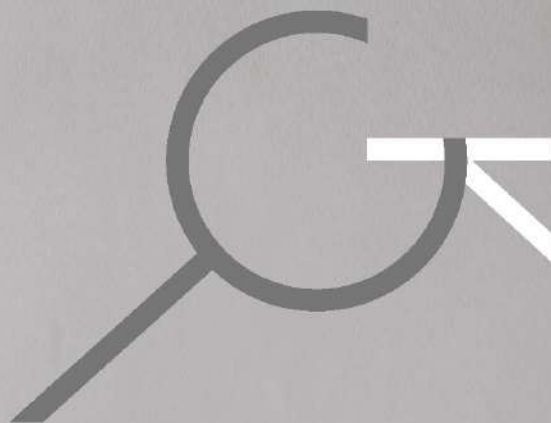


ΤΕΥΧΟΣ ΔΕΚΑΤΟ  
2021/2



ΕΙΔΙΚΟ ΤΕΥΧΟΣ  
**ΜΑΡΕΙΣΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ  
ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ  
ΛΟΥΙΖΑ ΑΥΓΗΤΑ  
ANDREW HEMINGWAY  
ΝΙΚΟΣ ΠΕΓΙΟΥΔΗΣ  
ANNA-MARIA KANTA  
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ-ΕΙΣΑΓΩΓΗ  
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

P

I

M

H

ΕΞΑΜΗΝΙΑΙΑ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ  
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ



Τιμή €9



ΕΞΑΜΗΝΙΑΙΑ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ  
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

## **ΚΡΙΣΗ**

Εξαμηνιαία Επιστημονική Επιθεώρηση

**Συντακτική επιτροπή:** Ελένη Βλάχου, Χριστίνα Δημακοπούλου, Θοδωρής Δημητράκος, Γιάννης Κοζάτσας, Αγγελική Πούλου, Μαρία Χολέβα.

**Επιστημονικοί Συνεργάτες:** Δημήτρης Αναστασίου, Άρις Αραγεώργης (1961-2018), Γιώργος Βελεγράκης, Θανάσης Γκιούρας, Reinhard Jung, Δημήτρης Καλτσώνης, Έλενα Μαμουλάκη, Γιώργος Μανιάτης, Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, Σταύρος Μαυρουδέας, Παντελής Μπάγκος, Αριστείδης Μπαλτάς, Ευγενία Μυλωνάκη, Νίκος Παπαδάτος, Ντορίνα Παπαναστασίου, Κώστας Πασσάς, Γιώργος Πλειός, Σπύρος Σακελλαρόπουλος, Σωτήρης Σκανδάλης, Σταύρος Σταυρίδης, Κώστας Στεργιόπουλος, Simona Todaro, Τέλης Τύμπας, Γιώργος Φαράκλας, Γιώργος Φουρτούνης, Νίκος Φωλίνας, Αλέξανδρος Χρύσης, Στάθης Ψύλλος.

**Επικοινωνία:** [www.e-krisi.gr](http://www.e-krisi.gr)

**Υπεύθυνος επικοινωνίας:** Γεράσιμος Χολέβας

**Σχεδιασμός κειμένου:** Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος

**Σελιδοποίηση:** Νεκτάριος Στεργιόπουλος

**Παραγωγή:** Μοτίβο Α.Ε.

**Σχεδίαση ιστοσελίδας:** Γιάννης Σακελλαρίου, Αποστόλης Κυριάκος

**Τιμή τεύχους:** 9 ευρώ

**Ετήσια συνδρομή (ιδιώτες):** 15 ευρώ

**Ετήσια συνδρομή (ιδρύματα):** 20 ευρώ

**Κεντρική διάθεση:** Εκδόσεις Τόπος

Πλαπούτα 2 & Καλλιδρομίου, 114 73 Αθήνα, τηλ. 2108222835, [info@motibo.com](mailto:info@motibo.com)

Τεύχος 10 – 2021/2

**Εικόνα εξωφύλλου:** Μάνος Τσιχλής

*Ξημερώματα στο νταμάρι (Dawn at the quarry)*, μάρμαρο, ορείχαλκος, 30x11x15cm, 2019.

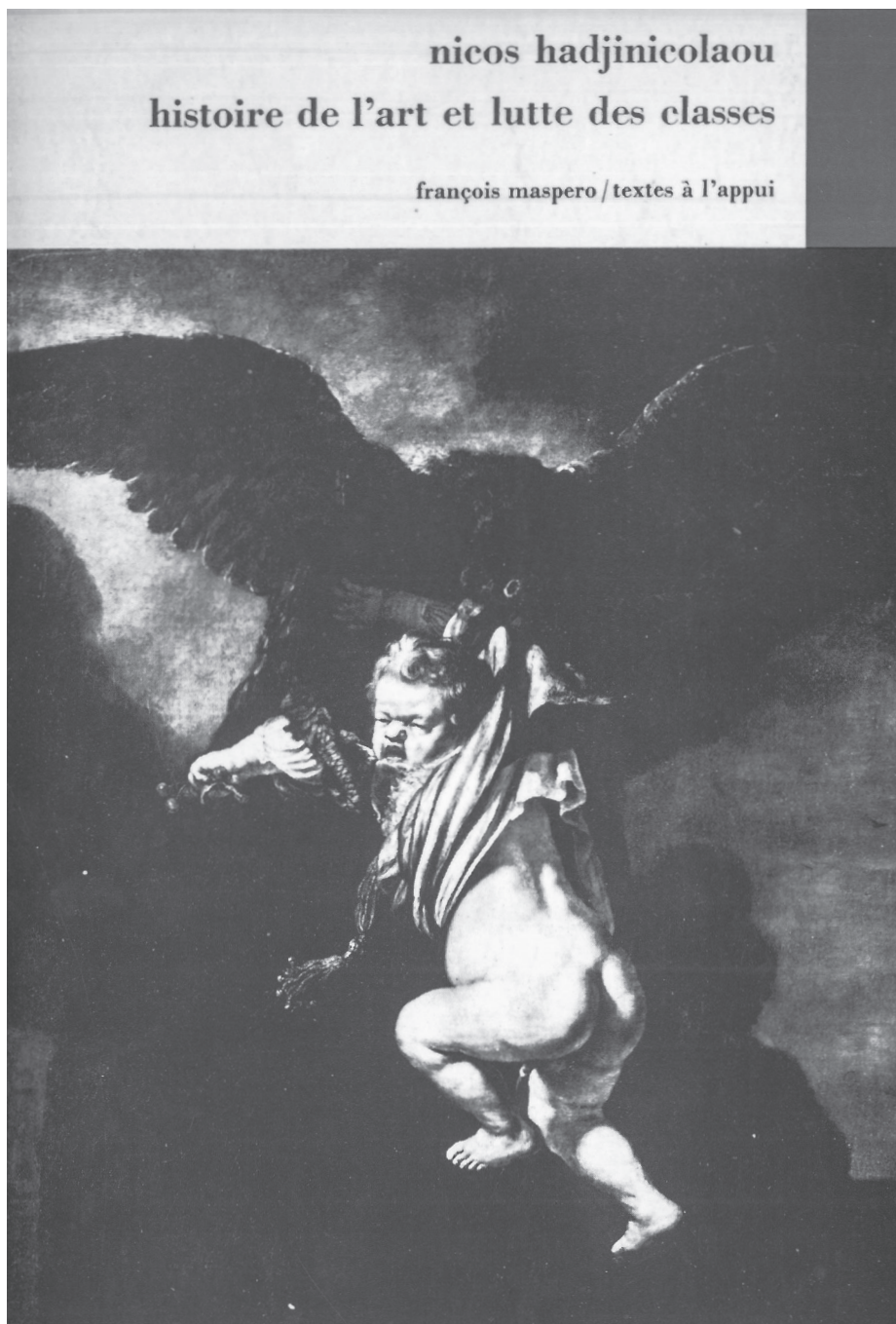
Απαγορεύεται η αναδημοσίευση μέρους ή όλου του έργου, καθώς και η αναπαραγωγή ή μετάδοσή του με οποιοδήποτε οπτικοακουστικό, γραπτό ή άλλο μέσο χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη ή του συγγραφέα.

ISSN 2585-2124

## Περιεχόμενα

|                                                                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ                                                                                                 | 3   |
| Εισαγωγικό Σημείωμα: Μαρξιστικές προσεγγίσεις<br>στην ιστορία της τέχνης                                              |     |
| ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ                                                                                                   | 15  |
| <i>Ιστορία της τέχνης και πάλη των τάξεων: Μια ανάγνωση</i>                                                           |     |
| ΛΟΥΙΖΑ ΑΥΓΗΤΑ                                                                                                         | 39  |
| Θεωρίες για τη ριζοσπαστικότητα της σύγχρονης τέχνης,<br>ή, τι συμβαίνει όταν η ιστορία της τέχνης ξεχνά τον Μαρξισμό |     |
| ANDREW HEMINGWAY                                                                                                      | 61  |
| Class Consciousness and the Crowd in American Realist<br>and Socialist Art, c. 1905-40                                |     |
| ΝΙΚΟΣ ΠΕΓΙΟΥΔΗΣ                                                                                                       | 93  |
| Ο καλλιτέχνης ως παραγωγός: Για μια νέα προσέγγιση της<br>καλλιτεχνικής ριζοσπαστικότητας                             |     |
| ANNA-MARIA KANTA                                                                                                      | 119 |
| Proletarian Drawing: West German Pedagogy's<br>Communicative Turn in the 1970s                                        |     |
| ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ                                                                                                 | 151 |
| Βιβλιοκρισία: Μιχαήλ Λίφσιτς, <i>Η φιλοσοφία της τέχνης του<br/>Καρλ Μαρξ</i> . Αθήνα: Τόπος, 2018                    |     |





Nicos Hadjinicolaou, *Histoire de l'art et lutte des classes*, Παρίσι: Maspero, 1973. Εξώφυλλο της πρώτης γαλλικής έκδοσης.

ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ\*

### ***Ιστορία της τέχνης και πάλη των τάξεων: Μια ανάγνωση***

Στον μισό αιώνα που πέρασε από τότε που γράφτηκε το βιβλίο<sup>1</sup> έχουν συμβεί πολλά στον κόσμο, στην Ευρώπη και στην Ελλάδα. Όποιος αριστερός μιας κάποιας ηλικίας κοιτάζει σήμερα γύρω του, βλέπει ανήσυχος τα σημάδια της ανόδου μιας φασίζουσας άκρας Δεξιάς, ακόμα και υποστηρικτές του Γ' Ράιχ να συμμετέχουν επιδεικτικά στις δημόσιες πολιτικές αντιπαραθέσεις. Το είδαμε να παίζεται σχεδόν ως φάρσα με τις πρόσφατες εκλογές στις Ηνωμένες Πολιτείες αλλά και στη σοβαρή του εκδοχή με το AfD στη Γερμανία. Η κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης και των ευρωπαϊκών κομμουνιστικών κομμάτων, που συνέβαλε στην υποχώρηση της ακτινοβολίας των σοσιαλιστικών ιδεών και του ίδιου του μαρξισμού σε παγκόσμια κλίμακα, παρασύροντας στο πέσιμό της οπαδούς και αριστερούς διαφωνούντες όλων των αποχρώσεων, αποτελεί ένα αναπόδραστο δεδομένο στη σκιά του οποίου γράφουμε.

\*\*\*

Λίγα λόγια είναι απαραίτητα για τις ιδιαίτερες συνθήκες που προκάλεσαν τη συγγραφή του. Απαραίτητα, γιατί «οι συνθήκες» δεν ήταν ένα σκηνικό κρεμασμένο στον τοίχο στο βάθος της σκηνής αλλά παράγοντας που συμμετείχε ενεργά στη λογική του βιβλίου, τόσο γιατί η δικτατορία στην Ελλάδα καθόριζε τη σκέψη μας όσο και γιατί η εκκαθάριση λογαριασμών με την αστική ιστορία της τέχνης αποτελούσε μέρος των ευρύτερων προβληματισμών μου.

Με την επιβολή της δικτατορίας είχα σταματήσει κάθε ενασχόληση με την ιστορία της τέχνης και τη διατριβή που ετοίμαζα για το Πανεπιστήμιο του Μονάχου. Τον Ιούνιο του 1969 με κάλεσαν στη Γραμματεία της Σχολής (École Pratique des Hautes Études) και με πληροφόρησαν ότι δεν θα μπορέσω να επανεγγραφώ για το επόμενο ακαδημαϊκό έτος (1969-1970), αν δεν σημειωθεί κάποια πρόοδος στις σπουδές μου. Ήμασταν περισσότεροι όσοι λειτουργούσαμε σαν να ήμασταν επαγγελματικά στελέχη. Πώς ζούσαμε; Ο καθένας και η καθεμιά προσπαθούσε να βρει λύσεις. Ο Άγγελος είχε φτιάξει ένα συνεργείο κι έβαφε σπίτια. Συνήθως όμως, όταν μπορούσαν, ήταν οι γονείς που βοηθούσαν. Δεν ήξεραν βέβαια οι άνθρωποι πού πήγαιναν τα λεφτά τους. Στην περίπτωσή μου, οι γονείς μου έστελναν στο Παρίσι μηνιαία ένα ποσό για την κάλυψη των βασικών

---

\* Ο Νίκος Χατζηνικολάου είναι ομότιμος Καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Κρήτης. Nicos Hadjinicolaou is Professor Emeritus of Art History, University of Crete.

<sup>1</sup> Ευχαριστώ θερμά τη συντακτική επιτροπή της *Κρίσης* που μου έδωσε την ευκαιρία να το διαβάσω ξανά μετά από σχεδόν πέντε δεκαετίες. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στη Χριστίνα Δημακοπούλου. Για μοναδική φορά αναφέρθηκα συνοπτικά στο θέμα στην ημερίδα «Έλληνες κριτικοί και ιστορικοί της τέχνης στο Παρίσι, 1945-1975», που οργανώθηκε στο Μουσείο Μπενάκη το 2014. Η ομιλία δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ιστορία της Τέχνης*, τχ. 5 (καλοκαίρι 2016): 116-129.

εξόδων μου. Από το 1966 ήμουν υπότροφος του γαλλικού κράτους χάρη στον Roger Milliex, τότε attaché culturel στη γαλλική πρεσβεία στην Κύπρο. Υπό την απειλή να μην επανεγγραφώ και έτσι να χάσω και το δικαίωμα να τρώγω στο φοιτητικό εστιατόριο, πήρα ένα είδος «κομματικής άδειας» για δυο μήνες για να γράψω τη διπλωματική μου εργασία, αρχίζοντας έτσι, κατά κάποιο τρόπο, σπουδές απ' την αρχή στη Γαλλία. Η ιδέα και η επιθυμία μου ήταν αυτή: Να γράψω την εργασία, να πάρω το δίπλωμα, ανανεώνοντας έτσι τη φοιτητική μου ταυτότητα, και να επιστρέψω αμέσως στις υποχρεώσεις μου. Αυτό και έγινε. Να όμως που δεν κράτησε πολύ. Κάποια στιγμή (πότε ακριβώς δεν θυμάμαι, έξι, οκτώ μήνες αργότερα;) αποφάσισα πως όποτε υπήρχε ένα χρονικό περιθώριο θα πήγαινα στην Εθνική Βιβλιοθήκη και θα επεξεργαζόμουν το κείμενο της διπλωματικής, κυρίως προσθέτοντας βιβλιογραφικές παραπομπές. Μου είχε πλέον μπει στο κεφάλι η ιδέα να το δημοσιεύσω. Μίλησα γι' αυτό αργότερα και με τον Πουλαντζά, ο οποίος με ενεθάρρυνε. Εκείνος μου πρότεινε να δοκιμάσω πρώτα στον Maspero.

