

ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΟ

OLIVIER REVAULT D' ALLONNES - ΓΙΩΡ
ΓΟΣ ΒΕΛΤΣΟΣ — ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΙΑΠΗΣ — ΘΕ
ΟΔΩΡΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ — ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΟΛΥ
ΖΟΣ — ΑΝΤΡΕΑΣ ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ — ΣΑΒ
ΒΑΣ ΚΟΝΤΑΡΑΤΟΣ — ΑΝΝΑ ΚΑΦΕΤΣΗ —
ΠΕΤΡΟΣ ΜΑΡΤΙΝΙΔΗΣ — ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΙΩ
ΜΗΣ — ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΕΙΜΩΝΑΣ — ΠΑΝΤΕ
ΛΗΣ ΞΑΓΟΡΑΡΗΣ — ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΡΙΣΤΗ
ΝΟΣ — ΚΩΣΤΑΣ ΒΑΡΩΤΣΟΣ — ΚΩΣΤΑΣ
ΜΩΡΑΪΤΗΣ — ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ
— ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΖΙΡΤΖΙΛΑΚΗΣ — ΔΗΜΟΣΘΕ
ΝΗΣ ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ — ΜΑΡΙΝΑ ΛΑΜΠΡΑ
ΚΗ-ΠΛΑΚΑ — Δ. ΚΟΚΚΙΝΙΔΗΣ — ΣΩΤΗ
ΡΗΣ ΣΟΡΟΓΚΑΣ — ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΗΜΑΙ
ΟΦΟΡΙΔΗΣ — ΑΝΤΡΕΑΣ ΜΠΕΛΕΖΙΝΗΣ

ΣΜΙΑΗ

ΜΟΝΤΕΡΝΟ
ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΟ

ΣΜΙΛΗ
ΑΘΗΝΑ 1988

ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ
ΩΣ ΑΝΤΙΜΟΝΤΕΡΝΙΚΟΤΗΤΑ:
Ένα παιχνίδι προθέσεων;

ANNA ΚΑΦΕΤΣΗ

Αποκλειστικό αντικείμενο της παρούσας ανακοίνωσης είναι οι θεωρίες περί μεταμοντερνισμού στις πλαστικές τέχνες και η κριτική τους ανάγνωση. Σύμφωνα με το διπλό σχήμα που έχει προταθεί από τον Χ. Φόστερ¹ και ήδη δοκιμάζεται για την περιγραφή αυτών των θεωριών οι οποίες εμφανίζονται από την περασμένη δεκαετία, θα διακρίναμε ένα μεταμοντερνιστικό λόγο «αντίδρασης» ή νεοσυντηρητικό, και ένα άλλο «αντίσταση» με πηγή τον μεταδομισμό. Υιοθετώ τη διπλή αυτή διάκριση παρά τον κίνδυνο σχηματοποίησης και πιθανόν απλούστευσης του περιεχομένου θεωριών που συμπεριλαμβάνονται σ' αυτήν, για να τονίσω ευθύς εξ αρχής ότι παρόλο που συναντάμε τις ίδιες προθέσεις —εννοώ τις γραμματικές, μετα-(post), δια/μετα- (trans), αντι- (anti), δεν υπάρχει ανάλογη ταύτιση ιδεολογικών προθέσεων. Δεν θα επιχειρήσω μια εξαντλητική παράθεση τέτοιων θεωρήσεων, θα αρκεστώ σε δύο μόνο ακραία παραδείγματα της συντηρητικής τάσης, πολύ ενδεικτικά ωστόσο για το κλίμα που επικρατεί τα τελευταία χρόνια στις πλαστικές τέχνες. Αναφέρομαι σε γραπτά και εκθέσεις του Ιταλού καθηγητή της Ιστορίας της Τέχνης και κριτικού Α. Μπ. Ολίβα, και του Γάλλου επιμελητή στο Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Παρισιού, Ζ. Κλαιρ. Μολονότι οι απόψεις τους δεν συμπύκνουν απολύτως, όπως ελπίζω να φανεί στη συνέχεια, ωστόσο και οι δύο διακατέχονται από ένα οξύ και εμπαιθές πνεύμα αντιμοντερνικότητας.

