



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ
ΠΜΣ « ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ »
ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 2018 - 19

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΗΣ: ΛΑΖΑΡΑΚΗ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΣ

ΑΜ: Ξ2018303

ΘΕΜΑ: Η ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Η 'ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ' ΤΗΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΤΖΕΗΜΣ
ΕΛΚΙΝΣ 'STORIES OF ART'

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ : ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Ν.

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	3
ΚΥΡΙΩΣ ΚΕΙΜΕΝΟ - ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	3
ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ.....	32
Μέρος 1 ^ο	32
Μέρος 2 ^ο	35
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	40
ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ ΚΕΙΜΕΝΟ	41

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο σκοπός της παρούσας εργασίας είναι διπλός: το πρώτο σκέλος περικλείει την μετάφραση του πρώτου κεφαλαίου του βιβλίου ‘Stories of Art’ του Αμερικανού κριτικού τέχνης Τζέιμς Έλκινς (James Elkins) και τα σημεία ιδιαίτερων προβλημάτων στην εκπόνηση αυτής της μεταφραστικής προσπάθειας ενώ το δεύτερο σκέλος ασχολείται με την ερμηνευτική προσπάθεια του ίδιου του συγγραφέα για την τέχνη και ιδιαίτερα για την ιστορία της τέχνης μέσα σε ένα ωκεανό απόψεων και στερεοτυπικών πια αποδόσεων της ιεραρχίας και κατηγοριοποίησης της ιστορίας της τέχνης. Είναι πια φυσικό να μην μιλάμε για ένα απλό ‘χρονικό’ αλλά για μια πολύπλοκη εξιστόρηση της ιστορίας της τέχνης . Ο σχολιασμός λοιπόν περιλαμβάνει και τα μεταφραστικά προβλήματα που παρουσιάστηκαν, την στρατηγική και την μεθοδολογία της εκπόνησης της μετάφρασης αλλά και την προσέγγιση σε θέματα ανάλυσης και προώθησης της τέχνης, κάτι που αποτελεί πια μέρος της εργασίας του μεταφραστή στην σύγχρονη εποχή.

ΚΥΡΙΩΣ ΚΕΙΜΕΝΟ - ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

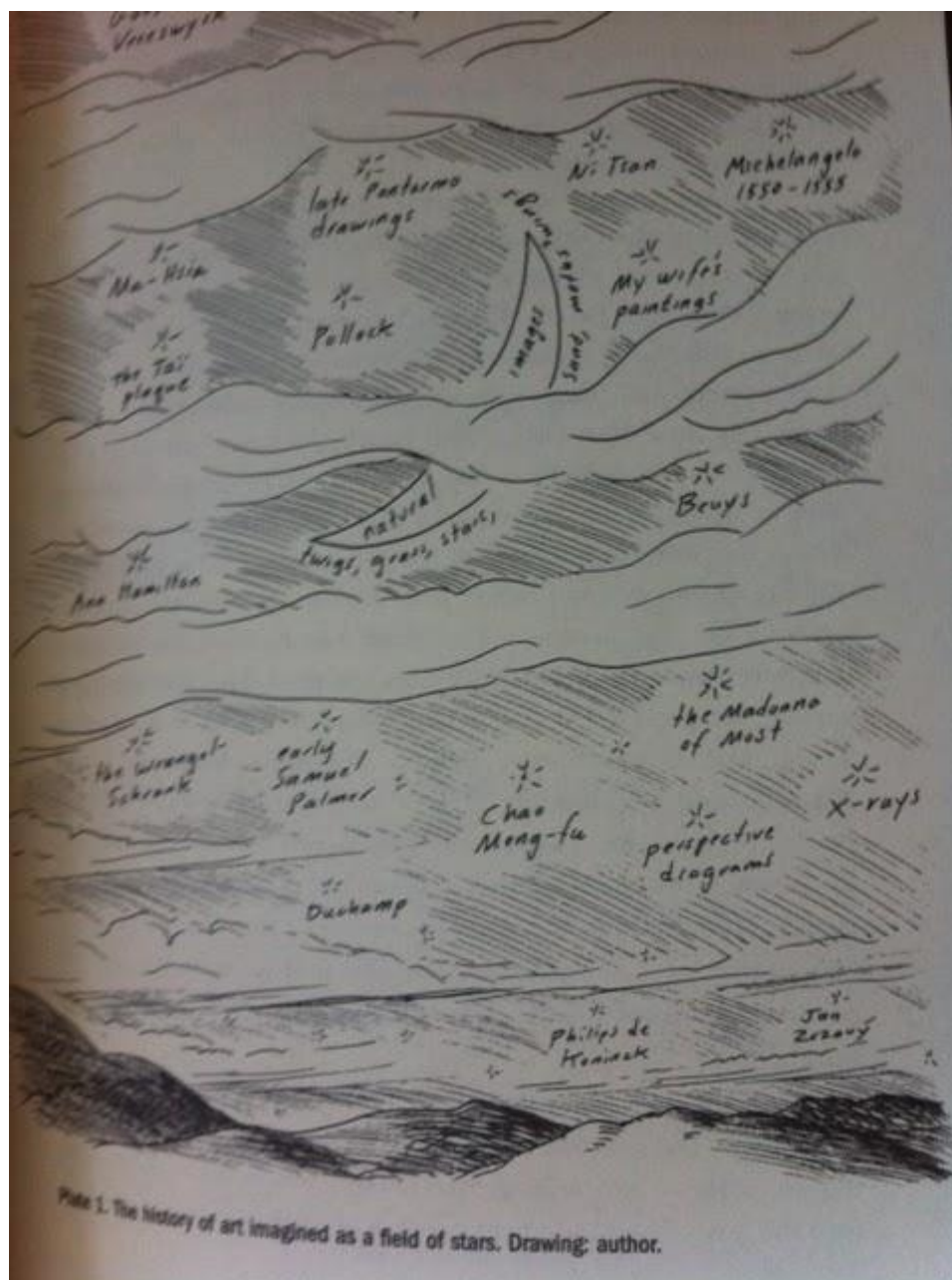
Ιστορίες διαίσθησης

Μερικές φορές τα πιο δύσκολα προβλήματα χρειάζεται να αρχίσουν με τις πιο απλές ασκήσεις. Ο Αϊνστάιν επινόησε νοητικά πειράματα για να τον βοηθήσουν να ξεκαθαρίσει τον λαβύρινθο των εξισώσεων στην φυσική. Ο πιο γνωστός ανταγωνιστής του, ο Νιλς Μπορ (Niels Bohr), αφιέρωσε πολύ χρόνο ανακαλύπτοντας και σχεδιάζοντας τέτοιου είδους νοητικά πειράματα με σκοπό να ανατρέψει τις προσπάθειες του Αϊνστάιν. Ακόμα και σήμερα οι φυσικοί μιλάνε για ‘πειραματικά συστήματα’ (toy systems) όταν δεν μπορούν να εργαστούν με ολοκληρωμένα συστήματα μαθηματικών. Πολλές φορές πολύπλοκες επιχειρήσεις αρχίζουν με πράγματα τόσο απλά που φαίνονται γελοία. Το ίδιο ισχύει και για τα εγχειρίδια γλώσσας: ο κύριος Σμιθ γνωρίζει τον κύριο Μπράουν, τον ρωτάει αν θέλει να πάνε κινηματογράφο και χωρίζουν χωρίς να πούνε καμία άλλη κουβέντα. Μόνο μετά από μερικές εκατοντάδες σελίδες και χιλιάδες καινούριες λέξεις μπορεί ο κύριος Σμιθ να μιλήσει ελεύθερα στον κύριο Μπράουν.

