

# 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

Ο ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ  
ΚΑΙ Η ΕΚΡΗΞΗ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ  
ΜΑΡΙΝΑ ΛΑΜΠΡΑΚΗ-ΠΛΑΚΑ

Η «μεταμοντέρνα συνθήκη»<sup>1</sup>, ο Μεταμοντερνισμός δεν είναι, κατά τη γνώμη μου, επινόηση των φιλοσόφων, των θεωρητικών, των κριτικών και των εμπόρων της τέχνης. Οι αναλύσεις, οι απολογίες, οι πολεμικές εγγράφονται μέσα σε μια πολύ ευρύτερη συμπτωματολογία, που μόνο εθελοτυφλώντες μπορούμε να την αγνοήσουμε. Ότι έχουμε περάσει το όριο όπου το «νυν» γίνεται «μετά», το υποδηλώνουν ή το δηλώνουν πολλά σήματα. Η ρητορική χρεωκοπία του Μοντερνισμού είναι λιγότερο αποδεικτική από τους απολογισμούς<sup>2</sup> που εμπνέει. Η ιστορική συνείδηση προϋποθέτει προοπτική απόσταση και την αίσθηση του συντελεσμένου αν όχι του τετελεσμένου.

Ο Μεταμοντερνισμός είναι ιστορικό γεγονός. Η συνάντησή μας το επιβεβαιώνει. Να το αμφισβητούμε άκαρπα δεν ωφελεί. Ας προσπαθήσουμε λοιπόν να το ιχνηλατήσουμε, να το περιγράψουμε, να το γνωρίσουμε. Σκόπιμα απέφυγα να πω «να το ορίσουμε». Ο Μεταμοντερνισμός αντιστέκεται στους ορισμούς<sup>3</sup>. Είναι κι αυτό από τα ειδολογικά του γνωρίσματα, τα

1. Βλ. JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *La condition postmoderne*, Ed. de Minuit, Paris 1979. Βλ. και του ίδιου: *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris 1986.
2. Βλ. τις μεγάλες εκθέσεις που εγκαίνιασαν τις δραστηριότητες του *Beaubourg*, του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης του Παρισιού: «Παρίσι - Νέα Υόρκη», «Παρίσι - Βερολίνο», «Παρίσι - Μόσχα», «Παρίσι - Παρίσι». Ανάλογες απολογιστικές εκθέσεις οργανώθηκαν τον ίδιο καιρό στην Ευρώπη (π.χ. «Η τέχνη των ετών '20» στο Βερολίνο το 1977) και στην Αμερική.
3. Βλ. CHARLES JENCKS: *What is Post-Modernism*, Academy Editions, St. Martins Press, New York 1986. Βλ. επίσης: F. JAMESON: «Postmodernism

κύρια. Η ιδεολογία του προσδιορίζεται αντιθετικά σε σχέση με την ιδεολογία του Μοντερνισμού. Υποπτεύομαι μάλιστα πως η αντίπαλη σχέση προκύπτει απ' αυτή την ανάγκη: μιας αυτογνωσίας, που δεν είναι εφικτή παρά μονάχα μέσα από τούτη τη διαλεκτική αντιπαράθεση. Όσο για τη μορφολογία και το ύφος των εικαστικών του εκδηλώσεων, οι θεωρητικοί του Μεταμοντερνισμού ανατρέχουν στους όρους της αποφατικής θεολογίας για να τα ορίσουν.

Η μαρτυρημένη ιστορική παθολογία του Μεταμοντερνισμού εντοπίζεται στην κρίση της μεταβιομηχανικής εποχής: κρίση ενεργειακή, οικονομική, πολιτική, πολιτιστική, ηθική, κρίση πάνω απ' όλα ιδεολογική. Η ιδέα της αδιάκοπης πρόοδου, που αποτέλεσε την ιστορική βάση της πρωτοπορίας, έχει ναυαγήσει. Η εποποιία του Ανθρώπου και της κοινωνίας, που οραματίστηκε ο Διαφωτισμός, γνώρισε έναν απρόβλεπτα ζοφερό επίλογο. Οι «μεγάλες αφηγήσεις», σύμφωνα με τη χαρακτηριστική έκφραση του Lyotard<sup>4</sup>, έχουν τελειώσει, αφήνοντας «το σχέδιο του Μοντερνισμού ημιτελές» (Habermas)<sup>5</sup>.

and Consumer Society», in *The Anti-Aesthetic*, Ed. by Hal Foster, Bay Press, Port Townsend, Washington 1985. Ο συγγραφέας του άρθρου υποστηρίζει ότι οι μεταμοντερνισμοί είναι τόσο όσοι οι μοντερνισμοί που θέλουν να αντικαταστήσουν.

4. Βλ. J.-F. LYOTARD, ό.π.

