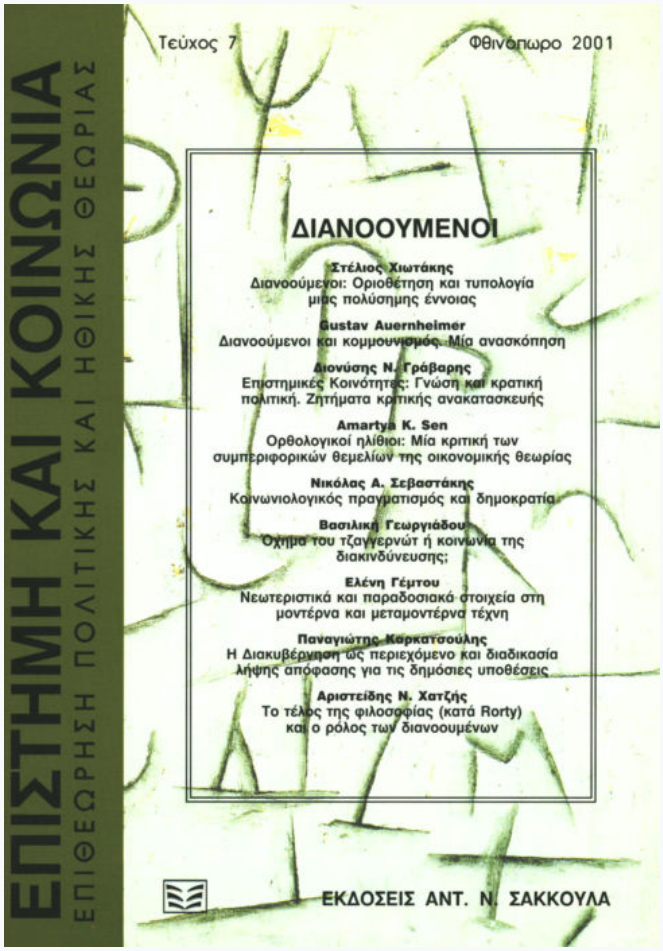
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας

Τόμ. 7 (2001)

Διανοούμενοι



Νεωτεριστικά και παραδοσιακά στοιχεία στη μοντέρνα και μεταμοντέρνα τέχνη

Ελένη Γέμτου

doi: 10.12681/sas.632

Copyright © 2015, Ελένη Γέμτου

Άδεια χρήσης Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

Βιβλιογραφική αναφορά:

Γέμτου Ε. (2015). Νεωτεριστικά και παραδοσιακά στοιχεία στη μοντέρνα και μεταμοντέρνα τέχνη. *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, *7*, 179–203. https://doi.org/10.12681/sas.632

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** ΕΚΤ | **Πρόσβαση:** 22/01/2025 03:15:35

Νεωτεριστικά και παραδοσιακά στοιχεία στη μοντέρνα και μεταμοντέρνα τέχνη

Ελένη Γέμτου*

Ο Μοντερνισμός και ο Μεταμοντερνισμός αποτελούν διαδοχικές τάσεις της τέχνης του 20ού αιώνα με βασικό αίτημα την ανατροπή των δεδομένων που ισχύουν μέχρι τη στιγμή της εμφάνισής τους. Ο Μοντερνισμός αντιτίθεται σε κάθε μορφή κλασικής παράδοσης: οι καλλιτέχνες επιθυμώντας να δημιουργήσουν μια τέχνη ανεξάρτητη και αυτοαναφερόμενη υποβαθμίζουν τη σημασία του θέματος του έργου τέχνης και ανακηρύσσουν τη μορφή ως το κατεξοχήν χαρακτηριστικό της καλλιτεχνικής έκφρασης. Η τάση αυτή κορυφώνεται με τον αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και το θεωρητικό υποστηρικτή του, Clement Greenberg, που οδηγούν την τέχνη σε κορεσμό και παράλληλα ετοιμάζουν το δρόμο για τη μεταμοντέρνα εποχή.

Αίτημα των μεταμοντέρνων καλλιτεχνών είναι η επανένταξη της τέχνης στη ζωή με παράλληλη στροφή σε παραδοσιακές δομές. Χρησιμοποιούν την καλλιτεχνική δημιουργία ως όχημα για κριτική προσέγγιση της πραγματικότητας, την οποία αμφισβητούν και επανεξετάζουν. Ο Μεταμοντερνισμός, ο οποίος υιοθέτησε μια σχετικιστική προσέγγιση της ιστορίας, της παράδοσης, της επιστήμης, της γλώσσας και της τέχνης, θέλησε να αποδομήσει τα συστήματα αυτά και να τα ξαναχτίσει κάτω από αυθαίρετες και μη συμβατές συνθήκες.

Αν και ο Μεταμοντερνισμός επιχείρησε να διορθώσει το μονομερή και αυστηρό χαρακτήρα του Μοντερνισμού, ήρθε και αυτός σε σύγκρουση με τη γενικώς αποδεκτή πραγματικότητα και οδήγησε την τέχνη σε κορεσμό. Το γεγονός ότι η καλλιτεχνική δημιουργία στις ημέρες μας στρέφεται όλο και πιο συχνά σε διατυπώσεις παραδοσιακού

* Δρ. Ιστορίας της Τέχνης

ύφους με γνώμονα την εξύμνηση του 'ωραίου', πιθανώς να αποτελεί ένδειξη για την έναρξη μιας νέας εποχής στην ιστορία της τέχνης.

Μοντερνισμός – Μεταμοντερνισμός: μια ερμηνευτική και χρονολογική προσέγγιση

Ο όρος 'μοντέρνο' έχει σε κάθε εποχή διαφορετικό περιεχόμενο καθώς αναφέρεται στα εκάστοτε σύγχρονα ή και πρόσφατα επιτεύγματα, διαφοροποιώντας τα από εκείνα των περασμένων εποχών. Όταν σήμερα μιλούμε για το 'Μοντερνισμό'[1] στο πλαίσιο της Ιστορίας της Τέχνης, εννοούμε την τέχνη που άνθισε στο μεγαλύτερο μέρος του 20ού αιώνα σε αντιπαράθεση με τα πρότυπα και τους κανόνες της κλασικής παράδοσης που διαιωνίζονταν μέσα από τις Ακαδημίες. Η χρονική αφετηρία του Μοντερνισμού αποτελεί σημείο διαμάχης μεταξύ των ειδικών. Σύμφωνα με μερικούς ο Ρομαντισμός αποτελεί πρώιμο στάδιο της αφαίρεσης του 20ού αιώνα, ενώ εκφράζει κάποιες από τις αρχές του Μοντερνισμού, όπως είναι το αίτημα για μια νεωτεριστική διάλεκτο, η εξύμνηση του ατελούς, η απόρριψη της ισορροπίας και η εν μέρει υπεροχή της μορφής έναντι του θέματος. Κάποιοι άλλοι τοποθετούν την έναρξη της μοντέρνας εποχής το 1863, τη χρονιά δηλαδή που ο Manet έστειλε στο Salon το έργο *Πρόγευμα στη Χλόη* και σόκαρε την κοινή γνώμη αποδεσμεύοντας το γυναικείο γυμνό από το μυθολογικό του περιεχόμενο, δίνοντας του μια καθημερινή- ρεαλιστική διάσταση. Άλλοι βλέπουν την αρχή του Μοντερνισμού στην πρώτη έκθεση των Ιμπρεσιονιστών, το 1874, οι οποίοι αποτυπώνοντας οπτικές εντυπώσεις μειώνουν τη σημασία του περιεχομένου σε όφελος της μορφής. Από κάποιους ερευνητές η έναρξη της νέας εποχής τοποθετείται στην τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα και συγκεκριμένα στη ζωγραφική του Gauguin και των Nabis, που καλλιεργούν ένα έντονα αντινατουραλιστικό στυλ, απορρίπτουν τον ακαδημαϊσμό και τον ιδεαλισμό της κλασικής παράδοσης, ενώ παράλληλα χρησιμοποιούν ως πηγή έμπνευσης τη λαϊκή τέχνη που διαιωνίζει αυθεντικές παραδοσιακές μορφές έκφρασης. Τέλος, οι επιστήμονες που ασχολούνται με τη μελέτη της μεταμοντέρνας περιόδου χρησιμοποιούν τον όρο 'Μοντερνισμός' για τον αμερικάνικο αφηρημένο εξπρεσιονισμό και το δογματισμό του Greenberg (1986, 1993), με τον οποίο η τάση για μια αυτοαναφερόμενη και καθαρά φορμαλιστική τέχνη έφτασε στο αποκορύφωμά της.

Η διαφωνία μεταξύ των μελετητών οφείλεται στο γεγονός ότι η ρήξη με την τέχνη του παρελθόντος δεν έχει καθολικό και ενιαίο χαρακτήρα. 'Παρόν'

και 'παρελθόν' στην τέχνη δεν αποτελούν κλειστά συστήματα τα οποία διαδέχονται το ένα το άλλο. Συχνά το δεύτερο σύστημα επιδρά και συνυπάρχει με το πρώτο μέσα από τις παραδοσιακές δομές που είναι αδύνατο να εξαφανιστούν ολοκληρωτικά. Στη δυτική τέχνη από την αρχαιότητα έως και το 19ο αιώνα το γεγονός, ότι ακόμη και οι πιο ευρηματικοί καλλιτέχνες εξαρτιόνταν από τους πάτρωνες και από ένα κοινό που μετρούσε την ποιότητα στην τέχνη ανάλογα με την προσήλωση του καλλιτέχνη στα θεματικά, τεχνικά και τεχνοτροπικά παραδοσιακά πρότυπα, συνετέλεσε σε πιο ήπιας και ενιαίας μορφής μεταβάσεις από τη μία πολιτισμική περίοδο στην άλλη. Στην εποχή μας όμως και στο άμεσο παρελθόν η αξία του έργου τέχνης κρίνεται περισσότερο από τη δυνατότητα αντιπαράθεσής του με τα πρότυπα αυτά, με τη δύναμη της πρωτοτυπίας που το διακρίνει και με την ικανότητα του καλλιτέχνη να απεικονίζει τη 'μοντέρνα ομορφιά' (Baudelaire 1846).[2] Οι καλλιτέχνες στρέφονται σταδιακά κατά της παράδοσης, κάποιοι από αυτούς διατυπώνουν τα αιτήματα της εποχής μέσα από μια βιωματική έκφραση, ενώ κάποιοι άλλοι αντιλαμβάνονται την τέχνη ως αυτόνομο και ανεξάρτητο σύστημα. Ο κοινός παρονομαστής ωστόσο για όλους είναι η απόρριψη της παράδοσης και η επιδίωξη νεωτερισμού και πρωτοτυπίας.

Η λήξη της μοντέρνας εποχής και η έναρξη μιας νέας μετα-μοντέρνας περιόδου δεν μπορεί επίσης να καθοριστεί με ιδιαίτερη σαφήνεια (Levin 1979, στο Hertz 1993:1 κ.ε). Ο όρος 'μεταμοντέρνο'[3] χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1938 από τον Arnold Toynbee (1938, 1947). Αναφερόταν σε ένα νέο ιστορικό κύκλο που άρχιζε το 1875 και σηματοδοτούσε το τέλος της δυτικής ηγεμονίας, την παρακμή της ατομικότητας, του καπιταλισμού και του Χριστιανισμού. Ο Toynbee, παρότι έγραφε πριν την απόλυτη κορύφωση του Μοντερνισμού, όρισε τα χαρακτηριστικά του Μεταμοντερνισμού όπως τα αντιλαμβανόμαστε σήμερα.