Ας αρχίσω λοιπόν και εγώ με μια απλή άσκηση που θα μας βοηθήσει να σκεφτούμε τη μορφή της Ιστορίας της Τέχνης. Αποτελεί επίσης και ένα νοητικό πείραμα: η ιδέα είναι η εξής: σχεδίασε ή φαντάσου ένα πολύ ελεύθερο ή άτυπο χάρτη της ιστορίας της τέχνης όπως ταιριάζει σε σένα. Θα πρέπει να βρεις ένα νοητικό σχήμα, ένα ιστορικό πλαίσιο της φαντασίας σου αποφεύγοντας όμως το συνηθισμένο ευθύγραμμο χρονολόγιο. Με άλλα λόγια, το σχέδιο αυτό πρέπει να είναι αποκύημα της δική σου φαντασίας που να ταιριάζει στις δικές σου προτιμήσεις, γνώσεις αλλά και αίσθηση του παρελθόντος. Αυτός ο χάρτης θα αποτελέσει το πλαίσιο που εσύ θα εργαστείς, θα είναι το δικό σου ‘πειραματικό σύστημα’. Καθώς το βιβλίο αυτό κινείται μέσα στις πιο σημαντικές ‘ιστορίες τέχνης’ που έχουν γραφτεί στο παρελθόν, ίσως ανακαλύψεις ότι και οι δικές σου ιδέες έχουν αποτυπωθεί αλλά και πολλές φορές υποστεί κριτική από προηγούμενες γενιές ιστορικών. Θα ανακαλύψεις επίσης, ελπίζω, ότι η δική σου εκδοχή της ιστορίας της τέχνης έχει να πει πολλά για εσένα: ποιος είσαι, πότε γεννήθηκες, ακόμα και που μένεις.

Χάρτες της Ιστορίας της Τέχνης

Θεωρώ ότι μια από τις πιο εύκολες εικόνες που μπορείς να σχεδιάσει κανείς είναι ένας πλανητικός αστερισμός, ένα είδος καταγισμού ιδεών, όπου οι αγαπημένοι καλλιτέχνες και έργα τέχνης τοποθετούνται χωρίς συγκεκριμένοι σειρά γύρω από ένα κέντρο (εικόνα 1). Αυτό είναι το σχέδιο που έκανα και οι εικόνες που είχα στο μυαλό μου το καλοκαίρι του 98. Την περίοδο εκείνη έγραφα για διάφορα από τα θέματα αυτά. Είναι φυσικό ότι ένα τέτοιο σχέδιο είναι προσωπικό και είναι πολύ πιθανό να μην αντιστοιχεί με κανενός άλλου. Για παράδειγμα ένα από τα ‘αστέρια μου’ είναι η πλακέτα Τάι, ένα μικρό, εγχάρακτο προϊστορικό κομμάτι κόκκαλου. Ένα άλλο ονομάζεται Ντυσάν (Duchamp) που πάντα φαίνεται να περιφέρεται κάπου κοντά, ένα τρίτο είναι το ‘Wrangel – Shrank’, ένα γερμανικό ερμάριο της Αναγέννησης με περίεργες εικόνες πάνω σε διακοσμητικά ξύλινα ενθέματα. Ένα αστέρι στα δεξιά της σελήνης αντιπροσωπεύει τους πίνακες της γυναίκας μου: δεν είναι τόσο διάσημοι όπως οι άλλοι αστερισμοί στο χάρτη αλλά για μένα είναι το ίδιο σημαντικοί.



(εικόνα 1)

Στο κέντρο υπάρχει η Σελήνη με τον τίτλο 'φυσικές εικόνες: κλαδιά, χορτάρι, αστέρια, άμμος, φτερά μύγας'. Τα τοποθέτησα στο κέντρο διότι εκείνη την περίοδο σπούδαζα τόσο φυσική ιστορία όσο και ιστορία της τέχνης. Στο κάτω μέρος του χάρτη, κάπου στον ορίζοντα αχνοφαίνονται ο ολλανδός καλλιτέχνης Φίλιπς Κόνινκ (Philips de Koninck) και ο Τσέχος Γιάν Ζρζαβέ (Jan Zrzavy): ο πρώτος ανακάλυψε τοπία με χαμηλό ορίζοντα, σαν το δικό μου, και ο δεύτερος μου έδειξε πόσο εκκεντρικός μπορεί να είναι ένας καλλιτέχνης του 20^{ου} αιώνα. Ο αστερισμός αυτός θα φαινόταν στους περισσότερους χωρίς κανένα ιδιαίτερο νόημα ή απλά ιδιόμορφος· για μένα όμως αντιπροσωπεύει τα στοιχεία εκείνα της ιστορίας που με απασχολούσαν τότε και το κάνει ανέλπιστα καλά. Βρήκα τον εαυτό μου να πηγαίνει πίσω στο χρόνο, σε εκείνο τον τρόπο σκέψης.

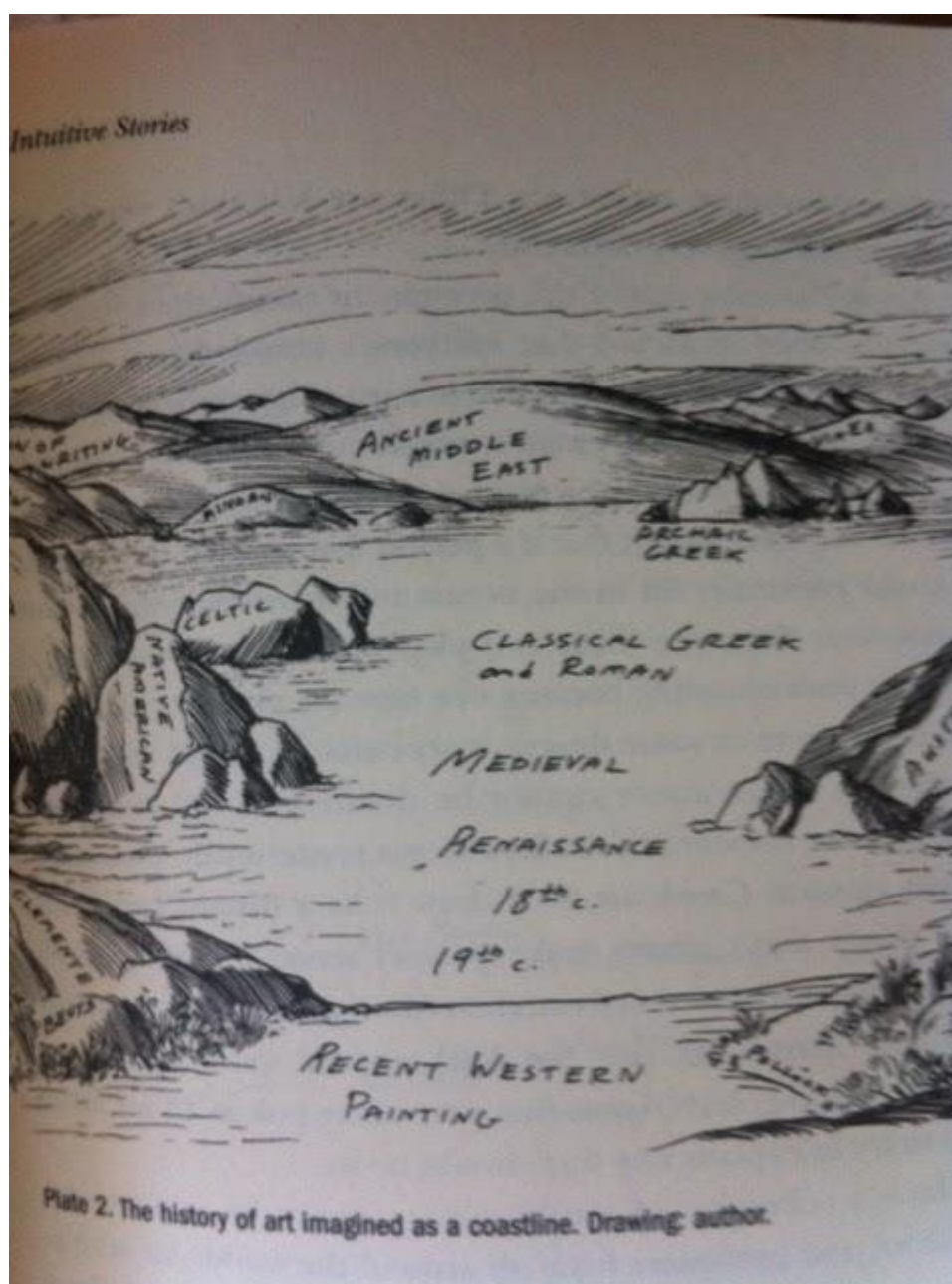
Όταν παρουσιάζω αυτό το νοητικό πείραμα στους φοιτητές, τους δείχνω , για αρχή, μια τέτοια εικόνα. Ο σχηματισμός αυτός είναι πολύ καλύτερος από του παλαιού τύπου χρονολόγιο και αποτελεί ένα καλό τρόπο να αρχίσει κανείς να χαλαρώνει τα πράγματα της εκπαίδευσης του και να επικεντρωθεί στο μοτίβο που έχει να αναδείξει η ιστορία για τον ίδιο. Το διάγραμμα αυτό του αστερισμού παρουσιάζει βέβαια ένα μειονέκτημα, το ότι δηλαδή δεν δείχνει την ‘δομή’ της ιστορίας. Δεν είναι ξεκάθαρο ποιοι καλλιτέχνες ή εικόνες βρίσκονται πιο μακριά από το κέντρο και έτσι δεν υπάρχει τρόπος να καταλάβει κανείς τι είναι πιο σημαντικό. Τα αστέρια σε αυτήν την εικόνα δεν έχουν μια συγκεκριμένη ταξινόμηση παρόλο που τότε τα είχα βάλει σε μια σειρά. Ούτε επίσης αποκαλύπτει ποιους καλλιτέχνες και ποια έργα τέχνης θεωρούσα τότε καλύτερα και ποια χειρότερα.

