

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη αποτελούν την πιο πρόσφατη περίοδο της ιστορίας της τέχνης καλύπτοντας το χρονικό διάστημα από το 1863 έως τη σημερινή εποχή.¹ Η εξέλιξη της τέχνης, ως γνωστικό αντικείμενο της επιστήμης της Ιστορίας της Τέχνης, έχει μελετηθεί κυρίως μέσα από δύο προσεγγίσεις, τη φορμαλιστική και την πλαισιοκρατική-ιστοριστική.² Η φορμαλιστική θεωρία και μέθοδος αντιλαμβάνεται την εξέλιξη της τέχνης ως αυτόνομο σύστημα, το οποίο ακολουθεί εσωτερικούς νόμους και ρυθμούς. Οι φορμαλιστές συνέδεαν με έμμεσο τρόπο την εξέλιξη της τέχνης με τον πολιτισμό που την παρήγαγε: πίστευαν ότι η τέχνη κάθε εποχής εξελίσσεται ανάλογα με τη συλλογική οπτική αντίληψη. Έτσι πραγματοποίησαν αναλογίες μεταξύ οπτικής αντίληψης και βιολογικών οργανισμών υποστηρίζοντας ότι η συλλογική οπτική αντίληψη αναπτύσσεται ξεκινώντας από μια πρώιμη φάση και περνώντας μέσα από διάφορα στάδια ενηλικίωσης ωριμάζει και κατακτά την ιδανική ισορροπία. Πεποίθηση τους ήταν ότι η ανάλυση των καλλιτεχνικών έργων μπορεί να αποκαλύψει σημαντικά στοιχεία για τους διαφορετικούς τρόπους, με τους οποίους οι λαοί προσλαμβάνουν οπτικά τον κόσμο, και αντίστροφα.

Στο πλαίσιο αυτής της αυτονομιστικής προσέγγισης, η μοντέρνα τέχνη εμφανίστηκε ως συνειδητή αντίδραση των καλλιτεχνών στις παραδοσιακές αντιλήψεις που ήθελαν την τέχνη ως προϊόν μίμησης, άρτιας τεχνικής και έκφρασης του ωραίου. Μέσα από αυτή στοιχειοθετήθηκε η λεγόμενη επανάσταση του μοντερνισμού που επαναπροσδιόρισε την οντολογία του καλλιτεχνικού έργου: από τη μία πρόβαλε τα μορφοπλαστικά στοιχεία (φως, γραμμή, χρώμα, μορφή) ως φορείς αισθητικών αξιών που ορίζουν τον χαρακτήρα του έργου τέχνης και από την άλλη προσέδωσε στην τέχνη γνωστική αξία ορίζοντας το έργο τέχνης ως πεδίο που διαμορφώνει προϋποθέσεις για την ανανέωση της σκέψης και της κρατούσας κοσμοεικόνας. Η φορμαλιστική περιγραφή της εξέλιξης της τέχνης επικεντρώνεται στις αλλαγές που πραγματοποίησαν οι μον-

¹ Συχνά γίνεται διάκριση μεταξύ μοντέρνας και μεταμοντέρνας τέχνης, ενώ υπάρχουν διακριτές θεωρίες για τις απαρχές και τα μεταξύ τους όρια. Εδώ ως αφηγία της μοντέρνας τέχνης αναφέρεται το 1863, έτος της Έκθεσης των Απορριφθέντων και του έργου του Eduard Manet, *Πρόγευμα στη Χλόη* (Παρίσι, Jeu de Paume), στο οποίο εμπεριέχονται για πρώτη φορά θεμελιώδη αιτήματα του Μοντερνισμού. Για τις προϋποθέσεις της τέχνης του 20ού αιώνα, βλ. Α.Χαραλαμπίδης, *Η Τέχνη του Εικοστού Αιώνα. Ζωγραφική-Πλαστική-Αρχιτεκτονική του Μεσοπολέμου*, τομ.Ι, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1990, σ. 11-43. Επίσης Η. Krauss Foster, et al., *Η Τέχνη από το 1900. Μοντερνισμός-Αντιμοντερνισμός-Μεταμοντερνισμός*, προλ. & επιμ. Μ.Παπανικολάου, Αθήνα, Επίκεντρο, 2009.

² Βλ. αναλυτικά Ε. Γέμτου, *Ιστορία της Τέχνης. Μια Επιστημολογική Θεώρηση*, Αθήνα, Εκδοτική, 2017.

τέρνοι καλλιτέχνες για να πετύχουν τους σκοπούς τους. Με θεμελιώδες αίτημα την αποδέσμευση της απεικονιστικής τέχνης από την αληθοφάνεια, οι ζωγράφοι κατήγησαν. Πρώτον τη γραμμική προοπτική που προσέδιδε στις εικόνες την ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου χώρου εισάγοντας το χαρακτηριστικό της επιπεδότητας. Δεύτερον, κατήγησαν την πιστή αναπαράσταση και την αρχή της τελειότητας της μορφής παραμορφώνοντας τις συνθέσεις και τα μέρη τους, διασπώντας τις μορφές και χρησιμοποιώντας αντινατουραλιστικά χρώματα. Τρίτον, απάλλαξαν το έργο τέχνης από τον ρόλο του να λειτουργεί ως ανοιχτό παράθυρο, ως επιφάνεια δηλαδή που έχει την υποχρέωση να δημιουργεί την ψευδαίσθηση του μη τεχνητού, εισάγοντας την προβολή της καλλιτεχνικής διαδικασίας στο τελικό αποτέλεσμα, αφήνοντας το έργο ημιτελές, ή και προβάλλοντας την υλική υπόσταση του χρώματος ή τη δισδιάστατη υπόσταση της βάσης.³

Οι φορμαλιστικές ωστόσο θεωρίες δεν είναι ικανές να εξηγήσουν σφαιρικά και ολοκληρωμένα τις αιτίες εμφάνισης της μοντέρνας τέχνης, όπως επίσης και τις διακριτές μορφές που πήρε –παρά τους κοινούς θεωρητικούς άξονες– στα μεγάλα πολιτισμικά κέντρα του δυτικού κόσμου. Ένα θεμελιώδες ερώτημα είναι για παράδειγμα γιατί η αφηρημένη τέχνη θεμελιώθηκε στη Γερμανία, ενώ πάντα θεωρούνταν ξένη έως και εχθρική από τους Γάλλους της προπολεμικής περιόδου. Η απάντηση μπορεί να προκύψει μόνο μέσα από πλαισιοκρατικές μελέτες του πολιτισμού και της κοσμοεικόνας που επικράτησαν στις δύο αυτές χώρες.

Η πλαισιοκρατική-ιστοριστική μεθοδολογική προσέγγιση στη μελέτη της εξέλιξης της τέχνης έχει τις απαρχές της στο ρεύμα του Ιστορισμού του 18ου και 19ου αι. στη Γερμανία με σημαντικούς εκπροσώπους τους Leopold von Ranke (1795–1886), Johann Gustav Droysen (1808–1884) και Friedrich Meinecke (1862–1954), και κοινό αίτημα την καταγραφή της ανθρώπινης ιστορίας με βάση την κριτική εξέταση των πηγών κάθε εποχής. Στο πνεύμα αυτό ο J.J. Winckelmann κατέγραψε μια ιστορία της αρχαίας ελληνικής τέχνης συνδέοντας άμεσα τα καλλιτεχνικά έργα κυρίως με τον αρχαίο πνευματικό πολιτισμό και τη φιλοσοφία. Στο *Geschichte der Kunst des Altertums (Ιστορία της Αρχαίας Τέχνης)* (1764) για πρώτη φορά η αρχαία τέχνη παρουσιάζεται σαν οργανική ενότητα με την εξέλιξη της να διαμορφώνεται τόσο σε συνάρτηση με πλαισιοκρατικούς παράγοντες, όσο και λόγω εσωτερικών ρυθμών ανάπτυξης (βιολογικό κυκλικό μοντέλο)⁴. Δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην επίδραση του πολιτισμικού και πνευματικού πλαισίου στην καλλιτεχνική δημιουργία: συστηματικές είναι οι αναφορές στις κρατούσες αντιλήψεις για το ωραίο και

³ Για μια συνοπτική παρουσίαση των αιτημάτων των Μοντερνιστών και των εφαρμογών τους στα εικαστικά έργα, βλ. Α. Κωτίδης, *Μοντερνισμός και Παράδοση στην Ελληνική Τέχνη του Μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, σ. 31-36.

⁴ Βλ. Γέμτου, 2017, ό.π., σ. 19-20.