Το καλοκαίρι του 1972 πέρασα από το εκδοτικό και άφησα το δακτυλόγραφο. Η απάντηση ήρθε σχετικά γρήγορα. Πρέπει να ήταν αρχές Σεπτεμβρίου: «Το βγάζω αμέσως, αλλά θέλω παραδείγματα και θέλω να το κυκλοφορήσω πριν απ' τα Χριστούγεννα. Γι' αυτό χρειάζομαι το χειρόγραφο μέσα στον Οκτώβριο». Η χαρά μου που δέχτηκε να βγάλει το βιβλίο ήταν απερίγραπτη. Ήμουν, όμως, τελείως απροετοίμαστος γι' αυτό που αποκαλούσε «παραδείγματα». Πώς να τα εντάξω στο κείμενο; Με τόσο επιτακτικές προθεσμίες δεν υπήρχε περίπτωση να γίνει πρωτότυπη έρευνα. Το δέχτηκα παρ' όλα αυτά. Ήταν ξεκάθαρο πως διαφορετικά η έκδοση θα πήγαινε στις ελληνικές καλένδες. Η δυσφορία μου με οδήγησε στην απόφαση να βάλω ένα εισαγωγικό σημείωμα (Note liminaire – Preliminary note), κάτι σαν «Προειδοποίηση για τον χρήστη», στα κεφάλαια με τα παραδείγματα, και να αναφερθώ στις αναπόφευκτες αδυναμίες και το περιορισμένο εύρος των αναλύσεων.<sup>2</sup>

### Μαρξ – Μαρξισμός – Ιστορία της τέχνης

Φοιτητής της ιατρικής στο Βερολίνο, είχα παρευρεθεί το 1958 σε εκδηλώσεις του SDS (Sozialistischer Deutscher Studentenbund), που συμμετείχε στην εκστρατεία της κομμουνιστικής και σοσιαλιστικής Αριστεράς κατά του επανεξοπλισμού της Δυτικής Γερμανίας. Ήταν η πρώτη φορά που πήγαινα σε συγκεντρώσεις μιας αριστερής οργάνωσης. Με αυτή την πολιτική αφορμή ξεκίνησε μια πορεία. Το 1963-1965, φοιτητής της ιστορίας της τέχνης πια στο Μόναχο, ήμουν μέλος του SDS. Τότε άρχισα να διαβάζω λίγο τους κλασικούς, κυρίως Μαρξ: τα κείμενα των χρόνων 1844-1845. Αυτό το μείγμα φιλοσοφικής κριτικής, ριζοσπαστικής πολιτικής σκέψης και πολεμικής με ενθουσίασε.

Κάποια στιγμή, στο Παρίσι πια, απ' το καλοκαίρι του 1965 μέχρι την άνοιξη του 1967 άρχισα να διαβάζω Μαρξ πιο συστηματικά και να μελετάω τις ανθολογίες με κείμενα του Μαρξ και του Ένγκελς για τη λογοτεχνία και την τέχνη. Πέρα από τη στέρη παιδεία και την πολυμάθειά τους, εκείνο που με εντυπωσίασε τότε (και τίποτα δεν άλλαξε μέχρι σήμερα) ήταν η ικανότητά τους να αναδεικνύουν το πολιτικό-φιλοσοφικό υπόβαθρο

<sup>2</sup> Βλ. κεφάλαιο 10, 116-119 και κεφάλαιο 13, 161-163 της γαλλικής έκδοσης (104-107 και 149-150 της αγγλικής).

ενός λογοτεχνήματος. Η κριτική ανάγνωση του μυθιστορήματος του Eugène Sue, *Les Mystères de Paris* (1842-1843), για παράδειγμα, που συμπεριλήφθηκε στην *Αγία Οικογένεια* (1845), στην επίθεση κατά του Bruno Bauer και των Νεοεγγελιανών, και οι επιστολές του Μαρξ και του Ένγκελς στον Ferdinand Lassalle, με αφορμή το δράμα του *Franz von Sickingen* (1859), δεν εμπεριέχουν απλώς σκέψεις χρήσιμες σε φιλολόγους, ιστορικούς της γαλλικής και της γερμανικής λογοτεχνίας, θεατρολόγους, ηθοποιούς και σκηνοθέτες. Είναι ταυτόχρονα ένα είδος «Πρακτικών», θα λέγαμε, μιας σθεναρής υπεράσπισης του Υλισμού, του «πραγματικού Ουμανισμού», απέναντι στον αφηρημένο ιδεαλισμό, της υπεράσπισης του ατομικού και του χαρακτηριστικού απέναντι στο πρόσωπο και στο αφηρημένο στο επίπεδο της λογοτεχνίας.

Πολλά σχόλια στη μεταξύ τους αλληλογραφία αλλά και με τρίτους, όπως στο γράμμα του Ένγκελς στη Margaret Harkness του 1888 σχετικά με το ρεαλιστικό μυθιστόρημα, ή σκέψεις του Μαρξ διασκορπισμένες στα χειρόγραφα, όπου ασχολείται με τις οικονομικές θεωρίες, στα *Grundrisse* αλλά και στο *Zur Kritik der politischen Ökonomie*, δεν είναι απλώς πολύτιμες για τα θέματα που πραγματεύονται, αλλά έχουν το κοινό στοιχείο μιας υλιστικής θεώρησης των πραγμάτων και εκεί εντάσσονται.

Ανάλογες παρατηρήσεις μπορεί να κάνει κανείς για την ευρύτητα της παιδείας του Λένιν και τα οξυδερκή σχόλιά του για Ρώσους λογοτέχνες και ιδιαίτερα για τον Τολστόι. Το τι πλούτο κρύβουν, μας έδειξε η μελέτη του Pierre Macherey, *Lénine, critique de Tolstoi*. Απ' αυτές τις αποσπασματικές τοποθετήσεις να οικοδομηθεί όμως ένα ολόκληρο σύστημα με την ετικέτα «μαρξιστική-λενινιστική αισθητική θεωρία», η απόσταση είναι μεγάλη. Τίποτα δεν επιτρέπει μια τέτοια κατασκευή, ιδιαίτερα από τη στιγμή που μετατράπηκε σε δόγμα για να δικαιώσει το είδος του «ρεαλισμού» που επιβλήθηκε για δεκαετίες στη Σοβιετική Ένωση και τις Λαϊκές Δημοκρατίες.

Είναι, πιστεύω, ενδεικτικό πως στο βιβλίο που συζητάμε αναφέρονται συχνότερα κείμενα του Άνταλ παρά κείμενα του Μαρξ, του Ένγκελς ή του Λένιν. Αν και αδιάλλακτος οπαδός της θεωρίας, ο προσγειωμένος στο αντικείμενο της ιστορίας των εικαστικών τεχνών μαρξισμός του Ούγγρου ιστορικού τέχνης με αφορούσε άμεσα. Είπαμε: Η θεωρία δεν είναι αυτοσκοπός αλλά οδηγός στην πράξη. Ο Άνταλ ήταν η πιο ευτυχής ενσάρκωση του ειδήμονα, του ιστορικού, του θεωρητικού και του πολιτικά στρατευμένου στην Αριστερά σε ένα πρόσωπο. Αρχισα να τον μεταφράζω στα ελληνικά ακόμα φοιτητής στο Μόναχο.<sup>3</sup>

Αν κανείς ενδιαφέρεται για το άτομο και τον χαρακτήρα του, ας διαβάσει το μυθιστόρημα του John Berger, *Ένας ζωγράφος του καιρού μας*.<sup>4</sup> Ο Άνταλ έζησε από κοντά τη βραχύβια Δημοκρατία των Εργατικών Συμβουλίων στην Ουγγαρία, όπου ανέλαβε σημαντικές πρωτοβουλίες ως μέλος του Διευθυντηρίου των Τεχνών. Αργότερα, πρόσφυγας στο Βερολίνο, ζυμώθηκε στο κλίμα των συζητήσεων για τον μαρξισμό και την κατάσταση που είχε διαμορφωθεί στη Σοβιετική Ένωση μετά τον θάνατο του Λένιν. Όταν έφθασε

<sup>3</sup> Βλ. Νίκος Χατζηνικολάου, «Πρόλογος στην ελληνική έκδοση», στο Φρέντερικ Άνταλ, *Μελέτες ιστορίας της τέχνης*, μτφ. Ανδρέας Παππάς (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999), α'.

<sup>4</sup> Μτφ. Γιώργος Ματθιόπουλος (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002).

στην Αγγλία το 1933, είχε φαίνεται πάρει την απόφαση, ζώντας πλέον σ' ένα άκρως συντηρητικό περιβάλλον, να χρησιμοποιεί αυτό που ο Μπρεχτ αποκάλεσε «γλώσσα των σκλάβων». Όλες οι μελέτες που δημοσίευσε στη νέα του πατρίδα ήταν γραμμένες σ' αυτή τη γλώσσα: Η μαρξιστική ορολογία είχε αντικατασταθεί από όρους παρμένους από τη γλώσσα των κυρίαρχων αντιπάλων του. Στα μάτια μου δεν έπαυαν να είναι δημιουργήματα ενός ιστορικού τέχνης μαρξιστικών πεποιθήσεων. Αρκεί να τις διαβάσει κανείς για να πειστεί γι' αυτό.

Στην άμεση και συνεχή ακτινοβολία του Άνταλ πρέπει να προστεθούν οι δημοσιεύσεις μαρξιστών ιστορικών τέχνης των δύο Γερμανιών.<sup>5</sup> Τον Απρίλιο του 1970 έγινε στην Κολωνία το XII Συνέδριο των Γερμανών ιστορικών τέχνης (Δυτικής Γερμανίας), όπου μια σειρά από διδάσκοντες στις μεσαίες βαθμίδες των ινστιτούτων ιστορίας της τέχνης κατήγγειλαν τη συντηρητική ιστορία της τέχνης που κυριαρχούσε στα Πανεπιστήμια. Στο τμήμα του συνεδρίου «Το έργο τέχνης μεταξύ επιστήμης και κοσμοθεωρίας», με υπεύθυνο τον Martin Warnke, έγιναν ανακοινώσεις ανατρεπτικού περιεχομένου για τα δεδομένα της εποχής. Στο πνεύμα της Σχολής της Φρανκφούρτης, οι συγγραφείς άσκησαν οξύτατη κριτική τόσο στον εξειδικευμένο Λόγο των συντηρητικών ιστορικών της τέχνης όσο και στις εκλαϊκευτικές δημοσιεύσεις τους. Όπως φαίνεται κι απ' τον τίτλο του βιβλίου που κυκλοφόρησε με τις ανακοινώσεις στο συγκεκριμένο τμήμα,<sup>6</sup> το ζήτημα προσεγγίστηκε από τη σκοπιά «Επιστήμη versus Ιδεολογία» ή «Επιστήμη versus Κοσμοθεωρία». Ένα θέμα στο οποίο αναφέρθηκε επανειλημμένα και ο Αλτουσέρ, αυτοκριτικά και στα *Eléments d'autocritique*.

Ενδιαφέρουσες εξελίξεις, αλλά διαφορετικού τύπου, είχαμε και στη Λαοκρατική Δημοκρατία της Γερμανίας. Το χειμερινό εξάμηνο του ακαδημαϊκού έτους 1964-1965 καταφέραμε να διοργανώσουμε, ως Σύλλογος φοιτητών ιστορίας της τέχνης του Πανεπιστημίου του Μονάχου, το πρώτο γερmano-γερμανικό συνέδριο ιστορίας της τέχνης. Εκεί μας δόθηκε η ευκαιρία να ακούσουμε τους εκπροσώπους της «επίσημης» μαρξιστικής ιστορίας της τέχνης που είχαν πάρει την άδεια να ταξιδέψουν στη Δυτική Γερμανία για να συμμετάσχουν στο συνέδριο (Peter Feist, Heinz Lüdecke, Eberhard Bartke). Η ομιλία του Feist που δημοσιεύτηκε δύο χρόνια αργότερα (*Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft – Versuch eines Abrisses*), μια εντυπωσιακή άσκηση ισορροπίας, έσπασε τον πάγο.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> «Με εξαίρεση τον Άνταλ και μερικούς νέους ιστορικούς τέχνης των δύο Γερμανιών», έγραφα στο τέλος του κεφαλαίου 10, «από την πλευρά του μαρξισμού, εκείνο που κυριαρχεί στην ιστορία της τέχνης είναι ο απλουστευτικός μαρξισμός, όταν δεν έχουμε να κάνουμε με την απλή εγκατάλειψη του μαρξισμού στο όνομα μιας απελευθέρωσης από τον 'δογματισμό' και τον 'κοινωνιολογισμό'»

<sup>6</sup> Martin Warnke, επιμ., *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* (Gütersloh: Bertelsmann Kunstverlag, 1970).

<sup>7</sup> Το ηλεκτρονικό περιοδικό ιστορίας της τέχνης SELVA ετοιμάζει για το 2022 ένα ειδικό τεύχος για το θέμα.

Στο Παρίσι, η ομάδα γύρω απ' τον Αλτουσέρ, ο Macherey, ο Lecourt, ο Establet αλλά βέβαια και ο ίδιος ο Αλτουσέρ (θυμίζω το άρθρο του για το Πίκκολο Τεάτρο του Μιλάνου που δημοσιεύτηκε στο *Pour Marx*), μας ενέπνεε στις αναζητήσεις μας.

Έτσι, από την όλο και βαθύτερη απέχθειά μου για τη συντηρητική ιστορία της τέχνης κι από την όλο και ισχυρότερη γοητεία που ασκούσαν επάνω μου οι κομμουνιστικές και μαρξιστικές ιδέες, προέκυψε το *Ιστορία της τέχνης και πάλη των τάξεων*.

### **Ένα πολιτικό παμφλέτο με σημείο αναφοράς την ιστορία της τέχνης;**

Οι συνήθως αθέατες, ενίοτε δραματικές, ιδεολογικές συγκρούσεις σε όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής έχουν πάντα κάτι το συναρπαστικό. Η φράση του Λένιν που διάλεξα για μόντο του βιβλίου εκφράζει στο συμβολικό επίπεδο τη διπλή στράτευσή μου, απ' τη μια σ' ένα πολιτικό κίνημα κι απ' την άλλη στον επιστημονικό κλάδο που μετά από αρκετές αμφιταλαντεύσεις αποφάσισα να υπηρετήσω: «Πόσο συναρπαστικό είναι το πεδίο της ιστορίας της τέχνης! Πόση δουλειά υπάρχει εδώ για έναν μαρξιστή!».

Η πολιτική κυριαρχεί ακόμα και στον επιθετικό τίτλο που επέλεξα. Η απόπειρα, η ιστορία της τέχνης να «προσγειωθεί στην κοινωνία», συνδέοντάς την, έστω και μόνο μ' ένα «και», με την πάλη των τάξεων, τα συλλογικά ιδανικά τους και τους αγώνες τους, είχε κάτι το προκλητικό. Στο μυαλό πολλών φιλότεχνων, και μόνο το γεγονός της λεκτικής σύνδεσης ισοδυναμούσε με την απογύμνωση της τέχνης από κάθε αύρα. Ο τίτλος αποδείχτηκε ενοχλητικός και για άλλους. Μερικοί εκδότες τον άλλαξαν χωρίς να ζητήσουν την άδειά μου: Στην πορτογαλική έκδοση ο τίτλος έγινε *Ιστορία της τέχνης και κοινωνικά κινήματα* και στην ολλανδική *Ιστορία της τέχνης και ιδεολογία*.

Η συντριπτική παρουσία της πολιτικής στο βιβλίο είναι ιδιαίτερα εμφανής στο κεφάλαιο «Σχετικά με τον απλουστευτικό μαρξισμό» («Sur le marxisme vulgaire», «Vulgar Marxism»).