5. J. HABERMAS: «Modernity - An Incomplete Project», in *The Anti-Aesthetic*, ό.π. σ. 3-15. Πρόκειται για την ξακουστή ομιλία που εκφωνήθηκε το Σεπτέμβριο του 1980 στην τελετή απονομής του «Βραβείου Adorno» στον Habermas από την πόλη της Φρανκφούρτης και δημοσιεύθηκε πολλές φορές. Βλ. τη γαλλική μετάφραση στον κατάλογο *L'Époque, la mode, la morale, la passion*, Centre G. Pompidou, 21 mai - 17 août 1987, σ. 449-456. Για την κρίση του Μοντερνισμού, ιδιαίτερα στις πλαστικές τέχνες, υπάρχει ήδη ογκώδης βιβλιογραφία. Περιορίζομαι να αναφέρω μερικούς χαρακτηριστικούς τίτλους βιβλίων: *Fine delle avanguardie*, Editrice Nuova Sansoni, Firenze 1978 με άρθρα από τους Dora Vallier, Bruno Zevi, Achille Bonito Oliva κ.ά. PETER FULLER: *Beyond the Crisis in Art*, Writers and Readers, London 1980. J. CLAIR: *Considérations sur l'état des Beaux-Arts*, Gallimard, Paris 1981, SUZI GABLIK: *Has Modernism Failed?* Thames and Hudson, London 1984, *Art after Modernism*, Ed. by Brian Wallis, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984. Τα σχετικά άρθρα σε περιοδικά τέχνης είναι αναρίθμητα.



Σπύρος Κρητικός, 1986-87, *Ο πατέρας με κλειδί*, πλαστικά χρώματα σε πανί, 1,15×0,80. Όλη η σειρά ονομάζεται ενδεικτικά: «φόρος τιμής στη φλαμανδική ζωγραφική».



Γιάννης Τσαρούχης, *Ο ζωγράφος και το μοντέλο του*, 1974, λάδι σε πανί, 0,645×0,63, Συλλογή καλλιτέχνη.

Η διαλεκτική αντιπαράθεση Μοντέρνου - Μεταμοντέρνου επαληθεύεται σε πολλά επίπεδα: στο ιδεολογικό, το αισθητικό, το τεχνικό, το υφολογικό, όπως και σε θέματα σκοπού, χρήσης και λειτουργίας του έργου τέχνης. Η αντίπαλη σχέση παίρνει στις πλαστικές τέχνες την ακόλουθη μορφή:

- 1α Η Πρωτοπορία πίστεψε στην τεχνολογία, στην πρόοδο, στη μηχανή.  
 1β Η Μεταπρωτοπορία<sup>6</sup> παραιτείται από το μύθο της προόδου: κηρύσσει την επιστροφή στο ένστικτο, στην αυθόρμητη χειρονομία.  
 2α Η Πρωτοπορία μετέθετε ανέαα τους ουτοπικούς στόχους της στο μέλλον.  
 2β Η Μεταπρωτοπορία επιστρέφει στην υπαρξιακή αμεσότητα του παρόντος.  
 3α Στη φρενήρη («υστερική», θα την ονομάσουν οι οπαδοί του Μεταμοντερνισμού) επιδίωξη του νέου<sup>7</sup>, του πρωτόφαντου, που δεν ήταν ανόθευτη από τη στρατηγική του καταναλωτικού μάρκετινγκ<sup>8</sup>.  
 3β Ο Μεταμοντερνισμός αντιβάλλει το γνωστό, το ιδωμένο και βιωμένο, το οικείο, ακόμη και το κοινότοπο. Η πρωτοτυπία θα πηγάζει από το μοναδικό άτομο που δημιουργεί και επιλέγει (υπογραμμίζω σκόπιμα).  
 4α Ο διαρκής πειραματισμός, βασικό γνώρισμα της πρωτοποριακής δημιουργίας, επιβεβαίωνε την εξάρτησή της από την κυρίαρχη ιδεολογία της τεχνολογικής προόδου.

6. Χρησιμοποίη εναλλακτικά τους όρους Μεταμοντερνισμός και μεταπρωτοπορία, μολονότι ο δεύτερος αποδίδει την ιταλική εκδοχή του Μεταμοντερνισμού, την *Trans-avanguardia*.  
 7. Βλ. G. VATTIMO: *La fin de la modernité*, Ed. du Seuil, Paris 1985, σ. 10: «Το μεταμοντέρνο χαρακτηρίζεται όχι απλώς ως καινοτομία σε σχέση με το μοντέρνο, αλλά πιο ριζοσπαστικά ως κατάργηση της κατηγορίας του νέου, ως εμπειρία ενός τέλους της ιστορίας και όχι σαν ένα στάδιο της πιο προηγμένο ή πιο οπισθοδρομικό».  
 8. Βλ. την τεκμηριωμένη έρευνα της RAYMONDE MOULIN: «Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines», *Revue française sociologique*, XXVII, 1986, 369-395.

- 4β Ο Μεταμοντερνισμός δεν πειραματίζεται. Εκφράζεται με δόκιμες και δοκιμασμένες τεχνικές.  
 5α Η Πρωτοπορία οικειοποιήθηκε τα νέα υλικά και τα μέσα της τεχνολογίας.  
 5β Η Μεταπρωτοπορία ανανέωσε την εμπιστοσύνη στα παραδοσιακά υλικά και στις παλιές τεχνικές. Ιδιαίτερη ακμή γνωρίζει η ζωγραφική του τελάρου<sup>9</sup>.  
 6α Οι ιστορικές πρωτοπορίες επιφύλασαν στον καλλιτέχνη, προνομιακό εκπρόσωπο της *patronless class*, της τάξης χωρίς αφεντικά, ένα μεσσιανικό, κοσμοσωτήριο ρόλο. Ο καλλιτέχνης εύρισκε σ' αυτόν τον δοκιμαστικό ρόλο μια παρηγορητική πανάκεια. Στην πραγματικότητα, τα νέα μέσα επικοινωνίας είχαν αποθήσει τους θεράποντες των πλαστικών τεχνών στο περιθώριο της κοινωνικής ζωής. Από κει μπορούσαν να χειρονομούν, να διαμαρτύρονται και να κραυγάζουν. Κανείς δεν τους άκουγε. Η «κραυγή» έφτανε σε κάποιο ακροατήριο μόνο αν ήταν εμπορεύσιμη. Αλλά τότε είχε πάψει να είναι «κραυγή». Το σύστημα την είχε ιδιοποιηθεί και απονευρώσει (π.χ. Η *Γκερνίκα* όσο βρισκόταν στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης).  
 6β Ο μεταμοντέρνος καλλιτέχνης παραιτείται από το ρόλο του Μεσσία. (Με το θάνατο του Joseph Beuys<sup>10</sup> χάθηκε ο τελευταίος «απόστολος» της Πρωτοπορίας). Ξαναγυρίζει στη ρομαντική ιδέα της τέχνης ως παιχνιδιού και στην αισθητική της ηδονής<sup>11</sup>.

