

Πάντειο Πανεπιστήμιο  
Κοινωνικών και πολιτικών επιστημών

Τμήμα Ψυχολογίας

Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού

Διατμηματικό μεταπτυχιακό πρόγραμμα  
**«Ψυχολογία και Μ.Μ.Ε»**

Τίτλος διπλωματικής εργασίας

**«Πως μπορεί κανείς να εξηγήσει εικόνες σε ένα  
ένα νεκρό λαγό»\***

(Σκέψεις για την κατάσταση της τέχνης τον εικοστό αιώνα)

Του Αποστόλη Βασιλόπουλου

A. M : 6204 ΜΟ 17

Επιβλέπουσες καθηγήτριες: **Γεωργία Δαμοπούλου & Αμαλία Ατσαλάκη**

\*Joseph Beuys, 26 November 1965, Galerie Schmela, Dusseldorf

## Περιεχόμενα

<b>Εισαγωγή.....</b>	<b>2</b>
<b>Πολιτικά γεγονότα.....</b>	<b>4</b>
<b>Ο αιώνας των τεχνολογιών.....</b>	<b>10</b>
<b>Καταλαβαίνοντας τον εικοστό αιώνα.....</b>	<b>19</b>
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>29</b>
<b>Παράρτημα.....</b>	<b>31</b>

## Εισαγωγή

Αυτό που ακολουθεί είναι μια προσπάθεια καταγραφής της πορείας της τέχνης κατά τον εικοστό αιώνα. Είναι μια απόπειρα κατανόησης και ερμηνείας των αλλαγών και των μεταμορφώσεων που συντελέστηκαν σε αυτόν τον αιώνα για την καλλιτεχνική δημιουργία και που, τελικά, οδήγησαν σε μια νέα ευαισθησία, σε μια διαφορετική συνείδηση της λειτουργίας της τέχνης για τον άνθρωπο. Τα κοσμοϊστορικά γεγονότα του εικοστού αιώνα, όπως οι δύο παγκόσμιοι πόλεμοι, η άνοδος ολοκληρωτικών και βίαιων καθεστώτων, η πλήρης εκμηχάνιση του σύγχρονου βίου και οι τεχνολογικές επεκτάσεις προκάλεσαν μια αναδιάταξη των σχέσεων του ανθρώπου με τον κόσμο που αντίκριζε γύρω του, αλλά πάνω από όλα με τον εαυτό του. Το άνοιγμα και το βάρος αυτής της νέας πραγματικότητας έφερε μαζί και νέες συνθήκες που προκάλεσαν αμετάκλητα κάθε έκφραση της ανθρώπινης ζωής.

Από την άλλη, η σχέση των καλλιτεχνών (και εδώ αναφερόμαστε σχεδόν αποκλειστικά στις εικαστικές τέχνες) με το έργο τους και τους ανθρώπους δοκιμάστηκε έντονα, αφού πλέον έπρεπε να εγκαταλείψουν τα παλαιότερα πρότυπα μπροστά στα αβέβαια προμηνύματα ενός νέου αιώνα, που έφερνε μαζί του μια νέα ψυχολογία, μια νέα φιλοσοφία, αυτής της ασταμάτητης προόδου και μια αναπόφευκτη αλήθεια, αυτής της τεχνολογίας. Βασικός στόχος αυτής της εργασίας είναι να *δει* ποια ήταν η αντίδραση του καλλιτέχνη ή και γενικότερα η θέση της τέχνης σε αυτόν τον αιώνα που ο Αλμπέρ Καμύ χαρακτήρισε «ανελέητο» ή με άλλα λόγια, το τι πραγματικά συνέβη σε αυτήν την ιστορική περίοδο που υποδέχτηκε τον άνθρωπο με τρομερή σκληρότητα για τις αισθήσεις και τη σκέψη του.

Σαν εργασία δεν αποσκοπεί στην ιστοριογραφική καταγραφή της τέχνης και των επιμέρους κινημάτων-καλλιτεχνών που θα αναφερθούν στη συνέχεια, αλλά εστιάζει περισσότερο στα ευαίσθητα σημεία ρήξης της τέχνης με το νόημα του κόσμου. Ενδιαφέρεται περισσότερο για την τέχνη σα μια

γλώσσα με την οποία ο κόσμος συνομιλεί με τον εαυτό του, σε μια κατηγορία αντίληψης της πραγματικότητας και προβολής των συμβολικών της κόσμων μέσα σε αυτήν. Ο συγγραφέας άλλωστε αυτής της εργασίας δε διαθέτει πλήρη ή έστω επαρκή γνώση της ιστορίας της τέχνης, των καλλιτεχνών και των «κινήματων» του εικοστού αιώνα. Η γραφή ακολουθεί εσκεμμένα μια γενική, «συνολική» ματιά, η οποία συχνά θα αντιμετωπίσει τον κίνδυνο της αυθαίρετης «γνώμης», δηλαδή της θέσης εκείνης που δεν τη διακρίνει πάντα κάποια επιστημονικότητα. Η αφήγηση κάποιες φορές κάνει άλματα, επαναλαμβάνεται, χάνεται ή και παρεκτρέπεται, η βασική όμως πρόθεση, που ίσως στέκεται και πέρα από έναν σαφή επιστημονικό λόγο, είναι να δημιουργηθεί ένας χώρος για νέα ερεθίσματα με βάση τη διαίσθηση, πέρα από τις αξιώσεις του τυπικού Λόγου.

Θα γίνει αναφορά στη βαθύτερη σημασία των πολιτικών γεγονότων του εικοστού αιώνα και στην επίδραση τους στην αισθητική σκέψη και πρακτική, στην αλληλεπίδραση των τεχνολογικών και των μαζικών επικοινωνιακών μέσων με την τέχνη, ενώ θα ακολουθήσει μια προσπάθεια κατανόησης του τι σήμαινε ψυχολογικά ο εικοστός αιώνας για την ανθρώπινη περιπέτεια.

## **Πολιτικά Γεγονότα**

Πριν τον εικοστό αιώνα, η πολιτική και κοινωνική κατάσταση στην Ευρώπη ισορροπούσε ακόμα στο μεταίχμιο της προ-καπιταλιστικής «αθωότητας» και της εμφάνισης του τεχνολογικού και βιομηχανικού πολιτισμού. Από τη Γαλλική Επανάσταση και μετά, η συνείδηση της θέσης του ανθρώπου ως ιστορικού υποκειμένου είχε αλλάξει ριζικά και η ατομικότητα, ως προβολή μιας νέας αντίληψης του «δυτικού» ανθρώπου πάνω στην ιστορία, είχε ιδιαίτερα ισχυροποιηθεί. Ως σημαντική καμπή της νεότερης ιστορίας, η Γαλλική Επανάσταση έδειξε ότι μια μεταμόρφωση της ζωής, σε όλες τις εκφράσεις της, ήταν δυνατή. Εκεί μπορούμε να αναζητήσουμε την απαρχή, τα πρώτα ψήγματα των σύγχρονων κοινωνιών, την πραγματικότητα δηλαδή της αστικής κοινωνίας. Οι συμβάσεις της παραδοσιακής οργάνωσης της κοινωνίας σιγά-σιγά υποχωρούσαν και νέα μοντέλα διαχείρισης και οργάνωσης του βίου προωθούνταν. Εάν μπορέσουμε να δούμε συνολικά την ανθρώπινη ιστορία ως πέρασμα και εγκατάλειψη διάφορων σφαιρών (του κοσμικού, του θείου καθώς και της φιλοσοφίας, της οικονομίας, της πολιτικής, της τέχνης ή ακόμα και μιας κατάστασης συνύπαρξης διαφόρων δυνάμεων), τότε σε αυτό το σημείο της ιστορίας, φαίνεται ότι συντελέστηκε, πολιτικά, μια μετάβαση από το φεουδαρχικό σύστημα στον οικονομικό φιλελευθερισμό και κατόπιν αυτό οδήγησε στις αρχές του εικοστού αιώνα, στην πλήρη εδραίωση της βιομηχανικής ανάπτυξης.

Η υπόσχεση που έδινε αυτή η νέα περίοδος της ιστορίας ήταν μια διαρκής και ασταμάτητη ανανέωση και πρόκληση των δυνατοτήτων των δομών της κοινωνίας σε όλα τα επίπεδα, δηλαδή το οικονομικό, το πολιτιστικό και το θεσμικό επίπεδο. Η αλλαγή αυτής της ιστορικής προοπτικής επηρέασε αναπόφευκτα και τις αισθητικές αναζητήσεις αυτού του νέου πολιτισμού. Η εικόνα αυτού του νέου πολιτισμικού τόπου προήλθε κυρίως από τις

αναζητήσεις και τις απόπειρες επέμβασης των καλλιτεχνών μέσα σε αυτό το ανεξερεύνητο πεδίο του βιομηχανικού επεκτατισμού.

Τις τρεις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, οι αισθητικές τάσεις, που γεννήθηκαν από αυτήν ακριβώς την πραγματικότητα του «νέου» ανθρώπου της βιομηχανικής κοινωνίας, εκφράστηκαν κυρίως μέσα από τα ρεύματα αυτά που ονομάστηκαν πρωτοπορίες, καλλιτεχνικές και κοινωνικές. Σε αυτό το σημείο, είναι χρήσιμο να πούμε ότι οι σημαντικές τομές στην ιστορία των καλλιτεχνικών μορφών «φαίνεται» ότι συμβαδίζουν με ανάλογες τομές στην εξέλιξη των κοινωνικών-οικονομικών συστημάτων.

Η τέχνη λοιπόν που εκφράστηκε μέσα από τις πρωτοπορίες αυτές ήταν ένα οριακό και ακραίο σύμπτωμα των αντιφάσεων και των συγκρούσεων που εκδηλώθηκαν στους κόλπους των φιλελεύθερων αστικών και βιομηχανικά αναπτυσσόμενων δυτικών κοινωνιών. Όπως σημειώνει η ιστορικός τέχνης Νίκη Λοϊζίδη «...ένα από τα βαθύτερα αίτια των αδιεξόδων και των συγκρούσεων των μοντέρνων κοινωνιών είναι το γεγονός ότι ενώ η αστική κοινωνία προωθούσε στον καθαρά οικονομικό χώρο διάφορες μορφές εξέλιξης και ανάπτυξης του ριζοσπαστικού ατομικισμού και ενώ ήταν πρόθυμη να εγκαταλείψει όλες τις συμβάσεις της παραδοσιακής κοινωνίας, στον τομέα του πολιτισμού αμφισβητούσε διαρκώς ότι είχε σχέση με τη ρηξικέλευθη πρωτοβουλία»<sup>1</sup>. Για τις πρωτοπορίες, η αναμέτρηση και η πρόκληση του αστού στάθηκε αυτοσκοπός και εκλυτικό αίτιο της αισθητικής τους.

Οι πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα χαρακτηρίστηκαν από το σφοδρό ανταγωνισμό μεταξύ των κρατών και κατά συνέπεια μεταξύ των φυλών και των εθνών, μια συγκυρία που οδήγησε στο ξέσπασμα του πρώτου παγκοσμίου πολέμου. Από την άλλη, η καλλιτεχνική παραγωγή βρισκόταν στο περιθώριο που άφηναν οι μεγάλες αλλαγές της βιομηχανικής πραγματικότητας. Οι καλλιτέχνες των πρωτοποριών<sup>2</sup>, παρά τις ουσιαστικές διαφορές που είχαν στη στάση και το πρόγραμμα τους, που αξίζουν ίσως περισσότερης προσοχής και σημασίας από τα κοινά τους σημεία, προσπάθησαν σε αυτό το ιστορικό σημείο να διεκδικήσουν το σώμα της τέχνης πίσω, ένα σώμα διάτρητο από

---

<sup>1</sup> Νίκη Λοϊζίδη, «Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας», σελ.15

<sup>2</sup> Μια συνοπτική παρουσίαση των πρωτοποριών και των δράσεων τους υπάρχει στο τέλος της εργασίας.

