



Πωλ Σεζάν, Λουόμενοι, 1890-1892. Παρά την έντονη παρουσία του γυμνου, ο παραδοσιακός ανθρωπομορφισμός ακυρώνεται, στο βαθύ που το ανθρώπινο σώμα έχει μετατραπεί σε συνθετικό στοιχείο του εικαστικού χώρου.

Η ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΟΙ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΕΣ Νύξεις για την πολύπτυχη αμηχανία και τη μοίρα μιας σχέσης

I. Η Αρχαιότητα ως Παρελθόν — και όχι μόνον

α. Η Ρήην

Από τα τελευταία χρόνια του περασμένου αιώνα ως σήμερα, οι εκδηλώσεις που (αυτο)-χαρακτηρίζονται μοντέρνες, δηλώνουν με αυτόν το χαρακτηρισμό μια κατ' αρχήν αρνητική ή, τουλάχιστον, επιφυλακτική αντιμετώπιση του παρελθόντος. Μοντέρνο είναι εξ ορισμού ό,τι γεννιέται και ζη σύμφωνα με τους νόμους του παρόντος, με κάποιους προσανατολισμούς προς το μέλλον. Η σχέση με το παρελθόν υποβαθμίζεται ή καταργείται — θεωρητικά. Ένα από τα αμέσως αντιληπτά χαρακτηριστικά της μοντέρνας τέχνης, είναι η ηθελημένη απομάκρυνσή της από τα πρότυπα της παλιάς τέχνης, τυπικά και ουσιαστικά.

Μάρθα Χριστοφόγλου

Ιστορικός Τέχνης

Τυπικά, με την άρνηση των παραδοσιακών θεμάτων και τρόπων επεξεργασίας των μορφών. Εκείνων ακριβώς των θεμάτων και τρόπων, που αποτελούσαν την κληρονομιά της αναγέννησης η οποία, θεωρώς, είχε αντλήσει πλείστα σαα στοιχεία από την κλασική ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα. Με τη μεσολάθηση του Νεο-

κλασικισμού στις αρχές του 19ου αιώνα, η κυριαρχία αυτών των πρότυπων ειχε ενισχυθεί ενοχλητικά, και η ακαδημαϊκοποιημένη εκδοχή τους κατακτούσε την Ευρώπη. Η μοντέρνα τέχνη, αντιδρώντας στη συμβατικότητα του Ακαδημαϊσμού, απέρριπτε με την ίδια κίνηση τις απωτερείς καταβολές του: την κλα-

σική ελληνορωμαϊκή τέχνη. Αυτά ουνέθησαν στο επίπεδο των καλλιτεχνικών μορφών. Η ρήη με την ορχαία παράδοση, ήταν εδώ επισημη και τυπική. Άλλα η ουσιαστική ρήη με το παρελθόν (ιαμετεριλαμβανόμενης της αρχαιοκλασικής παράδοσης), έγινε στο επίπεδο της λειτουργίας των έρ-

γων. Η αισθητική αυτονομία της μορφής (κατεξόχην μονέρν αιτήμα), σήμαινε κοινωνική αυτονομία του έργου, δηλαδή ορθότερα: αναζητηση ενός νέου ρόλου για την τέχνη μέσα στη νέα κοινωνική — και ανθρώπινη — πραγματικότητα της συγχρονίης ζωής. Κάθε μονέρνα πρόταση αισθητικής φύσεως, συνοδεύοντα από μια μονέρνα πρόταση λειτουργίας της τέχνης στο παρόν - και στο μέλλον. Οι σπάνιες αναφορές στο παρελθόν, όπως συνήθως ασθενείς ή αρνητικές.

Αυτήν την εικόνα δίνει μια πρώτη ματιά στο φαινόμενο της μονέρνας τέχνης. Εικόνα όχι εντελώς απατηλή, αλλά οπωδόητος σημαντική.

Αυτή καθαυτή η ρήη με το παρελθόν, δεν μπορεί να εννοηθεί έως από μια ιστορική προσποιητική η οποία, σε κάθε περίπτωση, προϋποθέτει κάποιου είδους συνέχεια. Οι ριζοσπαστικές δηλώσεις της μονέρνας τέχνης, συχνά καλυπτουν βαθύτερους δεσμούς της με διάφορους παραδόσεις, της αρχαιολασίας ή μη εξαιρουμένης.

Μόνο που συνθίσιμο να ξεχνάμε, για παραδειγμα, ότι ο επικρατεότερος διεκδίκητης του τίτλου του «πατέρα της μονέρνας τέχνης», ο Σεζάν, κατέκρινε με έντονα τη «βλαδερότατη μίμηση των Ελλήνων και των Ρωμαίων», αλλά ο ίδιος έγραφε λατινικούς στίχους, χρησιμοποιούσε συστηματικά στα λόγια του αρχαιοπρεπείς εκφράσεις και — το πιο γνωστό — δεν έκρινε το θαυμασμό του (συν κάποια ζήλια) για τα πολιά αριστουργήματα του Λουθρού.¹

8. Με αφορμή των Σεζάν.