Η μεταμοντέρνα εποχή ξεκινάει, όταν ο άνθρωπος ορμώμενος από την ανασφάλεια που του έχουν δημιουργήσει οι ταχύτατες εξελίξεις στην επιστήμη και την τεχνολογία, αισθάνεται την ανάγκη να επανεξετάσει και να επαναπροσδιορίσει τις σταθερές δομές και αξίες που έχει ακούσια κληρονομήσει από τις προηγούμενες γενιές ή και έχει αποδεχθεί ως ένα είδος κατασκευασμένης μυθολογίας από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, τον κινηματογράφο και τη διαφήμιση. Οι ιδέες του Διαφωτισμού για την εξέλιξη, την επιστημονική σκέψη και την αλήθεια ανατρέπονται.[4] Η γλώσσα αντιμετωπίζεται ως ένα κλειστό αυτοδύναμο σύστημα, ανεξάρτητο από τον έξω κόσμο ως προς τη σημασία του αλλά ικανό να καθορίσει την πραγματικότητα, τις

σκέψεις και τις αποφάσεις μας.[5] Υπονομεύεται ολόκληρος ο μηχανισμός της ιστορίας της τέχνης, ως συστήματος με κεντρικό άξονα τους εμπνευσμένους δημιουργούς, καθώς σύμφωνα με τη μεταμοντέρνα αντίληψη το έργο τέχνης μετά την ολοκλήρωση του γίνεται αυτοδύναμο και εξαρτάται μόνο από τον αποδέκτη του.[6]

Η κριτική θεώρηση και ο επαναπροσδιορισμός των παραδοσιακών συστημάτων και ιδεολογιών επιτυγχάνεται, σύμφωνα με τη μεταμοντέρνα αντίληψη, με την 'αποδόμηση'[7] τους και στη συνέχεια την ελεύθερη αναδόμηση και τον αυθαίρετο συνδυασμό των μερών τους. Μόνο με αυτό τον τρόπο μπορούμε να αποδεσμευτούμε από την ισχύ της παράδοσης, ανατρέποντας δηλαδή εντελώς τις σταθερές δομές που κυριαρχούν στη σκέψη, τη γλώσσα, τη φιλοσοφία, την επιστήμη και την τέχνη, και δημιουργώντας νέα ανατρεπτικά συστήματα που ανανεώνουν τη στάση μας απέναντι στον κόσμο.

Σε αυτό το πλαίσιο κινούνται και οι καλλιτέχνες που στέκονται κριτικά απέναντι στις παραδοσιακές δομές και την πλασματική σύγχρονη πραγματικότητα, επιχειρούν να 'αποδομήσουν' καθετί που θεωρείται σταθερό και δημιουργούν συνθέσεις όπου συνενώνονται διαφορετικά και άσχετα μεταξύ τους στοιχεία από το παρελθόν και το παρόν. Ο όρος 'Μεταμοντερνισμός' έγινε ευρέως γνωστός μέσα από την αρχιτεκτονική, όταν το 1979 ο Philip Johnson, ένας από τους θεμελιωτές του διεθνούς ρυθμού (του κατεξοχήν δηλαδή μοντέρνου στυλ), τοποθέτησε στην κορυφή του ουρανοξύστη της AT&T μία στέγη τύπου Τσίπεντεϊλ, συνδυάζοντας έτσι την αυστηρή και καθαρή διάλεκτο του Μοντερνισμού με ένα παραδοσιακό μοτίβο του 18ου αιώνα (Heartney 2001: 11, εικ. 2). Στο χώρο των εικαστικών τεχνών, χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας αντίληψης εντοπίζονται ήδη από τη δεκαετία του 1960 με τα κινήματα της Ποπ Αρτ και της Εννοιολογικής Τέχνης, τα οποία αντιτίθενται στην ιδεολογία του Μοντερνισμού που προβάλλει μια τέχνη αυτόνομη, αυτοαναφερόμενη και ανεξάρτητη από την πραγματικότητα.

Τα νέα δεδομένα στην τέχνη του Μοντερνισμού

Ο Μοντερνισμός ήρθε σε ρήξη με τις παραδοσιακές δομές που αφορούν τόσο την ίδια τη ζωγραφική γλώσσα όσο και το σύνολο των πολιτισμικών στοιχείων και προτύπων που διαιωνίζονται στο πέρασμα της ιστορίας.

Η επανάσταση που πραγματοποιήθηκε επισημαίνεται στις ακόλουθες παραμέτρους:

Θέμα: Έως και το 19ο αιώνα η τέχνη που διδασκόταν στις Ακαδημίες,[8] η λεγόμενη «επίσημη τέχνη», δεν ξέφευγε από τα πρότυπα του 17ου αιώνα. Οι καλλιτέχνες επιδίδονταν στις αντιγραφές έργων των δημιουργών του παρελθόντος και στα 'μεγάλα θέματα', δηλαδή τα θρησκευτικά, τα μυθολογικά, τα ιστορικά, τα αλληγορικά και την προσωπογραφία. Το θέμα ήταν πρωταρχικής σημασίας και η επίμονη αναζήτηση του στο 'μεγάλο' παρελθόν -μόνο κατά το 19ο αιώνα με το Ρεαλισμό στρέφεται η θεματολογία από τα μεγάλα στα ταπεινά θέματα της σύγχρονης πραγματικότητας - περιόριζε την καλλιτεχνική έμπνευση και το ανεξάρτητο πνεύμα του δημιουργού, οδηγώντας σε στείρες και παρωχημένες αναζητήσεις (Χρήστου 1993: 19κ.ε.).

Για την τέχνη του 20ού αιώνα το θέμα αποκτά δευτερεύουσα σημασία.[9] Η καλλιτεχνική έκφραση έχει περισσότερο το χαρακτήρα του πειραματισμού και της αναζήτησης νέων δρόμων, ενώ δεν ενδιαφέρει τόσο τι απεικονίζεται αλλά το πώς. Άλλωστε οι καλλιτέχνες δεν δημιουργούν πλέον για τον κλήρο, τους ευγενείς και τους βασιλείς, αλλά έχοντας ως γνώμονα την προσωπική ανάγκη έκφρασης εργάζονται για την ίδια την τέχνη και το ευαισθητοποιημένο κοινό στο σύνολό του. Η συμβατικότητα, στην οποία έχει οδηγήσει την τέχνη ο Ακαδημαϊσμός, συνδέεται άμεσα για τους Μοντερνιστές με τις ρίζες της κλασικής παράδοσης που είναι η ελληνορωμαϊκή τέχνη, η ρήξη συνεπώς μαζί της είναι άμεση και πλήρως ηθελημένη (Χριστοφόγλου 1988:64).

Μορφή: Η νέα στάση απέναντι στη μορφολογική διάλεκτο της τέχνης εντοπίζεται στα ακόλουθα σημεία:

α) Απόρριψη της πιστής αναπαράστασης της πραγματικότητας, της λεγόμενης μίμησης, μιας έννοιας που έχει γεννηθεί στην ελληνική φιλοσοφία. Ήδη ο όρος υπάρχει στους στοχαστές του 5ου αιώνα π.Χ. και χρησιμοποιείται για την απομίμηση ήχων στη μουσική, φωνών και κινήσεων στο δράμα και από τον Ηρόδοτο για την πιστή ομοιότητα των αιγυπτιακών ξύλινων αγαλμάτων των νεκρών με ανθρώπινες μορφές. Η ενασχόληση του Πλάτωνα με τη μίμηση και η άποψή του ότι οι καλές τέχνες είναι μιμητικές με την έννοια ότι αναπαριστούν τα φυσικά αντικείμενα (που οδήγησε σε απόρριψή τους στην *Πολιτεία*) σηματοδοτεί την εξέλιξη της αισθητικής και χαρακτηρίζει τις εικαστικές τέχνες έως και τον 19ο αιώνα.[10]

Η ρήξη με την παράδοση σε αυτό το σημείο γίνεται καταρχάς με την κατάργηση της αρχής της ψευδαίσθησης του τρισδιάστατου χώρου. Κάνοντας τη χρήση διαφόρων μέσων με κυριότερο τη γραμμική προοπτική, οι καλλιτέχνες της νεώτερης Ευρώπης για πολλούς αιώνες δημιουργούν εικόνες σε τρεις διαστάσεις και η εξέλιξη της ζωγραφικής γίνεται ταυτόσημη με την όσο

το δυνατόν πιο αληθοφανή απόδοση του χώρου. Στον 20ό αιώνα μια σειρά από κινήματα διαφορετικών αντιλήψεων, όπως ο Φωβισμός, ο Εξπρεσιονισμός, ο Κυβισμός, ο Φουτουρισμός και ο αφηρημένος Εξπρεσιονισμός έχουν ως κοινό χαρακτηριστικό τους την επιπεδότητα (Κωτίδης 1993: 34).

Η επανάσταση του Μοντερνισμού είναι ιδιαίτερα ριζοσπαστική γιατί δεν ανατρέπει μόνο την εξελικτική πορεία αιώνων, αλλά επιχειρεί να διαμορφώσει μια νέα αντίληψη για το νόημα και το ρόλο της ζωγραφικής γενικότερα. Η ζωγραφική παύει να έχει παραστατικό περιεχόμενο, γιατί στόχος δεν είναι πλέον η 'μίμηση' της εξωγενούς πραγματικότητας, αλλά η απόδοση μιας εσωτερικής αλήθειας που έχει δικό της χαρακτήρα και αναφέρεται αποκλειστικά και μόνο στον εαυτό της. Είναι μάταιο να ζωγραφίζεις ό,τι μπορείς να περιγράψεις', είναι τα λόγια του Picasso που καθορίζουν το χαρακτήρα της μοντέρνας ζωγραφικής (Apollinaire 1983: 174), και κατ' επέκταση δηλώνει το αίτημα των καλλιτεχνών του 20ού αιώνα για μια τέχνη καθαρή και ανεξάρτητη (Frascina/Harrison 1982: 6).

β) Παραμόρφωση και διάσπαση της μορφής. Πέρα από την κατάργηση της ψευδαίσθησης και την επιδίωξη της επιπεδότητας στη ζωγραφική, η απομάκρυνση από την παραδοσιακή μίμηση και η προσέγγιση σε μια αυτοαναφερόμενη εικαστική γλώσσα επιτυγχάνεται μέσα από την παραμόρφωση και τη διάσπαση της μορφής (Κωτίδης 1993: 34κ.ε.).

Το μέτρο, η συμμετρία και η αρμονική αναλογία ήδη από τον Πλάτωνα (Φίληβος 64 ε, Σοφιστής 228) συνιστούν το 'ωραίο' και ταυτίζονται με την έννοια της τέχνης. Η θεωρία ολοκληρώνεται από τον Αριστοτέλη που υποστηρίζει ότι το 'ωραίο' συντίθεται από την τάξη και τη συμμετρία, για να περάσει στη σχολαστική φιλοσοφία και τον Άγιο Θωμά Ακινάτη που αναφέρει τρεις προϋποθέσεις για το 'ωραίο': πρώτο, μια ορισμένη πληρότητα ή τελειότητα, γιατί ό,τι είναι ατελές είναι άσχημο· δεύτερο, μια σωστή αναλογία ή αρμονία· τρίτο, διαύγεια, γι' αυτό -όπως υποστηρίζει - τα λαμπρόχρωμα αντικείμενα αποκαλούνται ωραία. Η ίδια θεωρία πέρασε στους κλασικίζοντες καλλιτέχνες της Αναγέννησης και εκφράστηκε από δημιουργούς ίδιων προσανατολισμών στους επόμενους αιώνες (Read 1984: 98κ.ε.).