9. Στην έκθεση «Οι ζωγράφοι της Ευρώπης» (Στρασβούργο, Δεκ. 1987), που φιλοδόχησε να παρουσιάσει ένα πανόραμα της ευρωπαϊκής ζωγραφικής της δεκαετίας του '80 με τη συμμετοχή 75 ζωγράφων από 16 χώρες, όλα σχεδόν τα 300 έργα (εκτός από καμιά δεκαριά) ήταν πίνακες ζωγραφικής με παραδοσιακά υλικά.  
 10. Βλ. την αποκαλυπτική κριτική του B. BUCHLOH: «Beuys: le crépuscule de l'idole», *L'Époque, la mode...* ό.π., σ. 536. Αναδημοσ. από το *Artforum*, janvier 1980, σ. 35-39.  
 11. Βλ. A. BONITO OLIVA: *The International Trans-avanguardia*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1982. Βλ. επίσης το αρχικό άρθρο-πρόγραμμα του Α.Β.Ο.: «La trans-avant-garde italienne», που δημοσιεύτηκε στο *Flash Art*, no 92-93 Οκτ.-Νοεμβρ. 1979. Αναδ. στον καταλ. *L'Époque, la mode...* ό.π. σ. 562.

7α Η γλώσσα της Πρωτοπορίας ήταν κυρίως αυτοαναφορική. Συχνά το περιεχόμενο του έργου ταυτιζόταν με την ίδια τη δημιουργική διαδικασία<sup>12</sup>. Γι' αυτό ήταν μια γλώσσα κρυπτική, ερμητική, προορισμένη για τους ειδήμονες, τους επαίοντες.

7β Η Μεταπρωτοπορία επιστρέφει στο περιεχόμενο, στην αφήγηση. Αποκαθιστά την εκθρονισμένη «ηδονή» της παραδοσιακής αισθητικής εμπειρίας και φιλοδοξεί να διευρύνει το κοινό της. Η μεταμοντέρνα τέχνη είναι αγαθή ευρείας κατανάλωσης, λαϊκή, «λαϊκίστικη» κατηγορούν οι αντίπαλοι και καταγγέλλουν την ερωτοτροπία της με το κιτς.

Εδώ παρεμβαίνει νοθεύοντας τα πράγματα και η παντοδύναμη τάξη των εμπόρων. Ολισθαίνοντας στο κιτς, παρατηρεί ο Jean-François Lyotard, «η τέχνη κολακεύει την ασυναρτησία που βασιλεύει στην καλαισθησία του φιλότεχνου»<sup>13</sup>. Είναι αλήθεια ότι η έσχατη πρωτοπορία είχε οδηγήσει την τέχνη σε άυλες, ασώματες εκφράσεις (Ελάχιστη τέχνη, Εννοιακή τέχνη) ή σε δράσεις και μορφές τέχνης (η τέχνη του τοπίου) που δεν ήταν εμπορεύσιμες. Οι έμποροι ήταν φυσικό να αντιδράσουν. Η μεταπρωτοπορία ξανάδωσε τους εμπόρους τέχνης τη χαμένη εξουσία τους, την παντοδυναμία τους<sup>14</sup>. Η ζήτηση

12. Η αυτοαναφορική γλώσσα της τέχνης υποστηρίχτηκε με ζήλο ως το κατ'εξοχήν χαρακτηριστικό του Μοντερνισμού από τον διάσημο αμερικανό κριτικό Clement Greenberg. Βλ. κυρίως τις μελέτες: "Towards a Newer Laokoon", που πρωτοδημοσιεύτηκε στην *Partisan Review*, Ιούλ.-Αύγ. 1940, σ. 296-310. "Avant-Gard and Kitsch", *Partisan Review*, Φθίν. 1939, σ. 34-49. Έκτοτε αναδημοσιεύτηκαν πολλές φορές. Μια σύνοψη των απόψεών του προτείνει στο άρθρο "Modernist Painting", *Art and Literature*, Άνοιξη 1965. Ολόκληρο το θεωρητικό έργο του Greenberg, που επαναποθετεύεται και αμφισβητείται τελευταία μέσα στο πλαίσιο του Μεταμοντερνισμού, έχει συγκεντρωθεί σε 2 τόμους: CLEMENT GREENBERG: *The Collected Essays and Criticism*, University of Chicago Press, Chicago and London 1986. Βλ. την κριτική του T.J. Clark, "Clement Greenberg's Theory of Art" στον τόμο *Pollock and After*, ό.π. σ. 47-63.

