

Η Τέχνη ως κιβωτός Πολιτισμού. Η ιστορικότητα του νεοελληνικού παραδείγματος.

Νικήτας Χιωτίνης

Η μεγάλη σύγχυση που κατατρώχει την Τέχνη – δηλ. αυτό που σήμερα ονομάζουμε Τέχνη – από τα τέλη του 18^{ου} αιώνας ως τις μέρες μας, σύγχυση καταδήλως ολοένα αυξανόμενη, οφείλεται σαφώς στην βίαιη αυτονόμησή της, στην βίαιη αποκοπή της από τις καθημερινές ανάγκες του ανθρώπου, Οι φιλόσοφοι της εποχής εκείνης πρωτοστάτησαν, συνέπραξαν ή εν πάσει περιπτώσει προθύμως επικύρωσαν και προσεχώρησαν, σε μία ιστορικά λανθασμένη θεώρηση του τρόπου και του ρόλου ύπαρξης κάποιων μέχρι τότε δραστηριοτήτων του ανθρώπου που εφεξής αυθαιρέτως ονόμασαν τέχνη, στα πλαίσια ενός ιστορικά πρωτόγνωρου και αυθαίρετου διαχωρισμού τέχνης και τεχνικής, τέχνης και γνώσης, τέχνης και επιστήμης.

Οι ιστορικοί, οι λοιποί θεωρητικοί και οι δρώντες “καλλιτέχνες”, φαίνεται έτσι σήμερα ν’ αγνοούν, πως αυτή τέχνη - δηλ. η μουσική, η γλυπτική, η ζωγραφική, η αρχιτεκτονική, η λογοτεχνία, κ.λ.π.- αποτύπωνε πάντα την προσπάθεια της κάθε εποχής να επεκτείνει την εμβέλεια του Ανθρώπου φέρνοντάς τον σε συνδιαλλαγή με αυτό που κάθε φορά θεωρείτο Κοσμική και Ιστορική πραγματικότητα ή Αλήθεια. Αποτύπωνε μάλλα λόγια τον Πολιτισμό, του οποίου υπήρξε ταυτοχρόνως καθοριστικό δομικό στοιχείο (ο δε Πολιτισμός είναι πρωτίστως νοηματοδότηση ζωής και θέσπιση προτεραιοτήτων που προκύπτουν από τον τρόπο θεώρησης του Κόσμου, της Ιστορίας και της ανθρώπινης ύπαρξης, από την καθολικώς αποδεκτή μάλλα λόγια νοηματοδότηση της πραγματικότητας). Μία προσεκτική εξέταση της ιστορίας μας διαβεβαιώνει πως αυτή η Τέχνη υπήρξε κατ’ αρχήν και κατ’ εξοχήν δια-Κοσμική πράξη με την πυθαγορειανή έννοια του όρου, που συνδεόταν με την αρμονική διάταξη του Κόσμου ή Σύμπαντος, υπήρξε καθοριστική εικόνα της αέναης γενετικής της Ιστορίας πλανώμενης και περιπλανώμενης, όπως θάλεγε ο Αξελός, αναζήτησης του νοήματος, αν όχι και της προϋπόθεσης, του ίδιου του βίου των ανθρώπων. Ο Αξελός μάλιστα χαρακτηρίζει ευστόχως την Τέχνη ως “συνιστώσα του Κόσμου και βασικό συμμετόχο στο μεγάλο Παιχνίδι του Κόσμου”. Υπήρξε πράγματι πάντοτε η Τέχνη η Εικόνα της Κοσμικής παρουσίας του Ανθρώπου, υπήρξε πάντοτε ένα από τα κύρια μέσα του στην ζωτική γι’ αυτόν αναζήτηση υπαρξιακής ταυτότητας, στην ζωτική γι’ αυτόν αναζήτηση επέκτασης της χωρικής και χρονικής του εμβελείας, στην ζωτική γι’ αυτόν αναζήτηση Κοσμικής και Ιστορικής υπόστασης. Αλλά όχι μόνον αυτή: Η φιλοσοφία, η πολιτική, τα μαθηματικά και ότι άλλο αποκαλούμε σήμερα επιστήμη, αυτήν την ιδέα είχαν ως κεντρικό σημείο αναφοράς τους.

Η Τέχνη της προϊστορίας έθετε τον 'Ανθρωπο σε συνδιαλλαγή με τον τότε Κόσμο (του), που υπήρξε κατ' αρχήν η χασοτική, η άνευ διευθύνσεων και προσανατολισμού πραγματικότητα, στην συνέχεια η αποτύπωση του άπειρου κόσμου των άστρων. Η Τέχνη της Αιγύπτου ενέτασσε τον 'Ανθρωπο και τον γήινο χώρο και χρόνο του, στον προαιώνιο και σταθερό Χώρο και Χρόνο, στον Κόσμο όπως αυτός τότε του φανερωνόταν ή γινόταν αντιληπτός, μιμούμενη και εντασσόμενη στους προαιώνιους και σταθερούς νόμους του Κόσμου αυτού, νόμους που πάσχιζε ο άνθρωπος να καταγράψει. Η Ελληνική Τέχνη είχε ως αποστολή την άρθρωση του Ανθρώπου με τον τότε μυθικό ανθρωποκεντρικό Κόσμο, όπως αυτός ερμηνευόταν από τους μύθους και τους φιλοσόφους. Η Τέχνη της άπω Ανατολής έφερε τον 'Ανθρωπο σε συνδιαλλαγή με την κοσμική πραγματικότητα όπως αυτή συνελήφθη από τους μεγάλους μύστες, μώντας τον στο χορό του κενού και του απείρου, όπως εξηγούσε ο Malraux. Η Τέχνη της Χριστιανικής Ανατολής συμμετείχε στην άρθρωσή του με τον Προσωπικό Θεϊκό Κόσμο, καθόσον αυτό αποτελούσε σαφώς πρώτιστη και ζωτική προτεραιότητα του βίου του. Η ιστορία δείχνει μάλιστα πως αυτή η ανάγκη του Ανθρώπου υπήρξε γι' αυτόν βασική, αν όχι η βασικότερη προτεραιότητα ή και προϋπόθεση του ίδιου του βίου, θεμελιώδης της ίδιας της ανθρώπινης φύσης του ανάγκη, ανάγκη να θεωρεί τον εαυτό του εντός ενός προϋπάρχοντος 'Όλου, εντός ενός Κόσμου και μιας Ιστορίας απ' όπου αντλεί ρόλο και λόγο προσωπικής υπάρξεως. Ο 'Ανθρωπος προσπαθούσε πάντοτε να έρθει σε επικοινωνία ή συνδιαλλαγή προς τον προαιώνιο και παντοτινό Χώρο και Χρόνο, ή την προαιώνιο υπερ-χρονική και υπερ-χωρική ή α-χρονική και α-χωρική πραγματικότητα, την Εκπορεύουσα Αρχή του Παντός, ή ότι άλλο αυτός ο Κόσμος σήμαινε κάθε φορά γι' αυτόν. Επίσης "κοσμική", με διαφορετική βεβαίως αποστολή, υπήρξε και η Τέχνη του λεγόμενου μεσαιώνος, ενώ ούτε η λεγόμενη Αναγέννηση άλλαξε την φύση της: εξακολουθούσε να είναι η Τέχνη "τρόπος γνώσης του Σύμπαντος". Η υιοθέτηση της αριστοτελικής "μίμησης", δηλ. μίμησης της Φύσης, αυτό υποδήλωνε.