Μια άλλη επιλογή, που μοιάζει περισσότερο με τα συμβατικά χρονοδιαγράμματα, αποτελεί το γράφημα ράβδου. Ένας φοιτητής μου σχεδίασε ένα γράφημα με μόνο τρεις ράβδους. Η τελευταία στα δεξιά είχε τον τίτλο ‘τόρα’ και τα ονόματα των Blue Man Group, Λόρι Αντερσον (Lorie Anderson), Πίνα Μπάους (Pina Bausch), Ρόμπερτ Γουίλσον (Robert Wilson), Μπιλ Βαϊόλα (Bill Viola), Στέλark (Stelark), Φρανκ Στέλα (Frank Stella), Άντι Γούορχολ (Andy Warhol), και Ρόϊ Λιχτενστάιν (Roy Lichtenstein), σε τελική ανάλυση όχι και μία τόσο ιστορική ταξινόμηση.(οι Blue Man Group και η Λόρι Άντερσον έχουν μεγάλη επιτυχία στις παραστατικές τέχνες, η Πίνα Μπάους είναι χορογράφος, ο Ρόμπερτ Γουίλσον σχεδιάζει και σκηνοθετεί θεατρικά έργα, ο Μπιλ Βαϊόλα δημιουργεί πειραματικά βίντεο και καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις, ο Στέλark είναι κυρίως γνωστός για τις παραστάσεις που κρεμάει τον εαυτό του γυμνό με την εισαγωγή αγκίστρων, και οι τελευταίοι τρεις είναι εκπρόσωποι της αφηρημένης και ποπ τέχνης). Οι άλλες δύο μπάρες στο γράφημα του φοιτητή έχουν να κάνουν με καλλιτέχνες του πιο μακρινού παρελθόντος. Το σημείο αυτό ήταν σχεδόν άδειο. Επέλεξε ονομαστικά μερικούς καλλιτέχνες όπως Πόλοκ (Pollock), Μαξ Έρνστ (Max Ernst), Όσκαρ Σλέμερ (Oscar Schlemmer), Φίλιππο Τομάσο Μαρινέτι (Filippo Tommaso Marinetti), Λουίτζι Ρουσόλο (Luigi Russolo) και Ρέμπραντ (Rembrandt), δηλαδή έναν εκπρόσωπο αφηρημένου εξπρεσιονισμού, έναν του σουρεαλισμού, έναν παραγωγό αντισυμβατικού μπαλέτου, δύο ιταλούς φουτουριστές και ένα ολλανδό ζωγράφο του 17^{ου} αιώνα. Ήταν ομολογώ ένα αρκετά περίεργο γράφημα. Παραδέχτηκε και ο ίδιος ότι οι επιλογές του προήλθαν από μαθήματα ιστορίας της τέχνης που πρόσφατα παρακολούθησε και ότι τώρα άρχισε να ανακαλύπτει την ιστορία της τέχνης, αυτοί ήταν απλώς οι καλλιτέχνες που αποτυπώθηκαν στο μυαλό του.

Μερικοί από τους πιο ενδιαφέροντες νοητικούς χάρτες της ιστορίας της τέχνης έχουν το μοτίβο του τοπίου. Για παράδειγμα, μπορείς να φανταστείς ότι βρίσκεσαι σε μια παραλία και αγναντεύεις τον ωκεανό σαν να κοιτάς το παρελθόν. Η άμμος στα πόδια σου αποτελεί την τέχνη που είναι οικεία σε σένα, τα ρηχά νερά το πρόσφατο παρελθόν και τα βαθιά νερά του ωκεανού την τέχνη που φαίνεται πολύ μακρινή. Ποια θα ήταν η δική σου εκδοχή αυτού του τοπίου; Ποιοι καλλιτέχνες και περίοδοι της τέχνης θα βρισκόταν κοντά και ποιοι θα βυθίζονταν στην άβυσσο; (Ένας φοιτητής

που έκανε αυτή την άσκηση, σχεδίασε μερικά περίεργα πλάσματα στο βαθύ ωκεανό και τα ονόμασε ‘βιοφωτιζόμενη τέχνη της Μη – Δύσης’).

Η δική μου εκδοχή φαίνεται στην εικόνα 2. Για μένα, η πομπή της δυτικής τέχνης φαίνεται σαν να βυθίζεται στο νερό κάποια στιγμή του 19^{ου} αιώνα και από εκεί και πέρα χάνεται σταδιακά όλο και πιο βαθιά κάτω από το νερό ώσπου να γίνει αόρατη. Έχω μελετήσει την τέχνη της Αναγέννησης, του Μεσαίωνα και της Ρώμης αλλά ακόμη μου φαίνεται λιγότερο προσβάσιμη, λιγότερο παρούσα, λιγότερο ξεκάθαρη και οικεία από την πιο πρόσφατη τέχνη. Άλλοι ιστορικοί τέχνης σίγουρα θα ζωγράφιζαν κάτι πολύ διαφορετικό από εμένα.



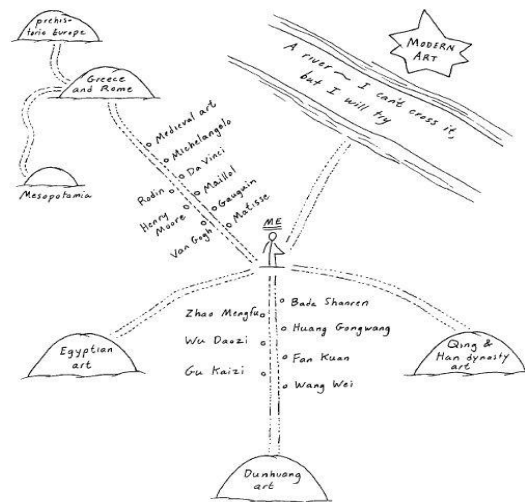
(εικόνα 2)

Ο Έρβιν Πανόφσκι (Erwin Panofsky), ένας από τους πιο διακεκριμένους ιστορικούς της τέχνης του 20^{ου} αιώνα είπε κάποτε ότι οι γνώσεις μας είναι σαν το αρχιπέλαγος –

μικρά νησιά πνιγμένα σε μια θάλασσα άγνοιας. Ακόμα και για τον Πανόφσκι η ιστορία της τέχνης δεν απλωνόταν σαν γεωμετρικά επίπεδες αλυκές χωρισμένες σε χρόνια και αιώνες. Ίσως να εννοούσε ότι αν κάποιος είχε αρκετό χρόνο θα μπορούσε στο τέλος να γεμίσει τον ωκεανό και να μάθει τα πάντα. Δεν είμαι όμως και τόσο σίγουρος. Υπάρχουν εποχές και μέρη που δεν μας δίνεται ποτέ η δυνατότητα να καταλάβουμε διότι λόγω της εποχής μας, της θέσης μας και της ιδιοσυγκρασίας μας είναι σε μεγάλο βαθμό απρόσιτα. Θα έλεγα λοιπόν ότι η θάλασσα της άγνοιας δεν τελειώνει ποτέ. Στο δικό μου φαντασιακό τοπίο, η αρχαία Μέση Ανατολή φαίνεται περιέργως πιο οικεία από την τέχνη της κλασικής Ελλάδας και για αυτό την τοποθέτησα σε ένα μακρινό ακρωτήριο (και όχι στον ωκεανό). Αυτά τα πράγματα δεν βγάζουν πάντα νόημα· δεν μπορώ να εξηγήσω απόλυτα το λόγο που η ζωγραφική των Αυστραλιανών Αβοριγίνων (στα δεξιά) και η ζωγραφική των Μάγια (στα αριστερά) φαίνονται πιο ξεκάθαρα από ότι η ζωγραφική του Μεσαίωνα. Γνωρίζω όμως ότι μέρος της δουλειάς μου ως ιστορικός τέχνης είναι να προσπαθήσω να εξηγήσω το γιατί συμβαίνει αυτό.