Ο Μοντερνισμός, στην προσπάθεια να απελευθερώσει τις εικαστικές τέχνες από τους καταναγκασμούς του θέματος και της μορφοπλαστικής γλώσσας, καταλύει τις παραδοσιακές ισορροπίες, αποδεσμεύει την έννοια του ωραίου από το μέτρο και την αρμονία, ενώ παραμορφώνει και κάποτε διασπά τις μορφές. Κινήματα που χρησιμοποιούν στο έργο τους την παραμόρφωση της μορφής είναι ο Φωβισμός, ο Εξπρεσιονισμός, ο Φουτουρισμός,

ο Ντανταϊσμός και ο Σουρρεαλισμός, ενώ από τους ανεξάρτητους καλλιτέχνες μπορούν να αναφερθούν οι Modigliani, Picasso και Klee. Σε ό,τι αφορά τη διάσπαση της μορφής, οι κυριότεροι εκφραστές είναι ο Cezanne και οι Κυβιστές.

Υλικά: Το πρώτο συνθετικό χρώμα, το λεγόμενο 'Perkin's mauve' (Kent 1995: 51), που εφευρέθηκε το 1856, υπήρξε η αφετηρία για μια σειρά νέων ανακαλύψεων που έδιναν στους καλλιτέχνες ευρύτατες δυνατότητες έκφρασης και πειραματισμού. Η χρήση ωστόσο νέων χρωμάτων και τεχνικών δεν είναι τόσο επαναστατική, όσο το γεγονός ότι ο Μοντερνισμός δίνει στο υλικό δική του ζωή και το καθιστά συχνά αυτόνομο μέσα στο έργο τέχνης. Στην περίπτωση των Φωβ για παράδειγμα, η ουσία της ζωγραφικής δεν βρίσκεται στο θέμα αλλά στο χρώμα που κυριαρχεί ως ανεξάρτητη οντότητα. Ακόμη πιο έντονη είναι η κυριαρχία του χρώματος στην αφηρημένη ζωγραφική και ιδιαίτερα στους μονοχρωματικούς πίνακες, όπως στην περίπτωση του Yves Klein.

Η προβολή της καλλιτεχνικής διαδικασίας στο ίδιο το έργο (Κωτίδης 1993: 36) είναι ένα άλλο χαρακτηριστικό που εισάγει ο Μοντερνισμός και το συναντούμε τόσο στη γλυπτική, όπως στην περίπτωση του Rodin, πολλά έργα του οποίου έχουν ημιτελή χαρακτήρα με εμφανή τα σημάδια της σμίλης, όσο και στη ζωγραφική, όπως σε έργα της Action Painting, όπου η διαδικασία ρίψης χρωμάτων στον καμβά είναι ηθελημένα φανερή. Δεν πρόκειται ωστόσο για μια διαφοροποιημένη έκφραση των non finito έργων των Μ. Άγγελου, Turner ή Delacroix, ο ημιτελής χαρακτήρας των οποίων αντανακλούσε σε προβληματική ρομαντικής φύσης, αλλά εντάσσονται στο ευρύτερο πλαίσιο του αιτήματος για αυτονόμηση της τέχνης.

Η σχέση της μοντέρνας τέχνης με την κλασική παράδοση

Οι καλλιτέχνες του Μοντερνισμού απομακρύνονται συνειδητά από τα πρότυπα της κλασικής τέχνης, η οποία έχει τις ρίζες της στην αρχαιότητα. Εφόσον όμως αποτελούν μέλη μιας κοινωνίας με ιστορικό-διαχρονικό χαρακτήρα δεν είναι δυνατό να έρθουν σε καθολική ρήξη με το παρελθόν. Έτσι παρατηρείται σύγκρουση μεταξύ μιας συνειδητής επιθυμίας για απόρριψη της παράδοσης και μιας ασυνείδητης επαναφοράς της σε πολλές εκδηλώσεις των καλλιτεχνών του Μοντερνισμού (Χριστοφόγλου 1988: 65). Στα κείμενα λ.χ. του Cezanne (ό.π.), από το ένα μέρος κατακρίνεται η μίμηση των επιτευγμάτων των αρχαίων Ελλήνων και Ρωμαίων και από το άλλο ο καλλιτέ-

χνης γράφει λατινικούς στίχους, κάνει χρήση αρχαιοπρεπών εκφράσεων και θαυμάζει τα αρχαία εκθέματα στο Λούβρο. Πέρα όμως από τη συνειδητή ενασχόληση του καλλιτέχνη με την αρχαιότητα, ο ιστορικός της τέχνης ανιχνεύει στα έργα του μια ασυνείδητη ταύτισή του με τον αρχαίο πολιτισμό.

Είναι γεγονός ότι υπάρχουν κάποια στοιχεία στην αρχαιοελληνική φιλοσοφία που μπορούν να ταυτιστούν με τις φιλοσοφικές αναζητήσεις του Μοντερνισμού. Στο ακόλουθο απόσπασμα από το Φίληβο (51Β) ο Πλάτωνας, αναιρώντας κατά κάποιο τρόπο τη θεωρία του περί μίμησης, προαναγγέλλει τη θεωρία της αφαίρεσης (Read 1984: 97κ.ε.):

'*Σωκράτης*: Οι αληθινές ηδονές είναι εκείνες που πηγάζουν από τα χρώματα που ονομάζουμε ωραία και από τα σχήματα, και οι περισσότερες από τις ηδονές της οσμής και της ακοής. Οι αληθινές ηδονές απορρέουν απ' όλα εκείνα τα πράγματα που η απουσία τους δεν είναι οδυνηρή, αλλά η παρουσία τους μας είναι συνειδητά ευχάριστη και ανεξάρτητη από τον πόνο.

Πρώταρχος: Αλλά και πάλι, Σωκράτη, τι εννοείς με αυτές τις ηδονές;

Σωκράτης: Οπωσδήποτε αυτό που εννοώ δεν είναι ολότελα ξεκάθαρο, αλλά θα προσπαθήσω να το κάνω. Μιλώντας για την ωραιότητα των μορφών δεν εννοώ αυτό που θα περίμεναν οι περισσότεροι άνθρωποι, δηλαδή την ομορφιά των ζωντανών πλασμάτων ή των εικόνων, παρά εννοώ ευθείες και καμπύλες και τις επιφάνειες ή τα στερεά σώματα που παράγει από αυτές ο τόρνος, ο χάρακας και ο γνώμονας, αν με καταλαβαίνεις. Γιατί εννοώ ότι αυτά τα πράγματα δεν είναι σχετικά ωραία και έχουν τις δικές τους ηδονές, που δεν εξαρτώνται με κανένα τρόπο από τη σφοδρότητα της ανθρώπινης επιθυμίας. Και εννοώ χρώματα του ίδιου είδους, με το ίδιο είδος ομορφιάς και το ίδιο είδος ηδονών. Είναι τώρα ξεκάθαρο αυτό που εννοώ ή όχι;

Πρώταρχος: Βάζω τα δυνατά μου, Σωκράτη, αλλά βάλε κι εσύ τα δυνατά σου για να το κάνεις ακόμη πιο ξεκάθαρο.

Σωκράτης: Εντάξει. Εννοώ οι ήχοι που είναι καθαροί και απαλοί και έχουν ένα και μόνο καθαρό τόνο δεν είναι ωραίοι σε σχέση με κάτι άλλο, αλλά από την ίδια τους τη φύση, και προκαλούν ηδονές που προσιδιάζουν σ' αυτούς'.

Ο Πλάτωνας σε αυτό το κείμενο δεν τοποθετεί το 'ωραίο' στην ισορροπία και την τάξη, αλλά στα ίδια τα φυσικά αντικείμενα και συγκεκριμένα στην εγγενή τους μορφή. Αναζητώντας το απόλυτα ωραίο παρακάμπτει τη σχετικότητα των αντικειμένων που εξαρτάται από τη χρήση, το σκοπό ή τη σχέση μεταξύ τους και στρέφεται στις ευθείες, τις καμπύλες και τις επιφάνειες, δηλαδή στην ίδια τη δομή τους. Σε αυτό το σημείο ταυτίζεται το έργο του

Cezanne με τον Πλάτωνα. Ο Cezanne πιστεύει ότι η φύση στην ουσία αποτελείται από κυλίνδρους, σφαίρες και κώνους και θέλοντας να απεικονίσει τη δομή των φυσικών αντικειμένων δημιουργεί έργα όπου κυριαρχεί μια γεωμετρική σύνθεση από γραμμές, επιφάνειες και όγκους.

Ο H. Read (1984: 101) συνδέει τη ζωγραφική του Cezanne με την άποψη του Άγιου Θωμά Ακινάτη, σύμφωνα με την οποία η διαύγεια των λαμπρών χρωμάτων αποτελεί θεμελιώδες συστατικό του ωραίου.[11] Είναι γεγονός ότι ο Cezanne δίνει έμφαση στις χρωματικές αντιθέσεις και το χρώμα είναι το δομικό υλικό με το οποίο πλάθει τους όγκους.

Παράλληλα έχει διατυπωθεί η άποψη (Χριστοφόγλου 1988: 66) ότι το έργο του Cezanne έχει κοινά σημεία με τις δημιουργίες της αρχαιοελληνικής τέχνης, αφού σκοπός του είναι η πλήρης οργάνωση της εικαστικής επιφάνειας σε μία ισορροπημένη ενότητα. Ο καλλιτέχνης, ως λάτρης της τάξης που υπάρχει στη φύση, συνθέτει τα μορφικά στοιχεία ώστε να δημιουργούν ισορροπία ανάλογη με αυτή που υπάρχει στο φυσικό κόσμο. Αναζητεί την αρμονία και δεν στοχεύει με το έργο του να συγκινήσει ή να διδάξει το θεατή, στάση που ενυπάρχει στην τέχνη της αρχαίας Ελλάδας.

Επανειλημμένα έχουν επισημανθεί από τους μελετητές κοινά σημεία μεταξύ της θεωρίας του Πλάτωνα περί καθαρών σχημάτων και της αφηρημένης τέχνης. Οι Πουριστές είχαν επικαλεστεί τα λόγια του αρχαίου φιλοσόφου το 1916 στην προσπάθειά τους να στηρίξουν τις απόψεις τους περί καθαρής μορφής (Ozenfant et Jeanneret 1918). Ο Appolinaire (1983: 53), όταν σε δοκίμιό του για τη ζωγραφική αναφέρει ότι 'οι νέοι ζωγράφοι των ακραίων σχολών έχουν το μυστικό να κάνουν καθαρή ζωγραφική' κινείται στο ίδιο πνεύμα με τον Πλάτωνα. Οι Κυβιστές, των οποίων ο Appolinaire ήταν ο θεωρητικός εκφραστής, κάνουν ακόμη ένα βήμα πιο πέρα από τον Cezanne. Ο τελευταίος δεν κατόρθωσε να ξεφύγει από τη μιμητική διάσταση της τέχνης και στα έργα του απεικόνιζε τη φύση των αντικειμένων ή έστω την εντύπωση που προκαλούσε η φύση των αντικειμένων. Οι Κυβιστές αφαιρούν κάθε περιττό στοιχείο από τη μορφή των αντικειμένων και τα απεικονίζουν ως εγγενείς ευθείες, καμπύλες, επιφάνειες και στέρεες μορφές, όπως ακριβώς περιγράφει ο Πλάτωνας(Read 1984: 103).

