

## Ηθική. Περιοδικό φιλοσοφίας

Αρ. 16-17 (2023)



Ο Κώστας Παπαϊωάννου και η βυζαντινή  
εικονολογία

Γιώργος Αραμπατζής

doi: [10.12681/ethiki.33677](https://doi.org/10.12681/ethiki.33677)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Αραμπατζής Γ. (2023). Ο Κώστας Παπαϊωάννου και η βυζαντινή εικονολογία. *Ηθική. Περιοδικό φιλοσοφίας*, (16-17), 64-76. <https://doi.org/10.12681/ethiki.33677>

## II. Τέχνη και Θρησκεία

# Ο Κώστας Παπαϊωάννου και η βυζαντινή εικονολογία

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΑΡΑΜΠΑΤΖΗΣ

**Περίληψη:** Το άρθρο παρουσιάζει τους βασικούς άξονες της ανάλυσης της βυζαντινής εικονολογίας από τον Κώστα Παπαϊωάννου. Η πραγμάτευση του θέματος αρχίζει με την παρουσίαση του ζητήματος της διάκρισης της εικονογραφίας από την εικονολογία, που έγινε από τον Έρβιν Πανόφσκυ, σε συνέχεια της νέο-καντιανής φιλοσοφίας της κουλτούρας και, σε έναν δεύτερο χρόνο, τη διάκριση της εικονολογίας από την εικονικότητα που παρατηρείται σε αυτό που ονομάζουμε «εικονιστική στροφή» στη σκέψη, στο τέλος της λεγόμενης «γλωσσικής στροφής», που χαρακτήριζε τη φιλοσοφία του 20ού αιώνα. Η ανάλυση του Παπαϊωάννου διακρίνει με εύστοχο και καίριο τρόπο τα βυζαντινά εικονολογικά επιτεύγματα από τη λεγόμενη θεωρία της βυζαντινής ζωγραφικής ως πρωτο- ή προ-αναγέννηση, δείχνοντας με ευκρίνεια τον διαφορετικό προσανατολισμό της τελευταίας από την αναγεννησιακή ζωγραφική. Η εν λόγω ανάλυση μπορεί να φωτισθεί ακόμη περισσότερο με την έννοια της ιστορικότητας, όπως αυτή εμφανίζεται σε ένα νεανικό έργο του Παπαϊωάννου, το 1951.

**Λέξεις-κλειδιά:** Βυζάντιο; Εικονολογία; Εικονικότητα; Ιστορικότητα; Νεωτερικότητα

## Εισαγωγή

Το έτος 1965 ο Κώστας Παπαϊωάννου (1925-1981) δημοσίευσε στα γαλλικά ένα βιβλίο για τη Βυζαντινή και Ρωσική Ζωγραφική<sup>1</sup>. Πιθανότατα επρόκειτο για παραγγελία. Το έργο αυτό θα εξετάσουμε εδώ σε σχέση με την έννοια της βυζαντινής εικονολογίας. Εισα-

γωγικά, θα χρειαστεί να ορίσουμε ότι η εικονολογία δεν είναι αυτό που φανταζόμαστε. Αναφέρεται σε μια διάκριση που έκανε ο Έρβιν Πανόφσκυ (Erwin Panofsky, 1892-1968), περίφημος ιστορικός της τέχνης, ανάμεσα στην εικονογραφία και την εικονολογία.<sup>2</sup> Ο Πανόφσκυ ήταν μαθητής του Άμπυ Βάρμπουργκ (Aby Warburg, 1866-1929), ο οποίος είχε επηρεασθεί άμεσα από τη νεοκαντιανή φιλοσοφία της κουλτούρας. Σχηματικά, θα λέγαμε ότι η εικονογραφία αναφέρεται σε όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που αναλύει η ιστορία των τεχνών, ενώ η εικονολογία επικεντρώνεται στις φιλοσοφικές και θεωρητικές προϋποθέσεις των πρώτων. Από αυτήν την άποψη, η εικονολογία συνιστά μια ρήξη με την επιστήμη της ιστορίας της τέχνης.