Έχω μια πληθώρα από τέτοιους χάρτες διαίσθησης σχεδιασμένους από φοιτητές, διδασκάλους τέχνης και καθηγητές πανεπιστημίων από όλο τον κόσμο. Στην Κίνα, μια φοιτήτρια της ιστορίας της τέχνης ζωγράφισε ένα χάρτη που έδειχνε πέντε μονοπάτια προς το παρελθόν (εικόνα 3). Στον δρόμο πάνω αριστερά περνάς από μια σειρά καλλιτεχνών του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, πιο πίσω βλέπεις την Αναγέννηση και τον Μεσαίωνα και καταλήγεις στους πέρα λόφους της Ελλάδας και της Ρώμης, στην προϊστορική Ευρώπη και Μεσοποταμία. Προσέξτε την επιλογή των καλλιτεχνών της Δύσης: Μουρ (Moore), Μαγιόλ (Maillol), Γκωγκέν (Gauguin), Βαν Γκογκ (Van Gogh) και Ματις (Matisse), πρόσωπα που γενικά ευνοούνται από την κινεζική τέχνη καθώς οι πρώτες γενιές κινέζων καλλιτεχνών που επισκέφτηκαν την Γαλλία τη δεκαετία του 1920 και 30 μελέτησαν κυρίως συντηρητικά έργα τέχνης και απέφυγαν τον Κυβισμό, τον Ντανταϊσμό και τον Σουρεαλισμό. Από τον Ροντέν (Rodin), ακόμα ένα αγαπητό καλλιτέχνη στην Κίνα, πάει ξαφνικά πίσω στην Αναγέννηση.

Βάζει την νεωτερική δυτική τέχνη σε ένα τελείως ξεχωριστό μονοπάτι (πάνω δεξιά) και το βλέπει ως ένα λαμπερό αστέρι που δεν μπορεί να φτάσει αν και υπόσχεται ότι θα προσπαθήσει. Αυτό ακριβώς αποτελεί μια κοινή αντίληψη των κινέζων καλλιτεχνών από τα μέσα του 90, ότι δηλαδή η σύγχρονη δυτική τέχνη αποτελεί μια εξωτική πρόκληση, μια πρόκληση που απαιτεί μια περιπετειώδη εξόρμηση σε άγνωστη περιοχή. Η Αιγυπτιακή τέχνη είναι επίσης απομονωμένη στο τέλος ενός ξεχωριστού δρόμου(κάτω αριστερά).



(εικόνα 3)

Δεξιά στο κάτω μέρος της σελίδας ζωγραφίζει δυο πορείες προς το δικό της κινέζικο παρελθόν. Η μία πορεία προσπερνάει τους κλασικούς ζωγράφους και φτάνει ως τις σπηλαιογραφίες του Ντουνχουάνγκ (Dunhuang) της αρχαίας Κίνας (750 μΧ). Αυτός ο δρόμος αποτελεί ουσιαστικά την ιστορία της κινεζικής τέχνης με μερικούς αξιόλογους προγόνους της σαν τον Μιχαήλ Άγγελο (Michelangelo) και τον Λεονάρντο (Leonardo) καθώς και μερικούς μοντερνιστές όπως τον Ματίς (Matisse) και τον Βαν Γκονγκ (Van Gogh). Κανένας από τους δύο δρόμους όμως δεν αγγίζει το παρόν και ουσιαστικά μας λέει ότι στον δικό της χάρτη δεν υπάρχει θέση για την σύγχρονη τέχνη στην Κίνα τουλάχιστον με τον ίδιο τρόπο για την τέχνη στη Δύση. Και αυτό εν μέρει διότι η κινεζική ζωγραφική με μελάνι θεωρείται ότι έχει παρακμάσει τον τελευταίο αιώνα καθώς επίσης διότι για την συγκεκριμένη φοιτήτρια η 'νεωτερική τέχνη περιλαμβάνει και την σύγχρονη τέχνη της Κίνας. Ένας τελευταίος δρόμος, κάτω δεξιά, οδηγεί απευθείας σε δυο περιόδους: μια πρόσφατη, την Δυναστεία Τσινγκ (the Qing Dynasty) 1644-1912 και μια παλαιότερη, την Δυναστεία Χαν (the Han Dynasty, 206 π.Χ – 220 μ.Χ). Αυτός είναι ο δικός της τρόπος να αναδείξει ένα άλλο είδος τέχνης που περιλαμβάνει κεραμική, αντικείμενα από χαλκό και γλυπτική. Θεωρεί λοιπόν ότι αυτή η παράδοση αποτυπώνεται καλύτερα από τον συνδυασμό μίας παλαιότερης και μίας νεότερης περιόδου τέχνης κατά τον ίδιο τρόπο

εμφανίζεται ένα λιγότερο απειλητικό μνημείο του Πικάσο και του Κυβισμού. Αισθάνεται πολύ οικεία με την τηλεόραση και την ‘τέχνη του 80’, ειδικά την ‘τηλεοπτική’ φωτογραφία της Μπάρμπαρα Κρούγκερ (Barbara Kruger). Ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός και ο κυβισμός είναι δυο τελείως διαφορετικά κινήματα. Αποτελούν μέρος της σημαντικής, της σοβαρής ιστορίας και δεν είναι καθόλου φιλικά ή προσιτά.

Γύρω από τον φοιτητή και τους φίλους του απλώνεται το δάσος το οποίο αποκαλεί ‘φόντο από όμορφα δέντρα’, ζωγραφική που είναι γνωστή αλλά όχι και τόσο συναρπαστική. Υπάρχουν λοιπόν στο δάσος διάφοροι περίοδοι και ρεύματα, κανένα όμως πάρα πολύ ενδιαφέρον, κανένα πολύ δύσκολο ή μακρινό. Αυτό είναι και μια χαρακτηριστική μεταμοντέρνα αντίληψη του παρελθόντος όπου εποχές τόσο διαφορετικές όσο η Αναγέννηση, η Ελληνιστική Γλυπτική και ο Μεταϊμπρεσιονισμός είναι όλα εξίσου προσιτά. Ο Σουρεαλισμός, το ρεύμα που περιορίζεται στον 20^ο αιώνα, κυκλοφορεί σε όλο το νοητικό αυτό χάρτη αλλά ταυτόχρονα η τέχνη σχεδόν 3000 χρόνων συγκεντρώνεται πολύ εύκολα γύρω του. Στοιχεία ανακατεμένα χωρίς ιδιαίτερη χρονολογική σειρά.

Στον ορίζοντα βρίσκονται τα ολύμπια βουνά της Ελλάδας, η Ρώμη καθώς και η απαστράπτουσα αυγή του Δυτικού Ρεαλισμού: η Ελλάδα και η Ρώμη βρίσκονται σταθερά μακριά στο στερέωμα. Πολλοί δυτικοί φοιτητές και καθηγητές που έχουν σχεδιάσει τέτοιους χάρτες για μένα, έχουν κάνει το ίδιο με την Ελλάδα και τη Ρώμη, είναι δηλαδή μέρος του συλλογισμού του ότι ο κλασσικός πολιτισμός ορίζεται ως ο αναπόσπαστος θεμέλιος λίθος της Δύσης. Ο ήλιος που φωτίζει τον ουρανό δεν είναι τίποτα άλλο από το κεντρικό θέμα του Γκόμπριχ (Gombrich) στο βιβλίο ‘ Το Χρονικό της Τέχνης’ (Story of Art), μια αρκετά τραβηγμένη θεωρία της ρεαλιστικής απεικόνισης.