1. *The Anti-Aesthetic, Essays on postmodern culture*. By Hal Foster, Bay Press, Washington, 1983.

Το όλο πρόβλημα θα μπορούσε να σκιαγραφηθεί ως εξής: τα τελευταία χρόνια σ' όλες σχεδόν τις σφαίρες της διανοητικής ζωής ο λεγόμενος μεταμοντερνισμός εμφανίζεται άμεσα ή έμμεσα ως αντιμοντερνισμός, και η μεταμοντερνικότητα ως αντιμοντερνικότητα. Από τη μια μεριά αμφισβητείται η δυνατότητα προώθησης του πειραματισμού με νέα μέσα και τεχνικές, διακηρύσσεται επομένως ο θάνατος της μοντερνικότητας. Από την άλλη μεριά ορισμένοι φανατικοί απολογητές του μεταμοντερνισμού φτάνουν μέχρι διαγραφής της, όχι μόνον ως τρόπο σκέψης και έκφρασης, αλλά και ως ιστορικού φαινομένου, όπως εμφανίζεται στις αρχές του αιώνα με τις ιστορικές πρωτοπορίες.

Οι βασικές θέσεις του συντηρητικού αυτού αντιμοντέρνου μεταμοντερνισμού συνοψίζονται σε δύο ρητορικά σχήματα: α) την έξοδο από την ιστορία ή τη στροφή προς τα πίσω και β) μια πορεία από την άρνηση στην κατάφαση.

Η κύρια εναντίωση και μομφή που ακούγεται σήμερα από πολλές μεριές επικεντρώνεται σ' ό,τι θεωρείται ιστορικιστική τρομοκρατία του μοντερνισμού, ιδιαίτερα μέσα από την τελεολογική και μεσσιανική αντίληψη για την τέχνη και τους στόχους της, καθώς επίσης και στην εξελικτική αντίληψη προόδου σύμφωνα με την οποία κάθε νεότερο κίνημα καθορίζεται σε σχέση με τα προηγούμενα και τα επόμενα.

Ο Ολίβα, απολογητής την τελευταία δεκαετία μιας τέχνης την οποία βάφτισε αρχικά *Ιταλική* και στη συνέχεια *Διεθνή Μετα/διαπρωτοπορία* (transavantguardia) συμπεριλαμβάνοντας τις περισσότερες χώρες της Ευρώπης, την Αμερική —βόρεια και νότια—, καθώς και την Αυστραλία, αρχίζει το μανιφέστο του² με καταγγελία αυτού ακριβώς του «γλωσσικού δαρβινισμού», όπως χαρακτηριστικά τον αποκαλεί. Με την πεποίθηση ότι οι ιστορικές πρωτοπορίες δεν ήταν παρά μια από τις

2. OLIVA (Achille Bonito): *Transavantgarde internationale*, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1982 (έκδοση ιταλο-αγγλική). Βλ. επίσης του ίδιου: *L'ideologia del Traditore* (1976), *La Transavantguardia italiana* (1980), καθώς και πολλά σχετικά άρθρα και κριτικές στο περιοδικό *Flash Art* στην περίοδο '80-'85.