Ο όρος *Vulgärmarxismus*, αρκετά συνήθης στη γερμανόφωνη μαρξιστική φιλολογία του Μεσοπολέμου, παραπέμπει σ' ένα είδος μαρξισμού που θα αποκαλούσαμε «απλουστευτικό», χαρακτηρισμός που εμπεριέχει το στοιχείο της κριτικής στον «οικονομισμό», δηλαδή στην τάση τα φαινόμενα να εξηγούνται δια της άμεσης αναγωγής τους στα οικονομικά αίτια που τα γέννησαν. Πρόκειται για το φαινόμενο που τόσο πετυχημένα διακωμώδησε ο Καζαντζάκης στο Ταξίδι του στη Ρωσία, στη συζήτηση με τον μαρξιστή καθηγητή σχετικά με τις αιτίες στις οποίες οφείλεται το χαμόγελο που έχουν οι Κόρες της Ακρόπολης.

Δυστυχώς η απόδοση του όρου στα γαλλικά δεν είναι η καλύτερη: Άλλο «*Vulgärmarxismus*» και άλλο «*marxisme vulgaire*», γιατί το «*vulgaire*» ως επίθετο στα γαλλικά μοιάζει να αφορά τον ίδιο τον μαρξισμό και όχι μία τάση που τον επικαλείται. Στα αγγλικά το «*vulgar marxism*», είναι νομίζω ικανοποιητικό. Στα ελληνικά τί θα πούμε; Το «*χυδαίος μαρξισμός*» δεν αποτελεί λύση. Το «*απλουστευτικός μαρξισμός*» αντιστοιχεί καλύτερα στο νόημα του γερμανικού όρου.

Το κεφάλαιο, τοποθετημένο κάπως εμβόλιμα στο τέλος του πρώτου τρίτου του βιβλίου, ήταν άραγε χρήσιμο για την ανάπτυξη της επιχειρηματολογίας του συγγραφέα; Από τη σκοπιά της ιστορίας της τέχνης, μάλλον όχι. Σίγουρα ναι, όμως, ως προς τον πολιτικό χαρακτήρα του δοκιμίου, γιατί σ' αυτό το κεφάλαιο τίθενται ορισμένα ζητήματα

που απασχολούσαν όλες τις τάσεις του διεθνούς κομμουνιστικού κινήματος και ιδιαίτερα τους διανοούμενους, όπως το ζήτημα του «ρεαλισμού» στην τέχνη ή του σεβασμού των δικαιωμάτων των μειοψηφιών. Η κριτική στη σοβιετική προώθηση μιας τέχνης εμπνευσμένης από τον γαλλο-γερμανικό και τον ρωσικό ρεαλισμό του 19ου αιώνα, εμπλουτισμένης με εξπρεσιονιστικά στοιχεία, αλλά και στο βιβλίο του Roger Garaudy, *D'un réalisme sans rivages* (1968), που πήγε στο άλλο άκρο και προσπάθησε να εντάξει τον Πικάσο ή τον Λεζέ στους ρεαλιστές, έδωσε το στίγμα των πολιτικών θέσεων του δοκιμίου.

Στην αυταρχική σοβιετική πολιτική στον χώρο της κουλτούρας αντιπαράκειται η γνωστή παρέμβαση του Μάο «Σχετικά με τη δίκαιη επίλυση των αντιφάσεων μέσα στο λαό» (1957). Τα συνθήματα «ας ανθίσουν εκατό λουλούδια» στον χώρο των τεχνών κι «ας ανταγωνιστούν εκατό σχολές μεταξύ τους» στον χώρο της επιστήμης αναφέρονται σε σύγκριση με τα διοικητικά μέτρα επίλυσης των διαφορών από τη σοβιετική εξουσία. Δεν υπήρχε λόγος να είσαι «μαοϊκός» για να βρίσκεις τις θέσεις του Μάο πειστικές στο συγκεκριμένο ζήτημα ή «τροτσκιστής» για να συμφωνείς με την κριτική του Τρότσκι απέναντι στις σταλινικές εκκαθαρίσεις και την εξόντωση της ηγεσίας του κόμματος των μπολσεβίκων. Και στις δύο περιπτώσεις, διαπιστώνω τώρα, εκείνο που με ενδιέφερε περισσότερο ήταν η κατοχύρωση της εσωκομματικής δημοκρατίας. Αυτό συμβάδιζε με την απόπειρά μου, σε δύο άρθρα στο περιοδικό της οργάνωσης Παρισίου του ΚΚΕ Εσωτερικού Αγώνα (1971-1972), να αναδείξω στην εφαρμογή του «δημοκρατικού συγκεντρωτισμού» τη διαφορά ανάμεσα στη σταλινική κωδικοποίησή του και στην αναγνώριση της ύπαρξης τάσεων από τον Λένιν.

Ένα άλλο, ομολογουμένως εξωτερικό στοιχείο, που προσδίδει όμως, παρ' όλα αυτά, πολιτικό χαρακτήρα στο ίδιο το βιβλίο, είναι το προφίλ των εκδοτικών οίκων που επέλεξαν να το μεταφράσουν. Μήπως αυτή δεν είναι η πρώτη μορφή «πρόσληψης» ενός βιβλίου σε μια γλώσσα; Βέβαια τα κριτήρια επιλογής ενός εκδότη είναι πρώτ' απ' όλα εμπορικά. Θα «πουλήσει» το βιβλίο, αν το βγάλουμε; Υπάρχει όμως και το ασυμβίβαστο ανάμεσα στα όσα πρεσβεύει ένας συγγραφέας και στην πολιτική του εκδοτικού. Κυρίως όταν αυτή είναι, κατά κάποιο τρόπο, δεδηλωμένη.<sup>8</sup> Εκείνο που είναι ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι το γεγονός ότι τα εκδοτικά που έβγαλαν το βιβλίο είχαν διαφορετική πολιτική ταυτότητα. Ναι μεν ήταν όλα τους τοποθετημένα «αριστερά», αλλά ταυτόχρονα ήταν με διαφορετικό τρόπο «αντισοβιετικά», όπως θα υποστήριζαν οι οπαδοί του Λεονίντ Μπρέζνιεφ: Η αγγλική έκδοση έγινε από το Pluto Press, που διηύθυναν τότε η Nina και ο Michael Kidron, εκδοτικό προσανατολισμένο στην τροτσκιστική πολιτική παράδοση, το Siglo XXI στο Μεξικό, που διηύθυνε ο Arnaldo Orfila με τον Martí Soler και έβγαλε το βιβλίο στα ισπανικά, ήταν πολιτικά κοντά στις θέσεις της κουβανέζικης ηγεσίας, ενώ οι Editori Riuniti ήταν το εκδοτικό του ιταλικού κομμουνιστικού κόμματος, με τους Roberto Bonchio και Giuseppe Garritano να προωθούν στον χώρο της κουλτούρας την πολιτική του Enrico Berlinguer. Τί ήταν τελικά το συγκεκριμένο βιβλίο; Ένα δοκίμιο

<sup>8</sup> Για παράδειγμα, δύο εκδότες που, όπως με είχαν ενημερώσει απ' τον Μασπερό, είχαν καπαρώσει τα μεταφραστικά δικαιώματα για να βγάλουν το βιβλίο στα ιταλικά (Feltrinelli) και στα γερμανικά (Rogner und Bernhard), τελικά δεν προχώρησαν.

ιστορίας της τέχνης γεμάτο πολιτικές αναφορές ή ένα πολιτικό δοκίμιο φορτωμένο με υπερβολικά πολλά παραδείγματα από την ιστορία της τέχνης;

### **Σε ποιους απευθυνόταν;**

Το επίδοξο αναγνωστικό κοινό ήταν άνθρωποι πολιτικά στρατευμένοι στην Αριστερά. Με ποια παιδεία όμως, όταν σ' ένα βιβλίο που βγαίνει στα γαλλικά, πάνω απ' τις μισές παραπομπές αφορούν επιστημονικές δημοσιεύσεις στα γερμανικά; Μία από τις αντιφάσεις που σημάδεψαν το βιβλίο, ήδη απ' την ίδια του τη σύλληψη και το συνόδεψαν απ' την πρώτη στιγμή που κυκλοφόρησε, ήταν το τόσο σημαντικό ζήτημα του κοινού στο οποίο απευθυνόταν.

Η αναφορά στο θέμα βρίσκεται στην «Εισαγωγή»:

Η παρούσα μελέτη απευθύνεται τόσο σε πολιτικά στρατευμένους όσο και σε ιστορικούς της τέχνης 'καλών προθέσεων'. Για να γλιτώσουν, όμως, οι πρώτοι από την ανάγνωση ενός υπερβολικά ακαδημαϊκού, πανεπιστημιακού κειμένου, αρκετός χώρος αφιερώθηκε στις βιβλιογραφικές παραπομπές και σε κριτικά σχόλια στις υποσημειώσεις. Παρ' όλα αυτά, καθώς ετούτη η μελέτη απευθύνεται, εν πάση περιπτώσει, και σε ιστορικούς τέχνης, ανεξάρτητα από την ιδιαίτερή τους εικόνα του κόσμου, δεν αναφέρεται σε μια σειρά από προβλήματα του μαρξισμού που συζητιούνται αποκλειστικά σε μικρούς κύκλους «μυημένων» ή από τα διάφορα ρεύματα που έχουν τον μαρξισμό ως σημείο αναφοράς τους. Ελπίζουμε πως μια τοποθέτηση, έστω ελλειπτικά διατυπωμένη, διαγράφεται παρ' όλα αυτά σε σχέση με τα μεγάλα θέματα συζήτησης, που κατ' αυτόν τον τρόπο δεν μένουν ασχολίαστα.<sup>9</sup>

Η ρητή αναφορά σε δυνάμει δύο αναγνωστικά κοινά δείχνει τον βαθμό της αφέλειάς μου, θα παρατηρούσα σήμερα. Ποιοι ήταν, λοιπόν, αυτοί οι πολιτικά στρατευμένοι που θα διάβαζαν στη Γαλλία ένα βιβλίο αφιερωμένο στο ζήτημα του αντικειμένου της ιστορίας της τέχνης ως επιστήμης; Οι ελάχιστοι οπαδοί του Ευρωκομμουνισμού; Η ακτινοβολία ακόμα και του φιλοσοβιετικού ΚΚ Γαλλίας μετά τον Μάη του '68 και την άνοδο του Ζωρζ Μαρσέ στην ηγεσία του κόμματος είχε συρρικνωθεί εντυπωσιακά στον χώρο των διανοουμένων. Ποιοι θα έχαναν τον χρόνο τους για να διαβάσουν μια «αντισοβιετική φυλλάδα»; Και ποιοι ήταν οι ιστορικοί τέχνης «καλών προθέσεων» που θα δεχόντουσαν να υποστούν μια μονότονη μαρξίζουσα κατήχηση σχετικά με την πάλη των τάξεων, η οποία υποτίθεται ότι διεξάγεται στον χώρο των εικαστικών τεχνών;

### **Η πρόσληψη**

Η «πρόσληψη» ή «υποδοχή» ενός πίνακα ή ενός βιβλίου συνήθως αποκαλύπτει ιδιαιτερότητες και άγνωστες πτυχές του στον ερευνητή.

---

<sup>9</sup> Βλ. β' γαλλική έκδοση, 1974, 9-10 και αγγλική έκδοση, 6.

Στην περίπτωση του συγκεκριμένου δοκιμίου, η υποδοχή του από έντυπα της μετριοπαθούς και της κομμουνιστικής Αριστεράς όλων των τάσεων ήταν σε αντιστοιχία με τις πολιτικές θέσεις που υπερασπιζόταν. Δεν υπάρχει χώρος για να συζητηθούν λεπτομέρειες. Αυτή είναι η μία πλευρά. Απ' την άλλη, η εκδοτική επιτυχία, ο αριθμός των μεταφράσεων και τα τираζ : 8.800 αντίτυπα με την τρίτη ανατύπωση της γαλλικής έκδοσης, δεκατρείς ανατυπώσεις της μεξικανικής έκδοσης στα ισπανικά. Αυτό πώς να εξηγηθεί; Πιστεύω ότι οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στον πολιτικό του χαρακτήρα, ο οποίος τονίστηκε με τον «πιασάρικο» τίτλο του.

Έτσι, περίπου, μπορεί να συνοψιστεί η υποδοχή της πολιτικής διάστασης του βιβλίου. Υπάρχει όμως και η υποδοχή της άλλης διάστασης: εκείνης που αφορά την ιστορία της τέχνης.

Το γενικό σχόλιο ως προς αυτό είναι ο περιορισμένος αριθμός και η ανομοιογένεια των αντιδράσεων καθώς και η ασυνέχεια στην κριτική υποδοχή. Το μόνο σταθερό στοιχείο της πρόσληψης που κράτησε για πολλά χρόνια, υποθέτω μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1980, ήταν το γεγονός ότι σε πολλά Πανεπιστήμια και Σχολές Καλών Τεχνών του Ηνωμένου Βασιλείου και της Ισπανίας, ίσως και αλλού (Κεμπέκ, Λατινική Αμερική), το βιβλίο είχε συμπεριληφθεί στην προτεινόμενη βιβλιογραφία για το θέμα της μεθοδολογίας. Ένας επιπλέον παράγοντας που εξηγεί τα μεγάλα τираζ.

Πραγματική έκπληξη αποτέλεσε η θετική βιβλιοκρισία του Edward R. de Zurco τον Σεπτέμβριο του 1974 στο αρκετά συντηρητικό αλλά κάποιου επιπέδου περιοδικό *Art Bulletin*. Τον Οκτώβριο του 1978 οργανώθηκε από το Studium generale του Καθολικού Πανεπιστημίου της Nijmegen, με αφορμή την κυκλοφορία της μετάφρασης του βιβλίου στα ολλανδικά (1977), ένα τριήμερο συμπόσιο με τίτλο «*Ιστορία της τέχνης και κριτική*.» Το ενδιαφέρον εδώ είναι όμως πως το συμπόσιο έγινε σε συνεργασία με τον εκδότη (SUN, Socialistische Uitgeverij Nijmegen). Η πολιτική κι εδώ!

Αν μετακινηθούμε από την ιστορία της τέχνης στην τεχνοκριτική και στη δημοσιογραφία, απρόβλεπτο ήταν το θετικό άρθρο του τεχνοκριτικού του περιοδικού *L'Express*, Jean-Louis Ferrier, λίγους μήνες μετά την κυκλοφορία του βιβλίου στη Γαλλία. Ο John Berger δημοσίευσε έναν οργισμένο καταπέλτη στο περιοδικό *New Society* κι από τους καλλιτέχνες ο Βέλγος ζωγράφος Roger Somerville, μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος του Βελγίου, έγραψε με ενθουσιασμό για το βιβλίο και τις θέσεις μου για τον «ρεαλισμό». Τον Οκτώβριο του 1977, ο Manuel López, λέκτορας στη Σχολή Αρχιτεκτονικής του Κεντρικού Πανεπιστημίου της Βενεζουέλας στο Καρακάς, δημοσίευσε τη μελέτη του *Ιστορία της αρχιτεκτονικής και πάλη των τάξεων* – κριτική στην ιστορία της αρχιτεκτονικής.

«Το επάγγελμα» ουσιαστικά αγνόησε την επίθεση που δέχτηκε, επιβεβαιώνοντας έμμεσα την εκτίμηση ότι επρόκειτο περισσότερο για ένα κείμενο πολιτικού χαρακτήρα που δεν το αφορούσε.

Μετά απ' αυτή την κάπως μακροσκελή περιγραφή των συνθηκών κάτω απ' τις οποίες γράφτηκε και δημοσιεύτηκε, λίγα σχόλια για το ίδιο το βιβλίο επιβάλλονται.