Ο ίδιος ο Γκόμπριχ δεν θα συμφωνούσε με το ‘ανακατεμένο’ δάσος, την υπεροχή του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού , την κουλτούρα της τηλεόρασης ή τον δρόμο με τα κίτρινα τούβλα του Σουρεαλισμού. Θα αναγνώριζε όμως τη συντριπτική ‘δυτικότροπη’ ατμόσφαιρα της εικόνας. Για αυτόν τον φοιτητή, η ‘μη δυτική τέχνη’ είναι κυριολεκτικά εξωγήινη: αποτυπώνεται ως δυο ιπτάμενοι δίσκοι με πιλότους δυο τέρατα με μάτια ακρίδας (ο φοιτητής που το σχεδίασε ζήτησε συγγνώμη για τους δύο αυτούς εξωγήινους οι οποίοι, όπως είπε, δεν είναι πολιτικά ορθοί). Παρόλα αυτά, είναι αποτέλεσμα ειλικρίνειας και αυτό είναι που μετράει σε αυτή την άσκηση.

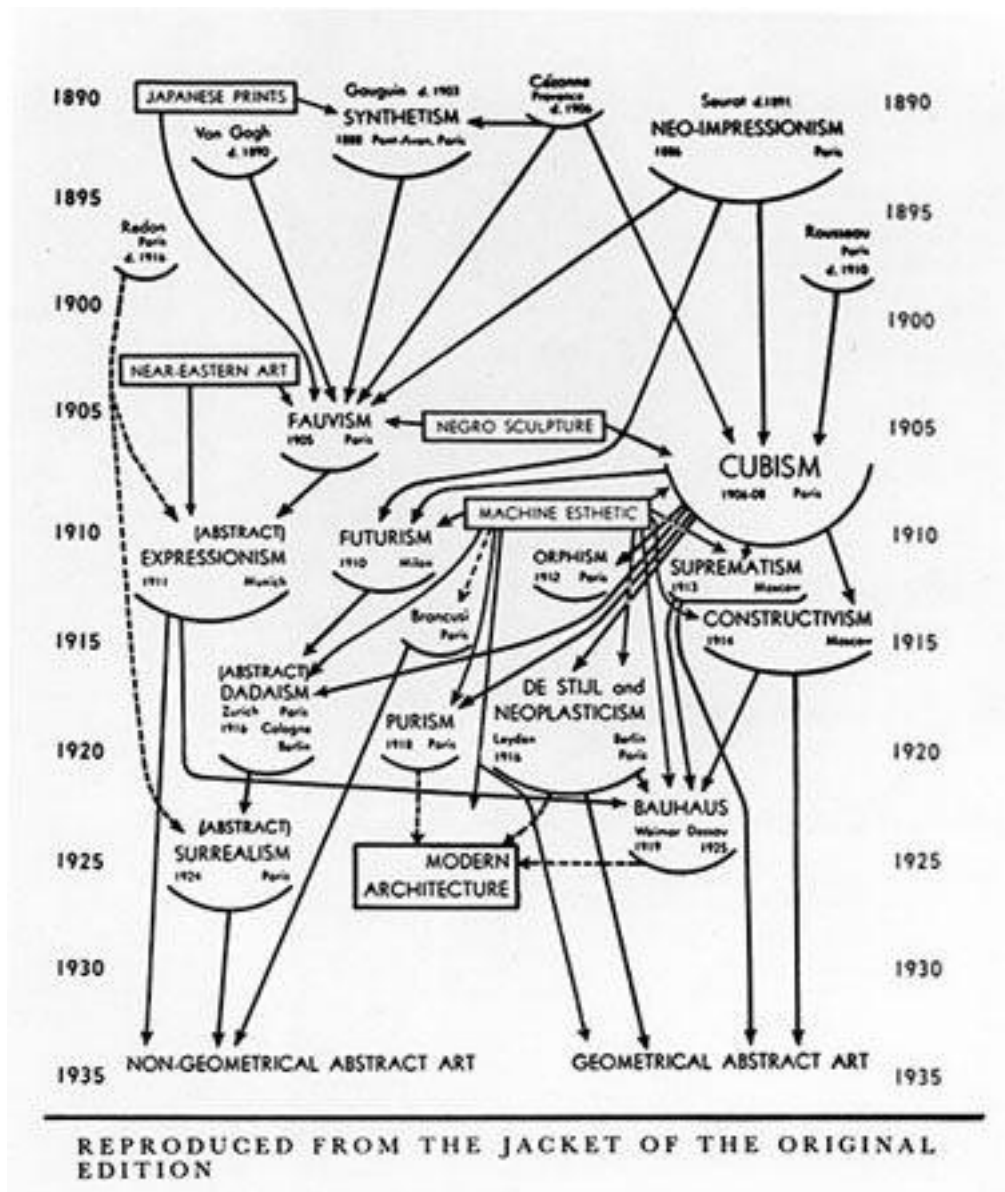
Περιττό να πω ότι σχέδια σαν αυτά δεν είναι δυνατόν να περιγράψουν πλήρως τον σχηματισμό της ιστορίας. Είναι πολύ απλά και, εκτός των άλλων, οι περισσότεροι από εμάς δεν σκεφτόμαστε με διαγράμματα. Τα σχέδια και τα διαγράμματα δεν είναι δημοφιλή στην ιστορία της τέχνης διότι είναι πολύ ‘τακτοποιημένα’ για να εκπροσωπήσουν την πραγματική αλήθεια. Όμως παίρνω το ρίσκο να τις αναδείξω εδώ διότι παράγουν κάτι αυθόρμητο και ανεπίσημο και αυτό τα κάνει εξαιρετικά πολύτιμα. Η άσκηση είναι απλή αλλά όχι απλοϊκή. Μπορεί να βοηθήσει ώστε να διώξει κανείς το βάρος της παιδαγωγικής ανάλυσης και να ανακαλύψει μια αίσθηση

της ιστορίας της τέχνης που είναι πιο κοντά στο πώς χρησιμοποιούσαν και ένιωθαν την τέχνη στο παρελθόν. Ελπίζω και εσύ να σκέφτεσαι να φτιάξεις ένα τέτοιο διάγραμμα, τουλάχιστον νοητικά, γιατί θα σε βοηθήσει συγκρίνεις τις δικές σου ιδέες με άλλες καθώς προχωράμε στην ανάγνωση αυτού του βιβλίου. Με το που ολοκληρώσεις ένα τέτοιο σχέδιο μπορείς αμέσως να ξεκινήσεις το φινιρίσμα και την αναδιάρθρωση που θα οδηγήσει σταδιακά σε μια λογική και μοναδική αίσθηση του τι συνέβη στη τέχνη από την προϊστορία ως σήμερα. Αυτό που μετράει δεν είναι το ίδιο το σχέδιο αλλά η σκέψη που παρέχει για να σε ωθήσει να συνειδητοποιήσεις την *ανάγκη* να σκεφτείς το σχήμα της δικής σου φαντασίας. Αλλιώς, η ιστορία της τέχνης θα ήταν σαν μια παρέλαση, σχεδιασμένη από άλλα πρόσωπα, αιώνια να σε προσπερνά.

Περίοδοι και υπερπερίοδοι

Ένα άλλο στοιχείο που πρέπει να σκεφτεί κανείς για την ιστορία της τέχνης είναι το πώς πρέπει να ιεραρχηθούν οι ιστορικές περίοδοι. Τα ονόματα αυτά θυμίζουν την γνωστή πομπή της ιστορίας της τέχνης επιπέδου γυμνασίου: Κλασική εποχή, Μεσαίωνας, Αναγέννηση, Μπαρόκ, Μεταμοντέρνα εποχή. Δεν υπάρχει συγκεκριμένος αριθμός εποχών. Θα μπορούσα κάλλιστα να έλεγα: Κλασσική εποχή, Μεσαίωνας, Αναγέννηση, Μπαρόκ, Ροκοκό, Ρομαντική περίοδος, Ρεαλισμός, Ιμπρεσιονισμός, Μεταϊμπρεσιονισμός, Νεωτερική εποχή, Μετανεωτερική ή οποιαδήποτε άλλη εκδοχή. Όσο πιο λεπτομερές το βιβλίο ή το μάθημα, τόσο περισσότερες περίοδοι τέχνης θα υπάρχουν. Ο Χορστ Τζάνσον (Horst Janson) στο βιβλίο του 'Ιστορία της Τέχνης', ένα από τα πιο σύγχρονα βιβλία για το οποίο θα μιλήσουμε στο κεφάλαιο 3, συνθέτει ένα πολύπλοκο χρονολόγιο αρκετά μακροσκελές.