Η αναφορή στον Σεζάν είναι μια καλή ευκαρία να ξεχωρίσουμε δύο διαφορετικού τύπου σχέσεις των μονέρνων καλλιτεχνών με την αρχαιότητα. Πρώτον, εκείνην τη σχέση που οι ίδιοι θιάωνται λίγο-πολύ συνειδότα, που αφορά τη δική τους δηλωμένη στάση απέναντι στην αρχαιότητα. Και δεύτερον, μια άλλη σχέση που εμείς μπορούμε να ανακαλύψουμε, μελετώντας πιθανές αντιστοιχίες των μονέρνων αισθητικών προτάσων με τις αισθητικές προτάσεις της αρχαιότητας.

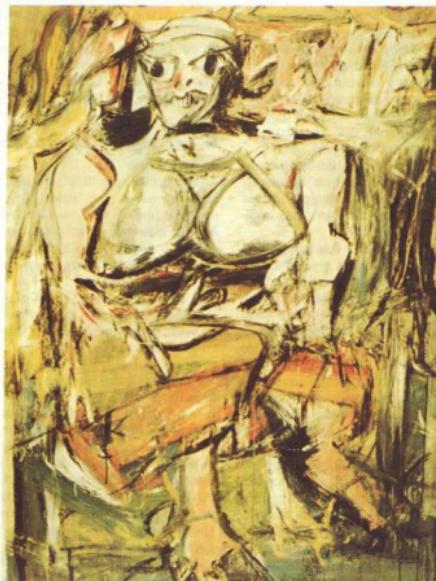
Στο παράδειμα του Σεζάν, η πρώτη σχέση ανήγειρεται ευκολά, αν ληφθούν υπόψη στοιχεία όπως: η λατινομεία του ζωγράφου και ο θαυμασμός του για τον Πουσαίν από τη μια, και οι αρνητικές δηλώσεις του περί Ελλήνων και Ρωμαίων μαζί με τη φήμη του ως «πατέρα των μονέρνων», από την άλλη. Αμέως αναφείνεται κάποια αντίφαση που δείχνει ότι η ερμηνεία των στοιχείων



Αλμπέρτ Τζακομέττι, σκίτσο με μολύβι, 30 X 25 εκ. Ένα χρυσό αιγυπτιακό κεφάλι και μια αυτοπροσωπογραφία του Σεζάν. Η συνυπόρεξή τους στο ίδιο σχέδιο ενός σύγχρονου γλύπτη είναι για μας, Ιωάννη και για κείνον, πολλάπλα συμβόλικα: Τιμή στο παρελθόν, απώτερο και πρόσφατο, της τέχνης. Συνάντηση τριών καλλιτεχνών από διαφορετικούς πολιτισμούς χωρίς, μέσα από κοινούς προβληματισμούς για τη δομή της φύσης. Καλλιτεχνικά διαπιστωμένη συγγένεια, ακούσια και φυσιογνωμική, του φαραωνικού κεφαλού με την αυτοπροσωπογραφία του πατέρα των μονέρνων. Κι ιωάννης ακούσα: εγγυόττη απουσία του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού του, χρονολογικά τουλάχιστον, απέχει ακριβώς το ίδιο από τις αντιτομές εποχής των δύο κεφαλών.

είναι, φυσικά, δυσχερέστερη από την επιστημονή τους. Οχι ακατόρθωτη όμως. Δεν την επηχειρούμε εδώ, γιατί η σημασία της θάταν μάλλον περιορίσμενή. Θα φανερώνει απλώς ιστορικές σχέσεις: του καλλιτέχνη και του πολιτισμικού του χώρου, με τον πολιτισμικό χώρο της αρχαιότητας.

Τον ανιχνεύει της δεύτερης σχέσης ο πατέρας μελέτη της ζωγραφικής του Σεζάν πέρα από την επιφανειακή



Βίλλεμ πτε Κουνιγκ, Γυναικά, 1951. Η εξπρεσιονιστική παραμόρφωση, προκλητική επίθεση κατά του κλασικού καλλους της ανθρώπινης μορφής.

όψη της εικόνας και ανεξέρτητα από ιστορικές πληροφορίες. Η τέχνη του Σεζάν είναι μια κοινωνική διαδικασία οργάνωσης του πλαστικού χώρου σε μια ολοκληρωμένη και αυτόνομη εικαστική ενότητα. Το αισθητικό αποτέλεσμα καθορίζουν οι ανάγκες ιασφροπίας των μορφικών στοιχείων του ίδιου του έργου. Ωστόσο όλα αυτά συντελούνται στον όναμα μιας άμεσης και μόνιμης επαφής με τη φύση, την ορατή πραγματικότητα στην οποία το έργο αναφέρεται. Η προστάθεια του Σεζάν είχε στόχο τον έλεγχο της πλαστικής ιασφροπίας του πίνακα, που έπειτα ταυτόχρονα να αποτελεί φόρο πίστης και τιμής στην εικόνα της φύσης. Προκειται για μια στάση επικλητικά όμοια με την οποία της κλασικής τέχνης (της αρχαιοελληνικής κυρίως). Θα έλεγα μάλιστα ότι πρόκειται για την κατεξόχην κλασική - όχι κλασικιστική - στάση στον τομέα της τέχνης, όπου το αποτέλεσμα δεν εξαρτάται από συγκινησιακές ή αισθησιακές παρορμήσεις, αλλά από την επίτευξη μιας πνευματικής ελεγχόμενης αρμονίας, με βάση την οπτική εμπειρία της φύσης.