### **Εικονικότητα και Εικονολογία**

Μια άλλη διάκριση που οφείλουμε να κάνουμε είναι αυτή μεταξύ εικονολογίας και εικονικότητας, αλλά τούτο είναι ένα σημείο που χρειάζεται μεγαλύτερη, οπωσδήποτε, ανάπτυξη. Οι Βυζαντινοί επιμένουν ότι εικόνες και λέξεις είναι ισοσθενείς. Ωστόσο, η αποφατική θεολογία απορρίπτει κάθε επιβολή κατηγοριών, όχι γενικώς, αλλά ως τρόπο κατανόησης του όντως Είναι. Πώς τότε να εννοήσουμε την αρχική μας πρόταση; Σημείο εκκίνησης του σχετικού αναστοχασμού θα είναι το ερώτημα: τι είναι μια εικόνα; Για να επιτύχουμε αυτήν την προσέγγιση, θα πρέπει να υπερβούμε το παράδειγμα του απόλυτου λογοκεντρισμού της φιλοσοφίας, που αρνήθηκε τη χρήση του οπτικού παραδείγματος. Αυτό το τελευταίο, ήταν κυρίαρχο, για παράδειγμα, στην αλληγορία του σπηλαίου του Πλάτωνος, αλλά η αναπαράσταση ωθείτο από τον Αθηναίο φιλόσοφο χαμηλότερα ακόμη και από τα αισθητά. Οπωσδήποτε, η βυζαντινή εικονολογία δεν θα μπορούσε να υιοθετήσει την πλατωνική μεταφυσική, όπου το «οράν» εξαρτάται από την «ιδέα». Η άρνηση, όμως, της μεταφυσικής που χαρακτηρίζει τη σύνολη φιλοσοφία του εικοστού αιώνα και που, στο πεδίο της αναλυτικής φιλοσοφίας, ο Richard Rorty απέδωσε με τον όρο «γλωσσική στροφή», συνεπαγόταν και μια οξεία κριτική των οπτικών μεταφορών. Πλέον, οι προτάσεις-αντικείμενα ελέγχου

αντικαθιστούν τις οπτικές μεταφορές στο εσωτερικό μιας κριτικής της συνείδησης ως καθρέπτη της πραγματικότητας υπό οιαδήποτε μορφή —μια κριτική που συμπεριλαμβάνει και τον καρτεσιανό ανα-παραστατισμό (όπου η σκέψη ως εγγύηση της βέβαιης γνωσιακής ικανότητας).

Από τη δεκαετία του 1990, εντούτοις, τα πράγματα αλλάζουν. Έχουμε, έτσι, αυτό που ονομάζουμε «*pictureturn*», κατά τον W. J. T. Mitchell,<sup>3</sup> ή και «εικονιστική στροφή», σύμφωνα με τον Γερμανό θεωρητικό Gottfried Boehm<sup>4</sup>. Η νέα αυτή περί εικόνας ερωματο-θεσία αναρωτιέται σχετικά με την πανταχού παρουσία των εικόνων. Η θεωρία δεν έχει εισέτι κατανοήσει τη δυναμική αυτή των εικό-νων, ενώ η βυζαντινή σκέψη είχε θεωρητικοποιήσει το φαινόμενο της ικανότητάς των να ελκύουν την πεποίθηση, έτσι ώστε ο ρόλος της εικόνας να μην είναι μόνο η εικονογράφηση ή η αποτύπωση. Ο Boehm ερευνά τη λογική των εικόνων, ανατρέχοντας στην αρχή του Gadamer ότι «το είναι που κατανοείται δεν είναι παρά γλώσσα». Κατ' αυτόν τον τρόπο, η εικόνα κατανοείται ως λογο-πραξία, ως εικονο-λογία. Ταυτόχρονα, ισχυρή παραμένει η κριτική του λογοκεντρισμού (βλ. τα σχόλια του Ντερριντά για τον πλατωνικό *Φαίδρο*<sup>5</sup>), που δεν είναι παρά η προέκταση των οπτικών μεταφορών πλατωνικού τύπου (ένας θεατής-μεταφυσικό υποκείμενο, μία κυρίαρχη προ-οπτική). Ο λόγος ενέχει τη δική του, ιδιαίτερη, ανα-παραστατικότητα, ενώ η εικόνα αποβαίνει νέο επιστημικό παράδειγμα.

Στο επίπεδο της βυζαντινής παραγωγής, ο Hans Belting, περίφημος ιστορικός και θεωρητικός της βυζαντινής εικονογραφίας, έθεσε αυτήν την τελευταία ως εικονικότητα «προ-τέχνης». Στη συνέχεια, ο ίδιος επιδόθηκε στην αναζήτηση μιας «επιστήμης της εικόνας», η οποία θα είναι, τελικώς, μια «ανθρωπολογία της εικόνας»<sup>6</sup>. Ένας άλλος γερμανός ερευνητής, ο Horst Bredekamp, αναφέρεται σε ει-κονικά ενεργήματα, στο πλαίσιο ενός εικονο-πραγματισμού, κατά τον οποίο οι «εικόνες δρουν»<sup>7</sup>. Στον *Σοφιστή*, ήδη, ο Πλάτων ομιλεί για τις εικόνες ως το μεταξύ ύπαρξης και ανυπαρξίας (230a-240c), ως διάδραση θέασης και γλώσσας. Στον *Κρατύλο*, τα ορθά ονόματα αντιστοιχίζονται, κάπως, προς ορθές εικόνες (424c-425b). Η γλώσ-

σα αναρωτιέται για τις σχέσεις εικόνας και πραγματικότητας και παράγει αλήθεια. Η εικόνα θέτει την ομοίωση ως δική της σχέση με την πραγματικότητα, πάντα εντός του πλαισίου της παραγωγής αλήθειας. Η σύγχρονη εικονολογία ομιλεί για την αλήθεια ως «λογική της εικόνας». Η εικόνα είναι αληθο-ποιητική. Η θέση της μεταξύ ύπαρξης και ανυπαρξίας ορίζεται ως εικονική διαφορά, ως επιθυμία παραγωγής ομοιωμάτων. Επομένως, η εικόνα είναι κάτι παραπάνω από ομοίωμα.