Αν προσθέσει κανείς στη λίστα τους σύγχρονους 'ισμούς' μπορεί να γίνει ακόμα πιο μακροσκελής. Ορφισμός, Λουμινισμός, Φουτουρισμός, Κονστρουκτιβισμός, Νεοπλαστικισμός, Πουρισμός... Περίπου στα μέσα του αιώνα, στο αποκορύφωμα του διεθνούς Νεωτερισμού, φαινόταν ότι ο 20^{ος} αιώνας αποτελούσε μια κακοφωνία ισμών. Ο Άλφρεντ Μπαρ (Alfred Barr), ο πρώτος που διεύθυνε το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνη στην Νέα Υόρκη έχει μείνει γνωστός στην ιστορία της τέχνης ως παθολογικός λάτρης της λίστας και της κωδικοποίησης των ισμών. Γενικά, απαριθμούσε μερικές ντουζίνες 'ισμών', μερικές από τις οποίες δημιούργησε ο ίδιος (εικόνα 5). Καθώς περνάει ο χρόνος, οι πολλοί διαφορετικοί 'ισμοί' συγκλίνουν σε μεγάλα καλλιτεχνικά κινήματα αλλά δεν είναι λογικό να μιλά κανείς για τον 20^ο αιώνα ως ένα μοναδικό καλλιτεχνικό ρεύμα, χωρίς υποκατηγορίες. Πριν τον 19^ο αιώνα υπήρχαν λιγότεροι 'ισμοί' αλλά αρκετές περίοδοι: Οθωμανική, Καρολίγγεια, Ρομαντική, Γοτθική... και βέβαια οι ονομασίες πολλαπλασιάζονται όταν το θέμα δεν είναι η δυτική τέχνη. Στην Ινδική τέχνη για παράδειγμα η Βεδική τέχνη και στη συνέχεια η Μαουρυανή, η τέχνη Άντρα, η τέχνη των Κοσσανών και η τέχνη των Γκούπτα. Ένα ολόκληρο βιβλίο θα μπορούσε εύκολα να γεμίσει με παρόμοια ονόματα.



(εικόνα 5)

Μπορεί κανείς να φτάσει στα άκρα και είτε να δημιουργήσει ατέλειωτες λίστες (όπως ο Μπαρ) ή να προσπαθήσει να συγκεντρώσει όλες τις περιόδους κάτω έναν το πολύ δύο τίτλους. Αν θεωρείς ότι ολόκληρη η τέχνη αποτελεί μια οντότητα και οι περίοδοι δεν έχουν σημασία, τότε πρέπει να είσαι *μονιστής*, πιστεύεις δηλαδή ότι μια σπηλαιογραφία είναι ένα και το αυτό με έναν πίνακα του Πόλοκ και σε τελική ανάλυση δεν υπάρχει νόημα να ξεχωρίσουμε αυτά τα δύο (αυτό που μετράει είναι η δημιουργικότητα και η διάνοια). Αν, από την άλλη, κάθε περίοδος είναι για σένα σημαντική και κάθε ‘ισμός’ αξίζει να αναφερθεί, τότε είσαι *ατομιστής* (κατά την αρχαία Δημοκρίτεια έννοια). Ο φανατικός ατομικιστής θα έλεγε ότι και οι ‘ισμοί’ και οι καλλιτεχνικές περίοδοι μπορούν να έχουν υποκατηγορίες ώσπου η ιστορία της τέχνης να μετατραπεί σε μια σειρά από ξεχωριστούς καλλιτέχνες. Στο τέλος, ακόμα και το σύνολο των έργων ενός και μόνο καλλιτέχνη πρέπει να διαχωριστεί διότι κάθε δημιουργία ξεχωρίζει από όλες τις άλλες. Ο Βάκχος, ένα από τα πρώιμα γλυπτά του Μιχαήλ Άγγελου, με τα διάσημα αρχαιότροπα χαρακτηριστικά, δεν ταιριάζει με το

υπόλοιπο έργο του ‘Πιέτα’ της Φλωρεντίας, ένα τεράστιο γλυπτό με κανένα αξιόλογο χαρακτηριστικό. Με μία έννοια , κάθε έργο ξεχωριστά αποτελεί από μόνο του μια περίοδο. Στο μυαλό του *ατομιστή*, η ιστορία της τέχνης διασπάται στα ίδια τα συστατικά που την απαρτίζουν ενώ στο μυαλό του *μονιστή* η ιστορία της τέχνης συσσωρεύεται σε μια αδιανόητη μάζα.

Οι περισσότεροι ιστορικοί τέχνης συμπεριφέρονται ως ατομιστές - μελετούν ξεχωριστά καλλιτέχνες και έργα – αλλά διδάσκουν ως μετριοπαθείς μονιστές οργανώνοντας την ιστορία της τέχνης σε ένα αρκετά μεγάλο αριθμό από καλλιτεχνικές περιόδους. Υπάρχουν βέβαια και εξαιρέσεις. Ο Γκόμπριχ δήλωσε κάποτε ότι μετάνιωσε που ποτέ δεν είχε γράψει μονογραφία για ένα καλλιτέχνη ξεχωριστά. Τα βιβλία του βασίζονται σε συγκεκριμένα θέματα – ένα βιβλίο για νωπογραφίες και το διάσημο έργο του ‘Τέχνη και Ψευδαίσθηση’- ενώ τα υπόλοιπα αποτελούν συνθέσεις δοκιμίων που κυμαίνονται από την Αναγέννηση ως την σύγχρονη εποχή. Το έργο του Γκόμπριχ μπορεί να θεωρηθεί ‘μονιστικό’ με την έννοια ότι διακατέχεται περισσότερο από ιδέες και λιγότερο από μεμονωμένους καλλιτέχνες και εποχές.

Ο γερμανός κριτικός τέχνης Βίλχελμ Πίντερ (Wilhelm Pinder) ήταν πιο κοντά στον ‘ατομικισμό’: έγραψε το έργο ‘ Το Πρόβλημα των Γενεών στην Ευρωπαϊκή Ιστορία Τέχνης’, στο οποίο πρότεινε την κατάταξη της τέχνης, όχι σε περιόδους, αλλά μια κατάταξη σε σχέση με τους σύγχρονους καλλιτέχνες ή κοντά σε αυτούς. Σε αυτή την περίπτωση η τέχνη ως την Αναγέννηση θα καθοριζόταν από μια σειρά τουλάχιστον εκατό γενεών παρά έξι – επτά εποχών. Αν ο Πίντερ πειραματίστηκε με τον ‘ατομισμό’ τότε ο γάλλος ιστορικός τέχνης Πιερ Νταί (Pierre Daix) ειδικεύεται στην κατηγορία του υπο-ατομισμού: συνέθεσε μια μελέτη για το έργο του Πικάσο από το 1900 ως το 1906, χωρίζοντάς το σε υποπεριόδους όχι μόνο ανά εποχή αλλά και ανά μήνα. Το γράφημα του Μπαρ είναι ατομικιστικό αλλά τα σχέδια του περιλαμβάνουν πολλά περισσότερα ονόματα καλλιτεχνών διότι αρχικά εξέταζε τους καλλιτέχνες ως μονάδες -άρα ατομιστική κατεύθυνση- προσπαθώντας ταυτόχρονα να τους κατατάξει σε μια σειρά-άρα μονιστική κατεύθυνση. (Ο Μπαρ δέχτηκε ανοιχτά κριτική για το διάγραμμα των μοντέρνων ‘ισμών’ και αυτή η προσέγγιση του βοήθησε στην ανάδειξη της Μετανεωτερικής περιόδου, όπως θα δούμε και παρακάτω). Η πλειονότητα των ιστορικών τέχνης δεν φτάνουν ποτέ σε ένα ξεκάθαρο και εφευρετικό σχήμα της ιστορίας όπως ο Μπαρ και ο Πίντερ. Κάθε ιστορικός τέχνης αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στη χαρά της μελέτης μιας μεμονωμένης δουλειάς αφήνοντας το έργο του καλλιτέχνη να θέτει τα δικά του ξεχωριστά ερωτήματα και την πολύ ιδιαίτερη ευτυχία να κάνει ένα βήμα πίσω και να βρει ένα τουλάχιστον ανεπίσημο σχεδιάγραμμα στο χάος της ιστορίας.