στο γενικότερο πλαίσιο σκέψης για τον ρόλο και τη σημασία της τέχνης και του καλλιτέχνη σε κάθε χρονική περίοδο. Ο Winckelmann καταγράφει για πρώτη φορά μια ιστορία τέχνης και όχι καλλιτεχνών, πλαισιωμένη με αναφορές στο γενικότερο πολιτισμικό γίγνεσθαι. Κλείνει, συνεπώς, την περίοδο κυριαρχίας των τεχνο-ιστορικών βιογραφιών και ανοίγει τη νέα εποχή του αφηγήματος με γενικό πλαισιοκρατικό χαρακτήρα.⁵

Διαφορετική ήταν η προσέγγιση του Έγγελου, ο οποίος την ίδια περίπου εποχή συνέδεσε την εξέλιξη του πολιτισμού με την εξέλιξη της τέχνης, μέσα όμως από ερμηνείες μεταφυσικού (και όχι εμπειρικού) προσανατολισμού. Η συνεισφορά του Εγγελιανού μοντέλου εξέλιξης της τέχνης ήταν ωστόσο καθοριστική στον χώρο της ιστοριογραφίας της τέχνης καθώς επηρέασε στη διάμρφωση παραδείγματος κατά το πρώτο μισό του 20ού αι., στο πλαίσιο του οποίου ιστορικοί της τέχνης έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στην αναζήτηση σταθερών δι-υποκειμενικών αρχών που εξηγούν την εξέλιξη της τέχνης καθώς και το φαινόμενο κατανόησης των καλλιτεχνικών έργων από αποδέκτες άλλων εποχών. Σύμφωνα με το Εγγελιανό μοντέλο, η τέχνη έπαιξε καθοριστικό ρόλο στις διάφορες ιστορικές εποχές ως ανάκλαση, αλλά και ως μέσο για την εξέλιξη της Απόλυτης Ιδέας σε μια πορεία αυτοένταξης της στον υλικό κόσμο. Κατά τη Συμβολική Περίοδο, η Απόλυτη Ιδέα δεν γνώριζε ακόμη τη σχέση της με την υλική πραγματικότητα, με αποτέλεσμα το μυαλό να μην μπορεί να κυριαρχήσει αποτελεσματικά επάνω στην ύλη. Στην τέχνη δεν επιλέγονταν οι κατάλληλες μορφές για την απόδοση θεοτήτων, κυριαρχούσε ο υλικός και ωφελμιστικός τους χαρακτήρας, ενώ χανόταν η πνευματική διάσταση. Στην Κλασική Περίοδο υπάρχει ισορροπία μεταξύ Ιδέας και υλικού κόσμου και το μυαλό έχει βρει ως κατάλληλο μέσο έκφρασης του τη φυσική μορφή του ανθρώπινου σώματος. Τέλος, στη Ρομαντική Περίοδο το πνεύμα έχει αποκτήσει πλήρη αυτογνωσία και έχει ξεπεράσει τη σχέση του με τον υλικό κόσμο. Έτσι η ζωγραφική δεν ενδιαφέρεται για την απόδοση της πραγματικότητας, αλλά μιας γνήσιας και ουσιαστικής πνευματικότητας.⁶

Το γεγονός ωστόσο, ότι η έννοια της Απόλυτης Ιδέας αποδίδεται πολύ γενικά και απροσδιόριστα, την καθιστά αδύναμη για την εξήγηση της εξέλιξης της τέχνης στο πλαίσιο τεχνοϊστορικών προσεγγίσεων: η ιστορία της τέχνης είναι επιστήμη με συγκεκριμένο χαρακτήρα και σκοπό την μελέτη (ταξινόμηση, κατανόηση, ερμηνεία κλπ.) των καλλιτεχνικών έργων μέσα από εμπειρικές και ορθολογικές προσεγγίσεις. Συνεπώς, σκεπτικιστικές προσεγγίσεις στην Εγγελιανή θεωρία από σύγχρονους της αλλά και μεταγενέστερους ιστορικούς ήταν αναμενόμενες: ο Karl Friedrich von Rumohr δεν αντιλαμβανόταν την τέχνη ως συνέπεια ενός (συλλογικού) πνεύματος, αλλά ως αποτέλεσμα της συλλογικής δουλειάς ανθρώπων που κινούνται μέσα σε συγκεκριμένα κοινωνικά

⁵ Βλ. ό.π., σ. 47-49.

⁶ Βλ. ο.π., σ. 68-81.

και τεχνολογικά πλαίσια. Λίγο αργότερα οι φορμαλιστές αντιμετώπισαν την εξέλιξη της τέχνης σε σχέση με την εξέλιξη της συλλογικής οπτικής αντίληψης, ενώ μεταξύ άλλων ο E. Panofsky και ο E. Gombrich εξήγησαν τις αλλαγές στην τέχνη ως αποτέλεσμα των αλλαγών στον τρόπο σκέψης των ανθρώπων με το πέρασμα του χρόνου.

Ο Ernst Gombrich, που ασχολήθηκε συστηματικά με το Εγελιανό μοντέλο στο *In Search of Cultural History*⁷, αντιλαμβάνονταν ωστόσο την έννοια της Απόλυτης Ιδέας ως το κοινό πολιτισμικό πνεύμα κάθε εποχής. Αναγνωρίζει τον Hegel ως τον πρώτο που συστηματοποίησε την ιστορία του πολιτισμού καθορίζοντας ως θεμελιώδεις αρχές, πρώτη την έννοια του *Volksgeist*, και δεύτερη την ασυμμετρία όλων των πολιτισμικών περιόδων ως ανακλάσεων της ίδιας Απόλυτης Ιδέας στα διάφορα στάδια εξέλιξης της. Ο Gombrich αναφέρεται στο *Volksgeist*, ως την κοινή συνείδηση των ανθρώπων μιας εποχής σε όλες τις εκφάνσεις της. Παραθέτει το σχήμα ενός κύκλου, που είναι χωρισμένος με διαμετρικές ακτίνες σε οκτώ ισομεγέθη τρίγωνα και που εκπροσωπεί τον πολιτισμό μιας εποχής. Καθένα από τα τρίγωνα τιτλοφορείται με μια πολιτισμική δραστηριότητα, όπως επιστήμη, τέχνη, τεχνολογία, θρησκεία και έθιμα. Οι κορυφές όλων των τριγώνων συναντιούνται στο κέντρο του κύκλου, που λειτουργεί ως η κοινή βάση της συνείδησης των ανθρώπων της εποχής για την κατανόηση όλων των εκδηλώσεών τους.⁸

Η Εγελιανή θεωρία απαντάται σε πολλούς ιστορικούς του πολιτισμού και της τέχνης, ακόμη – σύμφωνα με τον Gombrich – και στον Burckhardt, ο οποίος απέρριπτε το Εγελιανό μοντέλο και δούλευε μέσα από τη συστηματική μελέτη των πηγών. Κατέληξε ωστόσο και εκείνος σε παρόμοιο συμπέρασμα ύπαρξης ενός κοινού πνεύματος μεταξύ των ανθρώπων ενός έθνους. Χωρίς να αντιμάχεται ολοκληρωτικά την πεποίθηση ότι τίποτα στη ζωή δεν είναι απομονωμένο και ότι υπάρχει ένα είδος σύνδεσης μεταξύ όλων των εκδηλώσεων ενός πολιτισμού, ο Gombrich διασαφηνίζει ρητά την αντίθεση του στην απόλυτη ισοδυναμία και εξάρτηση των εκδηλώσεων αυτών. Αντιλαμβάνεται το παρελθόν ως συνονθύλευμα τυχαιών γεγονότων και άπειρων λεπτομερειών, το οποίο είναι αδύνατο να καταγραφεί σε όλο του το εύρος, ούτε και να εξηγηθεί ως νοικοκυρεμένη συνύπαρξη ισάξιων πολιτισμικών εκδηλώσεων.

Οι μέθοδοι που διαμορφώθηκαν στο πρώτο μισό του 20ού αι. αποτελούν σε μεγάλο βαθμό προσαρμογές του Εγελιανού μοντέλου χωρίς τον μεταφυσικό του χαρακτήρα. Διατήρησαν το σχήμα εξέλιξης της τέχνης καθορίζοντας ωστόσο άλλες αρχές εξέλιξης και κατανόησης της. Ο Gombrich αναφέρεται για παράδειγμα στη μαρξιστική μέθοδο, στην οποία τη θέση του Εγελιανού πνεύματος κατέχουν οι μεταβλητές συνθήκες παραγωγής. Όπως ο Εγελιανός

⁷ E. Gombrich, *In Search of Cultural History*, Oxford, Clarendon Press, 1969.

⁸ Βλ. Γέμτου, 2017, ό.π., σ. 78-81.