πολλές δυνατότητες της τέχνης, καταγγέλλει τη γραμμικότητα, προτείνοντας μια «καινούρια» τέχνη, που τόσο πιο καινούρια είναι, όσο δι-έρχεται όχι μια αλλά πολλές πρωτοπορίες —εννοεί τις ιστορικές—. Κατ' επέκταση, νομιμοποιεί μια νομαδική συμπεριφορά δια μέσου των αιώνων, την οποία θεωρεί ως τη μόνη δυνατή σήμερα απάντηση, τη μόνη δυνατή πρωτοπορία. Δύσκολο να συμφωνήσει κανείς με την άποψη αυτή και όχι μόνο γιατί με την επινόηση της «μεταπρωτοπορίας» δεν καταργείται τελικά η έννοια της πρωτοπορίας, η οποία μάλιστα από εμπροσθοφυλακή μετατρέπεται σε οπισθοφυλακή της Ιστορίας. Ούτε πάλι αρκεί η κυνική ομολογία του Ιταλού μετα/διαπρωτοπόρου ότι η μόνη θεμιτή ιδεολογία για τη «νέα» τέχνη, είναι αυτή του προδότη. Προδότη της Ιστορίας; Χωρίς άλλο, όσο μέσα από την ιδεολογία του κέρδους —γιατί, όπως έχει παρατηρηθεί, τίποτε άλλο δεν ενδιαφέρει έναν προδότη παρά μόνο το κέρδος που αποκομίζει σε μια δεδομένη κατάσταση, κέρδος μάλιστα που στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι απλώς καλλιτεχνικό—, δεν διατάζει αφενός να εκτοπισθεί πέραν των ορίων του χρονικά επίκαιρου, του σημερινού, και αφετέρου να μετασηματίζει προς όφελός του τη χρονική διαδοχή της Ιστορίας σε συγχρονικότητα. Ίσως η διεθνής αυτή μεταπρωτοπορία καταφέρνει πράγματι να ξεφεύγει από τον ιστορικιστικό τρόπο του μοντερνισμού, τοποθετώντας όμως το εγχείρημά της εκ των προτέρων εκτός Ιστορίας.

Βέβαια ένα τέτοιο εγχείρημα δεν θα ήταν σε καμιά περίπτωση δημιουργικό και πολύ λιγότερο εγχείρημα ουσιαστικής αντίστασης, έτσι που να θέλει να περνάει σαν η μόνη διέξοδος σήμερα. Δεν είναι η πρώτη φορά που μια ανιστορική χρήση της ιστορίας της τέχνης —και όχι μόνον αυτής— έρχεται να νομιμοποιήσει με προοδευτικό μάλιστα προσώπείο απελευθέρωσης έργα και κινήματα που είναι ελεύθερα κατά τούτο μόνο: επιλέγουν ελεύθερα —κι αλλιώς ανεύθυνα— παίζοντας ή με σπουδή, μέσα από το μεγάλο δοχείο της Ιστορίας αναφορές, σημασίες, τεχνοτροπίες που έτσι κι αλλιώς έξω από το δικό τους αισθητικό περιβάλλον είναι πραγματοποιημένες και ακίνδυνες. Μ' αυτή την έννοια, η ελευθερία που από πολλούς εκθειάζεται σαν νέο κεκτημένο των καλλιτεχνών σήμερα, ή η

ανοιχτή ανεπικαιρότητα για την οποία θριαμβολογεί ο Ολίβα, δεν είναι παρά δυνατότητες πλαστές εφόσον εξ ορισμού είναι εξω-ιστορικές και οπισθο-δρομικές.

Θα θέλαμε πολύ να δούμε το φαινόμενο του διαπρωτοποριακού εκλεκτικισμού σαν μια έκφραση βίας, όπως το θέλει ο εμπνευστής του, και επομένως σαν μια δημιουργική κριτική προς την μοντερνιστική τελεολογία. Φοβάμαι όμως πως αντί για πραγματική αντίσταση στο θεωρούμενο αντιπαρέρχεται. Δεν αρκεί γραμμικότητα μόνον πλαστά το αντιπαρέχεται. Δεν αρκεί βέβαια να καταφύγει κανείς σε ατόφιες παραπομπές και μίξη ιδιωμάτων για να άρει το «μανιχαϊστικό» διχασμό, κατά την έκφραση του Ολίβα, μεταξύ παραστατικής και αφηρημένης τέχνης, ή την τρομοκρατία που υποτίθεται ότι η δεύτερη ασκεί σήμερα στην πρώτη αν δεν ήταν να αναλώσει όλο το ζήτημα της αφαίρεσης σαν απλή υπόθεση στυλ. 'Αλλωστε οι ίδιες οι ιστορικές πρωτοπορίες —π.χ. τα κυβιστικά κολάζ— δεν εγκαίνιασαν αυτή τη μίξη, μέσα από μια άλλη όμως οπτική και στόχους; Όπως και να 'ναι, η διαπρωτοπορία ξαναφέρει το πρόβλημα ρεαλισμού-αφαίρεσης της δεκαετίας του '50, όπως πολύ σωστά τονίζει ο Λυοτάρ στην κριτική του για το κίνημα μέσα από τις σελίδες του περιοδικού *Αλφαμέτα*.

