

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΠΟΥΔΕΣ ΣΤΟΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ

ΕΠΟ20: Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ

Καθηγητής-Σύμβουλος: Παναγιώτης Πάγκαλος

Ακαδημαϊκό έτος: 2016-2017

4^η Εργασία

Φοιτητής: Γιώργος Κόκκορης

A.M.: 98932

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	2
1. Τι πραγματικά θα μπορούσε να εξηγήσει ο καλλιτέχνης στον λαό (ακόμα και αν ο τελευταίος δεν ήταν νεκρός);.....	2
1.1 Η «επέκταση» των εικαστικών τεχνών στον χώρο κατά το δεύτερο μισό του 20 ^{ου} αι.....	4
1.2 Η εικαστική δημιουργία στις αρχές του 20 ^{ου} αι.....	6
2. Ζωικός συμβολισμός και «απογυμνωμένη ειλκρίνεια» στην αρχιτεκτονική των μέσων του 20 ^{ου} αι.....	8
3. Το φεγγάρι, ο θάνατος και η ευρωπαϊκή μουσική στις αρχές του 20 ^{ου} αι.....	9
Συμπεράσματα.....	11
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	13

Εισαγωγή

Οι μετασχηματισμοί της καλλιτεχνικής δημιουργίας κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αι. καθορίστηκαν από τις εκφραστικές δυνατότητες που εμπεριέχονταν στα καλλιτεχνικά ρεύματα τα οποία αναπτύχθηκαν στα τέλη του 19^{ου} αι., καθώς και από την τεράστια τεχνολογική πρόοδο και τις κατακλυσμαίες οικονομικοκοινωνικές αναταράξεις και μεταλλαγές του 20^{ου} αι., μέσα σε ένα πνευματικό κλίμα σύγχυσης, αποτροπιασμού και αναστοχασμού που έφερε το ζοφερό στίγμα των δύο παγκόσμιων πολέμων του πρώτου μισού του 20^{ου} αι..

Οι πλέον ριζικές εξελίξεις κατά την υπό εξέταση περίοδο σημειώθηκαν στον χώρο των εικαστικών τεχνών. Ξεκινώντας την εργασία που ακολουθεί με τις φυσιοκρατικές-ζωικές αναφορές στην «ακτιβιστική» καλλιτεχνική δημιουργία του γερμανού εικαστικού καλλιτέχνη Μπούς (ο οποίος έδρασε στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αι.) θα μας δοθεί η ευκαιρία να επιχειρήσουμε έναν σύντομο στοχασμό αναφορικά με τις σχέσεις μεταξύ των διαφόρων ρευμάτων που αναπτύχθηκαν στον χώρο των εικαστικών τεχνών πριν και μετά το 1950. Οι ζωικές αναφορές θα αποτελέσουν ένα βασικό σημείο αναφοράς και στο δεύτερο μέρος της εργασίας, όπου θα ασχοληθούμε με το μεταπολεμικό κίνημα του μπρουταλισμού (*brutalism*) στην αρχιτεκτονική, με ειδική αναφορά στο έργο του αμερικανού αρχιτέκτονα Σάρινεν στο αεροδρόμιο της Νέας Υόρκης. Στην τελευταία ενότητα της εργασίας, η αινιγματική ακτινοβολία του φεγγαριού (άλλη μία φυσική αναφορά) θα «φωτίσει» την περιδιάβασή μας στις αμφιλεγόμενες γωνίες του αστικού βίου των αρχών του 20^{ου} αι., όπως αναδεικνύονται από την αντιπαραβολή του είδους της απήχησης που είχαν στο κοινό της εποχής τα τραγούδια του Σαίνμπεργκ από τη μία και του Βάιλ από την άλλη.

1. Τι πραγματικά θα μπορούσε να εξηγήσει ο καλλιτέχνης στον λαγό (ακόμα και αν ο τελευταίος δεν ήταν νεκρός);

Το 1965 ο γερμανός καλλιτέχνης Joseph Beuys (Μπούς, 1921-1986) διοργάνωσε στο Ντύσσελτορφ ένα Δρώμενο (*Happening – Aktion*, στα γερμανικά) με τίτλο *Πώς εξηγεί κανείς τους πίνακες στο νεκρό λαγό*. Κατά τη διάρκεια αυτού του Δρωμένου, ο καλλιτέχνης, ο οποίος είχε αλείψει το κεφάλι του με μέλι και είχε τοποθετήσει πάνω φύλλα χρυσού, περιέφερε έναν νεκρό λαγό σε μία αίθουσα με δικούς του πίνακες αναρτημένους στους τοίχους, στο πλαίσιο μιας παράστασης ανοιχτής για το κοινό.¹

¹ Ο Μπούς υπήρξε ένας από τους πρωτοπόρους σε αυτή τη νεοεμφανιζόμενη μορφή τέχνης, με την οποία ο καλλιτέχνης προσπαθούσε να ευαισθητοποιήσει, να προβληματίσει ή τέλος πάντων να ερεθίσει το κοινό σε κάποια θέματα που ο ίδιος θεωρούσε κρίσιμα για τη βιοτική και κοινωνική ανθρώπινη συνθήκη. Ο Μπούς υπήρξε επίσης ένας από τους σοβαρότερους εκπροσώπους της εν λόγω μορφής τέχνης αλλά και ο βασικότερος ίσως θεωρητικός της. Γενικά για το έργο του Μπούς, βλ. στο Άλκης Χαραλαμπίδης, *Η τέχνη του 20^{ου} αι.*, τόμος III, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995, σσ. 233-240· επίσης στο Μελίτα Εμμανουήλ, Βασιλική Πετρίδου, Παναγιώτης Τουρνικιώτης, *Η Ιστορία των τεχνών στην Ευρώπη*, τόμος Β', ΕΑΠ, Πάτρα 2008, σσ. 152-153. [Στο εξής, *ITE Β'*.]

Στην υπό εξέταση παράσταση είναι προφανές ότι ο Μπύους προσπαθεί να μεταδώσει στον κόσμο ένα μήνυμα με οικολογικές αποχρώσεις. Ποιο όμως είναι αυτό; Και επιπλέον, τι υποτίθεται πως θα πρέπει να προσλάβουν οι θεατές από αυτό το αλλόκοτο θέαμα; Ο γερμανός καλλιτέχνης ήταν αρκετά έντιμος ώστε να αποφύγει να επιχειρήσει την εξήγηση των βασικών όρων της δημιουργίας του, προτάσσοντας κοινότοπες πλέον υποκειμενιστικές-σχετικιστικές υπεκφυγές σχετικά με την πρόσληψη του καλλιτεχνικού έργου από το κοινό. Για τον Μπύους, ο άνθρωπος της εποχής της βιομηχανοποιημένης μαζικής παραγωγής και του καταναλωτισμού θα έπρεπε να αισθάνεται την ανάγκη να απολογηθεί/εξηγηθεί στη Φύση –που εδώ εκπροσωπείται από τον λαγό. Η ζημιά είναι ήδη μεγάλη –ο λαγός (προφανές σύμβολο οικειότητας και εύκολης θυματοποίησης, αλλά και καταβύθισης στην ύλη και αναγέννησης μέσα από τη Γη, σύμφωνα με τον Μπύους) είναι νεκρός. Ο καλλιτέχνης με το επίχρυσο κεφάλι (αμφίσημο σημείο μεγαλείου αλλά και αποκρουστικής παραμόρφωσης), αναλαμβάνει λοιπόν το τελετουργικό καθήκον της απολογίας στον νεκρό εκπρόσωπο της Φύσης εκ μέρους της ένοχης ανθρωπότητας, αυτοπροσδιοριζόμενος έτσι ως ο εκφραστής της καθολικής συνείδησής της. Δεν πρόκειται όμως απλά για μια απολογία. Ο Μπύους φιλοδοξεί κατά κάποιο τρόπο να συνδιαλεχθεί σε ένα υψηλότερο πνευματικό επίπεδο με τον εκ των πραγμάτων άλαλο συνδαιτημόνα του. Αυτός ο «διάλογος» θα μπορούσε να αποτελέσει (μαζί με άλλες παρόμοιες δράσεις-δρώμενα), σύμφωνα με τον γερμανό καλλιτέχνη, το έναυσμα μιας αφυπνιστικής συνειδητοποίησης της δημιουργικότητας, που όπως θεωρεί, συνιστά θεμελιώδη συνθήκη της ανθρώπινης ύπαρξης. Πώς συμβιβάζεται όμως ο προαναφερόμενος σκοπός με την αποκρουστικότητα που αποπνέει το θέαμα ενός νεκρού ζώου, άθυρμα στα χέρια του καλλιτέχνη με το παραμορφωμένο κεφάλι ο οποίος χειρονομεί αδέξια και αναποφάσιστα στο πλαίσιο μιας ασχημάτιστης ιεροτελεστίας, χωρίς κάποια πραγματική υπερβατική αναφορά;²