ιστορικός, έτσι και ο μαρξιστής έχει σκοπό να δείξει πώς η γενική αρχή που έχει αναγνωρίσει ως τη διαμορφωτική του πολιτισμού που εξετάζει, καθορίζει και την παραμικρή λεπτομέρεια κάθε περιόδου του. Ο Gombrich αναγνωρίζει ως θεμελιώδη αρχή του πολιτισμού τον άνθρωπο, ο οποίος τον διαμορφώνει ανάλογα με τις ανάγκες του.

Ως αποτέλεσμα σύνθετων διεργασιών αντιλαμβάνεται την εξέλιξη της τέχνης, αλλά και την κατανόηση της από αποδέκτες μεταγενέστερων εποχών και ο Erwin Panofsky που θεωρείται ο εισηγητής της εικονογραφικής μεθόδου. Τα καλλιτεχνικά έργα αποτελούν, σύμφωνα με τον Panofsky, εγχειρήματα επίλυσης καλλιτεχνικών προβλημάτων, γεγονός που καθορίζει την εξέλιξη της τέχνης. Ο λόγος όμως για τον οποίο οι άνθρωποι θέτουν διαρκώς νέα καλλιτεχνικά προβλήματα, σχετίζεται άμεσα με τον τρόπο που σε κάθε εποχή προσλαμβάνουν την πραγματικότητα. Βασική αρχή όλων των θεωριών του Panofsky είναι ότι οι άνθρωποι διαφορετικών εποχών αντιλαμβάνονταν διαφορετικά την πραγματικότητα, γεγονός που εξηγεί την εξέλιξη της τέχνης. Στα εικαστικά έργα, όπως και στο επιστημονικά – κοσμολογικά γραπτά κείμενα κάθε εποχής, μπορούμε να ανακαλύψουμε τις κρατούσες αντιλήψεις. Η χωρική οργάνωση και η επιλογή συγκεκριμένου είδους προοπτικής στη ζωγραφική συνδέονται άμεσα με την οπτική αντίληψη κάθε εποχής, και άρα έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η διερεύνηση του τρόπου απεικόνισης του χώρου στα καλλιτεχνικά έργα όλων των εποχών. Για να δηλώσει την άμεση συνάρτηση χωρικών απεικονίσεων και κοσμολογικών αντιλήψεων, ο Panofsky ορίζει την προοπτική ως συμβολική μορφή, μια έννοια που προέρχεται από τη φιλοσοφική θεωρία του Cassirer, ενώ αναγνωρίζει ότι οι πνευματικές δραστηριότητες απαρτίζονται από συγκεκριμένα υλικά στοιχεία, τα οποία αποκτούν το νόημα τους μέσα από αυτές.

Η εικονογραφική μέθοδος του Panofsky έχει την αφετηρία της στη θεωρία ότι για κάθε καλλιτεχνικό έργο υπάρχει μόνο μια σωστή ερμηνεία, η οποία θα πρέπει να προκύπτει μέσα από ενδελεχή έρευνα τόσο των αρχών του πνευματικού πολιτισμού που το παρήγαγε, όσο και της εξέλιξης του εικονογραφικού συστήματος που ανήκουν. Σκοπός του ήταν η συγκρότηση μεθόδου που θα περιόριζε όσο το δυνατό την υποκειμενική κρίση του ερμηνευτή. Στην εισαγωγή του βιβλίου του *Μελέτες Εικονολογίας. Ουμανιστικά Θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης* (1939), ο Panofsky εξηγεί τα στάδια ανάλυσης των καλλιτεχνικών έργων που οδηγούν στην εικονογραφική ερμηνεία, η οποία αποτελεί την πιο εμπεριστατωμένη και αντικειμενική «ανάγνωση» τους. Ορίζει την εικονογραφία ως τον κλάδο της ιστορίας της τέχνης που ασχολείται με το θέμα ή τη σημασία των έργων τέχνης, ενώ διακρίνει τρία στάδια ανάγνωσης του ορίζοντας δικλείδες ασφαλείας για τον περιορισμό της υποκειμενικότητας.⁹

⁹ Ως πρώτο αναφέρει το στάδιο της προεικονικής περιγραφής όπου πραγματοποιείται απλή αναγνώριση μοτίβων και γίνεται με βάση την πρακτική μας πείρα. Κάποιες φορές ωστόσο η πρακτική

Είτε μέσα από θεωρητικά θεμελιωμένες προσεγγίσεις, είτε μέσα από πλαισιοκρατικά αφηγήματα, η τέχνη εμφανίζεται πάντα σε έμμεση ή άμεση σύνδεση και αλληλεπίδραση με τον πολιτισμό που την παρήγαγε. Η προβληματική αφορά στο είδος αυτής της σύνδεσης, στο επίπεδο αλληλεπίδρασης και στις δυνατότητες προσέγγισης της τέχνης ως πηγής πληροφόρησης πτυχών του πολιτισμού που ανήκει και αντίστροφα. Παρότι βρισκόμαστε σε μια εποχή, στην οποία συχνά αμφισβητείται η εγκυρότητα καταγραφής αφηγημάτων για μια εξελικτική πορεία της τέχνης στον χρόνο, αλλά και η ικανότητα μας ως μεταγενέστερων αποδεκτών κατανόησης της τέχνης του παρελθόντος, τα πλαισιοκρατικά αφηγήματα που συνδέουν τέχνη και πολιτισμό συνεχίζουν να εκπονούνται και να αποτελούν τα βασικά εγχειρίδια για τους σπουδαστές ιστορίας της τέχνης.

Είναι γενικά αποδεκτό ότι οι καλλιτέχνες αποτελούν τα υποκείμενα κάθε κοινωνίας που αφουγκράζονται τις υποβόσκουσες ανησυχίες της και τις οπτικοποιούν. Ένα έργο τέχνης ενέχει τόσο συνειδητές επιλογές του καλλιτέχνη ή του παραγγελιοδότη, όσο και χαρακτηριστικά που έχουν ενσωματωθεί σε αυτό με έμμεσο τρόπο. Σε αντίθεση δηλαδή με τη θρησκεία, τη φιλοσοφία και την επιστήμη που αποτελούν συνειδητά διαμορφωμένους τρόπους ερμηνείας και εξήγησης του κόσμου, η τέχνη λειτουργεί σε ένα βαθμό ασυνείδητα αποκαλύπτοντας τις γενικότερες αντιλήψεις κάθε εποχής. Έτσι, για παράδειγμα,

πείρα, στην πρωτογενή της μορφή, δεν επαρκεί, αλλά προϋποθέτει γνώση του ιστορικού πλαισίου του έργου. Η γνώση της ιστορίας του ύφους, του τρόπου δηλαδή με τον οποίο αντικείμενα και γεγονότα έχουν εκφραστεί μέσα από συγκεκριμένες μορφές σε διάφορες εποχές, αποτελεί, σύμφωνα με τον Rapofsky, δικλείδα ασφαλείας για τη σωστή αναγνώριση των καλλιτεχνικών μοτίβων στο πρώτο στάδιο της ερμηνευτικής διαδικασίας. Στο δεύτερο στάδιο της εικονογραφικής ανάλυσης, όπου πραγματοποιούμε ταυτοποιήσεις, απαιτείται οικειότητα με συγκεκριμένα θέματα και έννοιες μέσα από γραπτές πηγές ή την προφορική λογοτεχνική παράδοση. Τότε οφείλουμε να ανατρέξουμε σε φιλολογικές πηγές, αλλά επιπροσθέτως και στην ιστορία των τύπων. Πρέπει δηλαδή σε πρώτο επίπεδο να δούμε πώς έχει παρουσιαστεί το συγκεκριμένο θέμα σε γραπτά κείμενα και στη συνέχεια να διασφαλίσουμε την ταύτιση που έχουμε πραγματοποιήσει, αντλώντας πληροφορίες από τον τρόπο με τον οποίο το θέμα μας έχει εκφραστεί μέσα από αντικείμενα ή περιστατικά σε προηγούμενες ή και σύγχρονες ιστορικές στιγμές. Το τρίτο στάδιο ανάγνωσης αφορά στη διερεύνηση των συμβολικών αξιών των έργων και αποτελεί εικονογραφική ερμηνεία με μια βαθύτερη έννοια που στηρίζεται σε ένα είδος συνθετικής διαίσθησης. Η συνθετική διαίσθηση προϋποθέτει εξοικείωση με τις βασικές τάσεις του ανθρώπινου πνεύματος, αλλά επηρεάζεται πάντα από την προσωπική ψυχολογία και κοσμοθεωρία του ερμηνευτή. Σε αυτό το στάδιο, ανάλογα με τον ρόλο που έπαιξαν στα δύο προηγούμενα στάδια η ιστορία του ύφους και η ιστορία των τύπων αντίστοιχα, η γνώση της ιστορίας των πολιτισμικών συμπτωμάτων ή συμβόλων ενγένει, του τρόπου δηλαδή με τον οποίο σε διάφορες ιστορικές συνθήκες οι βασικές τάσεις του ανθρώπινου πνεύματος εκφράζονταν μέσα από συγκεκριμένα θέματα και έννοιες, αποτελεί το μέσο διασφάλισης της ορθότητας και της αντικειμενικότητας της ερμηνείας. Η γνώση της ιστορίας των πολιτισμικών συμπτωμάτων επιτυγχάνεται με τη συστηματική μελέτη ντοκουμέντων που φωτίζουν πολιτικές, κοινωνικές, θρησκευτικές, φιλοσοφικές ή και ποιητικές τάσεις της προσωπικότητας του καλλιτέχνη, της πολιτισμικής περιόδου και της γεωγραφικής περιοχής. Η εύρεση της εγγενούς σημασίας ή του περιεχομένου ενός καλλιτεχνικού έργου επιτυγχάνεται τελικά με τη συνεργασία όλων των επιστημών του ανθρώπου.