Από την εποχή όμως αυτή αρχίζει η μεγάλη σύγχυση. Ο γεωκεντρικός Κόσμος των Ελλήνων και ο ανθρωποκεντρικός Κόσμος του μεσαιώνος, αντικαταστάθηκαν σταδιακά μ' έναν Κόσμο αποκεντρωμένο και ατελείωτο, που θα γίνει χώρος γεωμετρικοποιημένος, άπειρος και του οποίου όλα τα συστατικά, ακόμα και τα έσχατα τοποθετημένα, βρίσκονται όλα στο ίδιο οντολογικό επίπεδο, και τελικώς μηχανικός, όταν η Κοσμολογία γίνει φυσική θεωρία με τον θρίαμβο του Νεύτωνα. Αυτά είχαν ως συνέπεια την απόρριψη από την επιστημονική Σκέψη κάθε θεώρησης βασισμένης σε έννοιες αξίας, τελειότητας και αρμονίας και όπως μας εξηγεί ο Κοιτε, "καταλήγουν στην πλήρη απόρριψη των αξιών του Είναι και στο οριστικό διαζύγιο μεταξύ του Κόσμου των Αξιών και του Κόσμου των πραγματικών Γεγονότων, ο 'Ανθρωπος έχασε την θέση του στον Κόσμο, ή καλλίτερα έχασε τον ίδιο τον Κόσμο που υπήρξε το πλαίσιο της ύπαρξής του και που ήταν το αντικείμενο της γνώσης του".

Ενώ θα περίμενε κανείς να συμβεί και τώρα αυτό που συνέβαινε πάντα, δηλ. οι νέες ιδέες, που απέρριψαν τα παλαιά πλαίσια Σκέψης - υπαρξιακά πεδία αναφοράς της ανθρωπότητας, να δημιουργήσουν μία νέα Σκέψη - πεδίο αναφοράς, που θα

εκφραζόταν μέσα από μία νέα Τέχνη, η μεν ανθρωπότητα οδηγήθηκε σε μία κατάσταση ουσιαστικής έλλειψης τέτοιων ιδεών ή προσδοκιών, η δε Τέχνη, ως συνέπεια αυτού, σε κρίση και σε μάταιη πλέον αναζήτηση στόχων και περιεχομένου: έχασε τον μεγάλο της συλλογικό στόχο, το Κοινό και το Κύριο για το οποίομίλαγε ο Σολωμός¹, γιατί η νέα αντίληψη περί πραγματικότητας και περί Κόσμου, καταδήλως δεν μπόρεσε να προσφέρει κάποια ανώτερη αλήθεια, απ' την οποία να απορρέει κάποιο σύστημα αξιών προς τις οποίες θα αναφέρεται και θα στοχεύει ο 'Ανθρωπος, δεν μπόρεσε να του προσφέρει υπαρξιακή ταυτότητα και σιγουριά, αλλά τον έσυρε σε μία πρωτόγνωρη ιδεολογική σύγχυση, μέσα σ' έναν κυκεώνα ιδεών παλαιών και νέων. Γι' αυτήν την περίοδο οπισθοχώρησης των παλαιών οντολογιών, δηλ. φιλοσοφικών θεμελιώσεων των κοινωνιών – που σήμερα ανιστόρητα χαρακτηρίζουμε με την σημερινή ολοσδιόλου διαφορετικής εννοίας όρο "θρησκείες", - ο Καστοριάδης κάνει λόγο για πρώτη απογοήτευση του κόσμου, για οντολογικό κενό της ανθρωπότητας θα λέγαμε εμείς.

Στις νέες κοινωνίες διαπιστώνουμε λοιπόν την ως εκ τούτου αναμενόμενη υποβάθμιση της Τέχνης, έως περιορισμού της στο κοινωνικό περιθώριο, σε σχέση με την επιστημονική και τεχνική πρακτική, που διαχωρίστηκαν έκτοτε σαφώς από αυτήν². Οι προσπάθειες παρά ταύτα των "καλλιτεχνών" - που έτσι ονομάστηκαν έκτοτε *de ure* - υπήρξαν φιλότιμες. Η δυτική "επίσημη" Τέχνη των νεωτερικών χρόνων – δηλ. αυτή που τα εγχειρίδια των ιστορικών θεωρούν σαν "ιστορία τέχνης" - προσπάθησε να κατακτήσει ή να φέρει τον άνθρωπο σε συνδιαλλαγή με τον νέο νευτώνιο Κόσμο, θεωρώντας πως αυτή υπήρξε η φιλοσοφική θεμελίωση της νεωτερικής εποχής, καθόσον είχε γίνει αποδεκτή ακόμα και από τους φιλοσόφους. Αυτό στην αρχιτεκτονική φαίνεται εντονότερα, δεξ "επαναστατική" αρχιτεκτονική του 18^{ου} αιώνας, Boullée, Ledoux, Vaudoyer, Durand, την αρχιτεκτονική των μηχανικών του 19^{ου} Paxton, Eiffel, κ.λ.π., αλλά η νέα Σκέψη ή Κοσμοεικόνα ενυπάρχει και στην λεγόμενη "νεοκλασική" αρχιτεκτονική του 19^{ου} αιώνα και στον εκλεκτικισμό- που εμμένουν σε σχήματα και μόνον του παρελθόντος - όπως σαφώς ενυπάρχει και στις άλλες μορφές της Τέχνης, μουσική, θέατρο, λογοτεχνία. Στον 20^ο αιώνα η Τέχνη ομοίως εντάσσεται και προωθεί τις νέες κοσμοεικόνες ή οντολογίες, που αντικαθιστούν σταδιακά αυτήν της νευτώνιας Φυσικής και κατ' αρχήν το χωροχρονικό συνεχές του Einstein: Art Nouveau και Gaudí στην αρχή, στη συνέχεια Κυβισμός, Μοντέρνο κίνημα, Φουτουριστές, Clee, Kadinsky, Mondrian, De Stijl, Le Corbusier Van de Rohe, Wright, Yves Klein αργότερα, κ.λ.π. Η στη συνέχεια εξέλιξη της Φυσικής, της μόνης δηλ. εναπομείνουσας οντολογίας, ακολουθείται επίσης από την εξέλιξη της Τέχνης. Από την παρανοϊκοκριτική του Dalí έως την σύγχρονη μεταδομιστική θεώρηση της πραγματικότητας του Paul Celan, του Eisenman, του Derrida και του Tsumi, που τείνει να γίνει κεντρικό πεδίο ερεύνης των περισσοτέρων

¹ όπου το Κοινό είναι ο κοινός χαρακτήρας σε τόπο και χρόνο μιάς εθνότητας και το Κύριο ο ουσιαστικός χαρακτήρας της καθολικής ενότητας-

² Ο Rodin, μιλώντας στους μαθητές του Bourdelle και Despiou είχε χαρακτηριστικώς εξομολογηθεί: "είναι μία μεγάλη αλήθεια ότι είμαστε καλοί για το τίποτα. Όταν θυμάμαι τον πατέρα μου που ήταν πρωτοκλάστης ξύλων, αναλογίζομαι: αυτός έκαμε μίαν εργασία απαραίτητη στην κοινωνία, αλλά εγώ, εμείς, τί υπηρεσίες προσφέρουμε στους ομοίους μας; είμαστε ζογκλέρ, ταχυδακτυλουργοί, είμαστε πρόσωπα χιμαρικά που διασκεδάζουν το πλήθος στις πλατείες των πανηγυριών, και ο κόσμος μπορεί πολύ καλά να κάνει και χωρίς εμάς..."