την ακαριαία αλλαγή των συντεταγμένων της ζωής. Με κυρίαρχη την αίσθηση ενός επιθετικού οράματος, μιας άκαμπτης ουτοπίας, οι καλλιτέχνες αυτοί αγωνιούσαν να συλλάβουν το καθολικό έργο τέχνης, το οποίο θα περιείχε και θα εξέφραζε όλες τις πτυχές της πλέον διαχωρισμένης μοντέρνας ζωής, ενώ ταυτόχρονα θα καταργούσε τα συμβατικά όρια των επιμέρους τεχνών μεταξύ τους.

Με άλλα λόγια, η νέα βιομηχανική εποχή δεν άφηνε πολλά περιθώρια αισιοδοξίας, όπως στη λογοκρατούμενη εποχή του διαφωτισμού. Οι καλλιτέχνες των αρχών του εικοστού αιώνα είχαν πάνω από όλα να διαχειριστούν ένα χάσμα που προέκυψε από την εκβιομηχάνιση της ζωής, να μεταβολίσουν αυτήν την αίσθηση του μετέωρου και του ανοίκειου που φυσικά επηρέαζε και το ζήτημα της ταυτότητας της τέχνης και της λειτουργίας της μέσα στον κόσμο.

«...Η πρώτη και κυρίως η δεύτερη βιομηχανική επανάσταση έκανε αναπόφευκτη-μέσω της εξειδίκευσης και του καταμερισμού της εργασίας- τη δημιουργία αλληπάλληλων ρηγμάτων τόσο ανάμεσα στους κύριους οργανικούς πυρήνες της κοινωνίας όσο και στις επιμέρους δομές τους. Ένα από τα συμπτώματα αυτής της πολλαπλασιαζόμενης διχοτομίας- και των αδιεξόδων που προέκυπταν-ήταν η ζωή στα πολυπληθή αστικά κέντρα και τις μεγάλες καπιταλιστικές Μητροπόλεις, θέμα ιδιαίτερα οικείο στους καλλιτέχνες του μοντερνισμού. Όσο περισσότερες δυνατότητες προσφέρονταν στο άτομο να αναπτύξει πρωτοβουλίες σε ένα ολοένα διευρυνόμενο χώρο προκλήσεων και ισότιμων ευκαιριών, άλλο τόσο έντονο παρουσιαζόταν το φαινόμενο της αλλοτρίωσης, της κοινωνικής περιθωριοποίησης και του οστρακισμού κοινωνικών υπό-ομάδων ή υπό-ομάδων πολιτισμού»<sup>3</sup>.

Αυτό πρακτικά σήμαινε πως ο εκβιομηχανισμός, σα νέο μοντέλο οργάνωσης της ζωής, δεν αναδύθηκε ανώδυνα, αλλά, μάλλον, σύγχρονο ήταν και το φαινόμενο της άνισης και προβληματικής προσαρμογής και ανάπτυξης του στις αστικές κοινωνίες.

Εάν κάθε εποχή εκδηλώνει κάποιες αισθητικές αξίες, τότε η μετάφραση των συνθηκών εκείνης της εποχής, μέσω των νέων δεδομένων, καθόρισε και

---

<sup>3</sup> Νίκη Λοιζίδη, «Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας»,σελ.99

μια νέα αισθητική αντίληψη, θεμελιακά ανορθολογική και αντί-ορθολογική.

Ενάντια στην κυρίαρχη ιδεολογία του αστικού κράτους, οι καλλιτέχνες των πρωτοποριών διαισθάνονταν το αναπόφευκτο της βίαιης απομάκρυνσης του δημιουργικού ανθρώπου, της καλλιτεχνικής δημιουργίας από το κέντρο της συλλογικής ζωής, και επέλεξαν έτσι τη συμβολική, αλλά κάποιες φορές και την κυριολεκτική, σύγκρουση με ένα κόσμο όπου «οι διάφορες κυβερνήσεις είχαν υποθάψει τον πόλεμο για τους πλέον πεζούς, υλιστικούς λόγους», όπως σημείωνε χαρακτηριστικά ο Γερμανός ντανταϊστής Richard Huelsenbeck λίγο μετά το ξέσπασμα του πρώτου παγκοσμίου πολέμου. Η ψυχολογική και πολιτιστική κρίση που ακολούθησε, σαν κόστος ενός πολέμου που γεννήθηκε μέσα από την κορύφωση των εθνικών ανταγωνισμών και των πολιτικών αδιεξόδων του μοντέρνου ευρωπαϊκού χώρου, έδωσε την αφορμή για ακραίες, αρνητικές εκφράσεις που ουσιαστικά αντιμάχονταν την παραδοσιακή τέχνη<sup>4</sup>, την πραγματικότητα του πολέμου και της ολικής βίας.

Σε όλους τους μοντέρνους δημιουργούς<sup>5</sup>, όχι μόνο στους καλλιτέχνες των πρωτοποριών, μπορούμε να διακρίνουμε τα ίχνη μιας τραυματισμένης συνείδησης από το ναυάγιο της έκφρασης ως αυτόνομης σφαίρας, ως απόλυτου σκοπού μέσα σε αυτήν την πρωτοφανή και ανομοιογενή πολλαπλότητα της ζωής, όπου ο πόλεμος εμφανιζόταν ως μια κοσμική σύγκρουση τεχνολογιών και οικονομικών συμφερόντων. Σε επίπεδο μορφών, η εγκατάλειψη της αναπαράστασης από του περισσότερους καλλιτέχνες μπορεί να ερμηνευθεί σαν την ανάγκη μετατόπισης της καλλιτεχνικής έκφρασης από τη συμβατική απεικόνιση σε μια τέχνη, της οποίας το συνειδησιακό περιεχόμενο θα μετέδιδε την αίσθηση του συγκλονισμού από τα πολλαπλά προβλήματα και γεγονότα της εποχής.

Προσπαθώντας να κατανοήσουμε ποιος ήταν ο ρόλος της καλλιτεχνικής έκφρασης και γενικότερα της τέχνης μέσα σε αυτήν την πρωτοφανή μεταμόρφωση του κόσμου, σαν πρώτη εντύπωση, βλέπουμε ότι οι μοντέρνοι

---

<sup>4</sup>Ως «παράδοση» ή «παραδοσιακή τέχνη» εννοείται η θεσμοποιημένη ακαδημαϊκή τέχνη που τότε ταυτιζόταν με την αισθητική ιδεολογία της αστικής τάξης.

<sup>5</sup>Όταν αναφερόμαστε στους μοντέρνους καλλιτέχνες, εννοούμε τους δημιουργούς εκείνους που έδειχναν μια ανανεωτική στάση απέναντι στους ακαδημαϊκούς θεσμούς και την τέχνη σε επίπεδο μορφών. Οι πρωτοπορίες εκδήλωναν μια περισσότερο επιθετική, εντυπωσιακή δράση που βασιζόνταν στην πρόκληση και είχαν ένα σαφή κοινωνικοπολιτικό χαρακτήρα.



καλλιτέχνες και οι καλλιτέχνες των πρωτοποριών προσπαθούσαν ουσιαστικά να σπάσουν τον αποκλεισμό τους από το κοινωνικό γίγνεσθαι και κατά μια άλλη έννοια να ενσωματωθούν σε αυτό. Όλοι αυτοί οι καλλιτέχνες επεδίωκαν να σώσουν την τέχνη από την απόμακρη θέση της και να μεταμορφώσουν την πραγματικότητα της ζωής μέσα στο καπιταλιστικό σύστημα, το οποίο κυβερνάται εξολοκλήρου από την αρχή του κέρδους, της ποσοτικής ενοποίησης της ανθρώπινης δράσης. Η μοντέρνα τέχνη, όποτε στοχάστηκε σχετικά με τη λειτουργία της, το έκανε με σκοπό να ενώσει την τέχνη με τη ζωή και να γεφυρώσει το ρήγμα μεταξύ των δύο σφαιρών, το οποίο η ίδια η βιομηχανική κοινωνία εντωμεταξύ εργαζόταν για να το βαθύνει. Η εξαιρετικά υψηλή αξία που αποδόθηκε στην τέχνη από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, σαν άμεση δράση, επαφιόταν στην αναγνώριση της πραγματικής φτώχειας της ζωής στον καπιταλισμό και παράλληλα στην αναγνώριση της δυνατότητας της συνειδητής μεταμόρφωσης της ζωής μέσα σε αυτό το σύστημα, που ήταν δομικά αδιάφορο για κάθε περιεχόμενο. Γι' αυτό και έτεινε, έστω και υποσυνείδητα, προς τη βελτίωση της πραγματικότητας διαμέσου των καλλιτεχνικών αξιών.

Η τέχνη λοιπόν επιφορτιζόταν με το καθήκον να αναπαραστήσει την αγνή υποκειμενικότητα, την ελεύθερη δημιουργικότητα, το υποκείμενο ως κυρίαρχο του κόσμου μέσα σε μια συνθήκη που τοποθετούσε αυτό το υποκείμενο στο περιθώριο της παραγωγικής ζωής. Με άλλα λόγια, η τέχνη εντασσόταν σε μια πορεία σύγκρουσης με την πραγματική άρνηση της υποκειμενικότητας, άρνηση την οποία προκαλούσε η λογική της σύγχρονης παραγωγής. Αν λάβουμε υπόψιν ότι ο καπιταλισμός δεν είναι μόνο ένα σύστημα καταπίεσης και οικονομικής εκμετάλλευσης, αλλά και ένα σύστημα κοινωνικής και πολιτιστικής πτώχευσης, τότε καταλαβαίνουμε ότι ο ρόλος της μοντέρνας τέχνης, της τέχνης των αρχών του εικοστού αιώνα, μέσα σε αυτό το σύστημα ήταν κάτι παραπάνω από συμβολικός. Η τέχνη, σα μεσολάβηση μεταξύ των αισθήσεων και του λόγου, της μορφής και του περιεχομένου, της φύσης και του ανθρώπου, του υποκειμένου και της κοινωνίας όφειλε να συμφιλιώσει τα δύο άκρα και να υπερβεί αυτούς τους περιοριστικούς διαχωρισμούς. Εξέφραζε την ανάγκη μιας αυτουπέρβασης και ταυτόχρονα την

ανάγκη εξαφάνισης και αυτοδιάλυσης της καλλιτεχνικής δράσης μέσα σε αυτήν την πραγματικότητα.

## **Ο αιώνας των τεχνολογιών**

Ο εικοστός αιώνας καθορίστηκε από την τεχνολογία όσο κανένας άλλος αιώνας. Αν κάθε ιστορική περίοδος ορίζεται και διαφοροποιείται μέσα από τις τεχνολογικές εξελίξεις που λαμβάνουν χώρα, τότε τον εικοστό αιώνα, αυτό εκφράστηκε με τον πιο δραματικό και αγωνιώδη τρόπο. Για πρώτη φορά, η τεχνολογική εξέλιξη επεκτάθηκε και λειτούργησε σε μια κλίμακα πανανθρώπινη, αλλά ταυτόχρονα και πέρα από τον άνθρωπο. Μέχρι εκείνο το σημείο, αν και διάφορα κράτη διέθεταν την ίδια τεχνογνωσία, αυτή διοχετεύονταν περισσότερο μέσα στα τοπικά όρια των εθνών και όχι σε ένα καθολικό επίπεδο. Σαν κοσμική δύναμη, η τεχνολογία δεν είχε αποκτήσει ακόμα τη μορφή που ταίριαζε στη σημασία της και στη δυναμική της. Είχε εισχωρήσει σε αρκετές πτυχές της καθημερινής ζωής, αλλά από την άλλη δεν την είχε χαρακτηρίσει και πλήρως ως αμιγώς τεχνολογική. Η νέα εποχή, που, με τεχνολογικούς όρους, αρχίζει κάθε φορά στο σημείο που οι προηγούμενες τεχνολογικές μορφές αγγίζουν το σημείο κορυφαίας απόδοσης τους και αποκαλύπτουν νέες, πιθανές μορφές, ξεκίνησε ουσιαστικά με τον ηλεκτρισμό, το ηλεκτρικό φως, που διαπέρασε όλο το «δυτικό» κόσμο. Το μήνυμα αυτής της ηλεκτρικής ενέργειας ήταν ριζοσπαστικό, διεισδυτικό και πάνω από όλα καθολικό.