Θα ήταν το λιγότερο αφέλεια να πιστέψουμε ότι μια ασύδοτη μίξη ετερόκλητων στοιχείων, μια πληθωρικότητα στην έκφραση και την ποσότητα της χρωματικής ύλης, ή κάποια διακοσμητικά τεχνάσματα θα απελευθέρωναν τους καλλιτέχνες από τις «απαγορεύσεις» της «πουριτανικής» και «ηθικολογικής» (οι χαρακτηρισμοί του Ολίβα) εννοιακής και μίνιμαλ τέχνης στα τέλη του '60. Είναι φανερό ότι περισσότερο από την έλλειψη σοβαρότητας και πειστικότητας που έχουν οι θέσεις αυτές, ότι ενδιαφέρει κυρίως είναι η ιστορική διαστρέβλωση και αλλοτρίωση τόσο του καλλιτεχνικού παρελθόντος όσο και του μοντερνισμού από τους κριτικούς και ιστορικούς που λογικοποιούν, νομιμοποιούν και τέλος ενσωματώνουν κάποια καλλιτεχνικά συμπτώματα σε μια ιδεολογία της κουλτούρας. Μέσα σ' αυτή τη διαδικασία νομιμοποίησης για την οποία επιστρατεύεται ένας ολόκληρος μηχανισμός (λόγος περί ελευθερίας, αθωότητας, νεωτερισμού, λόγος τέλος εκφρα-

σμένος οικειοθελώς με δογματικό τρόπο), όλο το βάρος ρίχνεται στο να πειστούμε ότι ο ιστορικός εκλεκτικισμός είναι προοδευτική στροφή, κι ακόμη ιστορική αναγκαιότητα. Επιπλέον, ότι τίποτα άλλο δεν είναι σήμερα πρωτοποριακό, πέρα από τις αισθητικές μεταμφιέσεις που προτείνει. Είναι φανερό ότι ο λόγος του δεν υστερεί σε κανονιστικότητα από το λόγο του μοντερνισμού που υποτίθεται ότι πολεμάει. Ούτε ακόμη φεύγει από το αίτημα του τελευταίου για ανανέωση και αλλαγή, μόνο που η αλλαγή αυτή δεν προβάλλεται στο μέλλον μέσα από τον πειραματισμό με νέα υλικά και τεχνικές αλλά επιστρέφει στο παρελθόν.

Το εγχείρημα του Ολίβα δεν φαίνεται να διαφέρει από ανάλογα συντηρητικά εγχειρήματα σ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Μπορούμε να αναφέρουμε τον Πικάσο που λίγα μόλις χρόνια μετά τον κυβισμό, από το 1915 ήδη επιστρέφει στον Έγκρ και την κλασική απλότητα, τη Μεταφυσική ζωγραφικούς ρεαλισμούς του '30 με την *Επιστροφή στο Λόγο* του Πικαμπιά ενάντια στο Νταντά, ή την *Επιστροφή στην τάξη*. Όπως το έχει δείξει ο Μπούχλοχ στο σπουδαίο μελέτημά του *Αυταρχισμός και Παλινδρόμηση*³, σ' όλες αυτές τις περιπτώσεις καθώς και σήμερα με την εμφάνιση του μεταμοντερνισμού και μετα/διαπροποριακής πρακτική, κάθε τολμηρό εύρημα έχει γίνει πρωτοποριακή πρακτική, κάθε τολμηρό εύρημα έχει γίνει σύμβαση, και ότι η επανεκτίμηση παλιών τρόπων αναπαράστασης μπορεί να δώσει ένα νέο τύπο νεωτερισμού. Βέβαια σ' όλες αυτές τις περιπτώσεις το κλισιό περί συμβατικότητας της πρωτοπορίας εξυπηρετεί έναν κοινό στόχο: να περάσει ο συντηρητισμός σαν τόλμη απέναντι στο μοντερνισμό και την κριτική άρνηση.