² Στο διαδίκτυο μπορεί να βρει κανείς μια συζήτηση του Μπύους (σε δύο μέρη/βίντεο) με μια ομήγουρη διανοουμένων σχετικά με το νόημα της παράστασης του «λαγού». Η συγκεκριμένη συζήτηση έλαβε χώρα είκοσι χρόνια μετά την εκτέλεση του δρώμενου· γεγονός που προσδίδει –με την αποφασιστική συνδρομή φυσικά των σύγχρονων τεχνολογικών μέσων (βίντεο)- στη δημιουργία του Μπύους μια διαχρονικότητα, η οποία ουσιαστικά δεν θα μπορούσε να εξασφαλισθεί από την παροδικότητα του έργου/δρώμενου καθαυτού. Ο καλλιτέχνης στην εν λόγω συζήτηση φαίνεται να πασχίζει να υπερασπισθεί την καλλιτεχνική αξία –και τον υψηλό σκοπό με τον οποίο θεωρεί ότι είναι άρρηκτα συνδεδεμένη- του έργου του ενώπιον ενός μάλλον επιφυλακτικού ακροατηρίου. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του, ο Μπύους με το έργο του αποσκοπεί αφενός στην καταπολέμηση της αλλοτρίωσης του σύγχρονου ανθρώπου λόγω της διαβρωτικής επίδρασης του καταναλωτισμού και αφετέρου στην τελολογική ανάδειξη της δημιουργικής καθολικότητας της ανθρώπινης φύσης. Έτσι, ο γερμανός καλλιτέχνης προτείνει με έμφαση μια υπαρξιακή/βιωματική –όχι απλά νοητική- πρόσληψη της καλλιτεχνικής δημιουργίας του.

Όσον αφορά συγκεκριμένα την παράσταση του λαγού, είναι αξιοπρόσεκτο το πώς το κουφάρι του ζώου φαίνεται ώρες-ώρες να διαπομπεύεται χωρίς αιτία και σκοπό στο πλαίσιο της επίδειξης μιας επί της ουσίας απροσδιόριστης ολιστικής-ολοκληρωτικής καλλιτεχνικής επίδιωξης –παρά τις όποιες προθέσεις του καλλιτέχνη. Σε κάθε περίπτωση, τι σόι επικοινωνία με τον «λόγο» της Φύσης είναι αυτή; Παρότι στην παραπάνω συζήτηση ο Μπύους αναφέρεται σε κόσμους ανώτερους του ανθρώπινου (αγγελικούς), και στη δυνατότητα να επικοινωνήσουμε με αυτούς –όπως άλλωστε και με τους «υπο-ανθρώπινους» (ορυκτό, φυτικό, ζωικό)-, καθώς επίσης και στη φιλοδοξία του να αποτελέσει ένα είδος σύγχρονου πανανθρώπινου σαμάνου-ιερούργου, φαίνεται να μην ενδιαφέρεται να μην ενδιαφέρεται να μην ενδιαφέρεται την κοσμοθεώρησή του στην αντικειμενική ύπαρξη ενός υπερβατικού κόσμου (βασική κοσμολογική προϋπόθεση των σαμανιστικών ιεροτελεστιών, βλ. στο Mircea Eliade, *Σαμανισμός*, μτφρ. Ιφιγένεια Μποτηροπούλου, Ι. Χατζηνικολής, Αθήνα 1978, σσ. 352-353), από τη στιγμή που ο ίδιος αποβλέπει μόνο στον άνθρωπο και στην ενεργοποίηση των εγγενών δημιουργικών δυνατοτήτων του. Ίσως εδώ να υπάρχει ένας παραλληλισμός με το γεγονός ότι ο λαγός είναι νεκρός (ο «λόγος» του ζώου δεν αναμένεται

1.1 Η «επέκταση» των εικαστικών τεχνών στον χώρο κατά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αι.

Τα Δρώμενα ως τρόπος καλλιτεχνικής έκφρασης αναδείχθηκαν στο πλαίσιο μιας κουλτούρας έντονης αμφισβήτησης των παραδομένων καλλιτεχνικών συμβάσεων (όσον αφορούσε είτε συγκεκριμένα καλλιτεχνικά ρεύματα είτε μέσα καλλιτεχνικής έκφρασης είτε ακόμα και τα υλικά καθαυτά που χρησιμοποιούνταν στο πλαίσιο της εικαστικής δημιουργίας), η οποία αναπτύχθηκε κατά την ταραχώδη περίοδο του μεσοπολέμου (δεκαετίες του 1920 και 1930) στην Ευρώπη³ και εκφράστηκε κατά βάση από το κίνημα του Ντανταϊσμού.⁴ Υπό αυτές τις προϋποθέσεις, πολλοί καλλιτέχνες άρχισαν να αναζητούν τρόπους να εντυπωσιάσουν με την αναπάντεχη όψη του καλλιτεχνικού προϊόντος μάλλον παρά με την αισθητική δύναμη του περιεχομένου του.

Από αυτή την περί τέρνης αντίληψη προήλθαν καλλιτεχνικές μορφές που προσδιορίζονταν περισσότερο από τις τεχνικές που χρησιμοποιούσαν οι δημιουργοί

πραγματικά από τον καλλιτέχνη, ο οποίος εντέλει μάλλον αυθαιρετεί στην επίδοξη μεταξύ τους επικοινωνία). Επιπλέον, ο Μπύς δείχνει να μην αντιλαμβάνεται ότι η σπασμοδικότητα του έργου του, η απουσία συγκροτημένης αφηγηματικής δομής –ή έστω ενός υποτυπώδους δραματουργικού πλαισίου– σε αυτό, δεν βοηθά ώστε να εκληφθεί ως «παραμύθι» από το ευρύ κοινό, όπως σε κάποιο σημείο της συζήτησης ισχυρίζεται ότι θα τον χαροποιούσε αν συνέβαινε (το πολύ-πολύ να μπορούσε να εκληφθεί ως ένα παραμύθι σε αποσύνθεση). Μπορεί άραγε το χάος να γεννήσει από μόνο του τη δημιουργία;

Το χειρότερο, θεωρώ, συμπέρασμα που θα μπορούσε να συναγάγει κανείς από όλα αυτά είναι ότι εντέλει η πραγματική επιδίωξη του καλλιτέχνη είναι να εξομοιωθεί με τον ίδιο τον βιβλικό Δημιουργό-Θεό (πράγμα που άλλωστε παραδέχεται εμμέσως σε μία αποστροφή του λόγου του), ύψιστη δυνατότητα του οποίου –μετά εννοείται την ανθρωπίνως αδιανόητη θεία πράξη της εκ του μηδενός δημιουργίας της ύλης– είναι η ανάσταση των νεκρών. Υιοθετώντας τους όρους αυτής της οπτικής, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι το καλλιτεχνικό επίγρυσμα αποτελεί εδώ απλά και μόνο ένα επιτηδευμένο πρόσχημα, ώστε το μεγάλο καλλιτεχνικό εγώ να προστατευθεί εκ των προτέρων από την αποκάλυψη της πλήρους –όσο και αναμενόμενης– διάψευσης της μύχιας πρόθεσής του να αναστήσει το νεκρό ζώο.

Τη συζήτηση, στην οποία αναφερθήκαμε σε αυτή την υποσημείωση, μπορεί να τη βρει κανείς στο διαδίκτυο (με αγγλικούς υπότιτλους, αφού η συζήτηση διεξάγεται στα γερμανικά) στις διευθύνσεις:

https://www.youtube.com/watch?v=Mo47lqk_QH0,

<https://www.youtube.com/watch?v=5HVOCay10m8>.

³ Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος προξένησε συν τοις άλλοις μια γενικευμένη κατάρρευση των αξιακών και πολιτισμικών βεβαιοτήτων στις οποίες είχε στηριχθεί το ευρωπαϊκό νεωτερικό πολιτιστικό οικοδομήμα. Η αδυναμία των εκκλησιαστικών εκπροσώπων και των φιλοσόφων να παράσχουν στέρεα ηθικά ερείσματα στις συγκλονισμένες από την καταστροφή του Μεγάλου Πολέμου ευρωπαϊκές κοινωνίες επέτεινε τη διάχυτη αίσθηση σύγχυσης που κυριάρχησε κατά τον Μεσοπόλεμο, αφού η ευρωπαϊκή κοινή γνώμη βρισκόταν τώρα ενώπιον μιας δυσμενέστατης διάστασης του τεχνολογικού πολιτισμού που εν πολλοίς δεν είχε μέχρι τότε διανοηθεί. Βλ. στο John McKay, et. al., *A History of World Societies*, Bedford/St. Martin's, Boston/New York 2012, pp. 867-868. [Στο εξής, *HWS*.]