Πριν μιλήσουμε περισσότερο για την τεχνολογική πραγματικότητα του εικοστού αιώνα και τη θέση των καλλιτεχνών μέσα σε αυτήν, θα ήταν καλό να διερευνήσουμε τη φύση της τεχνολογίας και την ποιότητα της επιρροής της στον άνθρωπο.

Αρχικά φαίνεται ότι κάθε τεχνολογία, κάθε τεχνολογικό μέσο καλύπτει κάποια ανάγκη, είναι δηλαδή ένα μοντέλο οργάνωσης και διαχείρισης της εμπειρίας μας στον κόσμο, ένας τρόπος να αποφορτίζονται οι «αντικειμενικές» δυσκολίες και απειλές που συναντάμε. Κάθε μέσο, σε κάποιο σημείο,

αντικαθίσταται από κάποιο άλλο, το οποίο ανταποκρίνεται καλύτερα σε μια νέα αναζήτηση στον πυρήνα της ανθρώπινης φύσης ή, ακόμα περισσότερο, σε έναν άλλο τρόπο αναζήτησης. Θα μπορούσαμε να την ορίσουμε σαν μια προέκταση της νόησης που ζητάει μια εκπλήρωση, ένα πέρασμα από τον κόσμο των ιδεών σε μια υλική μετουσίωση που θα αλλάξει *σημαντικά* τον κόσμο του ανθρώπου, καλύπτοντας ένα κενό, κυρίως συναισθηματικό. Η τεχνολογία είναι μια απάντηση στη βαθιά αγωνία που νιώθει ο άνθρωπος περιπλανώμενος στον κόσμο και αισθανόμενος την ανάγκη να αποκομίσει γνώση από αυτόν, δηλαδή ασφάλεια, μια αίσθηση εξουσίας που θα επιστρέφει σε αυτόν ακριβώς τον εξωτερικό κόσμο. Παρ' όλα αυτά, με αυτήν την έννοια η τεχνολογία δεν είναι μόνος ένας τρόπος δόμησης και κατανόησης της ανθρώπινης ταυτότητας, αλλά και ένας τρόπος οργάνωσης των ανθρώπινων σχέσεων, ένας τρόπος θεμελιακά επικοινωνιακός.

Αλλάζουμε όταν αλλάζουν οι τεχνολογίες μας και αυτό συμβαίνει γιατί κάθε τεχνολογία παράγει νέες κοινωνικές και συνειδησιακές δομές. Κάθε νέα τεχνολογία εισάγει μια νέα πραγματικότητα <sup>6</sup>, ένα νέο τρόπο προσέγγισης της, ενώ προκαλεί μια αναθεώρηση των τρόπων που την προσλαμβάνουμε συνειδησιακά. Η τεχνολογική εξέλιξη είναι η περιπέτεια της διαρκούς προβολής των αισθήσεων και των ικανοτήτων μας μέσα στο χώρο και στο χρόνο. Σχηματικά, είναι μια διαύγεια για τον άνθρωπο, αφού αποκαλύπτει το είναι. Για παράδειγμα, η φωτογραφία έδωσε τη δυνατότητα στον άνθρωπο να αντικρύσει τον εαυτό του και τον κόσμο με έναν εντελώς καινούργιο τρόπο, που μέχρι τότε ήταν απλά αδύνατον να γίνει.

Όμως, η διαδικασία αυτή, σε κάθε διακλάδωση της, επηρεάζει σαφέστατα και ψυχολογικά τον άνθρωπο και κατ' επέκταση τη φύση της ανθρώπινης κοινωνίας, διότι ασυναίσθητα, η τεχνολογία γίνεται το πλαίσιο της ζωής, αυτό που περικλείει την ανθρώπινη δράση και που τελικά «επιβάλλει» ένα πρότυπο σκέψης και ζωής. Τα επινοήματα του ανθρώπου δηλαδή περικλείουν επιπτώσεις που ο άνθρωπος δεν μπορεί να εντοπίσει και να διακρίνει μέσα στις τεχνολογικές του προθέσεις με αποτέλεσμα να *καθορίζεται*

---

<sup>6</sup> Η πραγματικότητα εδώ εννοείται με τη λειτουργική της διάσταση, ως τάξη πραγμάτων και σχέσεων, αυτή που ο Bertolt Brecht ορίζει ως «πραγματοποίηση των ανθρώπινων σχέσεων» σε αντίθεση με την «αυθεντική πραγματικότητα» που παρακάτω αποδίδω στη συναισθηματική πραγματικότητα.

με ένα τρόπο ουσιαστικό και πάνω από όλα ασυνείδητο, αφού ο άνθρωπος ενσωματώνει και εσωτερικεύει αυτές τις «αιθέριες» επιδράσεις, αγνοώντας τις βαθύτερες διεργασίες πίσω από τα φαινόμενα της τεχνολογικής ζωής. Είναι ο άνθρωπος που προσαρμόζεται στις δυνατότητες και τους περιορισμούς του τεχνολογικού μέσου και όχι το ανάποδο. Οι παραπάνω θέσεις ισχύουν κυρίως για εκείνα τα τεχνολογικά μέσα που κυριαρχούν σε κάθε ιστορική περίοδο, αυτά που διεκδικούν ένα καθολικό αντίκτυπο και έχουν ιδιαίτερα ένα επικοινωνιακό χαρακτήρα.

Η επιρροή της τεχνολογίας πρέπει να γίνει κατανοητή, όσο γίνεται, σε επίπεδο μορφής, δηλαδή δομής, και όχι σε επίπεδο περιεχομένου. Για να δούμε την επίπτωση της στη συλλογική ζωή, θα πρέπει να στρέψουμε το βλέμμα μας μέσα μας, στο σώμα μας, στη νέα θέση που βρισκόμαστε μετά από κάθε τεχνολογική επέκταση, σε ποιο σημείο στο χώρο και στο χρόνο έχουμε μετακινηθεί. Τελικά, οι επιδράσεις της τεχνολογίας δε συμβαίνουν στο επίπεδο των γνώμων ή των εννοιών, αλλά τροποποιούν σταθερά και χωρίς αντίσταση αισθητηριακές αναλογίες ή πρότυπα αντίληψης.

Εάν η συναισθηματική πραγματικότητα είναι η μόνη πραγματικότητα που υπάρχει για τον άνθρωπο, από εκεί τότε θα πρέπει να ξεκινήσει η αναζήτηση του τι πραγματικά έχει επισυμβεί. Η δημιουργία της *μηχανής*, για παράδειγμα, δεν οδήγησε μόνο στον αυτοματισμό και στα προϊόντα που μπορεί να παράγει η κάθε μηχανή για τον άνθρωπο, κάτι που άλλωστε ήταν η πρόθεση που ο άνθρωπος ενσωμάτωσε μέσα στη μηχανή, αλλά πάνω από όλα προκάλεσε τη δημιουργία των πόλεων, των μητροπόλεων, ενός κυριολεκτικά νέου τρόπου ζωής και συνύπαρξης των ανθρώπων. Αυτή η τελευταία παρενέργεια της μηχανικής τεχνολογίας ήταν απρόσμενη, πλήρως αιφνιδιαστική. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως η εισαγωγή της μηχανής στη βιομηχανία είχε σαν μακρινό αποτέλεσμα, εκτοξευμένο στο μέλλον, την πραγματικότητα που βιώνουμε σήμερα. Ο συγγραφέας και καθηγητής Marshall McLuhan στο βιβλίο του «Media: οι προεκτάσεις του ανθρώπου» αναφέρεται χαρακτηριστικά στο μούδιασμα που φέρνει κάθε νέα τεχνολογία στη συνείδηση του ανθρώπου, σαν αποτέλεσμα της προέκτασης του εαυτού του και της ταυτόχρονης απομάκρυνσής του από μια άλλη συνιστώσα της

ύπαρξης του. Αν και κάθε τεχνολογία ξεκινάει καταπραϋντικά, για να δώσει χώρο σε νέες πιθανότητες, τελικά ανατρέπει πλήρως μια τάξη πραγμάτων και εμείς δε διαθέτουμε στον ίδιο χρόνο τα απαραίτητα αντιληπτικά εργαλεία για να συνειδητοποιήσουμε απολύτως το μέγεθος της αλλαγής. Κάθε τεχνολογία τυγχάνει προβληματικής υποδοχής και νοηματοδότησης σε ψυχολογικό επίπεδο, μια παρενέργεια που είναι εγγενής σε κάθε τεχνολογία που αναδιατάσσει την ανθρώπινη ζωή. Υπάρχει κάποια διαφορά φάσης που κάνει τη νέα πραγματικότητα ακόμα πιο δύσβατη και αλλότρια. Και φυσικά αυτή η αλλαγή είναι ολική όταν γινόμαστε κοινωνοί της, αγγίζει όλες τις δομές της κοινωνίας, αλλάζει ριζικά τον ανθρώπινο πολιτισμό.

Για τον McLuhan, ο αληθινός καλλιτέχνης είναι ο άνθρωπος εκείνος που ζώντας μέσα στο απόλυτο παρόν, μπορεί να διαισθανθεί τα προμηνύματα της πολιτιστικής και τεχνολογικής πρόκλησης δεκαετίες πριν επισυμβεί ο μεταμορφωτικός αντίκτυπος της. Αν είναι σχεδόν αδύνατη η συνειδητή προσαρμογή μιας κοινωνίας στις ανακατατάξεις που φέρνει μια τεχνολογία, η μόνη ελπίδα για να κατανοήσουμε το τι πραγματικά έχει αλλάξει βρίσκεται στους καλλιτέχνες, στους ανθρώπους με ολοκληρωμένη συνείδηση που μπορούν να αντιληφθούν τις επιπτώσεις σε πρώτο χρόνο και να προετοιμάσουν τον εαυτό τους απέναντι στις αντιληπτικές προκλήσεις και μεταβολές που, όπως είδαμε, φέρνει κάθε τεχνολογία. Ο Gustave Flaubert έλεγε χαρακτηριστικά ότι «...ο πόλεμος του 1870 δε θα χρειαζόταν να γίνει αν οι άνθρωποι είχαν διαβάσει το βιβλίο μου Αισθηματική Αγωγή». Για τον καλλιτέχνη, ο κόσμος εμφανίζεται μπροστά στις αισθήσεις του ως ένα καθολικό ύφος και μέσα σε αυτόν υπάρχει ένα βουβό νόημα, μια αλήθεια που λανθάνει και προσφέρεται μόνο στη σφαίρα της διαίσθησης. Μέσα από τη σύναψη του με τον κόσμο και τα πράγματα γύρω του, ο καλλιτέχνης μπορεί να ανασυντάξει τις αισθητηριακές αναλογίες του για να δεχτεί την τομή της νέας τεχνολογίας και να προετοιμάσει έτσι την αντίδραση του, προτείνοντας μέσα από το έργο του και στους υπόλοιπους ανθρώπους ένα τρόπο να «ταξιδέψουν μαζί με τη γροθιά αντί να τη σταματήσουν με το σαγόνι».