Ανάλογη αντίφαση ως προς την αντιμετώπιση της αρχαίας ελληνικής τέχνης υπάρχει στα κείμενα του Appolinaire. Από τη μία αναφέρει το ακόλουθο ανέκδοτο του Nietsche, καταδικάζοντας την αρχαία τέχνη και το μέτρο:

'Ω Θεϊκέ Διόνυσε, γιατί μου τραβάς τα αυτιά; ρωτά η Αριάδνη το φιλοσοφικό

εραστή της, σε έναν από τους περίφημους εκείνους διαλόγους του Νησιού της Νάξου. - Βρίσκω κάτι το πολύ ευχάριστο, κάτι που μου αρέσει στα αυτιά σου, Αριάδνη: γιατί να μην είναι ακόμη πιο μεγάλα;' (Apollinaire 1983:55).

Από την άλλη αναφέρεται στο ακόλουθο ανέκδοτο του Πλίνιου για τον Απελλή και τον Πρωτογένη, δείχνοντας ότι η καθαρή ζωγραφική είναι τελικά η αληθινή μορφή της τέχνης που σπέρματά της ενυπάρχουν και θαυμάζονται ήδη από την αρχαιότητα:

'Ο Απελλής φτάνει μια μέρα στο νησί της Ρόδου για να δει τα έργα του Πρωτογένη που μένει εκεί. Ο τελευταίος απουσιάζει από το εργαστήρι του όταν φτάνει ο Απελλής. Βρίσκει μια γριά γυναίκα που κρατά ένα μεγάλο πίνακα, έτοιμο να τον ζωγραφίσουν. Ο Απελλής, αντί να αφήσει το όνομά του, χαράζει πάνω στον πίνακα μια γραμμή τόσο ανάλαφρη, που λες και δε θα μπορούσε να υπάρξει πιο καλόδεχτο πράγμα πάνω στη λευκή επιφάνεια. Επιστρέφοντας ο Πρωτογένης, βλέπει τη γραμμή κι αναγνωρίζει το χέρι του Απελλή· χαράζει πάνω της μιαν άλλη γραμμή, άλλου χρώματος, ακόμα πιο λεπτή, έτσι που φαινόταν να υπάρχουν τρεις γραμμές. Ο Απελλής ξαναέρχεται την επόμενη μέρα, χωρίς να συναντήσει αυτόν που γυρεύει, κι η γραμμή που χάραξε αυτή τη φορά ήταν τόσο λεπτή που έφερε τον Πρωτογένη σε κατάσταση απελπισίας. Τούτος ο πίνακας προκαλούσε για πολύ καιρό το θαυμασμό των μυημένων που, βλέποντας τον, ένιωθαν τόση απόλαυση λες και αντί για γραμμές σχεδόν αόρατες, είχε πάνω του μορφές θεών και θεαινών' (ό.π. 53).

Γεγονός είναι, ότι η κλασική παράδοση ταυτίστηκε από το ένα μέρος με τη συντηρητική και ακαδημαϊκή έκφραση στην τέχνη. Από το άλλο μέρος, χρησιμοποιήθηκε πολλές φορές δογματικά από αυταρχικά και φασιστικά καθεστώτα και μετατράπηκε σε όχημα προπαγάνδας. Οι καλλιτέχνες του Μοντερνισμού στην ουσία δεν αντιδρούν κατά της ίδιας της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας, αλλά κατά του συντηρητισμού και του παρωχημένου χαρακτήρα του.

Σε ό,τι αφορά την προπαγανδιστική χρήση της αρχαιότητας, χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της ναζιστικής Γερμανίας (Ιωαννίδης 1988: 16κ.ε.). Η αρχαία ελληνική γλυπτική γίνεται το πρότυπο των σύγχρονων γλυπτών, γεγονός που νομιμοποιείται από τον ίδιο τον Χίτλερ: στο λόγο του το 1938 κατά την έναρξη της Μεγάλης Γερμανικής Έκθεσης στο Μόναχο στρέφεται προς το Δισκοβόλο του Μύρωνα προτρέποντας τους Γερμανούς να καταλάβουν

'πόσο θαυμάσιος ήταν κάποτε ο άνθρωπος στη σωματική ομορφιά, και ότι

μπορούμε να μιλάμε για πρόοδο, όταν όχι μόνο φτάσουμε αυτή την ομορφιά, αλλά όταν την ξεπεράσουμε'.

Οι Γερμανοί γλύπτες, όπως οι Maillol, Hildebrand, Kolbe, Klimsch και Scheibe, εμπνέονται από το κλασικό ιδεώδες του αντρικού αθλητικού σώματος και το χρησιμοποιούν σύμφωνα με τη ναζιστική προπαγάνδα. Προβάλλεται ο πολεμικός άντρας ως ο φορέας κάθε απόλυτης αξίας και στα γλυπτά τονίζονται όλα τα αρρενωπά χαρακτηριστικά, όπως το τετράγωνο σαγόνι, το αυστηρό βλέμμα και το αθλητικό σώμα.

Ανάλογα και στη ζωγραφική παρατηρείται έντονη προτίμηση στα μυθολογικά θέματα και καλλιτέχνες, όπως οι Josef Peper, Arthur Kampf, Johann Schult και Ivo Saligger, εμπνέονται από τον πλούτο του ελληνικού μύθου προβάλλοντας τον απόλυτο χαρακτήρα της αντρικής φύσης σε αντιπαράθεση με τη σχετικότητα της γυναικείας ύπαρξης.

Πιο έντονη είναι ωστόσο η προπαγάνδα της ναζιστικής κυριαρχίας μέσα από την αρχιτεκτονική, όπου γίνεται χρήση ενός άγαρμπου κλασικισμού με σκοπό να ταυτιστεί η σύγχρονη Γερμανία με την απλότητα και την αυστηρότητα του αρχαίου ελληνικού πνεύματος. Μέσα από τα κτίρια, όπως είναι ο Οίκος του Γερμανικού Τουρισμού (Hugo Roettcher - Theo Dierksmeiler), το Μουσείο Εθνογραφίας (H. Dustmann) και ο Οίκος της Γερμανικής Τέχνης στο Μόναχο (Paul Ludwig Troost), καταδικάζεται συμβολικά η ανθρώπινη ατομικότητα και προβάλλεται η ομοιογένεια και η απόλυτη προσήλωση στη ναζιστική κυριαρχία που είναι αθάνατη σαν το κλασικό ιδεώδες (ό.π. 17 κ.ε.).

Η ναζιστική Γερμανία δεν είναι η μόνη περίπτωση κατά την οποία διώκεται η μοντέρνα τέχνη στο βωμό του αυταρχισμού και της παράδοσης. Η κατ' επανάληψιν αμφισβήτησή της μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο πανευρωπαϊκά έχει αφετηρία πολιτικές, ιδεολογικές και πολιτισμικές ανακατατάξεις που ωθούν τους εκφραστές του Μοντερνισμού σε ακραίες θέσεις φανατικού χαρακτήρα. Σε αυτό το πλαίσιο στρέφονται εναντίον της κλασικής αρχαιότητας που λειτουργεί ως σύμβολο του συντηρητισμού, αλλά ταυτίζονται με την 'πρωτοπόρο' αρχαιότητα, που εκφράζεται μέσα από τον ύστερο Πλάτωνα, τις αφαιρετικές τάσεις του Απελλή και του Πρωτογένη - όπως τις αναφέρει ο Πλίνιος- ή και τα προϊστορικά ειδώλια που μορφοπλαστικά κινούνται σε άλλη κατεύθυνση από την κλασική γλυπτική. Δεν πρέπει εξάλλου να μείνει απαρατήρητη η στροφή του Μοντερνισμού προς τις αντικλασικές αρχαιότητες της Αμερικής, της Αφρικής και της Άπω Ανατολής, από την τέχνη των οποίων εμπνέονται συνειδητά οι καλλιτέχνες, αντλώντας συχνά πρότυπα.

Ωστόσο κάποιοι μεγάλοι καλλιτέχνες του Μοντερνισμού δεν φοβήθηκαν να ασχοληθούν και να εμπνευστούν από την κλασική αρχαιότητα. Ο Matisse αναζητώντας το 'ανώτερο ιδανικό ομορφιάς' αναφέρεται στη γαλήνη και την αρμονία της αρχαίας ελληνικής τέχνης:

> 'Οι Έλληνες είναι επίσης ήρεμοι. Θα παραστήσουν ένα δισκοβόλο τη στιγμή που συγκεντρώνει τις δυνάμεις του πριν από την προσπάθεια. Αλλιώς, για να τον παραστήσει στην πιο έντονη και προσωρινή στάση που περιλαμβάνει η κίνησή του, ο γλύπτης θα περιορίσει και θα συμπυκνώσει αυτή την κίνηση σε τέτοιο βαθμό, ώστε να αποκατασταθεί η ισορροπία και να δίνεται η εντύπωση της διάρκειας. Η κίνηση αυτή είναι ασταθής και δεν ταιριάζει σε κάτι τόσο σταθερό όσο ένα άγαλμα, εκτός αν ο καλλιτέχνης έχει συλλάβει ολόκληρη την κίνηση, αλλά παρουσιάζει μόνο μια στιγμή της' (Read 1978: 52).

Στο έργο του Picasso ανήκει ένας αρκετά μεγάλος αριθμός από σχέδια, χαρακτικά, γλυπτά και κεραμικά με θέματα εμπνευσμένα από την αρχαία ελληνική μυθολογία. Διασώζονται σχέδια που έκανε σε πολύ νεαρή ηλικία στην Ακαδημία La Coruna και στη Βαρκελώνη από εκμαγεία αρχαίων γλυπτών, μεταξύ των οποίων μια καταπληκτική απεικόνιση του Ιλισσού ή Διονύσου από το ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα (Λυδάκης 1994: 243 εικ.16). Μια σειρά έργων που δημιουργεί το 1905/6 και μετά το 1917 αποκαλούνται κλασικά ή νεοκλασικά, ενώ συχνά εικονογραφεί κείμενα αρχαίων ποιητών με ανάλογα θέματα. Εξάλλου και κατά την περίοδο μεταξύ 1933 και 1938 ο Picasso επανέρχεται συχνά στην αρχαιότητα με θέματα όπως είναι ο Μινώταυρος (Thimme 1974: 1).

Δύο μεγάλοι γλύπτες που πρόλαβαν την επανάσταση του Μοντερνισμού, αλλά δεν εντάχθηκαν σε αυτόν, προσηλώθηκαν με βαθιά αφοσίωση στην αρχαία ελληνική τέχνη: ο Rodin και ο Bourdelle (Λαμπράκη Πλάκα 1985).

> Είμαι η γέφυρα που ενώνει δύο όχθες, το παρόν και το παρελθόν... Πορεύομαι ως την πιο βαθιά αρχαιότητα... θέλω να ξαναβρώ τη μνήμη... γιατί η αρχαιότητα είναι η μεταμόρφωση του παρελθόντος σε ένα αιώνιο παρόν' (*Αρχαιολογία* 27, 1988:63)

δηλώνει ο Rodin, εξυψώνοντας την αρχαία τέχνη της κλασικής Ελλάδας στη μοναδική μούσα έμπνευσης και δημιουργίας. Την ίδια άποψη συμμερίζεται και ο μαθητής του, Bourdelle, ο οποίος λάτρεψε τα γλυπτά της Ολυμπίας και την αρχαϊκή τέχνη και θέλησε μέσα από το έργο του να εξυμνήσει τη μνημειακή πλαστική της αρχαίας Ελλάδας. Υπήρξε εξάλλου υπέρμαχος της επιστροφής των μαρμάρων του Παρθενώνα στην Ελλάδα και υποστήριξε ότι η Αθήνα, το 'σχολείο της οικουμένης', πρέπει να κηρυχθεί από το Διεθνές

Δικαστήριο της Χάγης 'ανοχύρωτη πόλη', έτσι ώστε να μη θιγεί η αρχαία κληρονομιά από τις καταστροφές του πολέμου.