ενώ η επιλογή συγκεκριμένου θέματος είναι συνειδητή διαδικασία του καλλιτέχνη (ή του παραγγελιοδότη), ο τρόπος που απεικονίζονται ο χώρος, το φως, οι μορφές και οι αναλογίες αποτελούν αντανάκλαση του τρόπου που η συγκεκριμένη εποχή αντιλαμβάνεται τις έννοιες αυτές τόσο σε εμπειρικό όσο και σε αξιακό επίπεδο. Μια στοχευμένη λοιπόν ανάγνωση των καλλιτεχνικών έργων μιας πολιτισμικής εποχής επιτρέπει δυνητικά ερμηνείες που θα συνέβαλαν σε μια πιο ολοκληρωμένη κατανόηση της κρατούσας κοσμοεικόνας.

Η γνωστική σχέση έργου τέχνης και πολιτισμού που το έχει παραγάγει, έχει αμφίδρομο χαρακτήρα: από τη μία, μέσα από την κατανόηση του έργου κατανοούμε πτυχές του πολιτισμού, και από την άλλη μέσα από τον πολιτισμό κατανοούμε το καλλιτεχνικό έργο. Είναι γεγονός ότι όλες οι μεγάλες πολιτισμικές περιόδους διαμορφώθηκαν γύρω από θεμελιώδεις πνευματικούς άξονες που συγκροτούσαν την εκάστοτε συλλογική κοσμοεικόνα. Κυρίαρχος άξονας υπήρξε από τους αρχαίους χρόνους η θρησκεία που άλλοτε έκλινε προς απόλυτες θεοκρατικές αντιλήψεις και άλλοτε είχε περισσότερο ανθρωποκεντρικό προσανατολισμό. Στο πνεύμα αυτό, το μεγαλύτερο μέρος της δυτικής τέχνης αποτελούνταν από θρησκευτικά θέματα συμβολικού (θεοκρατικού) ή ανθρωποκεντρικού χαρακτήρα. Ο αναγεννησιακός άνθρωπος ήταν εκείνος που άρχισε να αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως μέρος του επίγειου και φυσικού κόσμου και λειτουργώντας ως μέλος αστικών κοινωνιών απέκτησε αυτοπεποίθηση αμφισβητώντας τις παραδοσιακές δογματικές αξίες, τις δεισιδαιμονίες και τον θρησκευτικό τρόπο του Μεσαίωνα. Οι αλλαγές αυτές συνδέονται από τη μια με αλλαγές στην κοινωνική και οικονομική ζωή της Ιταλίας που οδήγησαν στη δημιουργία μια νέας αστικής τάξης με κυρίαρχη πεποίθηση ότι η επιτυχία και η κοινωνική άνοδος δεν σχετίζονται με την καταγωγή του ατόμου, αλλά με τις ικανότητες του. Από την άλλη, καθοριστικός ήταν ο ρόλος του κινήματος του Ουμανισμού που προώθησε την μελέτη της ανθρωποκεντρικής φιλοσοφίας της αρχαιότητας. Η ανθρωποκεντρική αυτή στάση του αναγεννησιακού ανθρώπου επηρέασε τη διαμόρφωση τόσο της αρχιτεκτονικής που κινήθηκε γύρω από τον θεμελιώδη γνώμονα του ανθρώπινου μέτρου, όσο και της ζωγραφικής και της γλυπτικής με την ανάδειξη ολοένα και περισσότερο νατουραλιστικών διατυπώσεων, αλλά και με τη σταδιακή κοσμικοποίηση θρησκευτικών θεμάτων. Δεν είναι τυχαίο ότι την περίοδο της Αναγέννησης επινοήθηκε η γραμμική προοπτική, το μαθηματικό δηλαδή σύστημα που χρησιμοποιεί τις αρχές της ευκλείδειας γεωμετρίας για να αποδοθεί αναλογικά σωστά ο τρισδιάστατος χώρος στη δισδιάστατη επιφάνεια. Όπως επεσήμανε ωστόσο ο Erwin Panofsky, η γραμμική προοπτική δεν αποτελεί απλώς μέθοδο μίμησης των χωρικών δομών μέσα από την οπτική εμπειρία των ζωγράφων, αλλά πολύ περισσότερο μια «συμβολική μορφή» που εκφράζει την κοσμοαντίληψη της εποχής.¹⁰ Οι ζωγράφοι του Quattrocento μετέτρεψαν την επίπεδη ει-

¹⁰ E. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, μεταφρ. C.S. Wood, New York, Zone Books, 1991.

καστική επιφάνεια σε ανοιχτό παράθυρο, μέσα από το οποίο ο θεατής ερχόταν σε οπτική επαφή με άλλο μέρος του φυσικού χώρου.

Η θρησκεία παύει να λειτουργεί ως ο κεντρικός πνευματικός άξονας του δυτικού πολιτισμού κατά τη νεότερη εποχή δίνοντας τα ηνία στην επιστήμη και τη τεχνολογία: η ανάδυση της επιστημονικής εποχής συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση νέας κοσμοεικόνας. Η θρησκεία εξακολουθεί να παίζει ρόλο, όμως κλονίζονται σε μεγάλο βαθμό παλαιότερες δεισιδαιμονίες και προκαταλήψεις. Η Δύση έμαθε μέσα από την επιστήμη να προσεγγίζει με σκεπτικισμό τις αυθεντίες του παρελθόντος δείχνοντας μεγαλύτερη εμπιστοσύνη στην εμπειρική παρατήρηση και όχι στη στείρα παράδοση. Ο φυσικός κόσμος έπαψε να γίνεται αντιληπτός ως μηχανή θείας προέλευσης με πνευματικό σκοπό, αλλά ως εμπειρική πραγματικότητα με νομολογικό χαρακτήρα. Ο δυτικός άνθρωπος μετατράπηκε από παθητικός δέκτης της θείας βούλησης σε ενεργό υποκείμενο ικανό να διαμορφώσει μόνο του μέσα από τις ικανότητες του τη μοίρα του. Στον νέο κόσμο της επιστήμης ο άνθρωπος δε χρειαζόταν την ταπεινοφροσύνη και την προσευχή για να επιβιώσει, αλλά να γνωρίζει τους νόμους της φύσης και να τους χρησιμοποιεί προς όφελος του. Όπως αναφέρει ο Bernard Russell «η δύναμη της προσευχής είχε περιορισμούς, καθώς ήταν ασεβές να ζητάει κανείς πολλά. Αλλά η δύναμη της επιστήμης δε γνωρίζει όρια. Μας έχουν μάθει ότι η πίστη κουνάει βουνά, αλλά κανείς δεν το πιστεύει στην κυριολεξία. Μας λένε τώρα ότι η ατομική βόμβα κουνάει βουνά, και όλοι το πιστεύουμε»¹¹.

Ο δυτικός πολιτισμός του 20ού και 21ου αι. διαμορφώθηκε μέσα από την επίδραση της επιστήμης, τόσο σε επίπεδο συγκρότησης νέων τρόπων σκέψης, όσο και σε επίπεδο βελτίωσης της καθημερινής ζωής μέσα από τα επιτεύγματα της τεχνολογίας. Την εποχή αυτή συγκροτήθηκε νέα κοσμοεικόνα, στο πλαίσιο της οποίας ο άνθρωπος δεν κινδυνεύει από θείες και δαιμονικές δυνάμεις. Προσπαθεί να επιβιώσει σε έναν εχθρικό φυσικό κόσμο, που όμως διαμορφώνεται από νόμους, η γνώση των οποίων αποβαίνει λυτρωτική για αυτόν, καθώς είναι ικανός να βρει τρόπους για την αξιοποίηση της φύσης προς όφελος του.¹² Η επιστήμη και η τεχνολογία παρέχουν στον άνθρωπο ποικίλες δυνατότητες που τον καθιστούν ισχυρό με τεράστιες προοπτικές επιβίωσης και διαβίωσης.

