντίθετα, επινοούσε τις μορφές ή τα αντικείμενά του χωρίς το άμεσο ερέθισμα μοτίβων δεδομένων. Τέτοια έργα είναι δεσμευμένα με την αναζήτηση του παράδοξου. Για παράδειγμα, στη συντιθέμενη μ' ένα δομικό τρόπο *Μάσκα*, ο καλλιτέχνης διερευνά το πώς ακριβώς τα τεμνόμενα μεταξύ τους επίπεδα μπορούσαν να υποβάλουν τον όγκο, σε αντίθεση από τη σαφή περιγραφή του στις νατουραλιστικές μορφές μέσω της φυσικής ενέργειας των περιγραμμάτων. Ή πάλι, όπως συμβαίνει στην *Αναβίωση*, αντιστρέφοντας την ιστορική θεώρηση του γλυπτού ως ένα στέρεο σώμα που περιβάλλεται από κενό χώρο, ο Μ. Τόμπρος δοκιμάζει την απροσδόκητη συνύπαρξη ανάμεσα στο συμπαγές, το συνεχές και το κενό, αναδεικνύοντας έτσι τη γλυπτική σε ένα είδος τρισδιάστατου διαγράμματος.

Συνεπώς, κάθε φορά η απόφασή του να γίνει ένας παραδοσιακός γλύπτης με έργα παραστατικά που να παραπέμπουν στις ένδοξες στιγμές της παράδοσης δεν είχε καμία επίπτωση ή εμπλοκή στον τρόπο που παράλληλα εξακολουθούσε να δουλεύει ως ένας μοντέρνος γλύπτης με κυβιστικές, κονστρουκτιβιστικές[33] ή σουρεαλιστικές επιρροές. Κατ' αυτήν την έννοια ο μοντερνιστής Μ. Τόμπρος συνέχιζε να τονίζει το χάσμα ανάμεσα στην τέχνη που νοούνταν ως ψεύτικη ή επινόηση με τους «χιμαιρικούς, χαοτικούς»[34] -και κατά την κυρίαρχη ιδεολογική τοποθέτηση- «αρρωστημένους»[35] πειραματισμούς της και την τέχνη που νοούνταν ως η «φυσική» απεικόνιση του κόσμου, ο οποίος είναι ορατός στα μάτια μας, βασισμένος στους πανανθρώπινα κατανοητούς και διαχρονικά ισχύοντες κανόνες της άμεσης οπτικής εμπειρίας των πραγμάτων.

Αυτός ο συστηματικός διχασμός ανάμεσα σε δύο δομικά αντίθετες καλλιτεχνικές περσόνες, που μάλιστα δεν τον εγκατέλειψε μέχρι το τέλος της ζωής του, αιτιολογήθηκε καταρχάς από την ανάγκη επιβίωσης του καλλιτέχνη, εφόσον, ειδικά στο πεδίο της γλυπτικής, κυριαρχούσε ένας πιεστικός ακαδημαϊσμός και οι δυνατότητες εύρεσης εργασίας έξω από τις κατασκευές ηρώων και ανδριάντων ήταν εξαιρετικά περιορισμένες.[36] Στη συνέχεια ερμηνεύτηκε ως μια πραγματιστικού τύπου πρόθεση που αποδόθηκε στο δημιουργό, προκειμένου να ικανοποιεί τόσο την αισθητική των ευρύτερων λαϊκών και μικροαστικών

33. Δ. Παυλόπουλος, 'Το Πρόβλημα της Πρωτοπορίας στη Γλυπτική του Μιχάλη Τόμπρου', κατ. έκθ. *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η Ελληνική Εμπειρία*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1992, σ.394. Το κείμενο επαναδημοσιεύεται στο νεότερο δημοσίευμα όπου και θα παραπέμπω στο εξής: Δ. Παυλόπουλος, 'Το Πρόβλημα της Πρωτοπορίας στη Γλυπτική του Μιχάλη Τόμπρου' στο *Ζητήματα Νεοελληνικής Γλυπτικής*, Αθήνα 1998, σ.45.

34. K. Silver, ό.π., σ.29.

35. Εν αντιθέσει με την υγιή, ρωμαλέα και γαλήνια τέχνη των κλασικών προγόνων, βλ. Α. Κωτίδης, ό.π., σ.76 σημ. 125, σ.90, 92 και Δ. Παυλόπουλος, *Ο Γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974)*, διδ. διατρ., Αθήνα 1996, σ.53, 61.

36. Δ. Παυλόπουλος, 'Το Πρόβλημα της Πρωτοπορίας στη Γλυπτική του Μιχάλη Τόμπρου', ό.π., σ.51, 53, 55-56.

στρωμάτων με έργα πλήρως συμβατικά, όσο και της ανάγκης του να ανταποκριθεί με τις μοντερνιστικές μορφές σ' ένα μικρό κοινό προοδευτικών μεγαλοαστών, οι οποίοι επιθυμούσαν να συνδεθούν με την αισθητική των ευρωπαϊκών πρωτοποριών.[37]

Ποιος όμως θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι *τα ιδεώδη του καλλιτέχνου*[38], που συνειδητά τάσσεται υπέρ ενός επαναστατημένου και εκπληκτικά εφευρετικού 20ου αιώνα[39], εξαντλούνται εντέλει στην επάρκειά του να υιοθετεί με επιτηδειότητα εκ διαμέτρου αντίθετες «παραστατικές ιδεολογίες»[40], διαφορετικών κοινωνικών συνειδήσεων αντίστοιχα, υπηρετώντας συνεπώς κατά περίπτωση το εκάστοτε ταξικό συμφέρον; Και πολύ περισσότερο ενός καλλιτέχνη που από κάποια στιγμή και μετά παύει να είναι ο πρωτοεμφανιζόμενος νέος με το αβέβαιο μέλλον, αλλά ο επαγγελματίας με το σταθερό εισόδημα ενός καθηγητή σε ανώτατο κρατικό ίδρυμα και κυρίως ο ίδιος ένας δάσκαλος, ένας οδηγός με τη σειρά του, που έχοντας διακριθεί στην πρωτεύουσα του Μοντερνισμού έκτοτε αναφέρεται στο διεθνή τύπο, στα καλλιτεχνικά περιοδικά και στα παγκόσμια λεξικά τέχνης.[41] Γιατί άραγε; Ποιος ήταν στ' αλήθεια εκείνος ο εσωτερικός μηχανισμός που τον έκανε να έχει την ανάγκη να πιστοποιείται η διανοητική του ισορροπία με το να τον κατατάσσουν στην κατηγορία των υγιών και δυνατών, που μόνον αυτοί είναι ικανοί να «καταπιαστούν έργα με πνοή και στερεότητα» ή να αναγνωρίζεται, χάρη της «τίμιας και παλικαρίσιας» δουλειάς του, ότι είναι πραγματικά άντρας και άρα να διακρίνεται από τους αρρώστους και τους παλαβούς που δεν θα ήταν καθόλου φρόνιμο να διευθύνουν τα καλλιτεχνικά πράγματα του τόπου, σύμφωνα με τη φρασεολογία που χρησιμοποιεί ο Γεώργιος Θεοτοκάς το 1931 σε μία θετική κριτική για τον Μ. Τόμπρο.[42] Όταν την ίδια στιγμή, ο ίδιος ασταμάτητα προέτασσε την ερευνητική και αναθεωρητική αποστολή των τεχνών και διατύπωνε ευθαρσώς πόσο αναγκαίο, αλλά και δικαίωμα των ζωντανών καλλιτεχνών του 20ου αιώνα ήταν να τολμούν[43].

Τελικά, όλη αυτή η συμπεριφορά μπορεί να ερμηνευτεί[44] με βάση εκείνη την ψυχική στάση που είναι γνωστή στην ψυχανάλυση με τον όρο αντιδραστικός σχηματισμός, στο πλαίσιο του οποίου υιοθετούνται προσανατολισμοί που αντιτίθενται στην απωθημένη επιθυμία.[45] Πάντα και παντού, στα λόγια και στα γραπτά του, ο Μ. Τόμπρος αναπολεί την περίοδο του Παρισιού (1925-1928), εξιδανικεύοντας τις εκεί συνθήκες της καλλιτεχνικής δημιουργίας και παράλληλα ομολογεί τη μη εκπλήρωση από μέρους του «του ιδεώδους του καλλιτέχνου έναντι της ευρωπαϊκής τέχνης και τεχνικής...» μη παραλείποντας να προσάψει αυτές του τις αδυναμίες είτε στους «Δασκάλους» είτε στις τοπικής εμβέλειας περιοριστικές κρατικές παραγγελίες.[46]

Συνεπώς, το συμμορφούμενο προς την κρατική επιταγή και την κυρίαρχη προσδοκία έργο του Μ. Τόμπρου αποκαλύπτει εκείνους τους σχηματισμούς που δρουν προς την

37. Α. Κωτίδης, ό.π., σ.145.

38. Κατά την έκφραση του γλύπτη, όπως παρατίθεται στο Δ. Παυλόπουλος, 'Το Πρόβλημα της Πρωτοπορίας στη Γλυπτική του Μιχάλη Τόμπρου', ό.π., σ.53.

39. Δ. Παυλόπουλος, *Ο Γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974)*, ό.π., σ.246.

40. Ν. Χατζηνικολάου, *Εθνική Τέχνη και Πρωτοπορία*, Αθήνα 1982, σ.20.

41. Κατείχε την έδρα της γλυπτικής στην Α.Σ.Κ.Τ. από το 1938 μέχρι το 1960, βλ. Δ. Παυλόπουλος, *Ο Γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974)*, ό.π., σ.26-36, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία, σημ. 1, 2.

42. Δ. Παυλόπουλος, ό.π., σ.161

43. Βλ. Δ. Παυλόπουλος, ό.π., σ. 246. Α. Κωτίδης, ό.π., σ.142.

44. Πηγή έμπνευσης για την εδώ προτεινόμενη ερμηνεία του καλλιτεχνικού διχασμού του Έλληνα γλύπτη αποτέλεσε η προσέγγιση της ανάλογης καλλιτεχνικής συμπεριφοράς του Pablo Picasso, όπως αυτή παρατηρείται κατά το διάστημα του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Βλ. *Art Since 1900*, ό.π., σ.164-165.

45. J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*, ό.π., σ.474-476.

46. Δ. Παυλόπουλος, 'Το Πρόβλημα της Πρωτοπορίας στη Γλυπτική του Μιχάλη Τόμπρου', ό.π., σ.50.

αντίθετη κατεύθυνση από αυτή που επιθυμεί, δηλαδή την ελεύθερη, κατά τα πρότυπα της ευρωπαϊκής επαναστατικής τέχνης, την αληθινή δημιουργία. Η παρεμπόδιση πραγματοποίησης της επιθυμίας υλοποιείται μέσα από συστήματα αμυνών. Όμως για να είναι αποτελεσματική η δράση αυτών των αμυντικών συστημάτων απαιτείται η αλλαγή στην άρθρωση της προσωπικότητας και στην προκειμένη περίπτωση η μεταμόρφωση της καλλιτεχνικής δομής του δημιουργού, ώστε κάθε φορά να αποκρύπτεται πλήρως το ιδιαίτερο και μοναδικό περιεχόμενο της επιθυμίας που εμπλέκεται στη σύγκρουση.

Πράγματι, όταν ο Μ. Τόμπρος επιστρέφει στην πατρίδα κι επιχειρεί το 1928 να δείξει την παρισινή του παραγωγή, το κοινό θορυβείται και οι επιδιώξεις του όχι μόνο δεν αναγνωρίζονται, αλλά ο ίδιος έρχεται αντιμέτωπος με τη σκληρή πραγματικότητα: Απέναντί του έχει τον τότε κυρίαρχο της γλυπτικής στην Ελλάδα, Κωνσταντίνο Δημητριάδη, ο οποίος είναι ο Διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών και ο ευνοούμενος της Κυβέρνησης. Ενώ εκείνος, νεοφερμένος κι άγνωστος, χωρίς κανέναν με το μέρος του, απομονώνεται και βάζει ως στόχο του να υπερισχύσει.[47] Τότε είναι που το αμυντικό σύστημα μπαίνει σε λειτουργία και η μεταμόρφωση είναι ολοκληρωτική. Τον επόμενο κιόλας χρόνο, το 1929, έχει έτοιμο το σύμπλεγμα *Δύο φίλες* (εικ. 7), του οποίου το συνθετικό πρότυπο χάνεται στο βάθος του 1ου π.Χ. αιώνα. Παράλληλα, καθώς ο καλλιτέχνης ελαφραίνει το σύμπλεγμα από κάθε μορφοπλαστική «πλοκή», μοιραία αφαιρεί και καθετί στιγμιαίο, επεισοδιακό και εφήμερο ώστε η σύνθεση να ερμηνεύεται ως η διαχρονική και πανανθρώπινη αλληγορία της φιλίας.[48] Εδώ η φυσική μορφή, προϊόν απλοποιήσεων και αρχαϊστικών αναγωγών, είναι ανεπίδεκτη της όποιας προς τα εμπρός τεχνοτροπικής ανασάλευσης, ανάλογης με εκείνης της *Μάσκας*, σε καμία λεπτομέρεια, σε κανένα παραπληρωματικό στοιχείο ή επιμέρους μοτίβο. Και τότε επιτυγχάνει καθώς επαινείται ως «μαρμάρινο κομμάτι ακτινοβόλο» δια του σεβαστού στόματος του «επίσημου κριτικού»[49] Ζαχαρία Παπαντωνίου το 1933.[50] Εν ολίγοις, πραγματοποιείται μία μεταμόρφωση της μη αποδεκτής καλλιτεχνικής συμπεριφοράς από την αντίθετή της, την αξιέπαινη, σωστή, υψηλή και καθώς πρέπει. Με άλλα λόγια, έργα όπως η *Μάσκα* έχουν την ανάγκη ενός άλλου, ευρέως αποδεκτού προσωπείου όπως αυτό των ευυπόληπτων *Δύο φίλων*.

Στην πράξη, ωστόσο, είναι δυνατόν σ' ένα δεδομένο αντιδραστικό μηχανισμό να διακρίνουμε όχι μόνο την αντίδραση, αλλά και την ίδια την ενόρμηση[51] που πρέπει να αντι-

47. Ό.π.

48. Για την καταγωγή του τύπου βλ. Σ. Λυδάκης, *Η Νεοελληνική Γλυπτική. Ιστορία-Τυπολογία-Λεξικό Γλυπτών. Οι Έλληνες Γλύπτες*, τ.5, Αθήνα 1981, σ.112 και Δ. Παυλόπουλος, 'Η Εικονογραφία δύο Συνδεόμενων Γυναικών με Αφορμή ένα Γλυπτό του Μιχάλη Τόμπρου' στο *Ζητήματα Νεοελληνικής Γλυπτικής*, ό.π., σ.35-42. Επίσης για την ανάλυση του έργου βλ. και Η. Μυκονιάτης, *Η Ελληνική Τέχνη. Νεοελληνική Γλυπτική*, Αθήνα 1996, σ.197, αρ.58.

49. Α. Κωτίδης, ό.π., σ.69.

50. Αναγνωρίζεται ως η κορυφαία στιγμή του έργου του. Χαρακτηριστικό είναι ότι θα επαναλάβει τη σύνθεση δύο φορές, το 1929 και το 1930, σε μάρμαρο και σε χαλκό και ξανά το 1932 σε χαλκό, ενώ θα τη δώσει σε προτομή το 1930, πάλι σε χαλκό. Βλ. Δ. Παυλόπουλος, *Ο Γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974)*, ό.π, σ.89. Έκτοτε θεωρείται ως ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά συμπλέγματα της νεοελληνικής γλυπτικής και βρίσκεται στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Άνδρου-Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, στην Εθνική Πινακοθήκη της Αθήνας, στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, στην Τράπεζα της Ελλάδας και στη Συλλογή Θεοδώρου Χατζησάββα. Βλ. Δ. Παυλόπουλος, 'Η Εικονογραφία δύο Συνδεόμενων Γυναικών με Αφορμή ένα Γλυπτό του Μιχάλη Τόμπρου', ό.π., σ.35.

51. Ο όρος στην ψυχανάλυση περιγράφει τη δυναμική διαδικασία, η οποία συνίσταται σε μία ώση (ενεργειακό φορτίο, παράγων κινητικότητας) που αναγκάζει τον οργανισμό να τείνει προς ένα σκοπό. Κατά τον Φρόυντ μια ενόρμηση έχει την πηγή της σε μια σωματική διέγερση (κατάσταση εντάσεως). Ο σκοπός της είναι να καταργήσει την κατάσταση εντάσεως που κυριαρχεί στην ενορμητική πηγή. βλ. J. Laplanche, J. B. Pontalis,

κρουστεί. Η ενόρμηση μπορεί να εισβάλει είτε περιστασιακά, οπότε εξηγείται το μόνιμο πηγαινέλα μεταξύ παραδοσιακής και μοντέρνας τεχνοτροπίας, είτε σε ορισμένους τομείς της δραστηριότητας του ατόμου, όπως η εκδοτική του δράση, ή η αλληλογραφία και οι συνεντεύξεις του, όπου προκλητικά ομολογούσε ότι η έμπνευσή του βασίζεται στο ιδεώδες του εκάστοτε νέου.[52]

Τέλος, θα μπορούσε κάποιος να αναρωτηθεί γιατί ο καλλιτέχνης διατηρεί αυτή τη συμπεριφορά σ' όλη τη διάρκεια της παραγωγικής του ζωής ή γιατί αναλώνει τη μεγαλύτερη ποσότητα της δημιουργικής του ενέργειας στην παραγωγή έργων που συμμορφώνονται σε άλλες επιταγές, έξω από τις δικές του επιθυμίες. Η κλινική ψυχανάλυση μας διδάσκει πως μέσω αυτής της συμπεριφοράς, δηλαδή της υποκατάστασης της μη αποδεκτής τέχνης από το υγιές και αξιέπαινο άλλο της, το υποκείμενο, ο δημιουργός δεν παραλείπει να ικανοποιεί την ενόρμηση ενάντια στην οποία αγωνίζεται, στην πραγματικότητα την κάνει κέντρο της ζωής του. Ο Μ. Τόμπρος, ακόμη και στην προχωρημένη ηλικία των εβδομήντα επτά ετών, εξακολουθεί να θεωρεί ως πραγματική δημιουργία την ελεύθερη, καθώς σε μια επιστολή του προς τον Τώνη Σπητέρη, παραδέχεται πως ό,τι δημιουργικό έκανε αυτό συνέβη «στα ανάμεσα μικρά διαστήματα των επιτακτικών παραγγελιών», οπότε, «η συνοχή (ενν. του συνολικού έργου του) δεν είναι εκείνη που θα ήθελα να ακολουθήσω» –και συμπληρώνει: «Στο Παρίσι θα ήταν διαφορετικά»[53].

ό.π., σ.208-211.

52. Βλ. Α. Κωτίδης, ό.π., σ.142. Το 1933 με 1934, εκδίδει το «αυστηρώς εικαστικό περιοδικό» *20ος Αιώνας*, το οποίο αρχικά βγήκε και στα γαλλικά. Συνεργάτες του περιοδικού υπήρξαν διακεκριμένοι Έλληνες και Γάλλοι διανοούμενοι. Πάντως μόνιμη και απροκάλυπτη είναι η τάση αυτοπροβολής του είτε πρόκειται για εξομολογήσεις, συνεντεύξεις, και κάθε είδος γραπτού λόγου είτε για την αλληλογραφία του, προσωπική και επίσημη. Βλ. Δ. Παυλόπουλος, *Ο Γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974)*, ό.π., σ.32-33, 52,143.

53. Δ. Παυλόπουλος, *Ο Γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974)*, ό.π., σ.238.

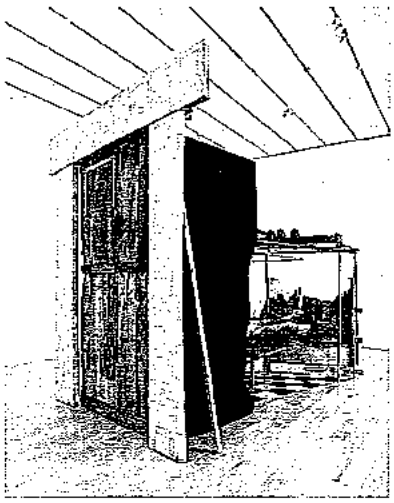
Iliana Zarra

Cases of artistic regression in the 20th century: An attempt at an interpretation of an international phenomenon in art using a psychoanalytical approach

World War I and the period between World War I and II was characterized by a symptom of endymic proportions: The consolidation of the perpetual systems of order, as e.c. the predominance of race and the authority of history. In this context a series of regressions in the international aesthetic and artistic practices were observed, which present exceptional interest in their interpretation.

In this presentation, the case of the Greek sculptor Michalis Tompros is revisited through the psychoanalytical approach.

Through the psychological tendency described as reaction - formation by psychoanalysis, the regression of the artist between conventional and modernistic sculpture, which he displays during the total of his artistic production, is discussed.

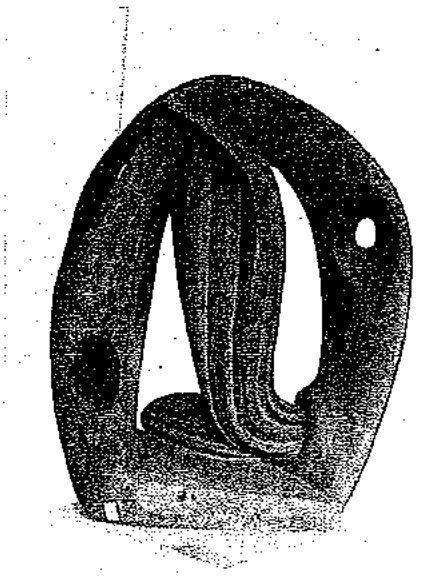


Εικ. 1. Marcel Duchamp, *Étant Donnés* (*Δεδομένα*: 1. *Ο καταρράκτης* 2. *Το φωτιστικό αέριο*) 1946-1966, assemblage, 242,5x117,8x124,5 εκ., Μουσείο Φιλαδέλφειας, Η.Π.Α

Εικ. 2. André Mare, *Σχέδιο από σημειωματάριο*, 1914

Εικ. 3. André Mare, *Σχέδιο από σημειωματάριο*, 1918

Εικ. 4. Μιχάλης Τόμπρος, *Μάσκα*, 1928, χαλκός, ύψ. 0.385 μ., Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Άνδρου - Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Αθήνα



Εικ. 5. Μιχάλης Τόμπρος, *Αναβίωση*, 1971-72, ορείχαλκος, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Αθήνα

Εικ. 6. Μιχάλης Τόμπρος, *Ανδριάντας Γεωργίου Καραϊσκάκη*, χαλκός 1963-1966, ύψ. 4,40 μ., Ζάππειο, Αθήνα

Εικ. 7. Μιχάλης Τόμπρος, *Οι δύο φίλες*, 1929, μάρμαρο, 0,61x0,35x0,14 μ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Αθήνα

Κώστας Ιωαννίδης

Τι θέλουμε άραγε από τις εικόνες; Η εγχώρια τεχνοκριτική μπροστά στην Αφαίρεση

Το ερώτημα του τίτλου, που τίθεται μάλιστα σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, θέλει να κάνει σαφή από την αρχή την πρόθεσή μου να ξεφύγω από τα στενά περιθώρια που θέτει ο διευκρινιστικός υπότιτλος. Από τα στενά περιθώρια του χρονικού πρόσληψης της Αφαίρεσης από την εγχώρια τεχνοκριτική. Συγκεκριμένα: Με αφετηρία τις παρατηρήσεις από τη μελέτη του χρονικού πρόσληψης της Αφαίρεσης να τοποθετήσω έναν ευρύτερο προβληματισμό που αφορά στη σχέση του τεχνογράφου (του μελετητή των εικόνων, ιστορικού ή κριτικού) με τα αντικείμενα.

Η χρήση της γλώσσας για την ερμηνεία, περιγραφή ή την κριτική αποτίμηση έργων τέχνης είναι μια ιδιαίτερα απαιτητική χρήση. Στην περίπτωση της Αφαίρεσης το ήδη δύσκολο εγχείρημα μοιάζει ακατόρθωτο. Πώς να μιλήσει κανείς και τι να πει για κάτι που δεν αναπαριστά το αναγνωρίσιμο, δεν αφηγείται, δεν μοιάζει τελικά με κάτι γνωστό; Ή και στην περίπτωση που μοιάζει με κάτι γνωστό, παραπέμπει αμυδρά κάπου, έχει άραγε νόημα να μιλήσει κανείς για την ομοιότητα αυτή; Η πρόκληση εδώ μου φαίνεται ότι είναι η εξής: Να μιλήσει κανείς για μια γλώσσα ιδιωτική[1], τη γλώσσα του καλλιτέχνη, χωρίς όμως να χρησιμοποιήσει μια αντίστοιχα ερμητική γλώσσα. Και παραπέρα: Να μην εγγράψει αναφορές από τη φύση στην εικαστική πραγματικότητα και ταυτόχρονα να εντοπίσει στο αντικείμενο τα ίχνη εκείνα της δραστηριότητας του δημιουργού του, τα οποία ο δέκτης-θεατής μπορεί όντως να συλλάβει ανακτώντας έτσι επικοινωνία με τον πομπό.

Αν υιοθετούσαμε την περίφημη σχετική ορολογία του J. L. Austin και περιγράφαμε την Αφαίρεση ως εκφορά επιτελεστική[2], με την έννοια ότι το αφηρημένο έργο δεν είναι περιγραφή αλλά διατύπωση που συνεπάγεται επιτέλεση μιας πράξης (πράξης καθαρά εικαστικής), θα λέγαμε ότι στόχος μιας απαιτητικής τεχνοκριτικής που θα φιλοδοξούσε να αναμετρηθεί μαζί της θα έπρεπε να είναι η επισήμανση αυτής της πράξης. Και επιπλέον: Η επισήμανση της πράξης κατά τρόπο συμμετρικό με την πλαστική, επιτελεστική εκφορά. Με άλλα λόγια, όχι μόνον επισημαίνω την πράξη που επιτελείται μέσω του χρώματος πάνω στην επιφάνεια του πίνακα, αλλά ταυτόχρονα προβαίνω στις επισημάνσεις αυτές όχι περιγραφικά, αλλά επιτελεστικά. Όχι διαπιστώνοντας, αλλά πράττοντας.

Η ερώτηση του τίτλου παραμένει μετέωρη παρ' όλα αυτά. Θα επιχειρήσω πρώτα εγώ να απαντήσω. Μια απάντηση υπαινίχθηκα ήδη στα παραπάνω μιλώντας περί συμμετρικής αντιμετώπισης. Που σημαίνει: Την επιτελεστική εκφορά ενός αφηρημένου έργου επιχειρώ να την αντιμετωπίσω επιτελεστικά. Στο τέλος του κειμένου μου ελπίζω ότι θα έχει γίνει πιο ξεκάθαρο το τι θέλω εγώ από τις εικόνες. Προηγουμένως όμως θα περάσω στο τρίτο πληθυντικό, στο τι θέλουν άλλοι από τα αντικείμενα, διαβάζοντας τεχνοκριτικές που έγραψαν Έλληνες κριτικοί γύρω από την Αφαίρεση. Με αφετηρία τις παρατηρήσεις που θα προκύψουν εδώ, θα θέσω την ερώτηση σε σχέση με το παρόν του κλάδου μας και θα κλείσω αναζητώντας τις συνέπειες της εκάστοτε τοποθέτησής μας έναντι των αντικειμένων.

---

1. Η έννοια της «ιδιωτικής γλώσσας» αντλείται από τον Wittgenstein. Για μια χρήση της σε σχέση με την Αφαίρεση βλ. Κ. Ιωαννίδη, Εικαστικές Τέχνες και Ελληνικότητα: Διαβάζοντας την «ιδιωτική γλώσσα» της Αφαίρεσης, *Ενδικτος*, τχ.17, Ιούνιος 2003, σ.181-187.

2. Για τις εκφορές του είδους αυτού βλ. Τ. Α. Ώστιν, *Πώς να Κάνουμε Πράγματα με τις Λέξεις*, Αθήνα 2003.

Υπεραπλουστεύοντας και σχηματοποιώντας μια σαφώς πιο πολύπλοκη κατάσταση θα έλεγα το εξής: Όταν ζητά κανείς κάτι από ένα αντικείμενο καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος έχει δύο επιλογές για να το βρει. Να ψάξει στην επιφάνεια του αντικειμένου, πάνω του, εντός του ή να ψάξει γύρω του, εκτός του. Σε πιο λόγια ορολογία: Είτε να εργαστεί με μέθοδο εργοκεντρική είτε να δουλέψει με αφετηρία το πλαίσιο του έργου. Σε πείσμα των οπαδών της αποδόμησης που θα θεωρούσαν ότι η διάκριση εντός-εκτός, έργου-πλαισίου είναι εν πολλοίς πλασματική, εγώ θα τη θεωρήσω ως δεδομένη γιατί έχει υλική βάση, με την έννοια ότι είναι πρώτα μια σωματική πραγματικότητα. Στην περίπτωση της εγχώριας εκδοχής της Αφαίρεσης παρατηρεί κανείς χωρίς δυσκολία ότι όλοι οι θεωρητικοί υπέρμαχοί της χρησιμοποίησαν την πρώτη μέθοδο, μίλησαν λοιπόν για τα έργα διαβάζοντάς τα εκ του σύνεγγυς, εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον. Για να γίνω πιο ακριβής: Ακόμη και όταν άντλησαν επιχειρήματα για τη νομιμοποίησή της είτε από την πολιτική, μιλώντας π.χ. για τέχνη που ταιριάζει στους ελεύθερους ανθρώπους του ελεύθερου δυτικού κόσμου, είτε από την αισθητική, μιλώντας για την απόλυτη, πλατωνικής έμπνευσης, ομορφιά των καθαρών σχημάτων, ακόμη και τότε δεν απέφυγαν να σκύψουν πάνω στον ίδιο τον πίνακα για να τον διαβάσουν, να τον ερμηνεύσουν. Όλοι τους επομένως υπήρξαν σε κάποιο βαθμό 'φορμαλιστές'. Αυτόν ακριβώς το βαθμό, τις αποχρώσεις και τις συνέπειες του φορμαλισμού τους θα διερευνήσω σε ό,τι ακολουθεί.

Η Αφαίρεση για τους λόγους που όλοι γνωρίζουμε και που προσπάθησα να συνοψίσω παραπάνω μιλώντας περί «ιδιωτικής γλώσσας» πρόσφερε την ευκαιρία στους Έλληνες τεχνοκριτικούς και κατ' επέκτασιν στο κοινό να αποδεσμευτούν από το μοντέλο ερμηνείας της τέχνης ως μίμησης προκειμένου να συλλάβουν μια από τις βασικές συνιστώσες του ίδιου του μοντερνισμού. Πρόσφερε επίσης, θα δούμε ακολούθως πως, την ευκαιρία να μετατεθεί για πρώτη φορά το βάρος της ανάγνωσης, της ερμηνείας του έργου στον πόλο του θεατή. Σχεδόν κανένας δεν εκμεταλλεύτηκε την ευκαιρία.

Η εμμονή που επιδεικνύω σε σχέση με τη μέθοδο της εργοκεντρικής ανάγνωσης, ειδικά για την περίπτωση της Αφαίρεσης, δεν είναι απόρροια κάποιας εκτός τόπου και χρόνου πίστης στην αυτονομία της τέχνης ή της καλλιτεχνικής μορφής. Είναι απόρροια ενός παιδαγωγικού προτάγματος. Πιστεύω ότι τόσο η τεχνοκριτική, όσο και η ιστορία της τέχνης οφείλουν να συμβάλουν στην αγωγή του βλέμματος. Επειδή όμως το βλέμμα όπως το αντιλαμβανόμαστε πλέον σήμερα δεν είναι ασώματο, το βλέμμα δεν είναι απλώς μια οπτική ακτίνα όπως η μοντερνιστική θεωρία των Γκρήνμπεργκ και Φριντ για παράδειγμα το ήθελε, η άποψή μου είναι ότι ο λόγος γύρω από τα αντικείμενα μπορεί υπό προϋποθέσεις να αποτελέσει όχημα αγωγής και του σώματος. Η καλλιτεχνική πράξη και θεωρία της δεκαετίας του 1960 συνετέλεσε τα μέγιστα προς τον τονισμό της αναγκαιότητας ύπαρξης μιας τέχνης που θα απευθύνεται στο θεατή ως σώμα πλέον κι όχι ως μάτι αποκομμένο ή ως μυαλό ασώματο. Η μεγαλύτερη διαμάχη στα καλλιτεχνικά πράγματα της δεκαετίας του 1960, η πολεμική που προέκυψε ανάμεσα στον γκρηνμπεργκιανό, οπτικοκεντρικό μοντερνισμό, τον μοντερνισμό του θεοποιημένου βλέμματος από τη μια και τον μινιμαλισμό του φαινομενολογικά θεωρημένου σώματος που αποκτά συνείδηση της παρουσίας του καθώς παρατηρεί το καλλιτεχνικό αντικείμενο από την άλλη, μπορεί να συνοψιστεί σε τούτο ακριβώς. Το έργο συλλαμβάνεται πλέον συνολικά μέσω του σώματος και αποτελεί έναυσμα για αυτοσυνείδηση. Ο θεατής λοιπόν αποκτά σώμα και από τη στιγμή αυτή εισέρχεται έντονα στο προσκήνιο ως δρων παράγων, από εκεί που ήταν απλώς παθητικός δέκτης.[3]

3. Η βιβλιογραφία πάνω στα ζητήματα αυτά είναι τεράστια και μεγαλώνει διαρκώς. Παραπέμπω ενδει-

Αυτά όμως είναι λίγο πολύ γνωστά και δεν υπάρχει λόγος να επιμείνω παραπάνω. Λιγότερο ίσως γνωστό είναι ποια ήταν η κατάσταση της συζήτησης εδώ στην Ελλάδα τα χρόνια αυτά, κατά τη δεκαετία δηλαδή του 1960 αλλά και μετά, σε σχέση με το παραπάνω ζητήμα. Σε σχέση συγκεκριμένα με το ρόλο που επιφυλάσσουν στο θεατή κριτικοί και καλλιτέχνες. Πώς άραγε νοείται η πρόσληψη του έργου; Περιγράφεται ως μια αμιγώς οπτική και κατ' επέκτασιν αποκομμένα νοητική δραστηριότητα ή χρωματίζουν τη συζήτηση και άλλες αποχρώσεις;

Ξεκινώ με τον Άγγελο Προκοπίου, τον άνθρωπο που με τις ποικίλες διασυνδέσεις και τις θέσεις που κατά καιρούς κατέλαβε έπαιξε καίριο ρόλο στην προώθηση των νέων τάσεων.[4] Το βασικό του επιχείρημα νομιμοποίησης της Αφαίρεσης θα μπορούσε να συνοψιστεί στη φράση «συγχρονισμός της Ελλάδας με τη δυτική ευαισθησία [...], απόδειξι μιας νίκης της νέας γενεάς στο πεδίο της αισθητικής μάχης κατά των δυνάμεων του αναχρονισμού και της αποτελματώσεως των ψυχών μας, ψυχών ελευθέρων ανθρώπων»[5]. Πρόκειται φυσικά για μια αμιγώς ψυχροπολεμική ρητορική, όπου μάλιστα ο εχθρός δεν κατονομάζεται, αλλά προβάλλει νεφελώδης, ασαφής γι' αυτό και πιο σκοτεινός κι απειλητικός. Η Αφαίρεση είναι για τον Προκοπίου «ο υποκειμενικός ρυθμός», συνώνυμο της ατομικής ελευθερίας και γι' αυτό ταιριάζει στον ψυχισμό των ελευθέρων ανθρώπων του δυτικού κόσμου. Είναι «επικοινωνία με το αόρατο και το αντιπραγματικό από τις γέφυρες της ευαισθησίας και της προλογικής ενοράσεως».[6] Να μην παρασυρόμαστε όμως: Η ελευθερία για την οποία μιλά ο Προκοπίου έχει όρια. Η λογική στέκει πάντα εκεί για να περιορίσει, να ελέγξει πιθανές ακραίες εκδηλώσεις.[7] Το νόημα δεν πρέπει να διαρρεύσει ελεύθερο, η τέχνη είναι έλλογη διαδικασία που σημαίνει ότι ο καλλιτέχνης μπορεί να ελέγχει για πάντα το αποτέλεσμα, ακόμη κι όταν έχει τούτο φύγει από τα χέρια του αναζητώντας αποδέκτες. Καθόλου τυχαία το χρώμα όπως και το σχέδιο αποκαλούνται συχνά από τον Προκοπίου οπτικά, ή γραφικά «σύμβολα»[8]. Σύμβολα που νοηματοδοτούνται από το δημιουργό των εικόνων για να διαβαστούν χωρίς χάσμα ή συμπλήρωμα από το θεατή τους. Η Αφαίρεση, σύμφωνα με το σχήμα Προκοπίου, στηρίζεται μεν στην αυτονομία έναντι της φυσικής πραγματικότητας, ταυτόχρονα όμως πάντα κάτι θυμίζει, κάπου παραπέμπει, αναφέρεται,

---

κτικά στο ξεκάθαρα γραμμένο βιβλίο του J. Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven & London 2001. Για μια ακόμη πιο πρόσφατη και φιλοσοφικά περισσότερο ανήσυχη συζήτηση πάνω στα ίδια θέματα βλ. J.M. Bernstein, *Against Voluptuous Bodies: Late Modernism and the Meaning of Painting*, Stanford 2006. Στην ελληνόγλωσση βιβλιογραφία κατατοπιστική είναι η κριτική ανθολογία του Ν. Δασκαλοθανάση (επιμ.), *Από την Εννοιολογική στη Μινιμαλιστική Τέχνη: Μια Κριτική Ανθολογία*, Αθήνα 2006. Εδώ υπάρχουν μεταφρασμένα και κριτικά σχολιασμένα τα σημαντικότερα κείμενα που τοποθετούν τους όρους της διαμάχης γύρω από τον Μινιμαλισμό και την πρόσληψη του αντικειμένου, ξεκινώντας από τη «Μοντερνιστική Ζωγραφική» του Γκρήνμπεργκ και φτάνοντας στο «Absorption and Theatricality» με ενδιάμεσους σταθμούς στα κείμενα των Τζαντ και Μόρις. Στον τόμο υπάρχει επίσης σχολιασμένη βιβλιογραφία.

4. Για τον Προκοπίου και τον ρόλο του στο τοπίο της μεταπολεμικής τεχνοκριτικής βλ. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, 'Ιδεολογία και Τεχνοκριτική τα Χρόνια 1949-1967: Ελληνοκεντρισμός, Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός, Μοντερνισμός' στον τόμο *1949-1967 Η Εκρηκτική Εικοσαετία*, Αθήνα 2002, σ.363-400 και ειδικά 385-389.

5. Ά. Προκοπίου, 'Η Νίκη μιας Γενεάς', *Η Καθημερινή*, 23 Μαρτίου 1955.

6. Του ιδίου, 'Δύο Ρυθμοί', *Η Καθημερινή*, 10 Μαΐου1960.

7. Μιλώντας για παράδειγμα για τη Μπιενάλε του 1960 γράφει χαρακτηριστικά: «Μας ενδιαφέρει να κρατηθούμε ως τα σύνορα που χωρίζουν την ελευθερία της καλλιτεχνικής δημιουργίας στην αφηρημένη τέχνη από τη μηδενιστική ασυδοσία της αμορφοποιήτου παραφοράς που έρχεται να καταλύση και να σβήση τα πάντα μέσα στο χάος της ανυπαρξίας. Και δεν ξεχνούμε πως είμαστε Έλληνες, δηλαδή ένας λαός που συνέδεσε την ελευθερία με την τάξι και τη λογική [...]». Ά. Προκοπίου, 'Ο Κυβισμός και η Αφηρημένη Τέχνη στη Μπιενάλε' (Β΄), *Η Καθημερινή*, 17 Ιουλίου 1960.

8. Βλ. για παράδειγμα, Ά. Προκοπίου, 'Η Διεθνής Έκθεσις Γλυπτικής' (Δ΄), *Η Καθημερινή*, 26 Σεπτεμβρίου 1965.

σημαίνει, ή και ακόμη χειρότερα, συμβολίζει. Γι' αυτό μπορεί από τη μια να υπακούει μόνο στις εσωτερικές ανάγκες του ανθρώπου, κάλλιστα όμως ένα έργο σαν του Πόλλοκ μπορεί να θυμίζει «μεγεθύνσεις μικροσκοπικών πλακιδίων που μας δείχνουν τον ινώδη σχηματισμό μιας ατομικής μάζας που την αναστατώνει ένα ρεύμα ενέργειας και κάνει τα κουβάρια των νεύρων της να τινάζονται, να ξεδιπλώνουν τα νήματά τους και να ζητούν να γλυτώσουν από την αγωνία μιας δίνης»[9]. Η αφηρημένη τέχνη, λοιπόν, απεικονίζει: 'Οχι πλέον τα αμέσως ορατά αλλά πράγματα το ίδιο υπαρκτά. Τη δομή της ύλης για παράδειγμα. «Η άμορφη όψη του πλαστικού του χώρου [εν. του Πόλλοκ] ήταν μια υποσυνείδητη μίμηση του διαστήματος» διατείνεται ο Προκοπίου.[10] Η τέχνη, λοιπόν, ακόμη και στην περίπτωση της Αφαίρεσης παραμένει για τον κριτικό μας μίμησις. Όταν δεν είναι μίμηση, είναι γεωμετρία, το όχημα με το οποίο με βάση τη διατριβή του Μανόλη Ανδρόνικου συνδέθηκε η Αφαίρεση με τις πνευματικές παραδόσεις του τόπου.[11] Η μίμηση και η γεωμετρία έχουν ως κοινό στοιχείο την έλλογη μορφή. Η μορφή διαχωρίζει την ελληνική Αφαίρεση από τα έργα των «αμορφοποιήτων, των σαχλών και των μηδενιστών της Μπιενάλε» πάντα κατά τον Προκοπίου.[12]

Ο άλλοτε προσεκτικός μελετητής της ζωγραφικής καθηγητής του ΕΜΠ, στέκεται, λοιπόν, απέναντι στην Αφαίρεση θεωρητικά απαράσκευος και ιδεολογικά αγκυλωμένος. Είτε εντοπίζει σ' αυτήν αναπαραστάσεις είτε γεωμετρικές μορφές από τον πλατωνικό κόσμο των ιδεών. Τελικά, η ζωγραφική αυτή αναπαριστά πράγματα που υπάρχουν όπως ο μικρόκοσμος της ύλης ή το κοσμικό σύμπαν, αλλά δεν μπορούμε να τα εντοπίσουμε με τις αισθήσεις μας. Η αφηρημένη τέχνη γίνεται, λοιπόν, το μικροσκόπιο ή το τηλεσκόπιο του ανθρώπου, ο μηχανισμός εκείνος που επεκτείνει ή εντείνει την εποπτεία του. Ο δε κριτικός αυτός που προσφέρει το μικροσκόπιο ή το τηλεσκόπιο στο κοινό για να το βοηθήσει πρώτα να δει και μετά να αναγνωρίσει μορφές. Το μοντέλο, που θα μπορούσε να ονομαστεί μεταξύ σοβαρού και αστείου κοσμολογικό, όπως καταλαβαίνει κανείς, είναι κατ' αρχάς οπτικοκεντρικό, χωρίς όμως να αναγνωρίζει το δικαίωμα στο θεατή να δει μόνος του. Δίνοντας επίσης τόση έμφαση στο έλλογο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και καθαρά νοησιαρχικό.

Το επόμενο ερμηνευτικό μοντέλο θα το ονομάσω για ευνόητους λόγους αρχαιολογικό. Και οι αρχαιολόγοι διαβάζουν γενικά εκ του σύνεγγυς τη μορφή. Πολεμούν τον χρόνο και τη φθορά κοιτάζοντας το αντικείμενο προσεκτικά. Διαβάζοντας, όμως, την Αφαίρεση με τον τρόπο αυτό προκύπτουν ξανά τα προβλήματα που εξέθεσα πιο πάνω. Θα επικαλεστώ ένα γραπτό του Χρήστου Καρούζου για να γίνω σαφής. Το αξίωμα, από το οποίο ο Καρούζος ξεκινά μιλώντας για την Αφαίρεση στο κείμενό του «*Αρχαία ελληνική τέχνη και αφαίρεση*»[13], είναι ότι η νεότερη τέχνη ξετυλίγεται με βάση την αρχαία σε μια οργανική συνέχεια.[14] Δεν αναγνωρίζει, λοιπόν, ο Καρούζος καμία ρήξη μεταξύ αρχαιότητας και νεότερων χρόνων. Το σχήμα είναι το γνωστό: αρχαιότητα, ἀναγέννηση, νεότερη τέχνη. Ως εκ τούτου η σύγχρονη καλλιτεχνική έκφραση ερμηνεύεται όπως η αρχαία και συγκεκριμένα

9. Του ιδίου, *Αισθητική και Τέχνη στην Αμερική*, Αθήνα 1961, σ.191.

10. Ό.π., σ.192.

11. Για την ερμηνευτική γραμμή Ανδρόνικου σε σχέση με την Αφαίρεση βλ. Κ. Ιωαννίδης, 'Ο Πλατωνικός Αισθητισμός του Μιχάλη Ανδρόνικου', *Εγνατία*, τ.8, 2004, σ.359-387.

12. Α. Προκοπίου, 'Ο Κυβισμός και η Αφηρημένη Τέχνη ...', ό.π.

13. Πρόκειται για διάλεξη που ο Καρούζος έδωσε στο Α.Τ.Ι. και στην οποία αναφέρεται και ο Ε. Ματθιόπουλος, ό.π., σ.388. Δημοσιεύεται στον τόμο *Χρήστος Καρούζος, Αρχαία Τέχνη. Ομιλίες-Μελέτες*, Αθήνα 2000, σ.67-77.

14. Ό.π., σ.67.

οι μορφές της υστερομυκηναϊκής και της γεωμετρικής τέχνης. Ο Κρατύλος του Πλάτωνα επιστρατεύεται για να δικαιολογήσει το αυτεξούσιο της τέχνης απέναντι στην πραγματικότητα. Το σχετικό επιχείρημα από τον Πλάτωνα, που το υιοθετεί ο Καρούζος, έχει συνοπτικά ως εξής: Ένα αντικείμενο στην αναπαράστασή του μπορεί να φέρει πιο πολλά στοιχεία από το εικονιζόμενο, χωρίς όμως να παύει να είναι εικόνα. Επομένως, συμπεραίνει ο Καρούζος, μπορεί να έχει και λιγότερα από το εικονιζόμενο, χωρίς να παύει και πάλι να είναι εικόνα. Το αρχαιολογικό μοντέλο ταυτίζει, επομένως, την Αφαίρεση με την αφαιρετικότητα. Η αφαιρετικότητα σύμφωνα με την ερμηνεία αυτή είναι η διαδικασία σταδιακής αποκάθαρσης της μορφής από τα περιττά. Πίσω, λοιπόν, ακόμη και από το εντελώς αφηρημένο υπάρχει μια μορφή, από την οποία μένει τελικά μόνο το ουσιαστικό, αυτό πέρα από το οποίο η αποκάθαρση δεν μπορεί να προχωρήσει άλλο. Όπως και στην προηγούμενη περίπτωση, λοιπόν, το αντικείμενο υπάρχει πίσω από μια φαινομενικά μόνον αφηρημένη επιφάνεια. Εναπόκειται στη δεινότητα του κριτικού να το αποκαλύψει, προσθέτοντας αυτά που ο ζωγράφος αφαίρεσε, ανασυνθέτοντας την πορεία αντίστροφα. Ο αρχαιολόγος κριτικός λειτουργεί σύμφωνα με το μοντέλο του S. Holmes, μοντέλο που στην αρχαιολογική πράξη εφάρμοσε για παράδειγμα ο J.D. Beazley. Βήμα βήμα, ίχνος ίχνος, χτίζοντας πάνω σε φαινομενικά άχρηστες και σκόρπιες λεπτομέρειες ο αρχαιολόγος ανασυνθέτει την ιστορία, ξετυλίγοντας το αφήγημα ανάποδα για να καταλήξει συνήθως στο δημιουργό του αντικειμένου.[15] Το κοινό χαρακτηριστικό με το μοντέλο Προκοπίου, αλλά και με την πρακτική ησσόνων κριτικών που το υιοθέτησαν, είναι ότι ο ρόλος του θεατή-αναγνώστη είναι κι εδώ παθητικός. Έχει ανάγκη τη μεσολάβηση ενός ειδικού μεσάζοντα, μέσα από τα μάτια του οποίου θα δει και κατόπιν θα καταλάβει.

Οι πιο πολλοί Έλληνες τεχνοκριτικοί υπέκυψαν στην ευκολία και την ιδεολογική σαγήνη είτε του ενός είτε του άλλου ερμηνευτικού μοντέλου. Είδαν την Αφαίρεση είτε ως μίμηση αοράτων αλλά υπαρκτών είτε ως αφαιρετική ανασύνθεση του αντικειμένου. Η σημαντικότερη εξαίρεση σε τούτο είναι η σκέψη της Ελένης Βακαλό. Η Αφαίρεση για τη Βακαλό προϋποθέτει ένα δραστήριο θεατή που θα συμπληρώσει τα κενά. Η έμφαση που έδωσε στην Αφαίρεση συνδέεται απολύτως με την ευαισθησία που έδειξε προς την κατεύθυνση ζητημάτων που έχουν να κάνουν με την πρόσληψη του έργου τέχνης. Η Βακαλό βλέπει τη χειρονομία του καλλιτέχνη ως μια εικαστική γραφή-δράση του σώματος στον χώρο. Ο θεατής καλείται να ακολουθήσει σχεδόν σωματικά αυτή τη δράση ταυτιζόμενος με το δημιουργό. Βλέπει τον πίνακα και ξαναβιώνει την κίνηση. Με την έννοια αυτή η αφηρημένη τέχνη και γενικά ο μοντερνισμός μπορούν να κατανοηθούν ως απόπειρα ανάκτησης, εκ νέου ανακάλυψης των αισθήσεων στην πρόσληψη του έργου. Η ερμηνεία της αποτελεί μια ευθεία αντίκρουση των νοησιαρχικών μοντέλων ερμηνείας που εθίγησαν παραπάνω και μια εντελώς πρώιμη για τα ελληνικά δεδομένα διατύπωση προβληματισμού πάνω στην έννοια της πρόσληψης του έργου.[16] Οι απόψεις της αυτές εκτίθενται ήδη από τη δεκαετία του 1950 και εκλεπτύνονται, ενημερώνονται σταδιακά μέχρι και τη δεκαετία

15. Ο Beazley, όχι χωρίς λόγο, είχε ήδη από το 1919 χαρακτηριστεί ως ο «Berenson των ερυθρόμορφων αγγείων». Είναι γνωστό πόσα οφείλει ο Berenson στον Morelli, ο οποίος πάλι έχει συνδεθεί με το θρυλικό ντέτεκτιβ. Βλ. σχετικά M. Beard, 'Mrs. Arthur Strong, Morelli, and the Troopers of Cortes', στο A.A. Donohue, M.D. Fullerton, *Ancient Art and its Historiography*, Cambridge 2003, σ.148-170.

16. Μια θεωρητικά ενημερωμένη προσέγγιση του έργου της Βακαλό, με την έμφαση όμως να δίνεται στο ποιητικό της έργο, έχουμε στο πρόσφατο βιβλίο της Μ. Κακαβούλια, *Μορφές και Λέξεις στο Έργο της Ελένης Βακαλό*, Αθήνα 2004. Παρά την έμφασή του στον ποιητικό λόγο της Βακαλό, το βιβλίο της Κακαβούλια προσφέρει μια εμπεριστατωμένη παρουσίαση και του αισθητικού της στοχασμού, όπως ξεδιπλώνεται στα δοκίμιά της.

του 1980, οπότε κυκλοφορεί το βιβλίο της για την Αφαίρεση, αλλά και αργότερα μετά απ' αυτό. Μιλώντας το 1957 για το έργο του Κοντόπουλου, το οποίο βέβαια δικαίως δεν θεωρεί αφηρημένο, ξεκαθαρίζει ότι η γραφή στην αφαίρεση έχει σημασία ως τρόπος, όχι ως σύμβολο. «Ο ζωγράφος [...] δεν μετουσιώνει και δεν μεταφράζει σε ζωγραφική μιαν οποιαδήποτε αντίληψή του. Μοιάζει στο σημείο αυτό με τον άνθρωπο του μύθου, που δεν έπλαθε το μύθο για να εκφράσει συμβολικά ένα νόημα ή ένα γεγονός, αλλά το συνελάμβανε κατευθείαν ως μύθο»[17].

Το 1959 στο κείμενό της για το Μουσείο της Ακρόπολης είχε υπερασπιστεί την ανάγκη χώρων έκθεσης των έργων που δεν προκαλούν απλώς «την περιέργεια της γνώσης, μα και την υποβολή της συγκίνησης». Η συγκίνηση αυτή προκαλείται από τη μορφή «που υπάρχει πιο πέρα από τα όρια του τόπου και του χρόνου, των αιτιών ή της σκοπιμότητας που τη γέννησαν».[18] Μιλά, λοιπόν, για μια συνολική βίωση του έργου που απέχει από την απλή θέαση και την εγκυκλοπαιδική πλαισίωσή του. Ομολογουμένως δεν μιλά ακόμη απερίφραστα για σώματα που μοιράζονται με αντικείμενα τον χώρο, όταν όμως στο τέλος του άρθρου της περιγράφει την πορεία του θεατή στους διαδρόμους του μουσείου προς τον κύκλο που συγκροτούν οι αρχαϊκές κόρες και που ανοίγει σαν χορός για να τον δεχτεί, νομίζω, χωρίς να υπερερμηνεύω, ότι για τούτο ακριβώς μιλά.

Έναν χρόνο μετά όμως, σε κείμενό της για τον Μάιπα, η αναφορά στην όραση ως σωματική πλέον αίσθηση κι όχι ως χωριστή από το σώμα νοητική διαδικασία είναι ξεκάθαρη. «Η αφηρημένη τέχνη έχει αλλάξει τις διαστάσεις της όρασής μας κι όταν βλέπουμε αντικείμενα στην τέχνη μας τώρα, τα βλέπουμε θαρρείς συχνά από πολύ κοντά [...]. Η λεπτομέρεια όμως μεγεθύνεται, η όραση μοιάζει να γίνεται αφή από τόσο κοντά, η αίσθηση ξεπερνά έτσι την εικόνα, γίνεται νιώσιμο, ταύτιση της κίνησης της δικής μας πιά με την κίνηση του αντικειμένου, έχουμε τη γνώση της ενέργειάς του περισσότερο παρά της τελειωμένης εξωτερικής μορφής του που χρειάζεται την απόσταση»[19]. Εδώ διαβάζουμε, πιστεύω, μερικές από τις πιο καίριες και θεωρητικά ενημερωμένες γραμμές που γράφτηκαν στη χώρα μας για την Αφαίρεση. Τα ζεύγη απόσταση, μάτι και εγγύτητα, σώμα μας φέρνουν στο μυαλό Βέλφλιν και Ριγκλ, ενώ στο βάθος αχνοφαίνεται και μια αναφορά στη βορινγκεριανή εναίσθηση.[20] Λίγο πιο κάτω δε, με τη φράση ότι ο Μάιπας «μιμείται χορευτικά [...] με το χέρι του την κίνηση των νερών»[21], μας έρχεται στο μυαλό η έννοια της επιτελεστικότητας με την οποία ξεκινήσαμε, καθώς η κριτικός μάς μιλά για μια γραφή που δεν λέει αλλά πράττει, δρα, κάνει πράγματα.

Ο θεατής, στον οποίο η Βακαλό απευθύνεται, είναι υλική υπόσταση, που σημαίνει δεν είναι μόνο μυαλό, ούτε μόνο μάτι. Ο θεατής της παρατηρεί και παρατηρώντας νιώθει ότι κινείται. Ερμηνεύει μόνος του, χωρίς την ανάγκη του κριτικού, καθώς η μοναδική προϋπόθεση για τούτο είναι η σωματική, υλική, υπόστασή του. Τελικά η εκ του σύνεγ-

17. Ε. Βακαλό, *Κριτική Εικαστικών Τεχνών*, τ.Α΄, Αθήνα 1996, σ.94-96. Πρωτοδημοσιεύτηκε στις 25 Ιανουαρίου 1957.

18. Ό.π., τ.Β΄, Αθήνα 1996, σ.28-30. Πρωτοδημοσιεύτηκε στις 14 Αυγούστου 1959.

19. Ό.π., τ.Α΄, Αθήνα 1996, σ.151-153 και ειδικά σ.151. Η κριτική που είχε τίτλο 'Στον Χώρο του Αφηρημένου' πρωτοδημοσιεύτηκε στις 2 Δεκεμβρίου 1960.

20. Για να συμπληρωθεί η γκάμα των αναφορών της και να δοθεί η πλήρης εικόνα της ενημέρωσής της, να σημειωθεί ότι η κριτική της για τον Γ. Γαΐτη που δημοσιεύτηκε στις 25 Σεπτεμβρίου 1959 ξεκινά ως εξής: «Απ' τη στιγμή που η ζωγραφική θεωρεί σαν αξίες τα ίδια τα μέσα της, η ανάδειξη της λειτουργίας της γίνεται ένας από τους σκοπούς του καλλιτέχνη. Κι αυτό θα μπορούσαμε να το πούμε για όλη την τέχνη του αιώνα μας αρχίζοντας από τον εμπρεσιονισμό ήδη». Ό.π., σ.126. Πρόκειται φυσικά για μια καθαρά γκρηνμπεργκιανή θέση.

21. Ό.π., σ.152.

γυς ανάγνωση της ζωγραφικής επιφάνειας από την τεχνοκριτικό, η έμφαση στα εντός του αφηρημένου έργου, στην ύλη και τη διαδικασία, οδηγεί σε μια μετατόπιση του βάρους από το αντικείμενο στο θεατή.

Η περίπτωση της Ελένης Βακαλό δεν αποτελεί μόνον εξαίρεση σε ό,τι αφορά στην τεχνοκριτική της δεκαετίας του 1960 που, όταν δε την απέρριψε δογματικά, διάβασε την Αφαίρεση εκ του σύνεγγυς μεν αλλά τελικά, όπως είδαμε, απολύτως νοησιαρχικά. Η Βακαλό αποτελεί μια μοναχική φωνή ακόμη και για τον κόσμο της εγχώριας ιστορίας και κριτικής της τέχνης των ημερών μας. Η επιρροή του έργου της ήταν και παραμένει μάλλον μικρή. Το παιδαγωγικό πρόταγμα της αγωγής του σώματος μέσω της προσεκτικής αντιμετώπισης του αντικειμένου δεν δείχνει να είναι στις προτεραιότητες των περισσότερων από εμάς. Η κύρια κατεύθυνση που έχει λάβει ο κλάδος μας, με ελάχιστες αποκλίσεις, δείχνει μια εμμονή στην απομύθευση παγίων τόπων της ιστοριογραφίας και μια συνακόλουθη κριτική της ιδεολογίας. Τούτο επιχειρείται μέσω αποκλειστικά των γραπτών κειμένων με τη συνδρομή του αντικειμένου να περιορίζεται σταδιακά στο ελάχιστο. Η έκρηξη του ενδιαφέροντος για την ιστορία της πρόσληψης, που τα δύο προηγούμενα Συνέδρια Ιστορίας της Τέχνης έδειξαν, μπορεί να αποτελέσει ένα ασφαλές επιχείρημα για τούτο. Αντίστροφα και η απουσία ενδιαφέροντος για τη λεγόμενη αισθητική της πρόσληψης μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως τεκμήριο που στηρίζει την ίδια διαπίστωση.

Η ερμηνεία στην εγχώρια ιστορία της τέχνης, λοιπόν, ταυτίζεται σχεδόν αποκλειστικά με την ανασύνθεση του πλαισίου παραγωγής του έργου και κατόπιν με την ανασύνθεση του χρονικού πρόσληψής του. Η άποψή μου είναι ότι η ερμηνευτική αυτή τοποθέτηση θα μπορούσε, εκτός ίσως από αντίδραση στο φάντασμα κάποιου μάλλον ακίνδυνου σήμερα φορμαλισμού παλαιότερων γενεών, να διαβαστεί σε αρκετές περιπτώσεις ακόμη και ως εικονοφοβική αντίδραση. Πιστεύουμε, προφανώς, ότι το ίδιο το αντικείμενο δεν αποτελεί τεκμήριο πολύ αξιόπιστο ή εύγλωττο, τουλάχιστον τόσο όσο το γραπτό κείμενο, το οπλισμένο με την αυθεντία του γράμματος. Ή φοβόμαστε ενδεχομένως ότι το να δίνει κανείς έμφαση στο αντικείμενο συνιστά κάποιο είδος φυγής από το πολιτικό, αισθητιστικής φυγής ενίοτε, πάντως σε κάθε περίπτωση μια απολιτική στάση. Το τελευταίο πρόβλημα είναι πολύ ευρύ για να επιχειρηματολογήσω αναλυτικά επ' αυτού. Θα επιχειρήσω να δώσω μια σύντομη απάντηση συγκεφαλαιώνοντας ορισμένα ζητήματα που εθίγησαν στην εξέλιξη του παρόντος κειμένου. Πιστεύω ότι η αγωγή του σώματος, στην οποία πιο πάνω αναφέρθηκα, κάθε άλλο παρά απολιτική στάση συνιστά. Το ζήτημα των σχέσεων μεταξύ σωμάτων στον χώρο αποτελεί ένα πολιτικό διακύβευμα. Το ζήτημα του ρόλου που ο νομιμοποιημένος από τους μηχανισμούς του κόσμου της τέχνης ερμηνευτής και διαμεσολαβητής, αναφέρομαι στον κριτικό, αναγνωρίζει στο θεατή είναι επίσης πολιτικό ζήτημα. Προλαβαίνω πιθανή ένσταση: Πράγματι η έννοια της πολιτικής που επικαλούμαι προσεγγίζει στην έννοια της ηθικής και είναι ευρεία. Τοποθετώ τόσο κοντά τη μια στην άλλη, γιατί η ηθική έτσι όπως την αντιλαμβάνομαι αναφέρεται μεν σε ένα σύστημα προσωπικών αξιών ρυθμιστικών της ζωής και της δράσης του ατόμου, αυτή η ζωή και η δράση όμως είναι αξεχώριστες από τη ζωή και τη δράση των άλλων. Κι αυτό για τον απλούστατο λόγο ότι φορέας της δράσης και της ζωής είναι ένας, ο ίδιος για όλους. Το υλικό μας σώμα.[22]

22. Πρόκειται για μια τοποθέτηση κοντά σ' εκείνην που εκφράζει ο T. Eagleton στο πρόσφατο βιβλίο του *Μετά τη Θεωρία*, Αθήνα 2007. Εδώ, συγκεκριμένα στο κεφάλαιο με τον τίτλο 'Η Ηθική', τονίζεται ιδιαιτέρως η σωματική (υλική) διάσταση της ηθικής.

Kostas Ioannidis

What do we ask pictures for? Greek art writing and abstract art

The paper focuses on the reception of abstract art in Greece during the decades of the 1950's and the 1960's, while investigating issues of contemporary interpretative practices. My reading of criticism, written by the most important artwriters and at the same time modernism's leading advocates of the era (these include figures like the art historian and critic Angelos Prokopiou, the archaeologist and critic Christos Karouzos and the modernist poet, art historian and critic Eleni Vakalo), shows that the most common practice between Greek writers on art was to consider abstraction as a kind of representation of abstract ideas. Prokopiou reads Pollock's canvases as "atomic microcosms", or as depictions of the universe, Karouzos reads contemporary abstract art using the same critical terms with which he confronts ancient geometric art. Eleni Vakalo uses a critical apparatus much more theoretically informed. She reads abstraction in performative terms, she understands the pictorial trace as an index of the artist's body. I conclude by stressing the fact that Vakalo's criticism remains until today a rather unique case in Greek art writing and I am trying to point to some possible explanations.

Μάρθα Ιωαννίδου

Το φαινομενικά «μη υπάρχον»: Ακούγοντας τη φωνή του κενού

Τι είναι ο ίλιγγος; Ο φόβος της πτώσης; Όχι, είναι κάτι διαφορετικό. Είναι η φωνή του κενού από κάτω μας, που μας δελεάζει και μας έλκει, είναι η επιθυμία να πέσουμε, ενάντια στην οποία, έντρομοι, υπερασπιζόμαστε τον εαυτό μας.

Milan Kundera, *Η αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι*

Το κενό ως έννοια αναφερόμενη στο 'χώρο' και το 'χρόνο', στον οποίο δεν υπάρχει κανένα ίχνος *ύλης*, είναι το οριακό πεδίο όπου συναντώνται αντίρροπες δυνάμεις: το σωματικό και το πνευματικό, το υλικό και το άυλο, το παν και το τίποτα. Στην καθημερινή μας ζωή ταυτίζουμε το κενό με ό,τι περιβάλλει τον αισθητό κόσμο και δεν περιέχει 'κάτι'. Οι φυσικές επιστήμες, ωστόσο, μας βεβαιώνουν ότι ηλεκτρομαγνητικά κύματα 'κατακλύζουν' τον αέρα μεταφέροντας τηλεφωνικές συνομιλίες, εικόνες δορυφόρων, δεδομένα του διαδικτύου. Παράλληλα, η φιλοσοφία, η θεολογία, η μεταφυσική κάνουν λόγο και για άλλου είδους μηνύματα, τα οποία άλλοτε αντιλαμβανόμαστε και άλλοτε διαισθανόμαστε ως 'καλέσματα' ή 'προμηνύματα'. Το 'φαινομενικά' κενό, λοιπόν, είναι πλήρες πληροφοριών και νοημάτων, ανεξάρτητα από το πόσο δύσκολο είναι να το χαρτογραφήσουμε με τη λογική ή να το βιώσουμε με το σώμα.

Αυτό που ο Henry Moore αποκαλούσε «μυστήριο της τρύπας» απασχόλησε σταθερά διάφορες περιοχές της γνώσης -μαθηματικά, φυσική, αστρονομία, φιλοσοφία-, με διαφορετικό κάθε φορά όνομα και νόημα. Οι 'μαύρες τρύπες' του διαστήματος, οι κρατήρες της σελήνης, τα σπήλαια ή τα διάτρητα βράχια προκαλούν πάντα ενδιαφέρον και απορία, όπως πρόκληση για τη φιλοσοφική σκέψη αποτελούν το 'κενό', το 'μηδέν', το 'τίποτα', η 'απουσία' στη λογοτεχνία, οι 'lacunae' στο λόγο, οι παύσεις στη μουσική. Το 'κενό' δεν είναι καινό ούτε στο χώρο της τέχνης. Είτε με τη μορφή διάτρησης, σχισμής, έλλειψης είτε ως *Ιδέα* ερέθισε ιδιαίτερα την τέχνη του 20ου αιώνα και συνεχίζει να προκαλεί το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών στις μέρες μας. Αξίζει π.χ. να αναφερθεί η επιλογή του επιμελητή της 28ης Bienal de São Paulo (2008), Ivo Mesquita, να παραμείνει ο δεύτερος όροφος του κεντρικού κτηρίου όπου διεξαγόταν η Μπιενάλε 'κενός', παρουσιάζοντας, ως επί το πλείστον, ανοιχτές, άδειες αίθουσες, στις οποίες ο επισκέπτης καλούνταν να αντιμετωπίσει τη φυσική εμπειρία του 'κενού', να σκεφτεί, να αισθανθεί, να φανταστεί χωρίς καθοδήγηση.[1]

Η ιδέα βέβαια είχε δοκιμαστεί σε μικρότερη κλίμακα στο παρελθόν. Ο Robert Barry παρουσίασε το 1969 στο Άμστερνταμ μια έκθεση χωρίς εκθέματα και με κλειδωμένη την πόρτα, πάνω στην οποία μια σύντομη επιγραφή πληροφορούσε κοφτά τον έκπληκτο επισκέπτη πως «κατά τη διάρκεια της έκθεσης η γκαλερί θα παραμείνει κλειστή». Το 1968, ο ίδιος δήλωνε ότι «Το '*τίποτα*' είναι για μένα το πιο δραστικό πράγμα στον κόσμο».[2] Ο Barry εστίασε την προσοχή του στην αποφυγή των ήδη γνωστών φυσικών ορίων του αντικειμένου στην τέχνη, με στόχο να εκφράσει το άγνωστο και ασύλληπτο.

Το 2003 ένας πολύ νεότερος καλλιτέχνης, ο Jonathan Monk, απάντησε με την έκθεση «During the exhibition the gallery will be open». Η γκαλερί ήταν πάλι άδεια,

1. Βλ. σχετικά http://bienalsaopaulo.globo.com/.
2. L. R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York 1973, σ.40.

αλλά επισκέψιμη, ενώ ένα μικρόφωνο μετέδιδε τον ήχο και τους διαλόγους των επισκεπτών από το εσωτερικό της έκθεσης στο δρόμο· τη φωνή του 'κενού' χώρου, δηλαδή, όπως τον βίωσαν στο δεδομένο χρόνο οι θεατές με τον προσωπικό τους τρόπο. Ο Robert Irwin επικεντρώθηκε εξίσου στην έκθεση κενών χώρων, απαλλαγμένων από κάθε είδους 'παρουσία', χρησιμοποιώντας ως μοναδικό «υλικό» του το φως. Τέλος, με παρόμοια λογική εξέθεσε την εγκατάστασή του ο Terence Koh στο Whitney Museum of American Art, μη περιλαμβάνοντας κάτι άλλο εκτός από ένα υπερβολικά ισχυρό φως που «τύφλωνε» τον επισκέπτη. Ο ίδιος έκανε λόγο για «αντιστροφή και κατάρρευση της σωματικής εμπειρίας του 'κενού'». Η επιμελήτρια της έκθεσης Shamim M. Momin παρατηρεί: «Μια άγνωστη τελετουργία λαμβάνει χώρα, καθώς η αίσθηση της απώλειας μεταφράζεται άμεσα σε αναγέννηση. Το έργο του Koh ασχολείται με τη μελαγχολική ομορφιά και την απόλυτη, 'θεϊκή' υπέρβαση του κενού».[3]

Σε μια τόσο σύντομη ανακοίνωση η αναφορά σε όλες τις όψεις του 'κενού' στην τέχνη του 20ου αιώνα και η εξέταση του ιδεολογικού τους υπόβαθρου θα ήταν ανέφικτη. Με αφορμή προτάσεις ή καταθέσεις γύρω από το θέμα αυτό, έργα του Yves Klein, του Anish Kapoor και άλλων καλλιτεχνών, ορισμένες μόνο παρατηρήσεις, αποσπασμένες από μία μεγαλύτερη μελέτη, θα εστιαστούν στις 'τρύπες' και τις 'οδούς' που αποκαλύπτουν ή μορφοποιούν 'φαινόμενα' και 'ιδέες', όπως το φως, η αντανάκλαση, η επιστροφή στη Μητέρα-Γη, το απόλυτο- Θεός.

Αν ο Μεσαίωνας επέβαλε τον «τρόμο του κενού» (horror vacui) και την άρνησή του, θεωρώντας αιρετική κάθε συζήτηση περί 'κενού' που αναιρούσε τη δογματική πεποίθηση ότι ο Θεός «γεμίζει» με την παρουσία του τα πάντα, ο 20ος αιώνας και ειδικά η Εννοιολογική τέχνη και ο Μινιμαλισμός το επαναφέρουν στο προσκήνιο και το «θεοποιούν», οδηγώντας την τέχνη στο άλλο άκρο: Τη «λατρεία του κενού» που επίσης «γεμίζει» με την παρουσία του τα πάντα. Ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα για άλλους το 'κενό' είναι ιδέα, για άλλους η απουσία ιδέας, για όλους όμως ένα νέο ιδανικό, που είτε «φορτίζει» είτε «απογυμνώνει» την τέχνη από τα νοήματά της. Η εξερεύνησή του έγινε κρίσιμο ζητούμενο πρωτοπόρων δημιουργών, όπως ο Kandinsky, που ενθουσιασμένος από τη θέα της λευκής ζωγραφικής επιφάνειας δήλωνε πως «ένας άδειος καμβάς είναι ένα ζωντανό θαύμα, πολύ πιο όμορφος από πολλές εικόνες... φορτωμένος με χιλιάδες υποβόσκουσες εντάσεις ... γεμάτος προσδοκίες...»[4] και ο Malevich που προσπάθησε να κάνει αισθητή αυτήν την ομορφιά σε ένα *Μαύρο τετράγωνο σε λευκό φόντο* (1915) και αργότερα (1918) σε ένα *Λευκό τετράγωνο σε λευκό φόντο*.

Κατά την έκθεση ενός δικού του λευκού καμβά, ο John Baldesarri δήλωνε ότι «τα πάντα έχουν εκκαθαριστεί από αυτόν τον πίνακα, εκτός από την τέχνη».[5] Ως ιδέα το 'κενό' είναι βέβαιον ότι κρύβεται πίσω από τα λευκά «άχρωμα» του Piero Manzoni, τις άπειρες δοκιμές στο λευκό του Robert Reimann, τις 'άγραφες' λευκές σελίδες σε στοίβα του Félix González-Torres, τις 'αόρατες' δημιουργίες από ειδικό άχρωμο διάλυμα του Stephen Prina ή το άδειο εξώφυλλο που φιλοτέχνησε ο Richard Hamilton για το «White Album» των Beatles.

3. Βλ. το δελτίο τύπου που κυκλοφόρησε για την έκθεση: http://www.whitney.org/ www/information/press/Koh.pdf. (Αναζήτηση: 15/9/2007)

4. W.Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, μτφρ. M.T. Sadler, New York 1977, σ.55.

5. L.Rubinfien, 'Through Western Eyes', *Art in America*, 66, αρ.5, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος, New York 1978, σ.77.

Οι διατυπώσεις του 'κενού', με τη συχνή επανάληψη του ίδιου θέματος σε πλήθος παραλλαγών από πολλούς καλλιτέχνες, αποτελούν εν μέρει δείγματα αυτοαναφοράς της τέχνης μετά το 1950. Από την αναζήτηση αυτή δεν λείπει ο αυτοσαρκασμός, με έργα όπως το περίφημο φουσκωμένο κόκκινο μπαλόνι του Manzoni, το οποίο και πουλήθηκε με τίτλο *Artist's breath* (*Η πνοή του καλλιτέχνη*). Είναι γνωστό, εξάλλου, πως ο Manzoni έκανε ενδιαφέρουσες φάρσες που προκαλούσαν τον καλλιτεχνικό κόσμο, ενώ επιθυμούσε να ολοκληρώσει την πορεία του με ένα έργο-σταθμό, τοποθετώντας έξω από το 'σφραγισμένο' ατελιέ του την επιγραφή «*Εδώ ζει το πνεύμα του καλλιτέχνη*». Αντ' αυτού επινόησε τη *Μαγική βάση*, ένα κενό βάθρο που «μεταμόρφωνε» ό,τι βρισκόταν πάνω του σε έργο τέχνης και στην ίδια λογική λίγο αργότερα την υπαίθρια *Βάση του κόσμου* αναγράφοντας τον τίτλο ανάποδα.

Το 1974 ο Andy Warhol εξέθεσε στο Factory ένα *Αόρατο γλυπτό* -χωρίς γλυπτό εννοείται-, που μόλις κάποιος καταπατούσε την 'αύρα' του ενεργοποιούνταν ένας συναγερμός ασφαλείας. Μια ακόμη ενδιαφέρουσα εκδοχή παρουσίασε το 1985 με πρωταγωνιστή τον εαυτό του. Αφού για λίγο παρέστησε 'το γλυπτό' δίπλα σε μια 'κενή' βάση, έφυγε αφήνοντας πίσω του το καρτελάκι του τίτλου.

Στις *1000 ώρες κοίταγμα* (1997) ο Tom Friedman, μ' έναν τρόπο αρκετά επώδυνο για τον ίδιο, κοιτώντας χρονομετρημένα για 1000 ώρες ένα λευκό φύλλο χαρτιού, έδωσε τη δική του εκδοχή για το 'κενό', συνδέοντάς το άμεσα με την έννοια του χρόνου.[6]

Σε μεγάλους θιασώτες του 'κενού' και του 'τίποτα' αναδείχθηκαν επίσης πολλοί εκπρόσωποι του Fluxus, κυρίως λόγω της ιδιαίτερης ενασχόλησής τους με τις ανατολικές φιλοσοφίες και ιδιαίτερα με το Zen. Ο Nam Jun Paik πρόβαλε το 1964 την πιο άδεια ταινία που έγινε ποτέ· ένα 'κενό', άγραφο φιλμ με τίτλο *Zen for film*. Έκπληκτο έμεινε το κοινό ακούγοντας και τον ιδεολογικό μέντορα του κινήματος, τον John Cage, να δηλώνει στην περίφημη διάλεξή του με θέμα το 'τίποτα' το 1959: «Δεν έχω τίποτα να πω. Και το λέω!»[7]. Εφτά χρόνια πριν ο ίδιος είχε παρουσιάσει, σε συνεργασία με τον David Tudor, ένα μουσικό κομμάτι από το οποίο απουσίαζε κάθε ήχος. Η ιστορική πλέον performance *Σονάτα 4'33'' σε τρία μέρη* ήθελε τον Tudor να κάθεται στο πιάνο, ανασηκώνοντας τρεις φορές τα χέρια του σαν να επρόκειτο να παίξει για 4 λεπτά και 33 δευτερόλεπτα ακριβώς.

Από μια άλλη σκοπιά, αλλά στοχεύοντας και πάλι 'στο κενό', ο Lucio Fontana, με το πραγματικό σχίσιμο του μονόχρωμου καμβά, αρνείται τους παραδοσιακούς εικονογραφικούς τύπους και αντιπροτείνει μια συμβολική αλλά και ως ένα βαθμό σωματική -μέσω της όρασης και της αφής- φυγή από το 'φυσικό' στο 'μεταφυσικό' και κατά συνέπεια στο 'πνευματικό'. Αρκετά χρόνια πριν, το 1934, ο Alberto Giacometti με το έργο του *Hands holding the void* (εικ.1), είχε κάνει μια προσπάθεια να αγγίξει το 'κενό'.

Ο Yves Klein, που αναγνώρισε στο *μπλε* τη δυνατότητα να κάνει ορατό το αόρατο, έφτασε να υπογράψει νοητά μια μέρα του 1946 -έφηβος ακόμη- στην άκρη του ουρανού και να μισήσει τα πουλιά που τρυπούν το ομορφότερο και σπουδαιότερο «έργο» του (δήλωση του ιδίου στην ομιλία του το 1961 στη Νέα Υόρκη)[8]. Με αυτή τη συμβολική κίνηση προδιέγραφε τη μελλοντική του πορεία, δηλαδή τη συνεχή αναζήτηση των απεριόριστων

6. Βλ. B. Hainley, D. Cooper, et.al., *Tom Friedman*, London 2001.

7. Σε μια συλλεκτική μουσική έκδοση μπορεί κανείς να διαβάσει το κείμενο της διάλεξης *(1959 & Variation II, 1961)* και να ακούσει τη μουσική σύνθεση στην αυθεντική εκτέλεση με τον D. Tudor *(Variation I, 1958)*. Βλ. *The Complete John Cage Edition, Volume 30: Variations I, II & III* (Motion Ensemble).

8. Βλ. Y. Klein, *Vers L'Immatériel*, Paris. 2006, σ.117-141. *Yves Klein: Corps, Couleur, Immatériel*, κατ. έκθ., Centre Pompidou (5.10.2006-5.2.2007), Paris 2006.

υπερφυσικών δυνατοτήτων του μπλε και, μέσα από αυτό, του απείρου και της αιωνιότητας.

Πριν αποφασίσει να ασχοληθεί συστηματικά με την τέχνη, ο Klein σπούδασε judo και υπήρξε για χρόνια αναγνωρισμένος δάσκαλος στην Ισπανία και το Παρίσι. Μάλιστα γύρισε μία ταινία και έγραψε ένα σχετικό εγχειρίδιο με τίτλο «Les Fondements du Judo». Εκεί εξηγεί ότι το judo είναι μια πνευματική εξάσκηση, αφού το σώμα προετοιμάζεται να ανακαλύψει 'έναν πνευματικό χώρο' μέσα από υψηλές σωματικές και αισθητηριακές εμπειρίες. Οι ευρύτερες γνώσεις του γύρω από τα φιλοσοφικά συστήματα της Άπω Ανατολής, που διευρύνουν το 'κενό' μαζί με το νερό, τη φωτιά, τη γη και τον αέρα, τον ώθησαν να το αναζητήσει τόσο στην επιφάνεια και τη μορφή των έργων του όσο και βιωματικά. Με οδηγό τη φράση του Gaston Bachelard «πρώτα δεν υπάρχει τίποτα, μετά υπάρχει ένα βαθύ τίποτα, έπειτα ένα μπλε βάθος»[9], ο Klein δημιούργησε το «προσωπικό του χρώμα», το I.K.B (International Klein Blue), προσδίδοντάς του όλες τις ιδιότητες που χαρακτήριζαν το «θεϊκό, πνευματικό» μπλε από αιώνες. Αυτή η απόλυτη αφαίρεση αντανακλούσε συνολικότερα τις ιδέες του για την κοσμική ενέργεια και την υψηλή πνευματικότητα του χρώματος, η οποία σταδιακά τον οδήγησε στην υιοθέτηση της μονοχρωμίας. Τα υποβλητικά μονόχρωμα έργα του, μέσα στη φωταύγεια του IKB, είναι 'προτάσεις', ακαθόριστα και πέρα από την ύλη ποιητικά συμβάντα. Πρωταρχική του επιδίωξη ήταν να διευρύνει τις δυνατότητες του χρώματος και την εμπειρία του 'χώρου' οξύνοντας ταυτόχρονα την αισθαντικότητα του θεατή. Σταδιακά από την απομόνωση των τριών χρωμάτων-συστατικών της ζωής (μπλε, κόκκινο, χρυσό)- οδηγήθηκε στο πλήρες 'κενό'. Ο Orhan Pamuk στο *My name is Red*[10] υπογραμμίζει εύστοχα πως «όλοι οι μεγάλοι δημιουργοί αναζητούν στο έργο τους αυτό το 'απόκρυφο' κενό, εντός του χρώματος και εκτός του χρόνου». Το χρώμα ήταν ένα -αλλά όχι το μόνο- όχημα του Klein για την αναρρίχηση στο υπερβατικό, στο άυλο, που όλοι φανταζόμαστε.

Τον Απρίλιο/ Μάιο του 1958 ο Klein, με την έκθεση-δρώμενο *Époque Pneumatique ή Le Vide* (*Το Κενό*, εικ.2), υποστήριξε με μοναδικό τρόπο τη θέση πως η Ιδέα πίσω από το έργο τέχνης είναι πιο σημαντική από το ίδιο το έργο, που με την απροσδιόριστη αύρα του μπορεί να υπερβαίνει το χώρο και το χρόνο. Το *Κενό* δεν ήταν ένα έργο τέχνης που βασιζόταν στους παραδοσιακούς κανόνες, αλλά μια ατομική εμπειρία του 'τίποτα' και της απεριόριστης πληρότητας αυτού καθαυτού του κενού. Επρόκειτο για ένα Environment όπου οι θεατές, αν και δεν έβλεπαν χρώμα, καλούνταν να το 'συλλάβουν', να διαισθανθούν την 'αύρα' του μπλε. Ο Klein, αφού καθάρισε και άσπρισε τη γκαλερί Iris Clert, έφερε κυριολεκτικά το κοινό βιωματικά αντιμέτωπο με την 'ιδέα' του 'κενού', αφήνοντάς το να 'ζήσει' έστω και για λίγο τον άδειο χώρο με τους κατάλευκους τοίχους. Τόνισε την ιδέα της μετάβασης από το ορατό και απτό στο άυλο μπλε -το βάθος του 'κενού'- τυλίγοντας εξωτερικά τη γκαλερί με IKB και αφήνοντας τη δυνατότητα πρόσβασης μόνον από μια πλάγια πόρτα, στην οποία κρεμόταν μια μπλε κουρτίνα. Δύο ένστολοι δημοτικοί φρουροί φύλαγαν την είσοδο, προσδίδοντας έτσι θεατρικότητα και γόητρο στην τελετή, ενώ στους επισκέπτες προσφερόταν ένα μπλε κοκτέιλ. Ο Albert Camus, που παραβρέθηκε εκεί, χειροκρότησε το έργο για τη λειτουργία του σε υπαρξιακό επίπεδο, θεωρώντας ότι έδινε υπόσταση τόσο στο 'κενό' του Klein όσο και των συγχρόνων του.[11] Το κοινό και οι συλλέκτες όχι μόνον ενθουσιάστηκαν από την φρεσκάδα της σύλληψης, την πρωτοτυπία της παρουσίασης και

9. G. Bachelard, *Air and Dreams*, Dallas 1988, σ.168, τίτλος πρωτοτύπου *L' Air et les Songes*.
10. New York 2002, σ.76.
11. *Yves Klein. Leap into the Void*, κατ. έκθ., Hayward Gallery (9.2.-23.5 1995), London 1995.

το φιλοσοφικό βάθος της σκέψης του, αλλά αγόρασαν τις περίφημες «ζώνες κενού» -εφτά *Περιοχές άυλης εικαστικής ευαισθησίας*-, αποδεχόμενοι πως ήταν διαποτισμένες από τη δική του 'αόρατη ευαισθησία'. Σε ανταπόδοση ο καλλιτέχνης κατασκεύασε ειδικές αποδείξεις από φύλλα χρυσού και επέβαλε τελετουργικούς κανόνες, σύμφωνα με τους οποίους κάθε συλλέκτης καλούνταν να συμμετάσχει στη μία και μοναδική εκδήλωση όπου θα έκαιγε τις αποδείξεις και θα επέστρεφε μέρος του χρυσού και πάλι στο 'τίποτα', σκορπίζοντάς το σε σημείο που θα τους υποδείκνυε εκείνη την ημέρα (Σηκουάνας). Η έκθεση είχε τόσο μεγάλη απήχηση, που επαναλήφθηκε το 1962 στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Πόλης του Παρισιού, όπου ο Klein ξεκρέμασε όλους τους πίνακες για να επανεκθέσει το 'τίποτα'.

Συνέχεια της διερεύνησης της έννοιας του 'κενού' αποτέλεσε η συνεισφορά του Klein στο Festival d'Art d'Avant-garde με το σχεδιασμό του *«θεάτρου του Κενού»* (Κυριακή, 27.11.1960)· μια αόρατη παράσταση με τις πόρτες κλειστές, με μουσική που 'πατούσε' σε μία νότα, χωρίς σκηνή, ηθοποιούς και σενάριο. Τη διαφήμισε στο πρώτο και μοναδικό φύλλο της εφημερίδας «*Dimanche*», που μοιράστηκε σε διάφορα σημεία του Παρισιού και κατά τη συνέντευξη τύπου. Στο ευρηματικό εξώφυλλο της ειδικής αυτής έκδοσης μια μονταρισμένη φωτογραφία του, τραβηγμένη από τον Harry Shunk, τον τοποθέτησε κατηγορηματικά στην 'περιοχή του κενού'. Στο *Πήδημα στο Κενό* (1960) ο Klein σαν εναέριο γλυπτό, αψηφώντας τους νόμους της φυσικής και προκαλώντας το κενό, έμεινε για πάντα μετέωρος. «Ο καλλιτέχνης του κενού βουτάει στο 'κενό'!» γράφει η λεζάντα, και από κάτω ο Klein δηλώνει: «Είμαι ο ζωγράφος του 'κενού'. Δεν είμαι αφηρημένος ζωγράφος, αλλά αντίθετα, παραστατικός και ρεαλιστής. Ας είμαστε ειλικρινείς, προκειμένου να απεικονίσω το 'κενό', πρέπει να είμαι σε ανάλογη θέση. Να *είμαι* στο 'κενό'».[12] Ο ίδιος πίστευε πως ο ρόλος του καλλιτέχνη είναι ιερός, με την προϋπόθεση ότι ο στόχος της τέχνης είναι να θεραπεύει κάνοντας ορατή την κοσμική ενέργεια και ανακαλύπτοντας στην υπερβατική ζώνη του 'μη υπαρκτού' τη φωνή του 'κενού'. Η βουτιά του στο 'κενό' έγινε το σύμβολο της γενναίας προσπάθειας του καλλιτέχνη να γνωρίσει τον κόσμο σε βάθος και να τον μεταμορφώσει ολικά. Ο Pierre Restany τον χαρακτήρισε εύστοχα «ποιητή του κενού»[13], αφού με την όλη φιλοσοφική του τοποθέτηση απέναντι στη ζωή και τον 'κόσμο' -αξίζει να σημειωθεί ότι ήταν βαθιά θρησκευόμενο άτομο- και με τις εικαστικές του παρεμβάσεις, έδωσε καινούριο, πιο βαθύ, σχεδόν αποκαλυπτικό νόημα στην έννοια του 'κενού' και του 'τίποτα' στο χώρο και το χρόνο.

Μία εικοσαετία περίπου αργότερα ο Kapoor, αναγνωρίζοντας τον πρωτοποριακό ρόλο του Klein, του Fontana και άλλων «εξερευνητών» του 'κενού', αναζωογόνησε τον προβληματισμό γύρω από το 'τίποτα', ορίζοντας το 'κενό' και την 'απουσία' ως εικαστικά διατυπωμένη εσωτερική αφήγηση. Γι' αυτόν το 'κενό' έχει πολλές μορφές ύπαρξης, οι οποίες, με κύριο ερέθισμα την τρύπα, υποδηλώνονται από αντιθετικά δίπολα, όπως για παράδειγμα μέσα-έξω, επιφάνεια-βάθος, φως-σκοτάδι, ορατό-αόρατο, συνειδητό-υποσυνείδητο. Στον πυρήνα της δημιουργίας του κυοφορείται η ιστορία ενός απόντος σώματος-σκιάς, που είναι ταυτόχρονα κενό και αύρα· η δυνατότητα μετάβασης από το υλικό στο άυλο, από την κίνηση στην ακινησία και τελικά της επιστροφής στη μήτρα, την κοιτίδα της ύπαρξης και της αυτογνωσίας.

Η αίσθηση της μετάβασης είναι συχνός 'τόπος' στα έργα του Kapoor. Στην αρχή, εξαιτίας του κοίλου σχήματός τους, προβάλλεται ανεστραμμένο το είδωλο του θεατή κα-

12. Y. Klein, *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*, Putnam 2007, σ.106.

13. P. Restany, *Yves Klein: Fire at the Theatre of the Void*, μτφρ. A.Loselle, USA 1992 (κυρίως σ.6-13, 23, 37).

θώς τα επεξεργάζεται και μετά, καθώς κινείται, αυτό χάνεται για κάποια στιγμή, προκαλώντας του αμηχανία, έως ότου κατορθώσει να εντοπίσει τον εαυτό του στη σωστή θέση. Το πέρασμα αυτό είναι συναρπαστικό, επειδή πρωτίστως προσφέρει λύτρωση από ό,τι τον βαραίνει, δίνοντάς του ταυτόχρονα τη δυνατότητα να 'γευτεί' συμβολικά τη μετάβαση από τη ζωή στο θάνατο ή καλύτερα από μία κατάσταση ζωής σε άλλη. Η κατάδυση στο άγνωστο τον φέρνει αντιμέτωπο με τους φόβους του και τον απελευθερώνει κάνοντάς τον να παραδεχτεί ταπεινά ότι δεν γνωρίζει τα πάντα. Ο θεατής των έργων του ενστερνίζεται το σωκρατικόν *εν οίδα ότι ουδέν οίδα*, συνειδητοποιώντας ότι δεν γνωρίζει πού οδηγείται και γιατί.

Ο Kapoor δημιουργεί ακολουθώντας την πρόκληση του ενστίκτου χωρίς καμία σιγουριά ούτε για τη διάρκεια ούτε για τα ακριβή αποτελέσματα της περιδίνησης στο άγνωστο. «Η φόρμα έχει μεταφυσική μνήμη», εξηγεί ο ίδιος, «δεν είναι απλά κάτι ή όσο συλλαμβάνουμε με το μάτι. Είναι ουσιαστικά το σημείο σύγκλισης- διαλόγου των πνευματικών, ιστορικών , μεταφυσικών, συμβολιστικών, ψυχολογικών θέσεών μας που παρουσιάζονται σε συγκερασμό και αφαίρεση, για να αφήσουν 'χώρο' και 'χρόνο' ατομικό στον καθένα να τις επεξεργαστεί, να τις σκεφτεί και να τοποθετηθεί με τη σειρά του. Το υλικό που είναι η 'παρουσία', κυριολεκτικά και μόνο λόγω της υλικότητάς του, καλύπτει και συμπληρώνει πάντα το 'άυλο' που είναι η ουσία».[14]

Στο επίκεντρο της τέχνης του Kapoor διάχυτη είναι η αίσθηση της σωματικής απουσίας, που γίνεται 'παρουσία' μέσα από τη σκιά, την αύρα και το 'κενό'. Τα έργα του συχνά αναφέρονται στη 'μήτρα' ή τον γυναικείο κόλπο, στα εσώτατα σημεία, στην πίσω πλευρά της κοιλότητας και κυρίως στην σκοτεινή, την ανεξερεύνητη, στον 'απόλυτο τόπο', το μυστηριακό και αινιγματικό, όπου όλα τα θαύματα και τα μυστικά συγκλίνουν.

Λέει ο ίδιος: «Ο καλλιτέχνης πρέπει να ακολουθεί μια άλλη διαδρομή όταν αναζητά περιεχόμενο που μπορεί φαινομενικά να είναι αφηρημένο, αλλά σε ένα πιο βαθύ επίπεδο συμβολικό και οπωσδήποτε φιλοσοφικό και θρησκευτικό. Είναι ιδιαίτερα δελεαστικό να ανακαλύπτεις το μεγάλο μυστήριο της ύπαρξης. Οι καλλιτέχνες επινοούν μύθους, δεν κατασκευάζουν αντικείμενα. Συχνά αναρωτιέμαι πού κρύβεται, από πού ξεπηδά το περιεχόμενο. Υπάρχει το περιεχόμενο στο μυαλό του θεατή ή ενυπάρχει στο έργο. Πάντα υπάρχει κάτι επικείμενο στα αφαιρετικά έργα, ενώ η διαδικασία ολοκληρώνεται από το θεατή. Στο ατελιέ θέτω μια σειρά από προβληματισμούς στον εαυτό μου, πέρα από τη μορφή, που με απασχολεί σε δεύτερη φάση συνήθως, αναζητώ το βαθύτερο νόημα στη 'λειτουργία' και στην 'προέλευση' του κόσμου. [15]

Στην πραγματικότητα, βέβαια, η μορφή, το νόημα και η ουσιαστική φόρμα -η Ιδέα- είναι περιτυλιγμένη από μια ενδιαφέρουσα ή και προκλητική επιφάνεια και ξεδιπλώνεται με τους ρυθμούς που συνήθως επιλέγει ο θεατής-ερευνητής από μέσα προς το έξω. Ο ίδιος υπογραμμίζει: «Με νοιάζει η ιδέα που θέλει τη φόρμα να βλέπει το μέσα έξω και όχι αντίστροφα». Στα έργα του, ωστόσο, το εσωτερικό και το εξωτερικό είναι ισοδύναμα.

Ο Kapoor είναι ένας από τους σύγχρονους γλύπτες που επηρέασαν την αντίληψή μας σχετικά με τη 'νοηματοδότηση' του έργου τέχνης, καθιστώντας ασαφή τα όρια ανάμεσα στη γλυπτική, τη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική, το χρώμα και τη φόρμα, το θέμα και το περιεχόμενο. Η ινδική καταγωγή του (γεννήθηκε στη Βομβάη) έπαιξε σημαντικό ρόλο

14. *Anish Kapoor*, φιλμ σε DVD που γυρίστηκε τον Οκτώβριο του 2002 από την εταιρία Illuminations για λογαριασμό της Tate Modern με αφορμή την εγκατάσταση του γλυπτού Marsyas στο Turbine Hall.

15. Συνέντευξη στον John Tusa για το BBC/radio 3. Http://www.bbc.co.uk/radio3/ johntusainterview/kapoor_transcript.stml. (Αναζήτηση: 17/3/2007)

στο να διαμορφωθεί το έργο του με βαθιά ριζωμένες, μεταφυσικές πολικότητες: παρουσία και απουσία, η ύπαρξη και το μη υπάρχον, ο χώρος και το 'άπειρο', το χειροπιαστό και το 'άπιαστο', το 'απροσδιόριστο'. Προφανές είναι επίσης το ενδιαφέρον του για το δίπολο σκοτάδι-φως στη διάφανη ποιότητα των ρητινών του, στην απορροφητική φύση των χρωστικών που χρησιμοποιεί, στην εκτυφλωτική λάμψη του αλάβαστρου και στις ρέουσες αντανακλάσεις του ανοξείδωτου μετάλλου και του νερού. Με το εσωτερικό παιχνίδι φόρμας-φωτός, αποβλέπει στο να ζωντανέψει υψηλές, ανυπέρβλητες εμπειρίες που αγγίζουν το απόλυτο και παραπέμπουν σε πρωτογενείς υλικές, σωματικές και ψυχολογικές καταστάσεις.

Ο Kapoor ασχολείται κυρίως με τη σύλληψη της Ιδέας και τον ακριβή σχεδιασμό της και λιγότερο με την κατασκευή αυτή καθαυτή. Στα χέρια του οι φόρμες παρουσιάζονται ταυτόχρονα μνημειακές και εφήμερες, υλικές και αιθέριες. Άλλοτε με τα υλικά της κλασικής γλυπτικής (πέτρα, μάρμαρο, μπρούντζο) και άλλοτε με πιο σύγχρονα μέσα (αλουμίνιο, χρωστικές σε σκόνη, εμαγιέ, ρητίνη, πολυεστέρα, PVC), τα γλυπτά του μοιάζει να εξαφανίζονται, να διαλύονται, να μετεωρίζονται ή να εκτείνονται πέρα από το χώρο που ο θεατής ελέγχει οπτικά, στο 'απόλυτο κενό', στο άπειρο και να συνομιλούν μαζί του.

Ό,τι πριν θεωρούσαμε συμπαγή πέτρα, εμπεριέχει ένα 'κενό', ό,τι έμοιαζε με επίπεδη επιφάνεια μεταμορφώνεται σε προεξοχή, το καθρέφτισμα μιας τρισδιάστατης φόρμας ανοίγει ένα παράθυρο στο άπειρο. Για παράδειγμα στο γλυπτό *Marsupial* (2006, εικ.3), καθώς κινούμαστε από τη μια πλευρά του που ακουμπά στον τοίχο προς την άλλη, μια αβαθής ελλειπτική εσοχή μεταμορφώνεται σε έναν ελαστικό (εκτεινόμενο στο βάθος) μάρσιπο/ σάκο/ θύλακα. Ο καλλιτέχνης ενσταλάζει ένα είδος 'γνωστικής φιλοσοφίας' στο έργο έτσι που εξετάζοντάς το να ψηλαφούμε στην πραγματικότητα τον εαυτό μας. Η δημιουργία του από την αρχή αφορούσε αυτό που δεν 'φαίνεται', αυτό που υπονοείται ή εκείνη την άγνωστη 'φωνή του μη υπάρχοντος' που συγκρούεται με την καθημερινή μας γνώση για τον κόσμο. «Ποιος ξέρει τι υπάρχει που δεν έχουμε ακόμη δει;» αναρωτιέται η Lisa Randall.[16]

Αν και τα έργα του κατά κανόνα δεν είναι παραστατικά, συχνά ανακαλούν στη σκέψη μας το σώμα ως όλον -με την εξωτερική και εσωτερική όψη, που ανοίγει προς την μία ή την άλλη κατεύθυνση. Σε έναν συνεχή διάλογο με ιδέες του Μινιμαλισμού -αν και διαμετρικά αντίθετος με τον αισθητηριακό εμπειρισμό τού «ό,τι βλέπεις είναι αυτό που βλέπεις»[17] και της Εννοιολογικής τέχνης, τους δίνει με μοναδικό τρόπο μια μυθική διάσταση κάνοντας ταυτόχρονα αναγωγή σε πανανθρώπινες καταστάσεις όπως η γέννηση, η μητρότητα, ο θάνατος.

Το *My body your body* (1993) είναι μια επίπεδη επιφάνεια που φαίνεται προσαρτημένη στον τοίχο έως ότου συνειδητοποιήσουμε ότι ο χώρος ανάπτυξής της βρίσκεται πέρα από αυτόν. Δημιουργείται ένα έντονο μπλε 'κενό', του οποίου η διάσταση και προέκταση δεν γίνεται άμεσα αντιληπτή από το βιαστικό θεατή.

Στο πιο παραστατικό του έργο-στιγμιότυπο, *When I am pregnant* (1992, εικ.4) ο Kapoor μετατρέπει την επιφάνεια ενός λευκοβαμμένου τοίχου σε δέρμα μιας στρογγυλεμένης, φουσκωμένης κοιλιάς. Φορτισμένος από την έντονη εμπειρία της επίσκεψής του στο Uluru (Βόρεια Αυστραλία), όπου οι οπές και οι γραμμώσεις του τοπίου έπαιρναν κάθε φορά που το έβλεπε άλλο νόημα, επέστρεψε στο Λονδίνο και θέλησε να δημιουργήσει

16. *Warped Passages: Unravelling the Mysteries of the Universe's Hidden Dimensions*, New York 2005, σ.21.

17. Βλ. Σχετικά: N. Baume (επιμ.), *Anish Kapoor: Past, Present, Future*, ICA Boston 2008, σ.17.

κάτι που θα ήταν *παρόν* και *απόν* ταυτόχρονα. «Με ενθουσιάζει η ιδέα ότι κάθε υλικό έχει μια 'άυλη' υπόσταση. Την κυοφορία την πλησιάζω ως το σημείο όπου συντελείται η πνευματική ολοκλήρωση. Γι' αυτό και καθένας, άσχετα από το φύλο και την ηλικία, μπορεί να αναρωτηθεί 'αν κυοφορεί'», λέει ο ίδιος.[18]

Η έλξη για την εξερεύνηση του αγνώστου παρουσιάζεται σαφέστερα στο *Descent into Limbo* (1992, εικ.5). Ένα συνθετικό υλικό, που θυμίζει δέρμα, τεντώνεται σφιχτά γύρω από ένα κυκλικό επίπεδο ώσπου να απορροφηθεί από το δάπεδο. Είναι μια τρύπα στο πάτωμα που μεταμορφώνεται σε μαύρο χαλί. Όχι ένας άδειος σκοτεινός χώρος, αλλά ένας χώρος 'γεμάτος' από σκοτάδι. Εδώ ο Kapoor πραγματεύεται την ιδέα του 'κενού' που μαζί με το σκοτάδι δημιουργεί 'πληρότητα'. Αξιοσημείωτο είναι ότι σε αυτή του την αναζήτηση κινείται από το αφηρημένο προς το συγκεκριμένο και όχι αντίθετα. Το 'κενό' μετατρέπεται σε συγκεκριμένη γλώσσα, μέσω της οποίας αντιστρέφεται η διαδικασία της δημιουργίας· δεν βαδίζουμε προς το φως αλλά προς το σκοτάδι, όπου καταλήγουν όλοι οι κόσμοι.

Ο Kapoor επανέρχεται σταθερά στον 'αρνητικό χώρο', στο 'μη υπάρχον' που διαπερνά το κέντρο των γλυπτών του. Οι μεγάλες κοιλότητες, που αγγίζουν τον πυρήνα των μορφών, επηρεάζουν έντονα το θεατή. Εν μέρει κρυμμένες και απροσπέλαστες, δημιουργούν ένα ιλιγγιώδες αίσθημα για το άγνωστο, το ανεξήγητο. Αν και τρύπες, οι κοιλότητες αυτές φαίνεται να αποτελούν μια σημαντική-ουσιαστική, φυσική παρουσία από μόνες τους καθορίζοντας το σύνολο του έργου του. Για παράδειγμα στο *Taratantara* (1999) προσπάθησε να ορίσει τη σχέση υλικού-άυλου: «Είναι σαν ο χώρος μέσα στο κτίριο να απλώθηκε ξαφνικά και αυτό που αρχικά ήταν απλώς μια τρύπα έγινε φόρμα ή και μορφή».

Όταν αναφερόμαστε στο έργο του Kapoor, ακόμη και το γλυπτικό, είναι αδύνατο να μη μιλήσουμε για το χρώμα: Το έντονο μπλε του κοβαλτίου, το κόκκινο-βυσσινί, τα αδιαπέραστα μαύρα, που απορροφούν το φως και εν μέρει το βλέμμα του θεατή. Εξάλλου, τα χρώματα εξυπηρετούν και συμπληρώνουν τους συμβολισμούς των σχημάτων -σκαμμένες τρύπες σε μπλοκ πέτρας ή βράχου, ιδιαίτερα γυαλισμένοι δίσκοι ή μπολ που παραπέμπουν στον ουράνιο θόλο.

Γενικά, όμως, το 'κενό' ως μήτρα, άβυσσος, δίνη και πληρότητα παρουσιάζεται με συχνότητα και ένταση, απαλλαγμένο από το χρώμα. Στο *Place* (1985) ο καλλιτέχνης ανατρέπει την φυσική άμυνα του αντικειμένου διαλύοντας τη σύσταση και το βάρος του και μετουσιώνοντάς το σε κάτι διάφανο και φωτεινό. Η απώλεια της αίσθησης του συμπαγούς επιτρέπει να αποκαλυφθεί η εσωτερική δομή του, η 'ψυχή' και η 'φωνή' του «μη υπάρχοντος». Ο ίδιος το επιβεβαιώνει: «Πάντα με απασχολούσε η εσωτερικότητα, ό,τι βρίσκεται μέσα».[19] Τέλος, στο *Here and there*, στο *I* (1987) και στο *Wound* (1988) το σκεπτικό και το όραμα της εσωτερικότητας αγγίζει το σημείο μηδέν που προηγείται της φόρμας και του χρώματος, αλλά που υπονοεί κάθε πιθανή μορφή σύμπαντος.

Το κενό, θα έλεγε κανείς, πολλαπλασιάζεται καθώς επανέρχεται αδιάλειπτα στο έργο όλο και περισσότερων καλλιτεχνών, αλλά και ως θεματικός άξονας σε μια σειρά εκθέσεων με θέμα το 'τίποτα', όπως π.χ. η *«Nothing»*, που πρωτοπαρουσιάστηκε στην Αγγλία και τη Σουηδία το 2001, η *«Nothing Matters»* στην Εσθονία λίγο αργότερα το ίδιο έτος και το 2004 *«The Big Nothing»* στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης της Φιλαδέλφειας.

Σε αυτόν τον αβέβαιο, αλλά προκλητικό 'χώρο' κινούνται η ομάδα *Κενό Δίκτυο* και το *Void Optical Art Laboratory* (Εργαστήριο Οπτικής Τέχνης του Κενού), που ξεκίνησαν μια

18. Ό.π., σ.47.
19. Ό.π., σ.50.

αισθητική, φιλοσοφική και πολιτική συζήτηση ανάμεσα στα μέλη τους με στόχο τη συνδημιουργία από το 'τίποτα'. Θεωρώντας τα έργα τους κοινά «κενά...», επιχειρούν αμοιβαίες επεμβάσεις με ανασυνθέσεις ή προτάσεις που επανανοηματοδοτούν κάθε φορά το σύνολο. Τη διαδικασία αυτής της «αλληλεξάρτησης» και «αλληλοσυμπλήρωσης» ονομάζουν «ανοιχτό ορίζοντα», «κενό» και ανάμεσα στα αποτελέσματα συναντούμε έργα-αναζητήσεις όπως η «*Τέχνη του κενού / Τέχνη του εσωτερικού διαστήματος / Τέχνη χωρίς καλλιτέχνη / Τέχνη χωρίς θεατή /Η κραυγή ενός παιδιού στο σκοτάδι / Τα σύννεφα που περνάνε και χάνονται / Η ζωή μας που γλιστρά μπροστά απ' τα κουρασμένα μας μάτια*» κ.ά.[20]

Με παρόμοιες αγωνίες ο Wim Wenders στα «Φτερά του έρωτα» (Der Himmel über Berlin, 1987), μια ταινία με έντονα μεταφυσικό περιεχόμενο, τοποθετεί έναν 'ακροβάτη' του σύμπαντος, τον 'άγγελο Damiel', να προσπαθεί μέσα από την εθελούσια πτώση του στο 'κενό' να γευτεί ανθρώπινες εμπειρίες, που φαντάζουν ακατάληπτες μέσα από το πρίσμα της αιωνιότητας και της αφθαρσίας. Ο ίδιος λέει: «Κάποιες φορές δεν αντέχω την πνευματική μου ύπαρξη. Αντί να μετεωρίζομαι για πάντα ψηλά θα ήθελα να νιώσω ένα βάρος μέσα μου. Να τελειώσω την αιωνιότητά μου και να προσδεθώ στη γη. Σε κάθε βήμα, σε κάθε φύσημα του ανέμου, θα ήθελα να μπορώ να λέω 'Τώρα! Τώρα! Και Τώρα!' και να μη λέω 'από πάντοτε' και 'για πάντα'». Σε 'πνευματική συμπόρευση' με τον Klein, ο Wenders παρουσιάζει την πτώση στο 'κενό' όχι ως πράξη απόγνωσης, αλλά ως εμπειρία και γνώση, ως προσπάθεια να βιώσει κανείς τη ζωή στην ολότητά της.

Τα ίχνη μιας αντίστοιχης πτώσης αφήνει στο χώρο ο Kapoor με το έργο *A wing at the heart of things* (1990, εικ.6). Δύο ξεχωριστές φόρμες που μοιάζουν με φτερά αγγέλου, βαμμένα με IKB ως ενδεικτικό της πνευματικής τους ιδιότητας, σηματοδοτούν μια μεταμόρφωση του γήινου σε ουράνιο ή και αντίστροφα· τη στιγμή που οι υπερβατικές αυτές οντότητες αφήνουν πίσω το ίχνος τους καθώς αναζητούν τη βαθύτερη ουσία.

Η αποθέωση του κενού συντελέστηκε συλλογικά και με χαρακτηριστική εμμονή στη μεταπολεμική τέχνη και κυρίως μετά το 1950. Ο καλλιτέχνης διαισθάνεται τα συμβαίνοντα πέρα από το άμεσα ορατό, στηριζόμενος στην ανθρώπινη μνήμη και την έμφυτη κοσμική γνώση. Παρότρυνση για τη διερεύνηση του 'κενού' και την προσπάθεια να αφουγκραστεί τη φωνή του -αποτυπώνοντας ή μετουσιώνοντάς την στο έργο του- θα μπορούσαν να θεωρηθούν τα λόγια του Antoine de Saint Exupéry δια στόματος του σοφού *Μικρού Πρίγκιπα:* «Τίποτα στο σύμπαν δεν είναι ίδιο αν κάπου, άγνωστο πού, ένα αρνί που δε γνωρίζουμε έφαγε ή δεν έφαγε ένα τριαντάφυλλο... Ό,τι είναι σημαντικό δε φαίνεται. Όλα τ' αστέρια είναι ανθισμένα...».

20. Βλ. σχετικά: http://voidnetwork.blogspot.com, www.voinetworksociety.org, http://www.youtube.com/.

Martha Ioannidou

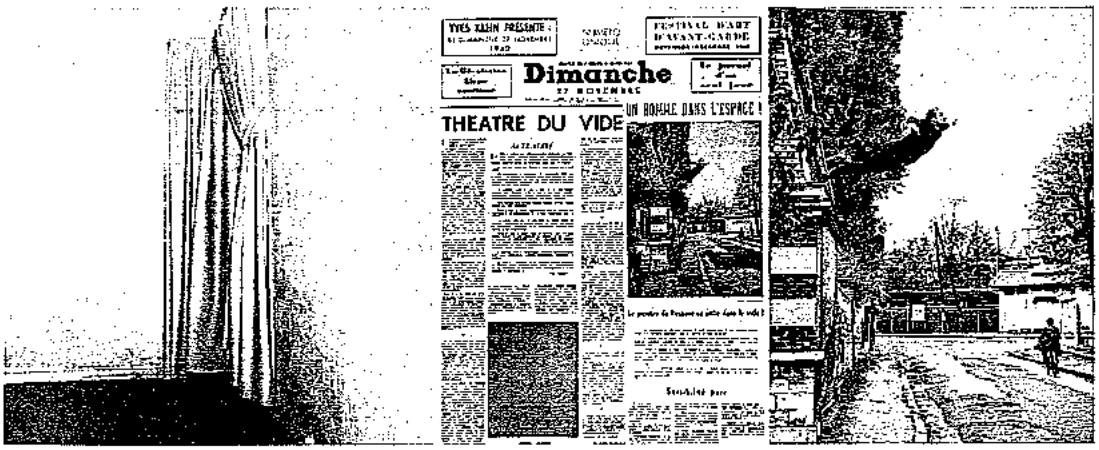
An unqualified 'being': Voicing the Void

'The mystery of the hole', to quote Henry Moore, seems to be an everlasting fascination in various fields, carrying -depending on the case- different names and meanings. This hidden treasure and the unveiling of its secrets are the aim of this short paper, focusing mainly -among others- on the work of leading figures in the art of the 20th century such as Yves Klein and Anish Kapoor.

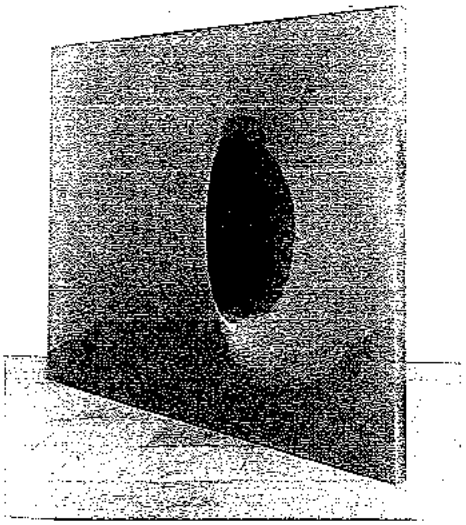
In the early months of 1958 Klein's conviction grew that the idea for a work of art was more important than the actual, executed work itself. He decided to exhibit nothing -at least nothing that was immediately visible or tangible. The presentation would be devoted neither to an abstract idea nor to a concrete thing, but to the *indéfinissable* as Eugène Delacroix had called it, or the 'immaterial' in Klein's own terms. Klein managed through this exhibition generally known as *Le Vide* (*The Void* or *Époque Pneumatique*) to capture the ineffable aura possessed by every great work of art.

To see the void as a sign of emptiness, curiosity through Kapoor's ouvre takes our enquiry in a metonymic direction. Kapoor illuminates a holistic vision based on an osmosis between self-impregnating opposites, an interrelationship of inside and outside, superficial and subterranean, conscious and unconscious. At the center of all Kapoor's art lies the pregnancy of the absent body-shadow, aura and void. The passage between material and immaterial, between mobility and immobility. The void has many presences. Its presence as fear is towards the loss of self from a non-object to a non-self. The idea of being somehow consumed by the object or in the non-object in the body, into the womb. Anish Kapoor's mystic holes of reflection constitute an opposition between the inner and outer, between the visible and the concealed.

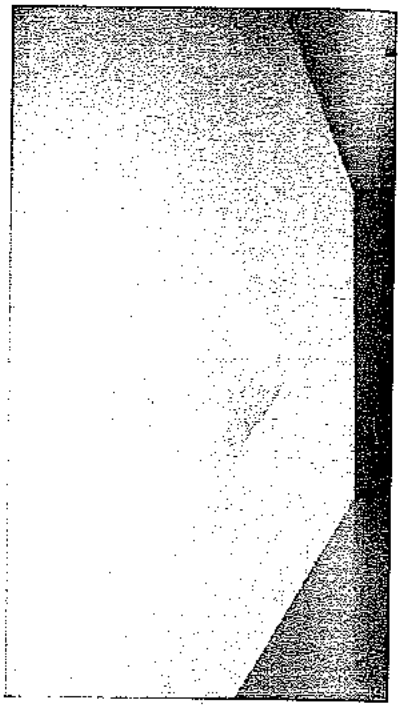
Εικ.1. Alberto Giacometti, *Hands holding the void*, 1934, μπρούντζος, 152,1x32,6x25,3 εκ., MoMA: Louise Reinhardt Smith Bequest, Νέα Υόρκη. © 2009 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris



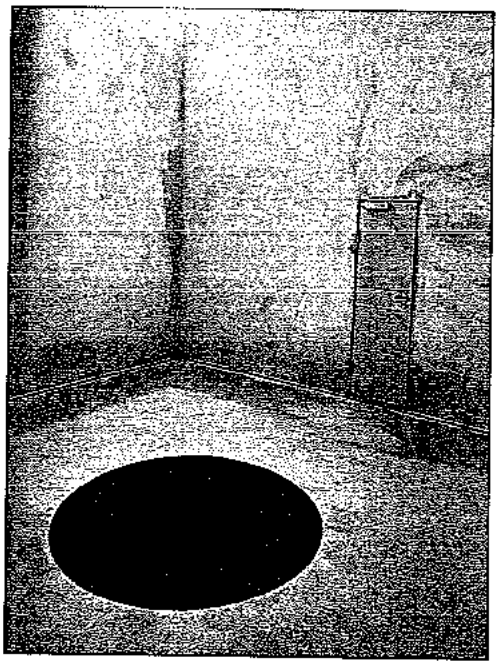
Εικ.2. Yves Klein, *Époque Pneumatique / Le Vide*, 1958, η είσοδος της ειδικά διαμορφωμένης αίθουσας στη γκαλερί Iris Clert (Παρίσι)
Εξώφυλλο της ειδικής έκδοσης «*Dimanche*», 27 Νοεμβρίου 1960
Yves-Klein-Harry Shunk, *Πήδημα στο Κενό*, 1960: «Ο καλλιτέχνης του κενού βουτάει στο 'κενό'!»



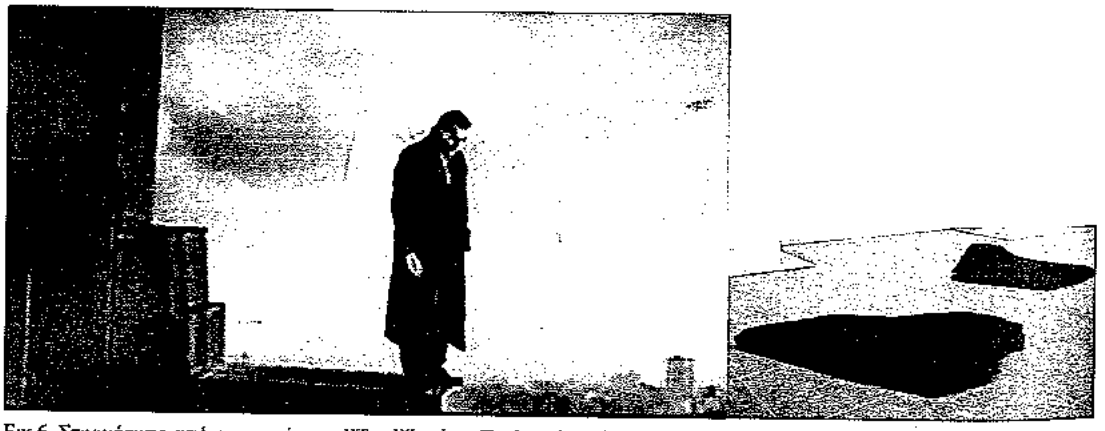
Εικ.3. Anish Kapoor, *Marsupial*, 2006, ρητίνη χρωματισμένη, 245x370x247εκ., ©Anish Kapoor



Εικ.4. Anish Kapoor, *When I am pregnant*, 1992, υαλοβάμβακας και χρώμα, 180,5x180,5x43εκ. ©Anish Kapoor. Πρώτη παρουσίαση: Kunsthaus Bregenz



Εικ.5. Anish Kapoor, *Descent into Limbo*, 1992, ταιμέντο και γύψος, 600x600x600εκ. ©Anish Kapoor. Πρώτη παρουσίαση: Documenta IX, Kassel



Εικ.6. Στιγμιότυπο από την ταινία του Wim Wenders *Τα Φτερά του Έρωτα* (*Der Himmel über Berlin*), 1987
Anish Kapoor, *A wing at the heart of things*, 1990, σχιστόλιθος και χρωστικές, c.28x353x270εκ., Tate Modern, Λονδίνο.
©Anish Kapoor

Ελπίδα Καραμπά, Πολύνα Κοσμαδάκη, Κωστής Σταφυλάκης

Η διαπραγμάτευση της έμφυλης ταυτότητας και οι πρακτικές των γυναικών καλλιτεχνών στην Ελλάδα: Από τον 20ό στον 21ο αιώνα

Σε ένα δοκίμιο του 2007 με τίτλο «Γιατί δεν υπήρξαν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνες; Τριάντα χρόνια μετά»[1] η ιστορικός τέχνης Linda Nochlin επιστρέφει στο ζήτημα που είχε θέσει στο θεμελιακό κείμενό της με τον ίδιο τίτλο το 1971. Στο γνωστό αυτό δοκίμιο, η Nochlin πρότεινε τότε μια φεμινιστική κριτική της επιστήμης της ιστορίας της τέχνης, «η οποία να μπορεί να άρει πολιτισμικο-ιδεολογικούς περιορισμούς, να αποκαλύψει προκαταλήψεις και ανεπάρκειες όχι μόνο σε σχέση με το πρόβλημα των γυναικών καλλιτεχνών, αλλά στα πλαίσια της διατύπωσης κρίσιμων ερωτημάτων που αφορούν το σύνολο της συγκεκριμένης επιστήμης»[2]. Με το νέο της κείμενο επιχειρεί έναν απολογισμό των τριάντα χρόνων που μεσολάβησαν, επισημαίνει τις αλλαγές στο θεσμικό λόγο και εντοπίζει τον αντίκτυπο της θεωρητικής αυτής ζύμωσης στο ακαδημαϊκό πεδίο, στον κόσμο της τέχνης αλλά και στην καλλιτεχνική παραγωγή, όχι μόνον ως προς τον τρόπο που αντιμετωπίζουμε το φύλο και την σεξουαλικότητα, αλλά και ως προς τον τρόπο που σκεφτόμαστε για την τέχνη εν γένει. Αν και έκτοτε η ερώτηση της Nochlin βρήκε απαντήσεις, σε ιστοριογραφικό, θεσμικό και πολιτισμικό επίπεδο παρατηρείται μία επαναφορά του ζητήματος της έμφυλης ταυτότητας σε διεθνείς εκθέσεις, συνέδρια, εκδόσεις, καλλιτεχνικές και επιμελητικές πρακτικές των τελευταίων ετών. Τα παραδείγματα ουκ ολίγα. Χαρακτηριστικό είναι το συμπόσιο «The Feminist Future: Theory and Practice in the Visual Arts» που πραγματοποιήθηκε τον Ιανουάριο του 2007 στο Museum of Modern Art της Νέας Υόρκης και η παράλληλη έκθεση «*Documenting a Feminist Past: Art World Critique*»· το άνοιγμα, την ίδια χρονιά, του Κέντρου για τη Φεμινιστική Τέχνη στο Μουσείο του Brooklyn με την έκθεση «*Global Feminisms*»· οι διεθνούς εμβέλειας εκθέσεις «*Cooling-out on the Paradox of Feminism*» που παρουσιάσθηκε το 2006 στο Kunsthaus Baselland, στη Βασιλεία· «*Wack! Art and the Feminist Revolution*», που παρουσιάσθηκε το 2007 στο Museum of Contemporary Art του Los Angeles. Στο πλαίσιό τους προσεγγίζονται κυρίως οι απόηχοι των ακτιβισμών των δεκαετιών του 1960 και του 1970, των αναθεωρητικών κριτικών της δεκαετίας του 1980 και του 1990, καθώς επίσης και οι τρόποι με τους οποίους σήμερα αναδεικνύεται το θέμα της έμφυλης ταυτότητας από καλλιτέχνες, μουσεία και ακαδημίες, αλλά και ο μελλοντικός τους ρόλος στη θεωρία και την πρακτική.

Το ανανεωμένο αυτό ενδιαφέρον γύρω από το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της έμφυλης ταυτότητας στην τέχνη, συμπαρασύρει και το εγχώριο εικαστικό πεδίο. Μια σειρά από εκθέσεις αποδεικνύουν του λόγου το αληθές. Η έκθεση «*Μεταμφιέσεις: Θηλυκότητα, Ανδροπρέπεια και Άλλες Βεβαιότητες*» (2006-2007) στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης σε επιμέλεια Συραγούς Τσιάρα και η έκθεση «*Γυναίκα και Παράδοση*» στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης (2006) σε επιμέλεια Ευθυμίας Γεωργιάδου-Κούντουρα και Αρετής Λεοπούλου[3] στο πλαίσιο του 3ου Φεστιβάλ της UNESCO Γυναικών των Δύο

1. L. Nochlin, στο C. Armstrong, C. De Zegher (επιμ.), *Women Artists at the Millenium*, Cambridge MA 2006, σ.21-32.

2. L. Nochlin, 'Why Have There Been No Great Women Artists', *Artnews*, Ιανουάριος 1971. Αναδημοσίευση στο L. Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays*, USA 1988, σ.145-178.

3. Από την Ελλάδα συμμετείχαν οι: Ελένη Αθανασοπούλου, Αννίτα Αργυροηλιοπούλου, Ράνια Εμμανουηλίδου, Ελένη Θεοφυλάκτου, Χρυσή Τσιώτα.

Θαλασσών, της Μεσογείου και της Μαύρης Θάλασσας, συνιστούν ορισμένες μονάχα θεσμικές απόπειρες προσέγγισης σχετικών ζητημάτων. Την ίδια χρονιά, στην Αθήνα, είκοσι τρεις φοιτήτριες της ΑΣΚΤ συγκεντρώνονται σε έναν αυτοσχέδιο εκθεσιακό χώρο-διαμέρισμα (Ζαΐμη 2) παρουσιάζοντας χειροτεχνικές κατασκευές και εγκαταστάσεις. Θεσμικές πρωτοβουλίες, όπως η αναδρομική έκθεση της Λήδας Παπακωνσταντίνου στο Μουσείο Μπενάκη, αποτελούν επίσης σημαντική ένδειξη ότι ορισμένοι θεσμοί ενδιαφέρονται στη συγκυρία αυτή για το έργο γυναικών καλλιτεχνών με αντίκτυπο στη χώρα μας και στο εξωτερικό. Ενδεικτικό παράδειγμα είναι ακόμα η εκπροσώπηση και διάκριση της Λίζυς Καλλιγά στην Μπιενάλε Αλεξάνδρειας. Στα πλαίσια δε, της αυξημένης κινητικότητας των γκαλερί και των ιδρυμάτων από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 μέχρι σήμερα τα ζητήματα ταυτότητας και φύλου φαίνεται να υπογραμμίζονται πολύ πιο έντονα απ' ό,τι στο πρόσφατο παρελθόν.

Βέβαια, η δραστηριότητα που εδώ χαρτογραφούμε δεν υπήρξε αποτέλεσμα μορφών αυτο-οργάνωσης και πίεσης των ίδιων των γυναικών καλλιτεχνών αλλά περισσότερο αποτέλεσμα μιας ευνοϊκότερης δεξίωσης των σύγχρονων θεωρητικών προβληματισμών από το εγχώριο πεδίο της τέχνης. Επί παραδείγματι, ο αριθμός των εκθέσεων «μόνο με γυναίκες καλλιτέχνες» (all-women shows) -που ιστορικά αποτέλεσαν στην Ευρώπη και την Αμερική προγραμματικές και συλλογικές πρακτικές προώθησης και ανάδειξης του έργου των γυναικών καλλιτεχνών και των ζητημάτων φύλου- στην Ελλάδα υπήρξε σχεδόν μηδενικός τις προηγούμενες δεκαετίες. Ελάχιστες ήταν οι πρωτοβουλίες αυτού του είδους, οι εκτενέστερες από τις οποίες πραγματοποιήθηκαν μάλιστα εκτός Ελλάδος. Πρόκειται για την έκθεση «*Three Generations of Greek Women Artists: Figures, Forms and Personal Myths*» (1989)[4] σε επιμέλεια της Ντόρας Ηλιοπούλου-Ρογκάν στο National Museum of Women in the Arts της Ουάσιγκτον, όπου όμως το ζήτημα της «εθνικής ταυτότητας» επισκίαζε αυτό της έμφυλης ταυτότητας, και για την έκθεση-έκδοση «*The Power of Visual Logos. Greek Women Artists*» σε επιμέλεια Ζωής Κοσμίδου το 2000 στο «Διεθνές Κέντρο για τις Τέχνες και τη Φύση»[5], που επιχειρούσε να «θεραπεύσει» την έλλειψη γυναικείας παρουσίας στον ελληνικό εικαστικό χώρο των αρχών της δεκαετίας του 1990 και να καταδείξει τις προκαταλήψεις εις βάρος των γυναικών καλλιτεχνών, με όρους που, ωστόσο, γεννούν την ανάγκη κριτικής επαναξιολόγησης των θεωρητικών επιχειρημάτων.

Παρά τις παραπάνω διαπιστώσεις, τα τελευταία χρόνια επικρατεί στο εγχώριο πεδίο η διαδεδομένη δοξασία ότι ζούμε σε μια μετα-φεμινιστική εποχή, όπου η «σεξουαλική» διαφορά και η έμφυλη ταυτότητα δεν χρήζουν συστηματικής εστίασης, καθώς οι βασικές διεκδικήσεις των ιστορικών φεμινιστικών κινημάτων έχουν σε μεγάλο βαθμό ικανοποιηθεί, έτσι ώστε κάθε «ακτιβιστική» υπερβολή να μοιάζει τώρα άσκοπη και άκαιρη.

Οι διαπιστώσεις αυτές δεν είναι, σίγουρα, εξ ολοκλήρου λανθασμένες. Θα επιχειρή-

4. Οργάνωση του Υπουργείου Πολιτισμού σε συνεργασία με το «Εθνικό Μουσείο για τις γυναίκες στις Τέχνες» [National Museum of Women in the Arts (NMWA)] της Ουάσιγκτον. Το βιβλίο της Ζωής Κοσμίδου, *The Power of Visual Logos, Greek Women Artists,* που εκδόθηκε με αφορμή την έκθεση, συνθέτει το προφίλ σύγχρονων γυναικών, επισημαίνοντας τη σχέση της ελληνικής γυναικείας τέχνης με αυτήν μεγάλων δυτικών καλλιτεχνικών κέντρων. Στο εισαγωγικό δοκίμιο ερευνά την ένταξη των γυναικών στην εκπαίδευση, την ιστορία, τις εκθέσεις και τις εκδόσεις στην Ελλάδα του 20ου αιώνα, επιχειρώντας και μια αντιστοιχία με γεγονότα, έργα, καλλιτέχνες του εξωτερικού. Κυρίως εστιάζει στην έννοια του λόγου ως μορφή έκφρασης κι επικοινωνίας και σε ιδιαίτερα θέματα όπως ο φεμινισμός και η θηλυκότητα, η κατασκευή της ταυτότητας, η επικοινωνία και η διαδραστικότητα, η κοινωνία και οι σχέσεις, η μητέρα φύση, το σώμα και το ύφασμα, ο χώρος και ο χρόνος.

5. Σε συνεργασία με το «Εθνικό Μουσείο για τις Γυναίκες στις Τέχνες» (National Museum of Women in the Arts) στο νεόδμητο «Διεθνές Κέντρο για τις Τέχνες και τη Φύση» [International Center for Arts and Nature (ICAN)].

σουμε, ωστόσο, να δείξουμε ότι η χρήση τους ως αυταπόδεικτα αξιώματα, τα οποία μας οδηγούν ταχυδακτυλουργικά, θα λέγαμε, σε μια «μετα-φεμινιστική» εποχή εκπλήρωσης των θεμελιωδών αιτημάτων του «δεύτερου κύματος» φεμινισμού, είναι μάλλον προβληματική. Θα ισχυριστούμε επίσης ότι η βιαστική και άκριτη προγραφή των φεμινιστικών προβληματισμών αποτελεί ένα σύμπτωμα με κατεξοχήν αναδραστικό χαρακτήρα: Είναι το αποτέλεσμα της απώθησης και αναβολής μιας ουσιαστικής διαπραγμάτευσης της έμφυλης ταυτότητας στην Ελλάδα τη χρονική και ιστορική στιγμή που αυτή ήταν δυνατή και οι συνθήκες ώριμες. Η προγραφή του φεμινιστικού λόγου από το πεδίο της τέχνης τη χρονική συγκυρία που ευδοκιμούσαν οι πολιτικές και κοινωνικές διεργασίες και ζυμώσεις, δηλαδή στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης και κατά τη δεκαετία του 1980 όπου η φεμινιστική πολιτική δραστηριοποίηση και ο φεμινιστικός περιοδικός τύπος πρόσφεραν ένα πλαίσιο πολιτικής και πολιτισμικής δράσης, έχει ως αποτέλεσμα την εκ των υστέρων οικειοποίηση φεμινιστικών εννοιών με γενικόλογο, περιεκτικό και απολίτικο τρόπο.

Από το 2005 μέχρι το 2007 πραγματοποιήθηκε η έρευνα Γυναίκες απόφοιτοι της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών από το 1980 ως το 2004, μια διεπιστημονική προσέγγιση με φορέα την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών στα πλαίσια του ευρωπαϊκού προγράμματος «Πυθαγόρας ΙΙ».[6] Η έρευνα αυτή αποτέλεσε κυρίως μία ευκαιρία για να μελετηθεί συστηματικά η πρόσληψη των φεμινιστικών ρευμάτων και ιδεών από το εγχώριο καλλιτεχνικό πεδίο, τον επιμελητικό και θεωρητικό λόγο, αλλά επίσης και η επιρροή των σπουδών φύλου και των γυναικείων σπουδών στην καλλιτεχνική εκπαίδευση. Μελετήθηκε, βεβαίως, και η ίδια η καλλιτεχνική παραγωγή των γυναικών αποφοίτων της ΑΣΚΤ της περιόδου 1980-2004. Οι επιμέρους μελέτες που διεξήχθησαν οδήγησαν σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα που βοηθούν να κατανοήσουμε γιατί στην Ελλάδα, παρά την όψιμη αύξηση του ενδιαφέροντος γύρω από ζητήματα ταυτότητας και φύλου, η καλλιτεχνική, θεωρητική και επιμελητική πρακτική εξακολουθεί σε πολλές περιπτώσεις να παραμένει άνευρη, με έντονη απροθυμία να δεσμευτεί κριτικά απέναντι σε συγκεκριμένες τάσεις της φεμινιστικής σκέψης. Δηλαδή, γιατί καθίσταται σχεδόν αδύνατο, αυτό που ο Pierre Bourdieu αποκαλούσε «θεσιληψεία», η ανάληψη δηλαδή μιας διακριτής θέσης και ενός λειτουργικού ρόλου και δράσης μέσα σε ένα αναγνωρίσιμο καλλιτεχνικό πεδίο. Βέβαια, η αδυναμία ανάληψης θέσης -η απουσία θεσιληψείας συνδέεται άρρηκτα και οδηγεί στην απουσία οιασδήποτε αποτελεσματικής συνάρθρωσης μεταξύ καλλιτεχνικών φορέων δράσης και εξωκαλλιτεχνικών πολιτικο-κοινωνικών παραγόντων.

Στο παρελθόν, ιδιαίτερα στις αγγλοσαξονικές χώρες, το καλλιτεχνικό πεδίο επηρεάσθηκε από φεμινιστικά κινήματα, θεσμικές και μη, πολιτικές και κοινωνικές πρωτοβουλίες. Οι Griselda Pollock και Rozsika Parker σημειώνουν εύστοχα [στην εισαγωγή του βιβλίου τους *Framing Feminism*[7]] ότι η αλλαγή τόσο στην αυτο-αναπαράσταση των γυναικών καλλιτεχνών, όσο και στη γενικότερη αντιμετώπιση και πρόσληψη του έργου τους διαφοροποιήθηκε ως αποτέλεσμα της συστηματικής ενασχόλησης σημαντικής μερίδας παρα-

6. Επιστημονικοί Υπεύθυνοι: Γεώργιος Χαρβαλιάς, Αναπλ. Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, Ιωάννης Σκαλτσάς, Λέκτορας Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Η έρευνα αναπτύχθηκε με άξονα την ανάλυση και μελέτη εκπαιδευτικών και ψυχοκοινωνικών διαστάσεων του καλλιτεχνικού έργου των γυναικών στην Ελλάδα από το 1980 ως το 2004 και με αντικείμενο τις παραμέτρους που σε επίπεδο ψυχολογικό, ανάλυσης νοοτροπιών, στερεοτύπων και κουλτούρας, καθορίζουν την ενασχόληση των γυναικών αποφοίτων της Α.Σ.Κ.Τ. με την καλλιτεχνική δημιουργία. Επίσης, μελετήθηκαν ειδικά θέματα θεωρίας και ιστορίας της τέχνης σε σχέση με τη γυναίκα εικαστικό μέσα στο ελληνικό και διεθνές περιβάλλον και αναλύθηκαν οι επιδράσεις φεμινιστικών και μεταφεμινιστικών προσεγγίσεων στη διαμόρφωση των εγχώριων καλλιτεχνικών πρακτικών.

7. R. Parker, G. Pollock, *Framing Feminism*, London 1987.

γόντων του πεδίου (από τους συλλόγους καλλιτεχνών μέχρι τους συλλέκτες) με το έργο αυτό, γεγονός που επέτρεψε στους ιστορικούς να μελετήσουν τη συγκεκριμένη παραγωγή ως μια κατηγορία [genre] της ιστορίας της τέχνης.[8] Αναφορικά με το ελληνικό πεδίο εξετάσαμε το βαθμό στον οποίο οι συνιστώσες του καθόρισαν το περιεχόμενο του κατά τα άλλα παρόντος σημαίνοντος «φεμινιστική τέχνη». Αναζητήσαμε τους λόγους ελλιπούς παρουσίας ή και απουσίας της δυναμικής που θα έπαιρνε τη μορφή έστω κάποιας περιορισμένης κίνησης ή «κατηγορίας» συνδεδεμένης με συγκεκριμένα πρόσωπα, ομάδες ή ακόμα και φορείς. Πρόθεσή μας δεν είναι φυσικά να επαναφέρουμε το ζήτημα των κατηγοριών, οι οποίες σε πολύ μεγάλο βαθμό αποδομούνται από τις σύγχρονες ιστορικο-κριτικές προσεγγίσεις, αλλά να επισημάνουμε ότι το εγχώριο πεδίο της τέχνης όχι μόνο δεν συνέβαλε στη γενεαλογική διαμόρφωση μιας ανάλογης κατηγορίας, αλλά αντίθετα συγκάλυψε και ανέστειλε την ανάπτυξη και μορφοποίηση μιας όποιας σχετικής δράσης και ενός όποιου ουσιαστικού θεωρητικού λόγου γύρω από αυτήν.

Η πλούσια μεταπολιτευτική συνδικαλιστική δραστηριότητα των γυναικείων συσπειρώσεων, όπως η Πανελλαδική Ένωση Γυναικών και η «Φιλική Εταιρεία», αλλά και γυναικείοι σύλλογοι όπως ο Σύνδεσμος για τα Δικαιώματα της Γυναίκας, ο σύνδεσμος γυναικών του Ρήγα Φεραίου, η Κίνηση Δημοκρατικών Γυναικών, η Ένωση Γυναικών Ελλάδος, η Εκδοτική Ομάδα Γυναικών κ.ά. συνδέθηκε με την έκδοση ριζοσπαστικών γυναικείων περιοδικών, όπως η *Σκούπα* (1978-1981), η *Δίνη* (1986-1997), ο *Αγώνας της Γυναίκας* (1979-1983), η *Κατίνα* (1987-1992). Παρά το γεγονός αυτό, η συγκεκριμένη δραστηριότητα δεν τροφοδότησε αντάξιες ζυμώσεις στο πεδίο της θεωρίας, της ιστορίας της τέχνης και της καλλιτεχνικής παραγωγής, παρά μόνο σποραδικά και σε βαθμό που δύσκολα συνιστά συλλογική χειραφετητική πράξη. Πολλές από τις πολιτικές και θεωρητικές αναζητήσεις του ευρωπαϊκού και βορειο-αμερικάνικου φεμινισμού είχαν αποτελέσει αντικείμενο συζήτησης και αρκετά σημαντικά κείμενα φεμινιστικής θεωρίας μεταφράστηκαν σε εκδόσεις και φεμινιστικά περιοδικά. Ορισμένα φεμινιστικά περιοδικά, όπως η *Δίνη*, πραγματοποίησαν αφιερώματα στη φεμινιστική ιστορία της τέχνης και επιχείρησαν να αναδείξουν το έργο νέων Ελληνίδων καλλιτεχνών. Ωστόσο, τα ίδια αυτά αφιερώματα διέπονται από μια αμηχανία ως προς την υπογράμμιση συγκεκριμένων φεμινιστικών πολιτικών διαστάσεων μέσα στην εγχώρια καλλιτεχνική παραγωγή. Αντίστοιχα, στα εικαστικά περιοδικά και στις εκδόσεις θεωρίας και ιστορίας της τέχνης της δεκαετίας του 1980 και του 1990 δεν απαντώνται άρθρα και δημοσιεύματα με «φεμινιστικό προσανατολισμό».[9]

8. «Πίσω από αυτή την αλλαγή», σημειώνουν, «βρίσκεται η στοχευμένη πρόκληση ενάντια στην υπονόμευση της τέχνης που παρήγαγαν οι γυναίκες, η οποία παρουσιαζόταν ως κατώτερη από αυτή των ανδρών συναδέλφων τους», R. Parker, G. Pollock, ό.π., σ.xiii.

9. Από την αποδελτίωση των ελληνικών φεμινιστικών περιοδικών *Ο Αγώνας της Γυναίκας* (1979-1983), *Κατίνα* (1987-1992), *Σκούπα* (1979-1981) και *Δίνη* (1986-1997) ξεχωρίσαμε τα άρθρα που αναφέρονταν σε ζητήματα εικαστικών τεχνών. Συγκεκριμένα, στον *Αγώνα της Γυναίκας* εντοπίζεται στο τεύχος Οκτωβρίου-Δεκεμβρίου 1982 το άρθρο του John Berger 'Το Γυναικείο Γυμνό στην Ευρωπαϊκή Ζωγραφική' (Ways of Seeing). Στο Περιοδικό *Σκούπα*, στο τεύχος Δεκεμβρίου 1979 μεταφράζεται το κείμενο του Gilbert Lascault, 'Η Γυναικεία Απουσία σε ένα Πίνακα του J. L. David' και υπάρχει αφιέρωμα στην καλλιτέχνη Chantal Akerman. Τον Ιούλιο του 1989 δημοσιεύονται αποσπάσματα από το διήγημα της σουρεαλίστριας Leonora Carrington 'Ο Έβδομος Ίππος', τον Ιούλιο του 1981 μεταφράζεται απόσπασμα από το άρθρο της Linda Nochlin 'Γιατί δεν Υπήρξαν Μεγάλες Καλλιτέχνιδες;'. Στο περιοδικό *Δίνη* δημοσιεύονται αφιερώματα για το έργο των Μαρία Κοκκίνου, Λίλα Παπούλια, Κούλα Μαραγκοπούλου, Renata Menis, Έλλη-Μαρία Κομνηνού, Σίλεια Δασκαλοπούλου, Λήδα Παπακωνσταντίνου, Τίνα Παραλή, Βάσω Κυριάκη, Μαίρη Τζάννη καθώς επίσης και το άρθρο των Χρύση Ιγγλέση & Έφη Αβδελά, 'Φεμινιστικές Προσεγγίσεις της Ιστορίας της Τέχνης' και απόσπασμα από το άρθρο της L. Nochlin 'Γυναίκες, Τέχνη, Εξουσία'. Τέλος, στο τεύχος Σεπτεμβρίου του 1994 διαβάζουμε το άρθρο της Χαρίκλειας-Γλαύκης Γκότση με τίτλο 'Η Πρώτη Καλλιτεχνική Έκθεση των Κυριών'.

Εξαίρεση αποτελεί σίγουρα η εκθεσιακή δραστηριότητα της Ομάδας Τέχνης 4+ από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1990, μιας ομάδας «γυναικείας πλειοψηφίας» που επιχείρησε να προκαλέσει συζήτηση γύρω από ορισμένα στοιχειώδη ερωτήματα πάνω στη σχέση των γυναικών με την τέχνη οργανώνοντας, μάλιστα, ένα συμπόσιο με θέμα «Γυναίκες και Τέχνη» το 1990.[10]

Στο ερώτημα που προβάλλεται συχνά από το θεωρητικό λόγο «γιατί θα έπρεπε να αναπτυχθεί στην Ελλάδα κάποια φεμινιστική κριτική και καλλιτεχνική πρακτική, εφόσον αυτή ευδοκίμησε στο δυτικό κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο;», οφείλουμε να απαντήσουμε με ένα δεύτερο ερώτημα, «γιατί ο εκλεκτικισμός και συγκρητισμός της εγχώριας πρωτοπορίας, ο οποίος προσέγγισε μια σειρά χαρακτηριστικών των δυτικών πρωτοποριών, αγνόησε επιδεικτικά την φεμινιστική κριτική και καλλιτεχνική πρακτική;». Για να κατανοήσουμε τις επιπτώσεις μιας τέτοιας πολιτικής και πολιτισμικής διαδικασίας οφείλουμε να υπερβούμε το φόβητρο του μεθοδολογικού αναγωγισμού. Σίγουρα η φεμινιστική καλλιτεχνική πρακτική και η φεμινιστική ιστορία της τέχνης δεν ευδοκίμησαν σε αρκετές περιοχές, όπου η «περιφέρεια» αποτελούσε διακύβευμα ιδεολογικής σύγκρουσης, αντιπαράθεσης και διεκδίκησης. Ωστόσο, θα πρέπει να αποφύγουμε το λάθος να αποδώσουμε την απουσία μιας πολιτικής της ταυτότητας ή μιας φεμινιστικής κριτικής σε μια υποτιθέμενη «γεωγραφική», «οικονομική» ή έστω «ταξική» συνθήκη υπανάπτυξης.

Όπως εξηγεί η Άντζελα Δημητρακάκη[11], η ιδιαιτερότητα των νοημάτων, που παράγονται στη μοντέρνα Ελλάδα μέσα από την επιθυμία καθιέρωσης και διασφάλισης μιας πολιτισμικής/εθνικής ταυτότητας, εκτοπίζει σε μεγάλο βαθμό κάθε πολιτική γύρω από την ταυτότητα (identity politics). Άλλωστε, τόσο η απουσία μιας φεμινιστικής ιστορίας της τέχνης όσο και η ιδεολογία της περιφέρειας αποτελούν δύο βασικούς αλληλοεξαρτώμενους άξονες κατασκευής της νεοελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας. Η καθιέρωση μιας ισοδυναμίας ανάμεσα στο μοντερνισμό και στον εθνικό λόγο θεμελιώθηκε μέσω του αποκλεισμού κάθε διερεύνησης της έμφυλης ταυτότητας και της αποσιώπησης της εμπειρίας των γυναικών.[12]

10. Η Ομάδα Τέχνης 4+ αποτελούνταν από τους Σίλεια Δασκαλοπούλου, Μαρία Κοκκίνου, Βάσω Κυριάκη, Renata Menis και Βαγγέλη Δημητρέα. Το 1990 πραγματοποίησαν την έκθεση *«Γυναίκες και Τέχνη»* (1990) με την παράλληλη διοργάνωση του συμποσίου «Κενά στην Ιστορία της Τέχνης. Γυναίκες Καλλιτέχνιδες». Σύμφωνα με την ομάδα, στόχος του συμποσίου ήταν η διερεύνηση της ύπαρξης ή μη «γυναικείας τέχνης» και της πιθανής σχέσης της με βιολογικούς, κοινωνικούς, ιστορικούς και άλλους παράγοντες. Αν και η έννοια της «γυναικείας τέχνης» δεν μπορεί σήμερα παρά να θεωρηθεί προβληματική, η ομάδα πρότεινε ένα αρκετά συγκεκριμένο θεωρητικό πλαίσιο συζήτησης με αναφορές στο έργο ιστορικών όπως η L. Nochlin. Ανάμεσα στις εισηγήσεις του συνεδρίου ξεχωρίζει ίσως το κείμενο της Χ. Ιγγλέση, *'Η Θηλυκότητα ως Αισθητική Κατασκευή: Μερικές Σκέψεις από το Χώρο της Ψυχολογίας'*, το οποίο με αρκετά αναλυτικό τρόπο διαπραγματεύεται την έννοια του «κοινωνικού φύλου», τις επιπτώσεις της φροϋδικής σκέψης στην ανάλυση της έμφυλης ταυτότητας και τη χρήση των ψυχαναλυτικών κατηγοριών από καλλιτέχνιδες όπως η Mary Kelly, η Barbara Kruger, η Cindy Sherman, η Jenny Holzer. Art Group 4+, *Women and Art*, Athens, Cultural Centre of the University of Athens, 1990. Βλ. τα πρακτικά του συνεδρίου στο: *Κενά στην Ιστορία της Τέχνης: Γυναίκες Καλλιτέχνιδες*, Αθήνα 1993.

11. A. Dimitrakaki, '(Post)Modernism and Feminist Art History. The Reception of the Male Nude in Twentieth-century Greek Painting', *Third Text*, τ.17, τχ.3 (2003), σ.241.

12. Έτσι, για τη Δημητρακάκη, ο «εκλεκτικισμός» του ελληνικού μοντερνισμού, οι (φορμαλιστικές κυρίως) αναφορές στη βυζαντινή τέχνη, στο Ρομαντισμό, στο Νεοκλασικισμό, στο Μετιμπρεσσιονισμό, στο Σουρεαλισμό που μπορεί κανείς να εντοπίσει στα έργα των Γκίκα, Τσαρούχη, Μόραλη, Εγγονόπουλου κ.ά., δεν ήταν μια απόπειρα ανάπτυξης ενός (κριτικού) λόγου πάνω στον «ιστορικά και πολιτισμικά παραγόμενο κατακερματισμό του υποκειμένου ή κάποια έννοια μικρο-πολιτικής (η μεταμοντέρνα αισθητική συνήθως ταυτίζεται με την τελευταία), αλλά σχεδόν το αντίθετο: Ένας οπτικός λόγος πάνω σε μια πολυπόθητη ενότητα του υποκειμένου, η οποία θα σχημάτιζε μέρος της πολιτισμικής ταυτότητας ενός έθνους, παρά την παραμόρφωση

Πρέπει να επισημανθεί εδώ ότι χαρακτηριστικό των μεταπολιτευτικών επιμελητικών προσεγγίσεων στην Ελλάδα, είναι πως αποφεύγουν την συστηματική θεωρητική θεματοποίηση της τέχνης αρκετών γυναικών. Το 1992 πραγματοποιείται στην Εθνική Πινακοθήκη η καθοριστικής σημασίας για την πρόσληψη του Ελληνικού Μοντερνισμού έκθεση «*Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου: Η Ελληνική Εμπειρία*» σε επιμέλεια της Άννας Καφέτση. Η επιμελητική προσέγγιση ασκεί κριτική στην ιδεολογική κατασκευή της ελληνικότητας την οποία αντιλαμβάνεται ως έννοια «αμφίβολη και ταυτολογική»[13], δεν διαπραγματεύεται όμως τους λόγους για τους οποίους η ιδεολογική αυτή κατασκευή απέκλεισε την ανάπτυξη ενός φεμινιστικού κριτικού λόγου, παρά το γεγονός ότι πραγματοποιείται δύο μόλις χρόνια μετά το συμπόσιο και την έκθεση της ομάδας 4+. Η έκθεση περιλαμβάνει 19 γυναίκες εκ των οποίων ένας σημαντικός αριθμός συνέχισε να έχει δράση τουλάχιστον και στη δεκαετία του 1980, όπως π.χ. η Μαρία Κοκκίνου της ομάδας 4+, η Άσπα Στασινοπούλου, η Λήδα Παπακωνσταντίνου. Συναντάμε ακόμα μια πολύπλευρη εγκατάσταση του καλλιτεχνικού ντουέτου Κατερίνας Θωμαδάκη-Μαρίας Κλωνάρη, το οποίο δρώντας στο Παρίσι, συνδέθηκε με το σωματικό σινεμά στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και με φεμινιστικά και ψυχαναλυτικά ρεύματα που αμφισβητούσαν τη «διπολικότητα» της «σεξουαλικής διαφοράς». Στην έκθεση δεν γίνεται καμία αναφορά στον ρόλο της έμφυλης ταυτότητας, της σεξουαλικότητας και της φεμινιστικής πολιτικής στο έργο των παραπάνω καλλιτεχνών. Αντίθετα, η εστίαση αφορά συνήθως στα «μοντέρνα» και σύγχρονα μέσα που χρησιμοποιούν, λογική που φαίνεται να διέπει και την επιλογή των έργων. Όπως αναφέρει η επιμελήτρια της έκθεσης για το έργο των Κλωνάρη-Θωμαδάκη που πραγματοποιήθηκε για την έκθεση: «Αποτέλεσμα μιας σκηνοθετικής πρακτικής η οποία επιστρατεύει πολλαπλά καλλιτεχνικά και μη μέσα, όπως φωτογραφία, βιντεοεικόνα, νέον, ακόμη και αληθινή μοτοσυκλέττα, μπορεί να θεωρηθεί το πολλαπλούν περιβάλλον των Κ. Θωμαδάκη - Μ. Κλωνάρη».[14] Το απόσπασμα αυτό ίσως αποτελεί παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο η συζήτηση για τον ελληνικό μοντερνισμό και τα φορμαλιστικά του συστατικά απώθησε την κριτική της έμφυλης ταυτότητας με τους τρόπους που ήδη έχει περιγράψει η Δημητρακάκη.

Στα μέσα και στα τέλη της δεκαετίας του 1990, η πρόσληψη του έργου των γυναικών καλλιτεχνών, έτσι όπως επιχειρείται μέσα από επίσημα σχήματα εκπροσώπησης στο εξωτερικό, διέπεται από μια σημαντική μετατόπιση του κέντρου βάρους: από τις φορμαλιστικές μοντερνίστικες προσεγγίσεις στην αναζήτηση των συστατικών της «εντοπιότητας» και της ταυτότητας στα πλαίσια της παγκοσμιοποίησης. Η έκθεση «*Greek Realities: A New Generation of Artists in Greece*», οργανωμένη το Νοέμβρη του 1996 μέχρι τον Ιανουάριο του 1997 από το Stiftung Neue Kultur του Βερολίνου σε επιμέλεια Birgit Hoffmeister και Γιώργου Τζιρτζιλάκη, επιχειρεί να προσφέρει μια κριτική εικόνα των κοινωνικών και πολιτικών συμπεριφορών των «νέων Ελλήνων καλλιτεχνών» απέναντι στη χώρα τους και στο ευρωπαϊκό περιβάλλον.[15] Αν και κεντρικός στόχος της έκθεσης είναι η διερεύνηση της

των κοινωνικών σχέσεων που νομιμοποιούνταν στο πλαίσιό της.», Dimitrakaki, ό.π., σ.251.

13. Α. Καφέτση, 'Αντί Εισαγωγής', στο *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου: Η Ελληνική Εμπειρία*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα, 14 Μαΐου-13 Σεπτεμβρίου 1992, σ.19.

14. Α. Καφέτση, ό.π., σ.245.

15. Η συνεπιμελήτρια του καταλόγου παρατηρεί μια άνθιση της ελληνικής σκηνής στη δεκαετία του 1990 με νέους, «δυναμικούς» καλλιτέχνες οι οποίοι αμφισβητούν την ταυτότητα μιας κοινωνίας, η οποία καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τη σχέση της με το παρελθόν. Οι νέοι αυτοί καλλιτέχνες επιχειρούν να έρθουν σε επαφή με το κοινωνικό παρόν μέσα από τη μνήμη, αλλά και τη χιουμοριστική και κριτική αναμόχλευσή της. Η έκθεση περιλαμβάνει 10 άνδρες καλλιτέχνες και μόλις 4 γυναίκες, εκ των οποίων μόνον η μία είναι απόφοιτος της ΑΣΚΤ. B. Hoffmeister, 'Past and Present Overlap', στο *Greek Realities: A New Generation of Artists in Greece*, Stiftung Neuer Kultur, Βερολίνο 1996, σ.9.

έννοιας της ταυτότητας στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα, δηλαδή σε μια εποχή (δεκαετία του 1990) που οι βασικές πολιτικές συγκρούσεις του 20ου αι. μετατρέπονται ξανά σε συγκρούσεις για την εθνική ταυτότητα, τα ερωτήματα της έμφυλης ταυτότητας δεν αποτελούν κομβική διάσταση της διερεύνησης αυτής. Έτσι, όπως και σε άλλες περιπτώσεις επιμελητικών εγχειρημάτων από τη δεκαετία του 1990 μέχρι τη νέα χιλιετία, από το «*Greek Realities*» μέχρι την Arco[16] του 2004, τα ερωτήματα του «κριτικού μεταμοντερνισμού» υποκαθίστανται από ένα απότομο άλμα στην παγκοσμιοποιημένη «υβριδική» ταυτότητα και από την αναζήτηση για μια νοσταλγικού χαρακτήρα «εντοπιότητα».

Υπήρξε, ωστόσο, και μια συντηρητικότερη ατραπός αναζήτησης της εντοπιότητας στη δεκαετία του 1990. Η αναδίπλωση σε μια ζωγραφική της «εκφραστικότητας» και της «αναπαράστασης» ως εξύμνηση μιας μικροαστικής συνθήκης θα παρουσιαστεί από μερίδα της εγχώριας κριτικής τέχνης ως «αντίσταση» στο χάος της παγκοσμιοποιημένης κοινωνίας. Η ζωγραφική του 1990, που τοποθετεί τη γυναίκα καλλιτέχνη στη θέση του μεγάλου δασκάλου, θα αποτελέσει έτσι την άλλη όψη του νομίσματος - το συντηρητικότερο αντίποδα του «*Greek Realities*».

Οι εγχώριοι μετα-φεμινισμοί και οι προοπτικές τους

Στη νέα χιλιετία δε λείπουν, βέβαια, οι αρκετά επεξεργασμένες μετα-φεμινιστικές τοποθετήσεις. Για παράδειγμα, η επιμελήτρια της έκθεσης «*Fusion Cuisine*» (2002, ΔΕΣΤΕ) Κατερίνα Γρέγου δίνει έμφαση στην οπτική γωνία ενός πολυπολιτισμικού μετα-φεμινισμού σημειώνοντας ότι «[η έκθεση] στοχεύει να καταστήσει σαφή την ποικιλομορφία της γυναικείας καλλιτεχνικής πρακτικής, να εξετάσει την τέχνη των σύγχρονων γυναικών καλλιτεχνών μέσα από ένα οικουμενικό πρίσμα και να δηλώσει ρητά πως σήμερα δεν υπάρχει μια κατηγορία ή ένα αναγνωρίσιμο είδος 'γυναικείας τέχνης' όπως εξάλλου δεν υπάρχει ένας και μοναδικός τρόπος να είσαι γυναίκα».[17] Παρά τη διαπίστωση όμως αυτή, φαίνεται πως ο μεταφεμινισμός, στο νέο πλουραλιστικό αυτό πλαίσιο, αναζητά οικουμενικό έρεισμα σε ένα μεταμοντέρνο μοντέλο ατομικισμού. Αντιπροτείνει έτσι η Γρέγου έναν μεταφεμινισμό, ο οποίος διαποτίζεται από το πνεύμα των «κακών κοριτσιών» (των bad girls της δεκαετίας του 1990) που προκρίνουν τη δυνατότητα της γυναίκας να πουλήσει τέχνη χτίζοντας μια ανάλαφρη και αναρχική εικόνα του εαυτού της. Επομένως, μια αντινομία που διέπει τον εγχώριο μεταφεμινισμό είναι ότι η άρνηση της μοναδικής, καθολικής γυναικείας οπτικής, συμπληρώνεται ταυτόχρονα από ένα καθολικό μοντέλο οικονομισμού και παρτικουλαρισμού.

Αντίστοιχα, η προσέγγιση της Συραγούς Τσιάρα, στο κείμενο της στο κατάλογο της έκθεσης «*Μεταμφιέσεις*», επιχειρεί περιεκτικά να συμπεριλάβει όλες τις διαφορετικές κοινωνικές μορφές επιτέλεσης μέσα από τις οποίες αυτοπροσδιορίζεται η έμφυλη ταυτό-

16. Μια πολύ σημαντική περίπτωση εκπροσώπησης της εγχώριας σκηνής στο εξωτερικό είναι η ελληνική συμμετοχή στη διεθνή έκθεση ARCO το 2004 στη Μαδρίτη, η οποία είχε αναγορεύσει την Ελλάδα σε τιμώμενη χώρα. Ο κατάλογος της ελληνικής συμμετοχής με τίτλο *Breakthrough! Grecia 2004* περιέχει το κείμενο 'Νέα Πραγματικότητα/Νέο Κύμα' της επιτρόπου της Ελλάδας Κατερίνας Γρέγου, και τα κείμενα των συνεπιμελητών Ντένη Ζαχαρόπουλου και Δρ. Σάνιας Παπά. Οι επιμελητές στέκονται ανεξαιρέτως κριτικά απέναντι σε ιδεολογικές κατασκευές περί ελληνικότητας και επιχειρούν να περιγράψουν με σαφήνεια την «άχαρη» θέση της Ελλάδας στο διεθνή χάρτη των εικαστικών. Στο κείμενο της Γρέγου παρατηρείται μια αφαιρετική λογική, η οποία μοιράζεται κοινά στοιχεία με την κριτική του Τζιρτζιλάκη που εξετάσαμε πριν: Η απόρριψη του ιδεολογήματος της ελληνικότητας οδηγεί στην αποκατάσταση μιας εντόπιας ταυτότητας που «παλεύει» με την παγκοσμιοποίηση.

17. Βλ. Κ. Γρέγου, *Fusion Cuisine*, Ίδρυμα Δέστε, Αθήνα 2002, σ.14-17.

τητα.[18] Στη περίπτωση, για παράδειγμα, της Σοφίας Κοσμάογλου δίνεται βαρύτητα στην πρακτική της «ανασύνθεσης των αρχέτυπων μύθων που κατασκευάζουν τη θηλυκότητα ως απειλή»[19]. Ωστόσο, αξίζει εδώ να σκεφτούμε και μια άλλη διάσταση της διαπραγμάτευσης αυτής πέρα από το υπερβατικό και υπεριστορικό νόημα με το οποίο συχνά επενδύουμε τους αρχέτυπους μύθους. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι, η Κοσμάογλου δεν ανασυνθέτει μόνο τους «αρχέγονους» μύθους έτσι ώστε να ανατρέψει το περιεχόμενό τους, αλλά αποπειράται να ξεσκεπάσει την ίδια την αντίληψη περί του «αρχέγονου» και του «αρχετυπικού» ως κατασκευή. Στο έργο της *Taste of apple* (2000, εικ.1), όπου σκηνοθετείται μια δραματοποιημένη εκδοχή του προπατορικού αμαρτήματος, η μεταμφίεση παρουσιάζεται ως η υπερβολική προβολή της αρχέτυπης και μυθικής εικόνας της θηλυκότητας. Έτσι, όπως εύστοχα τονίζει η Τσιάρα, η καλλιτέχνης υποδυόμενη την Εύα σε έναν έκδηλα θεατρικό χώρο που δομείται με τη χρήση του chiaroscuro, επιχειρεί «ένα δηκτικό σχόλιο στις απόλυτες βεβαιότητες που συναρτώνται με τις κοινωνικές διδαχές γύρω από τους γυναικείους ρόλους».[20] Η Σοφία Κοσμάογλου υιοθετεί αυτήν ακριβώς την παράδοση που θεμελίωσε τόσο μια αναστοχαστική κριτική του ίδιου του μέσου (της φωτογραφίας) όσο και μια κριτική σχέση με τις «εικόνες» της μαζικής κουλτούρας ενεργοποιώντας τη θεωρία του βλέμματος, που χαρακτήρισε ιδιαίτερα την καλλιτεχνική παραγωγή φωτογράφων της δεκαετίας του 1980, όπως για παράδειγμα της Cindy Sherman.

Στο σημείο αυτό θα ήταν σκόπιμο να στρέψουμε τη συζήτηση στην αναδρομική εγχώρια πρόσληψη της περφόρμανς και της body art καθώς οι ιστορικές εκδοχές των ρευμάτων αυτών συνδέθηκαν με τα ζητήματα φύλου και έμφυλης ταυτότητας. Στη χώρα μας πραγματοποιήθηκαν πρόσφατα δύο εκθέσεις που είχαν ως πυρήνα τους τη διαπραγμάτευση των κατηγοριών αυτών. Το 2004 το «*Πάσχον Σώμα*» και το 2005 οι «*7 performances και μια συζήτηση*», που οργανώθηκε από την ομάδα Locus Athens. Το 2007 η αναδρομική έκθεση της πρωτοπόρου περφόρμερ Λήδας Παπακωνσταντίνου θα επισφραγίσει την αναδρομική αυτή διαδικασία πρόσληψης. Οι πρωτοβουλίες αυτές είναι καθοριστικής σημασίας για την ανάδειξη του έργου γυναικών καλλιτεχνών, αλλά και για να ανοίξει στη χώρα μας μια συζήτηση γύρω από τα όρια των πρακτικών αυτών, την εμβέλειά τους και τη δυνατότητα διεύρυνσής τους σε άλλα πεδία. Στον κατάλογο της έκθεσης «*Πάσχον Σώμα*» σημειώνεται ρητά ότι ο φεμινισμός υπήρξε μια από τις πιο ισχυρές δυνάμεις αλλαγής στη σύγχρονη τέχνη, ωστόσο, η φεμινιστική διάσταση και προοπτική παρατίθεται ανάμεσα σε πλήθος άλλων κατηγοριών, ενώ προκρίνεται κυρίως η ιδέα του τραύματος, του πόνου και της θεραπείας.[21] Έτσι μέσα στην παράδοση μιας «προκλητικής, τραυματικής, επώδυνης και επικίνδυνης performance art», στους πόλους της οποίας τοποθετείται η Marina Abramovic και η Gina Pane, εγγράφεται η δουλειά της Φανής Σοφολόγη. Στο βίντεο της περφόρμανς

18. Σ. Τσιάρα, *Μεταμφιέσεις, Θηλυκότητα, Ανδροπρέπεια και άλλες Βεβαιότητες*, Κ.Μ.Σ.Τ., Θεσσαλονίκη 2007, σ.15.

19. Ό.π., σ.14-15.

20. Ό. π., σ.64.

21. Η Άσπα Στασινοπούλου στο έργο *Η εγχείρηση* (1972) επεξεργάστηκε το υλικό της βιντεοσκοπημένης εγχείρησής της και μετέτρεψε το υλικό σε «αυτόνομο έργο τέχνης». Όπως αναφέρει ο συγγραφέας Σταύρος Τσιγκόγλου, σύμφωνα με την Στασινοπούλου «ήταν σαν μια νίκη επί του κακού». Παρομοίως, η Λήδα Παπακωνσταντίνου αναφέρει ότι «ξορκίζει το κακό» κόβοντας και ράβοντας τυπώματα φωτογραφιών του πάσχοντος σώματός της και ντύνοντας με αυτά μια πολυθρόνα και ένα φωτιστικό, τα οποία για τον συγγραφέα γίνονται «έπιπλα γοητευτικά, αισθησιακά και αισθητικά. Η πολυθρόνα είναι ωραία και ερωτική και μπορεί να αφοπλίσει κάθε δαίμονα. Αυτές είναι οι επουλωτικές ιδιότητες που έχει η τέχνη σύμφωνα με τις ψυχαναλυτικές θεωρίες για τον καλλιτέχνη και το κοινό». Σ. Τσιγκόγλου, *Πάσχον Σώμα*, Γκαλερί Νέες Μορφές, Αθήνα 2004, σ.6-27.

της Σοφολόγη *Προτροπές-Υποτροπές* (εικ.2) παρουσιάζονται δύο πολυθρόνες -εν είδει θρόνων βασιλικού ζευγαριού: Στη μια κάθεται η καλλιτέχνης, στην άλλη βρίσκονται 12 δώρα που της έχουν κάνει άνδρες της προσωπικής της ζωής. Τα δώρα χρησιμοποιούνται από την ίδια με βίαιο τρόπο για να της προκαλέσουν πόνο και δυσφορία. Η Σοφολόγη στη συνέχεια μακιγιάρεται, φορά ένα βραδινό φόρεμα και συζητάει με τους θεατές με «κοσμική άνεση»[22], ενώ αιμορραγεί. Το νήμα που φαίνεται να συνδέει την πρακτική της Σοφολόγη με άλλα έργα της έκθεσης, σύμφωνα με το πνεύμα της συγκεκριμένης επισκόπησης, είναι η μάλλον ομογενοποιητική διάσταση του τραύματος και της ίασής του, η αναβίωση δηλαδή των όρων της μαζοχιστικής περφόρμανς της δεκαετίας του 1970.

Στην περίπτωση της έκθεσης «*Πάσχον Σώμα*» δεν εξετάζονται οι εξελίξεις που οδήγησαν την Body art σε πιο σύγχρονες «σχεσιακές» (relational) μορφές τέχνης ή σε μια διαπραγμάτευση της «βιοπολιτικής» του σώματος. Στην περίπτωση των «*7 performances*» επιδιώκεται ακριβώς, όπως σημειώνει ο Γιώργος Τζιρτζιλάκης, «μια επαρκής επισκόπηση» που θα προσφέρει «μια καινούργια οπτική της περφόρμανς στην Ελλάδα».[23] Η ανάδυση της κατηγορίας της περφόρμανς εν Ελλάδι περιγράφεται ωστόσο χωρίς να συνοδεύεται από υπογράμμιση του ρόλου της έμφυλης ταυτότητας.

Στην ανάγνωση του Τζιρτζιλάκη, η νεότερη γενιά καλλιτεχνών και ομάδων σωματικής δράσης στα τέλη του 1990, όπως οι Γεωργία Σαγρή, Poka-Yio, Γιώργος Σαπουντζής, Φανή Σοφολόγη, Μαίρη Ζηγούρη, Τζίμης Ευθυμίου, Γιάννης Μελανίτης, η ομάδα Αστικό Κενό, οι Καρατρανσαβανγκάρντια κ.ά., ανοίγει τις προοπτικές του καλλιτεχνικού ακτιβισμού, της τοποειδούς τέχνης και της τέχνης κοινοτικής βάσης (site specificity και community specificity). Ωστόσο, ο συγγραφέας επενδύει στην επαναστατικότητα ενός μέτα-ανθρώπινου σώματος, που, όπως περιγράφει, βρίσκεται πέραν από τους «περιορισμούς των σπουδών του φύλου» και οδηγεί στην πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα που περιγράφουν σήμερα συγγραφείς, όπως οι Michael Hardt και Antonio Negri.

Στο πλαίσιο των 7 performances, όπου συμμετέχουν 5 σημαντικές νέες Ελληνίδες καλλιτέχνες αναζητούνται οι μετατοπίσεις που λαμβάνουν χώρα στην κατηγορία της περφόρμανς. Επισημαίνεται εύστοχα το πέρασμα από την «περφόρμανς ρόλων» στην «περφόρμανς παράβασης», όπως την ονομάζει ο συγγραφέας, -πέρασμα το οποίο μπορεί να εντοπίσει κανείς στις νεότερες Ελληνίδες περφόρμερς. Στο κείμενό του, ο Τζιρτζιλάκης, εστιάζει κυρίως στην κατασκευή του «ελληνικού παραδείγματος» και διαφοροποιεί τη «μεσογειακή ιδιοσυγκρασία», την οποία εντοπίζει «στην αέναη διαπραγμάτευση του αινίγματος». Η διαπραγμάτευση αυτή ερμηνεύεται ως μια «ανοιχτή εκκρεμότητα», που προσδίδει στη βία την ερωτική και διονυσιακή της διάσταση[24] που, σύμφωνα με τον συγγραφέα, στερείται το «αγγλοσαξωνικό παράδειγμα επανάκαμψης της βίας».

Όμως, μια τέτοια προσέγγιση δεν μας δίνει τη δυνατότητα να κατανοήσουμε εκείνες τις περιπτώσεις -εντός και εκτός της συγκεκριμένης έκθεσης- που διαφοροποιούνται από την εγχώρια εκδοχή ερωτικής και διονυσιακής βίας. Αυτή η διαπίστωση μας οδηγεί στην ανάγκη να χαρτογραφήσουμε την εξέλιξη από τις παραδοσιακές μορφές της περφόρμανς σε πιο πρόσφατες εκδοχές. Οι επιτελεστικές αυτές πρακτικές έχουν μετασχηματιστεί από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 σε οργανωτικές και διαχειριστικές διαδικασίες που περισσότερο διαπραγματεύονται τους λόγους και τους τρόπους με τους οποίους τα σύγχρονα υποκείμενα συγκροτούν ταυτότητα. Οι λόγοι της σύγχρονης επιστήμης, της τεχνολογίας

22. Ό.π., σ.19.
23. Γ. Τζιρτζιλάκης, «Εισαγωγή», στο Locus Athens, *7 Performances & Μια Συζήτηση*, Αθήνα 2005.
24. Ό.π., σ.29.

και της βιοεξουσίας ανακατασκευάζουν την ιστορία του υποκειμένου προσδίδοντάς του νέες ταυτότητες. Πώς ενσαρκώνονται ή μετασχηματίζονται οι λόγοι αυτοί μέσα στα επιτελεστικά ενεργήματα καλλιτεχνών που συμμετέχουν στις εκθέσεις που αναφέρθηκαν, αλλά και καλλιτεχνών που δραστηριοποιούνται στο εγχώριο πεδίο την τελευταία δεκαετία; Θα μπορούσαμε να εστιάσουμε ενδεικτικά σε μερικές από αυτές.

Από τις περσόνες Ζούζου και Ζοζεφίνα, τις οποίες ενσαρκώνει στις πρώτες της περφόρμανς, η Μαίρη Ζυγούρη μετατρέπεται στην έκθεση «*7 performances*» σε οργανώτρια και συντονίστρια μιας δράσης στο κέντρο της πόλης με υπαλλήλους του δήμου Αθηναίων. Στο έργο *Hacking reality* αναλαμβάνει το ρόλο του «θεσμικού» εκπαιδευτή και προσκαλεί το κοινό, που συναθροίζεται στην Πλατεία Θεάτρου, στην πρώτη δημόσια εμφάνιση των εκπαιδευόμενών της. Το κοινό λαμβάνει ένα ενημερωτικό έντυπο, στο οποίο αναγράφονται τα σύμβολα του κώδικα Semaphore (κώδικας επικοινωνίας με σημαίες για μακρινές αποστάσεις, κυρίως με πλοία). Τρία οχήματα καθαρισμού δρόμων το περικυκλώνουν από τις τρεις προσβάσεις προς την πλατεία αναγκάζοντάς το να γίνει μια μάζα, ενώ ταυτόχρονα ψεκάζουν ένα άρωμα φρεσκάδας. Τέσσερις οδοκαθαριστές βγαίνουν από τα οχήματα και στέκονται μπροστά στο κοινό κρατώντας σήματα επικοινωνίας σε μορφή σημαίας. Σχηματίζουν την κωδικοποιημένη φράση «Μέσα από τη δομή. Έξω από τη δομή», την οποία οι θεατές προσπαθούν να αποκρυπτογραφήσουν βάσει του εντύπου που τους έχει δοθεί.

Η Φανή Σοφολόγη δίνει μια περφόρμανς σε ένα ίντερνετ καφέ, όπου καθισμένη μπροστά σε έναν υπολογιστή παριστάνει ότι έχει μια live web συνομιλία με το αγόρι της στη Θεσσαλονίκη. Οι θεατές την πλησιάζουν και εκείνη τους δίνει ένα cd χωρίς να ανοίγει συζήτηση μαζί τους, προσποιούμενη ότι είναι απασχολημένη με τη διαδικτυακή συνομιλία της. Το cd περιλαμβάνει τις εικόνες που χρησιμοποίησε η Σοφολόγη για να κατασκευάσει το βίντεο που έπαιζε στην οθόνη του υπολογιστή κατά τη διάρκεια της περφόρμανς και στο οποίο παρουσιάζεται η υποτιθέμενη ανταπόκριση από το συνομιλητή της. Η Σοφολόγη έτσι αποδομεί την πραγματικότητα του διαδικτύου παρουσιάζοντάς την ως κατασκευή των προσωπικών της φαντασιώσεων και επιθυμιών. Επιχειρεί έτσι μια αντιμετάθεση του εικονικού και του πραγματικού.

Για την περφόρμανς *Γη* η Γεωργία Σαγρή πραγματοποίησε μια σειρά τηλεφωνικών συνομιλιών με αγνώστους, που εξελίσσονταν ανάλογα με τις συνθήκες της στιγμής της κλήσης. Η δράση παρέπεμπε στα σύγχρονα επικοινωνιακά εγχειρήματα όπως τα 'ροζ τηλέφωνα' και οι παντός τύπου τηλεπαρέες και τηλεκοινότητες. Αν και πρόθεση του εγχειρήματος είναι να συγκροτηθεί το δίκτυο μιας τέτοιας κοινότητας, η δράση μάς κάνει να σκεφτούμε τα παράδοξα, τα όρια και τα αδιέξοδα μιας τέτοιας επικοινωνίας.

Παρατηρούμε και στα τρία παραδείγματα που εξετάσαμε παραπάνω μια απόπειρα (ή έστω διάθεση) μετάβασης σε πεδία κριτικής καλλιτεχνικής πρακτικής που υπερβαίνουν στερεοτυπικές εν Ελλάδι αντιλήψεις για την περφόρμανς ως πρωτείο της σωματικότητας, στη βάση των οποίων έχει διαβαστεί το έργο σύγχρονων γυναικών καλλιτεχνών, με ενδεικτικότερη την περίπτωση της Σαγρή. Οι παραπάνω δράσεις μας επιτρέπουν ακριβώς να σκεφτούμε ξανά τη δυνατότητα μιας μεταφεμινιστικής κριτικής προσδιορίζοντας πλέον συγκεκριμένες πολιτικές της ταυτότητας και συγκεκριμένες μορφές διερεύνησης των τρόπων κατασκευής της κατηγορίας «γυναίκα» στον κοινωνικό ιστό.

Επί παραδείγματι, η Ζυγούρη ταυτίζεται με διφορούμενους εξουσιαστικούς ρόλους που συνήθως συναντάμε σε μη-προνομιούχες κοινωνικές και επαγγελματικές τάξεις, σε επιτηρούμενες ομάδες που παραδοσιακά «ανδροκρατούνται». Εκτός από το παράδειγ-

μα του *Hacking reality*, αξίζει να αναφερθούμε και στη δράση-βίντεο *Para-discipline* που έλαβε χώρα το 2005 στο νησί Certosa της Βενετίας (εικ.3), η φύλαξη του οποίου έχει ανατεθεί σε κατάδικους των φυλακών Βενετίας ως κοινωνική εργασία εξαργύρωσης της ποινής. Σε συνεργασία με δύο από τους φύλακες/κατάδικους η Ζυγούρη επιτηρεί το νησί Santa Andrea φορώντας την ειδική ενδυμασία της ομάδας, υιοθετώντας τη ρουτίνα της. Κατά τη διάρκεια της περιπολίας οι φύλακες/κατάδικοι συναντούν μια ομάδα αρχιτεκτόνων (επισκεπτών της Μπιενάλε της Βενετίας), η οποία εκπονούσε μελέτη χωρίς επίσημη άδεια. Η Ζυγούρη γράφει σε μια από τις αναφορές της ως φύλακας της Certosa: «Έγινε ο προβλεπόμενος έλεγχος...». Εδώ διακρίνουμε μια προσπάθεια παρέμβασης στον τρόπο που μορφοποιείται η σχέση μεταξύ της κοινωνικής ταυτότητας της «γυναίκας» και σε συνάρτηση με τους εξουσιαστικούς ρόλους, στα πλαίσια κοινωνικών ομάδων που διέπονται από αυστηρές δομές ιεραρχίας. Στην περίπτωση της Σοφολόγη μέσα από μια κριτική των τεχνολογικών μέσων και των σύγχρονων μορφών εικονικής επικοινωνίας αποσυντονίζονται οι έμφυλοι ρόλοι που η διαδικτυακή επικοινωνία αναπαράγει, καθώς αποκαλύπτεται ότι η ανδρική ταυτότητα αποτελεί δυνητικά μια φαντασιακή κατασκευή. Τοποθετώντας, όμως, τον εαυτό της στη θέση του διαχειριστή του οπτικοακουστικού αυτού υλικού (της εικόνας του αγοριού της) επικυρώνει ως ένα βαθμό το διχοτομικό στερεότυπο του ενεργητικού και παθητικού έμφυλου ρόλου. Η Σαγρή, τέλος, ασπάζεται τη σχεσιακή αισθητική πρακτική παράγοντας προσωρινά μια τηλεκοινότητα, η οποία όμως δεν οριοθετείται από οικονομικές σχέσεις ανταλλαγής υπηρεσιών. Προκαλεί, έτσι, την προσδοκία της πλειοψηφίας να ανακαλύψει στην άλλη άκρη της γραμμής ένα στερεοτυπικό ερωτικό αντικείμενο. Με βάση αυτά τα παραδείγματα μπορούμε να διακρίνουμε ορισμένους «τόπους» της ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας που προσφέρουν σε νεότερες καλλιτέχνιδες κίνητρο για τη διαμόρφωση μιας μεταφεμινιστικής κριτικής της έμφυλης ταυτότητας: Οι ιεραρχικές επαγγελματικές σχέσεις, ο υπό έξαρση φαντασιακός χώρος της διαδικτυακής επικοινωνίας και των εικονικών κοινοτήτων, χώροι όπου αναπαράγονται σήμερα έντονα στερεοτυπικές οριοθετήσεις.

Επομένως, συμπερασματικά θα λέγαμε ότι οι θεωρητικές προσεγγίσεις της Γρέγου, του Τζιρτζιλάκη και της Τσιάρα αρθρώνουν ένα λεξιλόγιο για μια συζήτηση πάνω σε έναν πιθανό ελληνικό μετα-φεμινισμό. Η έμφαση της Γρέγου σε έναν πολυσυλλεκτικό και πολυπολιτισμικό φεμινισμό, η υπογράμμιση της επιτελεστικής συγκρότησης των έμφυλων και κοινωνικών ταυτοτήτων από την Τσιάρα και η εστίαση στις επιπτώσεις του «μεταφορντισμού» στην καλλιτεχνική παραγωγική διαδικασία από τον Τζιρτζιλάκη, αποτελούν κομβικά σημεία αναφοράς για μια μεταφεμινιστική προσέγγιση, παρά το γεγονός ότι ενέχουν αρκετά στοιχεία κατασκευής.

Ωστόσο, μπορούμε μέσα από τα σύγχρονα παραδείγματα να εντοπίσουμε περισσότερο στοχευμένα πεδία διερεύνησης της έμφυλης ταυτότητας στο έργο των γυναικών καλλιτεχνών. Το γεγονός ότι αξιοποιούνται πρακτικές που εξελίχθηκαν τη δεκαετία του 1990 και συζητούνται ακόμα με έντονο τρόπο, όπως η σχεσιακότητα, η παρεμβατική δημόσια τέχνη, η στροφή προς ομάδες και ζητήματα του κοινωνικού πεδίου, οι ιντερνετικές διαπροσωπείες (interfaces), ερευνητικοί και αρχειακοί μηχανισμοί, δείχνει ότι, τουλάχιστον σε επίπεδο θεωρητικής συζήτησης, μια σειρά εξελίξεων και μετασχηματισμών στο διεθνές λεξιλόγιο επηρεάζει την ελληνική πραγματικότητα. Η εξέλιξη αυτή έχει οπωσδήποτε μια αισιόδοξη πλευρά στο βαθμό που ένα νέο κριτικό λεξιλόγιο θα μπορούσε να προσφέρει τη δυνατότητα στους σύγχρονους καλλιτέχνες να επιστρατεύσουν εργαλεία «άλλων» πειθαρχιών και ερευνητικών μεθόδων και να παρέμβουν σε συγκεκριμένα πεδία της κοινωνικής πραγματικότητας, όπου η έμφυλη ταυτότητα βρίσκεται «υπό κατασκευή».

Για παράδειγμα, στο έργο της Μαίρης Ζυγούρη, *Δ. Σ. Ζαλούχος-Τα Παχυντικά Κελιά* (2006, εικ.4) επιχειρείται μια κριτική διαπραγμάτευση των σχέσεων ανάμεσα στη βιοπολιτική και στην εθνική πολιτική. Η Ζυγούρη ανασυνθέτει με τη χρήση ενός ιστορικού αρχειακού υλικού την προσωπικότητα του «ευεργέτη» Δημήτρη Ζαλούχου, διδάκτορα της Φιλοσοφίας και του Δικαίου, ιδρυτή και διευθυντή της Πτηνοτροφικής Σχολής Αθήνας. Κατασκευάζει έναν χώρο-μνημείο για τα 100 χρόνια από την τιμητική αναγνώριση της Πτηνοτροφικής Σχολής του Ζαλούχου, που περιέχει πλούσιο υλικό για την πορεία και τη δράση του. Εκεί παρουσιάζει και μια ξύλινη ακριβή ανακατασκευή των πρότυπων παχυντικών κελιών που εφηύρε ο καθηγητής Ζαλούχος σχεδιασμένα για την ταχεία πάχυνση πτηνών με στόχο τη σίτιση του ελληνικού στρατεύματος κατά τη διάρκεια της «απελευθερωτικής» του δράσης. Με τη σύνθεση αποσπασμάτων από αρχεία και άλλες πηγές (αρχειακό assemblage), η Ζυγούρη δημιουργεί ένα ημι-κατασκευασμένο ιστορικό επεισόδιο. Η πολυεπίπεδη αφήγηση στοχεύει στην υπογράμμιση δύο τουλάχιστον ιστορικο-πολιτικών παραμέτρων: η ιδέα της εθνικής απελευθέρωσης στη νεότερη ελληνική ιστορία και η φαντασίωση μιας στρατολογημένης κοινωνίας, η βιοπολιτική του πληθυσμού και η φαντασίωση της ευγονικής. Η εφεύρεση του Ζαλούχου συνιστά μεταφορά της σύγχρονης βιομηχανίας της ομορφιάς παραπέμποντας στη σημερινή υστερία της διατροφικής ορθορεξίας. Με ιδιαίτερα λεπτό και έμμεσο τρόπο η Ζυγούρη αναφέρεται στις διακριτές σφαίρες σχηματισμού ταυτοτήτων, καλώντας το/τη θεατή να διερευνήσει τις ταυτίσεις του/της απέναντι στα υπόρρητα ιδεολογικά μηνύματα της «κατασκευής».

Η Μαρία Κόντη στο έργο *Αμαλία* (2006, εικ.5) αποτυπώνει με κιμωλία στον τοίχο το σχέδιο ενός τεχνητού φράγματος νερού. Δίπλα τοποθετεί ένα μεταλλικό κουτί (στα πρότυπα των μινιμαλιστικών γλυπτών), το οποίο περιέχει κείμενα τυπωμένα σε χαρτί σε διαστάσεις αφίσας που τίθενται στη διάθεση του κοινού. Η ηρωίδα στο έργο της Κόντη, η σύγχρονη Αμαλία, ονομάζεται Αμαλία Ρουχωτά-Καλογιάννη. Είναι εικαστικός και αυτοκτονεί αδυνατώντας να χειριστεί την εσωτερική της σύγκρουση που οφείλεται στο γεγονός ότι η εικαστική δουλειά της παραμένει σε αφάνεια. Ταυτόχρονα πιέζεται από το περιβάλλον της να αποκτήσει παιδιά. Η Κόντη συνθέτει το προφίλ μιας καλλιτέχνιδας, ενός καταθλιπτικού ατόμου που γράφει μια επιστολή αυτοκτονίας. Στην εγκατάσταση αυτή διαπλέκονται αυτοβιογραφικά στοιχεία μαζί με ιστορικά-λαογραφικά και μυθοπλαστικά στοιχεία. Η άσημη καλλιτέχνης Αμαλία Ρουχωτά-Καλογιάννη αποτελεί στην αφήγηση αυτή την άλλη όψη, την αντιστροφή του λαμπερού σώματος της βασίλισσας Αμαλίας. Μια παράλληλη αφήγηση λαμβάνει χώρα ανάμεσα στα άλλα δύο στοιχεία της εγκατάστασης. Το σχέδιο του φράγματος, το οποίο επίπονα σχεδιάζει στον τοίχο με κιμωλία η καλλιτέχνης, φέρει τα χαρακτηριστικά μιας αργής χειρωνακτικής εργασίας, ενός εργόχειρου που ανακαλεί την παραδοσιακή εργασιακή συνθήκη των γυναικών, ενώ το βαρύ μεταλλικό κουτί που περιέχει τις εκτυπώσεις θυμίζει έντονα τα μινιμαλιστικά έργα των Richard Serra, Tony Smith κ.ά., τα οποία συνιστούν εμβληματικές-θεατρικές αναπαραστάσεις της «ανδρικής» δημιουργικότητας. Η αντιπαραβολή αυτή μας υπενθυμίζει την παραδεδομένη, απ' όλες ίσως τις πλευρές, κατανομή της εργασίας στα πλαίσια της modernité, αλλά και το άγχος που η συνθήκη του καλλιτεχνικού επαγγέλματος ως ελεύθερη, ατομική πλέον, επαγγελματική δραστηριότητα επιφέρει στις γυναίκες που διεκδικούν ένα τέτοιο ρόλο. Η Κόντη δεν αντιπροτείνει απλώς στο βαρύ μινιμαλιστικό αντικείμενο κάποιο μετα-μινιμαλιστικό αντικείμενο με εύθραυστη μορφή ως «γυναικεία» λύση, πέφτοντας σε μια διχοτομική προσέγγιση. Μάλλον, χαρτογραφεί τις ιστορικές αναπαραστάσεις και την ιδεολογική φόρτιση που διέπει τα φαινομενικά ασύνδετα πολιτισμικά σημεία που συναρθρώνονται στο έργο της. Έτσι, η αφήγηση της Κόντη είναι περισσότερο μια επιτέλεση (performance) της ιστορικής-

πολιτισμικής μνήμης που αναδεικνύει τα όρια των αντικρουόμενων πλευρών.

Αν στα έργα της Ζυγούρη και της Κόντη που εξετάσαμε παραπάνω διαπιστώνουμε τη διαπλοκή της ιστορικής και πολιτισμικής μνήμης με την έμφυλη ταυτότητα, στα έργα της Λίνας Θεοδώρου εντοπίζεται ο καθοριστικός ρόλος της επικαιρότητας και της κοινωνίας της πληροφορίας στον επικαθορισμό της έμφυλης ταυτότητας. Στο έργο *The right arm of the free world* (εικ.6), που έχει γυριστεί στην κεντρική λαϊκή αγορά της Αθήνας, παρουσιάζονται ηλικιωμένες κυρίως γυναίκες να αναλαμβάνουν το ρόλο του δράστη πράξεων βίας ή κατασταλτικών οργάνων κατά της βίας με τη βοήθεια υποτίτλων που αντλούνται από την τηλεόραση και τους τίτλους των εφημερίδων. Η καλλιτέχνης επιχειρεί να ασκήσει ταυτόχρονα κριτική σε παραδοσιακούς μηχανισμούς παραγωγής βίας (π.χ. θρησκευτικός φονταμενταλισμός) και αναπαραγωγής τους από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Υποσκάπτει με τον τρόπο αυτό τη στερεοτυπική πρόσληψη της γυναίκας ως ένα υποκείμενο που θεωρείται λιγότερο προδιατεθειμένο ή ακατάλληλο (προς εκπαίδευση) για πράξεις βίας και φανατισμού. Η Θεοδώρου χειρίζεται το αρχειακό υλικό των εικόνων των ΜΜΕ και αναπαράγει τη μιντιακή σκηνοθεσία και τη στερεοτυπική αισθητική των πολεμικών βιντεοπαιχνιδιών.

Στο έργο *Invisible future systems part 3: Fleshpack.com human delivery* (2003) η Θεοδώρου επιχειρεί ένα ακόμα βήμα στην ανατροπή της στερεοτυπικής αντίληψης για τη σχέση της γυναίκας με την εξουσία, τη βία και την καταπίεση. Συστήνει μια παράνομη φανταστική εταιρεία διακίνησης λαθρομεταναστών και αναλαμβάνει η ίδια το ρόλο του διευθυντικού στελέχους διαφήμισης/μάρκεντινγκ. Σχεδιάζει με ιδιαίτερη προσοχή την εταιρική ταυτότητα. Ο θεατής έρχεται σε επαφή με το γραφείο επικοινωνίας και την ιστοσελίδα της εταιρείας, όπου σταδιακά, καθώς «ενημερώνεται» και «πλοηγείται», ανακαλύπτει την έκταση του σύγχρονου δουλεμπορίου, καθώς διατίθενται στη χρήση του εικόνες από την αθέατη πλευρά του εικονικού αυτού προϊόντος, την πλευρά που ο καταναλωτής απωθεί. Καθώς η ίδια ταυτίζεται με την εξουσιαστική αυτή δομή επιτρέπει στον καταναλωτή/θεατή να αντιληφθεί την απόλαυση που η θέση του συνεπάγεται.

Στα παραδείγματα έργων της Θεοδώρου, της Ζυγούρη και της Κόντη, που εξετάσαμε παραπάνω, εντοπίσαμε πρωτότυπους τρόπους καλλιτεχνικής τεκμηρίωσης, που συμβάλλουν στην κριτική των κοινωνικών αναπαραστάσεων, των θεσμών και των έμφυλων ρόλων. Τα παραδείγματα αυτά συνιστούν σίγουρα κριτική μετεξέλιξη παλιότερων τάσεων κοινωνικής καταγραφής. Στα καταγραφικά έργα που πραγματοποιούνται μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1990, όπως για παράδειγμα τα βίντεο της Ιωάννας Μύρκα *Κομμωτήριο* (1995) και της Λίνας Θεοδώρου *Horse race* (1999), κυριαρχεί η πρόθεση «καθαρής» τεκμηρίωσης των χώρων που ηγεμονεύονται με σχεδόν απόλυτο τρόπο από στερεοτυπικές εκδοχές της έμφυλης ταυτότητας. Ενώ, αντίθετα, στις μεταγενέστερες απόπειρες που πραγματοποιούνται στο νέο αιώνα επιχειρείται με πιο λεπτό και σύνθετο τρόπο η επεξεργασία των ταυτίσεων του ίδιου του καλλιτεχνικού υποκειμένου και του θεατή. Από έναν περισσότερο καταγγελτικό τεκμηριωτισμό περνάμε σε μια επεξεργασμένη ανασκευή τόσο των εργαλείων όσο και των μηχανισμών προσομοίωσης. Θα μπορούσε, επομένως, να παρατηρήσουμε εδώ ένα δομικό μετασχηματισμό στη χρήση των τεκμηριωτικών μέσων και στη διαχείριση των μηχανισμών ταύτισης.

Μέσα από την επισκόπηση του λόγου που διατυπώνεται για την τέχνη των γυναικών, τη μελέτη της αναδρομικής πρόσληψης των κατηγοριών της φεμινιστικής τέχνης και την εξέταση περιπτώσεων που διαφοροποιούνται από στερεοτυπικές προσεγγίσεις, επιχειρήσαμε να αναδείξουμε τη δυνατότητα μιας αναβληθείσας συζήτησης. Προσπαθήσαμε να

παρουσιάσουμε πώς οι απολίτικες μεταφεμινιστικές τάσεις που αναδύθηκαν τη δεκαετία του 1990, είναι τόσο συνέπεια της απώθησης της ιστορικής συγκυρίας μιας φεμινιστικής διαπραγμάτευσης στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια όσο και αμυντικές εκλογικεύσεις που αντισταθμίζουν την αδυναμία διαχείρισης μιας χαμένης ιστορικής ευκαιρίας. Αυτό που θα θέλαμε να τονίσουμε, στρέφοντας το ενδιαφέρον μας σε πρόσφατες εκθέσεις και έργα των νεότερων καλλιτεχνών, είναι ότι ούτε από το πεδίο απουσιάζουν παντελώς κριτικές καλλιτεχνικές προσεγγίσεις ούτε ο θεωρητικός λόγος είναι ανυποψίαστος. Προκειμένου, όμως, να υπάρξει γόνιμο έδαφος για να εξελιχθούν προσπάθειες που πολλές φορές φαίνονται μετέωρες και ατελέσφορες, απαιτείται η κατάδειξη συγκεκριμένων καταστατικών διαφορών ανάμεσα στις καλλιτεχνικές πρακτικές των γυναικών και η ανάληψη θέσης απέναντί τους.

E. Karampa, P. Kosmadaki, K. Stafylakis

Negotiating gender identity: Practices of women artists in Greece from the 20th to the 21st century

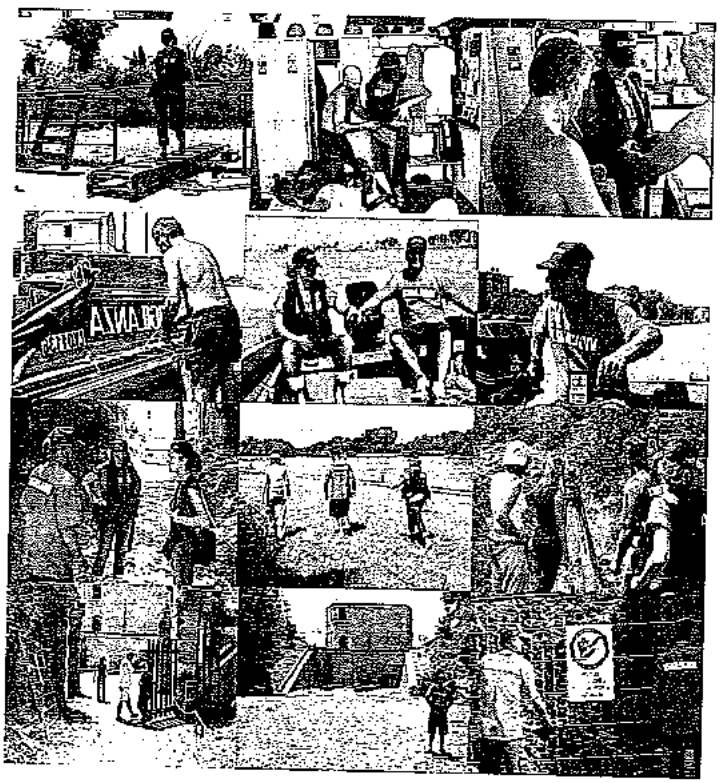
This paper is part of the research program *Women graduates of the Athens School of Fine Arts (ASFA) from 1980 to 2004, an interdisciplinary approach*, that took place from 2005 to 2007 under the auspices of the Athens School of Fine Arts as part of the European program 'Pythagoras II'. The research focuses on the relations and the dynamics developed in regards to the ways gender issues are approached and dealt with by the theoretical discourse in Greece and within the artistic practices of ASFA'S women graduates.

Locating the particularities of the infrastructure of the Greek art field, we are examining the extent to which the local art field participated in the creation of the signifier 'feminist art' and we examined the reasons of the insufficient and incomplete presence or even the absence of a trend that could be schematized into a movement or 'genre'. More particularly, we focus on the theoretical and curatorial discourse on issues of gender and gender identity in Greece since 1980 and on the influence of the international feminist discourse on the work of Greek women artists. We are initially referring to the difficulty to mark these specific discourses and to the constraint position against feminist art (and vis-a-vis the signifier feminism it self) which characterizes a big part of the local art field (including art historians, art critics, artists, tutors, the academia and other institutions). Usually, this constrain position is not accompanied by a more meticulous criticism towards specific feminist practices or to particular developments in feminist theory and policy (i.e radical feminism, socialist feminism, liberal feminism, cyborg feminism etc). It is, on the contrary, characterized by a specific ambivalence, going from rejection of any feminist position as an outdated stimulus, to the tacit transfer of the discussion into abstract references to the subjective creativity of 'feminine nature' which does not have to be subjected to political categorizations/classifications. Following, we examine the fundamental antinomy taking place in the exhibition-curatorial initiatives addressing gender issues and gender identity during the last years in our country, as well as the post-feminist perspective that is adopted. This perspective denies, on the one hand, the possibility of a unique, universal female perspective and proposes, on the other hand, a model of economic particularism as women's last resort. Here, therefore, we come across the antinomy of the local meta-feminism which represses the political conditions of a regulated economic sphere and naturalizes the market and work environment without questioning them in a political way.

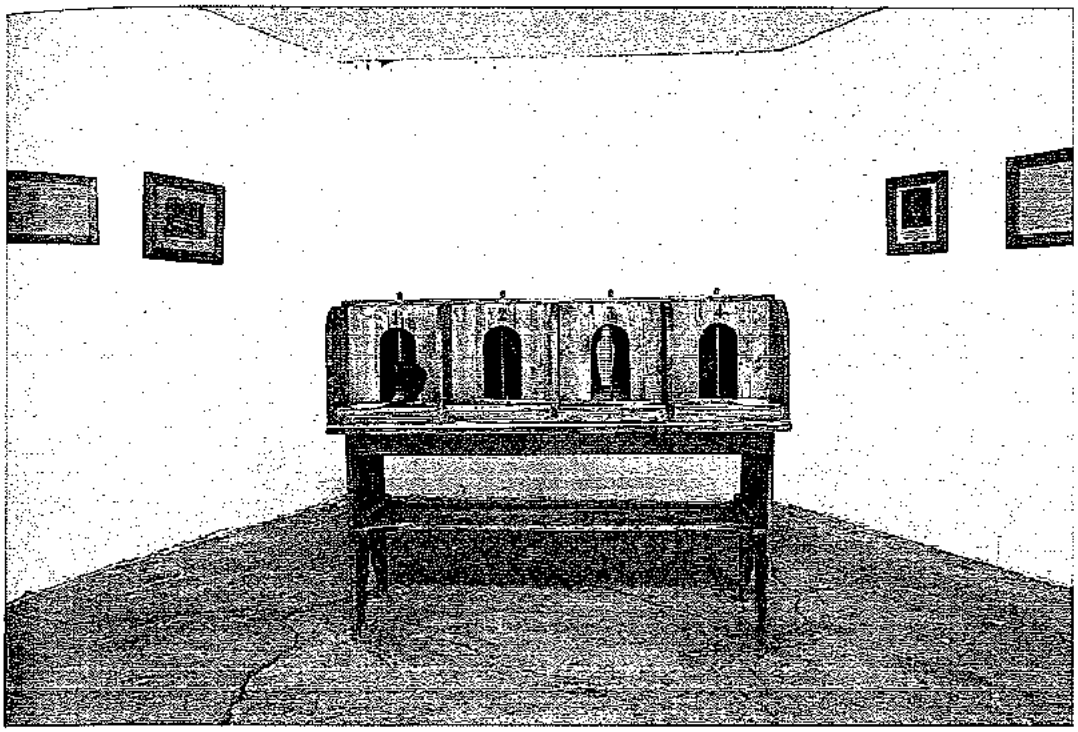
In conclusion, we are trying to discern, through particular examples of artistic practices that took place in the end of the 20th century and the beginning of the new century, those practices that contribute to the progression of the discussion concerning gender issues and gender identity and participate in the contemporary developments regarding the vocabulary of visual arts. Taking into consideration the deficiency of a particular context and of a context-specific art in the corpus examined, we attempt to locate the most substantial shifts in the contemporary art practice of women graduates from ASFA and to underline those that are capable to propose a renewed artistic vocabulary, that goes beyond the adherence in the anatomy of women genitalia, beyond the aggressive practices of regression, and beyond concrete 'identifications' to female sex.

Εικ. 1. Σοφία Κοσμάογλου, *Taste of apple*, φωτογραφία, 2000

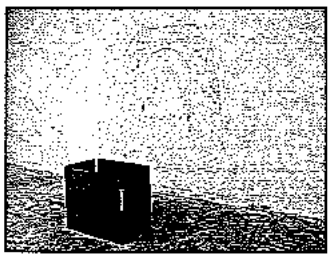
Εικ. 2. Φανή Σοφολόγη, *Προτροπές-Υποτροπές*, περφόρμανς, 2003



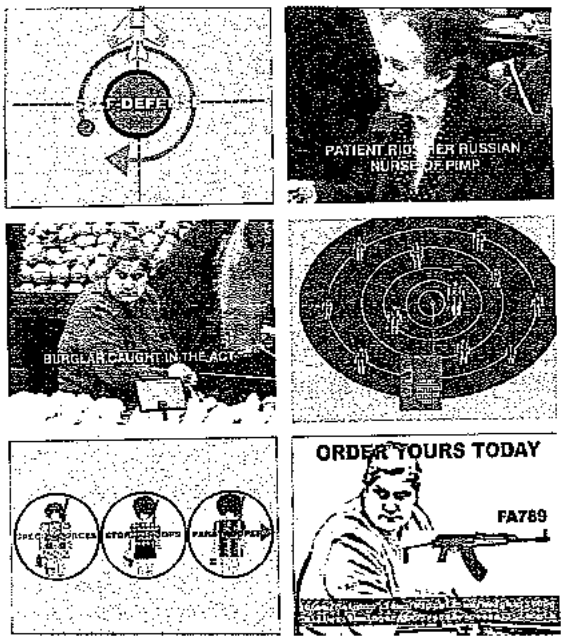
Εικ. 3. Μαίρη Ζυγούρη, *Para-discipline*, περφόρμανς, Βενετία, 2005



Εικ. 4. Μαίρη Ζυγούρη, Δ. Σ. Ζαλούχος - *Τα παχυντικά κελιά*, εγκατάσταση, 2006



Εικ. 5. Μαρία Κόντη, *Βασίλισσα Αμαλία*, εγκατάσταση, 2006



Εικ. 6. Λίνα Θεοδώρου, *The right arm of the free world*, βίντεο-εγκατάσταση, 2001

Ηρώ Κατσαρίδου

«Νέα Ελληνική Φωτογραφία»: Εφεύρεση και νομιμοποίηση ενός νέου εικαστικού είδους

Ι. Θεσμοθετώντας τη σύγχρονη ελληνική φωτογραφική παραγωγή: τα επιμελητικά εγχειρήματα του Γιάννη Σταθάτου

«Το ζήτημα της ελληνικότητας αναδύεται, κυριαρχεί, αποχωρεί και επιστρέφει στον ορίζοντα της κοινωνικής και πολιτιστικής ζωής. Σε μία αλυσίδα κρίσεων, παρανοήσεων, αγωνιών και γεγονότων, μια ποικιλία κοινωνικών και πολιτικών ομάδων αναρωτιέται σε ποια κατάσταση και σε ποια ουσία παραπέμπει ο όρος 'ελληνικός'» [1]. Με τα παραπάνω λόγια στο Α' Συνέδριο για την Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας, ο Δημοσθένης Αγραφιώτης, φωτογράφος και θεωρητικός της φωτογραφίας, εμφανίζεται να συνοψίζει την προβληματική που αναπτύσσεται γύρω από τη σχέση της ελληνικής φωτογραφίας και του ιδεολογήματος της ελληνικότητας, μίας έννοιας που κατατρύχει την ελληνική πολιτισμική παραγωγή σε όλον τον 20ο αιώνα.

Στο ίδιο πλαίσιο, στην παρούσα ανακοίνωση θα επιχειρήσω να διερευνήσω τη σύγχρονη ελληνική φωτογραφική παραγωγή μέσα από το πρίσμα της ελληνικότητας, πιο συγκεκριμένα, μέσα από την εξέταση ενός φωτογραφικού 'κινήματος', της «Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας», που αφορά στην ελληνική φωτογραφική παραγωγή των δεκαετιών 1970 και 1980. Η νομιμοποίηση της «Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας» ως 'κινήματος' στην ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας δεν συντελέστηκε ταυτόχρονα με την παραγωγή των έργων, παρά μόνο δύο δεκαετίες αργότερα, δηλαδή στα μέσα της δεκαετίας του 1990, μέσα από τον κριτικό λόγο του επιμελητή και φωτογράφου Γιάννη Σταθάτου.

Σύμφωνα με το σχήμα του Σταθάτου, μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1970 η ελληνική φωτογραφία, με εξαίρεση μεμονωμένους φωτογράφους ανάμεσα στους οποίους οι Δημήτρης Χαρισιάδης, Βούλα Παπαϊωάννου, Κώστας Μπαλάφας και Τάκης Τλούπας, ακολουθεί προκαθορισμένα σχήματα. Αφορώντας κυρίως στο τοπίο, αναπαράγει πρότυπα που κυμαίνονται από τον εξωτικό οριενταλισμό του τέλους του 19ου αιώνα και τις προπολεμικές πικτοριαλιστικές απόψεις της ελληνικής επαρχίας μέχρι τις στερεοτυπικές εικόνες των νησιών που προωθήθηκαν από τον Ελληνικό Οργανισμό Τουρισμού κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης του μαζικού τουρισμού στη δεκαετία του 1960. Μόνο στα τέλη της δεκαετίας του 1970 η στερεότυπη αυτή εικονογραφία αντικαθίσταται από νέους τρόπους καταγραφής και ερμηνείας του ελληνικού τοπίου: Φωτογραφία τεκμηρίωσης στο μεγαλύτερο μέρος της, η «Νέα Ελληνική Φωτογραφία» εξερευνά κατά βάση το σύγχρονό της αστικό τοπίο.

Με τον όρο φωτογραφία τεκμηρίωσης ή φωτογραφικό ντοκουμέντο εννοούμε το είδος εκείνο της φωτογραφίας που, μέσω της καταγραφής, τεκμηρίωσης και ενημέρωσης, στοχεύει στην κοινωνική μεταρρύθμιση.[2] Αναπτύσσεται στο θεωρητικό πλαίσιο του μεσοπολεμικού και μεταπολεμικού φιλελευθερισμού και βρίσκει το αποκορύφωμά της την εποχή της ακμής του εικονογραφημένου τύπου. Μέσα στη δεκαετία του 1960 μία «υποκειμενι-

1. Δ. Αγραφιώτης, 'Ελληνική Φωτογραφία: Ιστορική ή Πολιτιστική Θεώρηση', στο Γ. Σταθάτος (επιμ.), *Α' Συνέδριο για την Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας*, Θεσσαλονίκη 2003, σ.15.

2. A. Sekula, 'Traffic in Photographs', *Photography against the Grain*, Halifax 1984, σ.88-89 κ.εξ. διάσπαρτα.

κή» τάση έρχεται να κυριαρχήσει στη φωτογραφική τεκμηρίωση: Ο φωτογράφος δεν μένει πλέον απαρατήρητος, αλλά επιχειρεί να κάνει αισθητή την παρουσία του δημιουργού.[3] Κατά τον τρόπο αυτό, η «αληθοφάνεια» και η «φυσικότητα», από τις βασικότερες αρχές της παραδοσιακής τεκμηρίωσης, αναιρούνται.

Η υποκειμενική διάσταση που αποκτά, σε συνδυασμό με την αλλαγή πλαισίου θέασης του ντοκουμέντου, συνετέλεσαν στη σταδιακή αισθητικοποίηση της φωτογραφίας τεκμηρίωσης. Με την κυριαρχία πιο άμεσων μέσων μαζικής ενημέρωσης όπως η τηλεόραση, οι ίδιες εικόνες μεταφέρονται πλέον από το έντυπο στον χώρο της έκθεσης, όπου, απομονωμένες από το πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν, αποκτούν την αυτονομία του έργου τέχνης. Για τη Martha Rosler η αισθητικοποίηση του ντοκουμέντου συνίσταται ακριβώς στο διαχωρισμό των δύο χρόνων της φωτογραφίας τεκμηρίωσης: Πρώτον, ο «άμεσος», που αναφέρεται στον χρόνο δημιουργίας της εικόνας, και, δεύτερον, ο «αισθητικός-ιστορικός», ο οποίος αφορά στην εκ των υστέρων αποτίμηση της εικόνας. Με την πάροδο του άμεσου χρόνου, το ντοκουμέντο παύει να νοηματοδοτείται στο πλαίσιο του λόγου της επικαιρότητάς του και αποκτά αισθητική διάσταση.[4]

Εφαρμόζοντας, λοιπόν, τη θεώρηση της Rosler στην παρούσα ανακοίνωση, θα επιχειρήσω να μελετήσω την ελληνική φωτογραφική παραγωγή στο πλαίσιο της εκ των υστέρων αποτίμησής της, δηλαδή του «ιστορικού-αισθητικού» χρόνου της, όπως αυτός διαμορφώνεται στο σχήμα της «Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας» του Σταθάτου. Ανατρέχοντας στους μηχανισμούς σύστασης του σχήματος αυτού, θα αποπειραθώ να εξετάσω το πέρασμα της ελληνικής φωτογραφίας τεκμηρίωσης από το «διαλεκτικό πεδίο» της πληροφορίας σε αυτό της τέχνης[5]· θα διερευνήσω τους παράγοντες που συντελούν στην αισθητικοποίηση του ντοκουμέντου, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους αυτή επιτελείται. Σαφώς, το παραπάνω εγχείρημα εγγράφεται στον πρωταρχικό στόχο της ανακοίνωσης αυτής, να μελετήσω, πώς και σε ποιο βαθμό η συγκεκριμένη φωτογραφική δημιουργία συνδέεται με την ιδεολογική κατασκευή της ελληνικότητας, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους αυτή εικονοποιείται.

Ειδικότερα, η νέα φωτογραφική παραγωγή θα εξεταστεί στο πλαίσιο τριών μεγάλων φωτογραφικών εκθέσεων που παρουσιάστηκαν στην Ελλάδα και το εξωτερικό, όλες με επιμέλεια του Γιάννη Σταθάτου: «*A Post-Classical Landscape: The Greek Photography in the 1980s*» (1988), «*Η Επινόηση του Τοπίου: Ελληνική Φωτογραφία και Τοπίο*» (1996) και «*Η Εικόνα και το Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία*» (1997).

Post-classical Landscape (1988)

Η έκθεση «*A Post-classical Landscape*» [Μετακλασικό τοπίο] περιόδευσε στη Μεγάλη Βρετανία το 1988 παρουσιάζοντας έργα οκτώ σύγχρονων Ελλήνων φωτογράφων.[6] Στο εισαγωγικό του κείμενο ο Σταθάτος καταγράφει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται η

3. C. Phillips, 'The Judgment Seat of Photography', *October 22*, Φθινόπωρο 1982, σ.58-59.

4. M. Rosler, 'In, Around and Afterthoughts (on Documentary Photography)', στο L. Wells (επιμ.), *The Photography Reader*, London & New York 2003, σ.267-268.

5. Σύμφωνα με την Rosalind Krauss, η φωτογραφία, ήδη από τα πρώτα χρόνια που ακολούθησαν την εφεύρεσή της, ανέπτυξε μία σειρά από διαφορετικούς λόγους (discourses), διακριτούς μεταξύ τους, που η Krauss αποκαλεί «διαλεκτικά πεδία της φωτογραφίας». Βλ. R. Krauss, 'Photography's Discursive Spaces', *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge Ma. & London 1985, σ.132.

6. Στην έκθεση παρουσιάστηκαν έργα των Ελένη Μαλιγκούρα, Νίκου Μάρκου, Στέλιου Ευσταθόπουλου, Νίκου Παναγιωτόπουλου, Περικλή Αλκίδη, Πάνου Βαρδόπουλου, Γιώργου Δεπόλλα και Κωστή Αντωνιάδη.

ελληνική φωτογραφία στα τέλη της δεκαετίας του 1980. Συγκρίνοντας την ελληνική παραγωγή με τα διεθνή δεδομένα, ο Σταθάτος υποστηρίζει ότι η απουσία κριτικού διαλόγου στον ελληνικό χώρο έχει αποτρέψει την εμφάνιση πειραματικών τεχνικών.[7]

Συνολικά, η παραγωγή των συγκεκριμένων οκτώ δημιουργών παρουσιάζεται ως μία επιτυχημένη προσπάθεια, η οποία εν δυνάμει θα αποτελέσει μία νέα βάση και μία νέα αφετηρία στη φωτογραφική ιστορία της χώρας. Μία νέα αφετηρία που χρονικά τοποθετείται στην ίδρυση του Φωτογραφικού Κέντρου Αθηνών το 1979 από τους Παναγιωτόπουλο, Δεπόλλα, Αντωνιάδη, Δήμου και Πάσχου: Όχι τυχαία, τρεις από αυτούς λαμβάνουν μέρος στην έκθεση του «*Μετακλασικού τοπίου*».

Ο επιμελητής εντοπίζει κοινές προθέσεις σε επίπεδο θεματολογίας: Διερευνώντας πτυχές της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας και πολιτισμού, οι συγκεκριμένοι δημιουργοί εισάγουν μία νέα θεματογραφία στη σύγχρονη φωτογραφική παραγωγή, ένα είδος που στην Αμερική έγινε γνωστό ως «φωτογραφία κοινωνικού τοπίου» (social landscape photography).[8] Σε αυτήν ο Σταθάτος εντοπίζει μια συνειδητή προσπάθεια για ανατροπή των στερεοτύπων του κλασικού τοπίου και της γραφικότητας του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού που γνώρισαν μεγάλη διάδοση στις δεκαετίες που προηγήθηκαν, επιχειρώντας να αποδώσουν με ρεαλιστικό τρόπο τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Με εμφανείς επιρροές από τις μεταμοντέρνες θεωρήσεις, που επιζητούν να αμφισβητήσουν παραδοσιακούς τρόπους αναπαράστασης, ο Σταθάτος χαρακτηρίζει «μετακλασικό» το σύγχρονο ελληνικό τοπίο.

Ο Σταθάτος καταλήγει ότι η Ελληνική Φωτογραφία στο τέλος της δεκαετίας του 1980 είναι περισσότερο διερευνητική, εξερευνά δηλαδή το εξωτερικό περιβάλλον, παρά αποτέλεσμα μιας διαδικασίας ενδοσκόπησης. Δεν παραλείπει βέβαια να σχολιάσει την πρακτική αποδομισμού των συγκεκριμένων φωτογράφων: Κινούνται στο «μετα-κλασικό τοπίο» με λίγη πίστη για τις βεβαιότητες του φωτογραφικού μέσου, ενεργοποιώντας μηχανισμούς αμφισβήτησης της αναπαράστασης που αναπτύσσονται στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας θεώρησης.[9]

Η Επινόηση του Τοπίου (1996)

Στην «*Επινόηση του Τοπίου*», που παρουσιάστηκε στη Θεσσαλονίκη το 1996 και στη συνέχεια περιόδευσε σε μία σειρά από χώρες, ο Σταθάτος επιχείρησε να εξετάσει συνολικά το ελληνικό τοπίο, όπως αυτό απαθανατίστηκε από τη φωτογραφική παραγωγή του 19ου και του 20ού αιώνα.[10] Κάνοντας εκτενείς αναφορές στο βιβλίο του ιστορικού και ιστορικού τέχνης Simon Schama «Landscape and Memory» [Τοπίο και Μνήμη], το τοπίο αντιμετωπίζεται με όρους εικαστικών τεχνών.[11] Ως στοιχείο υποκειμενικό, επιδέχεται πολλαπλές, προσωπικές ερμηνείες, έχοντας πάντα ως σημείο αναφοράς του τον άνθρωπο.[12]

7. J. Stathatos, *Post-Classical Landscape: Greek Photography in the 1980s*, Athens 1988, χ.σ.

8. Ό.π. Ο όρος «φωτογραφία κοινωνικού τοπίου» χρησιμοποιήθηκε από τον Αμερικανό φωτογράφο Lee Friedlander για να χαρακτηρίσει τη δική του αποτύπωση της αμερικανικής κοινωνίας. Βλ. M. Chahroudi, 'Twelve Photographers Look at Us', *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, τ.83, τχ.354/355, Άνοιξη 1987, σ.3.

9. J. Stathatos, ό.π. Για τους μηχανισμούς αμφισβήτησης των συστημάτων αναπαράστασης στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας θεώρησης βλ. C. Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, Berkeley & Los Angeles 1992.

10. Η προσέγγιση που αποπειράται είναι χρονολογική, χωρίζοντας το θέμα του σε τέσσερις επιμέρους ενότητες: «Οι αρχαίες πέτρες», «Το ελληνικό μυριόραμα», «Η χαμένη αθωότητα» και οι «Ερμηνείες».

11. S. Schama, *Landscape and Memory*, New York 1995.

12. Γ. Σταθάτος, 'Η Λαλιά του Τοπίου', *Η Επινόηση του Τοπίου/ Ελληνικό Τοπίο και Ελληνική Φωτογραφία*

Εντασσόμενες στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, και πιο συγκεκριμένα του κινήματος του Νέου Ιστορικισμού [New Historicism][13], οι θέσεις του Schama, και του Σταθάτου κατ' επέκταση, μετακινούν το ενδιαφέρον από την πραγματιστική αντίληψη και τη λογική αιτίου-αιτιατού στην πολλαπλότητα ερμηνευτικών προσεγγίσεων με σημείο έναρξης τη μικροαφήγηση ή το προσωπικό, ανεκδοτολογικό στοιχείο. Για τον Σταθάτο, το τοπίο στη μεταμοντέρνα φωτογραφία ερμηνεύεται προσωπικά από κάθε φωτογράφο. Η πολλαπλότητα ερμηνειών μετατρέπει το τοπίο «από μονολιθικό εθνικό σκηνικό» «σε παλίμψηστο που περιμένει τον αναγνώστη-ερευνητή», ενώ «καθετί το στέρεο έχει διαλυθεί στον αέρα».[14]

Σε ανάλογο τόνο με την έκθεση του 1988, στην τελευταία ενότητα της έκθεσης με τίτλο «*Ερμηνείες*», η οποία πραγματεύεται τη φωτογραφική παραγωγή από τα τέλη δεκαετίας 1970, ο Σταθάτος εντοπίζει ως κύρια χαρακτηριστικά της «νέας φωτογραφίας», όπως την αποκαλεί, την αυτογνωσία και ειρωνεία, συμπτώματα που θεωρεί ενδεικτικά της μεταμοντέρνας κατάστασης.[15]

Η Εικόνα και το Είδωλο (1997)

Η έκθεση «*Η Εικόνα και το Είδωλο: Νέα Ελληνική Φωτογραφία 1975-1995*», αποτελεί ουσιαστικά μία πρώτη αποτίμηση του καλλιτεχνικού φωτογραφικού έργου που παρήγαγε η Ελλάδα κατά τη συγκεκριμένη εικοσαετία. Ήδη στον υπότιτλο εισάγεται ο όρος «Νέα Ελληνική Φωτογραφία», τον οποίο ο επιμελητής σπεύδει να διευκρινίσει στο εισαγωγικό κείμενο του καταλόγου: Επαναλαμβάνοντας τα λεγόμενά του στις δύο προηγούμενες εκθέσεις, ο επιμελητής ορίζει τη νέα κατάσταση που εμφανίζεται στα φωτογραφικά δρώμενα της χώρας ως το αποτέλεσμα της πρωτοβουλίας μερικών νέων φωτογράφων με επαγγελματική αντιμετώπιση της φωτογραφίας και σπουδές στο εξωτερικό, καθώς και της εμφάνισης δημοσιεύσεων και εκθεσιακών χώρων αφιερωμένων αποκλειστικά στη φωτογραφία.[16] Για τον Σταθάτο, η «Νέα Ελληνική Φωτογραφία», δεν χαρακτηρίζει ένα κίνημα, «παρά κάτι που θα μπορούσε να θεωρηθεί 'σχολή' με την έννοια του αμοιβαίου καλλιτεχνικού προγράμματος»[17]. Σε άλλο σημείο του καταλόγου, όμως, σημειώνει ότι «είναι αυτονόητο ότι η Νέα Ελληνική Φωτογραφία δεν υπήρξε ποτέ μονολιθικό καλλιτεχνικό κίνημα, και πολύ λιγότερο «σχολή» με κοινά αισθητικά γνωρίσματα. Ούτε φιλοδόξησε ποτέ να επιβάλει ένα και μοναδικό είδος φωτογραφίας»[18].

Ο Σταθάτος φαίνεται να αμφιταλαντεύεται για το αν η «Νέα Ελληνική Φωτογραφία» αποτέλεσε σχολή ή μη και, αν ναι, με ποιον τρόπο. Το σημείο συνάντησης των δη-

1870-1995, CD-ROM, Υπουργείο Πολιτισμού, Διεύθυνση Καλών Τεχνών, Τμήμα Εικαστικών Τεχνών, 1999.

13. C. Gallagher-S. Greenblatt, *Practicing New Historicism*, Chicago 2000, σ.49-74 κ.εξ. Αναφέρεται στο P. Brantlinger, 'A Response to Beyond the Cultural Turn', *The American Historical Review*, http://www.historycooperative.org/journals/ahr/107.5/ah0502001500.html (Αναζήτηση: 5/3/2008).

14. Γ. Σταθάτος, 'Η Λαλιά του Τοπίου', ό.π.

15. Σύμφωνα με τον Σταθάτο, οι πρώτες εργασίες των φωτογράφων της γενιάς αυτής απέφυγαν, σε γενικές γραμμές, το φυσικό τοπίο, επικεντρώνοντας την προσοχή τους σε θέματα μέχρι τότε αγνοημένα, πιο συγκεκριμένα το «κοινωνικό τοπίο». Βλ. Γ. Σταθάτος, 'Ερμηνείες', ό.π.

16. Στην «Εικόνα και το Είδωλο» ως χρονική τομή εμφανίζεται όχι πια το 1979, έτος ίδρυσης του Φωτογραφικού Κέντρου Αθηνών, αλλά το 1977, χρονιά που ξεκινά η έκδοση στη Θεσσαλονίκη του περιοδικού *Φωτογραφία* από τον Σταύρο Μωρεσσόπουλο. Βλ. Γ. Σταθάτος, 'Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία: Χρονικό', *Η Εικόνα και το Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία, 1975-1995*, Γ. Σταθάτος (επιμ.), Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 1997, σ.xxxiii.

17. Γ. Σταθάτος, 'Εισαγωγικό Σημείωμα', ό.π., σ.xxi.

18. Γ. Σταθάτος, 'Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία: Χρονικό', ό.π., σ.xxxiv.

μιουργών της, όπου κατά βάση εννοούνται οι φωτογράφοι του Φωτογραφικού Κέντρου Αθηνών και του ευρύτερου κύκλου των φιλικά «διακείμενων» (Αγραφιώτης, Γεωργίου, Μάρκου κ.ά) ήταν η αντιμετώπιση του φωτογραφικού μέσου ως ανεξάρτητου αντικειμένου διατριβής και μελέτης. Σε σαφέστατη τομή με το παρελθόν, η νέα αυτή αντίληψη σήμαινε μία νέα θεωρητική προσέγγιση, μια διεπιστημονική προσέγγιση που πλησιάζει αρκετά στις πρακτικές της μετανεωτερικότητας.[19]

Σε ό,τι αφορά, τώρα, στη μεθοδολογία, ο Σταθάτος αναφέρει ότι επέλεξε να χωρίσει την παραγωγή της «Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας» σε τρεις ενότητες: Η πρώτη με τίτλο «Η εξερεύνηση του χώρου» εξετάζει τον γενικότερο χώρο της παραστατικής φωτογραφίας, η δεύτερη «Η ανάγνωση του μέσου» εξετάζει τις τεχνικές αλλά και τις νοηματικές ιδιαιτερότητες του φωτογραφικού μέσου· τέλος, σε αντίθεση με τις δύο προηγούμενες εκθέσεις, στην τρίτη ενότητα με τίτλο «Η εικαστική διάσταση» ο Σταθάτος περιλαμβάνει φωτογραφικά έργα που εντάσσονται στον «εκ φύσεως ή προθέσεως ευρύτερο χώρο των εικαστικών».[20]

Η συνύπαρξη της φωτογραφίας τεκμηρίωσης με την εικαστική συντελείται με την εισαγωγή και αισθητικοποίησή της στον χώρο του μουσείου.[21] Για τον Douglas Crimp αυτή η «νέα αισθητική κατανόηση» της φωτογραφίας τεκμηρίωσης είναι μέρος μιας ευρύτερης και ιδιαίτερα σύνθετης αναδιανομής της γνώσης στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού. Μία αναδιανομή που, αντιμετωπίζοντας το σύνολο της παραγωγής ως προϊόν του οπτικού πολιτισμού, εξισώνει εμπορική και εικαστική, χρηστική και μη φωτογραφία, τέχνη και μη τέχνη.[22] Ανάλογο παράδειγμα φαίνεται να ακολουθεί και ο Σταθάτος στην «*Εικόνα και το Είδωλο*», εκθέτοντας φωτοδημοσιογραφικές εικόνες του Νίκου Παναγιωτόπουλου ή του Γιώργου Δεπόλλα από το Ψυχιατρείο της Λέρου, πλάι στις μεταμοντέρνες μεταμφιέσεις της Μαρίας Παπαδημητρίου ή τις οικειοποιήσεις τοπίων του Cézanne της Δέσποινας Μεϊμάρογλου. Έτσι, η φωτοδημοσιογραφία και η φωτογραφία ντοκουμέντο, απομονωμένες από το πλαίσιο δημιουργίας τους, του 'λόγου' της πληροφορίας δηλαδή, αισθητικοποιούνται καθώς εξισώνονται με φωτογραφικές εργασίες αμιγώς αισθητικής στόχευσης, έργα δηλαδή που δημιουργήθηκαν αποκλειστικά για να εκτίθενται ως αυτόνομα έργα τέχνης.

Η κατηγοριοποίηση που επιχειρεί ο Σταθάτος με την εισαγωγή των τριών ενοτήτων είναι ουσιαστικά άνιση, καθώς οι τάσεις του φωτογραφικού ντοκουμέντου υπερισχύουν αριθμητικά. Έτσι, εργασίες έντονα προσανατολισμένες προς την τεκμηρίωση, όπως αυτές του Φωτογραφικού Κέντρου Αθηνών, κυριαρχούν στις επιμελητικές επιλογές, ενώ από το χρονικό της «Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας» παραλείπονται γεγονότα που σχετίζονται με την εισαγωγή και προώθηση της «εικαστικής διάστασης». Το σύνολο των φωτογράφων, αλλά και το μεγαλύτερο μέρος των φωτογραφιών επαναλαμβάνεται και στις τρεις εκθέσεις. Το γεγονός αυτό, ουσιαστικά, καταδεικνύει την πολύ συγκεκριμένη και σαφή εικόνα που έχει ο επιμελητής για την ελληνική παραγωγή, προδίδοντας παράλληλα την πρόθεσή του να προωθήσει το συγκεκριμένο είδος φωτογραφίας.

19. Ό.π., σ.xxxiv.

20. Γ. Σταθάτος, 'Εισαγωγικό Σημείωμα', ό.π., σ. xxi.

21. Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 με την έκθεση 'The Photographer's Eye' (1966) ο John Szarkowski αποκαλύπτει την αισθητική πτυχή της φωτογραφίας τεκμηρίωσης, εκθέτοντας ντοκουμέντα μαζί με έργα που εντάσσονται αμιγώς στον χώρο των εικαστικών. J. Szarkowski, 'Introduction to The Photographer's Eye', στο L. Wells (επιμ.), ό.π., σ.97-103.

22. D. Crimp, 'The Museum's Old, the Library's New Subject', *On the Museum's Ruins*, Cambridge Ma. & London 1993, σ.75-81.

ΙΙ. «Νέα Ελληνική Φωτογραφία»: σε αναζήτηση μιας μετανεωτερικής ελληνικότητας

Ο Σταθάτος ορίζει τη «Νέα Ελληνική Φωτογραφία» με βάση τη διαφοροποίηση που παρουσιάζει με την προηγούμενη φωτογραφική παραγωγή στον ελλαδικό χώρο, μία διάκριση που συνοψίζεται στο επίθετο «νέα». Η προσθήκη του προθέματος «νέα», όχι μόνο διαχωρίζει τη σύγχρονη ελληνική φωτογραφική παραγωγή από προηγούμενες πρακτικές, αλλά υπαινίσσεται τη νεότητα, τη νεαρή ηλικία των δημιουργών που επανέρχεται στα κείμενα του Σταθάτου. Στο πλαίσιο μίας ευρύτερης τάσης της κουλτούρας του καταναλωτισμού, η νεότητα ή τουλάχιστον η εμφάνιση αυτής εμφανίζεται ως ποιότητα της αγοράς: Καθίσταται μία ελκυστική τακτική, που μπορεί να προσεγγίσει ακόμη και μεγαλύτερης ηλικίας κοινό, καθώς ενισχύει την ενεργητικότητα και τη ζωτικότητα της εικόνας τους. Με τον τρόπο αυτό, η νεότητα ανάγεται σε πλεονέκτημα που μπορεί να γίνει εμπορεύσιμο με πολλαπλούς τρόπους: Οι καλλιτέχνες μπορούν να παραμείνουν νέοι για ένα διάστημα, ή ακόμη να επονομαστούν νέοι, ανταποκρινόμενοι, έτσι, στις ανάγκες της αγοράς τέχνης.[23]

Περισσότερο, όμως, ενδιαφέρον προκαλεί ο χαρακτηρισμός της συγκεκριμένης φωτογραφικής παραγωγής ως «ελληνικής», ειδικότερα όταν επιχειρούμε να τη συσχετίσουμε με το κυρίαρχο ιδεολόγημα της ελληνικότητας, το οποίο καθόρισε καταλυτικά τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώθηκε η εικαστική δημιουργία στη χώρα μας.[24] Ο Δημοσθένης Αγραφιώτης διακρίνει δύο προσεγγίσεις ή δύο πόλους της ελληνικότητας: Την ιστορική, που προκρίνει τον πόλο της «συνέχειας», εξετάζοντας την ελληνικότητα ως μία σταθερά, και την πολιτισμική προσέγγιση ή τον πόλο της «ασυνέχειας», που αναζητά την υπόσταση και τον ρόλο της ελληνικότητας σε σχέση με μια διάταξη κοινωνικών δυνάμεων και πρακτικών σε μία φάση της κοινωνικής ανέλιξης των κατοίκων του ελλαδικού χώρου. Η πρώτη έχει τάσεις να πηγαίνει από το παρόν προς το παρελθόν και η δεύτερη εμπνέεται κυρίως από το παρόν, με βλέψεις όμως για το μέλλον, θεωρώντας την ελληνικότητα ως απαρχή πολιτιστικών εγχειρημάτων.[25]

Η σαφής μετατόπιση της έμφασης από μία ιστορική, πολιτικο-οικονομική προς μία πολιτισμική προσέγγιση έχει ονομαστεί από αρκετούς διανοητές ως πολιτισμική στροφή (cultural turn). Σαφώς εγγεγραμμένη στο ευρύτερο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, η θεώρηση της ελληνικότητας του Σταθάτου προσεγγίζει σε ό,τι ο Αγραφιώτης ορίζει ως «πόλο της ασυνέχειας». Σε σαφή ρήξη με προηγούμενες αναπαραστάσεις που τονίζουν το κλασικό ιδεώδες ή το γραφικό πρότυπο του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού, η θεματολογία που επικρατεί στις εργασίες αυτές δεν είναι άλλη από αυτή του σύγχρονου αστικού τοπίου. Τι, όμως, σε αυτό το αστικό περιβάλλον μπορεί να χαρακτηριστεί ως ελληνικό; Στην πραγματικότητα, οι εργάτες στο εργοστάσιο του Γκαζιού του Νίκου Μάρκου, οι μετανάστες στην πλατεία Ομονοίας της Ελένης Μαλιγκούρα, οι περαστικοί στους δρόμους της Αθήνας του Περικλή Αλκίδη, δεν είναι τίποτα περισσότερο από τυπικές εικόνες μεγαλούπολης, του περιβάλλοντος των κοινωνικά αδύναμων, των περιθωριακών της σύγχρονης «παγκόσμιας πόλης». Όλα αυτά, βέβαια, διανθισμένα με μία αίσθηση «ελληνικού στοιχείου», που εισάγεται στο δυτικό προϊόν ως η «εξωτική προσθήκη» του καλλιτέχνη.

Με καταγωγή από το ανθρωπιστικό ντοκουμέντο των μέσων του 20ου αιώνα, οι πρακτικές αυτές μπορούν να συνδεθούν με τον ρόλο «του καλλιτέχνη ως εθνογράφου», όπως τον περιγράφει ο Hal Foster. Ο Foster αναδιατυπώνει το μοντέλο του «συγγραφέα ως πα-

23. J. Stallabrass, *Art Incorporated*, Oxford 2004, σ.84.

24. Α. Κωτίδης, *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην Ελληνική Τέχνη του Μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη 1993.

25. Δ. Αγραφιώτης, ό.π, σ.16.

ραγωγού» του Walter Benjamin[26], σύμφωνα με το οποίο οι «προοδευτικοί» καλλιτέχνες πρέπει να προσπαθήσουν να μεταβάλουν τις κοινωνικές συνθήκες με το να επεμβαίνουν στους τρόπους παραγωγής. Στο παράδειγμα του εθνογράφου, ο καλλιτέχνης είναι ο συμμετέχων παρατηρητής που εργάζεται για λογαριασμό του πολιτισμικού, εθνοτικού ή φυλετικού «άλλου» και καταγράφει το πολιτισμικό συμβάν.[27]

Εξεταζόμενη μέσα στο εθνογραφικό πρίσμα, η καταγραφή ενός κοινωνικού τοπίου μετατρέπεται σε ένα επιβεβλημένο «άλλο» των φωτογραφημένων υποκειμένων. Στοιχεία πολιτισμικής, εθνοτικής ή φυλετικής ταυτότητας εισάγονται στα έργα ως «εξωτικές προσθήκες» από τον καλλιτέχνη-εθνογράφο. Έτσι, η ελληνικότητα που προωθείται στα συγκεκριμένα έργα περιορίζεται σε αυτή την προσθήκη, σε αυτή τη «γεύση» που μεταμορφώνει τα αναπαριστώμενα υποκείμενα σε μία εγχώρια ετερότητα. Μία μετανεωτερική προσέγγιση της ελληνικότητας που υποκαθιστά την εθνική ταυτότητα με την εθνοτικότητα, το φύλο ή την κουλτούρα των μειονοτήτων.[28]

Ο Σταθάτος δεν επιχειρεί απλώς να παρουσιάσει και να θεωρητικοποιήσει την ελληνική φωτογραφική παραγωγή· στην ουσία, προσπαθεί να τη διαμορφώσει, να τη βοηθήσει να βρει την «ταυτότητα που αναζητά»[29], εν ολίγοις, να την «εφεύρει». Μια ταυτότητα που εφευρίσκεται στο σχήμα της «Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας», ενεργοποιώντας το μετανεωτερικό πόλο της ασυνέχειας και έχοντας ως στόχο να τονίσει την πρόοδο, τον εκσυγχρονισμό και την εξέλιξη στον σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό.

Ελληνική φωτογραφία και θεσμικό πλαίσιο

Προκειμένου να διαπιστώσουμε τον ρόλο που οι συγκεκριμένες εκθέσεις διαδραμάτισαν για τη σύγχρονη ελληνική φωτογραφία και τον λόγο που αναπτύσσεται γύρω από αυτήν, έχει σημασία, στο σημείο αυτό, να διερευνήσουμε το θεσμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτές πραγματοποιήθηκαν. Τον Οκτώβριο του 1940, με πρωτοβουλία του τότε Υπουργού Πολιτισμού Θάνου Μικρούτσικου, η Διεύθυνση Καλών Τεχνών του Υπουργείου συγκάλεσε ημερίδα με θέμα την «Εθνική Πολιτική για την Καλλιτεχνική Φωτογραφία». Η συνάντηση επιχείρησε να καλύψει το ευρύ φάσμα των φορέων που με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο σχετίζονται με την παραγωγή, διατήρηση και προώθηση της φωτογραφίας στη χώρα μας.[30]

Η ημερίδα επισήμανε τη μικρή παρουσία συλλεκτών που ενδιαφέρονται για την ελληνική φωτογραφία και κυρίως για τη σύγχρονη ελληνική φωτογραφία. Σε αυτό οι περισσότεροι σύνεδροι συμφώνησαν ότι συνετέλεσε η ανυπαρξία μουσείων ή άλλων θεσμών που να στηρίξουν την ελληνική φωτογραφική παραγωγή και να αυξήσουν το ενδιαφέρον των αγοραστών.[31] Οραματιζόμενοι την ανάπτυξη της αγοράς της φωτογραφίας, εκπρόσωποι διαφόρων φορέων πρότειναν τη διοργάνωση μεγάλων εισαγωγικών εκθέσεων (survey

26. W. Benjamin, 'The Author as Producer', στο V.Burgin (επιμ.), *Thinking Photography*, London 1982, σ. 15-31.

27. H. Foster, *The Return of the Real*, Cambridge Ma. & London 1996, σ.171-173.

28. S. Zizek, 'Multiculturalism, or The Cultural Logic of Multinational Capitalism', *New Left Review*, I τχ.225, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1997, σ.42-43.

29. P. Roegiers, 'Athènes, Printemps de la Photographie', *Le Monde*, 16.04.1987, σ.13 παρατίθεται στα ελληνικά http://www.hcp.gr/gr/blogs/Entries/1987/11/16_The_Athens_Month_of_Photography_2.html (Αναζήτηση: 16/3/2008).

30. *Ημερίδα για την Καλλιτεχνική Φωτογραφία*, Υπουργείο Πολιτισμού, Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων, Αθήνα 1994.

31. Α. Ξανθάκης, 'Η Αγορά της Φωτογραφίας', *Ημερίδα για την Καλλιτεχνική Φωτογραφία*, ό.π., σ.22-26.

exhibitions), οι οποίες διερευνούν και πραγματεύονται τις τάσεις και τον χαρακτήρα της σύγχρονης ελληνικής φωτογραφίας.[32] Ως μία από τις βασικές επιδιώξεις της ημερίδας εμφανίστηκε η «προβολή της ελληνικής φωτογραφικής παραγωγής στο εξωτερικό». Ο ίδιος ο Υπουργός αναφέρθηκε στην ανάγκη για «ευρωπαϊκή απήχηση και ακτινοβολία» της ελληνικής φωτογραφίας[33], ενώ άλλοι σύνεδροι σημείωσαν τις προοπτικές που το μέσο μπορεί να αποκτήσει μέσα από διεθνείς συνεργασίες.[34] Πρόταση της ημερίδας υπήρξε, επίσης, και η ίδρυση Μουσείου για τη Φωτογραφία, μία ενέργεια που επίσης θεωρήθηκε ότι θα δημιουργούσε πρόσφορες συνθήκες για την ανάπτυξη της αγοράς της φωτογραφίας.[35] Επακόλουθο της ημερίδας ήταν η ίδρυση του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης το 1997 στο πλαίσιο της Θεσσαλονίκης: Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης, ενώ στο πρόγραμμα δράσης της εντάχθηκε η διοργάνωση εκθέσεων, όπως «*Η Επινόηση του Τοπίου*» (1996) και «*Η Εικόνα και το Είδωλο*» (1997).

Πέρα, όμως, από την ημερίδα που επιχείρησε να χαράξει μια «εθνική πολιτική», ίσως περισσότερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εξέταση του ίδιου του θεσμού της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης, στο πλαίσιο του οποίου εντάσσονται τόσο η έκθεση «Η Εικόνα και το Είδωλο», όσο και η ίδρυση του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης. Ανατρέχοντας στους προγραμματικούς στόχους του θεσμού, η Θεσσαλονίκη παρουσιάζεται ιστορικά ως μία πολυεθνική κοινότητα, ενώ η σύγχρονη πόλη ως ένα αναπτυσσόμενο επιχειρηματικό και πνευματικό κέντρο στη νοτιοανατολική Ευρώπη και τα Βαλκάνια. Ως Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης για το 1997, η Θεσσαλονίκη εμφανίζεται να υπηρετεί το «ευρωπαϊκό πνεύμα» και το «όραμα της «ενιαίας Ευρώπης».[36] Στο ίδιο κλίμα, η Πολιτιστική Χάρτα της Θεσσαλονίκης, που συντάχθηκε την ίδια χρονιά, υπογραμμίζει τη σχέση μεταξύ πολιτισμικής δημιουργίας και ανάπτυξης, μιας έννοιας που βρίσκει έρεισμα στον «σεβασμό για πολιτισμικές ταυτότητες» και την «ανοχή για τις πολιτισμικές διαφορές σε ένα πλαίσιο πλουραλιστικών δημοκρατικών αξιών».[37]

Τουλάχιστον σε επίπεδο διακηρύξεων και προγραμματικών δηλώσεων[38], η πολυπολιτισμικότητα εγγεγραμμένη στο πλαίσιο της Ενωμένης Ευρώπης αναδεικνύεται εμφανώς ως το κυρίαρχο πολιτισμικό μοντέλο που υιοθετεί η ελληνική πολιτική για τον πολιτισμό. Η Ελλάδα της δεκαετίας του 1990 είναι μία χώρα που θέλει να αποδείξει ότι μπορεί να στηρίξει το όραμα του εκσυγχρονισμού και της Ενωμένης Ευρώπης. Στόχος της να κατορθώσει να ενταχθεί στην οικονομική και νομισματική ένωση των ευρωπαίων εταίρων (ΟΝΕ). Στην πολιτική αυτή ο πολιτισμός έχει έναν ουσιώδη ρόλο να διαδραματίσει. Είναι ένα πεδίο όπου η χώρα μπορεί να επενδύσει για να βελτιώσει την εικόνα της. Προωθώντας, λοιπόν, το «διαπολιτιστικό διάλογο σε παγκόσμια κλίμακα στη βάση των αρχών της

32. Γ. Δήμου, 'Δυνατότητες Υποστήριξης της Φωτογραφικής Δημιουργίας', *Ημερίδα για την Καλλιτεχνική Φωτογραφία*, ό.π., σ.30.

33. Θ. Μικρούτσικος, *Ημερίδα για την Καλλιτεχνική Φωτογραφία*, ό.π., σ.15-17.

34. Δ. Αγραφιώτης, 'Οριοθέτηση και Διεργασίες', *Ημερίδα για την Καλλιτεχνική Φωτογραφία*, ό.π., σ.13.

35. Α. Γεωργίου, 'Το Τοπίο της Καλλιτεχνικής Φωτογραφίας στη Θεσσαλονίκη, η Camera Obscura και η Φωτογραφική Συγκυρία', *Ημερίδα για την Καλλιτεχνική Φωτογραφία*, ό.π., σ.48.

36. Βλ. http://www.hri.org/culture97/welcome_gr.html (Αναζήτηση: 3/3/2008).

37. Πολιτιστική Χάρτα Pro Cultura της Θεσσαλονίκης. 'Πολιτισμός και Κοινωνική Συνοχή στο Κατώφλι της Τρίτης Χιλιετίας', Υπουργείο Πολιτισμού, 12/9/97. Βλ. 'Action Plan on Cultural Policies for Development', http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php (Αναζήτηση: 21/3/2008).

38. Όπως καταδεικνύουν μελέτες του Παρατηρητηρίου Μετανάστευσης στη Μεσόγειο [Mediterranean Migration Observatory], η πολιτισμική πολιτική που ακολουθεί το ελληνικό κράτος για τους μετανάστες είναι σχεδόν μηδαμινή. Βλ. σχετικά M. Baldwin-Edwards, 'Η Ένταξη των Μεταναστών στην Αθήνα: Δείκτες Ανάπτυξης και Στατιστικές Μέθοδοι Μέτρησης', 2005, σ.38-40, http://www.mmo.gr/ (Αναζήτηση: 16/3/2008).

πολυπολιτισμικότητας και του σεβασμού της έκφρασης των πολιτιστικών ταυτοτήτων και εκφράσεων όλων», η Ελλάδα επιχειρεί τη «διεύρυνση του ρόλου και της παρουσίας της στο ευρύτερο διεθνές σύστημα, τους θεσμούς και τους διεθνείς οργανισμούς».[39]

Με την πολυπολιτισμικότητα ως κυρίαρχη πολιτιστική στρατηγική, το ελληνικό κράτος, κυρίως μέσα από τις δράσεις των διαφόρων θεσμών του[40], επιχειρεί να επιτύχει τη μεγαλύτερη δυνατή κοινωνική συνοχή, διακηρύσσοντας την «Ευρώπη του πολιτισμού, της ανεκτικότητας και της κινητικότητας»[41]. Στην ουσία, ένα ανάλογο πολιτισμικό πλαίσιο, πέρα από επίσημη πολιτισμική πολιτική της Ευρώπης, παραπέμπει σε πρακτικές που εφαρμόστηκαν με μεγάλη επιτυχία σε άλλες χώρες με μεγαλύτερο ποσοστό πολυεθνικής πληθυσμιακής σύνθεσης, όπως οι Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής ή η Μεγάλη Βρετανία.[42] Η «μετακένωση» ανάλογων πολιτισμικών πρακτικών δεν πρέπει να εκπλήσσει. Σύμφωνα με πρόσφατες μελέτες, οι μη ελληνικής καταγωγής κάτοικοι αποτελούν το 10 τοις εκατό του συνολικού πληθυσμού [43], ενώ μετά το Λουξεμβούργο, η Ελλάδα, μία χώρα παραδοσιακά ομοιογενής πληθυσμιακά, έχει το δεύτερο υψηλότερο ποσοστό μεταναστών στο σύνολο του πληθυσμού, ένα ποσοστό που φτάνει το 7 με 7,5 τοις εκατό.[44] Σε συγκριτική μελέτη που διεξάχθηκε σε χώρες της Ευρωπαϊκής Ένωσης, η Ελλάδα εμφανίζεται ως η χώρα με τους περισσότερους ξενοφοβικούς κατοίκους.[45]

Υιοθετώντας την ιδεολογική κατασκευή της πολυπολιτισμικότητας, η ελληνική πολιτική για τον πολιτισμό κατορθώνει να καλλιεργήσει την εικόνα μιας χώρας ανεκτικής και σύγχρονης, που συνάδει με τις επιταγές του σύγχρονου νεοφιλελεύθερου καπιταλισμού. Εκμεταλλευόμενη τον λόγο του πολιτισμικού πλουραλισμού της μετανεωτερικότητας, επιτυγχάνει να διεισδύσει στις διάφορες κοινωνικές ομάδες και να τις κατευνάσει. Δημιουργώντας διακριτές ομάδες με συγκεκριμένα ενδιαφέροντα, επιδιώξεις, αξίες και κουλτούρα, λειτουργεί ως μηχανισμός που επιστρατεύεται για να απορροφήσει τις πολλαπλές κοινωνικές εντάσεις. Η εικόνα της ετερότητας που προβάλλεται υποβαθμίζει και ευτελίζει τις ουσιαστικές διαφορές μεταξύ των κοινωνικών, εθνοτικών ή πολιτισμικών ομάδων. Είναι μια ετερότητα απογυμνωμένη από την πραγματική της ταυτότητα. Ένα «άλλο», που, εγκλωβισμένο στη γραφική αναπαράστασή του, δεν αποτελεί ουσιαστικό κίνδυνο για την καθεστηκυία τάξη πραγμάτων.[46] Αυτό που υποκρύπτεται σε ανάλογες πρακτικές είναι μία πολιτική συναίνεση άνωθεν επιβεβλημένη, που απαλείφει κάθε ανταγωνισμό κάτω από

39. Κ. Σημίτης, 'Παρουσίαση των Θέσεων του ΠΑ.ΣΟ.Κ. στο Ζάππειο, ενόψει των Βουλευτικών Εκλογών της 9ης Απριλίου 2000', Αθήνα, 29 Μαρτίου 2000, http://www.costas-simitis.gr/content/76 (Αναζήτηση: 16/3/2008).

40. Όπως πρόσφατα η Πολιτιστική Ολυμπιάδα Βλ. www.cultural-olympiad.gr (Αναζήτηση: 16/3/2008).

41. Χαιρετισμός του Υπουργού Πολιτισμού Ευάγγελου Βενιζέλου στη Διάσκεψη της Επιτροπής Περιφερειών της Ευρωπαϊκής Ένωσης στο Βελλίδειο Πολιτιστικό Κέντρο, 29.9.1997, http://www.yppo.gr/2/g22.jsp?obj_id=7358 (Αναζήτηση: 22/3/2008).

42. Βλ. στον ίδιο τόμο, Λ. Αυγήτα, 'Κατασκευάζοντας τη «Νέα Βρετανία»: Η «Νέα Βρετανική Τέχνη» της δεκαετίας του '90'.

43. Organization for Economic Co-operation and Development (OECD), *Trends in International Migration; Continuous Reporting System on Migration. Annual Report*, Paris 2000, σ.193, παρατίθεται στο N.M. Karakatsanis, J. Swarts, 'Attitudes toward the Xeno: Greece in Comparative Perspective', *Mediterranean Quarterly*, τ.18, τχ.1, Χειμώνας 2007, σ.117.

44. *Καθημερινή*, 24 Ιανουαρίου 2003. Παρατίθεται στο A.C. Danopoulos και C.P. Danopoulos, 'Albanian Migration into Greece: The Economic, Sociological, and Security Implications', *Mediterranean Quarterly* τ.15, τχ.4, Φθινόπωρο 2004, σ.103.

45. N.M. Karakatsanis, J. Swarts, ό.π., σ.120-121.

46. S. Zizek, 'Multiculturalism...', ό.π., σ.37. S. Zizek, 'From Politics to Biopolitics...and Back', *The South Atlantic Quarterly*, τ.103, τχ.2/3, Άνοιξη/Καλοκαίρι 2004, σ.508.

την ιδεολογική μεταμφίεση της εκσυγχρονιστικής πολυπολιτισμικότητας, μιας έννοιας που καταλήγει να είναι απολύτως απολιτική.[47]

Πολιτισμικός πλουραλισμός: Η ηθική στροφή της φωτογραφίας

Μέσα από συγκεκριμένο κριτικό λόγο και επιμελητικές επιλογές η ελληνική φωτογραφία τεκμηρίωσης της δεκαετίας του 1980 αισθητικοποιείται, εφευρίσκεται ως εικαστικό είδος με το όνομα «Νέα Ελληνική Φωτογραφία» και εντάσσεται στον ευρύτερο χώρο των εικαστικών τεχνών. Ως είδος, όμως, συνεχίζει να καταγράφει και να τεκμηριώνει την καθημερινή ζωή. Ακριβώς σε αυτό το στοιχείο συνίσταται και η αξία της, στην ικανότητά της να τεκμηριώνει και να καταγράφει τη ζωή. Η συνθήκη αυτή είναι ενδεικτική μιας ευρύτερης τάσης που γίνεται αισθητή τα τελευταία χρόνια στην τέχνη, σύμφωνα με την οποία, όπως σημειώνει ο Boris Groys, η τέχνη οικειοποιείται τη ζωή, γίνεται η ίδια ουσιαστικά ζωή, μεταβάλλοντας το ίδιο το καθεστώς της ως τέχνης.[48] Η τέχνη διέρχεται κρίση, καθώς το κύρος της, η αξιοπιστία της δεν κρίνονται πλέον με όρους αισθητικής αλλά με αυτούς της ηθικής. Η τάση αυτή περιγράφεται από τον Jacques Rancière ως στροφή προς το ηθικό (tournant éthique).[49]

Όπως υποστηρίζει ο Γάλλος φιλόσοφος, οι σύγχρονες εικαστικές πρακτικές εμφανίζονται να υποτιμούν το αισθητικό, θεωρώντας ότι δεν εκφέρει πολιτικό λόγο. Παραγνωρίζουν ότι στην ιστορική του διάσταση το αισθητικό σύστημα της τέχνης (regime ésthetique) χειρίστηκε με επιτυχία την αντίφαση που διακρίνεται ανάμεσα στην αυτονομία της τέχνης, τον ριζοσπαστισμό της μορφής του έργου και στην ετερονομία της, την αποστολή της δηλαδή να εκπληρώσει την υπόσχεση για ένα καλύτερο μέλλον. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι πρωτοπορίες των αρχών του 20ου αιώνα.[50]

Παραβλέποντας το αισθητικό, οι σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές φαίνεται να εκπληρώνουν τον κοινωνικό προσανατολισμό τους με το να μεταφράζουν την τέχνη με όρους ζωής, συγχέοντας τα όρια μεταξύ τέχνης και μη τέχνης. Έτσι, έχουν υποκαταστήσει το πολιτικό με το ηθικό. Για τον Rancière, το γεγονός αυτό αποτελεί την αισθητική διαμόρφωση της συνθήκης μετά την ουτοπία, της έκρηξης (éclat) που συντελέστηκε με την πτώση του Υπαρκτού Σοσιαλισμού, έχοντας ως συνέπεια την οριστική πλέον διάσπαση της συμμαχίας ανάμεσα στον πολιτικό και αισθητικό ριζοσπαστισμό.[51]

Η ίδια η αισθητικοποίηση του ντοκουμέντου, αλλά κυρίως η συνεχώς διευρυνόμενη τάση που προκρίνει την αισθητικοποιημένη φωτογραφία τεκμηρίωσης ως ένα από τα κυρίαρχα είδη στο πεδίο των εικαστικών τεχνών, είναι ενδεικτική μιας ευρύτερης μεταμόρφωσης που συντελείται στην τέχνη τις τελευταίες δεκαετίες. Ο ηθικός προσανατολισμός της, εξοβελίζοντας το πολιτικό και επιχειρώντας να λειάνει την, συνυφασμένη με το αισθητικό, αντίφαση πρέπει να συνδεθεί με την απόπειρα της σύγχρονης τέχνης να υποστηρίξει μία συναινετική οπτική για την κοινωνία.

Οι δημιουργοί που εμφανίζονται να δρουν στο πλαίσιο της «εφεύρεσης» της «Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας» εντάσσονται στο μεταμοντέρνο λόγο της «ασυνέχειας» για να καταρρίψουν προηγούμενα στερεότυπα «εθνικών» φωτογραφικών αναπαραστάσεων του

47. C. Mouffe, *The Democratic Paradox*, London 2000, σ.5-7.

48. B. Groys, 'Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation', κατ. έκθ. *Documenta 11*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002, σ.108-109.

49. J. Rancière, *Malaise dans l' Esthétique*, Paris 2004, σ.143-173.

50. Ό.π., σ.168-169.

51. Ό.π., σ.170-173.

παρελθόντος. Στην πραγματικότητα, όμως, αυτό που δημιουργείται είναι μία νέα παγιωμένη εικόνα: Ενεργοποιώντας τον λόγο της «διαφοράς» και της πολυπολιτισμικότητας, παρουσιάζεται μια «πολιτικά ορθή» εικόνα του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού. Παρά το γεγονός ότι θίγονται κοινωνικά θέματα, στο πλαίσιο του κριτικού λόγου αυτές οι εικόνες καταλήγουν να είναι ουσιαστικά απολιτικές. Η ενίσχυση ενός αισθητικοποιημένου λόγου περί ηθικού αποσκοπεί σε μία άνωθεν επιβεβλημένη συναίνεση και στην εξαφάνιση κάθε σύγκρουσης και ανταγωνισμού από το πεδίο του πολιτικού.