Ο Rodin και ο Bourdelle χρησιμοποιούν ως πρότυπα τα αρχαία ελληνικά γλυπτά και μέσα από αυτά εκφράζουν τις καλλιτεχνικές τους ανησυχίες. Επίδραση της κλασικής πλαστικής υπάρχει και στους μεταγενέστερους γλύπτες Henry Moore και Brancusi, που ωστόσο απομακρύνονται αισθητά από το στιλ του πρωτότυπου, περιορίζοντας τις αναζητήσεις τους στο πνεύμα και τη δύναμη που το διακρίνει. Ο Moore δεν ενδιαφέρεται για τη χάρη, την αρμονία και το μέτρο των αρχαίων γλυπτών, στοιχεία που αποτελούν το χαρακτηριστικό της αρχαίας τέχνης και το αίτημα των κλασικιστών, αλλά τα προσεγγίζει από άλλη οπτική γωνία, ανακαλύπτοντας ξανά τις φόρμες, τη μορφή, το δυναμισμό και τον αινιγματικό τους χαρακτήρα. Τόσο ο Moore, όσο και ο Brancusi στην αναζήτησή τους για την καθαρή φόρμα και το 'σκελετό των πρωταρχικών όγκων και σχημάτων' ταυτίζονται φιλοσοφικά με τις θεωρίες του ύστερου Πλάτωνα και εικαστικά με τις αντιλήψεις του Cezanne, και η τέχνη τους τελικά αποκτά μια κλασικότητα παρά τον αντικλασικό της χαρακτήρα (Λυδάκης 1994: 244).

Η απόρριψη της αρχαιότητας από τους καλλιτέχνες του Μοντερνισμού και η στροφή στις ανιστορικές παραδοσιακές μορφές

Το μεγαλύτερο μέρος των Μοντερνιστών ωστόσο στρέφεται άμεσα κατά της χρήσης των αρχαίων προτύπων, χτυπώντας -όπως προαναφέρθηκε- το συντηρητισμό. Έτσι ο Gauguin αποκαλεί το ελληνικό πρότυπο, παρά την ομορφιά του, μεγάλη πλάνη και δηλώνει:

> 'Πρέπει να εγκαταλείψει κανείς αυτή την Ευρώπη των «graeculi» και να αναζητήσει τους καλύτερους άγριους'.

Πιστεύει μάλιστα ότι το ξύλινο παιδικό αλογάκι - κούνια έχει μεγαλύτερη ουσία από τα άλογα του Παρθενώνα (Haftmann 1954: 34).

Ακόμη πιο έντονη είναι η αντίδραση κατά της αρχαίας τέχνης από τους Φουτουριστές, οι οποίοι υποστηρίζουν ότι

> 'ένα αυτοκίνητο κούρσας στολισμένο στο κάλυμμά του με χοντρούς σωλήνες, όμοιους με ερπετά..., ένα αυτοκίνητο που βρυχάται και τρέχει σαν σφαίρα, είναι ωραιότερο από τη Νίκη της Σαμοθράκης' (Marinetti 1909:1),

ενώ στη διακήρυξή τους στις 20 Φεβρουαρίου 1909 επισημαίνουν την ανάγκη για καταστροφή των μουσείων και των βιβλιοθηκών (Lista 1973). Δεν διστά-

ζουν μάλιστα να διακηρύξουν και την καταστροφή του Παρθενώνα (ό.π. 107), ενώ αξίζει να αναφερθεί τμήμα από το *Μανιφέστο προς τη Νεολαίαν της Ελλάδος*, όπου ο Marinetti αναφέρεται στον Παρθενώνα, προσπαθώντας να περάσει και στους ίδιους τους Έλληνες τα ανατρεπτικά του μηνύματα σχετικά με την αρχαία κληρονομιά:

> 'Μίαν νύκτα θυέλλης και μεγάλης καλλιτεχνικής πνοής, νύκτα ηλεκτρισμένην από νέους αστέρας, ο Παρθενών, ωσάν εκκλησιαστικόν αρμόνιον που κατεκλύσθη από μυριάδες τζιτζίκια και μέλισσες αντηχούσε: «Έλληνες σπουδασταί... φύγετε γρήγορα ανάμεσα από τους στύλους μου, διότι είμαι φυλακή της ματαίας σοφίας... ομολογήσατε ότι ο Παρθενών είναι για σας η ξεπεσμένη μεγαλοπρεπής θερμάστρα της Ελλάδος... μια πολύτιμος αλλά και άχρηστος θερμάστρα. Σπάνιον αναμφιβόλως αντικείμενον. Δεν θα υπήρχε τίποτα καλύτερον εις την εποχή του... Πώς όμως να το χρησιμοποιήσωμεν εις την εποχήν μας, όπου η σοφία είναι στιγμιαία και αυτόματος; Εάν ο Παρθενών κάμνει καλήν εντύπωσιν αρθός επί της Ακροπόλεως, θα διατηρήσει το μεγαλείον του εις τα όμματα ενός Έλληνος αεροποιητού, ιπτάμενου εις ύψος τριών χιλιάδων μέτρων;... Αγαπητοί Έλληνες σπουδασταί, στρέψετε τα νώτα εις την Ακρόπολιν... φονεύσατε την μελαγχολίαν και την νοσταλγίαν δια πρωτοτύπων ανακαλύψεων'.[12]

Στο πλαίσιο των ιδεολογικών και αισθητικών αρχών του Μοντερνισμού ανήκει η στροφή στο πρωτόγονο και το λαϊκό, στις ανιστορικές δηλαδή μορφές της παράδοσης που έχουν συλλογικό και μη ταξικό χαρακτήρα (Βαγενάς 1997: 22κ.ε.).

Επιθυμία των Μοντερνιστών είναι η ένωσή τους με τα αγνά λαϊκά στρώματα τα οποία δεν έχουν ακόμη αλλοτριωθεί από τον αστικό ηγεμονισμό. Έτσι δικαιολογείται η ανακάλυψη του τελωνοφύλακα Rousseau από τον Apollinaire που παίζει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της μοντέρνας ζωγραφικής, ο ρόλος της αφρικάνικης τέχνης στη ζωγραφική του Picasso, αλλά και η στροφή πολλών δυτικών λογοτεχνών του Μοντερνισμού στις λαϊκές παραδόσεις του τόπου τους (Καγιαλής 1997: 50κ.ε.).

Ο συνδυασμός κλασικών και αντικλασικών στοιχείων στην αρχιτεκτονική

Όμοια με τους ζωγράφους και τους γλύπτες, κινούνται και οι αρχιτέκτονες του 20ού αιώνα (Κονταράτος 1988: 70κ.ε.). Ενώ εγκαταλείπονται συνειδητά οι κλασικίζουσες τάσεις του περασμένου αιώνα και αποζητείται η ελεύ-

θερη καλλιτεχνική έκφραση, συχνά απαντάται το φαινόμενο χρήσης κλασικών στοιχείων προσαρμοσμένων στα αιτήματα του Μοντερνισμού. Η θεωρία του Πλάτωνα περί καθαρής φόρμας ενυπάρχει στην αντίληψη πολλών μοντέρνων αρχιτεκτόνων που χρησιμοποιούν την κλασική αισθητική στην αφηρημένη αντικλασική της διάσταση. Ο J.J.P. Qud, μέλος του De Stijl, επιζητεί έναν 'ανιστορικό κλασικισμό' και πιστεύει ότι η σύγχρονη αρχιτεκτονική 'θα μπορούσε να ξεπεράσει ακόμη και την κλασική καθαρότητα'. Την ίδια καθαρότητα της μορφής αναζητεί και ο προγενέστερος Henry van de Velde, όταν το 1903 διακηρύττει:

> '...Μόλις συντελεστεί η εργασία της κάθαρσης, μόλις η αληθινή μορφή των πραγμάτων ξανάρθει στο φως της ημέρας, να αναζητήσουμε με την ίδια ακριβώς υπομονή, με το ίδιο πνεύμα και την ίδια λογική των Ελλήνων την τελειότητα αυτής της μορφής...'.

Από τους μεγαλύτερους θαυμαστές της αρχαιότητας και της κλασικής τέχνης υπήρξε ο Le Corbusier, όπως φαίνεται μέσα από τα κείμενα και τις δηλώσεις του:

> 'Το να δεις την Ακρόπολη είναι ένας ευσεβής πόθος που τρέφεις δίχως καν να διανοείσαι ότι θα τον πραγματοποιήσεις. ... Δεν ξέρω γιατί αυτός ο λόφος κλείνει μέσα του την ουσία της καλλιτεχνικής σκέψης. Ξέρω να εκτιμώ την τελειότητα αυτών των ναών και να αναγνωρίζω τον απαράμιλλο χαρακτήρα τους. Έχω προ πολλού αποδεχθεί ότι εδώ βρίσκεται ο χρυσός κανόνας, βάση κάθε καλλιτεχνικής μέτρησης. Γιατί, αυτή η αρχιτεκτονική και όχι κάποια άλλη... Αυτό είναι για μένα ένα πρόβλημα ανεξήγητο. Πόσο συναρπάζεται όλο μου το είναι από έναν απόλυτο ήδη ενθουσιασμό για τα έργα άλλων φυλών, άλλων περιόδων, άλλων γεωγραφικών πλατών! Όμως γιατί, ύστερα από τόσους άλλους, πρέπει να ορίζω τον Παρθενώνα - έτσι καθώς ξεπροβάλλει από το πέτρινο πιάτο του- ως τον αδιαμφισβήτητο Άρχοντα και, έστω και οργισμένος, να υποκλίνομαι μπροστά στην υπεροχή του;',

έγραφε το 1914 στο οδοιπορικό του ταξιδιού του στην Ανατολή. Ενώ το 1922 σε άρθρο του στο L' Esprit Nouveau αναφέρει για τον Παρθενώνα:

> 'Δεν υπάρχει τίποτα ισοδύναμο στην αρχιτεκτονική της οικουμένης και όλων των εποχών. Είναι η πιο κρίσιμη στιγμή που ο άνθρωπος, διαπνεόμενος από τις ευγενέστερες σκέψεις, τις αποκρυσταλλώνει σε μια πλαστική φωτός και σκιάς. Η modenature του Παρθενώνα είναι αλάθητη, αμείλικτη. Η αυστηρότητά του ξεπερνά τις συνήθειές μας και τις φυσιολογικές δυνατότητες του ανθρώπου. Εδώ εδραιώνεται η καθαρότερη μαρτυρία της φυσιολογίας των αισθήσεων και της μαθηματικής θεώρησης που μπορεί να συνδέεται με αυτήν,

καθηλώνεται κανείς στις αισθήσεις του, καθηλώνεται στο νου του, αγγίζει τον άξονα αρμονίας' (Σημαιοφορίδης 1987).

Στη μεταπολεμική Ευρώπη οι αναφορές στην κλασική και νεοκλασική αρχιτεκτονική λιγοστεύουν, γεγονός που έχει άμεση σύνδεση με την προπαγανδιστική χρήση των αρχαίων προτύπων από τα μεσοπολεμικά καθεστώτα με σκοπό την προπαγάνδα.