Με την ανακάλυψη της αναγεννησιακής προοπτικής, η θέση μας στον κόσμο ορίζεται από μια «τέχνη της όρασης». Η εικόνα εντάσσεται σε ένα δέον της αλήθειας, ένα δέον-αληθεύειν. Το απολύτως «δέον-αληθεύειν» της εικόνας αποκλείει την ιδιαιτερότητά της, ώστε να μην αντικαθίσταται από ένα εικονομαχικό δέον. Η εικονομαχία, ως λατρεία της πραγματικότητας, είναι αποθέωση του «σχεδιασμού» ενάντια στη ρεαλιστική απεικόνιση. Η νεωτερικότητα, ωστόσο, όπως επισημαίνει και η Mondzain,<sup>8</sup> απαρνείται τη λατρεία της πραγματικότητας είτε ως προοπτική είτε ως αληθοφάνεια. Η εικόνα, έτσι, αποβαίνει «ίδιο σώμα», ίδια με τον εαυτό της, «αυτόγραφον» και όχι «αλλόγραφον», σύμφωνα με τον Nelson Goodman.<sup>9</sup> (Φυσικά, εδώ, οφείλουμε να υπενθυμίσουμε ότι ομιλούμε για τη γενική οντολογία της εικόνας και όχι της βυζαντινής εικόνας ειδικώς).<sup>10</sup> Οι δυνατότητες της εικόνας είναι, τελικώς, δυνάμεις.

Η αυτονομία του φαινομένου συνδέεται με την εικονικότητα. Η επιστήμη της εικονικότητας είναι, κατά τον Πανόφσκυ, η εικονολογία. Αυτή η τελευταία είναι νέο-καντιανής καταγωγής, ως επιστήμη των πολιτιστικών όντων. Στο σημείο αυτό, πρέπει να γίνει μια χονδρική διάκριση μεταξύ επιστημονικού, επιστημικού (που αφορά στο θεσμικό) και επιστημολογικού (που παλαιότερα αναφερόταν σε ό,τι ονομάζουμε γνωσιοθεωρία). Σφάλμα του νέο-καντισμού υπήρξε η σύγχυση μεταξύ επιστημικού και επιστημολογικού.

Πώς συνδέεται, όμως, η εικονικότητα με το φαινόμενο; Χρειάζεται μια συγκροτησιακή ή συστασιοκρατική αρχή: το εγώ, η συνείδηση, το υποκείμενο, το άτομο, το εδωνά-είναι. Η σύνδεση φαινομένου και εικονικότητας, ακόμη, μας παραπέμπει στην ιδέα του χρόνου και

της ιστορικότητας. Αν και δεν γνωρίζουμε τα φαινόμενα, παρά μέσω των συγκροτησιακών ή συστασιοκρατικών αρχών, αυτά συνδέονται με τη χρονικότητα και, άρα, με την ιστορικότητα. Αυτό μπορεί να συμβεί με δυο τρόπους: είτε η αρχή είναι ο χρόνος που μετρά τα φαινόμενα (ιερός Αυγουστίνος) είτε η αρχή μετράει τον χρόνο με βάση τα φαινόμενα (Αριστοτέλης). Θα πρέπει να έχουμε κατά νου ότι η επιρροή του Αυγουστίνου στο Βυζάντιο ήταν μάλλον περιορισμένη. Για τους Βυζαντινούς, η εικονικότητα συνεπάγεται τη στενή σχέση προφάνειας και αλήθειας, στο εσωτερικό μιας ανησυχίας για το αιώνιο. Τέτοια είναι η βασική λειτουργία της εικόνας.