Στο ίδιο κλίμα, παρά τις βασικές διαφορές στην προσέγγιση του παρελθόντος, κινείται και η ρεβιζιονιστική στάση του Ζαν Κλαιρ απέναντι στην ιστορία της τέχνης. Όπως δια-

3. BUCHLOH (Benjamin): *Formalisme et Historicité, Autoritarisme et Regression*. Editions Territoires, 1982.

φαίνεται μέσα από τα γραπτά του⁴ και κυρίως μια σειρά εκθέσεων που επιμελήθηκε τα τελευταία χρόνια στο Μπωμπούρ (Οι Ρεαλισμοί, Ντε Κίρικο, Μπαλνός, Βιέννη κ.ά.), ο Γάλλος ιστορικός της τέχνης πιστεύει σε μια αλλαγή προοπτικής μέσα στη μεταμοντέρνα εποχή που διανύουμε, όπου θα πρέπει να επαναθεωρήσουμε ζωγράφους και περιόδους της δημιουργικής τους πορείας. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, η μοντερνιστική αντίληψη ευνόησε τις παιδικές ή έστω τις νεανικές ηλικίες των καλλιτεχνών και είναι καιρός να ξαναδούμε και την ενηλικίωση ή τα γεράματά τους. Θα ήμουν σύμφωνη σ' ένα τέτοιο εγχείρημα που άλλωστε αποτελεί χρέος του ιστορικού και του επιμελητή ενός Μουσείου, αν ο Κλαιρ δεν προέβαινε στο ακριβώς αντίθετο. Έτσι, στην έκθεση του Ντε Κίρικο, όπου κύριος στόχος του υπήρξε η επανεκτίμηση της αγνοημένης ύστερης μαροκίζουσας φάσης του ιταλού καλλιτέχνη, όχι μόνο δεν είδε την τελευταία αυτή περίοδο σαν *άρνηση* της πρώτης, της μεταφυσικής, αλλά προσπάθησε να την επιβάλει σαν μοντέλο ζωγραφικής πράξης που χάθηκε με τις πρωτοπορίες. Τα επιχειρήματά του: παραστατικότητα, επιστροφή στο «μετέ», στο μύθο και την ιστορία, ή πολύ απλά επιστροφή στην «παλιά καλή ζωγραφική».

Η ρεβιζιονιστική στάση του Ζ. Κλαιρ τον πάει ωστόσο ακόμα παραπέρα: όχι μόνον βιώνουμε, κατ' αυτόν, το τέλος της τέχνης, ή το τέλος της μοντερνικότητας, βιώνουμε πολύ περισσότερο το τέλος της ιδέας της μοντέρνας τέχνης. Κατ' αυτή την άποψη θα διαχωρίσει τη θέση του από αυτούς που πιστεύουν μεν στο κλείσιμο της μοντερνικότητας, αλλά που ευνοούν την υπέρβασή της μέσα από μια αλλαγή, στο ίδιο πνεύμα της πρωτοπορίας (Ολίβα). Ο Κλαιρ αρνούμενος παντελώς την έννοια της πρωτοπορίας ως ορίου και ανανέωσης, την οποία θεωρεί υπεύθυνη για τη στείροτητα στην οποία οδηγήθηκε, όπως πιστεύει, η ζωγραφική εδώ και 60 χρόνια, αφενός νιώθει υποχρεωμένος να επιστρέψει σε μια προ-μοντέρνα κα-

4. Παραπέμω κατά κύριο λόγο στο βιβλίο του Jean Clair: *Considérations sur l'état des beaux-arts*, Gallimard, 1983.