Ο Μεταμοντερνισμός και ο επαναπροσδιορισμός των παραδοσιακών προτύπων

Το τέλος του Μοντερνισμού[13] σηματοδοτεί τη λήξη του αποκλεισμού της κλασικής παράδοσης τόσο από την αρχιτεκτονική, όσο και από τις εικαστικές τέχνες. Δύο είναι οι βασικές κατευθύνσεις που χαρακτηρίζουν τη μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική: ο ριζοσπαστικός εκλεκτικισμός που αναπτύχθηκε κυρίως στις ΗΠΑ και επεκτάθηκε και στην Ευρώπη και ο νεορασιοναλισμός που ξεκίνησε στην Ιταλία για να περάσει στη συνέχεια και στον υπόλοιπο ευρωπαϊκό κόσμο (Κονταράτος 1988: 83 κ.ε., 1998: 72 κ.ε.).

Στην περίπτωση του αμερικάνικου εκλεκτικισμού που έχει ως κύριους εκφραστές τους R. Venturi, Ch. Moore και R. Stern, η αρχιτεκτονική δημιουργία μετατρέπεται σε συνένωση ιστορικών ρυθμών και στοιχείων, σε ένα 'garden party of styles' κατά τον Venturi. Ενδεικτικά αναφέρονται κάποια έργα και σχέδια των Venturi και Stern, όπου δωρικοί κίονες εμφανίζονται ως χαρτονένιες σιλουέτες ή ως κενά και υποδηλώνουν τη διάθεση ειρωνείας με την οποία γίνεται η χρήση των ιστορικών στιλ από τους μεταμοντέρνους αρχιτέκτονες.

Στο νεορασιοναλισμό, με κύριους εκφραστές τον Aldo Rossi και τους αδελφούς Krier, η χρήση των κλασικών προτύπων έχει κριτικό-στοχαστικό χαρακτήρα. Έμφαση δίδεται στην αναζήτηση των αρχετύπων εκείνων που εκφράζουν σταθερές αρχές και διαχρονικές αξίες, με σκοπό την επανεξέτασή τους. Οι κλασικοί ρυθμοί έχουν κατά τον Leon Krier άχρονη και απόλυτη αξία, ενώ η αρχαία Αθήνα είναι για τον Aldo Rossi 'η πιο γνήσια εμπειρία της ανθρωπότητας, πραγματοποιημένη κάτω από συνθήκες που δεν μπορούν πια να επανέλθουν' και που οφείλουμε έστω και κατά αναλογία να ξαναδημιουργήσουμε (Rossi 1987, Κονταράτος 1998: 73).

Η παράδοση σε όλες της τις εκφάνσεις, αποτελεί βασικό άξονα προβληματισμού των μεταμοντέρνων καλλιτεχνών, οι οποίοι στοχεύουν στην αποδό-

μηση και τον επαναπροσδιορισμό της. Οι βασικές παραδοσιακές μορφές που ερευνώνται είναι: τα πολιτισμικά παραδοσιακά στοιχεία και η ιστορική πραγματικότητα, όπως αυτά έχουν περάσει στη σύγχρονη εποχή μέσα από την επιστήμη και την τέχνη· οι κανόνες και οι παραδοσιακές δομές της εικαστικής γλώσσας και εικονογραφίας· η ιδεολογία και η εικαστική έκφραση του Μοντερνισμού όπως διατυπώθηκε από τον Greenberg, η οποία για τους Μεταμοντέρνους αποτελεί πλέον παράδοση· η σύγχρονη και από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας διαμορφωμένη πραγματικότητα που αποδεχόμαστε ως αληθινή, δίνοντάς της έτσι το κύρος και την αυθεντία της παράδοσης. Παράλληλα επανεξετάζονται αρχές που παραδοσιακά θεωρούνταν αδιαμφισβήτητες, όπως είναι ο αυθεντικός χαρακτήρας του έργου τέχνης και ο καθοριστικός ρόλος του δημιουργού για τη μοναδικότητα της καλλιτεχνικής έκφρασης.

Οι καλλιτέχνες που ερευνούν την ιστορική και πολιτισμική παράδοση στρέφονται σε μία εκλεκτική διάλεκτο, συνενώνοντας στο έργο τους τα στυλ όλων των εποχών.[14] Στις αρχές της δεκαετίας του 1980 εμφανίζεται στην εικαστική σκηνή μια διεθνής ομάδα καλλιτεχνών, οι Νεοεξπρεσιονιστές, οι οποίοι προέρχονται από τη Γερμανία, την Ιταλία, τη Μεγάλη Βρετανία και τις ΗΠΑ και επαναφέρουν παραδοσιακές μορφές έκφρασης. Επιστρέφουν στην παραστατική ζωγραφική, χρησιμοποιούν καμβά και πινέλο, ενώ στρέφονται σε θέματα από τη μυθολογία και το έμμεσο και άμεσο ιστορικό παρελθόν. Οι Ιταλοί Νεοεξπρεσιονιστές παίρνουν στοιχεία από την τέχνη που είχε προηγηθεί της ακραίας φορμαλιστικής έκφρασης του Μοντερνισμού με τον αφηρημένο αμερικάνικο εξπρεσιονισμό. Το γεγονός ότι ο Greenberg και οι οπαδοί του θεωρούσαν την τέχνη αυτής της περιόδου υποβαθμισμένη και αισθητικά κατώτερη, δηλώνει διάθεση αντιπαράθεσης από την πλευρά των Νεοεξπρεσιονιστών. Ο Giorgio de Chirico με τις αναφορές του στη μυθολογία αποτελεί για αυτούς πηγή έμπνευσης, ενώ η τακτική του καλλιτέχνη αυτού να αναπαράγει τα πρώιμα έργα του κατά την ώριμη περίοδο του αποτελεί προστάδιο των προβληματισμών της επόμενης μεταμοντέρνας γενιάς σχετικά με τη γνησιότητα και την αυθεντία του έργου τέχνης (Heartney 2001: 18).

Ο Carlo Maria Mariani, ένας από τους πιο χαρακτηριστικούς Ιταλούς Νεοεξπρεσιονιστές, επιχειρεί συνδυασμό στοιχείων από την ύστερη φάση του De Chirico, την εννοιολογική τέχνη και τον κλασικισμό του 19ου αιώνα, ενώ συχνά κάνει παράλληλα αναφορές σε σύγχρονους καλλιτέχνες και φίλους του, ζωγραφίζοντας τους ως θεούς ή ήρωες (ό.π. 18 κ.ε., Χαραλαμπίδης

1995 3: 281 κ.ε.). Έργα του, όπως τα *Απρίλιος* (1988, Μιλάνο, Studio d' arte Cannaviello. Απεικ. στο: Χαραλαμπίδης 1995 3: 282 εικ. 374), *Κοιτάζοντας τον εαυτό σου σε έναν ουράνιο θόλο* (1984, Ιδ. Συλλογή. Απεικ. ό.π. 282, εικ. 373), ή *Οι απόγονοι του Ήλιου* (1982, Tate Gallery. Απεικ. στο: Heartney 2001: 18 εικ.7) αποτελούν ένα είδος ειρωνικής αλληγορίας, όπου τα νεοκλασικά στοιχεία και η αρχαιότητα κυριαρχούν στα εικαστικά 'λογοπαίγνια' του καλλιτέχνη. Ο ίδιος εξηγεί την προσκόλλησή του στο παρέλθόν σαν μία αντίδραση προς τη σύγχρονη εποχή που έχει χάσει τις αξίες της.

Ανάλογα κινείται σε κάποια έργα του και ο Γιάννης Τσαρούχης, ο οποίος μπορεί να θεωρηθεί ένας από τους προδρόμους τους Μεταμοντερνισμού στην Ελλάδα (Χαραλαμπίδης 1995 3: 282κ.ε.), ιδιαίτερα όσον αφορά στις αλληγορικές συνθέσεις του *Οι τέσσερις εποχές* και *Οι δώδεκα μήνες* της περιόδου 1969 -1972. Ο καλλιτέχνης αναφέρει σχετικά:

> 'η ηρεμία του κλασικού δημιουργήθηκε σε εποχές βαθιά ταραγμένες... Τα τέσσερα έργα αυτά είναι μια συνέχεια της εξασκήσεώς μου στο λεγόμενο κλασικό σχέδιο και στην τεχνική της κλασικής ζωγραφικής. Ως τώρα οι μορφές αγοριών με μακριά μαλλιά μας ήταν γνωστές απ' τα αριστουργήματα του 15ου αιώνα που βρίσκονται στα μουσεία. Τα μυθώδη αυτά πρόσωπα που θυμίζουν τα ονόματα του Τζιοτζιόνε, του Καρπάτσιο, του Ντύρερ και τόσων άλλων, η μόδα ή, κάτι βαθύτερο, μια ιστορική τροπή τα έφερε μπροστά μας ζωντανά, εξίσου ωραία με τις ζωγραφιές των παλιών, αλλά γεμάτα σοβαρές αντιρρήσεις για ό,τι εθεωρείτο σταθερό και ακλόνητο' (ό.π. 283).

Την ίδια εποχή με τους Νεοεξπρεσιονιστές εμφανίζεται μια ομάδα μεταμοντέρνων καλλιτεχνών, οι οποίοι αποκαλούνται 'Anti - Aesthetes' (Heartney 2001: 27 κ.ε.), γιατί προσπαθούν να ανατρέψουν τις παραδοσιακές αισθητικές αρχές. Ωστόσο δεν αντιμάχονται το μακρινό παρελθόν αλλά την ιδεολογία του Greenberg που για αυτούς αποτελεί παρωχημένο και λανθασμένο σύστημα ιδεών και εικαστικής έκφρασης. Οι 'Anti - Aesthetes' στρέφονται κατά της συνοχής στην τέχνη, της παραδοσιακής αντίληψης ότι η προσωπικότητα του δημιουργού καθορίζει τη σημασία και την αξία του έργου, αλλά και του ιδεολογικού συστήματος που μας έχει επιβληθεί από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας και επηρεάζει και την καλλιτεχνική έκφραση. Στόχος τους είναι η αποδόμηση του τελευταίου, η διάσπαση του ενιαίου χαρακτήρα της τέχνης και η αποδέσμευση του έργου από τα δεσμά της αυθεντίας και της εξάρτησής του από πρόσωπα και υπογραφές. Καθώς ένα ιδεολογικό σύστημα δεν είναι πάντα εύκολο να αποδομηθεί με όχημα την εικόνα, οι μεταμοντέρνοι καλλιτέχνες την μετατρέπουν σε κείμενο. Πρόκει-

ται για μια εννοιολογική τέχνη που εμφανίζεται στις αρχές της δεκαετίας του 1960 με φανερές επιρροές από τη στρουκτουραλιστική γλωσσολογία, και επιχειρεί να αναθεωρήσει τους μηχανισμούς της τέχνης, αλλά και όλου του κοινωνικού και ιδεολογικού συστήματος.[15]