### **Ο Παπαϊωάννου για τη βυζαντινή εικονολογία**

Από την άποψη των προϋποθέσεων, η βυζαντινή εικονολογία έχει πάμπολλες φορές συνδυαστεί με τη νεοπλατωνική μεταφυσική του φωτός. Με αυτόν τον τρόπο, ο Παπαϊωάννου μιλά για την παρουσία στη ζωγραφική του ασώματου φωτός, σύμφωνα με τον Πλωτίνιο (σελ. 15)<sup>11</sup>:

«Σχετικά με αυτή την εμπειρία του φωτός είναι και η καινούργια εικόνα της ψυχής. Η αρχαία εικόνα —το άρμα με τα δυο άλογα που οδηγείται από τη λογική, κατά τον Πλάτωνα— υποδηλώνει μια παράσταση πλαστική. Αντιθέτως, ο Πλωτίνος εγείρει μια αίσθηση εικονογραφική όταν ορίζει τα έμψυχα όντα ως ‘σώματα φωταγωγημένα’ (...) η λέξη ‘ψυχή’ αποκτά με αυτό τον τρόπο μια απαξιωτική σημασία την οποία η Αρχαιότητα αγνοούσε: ο ‘ψυχικός’ άνθρωπος, που ζει κατά την ‘ψυχή’, ο άνθρωπος ο περιορισμένος μονάχα στην ηθική εμπειρία, είναι το ίδιο απομακρυσμένος από τη θεία χάρη με τον σαρκικό άνθρωπο που έχει παραδοθεί στην επιθυμία. Ο Απόστολος Παύλος έφτασε στο σημείο να κάνει τη διάκριση ανάμεσα στο ‘ψυχικό σώμα’ (το σώμα της ‘ψυχής’) και το ‘πνευματικό σώμα’ (το σώμα του ‘πνεύματος’): πρέπει να θυμόμαστε καλά αυτή τη διάκριση, ελάχιστα κατανοητή σήμερα, εάν θέλομε να καταλάβομε τη μεταρσιωτική τέχνη του Βυζαντίου».

Είναι αλήθεια ότι η βυζαντινή ζωγραφική, ειδικότερα στις ύστερες φάσεις της, συνδυάστηκε με μια «ανάκαμψη του ελληνικού πνεύματος», ως είδος πρωτο- ή προ-αναγέννησης. Ο συγγραφέας αναπτύσσει, εντούτοις, έναν σκεπτικισμό, απολύτως ορθό πιστεύω, απέναντι στην έννοια και την ιδέα της «αναγέννησης» στη Βυζαντινή εικονολογία (σσ. 23-4):

«Σε όλες τις περιόδους της βυζαντινής χιλιετίας, διαπιστώνεται η διάρκεια και η ισχύς των ελληνιστικών παραδόσεων (...) Καταχρηστικώς χαρακτηρισμένες ως ‘αναγεννήσεις’, αυτές οι αντιγραφές δημιούργησαν τα στοιχεία μιας αυθεντικής αρχαΐζουσας σχολής για την οποία μαρτυρούν πολλά αριστουργήματα της ζωγραφικής».

Πέρα από το ιδεολόγημα της «βυζαντινής αναγέννησης», η βυζαντινή εικονολογία κινείται προς το ζήτημα των σχέσεων με το θείο (ουρανό). Ο Παπαϊωάννου θέτει, εδώ, την ιδέα της εικονολογίας στο Βυζάντιο ως αντανάκλαση, κάτι που αποτελεί συχνά μια πολύ συνηθισμένη αντίληψη (σελ. 31):

«Η Εκκλησία, λέει ο Πατριάρχης Γερμανός, είναι ‘ο επίγειος ουρανός μέσα στον οποίο κατοικεί και κινείται ο Θεός του υπέρτατου ουρανού’. η λειτουργία είναι ‘η αντανάκλαση μιας αέναης λειτουργίας που οι άγγελοι τελούν στον ουρανό’».

Εδώ τίθεται, ως συνέπεια, το πρόβλημα της ενότητας του κόσμου, ως αυτό-που-είναι-προς-αντανάκλαση (σελ. 55):

«Ουδέποτε από την εποχή του Κωνσταντίνου, ο μεσογειακός κόσμος βρέθηκε τόσο κοντά στην ενότητα όσο την εποχή του Ιουστινιανού και ουδέποτε η έλλειψη ενότητας έγινε τόσο οδυνηρά αισθητή.(...) Η χριστιανική τέχνη δεν ξέφυγε από αυτές τις αντιφατικές απαιτήσεις. Οι κορυφές που άγγιξε τον 5ο και 6ο αιώνα δεν την έκαναν να λησμονήσει την πρωταρχική εχθρότητά της προς κάθε απεικόνιση ιερών προσώπων και θεμάτων».

Το σημείο αυτό είναι ιδιαίτερος σημαντικό, επειδή υπονοεί την πολιτική αποτυχία του νεοπλατωνισμού και το τέλος της ύστερης αρχαιότητας. Τούτο σημαίνει ολοκάθαρα ότι, στο ιστορικό επίπεδο,



σύμφωνα με τον Παπαϊωάννου, το θεωρησιακό, νεοπλατωνικό Ένα δεν ήταν ικανό να καταλαγιάσει τις όποιες κοινωνικές αντιθέσεις.