πανεπιστημιακών σχολών, ο νέος κβαντικός Κόσμος ακολουθείται ή και προβλέπεται. Αμφισβητείται πλέον ανοικτά ο απόλυτος χώρος και χρόνος της νευτώνιας κοσμολογίας του 19^{ου} αιώνα, κάθε μέχρι τώρα δογματικώς παραδεκτή έννοια περί πραγματικότητας ή Αλήθειας και κάθε προσπάθεια σύλληψής της με τους μέχρι τώρα τρόπους. Αμφισβητούνται το εδώ και το εκεί, το πάνω και το κάτω, το μπρός και το πίσω, το μέσα και το έξω καθώς και η παλαιά κραταιά σημειωτική που επέμενε πως τα αντικείμενα είναι φορείς νοημάτων σε αμφιμονοσήμαντη σχέση τους μ' αυτά. Αμφισβητείται το ίδιο τελικώς το νόημα, με τον τρόπο που μέχρι τώρα το διαβάζαμε, αμφισβητείται η μέχρι τώρα γραμμική χρονική συνέχεια ή διαδοχή, η ίδια τελικώς ανάγνωση ή θεώρηση της Ιστορίας. Η πραγματικότητα ή η Αλήθεια δεν αναζητώνται πλέον σε ένα είναι ή μη-είναι, αλλά σε μία διαδικασία ή σχέση, αναζητάται μία “νέα Φύση σε μία κατάσταση μη-Φυσική” (λόγια του Eisenman). Τα ερωτήματα αυτά και τα εξ αυτών έργα – ή “προτασιακά συστήματα στην πραγματικότητα”, όπως θάλεγε ο Wittgenstein – είναι ίσως ακόμα αδόκιμα ή πρωτόλεια, αλλά απολύτως μέσα στα πλαίσια της εξέλιξης αυτής της νεωτερικής οντολογίας.

Η πορεία της δυτικής Τέχνης δείχνει λοιπόν πως πράγματι οι λειτουργοί της προσπάθησαν να συνηχήσουν με την εποχή τους, ακολουθώντας και προωθώντας αυτό που κάθε φορά φαινόταν να είναι η φιλοσοφική θεμελίωσή της, το υπαρξιακό πεδίο αναφοράς της. Εδώ όμως βρίσκεται και η μεγάλη παρεξήγηση. Τη σταδιακή οπισθοχώρηση των παλαιών οντολογιών και το προκύψαν οντολογικό κενό δεν μπόρεσαν να καλύψουν, όπως είπαμε, μήτε η νευτώνια εκδοχή και η εξ αυτής δαρβίνεια αντίληψη περί Ανθρώπου – που επιχειρηματολόγησε για την πλήρη αποστέρηση κάθε βαθύτερου νοήματος και ιστορικής διάστασης του ανθρώπινου βίου- μήτε η αϊνσταϊνική και η κβαντική εκδοχή. Τα δυτικά “καλλιτεχνικά” κινήματα του 20ου αιώνα έτσι λοιπόν μοιραίως απέτυχαν. Απέτυχαν να επικοινωνήσουν με το κοινό τους, απέτυχαν να ενσαρκώσουν συλλογικούς στόχους και αρχές, απέτυχαν να συμμετάσχουν στην νοηματοδότηση του ανθρώπινου βίου, στην ανάγκη να βρεί η ανθρωπότητα υπαρξιακό πεδίο αναφοράς της, όπως άλλωστε σαφώς και ευθαρσώς διακήρυτταν οι αρχιτέκτονες και οι υπόλοιποι δημιουργοί και που περιέργως αυτές τους οι διακηρύξεις σχεδόν αγνοούνται από τους ιστορικούς. Υπήρξε κατάδηλη αναντιστοιχία μεταξύ του φιλοσοφικού τους περιεχομένου³ και των πραγματικών πεδίων αναφοράς του πνεύματος και της ψυχής των ανθρώπων ή αν θέλετε του συλλογικού ασυνειδήτου, όπως θάλεγε ο Yung. “Ποτέ άλλοτε το περιβάλλον του ανθρώπου δεν ήταν τόσο προβληματικό και με τόσο αβέβαια υπαρξιακά θεμέλια”, μας λέει ο Schulz για την μετά τον Β' πόλεμο παγκόσμια κατάσταση.

Πρέπει να πούμε πως αυτή η αποτυχία κάποια στιγμή συνειδητοποιήθηκε από μία σημαντική μερίδα αρχιτεκτόνων – γιατί προφανώς το πρόβλημα εδώ εμφανιζόταν επιτακτικότερο. Φαίνεται πως κατανόησαν τους λόγους για τους οποίους τη στιγμή που οι μοντέρνοι θαμπωμένοι από τη νέα Φυσική και τις νέες πλεκτομηχανές που άνοιγαν γρήγορα κουμπότρυπες, διακήρυτταν την πίστη τους στη νέα αντίστοιχη και

³ έχει ευστόχως ειπωθεί πως η σχέση τέχνης και φιλοσοφίας είναι η ίδια με αυτή του κρασιού και της αμπέλου

κατ'ουσίαν αντικοινωνική Κοσμοθεωρία και την αποτύπωναν στα κτήριά τους, μη διερωτώμενοι τίνος είναι τελικώς αυτή η νέα Πίστη, οι λαοί αναζητούσαν σχήματα και μνήμες του παρελθόντος. (ο Σοβιετικός λαός π.χ. επιζητούσε κτήρια “νεοκλασικά” όπως απέδειξε έρευνα του Κόμματος και τέτοια κτήρια του προσέφερε ο Στάλιν) : ο λαός δεν μπορούσε να θεωρήσει εαυτόν έξω από την Ιστορία - και αν δεν είχε τέτοια, προσπαθούσε να εφεύρει ή να δανειστεί - και τούτο για να μπορέσει να υπάρξει. Η άρνηση της Ιστορίας – χαρακτηριστικός ο εξοβελισμός της από τη σχολή του Bauhaus – δεν έγινε ποτέ αποδεκτή και άρα οι πιστοί στην νέα “επίσημη” Κοσμοθεωρία αρχιτέκτονες δούλευαν ερήμην του κοινού τους. Μια σημαντική έτσι μερίδα αρχιτεκτόνων και λοιπών “καλλιτεχνών”, που ονόμαστηκαν “μεταμοντέρνοι”, στράφηκαν – κυρίως μετά τον Πόλεμο - προς την αναζήτηση αυτού που ο Schulz αποκαλεί *Genius Loci* ⁴, επικαλέσθηκαν την Παράδοση του κάθε τόπου, επικαλέσθηκαν την Ιστορία. Την παρουσία της Ιστορίας επικαλείται ο Portoghesi, “μεταμοντέρνο σημαίνει επιστροφή στην Παράδοση”, “μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική είναι η αναβίωση της παραδοσιακής μορφής ή της τοπικής μορφής στην κατασκευή” μας εξηγεί ο Jenks. Ο στόχος σαφής : επικοινωνία με το κοινό τους που αναζητά υπαρξιακή ταυτότητα , μέσα στο οντολογικό κενό που πάσχιζε ανεπιτυχώς η νεωτερική διανόηση να το εγκλωβίσει. Ομως αυτός ο μεταμοντερνισμός γρήγορα χάθηκε σε “παρωδίες της ιστορίας”, όπως ευστόχως έχει παρατηρήσει ο Λάββας. Αυτό ήταν άλλωστε αναπόφευκτο : αναζητήθηκαν σχήματα ενός παρελθόντος που δεν είχαν κανένα έρεισμα στους ανυποψίαστους μ' αυτό το παρελθόν λαούς, λαούς φερόμενους από μια διανόηση που συμπεριφέρθηκε και εξακολουθεί να συμπεριφέρεται συμπλεγματικώς προς αυτό το παρελθόν , προς την ίδια τελικώς την Ιστορία⁵. Μοιραία κατάληξη λοιπόν η κατά τα φαινόμενα πλήρης απαξίωσή της : κανείς πλέον σήμερα δεν τολμά να μιλήσει καν γι' αυτήν , εκτός από το να αναγγείλει το τέλος της – προαναγγεληθέν ήδη από το Hegel.