Οι περισσότερες συζητήσεις, όσον αφορά την περιοδοποίηση, μεταξύ των ιστορικών τέχνης έχουν να κάνουν μετ συγκεκριμένες εποχές και την μετάβαση από την μία στην άλλη. Τα σύνορα μεταξύ Νεωτερικής και Μετά-νεωτερικής τέχνης είναι μια από τις πιο αμφισβητούμενες υποθέσεις. Μερικοί ιστορικοί αναφέρουν ότι ο Μετά-νεωτερικισμός άρχισε το 1960 με τον Άντι Γουόρχολ και την Ποπ Αρτ. Ο φιλόσοφος

Άρθουρ Ντάντο (Arthur Danto) έχει επιχειρηματολογήσει εκτενώς πάνω σε αυτό το θέμα και τα συμπεράσματα του είναι αναμφισβήτητα τουλάχιστον από τους ιστορικούς που έζησαν από κοντά την Ποπ Αρτ ενώ αρκετοί άλλοι έχουν πάρει θέση στο ζήτημα αυτό. Ο Ντέιβ Χίκεϊ (Dave Hickey) γνωστός για τα συγγράμματα του που σκαρφίζονται ανόητα πλέγματα από περιόδους και ρεύματα (τα οποία δεν απέχουν πολύ από τα σχέδια του φοιτητή με το δάσος) τοποθετεί την έναρξη του Μετά-νεωτερισμού το 1962 με την πρώτη έκθεση Ποπ Αρτ. Ο Τόμας Μακέβιλι (Thomas McEvilley), κριτικός που έχει επίσης αφιερωθεί σε τέτοια διλήμματα ιστορίας της τέχνης, βάζει την αρχή στο 1961. Ο κριτικός τέχνης Λίο Στάινμπεργκ (Leo Steinberg), που πρώτο εισήγαγε τον όρο ‘post -modernism’ στην θεωρία της ιστορίας της τέχνης, συνδέει και ο ίδιος το κίνημα με την Ποπ Αρτ και ιδιαίτερα με το κολάζ του Ράουσενμπεργκ (Rauschenberg). Υπάρχουν βέβαια μυριάδες διαφορετικές γνώμες. Η Ροζαλιντ Κράους (Rosalind Krauss) και ο Υβ Αλέν Μπουά (Yve Alain Bois) θεωρούν ότι ο Μετά-νεωτερισμός είναι περισσότερο μια διαρκής αντίσταση στο Νεωτερισμό παρά μια ολόκληρη περίοδος. Άλλοι ιστορικοί όπως ο βέλγος Τιερί ντε Ντιβ (Thierry De Duve) έχουν βρει στοιχεία μετά-νεωτερισμού στον Ντυσάν και τον Νταντά από την αρχή σχεδόν του αιώνα.

Η ίδια συζήτηση διεξάγεται και για τις απαρχές της Νεωτερικής τέχνης. Σύμφωνα με μια εκδοχή ξεκίνησε από την γενιά του Ζακ Λουί Νταβίντ κατά τη Γαλλική Επανάσταση. Ο ιστορικός τέχνης Μάικλ Φράιντ (Michael Fried) εντοπίζει κάποια στοιχεία Νεωτερικής τέχνης στην γενιά του Νταβίντ ενώ άλλοι στη γενιά του Μανέ. Άλλοι ιστορικοί τοποθετούν τον Σεζάν ως την πηγή της Νεωτερικής τέχνης και άλλοι αρχίζουν με τον Κυβισμό.

Αντιπαραθέσεις τέτοιου είδους έχουμε επίσης και για άλλες περιόδους. Στη δεκαετία του 1960 γινόταν μεγάλη συζήτηση για την διάρκεια του Μανιερισμού και αν είναι σωστή η θεωρία ότι αρχίζει αμέσως μετά την ακμή της Αναγέννησης ή αργότερα μέσα στον αιώνα. Οι πρώτοι ιστορικοί που έγραψαν για τον Μανιερισμό (με την έννοια ότι επανεξέτασαν το ρεύμα αυτό όπως οι αρχαιολόγοι ανακαλύπτουν καινούριους πολιτισμούς ανάμεσα στους ήδη γνωστούς) δημιούργησαν μια εικόνα βασανισμένων υπαρξιακών παθών. Στη δεκαετία του 60 ο Τζον Σήαρμαν (John Shearman) έγραψε ένα σημαντικό βιβλίο πάνω στο θέμα, επαναπροσδιορίζοντας τον Μανιερισμό ως μια πιο ελαφριά και πνευματική ασχολία τοποθετώντας το ρεύμα αυτό πιο κοντά ταυτόχρονα πιο κοντά στη Ρώμη παρά στη Φλωρεντία. Άλλοι ακαδημαϊκοί, όπως ο Τόμας ΝταΚόστα Κάουφμαν (Thomas DaCosta Kaufmann), μελετούν την εξέλιξη του Μανιερισμού από το τέλος του 16^{ου} αιώνα στην αυλή του Ροδόλφου II στην Πράγα. Σήμερα το ερώτημα αυτό δεν βρίσκεται στο επίκεντρο όμως υπάρχουν τουλάχιστον τρεις αποδεκτές εικόνες του όρου ‘μανιερισμός’.

Τα ερωτήματα αυτά για το που και το πότε των ‘ισμών’ και των κινημάτων είναι και πολύπλοκα και καίριας σημασίας και δεν γίνεται να συμπυκνούν χωρίς να αδικηθούν. Ευτυχώς υπάρχει ένα άλλο αδιαμφισβήτητο πιο βασικό ερώτημα που είναι πιο εύκολο να τεθεί: την γενική ιεράρχηση όλων των περιόδων. Η διαφορά είναι σίγουρα σημαντική αν ο Νεωτερισμός αρχίζει με τον Νταβίντ, τον Μανέ, τον Σεζάν ή

τον Πικάσο αλλά η ενασχόληση με την σειρά των εποχών που περιλαμβάνει τον Νεωτερισμό θέτει κρίσιμα ερωτήματα για τη σχέση του με την ιστορία της τέχνης γενικά.

Ο Έρβιν Πανόφσκι, που εισήγαγε τον ατομισμό και μονισμό, διεκπαιρέωσε μια από τις πιο σοβαρές και κρίσιμες έρευνες σε αυτό το ζήτημα. Αν κοιτάξουμε πάλι τη λίστα που είχα κάνει στην αρχή

Κλασική τέχνη

Μεσαίωνας

Αναγέννηση

Μπαρόκ

Νεωτερική τέχνη

Μετά-νεωτερική τέχνη

ίσως θα ήταν καλύτερα να συνδυαστούν τα δύο πρώτα με τα τρία τελευταία ως εξής:

Προ – Αναγέννηση

Κλασική τέχνη

Μεσαίωνας

Αναγέννηση

Μετά-Αναγέννηση

Μπαρόκ

Νεωτερική τέχνη

Μετά-νεωτερική τέχνη

Ο Πανόφσκι ονόμασε αυτούς τους τίτλους ‘υπέρ-περιόδους, κάτι σαν μεγαλύτερες ομάδες από περιόδους τέχνης. Σύμφωνα με την δική μου λίστα θεώρησης της ιστορίας, τότε η Προ-Αναγέννηση, η Αναγέννηση και η Μετα-Αναγέννηση θα ήταν οι δικές μου υπερ-περίοδοι. Δεν θα μπορούσαν να σκεφτώ κάτι πιο εκτενές από αυτό. Ένας ριζοσπαστικός μονιστής θα έφτανε στα άκρα συμπεκνώνοντας τις τρεις υπερ-περιόδους σε μια τεράστια περίοδο ονόματι ‘Τέχνη’. Ως εκ τούτου ο μονιστής θα αποδομούσε ολόκληρη την έννοια της ιστορίας. Για αυτό οι υπερ-εποχές του Πανόφσκι είναι τόσο ενδιαφέρουσες. Αποτελούν αναγκαιότητα για κάθε έννοια της ιστορίας της τέχνης αλλά σε φέρνουν επίσης και ένα βήμα πριν το παραλογισμό.

Η περιοδοποίηση των σημαντικότερων εποχών και υπερ-εποχών βοηθάει να αποκαλυφθούν τα μεγαλύτερα κεφάλαια της Δυτικής τέχνης αλλά σχετίζεται επίσης

και με την μη-Δυτική τέχνη. Οι κριτικοί τέχνης τείνουν να χρησιμοποιούν λέξεις όπως Μπαρόκ και Κλασικό για να περιγράψουν την τέχνη πολλών εποχών και περιοχών. Τέτοιες λέξεις για παράδειγμα χρησιμοποιούνται ανεπίσημα για να περιγράψουν αντικείμενα όπως τις στήλες των Μάγια, κινέζικες πορσελάνες, μεσαιωνικά έπιπλα ή αρχιτεκτονική της Ταϊλάνδης.