τάσταση, αφετέρου κατασκευάζει ένα νέο μύθο, όχι ανανεώσης αλλά συντήρησης. Δεν ενδιαφέρει λέει να κατακτήσουμε σήμερα αυτό που μας ξεφεύγει, αλλά να διασώσουμε αυτό που μας περιβάλλει. Εφαρμόζοντας το αντιδραστικό αυτό οικολογικό μοντέλο όπου ενόγει των κινδύνων του τεχνολογικού φετίχ, το εγκαταλείπουμε και γυρίζουμε να «περισώσουμε» το παραδοσιακό, μόνο η έννοια του μοντέλου και της κανονιστικότητας δεν φαίνεται να απουσιάζει και να εξουδετερώνεται. Η ελευθερία που διεκδικεί ο συγγραφέας για την τέχνη περνάει υποχρεωτικά από τη διαγραφή της μοντέρνας τέχνης — στην επανασύνδεση με την προ-μοντέρνα. Το επιχείρημά του πλην κάποιων εξαιρέσεων που δεν πορεύτηκαν μαζί της — και ρητά εκφρασμένο διατυπώνεται περίπου ως εξής: εφόσον οι πειραματισμοί των οριζόντιων με τις κάθετες ή του λευκού στο κοινό, κλείνοντάς την ερμητικά στην αυτο-αναφορικότητά της, και εφόσον το ουτοπικό σχέδιο του ζωγραφικού καθολικής γλώσσας της ζωγραφικής απέτυχε, δύο λύσεις υπάρχουν: ή επιστρέφουμε στον προ-μοντέρνο Μόντριαν των χρυσαυθών και τον μπαροκίζοντα μετα-μοντέρνο Ντε Κίρκο, ή διαγράφουμε συλλήβδην τις πρωτοπορίες.

Η βασική πάντως κατηγορία του Κλαιρ απέναντι σ' αυτές είναι ότι κατέστησαν τη ζωγραφική ένα στείο παιχνίδι, επειδή ακριβώς τις θεωρεί υπεύθυνες: α) για την απώλεια του «μετιέ», του *savoir faire* για χάρη του *vouloir faire*, και β) της παραστατικότητας. Χωρίς το πρώτο, πιστεύει ότι η ζωγραφική έχασε την ποιότητά της, και αυτό που την έκανε πράξη δημιουργίας. Η εγκατάλειψη παραδοσιακών μεθόδων και τεχνικών (κυρίως σχέδιο και παστέλ) για χάρη της φωτογραφίας και των άλλων τεχνολογικών μέσων, επέφερε το τέλος της. Και ενώ δε θα συμφωνούσε με τη λύση Ολίβα που μάχεται τον «πουριτανισμό» της αφαίρεσης με μια χρωματική και χειρωνακική αναίδεια, πράγμα που ο Κλαιρ χαρακτηρίζει ως αποτέλεσμα αδύναμο και γελοίο, επικροτεί κι ο ίδιος την επιστροφή στις *ομορφιές της εικόνας*. Μάλιστα όταν μιλάει γι' αυτές, ο λόγος του γίνεται ηδύς, τρυφερός, ποιητικός, αθώος, φυσικός. Ο αναγνώστης μετά την ποιητική και θαυμάσια —είναι αλή-

θεια— περιγραφή των αρετών του παστέλ —λουλούδι που συνδυάζει την ορμητική, αέρινη και ρευστή σύσταση—, δεν αμφισβάζει καθόλου για τα γούστα του συγγραφέα, πολύ περισσότερο όμως για το είδος ζωγραφικής που θα έπρεπε να δείξει τη μοντέρνα. Ευχάριστη, λαμπερή, όχι εφήμερη, που να δείχνει το μετιέ του δημιουργού, προπάντων όμως κατανοητή κι αναγνωρίσιμη. Κοντολογίς, μια «πραγματική» ζωγραφική που να αρέσει. Μόνο που το «άπιαστο» της ζωγραφικής δεν μπορεί, κατά παράδοξο τρόπο, να συλληφθεί, παρά μέσα από το συγκεκριμένο: μέσα από ένα ζωγραφισμένο μήλο πάνω σ' ένα τραπέζι, τίποτε άλλο, θα πει ο Κλαιρ.