### Διαπιστώσεις και καταγγελίες

Ήδη απ' την αρχή, ορισμένες θέσεις δίνουν τον τόνο στο δοκίμιο. Οι σημαντικότερες παραπέμπουν στην ιστορία της τέχνης ως ακαδημαϊκό κλάδο. Αναφέρονται στην άνοδο

του συντηρητισμού στον χώρο μας, στην επιστημονική κρίση που περνάει και στον ευρωκεντρισμό. Επιλέγω για σχολιασμό μερικές απ' αυτές.

\* «Η κυρίαρχη τάση στις αναπτυγμένες καπιταλιστικές χώρες της Ευρώπης και της Αμερικής είναι οι ιστορικοί τέχνης να μετατρέπονται σε συμβούλους των εμπόρων τέχνης. Η ιστορία της τέχνης τείνει όλο και περισσότερο να γίνει μια δραστηριότητα, ο λόγος ύπαρξης της οποίας συνίσταται στο να προετοιμάζει το έδαφος για πλειστηριασμούς».

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι στο διάστημα του μισού αιώνα που πέρασε η τάση αυτή ενισχύθηκε. Ο «ειδήμων» παίζει όλο και σημαντικότερο ρόλο. Ποιος είναι, όμως, ο «ειδήμων», αν όχι κάποιος που αδιαφορεί για την ιστορικότητα ενός έργου; Για τον οποίο «ιστορικότητα» σημαίνει «χρονολόγηση»; Πού είναι η ιστορία της τέχνης, όταν εκείνα που ενδιαφέρουν τον/την ειδήμονα είναι α) ο έλεγχος και η απόδειξη της αυθεντικότητας του έργου, β) η ταυτοποίηση του δημιουργού του και γ) η ελκυστική περιγραφή του; Μήπως είμαι άδικος; Έτσι είναι, όμως, γραμμένα τα περισσότερα λήμματα στους καταλόγους δημοπρασιών των αναγνωρισμένων οίκων πλειστηριασμών στον κόσμο.

Μου είναι αδύνατο να θυμηθώ ποιος μου μίλησε (πρέπει μάλλον να ήταν η ίδια η Evelyn Antal) για το πόσο ενοχλήθηκε ο Philip Pouncey, προσωπικός φίλος του Frederick και κορυφαίος γνώστης της ζωγραφικής της Αναγέννησης και του Μανιερισμού, ο οποίος είχε γίνει διευθυντής ενός γνωστού οίκου δημοπρασιών, για τα όσα περιφρονητικά ανέφερα για το εμπόριο τέχνης. Η περιφρόνηση αφορούσε τη θέση, βέβαια, και όχι πρόσωπα. Η εμπορευματοποίηση προχωράει πάντως αλματωδώς και στον χώρο των εικόνων.

Ένας άλλος τομέας που αναπτύχθηκε με γοργούς ρυθμούς κατά τις τελευταίες πέντε δεκαετίες είναι αυτός της συντήρησης έργων τέχνης. Έχω αναφέρει τις επιφυλάξεις μου στη συζήτηση που προέκυψε ως προς την αυθεντικότητα της *Βάπτισης του Χριστού*, που αγόρασε ο Δήμος Ηρακλείου. Οι νέες μέθοδοι ανάλυσης αποτελούν μεγάλη κατάκτηση και θα ήταν καλό αν οι συντηρητές και οι συντηρήτριες, αντί να την αποφεύγουν, ενσωμάτωναν την ιστορική προσέγγιση των έργων στις αναλύσεις τους. Η «Technical Art History» από μόνη της δεν μπορεί να υποκαταστήσει την ιστορία της τέχνης. Μπορεί όμως να τη συμπληρώσει.

Ο τρίτος τομέας που άρχισε να αναπτύσσεται τις τελευταίες δεκαετίες είναι ο πολιτισμικός τουρισμός. Εδώ υπάρχουν σημαντικά κίνητρα για να αναπτυχθεί η ιστορία της τέχνης, η οποία είναι απαραίτητη σε κάθε σοβαρή προσπάθεια ανάδειξης της πολιτιστικής κληρονομιάς μιας χώρας ή μιας περιοχής.

\* «Η ιστορία της τέχνης ως επιστημονικός κλάδος περνάει μια βαθιά κρίση. Σ' αυτό προστίθεται η κατάσταση στον εκδοτικό τομέα, όπου ακόμη και οι σημαντικότερες μελέτες ιστορίας της τέχνης που γράφτηκαν από πεφωτισμένους αστούς στα αγγλικά ή στα γερμανικά δεν μεταφράζονται και παραμένουν άγνωστες στο ευρύτερο ενδιαφερόμενο κοινό».

Τα παραπάνω αφορούσαν την κατάσταση στη Γαλλία το 1972, ενώ η κατάσταση στη Γερμανία αναφέρεται ως σχετικά καλύτερη, γιατί εκεί επιζούσε ακόμα «η στέρη αστική παράδοση της περιόδου 1900-1933». Βέβαια, το θέμα είναι ότι οι συνθήκες ήταν, και παραμένουν, πολύ διαφορετικές από χώρα σε χώρα, ακόμα και μέσα στην ίδια την Ευρώπη. Αυτό δεν αναφέρθηκε καν τότε, αλλά δεν ξέρω κατά πόσον θα ήταν δυνατό να σχολιαστεί στο συγκεκριμένο δοκίμιο χωρίς ν' αλλάξει η εσωτερική ισορροπία του.<sup>10</sup>

Η άποψη ότι η ιστορία της τέχνης περνούσε μια κρίση, ήταν πιστεύω ενδεικτική τόσο για τις απαιτήσεις όσο και για την αδημονία μου. Δεν είναι τυχαίος ο τίτλος της διάλεξης που έδωσα στο γαλλόφωνο Πανεπιστήμιο του Μόντρεαλ τον Μάρτιο του 1978: «Η σημερινή κατάσταση της ιστορίας της τέχνης: κρίση και αδιέξοδα μιας επιστήμης».<sup>11</sup> Απ' όσο θυμάμαι τώρα αυτή η αίσθηση δεν υπήρχε ευρύτερα. Ούτε οι εξεγερμένοι του συνεδρίου της Κολωνίας του 1970 την είχαν. Η κρίση ήταν όμως εκεί, σε διαφορετικές μορφές. Το *Art Journal*, περιοδικό της College Art Association, αφιέρωσε μόλις το 1982 (και πάλι καλά, θα λέγαμε!) ένα τεύχος στο θέμα *The Crisis in the Discipline*. Οι προβληματισμοί του Hans Belting για *Το τέλος της Ιστορίας της τέχνης* ακολούθησαν λίγο αργότερα. Και, εν πάση περιπτώσει, άλλο «τέλος» και άλλο «κρίση», αν και οι πραγματικότητες που καλύπτουν οι έννοιες εφάπτονται, αν δεν αλληλοκαλύπτονται μερικώς.

«Η βαθιά κρίση της ιστορίας της τέχνης ως επιστήμης στα πανεπιστήμια και στην έρευνα». Αυτό ισχυροποιήθηκε στη βόρεια Ευρώπη και στις ΗΠΑ με την κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης. Ο ανταγωνισμός και η αντιπαλότητα ανέβαζαν το επίπεδο. Σήμερα οι ανθρωπιστικές επιστήμες στο σύνολό τους βρίσκονται σε κρίση.

\* «Η εμπειρία μου από τις σπουδές μου με οδήγησε στο συμπέρασμα ότι χρειαζόμαστε μια πρακτική περισσότερο αυστηρή».

Αυτή η θέση, απόηχος των δημοσιεύσεων ενός από τους δασκάλους μου, του Hans Sedlmayr, εκφράστηκε με μια μανιακή αναζήτηση εννοιολογικής «καθαρότητας», που ενίοτε άγγιζε τον φετιχισμό των λέξεων.

\* «Σήμερα η ιστορία της τέχνης είναι ένα προκεχωρημένο φυλάκιο της πιο αντιδραστικής σκέψης».

Ο Antal στις «Παρατηρήσεις για τη μέθοδο της ιστορίας της τέχνης» (1949), ακολουθώντας τον Warburg, ζήτησε μια πιο βαθιά ιστορία της τέχνης «που να μπορεί να στηριχτεί στα απτά συμπεράσματα της κοινωνικής, οικονομικής, πολιτικής και θρησκευτικής ιστορίας – ακόμα και στα πορίσματα μιας ιστορικά προσανατολισμένης κοινωνικής ψυχολογίας».

<sup>10</sup> Επανήλθα σχετικά πρόσφατα στο θέμα, κυρίως στο ζήτημα των διαφορών μεταξύ ευρωπαϊκού Βορρά και ευρωπαϊκού Νότου σ' ένα συνέδριο στην Πορτογαλία, που οργανώθηκε το 2012 από το Ίδρυμα Gulbenkian προς τιμήν του José Augusto França: «'Old' and 'New' Art History at the European Periphery».

<sup>11</sup> «La situation actuelle de l'histoire de l'art : crise et impasses d'une discipline».

Ο βοηθητικός ρόλος μιας «αδελφής επιστήμης», της κοινωνιολογίας, ήταν και παραμένει καθοριστικός στα μάτια μου, όπως και, αντιστρόφως, ο βοηθητικός ρόλος της ιστορίας της τέχνης για την κοινωνιολογία, και τον Bourdieu προσωπικά, ήταν καθοριστικής σημασίας. Έχουμε στη διάθεσή μας μελέτες αφιερωμένες στον Bourdieu ως ιστορικό τέχνης; Ναι, έτσι έχουν τα πράγματα: «η αποκαλυπτική μελέτη των Bourdieu/Darbel *L'Amour de l'art – les musées d'art européens et leur public*, άνοιξε έναν δρόμο στην έρευνα». Πόσοι ιστορικοί της τέχνης «πήραν» όμως αυτό τον δρόμο από τότε που τον «άνοιξε» ο Bourdieu; Φυσικά, τα παραπάνω ερωτήματα στηρίζονται στην προϋπόθεση ότι κάθε πραγματική επιστήμη έχει το δικό της αντικείμενο.

\* «Χρειαζόμαστε έναν νέον ορισμό της ιδιαιτερότητας της παραγωγής εικόνων, της ίδιας της εικόνας».

Η παραπάνω διατύπωση δίνει λαβή σε παρεξηγήσεις. Εκείνο που χρειάζεται η ιστορία της τέχνης ως επιστήμη δεν είναι τόσο ένας «νέος ορισμός», όσο μια «νέα προσέγγιση» που θα λάβει υπόψη της την ιδιαιτερότητα της Εικόνας, σε σχέση με τον Λόγο και τον Ήχο, θα πάψει να ασχολείται αποκλειστικά με «αριστουργήματα» (πράγμα που δεν σημαίνει ότι θα αδιαφορεί για ό,τι διαφοροποιεί τα επιτεύγματα μιας εποχής) και θα εντάξει τις εικόνες-έργα τέχνης στο πλαίσιο της παραγωγής εικόνων όλων των ειδών.

Είναι γεγονός ότι είχαμε και έχουμε σημαντικούς προδρόμους ως προς το τελευταίο σημείο. Ήδη ο Aby Warburg, ενώ στο ξεκίνημά του έδωσε έμφαση στους «μεγάλους καλλιτέχνες» και στα δημιουργήματά τους (Botticelli, Ghirlandaio), παρ' όλα αυτά λιγότερο «βιογραφικά» και «προσωπολατρικά» απ' ό,τι ένας Herman Grimm με το βιβλίο του για τον Μιχαήλ Άγγελο, στο τέλος της ζωής του, την περίοδο του Άτλαντα της Μνημοσύνης, είχε καταργήσει, τουλάχιστον ερευνητικά, τη διαφοροποίηση ανάμεσα στην «εικόνα - έργο τέχνης» και στην «κοινή εικόνα». Ο Άνταλ, στις «Παρατηρήσεις για τη μέθοδο», λιγότερο ριζοσπάστης από τον Warburg, τόνιζε ότι «Δεύτερης κατηγορίας» πίνακες [προσέξτε τα εισαγωγικά!], ακόμα και από σχετικά πρόσφατες περιόδους, θεωρούνται σήμερα ότι παρουσιάζουν ενδιαφέρον και αξίζει να μελετηθούν, καθώς αντικατοπτρίζουν κάποιες ιδιαίτερες απόψεις και αντιλήψεις».

Από τότε συνέβησαν πολλά. Για παράδειγμα, σε πολλά βρετανικά πανεπιστήμια οι σπουδές ιστορίας της τέχνης αντικαταστάθηκαν από τις Visual Studies και το Ινστιτούτο Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου Humboldt του Βερολίνου μετονομάστηκε σε «Ινστιτούτο Ιστορίας της Τέχνης και της Εικόνας» (Institut für Kunst- und Bildgeschichte). Πράγματι, όλες οι εικόνες μας ενδιαφέρουν. Όλες ανεξαιρέτως: Το τοπίο που ζωγράφησε με χρωματιστά μολύβια ο τετράχρονος για τη γιορτή της μαμάς του, ένα πορτραίτο του Ρέμπραντ ή μια διαφήμιση σπαγγέτι, για να θυμηθούμε και τον Barthes. Αυτή η ισονομία των εικόνων απέναντι στην επιστήμη που τις μελετάει είναι αποτέλεσμα μιας πραγματικής επανάστασης που έγινε για διαφορετικούς λόγους και με διαφορετικά κίνητρα. Υπάρχουν όμως πολλών ειδών εικόνες. Η ισονομία δεν καταργεί τις διαφορές. Οι ιστορικοί της τέχνης είμαστε εξοικειωμένοι μόνο με μία κατηγορία εικόνων, οι οποίες ξεχωρίζουν και γιατί είναι προϊόντα πολυτελείας, και λόγω των ειδικών δεξιοτήτων που απαιτούνται για να φιλοτεχνηθούν και, μερικές φορές, λόγω του τελικού, πολυσήμαντου, αποτελέσματος. Η διεύρυνση του αντικειμένου της επιστήμης μας (το πέρασμα από τα «έργα τέχνης»

στις «εικόνες») μόνο επωφελής μπορεί, παρ' όλα αυτά, να αποδειχθεί, αν δεν την αφήσουμε να λειτουργήσει ισοπεδωτικά.

\* «Κάθε εικόνα ανεξάρτητα από την ποιότητά της, είναι έργο ιδεολογικό».

Η ιδεολογία της εικόνας δεν έρχεται απ' έξω. Δεν εισάγεται στην εικόνα. Τη συγκροτεί εξαρχής. Υπάρχει μόνο σε οπτική μορφή. Κάθε εικόνα συμμετέχει, έστω μερικά, σε μία ή περισσότερες οπτικές ιδεολογίες ή, σε σπάνιες περιπτώσεις, εγκαθιδρύει/εγκαινιάζει μια καινούργια καθώς το θέμα του έργου παίρνει μορφή στα χέρια του καλλιτέχνη. Το αντικείμενο της δουλειάς των επιστημόνων που ασχολούνται με τις εικόνες (ιστορικών τέχνης, κριτικών τέχνης, μελετητών των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης κ.ά.) είναι να αναλύσουν/ερμηνεύσουν το εκάστοτε συγκεκριμένο έργο ή σύνολο έργων. Αυτό που αποκαλέστηκε «ιδεολογικές χρήσεις» των εικόνων (ή της ιστορίας ή της παράδοσης ή του κοραϊσμού, για να θυμηθούμε τον Φίλιππο Ηλιού) είναι ο πιο διαδεδομένος τρόπος αντιμετώπισής τους, και αποτελεί τμήμα της δουλειάς των ειδικών να αναδείξουν τις παραμορφώσεις/παρερμηνείες στις οποίες οδηγούν. Βουτηγμένοι οι ίδιοι /οι ίδιες στην ιδεολογία τους, οι επιστήμονες/μελετητές των εικόνων προσπαθούν, όταν τις αναλύουν, να αποβάλλουν, στο μέτρο του δυνατού, τα δεσμά της ιδεολογίας με την οποία ταυτίζονται και να οδηγηθούν στη διατύπωση αντικειμενικών επιστημονικών συμπερασμάτων. Αυτή είναι η μία πλευρά. Υπάρχει όμως και η άλλη. Ας μην ξεχνάμε πως η παραγωγή επιστημονικών γνώσεων μπορεί, εν μέρει, να επιτευχθεί και χάρη στα «δεσμά», χάρη στους ιδεολογικούς φακούς με τους οποίους οι άνθρωποι, και ανάμεσά τους οι επιστήμονες, βλέπουν τον κόσμο.