Εδώ είναι που αναδύεται ως πολύτιμο το νεοελληνικό ιστορικό παράδειγμα .Η ίδια η ύπαρξη του νεοελληνικού κράτους εν πολλοίς οφείλεται σ' ένα λαϊκό συλλογικό υπερτοπικό και υπερχρονικό, δηλ. ιστορικό ασυνείδητο , πέραν κάθε εφήμερης συγκυρίας και κοσμικής εξουσίας. Μιλάμε γι' αυτό που διαφυλάχθηκε από μία Τέχνη-κιβωτό , που σήμερα σχηματικώς αποκαλούμε Παράδοση, χωρίς να πολυαντιλαμβανόμαστε την ιστορικότητα του τσάμικου, του μπάλλου, του ζειμπέκιου, του Θεόφιλου, των ταπεινών σπιτιών που ο μετανοημένος Le Corbusier του -35 διαπίστωνε πως “φαίνεται σαν να είναι από πάντα στον τόπο αυτόν” – για θεόκτιστα κάνει λόγο ο Κωσταντινίδης - την δια-Κόσμηση των σιδεριών στα μπαλκόνια και στις αυλές με τα Κοσμικά βωτσαλωτά ή τα ασπρόμαυρα πλακάκια, στις εξώπορτες στα ρόπτρα και στα υπέρθυρα, στο αρχαίο θέατρο που ως “μίμηση πράξεως σπουδαίας και τελείας” επιζεί στην Ορθόδοξη Λειτουργία των εκκλησιών, όπως μας βεβαίωνε ο Τσαρούχης.

⁴ αυτήν την στροφή εμείς την αποκαλούμε πέρασμα από το τοπίο στον Τόπο

⁵ ενδεικτικώς αναφέρουμε τον τρόπο με τον οποίον η Δύση βλέπει – και ονομάτισε έτσι - τον “μεσαίωνα” , καθώς και τις τελευταίες εξελίξεις σχετικά με το περίφημο “ευρωπαϊκό μουσείο”.

Η παρουσία της Ιστορίας, η συνειδητή ή ασυνείδητη αναζήτηση της συνέχειάς της, τελικώς η βεβαιότητα για την ιστορικότητα του Ανθρώπου, εις πείσμα της νεωτερικής εκδοχής, υπήρξε ο κανών και στην λεγόμενη “επίσημη” Τέχνη, αυτήν εν πάσει περιπτώσει που περιλαμβάνουν τα σχετικά εγχειρίδια. Οι Έλληνες δημιουργοί στην πλειοψηφία τους δεν απεδέχθησαν την νεωτερική άρνησή της, ίσως ούτε και οι πιστοί στο μοντέρνο κίνημα αρχιτέκτονες, που έδειξαν μια ιδιαίτερη ευαισθησία απέναντι στον Τόπο, π.χ. ο Κωσταντινίδης, που έθεσε την προβληματική “μιάς αυθεντικής σύνθεσης του νέου με το παλιό, του μοντερνισμού με την αληθινή παράδοση”, καθώς επίσης μερικές πραγματικές μετουσιώσεις του μοντέρνου, π.χ. η Αμερικανική πρεσβεία του Gropius, το Ωδείο του Δεσποτόπουλου, κ.α.

Η μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα νεοελληνική έκφραση δέχθηκε ευχαρίστως και αφομοίωσε γόνιμα τα οράματα μιας σημαντικής μερίδας της δυτικής διανόησης του 19^{ου} αιώνα, που προσέφυγε προς αναζήτηση ιστορικής ταυτότητας για την ανθρωπότητα σε μία ιστορική μνήμη της οποίας οι νεοέλληνες απεδείχθησαν ζώντες φορείς. “Η λαϊκή Τέχνη διαφύλαξε εν πρωτογόνω αλλ’ αγνοτάτη μορφή πανάρχαιες ουσίες”, διακήρυττε ο Πικιώνης που, ως εκ των κυριότερων εκπροσώπων μιας φωτισμένης γενιάς, όπως λένε συνήθως, ως εκφραστής του συλλογικού ασυνειδήτου, λέμε εμείς⁶ καλούσε “να κατέβουμε στην Παράδοση όχι προς άγραν γραφικότητας αλλά δια την ευόδωσιν του ιδικού μας έργου”. Έτσι, όταν ο νεοκλασικισμός των ευρωπαίων κατεδείχθει ως μη έχων κανένα πραγματικό έρεισμα στις κοινωνίες που προσέφυγαν σε αυτόν, οι Έλληνες, που σταδιακώς τον μετουσίωσαν προς κάτι ζωντανό και πραγματικό, εστράφησαν προς την ζώσα ιστορική συνέχεια που βρισκόταν αποτυπωμένη στη Παράδοσή τους. Αναζήτησαν μέσα στη ζώσα Παράδοση ένα νέο Πολιτισμό. Πραγματική συλλογική ανάγκη έρχονται να καλύψουν οι Ζάχος, Σικελιανός, Καβάφης, Κόντογλου, Παρθένης, Πικιώνης, Σεφέρης, Τσαρούχης, Ρίτσος, Ελύτης, Μόραλης, Γκίκας, Χατζηδάκης, που η κάθε του νότα ήταν και μια δημιουργία και που φαίνεται να ζεί τώρα όσο ποτέ άλλοτε, ο ποιητής Σαββόπουλος, “...των Ελλήνων οι κοινότητες ζούνε σ’ άλλο γαλαξία...”, Θεοδωράκης, που δείχνει ακόμα το δρόμο του Αρχάγγελου.

Η νεοελληνική εμμονή στην αναζήτηση ιστορικής ταυτότητας, θα ήταν ίσως τοπικής σημασίας – όπως δηλ. δυστυχώς την τοποθετούν ακόμα οι ιστορικοί - αν σήμερα δεν δικαιωνόταν ως προφητικής αξίας: Παρά την φαινομενική αποδοχή της προταθείσης από την δυτική διανόηση συρρίκνωση της εμβέλειας του ανθρώπου στην λεγόμενη “φυσική” του ζωή – και που αν πράγματι έτσι συνέβαινε αυτό θα σηματοδοτούσε το τέλος της Ιστορίας – έχει γίνει πλέον φανερό πως ο Ανθρώπος ουδέποτε έπαψε να θεωρεί τον εαυτό του εντός ενός χωρικού και χρονικού Ολου, ενός Κόσμου και μιας Ιστορίας από όπου αντλεί υπαρξιακή ταυτότητα και σιγουριά. Πέραν όμως αυτής της φανεράς αναντιστοιχίας μεταξύ των νεωτερικών απόψεων περί πραγματικότητας και των πραγματικών πεδίων άντλησης νοήματος για τη ζωή τους από τους λαούς όλου του κόσμου, πέραν δηλ. της εμμονής των λαών όλου του κόσμου σε μία εμβέλεια της ύπαρξής τους ευρύτερη απ’ αυτήν της υπαγόμενης στην νευτώνια κοσμοεικόνα και στην δαρβίνεια άποψη περί ανθρώπου και ιστορίας –