Τέτοιες συγγένειες που δεν γίνονται μέσα από αντιλήψεις, διάφερουν σημαντικότατα από τις προαναφερθείσες «σχέσεις» του πρώτου τύπου. Δεν αφορούν την αρχαϊστικήτα ως παρελθόν. Κατά συνέπεια, καταλύουν και την έννοια του μοντέρνου. Θα ήταν λάθος να τις αγνοούμε, πάντως. Φανερώνουμε μια διάσταση που ουσιαστική την απλή τεχνοϊστορική τοποθέτηση.

Παραμένοντας στο παράδειγμα του Σεζάν, μπορούμε μετά από όσα εκτέθηκαν ως τώρα να επηγειρησόμεμε μια διευρυμένη θέωρη της περίπτωσής του, ως εξής:

Ο αντιακαδημαισμός του μοντέρνου καλλιτέχνη, εκφράζει την επιθυμία του να δράσει ελεύθερα και εποικοδομητικά μέσα σε μια ζωντανή πραγματικότητα. Το απορριπτόμενο (ακαδημαϊκό) πρότυπο, φανερούμενο μόνο είναι εικαστικό. Ανετα θα το θεωρούσαμε ιδεολογικό. Ή, ιως, ημώκ. Υιοθετώντας αυτήν την προσέγγιση, διαπιστώνουμε ότι η ουσιαστικότερη διαφορά ενός έργου του Σεζάν από ένα αρχαιοελληνικό άγαλμα, δεν βρίσκεται στο θέμα τους, ούτε στα διαφορετικά τεχνικά και πλαστικά μέσα που χρησιμοποιήθηκαν στην κατασκευή τους. Βρίσκεται στο ότι ο μοντέρνος ζωγράφος – σε αντίθεση με όποιους Φειδία – δούλεψε μόνος σ' ένα χώρο περιθωριακό- τόσο περιθωριακό, όσο και ο χώρος των μουσείων όπου φιλαδελφούνται τα προϊόντα νεκρών πολιτισμών. Πολύ πριν θεαμποριθεί η –



Αφρικανική μάσκα και Κεφάλι Ναυτικού του Πικάσο, 1907.

μέχρι πρότινος αδιανόητη – επινοητική των μουσείων μοντέρνας τέχνης, ο Σεζάν φιλοδόξουσε να μπουν τα έργα του στο λουόρι.

Η αντιφατική σχέση του μοντέρνου ανθρώπου με το παρελθόν, αποκαλύπτεται σ' όλη της την αμήχανη πολυπλοκότητα, στο θερό του μουσείου. Ο Σέκελ μόλις το υπονομάζει, όταν έγραφε ότι «η τέχνη είναι κατι παρελθόν». Τα μουσεία πάντας είναι παρόν, και ξεχι μελλον (μάλισταν).

II. Τα σημεία Σύγκρουσης.

α. Ανθολόγιο

Από κέιμενο του 1910: «Τίποτε, από τους Πρύμπι των τον Σεζάν, δεν σπάει οριστικά την αλισύδια παραλαγμάντων που πλέκησε γυρν από το Ελληνικό Θέμα. (...) Ω! Γοτθίκι, Ρομαντικοί, λιμρεστοντες, το αρχαιο μέτρον θριαμβεύει από των αδειαστών αρρυθμίων σας. (...) Για μασ οι Ελληνες επινόησαν την ανθρώπινη μορφή! εμείς οφελούμε να την επινόησαμε εκ νέου, για αλλούς. Δεν πρόκειται πλέον (...) για πρήμετρα! Ταρά συντελείται μια χειραφέτηση εκ θεμελιών».²

Η «χειραφέτηση» που διαφημίζεται εδώ ως οριστική απελευθέρωση από το «Ελληνικό Θέμα» (την κλασική ευρυμετα), αποδίδεται στον Κιβιώμο. Δοξάρωντας τον Πικάσο, ο συγγραφέας υπογραμμίζει παρακάτω, ότι «δεν υπάρχει λογος για την ζωγραφική». Ο εχθρός εδώ είναι αφενός η κλασική αισθητική του Μέτρου, αφετέρου η περιγραφική αναπαράσταση (και, κατα κύριο λόγο, η ανθρωπομορφική).