Η «Νέα Ελληνική Φωτογραφία» εφευρίσκεται ως είδος και θεσμοθετείται. Υποστηριζόμενη από κρατικούς θεσμούς, όπως η Διεύθυνση Καλών Τεχνών, ο Οργανισμός της Θεσσαλονίκης Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης, ή το Μουσείο Φωτογραφίας, νομιμοποιείται εκ των υστέρων ως εθνική σχολή. Μια εθνική σχολή που δημιουργείται στο πλαίσιο μιας «Εθνικής Πολιτικής για την Καλλιτεχνική Φωτογραφία», προκειμένου να αποτελέσει έκφραση μιας Ελλάδας του εκσυγχρονισμού. Ο πολιτισμός, στην προκειμένη περίπτωση, λειτουργεί ως μεταφορά μιας γενικότερης απόπειρας της ελληνικής πολιτικής στρατηγικής μέσα στη δεκαετία του 1990. Μιας Ελλάδας που, σύμφωνα με τα λόγια του τότε πρωθυπουργού της, οραματίζεται μια Ευρώπη που «οικοδομείται πάνω στην ιδέα της ενότητας μέσα από τη διαφορά» και που «πιστεύει στην πολυφωνία», «στο άνοιγμα προς τον 'Άλλο', στην αίσθηση της οικουμενικότητας μέσα από τη διαφορά».[52]

Έχοντας εφευρεθεί και νομιμοποιηθεί ως «εθνική σχολή» μέσα στη δεκαετία του 1990, η «Νέα Ελληνική Φωτογραφία» καλείται να εκφράσει το όραμα του ευρωπαϊσμού, του πολυπολιτισμικού εκσυγχρονισμού. Ένας εκσυγχρονισμός που, πριν από όλα, οφείλει να εκπληρώσει το ζητούμενο της αύξησης της εμπορικής αξίας της ελληνικής φωτογραφικής παραγωγής, προκειμένου να ενταχθεί στην παγκοσμιοποιημένη αγορά. Έτσι, επιστρατεύει τον λόγο μιας «ελληνικότητας του άλλου», μιας μετανεωτερικής «ελληνικότητας της ασυνέχειας», που εγγράφεται στο ιδεολογικό κατασκεύασμα της πολυπολιτισμικότητας για να δημιουργήσει ένα πρόσφορο σχήμα προώθησης του πολιτισμικού προϊόντος της. Ένα ιδεολογικό κατασκεύασμα που διαμορφώνεται σύμφωνα με τις επιταγές του σύγχρονου καταναλωτικού καπιταλισμού, ο οποίος λειτουργεί μέσα από την εμπορική εκμετάλλευση της εμφάνισης της «διαφοράς» και της «ιδιαιτερότητας». Το σχήμα αυτό είναι ιδιαίτερα γνώριμο σήμερα, καθώς οι απολιτικές πρακτικές του αναπτύσσονται ως ο μετααποικιακός λόγος που αρθρώνεται στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης.

52. Κ. Σημίτης, 'Αναζητώντας την Ευρωπαϊκή Ταυτότητα', Ομιλία σε διεθνές σεμινάριο, 18 Νοεμβρίου 1998, http://www.costas-simitis.gr/content/77 (Αναζήτηση: 16/3/2008).

Iro Katsaridou

«New Greek Photography»: Inventing and legitimizing a new 'genre'

This paper seeks to examine the relation between the ideological construction of Greekness, a notion dominant in the entire visual culture of 20th century Greece, and contemporary documentary photography of the mid-1970s and 1980s. Largely exploring the contemporary urban landscape, this photographic representation attempted to subvert earlier stereotypes in the way the Greek environment is presented.

Theorized in the critical discourse of Yannis Stathatos, these photographic representations acquired, two decades later, the solidity of a movement and were labeled as "New Greek Photography". This invented "movement" coincides with a specific cultural policy the Greek state employed, seeking to integrate itself within the broader European framework of progress and modernization.

Putting forth a 'different' image of Greece, and mobilizing a discourse that accentuates ideological constructions such as diversity, identity, otherness, alterity and tolerance, the Greek state cultural policy promotes Europeanism in the scheme of cultural pluralism. Expressed in the discourse of the "New Greek Photography" movement, cultural pluralism is utilized to absorb tensions and disguise contradictions inherent in contemporary societies, advocating political consensus, the dominant model in contemporary globalized neoliberalism.

Κάτια Κιλεσοπούλου

Η πρωτοποριακή εικαστική έκφραση στη Θεσσαλονίκη κατά τη δεκαετία του 1960

Από τα τέλη του περασμένου αιώνα οι θεωρητικοί και ιστορικοί της τέχνης έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στην περιφερειακή καλλιτεχνική έκφραση, όταν ήδη η εξαντλημένη πρωτοπορία, η κορεσμένη από ευρηματικότητα και προκλητικότητα ευρωπαϊκή τέχνη, αναζητούσε στην έως τότε περιφρονημένη περιφέρεια, 'φρέσκιες' εικαστικές προτάσεις και νέες αισθητικές εποπτείες που θα προσέφεραν διέξοδο στην πανθομολογούμενη 'κρίση'. Ταυτόχρονα αναπτύχθηκε η ενδοσκοπική τάση, συχνά απολογητική για τις εκτιμήσεις της τέχνης του 20ου αιώνα, ιδιαίτερα του μοντερνισμού, ως μια προσπάθεια επανεξέτασης του καλλιτεχνικού φαινομένου σε συνάρτηση με ολοκληρωμένες καταγραφές και τα νέα τεκμήρια που προέκυπταν από την αναθεωρημένη ιστοριογραφία.

Στη χώρα μας η ανάγκη αυτή παρουσιάζεται ιδιαίτερα επιτακτική λόγω της ετεροχρονισμένης πρόσληψης των ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών ρευμάτων και της βραδυπορίας στην ανάπτυξη της ιστορίας της τέχνης, που είχε ως αποτέλεσμα τον εγκλωβισμό της σε ελληνοκεντρικά ιδεολογήματα, σε αποσιωπήσεις και δοξολογίες που αλλοιώνουν τη φυσιογνωμία της νεοελληνικής τέχνης, υπερτιμώντας ή υποτιμώντας την.

Παράδειγμα η πρωτοποριακή εικαστική έκφραση στη Θεσσαλονίκη κατά τη δεκαετία του 1960, η οποία αν και συνεισέφερε στην ιδιομορφία της ελληνικής εκδοχής του μοντερνισμού, παρέμεινε παραγκωνισμένη ή τουλάχιστον αφανής μέσα στη χοάνη του αθηναϊκού υπερσυγκεντρωτισμού, άγνωστη ακόμη και στους σπουδαστές της Σχολής Καλών Τεχνών. Το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκε και ενισχύθηκε αυτή η πρωτοποριακή κατεύθυνση είναι απαραίτητο να εξετασθεί σε συνάρτηση με την ιδιομορφία της πόλης.

Κύριος παράγοντας που ώθησε τη Θεσσαλονίκη στον ιδεολογικό και καλλιτεχνικό νεωτερισμό και την εξωστρέφεια προς την Ευρώπη, ήταν η ιδιοτυπία της και ο ρόλος της στην ιστορία. Από έδρα του διαμετακομιστικού εμπορίου της Βαλκανικής στις αρχές του 20ου αιώνα, σημαντικότερος χώρος διείσδυσης του ευρωπαϊκού κεφαλαίου, διοικητικό, κοσμοπολίτικο κέντρο με ευάριθμες και ευημερούσες κοινότητες, δεύτερη Ιερουσαλήμ για τους πολυπληθείς Εβραίους κατοίκους της, έδρα της Φεντερασιόν, πρωτεύουσα της προσωρινής κυβέρνησης του πατριωτικού κινήματος της Εθνικής Άμυνας, έδρα ανεφοδιασμού και ορμητήριο των συμμαχικών στρατευμάτων της Αντάντ, η πόλη υποβιβάστηκε σε επαρχιακό κέντρο. Το ενδιαφέρον που συγκέντρωνε, λόγω της γεωπολιτικής της σημασίας, γρήγορα εξανεμίστηκε. Στερήθηκε επί χρόνια από κρατική μέριμνα και βασικούς θεσμούς.[1] Το γεγονός αυτό αφενός ενίσχυσε τις αντιστάσεις της, έτσι ώστε τα αντανακλαστικά του πνευματικού κόσμου και των καλλιτεχνών να ενεργοποιηθούν, όπως και τα μέσα ανεύρεσης εκφραστικών διεξόδων -αν λάβουμε υπόψη τις ιδιόρρυθμες και δυσμενείς συνθήκες που επικρατούσαν- αφετέρου συντήρησε την πολωτική σχέση της με την Αθήνα. Η παρηγορητική προσωνυμία της συμπρωτεύουσας επιβάρυνε το σύμπλεγμα της «δεύτερης πόλης». Παράλληλα με τον ευρωπαϊκό προσανατολισμό -που προϋπήρχε λόγω του εμπορικού και κοσμοπολίτικου χαρακτήρα της και ωθούσε την κοινωνία σε νεωτερικές τάσεις και φιλελεύθερες επιλογές- αναπτύχθηκε μια αμυντική εσωστρέφεια, η οποία σε επίπεδο

1. Βλ. Κ. Κιλεσοπούλου, *Οι Καλές Τέχνες στη Θεσσαλονίκη κατά την Περίοδο 1912-1967*, διδ. διατρ., ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2006.

καλλιτεχνικής έκφρασης πυροδότησε, παρά κατέστειλε τις δημιουργικές δυνάμεις. Μια σειρά παραγόντων και γεγονότων, όπως η γεωγραφική απόσταση από την πρωτεύουσα, μακριά δηλαδή από συντεχνιακά συμφέροντα και διαπλοκές, η πληθυσμιακή σύνθεση μπολιασμένη μάλιστα από τους προοδευτικούς πολιτικά και κοινωνικά πρόσφυγες, η μαχητική διεκδίκηση κοινωνικών δικαιωμάτων, οικονομικών και εκπαιδευτικών αιτημάτων, η ανάπτυξη του συνδικαλισμού, της προσέδωσαν πρωταγωνιστικό ρόλο στους ταξικούς αγώνες και τους πολιτικούς ανταγωνισμούς.[2]

Η έλλειψη καλλιτεχνικής παράδοσης, εξαιτίας του χάσματος που προκλήθηκε από τη μακρόχρονη τουρκοκρατία, πρόσφερε παρθένο έδαφος για την εφαρμογή προοδευτικών ιδεών σε θεσμικό και πολιτιστικό επίπεδο, π.χ. για την ίδρυση ενός νέου πανεπιστημίου, μιας «άλλης» φιλοσοφικής σχολής, η οποία αναδείχθηκε σε εστία του ελεύθερου επιστημονικού λόγου και του δημοτικισμού πληρώνοντας, βέβαια, ακριβό τίμημα[3]. Δεν ήταν τυχαίο ότι σ' αυτή την tabula rasa επέλεξαν να παρουσιάσουν από νωρίς το έργο τους καινοτόμοι δημιουργοί -Μαλέας, Παπαλουκάς, Στέρης. Μικροί κύκλοι λογίων, συγγραφέων, διαθέτοντας παιδεία και ευαισθησία, ανταποκρίθηκαν στις προκλήσεις των νέων καλλιτεχνικών εκφράσεων, αποτελώντας το βασικό κοινό των πρώτων εκθέσεων. Πριν ακόμα αναφανεί η εικαστική πρωτοπορία των τοπικών δυνάμεων, το προβάδισμα είχε η λογοτεχνία. Ιδιαίτερα οι συνδεδεμένοι με τη σύγχρονη ευρωπαϊκή τέχνη λογοτέχνες, ήταν οι πρώτοι που συγκρότησαν τον πυρήνα της θετικής υποδοχής των έργων τους.

Στην εξέλιξη αυτή καθοριστικό ρόλο έπαιξαν δύο περιοδικά *Οι Μακεδονικές Ημέρες* (1932-1939) στο μεσοπόλεμο και *Ο Κοχλίας* (1945-1948) λίγο μετά την Κατοχή. Οι ποικίλες αποχρώσεις του εσωτερικού μονόλογου, που αναπτύχθηκαν στις σελίδες του πρώτου, επηρέασαν μακροπρόθεσμα τις αισθητικές αντιλήψεις και ειδικά όσες άμεσα συναρτώνται με τις εικαστικές τέχνες. Χαρακτηριστικά όπως, αυτοκαθορισμός μέσω αυτοαναφορικής ενδοσκόπησης, απομάκρυνση από την απογοητευτική έως απεχθή πραγματικότητα, αποστασιοποίηση από τις κοινωνικοπολιτικές διεργασίες της εποχής, θεματική μετατόπιση από το πραγματικό στο συνειδησιακό και ονειρικό, διοχετεύτηκαν υποδόρια, λειτούργησαν αφυπνιστικά με τρόπο ώστε ν' αναδυθούν από τον κύκλο του Πεντζίκη καλλιτέχνες - Γ. Σβορώνος, Ν. Σαχίνης, Κ. Τσίζεκ και, φυσικά, Ν. Γ. Πεντζίκης- «ιδανικοί αυτοδίδακτοι», όπως θα έλεγε ο Σεφέρης. Το έργο των περισσοτέρων σφραγίστηκε από την προβολή της έντονης ιδιοσυγκρασίας τους. Οι κατευθύνσεις τους είχαν ευρωπαϊκά ερείσματα και η σημασία της ζωγραφικής τους δεν αξιολογείται μόνο για την πρώτη περίοδο της εκδήλωσής της, αλλά για την παρακαταθήκη μοντερνισμού που άφησαν στις επόμενες γενιές.

Σημαντική συνεισφορά τόσο σε τοπικό επίπεδο, όσο και γενικότερα στην ελληνική καλλιτεχνική πραγματικότητα ήταν η εντρύφηση του Πεντζίκη στη βυζαντινή τέχνη και γραμματεία ήδη από το 1936 και η ιχνηλάτηση μέσω συνειρμικών αναλογιών του διαχρονικά μοντέρνου. Η πρόσληψη της μοντέρνας τέχνης μέσω της βυζαντινής διευκόλυνε τους Θεσσαλονικείς ζωγράφους να κατανοήσουν πολλά προβλήματα, καθώς τα έβλεπαν λυμένα στα μωσαϊκά και τις τοιχογραφίες στην πόλη τους και το Άγιον Όρος. Στον κύκλο του *Κοχλία* καλλιεργήθηκε μια ιδιαίτερη εκδοχή της σύνδεσης ελληνικής παράδοσης με τη μοντέρνα τέχνη. Τόσο για τους 'Κοχλιακούς', όσο και για τους περισσότερους Θεσσαλονικείς

2. Δεν ήταν τυχαίο ότι στη Θεσσαλονίκη ιδρύθηκε η ομοσπονδία Κομμουνιστικών Νεολαιών Ελλάδος, οργανώθηκαν τα Σοσιαλιστικά Συνέδρια, η Δ΄ Βαλκανική Διάσκεψη για τη Βαλκανική Συνεργασία. Οι Παπαναστασίου, Γληνός, Καφαντάρης, Φιλάρετος προώθησαν τις δημοκρατικές και σοσιαλιστικές ιδέες. Το έρεισμα του ΚΚΕ στη Θεσσαλονίκη ήταν δυνατό και διαρκές.

3. Βλ. Ι. Κ. Χασιώτης, 'Αναζητώντας Τομές και Βασικά Χαρακτηριστικά στην Ιστορία της Φιλοσοφικής Σχολής', στο *Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Τα Πρώτα 75 χρόνια*, Θεσσαλονίκη 2000.

καλλιτέχνες, ο γραπτός λόγος, οι ευρωπαϊκές εκδόσεις τέχνης, τα ξενόγλωσσα βιβλία και περιοδικά αποτέλεσαν για χρόνια ανεξάντλητες πηγές ενημέρωσης για τις εξελίξεις της τέχνης εφόσον ελάχιστοι είχαν τη δυνατότητα να ταξιδέψουν, να σπουδάσουν ή να ζήσουν στο εξωτερικό, ενώ οι εκθέσεις, λιγοστές στο μεσοπόλεμο, πλήθυναν παρουσιάζοντας θεματολογική και υφολογική ποικιλία κατά το χρονικό διάστημα 1950-1959. Στη διάρκεια αυτής της περιόδου η διείσδυση της αφαίρεσης άρχισε να ανατρέπει τις ισχύουσες αντιλήψεις για την τέχνη, να προκαλεί αντιπαραθέσεις και διάλογο ανάμεσα στους υποστηρικτές των ζωγραφικών συμβάσεων και στους ανανεωτές του ρόλου της ζωγραφικής πράξης. Ο κριτικός λόγος του περιοδικού *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη* (1956-1967) της Μ.Κ.Ε. «Τέχνη» (1951 κ.ε.) προετοίμασε ένα κοινό ευήκοο στα νέα μηνύματα της τέχνης.[4] Ευαίσθητοι αποδέκτες αυτών των μηνυμάτων ήταν οι σημαντικότεροι Θεσσαλονικείς καλλιτέχνες. Ο Νίκος Σαχίνης εκφραζόταν αφαιρετικά από καιρό. Από το 1953, μάλιστα, ζωγράφιζε ανεικονικά. Δεν περιλάμβανε, όμως, στις εκθέσεις του αυτά τα έργα, έχοντας ήδη υποστεί την αρνητική κριτική για όσα εικονοκλαστικά δημοσιοποιούσε.

Ο Γιάννης Σβορώνος, πιο σίγουρος απ' όλους, είχε περάσει το 1959 από την τεκτονική, αφαιρετική σύνθεση στη γεωμετρική αφαίρεση. Ο Χρήστος Λεφάκης, σε μια βραδεία, αμφιταλαντευόμενη πορεία, πειραματιζόταν με τη γεωμετρική απόδοση της φόρμας και τη σχέση φόρμας-χώρου. Στα έργα του Στάθη Λογοθέτη της περιόδου 1957-1960 την αυστηρότητα της γεωμετρικής σύνθεσης ανταγωνιζόταν η λυρική χρήση του χρώματος. Τον Νίκο Γαβριήλ Πεντζίκη οδηγούσαν στη μοντέρνα αντίληψη της τέχνης η ιδιορρυθμία της οπτικής του, το ίδιο το εσωτερικό του αίσθημα, τη διοχέτευση του οποίου υπηρετούσαν συνθετική αυθαιρεσία, άναρχο χρώμα, παραμόρφωση, ανενδοίαστη εκφραστικότητα, συγκινητική συχνά στην ωμή της αφέλεια. Η Κλειώ Νάτση χρησιμοποιούσε ως αφετηρία το θέμα για άσκηση στην αφαίρεση απελευθερώνοντας τη χειρονομία.

Κατά τη δεκαετία του 1960 οι ρυθμοί ανάπτυξης της Θεσσαλονίκης επιταχύνθηκαν. Διπλασιάστηκε ο πληθυσμός (557.000 κάτοικοι). Οι μεγάλες κοινωνικές ανισότητες αμβλύνθηκαν σταδιακά και άρχισε να γενικεύεται η υιοθέτηση των αστικών προτύπων. Με την εκβιομηχάνιση η αγορά ανέκαμψε μετά το 1963 προσελκύοντας εσωτερικούς μετανάστες. Η πόλη έχασε τα ιδιόμορφα χαρακτηριστικά της, ιδίως την εκλεκτικιστική της αρχιτεκτονική με την επέλαση μιας κατά το μάλλον ή ήττον κακέκτυπης εκμοντερνιστικής ανοικοδόμησης. Μόνο στην πανεπιστημιούπολη και στη ΔΕΘ δόθηκε η δυνατότητα να εφαρμοσθούν μοντέρνες αρχιτεκτονικές αντιλήψεις.

Μία πλειάδα από σημαντικούς Θεσσαλονικείς λογοτέχνες κατέκτησαν με το έργο τους επάξια τη θέση τους στη νεότερη ελληνική ιστορία της λογοτεχνίας. Η ενσωμάτωση της ντόπιας στη μεταπολεμική λογοτεχνία δεν σήμαινε απώλεια των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών που οφείλονταν στην εδραιωμένη μοντερνιστική παράδοση της Θεσσαλονίκης, αλλά άνοιγμα με ενισχυμένο έρμα σε ευρύτερους ορίζοντες και πέραν των ανταγωνισμών που παλαιότερα ενίσχυαν την πόλωση κέντρου-επαρχίας. Περιοδικά όπως *Κριτική* (1959-1961), *Διαγώνιος* (1958-1983) *Νέα Πορεία* (1955-κ.ε.) συσπείρωναν άλλοτε συστηματικότερα κι άλλοτε χαλαρότερα τους συγγραφείς και αφιέρωναν αρκετές σελίδες τους σε θέματα των εικαστικών τεχνών.

Οι πανεπιστημιακοί δάσκαλοι σε στενή επαφή με την σπουδάζουσα νεολαία διατήρησαν υψηλό το επίπεδο της εκπαίδευσης, ενθαρρύνοντας μάλιστα καλλιτεχνικές εκδη-

4. Συγγραφέας των κειμένων αυτών ήταν ο Μανόλης Ανδρόνικος, ο οποίος δίδασκε τα μαθήματα της Ιστορίας της Τέχνης στους φοιτητές της Φιλοσοφικής Σχολής και της Αρχιτεκτονικής. Για τη ΜΚΕ «Τέχνη» βλ. *Τέχνη-Τριάντα Χρόνια 1952-1982*, Θεσσαλονίκη 1985.

λώσεις, όπως εκείνες του Μουσικού Τμήματος, της Κινηματογραφικής Λέσχης και της Φοιτητικής Εβδομάδας.

Το φοιτητικό κίνημα αναζωπυρώθηκε συμμετέχοντας ενεργά στους πολιτικούς αγώνες. Η ραγδαία αναπτυσσόμενη ΔΕΘ έλαβε πρωτοβουλίες για πολιτιστικές διοργανώσεις που θεσμοθετήθηκαν με τη μορφή Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου το 1960, Ελληνικού Τραγουδιού το 1962, και Διεθνούς Κινηματογράφου το 1966. Εντυπωσιακά αυξημένη εμφανίζεται και η εικαστική δραστηριότητα, ανερχόμενη σε 375 εκθέσεις κατά τη διάρκεια της δεκαετίας. Παρατηρείται σαφής διαχωρισμός του χαρακτήρα των εκθέσεων από τους ίδιους τους καλλιτέχνες ή τους οργανωτικούς φορείς σε ερασιτεχνικές, συντηρητικής και νεωτερικής ζωγραφικής. Η φωτογραφία, η αφίσα, τα αρχιτεκτονικά, ζωγραφικά, γελοιογραφικά σχέδια, συνιστούν σταδιακά αυτοδύναμο υλικό για ομαδικές εκθέσεις, όπως και τα αντίγραφα (reproductions) έργων τέχνης. Η χαρακτική διεκδικούσε μια τουλάχιστον ετήσια παρουσία, ενώ η γλυπτική σπάνιζε. Η ΜΚΕ «Τέχνη» αναδείχθηκε ως το κύριο επιμορφωτικό κέντρο για τις εικαστικές τέχνες και τα γράμματα, μέσα από διαλέξεις, μαθήματα, ξεναγήσεις, εκδόσεις, προβολές ταινιών και την οργάνωση 53 ατομικών και 19 ομαδικών εκθέσεων. Διέθετε τον μόνο στην πόλη εκθεσιακό χώρο (100 τ.μ.) κατάλληλα διαμορφωμένο από τον αρχιτέκτονα Δημήτρη Φατούρο. Απευθυνόμενη σε ένα κοινό 3.000 μελών, το προετοίμασε ώστε να αποκτήσει εφόδια -ή έστω ανοχή- για την πρόσληψη της μοντέρνας τέχνης και δη της αφηρημένης.

Η τόλμη και η ποιότητα της αφηρημένης ζωγραφικής που σημειώθηκε κατά τη δεκαετία του 1960 προήλθε από μακρόχρονες και συνειδητές προσπάθειες ολιγάριθμων καλλιτεχνών σε σχέση με τις πολυάριθμες ερασιτεχνικές. Καταλυτικά λειτούργησε τόσο για το κοινό όσο και για τους καλλιτέχνες η έκθεση του Γ. Σπυρόπουλου τον Νοέμβριο-Δεκέμβριο του 1960. Οι Θεσσαλονικείς γνώρισαν την αφηρημένη ζωγραφική σε μια ευτυχή και ολοκληρωμένη μορφή της, περιβαλλόμενη μάλιστα με το κύρος της βράβευσης -μοναδικής στα ελληνικά χρονικά- από την Μπιενάλε της Βενετίας. Όσοι ζωγράφοι είχαν τη δυνατότητα να επισκεφθούν την Μπιενάλε ή να πληροφορηθούν για τις τάσεις που επικράτησαν, αισθάνθηκαν ικανοποίηση διότι ό,τι βρήκαν απομονωμένοι στα εργαστήριά τους, συμβάδιζε με τις διεθνείς τάσεις. Αυτό το φαινόμενο διάχυσης των ιδεών αφενός ενίσχυσε την αυτοπεποίθησή τους, αφετέρου ερέθισε τη δημιουργικότητά τους, ώστε να τολμήσουν να ωθήσουν τη ζωγραφική πράξη στα όριά της και πέρα απ' αυτά.

Στις σειρές των έργων του Ν. Σαχίνη *Εικαστικά περιστατικά*, *Άθως* (1960-61), *Εικαστικά επεισόδια* (1960-62), «η φόρμα έβγαινε κατευθείαν από τον γραφισμό και η δυναμικότητά της από τα επεισόδια του ίδιου του χρώματος», παρατηρούσε η Ε. Βακαλό. Η ένταξη στην κατασκευαστική διαδικασία εξωκαλλιτεχνικών υλικών, αντικειμένων από την καθημερινότητα, στις ενότητες των έργων που ακολούθησαν (1963-'66), *Ιδιωτικές περιοχές και περιβάλλον*, *Ιστορίες με αντικείμενα*, *Θήκες*, διεύρυνε την έννοια της αισθητικής αξίας και ενέτεινε την εφευρετικότητα (εικ. 1).

Στα έργα του Χ. Λεφάκη *Διαφάνειες*, *Ζωντανές φύσεις*, *Διάλογοι σε άσπρο-μαύρο»* (1960), οι προσμίξεις των ετερόκλητων υλικών έδιναν την εντύπωση ότι το αποτέλεσμα προερχόταν από την επενέργεια φυσικών δυνάμεων. Στις επόμενες ενότητες των έργων του, *Ζωγραφική*, *Σύνθεση* (1960-'64), απαλείφθηκε εντελώς το αντικείμενο ή το θέμα. Τα χυμένα και κατευθυνόμενα χρώματα νερού και λαδιού συνομιλούσαν με τις έξεργες επιφάνειες που προέκυπταν από την επεξεργασία διαφόρων υλικών (άμμος, σύρμα, γύψος χαρτί, κ.ά.). Ο χαρακτηρισμός «πάλη με το υλικό» αποκτούσε κυριολεκτική σημασία (εικ.2). Η επαναφορά του αντικειμένου, με αποσπασματικό όμως τρόπο, σημειώνεται στα έργα *Ελληνικά Θέματα* και *Ανθέμια* μετά το 1965 και έως το θάνατό του (1968).

Ο Σ. Λογοθέτης από το 1963 κατασκεύαζε αντί να ζωγραφίσει έργα, ακολουθώντας τον αέναο ρυθμό ανακύκλωσης γέννησης-φθοράς-θανάτου-αναδημιουργίας. Τα φτωχά υλικά που χρησιμοποιούσε προσφέρονταν στη βίαιη μεταχείριση που τους επεφύλασσε: Σχίσιμο, σπάσιμο, κάψιμο, για να περάσουν στη συνέχεια στην αναδημιουργία με ράψιμο, κόλλημα, κάρφωμα (εικ.3). Το τραυματισμένο υλικό σε μια άλλη φάση ξέφευγε από τη δέσμευση του τελάρου.

Η αμεσότητα του έργου τέχνης που ενδιέφερε διακαώς τον Σβορώνο επιτεύχθηκε με τη δημιουργία μιας εικαστικής γλώσσας που είχε παγκόσμια ισχύ, όντας ταυτόχρονα απρόσωπη, συμπυκνωμένη, ακαριαία στη μετάδοση πνευματικών και αισθητικών αξιών, όπως αυτή της μεταζωγραφικής αφαίρεσης σε όλες της τις εκδοχές (εικ.4). Η εξαιρετική του θητεία στις γραφικές τέχνες συνέβαλε καθοριστικά στις συγκεκριμένες ζωγραφικές αντιλήψεις.

Ο Όμηρος Γεωργιάδης έφθασε στον αφηρημένο τρόπο έκφρασης το 1960-1962 και ανέπτυξε ένα ιδίωμα γεωμετρικό κατά την περίοδο 1963-1965, το οποίο κατόπιν έλαβε λυρική-εξπρεσιονιστική χροιά (εικ. 5).

Η Ιωάννα Μανωλεδάκη και ο Σωτήρης Ζερβόπουλος, βοηθοί του Λεφάκη στην έδρα του Ελεύθερου Σχεδίου και της Ζωγραφικής στην Αρχιτεκτονική Σχολή, βαδίζοντας στα βήματα του δασκάλου τους έδωσαν από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 ώριμα δείγματα της αφαιρετικής τους δουλειάς.

Δικαιολογημένα οι αθηναϊκοί κριτικοί, ιδιαίτερα ο Μ. Καλλιγάς και η Ε. Βακαλό, αναγνώριζαν τη δημιουργία πρωτοποριακής τέχνης στην πόλη, όπου πρωτόγνωρες τεχνοτροπίες εφαρμόζονταν για πρώτη φορά. Η δυναμική αυτή ήταν πλέον εξαγώγιμη προς την Αθήνα, αλλά και προς το εξωτερικό. Καλλιεργήθηκαν δεσμοί φιλίας ανάμεσα στους καλλιτέχνες των δύο πόλεων, ανταλλάχθηκαν εμπειρίες, έργα και διαμεσολαβήσεις για οργάνωση εκθέσεων. Η προθυμία των αθηναϊκών γκαλερί να εκθέτουν εργασίες των Θεσσαλονικέων ήταν εύλογη εκείνο το διάστημα και συνεχίστηκε έως τη δεκαετία του 1970 για ν' ατονήσει σταδιακά αργότερα έως ότου η Αθήνα έγινε απροσπέλαστη από αυτή την άποψη και ομφαλοσκοπούσα στη νοοτροπία της. Θα μπορούσαμε αβίαστα να ισχυριστούμε ότι η απουσία μιας Σχολής Καλών Τεχνών, η υποκατάστασή της από την Αρχιτεκτονική Σχολή του ΑΠΘ και η εκτός κλοιού του αθηναϊκού κατεστημένου καλλιτεχνική δραστηριότητα είχαν θετικές επιπτώσεις.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η αφηρημένη ζωγραφική -άμορφη τέχνη, αφηρημένος εξπρεσιονισμός, λυρική αφαίρεση- δεν άσκησε τη γοητεία της και την έντονη επιρροή της μόνο κατά το χρονικό διάστημα της δεκαετίας του 1960, αλλά συνεχίζει να επιδρά έως τις μέρες μας ως βασικό υπόβαθρο σχεδόν κάθε νεωτερικής έκφρασης.

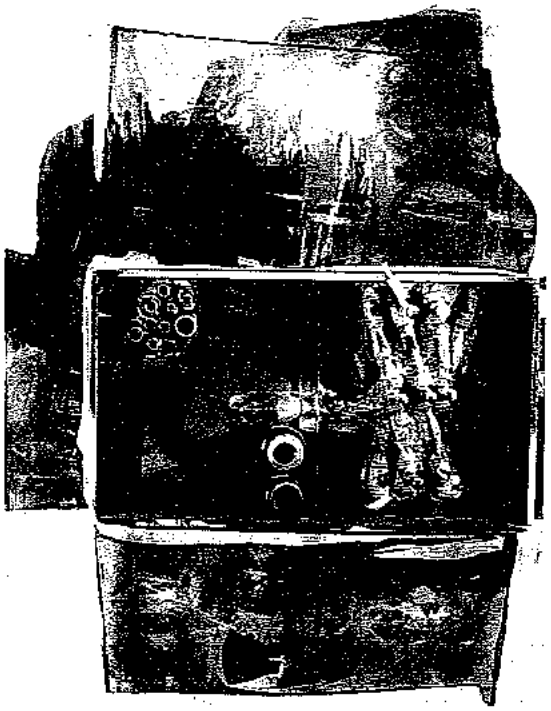
Το προετοιμασμένο, μέσα από ατομικές προσπάθειες και συσσωματώσεις με μορφή συλλόγων, κοινό διαμόρφωσε τον περιορισμένο, εντούτοις σημαντικό, υποδοχέα, ο οποίος συνέδραμε στο άνοιγμα ενός ευρύτερου ορίζοντα για τη γενικότερη αποδοχή νέων αξιών. Καθοριστική προς την κατεύθυνση αυτή ήταν η εκλογή μόνιμου καθηγητή στην έδρα της Μεσαιωνικής και Νεότερης Τέχνης της Δύσης στη Φιλοσοφική Σχολή ΑΠΘ, του Χ. Χρήστου, το 1965. Οι συνδυασμένες προσπάθειές του από το πανεπιστήμιο και από τη Μ.Κ.Ε. «Τέχνη», η οποία επάξια αναγορεύεται αυτή την περίοδο στον κυρίαρχο καλλιτεχνικό φορέα της πόλης παρά την πολεμική που δέχθηκε, συνέβαλαν ώστε το πολιτιστικό χάσμα του παρελθόντος να καλυφθεί ταχύτατα.

Μολονότι, λοιπόν, ο καλλιτεχνικός κόσμος της Θεσσαλονίκης ήταν ολιγάριθμος, το έργο που παρήγαγε στην εξεταζόμενη περίοδο μπορεί να θεωρηθεί θεμελιώδες και γόνιμο.

Katia Kilesopoulou

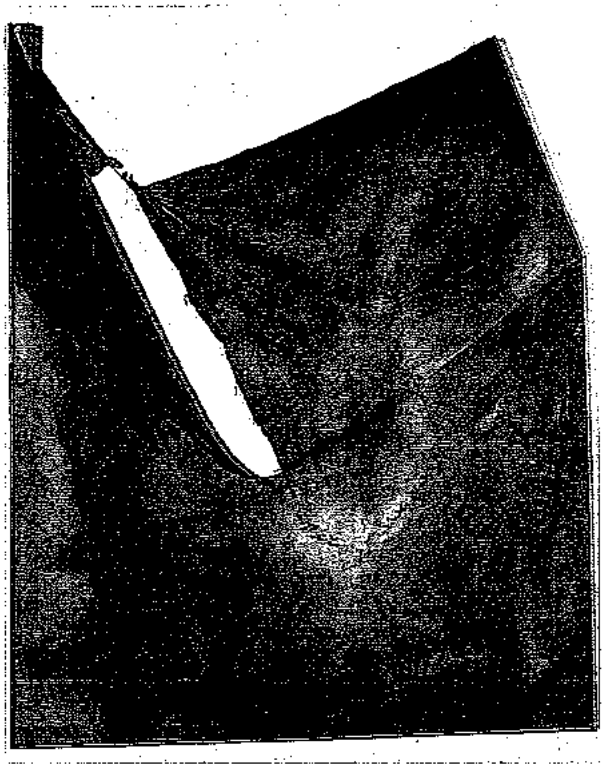
The avant-garde character of the visual arts in Thessaloniki during the 1960s

Thessaloniki's special character was a major factor in the city's drive towards ideological and artistic innovation and its openness to European influences. Individual efforts in the past had prepared the way for the assimilation of avant-garde movements, leaving a fertile legacy for future generations. The development of visual arts in the city, which saw a rapid growth during the 1960s, acquired a dynamically avant-garde character that was astonishing even by Athenian artistic standards. The infiltration of abstract art overturned the prevailing artistic concepts. Beyond the grip of the Athenian establishment and the principal centre of power, Thessaloniki experienced both the positive and negative effects of its remoteness from the capital. It suffered from the complex of playing second fiddle to Athens and from delays in the establishment of institutions and cultural infrastructures. At the same time, however, its artists responded in a miraculous manner, rapidly bridging the cultural gap with great artistic freedom The creation of an attitude and climate that favoured the acceptance and practice of these innovative means of expression benefited in particular from the activities of the Macedonian Art Society 'Techni' and the creation of a chair in art history –the first such chair in Greece– occupied by Chrysanthos Christou. Abstract painting found diverse forms of expression in the work of the few, but authentic Thessalonian artists. A small but highly cultivated public received these avant-garde works favourably.

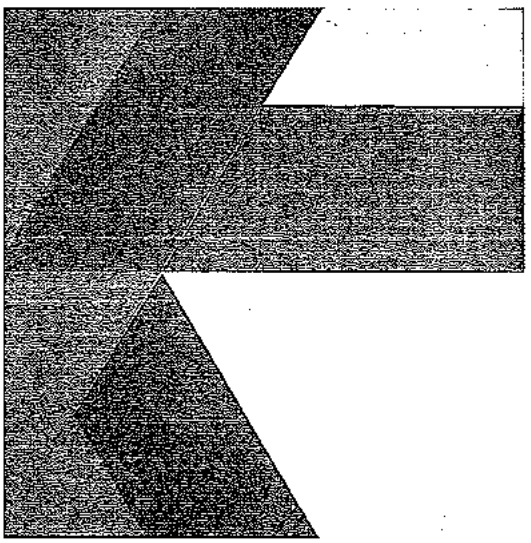


Εικ. 1. Νίκος Σαχίνης, *Θήκη*, 1966, μεικτή τεχνική, 150x16 εκ.

Εικ. 2. Χρήστος Λεφάκης, *Ζωγραφική*, 1961, μεικτή τεχνική, 80x80 εκ.



Εικ. 3. Στάθης Λογοθέτης, *Ε2, 17 ΙΙΙ*, 1963, μεικτή τεχνική, 110x90 εκ.



Εικ. 4. Γιάννης Σβορώνος, *Ευαγγελιστής Μάρκος*, 1968, ακρυλικό, 100x100 εκ.

Εικ. 5. Όμηρος Γεωργιάδης, *Ατιτλο*, 1960, λάδι, 81x66 εκ.

Νότη Κλάγκα

1906 - 1956 - 2006. Τρεις σταθμοί στην πρόσληψη του έργου του Αννίμπαλε Καράτσι

Ο Αννίμπαλε Καράτσι είναι αναμφισβήτητα ο ήρωας της ιστοριογραφίας του 17ου αιώνα. Η τεχνοτροπία του θεωρείται η ιδανική είτε επειδή γεφυρώνει το χάσμα ανάμεσα στην άμεση αντιγραφή της φύσης και την αποκλειστική χρήση της φαντασίας, (Μπελλόρι)[1] είτε επειδή προκύπτει από τον επιλεκτικό συνδυασμό των ωραιότερων στοιχείων των ζωγράφων της ώριμης αναγέννησης (Μαλβαζία)[2].

Για τους ίδιους ακριβώς λόγους και ακριβώς επειδή δίνεται έμφαση στον εξισορροποιητικό και όχι στον ανανεωτικό χαρακτήρα της[3], η ίδια αυτή τεχνοτροπία στο 18ο αιώνα δέχεται τα πυρά των αυστηρών κλασικιστών, ενώ στο 19ο τα πυρά των ρομαντικών. Οι πρώτοι, με κυριότερο εκπρόσωπο τον Βίνκελμαν, την ταυτίζουν με την παρακμή της αναγέννησης ενώ οι δεύτεροι, με κορυφαίο παράδειγμα τον Φρίντριχ Σλέγκελ[4], την ταυτίζουν με την άκαμπτη τεχνοτροπία των ακαδημιών που αντιμάχονται. Ο Βίνκελμαν, μάλιστα, είναι ο πρώτος που το 1763[5] ορίζει επίσημα τη μέθοδο των Καράτσι, όπως περιγράφεται από το Μαλβαζία, ως εκλεκτικισμό, χαρακτηρισμός που θα διατηρήσει το κύρος του ως και τα μέσα του 20ού αιώνα.

Έτσι η τεχνοτροπία του Αννίμπαλε παραμερίζεται από όλα τα ανανεωτικά κινήματα του 18ου και 19ου αιώνα ως δουλική μίμηση ή στενά εγκεφαλική διεργασία που στερείται αυθορμητισμού και καλλιτεχνικής πρωτοτυπίας και εξακολουθεί να αποτελεί αντικείμενο θαυμασμού μόνο μέσα στις Ακαδημίες, όπου τα σχέδια του Αννίμπαλε εξακολουθούν να αποτελούν σημείο αναφοράς για τη μελέτη του ανθρώπινου σώματος αλλά και του φυσικού τοπίου.

Το 1906, όταν ο Χανς Τίτσε δημοσιεύει στο *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* τη σεμιναριακή εργασία του με τίτλο «Η Γκαλερία Φαρνέζε και το ρωμαϊκό εργαστήριο του Αννίμπαλε Καράτσι»[6], το ενδιαφέρον για τους Καράτσι και τη σχολή της Μπολόνια έχει εξασθενήσει τόσο πολύ που η μόνη εξήγηση για τη συγκεκριμένη επιλογή του Τίτσε θεωρείται η ενασχόληση της σχολής της Βιέννης με τις περιόδους

1. Για τον Giovan Pietro Bellori που το 1672 εκδίδει τους διάσημους Βίους του, *Le Vite de'Pittori, Scultori e Architetti Moderni*, η τεχνοτροπία του Αννίμπαλε προσφέρει την ιδανική εξισορρόπηση μεταξύ της τέχνης του Καραβάτζο που, σύμφωνα πάντα με τη γνώμη του, ταυτίζεται με την άκριτη αντιγραφή της φύσης (ωμός ματουραλισμός) και της τέχνης των μανιεριστών που χαρακτηρίζεται από την αποκλειστική χρήση της φαντασίας, με αποτέλεσμα να μην έχει την απαραίτητη επαφή με την φύση.

2. C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice, Vite de' Pittori Bolognesi*, Bologna 1678. Η άποψη αυτή, την οποία ο Μαλβαζία παραθέτει ως εξαιρετικό έπαινο, θα αποτελέσει κατά το 17ο και 18ο αιώνα το βασικότερο επιχείρημα της θεωρίας που περιγράφει την τεχνοτροπία των Καράτσι ως εκλεκτικιστική.

3. Η πορεία της ανατροπής της θετικής πρόσληψης της τεχνοτροπίας του Αννίμπαλε και η μετατροπή της σε αρνητική κατά το 18ο και 19ο αιώνα περιγράφεται με ιδιαίτερη σαφήνεια από τον Ντ. Μέιχον. Βλ. D. Mahon, 'The Construction of a Legend: The Origins of the Classic and Eclectic Misinterpretations of the Carracci', *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, σ.195-229.

4. F. Schlegel, *Werke*, VI, 1823, σ.75 (βλ. D. Mahon, ό.π., σ.218-219).

5. J. Winckelmann, *Abhandlung von der Faehigkeit der Empfindung des Schoenen in der Kunst*, Dresden 1763, σ.26.

6. H. Tietze, 'Annibale Carracci's Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien 1906-7, σ.49.

της ιστορίας της τέχνης που θεωρούνται 'παρακμιακές'.[7]

Με αφετηρία το άρθρο του Τίτσε η πρόσληψη της τεχνοτροπίας του Αννίμπαλε υφίσταται κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα μία αξιοσημείωτη αλλαγή, που κορυφώνεται με τη μονογραφική έκθεση που πραγματοποιείται στην γενέτειρά του Μπολόνια το 2006.[8] Η τεχνοτροπία του, όπως αποδεικνύεται, απαλλάσσεται σταδιακά από το στίγμα του εκλεκτικισμού και πολύ συχνά, υπερβαίνοντας ακόμη και τον εξισορροποιητικό ρόλο που της απέδωσε ο 17ος αιώνας, προσεγγίζει όλο και πιο πολύ το νατουραλισμό, ενώ το ενδιαφέρον των μελετητών μετατοπίζεται όλο και περισσότερο από την περίοδο της Ρώμης και τη Γκαλερία Φαρνέζε προς την περίοδο της Μπολόνια και τις ηθογραφικές σκηνές.

Ο Χανς Τίτσε, από το άρθρο του οποίου ξεκινά η διαδικασία της μετατροπής και αποτελεί τον πρώτο σταθμό της πρόσληψης του Αννίμπαλε στον 20ό αιώνα, είναι τέκνο της σχολής της Βιέννης, μαθητής του Αλόις Ρίγκλ, του Φράντς Βίκοφ αλλά και του Μαξ Ντβόρακ. Η σχολή της Βιέννης υπήρξε μέχρι την άνοδο του ναζισμού το σημαντικότερο φυτώριο ιστορικών τέχνης. Από εκεί ξεκίνησαν εκτός των παραπάνω οι Otto Kurz, Otto Pächt, Hans Sedlmayr, Frederick Antal, Ernst Gombrich, ο κάθε ένας από τους οποίους θεμελίωσε και μία διαφορετική μέθοδο προσέγγισης της ιστορίας της τέχνης. Ωστόσο, ο κοινός παρονομαστής στις κατευθύνσεις όλων των διανοουμένων της σχολής της Βιέννης είναι η προσπάθεια απαλλαγής του αντικειμένου τους από τον υποκειμενισμό, προσπάθεια που ξεκινά από τον Αλόις Ρίγκλ και επεξηγεί το ενδιαφέρον του για τις παραμελημένες περιόδους της τέχνης.

Μία από τις βασικές αρχές τής κατά τα άλλα φορμαλιστικής μεθοδολογίας του Ρίγκλ είναι η αισθητική αποστασιοποίηση του ιστορικού τέχνης από το υλικό που εξετάζει και η προσπάθεια αντιμετώπισής του σε σχέση με το ιστορικό περιβάλλον που το δημιούργησε. «Κάθε έργο τέχνης του οποίου η τεχνοτροπία δεν ανταποκρίνεται στο γούστο μας, κατέχει για μας την ενοχλητική ιδιότητα του ξένου. Για να ξεπεράσουμε αυτό το εμπόδιο πρέπει να καταπνίξουμε την αισθητική μας προκατάληψη και να προσπαθήσουμε να ανακαλύψουμε τον ιστορικό λόγο ύπαρξης κάθε έργου του παρελθόντος δηλαδή να το κατανοήσουμε μέσα από τις ιστορικές συνθήκες που το δημιούργησαν με την ελπίδα να ανακαλύψουμε τον καθοριστικό παράγοντα που του έδωσε την ακριβή μορφή με την οποία παρουσιάζεται μπροστά μας».[9]

Ο Τίτσε στην πρώτη αυτή περίοδο της καριέρας του μοιράζεται ανάμεσα στη δραστηριότητά του ως καταλογογράφος των θησαυρών της Βιέννης και στον ένθερμο ενθουσιασμό του για τη σύγχρονη τέχνη. Την εποχή της συγγραφής του άρθρου συμμετέχει στην αυστριακή επιτροπή για τα ιστορικά μνημεία, ενώ είναι ταυτόχρονα ο πρόεδρος της

7. Βλ. π.χ. E. Gombrich, 'Hans Tietze', στη στήλη «Obituaries», *The Burlington Magazine*, τ.96, τχ.618, Σεπτέμβριος 1954, σ.289-290.

8. *Annibale Carracci*, 22 Σεπτεμβρίου 2006-7 Ιανουαρίου 2007, Museo Civico Archaeologico, Bologna.

9. Otto Pächt, 'Art Historians and Art Critics-vi: Alois Riegl', *The Burlington Magazine*, τ.15, 1963, σ.190. Με αυτά τα λόγια θα απαντούσε ο Ρίγκλ, σύμφωνα με τον Παχτ, με σκοπό να υπερασπιστεί το ενδιαφέρον του για την τέχνη της ύστερης αρχαιότητας (βλ. A. Riegl, *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901), τα θετικά χαρακτηριστικά της οποίας είναι ο πρώτος που αναδεικνύει, αλλά και την πεποίθησή του ότι για έναν ιστορικό κάθε εποχή οφείλει να θεωρείται ενδιαφέρουσα και να εξετάζεται μέσα από τις συνθήκες που είναι κάθε φορά υπεύθυνες για τη δημιουργία της και όχι σύμφωνα με τις εκάστοτε αισθητικές προτιμήσεις του ίδιου του ιστορικού ή της εποχής του. Ο καθοριστικός παράγοντας στον οποίο αναφέρεται δεν είναι άλλος από το *kunstwollen*, θεμελιώδη λίθο της θεωρίας του Ρίγκλ. Το *kunstwollen*, ο ακριβής ορισμός του οποίου βασανίζει τους ιστορικούς τέχνης εδώ και τουλάχιστον μισό αιώνα, καθορίζεται από τους κανόνες της εσωτερικής εξέλιξης που διέπουν, σύμφωνα με τον Ρίγκλ, κάθε τεχνοτροπία σε συνδυασμό με τις ιστορικές συνθήκες.

εταιρίας για την προώθηση της σύγχρονης τέχνης στη Βιέννη.[10]

Ο πρόλογος του μακροσκελέστατου άρθρου του, 133 σελίδες, σε ένα περιοδικό που ξεχωρίζει για τις μεγάλες διαστάσεις της έκδοσής του, έρχεται να επιβεβαιώσει τους λόγους επιλογής του θέματός του, που αντιτίθεται στις δικές του προσωπικές του προτιμήσεις: «Δεν έχω την πρόθεση να ψάλω ύμνους για το μπαρόκ ούτε περηφανεύομαι ότι μπορώ να σώσω τη ζωγραφική των Καράτσι. Οι όροι με τους οποίους αντιμετωπίζει κάθε εποχή την τέχνη υπόκεινται σε φυσική εξέλιξη και κανείς δεν είναι σε θέση ούτε να τους υποστηρίξει ούτε να τους καταπιέσει. Το θέμα δεν είναι να επιβάλουμε την τέχνη των Καράτσι ή του Μπαρόκ γενικότερα, διότι κάθε εποχή είναι ικανή να προωθήσει μόνη τις διαθέσεις της απέναντι στην τέχνη. Το καθήκον μας είναι να συγκεντρώσουμε δυναμικά όλο το υλικό για το μέλλον, ώστε να μπορεί να επανεξεταστεί με τα μάτια των αυριανών Γκαίτε. Αυτή η σκέψη πρέπει να μας εμποδίζει από το να κρίνουμε τόσο αυστηρά καθε εποχή που δεν ταιριάζει απόλυτα με τη δική μας».[11]

Ακολουθεί μία εξαιρετικά αναλυτική και επιμελής περιγραφή της Γκαλερία Φαρνέζε αλλά και των υπόλοιπων έργων της ρωμαϊκής περιόδου του ζωγράφου. Ο συγγραφέας δεν τοποθετείται αξιολογικά, αλλά συγγράφει ως ευσυνείδητος παρατηρητής με τη συνείδηση του αρχαιολόγου που προσπαθεί να διασώσει το υλικό του για τις επόμενες γενιές, με μόνη ίσως εξαίρεση κάποιους λυρικούς τόνους στην περιγραφή.[12]

Η σημαντικότερη συνεισφορά του άρθρου στον επαναπροσδιορισμό της τεχνοτροπίας του Αννίμπαλε συμπυκνώνεται από το συγγραφέα στην τελευταία παράγραφο: «Σίγουρα ο Αννίμπαλε δεν μας δίνει το δικαίωμα να τον κατηγορήσουμε για εκλεκτικισμό» υποστηρίζει ο Τίτσε.[13] «Εξάλλου η θεωρία μπορεί να μιλάει για εκλεκτικισμό, αλλά στην πράξη κάτι τέτοιο είναι πολύ δύσκολο να πραγματοποιηθεί»[14]. Ο Τίτσε δεν βλέπει στην τεχνοτροπία του Αννίμπαλε παρά τον αναπόφευκτο θαυμασμό για την τέχνη των μεγάλων ζωγράφων, την επιρροή των οποίων είναι πολύ δύσκολο να αποφύγεις.[15]

Το βασικότερο επιχείρημα του Τίτσε έναντι στη δυνατότητα πρακτικής εφαρμογής του εκλεκτικισμού είναι η εύλογη αγανάκτηση που δείχνει ο Ντομενικίνο, βασικός εκπρόσωπος της σχολής της Μπολόνια και μαθητής του ίδιου του Αννίμπαλε απέναντι στην περιγραφή της μεθόδου του εκλεκτικισμού όπως ορίζεται από τον Λομάτσο.[16] Το ίδιο επι-

10. Ο Τίτσε διατελεί εκτελεστικός γραμματέας της Επιτροπής για τη Διατήρηση των Αυστριακών Μνημείων, δραστηριότητα η οποία καταλήγει στη δημοσίευση ενός καταλόγου 13 τόμων, ενώ είναι ταυτόχρονα Πρόεδρος της Επιτροπής για την Προώθηση της Μοντέρνας Τέχνης στη Βιέννη. Θαυμαστής και προσωπικός φίλος πολλών Βιεννέζων εξπρεσιονιστών ζωγράφων αλλά και γλυπτών, ο Τίτσε προσέφερε επιπλέον σε αρκετούς από αυτούς και σημαντική υλική υποστήριξη. Οι πιο γνωστοί ανάμεσά τους είναι οι Όσκαρ Κοκόσκα και Χάινριχ Σίλε (Oskar Kokoschka 1886-1980, Heinrich Egon Schiele 1890-1918). Το πορτραίτο του ζεύγους Τίτσε, ζωγραφισμένο από τον Κοκόσκα το 1907, αποτελεί ένα από τα δημοφιλέστερα έργα του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης.

11. H. Tietze, ό.π., σ.49.

12. Ό.π., σ.73-89. Ιδιαίτερη έμφαση δίνει ο Τίτσε στην περιγραφή των χρωμάτων, δικαιολογημένα καθώς οι φωτογραφίες των έργων στην έκδοση είναι ασπρόμαυρες.

13. H.Titze, ό.π., σ.182.

14. Ό.π.

15. Ό.π.

16. G. G. Bottari (1689-1775), *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura pubblicata da G. Bottari e continuata fino a nostri Giorni da S. Ticozzi*, Milano 1822, τ.II, σ.392-393. Ο Ντομενικίνο στην επιστολή του προς τον Φραντσέσκο Ανγκελόνι, όπως αυτή συμπεριλαμβάνεται στη συλλογή του Μποτάρι, ειρωνεύεται την πρόταση του Λομάτσο ότι η τέλεια ζωγραφική αναπαράσταση του Αδάμ και της Εύας θα ήταν αυτή, στην οποία ο Αδάμ θα είχε σχεδιαστεί από το Μιχαήλ Άγγελο και χρωματιστεί από τον Τιτσιάνο, ενώ η Εύα θα είχε σχεδιαστεί από τον Ραφαήλ και χρωματιστεί από τον Κορέτζιο και επισημαίνει τη θεμελιώδη σημα-

χείρημα χρησιμοποιεί ο Μέιχον το 1947.[17]

Ο δεύτερος και σημαντικότερος σταθμός στην πρόσληψη του έργου του Αννίμπαλε είναι η έκθεση που διοργανώνεται με θέμα τους Καράτσι στην γενέτειρά τους τη Μπολόνια το 1956.[18] Στην έκθεση περιλαμβάνονται έργα και σχέδια των Λουδοβίκο, Αγκοστίνο[19] και Αννίμπαλε αλλά και του νόθου γιού του Αγκοστίνο, Αντόνιο.[20]

Πριν όμως από την αναλυτική παρουσίαση της έκθεσης και των συντελεστών της πρέπει να αναφερθούν οι προϋποθέσεις που οδήγησαν σε αυτήν στο διάστημα του μισού αιώνα που ακολουθεί τη δημοσίευση του Τίτσε. Οι παραπάνω προϋποθέσεις μπορούν να ομαδοποιηθούν σε δύο ενότητες.

Η πρώτη σχετίζεται με την επιρροή του άρθρου του Τίτσε, σε σχέση μάλιστα με το ανανεωμένο ενδιαφέρον για την τέχνη του 17ου αιώνα, και αφορά κυρίως το γερμανόφωνο τμήμα των ιστορικών τέχνης. Η δεύτερη σχετίζεται με το φαινόμενο της θριαμβικής επανεκτίμησης του Καραβατζικού νατουραλισμού και αφορά κυρίως τις εξελίξεις στον ιταλικό χώρο με κύρια συνισταμένη την ακτινοβολία της προσωπικότητας του βασικού πρωταγωνιστή της συγκεκριμένης επανεκτίμησης, Ρομπέρτο Λόνγκι.

Το άρθρο του Τίτσε ακολουθούν η πρώτη έκδοση του βιβλίου του Χέρμαν Φος το 1924 για τη ζωγραφική του Μπαρόκ στη Ρώμη,[21] η σειρά των άρθρων του Χάινριχ Μπόντμερ για τους Καράτσι κατά τη δεκαετία του 1930,[22] το δοκίμιο του Βάλτερ Φριντλέντερ «The anti-mannerist style» το 1930.[23] Οι Φος, Μπόντμερ, Φριντλέντερ έχουν ένα κοινό σημείο που φαίνεται να επεκτείνει την επιχειρηματολογία του Τίτσε: Την έμφαση στον εμπειρικό χαρακτήρα του εγχειρήματος των Καράτσι και την αποδέσμευση της τεχνοτροπίας τους είτε από την τέχνη των Ακαδημιών είτε από τη θεωρία του εκλεκτικισμού. Ο Φος πολύ κοντά στον Τίτσε, τον οποίο πολύ συχνά υποσημειώνει[24], σχολιάζει το 1925 σχετικά με το θέμα του εκλεκτικισμού: «Είναι από τη φύση του αδύνατον να δεχτούμε αυτό το ρητορικό συνδυασμό στοιχείων της ιστορίας της τέχνης ως άποψη ενός σοβαρού δημιουργικού καλλιτέχνη»[25]. Με παρόμοιο τρόπο ο Μπόντμερ, ο οποίος είναι επίσης ο συγγραφέας της πρώτης μονογραφίας για τον Λουδοβίκο το 1939[26], στο άρθρο του με θέμα την σχολή των Καράτσι στη Μπολόνια[27] επιχειρεί με τεκμηριωμένα παραδείγματα από την ιστοριογρα-

σία του σχεδίου, αλλά και την αδιαφιλονίκητη προτεραιότητά του, έναντι του χρώματος: «Or veda V. S. dove va a cadere chi erra ne' primi principj» μτφρ: «παρακαλώ την μεγαλειότητά σας να δει σε τι σφάλματα μπορεί να περιπέσει όποιος δεν συμπεριλαμβάνει το σχέδιο στις βασικές αρχές της τέχνης».

17. D. Mahon, ό.π., σ.120-121 και σημ.39 και 40 όπως και σ.205.
18. *Mostra dei Carracci*, 1 Σεπτεμβρίου-31 Οκτωβρίου 1956, Palazzo dell' Archiginnasio, Bologna.
19. Ludovico Carracci (1555-1619), Carracci Agostino (1557-1602).
20. Antonio Carracci (π.1583-1618).
21. H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1925.
22. H. Bodmer, 'Die Jugendwerke Annibale Carraccis', *Zeitschrift für Bildende Künste*, τχ.58, 1924. Του ιδίου, 'Gli affreschi dei Carracci nel Palazzo Magnani ora Salem a Bologna', *Il Comune di Bologna*, 1933, σ.3-20. Του ιδίου, 'Drawings by the Carracci: An Aesthetic Analysis', *Old Master Drawings*, 1933-34, σ.51-66. Του ιδίου, 'The Aldombrandini Landscapes in the Doria Pamphilij Gallery', *Art Bulletin*, 1934, σ.260-271. Του ιδίου, 'L' Accademia dei Carracci', *Il Comune di Bologna*, XXII, 1935, τχ.8, σ.61-74. Του ιδίου, 'Bemerkungen zu Annibale Carraccis graphischem Werk', *Die Graphischen Künste*, 1938, σ.107-117.
23. W. Friedlaender, 'Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Ubersinnlichen', *Voträge der Bibliothek Warburg*, XIII, 1929.
24. H.Voss, 'Annibale Carracci and the Reform of Monumental Painting - The Art Historical Importance of the Carracci', *Baroque Painting in Rome*, San Francisco 1997 (μτφρ. T. Pelzel), σ.147-148, 150 και σημ. 2-4.
25. H.Voss, ό.π., σ.133-134.
26. H. Bodmer, *Lodovico Carracci*, Leipzig, 1939.
27. H. Bodmer, 'L' Accademia del Carracci', ό.π., σ.61-74.

φία του 17ου αιώνα[28], το διαχωρισμό της από την καθιερωμένη εικόνα των οργανωμένων Ακαδημιών που ιδρύονται κατά το 19ο αιώνα. Η Ακαδημία των *Incamminati* ή *Desiderosi*, όπως μετονομάστηκε αργότερα, δεν είχε τίποτα το κοινό με μία σύγχρονη Ακαδημία των Καλών Τεχνών, η οποία συνήθως ιδρύεται με μεγάλες κρατικές επιχορηγήσεις, στεγάζεται σε ευρύχωρα κτίρια και παρέχει οργανωμένα μαθήματα, αλλά και γενική καλλιτεχνική κατεύθυνση και μόρφωση στους φοιτητές της. Επρόκειτο κυρίως για μία περιορισμένη, ιδιωτικής πρωτοβουλίας προσπάθεια, που απευθυνόταν σε περιορισμένο κοινό και είχε περισσότερο το χαρακτήρα σχολής, ενώ ο τίτλος 'Ακαδημία' αποδίδεται στην προσφιλή συνήθεια της εποχής να ονομάζει Ακαδημία κάθε είδους ομάδα με κοινά ενδιαφέροντα ή επιδιώξεις.[29]

Τη μεγαλύτερη τομή όμως κάνει ο Φριντλέντερ με το να αναγνωρίσει στο σύνολο αδιακρίτως της τέχνης του τέλους του 16ου αιώνα τα σημάδια της επιρροής της Αντιμεταρρύθμισης, τα οποία συνοψίζονται στην εμφάνιση μίας πιο ευανάγνωστης τεχνοτροπίας, που στρέφεται ενάντια στη δυσνόητη τεχνοτροπία του Μανιερισμού.

«Αυτό που λείπει», υποστηρίζει ο Φριντλέντερ[30], «από τη σκέψη όλων αυτών των ανθρώπων (εννοεί τους εισηγητές της παραπάνω τεχνοτροπίας, στην οποία ο ίδιος αναφέρεται ως anti–mannerism και οι οποίοι, κατά τη γνώμη του, είναι οι Καράτσι, Καραβάτζο, Τσίγκολι, Τσεράνο[31]) είναι η θεωρητική πλευρά»... «Μόνο με την ανάπτυξη του κλασικισμού στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα η θεωρία ξαναζωντανεύει, βασισμένη αυτή τη φορά σε πιο στέρεα θεμέλια». Το συγκεκριμένο άρθρο του Φριντλέντερ καθόλου τυχαία επανεκδίδεται το 1957[32], ένα χρόνο μετά την έκθεση των Καράτσι.

Όλη αυτή τη σειρά επιχειρημάτων ενορχηστρώνει ο Μέιχον στο βιβλίο του «Studies in Seicento art and Theory» το 1947.[33] Η σχέση θεωρίας και πράξης και στην περίπτωση των Καράτσι η απόσταση θεωρίας και πράξης αποτελεί τον κεντρικό πυρήνα του βιβλίου του, που περιλαμβάνει ένα κεφάλαιο με τίτλο 'Η κλασική και εκλεκτικιστική παρερμηνεία των Καράτσι'. Παρουσιάζοντας βήμα προς βήμα τον τρόπο με τον οποίο δημιουργήθηκε και στη συνέχεια καθιερώθηκε η θεωρία περί εκλεκτικισμού στην τέχνη των Καράτσι από τον Μαλβαζία μέχρι τον Kugler,[34] ο Μέιχον, διαλύοντας την ομίχλη, επισημαίνει την 'λογοτεχνική' προέλευση του όρου και την απόστασή του από την καλλιτεχνική πραγματικότητα. Απελευθερώνει έτσι το πεδίο από τους περιοριστικούς ορισμούς της θεωρίας και ανοίγει νέους ορίζοντες στην έρευνα.

28. Ο Μπόντμερ βασίζεται κυρίως σε αναφορές του Μαλβαζία στην Ακαδημία, όπως συναντώνται στην περιγραφή των βίων των διάφορων καλλιτεχνών της Μπολόνια που πέρασαν από αυτήν, όπως π.χ. του Giovanpaolo Bonconti, από τους πρώτους μαθητές των Καράτσι, στο ημερολόγιο του οποίου, όπως δημοσιεύεται από το Μαλαβαζία, περιλαμβάνονται περιγραφές των δραστηριοτήτων του στη νεοσύστατη σχολή των Ινκαμινάτι (H. Bodmer, ό.π., σ.63-64).

29. H. Bodmer, ό.π., σ.67.

30. W. Friedlaender, 'The Anti-Mannerist Style', *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York 1957 (α' έκδοση 1929, βλ. υπ.18), σ.53.

31. Ludovico Cigoli (1559-1613), Giovanni Battista Crespi επονομαζόμενος Il Cerano (π.1575-1632).

32. Βλ. υπ.30.

33. D. Mahon, βλ. υπ.3.

34. Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei*, Berlin 1837. Πρόκειται για το γενικό εγχειρίδιο του Κούγκλερ που επανεκδόθηκε το 1847 με εισαγωγή του Jacob Burckhardt. Το τμήμα του βιβλίου για τους Ιταλούς ζωγράφους μεταφράστηκε επίσης στα αγγλικά το 1942 και το 1851. Η μεγάλη κυκλοφορία του βιβλίου του Κούγκλερ συνέβαλε στη διάδοση του όρου εκλεκτικισμός, τον οποίο ο Κούγκλερ όχι μόνον υιοθετεί ως δεδομένο, αλλά χρησιμοποιεί για την περιγραφή της τεχνοτροπίας πολλών ακόμα καλλιτεχνών του 17ου αιώνα, όπως π.χ. ο Πιέτρο ντα Κορτόνα.

Ένας εξίσου σημαντικός παράγοντας για την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για την τέχνη του 17ου αιώνα, αλλά και την σχολή της Μπολόνια ειδικότερα, είναι η άμεση επαφή των αγγλοσαξόνων με τους γερμανόφωνους ιστορικούς τέχνης που καταφεύγουν στην Αγγλία κατά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Το Ινστιτούτο Warburg, που μεταφέρεται από το Αμβούργο στο Λονδίνο ήδη το 1933 υπό την απειλή του ναζιστικού καθεστώτος, αποτελεί σημαντικό κέντρο αυτής της συνάντησης καθώς φιλοξενεί στους κόλπους του σημαντικό αριθμό διανοουμένων από τη Γερμανία και τη Βιέννη. Από τους πρώτους που φτάνουν στο Λονδίνο μαζί με το Ινστιτούτο, ο Όττο Κούρτς, μαθητής του Τίτσε[35] και συγγραφέας της πρώτης διδακτορικής διατριβής για τον Γκουίντο Ρένι στα πλαίσια της σχολής της Βιέννης,[36] ξεκινά τη συνεργασία του με το Μέιχον συστημένος από τον Μπόντμερ.[37] Την ίδια περίοδο επιμελητής της Φωτογραφικής Συλλογής του Ινστιτούτου είναι ο Ρούντολφ Βιτκόβερ από το Πανεπιστήμιο του Βερολίνου. Σημαντικό τμήμα των παραδόσεων των Κουρτς και Βιτκόβερ στο Ινστιτούτο κατά τη δεκαετία του 1940 και του 1950 αφορούν την τέχνη του 17ου αιώνα και τους Καράτσι.[38] Το σημαντικότερο προϊόν της συνεργασίας των Κουρτς, Μέιχον και Βιτκόβερ είναι η δημοσίευση των σχεδίων της Βασιλικής Συλλογής του Windsor. Το 1952 ο Βιτκόβερ δημοσιεύει τον κατάλογο με τα σχέδια των Καράτσι[39] και το 1955 ο Κουρτς τον κατάλογο με τα σχέδια των ζωγράφων της Μπολόνια.[40] Ο Βιτκόβερ στην εισαγωγή του καταλόγου συστήνει ως βασική συμπληρωματική βιβλιογραφία για τους Καράτσι τους Μπόντμερ, Τίτσε και Φος.[41]

Την ίδια περίοδο που σημειώνονται οι παραπάνω εξελίξεις η γαλλόφωνη και ιταλόφωνη βιβλιογραφία συνεχίζει να ασχολείται με το θέμα του εκλεκτικισμού, συνήθως προσπαθώντας να διακρίνει τη θετική πλευρά του και φτάνοντας συχνά σε υπερβολικές διατυπώσεις, όπως η προσπάθεια του Γκαμπριέλ Ρους το 1913 να αναδείξει τον εκλεκτικισμό ως μόνιμο χαρακτηριστικό της ιδιοσυγκρασίας των κατοίκων της Μπολόνια[42] ή ο ισχυρισμός του Κάρλο Ραγκιάντι ότι η τέχνη των Καράτσι δεν υπήρξε παρά οπτική αναπαράσταση της αισθητικής τους θεωρίας και, κατά συνέπεια, οι Καράτσι υπήρξαν περισσότερο ιστορικοί τέχνης παρά καλλιτέχνες.[43]

«Οι Καράτσι συνάδελφοί μας! Ιστορικοί της τέχνης! Και τι άλλο θα ακούσουμε!»,

35. Ο Otto Kurz είναι επίσης από τους βασικούς συντελεστές της έκδοσης του τόμου προς τιμήν του Τίτσε που εκδίδεται από την Gazette des Beaux-Arts, το 1958 (*Essays in Honor of Hans Tietze 1880-1954*, E. Gombrich, J.S. Held, O. Kurz (επιμ.), Paris, VIII 1958).

36. Τμήμα της διατριβής του δημοσιεύεται στη Βιέννη το 1937: O. Kurz, 'Guido Reni', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1937, σ.189-220.

37. Ο Κουρτς παραμένει στο Warburg ως το τέλος της ζωής του (1975) ως λέκτορας, κεντρικός βιβλιοθηκάριος και αργότερα καθηγητής, διδάσκοντας ταυτόχρονα και στο Courtauld Institute of Art.

38. Οι παραδόσεις των διδασκόντων καταγράφονται στα *Annual Report* του Ινστιτούτου, η έκδοση των οποίων ξεκινά το 1944, όταν το Ινστιτούτο ενσωματώνεται επισήμως στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου.

39. R. Wittkower, *The Drawings of the Carracci in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1952.

40. O. Kurz, *Bolognese Drawings of the XVII and XVIII Centuries: In the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1955. Ο κατάλογος του Μέιχον με τα σχέδια του Γκουερτσίνο από την ίδια συλλογή δεν εκδίδεται παρά το 1989.

41. R. Wittkower, ό.π., σ.7. Ο Μπόντμερ που πεθαίνει το 1952 κληροδοτεί στο Warburg, όπου βρίσκεται μέχρι και σήμερα, το σύνολο του φωτογραφικού του αρχείου το μεγαλύτερο τμήμα του οποίου αποτελούν ζωγραφικά έργα, σχέδια και χαρακτικά των τριών Καράτσι.

42. G. Rouches, *La Peinture Bolonaise a la Fin du XVIe Siècle*, Paris 1913, σ.51

43. C.L. Ragghianti, 'I Carracci e la Critica d' Arte nell' Età Barocca', *La Critica*, XXXI, 1933, σ.65-74, τχ.XXXII, σ.223-233 και τχ.XXXIII, σ.382-394.

αναφωνεί ο Ρομπέρτο Λόνγκι το 1934[44], όταν κατά τη διάρκεια της διάλεξής του για τη ζωγραφική στη Μπολόνια φτάνει στο θέμα των Καράτσι. Η διάλεξη που εκφωνεί ο Λόνγκι στο Αρκιτζινάσιο, με αφορμή την εκλογή του στο πανεπιστήμιο της Μπολόνια, δημοσιεύεται την ίδια χρονιά στο ομώνυμο περιοδικό με τίτλο 'Momenti della Pittura Bolognese' και θεωρείται από την πλειοψηφία των Ιταλών ιστορικών τέχνης η αφετηρία της επανεκτίμησης των Καράτσι στον 20ο αιώνα. Η επιχειρηματολογία του Λόνγκι σε σχέση με την τέχνη των Καράτσι δεν στηρίζεται παρά στη δύναμη της προσωπικής του προσέγγισης. Η μέθοδός του απέναντι στα έργα τέχνης είναι εξάλλου επηρεασμένη από την αισθητική προσέγγιση του διάσημου Ιταλού φιλοσόφου Μπενεντέτο Κρότσε, στο επίκεντρο της οποίας δεν βρίσκεται το ίδιο το έργο τέχνης, αλλά η προσωπικότητα του καλλιτέχνη που το δημιούργησε. «Ο τρόπος που οι Καράτσι αντιμετωπίζουν την τέχνη», γράφει ο Λόνγκι «παρά τη διανοητική του διάσταση, παραμένει βαθιά ρομαντικός, χωρίς δογματικό ή αρχαιολογικό χαρακτήρα, με πρόθεση δημιουργική και όχι αναδρομική»[45]. Με δύο λόγια, η συμμετοχή του στη γενική προσπάθεια αποδέσμευσης της τέχνης των Καράτσι από την στεγνή τέχνη των ακαδημιών περιορίζεται στον εμπλουτισμό της περιγραφής της με λυρισμό και συναίσθημα.

Η βασική προσφορά του Λόνγκι στην υπόθεση των Καράτσι έρχεται από άλλο δρόμο, μέσω της συνεισφοράς του στη διαδικασία επανεκτίμησης του ματουραλισμού στο έργο του Μικελάντζελο ντα Καραβάτζο, η οποία κορυφώνεται στο εισαγωγικό κείμενο που συνοδεύει τον κατάλογο της έκθεσης Caravaggio e Caravaggeschi στο Μιλάνο το 1951[46] και στην έκδοση της μονογραφίας που δημοσιεύει ένα χρόνο αργότερα.[47]

Ο Καραβάτζο είναι αναμφισβήτητα ο πιο διάσημος ζωγράφος του 17ου στον 20ό αιώνα ήδη από τη δεκαετία του 1950. Η μυθιστορηματική βιογραφία του σε συνδυασμό με την αμεσότητα της τεχνοτροπίας του, αλλά και το γεγονός της απόρριψής του από την επίσημη ιστοριογραφία του δεύτερου μισού του 17ου αιώνα, του προσφέρουν την ακαταμάχητη για τον 20ό αιώνα αίγλη του πρωτοπόρου ζωγράφου, του οποίου το έργο προηγείται της εποχής του.

Η έκθεση του 1956[48] που πραγματοποιείται στο Αρκιτζινάσιο με πρωτοβουλία του διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης της Μπολόνια, Τσέζαρε Νιούντι, φέρει το γενικό τίτλο *Mostra dei Carracci* και περιλαμβάνει 116 πίνακες από τους οποίους οι 70 συντηρήθηκαν επι τη ευκαιρία της έκθεσης. Η έκθεση μπορεί να χαρακτηριστεί διεθνής, καθώς ιδιαίτερα στον τομέα των σχεδίων που εκτίθενται παράλληλα σε ξεχωριστό χώρο με δικό τους κατάλογο, η πλειοψηφία έρχεται από το εξωτερικό (220 από τα 250 σχέδια και 41 από τους 116 πίνακες).

Η έκθεση του 1956 προκύπτει από τη σύγκλιση των επιχειρημάτων της γερμανόφωνης βιβλιογραφίας, όπως εκπροσωπείται από τον Μέιχον και της ιταλόφωνης που φέρει την σφραγίδα του Λόνγκι. Οι επιμελητές του καταλόγου των πινάκων[49] είναι στην

44. R. Longhi, 'Momenti della Pittura Bolognese', στο *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento-Opere Complete di Roberto Longhi*, τ.VI, 1934, σ.198. Πρόκειται για την εναρκτήρια διάλεξη του Λόνγκι στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνια στην αρχή του ακαδημαϊκού έτους 1934-35, η οποία δημοσιεύεται στη συνέχεια στο περιοδικό *L'Archiginnasio*, τ.XXX, τχ.1-3, 1935, σ.111-135.

45. R. Longhi, ό.π., σ.200: «Ma l'attegiamento dei Carracci, anche in questo secondo tempo spirituale, resta intimamente romantico, non dottrinale e archaelogico; evocativo non retrospettivo».

46. *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi*, Μιλάνο: Palazzo Reale, Απρίλιος-Ιούνιος 1951.

47. R. Longhi, *Il Caravaggio*, Μιλάνο 1952.

48. Mostra dei Carracci, ό.π., σημ.15.

49. *Mostra dei Carracci, Catalogo Critico a Cura di Gian Carlo Cavalli, Francesco Arcangeli, Andrea Emi-*

πλειοψηφία τους μαθητές του Λόνγκι, όπως οι Gian Carlo Cavalli, Francesco Arcangeli, Maurizio Calvesi συμπεριλαμβανομένου και του Cesare Gnudi, ο οποίος γράφει και την εισαγωγή του. Αντίθετα, ο κατάλογος των σχεδίων όπως και η γενική επιμέλεια της έκθεσής τους ανήκει στον Μέιχον, ο οποίος συμμετέχει και στον κύριο κατάλογο με ένα σύντομο κείμενο που συνοψίζει την προσέγγισή του.[50]

Βασικός στόχος της έκθεσης, όπως εξάλλου επισημαίνεται και από το διοργανωτή της,[51] είναι η επανόρθωση της πρόσληψης των Καράτσι. Καθώς η τεχνοτροπία τους έχει οριστικά απαλλαχτεί από το στίγμα του εκλεκτικισμού, είναι ελεύθερη να προσδεθεί στο άρμα του καραβατζικού νατουραλισμού. Εξάλλου, αν, όπως επισημαίνει ο Μέιχον το 1953 με το άρθρο του 'On some aspects of Caravaggio and his times', «αμφισβητήσουμε την ύπαρξη οργανωμένης καλλιτεχνικής Ακαδημίας με σαφείς στόχους και καλλιτεχνικό πρόγραμμα δράσης, η επανάσταση του Καραβάτζο δεν έχει στην ουσία κανένα νόημα»[52]. Έτσι το δίπολο Καραβάτζο-Αννίμπαλε ακυρώνεται καθώς στερείται ουσιαστικού περιεχομένου και οι δύο καλλιτέχνες στέκονται δίπλα δίπλα ως οραματιστές που αναζητούν καινούριους δρόμους στην τέχνη τους.

Ο Αννίμπαλε στην έκθεση του 1956 αρχίζει να ξεχωρίζει σημαντικά καθώς ο νατουραλισμός, παρόλο που ως όρος αρχίζει να κάνει την εμφάνισή του στα έργα όλων των Καράτσι, παρουσιάζεται πιο δυναμικά στη δική του καλλιτεχνική δημιουργία, στην οποία περιλαμβάνονται για πρώτη φορά και οι ηθογραφικές σκηνές της περιόδου της Μπολόνια, όπως ο *Χωρικός που τρώει φασόλια* της συλλογής Colonna (εικ. 1) ή το *Κρεοπωλείο* του Christ Church (εικ. 2), μία πλευρά του έργου του παραδοσιακά παραμελημένη καθώς δεν ταίριαζε ούτε στον κλασικιστή ζωγράφο του 17ου, αλλά ούτε και στον εκλεκτικιστή του 19ου αιώνα.[53] Παράλληλα με την απόδοσή τους στον Αννίμπαλε οι ηθογραφικές σκηνές παύουν να αντιμετωπίζονται ως παραδοξολογίες της περιόδου του Μανιερισμού (γκροτέσκα) και αναγνωρίζονται ως καθεαυτό ηθογραφικές σκηνές, η ελευθερία στη διαπραγμάτευση των οποίων περιγράφεται συχνά με όρους δανεισμένους από τα κινήματα της πρωτοπορίας των αρχών του 20ού αιώνα.

«Αρκεί να σταματήσουμε στην μορφή του γονατισμένου νέου», σχολιάζει ο Αρκαντζέλι[54] αναφερόμενος στο *Κρεοπωλείο* του Christ Church[55], «για να συμπεράνουμε ότι κανένας ζωγράφος στη Μπολόνια, αλλά ίσως και σε ολόκληρη την Ιταλία, δεν θα μπορούσε

liani, Maurizio Calvesi con una Nota di Denis Mahon. Saggio Introduttivo di Cesare Gnudi, Bologna 1956.

50. D. Mahon, *Mostra dei Carracci, Catalogo Critico dei Disegni*, Bologna 1956.

51. C. Gnudi, *Mostra dei Carracci*, ό.π., 'εισαγωγή', σ.17-19.

52. D. Mahon, 'On some Aspects of Caravaggio and his Times', *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1953, σ.38.

53. Χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο του διευθυντή της Βασιλικής Πινακοθήκης του Βερολίνου, G.F. Waagen, όταν στη διάρκεια της επίσκεψής του στην Οξφόρδη το 1854 κατέγραψε τον πίνακα του Christ Church: «A picture by Annibale Carracci, painted in a masterly manner, offended me by the vulgarity of the idea». Βλ. Waagen, *Treasures of Art in England*, 1854, σ.47.

54. *Mostra dei Carracci*, ό.π., σ.164.

55. Στις ηθογραφικές σκηνές του Αννίμπαλε Καράτσι περιλαμβάνονται δύο κρεοπωλεία. Το ένα βρίσκεται στην Πινακοθήκη του Κολεγίου Christ Church στην Οξφόρδη και το δεύτερο στο Kimbell Art Museum, στο Fort Worth του Τέξας. Το *Κρεοπωλείο* της Οξφόρδης, που αποδίδεται για πρώτη φορά στον Αννίμπαλε στην έκθεση του 1956, είναι επιπλέον ασυνήθιστα μεγάλο σε μέγεθος για παρόμοιου είδους θέμα, με διαστάσεις 1,90 x 2,71 μ. Το *Κρεοπωλείο* του Τέξας αποδίδεται για πρώτη φορά στον Αννίμπαλε το 1961 στην έκθεση των Καράτσι στο Newcastle upon Tyne ως προσχέδιο του *Κρεοπωλείου* του Christ Church, ενώ ως ανεξάρτητο έργο αναγνωρίζεται το 1971 από τον Posner, που το περιλαμβάνει στη μονογραφία του για τον Αννίμπαλε (η μοναδική μέχρι σήμερα απόπειρα μονογραφίας για το ζωγράφο): D. Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, Λονδίνο 1971.

να διανοηθεί γύρω στα 1585 να αποδώσει με τέτοια ηθική ελευθερία μία διαδικασία τόσο κοινή, τόσο λαϊκή ή ακόμη και ευτελή, όπου όμως βρίσκεται συγκεντρωμένο όλο το πάθος μιας ανθρώπινης πράξης». Στον *Χωρικό που τρώει φασόλια* αναγνωρίζεται η «μοντέρνα διαπραγμάτευση», αλλά και η ελεύθερη πινελιά του Μανέ: «Εξαιρετική άσκηση μίας μοντέρνου τύπου δεξιοτεχνίας που εκπλήσσει καθώς προοικονομεί την ελεύθερη πινελιά του Μανέ»[56]. Στο έργο *Νέος που πίνει*, η σύνθεση σχολιάζεται ως ψευδο-Καραβατζέσκα.[57]

Στα πενήντα χρόνια που μεσολαβούν ως την έκθεση του 2006, την πρώτη μονογραφική έκθεση που αφιερώνεται στον Ανίμπαλε Καράτσι,[58] η πλάστιγκα γέρνει ολοκληρωτικά προς τη μεριά του νατουραλισμού. Ο Ντόναλντ Πόσνερ στο Annibale Carracci: *A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, που δημοσιεύεται το 1971 και έχει τη μορφή μονογραφικού καταλόγου, περιγράφει τον Αννίμπαλε ως ακούραστο τεχνίτη χωρίς ιδιαίτερη θεωρητική κατάρτιση και με στενά επαγγελματικά ενδιαφέροντα.[59] Ενδεικτικό παράδειγμα της διαφοράς στην αντιμετώπιση της τεχνοτροπίας του, αποτελεί η επισήμανση ότι η *Σταύρωση* της Σάντα Μαρία ντε λα Καριτά (εικ. 3), το ίδιο έργο που για τον Φος το 1925 αποτελούσε απόδειξη της επιρροής που ασκούσε στο νέο ζωγράφο ο Μανιερισμός,[60] για τον Πόσνερ αποδεικνύει την έμπρακτη απόδειξη της αντίθεσής του στο Μανιερισμό και την αφετηρία της νέας νατουραλιστικής τεχνοτροπίας.[61]

Ο κατάλογος της έκθεσης του 2006 στην Μπολόνια (εικ. 4) με κείμενα κυρίως των Ντανιέλε Μπενάτι και Εουτζένιο Ρικόμίνι[62], που είναι ταυτόχρονα οι επιμελητές της έκθεσης, αποτελεί την κορύφωση του φαινομένου της μεταστροφής που περιγράψαμε. Το σύνολο του έργου του Αννίμπαλε περιγράφεται με τη συνδρομή ενός καταιγισμού όρων που, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, αποσκοπούν στο να διατυμπανίσουν την άρρηκτη σχέση του με την πραγματικότητα: 'Vero'[63], 'cultura del vero'[64], 'laboratorio del vivo'[65], 'intenso realismo'[66], 'violenza esspressiva quasi cèzanniana'[67], δεν είναι παρά μόνο μερικοί από αυτούς, ενώ η ίδια η Γκαλερία Φαρνέζε μετατρέπεται σταδιακά σε παράδειγμα φυσιοκρατικής απόδοσης και η τέχνη των διαδόχων του Αννίμπαλε στη σχολή της Μπολόνια περιγράφε-

56. Ό.π., σ.176: «Stupendo esercizio di virtuosimo 'moderno', precorimento sorprendente di tacchegiature manettiane».

57. Ό.π., σ.165. Το έργο *Νέος που πίνει (Ragazzo che beve)*, υπάρχει σε τέσσερις διαφορετικές εκδοχές. Η έκθεση του 1956 περιλαμβάνει το έργο της συλλογής R. V. B. Emmons (σήμερα Mrs Robert Van Buren Emmons) που βρίσκεται στο Hamble, Southampton, το οποίο είναι κάπως διαφορετικό από τα υπόλοιπα τρία, καθώς ο νέος είναι σε προφίλ και τα χαρακτηριστικά του προσώπου του διαφέρουν από των υπόλοιπων νέων.

58. *Annibale Carracci*, 22 Σεπτεμβρίου 2006-7 Ιανουαρίου 2007, Museo Civico Archaeologico, Bologna και 25 Ιανουαρίου-6 Μαΐου 2007, DART Chiostro del Bramante, Roma.

59. D. Posner, ό.π., εισαγωγή, σ.ix, και παρακάτω σ.102 γράφει σε σχέση με το εικονογραφικό πρόγραμμα της Γκαλερία Φαρνέζε: «Annibale could not have been expected to have an easy familiarity with the ancient literature...and it seems likely that he remained unaware of some of the more recondite allusions uncovered in his pictures by modern iconographers».

60. H. Voss, ό.π., σ.140.

61. D. Posner, ό.π., σ.3-8.

62. D. Benati, E. Riccòmini (επιμ.), *Annibale Carracci*, (κείμενα: D. Benati, A. Brogi, A. Emiliani, S. Ginzburg, E. Riccòmini, A. Stanzani, C. Strinati, C. van Tuyll van Serooskerken), Milano 2006.

63. D. Benati, ό.π., σ.19: «Annibale Carracci e il vero». Ειδικά η λέξη vero επαναλαμβάνεται τόσες φορές, που φυσικά δεν είναι δυνατόν να τις αναφέρουμε όλες. Παρακάτω στην ίδια σελίδα ο συγγραφέας σχολιάζει: «...Annibale sembra dirci che l'arte è lo specchio del vero,...».

64. Ό.π., σ.136

65. Ό.π., σ.88.

66. Ό.π., σ.96

67. Ό.π., σ.100

ται ανενδοίαστα από τον Αντρέα Εμιλιάνι ως «νατουραλιστικός ιδεαλισμός».[68]

Μία τεχνοτροπία δεν καθορίζεται, όπως αποδεικνύεται, τελειωτικά από το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο διαμορφώθηκε, αλλά και από το πλαίσιο μέσα στο οποίο κάθε φορά εξετάζεται, καθώς διαπιστώσαμε από την σημαντική μεταστροφή που υπέστη η πρόσληψη της τεχνοτροπίας του Ανίμπαλε στο διάστημα του 20ου αιώνα.

Η απόπειρα κατάταξης και ερμηνείας των έργων μέσα από ιδιότητες που συνήθως αντιμετωπίζονται ως σταθερές και συνδέονται με την πραγματική και αναλλοίωτη φύση τους (όπως φόρμα, δομή, τεχνοτροπία), υποτιμάει τους τρόπους με τους οποίους τα στοιχεία αυτά αναδημιουργούνται κάθε φορά μέσω της διαδικασίας της πρόσληψης.

68. A. Emiliani, 'Mezzo Secolo di Mostre, Tra Bologna, l' Europa e il mondo (1950-2000)', ό.π., σ.59, σημ.62: «...dell' idealismo naturalistico del barocco creato dai Carracci, da Reni, dal Domenichino, da Albani e dagli altri...».

Panayota Klagka

1906-1956-2006. Three important stages in the reception of Annibale Carracci's painting in the 20th century

During the course of the 20th century an important change occurred in the reception of Annibale Carracci's pictorial style. Strictly criticized or ignored by 18th and 19th century art historians as lacking originality and spontaneity, his style, labelled as eclecticism, appears today to be celebrated as a highly original naturalistic style, not far from that of his contemporary, Caravaggio.

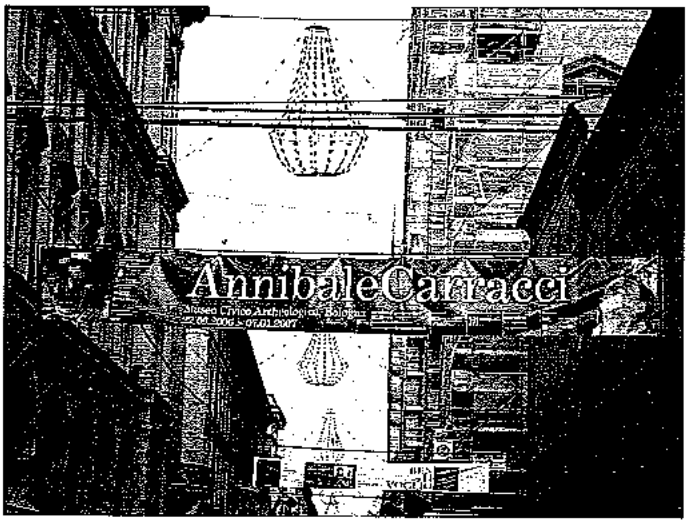
This interesting turn is initiated in 1906 when Hans Tietze, a student of Alois Riegl, publishes his seminar thesis on Annibale Carracci in a periodical of the Vienna School and questions the validity of eclecticism as an operational concept. Tietze's arguments, further developed by H. Bodmer, H. Voss, W. Friedlaender and D. Mahon during the 1930s and 1940s, together with the radiance of Caravaggio's re-discovered realism, lead to the *Carracci* exhibition in 1956 where Annibale's naturalism was highly emphasized. Fifty years later, in 2006, the naturalistic aspect of his style is the one mainly promoted by the contributors in the catalogue of the first monographic exhibition devoted to the artist and organised in his native city.

This major alteration observed in the reception of the artist's style, challenges the validity of the concept of style as a constant, invariable quality of a work of art.

Εικ. 1. Αννίμπαλε Καράτσι, *Χωρικός που τρώει φασόλια*, π.1585, λάδι σε μουσαμά, 57x68 εκ., Galleria Colonna, Ρώμη

Εικ. 2. Αννίμπαλε Καράτσι, *Κρεοπωλείο*, π.1585, λάδι σε μουσαμά, 185x266 εκ., Christ Church College, Οξφόρδη

Εικ. 3. Αννίμπαλε Καράτσι, *Σταύρωση*, 1583, λάδι σε μουσαμά, 305x210, Santa Maria della Carità, Μπολόνια



Εικ. 4. Η αφίσα που διαφημίζει την έκθεση *Αννίμπαλε Καράτσι* το 2007 στη Μπολόνια. Οι διοργανωτές επιλέγουν τις ηθογραφικές σκηνές για την αφίσα

Αναστασία Κοντογιώργη

Όψεις της ιδεολογίας του ελληνοκεντρισμού: Η ανάπτυξη της τοπιογραφίας και η επίδρασή της στη σκηνογραφία του αρχαίου δράματος στην πρώτη τριακονταετία του 20ού αιώνα

Εισαγωγή

Η εισήγηση αυτή επιχειρεί να καταδείξει τη στενή σχέση της ανάπτυξης της τοπιογραφίας στην ελληνική ζωγραφική της πρώτης τριακονταετίας του 20ού αιώνα με την παράλληλη ανάπτυξη της σκηνογραφίας για την αρχαία τραγωδία. Η αλληλεπίδραση των δύο τεχνών δεν έγκειται μόνο σε μορφολογικές ομοιότητες ή αλληλοεπικαλύψεις, αλλά συνδέεται άμεσα με την εξέλιξη της ιδεολογίας του ελληνοκεντρισμού, που κορυφώνεται, αλλά και μεταλλάσσεται σε αυτή τη χρονική περίοδο. Έτσι, οι προτάσεις για τη 'διδασκαλία' του αρχαίου δράματος, κυρίως σε ό,τι αφορά τη σκηνογραφία του, δεν μένουν ανεπηρέαστες από τις ιστορικές εξελίξεις, αλλά και τις ιδεολογικές μεταβολές, κάτι που αποτελεί ουσιαστικό παράγοντα για τη μελέτη της αρχαίας τραγωδίας στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο.

Ι. Η αρχαία τραγωδία στο ελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα

Στο 19ο αιώνα, οι παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα είναι σποραδικές και οφείλονται κυρίως σε πρωτοβουλίες ερασιτεχνών, που συγκροτούν περιστασιακούς θιάσους με μαθητές του γυμνασίου ή διαφόρων σχολών, με σκοπό την εξοικείωση των νέων με το αθάνατο κλασικό πνεύμα όχι μόνο στα στενά όρια του ελληνικού κράτους, αλλά και στις ελληνικές παροικίες.[1] Η τραγωδία, εξαιτίας του δύσκολου πρωτότυπου κειμένου, παραμένει ένα είδος ανοίκειο στη λαϊκή τάξη, αλλά ακόμα και στους αστούς, που προτιμούν τα ξενόφερτα δυτικά μελοδράματα.

Το ελληνικό επαγγελματικό θέατρο αποφεύγει σχεδόν συστηματικά το αρχαίο δράμα. Τα περισσότερα κείμενα παραμένουν αμετάφραστα ή μεταφράζονται σε γλώσσα αρχαΐζουσα, γεγονός που δυσκολεύει τους επαγγελματικούς θιάσους, οι οποίοι δεν διαθέτουν συστηματική θεατρική παιδεία. Έτσι, αντιμετωπίζουν με αμηχανία ένα θεατρικό είδος που δεν έχει καμιά σχέση με τη δομή του νεότερου δυτικοευρωπαϊκού θεάτρου. Αναπόφευκτα, οι παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας καθίστανται μια πολυτέλεια που αφορά ελάχιστους διανοούμενους.

Η 'αποκάλυψη' για τις παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας έρχεται -και πάλι- από τη Δύση: Η παράσταση της *Μήδειας* του Λεγκουβέ (1865), δηλαδή ενός νεότερου έργου με αρχαίο θέμα με την Αδελαΐδα Ριστόρι στον ομώνυμο ρόλο[2], και η παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου* (1899), με τον Mounet Sully στον ομώνυμο ρόλο, θεωρήθηκαν αξεπέραστα παραδείγματα ερμηνείας «αρχαίας» τραγωδίας τόσο για το αθηναϊκό κοινό, όσο και για τους επαγγελματίες ηθοποιούς.[3] Οι δύο αυτές παραστάσεις λειτούργησαν και ως έναυσμα

1. Σχετικά με την ανάπτυξη του θεάτρου στις ελληνικές παροικίες στο 19ο και στις αρχές του 20ού αιώνα, βλ. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το Θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη - Σμύρνη, Οκτώ Μελετήματα*, Αθήνα 2006.

2. Γ. Σιδέρης, *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1972, Α' 1817-1932*, Αθήνα 1976, σ.35-42.

3. Ό.π., σ.142-160.

για μια στροφή, έστω και σποραδική, στη μελέτη της αρχαίας τραγωδίας από διάφορους διανοούμενους και πνευματικούς ανθρώπους.

Από τα μέσα, λοιπόν, του 19ου αιώνα και εξής σε σημαντικές πολιτικές και εθνικές στιγμές η 'διδασκαλία' της αρχαίας τραγωδίας περιλαμβάνεται ή και αποτελεί την κορωνίδα των αντίστοιχων εκδηλώσεων, όπως η παράσταση της *Αντιγόνης* στο Ηρώδειο (1868) με την ευκαιρία του εορτασμού των γάμων του βασιλιά Γεώργιου του Α΄ με τη βασίλισσα Όλγα[4], ο εορτασμός των 50 χρόνων του Πανεπιστημίου Αθηνών (1887), με τον *Οιδίποδα Τύραννο*[5], αλλά και άλλες σποραδικές παραστάσεις είτε από το θίασο του Πανεπιστημίου Αθηνών είτε από τον ερασιτεχνικό θίασο των ανακτόρων είτε από άλλους, βραχύβιους, σπουδαστικούς ή ημι-ερασιτεχνικούς θιάσους.

Οι παραστάσεις αρχαίου δράματος σε εξέχουσες ημέρες εορτασμού επετείων ταυτίζονται με την εικόνα που έχουν και προβάλλουν όλοι όσοι ασχολούνται στο 19ο αιώνα με το αρχαίο δράμα: Είναι κάτι σοβαρό, ακόμα και βαρύγδουπο, μια βαριά κληρονομιά που έρχεται κατευθείαν από την κλασική αρχαιότητα και που οι απόγονοι των ένδοξων ποιητών οφείλουν και να τιμήσουν και να αναδείξουν. Η ιδεολογική ανάγκη της αναζήτησης προτύπων στην κλασική αρχαιότητα με σκοπό την κατάδειξη της άμεσης καταγωγής από τους ένδοξους αρχαίους προγόνους διαφαίνεται σε σποραδικές, αλλά ταυτόχρονα και αξιοσημείωτες παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας.

Οι παραστάσεις αυτές δίνονται στο Ηρώδειο ή σε κλειστά θέατρα με ιταλική σκηνή. Ωστόσο, από τα μέσα κιόλας του 19ου αιώνα υπάρχει μια πολύ έντονη συζήτηση από διανοούμενους ερασιτέχνες, αλλά και από καθηγητές πανεπιστημίου, για το αν θα πρέπει να δίνονται ή όχι οι παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας στα αρχαία θέατρα. Οι υποστηρικτές της χρήσης των αρχαίων θεάτρων οραματίζονται παραστάσεις στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου, αλλά η κατάσταση του μνημείου είναι απαγορευτική. Έτσι, «αρκούνται» στη σποραδική χρήση του Ηρώδειου.

Κοινό χαρακτηριστικό των παραστάσεων είναι τα ζωγραφιστά σκηνικά φόντα, όπου απεικονίζονται τοπία με διάσπαρτα αρχαία μνημεία. Αν και σε επίπεδο καθαρά διακοσμητικό, η σκηνογραφία της εποχής ακολουθεί τις προτάσεις των ξένων και Ελλήνων ζωγράφων για την αποτύπωση του ελληνικού τοπίου.

Στη διάρκεια του 19ου αιώνα η τοπιογραφία ως ζωγραφικό είδος συνυπάρχει παράλληλα με τις μυθολογικές & ιστορικές σκηνές, το πορτρέτο, την ηθογραφία, τη νεκρή φύση κ.τ.λ., αλλά δεν συγκεντρώνει ιδιαίτερα την προσοχή των καλλιτεχνών. Οι περισσότεροι την αντιμετωπίζουν ως ένα 'συμπλήρωμα' αφηγηματικών σκηνών, ιστορικών ή ηθογραφικών, ενώ υπάρχει και η παράδοση των ζωγράφων που αποδίδουν κυρίως το αττικό τοπίο με μια έντονη, ρομαντική-ειδυλλιακή αντίληψη με συχνότατη παράλληλη απόδοση των ερειπωμένων αρχαιοτήτων. Μόνο στην τελευταία εικοσαετία του αιώνα, με την ισχυρή επίδραση του Εμπρεσιονισμού και των μετα-εμπρεσιονιστικών ρευμάτων, οι Έλληνες ζωγράφοι αρχίζουν να αποδίδουν το τοπίο ως αυτόνομη θεματική ενότητα, που παρουσιάζει ιδιαίτερο εικαστικό ενδιαφέρον και προσφέρεται ως πεδίο πειραματισμού.[6]

4. Ό.π., σ.42-45.

5. Ό.π., σ.74-76.

6. Ό. Μετζαφού-Πολύζου, 'Η Τοπιογραφία στην Ελληνική Ζωγραφική του 19ου αιώνα', *Εθνική Πινακοθήκη, 100 Χρόνια, Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής, Από τις Συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Μ. Λαμπράκη-Πλάκα (επιμ.), Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 2001, σ.101-113. Βλ. επίσης Α. Κωτίδης, *Ζωγραφική 19ου Αιώνα*, «Ελληνική Τέχνη», Αθήνα 1995, σ. 41-43.

Δεν γνωρίζουμε κανένα όνομα «σκηνογράφου» (ο όρος καθιερώνεται τον 20ο αιώνα). Είναι γνωστό ότι ο «σκηνοθέτης» της παράστασης (ούτε ο όρος του «σκηνοθέτη» υπάρχει αυτή την περίοδο[7]) ήταν αρμόδιος να ζητήσει από τους τεχνίτες την κατασκευή του ζωγραφιστού φόντου που ταίριαζε καλύτερα στην υπόθεση του εκάστοτε έργου. Οι περιγραφές και κυρίως οι αναφορές στον τύπο της εποχής επιβεβαιώνουν το αυτονόητο: Ότι τα ζωγραφιστά φόντα των σκηνικών παρακολουθούσαν την τοπιογραφία της εποχής, με συνηθέστερη επίδραση από τις ρομαντικές αποδόσεις του αττικού τοπίου, ή άλλων γραφικών περιοχών, όπου οι εναπομείνασες αρχαιότητες 'δένουν' αρμονικά με το φυσικό τοπίο. Αν και δεν υπάρχει φωτογραφική απεικόνιση αυτών των παραστάσεων, δεν είναι παρακινδυνευμένο να ισχυριστεί κανείς ότι οι εξελίξεις στην ελληνική τοπιογραφία στην τελευταία εικοσαετία του 20ού αιώνα δεν άγγιξαν τη σκηνογραφία της αρχαίας τραγωδίας, που παραμένει προσκολλημένη στην τοπιογραφική παράδοση των προηγούμενων ετών.

ΙΙ. Η πρώτη τριακονταετία του 20ού αιώνα

Στις αρχές του 20ού αιώνα το ενδιαφέρον του αθηναϊκού κοινού στρέφεται στην αρχαία τραγωδία με αφορμή τα γεγονότα που επακολούθησαν την παράσταση της *Ορέστειας* στο Βασιλικό Θέατρο το 1903.[8] Επρόκειτο όμως για μια καθαρά γλωσσική διαμάχη και η παράσταση υπήρξε μόνον η αφορμή για να εκδηλωθεί με ακραίο τρόπο η αντιπαλότητα. Στα επόμενα χρόνια οι παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας παρουσιάζουν κάμψη, που πιθανότατα οφείλεται και στα ραγδαία πολιτικά γεγονότα των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα: Το κοινό περιμένει από το θέατρο σχολιασμό των σύγχρονων εξελίξεων. Επιπλέον, εκδηλώνεται αισθητά πια η ανάγκη της αστικής τάξης να παρακολουθεί σύγχρονο ευρωπαϊκό ρεπερτόριο, ώστε να συναισθάνεται τη «συμπόρευση» με την εκσυγχρονισμένη Δύση.

Η πρώτη σοβαρή προσπάθεια 'διδασκαλίας' της αρχαίας τραγωδίας επιχειρείται από το Φώτο Πολίτη, που ανεβάζει *Οιδίποδα Τύραννο* (1919) στο κλειστό θέατρο Ολύμπια και *Πέρσες* στο Ηρώδειο την αμέσως επόμενη χρονιά (1920). Χωρίς να υπάρχουν συγκεκριμένες αιτιάσεις από τον ίδιο τον Πολίτη για τη στροφή στο αρχαίο δράμα, δεν μπορεί να μην παρατηρήσει κανείς ότι οι επιλογές του συμπίπτουν χρονικά με τα ιστορικά γεγονότα της εποχής: Η απόβαση των ελληνικών στρατευμάτων στη Σμύρνη και η υπογραφή της Συνθήκης των Σεβρών έρχονται να επιβεβαιώσουν την ορθότητα της Μεγάλης Ιδέας, που, χάρη στην πολιτική του Βενιζέλου, κατόρθωσε να επεκτείνει τα σύνορα της χώρας στην Ασία. Η αναφορά στην αρχαιότητα έρχεται να επιβεβαιώσει με τον καλύτερο τρόπο την αδιάσπαστη ενότητα του έθνους, από την αρχαιότητα ως τη σύγχρονη εποχή. Με τον ίδιο τρόπο που οι αρχαίοι Έλληνες κατατροπώνουν τους Πέρσες στην τραγωδία του Αισχύλου προκαλώντας πάνδημο θρήνο, με τον ίδιο τρόπο οι σύγχρονοι Έλληνες, απόγονοι -φυσικά- των αρχαίων, επιστρέφουν στην Ασία με σκοπό να διεκδικήσουν τα εδάφη που φρονούν ότι τους ανήκουν.

Η γέννηση της ελληνικής εθνικιστικής ιδεολογίας είναι προγενέστερη από την ίδρυση του ελληνικού κράτους. Σχεδόν το σύνολο των διανοούμενων του Νεοελληνικού Δια-

7. Σχετικά με την ανάδυση του σκηνοθέτη στο ελληνικό θέατρο βλ. Α. Γλυτζουρής, *Η Σκηνοθετική Τέχνη στην Ελλάδα, Η Ανάδυση και η Εδραίωση της Τέχνης του Σκηνοθέτη στο Νεοελληνικό Θέατρο*, Αθήνα 2001.

8. Το 1903 το Βασιλικό Θέατρο στην εναρκτήρια παράστασή του 'δίδαξε' την *Ορέστεια* του Αισχύλου σε μετάφραση. Η επιλογή αυτή προκάλεσε τις αντιδράσεις μιας μερίδας πανεπιστημιακών καθηγητών που, με επικεφαλής τον Μιστριώτη, ηγήθηκαν φοιτητικής διαδήλωσης έξω από το θέατρο, με αποτέλεσμα τη βίαιη σύγκρουση με την αστυνομία και το θάνατο ενός φοιτητή. Βλ. Γ. Σιδέρης, ό.π., σ.186-199.

φωτισμού συμβάλλουν με τα κείμενά τους στην πεποίθηση ότι οι Έλληνες αποτελούν ένα συμπαγές έθνος, εντελώς διαφορετικό από τους Οθωμανούς.[9] Όπως παρατηρεί ο Tom Nairn, «...η έλευση του εθνικισμού με την αυστηρά σύγχρονη έννοια ήταν συνδεδεμένη με το βάπτισμα των κατώτερων τάξεων στην πολιτική ... [...] Στην πιο τυπική τους εκδοχή [των εθνικιστικών κινημάτων], αυτό προϋπέθετε το σχήμα μιας ανήσυχης μεσαίας τάξης και μιας ηγετικής ομάδας διανοουμένων που προσπαθούν να εξεγείρουν τις λαϊκές τάξεις και να διοχετεύσουν τις ενέργειές τους προς την υποστήριξη των νέων κρατών...»[10].

Ο Αντώνης Κωτίδης αναρωτιέται: «Αν δεν υπήρχε ο Φαλμεράγιερ, μήπως έπρεπε να τον εφεύρουμε;»[11]. Η εμμονή με την κλασική αρχαιότητα, ως άμεσου προγόνου των σύγχρονων Ελλήνων διαπερνά την ελληνική πνευματική ζωή στο 19ο αιώνα, ενώ ταυτόχρονα υπάρχει η διαρκής αγωνία για την παρακολούθηση των εξελίξεων στη δυτική Ευρώπη. Η ήττα του 1897 σε συνδυασμό με την στροφή στις βυζαντινές σπουδές, αλλά και στον λαϊκό πολιτισμό, που πραγματοποιείται στη Δύση στα τέλη του 19ου αιώνα, ολοκληρώνει τη μορφή της ελληνικής εθνικιστικής ιδεολογίας: Ένδοξοι δεν είναι μόνον οι πρόγονοι της κλασικής αρχαιότητας, αλλά και του παρεξηγημένου -ως τότε- βυζαντινού παρελθόντος. Η χρονική απόσταση εξασφαλίζει την ακεραιότητα της ένδοξης γραμμής ως τους ήρωες της Ελληνικής Επανάστασης, ανθρώπους -συχνότατα- όχι ιδιαίτερα μορφωμένους, που συνέβαλαν στον αγώνα για την ελευθερία, έχοντας ως φωτεινούς καθοδηγητές τους διανοούμενους του Νεοελληνικού Διαφωτισμού.[12]

Ο ελληνοκεντρισμός του Περικλή Γιαννόπουλου

Στις αρχές του 20ού αιώνα μέσα σε αυτό το πνεύμα και επηρεασμένος από ποικίλες μελέτες, πηγές και αιτίες, όπως η φιλοσοφία του Νίτσε, του Σοπενάουερ, οι σύγχρονες μυστικιστικές αναζητήσεις των Ευρωπαίων, που οι απόηχοί τους έφταναν στην Ελλάδα και πάνω από όλα η συστηματική απογοήτευση από τη μίζερη ελληνική πραγματικότητα, ο Περικλής Γιαννόπουλος είναι από τους διανοούμενους που ευαγγελίζονται την αναγέννηση του ελληνικού έθνους. Η θεωρία του είναι ένας συνδυασμός των αισθητιστικών τάσεων που παρατηρούνται στη δυτική Ευρώπη λίγα χρόνια νωρίτερα και μιας μεταφυσικής ερμηνείας που ο ίδιος δίνει στην ελληνική γη και μάλιστα την αττική γη: Υποστηρίζει ότι η ομορφιά της ελληνικής γης είναι τόσο μοναδική, ώστε μόνον Έλληνες θα μπορούσαν να γεννηθούν σε αυτή και κανένας άλλος λαός. Η συνέχεια της φυλής αποδεικνύεται αν μελετήσει κανείς το ελληνικό τοπίο, τα σώματα των λαϊκών ανθρώπων και τα έργα τους, όχι μόνο τα αρχαία, αλλά και τα νεότερα και τα σύγχρονα: «...Όλοι οι βράχοι, οι λόφοι, τα βουνά, κάθονται ένα-ένα σαν ωραίες γυναίκες του λαού σεμνά ρεμβάζουσαι, σαν μητέρες κρατούσαι εις την αγκαλιά των ωραία παιδιά [...] Είτε Υμηττός, είτε Αρδηττός, είτε Αιγάλεω, είτε Πάρνης και αυτό ακόμη το σαν νευρώδης αλκίμότης αρκαδικού εφήβου Πεντελικόν [...] όλα ωραία στολισμένα λέγουν απλώς σαν αγάλματα, σαν επιτύμβιοι μορφαί: είμεθα ωραία...»[13]. Και συνεχίζει σχολιάζοντας το χρώμα: «...Και η τοιαύτη γραμμή, φαεινώς

9. Βλ. σχόλιο του Μπ. Άντερσον, *Φαντασιακές Κοινότητες, Στοχασμοί για τις Απαρχές και τη Διάδοση του Εθνικισμού*, Αθήνα 1997 σ.116.

10. T. Nairn, *The Break-up of Britain*, London 1977, στο Μπ. Άντερσον, ό.π., σ.85.

11. Α. Κωτίδης, ό.π., σ.33.

12. «...Η ιδέα ενός κοινωνικού οργανισμού που κινείται με βάση το ημερολόγιο μέσα σε έναν ομοιογενή, κενό χρόνο, βρίσκει το ακριβές ανάλογό της στην ιδέα του έθνους, το οποίο συλλαμβάνεται σαν μια συμπαγής κοινότητα που κινείται σταθερά μέσα στην Ιστορία, προς τα πίσω (ή προς τα μπρος)...», Μπ. Άντερσον, ό.π., σ.49-50.

13. Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική, Αρχιτεκτονική Θεωρία και Πράξη (1830-1980) σαν Αντα-*

γραφομένη και επενδυμένη με το απειροειδές αιθεριότατον χρώμα που βλέπομεν εις την φύσιν μας, είναι ο εσώτατος τύπος μιας κατ'ευθείαν εκ της φύσεως τέχνης ελληνικής...»[14].

Με βάση αυτή την αισθητική γραμμή, ο Γιαννόπουλος προκρίνει το Γύζη ως τον σημαντικότερο Έλληνα ζωγράφο της σύγχρονης εποχής.[15] Αν και ο Γύζης δραστηριοποιήθηκε κυρίως στο εξωτερικό, ο Γιαννόπουλος διακρίνει στο εικαστικό ιδίωμα του Γύζη την καλύτερη έκφραση της συνέχειας της ελληνικής τέχνης, την οποία παράγει η σημαντικότερη φυλή στον κόσμο[16]: «...Της ευγενούς και εσχάτης αφελείας τέχνης των μαρμαρίνων επιτυμβίων, πανομοιότυποι είναι οι νέοι άγιοι, δηλαδή οι απαθανατίσαντες εαυτούς έλληνες, διά της αγιοσύνης τώρα. Της αρχαίας και της Βυζαντινής τέχνης, όμαιμος και δίδυμος αδελφή είναι η Γύζειος τέχνη...»[17]. «...Καλλιτέχνης αληθής ο κατά την κυρίαν σημασίαν της λέξεως αριστοτέχνης ο Γύζης. Αδύνατον να διέλθη κανείς το όνομα αυτό χωρίς να σταθή και υμνήση. Γύζης: Το ευγενέστερον και αριστοκρατικώτερον άνθος, η αγνοτέρα εκδήλωσις ελληνικής ιδέας και αισθήματος; αληθής καλλιτέχνης εις τον οποίον δυνάμεθα κατά σύγκρισιν να αποδώσωμεν κυριολεκτικώς τον επίθετον Μέγας ανήρ της τωρινής Ελλάδος...»[18].

Ο άκρατος μεταφυσικός αισθητισμός του Γιαννόπουλου είναι η τάση που τελικά επηρεάζει μια σημαντική μερίδα Ελλήνων δημιουργών στο α΄ μισό του 20ου αιώνα. Το «ελληνικό» ταυτίζεται με το «ωραίο», το «αιώνιο» και το «πνευματικό».

Ο αισθητισμός, οι συμβολιστικές τάσεις, η ανάγκη των εικαστικών καλλιτεχνών να εκφράσουν την πνευματικότητα, είναι ένα σύνολο επιρροών, που οδηγούν στη διαμόρφωση του χαρακτήρα της ελληνικής ζωγραφικής στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα.[19] Μορφολογικά και τεχνοτροπικά οι Έλληνες καλλιτέχνες απομακρύνονται συνειδητά από την ακαδημαϊκή τέχνη και τις κατευθύνσεις της Σχολής του Μονάχου. Στα έργα τους διακρίνονται οι επιρροές λίγο προγενέστερων τάσεων της δυτικής ζωγραφικής: Μετα-εμπρεσιονιστικές επιρροές, αναμνήσεις από το Jugendstil, αλλά και από τις ποικίλες συμβολιστικές τάσεις. Ενώ όμως στη δυτική Ευρώπη οι διαφορετικές τεχνοτροπικές αναζητήσεις έχουν ως στόχο τη συστηματική απομάκρυνση από την ακαδημαϊκή τέχνη, η ελληνική ζωγραφική, μέσα από τους όποιους νεωτερισμούς της, καλείται να επιβεβαιώσει και την ανωτερότητα της φυλής, όπως και την αδιάσπαστη συνέχεια του έθνους.[20] Από τις αρχές κιόλας του 20ου αιώνα ο Περικλής Γιαννόπουλος τονίζει την ασχήμια των σκούρων τόνων της ακαδημαϊκής ζωγραφικής, σε αντιπαράβολή με τα απαλά χρώματα, που αγαπά στην τέχνη του Γύζη και που εκφράζουν την λεπτότητα και την αρμονία του ελληνικού τοπίου. Έτσι, ο αισθητισμός του συναντά την Art Nouveau, κάτι που διαπιστώνεται συγχρόνως και στους πρώτους πίνακες που εκθέτει ο Παρθένης στην Αθήνα.

Στην πρώτη τριακονταετία του 20ου αιώνα μια σημαντική μερίδα καλλιτεχνών, από

νάκλαση των Ιδεολόγικών Επιλογών της Νεοελληνικής Κουλτούρας, Αθήνα 1984, σ.108.

14. Ό.π., σ.108.

15. Για τις απόψεις του Γιαννόπουλου σχετικά με το έργο του Γύζη, βλ. A. Danos, 'The Culmination of Aesthetic and Artistic Discourse in Nineteenth-Century Greece: Periklis Yannopoulos and Nikolaos Gyzis', *Journal of Modern Greek Studies*, v. 20, 2002, σ.112.

16. Π. Γιαννόπουλος, *Η Ελληνική Γραμμή*, Αθήνα 1992, σ.24-26.

17. Δ. Φιλιππίδης, ό.π., σ.109.

18. Π. Γιαννόπουλος, ό.π., σ.24.

19. Βλ. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, 'Ο Συμβολισμός και Άλλες Τάσεις στην Ελληνική Ζωγραφική (1880-1930)', *Αρχαιολογία & Τέχνες, Ελληνική Ζωγραφική: Νεότερα Χρόνια*, 12/1995, τχ.57, σ.17-28.

20. Α. Κωτίδης, '20ος Αιώνας. Τα Πρώτα Τριάντα Χρόνια', *Εθνική Πινακοθήκη, 100 Χρόνια*, ό.π., σ.116. Βλ. επίσης και D. Tziovas, P. Bien, *Greek Modernism and Beyond*, Rowman & Littlefield, 1997, σ.2.

τους οποίους οι περισσότεροι συγκροτούν την Ομάδα Τέχνη το 1917, στρέφεται κυρίως στην απεικόνιση του τοπίου. Αποφασισμένη να αποκοπεί από τις παραδόσεις της ακαδημαϊκής ζωγραφικής, μελετά συστηματικά το τοπίο, όχι μόνον ως ένα αυτόνομο ζωγραφικό είδος με ένα ευρύτατο πεδίο εικαστικών πειραματισμών, αλλά και ως ένα ακόμα μέσο με το οποίο μπορούν να καταδείξουν το μεγαλείο της ελληνικής φύσης και κατ' επέκταση της ελληνικής φυλής.[21]

Το τοπίο απεικονίζεται σχεδόν σχηματοποιημένο και συνειδητά μη αναγνωρίσιμο. Η τεχνοτροπία ποικίλλει: Παρατηρούνται οι ανάλαφρες γραμμές και τα αιθέρια χρώματα στο πνεύμα του Jugendstil, των Nabis και των συμβολιστών, αλλά και, στον αντίποδα αυτών, τα έντονα περιγράμματα και τα σχεδόν αδιάλυτα, πηχτά χρώματα με έντονες επιδράσεις από τον Φοβισμό και τον πρώιμο Εξπρεσιονισμό.

Σε όλες τις περιπτώσεις οι καλλιτέχνες τονίζουν τη μοναδικότητα του ελληνικού τοπίου και του φωτός. Η έμφαση στη μοναδικότητα του τοπίου δεν μπορεί να συνδέεται μόνο με την μορφολογική στροφή στην τοπιογραφία, στα πρότυπα των ευρωπαίων τοπιογράφων του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα. Δεν είναι τυχαίο ότι σχεδόν όλοι οι καλλιτέχνες, ακόμα και οι συντηρητικοί -ακαδημαϊκοί, πειραματίζονται με την τοπιογραφία.[22] Ανεξάρτητα από την τεχνοτροπία που επιλέγει ο καθένας, οι Έλληνες καλλιτέχνες επιχειρούν μέσω της τοπιογραφίας να αναδείξουν την πνευματικότητα ενός τοπίου τόσο μοναδικού, όσο μοναδική είναι και η φυλή που το κατοικεί. Η ιδεολογία του ελληνοκεντρισμού συνεχίζει να διέπει το έργο των Ελλήνων ζωγράφων, με τη βοήθεια, αυτή τη φορά του Συμβολισμού: Το τοπίο δεν είναι απλώς ένα διαφορετικό ζωγραφικό θέμα. Είναι ο τόπος όπου γεννήθηκαν όλες οι μεγάλες φιλοσοφικές ιδέες, ο τόπος όπου για πρώτη φορά τέθηκαν τα ζητήματα της ανθρώπινης ύπαρξης.[23] Το φως που εκπέμπει και απορροφά ο τόπος δεν είναι απλή απόρροια γεωγραφικών συντεταγμένων: Είναι το σύμβολο της σκέψης, το «απολλώνειο» φως, που επανειλημμένα επικαλούνται οι Συμβολιστές, ξένοι και Έλληνες.[24] Έμμεσα, οι καλλιτέχνες επιχειρούν να καταδείξουν ότι το φως που αναζητούν οι στοχαστές βρίσκεται στην Ελλάδα και συνεχίζει να εμπνέει στοχαστές και δημιουργούς. Η πεποίθηση για την 'ιδιαιτερότητα' της ελληνικότητας διατηρήθηκε και στην γενιά του '30, για να αμφισβητηθεί έντονα στη μεταπολεμική γενιά καλλιτεχνών.[25] Η σφοδρότητα με την οποία άλλοι το υπερασπίστηκαν και άλλοι το πολέμησαν αποδεικνύει πόσο ανθεκτικό ιδεολογικό σχήμα υπήρξε σε όλη σχεδόν τη διάρκεια του 20ού αιώνα.

Το ελληνικό φως, ο θαυμασμός του ελληνικού και ιδιαίτερα του αττικού τοπίου, η αγάπη στη φύση ως αναγωγή στην πνευματικότητα, απασχολούν και τους ανθρώπους του θεάτρου και ιδιαίτερα όσους ασχολούνται με τις παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας. Η έξοδος των παραστάσεων από τα κλειστά θέατρα και κυρίως οι παραστάσεις μέσα στα σωζόμενα αρχαία θέατρα είναι ο διακαής πόθος πολλών στο 19ο αιώνα, με κυριότερο εκφραστή το Μιστριώτη. Αν και ο Μιστριώτης και όσοι των ακολουθούσαν υποστήριζαν με πάθος την «αρχαιολογική» αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας, χωρίς βαθύτερες πνευματικές αναζητήσεις, στα τέλη του 19ου αιώνα πληθαίνουν οι φωνές όσων ζητούν παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στα αρχαία θέατρα, παρόλο που γνωρίζουν ότι είναι ανέφικτες εξαιτίας της κακής συντήρησης των μνημείων. Έτσι, αρκούνται σε παραστάσεις στο Ηρώδειο και

21. Α. Κωτίδης, '20ος Αιώνας. Τα Πρώτα Τριάντα Χρόνια', ό.π., σ.117.
22. Ό.π., σ.119.
23. D. Tziovas, P. Bien, ό.π., σ.4-5.
24. Ε. Ματθιόπουλος, *Η Τέχνη πτεροφυεί εν Οδύνη, Η Πρόσληψη του Νεορομαντισμού στην Ελλάδα*, Αθήνα 2005, σ.442-452.
25. Α. Κωτίδης, '20ος Αιώνας. Τα Πρώτα Τριάντα Χρόνια', ό.π., σ.119.

στο διαμορφωμένο πέταλο του Παναθηναϊκού Σταδίου.

Η πρόταση για το θέατρο του Διονύσου δεν εξυπηρετεί μόνο την «αρχαιολογική» αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας. Η συνεχής αναφορά των συμβολιστικών τάσεων στο πνευματικό φως, η διαρκής προτροπή για όλο και πιο έντονες, πιο εντατικές πνευματικές αναζητήσεις, η αγανάκτηση και τελικά η απομάκρυνση από την ψυχοφθόρα καθημερινότητα, επανέρχονται συνέχεια στα έργα των συμβολιστών καλλιτεχνών και στα κείμενα των διανοουμένων στη δυτική Ευρώπη και την Ελλάδα. Όχι σπάνια αρκετοί καλλιτέχνες και διανοούμενοι διευρύνουν τις πνευματικές τους αναζητήσεις στρεφόμενοι σε πνευματιστικές ή αποκρυφιστικές πρακτικές.

Το 1898 ο Σαρ Πελαντάν, διάσημος αποκρυφιστής συγγραφέας με έντονες συμπάθειες στο χώρο των Ελλήνων διανοουμένων, έρχεται για μια σύντομη επίσκεψη στην Αθήνα. Αν και σκόπευε να μιλήσει για θέματα μαγείας, προτιμά, τέλος, μάλλον καθόλου τυχαία, να διακηρύξει την ανάγκη της αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας στο ελληνικό θέατρο. Τονίζει μάλιστα ότι ο καταλληλότερος χώρος είναι το θέατρο του Διονύσου.[26]

Το 1901 ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος συγκεντρώνει ορισμένους φίλους του διανοούμενους σε αυτό τον χώρο για να τους ανακοινώσει την πρόθεσή του να ιδρύσει ένα θίασο.[27] Το όραμα του Χρηστομάνου έχει στέρεες θεατρικές βάσεις: Στηρίζεται στην παιδεία που απέκτησε κατά την πολύχρονη παραμονή του στο εξωτερικό, αλλά ταυτόχρονα εκφράζει τη συμβολιστική και ελληνοκεντρική ιδεολογία της εποχής, όταν δίνει έντονο ιερατικό τόνο στη ομιλία του και απευθύνεται στην ψυχή των συγκεντρωμένων, καλώντας τους να νιώσουν τα κρυφά νήματα που τους συνδέουν με τους αρχαίους προγόνους. Το φως ως σύμβολο πνευματικής αναζήτησης και η ανάγκη της ψυχικής ανάτασης επανέρχονται συστηματικά στην ομιλία του.[28]

Η πρόσκληση, εκ μέρους του Χρηστομάνου, μερικών από τους πιο επιφανείς διανοούμενους, στο θέατρο του Διονύσου είχε συμβολικό χαρακτήρα, αλλά κανένα απτό προβληματισμό για τη 'διδασκαλία' της αρχαίας τραγωδίας μέσα σε ένα αρχαίο θέατρο. Ο Χρηστομάνος αγωνίστηκε για να αποκτήσει τη δική του θεατρική στέγη, το κτίριο της Νέας Σκηνής στην Ομόνοια, στο οποίο και 'δίδαξε' δύο τραγωδίες με τη Νέα Σκηνή, την *Άλκηστη* (1901) και την *Αντιγόνη* (1903), χωρίς όμως καμιά νέα πρόταση σχετικά με τη σκηνογραφία της αρχαίας τραγωδίας.[29]

Οι Δελφικές Γιορτές

Η πρώτη σοβαρή απόπειρα να ενταχθεί οργανικά μια παράσταση αρχαίας τραγωδίας στο φυσικό τοπίο που περιβάλλει ένα αρχαίο θέατρο έρχεται το 1927 με τις πρώτες Δελφικές Γιορτές και την παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη*, που διοργάνωσε το ζεύγος

26. Ο αποκρυφισμός, αλλά και γενικότερες πνευματιστικές αναζητήσεις συγκινούσαν τόσο τους Έλληνες, όσο και τους ξένους συμβολιστές στο πλαίσιο της ευρύτερης πνευματικής αναζήτησης. Βλ. Ε. Ματθιόπουλος, ό.π., σ.237-246.

27. Ό.π., σ.282-283.

28. Γ. Σιδέρης, ό.π., σ.180. Η ιερατική ατμόσφαιρα φαίνεται ότι διέκρινε όλη τη θεατρική πορεία του Χρηστομάνου με τη Νέα Σκηνή, αφού, ως την οριστική του απόσυρση, αποκαλούσε τους ηθοποιούς του θιάσου, «μύστες».

29. Ο μυστικισμός του Χρηστομάνου διακρίνεται στο έμβλημα της Νέας Σκηνής, που σχεδίασε ο ίδιος, γιατί, σύμφωνα με τον Παύλο Νιρβάνα: «...κανένας ζωγράφος δεν βρέθηκε αρκετά μυστικόπαθος...». Μάλλον καθόλου τυχαία, το έμβλημα της Νέας Σκηνής έχει πολλά κοινά στοιχεία με το σκηνικό της *Άλκηστης*. Βλ. Ε. Ματθιόπουλος, ό.π., σ.283.

Άγγελου Σικελιανού-Εύα Πάλμερ.[30] Στο σύνολο των κειμένων του Σικελιανού διακρίνεται η βαθιά επίδραση των συμβολιστικών και νεορομαντικών τάσεων των αρχών του 20ου αιώνα[31]: τονίζει την ανάγκη της δημιουργίας ενός νέου ελληνικού πολιτισμού -επιτακτικό αίτημα, ιδιαίτερα ύστερα από την Μικρασιατική τραγωδία-, ο οποίος θα έχει τις ρίζες του στο παρελθόν, που λειτουργεί ως αδιάκοπη πηγή αναζωογόνησης και έμπνευσης.

«Κατά το 1925, όταν πλέον πίστεψα κατάβαθα πως εύρηκα το σπόρο της πνευματικής δρυός που αναζητούσα [...] και η Ιδέα η Δελφική αχτινοβόλησε βαθιά μου, υπακούοντας στην παρόρμηση του ζωντανού φωτός της, τότε κάλεσα λίγους ανθρώπους, στους Δελφούς όπου βρισκόμουν αποτραβηγμένος-τη γυναίκα μου, πέντ' έξι φίλους μου και κάποιους άλλους-για να τους εμπιστευθώ ότι, μέσα στα ερείπια αυτά που ζούσα, εσωζόντανε προαιώνια μια σπίθα όπου αν την αναρριπίζαμε, με υπομονή, με πρόγραμμα και πίστη, θα μπορούσε κάποιαν ώρα ν' αναδώσει ένα φως πραγματικά παγκοσμικό. Θ' αρχίζαμε, τους είπα [...] με κάποια πράξη καθαρά συνθετική, τοποθετώντας μες στο κέντρο της ένα αιώνιο και τεράστιο σύμβολο Ορφικό παγκόσμιο, όπως είναι ο Αισχύλειος Προμηθέας, συγκεντρώνοντας συγχρόνως γύραθέ του όσα στοιχεία λαϊκής αυθορμησίας απόμεναν στην Ελλάδα, [γιατί από το λαό] εμείς οι μορφωμένοι, βυθισμένοι τόσα χρόνια στους ξερίζωτους ψευτοϊδεαλισμούς μας [...] θα διδαχτούμε απ' την αρχή την ηθικήν μας, δηλαδή τον τρόπο να αισθανθούμε πάλιν».[32]

Σε αυτό και σε παρόμοια κείμενα ο Σικελιανός συμπυκνώνει την ουσία της ιδεολογίας του ελληνοκεντρισμού: Επιλέγεται ένα από τα πιο σημαντικά αρχαία μνημεία, το θέατρο των Δελφών, όχι ως κατάλοιπο ενός μακρινού παρελθόντος, αλλά ως διαρκής πηγή έμπνευσης του σύγχρονου ελληνισμού. Η παρουσία λαϊκών στοιχείων στις Δελφικές Γιορτές, με παρουσίαση δημοτικών τραγουδιών από ντόπιους τραγουδιστές, αλλά και με την έκθεση λαϊκών ειδών της Αγγελικής Χατζημιχάλη,[33] καταδεικνύει την άρρηκτη συνέχεια του έθνους, του οποίου η αυθεντικότητα εντοπίζεται πρωτίστως στα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα και κυρίως στον 'αγνό' πληθυσμό της υπαίθρου. Χωρίς αναφορά στο όνομά του Περικλή Γιαννόπουλου, ο Σικελιανός υπενθυμίζει τον πνευματικό χαρακτήρα της ελληνικής γης, την αξεπέραστη αξία του ελληνικού τοπίου.

Αν και το δελφικό τοπίο ήταν το καλύτερο δυνατό σκηνικό για την υλοποίηση του οράματος του ζεύγους Σικελιανού, ο Άγγελος ανάθεσε το σχεδιασμό των σκηνικών της παράστασης του *Προμηθέα Δεσμώτη* (1927) στο Γερμανό ζωγράφο Wenzer, ενώ την εκτέλεσή τους ανέλαβε ο Έλληνας γλύπτης Φώσκολος (εικ. 1). Το σκηνικό κατασκευάστηκε από πεπιεσμένο χαρτί και απέδιδε αρκετά νατουραλιστικά το βράχο, στον οποίο ήταν δεμένος ο Προμηθέας. Για να ενταθεί η ειδυλλιακή ατμόσφαιρα, χωρίς να διακόπτεται από το «φροντιστήριο», η ομάδα των μουσικών τοποθετήθηκε στο 'εσωτερικό' του βράχου του Προμηθέα ώστε να καλύπτεται έντεχνα. Στο εσωτερικό του βράχου τοποθετήθηκε και ένας μηχανισμός - σαν ανελκυστήρας - με τον οποίο εξαφανιζόταν ο Προμηθέας στο τέλος του έργου ύστερα από την τιμωρία του από το Δία. Στη βάση του βράχου υπήρχε η είσοδος της σπηλιάς, από όπου εμφανίστηκε η Ιώ, ενώ ο βράχος ένωνε την ορχήστρα με βαθμίδες, ώστε να υπάρχει πρόσβαση του Χορού προς το βράχο.[34]

30. Γ. Σιδέρης, ό.π., σ.332. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Σικελιανός ανήκε στους «μύστες» της Νέας Σκηνής.
31. Γ. Σιδέρης, ό.π., σ.334-342.
32. Απόσπασμα από ομιλία του Άγγελου Σικελιανού (1931). Βλ. Δ. Φιλιππίδης, ό.π., σ.155.
33. Γ. Σιδέρης, ό.π., σ.349, 361, 363, 420-422.
34. Ελένη Π. Γύζη, 'Το Αρχαίο Θέατρο στην Ελλάδα από το 19ο αιώνα μέχρι και το 1930, προσχέδιο μελέτης', *Καλειδοσκόπιο*, 1979, σ.32.

Το σκηνικό της παράστασης δέχτηκε πολλά αρνητικά σχόλια επειδή ακριβώς επιχείρησε την νατουραλιστική απεικόνιση ενός φυσικού στοιχείου, την ίδια στιγμή που το φυσικό τοπίο αποτελούσε το καλύτερο φόντο για την παράσταση. Λαμβάνοντας υπόψη τους αυτές τις κριτικές, το ζεύγος Σικελιανού ανέθεσε στον αρχιτέκτονα Γεώργιο Κοντολέοντα το σχεδιασμό νέων σκηνικών, στις δεύτερες και τελευταίες Δελφικές Γιορτές, το 1930, που περιλάμβαναν την επανάληψη της παράστασης του *Προμηθέα Δεσμώτη* (εικ. 2) και τις *Ικέτιδες* (εικ. 3) του Αισχύλου. Ο Κοντολέων προέκρινε ως καταλληλότερο σκηνικό τους ουδέτερους, σχηματοποιημένους όγκους: Για τις δύο παραστάσεις τοποθετήθηκε στην άκρη της ορχήστρας ένα οριζόντιο χαμηλό επίπεδο, στο κέντρο του οποίου προσαρμόστηκε μια κατακόρυφη στήλη που έδινε την εντύπωση του βράχου του Προμηθέα. Από τις άκρες του επίπεδου όγκου ξεκινούσαν δύο αντικριστές κλίμακες, που έφταναν στην άκρη της σκηνής και στη συνέχεια έστριβαν 180° ώστε να καταλήξουν μπροστά και κάτω από τη «στήλη» του Προμηθέα στο δάπεδο της ορχήστρας.[35] Στην παράσταση των *Ικέτιδων* απλώς αφαιρέθηκε η κατακόρυφη στήλη και προστέθηκαν μπροστά από τον ουδέτερο επίπεδο όγκο ένας βωμός και δύο απομιμήσεις δελφικών αγαλμάτων, του Απόλλωνα και του Δία, που φιλοτεχνήθηκαν από το γλύπτη Μιχάλη Τόμπρο.[36] Και στις δύο παραστάσεις το σκηνικό δεν αποσπούσε την προσοχή των θεατών και δεν ερχόταν σε σύγκρουση με την αρχιτεκτονική του αρχαίου θεάτρου ή με τον περιβάλλοντα χώρο.

Το τελικό αποτέλεσμα των *Δελφικών Γιορτών* παραπέμπει στις αισθητικές-συμβολιστικές αναζητήσεις των διανοουμένων και των ανθρώπων του θεάτρου στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ου αιώνα, στη δυτική Ευρώπη. Μια βασική διαφορά όμως είναι ότι για τους περισσότερους Ευρωπαίους συμβολιστές, η αισθητική απόλαυση και η πνευματική ανάταση ήταν αυστηρά εξατομικευμένες, ενώ για την ιδεολογία του Σικελιανού κάθε αισθητική ικανοποίηση έπρεπε να στοχεύει στη συνειδητοποίηση της ελληνικής κληρονομιάς και στην ανάγκη της συσπείρωσης του έθνους.[37] Κανείς δεν θα πρέπει τολμά να διεκδικεί εξατομικευμένες απολαύσεις σε ώρες κρίσιμες για το έθνος.

Η Εκάβη του Φώτου Πολίτη

Πριν από το ζεύγος Σικελιανού, ο Φώτος Πολίτης το 1927 χρησιμοποιεί αφαιρετικούς τρισδιάστατους όγκους για τη σκηνογραφία της δικής του παράστασης, της *Εκάβης*, στο πέταλο του Παναθηναϊκού Σταδίου με την Μαρίκα Κοτοπούλη. Του υποβλήθηκαν διάφορα σχέδια σκηνικών και τελικά προέκρινε αυτά των ζωγράφων Καστανάκη και Σπαχή, τα οποία όμως θεώρησε υπερβολικά νατουραλιστικά και ατάιριαστα με το μεγαλείο της τραγωδίας (εικ. 7). Χαρακτηριστικά, τόνιζε ότι η *Εκάβη* δεν ήταν δυνατό να 'διδαχθεί' ανάμεσα σε *«στρατιωτικά τσαντίρια»*. Η επιθυμία του ήταν να δίνεται η αίσθηση του στρατοπέδου, με απλούς και ουδέτερους τριγωνικούς πλαστικούς όγκους, ενώ θα έπρεπε να χρησιμοποιείται και περιορισμένη χρωματική κλίμακα, ώστε να μην αποσπάται η προσοχή του θεατή από τα ποικίλα χρώματα. Η επέμβασή του στα σχέδια των καλλιτεχνών προκαλεί έντονες αντιδράσεις από μέρους τους και συγκρούσεις, ενώ την τελική διαμόρφωση του σκηνικού αναλαμβάνει ο Φώτης Κόντογλου (εικ. 4, 5).

«Η εμφάνιση τραγωδίας σε ελεύθερο χώρο έχει ανάγκη αρχιτεκτονικών όγκων. Το σκηνικό πρέπει να είναι πλαστικό και να μην έχει από ζωγραφιά παρά μόνο τα χρώματα, κι αυτά απλά και στοιχειώδη. Από την άποψη τούτη η Εκάβη παρουσίαζε δυσκολίες. Γι-

35. Ελένη Π. Γύζη, ό.π., σ.32.
36. Ό.π., σ.32 και Αχιλλέας Μαμάκης, *Έθνος*, 3/5/1930.
37. Α. Γλυτζουρής, ό.π., σ.547.

ατί δεν είχαμε να σταθούμε σ' έναν όγκο παλατιού που να φαίνεται στο βάθος ή ναού ή κάστρου κτλ. Σε κάτι δηλαδή βαρύ, πέτρινο, ογκώδες. [...] η *Εκάβη*, [...] παίζεται σ' ένα στρατόπεδο,[που] ως μόνο ουσιαστικό σκηνικό έχει να παρουσιάσει τα τσαντήρια ή καλύβια των πολεμιστών ή των αιχμαλώτων. Μια ζωγραφική εμφάνιση τέτοιου σκηνικού με σκόρπια εδώ και κει τσαντήρια δεν θα μπορούσε με κανένα λόγο να δώσει την έννοια του τραγικού και του μεγαλειώδους που χαρακτηρίζει την αρχαία τραγωδία. Για τούτο είταν ανάγκη να σταθούμε και πάλι σε όγκους πλαστικούς, αλλά λιτούς και απέριττους. Από τις μακέτες που είχαν σταλεί η μόνη που κάπως πλησίαζε σ' αυτήν την αντίληψη ήταν κάποια των κ.κ. Σπαχή και Καστανάκη. Αλλά και αυτήν ακόμη δεν την υιοθέτησα, αλλά επέφερα βασικωτάτας τροποποιήσεις, την ήλλαξα τελείως εις τρόπον ώστε από τη μακέτα των κ.κ. Σπαχή-Καστανάκη δεν απέμεινεν παρά ένα τρίγωνον, αφού και αυτά τα χρώματα τα έβαλε ο κ. Κόντογλου με κυματιστό το επίπεδο της σκηνής ως δύο μέτρα από το έδαφος και πλαισιώνοντάς την μ' έναν αρχιτεκτονικό όγκον εις είδος στυλιζαρισμένου δάσους. Μ' αυτό θέλησα να δώσω μιαν εικόνα στοιχειωδώς απλή (primitive) ελληνικού υπαίθρου, χρωματίζοντας με ελληνικό φως όλα τα επίπεδα».[38]

Ο Πολίτης δεν φαίνεται να εμφορείται από τις συμβολιστικές, μυστικιστικές τάσεις που χαρακτηρίζουν το Σικελιανό. Μάλιστα ο ίδιος υπήρξε σφοδρός επικριτής των παραστάσεων των Δελφικών Γιορτών, διαφωνώντας κυρίως με την όρχηση του Χορού. Οι θεμελιώδεις διαφωνίες του τον οδήγησαν να 'διδάξει' την ίδια χρονιά με εντελώς διαφορετικό τρόπο την *Εκάβη* στην καρδιά της Αθήνας χωρίς καμιά 'βοήθεια' από το φυσικό περιβάλλον. Ωστόσο, αν και από εντελώς διαφορετική αφετηρία, αντιμετωπίζει με παρόμοιο τρόπο το ελληνικό τοπίο: Ως ένα ιδιαίτερο, ευαίσθητο χώρο, ο οποίος χρειάζεται ειδική μεταχείριση. Το ελληνικό τοπίο δεν παύει να είναι ο τόπος που γέννησε την τραγωδία: Πρέπει να αντιμετωπίζεται με σεβασμό και με μέτρο. Ακόμα και όταν πρόκειται για την είσοδο των νεωτεριστικών εικαστικών ή σκηνογραφικών τάσεων, αυτές πρέπει να αντιμετωπίζονται με μέτρο και σκεπτικισμό. Σύμφωνα με τον Πολίτη, ο ελληνικός χώρος δεν «σηκώνει» άκρατους μοντερνισμούς.

Την ίδια εποχή, τα σκηνικά των παραστάσεων των Δελφικών Γιορτών αποτελούν την πρώτη, συνειδητή απόπειρα της ένταξης μιας παράστασης αρχαίας τραγωδίας στο φυσικό τοπίο και συμπυκνώνουν όλη την ιδεολογία, σύμφωνα με την οποία το ελληνικό τοπίο αποτελούσε την απόδειξη της αδιάσπαστης συνέχειας της φυλής, αλλά και έμπνευση για τους σύγχρονους δημιουργούς. Ακόμα και όταν ο Κοντολέων υιοθετεί με συνέπεια το είδος των σκηνικών που ανταποκρίνεται στις επιταγές του θεατρικού νεωτερισμού της εποχής, ο νεωτερισμός του δεν έχει ως στόχο τη επαφή με τα δυτικοευρωπαϊκά θεατρικά πρότυπα. Δανείζεται τη μορφή, αλλά η ουσία είναι πάντα ελληνοκεντρική: Οι αφαιρετικοί όγκοι απλώς αφήνουν τους θεατές να 'χαρούν' το δελφικό τοπίο και να συλλάβουν καλύτερα τις έννοιες του έργου. Είναι καλαίσθητοι, ανταποκρίνονται στις επιταγές της σύγχρονης θεατρικής δημιουργίας, αλλά ο ρόλος τους είναι κατά βάθος διακοσμητικός.

Συμπεράσματα

Στο 19ο και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα η ελληνική ταυτότητα αντιμετωπίζεται περισσότερο ως πολιτισμική, παρά ως πολιτική διάσταση.[39] Ιδιαίτερα στην πρώτη

38. Συνέντευξη του Φ. Πολίτη στον Κ. Μπαστιά, *Ελληνικά Γράμματα*, 15/9/1927, σ.272-273.

39. Δ. Τζιόβας, *Οι Μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το Ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα 2006², σ.15, 51.

τριακονταετία του 20ού αιώνα, ύστερα από έντονες αμφισβητήσεις για την «αξία» ή όχι μεγάλων ιστορικών περιόδων της ελληνικής ιστορίας και του πολιτισμού, όπως π.χ. το Βυζάντιο ή η περίοδος της οθωμανικής κυριαρχίας, «επιστρατεύονται» σχεδόν όλες οι περίοδοι της ελληνικής ιστορίας με σκοπό την κατάδειξη της αδιάσπαστης συνέχειας του έθνους. Όλες οι φάσεις του ελληνισμού έχουν την ίδια πολιτισμική και ιστορική αξία και όλες συντείνουν στο να καταδείξουν τη μεγαλοπρέπεια της ελληνικής φυλής στο πέρασμα των αιώνων.[40]

Ο David Holden μεταχειρίζεται μια φράση του Καζαντζάκη και μιλά «για την διπλογεννημένη καρδιά της Ελλάδας, που βρίσκεται σε ένα χρόνιο καθεστώς διάσπασης και όμως παραμένει μυστικά ενωμένη σε μια διαρκή αμφιταλάντευση ανάμεσα σε αντίθετους πόλους ... [...] Αυτές τις αντιθέσεις δεν μπορείς να τις απομονώσεις ούτε να τις ξεχωρίσεις σαν τις δύο όψεις ενός νομίσματος, γιατί συγχωνεύονται, αντιμάχονται και συνυπάρχουν...»[41]. Παρά την εμμονή όλων των διανοούμενων του Μεσοπολέμου -και όχι μόνο- για την ελληνική ιδιαιτερότητα, μια προσεκτική παρατήρηση στη διαμόρφωση της εθνικής ιδεολογίας άλλων κρατών, επιβεβαιώνει παρόμοιες αναζητήσεις και συμπεράσματα, σχετικά με τη μοναδικότητα κάθε έθνους: Κυρίως από το 19ο αιώνα και εξής ανάλογες διατυπώσεις συναντά κανείς στην Ιταλία, την Ισπανία[42], αλλά και σε χώρες εκτός Ευρώπης, όπως οι παλιές αποικίες στην περιοχή της νοτιοανατολικής Ασίας[43]. Στις περισσότερες περιπτώσεις προσδίδεται στο παρελθόν, στο οποίο στηρίζεται η δημιουργία της εθνικής ιδεολογίας, ένας έντονα μυστικιστικός χαρακτήρας: Η ιστορική πραγματικότητα προσεγγίζεται σχεδόν ενορατικά. Υπάρχει μια διάχυτη μεταφυσική πίστη για μια ενδότερη ουσία που διέπει την ιστορική εξέλιξη του έθνους και που τελικά εξασφαλίζει την πεποίθηση για τη συνέχεια του έθνους, παρά τις εκάστοτε πρόσκαιρες δυσκολίες.[44]

Η στροφή, λοιπόν, της ελληνικής τέχνης στις συμβολιστικές τάσεις στα τέλη του 19ου και στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα μπορεί να ερμηνευτεί ως η έκφραση της μυστικιστικής διάθεσης με την οποία η ελληνική διανόηση αντιμετωπίζει το ιστορικό γίγνεσθαι. Λογοτεχνία, εικαστικές τέχνες, θέατρο, ακόμα και μουσική, προσανατολίζονται σε αυτή την κυρίαρχη ιδεολογία, επιχειρώντας, από διαφορετική σκοπιά, την κατάδειξη της αδιάσπαστης ιστορικής συνέχειας της ελληνικής φυλής, αλλά και τη μοναδικότητά της.

Στη ζωγραφική, οι συμβολιστικές τάσεις αποτέλεσαν τις αφετηρίες για το εικαστικό ιδίωμα των νέων Ελλήνων ζωγράφων. Το τοπίο αναδεικνύεται σε κυρίαρχο ζωγραφικό θέμα: Αποδοσμένο με σχηματικό τρόπο, στοχεύει στην ανάδειξη της μοναδικότητας της ελληνικής φύσης, η οποία προσλαμβάνει μυστικιστικό χαρακτήρα, καθώς συνδέεται με τη μοναδικότητα της φυλής και την αδιάσπαστη ιστορική της συνέχεια.

Η μυστικιστική-συμβολιστική ερμηνεία του τοπίου απασχολεί τους διανοούμενους, οι οποίοι επιχειρούν την έξοδο προς το πραγματικό τοπίο, πια, με όχημα τη 'διδασκαλία' της αρχαίας τραγωδίας, η οποία επίσης είχε συστηματικά χρησιμοποιηθεί για την κατάδειξη της ελληνικής ιστορικής συνέχειας. Με έμφαση στην προσπάθεια να δίνονται οι παραστάσεις στα σωζόμενα αρχαία θέατρα, όπου το φυσικό τοπίο εναρμονίζεται με την κληρονομιά των αρχαίων προγόνων, αλλά χωρίς να αρνούνται και άλλες προτάσεις για την έξοδο της αρχαίας τραγωδίας σε ανοιχτά θέατρα, οι συντελεστές αυτών των παραστά-

40. Ό.π., σ.32. Μπ. Άντερσον, ό.π., σ.26.
41. Βλ. στο Δ. Τζιόβας, ό.π., σ.49-50.
42. Ό.π., σ.13, 40-41.
43. Μπ. Άντερσον, ό.π., σ.15-20.
44. Δ. Τζιόβας, ό.π., σ.17.

σεων επιμένουν στην ανάδειξη του ελληνικού μεγαλείου, ισότιμα μέσα από το λόγο της αρχαίας τραγωδίας, αλλά και μέσα από τις δικές τους σκηνογραφικές προτάσεις, σε μια προσπάθεια εναρμόνισης του τοπίου, του υπάρχοντος αρχιτεκτονήματος και των σύγχρονων σκηνογραφικών προτάσεων.

Στην πρώτη τριακονταετία του 20ου αιώνα παρατηρούνται μόλις τρεις σοβαρές απόπειρες ένταξης του τοπίου μέσα σε παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας: Στις Δελφικές Γιορτές το τοπίο αποτελεί το φυσικό φόντο μπροστά από το οποίο προτείνονται δύο σκηνογραφικές λύσεις διαφορετικής προσέγγισης: Στον *Προμηθέα Δεσμώτη* (1927) εμφανίζεται η τρισδιάστατη νατουραλιστική αναπαράσταση ενός φυσικού στοιχείου (βράχος), ενώ το 1930 στον *Προμηθέα Δεσμώτη* και τις *Ικέτιδες* υιοθετούνται οι αφαιρετικοί, σχηματοποιημένοι όγκοι. Στην τρίτη πρόταση, την *Εκάβη* του Φώτου Πολίτη, επιχειρείται μια σχηματοποιημένη, ζωγραφική αναπαράσταση του τοπίου. Δεν αγνοούνται οι ευρωπαϊκές νεωτεριστικές τάσεις στο θέατρο και τα εικαστικά, αλλά η όποια εφαρμογή τους υπακούει και συντάσσεται με την πρώτιστη ανάγκη της παράστασης, που είναι η προβολή του μεγαλείου της τραγωδίας.

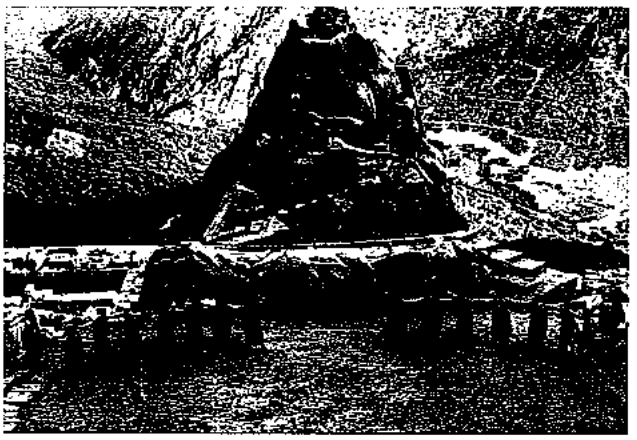
Η σχέση του τοπίου, ζωγραφικού ή φυσικού, με τις παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας παρέμεινε ένα ανοιχτό ζήτημα στο ελληνικό θέατρο για πολλά ακόμα χρόνια. Η επιμονή για τη χρήση των υπαίθριων αρχαίων θεάτρων σηματοδοτεί την 'εισβολή' του τοπίου στο σκηνικό της αρχαίας τραγωδίας ή την 'εισβολή' του σκηνικού σε ένα προϋπάρχον 'τέλειο' σύνολο.

Το Εθνικό Θέατρο επιχείρησε την καθιέρωση παραστάσεων αρχαίας τραγωδίας στην Επίδαυρο από το 1938, την πέτυχε όμως μόλις το 1954. Η χρήση της Επιδαύρου άνοιξε ένα νέο κύκλο συζητήσεων με έντονο ελληνοκεντρικό περιεχόμενο, όπου τονίστηκε η αδιάσπαστη συνέχεια του θεάτρου μέσα στους αιώνες. Ωστόσο, η καθιέρωση των Επιδαυρίων το 1954 υπηρέτησε μάλλον τη λογική του τουρισμού και της ενίσχυσης της αναιμικής οικονομίας του ελληνικού κράτους, παρά τα προπολεμικά ιδεολογικά σχήματα. Το φυσικό φόντο του αρχαίου θεάτρου σχεδόν αγνοήθηκε σε όλες τις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου, τουλάχιστον ως το 1964, με το απέριττο σκηνικό του Γιάννη Παππά για τις *Ικέτιδες* του Αισχύλου (εικ. 6). Ο Κάρολος Κουν, το αντίπαλο δέος του Εθνικού Θεάτρου για πολλά χρόνια, διατύπωσε τη δική του «γεωφυσική» θεωρία για την ανάπτυξη της αρχαίας τραγωδίας στο ελληνικό θέατρο και τη μοναδική σχέση που έχουν ή οφείλουν να έχουν οι Έλληνες με αυτήν, αφού ζουν στον ίδιο τόπο που γέννησε το αρχαίο δράμα. Ωστόσο, οι σοβαρότερες προτάσεις του Κουν στην αρχαία τραγωδία σημειώθηκαν στο β΄ μισό του 20ου αιώνα, κάτω πια από άλλες επιρροές και μελέτες.

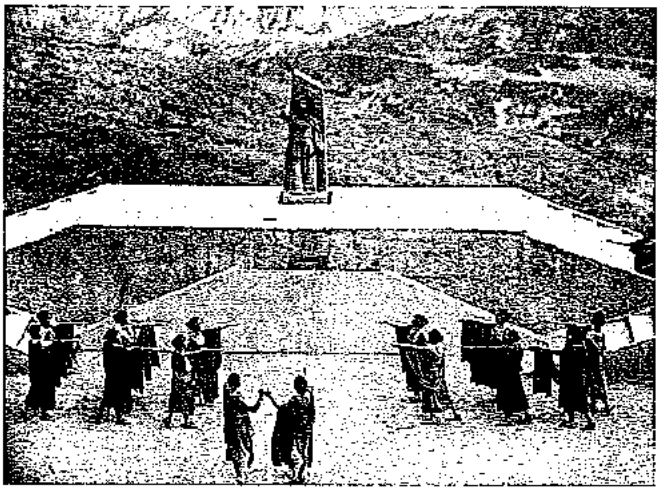
Anastasia Kontogiorgi

Some aspects of the ideology of greekness: The painting of the Greek landscape and the stage design for some perfomances of the ancient Greek tragedy in the first thirty years of the 20th century

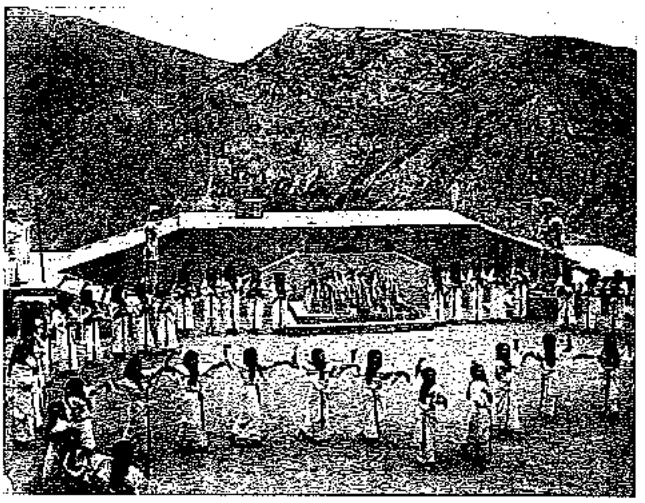
This paper seeks to show the intimate relationship between the development of the painting of the Greek landscape and the development of stage design, in the performances of ancient Greek tragedy. The Greek painters have discovered the value of the Greek landscape in the beginning of the 20th century, in the context of a new reconsideration of the very well known and extremely used ideology of greekness. As it can be easily observed in the painting of the Greek landscape at that time, the landscape is presented in a quite abstract way: The idea is not to paint a recognisable place, but to show the uniqueness of the landscape, and through that, to show the uniqueness of the Greek spirit and the Greek soul, which is unchangeable through the centuries. This notion leaded some authors and poets to try to use some well-conserved ancient theatres, like Delphi, as the natural environment, for some performances of the ancient Greek tragedy, in order to 'enter alive' in the landscape and show, once more, the unbreakable bond of the Greek history and culture, through the centuries.



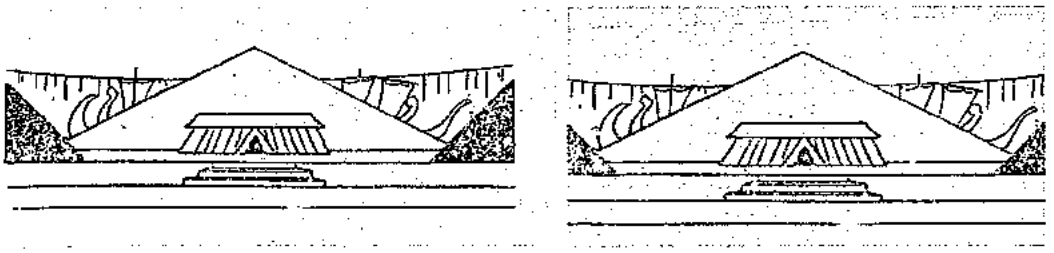
Εικ. 1. Δελφικές Γιορτές, *Προμηθέας Δεσμώτης*, 1927, μακέτα σκηνικού



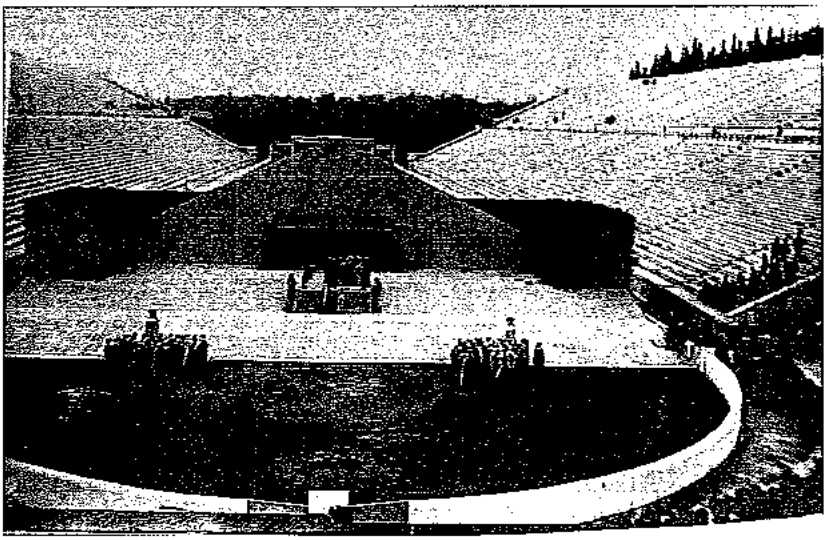
Εικ. 2. Δελφικές Γιορτές, *Προμηθέας Δεσμώτης*, 1930, φωτογραφία από την παράσταση



Εικ. 3. Δελφικές Γιορτές, *Ικέτιδες*, 1930, φωτογραφία από την παράσταση



Εικ. 4. Ζωγραφιστή μακέτα των Καστανάκη -Σπαχή για την *Εκάβη*, Παναθηναϊκό Στάδιο, 1927 και οι αλλαγές που επέφερε ο Φ. Πολίτης με τη βοήθεια του Φ. Κόντογλου



Εικ. 5. Φώτος Πολίτης, *Εκάβη*, 1927

Εικ. 6. Εθνικό Θέατρο, *Ικέτιδες*, Επίδαυρος, 1964

Αναστάσιος Κουτσουρής

Θεωρία και τεχνική στην επτανησιακή ζωγραφική του 18ου αιώνα

Η παρουσίαση αυτή αποτελεί συνοπτική αναφορά σε αποτελέσματα μελέτης, σχετικής με την εξέλιξη των μορφικών και τεχνοτροπικών στοιχείων της ζωγραφικής στα Επτάνησα κατά τον 18ο αιώνα, η οποία συνδέεται άμεσα με τη σταδιακή αντικατάσταση των τεχνικών της βυζαντινής αγιογραφίας, τη φυσιοκρατική αναπαράσταση των θρησκευτικών επεισοδίων, την εισαγωγή και ένταξή τους στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ορθόδοξων ναών.[1] Αν και το σύνολο των ερευνητών αναφέρθηκε, ήδη από τις απαρχές της υποδοχής της, στον 'καινοτόμο' χαρακτήρα της, επισημαίνοντας ταυτόχρονα το ρόλο και τη σημασία των νεωτεριστικών τεχνικών, ενίοτε δε ερμηνεύτηκε ως ρήξη με την ορθόδοξη αγιογραφική παράδοση, ως ένδειξη χαλαρού θρησκευτικού αισθήματος και εθισμός στο δυτικό γούστο[2], ωστόσο αυτό το τόσο καθοριστικό θέμα της τεχνικής δεν έχει αποτελέσει ακόμα αντικείμενο συστηματικής έρευνας. Λαμβάνοντας υπόψη ότι οι ανανεωτικές τάσεις, που χαρακτηρίζουν τη ζωγραφική στα Επτάνησα κατά τη συγκεκριμένη περίοδο δεν αφορούν αποκλειστικά τη θεματική διεύρυνση[3], αλλά και την αντικατάσταση των παλαιότερων υλικών και των τεχνικών ζωγραφικής, το ενδιαφέρον επικεντρώθηκε στη μελέτη των ζωγραφικών μέσων και της διαδικασίας εφαρμογής τους, που συνδέονται άμεσα με την εξέλιξη των μορφικών στοιχείων και τις καλλιτεχνικές προθέσεις των δημιουργών, αλλά ταυτόχρονα με κοινωνικούς, οικονομικούς, κλιματολογικούς και πρακτικούς παράγοντες. Στα πλαίσια της συγκεκριμένης ανακοίνωσης, παρουσιάζονται επιλεγμένα επτανησιακά έργα, τα οποία μελετήθηκαν με την υποστήριξη των ενδεικνυόμενων εργαστηριακών μεθόδων συντήρησης και των μη καταστρεπτικών διαγνωστικών μεθόδων, που εφαρμόστηκαν κατά περίπτωση. Ειδικότερα, μελετήθηκαν τα έργα η *Αγωνία* (εικ. 1) και ο *Απόστολος Παύλος* (εικ. 2), που αποδίδονται αντίστοιχα στο Νικόλαο Δοξαρά και στο Νικόλαο Κουτούζη, η *Μορφή Αγίου* του Σπυρίδωνος Βεντούρα (εικ. 3), η *Ανάληψη του Χριστού*[4] και ο *Εσταυρωμένος* (εικ. 4) του Νικόλαου Καντούνη, που ανήκουν σε ιδιωτικές συλλογές, ενώ επιλεκτικά αναφέρονται στοιχεία, που προέκυψαν από παλαιότερη έρευνα επτανησιακών έργων της συλλογής Λοβέρδου, που υλοποιήθηκε στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, με τη συμμετοχή ειδικευμένων μελετητών.[5] Εξετάζοντας την εφαρμογή των νέων για τον ελληνικό χώρο ζωγραφικών τεχνικών κρίνεται επίσης σκόπιμη η επιλεκτική αναφορά

1. Α. Κουτσουρής, *Η Εξελικτική Πορεία της Επτανησιακής Ζωγραφικής*, διδ. Διατρ., Α.Π.Θ., Τμήμα Θεολογίας, Θεσσαλονίκη 2006.

2. Στην *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης* του Διονυσίου του εκ Φουρνά, κεφ.52, σ.34-35 ο όρος *νατουράλε-νατουραλισμός* ταυτίζεται αφενός με τις φυσικές αναλογίες των σχημάτων και αφετέρου με την τεχνική της ελαιογραφίας σε μουσαμά. Στο ειδικό κεφάλαιο «Περί κατασκευής των βαφών του νατουράλε και πώς να δουλεύης εις πανί με λάδι» η τελευταία πρόταση αναφέρει: «Αύτη είναι η μέθοδος και η ερμηνεία της εις το πανί ιστορίας με το λάδι, ήτοι του νατουράλε». Σχετικά με τη σημασία της τεχνικής βλ. ενδεικτικά: Τ. Σπητέρης, *3 Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967*, τ.Ι-ΙΙΙ, Αθήνα 1979, σ.82. Βλ επίσης Δ. Τριανταφυλλόπουλος, 'Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική, Ενετοκρατούμενη και Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρο', Αθήνα 2002, σ.16. Του ιδίου, 'Μεταβυζαντινές Τοιχογραφίες', *Η Καθημερινή* (Επτά Ημέρες: Η Μεταβυζαντινή Ζωγραφική στα Νησιά του Ιονίου), 22 Δεκεμβρίου 1996, σ.13.

3. Ι. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις στη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, τ.Α΄, Αθήνα 1998.

4. Ν. Καντούνης, *Η Ανάληψη του Χριστού*, ελαιογραφία σε ξύλο, 63,5x43 εκ., ιδιωτική συλλογή, Αθήνα.

5. A. Koutsouris, A. Alexopoulou, V. Kokla, P. Mariolopoulou, D. Kostandios, E. Anapliotou, 'Contribution of the Non-destructive Testing to the Study, Documentation and Conservation of four Icons of the Ionian Islands', *Proceedings Art 2002*, 7th International Conference on Non-destructive Testing and Microanalysis for the Diagnostics and Conservation of the Cultural and Environmental Heritage, Antwerp 2-6 June 2002.

στο μεταφραστικό έργο του Παναγιώτη Δοξαρά με τίτλο «Περί Ζωγραφίας» και ειδικότερα στο υποκεφάλαιο της «Κοινής διδασκαλίας», που αναφέρεται στο 'Χρωματισμό', καθώς επίσης και στο αντίστοιχο κεφάλαιο με τίτλο «Ερμηνεία εις διάφορα βερνίκια».[6] Η επιλογή των κειμένων από τα συγγράμματα των Marco Boschini και Pellegrino Antonio Orlandi, η καταγραφή πρακτικών συνταγών και εφαρμογών από βιβλία που κυκλοφορούσαν στην Ιταλία και η μετάφρασή τους στην ελληνική γλώσσα, συνδέονται προφανώς με την επαφή των Επτανησίων καλλιτεχνών του 18ου αιώνα με τη Δύση και το θαυμασμό τους προς το βενετσιάνικο και γενικότερα το Ιταλικό πρότυπο.[7] Μέσα από τις πληροφορίες των ειδικών αυτών κεφαλαίων μπορούν να αναζητηθούν οι βάσεις για την τεχνοτροπική μελέτη της επτανησιακής ζωγραφικής, καθώς αναφέρονται νέες ορολογίες, υλικά και τεχνικές ζωγραφικής, σύμφωνα με τα δεδομένα της δυτικής τέχνης.

Η διάθεση για τη φυσιοκρατική αναπαράσταση των θρησκευτικών σκηνών στα έργα των Επτανησίων καλλιτεχνών είναι προφανής. Η ανανεωτική συνθετική οργάνωση και ο καθορισμός του οπτικού πεδίου, μέσα από το οποίο επιχειρείται η υπερύψωση του κεντρικού θέματος, η ρεαλιστική απόδοση των εικονιζόμενων μορφών και της πτυχολογίας των ενδυμάτων, οι κινήσεις και η έκφραση, η φυσική προοπτική και η αποσπασματική παρουσίαση του χώρου, προσδίδουν έντονα δραματικό ύφος στις θρησκευτικές συνθέσεις. Ο θεατής εισάγεται σταδιακά στην ανάγνωση του θέματος μέσα από ένα σύστημα γεωμετρικών αναλογιών, την ανάπτυξη κλιμάκων ή διαγώνιων αξόνων, που καταλήγουν στο κεντρικό αντικείμενο της αναπαράστασης, ενώ η αποσπασματική απεικόνιση του ουρανού, οι φωτεινές ακτίνες, τα σύννεφα και οι μορφές αιωρούμενων αγγέλων μεταφέρουν το επεισόδιο σε ένα υπερφυσικό επίπεδο. Τα σχήματα αποκτούν έντονη πλαστικότητα από ένα διάχυτο φωτισμό, που τονίζει τις έντονες αντιθέσεις των φωτεινών και σκιασμένων περιοχών τους, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση της τρίτης διάστασης, ενώ γενικότερα οι συνθέσεις χαρακτηρίζονται από μια φυσική λιτότητα, εκφράζοντας την πνευματικότητα, που αναλογεί στις θρησκευτικές απεικονίσεις.[8]

Σε αντίθεση με τις παραστάσεις θρησκευτικών επεισοδίων, οι μορφές αγίων, οι ηθογραφικές σκηνές και οι προσωπογραφίες εμφανίζονται περισσότερο συγκρατημένες, όσον αφορά τη συνθετική τους οργάνωση, τη χρωματική κλίμακα, τον περιβάλλοντα χώρο ή

6. Σ. Λάμπρος, *Παναγιώτου Δοξαρά Περί Ζωγραφίας κατά του αψκστ'*, Αθήνα 1971. Τ. Σπητέρης, ό.π., Αθήνα 1979. Α. Χαραλαμπίδης, *Συμβολή στη Μελέτη της Εφτανησιώτικης Ζωγραφικής του 18ου και 19ουαιώνα*, Ιωάννινα 1978, σ.11. Του ιδίου, 'Επτανησιακή Ζωγραφική- Με την Κυριαρχία των Αναγεννησιακών Στοιχείων θεμελιώνεται η Βάση της Νεοελληνικής Τέχνης', *Η Καθημερινή* (Επτά Ημέρες: Η Μεταβυζαντινή Ζωγραφική στα Νησιά του Ιονίου), 22 Δεκεμβρίου 1996, σ.23-24.

7. Ντ. Χ. Αλεβίζου, *Ο Παναγιώτης Δοξαράς, το Περί Ζωγραφίας κατά το αψκστ΄ και οι άλλες Μεταφράσεις. Τα Τεκμήρια*, Θεσσαλονίκη 2005. Όπως αποδεικνύεται από την συστηματική αντιπαραβολή των κειμένων, το πρώτο κείμενο είναι αυτούσια μετάφραση τμήματος του συγγράμματος του Marco Boschini με τίτλο *Breve Instruzione premessa a le Riche Minere della Pittura Veneziana*, που εκδόθηκε στη Βενετία το 1674, και απαρτίζεται από τρία υποκεφάλαια, *Disegno, Colorito, Invenzione*, τα οποία αναφέρονται στις βασικές έννοιες της ζωγραφικής τέχνης και ανταποκρίνονται στο μεταφραστικό έργο του Π. Δοξαρά με τα αντίστοιχα υποκεφάλαια: *Σχέδιον Χρωματισμός και Εφεύρεσις*. Ομοίως, το δεύτερο κείμενο αποτελεί μετάφραση μικρού κειμένου συμβουλευτικού χαρακτήρα με τίτλο 'L' Autore alla Gioventú in Progresso del Disegno', από την καλλιτεχνική εγκυκλοπαίδεια του Pellegrino Antonio Orlandi με τίτλο *L' Abcedario Pittorico*. Από την ίδια έκδοση του Orlandi και ακολουθώντας τη διαδοχή των κεφαλαίων, ο Π. Δοξαράς μετέφρασε επίσης μέρος των συνταγών που περιέχονται στο υποκεφάλαιο «Ερμηνεία εις Διάφορα Βερνίκια» του *Περί Ζωγραφίας*, ενώ όπως υποστηρίζεται από την συγγραφέα, είναι πολύ λογικό να υποτεθεί ότι και η συνταγή του χρυσώματος, που αποτελεί το τέταρτο μέρος της ανθολογίας, είναι επίσης μετάφραση από κάποιο αντίστοιχο ιταλικό σύγγραμμα.

8. G. Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art*, New York 1954. J. Hall, *Symbols in Eastern and Western Art*, Colorado 1996. Α. Κουτσουρής, *Η Εξελικτική Πορεία της Επτανησιακής Ζωγραφικής*, ό.π., σ.152-186.

την κίνηση των απεικονιζόμενων μορφών. Σε γενικές γραμμές οι μορφές παρουσιάζονται σε προτομή, σε περίπου μετωπική στάση, ενώ η στατική απεικόνισή τους σε σκουρόχρωμο μονοχρωματικό υπόβαθρο, καθώς και ο διάχυτος φωτισμός, που μοιάζει σαν να πηγάζει μέσα από τα πρόσωπα, προσδίδουν μία υπερβατική διάσταση στη σύνθεση, ενίοτε αλληγορική στην περίπτωση των προσωπογραφιών, που παραπέμπει στη βυζαντινή αντίληψη για την απόδοση του χώρου και του φωτισμού. Οι λεπτομέρειες της ενδυμασίας και του υπόβαθρου απλουστεύονται, καθώς αποδίδονται σε ευρύτερες, σκοτεινές και μονοχρωματικές επιφάνειες, με ανεπαίσθητες τονικές διαβαθμίσεις. Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται έτσι αποκλειστικά στην ανάδειξη των χαρακτηριστικών και της έκφρασης του προσώπου, καθώς επίσης και των χεριών, που συνήθως κρατούν, ακουμπούν ή υποδεικνύουν αντικείμενα σχετικά με την ιδιότητα, την ειδικότητα, την οικονομική κατάσταση και κοινωνική θέση του εικονιζόμενου.[9]

Από την τεχνοτροπική μελέτη των έργων διαπιστώνεται η εναλλακτική χρήση των ξύλινων, των υφασμάτινων και των χάρτινων υποστηριγμάτων κατά περίπτωση και η κάλυψή τους με ημι-απορροφητικές ή λιπαρές, λευκές και έγχρωμες προετοιμασίες, κατασκευασμένες από τους ίδιους του καλλιτέχνες με μείγματα από έλαια, οργανικές κόλλες, αδρανή υλικά και χρωστικές ουσίες. Στο υποκεφάλαιο της 'Κοινής Διδασκαλίας' με τίτλο «Χρωματισμός» γίνεται αναφορά στη χρήση των υφασμάτων για τη δημιουργία συνθέσεων μεγάλων διαστάσεων, καθώς τα ξύλινα υποστηρίγματα, που χρησιμοποιούντο για την αγιογράφηση των εικόνων αποδείχθηκαν ακατάλληλα για αυτό τον σκοπό. Αντίστοιχα, στο προτελευταίο κεφάλαιο του «Περί Ζωγραφίας» με τίτλο «Ερμηνεία εις διάφορα βερνίκια» εκτός από τις οδηγίες απόσταξης ορισμένων υλικών, όπως ενδεικτικά της ρακής, του καρυδέλαιου, της σάνδρακας και της μαστίχας, δύο συνταγές αποκαλύπτουν την ευρύτερη χρήση των λιπαρών και των έγχρωμων προετοιμασιών, καθώς και την επικάλυψή τους με ρητινώδη υλικά για τη μείωση της απορροφητικότητας, πρακτικές που προκύπτουν πιθανότατα από την σταδιακή αντικατάσταση των ξύλινων υποστηριγμάτων με υφασμάτινα. Συγκεκριμένα, στην πρώτη συνταγή «Έτερον πάνυ ωραίον της Κίνας»[10] δίδονται οδηγίες για την κατασκευή βερνικιού με προσμίξεις συστατικών, τα οποία παρασκευάζονται σε έξι διαφορετικά δοχεία. Η δεύτερη συνταγή αφορά την παρασκευή καθαρού καρυδέλαιου[11] και καταλήγει στην πρόταση χρησιμοποίησης του ακαταστάλακτου υπολείμματος ως συστατικό για την κατασκευή προετοιμασιών σε υφασμάτινα υποστηρίγματα.[12] Στο σύνολό τους οι προετοιμασίες αποτελούνται από λεπτότατες στρώσεις, οι οποίες δεν καλύπτουν ολοκληρωτικά την υφή των υφασμάτων, ενώ η ίδια πρακτική διαπιστώθηκε ακόμα στα έργα, που είναι εκτελεσμένα σε άκαμπτα υποστηρίγματα. Συγκεκριμένα, σε ξύλινο υποστήριγμα είναι κατασκευασμένα τα έργα *Η Ανάληψη του Χριστού* και ο *Εμπαιγμός* της συλλογής Λοβέρδου (εικ. 5), σε λινά υφάσματα η *Αγωνία*, ο *Απόστολος Παύλος* και η *Μορφή Αγίου*, ενώ αντίστοιχα το διαμορφωμένο ξύλο, σύμφωνα με το περίγραμμα του σώματος της μορφής του *Εσταυρωμένου*, καλύπτεται από δευτερεύον χάρτινο υποστήριγμα, πάνω στο οποίο έχει πραγματοποιηθεί η ζωγραφική σύνθεση. Η εκμετάλλευση των ανακλαστικών ιδιοτήτων της φέρουσας επιφάνειας εκδηλώνεται επιπροσθέτως με τον εμπλουτισμό των προετοιμασιών με διάφορες χρωστικές ουσίες εκτός των λευκών, όπως διαπιστώθηκε στα έργα η *Ανάληψη του Χριστού* και ο *Άγιος Γεώργιος* της συλλογής Λοβέρδου[13], ενώ η

9. Α. Κουτσουρής, *Η Εξελικτική Πορεία της Επτανησιακής Ζωγραφικής*, ό.π., σ.187-205.
10. Σ. Λάμπρος, *Παναγιώτου Δοξαρά Περί Ζωγραφίας ...*, ό.π., σ.34.
11. Ό.π., σ.39-40.
12. Ό.π., σ.40.
13. Ν. Καντούνη, *Ο Άγιος Γεώργιος*, λάδι σε ξύλο, 84,7x52,7 εκ., Συλλογή Λοβέρδου, Βυζαντινό και Χρι-

προσθήκη ξηραινόμενων ελαίων στη βασική σύστασή τους συνδέεται προφανώς με την πρόθεση να προσδοθεί ελαστικότητα και να περιοριστεί η απορροφητική ιδιότητα του υλικού. Έτσι, σε αντίθεση με τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή αγιογραφική πρακτική, τα δύο αυτά στοιχεία της κατασκευαστικής δομής του έργου διαφαίνονται κάτω από τα χρωματικά στρώματα και συμμετέχουν με την υλική τους υπόσταση στην τελική αισθητική απόδοση της σύνθεσης, επιτυγχάνοντας τη διάθλαση αντί της αντανάκλασης της ζωγραφικής επιφάνειας.[14]

Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι στα έργα που εξετάστηκαν δεν ανιχνεύτηκαν στοιχεία προκαταρκτικού σχεδίου κάτω από τα υπερκείμενα ζωγραφικά στρώματα με τη μορφή χαράξεων ή σχεδιαστικής αποτύπωσης με ανθίβολα, παραπέμποντας στις σχετικές πληροφορίες του «Περί Ζωγραφίας» για την σχεδιαστική αμεσότητα μέσω ελαιογραφικών σκιαγραφημάτων, που στη συνέχεια ενοποιούνται με την υπόλοιπη ζωγραφική εφαρμογή.[15] Επίσης, επιβεβαιώνεται η πλήρης αντικατάσταση του κρόκου του αυγού από ξηραινόμενα έλαια και φυσικά ρητινώδη διαλύματα, που χρησιμοποιούνται ως συνδετικό μέσο των χρωστικών ουσιών, γεγονός που συνδέεται ενδεχομένως με την πρόθεση των καλλιτεχνών για τη φυσιοκρατική απόδοση της ζωγραφικής σύνθεσης.[16]

Στις σχετικές αναφορές στη μετάφραση του ιταλικού κειμένου από τον Π. Δοξαρά, προτείνεται ο χρωματισμός των γυμνών μερών του ανθρωπίνου σώματος με γαιώδη κυρίως χρώματα, που κατά περίπτωση αποκτούν διαφορετικές αποχρώσεις, εφόσον εμπλουτισθούν με κιννάβαρι, μίνιον και λάκα, ενώ συνιστάται η συστηματική αποφυγή, σε αυτό το στάδιο τουλάχιστον, συγκεκριμένων χρωστικών ουσιών και γενικότερα η ανάμειξη των χρωμάτων με γυαλιστερά βερνίκια.[17] Στις δύο τελευταίες παραγράφους του υποκεφαλαίου 'Χρωματισμός', με την παραπομπή στο έργο διάσημων Ιταλών ζωγράφων, διευκρινίζονται περαιτέρω οι ζωγραφικές έννοιες *machia* και *maniera* (έθος), *sfumato* (επιμέλεια, ένωση των χρωμάτων), *morbideza* (τρυφερότης ή απαλότης) και *colpo sprezante* ή *francheza* (σταθερότης). Συμπεραίνεται ότι ο όρος *έθος*, που χρησιμοποιείται για τη μετάφραση των αντίστοιχων ιταλικών όρων *machia* και *maniera*, συμπεριλαμβάνει διαφορετικές τεχνοτροπικές εφαρμογές για την ένωση των χρωμάτων και την επίτευξη των απαλών τονικών μεταβάσεων, χωρίς την εφαρμογή των αποκαλούμενων συμπληρωματικών τεχνικών. Ωστόσο, επισημαίνεται ότι αυτός ο τρόπος εργασίας αποβαίνει ενίοτε ατυχής, καθώς τα χρώματα χάνουν τη φρεσκάδα τους, η διαδικασία την αμεσότητά της και η ζωγραφική τη διαύγεια ή την ειλικρίνεια.[18]

Παρά την αντικατάσταση των ζωγραφικών μέσων, η φυσιοκρατική απόδοση της ογκυρότητας και της τρίτης διάστασης στα έργα που μελετήθηκαν, ουσιαστικά, εξακολουθεί να βασίζεται σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό στις αρχές της βυζαντινής και μεταβυζαντινής αγιογραφίας. Στην αναπαράσταση των ενδυμάτων και των πτυχώσεων χρησιμοποιείται ένας σκουρότερος χρωματικός τόνος, ο οποίος ανταποκρίνεται σε έκαστη χρωματική περιοχή και λειτουργεί ως βάση, όπως αντίστοιχα ο προπλασμός στις βυζαντι-

---

στιανικό Μουσείο, Αθήνα.

14. D. Rosand, *Painting in Cinquecento Venice*, New Haven & London 1982, σ.18. Α. Κουτσουρής, *Η Εξελικτική Πορεία της Επτανησιακής Ζωγραφικής...*, ό.π. σ.286-294.

15. Σ. Λάμπρος, *Παναγιώτου Δοξαρά Περί Ζωγραφίας ...*, ό.π., σ.16. D. Rosand, ό. π., σ.21-25.

16. A. Alexopoulou, A. Koutsouris, 'Non-Distructive Documentation of 12 Post-Byzantine Icons of the Loverdos Collection', *ART 05*, 8th International Conference on «Non-Destructive Investigations & Microanalysis for the Diagnostics & Conservation of the Cultural & Environmental Heritage», Lecce-Italy, 15-19 May 2005.

17. Σ. Λάμπρος, *Παναγιώτου Δοξαρά Περί Ζωγραφίας ...*, ό.π., σ.17.

18. Ό.π., σ.18.

νές εικόνες. Στη συνέχεια, μια φωτεινότερη απόχρωση του ιδίου χρώματος προστίθεται επάνω από αυτόν και ενοποιείται στις παρυφές με τις γειτνιάζουσες χρωματικές περιοχές. Σε αντίθεση με την τεχνική της αυγοτέμπερας, η διαδικασία αυτή διευκολύνεται ιδιαίτερα με την εφαρμογή των ελαιοχρωμάτων, που λόγω της βραδείας στερεοποίησής τους, επιτρέπουν τις επάλληλες αποθέσεις χρωματικού υλικού και την επιτόπια επεξεργασία του πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια με την μέθοδο του πλασμού. Τα όρια των σχημάτων προκύπτουν σαφώς περιγεγραμμένα, ειδικότερα στις ανοιχτόχρωμες περιοχές της σύνθεσης, και αποδίδονται με καλυπτικά χρώματα, που ενίοτε καθίστανται ανάγλυφα στις φωτεινότερες ακμές τους.

Ενδεικτικά, στο έργο του Ν. Καντούνη, παρά τη φυσιοκρατική απεικόνιση της μορφής του Εσταυρωμένου, διακρίνονται στοιχεία της βυζαντινής αγιογραφικής παράδοσης και τεχνικής στη μορφοποίηση των σχημάτων και των τονικών διαβαθμίσεων, καθώς το σώμα του εκπέμπει ένα πηγαίο φωτισμό, που διαμορφώνεται από τις φωτεινές περιοχές επάνω στον σκουρόχρωμο καφέ προπλασμό (εικ. 6). Χαρακτηριστικότερο, ωστόσο, παράδειγμα της διατήρησης αυτής της παραδοσιακής αντίληψης για την απόδοση του όγκου και του φωτισμού αποτελούν τα πρόσωπα των αποστόλων στο έργο *Αγωνία*. Εδώ είναι εμφανέστατες οι ζώνες του σκουρόχρωμου προπλασμού και οι μετέπειτα αποθέσεις των τονικών διαβαθμίσεων που ενώνονται απαλά, ενώ στα φωτεινότερα σημεία, δηλαδή στα μέτωπα και στις μύτες, διαπιστώνεται η προσθήκη του λευκού και η αύξηση της ποσότητας του χρωματικού υλικού. Εάν, ωστόσο, μπορεί να υποστηριχθεί ότι στο συγκεκριμένο έργο, ειδικά στις περιοχές μεσαίας τονικής κλίμακας, διατηρούνται κάποια κατάλοιπα της βυζαντινής ζωγραφικής τεχνικής, στις ανοιχτόχρωμες περιοχές της σύνθεσης κυριαρχούν οι επιρροές της δυτικής τέχνης και οι εφαρμογές χαρακτηρίζονται από ένα σχετικό αυθορμητισμό, χωρίς όμως να διέπονται από μια ενιαία λογική ή κάποια συγκεκριμένη μεθοδολογία εφαρμογής. Καλυπτικές προκύπτουν επίσης οι σκιασμένες περιοχές του προσώπου του *Αποστόλου Παύλου* και των ενδυμάτων, που διαχέονται και, χάνοντας τα αυστηρά τους περιγράμματα, ενοποιούνται χρωματικά και τονικά με το μονόχρωμο υπόβαθρο. Και σε αυτή τη περίπτωση οι φωτεινές αποχρώσεις τοποθετούνται προσθετικά πάνω από το σκουρόχρωμο προπλασμό και οι τονικές μεταβάσεις απαλύνονται με την τεχνική του σφουμάτο. Η όλη εκτέλεση, ωστόσο, παραπέμπει στο βενετσιάνικο πρότυπο της ζωγραφικής τεχνικής, καθώς η δομή της σύνθεσης, η χρωματική ή τονική κλίμα και η τεχνοτροπική εφαρμογή υποστηρίζουν την προοπτική ανάδειξη του προσώπου του απεικονιζόμενου αποστόλου, που αποτυπώνει τη βαθιά θρησκευτική πίστη και ευλάβεια, απευθυνόμενος παρακλητικά στην υπέρτατη θεϊκή δύναμη.

Στο σύνολο των έργων που μελετήθηκαν, η απόδοση του όγκου υποστηρίζεται επιλεκτικά από τις παρεμβολές παχύρρευστων ή ανάγλυφων αποθέσεων, τοποθετημένων πάνω στις ακμές του υψηλότερου φωτισμού ή του περισσότερο σκιασμένου μέρους των σχημάτων. Αυτοί οι τελευταίοι τονισμοί αφορούν τους συμπληρωματικούς χειρισμούς των επιζωγραφίσεων, που πραγματοποιούνται αφού τα χρωματικά στρώματα του προαναφερόμενου σταδίου έχουν στεγνώσει επαρκώς, έχουν γενικώς περιορισμένη έκταση και χαρακτηρίζονται από μια σχετική ελευθερία και έντονο αυθορμητισμό. Οι αναφορές συμπίπτουν στη σχετική παράγραφο του «Περί Ζωγραφίας» και παραπέμπουν προφανώς στους ιταλικούς όρους *distizione, colpo sprezante* ή *francheza*.[19] Είναι ουσιαστικής σημασίας η προτροπή για περιορισμένη και επιλεκτική χρήση τους, η οποία θα πρέπει να γίνεται με επίγνωση και σοφία καθότι, μολονότι «ελάμπρυναν ωσάν μέ ατιμήτους λίθους ταίς ζωγραφίαις τους»,

19. Σ. Λάμπρος, *Παναγιώτου Δοξαρά Περί Ζωγραφίας ...*, ό.π., σ.17-18.

ως δευτερεύουσες ή συμπληρωματικές τεχνικές, δεν θα έπρεπε να κυριαρχούν και να επιβάλλονται με την παρουσία τους στην τελική αισθητική παρουσία της σύνθεσης.

Η περαιτέρω επεξεργασία για την απαλή τονική μετάβαση επιτυγχάνεται με την εφαρμογή των διαφανειών, που με τους όρους *γάνωση* ή *βελατούρα* προτείνονται στη μετάφραση του πρώτου βενετσιάνικου κειμένου.[20] Ο όρος *χρωματικές διαφάνειες* περιλαμβάνει τις τεχνικές της βελατούρας, της λαζούρας και της τεχνητής πάτινας, οι οποίες θεωρήθηκαν συμπληρωματικές της επίσημης ζωγραφικής πρακτικής, ενώ μέχρι το 1880 προκύπτουν ελλιπώς τεκμηριωμένες στη διεθνή βιβλιογραφία. Οι τρεις αυτές τεχνικές δεν διαφοροποιούνται απαραίτητα σε ότι αφορά τον τρόπο παρασκευής τους. Πρόκειται και στις τρεις περιπτώσεις για αραιωμένα χρώματα σε ποσότητες διαλυτών ή συνδετικών μέσων. Αντίθετα, όσον αφορά τη σημασιολογική τους αξία και την πρόθεση εφαρμογής είναι αναγκαίος ένας βασικός διαχωρισμός. Στην πρώτη περίπτωση η βελατούρα υποδηλώνει μια μερική απόκρυψη, αφού προτίθεται να ανατρέψει, να μεταβάλει, να ελαττώσει ή να ενισχύσει τη φωτεινότητα, τη χροιά ή τη δύναμη ενός υποκείμενου χρώματος, ενώ αντίστοιχα, στη δεύτερη περίπτωση, η λαζούρα έχει την πρόθεση να εξαγνίσει την αξία του χρώματος μέσω της ρευστότητας ενός υλικού, το οποίο στεγνώνοντας παραμένει διαφανές και γυαλιστερό, αναδεικνύοντας μια διαφάνεια όμοια σχεδόν με πολύτιμη πέτρα. Τέλος, η τεχνητή πάτινα εφαρμόστηκε στην εποχή του Ρομαντισμού, καλύπτοντας ευρύτερες περιοχές ή το σύνολο της σύνθεσης, με σκοπό να προσδώσει στο έργο την ψευδαίσθηση της παλαιότητας και της διαδρομής στο χρόνο. Στο έργο του Σπυρίδωνος Βεντούρα οι μεταβάσεις από τις σκιασμένες στις φωτεινότερες περιοχές χαρακτηρίζονται από ήπιους και απέριττους χειρισμούς, καθώς διαπιστώνεται η σχεδόν παντελής απουσία ανάγλυφου χρωματικού υλικού και η απάλειψη της χειρονομίας του καλλιτέχνη στη ζωγραφική διαδικασία. Αντί αυτών, οι επιφάνειες δομούνται και ολοκληρώνονται με τη χρήση επάλληλων χρωματικών διαφανειών, των οποίων ο ψευδαισθησιακός χαρακτήρας, οι μυστικοί κανόνες και η χρήση τους από τους ζωγράφους ταυτίζονται αφενός με την πρόθεση να απαλύνουν τις απότομες τονικές διαβαθμίσεις και να μεταβάλουν τη χροιά μιας συγκεκριμένης χρωματικής περιοχής, αλλά ταυτόχρονα να περιορίσουν την παρουσία της ύλης, καθιστώντας με αυτό τον τρόπο διακριτή τη διαφορά μεταξύ έργου τέχνης και τεχνήματος και διαχωρίζοντας το ρόλο του καλλιτέχνη από του τεχνίτη.[21] Έτσι, καθώς η υλική υπόσταση του έργου απαλύνεται και η κατασκευαστική διαδικασία συγκαλύπτεται, η έμφαση στη συνθετική δομή ή την αισθητική αρμονία αναδεικνύουν αποκλειστικά την πνευματικότητα της απεικονιζόμενης μορφής και του έργου στο σύνολό του.

Τέλος, η επιβεβαίωση της χρήσης διαφορετικών ειδών βερνικιών επικάλυψης της ζωγραφικής επιφάνειας, καθώς και της εφαρμογής τεχνητής πάτινας με ασφαλτικά υλικά, παραπέμπουν αντίστοιχα στις διαφορετικές αισθητικές προσεγγίσεις των δημιουργών σχετικά με τη λαμπρότητα, τη στιλπνότητα ή την αίσθηση της παλαιότητας, που επιθυμούσαν να προσδώσουν στα έργα τους.[22] Ανάλογες πληροφορίες σχετικές με τη σύστασή τους, τον τρόπο παρασκευής και διατήρησής τους, τις πιθανές εφαρμογές ή την τελική αισθητική όψη του έργου παρέχονται στο προτελευταίο κεφάλαιο του «Περί Ζωγραφίας» με τίτλο «Ερμηνεία εις Διάφορα Βερνίκια». Σχεδόν στο σύνολό τους οι συνταγές περιγράφουν είδη βερνικιών, που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στην τεχνική της ελαιογραφίας, ενώ η εφαρμογή τους μπορεί να θεωρηθεί συμβατή και με την τεχνική της αυγοτέμπερας.

20. Ό.π., σ.16, «Εις το να γανώνη αυτό λέγεται (βελάρε) ή καθώς λέγουν σφρεγατζάρε».
21. C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Torino 1977, σ.85.
22. Σ. Λάμπρος, *Παναγιώτου Δοξαρά, Περί Ζωγραφίας...*, ό.π., σ.18.

Επισημαίνοντας αποκλειστικά τις πληροφορίες που αφορούν τη χρήση τους στο στάδιο της ζωγραφικής διαδικασίας διαπιστώνεται η συχνή αναφορά των ξηραινόμενων ελαίων, φυσικών ρητινών, οργανικών διαλυτών καθώς και αδρανών ή άλλων υλικών. Οι ιδιότητές τους παραπέμπουν σε άχρωμα ή έγχρωμα, διαφανή ή ημιδιαφανή, λεπτά ή παχύρρευστα ρητινώδη υλικά, με στιλπνή ή σμαλτώδη υφή, με άμεση ή βραδεία στερεοποίηση και με διαπιστωμένη αντοχή στις περιβαλλοντικές ή χημικές παραμέτρους, τα οποία μπορούν να εφαρμοστούν ανάλογα σε ψυχρή ή θερμή κατάσταση. Προτείνονται δε όχι μόνον ως τελικό στρώμα προστατευτικής επικάλυψης της ζωγραφικής επιφάνειας, αλλά παράλληλα ως αραιωτικό ή συνδετικό μέσο των χρωστικών που καθυστερούν να στεγνώσουν για την επίτευξη απαλών τονικών μεταβάσεων, για την κατασκευή έγχρωμων διαφανειών ή τεχνητής πάτινας.[23] Στις δύο εικόνες της συλλογής Λοβέρδου, *Περιτομή του Χριστού* και *Γέννηση*, που αποδίδονται στον Παναγιώτη Δοξαρά, ειδικότερα ενδιαφέρουν συγκεκριμένα στοιχεία της κατασκευαστικής τους δομής, καθώς η αναγνώριση ορισμένων υλικών και τεχνικών επιβεβαιώνουν τη γνώση και τη χρησιμοποίησή τους από τους Επτανήσιους ζωγράφους. Η ζωγραφική τους επιφάνεια εμφανίζει έντονες ρωγμές, που οφείλονται στη συρρίκνωση της χρωματικής μάζας από την εξάτμιση του οργανικού διαλύτη και των συνδετικών μέσων. Ομοίως, η ανάπτυξη ρωγμών με χαρακτηριστικό σχήμα, στο σύνολο της επιφάνειας του παχύρρευστου στρώματος οξειδωμένου βερνικιού, που καλύπτει τη ζωγραφική επιφάνεια υπό μορφή τεχνητής πάτινας, υποδηλώνει την πιθανή χρήση υλικών της ασφάλτου. Εξάλλου, στην *Ανάληψη του Χριστού* του Ν. Καντούνη, καθώς η πίσω πλευρά του ξύλινου υποστηρίγματος είναι επικαλυμμένη με παχύρρευστο χρώμα βιτουμίου, εύλογα συμπεραίνεται ότι και για την παρασκευή της τεχνητής πάτινας που καλύπτει τη ζωγραφική επιφάνεια χρησιμοποιήθηκε ενδεχομένως το ίδιο ασφαλτικό υλικό.

Λαμβάνοντας υπόψη τις ειδικές τοπικές συνθήκες, όπως ενδεικτικά την απώλεια έργων από τις αλλεπάλληλες σεισμοπυρκαγιές και την ύπαρξη ανυπόγραφων και αχρονολόγητων έργων, η αποσπασματική αυτή μελέτη δεν θα μπορούσε να καταλήξει σε ειδικά συμπεράσματα. Όπως προκύπτει από τις σχετικές αναφορές, το μεταφραστικό έργο του Παναγιώτη Δοξαρά με τίτλο «Περί Ζωγραφίας» ανταποκρίνεται γενικότερα στη ζωγραφική πρακτική των Επτανήσιων ζωγράφων της φυσιοκρατίας του 18ου αιώνα και επομένως αποτελεί πολύτιμη ιστορική και θεωρητική βάση για περισσότερο εξειδικευμένες θεματικές έρευνες. Συνοψίζοντας, ωστόσο, τα παραπάνω στοιχεία μπορεί να υποστηριχθεί ότι στα έργα που μελετήθηκαν, παράλληλα με τις επιρροές από την Ιταλική τέχνη, διαπιστώνεται μια διαφορετική πρόθεση ως προς τη λειτουργία των ζωγραφικών μέσων, που ανταποκρίνεται ταυτόχρονα σε στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης σχετικά με τον υπερβατικό χαρακτήρα της ορθόδοξης αγιογραφίας και στην ανθρώπινη αντίληψη για την αναπαράσταση του φυσικού κόσμου. Οι αποκλίσεις από τη βενετσιάνικη ή τη βυζαντινή τεχνοτροπία, που κατά περίπτωση επισημαίνονται στο έργο τούς, πρέπει να συνδεθούν ως επί το πλείστον, αφενός με τη μαθητεία τους και αφετέρου με τις συνθήκες ανάθεσης του έργου. Εκτός των κοινωνικών, οικονομικών και θρησκευτικών παραγόντων, καθοριστικοί αναδεικνύονται επίσης οι τοπικοί περιβαλλοντικοί παράμετροι (σεισμοί, άλατα, υγρασία) για την εδραίωση της τεχνικής της ελαιογραφίας και την εξέλιξη της επτανησιακής ζωγραφικής τέχνης γενικότερα, επιφέροντας σταδιακά την αντικατάσταση των παραδοσιακών αγιογραφικών τεχνικών και την περιθωριοποίηση, τουλάχιστον στα παραθαλάσσια εμπορικά κέντρα των Επτανήσων, της τοιχογραφικής τέχνης.

23. Ό.π., «Ερμηνεία εις Διάφορα Βερνίκια», σ.29-41.

Anastassios Koutsouris

Theory and techniques in the Heptanese painting of the 18th century

This article explores the evolution of formal and technical elements of the 18th century painting in the Venetian-ruled Ionian Islands, which is linked to the gradual abandonment of the Byzantine hagiographic tradition, the naturalistic rendering of religious scenes and their incorporation to the pictorial embellishment of orthodox churches.

The manuscript of Panayiotis Doxaras, founder of the Heptanese School, entitled «Peri Zografias», recently proved as an anthology of translated texts from Italian editions, constitutes significant evidence as to the artistic tendencies, techniques and practices, providing thus the theoretical basis for the study of Heptanese naturalistic painting.

Taking into consideration this new evidence, formal and technical investigations concerning religious and secular paintings-underpinned by scientific and laboratory analyses of the materials and techniques used by the Heptanese artists -reveal influences and interactions of European cultures as well as the maintenance of elements of the Byzantine tradition.

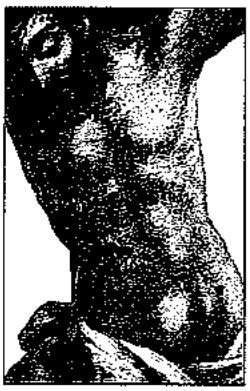
Εικ. 1. Νικόλαος Δοξαράς *Η Αγωνία (Η Προσευχή του Χριστού στον Κήπο της Γεθημανής)*, λάδι σε μουσαμά, 98,5x65,5 εκ, ιδιωτική συλλογή, Αθήνα

Εικ. 2. Νικόλαος Κουτούζης, *Απόστολος Παύλος*, λάδι σε μουσαμά, 65x51,5 εκ., ιδιωτική συλλογή, Αθήνα

Εικ. 3. Σπυρίδων Βεντούρας, *Μορφή αγίου*, λάδι σε μουσαμά, 64x43,5 εκ., ιδιωτική συλλογή, Αθήνα

Εικ.4. Νικόλαος Καντούνης, *Εσταυρωμένος*, ελαιογραφία σε ξύλο, 75x27 εκ., ιδιωτική συλλογή

Εικ. 5. Νικόλαος Καντούνης, *Ο Άγιος Γεώργιος*, λάδι σε ξύλο, 84,7x52,7 εκ., Συλλογή Λοβέρδου, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα



Εικ. 6. Νικόλαος Καντούνης, *Εσταυρωμένος*, λεπτομέρεια

Αντώνης Κωτίδης

Τέχνη με μπούρκα: Ερωτήματα για τον υποσκελισμό του οπτικού από το υπερ-οπτικό στη σύγχρονη τέχνη

Ο όρος *Σύγχρονη Τέχνη*, εκκρεμής στη χρονολογική και στην ερευνητική-ποιοτική σημασία του, έχει γίνει ταυτόσημος με τη δεσπόζουσα τάση της, αυτήν που επικρατεί στις μεγάλες διοργανώσεις και στα λεγόμενα «μουσεία» σύγχρονης τέχνης. Πρόκειται για την τάση που επενδύει στην κατάργηση των ορίων ανάμεσα στην τέχνη και την πραγματικότητα. Σ' αυτήν ανήκει η ιδιαίτερη κατηγορία έργων που επιδιώκουν το διαρκή υποσκελισμό της οπτικής δομής της από μιαν άλλην, υπερ-οπτική. Τις προάλλες νεαρή ιστορικός της τέχνης, με πεδίο ειδίκευσης τη σύγχρονη τέχνη, στη ρύμη του λόγου που λέμε, μου είπε παρενθετικά, «εξάλλου η τέχνη σήμερα, σε πολλές περιπτώσεις, φοράει μπούρκα».

Η συμμετοχή πολλών νεαρών ιστορικών της τέχνης στο συνέδριό μας, δίνει την ευκαιρία όχι μόνο να δούμε πώς δουλεύουν, αλλά, και να ακούσουμε, μέσα, πιθανώς, και από παρένθετες φράσεις όπως η παραπάνω, πώς αντιλαμβάνεται τη σύγχρονη τέχνη το πιο φρέσκο τμήμα του ορίζοντα υποδοχής που τη μελετά.

Ερωτήματα: Τι είδους κοσμοείδωλο εμπεριέχει η τέχνη της εποχής μας, ποιο συλλογικό νοητικό υπόβαθρο τη διαμορφώνει; τι είναι εκείνο που κάνει τους καλλιτέχνες της σύγχρονης τέχνης να μην είναι πλέον μόνο δημιουργοί, αλλά και χειριστές ή παίκτες. Τι αποκαλύπτει η ροπή της χτισμένης αρχιτεκτονικής προς τις φόρμες της πλαστικής και της ζωγραφικής; Γιατί οι στατικές τέχνες του χώρου επιμένουν να διεκδικούν το εφήμερο υπερβαίνοντας τα όρια στα οποία τις καθήλωνε ανέκαθεν η λειτουργία και ο κανόνας τους; Γιατί τα είδη μοιάζει να εμπεριέχονται όλο και περισσότερο το ένα στο άλλο σήμερα και όχι άλλοτε;

Ωστόσο, τίποτε δεν είναι τόσο ανοίκειο ώστε να μην περιέχει κάποια, τουλάχιστον, στοιχεία με τα οποία η εξοικείωση είναι δεδομένη. Επαφίεμαι, λοιπόν, στα οικεία που παρέχουν η πρακτική πείρα, η πείρα του πεδίου και η συναισθηματική εμπειρία για να διακρίνω το πρόσωπο της σύγχρονης τέχνης, έστω και «δι' εσόπτρου, ως εν αινίγματι».

Τι λέει η πρακτική πείρα;

Το αυτονόητο, ότι και εμείς και η σύγχρονη τέχνη ανήκουμε στην ίδια εποχή. Σίγουρα, φαινόμενα και εξελίξεις που συμβαίνουν κάτω από τη μύτη μας, είναι λογικό να θολώνουν την όρασή μας. Να τα βλέπουμε ρευστά, αόριστα ή να βλέπουμε το δέντρο αντί για το δάσος, να διογκώνουμε, να ελαχιστοποιούμε. Αλλά, ταυτόχρονα, το ότι αυτή η τέχνη και εμείς είμαστε τέκνα της ίδιας εποχής, μας δίνει το πλεονέκτημα να αντιλαμβανόμαστε τους κώδικές της και να μην πέφτουμε στη λούμπα των παραναγνώσεων στα σημάδια, στους συμβολισμούς, στον ψυχολογικό προσανατολισμό. Το αυτονόητο ενέχει και κάτι σημαντικό για την κατανόησή της: τη θετική μας στάση απέναντι στη σύγχρονη τέχνη. Όχι, πιθανώς, σε θέματα γούστου, αλλά σε ζητήματα νοητικού υποβάθρου. Η πρακτική πείρα επίσης μας υπενθυμίζει ότι η μόνη φάση στη ζωή όλων των ανθρώπων κατά την οποία η τέχνη αποτελεί αυτονόητη δραστηριότητα είναι η παιδική ηλικία. Τα παιδιά δεν τα χωρίζουμε σε καλλιτέχνες και μη καλλιτέχνες. Όλα κάτι σκαρώνουν παίζοντας ή σχεδόν παίζοντας: Το μικρό, προσωπικό επίτευγμα δίνει μια στιγμιαία ικανοποίηση και ξεχνιέται,

χωρίς κανένα παιδί να αισθάνεται ότι έκανε κάτι εκτός ορίων της καθημερινότητας.

Τι λέει η πείρα του πεδίου;

Ότι αναγνωρίζουμε στις σημερινές εκφράσεις της τέχνης μια πληθώρα στοιχείων που είναι κοινά με κάτι από το παρελθόν που τότε θεωρήθηκε παρεμβολή στην τέχνη και γρήγορα περιθωριοποιήθηκε. Αναφέρομαι στο κίνημα των Ντανταϊστών στα μέσα της δεύτερης δεκαετίας του 20ου αιώνα. Παρά τις συνδέσεις που επιχειρούνται εδώ και τριάντα χρόνια από τη θεωρία, αλλά και από τις τοποθετήσεις των καλλιτεχνών, δυσκολεύομαι να θεωρήσω το κίνημα εκείνο καταγωγικό πρότυπο της σύγχρονης τέχνης.[1] Ασφαλώς οι μορφολογικές και εκφραστικές συνάφειες των σημερινών έργων επαναλαμβάνουν το δρασκέλισμα του φράχτη, το οποίο πρώτοι οι Ντανταϊστές επιχείρησαν και μπορούμε να πούμε ότι αυτές, ναι, κατάγονται από κει. Αλλά στο πολύ σημαντικό πεδίο των προθέσεων και της σχέσης με τους θεσμούς, επομένως στο πολιτικό πεδίο, το παλιό, βραχύβιο κίνημα και η σύγχρονη τέχνη είναι τελείως ασύμπτωτα. Οι Ντανταϊστές πραγματοποίησαν και τις δύο υπερβάσεις ορίων -ανάμεσα στα είδη των τεχνών και προπάντων, ανάμεσα στην τέχνη και την πραγματικότητα- τα χάπενινγκ, τα πραγματικά αντικείμενα, κοκ.[2] Όλα παρουσιάζονταν στις «Βραδιές Ντανταά» όπως ονόμαζαν τις αποκλειστικά εφήμερες «εκθέσεις» τους που διαρκούσαν όσο η συγκεκριμένη «Βραδιά». Η αναφορά σε αυτά τα γνωστά πράγματα γίνεται για να προχωρήσω σε κάτι που δεν το βλέπω κάθε φορά που διαβάζω για τη ρεβάνς του Ντανταϊσμού έναντι της μοντέρνας τέχνης, η οποία, σημειωτέον, δεν ήταν ακόμα κυρίαρχη ευαισθησία αλλά, τελικά, εκείνη επικράτησε, και τη δήθεν θριαμβευτική επιστροφή-δικαίωση του Ντυσάν από την τεράστια επίδραση του παραδείγματός του στη σύγχρονη τέχνη. Δεν βλέπω να τονίζεται η κρίσιμη διαφορά: Ότι οι Ντανταϊστές τα έκαναν όλα εκείνα ως χειρονομίες δηλωτικές της αντίθεσής τους με την τέχνη γενικά, τόσο την παλιότερη όσο και την τότε εν εξελίξει μοντέρνα, θεωρώντας την αφήγηση εξουσίας, αισθητικής και πολιτικής. Αυτό το αποδείκνυαν με την εξωθεσμική σχέση που επιχείρησαν να εγκαταστήσουν με το κοινό και την αγορά, σε πλήρη αντίθεση με τους μοντέρνους της εποχής τους: όχι εκθέσεις, αλλά εκδηλώσεις με προσβλητικό για το κοινό περιεχόμενο, όχι πωλήσεις αλλά καταστροφή των έργων στη διάρκεια της εκδήλωσης, που κατέληγε σε μια ατάσθαλη γενική ευωχία αδρεναλίνης. Η σημερινή τέχνη επίσης βάζει το πραγματικό αντικείμενο στην έκφρασή της, όπως και τον ίδιο τον καλλιτέχνη σε δράσεις. Επίσης, οικειοποιείται τον πραγματικό χώρο και το θεατή στις συνθέσεις της. Αλλά δεν έχει τίποτε εναντίον της τέχνης. Αντίθετα με τους Ντανταϊστές, οι καλλιτέχνες της Σύγχρονης τέχνης όχι μόνον είναι βέβαιοι ότι παράγουν τέχνη, αλλά προπάντων θεσμοποιούν ό,τι το ιστορικό προηγούμενο στηλίτευσε: την έκθεση, την αγορά, τη διακίνηση. Θα αναφέρω δυο παραδείγματα, ένα παλιότερο και ένα σημερινό.

Το παλιότερο: Το *Φτυάρι* του Duchamp από το 1915 και η *Σιδερώστρα* του Oldenburg από το 1964 είναι δύο πραγματικά αντικείμενα. Αλλά το πρώτο παρουσιάστηκε ως χειρονομία ανατροπής του ορίζοντα προσδοκιών από την τέχνη, για να υπονομεύσει έννοιες συνδεμένες με αυτήν, όπως της δεξιοτεχνίας και της μοναδικότητας σε έργα που μπορούσαν να κατέχονται μόνον από τους λίγους οι οποίοι πλούτιζαν από την εκμετάλλευση των πολλών. Το δεύτερο παρουσιάστηκε ως εμβληματικό έργο της Ποπ Αρτ στη σπουδαιότε-

1. Βλ., μεταξύ άλλων, D. Locher, 'Unacknowledged Roots and Blatant Imitation: Postmodernism and the Dada Movement', *Electronic Journal of Sociology*, 1999, καθώς και M. Pegrum, *Challenging Modernity : Dada between Modern and Postmodern*, Berghahn 1999. R. Sheppard, *Modernism, Dada, Postmodernism*, Evanston 2000.
2. Βλ. H. Richter, *Dada, Art and Anti-art*, μτφρ. D. Britt, London 1965.

ρη γκαλερί του Λονδίνου[3], πλήρωνες είσοδο για να το δεις και μοσχοπουλήθηκε σε ένα ζεύγος συλλεκτών το καθιστικό των οποίων σίγουρα θα είχε διαστάσεις που θα έκαναν απίθανη την υπόθεση αδαούς επισκέπτη ότι η κυρία σιδέρωνε και δεν πρόφτασε να μαζέψει τη σιδερώστρα.

Από τα βασικά αξιώματα της ρεάλπολιτίκ που χαρακτηρίζει την εποχή μας είναι ότι «Δεν υπάρχει γεύμα χωρίς κάποιος να το πληρώσει». Οι ντανταϊστές πλήρωναν ρεφενέ για τα σπασμένα τους.

Περνάω στο σημερινό παράδειγμα: Για την έκθεση-ρετρό με τον αυτάρεσκο τίτλο «Φλούξους. Δεν Πωλείται» που συνεχίζεται αυτές τις μέρες στην Αθήνα, ο ρεφενές για τα σπασμένα αναλαμβάνεται από δύο αξιοσέβαστους πολιτιστικούς οργανισμούς, το Γαλλικό Ινστιτούτο και το Μουσείο Μπενάκη και τους χορηγούς τους . Και αυτό που έγινε στο *opening* ήταν ένα τελετουργικό «τρελού κεφιού», όπως επισημαίνει στο ρεπορτάζ της η *Καθημερινή*[4]. Σύμφωνα με τον ρεπόρτερ ο Dreyfuss και ο Paterson «έκαναν άνω κάτω το μουσείο, μέσα σ' ένα αναρχικό, γεμάτο χιούμορ πνεύμα που ισοδυναμούσε με γροθιά στη σοβαροφάνεια που πολύ συχνά χαρακτηρίζει τις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις :Ένα βιολί έγινε κομμάτια πάνω σ' ένα πιάνο, τα πλήκτρα του οποίου καρφώθηκαν με σφυρί αργότερα» κ.λπ. Η βραδιά, καταλήγει, έκλεισε με μια εξαιρετική χορογραφική παρουσίαση του μουσικού έργου «Επίκυκλος» του Γιάννη Χρήστου, ενώ προαναγγέλθηκε ρεσιτάλ πιάνου με έργα από το Φλούξους Περφόρμανς Μπουκ. Όπως καταλαβαίνετε, η βραδιά άρχισε με γροθιά στη σοβαροφάνεια και κατέληξε με χάδια στη σοβαροφάνεια. Φαντάζεστε «εξαιρετική χορογραφική παρουσίαση» και «ρεσιτάλ πιάνου» σε βραδινό Ντανταϊστών;

Τι δείχνει η συναισθηματική εμπειρία;

Η συναισθηματική μου εμπειρία με βοηθάει σε μια άλλη περιοχή: της ταύτισης ή της αποξένωσης απέναντι στις προτάσεις της σύγχρονης τέχνης. Ναι, είναι διαφορετικά τα εκφραστικά της μέσα από εκείνα στα οποία μας συνήθισε τόσο η παλιότερη όσο και η μοντέρνα τέχνη . Ναι, είναι μακρυσμένα από τη γνωστή ταξινομική λογική που ο Διαφωτισμός κληροδότησε στη Μοντέρνα τέχνη με τους αυστηρούς του διαχωρισμούς και την αυτοαναφορικότητα (θυμίζω την απάντηση του Matisse σε παρατήρηση κυρίας σχετικά με το μήκος του βραχίονα ενός γυμνού -αυτό, κυρία μου, δεν είναι γυναίκα, είναι ζωγραφική). Αλλά είναι δεδομένο ότι κάποια έργα της σύγχρονης τέχνης όντως μεταφέρουν τον κραδασμό του δημιουργού στο δέκτη. Και αυτό αρκεί για να έχουν επιτελέσει τη λειτουργία τους.

Θα θυμηθώ παραδείγματα από πρόσφατη Μπιενάλε της Βενετίας: Αποξένωση προκαλούσε η απουσία μορφής και εκφραστικού περιεχόμενου σε μια εγκατάσταση αποτελούμενη από μερικά σκουπίδια στο πάτωμα και πέντε-δέκα χαρτάκια στους τοίχους με τίτλους έργων που δεν ζωγραφίστηκαν. Για αυτήν την αποξενωτική λειτουργία της τέχνης, υπήρχε το αντίβαρο μιας δεξιωτικής: Η εγκατάσταση του Fred Wilson στο αμερικανικό περίπτερο επεξεργαζόταν τις έννοιες λευκό-μαύρο. Εκεί δεν υπήρχε απλώς η μπούρκα μιας ρηματικής διατύπωσης της έννοιας και η υπόρρητη προτροπή στον επισκέπτη να την επεξεργαστεί όπως θέλει, αφού η τέχνη μας δεν είναι για να βλέπεται αλλά για να συζητιέται . Εκεί η διατύπωση της έννοιας του λευκού και του μαύρου είχε μια πολυσύνθετη και πολύμοχθα πραγματοποιημένη ανάπτυξη που συνάρθρωνε τη φυλετική βία στις

3. Hayward Gallery, στο E. Lucie-Smith, P. White, *Art in Britain 1969-70*, London 1970, σ.60.
4. 'Τέχνη και Ζωή χωρίς Σύνορα', *Η Καθημερινή*, 14/10/2007.

Ηνωμένες Πολιτείες (εικ.1), την ιστορική διαδρομή των διακρίσεων, τις σχέσεις κυριαρχίας που επέβαλε ο δυτικός πολιτισμός (εικ.2), κιτς κρύσταλλα του Μουράνο αλλά και πίνακες του Βερονέζε, γκανγκστερικά φιλμ νουάρ του Χόλυγουντ -όλα συγκροτούσαν ένα έργο που μετέφερε τον κραδασμό του δημιουργού ακέραιο στο δέκτη. Μπορεί όμως, ποτέ, να θεωρήσουμε τα δύο παραδείγματα αυθεντικά δείγματα της ίδιας ταξινομικής κατηγορίας; Προφανώς όχι. Προφανώς η απόδοση του όρου «εννοιολογική τέχνη» στο δεύτερο είναι άστοχη, αν σκεφθούμε τον προσδιορισμό στην κυριολεκτική του σημασία. Επειδή εννοιολογική είναι όλη η τέχνη, από τις βραχογραφίες του Λασκό μέχρι μια εγκατάσταση όπως του Wilson -έννοιες επεξεργάζεται κάποιος που δείχνει ένα έργο με μορφή και την ανάπτυξή της. Αλλά η θεωρητική διαφοροποίηση είναι σαφής. Όπως το «Σύγχρονη τέχνη» έχει μια ειδική, ερευνητική σημασία, πολύ στενότερη από την κυριολεκτική, έτσι και ο όρος εννοιολογική τέχνη έχει και αυτός μια στενή, ποιοτική σημασία. Που συνοψίζεται στην προβολή μιας έννοιας σε κενό ή σχεδόν κενό μορφής.

Αν ένας κύριος ή μια κυρία τιτλοφορήσει ένα κείμενό του «Το σημειωματάριό μου», όλοι θα το θεωρήσουν βιβλίο. Αν, αντί για κείμενο έχει μέσα σελίδες με τα ψώνια από το σουπερμάρκετ και τους λογαριασμούς που λήγουν, όλοι θα το θεωρήσουν σημειωματάριο που ο κύριος δείνα νομίζει ότι ενδιαφέρει και άλλους εκτός από τον ίδιο. Κανείς δεν θα το εκλάβει ως «κατάργηση των ορίων ανάμεσα στη λογοτεχνία και τη ζωή». Αν, τέλος, το περιεχόμενο είναι μόνον άδειες σελίδες , οι αγοραστές του θα το χρησιμοποιήσουν για σημειωματάριο, ό,τι διάολο τίτλο και αν έχει. Η θεωρία της λογοτεχνίας δεν ασχολείται με είδη χαρτοπωλείου, όπως και αν επιγράφονται. Η εννοιολογική τέχνη ως οπτική τέχνη βρίσκεται στη μεσαία περίπτωση -μια έννοια προσφέρεται χωρίς μορφή, αλλά με κάποιο ερέθισμα, π.χ. λέξεις για να συγκεκριμενοποιηθούν από το δέκτη όπως και όπου νομίζει. Ωστόσο, η ακραία περίπτωση, των λευκών σελίδων, που ισοδυναμεί με την άδεια αίθουσα αναγγελθείσης έκθεσης, εξακολουθεί να παρουσιάζεται σε μεγάλες διοργανώσεις και να απασχολεί τους θεωρητικούς. Τώρα, γιατί οι απόψεις των θεωρητικών της τέχνης περί της άδειας αίθουσας ενδιαφέρουν περισσότερο από εκείνες ενός κοινωνιολόγου ή ενός αγρότη, αυτό είναι θέμα πολιτικό, όπως καταλαβαίνετε. Πού το πάω; Ότι στις περιπτώσεις που μια έννοια δεν μένει στο κενό μορφής ή στο ελάχιστο απόκομμα, αλλά πραγματοποιείται ως σύνθεση μορφών, το αποτέλεσμα παύει να είναι εννοιολογική τέχνη με τη στενή σημασία του όρου. Η υπέρβαση των ορίων σ' αυτή την περίπτωση γίνεται όχι, πλέον, από τους καλλιτέχνες αλλά από τους θεωρητικούς.

Η μπούρκα της αρχιτεκτονικής δεν λειτουργεί ως απόκρυψη, αλλά ως μεταμφίεση επειδή η αρχιτεκτονική δρασκελάει τα όριά της στην αντίθετη κατεύθυνση: Από τον πραγματικό χώρο στον οποίο πάντοτε εδραζόταν, περνάει σε μια ιδιότυπη φυσιοκρατία , άλλοτε προνομιακό χώρο της πλαστικής και της ζωγραφικής, που στην αρχιτεκτονική θυμίζει (τι άλλο;) καρτούν. Η κατοικία στο Κυότο του Ιάπωνος Yamashita από το 1974 είναι ένα τέτοιο παράδειγμα (εικ.3), όπως και το Κτίριο Γραφείων του Gehry και του ίδιου η γνωστή ψαροταβέρνα στη Βαρκελώνη σε σχήμα ψαριού, είδος ζωομορφικής αρχιτεκτονικής, της οποίας, ως γνωστόν, οι Έλληνες προ-μεταμοντέρνοι αρχιτέκτονες του Δούρειου Ίππου δικαιούνται την πατρότητα. Οι κατοικίες και τα μουσεία της Ομάδας Himmelb(l)au έχουν τη μορφή που θα είχαν, αν αρχιτέκτονάς τους ήταν ο τυφώνας Κατρίνα. Αυτή η κατοικία στο Μαλιμπού, μετά το πρώτο σοκ, αποκαλύπτει τις οφειλές της στη ζωγραφική του Γερμανού ρομαντικού Friedrich (εικ.4). Του Gehry τα Μουσεία Γκούγκενχαϊμ στο Μπιλμπάο, το υπό κατασκευήν στη Νέα Υόρκη (εικ.5) και το Μουσείο Biodiversidad στον Παναμά (εικ.6) μιμούνται αφηρημένη γλυπτική, που μιμείται αφηρημένη ζωγραφική. Η δομημένη αρχιτεκτονική της Αποδόμησης κυρίαρχη. Οι αρχιτέκτονες είναι φανερό ότι, προσαρτώ-

ντας στοιχεία με ηγεμονικό ρόλο από τις εικαστικές τέχνες επιθυμούν να αντιστρέψουν τους ρόλους του μέσα και του έξω: Η αρχιτεκτονική τους από κέλυφος σχεδιάζεται για να αποτελεί το κύριο έκθεμα, που νομιμοποιείται από το περιεχόμενο ως κέλυφος. Αντίθετα με τους εικαστικούς, επιδιώκουν μια φασματικά φυσιοκρατική μορφή -θυμηθείτε και τα αεροδρόμια-πουλιά του Saarinen ή του Calatrava. Θέλουν να μην έχουν καμιά σχέση με τη μοντέρνα αρχιτεκτονική, που θέσπισε την ελεύθερη ανάπτυξη της κάτοψης σύμφωνα με τις ανάγκες της λειτουργίας. Η αρχιτεκτονική τους ξεφεύγει από τη δουλεία του λειτουργικού της προορισμού, αλλά μεταπίπτει στις δουλείες της μορφοκρατίας του 19ου αιώνα -με τον αγγλικό αποικιοκρατικό ζωομορφισμό και τον Εκλεκτικισμό.

Οι εικαστικοί πάλι, ξεφεύγοντας από τη δουλεία της ψευδαίσθησης και ενσωματώνοντας τον πραγματικό χώρο, το πραγματικό σώμα, το πραγματικό αντικείμενο στο εικαστικό πεδίο αποδίδουν μια μελαγχολική εφημερότητα στην έκφρασή τους. Είναι σα να μας λένε -«όλα αυτά υπήρξαν άπαξ», όπως και ο βίος είναι ένα σύνολο από στιγμές άπαξ. Το μεσοπολεμικό *Anything Goes* (Τα πάντα επιτρέπονται) εκφράζει αυθεντικά το κοσμοείδωλο που μέρος του είναι η σύγχρονη τέχνη, ανικανοποίητο ακόμη και με τις υπερβάσεις του στις οποίες την οδηγεί.

Στη φετινή Documenta του Κάσελ, στην οποία, ως ημιμαθής φιλότεχνος (παλιότερα οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν περιφρονητικά το «αστός») διεκδίκησα το προνόμιο να με συνταράξουν, δυστυχώς στις περισσότερες περιπτώσεις, αν και διαθέσιμος, δεν κατάφερα, όχι να συνταραχθώ, αλλά ούτε καν να εντοπίσω το έξυπνο ανάμεσα στις εξυπνάδες. Φυσικά, η Ντοκουμέντα ούτε καμιά υποχρέωση ούτε καν πρόθεση έχει να ανεβάσει την αδρεναλίνη του κάθε επισκέπτη ή να ικανοποιεί όλα τα γούστα. Και σίγουρα υπήρχαν καλλιτέχνες με έργα που ανταποκρίνονταν εμπνευσμένα στις στοιχειώδεις προσδοκίες από τις οπτικές τέχνες: *μορφή, εκφραστικό περιεχόμενο, επεξεργασία της αρχικής ιδέας,* αδιάφορο με τι λογής μέσα. Εκείνα τα ολίγα, λοιπόν, ήταν έργα που δικαιώνουν την πεποίθηση ότι δεν είναι ανάγκη να προσχωρήσω στο κοσμοείδωλο του «όλοι καλλιτέχνες είμαστε» για να αποτελώ συστατικό της εποχής μου.

Κάτι, όμως μου έκανε εντύπωση: Ήταν ένα φυλλάδιο συνοπτικό με τα ονόματα των καλλιτεχνών αλφαβητικά. Πάνω από εκατό ονόματα, όλα με την ιδιότητα του φορέα τους όπως τη δήλωσε. Ελάχιστα ανάφεραν δίπλα στο όνομα την ιδιότητα ζωγράφος, γλύπτης, φωτογράφος. Η συντριπτική πλειοψηφία, εκφρασμένη με εκείνα τα αμίμητα γερμανικά μονόλεξα που δεν μπορούν να αποδοθούν ομοίως μονολεκτικά στη γλώσσα μας, είχε ιδιότητες όπως: Καλλιτέχνης Εγκαταστάσεων, Καλλιτέχνης Δράσεων, Καλλιτέχνης Βίντεο, Καλλιτέχνης Περιβαλλόντων κοκ. Το μονόλεξο αποτελείται από το ουσιαστικό ως πρώτο συνθετικό και σε όλες τις περιπτώσεις ως δεύτερο το Künstler ή Künstlerin. Βλέπετε, λοιπόν, ότι ακόμα και όταν η τέχνη φοράει μπούρκα, κρύβοντας το οπτικό μέρος και παραπέμποντάς μας σε κάτι υπερ-οπτικό, αυτός ή αυτή που το κάνει δεν παύει να διεκδικεί χωρίς κανένα δισταγμό τον τίτλο του καλλιτέχνη, αφού παραλλήλως αυτός και η θεωρία διακηρύσσουν μονότονα ότι δεν υπάρχουν σύνορα ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή και ότι ένα τηλεγράφημα που λέει *«Αυτό είναι το πορτρέτο της Άϊρις επειδή το λέω εγώ»* αποτελεί επαρκή εκτέλεση παραγγελίας για προσωπογραφία. Για μένα ήταν ένα ανακόλουθο, ένα έλλειμμα συνέπειας της Ντοκουμέντα: Κανένας από τους δύο επιμελητές και την ομάδα τους δεν ζήτησε από έναν υδραυλικό, έναν οικοδόμο, έναν ταξιτζή, έναν, τελοσπάντων επαγγελματία, σε εφαρμογή στην πράξη του δόγματος «ζωή χωρίς σύνορα με την τέχνη», να φτιάξει κάτι και να δηλώνει και την ιδιότητά του. Δικαίωμά τους. Αλλά, καθώς εκτιμώ εξαιρετικά τη συνέπεια, θα προτιμούσα μια Ντοκουμέντα συνεπή προς τις διακηρυγμένες

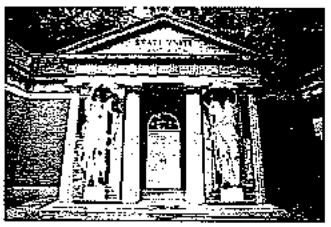
προθέσεις των επιμελητών της αντί για μια Ντοκουμέντα-γκέτο καλλιτεχνών με ή χωρίς πρώτο συνθετικό.

Antonis Kotidis

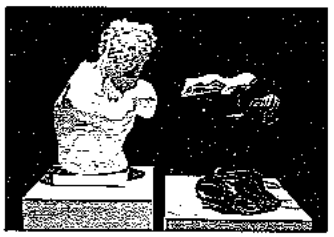
Art in burka: On the tendency to suppress visuality from the visual arts

This paper tackles what I believe to be major issues of contemporary art theory and practice. It attempts to define the outlook contained in forms of present day art, the collective mental set that shapes it, at a time when artists are not only creators but also operators or players. It seeks the meaning of the tendency in architecture to appropriate forms and functions of sculpture and painting. What makes artists convert the static arts of space into ephemeral, transitory forms of expression, thus transgressing the boundaries within which their function, as well as canon, had for centuries kept them? Why do different genres seem to more and more disregard the pale of history and intermingle to a greater extent today than ever before?

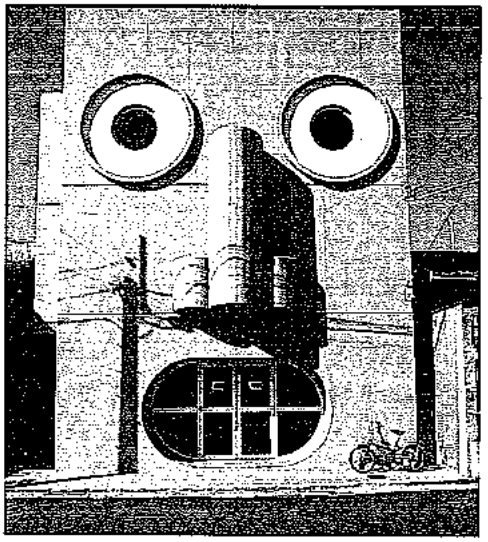
To even begin to answer such issues seems to be more and more a matter of arbitrary statement of an emotional rather than rational reaction of the student of art. However, nothing is too hermetic to contain certain elements one is, to some degree, familiar with. I therefore rely for my attempted answers to three such factors of familiarity: practical experience, experience of the field, and emotional intelligence to guide me into discerning the face of contemporary art, however "through a glass, darkly ...".



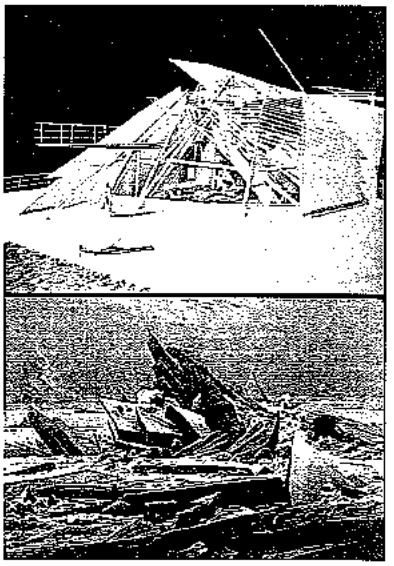
Εικ. 1. Fred Wilson, *Άσπρο - Μαύρο*, είσοδος του περιπτέρου των ΗΠΑ, Biennale Βενετίας 2003



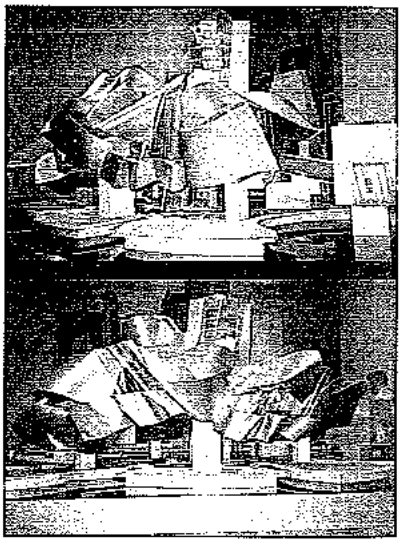
Εικ. 2. Fred Wilson, *Άσπρο - Μαύρο*, είσοδος του περιπτέρου των ΗΠΑ, Biennale Βενετίας 2003



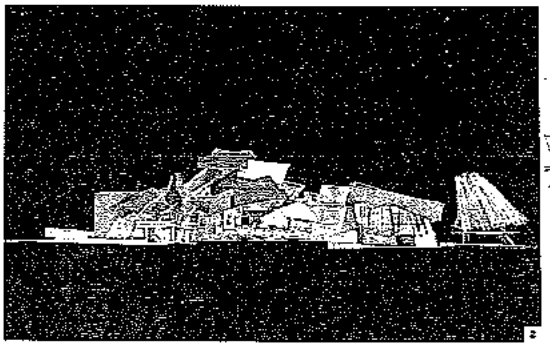
Εικ. 3. Kazumasa Yamashita, *Κατοικία στο Κυότο*, 1974

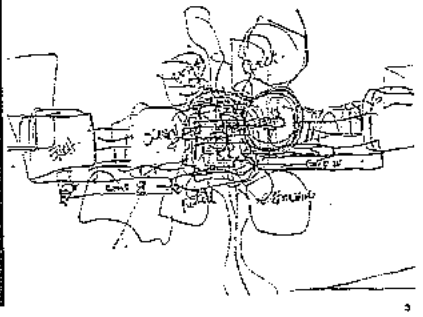


Εικ. 4. Ομάδα Himmelb(l)au, *Κατοικία στο Malibu της California*, ΗΠΑ και Caspar David Friedrich



Εικ. 5. Frank Gehry, *Μακέτα για το Νέο Μουσείο Guggenheim*, New York, ΗΠΑ





Εικ. 6. Frank Gehry, *Μουσείο Biodiversidad*, Παναμάς και σχέδιο κάτοψης

Μαρίνα Λαμπράκη – Πλάκα

Η μουσειακή πολιτική στον καιρό της παγκοσμιοποίησης

Ο νέος ρόλος των μουσείων και η αναθεώρηση των ορισμών

Η παγκοσμιοποίηση και η κυριαρχία της αγοράς έχουν επιδράσει καταλυτικά και τείνουν να αλλάξουν ριζικά τον θεσμικό ρόλο, τη λειτουργία και τη θέση του μουσείου μέσα στην κοινωνία. Ο νέος ρόλος του μουσείου υποδηλώνεται ακόμη και από την αλλαγή των ορισμών, όπου παρατηρείται μια μετάθεση του κέντρου βάρους από την συλλογή, διαφύλαξη, συντήρηση, μελέτη και έκθεση, στην κοινοποίηση με τρόπο ελκυστικό, με σκοπό όχι τόσο τη διαπαιδαγώγηση του κοινού, όσο την απόλαυση, την ηδονή, τη διασκέδαση. Ο ορισμός του ICOM (Conseil International des Musées) του 1974 χαρακτήριζε το Μουσείο ως «Institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement, ouverte au public...»[1]. Το 2005 το ICOFOM (Comité International pour la Muséologie), που συνήλθε στο Calgary του Καναδά, προτείνει ένα νέο ορισμό όπου ο μη κερδοσκοπικός χαρακτήρας του Μουσείου μετατίθεται από την αρχή στο τέλος, μεταβολή ιεραρχική σημαίνουσα, ενώ εξαφανίζεται τελείως ο χαρακτηρισμός του μουσείου ως θεσμού διαρκείας. Οι ανατρεπτικές αλλαγές που παρατηρούνται στον χώρο των μουσείων οδήγησαν σε μια ανοιχτή συζήτηση ανάμεσα σ' όλα τα μέλη του ICOM (μέσω Internet κυρίως) για την αναθεώρηση του ορισμού. Οι κυριότερες προτάσεις δημοσιεύονται σ' ένα τόμο που εκδόθηκε πρόσφατα.[2]

Ο κερδοσκοπικός χαρακτήρας του μουσείου σήμερα

Τα μουσεία χάνουν τον μη κερδοσκοπικό τους χαρακτήρα και αποβλέπουν στην αύξηση των εισπράξεών τους, καθώς περιορίζονται οι κρατικές επιχορηγήσεις. Η κρατική επιχορήγηση στην Ελλάδα είναι πολύ πενιχρή. Η Ισπανία διαθέτει 259 εκατομμύρια € για την ενίσχυση των μουσείων. Απ' αυτά το Reina Sofia θα λάβει το 2008 58,36 εκατομμύρια € και το Prado 44,5 εκατομμύρια €. Η Εθνική Πινακοθήκη με παραρτήματα στην Κέρκυρα, Σπάρτη, Ναύπλιο και στο Γουδί (Εθνική Γλυπτοθήκη) ελάμβανε 1,5 εκατομμύριο € ετήσια επιχορήγηση έως το Δεκέμβριο του 2007. Για τον σκοπό αυτό τα μουσεία προσανατολίζονται σε εκθέσεις που είναι προορισμένες να προσελκύσουν το μεγάλο κοινό. Σ' αυτό το θέμα και στους κινδύνους που συνεπάγεται μια ανάλογη επιλογή θα επανέλθουμε. Παράλληλα αναπτύσσουν εμπορικές δραστηριότητες όπως πωλητήρια, καφέ, εστιατόρια ή ενοικιάζουν τους χώρους τους για κοινωνικές εκδηλώσεις: δεξιώσεις, gala, δημοπρασίες, επιδείξεις μόδας κ.ά. Ο Jean-Michel Tobelem στο πολύ ενδιαφέρον βιβλίο του «Le nouvel âge des Musées»[3] επισημαίνει τον κίνδυνο μιας «ντισνεϋλαντοποίησης» των μουσείων, που τείνουν να εξομοιωθούν με τα πάρκα του πολιτιστικού τουρισμού που δημιουργούνται παντού στον κόσμο (Parc de la Villette στο Παρίσι, το πολιτιστικό πάρκο του Calatrava στη Valencia κ.λπ.). Ο Pierre Rosenberg, τέως Διευθυντής του μουσείου του Λούβρου και Ακαδημαϊκός, προλογίζοντας το βιβλίο που προαναφέραμε, εκφράζει την ανησυχία του

1. Συνέχεια Ορισμού ICOM 1974 "...et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation".

2. *Vers une Redéfinition du Musée? Sous la Direction de François Mairesse et André Desvallées*, Paris 2007.

3. J.-M. Tobelem, *Le Nouvel Âge des Musées: Les Institutions Culturelles au Défi de la Gestion*, Paris 2005.

για την αυξανόμενη τάση των μουσείων να παράγουν γεγονότα με σχεδόν αποκλειστικό σκοπό την προσέλκυση του μεγάλου κοινού.

Ο νέος ρόλος του μουσείου στην κοινωνία

Ο Pierre Rosenberg επισημαίνει επίσης την τεράστια αλλαγή που παρατηρείται στη θέση του μουσείου στην κοινωνία και στη συνείδηση του κοινού. Ένας θεσμός «απαξιωμένος» -σύμφωνα με τον λόγο του- έως το 1960 ξαφνικά έγινε το επίκεντρο της προσοχής του μεγάλου κοινού και της πολιτείας. Πού οφείλεται άραγε αυτή η αλλαγή; Δεν είναι ασφαλώς τυχαίο ότι η αλλαγή αυτή συμπίπτει με την έκρηξη της μαζικής κατανάλωσης που τείνει να μεταβάλει τα πολιτιστικά αγαθά σε καταναλωτικά προϊόντα.

Ιδιαίτερα όμως με τα μουσεία και τα έργα τέχνης συνδέεται και ένα άλλο γεγονός: Η μεγάλη διάδοση της εικόνας και μάλιστα της ψηφιακής εικόνας που συντελεί στην ευρύτατη διάδοση και στην ακτινοβολία του έργου τέχνης. Η έκρηξη των τιμών στο χρηματιστήριο της τέχνης στη δεκαετία του 1980, ο χορός των εκατομμυρίων δολαρίων που ξεκίνησε με την εισβολή του ιαπωνικού κεφαλαίου στην αγορά, το σύνδρομο Van Gogh και Picasso δεν είναι άσχετα με τη διάδοση της ψηφιακής εικόνας, με την εικονολατρική, εικονολαγνική εποχή στην οποία ζούμε. Όπως το είχε προβλέψει ο Walter Benjamin[4], αλλά, από μια άποψη και ο André Malraux[5] στο *Φανταστικό Μουσείο*, η αναπαραγωγή αυξάνει την αίγλη, την ακτινοβολία του έργου τέχνης. Οι αναπαραγωγές και οι ψηφιακές εικόνες λειτουργούν όπως τα εικονίσματα που πωλούνταν άλλοτε στα μεγάλα προσκυνήματα διαδίδοντας και αυξάνοντας την ακτινοβολία της θαυματουργής εικόνας.

Η νέα μουσειακή αρχιτεκτονική. Οι καθεδρικοί ναοί της τέχνης

Τα πολυτιμότατα έργα τέχνης, αξίας πολλών δισεκατομμυρίων, δεν μπορούν πλέον να στεγαστούν σε σεμνά κτίρια, αλλά απαιτούν, διεκδικούν τη στέγασή τους σε αληθινές μοντέρνες καθεδρικές. Τα παλαιότερα μουσεία ήταν κτίρια μνημειακά, επιβλητικά, που λόγω και του χρόνου της δημιουργίας του θεσμού, υιοθετούσαν τη νεοκλασική αρχιτεκτονική. Οι επιβλητικές προσόψεις με κιονοστοιχίες και πρόπυλα αποτελούσαν μια μεταφορική εικόνα της ιδέας του μουσείου ως ναού, όπου έπρεπε να προσέρχεται ο πιστός με δέος και ευλάβεια για να επικοινωνήσει σιωπηλά και με αυτοσυγκέντρωση με τα αριστουργήματα. Η εικόνα αυτή ανατράπηκε με την ανάπτυξη του μαζικού πολιτιστικού τουρισμού. Τα πρώτα μουσεία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής της Σχολής Bauhaus ήταν κτίρια γυάλινα, ανοιχτά. Σήμερα αυτά τα μουσεία μοιάζει να μην παρέχουν επαρκή προστασία για τους θησαυρούς που περικλείουν.

Η αρχιτεκτονική των νέων μουσείων γίνεται ολοένα και πιο προκλητικά επιδεικτική, ακολουθώντας μια τάση μεταμοντέρνας συνθήκης που τείνει να μεταβάλει την πόλη σε σκηνικό μιας απέραντης καταναλωτικής γιορτής. Αν για τον Frank Lloyd Wright το Μουσείο Guggenheim ήταν μια αναζήτηση μορφική και λειτουργική, το ομώνυμο Μουσείο του Bilbao από τον Frank Gehry, το Μουσείο του Beaubourg από τον Renzo Piano και τον Richard Rogers, το Μουσείο του Milwaukee του Calatrava, τα διάφορα μουσεία που σχεδιάζονται από τους αρχιτέκτονες-βεντέτες ανά τον κόσμο, το Μουσείο της Zaha Hadid στο Abu-Dhabi καθώς και το νέο Μουσείο Guggenheim στην ίδια περιοχή πάλι από τον Gehry, δεν έχουν αποκλειστικό σκοπό τη λειτουργικότητα. Οι πιο διάσημοι σταρ της σύγχρονης

4. W. Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, Αθήνα 1978.
5. A. Malraux, *Το Φανταστικό Μουσείο*, Αθήνα 2007.

αρχιτεκτονικής επιδεικνύουν τις ευφάνταστες ικανότητές τους στην μουσειακή αρχιτεκτονική. Εκτός από τους αρχιτέκτονες που προαναφέραμε, νέα μουσεία έχουν σχεδιάσει οι Tadeo Ando, Norman Foster, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Richard Meier, Jean Nouvel και ο δικός μας Bernard Tschumi. Τα νέα επιβλητικά μουσειακά κτίρια, έργα τέχνης αυτά καθ' αυτά, αναζητούν την επιδεικτική πρωτοτυπία για δυο κυρίως λόγους: Για να προσελκύσουν το κοινό με το ίδιο το κέλυφός τους, με την ίδια τη μορφή τους, όπως συμβαίνει με το Bilbao (που η συλλογή του δεν είχε ιδιαίτερες αξιώσεις), ή για να δηλώσουν ότι είναι μνημειακές λειψανοθήκες, που ως άλλες καθεδρικές φυλάσσουν ανεκτίμητους θησαυρούς και είναι άξιες ενός μαζικού προσκυνήματος.

Η περίπτωση του Bilbao αξίζει της προσοχής μας. Μια ομιχλώδης βιομηχανική πόλη του ισπανικού Βορρά με 370.000 κατοίκους, κυρίως Βάσκους, βλέπει τη βιομηχανία σιδήρου, τα ναυπηγεία, την αλιεία της, το λιμάνι της να παρακμάζουν. Η τοπική κυβέρνηση και οι δημοτικές αρχές εκπονούν ένα πρόγραμμα ανανέωσης της οικονομίας της πόλης με στροφή προς την τουριστική βιομηχανία από το 1992: Το πρόγραμμα περιλαμβάνει εκσυγχρονισμό λιμανιού, κατασκευή οδικού δικτύου, ανακαίνιση προσόψεων πόλεως, δημιουργία συνεδριακού κέντρου, μεγάρου μουσικής και αεροδρομίου, που παραγγέλλονται σε διάσημους αρχιτέκτονες: Foster, Calatrava, Pelli, Stern, με αποκορύφωμα το μουσείο Guggenheim, φαντασιακή σύλληψη του Frank Gehry. Το μουσείο που εγκαινιάστηκε τον Οκτώβριο του 1997 προσείλκυσε τον πρώτο χρόνο της λειτουργίας του 1.360.000 επισκέπτες. Επενδύθηκαν 132 εκατομμύρια €, 84 εκατομμύρια € στο κτίριο και 36 εκατομμύρια € για αγορές, ενώ 12 εκατομμύρια € πληρώθηκαν στο κεντρικό μουσείο Guggenheim για το δανεισμό των συλλογών στα εγκαίνια του μουσείου. Η εταιρεία BIT (Bilbao Iniciativas Turistas) επένδυσε στο πρόγραμμα 1,5 δισεκατομμύριο δολάρια. Το Bilbao από ασήμαντη βιομηχανική πόλη του Βορρά της Ισπανίας μεταβλήθηκε σε τουριστικό και πολιτιστικό προορισμό.

Τα «προσκυνήματα» του Μεγάλου Λούβρου, της Tate Modern, του Prado ή του Guggenheim μπορούν να παραλληλιστούν στην εποχή μας με τα μεγάλα θρησκευτικά προσκυνήματα του Santiago της Compostella, της Λούρδης ή της Παναγίας της Τήνου, τηρουμένων των αναλογιών. Η περίπτωση του Λούβρου είναι επίσης δηλωτική. Το πρόγραμμα ανακαίνισης και επέκτασης, που αποφασίστηκε από το Γάλλο Πρόεδρο François Mitterand το 1981 και ανατέθηκε στο διάσημο αρχιτέκτονα Pei, η νέα μορφή του μουσείου με την περιβόητη και πολυσυζητημένη πυραμίδα, επέφεραν μια ριζική αλλαγή στον ίδιο τον οργανισμό και στη λειτουργία του μουσείου, αλλά και στην απήχησή του στο κοινό. Τα έργα ολοκληρώθηκαν το 2001 και στοίχισαν 7 δισεκατομμύρια φράγκα (το μουσείο είχε ιδρυθεί το 1793). Τριπλασίασε την έκτασή του από 57.000 μ^2 σε 180.000 μ^2, ενώ διπλασιάστηκαν οι επισκέπτες από 2,8 εκατομμύρια την περίοδο 1980-1988, σε 6 εκατομμύρια το 1998. Είναι από τα πιο πολυσύχναστα μουσεία του κόσμου μαζί με τη National Gallery της Washington και το Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου. 20-30% του προϋπολογισμού καλύπτεται από τα έσοδα του μουσείου. Το νέο Λούβρο επέβαλε την αναδόμηση του οργανισμού, με δημιουργία ανεξάρτητης διοίκησης με πρόεδρο που συγκεντρώνει ιδιότητες επιστημονικές και διευθύνοντος συμβούλου επιχείρησης. Οι διάφορες διευθύνσεις από 7 έγιναν 16 με έμφαση στον επικοινωνιακό χαρακτήρα του μουσείου.

Το φαινόμενο του μουσειακού νομαδισμού

Στην εποχή της παγκοσμιοποίησης τα μεγάλα και ξακουστά μουσεία αντιπροσωπεύουν brandnames. Έτσι μπορούν να πωλήσουν τον τίτλο τους, πράγμα που κάνει με

επιτυχία εδώ και μερικά χρόνια το Μουσείο Guggenheim, το οποίο έχει δημιουργήσει καμιά δεκαριά αντένες ανά τον κόσμο: Από το παλαιότερο της Βενετίας, ως τα μουσεία του Λας Βέγκας, του Bilbao, του Βερολίνου, του Μεξικού (Guadalajara), της Σιγκαπούρης, της Κίνας, του Âbu-Dhabi και έπεται συνέχεια. Ο νέος διευθυντής Thomas Krenz περιέγραφε το 2000 σε μια διάλεξη το νέο ρόλο του μουσείου: «Φανταστείτε ένα μουσείο σε διαρκή κίνηση. Το Guggenheim δεν είναι τόπος, είναι άποψη, είναι ό,τι μπορείτε να φανταστείτε, είναι πολιτιστικός παράγων που απευθύνεται σε όλους» («agent de culture pour tous»). Το μουσείο Hermitage της Αγίας Πετρούπολης, με διευθυντή το δραστήριο Mikhail Piotrovsky έχει αναπτύξει μεγάλη ενεργητικότητα στον τομέα αυτό. Στο Λονδίνο το μουσείο Somerset House διαθέτει αίθουσες που ονομάζονται Hermitage Rooms. Το Hermitage, σε συνεργασία με το Μουσείο Guggenheim, εγκαινίασαν το 2001 ένα μουσείο που σχεδίασε ο αρχιτέκτονας Rem Koolhaas στο Ξενοδοχείο-Casino του Las Vegas, The Venetian Resort Hôtel-Casino, όπου παρουσιάζονται έργα των Matisse, Picasso, Gauguin και Cézanne από τις συλλογές τους.

Η λογική της δημιουργίας παραρτημάτων βασίζεται στην ιδέα ότι προπαγανδίζουν, διαφημίζουν το μητροπολιτικό μουσείο. Το συμβόλαιο του Guggenheim με το Hermitage είναι πενταετές. Επρόκειτο να συνεργαστούν στο νέο μουσείο Guggenheim που σχεδιάστηκε από τον Gehry για τη Νέα Υόρκη και δεν κατασκευάστηκε τελικά. Το Hermitage, εξάλλου, ενδιαφέρεται να αποκτήσει σύγχρονα έργα τέχνης. Το Μουσείο Καλών Τεχνών του Houston υπέγραψε συμφωνία το 2000 με το μουσείο Pushkin της Μόσχας για την κυκλοφορία μιας έκθεσης με τη γαλλική ζωγραφική στο μουσείο της Μόσχας. Η συλλογή Ludwig έχει δημιουργήσει αντένες στις πρώην ανατολικές χώρες. Το μουσείο της Βοστόνης δημιούργησε παράρτημα στη Nagoya της Ιαπωνίας με ενοίκιο ενός εκατομμυρίου το χρόνο, με συμβόλαιο εικοσαετούς διαρκείας (4 εκθέσεις διαρκείας πέντε ετών και 40 εκθέσεις διαρκείας 6 μηνών).

Ακόμη πιο εντυπωσιακή είναι η τελευταία συμφωνία ανάμεσα στο Λούβρο και στο Εμιράτο του Abu-Dhabi, όπου για ένα ποσό 400.000.000€ το ξακουστό παρισινό μουσείο παραχωρεί τον τίτλο του για 30 χρόνια και 300 έργα από τις εθνικές συλλογές της Γαλλίας, που θα στεγαστούν, ξεριζωμένα σε άξενο πολιτισμό, στο νέο μουσείο, το οποίο ανέλαβε να σχεδιάσει ο Jean Nouvel, Γάλλος αρχιτέκτονας στο τεχνητό νησί Saadiyat (νησί της ευτυχίας). Παράλληλα, το μητροπολιτικό μουσείο θα εκπαιδεύσει μουσειολογικά το απαραίτητο προσωπικό και θα οργανώνει εκθέσεις στο νέο εξωτικό Λούβρο. Εξάλλου, από πέρυσι λειτουργεί στο Abu-Dhabi αντένα του Πανεπιστημίου της Σορβόννης. Παραρτήματα έχει δημιουργήσει το Λούβρο στην Atlanda των Ηνωμένων Πολιτειών, ενώ το Beaubourg, που έχει ήδη μια αντένα στο Hong Kong, ετοιμάζεται να αναλάβει την κηδεμονία ενός νέου μουσείου στο Metz και στη Lens της Γαλλίας. Δεν αντιμετωπίζουμε αρνητικά τη νέα αυτή πραγματικότητα. Ίσως θα έπρεπε να την εξετάσουμε προσεκτικά, δεδομένου ότι η χώρα μας διαθέτει άπειρες δυνατότητες, κυρίως με τις αρχαιότητές μας που βρίσκονται στις αποθήκες. Προσεκτικές και συμφέρουσες συμφωνίες δανείων διαρκείας θα μας επέτρεπαν ίσως να εκσυγχρονίσουμε τα μουσεία μας.

Το νομαδισμό των μουσείων παρακολουθεί από κοντά ο νομαδισμός των Διευθυντών μουσείων. Το παράδειγμα του Pontus Hultén, που ανέλαβε τη διεύθυνση του Centre Pompidou όταν εγκαινιάστηκε, έχουν ακολουθήσει δεκάδες άλλες περιπτώσεις. Ο Ισπανός Vicente Todoli είναι επικεφαλής της Tate Modern, ο Γάλλος Guy Cogeval διευθύνει το Μουσείο Μοντέρνας τέχνης του Montreal, ο Βρετανός Richard Rogers βρίσκεται στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστόνης, ο επίσης Βρετανός David Elliott στο Μουσείο Μοντέρνας

Τέχνης της Στοκχόλμης και αργότερα στο Mori Art Museum του Τόκιο. Εξάλλου, η κυρία Mori μετέχει στο Δ.Σ. της Royal Academy του Λονδίνου, ενώ στο συμβουλευτικό σώμα του ιαπωνικού μουσείου βρίσκουμε τα ονόματα των διευθυντών του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Ν. Υόρκης, της Tate Gallery και της Royal Academy.[6]

Η διοίκηση των μουσείων

Υπέστη βαθύτατες αλλαγές και μεταμορφώσεις υπό την πιεστική επίδραση της παγκοσμιοποίησης και της έκρηξης του πολιτισμού της αγοράς. Οι παλαιοί επιμελητές-διευθυντές, με καθαρά τεχνοϊστορική και μουσειολογική παιδεία και προέλευση από την υπαλληλική ιεραρχία των επιμελητών, τείνουν να αντικατασταθούν από το διευθυντή-manager. Στην ιδανική περίπτωση ο νέος διευθυντής πρέπει να συνδυάζει την επιστημονική κατάρτιση με τις ικανότητες του Διευθύνοντος Συμβούλου, που διαθέτει ενθουσιασμό, πάθος, δυναμισμό, νέες ιδέες, τόλμη και δυνατότητα εξεύρεσης χρηματικών πηγών. Μ' άλλα λόγια ο διευθυντής οφείλει να διαθέτει στρατηγικές ικανότητες ανάπτυξης του μουσείου, εκτός από τον παραδοσιακό του ρόλο της συντήρησης, του εμπλουτισμού, της μελέτης, της έκθεσης των συλλογών του μουσείου. Ο επιμελητής αναλαμβάνει νέους ρόλους πέρα από τους παραδοσιακούς. Γίνεται σεναριογράφος μεγάλων αφηγηματικών εκθέσεων, συνεργάτης του σκηνογράφου-αρχιτέκτονα.

Η νέα εκθεσιακή πολιτική των μουσείων

Ξαναγυρίζω στο θέμα της νέας εκθεσιακής πολιτικής των μουσείων. Το άρθρο 128 της συνθήκης του Maastricht προβλέπει τον σεβασμό της εθνικής πολιτιστικής ταυτότητας των κρατών μελών της Ευρωπαϊκής Ένωσης και την ενθάρρυνση της αλληλογνωριμίας τους για τη βαθύτερη κατανόηση, αλλά και για την πνευματική εμπειρία που θα προέκυπτε από ανάλογη επικοινωνία. Στην πραγματικότητα το άρθρο αυτό παρέμεινε ανενεργό, μια ευχή χωρίς υποστήριξη από συγκεκριμένες πολιτικές. Αν μελετήσουμε τους τίτλους των blockbusters εκθέσεων που διοργανώνονται τα τελευταία χρόνια από τα μεγάλα μουσεία, θα διαπιστώσουμε ότι παρατηρείται μια ανησυχητική επανάληψη και ανακύκλωση των ίδιων ονομάτων και θεμάτων με μικρές διαφοροποιήσεις. Κυριαρχούν οι καλλιτέχνες-βεντέτες των αιθουσών δημοπρασιών και του μεγάλου κοινού. Έχει ελπίδες μια έκθεση ελληνικής τέχνης να διασπάσει αυτό τον κλοιό και να αποκαλύψει στο αγγλικό, γερμανικό, γαλλικό, ιταλικό κοινό μεγάλους καλλιτέχνες και σπουδαία αριστουργήματα; Οι πολυετείς προσπάθειές μου σ' αυτόν τον τομέα ως Διευθύντριας της Εθνικής Πινακοθήκης έχουν αποβεί άκαρπες. Είμαστε καταδικασμένοι σε απομόνωση. Τελικά είναι το εμπόριο της τέχνης που καθορίζει τι είναι άξιο να βλέπουμε. Όλοφμας πέφτουμε θύματα αυτών των νέων ηθών που υπαγορεύονται από τη νέα τάξη πραγμάτων. Ίσως μια διέξοδο σ' αυτό το πρόβλημα προσφέρει η «Κοινωνία της Πληροφορίας», που έδωσε τη δυνατότητα στην Εθνική Πινακοθήκη, όπως και σε άλλα μουσεία, να ψηφιοποιήσει τις συλλογές της και να δημιουργήσει προγράμματα όπως τα Memorabilia, που επιτρέπουν την επίσκεψη των συλλογών της με πολλούς τρόπους: Το πρόγραμμα συμπληρώνεται από ξεναγήσεις, οπτικές και ακουστικές, σε τέσσερις γλώσσες. Ένα θαυμάσιο εκπαιδευτικό συμπληρώνει αυτό το έργο, στο οποίο δούλεψε όλο το επιστημονικό προσωπικό του μουσείου. Το έργο έχει ήδη ολοκληρωθεί και παραδοθεί και θα τεθεί στη διάθεση του ελληνικού και διεθνούς

6. *Politique* et *Musées*, Paris 2002, σ.197 κ.ε. Βλ. επίσης J. M. Tobelem, Le Nouvel Âge des Musèes, ό.π., σ.272 κ.ε.