Δεν υπάρχουν εικόνες που είναι «αμόλυντες» από ιδεολογία. Ο δρόμος της επιστήμης είναι ο μόνος που μπορεί να δώσει απαντήσεις, πάντα κατά προσέγγιση, στην αναζήτηση της αλήθειας. Αυτά ως προς τις «ιδεολογικές χρήσεις». Το εξωφρενικό όμως είναι να βλέπει κανείς μόνο τις χρήσεις των εικόνων και να μη βλέπει εκείνο που προηγείται της χρήσης, δηλαδή την ίδια τη δημιουργία τους.

Στο σημείο αυτό κυριαρχεί μέχρι σήμερα μια ανεξήγητη σιωπή. Παραδόξως, και στον χώρο της μαρξιστικής ή μαρξίζουσας Αριστεράς. Ένα τεράστιο ερευνητικό πεδίο περιμένει τους μελετητές να το εντοπίσουν, να το κατακτήσουν και να το καλλιεργήσουν.

Η δημιουργία της εικόνας στηρίζεται σε διεργασίες του εγκεφάλου που υλοποιούνται σε άμεση σύνδεση με τις αισθήσεις. Το τελικό αποτέλεσμα, δηλαδή το έργο, είναι αισθητό μόνο οπτικά. Η ανάλυσή του μπορεί να οδηγήσει στην αναγνώριση-ταύτιση της ιδιόμορφης ιδεολογίας του, η οποία, κι εκείνη, υπάρχει μόνο στο ορατό. Στη διαδικασία της παραγωγής της παρεμβαίνουν πολλών τύπων ιδεολογίες: Η προσωπική του δημιουργού (ένα μείγμα σκέψεων και βιωμάτων, ηχητικών και οπτικών), η εικαστική παράδοση, που λειτουργεί κυρίως ως «οπτική μνήμη» και δευτερευόντως στο επίπεδο του Λόγου, τέλος, των τάσεων που κυριαρχούν τη στιγμή της δημιουργίας στα επίπεδα του Λόγου, του Ήχου και της Εικόνας.

\* «Όλες οι εικόνες δείχνουν τον κόσμο της ιδεολογίας, ανεξάρτητα από το πόσο 'ρεαλιστικές' μπορεί να είναι. Ο ρεαλισμός δεν είναι παρά μία από πολλές οπτικές ιδεολογίες».

Ενώ η τοποθέτηση σχετικά με τον ρεαλισμό, το μεγάλο ζητούμενο για πολλούς αυθεντικούς δημιουργούς αλλά και για την πολιτιστική πολιτική των χωρών του Ανατολικού μπλοκ εκείνων των χρόνων, δεν αδικεί τα πράγματα, το πρώτο σκέλος της φράσης είναι προβληματικό. Γράφοντας «όλες οι εικόνες δείχνουν τον κόσμο της ιδεολογίας» δημιουργείται η εντύπωση πως η Ιδεολογία είναι μια ανεξάρτητη οντότητα. Η ιδεολογία υπάρχει, βέβαια, ως ανεξάρτητη έννοια στη σκέψη μας. Από κει και πέρα όμως, στην υπόλοιπη πραγματικότητα, υπάρχουν μόνο ιστορικά συγκεκριμένες ιδεολογίες, και στην περίπτωση των εικαστικών τεχνών που μας απασχολούν εδώ, υπάρχουν μόνο ιστορικά συγκεκριμένες οπτικές ιδεολογίες.

\* «Λυπάμαι ιδιαίτερα, που τα παραδείγματα που επέλεξα αφορούν αποκλειστικά οπτικές ιδεολογίες που εμφανίστηκαν σε ευρωπαϊκές χώρες. Αυτό δεν οφείλεται σε μια ευρωκεντρική πεποίθηση, αλλά στο γεγονός της μεγαλύτερης εξοικειώσής μου με την ευρωπαϊκή ζωγραφική και γενικότερα την ευρωπαϊκή ιστορία. Αυτό φυσικά οφείλεται στην ευρωκεντρική παιδεία που αποκτούμε».

Δεν ξέρω πώς να σχολιάσω ύστερα απ' όλα τα χρόνια που πέρασαν τις παραπάνω φράσεις που εμπριέχονται στο «Εισαγωγικό σημείωμα» του κεφαλαίου 13. Πρώτ' απ' όλα, τίποτα δεν άλλαξε ουσιαστικά και η παιδεία μου παρέμεινε ευρωκεντρική. Οποιαδήποτε επαφή, κυρίως με την κινέζικη και ιαπωνική τέχνη, χάρη στη διδασκαλία μου στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας στο Λος Άντζελες (διαλέξεις συναδέλφων, επίσκεψη μόνιμων συλλογών και προσωρινών εκθέσεων, ένα σύντομο ταξίδι στην Ιαπωνία αργότερα), δεν περιόρισε ουσιαστικά την άγνοιά μου. Ένα τέτοιο κενό δεν καλύπτεται με πασαλείμματα.

Η επίγνωση του πόσο μερική και μονόπλευρη ήταν και παραμένει η κουλτούρα μου δεν ξέρω σε τι με βοήθησε. Η συνειδητοποίηση δεν άλλαξε την κατάσταση. Στην καλύτερη περίπτωση απέφυγα κάποιες ανιστόρητες γενικεύσεις. Γιατί, αν θέλεις πραγματικά να βγεις από την μονομέρεια του ευρωκεντρισμού, πρέπει να ασχοληθείς συστηματικά με την τέχνη ενός άλλου μη-ευρωπαϊκού πολιτισμού, πράγμα που σημαίνει ότι πρέπει να μάθεις και μια νέα γλώσσα. Ήδη, αν επέλεγες μόνο την Κίνα ή μόνο την Ιαπωνία, θα ήθελες μια καλή δεκαετία για να εξοικειωθείς πραγματικά μ' έναν άλλο εικαστικό πολιτισμό. Και τούτο θα άφηνε απέξω την τέχνη της νοτιο-ανατολικής Ασίας, για να μην αναφερθώ στην Αφρική ή στον αραβικό κόσμο. Κι εδώ, μοναδική προσφερόμενη λύση είναι η λειτουργία επιστημονικών ομάδων, αποτελούμενων από ειδικούς των εικαστικών τεχνών του ευρωπαϊκού και άλλων, μη-ευρωπαϊκών πολιτισμών.

Εξάλλου, ακόμη και ο όρος «ευρωπαϊκή τέχνη», στην πραγματικότητα εκφράζει περισσότερο κάτι το ζητούμενο παρά κάτι το υπαρκτό. Λέμε «ευρωπαϊκή» και, στην καλύτερη περίπτωση, για τους Νεότερους Χρόνους, εννοούμε ιταλική, γαλλική, γερμανική, ολλανδική, αγγλική και ισπανική τέχνη.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Επανήλθα γενικότερα στο θέμα μια δεκαετία αργότερα στη διάλεξή μου στο Αμβούργο το 1982, που δημοσιεύτηκε στα *Kritische Berichte*. Μεταφράστηκε στα ελληνικά («Καλλιτεχνικά κέντρα και περιφερειακή τέχνη») και δημοσιεύτηκε στο *Νοήματα της εικόνας* (Ρέθυμνο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1994) – και, πρόσφατα, στα αγγλικά στο περιοδικό *ARTMARGINS*, μτφ. Dieter Wälfertmann, vol. 9, τχ. 2 (Ιούνιος 2020): 119-140.

Απ' αυτή τη σκοπιά, στόχοι όπως «World Art History» ή «Global Art History», όταν δεν αποβλέπουν στην κυριαρχία του Ευρωπαϊκού μοντέλου, μόνον ως ανόητες διακηρύξεις καλών προθέσεων μπορούν να λειτουργήσουν.

### Εμπόδια στον δρόμο

Το να εντοπίζεις -όπου κι αν κοιτάξεις, ό,τι κι αν διαβάσεις ή ακούσεις- διαφορετικές μορφές αλλά και διαφορετικούς τύπους ιδεολογιών είναι ένα πρώτο βήμα προς μια καινούργια κατεύθυνση. Από κει και πέρα, το ζήτημα είναι αν θα θελήσεις να προχωρήσεις μέσα σ' αυτόν τον κυκλώνα των εντυπώσεων, προσπαθώντας να καταλάβεις τι συνδέει μερικές εικόνες με άλλες και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κάθε τύπου ιδεολογίας. Κι αν έχεις τη δύναμη να ξεκινήσεις, πόσα μονοπάτια δεν θα πάρεις που στη διάρκεια της πορείας αποδεικνύεται ότι είναι αδιέξοδα, σε πόσα ο δρόμος δεν είναι φραγμένος με εμπόδια;

Η ιδέα των «εμποδίων» ήταν παρμένη από τα «obstacles épistémologiques» του Αλτουσέρ (που τα πήρε από τον Bachelard). Εκείνο που με βόλευε με την παρομοίωση ήταν η παραστατικότητα της.

Για όλους εκείνους που έχουν περάσει από πανεπιστημιακές σχολές, όπου καλλιεργείται η πίστη στους δημιουργούς-ιδιοφυίες, οι παραγωγοί κρύβουν μέσα τους το μυστικό των επιτευγμάτων τους. Η ιστορία της ευρωπαϊκής τέχνης είναι τότε συνώνυμο της διαδοχής των κορυφαίων καλλιτεχνών στον χρόνο. Έτσι, στην προσέγγιση κάθε έργου παρεμβαίνουν τα όσα γνωρίζουμε για την προσωπικότητα, τον ψυχισμό και το περιβάλλον του δημιουργού του, δυσχεραίνοντας την προσπάθεια του ματιού και της κρίσης μας να το δουν λιγότερο προκατειλημμένα. Ένας άλλος τρόπος προσέγγισης είναι μέσω των ευρύτερων συνόλων, τα οποία οι δημιουργοί ταυτόχρονα «εκφράζουν» αλλά και «συνδιαμορφώνουν»: ο «πολιτισμός» και το «πνεύμα μιας εποχής». Αυτή είναι η φιλελεύθερη εκδοχή.

Είτε στη θέση του έργου που βρίσκεται μπροστά μας βλέπουμε τον/τη δημιουργό του είτε το αντιμετωπίζουμε ως «έκφραση» της εποχής του, και στις δύο περιπτώσεις εκείνο το οποίο υποχωρεί είναι το ίδιο το έργο, η μοναδικότητα της εικόνας.

Απ' αυτό πρέπει όμως να ξεκινήσουμε και σ' αυτό πρέπει να καταλήξουμε κερδίζοντας σ' όλη τη διάρκεια της διαδρομής, δηλαδή της ερμηνευτικής διαδικασίας, μιαν όλο και πιο εντατική αναγνώριση – γνώση – αίσθηση της οπτικής ιδεολογίας του συγκεκριμένου έργου.

Σ' αυτό το πνεύμα της αναζήτησης του αντικειμένου της ιστορίας της τέχνης, ο παραμερισμός των εμποδίων που βρίσκονται στη διαδρομή είναι μια απαραίτητη προκαταρκτική εργασία.

### Ιδεολογία – οπτικές ιδεολογίες

Μόλις αρχίσουμε να περιεργαζόμαστε ένα γλυπτό ή έναν πίνακα, μόλις ξεκινήσουμε το διάβασμα ενός μυθιστορήματος τίθεται το ζήτημα της ιδεολογίας. Μια λέξη ιστορικά βεβαρημένη, μια έννοια με πολλαπλές φορτίσεις, ενίοτε αντιθετικές μεταξύ τους. Η ιδεολογία ως «ψεύτικη» ή «κίβδηλη συνείδηση» κυριαρχεί στα κείμενα του νεαρού Μαρξ

και έτσι την κατανόησε και η Σχολή της Φρανκφούρτης. Ήταν μια προσέγγιση που δεν με βοηθούσε σε τίποτα, όταν προσπαθούσα να καταλάβω τις ιδιομορφίες πινάκων ή φωτογραφιών, γλυπτών ή αρχιτεκτονημάτων του παρελθόντος αλλά και τα κοινά χαρακτηριστικά που είχαν μερικές φορές. Έτσι αγκάλιασα τις θέσεις του Λουί Αλτουσέρ για την «ιδεολογία» που μου επέτρεπαν να προσανατολιστώ καλύτερα στον χώρο μου. Το ίδιο το βιβλίο ξεκινάει με ορισμούς εννοιών, παρμένους από το *Pouvoir politique et classes sociales* (Maspero, 1968) του Νίκου Πουλαντζά και το *Pour Marx* (1965) του Αλτουσέρ: κοινωνικές τάξεις, πάλη των τάξεων, ιδεολογία, ιδεολογία και κυρίαρχη τάξη.

Να θυμίσω, χρησιμοποιώντας σε μεγάλο βαθμό τα δικά του λόγια, τη γενική θέση του Αλτουσέρ που μου φάνηκε τόσο χρήσιμη: Η ιδεολογία αφορά τον κόσμο στον οποίο οι άνθρωποι ζουν τη σχέση τους με τη φύση, την κοινωνία, τους άλλους ανθρώπους, τις δραστηριότητές τους, συμπεριλαμβανομένων των οικονομικών και πολιτικών δραστηριοτήτων τους. Στην ιδεολογία οι άνθρωποι δεν εκφράζουν τις σχέσεις τους με τις συνθήκες ύπαρξής τους, αλλά τον τρόπο με τον οποίο βιώνουν τις σχέσεις τους με τις συνθήκες ύπαρξής τους, πράγμα που σημαίνει ταυτόχρονα σχέση πραγματική και σχέση φαντασική, όπως τη βιώνουν εκείνοι, γι' αυτό και αποτελεί οργανικά μέρος κάθε κοινωνικού συνόλου.

Τα πάντα γίνονται λες και οι ανθρώπινες κοινωνίες δεν μπορούν να υπάρξουν χωρίς αυτούς τους ιδιόμορφους σχηματισμούς, αυτά τα «συστήματα επικοινωνίας» διαφορετικών επιπέδων, που είναι οι ιδεολογίες. Οι ανθρώπινες κοινωνίες αποπνέουν ιδεολογία σαν να είναι πράγματι το στοιχείο και η ατμόσφαιρα που χρειάζονται για να αναπνέουν, για να βιώνουν την ιστορία τους.

Αυτό το πλαίσιο μου επέτρεψε να πειραματιστώ με τις έννοιες «οπτική ιδεολογία», «θετική οπτική ιδεολογία», «κριτική οπτική ιδεολογία» και «αισθητική ιδεολογία», προσπαθώντας πρώτ' απ' όλα να δώσω στη γνωστή έννοια του «στυλ» μιαν άλλη διάσταση, ακολουθώντας τους προβληματισμούς άλλων.