Την ίδια περίοδο εποχή (1909), οι Φουτουριστές θεωρούσαν ότι «ένα αγανωτικό αυτοκινήτο (...) εναρ πομρό από τη Νικη της Σαμοθράκης». Γι αυτούς, εχθρός του παρελθόντων στη μουσειακή του εκδοχή, Ήθελαν την καταστροφή των παλιών αριστουργμάτων, την «ολοκληρωτική καταρροή του γυμνού στη ζωγραφική για δέκα χρόνια» και άλλα εντυπωσιακά μέτρα αποτοξώνσαν τις τεχνών από τις παραδοσιακές αξίες.³

Όταν αργότερα οι Ντανταϊστές θέλλαν να πειραγμόντων τις δίκες τους επαναστατικές αντιδράσεις, χρησιμοποίησαν εκφράσεις των είδους: «Το Νταντά πρασίνεις εναν ποτελέσμα στην Αρφρόδιτη της Μήλου, και επέτρεψε στον Λαοκόστα και τους γιους του να ανακυρφίσουν, μετα από λιθαδός χρόνια πάλης, με το καλό εκείνο λουκανικό, τον Πύθωνα».⁴

Τέτοια λεκτικά δείγματα μοντέρνιστου μενούς κατά την αρχαιοτητακή, υπάρχουν σύνωφις τα σημεία που συγκεντρώνουν τις περισσότερες επιθέσεις:

1. Η αναπαράσταση της φύσης (μίμηση).
2. Η κλασική αισθητική της εύρυθμης ιασφροπίας.
3. Ο σαδοφραγής σεβασμός που κατά κανόνα εμπνέουν τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα της αρχαιότητας.

β. Τα σημεία.

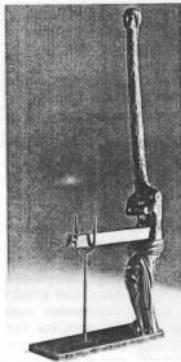
1. Η αναπαράσταση της φύσης γίνεται στόχος των επιθέσεων των μοντέρνων, σε δύο κυριώς εκδοχές της: τον ανθρωπομορφισμό, και την φευ-



Ωγκυστ Ερμένη, Μεσανύχτα, 1952. «...αλλ' ευθὺ μὲν τὸ λέγω, φησὶν οἱ λόγοι, καὶ περιφέρεις καὶ απὸ τούτους δὴ τὰ τοῖς τορνοῖς γιγνόμενα επιπέδα τε καὶ στέρεα καὶ ταῖς κανονὶς καὶ γωνίαις...» (Πλάτωνος Φίληβος, 51 C-B). Ιωακ.



Ζωρζ Μπρακ, Αλογό, 1957. Γεωμετρικό; Αρχαϊκό; Πάντως όχι κλασικό.



Σαλβαδόρ Νταλί, Αφροδίτη - Καμηλοπάρδαλις, εκδοχή του 1973.

των δε, εγκαθιδρύει την αυτονόμηση του πλαστικού χώρου από τον πραγματικό. Ακραία συνέπεια αυτής της αντιμητικής στάσης, ήταν η εμφάνιση της μη-παραστατικής τέχνης.

Το δεύτερο σημείο σύγκρουσης αφορά την αντίληψη του Ήραιου στην τέχνη και είναι κρισιμότερο από το πρώτο. Η αλλαγή των ρυθμών και συνθηκών ζωής μετά τη βιβλιοχανική επανάσταση, ήταν επόμενο να προκαλέσει κρίσιες και ανακατάξεις στο χώρο των ηθών και αισθητικών αέων. Παράλληλη η δυνατότητα γνωμαρίας με μορφές τέχνης διαφόρων προσελεύσεων, και η επιθυμία (αργότερα η ανάγκη, κι υπερτερα η υποχρέωση) της καινοτομίας, άλλαξαν τη συμπεριφορά των καλλιτεχνών απένanti στα κάθε είδους αισθητικά πρότυπα που τους ενδιέφεραν. Αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί: «το σύνδρομο της Νέαρχης Μάσκας», είναι κατά πρώτο λόγο ένα είδος συμπεριφοράς και κατά δεύτερο, μια αισθητική επιλογή.

Ως αισθητική επιλογή, ανήκει στην περιοχή του ενσυνείδητου πρωτιστισμού. Δηλώνει λοιπόν αιμοθήτηση κάποιων κατεστημένων αέων (αισθητικών, μεταξύ άλλων) των προηγμένων κοινωνιών. Πασίγνωστη στάση απ' τον καιρό του Γκωγκέν, η οποία δεν καταφέρει να απαλαγεί από μερικά ίχνη ρομαντικής «φύγης από το πάρον». Αυτό όμως είναι δευτερεύον, κι ίως παραπλανητικό. Διότι κατά βάθος, το σύνδρομο της Νέαρχης Μάσκας όχι μόνο δεν σημαίνει φυγή από το πάρον, αλλά αντίθετα, ορίζεται από