⁶ όπως έχει λεχθεί οι φιλόσοφοι είναι κατά κάποιον τρόπο φερέφωνα των λαών και της Ιστορίας

εμμονή που βρίσκεται αποτυπωμένη στην λεγόμενη “λαϊκή” ή “Παραδοσιακή” Τέχνη-κιβωτό Πολιτισμού, προς την οποίαν άλλωστε έχουν επανειλημμένως προσφύγει και οι διανοητές της Δύσης - η μέχρι πλήρους επαναπροσδιορισμού τους ραγδαία σημερινή εξέλιξη των επιστημών, ξαναβάζει στο παιχνίδι τα μεγάλα οντολογικά και υπαρξιακά ζητήματα . Είναι η σύγχρονη Φυσική που έχει και επισήμως εισαγάγει την σημερινή ανθρωπότητα στην μετα- νευτώνια εποχή της, έχοντας στρέψει τις έρευνές μας προς μία ολοσδιόλου νέα θεώρηση της πραγματικότητας, του Χώρου και του Χρόνου, του Κόσμου και της Ιστορίας. Το δε εντυπωσιακό εδώ είναι πως καταλήγει σε οντολογικά συμπεράσματα όμοια ή συνάδοντα με παλαιότερες οντολογίες , ξεχασμένες στις Παραδόσεις των λαών . Έχουμε την άποψη ότι τόσον εξ’ αιτίας αυτού, όσο όμως και της φανερά πλέον ιστορικής κρίσης στο οποίαν έχει περιέλθει σήμερα η ανθρωπότητα – με φανερά οικονομικοπολιτικά, κοινωνικά και σε δραματικό βαθμό οικολογικά αδιέξοδα, που οφείλονται ακριβώς στην νεωτερική νοηματοδότηση της ζωής – είναι που είμαστε μάρτυρες μιάς επαναξιολόγησης από την Δύση των τοπικών Παραδόσεων. Προτρέπουν σήμερα οι αγγλοσάξωνες εθνολόγοι τις περιφέρειες να μη σπεύσουν να ενταχθούν στον επικρατούντα δυτικό πολιτισμό, αλλά να αναπτύξουν την καθαρά δική τους Παράδοση και δη τα στοιχεία της με οικουμενική αξία , για να τα φέρουν εν συνεχεία σε συσχετισμό με τον επικρατούντα δυτικό πολιτισμό για την αποκόμιση αμοιβαίων οφελών – το φαινόμενο αυτό το ονομάζουν *acculturation* ο Στ. Ράμφος το ονομάζει *συμπολιτισμό*. Η ενθάρρυνση πολυπολιτιστικών κοινωνιών, που φαίνεται να έχει καταστεί πολιτιστική πολιτική της Ε.Ε. ίσως και των Ηνωμένων Πολιτειών, ίσως υποκρύπτει αναζήτηση μιάς νέας παγκόσμιας πολιτιστικής σύνθεσης.

Στο χώρο έτσι της Τέχνης, διαφαίνεται σήμερα μια όλο και μεγαλύτερη στροφή του ενδιαφέροντος των καλλιτεχνών προς τον ιστορικά φορτισμένο Τόπο, στροφή προς ψηλάφηση και ανάδειξη των στοιχείων εκείνων που συνιστούν την ίδια την ιστορία των τόπων και των λαών – “ για να παραλάβουμε το φύραμα για την ευώδωσιν του ιδικού μας έργου”, όπως θάλεγε ο Πικιώνης. Τέτοιες αναφορές υπάρχουν μάλιστα και στην προσφάτως εκδοθείσα “ Λευκή Βίβλο ” του Συμβουλίου Ευρωπαίων Αρχιτεκτόνων. Μάλιστα τα τελευταία χρόνια γίνεται ολοένα και επιτακτικότερο το αίτημα – κάτι σαν συλλογική ανάγκη - προστασίας των ιστορικών κτηρίων και περιοχών, προς ενίσχυση της συλλογικής ιστορικής συνείδησης - και αυτό το εντάσσουν στο γενικότερο παγκόσμιο πλέον αίτημα της «βιωσιμότητας», έννοια εσχάτως επινοηθείσα . Βεβαίως δεν αμφισβητούμε και την συμβολή των αρχιτεκτόνων και των λοιπών καλλιτεχνών και διανοητών , που έχουν στραφεί προς μία μετα-δομιστική θεώρηση της Τέχνης τους, ως αποτέλεσμα της σημερινής μετα-δομικής πραγματικότητας ,όπως δηλ. την βλέπει η σύγχρονη Φυσική. Αυτός ο μετα-δομισμός αμφισβητεί την φαινομενικώς και μόνον επικρατούσα νευτώνια εκδοχή περί πραγματικότητας, χώρου και χρόνου, και θέτει έννοιες υπερ-χρονικής και υπερ-χωρικής , ή α-χωρικής και α-χρονικής πραγματικότητας , ερωτήματα όμως που έχουν ήδη τεθεί σε παλαιότερες οντολογίες , η θέση δε εδώ της ελληνικής οντολογίας, όπως εμφανίζεται στην διαχρονικότητά της, είναι πολύτιμη. Η σύγχρονη ελληνική αρχιτεκτονική και τέχνη, δηλ. αυτή των τελευταίων χρόνων, που εμμένει σε αυτήν,

ή τρέφεται από αυτήν, συνεχίζει την ιστορικής διαστάσεως νεοελληνική πρωτοπορία.

Η ιστορική εμβέλεια του νεοελληνικού παραδείγματος, μπορεί να συνοψιστεί στα παρακάτω λόγια του Ζήσιμου Λορεντζάτου για τον Δημήτρη Πικιώνη : “Σήμερα που ο ελληνικός τροχός (σημ.: τον αντικαθιστούμε με την λέξη “παγκόσμιος”) – αν φανταστούμε αυτή την εικόνα- έχασε σχεδόν όλες τις ακτίνες ή τα αδράχτια του και αναδιπλώθηκε στο κεντρικό σημείο, στο τιγκίλι της ρόδας, οι δυσκολίες για μια κάποια αυτογνωσία και η ανάπτυξη, απάνω στην αυτογνωσία αυτή, κάποιου καινούργιου πολιτισμού πληθύνανε τόσο πολύ, ώστε να γλιστράη μέσα από τα χέρια μας, όχι μόνο η χίμαιρα (που δουλειά της είναι πάντα να γλιστράη), αλλά περισσότερο ακόμα η πραγματοποίηση μιάς παρόμοιας προοπτικής. Και αυτό δεν μπορεί να είναι πολύ καλό σημάδι, χωρίς αναγκαστικά να είναι και σημάδι απελπισμού. Όσους δοκίμασαν να αποκτήσουνε, όχι μονάχα την αυτογνωσία αυτή, αλλά όσους προχωρήσανε στην πραγμάτωση ορισμένων έργων τα οποία μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε ως δείχτες στον δρόμο ενός καινούργιου πολιτισμού, πρέπει να τους θεωρούμε πατέρες και να ξέρουμε πως αυτοί κρατάνε όρθιο το δέντρο απάνω στο οποίο στηριζόμαστε εμείς, και που δεν έπεσε ως τώρα. Ποιος ξέρει, μπορεί τον καιρό καμιανής μεγάλης αναβροχιάς, όταν τίποτα δεν θα έχουμε να προσμένουμε από πουθενά και τα κλαριά ή τα φύλλα του δέντρου θα απομένουνε φρυμένα και θα είναι μόνο για λύπηση, οι ρίζες αυτές, που εμείς τις είχαμε για ξοφλημένες, να ανεβάσουνε από τα καταχθόνια τις λίγες σταλαματιές που θα σώσουνε το δέντρο από το μαράζωμα και τον αφανισμό”.