κοινού τους επόμενους μήνες. Ένα νέο πρόγραμμα από την «Κοινωνία της Πληροφορίας» που εξασφάλισε ο «Όμιλος Φίλων της Εθνικής Πινακοθήκης» θα μας επιτρέψει να συμπληρώσουμε και να αξιοποιήσουμε το ψηφιοποιημένο υλικό για μια πιο ολοκληρωμένη επαφή του κοινού με το μουσείο και τις δράσεις του.

Η νέα μουσειολογική πραγματικότητα στην Ελλάδα.

Είναι εύλογο να αναρωτηθούμε, αν τελικά οι αλλαγές που σκιαγραφήσαμε και που έχουν αλλάξει ριζικά τον παγκόσμιο χάρτη της μουσειολογίας επηρέασαν την Ελλάδα και ιδιαίτερα το Μουσείο που έχω την τιμή και την ευθύνη να διευθύνω επί δεκαέξι χρόνια. Όσοι ζουν στον ελληνικό χώρο έχουν διαπιστώσει αυτές τις αλλαγές: Οργάνωση μεγάλων εκθέσεων που έφεραν στο Μουσείο περισσότερο από 4,5 εκατομμύρια επισκέπτες. Μερικές μάλιστα ξεπέρασαν τους 600.000 επισκέπτες όπως οι δυο εκθέσεις «*Από τον Θεοτοκόπουλο στον Σεζάν*» και «*Ελ Γκρέκο, Ταυτότητα και Μεταμόρφωση*». Αλλαγή στη νοοτροπία της διοίκησης προς μια πιο επιχειρησιακή αντίληψη, που προσείλκυσε χορηγικά κεφάλαια με τα οποία καλύφθηκε το 60% έως και το 100% του προϋπολογισμού των δράσεων. Αλλαγή στον τρόπο παρουσίασης των εκθέσεων που ανατίθενται πλέον σε ειδικούς αρχιτέκτονες και designers, οι οποίοι συνεργάζονται στενά με το εξαίρετο επιστημονικό μας προσωπικό. Αλλαγή στον τρόπο προβολής των γεγονότων και των δράσεων μέσα από τα μαζικά μέσα με την συμμετοχή διακεκριμένων ηθοποιών που προσέφεραν τις υπηρεσίες τους δωρεάν.

Παράλληλα, το Μουσείο εκσυγχρονίστηκε και οι μόνιμες συλλογές παρουσιάστηκαν με σύγχρονο μουσειολογικό τρόπο που φωτίζει όχι μόνο την εξέλιξη της τέχνης, αλλά και το παράλληλο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο. Δημιουργήσαμε νέα παραρτήματα: Στο ήδη υπάρχον της Σπάρτης, προστέθηκαν τα παραρτήματα της Κέρκυρας, του Ναυπλίου και η Γλυπτοθήκη στο Γουδί. Με την επέκταση του Μουσείου που έχει ήδη δρομολογηθεί και που προσθέτει 6.000 μ^2 στο υπάρχον κτίριο ολοκληρώνεται ένα πρόγραμμα ανάπτυξης του Μουσείου. Σε όλα αυτά πρέπει να προσθέσουμε και την αγορά σημαντικών έργων τέχνης, όπως δυο πινάκων του El Greco, που έγινε με πανελλήνιο έρανο. Πέραν της συλλογής των χρημάτων, η κινητοποίηση αυτή και η ευρεία δημοσιότητα που δόθηκε στο γεγονός ευαισθητοποίησε τον απλό κόσμο να συμμετέχει σε θέματα που σχετίζονται με την τέχνη και την καλλιτεχνική κληρονομιά. Το παράδειγμα της Εθνικής Πινακοθήκης ακολούθησαν και πολλά άλλα μουσεία και πολιτιστικά ιδρύματα στην Ελλάδα με ανάλογη επιτυχία. Το θετικό συμπέρασμα είναι ότι η είσοδος της τέχνης στην κοινωνία της κατανάλωσης και της παγκοσμιοποίησης πολλαπλασίασε το κοινό της τέχνης και στη χώρα μας.

Αρετή Λεοπούλου

Εικαστικές εκδοχές του Bauhaus στην Ελλάδα μεταπολεμικά. Η περίπτωση της Νίκης Καναγκίνη

Η συγκεκριμένη εισήγηση αναφέρεται στη Νίκη Καναγκίνη (γεν. 1933), το έργο και η καλλιτεχνική εξέλιξη της οποίας προσελκύουν ένα όλο και αυξανόμενο ερευνητικό ενδιαφέρον τα τελευταία χρόνια. Το 2004 κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Futura μία έκδοση-λεύκωμα, με επιλογές από το έργο της καλλιτέχνιδας από το 1974 έως το 2004[1], ενώ σύντομα θα κυκλοφορήσει και μία σχετική μονογραφία, της οποίας την συγγραφική φροντίδα έχει η κα. Ελένη Χαμαλίδη.

Η εν λόγω καλλιτέχνιδα και το έργο της αποτέλεσε και το θέμα κύριας μεταπτυχιακής διατριβής με τον τίτλο «Αποδέκτες και δημιουργοί, η περίπτωση της Νίκης Καναγκίνη», που εκπονήθηκε από τη γράφουσα τον Ιανουάριο του 2006 και αναφερόταν στο έργο της από τα πρώτα της καλλιτεχνικά βήματα έως και το 1982, οπότε και η συμμετοχή της στα Ευρωπάλια. Κατά την εκπόνηση της συγκεκριμένης μεταπτυχιακής εργασίας, φανερώθηκε έκδηλα ότι πέρα από την Καναγκίνη υπάρχει ένας -μικρός μεν, αλλά υπαρκτός- αριθμός Ελλήνων εικαστικών καλλιτεχνών, τους οποίους απασχόλησε ποικιλότροπα η σχολή του Bauhaus. Στην προσπάθεια δε, να είναι κανείς όσο το δυνατόν πιο διεισδυτικός ερμηνευτικά στο έργο της Καναγκίνη, το Bauhaus αποδεικνύεται ότι αποτέλεσε μια σχολή-«βίβλο» για το έργο για την εξέλιξή της.

Σε ένα πρώτο επίπεδο διαπιστώνει κανείς ότι Καναγκίνη δουλεύει βασιζόμενη στις μεθόδους και τις αναζητήσεις της συγκεκριμένης σχολής, ενώ σε μια δεύτερη ανάγνωση εξακριβώνει ότι ακόμη και οι πιο σύγχρονες εκδοχές της δουλειάς της εξελίσσονται με βάση την ερευνητική μεθοδολογία του Bauhaus.

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή κι ας ξεκινήσουμε από τις πρώτες επαφές Ελλήνων καλλιτεχνών με τη σχολή αυτή. Ποιους απασχόλησε το Bauhaus; Ποιοι επηρεάστηκαν ουσιαστικά από τις βασικές παιδαγωγικές και μεθοδολογικές αρχές της σχολής αυτής και πώς εξελίχθηκε το έργο τους στη μεταπολεμική Ελλάδα με βάση τις αρχές αυτές;

Μεσοπολεμικά κι εν συντομία

Οι πρώτες αναφορές στη σχολή του Bauhaus και τους καλλιτέχνες διδάσκοντές της εντοπίζονται στη δεκαετία του 1930, όταν η συντακτική ομάδα του περιοδικού *3ο Μάτι* (1935-37, Πικιώνης, Χ"Κυριάκος-Γκίκας, Παπαλουκάς κ.ά. συντάκτες) αναφέρεται επανειλημμένα στη γερμανική σχολή και τη συμβολή δασκάλων, όπως ο Klee (1789-1940) και ο Kandinsky (1866-1944)[2] στην άρτια θεωρητική και πρακτική κατάρτιση των σπουδαστών. Σημειώνεται, επιπλέον, ότι ο Γκίκας διατηρούσε την περίοδο εκείνη προσωπική αλληλογραφία με τον Kandinsky.[3]

1. Ν. Καναγκίνη, Μ. Παπαρούνης (επιμ.), *Νίκη Καναγκίνη 1970-2004 (Επιλογή)*, Αθήνα 2005.
2. *3ο Μάτι 1935-1937*, τχ.7-12, σ.297-309.
3. Ν. Πετσάλη-Διομήδη, *Χατζηκυριάκος-Γκίκας*, Αθήνα 1979, σ.277.

Μεταπολεμικά

Τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα εικαστικών καλλιτεχνών, που συνειδητά και ξεκάθαρα αναφέρονται στο Bauhaus και στην επιρροή που αυτό ασκεί στο έργο τους είναι η Διοχάντη (Λουμίδη, 1945), η Μπία Ντάβου (1932-1996) και ο Παντελής Ξαγοράρης (1929-2000), όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Θανάσης Μουτσόπουλος στον κατάλογο της έκθεσης «*Μεγάλη Αναταραχή*» και πιο συγκεκριμένα στο κεφάλαιο «Η Μοντέρνα Κατάσταση»[4].

Επιπλέον η στήριξη αυτής της επιλογής και στροφής στον Μοντερνισμό από αίθουσες τέχνης όπως ο Δεσμός ήταν σαφής: Ο Μάνος Παυλίδης του Δεσμού, που συνεργάστηκε με τους τρεις παραπάνω καλλιτέχνες, όπως και με την Καναγκίνη, είχε δηλώσει: «Κατευθυντήρια γραμμή των δραστηριοτήτων μου υπήρξε ο πειραματισμός και η πρωτοποριακή σκέψη. Η σύνδεση της τέχνης με τα ερεθίσματα της βιομηχανίας, των νέων τεχνολογικών εξελίξεων και των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Έκτοτε, αυτό που μ' ενδιαφέρει στην τέχνη είναι η κοινωνική της αποστολή, ...-δηλαδή οι άνθρωποι και οι σχέσεις τους- και όχι η εικαστική αξία»[5]. Με τον τρόπο του ο Παυλίδης ουσιαστικά επαναλάμβανε μερικά από τα βασικά σημεία της ιδρυτικής διακήρυξης και των αρχών του Bauhaus, όπως αυτά είχαν διατυπωθεί το 1919.[6]

Ειδικότερα:

Η **Διοχάντη Λουμίδη** είχε παλαιότερα δηλώσει ανοιχτά ότι οι αναζητήσεις της σχολής του Bauhaus αποτελούν «κυρίαρχο εργαλείο της»[7].

Η **Μπία Ντάβου** δούλεψε συστηματικά τα έργα της σε σειρές (π.χ. «*Σειραϊκές δομές*» (εικ.1), «*Διαγράμματα*», «*Κυκλώματα*» δεκ. 1970-1980), προσπαθώντας να διερευνά τις απεριόριστες εκδοχές και δυνατότητες πάνω στην ίδια σύλληψη, πάνω στο ίδιο μορφολογικό σημείο ή σχεδιαστικό στοιχείο, ακόμη και πάνω στα ίδια υλικά.[8] Δούλεψε βασισμένη σε αναλυτικές μεθοδολογικές αντιλήψεις, όπως αυτές είχαν καλλιεργηθεί στο Bauhaus, κυρίως στα λεγόμενα προπαρασκευαστικά εργαστήρια (για παράδειγμα το Basic Course).

Αντίστοιχος είναι ο προσανατολισμός του **Παντελή Ξαγοράρη,** που φανερώνει έκδηλες επιρροές από τη συγκεκριμένη σχολή (εικ. 2). Με το έργο του επιδίωκε να φέρει την καλλιτεχνική δημιουργία πιο κοντά στην καθημερινή ζωή και την κοινωνία, έχοντας ως κύριο εργαλείο και κατεύθυνση την τεχνολογία και τη χρήση ηλεκτρονικών υπολογιστών.[9] Και είναι γνωστό ότι η σχολή Bauhaus προσανατολιζόταν ρητά στη σύζευξη τεχνών και κοινωνίας με ποικίλους τρόπους.[10]

Οι σχέσεις τέχνης, επιστήμης και τεχνολογίας, αποτέλεσαν άλλωστε την πρωταρχική βάση της καλλιτεχνικής εξέλιξης του Ξαγοράρη ήδη από τη δεκαετία του 1960, ενώ κι ο

4. Θ. Μουτσόπουλος (επιμ.), *Μεγάλη Αναταραχή. 5 Ουτοπίες στο '70, λίγο πριν και λίγο μετά*, κατ. έκθ., Πάτρα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 2006, σ.31-32.

5. Γ. Τζιρτζιλάκης (επιμ.), *Π+Π=Δ. Νέα Τέχνη από τις Δεκαετίες του '70 και '80. Επιλογές από το Δεσμό*, κατ. έκθ., Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ, Αθήνα 1999.

6. Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, *Μπαουχάους*, Αθήνα 1986: «Επίμετρο», σ.76-77, 81-83.

7. Θ. Μουτσόπουλος (επιμ.), ό.π., σ.31.

8. *Μπία Ντάβου*, κατ. έκθ., Dracos Art Center, Αθήνα 16 Απριλίου-21 Μαΐου 1986.

9. *Τέχνη και Νέα τεχνολογία*, Πρακτικά συμποσίου, Χανιά, Μάρτιος 1987, σ.93-99.

10. E. Neumann, (επιμ.), *Bauhaus and Bauhaus People. Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and their Contemporaries*, New York 1970, σ.171, όπου και τα λεγόμενα του Albers για την παιδαγωγική επιτυχία του Bauhaus.

ίδιος δεν έκρυψε τον προσανατολισμό του στην μεθοδολογία και την ιδεολογία της σχολής Bauhaus· στήριξε και θεωρητικά την επιλογή του, αρθρογραφώντας επανειλημμένα για το Bauhaus και το παιδαγωγικό του σύστημα. Σε άρθρα του, όπως «Το Bauhaus και η σημασία του»[11] ή «Τα παραλειπόμενα του Bauhaus»[12] η επιλογή αυτή καθίσταται απόλυτα ξεκάθαρη.

Τέλος, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο ίδιος είχε προσκληθεί για έρευνα από έναν παλιό καθηγητή του Bauhaus[13], τον Gyorgy Kepes, στο MIT των ΗΠΑ.[14]

Επικεντρώνοντας στην περίπτωση της Καναγκίνη

Η Νίκη Καναγκίνη ακόμη και σήμερα εξακολουθεί να θεωρεί τα διδάγματα του Bauhaus τη μεθοδολογική απαρχή της καλλιτεχνικής της εξέλιξης. Σκόπιμο είναι να διερευνηθούν οι επιλογές και οι συγκυρίες που την ώθησαν στην κατεύθυνση αυτή.

Η ερμηνεία αυτής της επιλογής στην περίπτωση της Καναγκίνη είναι απλή και αφορά σε ένα πλέγμα επιρροών, που άρχισε να διαμορφώνεται ήδη από την περίοδο των σπουδών της κι έκτοτε εξελισσόταν: Οι πρώτες της σπουδές πραγματοποιήθηκαν στην Ελβετία, και συγκεκριμένα στη Σχολή Σχεδίου κι Εφαρμοσμένων Τεχνών της Λωζάνης (1952-1954). Επισημαίνεται ότι οι ελβετικές καλλιτεχνικές σχολές είχαν υιοθετήσει στοιχεία από το εκπαιδευτικό σύστημα του Bauhaus, όπως είχε συμβεί και σε άλλες χώρες.[15] Επιπλέον, από τον τίτλο της σχολής είναι σαφές ότι δινόταν βάρος και στις εφαρμοσμένες τέχνες, όπως το βιομηχανικό σχέδιο, η ταπητουργία κ.λπ.

Κατόπιν βρέθηκε στην ΑΣΚΤ και στο εργαστήριο του Μόραλη (1954-1958) και ακολούθησαν οι μεταπτυχιακές της σπουδές (1958-1961), που πραγματοποιήθηκαν στο Central School of Arts and Crafts (Κεντρικό Σχολείο Τεχνών κι Εφαρμοσμένων Τεχνών)[16] του Λονδίνου[17]. Για την Καναγκίνη η εμπειρία του συστήματος αυτού υπήρξε καθοριστική στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής της πορείας.

Η Μεγάλη Βρετανία αφενός έχει παράδοση στις εφαρμοσμένες τέχνες αφετέρου εκεί είχαν καταφύγει καθηγητές του Bauhaus, οπότε και ήταν αναμενόμενο οι βρετανικές καλλιτεχνικές σχολές να υιοθετήσουν στοιχεία από το παιδαγωγικό πρόγραμμα της γνωστής

11. Π. Ξαγοράρης, 'Το Bauhaus και η Σημασία του', *Ζυγός*, τ.94-95, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1963, σ.9-23.

12. Του ιδίου, 'Τα Παραλειπόμενα του Bauhaus', *Εικαστικά*, τ.17, Μάιος 1983, σ.7.

13. Για τον οποίο ο Kepes είχε αναφέρει μάλιστα: «He is one of the rare minds of today who has the capacity to clearly see the mutual relations between mathematics and art. His work as an artist has convincing purity and clarity and his theoretical involvement is both innovative and implies a mind of great discipline and imaginative power», Μετασχηματισμοί 5, κατ. έκθ., Παρατηρητής, 10-29/02/92, χ.σ.

14. Η Μπία Ντάβου και ο Ζάφος Ξαγοράρης (μαζί και με τους Γιάννη Μίχα, Όπυ Ζούνη και Ναυσικά Πάστρα) υπήρξαν και μέλη της ομάδας «Διαδικασίες/Συστήματα» που συστήνει το 1974 ο Εμμανουήλ Μαυρομάτης. Η ομάδα επικέντρωνε το ενδιαφέρον της στη γεωμετρία, την τεχνολογία, τη διαδικασία δημιουργίας ενός έργου, την οποία και θεωρούσαν εξίσου σημαντική με το εικαστικό αποτέλεσμα.

15. Για τον αντίκτυπο της σχολής του Bauhaus στην Ευρώπη και τις Η.Π.Α. πρβλ. και τα εξής: Φ. Ουίτφορντ, *Μπαουχάους*, Αθήνα 1993, σ.197-201. Α. Χαραλαμπίδης, *Η Τέχνη του 20ου αιώνα*, τ.**II**, Θεσ/νίκη 1990, σ.100. Μ. Στεφανίδης, 'Ελβετικά Σχέδια (1970-80)', *Εικαστικά*, τ.22, Οκτώβριος 1983, σ.24. G. Naylor, *The Bauhaus Reassessed*, London 1985, σ.180. H. M. Wingler, *The Bauhaus*, Cambridge MA 1978, σ.569, 572. Ε. Φοργκάς, *Μπαουχάους. Ιδέες και Πραγματικότητα*, Αθήνα 1999, σ.204.

16. Πρόκειται για το σημερινό Central Saint Martins College of Art and Design (μετά από συνένωσή του με το St. Martins College of Art and Design το 1961), βλ. ηλεκτρονική διεύθυνση www.aim25.ac.uk.

17. C. Naylor, G.P. Orridge (επιμ.), *Contemporary Artists*, σ.458-460: λ. Kanagini Niki.

γερμανικής σχολής (π.χ. εφαρμόζονταν εκεί τα «προκαταρκτικά εργαστήρια»[18]).

Ζωγραφική - Σχέδιο / Επίμονη έρευνα

Η Καναγκίνη ασχολήθηκε επίμονα με το σχέδιο από το 1963 έως και το 1973 ακολουθώντας τις διδασκαλίες και τις μελέτες του Kandinsky και του Klee[19]. Το 1973 εξέθεσε στο Δεσμό ένα σύνολο από τα σχέδια αυτά. Πρόκειται ουσιαστικά για αφηρημένες σπουδές, στις οποίες η καλλιτέχνιδα εστίαζε όλη την προσοχή της στις πολλαπλές δυνατότητες της φόρμας, των δομών και των υλικών τους. Βλέπουμε, λοιπόν, σχέδια-μελέτες των γραμμών, των υλικών, αλλά και των σχημάτων, των κατευθύνσεων, των αντιθέσεων, των εναλλαγών τους, με υλικά όπως μολύβια, μαρκαδόροι και μελάνι (εικ. 3).

Από τα έργα αυτά φαίνεται ξεκάθαρα ότι η Καναγκίνη γνώριζε πολύ καλά τις μεθόδους διδασκαλίας στη σχολή του Bauhaus, όπως άλλωστε αναφέρει και σε άρθρο της σχετικά με την εκμάθηση του σχεδίου[20], το οποίο δίδαξε κι η ίδια σε μαθητές την περίοδο που εργάστηκε στη σχολή Βακαλό (1963-67 και 1970-71).

Ταπισερί / Πειραματισμοί με τα υλικά

Μία ακόμη απόδειξη της επιρροής που δέχτηκε η Καναγκίνη από το Bauhaus είναι η τεχνική της υφαντικής επιτοίχιων ταπήτων ή, όπως λέγεται αλλιώς, της ταπισερί (tapisserie). Όπως είναι ήδη γνωστό, στο Bauhaus υπήρχε εργαστήριο υφαντουργίας, με πιο γνωστή δασκάλα την Gunta Stadler-Stölzl (1897-1983)[21], ενώ επίσης σε αυτό είχαν διδάξει καλλιτέχνες όπως ο Itten (1888-1967) και για λίγο ο Klee.

Με την τεχνική αυτή η Καναγκίνη καταπιάστηκε από το 1961, όσο ακόμη βρισκόταν στο Λονδίνο και εντέλει θέμα έρευνας της διπλωματικής της εργασίας ήταν οι ταπισερί και η σχέση τους με τη ζωγραφική (εικ. 4). Παράλληλα, ξεκίνησε να συντάσσει και σχετικά άρθρα σε εφημερίδες, καλλιτεχνικά περιοδικά και καταλόγους, στηρίζοντας την επιλογή της. Η στροφή στο νέο αυτό μέσο περιγράφεται από την ίδια σε δημοσίευσή της.[22]

Γενικότερα τα λεγόμενά της σε άρθρα που αναφέρονται είτε στις ταπισερί είτε στο σχέδιο φανερώνουν ξεκάθαρα και κάτι ακόμη: τις προθέσεις της ως προς τη μεθοδολογική προσέγγιση της καλλιτεχνικής παραγωγής. Ενδεικτικά αναφέρει σε άρθρο της για τη διδασκαλία του Βασικού Σχεδίου στη Σχολή Βακαλό: «Κάθε υλικό είναι αυτόνομο με τις αποκλειστικά δικές του δυνατότητες... Επιθυμία μου ήταν πάντα η ανακάλυψη της απλής λειτουργίας του υλικού και η επεξεργασία της δυνατότητας που έχει αυτό καθαυτό»[23].

Σημειώνεται ότι στην Ελλάδα υπήρξαν σύγχρονοι της Καναγκίνη καλλιτέχνες, που είχαν επίσης ασχοληθεί με τις ταπισερί. Στη δεκαετία του 1960 αναπτύχθηκε μεγάλο ενδι-

18. Πρβλ. και Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, ό.π., σ.29-36. H. Dearstyne, *Inside the Bauhaus*, New York 1986, σ.85, 123-131.

19. W. Kandinsky, *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*, Αθήνα 1981. P. Klee, *Η Εικαστική Σκέψη: Μαθήματα στη Σχολή Μπαουχάους*, Αθήνα 1989.

20. Ν. Καναγκίνη, 'Βασικό Σχέδιο. Καινούριο Μάθημα στο Πρόγραμμα Διδασκαλίας των Καλλιτεχνικών Σχολών', *Ζυγός*, τ.IV, 1965, σ.48-49.

21. Διαδέχτηκε τον πρώτο επικεφαλής του εργαστηρίου, τον G. Muche, του οποίου ήταν αρχικά βοηθός. Σχετικά με τις ταπισερί γενικότερα στο Bauhaus πρβλ. και S. Wortmann Weltge, *Bauhaus Textiles. Women Artists and the Weaving Workshop*, London & New York 1993.

22. Ν. Καναγκίνη, 'Η Tapisserie Τέχνη Αυτόνομη', *Ζυγός*, τ.II, Μάρτιος 1965, σ.63.

23. *Νίκη Καναγκίνη-Ταπισερί*, κατ. έκθ., Αίθουσα Τέχνης Κέντρου Τεχνολογικών Εφαρμογών, τρίπτυχο, χ.σ.

αφέρον για την υφαντική, μοντέρνα και παραδοσιακή. Το 1965 στο περιοδικό *Ζυγός*, έγινε ένα μεγάλο αφιέρωμα, με την αφορμή μιας έκθεσης ταπισερί στην αίθουσα τέχνης του ξενοδοχείου «Χίλτον».[24] Παρουσιάστηκαν δημιουργίες καλλιτεχνών, όπως του Σπύρου Βασιλείου (1902-1985) και του Γιάννη Μόραλη, στοιχείο που φανερώνει ότι το συγκεκριμένο εκφραστικό μέσον δεν είχε αφήσει αδιάφορους τους Έλληνες καλλιτέχνες, ούτε το κοινό.[25] Στην έκθεση αυτή συμμετείχε κι ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες καλλιτέχνες-υφαντουργούς, ο Γιάννης Φαϊτάκης (1932), ο οποίος είχε μάλιστα δημιουργήσει έναν πυρήνα παραγωγής και προβολής των ταπισερί στην Ελλάδα το 1962.[26]

Οι ταπισερί της Καναγκίνη συνολικά ανταποκρίνονται σε αρχές και αντιλήψεις του Μοντερνισμού για την εικαστική δημιουργία, τις φόρμες και τη χρήση υλικών (π.χ. σχηματοποιημένες φόρμες, αφαιρετικότητα, επιπεδότητα κ.λπ.), ενώ ο Φαϊτάκης ήταν πιο προσηλωμένος σε παραδοσιακές -στιλιστικά και θεματικά- αντιλήψεις.

Τέλος, σημειώνεται ότι η καλλιτέχνιδα μαζί με το Μόραλη και το Φαϊτάκη, συμμετείχε σε μια από τις σημαντικότερες διοργανώσεις για τις ταπισερί, τη 2η Διεθνή Μπιενάλε Ταπισερί στη Λωζάνη.[27]

Με αφορμή τη στροφή στις ταπισερί και τα επιμέρους χαρακτηριστικά της τεχνικής αυτής ξεκίνησε και τη σταδιακή της έξοδο προς τις τρεις διαστάσεις και το «άνοιγμά» της στο χώρο [1971-1973]. Ο πειραματισμοί της Καναγκίνη στις αρχές του 1970 επικεντρώθηκαν στα υλικά και τον χώρο. Από τις κλωστές και τα σχοινιά μέχρι το «άνοιγμα» των έργων της στις τρεις διαστάσεις, όλα στρέφονται ξεκάθαρα προς αυτήν την κατεύθυνση. Συνθέτει κατασκευές-γλυπτά από καλώδια και αλουμίνιο (εικ. 5), τα οποία χρησιμοποιεί όπως τις κλωστές και τα σχοινιά και παρουσιάζουν εμφανείς αναλογίες με τις έρευνες του L. Moholy-Nagy (1895-1946) και των αδελφών Gabo (1890-1977) και Pevsner (1886-1962)[28].

Σε άλλη περίπτωση ακολουθεί διαφορετικό δρόμο κι ανοίγεται σταδιακά στο χώρο περισσότερο: Δημιουργεί με κορδόνια έργα όπως η *Κολώνα*, ενώ νέα υλικά, όπως το πλαστικό, προστίθενται στις όλο και πιο διευρυμένες εικαστικές παρεμβάσεις της Καναγκίνη στον χώρο.

Τέλος, περαιτέρω ενδείξεις επιρροών της Σχολής του Bauhaus αποτελούν και οι δύο παρακάτω επιλογές «κοινωνικοποιημένης» της δράσης:

1. Το γεγονός ότι ασχολήθηκε και με την εικονογράφηση βιβλίων, ενδεικτικά αναφέρεται «Η Μυθολογία του Ενός» του Γιώργου Μανιάτη (Αθήνα 1991).

2. Το γεγονός ότι έχει ασχοληθεί και με το κόσμημα, συμμετέχοντας σε σχετικές εκθέσεις, όπως η έκθεση «Κόσμημα-Αντικόσμημα» (το 1978 στο Δεσμό και το 1980 στο Γαλλικό Ινστιτούτο Θεσσαλονίκης).[29]

24. Πρβλ. 'Η τέχνη της Ταπισερί', *Ζυγός*, τ.ΙΧ, Δεκέμβριος 1965, σ.15-33.

25. Άλλωστε, πολλοί Έλληνες καλλιτέχνες ασχολήθηκαν με διάφορες εφαρμοσμένες τέχνες, όπως τη σκηνογραφία-ενδυματολογία, τη δημιουργία αφίσας κ.λπ.

26. Άρθρα-αφιερώματα που δεν υπογράφονται, 'Το Χρονικό μιας Ωραίας Προσπάθειας', *Ζυγός*, τ.ΙΧ, Δεκέμβριος 1965, σ.12-14 και 'Ταπισερί των Μόραλη και Φαϊτάκη', *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, τ.Ι (ετήσια επιθεώρηση) 1970, σ.115-120.

27. Κατ. *2ème Biennale Internationale de la Tapisserie*, Musèe Cantonale des Beaux-Arts, Lausanne 18.5-26.7.1965.

28. Χαρακτηριστικά λέει ο L.R. Rogers για τους δύο γλύπτες και το έργο τους: «Η πλαστική των Gabo και Pevsner είναι ίσως η πιο προχωρημένη αναφορικά με τη λειτουργία της στο χώρο. Μια από τις διαπιστώσεις μας είναι ότι αποτελείται κυρίως από γραμμικές και ταινιωτές φόρμες...σύρματα, χορδές, ράβδους, ...», πρβλ. Α. Χαραλαμπίδης, *2*, ό.π., σ.236.

29. Σ. Καζάζη, *Έλληνες Καλλιτέχνες-10 χρόνια κριτική. 1974-1984*, σ.181.

«Το Bauhaus και η σημασία του»[30]

Για την Καναγκίνη η μεθοδικότητα κι η επίμονη έρευνα για την προετοιμασία κάθε έργου αποτέλεσαν απαραίτητες προϋποθέσεις της καλλιτεχνικής της πορείας ακόμη κι όταν άρχισαν να διαφοροποιούνται οι αναζητήσεις της, όπως για παράδειγμα στα μέσα της δεκαετίας του 1970. Το αποδεικνύουν αυτό τα σχέδιά της και το ζωγραφικό της ιδίωμα, οι ταπισερί και ο χειρισμός των υλικών, η σχέση με την καθημερινότητα, αλλά και η μελέτη του χώρου, μέσα ή έξω από τον καμβά. Πιο συγκεκριμένα, διαπιστώνεται ότι εμμένει σε συγκεκριμένα στοιχεία του Bauhaus, όπως:

- Την επαφή του έργου με την καθημερινή ζωή
- Τους συνεχείς πειραματισμούς με διαφορετικά υλικά κι εφαρμογές[31]
- Τη διδασκαλία σε πεδία και φορείς εφαρμοσμένων τεχνών, π.χ. η Σχολή Βακαλό (εικ. 6), το Κέντρο Τεχνολογικών Εφαρμογών (1984-1986), αλλά και το Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος (Χανιά, 1993).
- Τέλος, τις σχέσεις της τέχνης με τη βιομηχανική παραγωγή (στηρίζοντας για παράδειγμα την Ελληνική Ταπητουργική ως μέλος του Δ.Σ. της από το 1963 μέχρι το 1967)[32].

Οι λόγοι της στροφής αυτής διατυπώνονται κι από την ίδια σε άρθρο της: «Η σύνθεση των θεωρητικών αρχών του Bauhaus και ο τρόπος μελέτης και έρευνας γύρω από τα προβλήματα της τέχνης είχαν έναν τελικό σκοπό: την όσο το δυνατόν βαθύτερη γνώση της ζωής και της φύσης»[33]. Για την Καναγκίνη, λοιπόν, το σύστημα αυτό αποδείχθηκε απολύτως ταιριαστό και γόνιμο.

Επιπρόσθετα, η αντιμετώπιση της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως ερευνητικής διαδικασίας είχε και την υποστήριξη κριτικών και θεωρητικών της τέχνης, όπως του Εμμ. Μαυρομάτη, του Α. Ξύδη και της Ε. Βακαλό, όπως φαίνεται μέσα από βιβλία και άρθρα τους.[34]

Η λογική μιας συστηματικής και μεθοδικής καλλιτεχνικής παραγωγής αποτελούσε, άλλωστε, το υπόβαθρο της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης, την άμυνά της απέναντι στα πυρά του συντηρητισμού και ταυτόχρονα την πλέον ουσιαστική επιχειρηματολογία για τις ταχείες καλλιτεχνικές εξελίξεις σε Ελλάδα κι εξωτερικό μεταπολεμικά.

30. Για να δανειστούμε τον τίτλο σχετικού άρθρου του Π. Ξαγοράρη, 'Το Bauhaus και η σημασία του', ό.π., σ.9-23.

31. J. Itten, *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus*, σ.34-35.

32. Πρβλ. H. Bayer, W. Gropius, I. Gropius (επιμ.), *Bauhaus 1919-1928*, New York 1984 ή 1975 (revised ed.), New York 1938 (1976), σ.25-26, 56-59.

33. Από το άρθρο της Καναγκίνη, 'Το Bauhaus στον Αιώνα μας', *Κούρος*, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1972, χ.σ., όπου και σχετικές ασκήσεις-μελέτες των μαθητών της Καναγκίνη από τη Σχολή Βακαλό.

34. Α. Ξύδης, *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης*, Αθήνα 1976 και Ε. Βακαλό, *Η Φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα-Μετά την Αφαίρεση*, Αθήνα 1981-1985 δηλώνουν συνειδητά ότι αντιμετωπίζουν τον καλλιτέχνη ως ερευνητή.

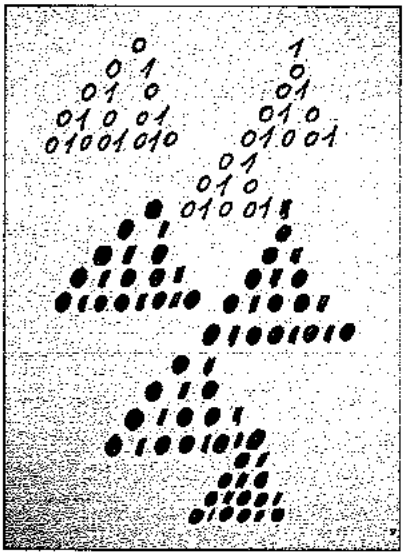
Areti Leopoulou

Artistic versions of the Bauhaus by postwar Greek artists. The case of Niki Kanagini

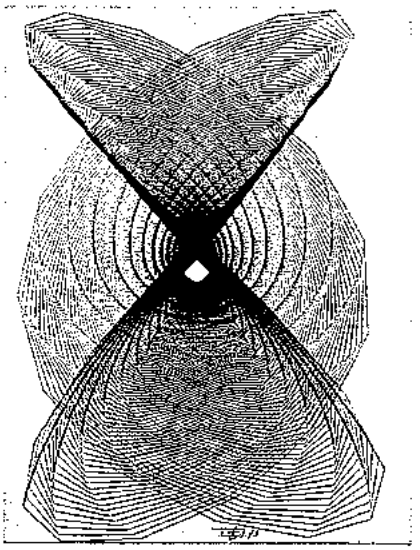
This essay treats the case of a small number of postwar Greek artists (including Diohanti Loumidi, Bia Davou, Pandelis Xagoraris) and more specifically Niki Kanagini's case and the influence of the Bauhaus (methodologies and educational program) on her body of work. In the case of Kanagini, such an influence was mainly induced by her studies in Switzerland and later on in London.

One can clearly see the effect of the teachings and the modernism's ideas of Bauhaus both on her material, which mostly consists of sketches, drawings and tapestries and sculptures, as well as her approach to the creative process on its own. Research, method and detailed preparation have always been of great significance to her work, throughout the years, even when her search expanded to broader horizons (e.g. installations).

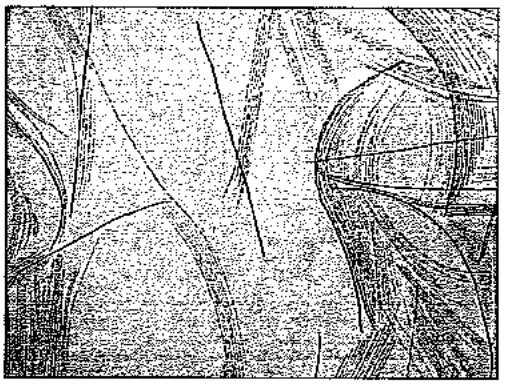
She mainly focuses on the immediate contact of each work with everyday life, on constant experimentation with different materials and applications as well as the connection between industrial production and art.



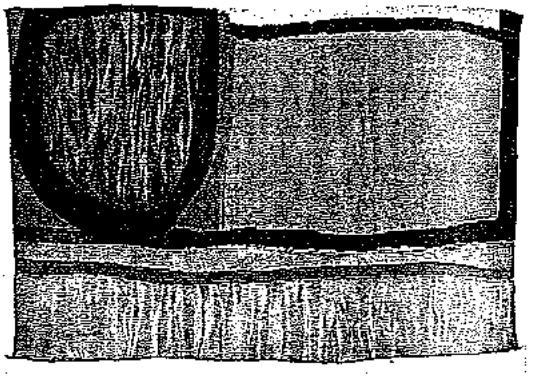
Εικ. 1. Μπία Ντάβου, *Σειραϊκές Δομές*, 1978, μολύβι σε χαρτί



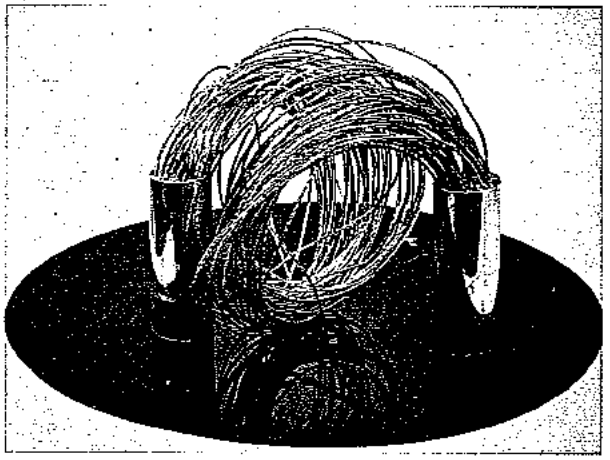
Εικ. 2. Παντελής Ξαγοράρης, *Απέοντα-Παρέοντα*, 1973, σχέδιο



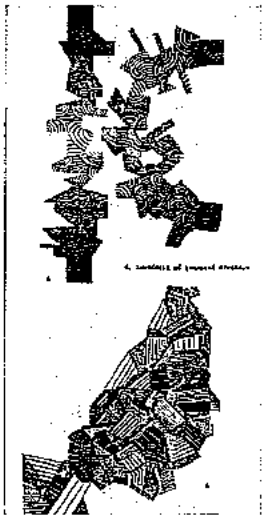
Εικ. 3. Νίκη Καναγκίνη, *Σχέδιο*, 1966, μολύβι σε χαρτί



Εικ. 4. Νίκη Καναγκίνη, *Παλμός*, 1960-61, ταπισερί



Εικ. 5. Νίκη Καναγκίνη, *Πολλαπλό*, 1970-71, μεικτή τεχνική



Εικ. 6. *Συνθέσεις με γραμμικά σύνολα*, Έκδοση τέχνης 'Κούρος' σχέδια μαθητών της Καναγκίνη από τη σχολή Βακαλό, περίοδος 1963-67

Άννυ Μάλαμα

Ομάδα 'Στάθμη'· η περίπτωση μιας καλλιτεχνικής συλλογικότητας στη μετεμφυλιακή Ελλάδα

Μέσω της διερεύνησης της ταυτότητας, των στοχεύσεων, του παραγόμενου έργου, της εκθεσιακής δραστηριοποίησης της καλλιτεχνικής συλλογικότητας 'Στάθμη', επιδίωξη της παρούσας εργασίας είναι να συμβάλει στην ανασύνθεση της εικαστικής σκηνής στη μετεμφυλιακή Ελλάδα.

Πιο συγκεκριμένα, με την ανακοίνωση αυτή σήμερα επιθυμώ να δοκιμάσω κάποιες πρώτες ιδέες -είναι οπωσδήποτε νωρίς να μιλήσω για συμπεράσματα- όπως αυτές έχουν προκύψει από την ενασχόλησή μου με το σχετικό αρχειακό υλικό (τα πρακτικά των συνεδριάσεων της ομάδας, την αλληλογραφία, το σχεδιασμό της εκθεσιακής της πολιτικής, τη συμμετοχή της ομάδας στους συσχετισμούς διαμόρφωσης του εγχώριου εικαστικού πεδίου) σε συνδυασμό με τα τεχνοκριτικά κείμενα της εποχής και τον ειδικό ιστορικό τους ορίζοντα.

Ήταν κυρίως το ενδιαφέρον για την εποχή που με ώθησε να επιλέξω τη δράση μιας καλλιτεχνικής ομάδας (ως περίπτωση μελέτης), κρίνοντας ότι θα μου δώσει μεγαλύτερες δυνατότητες στην κατεύθυνση της ανίχνευσης ενός καλλιτεχνικού δικτύου στη δεκαετία του 1950 στην Ελλάδα, ως σχήμα δράσης «του δημόσιου και όχι του ιδιωτικού χώρου»[1]· τα εμπλεκόμενα του δικτύου[2] μέρη θα ήταν οι εικόνες, οι κατασκευαστές τους, οι αγοραστές, οι κατά περίπτωση διαχειριστές των μεταξύ τους σχέσεων και η σταθερά παρούσα θεσμική απουσία. Απουσία που θα άφηνε χώρο για διαφόρων ειδών υποκατάστατα, επινοήσεις και διαμεσολαβήσεις.

Σημαντικό ρόλο στην απόφασή μου πάντως να ασχοληθώ με την ομάδα 'Στάθμη' έπαιξε και η δυνατότητα πρόσβασης που είχα στο αρχείο ενός από τα πλέον δραστήρια μέλη της, του Σπύρου Βασιλείου, (αρχείο που δυστυχώς παραμένει αναξιοποίητο και αταξινόμητο, ενώ περιέχει πραγματικά εξαιρετικού ενδιαφέροντος υλικό, αναφορικά με τη δυνατότητα αποκατάστασης του τρόπου λειτουργίας της εγχώριας καλλιτεχνικής αγοράς).[3]

Λίγα λόγια σχετικά με την ταυτότητα της ομάδας και το χωροχρονικό πλαίσιο της δράσης της.

«Το ερχόμενο Σάββατο θα παρουσιάση για πρώτη φορά ατομική του έκθεση ο ονομαστός ζωγράφος Γ. Μπουζιάνης. Παλιός εργάτης της τέχνης ο Μπουζιάνης, έχει συχνά διακριθεί κι' εδώ και στο εξωτερικό αλλά δεν είχε ποτέ ως τα σήμερα αποφασίσει να εμφανίσει ένα μεγάλο τουλάχιστον κομμάτι απ' το έργο του σε προσωπική έκθεση. Η εμ-

1. Για τις καλλιτεχνικές ομάδες και οργανώσεις στην Ελλάδα, βλ. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, 'Από τον «Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών» στους «Νέους Έλληνες Ρεαλιστές» Καλλιτεχνικές Ομάδες και Οργανώσεις στην Ελλάδα (1882-1974)', *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής: Από τις Συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Μ. Λαμπράκη-Πλάκα (επιμ.), ΕΠΜΑΣ, Αθήνα 1999, σ.155.

2. Για τους όρους «δίκτυο» και «πεδίο της τέχνης», βλ. P. Bourdieu, *Les Règles de l' Art. Genèse et Structure du Champ Littéraire*, Paris 1992. Ελληνική μετάφραση: *Οι Κανόνες της Τέχνης. Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, μτφρ. Ε. Γιάννοπούλου, πρόλογος Ν. Παναγιωτόπουλος, Αθήνα 2002.

3. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Α. Μάλαμα, Α. Λακίδου (επιμ.), *Atelier Σπύρου Βασιλείου - Οδηγός Μουσείου*, Αθήνα 2004.

φάνισή του αυτή στον 'Παρνασσό' έχει και το πρόσθετο ενδιαφέρον ότι θα είναι η πρώτη εκδήλωση μιας καινούργιας ομάδας καλλιτεχνών που πήρε το όνομα 'Στάθμη'. Εκτός απ' το Μπουζιάνη ανήκουν σ' αυτήν ο Απάρτης, ο Βασιλείου, ο Γουναρόπουλος, ο Σώχος, ο Ζογγολόπουλος, ο Θεοδωρόπουλος και άλλοι που θα κάνουν σύντομα και ομαδική εμφάνιση».[4]

Κάπως έτσι το αθηναϊκό κοινό άρχισε να ενημερώνεται για το σχηματισμό μιας νέας καλλιτεχνικής ομάδας τον Οκτώβριο του 1949, λίγες μόνον εβδομάδες, δηλαδή, μετά την (τυπική τουλάχιστον) λήξη του Εμφυλίου στο Γράμμο.

Και δεν είναι τυχαίο μάλλον το γεγονός ότι στο παραπάνω δημοσίευμα της εφημερίδας *Ελευθερία*, παραλείπονται τα ονόματα των Τάσσου[5], Κατράκη, Σεμερτζίδη, Κανέλλη, Σικελιώτη, Αστεριάδη ή της Λουκίας Μαγγιώρου, οι οποίοι ήταν γνωστοί για την αντισταστιακή τους δράση και οι οποίοι υπήρξαν ιδρυτικά μέλη της 'Στάθμης', για να ενσωματωθούν τα περισσότερο politically correct του Σώχου (προέδρου της ομάδας) ή του Γουναρόπουλου. Στη 'Στάθμη', επίσης, μετείχαν οι Βακαλό, Μηταράκης, Φραντζεσκάκης, Ελένη Ζογγολοπούλου και Αγλαΐα Παππά.

Ποιοι ήταν οι λόγοι για τους οποίους προέκυψε η καλλιτεχνική συσπείρωση της 'Στάθμης'; Τον ουσιαστικότερο όλων των προοιωνίζεται ο Μανόλης Χατζηδάκης, όταν τον Ιανουάριο του 1949, σχολιάζοντας εποπτικά τα εικαστικά γεγονότα της προηγούμενης χρονιάς, μεταξύ των οποίων και η Πανελλήνιος, παρατηρεί -με υπέρμετρη μάλλον αισιοδοξία- άνοδο των τεχνών στην Ελλάδα για να καταλήξει σε μια περισσότερο προσγειωμένη αποτίμηση: «Τούτο οφείλεται κατ' εξοχήν στην ηρωϊκήν αυταπάρνηση των καλλιτεχνών μας, που δουλεύουν μέσα στις αθλιέστερες οικονομικές συνθήκες και κατατρίβονται συχνά σε χειρωνακτικά επαγγέλματα, χωρίς να μπορούν να εξασφαλίσουν ούτε τους στοιχειώδεις όρους της δουλιάς των: ένα εργαστήρι, ένα μοντέλλο, συχνά και αυτά τα πρώτα υλικά, τα χρώματα ή την πέτρα. Μέσα στην αντιπνευματικώτατη αυτή ατμόσφαιρα δεν βρίσκουν οι καλλιτέχνες μας καμμιά στοργή, ούτε από το κράτος, ούτε από τους κοινωνικούς κύκλους, που θα ήταν σε θέση να τους βοηθήσουν»[6].

Αν πράγματι, σε μια πρώτη θεώρηση είναι απολύτως λογικό να υποθέσει κανείς ότι τόσο η ίδρυση της 'Στάθμης' όσο και η άμεση απάντηση σε αυτή με την ίδρυση, επίσης τον Οκτώβριο του 1949, του 'Αρμού' (πρόεδρος του οποίου υπήρξε ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας), αποτυπώνουν, όπως παρατηρεί σε άρθρο του σχετικό με τις καλλιτεχνικές ομάδες στην Ελλάδα ο Ε. Ματθιόπουλος, από τη μια «τη μόλις τότε κηρυγμένη νέα πολιτική των αριστερών για κοινό δημοκρατικό μέτωπο»[7] και από την άλλη τη συσπείρωση του κύριου κορμού «των φιλελεύθερων καλλιτεχνών που ιδεολογικά ακολουθούσαν τη γραμμή των Κ. Τσάτσου και Μ. Καλλιγά, που τους είχε ιδιαίτερα υποστηρίξει, για μια 'ελληνικότητα' βασισμένη στις διαχρονικές αισθητικές-πλαστικές αξίες της ελληνικής τέχνης (την απλότητα, τη σαφήνεια, το ανθρώπινο μέτρο κ.ά.) και ταυτόχρονα εμπλουτισμένη με νεωτεριστικά στοιχεία από τη νεωτερική δυτικοευρωπαϊκή τέχνη»[8], πόσο ικανός αποδεικνύεται αυτός ο ιδεολογικός δεσμός για τη μία ή την άλλη πλευρά, όταν προκύπτει πως

4. Από τη στήλη «Καλές Τέχνες» της εφημερίδας *Ελευθερία*, 27 Οκτωβρίου 1949.

5. Για τη δυνατότητα να έχω κάποια εικόνα και από το αρχείο του Τ. Αλεβίζου -σχετικά με την αλληλογραφία κατά κύριο λόγο της ομάδας «Στάθμη»- ευχαριστώ την κ. Ειρήνη Οράτη.

6. Μ. Χατζηδάκης, 'Ο Κόσμος της Τέχνης - Υπομνήσεις...Αισιόδοξη Προοπτική για την Πορεία της Ελληνικής Τέχνης', *Ελευθερία*, 20 Ιανουαρίου 1949.

7. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, ό.π., σ.165.

8. Ό.π.

σε κάθε περίπτωση η βασικότερη αιτία συσπείρωσης και ανάδειξης συλλογικοτήτων δεν αποδεικνύεται εντέλει παρά μηχανισμός ανάδειξης και δυναμικής ένταξης στους κόλπους της αγοράς μεμονωμένων υποκειμένων, εις βάρος -παραδόξως;- του όποιου συλλογικού πνεύματος;

Τι θέλω να πω με αυτό: Προσπαθώντας να προσδιορίσω τα αίτια που έφεραν κοντά τους ανθρώπους που αποτέλεσαν την ομάδα 'Στάθμη', δεν κατάφερα να εντοπίσω κανένα ουσιαστικότερο ούτε σε επίπεδο πιθανών καλλιτεχνικών ζυμώσεων, ούτε σε επίπεδο ουσιαστικής επαγγελματικής αλληλεγγύης, πέρα από την προσπάθεια διείσδυσης (του καθένα ξεχωριστά) σε μια αγορά, η οποία μάλιστα σε σημαντικό βαθμό τα χρόνια αυτά χρειαζόταν να επινοηθεί.

Σύμφωνοι, μπορεί κανείς σχηματικά να διακρίνει το στίγμα γραφής της ομάδας και να κάνει λόγο για μια τέχνη που δεν χάνει τις περισσότερες φορές τα εθνικά της χαρακτηριστικά, ανθρωποκεντρική ακόμη και στις πιο αφηρημένες της διατυπώσεις, με ενδείξεις κοινωνικής ευαισθησίας (που επιτρέπει σε τεχνοκριτικούς όπως η Ελένη Βακαλό να κάνουν λόγο για νεορεαλισμό). Και σίγουρα τα περί κοινού δημοκρατικού μετώπου που αναφέρθηκαν νωρίτερα στο παράθεμα του Ματθιόπουλου ευσταθούν. Γιατί όμως οι εργάτες του Σικελιώτη είναι ή κρίνονται περισσότερο κοινωνικά ευαίσθητοι από τους νέους του Τσαρούχη;

Με άλλα λόγια, ασφαλή όρια μεταξύ συγκεκριμένων αρχών της μίας ή της άλλης ομάδας δεν φαίνεται πως υπήρχαν. Τη διαφοροποίηση θα έπρεπε να την αναζητήσει τελικά κανείς έξω από τα έργα. Στην έκθεση της ομάδας στη Ρώμη, εξάλλου, την άνοιξη του 1953[9], όπως και στην επιτροπή αξιολόγησης των έργων, θα μετέχουν και εκτός ομάδας καλλιτέχνες (Γκίκας, Μόραλης, Νικολάου, όλοι μέλη του «Αρμού»).

Ασάφεια που επίσης αποτυπώνεται στο τεχνοκριτικό σημείωμα του Μαρίνου Καλλιγά, στην εφημερίδα *Το Βήμα*, ο οποίος, επιχειρώντας να συγκρίνει τις εκθέσεις των δύο ομάδων το Μάιο του 1950 και διαπιστώνοντας στα ίδια τα έργα μικρές διαφορές (με την εξαίρεση ίσως της περίπτωσης Μπουζιάνη), θέλοντας, ωστόσο, να σεβαστεί το διαχωρισμό και να καλλιεργήσει μια ατμόσφαιρα άμιλλας, ξεκινά με την αμήχανα γενικόλογη φράση: «Νομίζω ότι μπορεί να πιστοποιήσει κανείς πως αν ο 'Αρμός' είχε περισσότερη δροσιά πρωτοτυπίας, η 'Στάθμη' έχει πιο ανανεωτική δύναμη».[10]

Η πρώτη έκθεση της ομάδας στο Ζάππειο το Μάιο του 1950 απέσπασε γενικώς θετικές κριτικές. Σε μία από αυτές, του Κ. Νίτσου στην εφημερίδα *Τα Νέα*, περιγράφεται εμμέσως και η στόχευσή της: «Από την πρώτη στιγμή επεκράτησε η εντύπωσις ότι η καλλιτεχνική ομάς της 'Στάθμης', επέτυχε με την πρώτη εμφάνισί της, τον βασικό σκοπό που είχε η σύστασίς της, να κρατήση δηλαδή σε μια περιωπή το επίπεδο της σύγχρονης ελληνικής τέχνης, αδιακρίτως τάσεων και τεχνοτροπίας των μελών της. Άλλωστε η ομάς της 'Στάθμης' παρουσιάζεται σαν συνέχεια της ομάδος 'Τέχνη' που, από το 1930 μέχρι το 1940, κυριάρχησε στην καλλιτεχνική ζωή του τόπου και της οποίας τα περισσότερα μέλη μετέχουν τώρα στην κίνησι της 'Στάθμης'. [...] Την επιτυχία της εκθέσεως προδικάζει το πρωτοφανές για τη χώρα μας γεγονός ότι χρειάσθηκε την Κυριακή το απόγευμα να κληθή η αστυνομία για να επιτρέπη τμηματικά την είσοδο των επισκεπτών οι οποίοι σχημάτιζαν ουρά για να

9. Προαναγγέλεται στη στήλη του Αχιλλέα Μαμάκη στην εφημερίδα *Το Έθνος* ήδη από τις 5 Δεκεμβρίου του 1951.

10. Μ. Καλλιγάς, 'Ο Κόσμος της Τέχνης. Από την Έκθεσιν της «Στάθμης»', *Το Βήμα*, 4 Ιουνίου 1950. Περιλαμβάνεται στο, *Μαρίνος Καλλιγάς, Τεχνοκριτικά 1937-1982*, πρόλογος-εισαγωγικό σημείωμα Α. Δεληβορριάς, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2003, σ.192.

ιδούν την έκθεσι! Μεγάλη προβλέπεται επίσης και η αγοραστική κίνησις».[11]

Σε ανάλογου ενθουσιώδους ύφους τόνους κινήθηκαν γενικώς τα κριτικά σημειώματα, με την εξαίρεση κάποιων επιφυλάξεων που διατυπώθηκαν μόνο σε σχέση με το έργο του Μπουζιάνη, όπως αυτή που εξέφρασε ο Μαρίνος Καλλιγάς διερωτώμενος -σε ήπιους τόνους και επιδοκιμάζοντας συνολικά τις προτάσεις του- κατά πόσον ο καλλιτέχνης πετυχαίνει να επικοινωνήσει με το κοινό και αν τελικά ο ίδιος (ως θεατής, ως τεχνοκρίτης) για την ανάλυση του έργου του θα έπρεπε να επιλέξει «καλλιτεχνικά κριτήρια» ή «ψυχολογικές έρευνες».[12] Για το συντάκτη (Πέτρος Αξιώτης) της εφημερίδας *Ελληνικός Βορράς* πάντως, όταν η ομάδα εξέθεσε στη Θεσσαλονίκη το Μάρτιο του 1951 τα πράγματα είναι πολύ πιο συγκεκριμένα: Οι πίνακες του Μπουζιάνη δεν είναι παρά παραφωνία μέσα στο γενικό σύνολο, «ένα θόλωμα γραμμών και χρωμάτων που δεν μιλούν στην αίσθησι και στην ψυχή. Ξαφνιάζουν τον ανύποπτο θεατή που άδικα προσπαθεί να μπη στο νόημα του Καλλιτέχνη και να ξεχωρίση τις μορφές και το χρώμα. Για μας τους Έλληνας», καταλήγει ο συντάκτης του άρθρου, «που είμαστε συνηθισμένοι στον κλασσικισμό οι πίνακες του Μπουζιάνη σ' εμάς είνε τουλάχιστον ακατανόητοι αν μη τι άλλο, άγνωστο δε σε ποια Σχολή θα έπρεπε να καταταχθή».[13]

Είναι ίσως σκόπιμο εδώ να πούμε πως η ομιλία του Βασιλείου με την αφορμή του τέλους της έκθεσης της ομάδας στη Θεσσαλονίκη αφορούσε, ακριβώς, στον Μπουζιάνη και μπορεί να θεωρηθεί ως μια απόπειρα συμφιλίωσης του κοινού με τα έργα του.

Στην πρώτη έκθεση της ομάδας στο Ζάππειο το Μάιο του 1950, εκτός από τα ιδρυτικά της μέλη, μετείχαν και άλλοι καλλιτέχνες των οποίων το έργο θεωρήθηκε πως συγγενεύει με τις επιδιώξεις της. Η επιτροπή που είχε ασχοληθεί με την επιλογή των έργων αποτελούνταν από τους: Αστεριάδη, Βασιλείου, Μπουζιάνη, Κανέλλη, Σώχο και Φραντζεσκάκη.

Συνολικά παρουσίασαν τη δουλειά τους 31 καλλιτέχνες (22 άνδρες και 9 γυναίκες). Οι νεότεροι καλλιτέχνες που έλαβαν μέρος ήταν οι: Ιουλία Παπανούτσου, Νίκη Καραγάτση, Άννα Σπητέρη, Δ. Αντωνακάκης, Γ. Σικελιώτης, Ι. Σταυρόπουλος και Θ. Φραγκουδάκης.

Η εκθεσιακή δραστηριότητα της 'Στάθμης' περιλαμβάνει ουσιαστικά, εκτός από τις εκθέσεις που ήδη αναφέραμε, δηλαδή την πρώτη έκθεση στο Ζάππειο, την έκθεση το Μάρτιο του 1951 στη Θεσσαλονίκη -με τη συμμετοχή και καλλιτεχνών της πόλης, όπως οι Λεφάκης, Παραλής, Ρέγκος- και την έκθεση στη Ρώμη την άνοιξη του 1953, μια έκθεση στο Βόλο το Δεκέμβριο του 1951. Ο Κίτσος Μακρής εδώ φρόντισε να προϊδεάσει και να καθησυχάσει το κοινό (με άρθρο του στην εφημερίδα *Θεσσαλία*) «πως η 'Στάθμη' δεν αντιπροσωπεύει τις εξτρεμιστικές τάσεις της νεοελληνικής τέχνης. Η ομάδα 'Αρμός' κι ακόμα περισσότερο οι 'Ακραίοι' με τις υπερρεαλιστικές τάσεις που φιλοξενούν αντιπροσωπεύουν τις πιο προχωρημένες αναζητήσεις».[14]

11. Κ. Νίτσος, 'Τα Προχθεσινά Εγκαίνια - Ουρά Φιλοτέχνων εμπρός στην Έκθεση της «Στάθμης» - ποιοι Καλλιτέχναι Εκθέτουν', *Τα Νέα*, 16 Μαΐου 1950.

12. Μ. Καλλιγάς, ό.π., σ.193.

13. Π. Αξιώτης, 'Εικαστικαί Τέχναι - Η Έκθεσις της «Στάθμης»', *Ελληνικός Βορράς*, 11 Μαρτίου 1951.

14. Κ. Α. Μακρής, 'Καλλιτεχνικά Σημειώματα-Η Έκθεση της «Στάθμης» και το Κοινό', *Θεσσαλία*, 19 Δεκεμβρίου 1951.

Σχετικά με τους «Ακραίους», βλ., Ε. Δ. Ματθιόπουλος, ό.π., σ.167: «Στα τέλη του 1949 εμφανίσθηκαν επίσης οι 'Ακραίοι' μια ευάριθμη ομάδα νέων καλλιτεχνών, αποτελούμενη από του Γ. Γαΐτη, Γ. Μαλτέζο, Δ. Χυτήρη, Κ. Αντύπα και Λ. Λαμέρα, που συσπειρώθηκαν το Νοέμβριο του 1949 γύρω από τον Α. Κοντόπουλο. Σε αντίθεση με τις άλλες ομάδες που παρέλειπαν παντελώς να αναφερθούν στο θεωρητικό υπόβαθρο της συνοχής τους, προσανατολιζόμενες σ' έναν εκθεσιακό ακτιβισμό, οι 'Ακραίοι' προχώρησαν στη σύνταξη του

Το Δεκέμβριο του 1951 εξάλλου η ομάδα θα εκθέσει «[...]περιορισμένο αριθμό έργων χαρακτικής, υδατογραφίας και σχεδίου. Στην αίθουσα όπου γίνονται τα μαθήματα του Μορφωτικού Συλλόγου 'Αθήναιον' (Λεωφόρος Αμαλίας 38)».[15] Τόσο η επιλογή του χρόνου, λίγο πριν τα Χριστούγεννα, όσο και της παρουσίασης μικρών ευπώλητων έργων, είναι ενδεικτικά στοιχεία του προσανατολισμού και της στόχευσης του εγχειρήματος.

Ωστόσο, για τον Α. Προκοπίου ήταν «η πρώτη έκθεσις με αξιόλογο περιεχόμενο που βλέπομε εφέτος στην Αθήνα».[16]

Ενδιαμέσως αλλά και αργότερα δεν έχουμε παρά συζητήσεις και προγραμματισμό εκθέσεων που δεν υλοποιήθηκαν εντέλει. Κατά το ήμισυ μπορούμε ίσως να θεωρήσουμε ότι υλοποιήθηκε το σχέδιο μιας έκθεσης στην Κωνσταντινούπολη, και αυτό μόνον ως προς το σκέλος που αφορούσε στην παρουσία Τούρκων καλλιτεχνών στην Αθήνα.

Το ίδιο διάστημα, βέβαια, εννοείται πως τα περισσότερα μέλη της ομάδας εξακολουθούσαν να πραγματοποιούν ατομικές εκθέσεις, λιγότερο ή περισσότερο επιτυχημένες (τόσο με καλλιτεχνικά όσο και με εμπορικά κριτήρια) εντός και εκτός Αθηνών.

Θα είχε ενδιαφέρον στο σημείο αυτό -ξεφυλλίζοντας τις εφημερίδες της εποχής- να προβάλλουμε τη 'Στάθμη' στον ορίζοντα της ευρύτερης καλλιτεχνικής σκηνής της Αθήνας στη δεκαετία του πενήντα, παρατηρώντας πόσο μοιάζει να «δικαιώνεται» με παρουσίες στο εξωτερικό, να αναζητά -για άλλη μια φορά- την καταξίωση στο βλέμμα του δυτικού κόσμου, να δέχεται με ικανοποίηση δημοσιεύματα που περιγράφουν τον «ισχυρό απόηχο της τέχνης του Cézanne πενήντα χρόνια μετά» στο έργο των Ελλήνων ζωγράφων, οι οποίοι πρωτίστως «ξεκινούν από την μεγαλειώδη εθνική τους κληρονομιά» (εφημ. *Le Droit*, Οτάβα, 25/11/1953), να καμαρώνει με τίτλους όπως «πλήρης η επιτυχία της ελληνικής καλλιτεχνικής εκθέσεως εις Οττάβαν -Η τελετή των εγκαινίων εις την τηλεόρασιν!», να επαινεί τους Γιουγκοσλάβους ζωγράφους -έργα των οποίων εκτίθενται στο Ζάππειο το Μάιο του 1953 γιατί επίσης «καταβάλλουν μιαν αξιέπαινη προσπάθεια ν' αποδώσουν τον εθνικό χαρακτήρα των προσώπων και των πραγμάτων» (εφημ. *Έθνος*, 13/05/1953)- αποσιωπώντας, ωστόσο, τις εμφανείς αναλογίες με την ελληνική περίπτωση, αφού ο συσχετισμός με τα Βαλκάνια μοιάζει υποτιμητικός, να φιλοξενεί «μια περιοδεύουσα έκθεσι ξυλογραφίας που ωργανώθηκε από το Διεθνές Πρόγραμμα του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης» (εφημ. *Έθνος*, 23/04/1958), να επισημαίνει το ενδιαφέρον γνωστού Αμερικανού επιχειρηματία να αγοράσει ελληνικά έργα (εφημ. *Τα Νέα*, 16/08/1955), να σταματά στην υπογραφή συμβολαίου του Σπυρόπουλου με γκαλερί της Νέας Υόρκης (εφημ. *Τα Νέα*, 12/02/1957), ενώ, όταν ανησυχεί, καθώς «τα αποστελλόμενα (στο εξωτερικό) έργα δεν αντιπροσωπεύουν την νεοελληνική καλλιτεχνική πραγματικότητα», να διερωτάται «τι ζητάνε σήμερα, έξω, στην ζωγραφική» (εφημ. *Νέα Γραμμή*, 15/02/1957).

Συγκεντρώνει με άλλα λόγια τα βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα μιας περιφερειακής αγοράς της τέχνης, ενταγμένης σε δεδομένες σφαίρες πολιτικής και οικονομικής

μανιφέστου τους. Η δημοσίευση όμως αυτού του κειμένου αποτέλεσε και τη μοναδική δημόσια εκδήλωση της ομάδας. Το μανιφέστο των 'Ακραίων' ήταν μια άρνηση του ρεαλισμού και της υλικής πραγματικότητας χάρη των πνευματικών δυνάμεων, του ονείρου και της φαντασίας και παράλληλα ένα συγκεκαλυμμένο κήρυγμα εσωτεριστικών τάσεων, που κατέληγε αισιόδοξα με την ανεκπλήρωτη ακόμα προφητεία: 'είμαστε και εμείς μαζί μ' αυτούς που πιστεύουν ότι η ποιητική πραγματικότητα της εσωτερικής αλήθειας του ανθρώπου, ποτέ δεν ήταν τόσο κοντά για να γίνη μια δράση προσαρμοσμένη στις εκδηλώσεις της ζωής, ένας τρόπος ζωής, μια έκφραση ζωής'».

15. Μ. Χατζηδάκης, 'Η «Στάθμη» στο «Αθήναιον» και η Έκθεση Βασιλικιώτη', *Ελευθερία*, 27 Δεκεμβρίου 1951.

16. Α. Προκοπίου, 'Τεχνοκριτικά Σημειώματα - «Στάθμη»', *Η Καθημερινή*, 5 Ιανουαρίου 1952.

επιρροής. Και παράλληλα, ασφαλώς, απηχεί τη νοσηρή ατμόσφαιρα του μετεμφυλιακού κράτους.

Δεν είναι άνευ σημασίας, εξάλλου, ούτε ότι η αφαίρεση αρχίζει να γίνεται ξαφνικά «της μόδας» και διεκδικεί ένα διαρκώς διευρυνόμενο μερίδιο της αγοράς ούτε ότι ισχυρές υπογραφές της τεχνοκριτικής, όπως ο Α. Προκοπίου, αγωνίζονται να «προσηλυτίσουν» το κοινό, κινούμενοι στον απόηχο των θεωρητικών αντιλήψεων του Greenberg[17]. Αρκεί να σταθούμε στον τρόπο με τον οποίο ο Προκοπίου, το καλοκαίρι του 1958, θα κατακρίνει την τοπική επιτροπή των βραβείων Guggenheim (Δ. Ευαγγελίδης, Κ. Πάγκαλος, Μ. Χατζηδάκης) για την επιλογή ενός καλλιτέχνη όπως ο Γ. Γουναρόπουλος, όταν, κατά την άποψή του, μόνον ο Σπυρόπουλος, ή ο Βασιλείου «χάρις στον καλής ποιότητος συρρεαλιστικό χαρακτήρα των πινάκων του», θα είχαν κάποιες ελπίδες διάκρισης «μέσα στο κλίμα της συγχρόνου τέχνης που επικρατεί στη Νέα Υόρκη και στο Μουσείο Γκουγκενχάιμ».[18]

Η δεκαετία του 1950 στην Ελλάδα λειτουργεί στο σύνολό της προπαρασκευαστικά κατευναστικά, σε κάποιες περιπτώσεις σχεδόν αποχαυνωτικά. Και από την πλευρά της η εικαστική παραγωγή, ή έστω το κομμάτι εκείνο της εικαστικής παραγωγής που προβάλλεται ως αποδεκτό, με λίγες εξαιρέσεις, είναι τόσο μαλθακό που μοιάζει σχεδόν να προετοιμάζει το κοινό των μεγάλων εμπορικών επιτυχιών του ελληνικού κινηματογράφου της αμέσως επόμενης δεκαετίας και, κατ' επέκταση, τον πολιτισμό της τηλεόρασης και των διαμερισμάτων της αντιπαροχής.

Ίσως τελικά η πιο δυνατή στιγμή της 'Στάθμης', σε ό,τι αφορά τουλάχιστον τη δικαίωση της παρουσίας της ως συλλογικότητας, ξεκινά όταν παύει η εκθεσιακή της δραστηριοποίηση. Οι αποστάσεις που κρατά και η κριτική που ασκεί στη διοίκηση του Καλλιτεχνικού Επαγγελματικού Επιμελητηρίου για κακοδιαχείριση, η πρωτοβουλία για συνάντηση με τον Υπουργό Παιδείας (Γεροκωστόπουλος) τον Ιούνιο του 1955, ή τον Υπουργό της Δικαιοσύνης (Αδαμόπουλος) το Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς, προκειμένου να συζητηθούν τα θέματα της προβληματικής μεταχείρισης των εικαστικών καλλιτεχνών σε ζητήματα φορολογίας, η ανάγκη δημιουργίας Ταμείου Συντάξεων, καθώς επίσης και η καθιέρωση «του θεσμού των 'εκτός κρίσεως' ζωγράφων και γλυπτών εις την Πανελλήνιον»[19] ή η συμπλήρωση «του καταστατικού νόμου του Επιμελητηρίου»[20], που προβάλλονται ως διεκδικήσεις, δικαιολογούν σίγουρα περισσότερο την ύπαρξη της ομάδας σε σχέση με τα ούτως ή άλλως νεφελώδη αίτια συνοχής της σε επίπεδο καλλιτεχνικής δράσης, αλλά και ιδεολογίας.

Οπότε, εν κατακλείδι, ο Μαρίνος Καλλιγάς δεν είναι υπερβολικά αυστηρός όταν, απαντώντας με τη σειρά του στην έρευνα της εφημερίδας *Τα Νέα* τον Ιανουάριο του 1956, σχετικά με την αξία της ελληνικής ζωγραφικής λέει: «Οι καλλιτέχνες ενδιαφέρονται μόνον για την προσωπική δουλειά κι' επιτυχία τους κι' όχι γενικώτερα για την προαγωγή της Τέχνης».[21]

17. Ορισμένα από τα πιο σημαντικά γραπτά του Greenberg περιλαμβάνονται, μεταφρασμένα στην ελληνική γλώσσα, στον τόμο, C. Greenberg, *Τέχνη και Πολιτισμός. Δοκίμια Κριτικής*, μτφρ.- επιμ. - εισ. Ν. Δασκαλοθανάσης, Αθήνα 2007.

18. Α. Προκοπίου, 'Τεχνοκριτικά Σημειώματα-Εξ Αφορμής ενός Βραβείου', *Καθημερινή*, 3 Αυγούστου 1958.

19. Α. Μαμάκης, 'Η Κίνησις των Εικαστικών Τεχνών-το Καλλιτεχνικόν Ρεπορτάζ της Εβδομάδος', *Έθνος*, 22 Ιουνίου 1955. Στη συνάντηση με τον Υπουργό τη 'Στάθμη' εκπροσώπησαν οι Βασιλείου, Μπουζιάνης, Μηταράκης.

20. *Έθνος*, 23 Νοεμβρίου 1955.

21. 'Ποια είναι η Αξία της Ελληνικής Ζωγραφικής', *Τα Νέα*, 10 Ιανουαρίου 1956 (συνέντευξη Μ. Καλλιγά).

Άλλωστε, είδαμε πως η προσπάθεια ανασύνθεσης της δράσης μιας συλλογικότητας όπως η 'Στάθμη' βρίσκει διαρκώς και επίμονα μπροστά της υποκείμενα χαμένα στην ατομικότητά τους. Ίσως αυτό να ήταν εντέλει ένα μόνον από τα οριακά συμπτώματα που προμήνυαν πως το έδαφος είχε κατάλληλα προετοιμαστεί, ώστε να υποδεχθεί ενδεχομένως και να αφομοιώσει τις καλλιτεχνικές προτάσεις της αφαίρεσης και ό,τι αυτές υποδήλωναν στο επίπεδο της επιλογής ιδεολογικού στρατοπέδου τα χρόνια αυτά.

Annie Malama

Art group 'Stathmi' · the case of an artistic collectiveness in post Civil War Greece

This paper means to recompose the art scene in post Civil War Greece by exploring the identity and the artistic goals of the work and the exhibition politics of the art group "Stathmi".

Archives (e.g. statutory principles, correspondence etc) and reviews, criticism, comments of that period will be used for that purpose, as well as a comparison to the profile and the goals of other Greek artistic groups (previous, later or almost contemporary, e.g. the "art group A") will also be attempted.

The intention is to describe the territory of the *champ artistique* (according to Pierre Bourdieu's term) in Greece during that period, and to highlight the ways in which an artistic team works, eventually turning into a mechanism of promoting individual careers in the marketplace, at the cost of (paradoxically?) the collective spirit, if any.

Δώρα Μαρκάτου

Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα: Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου της*

Η Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα (Σπέτσες, 1821-1900)[1], η πρώτη Ελληνίδα ζωγράφος που έκανε συστηματικές σπουδές[2], είναι γνωστή ως μια μυθιστορηματική μορφή της νεοελληνικής τέχνης. Κι αυτό βέβαια όχι τυχαία.

Τον Απρίλιο 1848, γύρω στα εικοσιεπτά της, με τη συνοδεία του αγράμματου πλην φιλόμουσου και προοδευτικού πατέρα της[3], έφυγε για την Ιταλία. Εκεί σπούδασε συστηματικά ζωγραφική, στη Σχολή των Ναζαρηνών στη Ρώμη, αφού μεταμφιέστηκε σε άντρα[4] (εικ. 1) και οικειοποιήθηκε ένα αντρικό όνομα: Ιωάννης Χρυσίνης.[5] Απαρνήθηκε, δηλαδή, το γυναικείο φύλο της, για να εκπορθήσει ένα αντρικό οχυρό, σε μια εποχή που απαγορευόταν στις γυναίκες να σπουδάζουν στις σχολές Καλών Τεχνών. Στη συνέχεια, φαίνεται ότι σπούδασε και στη Φλωρεντία, όπου βρισκόταν από το 1850[6] και όπου απεκάλυψε την πραγματική της ταυτότητα στον μετέπειτα άντρα της, τον εξόριστο γαριβαλδινό πατριώτη, ζωγράφο και κατά τι νεότερό της Φραντσέσκο-Σαβέριο-Ραφφαέλο Αλταμούρα (Foggia, 1822-1897). Μαζί του απέκτησε τρία παιδιά, τα δύο μάλιστα εκτός γάμου: Την πρωτότοκη[7] Σοφία (Φλωρεντία 1851-Σπέτσες 1872;), τον Ιωάννη (Φλωρεντία 1852-Σπέτσες 1878) και τον Αλέξανδρο (Φλωρεντία 1856-Παρίσι 1918). Ο γάμος τους, που τελέστηκε στον καθεδρικό ναό της Φλωρεντίας στις 10 Σεπτεμβρίου 1853[8], δεν κράτησε πολύ. Το 1856, ο Σαβέριο την εγκατέλειψε, για ν' ακολουθήσει στο Παρίσι μια νεαρότερη Αγγλίδα ζωγράφο, την Jaine Benhman Hay, μαθήτρια του Ruskin.[9] Η Ελένη, το 1857, με τα δυο μόνο μεγαλύτερα παιδιά τους γύρισε στην Ελλάδα[10] και κέρδιζε τα προς το ζην εργαζόμενη ως

*Το παρόν κείμενο αποτελεί πρόδρομη ανακοίνωση ευρύτερης μελέτης που βρίσκεται σε εξέλιξη.

1. Στην ταφόπλακά της, ως έτος γέννησης, αναγράφεται το 1824. Το απέριττο οικογενειακό της μνημείο (Αθήνα, Α΄ Νεκροταφείο, α/α 1/134), είναι μια σαρκοφάγος, έργο του Ιακώβου Μαλακατέ, ο οποίος είχε αναλάβει μαρμαρογλυπτικές εργασίες και στο πατρικό της σπίτι στην Πλάκα.

2. Πριν από την Ελένη εμφανίστηκαν δυο άλλες Ελληνίδες ζωγράφοι, η Μαρία Σπανού -Ράδου (1805 ή 1809-1877) και η Ανθία Οικονόμου (c. 1805-c.1880), οι οποίες, όμως, δεν έκαναν συστηματικές σπουδές ούτε ασχολήθηκαν επαγγελματικά με τη ζωγραφική. Σχετικά βλ. Χ. Σχολινάκη-Χελιώτη, *Ελληνίδες ζωγράφοι 1800-1922*, διδ. διατρ., Αθήνα 1990, σ.75-79.

3. Πατέρας της ήταν ο Ιωάννης Μπούκουρης, καραβοκύρης των Σπετσών, αγωνιστής του Εικοσιένα και από τους πρωτεργάτες της επανάστασης στις Σπέτσες. Για τις υπηρεσίες του στον αγώνα τιμήθηκε από το ελληνικό κράτος. Το 1844 αγόρασε το πρώτο λιθόκτιστο θέατρο στην Αθήνα.

4. Αντρικά φορούσε στο εργαστήριο του πατέρα της και η Marietta Tintoretto (1560-1590). Βλ. G. Greer, *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and their Work*, μτφρ. των R. Redies, I. Krüger, *Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frauen in der bildenden Kunst*, Frankfurt-Berlin 1980, σ.14.

5. Για τα ονόματα της οικογένειας βλ. Ρ. Γαλανάκη, 'Ελένη Αλταμούρα', *Ο Πολίτης*, 42, 7 Νοεμβρίου 1997, σ.29.

6. Η χρονολογία προκύπτει από την αφήγηση του Σαβέριο, ότι δυο χρόνια μετά την πρώτη συνάντηση στη Νάπολη τη συνάντησε στη Φλωρεντία. Από τον Σαβέριο, επίσης, τεκμηριώνονται και οι σπουδές της. Σχετικά βλ. M. Simone (επιμ.), *Saverio Altamura Pittore-Patriota Foggiano nell' Autobiografia*, Foggia 1965, σ.25-26.

7. M. Simone, ό.π., σ.26.

8. Γ. Κραβαρίτου, 'Ελένη Αλταμούρα', *Η Καθημερινή* [Επτά Ημέρες], 6 Οκτωβρίου 1996, σ.11-12. Της ιδίας, 'Η Ζωγράφος Ελένη Αλταμούρα: Άγνωστες Πτυχές του εν Φλωρεντία Βίου της', *Ο Πολίτης*, 41, 10 Οκτωβρίου 1997, σ.35.

9. M. Simone, ό.π., σ.87, σημ. 3.

10. Αναφέρεται ότι χώρισαν το 1855, προφανώς, επειδή είναι γνωστό ότι τότε ο Σαβέριο επισκέφθηκε

ζωγράφος. Στην Αθήνα, εντάχθηκε ισότιμα με τους άνδρες συναδέλφους της στην καλλιτεχνική σκηνή της πρωτεύουσας.

Ως μέλος μεγαλοαστικής οικογένειας είχε πρόσβαση ακόμη και στα ανάκτορα, όπου παρέδιδε μαθήματα ζωγραφικής στη βασίλισσα Όλγα. Από τον Σεπτέμβριο 1862, μετά τον θάνατο του Διονυσίου Τσόκου[11], και έως και τον Ιούνιο 1868[12], δίδασκε Ιχνογραφία στις εσωτερικές μαθήτριες του Αρσακείου. Φαίνεται, όμως, ότι το 1862 η υγεία της ήταν ήδη κλονισμένη, αφού επικαλέστηκε λόγους υγείας για να μην αναλάβει και τη διδασκαλία των εξωτερικών μαθητριών, την οποία τελικά ανέλαβε ο Βικέντιος Λάντσας.[13] Η φήμη της ως ζωγράφου και η κοινωνική της καταγωγή τής εξασφάλισαν τη θέση στο συντηρητικό και αυστηρό σχολείο, εκτός και αν η ιδιωτική της ζωή στην Ιταλία που θα σκανδάλιζε τους αστούς δεν ήταν ευρύτερα γνωστή.

Η αναγνώριση της αξίας της Ελένης Αλταμούρα στην Αθήνα πιστοποιείται από τη συμμετοχή της σε εξεταστικές και κριτικές επιτροπές. Συγκεκριμένα:

1. Η ελλανόδικος επιτροπή της Β΄ έκθεσης των Ολυμπίων στην Αθήνα, το 1870, αποτελούμενη από τους Γ. Γ. Παπαδόπουλο, Α. Θεοφιλά και A. Boulanger, την προσέλαβε, μαζί με τον Νικηφόρο Λύτρα, ως «επιγνώμονα» για την εξέταση των εκτεθέντων καλλιτεχνικών έργων, με κριτήριο ότι και οι δύο διέπρεπαν «μεταξύ των καλλιεργούντων την καλλιτεχνίαν ομογενών».[14] Αν λάβουμε υπόψη μας, ότι ο κανονισμός των Ολυμπίων συνιστά στους ελλανοδίκες να προσλαμβάνουν ως επιγνώμονες «κατά την ανάγκην ανά δύο ειδικούς άνδρας»[15], αντιλαμβανόμαστε ότι η φήμη της ως ζωγράφου είχε τόσο εδραιωθεί, ώστε το φύλο της δεν αποτελούσε εμπόδιο. Είναι απώλεια ότι δεν έχει διασωθεί η «πεφωτισμένη και ευσυνείδητος έκθεσις», που κάθε επιγνώμων υπέβαλε στους ελλανοδίκες.[16]

2. Τον Οκτώβριο 1865 ήταν μέλος μαζί με τον Αλέξανδρο Ραγκαβή και τον Γεώργιο Μαργαρίτη, της εξεταστικής επιτροπής για τα καλλιτεχνικά μαθήματα που διδάχτηκαν στο Σχολείο των Τεχνών το σχολικό έτος 1864-1865.[17]

3. Το σχολικό έτος 1868-1869 ήταν μέλος της εξεταστικής επιτροπής των καλλιτε-

---

το Παρίσι με αφορμή την Παγκόσμια έκθεση. Ωστόσο, αν η ημερομηνία 3.6.1856 (βλ. *Allgemeines Künstlerlexikon*, τ.2, München-Leipzig 1992, σ.666), στην οποία τοποθετείται η γέννηση του τρίτου παιδιού τους, του Αλέξανδρου, είναι ορθή, πρέπει να χώρισαν τους επόμενους μήνες. Έτσι επαληθεύεται η χρονολογία επιστροφής της στην Ελλάδα, το 1857, αφού εγκατέλειψε τον Αλέξανδρο ολίγων μηνών, όπως ισχυρίζεται ο Saverio Altamura, *Vita e Arte*, A. Tocco (επιμ.), Napoli 1896, σ.71.

11. Αρχείο Φιλεκπαιδευτικής Εταιρίας, *Περιλήψεις Πρακτικών των Κατά Καιρούς Συμβουλίων από του 1840*, 'Συνεδρίασις ΙΕ΄ Σεπτεμβρίου 15 1862', σ.387.

12. Στο ίδιο, ό.π., 'Συνεδρίασις ΚΓ΄ Ιουνίου 26 1868', σ.186, «χορηγούνται δρχ. 80 εις την αποχωρήσασαν διδάσκαλον Βούκουρη δι' οδοιπορικά».

13. *Πρακτικά της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρίας από 24 Δεκεμβρίου 1861 μέχρι 25 Μαρτίου 1863*, Αθήναι 1863, σ.43.

14. *Ολύμπια του 1870 Περίοδος Δευτέρα*, Υπό της επί των Ολυμπίων και των Κληροδοτημάτων Επιτροπής, Αθήναι 1872, σ.2.

15. Ανωνύμου, 'Ολύμπια', *Πανδώρα*, τόμος έννατος (sic) από Απριλίου 1858 μέχρις Απριλίου 1859, σ.288-290.

16. Η Αθηνά Ταρσούλη, *Ελένη Αλταμούρα Η Πρώτη Ζωγράφος στην Ελλάδα μετά το 1821*, Αθήνα 1934, σ. 30, αναφέρει ότι εξελέγη ελλανοδίκης, μαζί με τον Νικηφόρο Λύτρα, και στην πρώτη έκθεση των Ολυμπίων το 1859. Η πληροφορία αυτή επαναλαμβάνεται από τους περισσότερους κατοπινούς μελετητές, αλλά δεν επιβεβαιώνεται από τα *Ολύμπια του 1859. Εκθέσεις των Ελλανοδικών*, Αθήναι 1860. Αντίθετα, η συμμετοχή του Νικηφόρου Λύτρα ως εκθέτη και η βράβευσή του απέκλειε τη συμμετοχή του ακόμη και ως επιγνώμονα, βλ. στο ίδιο, σ.104.

17. Κ. Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου. Μέχρι της Ιδρύσεως των Ανωτάτων Σχολών*, Αθήναι 1956, σ.182.

χνικών διαγωνισμάτων για τα μαθήματα της Ζωγραφικής, της Κοσμηματογραφίας και της Χαλκογραφίας, μαζί με τον Ερνέστο Τσίλλερ και τον Γεράσιμο Μαυρογιάννη.[18]

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός, ότι μια γυναίκα ζωγράφος αντιμετωπίζεται ισότιμα με καθιερωμένους καλλιτέχνες, όπως ήταν ο Νικηφόρος Λύτρας, και με άλλες αναγνωρισμένου κύρους προσωπικότητες, σε μια εποχή που στην Ελλάδα ούτε οι άντρες καλλιτέχνες είχαν πάντα την κοινωνική αναγνώριση που προσδοκούσαν.[19] Η παρουσία της σε καθαρά ανδροκρατούμενους χώρους, έστω κι αν αποτελεί μεμονωμένη περίπτωση, είναι μια γυναικεία κατάκτηση που την καθιστά πρωτοπόρο στις κοινωνικές διεκδικήσεις των γυναικών.

Η αρχικά πολλά υποσχόμενη καλλιτεχνική της δραστηριότητα σταμάτησε στις αρχές της δεκαετίας του 1870, όταν τα παιδιά της, η Σοφία και ο γνωστός θαλασσογράφος Ιωάννης Αλταμούρας, το ένα μετά το άλλο προσβλήθηκαν από φυματίωση και πέθαναν. Η ίδια πέθανε τον Μάρτιο 1900 στο πατρικό της σπίτι στις Σπέτσες, όπου είχε αποσυρθεί, όπως λέγεται, όταν εκδηλώθηκε η ασθένεια.[20] Συγκεκριμένα, από τον Ιανουάριο 1873, μαρτυρείται η εγκατάστασή της στις Σπέτσες και μάλιστα πρέπει ήδη να είχε πεθάνει η Σοφία, όπως συμπεραίνουμε από επιστολή του αδελφού της Αναστάση Μπούκουρη.[21] Στις Σπέτσες, περισσότερο από ένα τέταρτο του αιώνα, έζησε απομονωμένη και παρεξηγημένη, ίσως με σαλεμένο το λογικό της τουλάχιστον τα τελευταία χρόνια της ζωής της, ασχολούμενη με τον πνευματισμό[22], και μακριά από τους στενούς συγγενείς της, οι οποίοι τη συντηρούσαν οικονομικά και με τους οποίους βρισκόταν σε συνεχή επικοινωνία, μέσω ταχυδρομικής αλληλογραφίας.[23]

Από το 1890 που την ανακάλυψε η Καλλιρρόη Παρρέν και κάτω από την επίδραση των φεμινιστικών ιδεών[24], «το αίνιγμα Ελένη Αλταμούρα», προσείλκυσε σποραδικά στην αρχή, συχνότερα τις τελευταίες δεκαετίες, το ενδιαφέρον δημοσιογράφων, λογοτεχνών, ιστορικών και κοινωνικών ερευνητών, τελευταία και ιστορικών της τέχνης.[25] Η μέχρι τώρα έρευνα έχει τεκμηριώσει ορισμένες πτυχές της ζωής της, αλλά έχει δείξει ενδιαφέρον κυρίως για τον άνθρωπο και τη γυναίκα Ελένη και ελάχιστα έως καθόλου έχει ασχοληθεί με το καλλιτεχνικό της έργο. Αυτό θα μπορούσε να αντανακλά καθιερωμένες αντιλήψεις ήδη από την Αναγέννηση, σύμφωνα με τις οποίες μια γυναίκα ζωγράφος ή γλύπτρια αντι-

18. Ό.π., σ. 187.

19. Σχετικά βλ. Δ. Φ. Μαρκάτου, 'Η Κοινωνική Θέση του Εικαστικού Καλλιτέχνη στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα', Νίκος Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Β΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης: Προσεγγίσεις της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις Μέρες μας*, Αθήνα 2008, σ.185-210.

20. *Εφημερίς των Κυριών*, 27 Φεβρουαρίου 1900, σ.3-4.

21. 20 Σεπτεμβρίου 1871 είναι ακόμη στην Αθήνα, ενώ 4 Ιανουαρίου 1873 είναι ήδη στις Σπέτσες. Η πληροφορία συνάγεται από επιστολές που της απευθύνει ο αδελφός της Αναστάσης, και των οποίων τα αντίγραφα σώζονται ανάμεσα στην εμπορική αλληλογραφία του. Στην επιστολή της 4ης Ιανουαρίου 1873, αναφέρει: «Μετά το δυστύχημα δεν έλαβα κανέν γράμμα σου...». Προφανώς αναφέρεται στον θάνατο της πρωτότοκης Σοφίας. Εσφαλμένα στην ταφόπλακά τους αναφέρεται το 1874. Η επιγραφή είναι μεταγενέστερη, αφού ως γνωστόν και τα δύο παιδιά και η Ελένη αρχικά τάφηκαν στις Σπέτσες.

22. Σώζεται μικρό χειρόγραφο βιβλίο με μαγικές συνταγές και σύμβολα.

23. Σώζονται αντίγραφα επιστολών προς την Ελένη που απευθύνουν ο αδελφός της Αναστάσης, η μητέρα της Μαρία και η ανιψιά της Νίνα και καλύπτουν το διάστημα 20 Σεπτεμβρίου 1871 έως 26 Φεβρουαρίου 1900 (Αρχείο Μ. Πινιατώρου, Σπέτσες).

24. *Εφημερίς των Κυριών* 167 (27 Μαΐου 1890), σ.103.

25. Χ. Σχολινάκη-Χελιώτη, ό.π. σ.80-87. Ε. Γεωργιάδου Κούντουρα, 'Η Γυναίκα στη Νεοελληνική Ζωγραφική του ΙΘ΄ αιώνα. Εικόνα και Δημιουργός', *Κενά στην Ιστορία της Τέχνης. Γυναίκες Καλλιτέχνιδες*, Αθήνα 1993, σ.13-25.

μετωπιζόταν ως «φαινόμενο»[26] ή ως «ένα θαύμα της φύσης», αφού η δραστηριότητά της δεν αποτελούσε μέρος «της κατεστημένης τάξης»[27] και αργότερα τον δέκατο ένατο αιώνα υποβιβαζόταν στο επίπεδο της χειροτεχνίας.[28] Στην περίπτωση της Ελένης αυτή η αντιμετώπιση οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο γεγονός ότι το σύνολο σχεδόν του έργου της καταστράφηκε: Πρώτα από την ίδια μετά τον θάνατο των παιδιών της, έπειτα από μια πλημμύρα σ' ένα μύλο κοντά στον Ιλισσό όπου τα φύλαγε, από επιτήδειους που πούλησαν ή υπεξαίρεσαν έργα της όσο ακόμη ζούσε, μετά τον θάνατό της από τον αδελφό της και τέλος, κατά τη διάρκεια της ιταλικής κατοχής, όταν επιτάχθηκε το σπίτι των Σπετσών. Έτσι ελάχιστοι έχουν δει κάποια έργα της, ενώ οι περισσότεροι ερευνητές γνωρίζουν μόνο τους τίτλους λιγοστών έργων ή τις φωτογραφίες τους που δημοσιεύτηκαν από την Αθηνά Ταρσούλη το 1934 στη γνωστή μονογραφία της.[29] Η Αθηνά Ταρσούλη είχε πρόσβαση στους οικείους της και στα Κατάλοιπά της και μας έχει διασώσει πολύτιμες πληροφορίες, συγχρόνως, όμως, εξωράϊσε μια κατάσταση και δημιούργησε στερεότυπα, τα οποία αναπαρήγαγαν όλοι οι επόμενοι. Σχετικά με την αξιοπιστία των πληροφοριών της Ταρσούλη, καίριες είναι οι παρατηρήσεις του Γιώργου Σταματίου, ο οποίος αξιοποιώντας το αρχείο των κληρονόμων και τα Κατάλοιπα της Ελένης φώτισε τη σπετσιώτικη περίοδό της.[30] Πολύ σημαντικές πληροφορίες απέφερε η έρευνα που διεξήγαγαν η Γιώτα Κραβαρίτου και η Νίκη Κονιόρδου στα ιταλικά αρχεία και από τα ιταλικά αρχεία προσδοκούμε ακόμη βοήθεια.[31]

Στην κατοχή των κληρονόμων του αδελφού της Αναστάση σώζονται έξι ελαιογραφίες, λίγα γύψινα προπλάσματα και πολλές σπουδές και σχέδια, ενώ στο Αρσάκειο σώζεται μια προσωπογραφία, η οποία είναι πιθανότατα αυτοπροσωπογραφία της.

Τα περισσότερα *σχέδια* είναι επικολλημένα στις σελίδες δυο χοντρών τετραδίων, τα οποία φυλάσσει στην Αθήνα η κ. Μόλη Πινιατώρου, εγγονή του αδελφού της Αναστάση. Το πρώτο περιέχει 70 σχέδια από τα οποία άλλα είναι ολοκληρωμένα έργα και άλλα είναι σπουδές και σκίτσα. Τα θέματά τους αντλούνται από την αρχαία ελληνική μυθολογία, από την ευρωπαϊκή λογοτεχνία, από το Βυζάντιο και τη χριστιανική θρησκεία γενικά, από εξωτικές χώρες, όπως είναι η Αίγυπτος, η Αλγερία ή η Αρχαία Βαβυλώνα, αντίγραφα μεγάλων δασκάλων, π.χ. του Andrea del Sarto, οικοδομήματα, ιδιαίτερα λεπτομέρειες γοτθικών ναών, μουσικά όργανα και καθημερινά αντικείμενα, ανθρώπινες μορφές κ.ά. Λιγοστά σχέδια είναι χρονολογημένα και απαντάται η χρονολογία Pisa 1852, αλλά και οι χρονολογίες 1858 και 1876, δηλαδή περιέχονται και σχέδια από την αθηναϊκή της περίοδο.

Το δεύτερο τετράδιο, που φέρει την επιγραφή Studii fatti a Perugia od a(d) Assisi, έχει 150 φύλλα, από τα οποία ελάχιστα είναι κενά και τα υπόλοιπα περιέχουν ένα ή περισσότερα σχέδια το καθένα. Τα σχέδια αυτού του τετραδίου παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί συχνά φέρουν υπογραφή με το πραγματικό βαπτιστικό της *Ελένη*, ή είναι χρονολογημένα και αναφέρουν τον τόπο, τον τίτλο και γενικά έχουν σύντομες ιδιόχειρες

26. M. D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, Princeton-New Jersey 1989 , σ.4.

27. G. Greer, ό.π., σ.2-6.

28. Χ.-Γ. Γκότση, *Ο Λόγος για τη Γυναίκα και τη Γυναικεία Καλλιτεχνική Δημιουργία στην Ελλάδα (τέλη Δέκατου Ένατου-Αρχές Εικοστού Αιώνα)*, διδ. διατρ., Θεσσαλονίκη 2002, σ.194 και διάσπαρτα.

29. Α. Ταρσούλη, ό.π.

30. Γ. Σταματίου, 'Η Πολυστένακτη Ζωγράφος Ελένη Αλταμούρα. Νέα και Άγνωστα Στοιχεία για τη Ζωή και το Έργο της', *Ιστορία Εικονογραφημένη* 305 (Νοέμβριος 1993), σ.47, 52.

31. Στο σημείο αυτό οφείλω να αναφέρω ότι εκτεταμένη έρευνα έχει πραγματοποιήσει η Ρ. Γαλανάκη, όταν ακολουθούσε τα ίχνη της Ελένης, προκειμένου να συγκεντρώσει το απαραίτητο ιστορικό υλικό για το μυθιστόρημά της *Ελένη ή Κανένας*, που εκδόθηκε το 1998 από την *Άγρα*.

σημειώσεις με πολύ χρήσιμες πληροφορίες. Έτσι παρακολουθούμε το οδοιπορικό της στη Ρώμη, στην Περούτζα, στην Πίζα, στη Σιέννα, στην Ασσίζη, στη Φλωρεντία το διάστημα 1850-1853 και σε δυο-τρεις περιπτώσεις και το 1849. Ορισμένα σχέδια αποδίδουν σκηνές από την «Οδύσσεια» και την «Ιλιάδα» ή από το Δωδεκάθεο, σπανιότερα διάφορες ανθρώπινες μορφές και προπαντός οικοδομήματα και λεπτομέρειές τους, αντίγραφα έργων μεγάλων δασκάλων όπως είναι ο Giotto, ο Perugino ή ο Cavallini. Σε ορισμένα αρχιτεκτονικά σχέδια ενσωματώνονται τα αντίστοιχα κεφάλαια από την «Αρχιτεκτονική» του Βιτρουβίου ή του Palladio κάποτε και του Vignola. Πρόκειται για αριθμημένα μαθήματα αρχιτεκτονικής και αρχιτεκτονικού σχεδίου. Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι η αρχιτεκτονική περιλαμβανόταν στο πρόγραμμα σπουδών ζωγραφικής στις Σχολές Καλών Τεχνών. Στο πρόγραμμα σπουδών και στις πρακτικές των σχολών καλών τεχνών παραπέμπουν και οι αντιγραφές έργων τέχνης.

Σώζονται ακόμη μερικά λυτά σχέδια και άλλα, τα πιο ολοκληρωμένα, που τα έχουν οι κληρονόμοι ξεχωρίσει. Απ' αυτά κυρίως πιστοποιείται η ασχολία της και με το γυμνό (εικ.2), το οποίο απαγορευόταν τότε στις γυναίκες.

Όπως γίνεται αντιληπτό τα σχέδια αυτά έχουν ιδιαίτερη σημασία για την έρευνα για δύο κυρίως λόγους. Πρώτον πιστοποιείται η σχεδιαστική της άνεση και τεκμηριώνονται όσα θρυλούνται σχετικά με την επίδοσή της στο σχέδιο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το σχέδιό της είναι πάντα άψογο, και δεύτερο διαφαίνονται οι καλλιτεχνικές της αναζητήσεις. Το ενδιαφέρον της για θέματα, όπως είναι τα θρησκευτικά και τα λογοτεχνικά, μας παραπέμπουν στη θεματολογία του Ρομαντισμού, ενώ το ενδιαφέρον για θέματα από εξωτικές χώρες παραπέμπουν στη ρομαντική κατεύθυνση του ανατολισμού (Οριενταλισμού). Σε πολλές περιπτώσεις τα σχέδιά της αποδίδουν σκηνές, των οποίων το περιεχόμενο είναι για μας ακατανόητο, αν δεν συνοδεύονται από επιγραφές. Άλλοτε αποδίδουν σκηνές από τη λογοτεχνία όπως π.χ. ένα σχέδιο που αποδίδει τη συνάντηση της Μαργαρίτας με τον Φάουστ από το ομώνυμο έργο του Γκαίτε.

Τα σχέδιά της ως προς την εκτέλεσή τους είναι πιο κοντά στο κλασικιστικό παρά στο ρομαντικό σχέδιο, όπως τα σχέδια που αποδίδουν σκηνές από την «Ιλιάδα» και την «Οδύσσεια». Αν τα συγκρίνουμε με σχέδια π.χ. του νεοκλασικιστή γλύπτη John Flaxman (1755-1826) για την εικονογράφηση των ομηρικών επών (εικ. 3), διαπιστώνουμε τη συγγένεια ως προς την απλότητα και την καθαρότητα της γραμμής, τη μη απόδοση του σωματικού όγκου και τον περιορισμό σε απλά περιγράμματα.[32] Ο συγκερασμός κλασικιστικών και ρομαντικών στοιχείων, σε συνδυασμό με το ενδιαφέρον της για την εκκλησιαστική τέχνη, τοποθετεί την Ελένη Αλταμούρα στους επιγόνους των Ναζαρηνών. Και είναι φυσικό, αφού σπούδασε στη σχολή του Overbeck στη Ρώμη.

Οι Ναζαρηνοί εμπνέονταν από την τέχνη του παρελθόντος και ιδιαίτερα από τους καλλιτέχνες του ύστερου Μεσαίωνα και της πρώιμης Αναγέννησης. Η τεχνοτροπία τους «φύτρωσε πάνω στο μητρικό έδαφος του Νεοκλασικισμού και θα ήταν ακατανόητη χωρίς τον Ρομαντισμό»[33]. Όταν έφυγαν από τη Ρώμη οι Ναζαρηνοί (στο διάστημα από 1818-9 έως 1830), τα χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας τους -υποκειμενικός χαρακτήρας, απλότητα και ειλικρίνεια- παραχώρησαν τη θέση τους σ' ένα στυλ περισσότερο μνημειακό και, εκτός από τα θρησκευτικά θέματα, υιοθέτησαν θέματα από την κλασική μυθολογία, τη λαϊκή τέχνη, τη φύση και τη σύγχρονη λογοτεχνία.[34] Όλες αυτές οι πηγές έμπνευσης και

32. R. Bachleitner, *Die Nazarener*, München 1976, σ.42.
33. Ό.π., σ.15.
34. J. Turner (επιμ.), *The Dictionary of Art*, τ.22, London-New York 1996, σ.704β.

τα χαρακτηριστικά ανιχνεύονται στα σχέδια της Ελένης Αλταμούρα. Ως προς την κλασική μυθολογία, βέβαια, η Ελένη δεν χρειαζόταν την ώθηση των Ναζαρηνών, γιατί τα εφόδια της ανθρωπιστικής της μόρφωσης που έλαβε στην Ελλάδα[35] ήταν αρκετά. Άλλωστε, όπως γράφει και ο Σαβέριο στην αυτοβιογραφία του, η Ελένη «διάβαζε Όμηρο και Πίνδαρο όπως εμείς διαβάζουμε εφημερίδα για να κοιμηθούμε»[36].

Από τις ελαιογραφίες της, εκτιμώ ότι η παλαιότερη είναι η *Αυτοπροσωπογραφία* της (εικ.4). Παριστάνεται καθιστή, κατά τομή προς τα δεξιά ως προς τον θεατή, μπροστά στο καβαλέτο να ζωγραφίζει με μεγάλη αφοσίωση, χωρίς να φαίνεται τι ζωγραφίζει. Η μόνη πληροφορία σχετικά με το εικονιζόμενο θέμα παρέχεται από τα χρώματα στην παλέτα που κρατεί με το αριστερό της χέρι: αποχρώσεις του κόκκινου και λευκό. Στην πρώιμη χρονολόγηση συνηγορεί το πολύ νεανικό και δροσερό πρόσωπο, αλλά και η ασκητική ενδυμασία της που μας παραπέμπει στην περιβολή των Ναζαρηνών. Ιδιαίτερα το κεφαλοκάλυμμα και το λευκό περιλαίμιο μοιάζουν με τα αντίστοιχα εξαρτήματα της ναζαρηνής αμφίεσης, όπως διαπιστώνουμε σε γνωστά ναζαρηνά έργα, π.χ. στην προσωπογραφία των αδελφών Franz und Konrad Eberhard, έργο του Johann Anton Ramboux.[37] Μπορούμε να φανταστούμε την Ελένη μ' αυτήν την περιβολή στο εργαστήριό της στον Άγιο Ισίδωρο της Ρώμης, όπου στεγαζόταν η σχολή που είχε ιδρύσει ο Overbeck.

Ως σπουδαστικό έργο χρονολογείται γύρω στο 1850. Η Ελένη φιλοτεχνεί την αυτοπροσωπογραφία της στην αρχή της καριέρας της, όπως ήταν συνήθεια για τις γυναίκες ζωγράφους από τον δέκατο έκτο και τον δέκατο έβδομο αιώνα και μάλιστα χρησιμοποιεί τον εικονογραφικό τύπο μπροστά στο καβαλέτο που επίσης προτιμούσαν οι γυναίκες και που καθιερώθηκε στα μέσα του δεκάτου έκτου αιώνα.[38] Αν όλοι οι καλλιτέχνες, άντρες και γυναίκες, χρησιμοποιούσαν την αυτοπροσωπογραφία ως μέσο για να διακηρύξουν την αυτοσυνειδησία τους και την ανώτερη κοινωνική τους θέση, οι γυναίκες είχαν ένα πρόσθετο λόγο: Να εναντιωθούν στην κυριαρχία των ανδρών στην τέχνη.[39] Και η Ελένη είχε ήδη εναντιωθεί στην πράξη, ώστε αυτοπροσωπογραφούμενη δεν κάνει τίποτε περισσότερο από το να μεταφέρει και σε ένα συμβολικό επίπεδο την αντίθεσή της σ' αυτό το αντρικό προνόμιο.

Η γυναικεία αυτοπροσωπογραφία κατέχει μια ιδιαίτερη θέση στην ιστορία του καλλιτεχνικού αυτού είδους και διακρίνεται από την αντρική. Την αυτοπροσωπογραφία της Ελένης, όμως, πού να την κατατάξουμε; Είναι γυναικεία αφού απεικονίζεται μια γυναίκα και είναι αντρική, αφού η εικονιζόμενη είναι μεταμφιεσμένη σε άντρα. Προφανώς γι' αυτό αποφεύγει ένα σύνηθες χαρακτηριστικό της γυναικείας προσωπογραφίας: τη στροφή προς τον θεατή και την επίδειξη των δεξιοτήτων της μέσω του δημιουργούμενου έργου στο καβαλέτο. Έτσι, η Ελένη στήθηκε μπροστά στους καθρέπτες[40] της όχι ναρκισσιστικά αλλά απόλυτα φυσικά, αποφασισμένη να αποδώσει το πάθος της για τη ζωγραφική. Μοντέλο και πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης ταυτίζονται, είναι η ίδια τη στιγμή που προσπαθεί

35. Φοίτησε στο Σχολείο Θηλέων της Γαλλίδας G. Volmerange στο Ναύπλιο, εσωτερική στη Σχολή Hill στην Αθήνα, έλαβε μαθήματα κατ' οίκον από διάφορους δασκάλους και από τον ζωγράφο Raffaello Ceccoli. Περισσότερα βλ. Χ. Σχολινάκη-Χελιώτη, ό.π., σ.80-81.

36. M. Simone (επιμ.), *Saverio Altamura*, ό.π., σ.26.

37. Απεικ. βλ. R. Bachleitner, ό.π., σ.73.

38. O. Calabrese, *Die Geschichte des Selbstporträts*, Hirmer Verlag, München 2006, σ.216, 220. Η πρώτη γυναίκα ζωγράφος που αυπροσωπογραφήθηκε μπροστά στο καβαλέτο είναι η Catharina van Hemessen το 1548. Απεικόνιση βλ. στο ίδιο σ.218.

39. Ό.π., σ.215.

40. Η απεικόνισή της εντελώς κατά τομή προϋποθέτει τη χρήση δύο καθρεπτών.

να κάμει πράξη ένα εσωτερικό όραμα. Και καθώς είναι άγνωστο το θέμα που ζωγραφίζει εκείνο που εξαίρεται είναι η ίδια η ζωγραφική δημιουργική πράξη και όχι το αποτέλεσμά της. Αν και δεν φέρει η μορφή της τα χαρακτηριστικά που προσδιορίζουν μια μορφή ως αλληγορία της ζωγραφικής,[41] εκτός βέβαια από την παλέτα και τον χρωστήρα, ίσως και τα ακατάστατα μαλλιά κάτω από τον σκούφο, θα μπορούσε να πει κανείς ότι η αυτοπροσωπογραφία της Ελένης γίνεται αλληγορία της ίδιας της ζωγραφικής.

Η αυτοπροσωπογραφία της Ελένης είναι η πρώτη γνωστή αυτοπροσωπογραφία Ελληνίδος καλλιτέχνιδος και δικαιωματικά κατέχει μια θέση στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης. Η σοβαρότητα, με την οποία ασκεί το έργο της, ενεργοποιεί τον συνειρμικό νόμο της αντιθέσεως και μας παραπέμπει στην ερασιτεχνική ενασχόληση των γυναικών με την τέχνη, που ήταν ο κανόνας, σ' ολόκληρη την Ευρώπη ακόμη και τον δέκατο ένατο αιώνα. Στη νεαρή ζωγράφο με την απόλυτη συγκέντρωση στο έργο της ως μια βαθιά εσωτερική της υπόθεση δεν βρίσκει ανταπόκριση ο αφορισμός της Germain Green, ότι για τις γυναίκες το καβαλέτο ήταν ένα αγαπημένο παιγνίδι και όχι σύνεργα εργασίας.[42] Η αυτοσυνειδησία της Ελένης ως καλλιτέχνιδος θα καταφανεί όταν θα επιστρέψει στην Ελλάδα και θα κερδίζει τη ζωή της απ' αυτά όπως οι άντρες συνάδελφοί της. Ο Σαβέριο Αλταμούρα στην «Αυτοβιογραφία» του, σχολιάζοντας λίγο πικρόχολα την κοινή τους ζωή, ισχυρίζεται ότι δεν ήταν ένα συνηθισμένο ζευγάρι.[43] Και η Ελένη, ως επαγγελματίας ζωγράφος, σίγουρα δεν ήταν μια συνηθισμένη γυναίκα ανάμεσα στους Αθηναίους αστούς του δεκάτου ενάτου αιώνα, στη συνείδηση των οποίων δεν είχε ακόμη κατακυρωθεί ως διακριτό στοιχείο της κοινωνίας τους ούτε ο άντρας εικαστικός καλλιτέχνης.

Η αυτοπροσωπογραφία που εξετάζουμε εδώ δεν είναι το μοναδικό έργο αυτής της κατηγορίας. Έχει διασωθεί και ένα πρόχειρο σκίτσο με μολύβι, στο οποίο παριστάνεται σε μεγάλη ηλικία και με σκουφάκι ύπνου. Με επιφύλαξη μπορούμε να θεωρήσουμε ότι είναι αυτοπροσωπογραφία της Ελένης και ένα σχέδιο με κάρβουνο σε χαρτί (εικ. 5) στο Αρσάκειο Ψυχικού. Η εικονιζόμενη έχει ηλικία που ταιριάζει στην ηλικία της Ελένης όταν δίδασκε εκεί, ενώ τα χαρακτηριστικά της, όπως τα πλούσια κατσαρά μαλλιά και η κατατομή της ταιριάζουν με τα μαλλιά στην αυτοπροσωπογραφία και με προσωπογραφία της (εικ.6) που φιλοτέχνησε ο Σαβέριο το 1852[44] και σήμερα βρίσκεται στο Palazzo Pitti της Φλωρεντίας αντίστοιχα. Έργο του Σαβέριο είναι και μια προσωπογραφία της σε υδατογραφία, που επίσης έχει διασωθεί.

Το έργο που γνωρίζουν όλοι οι μελετητές, τουλάχιστον από φωτογραφία, είναι η *Απελπισία* (εικ. 7), το οποίο αναφέρεται ως σπουδαστικό και μάλιστα ότι της χάρισε και κάποια διάκριση. Η Α. Ταρσούλη το περιγράφει ως εξής: «Μια νέα γυναίκα συσπειρωμένη μέσα σε ασκητικό χιτώνα ανοιχτόχρωμον, με ανεμισμένα τα μαλλιά και την εσάρπα της, σ' ένα τρικυμισμένο σκοτεινό τοπίο, ρίχνει βλέμματα γεμάτα θλίψη, φόβο αγωνία μαζί κι εγκαρτέρηση σε όποιον την κοιτάζει. Μια προφητική μπορεί να πη κανείς εικόνα της μελλοντικής ζωής της Αλταμούρα»[45]. Κάτω δεξιά φέρει την επιγραφή: Τωι φιλτάτωι μοι πατρί Ιωάν:/ Μπούκουρηι 1852. Την ίδια χρονολογία, 1η Μαΐου 1852, φέρει και το ένα από τα δυο σχέδια του έργου που έχουν διασωθεί.

Πρόκειται για ένα έργο, του οποίου το θέμα και η ατμόσφαιρα βρίσκεται μέσα στο

41. Βλ. P. Buscaroli (επιμ.), *Cesare Rippa, Iconologia*, Milano 1992, σ.357.
42. G. Greer, ό.π., σ.310.
43. S. Altamura, ό.π, σ.39.
44. E. Spolletti, *Gli Anni del Caffè Michelangelo*, Roma 1985, σ.66-67.
45. Α. Ταρσούλη, ό.π., σ.19.

κλίμα του Ρομαντισμού. Έχει γραφεί ότι το έργο αυτό είναι εμπνευσμένο από τα τραγικά γεγονότα της ζωής της.[46] Όταν το ζωγράφιζε, όμως, δυνητικά περνούσε την πιο ευτυχισμένη περίοδο της ζωής της: Σπούδαζε, ζούσε με τον αγαπημένο της, είχε δυο παιδιά. Δεν ήταν βέβαια ανέφελη περίοδος: Αν και είχε δυο εξώγαμα παιδιά, ο γάμος δεν μπορούσε να γίνει λόγω της διαφοράς του δόγματος. Η ομολογία πίστεως στον καθολικισμό και η αποκήρυξη ως αιρέσεως της ορθοδοξίας προϋπέθετε μακρά περίοδο κατήχησης και εξέταση από ειδική επιτροπή της καθολικής εκκλησίας[47], γεγονότα, δηλαδή, που θα την έφεραν πολλές φορές σε απελπισία. Για «πολλές ενοχλήσεις εξαιτίας της διαφοράς του δόγματος», κάνει λόγο και ο Σαβέριο στην «Αυτοβιογραφία» του.[48]

Το έργο αυτό εκτέθηκε στην ετήσια έκθεση του Σχολείου των Τεχνών το 1852 και αποτελεί την πρώτη και την τελευταία συμμετοχή της σε εκθέσεις, σύμφωνα με όσα αυτή τη στιγμή γνωρίζουμε για την Ελένη. Η *Απελπισία* ανήκει στα εκθέματα που προκάλεσαν θετική εντύπωση, αλλά και τη βεβαιότητα ότι η νεαρή ζωγράφος «θέλει προξενήσει μεγάλην τιμήν εις την πατρίδα της»[49]. Η διατύπωση αυτή μας παραπέμπει στην ιδεολογία σχετικά με τη δημιουργία εθνικού κράτους και στην πρωταρχική επιδίωξη του νεοσύστατου ελληνικού, να ενταχθεί στον πολιτισμένο κόσμο, καθώς και στις συνακόλουθες αντιλήψεις ότι η τέχνη, ως δείκτης προόδου, επιτελούσε εθνικό σκοπό.[50] Από αυτή την άποψη και μόνο, η Ελένη συγκαταλέγεται στους σκαπανείς της προόδου και του εκσυγχρονισμού του νεοελληνικού κράτους και δικαιωματικά κατέχει αφετηριακή θέση στην Ιστορία της νεοελληνικής τέχνης, παρά το γεγονός ότι η εξέλιξή της διακόπηκε και οι οιωνοί δεν επαληθεύτηκαν.

Από το ρεπερτόριο του Ρομαντισμού και μάλιστα από τη μεσαιωνική λογοτεχνία είναι εμπνευσμένο και το επόμενο έργο: *Σκηνή από την Κόλαση του Δάντη* (εικ. 8). Με τη χαρακτηριστική αφαιρετικότητα της ναζαρηνής τέχνης, αποδίδεται σκηνή, στην οποία απεικονίζεται ο Δάντης, μαζί με τον Βιργίλιο και τη συνοδεία τους, να έχουν φτάσει στο ξέφωτο απ' όπου κάτω στην κοιλάδα του Άδη αντίκρυζαν τους κολασμένους. Στη συγκεκριμένη σκηνή «δυο λυσίκομες γυναίκες, η μία ακουμπισμένη στο στήθος της άλλης μοιάζουνε δυο πονεμένες Μαγδαληνές. Το τοπίο εναρμονίζεται με την ψυχολογία τους τα χρώματα ενώνονται με πολλή ευαισθησία σε τόνους σκιερούς και μόνο οι δυο αυτές θλιμμένες ψυχές φωτίζονται σαν από χρυσές ακτίνες, σαν από κάποιο φως απολυτρωτικό, ενώ, μακριά στο βάθος, περνάει ο Δάντης με την ακολουθία του σα φευγαλέα οπτασία»[51]. Σε αντίθεση με τη χρωματική περισσότερο απόδοση της ακολουθίας του Δάντη, το σύμπλεγμα των δύο γυναικών αποδίδεται με καθαρό σχέδιο.

Για τους Ναζαρηνούς, το σχέδιο ήταν σπουδαιότερο από το χρώμα, χαρακτηριστικό που παλαιότερα θεωρήθηκε αδυναμία και επέσυρε ειρωνικά σχόλια. Σήμερα αναγνωρίζεται ότι η προτίμησή τους στα καθαρά περιγράμματα ήταν ένα μέσο για να εκφράσουν την αλήθεια, την οποίαν επεδίωκαν, και μέσα από την απλότητα της φόρμας να φθάσουν

46. Ε. Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τ.1, Αθήνα 1997, σ.41 (Χ. Σχολινάκη-Χελιώτη).

47. Γ. Κραβαρίτου, 'Η Ζωγράφος Ελένη Αλταμούρα...', ό.π., σ.34-35.

48. M. Simone (επιμ.), *Saverio Altamura...*, ό.π., σ.26.

49. Κ. Μπαρούτας, *Η Εικαστική Ζωή και η Αισθητική Παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, Αθήνα 1990, σ.21. *Νέα Πανδώρα*, τ.3, τχ.70, 15 Φεβρουαρίου 1853, σ.516.

50. Περισσότερα βλ. Ε. Ε. Μαυρομιχάλη, 'Οι Καλλιτεχνικοί Σύλλογοι και οι Στόχοι τους' (1880-1910), *Μνήμων* 23 (2001), σ.221 κ.ε.

51. Α. Ταρσούλη, ό.π., σ.20. Στη σημερινή του κατάσταση το έργο είναι μάλλον επιζωγραφισμένο.

στην ψυχική έκφραση.[52] Και το χρώμα που χρησιμοποιεί η Ελένη, όπως και οι Ναζαρηνοί, είναι τοπικό, κυρίως στο σύμπλεγμα των δυο γυναικών, και λειτουργεί συμβολικά για να δώσει την αίσθηση της απόκοσμης ατμόσφαιρας ή -για να θυμηθούμε τον Schlegel που προσέφερε τη θεωρητική βάση για τις σχέσεις ποίησης και ζωγραφικής- να μεταβάλει τη ζωγραφική σε ποίηση.[53]

Η Ελένη εμπνεόμενη από τον Δάντη εναρμονίζεται με το πνεύμα της εποχής της: Από το 1822, που ο Delaçroix ζωγράφισε τη *Βάρκα του Δάντη*, στην οποία απεικονίζονται ο Βιργίλιος και ο Δάντης στην κόλαση, η «Θεία Κωμωδία» και ιδιαίτερα η «Κόλαση» έγινε επί πολλές δεκαετίες σταθερή πηγή έμπνευσης για τους ζωγράφους. Αναφέρω ένα μόνο παράδειγμα επίσης από το 1822: Το έργο του Ary Scheffer *Η Φραντζέσκα από το Ρίμινι και ο Πάολο Μαλατέστα εμφανίζονται στον Δάντη και στον Βιργίλιο*, γνωστό από αντίγραφο του 1855.[54] Εικονογραφικά το πολύ μέτριο έργο της Ελένης βρίσκεται κοντά στο έργο του Σέφφερ και δεν προϋποθέτει τις τοιχογραφίες με θέμα τη «Θεία Κωμωδία», τις οποίες ολοκλήρωσαν οι Ναζαρηνοί στην Casa Bartholdi στη Ρώμη το 1818 και πρέπει να θεωρούμε βέβαιο ότι τις είχε δει κατά την παραμονή της εκεί. Η αναφορά του Delaçroix στον Δάντη, προκειμένου να ανιχνεύσει την αφετηρία της καλλιτεχνικής έμπνευσης, δεν είναι τυχαία. Ο Δάντης από τον δέκατο όγδοο αιώνα και με την ώθηση του Ugo Φώσκολου είχε γίνει αντικείμενο μελέτης, ενώ η φήμη του εδραιώθηκε από τον Vico, ο οποίος εγκαινίασε τη νέα αντίληψη για το έργο τέχνης, ως αυθόρμητο καρπό της δημιουργικής φαντασίας του πνεύματος.[55]

Το έργο φέρει την εξής επιγραφή: Τηι φιλτάτηι μοι μητρί Μαρίαι / Μπούκουρη 1852. Η τρυφερή αυτή αφιέρωση συνειρμικά φέρει στον νου μας τις ψυχρές επιστολές του αδελφού της και της μάνας της, αντίγραφα των οποίων σώζονται στην εμπορική αλληλογραφία του αδελφού της, με τις οποίες συνήθως την πληροφορούν ότι της αποστέλλουν ένα σταθερό χρηματικό ποσό κατά μήνα.

Ένα μικρό έργο, μάλλον σπουδή, που απεικονίζει την *Αγία Οικογένεια με τον Ιωάννη και την Αγία Άννα* (εικ. 9), με αφαιρετικό επίσης τρόπο και σύμφωνα με τις αρχές των Ναζαρηνών, είναι το μοναδικό θρησκευτικό έργο που έχει διασωθεί. Βασική αρχή των Ναζαρηνών σχετικά με την απόδοση των βιβλικών προσώπων και σκηνών ήταν η σοβαρότητα. Γι' αυτό απέκλειαν κάθε ανεκδοτολογικό στοιχείο ή θεατρική πόζα και προτιμούσαν την απλότητα, ώστε η εύληπτη μορφή να συμβάλει στη συγκέντρωση και στην κατανόηση του θρησκευτικού περιεχομένου. Αυτό βέβαια οδηγούσε σε ένα ρεαλισμό που στην πραγματικότητα δεν επεδίωκαν.[56] Και στην περίπτωση αυτού του έργου εντυπωσιάζει η στάση της Παναγίας και ο τρόπος που ακουμπάει το χέρι της στην πολυθρόνα. Ιδιαίτερα ρεαλιστική είναι και η μορφή του Ιωσήφ, σαν να πρόκειται για προσωπογραφία συγκεκριμένου προσώπου. Του Σαβέριο ίσως; Σ' αυτή την περίπτωση η θρησκευτική σύνθεση λειτουργεί ως υπαινιγμός για την οικογένειά της, την περίοδο που είχε αποκτήσει τα δυο πρώτα παιδιά.

Οι Ναζαρηνοί άσκησαν τεράστια επίδραση ιδιαίτερα στην εκκλησιαστική τέχνη, όπου κυριάρχησαν σχεδόν μέχρι το 1940. Είναι γνωστό ότι και στην Ελλάδα η ναζαρηνή

52. R. Bachleitner, ό.π., n.I, σ.40-41.

53. R. Assunto, 'Dante, I Nazareni e l' estetica protoromantica', στον συλλογικό τόμο *Dante e l' Arte Romantica Nazareni-Puristi-Preraffaelliti*, Milano 1981, σ.12β.

54. E. A. Fraser, *Delaçroix, Art and Patrimony in Post-revolutionary France*, Cambridge 2004, σ.22.

55. C. Gizzi, 'Dante Figura Centrale delle Nostre Aspirazioni Romantiche Idealistiche e libertarie', στον συλλογικό τόμο *Dante e l' Arte Romantica...*, ό.π., σ.55.

56. R. Bachleitner, ό.π., σ.106-107.

εκκλησιαστική τέχνη κατόρθωσε για μεγάλο διάστημα να παραμερίσει τη μεταβυζαντινή. Όταν η Ελένη επέστρεψε στην Ελλάδα, ήταν ήδη από το 1852 στην Αθήνα ο Λουδοβίκος Θείρσιος που επεδίωκε τη διόρθωση της βυζαντινής τέχνης. Ατεκμηρίωτες ακόμη πληροφορίες αναφέρουν ότι η Ελένη εργάστηκε στις αγιογραφήσεις ναών μαζί με τον δάσκαλό της στην Ελλάδα, Ραφαέλο Τσέκολι, για τον οποίο μέχρι στιγμής ελάχιστα γνωρίζουμε. Η έρευνα σ' αυτή την κατεύθυνση ίσως αποκαλύψει κάτι και για την Ελένη.

Ένα άλλο μικρό έργο, μάλλον σπουδή, αποδίδει μια σκηνή με την Ιουδήθ (εικ. 10). Μια υπηρέτρια με γυρισμένη την πλάτη στον θεατή κρατεί στο αριστερό της χέρι μέσα σε πανέρι το κομμένο κεφάλι του Ολοφέρνη, ενώ η Ιουδήθ έχει ακόμη υψωμένο το ξίφος. Και οι δυο γυναίκες κοιτάζουν προς τα δεξιά έξω από τον ζωγραφικό χώρο προς την κατεύθυνση απ' όπου ακούγεται, σύμφωνα με την αφήγηση στο ομώνυμο απόκρυφο βιβλίο, ένας απειλητικός ήχος. Το έργο είναι αντίγραφο του γνωστού έργου της Αρτεμισίας Τζεντιλέσκι (Artemisia Gentileschi, 1593-1654?) *Η Ιουδήθ με την υπηρέτριά της*, χρονολογημένο στο 1613/14 και βρίσκεται στο Palazzo Pitti στη Φλωρεντία.[57]

Ως αντίγραφο πρέπει να είναι έργο επίσης της φλωρεντινής περιόδου της ζωγράφου και είναι αποτέλεσμα της πρακτικής της να αντιγράφει συστηματικά έργα παλαιοτέρων δασκάλων. Δεν γνωρίζουμε αν η σπουδή αυτή έγινε ποτέ ολοκληρωμένο έργο, αν ήταν μόνο μια ευκαιρία για άσκηση ή μια συνειδητή επιλογή που υποκρύπτει μύχιες επιθυμίες της.

Η ιστορία της Εβραίας Ιουδήθ που, αφού ξελόγιασε, αποκεφάλισε τον μεθυσμένο αρχηγό των Ασσυρίων, τον Ολοφέρνη, προκειμένου να σώσει την πόλη της, Βετούλια, είναι μια βιβλική σκηνή που αναπαρίσταται στην τέχνη ήδη από τον Μεσαίωνα. Η Ιουδήθ στη μεσαιωνική της εκδοχή χρησιμοποιείται ως σύμβολο της αρετής που καταβάλλει την αμαρτία. Από την Αναγέννηση και μετά έγινε πολύ αγαπητό θέμα φορτισμένο με ποικίλους συμβολισμούς, άλλοτε θετικούς και άλλοτε αρνητικούς, από σύμβολο πολιτικής ελευθερίας, εκδίκησης, σύμβολο της ολέθριας επίδρασης της γυναίκας πάνω στον άντρα ή ως «καλή Ιουδήθ», μέσο κάθαρσής του, μέχρι και σύμβολο της γυναικείας χειραφέτησης.[58] Από τον Caravaggio και μετά τονίζεται όχι ο επικός χαρακτήρας της αφήγησης, αλλά ο δραματικός και οι συνθέσεις στηρίζονται στις αντιθέσεις, σύμφωνα με τη θεωρία τον δέκατο έκτο αιώνα.[59]

Πότε ακριβώς αντέγραψε το ιταλικό έργο η Ελένη, πριν ή μετά τον χωρισμό της με τον Σαβέριο; Και τι ήθελε να εκφράσει, αν υποθέσουμε ότι δεν το αντέγραψε τυχαία στο πλαίσιο της συνήθους πρακτικής της; Και σε ποιον έστελνε το μήνυμα του, στον Σαβέριο ή στον εαυτό της; Ήθελε να τιμωρήσει τον άντρα που την εγκατέλειψε, να δηλώσει την αποτυχία της ως γυναίκα ή να αισθητοποιήσει τη χειραφέτησή της; Δεδομένου ότι ουδέποτε εκφράστηκε αρνητικά, όπως λέγεται, για τον άντρα που αγάπησε υπερβολικά, θεωρώ ότι ο συμβολισμός της εκδίκησης δεν ήταν κριτήριο επιλογής, όπως δεν ήταν σύμφωνα με τους περισσότερους μελετητές και στην περίπτωση της δημιουργού του, της Αρτεμισίας Τζεντιλέσκι, η οποία επανειλημμένως εμπνεύστηκε από τη βιβλική ηρωίδα και η οποία

57. Απεικ. βλ. O. Calabrese, ό.π., σ.110, εικ.101.

58. Για τους συμβολισμούς της Ιουδήθ και την ερμηνεία τους, βλ. M. D. Garrard, ό.π., σ.278-336. Ιδιαίτερα για τη φεμινιστική ερμηνεία βλ. H. Th. Georgen, 'Die Kopfjägerin Judith-Männerphantasie oder Emanzipationsmodell?' στο: G. Bischoff κ.ά. (επιμ.), *FrauenKunstGeschichte Zur Korrektur des herrschenden Blicks*, Giessen 1984, σ.111-124.

59. M. D. Garrard, *Artemisia Gentileschi*, ό.π., σ.291.

είχε γνωρίσει και προσωπικά την αντρική βία.[60]

Το συγκεκριμένο έργο, ωστόσο, μπορούσε να προσελκύσει το ενδιαφέρον της Ελένης για διάφορους λόγους που σχετίζονται με τη ζωγράφο του, το θέμα του και τον τρόπο που η Αρτεμισία το είχε επεξεργαστεί.

1. Η Αρτεμισία θεωρείται πρωτοπόρος στη ζωή και στην τέχνη: Ως γυναίκα έζησε έξω από τον κανόνα της εποχής της και ως ζωγράφος ανανέωσε την αντρική καλλιτεχνική παράδοση. Συγκεκριμένα στα έργα της ενσωματώνει γυναικεία χαρακτηριστικά και στοιχεία από τα αντρικά ηρωικά πρότυπα της Αρχαιότητας και της Αναγέννησης. Η Ελένη ως γυναίκα μπορούσε να ταυτίζεται ως ένα βαθμό με την Αρτεμισία, αφού, όπως εκείνη, είχε τολμήσει πράγματα έξω από τις δυνατότητες των γυναικών της εποχής της. Σπούδασε με την υποστήριξη του φιλόμουσου πατέρα της, όπως η Αρτεμισία είχε μυηθεί στην τέχνη επίσης από τον ζωγράφο πατέρα της. Κατά ειρωνεία της τύχης, στο μέλλον επρόκειτο να φανεί ότι είχαν και ένα άλλο κοινό σημείο: Η Αρτεμισία είχε κάνει ένα συμβατικό γάμο που απέτυχε, όπως απέτυχε και ο γάμος της Ελένης και το χειρότερο, είχε χάσει πρόωρα τα τρία από τα τέσσερα παιδιά της, τραγικές εμπειρίες που βίωσε και η ίδια ως μητέρα.

2. Η Ιουδήθ ως ηρωίδα ήταν η γυναίκα που έλεγχε το πεπρωμένο της και αποτελούσε για την Αρτεμισία σημαντικό πρότυπο αυτοσυνειδησίας και αυτοπροσδιορισμού. Αναπαριστώντας την Ιουδήθ μετέπλασε τα μορφολογικά πρότυπά της, π.χ. από τον Caravaggio, και δημιούργησε συνθέσεις που ενσωματώνουν ανδρικά και γυναικεία χαρακτηριστικά δημιουργώντας έναν ιδανικό «ανδρόγυνο» τύπο.[61] Η Ελένη είχε βιώσει τη διπλή εμπειρία, της γυναίκας και, μέσα από «την ψευδεπίγραφη αρσενική ταυτότητα»[62], εκείνη του άντρα, και αν πάρουμε τοις μετρητοίς όσα λέει ο Σαβέριο, είχε τόσο επιδράσει πάνω της η μεταμφίεσή της σε άντρα, ώστε αργότερα ουδέποτε ένιωσε άνετα μέσα στα γυναικεία ρούχα.[63]

3. Ο πίνακας στο Palazzo Pitti, θεωρείται ότι συνθέτει αντρικά και γυναικεία χαρακτηριστικά, είναι μια σύνθεση κλασικής αυστηρότητας που ταίριαζε στο ιδίωμα των Ναζαρηνών το οποίο ακολουθούσε και η Ελένη και διακρίνεται για τη διαγραφή των χαρακτήρων και τη δραματική του ένταση. Η Mary Garrard υποστηρίζει ότι η Αρτεμισία εμπνέεται από το θέατρο καθώς στοιχεία της σύνθεσης, όπως είναι η στροφή των γυναικών προς τα δεξιά σε σημείο έξω από τον πίνακα, παραπέμπουν σε συνθήκες σκηνής θεάτρου.[64] Η εγγενής θεατρικότητα της ίδιας της σκηνής και η εικαστική απόδοσή της είναι χαρακτηριστικά του έργου που δεν μπορούσαν να περάσουν απαρατήρητα από την Ελένη, της οποίας η σχέση με το θέατρο άρχιζε από την παιδική της ηλικία: Ο πατέρας της ήταν ο πρώτος θεατρώνης της Αθήνας.

Έργο των σπουδαστικών της χρόνων είναι η *Προσωπογραφία της μάνας της Μαρίας Μπούκουρη* που είναι και το μοναδικό ζωγραφικό έργο αυτής της κατηγορίας που έχει διασωθεί (εικ. 11). Η ηλικιωμένη γυναίκα παριστάνεται με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της, όπως διαπιστώνει κανείς αν συγκρίνει τον πίνακα με φωτογραφία της στο σπίτι των Σπετσών, και είναι φανερή η προσπάθεια ψυχολογικής διείσδυσης στον χαρακτήρα της. Και σ' αυτό το έργο η Ελένη είναι επηρεασμένη από τους Ναζαρηνούς, οι οποίοι απέδιδαν

60. Σύντομα βιογραφικά της βλ. A. Lapierre, 'Artemisia Gentileschi', στο Elizabeth S. G. Nicholson κ.ά. (επιμ.), *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, Milano 2007, σ.198-199.

61. M. D. Garrard, ό.π., σ.7.

62. Δανείζομαι τον όρο από τη Μ. Μικέ, *Μεταμφιέσεις στη Νεοελληνική Πεζογραφία (19ος-20ος αιώνας)*, Αθήνα, σ.340.

63. M. Simone (επιμ.), *Saverio Altamura Pittore...*,ό.π., σ.26.

64. M. D. Garrard, ό.π., σ.313-316.

ιδιαίτερη σημασία στο είδος, αφού θεωρούσαν τον άνθρωπο φορέα μιας αθάνατης ψυχής και γι' αυτό ενδιαφέρονταν να εκφράσουν την πνευματικότητά του και να τον εξιδανικεύσουν. Ο Overbeck έγραφε το 1811: «Ζωγραφίζοντας μια προσωπογραφία, πρέπει να τίθεται ως τελικός σκοπός να συλληφθεί σωστά ο χαρακτήρας του παριστανομένου προσώπου και να αποδοθεί με όσο γίνεται μεγαλύτερη πιστότητα. Για να επιτευχθεί αυτό πρέπει να συνεργήσουν η ενδυμασία και το απλούστατο βάθος».[65] Πράγματι, στον πίνακα της Ελένης, εκείνο που κυριαρχεί είναι το ρυτιδωμένο πρόσωπο, με τα φλογερά διεισδυτικά μάτια και το πεισματικά κλειστό στόμα, το οποίο αναδύεται μέσα από το σκοτεινό ουδέτερο βάθος. Με ανάλογο τρόπο έχει αποδώσει και ο Σαβέριο Αλταμούρα την προσωπογραφία του Αναστάση Μπούκουρη στη συλλογή της κ. Μόλης Πινιατώρου στην Αθήνα. Το ιδίωμα του Σαβέριο, κατά τη φλωρεντινή του περίοδο που ήταν και η πιο δημιουργική, ταλαντεύεται ανάμεσα στον ακαδημαϊκό ρομαντισμό και τον βερισμό[66], χαρακτηριστικά που ανιχνεύονται και στις δυο προσωπογραφίες, ιδιαίτερα σ' εκείνη της Μαρίας Μπούκουρη. Η Ελένη και ο Σαβέριο, σύμφωνα με την αφήγηση του ίδιου, εργάζονταν στη Φλωρεντία στο ίδιο εργαστήριο και χρησιμοποιούσαν τα ίδια μοντέλα, του ζητούσε τις συμβουλές του και μαζί επισκέπτονταν τα μουσεία, τους ναούς, τις εξοχές και τα χωριά της Τοσκάνης.[67] Είναι εύλογο, επομένως, η Ελένη να έχει επηρεαστεί από τον Σαβέριο ως προς τον τρόπο έκφρασης, αλλά μαθήτριά του κατά τις συστηματικές σπουδές της δεν ήταν. Ο Σαβέριο έγινε καθηγητής στη Νεάπολη τη δεκαετία του 1860[68], όταν προ πολλού είχαν χωρίσει και η Ελένη είχε επιστρέψει στην Ελλάδα.

Λίγο καιρό μετά την επιστροφή της στην Ελλάδα, το 1858,[69] πέθανε ο πατέρας της, καπετάν Ιωάννης Μπούκουρης-Χρυσίνης και η Ελένη φιλοτέχνησε την προτομή του, με τη χρήση προφανώς νεκρικού εκμαγείου (εικ. 12)[70]. Αποδίδεται το κεφάλι με μικρό τμήμα του στήθους, σε έξεργο ανάγλυφο, καθώς είναι ξαπλωμένος ο νεκρός. Το νεκρικό εκμαγείο ήταν διαδεδομένη συνήθεια όλο τον δέκατο ένατο αιώνα, απέδιδε πιστά τα χαρακτηριστικά του εικονιζομένου, όπως στην προκειμένη περίπτωση, και καθώς έβγαινε αμέσως μετά τον θάνατο, όταν ακόμη ήταν ζεστή, ζωντανή η σάρκα, διατηρούσαν τη φυσικότητά τους. Το δυνατό ρεαλιστικό πλάσιμο και η ανάδειξη των όγκων του προσώπου δείχνουν αξιοπρόσεκτη πλαστική ικανότητα. Αντίθετα, μερικά άλλα γύψινα προπλάσματα που έχουν διασωθεί, είναι σπουδές χωρίς ιδιαίτερη καλλιτεχνική αξία, με εξαίρεση ίσως τη σπουδή ενός ζευγαριού χεριών.

Ανακεφαλαιώνοντας, τα λιγοστά έργα που έχουν διασωθεί, στην περίπτωση κάποιου άλλου καλλιτέχνη ίσως δεν θα μας είχαν καν απασχολήσει. Στην περίπτωση όμως της Ελένης που είναι η πρώτη Ελληνίδα με συστηματικές σπουδές στη ζωγραφική, η πρώτη Ελληνίδα που έκανε τη ζωγραφική επάγγελμα και εξασφάλισε τα προς το ζην από την τέχνη της, καθώς και μια από τις πρώτες περιπτώσεις Ελλήνων που σπούδασαν στο εξωτερικό και επομένως βρίσκεται στην αφετηρία διαμόρφωσης της τέχνης του νεοελληνικού κράτους, οφείλουμε να αξιοποιούμε οτιδήποτε έχει διασωθεί και μπορεί να προσθέσει μια

65. R. Bachleitner, ό.π. σ.48.
66. *Caribaldi Arte e Storia, 1982*, σ.146.
67. S. Altamura, *Vita e Arte*, ό.π., σ.38.
68. *Allgemeines Künstlerlexikon*, τ.2, München-Leipzig 1992, σ.667.
69. Γ. Σταματίου, 'Η πολυστένακτη ζωγράφος...', ό.π., σ.48.
70. Γύψινο αντίτυπό της χάρισε το 1891 στην Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία της Ελλάδος (α/α 810, γλυπτά), βλ. *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρίας της Ελλάδος*, τ.4, τχ.13, Νοέμβριος 1892, Αθήναι 1892, σ.10. Λίγο αργότερα της ζητήθηκαν πληροφορίες για τη δράση του πατέρα της και έστειλε επιστολή που δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εφημερίδα* 160 (9 Ιουνίου 1894), σ.6-7.

ψηφίδα στο παζλ Ελένη Μπούκουρη Αλταμούρα ή Giovanni Chrysini-στις γνώσεις μας για τη ζωγράφο που «η ζωή της ήταν ένα έργο τέχνης»[71].

71. M. De Vreede, 'Eleni Achterna. Een Kunstreis van Napels via Rome naar Florence in het spoor van de Griekse schilderes Eleni Altamura' (Ακολουθώντας την Ελένη: Ένα καλλιτεχνικό ταξίδι από τη Νάπολη στη Φλωρεντία μέσω Ρώμης, στα ίχνη της Ελληνίδας Ζωγράφου Ελένης Αλταμούρα), *Elegance*, Ιούλιος 1988, 45/ 7, σ.37. (Για τη μετάφραση από τα ολλανδικά, ευχαριστώ τη Μαργαρίτα Μπονάτσου).

Dora Markatou

Helen Boukouri-Altamura, the first educated female Greek painter, was a most extraordinary woman; at a time when a woman's participation in the school of arts was strictly forbidden, she dressed as a man and enrolled in the School of Nazarenes in Rome.

After divorcing the painter Saverio Altamura, she abandoned her dwelling in Florence, accompanied by her two eldest children, and moved to Athens, where she worked as a painter in order to earn their living. Therefore, she became the first female professional Greek painter, working on equal terms with men.

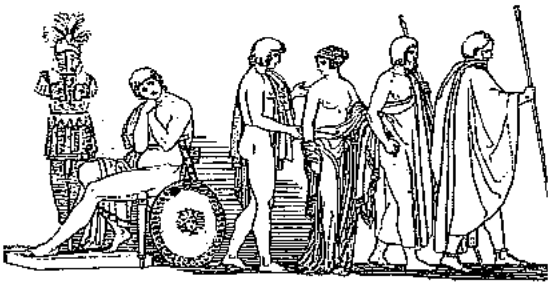
Her artistic career was interrupted when her two children were contaminated with tuberculosis and died in Spetses, where she spent the rest of her life lonely and desolate. The biggest part of her work was destroyed. This paper attempts to present her sketches and a small number of her preserved works.

Her sketches, created mostly during her travels to the various Italian cities, reveal that the late Nazarenes contributed to her development. Under the influence of Nazarenes she combines elements of Classicism and Romanticism in her oil paintings: *Self portrait in front of the easel, Her mother's portrait, Despair, A scene from Dante's Hell, Holy Family. A female portrait* from a private collection is attributed to her, while her *Father's plaster bust at the death bed,* with its realistic characteristics, is remarkable for its plastic virtues. Among her most important paintings is her mother's portrait because of its psychological insight.

The preserved works offer only a dim picture of her possibilities and preferences. However, she is regarded as an outstanding painter as her work belongs in the beginnings of modern art in the newly established Hellenic State.

Εικ. 1. Η Ελένη Αλταμούρα μεταμφιεσμένη, φωτογραφία, ιδιωτικό αρχείο, Σπέτσες

Εικ. 2. *Γυμνό (Saverio Altamura)*, σχέδιο με μολύβι, 29x10 εκ., ιδιωτική συλλογή, Κερατέα



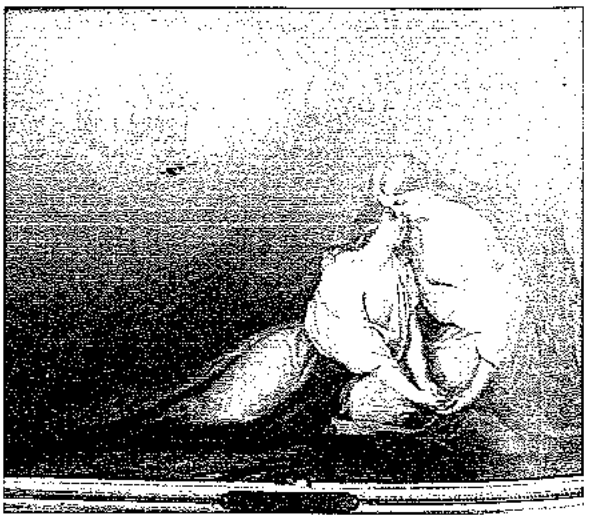
Εικ. 3. α) Ελένη Αλταμούρα, *Ομηρική σκηνή*, σχέδιο. β) Τζων Φλάξμαν, *Σκηνή από τον Όμηρο*, σχέδιο

Εικ. 4. *Αυτοπροσωπογραφία*, ελαιογραφία, 33,5x26 εκ., ιδιωτική συλλογή, Αθήνα

Εικ. 5. *Αυτοπροσωπογραφία*, σχέδιο με κάρβουνο, Αρσάκειο Ψυχικού, Αθήνα

Εικ. 6. Saverio Altamura, *Προσωπογραφία Ελένης Αλταμούρα*, ελαιογραφία, Palazzo Pitti, Φλωρεντία

Εικ. 7. *Απελπισία*, ελαιογραφία, 116x95 εκ., ιδιωτική συλλογή, Αθήνα



Εικ. 8. *Σκηνή από την Κόλαση του Δάντη*, ελαιογραφία, 47,5x39 εκ., ιδιωτική συλλογή, Κερατέα

Εικ. 9. *Αγία Οικογένεια*, ελαιογραφία, 18,5x14,5 εκ., ιδιωτική συλλογή, Κερατέα

Εικ. 10. *Ιουδήθ*, ελαιογραφία, 18x13 εκ., ιδιωτική συλλογή, Κερατέα

Εικ. 11. *Προσωπογραφία της μάνας της, Μαρίας Μπούκουρη*, ελαιογραφία, 45,5x37 εκ., ιδιωτική συλλογή, Αθήνα

Εικ. 12. *Προτομή του πατέρα της, Ιωάννη Μπούκουρη, στο νεκροκρέββατο*, γύψος χρωματισμένος, π.50x35 εκ., ιδιωτική συλλογή, Σπέτσες

Εμμανουήλ Μαυρομμάτης

Η εκ των υστέρων κατασκευή της προέλευσης ως νέο αντικείμενο ιστορίας και θεωρίας (αλλά και ως θέμα επίσης καλλιτεχνικής επεξεργασίας) στην τέχνη του εικοστού αιώνα

Σε μια σειρά από δημοσιεύσεις και ανακοινώσεις σε συνέδρια τα τελευταία χρόνια, σε θέματα ιστορίας, κριτικής και αισθητικής της τέχνης, είχαμε επανειλημμένα υπογραμμίσει ένα ερώτημα, το οποίο κυρίως μας απασχολεί, σχετικά με το πώς κατασκευάζεται, αλλά και σχετικά επίσης με το πώς ανακατασκευάζεται ή και αναθεωρείται ίσως σήμερα, η λογική της κατανόησης και της ιστορικής αξιολόγησης προγενέστερων ή και σύγχρονων, καλλιτεχνικών εργασιών. Στο πρακτικό πεδίο θα παρατηρηθεί ότι στην εποχή μας η *αναθεώρηση* καθιερωμένων ήδη καλλιτεχνικών αξιών φαίνεται να είναι σπάνια ή να είναι έως και σχεδόν ανύπαρκτη. Επίσης, η *κατασκευή* ή η *ανακατασκευή* των μεθόδων της λογικής τους διατύπωσης, φαίνεται να υπακούει σε συστήματα σταθερών δεδομένων ως *παραπομπών*, τα οποία ο καθηγητής μου στο Παρίσι στην περιοχή της κλασικής αρχαιολογίας, Philippe Bruneau, προσδιόριζε με την έκφραση *«της ερμηνείας μέσω της προέλευσης»* (ή μέσω *της καταγωγής)*, γεγονός που εννοεί ότι απλά αναγνωρίζεται ως τέχνη ό,τι προέρχεται από τέχνη και ότι από παραπομπή σε παραπομπή *της τέχνης στην προηγούμενη τέχνη*, οδηγούμεθα σε ένα *θολό* και απροσδιόριστο παρελθόν, το οποίο θα έτεινε να συνιστά όμως το κατεξοχήν θεωρητικό και το προσδιοριστικό πλαίσιο της παρούσας, της ζωντανής κριτικής προσέγγισης. Ο Philippe Bruneau έγραφε, σε ένα προφητικό του και ιστορικό πλέον κείμενο που συνέταξε στη Δήλο το 1974, δημοσιευμένο με τον τίτλο «Μεθοδολογική κατάσταση της ιστορίας της αρχαίας τέχνης» ότι, [...] *υπάρχει τέχνη αν οι χρήστες της πιστεύουν ότι υπάρχει τέχνη.* [...][1]

Αυτή η παρατήρηση του Bruneau, στα πλαίσια ενός επαίνου του συγγραφέα της απευθυνόμενου -ως αντιπαράθεση- στον *πραγματισμό* της αρχαιολογικής μεθόδου, συνέπιπτε παράδοξα με τις παρατηρήσεις των περισσότερων από τους *«εννοιακούς»* ή *«εννοιολογικούς»* ή *«μινιμαλιστές»* καλλιτέχνες, την ίδια περίπου περίοδο που υποστήριζαν τον *«οντολογικό»* χαρακτήρα των καλλιτεχνικών χρήσεων, ότι δηλαδή *«η τέχνη και η ιδέα της τέχνης»* ταυτίζονται (κατά τον Joseph Kosuth το 1969)[2], ή ότι «αν *αυτό το ονομάζουμε τέχνη, τότε είναι τέχνη»* κατά τον Donald Judd περίπου τότε[3], ή ότι *«η ιδέα είναι μια μηχανή που παράγει τέχνη»* κατά τον Sol Lewitt, το 1967[4]. Αυτά τα αποφθέγματα προερχόμενα κυρίως από ένα περιβάλλον καλλιτεχνών, οι περισσότεροι από τους οποίους είχαν στο ενεργητικό τους εξαιρετικές θεωρητικές σπουδές στην τέχνη λόγω της εισαγωγής στις Ηνωμένες Πολιτείες τις αρχές των χρόνων 1960 του πτυχίου *Master* στις *Σχολές Καλών Τεχνών*, όπως επισημαίνεται από τον Αμερικανό ιστορικό Hal Foster[5], αντιπροσωπεύουν επίσης και την έμμεση διεκδίκηση απεξάρτησης της καλλιτεχνικής εργασίας από τις επιλογές της αγοράς. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι εν γένει οι τέχνες αυτές είχαν μια έφεση προς τη *λειτουργική* διαμόρφωση της σύστασης του έργου, σε αντιπαράθεση προς την προσωπική, την *εκφραστική* αυθαιρεσία.

Από την άλλη όμως πλευρά είναι προφανές ότι η κάθε παραπομπή μπορεί επίσης να κατασκευάζεται *αναδρομικά*, με την έννοια ότι η *προ-εγκατάσταση της παραπομπής* εξασφαλίζει τα

1. P. Bruneau, 'Situation Méthodologique de l' Histoire de l' Art Antique', *Annales E.S.C.*, 30,1975, σ.463.
2. J. Kosuth, 'Art after Philosophy', *Studio International*, Οκτώβριος 1969.
3. Ό.π.
4. S. Lewitt, 'Paragraphs on Conceptual Art', *Artforum*, Καλοκαίρι 1967. 'Sentences on Conceptual Art', *Art & Language*, τ.1, αρ.1, 1969.
5. H. Foster, *Le Retour du Réel. Situation actuelle de l' Avant-Garde*, Bruxelles 2005, σ.29, πρώτη έκδοση, *The Return of the Real*, MIT 1996.

θεμέλια της αξιολόγησης και της εδραίωσης των μετέπειτα καλλιτεχνικών της συνεπειών, οι οποίες παραπέμπουν εκ νέου, με τη σειρά τους, στην παραπομπή. Αυτό το κλειστό και κυκλικό σύστημα εννοεί ότι μέσω της παραπομπής αναδρομικής ισχύος, κατασκευάζεται το μέλλον. Σημαίνει επίσης ότι ένα μεγάλο μέρος από τα καλλιτεχνικά συστήματα του αιώνα που πέρασε, θα μπορούσαν να είχαν αναδρομική ισχύ, δηλαδή να κατασκευάζουν εκ των υστέρων τη γενεαλογία τους, η οποία στη συνέχεια θα εξασφάλιζε, ως κατοχυρωμένη πλέον παραπομπή τους, τη μελλοντική τους διαιώνιση. Έτσι, το πώς κατασκευάζεται το παρελθόν γίνεται εκ προοιμίου μέρος του παρόντος ή ένα κυκλικό σύστημα αντλεί το μέλλον του από ένα παρελθόν, το οποίο όμως ήδη κατασκεύασε.

Στην εποχή μας, λόγω της αμεσότητας της διάδοσης των πληροφοριών και των τεχνολογικών μέσων -ίσως και λόγω μιας αφόρητης πίεσης που ασκείται από την καθημερινή, τη διαδοχική επικαιρότητα-, η κριτική προσέγγιση της τέχνης εγκλωβίζεται τις περισσότερες φορές σε μια αυταρέσκεια, να θεωρεί ότι το καλλιτεχνικό παρόν που κάθε φορά ανακαλύπτει είναι και πρωτογενές, αυθόρμητο, ότι δηλαδή δεν υπήρξαν προγενέστερες φάσεις. Δύο παραδείγματα θα ενισχύσουν με κάποια πληρότητα, αυτή την παρατήρηση. Το πρώτο παράδειγμα θα είναι εκείνο του Ρώσου σουπρεματιστή καλλιτέχνη, Kazimir Malevitch, ο οποίος, σε μια σειρά *σχεδιαστικών* και *αναπαραστατικών διαγραμμάτων* που πραγματοποίησε ανάμεσα στο 1924 και στο 1927, είχε εικονογραφήσει με παραδείγματα ζωγραφικών εργασιών τις θεωρητικές παρατηρήσεις των ήδη δημοσιευμένων άρθρων του από το 1915 έως το 1922, σχετικά με το πέρασμα από τον Cézanne στον Σουπρεματισμό, με βάση τη *σχεδιασμένη* σε πινακίδες με διαδοχικές εικόνες και με στοιχειώδη γραμμικά σύμβολα θεωρία του *«προστιθέμενου στοιχείου»* το οποίο, παρεμβαλλόμενο κάθε φορά ως νέο στοιχείο σε κάθε προηγούμενη ολοκληρωμένη καλλιτεχνική διαμόρφωση, θα μετέβαλε το σύνολο των συνθηκών της, προκαλώντας νέες, επόμενες εικόνες: Με τον τρόπο αυτό, για τον Malevitch, έγινε το πέρασμα από τον Cézanne στον *Κυβισμό*, από τον Κυβισμό στο *Φουτουρισμό*, από τον Φουτουρισμό στο *Σουπρεματισμό*, δηλαδή στην κυρίως δική του καλλιτεχνική θεώρηση. Η σειρά με τους 23 από τους *διδακτικούς* αυτούς πίνακες και με την ονομασία *«Έρευνα ζωγραφικής κουλτούρας»* περιελάμβανε συστηματικά σχέδια, ζωγραφικές εικόνες των σύγχρονων καλλιτεχνικών κινημάτων και χειρόγραφες αναλύσεις και δημοσιεύθηκε στην έκδοση «Ρωσική τέχνη και ποίηση, 1900-1930» του Κέντρου Georges Pompidou στο Παρίσι το 1979[6], συνοδευόμενη από μια σειρά προγραμματικών εργασιών με τον τίτλο «Η οργανική κουλτούρα», του Mikhaïl Matiouchine[7]. Λίγο πριν, το 1975, ο Andrei B. Nakov είχε δημοσιεύσει για πρώτη φορά στη Γαλλία (και διεθνώς) ένα εκτεταμένο κείμενο του Malevitch του 1926 «Εισαγωγή στη θεωρία του προστιθέμενου στοιχείου στη ζωγραφική»[8], το οποίο επρόκειτο να δημοσιευθεί από το Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Κουλτούρας, (Ginkhouk), του Λένιγκραντ και απαγορεύθηκε τον ίδιο χρόνο. Θα προστεθεί ότι άλλες δύο εκδοχές του ίδιου άρθρου επισημαίνονται στη βιβλιογραφία του 1970 του Troels Andersen[9].

Οι παρατηρήσεις αυτές, σχετικά με τον αναδρομικό αυτό προγραμματισμό του Malevitch, αποβλέπουν να υπογραμμίσουν ότι πρόκειται ίσως για την πρώτη ανάδειξη τον περασμένο αιώνα ενός καλλιτεχνικού συστήματος, το οποίο συγκροτείται με βάση την επεξεργασία των προηγούμενων καλλιτεχνικών συστημάτων ως η κατάληξή τους (και ως η αποθέωσή τους, ή ως η υλοποίηση των προθέσεών τους) και, κυρίως, βάσει επιλογών από τα προηγούμενα συστήματα. Κατά κάποιο τρόπο ο Malevitch κατοχύρωνε εκείνο το οποίο λειτουργούσε ήδη στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της εποχής του ως πεποίθηση, ότι δηλαδή η σύγχρονη τέχνη έχει πηγή της τον Cézanne, κατοχυρώ-

6. *Art et Poésie Russe, 1900-1930*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris 1979, σ.223-242, 249-253.

7. Ό.π., σ.243-248.

8. K. Malévitch, 'Introduction à la Théorie de l' Élément ajouté en Peinture', στο A.B. Nakov, *Malevitch Écrits*, Paris 1975, σ.365-405 και σ.406-409.

9. Ό.π., σ.365.

νοντας ταυτόχρονα το *σουπρεματιστικό* κίνημα του οποίου ήταν ο ίδιος ο κύριος μορφοπλαστικός συντάκτης, ως την κατάληξη του Cézanne. Ο Malevitch έγραφε στο εκτεταμένο αυτό κείμενο ότι «[...] η καλλιτεχνική έρευνα παρομοιάζεται με την βακτηριολογική ανάλυση που αποκαλύπτει τις αιτίες μιας αρρώστιας. [...]»[10] Έχοντας ως παράδειγμα τον *βάκιλλο* του Κώχ, τον οποίο περιγράφει ως μια *γραμμή* ή ως ένα *μπαστουνάκι*, επιδεικνύει στα σχέδιά του και στις μεταμορφώσεις της σειράς των 23 διδακτικών *διαγραμμάτων* του, το πώς διαταράσσεται μια συγκεκριμένη καλλιτεχνική δομή, δηλαδή: Ο *όγκος*, οι *ευθείες*, *οι καμπύλες*, οι *σχέσεις των χρωμάτων* είτε ως προς την *επιφάνεια* είτε ως προς τη *διατομή* τους μεταξύ τους από την παρεμβολή κάθε φορά ενός νέου στοιχείου (του *προστιθέμενου στοιχείου)* που προκαλεί την αναπροσαρμογή της συνολικής δομής και ως εκ τούτου την ολοκληρωτική αποδιοργάνωση και την εκ νέου αναδιοργάνωση της αρχικής ενότητας.

Λίγα χρόνια μετά τον Malevitch, το 1936, θα κυκλοφορήσει από το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης -και αυτή θα είναι η δεύτερη παρατήρηση- ένα επόμενο ιστορικό *διάγραμμα* της τέχνης του εικοστού αιώνα, κατασκευασμένο από τον ιστορικό Alfred Barr Jr., ευρύτερο και πιο συστηματικό, το οποίο και θα αποτελέσει έκτοτε την επικύρωση διεθνώς του συνόλου των πραγματοποιήσεων της σύγχρονης τέχνης μετά τον Cézanne. Αυτό το *διάγραμμα* του Barr προλόγιζε ως προοίμιο το κλασικό του βιβλίο «Κυβισμός και Αφηρημένη Τέχνη»[11], στο οποίο και έγινε για πρώτη φορά στη Δύση μια συγκροτημένη και τεκμηριωμένη παρουσίαση της ρωσικής πρωτοπορίας, του *Σουπρεματισμού*, του *Κονστρουκτιβισμού* και του *Παραγωγισμού*. Το σχεδιάγραμμα του Barr έχει το πλεονέκτημα ότι είναι πλήρες, ότι δηλαδή καλύπτει -μέσα από πολύπλοκα τόξα, από τις διασυνδέσεις των καλλιτεχνικών κινημάτων μεταξύ τους που διατρέχονται και κατανέμονται από τα τόξα, από τις διαγώνιες και τις παράλληλες, τις καμπυλοειδείς ή τις κάθετες διασυνδέσεις τους- το σύνολο των κινημάτων και των τάσεων της σύγχρονης τέχνης του πρώτου μισού σχεδόν του εικοστού αιώνα, (περίπου 25 τάσεις) αρχίζοντας από τον Cézanne -δια μέσου του *Εξπρεσιονισμού*, του *Κυβισμού*, του *Ντανταϊσμού*, του *Κονστρουκτιβισμού* και του Bauhaus- μέχρι τον *Σουρεαλισμό* και τη μοντέρνα αρχιτεκτονική. Αυτή η συνολική εικόνα του Barr θα αποτελέσει έκτοτε ένα αντιπροσωπευτικό, αδιαφιλονίκητο *μοντέλο* του τρόπου αντίληψης της πορείας της τέχνης της εποχής μας, ως προς το οποίο εννοεί ότι η σύγχρονη τέχνη φαίνεται να σχηματίζει μια *συμπαγή λογική συνέπεια* (είτε πρόκειται για *γεωμετρία*, *Εξπρεσιονισμό*, *Ντανταϊσμό* ή *Σουρεαλισμό)* και που καταδεικνύεται από τον υποχρεωτικό χαρακτήρα της συστηματικής προέλευσης του ενός κινήματος από το άλλο.

Το γεγονός ότι ο Barr εγκατέστησε αυτό το σύστημα της περιόδου 1890-1935, προϋπέθετε και την εσωτερική αναγκαιότητα του συστήματος, δηλαδή τον υποχρεωτικό χαρακτήρα του περάσματος από τη μία καλλιτεχνική πράξη (θεωρία, εμπειρία, πρακτική) στην άλλη. Οι συνέπειες θα είναι κατά πρώτο λόγο *εκπαιδευτικές*, διότι ο μαθητής της τέχνης θα διδάσκεται ότι θα πρέπει να διανύσει οπωσδήποτε αυτά τα διαδοχικά στάδια, για να οδηγηθεί στη σύγχρονη τέχνη -και μάλιστα στις πιο τελευταίες καταλήξεις της. Επίσης, οι συνέπειες θα είναι *θεωρητικές*, γιατί θα αντικατασταθεί το *οντολογικό* ερώτημα της κλασικής φιλοσοφίας *«τι είναι τέχνη»* από το *επιστημολογικό* ερώτημα *«από πού προέρχεται η τέχνη»*, *«πώς δρα και συμπεριφέρεται η τέχνη»*, *«ποιες είναι οι συνθήκες της τέχνης»*. Τέλος, οι συνέπειες θα είναι *κοινωνικές*, γιατί θα εννοηθεί ότι θα υπάρχει ένα και μοναδικό *σύστημα τέχνης*, του οποίου η εφαρμογή θα ίσχυε για όλους είτε αυτοί θα προέρχονται από τα *κέντρα* της άσκησης αυτής της λειτουργίας και στα οποία αναφέρεται ο Barr (Παρίσι, Μιλάνο, Ζυρίχη, Βερολίνο και Μόσχα, τα πρώτα χρόνια της επανάστασης) είτε θα προέρχονται από τα *μη-κέντρα* άσκησης της λειτουργίας της. Ώστε η λειτουργία του συστήματος να είναι *κανονιστική*, δηλαδή να *διαμορφώνεται παγκοσμιοποιητικά*, εφόσον τείνει να εγκαθιστά τη μοναδική γνωστή ιστορία της τέχνης ως την αναπότρεπτη και ως την αναπόφευκτη λειτουργία της τέχνης. Εξυπακούεται, όμως,

10. Ό.π., σ.382.
11. A.H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, MoMA 1966.

αντίστοιχα ότι το σύστημα του Barr προσποιείται τη *μη-οντολογική* του έννοια, εφόσον με βάση το αρχικό *αξίωμα* του συστήματος της τέχνης που έχει εγκαταστήσει (Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Seurat, ως τις *προελεύσεις),* συμπεραίνει και την τέχνη των υπόλοιπων, 20 περίπου, διαφορετικών καλλιτεχνικών κινημάτων και τάσεων, που προκύπτουν από την *προέλευση.* Με την ίδια έννοια γίνεται σαφές ότι προκύπτει μια νέα *οντολογία* και αυτή θα είναι ο ορισμός *της τέχνης ως εκείνης που προέρχεται από την τέχνη.* Ποιός καθορίζει, όμως, και κατοχυρώνει *ποια είναι η τέχνη που προέρχεται από την τέχνη;*

Οι παρατηρήσεις αυτές έχουν ως αντικείμενο να επισημάνουν τις διφορούμενες καταστάσεις που προκύπτουν κατά την εγκατάσταση ενός καλλιτεχνικού συστήματος το οποίο, συνδεδεμένο κατά κύριο λόγο με τις προσωπικές επιλογές και με τις προσωπικές *δεξιότητες* του εκάστοτε καλλιτέχνη, υπάγεται σε ευρύτερα συστήματα διανομής του και κατοχύρωσης -αλλά τα οποία όμως ο καλλιτέχνης δεν ελέγχει. Εννοείται ότι η ιστορία είναι ανοιχτή προς όλες τις κατευθύνσεις και ότι τον πρώτο λόγο έχουν τα *συστήματα των επιλογών και των διασυνδέσεών τους,* μεταξύ των επιλεγμένων γεγονότων και των στοιχείων τους από το σύνολο που προσφέρεται. Έτσι, θα διαμορφωθεί το τοπίο μιας *πολλαπλότητας* από επί μέρους επιλογές (από επί μέρους ιστορίες της τέχνης), από τις οποίες η πιο διάσημη θα είναι εκείνη του Αμερικανού συγγραφέα Clement Greenberg που θα διασυνδέσει τον *Αναλυτικό Κυβισμό* με τον *αμερικανικό Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό* σε μια σχέση *προέλευσης* και *συνέπειας της προέλευσης* και με κίνητρο τις αναλύσεις του Heinrich Wölfflin, σχετικά με το πέρασμα από την *Αναγέννηση* στο *Μπαρόκ* -μέσω της εναλλαγής του *γραμμικού* και του *ζωγραφικού.* Τα δύο διάσημα άρθρα του Greenberg («Μετά τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό» του 1962 και «Μεταζωγραφική Αφαίρεση» του 1964), θα νομιμοποιήσουν τον *Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό* μέσω τού *Κυβισμού*[12].

Θα προστεθεί ότι οι εργασίες του Wölfflin διαμορφώνονται ήδη από το 1888 και ολοκληρώνονται το 1915, με συγκεκριμένα ζεύγη προτάσεων, όπως «[...] α. Το κλασικό είναι γραμμικό και μορφοπλαστικό, το μπαρόκ είναι ζωγραφικό. [...] β. Η κλασική αντίληψη προβάλλει το θέαμα στο επίπεδο της επιφάνειας: [...] Η αντίληψη του μπαρόκ σε βάθος. [...] δ. Το κλασικό εργάζεται με την ανάλυση: [...] Το μπαρόκ ξεκινά από τη σύνθεση [...]» κ.λπ.[13] Ανάλογη, όμως, προς τον Wölfflin θα είναι και η προσέγγιση της σύγχρονης τέχνης από ένα λιγότερο γνωστό Ισπανό φιλόσοφο και συγγραφέα, τον José Ortega y Gasset, ο οποίος το 1925, δέκα χρόνια μετά τον Wölfflin, συντάσσει το βιβλίο «Η από-ανθρωποποίηση της τέχνης»[14] (έχει εκδοθεί στα ελληνικά με τον αδόκιμο τίτλο «Η αντι-δημοτικότητα της νέας τέχνης»[15], όπου προβαίνει σε μια απαξιωτική απαρίθμηση των χαρακτηριστικών των σύγχρονων κινημάτων μεταξύ των οποίων του *Κυβισμού,* αναλαμβάνοντας μάλιστα τον κίνδυνο να απορρίψει καλλιτέχνες, οι οποίοι, ήδη τότε, ήταν ιδιαίτερα αναγνωρισμένοι στα πλαίσια της σύγχρονης τέχνης. Οι επτά κατηγορίες του Ortega επισημαίνουν 1. την απο-ανθρωποποίηση της νέας τέχνης, 2. την αποφυγή των ζωντανών μορφών, 3. να μην αναγνωρίζεται στο καλλιτεχνικό έργο τίποτε άλλο από το καλλιτεχνικό έργο, 4. να θεωρείται η τέχνη ως ένα παιχνίδι, 5. να είναι ειρωνική, 6. να αποφεύγεται το προσποιητό, 7. να θεωρείται η τέχνη ως μη υπερβατική.

Ο Ortega είναι μάλλον ο μόνος θεωρητικός, ο οποίος σε μια κρίσιμη εποχή για τη σύγχρονη τέχνη, τη δεκαετία 1930, θα είναι επιφυλακτικός για τα γεγονότα της εποχής του και θα προηγηθεί μάλιστα του Ad Reinhardt ως προς την ίδια θέση που θα διατυπώσει αργότερα ο Αμερικανός ζωγράφος στο

12. C. Greenberg, 'After Abstract Expressionism', *Art International,* τ.VI, αρ.8, Οκτώβριος 1962 και 'Post-Painterly Abstraction,' κατ. έκθ., Los Angeles County Museum, 1964 και *Art International,* Καλοκαίρι 1964.

13. Βλ. συνοπτική παρουσίαση του B. Teyssèdre στο H. Wölfflin, *Rennaisance et Baroque,* Paris 1967, σ.7-28.

14. J. O. y Gasset, *The Dehumanization of Art,* Princeton University Press 1968.

15. Του ιδίου, 'Η αντι-δημοτικότητα της νέας τέχνης', *Καθρέφτης,* μτφρ. Μ. Μωραΐτης, Αθήνα 1998.

διάσημο άρθρο του το 1962 «Η τέχνη σαν τέχνη», στο οποίο υπογράμμιζε ότι «[...] Η τέχνη καθεαυτή δεν είναι τίποτε άλλο από τέχνη. Η τέχνη δεν είναι αυτό που δεν είναι τέχνη.» [...][16] Αυτή η *ταυτολογία του* Reinhardt (που θα επανέλθει έξι χρόνια μετά, το 1968, στον Joseph Kosuth), θα σημάνει ένα όριο, μια *tabula rasa,* ως προς την οποία θα αποκλειστεί από την τέχνη η οποιαδήποτε προηγούμενη ή επόμενη, μελλοντική της εξωτερική αναφορά και παραπομπή. Έτσι, το επίσης διάσημο άρθρο του Joseph Kosuth το 1968 «Η τέχνη μετά τη φιλοσοφία»[17] θα αναλάβει μια ανάλογη τοποθέτηση *(«η τέχνη και η ιδέα της τέχνης ταυτίζονται»),* θεωρώντας ότι η *μετα*-φιλοσοφική τοποθέτηση της τέχνης την απαλλάσσει από τις εξαρτήσεις της. Ώστε η δεκαετία 1960 θα περιλάβει αφενός όλους εκείνους που συγκλίνουν σε μια *αυτο-αναφορά* της τέχνης, μια *εσωστρέφεια,* και αφετέρου τις αντίθετες επίσης τάσεις, οι οποίες διαμορφώνονται ως προς τις εξωτερικές προελεύσεις τους, τις καταγωγές τους και θα είναι οι τάσεις των *«Νέων ρεαλιστών»* και της *«Οπτικοκινητικής τέχνης».* Το 1961 στο Παρίσι το πανηγυρικό κείμενο του Pierre Restany «40 βαθμοί πάνω από το dada»[18], εγκαθιστά τους νέους ρεαλιστές (Arman, Spoerri, Yves Klein, Tinguely, Martial Raysse) στην τροχιά του Marcel Duchamp ως τους επιγόνους του, και, αντίστοιχα, το 1967, το βιβλίο του Frank Popper «Η κινητική τέχνη»[19] θα δημοσιεύσει μια σειρά από συστηματικά *διαγράμματα* -ανάλογα με εκείνα του Malevitch-, στα οποία η *Κινητική τέχνη* θα φαίνεται να νομιμοποιείται ως προερχόμενη ήδη από την *Αναγέννηση,* από την εποχή *Μπαρόκ* και τον *Ρομαντισμό,* αλλά και ως προς τις σχέσεις της με το *φως,* με τη *φυσική* ή με την *τεχνική* κίνηση, τις *οπτικές* και τις *κινητικές δονήσεις.*

Όλες αυτές οι εργασίες εμφανίζονται να λειτουργούν υιοθετημένες από τις αναφορές τους, οι οποίες και τις νομιμοποιούν στο περιβάλλον της τέχνης. Θα προστεθεί επίσης ότι προς τα τέλη της δεκαετίας 1960 θα λειτουργήσουν δύο επιπρόσθετα γεγονότα. Το ένα θα είναι η εμφανής ένταξη μέσω της περιοδικής έκδοσης «Ζωγραφική. Θεωρητικά Τετράδια»[20] και ενός μεγάλου αριθμού από αναλύσεις των καλλιτεχνών της γαλλικής καλλιτεχνικής ομάδας «Υποστήριγμα/Επιφάνεια» (Louis Cane, Marc Devade, Claude Viallat, κ.ά.) στην τροχιά της αμερικανικής ζωγραφικής και ειδικότερα του Noland και του Olitski μέσω του Malevitch και του Matisse (και από την πολιτική πλευρά, μέσω *μιας προ-μαοϊκής* τοποθέτησης) και το άλλο, θα είναι το βιβλίο του Jean Clair «Η τέχνη στη Γαλλία. Μια νέα γενεά», του 1972[21], το οποίο σε ένα συνολοποιητικό *διάγραμμα* της τέχνης στη Γαλλία μετά το 1960, θα συνδυάσει την κριτική, *κοινωνική* προσέγγιση της τέχνης από τους *νέο-παραστατικούς* καλλιτέχνες, με την κριτική, *αναλυτική* προσέγγιση της τέχνης από τους *εννοιολογικούς* καλλιτέχνες. Είναι προφανές ότι μέχρι τα χρόνια 1970 περίπου αυτά τα *διαγράμματα* και άλλα παραπλήσια, πιο ειδικευμένα, θα ανθίσουν στον ευρωπαϊκό χώρο της τέχνης, επικαλούμενα την *παραπομπή* (την *προέλευση)* ως το μοχλό της *νομιμοποίησης των συνεπειών* της και, αντίστοιχα, την *επαρκή ανταπόκριση* της *συνέπειας* της *προέλευσης* στις προδιαγραφές της προέλευσης ως τη *νομιμοποίηση της προέλευσης.* Αυτό το *εμπειρικό* και *ταυτολογικό σύστημα* θα είναι ένα *σύστημα* τέχνης, από το οποίο ορισμένοι συγγραφείς θα επιδιώξουν να διαφύγουν, προτείνοντας ένα διαφορετικό, ένα τρίτο σύστημα προδιαγραφών.

Θα παρατηρηθεί αρχικά -και αυτή θα είναι η πρώτη μας προσέγγιση- ότι η Αμερικανίδα καθηγήτρια Rosalind Krauss, σε ένα διάσημο επίσης άρθρο της του 1972 («Μια άποψη για τον μοντερνισμό»)[22] θα καταγγείλει, κατά κάποιο τρόπο, αυτό το *γραμμικό* σύστημα της καλλιτεχνικής

16. A. Reinhardt, 'Art-as-Art', *Art International,* Lugano, τ.VI, αρ.10, Δεκέμβριος 1962, σ.36-37 και *Ad Reinhardt,* Ministère des Affaires Culturelles, Centre National dArt Contemporain, κατ. έκθ., Paris 1973, σ.45-46.
17. J. Kosuth, 'Art after Philosophy', ό.π., Οκτώβριος 1969.
18. Pierre Restany, 'À 40° au-dessus de Dada', κατ. έκθ., Galerie J., Paris 1961.
19. F. Popper, *L'Art Cinétique,* Paris 1967.
20. *Peinture. Cahiers Théoriques,* Paris.
21. J. Clair, *Art en France. Une nouvelle Génération,* Paris 1972.
22. R. Krauss, 'A View of Modernism', *Artforum,* Σεπτέμβριος 1972.

λειτουργίας και ιστορίας με την περιγραφή μιας διήγησης κατά την οποία, ο κάθε καλλιτέχνης θα ακολουθούσε υποχρεωτικά, σύμφωνα με το μοντερνιστικό σύγχρονο πρόγραμμα του εικοστού αιώνα, μια προδιαγεγραμμένη πορεία, διασχίζοντας μια σειρά διαδοχικών δωματίων, το ένα μετά το άλλο, χωρίς ούτε τη δυνατότητα να γυρίσει πίσω ούτε τη δυνατότητα να αλλάξει επιλογή, αλλά παραμένοντας σε μια αναγκαστική λειτουργία της τέχνης που του επιβάλλεται. Η ιδέα της θα είναι μια διαφορετική σύσταση και αυτή δεν θα παραπέμπει πια στη *μορφολογική* ιστορία της τέχνης, όπως τη διδαχθήκαμε (από τον Cézanne ή τον Merleau-Ponty για τον Cézanne, από τους εμπρεσιονιστές, τον Κυβισμό, τον Malevitch κ.λπ.), αλλά στη συνθήκη της *ύλης πριν από τη μορφή*, σε μια κατάσταση «*εντροπίας*», υποβιβασμού, καταρράκωσης και αλλοίωσης της ύλης. Η παραπομπή της Krauss θα είναι ο Γάλλος συγγραφέας των χρόνων 1930, Georges Bataille, και η έκθεση που θα οργανώσει στο Παρίσι το 1996 με τον Yve-Alain Bois και με τον τίτλο «*Το άμορφο, τρόπος χρήσης*»[23] θα αναδείξει την καλλιτεχνική εκείνη ροπή, για την οποία έχουν εργασθεί οι καλλιτέχνες του *τοπίου*, των *επεμβάσεων στο φυσικό περιβάλλον*, της *Land Art* και εν γένει των εργασιών που τείνουν προς μια εσωτερικοποίηση, προς ένα κλείσιμο, προς μια *φυσική υλική αυτάρκεια*, η οποία θα λειτουργούσε, (κατά κύριο λόγο στον Robert Smithson), ανεξάρτητα από το βλέμμα.

Η δεύτερη προσέγγιση, αυτής της παρουσίασης θα είναι σχετική με την τοποθέτηση του Αμερικανού ιστορικού Hal Foster[24], ο οποίος δεν θα εντάξει την εργασία του σε ένα από τα σκέλη του δυϊσμού, δηλαδή της αντιπαράθεσης μεταξύ του *βλέμματος* (της *έκφρασης*, Εξπρεσιονισμός) και του *κόσμου* (της *μορφής που το βλέμμα θα δώσει στον κόσμο*, φορμαλισμός), αλλά σε ένα ουδέτερο πεδίο, της σχέσης ανάμεσα σε δύο *δημόσια γεγονότα*, από τα οποία το ένα (*το βλέμμα*, ως δημόσιο γεγονός) καταγράφει και συγκεκριμενοποιεί σε αντικείμενα τις σχέσεις των άλλων δημόσιων γεγονότων του περιβάλλοντος, μεταξύ τους. Στις σχέσεις αυτές ο χρόνος αποτελεί συστατικό στοιχείο, ως συντελεστής *διαδικασιών*. Ο Foster, θα εντάξει σ' αυτή την κατεύθυνση την ιδεολογία μιας *τέχνης της πραγματικότητας*, η οποία θα είναι ο *Μινιμαλισμός* (ως την εμπλοκή μεταξύ τους των *συνθηκών* της υλοποίησης των σχέσεων του βλέμματος και του κόσμου -και του κόσμου με τον κόσμο) και κατ' επέκταση θα αντιπαρατεθεί σε μια ιδεολογία της *εντροπίας* του κόσμου (της *εντροπίας* της *ύλης*) ανεξάρτητα από το βλέμμα.

Ο συγγραφεύς αυτού του κειμένου, πριν ολοκληρώσει θα παρεμβάλει μια σύντομη, προσωπική παρατήρηση: Τα θέματα που έχουν τεθεί στην εποχή μας και αφορούν κατά κύριο λόγο τις μορφές του συσχετισμού του *θεατή* (του *βλέμματος*) με την *εικόνα* (την *παράσταση*), έχουν αποκτήσει ιδιαίτερη έκταση τα τελευταία περίπου τριάντα χρόνια, αλλά δεν είναι νέα. Έχουν διατυπωθεί με τρόπο συγκεκριμένο από τον Diderot στην *Εγκυκλοπαίδεια*, (και στο μετέπειτα «Εγχειρίδιο του Ωραίου») με την παρατήρηση ότι το θεμέλιο του «ωραίου» (της τέχνης, της καλλιτεχνικής λειτουργίας) είναι η παρατήρηση, η ανάδειξη, η πρόσληψη των «σχέσεων». Ο Diderot θα υποδηλώσει ότι η *καταγραφή των σχέσεων* αποστασιοποιεί το βλέμμα από την εμπλοκή του με τον κόσμο και τον κόσμο από τη μόνη λειτουργία του χωρίς το βλέμμα.[25] Η ομιλία μας θα καταλήξει σε τρία σημεία. Το πρώτο είναι ότι τα καλλιτεχνικά κινήματα «*νέο*», μετά το 1980, εξυπηρετούν εξίσου τις λειτουργίες των *διαγραμμάτων* από τους θεωρητικούς τα προηγούμενα χρόνια, εγκαθιστώντας δηλαδή ένα προσδιοριστικό ρόλο της προέλευσης: *Νεο-φωβισμός, νεο-παραστατισμός, νεο-γεωμετρία*. Το δεύτερο είναι ότι τα κινήματα αυτά *είναι κανονιστικά*, δηλαδή επιβάλλουν μια θεωρούμενη ως *αναπότρεπτη* λειτουργία. Τέλος, εμφανίζονται ως παγκόσμια, εφόσον αντιμετωπίζονται ως *αναπότρεπτα*, επιβάλλοντας τις επιλογές ενός μικρού μέρους του κόσμου στον υπόλοιπο κόσμο.

23. *L' Informe: Mode d' Emploi*, κατ. έκθ., Centre Georges Pompidou, Paris 1996.

24. H. Foster, *Le retour du ...*, ό.π., σ.68.

25. Βλ. Diderot, *Essais sur la Peinture, de la Manière, Pensées Détachées sur la Peinture, la Sculpture, l' Architecture et la Poésie, Tableaux de Nuit de Skalken*, R. Desné (επιμ.), τ.V, Paris 1955, σ.19.

Emmanuel Mavrommatis,

The retrospective construction of the derivation as a new topic of history and theory (but also as an issue of artistic process) in the 20th century art

The speech is referred to the logical systems of historical valuation and reconstruction of former or contemporary artistic works through their reference to "*(their) interpretation through derivation*" or to "*(their) interpretation through origin*", in accordance with the theorem of Philippe Bruneau, professor of classical archaeology, according to which art is considered what is derived from art etc. This theorem was formulated in 1974 in his prophetic article "Situation méthodologique de l' histoire de l' art antique", ([...] *Il y a art si les usagers croient qu'il y a art* [...]), and coincided with the *statements* of contemporary American *minimalist* and *conceptual* artists who in the same almost period were expressing the idea that [...] *A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that a particular work of art is art, which means, is a definition of art.* [...] (1969, Joseph Kosuth), or that [...] *if someone calls it art, it's art* [...] (Donald Judd), or that [...] *The idea becomes a machine that makes the art.* [...] according to Sol Lewitt, in 1967. The characteristic of this *tautological* system of analysis is the fact that the retrospective construction of a *reference* (the pre-installation of the *reference*) assures the foundations of its subsequent artistic consequences that in turn refer again to the reference from which they derived. This system was initially introduced by Kazimir Malevich, between 1924 and 1927, with the theory of the "*additional element*" (*élément ajouté*); this element by interposing itself each time as something new in every previous artistic formation, transforms all the conditions of the formation by creating new artistic conditions. That is how Malevich explained the transition from Cézanne to *Cubism, Futurism* and to his own artistic theory, *Suprematism.* An analogous system is that of Alfred Barr Jr., consisting the preface of his classic book «Cubism and Abstract Art» (1936), where through complicated interconnections he recorded about 25 tendencies in contemporary art. The central idea of this -recognized as obligatory- transition from one movement to other revealed to both writers the *normative, educational, social* and *theoretical* character of each artistic suggestion, by the moment it replaced the *ontolological* question of "*what is art*" with the *epistemological* question of "*where art comes from, how art acts and performs*", implying that this circular system is inevitable and therefore universal. Moreover, the theoretical options of the American art critic Clement Greenberg -inspired by the aesthetic categories of the Swiss Heinrich Wölfflin, regarding the conditions of transition from Renaissance to Baroque- will conceive an analogous obligatory transition from *Analytical Cubism* to *American Expressionism,* many years after the Spanish José Ortega y Gasset who used Wölfflin's system to interpret the phases of New York. Afterwards the artists of the "Support/Surface" group in France will be based on the sequence of the American abstract painting through the ideas of Malevich, and in 1972 the French art historian Jean Clair will construct a diagram for art in France during the 1960s, comparing neo-figurative with conceptual artists. In the end, the American professor Rosalind Krauss with her renowned article "A view of Modernism" (1972) will keep herself detached from the *linear* conception in the interpretation of art, against which she will juxtapose -curating with Yve-Alain Bois the exhibition "*L' informe, mode d' emploi*" in 1996 at the Centre Georges Pompidou- the material's "*entropy*", the material's degradation regardless of the gaze, referring to Georges Bataille and Robert Smithson. Respectively, in the same year the American art historian Hal Foster with his book «The Return of the Real» will make a parallel critique of the *linear* system of interpretation, by recognizing the connection of the *gaze* and its *object* when they are involved in the same *public relation* and *public operation.* The current speech concludes that there is a correspondence between Foster's ideas and those of the French encyclopaedist Denis Diderot, according to whom the idea of the *relation* and the *apperception of the relation as genuine* is the foundation of the *Beauty* (of art).

Θούλη Μισιρλόγλου

Όψεις της ελληνικής τέχνης μέσα από ιδιωτικές συλλογές έργων τέχνης: Το ιδιωτικό στο φάσμα του δημόσιου

Με την αφαιρετική έννοια *κόσμος της τέχνης* εννοούμε ένα εκτεταμένο δίκτυο σχέσεων ατόμων το οποίο, συναρτώμενο προς τις ευρύτερες πολιτικές και κοινωνικές διεργασίες, επηρεάζει την καλλιτεχνική δημιουργία και την εκφορά της. Η μελέτη του κόσμου της τέχνης[1], εμπλέκοντας σε δεδομένη στιγμή διαφορετικά πρόσωπα και θεσμούς, σε διαφορετικούς συσχετισμούς, αναδεικνύει τις πολλαπλές μετατοπίσεις ρόλων και αξιών και μεταφέρει τις διαφορετικές σε κάθε χρονική στιγμή σημασιοδοτήσεις της ιστορίας και των υποκειμένων της. Έτσι, ο κόσμος αυτός δεν νοείται ως συνονθύλευμα, περισσότερο ή λιγότερο τυχαίο, ατόμων, αλλά ως ένα σύνολο, του οποίου οι εσωτερικές σχέσεις, οι αξιολογήσεις, οι ιδεολογικές κατευθύνσεις, οι κάθε είδους κοινωνικές και πολιτικές συνδιαλλαγές, επιδρούν και καθορίζουν το μηχανισμό παραγωγής και διακίνησης των καλλιτεχνικών έργων και ιδεών. Στο ευρύ αυτό 'πεδίο' ασκούνται ποικίλες κοινωνικές δυνάμεις, έλξεις και απωθήσεις, που το καθιστούν λιγότερο ή περισσότερο αυτόνομο.

Κεντρικό άξονα της αναγκαστικά περιορισμένης παρούσας παρουσίασης αποτελεί ο κόσμος αυτός, όπως αποκαλύπτεται μέσα από ελληνικές ιδιωτικές συλλογές έργων τέχνης. Μέσα από μια αναδρομή σε περιπτώσεις συλλογών που έχουν συγκροτηθεί κατά το β΄ μισό του 19ου αιώνα και το α΄ μισό του 20ου, θα παρουσιαστούν η εξέλιξη των συλλογών σε σχέση με τις ατομικές και συλλογικές ιδιαιτερότητες και ο βαθμός επίδρασής τους στο πλαίσιο των υφιστάμενων πολιτιστικών θεσμών.

Τα κριτήρια με τα οποία δομείται η επιλογή των περιπτώσεων αφορούν κατά κύριο λόγο στη δημόσια τελικά εκφορά των ιδιωτικών δράσεων, όπου η επίδραση προσμετράται πολύ περισσότερο από την πρόθεση.[2] Στόχος είναι η ανάδειξη των συσχετισμών έργων και

1. Ο όρος ανάγεται στον Αμερικανό φιλόσοφο Arthur Danto και στους συνεχιστές της φιλοσοφικής και αισθητικής συζήτησης που εκείνος άνοιξε, George Dickie κ.ά. Η χρήση του, ωστόσο, μεταβλήθηκε σταδιακά στα πλαίσια των επιχειρημάτων του καθενός και εμπλουτίστηκε και από άλλες θεωρίες. Ειδικά από τη γαλλική πλευρά, η επινόηση της έννοιας του 'πεδίου' από τον Pierre Bourdieu, που πρότεινε μιαν άλλη εκδοχή, εμπειρική όσο και θεωρητική, της έννοιας του 'κόσμου της τέχνης,' εμπλούτισε τη μελέτη του καλλιτεχνικού φαινομένου και αποτελεί βασικό μεθοδολογικό εργαλείο και της παρούσας εργασίας. Βλ. σχετικά A. Danto, 'The Artworld,' *The Journal of Philosophy*, τ.61, τχ.19, 1964, σ.571-84 [περιλαμβάνεται στο *Έννοιες της Τέχνης τον 20ο αιώνα*, επιμ. Π. Πούλος, μτφρ. Μ. Καρρά, ΑΣΚΤ 2006, σ.333-363.]. H. S. Becker, *Art Worlds*, University of California Press 1982. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης, Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, μτφρ. Ε. Γιαννοπούλου, Αθήνα 2006 (1992). M. Rollins (επιμ.), *Danto and his Critics*, Blackwell 1993. C. Duncan, *The Aesthetics of Power, Essays in Critical Art History*, Cambridge University Press 1993. I. Robertson (επιμ.), *Understanding International Art Markets and Management*, Routledge 2005. Επίσης, οι μελέτες του F. Haskell, αν και εξειδικεύονται χρονικά και τοπικά, αποτυπώνουν το πλέγμα των συναφειών. Ειδικότερα βλ. F. Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Phaidon 1980².

2. Από την άποψη αυτή, αλλά και λόγω της φύσης της συλλεκτικής δραστηριότητας, ο συλλέκτης δεν εμφανίζεται ποτέ απολύτως αυτόνομος και κάθε άλλο παρά αλώβητος μένει από κάθε κοινωνική εξάρτηση και λειτουργία. Μπορεί να αποτελεί διακριτό ιστορικό υποκείμενο και στην ενεργητική του συμπεριφορά έγκειται η ουσιαστική διαφοροποίηση της δράσης του από την οποιαδήποτε συσσώρευση. Βλ. σχετικά J. Baudrillard, *Le Système des Objets*, Paris 1968, σ.147-148. Επίσης, F. Baekeland, 'Psychological Aspects of Collecting,' στο S. M. Pearce (επιμ.), *Interpreting Objects and Collections*, 1996², σ.205-206. Η Πηρς διαπιστώνει την, κατά την άποψή της, λεπτή γραμμή που διαχωρίζει την συλλεκτική δραστηριότητα από την συσσώρευση. Βλ. S. Pearce, *Μουσεία, Αντικείμενα και Συλλογές*, (επιμ. Λ. Γυιόκα), Θεσσαλονίκη 2002, σ.79. Ωστόσο, η διερεύνηση ακριβώς των επιλογών του συλλέκτη και της αντίληψης που αυτός σε κάθε στιγμή διαμορφώνει αποκαλύπτει ένα

ιδεών με τους μηχανισμούς μιας αναδυόμενης αγοράς, που σε κάθε περίπτωση διατηρεί τα χαρακτηριστικά της ιδιοπροσωπίας σε σχέση με τις κοινές χρηματιστηριακές αγορές[3], καθώς και των διεργασιών αποκρυστάλλωσης των ιδεών για το έργο τέχνης στην Ελλάδα κυρίως κατά το διάστημα πριν και μετά το μεσοπόλεμο.

Έτσι, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και μέχρι τη μεταπολεμική περίοδο εμφανίζονται πολυάριθμες ιδιωτικές συλλογές, όχι όλες εξειδικευμένες αποκλειστικά στα εικαστικά έργα τέχνης, αλλά -λίγες- επεκτεινόμενες και σε άλλες περιοχές, όπως εικόνες, βιβλία, αρχαιότητες, νομίσματα και άλλα αντικείμενα. Ο Στέφανος Ξένος (1821-1894), ο Αλέξανδρος Σούτζος (1839-1895), ο Γεώργιος Αβέρωφ (1818-1899), ο Γρηγόριος Μαρασλής (1831-1907), η Αικατερίνη Ροδοκανάκη, ο Στέφανος Σκουλούδης (1838-1928), ο Απόστολος Χατζηαργύρης (θάν. πιθανότατα το 1930), ο Αργύρης Χατζηαργύρης, ο Αλέξανδρος Ζαχαρίου (θάν. 1937), ο Αντώνης Μπενάκης (1873-1954), ο Σπύρος (1874-1936) και ο Διονύσιος Λοβέρδος (1877-1934), αλλά και ο Ευριπίδης Κουτλίδης (1890-1977), αποτελούν τις κυριότερες περιπτώσεις συλλεκτών που τροφοδοτούν την παρούσα έρευνα.

Α΄ Μετατόπιση: Περιεχόμενο

Μια πρώτη σταδιακή μετατόπιση που παρατηρείται είναι ως προς το περιεχόμενο των συλλογών: Στην αρχή, στη συντριπτική πλειοψηφία τους αποτελούνται από έργα ευρωπαίων καλλιτεχνών, που καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα από τον 16ο μέχρι και τον 19ο αιώνα[4], με έμφαση, ωστόσο, στα έργα του 17ου και 18ου αιώνα.[5] Γάλλοι καλλιτέχνες, Ιταλοί, Ολλανδοί, Φλαμανδοί συνιστούν κατά κύριο λόγο τον κορμό των πρώτων συλλογών του αιώνα[6], ενώ ποικιλία διαπιστώνεται στα εκφραστικά μέσα: Στις συλλογές αυτές απαντώ-

---

ευρύ πλέγμα σχέσεων που κάθε φορά κινητοποιούνται, προκειμένου να μορφοποιηθεί το αποτέλεσμα της δραστηριότητας. Στο σύνολο των σχέσεων που συγκροτεί στο 'πεδίο' των κοινωνικών συνθέσεων και αντιθέσεων βρίσκει ο ίδιος το λόγο της ύπαρξής του και η διάρθρωση αυτών είναι ακριβώς εκείνη που τον τοποθετεί σε διαφορετικό κάθε φορά επίπεδο δράσης και επίδρασης.

3. Στο R. Towse, *Handbook of Cultural Economics*, Cheltenham 2003, σ.58, επιχειρείται μια συνοπτική διάκριση του William Baumol έξι βασικών διαφορών μεταξύ των χρηματιστηριακών αγορών και της αγοράς τέχνης. Αναφορικά με την ιδιοπροσωπία της αγοράς της τέχνης, ενώ η μελέτη του μηχανισμού παραγωγής και κατανάλωσης μπορεί να προσλάβει μια πιο εκλογικευμένη μορφή, σε κάθε περίπτωση τα ανταγωνιστικά οφέλη και οι υπολογισμοί είναι αδύνατο να αποκτήσουν τη μορφή εξίσωσης ή ισολογισμού: Όχι γιατί η παραγωγή δεν έχει, έτσι κι αλλιώς, μια συνεχή και απρόσκοπτη ροή, ούτε γιατί η κατανάλωση υπόκειται στις διακυμάνσεις της αγοραστικής δύναμης -κάτι που συμβαίνει και στις χρηματιστηριακές αγορές-, αλλά γιατί το ίδιο το περιεχόμενο της καλλιτεχνικής διεργασίας σ' όλα της τα στάδια υπερβαίνει τον εμπορευματικό χαρακτήρα των αντικειμένων της. Άλλωστε, θεωρείται ότι η ικανοποίηση από την κατανάλωση της τέχνης αυξάνεται μέσα στο χρόνο και αντιστρόφως η κατανάλωση της τέχνης αυξάνεται ανάλογα προς την ικανότητα να εκτιμά κανείς την τέχνη -αυτό υποστηρίζουν οι πολιτισμικοί οικονομολόγοι όπως ο Throsby. Βλ. σχετικά Robertson, ό.π., σ.87-. Το βάθος τελικά της πολιτισμικής εμπειρίας μέσα στο αυτοενδυναμούμενο αυτό σύστημα προκύπτει μέσα από το γενικό συσχετισμό μεταξύ οικονομικού, κοινωνικού και πολιτισμικού κεφαλαίου και το οποίο μπορεί να μην είναι απολύτως μετρήσιμο μέγεθος, αλλά προσδιορίζεται μέσα από τις ζυμώσεις των φορέων που το καθορίζουν.

4. Για τον προσδιορισμό της χρονολογικής διασποράς των έργων και των καλλιτεχνών σημειώνεται ότι λαμβάνονται υπόψη οι αποδόσεις των ίδιων των συλλεκτών, ακόμη κι αν εκ των υστέρων οι αποδόσεις αυτές έχουν αμφισβητηθεί.

5. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαφοροποίηση της μόνης γυναίκας συλλέκτριας που περιλαμβάνεται στο δείγμα που εξετάζουμε, της Αικ. Ροδοκανάκη. Η Ροδοκανάκη εκδηλώνει ισχυρή προτίμηση για έργα του 19ου αιώνα, τη στιγμή που οι περισσότεροι άλλοι, άνδρες συλλέκτες της περιόδου εστιάζουν στον 17ο και 18 αιώνα.

6. Μόνο στις συλλογές Ξένου και Σούτζου συναντούμε έργα Ελλήνων καλλιτεχνών, ελάχιστα και μέσα στα σύνολα της κάθε συλλογής: Ένα έργο του Βρυζάκη στην πρώτη και δεκαπέντε έργα των Παβία, Τζανκαρό-

νται ελαιογραφίες, σχέδια, υδατογραφίες, χαρακτικά, παρόλο που κάθε συλλέκτης εμφανίζει μια κυρίαρχη προτίμηση προς το ένα ή άλλο μέσο. Ειδολογικά δε[7], τα έργα είναι συχνότερα θρησκευτικά, τοπιογραφικά και ηθογραφικά.[8]

Στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, ωστόσο, η αναλογία αρχίζει να αντιστρέφεται: Προοδευτικά τα ξένα έργα μειώνονται, ενώ αυξάνονται εκείνα Ελλήνων καλλιτεχνών. Όσον αφορά μάλιστα τα σαφώς λιγότερα ξένα έργα, παύει εντελώς το ενδιαφέρον για εκείνα του 17ου και 18ου αιώνα και μετατοπίζεται στο 19ο. Το ίδιο συμβαίνει και με τα ελληνικά έργα. Μάλιστα, στο επίκεντρο των συλλογών βρίσκονται καλλιτέχνες που ζουν στα χρόνια της μετάβασης από τον 19ο στον 20ό αιώνα, είναι επομένως περισσότερο ή λιγότερο σύγχρονοι των ίδιων των συλλεκτών. Η θεματική που τη στιγμή αυτή αναδεικνύεται με σαφήνεια ως δημοφιλέστερη είναι η τοπιογραφία, και ακολουθούν η ηθογραφία, η προσωπογραφία, τα θρησκευτικά έργα κ.τ.λ.

Η βαθμιαία στροφή που παρατηρείται, καθαρότερα από τη δεκαετία 1920 κ.ε., αναδεικνύει το διαφορετικό προσανατολισμό των κατόχων, τη μεταβολή των συνθηκών αγοράς και της υπόστασης του (Έλληνα) καλλιτέχνη, και είναι αναμενόμενη και συντονισμένη άλλωστε με την τοπική και εθνική στροφή στην κουλτούρα ολόκληρης της Ευρώπης.

Β΄ Μετατόπιση: Προέλευση

Μια δεύτερη μετατόπιση είναι ως προς την προέλευση των έργων, αλλά και των συλλεκτών: Αρχικά οι περισσότεροι από αυτούς είναι ομογενείς, που αγοράζουν έργα τέχνης είτε από τις περιοχές κατοικίας τους είτε από ένα ευρύτερο ευρωπαϊκό περιβάλλον, στο οποίο ταξιδεύουν συχνά. Με τη σταδιακή, ωστόσο, ενδυνάμωση του εγχώριου καλλιτεχνικού περιβάλλοντος, οι περισσότεροι εμπλουτίζουν τις συλλογές τους με ελληνικά έργα, τα οποία διοχετεύονται στην υπό διαμόρφωση αγορά τόσο από τους ίδιους τους καλλιτέχνες και το άμεσο συγγενικό περιβάλλον τους[9], όσο και από τους πρώτους εμπόρους που κάνουν την εμφάνισή τους[10], ενώ οι ατομικές εκθέσεις, πιο ορατά από τα τέλη της δεκαετίας

λα, Γρηγόριου Σούτζου -πιθανότατα συγγενή-, Νικηφ. Λύτρα, Ρίζου και Λάντσα στη δεύτερη -με κάθε επιφύλαξη στους αριθμούς, τη στιγμή που τα αρχεία κυρίως της Εθνικής Πινακοθήκης μεταφέρουν αντικρουόμενα στοιχεία ειδικά για τη συλλογή Σούτζου, σε βαθμό που δεν είναι εύκολη μια ιδιαιτέρως ασφαλής ταύτιση και τεκμηρίωσή τους.

7. Το εγχείρημα να εντάξει κανείς σήμερα τα συγκεκριμένα έργα σε ειδολογικές κατηγορίες αποδεικνύεται ιδιαίτερα δύσκολο. Η δυσκολία αυτή, που έγκειται στην πραγματικότητα στην αλλαγή των θεωρητικών εργαλείων, σύμφωνα με την οποία αμφισβητώνται οι παραδοσιακές ιεραρχίες των ειδών και η στεγανότητά τους, είναι πολλαπλώς χρήσιμη, αφού οδηγεί αναγκαστικά σε ερμηνευτικό αναστοχασμό.

8. Η Ροδοκανάκη εμφανίζει και εδώ μια πρωτοτυπία: Ενώ πολλά έργα της συλλογής της είναι ηθογραφικά και τοπιογραφικά, η ίδια φαίνεται πως δεν ενδιαφέρεται καθόλου για τα θρησκευτικά έργα, όταν η ειδολογική αυτή κατηγορία είναι ιδιαιτέρως σημαίνουσα για τους άλλους συλλέκτες.

9. Ενδεικτικά, ο Α. Μπενάκης γύρω στα 1930 φαίνεται να προμηθεύεται συχνά έργα από τον έμπορο Κοσμά Στάθη, το οικογενειακό περιβάλλον καλλιτεχνών που (μόλις) έχουν πεθάνει και αγγλικές γκαλερί. Στα τέλη της δεκαετίας 1940, ωστόσο, αναφέρεται ως πηγή ατομική έκθεση καλλιτέχνη, του Φρίξου Αριστέα. Στη συλλογή Κουτλίδη επίσης, που συγκροτείται εν μέρει ταυτόχρονα και σε συνέχεια της συλλογής Μπενάκη, διαπιστώσαμε, στο βαθμό που είναι δυνατό να εξακριβωθεί, ότι τουλάχιστον το 25% των έργων του Σ. Σαββίδη -του καλύτερα αντιπροσωπευόμενου καλλιτέχνη στη συλλογή- προέρχεται με βεβαιότητα από το συγγενικό περιβάλλον του ζωγράφου -κληρονόμους του-, ενώ το 18% περίπου από εμπόρους. Αντιστοίχως, το 38% περίπου των έργων του Ιακωβίδη -του δεύτερου καλύτερα αντιπροσωπευόμενου καλλιτέχνη της συλλογής Κουτλίδη- προέρχεται από το οικογενειακό περιβάλλον του ζωγράφου και περίπου 19% από εμπόρους, γκαλερί και άλλους μεσάζοντες.

10. Η περίπτωση του Κοσμά Στάθη για τη δεκαετία 1920 κ.ε. είναι γνωστή, βλ. σχετικά Μ. Σκαλτσά, «Αθηναϊκές Αίθουσες τέχνης από τη Δεκαετία του '20 ως τη Δεκαετία του '70», σ. 16-21, στο Δ. Τσούχλου-Μ.

1920, θα αρχίσουν να αποτελούν πηγές αγοράς έργων.

Σημείο τομής: Η σύνδεση με το κράτος

Το γεγονός ότι οι συλλέκτες της περιόδου αυτής θεωρούν στη συντριπτική πλειοψηφία τους το κράτος ως έναν τουλάχιστον από τους φυσικούς αποδέκτες της δραστηριότητάς τους, αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον από την άποψη της σχέσης της συλλεκτικής πρακτικής με την κοινωνική πραγματικότητα υπό το φως της ιστορικής συγκυρίας. Με διαφορετικό βαθμό βέβαια συνειδητότητας, οι περισσότεροι από τους συλλέκτες αυτούς προέρχονται από τον επιχειρηματικό και πνευματικό κόσμο, πολλοί όμως ταυτόχρονα ανήκουν σε εκείνα τα στρώματα που αναλαμβάνουν πολιτικό ρόλο σε διάφορα επίπεδα, παράλληλα προς τις τυπικές οδούς της εξουσίας. Ο αστικός αυτός κόσμος, ο «συνασπισμός από τραπεζικές και πολιτικές προσωπικότητες», όπως αναφέρει ο Προκοπίου[11], έχει διαρκή πρόσβαση στα κρατικά και πολιτικά αξιώματα. Ο Σούτζος, ο Αβέρωφ, ο Σκουλούδης, ο Μπενάκης πολύ περισσότερο, αποτελούν καίρια πρόσωπα με πολλαπλώς σημαίνουσα κοινωνική και οικονομική δράση.

Σε κάθε περίπτωση, το όραμά τους προσδένεται πάνω σε αυτό του κράτους καθορίζοντάς το και η συμμετοχή τους στη διαμόρφωση του νέου ακόμη κράτους και ειδικά στην αναδιοργάνωση του ευρύτερου καλλιτεχνικού πεδίου είναι μεγάλη. Από την άποψη αυτή ο σύνδεσμός τους με το κράτος μέσω δωρεών είναι αναμενόμενος, υπενθυμίζει όμως ταυτόχρονα τις προσδοκίες τους από τον ίδιο μηχανισμό -τον κρατικό- τον οποίο στηρίζουν.[12] Η νομιμότητα που δίνεται στους καινούριους αυτούς ανθρώπους, οι οποίοι αποτελούν ένα βασικό πόλο της πολιτικής και οικονομικής εξουσίας, ενώ ταυτόχρονα συμμετέχουν στο καλλιτεχνικό σύμπαν, καθορίζει την τροχιά του καλλιτεχνικού πεδίου και τη διαδικασία αυτονομίας του ή της (μερικής) αναστολής της.

Χωρίς αναλυτική αναφορά στο περιεχόμενο των συλλογών και τις προσωπικότητες των δημιουργών τους, θα επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε την επίδρασή τους στον ευρύτερο δημόσιο ορίζοντα στον οποίο εντάχθηκαν.

Α΄ υποδοχή: Τα ξένα έργα

Είναι γεγονός ότι στις συλλογές ξένων έργων, οι περισσότερες δημιουργημένες από ομογενείς, τα έργα τέχνης διακρίνονται μεν από άλλα αντικείμενα και ως τέτοια γίνονται αποδεκτά, η διάκρισή τους όμως αυτή δεν κατορθώνει να βρει θετικό πεδίο υποδοχής: Η όποια ιστορική αξία τους δεν ξυπνά διανοητικό ενδιαφέρον, δεν απασχολούν την κοινή γνώμη και τα σώματα των συγκεκριμένων δωρεών στην Εθνική Πινακοθήκη δεν δημιουργούν ουσιαστικό προηγούμενο για τη συλλεκτική δράση της. Φαίνεται ότι οι συλλογές αυτές, συγκροτημένες σ' ένα πλαίσιο που δεν αντιστοιχεί στην πολιτισμική κατάσταση της Ελλάδας, δεν πείθουν για τη σημασία τους και δεν συντάσσονται τελικά με τις ελληνικές προσδοκίες, οι οποίες ούτως ή άλλως δεν έχουν ακόμη μορφοποιηθεί.

Σκαλτσά, *Αίθουσες Τέχνης στην Ελλάδα*, Αθήνα 1989, σ.18-19.

11. Βλ. Άγγελος Γ. Προκοπίου, *Νεοελληνική Τέχνη, Εφτανησιώτικος Νατουραλισμός*, Αθήνα 1936, σ.27-28. Επίσης Ε. Ματθιόπουλος, *Η Συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας 1934-1940*, διδ. διατρ., Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 1996, σ.114-115.

12. Βεβαίως, προκειμένου να κατανοηθεί η εμπειρία των καλλιτεχνών, αλλά και η διαδικασία συγκρότησης του καλλιτεχνικού πεδίου στην Ελλάδα, είναι αναγκαίο να προσδιοριστεί το πλαίσιο ανάδυσης εμπόρων και επιχειρηματιών με τεράστιες περιουσίες.

Ο παροικιακός ελληνισμός δε, δεδομένης της μεγάλης οικονομικής του δύναμης, της καλλιεργημένης από τα μετεπαναστατικά χρόνια άποψης για μιαν εγγενή ηθική ανωτερότητα των έξω Ελλήνων[13], καθώς και της ικανότητάς του να συγκεράσει τις δύο βασικές συνιστώσες της νεοελληνικής πολιτικής ιδεολογίας, την ελληνορθόδοξη παράδοση και την ανάγκη για τον εκσυγχρονισμό της κοινωνίας[14], βρήκε ένα πρόσφορο πεδίο και ανέλαβε το ρόλο του προστάτη.[15] Ταυτόχρονα, ωστόσο, δημιούργησε αγκυλώσεις ως προς την ανάληψη πρωτοβουλιών σε επίπεδο εθνικό ή κρατικό, καθώς οι απλόχερες δωρεές των μελών του συνεπάγονταν κάποια ελλαδική οφειλή -που ήταν σχεδόν αδύνατο να ξεπληρωθεί- και σε κάθε περίπτωση δεν αρκούσαν για να απαλλάξουν την ελληνική πραγματικότητα από την πνευματική αμηχανία της. Από τη στιγμή που δεν αναδεικνυόταν μια συγκροτημένη αστική τάξη σε κυρίαρχη δύναμη, οι ανανεωτικοί θεσμοί είτε ανατρέπονταν είτε -συχνότερα- δεν λειτουργούσαν.

Β΄ υποδοχή: Τα ελληνικά έργα

Τα ελληνικά έργα των συλλογών ανήκουν στη μια κυρίαρχη τάση, που διαμορφώνεται με τα διδάγματα του γερμανικού κατά βάση ακαδημαϊσμού, και αργότερα εμφανίζονται και άλλες επιρροές, του γαλλικού Ιμπρεσιονισμού ή των μετεμπρεσιονιστών. Ο Λύτρας, ο Βολανάκης, ο Ιακωβίδης, ο Γύζης, ο Χατζής, ο Σαββίδης, αλλά και μια πλειάδα ζωγράφων, λιγότερο ή περισσότερο γνωστών σήμερα, εκπροσωπούνται προνομιακά μέσα στις συλλογές και αυτή είναι η στιγμή που αρχίζει να εγκαθιδρύεται μια ελληνική γενεαλογία καλλιτεχνών. Εκείνο που καθίσταται ιδιαίτερα σημαντικό ως προς την συνδιαλλαγή του δημόσιου και του ιδιωτικού είναι ότι τα έργα θα βρουν τη δικαίωσή τους πολύ αργότερα από τη χρονική στιγμή δημιουργίας των συλλογών και της δωρεάς τους. Και το αξονικό σημείο της διαπίστωσης είναι ότι τα έργα αυτά έχουν ως πηγή τους έναν εν πολλοίς ασυγκρότητο κόσμο της τέχνης και προς αυτόν κατευθύνονται.

*

Ήδη στα τέλη του 19ου αιώνα καλλιτέχνες και κριτικοί εκτιμούν την απουσία συστηματικής εκθεσιακής δραστηριότητας ως μία από τις σημαντικότερες ελλείψεις.[16] Οι λίγες εκθέσεις που μπορεί να συγκεντρώνουν το ενδιαφέρον του κοινού και να αποτελούν καθοριστικούς παράγοντες για την αισθητική καλλιέργειά του και αποφασιστικό μέσο για την προβολή, την καλλιτεχνική και κοινωνική ανάδειξη των καλλιτεχνών, δεν είναι ικανές να διαμορφώσουν συνθήκες αγοράς. Οι ζωγράφοι και γλύπτες συχνά καταφεύγουν σε πιο εφαρμοσμένες μορφές τέχνης, ενώ οι προσπάθειές τους να οργανωθούν σ' έναν σύλλογο,

13. Βλ. σχετικά Έ. Σκοπετέα, *Το «Πρότυπο Βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα, Όψεις του Εθνικού Προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880)*, Αθήνα 1988, σ.65-85.

14. Βλ. Ι. Κ. Χασιώτης, *Επισκόπηση της Ιστορίας της Νεοελληνικής Διασποράς*, Θεσσαλονίκη 1993, σ.67-68.

15. Η ιδεολογία του ευεργετισμού αναπτύχθηκε στη διάρκεια του 19ου αιώνα και κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ου στους κύκλους του Ελληνισμού της διασποράς. Για τις βασικές ορίζουσές του, μέσα από το παράδειγμα των Ελλήνων του Καΐρου κυρίως, βλ. Μ. Τομαρά-Σιδέρη, *Ευεργετισμός και Προσωπικότητα*, τ.β΄, Αθήνα 2002, σ.149-156. Ενδεικτική της νοοτροπίας είναι η επιγραμματική απάντηση του Α. Μπενάκη στους ξένους που ρωτούσαν για τη δωρεά του μουσείου που ο ίδιος ίδρυσε προς το κράτος: «Έχουμε παράδοση στον τόπο μας, όποιος μπορεί, να χάριζε το περίσσευμά του, γιατί ο τόπος μας, βλέπετε, είναι φτωχός». Βλ. Ε. Θ. Σουλογιάννης, *Αντώνης Εμμ. Μπενάκης, 1873-1954, Ο Ευπατρίδης, ο Διανοούμενος, ο Ανθρωπιστής*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2004, σ.30.

16. Βλ. Γ. Μπόλης, 'Σε μιαν Ακαλαίσθητη Κοινωνία', *Η Καθημερινή* [*Επτά Ημέρες*: «Τέχνη και αγορά»], 13.3.2005. Επίσης, Δ. Τσούχλου, 'Εισαγωγή, ο Θεσμός των Αιθουσών Τέχνης', στο Τσούχλου – Σκαλτσά, ό.π., σ.9-10.

να αναλάβουν πρωτοβουλίες και να διαχειρισθούν τα προβλήματά τους παραμένουν στο επίπεδο των προθέσεων, αποτυγχάνουν ή εξαντλούνται στη διοργάνωση μιας έκθεσης.

Η κρατική δε ενίσχυση, που ως αίτημα διατυπώνεται ήδη από τη δεκαετία 1840, παρέμεινε περιορισμένη, όπως και η ιδιωτική υποστήριξη[17], τη στιγμή που ο χώρος και ο πληθυσμός του ελληνικού βασιλείου εξακολουθούν να είναι περιορισμένοι, ο βαθμός ανάπτυξης των παραγωγικών δυνάμεων εξαιρετικά χαμηλός και η αστική τάξη ιδιαίτερα ισχνή.[18]

Η Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών και η Εθνική Πινακοθήκη είναι οι δύο βασικοί φορείς που καθορίζουν και αντανακλούν ταυτόχρονα την καλλιτεχνική κατάσταση και των οποίων οι σχέσεις ήταν στενές, γεγονός που επιβεβαιώνεται από την παρουσία ίδιων προσώπων και στα δύο ιδρύματα ταυτόχρονα.[19]

Ως προς την πρώτη, οι στρατιωτικοί που τη διοίκησαν από το 1863 ως το 1901 -με την εξαίρεση ενός φιλολόγου[20]- καθόρισαν το ύφος και τη δομή της λειτουργίας της και η προσπάθειά τους για την οργάνωση του ιδρύματος στόχευε περισσότερο στη διατήρηση της κρατικής νομιμοφροσύνης, παρά σε ένα μακροπρόθεσμο σχεδιασμό και όραμα.[21]

Η λειτουργία της Σχολής ήταν σχετικά σαφής, καθώς στόχος της ήταν να παράσχει τεχνική γνώση, μετρήσιμη και ελέγξιμη σύμφωνα με τους κανόνες των ακαδημαϊκών διδαγμάτων. Το έργο της Πινακοθήκης έμοιαζε δυσκολότερο, καθώς προϋπέθετε τον σχεδιασμό κεντρικών αξόνων, που θα αποκρυστάλλωναν αισθητικές, ιδεολογικές και ευρύτερα πολιτισμικές ιδέες. Στην αρχή της λειτουργίας της δεν γίνεται αντιληπτό το έργο που παράγει. Αργότερα μάλιστα ο Τύπος τη χαρακτηρίζει φυτοζωούσα, τη θέση δε του διευθυντή της παθητική[22]. Κι ενώ υπάρχει, σε μια μερίδα τουλάχιστον του κόσμου που περιβάλλει

17. Βλ. Ματθιόπουλος, ό.π., σ.35 και Γ. Μπόλης, ό.π. Ο τελευταίος αναφέρει ότι τη δεκαετία του 1870 η υποστήριξη του Γεώργιου Α΄ προς τους καλλιτέχνες με τη συχνή αγορά έργων τους αντιπαρατίθεται στην «απρόθυμη» στάση των περισσότερων εύπορων Αθηναίων, που «ουδεμίαν δεικνύωσι φιλοτιμίαν όπως τας πλουσίας αιθούσας των κοσμήσωσι και δι'ενός καλλιτεχνικού έργου».

18. Ταυτόχρονα ο ρόλος του κράτους είναι εξαιρετικά διογκωμένος, γεγονός που δημιουργεί επιπλέον προβλήματα στην εξισορρόπηση των δυνάμεων και τον έλεγχο του κρατικού μηχανισμού. Ο Χαρίλαος Τρικούπης αποτελεί παράδειγμα της αποτυχίας των μεταρρυθμιστικών προσπαθειών εξαιτίας ακριβώς της ισχύουσας κατάστασης. Βλ. ό.π., σ.87-89 και 105-112.

19. Ο Ιακωβίδης διορίστηκε το 1900 διευθυντής της Πινακοθήκης και το 1904 άμισθος καθηγητής ελαιογραφίας στη Σχολή, ενώ και ο Παπαντωνίου, ως διευθυντής της Πινακοθήκης, δίδασκε ιστορία της τέχνης στη Σχολή Καλών Τεχνών. Βλ. Τσούχλου, ό.π., σ.73 και σ.95 αντίστοιχα.

20. Ο Γεράσιμος Μαυρογιάννης ήταν φιλόλογος και ο μόνος διευθυντής των ετών αυτών που επιχείρησε την προώθηση των καλών τεχνών, κυρίως διαμέσου της αύξησης της διάρκειας των σπουδών σε επτά χρόνια και του εμπλουτισμού της Πινακοθήκης του Σχολείου με τη συλλογή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι στις αναφορές του προς το Υπουργείο η υπογραφή του έπρεπε να συνοδεύεται από το επίθετο 'ευπειθέστατος'. Σε σχετική παρατήρηση που του έγινε λόγω της μη ανταπόκρισής του στην υποχρέωση αυτή, απάντησε ότι οι προηγούμενοι διευθυντές ουδέποτε είχαν μεταχειριστεί τον όρο. Μετά από μια παραίτησή του που δεν έγινε αποδεκτή, έμεινε στη θέση του ως το 1878, για να αντικατασταθεί και πάλι από έναν στρατιωτικό, τον Α. Θεοφιλά. Βλ. σχετικά Τσούχλου, ό.π., σ.51. Φαίνεται ότι ο Μαυρογιάννης, όντας εκτός του περιβάλλοντος άμεσης επιρροής των κυβερνητικών τάξεων, αποτελούσε σαφή παράγοντα απειλής.

21. Στην εικοσαετία 1910-1930 προωθήθηκαν ελάχιστες μεταρρυθμίσεις στη δομή και λειτουργία της -μεσολαβούντων και των Βαλκανικών Πολέμων και της εκστρατείας στη Μ. Ασία.

22. Στο περιοδικό *Πινακοθήκη*, ο συντάκτης του άρθρου γράφει: «Ο κ. Ιακωβίδης, ο δεινός του σχεδίου χειριστής, ως διευθυντής της φυτοζωούσης Πινακοθήκης δεν παρέχει τας υπηρεσίας ας διδάσκων ηδύνατο πολυτίμως να προσφέρη. Διατηρών και την θέσιν του Διευθυντού της Πινακοθήκης, θέσιν παθητικήν, ηδύνατο επί επιμίσθιω να παρακληθή αναλαμβάνων και την διεύθυνσιν της Καλλιτεχνικής Σχολής, να διδάσκη ως καθηγητής, ανανεωθείσης ήδη θέσεως». Βλ. *Πινακοθήκη*, έτος Γ΄, 1903-1904, σ.120.

τον καλλιτεχνικό χώρο, προσδοκία αλλαγών[23], οι ρυθμοί μεταστροφής του κλίματος είναι αργοί.

Ο πρώτος διευθυντής της, Γεώργιος Ιακωβίδης, αποχώρησε, χωρίς αφενός να έχει λύσει το στεγαστικό πρόβλημα και αφετέρου χωρίς να έχει μεταβάλει την εικόνα του ιδρύματος, που εξακολουθούσε δημοσίως να αμφισβητείται[24], μαζί με τη γνησιότητα πολλών έργων της συλλογής του.[25] Κατάφερε όμως, ενεργοποιώντας διατάξεις διαθηκών δωρητών και προωθώντας μεταξύ άλλων την αγορά έργων τέχνης, να δημιουργήσει έναν πρώτο πυρήνα έργων που αντανακλούν το συλλεκτικό γούστο της εποχής και σε κάθε περίπτωση την κυρίαρχη αντίληψη για το έργο τέχνης, αλλά και την αποστολή ενός εθνικού ιδρύματος τέχνης.

*

Κατά τη δεκαετία, ωστόσο, 1920 η ατμόσφαιρα παρουσιάζει ορατές αλλαγές[26]: Πέρα από την εμφάνιση διαμορφωμένων ιδιωτικών εκθεσιακών χώρων και την φανερά αυξημένη εκθεσιακή δραστηριότητα[27] τόσο στις γκαλερί, όσο και σε άλλους χώρους[28], πληθαίνουν εντυπωσιακά οι ατομικές εκθέσεις των καλλιτεχνών[29]. Ο ευρύτερος ιδιωτικός τομέας

23. Ενδεικτικά: Ενώ το 1883 είχε δημιουργηθεί, με πρωτοβουλία της Λασκαρίδου, τμήμα θηλέων και το 1901 είχε γίνει μεικτή η φοίτηση στη Σχολή Καλών Τεχνών, σύντομα είχε προκύψει ζήτημα διάλυσής του. Με παρέμβαση του Πρωθυπουργού Ε. Βενιζέλου διατηρήθηκε και είναι γεγονός ότι η παρέμβαση αυτή χαιρετίστηκε από μια μεγάλη μερίδα του καλλιτεχνικού κόσμου. Στο περιοδικό *Πινακοθήκη*, διαβάζουμε: «Αλλ' η απαίτησίς των όπως 'απαγορευθή' η φοίτησις των μαθητριών εις το Πολυτεχνείον, ήτο τερατώδης, αντικαλλιτεχνική, παράλογος. Και δικαίως απερρίφθη υπό του κ. Πρωθυπουργού μετά πολλών επαίνων. Εφαντάσθησαν σκάνδαλα και προεχείρησαν εαυτούς ιεροκήρυκας, λησμονούντες ότι η τέχνη είνε η υπέρ πάσας τας ενασχολήσεις του ανθρώπου ελευθεροτέρα, αλλ' εν ταυτώ και σεμνοτέρα. Τι καλά που δεν εζήτησαν οι κ.κ. καθηγηταί ολίγα φύλλα συκής και διά τα αρχαία αγάλματα...». *Πινακοθήκη*, έτος Δ΄, 1904-1905, σ.176.

24. Σε άρθρο του 1909 διαβάζουμε: «Ο καλλιτέχνης, του οποίου η γνώμη περί της αξίας των παλαιών καλλιτεχνικών έργων είνε η αυθεντικωτέρα εν Ελλάδι, ως διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης δεν κατόρθωσε, ελλείψει υλικών μέσων, να παράσχη τας υπηρεσίας ας έπρεπε να προσφέρει». Βλ. *Πινακοθήκη*, έτος Θ΄, 1909, σ.126.

25. Ο Κ. Ηλιάδης, φοιτητής της Σχολής από το 1920, μεταφέρει τις εντυπώσεις του: «Η Σχολή είχε μια παράδοση με το γερο-Λύτρα και τους δασκάλους εκείνους που πήραν την καλλιτεχνική τους αγωγή στο Μόναχο, πλάι στον Πιλότι, τον Λεφτς και άλλους ονομαστούς ακαδημαϊκούς τεχνίτες. Οι σπουδαστές έπαιρναν ανάλογη καλλιτεχνική αγωγή με τους δασκάλους. Για να πλουτίσουμε τις γνώσεις μας είχαμε την πενιχρή Εθνική Πινακοθήκη, που τα πλείστα από εκθέματά της ήταν αμφίβολης γνησιότητας». Βλ. Κ. Ηλιάδης, *Ο Κόσμος της Τέχνης στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα 1978, σ.24-26.

26. Χωρίς να επιδιώκεται η ευθεία συνάρτηση των καλλιτεχνικών γεγονότων με τα γενικότερα ιστορικά φαινόμενα, δεν είναι τυχαίο ότι τότε, συμβατικά από το 1922, σημειώνεται και η πιο αποφασιστική εισαγωγή του κεφαλαίου στον τρόπο παραγωγής Βλ. Ν. Μουζέλης, 'Ταξική Δομή και Σύστημα Πολιτικής Πελατείας: Η Περίπτωση της Ελλάδας', σ.142-3, στο Γ. Δ. Κοντογιώργης (επιμ.), *Κοινωνικές και Πολιτικές Δυνάμεις στην Ελλάδα*, Ελληνική Εταιρία Πολιτικής Επιστήμης, Αθήνα 1977.

27. Είναι χαρακτηριστικό το σχόλιο που συναντούμε από τον συντάκτη με το όνομα Κ., 'Καλλιτεχνικαί Εκθέσεις', *Πινακοθήκη*, έτος ΚΓ΄, 1923-1924, Αθήνα, σ.66: «Αι πνευματικαί εκδηλώσεις προσλαμβάνουν συχνά τον τύπον επιδημίας. Πότε επιδημία διαλέξεων, πότε συναυλιών, εφέτος εκθέσεων. Είνε σύμπτωσις ή φαινόμενο ψυχολογικόν; Αδιάφορον. Το γεγονός είνε οπωσδήποτε αξιοσημείωτον, αφού εντός εξ επτά μηνών διωργανώθησαν δεκαπέντε καλλιτεχνικαί εκθέσεις εν Αθήναις. Μολονότι ο χώρος, προκειμένου περί εκθέσεως χιλίων πεντακοσίων περίπου εν συνόλω πινάκων είνε ανεπαρκέστατος, θα προσπαθήσω να δώσω γενικούς χρωματισμούς της καλλιτεχνικής αξίας των εκθετών, οι οποίοι παρά την κρατούσαν παρά τη κοινωνία ολιγωρίαν προς ενίσχυσιν, εργάζονται μετ' εγκαρτερήσεως και ημπορεί να ηπεί κανείς μετ' ενθουσιασμού...».

28. Βλ. αναλυτικά Μ. Σκαλτσά, ό.π., σ.16-21.

29. Ειδικά μετά το 1925 εντοπίζει και ο Ματθιόπουλος την εντυπωσιακή αύξηση των ατομικών εκθέσεων, που σηματοδοτεί και τη στροφή από το συλλογικό στο ατομικό και από το αντικειμενικό στο υποκειμενικό. Βλ. Ματθιόπουλος, ό.π., σ.75. Γενικά, η πίστη στη δύναμη της ατομικής έκθεσης, στην ατομική επομένως διεκδίκηση και αξία πιστοποιείται μέσα από τον πολλαπλασιασμό των ατομικών εκθέσεων, ακόμα κι αν δεν έχει

ισχυροποιείται, χωρίς όμως να επιβεβαιώνεται και η ανάλογη αγοραστική δύναμή του[30]. Παραδόξως, ωστόσο, ανάλογα αυξάνεται και η αναντιστοιχία των προσδοκιών των δημιουργών και του ευρύτερου καλλιτεχνικού κύκλου ως προς τις υλοποιήσεις του κράτους. Οι προσδοκίες αυτές επιχειρείται να ικανοποιηθούν άμεσα και για το λόγο αυτό εκφράζονται μέσα από συλλογικά όργανα, ωστόσο ακόμη οι πολιτικές δυνάμεις δεν ανταποκρίνονται άμεσα.

Από το 1928 και την επάνοδο του Βενιζέλου στην εξουσία η παρέμβαση του κράτους στο χώρο του πολιτισμού είναι μεγαλύτερη.[31] Τότε, με πρωτεργάτες της αναδιοργάνωσης τον Ιωάννη Γρυπάρη ως διευθυντή του τμήματος Γραμμάτων και Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας, τον Ζαχαρία Παπαντωνίου και τον Κώστα Δημητριάδη ως διευθυντές της Πινακοθήκης και της Σχολής Καλών Τεχνών αντίστοιχα, μέσα στο πλαίσιο της ισχυρής πολιτικής βούλησης για την αναμόρφωση θεσμών[32], ξεκινά καθαρότερα η ουσιαστική ισχυροποίηση των δύο τελευταίων ιδρυμάτων. Με λειτουργικές τροποποιήσεις και οι δύο συντάσσονται προς το γενικό κλίμα, όπου αρχίζουν να διαμορφώνονται απαιτήσεις από την ευρύτερη καλλιτεχνική κατηγορία. Ακόμη και η πιο συστηματική τεχνοκριτική στον ελληνικό Τύπο αυτή τη στιγμή αρχίζει να εμφανίζεται. Επιπλέον, το 1934 η Ελλάδα συμμετέχει για πρώτη φορά στην Μπιενάλε της Βενετίας, γεγονός που την εισάγει σε ευρωπαϊκές πρακτικές.

Παρά τη βαθμιαία μεταβολή των προσδοκιών, με την κήρυξη του πολέμου διακόπτεται κάθε εκθεσιακή κινητικότητα. Είναι γεγονός ότι ελάχιστες εκθέσεις αναφέρονται, επιβεβαιώνονται όμως αγοραπωλησίες με εντυπωσιακές τιμές και μεταπωλήσεις σε πολύ σύντομα χρονικά διαστήματα.[33] Οι τιμές στις οποίες αγοράζονται τα έργα είναι αυξημένες, καθώς συχνά έχει μεσολαβήσει άλλος πωλητής, είτε πρώην ιδιοκτήτης γκαλερί είτε ζωγράφος.[34]

Γενικά κατά τη διάρκεια της Κατοχής η αγοραστική δυνατότητα των πολλών μειώνεται δραστικά, ενώ παράλληλα σημειώνονται περιστατικά αισχροκέρδειας. Αυτά, μεταξύ άλλων, αποκαλύπτουν τις βασικές πηγές της πιο έντονης διακίνησης των έργων τέχνης,

---

ικανοποιηθεί ακόμη το αίτημα μιας «γενικής καλλιτεχνικής έκθεσης».

30. Το 1928 ο Παύλος Νιρβάνας περιγράφει: «Βαθμηδόν οι πλούσιοι Αθηναίοι άρχισαν ν' αγοράζουν και έργα τέχνης. Αι καλλιτεχνικαί εκθέσεις, που είχαν αρχίσει να γίνωνται συχνότεραι εις την πρωτεύουσαν, ο πολλαπλασιασμός των καλών ζωγράφων, αι προσπάθειαί των, με παντοία μέσα να τοποθετήσουν τα έργα των -φιλικαί συστάσεις, παρακλήσεις και μεσολαβήσεις-, αι κατά κανόνα ευνοϊκαί κριτικαί των εφημερίδων και των περιοδικών... η μίμησις των άλλων, το παράδειγμα και ο snobismός άρχισαν να δημιουργούν φιλότεχνους, αθώους πάσης ιδέας τέχνης, αλλά φιλότεχνους τέλος πάντων». Το παραθέτει ο Μπόλης, ό.π.

31. Βλ. Ματθιόπουλος, ό.π., σ.83.

32. Βλ. σχετικά Ά. Μάλαμα, 'Ο Κριτικός Λόγος του Ζαχαρία Παπαντωνίου και η Παρέμβαση του Κόμματος των Φιλελευθέρων στο Χώρο των Εικαστικών Τεχνών', στο Ε. Δ. Ματθιόπουλος-Ν. Χατζηνικολάου (επιμ.), *Α΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Ηράκλειο 2003, σ.175-188. Επίσης, Ματθιόπουλος, ό.π., σ.37-39. Ειδικά ως προς τη Σχολή, αυτή επιλέχθηκε ως προνομιακό πεδίο παρέμβασης των φιλελεύθερων από το 1928 κ.ε., καθώς τις άλλες δύο κρατικές υπηρεσίες για τις καλές τέχνες, τη Διεύθυνση Καλών Τεχνών του υπουργείου και την Εθνική Πινακοθήκη, τις έλεγχαν ήδη. Βλ. Ματθιόπουλος, ό.π., σ.104. Έτσι, στη δεκαετία 1930 μετονομάστηκε από Σχολείον των Τεχνών σε Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, διατηρώντας την ισοτιμία της με το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο και διεκδικώντας το διορισμό στη θέση του διευθυντή ανθρώπων που προέρχονται από το χώρο των καλλιτεχνών. Βλ. Τσούχλου, ό.π., σ.75-95. Ο διορισμός του Παρθένη το 1930, που θα παραμείνει ως το 1947, συνέβαλε στην μεταβολή του ορίζοντα προσδοκιών, κυρίως των καλλιτεχνών, αλλά και του ευρύτερου καλλιτεχνικού χώρου.

33. Ό.π., σ.21-27.

34. Η περίπτωση του έργου *Ομηρικό ακρογιάλι* του Στέρη είναι εντυπωσιακή, καθώς αγορασμένο από τον Γ. Μηλιάδη πωλείται στην τιμή των 35.000 δρχ., ενώ ο νέος αγοραστής την ίδια μέρα το μεταπωλεί για το ποσό των 60.000 δρχ. Ό.π., σ.22.

που δεν είναι άλλες από τους εμπόρους και τους ίδιους τους καλλιτέχνες, οι οποίοι συχνά τροφοδοτούν την αγορά με έργα συναδέλφων τους, των οποίων μάλιστα μπορούν να εγγυηθούν τη γνησιότητα. Αυτή η τελευταία θεωρητικά βρίσκεται πάντα στο πεδίο ενδιαφέροντος των περισσότερων αγοραστών, δεν είναι όμως πρακτικά πάντα εύκολο να διασφαλίζεται[35], όπως και η ομαλή συνέχεια στην πολιτιστική και καλλιτεχνική ζωή, δεδομένων των πολιτικών και κοινωνικών γεγονότων που ακολούθησαν.

Η θεσμική ανεπάρκεια ως ανασχετικός παράγοντας στη συγκρότηση του ελληνικού κόσμου της τέχνης

Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι η ιδιωτική συλλεκτική δραστηριότητα στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, αν και πάντα ως ένα βαθμό υποκειμενική, δεν κατορθώνει να μορφοποιήσει τον υποκειμενισμό της και περνά σαφώς μέσα από τα κανάλια του δημόσιου και εθνικού, μάλιστα, λόγου για την καλλιτεχνική πραγματικότητα. Το ιδιωτικό όραμα συντάσσεται με το δημόσιο-εθνικό και η συνύφανση αυτή καθορίζει μια ιδιοτυπία που θα συνεχιστεί για πολλές δεκαετίες ακόμη. Η ιδιοτυπία αυτή στην πραγματικότητα δυναμιτίζεται από την έλλειψη εξειδικευμένων θεσμών καθιέρωσης, καθώς και από τη γενική αδυναμία των κεντρικών θεσμικών φορέων ως επίσημων οργανισμών να αρθούν πάνω από το χαλαρό εγχώριο συσχετισμό δυνάμεων, και δεν λειτουργεί προωθητικά για την καλλιτεχνική δημιουργία.

Η σύμπτωση σε κάθε περίπτωση της επίσημης αντίληψης για την τέχνη και της ακαδημαϊκής τέχνης[36], που αφενός δεν είναι δεδομένη, αφετέρου δεν ευνοεί συγκρούσεις μέσα στην ίδια την καλλιτεχνική κοινότητα, αλλά ούτε και στην υποδοχή του καλλιτεχνικού έργου από το ευρύτερο κοινό, αποκαλύπτει την έλλειψη ικανού περιβάλλοντος ρήξης με τα συμβατικά κανονιστικά πλαίσια, ρήξη σύμφυτη με τη συγκρότηση του κόσμου της τέχνης ως ξεχωριστού, αυτονομημένου κόσμου.[37]

Ειδικά η Πινακοθήκη, που συνδέεται άμεσα με την ιδιωτική συλλεκτική δραστηριότητα, ως ίδρυμα που χαράσσει μια εθνική πολιτική δράσης, παρουσιάζεται αδύναμη να επιλέξει -συγκεντρώνει, ωστόσο, την περιουσία της, την οποία δεν διαχειρίζεται, αλλά διατηρεί. Στηρίζεται στη νομική δυνατότητά της να απορροφά δωρεές και κληροδοτήματα, στην αυταπόδεικτη κατακυρωτική της δύναμη, μη ανταποκρινόμενη σε πολλές περιπτώσεις στις ανειλημμένες υποχρεώσεις της. Καμιά συλλογή από αυτές που της δωρίζονται δεν κατορθώνει να αποκτήσει ουσιαστικό θεσμικό βάρος ή να αποτελέσει αισθητικό ή ιδεολογικό δείκτη.

Το μεγάλο σύνολο τελικά των έργων είναι αυτό που δημιουργεί το πλαίσιο ερμηνείας και αξιολόγησης -αυτό δηλ. που υπερβαίνει τις μεμονωμένες συλλογές ως ένα είδος συλλογής των συλλογών- και θα πρέπει να φτάσουμε στο 1975, όταν η Συλλογή Κουτλίδη, που

35. Υπάρχουν πολλά παραδείγματα έργων, των οποίων η γνησιότητα έχει σε δεδομένες στιγμές δημοσίως αμφισβητηθεί, ενώ σε θεσμικό επίπεδο ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις όπου έχει επιχειρηθεί πραγματογνωμοσύνη. Ωστόσο, ο ίδιος ο 'κόσμος της τέχνης' εξακολουθεί να παρέχει πληροφορίες για το άμεσο παρελθόν του κι όχι μόνο για το παρόν. Έτσι, π.χ., για την περίπτωση Κουτλίδη φημολογείται ότι τουλάχιστον 1150 έργα από τα περίπου 1400 ήταν γνήσια. Τα υπόλοιπα, φημολογούμενα ως πλαστά, υψηλής στάθμης ωστόσο, υποστηρίχθηκε σε ατομικές συνεντεύξεις ότι διοχετεύτηκαν στον συλλέκτη κυρίως από ζωγράφους.

36. Παρά την απουσία ακαδημίας τέχνης στην ελληνική περίπτωση και πάλι η σύμπτωση δεν είναι αυτονόητη και δεδομένη. Η διάκριση αναλύεται στο A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven 1986, σ.15-21.

37. Βλ. Bourdieu, ό.π., σ.111.

συγκροτείται ήδη από τη δεκαετία 1930, φαίνεται να παίζει ένα δεσπόζοντα ρόλο. Στην πραγματικότητα, ωστόσο, μόνο συμπυκνώνει και επιβεβαιώνει εκ νέου και πανηγυρικά -μέσα από τον πολύ μεγάλο αριθμό έργων της- τους κανόνες που είχαν καθιερωθεί κατά κύριο λόγο μεσοπολεμικά: Οι κανόνες αυτοί αφορούσαν βασικά το ύφος της τέχνης που αντιπροσωπευόταν στις συλλογές των ιδιωτών και της Εθνικής Πινακοθήκης και που δεν υπερέβη την ακαδημαϊκή αντίληψη για την τέχνη, αλλά ούτε και το αίτημα της ελληνικότητας, το οποίο εκφράστηκε στο πλαίσιο του γενικευμένου εθνοκεντρισμού της δεκαετίας 1930 χαρακτηριστικότερα μέσα από συλλογές και άλλης κατεύθυνσης, κυρίως λαογραφικές και συλλογές μεσαιωνικών αντικειμένων και έργων.[38] Ο Ιακωβίδης, ο Σαββίδης, ο Γύζης, ο Ξυδιάς, ο Τσόκος, ο Λεμπέσης, ο Λύτρας, ο Βολανάκης μέσα στη συλλογή Κουτλίδη εκπροσωπούνται με μεγάλα σύνολα έργων, που κατακυρώνουν τη θέση των δημιουργών τους στην ιστορία της ελληνικής τέχνης, πυροδοτούν μελέτες, ακόμη κι αν στην συνέχεια το γούστο εν μέρει μετατοπίζεται.

Συμπερασματικά, η απόσταση από τον Σούτσο μέχρι τον Μπενάκη υπήρξε μεγάλη: Από τη συλλογή δηλ. έργων ευρωπαίων καλλιτεχνών του 16ου, 17ου και 18ου αιώνα και την πεποίθηση του συλλέκτη ότι πρέπει να περιλαμβάνονται στη συλλογή (και τα μουσεία) ζωγράφοι «αποθανόντες τουλάχιστον προ τριάκοντα ετών» μέχρι τη συλλογή Ελλήνων ζωγράφων του 19ου και 20ού αιώνα, και ζώντων, μέχρι δηλ. τη συλλογή σύγχρονης πια τέχνης, που υποστηρίζεται από το αίτημα της συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού, οι αλλαγές είναι σαφείς.

Στο σύνολό τους οι ελληνικές ιδιωτικές εικαστικές συλλογές κατά το διάστημα αυτό διαμόρφωσαν καθοριστικά την επίσημη αντίληψη -στο βαθμό βέβαια που διαμορφώθηκαν από αυτή και την αντανακλούν. Ωστόσο, το διογκωμένο, ελλειμματικό κράτος, πεδίο από το οποίο προέκυπταν και στο οποίο κατέληγαν σχεδόν νομοτελειακά, εθεωρείτο ο υπέρτατος διαχειριστής, στον οποίο όλοι προσέβλεπαν[39] και ο οποίος μάλλον ματαίωνε τις ελπίδες, παρά τις αναζωπύρωνε. Οι περιπέτειες δε πολλών από τις συλλογές εκείνες που δωρίστηκαν στο ελληνικό κράτος[40] -χαρακτηριστικά παραδείγματα του Σούτζου και του Ζαχαρίου- αντανακλούν τη γενικότερη σύγχυση του πολιτιστικού μηχανισμού, που δεν κατόρθωσε να θεσπίσει ένα αξιόπιστο σύστημα ελέγχου της εισόδου καλλιτεχνών και έργων στην αγορά της τέχνης -με νομοθετικές, φορολογικές ή άλλες ρυθμίσεις.

Είναι γεγονός, πάντως, ότι η «βάναυση ξηρότητα» μιας «άμουσης, ακαλαίσθητης, ακαλλιέργητης και αναίσθητης κοινωνίας»[41], όπως αναφέρεται οργισμένα στον Τύπο του τέλους του 19ου αιώνα, αυτό που ο Αλέκος Κοντόπουλος θα χαρακτήριζε πεσιμιστικά στα 1950 «ανελέητη ερημία του περιβάλλοντος»[42], άρχιζε να μεταβάλλεται. Στην πολιτισμική

38. Το ενδιαφέρον αυτό αντανακλάται στην ταυτόχρονη σχεδόν ίδρυση του Βυζαντινού Μουσείου από τον Γ. Σωτηρίου και τη δωρεά από την οικογένεια Μπενάκη της οικίας τους, προκειμένου να στεγαστούν το 1931 τελικά οι συλλογές του Αντώνη Μπενάκη και του πατέρα του Εμμανουήλ, που κάλυπταν ένα ευρύ φάσμα από την προϊστορική μέχρι τη νεότερη ελληνική τέχνη, καθώς και την τέχνη της Ανατολικής Μεσογείου και Άπω Ανατολής, με έμφαση στην τέχνη του μεσαιωνικού Ελληνισμού και στη λαϊκή τέχνη.

39. «Περισσότερο κράτος» ήταν το σύνθημα των φιλότεχνων, των διανοούμενων και των καλλιτεχνών. Βλ. Ματθιόπουλος, ό.π., σ.77.

40. Πέρα από τις εμπλοκές που δημιουργούνται σε πολλές περιπτώσεις ως προς το νομικό πλαίσιο αποδοχής των έργων και των συλλογών, οι ανακριβείς καταγραφές και η ελλιπής τεκμηρίωση πολλών από αυτά αντανακλούν μέχρι σήμερα τα εμπόδια που συναντά κανείς και σε ερευνητικό επίπεδο, επιχειρώντας να μελετήσει ανάλογα θέματα, και είναι χαρακτηριστικές και ως προς την παρούσα εργασία.

41. Γ. Μπόλης, ό.π.

42. Το παραθέτει η Μ.-Ε. Χριστοφόγλου στο άρθρο της 'Η Ξεχασμένη Φρουρά', *Η Καθημερινή* (*Επτά*

πραγματικότητα που αναδυόταν διαφοροποιημένη, οι καλλιτέχνες και όλοι οι επιμέρους εμπλεκόμενοι, ως θεματοφύλακες ενός muséé imaginaire, αναλαμβάνουν εκ νέου θέσεις και ρόλους, επωμιζόμενοι σε κάθε περίπτωση τις αντιφάσεις και τις δυσκολίες του καλλιτεχνικού σύμπαντος στο οποίο εγγράφονται.

Ημέρες: «Κριτικοί και Ιστορικοί της Τέχνης»), 8.3.1998, σ.17.

Thouli Misirloglou

Aspects of Greek art through Greek private art collections

Core of the study is an aspect of the Greek art world during the second half of the 19th c. and the first half of the 20th c., as revealed through Greek private art collections. Through important collections (St. Xenos, A. Soutsos, G. Averoff, G. Maraslis, A. Rodokanakis, St. Scouloudis, Ap. Chatziargyris, Arg. Chatziargyris, A. Zachariou, A. Benakis, S. & D. Loverdos, E. Koutlidis) two main issues are explored: the evolution of the collections and the impact of the two main artistic institutions upon the artistic field, with regard to collective particularities and social conditions.

Concisely, the distance that Greek collecting makes in a century's time is considered; that distance, which goes from the collection of European works of the 16th, 17th and 18th centuries and the collector's belief that the collection (and the museums) should include artists 'who died...' thirty years before' to the collection of Greek artworks of the 19th and 20th centuries, i.e. to the collection of contemporary art, is examined in regard to the general confusion of the Greek cultural field, which is under transformation mainly from the Midwar period and on. Point of intersection becomes the persistent will of private collectors to be connected to the state through donations.

Σπύρος Μοσχονάς

Το πρώιμο θρησκευτικό έργο του Επαμεινώνδα Θωμόπουλου στο ναό του Ευαγγελισμού Πατρών: Μεταξύ παράδοσης[1] και πρωτοπορίας

Στη μνήμη του φίλου, υπίατρου Φώτη Πολυζώη (1978-2008)

Ο Επαμεινώνδας Θωμόπουλος θεωρείται σήμερα ένας από τους σημαντικούς τοπιογράφους του πρώτου τετάρτου του 20ου αιώνα, με αρκετά προοδευτική αντίληψη, όσον αφορά την σύλληψη της υπαίθρου. Ελάχιστα, όμως, είναι γνωστό ότι στην αρχή της σταδιοδρομίας του ο ζωγράφος είχε ασχοληθεί με την εκκλησιαστική ζωγραφική και μάλιστα με τη μνημειακή εκδοχή της[2]. Η παρούσα ανακοίνωση αποσκοπεί στην παρουσίαση των βημοθύρων του μητροπολιτικού ναού του Ευαγγελισμού Πατρών, αγνώστων έως τώρα στην έρευνα, τα εντάσσει δε στο πλαίσιο του πρώιμου αγιογραφικού έργου του καλλιτέχνη, καθώς και στο ευρύτερο πνεύμα που διέπει την θρησκευτική ζωγραφική της περιόδου. Υπό το πρίσμα αυτό, μελετάται η προσπάθεια του ζωγράφου να εισαγάγει νεωτεριστικά στοιχεία σε αυτή την κατά κύριο λόγο συντηρητική θεματική, επιδίωξη που χαρακτηρίζει τη δημιουργία και άλλων Ελλήνων καλλιτεχνών στις αρχές του 20ου αιώνα.[3]

Γόνος πλούσιας, αστικής οικογένειας της Πάτρας[4], ο Επαμεινώνδας Θωμόπουλος γεννήθηκε εκεί το 1878. Εστάλη οικότροφος στο Λύκειο *Καποδίστριας* της Κέρκυρας, όπου είχε δάσκαλο στη ζωγραφική τον Σπυρίδωνα Πιζάνη, κατόπιν δε, το 1895, μετέβη στη Νάπολη[5], όπου μαθήτευσε κοντά στους δυο σημαντικότερους καλλιτέχνες της ναπολιτάνικης σχολής του β΄ μισού του 19ου αιώνα, τον Filippo Palizzi και τον Domenico Morelli. Συνέχισε τις σπουδές του στη Ρώμη, στη Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών (1899-1901), με καθηγητές τους Antonio Mancini και Francesco Jacovacci, ενώ κατά τη διετία 1901-

1. Με τον όρο «παράδοση» ορίζεται στον τίτλο και γενικά στο παρόν κείμενο η ακαδημαϊκή ναζαρηνή τεχνοτροπία, που υιοθετείται στη νεοελληνική εκκλησιαστική τέχνη από τα μέσα του 19ου αιώνα.

2. Ο γράφων θα επιθυμούσε να ευχαριστήσει την αρχαιολόγο, κυρία Λένα Μπαρμπαρίτσα, για την πολύτιμη βοήθειά της, τη διεύθυνση της 26ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων για την παροχή διευκολύνσεων στη μελέτη και τη δημοσίευση φωτογραφικού υλικού από την εκκλησία της Υπαπαντής Καλαμάτας και την κα. Κατερίνα Τσίρου, υπεύθυνη του Μουσείου Τύπου Ε.Σ.Η.Ε.Π.Η.Ν. Πάτρας.

3. Το βιβλίο της Τ. Ηλιάδου-Μανιάκη, *Επαμεινώντας Θωμόπουλος*, Πάτρα 1992, παρά τα προβλήματα που παρουσιάζει, παραμένει βασική πηγή για τη μελέτη του έργου του καλλιτέχνη.

4. Ο πατέρας του ζωγράφου διατηρούσε κατάστημα στην οδό Κολοκοτρώνη 25, ενώ στον επάνω όροφο κατοικούσε η οικογένεια. Βλ. Ηλιάδου-Μανιάκη, ό.π., σ.1. Η οικογένεια ήταν από τις παλαιότερες της Πάτρας. Το 1617 αναφέρεται ο Μάρκος Θωμόπουλος ως πρόξενος της Βενετίας στην πόλη, ενώ στις αρχές του 19ου αιώνα, ο Ζαχαρίας Θωμόπουλος είχε ιδρύσει εμπορικό οίκο σε συνεργασία με τον Μεσολογγίτη Πέτρο Παλαμά. Βλ. Κ. Τριανταφύλλου, *Ιστορικόν Λεξικόν των Πατρών*, Πάτρα 1959, σ.266. Από τον οίκο των Θωμόπουλων προέρχονταν αρκετοί πνευματικοί άνθρωποι, όπως ο ιστορικός Στέφανος Θωμόπουλος (1859-1939), πρώτος εξάδελφος του ζωγράφου. Βλ. Ηλιάδου-Μανιάκη, ό.π., σ.4-5 & Τριανταφύλλου, ό.π., σ.266-268.

5. Η Νάπολη αποτελούσε συνηθισμένη επιλογή -συνηθέστερα πρώτο σταθμό- των Επτανήσιων καλλιτεχνών που επιθυμούσαν να σπουδάσουν στην Ιταλία. Κατόπιν, αρκετοί φοιτούσαν για λίγο και σε άλλες ιταλικές ακαδημίες, με δημοφιλέστερες εκείνες της Ρώμης, της Φλωρεντίας και της Βενετίας. Στη Νάπολη σπούδασε ο Άγγελος Γιαλλινάς, ενώ ειδικά κοντά στον Morelli μαθήτευσαν οι Παύλος Προσαλέντης ο νεώτερος, Περικλής Τσιριγώτης και Γεώργιος Σαμαρτζής. Βλ. Σ. Λυδάκης, *Η Ιστορία της Νεοελληνικής Ζωγραφικής (16ος-20ος αιώνας)*, τ.Γ΄, Αθήνα 1976, σ.56-58.

1903 βρίσκεται στη Βενετία, ειδικευόμενος στην τοιχογραφία[6], κοντά στους Luigi Nono και E. Paziaro(;).[7]

Μετά την ολοκλήρωση των σπουδών του, εγκαταστάθηκε στην Πάτρα, με την ελπίδα πως η οικονομική της ανάπτυξη, βασιζόμενη στο δραστήριο λιμάνι, θα δημιουργούσε τις προϋποθέσεις εμπορικής επιτυχίας. Τη διάθεσή του να παραμείνει στην Πάτρα φανερώνει η ίδρυση -από τον ίδιο- σχολής ζωγραφικής.[8] Άλλωστε, ο καλλιτέχνης δεν θα είχε να αντιμετωπίσει τον ανταγωνισμό, εφόσον έως εκείνη την περίοδο η -εύρωστη πληθυσμιακά και έντονα αστικοποιημένη- πόλη είχε ελάχιστη καλλιτεχνική δημιουργία να επιδείξει.[9] Ο Θωμόπουλος ενδιαφέρεται έντονα και για την εικαστική ζωή της πρωτεύουσας· προσπαθεί να εκθέτει τακτικά[10], προσανατολίζεται δε προς την τοπιογραφία και τις βουκολικές σκηνές, θέματα αγαπητά στο κοινό, τα οποία συναντά στην ευρύτερη περιοχή της Αχαΐας. Αυτή η εξειδίκευσή του -σε άμεση και στενή συνάρτηση με τις προσωπικές του διασυνδέσεις[11]- θα αποτελέσει και το κριτήριο εκλογής του στη νεοσύστατη έδρα Υπαιθρίων Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών.[12] Μάλιστα, λόγω της εκλογής, θα πραγματοποιήσει μεγάλη ατομική έκθεση στο Ζάππειο το 1916, στο πλαίσιο της γ΄ έκθεσης του *Συλλόγου*

6. Το πρώιμο ενδιαφέρον του ζωγράφου για τη μνημειακή τέχνη ενδεχομένως σχετίζεται με τον προσανατολισμό του προς την εκκλησιαστική ζωγραφική, χωρίς να αποκλείεται πιθανή επίδραση του δασκάλου του, Morelli.

7. Σε δυο δακτυλόγραφα βιογραφικά σημειώματα του ζωγράφου, στο Αρχείο Καλλιτεχνών της ΕΠΜΑΣ, το όνομα του δεύτερου καθηγητή του αναφέρεται με δυο διαφορετικούς τρόπους: Στην πρώτη περίπτωση ως E. Paziate και στη δεύτερη ως E. Πατζάρο. *Αρχείο ΕΠΜΑΣ, φάκελος Επ. Θωμόπουλου*, αριθμ. 3 και 5, αντίστοιχα. Η Ηλιάδου-Μανιάκη τον αναφέρει ως E. Paggiaro, ό.π., σ.3. Ως E. Paziaro τον αναφέρει ο Ε. Ματθιόπουλος στο *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας, 1934-1940* (διδ. διατρ.), Ρέθυμνο 1996, σ.370.

8. Η Σχολή, που στεγαζόταν στη Φιλαρμονική Εταιρεία της πόλης, λειτούργησε αδιάλειπτα μέχρι το 1911, με κάποια επιτυχία. Βλ. Ηλιάδου-Μανιάκη, ό.π., σ.18.

9. Χαρακτηριστικό είναι το αρκετά μεταγενέστερο σχόλιο του Δ. Κόκκινου: «Λαός ζωηρός, με έντονο τον πόθο της χαράς της ζωής, που αποτελεί τον βαθύτερο πυρετό, που έχει γενεσιουργική δύναμι, με ανησυχίες που εδημιούργησαν πολλούς επιφανείς πολιτικούς. Αλλά ζωγράφος δεν είχε εκδηλωθεί κανείς...». Δ. Κόκκινος, 'Καλλιτεχνικοί Περίπατοι. Επαμ. Θωμόπουλος', *Νέα Εστία*, τχ.169, 1 Ιανουαρίου 1934, σ.23-26. Αναδημοσιεύεται στο λεύκωμα *Από το Ελληνικόν Υπαιθρον*, Αθήνα 1962, σ.8-10.

10. Για την εκθεσιακή δραστηριότητα του ζωγράφου βλ. αναλυτικότερα Ηλιάδου-Μανιάκη, ό.π., σ.6-9. Επίσης, Ματθιόπουλος, ό.π., σ.371, υποσ.417.

11. Ο Θωμόπουλος διατηρούσε στενές οικογενειακές και φιλικές σχέσεις με την οικογένεια Παπαδιαμαντοπούλου και τον Δημήτριο Γούναρη, ήταν φανατικός αντιβενιζελικός, ενώ συνδεόταν και με τα Ανάκτορα. Ηλιάδου-Μανιάκη, ό.π., σ.20-21, υποσ.38. Ο Ματθιόπουλος αποδίδει τον διορισμό του Θωμόπουλου στη σχέση του με τον Παναγή Τσαλδάρη (υπουργό Δικαιοσύνης στην κυβέρνηση Γούναρη). Ματθιόπουλος, ό.π., σ.372.