μια απορρίψη όλων των πραγμάτων που δεν ανήκουν στο παρόν. Από το συνόλο των στοιχείων που χαρακτηρίζουν ένα δείγμα πρωτόγονης ή εωνικής τέχνης, απορρίπτονται όλα όσα έχουν σχέση με το χρόνο και το χώρο της προέλευσής του. Το μόνο που γίνεται δεκτό, είναι εκείνο που υπαρχει στο παρόν του μοντέρνου καλλιτέχνη: η εξωτερική μορφή ενός υλικού αντικειμένου (η «μορφιά» του, ος ποιμέν). Η ιστορική ή ανθρωπολογική ταυτότητα του αντικειμένου, αγνοείται συνήθως. Εν ολίγοις, μοντέρνος καλλιτέχνης φέρεται στο ένο εργό σπάνια στο δικό του: ελεύθερωνει – ή απομονώνει – τη μορφή του.

Το σύνδρομο της Νέαρχης Μάσκας σημαίνει λοιπόν μια αποδένωση της μορφής. Δεν συναντάται μόνο στην αντιμετώπιση των «πρωτόγονων» μορφών. Κάπως έτσι κοιτάζει η μοντέρνα τέχνη (εκτός εξαιρέσεων) και τις μορφές της κλασικής αρχαιότητας... Σαν φορμές. Άλλοτε αρνητικά, άλλοτε – σπανιότερα – θετικά. Και στην τελευταία αυτή περίπτωση ομάς, το Κάλλος δεν νοείται ως ίδεα. Σ' αυτό το σημείο υπάρχει ο αφής διάστασης.

Η διάσταση βασίζεται ακόμα και σε κίνες τις εκδοχές της μοντέρνας τέχνης που υποκλίνονται στον Πλάτωνα, συγκεκριμένα δε, στη χιλιοδιάσιμην παράγραφο 51 από τον «Φιλίβο», όπου γίνεται λόγος για σχήματα «καλά καθ' αυτά». Τα λόγια του Πλάτωνα είχαν επικαλεστεί μεταξύ άλλων οι Πουριστές, για να δικαιώσουν την πρότασή τους περικαθαρής μορφής, το 1916.⁵ Ο «πλατωνισμός» της αφηρημένης τέχνης,

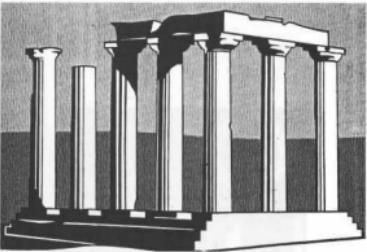


Τζάκων Πόλλος Πασιφάλη, 1943. Μυθολογία, τοτεμαρμός, ψυχονάλυση... για όποιους κατέχει το κλεῖδι. Η μοντέρνα τέχνη σε μυστική συνυπόκλιτη με μιαν «αλλή» αρχαιότητα.

έχει άλλωστε επισημανθεί επανειλημένα. Δεν αναφέρει όμως τη διάσταση όχι τόσο επειδή δασιεύεται σε μάλλον επιπλόλιες αναγνώσεις του πλατώνικου λόγου, δού όπειδη εκεί όπους όντως συμπίπτουν (ιώσις) οι απόψεις του Πλάτωνα και της μοντέρνας τέχνης, ο φιλόσοφος δεν εκπροσωπεί την κουλτούρα ή την τέχνη της αρχαιότητας την αρνείται.

Πραγματικά, η μοντέρνη τέχνη ευχαριστεί συμμαχεί με μια «άλλη» αρχαιότητα, προκειμένου να ανατρέψει την παραδοσιακή άποψη για την αρχαιότητα. Οχι μόνον με θεωρίες. Πρώτιστα με μορφές. Ένα προϊστορικό ειδώλιο, για παραδείγμα, είναι από μόνο του μια ανατροπή – στο επιπέδο της φορμάς, θέβανα – της κλασικής αγαλματοποίας. Εξεντινή λύση για τη μοντέρνη γλυπτική, που δεν μπορούσε να αγονθεί στην ανθρώπινη μορφή με την ευκολία που το έκανε η ζωγραφική. Το τρίτο σημείο συγκρουστικής θάρπητε για την θεωρία πρώτο, μια και αποτελεί, σε κάποιο βαθμό, προϋπόθεση για το δυο άλλα. Καμιά συγκροώση δεν θάτων δυνατή, αν προτυγούμενος δεν είχε κάποια ξεπεραστεί το δέσιο και ο τυφλός θαυμασμός για την αρχαιότητα. Κάθε σύγκρουση προϋποθέτει αμφισθήτηση της αυθεντίτητας του αντιπάλου. Η δε αμφισθήτητη μπορεί να προέρχεται από γνώση των αδυναμιών του αντιπάλου ή/και από διάθεση κειραφέτησης και αυτοεπειδανθασίας. Και στις δύο περιπτώσεις η αμφισθήτηση της του αντιπάλου, ως έμμεση αναγνώριση της δύναμής του. Διότι αμφισθήτεται κάτι εφόδους θεωρείται αειδόμαχο. Και θεβήθωνται εφόσον θεωρείται ιερό...