Το «άνοιγμα» της «εικόνας» στον χώρο της ιδεολογίας ίσως αποτελεί μια απ' τις πιο παραγωγικές πλευρές του βιβλίου. Ακόμη κι αν αυτό δεν έγινε πειστικά, νομίζω πως ο προσανατολισμός ήταν και παραμένει σωστός. Διαφορετικά, ο χώρος της «καλλιτεχνικής», λεγόμενης, παραγωγής θα παρέμενε υπεράνω της κοινωνίας, αδιαπέραστος και ακατανόητος στις συγκεκριμένες μορφές που παίρνει μέσα στον χρόνο. Φυσικά εκείνο που μετράει δεν είναι να «αλλάξουμε λέξεις», αν η αλλαγή δεν έχει ως συνέπεια την έστω στοιχειώδη μετακίνηση/ανανέωση του νοήματος της λέξης καθώς και την πειστική ερμηνεία ενός έργου ή μιας ομάδας έργων χάρη στη χρήση της.

Ήδη, δεν κατάφερα να βρω τους όρους που θα απέδιδαν καλύτερα το τί εννοούσα. Το «idéologie imagée», στο οποίο κατέληξα στα γαλλικά, μας πάει προς το «παραστατική ιδεολογία». Η «εικονοπλασμένη ιδεολογία», όπως αποδόθηκε ο όρος στα ελληνικά από φοιτητές του Πολυτεχνείου που μετέφρασαν το βιβλίο επί δικτατορίας, νοηματικά είναι καλή λύση, είναι όμως δύσχρηστη και το «πλασμένη» αφήνει μετέωρο το ενδεχόμενο ύπαρξης ενός «πλάστη». Τα ίδια ισχύουν για την «εικονοποιημένη ιδεολογία». Πρέπει να αποφευχθεί η εντύπωση πως η Ιδεολογία προϋπάρχει στο επίπεδο του Λόγου και στη συνέχεια «μεταφέρεται» ή «μεταφράζεται» στο επίπεδο της Εικόνας ή του Ήχου. Ήχοι είναι οι στάλες της βροχής στα φυλλώματα των δέντρων, το κλάμα ενός μωρού, η Ενάτη Συμφωνία. Όλες οι αισθήσεις μετρούν κι απ' όσο γνωρίζω δεν υπάρχει ένα πειστικό

επιχείρημα που να δίνει σε μία απ' όλες την πρωτοκαθεδρία. Το «εικονική ιδεολογία», που θα χρησιμοποιούσα ευχαρίστως γιατί ακούγεται καλά στ' αυτιά μου, φέρει έντονα το στοιχείο του «στημένου», του «προσποιητού». Το «εικαστική ιδεολογία» επίσης δεν ικανοποιεί, αφού παραπέμπει συνειρμικά μόνο στις εικαστικές τέχνες και όχι στην «εικόνα» γενικότερα. Το «οπτική ιδεολογία» (κατ' αναλογία προς το «οπτική γλώσσα») και το «εικονιστική ιδεολογία» είναι ίσως οι καλύτερες αποδόσεις. Κράτησα τελικά την πρώτη. Στα αγγλικά, που τότε είχα μεγαλύτερη άνεση απ' ό,τι στα γαλλικά, το νόημα που έψαχνα αποδόθηκε ικανοποιητικά με το «visual ideology», αφού το απολύτως ιδιαίτερο του χώρου των «εικόνων» αλλά και ο τύπος της «ιδεολογίας» διασώθηκαν με το «visual».

Ας προσθέσω εδώ την εξαιρετική συνεργασία μου με τη μεταφράστρια Louise Asmal. Έμεινε στο Δουβλίνο όπου πήγα και εγκαταστάθηκα σ' ένα μικρό κοντινό ξενοδοχείο για μια βδομάδα, δέκα μέρες, δεν θυμάμαι ακριβώς, να κοιτάξουμε τη μετάφραση. Ο άντρας της Kader Asmal, Ινδός από τη Νότια Αφρική, ιδρυτής του Ιρλανδικού κινήματος κατά του Απαρτχάιντ, ήταν τότε καθηγητής στο Trinity College του Δουβλίνου. Τα μεσημέρια που επέστρεφε στο σπίτι για φαγητό κουβεντιάζαμε για την πολιτική κατάσταση στην Αφρική που ήταν τότε σε επαναστατικό αναβρασμό.

Η προσπάθεια «οικειοποίησης και αναζωογόνησης» ενός γνωστού όρου, όπως ήταν «το στυλ», δεν ξέρω τι απέδωσε τελικά. Οι δυσκολίες που προκαλεί η χρήση του οφείλονται στην εννοιολογική του ευρύτητα ή χαλαρότητα, με αποτέλεσμα να λειτουργεί σαν πασπαρτού τόσο στον δημοσιογραφικό Λόγο όσο και στην κριτική τέχνης. Στην ιστορία της τέχνης η έννοια «στυλ» είχε παίξει καθοριστικό ρόλο το πρώτο μισό του 20ού στις αναλύσεις συντηρητικών ή φιλελεύθερων αστών, όπως ο Wölfflin, ο Riegl, ο Weisbach και αργότερα ο Hautecoeur.

Με το έργο του *Η φλωρεντινή ζωγραφική και το κοινωνικό της υπόβαθρο* (1948), ο Frederick Antal έκανε το πιο αποφασιστικό βήμα σύνδεσης της αστικής με τη μαρξιστική σκέψη. Ας μου επιτραπεί να θυμίσω το σχετικό απόσπασμα, στο οποίο παραπέμπω στο *Ιστορία της τέχνης και πάλη των τάξεων*, όπου ορίζει τί είναι ένα στυλ και πώς εντοπίζουμε τις κοινωνικές ρίζες του:

Θεωρώντας πως κάθε στυλ είναι ένας ιδιαίτερος συνδυασμός θέματος και μορφής, τα θεματικά στοιχεία προσφέρουν την άμεση μετάβαση στην ευρύτερη άποψη για τη ζωή, τη φιλοσοφία, στην οποία στηρίζονται οι πίνακες. Όταν έργα τέχνης αντιμετωπίζονται μ' αυτό τον τρόπο παύουν να είναι απομονωμένα. Τότε διεισδύουμε σε κάτι που βρίσκεται πέραν του μορφολογικού και αγγίζουμε κάτι που βρίσκεται βαθύτερα: την αντίληψη της ζωής. Τα μορφολογικά στοιχεία, απ' τη δική τους μεριά, σε τελική ανάλυση εξαρτώνται, επίσης, από τις επικρατούσες φιλοσοφίες. Η σχέση είναι όμως λιγότερο άμεση και μπορεί κανείς να τη διακρίνει μόνον αφού γίνει πρώτα κατανοητή η πρώτη σχέση. Το θέμα, το περιεχόμενο ενός πίνακα δείχνει, πιο καθαρά απ' ο,τιδήποτε άλλο, τον βαθμό που ένας πίνακας ως σύνολο αποτελεί μέρος των πεποιθήσεων, των ιδεών του κοινού, που εκφράζεται με τη διαμεσολάβηση του καλλιτέχνη. Το κοινό, όμως, δεν είναι κατά κανένα τρόπο ομόφωνο στον τρόπο με τον οποίο κοιτάζει τον κόσμο και αυτές οι διαφοροποιήσεις στην αντίληψη, από το ένα τμήμα του στο άλλο, εξηγούν τη συνύπαρξη διαφορετικών στυλ την ίδια χρονική περίοδο. Τέτοιες διαφοροποιήσεις

οφείλονται με τη σειρά τους στο γεγονός πως ό,τι αποκαλούμε «κοινό» δεν είναι ένα σώμα ομογενές, αλλά είναι διασπασμένο σε περισσότερες, συχνά ανταγωνιστικές, ομαδοποιήσεις. Αφού «το κοινό» είναι απλώς μια άλλη λέξη για την «κοινωνία» ως προς τη δεκτικότητα της απέναντι στα έργα τέχνης, εκείνο που χρειάζεται στη συνέχεια είναι να μελετηθεί η δομή της κοινωνίας και οι σχέσεις ανάμεσα στα τμήματά της. Γι' αυτό τον σκοπό πρέπει να εντοπίσουμε τις οικονομικές και κοινωνικές αιτίες που παρήγαγαν τις παραπάνω διαιρέσεις. Αυτή πρέπει να είναι η πρώτη έγνοια μας, γιατί μόνον εδώ έχουμε στέρεο έδαφος κάτω απ' τα πόδια μας. Για να συνοψίσουμε: Μπορούμε να καταλάβουμε την καταγωγή και τη φύση των στυλ που συνυπάρχουν μόνον αν μελετήσουμε τα διάφορα τμήματα της κοινωνίας, αν ανασυνθέσουμε τις φιλοσοφίες τους της ζωής και κατά συνέπεια διεισδύσουμε στην τέχνη τους.<sup>13</sup>

Η αντίληψη της «ιδεολογίας» και της σχέσης της με την κοινωνία στον Antal, παρ' όλες τις ορολογικές αβεβαιότητες ή ηθελημένες αποφυγές χρήσης μιας απροκάλυπτης μαρξιστικής ορολογίας στο Ηνωμένο Βασίλειο του Ψυχρού Πολέμου, θεωρώ πως αποτελεί πραγματικό «σταθμό» ή «γέφυρα» που επιτρέπει σε όσους και σε όσες το επιθυμούν να πάνε πάρα πέρα.

Πολλοί θα θυμούνται την εύστοχη κριτική παρέμβαση του T. J. Clark στο πρώτο κεφάλαιο του *Image of the People*, όπου δήλωσε ότι, σε αντίθεση με τον Antal, εκείνος φιλοδοξούσε να δει την τέχνη και τους καλλιτέχνες να κινούνται στο «κοινωνικό προσκήνιο» («social foreground») και όχι με την κοινωνία ως φόντο («social background»). Η κριτική αφορούσε περισσότερο τον τρόπο γραψίματος του Antal, τον τρόπο έκθεσης-υποστήριξης των επιχειρημάτων του, είναι, όμως, βέβαιο πως κάτι τέτοιο έχει πάντα σοβαρές επιπτώσεις και στην ουσία.

Παρ' όλα αυτά, ο δρόμος ήταν από τότε ανοικτός για να αποπειραθεί κανείς μian ανάλυση που δεν θα αδικούσε την κοινωνική πραγματικότητα μέσα απ' την οποία αναδύονται φωτογραφίες και γλυπτά, πίνακες ζωγραφικής και κινηματογραφικές ταινίες, σχέδια και αρχιτεκτονήματα, το κάθε «είδος» με τον δικό του τρόπο. Το ζήτημα είναι αλλού. Τα δύσβατα μονοπάτια, που έλεγε κι ο Κάρολος, αρχίζουν από τη στιγμή που κανείς αποπειράται να τα διαβεί και διαπιστώνει πως οι δυνάμεις του δεν επαρκούν.

Ποιες συγκεκριμένες εργασίες θα πρέπει να γίνουν από τον/την ιστορικό τέχνης, που θέλει να αναλύσει το στυλ ενός έργου ή μιας ομάδας έργων, με βάση τα όσα περιγράφει πιο πάνω ο Antal; Σύμφωνα με τον συλλογισμό που ανέπτυξε, η έρευνα θα περάσει από περισσότερα στάδια και θα έχει περισσότερους ενδιαμέσους στόχους. Θα ξεκινήσει από το ίδιο το έργο και θα αναζητήσει το κοινό του, το κοινό για το οποίο το δημιούργησε ο καλλιτέχνης ως «μεσάζων» ή «διαμεσολαβητής». Αυτή είναι ήδη μια τεράστια, χρονοβόρα, δουλειά. Το επόμενο βήμα θα είναι ο κοινωνικός εντοπισμός του κοινού του έργου, έρευνα εξίσου δύσκολη και πολύπλοκη, που πιθανότατα θα καταλήξει στη διαπίστωση της ύπαρξης περισσότερων φιλότεχνων κοινών, κάτι που θα εξηγούσε και τη χρονική συνύπαρξη διαφορετικών στυλ. Κάθε φιλότεχνο κοινό είναι εκφραστής ενός μέρους της κοινωνίας,

<sup>13</sup> Frederick Antal, *Florentine Painting and its Social Background* (Λονδίνο: Routledge & Kegan Paul, 1948), 4.

η οποία είναι διαιρεμένη σε τμήματα και τάξεις. Κάθε κοινωνική τάξη έχει τη δική της φιλοσοφία της ζωής, τη δική της ιδεολογία, την οποία –τρίτο βήμα– οφείλουμε να ανασυνθέσουμε για να μπορέσουμε να καταλάβουμε την τέχνη της στα έργα που την εκφράζουν/εκπροσωπούν.

Είναι νομίζω εμφανές πως θα ήταν τελείως ουτοπικό αν περίμενε κανείς να υλοποιηθεί ένα τέτοιο πρόγραμμα, για οποιαδήποτε ιστορική περίοδο, από έναν μοναχικό ερευνητή. Αν ορισμένες μελέτες που φωτίζουν συγκεκριμένες πλευρές του αντικειμένου δεν έχουν ήδη πραγματοποιηθεί, το κενό που υπάρχει θα πρέπει να καλυφθεί. Και στη μία περίπτωση και στην άλλη μιλάμε για διεπιστημονικότητα. Πιστεύω πως η πραγματική διεπιστημονικότητα βρίσκεται στην καρδιά κάθε ερευνητικής δουλειάς, ιδιαίτερα μάλιστα όταν οι ερευνητές/ερευνήτριες έχουν και τη φιλοδοξία να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις μιας μαρξιστικής θεώρησης των πραγμάτων.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση των ερευνών του Antal για τη ζωγραφική της φλωρεντινής κοινωνίας του 14ου και του πρώτου τέταρτου του 15ου αιώνα, ένα μέρος του πραγματολογικού υλικού που αφορούσε την οικονομική και την κοινωνική ιστορία είχε μελετηθεί από προοδευτικούς αστούς. Αρκεί να θυμηθούμε τις έρευνες που διεξήγαγαν στα φλωρεντινά αρχεία ιστορικοί, όπως ο Robert Davidson (*Geschichte von Florenz*), ο Alfred Doren (*Die Florentiner Wollentuchindustrie vom vierzehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert*), λίγο αργότερα ο Armando Saporì (*La crisi delle compagnie mercantili dei Bardi e dei Peruzzi*) και άλλοι.

Πατρίκιοι και αστοί, έμποροι και τραπεζίτες, οι Μέδικοι και η οικογένεια των Φούγκερ ήταν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του Richard Ehrenberg (*Das Zeitalter der Fugger: Geldkapital und Creditverkehr im 16. Jahrhundert*) ή του Aby Warburg (αναφέρω ενδεικτικά μόνο το *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*). Μιλάμε για μεγάλες έρευνες που ολοκληρώθηκαν από ανθρώπους που δεν είχαν πρόβλημα να αναγνωρίσουν την ύπαρξη κοινωνικών τάξεων και τις συγκρούσεις μεταξύ τους. Στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού, η αστική τάξη και η επιστημονική έρευνα στον χώρο των ανθρωπιστικών και των κοινωνικών επιστημών έκαναν τεράστια άλματα προς τα μπρος. Παρ' όλη τη δημιουργία της Πρώτης Διεθνούς και μια αρχική εξάπλωση των σοσιαλιστικών ιδεών, παρ' όλη την Κομμούνα και τους αγώνες της εργατικής τάξης για τη χειραφέτησή της, η μεγάλη ρήξη οδηγήθηκε στα άκρα με τον Πρώτο Πόλεμο και τη Ρωσική Επανάσταση. Όταν, τριάντα χρόνια αργότερα, δημοσιεύτηκε το βιβλίο του Antal, η κατάσταση ήταν πια τελείως διαφορετική: Με τη νικηφόρα σύγκρουση της Σοβιετικής Ένωσης με τις δυνάμεις του Γ' Ράιχ, οι συσχετισμοί δυνάμεων είχαν αλλάξει, οι συμμαχίες του Β' Παγκοσμίου Πολέμου είχαν διαλυθεί και οι διώξεις των κομμουνιστών στη Δύση είχαν αρχίσει. Ο μαρξιστής ιστορικός τέχνης μπορούσε, μέχρι ενός σημείου τουλάχιστον, να στηριχθεί στις εργασίες των αστών ερευνητών που αναφέρθηκαν και σε πολλές άλλες. Διαβάζοντας το βιβλίο του, γίνεται σαφές από τις παραπομπές αλλά κι από την επιχειρηματολογία του τι τους χρωστούσε. Αυτό όμως δεν ήταν αρκετό για να γίνει ανεκτή η ιδεολογική του προσχώρηση στο στρατόπεδο των καταπιεσμένων.