Αν και ο McLuhan κατανοεί ότι οι περισσότερες προσπάθειες των καλλιτεχνών είναι μια καλά οργανωμένη ματαιότητα, με την έννοια ότι είναι

περιφερειακές και κατά βάση ασήμαντες, παραδέχεται ότι η μόνη δυνατότητα κατανόησης και συνειδητοποίησης βρίσκεται τελικά στην τέχνη. Η τέχνη δηλαδή δεν είναι τίποτα άλλο από «...μια επακριβή πληροφορία για το πώς να αναδιατάξουμε τη ψυχή μας ώστε να είμαστε έτοιμοι για το επόμενο χτύπημα από τις υπερεκτεταμένες ικανότητες μας»<sup>7</sup>. Γιατί τελικά δεν υπάρχει τέχνη μπροστά από την εποχή της, αλλά τεχνολογία, που παρασύρει όλη την ανθρωπότητα σε μια φυγή προς τα εμπρός και η τέχνη βρίσκεται εκεί για να καταγράψει τις πιθανές απώλειες, τα ανέλπιστα κέρδη από αυτήν την περιπλάνηση του ανθρώπου σε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο περιβάλλον. Με άλλα λόγια, η τέχνη προσπαθεί να δώσει ένα νόημα στις συνθήκες που αλλάζουν, ενώ μπορεί να προοιωνίσει άλλες δυνατές χρήσεις των τεχνολογικών δυνάμεων, σε δυνατότητα χειραφέτησης. Αυτή η δυνατότητα γεννά την πιθανότητα μιας πολύμορφης και μη καταπιεστικής σχέσης μεταξύ υποκειμένου και τεχνολογίας και απελευθερώνει το έργο τέχνης από την πανταχού παρούσα εντολή να είναι «χρήσιμο», να εισέλθει δηλαδή στο πεδίο της ανταλλαγής.

**«Η μηχανή θα μας μετατρέψει σε αυτοματικά όντα και η πρόοδος θα ατροφήσει ή και θα καταστρέψει ολότελα την ανθρώπινη ψυχή».**

Charles Baudelaire

Ο ποιητής και ζωγράφος William Blake έλεγε ότι «γινόμαστε αυτό που βλέπουμε». Στο ποίημα του «Ιερουσαλήμ» αναφέρει χαρακτηριστικά «...αυτό που έχουν(οι άνθρωποι) είναι το φάσμα της Λογικής Δύναμης στον Άνθρωπο [...] που αποχωρίστηκε από τη Φαντασία κλείνοντας τον εαυτό του σαν μέσα σε αστάλι»...

Μέσα από τον παραπάνω συμβολισμό και μια τολμηρή, ίσως και αφελή, μεταφορά του στις αρχές του εικοστού αιώνα, μπορούμε να αρχίσουμε να ερευνούμε τη θέση και την αντίδραση των καλλιτεχνών μέσα σε αυτήν την

---

<sup>7</sup> Marshall McLuhan, «*Media: Οι προεκτάσεις του ανθρώπου*», σελ.93

πραγματικότητα. Κατά το πρώτο μισό του αιώνα, οι περισσότεροι καλλιτέχνες αντιμετώπισαν τη μηχανή με ενθουσιασμό και με μια αρκετά παράδοξη πίστη στις δυνατότητες της. Είδαν μέσα της μια αποκάλυψη για τον άνθρωπο, μια απελευθέρωση. Οι Γερμανοί ντανταϊστές στο Βερολίνο απαιτούσαν στο μανιφέστο τους τη «σταδιακή εισαγωγή της αεργίας μέσα από τη γενικευμένη εκμηχάνιση όλων των δραστηριοτήτων. Διότι μονάχα η αεργία θα προσφέρει σε κάθε άτομο τη δυνατότητα να συνειδητοποιήσει την αλήθεια της ζωής και να συνηθίσει επιτέλους να δημιουργεί τις δικές του εμπειρίες»<sup>8</sup>. Χωρίς να παραγνωρίζουμε τον αυτοσαρκασμό και την αυτοϋπονόμευση που διέκρινε τις πράξεις και τα λόγια των ντανταϊστών, η παραπάνω θέση είναι ενδεικτική της ασάφειας της νέας εποχής. Εάν στα παραπάνω λόγια του William Blake μπορούμε να διακρίνουμε την απειλή του κατακερματισμού που περιέχει η μηχανή, τότε στα λόγια του F.T. Marinetti και των υπόλοιπων φουτουριστών μπορούμε να δούμε τη σαγήνη μπροστά στη βασιλεία της μηχανής.

Για τους φουτουριστές, η μοντέρνα μητρόπολη ήταν σα μια τεράστια μηχανή, όπου επικρατεί η ταχύτητα, ο ηλεκτρισμός, ο ίλιγγος, σε ένα περιβάλλον που επιβάλλει τον κίνδυνο, το σοκ, σα συναισθηματικές καταστάσεις που αρμόζουν σε αυτήν την πρωτοφανή επιτάχυνση της ζωής. Ένα ρευστό σκηνικό όπου όλα αναμειγνύονται, μια μόνιμη αλληλεπίδραση μορφών, μέσα στην οποία ο άνθρωπος είναι καταδικασμένος να αισθάνεται, δηλαδή να *λαμβάνει* ερεθίσματα και να *ανταποδίδει*. Η μηχανή σαν ένας παράλληλος εαυτός, μια κατασκευή με ανθρωπόμορφα χαρακτηριστικά, ενσαρκώνει μια υπόσχεση που ξεπερνάει τη φυσική υπόσταση του ανθρώπου. Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο, ξεκινάει ένας νέος διάλογος του ανθρώπινου σώματος με τη μηχανή που καταλήγει στην ταύτιση με τη μηχανή, με το μύθο της, που οδηγεί με τη σειρά του στην ανάγκη να ξεφορτωθούν το φυσικό τους σώμα και να τοποθετηθούν μέσα στην ακαμψία της μηχανής, σε ένα ισοδύναμο σώμα. Οι φουτουριστές δοξάζουν το θόρυβο και βλέπουν σε αυτόν μια άμεση συγκεκριμενοποίηση της ασύλληπτης δύναμης της ζωής που λανθάνει στους επικίνδυνους δρόμους των μητροπόλεων, στις ονειρικές

---

<sup>8</sup> Richard Huelsenbeck, «Εμπρός Νταντά! Ιστορία του Ντανταϊσμού», σελ.46. Από το μανιφέστο των Γερμανών Ντανταϊστών στο Βερολίνο.



συμφωνίες των μηχανών. Το ωραίο αποσυνδέεται από την ομορφιά και η ηδονή της καλλιτεχνικής δημιουργίας, της τέχνης αγκαλιάζει τη βία, το μέταλλο.

Είναι αδύνατον να καταγραφούν ή έστω να ερμηνευθούν συνολικά τα έργα και τα λόγια των περισσότερων καλλιτεχνών ή των ρευμάτων εκείνης της εποχής. Εξάλλου, η ερμηνεία αυτή είναι μια προσωπική προβολή πάνω στις πράξεις τους, που ίσως ζητάει να εξασφαλίσει μια προκαταβολική γνώση. Εκτός του ότι δε μπορούμε πραγματικά να γνωρίζουμε, αλλά να κάνουμε ισχυρές υποθέσεις σχετικά με αυτό που προσπαθούμε να νοηματοδοτήσουμε κάθε φορά, στη συγκεκριμένη περίπτωση, η επιλογή εξυπηρετεί την ανάγκη θεμελίωσης ενός συμπεράσματος που έχει επιλεχθεί εκ των προτέρων σχετικά με το ρόλο της μηχανής, γενικότερα της τεχνολογίας στον εικοστό αιώνα. Εάν θεωρήσουμε την κουλτούρα σαν ενσάρκωση του πνεύματος ενός λαού ή/και των αξιών ενός κεντρικού συστήματος, τότε η επέμβαση, η παρουσία του καλλιτεχνικού έργου μέσα σε αυτήν, σίγουρα ήρθε από το περιθώριο. Η τέχνη πάντα παρακολουθούσε τις εξελίξεις της τεχνικής, ίσως αυτό όμως γινόταν πλέον με ένα αγχώδη ρυθμό που έθιγε την προθεσιακότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο ρόλος της τεχνολογίας σε αυτήν την εξέλιξη σίγουρα δεν είναι αθώος. Στους φουτουριστές, που είναι ένα βολικό και πρόσφορο παράδειγμα, βλέπουμε ότι η διείσδυση της μηχανής στην πραγματικότητα έγινε αντιληπτή μόνο στο επίπεδο του εντυπωσιασμού, του μύθου. Το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα ολοκληρώθηκε με το τέλος του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου και την τεχνολογία να διατηρεί το γρίφο της καλά κρυμμένο. Η άγνοια για το τι πραγματικά *σημαίνουν* οι τεχνολογικές εξελίξεις και η ιδεολογία του συστήματος που ουσιαστικά κατέχει τις κεντρικές τεχνολογίες και κυρίως τα τεχνολογικά μέσα μαζικής επικοινωνίας, ήταν κάτι παραπάνω από προφανές. Σίγουρα, ο τρόπος με τον οποίο κάποιες πρωτοπορίες (ο ντανταϊσμός, αργότερα οι σουρεαλιστές) συγκρούστηκαν με την αστική τάξη έδειχνε μια αναπόδραστη αλήθεια, τον υπαινιγμό ότι ο ριζικός εκβιομηχανισμός μέσα από τον καπιταλισμό έφερνε ένα ολοκληρωτικό μοντέλο ζωής, που περιφρονούσε αμετάκλητα τις διαφορές που γεννούσαν τις σημασίες της τέχνης και της ζωής, την προσπάθεια απάντησης στο φοβερό

ερώτημα της ταυτότητας του ανθρώπου μέσα σε ένα πλέγμα παραγόντων που ορίζουν αδιάκοπα το σώμα του.

Η σύγκρουση αυτή με την αστική τάξη έγινε σε ένα συμβολικό επίπεδο, όπου η «παραδοσιακή», ακαδημαϊκή τέχνη εκπροσωπούσε μια κοινωνική ιεραρχία, μια πολιτισμική κυριαρχία πάνω στις διαφορετικές καλλιτεχνικές και πολιτικές προτάσεις που γεννιόντουσαν άτακτα μέσα σε αυτό το σύστημα. Η ιδεολογία αυτού του συστήματος στηριζόταν στις έννοιες της προόδου και της υπέρβασης, μια ιδεολογία που διαπότισε και τη δράση, τουλάχιστον, των περισσότερων πρωτοποριών. Αν εκλάβουμε τις ιδεολογίες σαν πολιτιστικά φαινόμενα που τα συλλαμβάνουμε, τα αποδεχόμαστε και επιδρούν πάνω μας μέσα από μια διαδικασία που δεν αντιλαμβανόμαστε, τότε το «αποκαλυπτικό» κλίμα αυτής της ιδεολογίας και εκείνης της εποχής, συμπιέστηκε και τους καλλιτέχνες των πρωτοποριών σε ένα δραματικό αγώνα σύγκρουσης, που ασυναίσθητα συμπλήρωνε το καταστροφικό έργο αυτού του συστήματος. Πιο συγκεκριμένα, η επιθυμία διαγραφής κάθε όψης του παρελθόντος, μια στάση που συναντάμε στο πρόγραμμα των περισσότερων πρωτοποριών, δεν ήταν και τόσο ξένη από το μονόδρομο της μοντέρνας βιομηχανικής εποχής που «υποσχόταν» την απαλλαγή από τα απομεινάρια του προ-βιομηχανικού κόσμου. Η πολιτική, σαν ιδεολογία, που εκφραζόταν μέσα από αυτήν την εποχή πήρε τη μορφή μιας καταστροφής και λογοκρισίας της συνειδητής ιστορικής μνήμης. Έτσι το έργο της μορφολογικής καταστροφής ή, έστω ανανέωσης, που επωμίστηκαν οι καλλιτέχνες αυτοί ήταν ίσως κάτι που είχε ήδη ξεκινήσει, σαν εχθρός που ελαύνει εκκινώντας από μέσα, από το μηδενισμό του βιομηχανικού καπιταλισμού (και του μετά-βιομηχανικού καπιταλισμού). Η εικονοκλαστική διάσταση της μοντέρνας τέχνης υπήρξε μάλλον αμφίρροπη. Μέσα από την επιβολή διανοητικά προσχεδιασμένων λύσεων στην πραγματικότητα, οι μεγάλες καλλιτεχνικές ουτοπίες πρότειναν ένα βίωμα της ανθρώπινης εμπειρίας αποσπασμένο από τις κυρίαρχες ηθικές και κοινωνικές αξίες. Ο μοντέρνος καλλιτέχνης προσπαθούσε να ξαναχτίσει τον κόσμο σύμφωνα με την αγνή του υποκειμενικότητα, να ανασυστήσει την πραγματικότητα, αφού πρώτα είχε σβήσει κάθε όψη του παρελθόντος. Η δράση αυτή όμως λάμβανε χώρα μέσα σε μια κοινωνία που ήδη είχε αρχίσει

να χάνει τις ιδιότητες της. Η ιδέα ενός ανθρώπου αποκομμένου από το παρελθόν και τις παραδόσεις, για τα οποία δε γνωρίζει τίποτα, ενός ανθρώπου ηθικά αδιάφορου, ανενδοίαστου, χωρίς ίχνος κοινωνικής δέσμευσης, μιας φιγούρας που φάνταζε συναρπαστική σε όσους μοντέρνους καλλιτέχνες είχαν βαρεθεί τον καταθλιπτικό κόσμο της αστικής τάξης, δεν είναι ίσως και τόσο μακρινή από την εικόνα του ανθρώπου μετά το τέλος του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου και την εισαγωγή του στον κόσμο της τηλεόρασης, των «μαζικών» μέσων επικοινωνίας και κατά συνέπεια των ριζικών αλλαγών που έφεραν στο ψυχισμό και το βλέμμα μέσα από τη συλλογική κρίση ταυτότητας που ασυνείδητα «πρότειναν». Σε αυτό το πλαίσιο, η τέχνη δε μπορούσε πλέον να λειτουργήσει ως ένα σταθερό, γνωστό μοντέλο και αναγκαστικά ανέπτυξε μια αποσπασματική φύση μέσα σε αυτόν τον ελάχιστο αναγνωρίσιμο κόσμο.