Η μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη δεν μπορεί παρά να κατανοηθούν και να ερμηνευτούν μέσα από το πρίσμα του επιστημονικού και τεχνολογικού πολιτισμού, όπως αυτός διαμορφώθηκε κυρίως από τον 19ο αι. έως τις μέρες μας. Η τεχνολογία έδωσε τα εργαλεία στους καλλιτέχνες για να βελτιώσουν τους τρό-

¹¹ B. Russell, *The Impact of Science in Society*, Routledge, 1985, σ. 25.

¹² Βλ. Π. Γέμτος, *Ο Άνθρωπος σε έναν Ψυχρό, Αδιάφορο Και Εχθρικό Κόσμο. Η Απολογία του Σύγχρονου Ανθρώπου*, Αθήνα, Εκδ. Παπαζήση, 2015.

πους έκφρασης και απόδοσης των αιτημάτων τους. Με τα νέα ακρυλικά χρώματα αρχικά, αλλά κυρίως με τις νέες μηχανές λήψης και τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές αργότερα, οι καλλιτέχνες απέκτησαν άπειρες δυνατότητες δημιουργίας. Οι καλλιτέχνες επηρεάστηκαν σε μεγάλο βαθμό από την αλλαγή κοσμοαντίληψης που οδήγησε στη δημιουργία έργων απαλλαγμένων από τις θεοκρατικές αντιλήψεις του παρελθόντος, ως προϊόντων εμπειρικής παρατήρησης και υποκειμενικών προθέσεων.

Ένα νέο στοιχείο που χαρακτηρίζει τη ζωγραφική από το δεύτερο μισό του 19ου αι. και έπειτα είναι η μετατροπή της από πεδίο απεικόνισης μέσα από συμβατικούς παραδοσιακούς τρόπους σε πεδίο διαρκούς πειραματισμού. Η έννοια του πειράματος προέρχεται από τον χώρο των φυσικών επιστημών, οι οποίες αναπτύσσονται ραγδαία κατά τον 19ο αι. καθιστώντας το πείραμα ως καθοριστικό εργαλείο της ερευνητικής δουλειάς.¹³ Η τέχνη πάντα εξελισσόταν μέσα από πειραματισμούς που όμως είχαν καθαρά πρακτικό προσανατολισμό. Τώρα όμως για πρώτη φορά ο πειραματισμός στην τέχνη απέκτησε θεωρητική αφετηρία και δεν αφορούσε στην εξέλιξη τεχνοτροπιών ή υλικών, αλλά στην απάντηση ερωτημάτων που σχετίζονταν άμεσα με τις επιστημονικές θεωρίες της εποχής. Μέσα από αυτό το πρίσμα, της νέας κοσμοαντίληψης και της πρόσληψης της ζωγραφικής ως πεδίου πειραματισμού για την επαλήθευση επιστημονικών θεωριών, εξηγείται το φαινόμενο της επανάστασης του μοντερνισμού: ο μοντέρνος καλλιτέχνης επηρεασμένος από την επιστημονική μέθοδο επαναδιατυπώνει υποθέσεις για τη λειτουργία του κόσμου με σκοπό την οπτικοποίηση και εγκυροποίηση τους με καλλιτεχνικά μέσα. Το αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής πράξης, δηλαδή το έργο τέχνης, είναι για τον καλλιτεχνικό χώρο ό,τι είναι το πείραμα στην επιστημονική έρευνα.

Στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου μελετάται η επίδραση της Οπτικής και της Πειραματικής Ψυχολογίας στους καλλιτέχνες του Ιμπρεσιονισμού, της μεταϊμπρεσιονιστικής περιόδου, της Art Nouveau και του Jugendstil. Οι Γάλλοι Υπαιθριστές και οι Ιμπρεσιονιστές ήταν οι πρώτοι που μετά τα μέσα του 19ου αι. άφησαν τον κλειστό χώρο του εργαστηρίου και δούλεψαν μέσα στη φύση. Μέχρι τότε οι καλλιτέχνες ολοκλήρωναν την απεικόνιση ενός φυσικού χώρου στο εργαστήριο ακολουθώντας προκαθορισμένες συμβάσεις σε ό,τι αφορούσε τα χρώματα, το φως και την απόδοση της ατμόσφαιρας. Οι συμβάσεις στην τέχνη κατείχαν παρόμοιο ρόλο με αυτόν που είχαν οι αυθεντίες στη γνώση. Όπως για παράδειγμα επιβίωναν απλοϊκές αριστοτελικές αντιλήψεις του τύπου ότι οι γυναίκες έχουν λιγότερα δόντια από τους άντρες ή ότι ένας άνθρωπος που δαγκωθεί από τρελό σκύλο δεν τρελαίνεται σε αντίθεση με κάποιο άλλο ζώο (Hist. An. 704a), έτσι και στον καλλιτεχνικό χώρο ίσχυαν πε-

¹³ Βλ. M. Gribbin & J. Gribbin, *Science. A History in 100 Experiments*, London, HarperCollinsPublishers, 2016. Ch. C. Gillispie, *Στην Κόψη της Αλήθειας. Η Εξέλιξη των Επιστημονικών Ιδεών από τον Γαλιλαίο ως τον Einstein*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1986.

ποιθήσεις όπως αυτή του ακαδημαϊκού Reynolds που έλεγε ότι ο ζωγράφος πρέπει να αποδίδει τη γενική εικόνα των πραγμάτων. Δεν πρέπει, υποστήριζε, να τον ενδιαφέρει αν ένα ύφασμα είναι μεταξωτό ή μάλλινα, αλλά οφείλει να το απεικονίζει στην ιδεατή του μορφή.¹⁴

Επηρεασμένος από τη νέα επιστημονική κοσμοεικόνα που στηριζόταν στην εμπειρική παρατήρηση, αλλά και από τις εξελίξεις στη γεωλογία που τον 19ο αι. ενδιέφεραν πολλούς ερασιτέχνες της επιστήμης στην Ευρώπη και την Αμερική, ο John Ruskin επιχείρησε να αντρέψει τους κανόνες του Reynolds γράφοντας: «Ο (απεικονισμένος) βράχος πρέπει να είναι είτε ένας βράχος είτε άλλος. Δεν μπορεί να είναι ένας γενικός βράχος, γιατί τέτοιος δεν υπάρχει». Στο εμπειρικό αυτό πνεύμα, καλλιτέχνες στράφηκαν στην απεικόνιση φυσικών χώρων που μέχρι τότε άφηναν αδιάφορους τόσο τους δημιουργούς όσο και το φιλότεχνο κοινό. Μελέτες για παράδειγμα του Αμερικανού Asher B. Durand αποκαλύπτουν συστηματική παρατήρηση της υφής βράχων που δεν έχουν προηγούμενο στην τοπιογραφία.¹⁵

Η μετάβαση από τη θεοκρατική-πνευματική εικόνα του κόσμου στην επικράτηση εμπειρικών-επιστημονικών αντιλήψεων έγινε σταδιακά. Ο ίδιος ο Δαρβίνος που με τη δημοσίευση της Θεωρίας της Εξέλιξης το 1859 κλόνισε συθέμελα κρατούσες θεοκρατικές πεποιθήσεις προβάλλοντας τον άνθρωπο ως απόγονο του πιθήκου που έφτασε στη σημερινή του μορφή λόγω της αρχής της φυσικής επιλογής, αναφέρεται στο *Καταγωγή των Ειδών* σε έναν Θεό που εμφύσησε ζωή στο πρώτο ον, το οποίο στη συνέχεια εξελίχθηκε με βάση τη φυσική επιλογή.

Ωστόσο πάντως, άλλοτε με λιγότερο και άλλοτε με περισσότερο αισθητή την παρουσία του δημιουργού-Θεού, η κοσμοαντίληψη του Άγγλου και Γάλλου πολίτη του 19ου αι. συνδιαμορφώθηκε μέσα από το κλίμα του παραδοσιακού εμπειρισμού με τις θετικιστικές και ρεαλιστικές του προεκτάσεις. Στη Γαλλία των αρχών του 19ου αι. ο August Comte υποστήριξε ότι η κοινωνία λειτουργεί και εξελίσσεται ακολουθώντας γενικούς νόμους, ανάλογους με αυτούς των φυσικών επιστημών. Όπως και άλλοι Γάλλοι διανοούμενοι (Henri de Saint-Simon, 1760-1825, Pierre-Simon Laplace, 1749-1827), πίστευε ότι η επιστημονική μέθοδος που στηριζόταν στην επαλήθευση θεωριών μέσα από συστηματική παρατήρηση και διαρκείς ορθολογικούς και πειραματικούς ελέγχους έπρεπε να αντικαταστήσει οντολογικές-μεταφυσικές εξηγήσεις του κόσμου.