Ο Γούναρης σχημάτισε την πρώτη του κυβέρνηση στις 24 Φεβρουαρίου 1915, έπειτα από την παραίτηση του Βενιζέλου. Στις εκλογές της 31ης Μαΐου, το κόμμα των Φιλελευθέρων πήρε και πάλι την πλειοψηφία, δεν έλαβε εντολή διακυβέρνησης όμως πριν από τις αρχές Αυγούστου του ίδιου έτους. Για τις ταραγμένες πολιτικές εξελίξεις της περιόδου βλ. Γ. Λεονταρίτης, 'Η Διεθνής Θέση της Ελλάδος τις Παραμονές του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Η Ελλάς και ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος', *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ.ΙΕ΄, Αθήνα 1978, σ.18-31. Θ. Μποχώτης, 'Εσωτερική Πολιτική', *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού Αιώνα. Οι Απαρχές, 1900-1922*, Χρ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), τ.1Β, Αθήνα 1994, σ.75 κ.ε.

12. Συνυποψήφιοί του ήσαν οι Νικόλαος Οθωναίος, Κωνσταντίνος Ρωμανίδης, Σπύρος Παπαπαναγιώτου και Νικόλαος Λύτρας (πριν από την παραίτηση της κυβέρνησης των Φιλελευθέρων, επικρατέστερος ήταν ο Οθωναίος). Την τριμελή επιτροπή εκλογής, σύμφωνα με βασιλικό διάταγμα, αποτελούσαν οι Θωμάς Θωμόπουλος, Παύλος Μαθιόπουλος και Βικέντιος Μποκατσιάμπης. Για το παρασκήνιο της εκλογής του Επ. Θωμόπουλου βλ. Ματθιόπουλος, ό.π., σ.105, υποσ.77.

Ελλήνων Καλλιτεχνών.[13] Τότε, υφολογικά δημιουργεί μια προσωπική μανιέρα[14] που αποτελεί την ιδιότυπη μεταγραφή της τεχνικής του Ιταλού Giovanni Segantini[15], διαίρεσης του τόνου και καταλήγει ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 στην τυποποίηση.[16] Μετά το 1915, ο ζωγράφος θα μοιράζει το χρόνο του μεταξύ Πάτρας και Αθήνας, στην οποία θα εγκατασταθεί μόνιμα το 1935, χωρίς να διακόψει τους στενούς δεσμούς με τη γενέτειρά του, έως το θάνατό του, το 1975.[17]

Η αγιογραφική δημιουργία του Θωμόπουλου κατά τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα. Η Μητρόπολη της Πάτρας

Η περιορισμένη αγιογραφική εργασία του Θωμόπουλου βρίσκεται στην Πάτρα (εκκλησία του Ευαγγελισμού) και την Καλαμάτα (εκκλησία της Υπαπαντής του Χριστού). Μάλιστα, η αγιογράφηση τμήματος του μητροπολιτικού ναού της Υπαπαντής είναι η πρώτη μεγάλης κλίμακας παραγγελία που αναλαμβάνει αμέσως μετά την επιστροφή του από την Ιταλία· το καλοκαίρι του 1903 αγιογραφεί τον τρούλο (*Παντοκράτορας* και *Αγγελικές Δυνάμεις*), το τύμπανο (*Προφήτες*) και τα σφαιρικά τρίγωνα (*Ευαγγελιστές*), σε αυστηρό ναζαρηνό ύφος (εικ. 1).[18] Το 1904, επιδιώκει να αναλάβει την αγιογράφηση του τρούλου του Αγίου Δημητρίου Πατρών, έχοντας την στήριξη του Δημοτικού Συμβουλίου και της εφημερίδας *Νεολόγος*[19]· εντούτοις, οι υπεύθυνοι αναθέτουν την παραγγελία στον επίσης

13. Εξέθεσε συνολικά 99 ελαιογραφίες, κυρίως τοπιογραφίες και ηθογραφικές σκηνές εμπνευσμένες από την ευρύτερη περιοχή της Αχαΐας. Τμήμα Α΄. Συλλογή Επ. Θωμοπούλου (Πατρών)', *Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών, Καλλιτεχνική Έκθεσις υπό την Υψηλήν Προστασίαν της Α.Β.Υ. του Πρίγκηπος Νικολάου*, κατ. έκθ., Αθήναι 1916, σ.3-5.

14. Πρόκειται, ουσιαστικά, για την εκτεταμένη χρήση παράλληλων πινελιών από συγγενείς τόνους, που δημιουργούν την αίσθηση του ψηφιδωτού στο πλαίσιο του μεταϊμπρεσιονισμού, όπου τις κηλίδες έχουν αντικαταστήσει γραμμές. Αυτό το κατά βάση λογοκρατικό σύστημα χρωματισμού θα χαρακτηρίσει το μεγαλύτερο διάστημα της μακράς καλλιτεχνικής δημιουργίας του Θωμόπουλου. Για μια αναλυτική τεχνική περιγραφή και αποτίμηση της τεχνοτροπίας του βλ. Ματθιόπουλος, ό.π., σ.374-375.

15. Σε αντίθεση με τους συγχρόνους του, ο σπουδαγμένος και διαμορφωμένος καλλιτεχνικά στην Ιταλία των τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα Θωμόπουλος, θα είχε άμεση γνώση του έργου του Segantini, από τον οποίο φαίνεται να αντλεί τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας του όχι μόνο την ντιβιζιονιστική τεχνική, αλλά και την πανθεϊστική του αντίληψη για τη φύση. Για την πρόσληψη του έργου του Segantini στην Ελλάδα στις αρχές του 20ου αιώνα βλ. Ε. Ματθιόπουλος, *Η Τέχνη Πτεροφυεί εν Οδύνη. Η Πρόσληψη του Νεορομαντισμού στην Ελλάδα*, Αθήνα 2005, σ.554-562.

16. Στα γραπτά του ο Θωμόπουλος θα αποσιωπήσει την ενασχόλησή του με την θρησκευτική ζωγραφική, υπερτονίζοντας την πληθωρική τοπιογραφική και βουκολική παραγωγή του. Είναι ενδεικτικό ότι στα δυο βιογραφικά του σημειώματα, που βρίσκονται σήμερα στο Αρχείο της ΕΠΜΑΣ, δεν αναφέρει τίποτε σχετικό. «Από το 1903 και εξής επεδόθην εις την ζωγραφικήν αποκλειστικώς του Ελληνικού και Ξένου υπαίθρου», σημειώνει ο ίδιος στο 'Βιογραφικαί Σημειώσεις Καθηγητού Επαμεινώνδου Α. Θωμοπούλου της Ακαδημίας Αθηνών', *Αρχείο ΕΠΜΑΣ, φάκελος Επ. Θωμόπουλου*, αριθμ.5.

17. Επισκέπτεται συχνά την πόλη και αναλαμβάνει σημαντικές παραγγελίες. Το 1950 δωρίζει στο Δήμο τη σειρά έργων του *Φανταστικά*, ενώ το 1958 την *Ιστορική έκθεση των Πατρών*, ως πυρήνα ίδρυσης δημοτικής πινακοθήκης. Ηλιάδου-Μανιάκη, ό.π., σ.10-11.

18. Αναλυτική περιγραφή -τη μοναδική- του *Παντοκράτορα* δίνει η Ηλιάδου-Μανιάκη, χωρίς, ωστόσο, να αναφέρεται στους *Ευαγγελιστές* ή τους *Προφήτες*. Ό.π., σ. 80-83. Η εργασία του Θωμόπουλου είχε επιζωγραφιστεί από τον Ευάγγελο Δράκο στα τέλη της δεκαετίας του 1950, ενώ καταστράφηκε ολοσχερώς στον σεισμό του 1986. Ό.π., σ.81, σ.85-86, όπου και η επιστολή του εφημέριου του ναού.

19. Η υποστήριξη του *Νεολόγου*, προοδευτικής και κατόπιν βενιζελικής εφημερίδας, οφείλεται πιθανώς στις προσωπικές σχέσεις του Θωμόπουλου. Άλλωστε, σχόλια για το ζωγράφο δημοσίευε σχεδόν αποκλειστικά η στήλη 'Άρρητ' Αθέμιτα', την οποία έγραφε ίσως ο δημοσιογράφος Τέλης Τουρνάς. Για το *Νεολόγο* και τον Τουρνά βλ. Ν. Πολίτης, *Χρονικό του Πατραϊκού Τύπου, 1840-1940*, Πάτρα 1984, σ.116-127.

αχαιό αγιογράφο Ανδρέα Πριονά (1843-1912).[20]

Μερικά χρόνια αργότερα, τη διετία 1908-1909, ο Θωμόπουλος φιλοτεχνεί τα βημόθυρα του τέμπλου της εκκλησίας του Ευαγγελισμού, μητροπολιτικού ναού της Πάτρας.[21] Στην Ωραία Πύλη εικονίζονται, σύμφωνα με την παράδοση, ο *Ευαγγελισμός* και οι *Ευαγγελιστές*, εγγεγραμμένοι σε μετάλλια, ενώ οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ κοσμούν τις θύρες της Πρόθεσης και του Διακονικού, αντίστοιχα.[22]

Ειδικότερα, στην πύλη του Ιερού Βήματος (εικ. 2) κεντρική παράσταση είναι ο *Ευαγγελισμός*, μοιρασμένος στα δυο φύλλα. Ο Γαβριήλ εικονίζεται αριστερά, κρατώντας κρίνο και δείχνοντας το Άγιο Πνεύμα, ενώ δεξιά στέκεται η Μαρία, όρθια μπροστά σε αναλόγιο στο εσωτερικό του ναού. Τη σκηνή περιβάλλουν τέσσερα μετάλλια με τους *Ευαγγελιστές*: Πάνω αριστερά ο Ματθαίος, απέναντι ο Ιωάννης, κάτω αριστερά ο Μάρκος και τελευταίος ο Λουκάς, συνοδευόμενοι από τα σύμβολά τους -τον αετό, τον άγγελο, τον λέοντα και το βόδι αντίστοιχα-, αποδίδονται δε ενώ συγγράφουν. Η σχεδόν μικρογραφική κλίμακα των έργων δεν επιτρέπει μεγάλη ελευθερία στην πραγμάτευση των μορφών. Έτσι, ο Θωμόπουλος παρουσιάζεται εξαιρετικά διστακτικός, ακολουθώντας μάλλον την πεπατημένη· ειδικά στους *Ευαγγελιστές*, ξενίζουν η συμβατικότητα στην απόδοση, τα σκοτεινά χρώματα, το χαλαρό σχέδιο. Αντίθετα, ο Γαβριήλ και η Μαρία, μολονότι κινούνται σε ανάλογο κλίμα, διαθέτουν περισσότερες αρετές, κυρίως στη χρήση του χρώματος και στην απόδοση του φωτός.

20. Η ανάληψη της παραγγελίας από τον Πριονά οφείλεται προφανώς στις σχέσεις του με τους υπευθύνους του ναού, εφόσον παλαιότερα -το 1881- είχε φιλοτεχνήσει τις εικόνες του τέμπλου. Για τον Πριονά βλ. Τ. Ηλιάδου-Μανιάκη, *Πατρινοί Ζωγράφοι από την Απελευθέρωση από τον Τουρκικό Ζυγό μέχρι Σήμερα*, Πάτρα 2001, σ.21. Οι τρεις γιοι του ασχολήθηκαν επίσης με την αγιογραφία. Ό.π., σ.21-22.

21. Ο νεοκλασικός μητροπολιτικός ναός της Πάτρας, αφιερωμένος στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου (Ευαγγελίστρια), θεμελιώθηκε το 1842 και εγκαινιάστηκε το 1846. Την πρωτοβουλία για την ανέγερσή του ανέλαβαν Ηπειρώτες έμποροι, που μετοίκησαν στην Πάτρα με τη δημιουργία του ελληνικού κράτους και εγκαταστάθηκαν στην περιοχή της Κάτω Πόλης. Κ. Τριανταφύλλου, ό.π., σ.240. Στα τέλη του 19ου αιώνα ελάχιστες εκκλησίες της Πάτρας ήσαν αγιογραφημένες και αυτές μερικώς. Στον παλαιό ναό του Αγίου Ανδρέα δεσπόζει η *Ουρανία* του Δημητρίου Χατζηασλάνη-Βυζάντιου (Α. Παπάς, *Πολίτες Ζωγράφοι και Αγιογράφοι του 19ου και 20ού αιώνα*, Αθήνα 1989, σ.26-27), ενώ μεταξύ 1875-1883 ο Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος ζωγραφίζει το τέμπλο της Παντάνασσας (Δ. Παπαστάμος, *Η Επίδραση της Ναζαρηνής Σκέψης στη Νεοελληνική Εκκλησιαστική Ζωγραφική*, Αθήνα 1977, σ.115). Ειδικά στη Μητρόπολη Πατρών αναφέρεται πως υπάρχουν δίπτυχο *Εσταυρωμένος* του Νικολάου Δοξαρά (ενδεχομένως αντίγραφο επτανησιακού έργου· βλ. Ζ. Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα 1998, σ.359, 381, όπου εικονίζονται *Εσταυρωμένοι*, συγγενείς εικονογραφικά με αυτόν της Ευαγγελίστριας), οι εικόνες του *Χριστού*, του *Ευαγγελισμού* και του *Αγίου Νικολάου*, έργα του Φανέλλη. Ο Ι. Φριλίγκος, σημειώνει πως δεν εντόπισε έργα του ζωγράφου σε εκκλησίες της Πάτρας (*Ο Αγιογράφος Κωνσταντίνος Φανέλλης και το Έργο του*, Αθήνα 2005, σ.77, υποσ.268). Οι αναφορές του Τριανταφύλλου δεν αποσαφηνίζουν την κατάσταση· στο λήμμα για την Ευαγγελίστρια αναφέρει πως «υπάρχουν εικόνες του Χριστού (1853), Ευαγγελισμού και Αγίου Νικολάου, έργα του διασήμου εξ Αιγίου αγιογράφου Κ. Φανέλλη», ενώ στο λήμμα για τον Φανέλλη σημειώνει: «Εις Πάτρας κατέλιπε τον Ευαγγελισμόν της Θεοτόκου (1853) και την εικόνα του αγίου Νικολάου εις τον μητροπολιτικόν ναόν Ευαγγελισμού». Κ. Τριανταφύλλου, ό.π., σ.240 και 680, αντίστοιχα]. Στο ναό βρίσκεται επίσης, αντίγραφο της *Μεταμόρφωσης* του Ραφαήλ από τον Κεφαλλονίτη Δ. Σταματελάτο, ενώ τους τοίχους κοσμούν αντίγραφα *Ιεραρχών* του Κουτούζη, από τον Ζακύνθιο Καλλιβωκά (Κ. Τριανταφύλλου, ό.π., σ.240). Τέλος, ο διάκοσμος της οροφής είναι έργο του Χατζηγιαννόπουλου που στο αυτοβιογραφικό του σημείωμα σημειώνει: «...Προσκληθείς πάλιν εις Πάτρας το 1893 να ζωγραφίσω εις τον Ναόν της Ευαγγελιστρίας 8 εικόνας εις φυσικόν μέγεθος και τον Παντοκράτοραν εις μέγα μέγεθος». Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα της Ιστορίας της Θρησκευτικής Ζωγραφικής μετά την Άλωση*, Αθήνα 1957, σ.355, υποσ.1. Γενικότερα βλ. Ν. Γραίκος, *Η Βελτιωμένη Βυζαντινή Ζωγραφική στο 19ο Αιώνα. Η Περίπτωση του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου (τοιχογραφικό έργο)* (μτπχ. διπλ. εργ.), Θεσσαλονίκη 2003.

22. Τα μετάλλια της Ωραίας Πύλης φέρουν υπογραφή κάτω δεξιά: *Επ. Θωμόπουλος 1908*. Αντίστοιχα υπογράφονται και τα βημόθυρα με τους αρχαγγέλους: *Επαμ. Αλ. Θωμόπουλος / Πάτραι 1909*.

Η μνημειακή διάσταση των αρχαγγέλων στις πλάγιες θύρες αντιτίθεται στον μικρογραφικό χαρακτήρα που διέπει τη διακόσμηση της Ωραίας Πύλης. Ο *Μιχαήλ* (εικ. 3) αποδίδεται με πολεμική περιβολή, σε στάση χαλάρωσης. Κρατάει σπάθη στο δεξί χέρι και ακουμπά το αριστερό πάνω σε στρογγυλή ασπίδα που φέρει το σύμβολο του σταυρού· εντυπωσιακή είναι η εξάρτυσή του, με τον φολιδωτό θώρακα που καλύπτει το στέρνο και την κοιλιακή χώρα. Σανδάλι προστατεύει το πόδι και πορφυρός, ποδήρης μανδύας σκεπάζει την πλάτη, πίσω από την οποία προβάλλει το ζεύγος των φτερών. Ανάλογη είναι και η απόδοση του *Γαβριήλ* (εικ. 4) στη θύρα του Διακονικού, με χαρακτηριστικότερη διαφορά την ενδυμασία (λευκό στιχάριο, χιτώνας διακοσμημένος με άνθη και κόκκινος μανδύας), που παραπέμπει σε διάκονο. Η στάση του είναι περισσότερο στατική, καθώς πατά γερά στα δυο πόδια, ενώ κρατά κρίνο και σφαίρα με χριστόγραμμα.

Μολονότι στις μορφές των αγγέλων ο ζωγράφος αποφεύγει τη ρήξη με τη ναζαρηνή τεχνοτροπία, εντούτοις προχωρεί σε αρκετές τομές. Ένα πρώτο γνώρισμα είναι η εις βάρος του ξηρού σχεδίου προβολή χρωματικών αξιών, που ανάγονται σε βασικό εκφραστικό μέσο. Ενδεικτική είναι η απόδοση του χιτώνα του Γαβριήλ, που πλάθεται μόνο με χρώμα και μάλιστα σε ανοιχτούς τόνους. Αντίστοιχα, το χρυσό και το κόκκινο κυριαρχούν στο θώρακα του Μιχαήλ (εικ. 5), όπου το χρώμα δεν τοποθετείται στατικά, αλλά πολύ πιο ελεύθερα, με τις σκιές από γκρίζες, μπλε και σταχτοπράσινες πινελιές να απηχούν τις θεωρίες των συμπληρωματικών χρωμάτων, ενώ η υπερτονισμένη προβολή των μεταλλικών φολίδων αποκαλύπτει τη γνώση του έργου των Franz von Stuck και Gustav Klimt.[23] Τη στροφή του Θωμόπουλου προς τη σύγχρονη ευρωπαϊκή τέχνη φανερώνει και η πραγμάτευση των προσώπων, που εμπνέονται βέβαια από τη βιβλική αναφορά περί του αφύλου των αγγέλων, παραπέμπουν όμως περισσότερο σε μια θηλυπρεπή εικόνα. Γενικότερα, πάντως, ο ζωγράφος δεσμεύεται σε μεγάλο βαθμό από την αισθητική αντίληψη των συγχρόνων του και συγκρατεί τις υφολογικές του παρεμβάσεις. Ωστόσο, τίθεται το ερώτημα, είχε το σθένος να προχωρήσει σε μια εντονότερη αμφισβήτηση του ναζαρηνού ύφους και μια περισσότερο συνειδητή υιοθέτηση νεωτεριστικών χαρακτηριστικών στη θρησκευτική ζωγραφική του;

Στην Μητρόπολη Πατρών βρίσκεται ένας μνημειακός θρησκευτικός πίνακας του Θωμόπουλου, ο *Ευαγγελισμός της Θεοτόκου* (εικ. 6), ήδη γνωστός στην έρευνα.[24] Σε αντίθεση με τις συγκρατημένες παραστάσεις των βημοθύρων, ο *Ευαγγελισμός* είναι πιο προοδευτικός· απομακρύνεται τόσο από τη βυζαντινή παράδοση -σχετικά άγνωστη εκείνη την περίοδο- όσο κυρίως από τη ναζαρηνή τεχνοτροπία, που ήταν και το κυρίαρχο αισθητικό

23. Συγκεκριμένα έργα και των δύο που έχουν θέμα την Παλλάδα Αθηνά. Ο Θωμόπουλος θα είχε έρθει σε επαφή με την εργασία του Klimt, ζωγράφου που διατηρούσε στενές σχέσεις και με τον Segantini. Από τους καλλιτέχνες αυτούς φαίνεται πως παραλαμβάνει ο Θωμόπουλος την πληθωρική διακοσμητική αντίληψη. Βλ. επίσης, Ηλιάδου-Μανιάκη, *Επαμ. Θωμόπουλος*, ό.π., σ.11. Ο Θωμόπουλος θαύμαζε επίσης την εργασία του Stuck, όπως επιβεβαιώνεται και από την επιστολή του προς τον Αχιλλέα Μαμάκη, που δημοσιεύεται στο *Έθνος*, στις 10 Οκτωβρίου 1950: «Ενοστάλγησα την παλαιάν καλήν εποχήν που βλέπαμε εις την Βενετία τα έργα του Μορέλλι, του Σορόλα, του Μικέτι, του Νόνο, του Στουκ, του Λέμπαχ και άλλων εκλεκτών ξένων ζωγράφων και γλυπτών...». Αναδημοσιεύεται στο Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας ...*, ό.π., σ.371, υποσ.413.

24. Γενικά για τον πίνακα και μια εκτενή περιγραφή του, βλ. Ηλιάδου-Μανιάκη, *Ε. Θωμόπουλος*, ό.π., σ.87-90. Η γυναίκα είναι η Εύα Μύλερ, Γερμανίδα που ζούσε στην Πάτρα και ήταν φημισμένη στους κοσμικούς κύκλους. Ηλιάδου-Μανιάκη, ό.π., σ.10, 87, 89. Άλλωστε, στο β΄ μισό του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού ζουν στην Πάτρα ακμάζουσες κοινότητες Ευρωπαίων (Γερμανοί, Άγγλοι, Ιταλοί). Ν. Μπακουνάκης, Ή Πάτρα τον 19ο αιώνα. Χώρος-Κοινωνία-Οικονομία', *Πάτρα. Από την Αρχαιότητα έως Σήμερα*, Αθήνα 2005, σ.246-287, ιδίως σ.257-268.

πρότυπο στον ελλαδικό χώρο. Μολονότι ο γονυπετής Γαβριήλ και η ένταξη της σκηνής σε κήπο[25] φαίνεται να εμπνέονται από τον *Ευαγγελισμό* του Leonardo Da Vinci (π. 1472-1475, τέμπερα σε ξύλο, 98x217 εκ., Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi), που ασφαλώς γνώριζε ο νεαρός ζωγράφος[26], η όλη χρωματική και σχεδιαστική αντίληψη παραπέμπει εντονότερα σε περίπου σύγχρονα έργα του Segantini, όπως *Ο έρωτας στην πηγή της ζωής* (1896, ελαιογραφία σε καμβά, 70x98 εκ., Μιλάνο, Galleria Civica d'Arte Moderna). Σημαντικές είναι και οι δυο εικονογραφικές καινοτομίες του καλλιτέχνη, η κοσμικής αφετηρίας κίνηση της Παναγίας να λάβει τον κρίνο και ο γονυπετής Ιησούς, που μόλις διακρίνεται ανάμεσα στα νέφη και προς τον οποίο στρέφει το βλέμμα η Μαρία. Ο πίνακας είναι υπογεγραμμένος κάτω δεξιά (*Επ. Αλ. Θωμόπουλος*), φέρει δε επεξηγηματική επιγραφή που αναφέρει πως πρόκειται για δωρεά του καλλιτέχνη προς το ναό[27] (*έγραψε και εδωρήσατο*) και τη χρονολογία αυτής (*21 Νοεμβρίου 1901*), ανήμερα του εορτασμού των Εισοδίων της Θεοτόκου.[28] Ίσως ο Θωμόπουλος (23 ετών τότε) να προσέφερε την εικόνα στη Μητρόπολη -που ήταν και η ενορία του[29]- για λόγους προσωπικής προβολής, ελπίζοντας ταυτόχρονα στη δημιουργία καλών σχέσεων και στην ανάθεση μελλοντικής παραγγελίας. Άλλωστε, κάτι ανάλογο προσπάθησε να πράξει και πολλά χρόνια αργότερα, όταν το 1966 δώρισε μνημειακό πίνακα με θέμα επίσης τον *Ευαγγελισμό*, αφιερωμένο στη μνήμη των εκλιπόντων γονέων του, Αλεξίου και Σοφίας, στον παλαιό ναό του Αγίου Ανδρέα.[30]

25. Η σκηνή δεν λαμβάνει χώρα στο εσωτερικό του ναού, αλλά σε κήπο κατάσπαρτο από κρίνους. Πρόκειται για τον «κήπο της Παρθένου» σύμφωνα με την παράδοση της καθολικής εκκλησίας, που συνδέεται με την παράσταση της *Άμωμης σύλληψης*. Βλ. και L. Reau, *Iconographie de l'Art Chretien*, τ. II, *Iconographie de la Bible-Nouveau Testament*, Paris 1957, τ.II2, σ.80. Για την εικονογραφία του Ευαγγελισμού βλ. ό.π., σ.174-194 και ειδικά για τη διαμόρφωση το χώρου σ.185-187.

26. Αναφέρεται συχνά, ιδίως για πίνακες του Θωμόπουλου με θέμα τη Βενετία, πως ζωγράφιζε από μνήμης. Ηλιάδου-Μανιάκη, *Ε. Θωμόπουλος*, ό.π., σ.5· Ματθιόπουλος, *Η Ελληνική Συμμετοχή ...*, ό.π., σ.371. Δεν αποκλείεται και στην περίπτωση του αρχαγγέλου του *Ευαγγελισμού* ο ζωγράφος να βασίστηκε στη μνήμη του, έχοντας εν μέρει ως πρότυπο τον ομόθεμο πίνακα του Da Vinci.

27. Στο αρχείο του ζωγράφου σώζεται ευχαριστήρια επιστολή που εστάλη πολύ αργότερα, στις αρχές της δεκαετίας του 1940. Ηλιάδου-Μανιάκη, *Ε. Θωμόπουλος ...*, ό.π., σ.11.

28. «Σήμερον, εν τω Ναώ της Ευαγγελιστρίας θα τελεσθούν τα αποκαλυπτήρια της Εικόνος, ην ο καλλιτέχνης κ. Θωμόπουλος έγραψε και εδώρησεν εις τον εν λόγω Ναόν. Η Εικών παριστά την σκηνήν καθ' ην ο Αρχάγγελος Γαβριήλ κατέρχεται πτερόεις και εμφανίζεται προ της θυγατρός του Ιωακείμ και της Άννης προσφέρων τον κρίνον και ευαγγελιζόμενος την γέννησιν του Σωτήρος...». Ανώνυμος, 'Αποκαλυπτήρια Εικόνος εν τω Ναώ του Ευαγγελισμού', *Νεολόγος Πατρών*, 21 Νοεμβρίου 1901.

29. Η πατρική κατοικία του Θωμόπουλου στην Πάτρα βρισκόταν επί της οδού Κολοκοτρώνη 25, πολύ κοντά στο ναό. Ηλιάδου-Μανιάκη, ό.π., σ.1. Στο Αρχείο της ΕΠΜΑΣ σώζεται χειρόγραφο αντίγραφο πιστοποιητικού ημερομηνίας γέννησης του ζωγράφου. Το έγγραφο, με ημερομηνία 18 Σεπτεμβρίου 1939, είναι υπογεγραμμένο από τον τότε εφημέριο της Ευαγγελίστριας, στα μητρώα της οποίας ήταν εγγεγραμμένος ο καλλιτέχνης. *Αρχείο ΕΠΜΑΣ, φάκελος Επ. Θωμόπουλου*, αριθμ. 6.

30. Η δωρεά δεν ήταν βέβαια ανιδιοτελής. Ο ζωγράφος ήλπιζε στην παραγγελία τριών μνημειακών συνθέσεων (τη *Γέννηση*, τη *Σταύρωση* και την *Ανάσταση*), που θα αναρτώνταν-μαζί με τον *Ευαγγελισμό*- στους τέσσερις κίονες της εκκλησίας. Ο *Ευαγγελισμός*, όμως, δεν ικανοποίησε και η παραγγελία δεν δόθηκε ποτέ. Μάλιστα, όταν ο Θωμόπουλος πληροφορήθηκε πως ο εφημέριος του ναού εκφράστηκε αρνητικά για τον *Ευαγγελισμό*, επιχείρησε να ανασκευάσει την όλη κατάσταση, τονίζοντας πως το έργο προοριζόταν για το νέο ναό του Αποστόλου Ανδρέα και πως, σε περίπτωση που ούτε εκεί γινόταν δεκτό, μπορούσε να ενσωματωθεί στην προγενέστερη δωρεά πινάκων του προς τον Δήμο Πατρέων. Σε επιστολή του προς τον Κ. Τριανταφύλλου, ο ζωγράφος σημείωνε: «Είχον επιθυμία να δωρήσω 4 έργα μου εις τον νέον ναόν [...] εις τας 4 κολώνας τας κεντρικάς ύψους 3,40. Κατάφερα να κάμω μόνο τον *Ευαγγελισμόν* και άρχισα την *Γέννηση*, αλλά δυστυχώς λόγω ηλικίας μου, 92 ετών, δεν ημπόρεσα να την τελειώσω κι έχω μείνει εις τας μελέτας [...] έγινε μόνον η μία, θα είναι παραφωνία επομένως [...] δεν είναι δια τον νέον ναόν [...] και εάν δεν θέλουν να μείνει εκεί που είναι ας την δώσουν εις το Δημαρχείον να τοποθετηθεί μαζί με τας άλλας μου δωρεάς [...]». Ηλιάδου-Μανιάκη, *Ε. Θωμόπουλος*, ό.π., σ.171-172, σημ.74. Ο Θωμόπουλος δήλωνε στον Κριναίο το 1966: «Η επιθυμία μου είναι

Το 1901 ο *Ευαγγελισμός* του Θωμόπουλου είναι ένα αρκετά πρωτοποριακό έργο, που αποκαλύπτει τις δυνατότητες αλλά και τους περιορισμούς του ζωγράφου, με δεδομένη –πάντα– την κρατούσα αισθητική αντίληψη της εποχής. Γιατί η τομή δεν έγκειται στην πραγμάτευση των μορφών, αλλά πρωτίστως στην απόδοση του περιβάλλοντος χώρου, που αντλεί από τον συμβολισμό και είναι μοναδικός στην ελληνική θρησκευτική τέχνη της περιόδου.[31] Σε άρθρο που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Νεολόγος Πατρών* την ημέρα των αποκαλυπτηρίων, αναφέρεται: «Ο κ. Θωμόπουλος δεν ηκολούθησε την παραδεδεγμένην οδόν της τέχνης. Η έμπνευσίς του υπήρξεν ελευθέρα. Χωρίς να εξέλθη των ορίων της παραδόσεως προσέδωκε νέαν μορφήν εν τη παραστάσει δια συλλήψεως και υψηλής και ευσεβούς. Η Εικών του είναι θαυμάσιος συνδυασμός του συμβολισμού και του γεγονότος του μυστηρίου[32]». Ωστόσο, η εικόνα θα προκάλεσε αντιδράσεις στο συντηρητικό κοινό της Πάτρας, που θα δυσκολευόταν να αποδεχθεί μια τόσο προοδευτική αντίληψη σε ενοριακό ναό.[33] Αυτό εξηγεί ενδεχομένως τη στροφή του καλλιτέχνη σε πιο συμβατικό ύφος στην Ύπαπαντή Καλαμάτας και στα βημόθυρα της Μητρόπολης, αλλά εν μέρει και την απόρριψή του -παρά τη δριμεία αντίδραση του *Νεολόγου*[34]- από τους υπεύθυνους του Αγίου Δημητρίου το 1904, οι οποίοι από την αγιογραφική εργασία του θα είχαν δει μόνο τον *Ευαγγελισμό*.

Η θρησκευτική ζωγραφική στις αρχές του 20ου αιώνα. Πεδίο έρευνας και μέσο βιοπορισμού

Η καινοτόμος αντίληψη του Θωμόπουλου -στον *Ευαγγελισμό* και λιγότερο στα βημόθυρα της Μητρόπολης- γίνεται σαφέστερα ορατή, σε αντιδιαστολή με την θρησκευτική ζωγραφική των πρώτων δυο δεκαετιών του 20ου αιώνα. Στην κυρίαρχη ναζαρηνή αισθητική, την οποία καλλιεργεί πλήθος εξειδικευμένων θρησκευτικών ζωγράφων (μοναχών και

να τοποθετηθή σε κατάλληλη θέσιν εις τον ναόν του Αποστόλου Ανδρέα και εάν αυτό δεν είναι δυνατόν να στηθή εις το μέγαρον της Δημαρχίας ή εις την Πινακοθήκην Πατρών». Π. Κριναίος, 'Γιγαντιαίον Εικόνισμα του Ευαγγελισμού στον Άγιο Ανδρέα Πατρών', *Η Βραδυνή*, 23 Απριλίου 1966.

31. Εξαίρεση αποτελούν τα όψιμα ιδεαλιστικά έργα του Γύζη (όπως το *Ιδού ο Νυμφίος έρχεται* ή οι σπουδές του αγγέλου για τον πίνακα *Ο θρίαμβος της πίστεως*), που ωστόσο δεν είχαν εκτεθεί στην Ελλάδα και δεν ήσαν γνωστά στους Έλληνες δημιουργούς. Για τον Γύζη, τα ιδεαλιστικά του θέματα και την πρόσληψή τους από το αθηναϊκό κοινό βλ. Ν. Μισιρλή, *Νικόλαος Γύζης, 1842-1901*, Αθήνα 1996, σ.359-361. Επίσης, Ματθιόπουλος, *Η Τέχνη Πτεροφυεί ...*, ό.π., σ.537-547.

32. Ανώνυμος, *Νεολόγος Πατρών*, 21 Νοεμβρίου 1901.

33. Στον ημερήσιο τύπο της εποχής δεν εντοπίστηκαν από τον γράφοντα αναφορές, έπειτα από την παρουσίαση του έργου. Βέβαια, σε μια μικρή κοινωνία όπως αυτή της Πάτρας των αρχών του 20ου αι., τέτοιου είδους γεγονότα θα σχολιάζονταν σε δημόσιες συζητήσεις, καλλιεργώντας τελικά το κλίμα υποδοχής του έργου.

Μια παραλλαγή -προσχέδιο- του *Ευαγγελισμού* κατέθεσε ο Θωμόπουλος, προκειμένου να εκτεθεί στην ετήσια έκθεση του Παρνασσού (εγκαινιάστηκε τον Δεκέμβριο του 1901), που ωστόσο, δεν έγινε δεκτή. «Ο εκ Πατρών ριζοσπάστης και ελευθερόστομος ζωγράφος Επ. Θωμόπουλος ήλθε όλος ζωή, την οποίαν οφείλει εις την Ιταλίαν, και η πολυσέβαστος επιτροπή τον περιώρισεν εις τα δεσμά της κριτικής. Του απορρίπτει εν γυμνόν, ως chocing δήθεν, πωληθέν κατά διαβολικήν σύμπτωσιν άμα τη απορρίψει του, και μίαν μυστικοσυμβολικήν αναπαράστασιν του Ευαγγελισμού (σχέδιον μεγάλου πίνακος αναρτηθέντος εν τω Μητροπολιτικώ ναώ των Πατρών) και δέχεται εννέα μικρά Πατρινά τοπεία του, άνευ αξιώσεων σκίτσα και την Ανυπότακτον, εκ των παλαιοτέρων έργων του. Ο καλλιτέχνης της 'Οδαλίσκης' ήτις τόσον πολύ εξετιμήθη εν τη Παγκοσμίω Εκθέσει των Παρισίων, των 'Ωδών', των Στριγγλών, της 'οδού του Κοιμητηρίου' αφέθη να εκτιμηθή από τα σκίτσα του!», Κάποιος (Δ. Καλογερόπουλος;), 'Η Καλλιτεχνική Έκθεσις του Παρνασσού', *Πινακοθήκη*, τ.1, τχ.ΙΑ΄, Ιανουάριος 1902, σ.254.

34. «Πάσα λοιπόν σκέψις των Επιτρόπων περί προσλήψεως άλλου ζωγράφου, πρέπει να επιφέρει την διά πρίονος αποκεφάλισίν των...». Τ-λ-ς [Τέλης Τουρνάς;], 'Άρρητ' Αθέμιτα', *Νεολόγος Πατρών*, 18 Ιουλίου 1904.

λαϊκών), ελάχιστοι καλλιτέχνες επιλέγουν να κάνουν τομές. Οι δεσποτικές εικόνες στους Αγίους Θεοδώρους του Α΄ Νεκροταφείου Αθηνών του Πολυχρόνη Λεμπέση[35] (π. 1900) - απροσπέλαστες σήμερα λόγω της αργυρής τους επένδυσης- μολονότι δεν ξεφεύγουν από το συρμό, αναδεικνύουν ως πρωτεύουσα αξία το χρώμα έναντι του σχεδίου. Ο Κωνσταντίνος Παρθένης, στο σύνολο των ναών που αγιογράφησε κατά την πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα (το 1906 χρονολογείται η Χωριστή Δράμας, το 1907 ο άγιος Γεώργιος Βιέννης και ο άγιος Γεώργιος Πόρου, και πιθανόν τη διετία 1908-09 ο άγιος Γεώργιος Παλαιού Καΐρου) κινήθηκε σε συντηρητική, μάλλον, κατεύθυνση. Ο *Ευαγγελισμός* (πριν από το 1924, ελαιογραφία σε καμβά, 45x44 εκ., ΕΠΜΑΣ), από τα πιο προωθημένα έργα της νεοελληνικής τέχνης, δεν προοριζόταν για διακόσμηση ναού, ενώ η πραγματικά ρηξικέλευθη αγιογράφηση του Αγίου Αλεξάνδρου Παλαιού Φαλήρου χρονολογείται πολύ αργότερα, στα 1919, οπότε ο καλλιτέχνης έχει καθιερωθεί.[36] Τέλος, η εργασία του Λουκίδη στη Ζωοδόχο Πηγή της οδού Ακαδημίας, η πρώτη επίσημη ανάθεση που κινείται αναμφίβολα στο πλαίσιο του συμβολισμού και των Nabis, δεν ξεκινά πριν από το 1929.[37] Συνεπώς, ο *Ευαγγελισμός* του Θωμόπουλου του 1901 αποτελεί τομή, η οποία όμως δεν έχει ουσιαστική συνέχεια στο έργο του δημιουργού.

Ένα επιπλέον ερώτημα που ανακύπτει από τη μελέτη της πρώιμης αγιογραφικής εργασίας του Θωμόπουλου, είναι ακριβώς η επιλογή του να ασχοληθεί με αυτή την κατά βάση συντηρητική θεματική. Τι έκαμε τον ζωγράφο, νεότατο ακόμη, να ενδιαφερθεί για την αγιογράφηση εκκλησιών και να υποκύπτει στις απαιτήσεις κοινού και κληρικών; Γιατί αυτός και άλλοι ομότεχνοί του να στραφούν προς την αγιογραφία και τι υποδηλώνει η επιλογή αυτή ευρύτερα για την τέχνη της περιόδου;

Κατά πρώτον, πρέπει να θεωρηθεί βέβαιο ότι όσον αφορά τον Θωμόπουλο αλλά και άλλους καλλιτέχνες, η ενασχόληση με τη θρησκευτική ζωγραφική δεν απορρίπτεται, ούτε προξενεί δυσμενή εντύπωση, δεδομένου ότι το συγκεκριμένο είδος παραμένει ένα από τα διαχρονικότερα και δημοφιλέστερα στην ευρωπαϊκή τέχνη έως τον ύστερο 19ο αιώνα.[38] Στο πλαίσιο αυτό, αρκετοί Έλληνες ζωγράφοι, όπως ο Θωμόπουλος, αλλά, κυρίως αργότερα, ο Παρθένης, ο Λουκίδης και ο Παπαλουκάς[39], θα επιδιώξουν την ουσιαστική ανανέωση της νεοελληνικής θρησκευτικής έκφρασης με την εφαρμογή των πρωτοποριακών θέσεών τους όχι μόνο σε πίνακες με θρησκευτικά θέματα που δεν προορίζονταν για λατρευτική χρήση,

35. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά Θέματα στη Νεοελληνική Ζωγραφική, 1900-1940* (διδ. διατρ.), Θεσσαλονίκη 1984, σ.28, 55-56. Ν. Ζίας, 'Η Ζωγραφική του Λεμπέση', *Οι Έλληνες Ζωγράφοι*, τ.1, Αθήνα 1974, σ.306-307, 317-318.

36. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, 'Το Θρησκευτικό Έργο του Κωνσταντίνου Παρθένη', *Αφιέρωμα στη Μνήμη του Στυλιανού Πελεκανίδη*, Θεσσαλονίκη 1983, σ.37-51. Επίσης, της ιδίας, *Θρησκευτικά θέματα ...*, ό.π., σ.93-110. Ματθιόπουλος, *Η Συμμετοχή ...*, ό.π., σ.840-843. Ειδικά για τον *Ευαγγελισμό*, βλ. Ματθιόπουλος, ό.π., σ.845, υποσ.276. Για τον Άγιο Γεώργιο Πόρου βλ. π. Η. Δροσινός, 'Ο Μητροπολιτικός Ναός του Αγίου Γεωργίου Πόρου και ο Κωνσταντίνος Παρθένης', *Παρνασσός*, τ.ΜΒ΄, Αθήνα 2000, σ.277-292. Για τον Άγιο Γεώργιο Παλαιού Καΐρου βλ. Κ. Μπαρούτας, *Οι Ναοί των Ελλήνων Μεταναστών. Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα 2006, σ.202-203, όπου και ειδική βιβλιογραφία.

37. Για τον Αναστάσιο Λουκίδη βλ. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά Θέματα ...*,ό.π., σ.115-118.

38. Αρκετοί ζωγράφοι γοητεύονται από τη συγκεκριμένη θεματική. Οι Nabis και οι συμβολιστές στη Γαλλία καθώς και οι Γερμανοί ρεαλιστές όπως ο Fritz Von Udhe, δίνουν θρησκευτικές συνθέσεις μνημειακής κλίμακας και προωθημένης αισθητικής αντίληψης. *L'Art Sacré au XXe Siècle en France*, P. André (επιμ.), Boulogne-Billancourt 1993. M. Dennis, *Histoire de l' Art Religieux*, Paris 1939, σ.257-314. M. Makela, *The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*, Princeton-New Jersey 1990.

39. Ειδικότερα βλ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, 'Οι Τοιχογραφίες του Σπύρου Παπαλουκά στη Μητρόπολη της Άμφισσας', *Σπύρος Παπαλουκάς, Ζωγραφική: 1892-1957*, σ.49-58. Επίσης, *Σπύρος Παπαλουκάς, Προσκύνημα στον Άθω*, (συλλογικός τόμος, επιμ. Μ. Καμπάνης), Αθήνα 2003.

αλλά ακόμη και σε φορητές εικόνες και στην τοιχογράφηση ενοριακών ναών.[40]

Ο δεύτερος και ίσως σημαντικότερος λόγος για την ενασχόληση των ζωγράφων με την αγιογραφία είναι ο βιοπορισμός. Οι εκκλησίες, που κτίζονται με γοργούς ρυθμούς σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας, είναι μνημεία που χρειάζονται διακόσμηση, ενώ προσφέρουν τη δυνατότητα εργασίας, αλλά και προβολής σε μια κοινωνία όπου ακόμη δεν υπάρχει ακμάζουσα ή έστω οργανωμένη αγορά τέχνης και όπου αρκετοί ζωγράφοι, χωρίς διασυνδέσεις με τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, δεν έχουν άλλο μέσο βιοπορισμού, ειδικά στην περιφέρεια. Υπό το πρίσμα αυτό πρέπει να δει κανείς την πρώιμη εργασία του Θωμόπουλου σε εκκλησίες της Καλαμάτας και της Πάτρας -εποχή ακριβώς που στρέφεται στο ύπαιθρο[41]- ή, ακόμη περισσότερο, τη συντηρητική αγιογραφική εργασία του Παρθένη σε εκκλησίες της επαρχίας κατά την πρώτη δεκαετία του αιώνα, σε αντιπαραβολή με την πρωτοποριακή τοπιογραφία του.

Η άμεση σύνδεση αγιογραφίας και βιοπορισμού αποκαλύπτεται με τον σαφέστερο τρόπο στο υπόμνημα που δημοσιεύει ο *Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών* το 1911.[42] Το υπόμνημα, μοιρασμένο σε δυο μέρη, απευθύνεται προς το Υπουργείο Παιδείας και αναφέρεται στις δυσκολίες επαγγελματικής αποκατάστασης των καλλιτεχνών, ζητώντας με συγκεκριμένες προτάσεις α) τον διορισμό τους σε σχολεία της Μέσης Εκπαίδευσης, όπου θα διδάσκουν το μάθημα της ιχνογραφίας και β) την επίσημη κρατική παρέμβαση, προκειμένου να θεσμοθετηθεί το πλαίσιο ανάθεσης της αγιογράφησης ναών.[43]

Το κείμενο, περιγράφοντας την τότε κατάσταση, αναφέρει: «Τι γίνεται μέχρι σήμε-

40. Στην Ελλάδα, βέβαια, η τάση για εθνική αναδιοργάνωση μέσω της επιστροφής στις ρίζες, της ανίχνευσης των δομικών εκείνων στοιχείων του ελληνισμού με προεξάρχουσα τη βυζαντινή έκφραση, εμφανίστηκε μετά το τραγικό συμβάν της Μικρασιατικής Καταστροφής και την πνευματική εσωστρέφεια που αυτό επέφερε. Κάτω από αυτό το πρίσμα η μελέτη του Βυζαντίου και η ανάδειξη της βυζαντινής τέχνης σε ζητούμενο, στη μνημειακή εκκλησιαστική έκφραση, θα θέσει τέρμα στις νεωτεριστικές αναζητήσεις που συνδέονταν άμεσα με τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό. Ν. Ζίας, 'Μικρόν Εισοδικόν στις Αναζητήσεις Ελληνικής Έκφρασης της Γενιάς του '30', *Σε Αναζήτηση της Ελληνικότητας. Η «Γενιά του '30»*, κατ. έκθ., Δ. Παυλόπουλος (επιμ.), Αθήνα 1994, σ.11-15. Οι απόψεις αυτές δεν ήταν φυσικά άσχετες από ανάλογες ευρωπαϊκές αντιλήψεις της ίδιας περιόδου. Η έξαρση της έννοιας του έθνους και η σύσταση αμιγώς εθνικών κρατών στην Ευρώπη είχαν επιδράσει καταλυτικά και στις αντιλήψεις περί εθνικής τέχνης. Ενδεικτικό είναι το παράδειγμα της επανανακάλυψης της γοτθικής τέχνης σε αντιδιαστολή με την απόρριψη του Νεοκλασικισμού, που παρατηρείται κατά τα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα στη Γαλλία. Ν. Χατζηνικολάου, *Εθνική Τέχνη και Πρωτοπορία*, Αθήνα 1982, σ.90-92.

41. Βλ. το σχόλιο του Θωμόπουλου στο *Νεολόγο*: «...Από την τέχνη είμαι ενθουσιασμένος... αλλά δυστυχώς δεν είμαι ενθουσιασμένος από το κοινό μου... το οποίο δεν κατόρθωσε ακόμη να δοκιμάσει την γλυκύτητα και την γοητείαν ενός καλλιτεχνικού έργου... Εδώ δυστυχώς δεν εισεχώρησεν ακόμη ο ενθουσιασμός προς την καλλιτεχνίαν, διότι πρέπει να αισθάνεται κανείς ένα πράγμα δια να ενθουσιαστεί από αυτό». Αναδημοσιεύεται στο Ηλιάδου-Μανιάκη, *Ε. Θωμόπουλος ...*, ό.π., σ.32-33.

42. Μετά την έκθεση της Ρώμης, το υπόμνημα αυτό αποτελεί μια από τις πρώτες θεσμικές ενέργειες και ουσιαστικές δημόσιες παρεμβάσεις του ΣΕΚ, απευθυνόμενο ειδικά προς την Κυβέρνηση των Φιλελευθέρων, η οποία είχε επανεκλεγεί πανηγυρικά στις εκλογές της 12ης Μαρτίου 1912. Για την πολιτική κατάσταση της περιόδου βλ. Κ. Σβολόπουλος, 'Η Είσοδος του Ελευθερίου Βενιζέλου στην Πολιτική Ζωή της Ελλάδος και οι Εσωτερικές Εξελίξεις από το Τέλος του 1909 έως το 1912', *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΔ', Αθήνα 1976, σ.266-279. Επίσης, Μποχώτης, ό.π., σ.75-86.

43. Είναι ενδεικτικό πως από τα 69 ιδρυτικά μέλη του ΣΕΚ (βλ. *Οργανισμός του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών*, Εν Αθήναις 1910, σ.7-8), αρκετοί ασχολούνταν με την αγιογράφηση ναών, όπως οι Ν. Ασπρογέρακας, Ε. Ιωαννίδης, Κ. Αρτέμης, ενώ άλλοι ενδιαφέρθηκαν περιστασιακά για τη θρησκευτική ζωγραφική, όπως οι Ο. Αργυρός, Σ. Βικάτος κ.ά. Η βιοποριστική ενασχόληση με την αγιογραφία είναι φαινόμενο που κληροδοτείται ουσιαστικά από τον 19ο αιώνα. Βλ. σχετικά Η. Μυκονιάτης, 'Το Καλλιτεχνικό Τμήμα των «Ολυμπίων» στην Αθήνα του 19ου αιώνα', *Εγνατία*, τ.3 , Θεσσαλονίκη 1994, σ.78-79. Ι. Μπόλης, *Οι Καλλιτεχνικές Εκθέσεις. Οι Καλλιτέχνες και το Κοινό τους στην Αθήνα του 19ου αιώνα* (διδ. διατρ.), Θεσσαλονίκη 2000, σ.68.

ρον; - Η θρησκευτική τέχνη ασκουμένη ως επί το πλείστον υπό εμπειρικών όλως αγεύστων της πραγματικής τέχνης επλήρωσε τας εκκλησίας τερατουργημάτων, τα οποία αποτελούν στίγμα δια τον σημερινόν πολιτισμόν της Ελλάδος και γίνονται πρόξενα τόσων κακών ως άνω εμνημονεύσαμεν. Ευχής έργον ήθελεν είσθαι όπως, επεμβαίνουσα η Πολιτεία, θέση τέρμα εις το γιγνόμενον άτοπον. Διότι δυνάμει τίνος δικαιώματος ή τίνων τίτλων οι εμπειρικοί ούτοι αναλαμβάνουσιν αγιογραφικάς εργασίας δύο, τριών και πολλάκις και δέκα χιλιάδων δραχμών αξίας, εκμεταλλευόμενοι την απλοϊκότητα και άγνοιαν των ιθυνόντων εκκλησιαστικών και δημοτικών συμβουλίων, αυτοχειροτονούντες αυτοί εαυτούς ζωγράφους; Κατά προχείρους υπολογισμούς το δαπανώμενον χρηματικόν ποσόν δια την διακόσμησιν των ναών ανέρχεται εις το σεβαστόν ποσόν των 250.000 δρχ. και έτι πλέον κατ' έτος. Το ποσόν τούτο διατιθέμενον καταλλήλως δύναται ν' ανυψώση το θρησκευτικόν συναίσθημα και μεταβάλλη τας εκκλησίας της Ελλάδος συν τω χρόνω εις θρησκευτικάς Πινακοθήκας».[44]

Για να έχει κανείς ένα μέτρο σύγκρισης οικονομικών μεγεθών, αρκεί μόνο να παρατηρηθεί πως στην β΄ έκθεση του ΣΕΚ το 1915, εκτέθηκαν συνολικά 272 έργα ζωγραφικής και γλυπτικής, από τα οποία πωλούνταν τα 211, φτάνοντας σε συνολική αξία το ποσό των περίπου 120.000 δραχμών.[45] Στην γ΄ έκθεση του ΣΕΚ το 1916 τα έσοδα από τις πωλήσεις έφτασαν μόλις τις 20.000 δραχμές, από τις οποίες οι 10.000 αντιστοιχούσαν σε έσοδα από την πώληση 38 έργων του Επ. Θωμόπουλου.[46] Γίνεται αμέσως αντιληπτό ότι το δαπανώμενο ποσό για την αγιογράφηση εκκλησιών αποτελεί ένα τεράστιο κονδύλι, το οποίο η καλλιτεχνική κοινότητα δεν έχει την πολυτέλεια να αγνοεί.

Συμπερασματικά, ο Επαμεινώνδας Θωμόπουλος, αποκλειστικά τοπιογράφος και ζωγράφος βουκολικών σκηνών, θα επιδιώξει τα πρώτα και δύσκολα χρόνια της σταδιοδρομίας του, να ασχοληθεί με την αγιογραφία. Η αρχική του προσπάθεια να εισαγάγει προοδευτικά στοιχεία στην εκκλησιαστική ζωγραφική (με τον *Ευαγγελισμό*) υποχωρεί, βέβαια, σε μεταγενέστερες εργασίες του, ωστόσο προαναγγέλλει τις περισσότερο πρωτοποριακές -υφολογικά- θρησκευτικές παραστάσεις των Παρθένη, Λουκίδη, Παπαλουκά, που θα κοσμήσουν ενοριακούς ναούς κατά τη δεύτερη και την τρίτη δεκαετία του αιώνα. Κατά την περίοδο αυτή, λοιπόν, η θρησκευτική ζωγραφική -σε συνάρτηση με την αντίστοιχη ευρωπαϊκή εμπειρία και επιρροή- γίνεται πεδίο μελετών και αναζητήσεων, αναδεικνύεται σε θεματική πειραματισμού και εισαγωγής τάσεων του μοντερνισμού (κυρίως του συμβολισμού) στη νεοελληνική τέχνη, έστω και σε περιορισμένη κλίμακα, ενώ παραμένει σημαντική επαγγελματική επιλογή, την οποία δεν παραβλέπει η καλλιτεχνική κοινότητα, αλλά αντίθετα επιχειρεί να διασφαλίσει και θεσμικά, όπως επιβεβαιώνεται από το υπόμνημα του ΣΕΚ.

44. 'Η Αγιογραφία εν Ελλάδι', *Ο Καλλιτέχνης*, τχ.17, Αύγουστος 1911, σ.193-196.

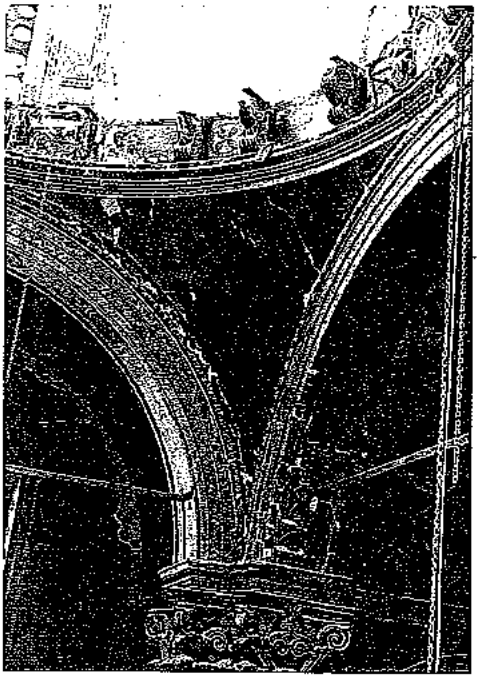
45. *Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών*, Κατάλογος, Αρχείο ΕΠΜΑΣ, Αθήναι 24 Μαΐου-30 Ιουνίου 1915.

46. Ανώνυμος, 'Γράμματα και Τέχναι', *Πινακοθήκη*, τχ.184-185, Ιούνιος-Ιούλιος 1916, σ.48. Ανώνυμος, 'Γράμματα και Τέχναι', *Πινακοθήκη*, τχ.186-187, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1916, σ.67.

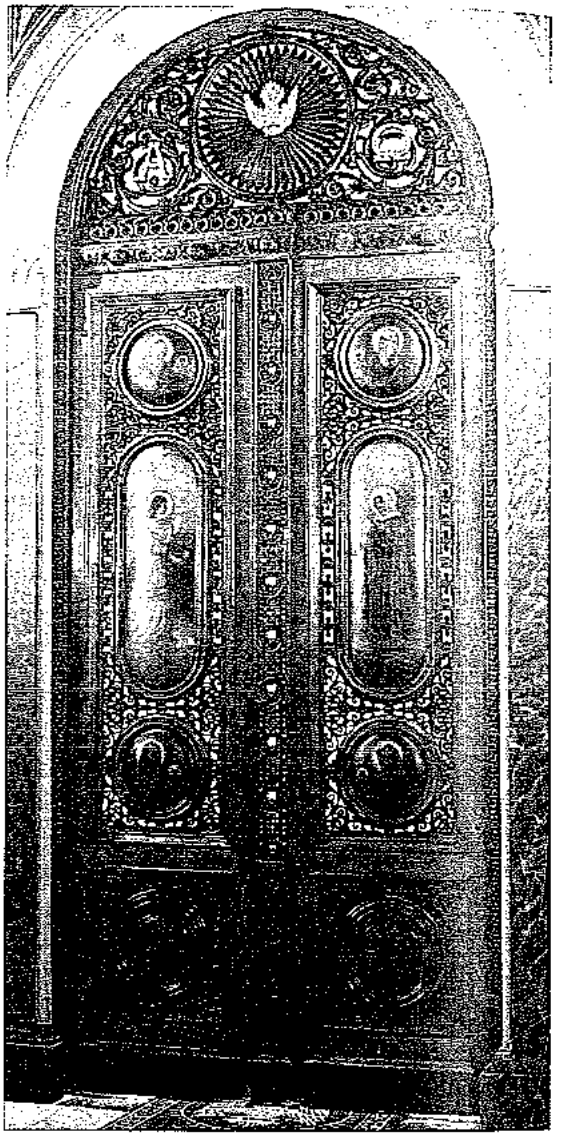
Spyros Moschonas

The early religious paintings of Epameinondas Thomopoulos in the church of Annunciation, Patras: Amidst tradition and avant-garde

Epameinondas Thomopoulos is considered one of the great Greek landscape painters of the early 20th century. Less known is however that in the beginning of his career, he was interested in religious painting. On his return from Italy, he donated to the Church of the Annunciation in Patras a monumental composition with the *Annunciation*, which draws from Symbolism (specifically G. Segantini) and is exceptionally pioneering for Greek religious art, foreboding the ecclesiastical painting of later decades (1910-20). On 1903 Thomopoulos did the wall-paintings for the Church of Hypapante [Visitation] of Christ in Kalamata (destroyed by earthquake on 1986) and on 1908-09 he painted the doors of the chancel screen in the Church of the Annunciation in Patras (*archangels Michael and Gabriel, Annunciation, the Evangelists*) in an academic manner. These conservative works show a deliberate turn by the painter, probably in order to appease the congregation. His aesthetic change of direction reveals the engagements imposed to him and his compliance to the commision agent (here the Church), bounding him amidst avant-garde and tradition.



Εικ. 1. Ε. Θωμόπουλος, *Ευαγγελιστής Ματθαίος*, 1903, τοιχογραφία (κατεστραμμένη), μητροπολιτικός ναός της Υπαπαντής του Χριστού, Καλαμάτα [αρχείο 26ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων]



Εικ. 2. Ε. Θωμόπουλος, *Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου και οι τέσσερις Ευαγγελιστές*, 1908, ελαιογραφία σε ξύλο, Ωραία Πύλη, μητροπολιτικός ναός του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, Πάτρα

Εικ. 3. Ε. Θωμόπουλος, *Αρχάγγελος Μιχαήλ*, 1909, ελαιογραφία σε ξύλο, 190x75 εκ., θύρα της Πρόθεσης, μητροπολιτικός ναός του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, Πάτρα

Εικ. 4. Ε. Θωμόπουλος, *Αρχάγγελος Γαβριήλ*, 1909, ελαιογραφία σε ξύλο, 190x75 εκ., θύρα του Διακονικού, μητροπολιτικός ναός του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, Πάτρα

Εικ. 6. Ε. Θωμόπουλος, *Ευαγγελισμός*, 1901, ελαιογραφία σε καμβά, π. 200x280 εκ., μητροπολιτικός ναός του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, Πάτρα

Εικ. 5. Ε. Θωμόπουλος, *Αρχάγγελος Μιχαήλ* (λεπτομέρεια), 1909, ελαιογραφία σε ξύλο, 190x75 εκ., θύρα της Πρόθεσης, μητροπολιτικός ναός του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, Πάτρα

Φανή Μουμτζίδου

Σχόλιο πάνω στην επικαιρότητα των απόψεων του Theodor Adorno για την πολιτιστική βιομηχανία[1]

Αλήθεια είναι μόνο κάτι που έχει γίνει.[2]

Η μαζική κουλτούρα είναι ένα είδος προπόνησης για τη ζωή, όταν τα πράγματα έχουν πάει στραβά.[3]

Τα έργα τέχνης μιλούν όπως οι νεράιδες στα παραμύθια: Θέλεις το απόλυτο· θα σου δοθεί, αλλά θα είναι αγνώριστο.[4]

Η εκάστοτε επικαιρότητα των απόψεων του Adorno είναι ένα θέμα που απασχόλησε τους φιλοσόφους και τους κοινωνιολόγους που μελέτησαν το έργο του και επεξεργάστηκαν τις απόψεις του σύμφωνα με τα τρέχοντα κοινωνικά δεδομένα.[5] Με την εργασία αυτή ασφαλώς δεν διεκδικείται πρωτοτυπία σε ό,τι αφορά στο γενικό αυτό ζήτημα.

Στο παρόν κείμενο προσεγγίζονται τα παρακάτω δύο ζητήματα και εξετάζεται η επικαιρότητα των απόψεων του Adorno πάνω σε αυτά: 1) οι σχέσεις ανάμεσα στην αισθητική απόλαυση, την πολιτιστική βιομηχανία και την οικονομικο-κοινωνική διαχείριση και 2) η πολιτιστική «απάθεια» ως κοινωνικό φαινόμενο.

Προϋπόθεση για την προσέγγιση των παραπάνω ζητημάτων είναι η αποδοχή του διττού χαρακτήρα της τέχνης: Το έργο τέχνης, σύμφωνα με τον Adorno, είναι ταυτόχρονα αισθητικό αντικείμενο και κοινωνικό γεγονός.[6]

«Έχει γίνει αυτονόητο ότι τίποτε από όσα αφορούν στην τέχνη δεν είναι πλέον αυτονόητο, ούτε μέσα στο πεδίο της ούτε στη σχέση της προς το όλον, ούτε καν ο λόγος ύπαρξής της». Με τα λόγια αυτά ξεκινά ο Adorno την «Αισθητική Θεωρία», ένα βιβλίο που εκδόθηκε στα 1970, ένα χρόνο μετά το θάνατό του. Στην μελέτη του αυτή ο Adorno πραγ-

1. Το κείμενο αυτό αποτελεί συνέχεια μιας εργασίας μου με τίτλο «Was Adorno Pessimistic Enough? Information Society, Culture Industry and Aesthetics», την οποία παρουσίασα τον Μάρτιο του 2005 στο Πανεπιστήμιο του Brighton, στο Συνέδριο «Globalization and Representation». Περίληψη του κειμένου είναι διαθέσιμη στην ιστοσελίδα του Συνεδρίου: www.brighton.ac.uk/globalisation.

Όπου δεν αναφέρεται ο/η μεταφραστής/τρια, εννοείται ότι η μετάφραση είναι της συγγραφέως.

2. T. W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα 2000, σ.16.

3. «Mass Culture is a Kind of Training in Life when Things have gone Wrong»: 'The Schema of Mass Culture' στο: T. W. Adorno, *The Culture Industry*, J.M. Bernstein (επιμ.) London & New York 2003, σ.91.

4. Του ιδίου, *Αισθητική Θεωρία...*, ό.π., σ.218.

5. Βλ. π.χ. M. Jimenez, *Adorno et la Modernité. Vers une Esthétique Négative*, χ.τ., 1986. F. Jameson, *Adorno or the Persistence of the Dialectics*, London 1990. M. Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, 1993. P. Hohendahl, 'Adorno Criticism Today', *New German Critique*, αρ.56 (αφιερωμένο στον T. W. Adorno), άνοιξη-καλοκαίρι 1992, σ.3-15. A. Jappe, D. Nicholson-Smith, 'Sic Tansit Gloria Artis: «The End of Art» for Theodor Adorno and Guy Debord', *Substance*, τ.28, αρ.3, τχ.90 (αφιερωμένο στον Guy Debord), σ.102-128, 1999. S. F. Eisenman, 'Negative Art History: Adorno and the Critisicm of Culture', *Art Journal*, τχ.58, αρ.1, άνοιξη 1999, σ.101-104. S. Phelan, 'Interpretation and Domination: Adorno and the Habermas-Lyotard Debate', *Polity*, τχ.25, αρ.4, καλοκαίρι 1993, σ.597-616.

6. T. W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία...*, ό.π., σ.381 κ.ε.

ματεύεται ζητήματα όπως ο φετιχιστικός χαρακτήρας της τέχνης, η πρόσληψη της πρωτοποριακής τέχνης, όπως επίσης και την έννοια της διοικούμενης τέχνης και της αισθητικής απόλαυσης, διάφορα θέματα που σχετίζονται με την τέχνη στη βιομηχανική εποχή κ.ά.

Όντως και σήμερα, ίσως ακόμη πιο εμφαντικά, τίποτε δεν είναι αυτονόητο σε ό,τι έχει σχέση με την τέχνη και πώς να είναι άλλωστε την στιγμή που τίποτε δεν είναι αυτονόητο σε ό,τι έχει σχέση με την ίδια την κοινωνική ζωή. Είτε το θέλουμε είτε όχι, ζούμε σε μία εποχή διασάλευσης όσων έως προ τινός θεωρούνταν δεδομένα. Δεν θα πρέπει, λοιπόν, να επανεξετάζονται τα πάντα; Εξάλλου, είναι φυσικό σήμερα να είμαστε συγκρατημένοι -ή και καχύποπτοι- απέναντι σε όλα τα «αγαθά» που μας προσφέρει η πολιτιστική βιομηχανία.

Με αυτές τις εισαγωγικές παρατηρήσεις περνώ στα επιμέρους θέματα:

Αισθητική απόλαυση, πολιτιστική βιομηχανία και οικονομικο-κοινωνική διαχείριση

Για τον Adorno, η έννοια της καλλιτεχνικής απόλαυσης ήταν ένας «κακός συμβιβασμός» ανάμεσα στον κοινωνικό χαρακτήρα και εκείνο τον χαρακτήρα του έργου τέχνης που είναι αντιθετικός προς την κοινωνία. Όπως αναφέρει «αφού η τέχνη είναι άχρηστη για την οικονομική οργάνωση της αυτοσυντήρησης... πρέπει τουλάχιστον να επιβεβαιωθεί με ένα είδος αξίας χρήσης, που ήταν απομίμηση της αισθησιακής ηδονής».[7]

Είναι ενδιαφέρον νομίζω να σταθεί κανείς για λίγο στον συλλογισμό του Adorno πάνω στην οικονομική αξία της αισθητικής απόλαυσης.

Όπως γνωρίζουμε: 1) για να γίνει το προϊόν εμπόρευμα, πρέπει να μεταβιβαστεί μέσω της ανταλλαγής στον άλλο, σε αυτόν που του χρησιμεύει σαν «αξία χρήσης»[8] και 2) κάθε εμπόρευμα είναι ένα αγαθό, ένα προϊόν, αλλά κάθε προϊόν και κάθε αγαθό δεν είναι εμπόρευμα. Σε διάκριση από την «αξία χρήσης», η «αξία» του εμπορεύματος δεν περιέχει καθόλου φυσική ύλη, αλλά είναι μια καθαρά κοινωνική, οικονομική ιδιότητα του εμπορεύματος.[9]

Η αναγκαιότητα του να μετατραπεί η αισθητική απόλαυση σε αντικείμενο (πράγμα), μέσω της αξίας χρήσης (στην περίπτωση του έργου τέχνης πρόκειται για τη μετατροπή μιας αφηρημένης ιδέας σε μουσειακό εμπόρευμα), είναι ένα σημείο καίριο στην σκέψη του Adorno. Στην σημερινή κατάσταση πραγμάτων κατά την οποία τα όρια της διάθεσης και της εμπορικής αξιοποίησης της τέχνης συνεχώς διευρύνονται, οι παραπάνω σκέψεις του Adorno αποκτούν ιδιαίτερη αξία.[10]

---

7. Ό.π., σ.35.

8. Βλ. στο 5ο κεφ. «Θεωρία της Αξίας» και ειδικά σ.277 στο F. Engels, *Αντι-Ντύρινγκ*, χ.τ., εκδ. Αναγνωστίδης, χ.χ.

9. Βλ. K. Marx, *Capital*, Moscow 1995 (1867), τ.1: «The Process of Production of Capital».

10. Βλ. R. Moulin, *Le Marché de l' Art. Mondialisation et Nouvelles Technologies*, Paris 2003. Πρόκειται για μία μελέτη πάνω στη διεύρυνση των προαναφερθέντων ορίων και τη διαμόρφωση της καινούργιας κατάστασης στο χώρο της αγοράς έργων τέχνης με δεδομένη την παγκοσμιοποιημένη οικονομία. Αξίζει να επισημανθεί ότι οι διακρατικές συνεργασίες στον χώρο της τέχνης αποκτούν σήμερα -ίσως όσο ποτέ άλλοτε- τον χαρακτήρα της απροκάλυπτης εμπορευματοποίησης της τέχνης για πολιτικούς λόγους. Δύο από τα κυριότερα παραδείγματα είναι το «Μουσείο της Ερήμου», όπως ονομάστηκε από το διεθνή τύπο το μεγαλειώδους έμπνευσης Μουσείο του Abu Dhabi που προβλέπεται να λειτουργήσει το 2012 και είναι προϊόν συνεργασίας με τη γαλλική κυβέρνηση και ειδικά με το Λούβρο, όπως επίσης και το παράρτημα του Μουσείου Guggenheim που και αυτό είναι αποτέλεσμα συνεργασίας της κυβέρνησης του Abu Dhabi και του Μουσείου Guggenheim. Σχετικά βλ.: Δελτίο τύπου του Guggenheim Museum (http://www.guggenheim.org/press_releases/release_159.html), όπως επίσης και τα σχετικά άρθρα: A. Riding, 'The Louvre Art: Priceless. The Louvre Name: Expensive', *The New York Times*, 6/3/2007 και H. Klaas, 'A Desert Louvre?', *Spiegel*, 9/2/2007.

Η διεύρυνση αυτή θα πρέπει ενδεχομένως να ειδωθεί κάτω από το εξής πρίσμα: Το *αντικείμενο* μετατρέπεται σε *αντικείμενο με αισθητική αξία* μέσω της απόκτησης αξίας χρήσης. Ακραία περίπτωση αυτής της θεώρησης είναι εκείνο που πριν μερικά χρόνια διατεινόταν η ανθρωπολόγος Sally Price στη μελέτη της «Primitive Art in Civilized Places», που εκδόθηκε στα 1991. Αναρωτιέται η Price γιατί να μην υπογράφουν τα έργα τους και οι «πρωτόγονοι» καλλιτέχνες, τη στιγμή μάλιστα που αυτά τα έργα μπαίνουν στα μουσεία.[11] Αν και αυτή η πρόταση ακούγεται δημοκρατική, στην πραγματικότητα έχουμε να κάνουμε με μία παράλογη αξίωση γενίκευσης της δυτικής άποψης για την εμπορευματοποίηση της τέχνης και της μουσειακής αξιοποίησης του καλλιτεχνικού προϊόντος. Για μία ακόμη φορά εκείνο που για τον «πρωτόγονο» καλλιτέχνη είναι χρηστικό αντικείμενο, το οποίο μόνο παρεμπιπτόντως έχει *και* αισθητική αξία, για το «εξασκημένο» δυτικό μάτι αποτελεί αντικείμενο αισθητικής απόλαυσης και συνακόλουθα αντικείμενο εμπορικής αξιοποίησης.

Το εμπόριο της αισθητικής απόλαυσης σημειώνει σταθερή ανοδική πορεία, αντέχοντας μάλιστα και σε κοσμογονικές καταστροφές, όπως η 11η Σεπτεμβρίου 2001, που είχαν σαν συνέπεια τον ισχυρό κλονισμό των τιμών στην αγορά της Ν. Υόρκης.[12] Το εμπόριο της αισθητικής απόλαυσης σημειώνει επίσης εξαιρετική άνοδο σε μία σειρά από χώρες του δυτικού κόσμου: Το 2002 το παγκόσμιο εμπόριο τέχνης αύξησε τον όγκο των συναλλαγών κατά 2.6 δις ευρώ.[13]

Ζούμε άραγε σε έναν παράδεισο διακίνησης της τέχνης, όπου οι καλλιτέχνες μπορούν να διαθέτουν με ευκολία τα έργα τους, τα μουσεία να πολλαπλασιάζονται και να αυξάνουν τα έσοδά τους, οι επισκέπτες των μουσείων και οι εν γένει πελάτες της τέχνης να προσεγγίζουν την τέχνη με άνεση και αμεσότητα και όλοι να είναι ευχαριστημένοι; Ή μήπως συμβαίνει κάτι άλλο, το οποίο μένει να εξετάσουμε;

Η διακίνηση της τέχνης στηρίζεται σε κάτι που παραμένει αναλλοίωτο στον χρόνο: Την αισθησιακή ηδονή την οποία η τέχνη (συνήθως) προσφέρει. Με τη μετατροπή της αισθησιακής αρτιότητας σε «αξία χρήσης» μετατρέπεται και αυτή σε ένα εμπόρευμα. Εξάλλου, για τους Adorno και Horkheimer το πολιτιστικό προϊόν δεν είναι *και* εμπορικό προϊόν, αλλά απλώς και συνεχώς *ένα ακόμη* προϊόν.[14] Έτσι, η αισθητική απόλαυση ως εμπόρευμα γίνεται ένα «οικονομικό κύτταρο», όπως έγραφε ο Μαρξ, δηλαδή ένα στοιχείο που είναι εσωτερικά αναγκαίο για το καπιταλιστικό σύστημα και που χωρίς αυτό η εμφάνιση και η ύπαρξη του καπιταλισμού είναι κατ' αρχήν αδύνατη.

Ο Adorno προχωρά τον συλλογισμό του Μαρξ λίγο παρακάτω, εισάγοντας έννοιες όπως «οικουμενικά διαμεσολαβημένη εμπορευματικότητα», όταν γράφει ότι «Το στοιχείο της ηδονής στην τέχνη, μια ένσταση κατά της οικουμενικά διαμεσολαβημένης εμπορευματικότητας, είναι διαμεσολαβήσιμο με το δικό του τρόπο: Όποιος χάνεται μέσα στο έργο τέχνης απαλλάσσεται από την ένδεια μιας ζωής που πάντοτε είναι πολύ λίγη»[15], για να συνεχίσει λίγο παρακάτω με ακόμη πιο κατηγορηματικό τρόπο: «Αφού η τέχνη είναι άχρηστη για την οικονομική οργάνωση της αυτοσυντήρησης -εντελώς δεν της το συγχωρεί ποτέ η αστική κοινωνία-, πρέπει τουλάχιστον να επιβεβαιωθεί με ένα είδος αξίας χρήσης, που ήταν η απομίμηση της αισθησιακής ηδονής... Υποστασιοποιείται το γεγονός ότι όποι-

11. S. Price, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago 1991.
12. R. Moulin, ό.π., σ.75 κ.ε.
13. Η αύξηση αυτή κατανεμήθηκε ως εξής: Στις Η.Π.Α. 42%, στην Αγγλία 27%, στη Γαλλία 9%, στην Ιταλία και Γερμανία γύρω στο 3%. Βλ. R. Moulin, ό.π., σ.86.
14. T. W. Adorno, & M. Horkheimer, *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, Αθήνα 1996, σ.260-61.
15. Του ιδίου, *Αισθητική Θεωρία...*, ό.π., σ.34-35.

ος είναι ανίκανος για αισθησιακές διαφοροποιήσεις, όποιος δεν μπορεί να διακρίνει έναν ωραίο ήχο από έναν πνιχτό και άτονο, λαμπερά χρώματα από θαμπά, δύσκολα θα ήταν ικανός για καλλιτεχνική εμπειρία»[16].

Είναι γνωστό ότι ο Bourdieu, ακολουθώντας τον Adorno, έθεσε το ζήτημα της πρόσληψης της αισθητικής αρτιότητας τονίζοντας όμως, αυτή τη φορά, τον ρόλο που έχει η ταξική προέλευση. Για τον Bourdieu η λαϊκή αισθητική είναι μία *κυριαρχημένη* «αισθητική»[17], ενώ αντίθετα η δεξιότητα στην αναγνώριση ιδιαίτερων αισθητικών ποιοτήτων ανήκει σε όσους διαθέτουν το πολιτισμικό εκείνο κεφάλαιο και έχουν μάθει να αναγνωρίζουν το στοιχείο του *αξιοθαύμαστου.*[18] Ενδεχομένως, λοιπόν, όπως υποδεικνύει ο Adorno και υπογραμμίζει ο Bourdieu, να πρέπει σήμερα να επαναπροσεγγίσει κανείς την αισθητική κάτω από το πρίσμα της ταξικής διάκρισης, κάτι που τόσο επιμελώς καλύπτεται κάτω από το πέπλο μίας ψευδεπίγραφης δημοκρατικοποίησης της παγκοσμιοποιημένης αγοράς πολιτισμικών προϊόντων. Σε ό,τι αφορά στην *κυριαρχημένη* «αισθητική», ο Bourdieu δεν αφήνει περιθώρια αμφιβολίας: «Γεγονός παραμένει ότι η αίσθηση της πολιτιστικής τοποθέτησης, που οδηγεί κάποιον να αγαπάει πάντα και πάντα ειλικρινά ό,τι πρέπει να αγαπάει και αυτό μόνο (ενν. στο πολιτισμικό πεδίο) μπορεί να βοηθηθεί από την ασύνειδη αποκρυπτογράφηση των αναρίθμητων σημείων τα οποία λένε ανά πάσα στιγμή τι πρέπει να κάνει και να μην κάνει, να δει ή να μη δει, χωρίς ποτέ να κατευθύνεται ρητά από την επιδίωξη των όποιων συμβολικών κερδών προσπορίζει»[19].

Σχετικά τώρα με τις πολιτιστικές πρακτικές και τα εξωαισθητικά κριτήρια που συχνά επιβάλλονται για πρακτικούς/εμπορικούς σκοπούς, ο Adorno είναι ιδιαίτερα σαφής: «Η κουλτούρα -δίχως να έχει σημασία η μορφή που παίρνει- θα πρέπει να αξιολογηθεί με κανόνες που δεν είναι εγγενείς σε αυτήν και που δεν έχουν να κάνουν με την ποιότητα του αντικειμένου αλλά έχουν μάλλον να κάνουν με κάποια αφηρημένα πρότυπα που επιβάλλονται από έξω»[20].

Για τον Adorno τόσο η κουλτούρα, όσο και η αισθητική είναι επιβαλλόμενες, «διοικούμενες» και «κυριαρχημένες». Θεωρεί, επίσης, ότι «...η αστική τάξη ενσωμάτωσε την τέχνη πληρέστερα από οποιαδήποτε προηγούμενη κοινωνία»[21], ενώ από την άλλη «η τέχνη διατηρείται στη ζωή μόνο χάρη στη δύναμή της να αντιστέκεται στην κοινωνία...»[22]. Ενώ ο Bourdieu τόνισε την σημασία που έχει η ταξική προέλευση στη διαμόρφωση της αισθητικής κρίσης, ο Adorno δεν έπαψε να επισημαίνει ότι σε ένα «διοικούμενο» κόσμο ο ρόλος της τέχνης δεν μπορεί παρά να είναι επικυρωτικός.[23] Τι συμβαίνει όμως *σήμερα*

16. Ό.π., σ.35.

17. Διατηρείται η σήμανση της βιβλιογραφικής πηγής.

18. P. Bourdieu, *Η Διάκριση. Κοινωνική Κριτική της Καλαισθητικής Κρίσης*, μτφρ. Κική Καψαμπέλη, Αθήνα 2002, σ.82-83. Επίσης, P. Bourdieu, *La Distinction.Critique Sociale du Jugement*, Paris 1979. Σύμφωνα με τον Bourdieu: «Η αισθητική διάθεση, ως δεξιότητα αντίληψης και αποκρυπτογράφησης των καθαυτό υφολογικών χαρακτηριστικών, είναι αδιαχώριστη από την καθαυτό καλλιτεχνική ικανότητα: Η πρακτική αυτή γνώση που έχει αποκτηθεί μέσω ρητής εκμάθησης ή μέσω της απλής συναναστροφής με τα έργα...», στο ίδιο, σ.94.

19. P. Bourdieu, ό.π. σ.127. Τα «συμβολικά κέρδη», στα οποία αναφέρεται ο Bourdieu, είναι τα «κέρδη» από τη διαχείριση του προσωπικού, «πολιτισμικού κεφαλαίου».

20. T. W. Adorno, *The Culture Industry*, ό.π., σ.113.

21. Του ιδίου, *Αισθητική Θεωρία...*, ό.π., σ.381-382.

22. Ό.π., σ.383.

23. «Στην εποχή της ολικής διοίκησης», γράφει ο Adorno, «ο πολιτισμός δεν χρειάζεται κυρίως να ταπεινώνει τους βαρβάρους που δημιούργησε· αρκεί να επικυρώνει με τις τελετουργικές του χειρονομίες τη βαρβαρότητα που επί αιώνες και αιώνες κατασταλάζει στα υποκείμενα». Βλ. T. W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία...*, ό.π., σ. 407.

σχετικά με το θέμα αυτό; Πόσο επίκαιρες είναι οι απόψεις του Γερμανού κοινωνιολόγου; Θα ήθελα να σταθώ και να εκθέσω τους συλλογισμούς μου πάνω στο ζήτημα -στο βάθος που μπόρεσα να φτάσω.

Όπως είναι γνωστό, η έννοια της αισθητικής απόλαυσης αποτέλεσε αντικείμενο σφοδρής επίθεσης για το Dada και τον κυριότερο εκπρόσωπό του, τον Marcel Duchamp. «Πρέπει να καταφέρεις να βρεις κάτι που να σε αφήνει τόσο αδιάφορο ώστε να μην νοιώθεις αισθητική συγκίνηση» αναφέρει ο Duchamp στη γνωστή συνέντευξή του προς τον Pierre Cabanne. «Η επιλογή των ready-mades βασίζεται πάντα στην οπτική αδιαφορία και συνάμα στην ολοκληρωτική απουσία καλού ή κακού γούστου»[24] (εικ. 1, 2).

Ωστόσο, η οπτική αδιαφορία, στην οποία αναφέρεται ο Duchamp, δεν είναι ένδειξη απάθειας απέναντι στο οπτικό γεγονός, αλλά μία δραστική εκδήλωση αντιπαλότητας απέναντι σε κάτι γενικότερο: Την αστική καλαισθησία και κατά προέκταση την αστική ηθική. Η αντίληψη αυτή βρήκε, βέβαια, πολλούς συνεχιστές ή και μιμητές, στους οποίους δεν είναι εφικτό να αναφερθεί κανείς στην περιορισμένη έκταση της παρούσας εργασίας. Ωστόσο, σχεδόν έναν αιώνα αργότερα, κατά την εποχή της γενικής αφομοίωσης των καλλιτεχνικών ιδιωμάτων προς όφελος της πολιτιστικής βιομηχανίας που διανύουμε σήμερα, η πρόκληση μίας κοινά αποδεκτής καλαισθησίας, την οποία επεδίωκε ο Duchamp έχει μετατραπεί και αυτή σε αντικείμενο με «αξία χρήσης». Ωστόσο, αναρωτιέμαι αν έχουν πάντοτε έτσι τα πράγματα ή αν υπάρχουν και κάποιες εξαιρέσεις.

Επέλεξα να αναφέρω σαν παράδειγμα έναν καλλιτέχνη της λεγόμενης street art, τον Banksy και τις επεμβάσεις του, διότι βρήκα τα θέματα που επιλέγει ενδιαφέροντα, αλλά και διότι έχω την αίσθηση ότι -προς το παρόν τουλάχιστον- τα έργα του είναι απομακρυσμένα από το σύστημα εμπορευματοποίησης.[25] Ενδεχομένως μπορεί να αξιοποιήσει κανείς και άλλα παραδείγματα από μία σειρά καλλιτεχνών της street art. Αρκετοί από αυτούς όμως έχουν ήδη ενταχθεί επιτυχώς στο εμπορικό κύκλωμα.

Ο Banksy επαναλαμβάνει τον Duchamp, όμως με διαφορετικές προϋποθέσεις και προσδοκίες: Τοποθετεί το έργο του στο μουσείο, έχοντας επίγνωση ότι σύντομα θα αποκαθηλωθεί. Ο τρόπος εισαγωγής του είναι άτυπος, παράνομος και ανατρεπτικός απέναντι στο σύστημα εμπορευματοποίησης της τέχνης. Μπαίνει μεταμφιεσμένος στο μουσείο και διαφεύγοντας από την προσοχή του φύλακα, τοποθετεί ανάμεσα στα εκθέματα ένα δικό του έργο, το οποίο είναι συνήθως «τροποποιημένο» αντίγραφο ενός γνωστού έργου τέχνης. Με κάποιο τρόπο κατορθώνει να φωτογραφίσει τη διαδικασία και στην συνέχεια καταγράφει τις αντιδράσεις των επισκεπτών, υπολογίζοντας παράλληλα τον χρόνο που μεσολαβεί έως ότου το έργο απομακρυνθεί από την ασφάλεια του μουσείου.[26] Δεν μπορώ φυσικά να... προβλέψω τι θα συμβεί με τις δράσεις του Banksy μετά από έναν αιώνα, αλλά σήμερα πια η μουσειακή αξιοποίηση της *Πηγής* του Duchamp βρίσκεται σε πλήρη άνθιση[27] (εικ. 3, 4, 5).

24. P. Cabanne, *Ο Μηχανικός του Χαμένου Χρόνου. Συνεντεύξεις με τον Marcel Duchamp*, Αθήνα 1989, σ.85.

25. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι στην ιστοσελίδα του Banksy υπάρχει η ένδειξη «κατάστημα», όπως συνήθως γίνεται σε ιστοσελίδες μουσείων, αιθουσών τέχνης, καλλιτεχνών κ.ο.κ., αλλά τα προϊόντα όχι μόνο δεν είναι προς πώληση, αλλά είναι και εντελώς ανατρεπτικά. Βλ. www.banksy.co.uk.

26. Βλ. Banksy, *Ραδιενεργά Γκραφίτι. Wall and Piece*, Αθήνα 2006, χ.σ. Βλ. επίσης www.banksy.co.uk.

27. Σύμφωνα με ένα online άρθρο του BBC, με χαρακτηριστικό τίτλο «Urinal Fails to Make a Splash», κατά τη δημοπρασία Phillips de Pury & Luxembourg, ένα από τα αντίγραφα της *Πηγής* του Duchamp δεν κατόρθωσε να πουληθεί όσο αναμενόταν, φτάνοντας το απογοητευτικό (!) ποσό του 1.185.000 δολαρίων. Βλ. *Arts*, BBC News, 14/5/2002 και O. Velthuis, 'Duchamp's Financial Documents. Exchange as a Source of Value',

Και οι δύο καλλιτέχνες θέλουν να δημιουργήσουν μία «μυθολογία» γύρω από το όνομά τους: Όπως είναι γνωστό, ο Duchamp «μεταμφιέζεται» και υπογράφει ως Mutt, ενώ ο Banksy διατηρεί την ταυτότητά του κρυφή για ευνόητους λόγους. Ο Banksy κάνει γκράφιτι με θέματα αναπάντεχα, ανατρεπτικά και κάποτε και προσβλητικά, κάτι που τον οδήγησε στο να κατηγορηθεί για βανδαλισμό. Το ίδιο συμβαίνει και με τα κείμενά του: «Οι άνθρωποι που κάνουν κουμάντο στις πόλεις μας δεν καταλαβαίνουν τα γκράφιτι, επειδή πιστεύουν πως τίποτα δεν έχει δικαίωμα ύπαρξης αν δεν αποφέρει κέρδος. Όμως, αν το μοναδικό πράγμα που έχεις σε εκτίμηση είναι το χρήμα, τότε η γνώμη σου δεν έχει καμία αξία». Απαντώντας στις κατηγορίες για βανδαλισμό και ρύπανση δημόσιων χώρων γράφει: «Αυτοί που ρυπαίνουν στ' αλήθεια τις γειτονιές μας είναι οι διαφημιστικές εταιρείες που μουτζουρώνουν κτίρια και λεωφορεία με τα τεράστια σλόγκαν τους, προσπαθώντας να μας κάνουν να νιώθουμε ανεπαρκείς αν δεν αγοράσουμε τα προϊόντα τους. Επιδιώκουν να σου φωνάξουν κατάμουτρα το μήνυμά τους από οποιαδήποτε διαθέσιμη επιφάνεια, αλλά χωρίς να σου επιτρέπεται να απαντήσεις. Ε, λοιπόν, εκείνοι ξεκίνησαν τον πόλεμο και οι τοίχοι είναι το όπλο που διαλέξαμε για την αντεπίθεσή μας»[28].

Ωστόσο, αν ο Duchamp υπήρξε ένα πραγματικά «κακό παιδί» που ανέτρεψε θεμελιακά την κατάσταση των τεχνών στο δυτικό κόσμο, δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο με βεβαιότητα για τον Banksy. Αναρωτιέμαι μάλιστα αν ισχύει και για τον Banksy αυτό που οι Adorno και Horkheimer γράφουν για τον Orson Welles: «Στον Όρσον Ουέλς συγχωρούνται όλες οι παραβιάσεις των συνηθειών του κλάδου, διότι ως υπολογισμένες αταξίες επικυρώνουν την ισχύ του συστήματος ακόμη πιο ένθερμα».[29]

Πολιτιστική Βιομηχανία και πολιτιστική «απάθεια»

Σύμφωνα με τον Adorno «το να αντιμετωπίζει κανείς την πολιτιστική βιομηχανία τόσο σοβαρά όσο απαιτεί ο αδιαμφισβήτητος ρόλος της σημαίνει να την αντιμετωπίζει κριτικά και να μην φοβάται μπροστά στο μονοπωλιακό της χαρακτήρα».[30] Οι επιπτώσεις της πολιτιστικής βιομηχανίας, όπως αναφέρει, ανήκουν στη σφαίρα του αντι-διαφωτισμού (anti-enlightenment), με την έννοια που ο ίδιος και ο Horkheimer έδιναν στο Διαφωτισμό, δηλαδή ως μία προοδευτική τεχνική κυριαρχία πάνω στη φύση, η οποία στη συνέχεια μετατράπηκε σε μαζική απάτη.[31]

Η έλλειψη κριτικής αντιμετώπισης, την οποία επισημαίνει ο Adorno, έχει ως συνέπεια την απάθεια του βλέμματος απέναντι στην κακογουστιά. Για τον Adorno: «Το κιτς δεν είναι αυτό που νομίζει η παραδοσιακή παιδεία, απλώς απορρίμματα της τέχνης, προϊόντα απιστίας και ενδοτικής προσαρμογής, αλλά κάτι που παραμονεύει μέσα της ώστε με την πρώτη από τις συνεχώς επανερχόμενες ευκαιρίες να προβάλλει στο προσκήνιο της τέχνης. Ενώ το κιτς, σαν διαβολάκι, δεν μπορεί να ορισθεί, ούτε ιστορικά, ένα από τα πιο επίμονα χαρακτηριστικά του είναι η επινόηση και κατά συνέπεια η ουδετεροποίηση ανύπαρκτων συναισθημάτων. Το κιτς είναι μια παρωδία κάθαρσης»[32]. Στην σημερινή μας κατάσταση επινόηση και ουδετεροποίηση ανύπαρκτων συναισθημάτων, συχνά ανεδαφικού αισθητικού «συγκλονισμού» απέναντι σε υπερβολικά προβεβλημένα πολιτιστικά προϊόντα «της

The Marcel Duchamp Studies Online Journal, τχ.2, 2000.

28. Banksy, ό.π.
29. T. W. Adorno, & M. Horkheimer, ό.π., σ.215.
30. Του ιδίου, *The Culture Industry*, ό.π., σ.102.
31. Ό.π., σ.106.
32. Του ιδίου, *Αισθητική Θεωρία...*, ό.π., σ.406.

μόδας», επιχειρούν να θεσμοθετήσουν το αισθητικά απαράδεκτο. Όπως αναφέρει μάλιστα ο Fredric Jameson πρόκειται για μία απάθεια απέναντι στο schlock και το kitsch «των τηλεοπτικών σειρών και της κουλτούρας Rider's Digest, της διαφήμισης και των μοτέλ, των ματαμεσονύκτιων προβολών και των χολλυγουντιανών παραγωγών δευτέρας διαλογής, της λεγόμενης παραλογοτεχνίας, των χαρτόδετων γοτθικών και αισθηματικών μυθιστορημάτων των αεροδρομίων και της λαϊκής βιογραφίας...».[33]

Για τον Jameson, «η νέα υπνωτική αυτή αισθητική τεχνοτροπία (εννοεί το αισθητικό συμπίλημα) συνιστά, ωστόσο, περίτεχνο σύμπτωμα της εξάλειψης της ιστορικότητάς μας, της εξάλειψης της βιωμένης μας δυνατότητας να ζήσουμε την ιστορία με τρόπο ενεργητικό». Η κρίση της ιστορικότητας, μας οδηγεί στο να νιώθουμε «ολοένα και περισσότερο ανίκανοι να επεξεργαστούμε αναπαραστάσεις της δικής μας, τρέχουσας εμπειρίας».[34]

Είναι γνωστό ότι ο Adorno υποστήριξε πως το καπιταλιστικό σύστημα προβάλλει και διακινεί τα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας, που είναι αντίθετα από την «πραγματική» τέχνη[35], έτσι ώστε να συντηρείται μία γενική απάθεια και μία γενική πολιτική αταραξία. Ενώ ο Μαρξ εξέτασε την κατάσταση κάτω από το πρίσμα της οικονομίας, ο Adorno έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στον ρόλο που έχει η κουλτούρα στη διασφάλιση των κατεστημένων συμφερόντων. Ο Adorno συνέδεσε την κατανάλωση των προϊόντων μαζικής κουλτούρας με την παθητική ικανοποίηση και την απομάκρυνση από τη διάθεση για ανατροπή.[36]

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να γίνει μία διευκρίνιση σχετικά με τον όρο «πολιτιστική βιομηχανία». Σε ένα κείμενο του Adorno με τίτλο «Η Βιομηχανική Κουλτούρα σε Επανεξέταση» (Culture Industry Reconsidered) αναφέρει ότι ο όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον ίδιο και τον Horkheimer στη «Διαλεκτική του Διαφωτισμού», που δημοσιεύτηκε το 1947. Αξίζει να σημειωθεί ότι στο αρχικό χειρόγραφο χρησιμοποιείται ο όρος «μαζική κουλτούρα», ενώ τελικά στο βιβλίο αντικαθίσταται από τον όρο «πολιτιστική βιομηχανία». Σύμφωνα με τον Adorno η αλλαγή αυτή πραγματοποιήθηκε προκειμένου να αποφευχθεί οποιαδήποτε συσχέτιση με την λαϊκή κουλτούρα. Διευκρινίζει, επίσης, ότι ο όρος «βιομηχανία» δεν θα πρέπει να λαμβάνεται κατά γράμμα. Αυτός ο όρος δεν αναφέρεται στη διαδικασία παραγωγής, αλλά στην τυποποίηση (standardization) (π.χ. τα φιλμ western, οι σαπουνόπερες, οι χαμηλού επιπέδου τηλεοπτικές σειρές κ.λπ.) και την ορθολογικοποίηση (rationalization) των μεθόδων διακίνησης. Είναι κάτι το βιομηχανικό, αναφέρει ο Adorno, με την κοινωνιολογική έννοια περισσότερο, δηλαδή πρόκειται για ενσωμάτωση βιομηχανικών διαδικασιών, ενώ στην πραγματικότητα τίποτε δεν παράγεται ως «αντικείμενο», ως «πράγμα» καθαυτό, όπως συμβαίνει π.χ. στον εξορθολογισμό των εργασιών ενός γραφείου.[37]

Πρόκειται δηλαδή για πολιτιστικά «προϊόντα» βιομηχανικής παραγωγής τα οποία στην πραγματικότητα στηρίζουν την ύπαρξή τους στη *διαδικασία* της παραγωγής και της εμπορικής τους διάθεσης, ενώ σε καμία περίπτωση δεν λειτουργούν με κριτήρια αισθητικής αρτιότητας. Θα μπορούσε κανείς να κάνει λόγο, λοιπόν, για «αντικείμενα», τα οποία έχουν σαν σκοπό την υπνωτική παράδοση στα χέρια ενός σύγχρονου πολιτιστικού Μορ-

33. F. Jameson, *Το Μεταμοντέρνο ή η Πολιτισμική Λογική του Ύστερου Καπιταλισμού*, Αθήνα 1999, σ.35.
34. Ό.π., σ.59.
35. Για το ζήτημα αυτό ο Jameson έχει διαφορετική άποψη. Θεωρεί ότι τόσο η μαζική, όσο και η υψηλή κουλτούρα ανήκουν στην σφαίρα των δημιουργημάτων του καπιταλιστικού συστήματος και δεν θα πρέπει να διαχωρίζονται, όπως προτείνουν οι Adorno-Horkheimer.
36. Βλ. T. W. Adorno, *The Culture Industry*..., ό.π. και T. W. Adorno, & M. Horkheimer, ό.π.
37. Του ιδίου, *The Culture Industry*..., ό.π., σ.100-101.

φέα, ενός πολύ έξυπνου Μορφέα όμως, που γνωρίζει πολύ καλά τα κέρδη που θα προκύψουν για την πολιτιστική βιομηχανία από την ύπνωση που επιφέρει με το μαγικό του άγγιγμα.

Σε κατάσταση ύπνωσης ή απάθειας καταναλώνουμε πολιτιστικά προϊόντα που στην πραγματικότητα ούτε μας αφορούν ούτε μας εκφράζουν. Μπορεί να ακούγεται κοινότυπο, αλλά κάθε φορά διαπιστώνουμε ότι πρόκειται για «επιβαλλόμενα» προϊόντα, δηλαδή «αισθητικά» μορφώματα τα οποία, όπως είδαμε, έχουν συγκεκριμένο κοινωνικό σκοπό.

Έχοντας αναφέρει τα παραπάνω, νομίζω ότι δεν είναι καθόλου τυχαίο το ότι ο Fredric Jameson αναφέρεται στον Robbe-Grillet και το διήγημά του «Ο Λαβύρινθος», όταν επιχειρεί να εξετάσει τη μεταμοντέρνα «αυτονόμηση» των αντικειμένων από τις αισθήσεις.

Σε διηγήματα όπως το *Dans le Labyrinthe*[38] το βλέμμα «ακουμπά» πάνω στην επιφάνεια αντικειμένων δίχως εσωτερική ζωή, δίχως συσχετισμούς ή αναφορές. Τα αντικείμενα *είναι εκεί* (being there) αλλά δεν *είναι κάτι* (being something).[39] Οι διεργασίες του περάσματος του χρόνου αποκρύπτονται και έτσι η διάβρωση καθίσταται αντιληπτή μόνον από τις τελικές της συνέπειες. Το αντικείμενο προσφέρεται στην ανάγνωση/όραση με επιμέλεια, με ακρίβεια, ενδεχομένως εικονίζοντας κάτι που *μοιάζει* με ιδιωτικό, αλλά που δεν είναι παρά ένα *δημόσιο* αντικείμενο. Θα μπορούσε κανείς να διευρύνει την έννοια «αντικείμενο», έτσι ώστε να συμπεριλάβει και το πολιτιστικό προϊόν. Ποια είναι η σχέση του καταναλωτή με το πολιτιστικό προϊόν (που είναι ένα «κοινωνικό γεγονός» [fait social]), το οποίο είναι εκεί (στο σημείο έκθεσης, στην τηλεόραση ή αλλού), αλλά δεν είναι «κάτι» (δηλαδή αισθητικό μόρφωμα);

Έως τα τέλη του 18ου αιώνα περίπου η ιδιωτικότητα που διείπε τη σχέση της όρασης με την εικόνα προσέβλεπε στην κλιμάκωση της αισθητικής απόλαυσης και την επίταση του χαρακτήρα του αποκλειστικού με διάφορους τρόπους, μεταξύ των οποίων η συνήθεια να καλύπτουν τα έργα τέχνης με βαρύτιμα παραπετάσματα. Το τράβηγμά τους απεκάλυπτε μπροστά σε ανυπόμονα βλέμματα μία εικόνα προσωπική και ενδόμυχη που αποτεινόταν σε θεατές που θεωρούσαν εαυτούς μυημένους στη μυσταγωγική απόλαυση της αίσθησης του υπέροχου (sublime).[40]

Θα ήταν υπερβολικό νομίζω να επεκταθώ στο θέμα. Θα μπορούσε κανείς να αναφερθεί στην ριζική τομή που επέρχεται με τον Γκόγια και τις εικόνες του «που δεν μπορεί κανείς να τις δει» (αναφέρομαι στα *Δεινά του Πολέμου*), ή στην «απομάγευση» της προέλευσης του κόσμου του Courbet, αλλά περιορίζομαι απλώς να επισημάνω την αρχή αυτής της πορείας προς την «οπτική απάθεια».

Το έργο *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν* (1907), του Pablo Picasso, ολοκλήρωσε τη μετατόπιση στη σημειολογία του ανοίγματος της αυλαίας· το τράβηγμά της αποσκοπούσε πλέον σε μία κυνική απάθεια του βλέμματος. Εφεξής το ευρύτερο σκηνικό, το οποίο αποκαλυπτόταν, θα αφορούσε στην πραγματικότητα των βιομηχανικών μεγαλουπόλεων και των κατοίκων τους, ενώ η συναισθηματική μέθεξη του θεατή θα ακολουθούσε σύντομα τις

38. A. Robbe-Grillet, *Dans le Labyrinthe*, Paris 1959. Συμβουλεύτηκα επίσης και τα παρακάτω εισαγωγικά κείμενα που συνοδεύουν την αγγλική μετάφραση: B. Morrissette, 'Surfaces and Structures in Robbe-Grillet's Novels,' R. Barthes, 'Objective Literature: Alain Robbe-Grillet' και A. Minor, 'A Note on Jealousy' στο: A. Robbe-Grillet, *Two Novels by Robbe-Grillet. Jealousy and The Labyrinth*, New York 1965, σ.1-31.

39. R. Barthes, ό.π., σ.11-25.

40. Βλ. I. Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. Berkeley-Los Angeles-London 1984.

ασφαλείς διόδους της κοινωνικο-αισθητικής κριτικής.[41]

Η εκτυφλωτική έκθεση του γεγονότος στο φως αποτελεί πρόταγμα του πολιτισμού μας, ο οποίος δυσφορεί απέναντι στο μη-ορατό[42], θεσμοθετεί τη δημοσιοποίηση του ιδιωτικού και προωθεί αλλεπάλληλες εικόνες εκείνου που όλοι γνωρίζουν ότι υπάρχει, αλλά κανείς δεν θεωρεί απαραίτητο να υποστεί ως θέαμα.

Η νέα αντίληψη για την πραγματικότητα, έτσι όπως προβάλλεται μέσα από τη μαζική εικόνα, χαρακτηρίζεται από ένα «νέο αβαθές», δηλαδή μία επιφανειακότητα ή μία λογική πολιτισμικού συμπιλήματος/παρωδίας, από μία συνεπακόλουθη «αποδυνάμωση της ιστορίας», η οποία μπορεί να εκλαμβάνεται και ως το «τέλος» της, από έναν «υποφώσκοντα συναισθηματικό τόνο»[43] (π.χ. μορφές ήδη ιδωμένες, ανακυκλώνονται με νοσταλγικό ύφος) και από ένα «μαρασμό του θυμικού»[44], κάτι σαν παραίτηση/αποδοχή.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 περίπου και εφεξής, τα όρια ανάμεσα στις λειτουργίες της εικόνας ως αισθητικού αντικειμένου από την μία και ως οθόνης προβολής μαζικών ψευδαισθήσεων από την άλλη, έχουν καταστεί ασαφή.[45] Οι προσμονές μας από τις εικόνες -νοούμενες ως ερμηνευτικά εργαλεία του πολιτισμού μας-, συρρικνώθηκαν. «Συναισθηματικός τόνος», «μαρασμός του θυμικού» και «αποθέωση της ετερότητας» ή όπως αλλιώς αποκαλέστηκε «μελόδραμα της διαφοράς»[46], αποτελούν εκφάνσεις του ρομαντικού, αντικαπιταλιστικού συνδρόμου[47], που όμως δεν απέτρεψε συμπεριφορές «καταναλωτικής βουλιμίας» (commodity bulimia) όπως αναφέρει ο Jameson[48], ή απλά κυνικού καταναλωτικού ηδονισμού.

Ως «μεταμφιεσμένες οργανώσεις ιδιοκτητών»[49], παγκοσμιοποιημένες μορφές κοινωνικής ζωής ευωδούν σχέσεις οικονομικής κυριαρχίας, προσεγγίσιμες τόσο μέσω κοινωνι-

41. Οι σκέψεις αυτές για το τράβηγμα της αυλαίας στην εικονογραφία οφείλουν πολλά σε συζητήσεις με την καθηγήτρια της Ιστορίας της Τέχνης στο Α.Π.Θ., κα. Νίκη Λοϊζίδη. Σχετικά με την τυπολογία του «τραβήγματος της αυλαίας» με αφορμή τους *Ιταλούς ηθοποιούς* (1791-20) του Jean Antoine Watteau, βλ. Ν. Λοϊζίδη, *Οι Μεταμφιέσεις της Τέχνης και οι Ψευδαισθήσεις της Κριτικής*, Αθήνα 1999, σ.23-26.

42. Για τον Paul Virilio η πανοπτικότητα (omnivoyance) αποτελεί κορυφαίας σημασίας επιδίωξη της Δύσης (l' ambition totalitaire de l' Occident européen). Η «πανοπτικότητα» μπορεί να εκφράζεται με τη μορφή μιας ολικής (μαζικής) εικόνας που απωθεί το μη-ορατό μέσω της ακατάσχετης διάχυσης του φωτός, δεδομένου ότι το φως είναι το στοιχείο εκείνο το οποίο εμφανίζει τα πράγματα στην όρασή μας, παρατηρεί ο Virilio. Βλ. P. Virilio, *La Machine de Vision*, Paris 1988, σ.77 κ.ε.

43. Βλ. F. Jameson, ό.π., σ.40-41. F. Του ιδίου, 'The Nostalgia Mode', *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, London-New York 1999, σ.7-10 και του ιδίου, 'Versions of a Marxist Hermeneutic. Walter Bemjamin; or Nostalgia', *Marxism and Form*, Princeton-N. Jersey 1974, σ.60-83.

44. Του ιδίου, *Το Μεταμοντέρνο...* , ό.π., σ.45-52.

45. Του ιδίου, 'Postmodernism and Consumer's Society', στο H. Foster (επιμ.), *The Anti-Aesthetic*, New York 1998, σ.127-144.

46. Εξετάζοντας το *«μελόδραμα της διαφοράς»*,όπως ονομάζει ο Baudrillard τον τρόπο αντιμετώπισης της ετερότητας, αναφέρεται με ευστοχία σε μια «φετιχοποίηση της διαφοράς» και σε μια *«διαπραγματεύσιμη ετερότητα»*, που υπόκεινται στους νόμους προσφοράς και ζήτησης. Η διαπραγμάτευση της ετερότητας, σύμφωνα με τον Baudrillard, αποτελεί μια εκλεπτυσμένη μορφή εξόντωσης, *«όπου μπαίνουν στο παιχνίδι όλες οι ανθρωπιστικές αρετές της μοντερνικότητας»*. Βλ. J. Baudrillard, *Η Διαφάνεια του Κακού. Δοκίμιο πάνω στα Ακραία Φαινόμενα*, Αθήνα 1996, σ.143-147.

47. M. Löwy, R. Sayre, *Εξέγερση και Μελαγχολία*, Αθήνα 1992, ειδικά σ.105-128: «Η Ρομαντική Κριτική της Νεωτερικότητας».

48. Βλ. F. Jameson, 'Fear and Loathing in Globalization', *New Left Review*, τχ.23, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 2003.

49. Βλ. H. Arendt, *Η Ανθρώπινη Κατάσταση. Vita Activa*, Αθήνα 1986, σ.39-104: «Δημόσια και Ιδιωτική Σφαίρα».

κο-οικονομικών αναλύσεων[50], όσο και μέσω μιας ερμηνευτικής που αντιμετωπίζει κριτικά τις βεβαιότητες. Σε αντιπαράθεση με την «ισχυρή σκέψη», η οποία θεμελιώνεται πάνω στην ιδέα της προόδου, η «αδύναμη σκέψη» (pensiero debole), όπως ορίζεται από τον Gianni Vattimo[51], μια τάση της φιλοσοφίας τυπικά μετανεωτερική, μεταθέτει τα όρια της ερμηνείας της επικαιρότητας (attualità) επιχειρώντας να επαναπροσδιορίσει έννοιες όπως «πραγματικότητα», «αντικείμενο», «είναι», «ισχύς» κ.λπ.

Η πραγματικότητα που γίνεται αντιληπτή ασαφώς, η καθημερινότητα που συχνά βιώνεται σαν ένα ατέρμονο αντι-αισθητικό γεγονός, το να είναι κάποιος σύγχρονος (essere al novum)[52] (ή σύμφωνα με το ρεύμα, πάση θυσία, ακόμη και *παρά τη θέλησή του μοντέρνος*) και, τέλος, η αποσπασματική γνώση της ιστορίας διέπουν την ελλιπή πρόσληψη του παρόντος.

50. Όπως π.χ. επιχειρεί ο David Harvey στην ιδιαίτερα εμπεριστατωμένη μελέτη του για τη μετανεωτερικότητα, *The Condition of Postmodernity*, U.S.A. 2002. Στη μελέτη αυτή ο Harvey συσχετίζει τα πολιτισμικά φαινόμενα που εκδηλώθηκαν από το τέλος του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου έως τις αρχές της δεκαετίας του 1990 περίπου, με τις οικονομικο-πολιτικές συνιστώσες.

51. Για τον G. Vattimo η «αδύναμη σκέψη» ή «νέα κοινή» (nuova koiné) ή «ερμηνευτική» (ermeneutica) αποτελεί μία άποψη της φιλοσοφικής ανθρωπολογίας που προσεγγίζει τον κόσμο με ορίζοντα την καθημερινότητα, το τοπικό και το διαφορετικό, δίχως προθέσεις διαμόρφωσης ερμηνευτικών σχημάτων καθολικής ισχύος. Ο Vattimo ορίζει την «αδύναμη σκέψη» ως μία φιλοσοφική ροπή που βλέπει στην πολιτισμική ετερότητα το έρεισμα μιας ερμηνευτικής επεξεργασίας της μεσαιωνικής pietas κάτω από το φως της μετανεωτερικής κατάστασης, ούτως ώστε η ερμηνεία να οδηγήσει σε μία καινούργια στοιχειοθέτηση της ηθικής. G. Vattimo, *Oltre l' Interpretazione. Il Significato dell' Ermeneutica per la Filosofia*, Roma 1995. Να σημειωθεί ότι η δραστηριότητα του Vattimo δεν περιορίζεται στην φιλοσοφία, αλλά επεκτείνεται στην πολιτική. Τον Ιούλιο του 2003, εν όψει της ιταλικής προεδρίας στην Ε.Ε., προλόγισε και εξέδωσε από το βουλευτικό του γραφείο μία τετράγλωσση λεπτομερή αναφορά της ζωής και δράσης του Silvio Berlusconi, γραμμένη από τους Marco Travaglio και Peter Gomez. Η έκθεση αυτή προωθήθηκε στο Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο, προκειμένου να κοινοποιηθούν ορισμένα όχι και τόσο γνωστά στοιχεία.

52. Βλ. G. Vattimo, *La Fine della Modernità*, Garzanti 1999, ειδικά σ.172-189: «Nichilismo e Postmoderno in Filosofia.

Fani Moumtzidou

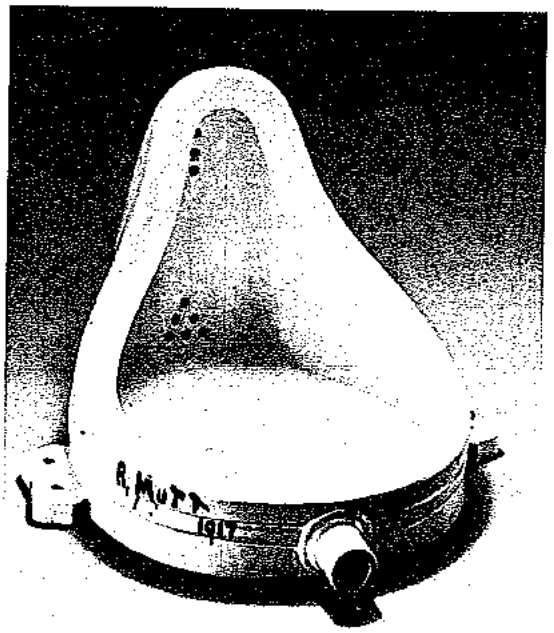
A comment on the timeliness of Adorno's standpoint in regard of the culture industry

In this paper I attempt to evaluate Adorno's ideas concerning the culture industry, taking into consideration the contemporary circumstances.

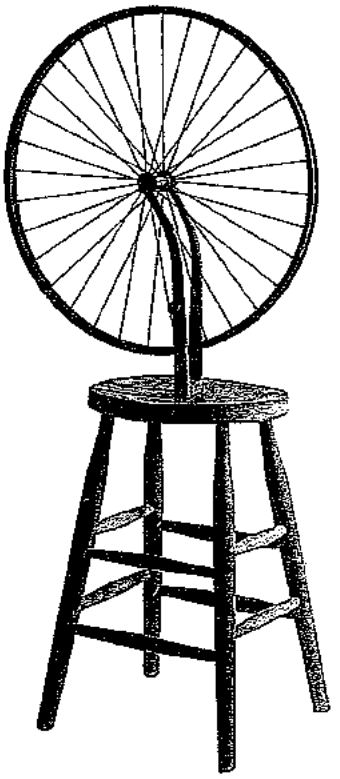
I argue that reassessing Adorno's fervent critique of culture industry can contribute to a more effective comprehension of certain new artistic forms as often imposed by the economy of globalization, as well as to a constructive intervention into the debate on the economic standards of contemporary culture.

Although today's society has evolved in a direction foreseen by Adorno, especially in regard to the culture industry, a need to establish a convincing correlation between Aesthetic Theory and contemporary art production still persists.

Therefore I examine: 1) the relation between aesthetic pleasure, culture industry and socio-economic administration and 2) the cultural "apathy" as a social symptom.

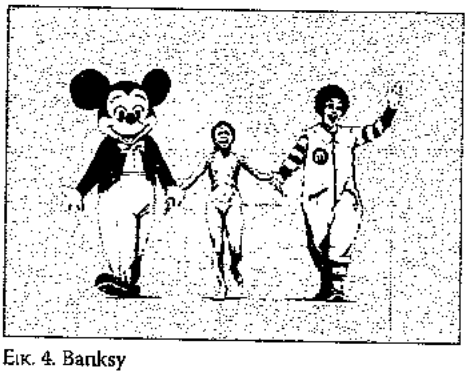


Εικ. 1. M. Duchamp, *Ready made*, 1917



Εικ. 2. M. Duchamp, *Ready made*, 1913

Εικ. 3. Banksy



Εικ. 4. Banksy

Εικ. 5. Bansky

Σωτήρης Μπαχτσετζής

Οι κινηματογραφικές προϋποθέσεις της εγκατάστασης τέχνης. Σχόλια για μια ερμηνευτική της θέασης

Με την εισαγωγή της κινούμενης εικόνας σε εικαστικά έργα κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 έλαβε χώρα μια από τις σημαντικότερες διευρύνσεις του ερευνητικού αντικειμένου της ιστορίας τέχνης. Με την χρήση της βιντεοσκοπημένης εικόνας, αρχικά σε πειραματικά βίντεο και αργότερα κυρίως σε εγκαταστάσεις τέχνης διανοίχθηκε ένα νέο γνωστικό αντικείμενο που συνεπάγεται και ανάλογες διευρύνσεις της μεθοδολογίας.[1] Η μεθοδολογική εστίαση σε εικαστικά έργα που χρησιμοποιούν κινούμενη εικόνα οφείλει να λάβει υπ' όψιν της την πρωταρχική διαφοροποίηση μεταξύ, αφενός, του φιλμικού μέσου και των ιδιοτήτων του, και, αφετέρου, της κινηματογραφικής διάταξης [apparatus] και των συνθηκών της. Η κινηματογραφική διάταξη, κυρίως γίνεται κατανοητή όχι μόνο με την έννοια της μηχανικής βάσης της κάμερας, της μηχανής προβολής και της οθόνης, αλλά κυρίως με την έννοια του θεατή ως του υποκειμένου που θεάζει και στο οποίο ως συνεργό μέρος στηρίζεται η κινηματογραφική κατάσταση.[2] Η διαφορά μεταξύ μέσου και διάταξης μετατοπίζει το ενδιαφέρον τόσο των καλλιτεχνών, αρχικά, όσο και των ιστορικών τέχνης που ερμηνεύουν το έργο τους, κατόπιν, στην έρευνα των τρόπων με τους οποίους η κινηματογραφική προβολή ως μέρος εικαστικού έργου νοηματοδοτεί όχι απλώς μέσω του περιεχομένου (δηλαδή της ίδιας της κινηματογραφικής αφήγησης), αλλά κυρίως μέσα από συγκεκριμένες συνθήκες θέασης, τεχνικές και ρητορικές που κατευθύνουν και επηρεάζουν την αντίληψη.

Στόχος της ανακοίνωσης δεν είναι μια κατά κύριο λόγο ανάλυση των τεχνικών και αισθητικών παραμέτρων της βιντεοεγκατάστασης ή της βιντεοπροβολής, αλλά της εγκατάστασης εν γένει, έργων τέχνης δηλαδή που ενσωματώνονται στο φυσικό χώρο και απαιτούν την ενεργό δέσμευση του θεατή. Υπενθυμίζεται ότι χαρακτηριστική ιδιότητα των εγκαταστάσεων είναι η κατηγορία του κινούμενου παρατηρητή ως ενεργού παράγοντα συγκρότησης του ίδιου του έργου, το οποίο γίνεται αντιληπτό στον αισθητό χρόνο και στον εμπειρικό χώρο.[3] Η εγκατάσταση μπορεί να εκληφθεί ως διευθέτηση πρωταρχικών

1. Αναλόγως και το ενδιαφέρον των εικαστικών για την κινηματογραφική εικόνα και ιδιαίτερα τον πειραματικό κινηματογράφο εντάσσεται στο ίδιο πλαίσιο. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις οι εκθέσεις που διερευνούν αυτή την εξέλιξη αποτελούν η «*Hall of Mirrors: Art and Films since 1945*» στο Museum of Contemporary Art το 1996 και «*Beyond Cinema: The Art of Projection*» το 2006-2007 στο Hamburger Bahnhof. Museum der Gegenwart στο Βερόλινο.

2. Για τις επηρεασμένες από την Λακανική ψυχανάλυση ερμηνείες στο έργο των ονομαζόμενων «ψυχοσημειολόγων» (πρβλ. R. Stam, *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*, Αθήνα 2004, σ.209) το υποκείμενο που θεάζει ταυτίζεται μ' αυτό που επιθυμεί. «Ως προχωρημένο σύστημα αναπαράστασης, ο κινηματογράφος θέτει ερωτήματα για τους τρόπους με τους οποίους το ασυνείδητο (που διαμορφώνεται από την κυρίαρχη τάξη) δομεί τον τρόπο της θέασης και την απόλαυση του κοιτάγματος.» L. Mulvey, *Οπτικές και άλλες Απολαύσεις*, Αθήνα χ.ε., σ.57. Υπό αυτή την έννοια η ερμηνευτική της δόμησης τόσο του συστήματος κινηματογραφικής θέασης όσο και της σαγήνευσης που προέρχεται από αυτόν προσφέρει δυνατότητες ερμηνείας του ίδιου του υποκειμένου.

3. Αντλώντας από την φαινομενολογία του Μ. Μερλώ-Ποντύ εισάχθηκε από τους μινιμαλιστές η έννοια του παρατηρητή με στόχο να ανιχνεύσουν το πως συγκροτείται η εμπειρία του έργου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μόρις «το αντικείμενο δεν είναι παρά ένας μόνο από τους όρους αυτής της νεότερης αισθητικής» ενώ «ο ίδιος ο χώρος της αίθουσας [εντός της οποίας υπάρχει το γλυπτό] αποτελεί παράγοντα διαμόρφωσης του έργου». Ρ. Μόρις, 'Σημειώσεις για τη γλυπτική', στο: Ν. Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Από τη Μινιμαλιστική στην Εννοιολογική Τέχνη*, Αθήνα 2006, σ.114-115.

προβληματισμών στην τέχνη του 20ου αιώνα, δηλαδή του τι είναι εικόνα νοούμενη όχι μόνον ως ανεικονική, εννοιολογική κατασκευή (π.χ. στις διάφορες εκφάνσεις της ζωγραφικής αφαίρεσης), αλλά και ως γλυπτό αντικείμενο που προσδιορίζεται σε σχέση με τον χώρο στον οποίο παρουσιάζεται και κυρίως σε σχέση με το θεατή που το κοιτάει (μινιμαλιστική τέχνη). Προφανώς η εισαγωγή του υποκειμενικού στοιχείου στη διαμόρφωση του ίδιου του αντικειμένου, η «θεατρικότητα» αυτής της νέας τέχνης, έτσι όπως αναφέρει ο Michael Fried -ελλείψει καλύτερου όρου-, αποτελεί θεμελιακό πρόβλημα για την ίδια τη μεθοδολογία της ιστορίας της τέχνης.[4] Υπό αυτή την έννοια επιχειρείται μια παράλληλη ανάγνωση του τρόπου συγκρότησης εμπειρίας του έργου στην περίπτωση της εγκατάστασης και του τρόπου συγκρότησης εμπειρίας στην περίπτωση του κινηματογραφικού έργου, χρησιμοποιώντας το δεύτερο ως ερμηνευτικό μοντέλο για την περιγραφή και κατανόηση του πρώτου. Η αναγωγή που επιχειρείται εδώ στηρίζεται στο γεγονός ότι η κινηματογραφική διάταξη περιγράφει επαρκώς την εμπειρία του έργου που *παράγεται* άυλα και μέσω της διάστασης του υποκειμενικά εννοούμενου χρόνου[5]. Ακριβώς η μη διάκριση μεταξύ αντίληψης και αναπαράστασης αποτελεί το κατεξοχήν χαρακτηριστικό γνώρισμα της κινηματογραφικής διάταξης. Ο Jean-Louis Baudry αναφέρει χαρακτηριστικά το 1975: «Η κινηματογραφική διάταξη [...] παρέχει αντιλήψεις [perceptions] του υποκειμένου σχετικά με μια πραγματικότητα της οποίας η κατάσταση μοιάζει να είναι όμοια μ' αυτήν των αναπαραστάσεων που βιώνονται ως αντίληψη. [...] Μπορεί να θεωρήσει κανείς ότι είναι ακριβώς αυτή η επιθυμία που προετοιμάζει την μακρά ιστορία του κινηματογράφου: Η επιθυμία να κατασκευάσει κανείς μια μηχανή προσομοίωσης [simulation machine] ικανή να προσφέρει τις υποκειμενικές αντιλήψεις που στην πραγματικότητα αποτελούν αναπαραστάσεις που έχουν εκληφθεί ως αντιλήψεις».[6]Αυτού του είδους *αυτοματισμός* της αντίληψης που καταλύει τα όρια μεταξύ αναπαραστάσιμης και αντιληπτής πραγματικότητας δημιουργώντας μια κατά κάποιο τρόπο πραγματικότητα προσομοίωσης συνιστά την κινηματογραφική συνθήκη. Επομένως, στην προκειμένη περίπτωση προτείνονται βασικές αρχές μιας υπό διαμόρφωση θεωρίας της πρόσληψης εγκαταστάσεων, διερευνώντας αν και κατά πόσο η κινηματογραφική διάταξη μπορεί να θεωρηθεί ως το πλέον δόκιμο μοντέλο ανάλυσης των

4. Χρησιμοποιώντας τον όρο της «παραστασιακής επιτέλεσης» ή «επιτελεστικότητας» [performativity] στις θεωρίες του λόγου, όπως στον Ώστιν [Τζ. Λ. Ώστιν, *Πώς να κάνουμε Πράγματα με τις Λέξεις*, Αθήνα 2003] και στο Ντεριντά και ορίζοντάς την ως εγγενή ιδιότητα του έργου τέχνης κατανοούμε ότι η τέχνη μετά το Μινιμαλισμό προσκρούει ενάντια σε θεμελιακές συνθήκες της μεθοδολογίας της ιστορίας της τέχνης. Αφενός ο διακριτός διαχωρισμός μεταξύ «ασώματου» ματιού που ερμηνεύει και «αυτόνομου» αντικειμένου που βρίσκεται είτε μέσα σε ένα πλαίσιο είτε πάνω σε ένα βάθρο και αφετέρου η κατεξοχήν συνθήκη ότι ένα έργο τέχνης παραμένει όμοιο πέραν εξωτερικών παρεμβάσεων, δηλαδή της ίδιας της θεμελιακής ταυτότητας του εικαστικού αντικειμένου τίθενται υπό αμφισβήτηση. Η μινιμαλιστική θεωρία ουσιαστικά εισάγει την απουσία υποκειμένου και δημιουργού φέρνοντας το θεατή «αντιμέτωπο με δυνητικά αντικείμενα» εμφανίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την φιλοσοφική ή επιστημολογική «απαίτηση του κέντρου» ως ψευδαίσθηση και εισάγοντας τη δράση του θεατή που «έρχεται να αναπληρώσει, να συμπληρώσει μια έλλειψη από την πλευρά του σημαινόμενου». [πρβλ. Ζ. Ντεριντά, *Η Γραφή και η Διαφορά*, Αθήνα 2003, σ.446, 449.] Ο τρόπος συγκρότησης εμπειρίας του έργου στην περίπτωση των «επιτελεστικών» έργων όπως τα μινιμαλιστικά γλυπτά και οι εγκαταστάσεις θα πρέπει να αναλυθεί με διαφορετική μεθοδολογία καθώς στηρίζεται στην εμπλοκή της σωματικής παρουσίας του ίδιου του θεατή. πρβλ. A. Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven, Conn. 2000, ιδιαίτερα τα κεφ. 6: 'The Phenomenological Turn' & κεφ. 7: 'The Performance of Viewing'.

5. Ήδη ο Μωρίς Μερλώ-Ποντύ σε μια διάλεξη του 1945 στο Institut des Hautes Études Cinématographiques αναφέρθηκε στον εμβληματικό χαρακτήρα της κινηματογραφικής τεχνικής ως ανάλογο της σύγχρονης αντίληψης per se. Πρβλ. M. Merleau-Ponty, 'Das Kino und die neue Psychologie', στο: R. Konersmann (επιμ.), Stuttgart 1997, σ.237.

6. J.-L. Baudry, 'The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema', στο: G. Mast, M. Cohen, L. Braudry (επιμ.), *Film Theory and Criticism*, New York/ Oxford 1992, σ.704, Μ.τ.Σ.

εικαστικών εκείνων παραμέτρων που γίνονται αντιληπτές σε μια εγκατάσταση τέχνης, ακόμη και όταν αυτή δεν περικλείει κινούμενη εικόνα, πώς ορίζεται δηλαδή η εμπειρία όταν εισέρχεται στη διαδικασία διαμόρφωσής του ίδιου του έργου η έννοια του υποκειμενικού χρόνου. Τίθεται το ερώτημα αν η κινηματογραφική διάταξη που συμπεριλαμβάνει και τις ψυχο-φυσιολογικές ερμηνείες διαμόρφωσης αντίληψης μπορεί να εννοηθεί ως γενικό αντιληπτικό-αισθητικό μοντέλο που δύναται να ερμηνεύσει τον *χρονότοπο* -ο Erwin Panofsky αναφέρθηκε αναλόγως σε «χωροποίηση του χρόνου» [spatialization of time][7]-, ο οποίος διαμορφώνεται από τον εικαστικό για το θεατή, καθώς και αν πέραν τούτου το συγκεκριμένο μοντέλο μπορεί να εννοηθεί ως ιδεολογικο-θεσμική κριτική σε άλλα μοντέλα αναπαράστασης και αισθητικής πρόσληψης που αυτό συνεπάγεται -για παράδειγμα αυτό του ζωγραφικού τελάρου[8]. Σ' αυτό το ερευνητικό πλαίσιο θα γίνει εκτενής αναφορά σε μια χαρακτηριστική ιστορική στιγμή κατά την οποία αναπτύχθηκε το είδος της εγκατάστασης και συγκεκριμένα στις πρώτες εγκαταστάσεις του Ilya Kabakov, μετά το 1980, του οποίου το όνομα σχεδόν ταυτίστηκε με το συγκεκριμένο είδος.[9]

Ο χρονοτόπος του Κινηματογράφου

Πριν γίνει αναφορά στην κινηματογραφική διάταξη έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να αναφερθούμε συνοπτικά στο πώς ο εικοστός αιώνας ορίζει κατά καιρούς την έννοια του χρονότοπου, αίροντας τη διάκριση μεταξύ χώρου και χρόνου ακριβώς εξαιτίας της εισαγωγής της υποκειμενικής θεώρησης ως ενοποιητικού παράγοντα των δύο. Ένα σημαντικό παράδειγμα συναντάται στις μεταρρυθμιστικές προτάσεις της Gertrude Stein για το θέατρο. Σε ένα σύντομο, αλλά με ιδιαίτερα σημαντική επιρροή για το θέατρο της πρωτοπορίας, κείμενο διαπιστώνει η Stein ότι είναι αδύνατο πλέον για έναν σύγχρονο θεατή να ταυτίσει

7. E. Panofsky, 'Style and Medium in the Motion Pictures', στο: G. Mast, M. Cohen, L. Braudy (επιμ.), ό.π., σ.236.

8. Ο όρος «αυτοματισμός» ως βασική αισθητική κατηγορία χρησιμοποιείται από τον Stanley Cavell για να εκφράσει ένα περίπλοκο σύστημα αμφίδρομης σχέσης μεταξύ του ιδιάζοντος χαρακτήρα του χρησιμοποιημένου μέσου, δηλαδή του τεχνικού ή υλικού υποστηρίγματος του έργου και της πρόσληψης, δηλαδή του συνόλου των συμβάσεων μέσω των οποίων ένα συγκεκριμένο είδος (genre) λειτουργεί και δίνει στο έργο τη δυνατότητα να αρθρωθεί, να πραγματοποιηθεί [πρβλ. S. Cavell, *The World Viewed, Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge/London 1971, σ.101-118]. Εφορμώντας από αυτή την τοποθέτηση και με στόχο την κριτική του όρου «μέσο» η Rosalind Krauss διερεύνησε την σχέση μινιμαλιστικών πρώτο-εγκαταστάσεων, όπως το έργο *Casting* (1969-91) του R. Serra σε σχέση με πειραματικές, «στρουκτουραλιστικές» κινηματογραφικές ταινίες όπως το *Wavelength* (1967) του M. Snow φτάνοντας στο συμπέρασμα ότι και τα δύο είναι έργα που προφανώς διέπονται από φαινομενολογικού τύπου τοποθετήσεις, επαναπροσδιορίζουν την έννοια του τεχνικού ή υλικού υποστηρίγματος επέκεινα τον συμβατικών κατηγοριών δηλ., «της οθόνης ως παράθυρο στον κόσμο» και «του καμβά ως χρωματική επιφάνεια» αλλά ως διάταξη που επιτρέπει τη διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης, υποκειμενικής χρονοχωρικής εμπειρίας [R. Krauss, *«A Voyage in the North Sea». Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 1999, σ.26].

9. Το έργο του Kabakov αποτελεί υποδειγματικό σημείο αναφοράς στην προκειμένη περίπτωση, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι όλες οι εγκαταστάσεις, όπως αυτές που προέρχονται από μετεξελίξεις δράσεων, happening, performance, και παρεμβάσεων στον χώρο σχεσιακού τύπου, μπορούν να αναλυθούν με το εδώ προτεινόμενο μοντέλο. Το εδώ προτεινόμενο ερμηνευτικό σχήμα μπορεί να περιγράψει επαρκώς εγκαταστάσεις που υπάγονται στην κατηγορία της «σκηνής ονείρου» με την ορολογία της Claire Bishop. «Τέτοια έργα χαρακτηρίζονται τόσο από ένα είδος απορρόφησης/προσήλωσης σε επίπεδο ψυχολογικό [absorption], όσο και από πραγματική εμβύθιση [immersion] στον περιβάλλοντα χώρο –ο θεατής δεν ταυτίζεται με κάποιον χαρακτήρα μιας σκηνής αλλά μπαίνει στην θέση του πρωταγωνιστή. [...] Επειδή η εγκατάσταση προσπαθεί να προκαλέσει φαντασίες, ατομικές μνήμες ή πολιτισμικούς συνειρμούς, η συμβολικά φορτισμένη «σκηνή ονείρου» μπορεί να προσφέρει ένα πλούσιο και άκρως διαπεραστικό μοντέλο σύγκρισης για την εμπειρία αυτών των χώρων.» Μ.τ.Σ. [C. Bishop, *Installation Art. A Critical History*, New York 2005, σ.47].

τον χρόνο δράσης επί της σκηνής με τον υποκειμενικό χρόνο της αισθητικής εμπειρίας, αυτόν δηλαδή του θεατή. Ο λόγος είναι ότι διαπιστώνεται πλέον ένα ρήγμα μεταξύ των δύο δομικών στοιχείων του θεάτρου, του συνονθυλεύματος των διάφορων νοηματοδοτημένων σημείων στον χώρο από τη μια και της χρονικής διαδοχής της σκηνικής δράσης από την άλλη. Η χωρικά οριοθετημένη εικόνα δεν ταυτίζεται πλέον με την χρονική αφήγηση προκαλώντας έτσι δυσφορία στο θεατή. Και η γνωστή πρόταση και προτροπή της Stein είναι ότι «αντί να διηγείται το θέατρο μια ιστορία θα πρέπει να είναι όπως ένα τοπίο»[10] ορίζοντας μ' αυτόν τον τρόπο μια νέα δυνατότητα εμπλοκής του θεατή με το έργο. Ήδη ο Georg Simmel στη «Φιλοσοφία του Τοπίου» (1913) ερμηνεύει την «ιδιότυπη πνευματική διαδικασία» που δημιουργεί την «κατηγορία του τοπίου» και εισάγει το υποκειμενικό στοιχείο της εποπτείας ως εκείνη τη μορφοποιητική δύναμη με την οποία καθορίζεται το τι τελικά αποτελεί ένα τοπίο. Αναφέρεται στη «πνευματική πράξη με την οποία ο άνθρωπος μορφοποιεί έναν κύκλο φαινομένων, έτσι ώστε αυτά να χωρέσουν στη κατηγορία του τοπίου»[11]. «Ο σπουδαιότερος φορέας της ενότητας αυτής είναι μάλλον αυτό που αποκαλεί κανείς 'ψυχικό τόνο' [Stimmung] του τοπίου» γράφει ο Simmel, εισάγοντας επιπλέον την ψυχολογική διάσταση της εποπτείας που δημιουργεί την αίσθηση της συνάφειας των επί μέρους στοιχείων. Και διασαφηνίζει: «Είναι, προφανώς, λάθος να τίθεται το ερώτημα ποιο είναι πρώτο και ποιό δεύτερο: η ενιαία παράσταση που σχηματίζουμε περί του πράγματος ή το συναίσθημα που εμφανίζεται με αυτή; Ανάμεσά τους δεν υφίσταται καμιά σχέση αίτιου και αποτελέσματος και θα μπορούσαν και τα δύο να θεωρηθούν εξίσου ως αίτιο, όπως και ως αποτέλεσμα. Έτσι, η ενότητα η οποία πραγματώνει το τοπίο ως τέτοιο και ο ψυχικός τόνος, τον οποίο αυτό μάς μεταδίδει και με τον οποίο το περικλείουμε, δεν αποτελούν παρά εκ των υστέρων αναλύσεις ενός και του αυτού ψυχικού ενεργήματος»[12]. Επιστρέφοντας στην αισθητική της Stein και τη θεωρία της περί θέατρου-τοπίου βλέπουμε ότι η συγγραφέας προτείνει την αποδόμηση της ιεραρχικής δομής των εκφραστικών μέσων (λόγος, σκηνικά, κίνηση κτλ.), τα οποία πρέπει να μπορούν να συνδυαστούν πάντα σε σχέση με τη θέση του θεατή. Αυτό που αποκτά ενδιαφέρον στο θέατρο-τοπίο της Stein είναι ότι προτείνεται μια διαφορετικού τύπου διαχείριση του χρόνου, όχι πλέον ως αντικειμενική, γραμμική διαδοχής αναπαραστάσεων, αλλά πολύ περισσότερο ως υποκειμενική οργάνωσή των επί μέρους στοιχείων του, ως ελεύθερη νοηματοδότηση μέσα σε συγκεκριμένα χωρικά πλαίσια.

Η εξέλιξη της κινηματογραφικής διάταξη μοιάζει να πραγματώνει αυτό το πρόταγμα. Στο έργο του *Εργοστάσιο με εικόνες* (*L' Usine aux images*, 1926) ο Riccioto Canudo υποστήριξε με άμεση αναφορά στο έργο του Lessing ότι ο κινηματογράφος θα ήταν όπως «ένας πίνακας και ένα γλυπτό που διαμορφώνονται με τον χρόνο» μια διατύπωση που μοιάζει παραδόξως κοντά σε μια φαινομενολογική θεώρηση της εγκατάστασης.[13] Ο André

10. G. Stein, 'Plays', στο: G. Stein, *Last Operas and Plays*, Baltimore/London, 1995 σ.XLIV, [Μ.τ.Σ.]

11. G. Simmel, J. Ritter, E. H. Gombrich, *Το Τοπίο*, Αθήνα 2004, σ.13.

12. Ό.π., σ.27.

13. Πρβλ. R. Abel, *French Film: Theory and Criticism 1907-1939*, τ.1, Princeton 1988, σ.59. Ίσως το σημαντικότερο κείμενο το οποίο να εισαγάγει αυτό τον όρο μια και αναφέρεται στη διάκριση μεταξύ της τέχνης του χώρου (Raumkunst) και της τέχνης του χρόνου (Zeitkunst) να αποτελεί ο «Λαοκόων ή περί των ορίων της Ζωγραφικής και της Ποίησης» (1766) του Gotthold Ephraim Lessing. Πρβλ. G. E. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart 1964, σ.113. Ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι ο Lessing διαχωρίζει τις δύο αυτές μορφές τέχνης ζωγραφική (και γλυπτική) από τη μια και την ποίηση από την άλλη εισάγοντας το κριτήριο της χρονικής διαδοχής. Ενώ ο ποιητής έχει στη διάθεσή του αρκετό χρόνο για να αναπτύξει αφηγηματικά το θέμα του -το οποίο βέβαια συνεπάγεται ότι ο θεατής δεν μπορεί ποτέ να έχει εποπτεία ολόκληρου του έργου ανά πάσα στιγμή- ο εικαστικός πρέπει να μπορέσει να αιχμαλωτίσει τόσο την προσοχή του

Bazin αργότερα έδωσε έμφαση στον συσχετισμό μεταξύ στατικής εικόνας και διάρκειας και υποστήριξε ότι ο κινηματογράφος συνδυάζει τη στατική φωτογραφική κίνηση με την αναπαραγωγή του χρόνου: «Η εικόνα των πραγμάτων είναι όμοια με την εικόνα της διάρκειάς τους όπως αυτή υπήρξε αλλαγμένης και μουμιοποιημένης»[14]. Η κινηματογραφική αφήγηση αυτονομείται και από τους δύο πόλους, δηλαδή την αναπαράσταση των φυσικών χαρακτηριστικών του χώρου και την αναπαράσταση των διαρκών αλλαγών του, δημιουργώντας ένα τρίτο σημείο αναφοράς, αυτού που ο Gilles Deleuze θα ονομάσει αργότερα «χρόνο-εικόνα»[15]. Αναφερόμενος στο μοντέρνο κινηματογράφο και ερμηνεύοντας την εξέλιξή του σε σχέση με τον κλασικό, στον οποίο δίνει το όνομα «κίνηση-εικόνα», ο όρος της «χρόνο-εικόνας» προσπαθεί να εξηγήσει αυτήν ακριβώς την ιδιόμορφη κατάσταση της μοντέρνας κινηματογραφικής γλώσσας μεταξύ χώρου και χρόνου με σημείο αναφοράς το αντιληπτικό πεδίο του θεατή. Στη «χρόνο-εικόνα», δηλαδή στην περίοδο του κινηματογράφου των jump-cut (παράλογα κατ) του Jean-Luc Godard και των ψευδών ρακόρ του Alain Resnais τόσο η φωτογραφική εικόνα, όσο και η διάρκεια αυτονομούνται.[16] Εδώ ο κινηματογράφος παράγεται από αυτόματα πλάνα με ασαφή ή απούσα αιτιότητα μέσα σε μια μη ολοκληρωμένη διαδικασία με μόνο σημείο αναφοράς την αντιληπτική συμπεριφορά του θεατή.[17]

θεατή του, όσο και να αναπτύξει επαρκώς το θέμα του μέσα σε μια μόνο στιγμή, δηλαδή το χρονικό διάστημα που χρειάζεται ο μέσος θεατής για να αντιληφθεί το τι συμβαίνει στον πίνακα ή στο γλυπτό που παρατηρεί. (Ενδιαφέρον αποκτά το γεγονός ότι ακριβώς αυτό το θέμα της στιγμής κατά την οποία αιχμαλωτίζεται το βλέμμα του θεατή θα αποτελεί και κυρίως ζητούμενο για τις εγκαταστάσεις.) Ειδικότερα μέσω της, κατά τον Lessing εισαγωγής της «φοβερής στιγμής» [der fruchtbare Augenblick] στον πίνακα, καταφέρνει ο εικαστικός να ενεργοποιήσει τη φαντασία του θεατή του, ο οποίος ανασκευάζει κατά κάποιο τρόπο τη διαδοχή της αφήγησης έτσι όπως αυτή εξελίσσεται υποθετικά στην εικόνα που βρίσκεται μπροστά του. «Όσο περισσότερο σκεφτόμαστε τόσο περισσότερο πιστεύουμε πως πρέπει να βλέπουμε» γράφει χαρακτηριστικά ο Lessing. (G. E. Lessing, ό.π., Stuttgart 1964, σ.23, Μ.τ.Σ.) Αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον εδώ είναι ότι ο Lessing περνά από μια συμβατικού τύπου κανονιστική αισθητική [normative], όπου ο διαχωρισμός μεταξύ εικαστικού έργου και ποίησης στηρίζεται σε αντικειμενικά μεγέθη (π.χ. χρόνος, υλικό) σε μια κατηγοριοποίηση με βάση την αισθητική της εμπειρίας όπου η υποκειμενικότητα της θέασης, της αντίληψης καθορίζει και τους διαχωρισμούς μεταξύ τέχνης του «χρόνου» και «χώρου», που ουσιαστικά δηλώνουν διαφορετικού τύπου εμπλοκή του θεατή στο έργο.

14. A. Bazin, *Τι είναι ο Κινηματογράφος*, 2 τόμοι, Αθήνα 1988, σ.22.

15. G. Deleuze, *Cinema II: The Time-Image*, Minneapolis 1989.

16. R. Stam, ό.π., σ.328.

17. Η αυτονομημένη διάρκεια που καταφέρνει και δημιουργεί διαφορετικό, μη πραγματικό χρονότοπο, έχει ως κύριο αποδέκτη, προφανώς, το θεατή του κινηματογραφικού έργου. Ήδη στην πρώτη συστηματική κινηματογραφική θεωρία και μελέτη του κινηματογραφικού μέσου: «Το Φωτόεργο: Μια Ψυχολογική Σπουδή» (1916) ο Hugo Munsterberg αντλώντας στοιχεία από τις κατηγορίες της νεοκαντιανής φιλοσοφίας και από την έρευνά του πάνω στην ψυχολογία της αντίληψης υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος είναι μια «τέχνη αντικειμενικότητας», που μιμείται τους τρόπους με τους οποίους η συνείδηση διαμορφώνει τον εξωτερικό κόσμο. (H. Munsterberg, *Film: A Psychological Study*, New York 1970, σ.74, πρβλ. R. Stam, ό.π., σ.48) Αναλόγως και αντίστροφα προς τους ιδεολογικούς στόχους που θέτει ο Munsterberg ο Henri Bergson στη «Δημιουργό Εξέλιξη» (1907) αντιδιαστέλλει την έννοια της κινηματογραφικής αντίληψης την οποία κατανοεί ως αμιγώς μηχανική διαδοχή εικόνων με την εσωτερική εμπειρία του ατομικά βιωμένου χρόνου, την υποκειμενική πραγματικότητα της διάρκειας (durée) για να υποστηρίξει την άποψη ότι ο κινηματογράφος δημιουργεί ένα ομοίωμα της πραγματικότητας με τη βοήθεια απρόσωπων, αντικειμενικών, απο-οικειοποιημένων εικόνων. Για τον Bergson η κινηματογραφική διάταξη και η τεχνητή χρονικότητα και αποσπασματικότητα της αντίληψης που αυτή εισάγει είναι συνώνυμο της μοντέρνας, επιστημονοκρατικής, συμβατικής και αυτοματοποιημένης θεώρησης του κόσμου. «Ο μηχανισμός της κοινής αντίληψής μας είναι κινηματογραφικής φύσης» (Μ.τ.Σ.) γράφει ο Bergson («le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique» στο: H. Bergson, 'L' Évolution Créatice', στο: H. Bergson, *Œuvres*, Paris 1963, σ.753). «Για τον Munsterberg, αυτή ακριβώς η απόσταση του κινηματογράφου από τη φυσική πραγματικότητα τον εντάσσει στην πνευματική σφαίρα.» (R. Stam, ό.π., σ.49).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα που δηλώνει αυτή τη διαφορά αποτελεί και η διάκριση του τρόπου αντίληψης, έτσι όπως αυτή λειτουργεί στον κινηματογράφο και στο θέατρο. Η βασική διαφορά του κινηματογράφου από τη θεατρική σκηνή, κάτι που διαπιστώθηκε στο θεωρητικό έργο του Béla Balázs, έχει ιδιαίτερη βαρύτητα για τις δικές μας τοποθετήσεις, ιδιαίτερα σε σχέση με την ένταξη του θεατή ως νοηματοδοτική παράμετρο στα δρώμενα είτε επί σκηνής (Stein) είτε στην οθόνη. Ο Balázs αναφέρει χαρακτηριστικά ότι η ικανότητα του κινηματογράφου να μεταβάλλει την απόσταση και τη γωνία θέασης ανάλογα με τη σκηνοθετημένη δράση δηλώνει ότι ο κινηματογράφος δεν στηρίζεται πάνω στις ίδιες μορφολογικές αρχές όπως αυτές της θεατρικής σκηνής. Η αυτονομία χώρου, η καθορισμένη απόσταση μεταξύ δράσης επί σκηνής και θεατή καθώς και η σταθερή θέση και οπτική γωνία του θεατή στο θέατρο είναι χαρακτηριστικά, τα οποία «αποδομούνται» από την κινηματογραφική διάταξη. Συγκεκριμένα η σκηνή χωρίζεται σε διαδοχές πλάνων ενώ η απόσταση και η οπτική γωνία μπορούν και μεταβάλλονται συνεχώς.[18] Κατ' αυτό τον τρόπο η κινηματογραφική διάταξη δημιουργεί μια διαφορετικού είδους χωροχρονική ακολουθία, η οποία αποσυνδέεται πλέον από την πραγματική θέση τόσο του θεατή όσο και του πλατό και λειτουργεί πλέον σαν μια επιπλέον, μια τρίτη ενδιάμεση κατάσταση.[19] Ο Balázs είναι όντως και εκείνος ο θεωρητικός που υποστήριξε πολύ πριν από τις μεταγενέστερες θεωρίες του βλέμματος και της κινηματογραφικής διάταξης ότι αυτού του είδους η ταύτιση και συμμετοχή του θεατή, μέθεξη θα μπορούσε να πει κανείς, είναι ιδανική στον κινηματογράφο. Βέβαια, η διαφορά μεταξύ του Balázs και των θεωρητικών που ακολούθησαν βρίσκεται στο γεγονός ότι χρησιμοποίησαν το μοντέλο της ταύτισης όχι απλώς ως σχήμα περιγραφής της αντίληψης, αλλά ως σύστημα παραγωγής υποκειμένων, στα οποία επιβάλλεται κατά κάποιο τρόπο ο ενστερνισμός αυτή της τρίτης πραγματικότητας διαμέσου της βιωμένης κινηματογραφικής εμπειρίας.[20] Οι θεωρητικοί της δεκαετίας του 1970 όπως ο Jean Louis Baudry, Christian Metz και Jean-Louis Comolli επικεντρώνονται στην ερμηνεία της κινηματογραφικής διάτασης σε σχέση με την ψυχαναλυτική έννοια της ταύτισης. Στο «Φαντασιακό Σημαίνον. Ψυχανάλυση και κινηματογράφος» ο Metz υποστήριξε αυτό που ονομάζει «πρωτογενή ταύτιση», η οποία «δεν είναι η ταύτιση με τα γεγονότα ή τους χαρακτήρες που απεικονίζονται στην οθόνη, αλλά μάλλον με την πράξη της αντίληψης που κάνει δυνατές αυτές τις δευτερεύουσες ταυτίσεις, μια πράξη αντίληψης που κατευθύνεται και κατασκευάζεται από το προγενέστερο βλέμμα της κάμερας και της

18. B. Bálázs, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, New York 1972, σ.30.

19. R. Stam, ό.π., σ.87.

20. Πρβλ. ό.π., σ.88. Στη δεκαετία του 1950 ο Edgar Morin στο «Κινηματογράφος ή ο Φαντασιακός Άνθρωπος» [*Cinema, ou l' Homme Imaginaire (1958)*] διαπιστώνει την ικανότητα του κινηματογράφου να δαμάζει το θεατή (ό.π., σ.208). Κατά τον Morin ο θεατής δεν παρακολουθεί απλώς μια ταινία, αλλά τη ζει με νευρωσική ένταση, συμμετέχοντας απόλυτα στα εικονικό δρώμενο. Οι τοποθετήσεις του Erwin Panofsky σχετικά με τον κινηματογράφο ακολουθούν το πρότυπο αυτό του Morin: «These unique and specific possibilities can be defined as dynamization of space and, accordingly, spatialization of time. [...] In a theater, space is static, that is, the space represented on the stage, as well as the spatial relation of the beholder to the spectacle, is unalterably fixed. The spectator cannot leave his seat, and the settings of the stage cannot change, during one act. [...] With the movies the situation is reserved. Here, too, the spectator occupies a fixed seat, but only physically, not as subject of an aesthetic experience. Aesthetically, he is in permanent motion as his eye identifies itself with the lens of the camera, which permanently shifts in distance and direction. And as movable as the spectator is, as movable is, for the same reason, the space presented to him. Not only bodies move in space, but space itself does, approaching, receding, turning, dissolving and recrystallizing as it appears through the controlled locomotion and focusing of the camera and through the cutting and editing of the various shots-not to mention such special effects as visions, transformations, disappearances, slow-motion and fast-motion shots, reversals and trick films.» E. Panofsky, ό.π., σ.236.

μηχανής προβολής που την υποκαθιστά, προσφέροντας στο θεατή την ψευδή αίσθηση της πανταχού παρουσίας, του «υποκειμένου που αντιλαμβάνεται τα πάντα»[21]. Αποκτά ενδιαφέρον ότι ο κινηματογραφικός χρονότοπος δεν αποτελεί απλώς ένα σύστημα περιγραφής της εμπειρικής πραγματικότητας, αλλά λειτουργεί και ως κανονιστικό μοντέλο υποκειμενοποίησης μια και μπορούν να διερευνηθούν ζητήματα ιδεολογίας, το πως δηλαδή *εγκαλείται* ο «παντεπόπτης» θεατής/δέκτης από την κινηματογραφική διάταξη. Ο κινηματογραφικός θεατής ταυτίζεται, πρώτα από όλα, με τη δικιά του πράξη του αντιληπτικού βλέμματός του, «ταυτίζεται με τον ίδιο τον εαυτό του ως καθαρή πράξη αντίληψης (ως εγρήγορση, ως επιφυλακή): Ως όρος δυνατότητας του αντιληπτού και άρα ταυτίζεται με ένα είδος υπερβατολογικού υποκειμένου το οποίο προηγείται του κάθε υπάρχειν»[22]. Το συμβατικό αντιληπτικό-αισθητικό μοντέλο του αναγεννησιακού ζωγραφικού-καμβά ως «παράθυρου» μέσα από το οποίο ο θεατής παρατηρεί τον κόσμο που κατασκεύασε ο καλλιτέχνης και η εγκαθίδρυση του μοντέλου απεικόνισης με βάση το σύστημα κεντρικής προοπτικής και των ψευδαισθητικών βραχύνσεων ως εκλογικευμένη οργάνωση της φύσης και έλεγχο του αντιλαμβανόμενου χώρου συνεπάγεται μια ανάλογη διαδικασία ιδεολογικής έγκλησης του υποκειμένου.[23]

Το υποκείμενο της εγκατάστασης

Είναι γεγονός ότι πολλές εγκαταστάσεις δημιουργούν ένα είδος «κινηματογραφικής κατάστασης», όπου κυριαρχούν η διάθεση του ονείρου, το αίσθημα απόσυρσης από την πραγματικότητα και ο αναπροσδιορισμός της σχέσης του θεατή/επισκέπτη με τα απτά δεδομένα της αντίληψης. Για παράδειγμα οι ονομαζόμενες «ολοκληρωτικές ή ολοκληρωμένες ή καθολικές εγκαταστάσεις» [total] του Ilya Kabakov λειτουργούν ως ένα είδος θεατρικών σκηνικών, τα οποία είναι άδεια από ηθοποιούς και που μοιάζουν σαν «να τα επιθεωρεί ο θεατής στη διάρκεια ενός διαλείμματος».[24] Πρόκειται όμως για μια ιδιόμορφη σκηνή θεάτρου που διαφέρει από την κλασική έννοια του ματουραλιστικού θεάτρου, τη δραματουργική συνθήκη του «τέταρτου τοίχου» στο έργο του Gerhard Hauptmann και Konstantin Stanislawski, που επιτρέπει στον θεατή να βλέπει αμέτοχος απ' έξω τι γίνεται επί σκηνής. Το θέατρο στο οποίο αναφέρεται ο Kabakov βασίζεται πάνω στην ιδέα ενός ενεργητικού θεατή: «Σε αντιπαραβολή με το θέατρο [...] συμπεριφέρεται ο θεατής της ολοκληρωτικής εγκατάστασης τελείως διαφορετικά. [...] Δεν κάθεται σε ένα μέρος, αλλά κινείται ελεύθερα, βρίσκει συνεχώς εκ νέου σημεία για να σταθεί από τα οποία παρατηρεί άλλοτε λεπτομέρειες άλλοτε ολόκληρο τον χώρο».[25] Η συγκεκριμένη περίπτωση, όπως αυτή προσδιορίζεται από τον Kabakov, μοιάζει να περιγράφεται επαρκώς από το μεταφορικό σχήμα του θεάτρου-τοπίου που αναφέρει η Stein το οποίο εισάγει το θεατή ως την υποκειμενικά διαφορετική συνθήκη εποπτείας που δημιουργεί την αίσθηση της συνάφειας των επί μέρους στοιχείων.[26] Ο θεατής περικλείεται από τα αντικείμενα και τους επιμέρους χώρους της εγκατάστασης, περιδιαβαίνοντας τον χώρο και κατ' αυτό τον τρόπο συμμετέ-

21. R. Stam, ό.π., σ.214.
22. C. Metz, *Το Φαντασιακό Σημαίνον: Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος*, Αθήνα 2007, σ.72.
23. Ο Erwin Panofsky έφερε αποδείξεις γι' αυτό στο σημαντικό έργο του 'Η Προοπτική ως Συμβολική Φόρμα', βλ. E. Panofsky, *Perspektive als symbolische Form & andere Aufsätze*, Frankfurt am Main 2000. Αν θέσουμε αυτή την θέση ως βάση της περαιτέρω συζήτησης μένει να εξετάσουμε κατά πόσο συγκεκριμένα παραδείγματα εγκαταστάσεων μπορούν να περιγραφούν με το συγκεκριμένο μοντέλο.
24. I. Kabakov, *Über die totale Installation*, Ostfildern 1995, σ.16, Μ.τ.Σ.
25. Ό.π., σ.45.
26. J. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, σ.164.

χει σε ένα σενάριο, μια αφηγηματική πλοκή, μια ιστορία χωρίς βέβαια αυτή να είναι απολύτως προσδιορισμένη αλλά να εξελίσσεται συνειρμικά για τον ίδιο.

Θα μπορούσε κανείς να σταθεί σ' αυτό το σημείο διαπιστώνοντας ότι δεν είναι τυχαία αυτή η περιδιάβαση, δηλαδή τόσο η διαδρομή όσο και η διάρκεια, αλλά μάλλον προσχεδιασμένη από τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Ο θεατής της εγκατάστασης είναι μόνο φαινομενικά ελεύθερος να επιλέξει τον τρόπο με τον οποίο θα κινηθεί μέσα στον ειδικά διαμορφωμένο χώρο μια και ο καλλιτέχνης προδιαγράφει αυτή την κίνηση κάνοντας το θεατή του, όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Kabakov, σε «θύμα» του.[27] (Προφανώς η λέξη «ολοκληρωτική εγκατάσταση» αποκτά και μια ειρωνική χροιά, ιδιαίτερα όταν χρησιμοποιείται από έναν Ρώσο εικαστικό στα χρόνια που ακολουθούν την ψυχροπολεμική περίοδο στην Ρωσία.) Πρόκειται περί του κυριότερου δομικού χαρακτηριστικού κάθε εγκατάστασης τέχνης, το οποίο ο ιστορικός τέχνης Oskar Bätschman ονόμασε «διαμόρφωση εμπειρίας» [Erfahrungsgestaltung].[28] Ειδικά στην περίπτωση του Kabakov είναι προφανές ότι προδιαγράφονται ήδη τόσο η διαδρομή όσο και συγκεκριμένες προοπτικές που οφείλει να υιοθετήσει ο θεατής μέσα στον χώρο της εγκατάστασης. Ιδιαίτερα με τις εγκαταστάσεις στις οποίες ο θεατής διέρχεται μέσα από αυτόνομους και μεταξύ τους συνδεδεμένους χώρους μεγιστοποιείται το αποτέλεσμα, όπως για παράδειγμα στην εγκατάσταση *Ο άνθρωπος που πέταξε στο διάστημα από το διαμέρισμα του* (1985), η οποία αποτελεί ένα μέρος από μια μεγαλύτερη εγκατάσταση από 17 δωμάτια με τον τίτλο *Δέκα Χαρακτήρες* (1988). Πολλές φορές σ' αυτές τις εγκαταστάσεις ο θεατής μπορεί να ακολουθήσει μια μόνο διαδοχή μετάβασης. Εισέρχεται από τη μοναδική είσοδο στην εγκατάσταση και μέσω μιας σειράς παρατεταγμένων δωματίων φτάνει στην έξοδό της.[29] Ειδικά η μετάβαση από τον ένα χώρο στον άλλο δημιουργεί μια δραματουργικού ύφους εντύπωση διαδοχής σκηνών. Εξαιτίας ακριβώς αυτής της αρχιτεκτονικής διάταξης δίνεται η δυνατότητα να «σκηνοθετήσει» κανείς μια σειρά αλλαγών σκηνής με ανάλογο τρόπο προς το κινηματογραφικό μοντάζ που συνδέει κινηματογραφικά πλάνα μεταξύ τους. Κατά ιδιόμορφο τρόπο η λογική του χώρου μετατρέπεται σε λογική του χρόνου ακριβώς με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο παρατηρήθηκε το ανάλογο φαινόμενο -με διαφορετικούς όρους βέβαια- στην κινηματογραφία. Κατά τον Stanley Cavell ο κινηματογράφος ορίζεται ως «διαδοχή αυτοματισμένων προβολών του κόσμου»[30]. Αυτός ο ορισμός περιγράφει επαρκώς την εμπειρία του θεατή μιας εγκατάστασης, μια και σ' αυτή την περίπτωση δεν έχουμε να κάνουμε με πραγματικούς χώρους, αλλά με ομοιώματα, αντίγραφα χώρων, ακόμη και όταν ενσωματώνονται από τον εικαστικό αντικείμενα που ήδη βρίσκονται επί τόπου. Ας γίνει μια παρένθεση εδώ για να τονιστεί το γεγονός ότι και στην περίπτωση της εγκατάστασης το σημείο αναφοράς του θεατή είναι: Εικόνες -έστω και αν αυτές δημιουργούνται τρισδιάστατα. Ο Kabakov αναφέρεται στην εγκατάσταση ως «καλειδοσκόπιο από αμέτρητους πίνακες»[31].

27. I. Kabakov, ό.π., σ.16.

28. O. Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, σ.232. Κατά τον Bruce Nauman η εγκατάσταση είναι το μέσο διαβίβασης εμπειρικών εντυπώσεων και σωματικών αισθημάτων από τον καλλιτέχνη προς το θεατή. (J. Simon, 'Breaking the Silence: An Interview with Bruce Nauman,' *Art in America*, 76, τχ.9, 1988, σ.147.) Ο λόγος που οδήγησε τον Nauman σε διαμόρφωση εγκαταστάσεων όπως οι διάδρομοι της δεκαετίας του 1970 ήταν κατά τον ίδιο ακριβώς η προσπάθεια να δημιουργηθούν τέτοιες δομές που θα επέτρεπαν την ελάχιστη παρέκκλιση από το επιβαλλόμενο μοντέλο διαβίβασης της συγκεκριμένης σωματικής αίσθησης που είχε ο ίδιος ο εικαστικός όταν περνούσε μέσα από παρόμοιες εγκαταστάσεις που αποτελούσαν στοιχεία των περφόρμανς του.

29. J. Rebentisch, ό.π., σ.166.

30. S. Cavell, ό.π., σ.172.

31. πρβλ. C. Bishop, ό.π., σ.17. Η σημαντική διαφορά του κινηματογράφου αναλόγως και της εγκατά-

Στην εγκατάσταση έχουμε όπως και στον κινηματογράφο ένα θεατή που «υποχρεώνεται να ταυτιστεί με την κάμερα, που κοίταξε πριν από αυτόν ό,τι αυτός κοιτάζει τώρα, και της οποίας η θέση (καδράρισμα) καθορίζει το σημείο φυγής»[32]. Τη θέση του σκηνοθέτη παίρνει βέβαια ο εικαστικός και τη θέση της κάμερας οι προεπιλεγμένες από τον ίδιο προοπτικές και οπτικές κατευθύνσεις μέσα στον χώρο. Κατά δεύτερο λόγο στην εγκατάσταση έχουμε -στην ιδανική περίπτωση βέβαια- μια διαδοχή από απόψεις του χώρου που προσομοιώνουν τη διαδοχή των κινηματογραφικών πλάνων όπως αυτή πραγματοποιείται μέσω του μοντάζ. Κατ' αυτόν τον τρόπο κατευθύνεται η κίνηση του ματιού του θεατή στον χώρο με ανάλογο τρόπο μ' εκείνο που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης στον κινηματογράφο. Κατά τον Kabakov είναι ακριβώς η κίνηση του θεατή, «η οποία δημιουργεί αυτήν την χρονο-χωρική διάσταση της εγκατάστασης, την οποία μπορούμε να ονομάσουμε την δραματουργία της»[33]. Αντικείμενα και άλλα υλικά στοιχεία βρίσκονται με τέτοιο τρόπο διανεμημένα μέσα στον χώρο της εγκατάστασης ώστε να δημιουργούνται συγκεκριμένες νοηματοδοτήσεις. Τα αντικείμενα αυτά και πολλές φορές και κείμενα -όπως στην εγκατάσταση *Ο Διάδρομος: Άλμπουμ της Μητέρας μου* (1988) του Kabakov- έχουν διφορούμενο χαρακτήρα. Λειτουργούν ως αντικείμενα αλλά και ταυτόχρονα ως σημεία[34], ως αντίγραφα, ομοιώματα των πραγματικών αντικειμένων στα οποία αναφέρονται, ως παραθέσεις. Το ενδιαφέρον στοιχείο όμως είναι ότι δεν λειτουργούν υποβοηθητικά, π.χ. ως σκηνογραφικά στοιχεία, δεν ομαδοποιούνται, αλλά είναι αυτόνομα και άρα χρήζουν της επί μέρους αποκωδικοποίησής τους. Αποκτούν τη δική τους υπόσταση και έτσι αντιστέκονται σε κάθε προσπάθεια να ενταχθούν σε κάποιο αφηγηματικό σύνολο.[35] (Η παραπομπή στη θεωρία της Stein έχει ενδιαφέρον.) Επιπλέον τα στοιχεία αυτά δεν επιφορτίζονται με νόημα μόνον υπάρχουν μέσα στον χώρο της εγκατάστασης, αλλά επειδή τοποθετούνται *σε συγκεκριμένες θέσεις* μέσα στο χώρο, επειδή «εμφανίζονται ξαφνικά» γράφει ο Kabakov[36], δηλαδή επειδή ανακαλύπτονται από το θεατή σε συγκεκριμένες στιγμές. Δεν επαρκεί δηλαδή απλώς η αποκωδικοποίηση των αντικειμένων. Τόσο η θέση των στοιχείων στο σύνολό τους, αλλά και η

στασης σε σχέση με τη ζωγραφική είναι ότι στην πρώτη περίπτωση πρόκειται περί εικόνων σε διαδοχή. Όπως παρατήρησε και ο θεωρητικός του μοντάζ Σεργκέι Άιζενσταϊν σε σχέση με τη ζωγραφική όπου τα απεικονιστικά στοιχεία βρίσκονται σε παράταξη μέσα στον ίδιο οπτικά αντιληπτό χώρο (ο χώρος του τελάρου) στον κινηματογράφο (και αναφέρεται στην αφηγηματική και παραστατική ταινία) τα απεικονιστικά στοιχεία, δηλαδή τα κινηματογραφικά πλάνα βρίσκονται σε συνέχεια, σε χρονική διαδοχή. [Σ. Άιζενσταϊν, *Κινηματογράφος και Ζωγραφική. El Greco y el Cine*, Αθήνα, χ.ε.] Πέραν αυτού του καταστατικού ειδολογικού διαχωρισμού είναι ο ίδιος ο Άιζενσταϊν, όπου πειραματιζόμενος με νέες τεχνικές, προσπάθησε να τα καταλύσει εντάσσοντας την παράταξη στοιχείων έτσι όπως λειτουργεί στη ζωγραφική στην χρονική διαδοχή πλάνων, όπως λειτουργεί στην κινηματογραφική ροή. Στο storyboard για την ταινία «Το Γυάλινο Σπίτι» -μια κωμωδία ηθών για την οποία εργάστηκε μεταξύ 1926 και 1928, αλλά η οποία δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ- ο σκηνοθέτης προτείνει την σκηνογραφική κατασκευή χώρων με την χρήση γυάλινων διαχωρισμάτων, έτσι ώστε να επιτρέπεται η ταυτόχρονη εποπτεία από την κινηματογραφική κάμερα των μεταξύ τους απομονωμένων διαμερισμάτων ενός φανταστικού ουρανοξύστη. Η επαναστατική αυτή σκηνογραφική διαμόρφωση επιτρέπει έτσι να συμβαίνουν ταυτόχρονα δύο σκηνές, οι οποίες καταγράφονται από τον κινηματογραφικό φακό δίνοντας όμως στο θεατή την ευκαιρία να επιλέξει εκείνος σε ποια από τις δύο θα εστιάσει την προσοχή του. Κατ' αυτό τον τρόπο η σκηνογραφική διαμόρφωση αναλαμβάνει εν μέρει το ρόλο που έχει το μοντάζ, ενώ η ταυτόχρονη προβολή σκηνών στο ίδιο πλάνο επιτρέπει παράλληλες αφηγήσεις. πρβλ. O. Bulgakowa, 'Eisensteins Glashaus und sein kugelförmiges Buch', στο: A. Szymczyk, E. Filipovic (επιμ.), *5 Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst*, κατ. έκθ., Berlin 2008.

32. C. Metz, ό.π., σ.73.
33. I. Kabakov, ό.π., σ.83.
34. J. Rebentisch, ό.π., σ.170.
35. Ό.π., σ.172.
36. I. Kabakov, ό.π., σ.63.

σχέση των στοιχείων αναφορικά με την πορεία του θεατή αποτελεί στρατηγική νοηματοδότησης. Έτσι, υπάρχει ένα πριν και μετά όχι μόνον ως πραγματική, σωματική μετάβαση στον χώρο, αλλά και ως διαδοχή στοιχείων που συνδέονται με συγκεκριμένες νοηματοδοτήσεις.[37] Μπορεί εδώ να δεχθεί η αναλογία προς την κινηματογραφία όπου αντικείμενα ή συγκεκριμένες χειρονομίες, οι οποίες πολλές φορές επαναλαμβάνονται, φέρουν νόημα, δημιουργώντας μια δεύτερη ροή σε σχέση με την κανονική χρονική ροή του φιλμ. Δημιουργείται, έτσι, στο φιλμ μια δεύτερη αφήγηση που λειτουργεί ως επιστρωμάτωση στην πρώτη. (Χαρακτηριστική η περίπτωση της χρήσης του μοντάζ στο «Θωρηκτό Ποτέμκιν» του Sergei Eisenstein, όπου η διήγηση των αντικειμένων που φαινομενικά δεν έχουν καμία σχέση με την αφήγηση του φιλμ δημιουργούν ένα επιπλέον επίπεδο νοήματος.) Αναλόγως μπορεί να περιγραφεί ο τρόπος που δημιουργείται νόημα μέσω της «ροής των αντικειμένων» σε μια εγκατάσταση. Η διαφορά είναι ότι αντί να διέρχονται τα αντικείμενα μπροστά από το θεατή, διέρχεται ο θεατής μπροστά από τα αντικείμενα. Ο Kabakov αναγνωρίζει αυτού του είδους «μοντάζ» επισημαίνοντας ένα είδος διαδοχής μεταξύ εικόνων και κενών θέσεων: «Γι' αυτό τον λόγο το διάλειμμα μεταξύ των αντικειμένων, το κενό μεταξύ τους, γίνεται στις εγκαταστάσεις τόσο σημαντικό...».[38]

Αυτό το *κενό* μεταξύ απόψεων που περιμένει να συμπληρωθεί, το οποίο μεταφράζεται και ως χρονική ασυνέχεια, ως διάρκεια με ανάπαυλες δεν εξαρτάται μόνον από τις απεικονιστικές αναφορές των αντικειμένων, την σχετική θέση μεταξύ τους στον εμπειρικό χώρο ή την σχέση τους προς την περιβάλλουσα αρχιτεκτονική, αλλά κυρίως από τη σχετική θέση τους ως προς το θεατή. Αυτές οι *θέσεις θέασης* στη ζωγραφική είναι δεδομένες και στηρίζονται σε συμβάσεις, δηλαδή σε περιορισμούς του οπτικού πεδίου από το τελάρο και την επιβαλλόμενη στάση του θεατή μπροστά στην επιφάνεια. Ο συσχετισμός των περιγραφόμενων θέσεων απαιτεί κάποιο χρόνο. Μεταφράζεται άρα πρακτικά ως ένας τρίτος χρόνος, δηλαδή τον χρόνο που χρειάζεται ο θεατής για να αναγνωρίσει, να ερμηνεύσει, να ασχοληθεί με τον παραπεμπτικό χαρακτήρα των ίδιων των αντικειμένων ως σύνολο πλέον και σχετικά με τη δική του θέση. Το εύρος της αισθητικής εμπειρίας σε μια εγκατάσταση του Kabakov στηρίζεται επομένως πάνω σ' αυτή την τριπλή διαστρωμάτωση χρονικών στιγμών: Η ροή του χρόνου που χρειάζεται κάποιος για να περάσει μέσα από την εγκατάσταση, η ροή του χρόνου ως διαδοχή νοηματοδοτημένων σημείων (αντικειμένων, εικόνων κ.ά.) μέσα στο συγκεκριμένο χώρο της εγκατάστασης και η ροή του υποκειμενικού χρόνου, που απαιτείται για να συμπληρωθούν τα κενά από το θεατή ως χρόνος ερμηνείας των αντικειμένων στον χώρο και σχετικά με τη θέση του παρατηρητή. Η ροή αυτή υφίσταται ως ένα είδος αντίστασης των επιμέρους στοιχείων να ενταχθούν σε μια συγκεκριμένη χρονική αφήγηση και εξαιτίας αυτής της αντίστασης η ερμηνεία παραμένει πάντα και καταστατικά ατελής. Ο θεατής παραπέμπεται συνεχώς εκ νέου στα στοιχεία της εγκατάστασης και κατ' αυτό τον τρόπο σε νέες δυνατότητες χωρο-χρονικών συνδέσεων. Ουσιαστικά έχουμε να κάνουμε με μια μερικώς υποκειμενοποίηση της αισθητικής εμπειρίας. Αυτός είναι και ο λόγος για το αίσθημα αποπροσανατολισμού που συνοδεύει την εμπειρία μας ως θεατές μιας εγκατάστασης, μια και δυνητικά δημιουργείται πάντα η εντύπωση ότι χάνουμε την αίσθηση του χρόνου σχετικά με τον πραγματικό χρόνο που περάσαμε μέσα σ' αυτήν, καθώς επίσης και για το αν καταφέραμε *να δούμε* ολόκληρη την εγκατάσταση, έτσι όπως εγκαλούμαστε από αυτήν. Ακριβώς επειδή η κίνηση του θεατή δεν συγχρονίζεται με τον χρόνο μιας υποθετικής δραματικής εξέλιξης, που, αν και δεν

37. J. Rebentisch, ό.π., σ.167.
38. I. Kabakov, ό.π., σ.62.

υφίσταται, υποβάλλεται βέβαια από το σκηνογραφικό διάκοσμο, δημιουργείται ένα είδος έντασης μεταξύ του συγκεκριμένου πραγματικού χρόνου που χρειάζεται ο θεατής για να *δει* την εγκατάσταση και τον καταστατικά ατελή χρόνο της αισθητικής εμπειρίας. Ουσιαστικά δηλαδή υπάρχει καταστατική ασυμβατότητα μεταξύ ιδανικής θέασης έτσι όπως αυτή υποβάλλεται από συγκεκριμένη διαδοχή οπτικών γωνιών και κατευθύνσεων του βλέμματος του θεατή στον χώρο και θέασης όπως αυτή λαμβάνει χώρα στην πραγματικότητα, κάτι που ο Kabakov αναγνωρίζει, λέγοντας ότι «ποτέ μια εγκατάσταση δεν φτάνει στον στόχο της». Αυτό βέβαια δεν ακυρώνει το γεγονός ότι υφίσταται ένα πρωταρχικό μοντέλο ταύτισης ανάμεσα στη ματιά του δημιουργού και την ματιά του θεατή, το οποίο συνιστά την δομική αρχή κάθε εγκατάστασης. Για την ακρίβεια το γεγονός ότι η ταύτιση αυτή δεν λειτουργεί με απόλυτη επιτυχία, ότι δηλαδή ο πραγματικός, από θεατή σε θεατή διαφορετικός χρόνος, που δαπανά κάποιος δεν είναι ο ίδιος με τον «ιδανικό» χρόνο που απαιτείται αποτελεί την καταστατική συνθήκη ύπαρξης της εγκατάστασης η οποία δεν πρέπει να ταυτίζεται με κάποιον χώρο προσομοίωσης, δηλαδή ένα δυνητικό αντίγραφο του πραγματικού χώρου, αλλά μάλλον με ένα δίκτυο αποσπασματικών αναπαραστάσεων του χώρου αυτού που απαιτούν τη νοηματοδοτική συμμετοχή του θεατή. Ακριβώς κατά τον ίδιο τρόπο ο βιωματικός, υποκειμενικός χρόνος θέασης ενός φιλμ δεν μπορεί ποτέ να είναι ίδιος με τις δύο περίπου ώρες που διαρκεί μια ταινία, ενώ σε πολλές περιπτώσεις η πρωταρχική ταύτιση μεταξύ ματιού και κάμερας γίνεται προβληματική.[39] Θα πρέπει να διακρίνουμε, μεταξύ του υποκειμενικού μεμονωμένου βιώματος και τον τύπο της ομάδας του, όπως γράφει ο Robert Musil, μεταξύ του «υποκειμένου του βιώματος» και «του ίδιου του βιώματος που το περιεχόμενό του δεν χρειάζεται να αλλάξει»[40]. Δεν θα πρέπει δηλαδή να δημιουργείται σύγχυση μεταξύ του αντιληπτικού-βιωματικού μοντέλου που προβάλλεται ως δυνατότητα του έργου -και το οποίο μπορεί να περιγραφεί επαρκώς από την κινηματογραφική διάταξη-, και της ίδιας της αισθητικής εμπειρίας που είναι καταστατικά ατελής και υποκειμενική, κάτι που ισχύει βέβαια και για όλα τα είδη εικαστικής τέχνης, ζωγραφική, γλυπτική ή και όλες τις τέχνες εν γένει είτε πρόκειται περί λογοτεχνίας είτε περί κινηματογράφου. Η εγκατάσταση δεν διαφοροποιείται, δηλαδή, στη δομή της από την κατηγορία του «ανοιχτού έργου», έτσι όπως αυτό υποστηρίζεται θεωρητικά από τις θεωρίες της πρόσληψης.[41]

39. Για την ακρίβεια αυτή ακριβώς η διάσταση μεταξύ πραγματικού χρόνου και υποκειμενικού χρόνου, δηλαδή μιας «απόλυτης» ταύτισης με τα κινηματογραφικά δρώμενα και τις συνθήκες της κινηματογραφικής διάταξης και μιας «ημιτελούς» ταύτισης αποτελεί και το μέτρο με το οποίο διαφοροποιούνται οι αυτοαναφορικές, αποστασιοποιητικές ταινίες, για παράδειγμα των καταστασιακών ή των σουρεαλιστών από τα βιομηχανικά φιλμ τύπου Χόλλυγουντ, τα οποία επενδύουν την επιτυχία τους ακριβώς στο ότι τείνουν να ελαχιστοποιούν τον αναστοχαστικό χρόνο κατά την πρόσληψη του έργου επενδύοντας συνεχώς σε «τεχνολογίες» που προκαλούν συγκινησιακού τύπου [affective] πρόσληψη. Ακριβώς πολλές από τις τεχνικές που υιοθέτησαν οι σκηνοθέτες του δομικισμού/υλισμού στα τέλη της δεκαετίας του 1970 θα πρέπει να κατανοηθούν ως προσπάθειες να καταστούν αντιληπτές αυτές οι θεμελιακές ασυμβατότητες, ιδιαίτερα όταν ο προβληματισμός αφορά στο δίκτυο σχέσεων μεταξύ του φιλμ, του δημιουργού του και του θεατή. Αντίθετα με τα βιομηχανικά φιλμ τύπου Χόλλυγουντ οι ταινίες αυτές έχουν γίνει με στόχο να αποβάλλουν τον δημιουργό, δημιουργώντας συνθήκες αποστασιοποίησης ακριβώς επειδή δεν προκαλούν την άνευ όρων εμπλοκή, την ανεπιφύλακτη συμμετοχή του θεατή. Έτσι ενθαρρύνεται η ίδια η δραστηριότητα νοηματοδότησης του θεατή με βάση την προσωπική οικειοποίηση-ιδιοποίηση των δρώμενων και όχι η συγκινησιακού τύπου, ολοκληρωτική ταύτιση με την εικόνα. Αυτό θα μπορούσε να ονομαστεί «ημιτελής» ταύτιση. πρβλ. M. L. Grice, 'Problematising the Spectator Placement in Film', στο: N. Danino, M. Mazière (επιμ.), *The Undercut Reader*, London 2003, σ.22-30.

40. Ρ. Μούζιλ, 'Στοιχεία μιας νέας Αισθητικής. Σχόλια πάνω στη Δημιουργία του φιλμ' στο: Π. Πούλος (επιμ.), *Έννοιες της Τέχνης στον 20ο αιώνα*, Αθήνα 2006, σ.189.

41. Αν επιχειρήσουμε σ' αυτό το σημείο μια σύνδεση με τη θεωρία πρόσληψης του Wolfgang Kemp, συγκρίνοντας μια εγκατάσταση και έναν πίνακα ζωγραφικής αναφορικά με τον τρόπο που και οι δύο δίνουν

Σημαντικό στοιχείο παραμένει βέβαια η διάσταση του χρόνου ως συνδετικού κρίκου μεταξύ εικόνων και θεατή ως κεντρική παράμετρος της αισθητικής πρόσληψης τόσο στον κινηματογράφο, όσο και στην εγκατάσταση. Η ανάλυση της διαδικασίας της θέασης έχει για την εγκατάσταση τέχνης ιδιαίτερο ενδιαφέρον γιατί δεν αποτελεί απλώς μια ακόμη περιγραφική, ερμηνευτική κατεύθυνση, αλλά επειδή η διερεύνηση της διαδικασίας της θέασης -όπως πιστοποιεί η ιστορία της εγκατάστασης- στάθηκε το κατεξοχήν μοντέλο παραγωγής έργου, εφόσον κεντρικό θέμα της εγκατάστασης είναι ο τρόπος με τον οποίο ο θεατής συμμετέχει στην «ενδοεικονική» (και ενδοχωρική) επικοινωνία.[42] Πολλές εγκαταστάσεις δεν αναφέρονται απλώς σε μια θεματική (ιστορία/αφήγηση), αλλά διαπραγματεύονται αυτά ακριβώς τα μοντέλα θέασης, τους τρόπους παραπομπής και καθοδήγησης μέσα στον χώρο και τις περιβάλλουσες κοινωνικές και ιδεολογικές διαδικασίες και ρητορικές που αυτά πρεσβεύουν. Ενδιαφέρον έχει ότι αυτός ακριβώς ο προβληματισμός διέπει και την ιστορική μετεξέλιξη της εγκατάστασης σε βίντεοεγκατάσταση.[43]

Διαφορετικές εφαρμογές της ροής του χρόνου, όπως με την τεχνική του loop (ενδεικτικά στο έργο του Stan Douglas, *Overture*, 1986), duration (ενδεικτικά στο ύστερο έργο του Gary Hill), hyper slow motion (ενδεικτικά στο έργο του Bill Viola), οι οποίες τεχνικές δημιουργούν εντάσεις μεταξύ πραγματικού και υποκειμενικού χρόνου θέασης αποτελούν τον ακρογωνιαίο λίθο της βίντεοεγκατάστασης. Ταυτόχρονα τεχνικές όπως split screen (*Sandmann*, 1995 του Stan Douglas), αντικατοπτρισμού (*Taxi Driver*, 1999 του Stan Douglas), και χρήσης πολλαπλών οθονών (*Action/Time/Vision*, 1999 του Christoph Draeger), αποτελούν περιπτώσεις όπου μέσω πολλαπλασιασμού της οθόνης προβολής δημιουργούνται πραγματικές διαφορετικές όψεις της ίδιας πολλές φορές σκηνής (συχνά δανεισμένη από γνωστές κινηματογραφικές ταινίες) εμπλέκοντας το θεατή σε ένα νέο «μετακινηματογραφικό» πλέον χώρο. Σε ύστερες βίντεοεγκαταστάσεις όπως το *Electric Earth*

προσβάσεις με τις οποίες ολοκληρώνεται το νόημα μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι η εγκατάσταση «αντιδρά» στη «διήγηση» του ζωγραφικού πίνακα(με την κλασική έννοια που της αποδίδει ο A. Riegl). Θα λέγαμε ότι οι νοηματοδοτικές συνδέσεις σε μια εγκατάσταση αντιστέκονται στην απολυτότητα, στη μονοσημαντότητα της «διήγησης» ως κατηγορία αυτού που ο Kemp ονομάζει «εσωτερικές προδιαθέσεις πρόσληψης» σε έναν πίνακα επαυξάνοντας τουναντίον τα «κενά σημεία», τις «αόριστες θέσεις» (R. Imgarden και W. Iser), δηλαδή τους ελλιπείς εκείνους συνδετικούς κρίκους των κενών θέσεων προς νοηματοδότηση τις οποίες καλείται να συμπληρώσει ο θεατής. Ουσιαστικά το «κενό», στο οποίο αναφέρεται ο Kabakov «δίνει στον αναγνώστη το ελεύθερο να συσχετίσει τις περιγραφόμενες θέσεις όπως θέλει ο ίδιος, όταν ο συσχετισμός γίνει τα «κενά» εξαφανίζονται». Κατά ανάλογο τρόπο με τα ζωγραφισμένα σύμβολα σε έναν πίνακα λειτουργούν και οι νοηματοδοτήσεις αντικειμένων και άλλων αρχιτεκτονικών στοιχείων στον χώρο μιας εγκατάστασης. Ενάντια στην ολοκληρωμένη διήγηση λειτουργούν οι «κενές θέσεις» στη νοηματοδότηση των στοιχείων εγκατάστασης τα οποία -παραθέτω το κλασικό κείμενο του Wolfgang Iser, το οποίο βέβαια αναφέρεται στη λογοτεχνία- «λειτουργούν ως νοητές συμπυκνώσεις των προοπτικών της απεικόνισης και συνεπώς αποτελούν συνθήκες της εκάστοτε συναρμογής των ενοτήτων του κειμένου. Όσο τα κενά σημεία υποδεικνύουν μια σχέση που έχει αποκλειστεί, δίνουν στον αναγνώστη το ελεύθερο να συσχετίσει τις περιγραφόμενες θέσεις όπως θέλει ο ίδιος, όταν ο συσχετισμός γίνει τα «κενά» εξαφανίζονται». W. Kemp, 'Έργο Τέχνης και Θεατής. Η Αισθητική της Πρόσληψης', στο: H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke, (επιμ.), *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης*, Θεσσαλονίκη 1995, σ.311., πρβλ. I. Wolfgang, *Der Akt des Lesens*, München 1976, σ.283 κ.ε.

42. Αναφερόμενοι στην καταστατική διάκριση που προτείνει ο Kemp «μεταξύ (εξωτερικών) συνθηκών πρόσβασης και (εσωτερικών) προδιαθέσεων πρόσληψης» θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι σε μια εγκατάσταση η αρχιτεκτονική δομή και οι συμβολισμοί των αντικειμένων αποτελούν μια «εξωτερική συνθήκη πρόσβασης», ενώ η χρονική διαστρωμάτωση της εμπειρίας «εσωτερική προδιάθεση πρόσληψης». πρβλ. W. Kemp, *Έργο Τέχνης και Θεατής* και I. Wolfgang, ό.π., München 1976, σ.308, 311.

43. πρβλ. R. Bellour, 'Of An Other Cinema', στο: S. Arrhenius, M. Malm, C. Ricupero (επιμ.), *Black Box Illuminated*, Stockholm 2003, σ.39-62, 115. J. Rebentisch, ό.π. U. Frohne, 'That's the only now I get: Immersion und Partizipation in Video-Installationen', στο: G. Stemmrich (επιμ.), *Kunst/Kino, Jahresring 48, Jahrbuch für moderne Kunst*, Köln 2001, σ.217-238.

(1999) του Doug Aitken, έναν τεράστιο διάδρομο, ο οποίος ανακατασκεύαζε την φυγή ενός φυλακισμένου μέσα σε οκτώ υπερμεγέθεις οθόνες ή το *Brazilian Hall* της Dominique Gonzalez-Foerster, έναν ημιπραγματικό-ημιμυθοπλαστικό ερημωμένο χώρο στο Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris η διάσταση πραγματικού χώρου και χώρου προβολής διαπλέκονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να έχουμε να κάνουμε με περισσότερο πολύπλοκες διαστρωματώσεις ροών χρόνου.[44] Όπως λέει χαρακτηριστικά η εικαστικός Eija-Liisa Ahtila, η οποία χρησιμοποιεί συχνά στα έργα της το ίδιο υλικό φιλμ τόσο σε κινηματογραφικές ταινίες όσο και σε βίντεοεγκαταστάσεις με χρήση πολλαπλών οθονών και αντικειμένων, η διαφορά μεταξύ των δύο βρίσκεται στο γεγονός ότι η διάταξη του οπτικοακουστικού υλικού σε μια βίντεοεγκατάσταση προϋποθέτει έναν συμμετοχικό θεατή, ο οποίος είναι διαρκώς στη διαδικασία του να *μοντάρει* ο ίδιος τις εικόνες μέσω των επιλογών του.[45]

Στόχος της ανακοίνωσης ήταν να διερευνήσει τους τρόπους με τους οποίους οι κινηματογραφικές συνθήκες θέασης, έτσι όπως αυτές ερμηνεύονται από θεωρητικούς της κινηματογραφικής διάταξης, δύνανται να περιγράψουν μια εγκατάσταση τέχνης καθορίζοντας τόσο ως αντιληπτικό-αισθητικό μοντέλο τους τρόπους παραγωγής της αισθητικής εμπειρίας στο πλαίσιο του *χρονότοπου*, ο οποίος διαμορφώνεται από τον εικαστικό για το θεατή. Στα πλαίσια μιας υπό διαμόρφωση διευρυμένης ερμηνευτικής του τρόπου με τον οποίο προσλαμβάνεται αισθητικά μια εγκατάσταση τέθηκε το ερώτημα κατά πόσο αυτό το παράδειγμα αναφοράς, παραπομπής και καθοδήγησης του κατά συνθήκη «εγγενούς» θεατή της εγκατάστασης, δηλαδή ενός «θεατή που προβλέπεται ήδη στους εσωτερικούς προσανατολισμούς του έργου»[46]) λειτουργεί ανταγωνιστικά ή επικουρικά προς άλλα μοντέλα αισθητικής πρόσληψης όπως για παράδειγμα αυτό του ζωγραφικού τελάρου. Αναφορικά με τη θέση του θεατή, ο ιστορικός τέχνης Wolfgang Kemp αναφέρεται στην προοπτική σε όλες της τις εκδοχές ως «το κλασικό μέσο τοποθέτησης του θεατή»[47], τον τρόπο εκείνο με τον οποίο ο θεατής καλείται σε μια συγκεκριμένη θέση θέασης. Η κινηματογραφική διάταξη προσφέρει ένα ανάλογο μέσο τοποθέτησης, το οποίο όμως λαμβάνει υπόψιν του και τη διάσταση του υποκειμενικά βιωμένου χρόνου, δημιουργώντας πολλαπλές και πιθανόν αλληλοσυγκρουόμενες τοποθετήσεις. Η προτεινόμενη ανάλυση συνεπάγεται προφανώς και μια νέα μεθοδολογική τοποθέτηση, μια διατομεακού τύπου διεύρυνση των θεωριών της αισθητικής πρόσληψης, της ψυχολογίας της πρόσληψης, της ιστορικής ανάλυσης της θέασης στην ιστορία τέχνης με την επιπλέον χρήση του κινηματογραφικού παραδείγματος. Αυτή η επιβαλλόμενη διεύρυνση δηλώνει εντούτοις ένα θεμελιώδες πρόβλημα για συμβατικές μεθοδολογίες που κατανοούν ένα έργο τέχνης κυρίως ως αντικείμενο και όχι ως διαδικασία, ένα μεθοδολογικό αίτημα που αρχικά θέτει η τέχνη εγκαταστάσεων.

44. J.-C. Royoux, 'Towards a Post-Cinematic Space-Time (From an Ongoing Inventory)', στο: S. Arrhenius, M. Malm, C. Ricupero (επιμ.), ό.π., σ.115.

45. M. Malm, 'The Idea of Linearity Bothers Me. An Interview with Eija-Liisa Ahtila, 30 October 2001', στο:, S. Arrhenius, ό.π., σ.66.

46. W. Kemp, ό.π., σ.311.

47. Ό.π., σ.312.

Sotirios Bahtsetzis

The cinematic conditions of installation art: Notes on a hermeneutic of viewing

In line with J.-L. Baudry's and C. Metz's understanding of the cinematic apparatus as "simulation machine" or a dispositif of identification with the camera the essay explores the cinematic conditions of representation in the context of contemporary installation art. In doing so it attempts to explore not only how the cinematic dispositif mirrors the conditions by which a spectator can experience an installation but also how the apparatus theory functions as a methodological tool in order to interpret the modalities of moving and looking as a constitutive part of an installation. The experience of moving through or past a work by I. Kabakov, such as *Ten Characters* (1988) for example, would not be totally different from watching a film sequence sweeping through this same space. One tableau follows another, like a suit of film frames, which may include visual effects and cuts that mimic their cinematic counterparts. The kind of storytelling normally associated with a series of pictures (comics) or a superimposition of narrative sequences with distinctive temporal frame within the same picture has been re-invented and transformed in the multiple narratives of installation, which encompasses visual cuts, breaks, zooms or elliptical narrations, in the same way as the film. In this respect installation can be acknowledged to be a *post-cinematic* medium.

Παναγιώτης Μπίκας

Τέχνη και ιδεολογία στην περίοδο του Ψυχρού Πολέμου

Προτού ξεκινήσω την ανακοίνωσή μου θα ήθελα να κάνω δύο διευκρινίσεις: Μία για το περιεχόμενό της και μία για έναν όρο κλειδί, έναν όρο που σήμερα τον θεωρούμε αυτονόητο, αλλά πάντοτε χρειάζεται επεξήγηση.

Η πρώτη φορά που ασχολήθηκα με το θέμα ήταν κατά τη διάρκεια της μελέτης μου για τη μεταπτυχιακή μου εργασία, όταν εξετάζοντας τον κριτικό λόγο για τα εικαστικά στη Θεσσαλονίκη στον 20ό αιώνα, έπεσα πάνω σε μια σειρά από πληρωμένες καταχωρήσεις στον τοπικό τύπο της Αμερικανικής Υπηρεσίας Πληροφοριών για εκθέσεις που διοργάνωνε η πρεσβεία στην πόλη. Το θέμα μου κέντρισε το ενδιαφέρον, αλλά καθώς δεν ήταν κεντρικό σημείο της μελέτης μου το άφησα χωρίς συνέχεια. Η απόφαση των οργανωτών του Γ΄ Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης να επικεντρωθούν στην τέχνη του 20ού αιώνα δημιούργησε τις απαραίτητες προϋποθέσεις για να ασχοληθώ και πάλι με μία εποχή και μία περίπτωση όπου η συνάντηση της κρατικής πολιτικής με την τέχνη αποκτά μια ξεχωριστή σημασία και δυναμική. Κατά την εξέλιξη της έρευνάς μου προέκυψε, ωστόσο, η ανάγκη να προσαρμόσω το θέμα της ανακοίνωσής μου και να προσεγγίσω το ζήτημα από μια γενικότερη σκοπιά.[1] Βασικούς άξονες θα αποτελέσουν η σχέση Αμερικής-Ευρώπης μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, η εσωτερική σκηνή στην Αμερική και ο προβληματισμός που αναπτύχθηκε από τους μελετητές για την συνάντηση τέχνης και εξωτερικής πολιτικής στις δεκαετίες του 1950 και 1960. Σε όσα σημεία είναι εφικτό θα προσπαθήσω να συνδέσω τα γενικότερα ζητήματα με τα τεκταινόμενα στην Ελλάδα.

Όσον αφορά τον όρο κλειδί, αυτός είναι ο «Ψυχρός Πόλεμος». Ο όρος προδίδει μια δυτικοκεντρική αντίληψη της ιστορίας, αφού η περίοδος αυτή μπορεί να ήταν ειρηνική για το μεγαλύτερο μέρος της «ανεπτυγμένης Ευρώπης», όχι όμως και για χώρες όπως η Ουγγαρία ή η Τσεχοσλοβακία, στις οποίες οι πολίτες γνώρισαν ένα στρατό εισβολής. Η περίοδος αυτή, εξάλλου, υπήρξε απόλυτα θερμή για τον υπόλοιπο κόσμο, στον οποίο ξέσπασαν μια σειρά από αιματηρές πολιτικές συρράξεις, αρκεί να αναφέρουμε τον πόλεμο της Κορέας, το Βιετνάμ ή το Αφγανιστάν. Και νομίζω ότι δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι το πρώτο γεγονός του «ψυχρού» αυτού πολέμου ήταν οι ατομικές βόμβες στην Χιροσίμα και το Ναγκασάκι, με τις οποίες οι ΗΠΑ όχι μόνον εκμηδένιζαν τον κίνδυνο επανεμφάνισης μια ισχυρής Ιαπωνίας που θα έθετε σε νέα βάση την γεωπολιτική κατάσταση στον Ειρηνικό, αλλά παράλληλα σηματοδοτούσαν και την απόφασή τους να παίξουν κυρίαρχο ρόλο στον μεταπολεμικό κόσμο. Το 1941 ο Henry Luce εκδότης του *Life*, εκπροσωπώ-

1. Θα χρειαζόταν εδώ μια σύντομη παρέκβαση για να ευχαριστήσω τον κ. Ευγένιο Ματθιόπουλο που είχε την ευγενική καλοσύνη να μου παραχωρήσει το αδημοσίευτο τότε κείμενο του Β΄ Συνεδρίου, όπου με ολοκληρωμένο τρόπο εξέταζε, ανάμεσα σε άλλα, «την προβολή και πρόσληψη της τέχνης των ΗΠΑ στην Ελλάδα μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50». Ε. Δ. Ματθιόπουλος, 'Η Πρόσληψη της Αφηρημένης Τέχνης στην Ελλάδα (1945-1960), στο Πεδίο της Κριτικής της Τέχνης', Β΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, Αθήνα 2005. Για μια πρώτη προσέγγιση του θέματος βλ. του ιδίου, 'Ιδεολογία και Τεχνοκριτική τα Χρόνια 1949-1967: Ελληνοκεντρισμός, Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός, Μοντερνισμός', *1949-1967 Η Εκρηκτική Εικοσαετία*, Επιστημονικό Συμπόσιο, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σ. 363-400. Το ζήτημα της σχέσης Ψυχρού Πολέμου και αμερικανικής τέχνης εξετάζει και ο Νίκος Δασκαλοθανάσης στην εισαγωγή του στην ελληνική μετάφραση της συλλογής δοκιμίων του Clement Greenberg. Ν. Δασκαλοθανάσης (μτφρ. & επίμ.), 'Clement Greenberg: Ένας Αμερικανός Φορμαλιστής στη Δίνη της Ιστορίας', στο *Clement Greenberg, Τέχνη και Πολιτισμός, Δοκίμια Κριτικής*, Αθήνα 2007, σ.11-23. Το ζήτημα της ιστορίας της αμερικανικής αριστερής διανόησης, μέρος της οποίας ήταν ο Greenberg, είναι πολύ ενδιαφέρον, αλλά δεν θα μας απασχολήσει εδώ.

ντας την συντηρητική παράταξη, δημοσίευσε στο περιοδικό το διάσημο άρθρο του «Ο αμερικανικός Αιώνας», πιέζοντας την αμερικανική κυβέρνηση να αποβάλει την αντίληψη απομονωτισμού που τη διακατείχε και να εισέλθει στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο για να υπερασπίσει τις δημοκρατικές δυνάμεις. Σύμφωνα με τον Luce η Αμερική θα έπρεπε να αποδεχτεί έναν ιεραποστολικό ρόλο, προσπαθώντας να διαδώσει τη δημοκρατία.[2] Μερικά χρόνια αργότερα, το 1945, ο πρόεδρος Τρούμαν με μια τεράστια δόση αυτοπεποίθησης θα δηλώσει ότι «βγήκαμε από αυτόν τον πόλεμο ως το πιο ισχυρό κράτος του κόσμου -ίσως το πιο ισχυρό όλων των εποχών». Η Αμερική φαινόταν να έχει την πρωτοκαθεδρία σε όλους τους σημαντικούς τομείς, είχε -και μάλιστα είχε αποδείξει ότι είχε τη δυνατότητα και την πρόθεση να την χρησιμοποιήσει- την ατομική βόμβα, μια ισχυρή οικονομία, ενώ τα προϊόντα και ο τρόπος ζωής της γινόταν ανάρπαστα στον υπόλοιπο «Ελεύθερο Κόσμο». Υπήρχε μόνον ένα πρόβλημα. Θεωρούνταν και ορισμένες φορές θεωρούσε η ίδια τον εαυτό της τότε, αμέσως μετά τον πόλεμο, υπανάπτυκτη σε ζητήματα πολιτισμού. Αυτό ήταν κάτι που θα έπρεπε αμέσως να διορθωθεί.

Το βασικό πεδίο πολιτιστικής διαμάχης ανάμεσα στους δύο αντιμαχόμενους πόλους στην περίοδο του Ψυχρού Πολέμου ήταν η Ευρώπη. Για τους Αμερικανούς, όπως εξηγεί ο Ρόμπερτ Κέιγκαν, η στρατηγική του Ψυχρού Πολέμου οικοδομήθηκε γύρω από την διατλαντική συμμαχία. Η διατήρηση της ενότητας και της συνοχής της Δύσης ήταν ουσιαστικός παράγοντας. Φυσικά, αυτό ανύψωνε τη σημασία της ευρωπαϊκής γνώμης στα παγκόσμια ζητήματα κάνοντας τόσο τους Ευρωπαίους όσο και τους Αμερικανούς να έχουν μια διογκωμένη ίσως εκτίμηση για τη δύναμη της Ευρώπης.[3]

Μελετώντας κανείς τον μεταπολεμικό περιοδικό ή καθημερινό τύπο συχνά συναντά άρθρα από Ευρωπαίους ή Αμερικανούς που πληροφορούν τους συμπατριώτες τους για τις εντυπώσεις τους από την άλλη πλευρά του Ατλαντικού. Είναι σαν να συναντιούνται για πρώτη φορά δύο κόσμοι, οι οποίοι διαπιστώνουν ότι προτού αποφασίσουν την συγκατοίκηση θα πρέπει πρώτα να γνωριστούνε μεταξύ τους. Και οι οποίοι μάλιστα δεν διατηρούν και τις καλύτερες σχέσεις. Για τους μεν Αμερικανούς ο απομονωτισμός και η αντίληψη του περιούσιου λαού ήταν βασικά στοιχεία του πολιτικού τους συστήματος, ιδιαίτερα ανάμεσα στις πιο συντηρητικές πλευρές του. Για τους Ευρωπαίους ο αντιαμερικανισμός κυριαρχούσε όχι μόνο στην αριστερά, αλλά και στην εθνικιστική δεξιά που θεωρούσε ότι η εισβολή προτύπων και στοιχείων από την Αμερική, ο αμερικάνικος τρόπος ζωής, διατάρασσε μια ιστορία χιλιετιών. Σε μια καταστραμμένη μετά τον πόλεμο Ευρώπη που κοιτούσε συνεχώς προς την Αμερική και αγόραζε αμερικάνικα αυτοκίνητα, έβλεπε αμερικάνικες ταινίες, διάβαζε διαφημίσεις αμερικάνικων προϊόντων, έπινε Coca Cola και γινόταν ο καλύτερος καταναλωτής ενός νέου τύπου μοντερνικότητας, μιας μοντερνικότητας που εκθείαζε την κίνηση και το εμπόρευμα, η ιστορία και ο πολιτισμός αποτελούσαν το μοναδικό αποκούμπι ενός πληγωμένου γοήτρου.[4]

2. Αναφ. στο S. Guilbaut, 'The New Adventures of the Avant-Garde in America, Greenberg Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the «Vital Center»', *October*, τ.15, Χειμώνας 1980, σ.68. Η φρασεολογία του Luce στις ημέρες μας αποκτά μια τρομακτική επικαιρότητα. Δυστυχώς ο Μαρξ είχε κάνει λάθος στην περίφημη παράφραση της θέσης του Χέγκελ. Η Ιστορία πράγματι επαναλαμβάνεται, μόνο που την δεύτερη φορά δεν είναι φάρσα.

3. Ρ. Κέιγκαν, *Παράδεισος και Εξουσία, Η Αμερική και η Ευρώπη στη Νέα Τάξη Πραγμάτων*, μτφρ. Ε. Αστερίου, Αθήνα 2003, σ.40. Ο Κέιγκαν είναι από τους βασικούς συμβούλους της εξωτερικής πολιτικής του Ρεπουμπλικανικού κόμματος.

4. Για μια ενδιαφέρουσα μελέτη αμερικανοποίησης βλ. K. Ross, *Fast Cars, Clean Bodies, Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge Ma. 1996, στο οποίο, με άξονα την «καθημερινή ζωή» (everyday life), προσπαθεί να προσεγγίσει τις αλλαγές που δημιούργησε στη Γαλλία στη δεκαετία του 1950 η

Θα αναφέρω ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της σχέσης. Βρισκόμαστε στα 1950 και ο Ισπανός στην καταγωγή, αλλά πλέον Αμερικανός ζωγράφος, Julio de Diego διηγείται τις εντυπώσεις του από ένα ταξίδι στην Ευρώπη[5]:

«Ιδού ένα περιστατικό που συνέβη στην Ιταλία. Για να απλοποιήσω τα πράγματα όταν ήμουν στην Ρώμη εντάχθηκα σε μία οργανωμένη ομάδα για να δω την πόλη και να γνωρίσω τα μνημεία της. Όταν ήμασταν στο Βατικανό οι τουρίστες χωρίστηκαν σε τρεις ομάδες. Μία αποτελούμενη από Άγγλους και Αμερικανούς, μία από Γάλλους και η άλλη από Ισπανούς, Ιταλούς και Νοτιαμερικανούς. Καταλαβαίνοντας και τις τρεις γλώσσες, πήγαινα από ομάδα σε ομάδα, και καθώς άκουγα πρόσεξα ότι ο ξεναγός στο αγγλόφωνο γκρουπ μιλούσε μόνο για αριθμούς, συγκρίνοντας το μέγεθος του Βατικανού με τις εκκλησίες στην Αγγλία, την Γαλλία και τις ΗΠΑ, και αναφερόταν στο κόστος των διαφόρων σημαντικών έργων τέχνης του Βατικανού. Στις άλλες ομάδες, στους Γάλλους και τους Ισπανούς, ο ξεναγός έδειχνε περισσότερο ενδιαφέρον στο να εξηγεί την ιστορία και γεγονότα σχετικά με τον ναό. Από εκεί πήγαμε στο Παλάτσο Μποργκέζε, όπου και πάλι χωριστήκαμε σε τρεις ομάδες. Περάσαμε από διάφορα δωμάτια, και σε ένα από αυτά ήταν το ξαπλωμένο άγαλμα του Ερμαφρόδιτου. Η γαλλόφωνη και η ισπανόφωνη ομάδα σταμάτησαν και ο ξεναγός μίλησε σε αυτούς για το λάθος της φύσης. Εξέτασαν το άγαλμα από την κορυφή έως τα νύχια. Μετά η αγγλόφωνη ομάδα ήρθε στο δωμάτιο. Ο ξεναγός μίλησε για τις παραστάσεις στο ταβάνι, αλλά αγνόησε παντελώς το άγαλμα. Όταν βγήκαμε έξω από το Παλάτσο ρώτησα τον Ιταλό ξεναγό γιατί δεν μίλησε για το άγαλμα στην αγγλόφωνη ομάδα. Απάντησε με αρκετή έμφαση: 'Φυσικά δεν το έκανα, πως μπορεί να μιλήσει κανείς για τον έρωτα σε αυτούς τους αδαείς Αμερικανούς.' Όταν μίλησα στους Αμερικανούς που ήταν στην ομάδα μου, μου είπαν ότι δεν υπάρχει στην Αμερική ούτε τέχνη, ούτε καλλιτέχνες».

Ήταν προφανές ότι κάτι θα έπρεπε να γίνει, ώστε να μην νιώθουν μειονεκτικά οι Αμερικανοί πολίτες που ταξίδευαν στην Ευρώπη.

Την ίδια βέβαια περίοδο στην Αμερική αρχίζει να διαμορφώνεται μια νέα κατάσταση και εμφανίζεται, επιτέλους, μια καλλιτεχνική ομάδα που φαινόταν ότι είχε τα εχέγγυα για να μην κατηγορηθεί και πάλι για απλό μιμητισμό των ευρωπαϊκών προτύπων. Από την άλλη η αμερικανική γραφειοκρατία κατάλαβε ότι θα έπρεπε να δώσει ιδιαίτερο βάρος στον τομέα της πολιτιστικής προπαγάνδας. Η αμερικανική διανόηση το έθετε, εξάλλου, με επιτακτικό τρόπο. Σε συνέδριο που έγινε το 1951 για την «Πολιτιστική Ευθύνη της Αμερικής στο Εξωτερικό», η βερμπαλιστική φρασεολογία ήταν ένα βασικό χαρακτηριστικό της εποχής, η Eloise A. Spaeth σημείωνε ότι «μετά την πράξη Smith Mundt του 1948, (αφορούσε τις πολιτιστικές ανταλλαγές) που στόχο είχε να αναπτύξει την κατανόηση για το τι συμβαίνει στις ΗΠΑ στις άλλες χώρες και να αυξήσει την αλληλοκατανόηση ανάμεσα στις ΗΠΑ και στους κατοίκους άλλων χωρών, ξεκίνησε μια μεγάλη καμπάνια από την Φωνή της Αμερικής... ενώ οι 134 σταθμοί της Αμερικανικής Υπηρεσίας Πληροφοριών σε όλο τον κόσμο έχουν κατά μέσο όρο 4.500 βιβλία και παίρνουν 150 περιοδικά... ωστόσο στον τομέα των εικαστικών τεχνών το Κογκρέσο δεν κάνει απολύτως τίποτα...δεν είναι αρκετά έξυπνοι για να χρησιμοποιήσουν και να αντεπιτεθούν με τα ίδια όπλα που χρησιμοποιούν οι αντίπαλοί μας. Πιστεύεται πραγματικά ότι είναι επειδή ο Τίτο αγαπά την τέχνη και τη

νέα αμερικανικού τύπου καπιταλιστική μοντερνικότητα που έφερνε σε μια καταστραμμένη από τον πόλεμο Ευρώπη «μαζί με τις μικροσυσκευές, τις τεχνικές και τους ειδικούς του Αμερικανικού καπιταλισμού, το φανταστικό μίας διαρκούς, ομαλής και χωρίς όρια ανάπτυξης.».

5. J. de Diego, 'Commentaries–Europe', *College Art Journal*, τ.12, τχ.1, Φθινόπωρο 1952, σ.53.

θρησκεία που στέλνει μια μεγάλη έκθεση με εικόνες στις ΗΠΑ; Αμφιβάλλω έντονα».[6]

Το επιχείρημα ότι οι ΗΠΑ ακόμη δεν είχαν αντιληφθεί ότι το αντίπαλο στρατόπεδο είχε ήδη αρχίσει να χρησιμοποιεί την τέχνη ως μηχανισμό προπαγάνδας, και ότι καθυστερούσε επικίνδυνα, ήταν κυρίαρχο στο στρατόπεδο αυτών που ζητούσαν από το αμερικανικό κράτος να κινηθεί. Μερικά χρόνια αργότερα το πρόβλημα, ωστόσο, φαίνεται να μετατίθεται. Σε ένα παρόμοιο συνέδριο του 1956 ο Holcombe M. Austin διαπιστώνει με ικανοποίηση ότι το 84ο Κογκρέσο έδωσε αρκετά χρήματα για την προώθηση της αμερικανικής τέχνης στο εξωτερικό και ότι οι αμερικανοί πολίτες γεμάτοι από εθνική υπερηφάνεια ακούν στα επίκαιρα για τις επιτυχίες που έχουν τα αμερικάνικα μιούζικαλ στην Ευρώπη, οι συμφωνικές τους ορχήστρες στην Ασία και οι εκθέσεις στην Λατινική Αμερική, αλλά διαμαρτύρεται για την αρνητική στάση των περισσότερων μελών του Κογκρέσου απέναντι στην σύγχρονη τέχνη.[7]

Η σχέση της αμερικανικής κρατικής δομής με τις πρωτοποριακές μορφές τέχνης, για να συνεννοούμαστε ουσιαστικά με την αφαίρεση, είναι πολύπλοκη και συνδέεται στενά και με τις πολιτικές επιλογές των καλλιτεχνών. Μέσα σε ένα κλίμα γενικευμένου αντικομουνισμού, οποιαδήποτε διαφορετική φωνή συναντούσε αμέσως την κατακραυγή. Η κυριαρχία στις αρχές της δεκαετίας του 1950 των συντηρητικών βαθιά αντικομουνιστών Dondero και McCarthy δεν άφηναν και μεγάλα περιθώρια κίνησης σε αυτούς που, όπως ο Alfred Barr, ο Meyer Schapiro, ο Clement Greenberg και ο Harold Rosenberg πίστευαν ότι η Αμερική θα έπρεπε να βγει μπροστά αξιοποιώντας τα πιο δυναμικά στοιχεία του καλλιτεχνικού της δυναμικού. Οποιαδήποτε υπόνοια για συμμετοχή κομουνιστών ή φιλοκομουνιστών καλλιτεχνών σε μία έκθεση αρκούσε για την αναβολή της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η έκθεση «*Sport in Art*» που ήταν προγραμματισμένη για να σταλεί στην Αυστραλία για τους Ολυμπιακούς αγώνες και ανακλήθηκε εξαιτίας της συμμετοχής των «κομουνιστών» Ben Shahn, Yasuo Kuniyoshi, Leon Kroll, William Zorach.[8] Δύο χρόνια πριν ο Barr είχε καταφέρει να αποσπάσει μια δήλωση από τον πρόεδρο Αϊζενχάουερ για την καλλιτεχνική ελευθερία, αλλά γρήγορα αποδείχτηκε ότι οι ελπίδες του ήταν φρούδες.[9] Και ας γράφει το 1952 το άρθρο του «Είναι η σύγχρονη τέχνη κομουνιστική;», στο οποίο επιχειρεί να αποδείξει ότι αντιθέτως η σύγχρονη αφηρημένη τέχνη είναι υπό διωγμό στην ΕΣΣΔ.[10] Η USIA (United States Information Agency), δρώντας με βάση το βασικότερο ψυχολογικό παράγοντα κάθε γραφειοκρατικής δομής, την ευθυνοφοβία, συχνά θα λειτουργεί με τρόπο βασιλικότερο του βασιλέως προσπαθώντας να αποφεύγει μπελάδες. Το 1953 ο A.H. Berding από την USIA δήλωνε ότι η υπηρεσία του ενδιαφέρεται για εκθέσεις στο

6. E. A. Spaeth, 'Americas Cultural Responsibilities Abroad', *College Art Journal*, τ.11, τχ.2, Χειμώνας 1951-52, σ.115-116. Η Spaeth ήταν σύζυγος του συλλέκτη Otto L. Spaeth, αντιπροέδρου του Whitney Museum of American Art. Στις δεκαετίες του 1950 και 1960 έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διάδοση της αμερικάνικης τέχνης στην Ευρώπη. Βλ. και http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9400E2D9163EF936A3575AC0A96E958260.

7. H. M. Austin, 'The American Artist and the Cold War', *College Art Journal*, τ.15, τχ.3, Άνοιξη 1956, σ.197-227. Επρόκειτο για τα πρακτικά του συνεδρίου *The Responsibility of the Artist in Contemporary Society: A Symposium*, με συμμετοχές και άρθρα των J. Alfrod, H. M. Austin, G. M. Cohen, H. Hungerland.

8. Για τα γεγονότα σχετικά με την έκθεση βλ. J. de Hart-Mathews, 'Art and Politics in Cold War America', *The American Historical Review*, τ.81, τχ.4, Οκτώβριος, 1976, σ.766-771.

9. Επρόκειτο για το Μήνυμα του Προέδρου Αϊζενχάουερ για τις εορταστικές εκδηλώσεις για τα 25 χρόνια του Museum of Modern Art, που διατυπώθηκε στις 19 Οκτωβρίου του 1955 και δημοσιεύτηκε στο εσωτερικό οπισθόφυλλο του *College Art Journal*, τ14, τχ.2, Χειμώνας 1955.

10. A. Barr, 'Is Modern Art Communist ?', *New York Times Magazine*, 14 Δεκεμβρίου 1952, σ.22-23, 28-30.

εξωτερικό, εφόσον προσφέρουν «ένα μέσο επικοινωνίας και τα μέσα για να μεταφραστεί η αμερικάνικη κουλτούρα σε άλλους ανθρώπους».[11] Τόνιζε ότι «η κυβέρνησή μας δεν θα προωθήσει παραδείγματα της δημιουργικής μας ενέργειας που είναι μη παραστατικά» και συμπλήρωνε ότι «δεν ενδιαφερόμαστε για καθαρή πειραματική τέχνη». Με κάθε τρόπο η USIA έκανε φανερό ότι, για παράδειγμα, δεν ήθελε η αφηρημένη τέχνη να περιλαμβάνεται στις εκθέσεις της. Ο Berding συνέχιζε υποστηρίζοντας ότι «οι κυβερνήσεις είναι γνωστό ότι είναι συντηρητικές σε θέματα τέχνης».[12] Ας μην ξεχνάμε ότι ο πρόεδρος Τρούμαν βλέποντας το 1947 έναν πίνακα του Yasuo Kuniyoshi με σκηνή από τσίρκο, πίνακα που αγοράστηκε μαζί με αρκετούς άλλους από το Υπουργείο Εξωτερικών την ίδια χρονιά για την έκθεση «*Advancing American Art*» που θα ταξίδευε σε Ευρώπη και Λατινική Αμερική, είπε ότι «αν αυτό είναι τέχνη, εγώ είμαι Οτενότος».[13]

Η καλύτερη πιστοποίηση για αυτό το γεγονός θα έρθει με την έκθεση «*Αμερικανική Ζωγραφική και Γλυπτική από το 1930 μέχρι το 1959*» που διοργανώθηκε, από την USIA, για να συντροφεύει τον αντιπρόεδρο Νίξον στο ταξίδι του στην Μόσχα. Όπως εύστοχα σημειώθηκε, η έκθεση αυτή κατάφερε, καθώς περιελάμβανε πολλούς σύγχρονους καλλιτέχνες, να προκαλέσει μεγαλύτερα προβλήματα στους Αμερικανούς παρά στους Ρώσους. Τελευταία στιγμή θα προστεθούν αρκετοί σημαντικοί καλλιτέχνες του 19ου αιώνα, αφού, σύμφωνα με την επίσημη δήλωση, ο Πρόεδρος των ΗΠΑ θεώρησε ότι «θα έπρεπε να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση σε καλλιτέχνες πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο».[14]

11. Στο τεύχος του *College Art Journal*, όπου δημοσιεύτηκε η δήλωση του Αϊζενχάουερ, είχε δημοσιευτεί και η περίφημη 'A Statement on Artistic Freedom' της American Foundation of Arts, που δημιούργησε αντιπαράθεση μέσα από τις στήλες του περιοδικού. Βασική ήταν η άποψη ότι «η ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης σε ένα έργο τέχνης, ακριβώς όπως η ελευθερία του λόγου και του τύπου, είναι βασική στην δημοκρατία μας». Ο Wm. Ainsworth Parker, από το American Council of Learned Societies, θα στείλει επιστολή στο επόμενο τεύχος του περιοδικού στην οποία υποστήριζε ότι «θα άξιζε, ωστόσο, να σημειώσουμε ότι την στιγμή που ένας ιδιωτικός οργανισμός όταν λειτουργεί με ιδιωτικά κεφάλαια μπορεί να δρα καθ' ολοκληρία όπως θέλουν οι δωρητές με την αντίληψη ότι αυτή η βασική αρχή λειτουργεί ανεξάρτητα από τις πολιτικές ή κοινωνικές απόψεις του καλλιτέχνη, ιδεολογικές συγγένειες ή δραστηριότητες» δεν είναι δυνατό την παρούσα στιγμή η κυβέρνηση να λειτουργήσει κάτω από μια τέτοια αποδεκτή των πάντων πολιτική» καθώς «αυτοί που είναι κάποιου είδους εγκληματίες ή κομουνιστές έχουν καθοριστικές για αυτούς κοινωνικοπολιτικές αντιλήψεις, και νομίζω ότι όταν χρησιμοποιεί δημόσιο χρήμα η AFA ή οποιοδήποτε άλλος συνεργαζόμενος με την κυβέρνηση οργανισμός, δεν μπορεί να λειτουργεί με την πολιτική ότι η καλλιτεχνική έκφραση πρέπει να κρίνεται αποκλειστικά με βάση τα συστατικά στοιχεία της ως ένα έργο τέχνης και όχι με βάση τις πολιτικές ή κοινωνικές αντιλήψεις του καλλιτέχνη....Για παράδειγμα η USIA, η οποία πιστεύω ότι κάνει μια θαυμάσια δουλειά στο πολιτιστικό πεδίο με τα ποσά που της διατίθενται, νιώθει ότι θα πρέπει χωρίς παρεκκλίσεις να αφοσιωθεί στην άποψη ότι δεν θα εκθέτει στο εξωτερικό «έργα δηλωμένων κομουνιστών, ατόμων που έχουν καταδικαστεί για εγκλήματα που περιλαμβάνουν απειλή για την ασφάλεια του κράτους ή άτομα που δημοσίως αρνούνται να απαντήσουν τις ερωτήσεις των επιτροπών του Κογκρέσου αναφορικά με την σχέση τους με το Κομουνιστικό κίνημα {Η φράση αυτή προέρχεται από την *Washington Post and Times Herald*, 6 Μαρτίου 1955}». Wm. Ainsworth Parker, 'Artistic Freedom,' *College Art Journal*, τ.15, τχ.1, Φθινόπωρο 1955, σ.57-58. Σε απάντηση οι A. Barr και L. Goodrich, σε δύο διαφορετικές επιστολές, αναφέρθηκαν σε συγκεκριμένα παραδείγματα λογοκρισίας, ενώ ο Barr κατέληγε υποστηρίζοντας ότι «πάνω από όλα ας έχουμε τα μάτια μας στραμμένα στους δύο βασικούς εχθρούς της αμερικανικής ελευθερίας, τους κομουνιστές και τις φανατικές ομάδες πίεσης, που δραστηριοποιούνται κάτω από τη σημαία του αντικομουνισμού». A. H. Barr, L. Goodrich, 'Artistic Freedom,' *College Art Journal*, τ.15, τχ.3, Άνοιξη 1956, σ.184-189.

12. Αναφ. από τον A. Barr, ό.π.

13. J. de Hart-Mathews, ό.π., σ.777.

14. Βλ. L. Goodrich, 'American Painting and Sculpture 1930-1959, The Moscow Exhibition,' *College Art Journal*, τ.18, τχ.4, Καλοκαίρι 1959, σ.288-301. Είναι ενδιαφέρον ότι η είδηση για την συμπλήρωση της έκθεσης με τους επιπλέον καλλιτέχνες προστέθηκε στο άρθρο από τον ίδιο τον εκδότη που προσπαθούσε να παρακολουθήσει τις εξελίξεις.

Από τα μέσα, ωστόσο, της δεκαετίας του 1950 η πλάστιγγα αρχίζει να γέρνει υπέρ της ομάδας στις ΗΠΑ που προωθούσε τις πιο πρωτοποριακές μορφές τέχνης. Στη διαμάχη που είχε ξεσπάσει ανάμεσα στην κυρίαρχη τάξη των ΗΠΑ, όπως σημειώνει ο Robert Burstow[15], και που από την μία ήταν οι συντηρητικοί, εθνικιστές και υπέρ του απομονωτισμού McCarthy και Dondero και από την άλλη οι διανοουμενίζοντες, διεθνιστές «επιχειρηματίες-φιλελεύθεροι», όπως ο John Hay Whitney και ο Ροκφέλερ, οι δεύτεροι ήταν οι τελικοί νικητές. Ο ίδιος ο Whitney στις αρχές της δεκαετίας του 1950 είχε εμπλακεί στην υπόθεση της ανέγερσης του «Μνημείου για τον Άγνωστο Πολιτικό Κρατούμενο στην Ευρώπη» και είχε αποτύχει να πείσει την CIA (που όπως έχει αποδειχτεί κινούσε όλα τα νήματα) για τις προτιμήσεις του, αφού τελικά ο διαγωνισμός ουσιαστικά εγκαταλείφθηκε εξαιτίας της αδυναμίας της αμερικανικής υπηρεσίας να υπερβεί την προτίμησή της για τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό. Στα τέλη όμως της δεκαετίας ο Whitney, πρέσβης πλέον των ΗΠΑ στην Βρετανία, μπορούσε να φωτογραφίζεται γεμάτος ικανοποίηση κατά τη διάρκεια των εγκαινίων της έκθεσης του 1958 του Τζάκσον Πόλοκ στην Whitechapel.[16]

Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός ήταν πλέον κυρίαρχος και αυτός που αποτελούσε το βαρύ πυροβολικό της πολιτιστικής πολιτικής της Αμερικής. Αρκεί κανείς να συγκρίνει τους καταλόγους των δύο σημαντικότερων εκθέσεων αμερικανικής τέχνης στην Αθήνα στις δεκαετίες του 1950 και 1960 για να κατανοήσει την πορεία των πραγμάτων. Στον κατάλογο της έκθεσης «*Αμερικανική Ζωγραφική*» που διοργανώθηκε το 1955 στην αίθουσα της Αμερικανικής Υπηρεσίας Πληροφοριών, μια έκθεση με αντίγραφα των σημαντικότερων έργων της αμερικανικής ζωγραφικής, το εξώφυλλο διακοσμούσε το έργο *Το κορίτσι με τα άσπρα* του Γουίστλερ (εικ. 1,2). Η έκθεση έφτανε μέχρι τα χρόνια της κυριαρχίας της αφαίρεσης, αλλά δεν περιελάμβανε κανένα αφηρημένο έργο. Στο μεταφρασμένο από τα αγγλικά τρισέλιδο κείμενο δινόταν ιδιαίτερη βαρύτητα στα αμερικανικά στοιχεία των καλλιτεχνών που αφού πέρασαν από τους διάφορους ευρωπαϊκούς -ισμούς, επέστρεψαν στην αμερικανική νατουραλιστική παράδοση.[17] Επτά χρόνια αργότερα, στην «*Έκθεση Σχεδίων Αμερικανών Ζωγράφων* που φιλοξενήθηκε στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο, στο εξώφυλλο του καταλόγου επιλέγεται να τοποθετηθεί ένα έργο του Τζάκσον Πόλοκ, που πλέον αποτελεί το σήμα κατατεθέν της γενιάς του[18] (εικ. 3). Ίσως δεν είναι τυχαίο που την ίδια χρονιά ο Άγγελος Προκοπίου κυκλοφορεί τις *Νέες Μορφές* και που στο πρώτο κιόλας τεύχος η Έφη Φερεντίνου θα δημοσιεύσει ένα πολυσέλιδο άρθρο για την έκθεση. Την επόμενη χρονιά, την χρονιά που ας μην ξεχνάμε στήνεται στην Αθήνα το άγαλμα του προέδρου Τρούμαν, στο Ζάππειο Μέγαρο διοργανώνεται η έκθεση «*Συγχρόνου Αμερικανικής Ζωγραφικής*» με έργα από την συλλογή Johnson. Στην έκθεση αυτή υπήρχε μια εξισορρόπηση ανάμεσα στους αφηρημένους και τους παραστατικούς, ωστόσο μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει το εισαγωγικό κείμενο του Alexander Eliot, συγγραφέα του βιβλίου «300 χρόνια Αμερικανικής Ζωγραφικής». Στο άρθρο αυτό ο Eliot ανέφερε ότι «μια έκθεση είναι σαν ένα πάρτυ, που σημαίνει ότι κανένας πρέπει πρώτα από όλα να διασκεδάζει» και

15. R. Burstow, 'The Limits of Modernist Art as a «Weapon of the Cold War», Reassessing the Unknown Patron of the Monument to the Unknown Political Prisoner', *Oxford Art Journal*, τ.20, τχ.1, 1997, σ.68-80.

16. Για την έκθεση αυτή βλ. J. Lewison, 'Jackson Pollock and the Americanization of Europe', στο K. Varnedoe, P. Karmel (επιμ.), *Jackson Pollock New Approaches*, New York 1999, σ.201-232, όπου καταγράφεται και η απήχηση των εκθέσεων του Τζάκσον Πόλοκ σε Αγγλία, Γαλλία και Ιταλία.

17. *'Έκθεσις Αμερικανικής Ζωγραφικής'*, Αμερικανική Υπηρεσία Πληροφοριών, Αθήνα 1955.

18. *'Έκθεσις Σχεδίων Αμερικανών Ζωγράφων'*, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Νέα Υόρκη-Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο, Ιανουάριος 1962.

αυτό ήταν που καλούσε τους θεατές να κάνουν: «Have Fun».[19] Το αξιοσημείωτο είναι ότι το κείμενο παρέμενε αμετάφραστο, κάτι ασυνήθιστο για την εποχή, αφού προφανώς θα προκαλούσε δυσεπίλυτα προβλήματα σε αυτούς που προσπαθούσαν να πείσουν για την πνευματικότητα της αφηρημένης αμερικανικής τέχνης.

Η βιβλιογραφία για τις σχέσεις του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και της αμερικανικής κρατικής δομής είναι πολύ πλούσια και, κατά τη γνώμη μου, ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα καθώς πρόκειται για ένα θέμα που παραμένει ανοιχτό.

Από τη δεκαετία κιόλας του 1950, παράλληλα με τις εκθέσεις, αρχίζει να διαμορφώνεται η άποψη για την στενή αυτή σχέση. Για να πάρουμε ένα μόνο παράδειγμα από την Ελλάδα, αρκεί κανείς να παρακολουθήσει την συζήτηση που άνοιξε ανάμεσα στον Γ. Πετρή και τον Αριστομένη Προβελέγγιο το 1958 μέσα από τις σελίδες της *Επιθεώρησης Τέχνης*. Σε μια από τις συνηθισμένες του επιθέσεις ο Πετρής θα γράψει, με αφορμή την έκθεση Αφηρημένης Τέχνης στην Αίθουσα Κούρος, σχετικά με την αφαίρεση ότι «την τέχνη αυτή μας την έφεραν, μαζί με αρκετά άλλα πράμματα, κατά κύριο λόγο οι Αμερικανοί. Εξ' άλλου, σε παγκόσμια κλίμακα αυτοί κυρίως την χρηματοδοτούν και οι δικές τους αγορές, αγορές πολύ γερές όπως είναι γνωστό, είναι εκείνες που προσφέρονται, περισσότερο από κάθε άλλη, για τέτοια έργα...».[20] Στην άποψη αυτή θα αντιδράσει ο Προβελέγγιος[21], για να επανέρθει ο Πετρής επαυξάνοντας και υποστηρίζοντας ότι «αυτό που θα πρέπει να παρατηρήσουμε είναι πως ενώ στο σημείωμα μας εκείνο προβάλλαμε θέσεις που θίξανε ουσιαστικά προβλήματα αυτού του είδους της τέχνης, ο κ. Πρ. προτίμησε να τα παρακάμψει και να φτάσει σε κάτι που επί τέλους δεν έχει και τόσο βασική σημασία, δηλ. στο ρόλο των Αμερικανών στο ζήτημα της σημερινής προβολής της αφηρημένης τέχνης στον τόπο μας και αλλού. Θέλησε λοιπόν να αποσείσει από τους ώμους των Αμερικανών την ευθύνη για την αφηρημένη τέχνη; Ασφαλώς όχι. Μάλλον θέλησε να λαφρώσει τη θέση της αφηρημένης τέχνης απ' τη φιλία των Αμερικανών. ....Η αφηρημένη τέχνη δεν είναι τίποτα το καινούριο το προοδευτικό.: Είναι αυτούσια η αστική παρακμή... και το ίδιο δίκαια σήμερα η αφηρημένη τέχνη βρίσκει ολόπλευρα την υποστήριξη του διεθνούς ιμπεριαλισμού».[22]

Η συζήτηση στη διεθνή βιβλιογραφία ξεκινά από το περίφημο άρθρο του Max Kozloff το 1973 στο *Artforum* με τίτλο «Η Αμερικανική Ζωγραφική κατά τη Διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου».[23] Ο Kozloff ήταν ακτιβιστής ενάντια στον πόλεμο του Βιετνάμ, και το άρθρο εντασσόταν στο πλαίσιο μια αναθεωρητικής αντίληψης της αμερικανικής ιστοριογραφίας που έψαχνε να εντοπίσει τις ευθύνες των ΗΠΑ για τον Ψυχρό Πόλεμο. Βασική θέση του

19. A. Eliot, 'An Invitation', *Έκθεσις Συγχρόνου Αμερικανικής Ζωγραφικής-Συλλογή Johnson*, Αθήνα 1963, σ.3.

20. Γ. Πετρής, 'Η Έκθεση Αφηρημένης Τέχνης στην Αίθουσα Κούρος', *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ.43, Ιούλιος 1958, σ.77-79. Για την θέση της *Επιθεώρησης Τέχνης* γενικά για την αφαίρεση βλ. και Ν. Χατζηνικολάου, 'Υποδοχή και Προβολή Αισθητικών Αξιών και Καλλιτεχνικών Τάσεων από την *Επιθεώρηση Τέχνης*' στο *Επιθεώρηση Τέχνης Μια Κρίσιμη Δωδεκαετία*, Επιστημονικό Συμπόσιο, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1997, σ.177-198.

21. Α. Προβελέγγιος, 'Τύρω από την αφηρημένη Τέχνη', *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ.44, Αύγουστος 1958, σ.143-144.

22. Γ. Πετρής, 'Η Αφηρημένη Τέχνη και Εμείς', *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ.45, Σεπτέμβριος 1958, σ.223-226.

23. M. Kozloff, 'American Painting during the Cold War', *Artforum*, τ.11, τχ.9, Μάιος 1973, σ.43-45. Όπως αναφέρεται το άρθρο αποτελούσε μια απάντηση στην σοβινιστική ιστοριογραφία που διάβαζε κανείς σε βιβλία όπως αυτό του Irving Sandler με τον εύγλωττο τίτλο *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*, New York 1970. Ουσιαστικά βέβαια ο Sandler, με το πραγματικά ενδιαφέρον βιβλίο του, έκανε νομίζω μια από τις πρώτες προσπάθειες ανάλυσης των πολιτικών και κοινωνικών δεδομένων στην Αμερική που γέννησαν τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό.

Kozloff ήταν ότι δεν μπορούσε να ήταν τυχαία η χρονική σύμπτωση που παρατηρούσε ανάμεσα στην εμφάνιση των πιο σημαντικών κατακτήσεων της αμερικανικής ζωγραφικής και της πρόθεσης των ΗΠΑ για παγκόσμια ηγεμονία. Το νήμα της σκέψης αυτής θα συνεχίσει η Eva Cockcroft ισχυριζόμενη ότι η CIA και το MOMA λειτουργούσαν με τρόπο ουσιαστικά αλληλοβοηθητικό[24] ενώ οι David και Cecil Shapiro υποστήριξαν ότι «ο αναρχίζων Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός και ο νεοφασιστικός μακαρθισμός κυριάρχησαν στις δικές τους ξεχωριστές σφαίρες κατά τη διάρκεια της ίδιας περιόδου..... στοιχείο που μας δίνει το δικαίωμα να θεωρήσουμε ότι υπήρχαν όμοια στοιχεία».[25] Το 1976 δημοσιεύτηκε το άρθρο «Τέχνη και πολιτική στην Αμερική του Ψυχρού Πολέμου», στο οποίο η ιστορικός Jane de Hart-Mathews παραθέτει πλήθος πληροφοριών για την κατάσταση στην Αμερική της δεκαετίες του 1950, κυρίως, και 1960 αναλύοντας τους λόγους που ώθησαν τις σκληρές δομές των ΗΠΑ να αντιδράσουν στην εμφάνιση της αφαίρεσης, θεωρώντας την μια μορφή της κομουνιστικής συνομωσίας.[26]

Πολύ πιο σημαντική είναι κατά την γνώμη μου η προσέγγιση του Serge Guillbaut, για τον οποίο ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός δεν «ξεπουλήθηκε», αλλά ουσιαστικά η αντικομουνιστική ρητορεία τον δανείστηκε.[27] Ποιοι όμως τον δανείστηκαν και γιατί. Σύμφωνα με τον Guillbaut και αυτούς που στηρίζουν την άποψή του, τα νέα ισχυρά φιλελεύθερα στρώματα που αναγνώρισαν στο βιβλίο του Arthur Schlesinger *The Vital Center* ένα νέο πολιτικό ευαγγέλιο και που διαπνέονταν από έναν ισχυρό αντικομουνισμό.[28] Τα στοιχεία που βρήκαν πρόσφορα είναι, εν συντομία, μια γενικόλογη λατρεία για την ελευθερία του ατόμου, ο θαυμασμός για τη ζωή ως ρίσκο, μια θετική επαναδιατύπωση της έννοιας της αλλοτρίωσης, και ένας ισχυρός ατομικισμός. Τα στοιχεία αυτά, που ξεχώριζαν κατά την άποψή τους μία ελεύθερη από μια ολοκληρωτική κοινωνία, ήταν βασικά χαρακτηριστικά του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.

Από την άλλη, ενταγμένη σε ένα δεύτερο κύμα αναθεωρητισμού, αναπτύσσεται μια βιβλιογραφία που επιχειρεί να θέσει σε νέα βάση την συζήτηση. Ένα βασικό ζήτημα που τίθεται είναι ότι ακόμη και αν δεχτούμε τον ρόλο που έπαιξε ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, τελικά όντως οι εκθέσεις επέτυχαν τον στόχο τους; Όπως δείχνει ο David Craven, εξετάζοντας την υποδοχή των εκθέσεων Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού στην Λατινική Αμερική, τα έργα είχαν αντίθετη χρήση από αυτήν που θα περίμεναν οι διοργανωτές των εκθέσεων, καθώς οι περισσότεροι από τους καλλιτέχνες των χωρών υποδοχής τα αντιλήφθηκαν ως ένα είδος κριτικής στην πολιτική των ΗΠΑ.[29] Σύμφωνα με την Claude Cernuschi τα ίδια τα έργα δεν ενσωματώνουν με κάποιο περίεργο τρόπο οποιαδήποτε πολιτική σκοπιμότητα,

24. E. Cockcroft, 'Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War', *Artforum*, τ.12, τχ.10, Ιούνιος 1974, σ.39-41

25. D. Shapiro, C. Shapiro, 'Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting', *Prospects*, τ.3, 1977, σ.175-214.

26. J. de Hart-Mathews, ό.π., σ.762-787. Μια παλαιότερη μορφή του άρθρου αυτού είχε παρουσιαστεί το 1974 στο συνέδριο της American Historical Association στο Σικάγο.

27. S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago 1983. Για το θέμα βλ. και S. Guilbaut, Th. Repensek, ό.π., σ.61-78.

28. Το βιβλίο του A. Schlesinger *The Vital Center*, εκδόθηκε το 1949 και, όπως αναφέρουν οι S. Guilbaut, Th. Repensek, θεωρήθηκε ως ευαγγέλιο από αυτούς που απέρριπταν τόσο τον φασισμό όσο και τον κομμουνισμό υπέρ της αμερικανικής ισχύος. Ό.π., σ.62.

29. D. Craven, *Abstract Expressionism as Cultural Critique: Dissent during the McCarthy Period*, Cambridge & New York 1999. Πρόκειται για απόψεις που είχε διατυπώσει στο άρθρο 'Abstract Expressionism and Third World Art: A Postcolonial Approach to "American" Art', *Oxford Art Journal*, τ.14, τχ.1, 1991, σ.44-66.

αυτή βρίσκεται στο μυαλό των θεατών.[30] Το 1949 ο Dondero θεωρούσε τον Πόλοκ κομουνιστή και μίασμα και μόλις μια δεκαετία μετά ο ίδιος ζωγράφος μετατρέπεται σε εμβληματική φιγούρα των αξιών της αμερικανικής κοινωνίας. Με ένα πολύ πρόσφατό της βιβλίο η Nancy Jachec, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα την Μπιενάλε της Βενετίας, αμφισβητεί ότι κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 είχαμε την κατάκτηση της Ευρώπης από την αμερικάνικη τέχνη, υποστηρίζοντας αντιθέτως ότι η Δυτική Ευρώπη διατήρησε ένα ισχυρό αίσθημα πολιτιστικής ηγεμονίας.[31]

Από μια εντελώς διαφορετική οπτική προσεγγίζει το ζήτημα ο T. J. Clark με το άρθρο του «Σε Υπεράσπιση του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού».[32] Για τον Clark αυτοί που έθεσαν το ζήτημα της σχέσης Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και Ψυχρού Πολέμου, έθεσαν τα σωστά ερωτήματα και προσέβαλαν τους σωστούς ανθρώπους, ωστόσο δεν μπόρεσαν να κατανοήσουν τη βαθύτερη σχέση, σχέση στο επίπεδο της γλώσσας και των παραστάσεων για τον κόσμο, ανάμεσα στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και στην αστική τάξη που πλήρωσε για αυτόν και τον πήρε στα ταξίδια της. Σύμφωνα με τον Clark ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός σηματοδοτεί την πρόθεση μιας μικρομεσαίας αστικής τάξης να μιλήσει με τη δική της γλώσσα στον τομέα της τέχνης. Είναι η ίδια, εξάλλου, τάξη που αποτέλεσε το μεγάλο εξαγώγιμο προϊόν της Αμερικής μεταπολεμικά, και που αποδέχτηκε αυτήν τη μορφή της τέχνης στην Ευρώπη. Ακόμη και σε μια περιφερειακή χώρα όπως την Ελλάδα, όπως μας πληροφορεί η Ελένη Βακαλό: «Οι φιλότεχνοι της μεταπολεμικής γενιάς ανήκουν στην τάξη των επιστημόνων-επαγγελματιών, κυρίως γιατρών και δικηγόρων. Αργότερα οι αρχιτέκτονες και οι μηχανικοί θα παίξουν το ρόλο τους για τη στήριξη ακόμη πιο ακραίων μορφών...»[33].

Απομένει πάντα ανοιχτό το βασικό θέμα για τον ιστορικό της τέχνης. Γνώριζαν οι ίδιοι οι καλλιτέχνες για τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιήθηκαν τα έργα τους και ποιος είναι ο βαθμός ευθύνης τους; Η απάντηση δεν είναι εύκολο να δοθεί. Από τη μια είναι γνωστό ότι πολλοί από τους καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού είχαν αριστερές προτιμήσεις και σε κάποιες περιπτώσεις, όπως με την Μπιενάλε του 1970, αντέδρασαν στην χρήση του έργου τους ως προπαγανδιστικού όπλου. Από την άλλη θα έπρεπε κανείς να ήταν τυφλός ή αδιάφορος για να μην αντιληφθεί τον ρόλο που έπαιζε η κρατική δομή των ΗΠΑ στην προβολή της αφαίρεσης. Γιατί αυτό που τελικά προβαλλόταν δεν ήταν ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, αλλά η δυνατότητα που είχε κανείς να κάνει και αυτού του τύπου τη ζωγραφική σε μια ελεύθερη χώρα όπως η Αμερική. Το στυλ ήταν αδιάφορο, για αυτό και η πολιτική αυτή δεν θα σταματήσει με το τέλος του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, αλλά θα συνεχιστεί και στις επόμενες δεκαετίες με άλλες μορφές τέχνης. Και το ζήτημα είναι, αν αυτή η διαδικασία έχει τελειώσει ή αν έχει μεταμορφωθεί, απαλλαγμένη από τα γραφειοκρατικά βαρίδια του παρελθόντος.

30. C. Cernuschi, 'Review: The Politics of Abstract Expressionism,' *Archives of American Art Journal*, τ.39, τχ.1/2, σ.30-42.

31. N. Jachec, *Politics and Painting at the Venice Biennale 1948-1964: Italy and the Idea of Europe*, Manchester & New York 2007.

32. T.J.Clark, 'In Defense of Abstract Expressionism,' *October*, τ.69, Καλοκαίρι 1994, σ.22-48.

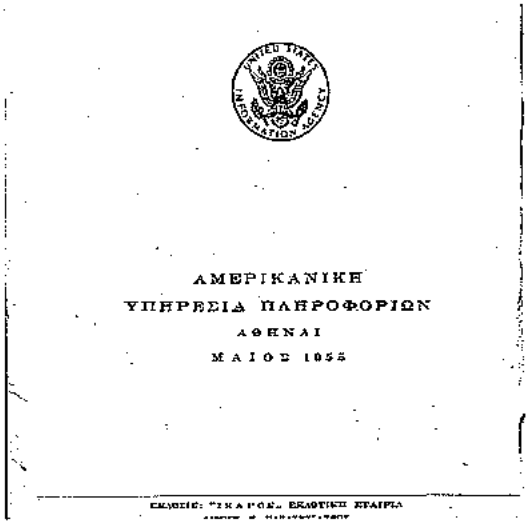
33. Ε. Βακαλό, *Η Φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα*, τ.Α΄: Αφαίρεση, Αθήνα 1981, σ.62.

Panagiotis Mpikas

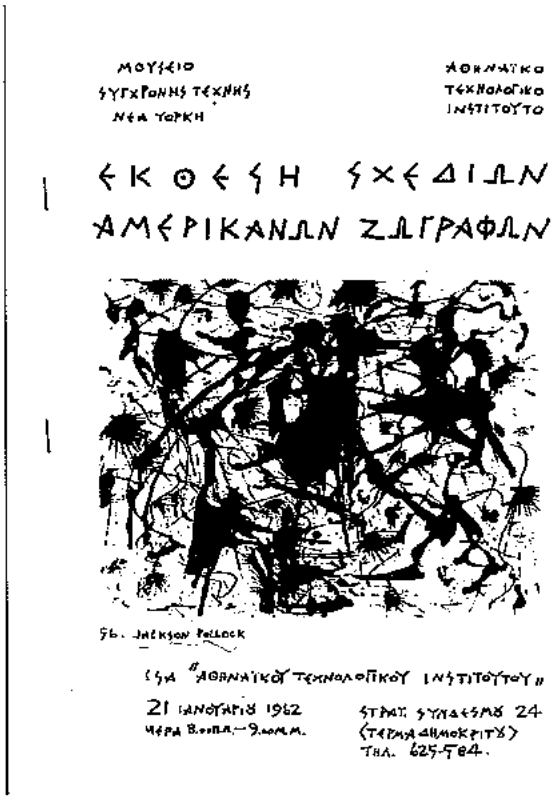
Art and Politics in the Cold War Period

My paper focuses on the connection between art and politics in the Cold War Period, more specifically in the United States and Europe. The basic elements are the attempt, from the part of the USA, to approach Europe after the end of the World War II, the internal political scene in the USA as well as new considerations of the subject, which emerged in the recent bibliography about Abstract Expressionism. I sought to examine the shape these general subjects took in the Greek case, taking into account the change in the attitude toward the arts of the American State in the 1950's and 1960's, the rise and fall of McCarthy period, and the promotion of abstract forms of art from organizations such as USIA (United States Information Agency).

Εικ. 1. James A. McNeil Whistler, *Το κορίτσι με τα άσπρα*, εξώφυλλο καταλόγου *Αμερικανική Ζωγραφική*, Αθήνα 1955



Εικ. 2. Οπισθόφυλλο κατ. *Αμερικανική Ζωγραφική*, Αθήνα 1955



Εικ. 3. Jackson Pollock, *Χωρίς τίτλο*, εξώφυλλο κατ. *Έκθεση Σχεδίων Αμερικανών Ζωγράφων*, Αθήνα 1962

Παναγιώτης Παπαδημητρόπουλος

Ποιητικές του υβριδισμού στην τέχνη, μονο/πολυ/μανιακοί καλλιτέχνες

> Έχω μάθει ότι ο καλλιτέχνης έχει το δικαίωμα να αναμειγνύει τις τεχνικές και ότι μπορεί να κάνει ότι θέλει με την προϋπόθεση ότι ελέγχει τα μέσα που χρησιμοποιεί και ότι έχει κάτι να πει.
>
> Moholy-Nagy[1]

Το θέμα που διαπραγματεύεται το παρόν άρθρο έχει σχέση με το δεύτερο σκέλος της διδακτορικής μου διατριβής *Le sujet photographique et sa remise en question* και ειδικότερα με το φαινόμενο του υβριδισμού στην σύγχρονη τέχνη, το οποίο παρατηρείται όλο και πιο έντονα στην εποχή μας. Με τον όρο υβριδισμό, εννοώ την ανάμειξη διαφορετικών εκφραστικών μέσων (φωτογραφία, ζωγραφική, βίντεο, κινηματογράφος) για τη δημιουργία αυτόνομου εικαστικού έργου.

Επίσης διευκρινίζω ότι με τον όρο ποιητική, από το ρήμα ποιώ, εννοώ την εικαστική πράξη αυτή καθαυτή, το γίγνεσθαι δηλαδή του έργου, αλλά και ταυτόχρονα οτιδήποτε αναφέρεται στην εμβρυολογία, τη διαλεύκανση, την περιγραφή και την εξιστόρηση, όσο αυτό είναι δυνατόν, του τι συμβαίνει ενόσω παράγεται ένα καλλιτεχνικό έργο, πριν δηλαδή εκτεθεί στην κρίση του θεατή.

Βέβαια, αυτού του είδους η θεωρητική προσέγγιση προϋποθέτει κάποια εμπειρία της ποιητικής του παραγόμενου έργου. Σ' αυτό λοιπόν το σημείο θα προσθέσω ότι αρχικά είμαι φωτογράφος, ο οποίος στη συνέχεια στράφηκε προς τη ζωγραφική και το βίντεο και είμαι και ταυτόχρονα θεωρητικός της εικόνας. Το διδακτορικό που υποστήριξα στο Παρίσι στις αρχές του 2006 διαπραγματευόταν το ερώτημα του θέματος στη φωτογραφία και μελετούσε το καλλιτεχνικό έργο φωτογράφων, οι οποίοι είναι ταυτόχρονα κινηματογραφιστές, ζωγράφοι, συγγραφείς και θεωρητικοί. Ο κριτικός λόγος, λοιπόν, που προφέρω ενώπιον σας αυτή τη στιγμή προέρχεται από κάποιον που είναι κατά βάση *Operator*, παραγωγός δηλαδή εικόνων ο ίδιος και κατά δεύτερο λόγο θεωρητικός.

Και εδώ, λοιπόν, σ' αυτό το σχίσμα μεταξύ θεωρητικών και πρακτικών τολμώ να πω ότι παρατηρούμε το πρώτο στάδιο του υβριδισμού, όταν ανάμεσα σ' αυτές τις δυο «καθαρές» κατηγορίες δημιουργείται μια τρίτη, ενδιάμεση, αυτή του πρακτικο-θεωρητικού, του δημιουργού δηλαδή εικόνων, ο οποίος είναι ταυτόχρονα και θεωρητικός.

Σαν παραγωγός εικόνων, λοιπόν, ο ίδιος θα εξετάσω το πρόβλημα του υβριδισμού στις Καλές Τέχνες θέτοντας τα ακόλουθα ερωτήματα: Για ποιο λόγο μερικοί καλλιτέχνες συνδυάζουν ή αναμειγνύουν διαφορετικά μέσα για την επίτευξη και παραγωγή εικαστικού έργου; Μήπως υπάρχει μέσα σ' αυτές τις επεμβάσεις και επιμειξίες μια προσπάθεια ανατροπής των κανόνων που διέπουν την κλασική τέχνη σε σχέση με την καθαρότητα του μέσου, τη χρυσή τομή, την αρμονία και το ωραίο; Σε τι αποσκοπούν οι ποιητικές του υβρι-

1. K. Passuth, *Moholy-Nagy*, Paris1984, σ.357.

δισμού; Πρόκειται απλά για μια μόδα ή μήπως πρόκειται για μία ουσιαστικότερη προσπάθεια διεύρυνσης των ορίων, των κατηγοριών, και των κανόνων που επιτάσσουν την καθαρότητα και το σεβασμό της ιδιαιτερότητας του κάθε μέσου; Ένα άλλο ερώτημα που τίθεται είναι το εξής: Είναι αναγκαίο να κατέχουμε πολύ καλά την τεχνογνωσία που απαιτούν δύο και τρία μέσα για να μπορέσουμε στη συνέχεια να τα συνδυάσουμε; Επίσης, μήπως πρέπει να διαχωρίσουμε τον υβριδισμό και την ταυτόχρονη παρουσίαση ζωγραφικής, βίντεο, φωτογραφίας, installation από τον ίδιο καλλιτέχνη σε ένα χώρο; Επιπλέον, ποιες δυσκολίες αντιμετωπίζει ο καλλιτέχνης που είναι ταυτόχρονα και φωτογράφος και κινηματογραφιστής και ζωγράφος και συγγραφεύς; Τι νοήματα, τέλος, και ιδέες μας επιτρέπεται να συνάγουμε για λογαριασμό των ουμανιστικών επιστημών από αυτές τις πολυ-πρακτικές της τέχνης; Τι καινούριες απαντήσεις φέρουν στο ερώτημα: «Τι σημαίνει άνθρωπος»; Πώς επίσης αυτές οι πολυ-πρακτικές βοηθούν να αντιληφθούμε τις μεταλλάξεις που αντιμετωπίζει ο σύγχρονος άνθρωπος στις αρχές του 21ου αιώνα;

Προτού να εξετάσω το κύριο θέμα του υβριδισμού, που στην ουσία αφορά τις πολλές ταυτότητες που φαίνεται ότι μπορεί να συνυπάρχουν στο Εγώ του σύγχρονου καλλιτέχνη, θα ήθελα να αναφερθώ στην ετυμολογία του όρου και στο ότι συναντάται σε διαφορετικά γνωστικά πεδία όπως αυτό της χημείας, της φυσικής, της βιολογίας και της γενετικής. Το γαλλικό λεξικό Robert μας πληροφορεί ότι η hybridation στη βιολογία είναι η φυσική ή τεχνητή διασταύρωση ανάμεσα σε δύο ποικιλίες (υποδιαιρέσεις), σε δύο διαφορετικές ράτσες του ιδίου είδους. Στη γλωσσολογία το φαινόμενο του υβριδισμού παρατηρείται όταν ξενόγλωσσες λέξεις ή εκφράσεις καθιερώνονται και αφομοιώνονται στην καθομιλούμενη και στο γραπτό λόγο. Στα μαθηματικά μιλάμε για μιγαδικούς αριθμούς. Τέλος, από το χώρο της ελληνικής μυθολογίας θα υπενθυμίσω σαν χαρακτηριστικά παραδείγματα υβριδικών μορφών, τους Κενταύρους, τις Γοργόνες και τις Σειρήνες.

Μια άλλη ερμηνεία που συναντάμε στο γαλλικό λεξικό υπενθυμίζει ότι το υβριδικό έργο, το εργο-μιγάς, απαρτίζεται από ετερογενή στοιχεία ενωμένα με «αφύσικο» τρόπο. Τονίζω το «με αφύσικο τρόπο», γιατί υπονοείται ότι το υβριδικό έργο έχει σχέση με ό,τι είναι μπασταρδεμένο, νοθευμένο, με ό,τι προκύπτει από την ανάμειξη στοιχείων που συνήθως δεν αναμιγνύονται ή που απαγορεύεται για κάποιους λόγους να αναμιχθούν. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι, σ' αυτή την τελευταία εκδοχή, η έννοια του υβριδισμού προσλαμβάνει μία μάλλον αρνητική απόχρωση, η οποία πιθανά απορρέει από το γεγονός ότι ο όρος προέρχεται ετυμολογικά από την ελληνική λέξη ύβρις που σημαίνει υπερβολή, ό,τι ξεπερνάει το μέτρο, τα φυσικά όρια, μοιχεία, αλαζονεία, αυθάδεια, αναίδεια, πράξη προσβλητική της τιμής κάποιου.

Με άλλα λόγια, διαπιστώνουμε ότι υπάρχει κάποια δυσκαμψία στο να αποδεχθούμε εύκολα τα υβριδικά έργα στην τέχνη. Έχει, λοιπόν, ένδιαφέρον να εξετάσουμε τους λόγους. Όπως γράφει ο Serge Gruzinski στο βιβλίο του «La pensée métisse» (η σκέψη-μιγάς): «Η αποδοχή και κατανόηση της ανάμειξης ετερογενών στοιχείων σε ένα έργο προσκρούει σε πολιτισμικές συνήθειες σύμφωνα με τις οποίες είθισται να προτιμούμε μονολιθικά σύνολα και οντότητες και όχι οτιδήποτε υπάρχει- βρίσκεται ανάμεσα τους. Το ενδιάμεσο, το in-between, το entre-deux, θεωρούμε ότι είναι αμφίβολο ή διφορούμενο, και ό,τι είναι αμφίβολο προτιμούμε να μην το εξετάζουμε. Οι μανιχαϊστικές θεωρίες γοητεύουν με την απλότητα ή μάλλον με την απλοϊκότητά τους ενώ ταυτόχρονα ικανοποιούν την ανάγκη για καθαρότητα, αθωότητα αλλά και αρχαϊσμό».[2]

2. S. Gruzinski, *La Pensée Métisse*, Paris 1999, σ.42.

Ένας άλλος θεωρητικός, ο Gilles Mora, επιμελητής της έκθεσης «*Résonances, Croisements, Disparitions*» σημειώνει: «Έχουμε λέει στην τέχνη ένα πρόβλημα με την καθαρότητα. Αυτός ο όρος θυμίζει άσχημες αναμνήσεις (προφανώς υπονοεί τη ναζιστική εμπειρία του 1945) και επιτρέπει από δω και μπρος κάθε προσπάθεια ξεπεράσματός της. Ζήσαμε για πολύ καιρό με την απλοϊκή ιδέα ότι η ανάμειξη είναι κάτι το κακό, ενώ ποτέ δεν πάψαμε να την χρησιμοποιούμε. Θα έλεγε κανείς ότι θα έπρεπε κάποιος να είναι μόνο ζωγράφος, συγγραφέας, αρχιτέκτονας, φωτογράφος ή μουσικός. Εάν κάποιος συνδύαζε διαφορετικές δραστηριότητες κινδύνευε να κατηγορηθεί για αναίδεια, για μεγαλομανία, υπερβολικό εγώ, αμάθεια ή αναρμοδιότητα. Η παράλληλη ενασχόληση με πολλά και διαφορετικά γνωστικά αντικείμενα αγγίζει το ηθικό λάθος και παραβαίνει τον κλασσικό κανόνα που λέει ότι δεν ανακατευόμαστε με πολλά πράγματα ταυτόχρονα»[3].

Σχολιάζοντας τα λεγόμενα του Mora παρατηρούμε ότι υπάρχει μία ελαφρά μετατόπιση από το μοντέλο του μονομανιακού καλλιτέχνη, αυτού δηλαδή που ασχολείται συνήθως με ένα εκφραστικό μέσο, προς τον τύπο του πολυμανιακού καλλιτέχνη[4] ή του πολυ-καλλιτέχνη, σύμφωνα με τον όρο που χρησιμοποιεί ο Dick Higgins[5]. Αυτή η καινούργια τάξη πραγμάτων συνεπάγεται, βεβαίως, ένα πολλαπλασιασμό των προσπαθειών που πρέπει να καταβάλει ο πολυμανιακός καλλιτέχνης προκειμένου να αντεπεξέλθει στην αποστολή που έχει αναλάβει, όταν είναι ήδη γνωστό πόσο επίπονη είναι η άσκηση μίας και μόνο τέχνης. Σύμφωνα με τον Maurice Merleau-Ponty[6] χρειάζονται πολλές ζωές για να μπορέσει ο καλλιτέχνης να γίνει κύριος του εκφραστικού του μέσου. Πόσο μάλλον όταν κάποιος ασχολείται ταυτόχρονα ή παράλληλα με δύο και τρία μέσα.

Έχοντας ακούσει την άποψη δυο θεωρητικών της εικόνας θα αναφερθώ στη συνέχεια στη γνώμη τριών *Operators,* του Robert Mapplethorpe, του Charles Matton και του Alain Fleischer.