13. J.-F. LYOTARD: *Le postmoderne expliqué aux enfants*, ό.π. σ. 22-23.

14. Βλ. RAYMONDE MOULIN: ό.π., σ. 385. Βλ. ιδιαίτερα το κεφ. "Art orienté vers le musée et art orienté vers le marché". Για τη στρατηγική των νέων

Γερμανών ή Ιταλών μεταμοντέρνων είναι τόσο μεγάλη, ώστε οι γκαλερί που τους αντιπροσωπεύουν αναγκάζονται να καρταρίσουν «λίστες αναμονής» αγοραστών.

Άλλη χαρακτηριστική ένδειξη του νέου κλίματος είναι η παρακμή του κριτικού λόγου. Είναι σήμερα γνωστό πως οι τύχες της τέχνης δεν ρυθμίζονται από τους κριτικούς, όπως γινόταν όταν βασιλευε ο κρυπτικός λόγος της πρωτοπορίας. Η ανεικονική τέχνη ("la présentation négative", "η αρνητική παράσταση", "le contenu absent", η "απουσία περιεχομένου", σύμφωνα με τον Lyotard<sup>15</sup>) είχε σημειώσει την αποθέωση της κριτικής, που προσπαθούσε να οριοθετήσει το αόριστο περιεχόμενο των αφηρημένων έργων. (Βλ. Greenberg, Rosenberg, Meyer, Schapiro κ.ά.). Αν εξαιρέσουμε τον Achille Bonito Oliva, θεωρητικό Μέντορα της ιταλικής Μεταπρωτοπορίας, οι ρυθμιστές των τυχών της τέχνης σήμερα είναι οι έμποροι τέχνης, οι μεγάλοι συλλέκτες (όπως ο Saatchi στο Λονδίνο, ο Ludwig στην Κολωνία, ο Broida στη Ν. Υόρκη, που έχουν ιδρύσει τα ομώνυμα μουσεία) και οι «συνενοχοί τους» —όπως καταγγέλλουν οι αντίπαλοι— οι έφοροι και επιμελητές εκθέσεων στα μεγάλα μουσεία<sup>16</sup>.

8α Ο Μοντερνισμός φιλοδόχησε να δημιουργήσει μια γλώσσα οικουμενική, υπερεθνική.

8β Ο Μεταμοντερνισμός αντιτάσσει στον διεθνισμό το genius loci, τα εθνικά, ακόμη περισσότερο, τα τοπικά ιδιώματα<sup>17</sup>. Βέβαια τα ιδιώματα παραμένουν τοπικά για ελάχιστο χρόνο. Τα μαζικά μέσα τα μεταβάλλουν ακαριαία σε μοντέλα, που βρίσκουν απειράριθμους μιμητές στα πέρατα του κό-

εμπόρων τέχνης βλ. LAURA DE COPPET and ALAN JONES: *The Art Dealers*, Clarkson N. Potter Inc., USA 1985 και ιδιαίτερα τη μαρτυρία της Mary Boone, σ. 273-281.

15. J.-F. LYOTARD: ό.π. σ. 27.

16. R. MOULIN: ό.π., σ. 384, 393. Βλ. της ίδιας: *Le marché de la peinture en France*, Ed. de Minuit, Paris 1967 και τα πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου με τίτλο *Sociologie de l'Art*, La documentation Française, Paris 1986.

17. A. B. OLIVA: "Notes sur l'art allemand", *Artstudio*, no 2, Φθίν. 1986, σ. 16. Βλ. και G. LISTA: "La trans-avant-garde ou le 'retour à l'art'", *Artstudio*, no 7, Χειμ. 1987-88, σ. 34.

σμου. Ήδη τα μεταμοντέρνα ιδιώματα είναι το κυρίαρχο ύφος στις περισσότερες χώρες του Δυτικού κόσμου. Ήδη, Άφση τελευταία, όχι χωρίς υστεροβουλία, ένα από τα κύρια γνωρίσματα του Μεταμοντερνισμού: τη σχέση του με την παράδοση, με την ιστορία της τέχνης. Ο μελλοντολογικός προσανατολισμός της Πρωτοπορίας εξηγεί την εχθρική της στάση απέναντι στο παρελθόν. Ως ιστορική αφηρηρία της πρωτοπορίας θεωρείται η ρήξη με το παρελθόν. Η ρητορική αμφισβήτηση της τέχνης του παρελθόντος (Φουτουρισμός, Ρωσική πρωτοπορία, Ντανταϊσμός, Σουρεαλισμός) δεν έκανε τίποτε άλλο απ' το να επικυρώσει την «αρνητική αισθητική»<sup>18</sup>, τη συστηματική εξάρθρωση των κανόνων της παραδοσιακής τέχνης, που είχε ήδη εκδηλωθεί στον Κυβισμό, το Φωβισμό, το γερμανικό Εξπρεσιονισμό της «Γέφυρας». Η αποδόμηση της παραδοσιακής γλώσσας της τέχνης υποκαθιστούσε το χαμένο νόημα, ταυτιζόταν με το νέο περιεχόμενο της τέχνης. Ένα περιεχόμενο ανατρεπτικό, αρνητικό, αλλά και θετικό στην άρνησή του, αφού έπαιρνε το χαρακτήρα διαμαρτυρίας και καταγγελίας της κυρίαρχης ιδεολογίας και του παράλογου κόσμου της.