¹⁴ Ο Reynolds ήταν κλασικιστής και αντιλαμβανόταν το ωραίο ως αρχετυπική ιδεατή αισθητική αξία που μπορούσε να επιτευχθεί μόνο μέσα από τις απόλυτες αρχές της αρμονίας και της συμμετρίας. Για μια επισκόπηση της ιστορίας της ομορφιάς στην τέχνη, βλ. Ε. Γέμτου, 'Τέχνη και Ομορφιά: το Χρονικό μιας Αθάνατης Σχέσης', *Cogito*, τ.8, 2008.

¹⁵ Βλ. (και για το απόφθεγμα του Ruskin), L. Gamwell, *Exploring the Invisible. Art, Science and the Spiritual*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2002, σ. 38, 39, εικ. 23, 24.

Στην τέχνη, οι θετικιστικές αντιλήψεις της εποχής εκφράστηκαν μέσα από τον ρεαλισμό του Hippolyte Taine¹⁶, ο οποίος υποστήριξε ότι ο καλλιτέχνης, όπως κάθε ζωντανός οργανισμός, είναι προϊόν του περιβάλλοντος του και ότι η ιστορία του πολιτισμού και της τέχνης πρέπει να στηρίζεται αποκλειστικά στο μεθοδολογικό εργαλείο της παρατήρησης. Ο Emile Zola αντιμετώπιζε τη λογοτεχνική γραφή ανάλογα με την επιστημονική δουλειά: ο λογοτέχνης – έλεγε – πρέπει να παρατηρεί και να περιγράφει την πραγματικότητα χωρίς να επιχειρεί να την αξιολογήσει. Μέσα από το ίδιο πρίσμα χαρακτήριζε τον Edouard Manet ως «παιδί των καιρών», καθώς καθοδηγούνταν αποκλειστικά και μόνο από τα μάτια του και όχι από συμβάσεις του παρελθόντος, ούτε από προσωπικές πεποιθήσεις: στο *Πρόγευμα στη Χλόη*, ο Manet δεν κάνει ηθικές κρίσεις για τη γυμνή γυναίκα που γευματίζει με μια παρέα ενδεδυμένων ανδρών, απλώς περιγράφει το περιστατικό, όπως θα το περιέγραφε και ένας κοινωνιολόγος.¹⁷

Η τάση στις εικαστικές τέχνες στη Γαλλία του τέλους του 19ου αι. αφορά σε μια προσέγγιση τους μέσα από επιστημονικούς όρους. Έτσι διαμορφώθηκαν ο Ιμπρεσιονισμός και στη συνέχεια ο Πουαντιγισμός ως επίδραση των οπτικών θεωριών των Chevreul και Helmholtz. Πολλά ήταν τα εκλαϊκευτικά βιβλία που κυκλοφορούσαν, στα οποία από τη μία παρουσιαζόταν αναλυτικά η λειτουργία του ματιού, η επιστημονική εξήγηση της οποίας θεωρούνταν και ως η λύση των μυστηρίων της ζωγραφικής απεικόνισης και πρόσληψης. Κάτω από την επίδραση της οπτικής θεωρίας του Helmholtz, ο οποίος προέκτεινε τη θεωρία της εξελικτικής βιολογίας του Δαρβίνου στην αντίληψη μεταθέτοντας τη βαρύτητα από την έννοια του αντικειμενικού και ανεξάρτητου από εμάς φυσικού χώρου στην κατανόηση του μέσα από την υποκειμενικότητα της αντίληψης μας, αντικαταστάθηκε στο δεύτερο μισό του 19ου αι. η γραμμική προοπτική από τη φυσιολογική προοπτική. Πρόκειται για μια νέα συμβολική μορφή που καταδεικνύει διαφορετική κοσμοαντίληψη: ο άνθρωπος παύει να αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως στατικό παρατηρητή ενός κόσμου που διαμορφώνεται και εξελίσσεται ανεξάρτητα από αυτόν, και συνδέει αντικειμενικό κόσμο και υποκειμενικότητα της αντίληψης. Την οπτική μεταγραφή αυτής της κοσμοαντίληψης την βρίσκουμε στη ζωγραφική των Ιμπρεσιονιστών, του Σεζάν και των Κυβιστών: οι καλλιτέχνες αυτοί κατέγραψαν τις υποκειμενικές τους εμπειρίες για τον χώρο, τη φόρμα και το χρώμα πάνω σε αδιαφανείς επιφάνειες, όχι ως στατικοί παρατηρητές των φαινομένων αλλά ως μέρη του κόσμου, στον οποίο αυτά συμβαίνουν. Η νέα συμβολική μορφή της φυσιολογικής προοπτικής, που κυριάρχησε μέχρι και τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αι. και που διαμορφώθηκε μέσα από τη χρήση ασταθών περιγραμμάτων, αντισυμβατικών χρωμάτων και διασπασμένων επιφανειών, αποκαλύπτει την κυ-

¹⁶ H. Taine, *Philosophy of Art*, Williams and Norgate, 1867.

¹⁷ Για τη σχέση Zola και Manet, βλ. Fr. Brown, 'Zola and Manet: 1866', *The Hudson Review*, vol. 41, no. 1, 40th Anniversary Issue, σ. 71-92.

ρίαρχη αντίληψη ότι ο κόσμος διαμορφώνεται σε σχέση με εμάς που τον παρατηρούμε.

Σε αυτό το κλίμα διαμορφώθηκε η μοντέρνα τέχνη στη Γαλλία που ερμηνεύεται ως εικαστική μελέτη των τρόπων που η αντίληψη μας προσλαμβάνει την πραγματικότητα. Ο Κυβισμός, που μελετάται στο δεύτερο κεφάλαιο του βιβλίου, ήταν αποτέλεσμα παρατήρησης του κόσμου μέσα από την κίνηση του καλλιτέχνη: ο κυβιστής ζωγράφος κινείται γύρω από τα αντικείμενα που θέλει να απεικονίσει, συγκρατεί τις πιο ενδιαφέρουσες αισθητικά πλευρές τους και τις επανασυνθέτει σε μια νέα πραγματικότητα που μπορεί να υπάρξει έως τέτοια μόνο στην εικαστική επιφάνεια. Τα κυβιστικά έργα λοιπόν θα πρέπει να ερμηνεύονται τόσο ως απαύγασμα της επανάστασης του Μοντερνισμού που ήθελε τη ζωγραφική απαλλαγμένη από την παραδοσιακή αρχή της μίμησης, όσο και ως ανάκλαση της εμπειρικής παράδοσης στη Γαλλία που στηριζόταν στην παρατήρηση και την επιστημονική εξήγηση. Σκοπός των Κυβιστών ήταν να μελετήσουν τους τρόπους που το μυαλό ανακατασκευάζει συμβολικά την πραγματικότητα, θεωρώντας ότι η πνευματική αυτή διαδικασία είναι ανάλογη με τη διαδικασία που ακολουθεί ο καλλιτέχνης όταν δημιουργεί ψευδαισθητικές εικόνες της πραγματικότητας μέσα από σημεία και σύμβολα.

Ενώ όμως οι Γάλλοι κυβιστές αγγίζουν κάποιες φορές τα όρια της αφαιρέσεως με σκοπό να διερευνήσουν εμπειρικά τους τρόπους που λειτουργεί η όραση και η αντίληψη, στη Γερμανία η αφηρημένη τέχνη είχε διαφορετικό υπόβαθρο και υπηρετούσε διαφορετικούς σκοπούς. Εδώ υπήρχε η παράδοση της φυσικής φιλοσοφίας που είχε διαμορφώσει πανθειστική - ανιμιστική κοσμοεικόνα. Η κυρίαρχη φιλοσοφική πεποίθηση ήταν αυτή της ύπαρξης ενιαίας ζωγόνου αρχής και συλλογικής συνείδησης για τα πάντα. Σε αντίθεση με τη Γαλλία, όπου η δαρβίνεια θεωρία της φυσικής επιλογής δεν μπόρεσε να εκτοπίσει προϋπάρχουσες ισχυρού εμπειρικού χαρακτήρα ιατρικές και ανατομικές μεθόδους, στη Γερμανία βρήκε μικρότερη αντίσταση: το *Καταγωγή των Ειδών* πρωτοδημοσιεύτηκε στα γερμανικά το 1860, ενώ μέσα στην επόμενη δεκαετία προέκυψαν περισσότερες μεταφράσεις και σχετικές με αυτό εκδόσεις. Το γεγονός ότι στη Γερμανία δεν υπήρχε η κυριαρχία της καθολικής εκκλησίας, όπως στη Γαλλία, αλλά συνυπήρχαν πληθυσμοί διαφορετικών θρησκειών (λουθηριανοί, ευαγγελιστές, καθολικοί και εβραίοι) δημιούργησε εύλογες συνθήκες και δεκτική ατμόσφαιρα για την επικράτηση της δαρβίνειας θεωρίας, καθώς δεν υπήρχε ισχυρό ιερατείο για να την πολεμήσει.