Μια άλλη αντίληψη, επίσης συνηθισμένη, ως προς τη βυζαντινή εικονικότητα, είναι η σχέση λειτουργίας και βυζαντινής εικονολογίας. Ο Παπαϊωάννου σημειώνει (σελ. 65):

«Με τον ίδιο τρόπο που η λειτουργία δεν είναι μια σκηνική παράσταση αλλά η *hicetunc* παρουσία των Παθών, η εικόνα καθιστά προσωπικά παρούσες τις άγιες υποστάσεις».

Η σχέση θείας λειτουργίας-εικονικότητας αποδεικνύεται γόνιμη, καθόσον παραπέμπει στο ζήτημα της παρουσίας και, δι' αυτού, σ' εκείνο του μεταφυσικού πραγματικού. Εδώ αναδεικνύεται, με κεντρικό και κριτικό τρόπο, ένας όρος ρεαλισμού: ό,τι είναι μπροστά μου, το βλέπω, είναι υπαρκτό.

«Πάνω σε αυτό το δόγμα, για το οποίο ο Στουδίτης λέει ότι είναι 'κατανοήσιμο μόνο από την ευλάβεια και απρόσιτο στα βέβηλα ότα' θα οικοδομηθεί το κλασικό σύστημα [=εικονολογία] της βυζαντινής ζωγραφικής» (ό.π., σελ. 65).

Έχουμε έτσι, στη βυζαντινή εικονολογία, μια οπτική προφάνεια, διαφορετική από εκείνη της αναγέννησης. Στην αναγέννηση, η προφάνεια οφείλεται στο γεωμετρικό δόγμα της προοπτικής, εδώ όμως (σελ. 83):

«Ο χρυσός που διαπερνάται από το πυρρόξανθο, ενοποιεί στο εξής τον χώρο της εκκλησίας και θα έχει μια διπλή λειτουργία. Με τη μεσολάβησή του, το φως θα γίνει ισότιμο με την εικονογραφημένη έκταση : το φως δεν είναι πλέον το φυσικό φως αλλά το φως το 'πνευματικό', που περιβάλλει τις μορφές σαν ένα φωτοστέφανο αγιότητας και τις προβάλλει με απόλυτη καθαρότητα εν μέσω των λατρευτών».

Το ζήτημα της ρεαλιστικής οπτικής καταδεικνύει ότι ο ρεαλισμός δεν ανήκει στον χώρο της αυτόνομης εμπειρίας, αλλά σε εκείνον του πολιτιστικού εγκιβωτισμού. Τι είναι ρεαλιστική οπτική εμπειρία; Μπορούμε να καταλήξουμε ότι δεν είναι μόνο η αναγεννησιακή προοπτική (δηλαδή ένα άλλο εικονολογικό σύστημα):

«Όντας ένας καθρέφτης όπου αντανακλάται ο νοερός κό-

σμος, η[βυζαντινή] παράσταση της εικόνας πρέπει να αποφύγει οτιδήποτε θυμίζει τη γη σαν τέτοια: την τρίτη διάσταση, την προοπτική, τους καλλωπισμούς που περισπούν, τα τοπία που ανακαλούν στη μνήμη το απόμακρο» (ό.π.).

Ίσως, εδώ, το «θυμίζει» δεν είναι ο ορθός όρος —μάλλον «εξα-ντλεί» θα ήταν καλύτερος, υπό την έννοια ότι η βυζαντινή εικονικότητα δεν είναι μανιχαϊστική. Ο Παπαϊωάννου προχωρεί σε μια άρνηση της ιδεολογίας της παρακμής (σελ. 100) στη σχέση ιστορίας και τέχνης, αφού η τελευταία είναι πάντα γεγονός μοναδικό και εξατομικευμένο:

«Όσο — γεγονός μοναδικό στην ιστορία των πολιτισμών — αυτή η εποχή εξαθλίωσης και ανημπόριας υπήρξε μια από τις πιο γόνιμες του βυζαντινού πολιτισμού».

Το πρόβλημα είναι ότι η παρακμή παραπέμπει σε ένα άλλο ιδεολόγημα, εκείνο της «συνέχειας». Αυτή η ιστορική ανέλιξη, όμως, είναι μια πορεία που δεν συντελέστηκε δίχως ρήξεις (σελ. 109):

«Η κατάρρευση της παλιάς ιερότητας, η ρήξη της προηγούμενης αρμονίας ανάμεσα στην ιεροτελεστία και τη μνημειακή διακόσμηση ευνόησε την ανάπτυξη αυτής της αισθητικής της Χάριτος. Ένα είδος συναρμογής διαφορετικών πινάκων, που ο καθένας τους έχει μια αξία αφ'εαυτού, υποκατέστησε τις συνθέσεις με την αυστηρή ισορροπία που η κλασική τέχνη έθετε στην υπηρεσία της λειτουργικής τάξης».