Αλλά η μοντέρνα τέχνη αρνήθηκε και έκοψε με τη ρεαλιστική αναπαράσταση. Οι μοντέρνοι καλλιτέχνες διεκδίκησαν μια τέχνη «αρρενωπή», ριζικά αντίθετη στη ρευστή, κυματιστή, ανάλαφρη ζωγραφική που κληρονόμησαν ιδιαίτερα με το συμβολισμό. Πειραματίστηκαν με νέα υλικά, εξω-καλλιτεχνικά πολλές φορές, αλλά με μέσα της εποχής τους. Αρνήθηκαν να αναπαραστήσουν με ωραιοποιητικά μέσα μια εξίσου μυθολογημένη εκδοχή της πραγματικότητας. Αρνήθηκαν, τουλάχιστον ως πρόθεση, την εμπορική οικειοποίηση του αισθητικού αντικειμένου μέσα από την ανανέωση των μορφών. Διάλεξαν μια τέχνη κριτική, ανατρεπτική και απελευθερωτική. Όσο κι αν σήμερα η ανατρεπτική λειτουργία της τέχνης αμφισβητείται, όσο κι αν η δύναμή της απέναντι στην πολιτική βαρβαρότητα που συνεχίζεται με τη μια ή την άλλη μορφή, δεν φαίνεται το ίδιο αποτελεσματική, τα ερωτήματα που τίθενται είναι: η σημερινή τέχνη θα παραιτηθεί από την κριτική και μ' αυτήν μόνο την έννοια πολιτική της λειτουργία, για να γίνει ένα πολυτελές ανάδουνο —λίαν— εμπορεύσιμο προϊόν που θα κολακεύει τα αλλοτριωμένα έτσι κι αλλιώς από τα μαζικά μέσα, γούστα του μεγάλου κοινού; Ή θα λύσουμε το υπαρκτικό πρόβλημα προβλήμα της αποκοπής του από την τέχνη, με τεχνάσματα; Άλλωστε το μόνο που καταφέρνει κανείς έτσι, είναι να μετατρέπει τη δημιουργική πράξη σε φορμαλιστικό πρόβλημα, και να ισοπεδώνει κάθε κριτήριο της τέχνης προκειμένου να αρθεί ο διαχωρισμός λόγιας και μαζικής κουλτούρας. Θα μετατρέψουμε την τέχνη σε ηδονιστική πράξη ενός ναρκισ-

σευόμενου δημιουργού απευθυνόμενου σ' έναν εξίσου ναρκισσευόμενο αποδέκτη;

Διεκδικώντας την ανεπίκαιρη, αιώνια και άρα ανιστορική ποιότητα της ζωγραφικής (Κλαιρ), ή παραδεχόμενοι κυνικά τη διάφυση της λειτουργικότητάς της (Ολίβα) θα την κάνουμε με αδιάφορο καταγραφέα αλλά και διατηρητή ενός αλλιώτικα σήμερα εξουσιαστικού status quo; Θα περάσουμε από την άρνηση στην κατάφαση; Όσο κι αν τα ερωτήματα παραμένουν ανοιχτά, δύσκολα θα μπορούσαμε, ακόμη και σήμερα, να νικήσουμε τη θέση του Αντόρνο για την τέχνη; μια κριτική άρνηση του κόσμου, όπως είναι. Κι ας φαίνεται κι αυτό εγκαταλείψουμε τη θέση του Αντόρνο για την περιγραφή του απατηλό και εργαλειώδη. Θα τελειώσω με την περιγραφή του Ζ. Κλαιρ ενός μελλοντικού μουσείου: «Ένα επαναστατικό σχέδιο σήμερα, γράφει, θα ήταν να κατασκευάσουμε ένα οικοδόμημα απλό αλλά λίγο επίσημο. Από πέτρα, με τοίχους, πόρτες, παράθυρα, ίσως κάποιες κολώνες για να υπογραμμίζουν διακριτικά τη μεγαλοπρεπή του λειτουργία». Συνεχίζει την περιγραφή για το φωτισμό, τις αίθουσες κτλ., τονίζοντας ότι το μόνο εκθέσιμο αντικείμενο θα είναι πίνακες. Εκεί, λοιπόν, θα βλέπαμε Φαγιούμ μαζί με Τζιακομέτι, Ζαφράν, Λιοτάρ, Καναλέτο, Φρόντ, Ζερικό, Μένζελ, Μαζόν, Ζαφράν, Λιοτάρ, Καναλέτο, Φρόντ, Ζερικό, Μένζελ, Μαζόν, Ζαφράν. «Θα είμαστε υποχρεωμένοι να μιλάμε χαμηλόφωνα. Δεν θα επιτρέπεται να αγγίζουμε τα έργα, να καπνίζουμε, να τρώμε μπροστά τους. Αντίθετα θα μπορούμε να τα κοιτάμε» κτλ. κτλ. Θα γράφαμε μάλιστα στην είσοδο αυτού του κτιρίου σε νέο στυλ: «Μουσείο ζωγραφικής».