Μέχρι τώρα μιλούσαμε για την ελληνική εισήγηση στην Τέχνη και στη Σκέψη του πρώτου μισού του ΧΧου αιώνα, μέχρι και τις δεκαετίες του -60 και -70. Επιτρέψτε μου όμως να αναφερθώ και στα χρόνια που διανύουμε, με όλους τους κινδύνους που αυτό περικλείει : ούτε την αναγκαία πληροφόρηση διατείνομαι ότι έχω, μήτε το αλάθητο , εξ άλλου ο χρόνος είναι τόσο κοντινός που μου είναι μάλλον αδύνατον να απαλλαγώ από συναισθηματισμούς και προσωπικά βιώματα . Ομως θεωρώ χρέος να το αποτολμήσω - μίλησα προηγουμένως για την σύγχρονη ελληνική τέχνη που εμμένει στη με διάφορες μορφές διασωθείσα ελληνική οντολογική πρόταση, πρόταση νοήματος ζωής, πρόταση Πολιτισμού, ή τρέφεται από αυτήν - παρότι σίγουρα θα παραλείψω αυτούς που κακώς δεν γνωρίζω . Εξ άλλου δεν θα μιλήσω παρά δειγματοληπτικώς, χωρίς δηλαδή αυτό να σημαίνει ότι δεν υπάρχουν και άλλοι πενήντα που εργάζονται στο ίδιο πνεύμα, και πραγματικά πιστεύω πως αυτό συμβαίνει , τουλάχιστον φαίνεται πως όλοι εμείς έτσι εξακολουθούμε να ζούμε , να βλέπουμε τη ζωή μας και τις προτεραιότητές της, να ονειρευόμαστε. Θυμάμαι το Σαββόπουλο, που όταν στο Μέγαρο Μουσικής είχαν συναυλίες του Mozart, είχε πεί

πως εντάξει, καλά κάνουν, μόνο να ξέρουν πως και 'μείς είχαμε την εποχή του πολλούς Mozart στα χωριά μας, χωρίς κανείς να τους ξέρει ή να τους δίνει σημασία. Αντίστοιχα θα έλεγα πως εμείς μιλάμε για το Θεόφιλο, τον Τσαρούχη, τον Πικιώνη και τον Κρόκο – και δικαίως, μόνο μη ξεχνάμε που τέτοιοι υπάρχουν ακόμα στις επαρχίες και στα χωριά, και κτίζουν και ζωγραφίζουν, αλλά δεν τους ξέρουμε, παρότι σ' αυτούς οφείλουν κυρίως την ύπαρξή τους, και ο Πικιώνης και ο Τσαρούχης και ο Κρόκος, γιατί αυτοί μπόρεσαν να διαφυλάξουν «εν προτογόνω αλλ' αγνοτάτη μορφή τις πανάρχαιες ουσίες», όπως έλεγε ο Πικιώνης.

Στη ζωγραφική λοιπόν, πάντα κατά τη γνώμη μου, κυριαρχεί το παράδειγμα του Φασιανού. Το έργο του πρέπει να το θεωρήσουμε ως νέα πρόταση – κάτι σαν σύνθεση – στη σημερινή διαπάλη στο χώρο της Τέχνης (και όχι μόνο), μεταξύ Μορφής και Εννοίας, ή Μορφής και διάλυσής της, κάτι αντίστοιχο με την Εικονομαχία στην εποχή της ανατολικής ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Ο Φασιανός θα τολμούσα να πώ πως ανακαλύπτει το Σχέδιο που ο Τσαρούχης έβλεπε κρυμμένο κάτω από τη ζωγραφική και το χρώμα του Μπουζιάνη – έλεγε ο Τσαρούχης πως έτσι ο Μπουζιάνης του δίδαξε τη σημασία της αποφυγής της σχεδιαστικής φλυαρίας – κάτι βεβαίως που οι ευρωπαίοι εξπρεσιονιστές ούτε διανοούντο αλλά ούτε και κατανοούσαν. Υπάρχει βεβαίως και ο Τόπος και ο Μύθος του, μέσα από μνήμες και σύμβολα, έτσι όπως του τον δίδαξε ο Μόραλης και στη συνέχεια ο Τσαρούχης. Επιτρέψτε μου εδώ να παραθέσω ένα κείμενο του Φασιανού, με τίτλο «Αντίπολις», που το έχω πάρει από ένα παλαιότερο τεύχος του Ζυγού, περιοδικό που δυστυχώς δεν εκδίδεται πλέον :

*Βλέπω ένα στάχτυ να ξεπροβάλλει από τη σκληρή πέτρα.
Ζουζούνισμα μέλισσας και βόμβος εντόμων μέσα στη ζέστη.
Εδώ είναι το δοξασμένο τοπίο, εδώ ακριβώς φαντάσου τα
Βήματα των παλαιών ανθρώπων κάτω από τα δικά σου, αό-
ρατα μα υπαρκτά. Τα προβατάκια ήσυχα, με το σκυμμένο κε-
φάλι, αιώνια βόσκουν. Ένα σούρσιμο σαύρας ή φιδιού α-
κούγεται δίπλα σου, ανάμεσα από τις αστυβές. Α! τι ωραία
οι ακρίδες, τυφλωμένες από τη ζέστη, πέφτουν ασυνάρτητα
πάνω σου...*

*Πιο κάτω, ο μικρός χείμαρρος με τις πικροδάφνες – ρόζ ή
άσπρες – και η μυρωδιά της λυγαριάς. Εκεί μέσα χώνομαι ο-
λόκληρος και περπατώ, περπατώ ανάμεσα, γίνομαι κι εγώ
δέντρο, μυρίζω ολόκληρος άρωμα θεϊκό, και φθάνω σε πα-
ραλία. Οι χείμαρροι πάντα οδηγούν σε παραλία. Ωραίο
ρέμμα. Εκεί στο ξέφωτο ακούς, πριν φθάσεις, το σούρσιμο
των κυμάτων στα στρογγυλά βότσαλα, το ρυθμικό κροτάλι-
σμα, πριν δείς την εικόνα. Εκεί έχει και κάτι γαλάζια κρίνα
και μετά χρυσομένη άμμος και αφροί και πιτσιλιές από νερά
στο πρόσωπο, σαν από συντριβάνι. Κάθομαι και κοιτάζω. Να
μείνω εδώ, να χαθώ κι εγώ μέσα στα νερά, στον ουρανό,
στο ουράνιο τόξο της ζωής...*

Νεαρέ, κοίτα το νερό. Κοίτα το γαλάζιο χρώμα και όλα τα φυσικά. Το μυαλό πιά να μη σφίγγεται από επιστήμη και άσφαλο. Εδώ είναι η ζωή, η αιώνια ύπαρξη. Τα άλλα όλα είναι εξατμίσεις αυτοκινήτων, λόγια των εφημερίδων καθημερινά...

Στην εικονογράφηση της «Αυλής» του Ηλ. Πετρόπουλου φαίνεται αυτή η θεώρηση του Τόπου και του Μύθου του, που προσδίδει μυθικές διαστάσεις στην καθημερινή ζωή – θυμάμαι εδώ των «Ελλήνων τις κοινότητες» του Σαββόπουλου.