### **Εικονολογία και Ιστορία**

Θέσαμε εξαρχής ότι η εικονολογία εξετάζεται στο πλαίσιο των σχέσεων σημασίας-φαντασιακού. Ο Παπαϊωάννου δείχνει τη σημασία ως πολιτιστική κατασκευή, αναγόμενη στη συλλογικότητα, ενώ το φαντασιακό κατακλύζει τον χώρο της συνείδησης/αυτό-συνείδησης. Θα μπορούσαμε να εννοήσουμε καλύτερα τις θέσεις του Παπαϊωάννου με αναφορά σε ένα πρότερο έργο του, το *Ο άνθρωπος και ο ίσκιος του* (1951)<sup>12</sup>. Ο συγγραφέας υπογραμμίζει τον αντι-κλασικισμό της μοντέρνας τέχνης (σελ. 48):

«Η μοντέρνα τέχνη αρνήθηκε την ιδέα της Ομορφιάς και της

Φυσικότητας που πάνω της θεμελιώθηκε η Δυτική Τέχνη από την Αναγέννηση κι έπειτα και ανακάλυψε εκλεκτικές συγγένειες με όλες τις βάρβαρες, τραγικές, αντικλασικές τέχνες που απωθούσε, αγνοούσε ή περιφρονούσε ο κλασικισμός και ο ουμανισμός της μεγάλης εποχής».

Προχωρεί μάλιστα σε έναν συνδυασμό της μοντέρνας τέχνης με την τρομοκρατία (μια σχέση που θυμίζει εκείνην της ορθολογικότητας με την τρομοκρατία στη Σχολή της Φραγκφούρτης) (σελ. 49). Η μορφή του ανθρώπου, στο εξής, γράφει, εκφράζεται «κάτω από το σημείο αξιών που ανήκουν στον κόσμο του Φόβου και του Μοιραίου παρά στον κόσμο της Ομορφιάς και της Ελευθερίας». Αντίθετα προς την κίνηση της μοντέρνας τέχνης (ό.π., σελ. 49): «η ανάσταση της ελληνικής ομορφιάς [κατά την Αναγέννηση] έγινε δυνατή γιατί ο άνθρωπος ζούσε σε αρμονικές σχέσεις με την εποχή του και γιατί ζητούσε πάνω απ' όλα μα δει τον εαυτό του συμφιλιωμένο με τη μορφή του και με την κλίμακά του, ελεύθερο από τον Φόβο, κυρίαρχο της μοίρας του».

Η εν λόγω αναγεννησιακή ρήξη με τον βάρβαρο μεσαιωνισμό εκφράζει, παρ' όλα αυτά, ταυτόχρονα, μια ισχυρότατη, θα λέγαμε νιτσεϊκή, «βούληση για δύναμη» (σελ. 49):

«Η Αναγέννηση δημιούργησε μια φανταστική Ελλάδα με σκοπό: με το ενδιαμέσο αυτής της φανταστικής 'Αρχαιότητας' να δικαιώσει τον εαυτό της και να συνειδητοποιήσει την πανίσχυρη ιστορική της βούληση. Η 'Αρχαιότητα' αυτή ήταν μια ουμανιστική *summa*».

Βλέπουμε στο σημείο αυτό ότι η αυτο-συνείδηση αποτελεί ένα ξεκάθαρο κριτήριο για τον Παπαϊωάννου —όχι τόσο ξεκάθαρο ωστόσο εν γένει, καθώς παραπέμπει στη σύγκρουση φαντασιακού και αυτό-συνείδησης. Η νέα «Αρχαιότητα» της Αναγέννησης λάτρευε (σελ. 50) «ό,τι πιο εξασθενημένο, πιο ψεύτικο και γυμνό από νόημα έχει να επιδείξει η Αρχαιότητα», κάτι κοντινό στο πνεύμα του Χέγκελ «στον οποίο», λέει ο Παπαϊωάννου, «χρωστάμε την πιο ξένη προς τον Σοφοκλή ανάλυση της Αντιγόνης». Μολαταύτα, η κριτική του Παπαϊωάννου απέναντι στο «ιδεολόγημα της αναγέννησης» εί-

ναι εδώ μετριασμένη, γιατί (σσ. 50-51) «αυτή η φανταστική εικόνα του Ελληνισμού (...)» ήξερε «καλύτερα από μας το πόσο η ελληνική τέχνη είναι μορφή ανθρώπων ελεύθερων, καρπός ενός νικηφόρου, ολοκληρωτικού αγώνα κατά των απάνθρωπων δυνάμεων (...) [μια] ριζικά αισιόδοξη και αντιτραγική στάση (...) [μια] υπερνίκηση του Κακού σύμφωνα με το εγγελιανό σχήμα – από την παρουσία του Λόγου μέσα στην ιστορική ύπαρξη».