Δε θα σπεύσω να αποκαλέσω τις προτάσεις αυτές συντηρητικές ή αντιδραστικές και για την επιλογή των καλλιτεχνών και για την καρλαϊστική ηρωοποίηση του καλλιτεχνη-δημιουργού, ή τη θεοποίηση της ζωγραφικής. Διαβλέπω όμως μαζί με άλλους την εισβολή μιας νέας πειθαρχίας και διαπειθάρχησης, όχι διαφορετικής από αυτήν που φόβιζε χτες ορισμένους ομιλητές, αντίθετα πιο στυγνή από την τρομοκρατία που ως ένα σημείο άσκησε η πρωτοπορία. Όσο κι αν οι προτάσεις φαίνονται καινούριες, εύκολα αναγνωρίζουμε σ' αυτές ένα όχι μακρινό παρελθόν. Δεν υπαινίσσονται αναγκαία ή αποκλειστικά την τέχνη και πρακτικές της φασιστικής περιόδου, αλλά η μνήμη τους με κάνει ακόμη περισσότερο επιφυλακτική.

ΗΔΗ ΜΕΤΑ ΚΑΙ ΜΟΛΙΣ ΠΡΙΝ

Η σταθερή διεκδίκηση της πρωτοκαθεδρίας του αρχιτέκτονα

ΠΙΕΤΡΟΣ ΜΑΡΤΙΝΙΔΗΣ

«...Μόνη αδήριτος ανάγκη είναι εκείνη της αθανασίας -όχι του ερωτικού ζευγαρώματος. Ο Πλάτων το είχε εντοπίσει σωστά, ο Φρόντ και ο Ορτέγκο το είχε λάθος (...). Τα μνημεία διαρκούν περισσότερο από τις λέξεις. Οι πολιτισμοί διατηρούνται στη μνήμη από τα κτίσματά τους. Δεν υπάρχει τίποτα σημαντικότερο από την αρχιτεκτονική...» Philip Johnson¹

Η μεγαλύτερη δυσκολία στις αξιολογικές κρίσεις του μεταμοντέρνου αρχιτεκτονικού κινήματος σήμερα είναι, κατά τη γνώμη μου, η εκπληκτική ευχέρεια με την οποία μπορεί κανείς να καταλήξει είτε στον εγκωμιασμό είτε στη στηλίτευση του. Πώς, πράγματι, να μην προκαλεί επαίνους ένα κίνημα που εισηγείται το σεβασμό στην παρόρμηση και την ονειροπόληση, που ζητά να αποκαταστήσει μόνιμη επικοινωνία (πομπού-δέκτη) με την κοινωνική φαντασία, και που μέσα σε μια δεκαετία κατάφερε να ευαγγελίζεται κατ' αποκλειστικότητα την επικαιρότητα του μέλλοντος; και πώς, εξίσου, να μην προσφέρεται σε εμπαιθείς απορρίψεις ένα κίνημα που επαναδραστηριοποιεί τη μεγαλόστομη θεατρικότητα των μπαρόκ όψεων και αντιμετωπίζει όλη τη μέριμνα στέγασης των ανθρώπων σαν πολυτελή συσκευασία περιτυλίγματος.

Απέναντι στην προκλητική ευχέρεια, λοιπόν, με την οποία μεταμοντέρνοι και μεταμοντερνίζοντες αρχιτέκτονες

1. Παράρτημα από τον Ch. Jencks στο: *Modern Movements in Architecture*, Penguin Books 1973, σελ. 50.