9β Ο Μεταμοντερνισμός κηρύσσει την επιστροφή στην παράδοση: τη συμφιλίωση με τις τέχνες του παρελθόντος. Όλες οι τέχνες ανεξίτηρα, χωρίς προτιμήσεις και διακρίσεις, έχουν ελεύθερη είσοδο στο «φантаστικό μουσείο» του μεταμοντέρνου. Ένας εκλεκτικός συγκρητισμός καταργεί τις ιεραρχίες, τις διαφορές, τις στυλιστικές κατηγορίες. Ο Μεταμοντέρνος είναι ένας αμέριμος «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. Άλλωστε το λογοπαίγνιο, η ειρωνεία, η με-

18. Βλ. MARC JIMENEZ: *Adorno, art, idéologie et théorie de l'art*, Ed. 10/18, Paris 1973, σ. 292 κ.ε.

ταφορά, η μετωνυμία είναι γλωσσολογικοί τρόποι οικείοι στον μεταμοντέρνο καλλιτέχνη<sup>19</sup>.

Αναρωτιέμαι αν σ' αυτή τη νοσταλγία της παράδοσης λανθάνει ο αίσιος οινός «μιας ελευθερωμένης ανθρωπότητας», αναγκαίας συνθήκης, σύμφωνα με τον Adorno, «για μια νεκρανάσταση της κληρονομιάς των αιώνων»<sup>20</sup>. Φοβούμαι πως τίποτε δεν δικαιολογεί παρόμοια αισιοδοξία. Η «ανιστορική» επιστροφή στο παρελθόν προδίδει μάλλον μια παραίτηση, ένα συμβιβασμό: μια διαφυγή από το αδιέξοδο της πρωτοπορίας. Ήδη από το 1972 ο Octavio Paz διαπίστωνε ότι «η μοντέρνα τέχνη άρχισε να χάνει τη δύναμη άρνησης που διέθετε. Εδώ και πολύ καιρό», πρόσθετε, οι αρνήσεις δεν είναι τίποτε άλλο από τελετουργικές επαναλήψεις»<sup>21</sup>. Οι «πρακτικές άρνησης»<sup>22</sup> της ύστερης πρωτοπορίας είχαν πράγματι χάσει, μαζί με τον ιστορικό τους λόγο, και την επαναστατική τους πειθώ. Η ιδιοποίηση των «πρακτικών άρνησης» της Πρωτοπορίας από την εξουσία και τα πολιτικά-πολιτιστικά της όργανα —μουσεία, διεθνείς εκθέσεις, μαζικά μέσα— απονεύρωσε, υπονόμωσε και τελικά εξουδετέρωσε τον διακηρυσσόμενο αντιεξουσιαστικό της λόγο<sup>23</sup>.

Ας επιστρέψουμε όμως στο «φантаστικό μουσείο». Οι νέες τεχνολογίες της εικόνας οδήγησαν το «φантаστικό μουσείο» του Αντρέ Μαρκλώ σε έκρηξη. Το παρελθόν έπαψε να είναι γνώση, έγινε εικόνα. Η παράδοση έπαψε να είναι βίωμα, έγινε πληροφορία. «Ένα σημαίνει που χάνει το δεσμό του με το σημανόμενο γίνεται εικόνα», παρατηρεί ο Fredric Jameson<sup>24</sup>. Έτσι εξηγείται η σχιζοφρενική<sup>25</sup> χρήση μιας γλώσσας

19. ACHILLE BONITO OLIVA: "Les raisons poétiques de la trans-avant-garde", *Aristudio*, no 7, Χειμ. 1987-88, σ. 8, 12.

20. M. JIMENEZ: *Adorno...*, ό.π. σ. 297.

21. O. PAZ: *Point de convergence. Du Romanisme à l'avant-garde*, Gallimard, Paris 1972, σ. 190.

22. Βλ. T. J. CLARK: "Clement Greenberg's Theory of Art" in *Pollock and After*, ό.π., σ. 55.

23. Βλ. MIKEL DUFRENNE: *Art et politique*, 10/18, Paris 1974.

24. F. JAMESON: "Postmodernism and Consumer Society", *The Anti-Aesthetic*, ό.π. σ. 120.

25. O Lacan προσδιόρισε τη σχιζοφρένεια ως διαταραχή της γλώσσας.



Γιώργος Φόρρης (γενν. 1963), Γυναίκα με τεταμένο πόδι, 1987, λάδι, 1,10×1,80, Σόλα, Α.Σ.Κ.Ι.



Εδουάρδος Σακαγιάν (γενν. 1957), Επιστρέφοντας στο σπίτι ή ο φόβος του φαινομένου μεσημεριού 1986, λάδι σε πανί, 1,30×1,00, Θεσσαλονίκη



που έχει αδειάσει από το νόημά της. Έτσι ερμηνεύεται το *pastiche*, από τους προσφιλέστερους τρόπους της ποιητικής των μεταμοντέρνων. «Σ' ένα κόσμο όπου η στυλιστική καινοτομία είναι πλέον αδύνατη, το μόνο που έμεινε στον καλλιτέχνη είναι να μιμείται νεκρές τεχνοτροπίες, να μιλάει με τις μάσκες και τις φωνές τους μέσα στο φανταστικό μουσείο», παρατηρεί ο ίδιος μελετητής συμπεραίνοντας απαισιόδοξα ότι ο Μεταμοντερνισμός σημειώνει «το ναύαγιο της τέχνης, της αισθητικής, της καινοτομίας, την εμφυλάκιση στο παρελθόν»<sup>26</sup>.