⁴ Ο Ντανταϊσμός, του οποίου η χρονολογική αφετηρία τοποθετείται στο 1916, υπήρξε ένα αρχικά γερμανο-ελβετικό κίνημα απόλυτης άρνησης κάθε καλλιτεχνικής και γενικότερα πολιτιστικής αξίας ή θεσμού, και επιπλέον υπονόμησης κάθε παραδεκτής κοινωνικής συμπεριφοράς –αποτελώντας μια ακραία απόληξη της μποέμικης αντίδρασης στα αστικά οικονομοκεντρικά κριτήρια κοινωνικής καταξίωσης, η οποία εκδηλώθηκε από τα μέσα του 19^{ου} αι., βλ. στο Alain de Botton, *Status anxiety*, Penguin, London 2005, pp. 289-298. «Δεν ήταν το ξεκίνημα μιας τέχνης, αλλά μιας αηδίας» μας ενημερώνει με στόμφο ο Τριστάν Τζαρά, ένα εκ των ιδρυτικών μελών του Ντανταϊσμού, σχετικά με τους στόχους του κινήματος (βλ. στο Martin Travers, *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, μτφρ. Ιωάννα Ναούμ, Μαρία Παπαηλιάδη, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2005, σσ. 197-198). Γενικά για το κίνημα του ντανταϊσμού, βλ. στο *ITE B'*, σσ. 98-99· επίσης στο David Hopkins, *Dada and surrealism*, Oxford University Press, Oxford 2004, pp. 4-10.

Μολονότι το κίνημα καθαυτό δεν επέζησε για πολύ, η παρακαταθήκη της υπερβάλλουσας μηδενιστικής ριζοσπαστικότητας και της επιδεικτικής αντισυμβατικότητας που κληροδότησε στον κόσμο της τέχνης στιγμάτισε έντονα τις μεταγενέστερες εξελίξεις της καλλιτεχνικής έκφρασης στη Δύση.

και όχι τόσο από το περιεχόμενό τους. Έτσι, από την τεχνική του *Assemblage*, που συνίσταται στη συναρμογή ετερόκλητων στοιχείων -συχνά έτοιμων αντικειμένων (ready-mades)- στον χώρο,⁵ προσδιορίστηκε το ομώνυμο εικαστικό ιδίωμα. Μετεξέλιξη του *Assemblage* υπήρξαν τα λεγόμενα Περιβάλλοντα (*Environments*), όπου το έργο τέχνης ταυτίζεται με ολόκληρους εσωτερικούς ή και εξωτερικούς χώρους μέσα στους οποίους ο καλλιτέχνης διαμορφώνει-διατάσσει το έργο του αποβλέποντας στον ποικιλότροπο ερεθισμό των αισθήσεων του θεατή (της όρασης, της ακοής ακόμα και της όσφρησης). Τα Δρώμενα αποτέλεσαν ουσιαστικά το επόμενο στάδιο αυτής εξελικτικής γραμμής, με την προσθήκη της έμβιας κίνησης (του καλλιτέχνη, του μοντέλου, κάποιου ζώου) σε ειδικά διαμορφωμένους χώρους, που παρέπεμπαν στα Περιβάλλοντα. Το δε Δρώμενο-Πράξη είναι συχνά επώδυνο για τον τελεστή του.⁶ Η εμφανής σχέση του *Assemblage* και των *Environments* με τη γλυπτική (σε μεγαλύτερο βαθμό απ' ό,τι με τη ζωγραφική) προσδίδει πολλές φορές σε αυτά τα δύο ιδιώματα μια παραδοσιακή θα μπορούσαμε να πούμε καλλιτεχνική βαρύτητα, η οποία σε μεγάλο βαθμό εκλείπει από τα Δρώμενα.⁷

Παρόλα αυτά, η παραστατικότητα των κλασσικών εικαστικών τεχνών, η οποία ιδιαίτερος όσον αφορά τα εικαστικά αριστουργήματα αναδίδει έντονα μια υπαρξιακή αίσθηση βιοτικής έλλειψης που με τη σειρά της υποβάλει στον θεατή την ανάγκη αναζήτησης ενός υπερβατικού/καθολικού ζωτικού νοήματος-σκοπού, φαίνεται να φθίνει στα μεταπολεμικά καλλιτεχνικά μορφώματα. Ο σύγχρονος καλλιτέχνης παρουσιάζεται συχνά απόλυτα πεπεισμένος ότι ο αυτοπροσδιορισμός του ως τέτοιου, μαζί με την βαρύγδουπη επίκληση ενός συνήθως αισθητικά ερεθιστικού -παρότι κατά κανόνα αφόρητα ρηχού- μηνύματος αποτελεί ύψιστο καλλιτεχνικό σκοπό, ενταγμένο μάλιστα πολλές φορές σε ένα υπερφίαλο πρόγραμμα που αποσκοπεί σε κάποια ασαφή επαναστατική αντικειμενική μεταλλαγή του κόσμου ή έστω της συνείδησης του θεατή (αν όχι στον εκμηδενισμό τους). Βέβαια, τα πράγματα δεν είναι πάντα τόσο σοβαρά: υπάρχει και η Ποπ Αρτ (*Popular Art* -λαϊκή/δημοφιλής τέχνη), με τη νευρωτικά αμφίσημη στάση της απέναντι στα γνωρίσματα της σύγχρονης καταναλωτικής κουλτούρας (διαφημίσεις, αστέρια της μουσικής και του κινηματογράφου, σούπερ ήρωες, σύγχρονες διασκεδάσεις), που επίσης προήλθε από το *Assemblage*.⁸

⁵ Πρόκειται για μια εξέλιξη της τεχνικής του κολλάζ, η οποία εφαρμόζεται στο ζωγραφικό επίπεδο· δεξ υπος. 9.

⁶ Για μια αρκετά λεπτομερή έκθεση της πορείας από το *Assemblage* στα Δρώμενα, βλ. στο Χαραλαμπίδης, *ό.π.*, σσ. 92-102.

⁷ Κάτι τέτοιο είναι εμφανές στα Περιβάλλοντα του Segal ή του Kienholz, για παράδειγμα, εφόσον τόσο στην ήρεμα μελαγχολική και αποπροσωποποιημένη δημιουργία του πρώτου όσο και στις αποτρόπαιες, συχνά φρικιαστικές εμπνεύσεις του δεύτερου διαφαίνεται μια βαθιά και αινιγματική οπτική πάνω στους όρους του σύγχρονου αστικού βίου, που παραμένει απρόσβλητη από την επιπόλαιη τάση για κοινωνική καταγγελία (απόρροια ενός αντάρεςκου-αυτοαναφορικού αντικομοφορμισμού, τον οποίο δυστυχώς η σύγχρονη καλλιτεχνική κουλτούρα πολύ συχνά ταυτίζει με την ουσία της τέχνης). Εδώ η τραγωδία του σύγχρονου ανθρώπου ανάγεται αναλογικά στη διαχρονική τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, που σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να εξαντληθεί στους οικονομικούς, κοινωνικούς/ταξικούς ή ιδεολογικοπολιτικούς όρους μιας οποιασδήποτε εποχής ούτε ανταποκρίνεται στην αόριστη πίστη σε μια λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά τελολογική εγκόσμια πρόοδο της ανθρωπότητας. Για το έργο των δύο παραπάνω καλλιτεχνών, βλ. *στο ίδιο*, σσ. 94-97· επίσης στο *ITE Β'*, σ. 49. Για τη γλυπτική στον 20^ο αι. και τον ρόλο των ready-mades σε αυτή, βλ. στο Hopkins, *ibid.*, pp. 86-91.

⁸ Για την Ποπ Αρτ στον χώρο των εικαστικών τεχνών, βλ. στο Χαραλαμπίδης, *ό.π.*, σσ. 60-63· επίσης στο *ITE Β'*, σσ. 142-143, 145-148.

1.2 Η εικαστική δημιουργία στις αρχές του 20^{ου} αι.