Την εποχή αυτή στη δυτική πρωτοπορία κυριαρχεί ο «μετα-δομισμός», που πολλοί αποκαλούν «αποδόμηση», «deconstruction». Στην ζωγραφική αναφέρουμε τον Bacon που «αποδομεί» τις μορφές του, στην Αρχιτεκτονική, όπου φαίνεται να είναι πιο δημοφιλής αυτή η κίνηση, ο Eisenman και ο Tshumi κυριαρχούν ως πρωτοπόροι και πάνω τους δημιουργούνται Σχολές. Τα αξιώματα της νευτώνιας εκδοχής περί πραγματικότητας φαίνεται να χάνουν οριστικά εγκαταληφθεί και από την ίδια την Φυσική. Ο παλιός τόπος του κατανοεί το Χώρο και το Χρόνο, την ύλη, το «εδώ» και του «εκεί», το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, μπαίνουν σε αμφισβήτηση. Η σημειωτική και η φόρμα εγκαταλείπεται χάριν της φαντασίας, της ποίησης και μιάς «μνήμης που ολοποιεί». «Αναζητείται η Φύση σε μία κατάσταση μη φυσική», εξηγεί ο Eisenman. Κομβικό σημείο η ύπαρξη ή όχι νοήματος: τελικώς ο Eisenman καταλήγει στην άρνησή του, ο Tshumi αποδέχεται την ύπαρξή του, απλώς το βλέπει διασπασμένο σε θραύσματα, αυτά κατασκευάζει, «...προσφέροντας στο κοινό την δυνατότητα αντίληψης ενός Κόσμου που έχει εκραγεί σε αποσπάσματα... δημιουργώντας τα μέσα μεταφοράς...».

Στην Ελλάδα ο Χουλιαράς, φαίνεται να κάνει τα πρώτα βήματα, καταφανώς επηρεασμένος από τον Bacon, μη αρνούμενος όμως το σύμβολο ή το μύθο. Πιο έντονα στη συνέχεια ο Πολυμέρης εισαγάγει τη μορφή, το «πρόσωπο»-στην Ορθόδοξη έννοιά του προς την οποία προσβλέπει- σε μίαν άλλη γεωμετρία από αυτήν του ορατού Κόσμου ετούτου, επιδιώκοντας δηλ. ίσως την εισδοχή του σε μία ά-χωρη και α-χρονη οντολογική πραγματικότητα. Επικαλούμαστε επί πλέον τα εύστοχα σχόλια του Σταμάτη Σκλήρη, από το τεύχος του Ζυγού Νο 62/1983, που βλέπει σε αυτήν την «φωταγωγική όραση της ελληνικότητας». Βλέπει στους πίνακές του έναν κεντρομόλο φωτισμό, που βοηθά «το εικαστικό πρόσωπο να ταυτιστεί με την όλη υπόσταση του όντος, ...του όντος ως μετέχοντος στο μεταφυσικό φώς..» .Δηλ. μάλλον λόγια, το ζητούμενο δεν εξαντλείται στη μορφή αλλά τείνει να την υπερβεί αναζητώντας την οντολογική διάστασή της. Αυτό ο Σκλήρης το βλέπει άλλωστε και στον Τάσσο, στον Σπυρόπουλο και πρώτ' απ' όλους στον Τσαρούχη.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εκδοχή του Σόρογγα. Αποσπά ο Σόρογγας τα αντικείμενά του και τα ωθεί, θα μπορούσαμε να πούμε, στα όρια της ιδέας τους, χωρίς όμως να αποστερήσει συναισθηματικών φορτίσεων και συμβολισμών την αναπαριστώμενη μορφή και ύλη. Ο Μιλτ. Παπανικολάου – στην «Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα» - κάνει λόγο για «μορφές πρωτοδημιουργικής εμπειρίας». Αναλόγως κινείται και ο Π. Ιερεμιάδης – η Ινδικός του έχει ήδη

αφιερώσει δύο εκδόσεις της. Ο Ιερεμιάδης προχωρεί στην αποδόμηση του αντικειμένου εντασσόμενος στην μεγάλη καμπή της Σκέψης για την οποία μιλήσαμε προηγουμένως, αλλά διατηρεί την ερωτική σχέση με την ύλη του, κάτι που προέρχεται από την Ορθόδοξη Παράδοση, ανεβάζοντας αριστοτεχνικά το συμβολικά και συναισθηματικά φορτισμένο αντικείμενο προς μία α-χώρα και α-χρονη πραγματικότητα, όπως αυτή εμφανίζεται μέσα από τις βυζαντινές αγιογραφίες. Στην σειρά του με τις βάρκες μάλιστα, αυτό το αντικείμενο προέρχεται ή ταυτίζεται με το «βαθύτερο είναι μας», όπως θάλεγε ο Πικιώνης.

Ο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης και με τα κείμενά του – με κορυφαίο αυτό της «Κυρίας Ερσης» - και με τη ζωγραφική του βλέπει τον Κόσμο σε βιωμένα αποσπάσματα, μέσα από την θρησκευτική Παράδοση, μπαίνει επίπονα στο εσωτερικό των μορφών και εκεί ανακαλύπτει την οντολογική διάστασή τους. Επιδιώκει και αυτός υπέρβαση της ορατής πραγματικότητας με άρνηση της δυτικής προοπτικής, δηλ. αντίληψης του χώρου και του χρόνου, με «παραμορφώσεις» της και συμβολισμούς. Αντίστοιχα αντιλαμβάνεται τα πράγματα και ο Μανώλης Γρηγορέας, που προσπαθεί και αυτός να κλείσει το άπειρο στο πεπερασμένο των γραφημάτων. Σε μία μονογραφία για το έργο του, που εξέδωσε η Ινδικτος, στο εκπληκτικό προλογικό κείμενό του ο Στέλιος Ράμφος μεταξύ άλλων επισημαίνει πως «... το χρώμα του Γρηγορέα μεταγγίζει ευφρόσυνα στη ψυχή ένα κοινό μυθικό αίσθημα. ...ο καλλιτέχνης ακολουθώντας την αγιογραφική πράξη ανοίγεται ακτινωτά...για να βυθιστεί το μάτι στο χρώμα ανακαλύπτοντας τα ζωγραφισμένα αντικείμενα ως εσωτερικές ενέργειες ζωής, συσχετισμούς δυνάμεων που τα συνδέουν με το πάν χωρίς να καταφεύγουν σε μεσολαβητικές έννοιες». Ανάλογη όμως δυναμική της χρήσης του χρώματος πρέπει να διαπιστώσουμε και στην ζωγραφική του Πεντζίκη, αλλά και σε παλαιότερους ζωγράφους, π.χ. στον Π. Τέτση, παρότι δεν κατάφερε να ξεφύγει από τον νατουραλισμό.. Για τον Τέτση ο Μιλτ. Παπανικολάου σημειώνει πως «...υποβάλλεται σε έναν αγώνα που τον οδηγεί σε χρωματικές ποιότητες και σε απρόβλεπτους τόνους, πράγμα που προσδίδει μια ευαίσθητη σχέση με τα πράγματα (σημ.: και αυτό είναι καθαρή ελληνική και νεοελληνική εισήγηση). ..Το πάθος του για το φως και τις ρυθμικές σχέσεις που γεννά η επίδρασή του στα αντικείμενα μετατρέπει τις εικόνες του σε ποιητικά δημιουργήματα, αποκαλύπτοντας μυστηριακά και απόκρυφα νοήματα...» - απόψεις πολύ κοντά με αυτές που είχε εκφράσει για τον Σπυρόπουλο και ο Σκλήρης, βλέποντας στα έργα του την ελληνική φωταγωγική. Επιτρέψτε μου τέλος να αναφερθώ, σ' αυτό το πολύ σύντομο σημείωμα για τη ζωγραφική και στις ζωγραφίες του Αλέξη Κυριτσόπουλου. Δεν πολυξέρω γιατί ή τουλάχιστον δεν μπορώ να το εκφράσω. Ίσως μόνο γιατί τον έχουμε συνδέσει με τον Διονύση Σαββόπουλο με τον οποίον μεγάλωσε η γενιά μου. Ίσως για τη μαγεία στην οποίαν μας εισήγαγε φτιάχνοντας τα σκηνικά της συναυλίας του Διονύση πριν λίγο καιρό στο Μέγαρο Μουσικής, το μεγαλύτερο ίσως καλλιτεχνικό γεγονός που έχει συμβεί στη χώρα μας τα τελευταία χρόνια. Ίσως για την διάχυτη αθωότητα. Ίσως γιατί όλοι βλέπουμε το άρρητο μέσα από την σχηματοποίηση του ονείρου στις ζωγραφίες του. Ίσως γιατί, όπως λέει ένας φίλος μου ζωγράφος, ο Κυριτσόπουλος δεν κάνει ζωγραφική, ζωγραφίες κάνει, και αυτό είναι μια πολύ σοβαρή θέση: δεν