Μερικοί από τους 'Anti - Aesthetes' ωστόσο, όπως είναι οι Γερμανοί Gerhard Richter και Sigmar Polke, χρησιμοποιούν την εικόνα[16] για να δηλώσουν την αντίδρασή τους στη στιλιστική συνοχή που χαρακτηρίζει την τέχνη του Μοντερνισμού και προωθεί την καλλιτεχνική αυθεντία. Στο πλαίσιο αυτό συνδυάζουν στο έργο τους διαφορετικές τεχνοτροπίες, τεχνικές και στοιχεία από άλλες πολιτισμικές εποχές. Ωστόσο το πιο ενδεδειγμένο μέσο για αντιπαράθεση με τις αρχές του Μοντερνισμού περί αυτοαναφορικότητας της τέχνης και της μοναδικότητας της καλλιτεχνικής υπογραφής, θεωρήθηκε η φωτογραφία[17]. Οι λόγοι είναι προφανείς: η φωτογραφία δεν έχει μοναδικό χαρακτήρα, κυκλοφορεί σε πολλά αντίτυπα και η παρέμβαση σε ήδη υπάρχουσες φωτογραφίες μειώνει την ισχύ της καλλιτεχνικής αυθεντίας και την προβολή της προσωπικότητας του δημιουργού. Εξάλλου, η φύση της φωτογραφικής τέχνης που σχετίζεται άμεσα με την οπτική πραγματικότητα τη φέρνει σε σύγκρουση με την παραδοσιακή αρχή του Μοντερνισμού σχετικά με την απομάκρυνση εξωγενών στοιχείων από την τέχνη. Τέλος, η κατά κόρον χρήση της από τους διαφημιστές και τα μέσα μαζικής επικοινωνίας ως όχημα προβολής της σύγχρονης ιδεολογίας, την καθιστά την πλέον αρμόδια για άσκηση σχετικής κριτικής.[18]

Στο πλαίσιο της κριτικής στον καταναλωτικό πολιτισμό της εποχής μας επανέρχεται στο προσκήνιο το εμπορικό προϊόν ως έργο τέχνης.[19] Δύο είναι οι κατευθύνσεις που ακολουθούνται: πρώτο, η ίδια η τέχνη εκτίθεται ως καταναλωτικό προϊόν και δεύτερο, τα καταναλωτικά προϊόντα παρουσιάζονται ως έργα τέχνης. Οι καλλιτέχνες που κινούνται στην πρώτη κατεύθυνση, προκειμένου να ασκήσουν κριτική στην εμπορευματοποίηση της μοντέρνας τέχνης, μιμούνται την αφηρημένη ζωγραφική ('simulations') χωρίς όμως να ακολουθούν συγκεκριμένα πρότυπα.[20] Σε ό,τι αφορά τους καλλιτέχνες της δεύτερης κατεύθυνσης, κάποιοι δημιουργούν έργα που μιμούνται τη μορφή εμπορικών προϊόντων (π.χ. Richard Artschwager, Haim Steinbach) και κάποιοι εκθέτουν απ' ευθείας καταναλωτικά αντικείμενα ως έργα τέχνης (π.χ. Jeff Koons).

Πολλά είναι τα κινήματα και οι καλλιτέχνες που δρουν την τελευταία δεκαετία στην εικαστική σκηνή παρουσιάζοντας μια έντονη ανατρεπτική διάθεση. Ενδεικτικά αναφέρονται οι Jake & Dinos Chapman με τα ερμαφρό-

διτα, μεταλλαγμένα και ακρωτηριασμένα ανθρώπινα γλυπτά σε φυσική κλίμακα και μορφή, ο Damien Hirst με τα τεμαχισμένα και σε βιτρίνες με φορμόλη κλεισμένα ζώα, αλλά και η Tracey Emin με το περίφημο happening κατά τη διάρκεια του οποίου η καλλιτέχνης ούρησε επάνω σε ένα κρεβάτι και κέρδισε με αυτό το έργο το βραβείο Turner 1999 (Riemschneider/ Grosenick 1999: 98 κ.ε., 226 κ.ε., 146 κ.ε.). Τα παραπάνω αποτελούν μεν ακραίες εκφάνσεις μιας νεο-εννοιολογικής τέχνης της σύγχρονης βρετανικής σκηνής που κανείς δεν ξέρει που θα φτάσει και πώς θα αντιμετωπίζεται από τους φιλότεχνους μετά από 50 χρόνια, υποστηρίζονται ωστόσο σήμερα από σημαντικούς κριτικούς, συλλέκτες και δημόσιους φορείς.

Συμπεράσματα

Τόσο ο Μοντερνισμός, όσο και ο Μεταμοντερνισμός στρέφονται κατά της παράδοσης, ως πηγής νομιμότητας, κύρους και αυθεντίας. Ο πρώτος την καταγγέλει ως τροχοπέδη για την ελεύθερη έκφραση του καλλιτέχνη, την αντιμάχεται σε όλα τα επίπεδα και την αποκλείει όσο το δυνατό από κάθε μορφή δημιουργίας. Την αποδέχεται μόνο ως πραγματικότητα που ανήκει στο παρελθόν και δεν πρέπει να επηρεάζει το παρόν που ακολουθεί τα δικά του αιτήματα. Αντίθετα, ο Μεταμοντερνισμός που αντιμετωπίζει τον κόσμο ως κατασκευασμένο προϊόν, αντιλαμβάνεται την παράδοση και την ιστορία ως τεχνητά συστήματα που πρέπει να προσεγγιστούν κριτικά. Η λύση που προτείνει είναι η αποδόμηση και η επανασύνθεση των μερών τους με αυθαίρετο τρόπο για να αποκαλυφθεί ο σχετικός και μη αυθεντικός τους χαρακτήρας.

Η μεταμοντέρνα τέχνη εμφανίζεται εντελώς αποστασιοποιημένη από την παραδοσιακή λειτουργία της που είναι η έκφραση του 'ωραίου' (Plagens 1981, Hertz 1993: 35 κ.ε.). Το 'ωραίο' είναι βέβαια μια σχετική έννοια που βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με το πνεύμα της εκάστοτε εποχής, συνδέεται όμως σε βαθύτερη ανάλυση με κάποιες βασικές αρχές, όπως είναι η ανθρώπινη κλίμακα, η οργανωμένη σύνθεση, η σαφήνεια, η ισορροπία και η χρωματική αρμονία, οι οποίες πηγάζουν από τις αρχέτυπες δομές της ύπαρξής μας.

Είναι γεγονός ότι η μεγαλύτερη μερίδα του φιλότεχνου κοινού δεν μπόρεσε να καταλάβει τα έργα του ακραίου Μοντερνισμού με αποτέλεσμα η τέχνη αυτή να κορεστεί και να αντιμετωπίσει αδιέξοδα. Αλλά και η τέχνη της μεταμοντέρνας εποχής με τον έντονα κριτικό και ειρωνικό χαρακτήρα

της, την ακραία συχνά έκφραση, αλλά και τη διάθεση ανατροπής κάθε σταθερού θεσμού, δεν μπορεί να επιβιώσει για πολύ. Ήδη παρατηρείται στην παγκόσμια εικαστική σκηνή στροφή προς τα παραδοσιακά θέματα της φύσης, του ανθρώπινου σώματος, της ιστορίας, της θρησκείας και της έκφρασης προσωπικών βιωμάτων, με μοναδικό στόχο την αποκάλυψη του αληθινού και του ωραίου. Μήπως βρισκόμαστε πια στο μεταβατικό στάδιο για μια νέα περίοδο, στην οποία η καλλιτεχνική δημιουργία θα επιστρέψει στα πρότυπα του Mattisse που είχε γράψει:

> 'Ονειρεύομαι μια τέχνη που το θέμα της δε θα δημιουργεί ανησυχία ή αγωνία, θα είναι για κάθε δουλευτή εγκεφαλικό, για τον επιχειρηματία καθώς επίσης για τον άνθρωπο των γραμμάτων, κάτι σαν κατευναστικό, ένα ηρεμιστικό του εγκεφάλου, κάτι ανάλογο με μια καλή πολυθρόνα που τον ανακουφίζει από τη φυσική του κούραση' (Mattisse 1990: 33)?

Σημειώσεις

1. Βλ. μεταξύ άλλων Frascina-Harrison (1982: 1) / Chefdor/Quinoues/Wachtel (1986). Για τις απαρχές του Μοντερνισμού στην Ελλάδα βλ. Κωτίδης (1993).

2. Βλ. Harrison/Wood/Gaiger (1998: 302 κ.ε.).

3. Για μια διεξοδική προσέγγιση του Μεταμοντερνισμού και επιπλέον βιβλιογραφία βλ. στον τόμο, όπου περιέχονται οι εισηγήσεις και παρεμβάσεις που έγιναν στο συμπόσιο *Μοντέρνο - Μεταμοντέρνο*, που πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα, 26 -28 Φεβρουαρίου 1988. Επίσης, Heartney (2001), Burgin (1986), Jencks (1986), J. Fineberg (1995).

4. Ο Kuhn (1962) αντιλαμβάνεται ως ψευδαίσθηση την ιδέα της ορθολογικής εξέλιξης των επιστημών, σύμφωνα με την οποία κάθε ανακάλυψη και θεωρία ορμάται από τις προηγούμενες και τις επεκτείνει. Αντίθετα, η ιστορία των επιστημών είναι γι' αυτόν μια σειρά από ρήξεις, η κάθε μία εκ των οποίων αναιρεί τα δεδομένα της προηγούμενης θεωρίας. Επίσης ο Lyotard (1984) αντιτίθεται στην οπτιμιστική ιδέα της ορθολογικής εξέλιξης, της αντιμετώπισης του κόσμου ως ολότητας και της αδιάσπαστης ισχύος των μεγάλων συστημάτων και ιδεολογιών.

5. Η αντίληψη αυτή προέρχεται από τις γλωσσολογικές θεωρίες του στρουκτουραλισμού και του μεταστρουκτουραλισμού, οι οποίες άρχισαν να γίνονται ευρέως γνωστές τις δεκαετίες του 1960 και 1970, βλ. Saussure (1966), Derrida (1978).

6. Βλ. Barthes (1977), όπου αναλύεται η θεωρία για το 'θάνατο του συγγραφέα' και κατ' επέκταση του κάθε καλλιτεχνικού και πνευματικού δημιουργού.

7. Ο όρος 'αποδόμηση' (deconstruction) προέρχεται από τον J. Derrida, ο οποίος επηρεασμένος κυρίως από τον Heidegger επιχειρεί να αποδομήσει τη δυτική μεταφυσική παράδοση από την εποχή του Πλάτωνα έως τις ημέρες μας.

8. Βλ. για γενικές πληροφορίες το λήμμα 'Akademie' στο *Kindlers Malerei Lexikon (*1971), τομ. VI, Begriffe, σ. 45 κ.ε., καθώς και το ανάλογο λήμμα στο *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (1937) I.

9. Σε ορισμένες περιπτώσεις στην ιστορία της τέχνης του 20ού αιώνα και ιδιαίτερα σε

φασιστικές κοινωνίες, το θέμα εξακολουθεί να κατέχει πρωταρχική θέση. Κατά την περίοδο του Σταλινισμού μια μερίδα Μαρξιστών θεώρησε ότι ο Μοντερνισμός είχε πολύ επιφανειακό χαρακτήρα, αφού δεν συνδεόταν με τις κοινωνικές ζυμώσεις και πολιτικές αναζητήσεις της εποχής. Η θεματολογία στράφηκε 'στην υπηρεσία της επανάστασης' και μορφολογικά η ζωγραφική συνέχισε την πορεία της προεπαναστατικής επίσημης τέχνης, βλ. Κωτίδης (1993: 37). Στη ναζιστική Γερμανία επίσης διώκεται η μοντέρνα τέχνη ως εκφυλισμένη και προωθούνται θέματα από την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα με σκοπό -όπως αναλύεται και στη συνέχεια του κεφαλαίου- την ταύτιση με το κλασικό ιδεώδες και την κατάλυση κάθε υποκειμενικής πρωτοβουλίας, βλ. Ιωαννίδης (1988: 16 κ.ε.).