Η παρακαταθήκη της καλλιτεχνικής δημιουργίας του 20^{ου} αι. δεν εξαντλείται σε καμία περίπτωση στα κινήματα με τα οποία ασχοληθήκαμε παραπάνω. Για την ακρίβεια το πρώτο μισό του 20^{ου} αι. υπήρξε μια εξαιρετικά γόνιμη εποχή για τις τέχνες, αφήνοντας ως παρακαταθήκη μνημειώδη έργα (ιδίως στον χώρο της ζωγραφικής). Ο κυβισμός ήταν ένα από τα σημαντικότερα ρεύματα αυτής της περιόδου. Οι κυβιστές - εξελίσσοντας το μετα-ιμπρεσιονιστικό ιδίωμα του Πωλ Σεζάν, με την έμφαση που απέδιδε στην απόδοση της στερεότητας των σωμάτων (τονίζοντας τα περιγράμματά τους) αλλά και με την καταστρατήγηση στο έργο του των κανόνων της προοπτικής, επιχείρησαν να αποτυπώσουν στο επίπεδο την ίδια πραγματικότητα ιδωμένη από πολλές πλευρές ταυτόχρονα, δημιουργώντας έργα στα οποία οι μορφές εικονίζονταν σαν να γίνονταν ορατές μέσα από ένα πολύπλευρο και πολύγωνο κάτοπτρο· ήταν μια παραδόξως στερεοτυπική-αντικειμενική αμφισβήτηση των στερεότυπων μονομερών καλλιτεχνικών αλλά και κοινωνικών αντιλήψεων μέσω μιας πολυπρισματικής αισθητικής προσέγγισης των πραγμάτων.⁹

Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η σχέση του λαϊκού-καθημερινού (popular-λαοφιλές), ως αφηρημένης έννοιας, με την καλλιτεχνική δημιουργία του 20^{ου} αι. (βλ. σχετικά στο Hopkins, *ibid.*, pp. 52-56), σύμφωνα με τον ερμηνευτικό τύπο που συνδέει τις εξουσιαστικές δομές μιας εποχής με την επίκαιρη καλλιτεχνική έκφραση (βλ. *ibid.*, pp. 138-145) -πολλές φορές μάλιστα αιτιοκρατικά. Προφανώς, κάθε ερμηνεία της τέχνης που ανάγει το καλλιτεχνικό φαινόμενο στις απόλυτα ιδιοτελείς προπαγανδιστικές προθέσεις της εκάστοτε εξουσίας υποτιμά τον ρόλο και τη σημασία τόσο του καλλιτεχνικού όσο και του εξουσιαστικού φαινομένου. Το αξιοπρόσεκτο είναι ότι αυτή η ερμηνευτική προϋποθέτει μια υπονοούμενη αντιπαράθεση της διαφθοράς των αρχουσών ελίτ προς την υποτιθέμενη τιμιότητα και αθωότητα του απλού λαού. Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο όμως ένα σύνολο παραγόντων εννόησαν τη ραγδαία άνοδο του βιοτικού επιπέδου του μέσου ανθρώπου στη Δύση, την χαλάρωση των ταξικών διαχωρισμών και την αναβάθμιση του μορφωτικού επιπέδου σε πρωτοφανή βαθμό (βλ. στο *HWS*, pp. 946-949). Θα μπορούσε κανείς ειλικρινά να ισχυρισθεί ότι η καλλιτεχνική δημιουργία ευνοήθηκε από αυτή την εξέλιξη; Και αν η απάντηση σε αυτό το ερώτημα ενδεχομένως να διαφέρει ανάλογα με την οπτική που θα υιοθετούσε κανείς επί του θέματος, τι θα μπορούσαμε να πούμε για την έμμονη αναφορά των σύγχρονων καλλιτεχνών στο φαινόμενο του καταναλωτισμού και την φρενήρη καταγγελία κάποιων οικονομικοκοινωνικών ή και τεχνοκρατικών καπιταλιστικών -φυσικά-ελίτ (αμετανόητα επίβουλων για την κοινωνική τάξη με έναν ημιδαιμονικό, θα λέγαμε, τρόπο στο μυαλό του συνήθως τόσο κοινωνικά ευαίσθητοποιημένου σύγχρονου καλλιτέχνη); Ας παρατηρήσουμε ότι ο σύγχρονος καλλιτέχνης εκθέτει τα έργα του σε ιδιαίτερους πολυτελείς χώρους· ότι επιπλέον, ακόμα και αν δεν είναι διατεθειμένος να «προδώσει» στο όνομα της επιτυχίας το «υψηλό» καλλιτεχνικό όραμά του, είναι εντούτοις εξαρτημένος από την «ποταπή» επίκαιρη πνευματική ανθρώπινη και κατ' επέκταση κοινωνική κατάσταση για να μπορεί να συνεχίσει το καλλιτεχνικό του έργο (αφού αυτό επί της ουσίας δεν υπερβαίνει την καταγγελία ή έστω τη χυδαία κατάδειξη αυτής ακριβώς της ποταπότητας)· και τέλος ότι αρέσκεται να απευθύνεται σε ένα «μυημένο» κοινό, πρόθυμο να διακρίνει υψηλή καλλιτεχνική αξία σε κάθε αυτοαναφορική παλαβομάρα του, καταναλώνοντάς τη εντέλει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο. Δεν συνιστούν όλα αυτά έναν ιδιότυπο αλλοπρόσαλλο καταναλωτικό ελιτισμό από, για και εναντίον του λαού; (Ο τυπικός αμερικανός ποπ καλλιτέχνης αποδεικνύεται, σε αυτό το σημείο τουλάχιστον, λιγότερο υποκριτής -αν και όχι λιγότερο ευτελής). Ίσως τελικά οι παλαιότερες εξουσιαστικές δομές και η συναρτώμενη με αυτές ιεράρχηση των κοινωνικών αξιών και των συμπεριφορολογικών συμβάσεων να προφύλασσαν κατά κάποιο τρόπο την καλλιτεχνική δημιουργία από τις ανόητα αλαζονικές ροπές του ίδιου του καλλιτέχνη.

⁹ Ο κυβισμός είναι συνυφασμένος με το έργο του ισπανού ζωγράφου Πάμπλο Πικάσο, που θεωρείται ένας από τους σπουδαιότερους καλλιτέχνες που έζησαν ποτέ. Για τον κυβισμό (μέσω του έργου του Πικάσο), βλ. στο *ITE Β΄*, σσ. 79-84· επίσης στο Ε. Η. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2015, σσ. 573-576. Επιπλέον, οι κυβιστές Πικάσο και Μπρακ ήταν οι πρώτοι ζωγράφοι που χρησιμοποίησαν την τεχνική του κολλάζ (*collage*), πειραματιζόμενοι με τη

Παράλληλα με τον κυβισμό, μεγάλη επίδραση στην εξέλιξη της ζωγραφικής στις αρχές του 20^{ου} αι. άσκησε ο εξπρεσιονισμός· ένα ρεύμα που ξεκίνησε στα τέλη του προηγούμενου αιώνα και πρότασε την έντονη, συχνά βίαιη, αποτύπωση ενδόμυχων κατά κύριο λόγο δυσάρεστων συναισθηματικών καταστάσεων, με την απεικόνιση παραμορφωμένων μορφών και με τη χρήση παράταιρων συνδυασμών χρωμάτων. Η πολύπλοκη αλληλεπίδραση κυβισμού και εξπρεσιονισμού οδήγησε στη δημιουργία ιδιωμάτων αφηρημένης τέχνης, όπου οι αναγνωρίσιμες αντικειμενικές μορφές είχαν πλέον πλήρως διαλυθεί και τη θέση τους είχαν πάρει σημεία, γραμμές και γεωμετρικά σχήματα.¹⁰

Το πλέγμα των σημαντικότερων εικαστικών ρευμάτων που αναδείχθηκαν κατά τη διάρκεια του πρώτου μισού του 20^{ου} αι. ολοκληρώνεται με τον Σουρεαλισμό. Οι σουρεαλιστές βασίστηκαν μεν στο επαναστατικό-αντικομοφορμιστικό πνεύμα του Ντανταϊσμού, αλλά επηρεασμένοι από τις δημιουργικές δυνατότητες που διανοίγονταν από τις μεθοδολογικές και θεωρητικές αρχές και τα πορίσματα της ψυχανάλυσης (η οποία γνώρισε μεγάλη άνθηση στην Ευρώπη κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου)¹¹ εμπνεύστηκαν τη θεματολογία τους από τα περιεχόμενα του ασυνειδήτου, όπως εκδηλώνονταν μέσω των ονείρων, των παραισθήσεων, των αυθόρμητων φαντασιών, των απρογραμμάτιστων συνειρμικών εννοιολογικών και εικονικών συσχετίσεων αλλά και των αρχέγονων συμβολικών παραστάσεων.¹²

«συγκόλληση» διάφορων υλικών (άμμο, πριονίδια, ρινίσματα σιδήρου, αποκόμματα εφημερίδων, σχοινί κ.α.), πέρα από τα παραδοσιακά ζωγραφικά, στους πίνακές τους· βλ. στο *ITE B'*, σσ. 83-84· επίσης στο Hopkins, *ibid.*, pp. 73-76.