Παρ' όλα αυτά, παρέμεινε και παραμένει η μοναδική σφαίρα ελευθερίας και ελπίδας, με όλες τις πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές προοπτικές να έχουν εκλείψει.

## **Καταλαβαίνοντας τον εικοστό αιώνα**

Ο εικοστός αιώνας ήταν ποιοτικά ένας σταθερά καταστροφικός αιώνας. Μια επιταχυνόμενη διαδοχή βίαιων και συγκλονιστικών γεγονότων που μόνο υπό την κυριαρχία της Αρμονίας και του λόγου δε μπορούσαν να τεθούν. Η σκληρότητα και η βία που εκφράστηκε κυρίως μέσα από τους δύο παγκοσμίους πολέμους δεν είχαν προηγούμενο στην παγκόσμια ιστορία. Αυτό ισχύει γιατί όλοι γίναμε μέτοχοι αυτής της καταστροφής, κυρίως λόγω των σύγχρονων μέσων μαζικής επικοινωνίας και των εικόνων που επιβιώνουν και επανέρχονται σταθερά στη συλλογική μας μνήμη. Πολλά χρόνια πριν, ο Charles Baudelaire, στην αυγή της βιομηχανικής νεωτερικότητας, διαπίστωνε «Εγώ είμαι η πληγή, εγώ και το μαχαίρι». Οι ίδιες οι δυνάμεις του ανθρώπου, οι δομές που δημιούργησε είχαν ξεφύγει πλέον από τα χέρια του και επιδεικνύονταν μπροστά του σε όλο τους το μεγαλείο. Στον αιώνα που πέρασε, για πρώτη φορά αποκαλύφθηκε με τόση ένταση η καταστροφική διάσταση της ανθρώπινης φύσης, για πρώτη φορά ο άνθρωπος αναγνώρισε τη δυνατότητα του να αφανίζει, μια πραγματικότητα που έφτασε στο αποκορύφωμα της στα γερμανικά στρατόπεδα συγκέντρωσης, στο πυρηνικό πείραμα στη Χιροσίμα και στο Ναγκασάκι. Ήδη από τις πρώτες δεκαετίες και γενικότερα κατά το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα, το ανθρώπινο βλέμμα ανέπτυξε μια μοιραία εξοικείωση με το θάνατο.

«Επί είκοσι επτά χρόνια εμείς οι φουτουριστές ξεσπαθώνουμε ενάντια στην αντίληψη πως ο πόλεμος είναι αντιαισθητικός...Κατά συνέπεια διαπιστώνουμε...Ο πόλεμος είναι ωραίος, γιατί χάρη στις αντιασφυξιγόνες μάσκες, τα μεγάφωνα που σκορπίζουν τον τρόπο, τα φλογοβόλα και τα μικρά τάνκς εδραιώνει την κυριαρχία του ανθρώπου πάνω στην καθυποταγμένη μηχανή. Ο πόλεμος είναι ωραίος, γιατί εγκαινιάζει την πολυπόθητη μεταλλοποίηση του ανθρώπινου κορμιού. Ο πόλεμος είναι ωραίος, γιατί εμπλουτίζει ένα ανθόσπαρτο λιβάδι με τις ορχιδέες των πολυβόλων. Ο

πόλεμος είναι ωραίος, γιατί συντονίζει τους πυροβολισμούς, τις κανονιές, τις ανάπαυλες του πυρός, τα αρώματα και την πτωμαΐνη σε μια συμφωνία. Ο πόλεμος είναι ωραίος γιατί δημιουργεί καινούργιες αρχιτεκτονικές, όπως η αρχιτεκτονική των μεγάλων τάνκς, των γεωμετρικών σχηματισμών στους οποίους πετάνε τα σμήνη των αεροπλάνων, του καπνού που ανεβαίνει σπειροειδώς πάνω από πυρπολημένα χωριά και πόλεις όλες...Ποιητές και καλλιτέχνες του φουτουρισμού...να θυμάστε τούτες τις βασικές αρχές της αισθητικής του πολέμου, ώστε ο αγώνας σας για μια καινούργια ποίηση και μια καινούργια πλαστική...να φωτίζεται από αυτές»<sup>9</sup>.

Για τους φουτουριστές, ο πόλεμος ήταν η υγιεινή του κόσμου και δυστυχώς μέσα σε αυτές τις δηλώσεις δε λάνθανε κάποια ειρωνεία. Ήδη από τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, η εξαφάνιση και η κακοποίηση των ανθρώπινων σωμάτων, των μορφών ανέτρεψε αμετάκλητα κάθε ηθικό όριο, κάθε ανθρώπινο σημείο αναφοράς. Το γεγονός αυτό και η παραδοχή του βαθύτερα σήμαινε την απομυθοποίηση της *ζωής* και ταυτόχρονα την αποϊεροποίηση της.

Μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο ήταν κυρίαρχη η αίσθηση ότι η ανθρωπότητα πέρασε ένα σύνορο και ποτέ δε θα μπορούσε πια να αποκαταστήσει την «αθωότητα» της ύπαρξης. Ο Theodor.W.Adorno έλεγε χαρακτηριστικά ότι «...είναι αδύνατον να γράψουμε ένα ποίημα μετά το Άουσβιτς» και η θέση αυτή δεν είχε σχέση με τη δυσπιστία ή και την απόρριψη που έδειχνε για τα μεταπολεμικά καλλιτεχνικά έργα και τη μαζική παραγωγή θεάματος. Αν ο ναζιστικός τρόμος έχει χάσει τον πόλεμο, ίσως έχει κερδίσει την ειρήνη, όπως αναρωτιέται ο Paul Virilio , εννοώντας πιθανόν ότι αυτό που απέμεινε μετά το τέλος του πολέμου ήταν η αίσθηση του απόλυτου διαχωρισμού των ανθρώπων και του μίσους, κυρίως απέναντι στον εαυτό μας. Αυτή η «ισορροπία του τρόμου» είναι παρούσα σε κάθε στιγμή και σε κάθε αισθητική έκφραση που ανοίγεται σε αυτήν την αναπόφευκτη πραγματικότητα, όπου η κτηνωδία και το υπερβολικό έχουν καταστεί πλέον κοινότοπες όψεις της ζωής.

---

<sup>9</sup> Walter Benjamin, «Δοκίμια για την τέχνη»,σελ.37

Μέσα σε αυτό το *αυτοκτονικό* παραλήρημα, το ανθρώπινο σώμα υπονομεύθηκε και πληγώθηκε ανεπανόρθωτα.

Σε μια συνέντευξη της, η Jacqueline Lichtenstein δηλώνει: «...όταν επισκέφτηκα το μουσείο του Άουσβιτς, μπροστά σε αυτές τις προθήκες, είδα εικόνες σύγχρονης τέχνης, κι αυτό μου φάνηκε απολύτως τρομακτικό. Μπροστά σε αυτές τις προθήκες με βαλίτσες, μασέλες ή παιδικά παιχνίδια, δεν είχα τρομάξει. Δεν είχα καταρρεύσει. Δεν είχα αναστατωθεί όπως έπαθα όταν είχα βαδίσει μες στο στρατόπεδο, όχι, μες στο μουσείο είχα ξαφνικά την εντύπωση πως ήμουν σε ένα μουσείο σύγχρονης τέχνης. Ξαναπήρα το τρένο λέγοντας μέσα μου: «Κέρδισαν». Κέρδισαν, επειδή παρήγαγαν μορφές αντίληψης που συνεχίζουν εξ' ολοκλήρου τον δικό τους τρόπο καταστροφής»<sup>10</sup>.

Δεν είναι κάτι πρωτότυπο να ισχυριστούμε ότι πίσω από το Γ Ράιχ υπήρχε ένας πολιτισμικός μύθος, αυτό που ο Walter Benjamin αποκάλεσε, για τον τρόπο που ενήργησε και επιβλήθηκε το ναζιστικό κόμμα, «αισθητικοποίηση της πολιτικής ζωής», στην πιο ακραία της μορφή φυσικά. Ο Goebbels διαβεβαίωνε ότι «...η πολιτική είναι και αυτή μια μορφή τέχνης και ίσως μάλιστα να αποτελεί την πιο πλατιά και υψηλή έκφραση της. Για αυτό και εμείς που τώρα διαμορφώνουμε την πολιτική της μοντέρνας Γερμανίας, αισθανόμαστε ως καλλιτέχνες που έχουν αναλάβει την ευθύνη να δώσουν μέσα από ένα ακατέργαστο υλικό μια εικόνα του λαού στέρεη και γεμάτη πληρότητα»<sup>11</sup>. Αυτό που πρέπει να συγκρατήσουμε από τα παραπάνω λόγια και από αυτή τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο δεν είναι μόνο το πώς, μέσα από μια ψευδαίσθηση μεγαλείου, μια τέλεια σκηνοθετημένη παραίσθηση που παρουσίασε στο γερμανικό λαό το εθνικό-σοσιαλιστικό κόμμα, φτάσαμε στο πιο αποτρόπαιο έγκλημα που γνώρισε ο εικοστός αιώνας. Αυτή η οικειοποίηση του καλλιτεχνικού εγχειρήματος είχε ριζικές συνέπειες. Αν υπήρχε κάτι που να χαρακτήριζε συνολικά τον εικοστό αιώνα, θα ήταν η ασάφεια, η κατάρρευση των παραδοσιακών πολιτισμικών πλαισίων, κάτι που έγινε ιδιαίτερα ορατό μετά και το τέλος του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου. Μέσα σε αυτή τη

<sup>10</sup> Paul Virilio, «*Η διαδικασία της σιωπής*», σελ.9. Πρώτη πηγή: *Entretien-Jacqueline Lichtenstein, Geragd Wajcman par Francois Rouan, mai 1997*

<sup>11</sup> Νίκη Λοϊζίδη, «*Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*», σελ.77

σύγκρουση και τον αλληλοσπαραγμό των εννοιών, οι λέξεις είχαν αρχίσει να αποσπώνται από τη βαρύτητα των νοημάτων τους και να φτάνουν στο σημείο να *σημαίνουν* το αντίθετο τους. Ο Adolph Hitler πίστευε πως «έκανε τέχνη» και έβλεπε το γερμανικό κράτος, τη γερμανική αυτοκρατορία σαν ένα καθολικό έργο τέχνης. Περίπου εξήντα χρόνια μετά, ο Γερμανός συνθέτης Karlheinz Stockhausen, μπροστά στο θέαμα των δίδυμων πύργων της Νέας Υόρκης με τους χιλιάδες νεκρούς το Σεπτέμβριο του 2001, αναφωνούσε «...αυτό που παρακολουθήσαμε είναι το μεγαλύτερο έργο τέχνης που έχει δημιουργηθεί ποτέ»<sup>12</sup>.