Δηλώνει ο Mapplethorpe: «Δεν είναι πια δυνατόν να διαχωρίζουμε τις τέχνες. Στο παρελθόν ήτανε κάποιος γλύπτης, ζωγράφος ή φωτογράφος. Κάποιος ασκούσε ένα και μόνο μέσο. Σήμερα όμως, είναι δυνατόν να συνδυάσει ή να αναμείξει διαφορετικά μέσα. Μπορεί κανείς να είναι και γλύπτης και ζωγράφος και φωτογράφος. Αυτό προσπαθώ να επιτύχω, λέει ο Mapplethorpe. Πιστεύω ότι αυτό είναι και το σωστό. Ένας σύγχρονος καλλιτέχνης πρέπει να ασκεί αυτά τα τρία μέσα. Πρέπει να τα συνδυάζει έως ότου πετύχει το ανείδωτο και το πρωτόγνωρο»[7].

Έρχομαι στη συνέχεια σε έναν άλλο δημιουργό, τον Charles Matton, ο οποίος είναι ζωγράφος, μινιατουρίστας, φωτογράφος και κινηματογραφιστής. «Θεωρώ, λέει ο Matton, ότι είμαι πάνω απ' όλα ζωγράφος. Αλλά ανέκαθεν ένιωθα την ανάγκη να ασχοληθώ με τη γλυπτική, με τη φωτογραφία και με τον κινηματογράφο. Κάθε μέσο έχει τη δική του ακτίνα δράσης. Δεν γνωρίζω εάν έχω δίκιο ή άδικο, πάντως είναι σίγουρο ότι φέρω μέσα μου διάφορα προσωπεία που εκφράζονται και συγχρονίζονται απόλυτα με τα μέσα που προανέφερα. Αυτός εξάλλου είναι και ο λόγος που δεν μπόρεσα ποτέ να τα απομονώσω

3. G. Mora, *La Photographie Traversée: Résonances-Croisements-Disparitions*, Rencontres d'Arles / Actes Sud, 2000, σ.11-12.

4. Ο διαχωρισμός σε πολυμανιακούς και μονομανιακούς καλλιτέχνες οφείλεται στον Gilbert Pelissier, Γενικό Επιθεωρητή Διδασκαλίας Εικαστικών Τεχνών της Γαλλίας.

5. *Marges,* αρ.4, Université Paris 8, Οκτώβριος 2005, σ.33.

6. «La vérité est peut-être simplement», γράφει ο Merleau-Ponty, «qu'on aurait besoin de plusieurs vies pour entrer dans chaque domaine d'expérience avec l'abandon entier qu'il réclame.». M. Merleau-Ponty, *Signes,* Paris 1960, σ.31.

7. 'Robert Mapplethorpe', συνέντευξη της Edith Cottrell στο *Artpress,* αρ.242, σ.36.

και να διαλέξω ένα από αυτά. Η ζωγραφική είναι η τέχνη που ασκώ με την πιο μεγάλη σοβαρότητα, αυτό όμως δεν σημαίνει ότι την τοποθετώ πιο ψηλά από τις άλλες τέχνες. Αυτή η άποψη εξάλλου της υπεροχής-κατωτερότητας ανάμεσα στις μεγάλες και μικρές τέχνες δεν έχει κανένα πια νόημα σήμερα εάν λάβουμε υπόψιν μας τη σχετικότητα των καιρών μας. Παίρνω ένα παράδειγμα: Σε πρώτη όψη ο Edward Hopper, ζωγράφος φαίνεται ανώτερος από τον Norman Rockwell, γραφίστα, και ίσως πράγματι είναι. Όμως ο Rockwell λέει πράγματα που μόνον αυτός μπορεί να εκφράσει, τα οποία κατά τη γνώμη μου έχουν μεγάλη σπουδαιότητα. Με άλλα λόγια, ο Edward Hopper μπορεί να είναι πιο σημαντικός από τον Rockwell, όμως παρόλα αυτά δεν εμπεριέχει μέσα του τον Rockwell. Όποιος δηλαδή μπορεί το περισσότερο δεν μπορεί κατ' ανάγκη και το λιγότερο. Ε! λοιπόν αυτό το λιγότερο έχει μεγάλη σημασία για μένα. Ένα τραγούδι μπορεί να πει πράγματα που μια κλασική συμφωνία δεν μπορεί να εκφράσει. Ο Proust έγραψε πάνω σ' αυτό το θέμα ένα κείμενο όπου αναφέρει ότι μία μέτρια τέχνη ενέχει μερικές φορές συγκινησιακή δύναμη και βαρύτητα που μπορεί να απουσιάζουν από μια σοβαρή τέχνη»[8].

Το σχόλιο του Matton επισημαίνει την αναγκαιότητα της αναθεώρησης των συνόρων ανάμεσα στις μεγάλες και στις μικρές τέχνες, όσον αφορά το πνευματικό περιεχόμενο του οποίου είναι φορέας κάθε τέχνη. Εδώ θα ήθελα να δηλώσω ότι δεν υπάρχουν μικρές τέχνες (φωτογραφία) και μεγάλες τέχνες, αλλά μικροί και μεγάλοι καλλιτέχνες. Δεν φτιάχνει το μέσο τον καλλιτέχνη αλλά ο καλλιτέχνης, ο *Οπερατόρ*, το μέσο. Αυτός βιώνει καλύτερα από οποιονδήποτε τα εμπόδια και τα προβλήματα που συναντά στη διαδικασία παραγωγής του έργου και, ψάχνοντας να εκφράσει την προσωπική του αλήθεια, μας δίνει όλο και πιο καινούριες εκδοχές τού τι μπορεί να είναι η γλυπτική, η ζωγραφική, η φωτογραφία, η λογοτεχνία κ.λπ. Το τι είναι ένα μέσο δεν είναι από πριν προδιαγεγραμμένο, όπως δίδασκε πάλαι ποτέ η ακαδημία, αλλά είναι σε διαρκή εξέλιξη και υπό συνεχή διαπραγμάτευση.

Ένα άλλο σημείο το οποίο πρέπει να επισημάνουμε, που έχει μεγάλη σημασία για τις επιστήμες του ανθρώπου, είναι ότι το εγώ-Matton εμπεριέχει ένα Kunstwollen, μία θέληση για τέχνη, που είναι πολύ μεγάλη, πιο χαώδης, από αυτήν που είναι σε θέση να προσφέρει το ίδιο το μέσο. Το Kunstwollen του Matton υπερχειλίζει, θα έλεγα, τις δυνατότητες του ενός και μόνο μέσου. Κάθε τέχνη έχει τα όριά της και πολλές φορές ο καλλιτέχνης είναι υποχρεωμένος να κάνει υπερβάσεις, υβριδικές επεμβάσεις (κυβιστικά κολλάζ) ή να αλλάξει μέσο για να μπορέσει να εκφράσει ορισμένα πράγματα.

Έτσι εξηγείται και το πέρασμα του Matton από το ένα μέσο στο άλλο. Ο κινηματογράφος για παράδειγμα επιτρέπει στον Matton να εκφράσει ιδέες και απόψεις για τη ζωγραφική και την ιστορία της με τέτοιο τρόπο που μόνο ο κινηματογράφος το επιτρέπει. Το 2002 ολοκληρώνει τα γυρίσματα του φιλμ *Rembrandt* αφιερωμένο στη ζωή και το έργο του ζωγράφου (εικ. 1). Το φιλμ πέρα από το γεγονός ότι αποτίνει φόρο τιμής στην ιδιοφυΐα του ζωγράφου, περιγράφει ταυτόχρονα τους κινδύνους που συναντά ο καλλιτέχνης όταν ακολουθεί τον προσωπικό του δρόμο, χωρίς να νοιάζεται για τον κοινωνικό περίγυρο και τους κανόνες που πρέπει να ακολουθεί ο δημιουργός, εάν θέλει να είναι αρεστός.

«Οι σύγχρονοί του, σημειώνει ο Matton, που στην αρχή τον τοποθέτησαν στην υψηλότερη βαθμίδα, είδαν στη συνέχεια με κακό μάτι αυτόν τον επαναστάτη που ήταν αδιάφορος σε κάθε κριτική και ακολουθούσε το δρόμο του διαταράσσοντας τις αστικές τους συνήθειες».[9] Έτσι το φιλμ επιτρέπει στον Matton να αναφερθεί έμμεσα στη δική του περίπτωση και στην ακατανοησία που συναντά από το περιβάλλον του, το οποίο φαίνεται

8. P. Roegiers, *Écoutez voir. Neuf Entretiens avec des Photographes 1984-1989*, Paris 1989, σ.85.
9. 'Charles Matton', *Les Carnets de la M.E.P.*, αρ.5, Ιούνιος 1999, σ.29.

να μην συμμερίζεται την εσωτερική αναγκαιότητα να ασχολείται ο δημιουργός με δύο και τρεις διαφορετικές τέχνες.

Κατά τη διάρκεια του φιλμ *Rembrandt* η φιγούρα του Σωκράτη πλανάται πάνω από τους θεατές για να υπενθυμίζει την τύχη που περιμένει τον καλλιτέχνη, αλλά και κάθε πνευματικό άνθρωπο, που αρνείται να συμμορφωθεί με ό,τι του φαίνεται ψεύτικο ή λάθος στον τρόπο και στους κανόνες λειτουργίας της κοινωνικής ομάδας στην οποία ανήκει.

Αν και οι ποιητικές του υβριδισμού, της ανάμειξης, της παρουσίασης σε ένα εκθεσιακό χώρο αντικειμένων ready-made, βίντεο, φωτογραφίας και ζωγραφικής φαίνεται να έχουν πια καθιερωθεί στη συνείδηση του θεατή, εν τούτοις πολλά από τα προβλήματα που έχουμε αναφέρει είναι αξεπέραστα και θα χρειασθεί πολύς ακόμη χρόνος για την πλήρη χειραφέτηση του θεατή. Για παράδειγμα: Έχουμε πλήρως χειραφετηθεί από το ότι «δεν ανακατευόμαστε ταυτόχρονα με πολλά πράγματα»; Δεν εξακολουθούν να λειτουργούν τα απαγορευτικά όχι που βάζουν φρένο στη σύγχρονη δημιουργικότητα; Ποια είναι τα εμπόδια που συναντά ο καλλιτέχνης στο έργο του; Ποια η σχέση ανάμεσα στον κόσμο της αγοράς και την ανάγκη για ειλικρίνεια και ελευθερία του καλλιτέχνη; Τι κοινό σημείο υπάρχει ανάμεσα στην εμπορικότητα του έργου και την πνευματικότητα; Μήπως ο καλλιτέχνης για να επιβιώσει σήμερα, εκθέτοντας σε μια γκαλερί, προτείνει αυτό που ξέρει ότι θα πουληθεί, αυτό που ζητά ο θεατής-καταναλωτής, και όχι αυτό που θα' πρεπε να κάνει ο ίδιος σαν πνευματικός άνθρωπος και ελεύθερος καλλιτέχνης;

Οι ποιητικές του υβριδισμού, δεν ακολουθούν, νομίζω, τους κανόνες της αγοράς. Έχουν σαν άμεση συνέπεια το θόλωμα της εικονικής ταυτότητας με την οποία παρουσιάζεται ο καλλιτέχνης. Αυτό που παλιά ονομάζαμε στυλ, που ήτανε και ένα από τα κριτήρια του έργου τέχνης, μοιάζει να είναι όλο και πιο ξεπερασμένο. Το εγώ του καλλιτέχνη παρουσιάζεται όλο και πιο διασπασμένο μέσα από τις ποιητικές του «εγώ φωτογραφίζω», «εγώ γράφω», «εγώ ζωγραφίζω», «εγώ κινηματογραφώ», «εγώ βιντεογραφώ». Έχουμε, δηλαδή, μια διάσπαση του Εγώ σε επί μέρους δραστηριότητες. Το σώμα του καλλιτέχνη φαίνεται να αναλαμβάνει καινούριες αποστολές, περιπλανήσεις, έρευνες για χάρη της εικόνας που σηματοδοτούν την έλευση ή μάλλον την εγκαθίδρυση ενός νέου τύπου καλλιτέχνη, του πολυ-καλλιτέχνη, ο οποίος δεν είναι βέβαια κάτι το τελείως καινούργιο εάν φανταστούμε, οτι ο Λεονάρντο ανήκει σ' αυτή την κατηγορία που περιγράφουμε, του πολυ-καλλιτέχνη ή του καλλιτέχνη-επιστήμονα.

Για να κατανοήσουμε λίγο καλύτερα το πρόβλημα των πολλών ταυτοτήτων που μπορεί να έχει ο δημιουργός θα αναφερθώ στα λεγόμενα του Alain Fleischer που είναι ταυτόχρονα φωτογράφος, λογοτέχνης, κινηματογραφιστής, εγκαταστασιακός καλλιτέχνης και διευθυντής της πρωτότυπης σχολής πολυμέσων *Le Fresnoy* στη Γαλλία. «Γιατί θα έπρεπε να υποταχθούμε», λέει ο Fleischer, σε «ό,τι μια καλλιτεχνική πρακτική μπορεί να έχει το αποπνικτικό, το αποστειρωμένο, το καταναγκαστικό; Γιατί δεχόμαστε να μας κολλάνε μια ετικέτα στην πλάτη; Δεν είναι καλύτερα να είναι ο δημιουργός εκεί που δεν τον περιμένει το κοινό; Η απόδραση δεν είναι μια πράξη ελευθερίας; Το να αλλάζεις εκφραστικό μέσο είναι ένας τρόπος να αλλάζεις ταυτότητα. Η ταυτότητα είναι μία φυλακή. Πώς να παραμείνει κανείς σε ένα ρόλο όταν το Εγώ μπορεί να υποδυθεί πολλούς και διαφορετικούς ρόλους;».[10]

Ο Fleischer μας υπενθυμίζει ότι υπάρχει μια ρήξη ανάμεσα στην αλήθεια του καλλιτέχνη, το «Μέσα», και τον τρόπο λειτουργίας του συστήματος, το «Έξω». Μερικοί καλλι-

10. 'Alain Fleischer', *Photo Poche*, Centre National de la Photographie, Paris, αρ.62, σ.2.

τέχνες, καθαροί ιδεολόγοι και ουτοπιστές αρνούνται να παίξουν τους προσχεδιασμένους ρόλους που τους προτείνει ο αγοραστικός κόσμος της τέχνης. Περνούν από το ένα θέμα και από το ένα μέσο στο άλλο αδιαφορώντας για την ομοιογένεια του στυλ που θα έπρεπε να διατηρήσουν εφ' όρου ζωής. Εξωθούμενοι από μία «αισθητική περιέργεια» χωρίς όρια, δεν σταματούν να ψάχνουν καινούργιους τόπους και τρόπους έκφρασης διεκδικώντας ασταμάτητα το Αδύνατο, τουτέστιν τον μέγιστο βαθμό αλήθειας, ομορφιάς και πνευματικότητας αφ' ενός μεν για λογαριασμό της Τέχνης τους, αφετέρου δε για λογαριασμό του ίδιου του Ανθρώπου.

Panagiotis Papadimitropoulos

Questions about hybridism in art: Momo/multi/maniac artists

This article deals with the phenomenon of hybridism observed more intensively in contemporary art (combination of video, painting and sculpture, mixture of painting and photography etc.)

It emerges that whereas the intersection of kinds is an absolutely natural phenomenon encountered fulsomely in nature, when it comes to aesthetics, funnily enough, at the point of culture's laws and conventions, come into being barriers connected to what and how should the artist create. Opinions of philosophers, art critics and famous artists are illustrated (Serge Gruzinski, Gilles Mora, Moholy-Nagy, Charles Matton, Alain Fleischer, Robert Mapplethorpe in a way of exposing their personal view about the matter.

In addition, the article explores several problems the artist faces, but also the risks running when he uses many and different mediums of expression in purpose of producing an artwork (painting, video, sculpture, photography, cinema etc.) This certain type of artist is considered as a multimaniac, in contradiction to the category of monomaniac artist, who deals with one and only mediums.

We try also to understand the reason that makes the artist use different means, taking under consideration also the artist's statements, when it is already known how severe is the production of one and only art. According to Maurice Merleau-Ponty[1] many lifes are needed in order for an artist to become master of his expressive medium if we consider the total devotion required.

Finally, we reach the assumption that the multipractices encountered on contemporary art could be interpretated as symptoms of livelong distention observed in the world of sciences and be considered as a first answer for the question arising more imperiously in the rise of 21st century concerning the meaning of human being.

1. «La vérité est peut-être simplement », writes Merleau-Ponty, «qu'on aurait besoin de plusieurs vies pour entrer dans chaque domaine d'expérience avec l'abandon entier qu'il réclame». Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, éd. Gallimard, 1960, p.31.

Εικ. 1. Απόσπασμα από το κινηματογραφικό έργο *Rembrandt* του Charles Matton

Ευδοξία Παπαδοπούλου

Μεταπλάσεις ζωγραφικών έργων από σύγχρονους φωτογράφους. Η περίπτωση της Dany Leriche

Οι μεταπλάσεις έργων τέχνης, η διαδικασία δηλαδή κατά την οποία ο καλλιτέχνης πλάθει για μια ακόμη φορά, αναδημιουργεί ένα ήδη γνωστό θέμα δίνοντάς του νέα φόρτιση και σημασία, απασχολεί τους δημιουργούς από την περίοδο της Αναγέννησης έως σήμερα. Η περίπτωση της μετάπλασης στη φωτογραφία εμφανίζει ιδιάζον ενδιαφέρον, καθώς παρουσιάζεται με την ανακάλυψή της και συνεχίζεται έως σήμερα, ακολουθώντας πορεία εξελικτική, σύμφυτη με τους κοινωνικούς προβληματισμούς και την ανάπτυξη των τεχνολογικών μέσων. Αν για τους πρώτους φωτογράφους η μεταφορά ζωγραφικών συνθέσεων στο φωτογραφικό φακό ήταν απόδειξη των καλλιτεχνικών διαστάσεων του νέου μέσου, για τους σύγχρονους ομότεχνούς τους, οι σκηνοθετημένες φωτογραφίες δεν περιορίζονται σε μια απόδειξη γνώσεων της ιστορίας της τέχνης, αλλά αποτελούν κριτική στον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται και λειτουργεί μια εικόνα, τόσο στο χώρο της ζωγραφικής, όσο και σε αυτόν της φωτογραφίας.

Στην εξέλιξη αυτή συνέβαλε μετά τη δεκαετία του 1960 η ανάπτυξη κοινωνικών κινημάτων, όπως του φεμινισμού και των ίσων πολιτικών δικαιωμάτων σε Ευρώπη και Ηνωμένες Πολιτείες, οι προβληματισμοί της σύγχρονης κριτικής θεωρίας και φιλοσοφίας, καθώς και η αυξανόμενη σημασία του ρόλου της φωτογραφίας στην εικαστική και κοινωνική ζωή. Καλλιτέχνιδες, όπως η Orlan με τα tableaux vivants των δεκαετιών 1960-1970, η Cindy Sherman με τη σειρά *Ιστορικά πορτρέτα* (1988-1990), η Irene Pascali με τη σειρά *Αυθεντικότητα τόπου και χρόνου* (2002-2004), βρήκαν στη ζωγραφική του παρελθόντος πρόσφορο έδαφος για μια τέτοιου είδους δράση. Η ιδεαλιστική παρουσίαση του γυμνού γυναικείου σώματος και ο περιορισμός της γυναικείας παρουσίας στο ρόλο του μοντέλου και κατ' επέκταση στη μη διανοητική λειτουργία, αποτέλεσαν υλικό για επανεξέταση και ρήξη με την υφιστάμενη παράδοση.[1]

Παράλληλα, άνδρες φωτογράφοι, σε μια προσπάθεια να προσεγγίσουν την τέχνη του παρελθόντος μέσα από το πρίσμα των σύγχρονων ανησυχιών, προχώρησαν σε μεταπλάσεις, θέτοντας ερωτήματα αναφορικά με τα στερεότυπα που συνοδεύουν τη γυναικεία παρουσία και την επιβολή του ανδρικού βλέμματος. Οι μεταπλάσεις του Victor Burgin, ιδιαίτερα η *Ολυμπία* (1982) και το *Γραφείο τη νύχτα* (1986) -αναφορά στον ομώνυμο πίνακα του Edward Hopper- καθώς και η *Εικόνα για γυναίκες* του Jeff Wall (1979), που ανακαλεί τον πίνακα *Μπαρ στο Folies Bergère* του Manet (π.1881), ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία.[2]

Οι αναζητήσεις των καλλιτεχνών που ασπάζονται τη φεμινιστική θεωρία έδωσαν αφορμή και σε άλλες ευαίσθητες κοινωνικές ομάδες να ιδιοποιηθούν τα έργα του παρελθόντος. Οι μεταπλάσεις του Καναδού φωτογράφου Evergon[3] και οι οικειοποιήσεις της χριστιανικής εικονογραφίας από το ζεύγος Pierre & Gilles διακρίνονται για τον έντονο ερωτισμό τους και προκαλούν αντιδράσεις λόγω του προκλητικού τους περιεχομένου.

Την ίδια κριτική διάθεση επέδειξαν και μη Ευρωπαίοι καλλιτέχνες, οι οποίοι έθιξαν

1. P. Phelan, *Art and Feminism*, London 2002, σ.40.
2. Tony Godfrey, *Conceptual Art*, London 1999, σ.335.
3. S. Madill, *Quotation, Re-presenting History*, Winnipeg 1994, σ.15.

το ζήτημα του περιορισμού σε υποδεέστερους ρόλους των εξωευρωπαϊκών μορφών στη ζωγραφική του παρελθόντος. Φωτογράφοι όπως ο Yasumasa Morimura με τη σειρά *Η κόρη της ιστορίας της τέχνης* (1985-), ο Andres Serrano με τα έργα του *Μαύρος μυστικός δείπνος I-V* (1990) και *Μαύρος Ρέμπραντ* (1991), η Renée Cox με τη σειρά *Αναγέννηση* και *Ο μυστικός δείπνος της μητέρας*[4] (1996), ο Yinka Shonibare με τη σειρά *Ημερολόγιο ενός βικτοριανού δανδή* (1998)[5], έχουν αντικαταστήσει τους συνηθισμένους λευκούς πρωταγωνιστές με άτομα διαφορετικών φυλών, προτείνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο μια διαφορετική εκδοχή της ιστορίας.

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί η καλλιτεχνική παραγωγή του Joel Peter Witkin, οι φωτογραφικές μεταπλάσεις του οποίου ανακαλούν ένα σύμπαν, όπου η καθιερωμένη ιδέα της ομορφιάς και της αρτιμέλειας ανατρέπεται από την παρουσία ανθρώπων που προσωποποιούν το σωματικό πόνο και το όριο μεταξύ ζωής και θανάτου.

Με ειρωνική επίσης διάθεση, σύγχρονοι δημιουργοί, όπως ο David Buchan, ο David Buckland και η Domenica Gruber, σχολιάζουν την εμπορική διάσταση της τέχνης του παρελθόντος και τη σχέση της με τη διαφήμιση και τη μόδα.

Τέλος, σημαντικό εργαλείο αποδεικνύεται για ορισμένους φωτογράφους η χρήση της ψηφιακής τεχνολογίας, καθώς τους επιτρέπει να δημιουργούν εικονικές συνθέσεις με έντονο λυρικό χαρακτήρα, όπως για παράδειγμα η φωτογραφία του Jeff Wall *Ξαφνικό φύσημα ανέμου* (1993), αναφορά σε μια στάμπα από τη σειρά *Τριανταέξι εικόνες του βουνού Fuji* (π.1831) του Ιάπωνα καλλιτέχνη Hokusai.

Η περίπτωση της Dany Leriche

Η Γαλλίδα Dany Leriche συνεχίζει έως σήμερα την παράδοση της ιδιοποίησης έργων του παρελθόντος με έντονο φεμινιστικό προβληματισμό. Σε αντίθεση με την Orlan ή τη Cindy Sherman για παράδειγμα, δεν ποζάρει η ίδια για τις φωτογραφίες της. Το ρόλο του μοντέλου το δίνει σε γυναίκες από το φιλικό ή επαγγελματικό της κύκλο, πολλές μάλιστα από τις οποίες έχουν σχέση με την εικαστική δράση ή την ιστορία της τέχνης.

Σκοπός της είναι να προκαλέσει μια διαφορετική υποδοχή της θέασης του γυμνού γυναικείου σώματος, στον αντίποδα της ηδονοβλεπτικής διάστασης της ζωγραφικής του παρελθόντος και της σύγχρονης διαφήμισης και πορνογραφίας. Η γυναίκα στα έργα της προβάλλει ως ενεργό υποκείμενο, ακόμη και όταν υποδύεται το ρόλο του μοντέλου, καθώς συμβάλλει σε ένα βαθμό στη δημιουργία της σύνθεσης, συνοδεύει με κείμενα τους καταλόγους των εκθέσεων και δίνει το όνομά της στις φωτογραφίες της δημιουργού. Οι φυσικού μεγέθους διαστάσεις των έργων ενισχύουν επίσης την αποστασιοποίηση και το στοχασμό που επιδιώκει η καλλιτέχνιδα.

Η επαναπροσέγγιση των έργων ζωγραφικής γίνεται με ανατρεπτικά συμβολική -όπως υποστηρίζει η ίδια- διάθεση. Στις φωτογραφίες της, με τη χρήση γνωστών εικονογραφικών συμβόλων, συμπεριλαμβανομένων και ζώων, αποκαλύπτει τις προεκτάσεις της ζωγραφικής του παρελθόντος αναφορικά με την παρουσίαση του γυμνού σώματος, σκιαγραφεί το πορτρέτο της σύγχρονης γυναίκας και στέκεται επιφυλακτικά απέναντι στην πρόοδο της επιστήμης. Οι προβληματισμοί αυτοί εκφράζονται στις δύο σειρές που αφιέρωσε σε φωτογραφικές μεταπλάσεις με τίτλο *Πορτρέτα υπό επιρροή* (*Portraits sous influence*) (1992-97)

4. F. Alfano Miglietti, *Extreme Bodies, the Use and the Abuse of the Body in Art*, Milan & New York 2003, σ.59.

5. Ch. Cotton, *La Photographie dans l'Art Contemporain*, Paris 2005, σ.56.

και *Οι κόρες του Ripa* (*Les Filles de Ripa*) (1998-2000), με τη συνεργασία του συντρόφου της Jean-Michel Fickinger, ο οποίος επιμελείται τη λήψη της φωτογραφίας, το στάδιο της ψηφιακής επεξεργασίας, όπου κρίνεται απαραίτητο, και συμμετέχει στη δημιουργία των σκηνικών.

Πορτρέτα υπό επιρροή

Στη σειρά *Πορτρέτα υπό επιρροή*, που αφιέρωσε σε μεταπλάσεις έργων ζωγραφικής από την περίοδο της Αναγέννησης έως το 19ο αιώνα, η Dany Leriche δίνει νέα φόρτιση σε γνωστά μουσειακά εκθέματα, μετατρέποντάς τα σε αλληγορίες της σύγχρονης εποχής.

Η αποκάλυψη της ερωτικής διάστασης της γυναικείας εικονογραφίας του παρελθόντος την απασχολεί σε πολλά έργα της. Ένα από αυτά είναι η φωτογραφία με τίτλο *Lakshmi* (1992, εικ.1), αναφορά στον πίνακα *Η Αφροδίτη σε τοπίο* (1529) του Lucas Cranach του πρεσβύτερου. Ο ζωγράφος από το 1520 είχε δημιουργήσει μια σειρά από έργα με πρωταγωνίστρια την Αφροδίτη, η οποία μόνη ή με την παρουσία του Έρωτα εικονίζεται γυμνή σε τοπίο. Στο συγκεκριμένο έργο, η Αφροδίτη φορώντας ένα διάφανο πέπλο, ένα κόσμημα στο λαιμό και ένα καπέλο, ποζάρει μέσα στη φύση υποδεικνύοντας με μια αινιγματική χειρονομία το έδαφος. Μια γυναίκα της σαξονικής αυλής, όπως προδίδουν τα στολίδια της, στην απεικόνιση των οποίων ο ζωγράφος έδειξε ιδιαίτερη επιμέλεια, ενσαρκώνει το κατεξοχήν πρότυπο της θηλυκής ομορφιάς.

Η σύγχρονη Αφροδίτη ονομάζεται Lakshmi. Ποζάρει και αυτή γυμνή όχι μέσα στη φύση, αλλά σε μαύρο φόντο στο στούντιο της φωτογράφου. Φέρει ένα αναγεννησιακό τουρμπάνι, ένα κόσμημα στο λαιμό και χειρονομεί, όπως η Αφροδίτη του Cranach, με τη διαφορά όμως πως η Lakshmi υποδεικνύει έναν αμνό που κείτεται στα πόδια της. Στο κόκκινο πάτωμα το ξαπλωμένο ζώο, που έχει ταυτιστεί με τη θυσία του Θεανθρώπου, μετατρέπεται δυνητικά σε σύμβολο του τρόπου μεταχείρισης του γυμνού γυναικείου σώματος στην ιστορία της ζωγραφικής.

Η ερωτική διάσταση της απεικόνισης του γυναικείου σώματος στην τέχνη του παρελθόντος δεν είναι άσχετη με την ορθότητα της προοπτικής απεικόνισής του. Έτσι, με το δίπτυχο *Hanneke et Elise* (1996, εικ.2), η Dany Leriche επιλέγει να σχολιάσει τη γνωστή γκραβούρα του Dürer *Μέθοδος σχεδιασμού ενός γυμνού σώματος* από το *Τέταρτο Βιβλίο Ανατομίας* (1538). Η καινοτομία του θεωρητικού έργου του καλλιτέχνη έγκειται στην προσπάθεια να μετρηθούν οι αναλογίες του γυναικείου σώματος και με τρόπο επιστημονικό να μεταφερθούν στη ζωγραφική επιφάνεια.[6] Σε αυτό, βοηθά ένα πλαίσιο χωρισμένο σε τετράγωνα, με τη βοήθεια του οποίου ο καλλιτέχνης αποτυπώνει τμηματικά τις αναλογίες του μοντέλου.[7] Με ποιον τρόπο όμως ο Dürer παρουσιάζει το γυναικείο σώμα; Κατά πόσο αυτός ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα;

Η Leriche, με τη συνεργασία του Γάλλου ιστορικού της τέχνης Michel Van Peene, ο οποίος εκείνη την περίοδο ήταν υπεύθυνος για τη γαλλική μετάφραση της θεωρίας του Dürer, κατέληξε σε δύο συμπεράσματα: Πρώτον, πως για να καταφέρουν να αποτυπώσουν το σκηνικό της φωτογραφίας, μένοντας πιστοί στην προοπτική απόδοση της γκραβούρας, έπρεπε να χρησιμοποιήσουν, όχι έναν κανονικό, αλλά έναν ευρυγώνιο φακό· και δεύτερον, πως η στάση που είχε υιοθετήσει το μοντέλο του ζωγράφου είναι αδύνατη, καθώς η γυναι-

6. N. Laneyrie-Dagen, *L'Invention du Corps. La Représentation de l' Homme du Moyen Age à la Fin du XIX Siècle*, Paris 1997, σ.122.

7. M. Van Peene, *Instruction sur la Manière de Mesurer*, Paris 1995, χ.α.

κεία μορφή παρουσιάζεται σχεδόν στον αέρα, με το κεφάλι και τους ώμους σε οριζόντια θέση επάνω σε μαξιλάρι και τη λεκάνη και τα πόδια στραμμένα προς το θεατή. Επομένως, ούτε το βλέμμα του καλλιτέχνη μπορούσε να συλλάβει τη γκραβούρα έτσι όπως την απέδωσε, ούτε το μοντέλο μπορούσε να παραμείνει σε αυτή τη θέση για το διάστημα που απαιτεί η αποτύπωση μιας πόζας.

Η αντίφαση που διαπίστωσε η Leriche μεταξύ των θεωρητικών προθέσεων του ζωγράφου και του τελικού αποτελέσματος και η αδιαφάνεια του πλαισίου που οριοθετεί το χώρο του καλλιτέχνη από αυτόν του μοντέλου, της έδωσαν την αφορμή να προτείνει μια δική της εκδοχή για το θέαμα που μετέφερε στο χαρτί του ο ζωγράφος. Το διαχωριστικό πλαίσιο στη φωτογραφία της Leriche έχει μετατραπεί σε μια διάφανη επιφάνεια, το ρόλο του άνδρα καλλιτέχνη έχει πάρει μια γυναίκα, η Elise, ενώ η συνεπτυγμένη μορφή της Hanneke στο δεύτερο μέρος του δίπτυχου προκαλεί αμηχανία στο σύγχρονο θεατή. Η στάση του μοντέλου και η παρουσία του παπαγάλου παραπέμπουν σε δύο έργα του Courbet, στην *Πηγή της ζωής* (1862) και στη *Γυναίκα με παπαγάλο* (1866), με τη διαφορά πως το γυναικείο σώμα στη φωτογραφία της Leriche παρουσιάζεται πέρα από οποιαδήποτε διάθεση συμβολισμού και αλληγορίας. Ενισχύοντας αυτήν την εντύπωση, η φωτογράφος δεν αναπαρήγαγε το τοπίο όπως φαίνεται από το παράθυρο του εργαστηρίου στη γκραβούρα, αναφορά στην οικουμενικότητα του συμβολισμού που επεδίωκε ο καλλιτέχνης, ούτε τη γλάστρα με το δένδρο της σοφίας. Τέλος, με ψηφιακή επεξεργασία δημιούργησε ένα εσωτερικό ψυχρό και ουδέτερο, όπου τον κεντρικό ρόλο έχει το γυμνό γυναικείο σώμα, όπως γίνεται αντιληπτό μέσα από το πρίσμα της ματιάς της Elise, της Leriche και ευρύτερα της σύγχρονης γυναικείας δημιουργίας.

Μια ακόμη σύνθεση που, πρωτοτυπώντας η Leriche, επενδύει με γυναικείες μορφές είναι το θέμα των *Τριών ηλικιών*. Στη ζωγραφική του παρελθόντος το θέμα αυτό εικονίζεται συνήθως με την παρουσία τριών ανδρών, συνοδευόμενων από τα ανάλογα σύμβολα , οι οποίοι αντιπροσωπεύουν τα τρία διαφορετικά ηλικιακά στάδια της ζωής, νεότητα, μέση και τρίτη ηλικία. Η Leriche, έχοντας ως πρότυπο γυναίκες της ίδιας οικογένειας, παρουσιάζει σε ένα τρίπτυχο, την εγγονή, τη μητέρα και τη γιαγιά (1994, εικ.3).

Οι τρεις γυναίκες εικονίζονται γυμνές σε ένα κρεβάτι ανακαλώντας με έμμεσο τρόπο τις λειτουργίες που επιτελούνται κατά τη διάρκεια της ζωής επάνω σε αυτό: Τη γέννηση, όπως συμβολίζεται με τη μορφή της νεαρής κοπέλας, την αναπαραγωγή, συνώνυμο της μητέρας, και το επερχόμενο τέλος της ζωής, όπως προμηνύει η παρουσία της ηλικιωμένης γυναίκας. Συμβολική είναι και η παρουσία των ζώων που στέκονται δίπλα στις τρεις μορφές. Η κόρη, η οποία παρουσιάζεται με τα μαλλιά λυτά, συνώνυμο του αυθορμητισμού και της ξεγνοιασιάς της νεότητας, έχει στα πόδια της ένα χοίρο που, κατά τα λεγόμενα της φωτογράφου, συμβολίζει την άκριτη διάθεση της νιότης να γνωρίσει όσο το δυνατό περισσότερα. Η ώριμη γυναίκα φέρει ένα στέμμα, ενδεικτικό της εξέχουσας θέσης της στην παραγωγική διαδικασία, ενώ στα πόδια της κείτεται ένας πίθηκος, ζώο γνωστό για τις μιμητικές του ικανότητες και έμμεση αναφορά στο πώς λειτουργεί μια νέα γυναίκα έχοντας ως πρότυπο τη μητέρα της. Τέλος, η ηλικιωμένη γυναίκα φέρει το ρόδο της σοφίας, φορά μια κουκούλα, σύμβολο όλων των αγώνων που έδωσαν οι γυναίκες αυτής της γενιάς για την κατάκτηση των δικαιωμάτων τους, και συνοδεύεται από ένα σκύλο, γνωστό σύμβολο μνήμης.

Το φωτογραφικό τρίπτυχο συνιστά μια αλληγορία της σύγχρονης γυναίκας στη δυτική κοινωνία. Μέσα από την παρουσίαση της συγκεκριμένης οικογένειας σκιαγραφείται μια σύντομη πορεία της χειραφέτησης του γυναικείου φύλου, όπως οριοθετείται από τους

αγώνες της ηλικιωμένης γυναίκας, τη θέση εξουσίας που απολαμβάνει η κόρη και τη δυνατότητα ελευθερίας και ξεγνοιασιάς που μπορεί να χαρεί η εγγονή.

Η αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών δεν είχε μόνο θετικές επιδράσεις για τη σύγχρονη γυναίκα. Η πρόοδος της επιστήμης με τις εξελίξεις στον τομέα της γενετικής και της πυρηνικής ενέργειας δημιουργούν νέα δεδομένα για το ανθρώπινο είδος. Η φωτογραφία που φέρει την ονομασία *Isabelle et Dominique* (1995) εμπνέεται από τους *Πρεσβευτές* του Hans Holbein (1533), ένα έργο που με την επίφαση της προσωπογραφίας αποτελεί μια σύνθετη αλληγορία που σκοπό έχει να υμνήσει την πρόοδο της επιστήμης, την πίστη στη θρησκεία και στην αριστοκρατία εκείνης της εποχής ως φορέων σταθερότητας και συνέχειας.[8]

Στη φωτογραφία της Leriche οι δύο πρεσβευτές έχουν αντικατασταθεί από δύο γυμνές γυναίκες, μία από τις οποίες φέρει ως φυλαχτό ένα σύμβολο γονιμότητας. Τα σύμβολα προόδου στον πίνακα του Holbein έχουν αντικατασταθεί από έμβρυα ζώων σε φορμόλη στο υψηλότερο τμήμα της εταζέρας, υλικό πειραμάτων της σύγχρονης γενετικής, ενώ στο χαμηλότερο επίπεδο στα αριστερά είναι τοποθετημένο ένα τμήμα γυαλιού που προέρχεται από ένα σταθμό πυρηνικής ενέργειας. Τη θέση του αναμορφωτικού κρανίου έχει πάρει ένα memento mori της σύγχρονης εποχής, ένα στερεόγραμμα, επάνω στο οποίο διαγράφονται εικόνες ανθρώπινων κρανίων ορατές για το θεατή από ένα συγκεκριμένο σημείο.

Η γυναίκα επιφορτισμένη με τη διαιώνιση του ανθρώπινου είδους βλέπει την πρόοδο της γενετικής και της τεχνολογίας με επιφύλαξη. Οι ρόλοι και οι αναλογίες από την εποχή των *Πρεσβευτών* του Holbein έχουν αλλάξει. Τα επιτεύγματα της επιστήμης μετατρέπονται σε όπλα εξουσίας που δεν υπηρετούν πια ουμανιστικούς σκοπούς, αλλά έχουν συνέπειες καταστρεπτικές, ενώ και η σχέση γυναίκας και μητρότητας κινδυνεύει να καταργηθεί σε έναν κόσμο που τα πειράματα της γενετικής θα αφορούν στο ανθρώπινο είδος. Η Isabelle και η Dominique περιστοιχισμένες από εμβλήματα της σύγχρονης ανθρώπινης ματαιοδοξίας προβάλλουν αδύναμες και εύθραυστες να αντεπεξέλθουν σε έναν κόσμο που αλλάζει δραματικά. Έτσι η αυτοπεποίθηση των δύο πρεσβευτών του πίνακα του Holbein έχει μετατραπεί στη φωτογραφία της Leriche σε αμηχανία και φόβο μπροστά σε ένα «επιστημονοκρατούμενο» και αβέβαιο μέλλον.

Οι κόρες του Ripa

Η Γαλλίδα φωτογράφος το 1998 έστρεψε το ενδιαφέρον της στο εικονογραφικό λεξικό του Cesare Ripa, που εκδόθηκε στη Ρώμη το 1593. Επρόκειτο ουσιαστικά για ένα λεξικό που απευθυνόταν σε ζωγράφους, γλύπτες, αρχιτέκτονες και ποιητές, προτείνοντάς τους εικονογραφικούς τύπους που θα έπρεπε να ακολουθήσουν, ασχολούμενοι με διάφορα θέματα μέσα στο πλαίσιο της Αντιμεταρρύθμισης της καθολικής εκκλησίας.

Η Leriche αποφάσισε να δώσει τη δική της απάντηση στον Ιταλό ανθρωπιστή, αντικαθιστώντας τις γυναικείες προσωποποιήσεις των αλληγοριών του με σύγχρονες γυναικείες παρουσίες. Για το λόγο αυτόν, έδωσε τη δυνατότητα σε γυναίκες που ασχολούνται με την τέχνη, είτε ως δημιουργοί είτε ως θεωρητικοί, να διατυπώσουν σε κείμενά τους, που συνοδεύουν τον κατάλογο, τη δική τους εκδοχή για τις σύγχρονες αλληγορίες, προτείνοντας ουσιαστικά την εικαστική σύλληψη στην οποία προχώρησε η δημιουργός.

Αν για το Ripa οι προσωποποιήσεις των τεχνών είναι γυναικείες μορφές με κλασικές

8. O. Bätschmann & P. Griener, *Hans Holbein*, Paris 1995, σ.184, 188.

αρχαιοελληνικές ενδυμασίες, πλαισιωμένες από σύμβολα που σχετίζονται με την ενασχόλησή τους, οι Μούσες της Leriche είναι γυναίκες που προέρχονται από τον αντίστοιχο επαγγελματικό χώρο, παρουσιάζονται γυμνές και φέρουν σύμβολα που παραπέμπουν στις ασχολίες τους (1998, εικ.4). Η Anoki, η τραγουδοποιός, παρουσιάζεται ενώ τραγουδά, θυμίζοντας με τη στάση της μια άλλη γυναικεία φιγούρα που έχει σημαδέψει την ιστορία της τέχνης, τη *Μέδουσα* του Carravagio. Η Jessika, η ζωγράφος, σε μια πόζα ανάλογη με αυτή του Αγίου Σεβαστιανού, δέχεται τα «βέλη» των ζωγραφικών πινέλων παραπέμποντας έμμεσα στα βλέμματα των θεατών που αδιάκριτα προσβάλλουν το γυναικείο σώμα στην ιστορία της ζωγραφικής. Η Isis, η αρχιτέκτονας, φέρει το «mazzochio», όργανο της προοπτικής που φιλοτέχνησε η Leriche, και στέκει σε ένα βάθρο κρατώντας ένα αρχιτεκτονικό όργανο. Το σώμα της βρίσκεται σε μια πορεία μεταμόρφωσης, αλλάζει σύσταση και με τη βοήθεια της ψηφιακής τεχνολογίας γίνεται πέτρα. Η Kirsten, η γλύπτρια, με το σφυρί στο χέρι και ένα σύνθετο μηχανισμό που έχει προσαρτηθεί στην πλάτη της, υπομένει τα βάρη της κατασκευασμένης της εικόνας. Τέλος, η Sophie, η συγγραφέας, με το σώμα της να έχει μετατραπεί σε διάφανη επιφάνεια, γίνεται η σελίδα πάνω στην οποία εγγράφονται τα ονόματα γυναικών προκατόχων της, όπως της Virginia Woolf, της Helene Cixous κ.ά.

Η αποκάλυψη των ερωτικών προεκτάσεων της ζωγραφικής είναι πάντοτε παρούσα στο έργο της Γαλλίδας φωτογράφου και συνδέεται άμεσα με την επίδραση που είχε η ανδρική παρουσία στην παραγωγή της εικονογραφίας του παρελθόντος. Για τον Ιταλό λεξικογράφο η γυναίκα ήταν μια ουδέτερη επιφάνεια, στην οποία μπορούσε να εγγραφεί οποιαδήποτε επιθυμία και ερμηνεία, καθώς η μορφή της μπορεί να υποδυθεί με τα κατάλληλα σύμβολα ακόμη και μια αλληγορία που έχει ως σημείο αναφοράς μια έννοια σύμφυτη με το ανδρικό φύλο.[9]

Η Γαλλίδα φωτογράφος ακολουθώντας τον Ripa παραχωρεί και αυτή με τη σειρά της το ρόλο της Ανδροπρέπειας σε μια γυναίκα, με τη διαφορά όμως πως η ανδροπρέπεια για αυτήν συνδέεται με τη συμβολή των ανδρών καλλιτεχνών στη δημιουργία της γυναικείας εικονογραφίας. Η σύγχρονη Ανδροπρέπεια, μια ξανθιά εύχυμη γυναίκα, είναι ξαπλωμένη σε ένα κρεβάτι. Δίπλα της, σύμφωνα με την προσφιλή τεχνική της καλλιτέχνιδας αλλά και του ίδιου του Ripa, εικονίζεται ένα ζώο, στην προκειμένη περίπτωση ένας κόκορας, ενώ σε πρώτο πλάνο είναι τοποθετημένα επιχρυσωμένα κάδρα διαφόρων διαστάσεων (2000, εικ.5).

Το μοντέλο με τη στάση του ανακαλεί ηρωίδες γνωστών ζωγραφικών πινάκων που εικονίζονται σε πόζα αποκαλυπτική του σώματός τους. Ο κόκορας, σύμβολο επιθυμίας[10], στέκεται κοντά στο μοντέλο, συμβολίζοντας την παρουσία των ανδρών καλλιτεχνών ή των θεατών. Τα επιχρυσωμένα κάδρα αποτελούν τον τόπο συνάντησης της ανδρικής δημιουργίας και του γυμνού σώματος, παραπέμποντας σε όλα τα γυμνά μοντέλα της ιστορίας της τέχνης που εικονίζονται σε αυτά.

Θέση στις φωτογραφίες της Leriche δεν έχουν μόνο γυναίκες με καλλίγραμμα σώματα, αλλά και αυτές των οποίων η σωματική υπόσταση δεν ανταποκρίνεται στα πρότυπα του κανονικού και φυσιολογικού. Τα «ψεγάδια» των γυναικών αυτών αποκτούν διαφορετική φόρτιση, μετατρέποντας το σώμα τους σε φορέα νέων μηνυμάτων. Η μορφή που προσωποποιεί την Παραπλάνηση στις σύγχρονες αλληγορίες της Leriche ανήκει σε αυτήν την κατηγορία (2000, εικ.6).

9. M.-D. Porcheron, *Dany Leriche, Les Filles de Ripa*, Paris 2000, σ.5.
10. A. de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam & London 1974, σ.104.

Η Παραπλάνηση για τον Ripa είναι μια ηλικιωμένη που κρύβει το πραγματικό της πρόσωπο κάτω από μια μάσκα με τα χαρακτηριστικά μιας νεαρής γυναίκας.[11] Στη φωτογραφία της Leriche η πρωταγωνιστική μορφή εξαπατά με τρόπο διαφορετικό. Παίρνοντας αφορμή από το γεγονός πως η λέξη «*παραπλάνηση*» στα λατινικά συναντάται και στα δύο γένη, «*inganno*» στο αρσενικό και «*frode*» στο θηλυκό, η φωτογράφος αντικαθιστά την Παναγία των αναγεννησιακών εικονοστασίων με μια ξανθιά γυμνή γυναίκα που κάθεται σε θρόνο, ενώ τη θέση του Ιησού έχει πάρει ένα ξανθό κοριτσάκι, που με τη στάση του κρύβει το φύλο της εικονιζόμενης μορφής. Η αποκάλυψη θα προκαλούσε έκπληξη, καθώς η ξανθιά Παναγία είναι στην πραγματικότητα μια ανδρόγυνη μορφή, που παραπλανεί την οπτική σιγουριά του θεατή[12], ενσαρκώνοντας μια διαφορετική εκδοχή του σώματος, συνώνυμη της σύγχυσης των δύο φύλων στη σύγχρονη εποχή.

Συνοψίζοντας, ο διάλογος μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, ζωγραφικής και φωτογραφίας, επίκαιρων κοινωνικών προβληματισμών και εικαστικής δράσης μετουσιώνεται στις φωτογραφικές μεταπλάσεις των σύγχρονων δημιουργών. Η Dany Leriche τολμά να χρησιμοποιεί τη φωτογραφία για να ανατρέψει την κατασκευασμένη εικόνα της γυναίκας μοντέλου και να της δώσει τη δυνατότητα να περάσει από το πεδίο της αναπαράστασης σε αυτό της δράσης. Με τον τρόπο αυτόν, δημιουργεί ένα εναλλακτικό ή φανταστικό μουσείο που προκαλεί το θεατή να αναλογιστεί τις δικές του προσδοκίες ερχόμενος σε επαφή με τη θέα ενός γυμνού γυναικείου σώματος στη ζωγραφική και στη φωτογραφία και προτείνει πολλαπλές αναγνώσεις, ανάλογες με τα αιτήματα της σύγχρονης εποχής.

11. C. Ripa & M. E. Andrew, *Baroque et Rococo Pictorial Imagery: The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's 'Iconologia'*, New York 1971, σ.127.

12. M.-D. Porcheron, ό.π., σ.5.

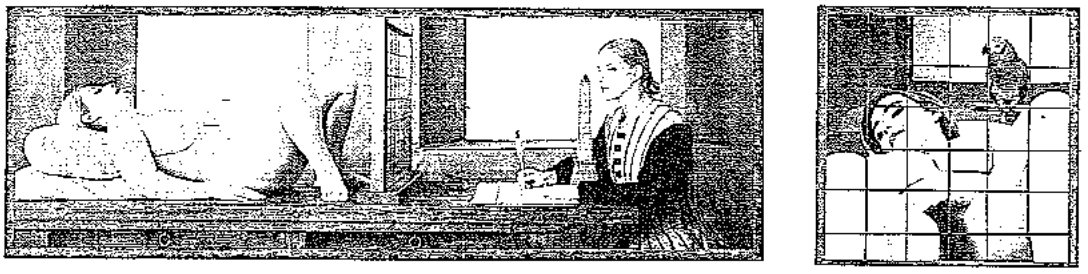
Evdoxia Papadopoulou

Remakes of paintings by contemporary photographers. The case of Dany Leriche.

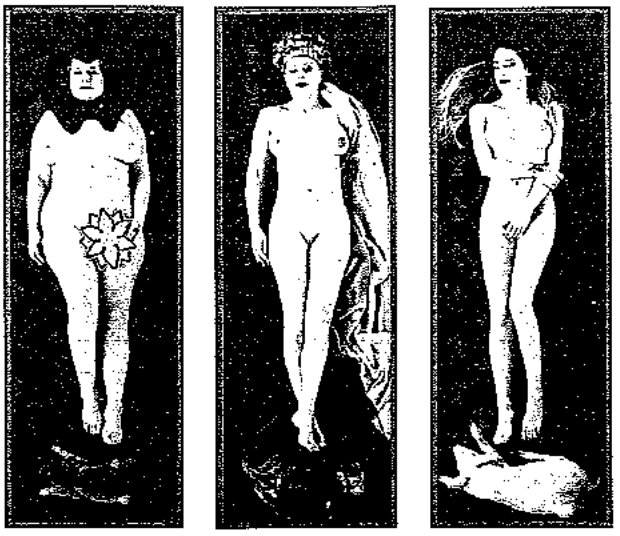
Since the 1970's the photographic remakes have been characterized by a particular interest in the stereotypes attributed to certain population groups and conveyed by famous paintings, and for the preservation of those clichés in the contemporary iconography of the Press and the mass media. By their oeuvre, photographers review and reexamine paintings of the past, attributing to them social speech and contemporary dimension.

Dany Leriche is a French photographer, whose purpose is to provoke a different perception of the spectacle of the nude female body, the very opposite of the voyeuristic dimension of the painting of the past, of the contemporary advertising and of pornography. In her photographs, women models are presented as active subjects by contributing, to some degree, to the creation of the composition by writing texts and by giving their names to the photos of Leriche. The re-approaching of the paintings is made in a symbolic frame of mind, with the presence of well-known iconographic attributes, including animals. Such concerns are expressed in the two series she dedicated to the photographic remakes of famous paintings titled *Portraits under influence* (*Portraits sous influence*) and *The daughters of Ripa* (*Les filles de Ripa*).

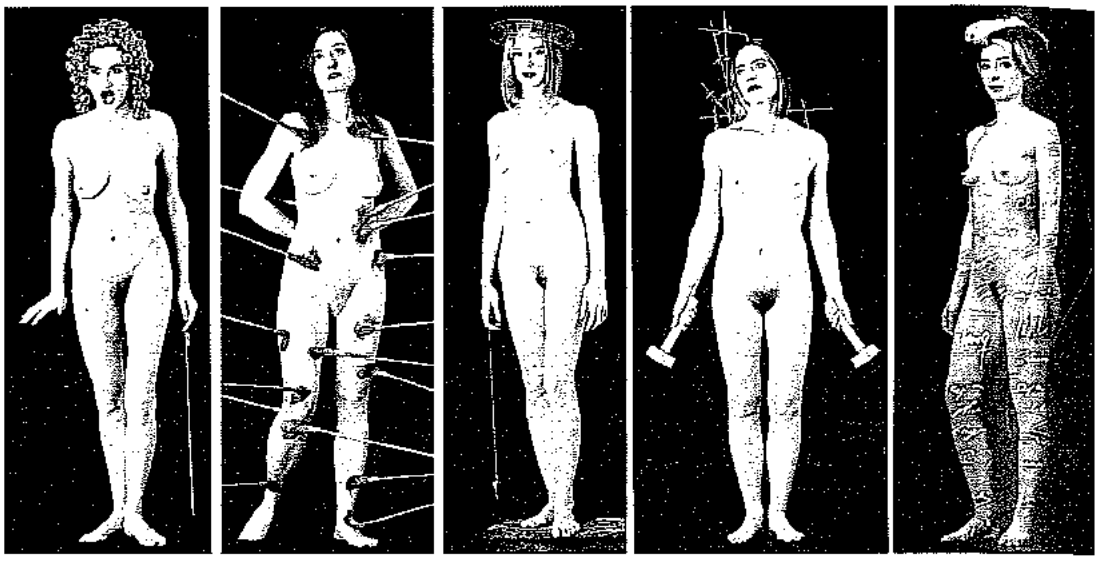
Εικ. 1. Dany Leriche, *Lakshmi*, 1992, έγχρωμη φωτογραφία,186x133 εκ., 6 αντίτυπα



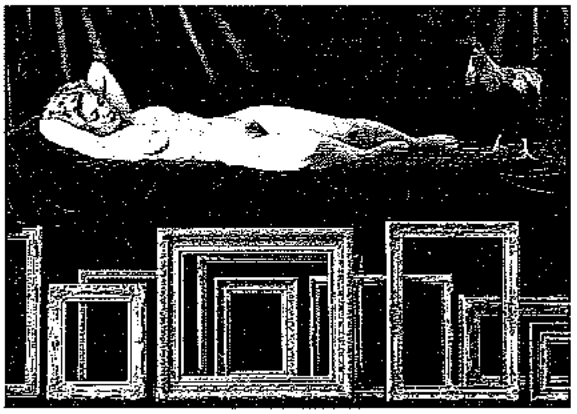
Εικ. 2. Dany Leriche, *Hanneke et Elise*, 1996, δίπτυχο, cibachrome, 296x102 εκ. και 102x102εκ., 6 αντίτυπα



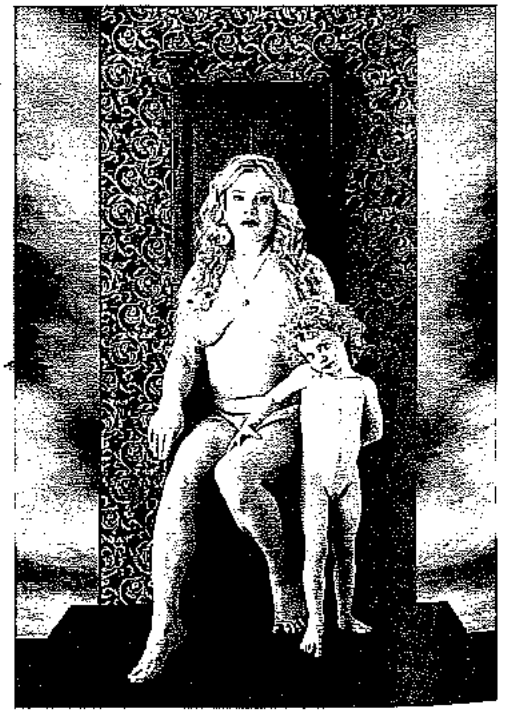
Εικ. 3. Dany Leriche, *Marcelle, Guylene, July*, 1994, τρίπτυχο, cibachrome, 208x73 εκ. η κάθε φωτογραφία, 6 αντίτυπα



Εικ. 4. Dany Leriche, *Οι Μούσες : Anoki, Jessika, Isis, Kirsten, Sophie*, 1998, έγχρωμες φωτογραφίες, 186x70 εκ., 186x70 εκ., 186x70 εκ., 186x90 εκ., 186x70 εκ., 6 αντίτυπα



Εικ. 5. Dany Leriche, *Η Ανδροπρέπεια*, 2000, έγχρωμη φωτογραφία, 165x231 εκ., 6 αντίτυπα



Εικ. 6. Dany Leriche, *Η Παραπλάνηση*, 2000, έγχρωμη φωτογραφία, 186x133 εκ., 6 αντίτυπα

Κάτια Παπανδρεοπούλου

Ο *Camille Mauclair* και η αισθητική πρόσληψη του μοντερνισμού στη Γαλλία στο πεδίο της τεχνοκριτικής στο τέλος του 19ου αιώνα

Η συστηματική μελέτη του τεχνοκριτικού λόγου που αφορά στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού, αποκρυσταλλώνεται στην έρευνα από τη δεκαετία του 1990 και εξής, εκπληρώνοντας έτσι ένα μεθοδολογικό αίτημα που είχε κάνει την εμφάνισή του είκοσι χρόνια νωρίτερα στις σελίδες της γαλλικής κυρίως ιστοριογραφίας. Μέσω της μελέτης αυτής επανεξετάζεται η γόνιμη περίοδος του συμβολισμού στη ζωγραφική και οι σχέσεις της τόσο με την αφαίρεση όσο και με αντιδραστικές πολιτικές προεκτάσεις.[1] Στη δεκαετία του 1970 και με έναυσμα είτε τις μελέτες της *κοινωνικής ιστορίας της τέχνης* είτε τη μεθοδολογία της σχολής του Pierre Bourdieu, που οικειοποιούνται αργότερα ο Dario Gamboni και ο Christophe Prochasson για το εικαστικό και λογοτεχνικό πεδίο αντίστοιχα, διαμορφώθηκε σταδιακά η ανάγκη μιας νέας ανάγνωσης της τεχνοκριτικής· όχι πλέον ως ενός αφηρημένου θεωρητικού-αποφθεγματικού λόγου, αλλά μορφοποιητικού και κοινωνικού· ιδωμένου στην εδραίωσή του μέσα στο χρόνο και στα υλικά διαμέσου των οποίων κάθε φορά εμφανίζεται [περιοδικά, ημερολόγια καλλιτεχνών...]. Η τεχνοκριτική μελετάται πλέον ως ένα ζωντανό εργαλείο διαμόρφωσης ιδεών, ως δείκτης του βαθμού οικειοποίησης των εικαστικών κινημάτων, αλλά και ως μέσο ποιητικό, καινοτομία εκφραστική για ποιητές, λογοτέχνες, τεχνοκρίτες του δεύτερου μισού του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα.[2]

Ο τρόπος, ωστόσο, της εκάστοτε ερμηνείας του τεχνοκριτικού λόγου από τους ιστορικούς τέχνης υπήρξε συχνά μονοδιάστατος, στις αρχές τουλάχιστον, εκβιάζοντας *a priori* συμπεράσματα σχετικά με την άποψη περί προοδευτικού/συντηρητικού, avant-garde και

1. Για την επανεξέταση της γαλλικής ιστορίας πέρα από την κορεσμένη ιστοριογραφία που αφορούσε στις σχέσεις του Ιμπρεσιονισμού με την κοινωνία, βλ. R. Thomson, *The Troubled Republic: Visual Culture and Social Debate in France, 1889-1900*, New Haven/London 2004, καθώς και J. Hargrove, N. McWilliam (επιμ.), *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, Washington, National Gallery of Art, New Haven & London 2005.

2. Είναι χαρακτηριστική στη Γαλλία η άνθιση των μελετών και των συνεδρίων γύρω από την κριτική και τη θεωρία της τέχνης της περιόδου που αφορά στο β' μισό του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού. Δεν θα αναφερθώ στα άρθρα ή τις διδακτορικές διατριβές που ολοένα και πληθαίνουν, αλλά στη συστηματοποίηση των δημοσιευμένων μελετών: Από το συνέδριο του 1987, J.- P. Bouillon (επιμ.), *La Critique d' Art en France 1850-1900*, πρακτικά Συνεδρίου Clermont-Ferrand, 25, 26 και 27 Μαΐου 1987, J.-Université de Sainte-Etienne, (Travaux LXIII, Cierec), 1989. Συνέχεια αυτού του τόμου αποτελούν και οι βιογραφικές μελέτες των κριτικών της περιόδου που δημοσιεύονται ένα χρόνο αργότερα υπό τον τίτλο *La Promenade du Critique Influent. Anthologie de la Critique d' Art en France en 1850-1900*, Paris 1990. Το 1994 μια σημαντική μελέτη για την ανάπτυξη της κριτικής στα πλαίσια των θεσμών της είναι η M. R. Orwicz (επιμ.), *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester & New York 1994. Πιο πρόσφατα, το 2002, δύο σημαντικοί μελετητές της θεωρίας της τέχνης, οι P.-H. Fragne και J.-M. Poinsot (επιμ.), εκδίδουν τον τόμο *L' Invention de la Critique d' Art*, Presses Universitaires de Rennes, 2002. Το 2005 δημοσιεύεται η διατριβή της F. Lucbert, *Entre le Voir et le Dire. La Critique d' Art des Écrivains dans la Presse Symboliste en France de 1882 à 1906*, Presses Universitaires de Rennes 2005, που αποτελεί μια σημαντική κοινωνιολογική μελέτη για τη φύση του τεχνοκριτικού λόγου, αλλά και τις δραστηριότητες των ίδιων των πρωταγωνιστών της, στην περίοδο του συμβολισμού. Απότοκο της ερευνητικής αυτής στροφής προς τη συμβολή των ίδιων των τεχνοκριτών στην ιστορία της τέχνης, αποτελεί και η άνθιση ιδρυμάτων που επικεντρώνουν στη μελέτη περιοδικών, αρχειοθέτηση και καταλογογράφηση του υλικού, όπως η *IMEC* σε συνεργασία με την Ent'revues, που στα πλαίσια του προγράμματός τους διοργανώνουν συνέδρια όπως το πρόσφατο *Les Revues d' Art; Formes, Stratégies et Réseaux au XXème Siècle*, 1-3 Απριλίου 2008, Université de Provence.

παράδοσης, 'καλού' και 'κακού' τεχνοκρίτη, ώστε μερικές φορές ο μελετητής να συγχέει τις ζωγραφικές τεχνικές με την *a posteriori* απόδοση της ετικέτας προόδου/συντηρητισμού. Ο τρόπος αυτός ανάγνωσης της avant-garde, απότοκος του *μεταμοντέρνου*, σαφώς και προώθησε αναγκαία θεωρητικά μοντέλα για την έρευνα, άφησε ωστόσο για πολλά χρόνια στη σκιά την πραγματική-ιστορική διάσταση της κοινωνίας τη στιγμή της γένεσης νεωτεριστικών τάσεων στη ζωγραφική. Πόσο μάλλον για την εν λόγω περίοδο, κομβική τόσο για τη γένεση καινούριων τρόπων εικαστικής παραγωγής όσο και για την αποκρυπτογράφησή τους μέσω ενός ιμπρεσσιονιστικού-φορμαλιστικού λόγου γύρω από την τέχνη, ο οποίος σταδιακά οικειοποιείται εθνικιστικές-αντιδραστικές αντιλήψεις για να τις εφαρμόσει στο καλλιτεχνικό πεδίο.[3]

Το κληροδότημα του φορτισμένου νοηματικά πλέον όρου του '*μοντερνισμός*', έτσι όπως διαμορφώθηκε από πολυσύνθετους παράγοντες, διαφέρει ή τουλάχιστον παίρνει άλλη ποιότητα, όταν ιστορικά αναζητούμε να εντοπίσουμε την έννοια και τις πολλαπλές όψεις του καινούριου σε μία συγκεκριμένη περίοδο [συγχρονία]. Διότι ο καθορισμός με την πάροδο των χρόνων τού τι είναι ή το ποιοι καλλιτέχνες εμπλέκονται κάθε φορά στη γένεση του μοντέρνου, δεν αποτελεί παρά υστερότερη προσθήκη μιας ιστορίας που ξαναγράφεται κάθε μέρα όχι σύμφωνα με τις νόρμες τις ιστορικότητας της τέχνης, αλλά από κοινωνικο-πολιτισμικές ανάγκες που εκ των υστέρων δημιουργούνται, μεταξύ άλλων και με τις προσταγές της αγοράς της τέχνης. Αλλιώς, με τα λόγια του θεωρητικού-ιστορικού της αισθητικής J.-M. Schaeffer, «η έννοια της μοντέρνας τέχνης αποτελεί έναν αναπαραστατικό κόμβο, υπερφορτωμένο από μηχανισμούς που ξεπερνούν το καθαρά καλλιτεχνικό πεδίο»[4].

Ποιες όμως είναι οι πραγματικές παράμετροι της 'εμφάνισης' του μοντέρνου στο τέλος του 19ου αιώνα, τι θεωρούνταν μοντέρνο από τους συγχρόνους, με τι λόγο, με ποια ιδεολογικά εργαλεία και από τα πριν κεκτημένα αισθητικά κριτήρια υποδέχτηκαν οι άμεσοι *acteurs* τη νέα τέχνη, ποιες αποχρώσεις της θεωρούσαν 'νέα τέχνη' ποιος, με λίγα λόγια, κατά τον Jauss, ήταν ο *ορίζοντας προσδοκίας*[5] τους, είναι κάποια από τα ερωτήματα που θέτω μέσα από την ανάγνωση του παραδείγματος του τεχνοκρίτη Camille Mauclair.

Εκτός από τη μονοδιάστατη ανάγνωση του 'μοντέρνου' που αφορούσε στους ζωγράφους, μεγαλύτερη μονομέρεια, παρατηρούσε κανείς μέχρι πρόσφατα στο πεδίο της τεχνοκριτικής. Μια σύντομη στατιστική αξιολόγηση θα αποδείκνυε πως οι μελέτες μέχρι το 1990 για τους τεχνοκριτικούς του δευτέρου μισού του 19ου αιώνα, επικεντρώνονται σχεδόν αποκλειστικά στα λεγόμενα 'μεγάλα ονόματα': Από τον Baudelaire στον Mallarmé και από τον Zola στον Huysmans[6]. Αυτές οι επιλογές νιώθω να εμπεριέχουν αναπόφευκτα,

3. Ο Bertrand Tillier αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ces publications récentes ont l'ambition commune de réviser les stéréotypes de la France «fin-de-siècle», dite Belle Epoque.[...] Cette période est aussi celle d'une Troisième République naissante, malmenée par des crises profondes souvent liées à la montée d'un nationalisme antirépublicain enraciné dans les vieux fonds du monarchisme et du bonapartisme, comme dans la défaite de 1870 qui fut le terreau du boulangisme et de l'affaire Dreyfus, en même temps que le catalyseur de leurs passions haineuses (xénophobie, antisémitisme, esprit revanchard...), βλ. B. Tillier, 'Nationalisme et Culture Visuelle', *Perspective - La Revue de l' INHA*, 2007-3, σ.478-481:478.

4. Βλ. σχετικά την άποψη του J.-M. Schaeffer στο άρθρο του 'L' Art Moderne comme Figure Anthropologique', στα πρακτικά συνεδρίου *La Parenthèse du Moderne. 'L' Art Moderne, Rupture ou Parenthèse dans l' Histoire de l' Art?'*, 21-22 Μαΐου 2004, Paris 2005, σ.99-112.

5. Ο ορισμός αυτός του Jauss αποτελεί ιδανική εφαρμογή ώστε να καταφανεί η συνεχής αλλαγή αντίληψης της καλλιτεχνικής εμπειρίας, της διαλεκτικής φύσης της. Από το βιβλίο του Jauss χρησιμοποιώ τη γαλλική του μετάφραση: H.R. Jauss, *Pour Une Esthétique de la Réception*, μτφρ. C. Maillard, Paris 1978.

6. Σημαντική συμβολή ως προς την ανάγκη διεύρυνσης του πεδίου ερευνών στην τεχνοκριτική ήταν το

ωστόσο, δύο *a priori* θέσεις, ρομαντικά κληροδοτήματα του 19ου αιώνα: Πως ο 'μεγάλος' συγγραφέας είναι και *a priori* ένας καλός ή σημαντικός τεχνοκρίτης, καθώς και τον περιοριστικό όρο πως η συμβολή τους περιορίζεται στην ανακάλυψη ή απόρριψη ενός ζωγράφου. Αντίθετα, οι θεωρούμενοι έως πρόσφατα, 'συμβατικοί' τεχνοκρίτες, δηλαδή αυτοί που ουσιαστικά συγκροτούσαν τον κύριο όγκο του επαγγέλματος, και ορισμένοι από αυτούς με εξαιρετικά σημαντική συμβολή, επιρροή, λογοτεχνικές αρετές, αλλά και ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα για την έρευνα πολιτική υπόσταση, εξακολουθούσαν μέχρι πρόσφατα να αγνοούνται. Στο πλήθος αυτό των κριτικών, ωστόσο, εντάσσονται οι πιο ενεργοί και χαρακτηριστικοί ως προς την ίδια την *ιδιαίτερη φύση* της τεχνοκριτικής, η οποία εκτείνεται τόσο στο πεδίο της καταλληλότητας ή της ποιότητας μιας κρίσης (jugement), όσο και σε αυτό της συστηματικής καταγραφής και αντίληψης της καλλιτεχνικής ζωής: Από τον Duranty στον Jean Dolent, τον Gustave Geoffroy και τον Roger Marx και από τον Mauclair στον Charles Maurice, όλοι θεωρούνταν έως πρόσφατα 'ήσσονος σημασίας' ή, πιο πεζά, 'επαγγελματίες' τεχνοκρίτες.

Το 1979, δηλαδή στο πρωιμότερο στάδιο της μεθοδικότερης ανάγνωσης της τεχνοκριτικής, ο Philippe Junod υπογράμμιζε πως η παράδοση της τεχνοκριτικής στη Γαλλία είχε αρχικά καθοριστεί από όσους την πρωτοδιαμόρφωσαν ως λόγο ποιητικό, συνεχίζοντας τον Diderot: Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Rilke, Proust, Apollinaire, Breton... Στη συνέχεια η παράδοση αυτή μεταπήδησε στο πεδίο της λογοτεχνίας, για να ανακαλύψει μια νέα πηγή κριτικής στους συγγραφείς εκείνους που έπλαθαν τους ήρωές τους με την εικόνα του καλλιτέχνη-ζωγράφου: στους Balzac, Musset, Zola, Goncourt, James, Wilde... Ύστερα από τους προαναφερθέντες, ο Junod κατέτασσε τελευταία την κατηγορία μιας πιο μετριοπαθούς κριτικής που απαρτιζόταν από συγγραφείς 'ήσσονος σημασίας', χρονικογράφους, ερασιτέχνες ή επαγγελματίες κριτικούς του Τύπου. Ενδεικτικά ανέφερε ως σημαντικότερους ανάμεσα στους τελευταίους τους Planche, Champfleury, Castagnary, Sylvestre, Blanc, Duranty, Aurier, Fénéon...[7] Ένα χρόνο αργότερα, ωστόσο, ο Jean-Paul Bouillon, με την καταλυτική του συμβολή στη μεθοδολογία της τεχνοκριτικής, θα προσέδιδε πολύ μεγαλύτερη σημασία στους 'μικρότερους' προαναφερθέντες συγγραφείς, δηλαδή ουσιαστικά για την εποχή τους τους πρώτες επαγγελματίες τεχνοκρίτες, κατηγοριοποιώντας τους στη 'λογοτεχνία της τέχνης', συστηματοποιώντας έτσι, την ανάγκη περαιτέρω μελέτης τους.[8]

Η συστηματική ανάγνωση της τεχνοκριτικής του τέλους του 19ου αι. φέρνει στο φως τα δίκτυα προώθησης της τότε εικαστικής διάδοσης της παραγωγής, μη μελετημένους λογοτέχνες και κριτικούς, αποκαλύπτει νέες πτυχές της εικονογραφίας της περιόδου και κυρίως τις συγκρουόμενες αντιλήψεις που επικρατούσαν στην κοινωνία, εκείνη την ιστορική στιγμή, και που είχαν επισκιαστεί από την κυριαρχία των -επιλεκτικά αναφέρω- Van Gogh, Gauguin, Nabis, Cézanne, ιστορικός απότοκος της φορμαλιστικής ιστορίας της νεωτερικότητας.[9] Οι συγκεκριμένοι όμως, όχι μόνο δεν αποτελούσαν την 'κυρίαρχη' τέχνη

άρθρο της C. Naubert-Riser 'La Critique des Années 1890. Impasse Méthodologique ou Renouvellement des Modèles Théoriques?', στο *La Critique d' Art en France 1850-1900*, ό.π., σημ.2, σ.193-204.

7. Βλ. το λήμμα του Ph. Junod, 'Critique d'Art', στο *Petit Larousse de la Peinture*, τ.1, Paris 1979.

8. J.-P. Bouillon, 'Mise au Point Théorique et Méthodologique', *Revue d' Histoire Littéraire de la France*, τ.6, Paris 1980, σ.880-899.

9. «Cette pratique de l' histoire de l' art où les objets majeurs et les productions mineures sont confondus (*high and low*), et donnés pour équivalents autorise les analyses à prendre pleinement en compte les sujets comme signifiants- que l' histoire formaliste de la modernité a souvent mésestimés-, non pour y voir les illustrations fonctionnelles d'une histoire des idées ou d' une chronique des faits, mais pour y lire des agents intrinsèquement actifs dans les sphères politique, idéologique ou sociale », στο B. Tillier, ό.π., σημ.3, σ.479.

της περιόδου, αλλά, επιπλέον, ο τρόπος που καταγράφηκε σταδιακά η τέχνη τους μέσω του τεχνοκριτικού λόγου, καθόλου δεν αντιστοιχεί στην πανηγυρική πρωτοπορία του Παρισιού έτσι όπως μέχρι πρόσφατα παρουσιαζόταν.[10]

Για μια πρώτη προσέγγιση του τεχνοκρίτη

Μέχρι και τις αρχές του 2000 η γαλλική ιστοριογραφία δεν διέθετε ούτε μία μελέτη που να αφορά την σχέση του λογοτέχνη τεχνοκριτικού Camille Mauclair με τις πλαστικές τέχνες, αλλά είτε παρουσιαζόταν στη σχέση του με τη λογοτεχνία και το θέατρο είτε δειλά σε σχέση με άλλους τεχνοκριτικούς στο γύρισμα του 19ου - αρχές 20ού αιώνα.[11] Οι υστερότερες αντισημιτικές του αντιλήψεις, η επίθεσή του στη μη ρεαλιστική αναπαραστατικά τέχνη, στοίχησαν στην αναγνώριση του εξαιρετικά σημαντικού έργου του για την κατανόηση του λόγου και των αντιπαραθέσεων της περιόδου γύρω από τη σύγχρονη τέχνη.[12] Ιδιαίτερα η εμπλοκή του στην κυβέρνηση του Vichy, θέμα ακόμα ταμπού για τη γαλλική κοινωνία και ιστοριογραφία όπως συστηματικά αποκαλύπτει και η σχολή του Zeev Sternhell[13], τον είχε και για ποικίλλους άλλους λόγους, βέβαια, εξαφανίσει από το τοπίο των γραμμάτων.

Γεννημένος το 1872, αποτελεί τον πολυγραφότερο τεχνοκρίτη της περιόδου της Τρίτης Γαλλικής Δημοκρατίας, από το 1889, όπου ξεκινά την καριέρα του, έως και τον θάνατό του στις 23 Απριλίου του 1945. Στη διάρκεια της συγγραφικής του δραστηριότητας εξάντλησε όλες τις διεξόδους που προσέφερε ο γραπτός λόγος προκειμένου να καθιερωθεί ως διανοούμενος ή 'άνθρωπος των γραμμάτων': ποίηση, μελέτες για τη μεταφυσική και τη φιλοσοφία, νουβέλες, πολιτικά άρθρα και φυσικά έναν εντυπωσιακό αριθμό βιβλίων και κριτικών για την τέχνη.[14] Ο διεισδυτικός και παρεμβατικός του λόγος γύρω από τα σύγχρονα τότε εκτιθέμενα εικαστικά κινήματα, τον καθιστούν σήμερα έναν από τους βασικότερους συγγραφείς, για την προσέγγιση και αποκρυπτογράφηση της ιστορίας της τέχνης, από την περίοδο του συμβολισμού, έως και την εμφάνιση και καθιέρωση νεωτεριστικών κινημάτων, αλλά και για τα σημεία αντίστασης που αυτά συνάντησαν από την κρατούσα συντηρητική-αντιδραστική σκέψη της περιόδου.

Η συντριπτική πλειονότητα, ωστόσο, των γραπτών του στη δεκαετία του 1890, την οποία και εξετάζω, αφορά στις εικαστικές τέχνες και είναι το επάγγελμα του τεχνοκρίτη -που την περίοδο αυτή κερδίζει θεσμική και κοινωνική υπόσταση-, το οποίο του αποφέρει τα 'προς το ζην'. Ο Mauclair, με συμμετοχή, ωστόσο, σε άλλα 15 περιοδικά την ίδια περί-

10. Για μια γενικότερη εισαγωγή σχετικά με την απόκλιση μεταξύ επικρατουσών τεχνοτροπιών στην ιστορία της τέχνης και μιας πιο 'πραγματικής'- ιστορικής διάστασης τη συγκεκριμένη περίοδο, βλ. L. Brion-Guerry (επιμ.), *L' Année 1913. Les Formes Esthétiques de l' Oeuvre d' Art à la Veille de la Première Guerre Mondiale, Travaux et Documents Inédits*, τ.3, Paris 1971.

11. Ενδεικτικά αναφέρω: L.-A. Norris, *The Early Writings of Camille Mauclair. Towards an Understanding of Wagnerism and French art 1885-1900*, διδ. διατρ., Brown University 1993. S. Valenti, *Camille Mauclair, Homme des Lettres Fin-de-Siècle. Critique Littéraire, Oeuvre narrative, Création Poétique et Théâtrale*, Università Cattolica del Sacro Cuore, V&P Università 2003.

12. Οι αιτίες για την έλλειψη μελετών του έργου του είναι φυσικά περισσότερες και πολυσύνθετες, παραθέτω ωστόσο τις πιο ευνόητες στα πλαίσια της σύντομης αυτής παρουσίασης.

13. Βλ. χαρακτηριστικά την εισαγωγή 'Morphologie et Historiographie du Fascisme en France' στο *Ni Droite ni Gauche; l' Idéologie Fasciste en France*, Bruxelles 1987 και 2000, σ.11-112.

14. Μόνο στη δεκαετία του 1890 δημοσιεύει 1 συλλογή ποιημάτων (*Sonatines d'Automne*), 2 φιλοσοφικές-αισθητικές μελέτες ιδιαίτερα ηθικού περιεχομένου για το μυστήριο της προέλευσης της τέχνης (*Eleusis; Causeries sur la Cité Intérieure, Couronne de Clarté*), καθώς και 3 μυθιστορήματα (*Clefs d' Or, L' Orient Vierge, Le Soleil des Morts, L' Ennemie des Rêves*).

οδο[15] διαμόρφωσε συστηματικά έναν λόγο γύρω από την τότε προβεβλημένη τέχνη μέσω κυρίως της στήλης *Choses d' Art* (που από το 1895 μετονομάζεται σε *Art*), την οποία θα διατηρήσει στον *Mercure de France* από το 1892 έως και το 1896.[16]

Στο περιοδικό αυτό εμπλέκεται από τα είκοσι δύο του χρόνια, διαθέτοντας μια ήδη αρκετά διαμορφωμένη αισθητική παιδεία -και άρα τους τρόπους με τους οποίους αργότερα θα αντιλαμβάνονταν τις πρωτοεμφανιζόμενες ζωγραφικές τάσεις- κυρίαρχη για την περίοδο: Γαλουχημένος με τις προσλήψεις των πρώτων συμβολιστών στη λογοτεχνία, ανήκει στη γενιά που μάχεται την τέχνη του ματουραλισμού του Zola[17], ενώ στις διαμάχες στον Τύπο καταφέρεται με συγκροτημένες θέσεις, ενάντια στην ιμπρεσιονιστική εικονογραφία, καθώς τα πρότυπά του στρέφονταν γύρω από αυτό που ονομάζουμε *αλληγορικό ιδεαλισμό*.[18] Οι αρχές της αισθητικής του ξεκινούσαν από τα ηθικά και αισθητικά διδάγματα του Ruskin, φορέας των οποίων θα γινόταν ο ίδιος σταδιακά, ως δεινός υποστηρικτής της αγγλικής σχολής: Μέσα από τα γραπτά του παρατηρώ πως υπήρξε άρτιος γνώστης της νεωτερικής -για την περίοδο- αισθητικής του προραφαηλιτικού κινήματος, έως και των William Morris, Edward Burne-Jones και George-Frederic Watts. Ανήκοντας στην ιδεαλιστικά 'ρεαλιστική' σχολή της δεκαετίας του 1890, επιζητούσε την τήρηση των ζωγραφικών-σχεδιαστικών κανόνων της ακαδημαϊκής διδασκαλίας. Να επισημάνω πως κάνοντας λόγο για ρεαλιστικό, δεν αναφέρομαι στη θεματολογία, αλλά στην τήρηση των στοιχειωδών κανόνων αναπαράστασης και προοπτικής, οι οποίοι δεν θα αλλοίωναν την ανθρώπινη μορφή και το τοπίο. Για αυτή τη σχολή 'σκέψης' οι Ιταλοί *πριμιτίφ* αποτελούσαν το ζωγραφικό-θεματικό πρότυπο, ενώ ο συμβολισμός στη ζωγραφική, θα έπρεπε να πάρει τη μορφή -σύμφωνα με την ορολογία του Mauclair- του ιδεορεαλισμού: Δηλαδή μεταφυσική αλληγορία, δοσμένη με ρεαλιστική αναπαραστατικότητα. Ως γνήσιος κληρονόμος των ρομαντικών, στις απαιτήσεις του, η αρμονία μεταξύ γραμμής και χρώματος, αποτελεί *τόπο* αναζητήσεων και αντιπαραθέσεων. Οι αισθητικές αυτές αντιλήψεις, στην κανονιστική-θεωρητική τους μορφή αποτελούν τη συμπύκνωση και τη γραπτή συνείδηση αισθητικών αντιλήψεων που ήταν κυρίαρχες τότε στους κριτικούς- λογοτέχνες, όχι όμως και στις αναζητήσεις των νεότερων ζωγράφων.

15. Με πιο έντονη ωστόσο την παρουσία στα: *Entretiens Politiques et Littéraires, Mercure de France, Nouvelle Revue, Revue Indépendante, Revue Politique et Littéraire (Revue Bleue)*, κ.ά.

16. Ο *Mercure de France* ιδρύεται το 1889 από τον Alfred Valette. Το περιοδικό θεωρείται τόσο στην εποχή του όσο και από υστερότερους μελετητές ως ένα από τα πιο κομβικά στη δημιουργία και τη διάδοση του Συμβολισμού, εν πρώτοις στη λογοτεχνία και στη συνέχεια στις εικαστικές τέχνες. Σε αντίθεση με την πληθώρα περιοδικών τέχνης της περιόδου, ο *Mercure* καταφέρνει να διατηρήσει μια μακροχρόνια παρουσία (1890-1965), συγκεντρώνοντας το ενδιαφέρον της νέας γενιάς λογοτεχνών και καλλιτεχνών, παραχωρώντας ελευθερία στους συγγραφείς του, χαρίζοντας πολυθεματικότητα, αλλά και γεωγραφική ευρύτητα, αφού καταγράφει τις καλλιτεχνικές και φιλοσοφικές εξελίξεις ανά την Ευρώπη με ιδιαίτερη αμεσότητα και δεκτικότητα.

17. Σχετικά με την αισθητική προτίμηση του Mauclair προς την τέχνη που στη λογοτεχνία στρέφεται εναντίον του ματουραλισμού, αλλά στη ζωγραφική τείνει προς έναν νεωτεριστικό ρεαλισμό, απότοκο του Manet, νομίζω πως, για τα πρώτα τουλάχιστον χρόνια που γράφει τεχνοκριτική (χονδρικά από το 1889 έως και το 1894), διακρίνεται έντονη η επιρροή του ακαδημαϊκού και δασκάλου του Louis de Fourcaud, που διαδέχτηκε τον Hippolyte Taine στην έδρα του στην ακαδημία.

18. Για μια πιο λεπτομερειακή καταγραφή της πορείας και των ιδεών του Mauclair πριν από την ένταξή του στον κύκλο του *Mercure de France*, βλ. K.-C. Papandréopoulou, 'Camille Mauclair et son Portrait Critique avant la Collaboration avec *Mercure de France* (1889-1893)', στο *La Critique d' Art de Camille Mauclair dans la Revue Mercure de France 1892-1896*, Mémoire de Master II, Paris 2006, σ.42-53.

Η αισθητική πρόσληψη του μοντέρνου

Θα εμμείνω, λοιπόν, σε δύο κυρίως σημεία ανάλυσης των 'συντηρητικών' αισθητικών αντιλήψεων γύρω από την τέχνη της περιόδου, που εμφανίζονται στο συγγραφικό έργο του Mauclair στη δεκαετία του 1890, από τη μια διανοητικό πρίσμα αισθητικών αντιλήψεων της περιόδου, αλλά από την άλλη που συγκροτούν, κατά τη γνώμη μου, τόπους αντίδρασης στην φορμαλιστική-αφηρημένη τέχνη από τον Gauguin, Van Gogh και έπειτα. Αναγνωρίζει έτσι κανείς το πώς σχετικοποιούνται τα απόλυτα εκ των υστέρων συμπεράσματα, εάν εξετάσει πρώτα σε βάθος τον *ορίζοντα προσδοκίας*· δίνει ήδη μια πρώτη απάντηση στο γιατί ένας κριτικός βλέπει και αντιδρά με τον τρόπο αυτόν στις νεωτερικές τάσεις, στις οποίες και θα αναφερθώ στη συνέχεια, υπερβαίνοντας τις μανιχαϊστικές προσεγγίσεις.

Τα σημεία στα οποία θα αναφερθώ αφορούν σε ιδέες, που ενώ σε συγχρονία δεν μοιάζουν συντηρητικές, με τη θεωρητικοποιήση και ένταξη τους όμως μέσα στο χρόνο της Τρίτης Γαλλικής Δημοκρατίας -η οποία πλησιάζοντας στα χρόνια των πολέμων γίνεται ολοένα και πιο αντιδραστική-, αποτελούν ουσιαστικά σημεία εκκίνησης της συντηρητικής αισθητικής σκέψης που με τον καιρό θα εξαπλωθεί σε περισσότερα πεδία της κοινωνικής ζωής. Πιο απλά, ενώ για τον τότε κόσμο της τέχνης, η απόλυτη αποδοχή των κανόνων του Edward Burne-Jones ή το σβήσιμο των τόνων του Eugène Carrière ή ακόμα ο εκθειασμός του Claude Monet ως δασκάλου των συμβολιστών, ενδέχεται για την συγχρονία να αποτελούν προοδευτικές αντίληψεις, όταν όμως οι τεχνικές αυτές γίνονται μοτίβο, εικονογραφικό πρότυπο που θεωρητικοποιείται σε μανιφέστα και μετατρέπονται σε απαιτήσεις της κριτικής, τότε οι νεωτερικοί ζωγράφοι που προβάλλουν την τεχνική, το χρώμα έναντι του θέματος, οι οποίοι υποβάλλουν και δεν περιγράφουν ή καταλύουν τις παραδοσιακές μορφές αναπαράστασης, δεν βρίσκουν χώρο στη 'λογική' προαναφερθείσα αντίληψη των τεχνοκριτών, στην περίπτωσή μας στην αισθητική αντίληψη του Camille Mauclair.

Μια πρώτη αντίληψη, η οποία διαμορφώνεται σε αντιδραστική θέση από τον Mauclair, είναι η δυσκολία του να αποδεχτεί στην πραγμάτευση μιας νέας τεχνοτροπίας, τόσο τον ίδιο τον όρο *Συμβολισμό* στη ζωγραφική όσο και τις παραμέτρους που αυτός φέρει: Τη νέα σχέση φόρμας-υλικού στον καμβά, την εμπλοκή πρωταγωνιστών του κινήματος είτε σε μυστικιστικές θεωρίες -υπονοώντας τους Gauguin, Denis-, ροδόσταυρους είτε σε προσπάθειες επιστημονικής απόδοσης τεχνικών –όπως με το παράδειγμα των νεοιμπρεσιονιστών κατά το μάθημα των Seurat και Signac. Για τους λογοτέχνες τεχνοκρίτες, στην περίπτωσή μας για τον Mauclair, ο όρος Συμβολισμός ανήκε αποκλειστικά στους ποιητές, στους λογοτέχνες και συγγραφείς, όπως διακήρυττε και ο Moréas λίγα χρόνια νωρίτερα. Η προσπάθεια, λοιπόν, του Albert Aurier να υποστηρίξει τις τεχνικές του Gauguin μέσω μιας νεοπλατωνικής ανάγνωσης του έργου του και να τον καταστήσει πρωτοπόρο του ζωγραφικού Συμβολισμού[19], τον βρήκαν ιδιαίτερα εχθρικό. Για όσους ασχολούνται με τον τεχνοκριτικό λόγο αυτής της περιόδου, είναι εξάλλου γνωστή η πληθώρα ονομασιών που αποδίδονταν στο κίνημα που σήμερα ονομάζουμε Συμβολισμό: Συνθετισμός, Νεοϊμπρεσιονισμός, Ιδεαλισμός, Ιδεορεαλισμός, Néotraditionnisme, Luminisme.[20] Ο Mauclair

19. Η αναφορά γίνεται για το ευρέως γνωστό κείμενο του A. Aurier, 'Le Symbolisme en Peinture: Paul Gauguin', *Mercure de France*, τ.II, τχ.15, 1891, σ.155-165.

20. Παραπέμπω σχετικά στην εξαιρετικά εύστοχη ομιλία της S. Linford, 'Le Symbolisme: Problèmes et Méthodes', που πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια του συνεδρίου *Histoire de l' Art du XIXe Siècle (1848-1914); Bilans et Perspectives*, 13-15 Σεπτεμβρίου 2007, Musée d'Orsay, École du Louvre, INHA, Forum des jeunes chercheurs για την ομιλία της Lindford. Τα πρακτικά του συνεδρίου θα δημοσιευτούν στο τέλος του 2008 από τις Éditions de l'École du Louvre.

προσπάθησε όσο κανείς να διεκδικήσει τον όρο αυτό μονάχα για εκείνους που χρησιμοποιούσαν την πένα, και όχι το πινέλο. Ακόμη και αν στο πεδίο της ποίησης υποστήριξε όσο κανένας άλλος την ποίηση του Mallarmé, τη μουσικότητα του λόγου, το σύμβολο, την αφαίρεση του περιττού προς όφελος της έντασης του διακεκομμένου λόγου, υπέρ της κατάρριψης της κλασικής φόρμας, εάν ακόμα στο χώρο του θεάτρου υπήρξε εισηγητής του Maeterlinck και του Ibsen στη Γαλλία, εν τέλει η προοδευτική αυτή αντίληψη στις άλλες τέχνες δεν έβρισκε καθόλου το αντίστοιχό της στη ζωγραφική, όπου η παραμικρή déformation-αφαίρεση αποτελούσε για τον Mauclair το πεδίο στο οποίο επικεντρώνονταν τα αρνητικά φορτισμένα επιχειρήματά του, θεωρώντας πως όλες οι παραπάνω δυνατότητες, δεν αποτελούσαν παρά καθαρό προνόμιο της ποίησης.

Ήδη από το 1891, η «Théorie des Déformateurs», ένα από τα πρώτα κριτικά κείμενα που θεωρητικοποιούσε την αισθητική διαφωνία της κριτικής με τη ζωγραφική των Van Gogh, Gauguin, Cézanne, και που δημοσίευε το Μάιο του ίδιου έτους ο Alphonse Germain[21], δεν αποτέλεσε ένα απλό στήριγμα, αλλά πραγματική ώθηση, ώστε ο χαρισματικός στην πένα Mauclair όχι μόνο να ασπαστεί στη συνέχεια πλήρως την παραπάνω προσέγγιση, αλλά να την εμπλουτίσει με επιχειρήματα σε τέτοιο βαθμό, ώστε με τον καιρό να τη μετατρέψει σε δική του πολεμική θεωρητική βάση.

Επανερχόμενη στην προβληματική που προσλάμβανε από τον κριτικό ο *Συμβολισμός* στη ζωγραφική, μπορούμε να δούμε το πώς, γράφοντας με αφορμή τον Albert Besnard στη *Revue Indépendante*[22] αντιπρότεινε, -προκειμένου να εντάξει από τη μια τους ζωγράφους της δικής του προτίμησης στο νέο ρεύμα αλλά και από την άλλη να χαράξει διαχωριστική γραμμή από τις κατακτήσεις της ποίησης- τον '*Συγκεκριμένο Συμβολισμό*' (Symbolisme Concret)[23]· τέχνη της σύνθεσης, που έρχεται σε αντίθεση με «την δική μας τέχνη, ποιητές, της αφαιρετικής και άϋλης ανάλυσης» (*d'analyse abstraite et immatérielle*). «Τι είναι λοιπόν ο συγκεκριμένος Συμβολισμός;», γράφει μεταξύ άλλων, «...μια θεωρία βασισμένη στον Ρεαλισμό, όπου όμως κανένας χρωματισμός δεν αποδίδεται σταθερός, οι μορφές μέσα στη φύση θα έπρεπε να είναι για τον ζωγράφο αφορμή για διάταξη της ύλης, φωτός και σκιάς». Αντίθετα, ο Paul Gauguin και οι συνεχιστές του -Sérusier, Séon, αναγνωρίζονται ως «σεβαστοί luministes, αλλά στους οποίους το σύμβολο εμφανίζεται προβληματικά, πρόκειται για ψευδοσυμβολισμό»[24]. Έτσι, αντιπαραθέτοντας τους δύο ζωγράφους, η μανιέρα του Besnard (εικ. 1) παρέπεμπε σε «μια τέχνη αποκαλυπτική, που υποβάλλει, με μια λέξη,

21. A. Germain, 'Théorie des Déformateurs. Exposé et Réfutation', *La Plume*, 1891, τ.II, αρ. 57, σ. 289-290. Το κείμενο αυτό αποτελούσε απάντηση στο άρθρο του M. Denis, 'Néo-traditionnistes', *Art et Critique*, Αύγουστος 1890. Υποστηρικτής της τέχνης του Puvis de Chavannes και του Alexandre Séon, ο Germain δημοσίευε την περίοδο αυτή μια σειρά θεωρητικών κειμένων για το *ωραίο* και την *αρμονία* στην τέχνη, τα οποία έφερναν αντιμέτωπο τον καθολικισμό του με τον *τρόπο* της νέας ζωγραφικής. Ελιτιστής και αντιδημοκρατικός, κατηγορούσε συχνά την εποχή του ως «βλακωδώς εκδημοκρατισμένη». Επιζητούσε την επιστροφή στα διδάγματα του γερμανικού ιδεαλισμού, αφαιρώντας όσο το δυνατόν τις μυστικιστικές αναφορές. Πρότεινε στην τέχνη της εποχής του να επανανακαλύψει τους νόμους της αρμονίας που αυτοί μονάχα, σύμφωνα με τον Germain, διέπουν το *Ωραίο*. Σχετικά με τον A. Germain, βλ. *La Promenade du Critique Influent...*, ό.π., σ.345-348, καθώς και K.-C. Papandréopoulou, '*La Revue Indépendante. Les Théories sur l' Art et le Rôle d' Alphonse Germain dans la formation du style et des idées de Camille Mauclair*', ό.π., σημ. 17, σ.44-50.

22. Στη *Revue Indépendante*, για την οποία ο Mauclair δούλευε από το 1891 έως και το 1893, υποστήριζε την παλέτα του Albert Besnard, αναγνωρισμένου ακαδημαϊκού ζωγράφου ήδη από τη δεκαετία του 1870, ενώ βάφτιζε τον Claude Monet πρωτοπόρο του συμβολιστικού κινήματος μέσα από την ιδεαλιστική-μορφολογική ανάγνωση του έργου του.

23. Βλ. C. Mauclair, 'Albert Besnard et le Symbolisme Concret', *Revue Indépendante*, τ.21, Οκτώβριος 1891, σ.6-30.

24. Ό.π., σ.17.

με τεχνικές που περιορίζονται άρτια στη δική του τέχνη», ενώ για τον Gauguin ο Mauclair παρατηρούσε πως «εκείνος που αποδίδει ζωγραφικά φιλοσοφικές αρχές, ο φιλολογικός ζωγράφος, (le peintre littérateur) είναι ο άνθρωπος που δεν χρησιμοποιεί τις έννοιες παρά ως αφορμή για φόρμες και χρώματα»[25].

Τον Μάρτιο του 1894, μέσα από τη στήλη του στον *Mercure* και σε συνέχεια μιας διαμάχης γύρω από τη νέα τέχνη, διατυπώνει ακόμα μια σκέψη που τον απομακρύνει από τον ζωγραφικό Συμβολισμό του Gauguin και αφορά στη μη αποδοχή από μέρους του μυστικιστικών θεωριών και θρησκευτικού αποκρυφισμού, που συνδέονταν άμεσα τότε με τις αναζητήσεις των νέων ζωγράφων. «Μυστικισμός, Συμβολισμός, Με δυσαρέσκεια παρατηρώ τους ζωγράφους να προσπαθούν να ενστερνιστούν τις δικές μας λέξεις, γιατί μας ανήκουν, συγγραφείς!»[26]. Στην πρώτη του μελέτη για την τέχνη *Eleusis* το 1894, ανέφερε εξάλλου χαρακτηριστικά: «Αποκαλούμε σήμερα συμβολιστή ένα ζωγράφο που αλλοιώνει τα περιγράμματα ώστε να τονίσει ή να μειώσει την εκφραστικότητα, και δίνουμε τον ίδιο χαρακτηρισμό στους πριμιτίφ όπως ο Memling, που δεν παραμόρφωνε τίποτα και ποτέ»[27].

Πολύ χαρακτηριστικά παραθέτω τη δυσπιστία του απέναντι στο κομμάτι εκείνο της τεχνοτροπίας του Συμβολισμού που ξεπέρασε την αφηγηματική αλληγορία και το μύθο: «Οι συμβολιστές ζωγράφοι εξαπατούν τους πάντες με το μυστικισμό τους, με την άγνοια του σχεδίου και τα ωμά τους χρώματα, με το σύμβολο που τελικά δεν ήρθε ποτέ, με το να υποτιμούν άλλους, εκπαιδευμένους και σκεπτόμενους ζωγράφους, με την ασυδοσία της αυτοσχεδιαστικής αισθητικής, και του φιλολογικού ενθουσιασμού τους»[28]. Απέναντι στα *salons* των ροδόσταυρων και της ζωγραφικής τύπου nabis, τους *'ιαπωνίζοντες συμβολιστές'*, ο Mauclair αντιπρότεινε την αλληγορία του Pierre Puvis de Chavannes, του René Ménard, ή την *'ιδεαλιστική ατμόσφαιρα'* του Gustave Moreau, ιδεωδών διανοητικών ζωγράφων που εξαντλούν με τον καλύτερο τρόπο, σύμφωνα με τον κριτικό, τα μέσα της τέχνης τους.

Δεύτερο σημείο-αντίληψη που αποτελεί σταδιακά τροχοπέδη για την αποδοχή της αφαιρετικής τεχνικής των Paul Gauguin ή Maurice Denis, αποτελεί για παράδειγμα η εμμονή του Camille Mauclair στο *σχέδιο* και το *χρώμα*· η τήρηση, εν τέλει, στοιχειωδών κανόνων της ακαδημίας. Δεν είναι τυχαίο, εξάλλου, το πόσο σημαντικό εξακολουθεί να παραμένει και ίσως να εντείνεται προς το τέλος του αιώνα το αίτημα για το ταξίδι στην Ιταλία με σκοπό τη μελέτη των 'μεγάλων πριμιτίφ ζωγράφων' ή ακόμα και η επανανακάλυψη των Millet, Courbet, Manet για την τέχνη του σχεδίου τους. Το *χρώμα*, σύμφωνα με τον Mauclair, δεν περιέχει καμία πλαστικότητα, εσωτερική δύναμη και φως κατά τις τεχνικές των νεοιμπρεσιονιστών. Αποτελεί ένα εργαλείο, άψυχο, το οποίο χρειάζεται τη γραμμή και το φως από εξωτερικούς τόνους, ώστε να ντύσουν το θέμα. «*Η γραμμή*», όπως γράφει το 1892 με αφορμή τον Albert Besnard, «τι άλλο είναι εκτός από το πιο τεχνητό και γι' αυτό το πιο ανθρώπινο μέσο, στη διαμάχη του χρώματος με τη φόρμα; Αφού δεν είμαστε σίγουροι για τίποτα, για ποιο πράγμα αμφιβάλλουμε περισσότερο στη ζωγραφική; Πιστεύω, συνεχίζει, πως για τη γραμμή· που είναι ίσως το μέσο το πιο μη-πραγματικό, το πιο αφαιρετικό, προγενέστερο και ανεπαλήθευτο κάθε αισθητικής υπόθεσης»[29].

Η αρμονία μεταξύ σχεδίου και χρώματος, συζήτηση που επανέρχεται στα τεχνοκριτικά κείμενα του Συμβολισμού ύστερα από τη 'διαμάχη' Ingres-Delacroix του Ρομαντισμού,

25. Ό.π., σ.19.
26. C. Mauclair, 'Expositions Récentes', *MdF*, τ.10, Μάρτιος 1894, σ.268.
27. Του ιδίου, *Eleusis. Causeries sur la Cité Intérieure*, Paris 1894, σ.101.
28. Του ιδίου, 'Choses d' Art', *MdF*, τ.12, Νοέμβριος 1894, σ.285.
29. Του ιδίου, 'Albert Besnard et le Symbolisme Concret', ό.π., σημ.23, σ.13.

σε συνδυασμό με την αλληγορική-μυθολογική ή ψυχολογική εικονογραφία, ήταν αυτά που αποτελούσαν για τον κριτικό ένα ιδεατό αισθητικό σύνολο. Έτσι, τον Σεπτέμβρη του 1894, προκειμένου να υπερασπιστεί τον George Frederic Watts και τον Burne-Jones απέναντι στον Julien Leclercq[30] που δεν γνώριζε παρά ελάχιστα τους Άγγλους ζωγράφους, γράφει : «Δεν είναι αρμονικοί, οι Reynolds και Watts, η Κίρκη του Burne Jones (εικ.2,3), οι Μορφές της Δημιουργίας του, ή τα πορτρέτα του Watts! Εάν το σχέδιο και το χρώμα συνδεδεμένα με την πλαστική εντύπωση μιας ιδέας είναι η ζωγραφική, κανένας δεν άξιζε περισσότερο από αυτούς να αποκαλείται ζωγράφος»[31]. Οι προαναφερθέντες ζωγράφοι ήταν, κατά τον Mauclair, οι απόλυτοι ιδεαλιστές αλλά και η απάντηση στους 'επηρμένους' φορμαλιστές: «Αυτή την ώρα, δεν είναι μόνον ο κ. Rochegrosse που αξίζει, αλλά όλοι οι ζωγράφοι που δεν παραμορφώνουν, που μάχονται δίπλα σε ανθρώπους ανίκανους να σχεδιάσουν ένα χέρι: είδα ζωγράφους νέους να σηκώνουν τα χέρια ψηλά μπροστά στα ενδύματα του Burne-Jones»[32].

Σχηματοποιώντας την αντίληψη αυτή για το σχέδιο και το χρώμα, το 1895 γράφει με αφορμή το *Πάσχα,* του Maurice Denis (εικ.4): «Δεν αρκεί κάποιος να πει: Θα ζωγραφίσω το Matinée de Pacques, με πρόσωπα και τοπίο. Πρέπει το φόντο να μην έρχεται μπροστά από τα πρώτα επίπεδα, οι ομάδες του πρώτου επιπέδου να είναι πιο συγκεκριμένα σχεδιασμένες σε σχέση με το φόντο, πρέπει η μορφή να κυριαρχεί στο τοπίο· εάν ζωγραφίζουμε πρόσωπα πραγματικά, να αξιοποιούνται και να σχεδιάζονται, όχι να παραμένουν ά-μορφα»[33].

Η πρώτη αναδρομική έκθεση του Paul Cézanne με 150 έργα του, στη galerie Vollard εγκαινιάζεται το Νοέμβρη του 1895.[34] Ενώ τότε ακόμα το κοίταγμα προς τον Cézanne παραμένει μάλλον ουδέτερο, με το πέρασμα του χρόνου ο Mauclair θα γίνεται ολοένα και πιο καχύποπτος απέναντι στην τεχνική του, αφού θα αναγνωρίζει σε αυτόν, τον δάσκαλο του Gauguin, των Nabis και στη συνέχεια των κυβιστών. Εξάλλου, για την περίοδο αυτή του Συμβολισμού και των μυστικιστικών μανιφέστων, όπου η κριτική επίμονα αναζητούσε τη μυθολογική / αλληγορική σκηνή, το άυλο, την αρμονία στη σύνθεση, οπωσδήποτε ο Cézanne λίγη απήχηση πέρα από τους ίδιους τους ζωγράφους θα μπορούσε να έχει. Έτσι, ο Mauclair τον Ιανουάριο του 1896, μας δίνει μια εντύπωση σύγχυσης αλλά και σεβασμού, καθώς γράφει μεταξύ άλλων, πως το εγχείρημα του Cézanne είναι «συνειδητό, ειλικρινές, αλλά βαρύ και μονόχρωμο, άξιο ιδιαίτερης προσοχής στις νεκρές φύσεις και στα τοπία, μα σχεδόν άμορφο στις φιγούρες· αγνοώντας, αλλά και μαντεύοντας τα πάντα, αυτός ο μοναχικός μυητής του ιμπρεσιονισμού 'τελευταίας μόδας,' μας αφήνει μια εντύπωση πρωτογονισμού και καθαρότητας μαζί»[35].

Τον Ιούλιο του 1896 ο Siegfried Bing, σε συνεργασία με τον Julius Meier- Graefe, φιλοξενεί για πρώτη φορά έκθεση περιορισμένου αριθμού έργων του Edvard Munch στην *Galerie de l'Art Nouveau*, όχι όμως ανώδυνα ή χωρίς αποδοκιμασίες εθνικιστικού περιεχομένου, από την πλειονότητα του τύπου. Ως γνωστόν, η παρουσία του Munch στο Παρίσι ήταν έντονη ήδη από το 1889, περισσότερο ως μαθητεία κοντά στους Nabis και προσπάθεια ένταξής του στον κύκλο του συμβολιστικού θεάτρου του Lugné-Poe, του Maeterlinck

30. Τεχνοκρίτης που δημοσίευε στη *Revue Indépendante* και την *Plume.*
31. C. Mauclair, 'Choses d' Art', *MdF,* τ.12, Σεπτέμβριος 1894, σ.93.
32. Του ιδίου, 'Expositions Récentes,' ό.π., σ.270.
33. Του ιδίου, 'Choses d' Art', *MdF,* τ.12, Δεκέμβριος 1894, σ.383-386.
34. Βλ. I. Cahn, 'L'Exposition Cézanne chez Vollard en 1895,' στα πρακτικά συνεδρίου του 1995 *Cézanne aujourd' hui,* Paris 1997, σ.135-144.
35. C. Mauclair, 'Choses d' Art', *MdF,* τ.17, Ιανουάριος 1896, σ.130.

και του Strindberg. Πέρα από τον πολύ περιορισμένο αυτόν κύκλο όμως δεν έτυχε ιδιαίτερης προσοχής από τη γαλλική κριτική, με το επιχείρημα πως η νορβηγική του τεχνοτροπία δεν είχε να προσθέσει κάτι παραπάνω στη γαλλική ζωγραφική των Nabis.[36] Η κριτική του Mauclair, είναι ίσως από τις ηπιότερες της περιόδου, περιοριζόμενη στο αισθητικό μέρος του έργου του: «Ο κύριος Munch μοιάζει ανάξιος ενδιαφέροντος. Έργα κακά σχεδιασμένα, με χρώμα βάρβαρο· υλικό βαρύ και σε ασυμφωνία. Οι συμβολικοί τους τίτλοι, που θα ήθελαν να εκφράσουν μια ιδέα, τελικά τρομάζουν τον περαστικό»[37]. Η βαρβαρότητα, ο τρόμος, το ξάφνιασμα αποτελούσαν κοινούς τόπους στον λόγο της πιο 'λογικής' τεχνοκριτικής απέναντι στη νέα εσωτερική εκφραστικότητα του Munch. Ο ζωγράφος έβρισκε τόπο αποδοχής μονάχα μέσω της μυστικιστικής κριτικής προσέγγισης του Strindberg -ο οποίος και προλόγιζε την έκθεσή του. Ένας ιδεαλιστής, αλλά όχι μυστικιστής, τεχνοκρίτης όπως ο Mauclair, που σκεπτόταν πραγματιστικά, και -στο πλαίσιο των αισθητικών αντιλήψεων που προαναφέρθηκαν- ορθολογικά, μπορούσε να ισχυριστεί τον ίδιο μήνα στη *Nouvelle Revue*: «Θα πρέπει κανείς να είναι τρελός για να πιστέψει πως, είτε η ζωγραφική είτε η γλυπτική, θα ήταν ποτέ δυνατόν να δώσουν κάτι άλλο από μια μεταγραφή της πραγματικότητας, που μας είναι άγνωστη»[38].

Η ουσιαστικότερη κατανόηση της *αισθητικής απόκλισης*[39] που δημιουργούσε η μετάβαση από -την παλαιότερη, μα ακόμα κυρίαρχη για την περίοδο, φορτωμένη συμβολισμούς εικονογραφία, η οποία ακόμα χρησιμοποιούσε τον τρόπο και τα μέσα μιας παραδοσιακής αναπαράστασης- τη *μίμηση*, προς την επεξεργασία του ίδιου του μέσου της ζωγραφικής, της υλικότητας των χρωμάτων, του νέου χώρου και της θέσης τους μέσα στον καμβά, σε αντιστρόφως ανάλογη θέαση σε σχέση με τη φύση, αποτελεί και το βήμα για μια ιστορικότερη προσέγγιση των διακυβευμάτων της περιόδου. Δηλαδή, η μετάβαση από το παράδειγμα του αλληγορικού ιδεαλισμού του Puvis de Chavannes και του Albert Besnard, στις περιθωριακές νεωτερικές αναζητήσεις του Gauguin ή του Cézanne δεν προσλαμβάνονταν καθόλου ανώδυνα από την κριτική.

Ο Peter Bürger, στη μελέτη του 1974 για τη θεωρία της πρωτοπορίας, έτσι όπως εμφανίζεται στο γύρισμα του 19ου αιώνα, ως αυτονομία της τέχνης, τονίζει την ολοένα αυξανόμενη συνείδηση από τη μεριά του καλλιτέχνη προς τις ίδιες του τις τεχνικές, στη χρήση του ίδιου του μέσου, καθώς και τις δυνατότητες επίδρασής του.[40] Η κατανόηση όμως, όσων συμβολιστών ζωγράφων ξεπέρασαν τη χρήση της αλληγορίας και του μύθου χρησιμοποιώντας το σύμβολο μέσω μιας καινούριας τεχνοτροπίας, από τη 'λογοτεχνική κριτική' -η οποία αποτελούσε και το μεγαλύτερο κομμάτι του Τύπου- στάθηκε αδύνατη.[41] Επανερχόμενη στο παράδειγμα του Camille Mauclair, θα ήθελα να επιμείνω στο κατά πόσο, ο

36. Για μια εμπεριστατωμένη μελέτη των σχέσεων και της υποδοχής του Edvard Munch στη Γαλλία, βλ. *Munch et la France*, Paris 1991, και στο ίδιο, ιδιαίτερα: R. Rapetti, 'Munch Face à la Critique Française: 1893-1905', σ.17-31 και 'Munch dans le Contexte du Symbolisme: La Part de l' Influence Française', σ.148-185.

37. C. Mauclair, 'Art', *MdF*, τ.19, Ιούλιος 1896, σ.187.

38. Του ιδίου, 'Les Salons de 1896', *Nouvelle Revue*, τ.5-6, 1896, σ.345.

39. Χρησιμοποιώ τον ορισμό του Jausss *écart esthétique*. Βλ. την μεθοδολογική ανάλυση του όρου στο H. R. Jauss, *Pour une Esthétique de la Réception*, μτφρ. C. Maillard, Paris 1978, σ.58.

40. «The predominant feature of modernist or aestheticist art is that it calls attention to its own modernist or aestheticist art that it calls attention to its own material», στο P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, μτφρ. M. Shaw, Theory and History of Literature, τ.4, University of Minnesota 1984, σ.XXXV.

41. Αυτός, είναι και ένας από τους λόγους για τους οποίους κατά τη γνώμη μου, καθυστέρησε τόσο η επανανακάλυψη του συμβολιστικού κινήματος από την ιστορία της τέχνης. Οι συμβολιστές δεν έχρηζαν ιδιαίτερης υποστήριξης στον Τύπο της εποχής, σε αντίθεση με τους ιμπρεσιονιστές και όσους συνέχιζαν στο γύρισμα του αιώνα την τεχνοτροπία τους, δοσμένη τότε με μια πιο αλληγορική-ηθογραφική εικονογραφία.

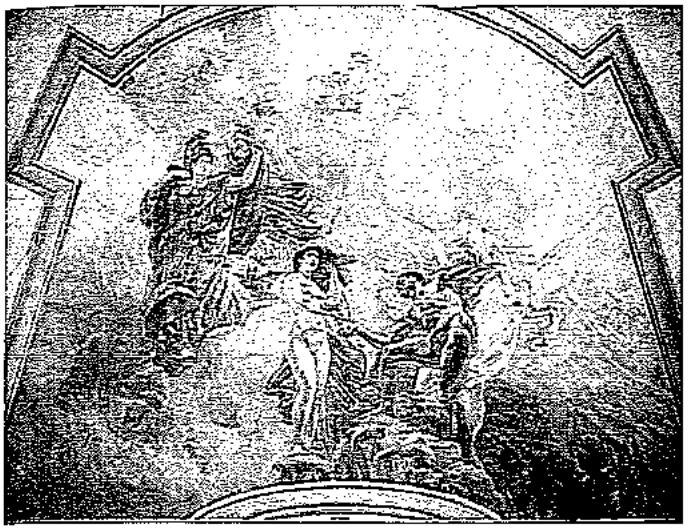
τρόπος αυτός θέασης της νέας τέχνης που εμπεριέχει αισθητικές στην πλειονότητά τους αντιλήψεις για την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, είναι κυρίαρχος, ενώ ύστερα από την υπόθεση Ντρέιφους, λαμβάνει πολιτικές προεκτάσεις. Για παράδειγμα, όσο προχωρούμε στις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, αναδύονται εθνικιστικού τύπου επιθέσεις σε βάρος ξένων καλλιτεχνών, που *«εγκαθίστανται και κατακλύζουν το Παρίσι με κατακερματισμένες αδούλευτες εικόνες»*, όπως έγραψε ο Mauclair για τον Picasso. Ο μερκαντιλισμός στην τέχνη, επιχείρημα που εμφανίζεται από τον Mauclair στο γύρισμα του αιώνα, θα γίνει με τα χρόνια το βασικό ιδεολογικό επιχείρημα κατά των εμπόρων τέχνης, που *«διαφθείρουν τους νέους ζωγράφους με τα χρήματα και την άμεση προβολή τους»*. Για τον τεχνοκρίτη μας, όλοι οι έμποροι-διαφθορείς προέρχονταν από τη φυλή των Εβραίων, που ξεπουλά με ευκολία κάθε παραδοσιακή ζωγραφική. Οι ιδέες αυτές του Mauclair, το επαναλαμβάνω, κυκλοφορούσαν στις αρχές του 20ού αιώνα σε όλη την Ευρώπη, είτε μέσω των άρθρων του στον τύπο είτε μέσα από τις δικές του μελέτες για την τέχνη οι οποίες δημοσιεύονταν σε πολλές ευρωπαϊκές γλώσσες, μεταξύ άλλων και στον ελληνικό κύκλο των γραμμάτων και της τέχνης.

Τέλος, βασιζόμενη στην πεποίθηση πως ξεκινάμε πάντα από το σήμερα για να κοιτάξουμε προς το παρελθόν, θα ήθελα να παρατηρήσω την προβληματική, κατά τη γνώμη μου, μελέτη των τεχνοκριτών του β΄ μισού του 19ου αιώνα αυτή τη στιγμή στη Γαλλία: Στο ένα άκρο η μέθοδος της ανάγνωσης του τεχνοκριτικού λόγου, από το 1970 και έπειτα, χρησιμοποιείται από αριστερούς ιστορικούς προκειμένου να δείξει τον ενεργό του ρόλο στη διαμόρφωση ιδεών που αναπαράγονται μέσα στην κοινωνία και στο άλλο άκρο, κατά την τελευταία δεκαετία, η τεχνοκριτική κατατάσσεται σε μια φορμαλιστική ιστορία της λογοτεχνίας· εξαίρονται οι λογοτεχνικές αρετές ενός τεχνοκρίτη όπως ο Mauclair, ενώ αποσιωπούνται εντελώς οι απολήξεις του ιδεαλισμού του σε έναν ακραίο, εθνικιστικό και ρατσιστικό λόγο γύρω από την τέχνη. Επικεντρώνοντας ιδιαίτερα στην ποιητικότητα του λόγου του και το καίριο των παρατηρήσεών του, παραθεωρείται η αντιδραστικότητα της τεχνοκριτικής του, εν τέλει άμεσα συνυφασμένη με τις εικαστικές προτιμήσεις και το θεωρητικό λόγο γύρω από αυτές, όπως προσπάθησα να δείξω.

Katia Papandreopoulou

Camille Mauclair and the aesthetic reception of modernism in France at the field of art-critique at the end of 19th century

Severin Faust, or otherwise known as Camille Mauclair [1872-1945], was one of the most prolific art critics and theorists of art during the period of the Third French Republic. His aesthetic conceptions were formulated and reached their maturity through the symbolist journal *Mercure de France,* while his theoretical discourse was influenced by the ideas of romanticism, among others. In his art critiques he supported those symbolist and idealist artists who did not abandon, at least on a technical level, the tradition of the *Academie,* such as Albert Besnard, Puvis de Chavannes and others, while in a purely theoretical level he provided support to the English school of the Pre-Raphaelites as well as to William Turner and Edward Burne-Jones. He took part in the ideological struggles of the period concerning the modernist tendencies in the visual arts. After the Dreyfus affair, where paradoxically he publically supported Zola's manifest, through an authoritarian writing further developed his conservative views which he had spread the previous years. All this led him into becoming a reactionary critic and an enemy of modern art, from Gauguin's symbolism and the early expressionism of Munch, to the cubists and the futurists on the eve of the First World War.



Εικ. 1. Paul-Albert Besnard, *La plastique* (panneau décoratif destiné à la coupole du Petit Palais), 1907, Μουσείο Petit Palais, Παρίσι

Εικ. 2. George Frederic Watts, *L' Espoir*, 1885, ιδιωτική συλλογή

Εικ. 3. Edward Burne-Jones, *Le vin de Circé*, γκουάς και ακουαρέλα, 1863-1869, ιδιωτική συλλογή

Εικ. 4. Maurice Denis, *Le matin de Pacques* ή *Mystère de Pacques*, 1891, λάδι σε καμβά, ιδιωτική συλλογή

Μιλτιάδης Μ. Παπανικολάου

Καλλιτεχνική, κοινωνική και πολιτική λογοκρισία. Οι «περιπέτειες» της τέχνης της πρωτοπορίας στον 20ο αιώνα

Η συνειδητοποίηση ότι η τέχνη είναι προϊόν της ελευθερίας, αλλά και της γνώσης, και η πεποίθηση ότι δημιουργείται από καλλιτέχνες που έχουν απόλυτη συναίσθηση του ρόλου τους ότι απευθύνεται σε ένα κοινό που ενδιαφέρεται για τη θρησκευτική ή την πολιτική διάσταση των έργων τους, συνιστά μία διαδικασία που εξελίσσεται διαρκώς χωρίς να μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι έχει ολοκληρωθεί μέχρι σήμερα, καθώς η κοινωνική πραγματικότητα παρουσιάζει διαφορετική εικόνα από εποχή σε εποχή και από τόπο σε τόπο στο επίπεδο των υλικών και των ιδεολογικών σχέσεων, αλλά και στις ιδέες που διέπουν τους θεσμούς της.

Ως γνωστόν, η Τέχνη είναι μία έννοια που προσκολλάται σε χειροπιαστά και χειρωνακτικά αντικείμενα και διακρίνεται από τα υπόλοιπα ανθρώπινα έργα με βάση ορισμένες ιδιότητες, που τα καθιστούν ξεχωριστά και μοναδικά, αποκτώντας τον επίζηλο τίτλο του έργου τέχνης. Υπάρχουν συγκεκριμένοι κανόνες, αρμόδιοι φορείς και εξειδικευμένα άτομα ή ομάδες καθώς και θεσμικά όργανα που παρεμβαίνουν στη διαδικασία αυτή, προκειμένου «να δεχτούν να δανείσουν στο προσφερόμενο αντικείμενο τον τίτλο του έργου τέχνης», όπως μας διαβεβαιώνει ο Martin Warnke[1], με ό,τι αυτό σημαίνει για την καλλιτεχνική, νομική, οικονομική, αλλά και τη συλλεκτική ή την επιστημονική αξία του έργου τέχνης. Θα συμφωνήσουμε και εμείς με την άποψη ότι «το σπουδαιότερο κριτήριο για ένα έργο τέχνης είναι η μεγαλοφυής πράξη της δημιουργίας» αφενός, αλλά και ακόμη ότι αφετέρου η θέση του στο επίπεδο της πρόσληψής του, ως κριτήριο που συνδέεται με τις αισθήσεις.

Η εμφάνιση της μοντέρνας τέχνης μετέβαλε εντελώς τα μορφολογικά δεδομένα της παράδοσης, με τους καλλιτέχνες του 20ού αιώνα να πειραματίζονται συνεχώς χάριν της πρωτοτυπίας και της αυτονομίας του έργου τέχνης, να χαιρετίζουν και να επιδοκιμάζουν κάθε τι καινούριο, αρχίζοντας από τους πειραματισμούς του Νέου Στιλ και έχοντας ως οδηγό το διάσημο σύνθημα «σύγχρονη τέχνη, τέχνη ελεύθερη»[2]. Σιγά-σιγά οι δυτικές συμβάσεις αναπαράστασης αναθεωρούνται στο όνομα ενός υποκειμενικού πειραματισμού και υπονομεύονται με τη βοήθεια ενός πριμιτιβισμού αντικειμένων αφρικανικής προέλευσης με αποτέλεσμα η καλλιτεχνική θεώρηση να δέχεται πολλές επιδράσεις, επικαλούμενη την ανάγκη σύνδεσης της τέχνης με την απλή και ενστικτώδη ζωή των πρωτογόνων. Ο δρόμος για την τέχνη της πρωτοπορίας είναι πλέον ανοιχτός και η ανάδυση της νέας τέχνης γινόταν μέσα από πολιτικά γεγονότα (όπως η κατάρρευση αυτοκρατοριών), αλλά και από τις αλλαγές της οπτικής αντίληψης των προηγούμενων καλλιτεχνικών κινημάτων.

Ο ρηξικέλευθος χαρακτήρας της πρωτοποριακής τέχνης και η διακοπή των σχέσεών της με την παράδοση έφερε σε αντιπαράθεση τους εκπροσώπους της καλλιτέχνες με ένα ανυποψίαστο κοινό και ιδίως με τα θεσμικά όργανα δημοσίου ενδιαφέροντος, που ήταν και οι σημαντικότεροι παραγγελιοδότες (αλλά και συλλέκτες) έργων τέχνης. Ιστορικά, η Sezession (απόσχιση) της Βιέννης (1897) ήταν το καλλιτεχνικό κίνημα που, με την επα-

1. M. Warnke, *Ερευνητικά Πεδία της Ιστορίας της Τέχνης*, στο H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke (επιμ.), *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης*, επιμ. Μ. Παπανικολάου, μτφρ. Λ. Γυιόκα και τίτλος πρωτοτύπου: *Kunstgeschichte, Eine Einführung*, Berlin 1985[1], Θεσσαλονίκη 1995, σ.25.

2. Βλ. F. Novotny, *Wien um 1900*, Wien 1964, σ.XII.

ναστατική ορμή που το διέκρινε, ήρθε αμέσως σε σύγκρουση με την παλιά ακαδημαϊκή φρουρά και τις παλιές παραδοσιακές αντιλήψεις που εκπροσωπούσαν.

Η περίπτωση του Γκούσταβ Κλιμτ, που ανέλαβε την εικονογράφηση της Αίθουσας Τελετών του Πανεπιστημίου της Βιέννης το 1901 με θέματα τη *Φιλοσοφία*, τη *Νομική* και την *Ιατρική* (η τοιχογραφία καταστράφηκε από τους βομβαρδισμούς το 1945), είναι χαρακτηριστική του κλίματος της εποχής, με τις απαξιωτικές κριτικές, τις συνεχείς υπαναχωρήσεις στις επιλογές των σχεδίων, τις απορρίψεις ορισμένων από αυτά λόγω της τολμηρής τους εκτέλεσης και γενικά με την επίδειξη μιας συμπεριφοράς, εκ μέρους των αρχών του πανεπιστημίου, που μόνον ως σκάνδαλο μπορεί να χαρακτηριστεί.

Παρόμοια συμπεριφορά είχε και ο Όσκαρ Κοκόσκα, με την αποβολή του το 1908 από τη Σχολή Καλών Τεχνών της Βιέννης, εξαιτίας τολμηρής θεατρικής παράστασης έργου του με τίτλο *Δολοφόνος, η ελπίδα των γυναικών*. Αλλά και ο Έγκον Σίλε, σημαντικό στέλεχος της Sezession, υπέστη διωγμούς από τις αρχές για διάφορους λόγους («για απαγωγή και διαφθορά ανηλίκου») και γι' αυτό το λόγο πολλά από τα έργα του καταστράφηκαν (1912).[3]

Η σύνδεση των παραπάνω καλλιτεχνών με τον Φρόιντ και οι επιρροές που δέχτηκαν από τον ιδρυτή της ψυχανάλυσης, έφεραν σε πλήρη αντίθεση τον ισχυρό και παρορμητικό κόσμο των πρωτοποριακών καλλιτεχνών με την αυστηρή πειθαρχία της αστικής τάξης της Βιέννης ή, κατά τη φροϊδική λογική, «το πολλαπλό κυκλικό πέρασμα από το εγώ στο αντικείμενο» σε μια συνειδητή αντιπαράθεση με τις «υποσυνείδητες φιλοδοξίες» και τις «αυθόρμητες αποστροφές» του κοινωνικού δέκτη.[4] Είναι φανερό ότι η μοντερνιστική τέχνη θα αντιμετωπίσει στο εξής πολλά προβλήματα από μια κοινωνία βαθιά λαβωμένη από τους καταστροφικούς πολέμους που θα ακολουθήσουν, υποχρεωμένη να αντιμετωπίσει τις συνεχείς κρίσεις ενός πολιτικού συστήματος, του οποίου την ορθολογική δομή του αμφισβητούν μόνιμα οι καλλιτέχνες.

Τα φαινόμενα λογοκρισίας, με την στενή, αλλά και την ευρεία έννοια του όρου, θα εμφανίζονται συχνά στο προσκήνιο, χωρίς, ωστόσο, η έρευνά μας να είναι σε θέση να παρουσιάσει πλήρη κατάλογο των σχετικών περιπτώσεων, παρά μόνον ενδεικτικά παραδείγματα από την ευρωπαϊκή και την αμερικανική τέχνη του εικοστού αιώνα. Στο πλαίσιο αυτό μπορούν να ενταχθούν και συμβάντα της καλλιτεχνικής ζωής, που αναφέρονται σε γεγονότα κατά τα οποία έργα καλλιτεχνών αποκλείονται από διαγωνισμούς και εκθέσεις με την παρέμβαση ομοτέχνων τους για λόγους είτε καλλιτεχνικούς είτε ακόμα και για λόγους προσωπικούς.

Η χαρακτηριστικότερη ίσως περίπτωση αποκλεισμού έργου τέχνης από καλλιτεχνική έκθεση εξαιτίας της νέας τάσης και αντίληψης που εκπροσωπούσε είναι αυτή του Μαρσέλ Ντισάν, ο οποίος παρουσίασε με ψευδώνυμο «ένα έργο τέχνης χωρίς καλλιτέχνη», όπως είπε ο ίδιος αργότερα, δηλαδή ένα έτοιμο αντικείμενο όπως η διάσημη *Κρήνη* (το γνωστό ουρητήριο)[5], για να συμπεριληφθεί στην έκθεση Αμερικανών ανεξαρτήτων καλλιτεχνών το 1917. Το μόνον έργο που απορρίφθηκε ήταν το δικό του, γεγονός που εξόργισε τον Ντισάν, που ήταν πρόεδρος, ο οποίος διαμαρτυρήθηκε έντονα. Οι λόγοι του αποκλεισμού έχουν μια φαινομενική νομιμότητα, αλλά είναι φανερό ότι ο προκλητικός τρόπος με τον

3. H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. H.D. Buchloh, *Η Τέχνη από το 1900*, Μ. Παπανικολάου (επιμ.), μτφρ. Ι. Τσολακίδου, Θεσσαλονίκη 2007, σ.52 κ.ε.

4. H. Kraft, 'Τριπλές Δυάδες: Η Αναλυτική-Ψυχολογική Προσέγγιση της Τέχνης' στο H. Belting, H. Dilly κ.ά., ό.π., σ.357.

5. H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. H.D. Buchloh, ό.π., σ.129.

οποίο αμφισβητούνταν οι έννοιες της πρωτοτυπίας προς χάριν μιας σκοπιμότητας, που υπερτόνιζε τη διαδικασία της ονοματοδοσίας, και πρόβαλε τη χρησιμότητα του έργου τέχνης, συνιστά, ως ένα ορισμένο βαθμό, λογοκριτική παρέμβαση από καλλιτέχνη σε καλλιτέχνη. Η *Κρήνη*, όπως και τα άλλα ομοειδή έργα, δηλαδή τα έτοιμα αντικείμενα (ready-made), στην πραγματικότητα δεν υπονόμευαν μόνο την παραδοσιακή τέχνη, αλλά και την ίδια τη δομή της αστικής κοινωνίας, χλευάζοντας τους παντοειδείς θεσμούς με μια διάθεση μηδενισμού όλου του κοινωνικού και του πολιτικού συστήματος. Ο αποκλεισμός, ωστόσο, της *Κρήνης* για λόγους καθαρά αισθητικούς, αποτελεί μια μορφή παρέμβασης της δημόσιας προβολής ενός έργου και μία πράξη περιορισμού της εμβέλειάς του στο κοινό, ακόμα και αν η διαδικασία αυτή ακολουθεί ορισμένους θεσμικούς κανόνες, διότι έτσι εμποδίζεται η λεγόμενη ευγενής καλλιτεχνική άμιλλα.

Η λογοκρισία, ο περιορισμός δηλαδή της ελευθερίας της έκφρασης με διάφορους τρόπους και μέσα, είναι, χωρίς καμιά αμφιβολία, ένα αρνητικό φαινόμενο, που ανεξάρτητα από τα αίτια που την προκαλούν, έχει να κάνει περισσότερο με τις μορφές εξουσίας, με τις κοινωνικές δομές, αλλά και με τα ιστορικά παρεπόμενα. Ο 20ος αιώνας παρουσιάζει ένα ξεχωριστό ενδιαφέρον εξαιτίας της έξαρσης του μοντερνιστικού κινήματος κατά το πρώτο μισό του αιώνα, αλλά και εξαιτίας της τόλμης των αντι-μοντερνιστικών και μετα-μοντερνιστικών τάσεων στα μεταπολεμικά χρόνια. Οι αφορμές που δόθηκαν για την εισβολή της λογοκρισίας σε κάθε μορφή παρέμβασης των αρχών (απαγορεύσεις, περικοπή κονδυλίων, ακύρωση διαγωνισμών, καταστολή με δικαστική ή αστυνομική παρέμβαση κ.λπ.) δεν ήταν τόσο αισθητικοί, όσο, κυρίως, ιδεολογικοί.

Ιστορικά, το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα απόλυτης λογοκρισίας αναφέρεται στη περίοδο των Ναζί αμέσως με την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία το 1933, με την κήρυξη ενός πραγματικού πολέμου εναντίον της τέχνης της πρωτοπορίας. Το 1937 μάλιστα πραγματοποιήθηκε στο Μόναχο η περίφημη έκθεση με τον τίτλο «*Εκφυλισμένη τέχνη*» (εικ.1) και περιλάμβανε αποκλειστικά «εκφυλισμένους» καλλιτέχνες του ευρωπαϊκού μοντερνισμού των πρώτων δεκαετιών του αιώνα, επιδιώκοντας με παιδαριώδη επιχειρήματα να καταδείξει τη σχέση τους με την παράνοια και τον πρωτογονισμό, τους Εβραίους και τους μπολσεβίκους, κατηγορώντας τους επίσης για περιφρόνηση προς την παράδοση και τα γερμανικά ιδεώδη, το έθνος και τη θρησκεία. Είναι χαρακτηριστικό ότι εκείνη η έκθεση περιόδευσε και σε άλλες δεκατρείς πόλεις, όπως το Βερολίνο και η Βιέννη, και οι επισκέπτες της κρατούν ακόμη το απόλυτο ρεκόρ: Δύο εκατομμύρια, περίπου, άνθρωποι μόνο στο Μόναχο και χίλιοι σε άλλες πόλεις. Η αντίστοιχη έκθεση του ναζιστικού καθεστώτος με τον τίτλο «*Μεγάλη γερμανική τέχνη*» πρόβαλε τα εθνικοσοσιαλιστικά πρότυπα με σαφές φυλετικό και ρατσιστικό περιεχόμενο.[6]

Παρόμοια πολιτική εφάρμοσε και το φασιστικό καθεστώς στην Ιταλία, καθώς και το σταλινικό καθεστώς στη Ρωσία, θέτοντας ήδη από το 1933 ένα ευρύ πρόγραμμα ιδεολογικής και πολιτικής επιβολής αντιλήψεων του πάνω στην Τέχνη, όπως ήταν ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, θέτοντας προγραμματικά εκτός πλαισίου την καλλιτεχνική πρωτοπορία των προηγούμενων χρόνων, ενεργοποιώντας γι' αυτό το σκοπό τους σχετικούς μηχανισμούς καταστολής. Όπως παρατηρεί η Ρόσαλιν Κράους «η τέχνη του μοντερνισμού ήταν επικίνδυνη επειδή ευνοούσε το άτομο από την άποψη του πρωτότυπου οράματος, του μοναδικού στιλ, της προσωπικής λύτρωσης και ούτω καθεξής. Ακόμη περισσότερο και από τις παραμορφώσεις του, αυτός ο υποκειμενισμός ήταν αντίθετος προς τη συλλογική επιταγή

6. H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. H.D. Buchloh, ό.π., σ.281.

των ολοκληρωτικών καθεστώτων».[7] Τα αποτελέσματα αυτών των μορφών κρατικής και πολιτικής λογοκρισίας είναι σήμερα γνωστά, αφού εκείνοι που δικαιώθηκαν από την ιστορία είναι οι διωκόμενοι και η τέχνη που εκπροσωπούσαν.

Αλλά και στην ελεύθερη Δύση τα φαινόμενα λογοκρισίας, αν και μεμονωμένα, δεν είναι διόλου σπάνια. Την ίδια κρίσιμη δεκαετία και συγκεκριμένα το 1933 ξεσπά στην Αμερική το μεγάλο σκάνδαλο με τον Μεξικανό καλλιτέχνη Ντιέγκο Ριβέρα, ο οποίος ανέλαβε να εκτελέσει μία μεγάλη τοιχογραφία στο κτήριο Ροκφέλερ, στην καρδιά της Νέας Υόρκης. Κάποια στιγμή εμφανίστηκε στα δεξιά της τοιχογραφίας το κεφάλι του Λένιν, με αποτέλεσμα να προκληθούν μεγάλες αντιδράσεις. Πού ακούστηκε ο ιδρυτής του κομμουνισμού στην πρωτεύουσα του καπιταλισμού! Μπροστά στην άρνηση βέβαια του καλλιτέχνη να αντικαταστήσει το πορτρέτο του Λένιν με κάποιο άλλο ή να το αφαιρέσει η τοιχογραφία, αν και είχε προχωρήσει αρκετά, καταστράφηκε ύστερα από μερικούς μήνες.

Μεταπολεμικά η κατάσταση δεν φαίνεται να αλλάζει και πολύ, όπως θα περίμενε κανείς, αλλά ο χωρισμός της Ευρώπης στα δύο και ο Ψυχρός Πόλεμος θα δημιουργήσουν ευνοϊκές συνθήκες εμφάνισης φαινομένων λογοκρισίας με πολιτική σκοπιμότητα. Καλλιτεχνικά, η εμφάνιση της εννοιολογικής τέχνης το 1970 και μέσα στο πλαίσιο ενός στοχαστικού αναβρασμού στην Ευρώπη, που αμφισβητούσε τις θεσμικές και κοινωνικές διαιρέσεις, εξαρτώμενες άμεσα από τις εξουσιαστικές δομές (με κυρίαρχη τη θεωρία της αποδόμησης του Ντεριντά), δημοσιεύεται το δοκίμιο του Ρολάν Μπαρτ «Ο θάνατος του δημιουργού» (1968), που θέτει σε αμφισβήτηση το ρόλο του καλλιτέχνη, όπως τουλάχιστο τον είχε οραματιστεί ο Μαρσέλ Ντισάν από το 1913, αλλά και όπως ο ίδιος άλλωστε τον είχε υπονομεύσει με τα «έτοιμα αντικείμενα» (δηλαδή «έργα τέχνης χωρίς καλλιτέχνη», όπως ειπώθηκε), εισάγοντας στις εικαστικές τέχνες την αντίληψη του εφήμερου και του τυχαίου. Ως επακόλουθο αυτής της νέας, σχετικά, αντίληψης ήταν η ενίσχυση του ρόλου του θεατή (αυξάνοντας ουσιαστικά τη συμμετοχή του ή και «αποπροσανατολίζοντάς τον»), ενώ το έργο τέχνης «αποπροσωποποιείται», αφού στο μεταξύ είχε απολέσει ορισμένες από τις βασικές και μέχρι τότε θεμελιώδεις αξίες του, όπως τη σπανιότητα και τη μοναδικότητα, την πρωτοτυπία, την αυθεντικότητα, αλλά και την καθιερωμένη αντίληψη για τη σχέση μορφής και περιεχομένου.

Από την άλλη μεριά το έργο τέχνης εγκαθίσταται και έξω από τους δημόσιους χώρους των μουσείων, όπως σε υποβαθμισμένους και ιδιωτικούς χώρους, σε εγκαταλειμμένα σπίτια, σε δημόσιες τουαλέτες, σε βουνά μακριά από τα αστικά κέντρα, σε χώρους σχεδόν απαγορευτικούς για τους πολίτες, έτσι ώστε να καθίσταται προβληματική η «αισθητική αποκρυπτογράφησή» του, δυσχεραίνοντας ακόμα περισσότερο την ενεργοποίηση του θεατή, σε μια εποχή κοινωνικής συμμετοχής, πνευματικού διαλογισμού και επικοινωνιακού θεάματος.

Παρόλα αυτά, η Τέχνη λειτουργεί κάτω από ορισμένους αισθητικούς κανόνες, επισημαίνοντας πρωτίστως τις ιστορικές και τις κοινωνικές μεταβολές και ως καλλιτεχνική αξία απαιτεί από τον καθένα μας να την προστατεύει, να την προωθεί και να τη διαφυλάττει. Άλλωστε, οι νόμοι και το σύνταγμα αποδέχονται την προνομιακή θέση της ελευθερίας της έκφρασης ως θεμελιώδους ανθρωπιστικής αξίας. Η Τέχνη, αν και είναι μια αφηρημένη έννοια, εμφανίζεται να υλοποιείται σε μια συγκεκριμένη μορφή, που χάρη σε ορισμένες ιδιότητές της, διακρίνεται από τα άλλα δημιουργήματα του ανθρώπου, για να αποκτήσει συλλεκτική ή μουσειακή αξία. Είναι, επίσης, γεγονός ότι η Τέχνη, ως ένα δημόσιο αγα-

7. Ό.π.

θό, αποτέλεσε εξαρχής ένα βασικό επικοινωνιακό μέσο προώθησης ιδεών και, συνεπώς, η σύνδεσή της με τις παντός είδους κρατικές αρχές ήταν αναπόφευκτη.

Οι σχέσεις, ωστόσο, της πρωτοποριακής τέχνης με την πολιτική εξουσία ουδέποτε ήταν καλές, ακόμα και όταν η δεύτερη εμφανίζεται να την ενισχύει, διότι οι ριζοσπαστικές αλλαγές της πρώτης, η οποία συχνά ταλαντευόταν ανάμεσα στην ανεξέλεγκτη προβολή της υποκειμενικότητας και σε μια κοινωνική κριτική με ακτιβιστικές συμπεριφορές, την έφερνε σε ιδεολογική σύγκρουση με τις κρατικές υπηρεσίες και γενικά με τις αντιδραστικές κοινωνικές δυνάμεις με αφορμή είτε την αισθητική είτε τα σημαινόμενα των μορφών. Η σύγχρονη τέχνη, λοιπόν, όταν δεν γελοιοποιείται ως κακόγουστη και αντιαισθητική, από τους πολεμίους της, ως αισχρή ή και ως σκανδαλωδώς προσβλητική για το έθνος, τη θρησκεία, την οικογένεια ή το φύλο (και τη φυλή), τότε θεωρείται άσκοπη και περιττή, οικονομικά ασύμφορη και σπάταλη που γίνεται εις βάρος των φορολογουμένων, γεγονός που παρασέρνει και τους ίδιους τους υποστηρικτές της σε μια στροφή σε άλλες μορφές τέχνης και να κλονίζεται η δημόσια υποστήριξη της μοντέρνας τέχνης.

Η «επιστροφή στις ρίζες» (rappel à l' ordre), μία μόνιμη επωδός αντιδραστικών κυρίως δυνάμεων, ύστερα από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο με σκοπό την επιβολή ενός ορθολογισμού στην τέχνη, με βάση τις κλασικές αξίες, στρεφόμενη αρχικά εναντίον της «βαρβαροποίησης» του πολιτισμού (καλλιτεχνικά), παίρνει μέχρι σήμερα πολλές και ποικίλες μορφές, οδηγώντας τις κρατικές αρχές και τις δυνάμεις καταστολής στην άκριτη (και αναμφισβήτητα) παράνομη λογοκρισία (κοινωνικά και πολιτικά) με πρόσχημα την προσβολή των αξιών και των ιδεών σε ηθικό, πολιτικό και ιδεολογικό επίπεδο.

Τα φαινόμενα λογοκρισίας στη δυτική καπιταλιστική κοινωνία αν και περισσότερο μεμονωμένα, αφορούν κατά κανόνα περιπτώσεις, κατά τις οποίες είτε θίγονται ευαίσθητα (για τις κυβερνήσεις) κοινωνικοπολιτικά θέματα (όπως οι κρατικές αντιδράσεις -με τη μορφή αφαίρεσης κονδυλίων- σε ακτιβιστές καλλιτέχνες για τις φυλετικές διακρίσεις στην Αμερική τη δεκαετία του 1980 ή για τον πόλεμο του Βιετνάμ την προηγούμενη δεκαετία) είτε θέματα προσβολής της θρησκείας και της δημόσιας αιδούς, σε περιπτώσεις αναρίθμητες σε όλον τον κόσμο, πολλές από τις οποίες κατέληξαν και σε συλλήψεις των υπευθύνων, κυρίως λόγω της τολμηρής εμφάνισης των εικόνων. Υπήρξαν ακόμα περιπτώσεις όπου το καλλιτεχνικό έργο βρέθηκε αντιμέτωπο με την ίδια την κοινωνία, με χαρακτηριστική περίπτωση το *Κεκλιμένο τόξο* (1985) του Αμερικανού καλλιτέχνη Ρίτσαρντ Σέρα (εικ. 2), που αποσύρθηκε από την πλατεία όπου αρχικά είχε τοποθετηθεί, γιατί εμπόδιζε τον ελεύθερο περίπατο των πολιτών, παρόλο που ο ίδιος είχε δηλώσει ότι «η μετακίνηση του γλυπτού σημαίνει την καταστροφή του»[8].

Αναμφισβήτητα, μορφή λογοκρισίας αποτελεί και η απόρριψη έκθεσης από θεσμικά όργανα, όπως είναι τα μουσεία, αλλά και η αφαίρεση έργων με την παρέμβαση των ίδιων των καλλιτεχνών. Αφορά τις περιπτώσεις των καλλιτεχνών αφενός του Χανς Χάακε, του οποίου αναδρομική έκθεση το 1971 ματαιώθηκε από το Μουσείο Γκουγκενχάιμ της Νέας Υόρκης, επειδή αρνήθηκε να αφαιρέσει δύο έργα του κατά απαίτηση της διεύθυνσης του μουσείου, για λόγους που αφορούσαν στην αντίληψή του για την εννοιολογική τέχνη και με πιθανές επιπτώσεις στη δημόσια εικόνα του μουσείου. Η άλλη περίπτωση αφορά στον καλλιτέχνη Ντανιέλ Μπιρέν, με πρωταγωνιστή το ίδιο αμερικανικό μουσείο και με αφορμή μία διεθνή έκθεση. Στην έκθεση αυτή ο Μπιρέν εκπροσωπούνταν από ένα μεγάλο πανό, αναρτημένο στην κεντρική αίθουσα του Μουσείου Γκουγκενχάιμ. Η αντίδραση όμως των

8. H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. H.D. Buchloh, ό.π., σ.609.

ομοτέχνων του Μπιρέν, που εξέθεταν μαζί του στην έκθεση ήταν έντονη, διότι ισχυρίσθηκαν ότι η θέση του έργου του μέσα στο χώρο εμπόδιζε την ισότιμη προβολή των δικών τους έργων, με αποτέλεσμα η διεύθυνση του μουσείου να αφαιρέσει το πανό του Μπιρέν.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα -και μάλιστα από τη Μπιενάλε της Βενετίας του 1986- αποτελεί η περίπτωση του Κώστα Τσόκλη (εικ. 3), του οποίου το έργο *Το καμακωμένο ψάρι* (βίντεο)[9] υπέστη την επίθεση της τοπικής κοινωνίας και συγκεκριμένα ζωοφιλικών οργανώσεων με αποτέλεσμα η υπόθεση να οδηγηθεί στα ιταλικά δικαστήρια, όπου το έργο και ο καλλιτέχνης διασώθηκαν χάρη στη γενναιότητα του δικαστηρίου. Οι κατασχέσεις έργων τέχνης, οι έντονες διαμαρτυρίες συντηρητικών κύκλων, αλλά και οι συλλήψεις καλλιτεχνών και υπευθύνων δεν είναι διόλου σπάνιες, αν και η τελευταία περίπτωση που καταγράφεται στην Ελλάδα [μετά το σκάνδαλο της έκθεσης «*Outlook*» του 2003 με τις περιπτώσεις των καλλιτεχνών Thierry de Cordier (εικ. 4) και Θανάση Τότσικα (εικ. 5), των οποίων τα επίμαχα έργα αφαιρέθηκαν από την έκθεση για προσβολή της θρησκείας και της δημοσίας αιδούς αντίστοιχα] είναι αυτή της έκθεσης «*Art Athina 2007*» (με αφορμή το έργο-βίντεο της Εύας Στεφανή (εικ. 6) που έφερε μέσα στην καλλιτεχνική πράξη ένα διαχρονικά σεβαστό άβατο της τέχνης, με τρόπο βίαιο τις κατασταλτικές αρχές του κράτους, τον αστυνόμο και τον εισαγγελέα[10]. Πρόκειται για συμπεριφορές που φέρνουν στη μνήμη μας περιόδους ολοκληρωτισμού, όπως της χούντας, αλλά και του Μεταξά.

Στη θεσμική ιστορία της τέχνης παρόμοιες πράξεις έγιναν διάσημες, ιδίως στην περίοδο του Ψυχρού Πολέμου, όπου η προσήλωση στις κλασικές αξίες και στα θρησκευτικά πρότυπα ήταν ιδιαίτερα ισχυρή, όπως λ.χ. στην Αμερική είναι περιπτώσεις των καλλιτεχνών Γουόλας Μπέρμαν το 1959 και του Άντρες Σεράνο το 1987, των οποίων τα έργα με τους τίτλους *Σταυρός* και *Piss Christ* αντίστοιχαπ κατασχέθηκαν για επίδειξη «θρησκευτικής μισαλλοδοξίας», ενώ ταυτόχρονα αποτέλεσαν αφορμές για να περιορισθούν δραστικά -και σε ορισμένες περιπτώσεις- να διακοπούν οι χρηματοδοτήσεις έργων σύγχρονης τέχνης, αναβιώνοντας με δραματικό τρόπο την περίοδο του μακαρθισμού.

Αλλά και στην Ευρώπη, μεγάλη έκταση είχε λάβει το τολμηρό έργο του Γκέοργκ Μπάζελιτς *Μεγάλη νύχτα στο βρόντο*, αποτελώντας το μεγαλύτερο καλλιτεχνικό σκάνδαλο στο ψυχροπολεμικό Βερολίνο του 1963. Η προκλητική εμφάνιση του παραμορφωμένου γυμνού άνδρα -μια εικόνα «των αντιφάσεων της μεταπολεμικής κουλτούρας της ανοικοδόμησης στη διχασμένη Γερμανία»- ώθησε τον εισαγγελέα του δυτικού Βερολίνου να κατασχέσει το έργο.[11]

Το πρόβλημα, ωστόσο, της ανάμειξης του κράτους στη διαδικασία της ελεύθερης καλλιτεχνικής έκφρασης και της επιβολής περιοριστικών μέτρων στη δημόσια λειτουργία της είναι περισσότερο έντονο και συχνότερα επαναλαμβανόμενο σε κοινωνίες ανθρώπων, με περιφερειακό χαρακτήρα και με αδύναμο λόγο στη διεθνή καλλιτεχνική και πολιτική σκηνή, καθώς μέσα στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης νιώθουν ασφυκτικά, με αποτέλεσμα να αντιδρούν με ηχηρό τρόπο και πάντοτε μέσα σε συντηρητικά πλαίσια. Δεν είναι τυχαίο που τέτοια φαινόμενα κοινωνικής και πολιτικής λογοκρισίας εμφανίζονται ακόμη και σήμερα σε μικρές και περιφερειακές χώρες, όπως η Ελλάδα, και μάλιστα σε μια εποχή

9. Μ. Παπανικολάου, 'Από την Ομιλούσα στη Ζωντανή Ζωγραφική: Με αφορμή τη Συμμετοχή του Κώστα Τσόκλη στην Έκθεση Cosmopolis', στο: *Το Κόκκινο Τετράγωνο. Θέματα Ιστορίας και Κριτικής της Τέχνης*, Θεσσαλονίκη 2005, σ.447 κ.ε.

10. Βλ. σχετικά: Γ. Ζιώγας, Λ. Καραμπίνης, Γ. Σταυρακάκης, Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Όψεις Λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Αθήνα 2008.

11. H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. H.D. Buchloh, ό.π., σ.475 κ.ε.

όπου η νεωτερικότητα και ο μοντερνισμός συνιστούν τα μοναδικά μέσα προώθησης νέων ιδεών, που ιστορικά λειτουργούν ως μέσα γόνιμης εξέλιξης της Τέχνης στο χρόνο και ως εφαλτήριο προώθησής της προς τα μπρος.

Από τη στατιστική έρευνα που έγινε, διαπιστώθηκε ότι τα έργα που ιστορικά δημιουργούν πρόβλημα στις αρχές είναι εκείνα που έχουν επιρροές είτε από το μαρξισμό είτε από το φροϊδισμό που, σε συνδυασμό με την κατάργηση των φορμαλιστικών ορίων, θέτουν με άμεσο τρόπο προβλήματα ταυτότητας (εθνικής, ηθικής, θρησκευτικής και πολιτιστικής). Η καλλιτεχνική πρωτοπορία είναι, ωστόσο, εκείνη που ανοίγει νέους δρόμους στο μέλλον και γόνιμο διάλογο με την ιστορία.

Miltiades M. Papanikolaou

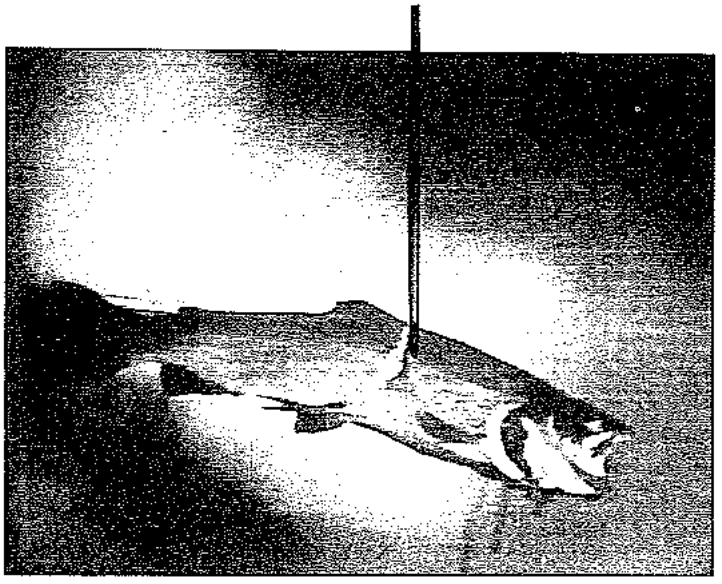
Artistic, social and political censorship. The "adventures" of avant-garde in the 20th century

Art formed from the beginning a basic medium of promoting ideas; consequently, its connection with state authorities has been unavoidable. The relation between avant-garde and political power has never been good, even when the second appeared to reinforce art, as the radical changes of art brought the discipline to ideological conflict with the state and the reactive social powers. Censorship in the western capitalist society is more sporadic. It concerns cases that touch upon sensitive (for the governments) socio-political issues or cases that "offend" religion or are being considered as a public act of indecency. The rejection of an exhibition by institutional bodies or the removal of art works with the interference of artists themselves also constitutes a type of censorship. The problem is more intense in societies of a regional character and a participation in the international artistic and political scene. Statistics prove that the works that historically cause problems to authorities are those with influences from Marxism or Freudianism and that in conjunction to the "abolishment" of formalistic limits, pose in a direct way issues of identity (national, ethical, religious, cultural).

This paper examines censorship through evidential examples from European and American art.

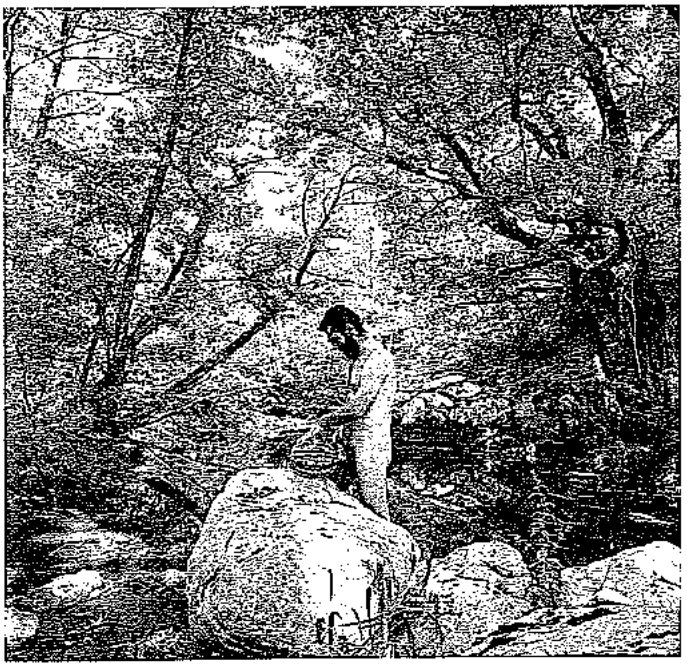
Εικ. 1. Τμήμα της έκθεσης *Εκφυλισμένη τέχνη*, 1937, Μόναχο

Εικ. 2. Ρίτσαρντ Σέρα, *Κεκλιμένο τόξο*, 1981, Νέα Υόρκη



Εικ. 3. Κώστας Τσόκλης, *Το καμακωμένο ψάρι*, 1985, Μπιενάλε Βενετίας

Εικ. 4. Τιερί Ντε Κορντιέ, *Πότισέ με*, 2003, Έκθεση «*Outlook*», Αθήνα



Εικόνα 5: Θανάσης Τότσικας, *Χωρίς τίτλο*, Έκθεση «*Outlook*», Αθήνα

Εικ. 6. Εύα Στεφανή, *Ύμνος*, 2007, «*Art Athina*», Αθήνα

Δημήτρης Παυλόπουλος

Το δυαδικό σχήμα «εκτελεστική παραγγελία-ελεύθερη έμπνευση» στην ελληνική μεταπολεμική γλυπτική. Δύο περιπτώσεις γλυπτών

Η ανακοίνωση αυτή[1] θίγει τη συνύπαρξη εφαρμοσμένης[2] και ελεύθερης καλλιτεχνικής δημιουργίας στη νεοελληνική γλυπτική κατά τις μεταπολεμικές δεκαετίες του 1950 και του 1960, με αφορμή τη δραστηριότητα δύο Ελλήνων γλυπτών: του Μιχάλη Τόμπρου (1889-1974)[3] και του Γιώργου Ζογγολόπουλου (1902-2004).[4] Ως παραδειγματικές περιπτώσεις, οι συγκεκριμένοι γλύπτες προσφέρονται για να μελετηθεί ο ιδιότυπος αυτός δυϊσμός, που παρατηρείται τον Μεσοπόλεμο στη νεοελληνική τέχνη.

Θα θεωρούσε κανείς φυσική μια τέτοια διπλή έκφανση πιο πολύ στη γλυπτική, αφού η παραγγελία αποτέλεσε πάντα τη στήριξη του γλύπτη προκειμένου να εξασφαλίσει τα μέσα που θα του επιτρέψουν να εκφραστεί πιο προσωπικά. Ο Βρετανός τεχνοκρίτης Stanley Casson[5] επισήμαινε συναφώς: «Η επιθυμία της να τιμηθεί σε άφθαρτο υλικό είναι μια αδυναμία της ανθρώπινης φύσης. Υπάρχει από τα πανάρχαια χρόνια ή τουλάχιστον από τότε που ο άνθρωπος για πρώτη φορά σκάλισε τη σκληρή πέτρα». Και συνέχιζε: «Αν ο γλύπτης εργάζεται, κατά πρώτο λόγο, για να ικανοποιήσει τις δικές του επιθυμίες και, κατά δεύτερο, για να απαντήσει σε μια παραγγελία, τότε θα κάνει καλή και έντιμη εργασία».

Τις δεκαετίες 1950 και 1960 ο Τόμπρος δουλεύει ορειχάλκινες διακοσμητικές συνθέσεις με σουρεαλιστικές αφετηρίες, όπως ο *Υπερρεαλιστικός αισθησιασμός Ι (Δίδυμα τέρατα)* (1954), η *Αφηρημένη πλοκή στοιχείων του δάσους* (1954), η *Απολύτρωση* (1954), το *Τέρας-Σύμβολο* (1954), το *Ξωτικό* (1955) (εικ.1), το *Πουλί-Ψάρι-Χταπόδι* (1955), ο *Υπερρεαλιστικός αισθησιασμός ΙΙ (Μορφή και αίσθημα)* (1958), το *Πουλί και το άνθος ερωτοτροπούν* (1962), το *Φορτίο ανατολίτικου ζώου* (1965), και το *Τροπικό σχήμα* (1968). Οι συνθέσεις του με τέτοια θέματα είχαν προκαλέσει τον φίλο του Τόμπρου, τότε καθηγητή της Γενικής Ιστορίας της Τέχνης στην Ανωτάτη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, Άγγελο Γ. Προκοπίου (1909-1967) να αναρωτηθεί: «Είναι ένα παιχνίδι με τον εξωλογισμό της εποχής μας; Είναι ένα παρόν στις απαιτήσεις της μεταφυσικής της μοντέρνας τέχνης; Είναι μια ανταρσία των ενστίκτων κατά της ισορροπίας του νεοκλασικιστή μάστο-

1. Η ανακοίνωση στηρίζεται και στο αδημοσίευτο κείμενο της ανακοίνωσης του γράφοντος στο έκτο επιστημονικό συμπόσιο του Τομέα Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών *Ανασκαφή και Έρευνα, VI: Από το Ερευνητικό Έργο του Τομέα Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης* (Πρόγραμμα και Περιλήψεις Ανακοινώσεων, Αθήνα, 26 και 27 Απριλίου 2007, Αθήνα 2007, σ.78-79).

2. Ο όρος «εκτελεστική παραγγελία», που χρησιμοποιήθηκε στον τίτλο, παρά τους δυσμενείς συνειρμούς που εγείρει (λ.χ. «εκτελεστικό απόσπασμα»), κρίνεται πρόσφορος, γιατί δηλώνει την κατασκευαστική, αποκλειστικά και μόνον, πρόθεση του γλύπτη. Τα εκτελεστικά έργα, για τα οποία ο παραγγελιοδόχος γλύπτης δίνει το πρόπλασμα και τις οδηγίες, ολοκληρώνονται από μαρμαρογλύπτες. Βλ. και όσα γράφει σχετικά με το αντίστοιχο της εκτελεστικής παραγγελίας εκτελεστικό σχέδιο ο Α. Ε. Φλωράκης, *Σχέδια Τηνιακής Μαρμαρογλυπτικής, 19ος και 20ός αιώνας*, Αθήνα 1993, σ.30-31.

3. Για τον Μιχάλη Τόμπρο και τις παρατηρήσεις μας βλ. Δ. Παυλόπουλος, 'Ο Άνθρωπος και ο Καλλιτέχνης Μιχάλης Τόμπρος. Επισημάνσεις και Αναιρέσεις', στο *Ο Μιχάλης Τόμπρος στη Συλλογή του Ιδρύματος Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή*, Άνδρος 2006, σ.20-29.

4. Για τον Γιώργο Ζογγολόπουλο βλ. του ίδιου, *Ζογγολόπουλος*, Αθήνα 2007.

5. *Sculpture of Today*, London 1939, σ.10-11.

ρα;», και να απαντήσει τεχνηέντως: «Ίσως όλα αυτά, ίσως και τίποτα απ' αυτά».[6]

Παράλληλα, αναλαμβάνει, προφανώς θεσμικά, ως καθηγητής της Γλυπτικής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, και δημόσια γλυπτά, όπως το *Μνημείο για τους Κομμάντος (Στρατιώτης των ΛΟΚ)* (1952) στη Βουλιαγμένη, τη *Βασίλισσα Φρειδερίκη και ένα παιδί* (1953) στην Κόνιτσα (εικ. 2), τους *Πύραυλους και τον εφευρέτη* (1958), για τον Δημόκριτο, τον ανδριάντα του *Αφανή Ναύτη* (1958-59) για την Άνδρο, τον ανδριάντα του *Μητροπολίτη Καλαμάτας Χρυσόστομου Δασκαλάκη* (1963) για την Κορώνη, τον *Φρουρό συνόρων στην ελληνοαλβανική μεθόριο* (1968) για την Πόβλα της Βορείου Ηπείρου. Τα έργα αυτά είναι άκρως παραστατικά και τυποποιημένα.

Ο αρχαιολόγος, διευθυντής του Μουσείου Ακροπόλεως και, κατά περίσταση, τεχνοκρίτης, Γιάννης Μηλιάδης (1895-1975), έγραψε στο περ. *Ζυγός* για το πρόπλασμα του ανδριάντα της βασίλισσας Φρειδερίκης, όταν το είδε εκτεθειμένο στην Ε΄ Πανελλήνιο το 1957: «Ένα καθιστό ανθρώπινο σώμα παρουσιάζει μεγάλες πλαστικές δυσκολίες, ιδίως στη μέση. Εδώ επιστρατεύεται το φόρεμα να παίξει το ρόλο του. Ο τεχνίτης διάλεξε μια βαριά χωριάτικη φορεσιά, κάτω απ' την οποία κρύβεται το σώμα ως το σημείο να τ' αποζητάς. Υποχρεωμένος στο κεφάλι ν' απεικονίσει νατουραλιστικά μια ωραία και νέα γυναικεία μορφή, φοβήθηκε, νομίζω, να συνεχίσει προς τα κάτω τις νατουραλιστικές συνέπειες που θα του προσκόμιζε ο χειρισμός ενός λεπτότερου υφάσματος. Ήθελε πλατιά επίπεδα να προσδιορίσουν τη φόρμα κι' απόφυγε τον κίνδυνο των λεπτών πτυχώσεων. Κάτι έχασε μ' αυτό, αλλά και κάτι κέρδισε. Μου είναι αδύνατον όμως να καταλάβω τι προσφέρουν στην μεγαλοσύνη ενός υπερφυσικού αγάλματος στο ύπαιθρον, όλες αυτές οι μικρόλογες ποικιλίες των κεντημάτων, αυτό το ψιλό γαζί στις μπορντούρες, αυτά τα παράσημα και τα στολίδια! [...] Ήταν όρος της παραγγελίας αυτή η αντικαλλιτεχνική φιλολογία; Γιατί από δω ακριβώς αρχίζουν οι αδυναμίες του έργου. Αυτό το παραπληρωματικό καλόπαιδο, ξυπόλυτο μεν αλλά με το πανταλονάκι του και τις τιραντούλες του εντάξει,[7] είνε ένας απίθανος και αχαρακτήριστος όγκος στο πλευρό της κύριας φιγούρας. Προ παντός ασύνδετος. Η προέλευσή του είνε φιλολογική, αλλά δεν είνε πλαστική και μόνον αυτό ενδιαφέρει την τέχνη. Όποιος θέλει να πειστεί γι' αυτό δεν έχει παρά να κοιτάξει το έργο από πίσω. Τότε θα ιδεί μιαν ακατέργαστη τριγωνική φόρμα να βαραίνει και να γέρνει το έργο και δυο απίθανα χέρια να προβάλλονται πίσω. Συμβουλεύω όσους θέλουν ν' αποχτήσουν σχέσεις με την πλαστική, να μη παραλείπουν να κοιτάζουν τα έργα από πίσω. Θα καταλάβουν καλλίτερα το πνεύμα που διαμόρφωσε την μπροστινή άποψη. Εδώ βλέπουμε πρώτον ότι ενώ η φιγούρα από μπροστά κάθεται, από πίσω δεν κάθεται. Κι' έπειτα ότι παρ' όλες τις ντα-ντέλες του φορέματος, ολόκληρη η ράχη του έργου είνε άπλαστη. Τι σημαίνει αυτό; Σημαίνει ότι παρ' όλη την έξαρση του ρελιέφ μπροστά, παρ' όλο το δίπλωμα του κορμιού και το σταυροπόδι, το έργο στην ουσία του δεν είνε τρισδιάστατο· δεν μπαίνει με τον κορμό του στο χώρο. Η σύλληψή του είνε αναγλυφική κατ' ενώπιον -ένα ισχυρό ανάγλυφο χωρίς φόντο. Αποζητάει όμως ένα φόντο. Δεν ξέρω πού είνε στημένο το έργο, αν όμως είνε ψηλά

6. Α. Γ. Προκοπίου, 'Τόμπρος και ο Διάλογος μεταξύ Θεού και Τεράτων', *Ζυγός*, τχ.36-37, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1958, σ.20.

7. Η παρεμβολή του παιδιού δίπλα στη βασίλισσα Φρειδερίκη δεν είναι τυχαία. Πρόκειται για ευθεία αναφορά στην πρωτοβουλία της βασίλισσας για το... «παιδοφύλαγμα», τη συγκέντρωση παιδιών, αγοριών και κοριτσιών, των «συμμοριοπλήκτων» περιφερειών της Στερεάς Ελλάδας, της Θεσσαλίας, της Ηπείρου, της Μακεδονίας και της Θράκης από το καλοκαίρι του 1947, προκειμένου... «να διαφυλαχθούν από το παιδομάζωμα, το οποίον εις ευρυτάτην κλίμακα εφήρμοσεν η ηγεσία του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδος και των συμμοριτών εις τα χωρία της Βορείου ιδίως ακριτικής Ελλάδος»! (*Νεώτερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν «Ηλίου»*, τ.ΙΕ΄, 1953, σ.324). Στις «παιδοπόλεις» αυτές τα παιδιά σιτίζονταν, ντύνονταν, μορφώνονταν και γυμνάζονταν.

σ' ένα λόφο ή σε μια μεγάλη πλατεία στη μέση, η θέση του είνε λαθεμένη. Χρειάζεται πίσω του ένα τοίχο, ένα οικοδόμημα ή ένα φόντο από ψηλά κυπαρίσσια».[8] Ο Τόμπρος απάντησε οργισμένα, με εμπάθεια και λαϊκισμό, από τις στήλες του επόμενου τεύχους του ίδιου περιοδικού, γράφοντας για τον Μηλιάδη: «Δεν είδε ούτε τις πλούσιες πλάγιες μορφές σαν όψεις του έργου αυτού, ούτε τις δύσκολες διαγώνιες λύσεις της πυραμίδος σαν λύσεις μια στατικής αναγκαιότητας και από τις τέσσαρες γωνιαίες θέσεις του έργου. Και είδε την οπίσθια γεωμετρημένη λύση, σαν μια κατώτερη πλαστικά και ξένη προς τον όγκο, παρατηρώντας πως το έργο δεν κάθεται. Έπρεπε ο κ. Μηλιάδης να τοποθετηθή 20 εκατοστά επάνω από το δάπεδο, οπότε θα έβλεπε πολλά, τα οποία στο χώρο και το ύψος του βάθρου, εκεί που υπάρχει το έργο, στην Κόνιτσα, δικαιολογούν την πείρα του κατασκευαστή. Αφήνω στο σημείο αυτό την κρίση του κ. Μηλιάδη για το έργο μου, γιατί πιστεύω πως πρέπει να προσέχωμε την κρίση όχι μόνον ενός αρχαιολόγου, μα και ενός οποιουδήποτε πολίτη, με ψήφο και κρίση. Ο καλλιτέχνης προσφέρει στο λαό την δημιουργία του κι' έτσι φέρνει στη δημόσια επαφή και κρίση την αντοχή του. Τον λαό όμως πρέπει να τον διαπαιδαγωγούμε. Η κριτική που ασκείται από τους λογιώτατους δεν πρέπει να περιορίζεται σε θεωρητικούς όρους ούτε και να δημιουργή υποτιμήσεις χωρίς λόγο και άστοχες αντιπαραβολές».[9]

Το καλοκαίρι του 1963 πραγματοποιήθηκε ο διαγωνισμός για τον έφιππο ανδριάντα του Γεωργίου Καραϊσκάκη (εικ. 3), διαγωνισμός ο οποίος είχε προγραμματιστεί για το 1940, αλλά, λόγω του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, είχε ματαιωθεί.[10] Στο διαγωνισμό, εκτός από τον Τόμπρο, συμμετέχουν και οι γλύπτες Γιάννης Παππάς, Γιώργος Ζογγολόπουλος, Αθανάσιος Λημναίος (1908-1977),[11] Θεόδωρος Κολοκοτρώνης (1910-1993) και Κώστας Γεωργακάς (1904-1991). Προκρίθηκε η πρόταση του Τόμπρου, πρόταση συμβατική, με αρκετές αδυναμίες στην απόδοση των μορφών και λάθη στη στήριξη του αλόγου.[12] Ο έφιππος ανδριάντας ολοκληρώθηκε το 1966, χυτεύτηκε σε ορείχαλκο στη Φλωρεντία και στήθηκε το 1967 στο Ζάππειο, προς την πλευρά της λεωφόρου Βασιλέως Κωνσταντίνου.[13]

Μέσα στη δεκαετία του 1950 ο Γιώργος Ζογγολόπουλος, παράλληλα με τα αφαιρετικά ηρώα του για τους πεσόντες του Δήμου Νίκαιας στην Πλατεία Οσίας Ξένης (1954) και για το Ζάλογγο (1954-60), ανέλαβε και τα θωράκια του τέμπλου για το ναό του Αγίου Τρύφωνος στο Διακοφτό (1950), το ανάγλυφο του Νικόλαου Κολυβά (1952) στο Α' Κοιμητήριο Ζακύνθου, καθώς και τη μορφή της μητέρας του στρατιώτη στο Ηρώο Ιτέας (1952) (εικ. 4), όπου συνυπέγραψε με τον φίλο και ομότεχνό του Αχιλλέά Απέργη το μνημείο, το οποίο επέβλεψαν κατά το στάδιο της προεργασίας και εκτελέσεώς του με παράκληση της επιτροπής ανεγέρσεως ο Χρήστος Καρούζος (1900-1967) και ο Σπύρος Βασιλείου (1902-1985)[14], προφανώς επειδή και οι δύο κατάγονταν από την περιοχή. Το ηρώο Ιτέας υπήρξε σημείο αναφοράς στις εθνικές γιορτές της πόλης και επίκεντρο για τους σχολικούς περιπάτους κατά τις δεκαετίες του 1950 και του 1960, όπως φαίνεται από φωτογραφίες (εικ.

8. Γ. Μηλιάδης, 'Η Πέμπτη Πανελλήνιος. Πλαστική', *Ζυγός*, τχ. 19-20, Μάιος-Ιούνιος 1957, σ.8.

9. Μ. Τόμπρος. 'Πλαστική ή Γλυπτική;', *Ζυγός*, τχ.21, Ιούλιος 1957, σ.12.

10. Δ. Παυλόπουλος, Ο *Γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974)*, ανέκδ. διδ. διατρ., Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1996, σ.34, 119-122.

11. Του ιδίου, 'Η Γλυπτική του Αθανασίου Λημναίου', στο *Ο Γλύπτης Αθανάσιος Λημναίος (1908-1977)*, κείμ. Γ. Μουρέλος, Δ. Παυλόπουλος, Α. Φιάδα, Αθήνα 2002, σ.24, 34, σημ.31.

12. Α. Γ. Προκοπίου, *Η Καθημερινή*, 19 Ιουνίου 1963. Γ. Μηλιάδης, 'Χρονικά. Η Τέχνη. Εν Ψυχρώ', *Εποχές*, τχ.6, Οκτώβριος 1965, σ.53-58.

13. Γ. Πετρής, 'Το Μνημείο Καραϊσκάκη', *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ.102, Ιούνιος 1963, σ.596-600. Ζ. Αντωνοπούλου, *Τα Γλυπτά της Αθήνας. Υπαίθρια Γλυπτική, 1834-2004*, χ.τ. [Αθήνα] χ.χ. [2003], σ.117-118.

14. Δ. Παυλόπουλος, *Ζογγολόπουλος*, ό.π., σ.38. Σχετική επιστολή φυλάσσεται στο Ίδρυμα Γ. Ζογγολόπουλου στο Παλαιό Ψυχικό.

5).[15] Και τα τρία τελευταία έργα -άγνωστα, με τη θέληση του ίδιου του γλύπτη, δημοσιεύονται μόλις πρόσφατα στη μονογραφία *Ζογγολόπουλος* (Αθήνα 2007) του γράφοντος- προτείνουν τον συμβατικό Ζογγολόπουλο.

Στα δημόσια έργα του Ζογγολόπουλου η διάσταση μεταξύ παραστατικότητας και αφαίρεσης γίνεται πλέον αισθητή. Όπως επισημαίνει ο τεχνοκρίτης Γιώργος Πετρής[16], «οι μορφές αυτές έχουν αποδοθεί μ' αρκετή ελευθερία, που δεν έφτασε όμως σε αυθαίρετες λύσεις. Και οι αφαιρέσεις του είναι νόμιμες και δεν φτωχαίνουν τη φόρμα του. Ο καλλιτέχνης δεν απομακρύνθηκε από τα πράματα. Οι μορφές του είναι ρεαλιστικές, βγαλμένες έξω απ' τα ακαδημαϊκά πλαίσια». Το 1958, άλλωστε, συνεργάστηκε με τον αρχιτέκτονα Κώστα Μπίτσιο στη διαμόρφωση της νησίδας με τους πίδακες της Πλατείας Ομονοίας, φωτοϋδροκινητικό έργο, έμβλημα της Αθήνας τις επόμενες δεκαετίες. Η ανάθεση της μελέτης έγινε από τη Διεύθυνση Οικισμού του Υπουργείου Δημοσίων Έργων.

Μέσα στο υβριδικό κλίμα ενός μεταίχμιου εκτελεστικής παραγγελίας-ελεύθερης έμπνευσης ζούσαν και δημιουργούσαν ο Τόμπρος και ο Ζογγολόπουλος τη δεκαετία του 1950. Ο πρώτος, λόγω της καθηγητικής του έδρας και των διασυνδέσεων που αυτή συνεπαγόταν, ανέλαβε και άλλα δημόσια μνημεία· ο δεύτερος τερμάτισε στη δεκαετία αυτή την ανάληψη συμβατικών μνημείων -είχε προηγηθεί εννεάμηνη παραμονή του στη Γαλλία (1949) και οκτάμηνη στην Ιταλία με υποτροφία του ΙΚΥ (1953-54), όπου μελέτησε την αναγεννησιακή και τη νεωτερική γλυπτική, ενώ το 1956 έλαβε μέρος, μαζί με τον Απέργη, τον Γιώργη Γεωργίου (1916-2002), τον Νίκο Ίκαρη (1920-1994), τον Κλέαρχο Λουκόπουλο (1906-1995) και τον Τόμπρο στη Μπιενάλε Βενετίας, εκθέτοντας τέσσερα αφαιρετικά έργα και αποσπώντας ευμενείς κριτικές. Στη δεκαετία του 1960 ο Ζογγολόπουλος είναι στραμμένος πια οριστικά προς την αφαίρεση, όπως φαίνεται και στους άτυχους, για την τοποθέτησή τους το 1989 σε κηπάριο της λεωφόρου Βασιλίσσης Σοφίας, στον Ευαγγελισμό, *Δελφούς* (1964, εικ. 6).[17] Εγκαταλείπει την παραστατική γλυπτική, για να περάσει στην αφαιρετική αξιοποίηση των μετάλλων, του νερού, του φωτός και της κίνησης. Η παραστατική περίοδος της καλλιτεχνικής δημιουργίας του δεν πρέπει να υποτιμηθεί στη συνολική θέαση της προσφοράς του. Αποκαλύπτει, τουλάχιστον, τον ικανό και γερό γλύπτη.

Οι δύο γλύπτες, ο Μιχάλης Τόμπρος και ο Γιώργος Ζογγολόπουλος, έδειξαν με τα έργα τους στις δύο μεταπολεμικές δεκαετίες (1950 και 1960) την προσαρμογή τους στο δυαδικό σχήμα «εκτελεστική παραγγελία-ελεύθερη έμπνευση». Κινήθηκαν, παραδειγματικά, στο κρίσιμο μεταίχμιο μεταξύ παραστατικότητας και αφαίρεσης, χωρίς να τολμήσουν να προσχωρήσουν απόλυτα σε καμιά από τις δύο.

15. Ευχαριστώ από τη θέση αυτή την άλλοτε φοιτήτριά μου στο Ε.Α.Π., κα. Γιώτα Μαδούρα από την Ιτέα, που είχε την καλοσύνη να συγκεντρώσει και να μου αποστείλει τις σπάνιες αυτές φωτογραφίες.

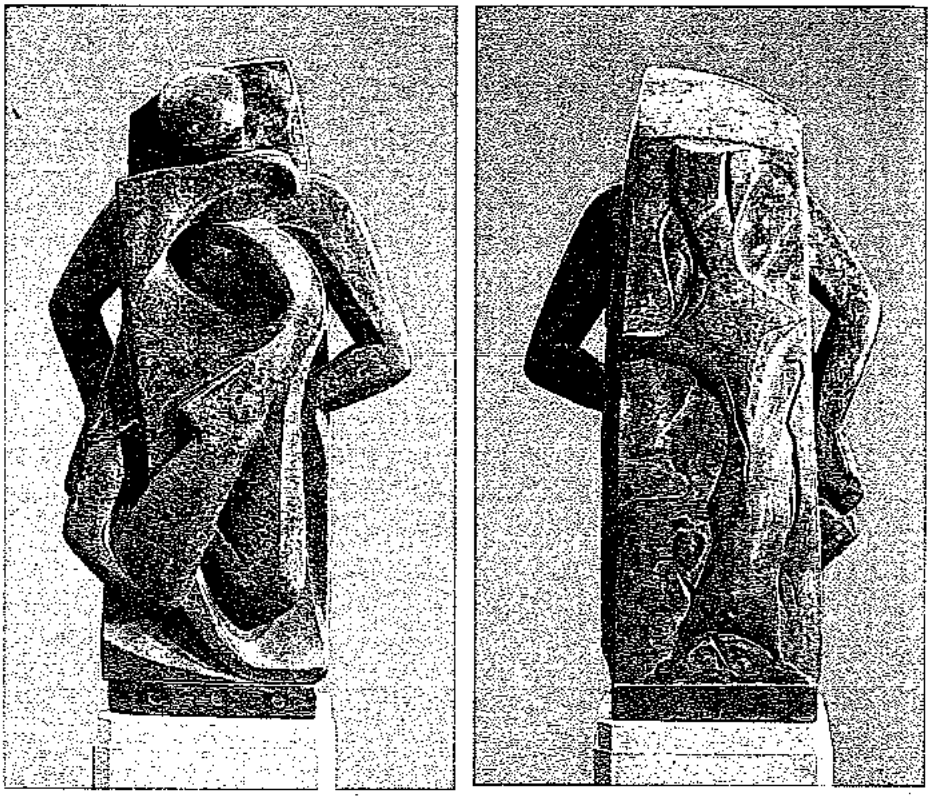
16. Γ. Πετρής, 'Το Μνημείο της Κοκκινιάς από το Γλύπτη Ζογγολόπουλο', *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ.22, Οκτώβριος 1956, σ.318-319.

17. Δ. Παυλόπουλος, ό.π., σ.71.

Dimitris Pavlopoulos

The 'duality in' the Greek postwar sculpture. Two cases of sculptors

This paper concerns to the very serious problem of the 'duality', the double kinds of works in the Greek postwar sculpture, with two very significant examples: the sculptors Michalis Tombros (1889-1974) and George Zongolopoulos (1902-2004). In their -more or less- unknown monuments from marble for heroes at public areas in 1950's and 1960's, the forms of Tombros -*Memorial to the Commandos (Soldier of the Special Forces), Queen Frederica and Child, Unknown Sailor for the island of Andros, Metropolitan Chrysostomos Daskalakis, Georgios Karaiskakis* at the Zappeion Gardens-, and Zongolopoulos-*Monument in Itea, Relief for the Tomb of Nicolaos Kolyvas* at the 1st Cemetery in Zante- are different from those with metal and from their free compositions in 1960's. In their works at public areas Tombros and Zongolopoulos are artists not so modern and prolific but most figurative and maybe conservative.

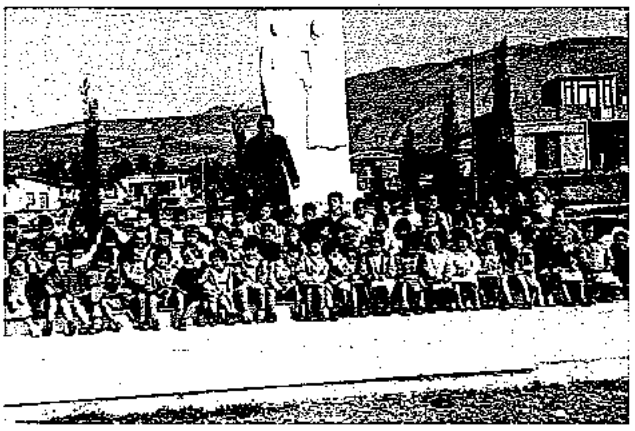


Εικ. 1. Μιχάλης Τόμπρος, *Το ξωτικό*, 1955, ορείχαλκος, ύψ. 116,5 εκ., Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή-Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Άνδρος

Εικ. 2. Μιχάλης Τόμπρος, *Η Βασίλισσα Φρειδερίκη και ένα παιδί*, 1953, γύψος σε ορείχαλκο, Κόνιτσα

Εικ. 3. Μιχάλης Τόμπρος, *Γεώργιος Καραϊσκάκης*, 1963-66, γύψος σε ορείχαλκο, ύψ. 440 εκ., Κήπος Ζαππείου, Αθήνα

Εικ. 4. Γιώργος Ζογγολόπουλος, *Ηρώο πεσόντων*, 1952, μάρμαρο, ύψ. 210 εκ., Πλατεία Ηρώων, Ιτέα



Εικ. 5. Το πρώτο νηπιαγωγείο Ιτέας με τη νηπιαγωγό μπροστά στο ηρώο, 1954-55

Εικ. 6. Γιώργος Ζογγολόπουλος, *Δελφοί*, 1964, ορείχαλκος, ύψ. 230 εκ., κηπάριο Πλατείας Μεγάλης του Γένους Σχολής, Αθήνα

Μαρία Πούλου

Νεορεαλισμός. Καταγωγή και μετατοπίσεις της έννοιας. Η ελληνική υποδοχή στην περίοδο 1950-1965

Κατά τη μεταπολεμική περίοδο, κάτω από την απήχηση του ιταλικού νεορεαλιστικού κινηματογράφου και της αντίστοιχης λογοτεχνίας, ο λόγος για νεορεαλισμό μεταπηδά στον εικαστικό χώρο και αποτυπώνεται στην ευρωπαϊκή κυρίως και λιγότερο στην ελληνική τεχνοκριτική και ιστοριογραφία με περιεχόμενο μη μονοσήμαντο. Δεν είναι η πρώτη φορά που ο όρος θα απασχολήσει καλλιτέχνες και κριτικούς. Στην περιφραστική εκδοχή του, ως νέος ρεαλισμός, υπήρξε κατά το μεσοπόλεμο αφενός συνώνυμος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και αφετέρου φορέας του αιτήματος για μια πρωτοποριακή μορφικά κομμουνιστική τέχνη.

Η ενασχόληση με την ελάσσονα αυτή έννοια της τέχνης έχει σκοπό την αποσαφήνιση των διαδοχικών μετατοπίσεων των σημασιών της από το μεσοπόλεμο, οπότε εμφανίζεται, μέχρι το 1960, οπότε γνωρίζει την τελευταία μετάλλαξή της με το γαλλικό μετααφαιρετικό κίνημα, που δεν θα μας απασχολήσει εδώ. Παράλληλα, επιδιώκει να ανιχνεύσει πώς στάθηκαν απέναντί της οι Έλληνες καλλιτέχνες και τεχνοκριτικοί κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο.[1]

Η αφετηρία του όρου βρίσκεται στις ιδεολογικές ζυμώσεις της πρώτης μετεπαναστατικής περιόδου στη Σοβιετική Ένωση. Την εποχή αυτή η προσθήκη του επιθέτου *νέος* στην έννοια του ρεαλισμού συνδέεται με τη ρητορική για το *νέο άνθρωπο* και τη *νέα κοινωνία*, στην υλοποίηση της οποίας καλείται να συμβάλει μια *νέα ρεαλιστική τέχνη*.[2] Κατά τη δεκαετία του 1920 ο *νέος ρεαλισμός* παραμένει ένας πρώτος, γενικός χαρακτηρισμός του υπό αναζήτηση περιεχομένου της *προλεταριακής* τέχνης, αντιθετικός ως προς τον αστικό ρεαλισμό του 19ου αιώνα. Με την έννοια αυτή, ως συνώνυμος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, αλλά χωρίς να προσδιορίζεται με σαφήνεια και ομοφωνία το περιεχόμενό του, θα συνεχίσει να χρησιμοποιείται από τη σοβιετική μαρξιστική διανόηση ακόμα και κατά το Α΄ Συνέδριο Σοβιετικών Συγγραφέων (Μόσχα, Αύγουστος 1934)[3], εποχή που το περιεχόμενο της επίσημης κομμουνιστικής αισθητικής έχει ήδη διαμορφωθεί και έμπρακτα επιβληθεί. Παράλληλα, ο προσδιορισμός του *νέου* χαρακτηρίζει μοντερνιστικές ρεαλιστικές τάσεις της ρωσικής και δυτικής λογοτεχνίας. Η θετική αναφορά στο 'νέο λογοτεχνικό' και 'νέο ρεαλιστικό' ύφος των Μπ. Πιλνιάκ, Τζ. Ντος Πάσος, Α. Ντέμπλιν, Τζ. Τζόυς, Α. Μαλρώ[4] και άλλων συγγραφέων από τους υποστηρικτές της εισαγωγής μοντερνιστικών στοιχείων

1. Υλικό της έρευνας ως προς την ελληνική υποδοχή της περιόδου υπήρξαν οι δημοσιευμένες στο σύνολο του αθηναϊκού τύπου κριτικές για τους καλλιτέχνες που συνδέθηκαν άμεσα ή έμμεσα με το νεορεαλισμό, η τεχνοκριτική στήλη των εφημερίδων *Αυγή*, *Ελευθερία*, *Καθημερινή* και *Τα Νέα* και τα περιοδικά *Νέα Εστία*, *Ο Αιώνας μας*, *Επιθεώρηση Τέχνης*, *Ζυγός* και *Νέες Μορφές*.

2. Τα άρθρα της εποχής εκείνης που σχολιάζουν τη σύγχρονη λογοτεχνική και καλλιτεχνική παραγωγή στη Σοβιετική Ένωση πλειοδοτούν στην επίκληση του επιθέτου. Τέτοια άρθρα δημοσιεύονται τακτικά στα δυτικοευρωπαϊκά και τα ελληνικά αριστερά περιοδικά του μεσοπολέμου. Βλ. ενδεικτικά M. Guinsbourg, 'Η Σύγχρονη Αρχιτεκτονική στη Σοβιετική Ρωσία', *Νέα Επιθεώρηση*, τχ.2, Φεβρουάριος 1928, σ.33-38. P. Kogan, 'Η Φιλολογία της Μεγάλης Δεκαετίας', *Νέα Επιθεώρηση*, τχ.8, Αύγουστος 1928, σ.245-46. K. Kravtschenko, 'Η Σύγχρονη Σοβιετική Τέχνη', *Νέοι Πρωτοπόροι*, Μάρτιος-Απρίλιος 1933, τχ.3-4 (έτος Β΄), σ.91-93. Επίσης, R. Robin, *Le Réalisme Socialiste. Une Esthétique Impossible*, Paris 1986, σ.35-36, 140 κ.ε.

3. R. Robin, ό.π., σ.73.

4. J.-P. Morel, *Le Roman Insupportable. L' Internationale Littéraire et la France (1920-1932)*, Paris 1985, σ.347-56.

στην επαναστατική τέχνη θα συμβάλει στο εξής στη σταθερή σύνδεση του νέου ρεαλισμού με το αίτημα για μια τέχνη επαναστατική στο περιεχόμενο και καινοτομική στη μορφή, στο πλαίσιο πάντοτε μιας ρεαλιστικής αφετηρίας, χωρίς ωστόσο ο σχετικός διάλογος να οδηγήσει σε μια συγκροτημένη και ευρύτερα αποδεκτή αισθητική πρόταση.[5]

Όσον αφορά στον εικαστικό χώρο, ο *Νέος Ρεαλισμός* θα συγκροτήσει λίγο μετά τα μέσα του 1930 στη Γαλλία τον αντίλογο των πρωτοποριακών κομμουνιστών καλλιτεχνών και κριτικών απέναντι στο σοβιετικό Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό.[6] Η σύντομη ακμή του θα συνδεθεί κατεξοχήν με το Φερνάν Λεζέ και ακόμη τον Λε Κορμπυζιέ και τον Ντελωναί και σε πιο στρατευμένη, αλλά ακόμα μοντερνιστική, μέχρι την πτώση του Λαϊκού Μετώπου, κατεύθυνση με τον Αραγκόν.[7] Στην περίπτωσή τους ο *Νέος Ρεαλισμός* υπερασπίζεται το κοινό αίτημα κοινωνικής και αισθητικής πρωτοπορίας μέσω της μοντέρνας δημόσιας τοιχογραφίας κατά τον Λεζέ και τον Ντελωναί[8], της αρχιτεκτονικής ως καθολικού εικαστικού έργου και συλλογικού αγαθού κατά τον Λε Κορμπυζιέ[9], και της στροφής στη φωτογραφία-ντοκουμέντο και το φωτομοντάζ, κατά τον Αραγκόν.[10]

Η διεθνής πολιτική συγκυρία των επόμενων χρόνων θα περιθωριοποιήσει το λόγο για το *νέο ρεαλισμό*. Στη μονολεκτική διατύπωσή του, ως Νεορεαλισμός, ο όρος θα ξανάρθει στο προσκήνιο για να χαρακτηρίσει τον αντιφασιστικό και αντιπολεμικό, αριστερών ή φιλοαριστερών πεποιθήσεων, ιταλικό κινηματογράφο που κάνει την εμφάνισή του μέσα στον πόλεμο, καθώς και τη σύγχρονη ιταλική και γενικότερα ευρωπαϊκή λογοτεχνική και εικαστική παραγωγή με ανάλογα κριτικά χαρακτηριστικά.[11]

Μεταπολεμικά, η διάδοση του ιταλικού κινηματογράφου σε συνδυασμό με τη συντηρητική αντίδραση στην άνοδο της αφαίρεσης συνέβαλαν στην ανάκαμψη της έννοιας στο πεδίο της γαλλικής τεχνοκριτικής, τώρα πια όμως όχι της μαρξιστικής, αλλά της αστικής.

Δύο παράλληλες και επικαλυπτόμενες κατευθύνσεις παίρνει ο Νεορεαλισμός μεταπολεμικά στη Γαλλία. Από τη μια, θα χαρακτηρίσει Γάλλους αριστερούς καλλιτέχνες που

5. J.-P. Morel, ό.π. R. Robin, ό.π., σ.237-238. G. P. Brunetta, 'Zavattini dans le Néo-Réalisme', στο C. Zavattini, A. Bernardini-J.A. Gili (επιμ.), κατ. έκθ., Centre G. Pompidou, Paris 1990, σ.75.

6. Βλ. τα κείμενα του γνωστού ως *Διαμάχη του Ρεαλισμού* διαλόγου για το ρεαλισμό στην τέχνη που διοργανώθηκε από κομμουνιστές διανοούμενους και διεξήχθηκε στο Σπίτι της Κουλτούρας στο Παρίσι το Μάιο του 1936 (*La Querelle du Réalisme*, πρόλ. S. Fauchereau, Paris 1987) καθώς και τον πρόλογο του S. Fauchereau στο ίδιο (ό.π., σ.31-34). G. Fabre, 'La Dernière Utopie: Le Réel', στο Années 30 en Europe. Le Temps Menacant 1929-1939, κατ. έκθ., Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 20/2-20/5/1997, σ.35-36, 40. E. Michaud, 'A Propos des Réalismes', ό.π., σ.63-64. Α. Χαραλαμπίδης, *Η Τέχνη του Εικοστού Αιώνα. Μεσοπόλεμος*, τ.2, Θεσσαλονίκη 1993, σ.165.

7. Από το 1930 (βλ. L. Aragon, 'La Peinture au Défi', *Écrits sur l' Art Moderne*, πρόλ. J. Leenhardt, J. Ristat (επιμ.), Paris 1981, σ.27-47) έως την εποχή της Διαμάχης του Ρεαλισμού, ο Αραγκόν υποστηρίζει την κονστρουκτιβιστική αντίληψη της ενσωμάτωσης της φωτογραφίας-ρεπορτάζ στη ζωγραφική, καθώς και την πλήρη αντικατάσταση της τελευταίας από το φωτογραφικό μοντάζ και κολάζ. Την ίδια περίοδο (1935) θεωρεί τον Τζον Χάρτφηλντ πρότυπο επαναστάτη καλλιτέχνη και τον παραλληλίζει με τον Μαγιακόφσκι ('John Heartfield et la Beauté Révolutionnaire', ό.π., σ.48-54. Εισήγηση-χωρίς τίτλο-στη *Διαμάχη του Ρεαλισμού, La Querelle...*, ό.π., σ.85-97). Λιγότερο από ενάμιση χρόνο μετά (Οκτώβριος 1937), και ενώ το Λαϊκό Μέτωπο έχει χάσει την εξουσία, θα υποχωρήσει οριστικά στην εθνοκεντρική σταλινική εκδοχή του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ('Réalisme Socialiste et Réalisme Francais', *Ecrits...*, ό.π., σ.54-63).

8. F. Léger, 'Le Nouveau Réalisme Continue', *La Querelle...*, ό.π., σ.102-108.

9. Le Corbusier, 'Destin de la Peinture', ό.π., σ.110-23.

10. L. Aragon, εισήγηση-χωρίς τίτλο-στη *Διαμάχη του Ρεαλισμού*, ό.π., σ.85-97.

11. A. Benoit-Dusausoy & G. Fontaine, *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, τ.3, Αθήνα 1992, σ.261-265. M. Morandini, 'Italy from Fascism to Neo-Realism', *The Oxford History of Cinema*, New York 1996, σ.357-358. N. Ponente & M. Fagiolo, 'Italy', *Art of our Time. Painting and Sculpture throughout the World*, London 1966, σ.137, 154.

δέχθηκαν την επίδραση του υπαρξισμού και αποστασιοποιήθηκαν από το σοβιετικό Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό, όπως ο Γκρυμπέ (Fr. Gruber), μέχρι τον πρόωρο θάνατό του το 1948, και ο Ρεμπερόλ (P. Rebeyrolle) την επόμενη δεκαετία.[12] Από την άλλη, μετά την επίσημη υιοθέτηση του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού από το Κομμουνιστικό Κόμμα Γαλλίας μόλις το 1947[13], ο όρος *Νέος Ρεαλισμός* διεκδικείται για πρώτη φορά από το συντηρητικό και κεντρώο τεχνοκριτικό χώρο. Κατά τον κριτικό Μισέλ Ραγκόν (Michel Ragon), ο Κλωντ Ροζέ-Μαρξ (Claude Roger-Marx), τεχνοκριτικός της συντηρητικής *Figaro littéraire*, είναι εκείνος που θα οικειοποιηθεί το *«νέο ρεαλισμό»* το 1948 και θα τον προτάξει ως σύνθημα της μεταπολεμικής ανάκαμψης του Ρεαλισμού και της βέβαιης υπερίσχυσής του έναντι της Αφαίρεσης.[14] Πρότυπο νεορεαλιστή καλλιτέχνη κατά τον Ροζέ-Μαρξ ήταν ο εικοσάχρονος τότε μη κομμουνιστής Μπερνάρ Μπυφέ (Bernard Buffet), ζωγράφος του μεταπολεμικού κλίματος της υλικής και ψυχικής εξαθλίωσης, γνωστού ως misérabilisme, τον οποίο ανέδειξε την ίδια χρονιά η συντηρητική κριτική με σημαντικές διακρίσεις.[15]

Με αυτό το γενικό, ιδεολογικά αποχρωματισμένο περιεχόμενο της ανάκαμψης της παραστατικής τέχνης, μονολεκτικά διατυπωμένη, θα επικρατήσει η έννοια στη γαλλική τεχνοκριτική και την ιστοριογραφία της τέχνης από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 κι έπειτα. Οι πιο σημαντικοί Γάλλοι ιστορικοί τέχνης και κριτικοί της δεκαετίας, ο Ρενέ Ουίγκ, ο Ζαν Κασού, ο Βαλντμάρ Ζωρζ, ο Μαρσέλ Μπριόν, ο Ρεημόν Κονιά και άλλοι, με τις συχνές αναφορές τους στο Νεορεαλισμό τόσο στα κριτικά τους κείμενα όσο και στα βιβλία που εκδίδουν θα καθιερώσουν τον όρο.[16]

Τέλος, μέσα από το συγγραφικό έργο των ίδιων ανθρώπων, την ίδια περίοδο, θα επεκταθεί στη Γαλλία η εφαρμογή του όρου αναδρομικά στην περίοδο του μεσοπολέμου. Με το γενικευμένο νόημά του, ως μορφικά ανανεωμένη παραστατική τέχνη, θα χαρακτηρίσει συνολικά την ανάκαμψη των ρεαλιστικών τάσεων μετά το τέλος του πρώτου παγκόσμιου πολέμου, αδιάκριτα από τον ιδεολογικό και αισθητικό προσανατολισμό των τάσεων αυτών. Κατά το μεσοπόλεμο ποικίλοι ρεαλισμοί διακηρύχθηκαν από το χώρο της αστικής διανόησης και κριτικής, ωστόσο κανένας από τους εκπροσώπους τους δεν επικαλέστηκε τους συνδεδεμένους με το μαρξιστικό χώρο όρους *Νέος Ρεαλισμός* ή *Νεορεαλισμός* για να διατυπώσει την προσωπική του εκδοχή για την επιστροφή στην τάξη. Αισθητικά και τεχνοκριτικά κείμενα της εποχής[17] και οι εκδόσεις ιστορίας της τέχνης μέχρι το 1950

12. S. Wilson, 'Paris Post War: In Search of the Absolute', *Paris Post-War. Art and Existentialism 1945-1955*, κατ. έκθ., Tate Gallery, London 9/6-5/9/1993, σ.29. Επίσης, βλ. σημ.16.

13. Μετά την απομάκρυνση του ΚΚΓ από την κυβέρνηση της 4ης Δημοκρατίας.

14. M. Ragon, *Vingt-cinq Ans d' Art Vivant. Chronique Vecue de l' Art Contemporain de l' Abstraction au Pop Art*, Paris 1969, σ.43-44. Του ιδίου, *50 Ans d' Art Vivant*, Paris 2001, σ.48.

15. Ό.π. P. Bergé, *Bernard Buffet*, Génève 1958, σ.12.

16. R. Huyghe, 'Η Σύγχρονη Ζωγραφική. Ανάμεσα στην Αφαίρεση και στην Πραγματικότητα', *Ζυγός*, τχ.25, Νοέμβριος 1957, σ.18. J. Cassou, *Panorama des Arts Plastiques Contemporains*, Paris 1960, σ.312. R. Cogniat, 'Les Jeux Sont Faits. Nature Inspiratrice, Nature Pretexte, Nature Imaginée', *Prisme. Panorama de l' Art Present*, v.II, Paris 1957, σ.8. W. George, 'Vers un Nouvel Art Mondial', *Encyclopédie de l' Art International Contemporain*, Paris 1958, σ.15. M. Brion, 'France', *Art since 1945*, London, χ.χρ., σ.17. Το ίδιο περιεχόμενο αποδίδει στο μεταπολεμικό *«νέο Ρεαλισμό»* ο Άγγλος ιστορικός και κριτικός J. Hodin ('Les Nouveaux Courants Réalistes dans la Peinture Anglaise', *Prisme. Panorama...*, ό.π., χ.σ.), ενώ οι Ιταλοί G.C. Argan και N. Ponente χαρακτηρίζουν σοσιαλιστικό το Νεορεαλισμό της ιταλικής ομάδας Corrente και των μελών της που θα στελεχώσουν μεταπολεμικά την ομάδα Fronte Nuovo delle Arti ('Italy', *Art since 1945*, ό.π., σ.93).

17. Βλ. *Les Réalismes 1919-1939*, κατ. έκθ., Centre G. Pompidou (17/12/1980-20/4/1981), Paris 1981, όπου και επιλογή αισθητικών και τεχνοκριτικών κειμένων. Επίσης: G. Fabre, ό.π., σ.35-41. Ph. Dagen, *L' Art Francais. Le XXe Siècle*, τ.6, Paris 1998, σ.216-229 κυρίως.

το επιβεβαιώνουν.[18] Αντίθετα, στη δίτομη ιστορία της μοντέρνας τέχνης που εκδίδουν ο Ρενέ Ουίγκ και ο Ζαν Ρυντέλ στα τέλη της δεκαετίας του 1960[19], ο πρώτος μιλά για το *«κύμα Νεο-ρεαλισμού»* που ακολούθησε τη λήξη του πρώτου μεγάλου πόλεμου[20] και σε επόμενο κεφάλαιο δηλώνει ότι «συνηθίσαμε να συγκεντρώνουμε κάτω από την ασαφή και συζητήσιμη ετικέτα του νεορεαλισμού πολλούς ζωγράφους που κινούνται στα όρια ενός ορισμένου εξπρεσιονισμού και στα δυο βήματα από το συμβολισμό»[21]. Ανάλογα, ο μαρξιστής Ζαν Κασού, στο *Πανόραμα των σύγχρονων πλαστικών τεχνών* που εκδίδει το 1960 θα μιλήσει για τη μεσοπολεμική *«σχολή του Νεο-ρεαλισμού»* και θα συμπεριλάβει σ' αυτήν τον Ντεραίν, που εκφράζει στο εσωτερικό της νεορεαλιστικής σχολής *«μια ιδιαίτερη θέληση κλασικισμού»*[22]. Μέσα από τα συγγράμματα των Γάλλων αρχικά, αλλά όχι μόνον, ιστορικών και τεχνοκριτικών αυτής της γενιάς, που έζησαν από κοντά τις μεσοπολεμικές και πρωτοστάτησαν στις μεταπολεμικές ζυμώσεις της εικαστικής σκηνής, καθιερώθηκε η σημασία του όρου ως ανάκαμψης και ανανέωσης των ρεαλιστικών τάσεων και επεκτάθηκε η χρήση του στην περίοδο του μεσοπολέμου.[23]

Περνώντας στην Ελλάδα, θα επιχειρηθεί μια πρώτη εκτίμηση για την περίοδο του μεσοπολέμου και τη δεκαετία του 1940. Βασίζεται σε κείμενα που έχουν απασχολήσει τη βιβλιογραφία, αλλά δεν έχουν σχολιαστεί ως προς τις αποκλίσεις τους από την επίσημη μαρξιστική αισθητική[24], καθώς και σε ένα άρθρο του Ηλία Φέρτη για τον Αλέκο Κοντόπουλο, που δημοσιεύθηκε το 1948 στο περιοδικό *Ο Αιώνας μας*[25].

Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 ο Νέος Ρεαλισμός είναι γνωστός στους Έλληνες μαρξιστές[26] ως γενικός όρος που προσδιορίζει την προλεταριακή τέχνη, η μορφή της οποίας είναι ακόμη ως ένα βαθμό αντικείμενο προβληματισμού. Στις δεκαετίες του 1930 και 1940, δίπλα στους λίγους μοντερνιστές αριστερούς και παράλληλα με την κυρίαρχη μαρξιστική αισθητική, λανθάνει στην Ελλάδα με το όνομα Νέος Ρεαλισμός ή Νεορεαλισμός μια εναλλακτική προσέγγιση, αυτή της τέχνης με σοσιαλιστικό περιεχόμενο και ανανεωμένη από μοντερνιστικές κατακτήσεις «ρεαλιστική» μορφή, χωρίς να προσδιορίζεται με

18. Το 1949 επανεκδίδεται συμπληρωμένος ο τόμος του R. Huyghe *Οι Σύγχρονοι* (*Les Contemporains*, Paris 1949), με το ένα τρίτο της ύλης να αφιερώνεται στις μεσοπολεμικές και πρώτες μεταπολεμικές ρεαλιστικές τάσεις. Όπως και στην προηγούμενη ομότιτλη έκδοση του 1939, ο όρος *Νέος Ρεαλισμός* δεν χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει καμία από αυτές, ενώ εμφανίζεται μόνο μία φορά στο τέλος του βιβλίου, στο βιογραφικό σημείωμα του κομμουνιστή ζωγράφου Αντρέ Φουζερόν (Fougeron), όπου αναφέρεται ότι ο καλλιτέχνης *«διαγράφει μια επιστροφή σ' ένα νεο-ρεαλισμό»* (ό.π., ενότητα *Index et Notices*, χ.σ.).

19. R. Huyghe & J. Rudel, *L' Art et le Monde Moderne*, τ.1-2, Paris 1970.

20. Ό.π., τ.2, σ.13.

21. Ό.π., τ.2, σ.63.

22. J. Cassou, ό.π., σ.312.

23. Η απήχηση της σημασίας αυτής αντανακλάται στον προσδιορισμό του όρου από το λεξικό *The Dictionary of Art*. Στο λήμμα *'Néo-Réalisme'*, ο όρος συνδέεται αποκλειστικά με την αναβίωση των ρεαλιστικών τάσεων στη Γαλλία μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και με καλλιτέχνες όπως ο D. de Segonzac, ο M. Asselin, ο J.-L. Boussingault και ο M. Brianchon (*The Dictionary of Art*, J. Turner (επιμ.), Grove-Macmillan, 1996, τ.22).

24. Μ. Σπιέρος, Προβλήματα Προλεταριακής Λογοτεχνίας', *Νέοι Πρωτοπόροι*, Αύγουστος 1932, τχ.9, σ.312-15. Δ. Γληνός, Πνευματικές Μορφές της Αντίδρασης. Ε΄ μέρος', *Νέοι Πρωτοπόροι*, Φεβρουάριος 1933, τχ.2, σ.49-53. *Διακήρυξη των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών*, Μάιος 1937, Αρχείο Ε.Π.Μ.Α.Σ (αναδημ. στο Κ. Μπαρούτας, *Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός στην Ελληνική Τέχνη. Κοινωνικό Οραμα και Αισθητικοί Συμβιβασμοί*, Αθήνα 2006, σ.178-180). Ν. Περαντινός, 'Ο Καλλιτέχνης κι η Ελληνική Πραγματικότητα', *Καλλιτεχνικά Νέα*, τχ.3, 26 Ιουνίου 1943, σ.6.

25. Η. Φέρτης, 'Ο Άνθρωπος και Ζωγράφος Αλέκος Κοντόπουλος', *Ο Αιώνας μας*, Β΄ περίοδος, τχ.5, Ιούλιος 1948, σ.142-150.

26. Μ. Σπιέρος, ό.π., σ.315. Δ. Γληνός, ό.π., σ.53.

σαφήνεια η πρόθεση της έκτασης των καινοτομιών αυτών. Εκτός από τον Νικόλα Κάλας, που ως Μανόλης Σπιέρος το 1932 απορρίπτει το Νεορεαλισμό και όλες τις μορφές ρεαλισμού ως αντικαλλιτεχνικές, μια κοινή αντίληψη διαπερνά τη στάση του Δημήτρη Γληνού το 1933 πάνω στη μορφή της ρεαλιστικής τέχνης, το σπουδαστικό μανιφέστο των *Νέων Ρεαλιστών* του 1937 και τη νεορεαλιστική προοπτική που διατυπώνει ο Νίκος Περαντινός στα *Καλλιτεχνικά Νέα* το 1943[27]. Και τα τρία παραπέμπουν στον ευρωπαϊκό διάλογο για ένα Νέο Ρεαλισμό κατά το μετριοπαθές πρότυπο των τεχνικών καινοτομιών του Αρνί Μπαρμπύς[28]. Κάνουν λόγο για την ανάγκη διεύρυνσης της κοινωνικά πρωτοποριακής τέχνης από μοντερνιστικά εκφραστικά μέσα και, στα δύο πρώτα κείμενα, που προέρχονται από τη δεκαετία του 1930, τα μέσα αυτά προσδιορίζονται και συνδέονται με τον Εξπρεσιονισμό, τον Κυβισμό, το Φουτουρισμό και το Σουρεαλισμό. Η φράση του Γληνού ότι οι φορμαλιστικές τεχνοτροπίες «πλουτίζουνε τα τεχνικά και εκφραστικά μέσα και έτσι αυξαίνουνε τη δυναμικότητα της νέας ρεαλιστικής τέχνης που θα αισθητοποιήσει μορφικά το ορμητικό ανέβασμα του προλεταριάτου»[29] και το κάλεσμα των σπουδαστών Νέων Ρεαλιστών προς τους φουτουριστές, τους εξπρεσιονιστές και τους σουρεαλιστές «να μας βοηθήσουν με την πείρα τους, με τη γνώση τους, να χτυπήσουμε τον νατουραλισμό σαν στοιχείο αντικαλλιτεχνικό»[30] δείχνουν καθαρά τον παράπλευρο μαρξιστικό λόγο για μια κομμουνιστική τέχνη ανοιχτή σε μοντερνιστικά στοιχεία.

Στην περίπτωση του Αλέκου Κοντόπουλου το 1948, ένα μόλις χρόνο πριν την ίδρυση των «Ακραίων», ο *«Νέος Ρεαλισμός»* συνδέεται με γενικούς αισθητικούς όρους προβληματικούς για την Αριστερά, όπως ο υποκειμενισμός και ο «ιντελλεκτουαλισμός», που του προσάπτει ο Ηλίας Φέρτης.[31] Ο κριτικός κάνει κάθε προσπάθεια να συμβιβάσει αντικρουόμενες έννοιες, όπως το *«υποκειμενικό ατομικό ζωτικό πρόβλημα του καλλιτέχνη»*[32], πάνω στο οποίο προφανώς επιμένει ο Κοντόπουλος, με το αίτημα μιας τέχνης με κοινωνικό περιεχόμενο και εθνικό χαρακτήρα. Η ίδια αμφιρρέπεια γίνεται αισθητή και στη συνέχεια του κειμένου, όπου «έξω και μακρυά... από κάθε αντιδραστικό ρόλο κάθε φορμαλιστικής τέχνης, ο ίδιος [ο ζωγράφος] μπορεί να στέκεται με θαυμασμό ώρες ολόκληρες μπρος σ' ένα ταμπλώ του Μπρακ, να σας μιλάει για τις δυναμικές χρωματικές και συνθετικές αξίες του, και για την απλή σοφία της οργάνωσής του»[33].

Μέχρι τα τέλη του Εμφύλιου, οπότε ο Νέος Ρεαλισμός παύει να είναι αποκλειστικά μαρξιστική υπόθεση, απολαμβάνει μια ιδιότυπη ασυλία χάρη στο καθεστώς παρανομίας της κομμουνιστικής ιδεολογίας. Στο πλαίσιο αυτό, δίπλα στους μαρξιστικούς εναλλακτικούς όρους του *Ρεαλισμού* και του *Δυναμικού Ρεαλισμού*, λειτουργεί ως νομιμοποιητικό υποκατάστατο του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού σε σχετικά κείμενα και διατυπώνει ελλειπτικά την πρόθεση μιας ευρύτερης κομμουνιστικής αισθητικής που δεν θα τύχει ποτέ περαιτέρω θεωρητικής επεξεργασίας και έμπρακτης δοκιμασίας.

27. Βλ. σημ.24.

28. Για τις απόψεις του H. Barbusse βλ. J. P. Morel, ό.π., κεφ. III, V, IX και κυρίως οι σ.110-111, 225, 453. Επίσης, 'Μια Μεγάλη Έρευνα. Προλεταριακή Λογοτεχνία;' (επισκόπηση της έρευνας του Μπαρμπύς στο περιοδικό Monde), εισ.-μτφρ., Α. Ζεβγάς *Νέα Επιθεώρηση*, τχ.11, 1928, σ.325-326, όπου αναδημοσιεύεται το κείμενο του Μπαρμπύς με την άποψή του για το 'νέο γλωσσικό όργανο' της λογοτεχνίας.

29. Ό.π., σ.53.

30. Ό.π., σ.2. Λίγο παρακάτω, οι σπουδαστές επανέρχονται στο μορφικό ζήτημα δηλώνοντας: «Απ' όλες τις σχολές και τις τάσεις θα πάρουμε ότι μας είναι χρήσιμο γι' αυτήν την καινούρια τέχνη...».

31. Η. Φέρτης, ό.π., σ.149.

32. Ό.π.

33. Ό.π., σ.149-150.

Μετά τον εμφύλιο, στις περιορισμένες περιπτώσεις που διατυπώνεται η έννοια εμφανίζεται στη μονολεκτική της εκδοχή. Την εποχή αυτή για την ελληνική Αριστερά ο Νεορεαλισμός υφίσταται ως ιταλικό κινηματογραφικό και λογοτεχνικό φαινόμενο, απέναντι στο οποίο διατηρεί σημαντικές επιφυλάξεις ακολουθώντας τη στάση της επίσημης διεθνούς Αριστεράς. Παρότι μοιράζεται με αυτόν την κοινή ουμανιστική αφετηρία, την ανάδειξη των ανισοτήτων του αστικού συστήματος, την απόρριψη του ατομισμού και την αντιπολεμική ρητορική, τού επιρρίπτει τις ίδιες κατηγορίες που απεύθυνε κατά την διάρκεια του μεσοπολέμου στο λογοτεχνικό νατουραλισμό.[34] Όπως κι εκείνος, ο Νεορεαλισμός αντικαθιστά το θετικό ήρωα με την ανάδειξη και τον εξωραϊσμό στοιχείων του περιθωρίου και καταγράφει παθητικά την εξαθλίωση της λαϊκής τάξης χωρίς πρόταση για υπέρβαση του αδιεξόδου.[35] Ενώ η λογοτεχνική και η κινηματογραφική δραστηριότητα του κινήματος σχολιάζονται επανειλημμένα και συνήθως επικριτικά από την *Αυγή* και την *Επιθεώρηση Τέχνης* μέχρι τις αρχές του 1960[36], ο όρος δεν θα απασχολήσει τους αριστερούς καλλιτέχνες και τους τεχνοκριτικούς των εντύπων της Αριστεράς, με δύο εξαιρέσεις που θα δούμε στη συνέχεια.[37] Οι αριστεροί κριτικοί δίνουν τον ιδεολογικό τους αγώνα στο όνομα του *Ρεαλισμού*, του *Δυναμικού Ρεαλισμού* και του *Σύγχρονου Ρεαλισμού*[38] και, ανάλογα, θα αγνοήσουν το Νεορεαλισμό οι μη κομματικοί καλλιτέχνες που άσκησαν περιστασιακά κριτική στην *Επιθεώρηση Τέχνης*. Μόνο ο Βάλιας Σεμερτζίδης, ο κατεξοχήν εκπρόσωπος του ελληνικού Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, σε μια συνέντευξη που δίνει στο Γιώργο Πετρή το 1959 για το περιοδικό, θα αναφερθεί συγκεκριμένα και επιδοκιμαστικά σε αυτόν ταυτίζοντάς τον κυρίως με το μεξικανικό Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό[39] και προτάσσοντάς τον έναντι του σοβιετικού. Δεν είναι τυχαίο ότι η απόψη αυτή κατατίθεται στο τέλος της δεκαετίας του 1950 και όχι νωρίτερα.

Με τον ίδιο καλλιτέχνη συνδέεται η πρώτη μετά τον εμφύλιο αναφορά στο Νεορεαλισμό, από τον Τώνη Σπητέρη, στο φιλοαριστερό περιοδικό *Ο Αιώνας μας*[40]. Στην κριτική του για την πρώτη έκθεση της Στάθμης, που δημοσιεύεται στο τεύχος Ιουνίου του 1950, ο κριτικός θα γράψει ότι ο Σεμερτζίδης «έρχεται να θέσει επίμονα το πρόβλημα του Νεορεαλισμού», το οποίο «στη Γαλλία, κυρίως όμως σε διάφορες χώρες της Νοτίου Αμερικής, ...έχει λάβει διάφορες λύσεις αρκετά ικανοποιητικές»[41]. Φέρνοντας ως παράδειγμα τον

34. Χ. Ντουνιά, *Λογοτεχνία και Πολιτική*, Αθήνα 1996, σ.398-403.

35. Βλ. την εισαγωγή της σύνταξης της *Επιθεώρησης Τέχνης* πάνω στο άρθρο του Τσαβατίνι που δημοσιεύει το περιοδικό: C. Zavattini, 'Θέσεις για το Νεορεαλισμό', μτφρ. Α.Μ., *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ.2, Φεβρουάριος 1955, σ.120. Επίσης, Α. Καραλή, 'Μια Ημιτελής Άνοιξη...', *Ελληνικά Γράμματα*, Αθήνα 2005, σ.346-353.

36. Βλ. Π. Λιθαρίτης, 'Θαύμα στο Μιλάνο', *Αυγή*, 19/10/1952, όπου ο κριτικός της Αυγής εγκωμιάζει την ταινία. Λίγες μέρες μετά η εφημερίδα δημοσιεύει τον αντίλογο του Σ. Γεωργίου, 'Το Θαύμα στο Μιλάνο και η Παρακμή του Νεορεαλισμού', *Αυγή*, 28/10/1952. Ακόμη, 'Πώς δουλέψαμε για την ταινία «Συνοικία το Όνειρο»', *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ.82, Οκτώβριος 1961, σ.357-365. Δ. Θέος-Φ. Λαμπρινός, 'Για τη «Συνοικία το Όνειρο»', *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ.83, Νοέμβριος 1961, σ.491-492.

37. Εξαίρεση αποτελεί το φιλοαριστερό περιοδικό *Ο Αιώνας μας*, που την περίοδο 1950-51 υποστηρίζει ένθερμα τον ιταλικό νεορεαλιστικό κινηματογράφο. Βλ. Λ. Καλαμάρο, 'Συνέντευξη με τους C. Zavattini και V. De Sica', τχ.8, Αύγουστος 1950, σ.255-56. Γ. Τσοκόπουλος, 'Ο Κλέφτης του Ποδηλάτου', τχ.1, Ιανουάριος 1951, σ.30-31.

38. Ενδεικτικά, Ν. Αλεξίου, 'Έκθεσις Επ. Λιώκη', *Προοδευτική Αλλαγή*, 27/1/1952. Γ. Πετρής, 'Η Έκθεση της Ρουμάνικης Τέχνης και το Πρόβλημα του Σύγχρονου Ρεαλισμού', *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ.73-74, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1961, σ.132-134.

39. Γ. Πετρής, 'Ο Βάλιας Σεμερτζίδης για την Τέχνη και το Ρεαλισμό', *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ.53-54, Μάιος-Ιούνιος 1959, σ.279.

40. Τ. Σπητέρης, 'Η Έκθεση της Στάθμης', *Ο Αιώνας μας*, τχ.6, Ιούνιου 1950, σ.190-91.

41. Ό.π., σ.190.

βραζιλιάνικο κοινωνικό ρεαλισμό των Καντίντο Πορτινάρι (Candido Portinari) και Λαζάρ Σεγκάλ (Lasar Segall) θα δηλώσει: «Οι ζωγράφοι αυτοί μπόρεσαν ν' αποδείξουν πως η επαναφορά του θέματος που είναι παρμένο από τη ζωή ή από ιστορικά γεγονότα, όταν δεν αγνοεί τα τεχνικά επιτεύγματα του τελευταίου μισού αιώνα φτάνει σε αξιοπρόσεκτα αποτελέσματα»[42]. Μέσα από μια προσεκτικά αυτολογοκριμένη διατύπωση, συνήθη μεταπολεμικά, ο Σπητέρης χρησιμοποιεί τον όρο στην περίπτωση του Σεμερτζίδη, ως εναλλακτικό Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό, που αντιδιαστέλλεται από το σοβιετικό μέσω της έμφασης στη μορφική ανανέωση και, να συμπληρώσουμε αυτό που εννοείται χωρίς να λέγεται, μέσω μιας λιγότερο στρατευμένης προσέγγισης του κοινωνικού θέματος. Γι' αυτό δεν επεκτείνει το χαρακτηρισμό στα υπόλοιπα μέλη της Στάθμης, και παράλληλα επικρίνει τον Σεμερτζίδη όταν η έμφαση στο ρεαλισμό της περιγραφής ζημιώνει την πλαστική δύναμη του έργου του.[43] Ο Σπητέρης δεν θα αναφερθεί ξανά στον όρο κατά τη δεκαετία του 1950 και όταν το κάνει αργότερα το περιεχόμενό του δεν θα είναι πια το ίδιο.

Το 1951, ως ανθρωποκεντρικός ρεαλισμός με έμφαση στο κοινωνικό στοιχείο, θα σχολιαστεί για πρώτη φορά σε μια ημερήσια φιλελεύθερη εφημερίδα. Εδώ εμπλέκεται ο δεύτερος αριστερός καλλιτέχνης που με έμμεσο αλλά σαφή τρόπο συνδέεται τότε με το νεορεαλισμό, ο συνοδοιπόρος Ορέστης Κανέλλης, επίσης μέλος της Στάθμης. Το Σεπτέμβριο του 1951 η Ελένη Βακαλό θα σχολιάσει τη ζωγραφική του στα *Νέα*[44], συνδέοντάς την με αυτήν των Ευρωπαίων νεορεαλιστών. Με αφετηρία τη γαλλική τεχνοκριτική ενημέρωσή της, η Βακαλό παρουσιάζει το Νεορεαλισμό ως μεταπολεμική αντίδραση στην εξάλειψη του ανθρώπου από την αφαίρεση, θεωρεί όμως αναπόσπαστο στοιχείο του την κοινωνική πρόθεση.[45] Μια σειρά συγκαλυμμένων διατυπώσεων, σαφών για τον ευρύτερο χώρο της Αριστεράς προδίδει τον ιδεολογικό χαρακτήρα αυτού του κοινωνικού Νεορεαλισμού.[46] Είναι η μοναδική φορά που η κριτικός θα αναφερθεί στο Νεορεαλισμό αποκλειστικά ως τάση με κοινωνικό χαρακτήρα και θα τον συνδέσει τόσο στενά μ' έναν Έλληνα καλλιτέχνη. Στις μετέπειτα αναφορές της θα κάνει σταθερά τη διάκριση ανάμεσα σε Κοινωνικό Νεορεαλισμό και Νεορεαλισμό που εκφράζει τις *«βασικές αξίες της ζωής»*[47], χωρίς πρόθεση κοινωνικής κριτικής[48]. Το γεγονός αυτό κάνει πολύ πιθανό το ενδεχόμενο το άρθρο του 1951 να εκκινεί από ανάλογο αυτοπροσδιορισμό του Κανέλλη, αφού οι συνδηλώσεις της έννοιας την εποχή αυτή τοποθετούνταν μεταξύ ενός κοινωνικού ανθρωποκεντρισμού και ενός εναλλακτικού Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού. Ταυτόχρονα, φαίνεται να πρόκειται για μια απόπειρα να εισχωρήσει ο όρος στην Ελλάδα και να δώσει ένα όνομα στις ανάλογες τάσεις της ελληνικής ζωγραφικής.

Δεν είναι εύκολο να ισχυριστούμε ότι την απόπειρα αυτή την αποδέχονταν εξίσου η πλειοψηφία των μελών της Στάθμης και κυρίως οι αριστεροί καλλιτέχνες.[49] Αν συνέβαινε

42. Ό.π.

43. Ό.π., σ.191.

44. Ε. Βακαλό, 'Ορέστης Κανέλλης. Α΄', *Τα Νέα*, 29/9/51 (Βακαλό 1996, τ.Α΄, σ.30-32).

45. Ό.π., σ.30-31.

46. Η άποψη ότι την αισθητική λειτουργία του ο καλλιτέχνης οφείλει να την αποδίδει ως ζωντανή τροφή πίσω στον άνθρωπο, και η γραφή της λέξης 'Άνθρωπος' με το Α κεφαλαίο είναι τυπικά τέτοια δείγματα.

47. Ε. Βακαλό, 'Μερικά Συμπεράσματα', *Τα Νέα*, 7/6/1952 (Βακαλό 1996, τ.Α΄, σ.311).

48. Ε. Βακαλό, 'Μερικές Σκέψεις. Η Σημερινή Πορεία της Τέχνης', *Τα Νέα*, 31/4/1952 (Βακαλό 1996, τ.Α, σ.309). 'Μερικά Συμπεράσματα', ό.π. 'Αναδρομή και Ολοκλήρωση. Το αληθινό έργο', *Τα Νέα*, 16/6/1952 (Βακαλό 1996, τ.Α΄, σ.313). 'Τέχνη Καταφατική', *Τα Νέα*, 30/1/1954 (Βακαλό 1996, τ.Β΄, σ.80-81).

49. Βασιζόμενος στο ίδιο κείμενο ο Ε. Ματθιόπουλος συνδέει την προσπάθεια των μελών της Στάθμης να προωθήσουν μια κοινωνικά ευαίσθητη ανθρωποκεντρική τέχνη με εθνικό χαρακτήρα με το Νεορεαλισμό: «...*Μιλούσαν τότε για νεορεαλισμό*» ['Από τον «Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών» στους «Νέους Έλληνες Ρεα-

κάτι τέτοιο δεν μπορεί παρά να εκδηλωνόταν, έστω και σποραδικά, στον κριτικό λόγο, ενώ αντίθετα την ίδια χρονιά και τις επόμενες ο χαρακτηρισμός δεν εμφανίζεται σε καμία κριτική της Βακαλό[50] ή άλλου τεχνοκριτικού[51] για κάποιο μέλος της ομάδας, ενώ στην περίπτωση του άρθρου της ίδιας για τον Σικελιώτη, επίσης το 1951, ο όρος αναφέρεται για να αντιδιασταλεί το έργο του ζωγράφου ως προς αυτόν[52].

Η προσπάθεια να προωθηθεί ο Νεορεαλισμός, από τη μεριά της ίδιας κριτικού, παίρνει συγκεκριμένη μορφή την επόμενη χρονιά. Με αφορμή την εικόνα της ελληνικής τέχνης που ανέδειξε η Δ΄ Πανελλήνια, η οποία από την άποψη των συμμετοχών ήταν αντιπροσωπευτική[53] του καλλιτεχνικού δυναμικού της χώρας, η Βακαλό δημοσιεύει στα τέλη Μαΐου και τον Ιούνιο του 1952 τρία κείμενα για την πορεία της ευρωπαϊκής και κυρίως της ελληνικής μεταπολεμικής τέχνης[54]. Το περιεχόμενο του Νεορεαλισμού εμφανίζεται σε αυτά διευρυμένο, με το κοινωνικό στοιχείο να μην είναι αναγκαίο χαρακτηριστικό του, να παραμένει όμως η μία βασική συνιστώσα του. Έτσι η κριτικός εκτιμά ότι «αρχίζει, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στην Ευρώπη να κατακτά με το όνομα «νεορεαλισμός», η ανανέωση του θέματος «άνθρωπος», όχι μόνο σαν πλαστικού φαινόμενου, αλλά σαν κοινωνικού και ψυχικού όντος»[55], και πιστεύει ότι μια κοινή εσωτερική αναλογία ενθαρρύνει την εγχώρια και την ευρωπαϊκή τάση, η «αναζωπύρωση μιας γενικής ανάγκης για την επιστροφή της τέχνης στη ζωή»[56].

Πού βασίζεται άραγε όταν δηλώνει ότι ο ανθρωποκεντρισμός αρχίζει να κατακτά έδαφος στην ελληνική τέχνη με το όνομα Νεορεαλισμός; Και πόση σχέση έχει η τοποθέτηση αυτή με το άρθρο του προηγούμενου χρόνου για τον Κανέλλη; Είναι μια απόπειρα μεταφοράς της γαλλικής γενικευμένης εκδοχής του νεορεαλισμού, ως μεταπολεμικού ανανεωμένου ρεαλισμού, ή πρέπει να αναζητήσουμε κοινωνικές προθέσεις πίσω από την

λιστές». Καλλιτεχνικές Ομάδες και Οργανώσεις στην Ελλάδα (1882-1974)', *Εθνική Πινακοθήκη, 100 χρόνια*, ΕΠΜΑΣ, Αθήνα 2001, σ.165]. Την άποψή του επαναλαμβάνει ο Κ. Μπαρούτας χωρίς κανένα επιπλέον σχόλιο για το μεταπολεμικό νεορεαλισμό. Αντίθετα, επισημαίνει σωστά, αλλά μονομερώς, τη σχέση μεταξύ Στάθμης και σπουδαστών Νέων Ρεαλιστών του 1937, χωρίς να θίξει το καίριο ζήτημα των ευρύτερων ιδεολογικών και αισθητικών, πέραν της ιθαγένειας, αναλογιών μεταξύ των δύο ομάδων, των οποίων άλλωστε ορισμένα μέλη υπήρξαν κοινά (*Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός...*, ό.π, σ.77-78).

50. 'Η έκθεση της «Στάθμης» στη Θεσσαλονίκη', *Τα Νέα*, 3/3/1951. 'Γιώργος Μπουζιάνης' (σε δύο μέρη), *Τα Νέα*, 25/8/1951 και 1/9/1951 (Βακαλό 1996, Α΄, σ.23-25, 25-27). 'Έκθεση Αστεριάδη', *Τα Νέα*, 27/10/1951 (ό.π., σ. 41-43). 'Έκθεση Γιάννη Μηταράκη', *Τα Νέα*, 17/11/1951 (ό.π., σ. 43-44). 'Τ. Βασιλικιώτης-Η ομάς «Στάθμη». Επαφή με το Μεγάλο Κοινό', *Τα Νέα*, 29/12/1951. 'Η Έκθεση της «Στάθμης»', *Τα Νέα*, 5/1/1952. 'Τάκης Ελευθεριάδης', *Τα Νέα*, 15/3/1952 (ό.π., σ.51-53). 'Η Χαρακτική του Τάσσου', *Τα Νέα*, 28/2/1953 (ό.π., σ.56-58). 'Έκθεση Σπύρου Βασιλείου', *Τα Νέα*, 16/5/1953 (ό.π., σ.60-62). 'Έκθεση Σικελιώτη' I και II, *Τα Νέα*, 5/6/1954 και 12/6/1954 (ό.π., σ.68-72). 'Η Βάσω Κατράκη', *Τα Νέα*, 23/12/1955 (ό.π., σ.88-90).

51. Ενδεικτικά: Α. Προκοπίου: 'Στάθμη, Α΄', *Καθημερινή*, 25/5/1950. Του ιδίου, 'Στάθμη, Β΄', *Η Καθημερινή*, 1/6/1950. 'Στάθμη', *Η Καθημερινή*, 5/1/1952. Α. Σπετσιώτης, 'Ο ζωγράφος Τάκης Ελευθεριάδης', *Μάχη*, 14/5/1950. Δ. Ευαγγελίδης, 'Η έκθεση της «Στάθμης στο Ζάππειο', *Νέα Εστία*, τχ.550, 1/6/1950, σ.756-60. Μ. Χατζιδάκης, 'Η έκθεσις Γ. Μηταράκη', *Ελευθερία*, 20/11/1951. Γ. Πετρής, '*Ορέστης Κανέλλης*', *Αυγή*, 11/6/1953. Τ. Σπητέρης, 'Or. Canellis ou la Vertue de l' Humain', *Le Méssager d' Athènes*, 11/11/1953.

52. Ε. Βακαλό, 'Γιώργος Σικελιώτης. Β΄', *Τα Νέα*, 14/7/1951 (Βακαλό 1996, τ.Α΄, σ.14).

53. Συμμετείχαν: Σικελιώτης, Μηταράκης, Σπυρόπουλος, Μόραλης, Κανέλλης, Αντωνακάτου, Παπαλουκάς, Μπουζιάνης, Βασιλείου, Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Νικολάου, Μανουσάκης, Τάσσος, Κατράκη, Απάρτης, Λουκόπουλος, Γεωργίου, Κλουβάτος, Σπητέρη, Ξενάκης, Κεσσανλής, Περάκη-Θεοχάρη, Ουσταπασίδης, Τέτσης, Σαραφιανός, Μαραγκοπούλου, Ορφανός, Τηνιακός, Μιγάδης, Μιχελή κ.ά. Δεν συμμετείχαν οι Γουναρόπουλος, Θεοδωρόπουλος, Τσαρούχης, Διαμαντόπουλος, Ελευθεριάδης, Καπράλος και Ζογγολόπουλος.

54. Ε. Βακαλό, 'Μερικές Σκέψεις ...', ό.π., σ.307-9. 'Μερικά συμπεράσματα', ό.π. 'Αναδρομή και ολοκλήρωση', ό.π.

55. Ε. Βακαλό, 'Μερικά Συμπεράσματα', ό.π.

56. Ό.π.

επίκληση του όρου; Μάλλον ισχύει η πρώτη εκδοχή, που κάτω από τη νομιμοποιητική ομπρέλα της μπορούσε να συμπεριλάβει και τη δεύτερη. Προφανώς, η απόπειρα δεν βρίσκει ανταπόκριση γι' αυτό και δεν θα επαναληφθεί. Η Βακαλό εξακολουθεί να μιλά για νεορεαλισμό με το ίδιο πνεύμα μέχρι το 1954, χωρίς πια να τον συνδέει καθαρά με την ελληνική τέχνη.[57] Έκτοτε θα πάψει να αναφέρεται στον όρο, μέχρι την επόμενη δεκαετία, οπότε το πλαίσιο αναφοράς θα είναι το γαλλικό εικονοκλαστικό κίνημα του 1960.

Στα μέσα της δεκαετίας ο όρος περνά στο περιθώριο για να βρει μια αναπάντεχη μεμονωμένη προβολή στα τέλη του 1957 μέσα από τις σελίδες του *Ζυγού*. Αφορμή υπήρξε ένα ταξίδι στην Ελλάδα του Ρενέ Ουίγκ, ο οποίος κατά την παραμονή του στην Αθήνα έδωσε τέσσερις διαλέξεις[58]. Με αφορμή το γεγονός αυτό ο *Ζυγός* δημοσιεύει στο τεύχος του Νοεμβρίου ένα κείμενο του Ουίγκ, το οποίο, σύμφωνα με τη σύνταξη, προοριζόταν αποκλειστικά για το ελληνικό εικαστικό περιοδικό. Ο τίτλος του άρθρου ήταν «Η σύγχρονη ζωγραφική ανάμεσα στην αφαίρεση και την πραγματικότητα»[59]. Ο Ουίγκ τοποθετούνταν υπέρ της παραστατικής τέχνης που μεταπλάθει εικαστικά το ορατό. Ανάμεσα στις ρεαλιστικές τάσεις ξεχώριζε το ρεύμα του νεορεαλισμού, με το λιτό εγκώμιο του οποίου ολοκλήρωνε το κείμενό του: «Επάνω στην εξόρμηση αυτήν του Γκρυμπέ, που αργότερα αφανίστηκε, ένας Μπερνάρ Μπυφέ, ένας Μινώ, ένας Ρεμπερόλ, και -με περισσότερη εκφραστική και εκρηκτική δύναμη- ένας Λορζού, κάνουν δοκιμές σήμερα σ' έναν νεο-ρεαλισμό που τα τελευταία χρόνια στέκεται σαν αντίρροπη δύναμη στις αναζητήσεις της αφαίρεσης. Το μέλλον της μοντέρνας τέχνης παίζεται σ' αυτό το σταυροδρόμι...»[60].

Με το κείμενο αυτό ο Ουίγκ πρότασσε τον αντίρροπο στην αφαίρεση νεορεαλισμό ως ελπίδα της μοντέρνας τέχνης. Όμως στις ομιλίες που έδωσε στη Σχολή Καλών Τεχνών στα τέλη Οκτωβρίου πάνω στη σύγχρονη τέχνη[61] δεν αναφέρθηκε καθόλου στον όρο, σύμφωνα με την παρουσίαση των διαλέξεων από τον Σπητέρη[62] και τον Προκοπίου[63] στην *Ελευθερία* και την *Καθημερινή* αντίστοιχα. Πόσο πιθανό είναι και οι δύο τεχνοκριτικοί να αποσιώπησαν ως επουσιώδη ανάλογη αναφορά του Ουίγκ, ο οποίος στο κείμενο του Ζυγού προκρίνει το Νεορεαλισμό μεταξύ των υπόλοιπων σύγχρονων τάσεων; Χωρίς να αποκλείεται, πιθανότερο φαίνεται το ενδεχόμενο πράγματι ο Ουίγκ να μην έκανε λόγο για Νεορεαλισμό και το κείμενο να μην έχει γραφτεί το 1957, αλλά λίγα χρόνια πριν, γεγονός που ερμηνεύει πιο ικανοποιητικά την έμφαση στους συγκεκριμένους «νεορεαλιστές».

Τοποθέτηση πάνω στο άρθρο δεν υπήρξε, ούτε είχε η θέση του σχετικά με το Νεορεαλισμό βραχυπρόθεσμο αντίκρισμα. Η σημασία του άρθρου βρίσκεται στις γενικές αισθητικές κρίσεις του Ουίγκ, που ταυτίζονται με, και άρα δικαιώνουν, αυτές του *Ζυγού* το 1957. Επίσης βρίσκεται στην προβολή του Νεορεαλισμού ως αποχρωματισμένου ιδεολογικά ανανεωμένου Ρεαλισμού. Η θετική υποδοχή της αντίληψης αυτής θα γίνει εντέλει αισθητή στις αρχές του 1960, οπότε τα σχετικά με τον όρο δεδομένα εμφανίζονται αντεστραμμένα.

57. Ε. Βακαλό, 'Τέχνη Καταφατική', ό.π.

58. Βλ. *Ζυγός*, τχ.25, Νοέμβριος 1957, σ.4. Α. Προκοπίου, 'Συνομιλία με τον Ρενέ Ουίγκ', *Καθημερινή*, 3/11/1957.

59. R. Huyghe, όπ., σ.4-9, 18.

60. Ό.π., σ.18.

61. Οι διαλέξεις του Ουίγκ είχαν τίτλο *«Αι Τάσεις της Συγχρόνου Ζωγραφικής από τον Ιμπρεσιονισμόν μέχρι των Ημερών μας»* και δόθηκαν στις 22 και 23 Οκτωβρίου 1957 στην ΑΣΚΤ. Βλ. 'Η Κίνησις της Πόλεως', *Η Καθημερινή*, 20/10/1957.

62. Τ. Σπητέρης, 'Ο Ρενέ Ουίγκ. Οι Ομιλίες του στην Αθήνα για την Σύγχρονη Τέχνη', *Ελευθερία*, 1/11/1957.

63. Α. Προκοπίου, 'Συνομιλία με τον Ρενέ Ουίγκ', *Η Καθημερινή*, 3/11/1957.

Με αφορμή την πρόσφατη έκδοση του *Ζυγού* «Σύγχρονοι Έλληνες Ζωγράφοι», ο νέος τότε ιστορικός τέχνης Χρύσανθος Χρήστου δημοσιεύει το 1962 στο περιοδικό μια επισκόπηση της ελληνικής μοντέρνας τέχνης με αφετηρία τον Παρθένη[64]. Εκεί θα κάνει λόγο για τη νεορεαλιστική τάση της σύγχρονης ελληνικής τέχνης, συνδέοντας για πρώτη φορά τον όρο με συγκεκριμένους καλλιτέχνες. Πρόκειται για τους καθιερωμένους εκπροσώπους της γενιάς του 1930: τον Βασιλείου, το Μόραλη, το Νικολάου, το Σικελιώτη, το Βουρλούμη και τον Τσαρούχη.[65] Ο Χρήστου θα αιτιολογήσει το χαρακτηρισμό του επαναλαμβάνοντας την κυρίαρχη γαλλική σημασία: «Δεν μπορεί να μιλήση κανείς εδώ για απλό ρεαλισμό, αλλά για νεορεαλισμό που έχει περάσει σε διάφορους βαθμούς από τις κατακτήσεις της σύγχρονης ευρωπαϊκής ζωγραφικής και επιδιώκει να αποκαταστήσει μια νέα, άλλης ποιότητας, συνομιλία με το συγκεκριμένο και το πραγματικό».[66] Την επόμενη χρονιά, με αφορμή την Ζ΄ Πανελλήνια, θα συμπεριλάβει στην κατηγορία τους Γιολδάση, Πλακωτάρη, Αστεριάδη, Δ. Δανιήλ, Πωπ, Γράββαλο, Α. Παπά, κ.ά.[67] επισημαίνοντας, εμμέσως επικριτικά, την εμμονή των νεορεαλιστών στην περιγραφή του γνωστού και του τυπικού. Το πιο ενδιαφέρον είναι ότι, όπως και την προηγούμενη χρονιά, δεν συμπεριλαμβάνει στην κατηγορία τον Κανέλλη, *«ποιητική φωνή που ουσιαστικά δεν ανήκει σε καμιά τάση»*[68].

Η απόπειρα να συνδεθεί η ζωγραφική της ελληνικότητας με το Νεορεαλισμό δεν βρήκε αποδοχή. Στην επισκόπηση της ζωγραφικής της Η΄ Πανελλήνιας που θα κάνει ο ίδιος για το *Ζυγό* δύο χρόνια μετά, δεν θα απευθύνει το χαρακτηρισμό στους γνωστούς ελληνοκεντρικούς που συμμετέχουν (Αστεριάδη, Βασιλείου, Νικολάου και Σικελιώτη) αλλά στο ζωγράφο Σπύρο Κόκκινο, για την πολυπρόσωπη σύνθεσή του *Γυναικόπαιδα*[69], με θέμα τη μικρασιατική καταστροφή[70]. Χαρακτηρίζει το έργο επίτευγμα στην περιοχή των νεορεαλιστικών αναζητήσεων επισημαίνοντας ότι πρόκειται για καλλιτεχνική περιοχή που κρύβει πολλούς κινδύνους, χωρίς περαιτέρω διευκρίνιση, αναφερόμενος μάλλον στην αναπαραστατική και αφηγηματική προτεραιότητα που μπορεί να βλάψουν την πλαστική ολοκλήρωση του έργου.

Τέλος, την ίδια στιγμή που επιχειρείται να συνδεθεί ο Νεορεαλισμός με την ελληνικότητα, οι μοντερνιστές κριτικοί που παρακολουθούν για πολλά χρόνια τακτικά τη διεθνή σύγχρονη τέχνη και εξακολουθούν να ενημερώνουν για την πορεία της, δηλαδή ο Σπητέρης, η Βακαλό και η Φερεντίνου επιλέγουν το μονολεκτικό όρο για να αποδώσουν στα ελληνικά το γαλλικό κίνημα του 1960[71], επιλογή καθαρά χρηστική προφανώς, που λύνει

64. Χ. Χρήστου, 'Ο Προβληματισμός της Νεοελληνικής Ζωγραφικής: Μια Απόπειρα Προσανατολισμού', *Ζυγός*, τχ.76, Μάρτιος 1962, σ.27-37. Αναδημοσιεύεται στου ιδίου, *Θεωρία και Ιστορία της Νεώτερης Τέχνης*, Θεσσαλονίκη 1971, σ.87-123.

65. Ό.π., σ.29.

66. Ό.π.

67. Χ. Χρήστου, 'Βασικές Τάσεις στην Ζ΄ Πανελλήνιο', *Ζυγός*, τχ.91-92, Ιούνιος-Ιούλιος 1963, σ.11-17.

68. Ό.π., σ. 16. Επίσης Χ. Χρήστου, 'Ο Προβληματισμός της Νεοελληνικής Ζωγραφικής..', ό.π., σ.35.

69. Πρόκειται μάλλον για το έργο του Κόκκινου που βρίσκεται σήμερα στην Πινακοθήκη της Εστίας Νέας Σμύρνης με τίτλο *Σύνθεση μικρασιατικής καταστροφής*.

70. Χ. Χρήστου, 'Όγδοη Πανελλήνιος. Μια Έκθεση που δικαίωσε και εδικαιώθη', *Ζυγός*, Β΄ περ., 4-65, Μάιος 1965, σ.18.

71. Στο αφιερωμένο στην Η΄ Πανελλήνια ίδιο τεύχος του *Ζυγού*, σχολιάζοντας η Έφη Φερεντίνου τη γλυπτική αναφέρεται στο Νεορεαλισμό εννοώντας το γαλλικό κίνημα του 1960, στάση που ακολουθούν την ίδια περίοδο ο Σπητέρης και η Βακαλό. Τον Αύγουστο του 1963 ο Σπητέρης διοργανώνει ομαδική έκθεση των Δανιήλ, Νίκου, Περδικίδη και Ρωμανού στην Αρχιτεκτονική, και υπογράφει το κείμενο του καταλόγου όπου συμπεριλαμβάνει το «Νεορεαλισμό» στις μετασφαιρετικές τάσεις της σύγχρονης τέχνης. Παρεμφερές σχήμα, με αναφορά στο καταγόμενο από το Ντανταϊστικό τρίπτυχο 'Ποπ Αρτ, Νεοντανταϊσμός, Νεορεαλισμός', θα αναπτύξει σε δύο άρθρα του στην εφημερίδα *Ελευθερία* τα Χριστούγεννα του 1964 και τις αρχές του 1965. Στις κριτικές

μεταφραστικές δυσκολίες για την απόδοση των παράγωγων του όρου.

Τι προκύπτει απ' όλα αυτά; Στη μεταπολεμική περίοδο, ο λόγος για εικαστικό Νεορεαλισμό στην Ελλάδα είναι σχεδόν λανθάνων, ανιχνεύεται περισσότερο ανάμεσα στις γραμμές και αλλάζει πρόσωπα. Δεν θα μπορούσε να περιμένει κανείς πολύ περισσότερα όταν ούτε στο διεθνή χώρο παραπέμπει η έννοια σε μια συγκροτημένη εικαστική τάση, με σαφή παρουσία και διαδρομή. Ωστόσο δεν επαρκεί η εξήγηση αυτή για να ερμηνευθούν η πορεία και η εμβέλεια της έννοιας στην Ελλάδα, μια χώρα με παραστατική κατεξοχήν τέχνη και ισχυρή αριστερή ιδεολογική επιρροή. Αυτό που καθορίζει τη συγκαλυμμένη διαδρομή και τις περιστασιακές εμφανίσεις της είναι η πολιτική ιστορία της χώρας την ίδια περίοδο και ο κλιμακούμενος ψυχρός πόλεμος.

Ο Νεορεαλισμός συμπιέζεται ανάμεσα στις ψυχροπολεμικές αποσιωπήσεις και των δυο πλευρών. Αν η στάση της Αριστεράς πάνω στο θέμα είναι τουλάχιστον ξεκάθαρη, δεν συμβαίνει το ίδιο με τον αστικό χώρο. Όταν περάσουμε στην κεντρώα και τη συντηρητική περιοχή, ερχόμαστε αντιμέτωποι με την άλλη όψη της μετεμφυλιακής Ελλάδας, την επανειλημμένα σχολιασμένη σιωπή των μη κομμουνιστών διανοουμένων.[72] Να επισημάνουμε ότι η σιωπή αυτή δεν αφορά μόνο στους εξέχοντες διανοούμενους, αλλά σε όσους Έλληνες σχετίζονται με την εκφορά δημόσιου λόγου, μικρής ή μεγαλύτερης εμβέλειας, όπως αφορά στην ελληνική κοινωνία στο σύνολό της. Και επεκτείνεται σε καθετί ύποπτο. Στις αρχές του 1950 η λέξη Νεορεαλισμός κατά κανόνα απουσιάζει από τα κινηματογραφικά κριτικά σημειώματα των αστικών εφημερίδων, ακόμα κι όταν εγκωμιάζονται ταινίες του ιταλικού νεορεαλισμού[73], ενώ από τις συντηρητικές απουσιάζει γενικά ο σχολιασμός τέτοιων ταινιών. Αντίθετα, στην αντίστοιχη κριτική των αριστερών εφημερίδων διαπιστώνεται μια σύγκρουση. Από τη μια ο όρος διατυπώνεται, εμφανίζεται και στους τίτλους, συχνά για να επικριθεί η ταινία στη συνέχεια[74], από την άλλη όμως, όταν οι κριτικοί γράφουν ευνοϊκά για τις νεορεαλιστικές ταινίες συνήθως αποφεύγουν να τον αναφέρουν.[75]

Σε ανάλογη περιθωριοποίηση θα οδηγηθεί ακόμη και η απονευρωμένη πολιτικά εκδοχή του όρου, καθώς δεν έχουν λησμονηθεί οι αριστερές συνδηλώσεις του. Στον εικαστικό χώρο κατά τη δεκαετία του 1950 για ποιον άλλο λόγο δεν σχολιάζεται καθόλου ο

της την εποχή αυτή η Βακαλό εναλλάσσει τον περιφραστικό και το μονολεκτικό όρο. Βλ. Ε. Φερεντίνου, 'Η Γλυπτική στην Η' Πανελλήνιο', *Ζυγός*, τχ. IV/65, Μάιος 1965, σ.24. Τ. Σπητέρης, 'Ποπ-Αρτ, Νέο-Νταντά και Νεορεαλισμός', *Ελευθερία*, 25/12/1964 και συνέχεια με τον ίδιο τίτλο στις 1/1/1965. Ε. Βακαλό, 'Τέσσερις Νέοι Ζωγράφοι', *Τα Νέα*, 9/8/1963.

72. Κ. Τσουκαλάς, 'Η Ιδεολογική Επίδραση του Εμφυλίου Πολέμου', *Η Ελλάδα στη Δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, Αθήνα 1984, σ.577-83. Α.-Α. Κύρτσης, 'Πολιτισμικές και Ιδεολογικές Εκφράσεις της Μετεμφυλιοπολεμικής Νεωτερικότητας', *Η Ελληνική Κοινωνία κατά την Πρώτη Μεταπολεμική Περίοδο (1945-1967)*, Αθήνα 1994, σ.410. Α. Ελεφάντης, 'Εθνικοφροσύνη: Η Ιδεολογία του Τρόμου και της Ενοχοποίησης', στο ίδιο, σ.652-53. Ε. Ματθιόπουλος, 'Ιδεολογία και Τεχνοκριτική τα Χρόνια 1949-1967: Ελληνοκεντρισμός, Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός, Μοντερνισμός', *1949-1967. Η Εκρηκτική Εικοσαετία*, Ε.Σπ.Ν.Π.Γ.Π., Αθήνα 2002, σ.365.

73. Ενδεικτικά: Β. Παπαμιχάλης, 'Πόσες Ταινίες Προεβλήθησαν τον Χειμώνα εις τους Αθηναϊκούς Κινηματογράφους', *Ακρόπολη*, 31/5/1950. Ε., 'Αι Νέαι Ταινίαι. Εντυπώσεις και Κρίσεις', *Η Καθημερινή*, 3/5/1950, όπου από τον απολογισμό της περιόδου 1949-1950 απουσιάζει ο ιταλικός κινηματογράφος. Τ. Μουζενίδης, 'Ο Ιταλικός Κινηματογράφος. Εντυπώσεις από ένα Ταξίδι', *Τα Νέα*, 20/6/1950 και συνέχεια του άρθρου στις 27/6/1950. Π., 'Από τις πιο Καλές Ταινίες της Χρονιάς', *Μάχη*, 31/5/1950. Γ. Ν. Μακρής, 'Μισός Αιώνας μιας Καινούριας Τέχνης', *Νέα Εστία*, τ.48, τχ.563, Χριστούγεννα 1950, σ.244-69. Ε., 'Η Κινηματογραφική Ζωή', *Καθημερινή*, 6/2/1951.

74. Βλ. σημ.35.

75. Ν. Γκούρας, 'Κριτική Κινηματογράφου', *Αυγή*, 12/10/1952. Π. Λιθαρίτης, 'Οι Ταινίες που Πρέπει να Δείτε το Καλοκαίρι', *Αυγή*, 31/5/1953.

νεορεαλισμός από σημαντικούς αστούς κριτικούς[76], πλην της Βακαλό, αν όχι λόγω της απροθυμίας να σκιάσουν το ιδεολογικό τους μητρώο με τη θετική αναφορά σ' έναν ύποπτο όρο;

Όταν, σχολιάζοντας την ατομική του Κανέλλη του 1957, ο Σπητέρης γράφει στην Ελευθερία[77] ότι ο *«μελαγχολικός Κανέλλης του '49»* και ο *«ασκητικός ουμανιστής του '53»* εμφανίζεται τώρα ένας *«ευδαίμων ζωγράφος»*, τι άλλο εννοεί για τον παλαιότερο Κανέλλη, χωρίς όμως να το διατυπώνει, αν όχι το Νεορεαλισμό των Γάλλων μιζεραμπιλίστ, για τον οποίο διαβάζει συχνά σχόλια στη γαλλική τεχνοκριτική;

Πώς αλλιώς να ερμηνευθεί το ότι παρά τα άρθρα της Βακαλό την περίοδο 1951-54, το άρθρο του Ουίγκ του 1957 και τις συχνές αναφορές στο Νεορεαλισμό του περιοδικού *Prisme des Arts*[78], του γαλλικού πρότυπου του *Ζυγού*[79], η κριτική του ελληνικού περιοδικού δεν αναφέρθηκε ποτέ στο Νεορεαλισμό μέχρι τις αρχές του 1960, ούτε καν με την έννοια του ανανεωμένου Ρεαλισμού, σε μια χώρα όπου η εικαστική σκηνή παρέμενε σε πολύ μεγάλο ποσοστό παραστατική; Και αντίστοιχα, τη δεκαετία του 1960, πώς ερμηνεύεται αυτή η ξαφνική επιστροφή του όρου, αν όχι ως συνάρτηση της αλλαγής του πολιτικού τοπίου;Ή πώς αλλιώς ερμηνεύεται η όψιμη αναγνώριση του όρου ως προσδιορισμού της ελληνικότητας από τον Σπητέρη, στη μεταγενέστερη τρίτομη ιστορία του[80], ενώ ο όρος απουσιάζει από τις επισκοπήσεις της ελληνικής μεταπολεμικής τέχνης που δημοσιεύει στα μέσα του 1950;[81]

Παρόλ' αυτά το καίριο ερώτημα εκκρεμεί: Υπάρχει εντέλει ελληνικός Νεορεαλισμός; Καμία από τις εκδοχές που αναφέραμε πιο πάνω δεν συνάντησε ευρύτερη αποδοχή. Ο Νεορεαλισμός δεν βρήκε απήχηση στην Ελλάδα γιατί όταν θα μπορούσε να αποκτήσει ένα έρεισμα, στη δεκαετία του 1950, προκαλούσε περισσότερα προβλήματα στην ελληνική τέχνη και τον κόσμο της απ' όσα πιθανόν να έλυνε. Η κοινωνική διάσταση που τον χαρακτήριζε στις αρχές της δεκαετίας υπήρξε τελικά το πιο σταθερό χαρακτηριστικό του και ένα αγκάθι που ενοχλούσε όλες τις πλευρές, την Αριστερά ως ιδεολογική παρέκκλιση, τους υπόλοιπους ως στίγμα ελλιπούς νομιμοφροσύνης. Άλλωστε την εποχή αυτή το κοινωνικό αίτημα αριστερών και φιλελεύθερων βρήκε την αισθητική λύση του διοχετευόμενο

76. Στην περίπτωση του Μανόλη Χατζηδάκη ο Νεορεαλισμός μετασχηματίζεται σε *«νεοελληνικό Ρεαλισμό»* σε άρθρο του 1955 για αμερικανικό περιοδικό, άρθρο που θα αναδημοσιευτεί συμπληρωμένο στη *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Μ. Χατζηδάκης, 'Κριτική στα Χρόνια 1947-1960', *Καθημερινή*, ένθετο αφιερώμα «Έλληνες Τεχνοκρίτες», 8 Μαρτίου 1998, σ.152. 'Η Σύγχρονος Ελληνική Τέχνη', *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Π. Δρανδάκη (επιμ)., τ.Ι΄ (Ελλάς), σ.449. Διευκρινίζοντας το περιεχόμενο του όρου που προτείνει, ο Χατζηδάκης δηλώνει ότι [το συνθετικό ρεαλισμός] δεν χρησιμοποιείται με τη σημασία του 19ου αιώνα, αλλά απλώς ως αντιπαράθεση στην ανεικονική τάση της σύγχρονης ευρωπαϊκής αφηρημένης τέχνης. Η θέση του επαναλαμβάνει τη γαλλική αποϊδεολογικοποιημένη εκδοχή του Νεορεαλισμού ως μορφικά ανανεωμένου μεταπολεμικού Ρεαλισμού, χωρίς να διατηρεί τον όρο.