Οι θέβηλες εκφράσεις των Ντανταϊστών, Φουτουριστών, Σουύρρεαλιστών κλπ. δεν δειχνουν λιγότερο σεβασμό για την αρχαιότητα, από ότι οι πιο συγκρατημένες αντιδράσεις των οποιων της καθαρής φόρμας. (Όύτε περισσότερο, άλλωστε.) Προκαλούν όμως θύρωθο, δημιουργούν κλίμα, εξορκίζουν το συντηρητισμό. Ας ζαναθυμόθεμος πως η αρχαιότητα καθαυτή, δεν ήταν ποτέ, αντικεί-



Ρόμη Λιχτενστάιν, Ο ναός του Απόλλωνα, 1964.

μενο ιδιαιτερής κακομεταχείρισης εκ μέρους των μοντέρνων καλλιτεχνών. Η ελληνορωμαϊκή παράδοση δέχθηκε επιθέσεις ως σύμβολο του συντριπτισμού των Ευρωπαίων. Καθόλου αστοχα, εξάλου: η θετική αναφορά στην κλασική αρχαιότητα, είχε όντως καθιερωθεί ως ιδανική έκφραση συντηρητισμού. Αυτό παραπρήμηκε κατ' επανάληψη μεταξύ του Α' Παγκόσμιου πολέμου, κάθε φορά που πολιτικο-ιδεολογικές κρίσεις οδηγούσαν την κουλούτωνα σε «συντηρητικές στροφές». Θέτοντας παράλληλα τη μοντέρνα τέχνη υπό διώγμονα.⁶

Κατά τα άλλα όμως, η ασέβεια των μοντέρνων για την κλασική αρχαιότητα, δεν είναι πιο εξεργαστική από την υγιή αντίδραση του μαθήτη που κοροϊδεύει το δόσκαλο – και το μάθημα. Σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα, το ίδιο το αντικείμενο της διαφωνίας, η κληρονομία της αρχαιότητας, τρέφεται και δινυμνεύει από τέτοιες διαμάχες. Βρίσκονται τελικά μια νέα θέση και αποκτώντας «αλλή» καινούριες διασπορές.

III. Η «άλλη» Αρχαιότητα-Ανακατατάξεις.

Αυτό που σήμαινε η αρχαιότητα για τους Ευρωπαίους από το Μεσαίωνα και μετά, έπαιψε σεν μέρει να ισχύει κατά τον 20ό αιώνα. Το όραμα άλλαξε με την επέμβαση της επιστημονικής έρευνας, Ιστορία, αρχαιολογία, φυλολογίκες και ανθρωπολογικές μελέτες, έφεραν σε νέες πτυχές του πολιτισμού (των πολιτισμών) της αρχαιότητας, διεύρυναν την παραδοσιακή αποψη με συμπληρωματικές πληροφορίες και ερμηνείες. Η παλιά είκονα του ελληνορωμαϊκού κλασικισμού έχασε στην αποκλήτη της καθαρότητα, καθών Ετρουσκού και Φοινικες, Ίθηρες και Μυκηναίοι, κι άλλοι αναγνωμένοι της Μεσογείου διαφόρων (αρχαίων πάντα) εποχών, άρχισαν να διεύκοπουν με θέση διάπλα στον Περικλή και τον Αύγουστον. Κι ας μην αναφέρουμε τις πιο μακρινές (γεωγραφική) αρχαιότητες της Αμερικής, Σκανδιναβίας, Αρριγκής. Απών Ανατολής... Ολοι αυτοι οι

νεοφερμένοι συνοδεύονταν με πρότασεις εικαστικές, οι περισσότερες των οποιων ήταν προκήσεις αντικλασικές. Οι αντικλασικές αρχαιότητες αντικατεστήσαν σε μεγάλη κλίμακα την κλασική αρχαιότητα, στα ενδιαφέροντα των επιστημόνων και των καλλιτεχνών.

Τον ίδιο καιρό, οι αρχαίοι θεοί και ηρωές ήταν γραφτό να χάσουν κάτι απ' την αθών ομοφύλια τους, όταν η Μυθολογία έγινε αντικείμενο μελέτης και δεξαμενή αρχετύπων. Οι καλλιτέχνες γρήγορα άρχισαν να αντλούν στοιχεία απ' αυτην την «άλλη» Μυθολογία, με την ιδια σχέδων άνεση που αξιοποιούσαν την παλιά. Η νέα χρήση των μυθολογικών ουμάδων, δεν παρέπεμπε πλέον σ' ένα μακρινό φανταστικό παρελθόν, αλλα από απλούς σύγχρονους προβληματισμούς.