¹⁰ Βλ. στο *ITE B'*, σσ. 70-78. Παρότι τα Δρώμενα εντάσσονται σε μια τάση εναντίωσης στη διάλυση της ζωγραφικής που θέλοντας ή μη επέφερε η αφηρημένη ζωγραφική, με τη μεταφορά του ενδιαφέροντος από την προσπάθεια ανάδειξης της πολυδιαστατικότητας της αντιληπτής πραγματικότητας στο παιχνίδι με τις φόρμες (βλ. στο Gombrich, *ό.π.*, σσ. 578-583), διαπιστώνουμε ότι κοινό σημείο και των δύο καλλιτεχνικών ρευμάτων είναι η υποβάθμιση του περιεχομένου του έργου τέχνης (ασχέτως αν στην πρώτη περίπτωση αυτή γίνεται μέσω της ανάδειξης της δραστηριότητας ή στάσης του καλλιτέχνη καθ'αυτής, ενώ στη δεύτερη μέσω της «αυτονόμησης» της μορφολογίας του έργου τέχνης). Άλλωστε, οι μαξιμαλιστικές διαστάσεις που έλαβε η αφηρημένη ζωγραφική στις ΗΠΑ μετά το 1950 αίρουν σε μεγάλο βαθμό και την παραπάνω διάκριση. Ας πάρουμε ως παράδειγμα την περίπτωση του αμερικανού ζωγράφου Τζάκσον Πόλλοκ (1912-1956), ίσως του τελευταίου μεγάλου ζωγράφου, με τους τεραστίων διαστάσεων πίνακές του και τη χρήση της μεθόδου της δυναμικής ζωγραφικής (action painting), που επιτάσσει τη συνεχή κίνηση του καλλιτέχνη γύρω από τον πίνακα, βλ. στο *ITE B'*, σσ. 126-127. Ας μην ξεχνούμε επίσης τον μη υπερβατολογικό πριμιτιβισμό, και γενικά τις εξωτικές καλλιτεχνικές αναφορές όπως και τις αναφορές στην παιδική ζωγραφική, που συχνά ενέπνεαν –και εμπνέουν– τους δημιουργούς τόσο της αφηρημένης ζωγραφικής όσο και των Δρωμένων, βλ. στο Hopkins, *ibid.*, pp. 131-138. Για έναν σχετικό προβληματισμό, βλ. στο Gombrich, *ό.π.*, σσ. 600-604.

¹¹ Για την αίγλη που απέκτησε η ψυχανάλυση στην Ευρώπη κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, βλ. στο *HWS*, pp. 869-870.

¹² Για τις θεωρητικές αρχές του σουρεαλιστικού κινήματος, βλ. στο Travers, *ό.π.*, σσ. 200-203. Για τον Σουρεαλισμό στις εικαστικές τέχνες, βλ. στο *ITE B'*, σσ. 103-108· επίσης στο Gombrich, *ό.π.*, σσ. 590-594. Για το κίνημα του Σουρεαλισμού και την ιστορική σχέση του με το Νταντά και την ψυχανάλυση, βλ. στο Hopkins, *ibid.*, pp. 16-21.

Δεν είναι δύσκολο να διακρίνουμε στη σουρεαλιστική έμφαση στον αυθόρμητο συμβολισμό αλλά και στη «ζωντανή» εμπειρία μείζονες επιρροές στη θεματολογία και στον τρόπο εκτέλεσης των έργων των μεταπολεμικών ρευμάτων τέχνης, με τα οποία καταπιασθήκαμε στην αρχή της εργασίας, βλ. *ibid.*, pp. 2-4. Σημαντική επιρροή για την εξέλιξη των σύγχρονων εικαστικών τεχνών υπήρξε επίσης και η εμμονή των ντανταϊστών και σουρεαλιστών καλλιτεχνών να αυτοπροβάλλονται με εξεζητημένους-προκλητικούς τρόπους, βλ. *ibid.*, pp. 40-44. Έχει παρόλα αυτά σημειολογικό ενδιαφέρον η αντιπαραβολή της θέσης που κατέχουν οι απεικονίσεις διάφορων ζώων στις συνθέσεις των

2. Ζωικός συμβολισμός και «απογυμνωμένη ειλικρίνεια» στην αρχιτεκτονική των μέσων του 20^{ου} αι.

Ο θερματικός σταθμός του διεθνούς αεροδρομίου της Νέας Υόρκης (*TWA terminal*), έργο του αμερικανού φινλανδικής καταγωγής αρχιτέκτονα Eero Saarinen (Σάρινεν, 1910-1961), εντυπωσιάζει με την όψη του, η οποία παραπέμπει σε πουλί με ανοιγμένα τα φτερά του, έτοιμο να πετάξει. Ο περίτεχνος σχεδιασμός του κτιρίου αντανακλά με ευφάνταστο τρόπο τις καινούργιες κατευθύνσεις προς τις οποίες επιδίωξαν να κινηθούν οι αρχιτέκτονες από τα μέσα του 20^{ου} αι., εκφράζοντας την αποδοκιμασία τους έναντι της τυποποίησης που διέβλεπαν ότι είχε διαβρώσει τον προπολεμικό αρχιτεκτονικό μοντερνισμό. Το εν λόγω έργο του Σάρινεν αποτελεί ένα ιδιαίτερο δείγμα μιας φάσης της αρχιτεκτονικής που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως πρώιμο στάδιο της λεγόμενης μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής.

Αυτή η φάση ονομάστηκε Μπρουταλισμός (*Brutalism*), λόγω της πρακτικής των αρχιτεκτόνων, που διαμόρφωσαν τις αρχές του κινήματος, να μην καλύπτουν με χρώμα τις επιφάνειες των κτιρίων, έχοντας εκτεθειμένα σε κοινή θέα τα υλικά από τα οποία ήταν φτιαγμένη η κτιριακή κατασκευή -κυρίως το «καθαρό» (*brut*) μπετόν. Επιπλέον, οι μπρουταλιστές αρχιτέκτονες (πολλοί από τους οποίους είχαν προπολεμικά υπάρξει διάσημοι μοντερνιστές, όπως ο Le Corbusier ή ο Dubuffet) θέλησαν να αποδώσουν ηθική διάσταση στις νέες αρχιτεκτονικές κατευθύνσεις που εισηγούνταν, θεωρώντας την τραχύτητα της αφτιασίδωτης, φαινομενικά ανολοκλήρωτης, αλλά παρόλα αυτά λειτουργικής και -όπως γίνεται εμφανές από το παραπάνω παράδειγμα- συχνά εντυπωσιακής κατασκευής ως ένδειξη της ειλικρινούς επιδίωξής τους να απευθυνθούν στον απλό, ντόπιο, «λαϊκό» πληθυσμό. Δραστηριοποιούμενοι σε αυτό το ιδεολογικό πλαίσιο, οι μπρουταλιστές ανέλαβαν τον σχεδιασμό της κατασκευής πολλών δημόσιων κτιρίων (οπού προφανώς λαμβάνουν χώρα μαζικές συναθροίσεις ανθρώπων).¹³