Ο λόγος για τα μεταμοντέρνα ιδιώματα επανέρχεται με εμμονή στη λέξη «μνήμη». Οι εικόνες όμως που μας δίνουν τα μαζικά μέσα από το παρελθόν δεν ανήκουν στο βασίλειο της μνήμης, αλλά της «ιστορικής αμνησίας». Η υπερπληροφόρηση δεν υπηρετεί τη μνήμη αλλά τη λήθη<sup>27</sup>. Η τέχνη που «ληηλατούν» αμέριμνα οι μεταμοντέρνοι ανήκει στην οπτική εμπειρία του παρόντος. Συνοικεί ιερόσυλα στην ίδια οθόνη με αποσμητικά, απορρυπαντικά και σκηνές βίας από τον πόλεμο της Μέσης Ανατολής. Το παρελθόν, οι μορφές της τέχνης του, συνεκβάλλουν στις οθόνες μας μέσα σε μια θάλασσα συγχρονίας<sup>28</sup> και ταυτοχρονίας, που αφαιρεί κάθε έννοια ιστορικότητας από την εικόνα. Ο *Μοσχοφόρος* της Ακρόπολης είναι σύγχρονος και ομοούσιος με την *Τζοκόντα* του Λεονάρντο, με τις *Οδάλισκες* του Ενγκρ, με την *Γκερνίκα* του Πικάσο αλλά και με την *Μέριλιν Μονρόε* του Γουόρχολ.

Τι είπα; του Γουόρχολ; Όποτε λοιπόν και ο Μοντερνισμός έχει τη θέση του στο ανιστορικό, στο υπεριστορικό μουσείο του μεταμοντέρνου; Και βέβαια. Ο δημοκρατικός συγκρητισμός του δεν διαθέτει index. Ο μεταμοντερνισμός χρησιμοποιεί, όπως υποστηρίζει ο απολογητής του Charles Jencks,

26. F. JAMESON: ό.π., σ. 116.

27. Βλ. MARSHALL McLUHAN: *Understang Media*, Mentor, Canada 1964. Βλ. και G. C. ARGAN: "Histoire et antihistoire", πρωτοδ. στο *Flash Art*, ιταλ. έκδ. no 129, Νοέμ. 1986. Αναδημ. στον κατάλ. *L'èpoque, la mode...* ό.π., σ. 486-7 «Ο μεταμοντερνισμός αφιστορίζει τη μνήμη...».

28. G. VATTIMO, ό.π. σ. 16.

«διπλό κώδικα»<sup>29</sup>. Παράδοση και μοντέρνα τέχνη είναι για κείνον ισότιμα και έτοιμα προς χρήση υλικά. Γι' αυτό τα μεταχειρίζεται ελεύθερα ως *ready-made*, αξιοποιώντας το δί-δαγμα και τη στρατηγική του Μαρσέλ Ντυσάν, του πατέρα της πρωτοπορίας. Τα δάνεια στοιχεία εισάγονται στο νέο έργο ως «παράθεματα», χωρίς αναγκαία σύνδεση με το άλλο «κείμενο»<sup>30</sup>.

Ο Μεταμοντερνισμός αρνείται την ιδεολογία, την υπερωψία, την πουριτανική συνέπεια, τη ρυθμιστική γραμματική του Μοντερνισμού, αλλά δεν διστάζει καθόλου να χρησιμοποιήσει το λεξιλόγιό του. Εικόνα, σήμα, ύλη, χρώμα, τεχνική, συναρμογές, κολλάζ, επίπεδο και τρίτη διάσταση, αφαίρεση και αναπαράσταση συνυπάρχουν ειρηνικά σ' ένα έργο που ορίζεται αποφαστικά ως «ανομοιογένεια», ως «ξετρελαμένο πεδίο, που βομβαρδίζεται από εντάσεις διαφόρων προελεύσεων»<sup>31</sup>, όπως ακριβώς ένα πετυχημένο βίντεο-κλιπ. Η αφήγηση, ο αριστοτελικός μύθος, πρώτο στοιχείο της τραγωδίας και ο κύρια πηγή της ηδονής, επανέρχεται, αλλά χωρίς την αναγκαία συνθήκη της τριπλής ενότητας. Ο αποφαστικός ορισμός επιτρέπει κάθε ελευθερία έως και ασυδοσία: μη νόημα (*non sens*), μη ιδεολογία (*non idéologie*), μη ομοιογένεια (*non cohérence* (:μη ειρμός), μη συνέπεια (*non conséquence*). Ο αποφαστικός ορισμός δεν ανήκει στους πολέμιους, τους πιστούς του Μοντερνισμού, αλλά στον ίδιο τον πρωτοερέα της ιταλικής Μεταπρωτοπορίας, τον Achille Bonito Oliva<sup>32</sup>.

Ο Μεταμοντερνισμός θα μπορούσε να στεγαστεί κάτω από μια άτυπη κατηγορία του Μανιερισμού. Ο εκλεκτικός «νομαδισμός»<sup>33</sup> του, η αδιάκοπη και απρογραμματίστη μετα-

29. "double coding", CH. JENCKS: *What is Post-Modernism*, ό.π., σ. 14. Βλ. και του ίδιου: *Le langage de l'architecture post-moderne*, Denoël, Paris 1985.

30. THOMAS LAWSON: "Dernière issue: la peinture", πρωτοδ. στο *Artforum*, Οκτ. 1981, σ. 40-47. Βλ. *L'èpoque, la mode...*, 488-493.