προσχεδιάζει νοήματα και ιδέες, αφήνει το όνειρο της ζωής να κυλήσει . Ίσως για όλα αυτά μαζί.

Στον χώρο τώρα της γλυπτικής θεωρώ κυρίαρχη την παρουσία και τη συνεχώς ανανεούμενη δράση του Κυριάκου Ρόκου. Ο Ρόκος φαίνεται να είναι ο μόνος που κατανόησε, αφομοίωσε και προωθεί την πρόταση του Χαλεπά . Ο Χαλεπάς είναι αυτός που πρώτος έδωσε ψυχή στον στεγνό δυτικό ακαδημαϊσμό, τους έδωσε την πλατωνική θεία μανία που οι δυτικοί επικαλούντο αλλά δεν μπόρεσαν ποτέ να προσεγγίσουν αλλά και ούτε να κατανοήσουν. Στα χνάρια αυτά στηρίχτηκε κατ' αρχήν ο Ρόκος. Ο Ρόκος όμως, βαθιά ελληνικός, ανοίγει περαιτέρω τους ορίζοντες: διαλέγεται ερωτικά με την ύλη και μαζί της αναζητά ιδεατούς ανθρωποκεντρικούς κόσμους, κοσμικές ή πρότυπες ιδέες και σ' αυτό είναι που επικεντρώνεται η ελληνική πρόταση στο διεθνές καλλιτεχνικό, δηλ, πολιτιστικό και φιλοσοφικό γίνεσθαι. Σ' αυτή την αναζήτησή του χρησιμοποιεί πολλές φορές απλά και κανονικά γεωμετρικά σχήματα, κάτι το οποίο βεβαίως παραπέμπει στην «καλή μορφή» των ψυχολόγων της Gestalt (που όπως μας βεβαιώνουν, ως έχοντας αυτές οι «καλές μορφές» προνομιακή θέση στην αντιληπτικότητα του ανθρώπινου εγκεφάλου , αναπέμπουν σε πρότυπες κοσμικές μορφές ή ιδέες - και γι αυτό πιστεύω πως έχει στρέψει προς αυτά το ενδιαφέρον της η σύγχρονη αρχιτεκτονική), όχι όμως απρόσωπα και αφηρημένα, αλλά ενταγμένα στην αναζήτηση της επέκτασης της εμβέλειας του ανθρωπίνου σώματος, μορφής ή προσώπου. Επίσης ο Ρόκος «κοινωνιολογεί», αλλά όχι όπως δυστυχώς συνηθίζεται - κάτι σαν παιδική ασθένεια της τέχνης που καταλήγει όμως να την αποπροσανατολίζει από τους αρχέγονους σκοπούς της. Η «κοινωνιολόγηση» του Ρόκου είναι ανάλογη με την «κοινωνιολόγηση» του Σαββόπουλου που όπως πολύ εύστοχα είπε για τον εαυτό του

*« βρήκα τ' όνειρό σου σε γραμμές πολιτικές,
αλλά το πήγα πέρα από αυτές,
γιατί εκεί με οδηγούσε δίχως να το αντιληφθώ
η καταγωγή μου και η τέχνη που εξασκώ»*

Ετσι άλλωστε «κοινωνιολόγησε» και μας δίδαξε η σοβιετική τέχνη , πηγαίνοντας δηλ. πέρα από τις αρχικές «πολιτικές γραμμές» αλλά και ο Θεοδωράκης και ο Ρίτσος, σε μεγάλο βαθμό αυτό κάνει και ο Θάνος Μικρούτσικος, ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου, ο Βαγγέλης Γερμανός και άλλοι .

Στο χώρο της γλυπτικής σημαντική είναι και η παρουσία του Τάκι και του περισσότερου δικού μας Θόδωρου. Εχω όμως την άποψη ότι ο Τάκις παρόλη την διεθνή απήχησή του παραμένει στο happening , χωρίς βεβαίως να σημαίνει ότι αυτό στερείται προεκτάσεων , εξ άλλου καταδήλως προσπαθεί να φέρει αυτές σε «κοινή δράση» με το κοινό του. Τα ίδια θα έλεγα και για τον Θόδωρο, βλέποντάς τον όμως με μεγαλύτερη συμπάθεια, ως κομίζοντας κάτι περισσότερο από τη καθαρά δικιά μας ζωή και ιστορική μνήμη.

Στο χώρο της αρχιτεκτονικής , πρόλαβε και μπήκε στην παγκόσμια ιστορία ο Κυριάκος Κρόκος, ως η σπουδαιότερη ίσως νεοελληνική πρόταση του ΧΧου αιώνα, μαζί μ' αυτήν του Πικιώνη . Ο Κρόκος κατανόησε το πνεύμα του τόπου, την

ιστορικότητά του, το *Genius Loci* που επικαλείτο ο Schulz , και το μετέφερε στον σημερινό χώρο κατοικίας. Στην αρχιτεκτονική του έτσι ενσωματώνει τις διδασκαλίες του μοντέρνου στην ιστορικότητα του τόπου – αφήστε τις αρχαιοελληνικές καταβολές αυτού του ίδιου του μοντέρνου, θυμάμαι σ' ένα συνέδριο σύγχρονης αρχιτεκτονικής είχε ευστόχως ειπωθεί από κάποιον πως ο Mies ήταν πολύ πιο αρχαίος Έλληνας από τους λεγόμενους «νεοκλασικούς». Στις κατόψεις του φέρει τις μνήμες του τόπου αυτού, χρησιμοποιώντας ιστορικά και εννοιολογικά φορτισμένα σχήματα, μη κρίνοντας δηλ. σκόπιμο να προτείνει έναν άλλο τρόπο σύνδεσης του ανθρώπου με το περιβάλλον του και την διάχυσή του σε αυτό (ή μη τολμώντας κάτι τέτοιο). Το κύριο όμως του έργου του είναι ότι προτείνει μια συναισθηματική, ερωτική σχέση με την ύλη, την ανάγκη να της προσδώσει ποιητικές, δηλ. έως οντολογικών διαστάσεων προεκτάσεις , προωθώντας δηλ. τα μεγάλα θέματα που έθεσε στο παγκοσμιοποιημένο πλέον γίγνεσθαι ο Πικιώνης.