σουρεαλιστών ζωγράφων με τον τρόπο που αυτά χρησιμοποιήθηκαν τόσο στη χαρακτηριστική περίπτωση του παραδείγματος που εξετάσαμε όσο και σε άλλες παραστάσεις του Μπύους (άλλωστε -και παρά τις θεατρινιστικές-ακτιβιστικές εξάρσεις τους- οι σουρεαλιστές ζωγράφοι δημιούργησαν όντως πίνακες). Τόσο στις «ευγενείς» ζωγραφίες του Μαγκρίτ όσο και στις παράφορες πολύπλοκες συνθέσεις του Νταλί ή στις χαρούμενες δημιουργίες του Μιρό τα ζώα κατέχουν όντως συχνά περίοπτη θέση ως σύμβολα μιας ενδόμυχης ενότητας της φύσης, αποτελώντας ουσιαστικά μια αινιγματική εκδήλωση της εσώτερης ανθρώπινης κατάστασης. Οι παραστάσεις -αλλά και οι απόψεις- του Μπύους, δείχνουν να παραλαμβάνουν αυτή την πολύσημη ζωική συμβολική και να επιχειρούν αδέξια και εντέλει αποτυχημένα να μετασηματίσουν αυτή την παραισθητικώς αντιληπτή συνάφεια σε άμεσο εξωτερικό διάλογο -ο οποίος όμως, αναπόφευκτα, δεν έχει ξεκάθαρο αντικείμενο (ας φαντασθούμε τον Μπύους να προσπαθεί να εξηγήσει στο κογιότ ή ακόμα χειρότερα στον νεκρό λαγό ότι «συμμετέχουν» καταναγκαστικά σε κάποιο παράξενο Δρώμενο επειδή θα μπορούσε να υποθεθεί ότι κάτι τέτοιο θέλει να μας πει ο Νταλί, για παράδειγμα· μια εικασία διόλου απίθανη, αν λάβουμε υπόψη τον πλήρη τίτλο της παράστασης του «λαγού»). Πρόκειται στην πραγματικότητα για μια διάσταση της διαφοράς μεταξύ αρχετύπου (έμφυτου ασυνείδητου ερμηνευτικού μοτίβου, που παρόλα αυτά δεν επιδέχεται κατ' ουσία κάποιο ενιαίο απόλυτα περιεκτικό ορισμό) από το χάος (πλήρης απουσία νοήματος). Ας λάβουμε εδώ υπόψη και τη μεθοδολογική διαφορά μεταξύ της έννοιας του σουρεαλιστικού ψυχολογικού «αυτοματισμού» με την αντίστοιχη έννοια της «τύχης»/αυθαιρεσίας των ντανταϊστών (βλ. στο Hopkins, *ibid.*, pp. 67-73) -η δεύτερη φαίνεται πιο συναφής με τις μεθόδους των σύγχρονων καλλιτεχνών (βλ. *ibid.*, pp. 146-155, όπου υποστηρίζεται συμπερασματικά ότι η μηδενιστική επιρροή του Νταντά υπήρξε καθοριστικότερη απ' ό,τι του Σουρεαλισμού για την τέχνη στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αι., δυστυχώς).

¹³ Γενικά για τον Μπρουταλισμό, βλ. στο Χαράλαμπιδης, *ό.π.*, σσ. 369-373. Διαπιστώνουμε και στην αρχιτεκτονική την ίδια ιδεαλιστική επίκληση στο εξιδανικευμένο μαζικό/λαϊκό στοιχείο, η οποία, όπως επισημάναμε πιο πάνω (υποσ. 7), υπήρξε θεμελιώδες γνώρισμα της οικονομικής, ιδεολογικοπολιτικής και εν γένει πνευματικής ανασυγκρότησης των δυτικών κοινωνιών μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Στο

3. Το φεγγάρι, ο θάνατος και η ευρωπαϊκή μουσική στις αρχές του 20^{ου} αι.

Το πέρασμα από τον 19^ο στον 20^ο αι. σηματοδότησε για την ευρωπαϊκή μουσική τη μετάβαση από τα ρομαντικά οράματα, που είχαν χαρακτηρίσει τη μουσική δημιουργία κατά τον 19^ο αι., σε πειραματικές μορφές μουσικής σύνθεσης, μέσω των οποίων οι συνθέτες της εποχής επιχείρησαν να εκφράσουν με τα έργα τους μια πιο περίπλοκη και ταυτοχρόνως ακριβέστερη πρόσληψη της συναισθηματικής πραγματικότητας του σύγχρονου ανθρώπου. Τα δύο ρεύματα που εξυπηρέτησαν την εν λόγω στροφή στη μουσική ήταν ο ιμπρεσιονισμός και ο εξπρεσιονισμός. Ο μουσικός ιμπρεσιονισμός καλλιεργήθηκε κατά βάση στη Γαλλία, με σημαντικότερο εκπρόσωπο τον Achilles-Claude Debussy (Ντεμπισί, 1862-1918),¹⁴ ενώ ο εξπρεσιονισμός υπήρξε η γερμανική «απάντηση», η οποία ήταν περισσότερο επικεντρωμένη στην απόδοση των έντονων εσωτερικών ψυχολογικών διακυμάνσεων του σύγχρονου υποκειμένου. Οι εξπρεσιονιστές συνθέτες ενέτειναν ακόμα περισσότερο από τους ιμπρεσιονιστές τις προσπάθειες τους να διαφοροποιηθούν τεχνικά και συνθετικά από τις νόρμες της μουσικής του 19^{ου} αι., αδιαφορώντας για τη δυσφορία του κοινού που αφενός ήταν εξοικειωμένο με τα μεγάλα έργα του προηγούμενου αιώνα, αφετέρου δεν ήταν γενικά πρόθυμο να αγκαλιάσει –τουλάχιστον όχι άμεσα- τους δυσνόητους και «ενοχλητικούς» πειραματισμούς της μουσικής πρωτοπορίας των αρχών του 20^{ου} αι..¹⁵

Χαρακτηριστικό παράδειγμα του γερμανικού εξπρεσιονισμού αποτελεί η σύνθεση του αυστριακού Arnold Schönberg (Σαίνμπεργκ, 1874-1951) «Ο φεγγαρίσιος πιερότος» (*Pierrot lunaire*, 1912). Το εν λόγω έργο, στο οποίο ο αυστριακός μουσικός χρησιμοποιεί κατά κόρον ατονικές τεχνικές, δημιουργεί στον ακροατή μια ιδιαίτερα «άβολη» αίσθηση. Κατά πρώτον, η γυναικεία φωνή ακούγεται ασύνδετη με τα μουσικά όργανα· επιπλέον, το αποτέλεσμα δίνει την εντύπωση ότι η ερμηνεύτρια πασχίζει να τραγουδήσει, αλλά μη βρίσκοντας έναν ικανοποιητικό σκοπό επανέρχεται στο κείμενο απαγγέλοντας, κραυγάζοντας, ψιθυρίζοντας· τέλος, και το οργανικό μέρος της σύνθεσης αποπνέει μια παρόμοια αίσθηση έλλειψης συντονισμού και ακατάστατης μελωδικής και ρυθμικής εναλλαγής. Το τελικό αποτέλεσμα δεν παρουσιάζει κάποια μουσική συνοχή -η συνοχή του εξασφαλίζεται από το θέμα που «τραγουδιέται»¹⁶ - και

παράδειγμα του τερματικού σταθμού του αεροδρομίου της Νέας Υόρκης, οι γενικές λαϊκές αναφορές του μπρουταλισμού συνδυάζονται με τον εμφανή νατουραλιστικό συμβολισμό του αρχιτεκτονικού σχεδίου. Θα έλεγε κανείς ότι ο αμερικανός αρχιτέκτονας προσπάθησε να ξορκίσει τον τεχνητό χαρακτήρα του κτιρίου με μια συναφή φυσιοκρατική αναφορά στη λειτουργία που εξυπηρετεί, επιχειρώντας έτσι να το εντάξει όσο το δυνατόν πιο ομαλά στο φυσικό τοπίο. «Μια αυθεντική κατασκευαστική δημιουργία πρέπει να διατηρεί και να αναδεικνύει ταυτόχρονα τη λεπτή, δυσεξιχνίαστη -όσο και μνημειώδη- ισορροπία μεταξύ τεχνητού και φυσικού», μοιάζει να μας λέει ο Σάρινεν, «και αυτό είναι σημαντικότερο από οποιαδήποτε λαϊκότητα (ή τέλος πάντων ό,τι καλό μπορεί να προκύψει από την τελευταία ανάγεται σε αυτήν ακριβώς την ισορροπία)».

¹⁴ Για τον μουσικό ιμπρεσιονισμό με άξονα το έργο του Ντεμπισί, βλ. στο Joseph Machlis & Kristine Forney, *Η απόλαυση της μουσικής*, μτφρ. Δημήτρης Πυργιώτης, Fagotto Books, Αθήνα 1996, σσ. 354-360· επίσης στο Νικόλαος Μάμαλης, *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, τόμος Γ', ΕΑΠ, Πάτρα 2008, σσ. 244-247. [Στο εξής, *ΙΤΕ Γ'*.]

¹⁵ Για τη στάση του κοινού της εποχής απέναντι στα έργα της μουσικής πρωτοπορίας στις αρχές του 20^{ου} αι., βλ. στο *ΙΤΕ Γ'*, σσ. 242-243. Για τα γενικά χαρακτηριστικά που προσέλαβε η μουσική σύνθεση κατά την υπό εξέταση περίοδο, βλ. στο Machlis, *ό.π.*, σσ. 362-368.