10. Ο όρος 'μίμησις' έχει στον Πλάτωνα και πιο γενική έννοια. Ο κόσμος μας αποτελεί μίμηση ενός αρχέτυπου κόσμου: οι εικόνες των αντικειμένων μιμούνται τα αντικείμενα αυτά, τα ονόματα αντιπροσωπεύουν την ουσία των πραγμάτων (Κρατύλος 423-24), ο χρόνος την αιωνιότητα (Τιμαίος 38β), ο μουσικός μιμείται τη μουσική αρμονία και ο ενάρετος άνθρωπος τις αρετές. Ο Αριστοτέλης αντιλαμβάνεται την τραγωδία ως τέχνη της μίμησης ανθρωπίνων πράξεων με τη χρήση του στίχου, του χορού και του τραγουδιού (Ποιητική, κεφ.1 και 25). Βλ. Beardsley (1989: 28 κ.ε., 48 κ.ε), Sheppard (1987: 4 κ.ε.).

11. 'Το είδος ή το ωραίο έχει μια ομοιότητα με την ιδιότητα του Υιού. Γιατί το ωραίο περιλαμβάνει τρεις συνθήκες: αρτιότητα ή τελειότητα, αφού τα πράγματα που είναι λειψά είναι άσχημα εξαιτίας αυτού ακριβώς του γεγονότος· σωστή αναλογία ή αρμονία· και τέλος, λαμπρότητα ή ενάργεια, γι' αυτό και λέγονται ωραία τα πράγματα που έχουν λαμπρά χρώματα'. Βλ. Beardsley (1989: 96).

12. Δημοσιεύτηκε στο *Ελεύθερον Βήμα*, 10 Φεβρουαρίου 1933 με πλήρη τίτλο: 'Υψώσατε την σημαίαν σας: Μανιφέστο προς την Νεολαίαν της Ελλάδος'. Εδώ μεταφέρθηκε από: Λυδάκης (1994: 245).

13. Στο κεφάλαιο αυτό, όταν αναφερόμαστε στο 'Μοντερνισμό' σε αντιπαράθεση με το Μεταμοντερνισμό, εννοούμε κατά κανόνα την ύστερη φάση του, δηλαδή τον αμερικάνικο αφηρημένο εξπρεσιονισμό, που οδήγησε τη ζωγραφική γλώσσα σε μία ακραία φορμαλιστική έκφραση.

14. Η Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (1988: 216) επισημαίνει σχετικά: 'Ο Μεταμοντερνισμός είναι ένας αμέριμνος ληστής που χτίζει το έργο του από τα λάφυρα όλων των πολιτισμών. Και μάλιστα χωρίς να το κρύβει. Υπογραμμίζοντας την κλοπή τη νομιμοποιεί, εισάγοντας ένα στοιχείο αθωωτικής αυτοειρωνίας στο έργο του'.

15. Ο πιο βασικός εννοιολογικός καλλιτέχνης της δεκαετίας του 1960 είναι ο Joseph Kosuth, μία από τις ηγετικές μορφές του κινήματος, ενώ από τη δεκαετία του 1970 μπορούν να αναφερθούν οι Lawrence Weiner και Jenny Holzer.

16. Βλ. Lawson (1981), Hertz (1993: 79κ.ε.), όπου παροτρύνεται η χρήση της εικόνας, ως του πιο ενδεδειγμένου οχήματος για την άσκηση κριτικής και την αποδόμηση της ισχύουσας κατάστασης.

17. Καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν τη φωτογραφία είναι μ.α. οι John Baldessari, Victor Burgin, Sherrie Levine και Richard Prince. Βλ. πιο αναλυτικά στο: Heartney (2001: 35 κ.ε.).

18. Παρόμοια λογική υπάρχει και στη χρήση διαφόρων μεθόδων αναπαραγωγής (και του κινηματογραφικού φιλμ) από πολλούς μεταμοντέρνους καλλιτέχνες.

19.Το εμπορικό προϊόν ως έργο τέχνης εμφανίζεται με την Ποπ Αρτ στη δεκαετία του 1960. Ωστόσο σε αυτή τη φάση προβάλλεται περισσότερο η φανταχτερή πλευρά του καταναλωτικού πολιτισμού, καθώς χρονικά βρίσκεται πολύ κοντά στον αυστηρά φορμαλιστικό Μο-

ντερνισμό και η ανάγκη επανένταξης της τέχνης στη ζωή κρίνεται επιτακτική, οδηγώντας τους καλλιτέχνες σε τέτοιες λύσεις.

20. Καλλιτέχνες που κινούνται σε αυτή την κατεύθυνση είναι μ.α. οι Louise Lawler, Allan McCollum και Sherrie Levine.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Apollinaire, G. (1983). *Οι Κυβιστές Ζωγράφοι. Αισθητικοί Στοχασμοί.* (μετάφρ. Τ. Μαρκετάκη). Αθήνα: Νεφέλη.

Βαγενάς, Ν. (1997). Ο Μύθος του Ελληνοκεντρισμού. Σε *Μοντερνισμός και Ελληνικότητα.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Barthes, R. (1977). *Image - Music - Text.* (μετάφρ. S. Heath). New York: Hill & Wang.

Beardsley, M.C. (1989). *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών.* (μετάφρ. Δ. Κούρτοβικ, Π. Χριστοδουλίδης). Αθήνα: Νεφέλη.

Burgin, V. (1986). *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity.* London: Humanities Press International.

Chefdor, M. / Quinoues, R. / Wachtel, A. (1986). *Modernism, Challenges and Perspectives.* Chicago: University of Illinois Press.

Derrida, J. (1967, 1976). Of *Grammatology.* Baltimore: Johns Hopkins Press.

Derrida, J. (1978). *Writing and Difference.* London: Routledge & Kegan Paul.

Derrida, J. (1978, 1987). *The Truth in Painting.* Chicago: University of Chicago Press.

Fineberg, J. (1995). *Art since 1940: Strategies of Being.* Englewood Cliffs NJ: Laurence King.

Frascina, F. / Harrison, C. (1982). *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology.* London: Harper & Row.

Greenberg, C. (1986,1993). *The Collected Essays and Criticism* (επιμ. J. O'Brian) 4 τομ. Chicago - London: University of Chicago Press.

Haftmann, W. (1954). *Malerei im 20. Jahrhundert.* Muenchen: Prestel.

Harrison, C. / Wood, P. / Gaiger, J. (1998). *Art in Theory. 1815-1900.* Oxford: Blackwell.

Heartney, E. (2001). *Postmodernism. Movements in Art.* London: Tate Publishing.

Hertz, R. (1993). *Theories of Contemporary Art.* Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.

Ιωαννίδης, Α. (1988). 'Κλασική Αρχαιότητα και Φασισμός' *Αρχαιολογία,* 27.

Jencks, C. (1986). *What is Postmodernism?*. London: John Wiley & Sons, Incorporated.

Καγιαλής, Τ. (1997). Ο Μακρυγιάννης του Σεφέρη. Σε: *Μοντερνισμός και Ελληνικότητα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Kent, S. (1995). *Composition. Eyewitness Art.* London: Dorling Kindersley.

Κονταράτος, Σ. (1988). Ο Αρχιτεκτονικός Μεταμοντερνισμός ως Απελευθέρωση και ως Παραίτηση. *Μοντέρνο - Μεταμοντέρνο*. Αθήνα: Σμίλη.

Κονταράτος, Σ. (1998). 'Η Ευρωπαϊκή Αρχιτεκτονική του Αιώνα μας και η Ελλάδα'. *Αρχαιολογία,* 27.

Kuhn, Th. S. (1962). *The Structure of Scientific Revolution.* Chicago: University of Chicago Press.

Κωτίδης, Α. (1993). *Μοντερνισμός και 'Παράδοση' στην Ελληνική Τέχνη του Μεσοπολέμου.* Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (1985). *Ο Ροντέν και η Αρχαία Ελληνική Τέχνη*. Αθήνα: Νεφέλη.

Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (1985). *Bourdelle et la Greece*. Αθήνα.

Λαμπράκη-Πλάκα, Μ (1988). Ο Μεταμοντερνισμός και η Έκρηξη του Φανταστικού Μουσείου. *Μοντέρνο - Μεταμοντέρνο*. Αθήνα: Σμίλη.

Lawson, T. (1981). 'Last Exit: Painting'. *Artforum*, τεύχ. Οκτωβρίου.

Levin, K. (1979). 'Farewell to Modernism'. *Arts Magazine*, τεύχ. Οκτωβρίου.

Lista, G. (1973). *Futurisme - Manifestes, Documents, Proclamations*. Lausanne.

Λυδάκης, Σ. (1994). Η Επίδραση των Γλυπτών του Παρθενώνα στη Γλυπτική και τη Ζωγραφική του 19ου και του 20ού αιώνα. Σε *Ο Παρθενώνας και η Ακτινοβολία του στα Νεώτερα Χρόνια* Αθήνα: Μέλισσα.

Lyotard, J. F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowlegde* (μετάφρ. Geoff Bennington και Brian Massumi). Mineapolis: University of Minnesota Press.

Marinetti, F.T. (1909). Futurisme. *Le Figaro*, 20 Φεβρουαρίου.

Marinetti, F.T. (1933). 'Υψώσατε την Σημαίαν σας: Μανιφέστο προς την Νεολαίαν της Ελλάδος'. *Ελεύθερον Βήμα,* 10 Φεβρουαρίου.

Ματίς, Α. (1990). *Περί Τέχνης* (κειμ. D. Fourcade, μετάφρ. Ι. Ομορφοπούλου). Αθήνα: Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων.

Ozenfant et Jeanneret (1918). Apres le Cubism. Paris.

Thimme, J. (1974). *Picasso und die Antike.* Κατ. Έκθ., Badisches Landesmuseum Karlsruhe.

Plagens, P. (1981). The Academy of the Bad. *Art in America*, τεύχ. Νοεμβρίου.

Read, H. (1978). *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*. Αθήνα: Υποδομή.

Read, H. (1984). *Η Τέχνη Σήμερα*. Αθήνα: Κάλβος.

Riemschneider, B. / Grosenick, U. (1999). *Art at the Turn of the Millenium*. Koeln: Taschen.

Rossi, A. (1987). 'Η Αρχιτεκτονική της Πόλης'. *Σύγχρονα Θέματα*. Θεσσαλονίκη.

Saussure, F. de (1966). *Course in General Linguistics*. (μετάφρ. Wade Baskin). New York: McGraw - Hill.

Σημαιοφορίδης, Γ. (1987). *Le Corbusier. Κείμενα για την Ελλάδα. Φωτογραφίες και Σχέδια*. Αθήνα.

Sheppard, A. (1987). *Aesthetics. An Introduction to the Philosophy of Art*. Oxford.

Χαραλαμπίδης, Α. (1995). *Η Τέχνη του 20ού Αιώνα*, τόμ. 3. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Χριστοφόγλου, Μ. (1988). 'Η Μοντέρνα Τέχνη και οι Αρχαιότητες. Νύξεις για την πολύπτυχη αμηχανία και τη μοίρα μιας σχέσης'. *Αρχαιολογία*, 27.

Χρήστου, Χ. (1993). *Η Ευρωπαϊκή Ζωγραφική του 19ου Αιώνα*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.