Ποια ήταν η *σύγχρονη* τέχνη αυτών των καιρών, ποια η εγκυρότητα της ή η μηδαμινότητα της μπροστά σε ένα κόσμο που κατέλυε κάθε ηθικό όριο; Φαινομενικά, μέσα σε αυτήν την αφόρητη υπαρξιακή συνθήκη, τα περισσότερα καλλιτεχνικά έργα είναι σα να ενσαρκώνουν την ανίσχυρη συναίσθηση μιας δυστυχούς και αμετάβλητης κατάστασης πραγμάτων. Η κατεξοχήν αρνητική τέχνη του Α΄ παγκοσμίου πολέμου, του μεσοπολέμου μοιάζει με μια απεγνωσμένη και σπασμωδική αντίδραση μπροστά σε αυτό το βαθύ υπαρξιακό κενό, την έκπτωση του νοήματος, ως μιας κεντρικής «αρχής» της ζωής. Ακόμα και αργότερα, μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, η τέχνη φαίνεται να έχει γίνει ακόμα περισσότερο ταυτολογική, αυτό-αναφορική, σχεδόν αυτιστική, σα να ωραιοποιεί το κενό. Είναι ουσιαστικά ειρωνική και συχνά αγγίζει τα όρια της φάρσας. Πάνω από όλα είναι όμως *μελαγχολική*.

« ...Σε αντίθεση με το πένθος, η μελαγχολία δε συνδέεται πάντα με μια εξωτερική απώλεια, βιώνεται ως απώλεια του ίδιου του εγώ, το οποίο, όμως, κρύβει ενσωματώνοντας το άλλο πρόσωπο, αυτό που πραγματικά ή φαντασιακά είναι το απωλεσθέν, η απώλεια. Απώλεια με σκοτεινή προέλευση και κίνητρα, που βυθίζει το άτομο σε μια τέτοια ανημποριά, σωματική και ψυχική, σε μια τέτοια αίσθηση ματαιότητας και ματαιώσης, ώστε οτιδήποτε το βγάλει από αυτήν την κατάσταση είναι προτιμότερο, ακόμα και αν έχει να κάνει με φυσικό πόνο»<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Paul Virilio, «*Αυτό που έρχεται*»,σελ.53

<sup>13</sup> Πέπη Ρηγοπούλου, «*Το σώμα. Ικεσία και απειλή*»

Τα παραπάνω λόγια δείχνουν ποια είναι η ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στο πένθος, σαν οργανική αντίδραση που αποφορτίζει τον πόνο από μια απώλεια και τη μελαγχολία, σαν αδυναμία να εξωτερικεύσεις αυτήν την πρωταρχική κραυγή του πόνου, του θυμού στην πραγματική του αιτία, ενώ ταυτόχρονα την απορροφάς και την καθιστάς μίσος για τον εαυτό, ως *ενοχή*. Ο όρος εδώ δε χρησιμοποιείται με την παθολογική του έννοια (τουλάχιστον όχι αποκλειστικά), αλλά εννοείται περισσότερο σαν μια κατάσταση απορφανισμού του ανθρώπου από κάθε μεταφυσική ελπίδα, από κάθε έξωθεν παρέμβαση. Ο εικοστός αιώνας, με τα γεγονότα του, προκάλεσε τη βίαιη ενηλικίωση του ανθρώπου. Στο επίκεντρο αυτού του αιώνα, πρόοδος και τρόμος είχαν συγχωνευθεί, κάτι που συνεχίζει ίσως μέχρι και τις μέρες μας. Η απώλεια ήρθε με την απομυθοποίηση εννοιών όπως η ίδια η πολιτική, η θρησκεία, η συλλογικότητα, η τέχνη, η φύση, ο θάνατος, η συγκίνηση, η *επικοινωνία*.

Όταν μιλάμε για ένα μελαγχολικό αιώνα, μιλάμε στην πραγματικότητα για ένα κόσμο που δοκίμασε μια υπερέκθεση στο «κακό», το οποίο όμως εσωτερικεύθηκε, αποσιωπήθηκε χωρίς ποτέ να γίνει κατανοητό, χωρίς ποτέ να συνειδητοποιηθεί αυτό που πραγματικά χάθηκε για την ανθρωπότητα. Η ανάγκη να ξεχαστεί η θηριωδία που κορυφώθηκε κυρίως με το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και αργότερα με την επίθεση στη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι σήμαινε ότι ο κόσμος θα απέφευγε να την κατανοήσει. Η φαινομενική ειρήνη που ακολούθησε επούλωσε τα τραύματα του κόσμου, αλλά ο πόνος, η απώλεια παρέμενε. Οι καλλιτέχνες, σαν δρώσες φιγούρες στη σκηνή της συλλογικής μας συνείδησης, ήταν αδιαμφισβήτητα παρόντες στον πόνο αυτό για να παραλάβουν ένα πένθος το οποίο όμως ποτέ δεν εκδηλώθηκε.

«...Οι καλλιτέχνες και οι καλλιτέχνιδες των τελευταίων πενήντα χρόνων γίνονται τα βασικά δρώντα/πάσχοντα πρόσωπα της τέχνης τους, παραδίδοντας το ίδιο τους το σώμα στην αναζήτηση μιας τελετής λιγότερο ή περισσότερο αιματηρής ή αναίμακτης. Διαμαρτυρόμενοι δια του σώματος τους ή επιχειρώντας να μετρήσουν και να σπάσουν τα όρια του, κινούνται σε αυτόν το γεμάτο σκιές κόσμο, μάρτυρες μιας απώλειας που αγωνιούν να την



εντοπίσουν, ή τη δαισθάνονται, την υποδεικνύουν, την αναπαράγουν, την υποκαθιστούν. Το σώμα τους είναι η ανταλλακτική αξία, το αντάλλαγμα που προτείνουν για να τη μετρήσουν και να την αντικειμενοποιήσουν, για να μη τους διαφεύγει τόσο βασανιστικά. Ο πόνος, στον οποίο μούνται, στον οποίο αφήνονται, είναι αυτός που ελπίζουν να τους λυτρώσει από την ανησυχαστικά λανθασμένη παρουσία της. Αιωρούμενες και αιωρούμενοι, ανάμεσα στην εξέγερση και τη συντριβή, οι σύγχρονοι performers, τροφοδοτούν και αναπαράγουν με τις ακραίες πράξεις τους και τις μανιώδεις τους δράσεις τη μελαγχολία τους»<sup>14</sup>.

Από την αρχή κιόλας του αιώνα, το ζωγραφικό πλαίσιο, σαν εικαστικός χώρος, δοκιμαζόταν έντονα ως προς την «αξιοπιστία» του σχετικά με την πραγματικότητα της νέας εποχής. Οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες είχαν δώσει ιδιαίτερη σημασία στην καλλιτεχνική δράση μέσα από την έκθεση του ανθρώπινου σώματος. Αν και κάθε τέχνη είναι θεμελιακά *σωματική*, αυτό δεν είχε συνειδητοποιηθεί μέχρι και τον αιώνα αυτό, ότι δηλαδή «...το σώμα αποτελεί κάτι περισσότερο από ένα μέσο ή όργανο: είναι η έκφραση μας μέσα στον κόσμο, η ορατή μορφή των προθέσεων μας»<sup>15</sup>, όπως χαρακτηριστικά ισχυριζόταν ο φιλόσοφος Maurice Merleau-Ponty. Η επαφή, η τριβή με τον εξωτερικό κόσμο γίνεται με το σώμα μας, όλες οι δονήσεις και οι συγκρούσεις μεταφέρονται και συμβαίνουν μέσα σε αυτό, σε ένα σωματικό εγώ διαπερατό, που είναι ταυτόχρονα τόπος, σχήμα και πνεύμα.

Μέχρι τότε η ώθηση της ύπαρξης και της αντίληψης αποδιδόταν πλήρως στη σκέψη, στη συνείδηση, όπως άλλωστε και η τέχνη. Το ψυχοσωματικό, ένσαρκο υποκείμενο είναι κάτι που ίσως δε γνώρισαν οι προηγούμενοι αιώνες. Το σώμα, μαζί με τον πόνο και την επιθυμία του, έγινε πλέον αντιληπτό σαν μια αινιγματική παρουσία μέσα σε έναν ακόμα πιο αινιγματικό κόσμο. Η ανάδυση του ψυχολογικού υποκειμένου, που συνδέεται άμεσα με την περιπέτεια της σωματικότητας, είναι μια πρόκληση, μια αποκάλυψη με την οποία η ανθρωπότητα ήρθε περιπετειωδώς αντιμέτωπη σε

---

<sup>14</sup> Πέπη Ρηγοπούλου, «Το σώμα. Ικεσία και απειλή»

<sup>15</sup> Maurice Merleau-Ponty, «Η αμφιβολία του Σεζάν-το μάτι και το πνεύμα», Εισαγωγή,σελ.10

αυτή τη φάση της ιστορίας και η εγκατάσταση της στο πεδίο της πραγματικότητας έγινε ίσως με ένα τρόπο απελπιστικά ελαττωματικό και πρόχειρο.

Κάτι από την αλήθεια που προσπαθώ να υπαινιχθώ βρίσκεται στα λόγια του Paul Klee: « Όσο πιο φοβερός γίνεται ο κόσμος, τόσο πιο αφηρημένη γίνεται η τέχνη». Η τωρινή απειλή για τον άνθρωπο δεν ήταν κάτι απαραίτητα «πραγματικό», αντικειμενικό, μια βίαιη και συντριπτική στροφή της ιστορίας. Η απειλή αυτή προσελάμβανε τη μορφή μιας αδιέξοδης και αντιφατικής εσωστρέφειας, μιας άνευ προηγουμένου αγωνίας για την ηθική και αισθητική αξιοπιστία αυτού του ραγδαία μεταλλασσόμενου κόσμου, που έμοιαζε όλο και λιγότερο οικείος, όλο και πιο ψεύτικος, όλο και πιο παρανοϊκός. Το έλλειμμα της ζωής πλέον εγγραφόταν στην κατηγορία της πραγματικότητας και όχι τόσο της οικονομίας, της πολιτικής, που έχουν γίνει φαντασιακές. Αυτό έχει άμεση σχέση με τη μελαγχολία σαν μια κατάσταση διχασμού και διαχωρισμού, όπου ο άνθρωπος είναι αποκομμένος μεταφυσικά ενώ ταυτόχρονα παρακολουθεί την αποκαθήλωση και το βίαιο ξερίζωμα των σημασιών της ζωής του. Όλες αυτές οι δυνάμεις συγκρούονται και αναμετρούνται πάνω στο πεδίο του σώματος, που αποτελεί μαζί υποκείμενο και αντικείμενο, υπόστρωμα και επιφάνεια, πομπό και δέκτη.