Ο Παπαϊωάννου αναγνωρίζει εδώ κάτι που θα ονομάζαμε «ευρωκεντρισμό» (σελ. 51):

«μια τέτοια στάση [σχετιζόταν] με την ίδια την κυρίαρχη θέση του δυτικού ανθρώπου μέσα στην Ιστορία (...) [αγνοώντας] την τρομοκρατική όψη της Ιστορίας, που από την αντιμετώπισή της γεννήθηκε κάθε προφητισμός, κάθε α-ποκαλυπτισμός, κάθε τραγική ιστορική συνείδηση».

Ο εν λόγω «ευρωκεντρισμός» αναφέρεται σε μια διάκριση πολιτικής ισχύος και φιλοσοφίας, στο εσωτερικό μιας νέας αξιολόγησης του εγγελιανισμού (ό.π.):

«Πυρήνας της δυτικής ιδέας της Ιστορίας είναι αυτή η απόφαση του ανθρώπου να μη δίνει αξία και υπευθυνότητα στον εαυτό του παρά στο μέτρο που τον αναγνωρίζει για φορέα μιας ακόρεστης θέλησης δύναμης, για εξουσιαστή και δημιουργό της ιστορίας. (...) Η 'Ηθική των Κυρίων' πολύ προτού την ανακαλύψει το νιχιλιστικό βλέμμα του Nietzsche ήταν η φυσική κατάσταση του δυτικού ανθρώπου και η αποξενωμένη από κάθε τραγικό πάθος Αισθητική του».

Η βούληση για δύναμη, μάλιστα, αποτελεί, για τον δυτικό άνθρωπο, το *happy end* της εγγελιανής διαλεκτικής του Κυρίου και του Δούλου, πολύ περισσότερο από κάθε εργασία, από κάθε «έργο τέχνης» (σελ. 52). Η μοντέρνα τέχνη, αντίθετα, (σελ. 53) «θέλει να αναγνωρίσει μες στο φόβο και τη θανάσιμη αγωνία τις αρνητικές, δαιμονικές δυνάμεις που ο ιστορικός του κόσμος φέρνει μέσα του», κάτι που συνιστά μια επαναφορά του θέματος της τρομοκρατίας. Γι' αυτό η τέχνη είναι, τελικώς και καταληκτικώς, «διάγνωση του κόσμου», άρα κείμενο της φιλοσοφικής πρόσληψης της πραγματικότητας.

Η στροφή αυτή της τέχνης εκκίνησε γύρω στη δεκαετία 1870 (πιθανώς με το έργο του Σεζάν) και ισχυροποιήθηκε μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, ενώ ολοκληρώθηκε ύστερα από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Η κατάφαση του φόβου (δια της τρομοκρατίας) στέκεται πολύ μακριά, τόσο από τον 'έναστρο ουρανό και τον ηθικό Νόμο' του Καντ όσο και από τη 'λογική μέσα στην Ιστορία' του Χέγκελ, υπενθυμίζει ο Παπαιωάννου (σελ. 56).

Στο σημείο αυτό, εκφράζεται η αμφίσημη και αμφίθυμη στάση του απέναντι στην Αναγέννηση. Γράφει (σελ. 56): η κίνηση αυτή «θα είναι μια οπισθοδρόμηση γιατί δεν μπορεί παρά να σημάνει μια προσωρινή ή μια οριστική εγκατάλειψη αυτής της αισιόδοξης Ανθρωπολογίας, που παρ'όλο τον αυταπάτηλό της χαρακτήρα δεν παύει να εκφράζει μια υψηλή στιγμή ανθρώπινης αυτοπεποίθησης». Τα αντι-μοτίβα της σύγχρονης τέχνης (Φόβος και Μοίρα) απέναντι στα κλασικά (Ομορφιά και Ελευθερία) επιτελούν μια διάγνωση της «σύγχρονης ψυχής» και, ταυτόχρονα, την κίνηση πρόγνωσης μιας νέας Ελπίδας.

Φυσικά, όταν γράφει αυτές τις γραμμές και, ακόμη περισσότερο, όταν εκδόθηκε το 1965 το βιβλίο του για τη βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική, μια νέα τέχνη κυριαρχούσε, από την οποία δεν έλειπε η ρώμη και η αυτοπεποίθηση. Να θυμίσουμε μια αντίθεση που αναδεικνύεται σε ένα τέτοιο έργο μοντέρνας τέχνης, αυτή ενάντια στη διαυγή δυστυχία. Το ζήτημα δεν είναι κατά πόσο μια «αμέριμη δυστυχία» μπορεί να αποτελέσει ιδανικό, αλλά κατά πόσο η διαύγεια που αυτό επικαλείται δεν είναι, στο κάτω-κάτω της γραφής, τίποτε άλλο από μια παρανόηση, δηλαδή μια λάθος κίνηση της νόησης. Πρόκειται για ένα ερώτημα που θα συμφωνούσαμε ότι είναι απολύτως κλασικό, αρχαιοελληνικό εν πολλοίς, όπως τίθεται στο μέσο της ανέλιξης του μοντερνισμού.