¹⁶ Αυτού του είδους η σύνθεση, όπου οι στίχοι περισσότερο απαγγέλλονται παρά τραγουδιούνται, ονομάστηκε «ομιλούμενο τραγούδι» (*Sprechstimme*), βλ. στο Machlis, *ό.π.*, σ. 375.

είναι ομολογουμένως δύσκολο να γίνει αποδεκτό από κάποιον που δεν είναι διατεθειμένος να προβληματισθεί από τα μουσικά του ακούσματα.¹⁷

Αν αυτό ισχύει όμως για τη μουσική του Σαίνμπεργκ, τι θα μπορούσαμε να πούμε για την αρκετά δημοφιλή μουσική των καμπαρέ στη Γερμανία του Μεσοπολέμου. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του παρακαμιακού είδους τραγουδιού, με τη σαρκαστικά απλή χαρωπή μελωδική δομή, αποτελεί το «τραγούδι της Αλαμπάμα» (*Alabama song*, όπως έγινε γνωστό στις ΗΠΑ)¹⁸ που συνέθεσε ο γερμανός Kurt Weill (Βαίλ, 1900-1950) στο πλαίσιο της συνεργασίας του με τον Μπρεχτ για τη θεατρική παράσταση *Ανοδός και πτώση του Μαχάγκονι* (1930).¹⁹ Όπως σε όλα τα τραγούδια της συνεργασίας του Βαίλ με τον Μπρεχτ, στο συγκεκριμένο παράδειγμα αναδεικνύεται η ψυχαναγκαστική ροπή προς το ξεφάντωμα, με σκοπό να απωθηθεί (έστω πρόσκαιρα) η πάντα υποβόσκουσα κατάθλιψη. Η μίζερη αιχμή κάτω από την κυρίαρχη ηδονιστική διάθεση αποτυπώνεται με ανεπαίσθητο τρόπο στην απλοϊκή σύνθεση, προσδίδοντάς της μια αλλόκοτη εκφυλιστική αίσθηση. Δύο στοιχεία συνδέουν τη «δημοφιλή» Αλαμπάμα του Βαίλ με τον «αντιδημοφιλή» Πιερότο του Σαίνμπεργκ: και στις δύο περιπτώσεις αναδεικνύεται η μορφή του τραγουδιού,²⁰ μέσα από τη στενή σύνδεση της μουσικής με την ποίηση· επίσης, και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει αναφορά στο φεγγάρι. Ενώ όμως στην περίπτωση του Πιερότου το φεγγάρι θα αποτελέσει επί της ουσίας έναν μελαγχολικό βιοτικό οδοδείκτη, ο απεγνωσμένος αναζητητής της ηδονής στο τραγούδι της Αλαμπάμα προσπαθεί επίμονα να αποφύγει την οπτική επαφή με αυτό (καταφεύγοντας σε ένα μπαρ, κατά προτίμηση), αφού ούτε λίγο ούτε πολύ το εκλαμβάνει ως μια αδήριτη-φυσική υπενθύμιση της θνητότητάς του.²¹

¹⁷ Για το έργο του Σαίνμπεργκ γενικά, βλ. στο *ίδιο*, σσ. 372-375· επίσης στο *ITE Γ'*, σσ. 255-260.

¹⁸ Το τραγούδι, που έλαβε εναλλακτικά και τον τίτλο *Moon of Alabama*, έχει διασκευασθεί από τη ξακουστή αμερικάνικη ροκ μπάντα, The Doors, όπως επίσης και από τον βρετανό David Bowie, θρυλική μορφή της glam rock σκηνής. Η επιτυχία των τραγουδιών του Βαίλ εκτός Γερμανίας (και ιδίως στις ΗΠΑ), και μάλιστα σε διαχρονικό επίπεδο, καταδεικνύει την αρχέτυπη δυνατότητα που διαθέτουν σε μυστηριώδη βαθμό αυτά τα απλοϊκά αμφιλεγόμενα άσματα να απευθύνονται στη σύγχρονη «λαϊκή ψυχή».

¹⁹ Για τη μουσική των καμπαρέ και τη συνεργασία του Βαίλ με τον Μπρεχτ, βλ. στο *ITE Γ'*, σσ. 279-281. Για τη συναφή τάση ανάδειξης των σκοτεινών-παράταιρων όψεων της αστικής ζωής από τους ντανταϊστές και σουρεαλιστές καλλιτέχνες των αρχών του 20^{ου} αι., βλ. στο Hopkins, *ibid.*, pp. 57-61.

²⁰ Για την παράδοση του γερμανικού τραγουδιού, στην οποία εντάσσεται ο «φεγγαρίσιος πιερότος» του Σαίνμπεργκ, βλ. στο Αναστασία Σιώψη, «Αισθητικές προσεγγίσεις στον Pierrot Lunaire (1912), op. 21, του Arnold Schoenberg», στο *Πόρφυρας*, τομ. ΚΔ', 107-110, φυλ. 110, Ιαν.-Μαρ. 2004, σσ. 563-565.

²¹ Ο πιερότος είναι ένας απόκληρος, καταδικασμένος να βρίσκεται στο περιθώριο του κοινωνικού γίνεσθαι –ένας χαρακτήρας με τον οποίο ο Σαίνμπεργκ φαίνεται ότι νιώθει εν πολλοίς να ταυτίζεται, ακολουθώντας ως προς αυτό κάποιες εναπομείνουσες ρομαντικές-μποέμ τάσεις. Μέσα από αυτή την υπονοούμενη ταύτιση, ο αυστριακός συνθέτης επιλέγει συνειδητά την αδιαφορία, ακόμα και την αντίθεση προς το περιφρονητέο κοινό γούστο. Μολονότι ο πιερότος δεν παρουσιάζεται εξ αρχής τόσο συνειδητοποιημένος αναφορικά με την αποστροφή του προς την αστική ζωή, η τραυματική περιήγησή του στους δρόμους της σύγχρονης μεγαλούπολης θα τον οδηγήσει τελικά να αναζητήσει τη ψυχική του θεραπεία μέσα από τη νοσταλγική επιστροφή στην ήσυχη επαρχιακή πατρίδα του. Πολύτιμος αρωγός σε όλη αυτή τη διαδρομή θα υπάρξει το φεγγάρι, το οποίο φαίνεται να διαφυλάσσει τη μνήμη μιας βαθύτερης αλήθειας που προσδίδει ουσιαστική αξιοπρέπεια στον άνθρωπο, ακόμα και αν αυτός λογίζεται ως «πιερότος» από την παραχώδη-νυχτερινή νοοτροπία της πόλης. Η λυτρωτική απαγκίστρωση του πιερότου από την αβυσσαλέα αστική οχλοβοή επισφραγίζεται από τους απαλούς αρμονικούς ήχους του τελευταίου κομματιού της σύνθεσης με τίτλο «Ω αρχαία οσμή» (*O alter Duft*) (με τους οποίους εξομαλύνεται-εξιλεώνεται κατά κάποιο τρόπο η ατονική «αταξία» της υπόλοιπης σύνθεσης). Η γλυκιά μελαγχολική νοσταλγία που αποπνέουν η μουσική και οι στίχοι αποτελεί σημείο του θανάτου του πιερότου (το παρελθόν που νοσταλγεί δεν θα αναβιώσει) και ταυτόχρονα -σύμφωνα με

Συμπεράσματα

Το πρώτο μισό του 20^{ου} αι. υπήρξε μια πολύ γόνιμη εποχή για όλους τους τομείς της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στην Ευρώπη. Σε αυτή την περίοδο των δύο Παγκόσμιων Πολέμων και των ευρύτερων κοινωνικοπολιτικών αναταραχών και ανακατατάξεων (και ιδίως προς το τέλος της), η αφηρημένη και αμφίσημη έννοια του λαϊκού, άρρηκτα συνδεδεμένη με έναν ολοένα υπερβολικότερο καλλιτεχνικό-ιδεολογικό αντικοφορμισμό, έγινε σταδιακά το βασικό σημείο αναφοράς για την καλλιτεχνική δημιουργία. Υπό αυτές τις συνθήκες, και μέσω της εκτεταμένης αξιοποίησης των ραγδαία εξελισσόμενων τεχνολογικών μέσων, νέα είδη καλλιτεχνικής έκφρασης εμφανίστηκαν, μετασχηματίζοντας αποφασιστικά το πεδίο των τεχνών. Ειδικά στον χώρο των εικαστικών τεχνών οι νέες μορφές έκφρασης, που προέκυψαν από την προσπάθεια χρησιμοποίησης αντισυμβατικών υλικών σε παράξενες-προκλητικές συνθέσεις, υπονόμισαν σε μεγάλο βαθμό τις συμβάσεις της παραδοσιακής ζωγραφικής, διαμορφώνοντας όμως μια κατάσταση με έντονα στοιχεία εκφυλισμού, όπου το περιεχόμενο της καλλιτεχνικής δημιουργίας απέκτησε σταδιακά δευτερεύουσα σημασία σε σχέση με τις πολλές φορές ακραίες μεθόδους του καλλιτέχνη (ιδίως στο πλαίσιο των Δρωμένων) -ακόμα και στη λιγότερο πλέον πιθανή περίπτωση που ο θεατής μπορεί να διακρίνει κάποιο περιεχόμενο στα σύγχρονα καλλιτεχνικά έργα.