Στο κλίμα αυτό διαμορφώθηκε στη Γερμανία η Πειραματική Ψυχολογία, οι θεωρητικές υποδομές της οποίας αποτελούσαν επίδραση τόσο του παραδοσιακού φιλοσοφικού πανθεισμού που την εποχή αυτή εκφραζόταν μέσα από την πεποίθηση ύπαρξης κοινής συλλογικής συνείδησης, όσο και μέσα από τη δαρβίνεια εξελικτική κοσμοεικόνα. Σύμφωνα με την αισθητική θεωρία του Gustav Theodor Fechner, η Πειραματική Ψυχολογία αποδείκνυε το γεγονός ότι υπάρχει μια κοινή σε όλους συνείδηση που εξελίσσεται προς ανώτερα επί-

πεδα με τη βοήθεια της ομορφιάς, της ευχαρίστησης δηλαδή που προκαλείται όταν βλέπουμε αναλογικά δομημένα σχήματα ή χρώματα. Αυτή η πεποίθηση που επικράτησε στη Γερμανία των αρχών του 20ού αι. ήταν που οδήγησε και στη γέννηση της αφηρημένης τέχνης από τον Wassily Kandinsky. Η τέχνη του και γενικότερα η τέχνη του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού, που αποτελούν αντικείμενο μελέτης του δεύτερου κεφαλαίου του βιβλίου, ήταν αποτέλεσμα ενός ισχυρού δόγματος που συνέδεε φυσική και πνευματική εξέλιξη: στους επιστημονικούς κύκλους επικρατούσε η πεποίθηση ότι η διαδικασία της φυσικής επιλογής είχε την αφετηρία της σε μονάδες, μέσα από σύνθετους συνδυασμούς των οποίων είχαν προκύψει τα μόρια, τα κύτταρα, το μυαλό, αλλά και ολόκληρο το σύμπαν. Υπήρχε η αίσθηση ύπαρξης κοσμικής συνείδησης, ενιαίας ψυχολογικής αρχής και απόλυτης ιδέας που όμως δεν γίνονταν πάντα αντιληπτές ως πνευματικές δυνάμεις αλλά ως στοιχεία του φυσικού κόσμου και αποτελούσαν έτσι αντικείμενο έρευνας και μελέτης των φυσικών επιστημών. Τη μεγαλύτερη επίδραση δέχθηκε ο Kandinsky από επιστημονικές θεωρίες των Fechner, Haeckel και Bucke που υποστήριζαν ότι το μυαλό εξελίσσεται προς υψηλότερα επίπεδα συνείδησης, με τον Bucke να θεωρεί μάλιστα ως πιο εξελιγμένα τα μυαλά των καλλιτεχνών και των ποιητών.¹⁸

Η Αφαίρεση στη Γερμανία των αρχών του 20ού αι. μπορεί να ερμηνευτεί και ως απόρροια της νέας εικόνας για τη φύση, όπως προκύπτει μέσα από τις φυσικές επιστήμες της εποχής. Η βασική προβληματική αφορούσε στις δυνατότητες πρόσληψης της πραγματικότητας μέσα από την υποκειμενικότητα της αντίληψης μας. Την εποχή που διαμορφώνονταν οι προϋποθέσεις για την αφηρημένη τέχνη, ο W. Heisenberg έγραφε: «Αν μας είναι επιτρεπτό να μιλήσουμε για μια εικόνα της φύσης σε συνάρτηση με τις θετικές επιστήμες της νέας εποχής πρέπει με αυτό να εννοούμε, αντί για εικόνα της φύσης, την εικόνα της δικής μας σχέσης με τη φύση... Μέσα από αυτό, αντικείμενο της γνώσης δεν είναι η φύση αυτή καθ' εαυτή, αλλά η φύση που υπέστη τα ερωτήματα του ανθρώπου»¹⁹.

Τόσο στην επιστήμη, όσο και στην τέχνη των αρχών του 20ού αι. προβάλλονται το ανθρώπινο πνεύμα και η υποκειμενικότητα της αντίληψης ως καθοριστικές παράμετροι κατανόησης τόσο της φύσης, όσο και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ενώ όμως αυτή η πεποίθηση εξαπλώθηκε γρήγορα στον γερμανικό πολιτισμό, όπου προϋπήρχαν ισχυρές πανθειστικές παραδόσεις, οδηγώντας στη διαμόρφωση και την εδραίωση αφηρημένου λεξιλογίου στη ζωγραφική, στη Γαλλία οι κυρίαρχες εμπειριοκρατικές τάσεις εμπόδισαν τη συγκρότηση κατάλληλου πεδίου υποδοχής της αφηρημένης ζωγραφικής.

¹⁸ R. M. Bucke, *Cosmic Consciousness: a Study in the Evolution of the Human Mind*, Martino Publishing, 2010/1901. Βλ. επίσης, Gamwell, 2002, ό.π., σ. 99

¹⁹ W. Heisenberg, 'The Representation of Nature in Contemporary Physics', στο: *Symbolism in Religion and Literature*, ed. R. May, New York, George Braziller, Inc., 1960, σ.231.

Η γεωμετρική αφαίρεση του πρώτου μισού του 20ού αι. αποτελεί το ερευνητικό πεδίο του τρίτου κεφαλαίου του βιβλίου. Παρουσιάζονται οι δύο διακριτές κατευθύνσεις που έλαβε, με πρώτη εκείνη που αντιλαμβανόταν τις γεωμετρικές μορφές τόσο ως αρχές της αντίληψης όσο και ως αρχετυπικές δομές του κόσμου: η γεωμετρία θεωρήθηκε ως η μόνη γλώσσα με παγκόσμιο και υπερχρονικό χαρακτήρα, ικανή να προβάλλει την επιτακτική ανάγκη για ειρήνη, τάξη και ισορροπία. Η δεύτερη κατεύθυνση διαμορφώθηκε μέσα από καλλιτέχνες που άντλησαν έμπνευση από τις σύγχρονες επιστημονικές θεωρίες και θέλησαν να μορφοποιήσουν εικαστικά τον νέο κοσμικό χώρο που δεν ακολουθούσε τις αρχές της ευκλείδειας γεωμετρίας και ούτε μπορούσε να καταστεί κατανοητός με τον κοινό νου. Η αφαίρεση και η γεωμετρία (ευκλείδεια και μη-ευκλείδεια) έδωσαν σε αυτή την περίπτωση τα εργαλεία για την κατασκευή φανταστικών κόσμων που ανταποκρίνονταν στην ουσία των επιστημονικών θεωριών και πρόβαλλαν το στοιχείο της διαρκούς κίνησης, της αταξίας, του χωροχρόνου και της σχέσης ενέργειας και ύλης.