77. Τ. Σπητέρης, 'Ορέστης Κανέλλης. Ένας Λυρικός Ζωγράφος', *Ελευθερία*, 4/1/1957.

78. Βλ. σημ.16.

79. Το περιοδικό *Prisme des Arts*, *«διεθνής επιθεώρηση σύγχρονης τέχνης»* κατά τον υπότιτλό του, κυκλοφόρησε στη Γαλλία την άνοιξη του 1956, με την αρχισυνταξία των R. Cogniat και W. George και μέλη της συντακτικής επιτροπής μεταξύ άλλων τους J. Cassou, R. Huyghe, J. Lassaigne, G. Argan, Δ. Ευαγγελίδη και Τ. Σπητέρη. Βλ. στήλη 'Εκδόσεις', *Ζυγός*, τχ.9, Ιούλιος 1956, σ.18, όπου παρουσιάζονται η φυσιογνωμία του περιοδικού και οι συντελεστές του. Στα τέλη της ίδιας χρονιάς ο *Ζυγός* θα υιοθετήσει το σχήμα και τη σελιδοποίησή του.

80. Τ. Σπητέρης, *Τρεις Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης. 1660-1967*, Αθήνα 1979, τ.Β΄, σ.210.

81. Του ίδιου, 'Η Ελληνική Τέχνη', *Νέα Εστία*, τχ.683, Χριστούγεννα 1955, σ.435-57. Του ίδιου, 'Χρονικό και Σχόλια για τη Νεώτερη Ελληνική Ζωγραφική', *Ζυγός*, τχ.11-12, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1956, σ.10, 24-25.

κατά ένα σημαντικό μέρος στην ελληνοκεντρική λαϊκότητα, που κάλυψε ομόφωνα όλες τις πλευρές[82], ενώ ένα μικρό αλλά σταθερά αυξανόμενο ποσοστό στράφηκε προς ριζικά αντίθετα εκφραστικά μέσα αμφισβήτησης.

Παρά την απουσία ουσιαστικού σχολίου για το Νεορεαλισμό του 1950 από τη μεταγενέστερη ελληνική βιβλιογραφία[83], η πεποίθηση ότι ως κοινωνικός Ρεαλισμός λιγότερο άμεσα στρατευμένος μορφικά και θεματικά από το σοσιαλιστικό, επηρέασε την ελληνική μεταπολεμική παραστατική τέχνη μέχρι τη δικτατορία περίπου, στην περιοχή της εκείνη όπου η ελληνικότητα και ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός γειτονεύουν ή επικαλύπτονται, υπάρχει ως κοινή αίσθηση. Όταν, για παράδειγμα, σχολιάζοντας ο Νίκος Χατζηνικολάου τον ένα από τους δύο βασικούς πόλους των αισθητικών επιλογών της *Επιθεώρησης Τέχνης*, στο πλαίσιο επιστημονικού συμποσίου για το περιοδικό, έλεγε ότι το αίτημα της ΕΔΑ για Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό κινούνταν στο πρότυπο ενός Νεορεαλισμού[84], παρά την επικριτική του πρόθεση δεν έπαυε να βάζει τον παρείσακτο στο σαλόνι του σπιτιού.

Αρκετά από τα έργα των καλλιτεχνών της Στάθμης και ορισμένων από τους συνεχιστές της γενιάς του '30, ένα μέρος των οποίων εγγράφεται στο σώμα του ελληνικού μεταπολεμικού Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού[85], φέρουν μορφικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά που έχουν συνδεθεί με το Νεορεαλισμό, όπως είναι τα σχεδιαστικά κυρίως εξπρεσιονιστικά στοιχεία, ο λαϊκός χαρακτήρας ως όχημα κοινωνικού Ρεαλισμού, η διαπραγμάτευση του μεταπολεμικού και μετεμφυλιακού στην περίπτωσή μας ψυχολογικού κλίματος.

Η μορφή και η ιδεολογία τους περικλείονται ικανοποιητικά κάτω από τον όρο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός, αποτελώντας μια λιγότερο δυναμική εκδοχή του; Ή χαρακτηρίζονται από μια ειδοποιό διαφορά που συνδέεται με το Νεορεαλισμό του 1950 στην ελληνική του πρόσληψη και διαμόρφωση; Ερμηνεύεται ικανοποιητικά ως προϊόν αισθητικού συμβιβασμού η ζωγραφική παραγωγή των αριστερών και φιλοαριστερών καλλιτεχνών τα χρόνια αυτά; Αν σε μεγάλο βαθμό ισχύει κάτι τέτοιο, όσον αφορά τουλάχιστον στη δεκαετία του 1950, πόσο βέβαιο είναι ότι η ανελευθερία των χρόνων εκείνων, ως αιτία και ως πρόσχημα, δεν υπήρξε εν μέρει ανακουφιστική διέξοδος απέναντι στην οικεία ιδεολογική και ηθική κηδεμονία; Και κυρίως, οι νεορεαλιστικού χαρακτήρα επιλογές των καλλιτεχνών πόσο άσχετες είναι με την εσωτερική ιδεολογική και πολιτική κρίση του αριστερού χώρου μετά τον εμφύλιο, κρίση ανομολόγητη τότε πλην όμως υπαρκτή;

Ο όποιος χώρος αναλογεί στο Νεορεαλισμό στο πλαίσιο της ελληνικής μεταπολεμικής τέχνης είναι συνάρτηση αυτών των ανοιχτών σε συζήτηση ερωτημάτων.

82. Γ. Κουρουπός, 'Η Σημασία μιας Παράδοσης στη Σύγχρονη Ελληνική Πραγματικότητα', *Αντί*, 135/1979, σ.35. Τη θέση του Κουρουπού επισημαίνει ο Δ. Φιλιππίδης στη *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1984, σ.253, σημ.22. Επίσης στο ίδιο σ. 251-252. Ε. Βακαλό, *Η Φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα*, τ.Γ', *Ο Μύθος της Ελληνικότητας*, Αθήνα 1983, σ.19-20. Α. Πολίτης, 'Η Αριστερά και το Εθνικό Παρελθόν', *Επιθεώρηση Τέχνης. Μια Κρίσιμη Δωδεκαετία*, Ε.Σπ.Ν.Π.Γ.Π., Αθήνα 1997, σ.243-254. Ε. Ματθιόπουλος, 'Ιδεολογία και Τεχνοκριτική τα Χρόνια 1949-1967...', ό.π., σ.375-382.

83. Αυτό ισχύει και για την πρόσφατη έκδοση του Κ. Μπαρούτα, *Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός...*, ό.π., παρότι ο νεορεαλιστικός λόγος της δεκαετίας του 1950 δεν είναι άσχετος με τους αισθητικούς συμβιβασμούς που, κατά το συγγραφέα, χαρακτηρίζουν την ελληνική μεταπολεμική σοσιαλρεαλιστική τέχνη.

84. «Όταν όμως, επιπλέον, [ένας πολιτικός οργανισμός] βρίσκεται ανάμεσα στο αίτημα για σοσιαλιστικό ρεαλισμό, στο πρότυπο ενός νεορεαλισμού και στις πικασικές χρήσεις του νεοκλασικού ιδιώματος, τότε οι μέσοι όροι επιβάλλονται ακόμα περισσότερο». Ν. Χατζηνικολάου, 'Υποδοχή και Προβολή Αισθητικών Αξιών και Καλλιτεχνικών Τάσεων από την Επιθεώρηση Τέχνης', Επιθεώρηση Τέχνης...,ό.π., σ.188.

85. Βλ. τους καλλιτέχνες που ο Κ. Μπαρούτας εκτιμά ότι επηρεάστηκαν από το σοσιαλιστικό ρεαλισμό και κατέληξαν σε αισθητικούς συμβιβασμούς: *Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός...*, ό.π., σ.173-174.

Maria Poulou

Neorealism. Origins and modifications of the term. The reception of the term in Greece in 1950-1965

The emergence and the interwar course of the term *New Realism* are associated with the Marxist aesthetic debate of the period. Initially, synonymous with the developing socialist realism, was at the same time connected with modernist literary and plastic tendencies.

Roughly between 1945-1960, under the influence of the Italian neorealist cinema, the term will become more widely established in its one-word version, that is *Neorealism*, having three meanings; firstly, as a Left art alternative to socialist realism, less engaged and more modernist. Secondly, as post-war Realism reformed by mild modernist innovations which resists abstraction. And thirdly, as a reflection of its former quality, the use of the term will become widespread in retrospect in order to represent the revival of all the realist tendencies in Europe after World War I.

In Greece in the 1950's, in a country with mainly figurative art and strong Left ideological influence, its impact is not the expected. Its rather sporadic occurrence in the art critic discourse of the decade, in contrast to the more common indirect reference to it, is the result of the interrelation of the specific ideological and political conditions of the area. Neorealism was diminished by the cold war and post-civil war suppressions of the two rival sides. For the official Left it was regarded anti-revolutionary, while within the bourgeois framework, under the predominance of ideological oppression, the Left connotations of the term acted as a deterrent to alluding to it, even in the form of its politically faded version. In the brief democratic revival of the 1960's an undisguised and temporary reemergence of Neorealism is noted in the liberal art criticism, which, without a political stigma any more, will be identified with the painting of 'greekness'.

Κωνσταντίνος Β. Πρώιμος

Το πρόβλημα της ριζικής ετερότητας στη δράση του Joseph Beuys *Πώς να εξηγήσεις τις εικόνες σ' ένα νεκρό λαγό* στη γκαλερί Schmela του Düsseldorf το 1965

Ο Joseph Beuys (1921-1986, εικ.1) είναι μια περίπτωση γλύπτη, όπως συνήθως αποκαλείται μάλλον από συνήθεια, ο οποίος επιχείρησε με το έργο του να αναθεωρήσει όλες τις προκείμενες όχι μόνο της γλυπτικής, αλλά και της τέχνης γενικότερα.[1] Πρέπει επομένως εξαρχής να επισημανθεί ότι όποιος ασχοληθεί με το έργο του Μπόυς έχει να αντιμετωπίσει ένα σοβαρό πρόβλημα μεθόδου, μιας και στην περίπτωσή του τίποτα από όσα θεωρούνται δεδομένα για την τέχνη, όπως δημιουργία, τεχνοτροπία, έργο, πρωτοτυπία, αυθεντικότητα, δεν είναι. Έπειτα, αυτός που ασχολείται με την περίπτωση Μπόυς από τη σκοπιά της κριτικής, έχει να αντιμετωπίσει μια βιβλιογραφία μοιρασμένη ανάμεσα στην ενθουσιώδη και άκριτη, αγιογραφική λατρεία και στο άσβεστο, αδέκαστο και φανατικό μίσος.[2] Οι περιπτώσεις φλεγματικής κριτικής αποτίμησης της δουλειάς του Μπόυς είναι λίγες και προς αυτήν την κατεύθυνση θα επιθυμούσα κι εγώ να προσανατολιστώ στην παρούσα ανακοίνωση.

Επειδή η συζήτηση των μεθοδολογικών προκείμενων του έργου του Μπόυς μπορεί εύκολα να αναλώσει την έκταση της παρούσας ανακοίνωσης, χωρίς να καταφέρει κανείς να εξετάσει το ίδιο το έργο, θα επιχειρήσω την ερμηνεία μιας δράσης του Μπόυς δίχως να προσπαθώ να εξαντλήσω τις μεθοδολογικές αυτές προκείμενες. Η περίπτωση της δράσης με τίτλο *Πώς να εξηγήσεις τις εικόνες σε ένα νεκρό λαγό* του 1965 είναι ένα από τα πολλά επεισόδια στην ιστορία της σύγχρονης τέχνης που δίνουν λαβή σε φιλοσοφική ή γενικότερα διεπιστημονική ανάγνωση και συζήτηση. Ασπάζομαι ως εκ τούτου τη γενικότερα θεωρητική τάση της ομάδας του περιοδικού *October* στις ΗΠΑ για διεπιστημονικές αναγνώσεις της ιστορίας της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης οι οποίες μάλιστα χαρακτήριζαν τους πρωτοπόρους και πατέρες της ιστορίας της τέχνης όπως για παράδειγμα τους Alois Riegl, Heinrich Wöllflin και Erwin Panofsky.

Σύμφωνα με τον Heiner Steichelhaus οι αναζητήσεις και τα ενδιαφέροντα του Μπόυς πήραν μια οριστική μορφή γύρω στις αρχές της δεκαετίας του 1960-τότε και συγκεκριμένα το 1962 με το έργο *Γήινο πιάνο* επινοήθηκε η ιδέα της δράσης, μιας συγκεκριμένης σε χώρο και χρόνο παράστασης, σκηνοθετημένης από τον καλλιτέχνη με τον χαρακτήρα μη επαναλήψιμου συμβάντος, κατάλληλου για μια συγκεκριμένη περίσταση.[3] Οι δράσεις του Μπόυς συνιστούσαν το κύριο μέρος της δουλειάς του από το 1960 και μετά (εικ.2, 3).

1. Το παρόν κείμενο είναι μια αναθεωρημένη εκδοχή ενός μέρους του δευτέρου κεφαλαίου της διδακτορικής μου διατριβής.

2. Αφήνω τους αγιογράφους στην ησυχία τους και αναφέρω περισσότερο τους ορκισμένους, φανατικούς κριτικούς του Μπόυς, οι οποίοι μάλιστα είναι ιδιαίτερα επιφανείς στην ιστορία και θεωρία της τέχνης και συμπεριλαμβάνουν ονόματα όπως της R. E. Krauss, του B. H. D. Buchloh, του Y.-A. Bois, του T. de Duve, του Th. Crow, του R. Storr και άλλων. Βλ.ενδεικτικά: T. de Duve, 'Beuys ou le Dernier des Prolétaires' στο *Cousus de Fil d' Or*, Villeurbanne 1990, σ.7-26. B. H. D. Buchloh 'The Twilight of the Idol. Preliminary Notes for A Critique' *Artforum*, Ιανουάριος 1980, τ.XVIII, αρ.5, σ.41. Th. Crow, 'The Graying of Criticism', *Artforum* 32, Σεπτέμβριος 1993.

3. H. Steichelhaus, *Joseph Beuys*, μτφρ. D. Britt, New York 1991, σ.126, 187-188.

Το αίνιγμα του νεκρού ζώου

Η δράση *Πώς να εξηγήσεις τις εικόνες σ' ένα νεκρό λαγό* είναι από τις πρώτες του και συγκαταλέγεται, όχι άδικα, ανάμεσα στις πλέον αινιγματικές (εικ.4, 5). Έλαβε χώρα τη νύχτα των εγκαινίων της πρώτης έκθεσης του Μπόυς στην γκαλερί Schmela του Düsseldorf στις 26 Νοεμβρίου του 1965. Ο καλλιτέχνης κρατούσε στην αγκαλιά του ένα νεκρό λαγό σα να ήταν μικρό παιδί και τριγυρνούσε στη γκαλερί για τρεις ώρες, ψιθυρίζοντάς του σα να του εξηγούσε τις εικόνες. Έχοντας προσαρμόσει μια μεταλλική σόλα στον δεξιό του αστράγαλο, το πόδι του θορυβούσε δυνατά κάθε φορά που το πατούσε, κάνοντάς τον επιπλέον να κουτσαίνει μάλλον παρά να περπατά. Για τις τρεις ώρες που διήρκεσε το πρώτο μέρος της δράσης δεν επιτρεπόταν η είσοδος του κοινού στη γκαλερί, αλλά όλοι παρακολουθούσαν το συμβάν από τη βιτρίνα και τη γυάλινη πόρτα της. Το πρόσωπο και το κεφάλι του Μπόυς ήταν για τη δράση αυτή ξυρισμένα και καλυμμένα με μέλι και φύλλα χρυσού. Μόλις πέρασαν οι πρώτες τρεις ώρες, ο Μπόυς κάθισε σε μια καρέκλα, της οποίας το ένα πόδι ήταν μερικώς καλυμμένο με τσόχα. Η καρέκλα είχε τοποθετηθεί πάνω σ' ένα ντουλάπι κι έτσι στο δεύτερο μέρος της δράσης, ο Μπόυς ήταν σε μια ψηλή και περίοπτη θέση στη γκαλερί σε σχέση με τους επισκέπτες της έκθεσης. Ενώ ήταν καθισμένος στην καρέκλα συνέχιζε να ψιθυρίζει στον νεκρό λαγό, ενώ δύο μικρόφωνα , το ένα κρυμμένο μέσα σ' ένα κόκαλο και το άλλο μπροστά από τον καλλιτέχνη, μετέδιδαν σ' όλη την αίθουσα το μουρμουρητό του Μπόυς, το οποίο συνόδευε τη θέαση των κρεμασμένων έργων μεικτής τεχνικής από τους επισκέπτες της γκαλερί.[4]

Προφανώς, το πιο αινιγματικό στοιχείο της συγκεκριμένης δράσης είναι το νεκρό ζώο το οποίο κατέχει και κεντρική θέση, αφού γύρω από το οποίο φαίνεται να οργανώνεται όλη η δράση, όπως άλλωστε φανερώνει και ο τίτλος της. Το ενδιαφέρον του Μπόυς για τα ζώα και ειδικά για κάποια από αυτά όπως λαγούς, ελάφια, πρόβατα, άλογα, κύκνους, μέλισσες, τσακάλια είναι δεδομένο και έχει πολλές φορές επισημανθεί στη βιβλιογραφία[5] (εικ.6). Άλλωστε, στα σχέδια του Μπόυς, στα οποία πολλοί κριτικοί βλέπουν το ρεπερτόριο των μετέπειτα δράσεών του, βλέπει κανείς το πρωτοφανές ενδιαφέρον που ο καλλιτέχνης ανέκαθεν είχε για τα ζώα[6], πρωτοφανές με την έννοια ότι κανένας καλλιτέχνης πριν από αυτόν δεν είχε δείξει ένα ανάλογο ενδιαφέρον. Παρά το γεγονός αυτό, το μέλημα του Μπόυς για τα ζώα του οποίου η σημασία προφανώς υπερβαίνει την κατηγορία του θέματος ή του μοτίβου και φαίνεται να διαδραματίζει καίριο δομικό ρόλο στη δουλειά του, παραμένει μόνον ατελώς σκιαγραφημένο στην κριτική του πρόσληψη.

Οι ερμηνείες που έχουν προταθεί για τη συγκεκριμένη δράση είναι ανεπαρκείς. Ο Fabrice Hergott αναφέρει ότι ο λόγος για τον οποίο ο Μπόυς χρησιμοποιεί το νεκρό λαγό είναι για να δοκιμάσει και να αναδείξει την ικανότητά του να επικοινωνεί με οποιονδήποτε.[7] Ο Donald Kuspit ισχυρίζεται ότι ο λαγός εδώ είναι το θύμα ή συμβολίζει τον ίδιο

4. Για μια πιο αναλυτική περιγραφή της συγκεκριμένης δράσης βλέπε *Joseph Beuys*, κατ. έκθ. Centre Pompidou, Paris 1994, σ.279-280.

5. Η μεγάλη σημασία των ζώων στη δουλειά του Μπόυς μπορεί να στοιχειοθετηθεί περαιτέρω από την εξίσου διάσημη δράση του στη γκαλερί René Block της Νέας Υόρκης το 1974 με τον τίτλο *Μου αρέσει η Αμερική και της αρέσω κι εγώ*. Ο καλλιτέχνης έζησε για μια εβδομάδα στον χώρο της γκαλερί με ένα τσακάλι. Για μια λεπτομερειακή κριτική και φωτογραφική απεικόνιση της δράσης, βλέπε C. Tisdall, *Coyote*, μτφρ. D. le Bourg, Paris 1988.

6. Βλ. Stachelhaus, ό.π. σ.54 και C. Lauf, 'The Word that produces all Images. Reading the Drawings of Joseph Beuys', *Arts Magazine* 64, Μάρτιος 1990, σ.67.

7. *Joseph Beuys*, ό.π., σ.74.

τον Μπόυς.[8] Η Florence Malet θεωρεί ότι λαγός είναι σύμβολο «της ενορατικής δύναμης της ανθρώπινης σκέψης»[9] και ο Gregory L. Ulmer επισημαίνει ότι ο λαγός συμβολίζει τον Αιγύπτιο Θεό Θωθ της γραφής.[10] Μόνον ο Mark Rosenthal αναφέρει την αθωότητα του νεκρού ζώου, την οποία φαίνεται να θρηνεί ο Μπόυς, χωρίς όμως να προβαίνει σε περαιτέρω λεπτομέρειες ή ανάλυση.[11]

Ριζική ετερότητα και ευθύνη

Φαίνεται ότι ο νεκρός λαγός είναι το στοιχείο εκείνο της δράσης που πραγματικά παραλύει τη σκέψη και την ερμηνεία, όντας πέραν οποιασδήποτε εννοιολογικής προσέγγισης. Πράγματι αν όντως το ζώο μας δυσκολεύει να μιλήσουμε γι' αυτό λόγω της ετερότητάς του, μιας και δεν έχουμε το δικαίωμα να υποθέσουμε πως ό,τι ισχύει για μας θα ισχύει και για εκείνο, το νεκρό ζώο είναι μια ακόμα πιο δύσκολη περίπτωση, αφού είναι μια περίπτωση ριζικής ετερότητας. Σε σύγκριση με την ετερότητα του άλλου ανθρώπου, ακόμα και του ζώου, το νεκρό ζώο είναι μια περίπτωση ριζικής ετερότητας, είναι δηλαδή κάτι το τελείως άλλο, το ολότελα άλλο, για να δανειστούμε την έκφραση *tout autre* από το κείμενο του Jacques Derrida που πραγματεύεται το πρόβλημα της ριζικής ετερότητας.[12] Βέβαια η πιο χαρακτηριστική περίπτωση ριζικής ετερότητας είναι ο Θεός. Ο Θεός είναι ριζικά έτερος ή ολότελα άλλος, προφανώς από μας. Επειδή ο Θεός είναι ριζικά έτερος η ευθύνη που φέρουμε έναντί του δεν μπορεί να θεμελιωθεί στη γνώση, μιας και δεν μπορούμε να γνωρίσουμε τίποτα από Αυτόν, αφού είναι ριζικά έτερος. Η ευθύνη ως εκ τούτου που φέρουμε έναντι του Θεού, θεμελιώνεται στην πίστη και συγκεκριμένα στον τυφλό χώρο της πίστης.[13]

Το ζώο και μάλιστα το νεκρό ζώο φαίνεται να είναι μια περίπτωση ριζικής ετερότητας στην περίπτωση της δράσης του Μπόυς. Ανάλογα η όποια ευθύνη φέρουμε έναντι της ριζικής ετερότητας, έναντι του νεκρού ζώου, δεν μπορεί να θεμελιωθεί στην έννοια, στη γνώση ή στον ορθό λόγο, αλλά θεμελιώνεται σε μη εννοιακές κατηγορίες όπως η πίστη, η πεποίθηση, η φιλοξενία, το πένθος κ.ά. Η ευθύνη έναντι της ριζικής ετερότητας εξαρτάται, δηλαδή, από τη σχέση που δημιουργούμε με το άγνωστο ή το μυστικό, όπως ο Μπόυς δημιουργεί ή αποπειράται να δημιουργήσει μία φιλόξενη σχέση με το άγνωστο, κρατώντας σφιχτά στην αγκαλιά του το άψυχο σώμα του λαγού.[14] Αυτή η κατ' ουσίαν αθεμελίωτη εννοιακά ευθύνη έναντι της ριζικής ετερότητας είναι η ανθρώπινη ευθύνη για τα ζώα, νεκρά ή ζωντανά, που εξουσιοδοτεί τις αποφάσεις μας να μιλήσουμε γι' αυτά, να απαιτήσουμε να γίνουν σεβαστά τα δικαιώματά τους ή να υποστηρίξουμε αυτά τα δικαιώματα διαμαρτυρόμενοι ενάντια στην οικολογική καταστροφή του φυσικού τους περιβάλλοντος. Απευθυνόμενος σ' ένα νεκρό λαγό που εκ των πραγμάτων δε δύναται να απαντήσει, κοιτώντας

8. D. Kuspit, 'The Body of the Artist' στο *Joseph Beuys. Diverging Critiques*, D. Thistlewood (επιμ.), τ.2, Tate Gallery Critical Forum Series, Liverpool 1995, σ.101.

9. *Joseph Beuys*, ό.π., σ.280.

10. G.L. Ulmer, *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore 1985, σ.257.

11. M. Rosenthal (επιμ.), *Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*, κατ. έκθ. Tate Gallery, London 2005, σ.28.

12. Βλ. το κείμενο του J. Derrida, 'Tout autre est tout autre' στο *The Gift of Death*, μτφρ. D. Willis, Chicago 1995, σ.82-115 και ειδικά σ.82-83 για την ταυτολογική και ετερολογική ερμηνεία της φράσης «tout autre est tout autre», «κάθε άλλο είναι ολότελα άλλο» [ΜτΣ].

13. Ό.π., σ.83-85.

14. Ό.π., σ.88-91.

τον με ένα βλέμμα, στο οποίο δεν μπορεί να ανταποκριθεί, ουσιαστικά με αυτόν τον τρόπο ο Μπόυς θεσπίζει μια σχέση απόλυτης ασυμμετρίας με το έτερο, πέραν της όρασης και της επικοινωνίας, πέραν οποιασδήποτε οικονομίας της ανταλλαγής.[15] Αν η έγκληση του Μπόυς θεωρηθεί προφανώς ανορθόλογη ή παράλογη, είναι ακριβώς αυτός ο ανορθολογισμός ή μη ορθολογικότητα, η οποία φτάνει μέχρι τον παραλογισμό που διαπερνά τις πλέον ορθολογικές αποφάσεις, μεταξύ των οποίων πρέπει να συμπεριληφθεί και η απόφαση υποστήριξης των δικαιωμάτων των ζώων. Οι ορθολογικές αποφάσεις κατά ένα μέρος τους στηρίζονται σε μη ορθολογικές κατηγορίες όπως η πίστη, η πεποίθηση, η φιλοξενία, το πένθος κ.ά. Αυτό το όριο μεταξύ ορθολογισμού και ανορθολογισμού φαίνεται να επιθυμεί να θεματοποιήσει ο Μπόυς όχι μόνο στη συγκεκριμένη δράση, αλλά και σε άλλες οικολογικές πρωτοβουλίες που έλαβε στα πλαίσια της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας, όπως για παράδειγμα στο πρόγραμμα φύτευσης των 7000 βαλανιδιών.[16]

Βέβαια ούτε το κείμενο του Derrida «Κάθε άλλο είναι ολότελα άλλο» ούτε η συγκεκριμένη δράση του Μπόυς αφορούν μόνο στη ριζική ετερότητα. Διότι, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Derrida, κάθε συγκεκριμένο άλλο είναι ολότελα άλλο, ριζικά έτερο. Το παραπάνω σημαίνει ότι όχι μόνον ο Θεός και τα ζώα, αλλά και κάθε μοναδικός άνθρωπος σαν εμένα, κάθε γυναίκα και κάθε άνδρας είναι ριζικά έτερος χωρίς να έχει σημασία πόσο κοντινός ή πόσο οικείος μου είναι. Ακόμα και το ον που είναι πιο οικείο σε μένα τον ίδιο, το οποίο δεν είναι άλλο από τον ίδιο μου τον εαυτό, είναι, με αυτή τη λογική, μια περίπτωση ριζικής ετερότητας. Αν, όμως, όντως κάθε άλλος είναι ριζικά έτερος, τότε κάθε ευθύνη που φέρω έναντι του άλλου διαπερνάται από το άγνωστο και σ' ένα βαθμό θεμελιώνεται σε αυτό, σε κάτι δηλαδή που δεν μπορεί να θεματοποιηθεί με εννοιακό τρόπο. Και όμως για αιώνες τώρα μας λένε ότι είναι ακριβώς αυτή η εννοιακή θεματοποίηση, υποστήριξη και διευθέτηση των πράξεων και αποφάσεών μας, με λίγα λόγια η ορθολογικότητα, ο ορθός λόγος που μας διαχωρίζει από τα ζώα, χαρίζοντάς μας την ανθρωπότητα, το βαθμό πολυτέλειας στο ζωικό βασίλειο, όπως έλεγε ο Ελύτης. Ήδη από την αρχαιότητα, τα ανθρώπινα όντα ορίζονται ως ορθολογικά ζώα, ζώα λόγον έχοντα, *animalia rationalia* μ' έναν ορισμό που έχει υποστεί σοβαρή κριτική, κατά τον εικοστό αιώνα.[17]

Το χάσμα ανάμεσα στο λογικό και στο ζωικό

Το πιο σημαντικό στοιχείο όμως στον ορισμό αυτόν του ανθρώπου ως ζώου λόγου έχοντα είναι ότι τοποθετεί την ανθρωπότητα μεταξύ δύο ορίων, του ζωικού και του λογικού αφήνοντας αδιευκρίνιστο το χάσμα ανάμεσά τους και αγνοώντας τον μη ορθολογικό ή μη εννοιακό καθορισμό της ευθύνης και της απόφασης που τόσο χαρακτηρίζει το ήθος των ανθρώπων. Μέσω του ορισμού αυτού η ανθρωπότητα φαίνεται να ακροβατεί μεταξύ του λογικού και του ζωικού επιχειρώντας μια σύνθεση η οποία φαίνεται εκ των πραγμάτων αδύνατη και ως εκ τούτου καταπιέζει τόσο το λογικό όσο και το ζωικό της πόλο.

Επομένως ο Μπόυς θα ήταν ασυνεπής, αν έκανε κεντρικό του ζήτημα τη ριζική ετε-

15. Ο Derrida αποκαλεί αυτήν την οικονομία, *sacrificielle*, «θυσιαστική» [ΜτΣ]. Ό.π., σ.82-115 και ιδιαίτερα σ.90-91, 93-95.

16. Βλ. V. Harlan, *Joseph Beuys. Qu' est-ce que l' Art?*, μτφρ. L. Cassagnau, Paris 1992, σ.144-147 και Stachelhaus, ό.π., σ.106, 146. Βλ. επίσης την κριτική του Μπόυς στην ορθολογικότητα στο G. Adriani, *Beuys. Σχέδια, Αντικείμενα, Χαρακτικά*, μτφρ. Α. Στεφανάκη, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 1997, σ.7.

17. Βλ. M. Heidegger, *Είναι και Χρόνος*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας, τ.Α΄, Αθήνα 1978, παρ.49, 165, σ.94, 272. Επίσης H. Arendt, *The Human Condition*, Chicago 1989, σ.84-86.

ρότητα του άλλου με τη μορφή του νεκρού ζώου, χωρίς να λάβει υπόψη του την ετερότητα που χαρακτηρίζει τον ίδιο. Αυτός είναι κι ο λόγος που επιχειρεί να επέμβει στην ίδια του την ταυτότητα μεταμφιεζόμενος, σα να θέλει να θεματοποιήσει ακριβώς τη δική του ετερότητα. Όπως αναφέρει και η Florence Malet, σ' αυτή τη δράση και μόνον ο Μπόυς αποχωρίζεται το διάσημο καπέλο του[18], αλείφει το ξυρισμένο του πρόσωπο και κεφάλι με μέλι, το οποίο είναι παραδοσιακά ένα προϊόν που συσχετίζεται με τον πλούτο, όπως κι ένα υλικό που χρησιμοποιεί συχνά στα έργα του. Το μέλι, άλλωστε, ως γνωστόν, παραπέμπει στη μεταμόρφωση της ενέργειας, ειδικά ανάμεσα στον φυτικό και στον ζωικό κόσμο. Πάνω στο μέλι κολλά φύλλα χρυσού, ένα υλικό που από τον Μεσαίωνα συσχετίζεται με την καλλιτεχνική αναπαράσταση της μεγαλοπρέπειας. Επίσης, φορά κόκαλα και τσόχα καθώς και τη μεταλλική σόλα που βροντά κάθε φορά που ο καλλιτέχνης κινείται, κάνοντάς τον να κουτσαίνει. Από τη μία πλευρά, δηλαδή, φαίνεται να έχει στην κυριολεξία ενδυθεί με μια αρχαία πανοπλία, η οποία απαρτίζεται από τη χρυσή του μάσκα, τη μεταλλική του σόλα, την τσόχα και τα κόκαλα, το μέλι με τις παραπομπές του στην υλική αφθονία και στον πλούτο, στην υγεία και στην πληρότητα, με τη θέση που καταλαμβάνει ψηλά στη γκαλερί στο δεύτερο μέρος της δράσης και τελικά με τη θορυβώδη του κίνηση, η οποία μάλιστα εξαιτίας της σόλας δεν είναι ομαλή. Από την άλλη πλευρά, το μέλι στο πρόσωπο και στο κεφάλι του που παραπέμπει στον φυτικό και ζωικό κόσμο, η τσόχα που φαίνεται σαν δέρμα ζώου, το κόκαλο με τις παραπομπές του στο κυνήγι, συνδυασμένα με την προσοχή που αφιερώνει στο νεκρό λαγό, δείχνουν να παραπέμπουν στη ζωώδη του φύση, σε αντίθεση με την πολιτιστική πανοπλία του. Με τις δύο αυτές αντίθετες χειρονομίες, ο Μπόυς επιχειρεί να δείξει την αντίθεση ανάμεσα στο ζώο και στον άνθρωπο όχι ως μια αντίθεση εξωτερική, αλλά ως μια σύγκρουση εσωτερική και συστατική του ίδιου του εαυτού, η οποία μάλιστα παραμένει έντονη και άλυτη, χαρακτηρίζοντας την ετερότητα αυτού του ίδιου.

Είναι αυτή η αρχαία διαμάχη κι αντίθεση, αρχαία τόσο με την έννοια της αρχέγονης, όσο και με την έννοια της πρώιμης, που λαμβάνει δηλαδή χώρα ιδιαίτερα νωρίς στη διαδικασία ενηλικίωσης του ανθρώπου, που ο Jacques Lacan τοποθετεί στο κέντρο της λειτουργίας του Εγώ. Το υποκείμενο, σύμφωνα με τον Λακάν, είναι και ανέκαθεν υπήρξε διχασμένο, σχεδόν από τη γέννησή του, τόσο σε επίπεδο προσωπικό όσο και σε επίπεδο ιστορικοκοινωνικό.[19] Ο διχασμός του υποκειμένου φανερώνεται στην ψυχανάλυση ως σύμπτωμα σε μια σειρά από φαντασιώσεις κατά τη διάρκεια της ζωής του. Σύμφωνα με κάποιες από αυτές τις φαντασιώσεις το υποκείμενο ενδύεται «την πανοπλία μιας αλλοτριωτικής ταυτότητας» συνδεόμενο με τον τύπο μιας ολότητας, η οποία είναι «ορθοπεδική» και η οποία σημαδεύει με την αυστηρή της δομή όλη τη διανοητική του πορεία.[20] Οι φαντασιώσεις όμως του υποκειμένου, οι οποίες προέρχονται από το διχασμό του, περιλαμβάνουν και το «αποσπασματικό σώμα», το οποίο εμφανίζεται σε όνειρα με τη μορφή «αποσπασμένων άκρων», όπως επίσης και με άλλες μορφές ατομικής αποσύνθεσης και κατακερματισμού.[21]

Ο Μπόυς φαίνεται να εσωτερικεύει το διχασμό του υποκειμένου παρουσιάζοντάς τον στους θεατές ως ένα διχασμό ανάμεσα στην ορθολογική του πανοπλία και στη ζωώδη αποσπασματικότητά του. Η συνθήκη της ανθρωπότητας που φέρεται στη διατύπωση «ζώον λόγον έχοντα» αποκαλύπτει τον καταστατικό διχασμό του εαυτού, όπως ακρι-

18. *Joseph Beuys*, ό.π., σ.279.
19. J. Lacan, *Ecrits I*, Paris 1966, σ.91.
20. Ό.π., σ.94.
21. Ό.π., σ.95-96.

βώς το υποκείμενο του Λακάν είναι καταστατικώς διχασμένο. Όπως κι ο Λακάν, έτσι κι ο Μπόυς φαίνεται να αντιμετωπίζει κριτικά την παραπάνω συνθήκη δείχνοντας τους δύο ασυμφιλίωτους πόλους έντασης που δημιουργούνται μεταξύ ζώου και ορθολογικού όντος και εξερευνώντας τις καταπιεστικές τους συνέπειες.[22] Το συνεχές, επίμονο και μονότονο μουρμουρητό του Μπόυς προς το νεκρό λαγό δείχνει τη συνείδηση, αλλά και την αντίθεσή του προς την ταυτότητα του ορθολογικού ζώου, μέσω της αδύνατης γέφυρας επικοινωνίας που επιχειρεί να χτίσει μεταξύ εκείνου και του νεκρού ζώου. Διότι ακριβώς αυτή η μάταιη προσπάθεια να απευθυνθεί ο καλλιτέχνης σε ένα νεκρό λαγό, δεν προσιδιάζει ούτε στο ζώο ούτε στον άνθρωπο, με την έννοια ότι δεν είναι ούτε ορθολογική ούτε ζωώδης ή ενστικτώδης. Το μόνο που κομίζει η προσπάθεια αυτή είναι η συνείδηση του χάσματος μεταξύ των δύο πόλων, ανάμεσα στους οποίους παραδοσιακά τοποθετείται η ανθρωπότητα και με τη συνδρομή των οποίων ορίζεται. Ανάμεσα στους δύο αυτούς πόλους του ζώου και του ορθολογικού όντος δείχνει να παλινδρομεί ο Μπόυς, αναδεικνύοντας μια επισφαλή έννοια του εαυτού, σε διαρκή, καταστατικό διχασμό.

Ο θάνατος του άλλου

Τέλος, η μεγάλη έμφαση που ο Μπόυς δείχνει να δίνει στο θάνατο μέσω του νεκρού λαγού δεν μπορεί να μείνει απαρατήρητη. Η δομική θέση του θανάτου στη συγκεκριμένη δράση του Μπόυς βρίσκει το φιλοσοφικό της αντίστοιχο στο *Είναι και Χρόνος* του Martin Heidegger, στο οποίο το «Είναι προς θάνατο» θεματοποιείται και αναλύεται διεξοδικά[23] σε βαθμό μάλιστα που να είναι το πιο σημαντικό στοιχείο που καθορίζει τον άνθρωπο ως τέτοιο. Όμως στον Χάιντεγκερ ο θάνατος αφορά μόνο στον άνθρωπο, στο Dasein όπως χαρακτηριστικά αναφέρει. Μόνο το Dasein, ο άνθρωπος, πεθαίνει, όπως μαρτυρά και η γλώσσα· τα ζώα ψοφούν. Όμως σε αυτή τη δράση ο Μπόυς συμπεριφέρεται προς το νεκρό λαγό σα να είναι πεθαμένος και όχι σαν να είναι ψόφιος. Ο Μπόυς φαίνεται σαν να θέλει να υποστηρίξει ότι και τα ζώα πεθαίνουν, όπως κι οι άνθρωποι και γι' αυτό, άλλωστε, απευθύνει τον λόγο στο νεκρό λαγό μουρμουρώντας του συνεχώς σα να μοιρολογά ένα ανθρώπινο ον, του οποίου την απώλεια να πενθεί, γυρνώντας αδιάκοπα μέσα στη γκαλερί. Ο θάνατος του άλλου στη συγκεκριμένη δράση του Μπόυς φαίνεται να είναι συγκροτητικός του δικού μου θανάτου και συνακόλουθα του εαυτού μου και της ταυτότητάς μου, μιας και τελικά μόνον από το θάνατο των άλλων αποκομίζουμε οποιαδήποτε εικόνα, προσδοκία ή έννοια έχουμε για το θάνατο γενικώς. Αφού ποτέ δεν γνωρίζουμε, ούτε μπορούμε να γνωρίσουμε οι ίδιοι το θάνατό μας, ο θάνατος του άλλου, ανθρώπου ή ζώου, είναι ο μόνος δίαυλος μέσω του οποίου μπορούμε να έχουμε μια σχέση με τον θάνατο γενικά.[24] Ο θάνατος του άλλου είναι, επομένως, ο πρώτος θάνατος και ως εκ τούτου δίνει νόημα στο πένθος και στο μοιρολόι, σε αυτές τις ιδιαίτερα προσωπικές εμπειρίες που καθορίζουν την ταυτότητά μας όσο λίγες άλλες. Η ανθρωπότητά μου, επομένως, δεν καθορίζεται μόνον από το «Είναι προς θάνατον», από τη θνητότητά μου, όπως ανάφερε ο Χάιντεγκερ, αλλά και από το πένθος και το μοιρολόι για το θάνατο του άλλου, από τις προσωπικές και ταυτοποιητικές εμπειρίες του πένθους και του μοιρολογιού. Ήδη στα 1924 ο Walter Benjamin

22. Ο Λακάν αναφέρει χαρακτηριστικά: «Είναι μια εμπειρία [η εμπειρία του διχασμού] η οποία μας οδηγεί να αντιταχθούμε σε κάθε φιλοσοφία που συνάγεται από το Cogito» [ΜτΣ], ό.π., σ.89.

23. Heidegger, ό.π., σ.454-458.

24. J. Derrida, *Aporias*, μτφρ. Th. Dutoit, California 1993, σ.75, 76. Βλ. την κριτική του Ντεριντά στον Χάιντεγκερ για τον θάνατο που σύμφωνα με τον δεύτερο αφορά μόνο στον άνθρωπο και όχι στα ζώα, κάτι που ο πρώτος επιχειρεί να ανασκευάσει.

καθόριζε το πένθος ως θεμελιώδες χαρακτηριστικό της ανθρωπότητας, ως μια δύναμη που μπορεί να ενεργοποιηθεί ανά πάσα στιγμή από το γερμανικό τραγικό δράμα.[25] Στα *Φαντάσματα του Μαρξ*, ο Ντεριντά ορίζει το πένθος ως την απόπειρα να οντολογικοποιήσει κανείς τα υπολείμματα, να τα καταστήσει παρόντα, ταυτοποιώντας το εναπομείναν σώμα και χαρίζοντας έναν τόπο για τους νεκρούς με το να απευθύνεται ουσιαστικά σε ένα φάντασμα.[26]

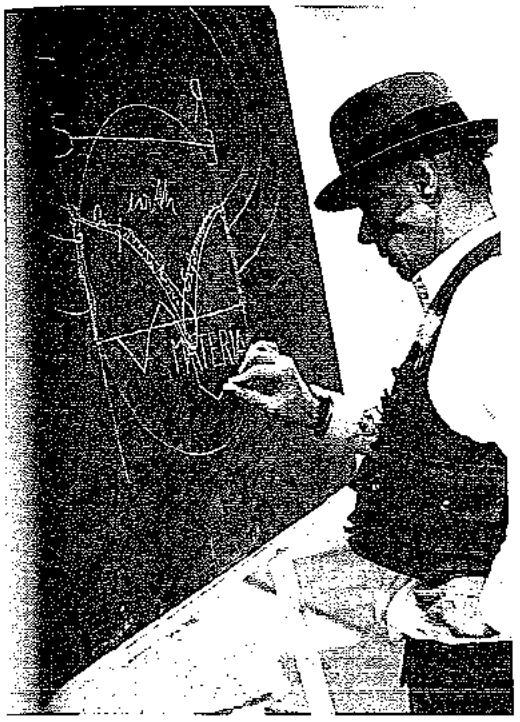
Η προσπάθεια του Μπόυς να ψιθυρίσει και να μουρμουρίσει στο νεκρό λαγό εντάσσεται σε αυτήν την προοπτική, του πένθους, το οποίο κρύβει και καλύπτει, όπως άλλωστε ταιριάζει στο πένθος, πίσω από ένα συμβατικό τίτλο: *Πώς να εξηγήσει κανείς τις εικόνες σ' ένα νεκρό λαγό*. Ο Μπόυς, όπως προσιδιάζει στις περισσότερες κουλτούρες του πένθους, κρύβει το πρόσωπό του, ελέγχει στο πρώτο μέρος της δράσης την είσοδο στη γκαλερί, την οποία επιχειρεί να μετατρέψει από δημόσιο σε ιδιωτικό χώρο, κάνοντας το κοινό κοινωνούς του πένθους του. Ο τόπος του πένθους, στον οποίο επιχειρείται να μετατραπεί η γκαλερί, είναι ο τόπος που θρηνείται η απώλεια του άλλου, του ζώου και συνάμα ο τόπος που επιχειρείται να διαφυλαχθεί η μνήμη του κόσμου του, μέσω της τέχνης, η οποία κλασικά θεωρείται ως ο πιο αδέκαστος εχθρός και κατακτητής της φύσης.

25. W. Benjamin, *The Origin of the German Tragic Drama*, μτφρ. J. Osborne, London 1977, σ.119.
26. J. Derrida, *Specters of Marx*, μτφρ. P. Kamuf, New York 1994, σ.9.

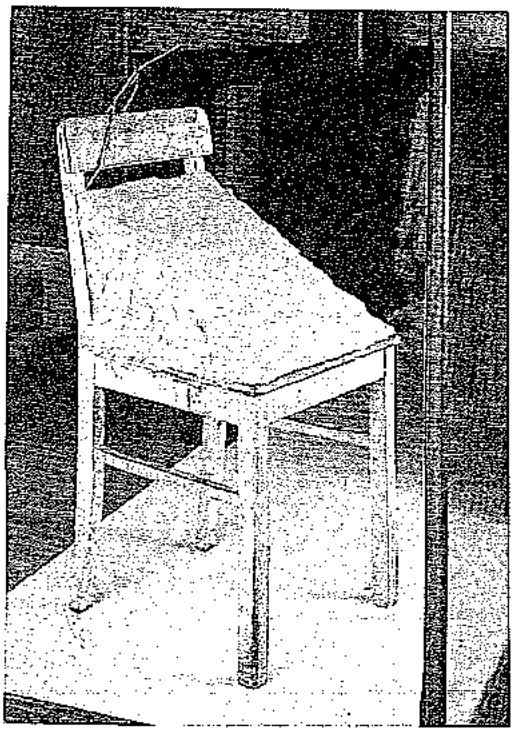
Constantinos Proimos

The problem of radical alterity in Joseph Beuys's action *How to explain the paintings to a dead hare*, Schmela Gallery, Düsseldorf, 1965

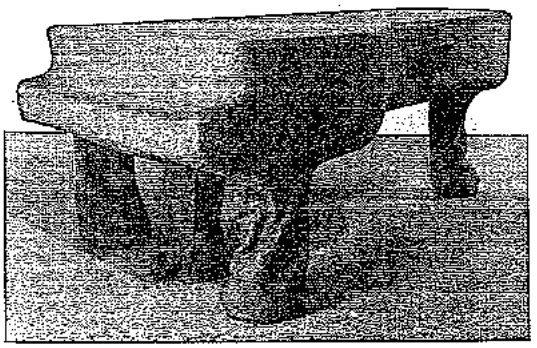
Summary: Joseph Beuys's action in question involved a ritual of two parts during the course of which the artist pretended to explain his art to a dead hare. Having no access to the dead animal via knowledge, we are obliged to find recourse to faith, as in all cases of radical alterity. Faith consolidates the right to talk about animals and defend their rights. However, radical alterity seems to concern Beuys's notion of himself too and thus he disguises himself during the action. For, communion with radical alterity is not possible unless one recognizes one's own self as radically other, too. Beuys seems to evoke humans' ancient definition as rational animals and then present himself as a torn being oscillating between animality and rationality. Finally, Beuys seems to share with Heidegger the centrality of death for shaping one's identity albeit for the former it is not the death of one's self which is primary, but the death of the other. Contrary to the prevalent linguistic and philosophical understanding of death as solely concerning humans, Beuys mourns the dead animal as if it also died and not simply perished, thereby making a point for an alternative consideration of animality and more generally nature.



Εικ. 1. Ο Joseph Beuys στο Λονδίνο, Institute of Contemporary Art, 1974

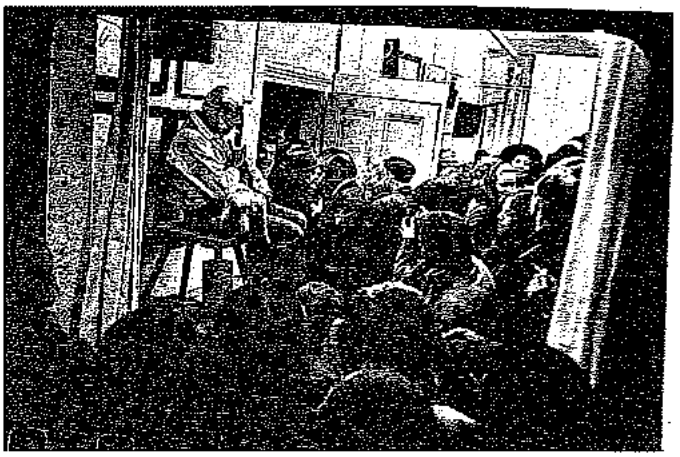


Εικ. 2. *Καρέκλα με λίπος*, 1963, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt



Εικ. 3. *Ομοιογενές φιλτράρισμα για πιάνο*, 1966, Musée National d' art moderne, Centre Georges Pompidou, Παρίσι

Εικ. 4. *Πώς να εξηγήσεις τις εικόνες σ' ένα νεκρό λαγό*, όψη της δράσης από το εξωτερικό της γκαλερί Schmela, Düsseldorf, 1965



Εικ. 5. *Πώς να εξηγήσεις τις εικόνες σ' ένα νεκρό λαγό*, όψη της δράσης από το εσωτερικό της γκαλερί Schmela, Düsseldorf, 1965

Εικ. 6. *Μου αρέσει η Αμερική και της αρέσω κι εγώ*, γκαλερί René Block, Νέα Υόρκη, 1974

[3] Οι μεταφράσεις των τίτλων των έργων από τα γερμανικά και από τα αγγλικά είναι του γράφοντα.

Θανάσης Σωτηρίου

Καλλιτέχνες-μέλη της Ακαδημίας Αθηνών (1926-1974)

Οι Ακαδημίες παντού αποτελούν μια κορυφαία ενσάρκωση του κατεστημένου.[1]
Κ.Τσάτσος, Ακαδημαϊκός

Η ίδρυση ελληνικής Ακαδημίας είχε απασχολήσει πνευματικούς, κρατικούς και κοινωνικούς φορείς ήδη από τον 19ο αιώνα[2] και το κτήριο που θα τη στέγαζε, δωρεά του Σ.Σίνα, είχε παραδοθεί στο ελληνικό κράτος από το 1887. Την τελική ώθηση για τη σύστασή της θα έδινε, ωστόσο, η επιθυμία εκπροσώπησης της χώρας στη Διεθνή Ακαδημαϊκή Ένωση, που ιδρύθηκε μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.[3]

Ο αστρονόμος Δημήτριος Αιγινίτης, Υπουργός Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδεύσεως στη δικτατορία του Θ.Πάγκαλου, επεξεργάστηκε με πρότυπο τη βελγική Ακαδημία[4] τον Οργανισμό για τη σύσταση Ακαδημίας Αθηνών -και όχι Ελληνικής Ακαδημίας, προκειμένου να καθίσταται σαφής η σύνδεση με την Ακαδημία του Πλάτωνα.[5] Ο Αιγινίτης υπήρξε και συντάκτης του Οργανισμού των Πανεπιστημίων Αθηνών και Θεσσαλονίκης.[6]

Ο Οργανισμός της Ακαδημίας, που μεταξύ άλλων όριζε και τους 38 πρώτους, αριστίνδην ακαδημαϊκούς[7], υπογράφτηκε στις 18 Μαρτίου 1926 από τον Πάγκαλο, που πιθανότατα θέλησε έτσι να ακολουθήσει το πρόσφατο παράδειγμα του Μουσολίνι.[8] Με μικρές τροποποιήσεις, ο Οργανισμός θα επικυρωθεί και από την κυβέρνηση Ε.Βενιζέλου το 1929[9] και εν πολλοίς θα ισχύσει μέχρι σήμερα.

Ο Οργανισμός προέβλεπε τρεις Τάξεις: την Πρώτη των Θετικών Επιστημών, τη Δεύτερη των Γραμμάτων και των Καλών Τεχνών και την Τρίτη των Ηθικών και Πολιτικών Επιστημών.[10] Η Δεύτερη Τάξη περιλάμβανε τη φιλολογία, τα γράμματα, την ιστορία, τις καλές τέχνες και την αρχαιολογία και λίγο αργότερα θα εξισωθεί με την Πρώτη ως προς τον προβλεπόμενο αριθμό μελών, ενώ η Τρίτη θα συνεχίσει να υπολείπεται.[11]

Στους πρώτους ακαδημαϊκούς περιλαμβανόταν μόνον ένας καλλιτέχνης, ο Γεώργιος Ιακωβίδης, ζωγράφος με μακρά και επιτυχημένη πορεία στη Γερμανία και την Ελλάδα, που είχε ήδη διατελέσει επί 18 χρόνια Διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης και 16 χρόνια

1. Κ.Τσάτσου, *Λογοδοσία μιας ζωής*, τ.Β΄, Αθήνα 2001, σ.385.
2. *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* (στο εξής *ΠΑΑ*) 51(1976), σ. 190*-192*, 199*-200*. Βλ. και Β. Πετράκος, 'Οι περί Ακαδημίας ιδέες κατά τον 19ο αιώνα', *ΠΑΑ* 77(2002), τ.Α΄, σ.311-323, καθώς και του ιδίου, *Ο Αρχαιολογικός Σύλλογος, Η πρώτη Ακαδημία στην ελευθερωμένη Ελλάδα, 1848-1854*, Αθήναι 2007, για την προσπάθεια ίδρυσης Αρχαιολογικής Ακαδημίας από τον Α.Ρ.Ραγκαβή με απώτερο στόχο τη διεύρυνσή της, που δεν ευοδώθηκε.
3. *ΠΑΑ* 1(1926), σ.40.
4. Ό.π., σ.276.
5. Γ. Δροσίνης, *Σκόρπια Φύλλα της Ζωής μου*, τ.Γ΄, Αθήναι 1983, σ.85. Για τον Αιγινίτη και την ίδρυση της Ακαδημίας βλ. και σ.83-84.
6. *Οι Εκλιπόντες Ακαδημαϊκοί της Πεντηκονταετίας (1926-1976)*, Αθήναι 1977, σ.11.
7. *Οργανισμός της Ακαδημίας Αθηνών* (στο εξής *Οργανισμός*), άρθρ.114, *ΠΑΑ* 1(1926), σ.25-26.
8. Ο Μουσολίνι είχε αποφασίσει τον ίδιο χρόνο την ίδρυση της Reale Accademia d' Italia, Ε. Δ. Ματθιόπουλος, 'Εικαστικές Τέχνες', στο Χ.Χατζηϊωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα, Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τ.Β2, Αθήνα 2003, σ.426.
9. Νόμος 4398/1929(Φ.Ε.Κ. 308/Α/24-8-1929).
10. *Οργανισμός*, άρθρ.5, 6, *ΠΑΑ* 1(1926), σ.4.
11. Π.Δ. 26-4-1932, άρθρ.1, *Συλλογή Νομοθεσίας της Ακαδημίας Αθηνών*, Αθήναι 1976, σ.16.

Διευθυντής στη Σχολή Καλών Τεχνών.

Οι 38 πρώτοι ακαδημαϊκοί, για τους οποίους υπήρξαν διαμαρτυρίες και αμφισβητήσεις[12], προβλεπόταν ότι θα έπρεπε στο εξής να επιλέξουν τους υπόλοιπους «αθανάτους»[13], γεγονός που από μόνο του αποτελεί καθοριστικό παράγοντα για την επιλογή των προσώπων που θα ακολουθήσουν.

Ως πρώτος σκοπός του ιδρύματος, το οποίο εποπτεύεται από το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, δηλωνόταν η καλλιέργεια και προαγωγή «των επιστημών, των γραμμάτων και των καλών τεχνών»[14], σκοπός που θα επιτυγχανόταν μεταξύ άλλων με ανακοινώσεις, ομιλίες και δημοσιεύματα, με την προκήρυξη διαγωνισμών και την απονομή «αριστείων, χρηματικών επάθλων, υποτροφιών ή άλλων ηθικών και υλικών βραβείων και αμοιβών[...]»[15]. Τακτικά μέλη της Ακαδημίας θα εκλέγονταν «Έλληνες, διακρινόμενοι εις τας επιστήμας ή τα γράμματα ή τας καλάς τέχνας, διά σπουδαίων έργων»[16].

Στη διαδικασία εκλογής ενός νέου μέλους, εύλογα πρωταρχικός είναι ο ρόλος των ακαδημαϊκών που κατέχουν τις πιο συναφείς με την ιδιότητα του υποψηφίου έδρες, από τους οποίους συγκροτούνται οι τριμελείς επιτροπές που εισηγούνται σχετικά στην οικεία τάξη και εκείνη αντίστοιχα στην Ολομέλεια, της οποίας απαιτείται η πλειοψηφία[17].

Οι 8 καλλιτέχνες που έγιναν τακτικά μέλη της Ακαδημίας το διάστημα 1926-1974, αποτέλεσαν μια μειοψηφία[18] με μάλλον περιφερειακό ρόλο, μέσα σε μια τάξη με έντονα αρχαιογνωστικό και λογοτεχνικό χαρακτήρα, και στα πλαίσια ενός ιδρύματος με κυρίαρχη επιστημονική κατεύθυνση. Σχετικά κέντρα και γραφεία ερευνών δεν συγκροτήθηκαν[19], ενώ και η ιδέα του Προέδρου της Ακαδημίας Γ.Μαριδάκι το 1951 για την ίδρυση πινακοθήκης[20], εξ' όσων γνωρίζω, δεν υλοποιήθηκε. Επίσης οι καλλιτέχνες δεν εκπροσώπησαν το ίδρυμα σε διεθνή συνέδρια και η δημόσια ακαδημαϊκή τους παρουσία, σύμφωνα με τα Πρακτικά της Ακαδημίας, συνίσταται κυρίως στους λόγους που εκφωνούσαν συνήθως κατά την τελετή υποδοχής τους. Η δραστηριότητά τους, ωστόσο, ανιχνεύεται στις εκλογές νέων μελών και στις κάθε είδους βραβεύσεις καλλιτεχνών (υποτροφίες, αριστεία, μετάλλια, βραβεία κτλ.), αθλοθετημένες από την Ακαδημία ή από τρίτους.

Τα βραβεία που απονέμει η Ακαδημία αποτελούν ένα σημαντικό κομμάτι της δημόσιας δράσης της και, όσον αφορά τα καλλιτεχνικά, συνιστούν και ένα είδος «εικαστικής πολιτικής», καθώς υποδεικνύουν κατευθύνσεις και προβάλλουν πρότυπα, τόσο με τη διατύπωση του σκεπτικού της βράβευσης, όσο κυρίως μέσω του ίδιου του εικαστικού έργου και του καλλιτέχνη που κάθε φορά βραβεύεται και περιβάλλεται με την αύρα της «αυθεντίας» του ιδρύματος. Για λόγους οικονομίας χώρου, δεν θα μπορέσω να αναφερθώ εδώ στις άλλες βραβεύσεις πλην του Αριστείου των Επιστημών, των Γραμμάτων και των Καλών Τεχνών, του σημαντικότερου βραβείου της Ακαδημίας, που αποτελούσε συνήθως

12. Γ. Δροσίνης, ό.π., σ.88-89.

13. *Οργανισμός*, άρθρ.116, ό.π., σ.26.

14. «[...] και καθόλου των ανθρωπίνων γνώσεων διά της συγκεντρώσεως και της συνεργασίας των επιφανεστάτων Ελλήνων επιστημόνων, λογογράφων και καλλιτεχνών και της μετά των ξένων Ακαδημιών και άλλων υπερόχων επιστημόνων, λογίων και καλλιτεχνών επικοινωνίας», *Οργανισμός*, άρθρ.1, ό.π., σ.3.

15. *Οργανισμός*, άρθρ.2, ό.π., σ.3.

16. *Οργανισμός*, άρθρ.17, ό.π., σ.6.

17. 'Εσωτερικός Κανονισμός της Ακαδημίας Αθηνών', άρθρ.30, στο *Συλλογή Νομοθεσίας...*, ό.π., σ.107-108, καθώς και *Οργανισμός*, άρθρ.22, ό.π., σ.6-7.

18. Σε ένα σύνολο 56 εκλεγμένων τακτικών μελών της Β΄ Τάξης και 142 του ιδρύματος το ίδιο διάστημα.

19. Παρά μόνο το 1993 το Γραφείο Έρευνας Νεοελληνικής Τέχνης από τον ακαδημαϊκό Χ.Χρήστου.

20. *ΠΑΑ* 26(1951), σ.4.

πρόκριμα για την ένταξη σε αυτήν.

Το Αριστείο, το πρώην Βασιλικό μετάλλιο, από το 1927[21] απονέμεται από την Ακαδημία κατά την πανηγυρική συνεδρία για την εθνική εορτή της 25ης Μαρτίου -στο πλαίσιο και του εθνικού χαρακτήρα του ιδρύματος-, κατά τετραετείς περιόδους εκ περιτροπής σε επιστήμονες, λογοτέχνες, μουσικούς, συνθέτες, ζωγράφους, αρχιτέκτονες και γλύπτες.[22]

Το 1927 το Αριστείο, μετά από παρασκηνιακή παρέμβαση του πρωθυπουργού Παναγή Τσαλδάρη, απονεμήθηκε στον συντοπίτη του Επαμεινώνδα Θωμόπουλο.[23] Εξισορροπητικά, απονεμήθηκε ταυτόχρονα και στον Γ. Χαλεπά[24] (κατόπιν μεσολάβησης των Θ. Θωμόπουλου και Ζ. Παπαντωνίου)[25], στον Κώστα Δημητριάδη και τον Γ. Ροϊλό[26].

Το 1929 υπέβαλαν υποψηφιότητα για τη θέση του πρόεδρου μέλους, που σύμφωνα με τον Οργανισμό προβλεπόταν για Έλληνες ή ξένους, δυνάμενους «διά των έργων ή των γνώσεων ή και δι' άλλων προσόντων αυτών να βοηθήσωσι σπουδαίως την Ακαδημία εις τα έργα αυτής»[27], οι Θ. Θωμόπουλος, Γιώργος Δημητριάδης (ο Αθηναίος) και Μιχάλης Τόμπρος[28] για την έδρα της γλυπτικής, και οι Ι.Λουκίδης και Επ.Θωμόπουλος για την έδρα της ζωγραφικής[29]. Ο ακαδημαϊκός Ι.Καλιτσουνάκις πρότεινε τον Δ.Κοκότση και ο Α.Ορλάνδος τον Κ.Παρθένη για την έδρα της ζωγραφικής.[30] Στην πρόταση Ορλάνδου αντιδρούσε ο Ιακωβίδης[31], και τότε επιδόθηκε στον Πρόεδρο της Ακαδημίας Κ.Παλαμά, έκκληση-υποστήριξη στον Παρθένη υπογεγραμμένη -μεταξύ άλλων- από τους Π.Βυζάντιο, Θ.Τριανταφυλλίδη, Σ.Βασιλείου, Μ.Βιτσώρη, Φ.Κόντογλου, Σ.Παπαλουκά, Α.Θεοδωρόπουλο, Α.Σώχο, Δ.Πικιώνη.[32]

Ο Παρθένης, ωστόσο, αν και από τους σημαντικότερους Έλληνες καλλιτέχνες του εικοστού αιώνα και με ισχυρά ερείσματα στον χώρο των Φιλελευθέρων, που κυβερνούσαν τότε και είχαν πρόσφατα (1929) επιβάλει το διορισμό του στην ΑΣΚΤ[33], δεν εξελέγη, γεγονός που δείχνει ότι οι διαδικασίες στο εσωτερικό της Ακαδημίας δεν επηρεάζονταν πάντοτε από την πολιτική συγκυρία, παρά στο βαθμό που αυτή εναρμονιζόταν με το κυρίαρχο ιδεολογικό κλίμα στο εσωτερικό της.

Ο Παρθένης δεν επρόκειτο να γίνει μέλος της Ακαδημίας ούτε το 1933, μετά από

21. Π.Δ. 24/2/1927(Φ.Ε.Κ. 32 Α΄), άρθρ.1.

22. Σε όσους «προς τω συνόλω της προγενεστέρας αυτών σπουδαίας εργασίας, συνέβαλον μεγάλως και δι' έργου, συντελεσθέντος κατά την παρελθούσαν τετραετή περίοδον, υπέρ πάντα άλλον, εις την πρόοδον της ελληνικής επιστήμης, των ελληνικών γραμμάτων, ή της ελληνικής τέχνης», «Κανονισμός της απονομής του Αριστείου των Επιστημών, των Γραμμάτων και των Καλών Τεχνών» (1933), άρθρ.1, στο *Συλλογή Νομοθεσίας...* ,ό.π., σ.134.

23. Γ.Δροσίνης, ό.π., σ.89.

24. Για την αδιάφορη υποδοχή του από τον Χαλεπά βλ. Κ. Ηλιάδης, *Ο Κόδμος της Τέχνης στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα 1978, σ.80.

25. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, ό.π., σ.456.

26. *ΠΑΑ* 2(1927), σ.220-222.

27. *Οργανισμός*, άρθρ.21, ό.π., σ.6.

28. Ο Τόμπρος το 1927 είχε βραβευθεί με το έπαθλο *Μπενάκη* από την Ακαδημία, *Τα Πεπραγμένα μιας Πεντηκονταετίας 1926-1976*, Αθήναι 1977 [στο εξής *Πεπραγμένα*], σ.27.

29. *ΠΑΑ* 4(1929), σ.199.

30. Ό.π., σ.200.

31. Αντιπρόεδρος της Τάξης, *ΠΑΑ* 3(1928), σ.49.

32. Ε.Δ. Ματθιόπουλος, 'Κωστής Παρθένης, Από τη Λύρα του Αρχαγγέλου στα Κλειδοκύμβαλα της Σιωπής', στο *Η Καθημερινή [Επτά Ημέρες, Κωστής Παρθένης]*, 27-7-1997, σ.7, και του ιδίου *Η Συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας, 1936-1940*, διδ. διατρ. (δκτλ.), Ρέθυμνο 1996, σ.862-863.

33. Διάταγμα 13-11-1929(ΦΕΚ 212/11-12-1929), ό.π., σ.123, σημ.128.

πρόταση του Β.Κουρεμένου[34], ούτε μετά την Απελευθέρωση, όπως φημολογούνταν ότι θα έπραττε με τιμητικό διάταγμα η κυβέρνηση εθνικής ενότητας του Γ.Παπανδρέου[35], ενώ και το 1957-8 ο καλλιτέχνης δεν θα πειστεί από τους ακαδημαϊκούς Μ.Καλομοίρη και Σ.Κουγέα να υποβάλει αίτηση[36].

Πρόσεδρο μέλος, μόνος καλλιτέχνης με αυτό τον τίτλο, θα εκλεγεί τελικά το 1930, εις βάρος του έτερου υποψηφίου Ο. Φωκά[37], ο Ε. Θωμόπουλος, κατόπιν προτάσεως του Προέδρου της Τάξεως Ιακωβίδη[38], που υποστήριξε ότι «έχει δημιουργήσει σχολή δική του, και μάλιστα ελληνική. Τη σχολή του ελληνικού υπαίθρου»[39]. Ο Θωμόπουλος κατά την τελετή δεξίωσής του θα αναφερθεί στους Ν.Γύζη, Κ.Βολανάκη και Ιακωβίδη ως πρωτοπόρους της ελληνικής ζωγραφικής και ιδιαιτέρως στον Νικηφ.Λύτρα, τόσο λόγω της διδασκαλίας του, αλλά και διότι «υπήρξεν ως καλλιτέχνης προ παντός Έλλην»[40].

Ο Θωμόπουλος, από τους πλέον εμπορικούς και αντιδραστικούς απέναντι στις νεωτεριστικές τάσεις καλλιτέχνες[41], στο μισό σχεδόν αιώνα που έδρασε στο πλαίσιο της Ακαδημίας, ανέπτυξε μεγαλύτερη κινητικότητα από κάθε άλλο καλλιτέχνη-μέλος της (όπως αποτυπώνεται στα *Πρακτικά*), ιδίως μέχρι την εκλογή του σε τακτικό μέλος το 1945. Πραγματοποίησε ανακοινώσεις[42], δώρισε πίνακές του[43], εξέθεσε λευκώματα και έργα του στην Ακαδημία[44], που συχνά παρουσίαζε ο ίδιος. Αυτή η εκθεσιακή τακτική δεν γνωρίζω να καλλιεργήθηκε από άλλους καλλιτέχνες του ιδρύματος, και πιθανόν αποσκοπούσε στον εμβαπτισμό και των ίδιων των έργων στη συμβολική «αύρα» του, που θα τους προσέδιδε άλλη αξία.

Το 1933 ο Θωμόπουλος, όπως και οι Γ. Θ. Μαλτέζος, Π. Μαθιόπουλος και Τόμπρος, υπέβαλε υποψηφιότητα για την προκηρυχθείσα τακτική έδρα των Καλών Τεχνών.[45] Η έδρα παρέμενε κενή μετά το θάνατο του Ιακωβίδη (1932), και θα πληρωθεί τελικά το 1936 από τον Κ. Δημητριάδη[46], διάδοχο του Ιακωβίδη, και στη Διεύθυνση της Σχολής Καλών Τεχνών μετά από την παρέμβαση των Φιλελευθέρων.[47]

Με ισχυρό ρόλο στο πεδίο των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1930[48]

34. Ο ακαδημαϊκός Γ.Ξενόπουλος πρότεινε τον Κ.Δημητριάδη, *ΠΑΑ* 8(1933), σ.91.

35. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, 'Οι Εικαστικές Τέχνες στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1940-1944', στο Χ.Χατζηιωσήφ, Π.Παπαστρατής (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα, Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος-Κατοχή-Αντίσταση 1940-1945*, τ.Γ2, Αθήνα 2007, σ.297-298.

36. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, 'Κωστής Παρθένης...', ό.π., σ.10.

37. *ΠΑΑ* 5(1930), σ.39.

38. Ό.π., σ.3.

39. *Επαμεινώνδας Θωμόπουλος, Η ζωγραφική του Δημαρχείου Πατρών*, Πάτρα 2002, σ.33.

40. *ΠΑΑ* 5(1930), σ.106.

41. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, *Η Συμμετοχή...*, ό.π., σ.371.

42. *ΠΑΑ* 5(1930), σ. 105-108, *ΠΑΑ* 9(1934), σ. 268-269, *ΠΑΑ* 18(1943), σ. 257-260, *ΠΑΑ* 22(1947), σ.4-5.

43. *ΠΑΑ* 10(1935), σ. 150, *ΠΑΑ* 23(1948), σ.67.

44. *ΠΑΑ* 14(1939), σ.235, 405, 572, *ΠΑΑ* 15(1940), σ.176-177, *ΠΑΑ* 17(1942), σ.28, *ΠΑΑ* 19(1944), σ. 313-314 (όπου αποκαλύπτει και το πνεύμα του έργου του, «πνεύμα φυσιολατρείας, αγάπης προς την Ελληνικήν ύπαιθρον και θαυμασμού προς την ωραίαν φυλήν μας»), *Πεπραγμένα*, σ.188(1945), *ΠΑΑ* 32(1957), σ.493, *ΠΑΑ* 37(1962), σ.10, 328.

45. *ΠΑΑ* 8(1933), σ.335.

46. *Πεπραγμένα*, σ. 119(1936). Στις 17-12-1936 δημοσιεύτηκε το διάταγμα επικύρωσης της εκλογής του, *ΠΑΑ* 42(1937), σ.4. Το 1939 θα διατελέσει Αντιπρόεδρος της Τάξης [*ΠΑΑ* 14(1939), σ. ς΄] και αυτοδικαίως [*Οργανισμός*, άρθρ.41, *ΠΑΑ* 1(1926), σ. 10] τον επόμενο χρόνο Πρόεδρος [*ΠΑΑ* 15(1940), σ. ς΄].

47. Διάταγμα 14-7-1930 (ΦΕΚ 145/31-7-1930), Ε. Δ. Ματθιόπουλος, *Η Συμμετοχή...*, ό.π., σ. 123, σημ.129.

48. Ό.π., σ.143.

και με εξαιρετική φήμη ανάμεσα στους Έλληνες καλλιτέχνες[49], λόγω και της επιτυχημένης καριέρας του στο εξωτερικό, ο Δημητριάδης θα εκλεγεί πιθανότατα με τη συγκατάθεση του μεταξικού καθεστώτος[50] -αν και φιλελεύθερος ο ίδιος- γεγονός που ερμηνεύεται με βάση την εικαστική πολιτική της 4ης Αυγούστου[51].

Οι απόψεις του Δημητριάδη για τη νεωτεριστική τέχνη ήταν -όπως και του Ιακωβίδη- συντηρητικές και αντιδραστικές, και όπως έχει καταδείξει ο Ε.Δ.Ματθιόπουλος, επηρεασμένες από τις θεωρίες συνομωσίας του Γάλλου τεχνοκρίτη C.Mauclair, που απέδιδε την επιτυχία της νεωτερικής τέχνης κυρίως στους εμπόρους τέχνης και τους πληρωμένους τεχνοκριτικούς.[52] Ο γλύπτης είχε επίσης εκφραστεί υπέρ της «ελληνικότητας» στην τέχνη, θεωρώντας την απαραίτητη προϋπόθεση για μια διεθνή καριέρα.[53]

Το 1937 θα απονεμηθεί το Αριστείο στον επίσης πολέμιο των νεωτεριστικών τάσεων Σ.Βικάτο, με το αιτιολογικό ότι «από πολλών ετών ασκεί δοκιμώτατα την ζωγραφικήν, έτυχε πολλών τιμητικών διακρίσεων και σημαντικών βραβείων εν τη αλλοδαπή και ετήρησε πάντοτε την Ελληνικήν τέχνην εν περιζήλω περιωπή»[54]. Η σημαντική επιτυχία στο εξωτερικό, συνηθέστερα «ευσεβής πόθος» παρά πραγματικότητα, μνημονεύεται συχνά στις βραβεύσεις, στην υποδοχή νέων μελών ή ακόμη και στις νεκρολογίες των καλλιτεχνών, καθώς προφανώς αποτελούσε κύριο αξιολογικό κριτήριο τόσο για την κοινή γνώμη, όσο και για το ίδρυμα και η επίκλησή της χρησιμοποιήθηκε ως έρεισμα των επιλογών του.

Τη θέση του Δημητριάδη, που πέθανε το 1943, θα καταλάβει μετά την Απελευθέρωση, το 1945, ο Ε. Θωμόπουλος[55], ο οποίος τον διαδέχτηκε και στη Διεύθυνση της ΑΣΚΤ. Ο Θωμόπουλος δεν είχε πάψει να εκθέτει στην Ακαδημία ούτε κατά τη διάρκεια της Κατοχής, ελπίζοντας μάλιστα να «δώση αφορμήν εις τους νέους καλλιτέχνας ίνα αντλήσουν θέματα εκ του υπαίθρου μας προς εκτέλεσιν καθαρώς Ελληνικών διακοσμητικών συνθέσεων», όπως ανέφερε το 1942[56], σε πλήρη αναντιστοιχία βέβαια με την τραγική πραγματικότητα. Το 1944, και ενώ είχε πρόσφατα «χηρέψει» η θέση του Δημητριάδη, ενέτεινε τη δράση του στους κόλπους του ιδρύματος εκθέτοντας λευκώματα με έργα «από την ποιμενικήν και μυθικήν Ελλάδα» και πίνακες από την ελληνική ύπαιθρο, που παρουσίαζε αναφερόμενος στην επικοινωνία του καλλιτέχνη με το τοπίο και τους αρχαίους, μυθικούς και ιστορικούς κατοίκους «της απαραμίλλου αυτής χώρας»[57].

Το 1949 θα πραγματοποιηθεί η επίσημη υποδοχή του στην Ακαδημία, όπου αντί να εκφωνήσει λόγο θα εκθέσει και πάλι έργα του[58]. Ο Θωμόπουλος θα εκλεγεί Πρόεδρος της Ακαδημίας για το 1962[59], ο μόνος καλλιτέχνης που έλαβε αυτό το αξίωμα, γεγονός οπωσδήποτε όχι τυχαίο. Οι στενές επαφές του, ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, με συντηρητικούς πολιτικούς κύκλους και με το Παλάτι[60], που όπως φαίνεται από τα *Πρα-*

49. Ό.π., σ.125.
50. Ό.π., σ.603.
51. Βλ. και Ε. Δ. Ματθιόπουλος, 'Εικαστικές Τέχνες...', ό.π., τ.Β2, σ.436-437.
52. Του ιδίου, *Η Συμμετοχή...*, ό.π., σ.131-132.
53. Ό.π., σ.139.
54. *ΠΑΑ* 12(1937), σ.22.
55. *Πεπραγμένα*, σ.187(1945). Στις 30-11-1944 η Ολομέλεια είχε ωστόσο εγκρίνει την πλήρωση δύο εδρών Εικαστικών Τεχνών, *ΠΑΑ* 19(1944), σ.396.
56. *ΠΑΑ* 17(1942), σ.30.
57. *ΠΑΑ* 19(1944), σ.34.
58. *ΠΑΑ* 24(1949), σ.77.
59. *ΠΑΑ* 37(1962), σ.4.
60. «Οι σχέσεις του Θ. με το παλάτι, αποτελούσαν ένα στοιχείο το οποίο εκμεταλλευόταν ο ίδιος κατά κόρον για να προβληθεί», Τ.Ηλιάδου-Μανιάκη, *Επαμεινώντας Θωμόπουλος*, Πάτρα 1992, σ.20, σημ.38. Βλ. και

κτικά ενδιαφερόταν άμεσα για την Ακαδημία[61], δεν μπορεί να είναι άσχετες με την πορεία του στο ίδρυμα, καθώς η ποιότητα του έργου του θα έλεγα ότι δεν συνάδει με τις τιμές που δέχτηκε. Οπωσδήποτε σημαντικό ρόλο θα έπαιξαν και οι συντηρητικές απόψεις του περί τέχνης, αλλά και τα ίδια τα χαρακτηριστικά του εικαστικού του έργου, που θεματολογικά πληρούσε την επίφαση της «ελληνικότητας» και τεχνοτροπικά του «εκσυγχρονισμού».

Στην τελετή δεξίωσής του ως Προέδρου, ο Θωμόπουλος θα πραγματοποιήσει ομιλία με τίτλο: «Έλληνες ζωγράφοι και γλύπται διακριθέντες από της Παλιγγενεσίας και εντεύθεν»[62]. Από το βήμα της Ακαδημίας, μέσα στον υποβλητικό χώρο της αίθουσας τελετών, με την υψηλή θεσμική του θέση και στο πλαίσιο της μεταφορικής εικονογραφίας της τελετής, έχοντας απέναντί του ισχυρούς παράγοντες του τόπου[63], ο Θωμόπουλος θα αναπτύξει μια υποκειμενική ιστορία της νεοελληνικής τέχνης, με βάση τους «πλέον ονομαστούς» εκπροσώπους της.

Στην αφετηρία της θα τοποθετήσει την τέχνη των Επτανήσων[64] (όπου είχε θητεύσει και ο ίδιος) και εν συνεχεία θα αναφερθεί σε μια πληθώρα καλλιτεχνών (ιδιαίτερα στους Γύζη, Νικηφ.Λύτρα, Ιακωβίδη, Βολανάκη, Μαθιόπουλο)[65], στην οποία θα συμπεριλάβει συντοπίτες του (Γ.Χατζόπουλο, Β.Χατζή, Γ.Βώκο, Δ.Μπισκίνη)[66], δασκάλους του (Σ.Πλατσαίο και Σ.Πιζάνη)[67], ακόμη και τον πρίγκηπα Νικόλαο (με τον οποίο και κλείνει την αφήγησή του)[68], αλλά όχι τους Παρθένη, Γ.Μπουζιάνη, Φ.Κόντογλου, Σ.Παπαλουκά, Γ.Τσαρούχη, Ν.Χατζηκυριάκο-Γκίκα, Θ.Απάρτη, Τόμπρο κ.ά. Όσους δεν μνημόνευε, άφηνε την ιστορία να τους κρίνει.[69]

Η παρουσία του Θωμόπουλου στην Ακαδημία πιθανότατα συνδέεται με την απονομή του Αριστείου το 1948[70], έτος που ήταν και Πρόεδρος της Τάξης[71], στον στενό του φίλο[72], ομοϊδεάτη και συνοδοιπόρο στο εσωτερικό της ΑΣΚΤ, επίσης ευνοούμενο της Αυλής[73], Παύλο Μαθιόπουλο, καθώς και με την εκλογή του σε τακτικό μέλος τον επόμενο χρόνο[74].

σ.8, σ.22, σημ.44, σ.61, σημ.7.

61. Η παρουσία του βασιλιά -ή και άλλων μελών της βασιλικής οικογένειας- σε συνεδρίες της Ακαδημίας αναφέρεται και στα *Πεπραγμένα*, σ.127(1936), σ.139(1937), σ.153(1938), σ. 170(1939), σ.235(1948), σ.246(1949), σ.266(1951), σ.271(1952), σ.280(1954), σ.311(1957), σ.321(1958), σ.378(1963), σ.398(1965). Για τον Γεώργιο Β΄ σημειώνεται ότι υπήρξε «πολύτιμος αυτής φίλος και προστάτης», με αδιάλειπτη παρουσία στις συνεδρίες, *Πεπραγμένα*, σ.212(1947). Ο θάνατος, το 1964, «του υψηλού προστάτου της, αειμνήστου βασιλέως Παύλου, ανελλιπώς και μετά στοργής πάντοτε παρακολουθήσαντος το έργον της», χαρακτηρίζεται «οδυνηρή απώλεια» για την Ακαδημία [*ΠΑΑ* 39(1964), σ.505], ενώ «λίαν ευτυχής και βαθέως ευγνώμων είναι η Ακαδημία προς την Α.Μ. τον Βασιλέα [Κωνσταντίνο], όστις, μετά της Διαδόχου του Θρόνου πριγκιπίσσης Ειρήνης, ηυδόκησε να δείξη το υψηλόν αυτού ενδιαφέρον, συνεχίζων ούτω την παράδοσιν του προκατόχου βασιλικού ζεύγους Παύλου και Φρειδερίκης», *ΠΑΑ* 39(1964), σ.515.

62. *ΠΑΑ* 37(1962), σ.391-395.

63. Ό.π., σ.390.

64. Ό.π., σ.391.

65. Ό.π., σ.392-394.

66. Ό.π., σ.394.

67. Ό.π., σ.395.

68. Ό,π. σ.392-393.

69. Ό.π., σ.395.

70. *ΠΑΑ* 23(1948), σ.130.

71. Ό.π., σ.ς΄.

72. Τ. Ηλιάδου-Μανιάκη, ό.π., σ.60. Στην τελετή υποδοχής του στην Ακαδημία το 1949, ο Θωμόπουλος θα αναφερθεί στη μακροχρόνια και ανεπισκίαστη φιλία τους και στη μέγιστη εκτίμησή του για τον καλλιτέχνη και άνθρωπο, ενώ και ο Μαθιόπουλος θα τον χαρακτηρίσει «παλαιό φίλο», *ΠΑΑ* 24(1949), σ.48, 51.

73. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, *Η Συμμετοχή...*, ό.π., σ,578-579.

74. *Πεπραγμένα*, σ.238(1949).

Στο σκεπτικό της απονομής του Αριστείου αναφέρεται ότι: «Η Ακαδημία είχε καθήκον να τιμήση την μακράν και χαρακτηριστικήν τέχνην του κ. Παύλου Μαθιόπουλου, η οποία είναι απήχησις ψυχής αβράς και ανωτέρου ήθους, συμπληρούντος την όλην υπόστασιν εις εν επίζηλον και υποδειγματικόν σύνολον [...]. Είναι ευτυχής η Ακαδημία, διότι βραβεύει ουχί μόνον τον άριστον καλλιτέχνην, αλλά και τον άριστον άνθρωπον και διδάσκαλον»[75]. Τα τελευταία έρχονται, βέβαια, σε πλήρη αντίθεση με τις πληροφορίες για τη χειροδικία του σε βάρος του Παρθένη, ένα χρόνο νωρίτερα (1947) μέσα στην ΑΣΚΤ και την εν γένει παρασκηνιακή δράση εναντίον του, μαζί με τους Ε. Θωμόπουλο, Ο. Αργυρό, Βικάτο.[76]

Εδώ αξίζει να επισημανθεί και η συχνά ηθικιστική χροιά στον επίσημο ακαδημαϊκό λόγο, στην προσπάθεια όχι μόνο να εξυμνηθεί ο καλλιτέχνης και το έργο του, αλλά και να «καθαγιαστεί» ο τιμώμενος, προβάλλοντας ως φωτεινό, ολοκληρωμένο υπόδειγμα πνευματικού ανθρώπου και ενσάρκωση κανονιστικού προτύπου.

Το 1949, με την εκλογή του Μαθιόπουλου, η Ακαδημία θα έχει πλέον στους κόλπους της δύο ζωγράφους και κανέναν γλύπτη. Ο Μαθιόπουλος στην ομιλία του κατά την τελετή υποδοχής[77] θα θελήσει να τοποθετηθεί πάνω στην τέχνη του πρώτου μισού του 20ου αιώνα, εκθειάζοντας αρχικά την ακαδημαϊκή παράδοση και κατακρίνοντας τους ιμπρεσιονιστές, που άνοιξαν το δρόμο «προς πάσαν παρεκτροπήν» και ανέτρεψαν την «παραδεδεγμένη ισορροπία των αξιών». Αναγνωρίζει ότι καλλιτέχνες, όπως οι E.Carrière, P.Puvis de Chavannes, F.Stuck, G.Segantini, J.Whistler, θα εκμεταλλευθούν το ανανεωμένο ενδιαφέρον για το χρώμα[78] χάρη στην ακαδημαϊκή τους παιδεία, αλλά μετά από αυτούς «επέρχεται η Αναρχία, η κατάπτωσις και τέλος η πλήρης εξαθλίωσις»[79], η ψυχική ανισορροπία[80]. Ο Μαθιόπουλος απορρίπτει στο σύνολό της τη μοντέρνα τέχνη, αναπαράγει τις μεσοπολεμικές θεωρίες του Mauclair και δαιμονοποιεί τους Εβραίους, που κατά τη γνώμη του κρύβονται πίσω από την επιτυχία της.[81] Στη μοντέρνα τέχνη προσδίδει, με σαφώς αρνητική πρόθεση, έναν αόριστα αριστερό χαρακτήρα, ταυτίζοντας εικαστικές επαναστάσεις με πολιτικές, προκειμένου να τις απαξιώσει.[82] Κατά τη γνώμη του, η τέχνη του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα παρουσιάζει «μόνον ασήμαντα έργα και άθλια τερατουργήματα, ως και μανιώδεις παράφρονας, εκφραζόμενους με σχήματα απολύτως ακατάληπτα»[83].

Επί Θωμόπουλου και Μαθιόπουλου, το 1950[84] θα εκλεγεί ο Δημήτρης Γαλάνης[85] πρώτος καλλιτέχνης αντεπιστέλλον μέλος, τίτλος που προβλεπόταν για Έλληνες ή ξένους διακρινόμενους «δι' έργων εις τας επιστήμας, τα γράμματα ή τας καλάς τέχνας»[86]. Ο Γα-

75. *ΠΑΑ* 23(1948), σ.131.

76. «Προκαλούσε τον σεβασμό και το δέος», 'Ο Ζωγράφος Ιάσονας Μολφέσης Συζητά με τον Κριτικό Τέχνης Αλεξ. Ξύδη και τον Ιστορικό Τέχνης Ευγ. Ματθιόπουλο', στο *Η Καθημερινή [Επτά Ημέρες, Κωστής Παρθένης]*, 27-7-1997, σ.29. Βλ. και Ε. Δ. Ματθιόπουλος, *Η Συμμετοχή...*, ό.π., σ.578.

77. 'Εν Βλέμμα επί της Συγχρόνου Ζωγραφικής', *ΠΑΑ* 24(1949), σ.51-66.

78. Ό.π., σ.52-54.

79. Ό.π., σ.55.

80. Ό.π., σ.56.

81. Ό.π., σ.59.

82. Ό.π., σ.65.

83. Ό.π., σ.66.

84. *Πεπραγμένα*, σ.250(1950).

85. Ο καλλιτέχνης είχε προταθεί για τη θέση του αντεπιστέλλοντος μέλους το 1928 από τον Ορλάνδο (ο Αιγινίτης είχε προτείνει τον Α.Γιαλλινά), *ΠΑΑ* 3(1928), σ.331, και το 1934 τιμήθηκε με το *Κανδηλώρειο* βραβείο από την Ακαδημία, *Πεπραγμένα*, σ.101(1934). Το 1949 δεν είχε γίνει δεκτός από το ίδρυμα. Δ. Ε. Ευαγγελίδης, 'Ο Γαλάνης και η Ακαδημία μας', *Τα Νέα*, 26-11-1949. Τ. Σπητέρης, *3 Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967*, τ.Β', Αθήνα 1979, σ.104-105.

86. *Οργανισμός*, άρθρ.20, ό.π., σ.6.

λάνης, μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας, υπήρξε καλλιτέχνης με μεγάλη αποδοχή από τον καλλιτεχνικό κόσμο της Ελλάδας ήδη από τον Μεσοπόλεμο, και εξακολουθούσε (τουλάχιστον έως τα μέσα της δεκαετίας του 1950) να αποτελεί νεωτεριστικό πρότυπο για πολλούς Έλληνες ομοτέχνους του.[87]

Το 1951, αξίζει να σημειωθεί ότι ο νομικός Μαριδάκις υπογράμμιζε την ανάγκη να εκλέγονται ακαδημαϊκοί πρόσωπα αναγνωρισμένα τόσο από την κοινή γνώμη όσο και από τους συναδέλφους τους.[88] Σε πλήρη αντίθεση, το ίδιο έτος έγινε αντεπιστέλλον μέλος «ο Γάλλος γλύπτης και τακτικόν μέλος της Ακαδημίας των Παρισίων Louis Aimè Lejeune, όστις εμπνεόμενος εκ των έργων της κλασσικής τέχνης, εξεπόνησε περίφημα έργα γλυπτικής»[89]. Επίσης, δύο χρόνια αργότερα[90] θα εκλεγεί αντεπιστέλλον μέλος, σε ηλικία 86 ετών, ο λόγιος και καλλιτέχνης Marie Alexandre Gabriel vicomte de Roton (Notor), ο οποίος πρόσφατα είχε εικονογραφήσει την «Ιλιάδα» και την «Οδύσσεια» «κατά την αρχαίαν ελληνικήν αγγειογραφίαν»[91].

Η εκλογή των Lejeune και Roton στην Ακαδημία προκαλεί εύλογο προβληματισμό, δεδομένου ότι, πλην κάποιας σχέσης του έργου τους με την αρχαία Ελλάδα, δεν διακρίνονται άλλες αιτίες για μια τέτοια τιμητική επιλογή. Εύκολα αναλογίζεται κανείς το μεγάλο αριθμό σαφώς σπουδαιότερων ξένων καλλιτεχνών που θα μπορούσαν να έχουν τιμηθεί ανάλογα.

Το 1952 τιμήθηκε με το Αριστείο ο Ουμβέρτος Αργυρός, συνοδοιπόρος των Μαθιόπουλου[92] και Θωμόπουλου στην ΑΣΚΤ και επιστήθιος φίλος του τελευταίου[93]. Στο αιτιολογικό της βράβευσης αναφέρεται ότι το Αριστείο απονεμήθηκε «διά την καλλιτεχνικήν, ιστορικήν, αλλά και συγχρόνως εθνικήν αξίαν των εις την αγροτικήν και καθόλου εθνικήν ζωήν αναφερομένων πινάκων του». Εξαίρονται ιδιαίτερα οι 32 πίνακές του από τον ελληνοϊταλικό πόλεμο[94], οι οποίοι χαρακτηρίζονται «πολύτιμα εθνικά κειμήλια», «προωρισμένα να καταλάβουν την αρμόζουσαν θέσιν εις το πολεμικόν μουσείον του μέλλοντος»[95], στο οποίο όντως κατέληξαν[96]. Οι πίνακες αυτοί προσέθεσαν έναν πατριωτικό τόνο στο έως τότε έργο του και πρέπει να λειτούργησαν θετικά και στην εκλογή του το 1959 ως τακτικού μέλους, μετά τον θάνατο του Μαθιόπουλου[97].

Αγαπημένος ζωγράφος των συντηρητικών αστών από τον Μεσοπόλεμο[98] και με διασυνδέσεις στο συντηρητικό χώρο[99], ο Αργυρός ήταν θεωρητικά υπέρμαχος της «ελληνι-

87. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, *J.Mita, Η Ζωή και το Έργο του Γιάννη Μηταράκη (1897-1963)*, σ.188, σημ.400.
88. *ΠΑΑ* 26(1951), σ.5.
89. *Πεπραγμένα*(1951), σ.262. Ο καλλιτέχνης θαύμαζε την αρχαία ελληνική τέχνη και είχε επισκεφθεί την Ελλάδα και αρχαιολογικούς της χώρους στα τέλη της δεκαετίας του 1910. P.Remington, 'Ephèbe by Louis Lejeune', *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, τ.22, τχ.3, Μάρτιος 1927, σ.74.
90. Επί προεδρίας Μαθιόπουλου στην Τάξη, *ΠΑΑ* 28(1953), σ.ιδ΄,ς΄.
91. *Πεπραγμένα*, σ.274(1953).
92. Αντιπροέδρου της Τάξης, *ΠΑΑ* 27(1952), σ.ς΄.
93. Τ.Ηλιάδου-Μανιάκη, ό.π., σ.59.
94. Παρομοίως, κατά την απονομή του αργυρού μεταλλίου στη Θ.Φλωρά-Καραβία, το 1945, αναφέρθηκε το πολεμικό έργο της από το 1912-1913 [*Πεπραγμένα*, σ.200(1945)], ενώ και το 1968 απονεμήθηκε μεταθανάτιο βραβείο στον Α.Αλεξανδράκη για τα έργα του από τον ελληνοϊταλικό πόλεμο [*Πεπραγμένα*, σ.426(1968)].
95. *ΠΑΑ* 27(1952), σ.138.
96. Π. Κ. Ιωάννου, 'Ουμβέρτος Αργυρός', *Η Καθημερινή* [*Επτά Ημέρες*], 26-10-1997, σ.7.
97. *Πεπραγμένα*, σ.324-325(1959).
98. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, *Η Συμμετοχή...*, ό.π., σ.304.
99. Ό.π., σ.305.

κότητας» στην τέχνη[100] και από τους νεοέλληνες ζωγράφους αναγνώριζε μόνο τους Γύζη, Νικηφ.Λύτρα και Π.Λεμπέση[101].

Αξιοσημείωτα, με την ίδια σειρά που εισήχθη στην Ακαδημία ο Αργυρός, δηλαδή μετά τους Θωμόπουλο και Μαθιόπουλο, τους είχε διαδεχθεί και στη διεύθυνση της ΑΣΚΤ.

Το 1965, μετά το θάνατο του Αργυρού, τακτικό μέλος θα εκλεγεί αυτή τη φορά ένας γλύπτης, ο Αντώνιος Σώχος[102], γόνος οικογένειας με μεγάλη καλλιτεχνική παράδοση, στοιχείο που πιθανόν συνεκτιμήθηκε στην εκλογή του. Ο Σώχος κατά τον Μεσοπόλεμο καλλιέργησε ένα νεοκλασικό ύφος[103], που παρέπεμπε στην αρχαϊκή και την αυστηρορρυθμική γλυπτική, και ενδιαφερόταν για μια τέχνη με ελληνικό χαρακτήρα[104]. Μεταπολεμικά, στη δεδηλωμένη προσπάθειά του να ενοποιήσει το «χτες με το σήμερα»[105], θα ενσωματώσει στο ιδίωμά του και στοιχεία που παρέπεμπαν άμεσα στις απλοποιημένες φόρμες της παραδοσιακής τέχνης, εγγεγραμμένης και αυτής από καιρό στο φαντασιακό συνεχές της ελληνικής δημιουργίας.

Το Μάρτιο του 1967 απονεμήθηκε το Αριστείο στον Τόμπρο, «διότι ούτος κατά την τελευταίαν τετραετίαν, προς τω συνόλω της προγενεστέρας εξαιρέτου αυτού εργασίας, συνέβαλε μεγάλως, υπέρ πάντα άλλον, εις την πρόοδον των Καλών Τεχνών εν Ελλάδι, δι' έργου αναγόμενου άλλοτε μεν εις τον κλασσικόν ρεαλισμόν και άλλοτε εις την αφαιρετικήν τέχνην»[106]. Τον επόμενο χρόνο, επί δικτατορίας, θα γίνει τακτικό μέλος της Ακαδημίας.[107]

Ο Τόμπρος υπήρξε μετά τον Θωμόπουλο ο πιο δραστήριος καλλιτέχνης στο πλαίσιο του ιδρύματος, με βάση τα *Πρακτικά* του. Το 1969, στη δεύτερη επέτειο του θανάτου του Γ.Σκλάβου, θα πραγματοποιήσει ανακοίνωση[108] για τη διεθνή προβολή του έργου του, η οποία εμμέσως καταξίωνε και τον ίδιο τον Τόμπρο, καθώς ο Σκλάβος υπήρξε μαθητής του και μαθητής φίλων του στο Παρίσι[109], κάτι που ο γλύπτης τόνισε στην ομιλία του.

Το 1969, στη δεύτερη επέτειο της 21ης Απριλίου, που αποτελούσε επίσημη εθνική εορτή, ο Τόμπρος θα εκφωνήσει πανηγυρικό με τίτλο: «Το χρονικόν μιας ιδεολογικής διαμάχης εξήκοντα ετών 1909-1969»[110]. Πρόκειται για μια σαφώς πολιτική ομιλία και μια προσωπική εκδοχή της ελληνικής πραγματικότητας της περιόδου. Ο γλύπτης θα επιλέξει να αναφερθεί άμεσα και θετικά στο ίδιο το δικτατορικό καθεστώς, αν και σε αντίστοιχες ομιλίες άλλοι ακαδημαϊκοί, όπως οι Κ.Αλεξόπουλος[111], Μ.Παλλάντιος[112], Γ.Μυλωνάς[113], το απέφυγαν τεχνηέντως.

Μεταξύ άλλων, ο Τόμπρος παρατηρούσε ότι η χούντα των συνταγματαρχών (την

100. Ό.π., σ.308.
101. Δ. Α. Κόκκινος, 'Ουμβέρτος Αργυρός', *Νέα Εστία*, τχ. 169, Ιανουάριος 1934, σ.68.
102. *Πεπραγμένα*, σ.389(1965).
103. «Νεοκλασσική με την βαθυτέραν έννοιαν του όρου» χαρακτήρισε τη γλυπτική του και ο Θεοδωρακόπουλος στη νεκρολογία του, *ΠΑΑ* 50(1975), σ.207*.
104. Ε.Δ.Ματθιόπουλος, *Η Συμμετοχή...*, ό.π., σ.494.
105. *Σύγχρονος Ελληνική Γλυπτική, Α.Σώχος, 1964*, Αθήναι 1964, σ.9.
106. *ΠΑΑ* 42(1967), σ.39*.
107. *Πεπραγμένα*, σ. 422(1968).
108. 'Ενας 'Ελλην Γλύπτης, ο Γεράσιμος Σκλάβος', *ΠΑΑ* 44(1969), σ.102-108.
109. Των M.Gimond, O.Zadkine, *ΠΑΑ* 44(1969), σ.104.
110. *ΠΑΑ* 44(1969), σ.22*-36*.
111. *ΠΑΑ* 46(1971), σ.111*-118*.
112. *ΠΑΑ* 47(1972), σ.89*-101*.
113. *ΠΑΑ* 48(1973), σ.80*-94*.

οποία ονόμαζε πέμπτη παραδοσιακή επανάσταση από το 1909)[114], μετά την πάροδο της πρώτης διετίας, πορευόταν «με αποδόσεις». Δεν ήθελε βέβαια να προτρέξει, πριν ολοκληρωθεί το «υπό κατασκευήν» έργο της, καθώς παρατηρούσε ότι «απαιτείται χρόνος και βάσανος, διά να επιτευχθεί μία τόσον ποιοτική εργασία»[115]. Στην ιστορική αναδρομή του, αφού εκφραστεί θετικά για τον Ι.Μεταξά[116] και κατηγορήσει τις κυβερνήσεις Ν.Πλαστήρα και Α.Παπάγου για τη συμμετοχή της ΕΔΑ στην κοινοβουλευτική ζωή της χώρας, ο γλύπτης θα αναφέρει ότι οι «επαναστάτες» τόλμησαν και πέτυχαν τους σκοπούς τους, «επεβλήθησαν», ενώ οι πολιτικοί όχι[117]. Τέλος, θα διαπιστώσει ότι η χούντα «πορεύεται με στερεά βήματα» και ότι ο Στρατός απέτρεψε την πιθανότητα διασάλευσης της τάξης.[118]

Η παραπάνω ομιλία οπωσδήποτε δημιουργεί βάσιμες υπόνοιες για την εκλογή του επί χούντας[119], χωρίς να παραβλέπεται η αξία του έργου του ή το ευνοϊκό γι' αυτόν κλίμα στο εσωτερικό του ιδρύματος[120], όπως αποδεικνύει και η βράβευσή του με το Αριστείο ένα μήνα πριν το πραξικόπημα. Πιθανόν η δικτατορία επέσπευσε διαδικασίες που είχαν δρομολογηθεί ήδη.

Το 1971[121], κατά την επίσημη υποδοχή του στην Ακαδημία, ο Τόμπρος θα εκφωνήσει ομιλία με τίτλο: «Η πρώτη εκατονταετία (1805-1906) της νεωτέρας γλυπτικής μας»[122], στην πραγματικότητα όμως θα επεκταθεί ως την εποχή του. Αφού αναφέρει ότι από τον μαρμαροτεχνίτη πατέρα του Θεόδωρο έμαθε να σέβεται τη θρησκεία, το έθνος και την εργασία, «τα τρία σύμβολα της ζωής»[123], θα ξεκινήσει την ιστορία του με τον Π. Προσαλέντη[124] και θα την κλείσει με τον Σκλάβο[125], χρησιμοποιώντας συχνά ως μέτρο αξιολόγησης των καλλιτεχνών την «ελληνικότητα»[126].

Αναγνωρίζει την τεχνική των Ι. και Δ. Κόσσου[127] και του Γ. Μπονάνου[128], εκθειάζει τον ανδριάντα του Βαρβάκη του Γ. Δρόση[129], αναφέρεται θετικά και εκτενώς στον «κλασικό ρεαλιστή» Φιλιππότη[130], διακρίνει τον Βιτσάρη[131], και στέκεται ιδιαίτερα στον Χαλεπά, του οποίου το ύστερο έργο θεωρεί θεμελιακό, πρώτο ορόσημο, μετά το 1805, για την ελληνική

114. *ΠΑΑ* 44(1969), σ.22*. Οι άλλες ήταν: του Ζορμπά το 1909, των Βενιζέλου-Κουντουριώτη-Δαγκλή το 1916, του Πλαστήρα το 1922 και του Μεταξά το 1936. Πλέον σκληρή θεωρούσε αυτήν του Πλαστήρα, ό.π, σ.26*-27*.

115. Ό.π., σ.23*.

116. Ό.π., σ.29* και 32*.

117. Ό.π., σ.30*-31*.

118. Ό.π., σ.35*.

119. Υπήρξε «οπαδός της Απριλιανής Δικτατορίας, με λόγο και από τις στήλες του οργάνου της, της εφημερίδας *Ελεύθερος Κόσμος*», Δ. Παυλόπουλος, 'Ο Άνθρωπος και ο Καλλιτέχνης Μιχάλης Τόμπρος', στο *Ο Μιχάλης Τόμπρος στη Συλλογή του Ιδρύματος Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή*, Άνδρος 2006, σ.29.

120. Στην πεντηκονταμελή τιμητική επιτροπή της δεύτερης αναδρομικής έκθεσης του Τόμπρου, το 1959, συμπεριλαμβάνονταν και δέκα ακαδημαϊκοί, ό.π., σ.26, σημ.68.

121. Το 1970 είχε εκλεγεί Πρόεδρος της Β΄ Τάξης, Δ.Παυλόπουλος, *Ο Γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974)*, διδ. διατρ. (δκτλ.), Αθήνα 1996, σ.45.

122. *ΠΑΑ* 46(1971), σ.224*-242*.

123. Ό.π., σ.224*.

124. Ό.π., σ.225*.

125. Ό.π. σ.242*.

126. Στοιχείο που αναγνωρίζει για παράδειγμα στους Δρόση, Φιλιππότη, Χαλεπά, Σκλάβο, ό.π. σ.242*, και όχι στους Γ. Βρούτο, Λ. Σώχο και Κ. Δημητριάδη, ό.π., σ.233*, 240*-241*.

127. Ό.π. σ.227*-8*.

128. Ό.π. σ.239*.

129. Ό.π. σ.230*-1*.

130. Ό.π. σ.231*-2*.

131. Ό.π. σ.234*-5*.

γλυπτική[132], και αφετηρία «ίνα εισαχθή (...) εις την λεωφόρον των μορφών του 20ού αιώνος, διά να γνωρίση την αφαίρεσιν»[133]. Αναφερόμενος, ωστόσο, υπέρμετρα στον Α. Λάβδα και στη συμμετοχή του σε σημαντικά έργα της πρώτης περιόδου του Χαλεπά[134], μειώνει αυτόματα τον ρόλο του τελευταίου σε αυτά.

Ο Τόμπρος στην ομιλία του θα απαξιώσει το έργο του Θ. Θωμόπουλου[135] και θα καταφερθεί εναντίον του Λ. Σώχου και του Κ. Δημητριάδη[136], τον οποίο αντιμαχόταν από παλιά[137]

Όπως και ο Ε. Θωμόπουλος, ο Τόμπρος κατά κάποιο τρόπο εκμεταλλεύεται το βήμα που του παρέχεται, για να αναπτύξει μια υποκειμενική ιστορία της νεοελληνικής γλυπτικής, να διατυπώσει έναν «κανόνα». Ενώ, όμως, ο Θωμόπουλος αποσιωπά σημαντικούς καλλιτέχνες, ο Τόμπρος προτιμά να μνημονεύσει και πρόσωπα που δεν εκτιμά, για να τα επικρίνει δημόσια. Και οι δύο προσπαθούν στις «γενεαλογίες» τους να εντάξουν ή να δώσουν μεγαλύτερο ρόλο από εκείνον που θα αναλογούσε σε μια πιο ψύχραιμη αποτίμηση, σε πρόσωπα που σχετίζονται με τους ίδιους, τις σπουδές τους, το έργο τους, τη διδασκαλία τους, καθώς και σε εκείνες τις εικαστικές τάσεις που τους δικαιώνουν, κάτι που έκανε και ο Μαθιόπουλος στη δική του ομιλία στην Ακαδημία το 1949[138].

Το 1971 απονεμήθηκε το Αριστείο στον Χατζηκυριάκο-Γκίκα, παλιό φίλο του Τόμπρου. «Είμαστε φίλοι, ανέκαθεν» ανέφερε ο ζωγράφος στον επικήδειό του για τον Τόμπρο, τον οποίο χαρακτήριζε φίλο «από τους στερεώτερους, σαν κολώνα»[139].

Ο γενικός γραμματέας της Ακαδημίας Ι. Θεοδωρακόπουλος κατά την απονομή του Αριστείου ανέφερε ότι ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας «θεωρείται ζωγράφος διεθνούς φήμης. Ο κόσμος τον οποίον αγωνίζεται [...] να εικονίση είναι απαρεγκλίτως ο ελληνικός κόσμος όλων των εποχών, της μυθικής, της κλασσικής, της βυζαντινής και της νεοελληνικής εποχής», ενώ «η αναπαράστασις και ανάδειξις της Ελλάδος αποτελεί δι' αυτόν πρωταρχικήν ανάγκην»[140].

Στον Χατζηκυριάκο-Γκίκα και το ρόλο της συντηρητικής ιδεολογίας του στην καθιέρωσή του αναφέρθηκε εκτενώς ο Ν. Χατζηνικολάου στο προηγούμενο συνέδριο[141]. Εγώ εδώ θα αναφέρω μόνον ότι ο ζωγράφος εξελέγη τακτικό μέλος της Ακαδημίας το 1972[142], αλλά η εκλογή του κυρώθηκε από την Πολιτεία το 1974 (18 Ιανουαρίου)[143], έτος που επικυρώθηκε η εκλογή και των υπόλοιπων εκλεγέντων το 1972 μελών[144]. Το γεγονός της καθυστερημένης επικύρωσης, ο Θεοδωρακόπουλος, μετά την πτώση της χούντας, το συνέδεσε με την πολιορκία που υφίστατο η Ακαδημία από τη δικτατορία[145].

132. Ό.π., σ.238*.
133. Ό.π., σ.237*.
134. Ό.π., σ.236-237*.
135. Ό.π., σ.239*.
136. Ό.π., σ.240*-242*.
137. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, *Η Συμμετοχή...*, ό.π., σ.129, σημ.154, σ. 909-910.
138. *ΠΑΑ* 24(1949), σ.51-66.
139. *ΠΑΑ* 49(1974), σ.238*.
140. *ΠΑΑ* 46(1971), σ.98*.
141. Ν. Χατζηνικολάου, 'Το Θεσμικό Πλαίσιο και η Κοινωνική Θέση του Καλλιτέχνη: Η Περίπτωση του Γκίκα', στο Ν. Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Προσεγγίσεις της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις Μέρες μας*, Β΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, Αθήνα 2008, σ.23-65.
142. *Πεπραγμένα*, σ.474(1972).
143. *ΠΑΑ* 49(1974), σ.15.
144. *Πεπραγμένα*, σ.507(1974).
145. *ΠΑΑ* 49(1974), σ.329*. Βλ. και *Πεπραγμένα*, σ.490(1973).

Οι Τόμπρος και Χατζηκυριάκος-Γκίκας υπήρξαν σημαντικοί φορείς και υποστηρικτές νεωτερικών εικαστικών τάσεων στην Ελλάδα, γεγονός που τους διαφοροποιεί από τους ακαδημαϊκούς προκατόχους τους. Ωστόσο, η χρονική στιγμή της εκλογής τους, σε συνδυασμό με το πολιτικό παρελθόν τους[146], παραπέμπει περισσότερο σε μια ιδεολογική παρά καλλιτεχνική επιλογή. Από το ίδιο το έργο τους, η επίσημη, αρχαϊκών τάσεων, νεοκλασική παραγωγή του Τόμπρου καθώς και η παρουσία του ελληνικού τοπίου στο έργο του Γκίκα, πρέπει να στάθηκαν οι πλέον προσιτές πτυχές του.

Καταληκτικά, θα λέγαμε ότι η ένταξη στην Ακαδημία για έναν καλλιτέχνη αποτελούσε μια ανώτατη διάκριση ανάμεσα στους ομοτέχνους του, που του προσέδιδε και μια χροιά υψηλής πνευματικότητας, μέσω της ένταξης σε μια πνευματική ελίτ. Καθώς η τελική εκλογή επικυρώνεται από ακαδημαϊκούς κυρίως άλλων ειδικοτήτων, σε κάποιο βαθμό αποτελεί «εξωκαλλιτεχνική» αναγνώριση, ένα είδος θεσμικού συμβολικού κεφαλαίου για τους τιμώμενους στο εσωτερικό του πεδίου, που δεν επηρεάζει όμως ιδιαίτερα τη δομή του. Ο τίτλος του ακαδημαϊκού αποτελεί ισόβιο τίτλο τιμής, ισόβαθμο με του αρεοπαγίτη[147], με κοινωνικό κυρίως αντίκρισμα. Επιπλέον, ενέχει και μια οικονομική διάσταση, τόσο μέσω της πιθανής ανάληψης κρατικών παραγγελιών[148], όσο κυρίως μέσω της καταβολής εξόδων παραστάσεως[149], που από το 1945 εξισώνονται με τις εκάστοτε μηνιαίες αποδοχές του τακτικού καθηγητή πανεπιστημίου εν ενεργεία.[150]

Στις διαδικασίες εκλογής, φαίνεται να έπαιζαν συχνά σημαντικό ρόλο οι διαπροσωπικές σχέσεις των καλλιτεχνών, κυρίως στα αρχικά και πλέον καθοριστικά στάδια, ενώ και οι επαφές με πολιτικούς ή πολιτειακούς παράγοντες θα πρέπει να συνυπολογιστούν.

Καθώς όμως τον τελικό λόγο τον έχει η Ολομέλεια, θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη και η ιδεολογία του ιδρύματος, που διαγράφεται συντηρητική[151] στον επίσημο λόγο του την περίοδο που μελετήθηκε. Επιπλέον, δεν θα πρέπει να αγνοείται ο σαφής εθνικός χαρακτήρας του[152], με όποιες έννοιες προσέλαβε ο όρος «εθνικός» κατά τη διάρκεια των 50 ετών για την κυρίαρχη συντηρητική σκέψη. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, μάλλον, θα πρέπει να εξεταστούν οι ακαδημαϊκοί-καλλιτέχνες της περιόδου και όχι με απόλυτα κριτήρια αξιοκρατίας. Νομίζω ότι η εκλογή τους δεν εδράζεται τόσο στην καλλιτεχνική αξία, χωρίς αυτό να την αναιρεί, αλλά αποτελεί περισσότερο θεσμική επιβράβευση μιας συντηρητικής ιδεολογικά, συνήθως και καλλιτεχνικά, μερίδας των Ελλήνων καλλιτεχνών, συμβατής με το ιδεολογικό κλίμα στο εσωτερικό του.

Δεν πρέπει να παραβλέπουμε άλλωστε το γεγονός ότι το ίδρυμα δεν αγνόησε την ιστορική συγκυρία, στην οποία ενίοτε παρενέβαινε, τόσο με τις βραβεύσεις[153] όσο και με

146. Για τον Τόμπρο βλ. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, *Η Συμμετοχή...*, ό.π. σ.906, 915-916, 919. Για τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα βλ. Ν. Χατζηνικολάου, ό.π.

147. *Οργανισμός*, άρθρ.44, ό.π., σ.11.

148. Για παράδειγμα, πολλαπλασιάστηκαν οι παραγγελίες στον Τόμπρο για ηρώα μετά την εκλογή του στην Ακαδημία, Δ. Παυλόπουλος, *Ο Γλύπτης...*, ό.π., σ.45.

149. *Οργανισμός*, άρθρ.39, ό.π., σ.10.

150. Α.Ν. 350/1945(ΦΕΚ 128 Α'), άρθρ.1.

151. Βλ. και την άποψη του Κ. Τσάτσου, ό.π., σ.385: «[...] όταν έγινα το 1961 ακαδημαϊκός, τις περισσότερες ακόμα έδρες, έδρες κατά τα 9/10 επιστημονικές, τις κατείχαν άνθρωποι συντηρητικοί, και στη γλώσσα και γενικά στις αντιλήψεις τους».

152. Ενδεικτικά βλ. *Πεπραγμένα*, σ. 224(1948): «Η Ακαδημία ως Ελληνικόν πνευματικόν ίδρυμα παραμένει ακλονήτως προσηλωμένη εις τα εθνικά των Ελλήνων ιδανικά, ανόθευτα και ακιβδήλευτα».

153. Για παράδειγμα, το 1951 τίμησε με Αργυρό Μετάλλιο το Ελληνικό Εκστρατευτικό Σώμα Κορέας, με αναφορές στην «έξοχη φιλοπατρία του» και την προάσπιση «βωμών και εστιών και της παγκοσμίου ελευθερίας», *Πεπραγμένα*, σ.265-6(1951), και το 1959 εξέλεξε επίτιμο μέλος της τον Πρόεδρο των ΗΠΑ D.Eisenhower,

τον επίσημο λόγο του[154]. Χαρακτηριστικά, κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου συμπαρατάχθηκε πλήρως με την κυβερνητική πλευρά, «απέστειλε συγχαρητήρια τηλεγραφήματα προς τους νικηφόρους υπερασπιστάς της Κονίτσης και προς τας Ενόπλους Δυνάμεις διά τα ένδοξα κατορθώματα του Γράμμου»[155], τις οποίες και βράβευσε με το Χρυσό Μετάλλιο στο πρόσωπο του ανώτατου αρχηγού τους βασιλιά Παύλου[156].

Αυτονόητα, η πολιτική τοποθέτηση των προσώπων που διεκδικούσαν μια θέση στην Ακαδημία δεν θα πρέπει να θεωρείται επί το πλείστον αδιάφορη.

Με βάση το ίδιο το έργο των τακτικών μελών, θα λέγαμε ότι η συντηρητική προσέγγιση ιδιωμάτων ιμπρεσιονιστικής χροιάς ή προέλευσης, αντανάκλαση μιας ήπιας μορφής ατομικότητας και επίφαση νεωτερισμού, υπήρξε συχνά ισχυρή συνιστώσα.

Ο πλέον κοινός παρονομαστής, ωστόσο, ήταν η σύνδεση, υπαρκτή ή επιθυμητή, με τον τόπο και το πολιτισμικό παρελθόν του, είτε μορφοπλαστικά είτε θεματολογικά είτε στο επίπεδο αρχών που συνδέονταν με αυτό.

Κλείνω με την αποκαλυπτική αναφορά του Αιγινίτη στην εναρκτήρια συνεδρία της 25ης Μαρτίου 1926 όπου χαρακτηρίζει την Ακαδημία «θεσμό αχώριστο της κανονικής λειτουργίας του όλου μηχανισμού παντός κράτους»[157], η οποία «επιβάλλει την πνευματικήν πειθαρχίαν και κατευθύνει την εθνικήν διανοητικήν ενέργειαν εις το στάδιον των επιστημών, των γραμμάτων και των τεχνών, εν αρμονία προς τον εθνικόν χαρακτήρα, συμφώνως προς τας παραδόσεις και το πνεύμα της φυλής»[158].

Πεπραγμένα, σ.325(1959).

154. Βλ. το ψήφισμα της 15ης Ιανουαρίου 1945, όπου η Ακαδημία εκφράζει «την βαθυτάτην ευγνωμοσύνην του πνευματικού κόσμου της Ελλάδος προς την Μεγάλην Βρεττανίαν και τον άξιον αυτής τε και των συμμάχων εθνών στρατιωτικόν αντιπρόσωπον Στρατηγόν κ. Ronald Scobie», *ΠΑΑ 20*(1945), σ.3-4.

155. *Πεπραγμένα*, σ.227(1948).

156. *ΠΑΑ* 24(1949), σ.20-21.

157. *ΠΑΑ* 1(1926), σ.37.

158. Ό.π., σ.36.

Thanassis Sotiriou

Artists-members of the Academy of Athens (1926-1974)

The Constitutional Decree of the Academy of Athens was redacted by D. Aiginitis, Minister of Ecclesiastic Affairs and Public Education during the dictatorship of Th. Pagalos, and was based on the model of the Royal Academy of Belgium. It specified that one of the main objectives of the institution is the advancement of the Sciences, Humanities and Fine Arts, and the Second of its three Sections, is the Section of the Humanities and Fine Arts.

In this paper I attempt to trace the reasons and process behind the election of the artists, who became Members (Ordinary, Associate and Corresponding) of the Academy of Athens, from its foundation in 1926 until 1974, and to examine their views and actions within the scope of the institution, as are expressed in the Academy's Proceedings. The artists who received the Prize of Excellence of the Academy of Athens during the same period are also considered.

Αλέξανδρος Ν. Τενεκετζής

Τέχνη και μνήμη τον 20ο αιώνα. Μεθοδολογικές αναζητήσεις

Ο ήρωας της ταινίας *Memento*, πάσχοντας από μια σπάνια ασθένεια αμνησίας μετά από μια δολοφονική επίθεση, αδυνατεί να ανακαλέσει στη μνήμη του τα προ 15 λεπτών γεγονότα -ενώ θυμάται τα πάντα πριν από το ατύχημα. Για να αντιμετωπίσει αυτή την κατάσταση, προκειμένου να επιβιώσει και να βρει τους δολοφόνους της γυναίκας του, καταφεύγει στη λύση να καταγράφει κάθε καινούριο στοιχείο που ανακαλύπτει. Μεταμορφώνοντας το ίδιο του το σώμα σε ζωντανή μνήμη, ζωγραφίζει κάθε μέρα τατουάζ με τις πληροφορίες που συγκεντρώνει. Η μνήμη, όμως, για τον πρωταγωνιστή «είναι αναξιόπιστη και αυτό που έχει σημασία είναι τα γεγονότα και όχι οι αναμνήσεις...Η μνήμη αλλοιώνεται. Είναι ερμηνεία και όχι δεδομένο...Είναι άσχετη αν έχεις τα γεγονότα»[1].

Εμπειρία και μνήμη: Δύο όροι και δύο φαινόμενα που το ένα συνεπάγεται το άλλο, που το ένα δεν υφίσταται δίχως το άλλο. Δίπλα στη μνήμη ως βιολογική διαδικασία, ως αντικείμενο της ψυχολογίας ή ως φιλοσοφικό όρο, το φαινόμενο της ιστορικής-κοινωνικής μνήμης, δηλαδή της μνήμης συγκεκριμένων εμπειριών και ιστορικών γεγονότων από διάφορες ομάδες, τοποθετήθηκε τον 20ο αιώνα στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των πολιτικών και κοινωνικών δυνάμεων και πολύ πρόσφατα και στο επίκεντρο της ιστορίας και των κοινωνικών επιστημών εν γένει. Η μεθοδολογική επιλογή της ερμηνείας των ιστορικών φαινομένων με τη συνδρομή της ιστορίας της μνήμης δεν μπορεί πια να παραβλεφθεί ως σημαντική εξέλιξη στον χώρο των ανθρωπιστικών σπουδών, άρα και της ιστορίας της τέχνης, έστω και αν υπάρχουν πολλές και διαμετρικά αντίθετες εκδοχές.

Οι όροι ατομική, συλλογική, εθνική, κυρίαρχη μνήμη, αλλά και άλλοι πιο περιοριστικοί, έχουν εδώ και αρκετά χρόνια περάσει στο λεξιλόγιό μας, χωρίς όμως πάντα να είναι εντελώς ξεκάθαρο τι σημαίνουν και τι εννοεί ο κάθε μελετητής που τους χρησιμοποιεί.[2] Από τα παραπάνω είναι πάντως σαφές, ότι ένας μόνον επιθετικός προσδιορισμός δεν αρκεί για να περιγράψει το φαινόμενο στην ολότητά του -ίσως γιατί το ίδιο το φαινόμενο της μνήμης δεν είναι, και δεν μπορεί να είναι, πάντοτε ενιαίο και ευδιάκριτο. Το πρόβλημα γίνεται οξύτερο, αν σκεφτεί κανείς τις διαφορές των όρων από γλώσσα σε γλώσσα και τις λεπτές αποχρώσεις που υπάρχουν, σημαντικές όμως για να περιγράψουν την ουσία των γεγονότων στα οποία αναφέρονται.

Παρόλα αυτά, ο όρος μνήμη σε καμία περίπτωση δεν είναι απολύτως παραπλανητικός· απλώς πρέπει να χρησιμοποιείται μέσα σε ξεκάθαρα πλαίσια.[3] Τα δεκάδες αρχεία, τα μνημεία και οι εκδηλώσεις μνήμης, καθώς και οι συστηματικές προσπάθειες για επιστημονική καταγραφή και ταξινόμηση των αναμνήσεων και των εμπειριών, δίνουν άλλη διάσταση στη μνημονική διαδικασία, που από προσωπική, ιδιωτική και αυτοβιογραφική γίνεται πλέον δημόσια και με έναν συγκεκριμένο τρόπο συλλογική· αποτελεί πλέον μια κοινωνική πρακτική. Οι ιστορικές συνθήκες φαίνεται ότι μετέβαλαν τη σχέση που είχαν οι άνθρωποι και οι κοινωνίες με το παρελθόν τους, τον τρόπο προσέγγισης και αναπαράστασής του.

---

1. Από τους διαλόγους της ταινίας *Memento*, σκηνοθεσία Christopher Nolan, σενάριο Jonathan Nolan/ Christopher Nolan, 2000.

2. A. Funkenstein, 'Collective Memory and Historical Consciousness', *History and Memory*, τ. 1, τχ.1, 1989, σ.10, 20 (επανεκτ. 1999) και P. Nora, 'Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire', *Representation*, μτφρ. M. Roudebusch, τχ.26, 1989, σ.10-11.

3. A. Funkenstein, ό.π., σ.6.

Δεν είναι έτσι τυχαίο το γεγονός ότι σήμερα ένα από τα σημαντικότερα τρέχοντα προγράμματα της Ε.Ε., στα πλαίσια της *Κοινωνίας της Πληροφορίας*, είναι η *Κοινωνία της Μνήμης* (Community Memory). Σκοπός του προγράμματος είναι, με τη χρήση των νέων ηλεκτρονικών μέσων, «να διασώσει, να αποθηκεύσει, να περιγράψει, να ανασυστήσει και να οπτικοποιήσει το παρελθόν της ηπείρου...να παρέχει άμεσα και σε μαζική κλίμακα πληροφορίες για την πολιτιστική κληρονομιά...μέσω μιας εικονικής επίσκεψης στο παρελθόν...προκειμένου να διατηρηθούν οι εικονικές ψηφιακές (πλέον) μνήμες».[4]

Ο Πιέρ Νορά, ο σημαντικότερος σήμερα θεωρητικός της μνήμης, φτάνει στο σημείο να υποστηρίζει ότι από την εποχή της εθνικής ιστορίας στον 19ο αιώνα, η Ευρώπη θα περάσει στον 20ό, τον αιώνα που χαρακτηρίζεται από πολέμους, συλλογική βία και εκτενέστατες ωμότητες, στην εποχή της ιστορίας της μνήμης.[5] Για τον Etienne François, που ως ένα βαθμό εφαρμόζει το μοντέλο του Νορά, στο γερμανικό αυτή τη φορά χώρο, η μνήμη είναι σημαντικός παράγοντας της διαμόρφωσης των κοινωνικών συνθηκών.[6] Ο Marcel Proust θα καταλήξει να πει ότι «ήδη μέσα στη μνήμη έχει διαμορφωθεί η πραγματικότητα».[7] Προχωρώντας ένα βήμα παρακάτω, ο Ζακ Λε Γκοφ επισημαίνει: «...Η συλλογική μνήμη έχει αποτελέσει ένα σημαντικό διακύβευμα στο πλαίσιο της πάλης των κοινωνικών δυνάμεων για την εξουσία [κυρίως τον 20ό αι.]. Μια από τις ύψιστες φροντίδες των τάξεων, των ομάδων, των ατόμων που κυριάρχησαν και κυριαρχούν στις ιστορικές κοινωνίες είναι να καταστούν κύριοι της μνήμης και της λήθης».[8]

Η μαζική, πρωτόγνωρη και τραυματική εμπειρία σε κάθε επίπεδο -οικονομικό, πολιτικό, ψυχολογικό- του Α΄ Π. Π., του πρώτου βιομηχανικού πολέμου της σύγχρονης εποχής, άλλαξε ριζικά τον τρόπο αναπαράστασης του παρελθόντος και είχε ως απόρροια τη διαμόρφωση μιας μαζικής και συγχρόνως πολύμορφης εκδήλωσης της μνήμης μέσα στο νέο δημοκρατικότερο περιβάλλον που είχε προκύψει. Τα μνημεία που ανεγέρθηκαν και οι εκδηλώσεις που πραγματοποιήθηκαν σε ολόκληρη σχεδόν την Ευρώπη αποτελούν την πιο τρανταχτή απόδειξη της χρήσης του παρελθόντος σε μαζική αυτή τη φορά κλίμακα. Πρόκειται για την πρώτη ένδειξη ότι ο δεσμός μνήμη-ιστορία κλονίζεται και πλέον η μνήμη αποτελεί τη μαζικοποιημένη-εκλαϊκευμένη ιστορία, ανεξάρτητη από την ακαδημαϊκή, με επιστημονική στόχευση και ενδιαφέρον ιστοριογραφία. Είναι ακριβώς η στιγμή που, όπως υποστηρίζει ο Νορά, «η μνήμη εξουσιάζει, ενώ η ιστορία γράφει»[9], ή όπως παρατηρεί η Aleida Assmann, «η ιστορία υπάρχει με έναν διπλό τρόπο: Υπάρχει η ιστορία ως επιστήμη και η ιστορία ως μνήμη»[10].

Οι ανατροπές που θα γνωρίσει η μνήμη στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα προετοιμάστηκαν, απ' ό,τι φαίνεται, μέσα από τη διεύρυνσή της στο πεδίο των τεχνών, της ψυχολογίας και της φιλοσοφίας αυτήν ακριβώς την περίοδο, όπως χαρακτηριστικά υποδηλώνει με το διάσημο έργο του *Η Εμμονή της Μνήμης* (1931, MoMA) ένας από τους πρωταγωνιστές του Σουρεαλισμού εκείνη την περίοδο, ο Salvador Dalí. Επιπροσθέτως, οι καλλιτέχνες του μεσοπολέμου και του μοντερνισμού (εικ.1, 2) θα δώσουν δυναμικά και μαζικά τη δική τους εκδοχή της ιστορικής μνήμης του Α΄ Π. Π., που περισσότερο, όμως, στρέφεται στα δεινά και τον ηρωισμό των απλών ανώνυμων στρατιωτών παρά στα πολεμικά κατορθώματα κά-

4. Βλ. http://cordis.europa.eu/ist/digicult/index.html. Όλες οι υπογραμμίσεις στο κείμενο δικές μου.
5. P. Nora, ό.π., σ.13-18.
6. E. François, *Deutsche Erinnerungsorte*, τ.1, München 2003, σ.9-11.
7. E. François, ό.π., σ.14.
8. Ζ. Λε Γκοφ, *Ιστορία και Μνήμη*, μτφρ. Γ. Κουμπούρλης, Αθήνα 1998, σ.90.
9. P. Nora, 'Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire', ό.π., σ.21.
10. E. François, ό.π., σ.14.

ποιου επιφανούς άνδρα.[11]

Χαρακτηριστικό αυτής της μεταβολής είναι και η αλλαγή στην τυπολογία των μνημείων, που από προσωποπαγή και προσωποκεντρικά γίνονται ανώνυμα και συλλογικά. Ο προφητικός πίνακας του Giorgio de Chirico, *Το Αίνιγμα της μέρας* (εικ. 3), λίγο πριν ξεσπάσει ο πόλεμος, απεικονίζει αυτή την παρακμή των προσωπικοτήτων-ηρώων, τη στιγμή ακριβώς που στο μεγαλύτερο μέρος της γηραιάς ηπείρου φαίνεται να ολοκληρώνεται η μετάβαση από την εποχή των αυτοκρατοριών σε αυτή του έθνους-κράτους. Στο ονειρικό τοπίο του De Chirico, με το μοναχικό άγαλμα κάποιου μεγάλου άνδρα, προοιωνίζεται το τέλος αυτής της γλυπτικής παράδοσης[12]· σε λίγο, η Ευρώπη θα γεμίσει με κενοτάφια αφιερωμένα στον άγνωστο στρατιώτη, υιοθετώντας με προοδευτική ακρίβεια ολοένα και περισσότερο το στυλ και τα μοτίβα του μοντερνισμού και της Αφαίρεσης, απορρίπτοντας ταυτόχρονα το ρεαλισμό και τον κόσμο της πραγματικότητας, που τόσο εμφαντικά είχαν αρνηθεί κινήματα όπως ο Σουρεαλισμός και το Νταντά.

Μετά το τέλος του Β΄ Π. Π. η χρήση της μνήμης εξελίσσεται περαιτέρω. Η μνήμη ή καλύτερα οι διαφορετικές και πολλαπλές μνήμες και το αντώνυμό της, η λήθη, επρόκειτο να γίνουν, σύμφωνα με τον Μαζάουερ, οι νέοι «ιδρυτικοί μύθοι μιας Ευρώπης απελευθερωμένης από την ιστορία».[13] Μετά το τραύμα ενός, κατά βάση, ιδεολογικού πολέμου, οι ευρωπαίοι πολίτες θα έπρεπε, τουλάχιστον θεωρητικά, να ξεπεράσουν τις διαφορές τους και να ξεχάσουν τα όσα συνέβησαν, σε μια προσπάθεια απώθησης ευθυνών ηθικής και υλικής μορφής για παθητικές παραλείψεις και ενεργά ανομήματα του παρελθόντος. Σε καλλιτεχνικό επίπεδο, ο πολιτισμός θα έπρεπε να μείνει τελείως ελεύθερος από ιδεολογίες, πολιτικές, κόμματα και συγκεκριμένα καλλιτεχνικά ρεύματα, άρα δημοκρατικός και ανεξάρτητος από εξωτερικούς παράγοντες που μπορεί να επιβάλλουν περιορισμούς στη σκέψη και την έκφραση· το αντίθετο ισοδυναμούσε εκείνη την εποχή με απολυταρχικές και εθνικιστικές πρακτικές του παρελθόντος, οι οποίες είχαν πλέον καταδικαστεί συλλήβδην.[14] Εξάλλου, σύμφωνα με τη γνωστή ρήση του Adorno, καμία τέχνη δεν ήταν πλέον κατάλληλη για να περιγράψει τις εφιαλτικές εμπειρίες και μνήμες του πολέμου -άποψη που συμμερίστηκε και ο Henry Moore ως πρόεδρος της επιτροπής για το μνημείο του Άουσβιτς[15]. Το γεγονός αυτό, στο δυτικό, τουλάχιστον, κόσμο, μεταφράστηκε ως υιοθέτηση της αφηρημένης τέχνης, τόσο όσον αφορά τη δημιουργία μνημείων όσο και γενικότερα την καλλιτεχνική παραγωγή.

Ο ατομικισμός και η εσωστρέφεια φτάνουν πλέον στα άκρα. Το άτομο βρίσκεται στο κέντρο· τα πάντα ξεκινάνε από αυτό και καταλήγουν σε αυτό. Όλες οι απόψεις είναι αποδεκτές και σωστές αρκεί να πηγάζουν από το άτομο και κανείς είναι ελεύθερος στην ατομικότητά του, μέσα στις προσωπικές του μνήμες και άρα δημοκρατικός και ανεξάρτητος από εξωτερικούς παράγοντες που μπορεί να επιβάλλουν περιορισμούς στη σκέψη και την έκ-

11. R. Rother (επιμ.), *Die Letzten Tage der Menschheit, Bilder des Ersten Weltkrieges*, Deutsches Historisches Museum/ Ars Nicolai, Berlin 1994 και ειδικά στο ίδιο R. Cork, 'Das Elend des Krieges: Die Kunst der Avantgarde und der Erste Weltkrieg', σ.301-396.

12. S. Michalski, *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870-1997*, London 1998, σ.7-10.

13. M. Mazower, *Σκοτεινή Ήπειρος, Ο Ευρωπαϊκός Εικοστός Αιώνας*, μτφρ. Κ. Κουρεμένος Αθήνα 2004, σ.17.

14. C. Stölzl, 'Πρόλογος', *Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama*, M. Flacke (επιμ.), Berlin/ München 2001, σ.13 και J. Held/ N. Schneider, *Sozialgeschichte der Malerei*, Köln 2006, σ.412.

15. Λόγος στη συνεδρίαση της Διεθνούς Επιτροπής για την ανέγερση του μνημείου στο Άουσβιτς, Παρίσι, Νοέμβριος 1958, στο A. Wilkinson (επιμ.), *Henry Moore: Writings and Conversations*, London 2002, σ.134-135.

φραση. Η καλλιτεχνική πραγμάτωση αυτής της ιδέας, με την υιοθέτηση στις περισσότερες των περιπτώσεων της αφηρημένης ή αφαιρετικής τέχνης του μοντερνισμού, θα εξυπηρετήσει άριστα την αφηρημένη ιδέα της απόλυτης ελευθερίας στην έκφραση και τη δημιουργία -αρκεί ασφαλώς να κινείται μέσα στα πλαίσια αυτής της περίεργης νομιμοφροσύνης προς την αφαίρεση που επέβαλαν οι φιλελεύθερες δυνάμεις και κυρίως οι Η.Π.Α.

Έτσι, το μνημείο στη Στουτγάρδη, είναι αφιερωμένο αόριστα *Για τα θύματα της βίας του Εθνικοσοσιαλισμού* (εικ. 4).[16] Ο αφηρημένος και αόριστος χαρακτήρας και τίτλος του μνημείου συσκοτίζουν την ταυτότητα των θυμάτων -αλλά και των θυτών- , γεγονός που δίνει τη δυνατότητα στους παραγγελιοδότες και τους θεατές να δώσουν οι ίδιοι μια νέα εκδοχή του παρελθόντος και να φορτίσουν το μνημείο με νοήματα, που ελάχιστα ίσως ανταποκρίνονται στην πραγματική ιστορία.[17] Οι 4 γρανιτένιοι κύβοι του Elmar Daucher ριγμένοι στο έδαφος-γη εκφράζουν την ομαλότητα, τον ρεαλισμό και τη σκληρή επιστροφή στην πραγματικότητα. Και στην Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας, τόσο οι κυρίαρχες πολιτικές δυνάμεις, χριστιανοδημοκράτες και σοσιαλδημοκράτες, όσο και οι ίδιοι οι πολίτες είδαν τον εαυτό τους ως το πρώτο θύμα του πολέμου, σε μια προσπάθεια από τη μία να διαχωρίσουν τους 'καλούς' ή τουλάχιστον 'ουδέτερους' Γερμανούς από τους επαίσχυντους Ναζί και από την άλλη να διαχειριστούν την καταβαράθρωση κάθε προπολεμικής ουτοπίας και ταυτόχρονα να εκφράσουν και να επιτύχουν την πολυπόθητη πλέον σταθερότητα.

Στην εποχή της τηλεόρασης και του κινηματογράφου, στην εποχή της γενικής εκπαίδευσης και της καθολικής ψήφου, αλλά συγχρόνως στην εποχή που ο ατομικισμός και η εσωστρέφεια φτάνουν πλέον στα άκρα, η πολιτική διαμάχη θα μεταφερθεί σταδιακά από το επίπεδο της ιδεολογίας στο επίπεδο της μνήμης. Η ιστορική μνήμη θα αποτελέσει έναν παράγοντα κλειδί στη διαμόρφωση αποφάσεων που λαμβάνονται στην εφαρμογή της εξουσίας, ενώ συγκρουόμενοι και διαφορετικοί κάθε φορά πολιτικοί στόχοι ασκούν αποφασιστική επιρροή στην κατασκευή της.[18] Πρόκειται στη μεγάλη πλειοψηφία τους για συγκρούσεις που αφορούν πρωτίστως τη διεκδίκηση της ιστορικής συλλογικής μνήμης ως καθοριστικής για τη διαμόρφωση της εθνικής, αλλά και ως προς τα φύλα ταυτότητας. Δεν είναι έτσι καθόλου σπάνιες, σε αυτές τις διαμάχες, οι ανομοιογενείς εκ πρώτης όψεως συμπαρατάξεις, οι οποίες, ωστόσο, αποκτούν μια νέου τύπου πολιτική ομοιογένεια υπερασπιζόμενες τα ίδια ιδεώδη[19]. Οι πολιτικές και κοινωνικές δυνάμεις στις χώρες της Δύσης θα δουν τον εαυτό τους ως το μεγάλο θύμα αυτής της καταστροφής, απωθώντας μνήμες και ευθύνες και θέτοντας εκ νέου τα θεμέλια της διεκδίκησης της εξουσίας.

Στην ανατολική Ευρώπη, από την άλλη τώρα πλευρά, η κυριαρχία των Ρώσων, το δικαίωμά τους και η δυνατότητα να ελέγχουν τις χώρες της Ε.Σ.Σ.Δ. και του συμφώνου της Βαρσοβίας αιτιολογούνταν και νομιμοποιούνταν περισσότερο στη βάση της μνήμης τους

16. Σχετικά με το μνημείο βλ. K. Schick & A. Welz, 'Elmar Daucher', *Skulpturen des 20. Jahrhunderts in Stuttgart*, B. Küster (επιμ.), Kehrer, Heidelberg 2006, σ.91-94.

17. «Γενίκευση του πένθους» ονομάζει αυτήν την τακτική στην Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας ο H. Bredekamp, 'Bildakte als Zeugnis und Urteil', *Mythen der Nationen, 1945-Arena der Erinnerungen*, M. Flacke (επιμ.), Deutsches Historisches Museum, Berlin 2005, σ.32. Για το θέμα της μνήμης στη Ομ.Δ. της Γερμανίας βλ. ενδεικτικά Jeffrey Herf, *Divided Memory: The Nazi Past in Two Germanys*, Cambridge 1997 και P. Reichel, *Politik mit der Erinnerung, Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*, Frankfurt am Main 1999.

18. R. Gildea, 'Myth, Memory and Policy in France since 1945', *Memory and Power in Post-War Europe*, J.-W. Müller (επιμ.), Cambridge 2002, σ.59.

19. Ζ. Λε Γκοφ, ό.π., σ.131. Μ. Ρεπούση, 'Οι Πόλεμοι των Εγχειριδίων', *Το Βήμα*, 28/01/2007, σ. B59.

ως απελευθερωτών, παρά στο διεθνισμό του κομμουνισμού. Αρκεί να κοιτάξει κανείς την παραγωγή μνημείων από το Βερολίνο, τη Δρέσδη και τη Βιέννη μέχρι τη Βουδαπέστη, τη Σόφια και το Ταλίν, προκειμένου να διαπιστώσει τη χρήση της μνήμης του Β΄Π.Π.-(εικ. 5, 6).

Οι τόποι μνήμης και ειδικότερα το μνημείο αποκτούν το χαρακτήρα ενός πολιτικού εργαλείου, ενός πολιτικό-πολιτισμικού μέσου μετάβασης από την ατομική στην κοινωνική μνήμη[20], γεγονός που δίνει σημαντικό προβάδισμα στη διαμόρφωση και επιβολή πολιτικών του επιλογών και αποφάσεων. Με αυτόν τον τρόπο μπορεί η τάξη των πολιτικών, οι πολιτικές παρατάξεις και τα καθεστώτα να νομιμοποιήσουν τις αποφάσεις τους, αλλά και την ίδια την ύπαρξή τους που κλονίστηκε από την αποτυχία τους να αποφύγουν την ολοκληρωτική σχεδόν καταστροφή του Β΄ Π.Π. Οι πολιτικοί κατηγορήθηκαν ότι, αν δεν ευθύνονται οι ίδιοι για το ότι η ανθρωπότητα οδηγήθηκε στον πιο αιματηρό πόλεμο της ιστορίας της, τουλάχιστον δεν μπόρεσαν να τον αποφύγουν.

Η μνήμη, λοιπόν, ή καλύτερα η ιστορική-κοινωνική μνήμη, αποτελεί μια πραγματικότητα, μια ιστορική διαδικασία, μέρος της οποίας είναι και έργα τέχνης. Πρόκειται για το συγχρονισμένο παρελθόν, το παρελθόν που επιβιώνει στο παρόν και αυτή η λειτουργία μπορεί να μελετηθεί ιστορικά. Πρόκειται για μια πρακτική κοινωνική, ένα φαινόμενο κοινωνικό, είτε πρόκειται για βιωμένες εμπειρίες και μνήμες είτε για τη φαντασίωση ενός κοινού παρελθόντος, ως φαντασιακή ανακατασκευή κοινών αναμνήσεων για το υποτιθέμενο κοινό παρελθόν. Είναι ένα φαινόμενο που, όπως και η τέχνη, διαμορφώνεται και παράγεται μέσα σε συγκεκριμένες κάθε φορά συνθήκες, μέσα σε συγκεκριμένες κάθε φορά κοινότητες, για τις οποίες λειτουργεί ως ένα συνεκτικό στοιχείο κοινής ταυτότητας και κοινών υποχρεώσεων.[21] Η μνήμη αλλάζει μορφή και περιεχόμενο μέσα στο χρόνο και επαναπροσδιορίζεται από τις πολιτικές και κοινωνικές ομάδες ανάλογα με τις εκάστοτε συνθήκες προκειμένου να νομιμοποιήσουν τις βλέψεις και πρακτικές τους, προκειμένου να ισχυροποιήσουν τους δεσμούς συνοχής και ταυτότητας μιας ομάδας.[22]

Έτσι, ένα μνημείο, για παράδειγμα, δεν είναι απλά η αναπαράσταση ενός γεγονότος ή η αποκρυστάλλωση της μνήμης ή μιας μνήμης από τις πολλές που υπάρχουν γι' αυτό. Αντιθέτως, γίνεται κάθε φορά αφορμή για επαναδιαπραγμάτευση και κάθε ομάδα επιθυμεί να στοιχειοθετήσει την δική της εκδοχή για το παρελθόν, το οποίο με τη σειρά του θα την πριμοδοτήσει να αποκτήσει τον έλεγχο στο παρόν και στο μέλλον. Είναι εδώ που οι *τόποι της μνήμης* τέμνονται και πρέπει να μελετηθούν ταυτόχρονα και σε αντιπαραβολή με τους πραγματικούς τόπους της ιστορίας, να μελετηθούν οι «ιστορικές αναπαραστάσεις με τις πραγματικότητες που αναπαρίστανται, τις οποίες και αντιλαμβάνεται ο ιστορικός δια μέσου άλλων τεκμηρίων και μεθόδων».[23]

Ο Νορά στο έργο του *Τόποι Μνήμης*[24], εφαρμόζοντας το είδος εκείνο της ιστορίας-αφήγησης και, υπό μία έννοια, τη μακρά και ακίνητη ιστορία του Μπρωντέλ και αξιοποιώντας παράλληλα τις κατακτήσεις της κοινωνιολογίας του Halbwachs, και σε ένα δεύτερο επίπεδο της προφορικής ιστορίας, της φιλοσοφίας και της ψυχολογίας, εξετάζει στην ουσία με ποιο τρόπο οι νοοτροπίες, το πνεύμα μιας εποχής, τα ήθη και τα έθιμα, η Mentalität

20. Ζ. Λε Γκοφ, ό.π., σ143.
21. Βλ. A. Funkenstein, ό.π., σ.5, 19.
22. R. Gildea, *France since 1945*, Oxford 1996, σ.342.
23. Ζ. Λε Γκοφ, ό.π., σ.19.
24. P. Nora, *Les Lieux de Mémoire*, τ.1-7, Paris 1984-92, αγγλική μτφρ., *Realms of Memory*, τ.1-3, New York 1997.

περνάνε και διασώζονται μέσα στο χρόνο· ψάχνει να βρει αυτά τα κατάλοιπα, των οποίων η επιβίωση θα φωτίσει το παρόν. Για τον Νορά η μνήμη είναι ό,τι περίπου η τέχνη για τους Warburg και Burckhardt.[25] Θεωρεί πως η μνήμη είναι το παρελθόν που επιβιώνει άμεσα και αυθεντικά, ο δεσμός που μας συνδέει με το αιώνιο παρόν· η ιστορία αντίθετα είναι η ανακατασκευή του παρελθόντος.[26] Οι τόποι μνήμης εδώ αποτελούν τη φυσική έκφραση μιας συλλογικής ταυτότητας, αποδεικνύοντας την ιστορική συνέχεια. Προχωρώντας γενεαλογικά από το παρόν στο παρελθόν, αναζητά σε αυτούς τη συνέχεια και το μεγαλείο του γαλλικού έθνους, τα στοιχεία εκείνα των νοοτροπιών και του πνεύματος-συλλογικής και εθνικής μνήμης που έχουν επιβιώσει στην σύγχρονη ζώσα μνήμη[27].

Στο κείμενο του συνεργάτη του, Philippe Burrin, για το Βισύ, τόσο το ίδιο το καθεστώς όσο και η διατήρηση της μνήμης του μέχρι σήμερα ερμηνεύονται με βάση το δίπολο δημοκρατικών-φιλομοναρχικών, συντηρητικών-προοδευτικών, οι οποίοι προσπαθούν, από την έκρηξη της Γαλλικής Επανάστασης και μετά, να επιβάλουν μια μνήμη γι' αυτήν και με βάση αυτή να εδραιωθούν στο πολιτικό προσκήνιο.[28] Η ερμηνεία, όμως, των γεγονότων στη διαχρονία και όχι στην συγχρονία είναι που οδηγεί τον συγγραφέα στην υιοθέτηση της άποψης ότι το Βισύ δεν ήταν μια αντιδραστική κίνηση, αλλά ότι το νέο καθεστώς «αποφάσισε όχι μόνο να αποδεχθεί τις συνέπειες της ήττας, αλλά προσπάθησε να αφυπνίσει την εθνική αναγέννηση»[29]. Αποσιωπώντας ουσιαστικά την εναρμόνιση του Βισύ με την φασιστική και εθνικιστική ιδεολογία και προσγράφοντάς το σε μια ενδογαλλική πολιτική διαμάχη προάσπισης των συμφερόντων του έθνους, απενοχοποιεί τελικά το καθεστώς από τη βαριά κατηγορία της αρπαγής και διατήρησης της εξουσίας και της συνεργασίας με τον κατακτητή σε βάρος των Γάλλων πολιτών.

Η ιστορία της μνήμης, γίνεται εδώ ένας διαφορετικός και παράλληλος δρόμος έξω από τη γενικότερη ιστορία. Πρόκειται στην πραγματικότητα για μια δεύτερη ανάγνωση, για την πρόσληψη της μνήμης του παρελθόντος, που δεν ψάχνει να ερμηνεύσει το γεγονός, το οποίο βρίσκεται στο επίκεντρο της ανάλυσής της. Η μνήμη και οι εκδηλώσεις της, όμως, ως φαινόμενο κοινωνικό και ιστορικό, μας λένε πιο πολλά για την εποχή της 'κατασκευής' της, παρά για το παρελθόν που υποτίθεται ότι διασώζει· είναι αντικείμενο και όχι υποκείμενο της επιστήμης της ιστορίας και είναι λάθος η προσωποποίησή της, αλλά και η εμφάνισή της ως μια φυσική ιστορική λειτουργία, ανεξάρτητη από τους φορείς που την παράγουν. Ήδη από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα ο κοινωνιολόγος Maurice Halbwachs υποστήριξε πως δεν μπορεί να υπάρχει μνήμη χωρίς και έξω από τα υποκείμενα που τη διαμορφώνουν, τη φέρουν και την καλλιεργούν.[30] Η ιστορία, ως επιστημονική πρακτική, μπορεί και πρέπει να ερμηνεύσει τα φαινόμενα της μνήμης· η μνήμη, αντίθετα, ως κοινωνική πρακτική, δεν μπορεί να θεωρηθεί πανάκεια για την αντικειμενική προσέγγιση ενός παρελθόντος έτσι κι αλλιώς περίπλοκου και ανομοιογενούς. Όταν χάνεται το υποκείμενο, όπως στην περίπτωση της προσέγγισης του Νορά[31], και ενδιαφέρει μόνο το αντικεί-

25. E.H. Gombrich, *Aby Warburg, An Intellectual Biography*, The Warburg Institute/ University of London, London 1970 και κυρίως το κεφ. 'The Theory of Social Memory', σ.239-259.

26. P. Nora, ό.π., σ.8-9.

27. Βλ. P.H. Hutton, 'The Role of Memory in the Historiography of the French Revolution', *History and Theory*, τ.30, τχ.1, 1991, σ.67.

28. Βλ. P. Burrin, 'Vichy' στο P.Nora (επιμ.),*Realms of Memory*, ό.π., σ.181-183.

29. Ό.π., σ.184.

30. Βλ. M. Halbwachs, *On Collective Memory*, L. A. Coser (επιμ. και μτφρ.), Chicago/London 1992, σ.43 (μτφρ. από τη γαλλική έκδ. του 1941).

31. Βλ. P. Nora, 'Between Memory...', ό.π., σ.13 και 18-24.

μενο, αποκλειστικά δηλαδή και απομονωμένα οι εκδηλώσεις και οι εκφάνσεις της μνήμης, τότε και η ιστορία αυτού του αντικειμένου αποκτά έναν αποσπασματικό χαρακτήρα, τον χαρακτήρα μιας στεγνής αρχαιολογικής καταγραφής που αφορά μία μόνο πτυχή της παρελθούσας πραγματικότητας. Πρόκειται, στην ουσία, για μια γεγονοτολογία της μνήμης, μια παράθεση των εκδηλώσεών της χωρίς ερμηνευτική αξία.

Στο ίδιο πλαίσιο, ως «ένα αυθεντικό ευρωπαϊκό σχέδιο», όπως σχολιάζει ένας από τους συντελεστές της, ο Etienne François, κινείται και η έκθεση που πραγματοποιήθηκε το 2005 στο Ιστορικό Μουσείο της Γερμανίας στο Βερολίνο με τίτλο «*Οι Μύθοι των Εθνών, 1945-Η Αρένα των Αναμνήσεων*», καθώς και ο πολυσέλιδος κατάλογος που τη συνόδευε, αποτέλεσμα διεθνούς και διεπιστημονικής συνεργασίας. Αυτή η έκθεση, που ασχολείται, όπως γράφει πάλι ο François, «λιγότερο με το γεγονός του πολέμου...και περισσότερο με την ανάμνηση για τα γεγονότα και με τις μνήμες που συνδέονται με αυτά»[32], αποτελεί προς το παρόν μία από τις σημαντικότερες προσπάθειες εφαρμογής μιας ιστορίας της μνήμης, και γενικότερα ενσωμάτωσης του φαινομένου της μνήμης, στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης.

Ο τρόπος όμως που προσεγγίζουν οι συντελεστές της τα δύο φαινόμενα, τη μνήμη και την τέχνη, δημιουργεί πολλά ερωτηματικά, κυρίως όσον αφορά τη δυνατότητα των ιστορικών να ερμηνεύσουν τα εικαστικά φαινόμενα και να τα εντάξουν σε μια γενικότερη πολιτισμική ιστορία -ίσως αυτή είναι η αιτία που γίνεται λόγος από τους επιμελητές για ιστορία <u>των εικόνων</u>- «die wachsende Sensibilität der Historiker für Bilder»[33], «Bildgeschichte...Die 'Ikonen' des Bildgedächtnisses»[34]. Ας σημειωθεί, επίσης, ότι η πλειοψηφία των συντελεστών και των συγγραφέων είναι ιστορικοί και όχι ιστορικοί της τέχνης.

Δυστυχώς και εδώ, όπως και στα προαναφερθέντα έργα των Νορά και François, η χρήση της μνήμης και ειδικότερα των έργων τέχνης γίνεται με έναν τρόπο, που περισσότερο παραπέμπει σε μια ιστορία-αφήγηση, παρά γίνεται μια προσπάθεια να ερμηνευθεί το υλικό το οποίο εκτίθεται, εικαστικό και μη. Η προβληματική της έκθεσης επικεντρώνεται στο <u>πώς</u> θυμούνται τον πόλεμο η Ευρώπη, οι Η.Π.Α. και το Ισραήλ και όχι στο τι διακυβεύεται κάθε φορά.[35] Στην καλύτερη περίπτωση, οι τόποι μνήμης έρχονται να επιβεβαιώσουν είτε ήδη διαμορφωμένα ιστορικά συμπεράσματα των συγγραφέων είτε απλώς να παραλληλιστούν με ανάλογες εκδηλώσεις, μέσα και έξω από τη χώρα στην οποία διαδραματίζονται, προκειμένου να εικονογραφήσουν απλά μια εθνική και ευρωπαϊκή ιστορία. Το πρόβλημα της συλλογικής ταυτότητας, κυρίως βέβαια όσον αφορά την «εθνική μνήμη»[36], επανέρχεται προκειμένου να αποδειχθεί η συνέχεια των ευρωπαϊκών εθνών μετά τον Β΄ Π.Π. και, πολύ περισσότερο τώρα, οι όποιες ομοιότητές τους μέσα στη νέα ευρωπαϊκή οικογένεια. Η παρακάτω δήλωση της επιμελήτριας της έκθεσης, Monika Flacke, δεν αφήνει περιθώρια για παρεξηγήσεις: «Τα συναισθηματικά θεμέλια των εθνών, τα οποία τέθηκαν κατά τον 19ο αιώνα, συγκλονίστηκαν τόσο δυνατά [ενν. με τον Β΄Π.Π.], που έπρεπε κυριολεκτικά να ανακαλυφθούν εκ νέου».[37]

Τόσο όμως οι γενικεύσεις όσο και οι προσωποποιήσεις στη συγκεκριμένη περίπτωση

32. E. François, 'Meistererzählungen und Dammbrüche. Die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg zwischen Nationalisierung und Universalisierung', *Mythen der Nationen, 1945-Arena der Erinnerungen*, ό.π., σ.13.
33. M. Flacke, 'Erinnerungen', *Mythen der Nationen, 1945...*, ό.π. σ.7.
34. H. Bredekamp, ό.π., σ.29, 54.
35. M. Flacke, 'Erinnerungen', ό.π., σ.7.
36. M. Flacke, 'Εισαγωγή', *Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama*, ό.π., σ.15.
37. M. Flacke, 'Erinnerungen', ό.π., σ.7.

δεν συμβάλλουν στην ερμηνεία του παρελθόντος και των ιστορικών φαινομένων. Από τη μία, λοιπόν, η Ευρώπη και τα έθνη συνολικά δεν είναι σε θέση να θυμούνται με τρόπο ενιαίο και από την άλλη η μνήμη, και μάλιστα η ιστορική και κοινωνική μνήμη, δεν είναι μια φυσική δύναμη που καθορίζει τις τύχες των ανθρώπων. Αντίθετα από ό,τι δηλώνει η Flacke[38], καμία μνήμη από μόνη της δεν μπορεί να βοηθήσει τους λαούς να θεμελιώσουν μια ειρηνική Ευρώπη και να επουλώσουν ένα τραύμα για κάποιο συμβάν, παρά μόνον εάν κάποιοι το θέσουν ως πολιτικό και κοινωνικό ζητούμενο. Η μνήμη και η ιστορία της χρησιμοποιούνται εδώ προκειμένου να αποδειχθεί αποφθεγματικά η ενότητα και η συνέχεια ενός νέου, κατ' όνομα μόνον, έθνους, του ευρωπαϊκού.

Οι εικόνες, όμως, και οι τόποι μνήμης δεν έχουν καμία απολύτως βούληση και δεν μπορούν να διαδραματίσουν κανένα ρόλο, όσο παρουσιάζονται αποκομμένα από τα υποκείμενα που τα παράγουν και τα οποία στην συλλογιστική της έκθεσης έρχονται σε δεύτερη μοίρα. Στην προσπάθεια να ξαναγραφεί μια ιστορία ενωτική και ουδέτερη, όπου «δίπλα στην εθνική μνήμη αναπτύσσεται αργά μια ευρωπαϊκή προοπτική»[39], τονίζονται αποκλειστικά τα φαινόμενα εκείνα της κοινής μνήμης, ενώ ουσιαστικά αποσιωπούνται οι λόγοι παραγωγής της και το ποιοι πραγματικά επωφελήθηκαν από αυτή. Έτσι, όσον αφορά την καλλιτεχνική παραγωγή και ειδικότερα την παραγωγή μνημείων, ο καθηγητής ιστορίας της τέχνης, Horst Bredekamp, θα αναλωθεί σε μια εικονογραφική ανάλυση των εικαστικών εκδοχών της μνήμης για τον Β΄Π.Π. και σε μια περιγραφή της εξέλιξης των μοτίβων, παραβλέποντας τους λόγους εκείνους που οδήγησαν σε συγκεκριμένες εικαστικές επιλογές, τόσο όσον αφορά το στιλ όσο και τη θεματολογία.[40]

Εκκινώντας και καταλήγοντας στο γεγονός ότι σήμερα πλέον η διεπιστημονικότητα είναι μια πραγματικότητα και μια πρακτική που λίγο πολύ όλοι μας εφαρμόζουμε, οφείλουμε, νομίζω, να αναζητήσουμε τρόπους που θα κάνουν αποδοτικότερη τη σχέση της ιστορίας της τέχνης με τις συγγενικές της επιστήμες. Η πραγματικότητα, δυστυχώς για εμάς, δεν είναι κατακερματισμένη και ενταγμένη σε κατηγορίες, όπως την περιγράφουμε συνήθως, άρα και τα φαινόμενά της δεν μπορούν να αποκοπούν το ένα από το άλλο και να νοηματοδοτηθούν ανεξάρτητα. Προσεγγίζοντας τη μνήμη, ως τη μη-επιστημονική ιστορία, τον τρόπο και τη μορφή που κάθε φορά λαμβάνει, μπορούμε να συμπληρώσουμε την εικόνα μας για τις συνθήκες, το ιστορικό και ιδεολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κάθε φορά παράγεται η ίδια και τα έργα τέχνης που σχετίζονται με αυτήν, μπορούμε να ελέγξουμε τα συμπεράσματά μας ή να ανακαλύψουμε νέους δρόμους στην ερμηνεία. Όπως η τέχνη δημιουργεί υλικές εικόνες, έτσι και η μνήμη, όπως παρατηρεί ο Patrick Hutton, «προέρχεται από την οντολογική πρακτική της δημιουργίας εικόνων προκειμένου να δώσει μορφή και νόημα στα φαινόμενα του κόσμου»[41].

Προσεγγίζοντας ειδικά τα έργα τέχνης του 20ού αιώνα και περισσότερο εκείνα με ιστορικό περιεχόμενο ή ακόμα όσα έχουν ακριβώς τον χαρακτήρα μνημείου είναι απαραίτητο να συνεξετάζουμε, κοντά στους άλλους ιστορικούς και εικαστικούς παράγοντες και το φαινόμενο της μνήμης, τους λόγους παραγωγής της και τις εκδηλώσεις της. Εξάλλου, θεωρώ άδικο για την ιστορία της τέχνης, μέσα σε αυτή τη συζήτηση, ο χώρος των εικαστικών τεχνών να εγκαταλειφθεί στους ιστορικούς και τους κοινωνιολόγους ή σε όσους ασχολούνται γενικά με τις πολιτισμικές σπουδές.

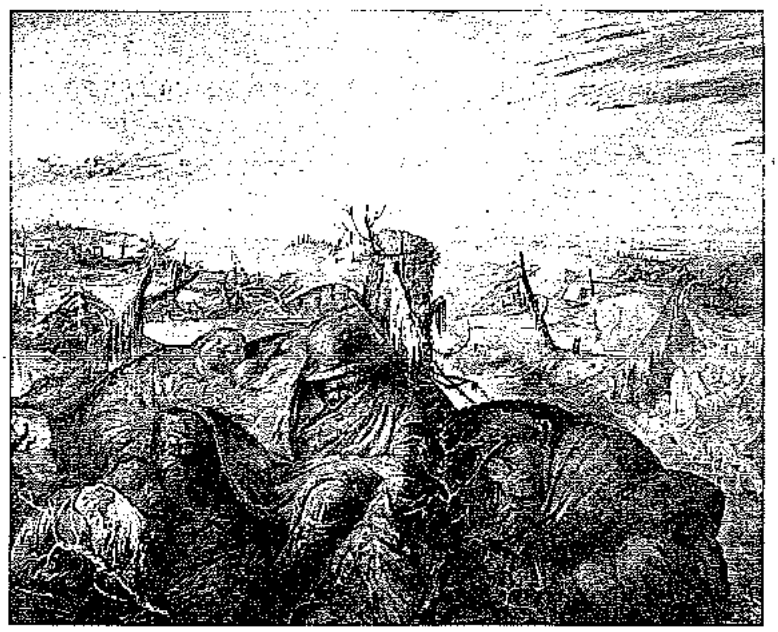
38. Ό.π., σ.7.
39. Ό.π., σ.9.
40. Βλ. H. Bredekamp, ό.π., σ.29-66.
41. P. H. Hutton, ό.π., σ.372.

Alexandros Teneketzis

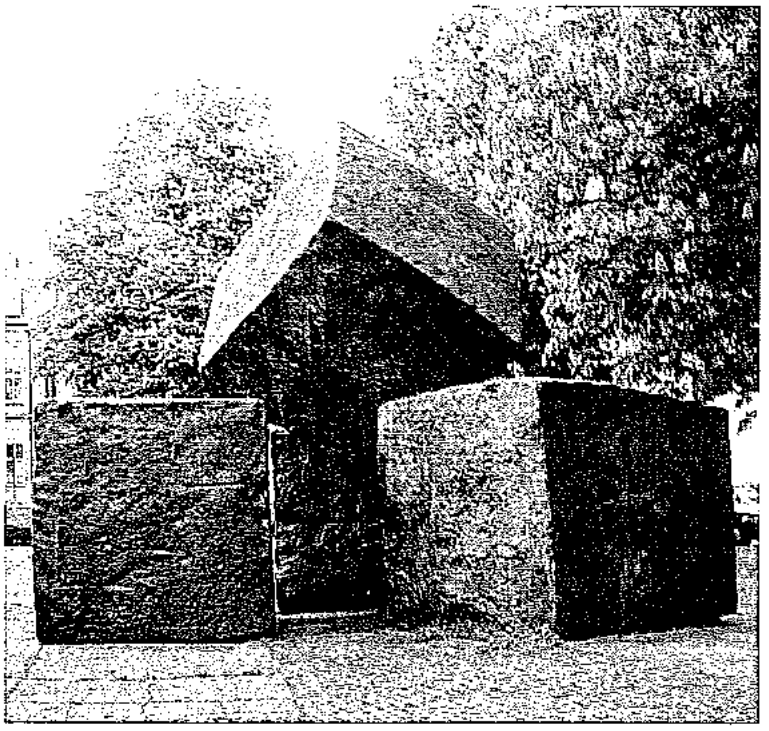
Art and memory in 20th century Methodological reconsiderations

The historical background and the experiences of the 20th century, the century of World Wars I & II, changed for ever the relationship which societies and individuals had with the past. The use of the historical memory, its construction, reproduction, and representation, grew dramatically after the World War I and from now on played an important role in the social and political life. In the midtime, a struggle began around the memory, a struggle with different causes, different aspirations and different goals; a struggle about the character and content of this memory, a struggle about the sovereignty of one memory over another, which finally took an artistic form.

During the last two decades there is an extensive academic discussion round memory and how it can be used for the historical interpretation. Pierre Nora has been elected as the real protagonist in this field with his provocative work «*Realms of Memory*». The methodological choice to interpret the past through the history of memory opened a new path for social and historical sciences that should be in effect particularly in the history of the art of 20th century.



Εικ. 1. Otto Dix, *Φλάνδρα*, 1934-36, λάδι και τέμπερα σε καμβά, 200x250 εκ., S.M.B. Neue Nationalgalerie (Νέα Εθνική Πινακοθήκη), Βερολίνο



Εικ. 2. Christopher Nevinson, *Τα πολυβόλα*, 1915, λάδι σε καμβά, 61x50,8 εκ., Tate Gallery, Λονδίνο

Εικ. 3. Giorgio De Chirico, *Το αίνιγμα της μέρας*, 1914, λάδι σε καμβά, 185,5x139,7 εκ., MoMA, Νέα Υόρκη

Εικ. 4 Elmar Daucher, *Μνημείο για τα θύματα της βίας του Εθνικοσοσιαλισμού*, 1970, 4 κύβοι 2x2 μ., μαύρος γρανίτης, Karlsplatz, Στουτγάρδη

Εικ. 5. Lew Kerbel/ Wladimir Zigal, *Σοβιετικό Μνημείο, Ρώσος Στρατιώτης*, 1945, μπρούντζος, περίπου 3 μ., Tiergarten, Straße des 17. Juni, Βερολίνο

Εικ. 6. Zsigmond Kisfaludy Strobl, *Μνημείο Ελευθερίας*, 1947, μπρούντζος, περίπου 2 μ., Πάρκο Γλυπτικής (μέχρι το 1992 στον λόφο Gellért), Βουδαπέστη

Θεοχάρης Τσάμπουρας

Αντιγραφές δυτικών έργων τέχνης από λαϊκούς ζωγράφους και αγιογράφους στη Δυτική Μακεδονία από το 17ο έως και τον 20ό αιώνα

«Immature artists imitate. Mature artists steal»
Lionel Trilling[1]

«*Οι ανώριμοι ποιητές μιμούνται, ενώ οι ώριμοι κλέβουν*» γράφει ο ποιητής T. S. Eliot το 1920[2] και επιχειρηματολογώντας προσθέτει ότι οι κακοί ποιητές παραμορφώνουν τα πρότυπά τους, ενώ οι καλοί τα μεταπλάθουν δημιουργώντας με βάση αυτά κάτι καλύτερο ή τουλάχιστον κάτι διαφορετικό. Τη ρήση του Eliot θα παραφράσουν μισό αιώνα αργότερα ο συνθέτης Igor Stravinsky και ο κριτικός και συγγραφέας Lionel Trilling αναφερόμενοι στους μουσικοσυνθέτες και στους καλλιτέχνες αντίστοιχα.[3] Ακόμα λοιπόν και στον εικοστό αιώνα, παρά την έμφαση στην πρωτοπορία και την εμμονή στη μοναδικότητα του καλλιτέχνη η αντιγραφή ενός έργου τέχνης μοιάζει να είναι ένα φαινόμενο που απασχολεί τόσο δημιουργούς, όσο και θεωρητικούς της τέχνης.[4] Στο παρόν κείμενο αναζητείται η καλλιτεχνική αξία ενός λαϊκού[5] δημιουργήματος, του οποίου πρωταρχικός στόχος είναι η πιστότητα της αντιγραφής του προτύπου του.

Η Δυτική Μακεδονία λαμβάνεται ως ενδεικτικό γεωγραφικό όριο της παρούσας αναζήτησης, καθώς στο χώρο αυτό εκδηλώνονται παράλληλα οι κοινωνικοοικονομικοί μετασχηματισμοί και οι πολιτιστικές ζυμώσεις του υπόδουλου ελληνισμού. Τα ιστορικά τεκμήρια και τα μνημεία της περιοχής προσφέρουν τη σπάνια δυνατότητα μιας ακριβούς ανασύστασης του πολιτισμικού σκηνικού της εποχής μέσα σ' ένα αυτοαναφορικό και πληροφοριακά φειδωλό τουρκοκρατούμενο περιβάλλον. Στη Δυτική Μακεδονία παρουσιάζεται ανάγλυφα η δράση των δύο πόλων της πνευματικής κίνησης: Οι έμποροι από τη μια -και υπό τον όρο αυτό υποδηλώνονται οι μεταπράτες που πλουτίζουν στις πόλεις της Ευρώπης, οι νέοι επιχειρηματίες με τις καινοτόμες ιδέες, οι πραματευτάδες που κινούνται εντός και εκτός των Βαλκανίων[6]- και από την άλλη τα δραστήρια καλλιτεχνικά εργαστήρια της εποχής, ένα σύνολο από πολύτεχνίτες και καλλιτέχνες, η παλέτα των δραστηριοτήτων των οποίων περιλαμβάνει από περίπλοκες αγιογραφήσεις εκκλησιών έως απλές

1. «*Οι ανώριμοι καλλιτέχνες μιμούνται. Οι ώριμοι καλλιτέχνες κλέβουν*» βλ. T. Augarde, *The Oxford Dictionary of Modern Quotations*, Oxford University Press 1991, σ.218.

2. T. S. Eliot, *The Sacred Wood*, London, 1969, σ.125.

3. Augarde, ό.π., σ.210.

4. W. Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', στο Clive Cazeaux (επιμ.), *The Continental Aesthetics Reader*Routledge 2000, σ.322-343. D. Crane, *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940-1985*, University of Chicago Press 1989, σ.20-22. R. Murphy, *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge University Press 1999, σ.11-16. M. Pabst Battin, 'Exact Replication in the Visual Arts', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τ.38, αρ.2 (Χειμώνας 1979), σ.153-158.

5. Για τον όρο «λαϊκός» βλ. Δ. Φιλιππίδης, *Διακοσμητικές Τέχνες, Τρεις Αιώνες Τέχνης στην Ελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1998, σ.12.

6. T. Stoianovich, 'Διασπορές και Εδαφική Τριμερής Κατανομή', σ.448, 452, 455-456 και Ο. Κατσιαρδή-Hering, 'Τα Δίκτυα της Ελληνικής Εμπορικής Διακίνησης', σ.461-465, 472 στο *Ελληνική Οικονομική Ιστορία ΙΕ΄-ΙΘ΄ αιώνας*, τ.1, Αθήνα 2003.

διακοσμήσεις οικιών[7].

Ο συνδυασμός της δράσης εμπόρων και καλλιτεχνικών εργαστηρίων σφραγίζει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της δυτικομακεδονικής τέχνης ήδη από τον 17ο αιώνα. Η παραδοξότητα της «λαϊκής»[8] αυτής τέχνης έγκειται στο γεγονός ότι οι διαμορφωτικοί παράγοντες των καλλιτεχνικών εξελίξεων δεν είναι ούτε φορείς των ίδιων οικονομικών και πολιτικών ιδεών ούτε κοινωνοί των ίδιων φιλοσοφικών και καλλιτεχνικών δεδομένων. Παραγγελιοδότες και παραγγελιοδόχοι συμπράττουν μεν, οι πνευματικές αφετηρίες και φιλοδοξίες τους όμως είναι ολωσδιόλου διαφορετικές.[9]

Νέες ιδεολογίες

Η οικονομική ιστορία της Δυτικής Μακεδονίας, αλληλένδετη με τις πολιτισμικές ζυμώσεις των τοπικών κοινωνιών, φαίνεται να εισέρχεται σε νέα τροχιά από το 16ο αιώνα κι έπειτα με την καθιέρωση ενός νέου δικτύου εμπορικών συναλλαγών με αστικά κέντρα εκτός των συνόρων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας[10], για να κορυφωθεί από τα μέσα του 18ου αιώνα, οπότε και η παρουσία των πραματευτάδων στις πόλεις των Βαλκανίων και της κεντρικής Ευρώπης λαμβάνει διαφορετικό χαρακτήρα, σαφώς δυναμικότερο ποσοτικά όσο και ποιοτικά.[11]

Οι δυτικομακεδόνες έμποροι μετέχουν εκ των πραγμάτων στις ανανεωτικές εξελίξεις της εποχής. Στις πόλεις του εξωτερικού έρχονται σε επαφή με τη χρηματική οικονομία και αρχίζουν να αντιλαμβάνονται τον πλούτο με τα δυτικά μέτρα, την οικονομική στάθμη μέσα από μια σύγχρονη ευρωπαϊκή ματιά.[12] Συνδιαλέγονται δίχως αμφιβολία και με τους λόγιους της Δύσης και τους δραστήριους Έλληνες της Διασποράς.[13] Είναι εύλογο συνεπώς οι έμποροι της Δυτικής Μακεδονίας, επιστρέφοντας στις εστίες τους, να θέλουν αφενός να μετακενώσουν τις νέες, λόγιες και ρηξικέλευθες -μερικές φορές μάλιστα και επαναστατικές- ιδέες τους, αφετέρου να επιδείξουν στις τοπικές κοινωνίες των συμπολιτών τους την οικονομική ευρωστία που απέκτησαν στο εξωτερικό, με τον τρόπο που έμαθαν εκεί.[14] Και η κίνηση αυτή πολιτιστικών αγαθών δεν έχει μόνο θεωρητικό χαρακτήρα. Οι έμποροι φέρνουν πίσω από τις πόλεις του εξωτερικού πληθώρα αντικειμένων (σεντούκια, υφάσματα, βιτρώ, βιβλία, χαρακτικά).[15]

7. Δ. Φιλιππίδης, ό.π., σ.41-45. Κ. Μακρής, *Επιδράσεις του Νεοκλασικισμού στην Ελληνική Λαϊκή Ζωγραφική 1880-1930*, Θεσσαλονίκη 1986,σ.31-32, Γ. Πετρής, *Λαϊκή Ζωγραφική*, Αθήνα 1988, σ.22.

8. Ο όρος «αστική» σε αντικατάσταση του προσδιορισμού «λαϊκή» ζωγραφική έχει προταθεί από τη Μένη Κανατσούλη με πειστικά επιχειρήματα στο Μ. Κανατσούλη, 'Με Αφορμή μια Τοιχογραφία στο Αρχοντικό Μανούση στη Σιάτιστα', *Μακεδονικά*, 24, σ.195-196.

9. Βλ. Γ. Πετρής, ό.π., σ.48, όπου γίνεται λόγος για ταξική υφή της κοινωνικής δομής. Συγκεκριμένα υποστηρίζει ότι οι πλούσιοι παραγγελιοδότες ανήκουν σε μια νεοανερχόμενη αστική τάξη που εκφράζεται με λόγιο τρόπο, ενώ τα σινάφια των ζωγράφων και οι εκπρόσωποί τους ανήκουν ξεκάθαρα σε μια λαϊκότερα εκφραζόμενη τάξη.

10. T. Stoianovich, 'The Conquering Balkan Orthodox Merchant', *Between East and West, The Balkan and the Mediterranean Worlds*, τ.2, New Rochelle 1992, σ.37-38.

11. Ζ. Γοδόση, *Παραστάσεις Απόψεων Πόλεων και Αρχιτεκτονημάτων στην Ελληνική Λαϊκή Ζωγραφική (Δυτική Μακεδονία 18ος-19ος αι.)*, (ανέκδ. διδακτ. διατρ.), Θεσσαλονίκη 1998, σ.17-22.

12. Σ. Ασδραχάς, 'Οι Χαρακτήρες του Εκχρηματισμού', *Ελληνική Οικονομική Ιστορία ΙΕ΄-ΙΘ΄ αιώνας*, ό.π., σ.310-311, 322-326, 331-333.

13. Α. Βακαλόπουλος, *Οι Δυτικομακεδόνες Απόδημοι επί Τουρκοκρατίας*, Θεσσαλονίκη 1958, σ.9.

14. Περί της επιδεικτικής κατανάλωσης των Ελλήνων της εποχής βλ. Α. Ματθαίου, 'Η Καθημερινή Αγορά και η Βίωση του Οικονομικού', στο *Ελληνική Οικονομική Ιστορία ΙΕ΄-ΙΘ΄ αιώνας*, ό.π., σ.534-548.

15. Ν. Μουτσόπουλος, *Τα Αρχοντικά της Μακεδονίας 15ος-19ος Αιώνας*, Θεσσαλονίκη 1993, σ.67, 72-

Η επαφή των εμπόρων της Μακεδονίας με τις εκφάνσεις της δυτικής αστικής κοσμοθεωρίας είναι βαθιά και πολύπλευρη, και αλλάζει άρδην τη νοοτροπία και τους προσανατολισμούς τους.

Στις εκσυγχρονιστικές τους προσπάθειες, στην πρωτοπορία που θέλουν να μετακενώσουν στις πατρίδες τους και στην εκδήλωση μιας επιδειξιομανούς διαγωγής, που θα τους διαφοροποιούσε σε πνευματικό και κοινωνικό επίπεδο[16], συναντούν ένα σημαντικό, αν όχι ανυπέρβλητο, εμπόδιο: Το συντηρητισμό των τοπικών πληθυσμών και κυρίως το χαμηλό καλλιτεχνικό επίπεδο των ντόπιων τεχνιτών.[17]

Τα χαρακτηριστικά των δημιουργών

Στη Δυτική Μακεδονία των αρχών του 17ου αιώνα δεν υπάρχουν ντόπιοι καλλιτέχνες και αγιογράφοι αξιόλογης ποιότητας. Καλούνται κατά συνέπεια από τις γύρω περιοχές, κυρίως από την Ήπειρο και τα βλάχικα χωριά του Γράμμου.[18] Μόνο το 19ο αιώνα με τις κινήσεις βλάχικων πληθυσμών στην περιοχή αρχίζει να αναπτύσσεται μια αυτάρκης τοπική καλλιτεχνική παραγωγή. Μελετώντας τα προϊόντα των εργαστηρίων αυτών καταλήγει κανείς ότι πρόκειται μάλλον για τεχνίτες παρά για καλλιτέχνες, τουλάχιστον όχι με την αναγεννησιακή έννοια του όρου. Είναι συνηθέστερα οργανωμένοι σε ομάδες οικογενειακού πυρήνα και ασχολούνται κυρίως με την τοιχογράφηση ναών. Η τέχνη τους περνά από τη μια γενιά στην επόμενη και η μαθητεία των νέων ζωγράφων γίνεται ενδοεργαστηριακά.[19] Οι μεταβυζαντινοί αυτοί ζωγράφοι αναπαράγουν με τη δραστηριότητά τους ένα ήδη διαμορφωμένο τεχνοτροπικό σύστημα και καθίστανται συνεχιστές μιας συντηρητικής τέχνης, η οποία δεν έχει σκοπό την καινοτομία. Οι επιρροές που δέχονται οι αγιογράφοι αυτοί από τα σύγχρονα δυτικά ρεύματα είναι ελάχιστες και σε αυτό συντελεί σαφώς και το χαμηλό μορφωτικό τους επίπεδο. Θα πρέπει να αντιμετωπίσουμε τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους των πρώτων αιώνων μετά την Άλωση ως χειροτέχνες[20], που απέχουν παρασάγγας από την έννοια του «homo universalis». Η προσκόλλησή τους αυτή στο χειροτεχνικό επίπεδο θα συνεχιστεί τουλάχιστον έως τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, οπότε και η Μακεδονία θα ενταχθεί στα γεωγραφικά και καλλιτεχνικά πλαίσια του ελληνικού κράτους.[21] Οι μεταβυζαντινοί αγιογράφοι θα μετεξελιχθούν στους λεγόμενους «χωρικούς ζωγράφους» του 19ου και του 20ού αιώνα, όπως χαρακτηριστικά τους ονομάζει ο Κίτσος Μακρής.[22] Ο Γιώργος Σίμος Πετρής συμφωνεί με το χαρακτηρισμό αυτό και γράφει: «Ο ζωγράφος στην περίοδο που μελετάμε είναι άνθρωπος του λαού, συχνότερα χωρικός, κι επιδίδεται και σε άλλες χειρωνακτικές εργασίες εκτός από τη ζωγραφική του, δηλαδή δεν είναι διανοούμενος. Συνήθως είναι μέλος μιας κομπανίας που τριγυρίζει στην Ελλάδα για

73και Δ. Φιλιππίδης, ό.π., σ.131-132.

16. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, 'Η Λαϊκή Τέχνη από το 18ο ως τον 20ο Αιώνα', *Κοζάνη και Γρεβενά, Ο Χώρος και οι Άνθρωποι*, Θεσσαλονίκη 2004 σ.324.

17. Γ. Πετρής, ό.π., σ.222, 227, 260 και 265.

18. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση, 1450-1830*, τ.1, Αθήνα 1987, σ.109-110.

19. Α. Βαρσαμίδης, 'Η Αγιογραφία της Εράτυρας (Σέλιτσας) Τέλος 18ου Αιώνα ως τις Αρχές του 20ού', *Η Δυτική Μακεδονία κατά τους Χρόνους της Τουρκικής Κυριαρχίας με Έμφαση στους Δυτικομακεδόνες Απόδημους στις Βαλκανικές Χώρες (15ος Αιώνας έως το 1912)*, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Σιάτιστα 2003, σ. 146-150 και Σ. Ασδραχάς, 'Τα Θεσμικά Μορφώματα: Μαθητεία και Συντεχνίες', στο *Ελληνική Οικονομική Ιστορία ΙΕ'-ΙΘ' Αιώνας*, ό.π., σ.411-413.

20. Δ. Φιλιππίδης, ό.π., σ.44 και Ν. Μουτσόπουλος, ό.π., σ.84.

21. Ζ. Γοδόση, ό.π., σ.192-194.

22. Κ. Μακρής, ό.π., σ.34.

να βρει δουλειά».[23]

Όταν οι μεταβυζαντινοί αγιογράφοι κληθούν να επιδοθούν σε διακοσμήσεις κοσμικών κτηρίων, η μεταφορά των τρόπων και των τεχνικών της εκκλησιαστικής τέχνης γίνεται σχεδόν ακούσια. Η μαθητεία τους έχει γίνει πάνω στην εκκλησιαστική τέχνη και αγνοούν τους τρόπους με τους οποίους πρέπει να κινηθούν για τη διακόσμηση ενός αστικού σπιτιού.[24] Είναι αναγκαίο να αντιληφθούμε ότι η εξωεργαστηριακή έμπνευση δεν ήταν πλέον θέμα επιλογής για τους ζωγράφους αυτούς, ήταν θέμα επιβίωσης.

Πρωταρχικός παραμένει ο ρόλος του ανθιβόλου για το μεταβυζαντινό καλλιτέχνη.[25] Οι τεχνίτες ζωγράφοι δεν έχουν συνηθίσει τους ζωγραφικούς τρόπους του «al naturale», αλλά εξαρτώνται αποκλειστικά από τα ανθίβολα που έχουν στη διάθεσή τους και τη σπουδή τους στα ήδη διαμορφωμένα βυζαντινά εικονογραφικά πρότυπα.[26] Μέσα σε αυτό το κλειστό σύστημα της μεταβυζαντινής εκκλησιαστικής ζωγραφικής η καινοτομία δεν είναι ευπρόσδεκτη από τους απλούς τεχνίτες. Όταν όμως η ίδια η έννοια του νεωτερισμού γίνει το ζητούμενο από τους παραγγελιοδότες τους, δε θα διστάσουν να τροποποιήσουν τις καλλιτεχνικές τους πρακτικές.

Το εικονογραφικό σύστημα της μεταβυζαντινής εκκλησιαστικής ζωγραφικής επιβάλλεται ως σύστημα ακέραιο και αρραγές στους χειριστές του. Όταν όμως εναρμονίζονται με τις προσδοκίες των παραγγελιοδοτών και τις δυνατότητες των ζωγράφων, τα μπολιάσματα της δυτικής πρωτοπορίας αφομοιώνονται σε τέτοιο βαθμό, ώστε λαμβάνουν παγιωμένη πλέον μορφή.[27] Με άλλα λόγια, η εικονογραφική καινοτομία καμουφλάρεται από τους εισηγητές της ως μέρος του παγιωμένου συστήματος, αφενός μεν επειδή δεν υπάρχει η τεχνική γνώση για την επακριβή της μεταφορά, αφετέρου δε εκουσίως, ώστε να μη διαταράσσεται η καθιερωμένη εικονογραφική παράδοση και η αρμόζουσα ορθόδοξη ιερότητα.

Στην κοσμική ζωγραφική η ελευθερία είναι μεγαλύτερη. Από την πλευρά τους οι παραγγελιοδότες λαχταρούν περισσότερο την τάση προς την καλλιτεχνική πρωτοπορία[28], ενώ ταυτόχρονα παρατηρείται η απουσία ενός διαμορφωμένου εικονογραφικού συστήματος διακόσμησης μιας οικίας ή ενός δημοσίου κτηρίου στο βαλκανικό, τουλάχιστον, χώρο.[29] Για τους ζωγράφους, όμως, η κοσμική ζωγραφική δεν αποτελεί μόνο το ευρύ πεδίο της καλλιτεχνικής τους ελευθερίας, αποτελεί κατά βάση ένα μεγάλο πρόβλημα. Τα θέματα που τους ζητούνται να ζωγραφίσουν, τους ήταν παντελώς άγνωστα και οι ενδεδειγμένοι έως τότε τρόποι της βυζαντινής ζωγραφικής δεν έβρισκαν πάντοτε εφαρμογή.[30]

Ο ανεικονικός χαρακτήρας της οθωμανικής διακοσμητικής και η απουσία σύγχρονης

23. Γ. Πετρής, ό.π., σ.49.

24. Μ. Γαρίδης, *Διακοσμητική Ζωγραφική, Βαλκάνια-Μικρασία 18ος-19ος Αιώνας*, Αθήνα 1996, σ.36.

25. Μ. Βασιλάκη, 'Η Συμβολή των Σχεδίων Εργασίας των Ζωγράφων στη Μελέτη των Μεταβυζαντινών Εικόνων', στο *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη Μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, όπου παρατίθεται και η προγενέστερη βιβλιογραφία πάνω στο ζήτημα της χρήσης ανθιβόλων.

26. Μ. Γαρίδης, 'Καινούργια Χαλκογραφικά Πρότυπα για την Κοσμική Διακοσμητική Ζωγραφική το 18ο και 19ο Αιώνα', *Μακεδονικά* 22 (1982), σ.2.

27. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των αντιγραφών του Θεοφάνη από πρότυπα του Marcantonio Raimondi, μια εικονογραφική καινοτομία που εντάσσεται τόσο βαθιά στο παγιωμένο εικονογραφικό σύστημα των μεταβυζαντινών καλλιτεχνών που γίνεται αναπόσπαστο μέρος αυτού. Βλ. σχετικά: Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 'Ο Θεοφάνης, ο Marcantonio Raimondi, Θέματα all' Antica και Grottesche', *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ.1, Αθήνα 1991, σ.270-282, όπου παρατίθεται και η προγενέστερη βιβλιογραφία πάνω στο συγκεκριμένο θέμα.

28. Μ. Κανατσούλη, ό.π., σ.50.

29. Μ. Γαρίδης, *Ζωγραφική*, ό.π., σ.14.

30. Γ. Πετρής, ό.π., σ.22, 195-196 και 202-206.

τούρκικης καλλιτεχνικής κίνησης στην περιοχή της Δυτικής Μακεδονίας[31] δυσκολεύουν τα σινάφια των ζωγράφων στην αναζήτηση των εικονογραφικών προτύπων τους. Οι χαλκογραφίες της «φωτισμένης Δύσης» γίνονται για τους ζωγράφους τα νέα τους ανθίβολα και ταυτόχρονα η λύση στο πρόβλημα της διαμόρφωσης μιας θεματολογίας κοσμικού προσανατολισμού.

Το κράμα της περίπλοκης ώσμωσης που επιτελείται, συγκερασμός ουσιαστικά Ανατολής και Δύσης, θρησκευτικού και κοσμικού, παγιωμένου και πειραματικού είναι πράγματι ιδιαίτερο και μοναδικό, δεν δίνει τους καρπούς όμως της καλλιτεχνικής ελευθερίας που θα περίμενε κανείς, ακριβώς επειδή η καλλιτεχνική ελευθερία δεν είναι το ζητούμενο των δημιουργών. Καταλυτικός αποδεικνύεται ο ρόλος του παραγγελιοδότη ο οποίος είναι ο μόνος που αποζητά τη δημιουργία ενός πρωτότυπου έργου.[32] Ο παραγγελιοδότης είναι αυτός που ορίζει τα βασικά στοιχεία του εικονογραφικού προγράμματος, αυτός που αναζητεί και μεταφέρει τα χαλκογραφικά πρότυπα, αυτός που κατά τη Μ. Κανατσούλη *«βγάζει το ζωγράφο από την αμηχανία του να αναζητήσει τα πρότυπά του»*.[33] Ο ζωγράφος καθίσταται απλώς το μέσο μιας ανανεωτικής πορείας, ο δίαυλος των νέων καλλιτεχνικών ιδεών στον τουρκοκρατούμενο ελληνισμό. Η μειωμένη σημασία της προσωπικότητας του ζωγράφου[34], το γεγονός δηλαδή ότι ο ρόλος του έχει υποπέσει από δημιουργού σε τεχνίτη, έχει σαν άμεση συνέπεια η πρωτοπορία να μη περάσει στα χέρια των ζωγράφων, με αποτέλεσμα να μην πάρει ποτέ οργανωμένη μορφή. Για το λόγο αυτό η εξέλιξη της ζωγραφικής, εκκλησιαστικής και κοσμικής, στη Δυτική Μακεδονία την εποχή του Νεοελληνικού Διαφωτισμού δεν έχει γραμμική πορεία (και με αυτό τον όρο εννοείται μια πορεία όπου η επιμέρους καινοτομία συσσωρεύεται ως ζωγραφική παρακαταθήκη για μελλοντική της αξιοποίηση), αλλά αποσπασματική και συνηθέστερα οπισθοδρομική.

Τα δείγματα μιας χειροπιαστής ώσμωσης

Παρά το γεγονός ότι ο εκκλησιαστικός συντηρητισμός λειτούργησε ως τροχοπέδη τις περισσότερες φορές στις δυτικότροπες καινοτομίες, ένα από τα πρωϊμότερα παραδείγματα επακριβούς αντιγραφής ευρωπαϊκών χαλκογραφικών προτύπων στη Δυτική Μακεδονία εντοπίζεται σε ένα εκκλησιαστικό μνημείο, στο καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου, έργο του 1652 υπογεγραμμένο από το ζωγράφο Νικόλαο από το Λινοτόπι.[35] Τα στοιχεία στα οποία πρέπει να επικεντρώσει κανείς την προσοχή του είναι η μη απαγκίστρωση από το χαλκογραφικό πρότυπο του Israhel van Meckenem -οι διαφορές είναι

31. Μ. Γαρίδης, *Ζωγραφική*, ό.π.,, σ.36. Παρόλα αυτά στοιχεία της οθωμανικής διακοσμητικής φαίνεται να έχουν διεισδύσει ακόμα και στο συντηρητικό εκκλησιαστικό εικονογραφικό σύστημα ήδη από το 15ο αιώνα βλ. Χ. Μεράντζας, *Ο «Τόπος της Αγιότητας» και οι Εικόνες του*, Ιωάννινα 2007, σ.120-141 και Θ. Τσάμπουρας, *Το Έργο του Ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι στο Καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου*, (μτπτχ. εργ.), Θεσσαλονίκη 2005, σ.152.

32. Γ. Πετρής, ό.π., Αθήνα, 1988, σ.23.

33. Μ. Κανατσούλη, ό.π., σ.195.

34. Η προσωπικότητα του μεταβυζαντινού χωρικού ζωγράφου έρχεται σε αντιδιαστολή τόσο με τον «Ανώνυμο» Βυζαντινό καλλιτέχνη, όσο και με τον επώνυμο Κρητικό ή Ευρωπαίο ζωγράφο. Έχοντας τις περισσότερες φορές απλώς το ρόλο του χειροτέχνη, χωρίς να είναι πάντα ο κυρίαρχος διαμορφωτής του καλλιτεχνικού του αποτελέσματος, δεν διστάζει να τοποθετήσει δίπλα στο έργο την υπογραφή του. Βλ. σχετικά Μ. Βασιλάκη, 'Από τον «Ανώνυμο» Βυζαντινό Καλλιτέχνη στον «Επώνυμο» Κρητικό Ζωγράφο του 15ου Αιώνα', *Το Πορτραίτο του Καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, (επιμ. της ιδίας), Ηράκλειο 2000, σ.161-201 και Γ. Πετρής, ό.π., σ.194-195.

35. Η επιγραφή του μνημείου δημοσιεύεται στο Α. Τούρτα, *Οι Ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991, σ.38-39.

πράγματι ελάχιστες- και το γεγονός ότι η τοποθέτηση του μεταγραμμένου θέματος γίνεται με αρμονικό τρόπο και χωρίς ιδιαίτερη διαφοροποίηση μέσα στο βυζαντινότροπο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού (εικ. 1).[36] Οι αλλαγές, όμως, γενικότερα στη θρησκευτική ζωγραφική γίνονται με εξαιρετικά αργό ρυθμό και φαίνεται ότι οι όποιες περιστασιακές επιρροές από τη Δύση δεν αλλάζουν ριζικά το συντηρητικό προσανατολισμό της.[37]

Η κοσμική ζωγραφική από την άλλη έχει να επιδείξει μια πληθώρα αντιγραφών από δυτικά έργα τέχνης κυρίως από το β΄ μισό του 18ου αιώνα και έπειτα. Απόψεις πόλεων[38], μυθολογικά θέματα[39], ανεικονικά μοτίβα και διακοσμητικά cartouche[40] αντιγράφονται με ακρίβεια από χαλκογραφικά πρότυπα για να κοσμήσουν τα αρχοντόσπιτα των νεόπλουτων εμπόρων. Μετααναγεννησιακά μοτίβα Λουδοβίκου 14ου, γερμανικά μπαρόκ στοιχεία και στιλιζαρισμένα ροκοκό σχέδια συνδυάζονται σε ένα ετερόκλητο χορό τεχνοτροπιών για να φιλτραριστούν μέσα από ένα γενικότερο τουρκομπαρόκ πρίσμα.[41]

Μια σημαντική προσπάθεια για απεμπλοκή από την πιστή αντιγραφή των χαρακτικών γίνεται από τον τεχνίτη που εργάζεται στο αρχοντικό Πουλκίδη της Σιάτιστας.[42] Για την απεικόνιση της Κωνσταντινούπολης λαμβάνεται υπόψη μια χαλκογραφία που απεικονίζει τη μονή Βατοπεδίου.[43] Ο ζωγράφος δεν διστάζει να αντιγράψει επακριβώς το πρότυπό του, αλλά και να του δώσει διαφορετικό χαρακτήρα. Στην τοιχογραφία του το σχέδιο της μονής Βατοπεδίου χρησιμοποιείται για την απεικόνιση ενός μέρους του πολεοδομικού ιστού της Κωνσταντινούπολης. Η κίνηση αυτή του ζωγράφου είναι ιδιαίτερα αξιόλογη καθώς σηματοδοτεί τη θέληση του ζωγράφου να κάνει χρήση των προτύπων του κατά τον τρόπο που ο ίδιος θέλει και ορίζει.

Κινούμενος προς την ίδια κατεύθυνση, ο ζωγράφος του λεγόμενου «Πανθέου» του αρχοντικού Κανατσούλη στη Σιάτιστα[44] φαίνεται να αγγίζει μια ποιοτικά υψηλότερη καλλιτεχνική στάθμη. Έργο του 1811 οι τοιχογραφίες αυτές του νοτιοδυτικού οντά του αρχοντικού σηματοδοτούν, κατά το Μ. Γαρίδη, «*το τέλος μιας εποχής, το σπάσιμο των δεσμών με την παράδοση*»[45]. Και αυτό όχι μόνον εξαιτίας του νέου θεματολογικού προσανατολισμού που προτείνει ή της αυστηρής κλασικίζουσας τεχνοτροπίας, αλλά κυρίως επειδή ο ζωγράφος, κύριος των προτύπων του, φαίνεται να γνωρίζει τον τρόπο οργάνωσης ενός εικονογραφικού προγράμματος με εικονιστικές παραστάσεις δεν πρόκειται για ακόμα ένα διακοσμητικό παροξυσμό με εμβόλιμες παραστάσεις πόλεων και οικιών· πρόκειται για μια οργανωμένη σύνθεση άκρως ταιριαστή σε ένα απαιτητικό παραγγελιοδοτικό κοινό, κατανοητή μόνον από τους πολυμαθείς λόγιους και τους πολυταξιδεμένους εμπόρους.[46] Κι

36. Για την αντιγραφή της χαλκογραφίας του Meckenem από το Λινοτοπίτη Νικόλαο βλ. Θ. Τσάμπουρας, ό.π., σ.114-116.

37. Δ. Κωνστάντιος, *Προσέγγιση στο Έργο των Ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου*, Αθήνα 2001, σ.135-140 και Ι. Βιταλιώτης, 'Ζωγραφική-Γενικά Χαρακτηριστικά της Μεταβυζαντινής Τέχνης' στο *Ιστορία των Ελλήνων*, Δομή 2006, τ.8, σ.257-265.

38. Μ. Γαρίδης, *Πρότυπα*, ό.π., σ.3.

39. Κ. Μακρής, ό.π., σ.26-30.

40. Μ. Κανατσούλη, ό.π., σ.191-193.

41. Μ. Γαρίδης, *Ζωγραφική*, ό.π., σ.44-45 και 127-130.

42. Για τις τοιχογραφίες του αρχοντικού Πουλκίδη (1752-1759) βλ. Ν. Μουτσόπουλος, ό.π., σ. 68-71, Μ. Γαρίδης, *Ζωγραφική*, ό.π., σ.44-46.

43. Μ. Γαρίδης, *Πρότυπα*, ό.π., σ.8-13.

44. Ν. Μουτσόπουλος, ό.π., σ.77-78 και Γαρίδης, *Ζωγραφική*, σ.51-55.

45. Μ. Γαρίδης, *Ζωγραφική*, ό.π., σ.53.

46. Δ. Φιλιππίδης, ό.π., σ.182, όπου γίνεται λόγος για «κοινωνική επίδειξη του ιδιοκτήτη μέσω της επίδειξης των ικανοτήτων του τεχνίτη».

αν το τοιχογραφικό αυτό σύνολο αντιγράφει επακριβώς δυτικά πρότυπα, όπως φαίνεται και από μια απλή σύγκριση με ανάλογες απεικονίσεις της «πεφωτισμένης Δύσεως»[47], ο ζωγράφος ξέρει τουλάχιστον να τα χειρίζεται. Γνωρίζει, δηλαδή, τα απεικονιζόμενα θέματα και τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να τα οργανώσει, ώστε να προκύψει ένα ομοιογενές και κατανοητό εικονογραφικό σύνολο.

Η ηθελημένη εισβολή της προσωπικότητας του ζωγράφου στο παριστανόμενο θέμα είναι ένα φαινόμενο δίχως συνέχεια, το οποίο έχει ήδη αρχίσει να φθίνει, όπως αποδεικνύεται στις ζωγραφικές επιφάνειες του αρχοντικού Μαλιόγκα της Σιάτιστας.[48] Για τις τοιχογραφημένες αποδόσεις της Φραγκφούρτης και της Μαδρίτης θα χρησιμοποιηθούν ως πρότυπα χαλκογραφίες του 18ου αιώνα.[49] Ο ζωγράφος του αρχοντικού προσθέτει αθέλητα τον απλοϊκό χαρακτήρα του προσωπικού του ύφους, το δυτικοευρωπαϊκό πρότυπο όμως παραμένει εικονογραφικά αναλλοίωτο. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα χαρακτηριστικό δείγμα καλλιτεχνικής υπαναχώρησης, που δείχνει ότι ο τεχνίτης των μέσων του 19ου αιώνα δεν έχει καταφέρει να δαμάσει τις καλλιτεχνικές του επιρροές, ώστε να φτάσει την ποιότητα της ζωγραφικής των προκατόχων του. Είναι φανερό ότι στην εκτέλεση της ζωγραφικής δεν έχει συλλάβει εκ των προτέρων ένα ενιαίο εικονογραφικό πρόγραμμα, αλλά καθοδηγείται αποκλειστικά από το σύνολο των χαλκογραφιών που έχει στην κατοχή του. Η έλλειψη εικονογραφικής οργάνωσης στο αρχοντικό Μαλιόγκα τις Σιάτιστας είναι καταφανής. Οι μεταγραφές των χαλκογραφικών προτύπων, τα οποία φαίνεται να προέρχονται από διάφορες πηγές, διαφορετικών μάλιστα χρονολογιών, παρατίθενται συσσωρευτικά, με την όποια καλλιτεχνική αξία ενός ερανισμού υπό την απουσία ενός κεντρικού εικονογραφικού άξονα.

Η εξέταση της ζωγραφικής του αρχοντικού Μαλιόγκα θέτει δύο κυρίαρχα ερωτήματα στο μελετητή της ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας: Το πρώτο σχετίζεται με το καλλιτεχνικό επίπεδο των ζωγράφων που εργάζονται στην περιοχή το 19ο αιώνα και την εικαστική παρακαταθήκη που αφήνουν στους δημιουργούς της επόμενης γενιάς. Το δεύτερο ερώτημα που προκύπτει είναι η στάση των ίδιων των καλλιτεχνών απέναντι στα χαλκογραφικά τους πρότυπα.

Όσον αφορά στις καλλιτεχνικές δυνατότητες των σιναφιών των ζωγράφων της Δυτικής Μακεδονίας θα πρέπει να συμφωνήσουμε με το Μ. Γαρίδη, ο οποίος αποδεικνύει ότι οι ζωγράφοι του 19ου αιώνα είναι ικανοί να ελίσσονται με επιδεξιότητα ανάμεσα σε ένα ύστερο ροκοκό σύστημα διακόσμησης και στα πρώιμα δείγματα νεοκλασικιστικών τάσεων που φτάνουν στην τουρκοκρατούμενη Μακεδονία.[50] Από άποψη εικαστικής ποιότητας όμως η ζωγραφική βρίσκεται στο χαμηλότερο έως τότε επίπεδο. Οι αγιογράφοι παράγουν χαμηλής ποιότητας βυζαντινότροπη ζωγραφική ή αμήχανα και άνευρα σύνολα που ακολουθούν ασθμαίνοντας δυτικοευρωπαϊκές τάσεις. Η καλλιτεχνική απλοϊκότητα των ίδιων δημιουργών φαίνεται και στα κοσμικά τους έργα, ιδιαίτερα σε αυτά όπου αντιγράφεται ευλαβικά ένα δυτικό έργο.

Ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες της πτώσης αυτής του καλλιτεχνικού

47. Ζ. Γοδόση, ό.π., σ.82.

48. Για τις τοιχογραφίες του αρχοντικού Μαλιόγκα (1846) βλ. Μ. Γαρίδης, *Ζωγραφική*, ό.π., σ. 55-57.

49. Στην αρχική ταύτιση των παραστάσεων με συγκεκριμένα χαλκογραφικά πρότυπα προβαίνει ο Μακρής στο: Κ. Μακρής, 'Ένα Ευρωπαϊκό Πρότυπο Βορειοελλαδίτικης Τοιχογραφίας', *Το Βήμα*, 25 Ιουνίου 1978, σ.4, ενώ ενδελεχείς συγκρίσεις γίνονται στα: Μ. Γαρίδης, *Πρότυπα*, ό.π., σ.1-13 και Ν. Μουτσόπουλος, ό.π., σ.72-74.

50. Μ. Γαρίδης, *Ζωγραφική*, ό.π., σ.55.

επιπέδου είναι σαφώς η αλλαγή των ζωγραφικών προτύπων. Ο Νεοκλασικισμός έχει πάρει το 19ο αιώνα διεθνή χαρακτήρα και οι ζωγράφοι που εργάζονται στη Δ. Μακεδονία πασχίζουν να ακολουθήσουν τις καλλιτεχνικές απαιτήσεις του καιρού τους[51], εντάσσοντας τις δημιουργίες τους σε ένα περίπλοκο παρακλάδι του Νεοκλασικισμού με τη μορφή που λαμβάνει στην Οθωμανική αυτοκρατορία του 19ου αιώνα[52] και όχι με τη μορφή που παίρνει ο γερμανικός Νεοκλασικισμός στο νέο ελληνικό κράτος. Για τους Έλληνες παραγγελιοδότες της υπό τουρκική κατάκτηση Μακεδονίας τα νεοκλασικά θέματα σηματοδοτούν την ένωση με ένα μακρινό ξεχασμένο παρελθόν, αυτό της κλασικής αρχαιότητας, απηχούν όμως ταυτόχρονα και την εθνική τους ταυτότητα[53] (εικ. 2). Η ζήτηση είναι συνεπώς μεγάλη, αλλά οι τεχνίτες δεν έχουν την απαιτούμενη παιδεία ώστε να δημιουργήσουν εικονογραφικά προγράμματα διακόσμησης που να συμφωνούν με τις επιθυμίες του αγοραστικού τους κοινού. Τη λύση δίνουν τα πρότυπα που φτάνουν από τη Δύση και αντιγράφονται μέχρι τελικής λεπτομέρειας χωρίς κανένα δισταγμό[54] (εικ. 3, 4). Δεν υπάρχει κανένας ενδοιασμός για την ίδια την πράξη της αντιγραφής, καμία ανησυχία για την καλλιτεχνική αξία του παραγόμενου έργου. Για τον λαϊκό τεχνίτη το νεοκλασικό έργο ταυτίζεται με το απεικονιζόμενο θέμα, δε θα μπορούσε στο μυαλό του να απεικονιστεί αλλιώς, αλλά ούτε και ο ίδιος είχε την ικανότητα ή τη θέληση να το τροποποιήσει. Η ποιότητα της ζωγραφικής καταλήγει να είναι ιδιαίτερα χαμηλή, καθώς το εικαστικό αποτέλεσμα παραπέμπει άμεσα σε ένα άλλο έργο τέχνης.[55]

Η αξία μιας καθ' ομοίωση προόδου

Έχει ιδιαίτερη αξία να αναζητηθεί στο σημείο αυτό, έστω και ακροθιγώς, η φιλοσοφία της αντιμετώπισης του χαλκογραφικού προτύπου από τον αντιγραφέα του. Ο λαϊκός τεχνίτης είναι ειλικρινής: Έχει επίγνωση των περιορισμένων καλλιτεχνικών του αρετών και δεν καρπώνεται την πατρότητα του υποδείγματος. Θα πρέπει να φανταστούμε μάλλον τον λαϊκό τεχνίτη περήφανο για την αντιγραφή του, γι' αυτό που πέτυχε, από τη μια δηλαδή να «κάνει τέχνη»[56] κι από την άλλη να φτάσει στο επίπεδο των φωτισμένων δασκάλων της Δύσης.[57] Ένα πρόσθετο επιχείρημα προς αυτή τη συλλογιστική πορεία προσφέρει η παράσταση της *Κρίσης του Χριστού από τους Ιουδαίους*, που βρίσκεται στο νότιο προστώο του ναού των Ταξιαρχών στη Σιάτιστα (εικ. 5). Το έργο δεν είναι σημαντικό για την καλλιτεχνική του αξία. Η σχέση του άλλωστε με το δυτικό πρότυπο είναι φανερή: Η στάση του Χριστού, ο Καϊάφας, που μόλις διακρίνεται στη μισοκατεστραμμένη τοιχογραφία μας, οι επιγραφές των αρχιερέων, η απόδοση του εσωτερικού χώρου και του προοπτικού βάθους δείχνουν την προσήλωση στο τύπωμα που έχει υπόψη ο τεχνίτης μας.[58] Η επιγραφή που παρατίθεται κάτω από την παράσταση μάλιστα, είναι ακριβής μετάφραση, λέξη προς

51. Ν. Μουτσόπουλος, ό.π., σ.76-77.
52. Μ. Γαρίδης, *Ζωγραφική*, ό.π., σ.12-15 και Κ. Μακρής, *Επιδράσεις*, ό.π., σ.13.
53. Ζ. Γοδόση, ό.π., σ.22-23.
54. Ό.π., σ.142-143.
55. Κ. Μακρής, *Επιδράσεις...*, ό.π., σ.41-42 και D. Avital, 'Art as a Singular Role', *Journal of Aesthetic Education*, τ.41, αρ.1, Άνοιξη 2007, σ.31-34.
56. Γ. Πετρής, ό.π., σ.214.
57. Α. Κωτίδης, 'Η Επίγνωση της Ασυνέχειας και ο Τρόμος του Κενού', *Ελληνικός Παραδοσιακός Πολιτισμός, Λαογραφία και Ιστορία*, πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη της Άλκης Κυριακίδου-Νέστορος, Θεσσαλονίκη 2001, σ.345-346.
58. Το χαρακτικό που πιθανότατα έχει στα χέρια του ο ζωγράφος του ναού είναι η ελληνική εκδοχή του δυτικού προτύπου, μια χαλκογραφία του 1816, η οποία δημοσιεύεται στο: Κ. Μακρής, *Η Λαϊκή Τέχνη του Πηλίου*, Αθήνα 1976, σ.146.

λέξη, της ευρωπαϊκής χαλκογραφίας. Στο τέλος της επιγραφής, όμως, ο ζωγράφος σπεύδει να δηλώσει ευθαρσώς ότι το εικονιζόμενο έργο δεν είναι δικής του συλλήψεως[59].

Συμπεραίνουμε συνεπώς ότι ο τεχνίτης της Δυτικής Μακεδονίας καταφεύγει σε ένα χαλκογραφικό πρότυπο όχι μόνον επειδή δεν έχει τα μέσα, καλλιτεχνικά ή άλλα, για να δημιουργήσει το δικό του εικονογραφικό ρεπερτόριο, αλλά κυρίως επειδή θεωρεί την ίδια την πράξη της αντιγραφής πρόκληση δεξιοτεχνίας. Για έναν καλλιτέχνη της τουρκοκρατούμενης Μακεδονίας το αποτέλεσμα μιας αντιγραφής δεν ταυτίζεται με την καλλιτεχνική στασιμότητα, αλλά αποτελεί μια περήφανη δήλωση τεχνικών δυνατοτήτων. Μια σπουδή εξ αποστάσεως κοντά στους μεγάλους δασκάλους της Δύσης[60] (εικ. 6) που θα τον οδηγήσει σε μια βαθμιαία απεμπλοκή από τις βυζαντινές ζωγραφικές συμβάσεις[61].

Οι χαλκογραφίες θα αντικατασταθούν τον 20ο αιώνα με σχέδια, cartes postales και φωτογραφίες πόλεων και έργων τέχνης[62] και οι τεχνίτες θα πορευτούν όπως και οι προγενέστεροί τους ζωγράφοι, «*περιεργαζόμενοι ό,τι αν πίπτη υπό τους αυτών οφθαλμούς προσοχής άξιον*».[63] Η έμπνευση δεν είναι ανάμεσα στις αρμοδιότητές τους, η συμβολή τους συνίσταται στη δευτερογενή επεξεργασία ενός ήδη απεικονισθέντος θέματος. Γι' αυτό και αναζητούν τα θέματά τους στα βιβλία ή τα περιοδικά της εποχής και όχι στην ίδια τη φύση, παράγοντας ουσιαστικά μια νόθα σύνθεση. Και η διαδικασία αυτή της αντιγραφής θα συνεχιστεί έως τα μέσα περίπου του εικοστού αιώνα, ακόμα και μετά την ένωση της Μακεδονίας με το ελεύθερο ελληνικό κράτος. Και δεν ευθύνονται αποκλειστικά οι ζωγράφοι γι' αυτό.

Σύμφωνα με τον Adorno «*η σπουδαία αυτόνομη τέχνη γεννήθηκε σε σύμπνοια με τη χειραφέτηση του Πνεύματος*».[64] Καθώς όμως καμία απτή πνευματική αυτονόμηση δεν προήλθε από τον Νεοελληνικό Διαφωτισμό στη Δυτική Μακεδονία, καμία καλλιτεχνική αναγέννηση δεν ευδοκίμησε εδώ ή τουλάχιστον δεν πήρε ποτέ οργανωμένη μορφή. Πράγματι μας βρίσκει σύμφωνους η διαπίστωση του Γ. Πετρή ότι «τα πρότυπα ήταν δυτικά, το αποτέλεσμα όμως που έβγαινε από τα χέρια του ρωμιού λαϊκού τεχνίτη ήταν λαϊκό».[65] Στηριζόμενοι οι τεχνίτες στη διαρκώς αυξανόμενη αγοραστική ζήτηση για νεωτεριστικά έργα, έχασαν την προσωπική τους ταυτότητα κι απέμειναν παράγοντας λαϊκές ζωγραφικές παραλλαγές πάνω σε θέματα τρίτων. Και αν ακόμα «*η ξενομανία συνιστά το χαμηλότερο πνευματικό επίπεδο που γνώρισε ποτέ το εθνικό μας σύνολο*»[66], δεν πρέπει να λησμονείται η πραγματική αξία της μίμησης των «άλλων» υπό το πρίσμα της απέλπιδας προσπάθειας ενός υπόδουλου πληθυσμού για αυτονόμηση του Πνεύματος, έστω και αν αυτή έγινε αποκλειστικά κατ' εικόνα και ομοίωση της φωτισμένης Δύσης.

59. Σημειώνει συγκεκριμένα: «*τοῦτο τό [ἐν]τυπον εὕρηται ἐν Βιένη τῆς [Αυσ]τρίας, [πλα]κί λιθίνη ἐγκεχαραγμένον, ἤδη δέ εἰς φῶς ἐξε[δόθη]...*» τεκμηριώνοντας ότι το συγκεκριμένο έργο είναι μια αντιγραφή από ένα χαλκογραφικό πρότυπο. Η παράσταση είναι αδημοσίευτη και διατηρείται σήμερα σε άσχημη κατάσταση. Την ίδια ακριβώς επιγραφή φέρει και το τύπωμα που αντιγράφει ο αγιογράφος του ναού: βλ. σχετικά Κ. Μακρής, ό.π., σ.270.

60. Για την αντιγραφή θέματος του Millet στο σπίτι του Λάτσκου βλ. Κ. Μακρής, *Οι Τοιχογραφίες των Σπιτιών της Εράτυρας-Σέλιτσας*, Θεσσαλονίκη 1986, σ.28-30 και 44-45.

61. Κ. Μακρής, *Επιδράσεις...*, ό.π., σ.32.

62. Α. Βαρσαμίδης, ό.π., σ.154-158.

63. Κ. Μακρής, *Επιδράσεις...*, ό.π., σ.7, 22, 41.

64. Τ. Αντόρνο, *Αισθητική Θεωρία*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα 2000, σ.339.

65. Γ. Πετρής, *Ζωγραφική*, ό.π., σ.50.

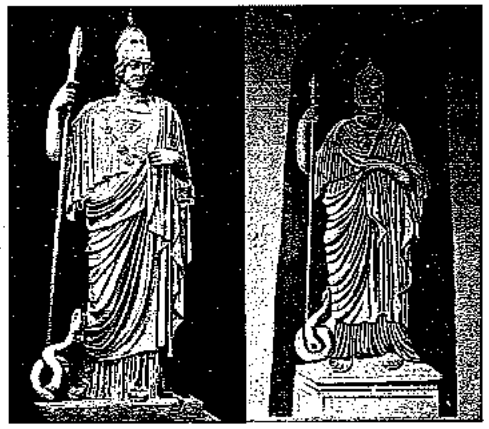
66. Ό.π., σ.48.

Theocharis Tsampouras

European art replications made by folk painters and icon-painters in Western Macedonia (17th-20th c.)

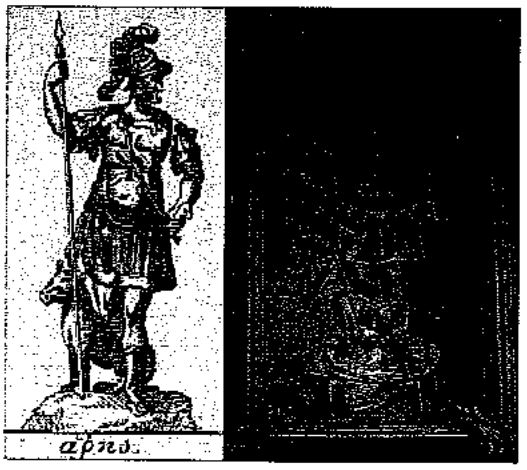
Originating from the 17th century and thenceforth, a great amount of wall paintings in churches and mansions of Western Macedonia is being commissioned by a newly formed Greek 'bourgeoisie', influenced and inspired by the ideas of the Enlightenment, but trapped into the Ottoman cultural reality. The local painting workshops try to cope with the sumptuous demands of these patrons by westernising their iconography, but not their painting techniques. The results of this unsuccessful effort, usually awkward replicas of European art masterpieces, mark the character of Western-Macedonian painting and are easily explained by the poor education of the painters, who even in the early 20th century cannot get disengaged from the Byzantine tradition. This paper is attempting to detect the ideology embedded in this practice of replication, as well as to locate the traces of an unfinished cultural transition from the rural simplicity to the bourgeois sophistication in Western Macedonia under the Ottoman rule.

Εικ. 1. Αριστερά: Israhel van Meckenem, *Μαστίγωση*, 1480, χαλκογραφία, Staatliche Graphische Sammlung, Μόναχο. Δεξιά: Νικόλαος από το Λινοτόπι, *Μαστίγωση*, 1652, τοιχογραφία, Καθολικό Μονής Μεταμόρφωσης, Δρυόβουνο Κοζάνης



Εικ. 2. Αριστερά: *Αθηνά Giustiniani*, ρωμαϊκό αντίγραφο αγάλματος των αρχών του 4ου αι. π.Χ., Μουσείο Pio-Clementino, Μουσεία του Βατικανού. Δεξιά: Παναγιώτης Μουστακλής, *Αθηνά*, αρχές 20ού αι., Οικία Δημητρίου Μπεκιάρη, Πελεκάνος Κοζάνης

Εικ. 3. Αριστερά: Χ. Δ. Μεγδάνη. *Αθηνά*, 1812, Χαλκογραφία για το «Ελληνικόν Πάνθεον» Δεξιά: *Αθηνά*, αρχές 20ου αι., Οικία κληρονόμων Κωνσταντίνου Σωσσίδη, Νυμφαίο



Εικ. 4. Αριστερά: Χ. Δ. Μεγδάνη, *Άρης*, 1812, Χαλκογραφία για το «Ελληνικόν Πάνθεον». Δεξιά: *Άρης*, αρχές 20ου αι., Οικία κληρονόμων Κωνσταντίνου Σωσσίδη, Νυμφαίο

Εικ. 5. Πάνω: Joseph Friedrich Leopold, *Η παρουσίαση του Χριστού στον Καϊάφα*, 1701, χαλκογραφία, Graphische Sammlung, Νυρεμβέργη. Κάτω: *Κρίσις αμιοβόρος των Ιουδαίων κατά του Ιησού Χριστού Σωτήρος του Κόσμου*, 1840, τοιχογραφία, Ναός Ταξιαρχών, Σιάτιστα

Εικ. 6. Πάνω: Jean-François Millet, *Οι σταχομαζώχτρες*, 1857, λάδι σε καμβά, Musée d'Orsay, Παρίσι. Κάτω: *Οι σταχομαζώχτρες*, πρώτη δεκαετία 20ου αι., 29x20 εκ., οικία Λάτσκου, Εράτυρα

Φανή Τσατσάια

Mikhail Matiushin (1861-1934). Από τη θεωρία της διευρυμένης όρασης στο εγχειρίδιο του χρώματος

Ιστορικό πλαίσιο

Κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα οι έντονες πολιτικές ανακατατάξεις, που άλλαξαν το γεωγραφικό χάρτη και την κοινωνική σύσταση της Ρωσίας, γέννησαν ένα νέο τύπο επαναστατικού πνεύματος οργανωμένου σύμφωνα με συγκεκριμένο «πρόγραμμα», το οποίο αποσκοπούσε στην απόλυτη ανοικοδόμηση του κόσμου από το μηδέν και διακήρυττε την έλευση μιας νέας εποχής. Οι κάτοικοι της ρωσικής αυτοκρατορίας έζησαν τη μεταμόρφωση της παραδοσιακής κοινωνίας τους σε μια εκσυγχρονισμένη πολιτεία -αποτέλεσμα του εκβιομηχανισμού της χώρας και των κοινωνικών μεταβολών-, όπου ιδέες και πιστεύω εναλλάσσονταν με ρυθμούς ίδιους με αυτούς της ανάπτυξης. Η πρωτοπορία και ο μπολσεβικισμός διέπονταν από τις ίδιες βασικές αρχές, όπως ο ριζοσπαστισμός, ο μηδενισμός, το απόλυτο, ο παραγωγισμός, ο ουτοπισμός και η ανάγκη για μετονομασία εννοιών και πραγμάτων.

Στην καλλιτεχνική ζωή της Ρωσίας της εποχής διακρίνονται για το πολιτιστικό τους έργο η Ομάδα των Περιπλανώμενων και η Ομάδα του Κόσμου της Τέχνης, οι οποίες εκδίδουν περιοδικό, οργανώνουν εκθέσεις και ταυτόχρονα με τη ζωγραφική προωθούν τη λογοτεχνία, τη μουσική και το θέατρο. Την ίδια χρονική στιγμή εμφανίζεται στο προσκήνιο και ο Mikhail Matiushin (1861-1934), που συμμετέχει τόσο στις εκδόσεις, όσο και τις ξέφρενες δράσεις του κυβο-φουτουρισμού και της Ένωσης Νεολαίας, που συστήνεται το 1910 υπό την ηγεσία του ίδιου και της συζύγου του, Elena Guro (1877-1913). Στα πλαίσια της ένωσης δημοσιεύονται η θεωρητική εργασία του Malevich «Από τον Κυβισμό και το Φουτουρισμό στο Σουπρεματισμό»(1916), ο Matiushin επιμελείται την έκδοση του «Περί Κυβισμού» των Albert Gleizes (1883-1953) και Jean Metzinger (1883-1956), ενώ η μεγαλύτερη επιτυχία της ομάδας είναι η παραγωγή της αλογικής όπερας *Νίκη επί του Ήλιου* (1913). Αυτήν την εποχή οι καλλιτέχνες της Δύσης, Cézanne, Matisse, Picasso και Braque, επηρεάζουν με το έργο τους τούς Ρώσους πρωτοπόρους, υπό την επίδραση των οποίων ανακαλύπτουν τη μάζα, το χρώμα και την τρισδιάστατη μορφή του αντικειμένου σε μια διαρκή αναζήτηση απόδοσής του σε όλες τις πλευρές. Ο Matiushin, κρατά από τον Κυβισμό την ταυτόχρονη θεώρηση σημείων και επιπέδων σε μία εικόνα και από τον Ιμπρεσιονισμό τη χρήση της στιγμογραφίας, τις σπουδές έξω στη φύση και τη μελέτη των αλλαγών των καιρικών φαινομένων και των εποχών, που τόσο αγαπούσε και προωθούσε η γυναίκα του, Elena Guro (εικ.1).

Η θεωρία του χρώματος, όπως θα διαμορφωθεί αργότερα από το Matiushin και τη Σχολή του, φαίνεται να αποτελεί συνέχεια των πρώτων αναφορών της Guro για άμεση επαφή με τους οργανισμούς της φύσης και την αντιμετώπιση της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως γενεσιουργό έργο. Η σκέψη του Matiushin και της Guro δεν στόχευε στην πιστή αναπαραγωγή της φύσης πάνω στον καμβά, αλλά στην κατανόηση των σχημάτων, των χρωμάτων, του όγκου και του βάθους των στοιχείων που τη συνθέτουν σε σχέση πάντοτε με το χώρο. Επιδίωξή τους ήταν να συλλάβουν μέσα στην καθολικότητά του τον τρόπο ανάπτυξης του οργανικού κόσμου, την κίνηση των στοιχείων του και κατ' επέκταση την

ουσία της ισορροπίας του σύμπαντος.[1]

Το 1918, στα πλαίσια της νέας εκπαιδευτικής πολιτικής και υπό την αρχή του *Λαϊκού Κομισαριάτου Διαφώτισης-NarKomPros* ιδρύεται το Τμήμα Καλών Τεχνών IZO, επικεφαλής του οποίου τίθεται ο Anatoly Lunacharsky (1875-1933), ενώ στην Πετρούπολη και τη Μόσχα λειτουργούν καλλιτεχνικά και τεχνικά εργαστήρια. Τα πιο σημαντικά και πρωτοποριακά εργαστήρια είναι τα *Κρατικά Ελεύθερα Εργαστήρια VKhUTEMAS* και τα *Ελεύθερα Κρατικά Καλλιτεχνικά Εργαστήρια SVOMAS*, η ομάδα *UNOVIS* του Βιτέμπσκ και το *Κρατικό Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Παιδείας (GINKhUK)* της Πετρούπολης. Ως επικεφαλής του *Τμήματος Οργανικής Παιδείας* του τελευταίου ιδρύματος ο Matiushin επιστρέφει στον Κυβισμό, για να επανεξετάσει τις αρχές του και αρχίζει να δουλεύει το δικό του ζωγραφικό σύστημα που θα ονομάσει *διευρυμένη όραση*. Ο όρος προκύπτει από τη *διευρυμένη συνείδηση* του Mitrofan Lodyzhensky, συγγραφέα του βιβλίου «Η Υπερ-Συνείδηση και το Μονοπάτι Πραγμάτωσής της» (1912), που είχε μελετήσει ο καλλιτέχνης, σε συνδυασμό με τις ιδέες του Charles Howard Hinton για την τέταρτη διάσταση, ο οποίος, μέσα από τα βιβλία του «Νέα Εποχή Σκέψης» (1888) και «Τέταρτη Διάσταση» (1904), έδινε ιδιαίτερη έμφαση στο χρόνο λέγοντας ότι όλες οι προσπάθειες απεικόνισης της τέταρτης διάστασης θα είναι μάταιες αν δεν συνδεθούν με την αντίληψη του χρόνου μέσα στον τρισδιάστατο χώρο.[2] Ο Hinton επισήμαινε ότι με την αυτοσυγκέντρωση ο άνθρωπος μπορεί να διευρύνει την αντίληψή του και να «διαισθανθεί» τα μυστικά της τέταρτης διάστασης, ενώ ο Ρώσος φιλόσοφος Peter Ouspensky (1878-1947) στο βιβλίο του «Tertium Organum», την επιμέλεια του οποίου είχε αναλάβει ο Matiushin, προτείνει στον καλλιτέχνη να αισθανθεί τον αντικατοπτρισμό του νοούμενου στο φαινόμενο και μέσα από την τέχνη του να περάσει σε μια νέα αντίληψη του χωροχρόνου, όπου η πραγματικότητα είναι σταθερή και συνεχής. Πρώτα, λοιπόν, πρέπει να φανταστούμε την εικόνα μέσα στην τέταρτη διάσταση και έπειτα να την αποτυπώσουμε πάνω στον καμβά, καθότι κάθε πινελιά συλλαμβάνεται πρώτα στο μυαλό.

Οι μαθητές του Matiushin, Ksenia, Maria, Boris, Yurii Ender και Nikolai Grinberg γαλουχούνται στη σκέψη του δασκάλου τους και κάνουν σημαντικές σπουδές πάνω στο οργανικό εικαστικό σύστημα. Στο Τμήμα Οργανικής Παιδείας εξετάζεται ο τρόπος όρασης και αντίληψης των φυσικών πραγμάτων και των ζωγραφικών στοιχείων από τον ανθρώπινο οργανισμό. Βασικά ζητήματα της έρευνας είναι η επίδραση του χρώματος σε ένα ουδέτερο περιβάλλον, οι αλλαγές που αυτό προκαλεί στη φόρμα των σχημάτων και η σχέση ήχου και χρώματος, πάντοτε σε διαφορετικές συνθήκες χρόνου και χώρου εκτέλεσης των πειραμάτων και με βασικό άξονα τη διέγερση ολόκληρου του νευρικού συστήματος.

Όλα τα εργαστηριακά αποτελέσματα στηρίζονταν στην παρατήρηση της φύσης.[3] Τα πειράματα εκτελούνταν με μεγάλη προσοχή και συνέπεια και τα αποτελέσματά τους παρουσιάζονταν στο δάσκαλο προφορικά από τους μαθητές του. Σε περίπτωση μεγάλων αποκλίσεων το όλο πείραμα εκτελούνταν από την αρχή στοχεύοντας σε ακριβή αποτελέ-

1. A. Povelikhina, 'Matyushin's Spatial System,' *The Structurist*, τ.15/16, Saskatoon, Canada 1975/1976, σ.64.

2. L. D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, New Jersey 1983, σ.29.

3. Ο Matiushin είχε εμμονή με την επιστημονική θεμελίωση των θεωριών του, προβαίνοντας στην επαλήθευσή τους μέσω της εμπειρίας. Κατά τη δεκαετία του 1920, η ζωγραφική δραστηριότητα της ομάδας προκρίνει την τοπιογραφία. Οι επιφάνειες αντιμετωπίζονται ως επίπεδα και όλα τα κάθετα στοιχεία του τοπίου (δέντρα, σπίτια, λόφοι κ.ά) εμφανίζονται ως μέρος της γήινης επιφάνειας, η οποία στο σύνολό της απεικονίζεται με βάση την κίνηση καθ' ύψος. J. C. Marcadé, *L'Avant-Garde Russe 1907-1927*, Paris 1995, σ.345, 349.

σματα, που στη συνέχεια αναλύονταν και εξετάζονταν διεξοδικότερα, ενώ για κάθε στοιχείο ο αριθμός των δοκιμών κυμαινόταν από πέντε έως δέκα[4] (εικ.2).

Η φυσιολογία της όρασης

«Το όργανο της όρασης αποτελείται από ένα σύστημα διαθλαστικών μέσων -τον κρυσταλλοειδή φακό, τον κερατοειδή χιτώνα, το χοριοειδή χιτώνα και τον έσω αμφιβληστροειδή χιτώνα. Ο αμφιβληστροειδής αποτελείται από τα αρτηρίδια, τις νευρικές ίνες και τα οπτικά κύτταρα, ραβδία και κωνία, στα οποία οφείλεται η αντίληψη του φωτός και του χρώματος».[5] Ειδικότερα, τα ραβδία είναι το όργανο αντίληψης του φωτός, τα οποία διεγείρονται ανάλογα με τις ακτίνες διαφορετικού μήκους κύματος και επιτρέπουν τη διάκριση του φωτός από το σκοτάδι, ενώ τα κωνία, είναι τα όργανα αίσθησης του χρώματος, τα οποία διεγείρονται σε διαφορετική έκταση από τα διαφορετικά μήκη κύματος και χρησιμεύουν στον προσδιορισμό και τη διάκριση των χρωμάτων. «Στην ωχρά κηλίδα παρατηρείται μεγαλύτερη ποσότητα κωνίων επί ραβδίων στο σημείο της πιο ευκρινούς όρασης, τα κωνία καλύπτουν μεγαλύτερο μέρος της κοιλότητας, ενώ καθώς απομακρυνόμαστε από το βοθρίο τα κωνία μειώνονται και υπερισχύουν τα ραβδία».[6] Η πρωινή όραση που βασίζεται στη λειτουργία της ωχράς κηλίδας δίνει πιο λεπτομερή όραση, ενώ στη νυχτερινή όραση, που χρησιμοποιούμε ολόκληρη την επιφάνεια του ματιού, δεν βλέπουμε με σαφήνεια τα χρώματα των αντικειμένων που παρατηρούμε, αλλά αντιλαμβανόμαστε καλύτερα την κίνηση.[7]

Διευρυμένη όραση

Για τη συνειδητή χρησιμοποίηση των διαφορετικών λειτουργιών των ραβδίων και των κωνίων στην αντίληψη των χρωμάτων και των σχημάτων και της μεταβλητότητάς τους, ο Matiushin και οι μαθητές του πήραν ένα σχήμα και επικεντρώθηκαν στην παρατήρησή του μόνο με την ωχρά κηλίδα. Στη συνέχεια πρόσθεσαν μια οθόνη, μεγαλύτερη από το χρωματισμένο σχήμα, που περιλαμβανόταν στο οπτικό πεδίο, για να είναι δυνατή η σύνδεση οθόνης και παρατηρούμενου σχήματος. Διατηρώντας την κεντρική όραση ανάμεσα στα δύο σχήματα απόλυτα σταθερή, παρατήρησαν ότι αυτός ο τρόπος όρασης παρείχε την ανώτερη ευαισθησία αντίληψης της χρωματικότητας, καθώς το χρώμα του σχήματος εμφανιζόταν λαμπερό και φωτεινό μέσα στην οθόνη. Ένας άλλος τρόπος παρατήρησης των σχημάτων ήταν η συγκέντρωση της όρασης στο κέντρο της οθόνης μεταξύ δύο σχημάτων

4. L. Zhadova, *Malevich. Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*, London 1982, σ.318. M. Tillberg, *Coloured Universe and the Russian Avant-Garde*, Stockholm 2003, σ.73, 75.

5. M. Matiushin, 'The Laws Governing the Variability of Colour Combinations. Colour Manual', στο M. Tillberg, ό.π., σ.356.

6. M. Matiushin, ό.π., σ. 356. Γ. Κονταξάκης, *Χρωματική Θεωρία και Πρακτική. Συσχετισμός Συνεπίπεδων Χρωμάτων*, Θεσσαλονίκη 1985, σ.48-51.

7. Στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα ο Τσέχος Johannes Evangelista Purkinje ή αλλιώς Johannes von Kries (1853-1928) όρισε τη διαφορά της κεντρικής, πρωινής όρασης και της βραδινής όρασης. Το συνδυασμό των δύο οράσεων προσπαθεί να πετύχει ο Matiushin με τα πειράματά του μέσα από τη διευρυμένη όραση. Βλ. A. Povelikhina, 'Organica. The non-Objective World of Nature in the Russian 20th Century Avant-Garde', *Analytical-Information Bulletin of the Malevich Foundation, Zero-Ten, "0.10"*, Malevich Foundation, Moscow 2001, σ.122. M. Matiushin, ό.π., σ. 356. Η αίσθηση των χρωμάτων και των λεπτομερειών επιτυγχάνεται με τα κωνία στην ωχρά κηλίδα, ενώ το αίσθημα του άχρωμου περιγράμματος των αντικειμένων επιτυγχάνεται με τα ραβδία, τα οποία ενεργοποιούνται με την ελάχιστη ποσότητα φωτεινής ενέργειας. Βλ. Γ. Κονταξάκης, ό.π., σ.55.

απομακρυσμένων μεταξύ τους. Τότε, τα δύο χρώματα «εισέρχονταν ολοκληρωτικά στην περιφερική ζώνη του αμφιβληστροειδή. Το χρώμα γινόταν πιο απαλό και πιο θερμό, αλλά το συμπληρωματικό του στο περιβάλλον πεδίο παρέμενε αρκετά έντονο»[8] (εικ.3).

Επιδίωκαν με ασκήσεις διαλογισμού και αυτοσυγκέντρωσης, να συνδυάσουν την πρωινή όραση, που επέτρεπε την ακέραιη καταγραφή όλων των χρωμάτων, με τη βραδινή όραση που συλλάμβανε όλα τα στάδια κίνησης του παρατηρούμενου αντικειμένου. Η ευρεία σύλληψη της κίνησής του, των αλλαγών που παρατηρούνται στη χρωματικότητα, τον κορεσμό και τη φωτεινότητα της χροιάς του χρώματος του αντικειμένου και η συνειδητή εμπλοκή του ατόμου στην ανάγνωση και καταγραφή αυτών των δεδομένων μπορούσαν να αποτελέσουν, σύμφωνα με το Matiushin, «την αρχή και το θεμέλιο της τέταρτης διάστασης».[9]

Στις 17 Απριλίου του 1923, ο Matiushin και οι μαθητές του πήραν μέρος στην έκθεση «*Πίνακες ζωγραφικής όλων των καλλιτεχνικών τάσεων*» της Πετρούπολης με έργα ζωγραφικής, γλυπτικής και χαρακτικής. Οι καλλιτέχνες της οργανικής παιδείας τοποθέτησαν κάτω από τα έργα τους ένα πανό, στο οποίο υπήρχε γραμμένο το μότο *ZORVED* και η φράση *διευρυμένη όραση*.[10] Η αντίληψη του σύμπαντος ως μία Οργανική Ενότητα οδήγησε το Matiushin στην προσπάθεια σύλληψης αυτού του Όλου με τη διεύρυνση όλων των αισθήσεών του και κυρίως της όρασης. Για να συλλάβει αυτές τις κρυμμένες σχέσεις των οργανισμών και των αντικειμένων με το χώρο που τα περιβάλλει, όξυνε τις πέντε αισθήσεις του και ιδιαίτερα επιδίωξε τη διευρυμένη όραση, με απώτερο σκοπό την καταγραφή των αλλαγών της φόρμας και του χρώματος των αντικειμένων μέσα σε διαφορετικές συνθήκες χώρου και χρόνου, καταγράφοντας κάθε φορά με επιμέλεια τα αποτελέσματά τους.

Το πρώτο συνθετικό, *ZOR*, προέρχεται από το ρωσικό ρήμα zrenie, δηλαδή βλέπω, ενώ το δεύτερο συνθετικό, *VED*, από το ρήμα vedanie, το οποίο σημαίνει γνωρίζω.[11] Συνεπώς, μέσα από την όραση προχωράω, εμβαθύνω στην ουσία των πραγμάτων και ανακαλύπτω τις κρυμμένες ιδιότητες της φύσης και του κόσμου. Για το Matiushin όλη η ύλη ζωντανεύει μέσα από διάφορες οπτικές τεχνικές που συγκεντρώνονται στο γενικό όρο διευρυμένη όραση. «Το Ζορβέντ [...] γίνεται μία πρωταρχική παρθενικής βάσης εμπειρία. Το *Ζορβέντ* εισάγει για πρώτη φορά την παρατήρηση και την εμπειρία του έως τώρα κλειστού 'δεύτερου πλάνου', όλου αυτού του χώρου που παραμένει 'έξω' από την ανθρώπινη σφαίρα λόγω ανεπάρκειας εμπειρίας. [...] Τα νέα δεδομένα ανακάλυψαν την επιρροή του χώρου, του φωτός, του χρώματος και της μορφής στα κέντρα εγκεφάλου μέσω του αυχένα»[12] (εικ.4).

Με τα πειράματά του, που σκοπό είχαν την εξάσκηση της όρασης, θέλει να πετύχει τη θεώρηση του διευρυμένου οπτικού πεδίου εν κινήσει σε μια ακτίνα 360°.[13] Το *Zorved* εκφράζεται και αποτυπώνεται πάνω στον καμβά με την άτακτη τοποθέτηση φωτός

8. M. Matiushin, ό.π., σ.359.

9. Μ. Ματιούσιν, 'Ο Νέος Ρεαλισμός του Χώρου. Ο Καλλιτέχνης μέσα στο Πείραμα της Τέταρτης Διάστασης, 1916-1920', *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930. Η Συλλογή Γ. Κωστάκη. Θεωρία-Κριτική*, Αθήνα 1995, σ.207.

10. Α. Ποβελίχινα, 'Εισαγωγικό Σχόλιο στο «Όχι Τέχνη αλλά Ζωή»', *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930...*, ό.π., σ.197.

11. A. Povelichina, *Avantguardie Russe*, Modena 1991, σ.172. Α. Ποβελίχινα, 'Λίγα Λόγια για την Οργανική Παιδεία του Μιχαήλ Ματιούσιν', *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930...*, ό.π., σ. 278-281.

12. M. Ματιούσιν, 'Όχι Τέχνη Αλλά Ζωή', 1923, *Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930...*, ό.π., σ.198.

13. M. Τίλλμπεργκ, 'Ο Μιχαήλ Ματιούσιν και η Μελέτη του Χρώματος', *Φως και Χρώμα στη Ρωσική Πρωτοπορία, Η Συλλογή Κωστάκη του Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης της Θεσσαλονίκης*, Köln, ό.π., σ.595-596.

και χρώματος πάνω στην επιφάνεια, ένας τρόπος ζωγραφικής που δεν μοιάζει ούτε με τα σουπρεματιστικά έργα του Malevich ούτε με τα τρισδιάστατα ανάγλυφα του Tatlin, αλλά προϋποθέτει έναν καινούριο χώρο έκτασης και ανάπτυξης. Ο Matiushin βασίζει το νέο ρεαλισμό του χώρου πάνω στη μελέτη της έννοιας του Βλέπω-Γνωρίζω και η εφαρμογή του στα GINKhUK θα αποδώσει μια σειρά ζωγραφικών και θεωρητικών μελετών. Τελικώς, το Zorved φαίνεται ότι είναι μια κατάσταση που απαιτεί την ταυτόχρονη λειτουργία των αισθήσεων, της αντίληψης, της διαίσθησης και της γνώσης, που προκύπτει από την εμπειρία, και ο εμπνευστής της υποχρεώνει το νου να συνδυάσει τη λογική με τη φαντασία και τα ερεθίσματα του ορατού κόσμου με τη διορατική αίσθηση της καθολικότητας του σύμπαντος[14] (εικ.5).

Η κατάσταση που εμφανίζεται πάνω στον καμβά περιγράφεται από το Matiushin ως *νέος χωρικός ρεαλισμός*.[15] Στην πραγματεία του *Ο Νέος Ρεαλισμός του Χώρου. Ο Καλλιτέχνης μέσα στο Πείραμα της Τέταρτης Διάστασης* (1916-1920), ο Matiushin υπό την επίδραση του Ouspensky, του Hinton, των θεωριών της τέταρτης διάστασης, της κυβιστικής ανάλυσης και σύνθεσης και της θεωρίας που προκύπτει από τη διάσπαση της φόρμας και το πέρασμα σε μια νέα διάσταση ιχνογραφεί τα πιο σημαντικά βήματα της σκέψης του, από την αρχή της εντύπωσης του νέου χώρου μέχρι και την επιτυχημένη απόδοσή της στον καμβά.

Η θεωρητική ενασχόληση του Matiushin με την απόδοση του ζωγραφικού αντικειμένου και η διδασκαλία του στο Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Παιδείας προκαλεί το επιστημονικό και καλλιτεχνικό ενδιαφέρον του για το χρώμα και το πως αυτό επιδρά στη φόρμα, λαμβάνοντας πάντοτε υπόψη ότι όλοι οι χρωματικοί συνδυασμοί που προτείνονται προκύπτουν μέσα από τη διευρυμένη όραση.

Το Χρώμα

Κατά τη διάρκεια του 19ου και 20ού αιώνα οι επιστήμονες και οι θεωρητικοί ασχολήθηκαν επισταμένως με τη φύση του χρώματος φτιάχνοντας διαγράμματα πάνω στα οποία τακτοποιούσαν τους συνδυασμούς τους σε μία προσπάθεια να δώσουν αντικειμενικούς χρωματικούς συνδυασμούς. Ο Hermann von Helmholtz (1821-1894) στη μελέτη του *Οπτική* (1856-57) διευκρίνισε ότι η αντίληψη του χρώματος εξαρτάται από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του δέκτη, θέση που θα συμμεριστεί απόλυτα ο Matiushin, ενώ ο Michel Eugène Chevreul (1786-1889) στο βιβλίο του «Περί του Νόμου της Ταυτόχρονης Αντίθεσης των Χρωμάτων»[16] θα ενισχύσει διαπιστώνοντας ότι υπαίτια για τους λάθος συνδυασμούς δεν ήταν τα χρωστικά, αλλά η οπτική αποδοχή τους από το υποκείμενο. Το 1927 εκδίδεται στη Ρωσία η συστηματική προσέγγιση του Wilhelm Ostwald (1853-1932), «*Η* Αρμονία των Χρωμάτων», που επιχειρεί να ορίσει με μαθηματικό και συστηματικό τρόπο τους αρμονικούς συνδυασμούς. Με την «Αρμονία των Χρωμάτων» του Ostwald ο Matiushin και οι συνεργάτες του θα διαφωνήσουν λόγω του συστηματικού τρόπου παρουσία-

14. Για το zor-ved έχουν γραφτεί αρκετά άρθρα στον κατάλογο *ORGANICA. Organic. The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century*, Köln 1999, όπως των W. Rakitin, 'Tendencies in Russian Avant-Garde', σ.27-29 και A. Povelikhina, 'Matyushin's Anthropologism: The ZOR-VED System in the Perception of Nature', σ.43-47.

15. A. Povelikhina, 'Theory of World Unity and the Organic Direction in the 20th Century Russian Avant-Garde',*Organica*, ό.π., σ.10-17.

16. Αρμονικά θεωρήθηκαν τα χρώματα που ήταν είτε διαφορετικής χροιάς, αλλά ίδιας τονικότητας, είτε ήταν αποχρώσεις του ίδιου χρώματος, αλλά όχι ίδιας τονικότητας, είτε ήταν αντίθετα χρώματα. Από τα αντίθετα χρώματα ως πιο αρμονικά θεωρήθηκαν τα συμπληρωματικά.

σης των χρωμάτων, καθώς πίστευαν ότι η απόλυτη αξία του χρώματος συλλαμβάνεται με την εξάσκηση του οπτικού νεύρου και θα υπερασπιστούν τη θέση ότι το χρώμα κατά βάση είναι ιδιότητα του αντικειμένου, με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, όπως έχουν όλα τα στοιχεία του σύμπαντος.[17]

Στόχος λοιπόν της ομάδας έγινε η κατανόηση της φύσης του χρώματος και των διαφορετικών αντιδράσεών του, όταν αλλάζει ο τρόπος χρήσης και θεώρησής του. Η Maria Ender στην εισαγωγή του Εγχειριδίου του Matiushin λέει: «Οι χρωματικοί συνδυασμοί που προτείνονται στο εγχειρίδιο χρώματος δεν είναι υποδειγματικές συνταγές ούτε πάντοτε 'ωραίοι και σωστοί' συνδυασμοί. Στόχος του εγχειριδίου είναι η διερεύνηση των νόμων που κυβερνούν την ποικιλία των χρωματικών συνδυασμών, με σκοπό τη διεύρυνση των γνώσεών μας πάνω στις δυνατότητες του χρώματος»[18].

Το βιβλίο «Οι Νόμοι που κυβερνούν την Ποικιλία των Χρωματικών Συνδυασμών. Εγχειρίδιο Χρώματος» [Spravochnik po Tsvety] του Mikhail Matiushin εκδίδεται το 1932 και κυκλοφορεί σε 400 αντίτυπα. Το εγχειρίδιο χρώματος δημιουργήθηκε για να χρησιμοποιηθεί στην παραγωγή και ειδικότερα στην αρχιτεκτονική, στην κλωστοϋφαντουργία, στην κεραμοποιία, στις ταπετσαρίες, στον πολύγραφο και αλλού. Η κάθε σειρά δίνει παραδείγματα από οκτώ βασικά χρώματα *(A)*, οκτώ συμπληρωματικά *(C)* και ένα ενδιάμεσο συνδετικό χρώμα ως τρίτο στοιχείο *(B)*, που εμφανίζεται μεταξύ των παραπάνω χρωμάτων. Το εγχειρίδιο χρώματος παρουσιάζει εφαρμογές προηγούμενων θεωριών, προτάσεις που προκύπτουν μέσα από τη διευρυμένη όραση, αποτελέσματα μετεικασμάτων και μείξεις φτηνών χρωμάτων που μπορούν να αντικαταστήσουν, σύμφωνα με το Matiushin, τα πιο ακριβά υλικά (εικ.6).

Οι τρίχρωμοι συνδυασμοί που παρουσιάζονται στους πίνακες[19] είναι τα αποτελέσματα των αμοιβαίων σχέσεων βασικών χρωμάτων πάνω σε ένα ουδέτερο πεδίο. Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποιήθηκαν τα κίτρινο (κίτρινο χρώμιο), πορτοκαλί (πορτοκαλί χρώμιο), κόκκινο (κιννάβαρι), βιολέ (ανιλίνη), σκούρο μπλε (λουλακί), ανοιχτό μπλε, πράσινο και κιτρινοπράσινο. Η μελέτη ενός *βασικού* χρώματος σε ένα ουδέτερο φόντο δείχνει ότι γύρω από το βασικό χρώμα εμφανίζεται ένα χρώμα που το συνοδεύει[20] και έτσι προκύπτει ως κανόνας ότι ο συνδυασμός ενός συμπληρωματικού χρώματος με το βασικό είναι εκείνος που προκαλεί τη μεγαλύτερη εκφραστικότητα του βασικού χρώματος. Αν το ουδέτερο περιβάλλον είναι χαμηλότερης έντασης και απόχρωσης από το βασικό μας, τότε ο συνδυασμός που προκύπτει είναι ο πιο έντονος σε λαμπρότητα και ένταση, ενώ προκύπτει και ένα τρίτο χρώμα ως *ενδιάμεσο*, που φέρνει την ισορροπία ανάμεσα στο βασικό χρώμα και το περιβάλλον.

Σειρά 1-8: Οι τρίχρωμοι συνδυασμοί που παρουσιάζονται στους πίνακες είναι τα αποτελέσματα των αμοιβαίων σχέσεων βασικών χρωμάτων πάνω σε ένα ουδέτερο πεδίο,

17. Σ. Ντάγκλας, 'Χρώματα και Φως. Ο Βίλχελμ Όστβαλντ και η Ρωσική Πρωτοπορία', *Φως και Χρώμα στη Ρωσική Πρωτοπορία*, ό.π., σ.550-556.

18. M. Ender, Εισαγωγή στο εγχειρίδιο του Mikhail Matiushin, 'The Laws Governing the Variability of Colour Combinations', 1932, ό.π., σ.345-376.

19. Οι μαθητές έφτιαχναν χρωματικά διαγράμματα με τα συμπεράσματα που προέκυπταν από τα πειράματα με το χρώμα, τα οποία εκθέτονταν στις ετήσιες εκθέσεις της Σχολής. Το 1927, παρουσιάστηκαν στη Βαρσοβία και το Βερολίνο, όταν ο Malevich τα πήρε μαζί του για να τα εκθέσει μαζί με τα έργα του. Βλ. C. Douglas, 'Colors without Objects: Russian Color Theories (1908-1932)', *The Structurist*, τ.13/14, Saskatoon, Canada 1973/1974, σ.36.

20. Το παράδειγμα αυτό είχε χρησιμοποιήσει και ο Chevreul στην επισήμανσή του για το σημαντικό ρόλο των συμπληρωματικών χρωμάτων στους χρωστικούς συνδυασμούς.

ενώ στις δύο επόμενες σειρές ο Matiushin χρησιμοποιεί τα μετεικάσματα και τους συνδυασμούς τους.[21]

Σειρά 9-16: Χρησιμοποιείται το βασικό χρώμα (A), το συμπληρωματικό χρώμα που εμφανίζεται πάνω σε μία ουδέτερα χρωματισμένη οθόνη (C) και ο ενδιάμεσος σύνδεσμος (B). Τα χρώματα αυτά προκύπτουν όταν, καθώς παρατηρούμε το βασικό χρώμα, μετακινούμε το βλέμμα μας πάνω σε μία άσπρη οθόνη, στην οποία εμφανίζεται το συμπληρωματικό και το ενδιάμεσο συνδετικό χρώμα, ώστε η θέση C να αποδίδει το συνδυασμό του συμπληρωματικού με το άσπρο. Σ' αυτά τα διαγράμματα διαπιστώνουμε ότι δεν αλλοιώνεται η χροιά των χρωμάτων, αλλά η ένταση και η φωτεινότητά τους, καθώς δεν έχουμε ένα πρωτογενές χρώμα πάνω σε μία άσπρη οθόνη, αλλά απαλές αποχρώσεις των βασικών χρωμάτων που είχαν χρησιμοποιηθεί για την πρώτη σειρά, πάνω σε μία επίσης ουδέτερα χρωματισμένη οθόνη.

Σειρά 17-24: Παρουσιάζονται τα αποτελέσματα της μελέτης των χρωμάτων που προκύπτουν όταν κλείνουμε τα μάτια μετά την παρατήρηση ενός χρωματισμένου υποδείγματος. Σ' αυτήν την περίπτωση χρησιμοποιείται ένα σκουρόχρωμο περιβάλλον χρώμα (C) και ένα συνδετικό χρώμα (B). Το βασικό όμως χρώμα (A) σ' αυτά τα παραδείγματα είναι το χρώμα που εμφανίζεται ως μετείκασμα. Για την «αντικειμενική» απόδοση του μετεικάσματος ο Matiushin πιθανότατα να χρησιμοποιούσε μια σκουρόχρωμη οθόνη, πάνω στην οποία «προβάλλονταν» τα μετεικάσματα. Τα χρώματα που χρησιμοποιήθηκαν αρχικά ως βασικά είναι σκούρα, όπως και τα συμπληρωματικά τους, αλλά η σχέση των δύο και πάλι εξισορροπείται από ένα ενδιάμεσο συνδετικό χρώμα. Οι σειρές II και III που χρησιμοποιούν τα μετεικάσματα ως πειραματικό εργαλείο χρωματικών συνδυασμών, δύσκολα θα μπορούσαν να αξιολογηθούν με αντικειμενικά κριτήρια, διότι η όραση του παρατηρητή εξαρτάται αποκλειστικά από την ιδιαίτερη φυσιολογία του.

Στην τελευταία σειρά *25-30* παρουσιάζονται προτεινόμενοι χρωματικοί συνδυασμοί που διατηρούν αναλλοίωτη την εκφραστικότητα των χρωμάτων κατά το Matiushin. Στο εγχειρίδιο δεν διευκρινίζεται αν τα διαγράμματα που έχουν εσωκλειστεί προκύπτουν από τα όσα περιγράφονται, ή από κάποιες άλλες παρατηρήσεις που έχουν γίνει σε παρελθόντα χρόνο.[22] Η παράμετρος αυτή είναι αρκετά σημαντική, καθώς τα χρωματικά διαγράμματα προκύπτουν από τη διευρυμένη όραση του παρατηρητή, που έχει άμεσο συντελεστή το χρόνο και τις συνέπειές του στην όραση και τα οπτικά αποτελέσματα που δίνει.

Ο Matiushin προτείνει την εφαρμογή των χρωματικών σειρών στο χρωματισμό αρχιτεκτονικών μελών. Ισχυρίζεται ότι αν οι προσόψεις των κτιρίων, στις οποίες χρησιμοποιούνται συνήθως φτηνά, ανθεκτικά και ουδέτερα χρωστικά, συνδυαστούν με τη χρήση έντονων και ακριβών χρωμάτων για τα κουφώματα, τα παράθυρα, τις πόρτες ή τα μπαλκόνια, τότε ολόκληρο το κτίριο θα φωτιστεί, διότι το ουδέτερο χρώμα της επιφάνειας θα συνδυαστεί με τα χρωματιστά αρχιτεκτονικά μέρη μέσω ενός τρίτου χρώματος -του συνδετικού- που θα εξισορροπεί τη σχέση των δύο χρωμάτων.[23] Πράγματι, το ενδιάμεσο χρώμα, στους συνδυασμούς που προτείνονται φαίνεται ότι λειτουργεί «κατευναστικά» για το πέρασμα

21. Μετά την παρατήρηση κάποιου χρώματος αν κλείσουμε τα μάτια ή προσηλώσουμε το βλέμμα σε μία μαύρη επιφάνεια, εμφανίζεται το *μετείκασμα* που είναι λαμπρό και ίδιας χροιάς με το βασικό και λέγεται θετικό· αν προσηλώσουμε το βλέμμα σε λευκή επιφάνεια, τότε το μετείκασμα εμφανίζει το συμπληρωματικό του αρχικού χρώματος.

22. Τα χρώματα σε αυτή τη σειρά δε συμφωνούν ακριβώς με όσα περιγράφει ο Matiushin και αυτό ίσως συμβαίνει είτε γιατί τα χρώματα, που ήταν χειροποίητα και όχι τυπωμένα, ξεθώριασαν με τον καιρό είτε δεν είχε ακριβώς ξεκαθαρίσει τα αποτελέσματα που ήθελε να παρουσιάσει μέσα από το τέταρτο διάγραμμα.

23. M. Matiushin, 'The Laws...', ό.π., σ.345-376.

από το ένα χρώμα στο άλλο, ακόμα και αν δεν είμαστε σίγουροι για το πώς ακριβώς προκύπτουν οι συνδυασμοί αυτοί.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, οι Ρώσοι αρχιτέκτονες εφαρμόζουν τις προτάσεις του Matiushin στα κτίρια του Λένινγκραντ. Οι καλλιτέχνες όμως και οι βαφείς δεν εφαρμόζουν τα δικά τους, υποκειμενικά μετεικάσματα και χρωματικούς συνδυασμούς, αλλά παίρνουν τα χρώματα του Matiushin όπως τα έχει ο ίδιος και η ομάδα του συνδυάσει.

Ολοκληρώνοντας, η ταυτόχρονη ενασχόληση του καλλιτέχνη με τη μουσική και τη ζωγραφική (από το 1882-1913 ήταν πρώτο βιολί στη Φιλαρμονική της Πετρούπολης) κέντρισε το ενδιαφέρον του για την απόδοση συνδυασμένων χρωμάτων με ήχους. Το γεγονός ότι η εικόνα αποτελείται από μεμονωμένα χρώματα, όπως και η μουσική σύνθεση από μεμονωμένους ήχους και ότι ο ισορροπημένος και άλλοτε δυσαρμονικός συνδυασμός χρωμάτων και ήχων, πάνω στον καμβά και το πεντάγραμμο αντίστοιχα, κυβερνάται από το νόμο της αρμονίας και της δυσαρμονίας, προκάλεσαν την πεποίθηση ότι είναι παράλληλες επιστήμες και υπόκεινται στους ίδιους νόμους. Ο Matiushin επιθυμούσε να βρει το κατάλληλο περιβάλλον για κάθε χρώμα, ώστε να μη χάνει την καθαρότητα της χροιάς και της φωτεινότητάς του, όπως συνέβαινε με τις νότες. Χαρακτηριστικές είναι οι μουσικο-ζωγραφικές κατασκευές του, στις οποίες χρώμα και χώρος δίνουν την εντύπωση ότι χορεύουν υπό τον ήχο μιας σιωπηρής μουσικής σύνθεσης.