Η απόπειρα του Antal να συνδέσει την καλλιτεχνική παραγωγή με την ιδεολογία των κοινωνικών φορέων της δεν ήταν εύκολη υπόθεση. Η απόσταση που χωρίζει τον κοινωνικό φορέα από τη δεδομένη μορφή που έχει λάβει το έργο με την ολοκλήρωσή του, είναι μεγάλη. Στον πρόλογο που είχα γράψει για την ελληνική έκδοση του *Classicism and Romanticism*, που κυκλοφόρησε τον Γενάρη του 1999 από τις Πανεπιστημιακές

Εκδόσεις Κρήτης, σε μετάφραση Ανδρέα Παππά, με τον τίτλο *Μελέτες Ιστορίας της Τέχνης*, είχα αναφερθεί στις δυσκολίες:

Ο συνδυασμός της λεπτομερειακής ανάλυσης της μορφής με την ανάδειξη του καλλιτεχνικού έργου ως υλοποίησης των ιδανικών μιας κοινωνικής ομάδας ή τάξης δεν επιτεύχθηκε πάντα στο έργο του. Υπάρχουν στιγμές, σε επί μέρους αναλύσεις του, όπου αυτό επιτυγχάνεται απόλυτα, και στιγμές, όπου τότε αυτονομείται η συγκριτική μορφολογία και τότε κυριαρχεί ένα είδος αυτόματου κοινωνιολογισμού, οπότε το νόημα του έργου ταυτίζεται με την ιδεολογία/κοινωνική θέση του παραγγελιοδότη του.

Αυτά ισχύουν για τον Antal. Τί να πω για τις συχνά «μηχανιστικές», «αδιαμεσολάβητες» συνδέσεις των έργων με τους κοινωνικούς τους φορείς σ' ένα κείμενο πολιτικής πολεμικής, όπως το *Ιστορία της τέχνης και πάλη των τάξεων*;

### Θετική οπτική ιδεολογία – Κριτική οπτική ιδεολογία – Αισθητική ιδεολογία

Ήταν σαφές για μένα πως η χρήση της έννοιας «οπτική ιδεολογία», ως συνώνυμο μιας περισσότερο επεξεργασμένης έννοιας του «στυλ», δεν επαρκούσε για να επισημανθούν οι ιδιομορφίες της «εικόνας», κυρίως της «εικόνας – έργου τέχνης».

Θεώρησα χρήσιμο να ξεκινήσω με τη διαπίστωση, που μάλλον κανείς δεν θα αμφισβητούσε, πως κάθε συλλογική οπτική ιδεολογία παρουσιάζει τον κόσμο από θετική σκοπιά, είτε μιλάμε για μια οπτική ιδεολογία μεγάλης διάρκειας, όπως το Γοτθικό ύφος, είτε μικρής, όπως το Ροκοκό. Τα τρία παραδείγματα που επέλεξα (Masaccio, *Ο Ιησούς δίνει την εντολή στον Άγιο Πέτρο να πληρώσει τον φόρο*, π. 1425-1427· Rubens, *Μεθυσμένος Σειληνός*, 1618· David, *Ο όρκος των Ορατίων*, 1784) στηρίζονται σε θετικούς άξονες: θρησκευτική ιστορία, αρχαία ιστορία, ελληνο-ρωμαϊκή μυθολογία, φιλοσοφικές πραγματείες αφιερωμένες στην ηθική και πολιτικές θεωρίες. Αυτό δεν αποκλείει να έχουν πτυχές που θα μπορούσαν να εκληφθούν ως επικριτικές από τους εκπροσώπους κοινωνικών δυνάμεων διαφορετικών από εκείνες που εκφράζονται μέσα από τα συγκεκριμένα έργα. Η «θετικότητα» των οπτικών ιδεολογιών επιτρέπει ακριβώς σε τρίτους, σύγχρονους της περιόδου που το έργο ολοκληρώθηκε ή μεταγενέστερους θεατές ή κριτικούς, να «επενδύσουν» σ' αυτό αισθητικές ιδεολογίες που έχουν διαφορετική κοινωνική καταγωγή αλλά και στόχευση.

Πιο περίπλοκα είναι τα πράγματα αναφορικά με «την κριτική οπτική ιδεολογία» ενός έργου. Κι εδώ, όλα ξεκινάνε με μια θετική προδιάθεση, θα λέγαμε. Όλα, όμως, ανατρέπονται χάρη στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται το θέμα από τον δημιουργό του έργου.

Στα τρία παραδείγματα που επέλεξα (Rembrandt, *Η αρπαγή του Γανυμήδη από τον Δία*, 1635· Hogarth, *Γάμος της μόδας I: Η υπογραφή του προικοσύμφωνου*, 1745· και Goya, *Προσωπογραφία της μαρκησίας ντε λα Σολάνα*, 1794-1795) αυτό ακριβώς έγινε.

Ο Ρέμπραντ διακωμώδησε το θέμα της αρπαγής του Γανυμήδη, τόσο αγαπητό στους ζωγράφους που δούλευαν για τις καθολικές Αυλές και την αριστοκρατία, με μια παρωδία του χαρακτηριστικού του Beatrizet, ασκώντας με αυτό τον τρόπο κριτική στους ουμανιστικούς κύκλους και στην Αυλή.

Στον Χόγκαρθ έγινε κάτι ανάλογο: ο ζωγράφος χρησιμοποίησε την οπτική ιδεολογία Ροκοκό, ιδιαίτερα αγαπητή εκείνη την εποχή στην αγγλική αριστοκρατία, για να της ασκήσει κριτική στο όνομα της ηθικής ιδεολογίας μιας άλλης τάξης, της αστικής.

Παρακινδυνευμένο και τότε στα μάτια μου, ήταν το τρίτο παράδειγμα με την *Προσωπογραφία της μαρκησίας ντε λα Σολάνα* του Γκόγια. Η αντίφαση ανάμεσα στην κοινωνική θέση της μαρκησίας και στην προοδευτική ιδεολογία της, στην επιθυμία της να αρέσει και στη συνείδησή της ότι γερνάει, κάνει την ένταξή της στο ροκοκό, παρ' όλους τους γκριζούς τόνους που επικρατούν, κάπως προκλητική. Ο χαρακτηρισμός του ροζ φιόγκου που στολίζει το κεφάλι της ως «ειρωνικό τσιτάτο», αυτό το πνεύμα εκφράζει. Ήθελα να τονίσω σε ποιο βαθμό, ένα διακοσμητικό στοιχείο μπορεί να κάνει την ανατροπή και πόσες δυνατότητες έχει στα χέρια του ο/η παραγωγός.

Τελικά τί προσφέρουν οι όροι «θετική» και «κριτική οπτική ιδεολογία»; Ίσως μια ενίσχυση της αυτοσυνείδησης του ερευνητή, που έτσι διαπιστώνει σε ποιο βαθμό η εικόνα που μελετάει είναι εμποτισμένη με ιδεολογίες διαφορετικού τύπου, συνήθως συμβατές, πιο σπάνια σε αθέατη αντιπαλότητα, και ακόμη σπανιότερα εχθρικά διακείμενες η μία απέναντι στην άλλη.

Η δυνατότητα «επένδυσης» διαφορετικών ερμηνευτικών στοιχείων από τον θεατή ή τον ερμηνευτή λόγω του καταφατικού χαρακτήρα της ιδεολογίας των έργων ήταν επίσης κάτι που με ενδιέφερε. Σπάνια, σε ακραίες περιπτώσεις, που συνήθως χαρακτηρίζουμε ως εσφαλμένες ερμηνευτικές απόπειρες, αυτές οι «επενδύσεις νοήματος» είχαν κάτι το ενοχλητικό, αν όχι εξοργιστικό. Χίλιοι λόγοι, λοιπόν, για να προχωρήσουμε σε απομυθοποιήσεις και επαναποδόσεις του «αρχικού νοήματος», τουλάχιστον για τον δημιουργό και το τμήμα του κοινού που εξέφραζε.

Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, οι αισθητικές ιδεολογίες των ιδίων των παραγωγών, των θεατών των έργων και των ιστορικών που τα μελετούν βρίσκονται συχνά σε διάσταση, ακόμα και σε ανοιχτό πόλεμο μεταξύ τους.

Η μελέτη των οπτικών ιδεολογιών δεν μπορεί να έρθει εις πέρας αν δεν στηριχτεί στην ιστορία των αισθητικών ιδεολογιών. Όλα όσα έχουν συγκεντρωθεί κάτω από τις ετικέτες «ιστορία της τεχνοκριτικής», «ιστορία του Τύπου» ή «ιστορία των αισθητικών θεωριών» κτλ., συνήθως πολύτιμες διαπιστώσεις και συλλογές τεκμηρίων, αποτελούν στην ουσία ένα ενιαίο σύνολο απαραίτητο για την ίδια την ερμηνεία.

### **Ιστορία της τέχνης χωρίς ονόματα καλλιτεχνών**

Είναι αλήθεια ότι, όπως όλες οι λατρείες, έτσι και η λατρεία της μεγαλοφυΐας έχει κάτι το απωθητικό, κι αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι είναι τόσο μονόπλευρη που καταντάει άδικη. Οι εξεγερμένοι Γερμανοί ιστορικοί τέχνης του 1970 δεν είχαν πέσει έξω όταν έβαζαν στο στόχαστρό τους τις δημοσιεύσεις εκλαϊκευτικού χαρακτήρα των πανεπιστημιακών καθηγητών και διευθυντών των Ινστιτούτων Ιστορίας της Τέχνης της Δυτικής Γερμανίας. Εκεί, στην εκλαΐκευση, επιτελείται ένα μεγάλο κομμάτι του κοινωνικού ρόλου της επιστήμης της ιστορίας της τέχνης και κατά συνέπεια των λειτουργιών της. Η εκλαϊκευμένη προσωπολατρία αποτελεί μύηση στον αυταρχισμό.

Το περιβάλλον που είχαν δημιουργήσει οι τότε μελοδραματικές, τότε ηρωοποιημένες αλλά πάντοτε εξιδανικευμένες ερμηνείες της τέχνης και των καλλιτεχνών ήταν αποπνικτικό.

Γι' αυτό προσέφυγα στον Wölfflin, ο οποίος, χωρίς να αρνείται την ατομική συμβολή των καλλιτεχνών στην εξέλιξη των μορφών, υποστήριζε πως οι καθοριστικές αλλαγές οφείλονται σε μεγαλύτερα σύνολα από τα άτομα, όπως η φυλή, το έθνος και η συλλογική όραση.

Γι' αυτό και τόλμησε να υποστηρίξει στο γνωστό βιβλίο του *Βασικές έννοιες της ιστορίας της τέχνης* (1915) ότι «η ιστορία της τέχνης [όχι βέβαια ως επιστημονικός κλάδος αλλά ως εικαστική πραγματικότητα] είναι η διαδοχή συλλογικών τρόπων όρασης», εξού και η ανατρεπτική αναφορά του στην «ιστορία της τέχνης δίχως καλλιτέχνες». Με την έννοια αυτή, εξήγησε ο ίδιος, απολογούμενος λίγο αργότερα, «είχα την πρόθεση να δείξω ότι υπάρχει κάτι πέραν του ατόμου. [...] Τί νόημα έχουν αυτές οι κατακραυγές όταν κανείς δεν έθεσε υπό αμφισβήτηση την αξία του;»

Η αναδρομή στον Wölfflin ήταν μια κίνηση που κατά κάποιο τρόπο δικαίωνε και τη δική μου «ισοπεδωτική» στάση.

Η σκέψη ήταν να αμφισβητήσω την κυριαρχία του ατομικισμού από περισσότερες πλευρές. Άλλο πράγμα είναι, βέβαια, η κριτική της προσωπολατρίας που καλλιεργείται με επίκεντρο τον καλλιτέχνη και άλλο η αναγνώριση του ρόλου που πραγματικά παίζει. Για το τελευταίο υπάρχει άφθονος χώρος για να πλησιάσει κανείς τις αντικειμενικές πλευρές της δημιουργικής δράσης των καλλιτεχνών στις μελέτες μιας κατηγορίας θεμάτων που τους αφορούν (αποδόσεις έργων, συγκέντρωση ιστορικών μαρτυριών για τη ζωή και τη δράση τους, αισθητικές ιδεολογίες καλλιτεχνών, catalogues raisonnés των έργων που παρήγαγαν ή μονογραφίες).<sup>14</sup>

Έτσι, η πρώτη αμφισβήτηση αφιερώθηκε στο ζήτημα της εγκυρότητας των όσων πιστεύει ο ίδιος ο παραγωγός για τα έργα του. Άραγε οι απόψεις του στο επίπεδο του Λόγου είναι «η αλήθεια» των Εικόνων που φιλοτέχνησε; Το κράμα των ιδεολογιών που συναπαρτίζουν τη φιλοσοφία του της ζωής, της τέχνης γενικά και της προσωπικής του δημιουργίας ειδικότερα, μάλλον δεν επιτρέπει να γίνει αποδεκτό κάτι τέτοιο. Ο καλλιτέχνης, εφόσον έχει, πέραν όλων των άλλων, και το χάρισμα της σκέψης και της διατύπωσης των σκέψεών του, είναι σίγουρα μια προνομιούχος πηγή για τον ιστορικό αλλά τίποτα παραπάνω.

Η αισθητική ιδεολογία του δεν ταυτίζεται με την οπτική ιδεολογία των εκάστοτε έργων του. Τα ίδια ισχύουν, φυσικά, για την πολιτική του ιδεολογία. Αυτό προσπάθησα να δείξω με αφορμή τη σειρά χαρακτικών του Jacques Callot *Δυστυχίες και οδύνες του πολέμου* (1631): Όλα είναι ανοιχτά και τίποτα δεν προκαθορίζει μια ταύτιση των πολιτικών πεποιθήσεων του χαρακτήρα με το πολιτικό μήνυμα της σειράς, που κι αυτό δεν είναι δεδομένο. Κατά κάποιο τρόπο, υπάρχει πάντοτε μια αναντιστοιχία ανάμεσα στις υποκειμενικές εκτιμήσεις των καλλιτεχνών και στην αντικειμενική μορφή που έλαβαν τα έργα που οι ίδιοι/οι ίδιες έχουν φιλοτεχνήσει. Το τι ακολουθεί αργότερα στην πρόσληψη είναι ένα άλλο ζήτημα.

Η δεύτερη αμφισβήτηση αφορούσε το ζήτημα του προσωπικού στυλ. Κι εκεί η προσπάθεια ήταν να αναιρεθεί η ισχύουσα πεποίθηση πως «το στυλ είναι ο άνθρωπος»,

<sup>14</sup> Βλ. την ενότητα «Sur les thèmes» στο 16ο κεφάλαιο: «Αντικείμενο και θέματα της επιστήμης της ιστορίας της τέχνης».