Στο τέταρτο κεφάλαιο του βιβλίου επιχειρούνται ερμηνευτικές προσεγγίσεις έργων του M. Duchamp, αλλά και των κινημάτων του Φουτουρισμού, του Ραγιονισμού και του Βορτισισμού μέσα από ποικίλες επιστημονικές ανακαλύψεις και θεωρίες. Πραγματοποιούνται συσχετίσεις με το φαινόμενο του Ηλεκτρομαγνητισμού και των διαφόρων ακτινοβολιών που είχαν καταστήσει σαφές ότι η ορατή πραγματικότητα αποτελεί μόνο το φαινομενικό επίπεδο περισσότερων αόρατων επιπέδων που βρίσκονται σε διαρκή κίνηση και αλλαγή. Η καθοριστική επίδραση των θεωριών του Einstein στη συλλογική πρόσληψη του κόσμου και κατ' επέκταση στην τέχνη αναλύεται στο πέμπτο κεφάλαιο. Η ειδική θεωρία απομάκρυνε από τις συνειδήσεις την παραδοσιακή νευτώνεια πεποίθηση ύπαρξης απόλυτου χρόνου και χώρου, καθιερώνοντας την έννοια του τετραδιάστατου χωροχρόνου: σε αντίθεση με την παραδοσιακή ανεξαρτησία χώρου, χρόνου και παρατηρητή, στο πλαίσιο της ειδικής θεωρίας οι τέσσερις διαστάσεις του χωρο-χρόνου διαμορφώνονταν σε σχέση με την κίνηση του παρατηρητή. Ακολούθησε η γενική θεωρία που παρουσίαζε τη βαρύτητα ως την παραμόρφωση του χωροχρόνου: η ύλη κινείται στο πλέγμα του χωροχρόνου, το οποίο καμπυλώνεται ανάλογα με τη θέση της σε αυτό. Η γενική θεωρία παρείχε δυνατότητες για νέες κοσμολογικές θεωρήσεις προσφέροντας τη βάση για τη διερεύνηση της δομής του σύμπαντος. Πολλοί ήταν οι καλλιτέχνες που ενσωμάτωσαν στα έργα τους στοιχεία των θεωριών του Einstein: η ιδέα του χρόνου ως της τέταρτης διάστασης του χώρου αποδόθηκε με την ένταξη της κίνησης στο καλλιτεχνικό έργο, ενώ οι απεικονίσεις σαφώς οριοθετημένων χώρων μέσα από τις αρχές της ευκλείδειας γεωμετρίας αντικαταστάθηκαν από αχανή και αδιευκρίνιστα τοπία, όπου κυριαρχούσε η καμπύλη.

Στο έκτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η επίδραση της ψυχαναλυτικής θεωρίας και πρακτικής στην τέχνη (Μεταφυσική Σχολή, Dada, Σουρεαλισμός) που άλλοτε είναι άμεση, όπως για παράδειγμα με τη θεματική απεικόνιση ονειρι-

κών καταστάσεων ή με την εφαρμογή ψυχαναλυτικών μεθόδων (π.χ. αυτοματισμός) στην καλλιτεχνική διαδικασία, και άλλοτε έμμεση: η ψυχαναλυτική θεωρία διαμόρφωσε νέο πλαίσιο σκέψης που έδωσε διαφορετικό χαρακτήρα στην οντολογία της τέχνης. Ήδη από τα τέλη του 19ου αι., καλλιτέχνες επηρεασμένοι από την επιστημονική μέθοδο είχαν προσδώσει στη δουλειά τους πειραματικό χαρακτήρα καθιστώντας το έργο τέχνης πεδίο εικαστικής εφαρμογής στοιχείων που προέκυπταν από επιστημονικές θεωρίες. Οι καλλιτέχνες ωστόσο που επηρεάστηκαν είτε συνειδητά από την φροϋδική θεωρία αντιλαμβανόμενοι τη δουλειά τους ως μέσο ψυχανάλυσης είτε ασυνείδητα μέσα από το γενικότερο πνεύμα που διαμορφώθηκε από τη θεωρία, έδωσαν έμφαση στη θεμελιώδη αρχή ότι η ψυχανάλυση δεν οδηγεί στην ευχαρίστηση αλλά στη γνώση: η καλλιτεχνική διαδικασία και το αποτέλεσμα της συνδέθηκαν με τον εσωτερικό κόσμο του καλλιτέχνη, ο οποίος είχε νόημα να αποκαλυφθεί για γνωστικούς σκοπούς. Στο πλαίσιο αυτό διαμορφώθηκε στους κόλπους της μοντέρνας τέχνης ισχυρό εννοιολογικό ρεύμα που είχε τις απαρχές του στα *Ready Made* του Duchamp και συνεχίζει μέχρι σήμερα μέσα από την παγκόσμια εννοιολογική σκηνή. Καθοριστική υπήρξε και η επίδραση της αναλυτικής ψυχολογίας του Carl Jung, κυρίως στους Αμερικάνους καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού που εξέφρασαν εικαστικά τη θεμελιώδη αρχή της ότι υπάρχει ένα κοινό σε όλους τους ανθρώπους ασυνείδητο που απαρτίζεται από σωρευμένες λανθάνουσες αναμνήσεις του προγονικού παρελθόντος σε όλη του την εξέλιξη.

Στο έβδομο κεφάλαιο του βιβλίου επιχειρείται ερμηνευτική συσχέτιση μεταξύ της Κβαντομηχανικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας, με έμφαση στις Αρχές της Συμπληρωματικότητας και της Αβεβαιότητας: η πρώτη διατυπώθηκε από τον Werner Heisenberg προβάλλοντας τον πιθανολογικό χαρακτήρα των υποατομικών φαινομένων. Την ίδια περίπου εποχή ο Niels Bohr παρουσίασε την Αρχή της Συμπληρωματικότητας, σύμφωνα με την οποία κάθε συστατικό στη φύση έχει δύο διακριτούς και αμοιβαία αποκλειόμενους χαρακτήρες, έναν σωματιδιακό και έναν κυματικό, η εμφάνιση των οποίων εξαρτάται κάθε φορά από τον τρόπο που ο παρατηρητής πραγματοποιεί τη μέτρησή του. Ο Bohr επαναπροσδιορίζοντας τους σκοπούς των φυσικών επιστημών τόνισε ότι δεν είναι δυνατή η προσέγγιση της φυσικής πραγματικότητας με ενιαίο τρόπο αφού δε μπορεί να συνδυαστεί ο σωματιδιακός με τον κυματικό χαρακτήρα των παρατηρήσεων, ενώ πρόβαλε τη διερεύνηση των σχέσεων μεταξύ των πολλαπλών όψεων της εμπειρίας ως τον θεμελιώδη σκοπό της Φυσικής. Το θέμα της πιθανής πρόσληψης της πραγματικότητας και της «χειραγώγησης» της από τον εκάστοτε παρατηρητή και τις ηθελημένες ή τυχαίες παρεμβάσεις του που απασχολεί καλλιτέχνες έως και τη σύγχρονη εποχή έχει την αφετηρία του στις θεωρίες της Κβαντομηχανικής. Η Πυρηνική Φυσική επίσης αποτέλεσε σημαντικό πεδίο επίδρασης στην τέχνη, ιδίως μετά τη ρίψη της ατομικής βόμβας και τις καταστροφικές της συνέπειες για την ανθρωπότητα.

Το όγδοο κεφάλαιο αποτελεί αναφορά σε σύγχρονες τάσεις στην τέχνη που συνδέονται άμεσα ή έμμεσα με τις εξελίξεις στην επιστήμη, ενώ ταυτόχρονα πραγματοποιείται κριτική αξιολόγηση των δυνατοτήτων σύμπραξης καλλιτεχνών και επιστημόνων. Είναι γεγονός ότι κατά τις τελευταίες δεκαετίες κυριαρχεί τάση περιορισμού ή ακόμη και ακύρωσης παραδοσιακών ορίων που αφορούν τόσο στην ταξινόμηση της προσλαμβανουσας γνώσης σε διακριτές πνευματικές κατηγορίες, όπως της επιστήμης και της τέχνης, όσο και στην απόδοση συγκεκριμένων διακριτών σκοπών και μεθόδων στους επαγγελματίες που απασχολούνται στους παραπάνω τομείς. Η κατάργηση των παραδοσιακών ορίων φαίνεται να είναι σε γενικές γραμμές ευνοϊκή για την τέχνη στο σύνολο της, καθώς πρόκειται για πνευματική κατηγορία που εξ ορισμού είναι απολύτως ελεύθερη και δε χρειάζεται γνωστικούς ή μεθοδολογικούς περιορισμούς για να λειτουργήσει ολοκληρωμένα και αποτελεσματικά. Αντίθετα η επιστημονική δουλειά οφείλει να εντάσσεται σε συγκεκριμένα πλαίσια ακολουθώντας με αυστηρότητα και συνέπεια απαραίτητες προϋποθέσεις και προδιαγραφές. Συνεπώς αξιολογείται ως αναγκαία και απαραίτητη η σαφής διάκριση μεταξύ τέχνης και επιστήμης, προς όφελος της επιστήμης. Ακόμη και αν καλλιτέχνες, όπως συμβαίνει στη σύγχρονη εποχή στο πλαίσιο κινημάτων όπως αυτό της Bio Art, δουλεύουν δίπλα σε επιστήμονες ακολουθώντας ως ένα βαθμό τις μεθόδους τους, δεν παύουν να υπηρετούν καλλιτεχνικούς σκοπούς. Αντίστοιχα επιστήμονες που συνεργάζονται άμεσα με καλλιτέχνες για τις δημιουργίες τους, όπως είναι η περίπτωση των πλαστικών χειρουργών στα δρώμενα της Orlan, ακολουθούν πιστά τις επιστημονικές προδιαγραφές που εντάσσονται σε συγκεκριμένο και αυστηρό γνωστικό και μεθοδολογικό κώδικα.