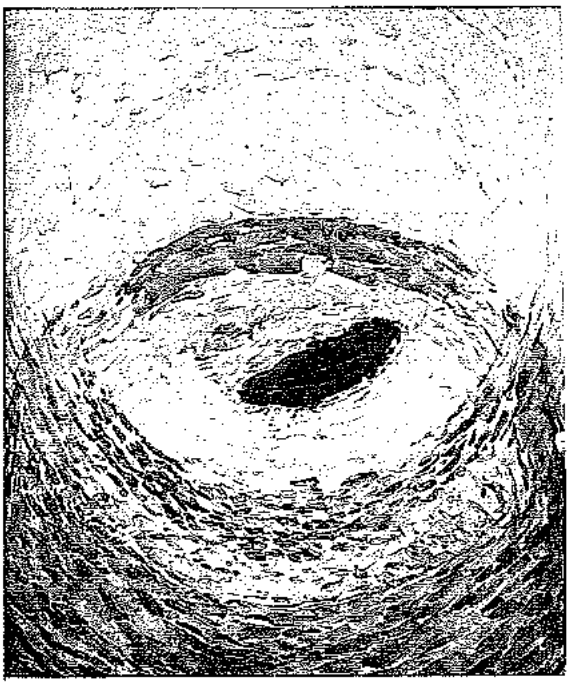
Επίλογος

Ο Mikhail Matiushin χρησιμοποίησε ποικίλες εργαστηριακές μεθόδους, κατέγραψε τα αποτελέσματα των πειραμάτων του και ανέπτυξε θεωρητικό λόγο για την επεξήγηση της σκέψης του. Ωστόσο, όλα τα παραπάνω δεν τον καθιστούν επιστήμονα, καθότι η χρωματική του θεωρία βασίζεται στη φιλοσοφική -μυστικιστική αρχή της υπερ-συνείδησης μιας νέας διάστασης, γεγονός που τον κατατάσσει, όχι ανάμεσα στους επιστήμονες, αλλά ανάμεσα στους θεωρητικούς-μυστικιστές του χρώματος, μολονότι για εκείνον η σύλληψη και απόδοση των νέων χωρικών διεξόδων δεν ήταν τυχαία και η αποτύπωσή τους πάνω στην επιφάνεια ήταν αποτέλεσμα μελέτης. Στο εγχειρίδιό του, όμως, δεν δίνει συγκεκριμένα χρονικά όρια διεξαγωγής των πειραμάτων, παράμετρος αρκετά σημαντική, καθώς τα χρωματικά διαγράμματα προκύπτουν από τη διευρυμένη όραση του παρατηρητή, που έχει άμεσο συντελεστή το χρόνο και τις συνέπειές του στην όραση και τα οπτικά αποτελέσματα που δίνει. Τέλος, αναμφισβήτητα διεύρυνε τα όρια της αφηρημένης τέχνης και άνοιξε καινούριους δρόμους αναζήτησης και πειραματισμού στις επερχόμενες γενιές. Όσον αφορά τη χρήση των χρωμάτων πάνω στον καμβά και την εφαρμογή των διαγραμμάτων στη ζωγραφική, τα έντονα χρώματα του Matiushin είναι το πιο ισχυρό παράδειγμα ότι στο σύστημά του η αντίληψη του κάθε υποκειμένου γίνεται χρώμα, αναλύεται σε βασικά, ενδιάμεσα και συμπληρωματικά και αποκαλύπτει την όμορφη άποψη αυτής της κρυμμένης πλευράς του κόσμου.

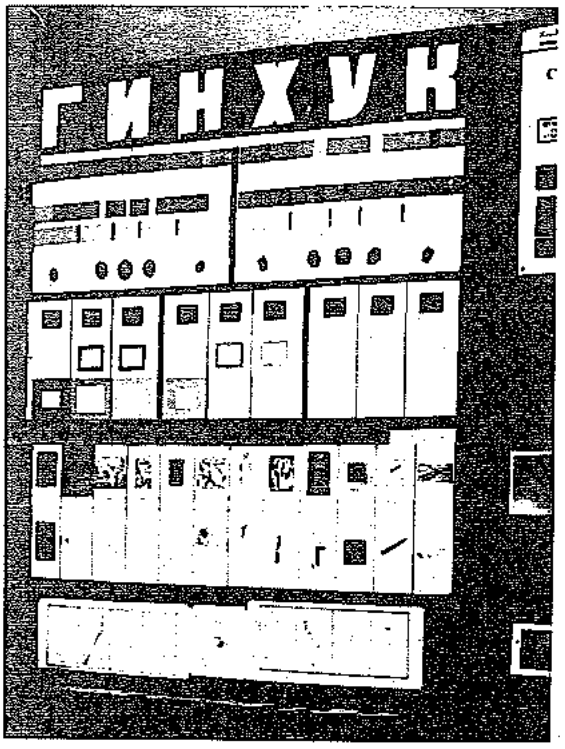
Fani Tsatsaia

Mikhail Matiushin (1861-1934). From the theory of expanded vision to the colour manual

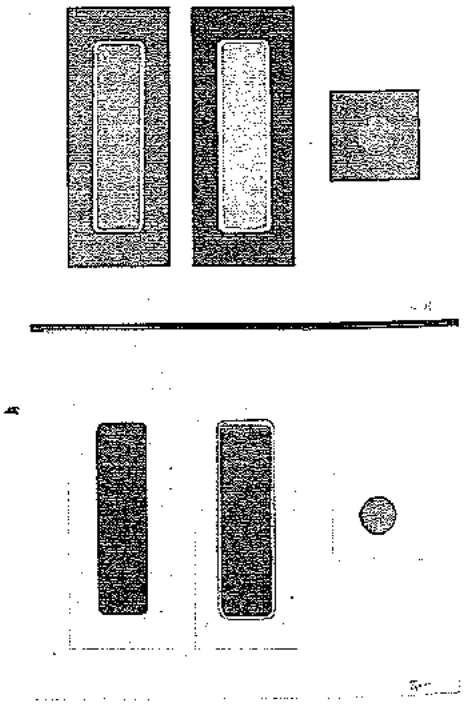
After 1917, artists were engaged at the newly reorganized art institutes as teachers and theoreticians. The *State Institute of Artistic Culture – GINKhUK* was one of the main Art Institutes where Mikhail Matiushin (1861-1934) worked and taught. His work was carried out in the *Department of Organic Culture* and the *Workshop of Spatial Realism* which he led. The numerous of sketches, untitled landscapes and philosophical discussions led to a new theory that presumed a vision of complete 360° visual angle. His study «The Laws Governing the Variability of Colour Combinations. Colour Manual» (1932) was the result of the use of *Expanded Vision* and the colouring of *Spatial Realism.* For Matiushin colour was simultaneously the medium and purpose of a *New Space Reality* and *Extended Vision* was held on the scientific and philosophical theories of the 19th and 20th century, even if Matiushin's results were not always based on subjective elements. This presentation's main goal is to show the basic elements on which Matiushin's colour theory was founded, to present philosophical base underneath and to challenge its strengthen in time.



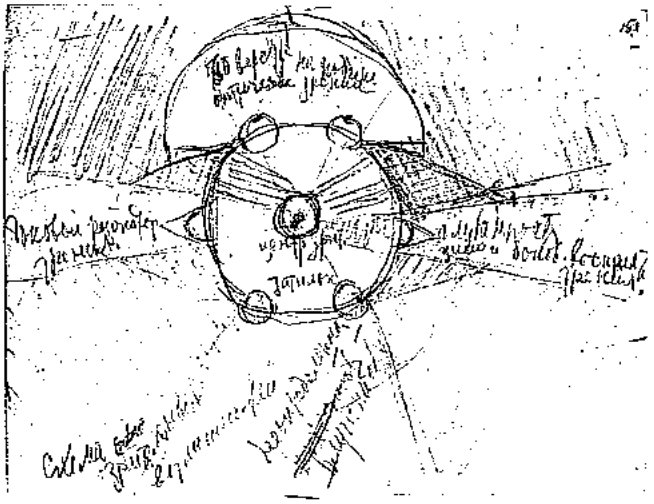
Εικ. 1. Mikhail Matiushin, *Τοπίο σε κάθετη προοπτική*, 1921-22, υδατόχρωμα σε χαρτί, 49,2x42,2 εκ., Κρατικό Ιστορικό Μουσείο, Λένινγκραντ



Εικ. 2. *Μελέτες του τμήματος οργανικής παιδείας στην Έκθεση του Ινστιτούτου Καλλιτεχνικής Παιδείας*, 1925, φωτογραφία, Μόσχα

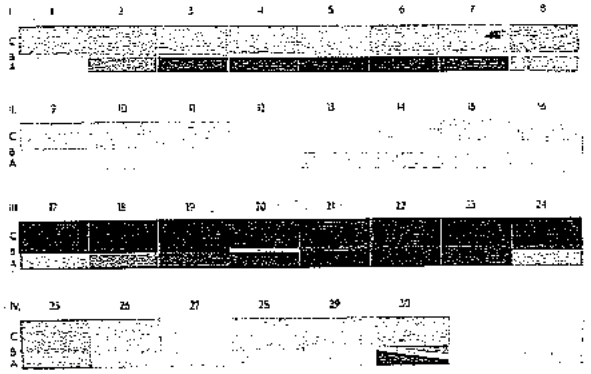


Εικ. 3. Mikhail Matiushin, *Χρωματικές μελέτες βασισμένες στη διευρυμένη όραση*, γκουάς σε χαρτί, 31,5x27 εκ., Κρατικό Ιστορικό Μουσείο, Λένινγκραντ



Εικ. 4. Mikhail Matiushin, *Σχέδιο για τις δυνατότητες της οπτικής αντίληψης*, 1924, Ινστιτούτο Ρωσικής Λογοτεχνίας, Λένινγκραντ

Εικ. 5. Mikhail Matiushin, *Όνειρο*, 1918-19, λάδι σε χαρτόνι, 51x57 εκ., ιδιωτική συλλογή, Λένινγκραντ



Εικ. 6. Mikhail Matiushin, *Χρωματικά διαγράμματα, Εγχειρίδιο Χρώματος*, 1932

Λίνα Τσίκουτα

Ο Pierre Restany και οι Έλληνες καλλιτέχνες στο Παρίσι[1]

Ο Restany-Ο Νέος Ρεαλισμός-Οι Γάλλοι Νέοι Ρεαλιστές

Το Μάιο του 1960, στην γκαλερί Apollinaire του Μιλάνου, ο Γάλλος τεχνοκριτικός Pierre Restany οργανώνει μια ομαδική έκθεση με έργα των Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Tinguely και Villeglé. Στο εισαγωγικό κείμενο της 16ης Απριλίου με τίτλο «Οι Νέοι Ρεαλιστές» μιλά για «την παθιασμένη περιπέτεια του πραγματικού, η οποία προσλαμβάνεται ως τέτοια και όχι δια μέσου του πρίσματος της εννοιολογικής ή φανταστικής μεταγραφής». Είναι η πρώτη φορά που εμφανίζεται ο όρος Nouveaux Réalistes.[2]

Το κίνημα του Νέου Ρεαλισμού γεννιέται με το 1ο Μανιφέστο της 16ης Οκτωβρίου 1960, το οποίο δημοσιεύθηκε ταυτόχρονα στο Παρίσι και το Μιλάνο. Η σύσταση της ομάδας πραγματοποιείται έντεκα μέρες μετά στο σπίτι του Yves Klein, στο No 14 της οδού Campagne-Première, την Πέμπτη 27 Οκτωβρίου 1960, όπου οι καλλιτέχνες Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Matrial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques Villeglé και ο Pierre Restany υπογράφουν την ιδρυτική δήλωση του Νέου Ρεαλισμού, δήλωση που κυκλοφόρησε σε 9 αντίτυπα. Καλεσμένοι ήταν και οι César και Rotella, οι οποίοι δεν μπόρεσαν να συμμετάσχουν στην συνάντηση. Η Niki de Saint-Phalle και ο Gérard Deschamps ενώνονται με την ομάδα το 1961 και ο Christo το 1963.

Στο υπογεγραμμένο χειρόγραφο απλά αναφέρεται: «Οι νέοι ρεαλιστές συνειδητοποίησαν την συλλογική μοναδικότητά τους. Νέος Ρεαλισμός= νέες προσεγγίσεις πρόσληψης του πραγματικού».[3] Το 1961 εμφανίζεται ένα δεύτερο Μανιφέστο στο Παρίσι. Ο θεωρητικός του κινήματος Pierre Restany μιλά για «*μια στοιχειώδη κίνηση οικειοποίησης του πραγματικού*». Ακόμη αναφέρει ότι ο Νέος Ρεαλισμός προστρέχει στις θεωρητικές αξίες της κοινωνιολογίας, ενώ επιλέγει ως υλικό, ως πρώτη ύλη, την αφίσα, το αντικείμενο αυτό καθ' αυτό, το οικιακό απόβλητο ή το σκουπίδι του σαλονιού.

Πριν τη δημιουργία του κινήματος, το 1959 στην Biennale de Paris στο Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris, εκθέτουν οι ζωγράφοι και γλύπτες του μετέπειτα Νέου Ρεαλισμού, ενώ ο Restany, αναφερόμενος σε έργα των Villeglé και Hains, μιλά για το «*ημερολόγιο του δέρματος των τοίχων*». Αίσθηση προκάλεσε ο μονόχρωμος μπλε πίνακας του Klein. Ο Tinquely εκθέτει μια μηχανή για αφηρημένη ζωγραφική και σχέδιο.[4]

---

1. Όπου δεν αναφέρονται πηγές, οι πληροφορίες προέρχονται από το προσωπικό μου αρχείο από υλικό που μου έχουν δώσει οι καλλιτέχνες, για τη Αναδρομική του Δανιήλ το 1998 και την Αναδρομική του Β.Κανιάρη το 1999 στην Εθνική Πινακοθήκη, καθώς και από συνομιλίες ή μαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις μου μαζί τους.

2. P. Restany, *Les Nouveaux Réalistes, Un manifeste de la Nouvelle Peinture*, Paris 1968. Του ιδίου, *Le Nouveau Réalisme*, Paris 1978.

3. J. P. Ameline, *Les Nouveaux Réalistes*, Centre Georges Pompidou, Paris 1992, σ.9.

4. Το 1962, ο Δανιήλ δημιουργεί ένα σημαντικό -για την εξέλιξη του έργου του- εννοιολογικό έργο, το *Moulin à images* (*Εικονόμυλος*), το οποίο αποτελεί μια παιγνιώδη κριτική απέναντι στην «ευκολία» δημιουργίας της αφηρημένης τέχνης. Το έργο που πρωτοπαρουσιάστηκε το 1963 στην έκθεση «*Oeil de Boeuf*» συνοδευόταν από ένα μανιφέστο, το οποίο μεταξύ άλλων ανέφερε: «[..] Ο εικονόμυλος είναι η εκδίκηση των ταπεινών κουρελιών απέναντι στην τεχνολογική τελειότητα. Είναι η τηλεόραση των ανθρώπων των σπηλαίων .[..]. Χάρη στον εικονόμυλο οι ζωγράφοι που ξέμειναν από έμπνευση μπορούν να την ξαναβρούν.[...] Επίσης μπορεί να χρησιμοποιηθεί σαν αυτόματος καθηγητής στις Σχολές Καλών Τεχνών [...]. Και τώρα παρακαλώ γυρίστε τη μανιβέλα».

Το 1960 το Νοέμβριο πραγματοποιείται το Festival d' avant-garde του Παρισιού. Στο Salon d' Automne του 1960, ο César πραγματοποιεί μια σημαντική στροφή στην τέχνη του και παρουσιάζει τις ιστορικές *Συμπιέσεις* του.

Τη χρονιά αυτή φαίνεται να θριαμβεύει η αφηρημένη τέχνη. Πολλές εκθέσεις παρουσιάζουν εκδοχές της αφαίρεσης. Στο MNAM εκθέτει ο Kandinsky, στο Δημοτικό Μουσείο ο Mathieu, στο Musée des Arts Deco ο Vasarely, στη Galerie de France ο Soulages. Στην πραγματικότητα πρόκειται για μία φαινομενική αποθέωση της αφηρημένης γεωμετρικής ή άμορφης τέχνης, που ολοκληρώνει τον κύκλο της. Σημαντικές διεργασίες και ερευνητικοί νεωτερισμοί παρατηρούνται σε μεγάλη έκταση. Στη Γαλλία, οι νέοι καλλιτέχνες, θέτουν υπό αμφισβήτηση την κυριαρχία των μη παραστατικών αξιών.

Οι καλλιτέχνες αρχίζουν να ενδιαφέρονται για τον σύγχρονο κόσμο, της πόλης, της αστικής ζωής, του εργοστασίου, της επιστήμης, της τεχνολογίας, της πληροφορίας, της δημοσιότητας, των μαζικών μέσων πληροφόρησης. Όλα δείχνουν πως πρόκειται για την απαρχή μιας νέας κατάστασης, που απομακρύνεται από τις μνήμες της μεταπολεμικής περιόδου. Ξεκινά μια καινούργια συνθήκη, αυτή του μέσου του 20ου αιώνα, μιας σταδιακής ανάπτυξης, μιας ευημερίας, η οποία εκφράζεται με μια διάθεση από πλευράς των καλλιτεχνών διερεύνησης και απολογισμού μιας νέας ταυτότητας.

Το 1958, τον Απρίλιο, στη galerie Iris Clert, ο Yves Klein παρουσιάζει μια έκθεση αφιερωμένη στο «*Κενό*». Τότε, στην άδεια γκαλερί με το γαλάζιο ταβάνι, ο Klein τοποθετεί ένστολους φρουρούς, σε διπλή διάταξη για να υποδεχθούν τους καλεσμένους την ημέρα των εγκαινίων. Μετά την αποχώρησή τους το κοινό θαυμάζει απλά τους γυμνούς τοίχους της γκαλερί. Η γνωστή έκθεση «*Le Vide*» καθόρισε τη σκέψη πολλών καλλιτεχνών. Δύο χρόνια αργότερα, το 1960, ο Arman σε διάλογο και απάντηση προς το «*Κενό*» αντιπροτείνει μια έκθεση αφιερωμένη στο «*Πλήρες*», («*Le Plein*»), γεμίζοντας τη βιτρίνα της γκαλερί με ποικίλα σκουπίδια, εμποδίζοντας την είσοδο στον οποιονδήποτε και εκθέτοντας συγχρόνως κάποιες «*Accumulations*», («*Συναθροίσεις*») αντικειμένων. Ο Martial Raysse χρησιμοποιεί έργα του Ingres, την *Οδαλίσκη* και το *Bain Turc*, δημιουργεί ειρωνικές εικόνες πλησιάζοντας την Pop Art, όπου οι σταρ εμφανίζονται ως νέες θεότητες μιας κοινωνίας της κατανάλωσης.

Ο Yves Klein, ο πιο πρωτότυπος και ο πιο συναρπαστικός των καλλιτεχνών της ομάδας, έμεινε στην ιστορία ως ο «*εφευρέτης*», ο «*inventeur*» του *Διεθνούς Μπλε Klein ή IKB*. Με τη σειρά των *Μονόχρωμων*, από το 1957, ωθεί τα όρια της τέχνης και του πραγματικού σε νέα πεδία, φθάνει στο σημείο να καταστήσει το μπλε ως το μεγαλύτερο μονόχρωμο υπέρτατης αξίας.

Ο Daniel Spoerri «στρώνει τραπέζι» κάθετα στον τοίχο με τα «*tableaux-pièges*», με βρώμικα κουζινικά, ψίχουλα, αποτσίγαρα, και υπολείμματα, ως μια αναφορά στις χριστιανικές Αγάπες.

Ο Gérard Deschamps δημιουργεί assemblages. Έχει προτίμηση σε εσώρουχα, κυρίως γυναικεία και ροζ και σε στρατιωτικό εξοπλισμό.

Ο César δημιουργεί τις *Compressions* και τις *Expansions* του.

Ο Christo «περιτυλίγει» καρέκλες, μπουκάλια και άλλα αντικείμενα μέχρι το πρώτο του «πακετάρισμα» (empaquettage) της rue Visconti στο VIο διαμέρισμα του Παρισιού, φράζοντας το δρόμο με 240 μπιτόνια πετρελαίου για 6 ώρες .

Αν και πρόκειται για καλλιτέχνες διαφορετικών γενεών και εικαστικών διατυπώσεων, ο Pierre Restany ομιλεί για μια συνοχή στις διάφορες «περιπέτειες του αντικειμένου». Ένας

από τους νεωτερισμούς του Νέου Ρεαλισμού είναι το γεγονός ότι έθεσε σε κριτική «το αστικό περιβάλλον», το ανέδειξε σε θέμα πρωτεύουσας σημασίας, δια μέσου μιας σύλληψης της καθημερινότητας, των καθημερινών αντικειμένων και εικόνων της πόλης για μια ανακύκλωση αισθητικής χρήσης, για μια οικειοποίηση απλών συμβόλων της σύγχρονης αστικής ζωής με τρόπο προκλητικό και καυστικό. Η επέμβαση του καλλιτέχνη περιορίζεται στο ελάχιστο ευνοώντας μια έντονη ανάδειξη του ίδιου του πραγματικού, κυρίως του τυχαίου αντικειμένου. Αφίσες, σιδερικά, εξαρτήματα αυτοκινήτων, βιτρίνες, βιομηχανικά προϊόντα, αποτελούν τη βάση του κινήματος του Νέου Ρεαλισμού.

Η Galerie J-Εκθέσεις Ελλήνων Καλλιτεχνών στο Παρίσι

Το Μάιο του 1961 ανοίγει τις πόρτες της η Galerie J από την Jeannine Goldschmidt, πρώτη γυναίκα του Restany, στο No 8 της Rue de Montfaucon στο VI° διαμέρισμα του Παρισιού.

Η έκθεση «*A 40° au dessus de dada. Les nouveaux réalistes*» ενώνει τους Νέους Ρεαλιστές, σηματοδοτώντας τη στράτευση της γκαλερί κοντά τους. Το κείμενο του Restany στον κατάλογο της έκθεσης θεωρείται ως το 2° Μανιφέστο του κινήματος. Ο Restany οραματίζεται μια σύνδεση εξελικτική ανάμεσα στον Duchamp, το Dada και το Νέο Ρεαλισμό.

Οι Klein, Hains και Raysse αρνούνται αυτή την ιδέα και συναντώνται στις 8 Οκτωβρίου 1961 προκειμένου να «διαλύσουν» την ομάδα και να δηλώσουν τη διαφωνία τους. Η διάλυση δεν θα επέλθει τελικά και η δράση του κινήματος θα συνεχισθεί για μερικά χρόνια. Ο Klein διατυπώνει την αντίθεσή του λέγοντας: «Αγωνίστηκα επί μακρόν.... για την θέση μου την πνευματική, συναισθηματική και πραγματική για να δεχθώ να συνδέομαι με οποιοδήποτε τρόπο με το Dada, στενά ή μακρυά, με 40% πάνω ή κάτω».[5]

Τον Ιούνιο του 1961, ο Hains παρουσιάζει συνθέσεις με πολιτικές αφίσες του πολέμου της Αλγερίας σε έκθεση με θέμα «*La France déchirée*».

Τον Ιούνιο-Ιούλιο η Niki de Saint-Phalle στην έκθεση «*Feu a volonté*» προτρέπει το κοινό να πυροβολεί με την καραμπίνα τα έργα.

Το Νοέμβριο του 1961 ο Restany παρουσιάζει την έκθεση «*Nouvelles aventures de l' objet*» με τους Christo, Deschamps και άλλους Νέους Ρεαλιστές. Στην έκθεση συμμετέχουν και δύο Έλληνες, ο Νίκος Κεσσανλής και ο Βλάσης Κανιάρης. Ο Νίκος συμμετέχει με ένα συναρμολόγημα συρμάτινων δικτυωτών και τσαλακωμένων χαρτιών. Ο Κανιάρης παρουσιάζει συνθέσεις με εφημερίδες, πλέγματα, πανιά και μεταλλικές βέργες.

Την επόμενη χρονιά, το Φεβρουάριο 1962, στην Gallerie J εκθέτει ο Rotella, πραγματοποιώντας την πρώτη του ατομική έκθεση στο Παρίσι, με αφίσες του ιταλικού κινηματογράφου, με τίτλο «*Cinecittá, ville ouvérte*». Την ίδια χρονιά το Μάιο εκθέτει ο Christo και το Δεκέμβριο πραγματοποιείται η έκθεση «*Deschamps et le rose de la vie*», όπου ο Dechamps εκθέτει assemblages υφασμάτων. Το Φεβρουάριο του 1963 ο Dufrêne πραγματοποιεί την πρώτη του ατομική έκθεση στη γκαλερί J, με τίτλο «*Archi-Made*» με απομεινάρια αφισών.

Το Μάρτιο της ίδιας χρονιάς ο Spoerri εκθέτει στη γκαλερί J την έκθεση «*723 ustensiles de cuisine. Menus-pièges*», όπου τα βράδια ο χώρος της γκαλερί μετατρέπεται σε εστιατόριο. Τα δείπνα παρασκευάζει ο ίδιος ο καλλιτέχνης, ενώ τα υπολείμματα των φαγητών μετατρέπονται σε «*Tableaux-pièges*».

5. *Yves Klein*, Centre Georges Pompidou, Paris 2006, σ.248. Αρχική επιστολή του Klein προς τον Restany στα *Écrits*, σ.405-406.

Το Φεβρουάριο του 1963 στο Μόναχο, στα πλαίσια του 2ου Festival του Nouveau Réalisme, πραγματοποιείται η έκθεση «*Les Nouveaux Réalistes*» στη Neue Galerie im Künstlerhaus. Το κείμενο του Restany «*Ο Νέος Ρεαλισμός· τι πρέπει να σκεφθούμε;*» («*Le Nouveau Realisme; que faut-il en penser?*» θεωρείται ως το 3ο Μανιφέστο του κινήματος.

Τρεις εκθέσεις Ελλήνων καλλιτεχνών οργανώνονται το 1958, το 1961 και το 1962. Το 1958 στην Galerie du Nord γίνεται η έκθεση «*Έλληνες καλλιτέχνες του Παρισιού*». Το 1961 στην Galerie St. Germain συμμετέχουν οι Κανιάρης, Κουλεντιανός, Γαΐτης, Μολφέσης, Νίκος, Φιλόλαος, Πράσινος, Τούγιας. Ο Κανιάρης συμμετέχει επίσης, την ίδια χρονιά, στο Salon des Comparaisons και στο 16ο Salon des Réalités Nouvelles του Παρισιού.

Το 1962 ο Γιώργος Μουρέλος διοργανώνει στο Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris έκθεση με τίτλο «*Peintres et Sculpteurs Grecs de Paris*». Συμμετέχουν οι Καράς, Κοντός, Δανιήλ, Γαΐτης, Μαλτέζος, Μολφέσης, Παύλος, Πιερράκος, Πράσινος, Τούγιας, Τσόκλης, Ξενάκης, καθώς και οι γλύπτες Ανδρέου, Κουλεντιανός, Λυμπεράκη, Μυλωνά, Φιλόλαος, Ραυτοπούλου, Σκλάβος. Η κριτική έχει γενικά ένα τόνο υποτίμησης για τους Έλληνες καλλιτέχνες, εκτός από τον Restany, ο οποίος, γράφει καλή κριτική για το Νίκο και τον Κανιάρη, τους οποίους ήδη είχε εντάξει στην έκθεση της Galerie J «*Νέες περιπέτειες του αντικειμένου*».

Το 1963 ο Παύλος εκθέτει στο Salon des Réalités Nouvelles ένα νέο έργο με αφίσες (αφίσες massicotés, όπως τις αποκαλεί). Ήδη από το 1961 ο Παύλος είναι φίλος του Raymond Hains, συχνάζει στα καφέ «Flore» και «Deux Magots» και παρακολουθεί την πορεία του Νέου Ρεαλισμού. Ο Restany για το έργο του αυτό λέει: «Μένω άναυδος μπροστά σ ένα ανάγλυφο με τεμαχισμένες αφίσες του Παύλου! Φανταστείτε την έκπληξή μου, εμένα που βρισκόμουν εν μέσω μιας περιόδου θεωρητικής στράτευσης! Πίστευα ότι ο Rotella, ο Hains, ο Villeglé, ο Dufrêne είχαν πει τα πάντα για την «επιδερμίδα» των αφισών και να που ένας άγνωστος Έλληνας καλλιτέχνης μου παρουσίαζε τη σάρκα τους μες απ΄το υπερλεπτό, πολύχρωμο και αισθησιακό πεδίο της κόψης τους! Θέλησα αμέσως να τον γνωρίσω και πήγα να τον επισκεφθώ στο χαώδες ατελιέ του της οδού Vaugirard.[...].Αισθάνθηκα την αυθεντικότητα της ματιάς του επάνω στο αστικό περιβάλλον.[...].Είναι γεγονός ότι κατά τη διάρκεια της περιόδου του των τεμαχισμένων αφισών, ο Παύλος αποδείχθηκε περισσότερο νεορεαλιστής από οποιονδήποτε.[...].Τι πιο φυσιολογικό λοιπόν από την πρότασή μου να εκθέσει το 1964 στην Γκαλερί J, η οποία ήταν το βήμα και το εργαστήριό μου»[6].

Την ίδια χρονιά ο Σπητέρης, μια ακόμα φυσιογνωμία που έπαιξε σημαντικό ρόλο, αγκάλιασε τους Έλληνες καλλιτέχνες του Παρισιού και συνδέθηκε με το Restany, οργάνωσε στην Αθήνα στην Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών έκθεση με τους Κανιάρη, Κοντό, Παύλο και Τσόκλη.

Αναφερθήκαμε εκτεταμένα στις μεγάλες ανακατατάξεις, τους κλυδωνισμούς και το ανανεωτικό κλίμα που παρατηρείται στη Γαλλία από τη δεκαετία του 1950 για να δείξουμε το έντονα δημιουργικό κλίμα μέσα στο οποίο αναπτύσσονται οι Έλληνες καλλιτέχνες του Παρισιού. Ο Κανιάρης εξομολογείται πόσο τον εντυπωσίασε το *Κενό* του Klein, ο Παύλος αναφέρει έντονα την εντύπωση που του προκάλεσε η έκθεση «*40° au dessus de Dada*», ο Νίκος ενημερώνεται συστηματικά, ο Δανιήλ παρακολουθεί τα πάντα και συλλέγει καταλόγους, προσκλήσεις και έντυπα.

Η χρονιά 1964 είναι πολύ σημαντική και σημαδιακή και για τους τέσσερις Έλληνες

6. P. Restany 'Το Χρώμα είναι η Δύναμη του Πεπρωμένου', στο *Pavlos*, Αθήνα 1997, ΜΜΣΤ & ΟΠ.Π.Ε.Θ. Θεσ/νίκη '97, σ.36.

καλλιτέχνες και σε άμεση σχέση με τον Pierre Restany και την κοινή τους δράση. Ο Κανιάρης, ο Δανιήλ και ο Παύλος είναι οι μόνοι Έλληνες καλλιτέχνες οι οποίοι πραγματοποιούν ατομικές εκθέσεις στη Galerie J, την οποία θεωρούν την εποχή εκείνη ως την πλέον πρωτοποριακή γκαλερί του Παρισιού. Μια γκαλερί, η οποία έχει κατεύθυνση προς την πρωτοπορία, εξερευνά το καινούργιο, πειραματίζεται με τις σύγχρονες προκλήσεις της κοινωνίας, παρουσιάζει ένα νέο κίνημα, γράφει ουσιαστικά ιστορία.

Ο Βλάσης Κανιάρης εκθέτει ταυτόχρονα στην Galerie Florence Houston Brown μια σειρά από *Τοίχους* και *Χώρους μέσα στο χώρο* και στη Galerie J την καινούργια του δουλειά με αντικείμενα και κούκλες. Η διάρκεια της έκθεσης ήταν από 21/3 έως 15/4/1964, και είχε τίτλο «*Caniaris-Personnages-Objets-Reliefs*». Την έκθεση του Κανιάρη διαδέχεται αυτή του Δανιήλ, όπου από τις 20 έως τις 31 Μαΐου παρουσιάζει *Accumulations des Boîtes Noires* (*Συναθροίσεις από Μαύρα Κουτιά*)[7]. (εικ.1)

Τέλος, ο Παύλος, τον Οκτώβριο του 1964, παρουσιάζει στην ατομική του έκθεση στη Galerie J αφίσες massicotés, που τόσο εντυπωσίασαν τον Restany. Πράγματι, η έκθεση παρουσίαζε ένα συναρπαστικό πρωτότυπο θέαμα.

Ο Κανιάρης και ο Δανιήλ την εποχή εκείνη διαφοροποιούνται από τις προθέσεις των Γάλλων Νέων Ρεαλιστών. Στο έργο τους, τους ενώνουν η θεώρηση προς νέες προσεγγίσεις της σύγχρονης πραγματικότητας και η εξέταση του νέου αστικού περιβάλλοντος, με τα βιομηχανικά υλικά και τα σύγχρονα αντικείμενα, αλλά ο καθένας με διαφορετικό τρόπο προχωρά παραπέρα στην άσκηση κριτικής μέσα από μια πολιτική στάση (Κανιάρης) ή μια εκδήλωση αισθημάτων οδύνης μέσα από βιώματα (Δανιήλ).

Ο Κανιάρης δημιουργεί έργα με πολιτικό περιεχόμενο όπως τα: *Η Δολοφονία του Lumumba, Τα V της Νίκης, Κατά Παραγγελίαν.* Ο Δανιήλ επεμβαίνει στο χαρτόκουτο για να το καταστήσει έργο τέχνης. Δημιουργεί σκισμένα *Πληγωμένα Κουτιά*, καθαρές μνήμες από τον Εμφύλιο, εκφράζοντας όπως λέει: «*Την Τραγωδία δέκα χρόνων που ζήσαμε στον τόπο μας*» και βγάζοντας όλη αυτή «*την κραυγή οδύνης που δεν μπαίνει στα καλούπια μιας καθιερωμένης αισθητικής*»[8]. Ο Κανιάρης έγραφε: «Η ηθική έδρευε στο να συνειδητοποιήσει κανείς το '*Ποιος*' αντιπροσωπεύει το '*Τι*'. Η κατάκτηση του ηλεκτρικού πλυντηρίου δεν αρκούσε για να βαδίζουμε όλοι ενωμένοι»[9]. Για τη Galerie J. αποκαλυπτικά συνήθιζε να λέει ο Restany «*Ήταν ταυτόχρονα το εργαστήρι και η βιτρίνα*»[10].

Η XXXIη Biennale της Βενετίας και η Έκθεση στο Θέατρο Fenice

Το καλοκαίρι του 1964, τον Ιούνιο-Ιούλιο, ο Restany οργάνωσε στα πλαίσια της Biennale της Βενετίας, στο Teatro la Fenice, τρεις εκθέσεις. Η μία παρουσίασε σε μια μεγάλη αίθουσα τους Νέους Ρεαλιστές, μια άλλη τον Peter Foldes με τίτλο «*Καθημερινή Μυθολογία*», και μία τους Δανιήλ, Κανιάρη και Νίκο, με τίτλο «*3 προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική*».

Για την τελευταία, λόγω απεργιών, τα έργα των Ελλήνων καλλιτεχνών δεν έφθασαν ποτέ. Έτσι, οι καλλιτέχνες εργάστηκαν για πρώτη ίσως φορά in situ. Προσπάθησαν να δημιουργήσουν «επί τόπου», εκ νέου τα έργα τους, έργα τα οποία βασίζονταν σε μία απλή

7. Η επιλογή των συγκεκριμένων εικόνων σχετίζεται άμεσα με τη δυνατότητα εξασφάλισης του copyright.

8. Δανιήλ, *Η Ζωγραφική Πράξη και Σκέψη*, Αθήνα 1973, σ.15.

9. Κανιάρης, Υπόμνημα προς την Αρχιτεκτονική Σχολή, Αθήνα 1975, σ.21.

10. P. Restany, '*Το Χρονικό Διάστημα του Χρώματος*', στο *Pavlos, Biennale de Venise '80*, σ.43.

και κυρίαρχη ιδέα.

Ο Νίκος ξεδίπλωσε το άσπρο πανί, «το γλυπτό» του, «τη μεγάλη άσπρη χειρονομία» και το έργο ήταν έτοιμο. Ο Δανιήλ κι ο Κανιάρης ξεχύθηκαν στις αγορές για να βρουν τα υλικά τους. Ρούχα για τις *Κούκλες* του Κανιάρη και κουτιά συσκευασιών από σούπερ μάρκετ για τα *Μαύρα Κουτιά* του Δανιήλ. Εργάστηκαν ακατάπαυστα μερικές μέρες και η έκθεση ήταν έτοιμη. Τα έργα μπλέκονταν στο χώρο, στα έπιπλα του φουαγιέ της Fenice (εικ.4).

Στο κείμενο του καταλόγου ο Restany ξεκινά: «Είναι αυτονόητο ότι οι τρεις Έλληνες καλλιτέχνες που παρουσιάζω εδώ την τρισδιάστατη δουλειά τους έχουν κάποια σχέση με τη θεωρία μου της αντικειμενικής ιδιοποίησης. Ωστόσο δεν είναι νεορεαλιστές με την αυστηρή έννοια του όρου. Γιατί αν ο Κανιάρης, ο Δανιήλ ή ο Νίκος συμμερίζονται απόλυτα, αν και με διαφορετικούς τρόπους, μια νέα αίσθηση της σύγχρονης φύσης, (κοινωνιολογικής, βιομηχανικής και αστικής) η έρευνα της γλώσσας τους παραμένει οργανικά δεμένη με μια εντελώς ιδιαίτερη πολιτιστική θέση. Είναι πρώτα απ' όλα 'εκπατρισμένοι' (des «expatriés»). Στην ελληνική σκέψη η πνευματική εξορία αντιστοιχούσε, άλλωστε, πάντα με μια θέση εξαιρετικής διαύγειας, με μια έντονη συνείδηση της ελληνικότητας. Αυτοί οι καλλιτέχνες αποφάσισαν να ζήσουν αλλού το μοντερνισμό τους». Πιο κάτω συνεχίζει: «Τα Πρόσωπα-αντικείμενα του Κανιάρη, τα Κουτιά του Δανιήλ και οι πτυχώσεις του Νίκου αποτελούν τρεις διαφορετικές αποτίσεις οφειλής: Ορίζουν έναν ρεαλιστικό χώρο, το χώρο της επικοινωνίας, της πιθανής συνάντησης. Οι 3 καλλιτέχνες αφιέρωσαν τη σημερινή δουλειά τους στη γέννηση ενός ανώτερου σταδίου ανθρωπιάς». Στη συνέχεια μιλά για τα υλικά, για τα έργα, για τον σύγχρονο άνθρωπο, για να καταλήξει: «Γιατί πέρα από όλες τις ψεύτικες ή εύκολες αφηρημένες εκμηδενίσεις, αυτές οι διαφορετικές προτάσεις για μια 'καθαρά ελληνική' γλυπτική επιμένουν να μορφοποιήσουν έναν νέο ουμανισμό, πρελούδιο μιας δεύτερης Αναγέννησης»[11] (εικ.3).

Στο αμερικάνικο περίπτερο παρουσιάζονται οι Morris Louis, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg και Jasper Johns. Ο Alan R. Solomon, διευθυντής του Jewish Museum της Νέας Υόρκης, υπογράφει κείμενο με τίτλο «*Four Germinal Painters*». Το πρώτο βραβείο της XXXII^{ης} Biennale της Βενετίας το πήρε ο Robert Rauschenberg. Για πρώτη φορά η αμερικάνικη τέχνη «εφορμούσε» στην Ευρώπη. Τα έργα των καλλιτεχνών μεταφέρθηκαν στη Βενετία με αντιτορπιλικό. Οι Αμερικανοί στήριζαν την τέχνη τους μέσα από τους κρατικούς μηχανισμούς τους, ξοδεύοντας πολλά χρήματα, με κινητοποιήσεις των πρεσβειών, οργάνωση ακατάπαυστων coctails και συστηματική ενημέρωση των δημοσιογράφων.

Χαρακτηριστικά μου ανέφερε το 2001 η Χρύσα Ρωμανού: «Στην τουαλέτα της αμερικάνικης πρεσβείας σε κάποιο cocktail, υπήρχαν απομιμήσεις έργων-κεριών των Αμερικανών καλλιτεχνών που συμμετείχαν στο Αμερικάνικο περίπτερο, τα οποία αναμμένα επέπλεαν στη μπανιέρα».

Με κάθε τρόπο οι Ηνωμένες Πολιτείες προωθούσαν την «Νέα τους Τέχνη». Και ο Δανιήλ και ο Κανιάρης, ενώ μιλούν για την επιβολή της αμερικάνικης τέχνης στην Ευρώπη θεωρούν ότι το 1ο βραβείο δικαίως το πήρε ο Rauschenberg.

Στο ελληνικό περίπτερο, στην επίσημη συμμετοχή της XXXII^{ης} Biennale της Βενετίας, εκπροσωπούν την Ελλάδα οι Σπύρος Βασιλείου, Νίκος Νικολάου, Κώστας Κουλεντιανός,

11. La Fenice, *3 Propositions pour une Nouvelle Sculpture Grecque-Caniaris, Danil, Nikos*, τρίπτυχο-κατ. έκθ., Ιούνιος-Ιούλιος 1964, Βενετία. Ελληνική μτφρ. στο *Βλάσης Κανιάρης-Αναδρομική*, κατ. έκθ., Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα 1999, σ.322-323.

Γιώργος Ζογγολόπουλος και Νίκος Βεντούρας.

Ο Σπύρος Βασιλείου ασκεί έντονη κριτική στην έκθεση της Fenice με άρθρο του στον *Ταχυδρόμο*, με τίτλο «Pop -art-L'Hourloupe- σορολόπ. Τρεις προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική και οι αντιδράσεις ενός οργισμένου γέροντα»[12] (εικ.5).

Σε διάφορα σημεία του έντονου άρθρου ο Βασιλείου γράφει: «'Pop-Art' = Νέα μορφή τέχνης που γίνεται κατ' οίκον ή καθ' οδόν με παν το προστυχόν...». Πιο κάτω διαβάζουμε: «Σκλάβοι μιας απατηλής και φαινομενικής ελευθερίας, ενεργούμενα στα χέρια μεγαλόστομων πλανόδιων ιπποτών της διεθνούς κριτικής εκπατρισμένοι μακρυά από τη 'σπιτική πνευματική άνεση' όλων εμάς των άλλων, μπορεί πραγματικά να πιστεύουν πως αυτοί μόνο νοιάζονται για την καυτή αλήθεια και κανείς δεν μπορεί να τους απαγορεύσει να κάνουν ότι τους καπνίσει. Μόνο κάτω τα χέρια από την ελληνική γλυπτική. Αναδιπλώνετε τα φτηνά λερωμένα σεντόνια σας, τσαλακώνετε τους γυναικείους κορσέδες, σκίζετε τα κουτιά του αμπαλάζ, δικαίωμά σας, αλλά βρείτε και άλλους όρους, για τη δουλειά σας. Στα ιερά και τα όσια του ανθρώπινου βίου, κλειστό για πάντα μα μοναδικό και ανυπέρβλητο είναι το κεφάλαιο της ελληνικής γλυπτικής. Λίγο σεβασμό...».

Ενώ επιτίθεται με ειρωνεία και στον Παύλο λέγοντας: «Όπως και εσύ, αγαπητέ Παύλο, που μου ανήγγειλες με μεγάλο καμάρι πως ανήκεις πια στη δύναμη-διμοιρία ή λόχο;-της γκαλερί J και με ρώτησες στα εγκαίνια της Leone πώς μου φάνηκε το 'ταμπλώ' σου. 'Ταμπλώ' κάνανε οι Carpaccio, οι Canalleto, οι Guardi κάπου εκεί στο Κανάλε Γκράντε. Αυτοί πέθαναν. Σεις κάνετε νέα τέχνη. Βρήτε και καινούργιες λέξεις. Χαρτοκολλητική, χειροτεχνία, συνδεσμολογία, ραπτική, ξυλουργική, μεταλλολογία. Όχι 'ταμπλώ'». Και πιο κάτω: «Οι προπηλακισμένες αξίες ομορφιά, γοητεία, ποίηση, χάρη, μέτρο, μαστοριά, καθαρότητα, υγεία, τιμιότητα, λιτότητα ας ξαναγίνουν το αίμα στο άρρωστο σώμα της τέχνης του καιρού μας». Για να καταλήξει: «Στο όνομα του Μακρυγιάννη, του Παναγιώτη Ζωγράφου, του Θεόφιλου, του Σικελιανού, ας σμίξουμε τα σώματά μας σ' ένα χορό περισσυλλογής και ανάτασης. Ένα μεγάλο πλατύ, αμήχανο, αποσβολωμένο κοινό στον κόσμο όλο περιμένει. Είναι τάχα λίγη η λόξα να του απλώσουμε τα χέρια εμείς εδώ οι Έλληνες να ξαναβρεί η τέχνη γυμνή, χωρίς επίθετα, χωρίς μεσάζοντες το μεγάλο, τον πρωταρχικό της σκοπό»;

Αναπτύσσεται διάλογος και στο επικριτικό άρθρο του Βασιλείου ανταπαντούν και ο Κανιάρης και ο Δανιήλ.

Ο Δανιήλ σε άρθρο με τίτλο «Απάντηση ενός Εκπατρισμένου στο άρθρο του οργισμένου γέροντα: Ό,τι αφορά τις τρεις προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική», απαντά στην κριτική του Βασιλείου, εκθέτοντας με έμπνευση, τόσο την πρωτοποριακή του τοποθέτηση όσο και το σεβασμό του στην παράδοση. «Να τι έχω να απαντήσω. Νομίζω πως η τέχνη υπάρχει όταν είναι ζωντανή, ανανεωτική, όταν διατηρή πάντα την αιώνια νεότητά της [...]Δεν νομίζω ότι το υλικό όσο και (προστυχόν) να είναι απαγορεύεται. Θυμάμαι πάντα μια φράση του Ηράκλειτου (Ώσπερ σάρμα εικη κεχυμένον ο κάλλιστος κόσμος).[13] Τούτη η φράση ήρθε μέσα από τα βάθη των αιώνων για να μας ελευθερώση σήμερα από την προκατάληψη του υλικού και των μέσων που διαλέγει ο σύγχρονος καλλιτέχνης [...] Αν το να αγωνίζεται κανένας για την ανανέωση της τέχνης είναι αμάρτημα, τότε θα κατεβάσωμε τα μουτζουρωμένα χέρια μας από την άσπηλη λευκότητα της ελληνικής γλυπτι-

12. *Ταχυδρόμος*, τχ.538, 1/8/1964.

13. Ο Δανιήλ συνηθίζει να ενσωματώνει στα πρωτοποριακά έργα του, με σεβασμό, διαχρονικά στοιχεία της ελληνικής παράδοσης, ως μια ανανέωση μέσα από τη συνέχεια. Το συγκεκριμένο ρητό από τα «Κοσμικά ανάλεκτα», του Ηράκλειτου («Σάρωμα χυμένο τυχαία ο κάλλιστος κόσμος»), το χρησιμοποιεί ως προμετωπίδα στο ιστορικό έργο του *Moulin à Images* (*Εικονόμυλος*). Άρθρο Δανιήλ, *Ταχυδρόμος*, τχ. 541, 22/8/1964.

κής. Όμως εμείς ακούμε σε μια άλλη μυστική φωνή που έρχεται από πολύ μακρά, τη φωνή των παλιών μαστόρων της τέχνης που το έργο τους έμεινε για να μας διδάσκη ότι η τέχνη υπάρχει όταν προχωρή και πεθαίνει όταν σταματάη η αναζήτηση. Αν αυτοί άκουγαν τους ωργισμένους γέροντες, ούτε οι Κούροι θα κουνούσαν τα χέρια τους, ούτε ο Παρθενώνας θα ήταν μαρμάρινος. Θα έμενε για πάντα ξύλινος και θα τον έτρωγαν οι σκώροι. Ρωτιέμαι λοιπόν από πού παίρνει το δικαίωμα ο ωργισμένος γέροντας να μας γράφη κάτω τα χέρια από την ελληνική γλυπτική. Μήπως και έχει αναλάβει την κηδεμονία της παράδοσίς μας, χωρίς να το ξέρουμε, μήπως η ελεύθερη αναζήτηση απαγορεύεται από νομοθέτες που κανείς δεν διώρισε [...] Τα εκθέσαμε γιατί πιστεύουμε σε αυτό που κάνουμε, προτιμάμε στα ξένα να υποφέρωμε οικονομικά, παρά να ενδώσουμε στην ευκολία και τη σιγουριά. [...] Πάντως εμείς δεν πρόκειται να σταματήσωμε τις αναζητήσεις μας, και ούτε θα πάψουμε να αγωνιζώμαστε για να μπη καινούργιος καθαρός αέρας στον τόπο μας. Όποιος φοβάται τους δυνατούς ανέμους ας μη βγαίνη έξω από το σπίτι του. Εμείς δεν δουλεύουμε για τη σιγουριά, εμείς δουλεύουμε για τους νέους που στο τόπο μας δεν τους αφήνουν να σηκώσουν το κεφάλι και να καταλάβουν ότι τέχνη θα πη αναζήτηση [...]». Και καταλήγει: «Κράτησα όσο μπόρεσα την πέννα μου, βασάνισα όσο μπόρεσα το μυαλό μου γράφοντας τούτα τα λόγια που νομίζω ότι οι δίκαιοι και αμερόληπτοι θα κρίνουν. Μα προπαντός, δεν είμαι καθόλου ωργισμένος. Ευχαριστώ Δανιήλ Παναγόπουλος».

Πιο προκλητικά απαντά ο Κανιάρης, σε άρθρο με τίτλο «Τα προβλήματα υπάρχουν παρ' όλες τις 'Οργές', γεροντικές και μη»[14]: «...Ας τραβήξει λοιπόν ο γέρων τώρα πια το δρόμο που κι από νέος είχε χαράξει. Κανείς δεν πρόκειται να τον ενοχλήσει. Για τα υπόλοιπα, τι ασχολείται; Περνάνε έξω από την αυλή του, ακολουθώντας τον δικό τους δρόμο. Και το ξέρει κατά βάθος, τόσο ο γέρων όσο και ο Ταχυδρόμος. Φευ, όλα δεν τακτοποιούνται με το καλοκάγαθο χαμόγελο και καμιά φορά οι τρυφερές και νοσταλγικές αναπολήσεις εγγίζουν τα όρια της καπηλείας θα έλεγα, παρ' όλη τη γλυκύτατη γεύση τους [....] Δυστυχώς, ακόμα η τέχνη -για πόσο άραγε;- θεωρείται ξέφραγο αμπέλι όπου 'ειδικοί' και 'μη' τσαλαβουτάνε. Θα 'ταν χρήσιμο για όλους μας, αν οι καλλιτέχνες και οι ασχολούμενοι με τα προβλήματά της μελετούσαν τη λειτουργία και τη μέθοδο με την οποία πλησιάζουν οι επιστήμονες τα θέματά τους. [...] Μοιάζει λοιπόν να είναι εύκολο πράγμα η τέχνη και η ανάλυσή της, ώστε με αυτήν όλοι να έχουν 'απόψεις'. Ωραίες είναι οι απόψεις, όμως η ελευθερία τους περνά από έναν έλεγχο ιστορικό, που το θέλουμε ή όχι, υπάρχει ακόμα κι αν δεν μπορούμε να καθορίσουμε από ποιόν γίνεται. Φταίμε όλοι μας αν φθάνουμε σε λυπηρά-μικρά, έστω-συμβάντα σαν αυτό το κείμενο, το τόσο στενοκέφαλο, τόσο δογματικό. Βλαβερό πάντως. [...]. Ρωτώ τόσο τον γέροντα όσο και τον Ταχυδρόμο και τους φίλους του Ταχυδρόμου: Περνάνε και τα προβλήματα αυτά, για ένα δήθεν σκάνδαλο, με την ίδια ελαφρότητα που περνάνε τα φάρμακα για τη φαλάκρα; Υπάρχουν τόσοι και τόσοι ικανοί για την εύκολη αυτή λύση της «πλάκας» και της άρνησης. Θεωρώ πως τόσο τα πρόσωπα όσο και ο Ταχυδρόμος ήσαν ικανοί –μα και υποχρεωμένοι– να αντιμετωπίσουν το θέμα πολύ πιο σύνθετα, έστω και σε μορφή απλουστευμένη. Γιατί τα προβλήματα υπάρχουν παρόλες τις 'οργές', τις γεροντικές ή μη. Και μας αφορούν όλους. Ευχαριστώ, Φιλικότατα Βλάσης Κανιάρης

Υ.Γ. Γενικά θεωρώ άστοχο να κάνει ένας καλλιτέχνης κριτική, και στην προκειμένη περίπτωση προσβλητική κριτική, εκτός από στείρα, για τους συνεκθέτες του. Ας μην ξεχνάμε πως η Μπιενάλε, σε τελευταία ανάλυση, δεν είναι παρά μια μεγάλη ομαδική έκθεση».

Παραθέσαμε εκτενή αποσπάσματα από την έντονη αυτή διαμάχη με τους τρεις πρω-

14. *Ταχυδρόμος*, 5/9/1964.

ταγωνιστές γιατί έχει ιστορική αξία και επίσης γιατί οι απόψεις των δύο πλευρών συμβάλλουν στην κατανόηση ότι η διαμάχη αυτή αποτελεί μια κορύφωση στιγμής ανάμεσα στο παλιό και το καινούργιο, ανάμεσα στην καθεστηκυία τάξη και στην προσπάθεια διερεύνησης και οικειοποίησης σύγχρονων πρωτοποριακών διατυπώσεων με διεθνείς βάσεις.

Ο Νίκος, ο τρίτος καλλιτέχνης της Fenice, τη *Μεγάλη άσπρη χειρονομία* του την είχε δείξει σε 3 φάσεις: «Δεκάδες μέτρα σεντονόπανου, πτυχωτά, ξεδιπλωμένου μέσα στο χώρο» ο Restany θεωρούσε ότι δημιουργούσαν «*ένα περιβάλλον αυτόνομο και επίσης την πληρότητα της ιδιοποίησης της χειρονομίας*».[15] Η «*Πρόταση για μια νέα ελληνική γλυπτική*» του Νίκου πριν τη Fenice παρουσιάστηκε το Μάρτιο σε αίθουσα στο Palazzo Strozzi στη Φλωρεντία με την ευκαιρία της 2ης έκθεσης εμπορίου Σύγχρονης Τέχνης και τον Απρίλιο στην αίθουσα τέχνης Obelisco της Ρώμης. Η κριτική για το έργο του Κεσσανλή ήταν αρνητική και στην Ιταλία για τους ίδιους λόγους που ενοχλήθηκε ο Σπύρος Βασιλείου στην Ελλάδα. Σόκαρε τους Ιταλούς η σύγκριση με την Αρχαία Ελληνική Γλυπτική.

Η Biennale της Βενετίας του 1964 εξελήφθη ως μια ιστορική ήττα της Σχολής του Παρισιού και ως ένας θρίαμβος των αμερικάνικων πρωτοποριών στη διεθνή σκηνή.

Restany-Έλληνες Καλλιτέχνες- Η συνέχεια

Από το 1965 έως το 1970 δεν πραγματοποιείται καμία εκδήλωση του Νέου Ρεαλισμού, ωστόσο ο Restany συνεχίζει τη σχέση του με τους Έλληνες καλλιτέχνες. Σε διάφορες ευκαιρίες ο Γάλλος τεχνοκριτικός προωθεί τους Έλληνες καλλιτέχνες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν όταν ο Pierre Restany είχε μεσολαβήσει στον Carlos Antonio Arcán προκειμένου να διοργανωθεί μια έκθεση στη γκαλερί Prado de l' Ateneo στη Μαδρίτη. Σε επιστολή του ο Restany προς τον C.A Arcán[16], στις 09/03/66 αναφέρει πως μια έκθεση Κανιάρη-Δανιήλ θα αποτελούσε ένα ισπανικό άνοιγμα στη διεθνή συζήτηση για τη σύγχρονη τέχνη. Η έκθεση πραγματοποιήθηκε. Στον κατάλογο του Δανιήλ ο Restany επαναλαμβάνει στοιχεία του κειμένου της ατομικής του στη γκαλερί J.

Ο Yves Klein πεθαίνει ξαφνικά το 1962, προκαλώντας τεράστιο πλήγμα στην ομάδα. Ο Νέος Ρεαλισμός το 1965 έχει ατονήσει. Το 1970, στις 27 Νοεμβρίου, ο Restany οργανώνει τη δέκατη επέτειο του κινήματος, με μία αναδρομική έκθεση και σειρά από δράσεις-θεάματα που διαρκούν κάποιες μέρες. Το κίνημα περνά στην ιστορία και οι καλλιτέχνες διαχέονται, στην Αμερική (Arman, Christo) στη Γερμανία (Spoerri, ο οποίος ανοίγει εστιατόριο στο Ντύσσελντορφ), στη Βενετία (Hains).

Η πρωτοτυπία του Ν. Ρεαλισμού, συνίσταται στην συνειδητοποίηση ενός νέου μοντερνισμού, διαφορετικού από τον προπολεμικό, ο οποίος κάνει την αισθητική πράξη μία ποιητική μαρτυρία της αστικής ύπαρξης, της ζωής της ίδιας, ενσωματωμένη στην τεχνολογία και την κατανάλωση της σύγχρονης κοινωνίας.

Ο Pierre Restany, από τα νεανικά του ακόμη χρόνια, ακολουθεί μία ιδιαίτερη, μια πλούσια πορεία και μία μοναδική διεθνή καριέρα. Το 1950, σε ηλικία 20 ετών, γράφει κείμενα για τους ανώτερους διοικητικούς υπαλλήλους στο Υπουργείο Μεταφορών της Γαλλίας. Το 1953 ασχολείται με την αφηρημένη τέχνη. Το 1956 ο Pierre Restany γράφει για τον Klein, με τον οποίο συνδέεται στενά. Το 1957 ο Pierre Restany οργανώνει στη γκαλερί

15. P. Restany, *Νίκος*, Αθήνα 1988, σ.24.

16. Β. Κανιάρης, Υπόμνημα..., ό.π., και Βλάσης Κανιάρης-Αναδρομική, ό.π.,[Λ. Τσίκουτα, Χρονολόγιο], σ.394.

Kamer την πρώτη του έκθεση «*Φανταστικοί Χώροι*», («*Les espaces imaginaires*») και αργότερα στο άρθρο του «Η χειρονομία και ο ρυθμός», («*Le geste et le rythme*»), μιλάει για μία βαθειά πραγματικότητα, μέσα από την αντιληπτή πραγματικότητα, αναπτύσσοντας έτσι μία σκέψη για τον αφηρημένο ζωγράφο, ο οποίος βλέπει το αόρατο.

Το 1983 σε μία συνομιλία με τον Jean Francois Bory ομολογεί για τη στροφή του από τη Λυρική Αφαίρεση στο Νέο Ρεαλισμό: «Χάρη στον Yves Klein πέρασα από την έννοια της εσωτερικής λυρικής και αφηρημένης φύσης σε μία διάσταση της μοντέρνας φύσης συνδεδεμένης με το αστικό, βιομηχανικό φαινόμενο, στην διαφήμιση των μαζικών μέσων επικοινωνίας, στον πολιτισμό της εικόνας, στην κοινωνία της κατανάλωσης»[17].

Ο Pierre Restany ζει με τους καλλιτέχνες, συνδέεται με τους καλλιτέχνες και συνδημιουργεί μαζί τους. Χτίζει σχέσεις ζωής. Με τους Έλληνες καλλιτέχνες είναι συνομήλικοι, έχουν το ίδιο πάθος για την '*αιώνια νεότητα της Τέχνης*'[18]. Με τους Έλληνες καλλιτέχνες έμεινε συνοδοιπόρος για 40 ολόκληρα χρόνια μέχρι το θάνατό του, το 2003. Όλα αυτά τα χρόνια, οργανώνει εκθέσεις, τους προωθεί και γράφει συστηματικά, εμπνευσμένα και ολοκληρωμένα κείμενα σε όλες τις σημαντικές εκθεσιακές στιγμές των συγκεκριμένων καλλιτεχνών (εικ.6).

Μετά την έντονα εποικοδομητική χρονιά του 1964 και αργότερα με την αδρανοποίηση της ομάδας του Νέου Ρεαλισμού, η σχέση του με τους Έλληνες καλλιτέχνες και με το έργο τους, ίσως να του έδινε μία διέξοδο και ένα είδος ψευδαίσθησης συνέχειας του κινήματος, έστω και με καλλιτέχνες που βρίσκονται στις παρυφές του ιστορικού αυτού κινήματος. Με οξυδέρκεια, δυνατότητα σύνθεσης και ανάλυσης, κριτικό πνεύμα, αλλά και συναισθηματική φόρτιση «συνομιλεί» μαζί τους.

Στην ατομική έκθεση του Δανιήλ στη γκαλερί J, το 1964, σε ένα κείμενο με τίτλο «Danil: Un jeu et une épreuve, un art de comportement» ο Pierre Restany γράφει: «Η δοκιμασία που καλούμεθα αξίζει τον κόπο. Περισσότερο από τεστ είναι μία ηθική πράξη. Μία περίπτωση σαν αυτή του Δανιήλ, εξηγεί αρκετά τη βαθιά τάση της σύγχρονης εκφραστικότητας. Ζούμε στο 1964 την κοινωνιολογική φάση μιας τεχνικής καθαρά συμπεριφοράς. Ο άνθρωπος ξαναβρίσκει τη θέση του στην καρδιά των πραγμάτων»[19] (εικ.2).

Στις 13 Απριλίου 1963 για την έκθεση του Κανιάρη στη Galerie le Zodiaque στις Βρυξέλλες ο Restany γράφει για τον Κανιάρη: «Από τότε που ήρθε στο Παρίσι το 1960 ο Κανιάρης πραγματώνει σιωπηρά, αργά, με ακλόνητη επιμονή ένα δύσκολο και επίπονο εγχείρημα, αγχώδες και αγχωτικό, παραπλανητικό και παράδοξο. Είναι ένας κλειστός άνθρωπος που δύσκολα καταφέρνει να κρύψει πίσω από την επίφαση μιας μεγάλης πραότητας, την πιο ανελέητη διανοητική αυστηρότητα.[..]. Εξωτερικά η στροφή πραγματοποιήθηκε την Άνοιξη του 1962 και αναμφίβολα ήταν αποτέλεσμα μιας μακρόχρονης εσωτερικής ωρίμανσης»[20].

Για τον Κεσσανλή στην Ύδρα το 1976 γράφει σε κείμενο με τίτλο «*Ο Νίκος ανάμεσα στην αισθητική και την ηθική*»: «Μια κοινή υποχρέωση μας ένωνε στην θεωρητική και

17. K. M. Cabañas 'De Klein à Restany: Vers le Nouveau Réalisme', στο *Yves Klein*, ό.π., σ.247.

18. Ο Restany, ο Παύλος και ο Κεσσανλής είναι γεννημένοι το 1930, ο Κανιάρης το 1928 και ο Δανιήλ το 1924.

19. P. Restany, *Danil*, κατ. ατομ. έκθ., Galerie J (22-31 Μαΐου 1964), Paris 1964.

20. P. Restany, 'Notes Analogiques pour un Portrait de Caniaris, Artiste Grec Contemporain', κατ. έκθ. Β.Κανιάρη στη γκαλερί Le Zodiaque, Βρυξέλλες 1963. Μτφρ. στα ελληνικά στο *Vlassis Caniaris, Grecia*, κατ. έκθ., XLIII Biennale di Venezia, 1988, σ.78. Ανατύπωση στο *Βλάσης Κανιάρης Αναδρομική*, ό.π., σ.316-317.

πρακτική δράση»[21]. Και πιο κάτω αποκαλύπτει την γνώση και την κριτική δυνατότητα που έχει σε σχέση με τη δράση των Ελλήνων καλλιτεχνών του Παρισιού το 1964. «Την εποχή αυτή ο Κανιάρης, ο Δανιήλ, ο Νίκος (επίσης ο Καραχάλιος και ο Κων. Ξενάκης) λειτουργούν στα μάτια μου σαν συνδετικός κρίκος μεταξύ των δύο γενεών των Ελλήνων καλλιτεχνών του Παρισιού που δόθηκαν ολόψυχα *στην* περιπέτεια του αντικειμένου: μεταξύ των πειραματικών ενεργειών του Τάκη, π.χ. και το κίνημα νέο-ποπ».[22]

Το 1988 στον κατάλογο του Κεσσανλή της Biennale της Βενετίας, όπου με το Βλάση Κανιάρη εκπροσώπησαν την Ελλάδα, με επίτροπο το Μανόλη Μαυρομμάτη στο κείμενο με τίτλο «Δεκαετία '80! Ζωγραφική στον Τοίχο» γράφει: «Ανάμεσα στην αναφορά στον Picasso και σ' αυτήν του Duchamp ο Νίκος έχτισε την μοίρα του πάνω σ' αυτό το δυϊσμό: την αισθητική και την ηθική.». Και πιο κάτω: «Γιατί φέρω ένα μέρος ευθύνης: η διαδρομή της θεωρητικής μου σκέψης χρησιμοποιήθηκε κατά καιρούς σαν σημείο αναφοράς στις εκρηκτικές εντάσεις του Νίκου και στο δημιουργικό του όραμα. Αλλά πρόκειται βέβαια εδώ για ένα φαινόμενο γενιάς»[23].

Για τον Παύλο, στο κείμενο του καταλόγου για την Biennale της Βενετίας το 1980 με τίτλο «*Το Χρονικό Διάστημα του Χρώματος*» αναφέρει: «Ο Παύλος συμμετείχε ενεργά σ' αυτήν την επανάσταση του βλέμματος, σ' αυτήν την αναζήτηση της γλώσσας, της οποίας η γκαλερί J ήταν ταυτόχρονα το εργαστήρι και η βιτρίνα». Πιο κάτω για το έργο του περιπτέρου γράφει: «Πρόκειται ταυτόχρονα για ένα έργο μοναδικό και μία μεγάλη πρεμιέρα. Η παρουσία του Παύλου στα Giardini το 1980 εντάσσεται στο χώρο και στο χρόνο της γιορτής»[24].

Στο εκτενές κείμενο του 1997, με τίτλο «Το χρώμα είναι η δύναμη του πεπρωμένου», με την ευκαιρία της μεγάλης αναδρομικής του Παύλου στο Εργοστάσιο, γράφει: «Αυτή η έγκληση της εγκράτειας ως ύψιστης αλήθειας της ζωής είναι η πανίσχυρη δραστική ουσία της συνείδησης του Παύλου». Για να καταλήξει: «Ο Παύλος, ο φίλος μου, είναι για μένα μία άρρητη και πολύτιμη πηγή σκέψης και αναφοράς. Πως μπορώ να εμβαπτιστώ ολόκληρος στην ουσιώδη φιλοσοφία του μηνύματός του: Το χρώμα είναι η δύναμη του πεπρωμένου». Το μεγάλο αυτό κείμενο, όπως αναφέρεται στην υπογραφή, γράφτηκε διαδοχικά στο Παρίσι, την Κολωνία και το Μιλάνο.[25]

Ο Pierre Restany συνδέθηκε και με άλλους Έλληνες καλλιτέχνες του Παρισιού, όπως ο Τάκης και άλλοι. Ασχοληθήκαμε αποκλειστικά με τους τέσσερις Έλληνες καλλιτέχνες -Δανιήλ, Κανιάρη, Κεσσανλή και Παύλο- για το λόγο ότι είναι οι μόνοι οι οποίοι συνδέθηκαν με το κίνημα του Νέου Ρεαλισμού, αν και παρέμειναν στη παρυφές του. Επίσης είναι οι μόνοι οι οποίοι εξέθεσαν στη Galerie J. Τέλος οι Δανιήλ, Κανιάρης, Κεσσανλής δημιούργησαν από κοινού με τον Restany την κορύφωση της ιστορικής στιγμής για τη μεταπολεμική ελληνική τέχνη που αποτελεί η σημαντική έκθεση της Fenice της Βενετίας το 1964, οι «*3 Προτάσεις για μια Νέα Ελληνική Γλυπτική*».

Θελήσαμε να εξετάσουμε αυτήν την κοινή πορεία στην Τέχνη, των πέντε ξεχωριστών προσωπικοτήτων:

Γιατί αποτελεί μοναδικό φαινόμενο για τη μεταπολεμική ελληνική τέχνη.

21. P. Restany, 'Ο Νίκος ανάμεσα στην Αισθητική και την Ηθική', *Νίκος*, ό.π., σ.19.
22. Ό.π., σ.20.
23. Ό.π., σ.30.
24. *Pavlos*, Biennale de Venise '80, ό.π., σ.43, 46.
25. *Pavlos*, ΜΜΣΤ & ΟΠ.Π.Ε.Θ., ό.π., σ.29, 45.

Γιατί οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες με το έργο τους θεμελιώνουν την είσοδο του μεταπολεμικού μοντερνισμού στην Ελλάδα. Γιατί για πρώτη φορά οι καλλιτέχνες αυτοί συμβαδίζουν, αναπτύσσονται και δημιουργούν ταυτόχρονα και επί ίσοις όροις με τους διεθνείς καλλιτέχνες, χωρίς καθυστέρηση, όπως συνέβαινε σε παλιότερες γενιές.

Γιατί η έκθεση της Fenice αποτελεί σταθμό για τη σύγχρονη ελληνική τέχνη και μοναδικό παράδειγμα ιστορικής αξίας.

Γιατί η σχέση θεωρητικού-επιμελητή -του επιπέδου του Γάλλου Pierre Restany- με Έλληνες καλλιτέχνες με αυτή τη διάρκεια, την συνέπεια, την συνέχεια, και το ήθος είναι μοναδικό παράδειγμα, χωρίς προηγούμενο, για τα ελληνικά πράγματα.

Για τους Έλληνες καλλιτέχνες ο Pierre Restany ήταν πάντα παρών, συνδημιουργός και συνοδοιπόρος.

Lina Tsikouta

Pierre Restany and the Greek artists in Paris

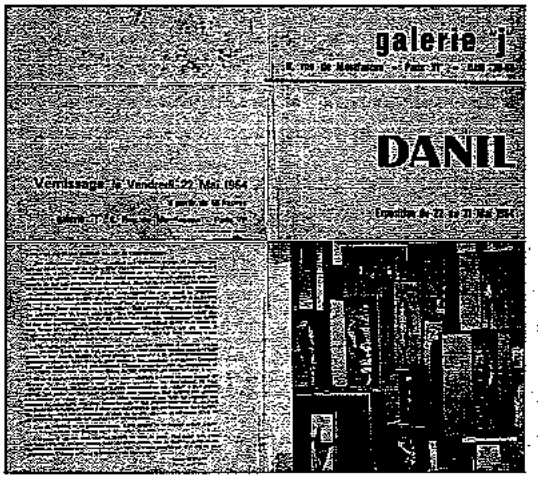
In this text the relationship between the Greek artists in Paris with the avant-garde in the French capital is examined and especially these artists long relationship with Pierre Restany, the Nouveau Réalisme movement and Galerie J, as well as their alignment in regard to modern art internationally.

At the Galerie J in 1961 the well-known art critic Pierre Restany made the Greek artists Caniaris and Nikos part of a group exhibition he was holding, that was designed to illustrate a theory and entitled "New Adventures of the Object". By 1960 Restany had already founded the Nouveau Réalisme movement. During that period the Galerie J was the most avant-garde gallery in Paris, and was run by Restany and his wife at the time, Jeannine. In 1964 this gallery presented the works of Danil, Pavlos and Caniaris in a solo exhibition. These specific Greek artists were in direct contact with the French critic and active in his circle, without becoming part of the Nouveau Réalisme movement, remaining on its fringe.

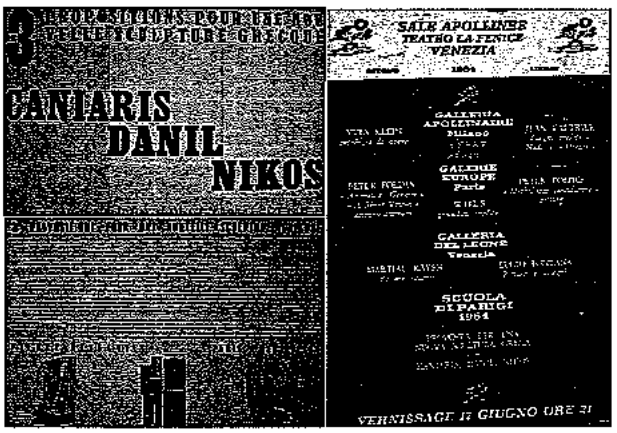
A brilliant moment in Greek post-war art was the exhibition "3 Propositions pour une nouvelle sculpture grecque", organized by Restany in the summer of 1964 in the framework of the Venice Biennale at the Teatro della Fenice, with Danil, Caniaris and Nikos (Kessanlis).

Through their work and other activities, these specific artists became, for all intents and purposes, the founders of post-war modernism in Greece.

Εικ. 1. Άποψη της ατομικής έκθεσης του Δανιήλ στη Galerie J τον Μάιο του 1964. Στο βάθος τα *Μαύρα Κουτιά*, στο κέντρο ο Τ. Σπητέρης

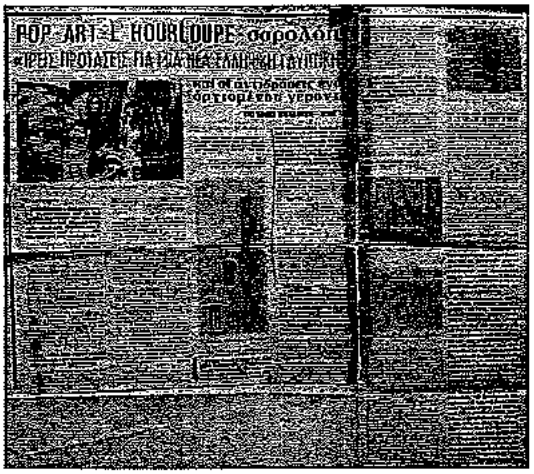


Εικ. 2. Οι δύο όψεις του καταλόγου της ατομικής έκθεσης του Δανιήλ στη Galerie J το 1964



Εικ. 3. Αριστερά, εξωτερική και εσωτερική πλευρά του τρίπτυχου της έκθεσης στο θέατρο Fenice το 1964, με τίτλο *"Trois Propositions pour une Nouvelle Sculpture Grecque"*. Δεξιά, η αφίσα και πρόσκληση των εκθέσεων στο Θέατρο Fenice

Εικ. 4. Άποψη της έκθεσης *«3 Προτάσεις για μια Νέα Ελληνική Γλυπτική»* στο Θέατρο Fenice. Διακρίνονται έργα των Κανιάρη και Δανιήλ



Εικ. 5. Το άρθρο-κριτική του Σ. Βασιλείου, στον *Ταχυδρόμο*, για την έκθεση *«3 Προτάσεις για μια Νέα Ελληνική Γλυπτική»* στη Βενετία

Εικ. 6. Στο εργαστήριο του Δανιήλ στο Houilles στο Παρίσι, οι Thérèse (σύζυγος του καλλιτέχνη) ο P.Restany, ο Δανιήλ και η Josyane, το 1975

Βασίλης Φιοραβάντες

Από το μοντερνισμό στην παγκοσμιοποίηση. Μεθοδολογικά και επιστημολογικά θέματα της ιστορίας της μοντέρνας τέχνης

I.

Η Μοντέρνα τέχνη ξεκίνησε ως περιθωριακή και κατέληξε να γίνει ηγεμονική, να θριαμβεύσει. Ήταν η τέχνη του 20ού αιώνα. Συγχρόνως η τέχνη αυτή ήταν η βάση της εμφάνισης και της συγκρότησης του μοντερνισμού ως ρεύμα, ή γενικότερα του μοντέρνου κινήματος. Η σκέψη, η τέχνη και η φιλοσοφία διαπεράστηκαν ή και καθορίστηκαν ακόμη από τις αρχές του μοντερνισμού: κριτική, άρνηση, ορθολογισμός, συνεχής αναζήτηση του πάντοτε νέου, του καινούργιου, του ριζοσπαστικού. Η επιπεδοποίηση, η αποσπασματοποίηση, η παράταξη, η ασυμφωνία, η αφαιρετικότητα, η παράθεση, το κολλάζ, η μικροδομή, η διαπολιτισμικότητα, η διεπιστημονικότητα, ή διακαλλιτεχνικότητα κ.ά. ήταν μερικά κύρια χαρακτηριστικά του μοντερνισμού[1] στη σκέψη και την τέχνη.

Η κυριαρχία όμως της παγκοσμιοποίησης στη συνέχεια ανέδειξε μερικά άλλα χαρακτηριστικά: Η αλλοτρίωση, η πραγμοποίηση και η ορθολογικοποίηση -με κυρίαρχο στοιχείο τη νόρμα- αποκτούν νέες συνιστώσες και νέες ποιότητες. Έχουν μια ευρύτατη, παγκόσμια πλέον εμβέλεια. Η διαφορά και η διαφορετικότητα, συγχρόνως με την αυθεντικότητα, τη γνησιότητα και την ιδιαιτερότητα αποκτούν ένα ριζοσπαστικό χαρακτήρα, μια ριζοσπαστική υπόσταση. Η διαπολιτισμικότητα γενικεύεται, παγκοσμιοποιείται, ενώ συγχρόνως αναδεικνύεται και η σημασία της αισθητικής, καλλιτεχνικής και πολιτισμικής πολυμορφίας. Η πολιτισμική απείθεια στην παγκοσμιοποίηση προσλαμβάνει χαρακτηριστικά προτάγματος, ενώ η τέχνη επιζητεί εναγώνια τρόπους, μεθόδους και διαδικασίες επαναπροσδιορισμού: Το πρόταγμα ενός νέου παγκόσμιου μοντερνισμού είναι σήμερα περισσότερο επίκαιρο παρά ποτέ.

II.

Η παγκοσμιοποίηση, αγκαλιάζοντας ή επηρεάζοντας ή ακόμη και διαμορφώνοντας το σύνολο των ανθρώπινων και κοινωνικών δραστηριοτήτων και εκδηλώσεων, διαφοροποιεί -αν δεν έχει ήδη διαφοροποιήσει- αισθητά τη δομή των πραγμάτων. Το ανθρώπινο είναι και γίγνεσθαι βρίσκεται σε στενή εξάρτηση, αν όχι προσδιορισμό, με αυτή. Η κοινωνία παγκοσμιοποιείται, όπως η τέχνη και η κουλτούρα. Το μοντέρνο όμως πρόταγμα για συνεχή ριζοσπαστική ή ακόμη και ανατρεπτική καλλιτεχνική πρακτική -κυρίως μετά τη σουρεαλιστική γενίκευση της απείθειας και της κριτικής στάσης- και το οποίο ηγεμόνευσε στον 20ό αιώνα, τείνει να μετατραπεί σε ανεδαφικό, ακόμη και να εξωθηθεί σε μορφές καλλιτεχνικής και πολιτισμικής προϊστορίας. Η ιστορία της μοντέρνας τέχνης, με την έννοια της δυναμικής της μνήμης, της δημιουργικής εξέλιξης των μορφών και της αναφοράς-παραδείγματός της, είναι πλέον μουσειακό είδος, ανενεργός.

III.

Η παγκοσμιοποίηση προκαλεί ανασφάλειες, αβεβαιότητες, ανισορροπίες. Η τέχνη προσδιορίζεται από αυτές τις νέες συνθήκες. Συγχρόνως, οι νέες κοινωνικές συνθήκες που έχει δημιουργήσει η παγκοσμιοποίηση έχουν περιορίσει τον αυτόνομο χαρακτήρα που είχε

1. Β. Φιοραβάντες, *Κοινωνική Θεωρία και Αισθητική*, Αθήνα 1999, σ.340-369: «Μοντερνισμός και Μεταμοντερνισμός...».

πριν η μοντέρνα τέχνη σε τέτοιο μάλιστα βαθμό, ώστε είναι δύσκολος ο ισχυρισμός ότι υπάρχει πλέον αυτόνομη τέχνη. Αντίθετα η τέχνη περιορίζεται σήμερα στην αναπαραγωγή του μικρόκοσμου. Η πίεση είναι τέτοια, ώστε η υποκειμενικότητα νιώθει πολιορκημένη έτσι ώστε δεν μπορεί να επιβιώσει παρά μόνο με την αναπαραγωγή του εαυτού της και της μικρής της ιστορίας. Κατά συνέπεια τίθεται το πρόβλημα πώς θα μιλήσουμε εκ νέου σήμερα για υποκειμενικότητα.[2] Είναι ένα πρόβλημα στρατηγικής σημασίας. Όλη η φιλοσοφική παράδοση της ανθρωπότητας επικεντρώνεται στη διαδικασία συγκρότησης της υποκειμενικότητας, η οποία συνδέεται με τη σειρά της και με τη διαδικασία συγκρότησης του ορθού λόγου, του σκέπτεσθαι ορθολογικά. Εξάλλου, η ορθολογικότητα και η υποκειμενικότητα στην περίοδο της μοντέρνας τέχνης ήταν το κύριο θέμα, συνδεδεμένες μάλιστα με συλλογικές, κοινωνικές και ιστορικές διαδικασίες. Σήμερα που η απορρύθμιση και η παγκοσμιοποίηση διέλυσαν τις κοινωνικές διαδικασίες, εμφανίστηκαν και διαδόθηκαν ο ατομικισμός και οι ατομοκεντρικές συλλήψεις του κόσμου. Πρόκειται για μαζική εμφάνιση ανορθόλογων και α-κοινωνικών καταστάσεων, χωρίς μάλιστα να υπάρχει στο άμεσο μέλλον ορατός ο ορίζοντας ξεπεράσματος αυτής της καθόλα αρνητικής κατάστασης και ακόμα λιγότερο δημιουργίας εναλλακτικών και ιστορικών λύσεων ή τουλάχιστον προοπτικών.

IV.

Η μοντέρνα τέχνη δημιούργησε τέτοιο πλούτο εκδοχών υποκειμενικότητας και ορθολογικότητας που μέχρι σήμερα δεν υπάρχει καταγραφή της συνεισφοράς του κάθε καλλιτέχνη ή του κάθε ρεύματος, όσον αφορά τη διαδικασία συγκρότησης της σύγχρονης υποκειμενικότητας και του σύγχρονου λόγου.[3] Κανείς, βέβαια, δεν περίμενε ότι θα εμφανιστούν τόσες μορφές που θα δημιουργούσε το μοντέρνο κίνημα. Στη δεκαετία του 1980 δημιουργήθηκε η αντίστροφη πορεία. Η μοντέρνα δημιουργία αρχίζει να υποχωρεί. Νέα ρεύματα δεν δημιουργούνται, οι υπερασπιστές της μοντέρνας τέχνης, περιορίστηκαν σε ένα αγώνα οπισθοφυλακής. Αλλά και οι μεταμοντέρνοι που εμφανίστηκαν μετά το 1980 υποχώρησαν (όπως και η αμφισβήτησή της). Έτσι εμφανίστηκε ένας γενικευμένος σκεπτικισμός για τις επιπτώσεις της γενικευμένης πλέον κρίσης της τέχνης. Από το 1998 άρχισε ο προβληματισμός για το τι είναι παγκοσμιοποίηση, όπου έγιναν συνέδρια του G7 (μεγάλες χώρες ΟΟΣΑ) οργανώθηκαν μεγάλες διαδηλώσεις στην Πράγα, Γένοβα. Εμφανίστηκε το κίνημα του Πόρτο Αλέγκρε, το κίνημα γενικότερα της κριτικής και το παγκόσμιο ρεύμα αμφισβήτησης και κριτικής της παγκοσμιοποίησης.

V.

Μοντερνισμός: Η ποίηση έπαιξε σημαντικό ρόλο στη μοντέρνα τέχνη. Ο μοντερνισμός όμως δεν περιορίζεται μόνο στην τέχνη. Ο μοντερνισμός ως κίνημα, ήταν ένα κίνημα σφαιρικότερο. Δεν περιορίστηκε σε μια μορφή τέχνης, αν και ο ρόλος του Κυβισμού τουλάχιστον στην αρχική του περίοδο ήταν καθοριστική. Αγκάλιασε όλα τα ρεύματα της τέχνης και όλες τις εκδηλώσεις της ζωής. Ήταν ένα κίνημα ολικό. Ο μοντερνισμός ξεκίνησε από την εξέγερση της ποίησης ενάντια στον κλασικό τρόπο γραψίματος και από τη ζωγραφική, αν και για μια ορισμένη περίοδο συνέπεσαν. Ο θεμελιωτής του μοντερνισμού ήταν ο Μπωντλέρ, στον οποίο κυριαρχεί το ποιητικό στοιχείο, το έντονο ανθρωπιστικό συναίσθημα, ο ερωτισμός, το ελεγειακό στυλ. Ο μοντερνισμός στη συνέχεια αγκάλιασε τη

2. Β. Φιοραβάντες, 'Η Γαλλική Επανάσταση και η Αυτοκαταστροφή του Λόγου' και 'Η Κρίση της Κοινωνίας, του Λόγου και του Πολιτισμού', *Θεωρία Πολιτισμού*, τ.Ι & ΙΙ, Αθήνα 2004-2007, σ.271-278, σ.397-415 αντίστοιχα.

3. Βλ. Β.Φιοραβάντες, 'Ο Λόγος στην Μοντέρνα Τέχνη', *Ο Κοινός μας Τόπος*, τχ.1 (ηλεκτρ. περιοδ., www.common-place.gr).

φιλοσοφία, τη σκέψη και ακόμη την ίδια τη ζωή. Ήταν ένα κίνημα ολικό. Βασικό στοιχείο της μοντέρνας τέχνης είναι το αίσθημα της αυτοτέλειας, η ένταση, η δημιουργικότητα. Ο μοντερνισμός ήταν, δηλαδή, μία στάση ζωής. Στο μοντερνισμό προτάσσεται το νέο, επιζητείται πάντοτε το καινούριο, το σύγχρονο. Δεν υπάρχει ρεύμα που να μην υπάρχει αυτό το στοιχείο. Μια κίνηση του Πικάσο άνοιξε το δρόμο να εμφανιστούν τόσα διαφορετικά ρεύματα και συγχρόνως με τόσο σημαντικά στοιχεία για το καθένα (Ρωσική Πρωτοπορία, Dada,...). Από το 1910 που εμφανίζεται η Αφαίρεση υποχωρεί το ελεγειακό στυλ. Τότε που εμφανίζεται ο μοντερνισμός με τον Μπωντλέρ κυριαρχεί στη ζωγραφική ο Κουρμπέ με την ομάδα του. Στη συνέχεια εμφανίζονται οι ιμπρεσιονιστές, των οποίων το έργο συνιστά ιστορική καμπή πρώτου μεγέθους και οι οποίοι κάνουν με τον τρόπο τους μία ριζοσπαστική και συγχρόνως υψηλή ζωγραφική, μία ζωγραφική με αύρα. Πρόκειται στην ουσία για μια σύγχρονη υψηλή τέχνη.

Κουρμπέ-Μπωντλέρ: Με τον Κουρμπέ έχουμε την προσγείωση στη σύγχρονη ζωή, ρεαλιστικές αναπαραστάσεις. Το 1879 σύμφωνα με τον G. Picon[4] βιώνει η ομάδα των ιμπρεσιονιστών μία ριζική αλλαγή και μέσα απο την αλλαγή αυτή, ενώ ο Μονέ και ο Μανέ τείνουν να γίνουν πλέον κλασικοί, εμφανίζεται ένας πρωτομοντερνισμός με τους Γκωγκέν και Βαν Γκογκ. Από το ρεαλιστικό πήγαμε στην άρνησή του. Υπάρχει όμως μία αντινομία: Η αναζήτηση ούτε του συγκεκριμένου ούτε του αφηρημένου, αλλά του απλού. Βάση αποτελεί η εντύπωση που έχει ο καλλιτέχνης στα φυσικά στοιχεία, διαμεσολαβημένα από την υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη. Έρχεται η επανάσταση του Κυβισμού. Στη συνέχεια εμφανίζεται η αντίθεση της μοντέρνας τέχνης στη βιομηχανία της κουλτούρας.

VI.

Στους προηγούμενους αιώνες οι θεσμοί που όριζαν την τέχνη ήταν ελάχιστοι ή καθόλου.[5] Τώρα ζούμε μια κατάσταση αντίστροφη, με ό,τι αυτό συνεπάγεται. Επικρατούν οι φορείς, οι γκαλερί, οι θεσμοί της βιομηχανίας της κουλτούρας. Και αυτό παρά το γεγονός ότι έχουμε ατομική παραγωγή του καλλιτέχνη.

Πρόκειται για ένα πολυκέφαλο και πολύμορφο σύστημα διεθνώς, το οποίο διαρθρώνεται γύρω από τις γκαλερί, τους κριτικούς, τα μουσεία, τα ιδρύματα, τις Μπιενάλε. Αυτά τα χαρακτηριστικά έχει πλέον η βιομηχανία της κουλτούρας[6]: Ο πλειστηριασμός, ο συλλέκτης, η γκαλερί, το μουσείο. Σ' αυτό το πολύμορφο σύστημα έχουν ιδιαίτερη σημασία

α) οι τόποι:

Μπιενάλε της Βενετίας, Ντοκουμέντα του Κάσελ.

Φουάρ της Βασιλείας -κάτι το ποιοτικό, ό,τι καλύτερο υπάρχει διεθνώς στο χώρο των γκαλερί.

FIAC του Παρισίου (γκαλερί)

Ίδρυμα Μπάγελε -έργα τέχνης που εκτίθενται σε μόνιμη βάση, εν είδει μουσείου μοντέρνας τέχνης και οργάνωση σημαντικών εκθέσεων.

Ίδρυμα Τζιαναντά (Μαρτινύ) στην Ελβετία, το οποίο έχει στον περιβάλλοντα χώρο του ανοιχτό μουσείο γλυπτικής.

Και β) Οι retrospective, ο ρόλος και η σημασία των οποίων για την ιστορία και τη θεωρία της μοντέρνας τέχνης είναι προφανής.

4. G. Picon, *1879, Naissance de l'Art Moderne*, Gallimard, Folio.
5. Βλ. Β. Φιοραβάντες, 'Η Βιομηχανία της Κουλτούρας...' *Θεωρία Πολιτισμού*, ό.π., σ.405-8.
6. H. Gauville, *L'Art depuis 1945-Groupes et Mouvements*, Hazan 2007.

VII.

Πριμοδοτούμε έναν καινοτόμο τρόπο προσέγγισης της ιστορίας, ο οποίος συνίσταται στην ανάδειξη της διεπιστημονικότητας, της διαθεματικότητας, της διακαλλιτεχνικότητας, της διαπολιτισμικότητας και τέλος της διακλαδικότητας. Η ιστορία της τέχνης είναι ιστορία των χώρων, των θεσμών, των καλλιτεχνών, των ρευμάτων, των μουσείων κ.ά. Δεν μπορεί, βέβαια, να συλληφθεί η ιστορία της μοντέρνας τέχνης σαν μια αλυσίδα της ιστορίας των τόπων στους οποίους εμφανίστηκαν ή εκτέθηκαν και προβλήθηκαν τα ρεύματα, αλλά σε συνάρτηση με αυτούς. Μέσω της ιστορίας των τόπων αυτών βλέπουμε την ιστορία της τέχνης συστηματικότερα. Η ιστορία της τέχνης στηρίζεται σε μια γνώση εκ των υστέρων, δεδομένου ότι αυτή έχει υπάρξει, έχει γίνει θεσμός. Όταν η μοντέρνα τέχνη ήταν σε ανοδική πορεία δεν μπορούσε να γραφτεί η ιστορία της τέχνης, γιατί η διαδικασία ήταν σε εξέλιξη. Προείχε εξάλλου η καλλιτεχνική πράξη των πρωτοποριών. Οι καλλιτέχνες προσπαθούσαν να δημιουργήσουν μια νέα θετικότητα, ως κριτική σύνθεση του αντικειμένου της καλλιτεχνικής δημιουργίας της ίδιας. Δεν τους ενδιέφερε να θεωρητικοποιήσουν την τέχνη. Εξαίρεση αποτελεί η Ρωσία το 1917-1923. Συνδέθηκε με τη δημιουργία νέων θεσμών με μουσεία, σχολές πρωτοποριακού χαρακτήρα. Το 1930 στη Γερμανία ιδρύεται η σχολή Μπαουχάουζ. Μέσω αυτών έχουμε τη δημιουργία μιας νέας τέχνης. Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο μπήκαμε σε μια διαφορετική περίοδο στην Ευρώπη. Μαζί με την τέχνη αναπτύσσονται νέοι θεσμοί, νέα μουσεία, νέα ιδρύματα. Έτσι, η αντίληψη που έχουμε αποκτήσει σήμερα, συνδέεται με την ίδια την πορεία της τέχνης.

Η ιστορία της τέχνης αποτελεί προϋπόθεση για να μελετήσουμε την τέχνη μ' ένα συνθετικό τρόπο. Η παγκοσμιοποίηση τείνει να εξαφανίσει όλα τα προηγούμενα σημαντικά ρεύματα και πολιτισμικά γεγονότα. Χάνονται έτσι οι αναφορές. Η ανάγνωση της ιστορίας της τέχνης σε μια δεδομένη χρονική στιγμή προσδιόριζε την ίδια την ιστορία της τέχνης. Σήμερα έχουμε εξαντλήσει την ανάγνωση (ή τις αναγνώσεις) της ιστορίας της τέχνης. Δεν μας χρειάζεται πλέον αυτό, μας χρειάζεται η σφαιρική προσέγγιση της ιστορίας της τέχνης. Πέρα από τα ρεύματα, τις τάσεις, τις ιδιαιτερότητες (μερική προσέγγιση) έχουμε ανάγκη μια νέα προσέγγιση που να είναι σφαιρική. Το μορφολογικό στοιχείο θα πρέπει να το προσεγγίσουμε σε σχέση με το ιστορικό περιβάλλον, την ιστορική στιγμή, την συγκυρία, τον τόπο ως χώρο ανάλυσης και αναφοράς μιας συγκεκριμένης ομάδας καλλιτεχνών π.χ. (Pont-Aven: Γκωγέν, Βαν Γκογκ). Όμως επιστημολογικά η προσέγγιση αυτή διαφέρει από τις προηγούμενες, δεδομένου ότι δίπλα στη μορφολογία της τέχνης αναδεικνύεται και το πρόβλημα του τόπου ως πεδίο διαθεματικής προσέγγισης της τέχνης. Οπότε έχουμε σε μία δεδομένη χρονική στιγμή παράθεση (juxtaposition) ρευμάτων, εποχών, τάσεων, προς την κατεύθυνση της ανάδειξης της οριζοντιότητας σε βασική επιστημολογική και μεθοδολογική αρχή. Έτσι, προέχει η έρευνα διαμέσου πόλεων, καταστάσεων, χωρών, ρευμάτων, κινημάτων κ.λπ.

VIII.

Ο Ιμπρεσσιονισμός συνδέθηκε με ορισμένα συγκεκριμένα μέρη: Place de Vosges, Βρετάνη κ.ά. Ο ύστερος Ιμπρεσσιονισμός με την Pont-Aven. Ο Κυβισμός με το Παρίσι. Η Ρώσικη Πρωτοπορία με την Πετρούπολη και τις άλλες μεγάλες πόλεις της Ρωσίας. Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός με το Μόναχο κτλ. Το κάθε μεγάλο κίνημα εμφανίστηκε και ανδρώθηκε σε μια μεγάλη πόλη ή σε μια περιοχή και στη συνέχεια απέκτησε διεθνή ορίζοντα. Με άλλα λόγια, η ιστορία της μοντέρνας τέχνης ήταν μια διαλεκτική των τόπων με τα αντίστοιχα ρεύματα και με το διεθνές πνεύμα. Στην εποχή της παγκοσμιοποίησης εμφανίστηκε και γενικεύτηκε το ξερίζωμα, το άμορφο, η μη αναφορά. Απάντηση σ' αυτή την

κατάσταση αποτελεί η πολυμορφία, η παγκοσμιοποιημένη κριτική θεώρηση και η άρνηση, ακόμη και η ανυπακοή ή η απείθεια (dissidence culturelle).

IX.

Η έρευνα, την οποία διεξάγουμε με συστηματικό τρόπο από την αρχή της δεκαετίας του 1980, σχετικά με την ιστορία και τη θεωρία της μοντέρνας έχει περάσει από πολλές φάσεις, αλλά η προσέγγισή μας ήταν πάντοτε ενιαία, ιστορική και θεωρητική. Για εμάς είναι αδιανόητη η σύλληψη της ιστορίας της μοντέρνας τέχνης μακριά από το θεωρητικό πλαίσιο της εποχής, τις θεωρητικές συζητήσεις με τις οποίες αυτή συνδέθηκε. Όπως έχουμε δείξει με τα κείμενά μας, η ιστορία της μη συμπόρευσης της θεωρίας με την τέχνη δεν υπάρχει. Συγχρόνως η θεωρία της μοντέρνας τέχνης χωρίς την ιστορία της δεν έχει νόημα. Είναι ένα σαθρό οικοδόμημα.

Η θεωρία (ή η φιλοσοφία της μοντέρνας τέχνης) είναι βέβαια μία δύσκολη υπόθεση, ήταν -ιστορικά εξετάζοντάς τη- δύσκολη. Παραμένει, εξάλλου, το ίδιο δύσκολη η συγκρότησή της και à posteriori. Εξάλλου, η ιστορική και η νεώτερη μοντέρνα τέχνη δεν υπάρχουν πλέον. Εδώ, βέβαια, ανακύπτει και το ερώτημα: Ποιο το ενδιαφέρον αυτής της à posteriori συγκρότησης; Αυτό είναι μόνο θεωρητικό ή θα πρέπει να αποσαφηνίσουμε καλύτερα τα πράγματα όσον αφορά μερικούς παράδειγματικούς καλλιτέχνες (για παράδειγμα Στέρης, Σκλάβος, Τζιακομέττι) με την χαμπερμεσιανή έννοια του όρου. Εμάς, βέβαια, μας απασχολεί κυρίως η προσέγγιση που αναζητά την αλήθεια -«το περιεχόμενο αλήθειας», σύμφωνα με τον Αντόρνο- από την σκοπιά του φιλοσόφου της τέχνης και της κουλτούρας και μάλιστα στην εποχή της παγκοσμιοποίησης. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο απαιτείται η επεξεργασία μιας ειδικής οπτικής. Αυτή θα πρέπει να είναι μικροδομική, αντισυστηματική (ή τουλάχιστον μη συστηματική) άμεση, κριτική, ιδεολογική (ή, καλύτερα, ιδεολογικά κριτική). Η αποκρυπτογράφηση των ιερογλυφικών της μοντέρνας τέχνης αναδεικνύει το νόημα, την κατεύθυνση, την ιστορική πορεία της προς το διαρκώς άλλο, το νέο, το ριζοσπαστικό, τον ου-τόπο.[7]

7. Β. Φιοραβάντες, *Κοινωνική Θεωρία και Αισθητική & Θεωρία Πολιτισμού*, ό.π.. T. Adorno, *L'Art et les Arts*, Desclée de Brouwer (επιμ.), 2002.

Μίλτος Φραγκόπουλος

Ταυτίσεις και αποκλίσεις καλλιτεχνικών και πολιτικών πρωτοποριών: Η περίπτωση της Ρωσίας 1918-1923

Σ' ένα φύλλο (αριθμός 5) της καλλιτεχνικής εφημερίδας Βέστνικ Ισκούστβ το 1922 συναντάμε την εξής αναφορά: «Στο Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Κουλτούρας ΙΝΧΟΥΚ ο σύντροφος Αρβάτωφ είπε, μεταξύ άλλων, ότι ο Τάτλιν, ο ζωγράφος και μάστορας των γωνιακών αναγλύφων, έκανε μια πρόταση στους μηχανικούς μιας βιομηχανίας κινητήρων να διδάξει στους μαθητευόμενους στο εργοστάσιο, καθώς και στους εργάτες, πώς να επεξεργάζονται και να χειρίζονται τα υλικά. Οι μηχανικοί δεν κατάλαβαν την ουσία αυτής της πρότασης και συμβούλεψαν τον σύντροφο Τάτλιν να πάει στο τεχνικό γραφείο και να δείξει στους σχεδιαστές εκεί πώς να σύρουν ίσιες και καθαρές γραμμές».[1]

Στη μικρή αυτή είδηση, που εύκολα περνά απαρατήρητη και, εν πάση περιπτώσει, καταχωρείται στις υποσημειώσεις της ιστορίας, περικλείεται και αναδεικνύεται η αντίφαση μέσα στην οποία αναπτύχθηκε η σχέση δύο πρωτοποριών -της καλλιτεχνικής και της πολιτικής- στη μετεπαναστατική Ρωσία.

Πρόκειται, θα μπορούσα να πω, για μια σχέση ευθύς εξαρχής προβληματική, που επιδεινώθηκε από παρερμηνείες του *άλλου*, αλλά και από ελλιπή γνώση του *εαυτού*.

Η «Ρωσική Πρωτοπορία» αποτελεί το κατ' εξοχήν παράδειγμα της *στρατευμένης τέχνης* και προσφέρει πλούσιο υλικό για τη διαμόρφωση μιας θεωρίας της πρωτοποριακής τέχνης, κατά την οποία καταργείται η αυτονομία του έργου και η ατομική πρόσληψή του για να σμίξει με την *πράξη* της ζωής.[2] Είναι, μάλιστα, στην Κονστρουκτιβιστική εκδοχή της, και η μόνη *in vivo* απόπειρα δημιουργίας που πάει πέρα από την πρόκληση και την υπονόμευση ή διασάλευση (του τύπου Ντανταί ή Σουρεαλισμού, ή και Σιτουασιονισμού) και προσπαθεί να αρθρώσει πρόταση με θετικό πρόσημο, μέσα σε θεσμούς και κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που δεν τίθενται κατ' αρχήν σε αμφισβήτηση, αλλά αντίθετα εκλαμβάνονται ως επιθυμητές.

Από την άποψη αυτή η «Ρωσική Πρωτοπορία» έχει προσλάβει μυθικές διαστάσεις, με αναφορές σε 'ουτοπικά οράματα' και 'όνειρα επανάστασης', ενώ οι αποτυχίες της συχνά περιγράφονται με ανάλογους όρους. Ας αναλογιστούμε τον τίτλο του τελευταίου κεφαλαίου του βιβλίου του John Milner «Tatlin and the Russian Avant-Garde», όπου παρουσιάζεται το «απονενοημένο» εγχείρημα του Λετατλίν, της ιπτάμενης μηχανής του σημαντικότερου ίσως εκπροσώπου του Κονστρουκτιβισμού στο τέλος της δεκαετίας του 1920. Το κεφάλαιο επιγράφεται: *Icarus* μια αναφορά στον άμυαλο, γοητευτικό ήρωα της ελληνικής μυθολογίας με πολλαπλές σημάνσεις. Όπως όλοι γνωρίζουμε ήταν η τελευταία πράξη του δράματος πριν από την οριστική καταδίκη των πρωτοποριών το 1932.

Αυτή η καταδίκη ήταν η κατάληξη μιας διαδικασίας που είχε αρχίσει να διαφαίνεται καθαρά, τουλάχιστον από τον Δεκέμβριο του 1923, με την λεγόμενη «Εξέγερση του Κομματικού Πυρήνα» κατά της «αριστερίστικης δικτατορίας» στα Ανώτερα Καλλιτεχνικά και Τεχνικά Εργαστήρια ΒΧΟΥΤΕΜΑΣ που διευθύνονταν από στελέχη των Κονστρουκτιβιστών.

1. G. Karginov, *Rodchenko*, London 1979, σ.196.
2. Βλ. P. Burger, *Theory of the Avant-Garde*, Manchester 1984, σ.53.

Ο Ρόντσενκο θα αναπολούσε αργότερα εκείνη την εποχή κατά την οποία μαζί με την Βαρβάρα Στεπάνοβα είχαν σχεδιάσει πολλές από τις, μετά πεντηκονταετία διάσημες, αφίσες και καταχωρίσεις, λέγοντας: «Η δουλειά μας τότε διακόπηκε. Βέβαια η παρέα που μαζεύτηκε στις οργανώσεις ΡΑΠΠ και ΜΑΠΠ έκανε ό,τι μπορούσε για να μας καταγγείλει και άδραχνε κάθε ευκαιρία για να υπονομεύει τη δουλειά μας και να σταματήσει τη δραστηριότητά μας. Στο τέλος τα κατάφεραν. Σίγουρα είχαν κάθε λόγο να νιώθουν ότι απειλούνται: Όλη η Μόσχα, όλα τα περίπτερα και τα καταστήματα της Μοσσελπρόμ, όλες οι εφημερίδες και τα περιοδικά ήταν γεμάτα από τις δικές μας αφίσες και καταχωρήσεις [...] Βαθμιαία η διαφήμιση επέστρεψε στους παλιούς τρόπους, και νόστιμα γυναικεία κεφάλια και λουλουδάκια εμφανίστηκαν ξανά»[3].

Το αδιέξοδο στις σχέσεις της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας με την πολιτική πρωτοπορία –που συναντήθηκαν, βέβαια, όταν η δεύτερη ήταν πλέον η μετεπαναστατική εξουσία– είχε αρχίσει να γίνεται έντονα αισθητό ήδη από τον Μάρτιο του 1923, όταν οι αβανγκάρντ καλλιτέχνες και θεωρητικοί προχώρησαν στην έκδοση του περιοδικού ΛΕΦ με υπεύθυνο της σύνταξης τον Μαγιακόφσκυ, σαν μια πρόταση αριστερής αντιπολίτευσης. Μιας αντιπολίτευσης που έκρινε ότι συντελούνταν μια στροφή επί το συντηρητικότερο στην τέχνη, συνυφασμένη με μια γενικότερη δεξιά στροφή, της Νέας Οικονομικής Πολιτικής που προωθούσε η Κομματική ηγεσία υπό τον Λένιν. Αυτή τη στροφή και το συνακόλουθο κίνδυνο της επαναφοράς του μικροαστικού ήθους καταγράφει εμμέσως πλην σαφώς και το ερωτικό ποίημα για την Λίλι Μπρικ με τίτλο ΠΡΟ ΕΤΟ (Για Τούτο) του Μαγιακόφσκυ, εικονογραφημένο με φωτομοντάζ του Ρόντσενκο -που κι αυτό εκδόθηκε το 1923.

Τον Μάιο εκείνης της χρονιάς η Πράβδα κατακεραύνωσε τα δύο πρώτα τεύχη του ΛΕΦ, σε άρθρο του Σοσνόφσκυ που μιλούσε υποτιμητικά για «Μαγιακοφσκισμό» και «παρακμιακό φουτουρισμό». Στις 25 και 26 Σεπτεμβρίου και πάλι στην Πράβδα εμφανίστηκε η επίθεση του Τρότσκυ κατά των πρωτοποριών-το γνωστό του κείμενο για τον Φουτουρισμό, όπου «η ακραία απόρριψη του παρελθόντος» θεωρείται «*έκφραση μποέμικου μηδενισμού και όχι προλεταριακής επαναστατικότητας*». Εκεί συναντάμε και την περίφημη φράση: «Εμείς [οι Μαρξιστές] μπήκαμε στην επανάσταση, οι φουτουριστές πέσανε πάνω της»[4].

Το 1923 είναι σημαντικό και για έναν ακόμα λόγο: Η παραγγελία για τη διακόσμηση της 5ης επετείου του Κόκκινου Στρατού ανατίθεται στο Σύνδεσμο Καλλιτεχνών της Επαναστατικής Ρωσίας (ΑΧΡΡ), το σημαντικότερο θιασώτη της παραδοσιακής, παραστατικής ζωγραφικής, δείχνοντας με σαφήνεια πού κλίνουν οι προτιμήσεις της νέας εξουσίας. Από την άλλη, ως έμμεσα ενδεικτικό της βαθιάς διαφοράς είναι και το γεγονός ότι στις 4 Μαΐου 1923, στην Πετρούπολη, ανεβαίνει η παράσταση του θεατρικού έργου *Ζανγκέζι* του Βέλιμιρ Χλέμπνικωφ (που είχε πεθάνει την προηγούμενη χρονιά) σε σκηνική παρουσίαση-παραγωγή του Τάτλιν. Πρόκειται για ένα έργο στο οποίο οπτικοποιούνται οι λεκτικοί πειραματισμοί που ο Χλέμπνικωφ μαζί με τον Κρουτσιόνυχ πρότειναν από το 1912, στο πλαίσιο της *ζαούμνικε γιάζικα*, της λεγόμενης υπερνοηματικής γλώσσας -την οποία ο πανίσχυρος τότε Τρότσκυ στο κείμενο που προαναφέραμε ονομάζει απλώς «ανοησία».

Όλα αυτά είναι αρκούντως γνωστά και αποτελούν το υλικό από το οποίο φτιάχνονται οι μύθοι. Πρόκειται για τη συντριβή ενός μεγάλου ονείρου που μετατράπηκε σε εφιάλτη; Για έναν μεγάλο έρωτα χωρίς ανταπόκριση; Μια πλειάδα σπουδαίων καλλιτεχνών με τις καλύτερες προθέσεις, έτοιμοι να τα δώσουν όλα, μόνο για να απορριφθούν από μια στε-

3. Αναφ. στο G. Karginov, ό.π., σ.121.
4. L. Trotsky, 'On Futurism,' στο *L. Trotsky on Literature and Art*, New York 1970, σ.132.

νόμυαλη και σκληρή εξουσία -που δεν είναι μόνον η επονείδιστος σταλινική, αλλά όλη συνολικά η παλαιά μπολσεβίκικη φρουρά με τον Λένιν, τον Τρότσκυ, τον Μπουχάριν και όλους. Η πτήση και η πτώση του Ίκαρου δεν είναι πολύ μακριά.

Όμως προτού δεχτούμε αυτό το ρομαντικό και απλοϊκό τέλος στο παραμύθι, θα πρέπει να στραφούμε με περισσότερη προσοχή στα γεγονότα, που μπορεί να μας δώσουν τη δυνατότητα να αναστοχαστούμε τα ζητήματα της στρατευμένης τέχνης και γενικότερα της σχέσης μεταξύ καλλιτεχνικής διεργασίας και πολιτικής. Προτρέχοντας ίσως, πιστεύω ότι τα γεγονότα μάς δείχνουν κατ' αρχάς δύο πράγματα: Το ένα είναι πως η παραδοχή της επαναστατικότητας της Ρωσικής Πρωτοπορίας από ορισμένους πρωτεργάτες της μετά το 1917 τίθεται κάπως αυθαίρετα -και, κατά τη γνώμη μου, λαθεμένα. Το δεύτερο, και σημαντικότερο, είναι ότι καθώς οι καλλιτέχνες έρχονται να ταυτιστούν με την επανάσταση, αναπαράγουν έναν τρόπο σκέψης που οδηγεί στη διατύπωση απόλυτων απόψεων, σε ένα είδος «ολοκληρωτικής» σύλληψης του σωστού και του λάθους.

Το πρώτο προκύπτει από ρήσεις, όπως εκείνη του Τάτλιν (το 1919), πως «ό,τι έγινε από πολιτική άποψη το 1917 είχε γίνει από καλλιτεχνική άποψη το 1914, όταν δεχτήκαμε ως βασική αρχή 'το υλικό, τον όγκο και την κατασκευή'» -με σαφή αναφορά στις αφαιρετικές συνθέσεις υλικών, κυρίως στα γωνιακά αντι-ανάγλυφα (ουγκλοβόι κοντρ-ρελιέφ). Αυτό, εκτός από το ότι δείχνει μια άγνοια του ορθόδοξου μαρξισμού με τον οποίο θέλει να συνδεθεί (δεδομένου ότι το έτσι όπως το θέτει ο Τάτλιν το εποικοδόμημα προτρέχει και προηγείται της βάσης), εμφανίζεται σαν μια εκ των υστέρων δικαίωση που αφήνεται ανοιχτή στην κριτική του Τρότσκυ, και σε ένα πιο «βαθύ» θεωρητικό επίπεδο μένει μετέωρη ανάμεσα στον Αντόρνο και στον Λούκατς (στη διαμάχη δηλαδή προοδευτικής και παρακμιακής τέχνης, «μη οργανικής»-«οργανικής» σύνθεσης κλπ.). Προσωπικά θεωρώ ότι εδώ μάλλον επιβεβαιώνεται η ρήση που συναντάμε στην πρώτη σελίδα της «Αισθητικής Θεωρίας» του Adorno: «Το πελώριο πεδίο του απρόβλεπτου που τα επαναστατικά καλλιτεχνικά ρεύματα άρχισαν να εξερευνούν γύρω στο 1910, δεν εκπλήρωσε τις υποσχέσεις ευτυχίας και περιπέτειας που είχε προαναγγείλει. Ένας όλο και μεγαλύτερος αριθμός καλλιτεχνικών πραγμάτων τραβήχτηκε στη δίνη νέων ταμπού, κι αντί να χαρούν τη νέα τους ελευθερία, οι καλλιτέχνες έσπευδαν να ψάξουν για κάποια βάση, κάποιο θεμέλιο για εκείνο που έκαναν»[5].

Όμως, όπως είπαμε, εκείνο που φαίνεται πιο σημαντικό είναι ότι η ταύτιση με το πολιτικό οδηγεί σε μία λογική αναζήτησης μιας «καθαρής» και, κατά τούτο, απόλυτης λύσης στα ζητήματα της τέχνης. Μιας λύσης που στον πυρήνα της έχει μια «επαναστατική» ιδέα: Πρέπει να τελειώνουμε με την παραδοσιακή έννοια της τέχνης και να σμίξουμε την καλλιτεχνική εργασία με τη χρήσιμη παραγωγή και την καθημερινή ζωή.

Με βάση την ιδέα αυτή, πηγαίνοντας λίγο πιο πίσω στο χρόνο μπορούμε να παρακολουθήσουμε μια πορεία ξεκαθαρίσματος και εκκαθαρίσεων σε ένα κάθε άλλο παρά ομοιογενές ρεύμα, μια πορεία όπου διαμορφώνεται μια «τυπολογία της κλιμάκωσης», σε μια αντίληψη γραμμικής «προόδου».

Η τυπολογία της κλιμάκωσης

Όταν η Πρώτη *Ομάδα Εργασίας των Κονστρουκτιβιστών* (αποτελούμενη από τους Ρόντσενκο, Στεπάνοβα, Γκαν, Μεντουνέτσκι, Ιόγκανσον και τους αδελφούς Στέρνμπεργκ)

5. T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, London 1970, σ.1.

συναντήθηκε το 1921 για να κηρύξει, όπως δήλωνε, «ανελέητο πόλεμο κατά της τέχνης»[6], η Ρωσική Πρωτοπορία βρισκόταν ήδη μακριά από τις ηρωικές ημέρες του 1917. Ο Μαλέβιτς είχε αρχίσει να περιθωριοποιείται, ο Καντίνσκυ είχε υποχρεωθεί σε παραίτηση από το Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Κουλτούρας (ΙΝΧΟΥΚ), ο Μπουρλιούκ και ο Λαριόνωφ είχαν μεταναστεύσει στη Δύση, ο Χλέμπνικωφ περιφερόταν στους δρόμους, καθ' οδόν προς τον πρόωρο θάνατό του, και ο Γκουμιλιώφ -ο ποιητής και συνιδρυτής του *Ακμεϊσμού*- την ίδια εκείνη χρονιά θα τουφεκιζόταν σαν αντεπαναστάτης.

Από την άλλη πλευρά, σε διάφορα καλλιτεχνικά κέντρα της Ευρώπης, ιδιαίτερα στο Βερολίνο, η νέα ρωσική *μηχανοτέχνη* γνώριζε ενθουσιώδη υποδοχή, ενώ πίσω στη Ρωσία ο Τάτλιν, ο Ρόντσενκο και άλλοι καλλιτέχνες είχαν στρωθεί στη δουλειά στα εργαστήρια, ξεκινώντας τη διαδρομή που θα τους οδηγούσε στην *τέχνη-παραγωγή*.

Συνολικά, θα λέγαμε πως ήταν σαν να λειτουργούσε μια 'διαδικασία φυσικής επιλογής', όπου οι διάφοροι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες έρχονταν να θέσουν σε δοκιμασία, έμμεσα ή άμεσα, το δικό τους όραμα των 'μεγάλων προσδοκιών' των αρχών της δεκαετίας του 1910 μέσα στις πραγματικές συνθήκες που διαμορφώνονταν γύρω τους. Παλιές έριδες και διαμάχες, συνυφασμένες και με το ιδιαίτερα αντιφατικό πεδίο της ρωσικής κουλτούρας και κοινωνίας στις αρχές του 20ου αιώνα, μετά από μια αναδιάταξη που επέφερε η επανάσταση του 1917, έδειχναν να αποκρυσταλλώνονται σε διαφορετικές τοποθετήσεις και στάσεις. Παράλληλα, νέα κριτήρια διαμορφώνονταν, σύμφωνα με τα οποία οι θέσεις των καλλιτεχνών μπορούσαν να αξιολογηθούν σε μια διαδικασία διαρκούς 'βελτίωσης'.

Η υπόθεση αυτή θα μπορούσε να υποστηριχθεί από το γεγονός ότι τα θεωρητικά επιχειρήματα που διατυπώνονται τα χρόνια εκείνα χαρακτηρίζονται από μια αντίληψη 'προόδου', μιας κλιμάκωσης από το χαμηλότερο προς το υψηλότερο, κατά την οποία «οι μοντέρνοι καλλιτέχνες ασύνειδα ξεχέρσωναν τα χωράφια και τα όργωναν προετοιμάζοντάς τα για την προλεταριακή σπορά»[7]. (Παρόμοια πορεία προϊούσας «ανόδου» προς την εξάλειψη της παραδοσιακής τέχνης μπορούμε να διακρίνουμε και βάσει της διαφοροποίησης του προσανατολισμού της δραστηριότητας του ΙΝΧΟΥΚ σε τρεις φάσεις, σε αντιστοιχία με τις τρεις διαδοχικές προεδρίες του Ινστιτούτου, δηλαδή του Καντίνσκυ, του Ρόντσενκο και του Μπρικ).[8]

Η γοργή διαδοχή καινοτόμων και ρηξικέλευθων καταθέσεων από τους καλλιτέχνες, σαν σε μια πλειοδοσία για την πρόταση του 'καινούριου' στην τέχνη, διαμόρφωνε ένα είδος 'θεωρίας των σταδίων' προς την επίτευξη αυτού του στόχου. Κάτι τέτοιο γίνεται φανερό σε πολλά κείμενα της εποχής, που παίρνουν τη μορφή του μανιφέστου, στα οποία οι καλλιτέχνες διατυπώνουν τις προθέσεις τους. Η αντίληψη μιας συνεχούς 'βελτίωσης' αναδεικνύεται παντού, όπως, για να σταθούμε σ' ένα μόνο παράδειγμα, στο κείμενο *Περί Κυβισμού* των Γκλεζ και Μετσενζέ, όπου υποστηρίζεται ότι «τις μερικές ελευθερίες που κατακτήθηκαν από τον Κουρμπέ, τον Μανέ, τον Σεζάν και τους Ιμπρεσιονιστές, ο Κυβισμός έρχεται να τις αντικαταστήσει με μια απεριόριστη ελευθερία».[9]

Στη Ρωσία, αυτή η ιδέα μιας αναπότρεπτης πορείας «προς τα μπρος και προς τα

6. A. Gan, 'On Constructivism', στο J.E. Bowlt (επιμ.), *Russian Art of the Avant-Garde; Theory and Criticism*, New York 1978, σ.224.

7. G. Arvatov, 'The Proletariat and Leftist Art', στο J.E. Bowlt (επιμ.) *Russian Art of the Avant-Garde*, ό.π., σ.228.

8. S. O. Khan-Magomedov, *Rodchenko, The Complete Work*, London 1988, σ.72

9. A. Gleizes & J. Metzinger, 'Cubism', στο R..L. Herbert (επιμ.) *Modern Artists on Art; Ten Unabridged Essays*. New Jersey 1964, σ.18.

πάνω» ενισχύθηκε παραπέρα με την έλευση μιας πραγματικής επανάστασης στην κοινωνία. Έτσι ήταν επόμενο να δημιουργηθεί η εντύπωση ότι υπήρχαν εκείνοι που συνέχιζαν την πορεία κι εκείνοι που την εγκατέλειπαν στα μισά του δρόμου: «Οι σουπρεματιστές, οι αφαιρετικοί και οι 'μη-ιδεαλιστές'», δήλωνε ο Αλεκσέι Γκαν το 1922, «πλησίαζαν όλο και πιο κοντά στην απόκτηση μιας πλήρους κυριαρχίας πάνω στην καλλιτεχνική εργασία της διανοητικής-υλικής παραγωγής, αλλά δεν κατόρθωσαν να κόψουν τον ομφάλιο λώρο που τους συγκρατούσε και τους συνέδεε με την παραδοσιακή τέχνη των Παλαιοημερολογιτών. Ο Κονστρουκτιβισμός έπαιξε το ρόλο της μαμής»[10].

Εκείνο που φαινόταν ως η αδυσώπητη πορεία προς αυτή τη νέα καλλιτεχνική πράξη, περιλάμβανε -σ' ένα πρώτο επίπεδο- μια κίνηση πέρα από την επιφάνεια του πίνακα προς το τρισδιάστατο αντικείμενο, το αντικείμενο όμως όχι αφαιρετικά εκλαμβανόμενο σαν «όγκος στο χώρο», με το οποίο ίσως και οι 'Παλαιοημερολογίτες' (όπως ο Μαλέβιτς ή ο Γκάμπο) να συμφωνούσαν, αλλά σαν κάτι χρηστικό, το οποίο θα εξυπηρετούσε κάποιο σκοπό της καθημερινής ζωής. Ο «ομφάλιος λώρος» που έπρεπε να κοπεί ήταν η οποιασδήποτε μορφής 'μεταφυσική' ή 'μυστικιστική' ενατένιση ή σκέψη. Η νέα καλλιτεχνική 'εργασία' ήταν η *συνειδητή* συγχώνευση τέχνης και πραγματικής ζωής. Αλλά ας δούμε πώς φτάνουμε ως εκεί.

Για μια τέχνη της Επανάστασης

Λίγο πριν τη συγκρότηση της *Πρώτης Ομάδας Εργασίας των Κονστρουκτιβιστών*, ο Ρόντσενκο σημείωσε σ' ένα χαρτί μια σειρά από συνθήματα, ένα από τα οποία έλεγε: «*Η τέχνη είναι ένας κλάδος των μαθηματικών, όπως όλες οι επιστήμες*»[11].

Η φράση αυτή επιδιώκει οπωσδήποτε να προκαλέσει. Όμως, για να γίνει αντιληπτό το συγκεκριμένο νόημά της -ή, πιο σωστά, το μήνυμά της προς συγκεκριμένους αποδέκτες- θα πρέπει να εξεταστεί μέσα στα συμφραζόμενα των γενικότερων εξελίξεων στη Ρωσία την εποχή εκείνη.

Ύστερα από τον αρχικό ενθουσιασμό των πρώτων δύο χρόνων μετά την Οκτωβριανή επανάσταση του 1917, κρίθηκε, τόσο από τους καλλιτέχνες όσο και από τους κυβερνώντες, ότι ήταν απαραίτητη μια πιο συστηματική προσέγγιση των ζητημάτων της καλλιτεχνικής δουλειάς. Και με το ρητό αυτό σκοπό, τον Μάρτιο του 1920, ιδρύθηκε το Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Κουλτούρας (ΙΝΧΟΥΚ).

Η συγκρότηση του ΙΝΧΟΥΚ προέκυψε από την πεποίθηση ότι είχε ολοκληρωθεί μια 'προκαταρκτική' φάση -που κάλυπτε ολόκληρη τη δεκαετία του 1910-, και τώρα έπρεπε να διατυπωθούν κάποια συμπεράσματα. Όπως έλεγαν οι ιδρυτές του, μέσα από «τη σύγχρονη καλλιτεχνική δραστηριότητα των τελευταίων δέκα χρόνων» είχε επιτευχθεί η ωρίμανση μιας επιστημονικής αντίληψης για τον προσδιορισμό «των αντικειμενικών κριτηρίων της καλλιτεχνικής αξίας»[12].

Αυτό σήμαινε ότι η προηγούμενη δεκαετία (1910-1920) είχε οδηγήσει στη διαπίστωση πως η τέχνη υπόκειται σε συγκεκριμένους νόμους, σε ένα σύστημα αντικειμενικής και καθολικής ισχύος. Αυτό με τη σειρά του σήμαινε ότι μία και μοναδική τέχνη μπορούσε να υπάρξει, πέρα από ατομικά γούστα και προτιμήσεις, πέρα από επιμέρους τάσεις και

10. A. Gan, ό.π., σ.224.
11. S.O. Khan-Magomedov, ό.π., σ.291.
12. Ισκούστβο Κομμούνι, 'Art of the Commune', No.11, 1919, στο C. Lodder, *Russian Constructivism*, London & New Haven 1983, σ.79.

ομαδοποιήσεις.

Η προσπάθεια αυτή να βρεθούν συνολικές και οριστικές απαντήσεις στα ερωτήματα της καλλιτεχνικής δημιουργίας φαίνεται σαφέστατα στο ίδιο το πρόγραμμα του ΙΝΧΟΥΚ, όπου διαβάζουμε ότι «ο στόχος του Ινστιτούτου είναι η Επιστήμη, η έρευνα των θεμελιωδών αναλυτικών και συνθετικών στοιχείων των διαφόρων ξεχωριστών τεχνών και της τέχνης σα σύνολο» για «να αποσαφηνιστούν τα ζητήματα που σχετίζονται με την επιστήμη της τέχνης από όλες τις απόψεις»[13].

Προκύπτει, λοιπόν, από τα παραπάνω ότι η έννοια της 'επιστήμης της τέχνης' δεν ήταν κάτι το καινοφανές το 1921. Μάλιστα, τον Ιανουάριο εκείνης της χρονιάς ο Στέρενμπεργκ, επικεφαλής του ΙΖΟ (του Τμήματος Καλών Τεχνών του Κομισαριάτου Διαφώτισης), δήλωνε: «Οργανώσαμε το Ινστιτούτο σαν κέντρο για την επεξεργασία επιστημονικών υποθέσεων πάνω στα προβλήματα της τέχνης»[14]. Και ακριβώς στο πλαίσιο αυτής της επιστημονικής προσέγγισης είχε προσκληθεί ο Καντίνσκυ στις αρχές του 1920 να οργανώσει το εκπαιδευτικό πρόγραμμα του ΙΝΧΟΥΚ, σαν Πρόεδρος του Προεδρείου του Ινστιτούτου.

Ωστόσο, το ενδιαφέρον του Καντίνσκυ για τον ψυχολογικό αντίκτυπο της τέχνης τον οδήγησε σε μια προσέγγιση που θεωρήθηκε, κυρίως από τα μέλη της *Ομάδας Αντικειμενικής Ανάλυσης* του Ινστιτούτου, ως απαράδεκτη γιατί δεν μπορούσε να υπερβεί τον υποκειμενισμό και τον ατομικισμό και, συνεπώς, ήταν αδύνατο να δώσει 'αντικειμενικά' αποτελέσματα. Όπως δήλωσε ο Ρόντσενκο, αναφερόμενος στον Καντίνσκυ: «Ο επικίνδυνος όρος 'εσώτερος' πρέπει να εξηγηθεί, πρέπει να αποσαφηνιστεί»[15]. Η ρήξη κορυφώθηκε στο τέλος του Ιανουαρίου 1921, όταν ο Καντίνσκυ τελικά παραιτήθηκε και ο Ρόντσενκο ανέλαβε τα καθήκοντα του προέδρου του Ινστιτούτου.

Τον ίδιο εκείνο μήνα είχε ξεκινήσει μια έντονη συζήτηση στο εσωτερικό της *Ομάδας Αντικειμενικής Ανάλυσης*. Όπως φαίνεται και από το όνομά της, η ομάδα αυτή επιδίωκε να προσδιορίσει τα «αντικειμενικά κριτήρια» της καλλιτεχνικής δουλειάς. Το σκεπτικό της συγκρότησής της ανέφερε ότι «το έργο της ομάδας είναι η θεωρητική ανάλυση των βασικών στοιχείων του έργου τέχνης»[16].

Από τον Ιανουάριο ως τον Απρίλιο του 1921, σε διαδοχικές συνεδριάσεις, διοργανώθηκε συζήτηση με θέμα «Ανάλυση των εννοιών της κατασκευής και της σύνθεσης και ο ορισμός τους». Η συζήτηση εξελίχθηκε σε μια αντιπαράθεση που έγινε γνωστή ως η «Διαμάχη Σύνθεσης-Κατασκευής», κατά την οποία οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν χωρίστηκαν σε δύο παρατάξεις, ανάλογα με την πρωταρχική σημασία που απέδιδαν σε κάθε μία από τις δύο αυτές έννοιες.[17]

Επιχειρώντας να διακρίνουμε τις γενικές τάσεις στο πλαίσιο αυτής της διαμάχης, θα μπορούσαμε να πούμε ότι για τον Ρόντσενκο η «κατασκευή» ήταν η αναγκαία εξέλιξη

13. Ό.π.

14. S. O. Khan-Magomedov, ό.π., σ.70.

15. Ό.π., σ.66.

16. Όπου «ούτε η δημιουργική διαδικασία ούτε η διαδικασία αντίληψης, το ορισμένο αισθητικό συναίσθημα, αποτελεί το αντικείμενο της ανάλυσης, αλλά εκείνες οι αληθινές φόρμες οι οποίες, δημιουργημένες από τον καλλιτέχνη, ανευρίσκονται στο ήδη τελειωμένο έργο» Tarabukin, αναφ. στο C. Lodder, ό.π., σ.82.

17. S.O. Khan-Magomedov, ό.π. σ.87-89. Βέβαια, στις διάφορες παρεμβάσεις που έγιναν στη συζήτηση, όπως προκύπτει από τα πρακτικά που δημοσίευσε ο Khan-Magomedov, εμφανίζονται στοιχεία ασάφειας, καθώς και ορισμένες αντιφάσεις, πράγμα που δεν θα πρέπει να εκπλήσσει, δεδομένου ότι οι καλλιτέχνες αυτοί δεν ήταν θεωρητικοί με συγκροτημένες απόψεις. Αξίζει όμως να επισημανθεί, γιατί η ασάφεια και οι αντιφάσεις αποτελούν βασικά μοτίβα της περιόδου.

στην προοδευτική πορεία της τέχνης, το επόμενο βήμα πέρα από την «παλιά παράδοση και τα παλιά υλικά» της ζωγραφικής. «Δημιουργία με παλιά υλικά», υποστήριζε, «δεν είναι στ' αλήθεια δημιουργία, κι αυτό είναι που συμβαίνει στη ζωγραφική»[18].

Κατά την άποψή του η κατασκευή μετασχημάτιζε το ζωγραφικό έργο σ' ένα αντικείμενο που επιτελούσε έναν ορισμένο σκοπό, τελικά καταλύοντας κάθε σχέση της τέχνης με τον ζωγραφικό πίνακα. «Ουσιαστικά», δήλωνε ο Ρόντσενκο, «η κατασκευή δεν υφίσταται στη ζωγραφική. Στην πραγματικότητα η κατασκευή είναι ένα συγκεκριμένο αντικείμενο και στη ζωγραφική δεν μπορούμε να απεικονίσουμε μια κατασκευή. Μπορούμε μόνο να σχηματίσουμε καλά ένα ορισμένο αντικείμενο που, σαν τέτοιο, θα είναι 'κατασκευαστικό', δηλαδή κονστρουκτιβιστικό». Από την άλλη πλευρά της διαμάχης, η Πόποβα συνέχιζε να υποστηρίζει την αξία ενός «εικαστικού σκοπού» και ενός «αισθητικού στοιχείου», που όφειλαν να διαφοροποιηθούν από την καθαρά 'τεχνική' πλευρά και το 'σκόπιμο' της κατασκευής, βάσει κριτηρίων 'καλαισθησίας', που, βέβαια, κατά τον Ρόντσενκο αποτελούσαν υποκειμενίστικες και αναχρονιστικές αντιλήψεις. Σύμφωνα με την Πόποβα, «η κατασκευή είναι σκοπός και αναγκαιότητα, δηλαδή τα όσα εξυπηρετούν την οργάνωση», ενώ «η σύνθεση είναι η καλαίσθητη διευθέτηση του υλικού»[19]. Σε μια ενδιάμεση θέση, η Ουντάλτσοβα[20], υποστήριξε ότι οι δικές της δισδιάστατες 'κατασκευές' εμπεριείχαν «μια επεξεργασία του χώρου», άποψη που απέρριψε κατηγορηματικά ο Ιόγκανσον τονίζοντας ότι δεν μπορεί να υπάρξει δισδιάστατη κατασκευή και ότι η κατασκευή νοείται μόνο μέσα στον πραγματικό χώρο. Ή όπως το έθεσε ο Ρόντσενκο, απαντώντας στην Ουντάλτσοβα: «Στο έργο της Ουντάλτσοβα υπάρχει ένας 'ψευδαισθησιακός χώρος'. Από τεχνική άποψη δεν υπάρχει τίποτε. Από καλλιτεχνική άποψη δεν υπάρχει τίποτε καινούριο»[21].

Ήδη εδώ γίνεται αντιληπτό ότι η αντιπαράθεση έχει υιοθετήσει τη λογική της πολιτικής διαμάχης και αξιολόγησης. Όσο περισσότερο επιμένεις στη σύνθεση και σε ένα αισθητικό σκοπό τόσο λιγότερο επαναστατικός είσαι. Όσο πιο κονστρουκτιβιστής τόσο πιο επαναστάτης.

Αλλά και μέσα σ' αυτή τη λογική που προτείνει ο Ρόντσενκο, κατά την αναζήτηση των αντικειμενικών κριτηρίων που θα ορίζουν την «επαναστατικά ορθή» τέχνη, η τοποθέτησή του εκτίθεται σε μια κριτική που θα έβλεπε ότι μπορούσε να είναι κανείς ακόμα πιο κονστρουκτιβιστής από τον Ρόντσενκο. Είναι ακριβώς η κριτική του Τάτλιν, ο οποίος έβλεπε στη δουλειά του Ρόντσενκο μια υπερβολική έμφαση στη μορφή που επιβαλλόταν στο υλικό χωρίς να αφήνει τη μορφή να προκύπτει από την υφή και την οργανική σχέση των υλικών -μια έμφαση που θα μπορούσε να αποδοθεί σε επιβιώσεις της επιρροής του Μαλέβιτς, με τον οποίο είχε προεπαναστατικά συνεργαστεί ο νεαρός Ρόντσενκο, παρά το γεγονός ότι ο Τάτλιν τον είχε τότε συμβουλέψει περί του αντιθέτου. Έτσι, ο Τάτλιν δεν θεωρούσε τον Ρόντσενκο αυθεντικό κονστρουκτιβιστή, μιλώντας περιφρονητικά για κονστρουκτιβιστές σε εισαγωγικά που ναι μεν δούλευαν «με υλικά αλλά με έναν αφηρημένο τρόπο, σαν μορφικό πρόβλημα, εφαρμόζοντας μηχανικά την τεχνική στη δουλειά τους. Οι κονστρουκτιβιστές σε εισαγωγικά δεν έπαιρναν υπόψη τους την οργανική σχέση μεταξύ του υλικού και της εκτατικής του δυνατότητας, του λειτουργικού χαρακτήρα του. Ουσιαστικά μόνο σαν απόρροια της δυναμικής δράσης που προκύπτει από τις υλικές σχέσεις

18. Αποσπάσματα στενογραφημένων πρακτικών στο S.O. Khan-Magomedov, ό.π., σ.89.

19. C. Lodder, ό.π., σ.88.

20. Η οποία επεσήμανε την αντίφαση του Ρόντσενκο όταν, στην εξέλιξη της συζήτησης, ανέφερε και πάλι ότι η κατασκευή δεν μπορεί να υπάρξει στο μουσαμά, αλλά στη συνέχεια παραδέχτηκε ότι μπορεί να υπάρξουν κατασκευαστικά (κονστρουκτιβιστικά) στοιχεία σε ένα ζωγραφικό έργο.

21. S.O. Khan-Magomedov, ό.π., σ.89.

μπορεί να γεννηθεί μια ζωτική και αναπόφευκτη μορφή»[22].

Στο μεταξύ, όμως, η πολιτική εξουσία δεν έβλεπε έτσι αυτόν τον αγώνα δρόμου επαναστατικότητας. Οπωσδήποτε, αρχικά είχε τηρήσει μια στάση αποδοχής αυτών των καλλιτεχνών οι οποίοι έδειχναν μια διάθεση να συμμετάσχουν στις προσπάθειες της νέας εξουσίας να συγκροτήσει θεσμούς στο χώρο του πολιτισμού -ιδιαίτερα στην εικαστική παιδεία. Ήταν, άλλωστε, readymade υποστηρικτές της επανάστασης σ' έναν τομέα όπου οι μπολσεβίκοι δεν είχαν ιδιαίτερη στελέχωση.

Η Οκτωβριανή επανάσταση του 1917 έδωσε, αναπόφευκτα, νέα τροπή στα πράγματα. Οι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες στη μεγάλη πλειοψηφία τους τάχθηκαν με το μέρος της και ανέλαβαν διοικητικές θέσεις στα πολιτιστικά ιδρύματα. Στους πρώτους μήνες μετά την επανάσταση ο Μαλέβιτς και ο Σαγκάλ βρέθηκαν να διευθύνουν τα καλλιτεχνικά εργαστήρια στο Βιτέμπσκ, ο Τάτλιν ανέλαβε πρόεδρος του Τμήματος Καλών Τεχνών του Κομισαριάτου της Εκπαίδευσης (ΙΖΟ-ΝΑΡΚΟΜΠΡΟΣ), ο Ρόντσενκο διηύθυνε το Γραφείο Μουσείων, ενώ λίγο αργότερα ο Καντίνσκυ, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, προσκλήθηκε να αναλάβει την προεδρία του ΙΝΧΟΥΚ[23].

Στα τρία πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια οι εξελίξεις είναι ραγδαίες και οι συζητήσεις μεταξύ των καλλιτεχνών προκαλούν διενέξεις, μερικές φορές προσωπικού χαρακτήρα (όπως στην περίπτωση της εκδίωξης του Σαγκάλ από τον Μαλέβιτς στο Βιτέμπσκ), αλλά συχνότερα έχουν πολιτική χροιά. Για μια στιγμή, περί το τέλος του 1919 φαίνεται πως οι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες και η νέα εξουσία συνεργάζονται καλά. Είναι η στιγμή της παραγγελίας και της κατασκευής της μακέτας για το περίφημο μνημείο της 3ης Διεθνούς από τον Τάτλιν (που δεν κτίστηκε ποτέ). Σ' αυτή τη φάση αρκετοί καλλιτέχνες και οι συνοδοιπόροι τους θεωρητικοί επηρεάζονται από την ανάγνωση (ως επί το πλείστον επιφανειακή) του Μαρξ και του Λένιν στη διατύπωση των απόψεών τους για το ρόλο και το σκοπό της τέχνης στις νέες συνθήκες, με κάμποσες αναφορές στο διαλεκτικό υλισμό. Άλλοι, βέβαια, είναι επιφυλακτικοί σχετικά με αυτή την 'απόλυτη' πολιτική στράτευση. Έτσι ξεκινά η διαδικασία ξεκαθαρίσματος που αναφέραμε πιο πριν, που μας φέρνει στο 1921. Δηλαδή στη χρονιά κατά την οποία ο *Κονστρουκτιβισμός* εμφανίζεται με 'επίσημο' όνομα στο προσκήνιο, με τη ρητή δέσμευση να είναι 'χρήσιμος' για την κοινωνία, δηλώνοντας ότι «Η Πρώτη Ομάδα Εργασίας των Κονστρουκτιβιστών θέτει στον εαυτό της το καθήκον να εκφράσει την Κομμουνιστική ιδέα σε υλικές εγκαταστάσεις»[24].

Επρόκειτο ουσιαστικά για μια διαδικασία που οδηγούσε στην εξάλειψη της τέχνης και την υποκατάστασή της από το design. Η έκθεση του Σεπτεμβρίου 1921 με τίτλο 5 επί 5, όπου 5 καλλιτέχνες (ο Ρόντσενκο, η Στεπάνοβα, ο Βέσνιν, η Πόποβα και η Έκστερ παρουσίασαν από 5 έργα μπορεί να θεωρηθεί σαν μια δήλωση προς την κατεύθυνση αυτή, σαν «τελευταία 'εικαστική έκθεση'». Η Πόποβα σημείωνε στον κατάλογο: «Όλες αυτές οι εικαστικές συνθέσεις μπορούν να αξιολογηθούν μόνο σαν πειράματα που προετοιμάζουν συγκεκριμένες υλικές κατασκευές». Παραπέρα, στην αναφορά του στη γενική συνέλευση του ΙΝΧΟΥΚ τον Οκτώβριο του 1921, ο Ταραμπούκιν αναφερόμενος στους τρεις μονοχρωματικούς πίνακες του Ρόντσενκο (έναν κόκκινο, έναν κίτρινο, έναν μπλε) δήλωνε: «Ο

22. V. Tatlin, 'Art into Technology (1932)', στο L. A. Zhadova (επιμ.), *Tatlin*, London 1988, σ.312.

23. Το οποίο έμελε να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στις εξελίξεις, γιατί εκεί θα λάμβαναν χώρα όλες οι αναζητήσεις και συζητήσεις για τη «νέα» τέχνη της επαναστατικής κοινωνίας (και όπου θα αναδεικνύονταν σαν σημαντικά πρόσωπα του δράματος οι θεωρητικοί, όπως ο Όσιπ Μπρικ, ο Πούνιν, ο Αρβάτωφ, ο Ταραμπούκιν και ο Τσουζάκ).

24. S.O. Khan-Magomedov, ό.π., σ.290.

τελευταίος πίνακας ζωγραφίστηκε. Η τέχνη πέθανε. Ο Ρόντσενκο δολοφόνος και αυτόχειρας». Λίγο αργότερα, όπως προκύπτει από πρακτικό του ΙΝΧΟΥΚ του 1922, ο Τάτλιν δήλωνε στον Αρβάτωφ ότι μιας και τα αφαιρετικά του γωνιακά ανάγλυφα δεν είχαν κάποια χρησιμότητα θα έπαυε να ασχολείται με τέτοιου είδους κατασκευές. Οι κονστρουκτιβιστές τώρα στρέφονται προς το «χρήσιμο» βιομηχανικό design.

Η εξιστόρηση εδώ κλείνει τον κύκλο της και μας φέρνει εκεί από όπου αρχίσαμε. Εκεί όπου η νέα «πραγματικότητα», η ίδια η ζωή δεν μπορεί ή/και δεν θέλει αντιληφθεί εκείνο που προτείνουν οι καλλιτέχνες. Ουσιαστικά, το μήνυμα προς τους κονστρουκτιβιστές είναι ότι οφείλουν να αποχωρήσουν από το προσκήνιο και, εφόσον θέλουν να συμμετάσχουν στην παραγωγική διαδικασία, θα πρέπει να αυτοκαταργηθούν ως δημιουργοί.

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι προκύπτει ένα διπλό αδιέξοδο, καθώς η καλλιτεχνική πρωτοπορία στη Ρωσία αποκλίνει από την πολιτική ακριβώς εκεί που συγκλίνει προς αυτήν.

Θέλω να πω ότι η καλλιτεχνική πρωτοπορία στο βαθμό που τίθεται στην υπηρεσία της πολιτικής εξουσίας όντως εισέρχεται σε τροχιά σύγκρουσης, καθώς από τη μια παρερμηνεύει τις πραγματικές συνθήκες τις οποίες επιδιώκει να υπηρετήσει, και θέλει αυτές να είναι όπως τις φαντάζεται η ίδια. Από την άλλη, στο βαθμό που υιοθετεί τη λογική της «επαναστατικής ορθότητας» της μαρξιστικής-λενινιστικής εξουσίας, αναπαράγει τη διαδικασία διαμόρφωσης *γραμμής* στην τέχνη, παρόμοια με εκείνη ενός συγκεντρωτικού κόμματος στην πολιτική. Θέτει σε κίνηση στο εσωτερικό της μια διαμάχη, η οποία οδηγεί στην προσπάθεια επιβολής της *μιας και μόνης* εκδοχής της καλλιτεχνικής δημιουργίας που εκφράζει «σωστά» την πραγματική ζωή της κοινωνίας -δηλαδή μια *ολοκληρωτική* άποψη για την τέχνη, που συγκρούεται με μια άλλη εξίσου ολοκληρωτική αντίληψη για την κοινωνία. Κι εδώ εντοπίζω εκείνο που ανέφερα στην αρχή, ένα ελλιπές *γνώθι σ' αυτόν*.

Miltos Frangopoulos

Convergence and divergence of political and artistic vanguards: The case of Russia 1918-1923

"The great expanse of the unforeseen which revolutionary artistic movements began to explore around 1910 did not live up to the promise and adventure it held out. An ever increasing number of artistic things were drawn into an eddy of new taboos, and rather than enjoy the newly won freedom, artists everywhere were quick to look for some presumed foundation for what they were doing". These words of T.W. Adorno show that, already by the first postwar decades, the concept of *engagé* art was considered problematic. The group of Russian artists known as the 'Russian avant-garde' -frequently seen as the exemplar of politically committed art- by siding with the October Revolution became involved in precisely that problem. In reviewing the events of the first post-revolutionary years (1918-1923) we trace the tortuous and contradictory process of the artists' identification and conflict with the revolutionary political power, and investigate the question as to whether their conviction that "what happened from the social aspect in 1917 was realized in our work as pictorial artists in 1914, when 'materials volume and construction' were accepted as our foundations" was indeed at the root of the dead-end to which this important artistic project was led.

Έλενα Χαμαλίδη

Κάποιες πρώτες σκέψεις γύρω από τη γυναικεία καλλιτεχνική δημιουργία την περίοδο της Μεταπολίτευσης & μια μελέτη περίπτωσης: Νίκη Καναγκίνη

Η απουσία φεμινιστικής και γενικότερα συλλογικής γυναικείας δράσης των Ελληνίδων εικαστικών (διεκδικήσεις, σύσταση ομάδων, εκθεσιακή, θεωρητική, εκδοτική δραστηριότητα), αλλά και έργου που να θέτει ρητά το ζήτημα της γυναικείας ταυτότητας κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης στην Ελλάδα, και ειδικότερα κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1970, δεν έχει μέχρι σήμερα επισημανθεί. Η απουσία αυτή συνιστά, όμως, μια ιστορική πραγματικότητα που χρήζει και αξίζει διερεύνησης, καθώς αποκαλύπτει περισσότερα πράγματα για την ελληνική κοινωνία και την υποδοχή της σύγχρονης τέχνης στη χώρα μας.

Είναι η αλήθεια πως διεθνώς το πρώτο κύμα των γυναικείων κινητοποιήσεων δεν είχε παρά μικρό αντίκτυπο στην τέχνη των γυναικών.[1] Στην Ελλάδα, επίσης, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε κάτι αντίστοιχο σε κάποιες, τουλάχιστον περιπτώσεις των αρχών του 20ου αι., ενώ τα πράγματα καθίστανται συνθετότερα στο Μεσοπόλεμο.[2] Τα πράγματα είναι, όμως, διαφορετικά στο εξωτερικό με το δεύτερο κύμα. Η σύγχρονη τέχνη στη δυτική Ευρώπη και τις ΗΠΑ έδωσε μέσα και μορφή, μεταξύ των άλλων, και στις προσπάθειες των γυναικών καλλιτέχνιδων να προτείνουν 'γυναικείους' τρόπους αναπαράστασης του θηλυκού, και, στη συνέχεια, να ασκήσουν κριτική προσπαθώντας να αποδομήσουν τους στερεότυπους τρόπους και τις δομές που τους αναπαρήγαγαν.

Το ζήτημα αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς η χρήση των μέσων και της γλώσσας της σύγχρονης τέχνης στη χώρα μας εξέφρασε πολιτικά μηνύματα κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, για να δώσει διέξοδο, στη συνέχεια, στις πολιτικές ανησυχίες της Μεταπολίτευσης.[3]

Σε αυτά τα συμφραζόμενα, μάλιστα, δημιουργήθηκαν και πριν και κατά τη διάρκεια της δικτατορίας και μετά εναλλακτικές ομάδες, στις οποίες συμμετείχαν και γυναίκες, κά-

1. R. Betterton, 'Women Artists, Modernity and Suffrage Cultures in Britain and Germany 1890-1920', στο K. Deepwell (επιμ.), *Women Artists and Modernism*, Manchester & New York 1998, σ.18-35.

2. Ε. Χαμαλίδη, 'Έλληνίδες Εικαστικοί στην Καμπή του 19ου προς τον 20ο αι. και στο Μεσοπόλεμο: Υποδοχή του Μοντερνισμού και Έμφυλη Αναπαράσταση', στο Σ. Ντενίση (επιμ.), *Η Γυναικεία Λογοτεχνική και Εικαστική Παρουσία στα Περιοδικά Λόγου και Τέχνης(1900-1940)*, Διημερίδα Φύλο-Πυθαγόρας II, Πρακτικά, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα 2008, υπό έκδοση.

3. Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, μετά τα δύο πρώτα χρόνια, κατά τα οποία τηρήθηκε η αποφασισμένη από τους καλλιτέχνες σιωπή, παρουσιάστηκαν στο κοινό έργα σύγχρονης τέχνης πολιτικού περιεχομένου, πρώτα οι γύψινοι *Τοίχοι* του Βλάση Κανιάρη και μετά το περιβάλλον-δράση της Μαρίας Καραβέλα. Ακολούθησαν σημαντικές εκθέσεις πολιτικοποιημένης τέχνης που μπορούν να ενταχθούν σε ένα διαφορετικό πλαίσιο σύγχρονων διεθνών αναζητήσεων, όπως η ομαδική των *Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών* στο Ινστιτούτο Γκαίτε (1971). Η δυνατότητα της σύγχρονης τάσης των κατασκευών, των περιβαλλόντων, των εγκαταστάσεων και των επιτελέσεων, να άρει τα όρια τέχνης και ζωής και να αρθρώσει πολιτικό λόγο, θα γονιμοποιήσει σε ευρύτερη κλίμακα το χώρο της τέχνης μετά τη δικτατορία. Όπως επισημαίνει και ο Γ. Πετρής το 1976 στο *Χρονικό* του Καλλιτεχνικού και Πνευματικού Κέντρου 'Ώρα', τώρα «όλοι επιζητούν να είναι στρατευμένοι». (Πετρής 1976: 135). Το 1974 η Ελένη Βακαλό κάνει λόγο για πολιτική φόρτιση της υποδοχής της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα, και επισημαίνει: «Έτσι, και γιατί ίσως τα γεγονότα εδώ εξέφραζαν την αιχμή μιας ευρύτερης ιστορικής φάσης, δεν παραλάβαμε σ' αυτήν την περίπτωση φορμαλιστικά μια νέα τάση της διεθνούς τέχνης, αλλά την ταυτίσαμε με ανάγκη ζωής μας». Ε. Βακαλό, 'Εικαστικά '74', *Χρονικό '74*, 1974, σ.120-125.

ποιες από τις οποίες είχαν εξωθεσμική δράση (Ομάδα Τέχνης Α', ΚΕΤ), ενώ όλες πρόσκειν-ταν πολιτικά στην Αριστερά.[4]

Η δυνατότητα δράσης και έκθεσης σε εξωθεσμικούς χώρους, όπως είναι γνωστό, συνδέθηκε στην Αμερική και την Ευρώπη με την ιδεολογική τοποθέτηση των πρωτοπο-ριών του 1960 και 1970, καθώς και με την κριτική που αυτές άσκησαν στον αμερικανικό μεταπολεμικό μοντερνισμό. Με το έργο τους οι καλλιτέχνες αυτοί παρακολουθούν, έτσι, τον προσανατολισμό της Νέας Αριστεράς σε ζητήματα που αφορούν το περιβάλλον, το γυναικείο ζήτημα, τον Τρίτο Κόσμο, την ιμπεριαλιστική πολιτική των ΗΠΑ, την εμπο-ρευματοποίηση της τέχνης. Σε αυτό το πλαίσιο, πολλές γυναίκες βρήκαν τη δεκαετία του 1970 διέξοδο έκφρασης στις επιτελέσεις, την τέχνη του σώματος, το βίντεο και τις εγκα-ταστάσεις, ακριβώς γιατί παρουσιάζονταν σε εναλλακτικούς χώρους, στους οποίους είχαν ευκολότερα πρόσβαση, αλλά και διότι γεφύρωναν την τέχνη με τη ζωή, σε αντίθεση με τον υπερβατικό, μεταφυσικό χαρακτήρα της αφαίρεσης.[5]

Στην Ελλάδα, στη δεκαετία 1955-1965, περίπου, η έντονη ιδεολογική αντιπαράθεση που λαμβάνει χώρα μεταξύ «μοντερνιστών», της Αριστεράς και των ρομαντικών οπαδών της αιώνιας ουσίας της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας, περιστρέφεται γύρω από τη διάδοση των τάσεων της μεταπολεμικής αφαίρεσης.[6] Στους κόλπους της προδικτατορικής ΕΔΑ και της *Επιθεώρησης Τέχνης* τη δεκαετία του 1960 αναπτύσσεται ένας ανανεωτικός λόγος[7], ενώ εμφανίζονται οι «πρώτες αφετηρίες απεξάρτησης από το σοβιετισμό».[8] Η κα-μπή αυτή, που συνδέεται με μια «πολύ ευρύτερη ανθοφορία της ελληνικής κοινωνίας των αρχών της δεκαετίας του 1960», και στο χώρο του πολιτισμού, οδηγεί, όπως έχει παρατη-ρηθεί, σε μια νέα ανάγνωση της λαϊκής παράδοσης.[9] Αν προσθέσουμε και την αποδοχή του μοντέρνου των αρχών του αιώνα, αρχίζουν, όμως, να διαφαίνονται και τα όρια της πνευματικής αυτής άνοιξης, όρια αναμενόμενα, αν αναλογιστούμε πόσο χαλεποί ήταν οι καιροί εκείνοι, καθώς και την ιδιαιτερότητα των ελληνικών συνθηκών. Έτσι, αν η μεταπο-λεμική αφαίρεση αποτελεί την αιχμή του δόρατος και για τον κύκλο της *Επιθεώρησης Τέ-*

4. Π. Ξαγοράρης, 'Απάντηση σε Έρευνα γύρω από τη Σχέση της Ελληνικής Τέχνης με τη Διεθνή Σύγχρο-νη και Πρωτοποριακή, *Χρονικό '70*, σ.190. Α. Μπαχαριάν, 'Συζήτηση Α', *Χρονικό '71*, Αθήνα 1971, σ.279-297. Ε. Ανδρεάδη, 'Σύγχρονη Τέχνη και το Πρόβλημα της Συμμετοχής', *Χρονικό '70*, 1971, σ.136-137. Για τις καλλιτε-χνικές ομάδες αυτής της περιόδου, γενικότερα, βλ. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, 'Από τον «Σύλλογο των Ωραίων Τε-χνών» στους «Νέους Έλληνες Ρεαλιστές». Καλλιτεχνικές Ομάδες και Οργανώσεις στην Ελλάδα (1882-1974)', στο Μ. Λαμπράκη-Πλάκα (επιμ.), *Εθνική Πινακοθήκη 100 Χρόνια. Από τις Συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα 1999. Π. Κουνενάκη, 'Η Συλλογικότητα στην Τέχνη. Εικαστικές Ομάδες που Έδρασαν την Περίοδο 1969-1981', στο Μπ. Παπαδοπούλου (επιμ.), *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης. Η Τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, κατ. έκθ., Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 15/12/2005-7/5/2006, Αθήνα 2005, σ.224-225

5. W. Chadwick *Women, Art and Society*, London 2002, σ.338.

6. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, 'Ιδεολογία και Τεχνοκριτική τα Χρόνια 1949-1967: Ελληνοκεντρισμός, Σοσιαλι-στικός Ρεαλισμός, Μοντερνισμός', *1949-1967. Η Εκρηκτική Εικοσαετία*, Επιστημονικό Συμπόσιο (10-12 Νο-εμβρίου 2000), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σ.363-400. Βλ. επίσης, Ν. Χατζηνικολάου, 'Υποδοχή και Προβολή Αξιών και Καλλιτεχνικών Τάσεων στην Επιθεώρηση Τέχνης', *Επιθεώρηση Τέχνης. Μια Κρίσιμη Δωδεκαετία*, Επιστημονικό Συμπόσιο, 29-30 Μαρτίου 1996, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1997, σ.177-198. Ε. Χαμαλίδη, 'Τέχνη και Ζωή. Από την Αφαίρεση στο Νέο Ρεαλισμό', *Η Ελλάδα του 1960 και τα Αρχιτεκτονικά Θέματα*, Α. Γιακουμακά-τος (επιμ.), *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, τχ.40, 2006, σ.116-119.

7. Φ. Ηλιού, 'Ιστορίες της *Επιθεώρησης Τέχνης*', *Επιθεώρηση Τέχνης. Μια Κρίσιμη Δωδεκαετία*, ό.π., σ. 265-274.

8. Α. Ελεφάντης, '1951-1967: ΕΔΑ-ΚΚΕ. Τα δύο Οργανωτικά Πρόσωπα της Αριστεράς', *Η Εκρηκτική Εικοσαετία*, ό.π., σ.38.

9. Ό.π., σ.37.

χνης, η σύγχρονη τέχνη αποκλείεται τελείως από το πεδίο του διαλόγου. Η άρνηση αυτή θα ισχύσει, όμως, ακόμη και μεταπολεμικά.

Η κριτική της Αριστεράς στον πολιτικό και ιμπεριαλιστικό χαρακτήρα της πολιτιστικής πολιτικής των ΗΠΑ δεν στερείται επιχειρημάτων, αλλά γίνεται μονοδιάστατη, καθώς παραγνωρίζει μια κοινωνική δυναμική που προέρχεται εξίσου από τον αριστερό χώρο και από το ισχυρό δημοκρατικό κίνημα της δεκαετίας του 1960, οι αξίες του οποίου διαχέονται σε ένα ευρύτερο κοινωνικό σώμα κατά τη Μεταπολίτευση.[10] Οι συνθήκες αυτές της ώσμωσης με τις διεθνείς εξελίξεις στην τέχνη, από αυτήν τη γενική άποψη θα μπορούσαν να είχαν ευνοήσει και απόπειρες άρθρωσης ενός 'γυναικείου' λόγου.

Τι συνέβη, λοιπόν; Δεν είχαν λόγο οι Ελληνίδες να διεκδικούν, σε μια εποχή που η εργασιακή τους απασχόληση κυμαίνεται σε χαμηλά ποσοστά, δεν έχουν το δικαίωμα ανεξάρτητης επιχειρηματικής δραστηριότητας, και, ουσιαστικά, τη δεκαετία 1961-1971, όσες μεταναστεύουν στο άστυ περιορίζονται εν οίκω, για να υπηρετήσουν κυρίως παραδοσιακούς ρόλους, τους οποίους θα ενισχύσει ακόμη περισσότερο η δικτατορία;[11] Ή, γι' άλλη μια φορά, κάποιοι κοινωνικοί κραδασμοί δεν έφτασαν ως το χώρο της τέχνης;

Το γυναικείο φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα, όπως και διεθνώς, διαχωρίζεται σε δύο κύριες τάσεις, και κατά συνέπεια, τοποθετήσεις: Τις οργανώσεις που πρόσκεινται σε κόμματα[12] και τις αυτόνομες φεμινιστικές οργανώσεις[13], με πρότυπο τα ριζοσπαστικά μοντέλα του εξωτερικού, δηλ. με μη ιεραρχικές δομές, που τις διαφοροποιούσαν από τα ανδροκρατούμενα πολιτικά κόμματα.[14] Μέλη τους υπήρξαν γυναίκες που επίσης προέρχονται από το χώρο της Αριστεράς, ενώ ο ιδεολογικός τους προσανατολισμός κυμαινόταν

10. Οι εξελίξεις στην τέχνη εκφράζουν το γενικότερο κλίμα της Μεταπολίτευσης. Η κατάργηση της μοναρχίας και η νομιμοποίηση της δράσης των κομμουνιστικών κομμάτων συνιστούν σημεία βαθύτερων μεταβολών και διεργασιών στο επίπεδο της ιδεολογίας, με αποτέλεσμα μεταξύ των άλλων και τη διάχυση των αριστερών ιδεών σε ευρύτερα κοινωνικά στρώματα. Σημαντική είναι εδώ η συμβολή των ανερχόμενων κοινωνικών στρωμάτων της δεκαετίας του 1960, εμφορούμενων από δημοκρατικές ιδέες, καθώς και ο ισχυρός ιδεολογικός λόγος των οργανώσεων της νεολαίας. Για τα παραπάνω, βλ. Γ. Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990. Σταθερή Δημοκρατία Σημαδεμένη από τη Μεταπολεμική Ιστορία*, Αθήνα 2001, σ.26-30.

11. Ενδεικτικά μεταφράζω από άρθρο της Eleni Stamiris, για το γυναικείο κίνημα στην Ελλάδα: «Στην Αθήνα, που μέχρι το 1972 είχε απορροφήσει περί τα 2/3 του ενεργού πληθυσμού που δεν απασχολούνταν στη γεωργία, το ποσοστό εργασιακής απασχόλησης των γυναικών έπεσε από το 21,4% του 1961 στο 19,45% το 1971. Κατά τη διάρκεια της επόμενης δεκαετίας παρουσιάστηκε μόνο μια μικρή βελτίωση, καθώς η συμμετοχή των γυναικών στο εργασιακό δυναμικό της Αθήνας αυξήθηκε σε 23% το 1981». E. Stamiris, 'The Women's Movement in Greece,' *New Left Review*, τχ. 158, Αύγουστος 1986, σ.103. Κατά τη Stamiris, καθώς το αστυφιλικό κύμα εσωτερικής μετανάστευσης προς την πρωτεύουσα δεν συνοδεύτηκε από μια εκτεταμένη εκβιομηχάνιση, οπότε μεγάλο μέρος του ανδρικού πληθυσμού που ήρθε από την περιφέρεια, να ασχοληθεί με το μικροεμπόριο, τη βιοτεχνία και παρασιτικές δραστηριότητες, ένα μεγάλο μέρος του γυναικείου πληθυσμού απασχολήθηκε ως βοηθητικό προσωπικό στις ανδρικές επιχειρήσεις, σε προέκταση των οικιακών τους ασχολιών, και χωρίς δικαιώματα, πρόσβαση στην εκπαίδευση, αλλά και κοινωνική αναγνώριση. Επί πλέον, μέχρι το 1982 μια παντρεμένη γυναίκα δεν μπορούσε να ιδρύσει νόμιμα δική της επιχείρηση χωρίς τη συγκατάθεση του συζύγου της. Ο περιορισμός της γυναίκας κατ' οίκον ενισχύθηκε από την πατριαρχική δομή της οικογένειας. Η δικτατορία που ακολούθησε κωδικοποίησε αυτές τις σχέσεις στο τρίπτυχο «Πατρίς, Θρησκεία, Οικογένεια». Βλ., Stamiris, ό.π., σ.101-104.

12. Το 1974 ιδρύθηκε η Κίνηση Δημοκρατικών Γυναικών, διασπάστηκε και προέκυψαν δύο οργανώσεις ενταγμένες σε κόμματα, η Ένωση Γυναικών Ελλάδας (ΠΑΣΟΚ) και η Ομοσπονδία Γυναικών Ελλάδας (ΚΚΕ). Ένα μικρό μέρος της, από γυναίκες που ανήκαν στην ΕΔΗΚ, την ΕΔΑ, το ΚΚΕ εσ. και κάποιες ανένταχτες, παρέμεινε αυτόνομο.

13. Ήδη το 1975 (-1978) ιδρύεται η πρώτη, η ΚΑΓ (Κίνηση για την Απελευθέρωση των Γυναικών).

14. Τις πληροφορίες μου για την ιστορία και τα ιδεολογικά χαρακτηριστικά των γυναικείων κινημάτων, αντλώ από τη διατριβή της M. Simitis, *New Social Movements in Greece: Aspects of the Feminist and Ecological Projects*, δκτλ. διδ. διατρ., The London School of Economics and Political Science, London 2001, σ.62-197.

από τον αναρχικό φεμινισμό ως το σοσιαλισμό.

Τα μέλη και των δύο κατηγοριών φεμινιστικών κινημάτων ήταν αρχικά μεσοαστές με αρκετά υψηλή μόρφωση και διανοούμενες. Όσον αφορά την κοινωνική βάση, εκείνη των οργανώσεων που πρόσκειντο σε πολιτικά κόμματα, ήταν ευρύτερη (αγρότισσες, νοικοκυρές), αλλά, από την άλλη, τα μέλη, καθώς προέρχονταν από τις κομματικές οργανώσεις ή ήταν σύζυγοι κομματικών στελεχών (ΠΑΣΟΚ), δεν προέρχονταν από το φεμινιστικό κίνημα. Αντίθετα, οι γυναίκες των αυτόνομων φεμινιστικών οργανώσεων είχαν συνήθως προϊστορία στο φεμινιστικό κίνημα. Έτσι, οι μεν οργανώσεις που πρόσκειντο σε κόμματα δεν ασχολήθηκαν τόσο με τα φεμινιστικά αιτήματα, όσο με την πολιτική γενικότερα, οι δε αυτόνομες εστιάζοντας, για παράδειγμα σε θέματα όπως οι αμβλώσεις ή ο βιασμός, εμφάνιζαν ένα πολύ ριζοσπαστικό προφίλ για τα δεδομένα μιας συντηρητικής κοινωνίας, όπως η ελληνική, στο πλαίσιο της οποίας ο θεσμός της οικογένειας και η εκκλησία παίζουν και σήμερα έναν αρκετά περιοριστικό ρόλο. Έτσι, η μέση γυναίκα, η νοικοκυρά, όπως και, κυρίως, η γυναίκα της εργατικής τάξης τόσο στην Ελλάδα, όσο και στο εξωτερικό ένιωθαν τα κινήματα αυτά πολύ μακριά τους, καθώς πίστευαν πως διεκδικούσαν οφέλη που αφορούσαν κυρίως τις μορφωμένες αστές της μεσαίας τάξης.[15]

Όπως συνέβη και στη Δυτική Ευρώπη και τις ΗΠΑ, οι φεμινιστικές διεκδικήσεις αντιμετωπίστηκαν ως επί μέρους ζητήματα στην ευρύτερη ατζέντα των πολιτικών κομμάτων, αλλά και περιορίστηκαν, όπως και ο ρόλος της γυναίκας στα κόμματα, σύμφωνα με το πρότυπο της γυναίκας που τα ίδια τα κόμματα είχαν διαμορφώσει, αναπαράγοντας, ουσιαστικά, παραδοσιακούς ρόλους.[16] Στη μεν Δυτική Ευρώπη και τις ΗΠΑ, όμως, πολλές γυναίκες από το χώρο της Νέας Αριστεράς σχημάτισαν οργανώσεις εγκαταλείποντας τα κόμματα, ενώ στην Ελλάδα, το φαινόμενο της υποβάθμισης των γυναικείων αιτημάτων μέσα στο συνολικό πολιτικό πρόγραμμα των κομμάτων είχε πολύ πιο έντονη διάσταση λόγω της δικτατορίας, που μαζί με άλλα σημαντικά γεγονότα της ελληνικής ιστορίας (αντίσταση, εμφύλιος) διαμόρφωσαν την «πολιτική κουλτούρα» της ελληνικής Αριστεράς, με τρόπο ώστε αυτή να «ενσωματώνει τα κοινωνικά κινήματα στους ευρύτερους κοινωνικούς αγώνες για το εθνικό ζήτημα».[17]

Ίσως, λοιπόν, ακριβώς η σύνδεση πολιτικοποίησης και σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα, σε συνδυασμό με τα όρια της Αριστεράς όσον αφορά την υποδοχή της σύγχρονης τέχνης, να είχαν ως αποτέλεσμα η αναζήτηση της γυναικείας ταυτότητας να έρθει σε δεύτερη μοίρα.

Οι οποιουδήποτε είδους σχέσεις, έμμεσες ή άμεσες, των Ελληνίδων καλλιτέχνιδων τόσο με τα κόμματα της Αριστεράς, όσο και με το γυναικείο φεμινιστικό κίνημα, μένει να διερευνηθούν κατά περίπτωση. Δεδομένου, όμως, και του γεγονότος ότι υπήρχαν καλλιτεχνικές ομάδες εναλλακτικής δράσης, που, όπως αναφέρθηκε, πρόσκειντο στην Αριστερά, θα πρότεινα και μια άλλη διαφοροποίηση του ελληνικού παραδείγματος από το διεθνές. Στη Δυτική Ευρώπη και τις ΗΠΑ, φεμινίστριες ιστορικοί και θεωρητικοί τέχνης που εμμένουν στις μαρξιστικές προσεγγίσεις, όπως η Griselda Pollock, για παράδειγμα, δεν βλέπουν το πρόγραμμα των γυναικείων διεκδικήσεων ως μέρος ενός γενικότερου προγράμματος εκσυγχρονισμού/ εκμοντερνισμού, όπως, για παράδειγμα, οι Ελληνίδες σοσιαλίστριες.[18] Αντίθετα, βασίζουν τις φεμινιστικές τους προσεγγίσεις στην κριτική στο

15. Γ. Παπαγεωργίου, *Ηγεμονία και Φεμινισμός*, Αθήνα 2004, σ. 105.
16. Ό.π., σ. 351κε.
17. Simitis, ό.π., σ. 315. (ΜτΣ)
18. Οι φεμινιστικές-σοσιαλιστικές οργανώσεις (ΕΓΕ, μέρος της Κίνησης Δημοκρατικών Γυναικών, προ-

μοντερνισμό. Αξιοποιώντας εργαλεία της μαρξιστικής προσέγγισης, σε συνδυασμό με το μεταδομισμό και τη λακανική ψυχανάλυση, επιχειρούν να καταστήσουν «ορατούς τους μηχανισμούς της ανδρικής ισχύος, την κοινωνική κατασκευή της σεξουαλικής διαφοράς και το ρόλο των πολιτισμικών αναπαραστάσεων σε αυτήν την κατασκευή»[19].

Οι προσεγγίσεις αυτές προέρχονται, επίσης, από τους κόλπους της Νέας Αριστεράς, ενώ συνδέονται, όπως έχει παρατηρηθεί, και με την αύξηση των ποσοστών πρόσβασης των γυναικών στην παιδεία.[20] Στην Ελλάδα, το 1983 ξεκίνησε η λειτουργία της ομάδας Γυναικείων Σπουδών στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, που συνδέεται με τις αυτόνομες ομάδες γυναικών. Σταδιακά, το αυτόνομο φεμινιστικό κίνημα άρχισε να φθίνει, καθώς οι στόχοι του το έφερναν σε σύγκρουση με τους επίσημους θεσμούς, κάποια από τα αιτήματά του είχαν ενσωματωθεί στο πρόγραμμα της ΕΓΕ, ενώ οι νομοθετικές ρυθμίσεις του 1982 από τη σοσιαλιστική κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ έχουν επίσης ως αποτέλεσμα την υποχώρηση των γυναικείων διεκδικήσεων.[21] Ο διάλογος περνά τώρα στον πανεπιστημιακό χώρο.

Έτσι, δεν είναι τυχαίο που η Ομάδα τέχνης 4+, που έχει κοινό πυρήνα με την παλιά ΚΕΤ, μόλις το 1990 οργανώνει την έκθεση *Γυναίκες και Τέχνη* και το συμπόσιο *Κενά στην Ιστορία της Τέχνης. Γυναίκες Δημιουργοί*, του οποίου τα πρακτικά δημοσιεύονται.[22] Στην έκδοση αυτή, αναδημοσιεύεται άρθρο της Έφης Αβδελά και της Χρύσης Ιγγλέση στη *Δίνη*, όργανο της 'γνησιότερης' ριζοσπαστικής ομάδας, «Φεμινιστικές Προσεγγίσεις στην Ιστορία της Τέχνης», γίνεται αναφορά στη μετάφραση άρθρου της Linda Nochlin από την Άννα Φραγκουδάκη (1990), αναδημοσιεύονται κείμενα της Nochlin και της Whitney Chadwick και δεν είναι τυχαίο πως οι Έλληνες ιστορικοί τέχνης που συμμετείχαν (Ευθυμία Γεωργιάδου-Κούντουρα, Αντώνης Κωτίδης) προέρχονταν από το Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Η πραγματικότητα αυτή επιτρέπει να μιλάμε μόνο για μεμονωμένες περιπτώσεις στην ελληνική τέχνη, στο έργο των οποίων προσεγγίζονται, ενίοτε μερικώς και με «διαισθητικό» ίσως τρόπο, ζητήματα που αφορούν το φύλο. Έτσι, πιθανές αναφορές στη γυναικεία ταυτότητα ακόμη και σε μεμονωμένα παραδείγματα, στο έργο της Κλεοπάτρας Δίγκα ή

σκείμενο στο ΚΚΕ εσ.) υποστηρίζοντας ένα φεμινισμό της ισότητας, πίστευαν στη δυνατότητα του κράτους προνοίας να εφαρμόσει με θεσμικό τρόπο μια πολιτική ισότητας που αφορούσε την ανθρώπινη υπόσταση ανδρών και γυναικών, χωρίς διάκριση φύλου, στη βάση μιας ανθρωπιστικής προσέγγισης. Υποστήριζαν δε, πως η ανατροπή του καπιταλιστικού συστήματος από το σοσιαλισμό, σήμαινε αυτόματα και κατάργηση της πατριαρχίας, που ταυτίστηκε με τις οπισθοδρομικές κοινωνίες, και η ισότητα των φύλων αντιμετωπίστηκε ως μέρος του προγράμματος εκσυγχρονισμού. Αντίθετα, οι αυτόνομες φεμινιστικές ομάδες δεν πίστευαν στην αναθεώρηση, αλλά στην ανατροπή, και υποστήριζαν πως η γυναικεία απελευθέρωση προϋποθέτει τη συνολική αναδόμηση της κοινωνίας, όπως και των δομών των κομματικών οργανώσεων. Στα τέλη 1970, οι «παραδοσιακές» οργανώσεις άρχισαν να συμπεριλαμβάνουν ζητήματα που πρώτα έθεταν μόνον οι αυτόνομες ομάδες, με αποτέλεσμα οι διαχωριστικές γραμμές να αρχίσουν να γίνονται ασαφείς, διαδικασία που εντάθηκε με την εκλογική νίκη του ΠΑΣΟΚ το 1981. Για τα παραπάνω, βλ. Simitis, ό.π., σ.91, 51, 158, αντίστοιχα.

19. G. Pollock, 'Feminist Interventions in the Histories of Art: An Introduction' και 'Vision, Voice and Power: Feminist Art Histories and Marxism,' *Vision and Difference*, London & New York 2006. σ.12 και 25-69, αντίστοιχα.

20. Όπως επισημαίνει η G. Pollock, όλη αυτή η κίνηση σε επίπεδο θεωρίας και καλλιτεχνικής δημιουργίας έλαβε χώρα μετά το 1960, όταν ένας πολύ μεγαλύτερος αριθμός γυναικών απ' ό,τι παλιότερα είχε πρόσβαση στην παιδεία. Pollock, σ. Σύμφωνα με την E. Stamiris, ένας από τους παράγοντες που κυοφόρησε το δεύτερο κύμα του γυναικείου κινήματος στην Ελλάδα, ήταν η αύξηση του ποσοστού των γυναικών που μορφώνονταν από 36,6% (1961) σε 51,6 (ή 54,6) 1981. Παράλληλα, όμως, η εκπαίδευση για τη γυναίκα συνέχισε να αποτελεί μέρος μιας καλής προίκας, αν ήθελε να ανέλθει κοινωνικά. Stamiris, ό.π., σ.104.

21. Simitis, ό.π., σ.159 κ.εξ.

22. Μ. Κοκκίνου, Β. Κυριάκη (επιμ.), *Κενά στην Ιστορία της Τέχνης. Γυναίκες Καλλιτέχνιδες*, Πρακτικά Συμποσίου, Αθήνα 1993.

στο βίντεο της Άσπας Στασινοπούλου ή στη γυναικεία σεξουαλικότητα στο έργο της Λήδας Παπακωνσταντίνου για παράδειγμα, χρήζουν διερεύνησης.

Σε αυτό το πλαίσιο, θα ήθελα, τώρα, να αναφερθώ στην περίπτωση της Νίκης Καναγκίνη, και ειδικότερα σε ένα μέρος του ζωγραφικού της έργου, της περιόδου 1963-85, της περιόδου, δηλ. που προηγείται της συνειδητής ενασχόλησής της με τη διερεύνηση της γυναικείας ταυτότητας. Εκείνα τα χρόνια βίωνε, όπως και άλλες συνάδελφοί της, και στο εξωτερικό, έντονα μια 'εσωτερική σύγκρουση,' 'σύγχυση' και ταραχή, την οποία η ίδια αποδίδει στη 'μη παραδοχή,' όπως λέει, του φύλου.[23] Μια σύγκρουση, ουσιαστικά, των καθηκόντων, αλλά και της επιθυμίας για μητρότητα, π.χ. με την επιθυμία για δημιουργία. Το 1993, ο τίτλος που δίνει στην έκθεση στο Σπίτι της Κύπρου, *Γένους Θηλυκού*, σηματοδοτεί ακριβώς τη συμφιλίωσή της, όπως παραδέχεται, με το γεγονός αυτό.[24]

Προσεγγίσεις όπως της Καναγκίνη, την περίοδο που εξετάζουμε (1963-85), έχουν χαρακτηριστεί 'διαισθητικές'[25], αφού, αν και το έργο της φέρει ευανάγνωστες αναφορές στη γυναικεία ταυτότητα, η ίδια ούτε υπήρξε ποτέ στρατευμένη φεμινίστρια, ούτε χρησιμοποίησε συστηματικά οποιοδήποτε θεωρητικό μοντέλο, όπως έκαναν άλλες γυναίκες καλλιτέχνιδες.

Το παράδειγμά της παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς η καλλιτέχνης βρέθηκε στις παρυφές των ιδεολογικών χώρων της ανανεωτικής Αριστεράς και του φεμινιστικού κινήματος, που ευαισθητοποίησαν τη ματιά της χωρίς, όμως, εκείνη να ενταχτεί ποτέ σε αυτούς. Συνδέθηκε με πνευματικές φιλίες με ανθρώπους, όπως ο Φίλιππος Ηλιού, ο Τίτος Πατρίκιος, ο Παύλος Ζάννας, ο Λεωνίδας Κύρκος, οι οποίοι, όμως, όπως η ίδια δηλώνει τηρούσαν πάντοτε απόσταση από το έργο της. Διατηρούσε επίσης φιλικές σχέσεις με εκπροσώπους των αυτόνομων κινημάτων Ελληνίδων φεμινιστριών, και παρακολουθούσε τα κείμενα και τη δράση τους στα περιοδικά *Σκούπα* και *Δίνη*, αλλά ποτέ δεν συμμετείχε. Παράλληλα, η εικαστική της παιδεία καθορίστηκε σε μεγάλο βαθμό από τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, που αποτέλεσε αντικείμενο σημαντικής ιδεολογικής διαμάχης στη χώρα μας τη δεκαετία του 1960, αλλά και σημαντικό στόχο της κριτικής της διεθνούς φεμινιστικής θεωρίας και ιστορίας στον ανδροκρατικό χαρακτήρα του μοντερνισμού.

Η Καναγκίνη δεν συμμετείχε στη συζήτηση γύρω από την αφαίρεση ρητώς, με κείμενα, αλλά πιστεύω πως με τον τρόπο της παρενέβη μέσα από το έργο της. Βασική θέση της παρούσας εισήγησης είναι πως α) κατά την υπό εξέταση περίοδο σταδιακά διαμορφώνει μια προσωπική αφηρημένη εικαστική γλώσσα μέσα από την, έστω ασυνείδητη αρχικά, εγγραφή σε αυτήν στοιχείων της γυναικείας της εμπειρίας και του οπτικού πολιτισμού της ιστορικής της καταγωγής (υφάνσεις, ένδυμα), β) ότι με αυτόν τον τρόπο συμβάλλει σε μια κριτική τοποθέτηση απέναντι στο μοντερνισμό και ειδικότερα στον ανδροκρατικό χαρακτήρα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.

Ίσως δεν είναι τυχαίο για το θέμα μας ότι, όταν το 1976 καλείται να απαντήσει σε έρευνα του Κ. Τσαούση για την *Ελευθεροτυπία*, 'Για Ποιες Εξουσίες Αγωνίζεται η Ελληνί-

23. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, 'Νίκη Καναγκίνη. Συνέντευξη στην Ευθυμία Γεωργιάδου-Κούντουρα,' *Σήμα* (Β΄ Περίοδος), 1993, σ.11.

24. «Με τον τίτλο, λοιπόν, της έκθεσής μου ίσως θέλησα να τονίσω μια δική μου στάση πιο άνετη, ξεκαθαρισμένη και συμφιλιωμένη προς το χώρο όπου κινούμαι, σκέπτομαι και πράττω». Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, ό.π. Στην ίδια συνέντευξη δηλώνει, επίσης, ότι έχει «επηρεαστεί έντονα από τις βασικές αρχές του» φεμινιστικού κινήματος, έχοντας «πλήρη συναίσθηση και γνώση του τι σήμαινε το γυναικείο ζήτημα στην ανθρώπινη ιστορία». Ό.π.

25. Chadwick, ό.π., σ.380.

δα'[26], με αφορμή τον εορτασμό του Έτους της Γυναίκας την προηγούμενη χρονιά, θέτει ως προϋπόθεση για τη βελτίωση της κοινωνικής θέσης της γυναίκας την κοινωνική αλλαγή, και ειδικότερα τη αντιμετώπιση των αδιεξόδων που προκαλεί η «αλόγιστη βιομηχανική ανάπτυξη», καθώς και ο καταναλωτικός τρόπος ζωής. Με τις παραπάνω θέσεις της συνδέεται και το γεγονός ότι η Καναγκίνη δεν εξέθεσε σε ομαδικές εκθέσεις γυναικών, γιατί «δεν ήθελε να ξεχωρίζει η δουλειά της από την ανδρική δουλειά»), παρά μόνο δύο φορές.[27]

Οι ρίζες της Καναγκίνη βρίσκονται στο Ορτάκιοϊ, μια κωμόπολη στο λεγόμενο 'τριεθνές σημείο', μεταξύ Κωνσταντινούπολης και Αδριανούπολης, στη σημερινή Βουλγαρία, όπου οι πρόγονοί της είχαν φτάσει από την Ήπειρο. Σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες, υλικά κατάλοιπα και τη λιγοστή βιβλιογραφία, η πόλη ζούσε τότε ένα στάδιο μετάβασης από τον παραδοσιακό, προβιομηχανικό, στον αστικό πολιτισμό. Άλλες οικογένειες ήταν φορείς της συνέχειας της παράδοσης. Η προγονική οικογένεια της Καναγκίνη ανήκε στην αστική τάξη, διατηρούσε, όμως, κατά ένα μέρος και στοιχεία της παράδοσης. Ο παππούς της Καναγκίνη είχε στην ιδιοκτησία του αλευρόμυλους και το ξενοδοχείο Κομμερσιάλ. Στο ισόγειό του υπήρχε κατάστημα που πουλούσε γυαλικά, γούνες και υφάσματα, που ο προπάππος της έφερνε από τα ταξίδια του στη Βιέννη, την Τασκένδη και τη Λαχώρη. Η ιδιαίτερη προτίμησή του για γυάλινα σκεύη, διακοσμημένα με μοτίβα χρυσού και λευκού χρώματος, παγιώθηκε σταδιακά σε ένα είδος 'οικογενειακής αισθητικής'. Έτσι, ο συνδυασμός λευκού και χρυσού κυριαρχούσε και στους τσεβρέδες και τα άλλα κεντήματα της γιαγιάς της. Εξάλλου, την οικογένεια διέκρινε μια ιδιαίτερη ευαισθησία για τα υφάσματα που, ίσως, δεν ήταν άσχετη και με τη γειτνίαση της πόλης τους με το Σουφλί. Οι μνήμες αυτές και η εμπειρία των μετακινήσεων της οικογένειας με τις ανταλλαγές των πληθυσμών κατά τη διάρκεια των Βαλκανικών Πολέμων, στην Αλεξανδρούπολη και στη συνέχεια στην Αθήνα, έχει αποτυπωθεί σε μεταγενέστερο έργο της Καναγκίνη.

Οι μνήμες αυτές, μιας αισθητικής που έχει ρίζες σε διαδικασίες αστικοποίησης που συνδιαλέγονταν με την υπάρχουσα παράδοση και συνδέεται με την ιστορική εμπειρία των μετακινήσεων, είναι που θα ενσωματώσει σταδιακά η Καναγκίνη στη ζωγραφική της αφαίρεση.

Η Καναγκίνη διαμορφώθηκε ως καλλιτέχνης από την παιδεία του μοντερνισμού και ειδικότερα στο κλίμα του μεταπολεμικού Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Στο Λονδίνο βρέθηκε την περίοδο ακριβώς (1958-62) που μεσουρανούσε η επίδραση της αμερικανικής μεταπολεμικής Αφαίρεσης και στο καλλιτεχνικό εκπαιδευτικό σύστημα οι μοντερνιστικές αρχές με πρότυπο, ειδικότερα, τη μέθοδο διδασκαλίας του Bauhaus. Ο William Turnball, ο δάσκαλος που άσκησε τη σημαντικότερη επιρροή στην ανάπτυξη της εικαστικής της

26. Κ. Τσαούσης, 'Μεγάλη έρευνα της «Ε» για τη Γυναίκα. Για ποιες εξουσίες αγωνίζεται η Ελληνίδα', εφ. *Ελευθεροτυπία*, 8/1/1976.

27. Σε συνέντευξη στη γράφουσα η Καναγκίνη δήλωσε πως δε συνήθιζε να συμμετέχει σε ομαδικές γυναικών, γιατί δεν ήθελε «να ξεχωρίζει η δουλειά της από την ανδρική δουλειά». Τα παραθέματα λόγων της Καναγκίνη, όπου δεν παραπέμπεται σε βιβλιογραφία προέρχονται από συνεντεύξεις με τη γράφουσα για τις ερευνητικές ανάγκες μιας μονογραφίας που θα κυκλοφορήσει εντός του 2008 από τον εκδοτικό οργανισμό Λαμπράκη. Οι δύο εκθέσεις στις οποίες κατ' εξαίρεση συμμετείχε, ήταν η *Women and the Arts*, Museum and Art Gallery, Northampton 1965 και το στην *Τρεις Γενιές Ελληνίδων Καλλιτέχνιδων*, National Museum of Women in the Arts, Washington 1989 Επιμελήτρια της πρώτης ήταν η Τζέην Μ. Ντρου και της δεύτερης η Ντόρα Ηλιοπούλου-Ρογκάν. Καμία από τις δύο εκθέσεις δεν άγγιζε καν το ζήτημα της ταυτότητας του φύλου. Αντίθετα, στηρίζονταν σε ουσιοκρατική προσέγγιση. Βλ. σχετικά, J. Drew, *Women and the Arts*, κατ. έκθ, Museum and Gallery, Northampton, Northampton, 1965. D. Iliopoulou-Rogan, *Three Generations of Greek Women Artists. Figures, Forms and Personal Myths*, κατ. έκθ., The National Museum of Women in the Arts, Washington, ΥΠΠΟ, Αθήνα 1989.

σκέψης, στο Central School of Arts and Design, ακολουθούσε αυτή τη μέθοδο. Ο Turnball, που θεωρούνταν ένας από τους σημαντικότερους μοντέρνους γλύπτες, υπήρξε ένα από τα πρώτα μέλη της *Independent Group* στους κόλπους του ICA. Μεταξύ του 1953 και του 1959 το ICA, η Tate Gallery και η Whitechapel οργάνωναν μεγάλες εκθέσεις με έργα σημαντικών εκπροσώπων του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού της Σχολής της Νέας Υόρκης, καθώς και των τάσεων της γαλλικής μεταπολεμικής Αφαίρεσης. Το 1969 ο Τέρνμπαλ υπήρξε μέλος της οργανωτικής επιτροπής, αλλά και ένας από τους εκθέτες στην έκθεση *Situation*, την ομαδική Άγγλων καλλιτεχνών, που έκανε φανερό τον αντίκτυπο της αμερικανικής Αφαίρεσης στην Αγγλία.[28]

Στα χρόνια μεταξύ του 1958 και 1959, η Καναγκίνη αρχίζει να ζωγραφίζει επηρεασμένη από τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό. Τα έργα της διακρίνονται αφενός από την ένταση της αποτύπωσης της χειρονομίας και τις έντονες χρωματικές αντιθέσεις κι αφετέρου από την αναλυτική διάθεση.

Στη διπλωματική της εργασία, το 1961, επιλέγει να εκτελέσει το θέμα της στο 'παραδοσιακό' μέσο της ταπισερί. Στην επιλογή της ίσως οδηγήθηκε από τις οικογενειακές μνήμες, σίγουρα, όμως, υπήρξε καθοριστική μία επίσκεψή της στο Victoria & Albert, όπου είδε μια έκθεση μοντέρνας ταπισερί, με θέματα παρμένα από τη ζωγραφική αφαίρεση γνωστών καλλιτεχνών.[29] Η Καναγκίνη θεώρησε τη χρήση ενός υλικού «όπως είναι οι κλωστές, για να αναπαράγεις ένα τρέξιμο της μπογιάς όπως είναι στο τελάρο, εννοιολογικά λανθασμένη». Αποφάσισε να κάνει θέμα της διπλωματικής της την αυτονομία του κάθε υλικού και μέσου εστιάζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την έρευνά της σε μια καθαρά μοντερνιστική αξία.

Προσπαθώντας να αναλύσει τη ζωγραφική χειρονομία του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, για να την ανασυνθέσει μέσα από τη χρήση ενός άλλου μέσου και υλικού, η Καναγκίνη γοητεύεται, τελικά, από την ίδια την ανάλυση και απ' όσα ανακαλύπτει στην πορεία. Η αξία της ίνας, του νήματος, ως στοιχείου δόμησης της εικόνας, και παράλληλα ως ενός κομματιού αδρής ύλης, είναι αυτές που θα την οδηγήσουν στη νέα της πορεία, ενός προσωπικού τρόπου διερεύνησης της ματιέρας.

Στις ενότητες των έργων της που ακολουθούν την επιστροφή της στην Ελλάδα, στα τέλη του 1962 και μέχρι το 1972, περίπου, στις μεν ταπισερί ή έργα με νήματα ή σχοινιά, το νήμα λειτουργεί ως γραμμικό σχεδιαστικό στοιχείο, ενώ η γραμμή λειτουργεί ως ίνα εξυφαίνοντας μοτίβα, στα σχέδια και τη ζωγραφική. Στις λιγοστές ταπισερί που δημιούργησε, η επιφάνεια οργανώνεται σε σχετικά λεπτές οριζόντιες ή κάθετες ζώνες από διαφορετικές υφάνσεις και χρώματα, με το στοιχείο της γραμμής (οριζόντιες ή κάθετες ρίγες) να κυριαρχεί (εικ. 1α).

Παράλληλα, τα σχέδια με μολύβι, ή μελάνι και μολύβι επάνω σε χαρτί, που χρονολογούνται μεταξύ του 1963 και 1968, φανερώνουν μια εξελικτική πορεία. Στην αρχή, λεπτές, τρεμουλιαστές σαν κλωστές γραμμές σχηματίζουν αραιοπλεγμένες υφάνσεις (εικ. 1β). Στη συνέχεια, οι αναδιατάξεις των γραμμών/ ινών σχηματίζουν αφηρημένες γεωμετρικές φόρμες, που θα μπορούσαν να διαβαστούν και ως κινούμενες 'πλέξεις'. Αργότερα, στα σχέδια με μελάνι, οι φόρμες εμφανίζονται πιο συμπαγείς επάνω στη λευκή επιφάνεια του χαρτιού, και οι διατάξεις λεπτογραμμένων 'νημάτων' εναλλάσσονται με σχηματισμούς που θυμί-

28. Για το κλίμα στο Λονδίνο και τις εκθέσεις, βλ. R. Riley, 'Μεταμόρφωση: Νέες Μορφές στη Βρετανική Τέχνη, 1957-1971', στο Κ. Κουτσομάλλης et al, (επιμ.), *Μεταμόρφωση. Βρετανική Τέχνη της Δεκαετίας του '60*, κατ. έκθ., 26/6-25/9/2005, Ίδρυμα Βασίλη & Ελίζας Γουλανδρή, Άνδρος 2005, σ.17-24.

29. Βλ. Ν. Καναγκίνη, 'Η Tapisserie Τέχνη Αυτόνομη', *Ζυγός*, 1, 1965, σ.63-69.

ζουν μοτίβα ύφανσης, παρόμοια με εκείνα των ταπισερί της ίδιας περιόδου.[30]

Η ολοκλήρωση της συγκεκριμένης ενότητας εργασίας οριοθετείται από την κίνησή της να εκθέσει στο κοινό αυτούσια τη 'γραφική ύλη' της εικαστικής της γλώσσας, το νήμα/γραμμή των σχεδίων, της ζωγραφικής και των ταπισερί, τρισδιάστατο, τώρα πια (1971, ομαδική *Πλαστικά στην Τέχνη*, Ελληνοαμερικάνικη Ένωση, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, Χίλτον). Είναι ακριβώς η στιγμή που αποφασίζει να εγκαταλείψει οριστικά τον αργαλειό.

Η γραμμή αποκτάει εδώ την υλική υπόσταση του βαμβακερού νήματος, την αδρότητα του σχοινιού, την ψυχρότητα του ατσάλινου σύρματος, τη σκληρότητα της πετονιάς, υλικά με τα οποία η Καναγκίνη κατασκευάζει αντικείμενα που τα αποκαλεί 'γλυπτά εσωτερικού χώρου', και εγκαθιστά στον χώρο της γκαλερί (Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, Χίλτον (εικ. 2). Το γραμμικό στοιχείο της ίνας ή του σύρματος κυριαρχεί και η Καναγκίνη το χρησιμοποιεί για να 'ζωγραφίσει', να σχεδιάσει, να συνθέσει γεωμετρία στο χώρο. Μαζί με τα αντικείμενα και τη ζωγραφική, τότε, εκτέθηκαν και οι φωτογραφίες μερικών εκθεμάτων. Η επέμβαση της Καναγκίνη στα αρνητικά, είχε ως αποτέλεσμα οι φωτογραφίες να δίνουν την εντύπωση σχεδιαστικών γραφημάτων (εικ. 2).

Μετά από την έκθεση στη γκαλερί «Δεσμός» το 1973, η Καναγκίνη θα ανοίξει ένα νέο μεγάλο κεφάλαιο στην εργασία της εισάγοντας το στοιχείο της γραφής στις ενότητες των *Χειρογράφων* που θα ακολουθήσουν. Στη συνέχεια θα ήθελα να δείξω πώς το στοιχείο συντίθεται, μέσα από αναλυτικές διαδικασίες, με το στοιχείο της ύφανσης. Γύρω στο 1974 θα ολοκληρώσει δύο σειρές έργων, στις οποίες κυριαρχεί η γραμμή και το γράμμα, ενώ γράμμα, γραμμή και χειρονομία μετασχηματίζονται σε ένα είδος γραφής.

Στην έκθεσή της στη γκαλερί Ιόλα-Ζουμπουλάκη το 1976, παρουσιάζει τα πρώτα *Χειρόγραφα* μεγάλων διαστάσεων. Στα έργα αυτά περνάει με κύλινδρο τυπογραφική μελάνη επάνω στη λευκή επιφάνεια του χαρτιού και στη συνέχεια επεμβαίνει με μολύβι, με επικολλήσεις letter press με γράμματα, αριθμούς, σύμβολα, όπως το δολάριο ή η λίρα, ή σημεία στίξης.[31] Η επαναλαμβανόμενη, κάθετη φορά του ίχνους που αφήνει η κίνηση του κυλίνδρου, όπως και τα εικονιστικά μοτίβα κάποιων από τα *Χειρόγραφα* παραπέμπουν συνειδητά στις τυπογραφικές στήλες και την ειδησεογραφία των εφημερίδων. Η αίσθηση της καθετότητας, της επανάληψης και της κανονικότητας, που θα άρμοζε στο θέμα, υπονομεύεται από τα ίχνη της χειρονομίας, από τη φορά της κίνησης του κυλίνδρου επάνω στο χαρτί, που αφήνει ίχνη άλλοτε αχνά και άλλοτε έντονα, σχεδόν εξπρεσιονιστικά.

Σε μια σειρά μικρών διαστάσεων *Χειρογράφων* μεικτής τεχνικής σε χαρτί (1978), οι χαράξεις της πάστας, η χειρονομία, οι πινελιές μιας αποσπασματικής γραφής, άλλοτε άναρχες, σχεδόν αυτοματικές, κι άλλοτε υποκείμενες στη νοερή ακολουθία μιας φαινομενικής κειμενικής ροής, καθιστούν τη μικρών διαστάσεων επιφάνεια ένα είδος 'τετραδίου', καθώς οργανώνουν τις χειρόγραφες 'σελίδες' σε στήλες καθ' παραγράφους, στίχους και διάστιχα.[32]

Στο μεταξύ, με τα *Χειρόγραφα* της περιόδου που μεσολαβεί μεταξύ της έκθεσης στην γκαλερί Ζουμπουλάκη (1976) και της δημιουργίας των *Χειρογράφων*-'τετραδίων' του 1978, η Καναγκίνη έχει προχωρήσει σε μια διαδικασία σύνθεσης των ποιοτήτων που την έχουν

30. Για τα παραπάνω σχέδια, βλ. τον ατομικό κατάλογο της έκθεσής της στο Δεσμό, Αθήνα 1973.

31. Για έργα που αναφέρονται, αλλά δεν εικονογραφούνται εδώ, εκτός αν γίνεται παραπομπή σε άλλη βιβλιογραφία, βλ. *Νίκη Καναγκίνη*, Αθήνα 2005. Για όλα τα αναφερόμενα έργα, βλ. επίσης την υπό έκδοση μονογραφία από τη γράφουσα. Βλ. σχετικά, παραπάνω, σημ.27.

32. Βλ. Ο. Μεντζαφού-Πολύζου (επιμ.), *Δημιουργικές συναντήσεις '98*, κατ. έκθ., Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ, Μέτσοβο 1978.

ήδη απασχολήσει: Της ματιέρας της ύφανσης, του νήματος ως γραμμής, της γραμμής ως νήματος.

Μεταξύ του 1976 και του 1978, στα *Τριανταφυλλί, Θαλασσί, Τσαγαλί Χειρόγραφα*, η Καναγκίνη σχεδιάζει με πράσινο, μπλε, κόκκινο και μαύρο μαρκαδόρο σχεδιάζει επάνω σε λευκό χαρτί αφήνοντας τα ίχνη μιας λεπτής και παλλόμενης, γραμμικής, μη αναγνώσιμης γραφής που μεταδίδει την αίσθηση ενός λεπτογραμμένου 'κεντήματος' ή των ινών μιας πλέξης. Παράλληλα, διατηρεί τη διάταξη σε κάθετες στήλες (εικ. 3).

Την ίδια λεπτή κυματιστή γραμμή/ γραφή, αναγνωρίζουμε σε αυτά τα μικρών διαστάσεων *Χειρόγραφα* του 1978. Η Καναγκίνη σχεδιάζει εδώ με χρωματιστά κραγιόνια, παστέλ, μολύβια και τέμπερες χρησιμοποιώντας, συνήθως, για το κεντρικό μοτίβο, τέμπερα χρυσού χρώματος (εικ. 4β).

Η χρήση του χρυσού και των διαφόρων χρωμάτων επάνω στο λευκό ή το μαύρο, σε συνδυασμό με τη μέχρι τότε ερευνητική πορεία της, μας οδηγεί πίσω στις οικογενειακές μνήμες και το ιστορικό των μετακινήσεων. Η οικογένεια είχε διαμορφώσει μια συγκεκριμένη αισθητική: «Όλοι οι τσεβρέδες μας ήταν μονόχρωμοι, με χρυσό κέντημα», όπως και τα μαξιλάρια και το νυφικό της μητέρας της (εικ. 4α). Το χρώμα είχε εξίσου σημαντική θέση στην αισθητική της οικογένειας. Στα κεντήματα, τα χρωματιστά νήματα συνδυάζονταν πάντοτε με μαύρο βελούδο ακολουθώντας και την παράδοση της κεντητικής και των ενδυμάτων της Ηπείρου, απ' όπου προέρχονταν και οι ρίζες της οικογένειας (εικ. 6β).

Οδηγούμενη από μνήμες και βιώματα, η Καναγκίνη φαίνεται να συνθέτει ασυνείδητα το στοιχείο της γραμμικότητας με τη ματιέρα της ύφανσης στα *Χειρόγραφα* των δύο σειρών που δημιουργεί μεταξύ του 1976 και του 1978, για να καταλήξει στη γραφή. Την αίσθηση της ματιέρας δίνουν τόσο η χρήση του παστέλ, όσο και το αναγλυφικό ίχνος του μαρκαδόρου (εικ. 3, 4α-β). Στην κατεύθυνση αυτή θα προχωρήσει ερευνητικά και στα επόμενα έργα της.

Στα χρόνια που ακολουθούν, ασχολείται παίζοντας, σχεδόν, με τα *Ναβάχο*. Επεμβαίνει σε χαρτιά περιτυλίγματος με διακοσμητικά μοτίβα από ινδιάνικα υφαντά της φυλής Ναβάχο με μαύρη λαδομπογιά σμάλτου. Η χειρονομιακή γραφή αφήνει τα ίχνη της επάνω στο χαρτί με τους έντονους χρωματισμούς, διακόπτοντας την κανονικότητα της ροής του διακόσμου.

Το στοιχείο της κανονικότητας, της επαναληπτικότητας του μοτίβου θα καταστεί σημαντικό, εξάλλου, στο έργο της, την επόμενη περίοδο, και συνδέεται με την έννοια του *Χειρογράφου*, του κειμένου αλλά και του μοτίβου της ύφανσης. Στις αρχές του 1980 ανάγονται και τα μεγάλων διαστάσεων *Χειρόγραφα*. Σε αυτά τα ζωγραφικά έργα με λάδι η Καναγκίνη επανεξετάζει το ζήτημα της ζωγραφικής χειρονομίας του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού υπό το πρίσμα του προβληματισμού όλων των προηγούμενων αναζητήσεών της. Ολόκληρη η επιφάνεια καλύπτεται από μικρές στακάτες πινελιές και γραμμές ποικίλης φοράς, φαινομενικά άναρχες, αλλά ρυθμικά επαναλαμβανόμενες. Οι στήλες αρχίζουν να καλύπτονται από ένα πυκνό ζωγραφικό υφάδι για να χαθούν σταδιακά. Η πινελιά σχηματίζει σε κάποια σημεία ίχνη γραφής που θυμίζουν εκείνα των *Χειρογράφων* της δεκαετίας του 1970, διατεταγμένα, όμως, συχνά σε σειρές, με μια κανονικότητα που παραπέμπει και πάλι στο μοτίβο και το ύφασμα. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς πώς μέσα από την ύφανση της ζωγραφικής χειρονομίας αναδύεται μια πιο συγκεκριμένη γραφή, καθώς αρχίζουν να γίνονται αναγνωρίσιμα γράμματα του αλφάβητου.

Χαρακτηριστικότερο, ίσως, από αυτή τη σειρά, είναι το *Εν Οίκω/ Εικονογραφημένο Χειρόγραφο* του 1984 (εικ. 5). Η πλατειά λωρίδα από κόκκινο, λαμπερό μουαρέ χαρτί,

επικολλημένο σε πανί, φέρει 'κόσμημα' που παραπέμπει, μαζί με το χρώμα, στα πολύτιμα πορφυρά αυτοκρατορικά βελούδα και στην υλική ποιότητα ενός υφάσματος, όπως ο ταφτάς. Επάνω στο χαρτί, η Καναγκίνη ζωγραφίζει με σμάλτο σε μαύρο, κόκκινο και γκρι. Η χειρονομία της πινελιάς, το γράμμα και η αίσθηση της ύφανσης συμπλέκονται. Το έργο θα εκτεθεί στην ατομική της στο «Σπίτι της Κύπρου» με τίτλο *Γένους Θηλυκού* το 1993. Στα εκθέματα περιλαμβάνεται και μια μεταλλική κατασκευή που παραπέμπει σε γυναικεία ντουλάπα, με βελούδινα καφτάνια σε αποχρώσεις του κόκκινου, κεντημένα με χρυσό (*Χωρίς Τίτλο*, 1988).[33] Τα ενδύματα αναφέρονται στα ηπειρώτικα νυφικά και τη σχέση τους με το βυζαντινό αυτοκρατορικό ένδυμα και τα ιερατικά άμφια.

Στα επόμενα ακριβώς *Χειρόγραφα* (1984-1985), μικρών, ως επί το πλείστον διαστάσεων, ζωγραφίζει με σμάλτο απευθείας σε υφάσματα Liberty's, σε χαρτιά ταπετσαρίας ή περιτυλίγματος, σε τεντόπανα, όλα, με μοτίβα λουλουδιών (εικ. 6α-β). Η ύφανση και το μοτίβο που μέχρι τώρα συνιστούσαν δομικά στοιχεία της γλώσσας της, χρησιμοποιούνται τώρα αυτούσια για να επικαλυφθούν, σε κάποιες περιπτώσεις, από την ίδια τη ζωγραφική. Εδώ, οι ίδιες πινελιές που συνθέτουν τη γραφή επαναλαμβάνουν επιζωγραφίζοντάς την, τη φόρμα των λουλουδιών του υφάσματος. Γράμματα του αλφάβητου σχηματίζονται και χάνονται, καθώς συγχωνεύονται μέσα στη ροή της χειρονομίας.

Η ασυνείδητη εγγραφή της γυναικείας ταυτότητας στη ζωγραφική της Καναγκίνη ολοκληρώνεται στις σειρές των *Χειρογράφων* της δεκαετίας του 1980, με την αναγωγή της διάρθρωσης και της ματιέρας της ύφανσης σε δομικό στοιχείο της εικόνας. Η ματιέρα της ύφανσης και η πινελιά, το ζωγραφικό ίχνος, συντίθενται σε ένα προσωπικό ύφος γραφής, ένα είδος ασυνείδητης, αυτόματης γραφής, του οποίου αποτελούν αδιαίρετα συστατικά. Η σύνθεση αυτή, ως αποτέλεσμα του μετασχηματισμού της ζωγραφικής χειρονομίας του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού συνιστά, πιστεύω, και τη σημαντικότερη συμβολή του έργου αυτής της περιόδου, καθώς μέσα από αυτήν τοποθετείται απέναντι στη μοντερνιστική παιδεία της.

Από το 1971 (Ελληνοαμερικάνικη Ένωση, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, Χίλτον) η Καναγκίνη δεν εξέθεσε ποτέ ξανά αυτούσια τη ζωγραφική ή τα σχέδιά της, παρά μόνον ως μέρος εγκαταστάσεων ή περιβαλλόντων, συνδυασμένη με αντικείμενα, φωτογραφίες, βίντεο, κάποτε και κείμενα. Τα θέματα των έργων της περιόδου που εξετάζεται σε αυτήν την ενότητα αφορούν το περιβάλλον, φυσικό, κοινωνικό και πολιτισμικό.

Με το πέρασμά της στις εγκαταστάσεις και τα περιβάλλοντα, η Καναγκίνη αφουγκράζεται, έτσι, τις δονήσεις και τον προβληματισμό της εποχής.[34] Παράλληλα, και παρότι δεν είναι στρατευμένη, με την πρακτική των εγκαταστάσεων συμβαδίζει με τη διεθνή αντίδραση των γυναικών καλλιτέχνιδων στην αισθητική καθαρότητα της αμερικανικής μεταπολεμικής Αφαίρεσης, αλλά και στην περιθωριακή θέση της γυναίκας στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό.

Θα εστιάσω εδώ σε ένα έργο της του 1978, *Οι Τοίχοι Έχουν το Λόγο. Γράψτε το Δικό σας Σύνθημα*, με αφορμή την επέτειο της φοιτητικής εξέγερσης του Μάη του 1968 στη Γαλλία. Το έργο περιλάμβανε πολλαπλές μεταξοτυπικές εκτυπώσεις των *Θαλασσί Χειρογράφων* για διαφορετικά κοινωνικά περιβάλλοντα και ήταν τρίπτυχο. Στο αριστερό μέρος

33. *Niki Kanagini, Γένους Θηλυκού*, κατ. έκθ., Σπίτι της Κύπρου, 22/2-13/3/1993, Αθήνα 1993.

34. Βλ. σχετικά τα σημαντικά και εκτενή θεματικά αφιερώματα του περιοδικού *Χρονικό* του Πνευματικού και Καλλιτεχνικού Κέντρου «Ώρα», των ετών 1974, 1975 και 1976, που προσεγγίζουν το περιβαλλοντικό ζήτημα και τη σχέση της τέχνης με την κοινωνία και την πολιτική, από θεωρητική, αισθητική και κοινωνιολογική σκοπιά.

η Καναγκίνη είχε γράψει συνθήματα του Μάη του 1968. Στα δύο διπλανά καλούσε τους επισκέπτες να γράψουν τα δικά τους συνθήματα επάνω στη δική της αφαιρετική γραφή.

Το έργο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη Στουτγάρδη το 1979 σε ομαδική έκθεση, που οργανώθηκε στο πλαίσιο συνεδρίου της Διεθνούς Εταιρείας Κριτικών Τέχνης (IAA/AIAP), με θέμα «Τέχνη και Κοινό». Η έκθεση, που επιμελήθηκε η Ανγκέλικα Σμιντ, εστίαζε σε έργα πειραματικής τέχνης εννοιολογικού χαρακτήρα, αντικείμενα μικρών διαστάσεων, φωτογραφίες, κείμενα και σχέδια.[35] Η Καναγκίνη συμμετείχε μετά από πρόσκληση του γνωστού Γερμανού ιστορικού τέχνης και διευθυντή πολλών σημαντικών γερμανικών μουσείων, Wulf Herzogenrath.[36]

Μέσα από την αλληλεπίδραση με το κοινό, η βιωματική, υποκειμενική χειρονομιακή γραφή της ζητάει να συνταχθεί σε ένα λόγο κοινωνικό, και ταυτόχρονα υποκειμενικό (συνθήματα). Την ενδιαφέρει η αντίδραση των θεατών στα οπτικά και νοητικά ερεθίσματα που δέχονται από το έργο, ελπίζοντας να γίνει η αρχή μιας 'ανταλλαγής', όπως λέει, ενός έργου ανοιχτού και σε εξέλιξη.

Ο Herzogenrath, διευθυντής την εποχή εκείνη του Kölnischer Kunstverein, είχε ήδη συνεργαστεί στη διευθυντική ομάδα της Ντοκουμέντα 6. Η πρότασή του να συμμετέχει η Καναγκίνη σε μια έκθεση πολιτικοποιημένης, ουσιαστικά, τέχνης, αποκτά ιδιαίτερη σημασία λαμβανομένης υπόψη της υποδοχής της έκθεσης του 1976 από υποστηρικτές της μεταπολεμικής Αφαίρεσης, όπως η Ε. Φερεντίνου και ο Α. Ξύδης.[37]

Στην πορεία της από την αυτοαναφορικότητα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού στο άνοιγμα προς το κοινό, η Καναγκίνη τοποθετήθηκε κριτικά απέναντι στο μοντερνισμό. Με τις επιλογές της, όσον αφορά την εικαστική γλώσσα, τα μέσα και τις τεχνικές, αλλά και την πρακτική που ακολούθησε στην έκθεση των έργων της, πήρε θέση σε συζητήσεις γύρω από την τέχνη στη σύγχρονή της ελληνική κοινωνία. Υπήρξε, ίσως, η μόνη Ελληνίδα της γενιάς της, στο έργο της οποίας, ειδικά το αφηρημένο, υπάρχουν αναγνωρίσιμα τα ίχνη της γυναικείας της ταυτότητας. Με αυτόν τον τρόπο, συνέβαλε με το έργο της, στην «αναθεώρηση εικαστικών και κοινωνικών» σημασιών του μοντερνισμού.[38]

35. A. Schmidt (επιμ.), *'Artists Report'. Mail Art*, κατ. έκθ., Künstlerhaus Stuttgart, Stuttgart 1979.

36. Βλ. σχετικά επιστολή της N. Καναγκίνη στον Wulf Herzogenrath, αρχείο N. Καναγκίνη, 1979.

37. Ε. Φερεντίνου, 'Από την Καλλιτεχνική μας Κίνηση', *Χρονικό '76*, 1976, σ.141-149. Α. Ξύδης, 'Ελληνική Ζωγραφική και Γλυπτική: 1975-76. Μια Κριτική Ανασκόπηση', *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, τχ.8, 1977, σ.143-150.

38. A. Middleton Wagner, *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner and O'Keeffe*, Berkeley 1997, σ.18.

Elena Hamalidi

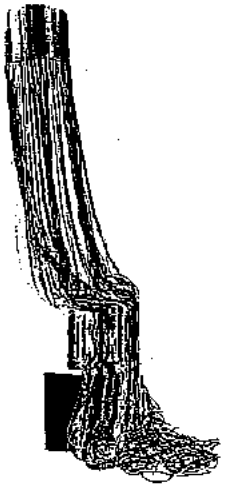
A few preliminary thoughts on the work of women artists in the period following the Restitution of Democracy in Greece (1974) and a case study: Niki Kanagini

The absence of feminist art -and, indeed, of any collective female action in the arts at all- after the Restitution of Democracy in Greece in 1974 is a historical reality that has still to be researched.

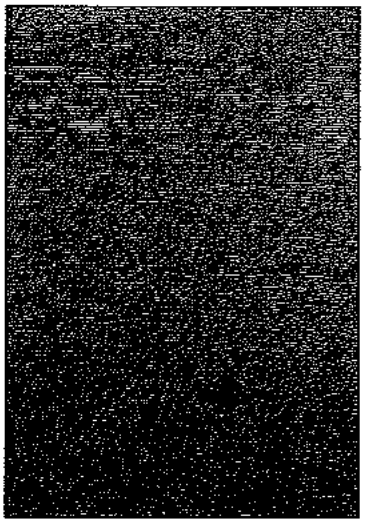
The first part of the paper attempts both to link this absence with the history and singularities of the feminist and women's rights movements in Greece in their social and political context, and to pose a number of questions.

The lack of feminist activity in the arts during this period does not, however, permit discussion of anything beyond isolated cases of female artists whose work addressed gender issues in a partial and unsystematic, 'intuitive' way. Therefore, the second part of the paper goes on to examine the case of Niki Kanagini with a focus on part of her painting. Kanagini is an interesting case, both because of her singular and highly personal relationship with the Greek reformist Left and the autonomous feminist movement in Greece and in view of the role Abstract Expressionism played in her art education. The paper takes the view that Kanagini's female experience and the visual culture in which she was brought up helped shape -albeit unconsciously- a personal abstractive visual language (c.1963-1985), which fuelled her critical stance on Modernism in general, and male-centred Abstract Expressionism in particular, the latter having been the subject of considerable ideological debate in Greece during the nineteen sixties and a key target of international feminist criticism of Modernism's patriarchal character.

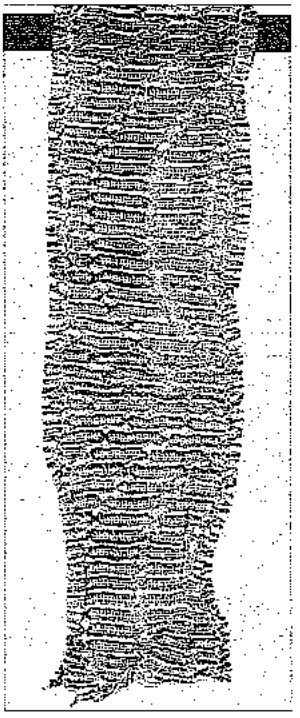
Εικ. 1α (αριστερά): Νίκη Καναγκίνη, *ταπισερί*, μεταξύ του 1962 και 1965. Εικ. 1β (δεξιά): Νίκη Καναγκίνη, *σχέδια*, 1966, μολύβι σε χαρτί, 0,50x35 εκ.

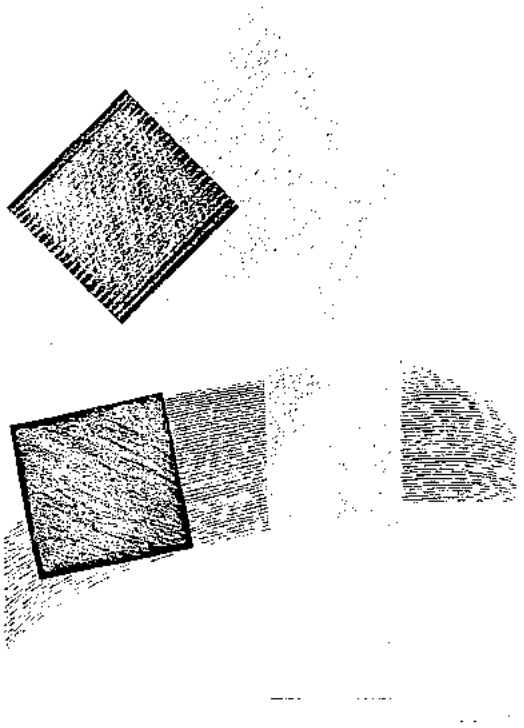


Εικ. 2. Νίκη Καναγκίνη, *Κολώνα*, 1969-1970, σχοινιά και μέταλλο, 400x65x65 εκ., α/μ φωτογραφία, με επεμβάσεις της καλλιτέχνιδας στα αρνητικά. Οι φωτογραφίες εκτέθηκαν, μαζί με τα αντικείμενα σε εγκατάσταση στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, 1971

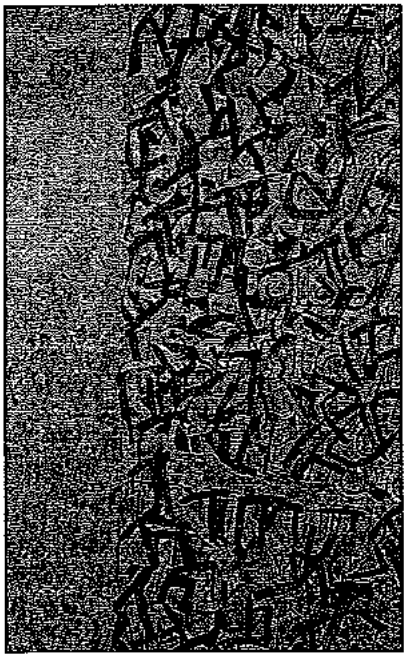


Εικ. 3. Νίκη Καναγκίνη, *Θαλασσί Χειρόγραφο* (από τη σειρά *Τριανταφυλλί, Θαλασσί, Τσαγαλί Χειρόγραφα*), 1976-78, πολλα-πλές μεταξοτυπικές εκτυπώσεις σε χαρτί και διαδοχικές σχεδιαστικές επεμβάσεις με μαρκαδόρο, 70x100 εκ.

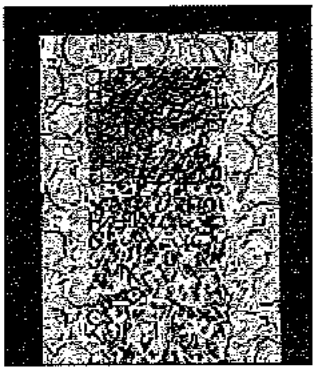




Εικ. 4α (αριστερά): Το νυφικό φόρεμα της μητέρας της Καναγκίνη. Εικ. 4β (δεξιά): *Χειρόγραφα*, 1978, χρυσή τέμπερα και μαρκαδόρος σε χαρτί, 50x35 εκ.



Εικ. 5. Νίκη Καναγκίνη, *Εν Οίκω, Χειρόγραφο*, 1984, λεπτομέρεια, λαδομπογιά σμάλτου σε μουαρέ χαρτί, τοποθετημένο σε πανί, ύφασμα, 245x130 εκ.



Εικ. 6α (αριστερά:) Νίκη Καναγκίνη, *Χειρόγραφο*, 1984, λαδομπογιά σμάλτου σε χαρτί περιτυλίγματος και ξύλο, 110x90 εκ.
Εικ. 6β (δεξιά): *οικογενειακό μαξιλάρι*, κέντημα σε μαύρο βελούδινο ύφασμα

Άλκης Χαραλαμπίδης

1909-1914: «Έαρος ώρη» στην τέχνη του 20ού αιώνα

Στις 25.7.1909, πέντε μήνες μετά τη δημοσίευση του πρώτου μανιφέστου των φουτουριστών, που «εκσφενδόνιζαν την αναιδή πρόκλησή τους στ' αστέρια», ο Γάλλος αεροπόρος Louis Blériot κατόρθωνε να πετάξει από το Calais στο Dover, πλησιάζοντάς τα στην πραγματικότητα όσο ελάχιστοι μέχρι τότε. Πέντε χρόνια αργότερα (1914), και ενώ άρχιζε ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, ο R. Delaunay θα του αφιέρωνε ένα δοξαστικό πίνακα με τίτλο *Hommage à Blériot*, απ' όπου δεν έλειπε ο προηγούμενος άθλος της τεχνολογίας, ο Πύργος του Άιφελ, που το αεροπλάνο φαινόταν να αφήνει πίσω του. Υπομνηματίζοντας ο ζωγράφος την εικόνα με χειρόγραφο λόγο, τον αποκαλούσε grand Constructeur, αναφερόμενος πιθανότατα όχι μόνο στον κατασκευαστή του αεροπλάνου, αλλά και στον πιλότο-«ανθολόγο» πρωτόγνωρων εμπειριών, που θα μπορούσαν να δημιουργήσουν τις προϋποθέσεις για μια νέα σύλληψη του κόσμου. Το ξύλινο αεροπλάνο του Blériot, μετά από «λιτάνευση» στους δρόμους του Παρισιού, τοποθετήθηκε σε έναν πρώην ναό, ενσωματωμένο σήμερα στο Musée des Arts et Métiers, με το γαλάζιο φως των βιτρώ να πέφτει επάνω του.[1]

Λίγους μήνες αργότερα ο H. Matisse άρχιζε να ζωγραφίζει τον *Χορό* (1909-10) ρίχνοντας πέντε αλλόκοτες, αβαρείς κόρες σε κατάσταση οργιαστικής έκστασης μέσα στο «πιο γαλάζιο από τα γαλάζια...στην ιδέα του απόλυτου γαλάζιου», όπως είπε ο ίδιος, για να συμπληρώσει το 1937 μετά από ένα αεροπορικό ταξίδι: «Όλα είναι τόσο καθαρά, τόσο αγνά, τόσο απλά στο αεροπλάνο...Εδώ είναι η χώρα όπου το φως πρωταγωνιστεί...αλλά πάνω απ' όλα αυτό το φως πρέπει να το *αισθάνεσαι*, να το έχεις μέσα σου».[2]

Το 1909 και 1914 είναι, νομίζω, τα όρια μιας περιόδου σπουδαίων επιτευγμάτων, που καθόρισαν αποφασιστικά την πορεία της τέχνης του 20ού αιώνα. Ήταν μια αληθινή άνοιξη: Άνοιξη του αιώνα που μόλις άρχιζε, άνοιξη της ζωής των πρωτεργατών του Μοντερνισμού που, με ελάχιστες εξαιρέσεις, βρίσκονταν σε ηλικία 20-30 ετών. Ήταν χρόνια μιας δροσερής όσο και άγριας παρθενικότητας που, μεταφορικά, προβάλλεται π.χ. στα λόγια του Kandinsky (Rückblicke, 1913): «Στην αρχή ο μουσαμάς στέκει εκεί σαν καθαρή, αγνή παρθένα...» ή στον τίτλο του έργου του M. Duchamp *Το πέρασμα από την παρθένα στην παντρεμένη* (1912), που ο Thierry de Duve πιστεύει πως υποδηλώνει τη μετάβαση μιας ολόκληρης γενιάς ζωγράφων στην αφηρημένη τέχνη.[3] Θα έβρισκε επίσης το μουσικό της πάρισο στην '*Ιεροτελεστία της Άνοιξης*' (1913) του I. Stravinsky, στις πρώτες εμφανίσεις των Ρωσικών Μπαλέτων του S. Diaghilev στο Παρίσι και στα intonarumori του L.Russolo, που έγιναν δεκτά με ενθουσιασμό από τους δύο προηγούμενους. Αξίζει ίσως να σημειωθεί ότι στο φουτουριστικό βραδινό της 21.4.1914 στο Μιλάνο μια μουσική σύνθεση θορύβων του Russolo για intonarumori είχε τίτλο «*Συνάντηση αυτοκινήτων και αεροπλάνων*», ενώ μια άλλη, το «*Aviator Dro*» (1911-1914), ήταν αφιερωμένη στη συντριβή ενός αεροπλάνου.[4]

Ο τίτλος του βιβλίου του Ian Dunlop «The Shock of the New» (1972), που επανα-

1. R. Hughes, *The Shock of the New*, London 1993 (1980), σ.40,15.
2. P. Schneider, *Matisse*, London 1984, σ.660.
3. T. de Duve, *Kant after Duchamp*, MIT 1998 (1996), σ.158,160.
4. C. Tisdall, *Futurism*, London 1989 (1977), σ.118-119.

λαμβάνει στο βιβλίο του ο Robert Hughes (1991)[5], θα μπορούσε να είναι και ο τίτλος μιας έκθεσης που θα περιλάμβανε τα παρακάτω έργα:

W. Kandinsky, *Πρώτη αφηρημένη ακουαρέλα*, 1910· G.de Chirico, *Η αβεβαιότητα του ποιητή*, 1913· P. Picasso, *Κιθάρα*, 1912-13· M. Duchamp, *Τροχός ποδηλάτου*, 1913· K. Malevich, *Μαύρο τετράγωνο*, c. 1914· A. Archipenko, *Γυναίκα που βαδίζει*, 1912 (εικ. 1-6).

Η *Πρώτη αφηρημένη ακουαρέλα* αποτελεί novum ήδη με τον τίτλο της: Ένα τακτικό αριθμητικό, ένα επίθετο και ένα ουσιαστικό μας πληροφορούν ότι πρόκειται για το πρώτο έργο μιας ενότητας από αφηρημένες ακουαρέλες του Kandinsky. Χωρίς καμία αναφορά στο θεματικό περιεχόμενο, επιχειρείται ένας αυτοχαρακτηρισμός του έργου σε επίπεδο αισθητικής αρχής, προσδιορισμού δηλαδή πρώτα της ζωγραφικής ως ζωγραφικής άσχετα από στυλ ή περίοδο και στη συνέχεια της τεχνικής, που μπορεί να περικλείει στη δομή της ύλης την ουσία της ζωγραφικής. Αυτό σημαίνει ότι ο πίνακας, μην απεικονίζοντας οποιοδήποτε πραγματικό αντικείμενο και μη παραπέμποντας στην ορατή πραγματικότητα, γίνεται πλέον ο ίδιος αντικείμενο, η ζωγραφική επιφάνεια συμπεριφέρεται ως φορέας νέων σημάτων επικοινωνίας, που πηγάζουν από τη λειτουργία των εσωτερικών της στοιχείων. Το επιβεβαιώνουν, άλλωστε, και οι ενότητες της ζωγραφικής του Kandinsky αυτή την περίοδο «*Εντυπώσεις*», «*Αυτοσχεδιασμοί*», «*Συνθέσεις*». Είναι γνωστό ότι γύρω στο 1910-1911 διαμορφώνεται ο πυρήνας της αφηρημένης ζωγραφικής από καλλιτέχνες όπως ο R. Delaunay, ο F. Kupka, ο M. Larionoff, ο M. Čiurlionis, που μάλιστα δεν έχουν καμία επαφή μεταξύ τους. Όμως, με την *Πρώτη αφηρημένη ακουαρέλα*, ανεξάρτητα από το αν είναι ή δεν είναι ό,τι δηλώνει η πρώτη λέξη του τίτλου, η εξπρεσιονιστική αφαίρεση του Kandinsky αποκτά ταυτότητα και ταυτόχρονα νομιμοποιείται η συναισθησιακή εξίσωση χρωμάτων και ήχων, ικανοποιώντας ένα από τα κύρια ζητούμενα του Ρομαντισμού (Tieck, Runge, Novalis).

Τοποθετώντας την *Πρώτη αφηρημένη ακουαρέλα* δίπλα στην *Αβεβαιότητα του ποιητή* του de Chirico βρισκόμαστε αντιμέτωποι με ένα ερώτημα που αναδύεται από τη συγκριτική μελέτη έργων και προηγούμενων, πιο «συμπαγών» περιόδων της ιστορίας της τέχνης (Αναγέννηση, Μπαρόκ): Πώς είναι δυνατόν τα δύο αυτά έργα να είναι σύγχρονες εκφράσεις του ίδιου πολιτισμού;[6] Το πρώτο είναι απολύτως αφηρημένο, το δεύτερο επίμονα παραστατικό· από το πρώτο έχει πλήρως εξοβελιστεί το γνωστό αντικείμενο, ενώ στο δεύτερο τονίζεται η παρουσία του με φωτογραφική σχεδόν ακρίβεια· στο πρώτο ο χώρος είναι απροοπτικός, κοσμικός, στο δεύτερο προοπτικά οργανωμένος, γήινος, ευκλείδειος, με το φως και τη σκιά να πρωταγωνιστούν σε μια σύνθεση όπου ανατρέπεται η ισχύουσα κλίμακα και η λογική σχέση των πραγμάτων. Η «συμπτωματική» και εκτός κλίμακας συνάντηση του torso γυναικείου αγάλματος με το κλωνάρι μπανάνες στο πρώτο επίπεδο, η επιθετική τους ακινησία και η ανησυχητική καθαρότητα της φόρμας υπονομεύουν τη βεβαιότητα της ίδιας της ύπαρξής τους, επιτείνουν το αίσθημα του κενού αφήνοντας ανοιχτή τη δυνατότητα πραγματοποίησης του απίθανου.

Ο ιδιότυπος νατουραλισμός του de Chirico, που δεν περιορίζεται μόνο στη λεπτομερειακή καταγραφή των εξωτερικών χαρακτηριστικών του αντικειμένου, αλλά προχωρεί στην ανίχνευση του «μεταφυσικού», μαγικού νοήματός του μέσα από τη διάβρωση του παγιωμένου ιστού των σχέσεών του με ό,τι το περιβάλλει, κινήθηκε παράλληλα με τον συνθετικό κυβισμό του Picasso. «Επιδιώξαμε να εκφράσουμε την πραγματικότητα με υλικά που δεν ξέραμε πώς να μεταχειριστούμε και που τα εκτιμούσαμε ακριβώς επειδή γνωρίζαμε ότι η βοήθειά τους δεν μας ήταν απαραίτητη, ότι δεν μας ήταν ούτε τα καλύτερα ούτε τα

5. I. Dunlop, *The Shock of the New*, New York 1972. R. Hughes, ό.π.
6. Βλ. L. Batkin, *Die historische Gesamtheit der italienischen Renaissance*, Dresden 1979, σ.17.

καταλληλότερα», θα πει πολύ αργότερα ο καλλιτέχνης στον Jaime Sabartés, ενώ ο André Salmon θα σχολιάσει την κατασκευασμένη από φύλλο μετάλλου και σύρμα *Κιθάρα* (1912-1913) ως εξής: «Οι θεατές, σοκαρισμένοι από όλα εκείνα τα πράγματα που κάλυπταν τους τοίχους του εργαστηρίου και που δεν μπορούσαν να πεισθούν πως ήταν πίνακες, γιατί ήταν φτιαγμένοι από μουσαμά, χαρτί περιτυλίγματος και εφημερίδες, έδειξαν επιτιμητικά με το δάχτυλο το αντικείμενο...και ρώτησαν: 'Τι είναι αυτό; Μήπως θα χρειαζόταν μια βάση; Έγινε για να κρεμαστεί στον τοίχο; Τι υποτίθεται πως είναι, ζωγραφική ή γλυπτική;' Ο Picasso... απάντησε: 'Δεν είναι τίποτα. Είναι η κιθάρα'. Κι αυτό είν' όλο. Τα στεγανά έχουν υποστεί ρήγμα. Τώρα έχουμε απελευθερωθεί από τη Ζωγραφική και τη Γλυπτική και οι ίδιες έχουν λυτρωθεί από την τυραννία των κατηγοριών (genres). Δεν είναι ούτε το ένα ούτε το άλλο. Δεν είναι τίποτα. Είναι η κιθάρα!...Η τέχνη επιτέλους θα συγχωνευτεί με τη ζωή, τώρα που επιτέλους έχουμε πάψει να προσπαθούμε να κάνουμε τη ζωή να συγχωνευτεί με την τέχνη»[7].

Προσπάθεια, λοιπόν, να εκφραστεί η αλήθεια της πραγματικότητας μέσα από κατασκευές με υλικά και τεχνικές που σκόπιμα προσέκρουαν στα καθιερωμένα, με στόχο τη δημιουργία ενός ουδέτερου «φύλου», την παραγωγή ενός υβριδίου που θα κατοικούσε έξω από τα όρια και πάνω από τις περιοχές της ζωγραφικής και της γλυπτικής. Τη γονιμότητα αυτών των συλλήψεων πιστοποίησε αδιάλειπτα η τέχνη ως τις μέρες μας.

Ένα ερώτημα που, όσο γνωρίζω, δεν έχει τεθεί στη βιβλιογραφία, σχετίζεται με το αν τελικά υπάρχει διαφορά ουσίας ανάμεσα σε έργα όπως π.χ. *Η αβεβαιότητα του ποιητή* του de Chirico, όπου ένα άγαλμα συνοικεί με μπανάνες και στον *Τροχό ποδηλάτου* του Duchamp, όπου μια ρόδα ποδηλάτου καρφώνεται ανάποδα πάνω σε ένα σκαμνί κουζίνας. Αναμφίβολα, και τα τέσσερα αντικείμενα, αυτά καθαυτά υλικό νεκρής φύσης, εγκαθίστανται μακριά από το φυσικό τους περιβάλλον, αναπτύσσουν μια σχέση που ακυρώνει την αυτονόητη λειτουργία τους και πάντως, επιμελώς ζωγραφισμένα ή τρισδιάστατα, βρίσκονται στον αντίποδα της *Πρώτης αφηρημένης ακουαρέλας* του Kandinsky. Το μεταφυσικό στοιχείο στο έργο του de Chirico, στο βαθμό που πιστώνεται στην απομόνωση του αντικειμένου, συναντά, νομίζω, την πρόθεση του Duchamp στο readymade· το αντικείμενο, δηλαδή, που αποσπάται από κάπου, εξατομικεύεται, αποκτά άλλη σημασία και γεννά μια νέα ιδέα. Όπως παρατηρεί ο Octavio Paz, «δεν είναι ούτε τέχνη ούτε αντί-τέχνη, αλλά κάτι ενδιάμεσο, αδιάφορο, που υπάρχει στο κενό...Θα ήταν παράλογο να επιχειρηματολογούμε για την ομορφιά ή την ασχήμια των readymades, πρώτον γιατί βρίσκονται πέρα από την ομορφιά και την ασχήμια και, δεύτερον, γιατί δεν είναι δημιουργήματα αλλά σημεία (signs), που αμφισβητούν ή αρνούνται την πράξη της δημιουργίας»[8]. Έτσι εισάγεται στην ιστορία της τέχνης μια καινοφανής κατηγορία (genre) που νομιμοποιεί «την αισθητική του οτιδήποτε».[9] Αυτή την κατηγορία θα μπορούσε να τη χαρακτηρίσει κανείς ντανταϊστική, αν το readymade δεν προηγούνταν του Dada και ως κινήματος και ως όρου.

Δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητο το γεγονός ότι σε μια περίοδο έξαρσης του Υλισμού, που συμπίπτει με την τελευταία φάση της Belle Époque, Ρώσοι είναι οι δύο καλλιτέχνες που οριοθετούν το πεδίο της Αφαίρεσης: ο Kandinsky με την *Πρώτη αφηρημένη ακουαρέλα* και το «Über das Geistige in der Kunst» (1911) και ο K. Malevich με το *Μαύρο τετράγωνο* και το «Suprematismus- Die gegenstandslose Welt» (1922/1927). Ο W. Wor-

7. Τα αποσπάσματα από το E. Cowling- J. Golding, *Picasso: Sculptor/ Painter*, Tate Gallery, London 1994, σ.57.

8. O. Paz, *Marcel Duchamp. Appearance Stripped Bare*, New York 1978, σ.22.

9. T. de Duve, ό.π., σ.335-336.

ringer θα είχε, πιθανότατα, προσθέσει ένα ακόμη κεφάλαιο στη διατριβή του «Abstraktion und Einfühlung» (1908), αν την είχε γράψει λίγα χρόνια αργότερα. Το σχήμα άρση (αφαίρεση)-θέση (αντικείμενο)-άρση (αφαίρεση), όπως διαμορφώνεται μεταξύ των ετών 1910-1914 νομίζω πως είναι μοναδικό. Η επανάληψή του κυρίως στις δεκαετίες του 1950 και 1960, συνήθως με το πρόθεμα νέο- ή μετά-, στην καλύτερη περίπτωση συνδυάζεται με μια κριτική στάση απέναντι στις πρωτοποριακές επινοήσεις. Το *Μαύρο τετράγωνο* είναι το πρώτο χωρίς αντικείμενο έργο της μοντέρνας τέχνης. Εικονοκλαστικό στην κυριολεξία, αφού δεν είναι μόνο «πλήρες από την εμπειρία της απουσίας του αντικειμένου», όπως είπε ο ίδιος ο Malevich, αλλά κάνει εικόνα την απουσία της εικόνας του αντικειμένου. Είναι «το σημείο μηδέν για τη ζωγραφική». Γύρω στο 1915 ακούστηκε και ο όρος Σουπρεματισμός που για πρώτη φορά, με το πρόθεμα *υπέρ* (supra, supremus) παρέπεμπε σε ένα κοσμικό αίσθημα-καταλύτη για την υπέρβαση της φυσικής πραγματικότητας. Το επόμενο «υπερηχογράφημά» της θα το επιχειρούσε ο Σουρεαλισμός, εκείνος ο αθεράπευτος θηρευτής του υπέρ-πραγματικού.

Η οφειλή του Kandinsky και του Malevich στις πνευματικές αξίες και την αισθητική λειτουργία των βυζαντινών εικόνων αναγνωρίζεται και στην πλαστική του Archipenko. Κατά πάσα πιθανότητα είναι ο πρώτος γλύπτης του 20ου αιώνα που, στο πλαίσιο του Κυβισμού, με την πλήρη διάτρηση ανήγαγε τη σχέση των κυρτών και κοίλων επιφανειών σε διάλογο της συμπαγούς και κενής φόρμας. Στη *Γυναίκα που βαδίζει* (1912) κενώνει το ανθρώπινο σώμα σε περιοχές όπου όχι μόνο δεν υπάρχουν από τη φύση κενά -π.χ. ανάμεσα στον κορμό και τα χέρια- αλλά, αντίθετα, που παρουσιάζουν ιδιαίτερη πυκνότητα -π.χ. το κεφάλι, το στέρνο, η κοιλιακή χώρα. Καινοτομεί όχι μόνον αντιστρέφοντας το ρόλο τού, κατά κανόνα, συμπαγούς-οργανικού και κενού-ανόργανου, αλλά και προβάλλοντας τη συνύπαρξη του υλικού με το άυλο, του απτού και συγκεκριμένου με το άπιαστο και αφηρημένο. Ο χώρος πλέον δεν το περιβάλλει μόνο το γλυπτό, αλλά και το διαπερνά. Το φως δεν συνδιαλέγεται αποκλειστικά με τη μάζα του σώματος, αλλά δίνει το «παρών» και κατά την απουσία της. Έτσι, εκτός των άλλων, σχετικοποιείται το εμπρός και το πίσω και ενισχύεται η έννοια του περίοπτου. Ο θεατής, βλέποντας τη μορφή να έχει τρυπηθεί πέρα ως πέρα, δέχεται ένα επιπρόσθετο ερέθισμα για να κινηθεί γύρω γύρω και, μέσα από τη συνεχή μεταβολή της σχέσης θετικού και αρνητικού όγκου, να συντονιστεί με τον εσωτερικό χρόνο του γλυπτού. Όπως στο *Μαύρο τετράγωνο* η λευκή επιφάνεια δεν είναι φόντο αλλά πλαστικά ισότιμο μέρος της σύνθεσης, έτσι και το κενό στα έργα του Archipenko αναδεικνύεται σε «εταίρο» εξίσου ισχυρό με το συμπαγές. Χρειάστηκε να περάσει περισσότερο από μια εικοσαετία για να αφομοιωθεί και στη συνέχεια να εμπλουτιστεί η πρότασή του για την άλωση του συμπαγούς από το κενό από γλύπτες όπως ο H.Moore, η B.Hepworth κ.ά.

Αν η απουσία μίμησης συνεπάγεται την αφαίρεση, τότε δίκαιη θα ήταν η ενδεικτική μνημόνευση και ενός αρχιτέκτονα, του Walter Gropius. Το *Εργοστάσιο Fagus* (Alfeld, 1911), με την ελαχιστοποίηση των φερόντων στοιχείων, την υποκατάσταση των τοίχων με επιφάνειες από γυαλί και μέταλλο που εξασφάλιζαν ελαφρότητα και διαφάνεια, έγινε πρότυπο αισθητικής του βιομηχανικού κτηρίου.

Σε μια συγχρονική θεώρηση της τέχνης της περιόδου 1909-1914, που φυσικά συνεκτιμά τα δεδομένα του ορίζοντα προσδοκίας, διαπιστώνει κανείς ότι η τόλμη των δημιουργών που προκαλεί ρήξεις είναι κοινός παρονομαστής. Τα παραδείγματα που ακολουθούν είναι αρκούντως αποκαλυπτικά:

α. Στην έκθεση «Manet and the Post-Impressionists», που οργάνωσε ο Roger Fry

στην Grafton Gallery του Λονδίνου τον Νοέμβριο του 1910, οι επισκέπτες εκδήλωναν την οργή τους κραδαίνοντας τις ομπρέλες τους μπροστά στα έργα και άλλοι απλώς γελούσαν, ενώ ο Wilfrid Scawen Blunt, ο ποιητής και πολιτικός, σημείωνε στο *Ημερολόγιό* του ότι οι πίνακες ήταν «έργα αργόσχολων, ανίκανων και ανόητων, ένα πορνογραφικό θέαμα»[10].

β. Το περιστατικό με την *Κιθάρα* στο εργαστήριο του Picasso είχε και συνέχεια. Όταν τον Νοέμβριο του 1913 ο G. Apollinaire δημοσίευσε στο μικρό του περιοδικό «*Les Soirées de Paris*» μερικές παρόμοιες κατασκευές του Picasso, οι 39 από τους 40 συνδρομητές, που ασφαλώς δεν ανήκαν στους λιγότερο ενημερωμένους για το τι συνέβαινε στην τέχνη, ακύρωσαν τη συνδρομή τους.[11]

γ. Ο Apollinaire έγραψε ένα εγκωμιαστικό κείμενο για την έκθεση του Archipenko στη γκαλερί *Der Sturm* του Βερολίνου τον Μάρτιο του 1914. Ο Guy Habasque παρατηρεί: «Τα χρόνια αυτά το κοινό και οι κριτικοί δεν είχαν αυταπάτες. Κατάλαβαν αμέσως ότι ο επαναστατικός χαρακτήρας των έργων του αναπόφευκτα θα έδινε στην παραδοσιακή γλυπτική θανατηφόρο χτύπημα. Όσοι έχουν την περιέργεια να ξεφυλλίσουν τον τύπο εκείνων των κρίσιμων ετών θα είναι σε θέση να υποστηρίξουν ότι, με εξαίρεση τον Picasso, κανένας καλλιτέχνης δεν δέχτηκε τόσο βίαιη επίθεση, δεν δυσφημήθηκε και δεν χλευάστηκε τόσο συστηματικά όσο ο Archipenko»[12].

δ. Τέλος, στην πρεμιέρα της *Ιεροτελεστίας της Άνοιξης* τον Μάιο του 1913 από τα Ρωσικά Μπαλέτα του Diaghilev στο Παρίσι προκλήθηκε ένα από τα μεγαλύτερα καλλιτεχνικά σκάνδαλα. Ο Stravinsky που, όπως πιστεύεται, με το μπαλέτο αυτό άλλαξε αποφασιστικά την ιστορία της μουσικής, γράφει: «Κάποιες ήπιες διαμαρτυρίες ακούστηκαν στην αρχή. Έπειτα, όταν άνοιξε η αυλαία...ξέσπασε η καταιγίδα...Έφυγα από την αίθουσα θυμωμένος....Ποτέ άλλοτε δεν οργίστηκα τόσο πολύ»[13]. Με τον ίδιο τρόπο είχε αντιδράσει και ο Matisse οχτώ χρόνια πριν, όταν είδε πώς αντιμετώπισαν οι επισκέπτες του Salon d' Automne το έργο του *Γυναίκα με καπέλο*.

Αν τα έργα που προσεγγίσαμε θεωρηθούν πράγματι αντιπροσωπευτικά, τότε είναι προφανές ότι στο σημείο όπου τέμνονται τα ζητούμενα των καλλιτεχνών βρίσκεται το αντικείμενο· το αντικείμενο αυτό καθαυτό, τρισδιάστατο, το αντικείμενο παρόν μέσω της απεικόνισής του, το αντικείμενο απόν από τη δισδιάστατη επιφάνεια. Σε σχέση με το αντικείμενο διαμορφώνεται και το φάσμα της Αφαίρεσης: Ο Kandinsky τού αφαιρεί ό,τι θα το καθιστούσε αναγνωρίσιμο· ο de Chirico, παραλείποντας κρίκους στη συνήθη σχέση του με τα άλλα, βάζει ένα μεγάλο ερωτηματικό στην ορθολογικότητα του αντικειμενικού κόσμου, όπως την είχε κληρονομήσει η Δύση από τους αρχαίους Έλληνες· ο Picasso το κατασκευάζει από την αρχή, στερώντας του πλέον τη δυνατότητα να ανήκει ως είδος στην κατηγορία που ανήκε και έτσι υπονομεύοντας γενικότερα την ισχύουσα διάκριση των κατηγοριών της τέχνης· ο Archipenko τού μειώνει δραστικά τον συμπαγή όγκο αναγκάζοντάς τον να εγκολπωθεί το κενό· ο Malevich, τέλος, το εκμηδενίζει, το αποκηρύσσει τη στιγμή ακριβώς που ο Duchamp το παρουσιάζει όπως το συναντά μπροστά του· αποσπώντας το όμως από το λειτουργικό του ρόλο και καθιστώντας το «προστατευόμενο είδος» στο πλαίσιο του

10. I. Dunlop, ό.π., σ.120.

11. R. Johnson, 'Picasso's Musical and Mallarmean Constructions', *Arts Magazine*, τ.51, αρ.7, Μάρτιος 1977, σ.123.

12. G. Habasque, 'Alexander Archipenko', στο Donald Karshan (επιμ.), *Archipenko*, Washington 1969, σ.19, όπου και το κείμενο του Apollinaire.

13. Από το εισαγωγικό κείμενο για τον Igor Stravinsky στη σειρά «Η Μεγάλη Μουσική» της εφ. *Το Βήμα*, σ.6-7.

μουσείου, κλονίζει την αυθεντικότητα του προηγούμενου status του, το «συλλαβίζει» από την αρχή.

Στην παρουσία του αντικειμένου θα μπορούσε κανείς να αναγνωρίσει το άκρον άωτον του νατουραλισμού, της κυρίαρχης επιδίωξης του 19ου αιώνα, ενώ στην απουσία του την ολοκλήρωση του οράματος των ρομαντικών και των συμβολιστών για μια σταδιακή μετάβαση όλων των τεχνών στην κατάσταση της μουσικής και άρα της αφαίρεσης. Μιας μουσικής από την οποία, όπως αποδείκνυε τα ίδια χρόνια ο Arnold Schönberg με το δωδεκατονικό του σύστημα, μπορούσε να αφαιρεθεί η παραδοσιακή αρμονία.

Η περίοδος 1909-1914, που η σπουδαιότητα των κατακτήσεων της τέχνης της, εκτός των άλλων, καταφαίνεται και από το γεγονός ότι οι μεταγενέστεροι δεν μπόρεσαν να την αγνοήσουν, παράγει, νομίζω, και έναν μεθοδολογικό προβληματισμό. Πρώτα, η ομοβροντία των νέων προτάσεων, που μοιάζει με εκτόνωση συμπυκνωμένης ενέργειας λίγο πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αντανακλάται στον χωρίς προηγούμενο «συνωστισμό» των ειδικών, ομόχρονων μάλιστα όρων που χαρακτηρίζουν τα δρώμενα: Αναλυτικός και Συνθετικός Κυβισμός, Φουτουρισμός, Εξπρεσιονιστική και Γεωμετρική Αφαίρεση, Ορφισμός, Γαλάζιος Καβαλάρης, Μεταφυσική Ζωγραφική, Ραγιονισμός, Σουπρεματισμός, Dada ή ακόμη papier collé, readymade, objet trouvé κ.λπ. Ως ιστορικοί της τέχνης, αν δεν θέλουμε να απευθυνόμαστε μόνο στους ειδικούς, μπροστά σ' αυτό το φαινόμενο μόνον ανάμεικτα αισθήματα μπορεί να έχουμε: Ευτυχείς γιατί για όλα τα παραπάνω κάτι είμαστε σε θέση να πούμε, δυστυχείς ή τουλάχιστον αμήχανοι γιατί έχουμε τη βάσιμη υποψία πως, μέσα από τους ορισμούς, τα ονόματα, τους τίτλους, τις παρενθέσεις, τις παραπομπές κ.λπ., ίσως χάνουμε την ουσία, αφήνοντας να φανεί ότι η ιστορία της τέχνης είναι σημαντικότερη από την ίδια την τέχνη.

Το δεύτερο που προκύπτει αβίαστα είναι ότι η πενταετία 1909-1914, όντας η ίδια μητέρα εντυπωσιακά πολλών πρωτοποριακών τάσεων και ρευμάτων, δίνει grosso modo το μέτρο του χρόνου που αυτά βρίσκονται στο προσκήνιο και, δυστυχώς, της διάρκειας των δύο Παγκόσμιων Πολέμων.

Τέλος, αυτή η πενταετία έδειξε, πως, στη μελέτη της τέχνης του 20ού αιώνα, δεν θα μπορούσε πλέον να εφαρμοστεί μια δοκιμασμένη για παλαιότερες εποχές μέθοδος: Το διαχρονικό-γενετικό σχήμα πρώιμο-ώριμο-όψιμο, που υπερβαίνει την απλή χρονική οριοθέτηση δίνοντας τη δυνατότητα π.χ. στην Αναγέννηση να κάνουμε λόγο για έναν νατουραλισμό στην πρώιμη φάση και έναν ιδεαλισμό στην ώριμη, δηλαδή για ποιοτικές διακρίσεις.

Οι δημιουργοί, στους οποίους εν είδει *hommage* εστιάσαμε την προσοχή μας, συνέχισαν φυσικά την πορεία τους και μετά το 1914. Ο Α΄ όσο και ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος ούτως ή άλλως προκάλεσαν βαθιές και πολυσήμαντες τομές, που, όσον αφορά την τέχνη, επέφεραν ριζικές αλλαγές, αλλά ταυτόχρονα έγιναν και de facto αφορμή διαίρεσης της πορείας της σε προπολεμική, μεσοπολεμική και μεταπολεμική. Πάντως από τη στιγμή που ανάμεσα στην *Πρώτη αφηρημένη ακουαρέλα* και στο *Μαύρο τετράγωνο* ένας τροχός ποδηλάτου μπορούσε να καθίσει ανάποδα σ' ένα σκαμνί, τίποτα δεν θα ήταν πλέον απίθανο· ούτε το «θετικοποιημένο Τίποτα» (positiviertes Nichts)[14] του Malevich ούτε ένας πολύτιμος ορισμός της τέχνης που θα μας κληροδοτούσε ο Duchamp: «Τέχνη στην πραγματικότητα είναι ο κρίκος που λείπει, όχι οι κρίκοι που υπάρχουν. Τέχνη δεν είναι αυτό που βλέπεις, τέχνη είναι το κενό»[15].

14. W. Kambartel, 'Konstruktivismus in Osteuropa', στο G. C. Argan (επιμ.), *Die Kunst des 20.Jahrhunderts 1880-1940*, Berlin 1977, σ.205.

15. D. Judovitz, *Unpacking Duchamp*, Berkeley & Los Angeles 1995, σ.135.

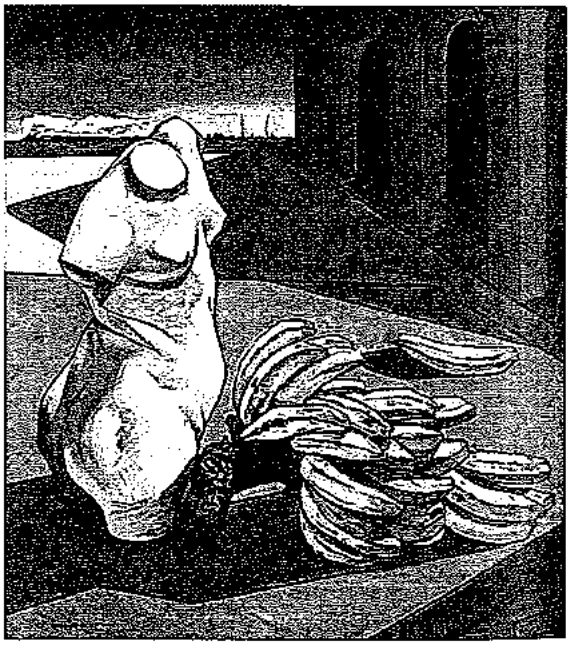
Alkis Charalampidis

1909-1914: The "arrival of spring" in 20th century art

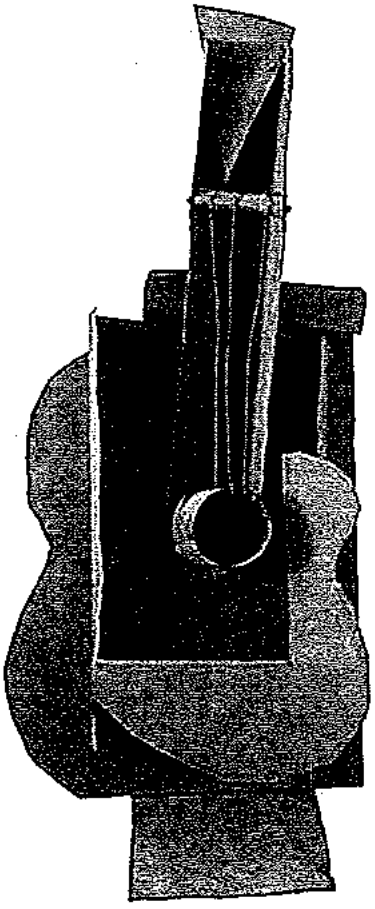
An approach of the artistic creativity during the years 1909-1914, following the passage of almost a century, take the form of a *hommage* to its leading figures. Kandinsky, Malevich, Picasso, De Chirico, M. Duchamp, Archipenko, Gropius and others put the finishing touch to the critical objectives of the 19th century, opening up at the same time new chapters. Some of them still remain open, offering to both artists and art historians the quality rule of pursuits, which were tested for their resistance and prolific ability in time.

The present paper attempts a section in the densest and probably the most representative core of the art of the 20th century.

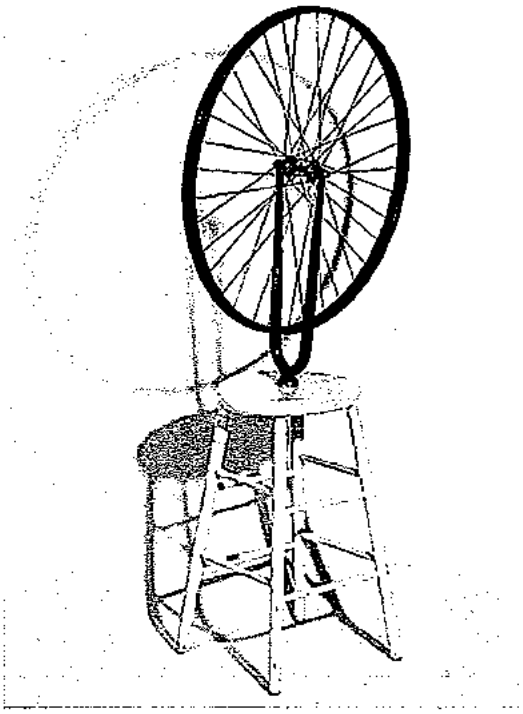
Εικ.1. Wassily Kandinsky, *Πρώτη αφηρημένη ακουαρέλα*, 1910, μολύβι, ακουαρέλα και μελάνι σε χαρτί, 49,6x64,8 εκ., Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Παρίσι



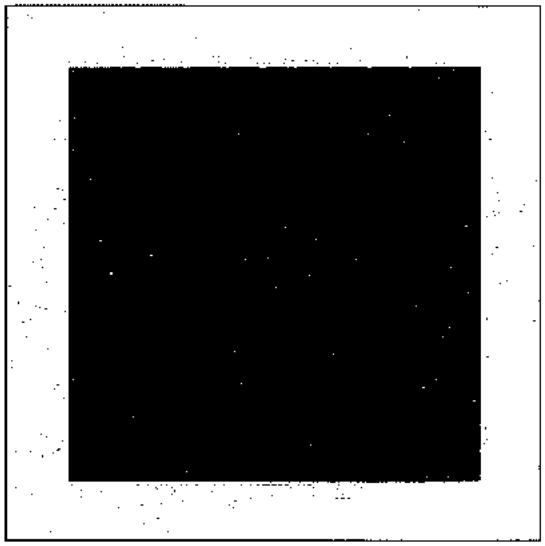
Εικ.2. Giorgio de Chirico, *Η αβεβαιότητα του ποιητή*, 1913, ελαιογραφία, 106x94 εκ., Tate Modern, Λονδίνο



Εικ.3. Pablo Picasso, *Κιθάρα*, 1912-13, φύλλα μετάλλου και σύρμα, 77,5x35x19,3 εκ., MoMA, Νέα Υόρκη



Εικ.4. Marcel Duchamp, *Τροχός ποδηλάτου*, 1913 (Replica: 1951, 128,7 εκ. ύψος, MoMA, Νέα Υόρκη: υπογεγραμμένο από τον ίδιο πάνω στον τροχό «Marcel Duchamp 1913 / 1959 [sic]»)



Εικ.5. Kazimir Malevich, *Μαύρο τετράγωνο*, c.1914, ελαιογραφία, 106,2x106,5 εκ., Πινακοθήκη Tretyakov, Μόσχα

Εικ.6. Alexander Archipenko, *Γυναίκα που βαδίζει*, 1912, μπρούντζος, Denver Art Museum, Colorado (Η.Π.Α)

Νίκος Χατζηνικολάου

Ο γαλλικός υπερρεαλισμός υπήρξε ανάπηρος; Σκέψεις για τον ελληνικό υπερρεαλισμό

στη μνήμη του Άδωνι Κύρου

Απ' όσο γνωρίζω, κανένας δεν υποστήριξε με τόσο κατηγορηματικό τρόπο ότι ο ελληνικός υπερρεαλισμός, συγκρινόμενος με τον γαλλικό, υπήρξε «ατελής», όσο ο Mario Vitti. Στο γνωστό άρθρο του, στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Ο Πολίτης*, με τίτλο «Οι δύο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση 1930 με '40», έγραφε: «Εκείνο που δεν μπορώ να παρασιωπήσω είναι ότι ο γαλλικός σουρεαλισμός, για να έρθει στα νερά της ελληνικής 'ελίτ', αναγκάστηκε να ακρωτηριαστεί από το πενήντα τοις εκατό του προγράμματός του. Ο σουρεαλισμός γεννήθηκε ως καθολική επανάσταση, κοινωνική και ατομική. [...] Στην Ελλάδα ήταν τέτοιες οι συνθήκες, ώστε από την πρώτη κιόλας στιγμή, και παρά την εντιμότητα του εισηγητή του, του Εμπειρίκου, ο σουρεαλισμός εμφανίστηκε μόνο ως ατομική επανάσταση, αφήνοντας έξω από τις επιδιώξεις του την άλλη επανάσταση, την κοινωνική.[...]Ευνουχισμένος καθώς ήταν ο σουρεαλισμός στην Ελλάδα, και καθώς εξατμιζόταν σύντομα η αρχική του εκρηκτικότητα, γινόταν ένα με τα άλλα συστατικά που διοχετεύτηκαν τελικά στην 'μοντέρνα' ποίηση».[1]

Σ' αυτή την άποψη αντιπαρατέθηκε, μια δεκαετία αργότερα, ο Αλέξανδρος Αργυρίου: «Πώς θα υποστηρίξουμε», έγραφε, [εννοώντας «πώς θα ήταν δυνατό να υποστηρίξουμε»] «ότι ο Εμπειρίκος δεν αντιλαμβάνεται τον υπερρεαλισμό σαν ένα κίνημα που σκοπεύει να αλλάξει τον κόσμο; [...] Αλλά τότε πώς ο υπερρεαλισμός του μπορεί να καταχωριστεί ως ανολοκλήρωτος; Επειδή δεν έχει πολιτική διάσταση, που σημαίνει, αυτή η πολιτική διάσταση να εγγράφεται στις επιλογές της κομμουνιστικής Αριστεράς;»[2].