Τι θα μπορούσε να εξηγήσει αυτήν την εξέλιξη; Το ανυπόφορο άγχος από την υπαγωγή των σκοπών της ζωής στο «μηδενισμό» της προόδου και της πολιτικής, η επιτάχυνση του τρόπου ζωής που ασκεί μια σφοδρή αλλά μη συνειδητοποιημένη βία στους ψυχοσωματικούς ρυθμούς του ανθρώπου; Τα μέσα μαζικής επικοινωνίας που ωθούν εκβιαστικά το υποκείμενο στο να μάχεται εξαντλητικά για να ανταποκριθεί στο επιβαλλόμενο πρότυπο;

Η φυγή από τα ερείπια της πραγματικότητας έγινε σαφώς πιο ορατή τα τελευταία πενήντα χρόνια. Η βία δεν είναι πλέον μια τυφλή δύναμη που πλήττει την ακεραιότητα του σώματος ή τις ψευδαισθήσεις ασφάλειας της ψυχής. Το ανθρώπινο σώμα έχει βεβηλωθεί πλέον με όλους τους πιθανούς τρόπους. Η βία που πλήττει πια την ανθρωπότητα είναι αυτή που θριάμβευσε πάνω στις «αντιπαραγωγικές» αξίες της κοινότητας, της συμπόνιας, της τρυφερότητας. Έχει πάρει τη μορφή μιας σχεδόν γαλήνιας, μακάριας

αδιαφορίας, μιας ήρεμης καταστροφής που εμβολίζει σιγά-σιγά την εμπειρία της ζωής. Πόλεμος χωρίς αίμα, η βία είναι κρυμμένη παντού, σε κάθε επίπεδο της κοινωνικής εμπειρίας, σαν εσωτερικός καταναγκασμός που υποχρεώνει τον άνθρωπο να ανταποκριθεί στις αμέτρητες προκλήσεις μιας πληροφοριακής κοινωνίας, που έχει συνηθίσει το θάνατο σαν υποσημείωση και το σοκ των εικόνων ως αισθητική. Ίσως αυτό που προσπαθώ να πω είναι ότι η γενίκευση της βίας, σαν ένας ύμνος που αγκαλιάζει όλη την ανθρωπότητα, έχει γίνει σχεδόν κυτταρική.

Ο καλλιτέχνης, ο σωματικός καλλιτέχνης της body art, των happenings και αργότερα της performance, μετά και το τέλος του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, έρχεται για να ενσωματώσει αυτόν το συλλογικό πόνο μέσα από μια καλλιτεχνική τελετουργία με απώτερο σκοπό να επαναφέρει το δέος για τη ζωή. Προσπαθεί να αποκαταστήσει το πρωτογενές μυστήριο άμεσης επικοινωνίας με το «κοινό», ένα μυστήριο οριακό και αρχαίο. Το σώμα δεν είναι ένα φαινόμενο της μνήμης, το υπόλειμμα ενός αρχαϊκού σώματος. Οι καλλιτέχνες, εξωφρενικά παρόντες μέσα στον πόνο, δέχονται τα κύματα που σαρώνουν την ύπαρξη μέσα σε αυτή τη συνεργία του χώρου, του χρόνου και των γεγονότων.

Μπροστά σε μια φύση που είναι πλέον εργαλειοποιημένη και η σχέση μας μαζί της είναι ο τουρισμός και η οικολογία, μπροστά σε μια επιστήμη που επιχειρεί ένα παγκόσμιο πείραμα επίσπευσης του χρόνου, σε μια τεχνολογία, που σε συνδυασμό με τη βιολογία, ανταγωνίζονται σε «δημιουργική ελευθερία» το απεριόριστο της καλλιτεχνικής έκφρασης, για τη σύλληψη μιας γενετικής ουτοπίας που θα καταργεί τον πόνο της γέννησης, ο καλλιτέχνης είναι πιο αποσυντονισμένος από ποτέ. Παρόλο που είμαστε παντογνώστες, δεν είμαστε παντοδύναμοι, αλλά ευάλωτοι και αυτό το παράδοξο καθιστά σχεδόν άχρηστη τη γνώση μας. Η εξάπλωση του πολιτιστικού πεσιμισμού και του παράλογου στη ζωή μας ίσως πρέπει να αναχθεί σε αυτήν την υπέρ-προσφορά επιστημονικής γνώσης, η οποία τελικά αποπροσανατολίζει αντί να θεραπεύει. Η επιστήμη είναι σαν να προεικονίζει, έστω ασυνείδητα, το άγχος του μέλλοντος.

Η τέχνη γίνεται, με τη σειρά της, θεατής της επίδειξης της υπερδύναμης των μέσων μαζικής ενημέρωσης και, σαν επακόλουθο, της αποσβόλωσης των κοινωνιών που υποτάσσονται στη διαμόρφωση της «κοινής γνώμης» από αυτά. Οι άνθρωποι πλέον καθλώνονται δραματικά στις διαδικασίες και τις εκπομπές των μέσων, της διαφήμισης απ' ότι στη δράση ενός καλλιτέχνη, μιας καλλιτεχνικής ενέργειας, κάτι που σίγουρα εξηγεί τον αυτισμό των περισσότερων καλλιτεχνών. Τελικά, οι καλλιτέχνες είναι σα να απευθύνονται σε ένα εξίσου αυτιστικό «κοινό» μέσα στα πλαίσια μιας παράστασης που δεν υπάρχουν ίχνη κάποιας ίασης και για τους δύο. Ακόμα και όταν η καλλιτεχνική δράση, μεταχειρίζεται τον πόνο, το σωματικό πόνο, τον αυτοτραυματισμό, ακόμα και όταν το καλλιτεχνικό έργο καταφεύγει στην κτηνωδία, σε συμβολικό επίπεδο, για να προτρέψει το βλέμμα, ακόμα και τότε είναι αβέβαιο εάν και τι τελικά ενεργοποιεί στους θεατές μιας τέτοιας πράξης. Υπάρχουν δύο εκδοχές που θα άξιζε να δούμε.

«Χωρίς να μπορεί κανείς να αμφισβητήσει ότι η χρήση των συμβόλων, των μορφών και των αναφορών ενέχει έντονα το στοιχείο της ειρωνείας και της πρόκλησης, μπορεί να αναρωτηθεί κατά πόσον η επίδειξη του κυνισμού τους αμφισβητεί και απλώς δεν αθροίζεται σαν μια αμελητέα προσθήκη στον κυνισμό του συστήματος»<sup>16</sup>. Η Πέπη Ρηγοπούλου, με τα λόγια αυτά, αναφέρεται συγκεκριμένα σε ένα καλλιτεχνικό δίδυμο, τους αδερφούς Charman, που παρομοίαζαν την καλλιτεχνική τους δράση ενάντια στην κυρίαρχη κουλτούρα με τη δράση των Ερυθρών Χμέρ στην Καμπότζη, που οδήγησε σε μια από τις πιο αιμοσταγείς γενοκτονίες στην ιστορία του εικοστού αιώνα. Είναι μια θέση όμως που θα μπορούσε να ισχύει για όλους τους «σωματικούς» καλλιτέχνες, για όλους εκείνους που μεταχειρίστηκαν τη βία, την κακοποίηση του σώματος, τον αυτοτραυματισμό, την καταστροφή και το βασανισμό του κορμιού τους, ότι μπορούσε να τους οδηγήσει στη λύτρωση μέσα από τον πόνο. Από τους βιεννέζους αξιονιστές της δεκαετίας του 1960 μέχρι και τον Αυστραλό Stelarc. Η αντίρρηση εδώ είναι ότι αυτή η μορφή τέχνης δέχεται τον υπερθεματισμό της υπερβολής, της υπερβίας του συστήματος, ενός συστήματος που βασίζεται κυνικά στον έλεγχο, δηλαδή

---

<sup>16</sup> Πέπη Ρηγοπούλου, «*Το σώμα. Ικεσία και απειλή*»

στην απόκρυψη και στην ελαχιστοποίηση των δυνατοτήτων και των πιθανοτήτων που μπορεί να έχει κάποιος για *ευτυχία*. Ο συμβολικός τρόμος, η συμβολική βία και ο *πραγματικός* πόνος κάποιων «σωματικών» δράσεων δεν αποβλέπουν δηλαδή στο να κινητοποιήσουν, όσο στο να καταστρέψουν, αναμένοντας το βασανισμό του καλλιτέχνη και του θεατή. Η βία είναι πλέον πρακτική και δε θίγει, δεν κατακρίνει την αντίστοιχη βία του συστήματος, μόνο έχουν το ίδιο πρόσημο, αφού οι κοινωνικοί-θεατές τέτοιων δράσεων, αλλά και ίσως όλοι οι άνθρωποι, έχουν πλέον μια αλλοιωμένη ικανότητα διάκρισης απέναντι στη βία και τον τρόπο. Μετά από την έκθεση στους δύο παγκοσμίους πολέμους, στην τρομοκρατία, είναι πραγματικά δύσκολο να ανιχνεύεις και να αποδέχεσαι τις αιτίες της βίας, πολύ περισσότερο όταν αυτή στρέφεται στον ίδιο τον εαυτό. Οι αντιρρήσεις, οι αντιδράσεις, οι αντιστάσεις, η επιθετικότητα έχουν εξορθολογιστεί και ατονήσει. Αυτό που μένει από τον πόνο και τη βία είναι η μνήμη της δράσης τους και είναι δύσκολο να προχωρήσεις σε ένα συγκροτημένο λόγο για την προέλευση και, ίσως, την ανάγκη του πόνου, σαν ένδειξη ζωής.

Αυτό που ίσως πρέπει να συγκρατήσουμε από τα παραπάνω δεν είναι τόσο η έκθεση στον πόνο και ίσως τα οδυνηρά, αποτρόπαια συναισθήματα που μπορούν να προκαλούν τέτοιες καλλιτεχνικές δράσεις, αλλά να αναρωτηθούμε ποια είναι η πραγματική επιρροή και αποτελεσματικότητα που έχουν τέτοιες απόπειρες στη συλλογική συνείδηση. Όσο εντυπωσιακές και θεαματικές είναι τέτοιες ενέργειες, άλλο τόσο είναι, με κάποια επιφύλαξη, προβληματική και η παρέμβαση τους σε ένα «διάλογο» σχετικά με τα πάθη και την περιπέτεια του ανθρώπου. Αυτό ίσως είναι πιο ευδιάκριτο προς τα τέλη του εικοστού αιώνα, όπου το εκκωφαντικό ερώτημα της τέχνης απέναντι στο πρόβλημα της ταυτότητας του ανθρώπου, μπροστά στις μεταμορφώσεις που παίρνει ο κόσμος, ακούγεται πιο διαπεραστικό από ποτέ. Αν ο καλλιτέχνης είναι πιο στενά εξαρτημένος από τη συλλογική μας υπαρξιακή περιπέτεια αναζήτησης νοήματος, όπως ισχυριζόταν άλλωστε ο Marshall McLuhan, ο ψυχικός φθόγγος των καλλιτεχνικών έργων/δράσεων του παραμένει σίγουρα πολύτιμος αλλά είναι ταυτόχρονα και ανασφαλής. Μπροστά στη ρευστότητα των επικοινωνιών προς το τέλος του εικοστού αιώνα και καθώς ο κόσμος

προσεγγίζει τη μεταμόρφωση του σε έναν ωκεανό πληροφοριών, ο καλλιτέχνης, πομπός και δέκτης, έχει γίνει ένα μέσο εμβάπτισης για εμάς σε αυτήν την ανοίκεια πραγματικότητα. Φαίνεται σα να είναι καταδικασμένος μάλλον να επινοεί παρά να εκφράζει, ενώ βάλλεται από όλων των ειδών τις επιρροές σε έναν αναφομοίωτο κόσμο, ταχύ και βίαιο, έναν κόσμο ριζικής απροσδιοριστίας. Είναι πιο δύσκολο να φανείς ειλικρινής μέσα σε αυτήν την αγωνία που προέρχεται σίγουρα από την αποκαθήλωση της «αλήθειας» και τη νέα ζωή στο συλλογικό μύθο της διαφήμισης και των μέσων μαζικής επικοινωνίας-ενημέρωσης, σε μια αθώα ομαλότητα που κρύβει τις ασυμφωνίες και εκείνη την «πρωταρχική κραυγή» του πόνου, που αναφέραμε πιο πάνω.

**«...η τέχνη δε μπορεί να είναι μοντέρνα. Η τέχνη ξαναγουρίζει αιώνια στην αρχή...»**

Έγκον Σίλε, 22 Απριλίου 1912, στη φυλακή, Βιέννη.