Στο πλαίσιο της εργασίας που προηγήθηκε, εστίασαμε στον τρόπο με τον οποίο το φυσιοκρατικό-ζωικό στοιχείο στις δημιουργίες της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας του 20^{ου} αι. αναδείκνυε τη σύγχυση του σύγχρονου καλλιτέχνη αναφορικά με το τι είναι το φυσικό (νοούμενο γενικά ως προέκταση αλλά και βάση του λαϊκού). Η χρηστικότητα των κατασκευαστικών σχεδιασμών εξασφάλισε μια πιο ισορροπημένη οπτική όσον αφορά τη σχέση τεχνητού και φυσικού στην αρχιτεκτονική, σε αντίθεση με τις νεότερες εικαστικές τέχνες όπου οι φυσικοί συμβολισμοί κατά κανόνα διασύρονται/ξεχειλώνονται στην αδέξια προσπάθεια του καλλιτέχνη να εκφράσει με

τον συμβολικό τύπο ο οποίος προκύπτει από τον σεληνιακό κύκλο- μια αόριστη υπόσχεση αναγέννησής του σε έναν παλιό και ταυτόχρονα παντοτινό ευγενή κόσμο (ήδη αμυδρά αισθητό μέσα από την απροσδιόριστη προέλευση οσμής του τίτλου του τραγουδιού). Για τον συμβολισμό του πιερότου και του φεγγαριού στη σύνθεση του Σαίνμπεργκ, βλ. *στο ίδιο*, σσ. 561-563.

Είναι αξιοπρόσεκτο ότι στην ουσία το φεγγάρι εξυπηρετεί έναν παρόμοιο συμβολισμό και στην «Αλαμπάμα» του Βάιλ· μόνο που εδώ τύπτει τη συνείδηση του υποκειμένου του τραγουδιού που στιγμιαία αισθάνεται την μυστηριώδη -υπαρξιακά επιδραστική- ακτινοβολία του. Γίνεται φανερό ότι ο χαρακτήρας ο οποίος αναφέρεται στο τραγούδι του Βάιλ θα μπορούσε να καταταχθεί στο πλήθος που περιγελά τον πιερότο. Το περίεργο όμως είναι ότι όπως ο πιερότος έτσι και ο εν λόγω αναζητητής των αστικών απολαύσεων διαισθάνεται επίσης τη σύνδεση του φεγγαριού με τον θάνατο, τον οποίο προσπαθώντας μανιωδώς όσο και μάταια να αποφύγει, καταφεύγει στις φθαρτικές κραιπάλες που του προσφέρει η αστική ζωή. Η γλυκιά μελαγχολία που επισφραγίζει λυτρωτικά την πρότερη απελπισία του πιερότου δεν θα βιωθεί ποτέ από τον λαϊκό ηδονιστή· αντ' αυτού ο θάνατος, στον οποίο οι συνήθειές του τον οδηγούν ολοένα και πιο κοντά, θα επιβεβαιώσει αναπόφευκτα στο τέλος τις καταθλιπτικές διαπισθήσεις του (οι οποίες επισφραγίζονται εξωτερικά από τη διακριτική ακτινοβολία του φεγγαριού, που μέσα από το φωταγωγημένο «σκοτάδι» της νυχτερινής πόλης του υποδεικνύει ότι ο ίδιος δεν θα συμπετέχει για πάντα στις απατηλές διασκεδάσεις που αυτή προσφέρει). Η μουσική του Βάιλ υπομνηματίζει με εντυπωσιακή επιτυχία την ειρωνεία που συσφίγγει γκροτέσκα τις σκέψεις του απλοϊκού-λαϊκού υλόφροντα πρωταγωνιστή του ποιήματος. Και οι δύο καλλιτέχνες, ο καθένας από τη δική του οπτική, φιλοτεχνούν -με αφορμή την κατάσταση της γερμανικής κοινωνίας στις αρχές του 20^{ου} αι.- με εξαιρετική διορατικότητα τη σκιαγράφηση μιας κοινωνίας σε ανησυχητική ηθική και πνευματική κατάπτωση.

«βιωματικό» ή «νατουραλιστικό» τρόπο κάτι το αντιαισθητικά χαώδες. Εξετάσαμε ότι παρόλα αυτά οι ζωικές απεικονίσεις διατηρούσαν τον ξεκάθαρα συμβολικό χαρακτήρα τους στις δημιουργίες της ζωγραφικής των αρχών του 20^{ου} αι. (ιδίως στον σουρεαλισμό, όπου τα προϊόντα της καλλιτεχνικής δημιουργίας –φορείς αναπόφευκτα ασαφών σημάνσεων- εκπέμπουν ωστόσο μια συμπαγή αισθητική/αρχετυπική –μη αυτοαναφορική- σημασία). Το φυσικό στοιχείο επικρατεί και στα μουσικά παραδείγματα που εξετάσαμε, ως επισήμανση ενός διαφορετικού μη δημοφιλούς κριτηρίου διαβίωσης από αυτά που προτείνονται στον σύγχρονο άνθρωπο στο πλαίσιο της ηθικώς και πνευματικώς επιλήψιμης αστικής ζωής. Τόσο μέσα από τους ηθελημένα στρυφνούς και αντιδημοφιλείς πειραματισμούς της μουσικής πρωτοπορίας του 20^{ου} αι. όσο και από τα διφορούμενα λαοφιλή άσματα του Μεσοπολέμου ο φυσικός παράγοντας (το φεγγάρι εν προκειμένω), ευρισκόμενος σε κοινή θέα, μεταφέρει ένα αιώνιο μήνυμα που αφορά άμεσα τον άνθρωπο οποιασδήποτε εποχής, οικονομικής επιφάνειας και κοινωνικής τάξης (αριστοκράτη, λαϊκό ή απόβλητο), υπενθυμίζοντάς του σταθερά την αναπόδραστη-φυσική καθολικότητα του θανάτου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΕΣ

Εμμανουήλ Μελίτα, Πετρίδου Βασιλική, Τουρνικιώτης Παναγιώτης, *Η Ιστορία των τεχνών στην Ευρώπη*, τόμος Β΄, ΕΑΠ, Πάτρα 2008.

Μάμαλης Νικόλαος, *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, τόμος Γ΄, ΕΑΠ, Πάτρα 2008.

Σιώψη Αναστασία, «Αισθητικές προσεγγίσεις στον Pierrot Lunaire (1912), op. 21, του Arnold Schoenberg», στο *Πόρφυρας*, τομ. ΚΔ΄, 107-110, φυλ. 110, Ιαν.-Μαρ. 2004.

Χαραλαμπίδης Άλκης, *Η τέχνη του 20^{ου} αι.*, τόμος ΙΙΙ, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995.

Eliade Mircea, *Σαμανισμός*, μτφρ. Ιφιγένεια Μποτηροπούλου, Ι. Χατζηνικολής, Αθήνα 1978.

Gombrich E. H., *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2015.

Machlis Joseph & Forney Kristine, *Η απόλαυση της μουσικής*, μτφρ. Δημήτρης Πυργιώτης, Fagotto Books, Αθήνα 1996.

Travers Martin, *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, μτφρ. Ιωάννα Ναούμ, Μαρία Παπαηλιάδη, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2005.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΕΣ

Botton Alain de, *Status anxiety*, Penguin, London 2005.

Hopkins David, *Dada and surrealism*, Oxford University Press, Oxford 2004.

McKay John, Hill Bennet, Buckler John, Buckler Ebrey Patricia, Beck Roger, Crowston Clare, Wiesner-Hanks Merry, *A history of world societies*, Bedford/St.Martin's, Boston/New York 2012.