Απαραίτητη προϋπόθεση για να περάσουν στον κόσμο της τέχνης τα πορίσματα των ερευνητών, ήταν η εκλαϊκευση τους. Ο πυρετός της ενημέρωσης είναι ίδιος του 20ου αιώνα. Η νέα διάσταση του «μυνήματος», επίσης Δέκτης πληροφοριών και μηνυμάτων η μοντέρνα τέχνη, διοχετεύει τα δικά της μηνυμάτων μέσα από παρόμοια κανάλια επικοινωνίας, στον κόσμο...

Αν, κατά την πρωκή περίοδο των πρωτοπόρων στις αρχές του αιώνα, μπορούσε κανείς να φαντάζεται μια σχέση – έστως αντιφατική – της μοντέρνας τέχνης με την αρχαιότητα, τη δυνατότητα αυτή εξελίπει κατά τη μεταπολεμική χρόνια. Η διαδρομή: έρευνα-μουσείο-μαζικά μέσα, είναι κοινή μορφά (με μικρές παραλλαγές) για αρχαία και μοντέρνα πράγματα. Κοινή μορφά ακόμα τη οικονομική εκμετάλλευση, κι όλη η διδοκασία που συνηθίσαμε να ονομάζουμε: «αλλοτρίωση».

Η «άλλη» αρχαιότητα των μουσείων και καρτ-ποστατ, έχει έλθει μια πολι κοντά στην «άλλη» μοντέρνη τέχνη των μουσείων και ρεπροτύπων. Εμ πορευοματοποιήμενος μαζικές εικόνες και οι δυο, σε τούτο δω το παρόν, επιδιδούνται σ' έναν ήπιο ανταγωνισμό που δεν τις αφορά κατά βάθος, αν και καθορίζει το νέο τους



Ανά και Πατρικ Πουαρί, Οστα Αντικά, 1972. Αντόνιο Τρόπτα, Η Μοχή των Αμφιδόνων (λεπτομέρεια), 1979. Φανταστικό αρχαιολογικό ευρήματα. Έργα που μιμούνται τη μουσειακή αρχαιότητα και προσέζονται για μουσεια σύγχρονης τέχνης.

ρόλο. Τι είναι ο αρχαίος «Ναός του Απόλλωνα» για την αμερικανική ποπ-άρτ; Μια εικόνα ισότιμη με κινες των κόμικς, του κινηματογράφου, της διαφήμισης, της τέχνης,... της ίδιας της ποπ-άρτ.

IV. Η Μοντέρνα Τέχνη ως Παρελθόν - και (όχι;) μόνον.

Στις μέρες μας μοιάζει να ολοκληρώνεται μια περιπτειώδης πολιτισμική φάση. Τους που θιάσωμες έτοιμοι να μιλάμε ήδη για νοσταλγία. Η μοντέρνα τέχνη, απ' τη φυση της, δεν μπορούσε να ομολογήσει κανένας είδους νοσταλγία. Η νοσταλγία τρέφει την συντηρητισμό (ή και τανατοπλάνη), διαψεύδοντας την απόλυτη εμπιστοσύνη στο παρόν και το μέλλον. Θεμέλιο της ιδέας του μοντέρνου. Άλλα η διάθεσην είναι πια γεγονός, απ' τη στιγμή που η σύγχρονη εντμέρωση «συντρέψει» ιστοτιμά τις εικόνες του παρελθόντος και του παρόντος. Για την αρχαιότητα υπάρχει λοιπόν μια θέση στο παρόν, ενώ η μοντέρνα τέχνη ανήκει αυτούματα σ' ένα παρελθόν: η παλιά δύναμική της ανατρέπεται εφόσον προβάλλεται ως συντηρημένη εικόνα.

Πολλοί παράγοντες συνέβαλαν στην επανέξταση της νοσταλγίας του μοντέρνου και της όλης ιδεολογίας που απηκόυσαν οι ριζοσπαστικές, αισιόδοξες και προδευτικές κινήσεις στον πολιτισμό του 20ού αιώνα. Οι τελευταίες δεκαετίες παρουσιάζουν πράγματα, τις απαραίτητες προϋποθέσεις για την εμφάνιση μιας ακόμα «συντηρητικής στροφής». Της τελευταίας του αιώνα, μάλλον: της που αποφασιστική, σιγουρά. Δεν θα ασχολήθουμε εδώ με την πολυσύχτημένη μεταμοντέρνα φάση αυτού του τελού του αιώνα.⁸ Ένα ελάχιστο σύμπτυχο μόνο μας ενδιφέρεται: η σύγχρονη νοσταλγία. Η νοσταλγία του 19ο αιώνα, ήταν ρομαντική φυγή, αναζήτηση μιας χαρέντης χρονις εποχής. Η νοσταλγία τώρα, θάτων ένοχη καλύψη αδειδόνων. Η σύγχρονη τέχνη έχει λόγους να

νιώθει σαν αντικείμενο αρχαιολογικής μελέτης. Τι δέσιν να της προκαλεῖσι πια η αρχαιότητα, τι επιβεττεκές ή άλλες έντονες διαθέσεις: Συντροφικά λοιπόν, η σύγχρονη τέχνη συνδιαλέγεται με την αρχαιότητα των μουσείων, του τουρισμού, των χολλυγούντανών παραμυθιών, ακόμα και της ακαδημαϊκής τέχνης, σε πολύτικα παιχνίδια συναναστροφών, όπου μόνο η τύχη ορίζει το νικητή, αφού οι παικτές δέν είναι καν αντίπαλοι.