31. A. BONITO OLIVA: "La trans-avant-garde italienne", *Artstudio*, no 7, Χειμ. 1987-88, σ. 15-16.

32. A. BONITO OLIVA: ό.π. και στα υπόλοιπα θεωρητικά του κείμενα.

33. Ο «πολιτιστικός νομαδισμός», φράση προσφιλής στον A. BONITO OLIVA, διανθίζει τα κείμενά του. Βλ. και CH. JENCKS: *Le langage de l'architecture post-moderne*, ό.π., σ. 127 κ.ε.

νάσταση σε νέες και αλλότριες στυλιστικές «χώρες», είναι ωστόσο σύνδρομο καινοφανή στην ιστορία. Η έκρηξη του φανταστικού μουσείου, η καταγιστική ροή της εικαστικής πληροφορίας εξηγούν την «αμνησιακή» χρήση της ιστορίας. Το ανάπηρο βλέμμα, η «αφηρημένη αντίληψη» (Benjamin)<sup>34</sup>, θύματα της μεντιατικής (της διαμεσολαβημένης) εικόνας, προτείνουν μια εξήγηση γι' αυτό τόν ιδιότυπο μανιερισμό. Οι φανατικοί αντίπαλοι θα μιλήσουν για ανομία<sup>35</sup>, για σχιζοφρένεια, για κιτς, για νεο-συντηρητικά, ακόμη και αυταρχικά συμπτώματα. Εμείς διατηρούμε την απόσταση του παρατηρητή, που προσπαθεί να αναγνωρίσει και να περιγράψει τα φαινόμενα. Ο φανατισμός διακρίνει τη στάση καλλιτεχνικών και κριτικών που έχουν μια υπαρξιακή εμπλοκή και μέθεξε στα γεγονότα.

\*\*\*

Μορφές και ιδέες του Μεταμοντερνισμού εμφανίζονται σποραδικά και άναρχα στην Ελλάδα από την αρχή της δεκαετίας του '80. Στην μαζική «εξοδο» των «Ευρωπαίων» του 1982 στο Βέλγιο —όπου η ελληνική τέχνη εκπροσωπείται από 70 περίπου καλλιτέχνες— κυριαρχούν οι πρωτοποριακές τάσεις. Η ενότητα της Αμβέρσας συσσεγάζει κάτω από έναν τίτλο με μεταμοντέρνα παραδήλωση —«εικόνες που αναδύονται»— ακραίες υστερομοντέρνες (late modern) τάσεις μαζί με ελάχιστες περιπτώσεις μεταπρωτοποριακών αναζητήσεων. Η τελευταία «Πανελλήνια» του 1987 εμφανίζει μια νέα «τοπολογία» της σύγχρονης ελληνικής τέχνης. Από τους 487 καλλιτέχνες που επελέγησαν, 19 μόνο πρότειναν εγκαταστάσεις, περιβάλλοντα, δράσεις. Η ζωγραφική του τελάρου με παραδοσιακά υλικά διεκδικούσε σχεδόν το απόλυτο πρωτείο. Αλλά η μεγάλη έκπληξη της «Πανελληνίας» ήταν η εισβολή των νέ-

34. W. BENJAMIN: *L' homme, le langage et la culture*, Denoël/Gonthier, Paris 1971.

35. Βλ. KIM LEVIN: "The agony and the anomy" στο *Arts Magazine*, Απρ. 1986, σ. 62-64.

ων. Από τους 307 ζωγράφους, οι 87 είχαν γεννηθεί μετά το 1957, ενώ πάνω από τους μισούς ήταν νεότεροι από 40 χρόνων<sup>36</sup>. Όπως επισημάνθηκε ομόφωνα, το ιδίωμα της νέας ζωγραφικής συνέκλινε προς ένα χειρονομιακό μεταμοντέρνο, ενίοτε άγριο, εξπρεσιονισμό. Αρκετοί από τους εκπροσώπους της παλαιότερης γενιάς —πάνω από 40 ετών— είχαν αναπροσαρμόσει τα προσωπικά τους ιδιώματα σύμφωνα με κάποιες σαρμώσεις του Μεταμοντερνισμού: επιστροφή από τις πολυτέλες τάσεις του Μεταμοντερνισμού: αναφοράς στην αναπαράσταση, υπογραμμισμένες αναφορές στην παράδοση, παραθέματα, εκλεκτική συνοίκηση διαφόρων στυλιστικών αναζητήσεων και τεχνικών.

Ο Μεταμοντερνισμός —είναι αλήθεια— βρήκε στην Ελλάδα προετοιμασμένο από ειδικές συνθήκες βιότοπο: α) ένα ισχυρό παραστατικό ρεύμα. Στον καιρό της δικτατορίας ο «Κριτικός ρεαλισμός» — παράλληλος με τον αμερικάνικο «Υπερρεαλισμό» (Hyperrealism) και τους «ευρωπαϊκούς ρεαλισμούς», με κοινό παρονομαστή τη διαμεσολαβημένη εικόνα— προτείνει μια δραστική υποτροπή του γηγενούς παραστατικού ρεύματος με πολιτικές παραδηλώσεις. β) Ένα σταθερό διάλογο με την παράδοση. Μερικοί ζωγράφοι, όπως ο Γιάννης Τσαρούχης —ιδιαίτερα με τις ιστορικές αλληγορίες των αρχών του '70— μπορούν να θεωρηθούν πρόδρομοι του Μεταμοντερνισμού σε διεθνές επίπεδο. γ) Η αποπολιτικοποίηση<sup>37</sup> των εικαστικών κωδίκων μετά το τέλος της επτάχρονης δικτατορίας συμπίπτει με την κρίση των ιδεολογιών του Μεταμοντερνισμού. Οι Έλληνες καλλιτέχνες αισθάνονται για πρώτη φορά ελεύθεροι να εκφράσουν το προσωπικό τους libido χωρίς ενοχές. δ) Ο Μεταμοντερνισμός, αμνηστεύοντας την παράδοση, νομιμοποιώντας τον ελεύθερο διάλογο, τη μονογαμία, ακόμη και την πολυγαμία μαζί της, βοήθησε τους νέους καλλιτέχνες να λύσουν το οιδιπόδειο σύμπλεγμά τους απέναντι στους με-