εξετάζοντας δύο περιπτώσεις: τον «πολιτικό χαμαιλέοντα Νταβίντ» (Francis Jourdain) και τον «οραματιστή» Ρέμπραντ, δείχνοντας τις μεγάλες μεταστροφές στην τέχνη τους. Για εκείνους κι εκείνες από μας που ουδέποτε συνεργάστηκαν με το εμπόριο τέχνης, το ζήτημα δεν είναι να αμφισβητήσουμε το «δαχτυλικό αποτύπωμα» του ζωγράφου, το «χέρι του». Γι' αυτό και δεν δίστασα στις περιπτώσεις δύο έργων που αποδόθηκαν στον Θεοτοκόπουλο (τη *Βάπτιση του Χριστού* στο Ιστορικό Μουσείο Κρήτης και την εικόνα *Το Πάθος του Χριστού-Πιετά με αγγέλους* της συλλογής Βελιμέζη) να εκφράσω τη γνώμη μου.

Είδαμε τις εντυπωσιακές επιπτώσεις που είχε για την απόδοση ή μη-απόδοση πασίγνωστων ζωγραφικών έργων στον Ρέμπραντ η σύσταση στην Ολλανδία του κρατικού ερευνητικού προγράμματος *A Corpus of Rembrandt Paintings*. Ποιος θα αρνηθεί να χαιρετίσει μια τόσο χρονοβόρα και τολμηρή επιστημονική προσπάθεια; Το ερώτημα για μας είναι άλλο: τί άλλαξε όταν *Ο άνδρας με τη χρυσή περικεφαλαία* (Βερολίνο, Gemäldegalerie), που επί δεκαετίες αποδίδονταν ανεπιφύλαχτα στον Ρέμπραντ, έργο για το οποίο γράφτηκαν συγκλονιστικά βιβλία και άρθρα, τώρα θεωρείται πως είναι δημιούργημα ενός ζωγράφου του ευρύτερου κύκλου του, αγνώστων λοιπών στοιχείων; Το «εσωτερικό μεγαλείο», η «μυστικιστική συγκίνηση», «τα χρυσά χρώματα», το «εκστατικό φως», έχασαν σε ένταση μετά την είδηση;

Τα τριάντα τελευταία χρόνια ασχολήθηκα ερευνητικά κυρίως με δύο Έλληνες ζωγράφους, διαφορετικών εποχών, αισθητικών πεποιθήσεων και επιτευγμάτων. Αν το *Ιστορία της τέχνης και πάλι των τάξεων* είναι ακόμα ζωντανό στη σκέψη μου, αυτό ίσως να διαφαίνεται και στα όσα έγραψα για τους δύο ζωγράφους μέχρι σήμερα. Στην απόσταση που κράτησα απ' τον μύθο τους. Σημαντικότερο ήταν για μένα να μελετήσω και να καταγγείλω τις εθνικιστικές διεκδικήσεις του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου στην Ελλάδα, στην Ιταλία και στην Ισπανία, παρά να εξετάσω κατά πόσον ήταν πράγματι «ο ιδρυτής της ασκητικής και ρεαλιστικής Σχολής του Τολέδο» (Lefort). Τις Ωραιές Μονογραφίες για τον μεγάλο ζωγράφο της Κρήτης, ας τις γράψουν άλλοι. Η δική μου προσέγγιση της ιστορίας της τέχνης είναι στραμμένη προς άλλες κατευθύνσεις.

### Ένα κεφάλαιο χωρίς παραδείγματα

Από τη στιγμή που ο Φρανσουά Μασπερό μου ζήτησε να προσθέσω συγκεκριμένα παραδείγματα στο υπερβολικά «αφηρημένο» κείμενο που είχα υποβάλει για δημοσίευση, δεν έπαψα να σκέφτομαι τις αρνητικές συνέπειες που θα είχε η ανταπόκριση στο αίτημά του.

Τώρα που το ξαναδιάβασα με όλη την απόσταση των χρόνων που πέρασαν πιστεύω ότι, τελικά, τα παραδείγματα δεν έκαναν μόνο κακό. Αν και συχνά σχηματική, δεν υπάρχει αμφιβολία πως χάρη στις δημοσιεύσεις εκείνων στους οποίους στηρίχτηκα (στον Antal πρώτ' απ' όλα για τον Masaccio, τον Hogarth, τον David, στον Warnke για τον Rubens αλλά και σε τόσους άλλους), η επιχειρηματολογία μου έγινε πιο σαφής.

Στο τελευταίο κεφάλαιο με τον τίτλο «Αντικείμενο και θέματα της επιστήμης της ιστορίας της τέχνης» δεν έδωσα παραδείγματα. Τρεις ενότητες του κεφαλαίου, σημαντικές και οι τρεις, δεν χρειαζόντουσαν «εικονογράφηση» για να γίνουν περισσότερο κατανοητές.

Θα μπορούσαν, όμως, να είναι αναλυτικότερες.

Η πρώτη αφορούσε την αρχική έρευνα που οφείλει να κάνει ο/η ιστορικός, η οποία προηγείται της στοχευμένης έρευνας που ακολουθεί στη φάση της συγγραφής. Πρόκειται για ένα σύντομο κείμενο, όπου τονίζεται κάτι το αυτονόητο για ώριμους επιστήμονες, όχι όμως για τους νεότερους ερευνητές που ξεκινάνε μια διπλωματική εργασία ή μια διατριβή. Σίγουρα χαρακτηρίζει και τη Σχολή στην οποία ανήκω, εκείνη στην οποία φοίτησα και εκείνη στην οποία διαμορφώθηκα αργότερα, διαβάζοντας και μελετώντας. Το συμπέρασμα αυτής της ενότητας με τον τίτλο «Σχετικά με την έρευνα» (*Sur la recherche - Research*) είναι απλό: Ο ερευνητής/η ερευνήτρια οφείλει να εξοικειωθεί με δύο καταστάσεις: α) τις κοινωνικές, οικονομικές, πολιτικές και ιδεολογικές συνθήκες που επικρατούν την εποχή που δημιουργείται το έργο ή τα έργα που θα τον/την απασχολήσουν στη συνέχεια και β) τις οπτικές ιδεολογίες που συνυπάρχουν στη συγκεκριμένη κοινωνία όταν τα υπό συζήτηση έργα εκτίθενται για πρώτη φορά. «Εξοικείωση» σημαίνει «εξοικείωση». Τίποτα λιγότερο και τίποτα περισσότερο.

Στη δεύτερη ενότητα, «Σχετικά με τα θέματα» («*Sur les thèmes*» - «*Themes*»), αναφέρθηκα προηγουμένως. Απλώς να προσθέσω ότι τα θέματα είναι αναρίθμητα. Ούτε υπάρχει κάποιος υπέρτατος κριτής που αποφασίζει ότι ορισμένα είναι πιο σημαντικά από άλλα. Εκείνο που μετράει είναι το τι θα θεωρήσει ενδιαφέρον ο ερευνητής ή η ερευνήτρια για να το μελετήσει.

Από τις αρχικές διαστάσεις ενός έργου που στο μεταξύ αλλοιώθηκε μέχρι την απόδοσή του σ' έναν παραγωγό, από τις μελέτες παραγγελιοδοτών και συλλεκτών μέχρι την ιστορία της πρόσληψης ενός έργου ή μιας ομάδας έργων, από τις μελέτες των ζωγραφικών «ειδών» μέχρι τις μονογραφίες, όλα είναι ενδιαφέροντα, και όλα ενδέχεται να χρησιμοποιηθούν αργότερα, ως «δευτερεύουσες πηγές» πλέον, για ευρύτερες μελέτες που αφορούν το ίδιο το αντικείμενο της επιστήμης μας.

Η τρίτη ενότητα αφορά τη «Θεωρία της Ιστορίας της τέχνης» («*Sur la théorie de l'histoire de l'art*» - «*Theory of Art History*»). Η ιστορία της τέχνης δυσκολεύεται να προχωρήσει ως επιστήμη αν οι έννοιες και οι μέθοδοι που χρησιμοποιεί δεν ελέγχονται. Αυτός είναι και ο ρόλος που μπορεί να παίξει η θεωρία κάθε μιας από τις ανθρωπιστικές επιστήμες. Σ' αυτό το σημείο εντάσσεται, για άλλη μια φορά, η διεπιστημονικότητα.

Σε αντιδιαστολή προς τις προηγούμενες ενότητες, σ' εκείνη που φέρει τον τίτλο «Σχετικά με το αντικείμενο της ιστορίας της τέχνης» («*Sur l'objet*» - «*Subject Matter*»), η χρήση ενός παραδείγματος ήταν απαραίτητη. Δεν είχαν, όμως, ήδη γίνει έρευνες του τύπου που χρειαζόμουν, και αν ξεκινούσα μια καινούργια ουσιαστικά απ' το μηδέν, θα μου ήταν αδύνατο να ανταποκριθώ στις προθεσμίες που είχε θέσει ο εκδότης. Αρκεί ν' αναφερθεί εδώ ότι μόνο για τη μελέτη του πρώτου κοινού του πίνακα του Delacroix *Η Ελευθερία οδηγώντας τον Λαό* χρειάστηκα περισσότερα χρόνια για να την ολοκληρώσω.

Δεν υπήρχαν τέτοια περιθώρια στην περίπτωση της συγγραφής του *Ιστορία της τέχνης και πάλη των τάξεων*. Εξάλλου, ήταν άλλου τύπου βιβλίο, γράφτηκε κάτω από τελείως διαφορετικές συνθήκες και είχε άλλο σκοπό. Είναι χαρακτηριστικό ότι στη γαλλική έκδοση, αισθανόμενος στο συγκεκριμένο κεφάλαιο την ανάγκη να γίνω περισσότερο κατανοητός, μετά από κάθε μία από τις πέντε πτυχές προσέγγισης του αντικειμένου της ιστορίας της τέχνης πρόσθεσα, σε παρένθεση, ένα παράδειγμα. Όταν, πέντε χρόνια αργότερα, στο Δουβλίνο, βλέπαμε με τη Louise το κείμενο στα αγγλικά, διαπίστωσα ότι

αυτό που είχα κάνει δεν είχε κανένα ουσιαστικό νόημα, οπότε και αφαίρεσα τα «παραδείγματα», που δεν ήταν τίποτε άλλο παρά ένας τίτλος, πέντε-έξι λέξεις κάθε φορά.

Πόσο χρήσιμο ήταν τελικά το τελευταίο κεφάλαιο; Απ' τη μια, υποβαθμίστηκε η σημασία των εννοιών για την «Έρευνα εξοικείωσης», για τα «Θέματα» και για τη «Θεωρία της ιστορίας της τέχνης», που ήταν υπερβολικά σύντομα. Απ' την άλλη, η τόσο σημαντική ενότητα για την προσέγγιση του αντικειμένου της ιστορίας της τέχνης κατέληξε να μοιάζει με μια σειρά «οδηγιών προς τους ναυτιλομένους». Έλειπε η σάρκα: τα παραδείγματα.

Αυτή είναι η γενική εικόνα που απέκτησα, οι αντιδράσεις και οι σκέψεις μου, διαβάζοντας το βιβλίο μετά από τόσα χρόνια. Μια ζωή δεν φτάνει για να ολοκληρώσεις αυτά που θα ήθελες.

22.9.2021



Στα ελληνικά η λέξη «κρίση» συμπυκνώνει τουλάχιστον δύο μεγάλες κατηγορίες νοημάτων. Αφενός, παραπέμπει στις έννοιες της απόφασης, της άποψης ή της γνώμης και, σε στενή συνάφεια με αυτές, στις έννοιες της κριτικής, της αξιολόγησης και της δίκης. Έτσι κάποιος/ου η «κρίση» μπορεί, παραδείγματος χάρη, να επηρεαστεί από την υπερβολική χρήση αλκοόλ· οι δικαστικοί, οι δημόσιοι υπάλληλοι αλλά και τα επιστημονικά άρθρα περνάνε από «κρίση». Αφετέρου, παραπέμπει στις καταστάσεις εκείνες, στις οποίες η αναπαραγωγή της προηγούμενης, της κανονικής ή ομαλής συνθήκης είναι δύσκολη ή αδύνατη. Έτσι, για παράδειγμα, κάνουμε λόγο για «κρίση» άσθματος όταν το αναπνευστικό σύστημα δεν λειτουργεί κανονικά ή για οικονομική «κρίση» όταν το οικονομικό σύστημα δεν αναπαράγει ομαλά τον εαυτό του.

Η πρώτη σημασία προκύπτει από το αρχαιοελληνικό ρήμα «κρίνω», το οποίο αρχικά σήμαινε «διαχωρίζω», αλλά αρκετά νωρίς (στα ομηρικά χρόνια), επίσης, «αποφασίζω». Η δεύτερη σημασία, η οποία είναι και μεταφορική, προκύπτει –σύμφωνα με τους περισσότερους λεξικογράφους– ως μεταφραστικό δάνειο ή αντιδάνειο από τα λατινικά ή τις λατινογενείς γλώσσες. Η «κρίση» έγινε *crisis* (λατ., αγγλ. & ισπ.), *crise* (γαλλ.) και *crisi* (ιταλ.) και κατόπιν «κρίση». Με αυτό τον τρόπο, ενώ τα λατινικά, οι λατινογενείς γλώσσες και τα αγγλικά έχουν δύο όρους για να αποτυπώνουν τις δύο διαφορετικές οικογένειες σημασιών (*iudicium*, *judgement*, *jugement*, *juicio*, *giudizio* για την «κρίση» και *crisis*, *crise*, *crisi* για την «κρίση»), τα ελληνικά περιορίζονται σε μία και μόνη λέξη, την *κρίση*.

Κατά ενδιαφέροντα τρόπο, ήδη από τα αρχαία ελληνικά, μπορούμε να ανιχνεύσουμε κάποιες χρήσεις της λέξης, οι οποίες συμπυκνώνουν και τις δύο σημασίες. Έτσι, η «κρίσις» μπορεί να σημαίνει το κρίσιμο σημείο μιας αρρώστιας, το σημείο όπου “αποφασίζεται” η τύχη της ζωής του ασθενούς. Επίσης, κατά ενδιαφέροντα τρόπο, η φιλοσοφία, σε ανεξάρτητους μεταξύ τους κλάδους, έχει φέρει κοντά τις δύο σημασίες, οι οποίες συμπυκνώνονται στη μία και μοναδική ελληνική λέξη. Για παράδειγμα, στη φιλοσοφία και την ιστοριογραφία της επιστήμης η κρίση σηματοδοτεί μια κατάσταση, κατά την οποία το κυρίαρχο Παράδειγμα αδυνατεί να αναπαραγάγει ομαλά την κυριαρχία του εξαιτίας μιας πλειάδας εμπειρικών ανωμαλιών. Η κατάσταση αυτή, παράλληλα, ωθεί στην όξυνση της κριτικής και στην ανάληψη μιας σειράς αποφάσεων ή αξιολογήσεων, οι οποίες δεν ήταν διαθέσιμες στο παρελθόν. Αντίστοιχα, αλλά με αρκετές διαφορές, στον χώρο της πρακτικής φιλοσοφίας, η έννοια της κρίσης σηματοδοτεί την απουσία εγκαθιδρυμένων κριτηρίων για την ανάληψη και τη νοηματοδότηση μιας πράξης – κατάσταση η οποία αναγκαία ωθεί στην κριτική και την απόφαση.

Μοιάζει, λοιπόν, η κρίση όντως «να γεννά ευκαιρίες», όχι όμως αυτές που εννοούν οι επιτήδαιοι της αναπαραγωγής της υπάρχουσας κατάστασης. Η “κρίση” επισύρει ‘κρίση’. *Κρίση* λοιπόν...