## Βιβλιογραφία

### Βιβλία

- **Adorno, T.W.** *Αισθητική Θεωρία*, (μετ. Λευτέρης Αναγνώστου), Εκδόσεις Αλεξάνδρεια-σειρά «Κριτική θεωρία», Αθήνα 2000
- **Anquetil, J.** *Το χέρι και η μηχανή*, (μτφρ. Ανδρέα Α. Ρουσόπουλου), Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1978 (τίτλος πρωτοτύπου: La main et la machine)
- **Barthes, R.** *Ο φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, (μετ. Γιάννης Κρητικός), Εκδόσεις Ράππα-σειρά «Προβλήματα του καιρού μας»
- **Benjamin, W.** *Δοκίμια για την τέχνη*, (μετ. Δημοσθένης Κούρτοβικ), Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα 1978
- **Clair, J.** *Σκέψεις για την κατάσταση των εικαστικών τεχνών. Κριτική της μοντερνικότητας*, (μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου), Εκδόσεις Σμίλη, Αθήνα 1999 ( τίτλος πρωτοτύπου: Considerations sur l'etat des beaux-arts)
- **Διζικιρίκης, Γ.** *Σε αναζήτηση της καινούργιας γλώσσας. Το οδοιπορικό της τέχνης προς το τέλος του αιώνα*. Εκδόσεις Φιλιππότη, Αθήνα 1990
- **Fischer, E.** *Η αναγκαιότητα της τέχνης*, (μτφρ. Φούλα Χατζιδάκι), Εκδόσεις Θεμέλιο, Σειρά «Σύγχρονη σκέψη», Αθήνα 1984
- **Gasset, O.Y.** *Η αντιδημοτικότητα της νέας τέχνης*, (μτφρ. Μάκης Μωραϊτης), Εκδόσεις Καθρέπτης, Αθήνα 1998 (τίτλος πρωτότυπου: The dehumanization of modern art, 1925)
- **Goldberg, R.** *Performance Art. From Futurism to the Present* (revised and expanded edition), Thames & Hudson world of art
- **Huelsenbeck, R.** *Εμπρός Νταντά! Ιστορία του Ντανταϊσμού*. (μτφρ. Βασίλης Παπακριβόπουλος), Εκδόσεις Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1998

- **Internationale Situationniste**, *Το ξεπέραςμα της Τέχνης. Ανθολογία κειμένων της Καταστασιακής Διεθνούς.* (μετάφραση-επιλογή κειμένων: Γιάννης Δ. Ιωαννίδη), Εκδόσεις Ύψιλον/Βιβλία, Αθήνα 1985
- **Λοϊζίδη, Ν.** *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, Εκδόσεις Νεφέλη, σειρά «Βιβλιοθήκη της τέχνης», Αθήνα 1992
- **Λοϊζίδη, Ν.** *Οι μεταμφιέσεις της τέχνης και οι ψευδαισθήσεις της κριτικής*, Εκδόσεις Νεφέλη, σειρά «Βιβλιοθήκη της τέχνης», Αθήνα 1999
- **MacLuhan, M.** *Media. Οι προεκτάσεις του ανθρώπου*, (μτφρ. Σπύρος Μάνδρος), Εκδόσεις Κάλβος, Σειρά «Τεχνολογία, Μέσα, Πολιτισμός»
- **Marinetti, F.T.** *Μανιφέστα του Φουτουρισμού* (μτφρ. Βασίλης Μωυσιδης), Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 1987
- **Ponty, M.M.** *Η αμφιβολία του Σεζάν-Το μάτι και το πνεύμα*, (μτφρ. Αλέκα Μουρίκη), Εκδόσεις Νεφέλη, σειρά «Βιβλιοθήκη της τέχνης», Αθήνα 1991
- **Ρηγοπούλου, Π.** *Το σώμα. Από την Ικεσία στην απειλή*, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2003
- **Read, H.** *Η τέχνη σήμερα*, (μτφρ. Σ.Ροζάνης), Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα 1968
- **Smith, E.L.** *Ο ερωτισμός στην τέχνη*, (μτφρ. Ιουλία Ραλλίδη), Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα 1985
- **Toop, D.** *Ωκεανός του Ήχου. Αιθέριες συνομιλίες, περιβαλλοντικοί ήχοι & φανταστικοί κόσμοι*, (μτφρ. Ηρακλής Ρενιέρης), Εκδόσεις Οξύ, σειρά «Musica», Αθήνα 1998
- **Virilio, P.** *Αυτό που έρχεται*, (μτφρ. Βασίλης Τομανάς), Εκδόσεις Νησίδες
- **Virilio, P.** *Η διαδικασία της σιωπής*, (μτφρ. Βασίλης Τομανάς), Εκδόσεις Νησίδες
- **Virilio, P.** *Η πληροφοριακή βόμβα*, (μτφρ. Βασίλης Τομανάς), Εκδόσεις Νησίδες, Θεσσαλονίκη 2000



## Άρθρα-Περιοδικά

- **Flusser, V.** *Η Ψηφιακή Φαινομενικότητα*, συμπεριλαμβάνεται στο συλλογικό τόμο: (Επιμ.) Florian Rotzer *Digitaler Schein. Aesthetik der elektronischen Medien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, Μετάφραση Διονύσης Καββαθάς-Δημήτρης Γκινουσάτης
- **Jappe, A.** *Ντεμπόρ και Πρωτοπορία*, από το περιοδικό «Ξενοδοχείο των ξένων», ([http://www.disobey.net/hotel\\_des\\_etrangers](http://www.disobey.net/hotel_des_etrangers)), τέταρτο τεύχος, Θεσσαλονίκη 2003(ανατύπωση 2005 από το αντιεξουσιαστικό στέκι Παντείου)
- **Τριμηνιαίο περιοδικό «Ομπρέλα»(γράμματα, τέχνες, πολιτισμός)** Σεπτέμβριος-Οκτώβριος-Νοέμβριος 2006, τεύχος 74, *Αφιερώματα : Μανώλης Αναγνωστάκης- Ντανταϊσμός 90 χρόνια*
- Επίσης χρησιμοποιήθηκαν άρθρα από τις στήλες «*Σημειωματάριο Ιδεών*» του **Θανάση Γιαλκέτση** και «*Παράδοξα*» του **Ευγένιου Αρανίτση**, από το ένθετο «& 7 *Η τέχνη της ζωής*» της κυριακάτικης Ελευθεροτυπίας

## **Παράρτημα**

Η εργασία αυτή εστίασε περισσότερο σε αυτές τις πρωτοπορίες που θεωρούνται «κλασσικές», όσο παρακινδυνευμένος και αν είναι αυτός ο όρος για να περιγράψει έναν πολιτισμικό μύθο που αντιστεκόταν και ακόμα αντιστέκεται στην προσπάθεια κατανόησης του μέσα από τις παραδοσιακές έννοιες της κριτικής. Γίνεται αναφορά στο ντανταϊσμό, το σουρεαλισμό και το φουτουρισμό, χωρίς όμως να παραγνωρίζονται οι εξπρεσιονιστές, οι φωβιστές, οι κυβιστές, οι Ρώσοι φουτουριστές, το Bauhaus, οι κονστρουκτιβιστές και η σημασία τους. Επιλέχθηκαν οι παραπάνω πρωτοπορίες επειδή ίσως θεωρούνται πιο «κεντρικές» ως προς το ρόλο που έπαιξαν στην έκβαση της πρωτοποριακής περιπέτειας και ίσως επειδή είναι πιο πρόσφορες ως παράδειγμα.

### **Ντανταϊσμός**

Σαν «κίνημα», σα ρεύμα, ο ντανταϊσμός κατάφερε ένα θανάσιμο πλήγμα στην παραδοσιακή αντίληψη περί τέχνης και κουλτούρας. Ιδρύθηκε το 1916 στη Ζυρίχη, σε μια μικρή ταβέρνα, το Καμπαρέ Βολτέρ, αλλά ανέπτυξε και κέντρα στην υπόλοιπη Ευρώπη (Παρίσι, Βερολίνο, Ανόβερο) μετά τη διάσπαση των βασικών πρωτεργατών του (Τριστάν Τζαρά, Ούγκο Μπάλ, Χάνς Άρπ, Ρίχαρντ Χύλζενμπεκ, Μαρσέλ Γιάνκο). Εικονοκλαστικό, ουσιαστικά και θεμελιακά αρνητικό, το ντανταϊστικό πνεύμα μέσα από την ακραία ειρωνεία, τον (αυτό)σαρκασμό και την περιπετειώδη διάθεση άγγιξε όλες τις μορφές έκφρασης: από τα ταυτοχρονικά ποιήματα με συνοδεία θορυβιστικής μουσικής μέχρι το θέατρο, τη γλυπτική, τη ζωγραφική και τη λογοτεχνία. Παρόλο που

οι βασικότεροι εκπρόσωποι του διακήρυξαν ότι το νταντά ήταν ένα κίνημα αντιτέχνης, στην πραγματικότητα το νταντά ζητούσε μια νέα ελευθερία, μια νέα τέχνη. Η ασυναρτησία και η παράνοια που χαρακτήριζε κάθε ντανταϊστική χειρονομία δεν ήταν μια ακόμα νέα τάση της τέχνης, αλλά μια σπασμωδική αντίδραση στην αφόρητη πραγματικότητα του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου. Η ντανταϊστική έκφραση αναζητώντας τη χαμένη ευαισθησία χρησιμοποίησε την τρέλα, το χιούμορ, τον κυνισμό, το τυχαίο, το αυθόρμητο, το παιδικό στοιχείο.

Στο πλαίσιο της ντανταϊστικής τέχνης τα πάντα ανατρέπονται και κάθε σύμβαση καταργείται. Έτσι παρουσιάζονται ως έργα τέχνης καθημερινά τετριμμένα αντικείμενα (ready-mades), παραμορφώνονται οι μουσικές αρμονίες, παίζονται αυτοσχέδιες παραστάσεις με ακραίο χαρακτήρα και συντάσσονται χαώδη μανιφέστα χωρίς νόημα και συνοχή. Η ουσιαστική συμβολή του ντανταϊσμού ήταν ο εννοιολογικός επανακαθορισμός της τέχνης και της λειτουργίας της, η αλλαγή του επιπέδου συνείδησης της αισθητικής μέσα στη ζωή.

### **Σουρεαλισμός**

Το 1924 το «Μανιφέστο του Σουρεαλισμού» υπογράφει το ιστορικό τέλος του ντανταϊσμού. Στόχος του κινήματος αυτού, που είναι σαφώς πιο ελεγχόμενο και πειθαρχημένο σε σχέση με το ντανταϊσμό, από τον οποίο άλλωστε κατάγεται, είναι η απελευθέρωση της φαντασίας και του υποσυνείδητου, η ανάδυση των ονειρικών κόσμων που κατοικούν στο φαντασιακό. Τεράστια επιρροή είχαν οι ψυχαναλυτικές θεωρίες των Φρόυντ, Άντλερ και Γιουνγκ. Οι σουρεαλιστές καλλιτέχνες άλλωστε εντοπίζουν την πηγή της έκφρασης στο χώρο του υποσυνείδητου, τον ερευνούν και τον παρουσιάζουν εικαστικά μέσα από ποικίλους συμβολισμούς. Ο κύριος θεωρητικός υποστηρικτής του σουρεαλισμού ήταν ο Αντρέ Μπρετόν, ο οποίος προηγουμένως είχε αποκηρύξει το ντανταϊσμό.

## **Φουτουρισμός**

Οι φουτουριστές απορρίπτουν κάθε σχέση με την παράδοση και επιζητούν την προσαρμογή στο σύγχρονο τρόπο ζωής. Εισάγουν στο έργο τους την ταχύτητα που χαρακτηρίζει τη ζωή του 20<sup>ου</sup> αιώνα και την εκφράζουν με την ταυτόχρονη απεικόνιση των διάφορων φάσεων της κίνησης, τη διείσδυση των σχημάτων του ενός στο άλλο και τη δημιουργία δυναμικών γραμμών που υποδηλώνουν έντονη και γρήγορη κίνηση. Εδώ αναφερόμαστε αποκλειστικά στους Ιταλούς φουτουριστές, με βασικό θεωρητικό υποστηρικτή τον ποιητή Μαρινέτι, ο οποίος ευθύνεται για την αισθητική θεμελίωση του φουτουρισμού μέσα από τη δημοσίευση, στην εφημερίδα Φιγκαρό το 1909, του «Μανιφέστου του Φουτουρισμού».