36. Η ομαδική εισβολή των νέων στο καλλιτεχνικό προσκήνιο είναι από τα συμπτώματα του Μεταμοντερνισμού, που υποκινείται και από τη στρατηγική της αγοράς, ιδιαίτερα στις Η.Π.Α. Πρβλ. το φαινόμενο των «γιάπικς» στο χώρο της οικονομίας.

37. Α. Β. OLIVA: "Les raisons poétiques...", ό.π., σ. 10.

σοπολεμικούς «πατέρες» της ζωγραφικής μας. Οι ζωγράφοι της ελληνικής παράδοσης βρήκαν ένα νέο «ορίζοντα υποδοχής»<sup>38</sup> μέσα στο κλίμα του Μεταμοντερνισμού.

Μίλησα πιο πάνω για εξπρεσιονιστές και άγριους. Αυτοί είναι οι ακόλουθοι, οι μιμητές. Υπάρχουν όμως καλλιτέχνες, ζωγράφοι κυρίως, και μάλιστα πολύ νέοι, που ευεργετήθηκαν από το κλίμα του Μεταμοντερνισμού, χωρίς να ακολουθούν συγκεκριμένα πρότυπα. Στο σημείο αυτό λειτούργησαν πολύ θετικά η στέρεη πλαστική παιδεία που είχαν πάρει στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας και ένας γόνιμος διάλογος με την παράδοση. Όχι αναγκαστικά με την ελληνική παράδοση, αλλά με οποιαδήποτε μορφή παράδοσης πρότεινε λύσεις στον προσωπικό προβληματισμό τους. Η ανεξίτηρησκειά του Μεταμοντερνισμού επιτρέπει στους νέους καλλιτέχνες να συνδιαλλάσσουν αμέριμνα την πρόσφατη εμπειρία της Πρωτοπορίας με τα διδάγματα της τέχνης των Μουσείων. Ίσως το πιο ευοίωνο μήνυμα της «μεταμοντέρνας συνθήκης» είναι η ισοπολιτεία που χαίρονται όλες οι μορφές της τέχνης μέσα στο σύγχρονο φανταστικό μουσείο.

38. Βλ. H.R. JAUSS: *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris 1978.

## ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΜΑΣ ΑΔΡΑΝΕΙΑ

Δ. ΚΟΚΚΙΝΙΔΗΣ

Αρχίζω μ' έναν κοινότοπο συλλογισμό: αν υποθέσουμε ότι θεωρία και κριτική της τέχνης στοιχίζονται ή συμβαδίζουν με τα καλλιτεχνικά γεγονότα, ότι τα επηρεάζουν ή επηρεάζονται απ' αυτά, τότε μπορεί να δεχτούμε πως διαμορφώνουν και συχνά επιβάλλουν —ιδιαίτερα στις μέρες μας με την ηγεμονία του λόγου— τα κριτήρια ερμηνείας και αποτίμησης των έργων της τέχνης.

Με γνώμονα τούτη την παραδοχή, θα 'λεγα ότι με τις εικαστικές τέχνες της Ελλάδας δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο κι ότι υπάρχει ένα αισθητό κενό: η έλλειψη θεωρητικών μελετών και κατά κανόνα μεθοδευμένης κριτικής πρακτικής. Και νομίζω ότι το κενό αυτό παίρνει κρίσιμες διαστάσεις, σε περιόδους μεταβολών, όπως η περίπτωση που συζητούμε σήμερα, όπου εξετάζεται η μεταστροφή ή η ανατροπή ενός τρόπου έκφρασης από έναν άλλο του μοντερνισμού από τον μεταμοντερνισμό.

Όταν πριν από μερικά χρόνια παρουσιάστηκαν στη Δύση μελέτες και άρθρα, όπου εξαγγελλόταν η μεταμοντέρνα εποχή και τέχνη κι οξυνόταν ολόένα ο διάλογος επάνω σε ερωτήματα αισθητικής τάξης, κριτικής μεθόδου, επικοινωνιακής στρατηγικής και οντολογίας της τέχνης, στην Ελλάδα έμεναν ακόμα ανοιχτά τα ερωτήματα, που συνδέονται με τον ελληνικό μοντερνισμό.

Ο εικαστικός μοντερνισμός δεν ερευνήθηκε, δεν μελετήθηκε σε βάθος με βάση κάποιες θεωρητικές αρχές και μ' ένα εννοιολογικό σύστημα αναφοράς συνδεδεμένο φυσικά με τις συνθήκες μας και τις ιδέες μας για τον κόσμο. Οι ελάχιστες εξαιρέσεις δεν αναιρούν τον κανόνα. Αν, συνεπώς, τούτη η διαπίστωση είναι ορθή, τότε προβάλλει το ακόλουθο ερώτη-