Με βάση ετούτον και παρόμοιους εκβιαστικούς συλλογισμούς ο Αργυρίου κατέληγε στο αυθαίρετο συμπέρασμα πως «αποτελεί ψευδοπρόβλημα το ότι οι υπερρεαλιστές μας δεν αναπτύξανε την κοινωνική διάσταση του κινήματος στην κομματική του έκφραση», δεδομένου ότι «μπορεί και πρέπει να τεθεί υπό αίρεση, τουλάχιστον για τα ελληνικά δεδομένα, ο βαθμός που οι πολιτικές προτάσεις της Αριστεράς έπαιζαν πρωτοποριακό ρόλο».[3]

Έχω την εντύπωση ότι η νεοελληνική λογοτεχνική και εικαστική κριτική εγκλωβίστηκαν έκτοτε, σε μεγάλο βαθμό, στη συλλογιστική του Αργυρίου, ενώ εκείνη του Vitti έχανε όλο και περισσότερο υποστηριχτές. Θα ήθελα να συζητήσω εδώ σήμερα τις προϋποθέσεις πάνω στις οποίες στηρίχθηκε η επιχειρηματολογία του πρώτου, συνεξετάζοντας ταυτόχρονα και τις θέσεις της ελληνικής κριτικής απέναντι στον ελληνικό υπερρεαλισμό, λογοτεχνικό και, κυρίως, καλλιτεχνικό.

I.

Με την έκρηξη του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου οι γνωστότεροι υπερρεαλιστές εγκατέλειψαν τη Γαλλία και κατέφυγαν στην Αμερική: Οι André Breton, Victor Brauner, Yves

1. *Ο Πολίτης*, τχ.1, Μάης 1976, σ.71.
2. *Διαβάζω*, 5 Ιουνίου 1985, σ.36.
3. Ό.π., σ.37.

Tanguy, Nicolas Calas, Philippe Soupault, Kurt Seligmann, Max Ernst, Matta στις Ηνωμένες Πολιτείες, ο Benjamin Péret και ο Wolfgang Paalen στο Μεξικό κ.τ.λ.

Καμία ηγετική μορφή του γαλλικού υπερρεαλισμού δεν παρέμεινε στη Γαλλία σε όλο το διάστημα της Κατοχής, ενώ αντίθετα οι πρώην υπερρεαλιστές Aragon και Éluard, μέλη του Κομμουνιστικού Κόμματος από το 1927 ο πρώτος και από το 1936 ο δεύτερος, συμμετείχαν στο κίνημα της Αντίστασης κατά των Γερμανών. Στο γεγονός αυτό αναφέρθηκε ο Tristan Tzara (από το 1935 επίσης μέλος του Κόμματος), στη γνωστή διάλεξή του το 1947 «Ο υπερρεαλισμός και η μεταπολεμική κατάσταση», όπου διατύπωσε την άποψη ότι αυθεντικός είναι ο υπερρεαλισμός όσων κατάλαβαν την αναγκαιότητα του ένοπλου αγώνα κατά του κατακτητή, όπως και της ποίησης που απευθυνόταν άμεσα στους μαχητές της Αντίστασης.

Στη Γαλλία είχαν παραμείνει όμως νεότεροι και λιγότερο γνωστοί υπερρεαλιστές που συνέχιζαν να θαυμάζουν τον Breton και να ακολουθούν το παράδειγμά του. Ο κεντρικός πυρήνας τους, με πρωτεργάτες τους Jean-François Chabrun και Noël Arnaud, εξέδιδε το περιοδικό *La Main à Plume* (Μάιος 1941-Γενάρης 1945), τίτλος που τον είχαν εμπνευστεί από μια σημείωση του αποκαρδιωμένου Rimbaud, γραμμένη το 1873: «Μισώ όλα τα επαγγέλματα. Μάστοροι και εργάτες, όλοι τους χωρικοί, απεχθείς. Το χέρι που κρατάει την πένα [la main à plume] αξίζει όσο και το χέρι που κρατάει το άροτρο». Σε κείμενα των μελών αυτής της ομάδας, προς το τέλος της Κατοχής, εκφράζεται η διαμαρτυρία για την απώλεια της επαναστατικής φυσιογνωμίας του υπερρεαλισμού λόγω του εκλεκτικισμού που είχε διεισδύσει στις γραμμές του, τόσο στη θεωρία όσο και στην πολιτική. Έτσι ο Gérard de Sède, σε επιστολή που στέλνει από το Παρίσι στον Noël Arnaud στις 11 Μαΐου 1944 (ένα μήνα πριν από την απόβαση των συμμάχων στη Νορμανδία), γράφει: «Πρέπει να βρούμε το κουράγιο να αναγνωρίσουμε ότι βρισκόμαστε σε πλήρη υποχώρηση σε σχέση με τον υπερρεαλισμό ο οποίος συγκροτήθηκε μετά τη λογική διαδικασία που κατέληξε στο ωραίο και συνεπές κείμενο του *Δεύτερου Μανιφέστου*, ενώ όλες οι προσπάθειες έτειναν προς μια γενίκευση του διαλεκτικού υλισμού. Αυτόν όμως τον διαλεκτικό υλισμό, κάθε μέρα και πιο υπερρεαλιστικό, λόγω της σύγχρονης μεθοδολογίας, η συντριπτική πλειοψηφία των μελών της ομάδας τον ξέρει μονάχα ως όνομα. Μη έχοντάς τον αφομοιώσει, οδηγούμαστε εντελώς φυσιολογικά από τη θεωρητική στην πολιτική υποχώρηση»[4]. Ταυτόχρονα, κατήγγειλε όσα μέλη είχαν υψηλό επίπεδο επαναστατικής συνείδησης και «επομένως, δεν είχαν καμία απολύτως δικαιολογία για την αποχή τους από την πολιτική δράση»[5].

Σχεδόν ένα χρόνο νωρίτερα, στις 13 Ιουλίου 1943, η ομάδα τού *La Main à Plume* απηύθυνε μιαν επιστολή στον Breton που κατέληγε ως εξής: «Επιμένουμε να πιστεύουμε, με τη θέρμη που ενδυναμώνουν όλο και περισσότερο τα δεινά μας, ότι η απελευθέρωση του πνεύματος είναι αδιαχώριστη από την κοινωνική απελευθέρωση και γι' αυτό το λόγο η υπερρεαλιστική δράση παραμένει ακόμα και πάντοτε η μόνη ικανή να μας δώσει τις εγγυήσεις της απαραίτητης πνευματικής στιβαρότητας και αποτελεσματικότητας»[6].

Να, λοιπόν, το πρόβλημα στη Γαλλία. Ο υπερρεαλισμός χωρίς την ανατρεπτική κοινωνική του διάσταση είναι ένας υπερρεαλισμός ευνουχισμένος, ξένος προς την ίδια του την ουσία. Οπαδοί αυτού του ευνουχισμένου υπερρεαλισμού υπήρχαν όμως μέσα στο ίδιο το κίνημα, πράγμα που ανάγκασε την ομάδα *La Main à Plume* να αντιτάξει το υπερρεαλιστικό επαναστατικό τρίπτυχο «Poésie- Merveilleux- Enthousiasme» στο τρίπτυχο

4. M. Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, Paris, 2003 (Α΄ έκδ. 1982), σ.434.
5. Ό.π., σ.435.
6. Ό.π., σ.282-283.

«Religion-Mystère- Mysticisme», το οποίο κατήγγειλε ως αντιδραστικό. Μέλη της ομάδας εξέφρασαν την άποψη ότι είχε φτάσει η ώρα «ο ουτοπικός υπερρεαλισμός να περάσει στο στάδιο του επιστημονικού υπερρεαλισμού»[7] και στην παραπάνω επιστολή τους στον Breton, τον πληροφορούσαν για τις αρνητικές εξελίξεις στον χώρο τους: «Το να συμμετέχουν οι υπερρεαλιστές στη χριστιανική προπαγάνδα, το να συμμετέχουν στη δράση της και στη διαφθορά των πνευμάτων που εκείνη επιφέρει, ισοδυναμεί με το να απαρνηθούν τον εαυτό τους, να αυτοκαταστραφούν, να γίνουν προδότες»[8].

Υπερρεαλιστική τέχνη χωρίς κοινωνικά επαναστατική προοπτική ίσον αστική τέχνη, να με μια φράση η κεντρική θέση των ανυποχώρητων οπαδών του γαλλικού υπερρεαλισμού ακόμα στη δεκαετία του 1940.

Συγγραφείς και ποιητές όπως ο Raymond Queneau, ο Jacques Prévert, ο René Char ή ο Artaud, καλλιτέχνες όπως ο Wilfredo Lam, ο Giorgio de Chirico, ο Giacometti, ο Picasso, θα έλεγα ακόμα κι ο Max Ernst, που βρέθηκαν κατά διαστήματα στις επάλξεις ή στην ευρύτερη περιφέρεια του γαλλικού υπερρεαλισμού («Picasso chasse dans les environs» ήταν η φράση που είχε χρησιμοποιήσει ο Breton στο «Πρώτο Μανιφέστο» για να εικονογραφήσει τη σχέση του Ισπανού καλλιτέχνη με το υπερρεαλιστικό κίνημα) δεν ενδιαφέρθηκαν ποτέ για τον διαλεκτικό υλισμό, ούτε πίστεψαν πως ο αγώνας για την απελευθέρωση του πνεύματος ήταν αδιαχώριστος από τον αγώνα για την προλεταριακή επανάσταση.

Η ακτινοβολία του υπερρεαλισμού ήταν τεράστια, ακόμα και σε άτομα που δεν είχαν σχέση με την ποίηση και την τέχνη και ήταν τελείως αδιάφορα για τις προγραμματικές επιδιώξεις του κινήματος.

Αν σήμερα διαπιστώνουμε πως ο υπερρεαλισμός ως καλλιτεχνικό κίνημα συνέβαλε καθοριστικά στην ανάπτυξη της διαφήμισης κατά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι στην ίδια τη Γαλλία η εξάπλωσή του ήταν ραγδαία ήδη από τη δεκαετία του τριάντα.

Το τραγούδι του Charles Trenet «Vous oubliez votre cheval» (στίχοι C. Trenet, μουσική C. Trenet και Arcady), γραμμένο το 1936 από έναν καλλιτέχνη χωρίς ενδιαφέρον για τα πολιτικά πράγματα, φιλικά όμως προσκείμενο σε ποιητές και συγγραφείς που βρίσκονταν σε άμεση ή έμμεση επαφή με τους υπερρεαλιστές, όπως ο Max Jacob, ο Cocteau και ο Antonin Artaud, φέρει τα ίχνη της υπερρεαλιστικής παράδοσης χωρίς έστω και το ελάχιστο ίχνος της στράτευσης που τόσο επιζητούσαν μερικοί:

Coiffé d'un large sombrero
Vêtu d'une veste à carreaux
Et chaussé des bottes légères
Hier, dans une boîte de nuit
On vit arriver seul sans bruit
Un homme d'allure étrangère

Ses yeux avaient des reflets verts
C'était le reflet des pelouses

(Refrain:)
Monsieur, Monsieur
Vous oubliez votre cheval
Ne laisssez pas ici cet animal.
Il y serait vraiment trop mal
Monsieur, Monsieur, pour un pur-sang dans ce vestiaire
C'est triste de passer la nuit entière'
Sans même coucher dans un' litière

7. Ό.π., σ.323.
8. Ό.π., σ.281.

Sa voix avait un timbre clair
Il avait un accent de Toulouse
Un peu tard quand il sortit
En donnant son ticket d'vestiaire
La dame du vestiaire lui dit
Cette phrase très singulière

Comme il s' ennuyait
Et comme il bâillait
Je chantais pour qu'il soit sage
Comme il avait faim
Que j'n'avais plus d'pain
J'y ai donné un peu d' potag'
Monsieur, Monsieur,
Chose pareill' est anormale
Ne laissez pas ici cet animal
Vous oubliez votre cheval

Σίγουρα, η γαλλική ποίηση είχε ήδη μπολιαστεί με τα επιτεύγματα του Νταντάϊσμού. Στο βαθμό που ακόμα και συντηρητικοί ποιητές ενδιαφέρθηκαν για τον υπερρεαλισμό, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι αυτό έγινε κυρίως λόγω της ελευθερίας που τους δινόταν στο καθαρά τεχνικό επίπεδο της ποιητικής τους, ενώ αδιαφορούσαν παντελώς για την ανατρεπτική πολιτική συνισταμένη του (μαρξισμός, ρωσική επανάσταση, αντι-ιμπεριαλισμός).

II.

Ο Αργυρίου, υποστηρίζοντας ότι ο ελληνικός υπερρεαλισμός απλούστατα δεν υπέκυψε στις προσταγές τού Κομμουνιστικού Κόμματος και, κατά συνέπεια, αποτελεί ψευδοπρόβλημα το ότι «οι υπερρεαλιστές μας δεν αναπτύξανε την κοινωνική διάσταση του κινήματος στην κομματική του έκφραση», πρώτ' απ' όλα παραγνωρίζει την πολιτική δράση των Γάλλων υπερρεαλιστών στο πλαίσιο της τροτσκιστικής Τετάρτης Διεθνούς όπως και σε άλλες οργανώσεις της άκρας αριστεράς. Ποιος μας λέει ότι αφού αρνηθείς να ενταχθείς στο σταλινικό κομμουνιστικό κόμμα κλείνεσαι σπίτι σου και γράφεις ποίηση; Η δικαίωση των Ελλήνων υπερρεαλιστών για την πολιτική απραξία τους δεν στηρίζεται πουθενά.

Το πρόβλημα όμως δεν βρίσκεται εκεί. Ο Αργυρίου αφήνει να εννοηθεί (και σ' αυτό μοιάζει να συμφωνεί και ο Vitti) πως ο ελληνικός υπερρεαλισμός, με εξαίρεση το ζήτημα της πολιτικής δράσης την οποία δεν ανέπτυξε (γι' αυτό και «ανολοκλήρωτος», «ανάπηρος», «ακρωτηριασμένος κατά 50%» κ.τ.λ) κατά τα άλλα είχε όλα τα ειδοποιά στοιχεία του γαλλικού υπερρεαλισμού. Αυτή η άποψη θεωρώ πως είναι εσφαλμένη. Θα ήθελα στο σημείο αυτό να εστιάσω την προσοχή μου σε ορισμένες διαστάσεις του γαλλικού υπερρεαλισμού που δεν αφορούν την πολιτική και κοινωνική δράση, τουλάχιστον με τη στενή έννοια του όρου, αλλά «στο υπόλοιπο 50%», την ίδια δηλαδή την φιλοσοφική/ ιδεολογική/ καλλιτεχνική του υπόσταση.

Το μέτωπο κατά της εκκλησίας

Κανένα κίνημα του 20ου αιώνα, ούτε καν το κομμουνιστικό, στο οποίο ήταν σταθερή η αντιεκκλησιαστική και αντιθρησκευτική συνισταμένη, δεν διαπνέεται από ένα πνεύμα τόσο αντικληρικό όσο ο υπερρεαλισμός.

Στο ζήτημα αυτό ο γαλλικός υπερρεαλισμός ήταν γνήσιο παιδί του Διαφωτισμού, γεγονός που βρήκε και τη θεωρητική του ανταπόκριση στο ερευνητικό ενδιαφέρον του

Pierre Naville για τον Holbach.

Αρκεί να θυμηθούμε :

- την επιστολή προς τον Πάπα, στο τρίτο τεύχος του περιοδικού *La Révolution Surréaliste* (Απρίλιος 1925), όπου περιλαμβάνεται η φράση: «Δεν έχουμε τι να κάνουμε τα κανόνια σου, τον πίνακα απαγορευμένων βιβλίων, την αμαρτία, το εξομολογητήριο, το παπαδαριό. Εμείς πιστεύουμε σ' έναν άλλο πόλεμο, στον πόλεμο εναντίον σου, Πάπα, σκύλε» (εικ. 1).

- τον Benjamin Péret που βρίζει ένα περαστικό παπά (εικ. 2) -ο Breton δεν έγραφε στο *Δεύτερο Μανιφέστο* ότι οι υπερρεαλιστές «ξερνούν την αηδία τους στο πρόσωπο *κάθε* ιερωμένου»[9];

- το έργο του Dalí *Μερικές φορές φτύνω το πορτραίτο της μητέρας μου για να διασκεδάσω* (εικ. 3) και

- τη σκηνή από την ταινία *L'Âge d'Or* (*Η χρυσή εποχή*) του Luis Buñuel (Παρίσι, 1930), με τους επισκόπους να ψέλνουν μονότονα στα βράχια και κατόπιν να μετατρέπονται σε σκελετούς (εικ. 4) ή τον Χριστό να βγαίνει εξαντλημένος από το κάστρο του Σελινύ, μετά από ένα όργιο που κράτησε 120 μέρες (εικ. 5).

Το μέτωπο κατά της Καθολικής Εκκλησίας ήταν μόνιμα ανοιχτό και αυτό δεν πιστεύω ότι εξηγείται μόνο και μόνο από το μεγάλο ποσοστό Εβραίων διανοουμένων που συμμετείχαν στο κίνημα. Θεωρώ ότι οφείλεται εξίσου στον ριζοσπαστισμό ενός μέρους της γαλλικής αστικής και μεγαλοαστικής τάξης. Είναι ενδεικτικό ότι η ίδια *Η χρυσή εποχή* χρηματοδοτήθηκε από τον κόμη Charles de Noailles, γόνο μιας από τις μεγάλες καθολικές οικογένειες της Γαλλίας.

Πρόκειται για μια σταθερά του γαλλικού υπερρεαλισμού, παντελώς απούσα από τον ελληνικό. Όχι, λοιπόν, «ακρωτηριασμένος κατά 50%», αλλά τουλάχιστον 60%.

Ας δούμε τη *Φυγή στην Αίγυπτο* (εικ. 6) του Γιώργου Δέρπαπα, ενός Έλληνα καλλιτέχνη, ο οποίος καταλογογραφείται ως υπερρεαλιστής.

Σε μια χώρα που ηγετικά στελέχη της Αριστεράς όλων των τάσεων παντρεύονται στην εκκλησία, βαφτίζουν τα παιδιά τους και τα στέλνουν σε ιδιωτικά σχολεία, η πρόσληψη του υπερρεαλισμού δεν θα μπορούσε να είναι διαφορετική.

Για να συνειδητοποιήσουμε τι σημαίνει υπερρεαλισμός στη ζωγραφική στις καλύτερες στιγμές του ας κοιτάξουμε την *Παρθένο που τιμωρεί τον μικρό Χριστό μπροστά σε τρεις μάρτυρες: Τον Αντρέ Μπρετόν, τον Πωλ Ελυάρ και το ζωγράφο*, του Μαξ Έρνστ, έργο ζωγραφισμένο το 1926 (εικ. 7), δημοσιευμένο στη *Révolution Surréaliste* της 1ης Δεκεμβρίου 1926: βιαιότητα της καταγγελίας, χιούμορ, ξάφνιασμα του θεατή. Η ανθρώπινη υπόσταση της Παναγίας και του Χριστού θεωρείται δεδομένη προκειμένου να οδηγηθεί έντεχνα στις ακραίες της συνέπειες: Η Παναγία έξω φρενών με τις αταξίες του πιτσιρίκου, τον βάζει στα γόνατά της και του ρίχνει ένα χέρι ξύλο, ενώ εκείνου τού ξεφεύγει από το κεφάλι το φωτοστέφανο και πέφτει στο πάτωμα.

9. A. Breton, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, εισ.-μτφρ.-σημ. Ε.Μοσχονά, Αθήνα-Γιάννινα 1983, σ.69.

Το εγκώμιο της βίας

Μια δεύτερη σταθερά του γαλλικού υπερρεαλισμού είναι η λατρεία της βίας.

Ο θαυμασμός για το έργο του Sade (βλέπουμε το εξαιρετικό *Φανταστικό πορτραίτο του*, που ζωγράφισε ο Man Ray) (εικ. 8), ο οποίος διατρέχει το σύνολο της γαλλικής υπερρεαλιστικής δημιουργίας (Masson, Breton, Char, Aragon, Éluard, Maurice Heine, Man Ray) είναι αδύνατο να διαχωριστεί από τη βία που ασκούν οι ήρωες του Divin Marquis κατά τη διάρκεια των οργίων τους, βία που τους ερεθίζει σεξουαλικά, κάτι που χαρακτήριζε και τη δική του προσωπική ζωή με αποτέλεσμα να οδηγηθεί στα υγρά μπουντρούμια της Vincennes και στο Charenton.

Στο γαλλικό υπερρεαλισμό η βία καλύπτει όλο το φάσμα του ατομικού και κοινωνικού βίου. Είναι παρούσα στην ερωτική-σεξουαλική ζωή, όπως διαπιστώνουμε στη *Σαδομαζοχιστική σκηνή* του Man Ray (εικ. 9) ή στις *Σφαγές* του André Masson (εικ. 10).

«Είναι καιρός που την περίμενα αυτή τη στιγμή. Α! Τι ηδονή να έχουμε σφάξει τα παιδιά μας», αναφωνεί η ηρωίδα της *Χρυσής εποχής* (εικ. 11).

Η βία είναι παρούσα στην ιστορία της τέχνης, όπως διαπιστώνουμε στο *Ο Urs Graf σαδιστής* (εικ. 12) και, φυσικά, κυριαρχεί στην πολιτική θεωρία. *Απ' τον Sade στον Λένιν* (1946) είναι ο τίτλος ενός έργου του Marcel Mariën (εικ. 13). «La Revolution, c'est–à–dire la Terreur» («Η Επανάσταση, δηλαδή η Τρομοκρατία») ήταν ο τίτλος του άρθρου του Robert Desnos στη *Révolution Surréaliste* της 15ης Απριλίου 1925[10]. «Η πιο απλή υπερρεαλιστική ενέργεια συνίσταται στο να βγεις στο δρόμο με το ρεβόλβερ στο χέρι και να πυροβολήσεις στην τύχη, όσο μπορείς, το πλήθος» έγραφε ο Breton το 1929 στο «Δεύτερο Μανιφέστο»[11].

Η λατρεία της βίας και η περιφρόνηση των βιολογικά ανίσχυρων προβάλλεται με τον πιο εύγλωττο τρόπο σε μερικές σκηνές της *Χρυσής εποχής*: Αρχίζει, σε καθαρά συμβολικό επίπεδο, τη στιγμή που ο κεντρικός ήρωας της ταινίας, ο οποίος έχει συλληφθεί να κάνει έρωτα πίσω ακριβώς από τους ομιλητές κατά τη διάρκεια μιας πομπώδους τελετής, βλέπει στο χώμα ένα σκαθάρι το οποίο προσπαθεί με κάθε τρόπο να πλησιάσει για να το πατήσει (εικ. 14).

Η θεωρία μεταφέρεται, με απόλυτη συνέπεια, λίγο αργότερα στο ανθρώπινο επίπεδο όταν ο ήρωας, βλέποντας έναν τυφλό να περπατάει στο απέναντι πεζοδρόμιο, σπεύδει προς το μέρος του για να τον ρίξει κάτω με μια κλοτσιά (εικ. 15). Ό,τι στο *Κουρδιστό Πορτοκάλι* του Stanley Kubrick αποτελούσε την καταγγελία μιας κοινωνικής κατάστασης (ο ξυλοδαρμός του γέρου ζητιάνου από την παρέα στην αρχή της ταινίας), είχε προβληθεί σαράντα χρόνια νωρίτερα ως ιδανικό στο έργο του σημαντικότερου υπερρεαλιστή κινηματογραφιστή.

Στη σαδιστική βία ως επαναστατικό ιδανικό αφιέρωσε ο Νικόλας Κάλας, ένας από τους πιο προικισμένους υπερρεαλιστές διανοούμενους, ένα μεγάλο μέρος του βιβλίου του «Εστίες Πυρκαγιάς»[12]. Εκεί, με τρόπο αποφθεγματικό, ο Κάλας διακήρυξε ότι «η επαναστατική συμπεριφορά είναι πάντα σαδιστική ... [...] Στον φασιστικό έρωτα πρέπει να αντιπαραθέσουμε τον επαναστατικό έρωτα· στον φασιστικό σαδισμό δεν πρέπει πια ν' αντιπαραθέτουμε τον κομμουνιστικό μαζοχισμό ή τον σοσιαλδημοκρατικό ανθρωπισμό. Οι επαναστάτες πρέπει να είναι σαδιστές! [...] Είναι επιτακτική, επείγουσα και πιεστική

10. σ.26-27.
11. A.Breton, ό.π., σ.66.
12. N. Calas, *Foyers d' Incendie*, Paris (Denoël) 1938.

ανάγκη να κυριαρχηθεί και πάλι το προλεταριάτο από σαδιστική συμπεριφορά. Ό,τι αγαπά, δεν υπάρχει ακόμη, ό,τι απεχθάνεται το καταπιέζει. Σύντροφοι, να είστε βίαιοι! [...] Επείγει οι επαναστατικές δυνάμεις να επανεκπαιδευθούν, οι άνθρωποι του κόμματός μας να γίνουν βίαιοι άνθρωποι, αλλά κι άνθρωποι που, παρά την ωμότητά τους, εξακολουθούν να συγκινούνται και ν' αγαπούν. Ο σαδισμός δεν πρέπει να γίνεται εις βάρος της γενικής συναισθηματικής ανάπτυξης. Αντίθετα, πρέπει να εννοούμε αυτή την ανάπτυξη ως διεύρυνση ολόκληρης της προσωπικότητας. Το παιδί να μη μαθαίνει μόνο να θαμπώνεται από την ομορφιά των λουλουδιών ή την ευφυΐα των μελισσών· να του δείξουμε την ηδονή που υπάρχει στο να σκοτώνεις ζώα! Το παιδί πρέπει να πηγαίνει στο κυνήγι και στον χασάπη και ν' απολαμβάνει την οδύνη» [«et jouir de la souffrance»][13].

Με αυτή τη, θα μπορούσα να πω φασιστοειδή, διάσταση του γαλλικού υπερρεαλισμού, βασική ιδεολογική συνισταμένη του, εξηγείται μάλλον και ο θαυμασμός του Κάλας για τον Χίτλερ, αλλά και άλλων υπερρεαλιστών μέχρι βέβαια τον Dalí, θαυμασμός ο οποίος, όταν δεν αποσιωπάται, μνημονεύεται με αμηχανία από τους θαυμαστές τους. Άραγε, αν δεν είχαν διωχθεί από τους εθνικοσοσιαλιστές, πόσοι Εβραίοι υπερρεαλιστές θα ενστερνίζονταν την άποψη του Κάλας: «Διατείνομαι ότι για έναν άνθρωπο που ζει στα 1942 είναι αδύνατο να κατανοήσει τον ρομαντισμό μ' έναν τρόπο βαθύ χωρίς να κατανοήσει τον Χίτλερ ή τουλάχιστον να προσπαθήσει να τον κατανοήσει. Αυτή είναι η θέση μου απέναντι στον Χίτλερ ως ηγέτη ενός μεγάλου ιστορικού κινήματος» (επιστολή στον Breton, 3 Ιανουαρίου 1942). Η ιστορική στιγμή δεν είναι τυχαία. Το Γ΄ Ράϊχ βρίσκεται στο απόγειο της δύναμής του και η Βέρμαχτ ελέγχει την κατάσταση από τη Μόσχα και την Οδησσό μέχρι τον Ατλαντικό και την Αφρική. Ο Κάλας στην αλληλογραφία του με τον Breton[14] τις πρώτες μέρες του Γενάρη 1942, έχει φτάσει στο σημείο να παραλληλίζει τον Χίτλερ με τον Μέγα Αλέξανδρο και τον Χριστό και να τον αποκαλεί αδελφό του Rimbaud. Ευτυχώς, εδώ ο Breton και άλλοι σύντροφοί του προτίμησαν τον, κατά Κάλας, «σοσιαλδημοκρατικό ανθρωπισμό».

Πάντως, η λατρεία της σαδιστικής βίας είναι σαφώς απούσα από το πρόγραμμα του ελληνικού υπερρεαλισμού, γεγονός που τον καθιστά ακρωτηριασμένο τουλάχιστον κατά 10% ακόμη.

Το μέτωπο κατά του γαλλικού εθνικισμού

Οι Γάλλοι υπερρεαλιστές δεν είχαν αρκεστεί στο να προκαλούν δηλώνοντας ότι «είχαν την μόνιμη ανάγκη να γελούν σαν τρελοί μπροστά στη γαλλική σημαία»[15]. Είχαν μια σταθερή αντι-ρατσιστική και αντι-αποικιοκρατική πολιτική που τους έφερνε μονίμως αντιμέτωπους με τη γαλλική κυβέρνηση για την πολιτική της στη βόρεια Αφρική.

Τι σχέση έχει η πίστη στο «πεπρωμένο» και στο «μεγαλείο της φυλής» των Ελλήνων υπερρεαλιστών με το διεθνισμό των Γάλλων ομοτέχνων τους; Η «Δήλωση του '51» του Οδυσσέα Ελύτη είναι πιστεύω χαρακτηριστική: «Συμβαίνει να είμαι όχι συμπτωματικά μόνον αλλά και οργανικά Έλληνας· από την άποψη ότι κατοικώ το ίδιο ανάλλαχτον ομηρικό τοπίο και ότι έχω στο αίμα μου τον Πλάτωνα. Αυτός είναι ο λόγος που μ' έκανε από μιας αρχής να καταδικάζω μέσα μου ολόκληρο το συγκρότημα των εκφραστικών τρόπων που

13. Ν. Κάλας, *Εστίες Πυρκαγιάς*, μτφρ. Γ. Σαββίδου, Αθήνα 1997, σ.169, 171-173.

14. Φυλάσσεται στο Δανικό Αρχείο Κάλας (Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών) στην Αθήνα. Αποσπάσματα δημοσίευσε η Δήμητρα Καραδήμα στη διατριβή της, *Οι μεταμορφώσεις της ποιητικής του Νικολάου Κάλας*, Πανεπιστήμιο Κύπρου, Μάιος 2006, σ.580-589.

15. A. Breton, ό.π., σ.69.

η Αναγέννηση κληροδότησε στον δυτικό μας πολιτισμό»[16]. Η πρόσφατη έρευνα του Παντελή Βουτουρή για την υιοθέτηση από τον ποιητή της θεωρίας της «ελληνικής γραμμής» του Περικλή Γιαννόπουλου αποτελεί μια σημαντική συμβολή στη μελέτη του ζητήματος του ελληνικού υπερρεαλιστικού εθνικισμού.[17]

Ας δούμε απ' αυτή τη σκοπιά την *Κόρη*, έργο του 1980, του Γιώργου Δέρπαπα. (εικ. 16).

Αυτή είναι μία ελληνική εκδοχή του υπερρεαλισμού στη ζωγραφική: η αρρωστημένη αναζήτηση της ελληνικότητας, η ναρκισσιστική αναφορά στη διαχρονικότητα του «ελληνικού θαύματος».

Βέβαια, υπάρχει και η άποψη της Μαρίνας Λαμπράκη-Πλάκα, η οποία θεωρεί ότι ο Γουναρόπουλος ενσάρκωσε μιαν άλλη εκδοχή του ελληνικού υπερρεαλισμού: «[Ο Γιώργος Γουναρόπουλος] θα δημιουργήσει έναν ουτοπικό χώρο, που ορίζεται από ένα παράδοξο φως, και θα τον ενοικήσει με τις ονειρικές κλασικιστικές μορφές του. Είναι η ελληνότροπη εκδοχή του Σουρεαλισμού»[18].

Η αυτόματη γραφή

Το ζήτημα της αυτόματης γραφής που τόσο απασχόλησε στη Γαλλία, από κάπως διαφορετική σκοπιά, πρώτα τους ντανταϊστές και στη συνέχεια τους υπερρεαλιστές ποιητές και ζωγράφους (θυμίζω τις απανωτές απόπειρες του Miró και του Masson, ιδιαίτερα τη «ζωγραφική από άμμο» του Masson του 1926-1927 [19] (εικ. 17) , άφησε επίσης αδιάφορους τους Έλληνες εικαστικούς η ζωγραφική των οποίων, κατ' εξοχήν εγκεφαλική και «προμελετημένη», αποτελεί κυριολεκτικά την άρνηση του αυτοματισμού στην τέχνη.

Ο Breton ήταν σαφής στο σημείο αυτό: «Ο αυτοματισμός, που τον κληρονομεί από τα μέντιουμ, θα παραμείνει στον υπερρεαλισμό μία από τις δύο μεγάλες κατευθύνσεις. [...] Ότι ο αυτοματισμός μπορεί να συνδεθεί, στη ζωγραφική όπως στην ποίηση, με μερικές προμελετημένες προθέσεις: έστω, αλλά υπάρχει μεγάλος κίνδυνος να βγούμε από τον υπερρεαλισμό εάν ο αυτοματισμός πάψει να προχωρεί το λιγότερο *κρυφά*»[20].

Ο ερωτισμός

Ο ερωτισμός ήταν από την αρχή στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των Γάλλων υπερρεαλιστών, κυρίως των καλλιτεχνών. Τα έργα του Man Ray, του Masson, της Toyen και του Styrsky στη φωτογραφία και στη ζωγραφική, αντάξια της παράδοσης που είχε διαμορφώσει στον χώρο της λογοτεχνίας ο Guillaume Apollinaire, θα μείνουν για πάντα ως μία κορυφαία συμβολή στην ευρωπαϊκή τέχνη.

Στην Ελλάδα, η μοναχική και καταθλιπτική κατασκευή του *Μεγάλου Ανατολικού*,

16. Ο. Ελύτη, *Εν Λευκώ*, Αθήνα 1992, σ.205.

17. Π. Βουτουρή, 'Θεωρητικές περιπλανήσεις του Οδυσσέα Ελύτη. Από την Ελληνική Γραμμή του Περικλή Γιαννόπουλου στον υπερρεαλιστικό νεοκλασικισμό', υπό δημοσίευση στα πρακτικά του Συνεδρίου *Elitis in Europa*, Πανεπιστήμιο La Sapienza, Ρώμη, 16-18 Νοεμβρίου 2006.

18. Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, 'Μεσοπόλεμος. Η Ζωγραφική της Γενιάς του '30. Παράδοση και Μοντερνισμός', στο *Εθνική Πινακοθήκη 100 Χρόνια- Τέσσερις αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 2001, σ.466.

19. Βλ. τα σχετικά σχόλια του Μπρετόν στο 'Τένεση και Καλλιτεχνικές Προοπτικές του Υπερρεαλισμού [1941]' στο Α. Μπρετόν, *Υπερρεαλισμός και Ζωγραφική*, Αθήνα 1981, σ.110-116.

20. Ό.π., σ.114-115.

αποτελεί το μοναδικό ανάλογο του χαρούμενου γαλλικού ερωτισμού.

Η Simone de Beauvoir έχει αφιερώσει μερικές εξαιρετικές σελίδες στον μισογυνισμό των Γάλλων υπερρεαλιστών και ιδιαίτερα του Μπρετόν, οι οποίες παραμένουν επίκαιρες μέχρι σήμερα.

Μπορούμε όμως ταυτόχρονα να μην αναφερθούμε στο εντυπωσιακό έργο που δημιούργησαν, έστω στη σκιά των ανδρών, υπερρεαλίστριες όπως η Toyen και η Dorothea Tanning (εικ. 18), η Remedios Varo και η Leonora Carrington (εικ. 19);

Πού είναι οι Ελληνίδες υπερρεαλίστριες ζωγράφοι; Η Σελέστ Πολυχρονιάδη;

Ακόμη και «το θαυμαστό» και το «αντικειμενικά τυχαίο» που μας άφησαν οι Γάλλοι υπερρεαλιστές, το οποίο θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι θα ήταν προσιτό ακόμη και σ' εκείνους που είχαν πολιτικές επιφυλάξεις απέναντι στο γαλλικό υπερρεαλιστικό κίνημα, δεν θα το βρούμε στην ελληνική υπερρεαλιστική τέχνη.

Αν κοιτάξουμε:

- τον *κήπο της Γαλλίας*, του Ernst (1962, εικ. 20)

- τις κούκλες του Bellmer (1935, εικ. 21)

- *το Παρόν* (1939, εικ. 22) του Magritte, ίσως η πιο καίρια καταγγελία της ανόδου του φασισμού στην Ευρώπη

- το *Τοπίο με φασόλια-Προαίσθηση του ισπανικού εμφυλίου πολέμου*, 1936, του νεαρού Dalí (εικ. 23) ή τη φωτογραφία του Benjamin Péret, *Η φύση καταβροχθίζει την πρόοδο και την ξεπερνάει* (εικ. 24), όλη ετούτη η ποίηση του αναπάντεχου και του καθημερινού που συνέλαβε η ευαισθησία και η ιστορική ματιά των Γάλλων υπερρεαλιστών, μια τέτοια στάση απέναντι στη ζωή, πού εντοπίζεται άραγε στο έργο των Ελλήνων υπερρεαλιστών καλλιτεχνών;

Ας κοιτάξουμε δύο έργα του Άλκη Γκίνη, που θεωρείται κι εκείνος, από την Ελένη Βακαλό, «αμιγής υπερρεαλιστής»[21]:

- *Σωματογραφία* (εικ. 25)

- *Εξουσία*, 1977 (εικ. 26)

Ως τώρα απέφυγα να μιλήσω για τον Νίκο Εγγονόπουλο, τον «κατ' εξοχήν Έλληνα υπερρεαλιστή ζωγράφο». «Περισσότερο από υπερρεαλιστής» ήταν ο τίτλος του αφιερώματος για τα 100 χρόνια από τη γέννηση του καλλιτέχνη στο *Βήμα της Κυριακής*[22].

Ένας σημαντικός ποιητής και, σε μεγάλο βαθμό, ένας αποτυχημένος ζωγράφος στα ώριμα έργα του, ο οποίος προσπάθησε, ίσως όσο κανείς άλλος, «να είναι υπερρεαλιστής». Για να φτάσουμε στο πιο δύσκολο και ανεξήγητο: Ένας άνθρωπος με ταλέντο (πράγμα που φαίνεται από τα έργα που ζωγράφισε πριν προσχωρήσει στον υπερρεαλισμό καθώς και από τα σχέδια και τις υδατογραφίες του), που κατέστρεψε κυριολεκτικά τον εαυτό του με την προσκόλλησή του σε μια στείρα μίμηση ενός παρανοημένου Ντε Κίρικο.

Ο Giorgio Morandi ζωγράφιζε μια ολόκληρη ζωή ένα βάζο με λουλούδια. Κάθε έργο του όμως είναι ένας ολόκληρος, αυτοτελής, κόσμος. Ο Εγγονόπουλος ζωγραφίζει τον *Εραστή της λαίδης Τσάτερλυ* (εικ. 27) και τον ελληνικό *Εμφύλιο πόλεμο* (εικ. 28), αλλά αν δεν κοιτάξει κανείς προσεκτικά μπορεί να πάρει τον *Εραστή* για τον *Εμφύλιο*. Καμία διείσδυση

21. Ε. Βακαλό, *Η Φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα*, τ.Ιι, 'Εξπρεσιονισμός-Υπερρεαλισμός', Αθήνα 1982, σ.99-101.

22. Κυριακή, 21 Οκτωβρίου 2007.

στο ιδιαίτερο θέμα με μέσα εικαστικά. Όλα είναι ανταλλάξιμα.

Θα άξιζε τον κόπο μια μέρα να απομονώσει κανείς ένα θέμα του ζωγράφου, το *Ποιητής και Μούσα* για παράδειγμα, το οποίο ζωγράφισε συχνά, για να διαπιστώσει πόσο εγκεφαλικά και βεβιασμένα κατέληξε να είναι «υπερρεαλιστής», μετά τους πρώτους πειραματισμούς στα 1938-1939.

Το να θεωρούμε τη ζωγραφική του Εγγονόπουλου 'υπερρεαλιστική' οφείλεται σε παρεξήγηση. Όπως ακριβώς σε παρεξήγηση οφείλεται και η αντιμετώπιση του Delvaux ως υπερρεαλιστή. Όπως είναι γνωστό ήταν δίδυμοι. Για να μιλήσω υπερρεαλιστικά: Γεννήθηκαν κάτω απ' τον ίδιο αστερισμό. Ο Εγγονόπουλος είναι ένας χοντροκομμένος Delvaux (εικ. 29, 30).

Ο Delvaux ήταν ο Εγγονόπουλος του Βελγίου, ένας «καθυστερημένος συμβολιστής» όπως τον αποκάλεσε ο José Pierre το 1972, ένας καλλιτέχνης που λόγω του «παράξενου» της θεματικής του θεωρήθηκε γενικότερα υπερρεαλιστής. Φαίνεται, μάλιστα, ότι το πίστεψε κι ο ίδιος, παρανόηση για την οποία ευθύνεται και ο Breton που τον συμπεριέλαβε το 1941 στη *Genèse et perspective artistiques du surréalisme.*[23]

Απομένει ο Mayo (εικ. 31-32), ένας καλλιτέχνης που έδρασε στις παρυφές του υπερρεαλιστικού κινήματος, τον οποίο όμως δεν θα είχε νόημα να προσμετρήσουμε στις δυνάμεις του νεοελληνικού υπερρεαλισμού.

III.

Ο γαλλικός υπερρεαλισμός άφησε τα χνάρια του μόνο στην ελληνική ποίηση. Και πάλι θα παραπέμψω στον Vitti: «Ο κοινωνικά ακρωτηριασμένος σουρεαλισμός λειτούργησε, ωστόσο, σαν θεραπεία-σοκ σε κάποιες δεκτικές ποιητικές ιδιοσυγκρασίες του αστισμού, και στον Ελύτη ιδιαίτερα, οδηγώντας ραγδαία σε αποτελέσματα ανανέωσης της ποίησης, ισοδύναμα με εκείνα που πετύχαιναν, από άλλους δρόμους και με άλλες επιδιώξεις, ποιητές σαν τον Σεφέρη».[24]

Κάλας, Εμπειρίκος και Εγγονόπουλος, με το ποιητικό τους έργο, αποτελούν τις πιο σημαντικές εκφάνσεις του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα, ο οποίος δεν άφησε τα χνάρια του μόνο στη λυρική ποίηση του Ελύτη, αλλά, όπως έδειξε η Χρύσα Προκοπάκη[25], άγγιξε και τον στρατευμένο Ρίτσο, ένα ποιητή που δεν μπορούσε για ιδεολογικούς λόγους να αναγνωρίσει τις οφειλές του. Το 1938 συνέθεσε το υπερρεαλιστικό «Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού». Στην ελληνική ζωγραφική δεν υπάρχει τίποτε ανάλογο. Πολλαπλά ακρωτηριασμένος λοιπόν ο ελληνικός υπερρεαλισμός; Πιστεύω πως αν συνεχίζαμε να αφαιρούμε ποσοστά από το αρχικά κατά 50% ακρωτηριασμένο σώμα θα απέμενε το πολύ ένα 10-15%. Κάτι τέτοιο, όμως, θα είχε νόημα; Νομίζω πως καλό θα ήταν να εξετάσουμε επιτέλους πιο προσεκτικά τις ιδέες που κρύβονται πίσω από τις λέξεις: «ακρωτηριασμένος», «ανάπηρος», «ανολοκλήρωτος».

IV.

Οι διαφορές ανάμεσα στον γαλλικό και στον ελληνικό υπερρεαλισμό, τόσο στη λογοτεχνία όσο και στη ζωγραφική, είναι εμφανείς. Γι' αυτό ουδείς τις αμφισβήτησε ποτέ.

23. 'Γένεση και Καλλιτεχνικές Προοπτικές του Υπερρεαλισμού', ό.π., σ.127, 131-132.
24. *Ο Πολίτης*, τχ. 1, Μάης 1976, σ.71.
25. Ch. Prokopaki, *Yannis Ritsos*, στη σειρά *Poètes d' aujourd' hui*, Seghers, Paris 1973², σ.19, 21-22.

Ένα μεγάλο ρεύμα, καλλιτεχνικό, ιδεολογικό, φιλοσοφικό (το Μπαρόκ, ο Διαφωτισμός, ο Νατουραλισμός) αναβλύζει από μια πηγή στη βάση διαδικασιών και αναγκαιοτήτων που προκύπτουν από το άμεσο περιβάλλον του. Μετά αρχίζει και διαχέεται. Όσο προχωράει και φτάνει σε εδάφη ξένα προς τις συνθήκες που το γέννησαν, τόσο αλλοιώνεται καθώς απορροφά στοιχεία από το νέο περιβάλλον στο οποίο διεισδύει. Δεν ξέρω αν η μεταφορά είναι η καταλληλότερη.

Αυτό που θέλω να πω, κι ετούτη πιστεύω είναι η εμπειρία που αποκομίζει όποιος σκύψει πάνω από την ιστορία της πρόσληψης ενός φαινομένου, είναι οι προσαρμογές/ αλλοιώσεις του στον χώρο. Τι σχέση έχει η ιταλική με τη γαλλική Αναγέννηση, ακόμη κι όταν μερικοί από τους πρωτεργάτες της δεύτερης ήταν Ιταλοί που δούλευαν στο Φοντενεμπλώ; Τι πήρε η γαλλική τέχνη από την ιταλική και πώς το προσάρμοσε στις δικές της ανάγκες; Ποια ήταν η πρόσληψη του επικού θεάτρου του Μπρεχτ στην Ελλάδα, από τον Κουν ή από άλλους; Ήταν ακρωτηριασμένο το επικό θέατρο στη χώρα μας; Σίγουρα ναι, αν το μετρήσουμε με τα μέτρα/ κριτήρια του Berliner Ensemble.

Εδώ βρίσκεται ένα μόνιμο πρόβλημα την ύπαρξη του οποίου πρέπει να αποδεχτούμε.

Απ' τη μια υπάρχει το αίτημα της πιστότητας: Είτε ανεβάζουμε Μπρεχτ είτε ζωγραφίζουμε υπερρεαλιστικά, τα κριτήρια βάσει των οποίων διαμορφώθηκαν τα πρότυπα, η φιλοσοφία και η αισθητική τους, δεν μπορεί να μας αφήνουν αδιάφορους. Είναι εύλογο να θέλουμε να μείνουμε όσο το δυνατόν περισσότερο πιστοί στο πνεύμα τους.

Από την άλλη υπάρχει το αίτημα της δημιουργικής προσαρμογής στο νέο περιβάλλον: γλώσσα, ήθη, έθιμα, ιστορία. Όσο θέλουμε η πρόσληψή τους στον ελλαδικό χώρο να είναι αποτελεσματική και αντάξιά τους τόσο πρέπει να επέμβουμε επάνω τους. Τα δύο αιτήματα, όσο αυτονόητα κι αν είναι, και τα δύο στα λόγια, τόσο τείνουν ν' αναιρέσουν το ένα το άλλο στην πράξη.

Από τη μια πλευρά, για ό,τι αφορά τη δημιουργική προσαρμογή του γαλλικού υπερρεαλισμού στον ελλαδικό εικαστικό χώρο, έχει υποστηριχτεί κατηγορηματικά η άποψη της αυτονομίας, αν όχι ανωτερότητας, του ελληνικού υπερρεαλισμού: «Κληρονόμοι μιας ιδιότυπης *σουρεαλιστικής* έκφρασης, που οι ρίζες της εντοπίζονται στην αρχαιότητα, στο Βυζάντιο και στον λαϊκό πολιτισμό, οι Έλληνες σουρεαλιστές συνέβαλαν στον εμπλουτισμό του ευρύτερου σουρεαλιστικού ρεύματος, με πιο ευδιάκριτες παραμέτρους το μεσογειακό τους ταμπεραμέντο και την ιδιαίτερη αγάπη τους για την Ελλάδα. Ηθελημένα ή μη, έστω και μέσα από το πέπλο του ονείρου, των συνειρμών και των ανομολόγητων πόθων, γίνονται οι σύγχρονοι πρεσβευτές της ελληνικής 'ομορφιάς', όπως αυτή παρουσιάζεται μέσα από τα στοιχεία που με τρόπο μαγικό συντίθενται στα έργα τους: το γαλάζιο του ουρανού και της θάλασσας, τα περήφανα και αισθησιακά γυναικεία σώματα, και τον διάχυτο ερωτισμό που ξεφεύγει από τις συνήθεις δυτικές σεξουαλικές προδιαγραφές. Κλείνοντας, πιστεύω πως η έρευνα θα πρέπει να 'εκμεταλλευτεί' το γεγονός ότι οι Έλληνες σουρεαλιστές δεν υπήρξαν παθητικοί δανειολήπτες, αλλά σημαντικοί δανειοδότες, για να καταγράψει και να προβάλει την προσφορά τους τόσο στη νεοελληνική τέχνη όσο και στο διεθνές κίνημα»[26].

Η άποψη, στη συγκεκριμένη μάλιστα διατύπωσή της, θα μπορούσε θαυμάσια να χρησιμοποιηθεί από τους διαφημιστές του Υπουργείου Τουρισμού. Κατά τα άλλα όμως, το

26. Μ. Ιωαννίδου, 'Ο Σουρεαλισμός και η Θέση του στην Ιστορία της Ελληνικής Τέχνης», στο Ε.Δ. Ματθιόπουλος- Ν.Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003, σ.407.

να χαρακτηρίζεις τους Έλληνες υπερρεαλιστές, σε ένα κείμενο επιστημονικού υποτίθεται χαρακτήρα, «σημαντικούς δανειοδότες», όταν σε κανέναν δεν έδωσαν και κανένας δεν θέλησε να πάρει απ' αυτούς, το να διατείνεσαι ότι ο υπερρεαλισμός στην Ελλάδα έχει ρίζες στην αρχαιότητα και στο Βυζάντιο χρειάζεται κάποια επιπλέον επιχειρήματα για να μπορέσει να συζητηθεί στα σοβαρά.

Από την άλλη, πιο κριτικά διακείμενη απέναντι στα φαινόμενα, η Νίκη Λοϊζίδη, στο βιβλίο της για τον Εγγονόπουλο, χρησιμοποίησε σταθερά τον όρο «μεταφύτευση»: «Η μεταφύτευση του Υπερρεαλισμού στην ελληνική τέχνη»[27]. Ο όρος έχει κάτι το μηχανικό: Παίρνεις από ένα κήπο του Παρισιού ένα δεντράκι με τις ρίζες του και λίγο χώμα τυλιγμένο γύρω τους, σκάβεις ένα λάκκο κάπου στην Αττική και το φυτεύεις.

Σίγουρα, υπάρχουν περιπτώσεις τέτοιων μηχανικών μεταφυτεύσεων. Έτσι έγινε, για παράδειγμα, από τον Σπυρόπουλο η μεταφορά της Αφαίρεσης στην Ελλάδα.

Το ζήτημα όμως που μας ενδιαφέρει δεν βρίσκεται εκεί. Το ζήτημα είναι η μη-μηχανική, η οργανική πρόσληψη του Ντανταϊσμού και του υπερρεαλισμού, την οποία διαπιστώνω για παράδειγμα στη συλλογή *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* και στοιχεία της στον *Μπολιβάρ* του Εγγονόπουλου, αλλά δεν βλέπω στη ζωγραφική του.

Οι χαρακτηρισμοί του ελληνικού υπερρεαλισμού ως «ανολοκλήρωτου», «ανάπηρου», «ακρωτηριασμένου» σε σύγκριση με τον γαλλικό από τη μια έχουν νόημα, όταν τονίζουν τις ισχύουσες διαφορές. Οι ίδιες οι λέξεις εκφράζουν ταυτόχρονα την απογοήτευση για το αποτέλεσμα της μεταφοράς/ μεταφύτευσης/ προσαρμογής του γαλλικού υπερρεαλισμού στον ελλαδικό χώρο: Ποιος έχει την αναπηρία για ιδανικό; Από την άλλη, οι χαρακτηρισμοί αυτοί δεν έχουν νόημα και παίζουν παραπλανητικό ρόλο όταν αφήνουν να εννοηθεί ότι τα πράγματα θα μπορούσαν να ήταν και διαφορετικά. Ότι τα γαλλικά μέτρα/κριτήρια *θα έπρεπε και θα μπορούσαν να είχαν εφαρμοστεί στην Ελλάδα*. Αυτό, όμως, ποιος το αποφάσισε;

Μια τέτοια αντίληψη όχι μόνον είναι εσφαλμένη, αλλά επιπλέον μας εμποδίζει να δώσουμε την πρέπουσα βαρύτητα στις τοπικές συνθήκες, με βάση τις οποίες διαμορφώθηκε /συγκροτήθηκε η συγκεκριμένη πρόσληψη.

Γι' αυτές, για τον ρόλο δηλαδή που έπαιξαν οι ιστορικές συνθήκες στη διαμόρφωση του ελληνικού υπερρεαλισμού, η γνώμη των περισσότερων μελετητών είναι ότι δεν ήταν κατάλληλες για να γίνει δεκτός στην αυθεντική του μορφή, είτε γιατί έφτασε στην Ελλάδα *πολύ αργά* (θεωρία της αργοπορίας) είτε *πολύ νωρίς*.

Έτσι, η Νίκη Λοϊζίδη στη μονογραφία που αφιέρωσε στον Εγγονόπουλο, αφού αναφέρθηκε στην «όχι εντελώς λανθασμένη άποψη» ότι: «...Το πνευματικό κλίμα του ελληνικού μεσοπολέμου δεν ήταν *ακόμη* κατάλληλο για μια δραστηριότητα τόσο ρηξικέλευθη και καταλυτική απέναντι στην παράδοση»[28], σχολίασε τις θέσεις του Vitti με τα παρακάτω λόγια: «Είναι αναμφισβήτητα σωστό το ότι ένας από τους κυριότερους λόγους της «ακρωτηριασμένης» μεταφύτευσης του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα είναι η αργοπορημένη κατά δέκα χρόνια εκδήλωσή του και μάλιστα σε μια περίοδο που συνέπεσε όχι μόνο με την 4η Αυγούστου, αλλά και με τ' αποτελέσματα της γενικής ιδεολογικής κρίσης του ευρωπαϊκού φιλελευθερισμού»[29].

27. Ν. Λοϊζίδη, *Ο Υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη – Η περίπτωση Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα, 1984, σ. 11, 15, 23, κ.τ.λ.

28. Ό.π., σ.11.

29. Ό.π., σ.25.

Λίγο πιο κάτω η Λοϊζίδη συνοψίζει τη θέση της: «Τόσο λοιπόν στο χώρο των εικαστικών τεχνών όσο και στον χώρο της ποίησης έλειψαν οι αναγκαίες συνθήκες για την *καθολική* και *ταυτόχρονη* υποδοχή και στον ελληνικό χώρο, ενός πολυσήμαντου και επαναστατικού κινήματος σαν τον υπερρεαλισμό. Με τον όρο 'αναγκαίες συνθήκες' δεν εννοείται όμως μόνον η επίδραση του κινήματος πάνω στην ελληνική διανόηση και τέχνη γιατί αυτή, έστω και όψιμα, πραγματοποιήθηκε και έγινε ευρύτερα συνειδητή. Εννοείται και η ατμόσφαιρα, η πράξη, ο τρόπος ζωής»[30].

Πιστεύω ότι οι παραπάνω εκτιμήσεις είναι αντιπροσωπευτικές του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίστηκαν οι *ιδιομορφίες* του ελληνικού υπερρεαλισμού από την κριτική.

Έλειψαν, λοιπόν, οι «αναγκαίες συνθήκες» 1) για την *καθολική* και 2) για την *έγκαιρη*, υποδοχή του υπερρεαλισμού στον ελληνικό χώρο. Αν ρωτήσουμε σε τι συνίστανται αυτές «οι αναγκαίες συνθήκες», η απάντηση που θα πάρουμε είναι: στην ατμόσφαιρα, στην πράξη, στον τρόπο ζωής. Γιατί θα ήταν, φυσικά, παράλογο να θεωρούμε «αναγκαία συνθήκη» για την πρόσληψη του υπερρεαλισμού στον ελληνικό χώρο τη διαπίστωση της επίδρασης του γαλλικού κινήματος πάνω στην ελληνική διανόηση και τέχνη!

Φοβάμαι πως έτσι περιστρεφόμαστε γύρω από το πρόβλημα χωρίς να το πλησιάζουμε.

Τι νόημα έχει να υποστηρίζουμε ότι η πρόσληψη του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα θα μπορούσε να ήταν «καθολική» (εννοώντας «ολοκληρωμένη», «μη-ακρωτηριασμένη», κ.τ.λ.) αν οι συνθήκες ήταν διαφορετικές;

Τι νόημα έχει να πιστεύουμε ότι η υποδοχή του θα μπορούσε να ήταν «έγκαιρη» και όχι «κατά δέκα χρόνια αργοπορημένη»; Στο επιχείρημα της «αργοπορίας» απάντησε ήδη στη μελέτη του «Ο υπερρεαλισμός στην Ελλάδα και ο μύθος της αργοπορίας» ο Νάσος Βαγενάς[31], ο οποίος τόνισε, πιστεύω σωστά, πως «...ο χαρακτηρισμός της επίσημης εισόδου του υπερρεαλισμού το 1935 ως καθυστερημένης έχει εξαχθεί χωρίς να ληφθούν υπ' όψιν οι στοιχειώδεις προϋποθέσεις για τη μετακένωση των ιδεών. Η ελληνική αργοπορία διαπιστώθηκε με μιαν απλή αφαίρεση του έτους της εμφάνισης του κινήματος στη γενέθλια χώρα από το έτος της επίσημης εισόδου του στον τόπο μας, χωρίς να συνεκτιμώνται ο χρόνος της πρόσληψής του στην ίδια τη Γαλλία, ο χρόνος της διάδοσής του και σε άλλες χώρες, και ο βαθμός της δεκτικότητας του ελληνικού λογοτεχνικού πεδίου εκείνη την εποχή»[32].

Το βασικό ζήτημα κατά τη γνώμη μου δεν είναι όμως αν βρήκε έγκαιρα ή καθυστερημένα ανταπόκριση, αλλά *τι είδους ανταπόκριση βρήκε*.

Ο γαλλικός υπερρεαλισμός δεν ξεκίνησε την ίδια στιγμή με μια σειρά αμαξοστοιχίες από τους σιδηροδρομικούς σταθμούς του Παρισιού (Gare du Nord, Gare de l'Est, Gare de Lyon, κ.τ.λ.), οι οποίες κατευθύνθηκαν ταυτόχρονα προς όλες τις χώρες του κόσμου και άλλες έφτασαν στην ώρα τους ,ενώ άλλες είχαν λιγότερη ή περισσότερη καθυστέρηση. Η εικόνα τόσο της αργοπορίας όσο και της έγκαιρης άφιξης δεν έχει κανένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Η βασική αναγκαία συνθήκη προκειμένου ο γαλλικός υπερρεαλισμός να μπορέσει να περάσει στην Ελλάδα μέχρις ενός σημείου ακέραιος (είπαμε ότι οι αλλοιώσεις/ προσαρμογές είναι έτσι κι αλλιώς αναπόφευκτες), θα ήταν η ύπαρξη ιδιαίτερα αναπτυγμένης

30. Ό.π., σ.29.
31. Ν. Βαγενάς, *Η Ειρωνική Γλώσσα*, Αθήνα 1994, σ.353-363.
32. Ό.π., σ.354.

αστικής τάξης και αστικής διανόησης. Και αυτή δεν υπήρχε. Εδώ βρίσκεται η ουσία του ζητήματος. Ποια ήταν η κοινωνική βάση του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα; Πέντε γόνοι ελληνικών μεγαλοαστικών οικογενειών δεν φέρνουν την άνοιξη, κυρίως όταν για την κομμουνιστική αριστερά και τους διανοούμενους που την ακολουθούν ο υπερρεαλισμός αντιμετωπίζεται ως εχθρικό κίνημα, ενώ για τους διανοούμενους της κυρίαρχης τάξης οι υπερρεαλιστές ήταν «νούμερα», που, υπό ορισμένες συνθήκες, με τις ερωτοτροπίες τους με την προλεταριακή επανάσταση, θα μπορούσαν να γίνουν και επικίνδυνα. Το μόνο θετικό τους, βραχυπρόθεσμα τουλάχιστον, ήταν η οξύτατη κριτική που ασκούσαν στο Κομμουνιστικό Κόμμα και στην πολιτική του στον χώρο της κουλτούρας.

Αυτές ήταν οι ελληνικές συνθήκες και μέσα σ' αυτές έδρασε για ένα μικρό διάστημα και ο μοναδικός «μη-ανάπηρος» Έλληνας υπερρεαλιστής: ο Νίκος Καλαμάρης.[33] Με ποιες μεθόδους λογοκρισίας και αυτολογοκρισίας τον αντιμετώπισαν οι Έλληνες ομότεχνοί του, το πώς ο Κάλας θάφτηκε ζωντανός για περισσότερα από 40 χρόνια αποτελεί αδιάσπαστο μέρος των «συνθηκών» που αναφέρθηκαν. Με ποια λύσσα και με ποιες μεθόδους αντιμετωπίστηκε ο Τάκης Καγιαλής που τόλμησε να κοιτάξει με κριτικό μάτι την ιδεολογία των υπόλοιπων, των «ανάπηρων» Ελλήνων υπερρεαλιστών, αποτελεί μέρος κι' αυτό των ελληνικών συνθηκών, όχι πλέον της εποχής της δικτατορίας της 4ης Αυγούστου, αλλά του τέλους του 20ού και των αρχών του 21ου αιώνα.

33. Βλ. Ν. Χατζηνικολάου, 'Απορίες για την υποδοχή του Nicolas Calas', 'Ο υπερρεαλιστής Κάλας και τα χρόνια του Παρισιού', 'Ο Κάλας στη Νέα Υόρκη και τα αδιέξοδα του Υπερρεαλισμού', εφ. *Το Βήμα της Κυριακής*, 24.4.1998, 24.5.1998, 14.6.1998. Του ιδίου, 'Συσχετισμοί δυνάμεων και αυτολογοκρισία', διαβάστηκε στην Επιστημονική Συνάντηση του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης, Μάιος 1998, υπό δημοσίευση.

Nicos Hadjinicolaou

Observations on Greek Surrealism

During the last thirty years a debate has been going on in Greece as to the nature of Greek Surrealism. It is well known that, with the exception of Nicolas Calas, Greek surrealists abstained from revolutionary politics. For this reason, Mario Vitti characterized Greek Surrealism in 1976 as "crippled". Some years later Alexandros Argyriou argued that the accusation was unjustifiable because Greek surrealists only refused to adhere to the Stalinist Communist Party of Greece.

The present study examines firstly the issue of political commitment amongst French surrealists, especially during the Occupation, in order to show that political militancy was an integral part of "orthodox" surrealism. Secondly, other significant absences in Greek Surrealism are made apparent: anti- clericalism, the cult of violence, the critique of nationalism, eroticism, automatic writing. The conclusion is that Greek writers and painters were solely attracted by a few formal attainments of French Surrealism. This is why the work of the only Greek surrealist worthy of the name, Nicolas Calas, has been disregarded for more than forty years. For the same reasons the authors of critical interpretations of mainstream Greek Surrealism are vilified now.

Adresse au Pape

Le Confessionnal, ce n'est pas toi, ô Pape, c'est nous, mais, comprends-nous et que la catholicite nous comprenne.

Au nom de la Patrie, au nom de la Famille, tu pousses à la vente des âmes, à la libre trituration des corps.

Nous avons entre notre âme et nous assez de chemins à franchir, assez de distances pour y interposer tes prêtres branlants et cet amoncellement d'aventureuses doctrines dont se nourrissent tous les chatrés du libéralisme mondial.

Ton Dieu catholique et chrétien qui, comme les autres dieux a pensé tout le mal :

1° Tu l'as mis dans ta poche.

2° Nous n'avons que faire de tes canons, index, péché, confessionnal, prêtraille, nous pensons à une autre guerre, guerre à toi, Pape, chien.

Ici l'esprit se confesse à l'esprit.

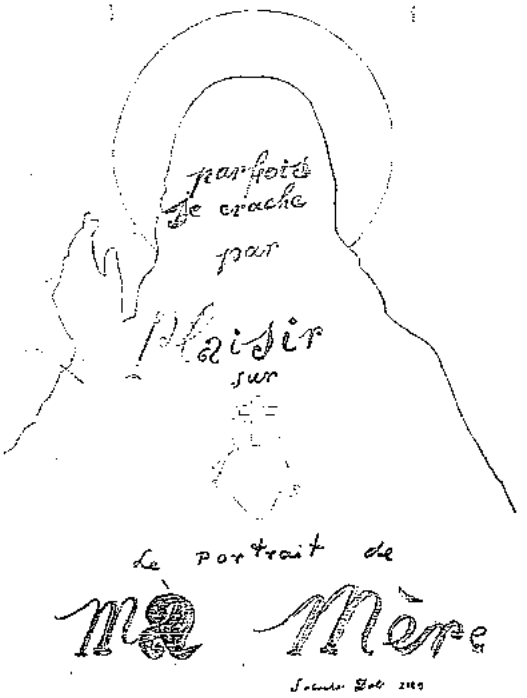
Du haut en bas de ta mascarade romaine ce qui triomphe c'est la haine des vérités immédiates de l'âme, de ces flammes qui brûlent à même l'esprit. Il n'y a Dieu, Bible ou Evangile, il n'y a pas de mots qui arrêtent l'esprit.

Nous ne sommes pas au monde. O Pape confiné dans le monde, ni la terre, ni Dieu ne parlent par toi.

Le monde, c'est l'abîme de l'âme, Pape déjeté, Pape extérieur à l'âme, laisse-nous nager dans nos corps, laisse nos âmes dans nos âmes, nous n'avons pas besoin de ton contrôle de chatrés.

Εικ. 1. *Επιστολή στον Πάπα*, δημοσιεύτηκε στο La Révolution Surréaliste, τχ.3, Απρίλιος 1925

Εικ. 2. «Ο συνεργάτης μας Benjamin Péret βρίζοντας έναν ιερωμένο», 1.12.1924, φωτογραφία. Δημοσιεύτηκε στο *La Révolution Surréaliste*, τχ.8, Δεκέμβριος 1926



Εικ. 3. Salvador Dalí, *Μερικές φορές φτύνω το πορτραίτο της μητέρας μου για να διασκεδάσω, 1929*, Centre Pompidou, Παρίσι

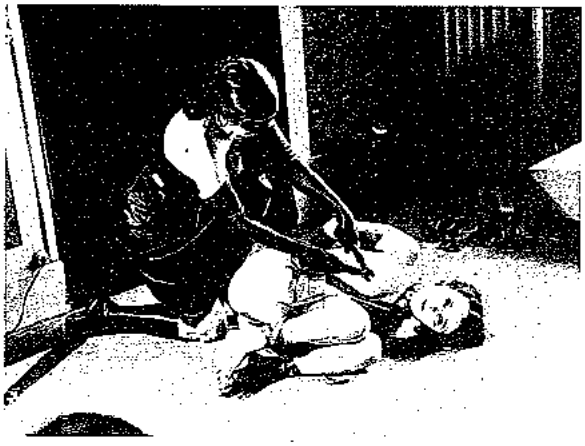
Εικ. 4. Luis Buñuel, Σκηνή από τη *Χρυσή Εποχή*

Εικ. 5. Luis Buñuel, Σκηνή από τη *Χρυσή Εποχή*

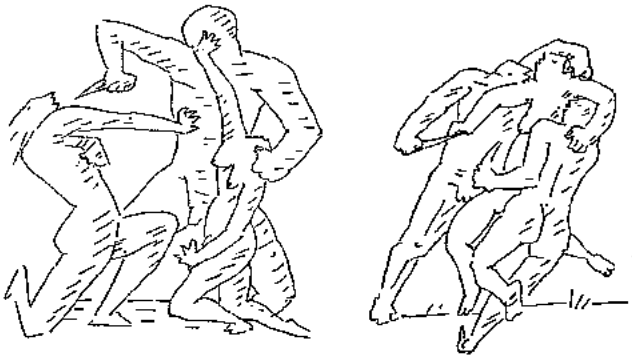
Εικ. 6. Γιώργος Δέρπαπας, *Φυγή στην Αίγυπτο*, 1996

Εικ. 7. Max Ernst, *Η Παρθένος τιμωρεί τον μικρό Χριστό μπροστά σε τρεις μάρτυρες: τον Αντρέ Μπρετόν, τον Πωλ Ελυάρ και το ζωγράφο*, 1926, 196x130 εκ., Μουσείο Ludwig, Κολωνία

Εικ. 8. Man Ray, *Φανταστικό πορτραίτο του Μαρκησίου de Sade*, 1938



Εικ. 9. Man Ray, *Σαδο-μαζοχιστική σκηνή*, τέλη της δεκαετίας του 1920 (π.1929)

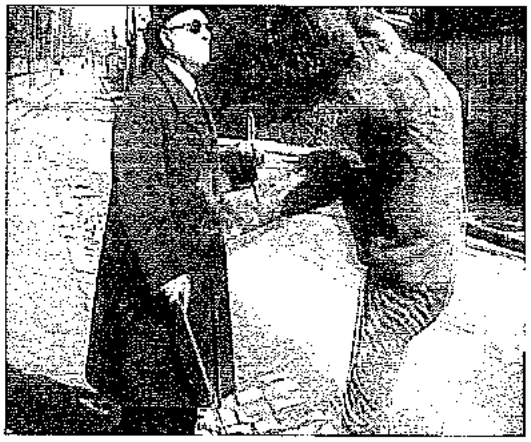


Εικ. 10. André Masson, *Σφαγές*, πρώτο τεύχος του *Minotaure*, Ιούνιος 1933

Εικ. 11. Luis Buñuel, Σκηνή από τη *Χρυσή Εποχή*. Η φωτογραφία δημοσιεύτηκε στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Ιούλιος 1930

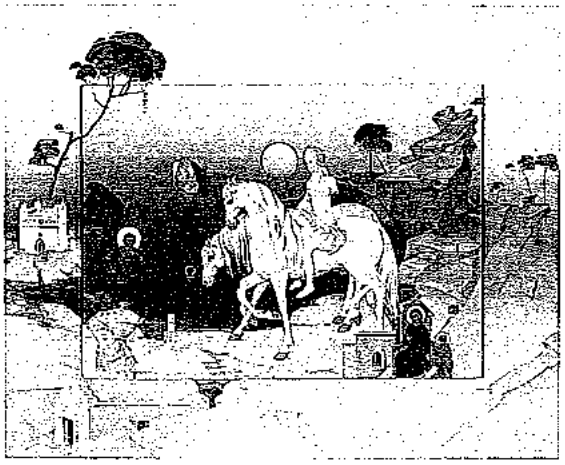
Εικ. 12. Ο *Urs Graf σαδιστής*, *Minotaure*, τχ.6, χειμώνας 1935

Εικ. 13. Marcel Mariën, *Απ' τον Sade στον Λένιν*, 1946

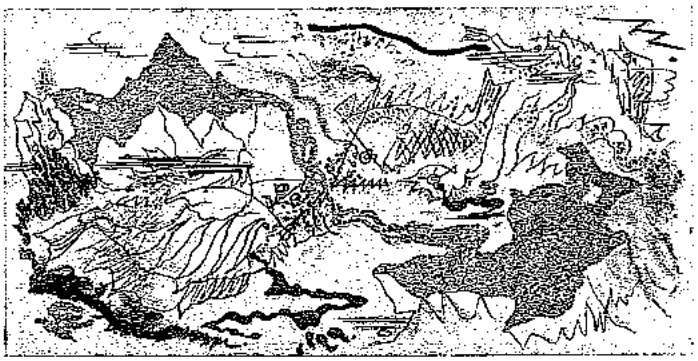


Εικ. 14. Luis Buñuel, Σκηνή από τη *Χρυσή Εποχή*

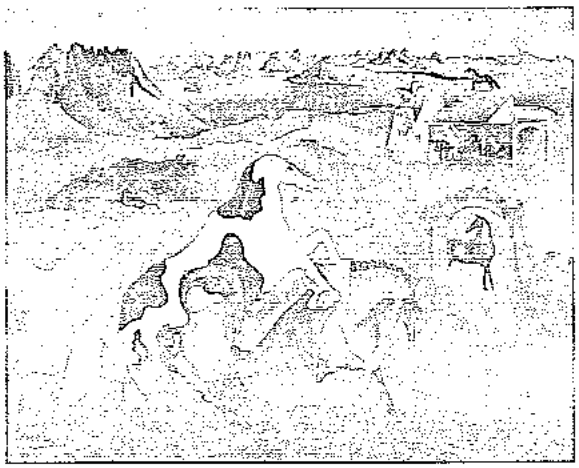
Εικ. 15. Luis Buñuel, Σκηνή από τη *Χρυσή Εποχή*



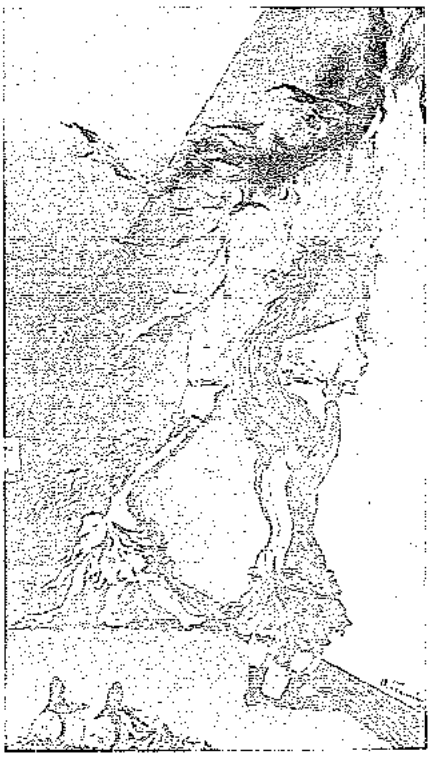
Εικ. 16. Γιώργος Δέρπαπας, *Κόρη*, 1980, λάδι σε μουσαμά, 125x140 εκ.



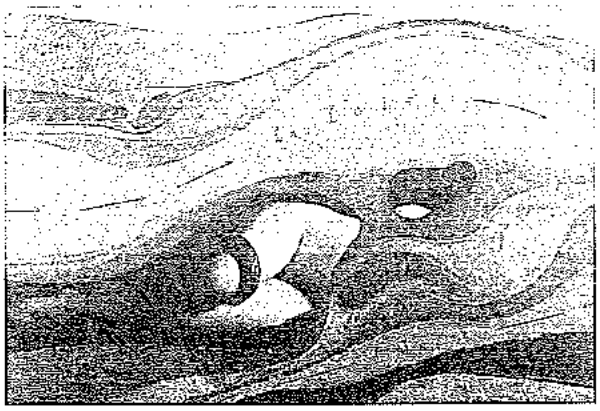
Εικ. 17. André Masson, *Μάχη ψαριών*, 1926



Εικ. 19. Leonora Carrington, *Αλογα*, 1941, λάδι σε μουσαμά, 67x 82 εκ., ιδιωτική συλλογή



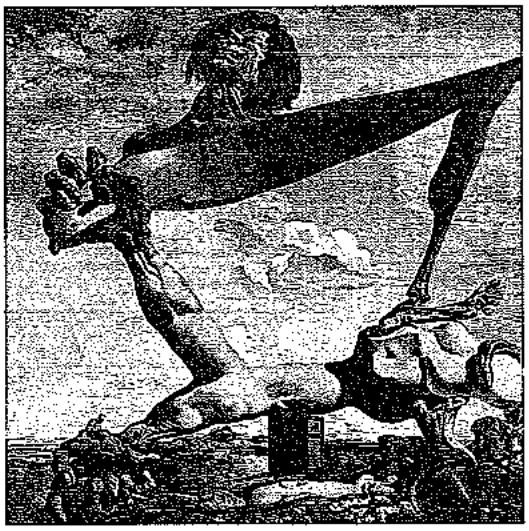
Εικ. 18. Dorothea Tanning, *Παιδικά παιχνίδια*, 1942, λάδι σε μουσαμά, 28x18 εκ., ιδιωτική συλλογή



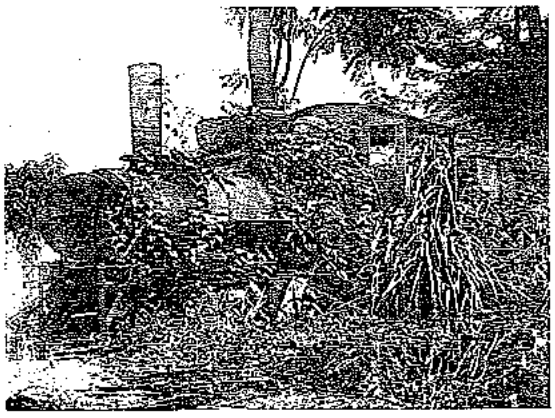
Εικ. 20. Max Ernst, *Ο κήπος της Γαλλίας*, 1962

Εικ. 21. Hans Bellmer, *Κούκλες*, 1935

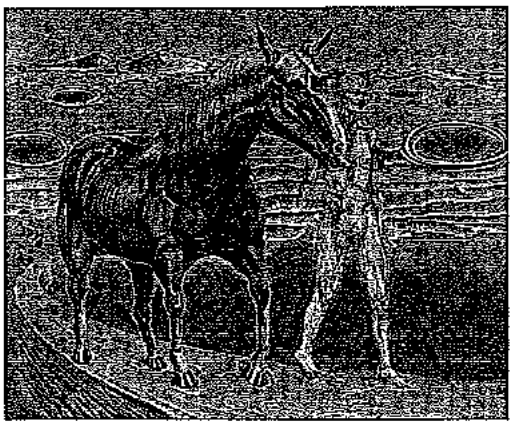
Εικ. 22. René Magritte, *Το Παρόν*, 1939



Εικ. 23. Salvador Dalí, *Τοπίο με φασόλια – προαίσθηση του ισπανικού εμφυλίου πολέμου*, 1936



Εικ. 24. Benjamin Péret, *Η φύση καταβροχθίζει την πρόοδο και την ξεπερνάει*, *Minotaure*, 1937

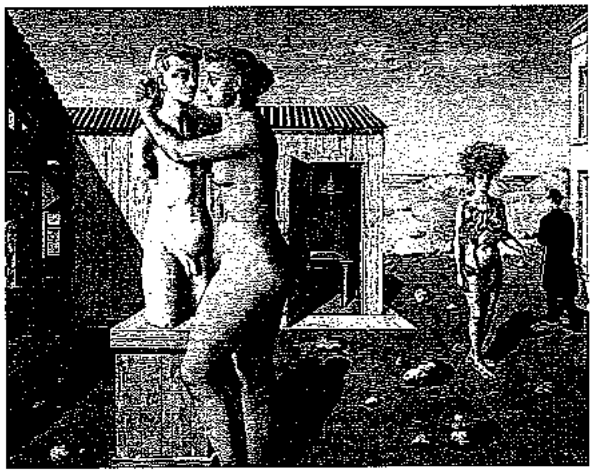


Εικ. 25. Άλκης Γκίνης, *Σωματογραφία*, 1972

Εικ. 26. Άλκης Γκίνης, *Εξουσία*, 1977

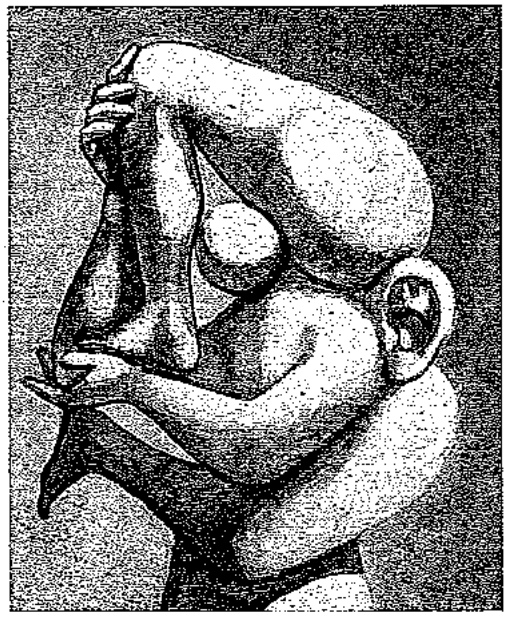
Εικ. 27. Νίκος Εγγονόπουλος, *Ο εραστής της λαίδης Τσάτερλυ*, 1951

Εικ. 28. Νίκος Εγγονόπουλος, *Ο εμφύλιος πόλεμος*, 1948

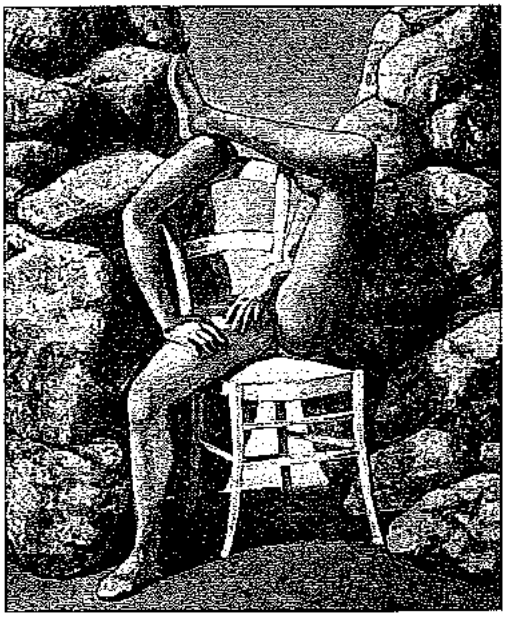


Εικ. 29. Paul Delvaux, *Πυγμαλίων*, 1939

Εικ. 30. Paul Delvaux, *Η Ακρόπολη*, 1966



Εικ. 31. Mayo, *Πορτραίτο*, 1937, 46x36 εκ.



Εικ. 32. Mayo, *Δεσποινίς Ελίζα*, 1974, 55x46 εκ.

Θάνος Χρήστου

Η ομαδική προσωπογραφία στη νεοελληνική τέχνη

Την ομαδική προσωπογραφία μπορούμε να την ορίσουμε ως μια θεματογραφική κατηγορία που έχει σαν βασικό χαρακτηριστικό της την έλλειψη αφηγηματικού χαρακτήρα. Ένα μη αφηγηματικό είδος που ο Alois Riegl, στο θεμελιακό του έργο για την ολλανδική ομαδική προσωπογραφία, το ορίζει ως «παρουσίαση μιας ελεύθερης και εκούσιας συνύπαρξης αυτόνομων και ανεξάρτητων ατόμων»[1]. Ο ίδιος το χαρακτηρίζει και ως προσωπογραφία της συντεχνίας, ανδρικής ή γυναικείας. Στις υποκατηγορίες της ίδιας αυτής ομάδας, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, μπορούν να συμπεριληφθούν οικογενειακές προσωπογραφίες, προσωπογραφίες φίλων, ομαδικές προσωπογραφίες με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά για τον κάθε τύπο.

Χωρίς αμφιβολία η ομαδική προσωπογραφία απαιτεί έναν πιο σύνθετο τρόπο εργασίας από την πλευρά του καλλιτέχνη. Γιατί σ' αυτή δεν αρκεί η πιστή απεικόνιση και η ψυχογράφηση, αλλά και η απόδοση των σχέσεων μεταξύ των προσώπων, οι ιδιαίτεροι δεσμοί τους, η ένταξή τους στο σύνολο. Συνθετικά επίσης η πολλαπλότητα των επιλογών στις θέσεις και τις στάσεις που μπορεί να επιλέξει ο δημιουργός οδηγεί σε τολμηρές αναζητήσεις και καταλήγει συχνά σε πειραματισμούς για να αναδειχθούν τα κοινά χαρακτηριστικά της ομάδας, αλλά και τα ιδιαίτερα της κάθε μορφής. Ενδιαφέρον επίσης στοιχείο αυτών των προσπαθειών είναι η μεγαλύτερη θεατρικότητα στην απόδοση των κινήσεων που συντελεί στη σύνδεση των μορφών στη ζωγραφική επιφάνεια.

Η ομαδική προσωπογραφία, ως εκ του θέματός της, μεταφέρει ακόμη χαρακτηριστικά όπως η θέση του κάθε προσώπου μέσα στην ίδια ομάδα, η κοινωνική δομή, η ανάδειξη των ηγετικών φυσιογνωμιών, οι επιμέρους ρόλοι που έχουν οι μορφές μέσα στο σύνολο. Δεν είναι σπάνιο, άλλωστε, οι σημαντικές μορφές να καταλαμβάνουν μεγαλύτερο χώρο της σύνθεσης για να καταδειχθεί ακριβώς ο ηγετικός τους ρόλος στα πλαίσια της ομάδας.

Αν μείνουμε λίγο στην πορεία της ομαδικής προσωπογραφίας στον χρόνο θα βρούμε μερικά σποραδικά παραδείγματα στη ρωμαϊκή περίοδο με την επικράτηση του ρεαλισμού και πιο συγκεκριμένα στην εικονογραφία των κύκλων των πολέμων και των θριάμβων, όπου εικονίζονται οι αυτοκράτορες με τους στρατηγούς και τους υπάτους καθώς και οι ηγέτες των ηττημένων. Εξαιρετικά περιορισμένη είναι η ομαδική προσωπογραφία κατά τη βυζαντινή περίοδο, με πιο χαρακτηριστικό, αλλά μεμονωμένο, παράδειγμα το ψηφιδωτό της Ραβέννας που απεικονίζει τον Ιουστινιανό και τη Θεοδώρα με τη συνοδεία τους.

Στην Αναγέννηση, τόσο στον ιταλικό χώρο, όσο και στην κεντρική Ευρώπη και τις Κάτω Χώρες, η ομαδική προσωπογραφία σχετίζεται περισσότερο με τους χορηγούς, οι οποίοι απεικονίζονται μαζί με τις οικογένειες τους, ο χορηγός και τα αγόρια με τον προστάτη άγιο, η γυναίκα του χορηγού και τα κορίτσια με την προστάτιδα αγία.[2] Στην φλωρεντινή ζωγραφική η ομαδική προσωπογραφία συνδέεται ιδιαίτερα με τις παραστάσεις της *Προσκύνησης των Μάγων*, όπου στους ίδιους τους Μάγους και τη συνοδεία τους έχουμε όλη την αριστοκρατία της Φλωρεντίας, όπως αυτή της οικογένειας των Μεδίκων, σε έργα των Μποτιτσέλι, Γκιρλαντάγιο και άλλων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα επίσης αποτελεί και η *Πορεία των Μάγων* του Μπενότσο Γκοτσόλι στο παρεκκλήσι του Μεγάρου Μέντι-

1. A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1931, σ.2.
2. Για τις διάφορες κατηγορίες προσωπογραφιών πρβλ. J. Burckhardt, *Sämtliche Werke*, τ.3.

τσι-Ρικάρντι με την απεικόνιση του βυζαντινού αυτοκράτορα Ιωάννη VIII Παλαιολόγου, που συμμετείχε στη Σύνοδο της Φεράρας, αλλά και μελών της οικογενείας των Μεδίκων καθώς και γνωστών λογίων της εποχής. Ίσως ως ένας ειδικός τύπος της ομαδικής προσωπογραφίας μπορεί να θεωρηθεί επίσης και η απόδοση σύγχρονων με τον καλλιτέχνη προσωπικοτήτων σαν αρχαίοι σοφοί στη *Σχολή των Αθηνών* του Ραφαήλ στην αίθουσα της Υπογραφής στο Βατικανό.

Τη μεγάλη εποχή της ομαδικής προσωπογραφίας και την ιδιαίτερη περιοχή επιβολής της την έχουμε τον 17ο αιώνα στις Κάτω Χώρες και ειδικά στην Ολλανδία. Η ολλανδική τέχνη, που έδωσε μερικά από τα λαμπρότερα δείγματα, χρειάστηκε τις ιδιαίτερες συνθήκες μιας άλλης πολιτικής κατάστασης και μιας ολότελα διαφορετικής κοινωνικής δομής από τα μέχρι τότε γνωστά για να ξανοιχθεί σε τέτοιου είδους θέματα. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι δεκάδες καλλιτέχνες βρίσκουν στην ομαδική προσωπογραφία ένα γόνιμο πεδίο ενασχόλησης. Όπως έχει τονιστεί η «μοίρα της τέχνης στην Ολλανδία δεν αποφασίζεται από την Εκκλησία, ούτε από ένα μονάρχη ή μιαν αυλική κοινωνία, παρά από μια μεσαία τάξη που αποκτά σπουδαιότητα πιο πολύ εξαιτίας του μεγάλου αριθμού των εύπορων μελών της παρά από τον ξέχωρο πλούτο μερικών ατόμων».[3] Όσο ο κύκλος των παραγγελιοδοτών τροφοδοτείται από τη συγκεκριμένη μεσαία τάξη ο χαρακτήρας της τέχνης, μπορούμε να τολμήσουμε να πούμε, ότι εκφράζεται κατεξοχήν με την ομαδική προσωπογραφία. Όσο και αν σ' αυτόν τον κύκλο των παραγγελιοδοτών εμπλέκονται και οι επίσημοι και ημιεπίσημοι φορείς, οι κοινότητες, τα σωματεία, τα κοινωφελή ιδρύματα, οι αστικοί συνεταιρισμοί δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι αυτοί καθορίζουν μια ξεχωριστή οπτική και θεματογραφία στην τέχνη της εποχής. Η άποψη που εκφράζεται ότι «το ύφος τών έργων που προορίζονται για τέτοιους αγοραστές αποδείχνεται κάπως διαφορετικό από το ύφος της συνηθισμένης ζωγραφικής της μεσαίας τάξης, έστω και μόνο σαν αποτέλεσμα του περισσότερο επιβλητικού μεγέθους των έργων που παραγγέλνονται»[4] είναι ως ένα σημείο σωστή, αφού το μεγάλο μέγεθος συνδέεται με τη μνημειακή απόδοση των μορφών και συχνά με άλλες παραμέτρους όπως η επισημότητα και η μεγαλοπρέπεια. Ωστόσο, μορφικά η προσάρτηση ρεαλιστικών τύπων, η αλήθεια της έκφρασης και η απόπειρα «να κάνει τα πνευματικά πράγματα ορατά, αλλά και όλα τα ορατά πνευματική εμπειρία»[5] ουσιαστικά δεν διαμορφώνει μεγάλες διαφοροποιήσεις ανάμεσα σε αυτό που αποκλήθηκε πριν συνηθισμένη ζωγραφική της μεσαίας τάξης και ζωγραφικής που παραγγέλνεται από επίσημους ή ημιεπίσημους φορείς. Είναι δε ενδεικτικό αυτό που τονίζει ο Ρίγκλ ότι οι μεγάλες ομαδικές προσωπογραφίες που αναπαριστούν ομάδες της πολιτοφυλακής σταματούν μετά τα μέσα του 17ου αιώνα και φτιάχνονται προσωπογραφίες των αξιωματικών μονάχα αυτών των μονάδων ως αποτέλεσμα μιας νέας τάσης προς ένα αριστοκρατικότερο τρόπο ζωής που έχει ως αντίκρισμα την απομάκρυνση από τον ρεαλισμό και την ενδυνάμωση του κλασικισμού.

Στις άλλες βορειοευρωπαϊκές χώρες, ωστόσο, η ομαδική προσωπογραφία δεν έχει τόσο μεγάλη ανάπτυξη και συνδέεται συνήθως με θρησκευτικές παραστάσεις και παραγγελίες μεγάλων οικογενειών, ενώ κατά τον 18ο αιώνα περιορίζεται και συνδέεται περισσότερο με νέες μορφές εξουσίας, όπως την γαλλική απολυταρχία και τους κύκλους των ευγενών της Αγγλίας. Έργα που δίνονται αποσπασματικά και δεν σχετίζονται με το δημοκρατικό πνεύ-

3. A. Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, τ.2: «Αναγέννηση, Μανιερισμός Μπαρόκ», Αθήνα 1984, σ.266.

4. Ό.π., σ.267.

5. Ό.π., σ.266.

μα της αστικής τάξης που καθιέρωσε αυτό το θέμα θα συναντήσουμε και στην Ισπανία με το *Λας Μενίνιας* του Βελάσκεθ ή την *Οικογένεια του Καρόλου* του Γκόγια, που όμως έχουν τον χαρακτήρα της αυλικής και κυρίως της οικογενειακής ομαδικής προσωπογραφίας, με το δεύτερο να αποτελεί μια ιδιαίτερα σημαντική προσπάθεια, αφού παρουσιάζεται σαν μια καθαρά ψυχογραφική εικόνα, μια ψυχολογική ανάλυση των προσώπων.

Το θέμα φαίνεται ότι επιβάλλεται πάλι στην ευρωπαϊκή τέχνη κατά τον 19ο αιώνα ίσως ως μια echo tardif των ολλανδικών προσπαθειών του Μπαρόκ, αλλά και ως μια τομή και πάλι που ήρθε να εκφράσει τις πολιτικές συνθήκες της εποχής στη Γαλλία μετά την επανάσταση του 1848. Αν μείνουμε στο *Ταφή στο Ορνάν* ή στο *Ατελιέ του καλλιτέχνη* του Κουρμπέ, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι ο γαλλικός Ρεαλισμός του 19ου αιώνα επαναφέρει αυτήν την περισσότερο δημοκρατική έκφραση. Το πρώτο, όσο και αν ξεκινά από ένα ηθογραφικό θέμα δεν παύει να είναι ως τελικό αποτέλεσμα μια θαυμάσια ομαδική προσωπογραφία, για την οποία μάλιστα πόζαραν περισσότεροι από πενήντα κάτοικοι του χωριού του. Στο δεύτερο, αν και το θέμα έχει και αλληγορικές προεκτάσεις, έχουμε έναν συνδυασμό του ειδικού με τις προσωπογραφίες αριστερά του Μπωντλαίρ, του Βρυάς και του Προυντόν και του ίδιου του καλλιτέχνη στο μέσο να ζωγραφίζει, και δεξιά του τυπικού με πρόσωπα εκπροσώπους ομάδων, τον γέρο, τον Εβραίο, τον εργάτη, τον κερδοσκόπο, τον λαθρέμπορο κ. ά. Όπως λέει ο ίδιος ο δημιουργός, αριστερά είναι όλοι οι συμμέτοχοι, δηλαδή οι φίλοι, οι συνεργάτες και οι φιλότεχνοι, δεξιά είναι ένας άλλος κόσμος, η καθημερινή ζωή, ο λαός, η δυστυχία, ο πλούτος, η φτώχια, οι εκμεταλλευόμενοι και οι εκμεταλλευτές, οι άνθρωποι που ζουν από το θάνατο. Την ίδια περίπου περίοδο και στο ίδιο κλίμα θα κινηθούν οι ομαδικές προσωπογραφίες του Ανρί Φαντέν Λατούρ (1836-1904), ο οποίος στην παράδοση της ολλανδικής ομαδικής προσωπογραφίας θα δώσει συνθέσεις με τις πιο επαναστατικές ομάδες καλλιτεχνών και λογοτεχνών. Με προσπάθειες όπως το *Τιμή στον Ντελακρουά* (1864), όπου, ανάμεσα σε άλλους, εικονίζονται οι Μανέ, Γουίσλερ και Μπωντλαίρ, το *Γωνία Τραπεζιού* (1869), όπου εικονίζονται οι Βερλαίν και Ρεμπώ και το *Εργαστήριο στο Μπατινιόλ* (1870), όπου εικονίζονται, ανάμεσα σε άλλους, οι Σόλντερερ, Μανέ, Ρενουάρ, Ζολά, Μπαζίλ, Μονέ, δίνει θαυμάσια δείγματα αυτής της θεματογραφικής κατηγορίας. Αντίστοιχες, αλλά μεμονωμένες, προσπάθειες θα συναντήσουμε και στη Γερμανία κατά τον 20ο αι. με έργα όπως *Η Στοά των Τεκτόνων* του Λόβις Κορίντ της Δημοτικής Πινακοθήκης του Μονάχου ή *Οι Φίλοι μου* του Μαξ Έρνστ με την απεικόνιση των σουρεαλιστών φίλων του ζωγράφου.

Η ομαδική προσωπογραφία στον ελληνικό χώρο δεν έχει ανάλογη ανάπτυξη με αυτήν του ευρωπαϊκού χώρου. Είναι χαρακτηριστική η διαπίστωση του μελετητή της νεοελληνικής προσωπογραφίας Α. Χαραλαμπίδη ότι κατά τον 19ο αι. «με την επιφύλαξη που επιβάλλει η αδυναμία προσέγγισης ολόκληρης της προσωπογραφικής παραγωγής του αιώνα, η οποία κατά ένα μέρος παραμένει άγνωστη ή απρόσιτη, θα μπορούσε να υπολογίσει κανείς την ανδρική προσωπογραφία σε 55%, τη γυναικεία σε 35%, την παιδική σε 7% και την προσωπογραφία με δύο ή περισσότερες μορφές σε 3%»[6]. Απ' αυτό το 3%, μόνον ένα πολύ μικρό ποσοστό έργων απεικονίζει τρεις ή περισσότερες μορφές[7] Γίνεται έτσι κα-

6. Α. Χαραλαμπίδης, *Η Ελληνική Προσωπογραφία του Δέκατου Ένατου Αιώνα*, (διδ. διατρ.), Θεσσαλονίκη 1976, σ.154, σημ.4.

7. Δεν υπάρχει ομοφωνία στους μελετητές που έχουν ασχοληθεί με το θέμα σχετικά με τον αριθμό των προσώπων που πρέπει να απεικονίζονται, ώστε να μπορούμε να μιλήσουμε για ομαδική προσωπογραφία. Πολλοί θεωρούν ότι και οι συνθέσεις με δύο μορφές είναι ομαδικές προσωπογραφίες. Πρβλ. S. West, *Portraiture*, Oxford 2004, σ.105. Στην παρούσα μελέτη ως ομαδικές προσωπογραφίες θεωρούνται όσες εικονίζουν τρεις μορφές και άνω, και κυρίως πολυπρόσωπες συνθέσεις.

τανοητό ότι η ομαδική προσωπογραφία αποτελεί ένα πολύ μικρό μέρος της συνολικής προσωπογραφικής παραγωγής και αυτό συμβαίνει όχι μόνο κατά τον 19ο αι., αλλά εξακολουθεί να ισχύει και κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα. Όπως έχει τονίσει ο ίδιος μελετητής «ελάχιστη, θα' λεγε κανείς συμπτωματική είναι η επίδοση των Ελλήνων καλλιτεχνών στην προσωπογραφία με περισσότερες από μία μορφές. Η ποιότητα των λιγοστών αυτών έργων δεν είναι ευκαταφρόνητη και μία εύλογη αιτιολόγηση θα απέδιδε την έλλειψη όχι τόσο σε αδυναμία των προσωπογράφων, όσο στην ατομικιστική διάθεση του Έλληνα»[8]. Είναι όμως μόνον η ατομικιστική διάθεση του Έλληνα ή και οι γενικότερες πολιτικές συνθήκες και η κοινωνική διάρθρωση που περιορίζουν ποσοτικά, αλλά όχι ποιοτικά, αυτήν την κατηγορία σε ένα πολύ μικρό αριθμό έργων; Το πρώτο ερώτημα, λοιπόν, είναι σαφές. Μπορούμε να μιλήσουμε για ελληνική ομαδική προσωπογραφία ή έχουμε ένα καθαρά συμπτωματικό φαινόμενο που έχει καθαρά περιστασιακό χαρακτήρα;

Μια πρώτη διαπίστωση μπορεί να εξαχθεί αβίαστα: Ομαδική προσωπογραφία με τη μορφή και στην ποσότητα που τη συναντούμε στην ευρωπαϊκή τέχνη και κυρίως στις Κάτω Χώρες τον 17ο αι., αλλά και σε μικρότερο βαθμό σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες κατά τον 19ο αιώνα, δεν βρίσκει το αντίστοιχό της στην Ελλάδα. Το γεγονός αυτό φαίνεται ότι, εκτός των άλλων, έχει σχέση με την προσκόλληση σε μία διαφορετικής κατεύθυνσης θεματογραφία που έρχεται να εξυπηρετήσει τη σύγχρονή της ελληνική πραγματικότητα. Είναι, άλλωστε, εμφανές με την πρώτη κιόλας ματιά στα έργα με τρεις ή περισσότερες μορφές ότι κανένας καλλιτέχνης δεν έχει δώσει πάνω από δύο τέτοια έργα, γεγονός που αποδεικνύει τον περιστασιακό χαρακτήρα τέτοιων προσπαθειών και το περιορισμένο ενδιαφέρον γι' αυτές. Είναι δε επίσης προφανές ότι στο γεγονός αυτό σημαντικό ρόλο παίζει και ο πολύ μικρός αριθμός παραγγελιών για τέτοιου είδους συνθέσεις που δεν επιτρέπει στους καλλιτέχνες να ασχοληθούν εντατικά με αυτές.

Συχνά η ομαδική προσωπογραφία, λοιπόν, στη νεοελληνική τέχνη εμφανίζεται στις πρώιμες ειδικά φάσεις της σε συνδυασμό με άλλες θεματογραφικές περιοχές, που κερδίζουν τελικά ως ένα βαθμό και την κατάταξή της σε αυτές. Λειτουργεί, παρόλα αυτά, παράλληλα και ως παρουσιάσεις αυτόνομων και ανεξάρτητων ατόμων που διατηρούν τα ατομικά τους χαρακτηριστικά και τις ιδιαιτερότητες της προσωπογραφικής τους απόδοσης. Χωρίς να μπορεί να ισχυριστεί κανείς και να το υποστηρίξει με πάθος ότι τέτοιου είδους θέματα, κυρίως λιτανείες της επτανησιακής τέχνης ή ιστορικά θέματα των πρώτων γενιών της νεοελληνικής τέχνης του 19ου αι., θα 'πρεπε να συμπεριληφθούν a priori στην κατηγορία των ομαδικών προσωπογραφιών, ωστόσο δεν μπορεί και να παραβλέψει ότι σε πολλά απ' αυτά λειτουργεί και ενυπάρχει η αίσθηση της καταγραφής και παρουσίασης αυτόνομων προσώπων, που η σύνθεσή τους μας επιτρέπει να μιλήσουμε από τη μία πλευρά για ένα ιδιαίτερο συνδυασμό με ειδικά χαρακτηριστικά και αναγνωρισιμότητα και από την άλλη για την συνύπαρξη στη σύνθεση μορφών με καθαρά τυπικό χαρακτήρα που εντάσσονται σε αυτήν για να ολοκληρώσουν την πλοκή και τον αφηγηματικό της χαρακτήρα. Είναι, λοιπόν, σκόπιμη η διάκριση ανάμεσα σε μια αμιγώς ομαδική προσωπογραφία που εξυπηρετείται από την ανάγκη και μόνο της συνύπαρξης των προσωπογραφούμενων μορφών χωρίς να εντάσσονται σε οποιουδήποτε είδους πλοκή και αφήγηση στη ζωγραφική επιφάνεια και σε αυτή που στα πλαίσια μίας σύνθεσης, που αφηγείται συνήθως ένα ιστορικό ή άλλο γεγονός, ενσωματώνει ειδικούς και αναγνωρίσιμους προσωπογραφικούς τύπους των πρωταγωνιστών του με ακρίβεια και πιστότητα σε ένα γενικότερο όμως περιβάλλον που δεν ενδιαφέρεται μόνο γι' αυτό.

8. Α. Χαραλαμπίδης, ό.π., σ.25.

Οι Λιτανείες της Ζακύνθου

Χωρίς να είναι ευδιάκριτη καμία εξωτερική σχέση ανάμεσα στην ομαδική προσωπογραφία των Κάτω Χωρών του 17ου αιώνα και τη ζωγραφική των λιτανειών της εφτανησιώτικης ζωγραφικής του 18ου αιώνα, δεν μπορούμε παρά να παρατηρήσουμε ότι ουσιαστικά υπάρχει μια κοινή αφετηρία. Όπως η ολλανδική ομαδική προσωπογραφία ανέδειξε και κατέγραψε μέσω της παρουσίασης οργανωμένων ομάδων -τάγματα πολιτοφυλακής, διοικήσεις κοινωφελών ιδρυμάτων, επικεφαλής συντεχνιών- την αλλαγή που συντελέστηκε στο οικονομικό και κοινωνικό πεδίο με την επικράτηση της αστικής τάξης, έτσι και οι Επτανήσιοι ζωγράφοι ξεκινούν μεν από ένα θρησκευτικό γεγονός, αλλά παράλληλα καταγράφουν την κοινωνική διάρθρωση της Ζακύνθου με την οργανωμένη παρουσίαση κοινωνικών ομάδων και την αναγνωρισιμότητα των προσώπων που συμμετέχουν στην πομπή ή όπως έχει σημειωθεί «...αυτή ακριβώς τη συνύπαρξη του θρησκευτικού με το κοσμικό επέβαλε τόσο η ιστορική πορεία όσο και η πολιτικοκοινωνική δομή της Επτανήσου»[9]. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι Επτανήσιοι δεν ξεκινούν με αποκλειστικό σκοπό να προσωπογραφήσουν κλειστές κοινωνικές ομάδες, αλλά φθάνουν στο αποτέλεσμα από τη διάθεσή τους να μείνουν πιστοί στην αλήθεια των πομπών που παρουσιάζουν. Έργο πρότυπο για τις λιτανείες της Ζακύνθου είναι χωρίς αμφιβολία αυτό του Τζεντίλε Μπελλίνι του 1496 η *Λιτανεία στην πλατεία του Αγίου Μάρκου* αλλά και άλλα ανάλογα όπως του Καρπάτσιο και των Βιβαρίνι.

Έτσι, αν και φαίνεται ίσως παράδοξο να εντάσσεται στη θεματογραφική περιοχή της ομαδικής προσωπογραφίας η περίπτωση των παραστάσεων που εικονίζουν λιτανείες[10] και τις συναντούμε κυρίως στο νησί της Ζακύνθου, ωστόσο αποτελεί κοινό τόπο για το σύνολο σχεδόν των μελετητών των συνθέσεων αυτών ότι οι καλλιτέχνες δεν παρασύρονται σε καμία περίπτωση από τη φαντασία τους, αλλά μεταφέρουν πιστά τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των ατόμων που συμμετέχουν στις πομπές. Η περιγραφή από τον Κονόμο της *Λιτανείας* του Νικολάου Κουτούζη[11] με αναφορές σε γνωστά και αναγνωρίσιμα πρόσωπα της εκκλησιαστικής και διοικητικής ιεραρχίας της Ζακύνθου[12], ο τονισμός από τον Χαραλαμπίδη για το ίδιο έργο ότι η «η πιστότητα στην παρουσίαση της πομπής με ορισμένο πρωτόκολλο και η συμμετοχή γνωστών προσώπων της εποχής...»[13] και ότι η «...απόδοση ατομικών χαρακτηριστικών εκφράζει τυπικά τις ρεαλιστικές τάσεις της σύγχρονης προσωπογραφίας...»[14] ή ακόμη η αναφορά της Αχειμάστου-Ποταμιάνου για το έργο του Γιαννάκη Κοράη[15] ότι στη *Λιτανεία* «με πραγματιστική αλήθεια καταγράφονται πρόσωπα και πράγματα, με τρόπο ασφαλώς τολμηρό για το πρωτοφανέρωτο είδος, όσο και αναγκαίο για την ιστορική εγκυρότητα της παράστασης, στην οποία θα πρέπει οι ενορίτες και όλοι οι σύγχρονοι να αναγνώριζαν τον πρωτόπαπα και τους ιερείς, τις αρχές και τους άρχοντες του τόπου»[16] και για το έργο του Νικολάου Κουτούζη ότι «...οι μετέχοντες δείχνονται κατά

9. Α. Χαραλαμπίδης, *Συμβολή στη Μελέτη της Εφτανησιώτικης Ζωγραφικής του 18ου και 19ου Αιώνα*, Ιωάννινα 1978, σ.21.

10. Είναι χαρακτηριστικό επίσης ότι ως δείγμα ομαδικής προσωπογραφίας κατατάσσουν το έργο του Μπελίνι και ξένοι μελετητές δίνοντας έμφαση στην πιστή προσωπογραφική απόδοση των μορφών της σύνθεσης. Πρβλ. S. West, ό.π., σ.119. Κατ' αντιστοιχία και με τα ίδια επιχειρήματα μπορούμε να εντάξουμε και εμείς τις *Λιτανείες* της Ζακύνθου, έστω και με επιφυλάξεις, στην κατηγορία της ομαδικής προσωπογραφίας.

11. Εικ. στο Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997, σ.249-256.

12. Ν. Κονόμος, Νικόλαος Κουτούζης, *Επτανησιακά Φύλλα*, 8-9, 1955, σ.243.

13. Α. Χαραλαμπίδης, *Συμβολή*..., ό.π., σ.20.

14. Ό.π., σ.20.

15. Εικ. στο Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., σ.225-232.

16. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., Αθήνα 1997, σ.233.

κρόταφο, καθώς η πομπή καμπυλώνεται σε ελαφριά στροφή δεξιά προς το κέντρο της πόλης, και κατόπιν σε ανοιχτή προς το θεατή στάση, ώστε να αναγνωρίζονται ο πρωτόπαπας και οι ιερείς, ο ηγούμενος του μοναστηριού των Στροφάδων και τα σημαίνοντα πρόσωπα πίσω»[17] καταδεικνύουν με πειστικό και αναμφισβήτητο τρόπο ότι στον συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο ενυπάρχει η διάθεση για την εκτέλεση μίας ομαδικής προσωπογραφίας μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της θρησκευτικής παράστασης, που αποτυπώνει με ρεαλισμό πρόσωπα της εποχής.

Είναι προφανές ότι το θέμα της σύνθεσης και της παρουσίασης των μορφών μέσα σ' αυτήν αποκτά ιδιάζοντα χαρακτήρα, αφού συντελεί στον χαρακτηρισμό της παράστασης ως ενός υπολανθάνοντος τύπου της ομαδικής προσωπογραφίας. Η σχεδόν σε τρία τέταρτα παρουσίαση των περισσοτέρων προσώπων της πομπής δίνει την ευκαιρία στους καλλιτέχνες να αξιοποιήσουν τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και ουσιαστικά να δώσουν την αλήθεια και τη ζωντάνια της πραγματικότητας. Στηριγμένοι και στα γενικότερα χαρακτηριστικά που έχει αποκτήσει η προσωπογραφία στα Επτάνησα αυτήν την εποχή, δηλαδή την προσήλωση στην ρεαλιστική περιγραφή, δίνεται η δυνατότητα για ένα σχόλιο τόσο στην ατομικότητα της κάθε μορφής όσο και στο σύνολο της παράστασης. Την αντίθεση και τον τονισμό άλλων στοιχείων μπορούμε να τη δούμε σε ένα ομοειδές θέμα πολύ μεταγενέστερο, στις αρχές του 20ου αιώνα από τον Κερκυραίο Γεώργιο Σαμαρτζή, ο οποίος στη *Λιτανεία του Αγίου Σπυρίδωνα*, αποφεύγει την πιστή προσωπογραφική απόδοση των μορφών για να τονίσει άλλα χαρακτηριστικά, μεταφέροντας το κέντρο βάρους στα ηθογραφικά και τοπιογραφικά στοιχεία.

Τα ιστορικά θέματα

Η ανάγκη καταγραφής γεγονότων της ελληνικής επανάστασης έδωσε τη δυνατότητα στις πρώτες γενιές των δημιουργών μετά απ' αυτή να θεραπεύσουν κατά κύριο λόγο τη θεματογραφική περιοχή της ιστορικής σκηνής. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο συχνά οι παραστάσεις, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά στα κεντρικά πρόσωπα, αποτελούν υπαινιγμούς ομαδικής προσωπογραφίας αφού καταγράφονται με πιστότητα και ακρίβεια τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των εικονιζόμενων. Το θέμα της ομαδικής προσωπογραφίας που εντάσσεται μέσα στην ιστορική σκηνή εισάγεται από τους Βαυαρούς με έργα όπως αυτά του Ες *Η Είσοδος του Όθωνα στο Ναύπλιο* και *Η Είσοδος του Όθωνα στην Αθήνα* αλλά και των ζωγράφων που δίνουν τις σκηνές στην Αίθουσα των Τροπαίων. Όπως σωστά έχει επισημανθεί για τις ιστορικές παραστάσεις αυτής της περιόδου «πρόκειται για μια χαρακτηριστική περίπτωση μορφοποίησης του ιστορικού γίγνεσθαι από την τέχνη που συνοψίζεται στην απεικόνιση των πολεμικών κατορθωμάτων και στην προσωπογράφηση των πρωταγωνιστών της»[18]. Το ίδιο συμβαίνει και με άλλους Γερμανούς καλλιτέχνες, όπως ο Κ Krazeisen, οι οποίοι δίνουν θέματα που άλλοτε μπορούν να χαρακτηρισθούν ως ομαδικές προσωπογραφίες, άλλοτε πάλι ενυπάρχουν στις ιστορικές σκηνές που απεικονίζουν στοιχεία τους. Στην πρώτη κατηγορία με έργα όπως το *Οι Τρεις Απεσταλμένοι της Ελλάδας στο Μόναχο Κ. Μπότσαρης, Α. Μιαούλης και Δ. Κ. Πλαπούτας*[19] μια λιθογραφία του Κ. Krazeisen από τα 1832, ο καλλιτέχνης μπορεί να αφορμάται από ένα ιστορικό θέμα, ωστόσο το τελικό αποτέλεσμα μας οδηγεί στην κατηγορία της ομαδικής προσωπογραφίας. Είναι δε γνωστό ότι ο καλλιτέχνης ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τις μορφές των αγωνιστών και πολύ λιγότερο

17. Ό.π., σ.257.
18. Α. Χαραλαμπίδης, *Η Ελληνική Προσωπογραφία...*, ό.π., σ.23.
19. Εικ. στο Μ. Παπανικολάου, *Η Εικονογράφηση του Μεγάρου της Βουλής*, Αθήνα 1998, σ.25.

ή καθόλου για τα ίδια τα ιστορικά γεγονότα στα οποία συμμετείχαν.

Χωρίς να χρειαστεί να σταθούμε εκτεταμένα σε ιστορικά έργα που εν σπέρματι μεταφέρουν και τα χαρακτηριστικά της ομαδικής προσωπογραφίας, είναι απαραίτητη η αναφορά σε μία σύνθεση του Θεόδωρου Βρυζάκη που συνδυάζει την αλληγορική σκηνή με την ομαδική προσωπογραφία. Το *Η Ελλάς ευγνωμονούσα* εμπεριέχει όλα εκείνα τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν και τις δύο αυτές θεματογραφικές κατηγορίες. Στο έργο, η συμβολική μορφή της Ελλάδας περιστοιχίζεται από του αγωνιστές του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα, έτοιμη να τους δεχτεί στην αγκαλιά της. Ακολουθώντας μια αρκετά αυστηρή συμμετρική, παρατακτική σύνθεση στην απόδοση των αγωνιστών, οι οποίοι διατάσσονται σε τρία επίπεδα, ο Βρυζάκης τονίζει ιδιαίτερα τον ιδεαλιστικό χαρακτήρα της σκηνής. Χωρίς να ξεφεύγει από την πιστή απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών ο ζωγράφος επιμένει περισσότερο σε μία «αγιογράφηση» των μορφών στο πλαίσιο μιας παράστασης, που σε κάθε περίπτωση διατηρεί το βασικό χαρακτηριστικό του ορισμού που δόθηκε πιο πάνω για τη συνύπαρξη αυτόνομων ατόμων. Είναι γνωστό δε, όπως μας παραδίδεται, ότι «ο καλλιτέχνης (ο Βρυζάκης) εμελέτησεν εκ του σύνεγγυς τας φυσιογνωμίας των αγωνιστών».[20]

Οικογενειακές ομαδικές προσωπογραφίες

Θα μπορούσε κάποιος εκ προοιμίου να ισχυριστεί ότι η πιο συμπαγής ομάδα ομαδικών προσωπογραφιών αναφέρεται στις οικογενειακές και πολύ συχνά στην ίδια την οικογένεια του καλλιτέχνη. Όμως επίσης είναι αυτονόητο ότι σε αυτήν την κατηγορία συνθέσεων τα πρόσωπα συνδέονται με συναισθηματικούς δεσμούς τόσο μεταξύ τους, όσο και συχνά με τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Το γεγονός αυτό μας υποχρεώνει να δεχτούμε ότι η ενασχόληση με αυτήν πέρα από τον καθαρά περιστασιακό χαρακτήρα εξαρτάται σαφώς και από τον συναισθηματικό χαρακτήρα και τη σχέση ανάμεσα σε εικονιζόμενους και καλλιτέχνες. Και σίγουρα για την κατηγορία αυτή δεν μπορούμε να επικαλεστούμε τον ατομικισμό του Έλληνα. Επίσης, μπορούμε με σχετική ασφάλεια να συμπεράνουμε ότι ο κύκλος των παραγγελιοδοτών είναι εξαιρετικά περιορισμένος και γίνεται ακόμη πιο μικρός με την εμφάνιση της φωτογραφίας. Είναι γεγονός ότι από τις επτά οικογενειακές προσωπογραφίες που εντοπίστηκαν, όσο κι αν είναι σχεδόν βέβαιο ότι κάποιες λανθάνουν, οι τέσσερις απεικονίζουν την οικογένεια του ίδιου του εκάστοτε καλλιτέχνη, η μία, αυτή του Νικολάου Κουνελάκη, είναι πριν η φωτογραφία επικρατήσει σχεδόν καθολικά σε τέτοιου είδους θέματα και η μία, αυτή του Φώτη Κόντογλου, αποτελεί μια ιδιάζουσα περίπτωση, αφού εμφανίζεται μέσα σε λατρευτικό χώρο, στο παρεκκλήσι της Αγίας Λουκίας της οικογένειας Ζαΐμη στο Ρίο της Πάτρας. Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο πάντως όλων των προσπαθειών αυτής της ομάδας είναι τα συνθετικά σχήματα που χρησιμοποιούνται· κυρίως πρόκειται για τριγωνικές συνθέσεις, οι οποίες τείνουν να αναδείξουν στοιχεία που δεν υπάρχουν στις άλλες υποομάδες με τον πιο χαλαρό, συνθετικά, τρόπο απόδοσης. Στενότερες σχέσεις των μελών, αλληλεξαρτήσεις, συχνά μη αυτονόμηση της κάθε μορφής είναι τα χαρακτηριστικά που τονίζονται στις οικογενειακές προσωπογραφίες.

Στην υποκατηγορία αυτή συναντούμε τις οικογενειακές ομαδικές προσωπογραφίες *Οι τρεις αδελφές της οικογένειας Μυντζανίδη*[21] (π. 1858) και *Η οικογένεια του καλλιτέχνη*[22]

20. Α. Χαραλαμπίδης, *Η Ελληνική Προσωπογραφία...*, ό.π., σ.133, σημ.126.

21. Εικ. στο *Εθνική Πινακοθήκη 100 Χρόνια. Τέσσερις Αιώνες Νεοελληνικής Ζωγραφικής*, Αθήνα 1999, σ.246.

22. Εικ. στο Χ. Χρήστου, *Η Εθνική Πινακοθήκη. Ελληνική Ζωγραφική 19ος-20ος αιώνας*, Αθήνα 1992,

(π. 1864-1865) του Νικολάου Κουνελάκη, *Το ατελιέ με την οικογένεια του καλλιτέχνη* του Γεωργίου Άβλιχου, *Η οικογένεια* του Σπύρου Βασιλείου[23], *Τα παιδιά του καλλιτέχνη* του Γεωργίου Νικιάδη[24] και τέλος *Η οικογένεια του ζωγράφου*[25] και *Οι άνδρες της οικογένειας Ζαίμη*[26] του Φώτη Κόντογλου.

Οι τρεις αδελφές της οικογένειας Μυντζανίδη του Ν. Κουνελάκη αποτελούν ένα τυπικό δείγμα ξένων επιρροών, αφού όπως έχει σωστά σημειωθεί επηρεάζονται από την *Οικογένεια του καλλιτέχνη* του Χόλμπαϊν[27]. Μια αυστηρή τριγωνική σύνθεση τονίζει τους εσωτερικούς δεσμούς των μορφών, ενώ τα γεωμετρικά θέματα των ρούχων και οι χρωματικοί τόνοι που χρησιμοποιούνται αποτυπώνουν με μεστότητα την εκφραστική ένταση των παιδικών μορφών. Μένοντας σε μια περισσότερο κλασικιστική διατύπωση με την αυστηρότητα του σχεδίου και τις περιορισμένες χρωματικές κλίμακες, ο Κουνελάκης δίνει ένα έργο πραγματικά πλούσιο σε εκφραστικότητα και εσωτερικό ρυθμό.

Στην *Οικογένεια του καλλιτέχνη* του ίδιου ζωγράφου ορατή είναι η συνθετική και χρωματική διαφοροποίηση, που οδηγεί και σε εντελώς διαφορετικά αποτελέσματα. Γιατί τώρα εγκαταλείπονται τόσο η τριγωνική σύνθεση και τα περισσότερο φωτεινά χρώματα που προσέθεταν ασφάλεια στο προηγούμενο έργο και επιλέγεται μια διαγώνια σύνθεση, πού τονίζει το πρόσωπο της συζύγου του καλλιτέχνη, καταπονημένο από την ασθένειά της, ενώ όλη η ατμόσφαιρα του έργου υποβάλλεται από τα σκούρα χρώματα. Πέρα από τις απόψεις ότι το έργο έχει και αλληγορικό περιεχόμενο[28], είναι σαφής η πρόθεση του ζωγράφου να μείνει στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και την ψυχολογική ερμηνεία των μορφών, μεταφέροντας στη ζωγραφική επιφάνεια έναν ιδιαίτερα μελαγχολικό τόνο.

Ένα περισσότερο ακαδημαϊκό ιδίωμα χρησιμοποιεί ο Γεώργιος Νικιάδης, σε στάσεις που θυμίζουν φωτογραφική περισσότερο πόζα, αποδίδοντας τα τρία παιδιά του. Με το αγόρι καθιστό στο μέσον και τα δύο κορίτσια ντυμένα με τα ίδια ρούχα εκατέρωθεν στηρίζεται στην απόλυτη μετωπικότητα και στα συγκρατημένα χρώματα. Το κάπως άκαμπτο σχέδιο και οι σκούροι τόνοι, η τυποποιημένη στάση και η σοβαρότητα των μορφών αφαιρεί από τη σύνθεση την εκφραστική της δύναμη.

Πολύ πιο χαλαρό τρόπο σύνθεσης επιλέγει ο Φώτης Κόντογλου στην παρουσίαση της οικογένειάς του. Ο ίδιος και η γυναίκα του παρουσιάζονται στα τρία τέταρτα στην αριστερή και δεξιά πλευρά της σύνθεσης, ενώ η κόρη τους ανάμεσά τους μετωπικά και σε μικρότερη κλίμακα σε ένα είδος σημασιολογικής προοπτικής. Ακολουθώντας τα βυζαντινά διδάγματα στον προπλασμό των προσώπων, ο Κόντογλου χρησιμοποιεί μια περισσότερο παρατακτική σύνθεση, στην οποία μάλιστα οι μορφές δεν μοιάζουν να επικοινωνούν μεταξύ τους, παρά μόνο με το χέρι του κοριτσιού που ακουμπά στον ώμο της μητέρας του. Τα βλέμματα των δύο ενηλίκων απομακρύνουν τις μορφές από τον θεατή και μόνο το κορίτσι κοιτάζει προς το μέρος του. Συγκρατημένες στάσεις και περιορισμός στις χρωματικές κλίμακες είναι τα στοιχεία που κυριαρχούν στη σύνθεση, ενώ τα λίγα διακοσμητικά στοιχεία του δευτέρου επιπέδου έχουν περισσότερο ενοποιητικό ρόλο.

σ.53.

23. Εικ. στο *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τ.Α΄, σ.161.
24. Εικ. στο *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τ.Γ΄, σ.266.
25. Εικ. στο Χ. Χρήστου, ό.π., σ.155.
26. Εικ. στο Ν. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, Αθήνα 1991.
27. Χ. Χρήστου, *Η Ελληνική Ζωγραφική 1832-1922*, Αθήνα 1981, σ.41.
28. Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, 'Πρώιμη Ελληνική Προσωπογραφία' στο: *Εθνική Πινακοθήκη 100 Χρόνια...*, ό.π., σ.228.

Την ίδια παρατακτική σύνθεση χρησιμοποιεί ο Κόντογλου και σε ένα ακόμη έργο του, μέρος ενός ευρύτερου συνόλου στο παρεκκλήσι της Αγίας Λουκίας της οικογένειας Ζαΐμη στο Ρίο της Πάτρας.[29] Στην ομαδική αυτή προσωπογραφία εικονίζονται έξι άνδρες της οικογένειας Ζαΐμη, τρεις αριστερά και τρεις δεξιά.[30] Τα δύο κεντρικά πρόσωπα κρατούν στα χέρια τους ομοίωμα του ναού, τον οποίο προσφέρουν στην Αγία Λουκία.[31] Ο Κόντογλου δίνει μια συμμετρική σύνθεση με τις μορφές να είναι στραμμένες, άλλες μετωπικά και άλλες στα τρία τέταρτα, προς τον θεατή. Γενικά, φαίνεται ότι εδώ ο καλλιτέχνης απομακρύνεται από τα βυζαντινά πρότυπα σε ό,τι αφορά στους προπλασμούς, ενώ δεν ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τον χαρακτηρισμό των μορφών μένοντας σε μια περισσότερο τυπική παρουσίαση. Η παράσταση βασίζεται στην ιδεαλιστική πνοή και διαφοροποιείται αισθητά από το προσωπικό λεξιλόγιο του ζωγράφου.

Δύο λόγια είναι ίσως απαραίτητα και για την οικογενειακή ομαδική προσωπογραφία στην περιοχή της γλυπτικής. Πρόκειται για σχετικά σπάνιο θέμα που περιορίζεται κυρίως στον κοιμητηριακό χώρο. Πέρα από τις σχετικά συχνές εμφανίσεις tondi με προσωπογραφίες ανδρογύνων[32], έργα με πάνω από δύο πρόσωπα έχουμε στο νεκροταφείο της Ζακύνθου στον τύμβο Καραμπίνη και στο Α΄ νεκροταφείο της Αθήνας στον τάφο Μάντακα. Το πρώτο είναι ένα γιγαντιαίων διαστάσεων ταφικό μνημείο του γλύπτη Γεωργίου Παπαγιάννη, στην πίσω πλευρά του οποίου ο καλλιτέχνης δημιουργεί σε ανάγλυφο τριπλή προσωπογραφία. Ο γλύπτης σμιλεύει τρεις ανδρικές ολόσωμες μορφές, την κεντρική καθιστή και τις δύο άλλες όρθιες, σε μία σύνθεση που θυμίζει φωτογραφική πόζα και ξαφνιάζει με τον πλούτο των διατυπώσεών της, τις αναφορές στην αρχαία τέχνη και τη ρεαλιστική περιγραφή των μορφών. Η γεροντική μορφή στο μέσον, που αποτελεί αναφορά στα αρχαία επιτύμβια ανάγλυφα, όπου ο νεκρός συχνά εικονίζεται καθιστός, κοιτά τον άνδρα στα αριστερά, ενώ ταυτόχρονα αποχαιρετά τον όρθιο άνδρα στα δεξιά, αποδεικνύοντας με ένα ακόμη τρόπο τις αναφορές στα κλασικά επιτύμβια με το θέμα της «δεξίωσης». Με αυτό τον τρόπο ο καλλιτέχνης μεταφέρει το κέντρο βάρους στο τρίγωνο των τριών προσώπων και η σύνθεση φορτίζεται με τα τραγικά εκείνα στοιχεία που συνοδεύουν τον αποχαιρετισμό των ζωντανών προς το νεκρό σύντροφό τους. Το θέμα της τριπλής προσωπογραφίας δίνει λίγο αργότερα και ο Μιχάλης Τόμπρος σε παράσταση του Α΄ νεκροταφείου Αθηνών, στον τάφο της οικογένειας Μάντακα (1933). Μεμονωμένες παραστάσεις με την απεικόνιση άνω των δύο προσώπων έχουμε και πιο πρόσφατα, όπως το συναντούμε στον τάφο Ταβουλάρη (+1989) έργο του Ι. Γεωργίου στις Κάτω Βολίμες της Ζακύνθου, όπου εικονίζεται μια τετραμελής οικογένεια, οι γονείς και τα δύο παιδιά τους. Η παρουσίαση και των τεσσάρων προσώπων στον τάφο Ταβουλάρη έχει ως αφετηρία τον κοινό θάνατό τους, με αποτέλεσμα στο ταφικό μνημείο να μην έχουμε το θέμα των ζωντανών που αποχαιρετούν κάποιο νεκρό, αλλά την ανατροπή του και την απόδοση των γονιών που αγκαλιάζουν τα παιδιά τους, ίσως ως αναφορά στη μετά θάνατον κοινή ζωή τους.

29. Το έργο δεν φέρει την υπογραφή του Κόντογλου αλλά τα αρχικά Δ.Μ. Ο Νίκος Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, ό.π., σ.72, θεωρεί βέβαια την εκτέλεση του έργου από τον Κόντογλου, συνδέει τα αρχικά Δ.Μ. με τη γυναίκα και τη κόρη του ζωγράφου (Δ[έσπω]-Μ[αρία]) και πιθανολογεί ότι αυτή η διαφοροποίηση στην υπογραφή συνδέεται και με τη διαφορετικότητα του καθιερωμένου από τον καλλιτέχνη μορφοπλαστικού λεξιλογίου στη συγκεκριμένη παράσταση, που δεν τον εξέφραζε.

30. Σύμφωνα με την επιγραφή αριστερά είναι οι Φίλιππος, Θρασύβουλος και Αλέξανδρος και δεξιά οι Ασημάκης, Φωκίων και Κωνσταντίνος.

31. Επιγραφή: Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΑΣΗΜΑΚΗ Θ. ΖΑΙΜΗ ΠΡΟΣΦΕΡΟΥΣΑ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΝ ΤΗι ΑΓΙΑι.

32. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν μνημεία στο νεκροταφείο του Γαλαξειδίου με πολλές απεικονίσεις ανδρογύνων.

Προσωπογραφίες Φίλων ή Ομότεχνων

Η παρατήρηση του Χαραλαμπίδη ότι στη «δεύτερη γενιά είναι εμφανής η ελάττωση των ανδρικών προσωπογραφιών και η αύξηση των γυναικείων, με ταυτόχρονη ανάπτυξη των παιδικών και καμιά φορά ουσιαστική πρόοδο εκείνων που απεικονίζουν περισσότερα από δύο άτομα»[33] δεν μοιάζει σε ό,τι αφορά τις ομαδικές προσωπογραφίες να έχει ιδιαίτερη βάση. Ελάχιστες ομαδικές προσωπογραφίες έγινε δυνατό να εντοπιστούν μέσα στο πέρασμα περίπου 150 χρόνων και ασφαλώς αυτό δεν μπορεί να αποτελεί, όσο και αν κάποιες λανθάνουν, πιστοποίηση ενός, στοιχειώδους έστω, ενδιαφέροντος ή μιας συστηματικής ενασχόλησης με την συγκεκριμένη αυτή θεματογραφική περιοχή. Είναι γεγονός πάντως ότι η πλειοψηφία των ολίγων προσπαθειών που έχουμε στη θεματογραφική αυτή περιοχή διακρίνονται για την ποιότητα και την εκφραστική τους δύναμη. Να σημειωθεί επίσης ότι κάποιες ομαδικές προσωπογραφίες, κυρίως αξιωματικών και λογοτεχνών, μένουν μόνο στο στάδιο του σχεδίου χωρίς να περάσουν σε άλλο υλικό και να ολοκληρωθούν. Το γεγονός αυτό, ωστόσο, ίσως σημαίνει ότι παρουσιάζεται μια τάση για τη μελέτη ομάδων με κοινά πνευματικά ή επαγγελματικά χαρακτηριστικά, αλλά με ελάχιστα συστηματικό χαρακτήρα. Σχέδια όπως αυτά της Θάλειας Φλωρά-Καραβία *Ο στρατηγός Καλάρης, ο στρατηγός Δαγκλής και ο συνταγματάρχης Ηπίτης*[34] και *Γιώτης, Οικονομάκης και Φωτιάδης, Αξιωματικοί 2ας Μεραρχίας με τη λευκή σημαία παραδόσεως του Μπιζανίου στην Πρέβεζα*[35] ή του Μιχάλη Νικολινάκου *Η κριτική επιτροπή του Επάθλου Κωστή Παλαμά το 1947*[36] στο οποίο εικονίζονται οι λογοτέχνες Διονύσιος Κόκκινος, Πέτρος Χάρης, Σωτήρης Σκίπης, Αντρέας Καραντώνης, Άλκης Θρύλος καθώς και ο διευθυντής Γραμμάτων του Υπουργείου Παιδείας Μιχάλης Μαντούδης[37], δείχνουν ένα ενδιαφέρον χωρίς, ωστόσο, να οδηγούν σε ασφαλή συμπεράσματα για το αν υπήρξε ποτέ η πρόθεση να ολοκληρωθούν σε μεγαλύτερες συνθέσεις.

Σε μερικές πρώιμες ομαδικές προσωπογραφίες με έργα όπως *Η ναυτική Σχολή της Ύδρας*[38] του Κωνσταντίνου Βολανάκη και *Το Λύκειο Ευαγγελίδη στη Σύρο*[39] αγνώστου καλλιτέχνη, στο οποίο ανάμεσα σε άλλους εικονίζεται και ο Εμμανουήλ Ροΐδης, έχουμε δύο τυπικές προσπάθειες ενός κάποιου ενδιαφέροντος για το θέμα που πιθανότατα οφείλεται στην έλξη που άσκησε η ολλανδική ομαδική προσωπογραφία στους νέους Έλληνες καλλιτέχνες. Αυτή, άλλωστε, θα τους οδηγήσει συνθετικά και σε όλες σχεδόν τις μεταγενέστερες προσπάθειες, στις οποίες θα ολοκληρωθούν και οι προθέσεις τους.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, είναι ζωγραφισμένο και το έργο του Θεόδωρου Ράλλη *Οι επτά Ραβίνοι της Ιερουσαλήμ*[40] που δημιουργείται πριν το 1907[41]. Πρόκειται για προσπά-

33. Α. Χαραλαμπίδης, *Η Ελληνική Προσωπογραφία...*, ό.π., σ.119.

34. Ζωγραφισμένο στο Δελβίνο στις 11 Μαρτίου 1913, βρίσκεται σήμερα ς το Πολεμικό Μουσείο Αθηνών.

35. Ζωγραφισμένο στις 13 Μαρτίου 1913, βρίσκεται σήμερα στο Πολεμικό Μουσείο Αθηνών.

36. Δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εστία*, 1-3-1947.

37. Για την ιστορία να αναφέρουμε ότι το Έπαθλο Παλαμά δόθηκε στον Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο για την κριτική μελέτη του «Κωστής Παλαμάς» και στον Γιώργο Σεφέρη για το «Ημερολόγιο Β΄». Η βράβευση του τελευταίου προκάλεσε επικρίσεις και οδήγησε σε φιλολογική σύγκρουση.

38. Εικ. στο *Ελληνική Εμπορική Ναυτιλία*, Αθήνα 1972, σ.66-67.

39. Εικ. στο Νάσος Βαγενάς (επιμ.), *Η Παλαιότερη Πεζογραφία μας. Από τις Αρχές της ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο*, τ. Ε΄:1830-1880, Αθήνα 1996, σ.19.

40. Εικ. στο *Stavros Mihalarias Art*, 26-11-1990.

41. Εκτέθηκε στο Salon του Παρισιού το 1907. Για το έργο πρβλ. πιο αναλυτικά και Μ.Α. Παλιούρα, *Το Ζωγραφικό Έργο του Θεόδωρου Ράλλη (1852-1909). Πηγές Έμπνευσης-Οριενταλιστικά Θέματα*, (διδ. διατρ.), Αθήνα 2008, σ.157-158.

θεια που χρησιμοποιεί τύπους και πρότυπα της ολλανδικής ομαδικής προσωπογραφίας με τους επτά ραβίνους καθισμένους γύρω από ένα τραπέζι και με καθοριστικό το ρόλο του φωτός στη ζωγραφική επιφάνεια. Σε ένα λιτό, με ελάχιστα παραπληρωματικά θέματα, εσωτερικό οι ραβίνοι παρακολουθούν με προσοχή εκείνον που διαβάζει. Συγκέντρωση στο ουσιαστικό και περιορισμός της χρωματικής κλίμακας συνεισφέρουν με πληρότητα στην εκφραστική δύναμη του συνόλου. Με διάθεση να περιοριστούν ανεκδοτολογικά στοιχεία και το φως να παίζει περισσότερο ενοποιητικό ρόλο, ο Ράλλης δίνει μια σύνθεση που δεν ενδιαφέρεται τόσο για τα περιγραφικά στοιχεία, αλλά για τον χαρακτηρισμό των μορφών.

Ένα από τα σημαντικότερα έργα στην περιοχή της ομαδικής προσωπογραφίας είναι χωρίς αμφιβολία *Οι Ποιητές* του Γεωργίου Ροΐλού, ζωγραφισμένο πιθανότατα τη δεύτερη δεκαετία του 20ου αιώνα και πιο συγκεκριμένα ανάμεσα στα 1915 και 1919, αφού τη χρονιά αυτή αγοράζεται από τον Ε. Εμπειρίκο, ο οποίος το δωρίζει στον Παρνασσό.[42] Σ' αυτό εικονίζονται έξι ποιητές γύρω από ένα τραπέζι, από δεξιά προς τα αριστερά οι Αριστομένης Προβελέγγιος, Γεώργιος Σουρής, Κωστής Παλαμάς, Ιωάννης Πολέμης, Γεώργιος Στρατήγης και Γεώργιος Δροσίνης, σε ένα συνθετικό σχήμα που βασίζεται δίχως άλλο, όπως έχει τονιστεί από μελετητές, σε έργα της ολλανδικής καλλιτεχνικής παράδοσης του 17ου αιώνα.[43] Έργο πρότυπο για την ελληνική ομαδική προσωπογραφία, χαρακτηρίζεται από την ψυχολογική διείσδυση στις μορφές των ποιητών, από τον τονισμό του ρόλου τους ανάλογα με τη θέση που καταλαμβάνουν στη σύνθεση, από τον τρόπο που εξαίρονται οι μορφές με το φως. Έτσι, ενώ η προσοχή όλων είναι συγκεντρωμένη στον Προβελέγγιο που απαγγέλλει, ως εξέχουσα φυσιογνωμία αναδεικνύεται εκείνη του Παλαμά με τη θέση του στο κέντρο της σύνθεσης, τη στάση του σώματός του, την πνευματική του ακτινοβολία. Λιτότητα του χρώματος, απουσία παραπληρωματικών θεμάτων και φως συνεισφέρουν στην υποβολή του περιεχομένου της σύνθεσης.

Μια περισσότερο τυπική προσπάθεια μας δίνει ο Μιχαήλ Αξελός με το έργο του *Το πρώτο Γενικό Συμβούλιο της Τράπεζας της Ελλάδος*[44], το οποίο ζωγραφίζεται τα αμέσως μετά το 1928 χρόνια. Πρόκειται για μια από τις λίγες ομαδικές προσωπογραφίες που οφείλεται σε παραγγελία και όχι σε προσωπική επιλογή του καλλιτέχνη και ίσως αυτός είναι ο λόγος που ο Αξελός δεν δίνει τον καλύτερο εαυτό του. Στο έργο εικονίζονται δεκαέξι πρόσωπα, ανάμεσά τους ο πρώτος Διοικητής της Τράπεζας Αλέξανδρος Διομήδης και ο υποδιοικητής Εμμανουήλ Τσουδερός[45] καθώς και όλα τα σημαίνοντα πρόσωπα της οικονομικής ζωής του τόπου κατά την περίοδο εκείνη[46] Ο Αξελός μένει προσκολλημένος σε μία άνευρη και παρατακτική περισσότερο σύνθεση χωρίς καμιά εξωτερική ή εσωτερική σύνδεση των προσώπων που εικονίζει. Επιμένοντας στην εξωτερική περιγραφή και τονίζοντας τις τυπικές στάσεις και την επισημότητα το έργο χάνει στη δύναμη χαρακτηρισμού των προσώπων και στον τονισμό της θέσης τους στην ελληνική οικονομική σκηνή. Με

42. *Πινακοθήκη* 19, 1919-1920, σ.69-70.

43. Πρβλ. Χ. Χρήστου, *Η Ελληνική Ζωγραφική 1832-1922*, ό.π., σ.142, σημ.868. Το έργο συσχετίζεται με αυτό του Φρανς Χαλς *Οι επιμελήτριες του νοσοκομείου του Χάρλεμ* και εκείνα του Ρέμπραντ *Το μάθημα ανατομίας του δόκτορος Τιλρ* και *Οι σύνδικοι των υφασματεμπόρων*.

44. Εικ. στο *Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος. Ελληνική Ζωγραφική και Χαρακτική*, Αθήνα 1993, σ.2.

45. Η Τράπεζα της Ελλάδος ιδρύθηκε στις 14 Μαΐου 1928. Το έργο είναι ζωγραφισμένο τα αμέσως επόμενα χρόνια και η επιλογή του καλλιτέχνη δεν είναι τυχαία. Ο Μ. Αξελός εργαζόταν από το 1918, όταν αυτή ήταν ακόμη εκδοτική Τράπεζα, στην Εθνική και από το 1928 μέχρι το 1938 στην Τράπεζα της Ελλάδος φιλοτεχνώντας τις μακέτες τραπεζογραμματίων, χαρτονομισμάτων, κερμάτων, λαχείων, ομολογιών, ενσήμων που αυτές εξέδιδαν.

46. *Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος...*, ό.π., σ.36.

μοναδικό παραπληρωματικό στοιχείο την εικόνα του κτηρίου της Τράπεζας κρεμασμένο στον τοίχο πίσω από τους εικονιζόμενους τονίζεται περισσότερο η επιβολή του ίδιου του θεσμού, παρά ο ρόλος των προσώπων που το διοικούν.

Δίπλα στο έργο του Ροϊλού με τους έξι ποιητές η σημαντικότερη προσπάθεια στην περιοχή της ομαδικής προσωπογραφίας είναι αυτή του Κώστα Μαλάμου[47], ο οποίος σ' ένα από τα ωριμότερα έργα της νεοελληνικής ζωγραφικής, παρουσιάζει, σε μια παραλλαγή του έργου του Κουρμπέ *Το Ατελιέ του καλλιτέχνη*, είκοσι έναν ομοτέχνους[48] του και έναν λογοτέχνη[49], ενώ ο ίδιος ο δημιουργός αυτοπροσωπογραφείται πολύ διακριτικά ως μια μαρμάρινη προτομή. Ο Μαλάμος προχωρεί σε μια πραγματικά έξοχη αποτύπωση των συναδέλφων του μένοντας όχι απλά στην εξωτερική περιγραφή, αλλά κυρίως στον χαρακτηρισμό των μορφών. Χρησιμοποιώντας συχνά μοτίβα από το έργο του Κουρμπέ, όπως η θέση των χεριών ορισμένων από τα πρόσωπα, επιμένει κυρίως στην ψυχογραφική απόδοση των μορφών προσθέτοντας συμβολικές αναφορές. Με αυτόν τον τρόπο δίνει πλούσιες προεκτάσεις στη σύνθεση και δεν αρκείται στην απλή παρουσίαση των μορφών. Οργανώνοντας τα πρόσωπα μέσα στη ζωγραφική επιφάνεια σε ομάδες[50], τονίζει τις εσωτερικές σχέσεις μεταξύ τους και αποφεύγει μια τυπική παρατακτική απόδοση που θα στερούσε από τη σύνθεση την πνοή που διαθέτει. Το σύνολο διαπνέεται από ένα μεγαλειώδη ρυθμό με πλούσιες προεκτάσεις και αποτυπώνει με εξαιρετικό τρόπο κάποιες από τις σημαντικότερες μορφές της νεοελληνικής τέχνης.

Στο ίδιο κλίμα με τα προηγούμενα κινείται και το έργο *Η αίθουσα Τέχνης Κοχλίας* του Σπύρου Βασιλείου, δημιουργία του 1980.[51] Στη σύνθεση παρουσιάζονται οκτώ σημαντικές προσωπικότητες μέσα στο χώρο του Κοχλία, του πρώτου επαγγελματικά οργανωμένου εκθεσιακού χώρου στη Θεσσαλονίκη από τον Κώστα Λαχά. Εκτός από τον ιδρυτή και διευθυντή της αίθουσας τέχνης Κ. Λαχά και τον ίδιο το ζωγράφο Σπύρο Βασιλείου, απεικονίζονται ακόμη οι Κ. Θ. Δημαράς, Βασίλης Κυριαζόπουλος, Λίνος Πολίτης, Μαρούλα Πολίτη, Πέρυ Κυριαζοπούλου και Μωρίς Σαλτιέλ. Είναι χαρακτηριστικό ότι εδώ ο Βασιλείου επιλέγει ένα συνθετικό σχήμα που δεν είναι σύνηθες γι' αυτή την κατηγορία των ομαδικών προσωπογραφιών. Αποφεύγει την παρατακτική σύνθεση και χρησιμοποιεί μια διπλή τριγωνική, προφανώς για να τονίσει την εσωτερική σύνδεση των μορφών και τη σημασία του ρόλου τους. Ένα κλειστό τρίγωνο σχηματίζουν οι μορφές του ίδιου του ζωγράφου και του Λαχά στη βάση, του Κυριαζόπουλου στην πλευρά και του Πολίτη στην κορυφή, ένα πολύ πιο χαλαρό συνθετικά όλες οι μορφές μαζί.

47. Εικ. στο *Κώστας Μαλάμος, Ζωγραφική*, Αθηνα 1994, σ.229-232. Στην ίδια έκδοση δημοσιεύονται και κάποια από τα προσχέδια του Μαλάμου για το έργο.

48. Στο έργο απεικονίζονται αριστερά όρθιοι οι Μέμος Μακρής, Βάλιας Σεμερτζίδης, Τάσσος, Κώστας Γραμματόπουλος, Τηλέμαχος Κάνθος, Γιώργος Μανουσάκης, Λουκία Μαγγιώρου και Κλέαρχος Λουκόπουλος στο κάτω αριστερά τμήμα της σύνθεσης οι Γιάννης Σπυρόπουλος, Γιώργος Σικελιώτης, Νίκος Νικολάου και γονατιστοί ανάμεσά τους οι Γιώργος Μόσχος και Ιωάννα Μητσέα-Μαλάμου· στη δεξιά πλευρά εικονίζονται οι Γιάννης Μόραλης, Γιάννης Τσαρούχης, Διαμαντής Διαμαντόπουλος, Στέφανος Αλμαλιώτης, Βάσω Κατράκη, Νίκη Καραγάτση, Χρήστος Δαγκλής και Χρήστος Καπράλος. Αναλυτική περιγραφή για το έργο πρβλ. στο Ν. Ζίας, 'Σχόλιο για το Έργο Ομαδική Προσωπογραφία' στο *Κώστας Μαλάμος*, ό.π., σ.225-227.

49. Στη θέση που ο Κουρμπέ δίνει την προσωπογραφία του Μπωντλαίρ, ο Μαλάμος εικονίζει τον λογοτέχνη Δημήτρη Χατζή.

50. Οι καλλιτέχνες είναι οργανωμένοι σε τριάδες, ένα συνθετικό σχήμα που όπως έχει παρατηρηθεί προέρχεται από σημαντικά έργα του παρελθόντος όπως ο *Μυστικός Δείπνος* του Λεονάρντο ντα Βίντσι. Πρβλ. Χ. Χρήστου, 'Η Καλλιτεχνική Δημιουργία του Κώστα Μαλάμου' στο *Κώστας Μαλάμος...*, ό.π., σ.16.

51. Εικ. στο 'Θεσσαλονίκη. Η Εικαστική της Φυσιογνωμία' *Η Καθημερινή*, [Επτά Ημέρες], Κυριακή 15 Ιουνίου 1997, σ.3.

Η νεοελληνική τέχνη έχει να επιδείξει ελάχιστες ομαδικές προσωπογραφίες. Μέσα στο πέρασμα εκατόν ογδόντα χρόνων, όσο και αν κάποια έργα λανθάνουν, οι ελάχιστες προσπάθειες αποδεικνύουν ότι η θεματογραφική αυτή κατηγορία δεν συνιστά ένα συστηματικό πεδίο ενασχόλησης. Ενδεικτικό στοιχείο δε αποτελεί το γεγονός ότι οι περισσότερες από αυτές δεν βασίζονται σε παραγγελίες αλλά στην ελεύθερη βούληση και επιλογή του ίδιου του καλλιτέχνη. Ίσως το γεγονός αυτό να εξηγεί και τις ομάδες των ατόμων που προσωπογραφούνται και συνήθως είναι φίλοι ή ομότεχνοι, στοιχείο που ενισχύει την άποψη για έλλειψη ενός κύκλου παραγγελιοδοτών που θα μπορούσε να τροφοδοτεί τους καλλιτέχνες με τέτοιου είδους θέματα. Η εμφάνιση της φωτογραφίας από τα μέσα του 19ου αιώνα παίζει και αυτή με βεβαιότητα το ρόλο της. Γιατί ακόμη και η οικογενειακή ομαδική προσωπογραφία περιορίζεται, στις πλείστες των περιπτώσεων, στα μέλη της οικογένειας του ίδιου του καλλιτέχνη, ένα γεγονός που τονίζει ακόμη περισσότερο την ανυπαρξία παραγγελιοδοτών ή ευρύτερα μιας τάσης που να επιτρέπει στο καλλιτεχνικό δυναμικό την ενασχόληση με το συγκεκριμένο θέμα. Αν στα στοιχεία αυτά συμβάλλει και ο ατομικισμός του Έλληνα, όπως έχει υποστηριχθεί, είναι ζήτημα προς περαιτέρω διερεύνηση.

Thanos Christou

Group portraiture in modern Greek art

Group portraiture is especially a non-narrative genre requesting a compound method of work by the artist, because it is not enough to image exactly the faces of the persons only, but also to depict the relationships between them, their particular bonds, their integration in the total. Group portraiture bloomed in the 17th century in Holland. This boom was based on the political situation and the varying social structure, the rise of the bourgeoisie and its involvement in the orders. Figuratively it was based on the annexation of realistic types.

In the Greek territory group portraiture has not developed particularly. The fact that there are very few efforts shows that it is not a field of systematic activity. Maybe this is due to the absence of a number of ordering clients and possibly to the appearance of photography.

It initially appears in conjunction with other compositional fields, religious processions on the Ionian Islands or historical themes. The most compact group is family portraits, which very often depict the artist's own family. There are also a few sculpture works, mainly efforts on grave monuments. In the category of compositions depicting friends or art colleagues there are very few efforts by Greek artists. *Poets* by Georgios Roilos and *Group portraiture* by Kostas Malamos are two of the most important efforts in this category.

Χρύσανθος Α. Χρήστου

Πειραματικές αναζητήσεις: Τέχνη και Τεχνολογία-Χώρος και Χρόνος

Κύριε Πρόεδρε, κυρίες και κύριοι, φίλοι και συνάδελφοι

Δεν έχω πολλά να πω σε ένα συνέδριο ιστορικών της τέχνης. Και μάλιστα που να μην είναι γνωστά, έστω και αν πρέπει να επαναλαμβάνονται από καιρού εις καιρόν. Αλλά θεωρώ σκόπιμο να μείνω σε ένα δύο προβλήματα, που μας απασχολούν όλους λιγότερο ή περισσότερο, όχι μόνο τους ιστορικούς και τους κριτικούς της τέχνης, αλλά- και μάλιστα περισσότερο- τους καλλιτέχνες προσωπικούς δημιουργούς. Προβλήματα γνωστά σε όλες τις περιόδους της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά πολύ πιο καθοριστικά και καταλυτικά για όσους εργάζονται στις νέες τάσεις και τις πειραματικές περισσότερο διατυπώσεις.

Είναι, βέβαια, γνωστό ότι η τέχνη ήταν πάντα μορφοποίηση των συναντήσεων του καλλιτέχνη με το παρόν, αναφορών του στο παρελθόν και γέφυρας με το μέλλον. Πέρα από οτιδήποτε άλλο, αυτό απαιτούσε, καλύτερα είχε σαν προϋπόθεση, τον χώρο όπως και το χρόνο και σε προέκτασή των και το υλικό, στο οποίο εκφράζονται οι δημιουργοί. Η ανάγκη του χώρου, αλλά και του χρόνου, σε συνδυασμό και με το υλικό διαπιστώνεται στην καλλιτεχνική δημιουργία όλων των πολιτισμών. Η ανάγκη αυτή αποδεικνύεται και από την σύνδεση της πλαστικής και της ζωγραφικής με την αρχιτεκτονική, που δεν προσφέρει μόνο χώρο, αλλά ασφαλίζει και χρόνο -δηλαδή διάρκεια ακόμη και με τα ίδια τα υλικά του. Τυπικό ίσως παράδειγμα μπορούν να θεωρηθούν οι Αιγυπτιακές πυραμίδες με την θέση τους στο χώρο, αλλά ταυτόχρονα με τον ίδιο τον χαρακτήρα της κατασκευής των -κυριολεκτικά οικοδομήματα της αιωνιότητας-, αλλά και την επιβολή των στο χρόνο. Η πυραμίδα, ουσιαστικά ανάκτορο, ναός και τάφος, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ασφαλίζει για το έργο τέχνης -αρχιτεκτονικό, γλυπτικό, ζωγραφικό- χώρο και χρόνο. Τα ίδια χαρακτηριστικά τα έχουμε και σε άλλους πολιτισμούς, από τον σουμεροβαβυλωνιακό στον ελληνορωμαϊκό, για να μείνουμε σε πολύ γνωστά δείγματα.

Παράλληλα με το χώρο και το χρόνο, στόχος του έργου τέχνης και επιθυμία του δημιουργού του είναι η όσο το δυνατό μεγαλύτερη επαφή με τον άνθρωπο, στον οποίο μεταφέρει κάθε κατηγορίας μηνύματα, προκλήσεις, ερωτήματα που απαιτούν απάντηση. Στον ελληνορωμαϊκό κόσμο η καλλιτεχνική δημιουργία συνδέθηκε στενά με το ναό και την αγορά, όπου είχε τον κατάλληλο χώρο, αλλά και τις προϋποθέσεις για τον χρόνο. Αυτό θα συνεχιστεί και από τον ευρωπαϊκό και τους πολιτισμούς που εξαρτήθηκαν από αυτόν. Έτσι από την πρωτοχριστιανική περίοδο, τη βυζαντινή και την Αναγέννηση, τα προβλήματα του χώρου και του χρόνου για το έργο τέχνης λύθηκαν με ανάλογους τρόπους. Μάλιστα, τώρα έγιναν προσπάθειες να έχουν χώρο και χρόνο και πιο κοντά στο μεγάλο κοινό, αφού τα έργα, πέρα από το ναό και το δημόσιο οικοδόμημα, είχαν θέση και στην ιδιωτική κατοικία, στην έδρα της κοινότητας, της συντεχνίας, του ομίλου. Μελέτες για τη διάρκεια των χρωμάτων με διάφορους τρόπους, ακόμη και του χώρου που θα μπορούσαν να διατηρηθούν περισσότερο -όπως οι πλάκες χαλκού- ζωγράφων των Κάτω Χωρών, επεξεργασία του ξύλου, αποδεικνύουν την ανάγκη που αισθάνεται ο ίδιος ο καλλιτέχνης να εξασφαλίσει χώρο και χρόνο για το έργο του. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονιστεί ότι παρά τα όσα ισχυρίζονται, χωρίς φυσικά να τα πιστεύουν, μερικοί καλλιτέχνες, δηλαδή

ότι δεν ενδιαφέρονται για το μέλλον του έργου των, για το μέλλον είναι που αναμφίβολα ενδιαφέρονται περισσότερο. Αυτό, αφού κοντά σ' όλα τα άλλα το έργο τέχνης είναι και δυνατότητα και γέφυρα επικοινωνίας του παρόντος με το μέλλον, στο οποίο μεταφέρει και αναφορές του παρελθόντος.

Το πρόβλημα του χώρου και του χρόνου, καθοριστικό για το έργο τέχνης όλων των πολιτισμών στο παρελθόν, φτάνει σε ένα κρίσιμο σημείο μετά τα μέσα του εικοστού, πιο συγκεκριμένα μετά το 1960. Και συνδέεται ιδιαίτερα με τις νέες και πειραματικές αναζητήσεις, που στην τάση τους να κερδίσουν και νέες δυνατότητες επαφής με το μεγάλο κοινό, θυσιάζουν τον χώρο και τον χρόνο τους, σαν δυνατότητες να επικοινωνήσουν και με το μέλλον. Μάλιστα, οι νέες αυτές πειραματικές τάσεις, παρουσιάζονται με αυτές που θα 'λεγε κανείς με όρο από άλλες περιοχές, ιμπεριαλιστικές προτιμήσεις, καθώς επεκτείνονται σε διάφορες κατευθύνσεις και χρησιμοποιούν στοιχεία από άλλες και όχι μόνο καλλιτεχνικές κατηγορίες.

Ακόμη στην όλη προβληματική, τη σχετική με τον χώρο και τον χρόνο του έργου τέχνης, έρχεται να παίξει επίσης αρνητικό ρόλο και η σύνδεση και συχνά η εξάρτηση της τέχνης από την τεχνολογία. Γιατί αν παλαιότερα η τεχνολογία ήταν περισσότερο υπηρετική της τέχνης, τις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα εμφανίζεται σαν κυρίαρχη, όχι αυτή που δέχεται εντολές αλλά αυτή που δίνει και επιβάλλει αρχές, κατευθύνσεις και χαρακτηριστικά. Σημειώνεται εύκολα ότι τα χρόνια γύρω στο 1960, μαζί με την υπέρβαση της Αφαίρεσης και των νεοπαραστατικών τάσεων, έχουμε μια όλο και μεγαλύτερη έμφαση στην ανάγκη μιας πιο μεγάλης σύνδεσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας με το μεγάλο κοινό. Αν σε άλλες περιόδους αυτή η σύνδεση ήταν εύκολη με τον χώρο όπου ήταν με τον ένα ή άλλο τρόπο ενταγμένο το έργο τέχνης, το ναό, το ιερό, την αγορά, το μουσείο, την κατοικία και το δημόσιο χώρο, τώρα επιχειρείται να δημιουργηθεί ένας άλλος χώρος, ικανός να προσελκύσει το κοινό και να συνδέσει την τέχνη με τη ζωή.

Έτσι, θα δημιουργηθεί μια από τις σύγχρονες πειραματικές, αλλά και ταυτόχρονα προβληματικές τάσεις, τα «Δρώμενα» (Happenings), προσπάθεια στην οποία το κοινό δεν περιορίζεται να είναι μόνο θεατής, αλλά ουσιαστικά και συνδημιουργός του έργου τέχνης. Σ' αυτήν ο καλλιτέχνης εμφανίζεται κάπως σαν σκηνοθέτης, ο οποίος καλεί το κοινό να γίνει συνεργάτης του στη δημιουργία ενός συνόλου, στο οποίο να εκφράζονται οι προσανατολισμοί και οι προθέσεις του. Και είναι προβληματική η κατεύθυνση αυτή, από τη μια πλευρά γιατί χρησιμοποιεί και ξένα εντελώς στοιχεία -π.χ. του θεάτρου- έχει προβληματικό χώρο όπως και χρόνο. Γιατί δεν είναι χώρος που μπορεί να διατηρηθεί το έργο, η συγκεκριμένη δράση και δεν έχει και χρόνο, αφού διαρκεί για ένα σχετικά μικρό διάστημα.

Μια άλλη πειραματική και προβληματική κατεύθυνση έχουμε με τα «Περιβάλλοντα» (Environments), η οποία χρησιμοποιεί τύπους και χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής, αφού ολοκληρώνεται σε ένα τεχνητό χώρο, στον οποίο εντάσσει τις εικαστικές προτάσεις. Μάλιστα, πρέπει να σημειωθεί ότι κοντά στα άλλα με τα «Περιβάλλοντα» ολοκληρώνεται και η συνύπαρξη διαφορετικών καλλιτεχνικών κατηγοριών στον ίδιο χώρο -αρχιτεκτονικής, γλυπτικής, ζωγραφικής, χαρακτικής- αλλά και δυνατοτήτων το σύνολο να απευθύνεται σε όλες τις αισθήσεις -όρασης, ακοής, κίνησης, αφής, γεύσης, όσφρησης-, κάτι που ήταν το μεγάλο πρόβλημα μεγάλων δημιουργών και του παρελθόντος. Και που έχει ήδη πραγματωθεί, έστω και υποσυνείδητα, σε πολλές περιπτώσεις από την πηγαία λαϊκή τέχνη στον τόπο μας. Αυτό στην περίπτωση μικρών παρεκκλησίων σε ορεινές περιοχές, όπου απαιτείται η κίνηση για να πλησιάσεις, με το βρυσάκι που υπάρχει πλάι, με το κελάρυσμα του νερού αλλά και με την ψαλμωδία ενεργοποιείται η ακοή, με το νερό η γεύση και με τις

εικόνες η όραση. Τέτοια έργα στην κατεύθυνση των «Περιβαλλόντων», έχει δώσει τόσο ο Ράουσενμπεργκ, όσο και ο Κίχολτζ, για να μείνουμε σε δύο μόνον ονόματα.

Αλλά και μ' αυτά φαίνεται η προβληματική όλων των έργων της κατεύθυνσης αυτής, που δεν έχουν χώρο. Γιατί αυτά, αν και βρήκαν μια κάποια θέση για κάποιο διάστημα -λίγα μόνο χρόνια σε κάποιο μουσείο-, στο τέλος αποσύρθηκαν και σαπίζουν σε κάποια αποθήκη. Έτσι, είχαν περιορισμένο χρόνο και επίσης χώρο, που γρήγορα τα έχασαν.

Μια παράλληλη κίνηση με αυτή των «Δρωμένων» και των «Περιβαλλόντων» είχαμε και με την Φλούξους, που ενδιαφέρθηκε και για την ανανέωση του πνεύματος του ντανταϊσμού και να προχωρήσει σε μια πιο στενή σύνδεση διαφόρων κατηγοριών της καλλιτεχνικής δημιουργίας σε μια ενότητα και με τη ζωή. Βέβαια, η κίνηση Φλούξους δεν βασίζεται όπως τα «Δρώμενα» μόνο στον αυτοσχεδιασμό, ούτε όπως τα «Περιβάλλοντα» σε ένα συγκεκριμένο τεχνητό χώρο, αλλά αποβλέπει στην όσο το δυνατό μεγαλύτερη σύνδεση των διαφόρων καλλιτεχνικών κατηγοριών και περιοχών με τις προεκτάσεις των: οπτικές, ακουστικές, κινητικές, μουσικές στιγμές, χορογραφικές και θεατρικές παρεμβολές.

Κατά την θέση ενός από τους πιο γνωστούς θεωρητικούς της κίνησης Φλούξους, στόχος των δημιουργών της, είναι η πρόκληση μη ειδικών μορφών δημιουργικότητας με την έμφαση στο συνδυασμό όσο γίνεται περισσότερων κατηγοριών καλλιτεχνικής δραστηριότητας, για την απελευθέρωση του ατόμου και της ομάδας από το συμβατικό και το κοινό. Αυτά όλα όμως κάνουν το Φλούξους μια κίνηση χωρίς ουσιαστικό χώρο και χρόνο, το κάνουν ουσιαστικά εκδήλωση μιας ορισμένης χρονικής στιγμής, που δεν διασώζεται παρά μόνο στις φωτογραφίες, μέσο που φυσικά δεν έχει σχέση με την ίδια τη δραστηριότητα.

Στην ίδια κατηγορία και προβληματική σχετικά με τον χώρο και το χρόνο είναι δυο άλλες κατευθύνσεις στις προεκτάσεις ουσιαστικά των «Περιβαλλόντων». Αυτά είναι οι «Κατασκευές» και οι «Εγκαταστάσεις», που επίσης δανείζονται βασικές κατηγορίες των από την αρχιτεκτονική. Και αυτές δεν διαθέτουν χώρο παρά μόνο για ένα σχετικά μικρό διάστημα και επομένως έχουν και περιορισμένο χώρο. Γιατί δύσκολα θα βρεθούν δημόσια ή και ιδιωτικά ιδρύματα -Μουσεία, Συλλογές- που θα μπορούσαν να διαθέσουν χώρο για μια «Κατασκευή» ή μια «Εγκατάσταση» και η απουσία χώρου στερεί και τον χρόνο σε προσπάθειες αυτών των κατευθύνσεων. Βέβαια, όπως και στις περιπτώσεις των «Δρωμένων», των «Περιβαλλόντων» και των συνθέσεων του Φλούξους μπορούν να διασώζονται στις φωτογραφίες των πρώτων εκθέσεών των, αλλά αναμφίβολα αυτό δεν είναι επαφή με το ίδιο το πρωτότυπο, τον χαρακτήρα και τις εκφραστικές του αξίες.

Ίσως θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι οι τάσεις αυτές με την προσπάθειά των, άλλοτε να κερδίζουν μια μεγαλύτερη σύνδεση της τέχνης με την ζωή, άλλοτε για να δώσουν πιο ουσιαστικό περιεχόμενο στον συνδυασμό διαφόρων καλλιτεχνικών κατηγοριών σε μια νέα ενότητα καταλήγουν σε προβληματικά αποτέλέσματα. Γιατί καταλήγουν να θυσιάσουν τον χώρο και τον χρόνο του έργου τέχνης, κάτι που διατηρείται με την καλλιτεχνική δημιουργία παλαιοτέρων περιόδων, ακόμη και των άλλων τάσεων του εικοστού αιώνα. Με τα έργα τα οποία έχει κανείς τη δυνατότητα να συνομιλήσει, να διαλογιστεί, να τα αντιμετωπίσει σαν φορείς και μνήμες της ιστορίας και εκφράσεις της ζωής.

Για την ιδιαίτερη σχέση τέχνης και τεχνολογίας θα μπορούσε να πει κανείς πάρα πολλά, αλλά αναγκαστικά, όπως επιβάλλεται από τον χρόνο που διαθέτουμε θα περιοριστούμε σε λίγα. Ό,τι διαπιστώνεται εύκολα από τις μελέτες όλων των καταλόγων των μεγάλων παγκόσμιων εκθέσεων που έγιναν μετά το 1995 ένα σημαντικό ρόλο παίζουν τα ηλεκτρονικά μέσα, -δηλαδή η τεχνολογία- με το πλήθος των μηχανών, βίντεο, μόνιτορ, ψηφιακά οπτικά μέσα- μέσα που, λιγότερο ή περισσότερο, παρουσιάζουν κάθε είδους εικόνες σε

κίνηση. Μάλιστα, συχνά συνδυάζονται με «Εγκαταστάσεις» και «Περιβάλλοντα» και σε μικρότερη κλίμακα ακόμη και με «Δρώμενα». Με όλα αυτά τα μηχανικά μέσα βλέπει κανείς να παρουσιάζονται εικόνες της καθημερινής ζωής σαν έργα τέχνης, συνδυασμούς και προτάσεις με προβληματικό χαρακτήρα. Μάλιστα, σε μερικές περιπτώσεις ίσως ο μελετητής έχει και το δικαίωμα να μιλήσει για υποκατάσταση της ζωγραφικής, της χαρακτικής και της γλυπτικής από την φωτογραφία και μάλιστα με εικόνες σε κίνηση. Η φωτογραφία, βέβαια, χάρη στην τεχνική εξέλιξη και κυρίως τη δυνατότητα ψηφιακής επεξεργασίας, γίνεται όλο και περισσότερο «ένα παγκόσμιο εικονιστικό μέσο». Σε κάθε περίπτωση πάντως παραμένει προβληματικός και αμφιλεγόμενος ο βαθμός στον οποίο η φωτογραφία, ακόμη και η ψηφιακή, μπορεί να εκφράσει τις ανησυχίες των ανθρώπων και περισσότερο των καλλιτεχνών των καιρών μας.

Σήμερα ακόμη δεν μπορεί να μην διαπιστώσει κανείς ότι η πραγματικότητα παρουσιάζεται σαν φαινομενικότητα και η φαινομενικότητα σαν πραγματικότητα και η ανάγκη μεταφοράς και της πραγματικότητας σε εικόνες έχει χάσει την αυτονομία της. Ο εικοστός και ο εικοστός πρώτος αιώνας, άλλωστε, δεν μένουν στα στοιχεία της πραγματικότητας που γνώριζε το παρελθόν, αφού καθοριστικό ρόλο σήμερα παίζουν άλλα, όπως η κίνηση και το φως, τα ηλεκτρομαγνητικά κύματα και οι υπεριώδεις ακτίνες, οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές και οι ακτίνες λέιζερ, οι εικόνες του διαδικτύου και άλλες. Φυσικά τα έργα, που διεκδικούν τη θέση του έργου τέχνης, όταν βασίζονται στην αξιοποίηση των νέων μέσων, δηλαδή των κατακτήσεων της τεχνολογίας, αποβλέπουν και στην εντατικοποίηση όλων των αισθήσεών μας. Γιατί δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι εικόνες των βίντεο -που ουσιαστικά υφαρπάζουν δυνατότητες του κινηματογράφου-, όσο και αν δίνουν μια νέα προσάρτηση της αντικειμενικής πραγματικότητας, αφού την μετατρέπουν σε καθαρά εικονική, δεν ικανοποιούν πάντα. Το ουσιαστικό πρόβλημα στην περίπτωσή των είναι ότι δεν έχουν ούτε χώρο ούτε χρόνο, δεν έχουν θέση για να έρχονται πάντα σε επαφή με το θεατή, όπως τα έργα άλλων περιόδων και τεχνικών και ακόμη δεν έχουν και χρόνο, δηλαδή διάρκεια. Είναι κυριολεκτικά εικόνες της στιγμής σε κίνηση. Εκτός του ότι η εικόνα σε κίνηση των νέων τεχνικών μέσων είναι ελλειπτική, επεισοδιακή, αποσπασματική, εφήμερη και με προβληματικό χώρο, δηλαδή κατά πάντα και δια πάντα προβληματική.

Το ότι αυτές οι σύγχρονες πειραματικές και προβληματικές τάσεις έχουν διάδοση, ιδιαίτερα το βίντεο, οφείλεται σε μια σειρά λόγους που έχουν συνοψίσει οι ειδικοί και τους λόγους της επιτυχίας των. Και αυτοί είναι: 1. Τα βίντεο γίνονται από μικρές ομάδες. 2. Είναι φτηνά για να γίνουν. 3. Είναι απλά στην κατανάλωση. 4. Μπορούν να γίνουν γρήγορα. 5. Είναι πειραματικά. 6. Στα βίντεο όλα επιτρέπονται. 7. Τα βίντεο είναι εύκολο να πετύχουν. 8. Τα βίντεο είναι ταινίες που έχουν καλή μουσική. 9. Όλα αυτά δεν ισχύουν για όλα τα βίντεο. Μάλιστα, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι σήμερα δημιουργείται ένας πολιτισμός βίντεο, που συνδέει την τέχνη με τη διαφήμιση, χρησιμοποιεί τύπους του θεάτρου και του κινηματογράφου, ενώ λεηλατεί και ό,τι γόνιμο και καθοριστικό έχει δώσει και το παρελθόν. Το πρόβλημα πάντως του χώρου και του χρόνου παραμένει, και μάλιστα σαφέστερα για τη βίντεο τέχνη, μια καλλιτεχνική δημιουργία της στιγμής.

Οι παραπάνω παρατηρήσεις δεν αφήνουν καμιά αμφιβολία για το ότι πειραματικές τάσεις, τεχνολογικές εφαρμογές, νέα μέσα έχουν όλα το ίδιο πρόβλημα του χώρου και του χρόνου. Έτσι ενώ επεκτείνονται σε νέες περιοχές χρησιμοποιούν νέους συνδυασμούς, δεν έχουν απαντήσεις στα προβλήματα του χώρου και του χρόνου. Έτσι μπορούν στην μια και την άλλη περίπτωση με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, να έρχονται σε επαφή με το μεγάλο κοινό, να συνδυάζουν τέχνη με ζωή, αλλά δεν ασφαλίζουν χώρο και διάρκεια δηλαδή

και χρόνο για το έργο τέχνης. Την κάνουν όχι μόνο τέχνη του παρόντος, αλλά και μόνο της συγκεκριμένης μέρας, ώρας, ακόμη και στιγμής, τέχνη της μοναδικής έκθεσης, χωρίς δυνατότητα να μιλήσει να επικοινωνήσει και να μεταφέρει κάτι από τα χαρακτηριστικά, το περιεχόμενο, το πνεύμα της όχι στο μακρινό μέλλον, αλλά ακόμη και στο αύριο. Και φυσικά μπορεί τάσεις της τέχνης μας, όπως η Βίντεο-τέχνη με τον συνδυασμό μουσικής, κινηματογράφου και τηλεόρασης να κερδίζει και περιοχές, όπως η διαφήμιση, που κατά κάποιο τρόπο διευρύνουν το κοινό της και επηρεάζουν τις αναζητήσεις.

Φυσικά, δεν έχουν λείψει και οι φωνές και οι θέσεις που θεωρούν καθαρά αρνητική την επίδραση των νέων τεχνολογιών στην καλλιτεχνική δημιουργία, αν και είναι γνωστό ότι μερικοί νέοι καλλιτέχνες φαίνεται ότι βρίσκουν ως εύκολη λύση τις σύγχρονες πειραματικές και προβληματικές τάσεις, από τα «Δρώμενα», «Περιβάλλοντα», «Κατασκευές», «Εγκαταστάσεις» στην αξιοποίηση των μέσων που θέτει στη διάθεσή των η νέα τεχνολογία.

Είναι γνωστό ότι η τεχνολογία υπηρέτησε την τέχνη σε όλες τις εποχές, αλλά ποτέ στο βαθμό που σημειώνεται σήμερα, που τείνει να πάρει τον πρώτο ρόλο. Μάλιστα, η τέχνη του βίντεο και των ηλεκτρονικών υπολογιστών, τείνει να γίνει η «λαϊκή τέχνη του εικοστού αιώνα», όπως έχει ειπωθεί, ευνοείται και από την όλο και μεγαλύτερη αίσθηση μοναξιάς του σύγχρονου ανθρώπου. Γιατί κοντά στα άλλα επιτρέπει στο μοναχικό και αποξενωμένο άνθρωπο να ξεπεράσει τη μοναξιά του με ένα φαινομενικό κόσμο με αντίγραφα αποσπασματικά της αντικειμενικής πραγματικότητας.

Το καθοριστικό όμως, το μόνιμο πρόβλημα της τέχνης, αυτό του χώρου και του χρόνου, παραμένει. Γιατί χωρίς τον χώρο και το χρόνο όχι μόνο δεν φτάνει στο μέλλον, αλλά ούτε ολοκληρώνει την φωνή της στο παρόν. Έτσι ίσως έχουμε δικαίωμα να μιλάμε και για την τέχνη των πειραματικών προβληματικών τάσεων, για την τέχνη μιας καθαρά μεταβατικής περιόδου, που θυσιάζει το παρελθόν, αλλά είναι αμφίβολο αν θα βρει τον τρόπο να μιλήσει στο μέλλον.

Σε τι βαθμό και με ποιον τρόπο οι μορφές, οι τύποι και ο χαρακτήρας των καλλιτεχνικών της διατυπώσεων του παρόντος θα βρουν τη δυνατότητα να πουν κάτι ουσιαστικό στον άνθρωπο του μέλλοντος; Όπως λέει σε μας μια πυραμίδα, ένας κούρος, ένα βυζαντινό μωσαϊκό, μια Παναγία της Αναγέννησης του Μπαρόκ, ένα έργο του Ροκοκό, των τάσεων του δέκατου ένατου αιώνα, ένα τοπίο του Σεζάν, ένα έργο του Πικασσό, άλλων αναζητήσεων του εικοστού αιώνα. Γιατί μπορεί να είναι σήμερα γόνιμη σύνθεση στοιχείων της παράδοσης με στοιχεία πειραματικών αναζητήσεων, αλλά δεν ξέρουμε τι θα είναι αύριο. Είναι τόσο κοσμογονικές οι αλλαγές που γίνονται σήμερα και τέτοια η ιστορική επιτάχυνση, ώστε πολλά πράγματα σαπίζουν πριν ακόμη ωριμάσουν. Είναι πάντως βέβαιο ότι η τέχνη θα εξακολουθήσει να παίζει καθοριστικό ρόλο και στο μέλλον, ως στατική εικόνα ή εικόνα σε κίνηση, παραδοσιακή ή πειραματική, γιατί το έργο της επιτρέπει στον άνθρωπο μια ακόμη συνάντηση με τον άλλον άνθρωπο, τον κόσμο και τη ζωή. Αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν πρέπει να μας προβληματίζει στις πειραματικές-προβληματικές τάσεις της εποχής μας το πρόβλημα του χώρου και του χρόνου της.

Chrysanthos Christou

Experimental pursuits- Art and technology- Space and time

From an art referring to the past it seems that we move towards an art that, in one or another way, set us thinking even the 'idea' of art, or better of artistic creation. We are familiar with the fact that a determinant factor in artistic pursuits today are fluidity, plurality, contradiction and the absence of principles and rules in contemporary formulations. *Documenta* this year -the twelfth- along with others have proven it in a typical way, especially by inviting various others -not artists in particular,- who were asked to perform in any way they wanted. All these, among other matters, pose the problem of criteria in contemporary artistic, or whatever could be considered artistic, creation, in case we accept that there are criteria. These can be no others than space and time. In other words, the way in which they behave in, organise, translate and signify space and the means and the ability to subordinate, be preserved and integrated in time. If noted additionally that a number of the artistic experimental pursuits seek to capture simultaneously space and time, the intension to examine in depth space and time, as timeless criteria, is justified.

Lutz Becker

Avant-garde graphics - Fragmentation and Synthesis

In this lecture I shall deal with the graphic design of the European avant-garde as it evolved in the inter-war years 1918-1940, the 'heroic' phase of Modernism. Working within societies in ferment and with high social ideals in mind, a young generation of graphic artists pioneered the principles of designing for the masses, which, in concert with the other media, cinema and radio, became the basis of mass communication. Their innovations defined modern design, a distinctly functional approach to graphics and applied photography. In a manner not dissimilar to the graphologist, who can reveal individual character traits and psychological pre-dispositions through the study of handwriting, the student of modern art can discover in the evolution of modern visual design the 'signature' of a period; in this case it reveals the prevailing aspirational trends in European societies in an age of dramatic political and cultural re-orientation.

The machine age reached its peak in the early twentieth century. Industrial production redefined the way humanity divided labour and wealth. The mass distribution of goods from all over the world opened up new horizons and introduced a sense of internationalism. Rapidly advancing science freed hitherto unknown energies. Electricity took over from steam as the main source of primary power. Electric light began to turn night into day and filled City streets with unfamiliar sights. Motorcar and aeroplane made the sensation of speed a common experience. Telephone, teleprinter and radio enabled distant peoples of different nations to share their news and ideas. The spread of photography and film altered the way humanity looked at itself.

A young generation of artists crossed the threshold to modernity. Their search for new expressions reached a forceful presence in the experimental beginnings of a new formal language in painting, sculpture and bold graphics. A new design canon adopted the efficient geometric language of engineering and architectural construction. The public at large, already familiar with the aesthetics of the machine, learned to accept and read geometric forms and abstract devices.

Political changes were in the air. The founding manifesto of the Futurists published in the Paris in February 1909 stated: "We praise war, the only hygiene of the world". The author was the Italian poet and entrepreneur Filippo Tommaso Marinetti. He saw war as a healing shock that would end bourgeois stagnation and liberate society still imprisoned in 19th century conventions, traditions, rituals and prejudices. While Marinetti hoped that the coming cataclysm would produce the condition for the radical renewal of the world, the Russian revolutionary Vladimir Ilyich Lenin believed that the war would lead to anarchy and anarchy to a Socialist revolution.

The ruptures of war and revolution between 1914 and 1918 eventually broke all social and political structures in Europe. The subjective worldview of the pre-war years was replaced by a new scientific objective perspective. The total vision of the Renaissance world, which had so far provided the framework for human aspirations and an assured sense of completeness, was shattered; alienation and the unsettling sensation of fragmentation took its place. The great Cities became the centres of a newly found, often radically pursued freedom. Political parties, mass movements, artistic and literary groups entered the public arena. The streets became their battleground.

At the height of their anti-war activism, the Berlin Dadaists John Heartfield and George Grosz had produced in 1916 their first montaged images, which contained painting and photographic components. Aware of the final break-up of the old world, they turned their sense of fragmentation into a method, they invented the photomontage. Their art, their challenge to the old hierarchies as published in "Die Neue Jugend", was greeted with protest. Anti-establishment sentiment produced anti-art, provocative poetry and imagery, a response to the cruel absurdities of life in war-time Berlin: anarchistic, aggressively polemical. Dadaists adopted, mixed and extended texts and fragments of newsprint with found images and photomontages. Despite the fact that Dada was a relatively short lived episode in the story of the German and European avant-garde, the impact of artists like Johannes Baader, Raul Hausmann, Hannah Höch and Kurt Schwitters was enormous. Playfully they broke with typographic conventions and expanded the print medium by fusing text and photographic images.

In his manifesto "Parole in Liberta" of 1913 and 1919 Marinetti had broken the ground; he liberated the rules of syntax and unhinged the linearity of text. He collaged text fragments with freely associated onomatopoeic word creations, thus giving full legitimacy to the world of noise and verbal abstraction. The Italian Futurists, under Marinetti's leadership, Umberto Boccioni, Ardengo Soffici, Giacomo Balla and Fortunato Depero aimed to overcome the limitations of two-dimensionality in painting, sculpture and graphic design, by introducing the elements of time, dynamism and simultaneity.

Futurists from Russia, Dadaists from Germany and France expanded their experimentation in similar ways. They reacted to the prevailing sense of discontinuity, symptoms of a fragmented reality. But there were other art movements, which developed analytical methods and tried to define, through systematic research, new possibilities of synthesis. Around the Dutch painter Theo van Doesburg gathered a group of artists including Piet Mondrian, Bart van der Leck and Mart Stam, who founded in 1919 the magazine *de Stijl*, which was dedicated to uniting painting, architecture and design. They were joined by the graphic designers Paul Schuitema and Piet Zwart, who emphasized in their work geometric purity and constructivist reduction of design to the most functional essentials. Both Zwart and Schuitema provided graphic designs for industry as well as for the left magazine *Links Richten* and were active as members of the *Union of Worker Photographers*. In addition to their typographic innovations, both designers utilized film and photomontage in their work, creating both persuasive commercial advertising and eloquent political campaigns.

The concept of *montage*, the joining together of hitherto separate elements into a new entity, had its roots in industrial terminology and in film editing. Its momentous rise from its roots in cinematography, photography, collage and painting left a legacy of important designs. The formal energy and aesthetic effect of the fusion of photography and typographic composition had a profound and lasting influence on the evolution of a design synthesis.

Cinema had matured into a medium of mass entertainment, radio had become available to increasing numbers of households, and the electric amplification of public speeches by politicians and agitators was beginning to influence the masses with overwhelming directness. Simultaneously, the visual impact of public imagery, of posters, advertisements and illustrated magazines seemed to explode. In concert with the growing range of the other mass media, the increasing power of print media and advertising brought about the emergence of modern mass communication.

Berlin was throughout the 1920s at the crossroads of European politics, where contesting ideologies on the left and the right fought each other with a fervour akin to religious warfare. Commercial life was marked by high expectations in industrial-scientific progress and mass-production. For some time Berlin was the catalyst and collecting-point for new ideas, which underwent an instant testing in its speedy and aggressive milieu. Life in the City had an exiting experimental flair; trends, fashions and political positions seemed to change daily. Advertising covered hoardings, poster columns; colourful newspaper kiosks displayed illustrated magazines which disseminated a kaleidoscopic range of images. As social and political realities changed so did the images, which reflected that reality.

The design culture emanating from the *Bauhaus* established 1920 in Weimar (and moved to Dessau in 1926) penetrated the entire culture of Weimar Germany. The *Bauhaus* had developed, under the directorship of the architect Walter Gropius, into one of the most influential schools of art and design in Germany. Amongst those who taught at the school were the painters Paul Klee, Oskar Schlemmer, Vasily Kandinsky, and László Moholy-Nagy. Their workshops were driven by new teaching methods derived from their experimental art praxis, exploration of materials, and production processes. A Foundation Course led students to experiment with a new creative vocabulary and to exercise risk-taking and design responsibility. *Bauhaus* artists and students created prototypes, which were committed to the functionalist ethos. The influence of personalities like Moholy-Nagy and Herbert Bayer was to change the face of *Bauhaus* graphics and photography. In their teaching modern graphic design was to be the visible synthesis of typographic and photographic information.

For the independent designers Kurt Schwitters from Hannover and Jan Tschichold from Leipzig, the *Bauhaus* was the centre of gravity were they frequently visited and taught. Their work and personal example helped to define the *Bauhaus* style of design, which revolutionised the economy of materials, typesetting and print and reprographic processes. Thus *Bauhaus* theory and practice became one of the foundations of modern visual communication.

The Russian artist El Lissitzky was an energetic mediator between East and West. In 1922 he organised the first exhibition of Russian art in Western Europe "*Erste Russische Kunstausstellung*" in Berlin, which was decisive for the international recognition of the Soviet avant-garde, particularly the Constructivists. A multitalented pioneer in painting, typography, photomontage and exhibition design, Lissitzky embodied the type of the modern artist. His typographic visualisation of the poetry of Vladimir Mayakovsky was exemplary. Together with the writer Ilya Ehrenburg, he published the international magazine *Veshch/Gegenstand/Objet*. Other progressive artists published their own magazines, for example Hans Richter and Werner Gräff *G.-Gestaltung*, and Kurt Schwitters *MERZ*. For a number of years these magazines were important connectors between the various avant-garde movements. Personalities like Lissitzky, Tschichold, Schwitters and van Doesburg travelled a great deal throughout Europe teaching, organising exhibitions and conferences, encouraging the exchange of ideas and materials.

Closely connected with the developments in Germany and Russia, were the Czechoslovak artists Karel Teige and Ladislav Sutnar. The Hungarians Farkas Molnár and Lajos Kassák, both connected with the *Bauhaus*, had a major influence in Central Europe through the publication of their avant-garde magazine *MA*. Great creative independence was evident in the works of the Polish artists and designers Henryk Berlewi, Mieczyslaw

Szczuka, Tadeuz Peiper and Wladyslaw Streminski, which were published in the magazine *Blok*. Due to the circulation of these magazines, Constructivism and the New Typography became a pan-European phenomenon.

In the Soviet Union Moscow and Leningrad Constructivists attached their artistic visions to the socio-political aims of the Bolshevik revolution. Confident of their historical mission, they embraced the notion of progress and politicised the role of the artist in pursuit of a collective progress. The Socialist City, dynamic, noisy and full of simultaneous action, was experienced by this generation as an exiting montage of attractions. In the eyes of these artists the architecture of the printed page was equal to the daring architecture of steel and concrete.

Revolutionary artists like Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova, Gustav Klucis, Aleksei Gan, Solomon Telingater, Nikolai Sidelnikov and others spearheaded in their graphic work the free integration of typography, photography and photomontage. Klucis produced the first Soviet photomontage in 1919. The making of synthetic images was for him a means to define the essence of collective aspiration, a method to construct the present in a vision which implied the Socialist future. The centre for interdisciplinary experimentation in the fields of painting, sculpture, architecture and design was the Moscow equivalent to the German *Bauhaus* the Higher State Artistic and Technical Studios *VKhUTEMAS*. It was a place of learning and experimentation where artists could test their ideas under laboratory conditions. The aim was to eliminate the hitherto existing division of art and industrial production. Possibly the most inspiring teacher was Aleksandr Rodchenko, who had early on turned his attention towards graphic design, photography and montage. At the same time the brothers Georgi and Vladimir Stenberg re-invented the art of the cinema poster combining the compositional rules of Constructivism with the lightness of cinematic dynamics.

The elements of German Functionalism had amalgamated with Constructivism. The introduction of new printing processes like lithography and photogravure enabled Soviet artists to combine the sharp geometry of their typography with powerfully photomontage images. Political propaganda posters, designed in the USSR by Gustav Klucis and in Germany by John Heartfield, were formed by a similarity of spirit and technical daring. Their contemporaries were very aware of the fact that they witnessed the emergence of an international style. The genre of the photo journal and the illustrated newspaper imported from Germany and France gave Soviet designers and photographers important opportunities. The magazine *SSSR na Stroike (USSR in Construction)*, published 1930-41 in four languages, presented to the world in word and pictures an optimistic propaganda image of the Soviet Union. A similar stance was pursued in Nazi Germany's propaganda publications. The world's first full colour magazine *Signal* was published 1940-45. Build on the design concepts of the great art directors of the 1920s it marked the apex of the Nazi's print output and became a weapon in the propaganda war.

From the mid 1930s onwards the avant-gardes of the USSR and Germany were accused of formalism and were defamed and prosecuted. From the beginning in 1933 the Hitler regime outlawed the German avant-garde and all it stood for, and in Russia artists such as Lissitzky and Rodchenko were pressurised into producing a graphic equivalent of Socialist Realism. Designers from Germany and Central Europe were driven into exile. They found a highly perceptive milieu in the United States. Personalities like Walter Gropius, Herbert Bayer, László Moholy-Nagy and Ladislav Sutnar upheld the continuity of the design ethos

of the avant-garde through their personal engagement and teaching. In Europe Modernism survived in neutral Switzerland were it surfaced with renewed energy after the World War II in the exemplary work of Jan Tchichold, Theo Ballmer, Max Bill and their followers. Minimalist tendencies determined subsequent developments.

Cho Eun-Jung

Modern art history after Modernism[1]: The conflict of Korean modern art between cultural identity and modernization

The term 'history' has a long history itself. To secularize history writing was the first step of the Renaissance scholarship that claimed the value of the humanistic knowledge, as we can see in the case of Giorgio Vasari and his "Le Vite de' piu eccellenti, pittori, scultori, e architetti italiani (1550)". It was based on the idea that an inquiry of the knowledge of Nature and Human can indicate the activity or process of getting the right account, and such a concept of history was one of the most crucial factors motivating the modern intellectual world during the last four centuries.

In fact, the concept of history as "the knowing of the facts in order to derive one's own account" is traced back to the Greco-Roman world. Still the idea that history is goal-directed, moving toward a *telos* is a result of the newly rising Christianity at the end of Classical Antiquity.[2] However, the current situations of art field and scholarship, especially after the impact of Postmodernism, demand to reexamine and reconstruct the discipline of art history. What we face during the last several decades in the field of art history as a humanistic discipline was the deep uncertainty regarding the value of historical tradition. Such a tendency is interrelated with the decline of historicist attitudes in the western scholarship during the last century, raising questions on the objectivity of historical knowledge and the meaning of historical process. Such a skepticism regarding the possibility of objective historical knowledge became a main issue in the field of modern art history, as modern art was raised one the denial of its artistic tradition. Since the beginning of the 20th century, avant-garde artists like Marcel Duchamp at first, and later art-critics and historians as well, have pointed out that the established art history with the stylistic and iconographic interpretations and monographic analysis had fallen behind the currency of modern art. Also there were suggestions that the art historical study should be fostered by other factors in the fields of the humanities. The so called "New Art History" and "Visual Culture Studies" as a substitute of "Art History", propose that to restructure traditional art history to integrate the broader study of culture and society.[3]

One of the most significant yet overlooked elements that induced the new currency of art history is property of contemporary art that conflict the traditional claim of art historians. Hans Belting wrote in the "Art History after Modernism"[4] that the concept of art has been changed radically through the avant-garde tendency of Modernism and a new pluralism of Post-modernism. The main concern is that the traditional methods and goals of analysis for past art and past art history seem unavailable for contemporary art. The perplexity arising from the situation is intensified in the field of teaching and criticizing art. Basically art history is a pursuit of learning of art *in* history, and its purpose is to reconcile

1. This paper is based on my previous article 'Winckelmann and Modern Art History: After Deconstruction of Historical Analysis', *Journal of History of Modern Art*, v.21, June 2007, p.149-180.

2. For this subject, refer to G. A. Press, *The Development of the Idea of History in Antiquity*. McGill-Queen's University Press, 1982.

3. For this subject, refer to A. L. Rees and E. Borzello (ed.), *The New Art History*, London 1986.

4. H. Belting, Das *Ende der Kunstgeschichte?*, München 1995, eng. trans. *Art History after Modernism*, trans. Caroline Saltzwedel et al, Chicago 2003.

the present with the past and the future as well. After Modernism, art has been considered 'tradition-less'. It does not mean that a work of art stands aloof from the past attainments, but modern art imposed itself on a task seeking after the new for its own sake, turning its back on the tradition. And now in the era of Post-modernism, art historians face the requirement to revaluate the whole history of art including modernism. The necessity of art history in art education is indisputable, but methods and contents in the academic courses should be reexamined now. Artists' concept of history and past art has been altered, and art history as a humanistic discipline can only maintain its identity through incorporation with art itself.

As it is mentioned above, the significant gap between the traditional discipline of art history and contemporary art is one of the fundamental problems of modern era. During past decades many artists, aestheticians, and critics, as well as art historians have raised questions in argument whether conception of the linear history or a universal and coherent history of art is valid any more. For example, Arthur C. Danto insists that now is the time of a post-historical period of art.[5] The arguments on what so called "New Art History" or "Visual Culture studies" also has something in common with these view-points, skeptical to the traditional methodology of Art History and denying the concept of aesthetic category or the canon of artistic value.

One main reason behind such an indication of a crisis of art history is that a history of style or other basic concept may not be able to establish a narrative or a continuous chain within the autonomy of art any longer. Especially the polycentric and complex phenomena of contemporary art compel us to reconsider the nature of art historical knowledge and the 'object' of art history. Also it is the reason why several modern art historians questioned the methods of historical analysis of Winckelmann and other so-called founders of art history, who took an active hand to art of the present by applying the value system and criteria obtained from the past.

It is the historicizing perspective on art represented by J. J. Winckelmann[6] that has been the key standard in the field of art history during the last two centuries, providing later viewers with an account of the history of art as a conceptual structure to grasp developmental pattern and historical fact into an entity. However, such a viewpoint is not any longer accepted with certainty. The increasing doubts on the validity of traditional historical scheme are caused by the particular features of modern art that refuse the concept of art history as a progress toward the ultimate goal. Also there is the dilemma of historicism in the 20th century to abandon the idea of a unified human history and objective historical cognition. As a consequence, art history today confronts the deconstruction of both the concept of 'art' and of 'history'. However, if art history gives up the object of study to establish a general disintegration of coherent methods and, instead, only concentrates on the particular and the passing, it would not be able to claim the position of an independent field of humanistic discipline.

The wide spread of deconstruction in art criticism in Korean society at present is somehow due to the universal tendency of modern art, but also to the particular regional conditions of the 20th century Korea. The history of Korean modern art shows continuous struggle between modernization and preservation of cultural identity in the mainstream of

5. A. C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Washington 1997.

6. J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764 (*History of the Art of Antiquity*, eng. trans. H. F. Mallgrave, LA 2006).

globalization, since its autonomous attempt of modernization was interrupted by 35 years' Japanese occupation. Also after the Restoration of Independence in 1945, Korean art has to face various movements and trends of Western contemporary art.

A picture from a Korean handbook for students (fig.1) can be an example of the strong influence of the Western canon of art history on the development of Korean modern art. It shows the various plaster figures for the drawing lessons widely used in Korea and Japan in the 20th century, which are the copies of the famous statues from the Greco-Roman period, the Renaissance and the Baroque. Although copying the works of old masters was common method of training artists in both Western and Oriental tradition, it is certain that the objective of such drawing studies inherited the perspective of Western Classicism. Like other non-Western cultures, Korean society went through the strong influx of Western tradition and its historiography was accepted as a universal value for a long time.

Korean art during the late 19th century (late Joseon Dynasty in the history of Korea) was in a critical situation, facing the transitional period between the tradition and the modernization. Figure 2 and 3 can be examples of these two sides. Although these two paintings belong to the same period, they reveal different styles. The former is a work of Jang Seung-Eop (1843-1897, fig.2), which shows the traditional subject and technique influenced by Chinese Southern School style landscape painting (which emphasized the painter's inward spirit and ideas instead of realistic representation of visual experiences). On the other hand, the painter Yi Hyeong-rok (1808-?, fig.3) applied to his work the newly found Western painting technique, introduced through Beijing from the 17th century by the Jesuits.

However, such self-generated attempt of modernization by absorbing new style and technique faced extreme political turmoil in 1910 by Japanese invasion, and during the period of Occupation, Korean culture and art took huge, but somehow coerced, impact of modern art and Western avant-garde through Japan. As a result, artists often picked up various trends and movements merely according to their personal tastes. Kim Guan-Ho (1890-1959) was one of the first generation who studied in Japan and introduced the oil painting technique in Korea. The painting *Sunset* (1916) won the first prize at the graduate exhibition of Tokyo University of Fine Arts where he studied. His painting shows a strong influence of Japanese plein-air painters, which were closely connected to French Impressionism.

On the other hand, the works of Kim Hwan-ki (1913-1974) and Yoo YoungKuk (1916-2002) show us that abstract art was formed under the Japanese Imperialism. Kim Hwan-ki's main interest was the emotional effects of colors, and tried to reinterpret the traditional color system. The *Rondo* (1938, fig.4) is one of the earliest works of abstract paintings in the history of Korean Modern Art, which shows his attempt to harmonize the traditional concept of "colors of five Directions (east-west-south-north-center vs blue-white-black-red-yellow)" with the Western concept of modernism. Yoo YoungKuk's paintings manifested the direct influences of Russian avant-garde, Neo-plasticism and Futurism, which were prevalent in Japan during the late colonial period[7]. It is this time when the dividing terms of 'Western painting' and 'Oriental painting' were introduced by Japanese Scholars, which indicated the newly imported oil painting and traditional painting. Such terms reveal the

7. For futher studies on Yoo's early works and the situation of Korean abstract paintings during the Japanese Occupation, refer to Ch. Young-Mok, 'Early Abstract Paintings of Yoo Young-Kuk,' *Journal of Art Theory and Practice*, vol.3, 2005, p.173-193.

confusing state that Far-Eastern countries commonly experienced at the beginning of the 20th century, where the process of modernization became synonymous with westernization.

It is crucial matter how to estimate the new artistic currents during the Japanese Occupation. Some say that these were derived from exterior impact, not generated by inner cause, and not truly related to their own life world. Others say that these currents are the preparatory stage of the so-called 'Korean Modernism' in the 1960s and 70s, and the legacy of colonial period also should not be neglected, as the influence of Western and Japanese art took an important role in the development of Korean Modernism.

The so-called Korean Modernism from the 1960s can be summarized as 'monochrome painting' and minimalism. One representative artist is Ha Dong-chul (1945-2006), the first Korean artist who participated in Venice Biennale in 1986 (fig.5). The basic unit that comprises his works is a square, and the 'light,' an essential subject on the picture, is also visualized by the wave length that the thickness and shade of oblique lines depending on latticed compartment of squares are harmonized with background colors. His works were conducted with the connection between Conceptual Art and Minimalism, as well as Oriental philosophy and personal experiences. However, the most fundamental element of his work is form itself, which is the general interest of young artists who lead the Modernism Movement in the 1970s. On the other hand, there are artists like Park SooKeun (1914-1965) and Yi JoonSup (1916-1956), who maintained the figurative painting style. Although these painters are estimated as a non- mainstream group in the strong impact of abstract painting, they are given a great deal of weight on the development of the Modernism movement.

The term 'Western painting,' which was first appeared during the period of Japanese Occupation, is commonly applied to oil paintings in Korea even nowadays. This term is somewhat confusing, as it indicates only the materials derived from Western tradition. Paradoxically, it is these Western painting artists, like Park SooKeun and Yi JoonSup that are considered as the real successors of modernized Korean tradition by the general public, if not by art historians. It is not a surprise that these artists are considered as the "blue chip" of today's art market in Korea and abroad. Pack's *Leisure Time* fetched more than 1 million dollars at Christie's in New York in 2003.

Today's young generation of Korean artists show somewhat different tendency in comparison to their predecessors. They experienced the tide of post-modernism, and cultural pluralism is natural to them. It seems that the problems of Nationality and tradition are not the dominant factor of their world. Rather it seems that they regard the collectivity of 'nationalism' as limitations or restraint. Several young artists focus on the pop culture and capitalism of contemporary life style. To them, everyday life is a transnational cultural experience. Also their ideas and works absorb various stimulations beyond the confines of nationalism or cultural tradition. For example, the internet-artist Chan Young-hae acts as a group name Young-Hae Chang Heavy Industries[8], composing texts in various languages. Also there is a group of artists which are categorized as the Korean Pop. Son Dong-Hyeon is one of these young generation artists, who uses commercial brand of multinational companies like Nike, Adidas, Coca-cola, or Hollywood characters like Batman or Superman. He borrows the format of the traditional 'Character Painting' of Joseon Dynasty. 'Character

8. Refer to their website: www.yhchang.com.

Painting' is a kind of traditional Korean folk art, which is composed of Chinese letters decorated with relevant symbolic images. With this traditional format, he reconstructs his own 'modern Character Painting'. The *Character Painting-Coca Cola* (fig.6) shows his method of satirizing cultural tradition of Korean society and contemporary pop culture.

Also there are cases like Hong Kyeon-Tak and Kim Dong-You, whose works marked highest prices as Koreans alive at Christie's in Hong Kong during the last two years. Hong's works are associated with the advertizing boards, album jackets or pop music CD cases, as he intentionally applies vulgar and dazzling colors and images from Korean contemporary pop culture. As these young artists from the 1990s are characterized by their enthusiasm on everyday city life, keen sensibilities to the capitalistic culture, and detachment from traditional aesthetic values, they are usually categorized as the Post-modernism group. Still, they refuse to follow the path of Western Pop Art and focus on capturing actual and personal life of their own.

Paik Namjune's (1932-2006) influence on these young artists is undeniable, but the most significant impact of his work is not the technical part or his aesthetic viewpoint. It is his attitude as a nomad, frequently overcoming the cultural boundaries between Western and Oriental, secular and spiritual, traditional and contemporary. As it is a well-known fact, he studied in Japan and Germany, and became active in the international stage. Nationality is like a double-edged sword to understand his works. The fact that he won the first prize at the Venice Biennale in the German Pavilion in 1993 reveals the interrelation between nationalism and internationalism of contemporary culture. It is questionable whether his work is considered Korean in a strict sense.

When we look out over the movement of Korean modern art, we can find the strong interventions of external force from the beginning of the 20th century until now. Japanese colonialism is one thing, but there are also the influences of European modernism through Japan, and of the United States in Postwar modernism later. It is natural that Korean art history as a scientific discipline also went through a rupture between traditional perspective of oriental art criticism and the newly introduced methodology of Western art history. In fact, the so-called history of art has long been a narrative of Western art, as it is shown at the famous diagram of European modernism drawn by Alfred H. Barr in 1936 (fig.7).[9]

Cultural identity has always been a critical issue of both Korean modern art and art history. However, any attempt to cling to the tradition and cultural identity can result in narrow localism and historical regression. In fact, no minority can separate itself from the mainstream of world art history these days. As Ronald B. Kitaj mentioned, today's world is a *diaspora*, where everyone is foreign and keeps on searching for one's identity and home.[10] The continuous struggle of Korean modern art for cultural identity is not a limited problem of a specific country in the Far East, but a common dilemma of contemporary art. It seems that today's art historians in Korea face dual task, to regain a historical perspective out of the so-called Western 'canon,' and at the same time, not to confine their art in order to rescue the cultural identity.

9. This diagram appeared on the jacket of the original edition of «Cubism and Abstract Art», exh. cat., Museum of Modern Art, New York 1936).

10. R. B. Kitaj, *First Diasporist Manifesto*, London 1989.

데생이란 무엇인가

데생(Dessin) 이란 음자나 파라는 단다 단색으로 그리거나 파라의 기초면 동시에 독립수단, 파라의 기초 면습으로서 명암 · 양감 · 질감 · 입체감 등을 위한다.

파라나 조각가는 제작에 앞서 데생 정리를 하기 그대로다.

석고 데생은 왜 하는가

데생의 공통 기초는 방법면 생이 데생이다. 그리하여 파라하는 사람들은 석고 데생

①석고상은 동양이나 중국의 변화에 없으므로 이것이 동(銅)의 유무를 제가에 제공하다.

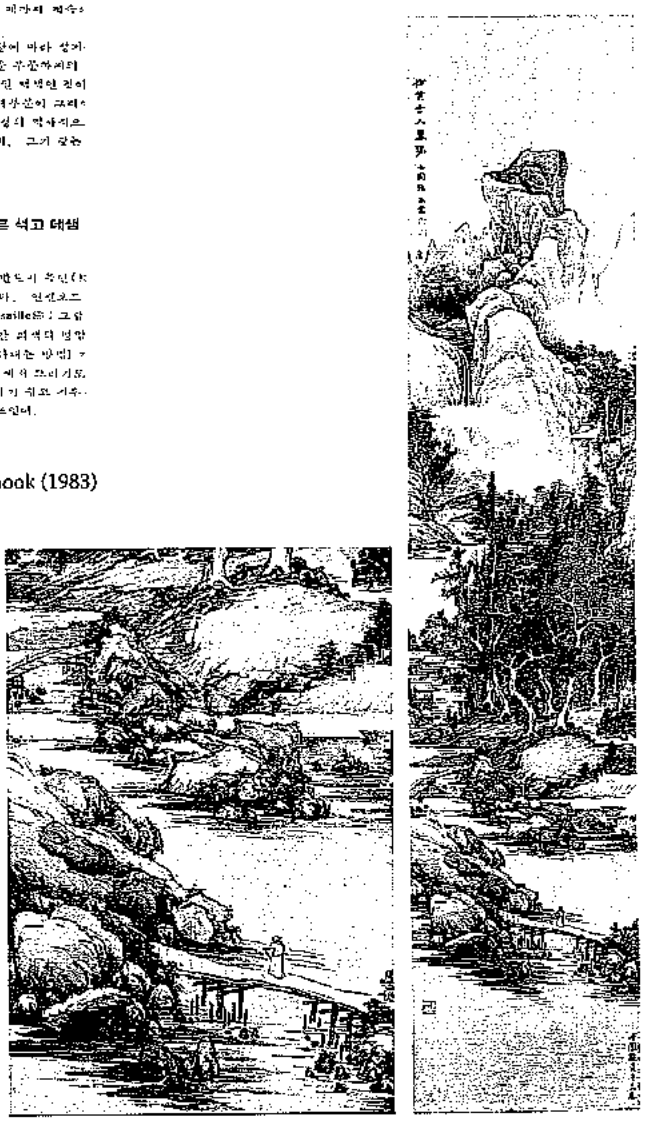
②광선의 방향에 따라 생기에서부터 여러분 구분하여 각각 각각 인간 변변한 것이

③석고상은 대상물이 그레이나 프리블스 상의 명암과 속의 조상으로서, 그것 공통 그림 수 있다.

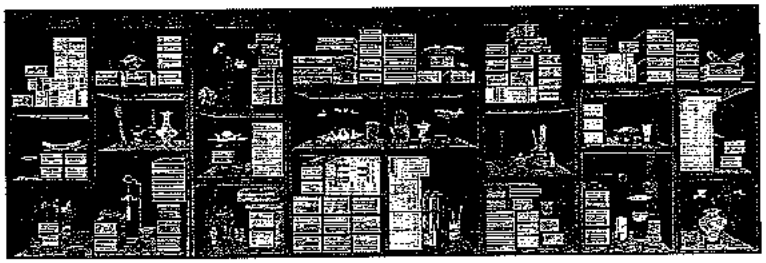
재료에 따른 석고 데생

석고 데생은 반드시 흑연(흑이는 것이 아니다. 연필으로 그리거나 그리자유(Grisaille) : 그림자 전체를 대상한 회색의 명암로 입체감을 나타내는 방법] 구하여 주고 이것 에서 프리기로 인반적으로 그리기 석고 기주(石膏)가 많이 쓰인다.

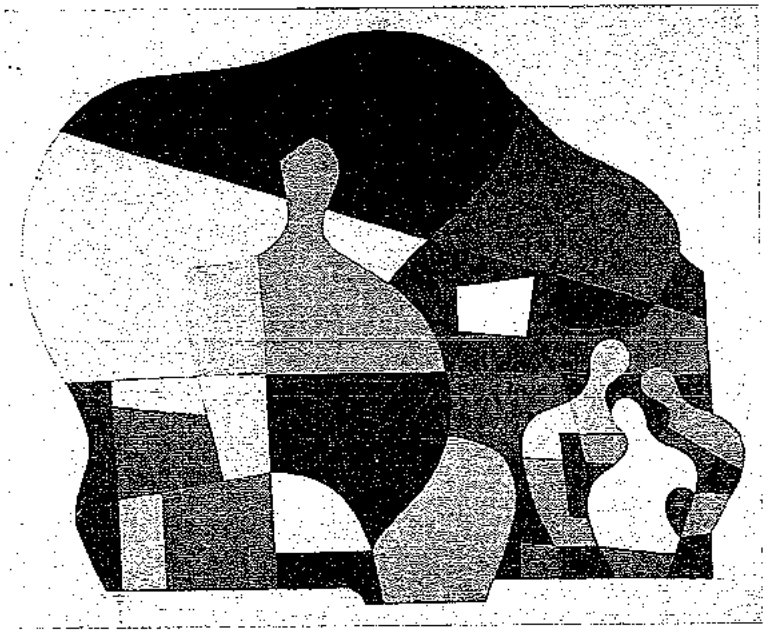
Εικ. 1. An illustration from a Korean drawing handbook (1983)



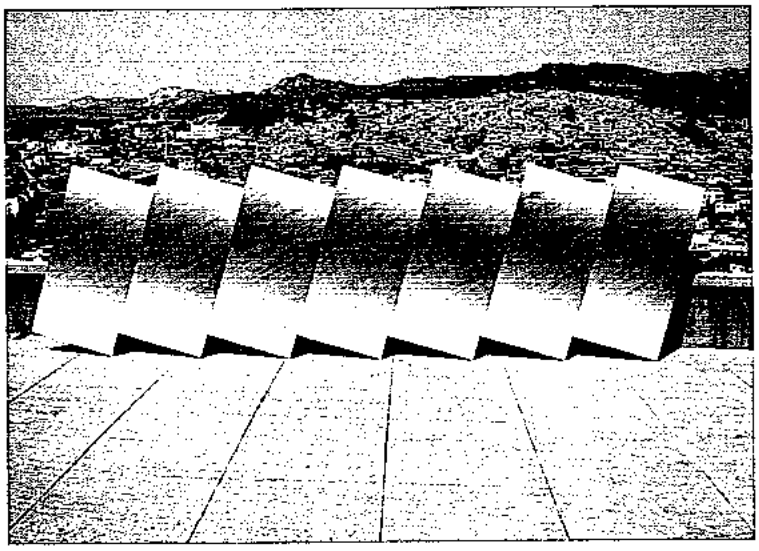
Εικ. 2. Jang Seung-eop, *Landscape in the Manner of Huang Gonwang*, 2nd half of 19th c., ink and light colors on paper, 151,2x31,0 cm., Leeum Museum, Seoul



Eik. 3. Yi Hyeong-Rok, *Books and Scholar's Utensils*, 19th c., colors on paper, 139,5x421,2 cm., Leeum Museum, Seoul

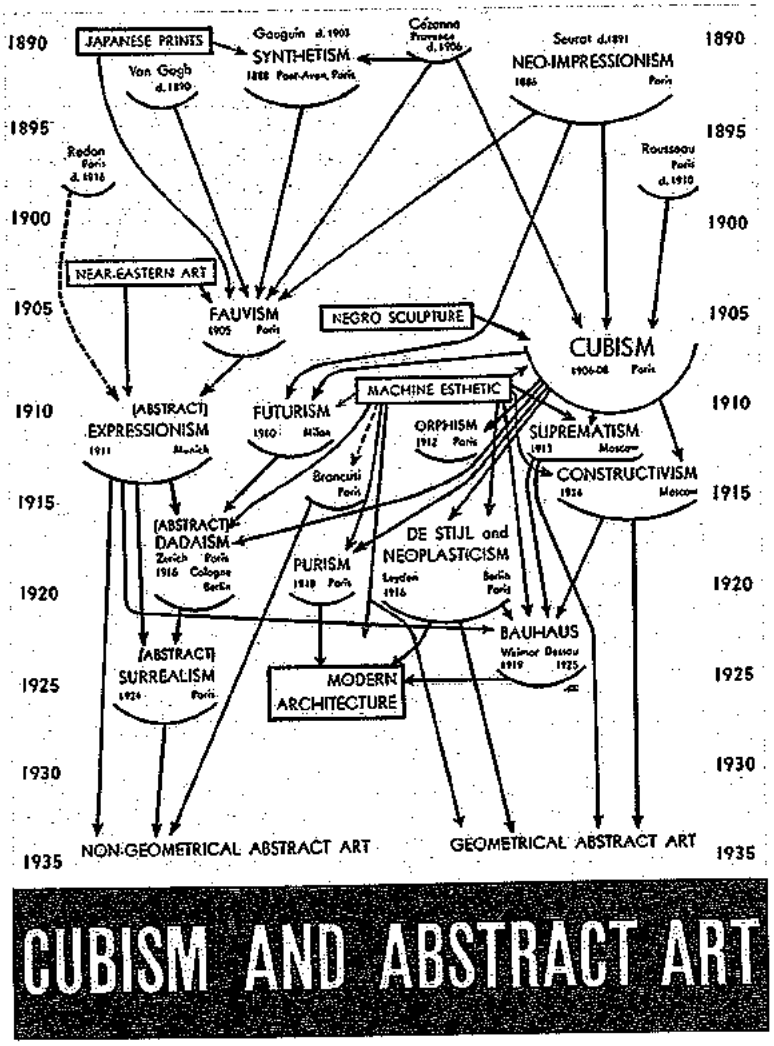


Eik. 4. Kim Hwan-Kin, *Rondo*, 1938, oil on canvas, 61x71,5 cm., National Museum of Contemporary Art, Korea



Eik. 5. Ha Dong-Chul, *Light 84-P2*, 1985, acrylic on canvas, 220x763 cm., private collection

Εικ. 6. Son Dong-Hyeon, *Character Painting-Coca Cola*, 2006, ink and color on paper, 130x320 cm., private collection



Εικ. 7. Diagram of the development of European modernism. From Alfred H. Barr, *Cubism and Abstract Art in the Museum of Modern Art*, exh. cat., New York 1936

Christina Lodder

Kazimir Malevich's suprematist architecture

The work of the Russian avant-garde painter and pioneer of geometrical abstraction Kazimir Malevich raises many fascinating problems.[1] Among these are the questions that surround the artist's engagement with architecture. It is striking that after the October Revolution of 1917, and indeed during the final decades of his life, Malevich devoted a significant amount of time to architectural design. Yet there is absolutely no evidence that he was involved with this area of activity prior to the establishment of the Soviet regime. So what were the factors that prompted an artist, without any training or experience in architecture or design, to stop producing paintings like *Suprematist Composition: White on White* of 1918 (fig 1) and to begin sketching architectural complexes and producing architectural models like *Alpha* and *Gota* (fig 2, 3) in 1923? Malevich did not merely move from the flat plane of the canvas into three dimensions; he clearly envisaged some of his architectural structures as types of satellites, orbiting the Earth and travelling freely in space. Whereas he called his plaster models architectons and presented them as being earthbound, he tended to call the drawings planits and indicated that they could travel freely in space.[2]

There are numerous sources of stimulation that may have encouraged Malevich to become involved in architecture and subsequently affected the form that his architecture took. Among these, the most influential factors are undoubtedly the Revolution of 1917 and the whole atmosphere of Promethean thinking that pervaded Russia at this point. People had witnessed the end of an autocracy that had appeared to be a permanent fixture. Suddenly, it seemed to the population of this vast empire that anything was now possible and that mankind possessed boundless powers to forge a new way of life. With the Communist take-over of power in October 1917, a perfect society no longer seemed a distant dream, but a potential reality. For some, the Revolution was "the first great utopia in modern history".[3] For avant-garde artists like Malevich, this included the belief that the traditional distinctions between the arts could be overcome and that even the greater gulf between art and life could be abolished. Malevich was convinced that a creative synthesis of the arts could be fused with life, to produce what he called "colourous existence".[4]

1. For a recent study of various issues concerning the artist's life and work, see C. Douglas & C. Lodder (ed.), *Rethinking Malevich*, London 2007.

2. For a catalogue of Malevich's architectons, see T. Andersen, *Malevich*, Amsterdam 1970, p.139-144. For discussions of Malevich's architectural experiments, see M. Bliznakow, 'Suprematism in Architecture', *Soviet Union*, v.5/2, 1978, p.241-255. J.-H. Martin, *Malévitch: Oeuvres de Casimir Severinovitch Malévitch (1878-1935)*, Paris 1980. I. Kokkinaki, 'Suprematicheskaia Arkhitektura Malevicha i ee Sviazi s Real'nym Arkhitekturnym Protsessom', *Voprosy Iskusstvoznaniia*, v.2-3, 1992, p.119-130. E. Ovsyannikova, 'Superarchitecture or Supergraphics?' in *The Russian Avant-Garde: Representation and Interpretation*, St Petersburg 2001, p.187-192. T. Mikhienko, 'The Suprematist Column-A Monument to Non-Objective Art', in M. Drutt (ed.), *Kazimir Malevich: Suprematism*, New York 2003, p.79-87. E. Petrova, 'Kasimir Malévich. Materiales Nuevos. Modelos Arquitectónicos', in *Kasimir Malévich*, Bilbao 2006, 214-220. C. Lodder, 'Living in Space: Kazimir Malevich's Suprematist Architecture and the Philosophy of Nikolai Fedorov', in *Rethinking Malevich*, p.172-202. A. Charistou, 'The New Suprematist World' in *Five Seasons of the Russian Avant-Garde*, Athens 2008, p.125-129. S.O. Khan-Magomedov, *Suprematizm i Arkhitektura*, Moscow 2007.

3. Vladimir Sviatlovskii (1922), cited by Richard Stites, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford &New York 1989, p.168.

4. Malevich, cited by C. Douglas, Malevich, London 1994, p.24.

Over and above this general context of utopian aspirations and visions that were gripping Russians at this time, Malevich was also affected by the particular aesthetic milieu within which he was working. Although this creative world encompassed a vast range of visual experimentation, I should like to focus on two factors that may have encouraged Malevich's architectural experiments: his creative rivalry with his colleague Vladimir Tatlin and the example of the Dutch De Stijl group. I would like to suggest that both of these exerted some influence on the conception and evolution of Malevich's architectural projects.

Underlying my discussion of the significance that these two stimuli may have possessed for Malevich's thinking about architecture, is an attempt to establish and explore in more detail the chronology of the various stages through which the artist's engagement with architecture developed. Unfortunately, because of the paucity of available and verifiable sources and the lack of firm documentary evidence, this is difficult to establish with any degree of certainty. The schema I am proposing in this paper, therefore, remains somewhat speculative. In brief, it is as follows. The first indication of Malevich displaying any interest in this area is an article of 1918, arguing for a radically new, post-revolutionary architecture, paralleling, but not initiated by Suprematism. By 1919, however, Malevich had begun to envisage a specifically Suprematist architecture as an essential component in an all-embracing Suprematist utopia. He had also begun to take concrete steps towards achieving this goal. The first firmly documented architectural design produced under the aegis of Suprematism (although not the work of Malevich himself) was published in November 1920 and consisted of an openwork structure (fig 4) that possessed strong affinities with the emerging aesthetic of Constructivism and Vladimir Tatlin's *Model for a Monument to the Third International* (fig 5) also of November 1920. By 1923, however, Malevich had produced a completely different style of Suprematist architecture based on a more literal transposition of the planar organization of the paintings into three-dimensional rectilinear solids. This new style possesses strong similarities with the creative approach of De Stijl (fig 6). The five years from 1918-1923, therefore, witnessed extraordinarily dramatic changes in Malevich's relationship to architecture. From being an activity completely outside the realm of the artist's theory and practice, architecture became an important aspect of his creative output. Equally dramatic were the stylistic changes that accompanied these various stages.

Of course, Malevich's experiments with three-dimensional Suprematist form can actually be dated back to 1915. When he launched Suprematism in December 1915 (January 1916 New Style), at *The Last Exhibition of Futurist Painting 0.10 (Zero Ten)* in Petrograd, he displayed his *Quadrilateral* (better known today as the *Black Square*) across the corners of the room so that it interacted dynamically with the surrounding space, almost like a three-dimensional construction or a counter-relief. At the same time, the display included one painting that contained an elongated cuboid shape.

These two instances of three-dimensional Suprematism appear to have been isolated phenomena, and there is no evidence that Malevich started thinking seriously about architecture before the October Revolution of 1917. The first mention of architecture in his writings was in spring 1918 in the article "Architecture as a Slap in the Face of Reinforced Concrete", published in the anarchist newspaper *Anarkhiya* or *Anarchy*.[5] Disgusted

5. K. Malevich, 'Arkhitektura kak poshchechina betono-zhelezu,' *Anarkhiia*, no.37, April 1918, p.4. This is reprinted in K.Malevich, *Sobranie Sochinenii v Piati Tomakh*, A. S. Shatskikh (ed.), Moscow 1995, v.1, p.69-72.

with the kind of modern buildings being constructed in the styles of the past, Malevich declared:

The Avant-Garde of revolutionary destruction is marching over the whole wide world . . . and on the square of the fields of revolution there should be erected corresponding buildings.

We are the highest point in the race of contemporary life, the kingdom of machines and motors, and their work on earth and in space.

We tear ourselves from earthbound shackles, our motors daily enter the chasms of space; we represent striving, and everything on earth should be built in the form of strivings. Down with cupolas . . . let wedges cut into the bosom of space.

Let tall steeples and flying houses prepare for flight . . .

Our new architect will be he who . . . speaks in the new language of architecture. . .

We painters must rise to the defence of new buildings . . . impel people towards what is new, in order that the newly forged image of our day be pure".[6]

Malevich's text resounds with the bombastic rhetoric of the period in its call for a new architecture appropriate to the new age of the "revolution". In terms of the role of painting in formulating this architecture, his statement is fairly general. It does not contain any indication that painters or painting should be directly involved in articulating this new style. Nevertheless, Malevich conveyed the idea that painters could play a vital role by defending the new architecture and encouraging people to accept it by expanding their visual sensibilities. Phrases such as "let wedges cut into the bosom of space" also imply that Suprematism itself could provide an aesthetic foundation for the new architecture, or at the very least that Malevich's abstract style shared a common aesthetic with it. Malevich had adopted the term Suprematism to describe his new non-objective (or objectless) style precisely because it suggested that this style was the supreme embodiment of painting. It is not surprising therefore that he also considered that its geometric language was linked to the emergence of a new architectural aesthetic and the new visual language of the new built environment.

In other respects, Malevich's text evokes an architecture in which the emphasis is on technology, space and notions of flight. His vision embodies certain ideas that were present in pre-revolutionary utopian thought, but which also received wider currency during the Revolution, particularly those notions concerning the potential of technology and the possibilities of space travel. For Malevich and others, liberation from the Earth's gravity acted as a powerful metaphor for political liberation. Even political activists embraced the idea of man's potential to conquer space. In 1918, a Marxist pamphlet declared that man was destined to "take possession of the universe and extend his species into distant cosmic regions, taking over the whole solar system".[7]

In the autumn of 1919 Malevich moved to Vitebsk (in Belarus). There he set up Unovis (*Utverditeli novogo v iskusstve* - Champions of the New Art) and entrusted this new group

The article was republished with additions in *Iskusstvo Kommuny*, no.1, December 1918, and it is this version that is translated in K. S. Malevich, *Essays On Art 1915-1933*, T. Andersen (ed.), trans. X. Glowacki-Prus and A. McMillin, Copenhagen 1968, v.1, p.60-64.

6. Malevich, 'Arkhitektura kak poshchechina betona-zhelezu', engl. transl. in *Essays on Art*, v.1, p.63-64.

7. *O Proletarskoi Etike, 1906*, Moscow 1918, p.328; cited in J. H. Billington, *The Icon and the Axe: An Interpretative History of Russian Culture*, London 1966, p.488.

with the task of transforming the world into a Suprematist utopia. Members of Unovis designed textiles, produced posters and developed an innovative typography. In this sense, Malevich's acolytes continued the design work that he had begun to produce for the Soviets in 1918, such as his design for the Programme of the Committees of Rural Poverty, inscribed with the stirring Bolshevik message, "Workers of the World Unite".[8]

Initially, Malevich and his circle confined their architectural leanings to the decoration of already existing buildings, covering their surfaces with the abstract forms of Suprematist canvases. This too represented a continuation of the kind of work that Malevich had produced for the revolutionary festivals in Petrograd, such as the Suprematist panels disguising the statue of Alexander III on Znamenskaya Square (later Vosstanie Square), Petrograd, for the first anniversary of the Revolution, on 7 November 1918.[9]

Nevertheless, by 1920, Malevich was clearly thinking more seriously about actually creating a Suprematist architecture. That year, in *Suprematism: 34 Drawings*, he wrote: "The Suprematist apparatus, if one can call it that, will be one whole, without any fastenings. A bar is fused with all the elements, just like the Earth's sphere, which contains life perfectly in itself, so every Suprematist body that is built will be included in a natural organisation, and form a new satellite. One only has to find the interrelationship between two bodies speeding through space: the earth and the moon; perhaps a new Suprematist satellite can be built between them, equipped with all the elements, which will move in orbit, creating its own new path. ... Suprematist forms, as an abstraction, have achieved utilitarian perfection. They are no longer in contact with the earth and may be examined and studied like any planet or entire system".[10]

Although, like his earlier statement, this is not very visually explicit, it does seem to reflect the spatial concerns of Malevich's white on white paintings of 1918 (fig. 1). The strong emphasis on space and technology, evident in the earlier text, has now taken a more specific direction in the form of a "Suprematist satellite", which will be able to orbit the Earth.

While Malevich's own ideas of a Suprematist architecture were beginning to take shape, the Unovis group, under his direction, also became involved in this new area of activity. We know that architectural and engineering projects were included in the 1920 and 1921 Unovis exhibitions in Moscow,[11] and that by early 1921 Unovis had organized an architectural and technical faculty.[12]

The first documented evidence of a Suprematist architectural design appeared in November 1920, in the group's journal. It was not by Malevich, but clearly had his approval. It was Ilya Chashnik's project for a speaker's platform (later reworked by El Lissitzky and published in the West as *The Lenin Podium*, with the authorship given as "Atelier Lissitzky 1920", fig. 4).[13] Here, the girder construction creates an emphatic aura of industrial utility as

8. K. Malevich, *Study for the Back Cover of the Programme for the Congress of the Committees on Rural Poverty*, 1918, watercolour, gouache, ink and pencil on paper, 32.7 x 41.3 cm. Pushkin House, St Petersburg.

9. See documentary photograph, Archive of Cinema and Photography, St Petersburg.

10. . K. Malevich, *Suprematizm. 34 risunka*, Vitebsk 1920. Reprinted in *Sobranie Sochinenii*, v.1, p.188. Engl. transl., in *Essays On Art 1915-1933*, ibid, p.123-128.

11. L. A. Zhadova, *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*, trans. A. Lieven, London 1982, p.87ff.

12. I. Chashnik, 'Arkhitekturno-tekhnicheskii fakul'tet', *UNOVIS* (Vitebsk), v.2, January 1921, p.12-15.

13. Chashnik's project was published in *UNOVIS. Listok*, (Vitebsk), vol.1, 20 November 1920. The later version was published in E. Lissitzky and H. Arp (ed.), *Die Kunstismen*, Erlenbach-Zurich, Munich and Leipzig

it soars upwards at a dramatic angle, while the cube at its base explicitly links the structure to pictorial Suprematism and its seminal image *The Black Square*.

The openwork iron structure of Chashnik's design and its emphatic diagonal recall the skeletal framework of Vladimir Tatlin's *Model for a Monument to the Third International*. Both projects are indebted to the I and T beam structures of contemporary engineering. Both designs express the precision of the machine and combine it with an explicitly ideological function. In Tatlin's case, the building was to be the administrative and legislative centre of the Comintern (The Third Communist International), which was an organization dedicated to promoting socialism throughout the world. In the case of Chashnik's project, the proposed structure was to act as a platform for a speaker, a function that certainly had an implicit political connotation, which was made explicit in El Lissitzky's version by placing Lenin on the structure and calling it *The Lenin Podium*.[14] Moreover, both Chashnik and Tatlin's designs were publicized in November 1920, coinciding with the third anniversary of the Revolution, and in this way emphasizing their ideological credentials and alliance with the Bolshevik regime.

The similarities in style and function, along with the close proximity in dating, suggest that the connection between the designs of Chashnik and Tatlin may not be purely accidental. Indeed, it is possible that Malevich's student Chashnik may have benefited from some prior knowledge of Tatlin's structure before producing his own design. We know from documentary evidence that Tatlin's *Model* was unveiled for exhibition in Petrograd on 7 November 1920, the actual anniversary of the Revolution. It was then moved to Moscow, in December where it was on show during early 1921. To accompany the Petrograd display, the Department of Fine Arts of the People's Commissariat for Enlightenment (IZO, Narkompros) published a pamphlet about the monument, which was written by the art historian Nikolai Punin.[15] This reproduced two drawings of the project and described the general ideas that had inspired its conception as well as explaining how the final building was to function. Punin emphasized that the monument was to be a third higher than the Eiffel Tower and was intended to foment world revolution by acting as the headquarters of the Comintern.

Tatlin's design may have galvanized Malevich into activity precisely because the relationship between the two artists amounted to an "eternal war".[16] The artistic celebrity that Tatlin had acquired when he launched his reliefs in May 1914 had probably irritated Malevich. The following year, fearing that Tatlin or someone else might steal his ideas, Malevich had refused to unveil his objectless Suprematist works, even to friends, until the style was publicly launched at the *Zero-Ten* exhibition. In retaliation, when Tatlin organised *The Store* exhibition in Moscow a few months later, he refused to let Suprematist works be included. Although both artists worked in IZO and at the Moscow State Free Art Studios during the immediate post-revolutionary period, there is no evidence that their creative rivalry showed any sign of diminishing. The boldness of Tatlin's design for the Monument to the Third International and the celebrity that he acquired after its unveiling may well have irked Malevich.

1925, p.42.

14. *Die Kunstismen*, ibid, p.42.

15. N. Punin, *Pamyatnik tret'Ego Internatsionala*, Petrograd 1920. Engl. transl. in L. Zhadova (ed.), *Tatlin*, London 1988, p.344-347.

16. N. Khardzhiev, in N. Khardzhiev, K. Malevich and M. Matyushin, *K Istorii Russkogo Avangarda*, Stockholm 1976, p.88.

Although it is possible that Malevich did not see Tatlin's original model, it is highly unlikely, since he was in Moscow in April 1921, when the model was still on display.[17] Yet long before this, he would undoubtedly have been aware that Tatlin had been commissioned in early 1919 (while both artists were still more or less based in Moscow) to produce a monument to the Revolution as part of Lenin's Plan for Monumental Propaganda. It is equally likely that Malevich would have known how this relatively lowly project had developed into a vision for a vast building. The grandiose plans underlying Tatlin's design were publicised as early as 1919 by Nikolai Punin on the pages of the avant-garde newspaper *Art of the Commune* (*Iskusstvo Kommuny*).[18] Malevich might also have seen Punin's later illustrated pamphlet, explaining and promoting Tatlin's monument.[19]

Punin's words might have made an especially strong impact on Malevich since it was Punin who had observed rather astringently, in the wake of the *Tenth State Exhibition: Suprematism and Objectless Creation* of 1919, that although Suprematism was the dominant style of the moment, its approach was already out of date. In February 1919 Punin had written, "Suprematism has blossomed out in splendid colour all over Moscow. Posters, exhibitions, cafés - all is Suprematism. And this is extraordinarily significant. One can confidently assert that the day of Suprematism is nigh, and on that very day Suprematism must lose its significance in creative terms. What was Suprematism? A creative invention without a doubt, but an invention strictly confined to painting".[20]

Malevich even knew about the planned spring showing of Tatlin's Tower in Moscow because on 21 December 1920, El Lissitzky, then in the city, wrote informing him that the model of the monument would be soon be on display in the new capital: "Tatlin has just arrived. He has shown me a photograph of the model [of the Monument to the Third International] and told me that they are soon going back to Petrograd to fetch it for an exhibition organised by Tsentropechat [The Central Publishing Agency] in time for the VIII Congress of the Soviets. In the meantime, he has been busy delivering a lecture. Rather short".[21] Lissitzky, who was a trained engineer, would have been able to describe in detail the salient feature of the structure that he had seen.

This news would not have been welcomed by Malevich. Although perhaps eager to learn about Tatlin's design, he might have been particularly upset by the link with officialdom and the inevitable publicity that such a prominent display would provide for his rival. At the very least, the prospect of Tatlin's celebrity might have encouraged Malevich to accelerate his students' experiments with architecture. From this point of view, the proximity in dating and stylistic similarities between Tatlin and Chashnik's projects would not seem to be mere coincidences.[22]

17. See K. Malevich, letter to the Creative Committee of Unovis (Tvorkom Unovis), 28 April 1921, Nemchinovka (village near Moscow where Malevich's in-laws had a dacha), Archive of Khardzhiev-Chaga Cultural Foundation, Stedelijk Museum, Amsterdam, reprinted in I. Vakar and T. Mikhienko (ed.), *Malevich o sebe. Sovremenniki o Malevich. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniia. Kritika*, Moscow 2004, v.1, p.140.

18. N. Punin, 'O Pamyatnikakh', *Iskusstvo Kommuny*, v.12, March 1919.

19. N. Punin, *Pamyatnik tret'Ego Internatsionala*, ibid.

20. N. Punin, 'O Novykh Gruppirovok', *Iskusstvo Kommuny*, v.10, February 1919. Engl. transl. in Zhadova, *Malevich*, ibid, p.322.

21. E. Lissitzky, letter to Malevich, 21 December 1920, Archive of the Khardzhiev-Chaga Cultural Foundation, Stedelijk Museum, Amsterdam. Engl. Transl. from J. E. Bowlt and M. Konecny (ed.), *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*, St Petersburg 2002, p.136.

22. *Unovis Listok* is dated 20 November (in only 13 days after Tatlin's Tower went on display in Petrograd), but it is possible that it was prepared at the end of the month, rather than at the beginning, or it may even have been published later than this.

There was enough information about Tatlin's design to inform and encourage the Unovis design, which in comparison is relatively simple. Chashnik could easily have produced his small drawing soon after 7 November in time for printing in a "November" publication. Moreover, without seeking to undermine Malevich's probity, it is also not impossible that the Unovis design was pre-dated by a couple of months.

The argument for the influence of Tatlin during this early phase in the emergence of a Suprematist architecture seems particularly compelling, because the next documented stage encompasses Malevich's own experiments with architecture, i.e. with the plaster models or architectons, which he started making in the summer of 1923. These are very different stylistically. In place of the openwork structure used by Tatlin and Chashnik, the architectons consist of solid, white, rectangular blocks. In some respects the architectons can be seen to return to the planar organisation of Malevich's Suprematist paintings, especially works like *Suprematist Composition: White on White* of 1919 (fig. 1) although by now the plane had become a three-dimensional solid.

Most of the early architectons, like *Alpha* (fig. 2) seem to have been elongated, essentially horizontal, rectilinear three-dimensional structures with one main axis, to which minor forms had been attached, usually asymmetrically, extending the essential lines of the composition, creating a subsidiary cross formation, providing an asymmetrical accent or producing some vertical interest. Extensions were divided and often subdivided again, while more and more forms were attached to the basic structure, creating a profound sense of rhythm.

Malevich himself documented the development of this type of structure with a series of annotated drawings.[23] He stated that Suprematist architecture had to be developed in accordance with a set formula, starting with a cube, in either red or black. This was followed by the "disintegration of the cube", often resulting in an "elongated cube".[24] He explained that the disintegration of the red and black square into red and black solids leads to the multiplication of shapes and concluded, "This is how architecture must achieve a new look. A clean look, independent of practical purposes, since architecture begins where there are hardly any practical purposes. [This is] Architecture as such".[25] Malevich had reduced painting to its essentials with the *Black Square*; he was now doing the same for architecture

The vertical architectons such as *Gota* have a completely different feel.[26] The demands of gravity clearly placed some restrictions on the location of the additional elements, their scale and nature. Hence the scope for extending the surfaces asymmetrically seems more limited than in the horizontal structures, and the accretions of elements tend to be more repetitive.

Taken as a whole, these kinds of architectural models resemble very strongly the type of three-dimensional structures and sculptures being created by artists like Georges Vantongerloo in Holland. The affinities suggest that the work of the De Stijl group might have been another factor influencing Malevich's approach to architecture.[27]

23. K. Malevich, *Table No.1: Formula of Suprematism*, 1920s, watercolour, gouache and pencil on paper, 36 x 54 cm, State Russian Museum, St Petersburg.
24. K. Malevich, *Table No.1: Formula of Suprematism*.
25. Ibid.
26. K. Malevich, *Architecton Gota*, 1923, plaster, 85.3x56x52.5 cm, State Russian Museum, St Petersburg.
27. T. Goriacheva, 'Suprematism and Constructivism: An Intersection of Parallels', in *Rethinking Malevich*,

Ever since the October Revolution and especially after the end of the First World War, artists associated with the magazine *De Stijl* had made numerous attempts to make contact with their Russian colleagues.[28] Finally in the summer of 1921 they succeeded, and Malevich saw De Stijl works for the very first time when he received a whole load of material from the communist Dutch artist Pieter Alma, who was in Moscow for the Third Congress of the Comintern. Malevich wrote to his Unovis colleagues in Vitebsk, "Yesterday a delegate from the West came here; he brought many books, journals, and letters addressed to me in person from the Dutch painters, with their works attached. They ask me to discuss their works and send them my criticism. . . . Their works suffer from planarity, and one can say that although the Dutch are ahead of all the others, they can still learn something from us".[29]

Although it is difficult to identify with any precision the visual materials that Malevich received, this statement does suggest that the "works attached" were mainly paintings. Yet the letter also mentions "journals". These were presumably back numbers of *De Stijl*, and it is possible that they included the issue for December 1919 (vol. 3, no. 3), which reproduced several sculptures by Georges Vantongerloo, including two works, with the title *Construction of Volume Relations*.[30] Among those reproduced seems to have been the sculpture now in the Tate Gallery London, *The Interrelation of Volumes* of 1919 (fig. 6).

Such works might have proved a powerful stimulus to Malevich. The strong play of light and shade in Vantongerloo's sculptures is also present in Malevich's models. Both artists used asymmetrical massing, intersecting cuboid elements at different scales and incorporated horizontal components into vertical formations, in order to break up the any monolithic quality in the overall composition. Both artists used neutrally coloured material in order to emphasise the forms of their three-dimensional structures and to eradicate any notion of the "decorative". Perhaps it is not surprising, given the exigencies of ultimately building such structures, that Malevich's horizontal models such as *Alpha* are closer to the sculptures than vertical models like *Gota*.

In his reply to the letter from the Dutch artists, Malevich concentrated on explaining the Suprematist system, and only noted in passing, "I received your letter and read your article . . . and what you said in [it] is undoubtedly a link in the chain that connects me (and my comrades) and you. . . . The photographs you sent certainly contradict our system and construction".[31] Malevich was particularly struck by the priority that was given to the plane in the Dutch architecture (an aspect that he had pointed out in the letter to his Vitebsk colleagues), and the predominance of functionality over explorations of a new spatial aesthetic. In contrast to the spatial dynamism of Suprematist paintings, the early canvases of De Stijl tended to emphasise the flat plane of the canvas and eliminate dynamism in the compositions. While Malevich's encounter with the De Stijl aesthetic experiments may

ibid, p.74.

28. G. Harmsen, 'De Stijl and the Russian Revolution', *De Stijl: 1917-1931: Visions of Utopia*, Minneapolis 1982, p.45-51.

29. Malevich, letter to Unovis [summer 1921], Archive of the Khardzhiev-Chaga Cultural Foundation, Stedelijk Museum, Amsterdam. Cited by Goriacheva, 'Suprematism and Constructivism: An Intersection of Parrallels', in *Rethinking Malevich*, ibid, p.74.

30. *De Stijl*, 3, no.3, December 1919.

31. K. Malevich, letter to the Dutch Artists [1921], Archive of the Khardzhiev-Chaga Cultural Foundation, Stedelijk Museum, Amsterdam. Cited by Goriacheva, 'Suprematism and Constructivism:An Intersection of Parallels', in ibid, p.74.

have encouraged him to explore the constructive potential of the plane in architectural structures, the visual example of Vantongerloo's sculptures may also account for the dramatic change from the open skeletal framework of the *Speaker's Platform* or *Lenin Podium* of 1920 to the subsequent solid rectilinear volumes of the architectons of 1923 and the planar organisation of the planits.

The stimulus from *De Stijl* sculpture and architecture may also explain the striking parallels between some of Malevich's architectural sketches and J.J.P. Oud's architectural compositions, such as his design for the factory at Purmerend of 1919. Yet it was mainly Oud's mass housing projects that were reproduced in *De Stijl*. These inevitably included a strong repetitive dimension and therefore differ strongly in overall conception from Malevich's experiments. Even so there are features that may have stimulated the Russian: Oud's use of white, his manipulation of rectangular massing, the tension he creates between horizontal and vertical elements, his emphasis on rhythm and his exploitation of light and shade. Such characteristics are clearly present, even when there is a strong symmetrical component to the formal organisation, as in his scheme for the Strandboulevard apartments, which was reproduced in *De Stijl* in 1917.[32] The bold use of such devices can also be seen on a more limited scale in the staircase for the "De Vonk" holiday home, which Oud designed with Theo van Doesburg in 1917 and which was reproduced in *De Stijl* in 1918.[33]

In this respect, it is interesting to note that the affinity between Malevich's architectons and De Stijl architectural output was actually recognised by the Dutch magazine in 1927, when its jubilee issue contained a reproduction of the *Architecton Alpha* alongside models and drawings for villas by Van Doesburg and Van Eesteren, as well as photographs of houses by Mallet Stevens and Le Corbusier.[34]

Perhaps it is also not surprising to discover that the affinity with De Stijl that Malevich felt in 1921 was not a transitory phenomenon, but endured. When he produced his *Theoretical Chart No. Six* in 1926/1927, Malevich indicated that what Suprematism contributed to the history of artistic style was a small diagonal plane.[35] He considered that the same was true of the composition shown to its left, which is Theo van Doesburg's *Countercomposition VIII in Black, White, and Grey*, from 1924.[36] For Malevich, the paintings of Suprematism and Van Doesburg possessed strong aesthetic affinities, precisely because they resulted from the same aesthetic perception.

By 1927, Malevich and Tatlin were no longer on speaking terms, but Malevich was still able to pay homage to the Dutch. This generosity of spirit may have been motivated by the recognition that they had shown him the potential of how one specific pictorial language (i.e. Neo-plasticism) could be transposed into architecture and may, therefore, have encouraged him to explore how the planarity of his own work could be developed into three-dimensions.

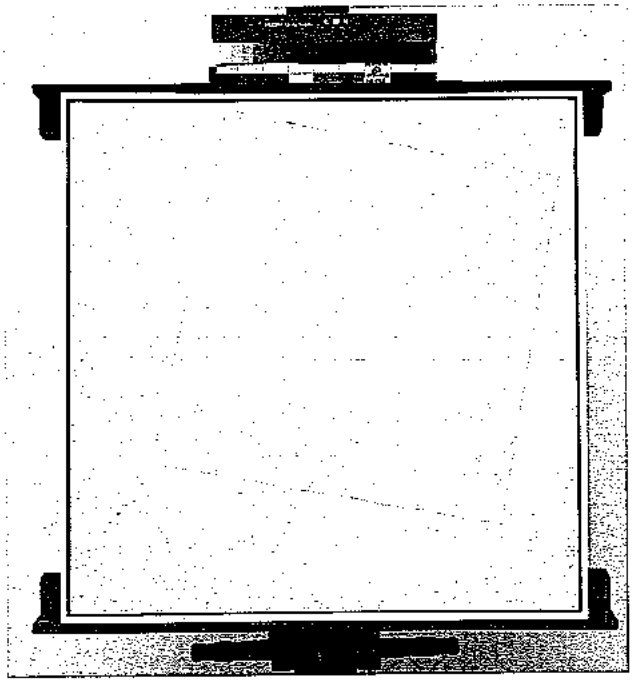
32. *De Stijl*, v.1, no.1, 1917.

33. *De Stijl*, v., no.1, 1918.

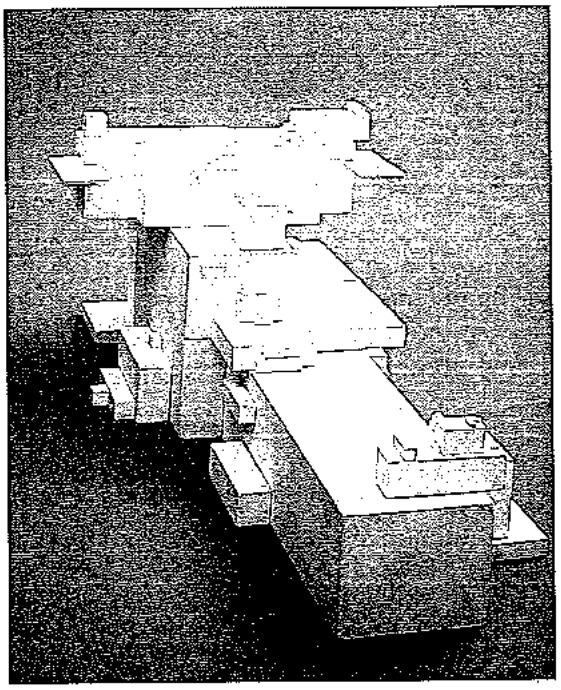
34. De Stijl, v.VII, no.79/84, 1927, p.65-66.

35. K. Malevich, *Theoretical Chart No. 6*, 1926/1927, Museum of Modern Art, New York. For a discussion of this chart as well as Malevich's other charts, see L. Boersma, 'On Art, Art Analysis, and Art Education: The Theoretical Charts of Kazimir Malevich', in *Kazimir Malevich 1878-1935*, Leningrad, Moscow & Amsterdam 1988, p.206-223.

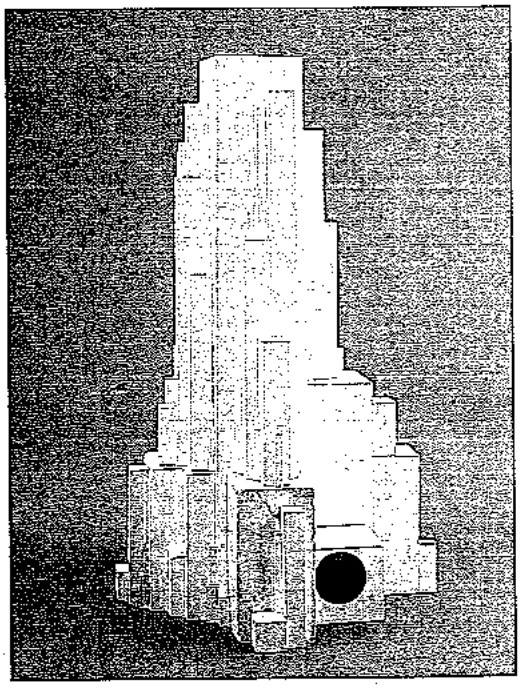
36. Van Doesburg's *Counter-Composition*, which was reproduced by Malevich, is now in the collection of the Art Institute of Chicago. For a detailed discussion of the relations between Suprematism and De Stijl, see L. Boersma, 'Malevich, Lisstizky, Van Doesburg: Suprematism and De Stijl' in *Rethinking Malevich*, ibid, p.223-236.



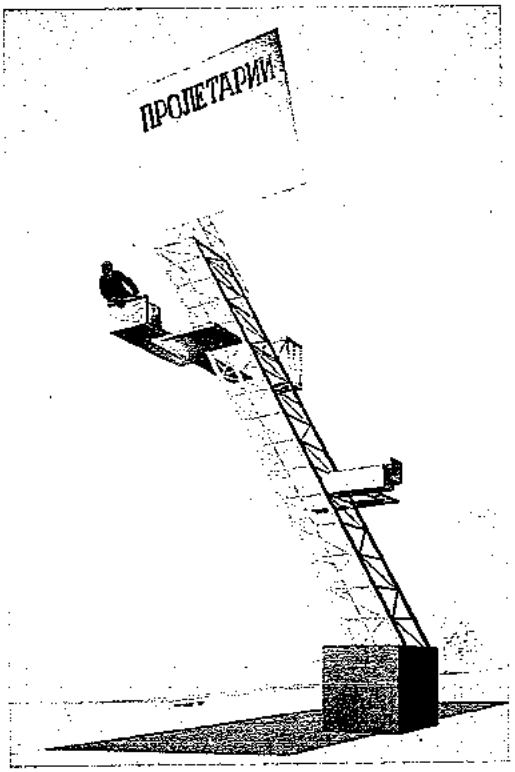
Εικ. 1. Kazimir Malevich, *Suprematist Composition: White on White*, 1918, oil on canvas, 79.4x79.4, Museum of Modern Art, New York. Acquisition confirmed in 1999 by agreement with the estate of Kazimir Malevich and made possible with funds from the Mrs John Hay Whitney Bequest (by exchange). Photo Credit: Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA/Art Resource, N.Y.



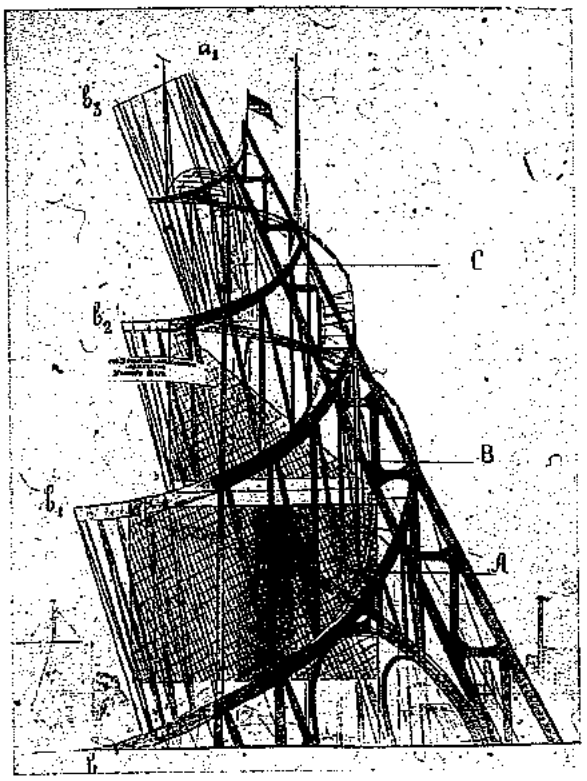
Εικ. 2. Kazimir Malevich, *Architecton Alpha*, 1923, plaster, 33 x37x84.5 cm., State Russian Museum, St Petersburg



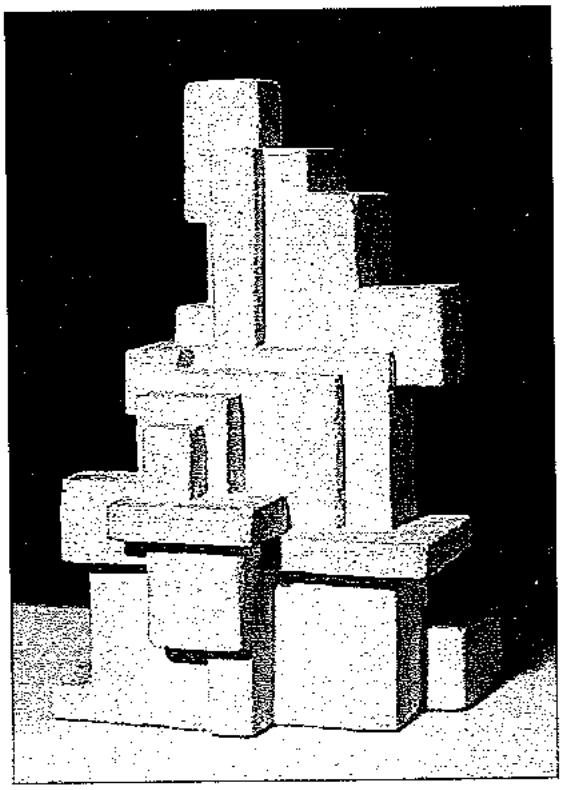
Εικ. 3. Kazimir Malevich, *Architecton Gota*, 1923, plaster, 85. 3x56x52.5 cm., State Russian Museum, St Petersburg



Eik. 4. The Studio of El Lissitzky, *The Lenin Podium*, c.1920, reproduced from *Die Kunstismen*, ed. E. Lissitzky and H. Arp, Erlenbach-Zurich, Munich and Leipzig, 1925, p. 42



Eik. 5. Vladimir Tatlin, *Model of a Monument to the Third International*, 1920. Drawing reproduced in N. Punin, Pamyatnik tret'ego internationala, St Petersburg, 1920



Eik. 6. Georges Vantongerloo, *The Interrelation of Volumes*, 1919 , sandstone, 225 x 137 x 137, Tate Gallery, London

Κατάλογος Ομιλητών*

Αδαμοπούλου Αρετή	διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Αθανασιάδης Κωνσταντίνος	υποψήφιος διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Αλεβίζου Ντενίζ-Χλόη	διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Αλεξάκη Ευγενία	διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Αρφαρά Κάτια	διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Αυγήτα Λουίζα	υποψήφια διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Βαρέλλα Παρασκευή (-)	καθηγήτρια Χημείας
Βάσσος Δημήτρης	υποψήφιος διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Βελένη Θέμις	υποψήφια διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Βερροιοπούλου Ευανθία (-)	ιστορικός της τέχνης
Βλάχος Σταύρος	υποψήφιος διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Βλάχου (Νάντια) Φωτεινή	υποψήφια διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Βρατσκίδου Ελεονώρα	υποψήφια διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Γερογιάννη Ειρήνη	υποψήφια διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Γκότση Χαρίκλεια-Γλαύκη	διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Γοδόση Ζωή	διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Γουλάκη-Βουτυρά Αλεξάνδρα	καθηγήτρια της Ιστορίας της Τέχνης, Α.Π.Θ.
Γραίκος Νίκος	υποψήφιος διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Δασκαλοθανάσης Νίκος	επίκουρος καθηγητής της Ιστορίας της Μοντέρνας και Σύγχρονης Τέχνης, ΑΣΚΤ
Ζάρρα Ιλιάνα	επίκουρη καθηγήτρια της Ιστορίας της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Ιωαννίδης Κώστας	διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Ιωαννίδου Μάρθα	διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης-μουσειολόγος
Καμπασακαλή Έλλη (-)	χημικός
Καραμπά Ελπίδα	υποψήφια διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Κοσμαδάκη Πολύνα	διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Κατσαρίδου Ηρώ	υποψήφια διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Κιλεσοπούλου Κάτια	διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Κλάγκα Νότη	υποψήφια διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Κοντογιώργη Αναστασία	διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης

Κουτσουρής Αναστάσιος	ζωγράφος-συντηρητής, καθηγητής εφαρμογών στο Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων & Έργων Τέχνης, Τ.Ε.Ι Αθηνών
Κωτίδης Αντώνης	καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης, Α.Π.Θ.
Λαμπράκη-Πλάκα Μαρίνα	ομότιμη καθηγήτρια, ΑΣΚΤ, διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης
Λεοπούλου Αρετή	υποψήφια διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Μάλαμα Άννυ	διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης, επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης
Μαρκάτου Δώρα	επίκουρη καθηγήτρια της Ιστορίας της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Ματθιόπουλος Ευγένιος (-)	επίκουρος καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Κρήτης
Μαυρομμάτης Εμμανουήλ	καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης, Α.Π.Θ.
Μαυρομιχάλη Κατερίνα (-)	αρχαιολόγος - ιστορικός της τέχνης
Μισιρλόγλου Θούλη	υποψήφια διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Μοσχονάς Σπύρος	υποψήφιος διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Μουμτζίδου Φανή	διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Μπαχτσετζής Σωτήρης	διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Μπίκας Παναγιώτης	διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Παπαδημητρόπουλος Παναγιώτης	διδάκτωρ Αισθητικής, Επιστήμης και Τεχνολογίας στην Τέχνη
Παπαδοπούλου Ευδοξία	ιστορικός της τέχνης
Παπανδρεοπούλου Κάτια	υποψήφια διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Παπανικολάου Μιλτιάδης	καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης, Α.Π.Θ.
Παπλιάκα Ζωή (-)	χημικός
Παυλόπουλος Δημήτρης	λέκτορας της Ιστορίας της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Αθηνών
Πολλάλη Αγγελική (-)	ιστορικός της τέχνης
Πούλου Μαρία	ιστορικός της τέχνης
Πρώιμος Κωνσταντίνος	διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Σταφυλάκης Κωστής	υποψήφιος διδάκτωρ Πολιτικής Επιστήμης
Σωτηρίου Θανάσης	υποψήφιος διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Τενεκετζής Αλέξανδρος	υποψήφιος διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης

Τσάμπουρας Θεοχάρης	υποψήφιος διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Τσατσάια Φανή	υποψήφια διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Τσίκουτα Λίνα	διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης, επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης
Φιοραβάντες Βασίλης	καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Αιγαίου
Φραγκόπουλος Μίλτος	επισκέπτης καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης, University of Derby (UK)
Φωτά Όλγα(-)	αρχαιολόγος
Χαμαλίδη Έλενα	διδάκτωρ της Ιστορίας της Τέχνης
Χαραλαμπίδης Άλκης	καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης, Α.Π.Θ.
Χατζηνικολάου Νίκος	ομότιμος καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Κρήτης
Χρήστου Θάνος	επίκουρος καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Χρήστου Χρύσανθος	ομότιμος καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Αθηνών, ακαδημαϊκός
Becker Lutz	art historian
Cho Eun-Jung	instructor, Mokpo National University
Lodder Christina	professor of the History of Art, University of St Andrews (UK)

*Οι ιδιότητες των ομιλητών είναι εκείνες που δηλώθηκαν από του ίδιους κατά την περίοδο της διεξαγωγής του συνεδρίου.

Οι ομιλητές με εκθέτη (-) δεν κατέθεσαν την ανακοίνωσή τους προς δημοσίευση.

Το βιβλίο
Η τέχνη του 20ου αιώνα:
Ιστορία-Θεωρία-Εμπειρία
τυπώθηκε από την εταιρεία

Ολοκληρωμένες Λύσεις Γραφικων Τεχνών Α.Ε.
"Listron"
Φρίξου 7, Θεσσαλονίκη
listron.gr

για τον Τομέα
Ιστορίας της Τέχνης
του Α.Π.Θ.
σε 500 αντίτυπα και χαρτί Velvet 100 gr
τον Μάιο του 2009