Μετά το 1970, πολλαπλασιάτηκαν τα έργα σύγχρονων καλλιτεχνών που έδιναν στους σχολαστές δικαίωμα να μιλούν για ενδείξεις νοσταλγίας. Οι αναφόρες στον παρελθόν (ή της τέχνης, του πολιτισμού, όχι μόνο στον ελληνορωμαϊκό κλασικισμό) είναι συχνές και εξαιρετικά διφορούμενες. Νοσταλγίκες όμως δεν είναι, γιατί αποκλίουν συνειδητά καθώς ψευδοθίσηση επιστροφής. Μόνη υπαρκή νοσταλγία είναι αυτή που δεν δηλώνεται: η νοσταλγία για τη μοντέρνα τέχνη για ένα παρόν που, πριν γίνει παρελθόν, τολμάει ν' αγγίξει με ελπίδα το μέλλον.

Σημειώσεις

- Για τις αποψίες του Ζελάν όπως εκφράζονται στα κείμενα και στις κουβεντές του ζωγράφου. Βλέπε την πρόσφατη εκδόση της αλληλογραφίας του. *Cezanne, Correspondance*, Paris 1978 και *Conversations avec Cezanne*, Paris 1978.
- Σ. Jean Metzinger, *Note sur la Peinture* στο PAM, oct 1910, σ. 649.
- Από το Α Μανιφέστο του Φουκουρίδη, που δημοσιεύτηκε στη FIGARO, 20/1909. Υπογράφει ο Marinetti.
- Από κείμενο του Jean Arp αναδημοσιεύμενο στον κατάλογο της έκθεσής του *Salon des d' Art Moderne*, Paris 1962.
- Κείμενο του Jean Ozenthal στο L'ELAN No 9, Φεβρ. 1916, Paris. Επίσης στο Ozenthal et Jeanneret, *Après le Cubisme*, Paris 1918.
- Όπως συνέβη σε πονευρωποική κλίμακα γύρω στο 1920, την εποχή της «επιστροφής» στην τάξη (θ. *Le Retour à l' Ordre — 1919-1925, C.I.E.R.E.K. t. VIII, St. Etienne, 1975*). Δανειζομένη περισσότερο την αμφισθήτηση δημόφιλ συμβάσεων με την οποία: τα έργα που μαρτυρούν μια

«συντηρητική στροφή» των δημιουργών τους (πχ. τα έργα της «κλασικής» περιόδου του Πικάσσο), δεν αρμόζει να ονομάζονται μοντέρνα. Το θέμα ανακινήθηκε πρόσφατα, με την επανέξταση του ιδεολογικού υποβούρου του μοντέρνισμού. Βλ. B.H.D. Buchloh, *Authoritarianism and Regression* στο OCTOBER-MAGAZINE No 16, New York 1981.

7. Charles Beaudelaire, *Le peintre et la vie moderne*, IV. Πρωτοδημοκρατήμε το 1963.

8. Για οποιον δια πιθανότητα να δει το θέμα από αυτήν την πλευρά: J. F. Lyotard, *La Condition Post-Moderne*, Paris 1979, μια από τις γνωστότερες - πολυάριθμες - θεωρητικές προσεγγίσεις του μεταμοντερνισμού.)

Modern Art and the Antiquities: Hints for the Multifold Embarrassment and the Fate of a Relationship.

M. Christofoglou

The anti-academic spirit of modern art manifests, at first glance, a substantial breach with the artistic values of classical antiquity. Since Sezanne, however, antiquity is approached through various complex and contradictory ways, which by no means indicate denial or contempt.

Certainly, the representation of nature, the anthropocentric mentality, the classical eurythmia and the entire structure of humanistic aesthetics have often suffered violent attacks. To these values modern art has opposed the autonomy of plastic space, the absolute, clear figure and the anti-classic aesthetics. Quite frequently, however, these modern artistic proposals represent new interpretations of some «antiquity», of the Platonic word, for example, or the art of other ancient civilizations or even of other aspects of Greco-Roman classicism, as they were lately revealed by the contemporary scholarship. The real target of modern criticism was not the ancient art, but the conservatism of its superficial admirers.

The essential opposition between ancient and modern art lays only in the function of the works in the respective societies. Recently, even this antinomy tends to disappear, since both ancient and modern works of art are treated indiscriminately when researched, restored or consumed. The common fate of the past and present images reconciles, unexpectedly, the two parts, leaving unanswered only a few questions of embarrassment about the future.