### Επίλογος

Η σύλληψη του φευγαλέου χαρακτήρα της εικόνας δεν μπορεί παρά να παραπέμπει στη γλώσσα ως ιστορική οντότητα. Η γλώσσα δεν καθρεπτίζει πλέον τον λόγο. Αυτός ο τελευταίος δεν θεωρείται

πια ως ουσία αλλά ως μορφή (όχι, ωστόσο, αντιθετική ή διακριτή από κάποιο περιεχόμενο), ως πρακτική, δηλαδή, και ιστορία. Η γλώσσα εκκεντρώνεται από την παραδοσιακή θέση της, η αντίληψή της μετατίθεται προς τις ωθήσεις και πιέσεις που τη γεννούν. Ο εαυτός δεν έχει κάποιο τέλος διαμέσου της νομιμοποίησης του συγγνωστού, αλλά παρουσιάζει ένα βασικό, τοπικό έλλειμμα. Η αλήθεια, με τη σειρά της, δεν τοποθετείται εκτός της ισχύος, δεν είναι ασώματος λόγος. Η αλήθεια είναι πρακτική χωρίς υποκειμενικότητα. Οι αξίες δεν μπορούν να είναι κριτηριολογικά έγκυρες, απλώς είναι. Είναι οι αξίες του εαυτού. Η ριζική α-θεμελιότητα του κόσμου δείχνει προς το ανείπωτο, το τυχηματικό, το ιστορικό. Το έκκεντρο νοείται ως μη-κατηγοριακό. Ο λόγος δεν είναι ταυτότητα, είναι αυτό που δεν έχει ακόμη επέλθει. Ο λόγος δεν αυτο-θεομίζεται, όπως στον Διαφωτισμό. Ενάντια στην ερμηνευτική και την υποτιθέμενη βαθύτερη αλήθεια της, έχουμε την επιστροφή στην επιφάνεια του ρητού. Αυτό το τελευταίο δεν είναι ούτε υπερβατικό ούτε ανθρωπολογικό. Ούτε χρόνος, ούτε αλήθεια, ούτε αιωνιότητα, ούτε άνθρωπος. Μήπως ομιλούμε για μια επιστροφή εδώ του αποφαιτισμού; Πώς μπορεί, άραγε, να φιλοξενηθεί με αυτό τον τρόπο το άλλο της εικόνας;

### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Κώστας Παπαϊωάννου, *Βυζαντινή και Ρώσικη Ζωγραφική*, μτφρ. Ελ. Νάκου - Χρ. Σταματοπούλου (Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις, 2007).
2. Το βασικό εικονολογικό έργο του Πανόφσκου δεν είναι οι «Μελέτες στην Εικονολογία» (*Studies in Iconology*, 1939) αλλά το βιβλίο «Ιδέα» (*Idea: A Concept in Art Theory*) πρωτο-δημοσιευμένο το 1924. Για τους Πανόφσκου και Βάρμπουργκ, βλ. Sylvia Ferretti, *Cassirer, Panofsky, Warburg: Symbol, Art, and History* (New Haven: Yale University Press, 1989).
3. W. J. Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).
4. Gottfried Boehm, "Ce qui se montre. De la différence iconique," in *Penser l'image*, ed. Emmanuel Alloa (Paris: Les Presses du réel, 2010), 27–.
5. Jacques Derrida, *Πλάτωνος φαρμακεία*, μτφρ. Χρ. Δ. Λάζος (Αθήνα: Άγρα, 1990).
6. Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 1993).
7. Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts* (Berlin: Suhrkamp, 2010).
8. Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire*

*contemporain* (Paris, Seuil, 1996).

9. Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, 2nd edition (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976).

10. Για τη βυζαντινή εικονολογία, βλ. Γεώργιος Αραμπατζής, *Βυζαντινή Φιλοσοφία και Εικονολογία* (Αθήνα: Καρδαμίτσα, 2012) και Γιώργος Ζωγραφίδης, *Εικαστική Φιλοσοφία* (Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1998).

11. Για εξοικονόμηση χώρου, θα βάζουμε τον αριθμό των αναφερόμενων σελίδων εντός κειμένου και όχι σε υποσημείωση, με παραπομπή στην έκδοση της σημ. 1.

12. Κώστας Παπαϊωάννου, *Ο άνθρωπος και ο ίσκιος του* (1951) (Αθήνα: Το ποντίκι, 2013). Όπως και με το βιβλίο του Παπαϊωάννου για τη βυζαντινή ζωγραφική, και εδώ ο αριθμός των σελίδων εντός κειμένου για εξοικονόμηση χώρου.