(εικόνα 7)

Αν κοιτάξουμε το αντικείμενο στην εικόνα 7 (δοχείο καύσης θυμιάματος) θα λέγαμε ότι μοιάζει με Μπαρόκ αν και ο όρος αυτός δεν είναι σωστός. Ούτως η άλλως το αντικείμενο βρέθηκε σε τύμβο της Δυναστείας των Χαν του 113 π.Χ., 1900 ολόκληρα χρόνια πριν το Ευρωπαϊκό Μπαρόκ. Αυτό που εννοούμε με την ονομασία Μπαρόκ είναι ότι το θυμιατό αυτό εμπεριέχει μερικά χαρακτηριστικά – επιφανειακά και συμπτωματικά - με ένα ρεύμα ιδιαίτερα ξεχωριστό. Οι κριτικοί τέχνης χρησιμοποιούν κάπως αόριστα τέτοιους όρους, χωρίς καμία ιδιαίτερη έμφαση καθώς η συνήθεια αυτή είναι βαθιά ριζωμένη μέσα τους. Η βιβλιογραφία της μη- Δυτικής τέχνης είναι γεμάτη από συγκαλυμμένες και επιφανειακές αναφορές σε ‘κλασικό’, ‘μπαρόκ’, νεοκλασικό’, ‘ροκοκό’, ‘νεωτετικό’ και ‘μετανεωτετικό’.

Προσέξτε επίσης ότι οι ιστορικοί τέχνης δεν αποδίδουν εύκολα τις περιόδους της μη-Δυτικής τέχνης όταν αναφέρονται στη τέχνη της Δύσης. Δεν θα περνούσε ποτέ από το μυαλό κανενός να περιγράψει ένα γλυπτό – μπαρόκ του Μπερνίνι (Bernini) αποκαλώντας το ‘Χαν’ ή να προσπαθήσει να αποδώσει την αρχιτεκτονική του Μπρουνελέσκι (Brunelleschi) ονομάζοντας τα πρώιμα έργα του ως ‘ Μαορυανά’ (Maurya) ή ‘Άντρα’(Andhra) ή αργότερα ‘Κουσάν’(Kushan) ή ‘Γκούπτα’(Gupta). Είναι καθαρά θέμα οικειοποίησης καθώς σε έναν ιστορικό από την Κίνα ή την Ινδία, τέτοιες συγκρίσεις ίσως έβγαζαν περισσότερο νόημα. Είναι όμως ενδεικτικό το πόσο βαθιά ‘Δυτική’ παραμένει η ορολογία της ιστορίας της τέχνης. Η πλειονότητα των ιστορικών σκέφτεται με όρους των μεγαλύτερων ‘δυτικών’ περιόδων και υπερ-περιόδων. Ακόμα και αν αποφύγω να αποκαλέσω το θυμιατό ‘Μπαρόκ’ και πω για παράδειγμα ‘καμπυλόγραμμο’ ή ‘δυναμικό’, χρησιμοποιώ χαρακτηριστικά του Μπαρόκ. Καμία ιστορία της τέχνης, ακόμα και εκείνη που αναδύεται από μη Ευρωπαϊκές χώρες, δεν μπορεί να αποφύγει αυτήν την πορεία. Για αυτό το λόγο, η

κεντρική περιοδοποίηση της Δύσης είναι συναφής με ολόκληρη την ιστορία της τέχνης.

Οι μεγάλες περίοδοι και υπερ-περίοδοι είναι πάντα στο κέντρο κάθε περιγραφής έργων τέχνης ακόμα και αν δεν υπάγονται στην πραγματική Ευρωπαϊκή Αναγέννηση ή το Μπαρόκ. Ας πάρουμε άλλο ένα νοητικό πείραμα που αποδεικνύει το επιχείρημα αυτό: φανταστείτε δυο αγγεία το ένα δίπλα στο άλλο. Ας υποθέσουμε ότι τα αντικείμενα ανήκουν σε μια τεχνοτροπία που δεν έχετε ξαναδεί και δεν γνωρίζετε σε ποιον πολιτισμό ανήκουν. Θα μπορούσε να είναι τέχνη 'τουριστική' φτιαγμένη στο Κάιρο το 1990 ή κεραμικά της Σουηδίας από το 2000 π.Χ. Το ένα αγγείο έχει ένα απλό μοτίβο ασπρόμαυρων γραμμών ενώ στο δεύτερο βλέπεις ένα πανέμορφο ελικοειδές κλήμα που αγκαλιάζει όλο το αγγείο από τη βάση ως το χείλος. Ποιο είναι αρχαιότερο; Στο σημείο αυτό κάλλιστα θα μπορούσες να είσαι στην ίδια θέση με τον πιο έμπειρο αρχαιολόγο. Όλοι θα έλεγαν ότι το ένα είναι σίγουρα αρχαιότερο από το άλλο. Δεν είναι σίγουρο βέβαια ποιος θα διάλεγε ποιο. Εγώ για παράδειγμα ίσως αποφάσιζα ότι το σχέδιο με το κλήμα υποδεικνύει μεγαλύτερη δεξιοτεχνία και ελευθερία άρα το πιθανότερο είναι να δημιουργήθηκε αργότερα. Άλλος θα έλεγε ότι οι ρίγες αποτελούν μέρος αφαιρετικής τέχνης, σημάδι ανεπτυγμένου πολιτισμού. Στο πείραμα αυτό δεν μας ενδιαφέρει ποιος έχει δίκιο. Αυτό που είναι ενδιαφέρον είναι ότι ο καθένας μας, αυτόματα, ιεραρχεί τα δύο αγγεία με χρονολογική σειρά. Αν μάλιστα προσθέσουμε ακόμα ένα αγγείο με οριζόντιες κόκκινες και λευκές ρίγες όλοι θα το τοποθετούσαν στην ίδια περίοδο με το δοχείο των ασπρόμαυρων γραμμών. Αυτόματα αρχίσαμε να τακτοποιούμε τα άγνωστα αυτά αντικείμενα σε περιόδους και είναι σχεδόν σίγουρο ότι επηρεάζονται από την Δυτική περιοδολόγηση. (οι ρίγες μας φαίνονται σύγχρονη τέχνη και το κλήμα Μπαρόκ).

Σε αυτό το σκεπτικό βασιζόταν η ανάλυση της τέχνης, από τους αρχικούς ειδήμονες του 17^{ου} αιώνα έως τους πρώτους ιστορικούς σύγχρονης τέχνης, όπως ο γερμανός Χάινριχ Βέλφλιν (Heinrich Wölfflin). Οι σύγχρονοι ιστορικοί τέχνης το ονομάζουν 'ανάλυση τεχνοτροπίας' (style analysis). Σήμερα θα προτιμούσαν να περιμένουν κάποια άλλη απόδειξη – ημερομηνίες, χημική ανάλυση ή κάποιο έγγραφο που αποδεικνύει την ηλικία των αγγείων - αλλά κανένας δεν θα αντιστεκόταν σε αυτήν την παρόρμηση να ιεραρχήσει τα έργα τέχνης σε περιόδους. Όσο μεγαλύτερη κατάρτιση κατέχει ο ιστορικός τόσο πιο γρήγορα και σίγουρα θα προχωρήσει στην ταυτοποίηση των αγγείων (και μετά θα αρχίσει να την αμφισβητεί). Η 'ζημιά' όμως έχει ήδη γίνει σε αυτό το πρώτο δευτερόλεπτο. Οι εποχές και πως τις αντιλαμβανόμαστε οδηγούν σε κριτική χωρίς ουσιαστικά να το συνειδητοποιούμε. Η Δυτική περιοδολόγηση είναι βασική προϋπόθεση για την γνώση της ιστορίας της τέχνης για αυτούς που ζουν είτε στην Ευρώπη είτε στην Αμερική ή οπουδήποτε αλλού.

Ποιος είναι τότε ο καλύτερος τρόπος να ιεραρχήσει κανείς τις περιόδους και υπερ-περιόδους; Στην πράξη, υπάρχουν πολλές λύσεις και εναλλακτικοί τρόποι. Αν κάποιος θεωρεί την Αναγέννηση ως σημείο αναφοράς θα τοποθετήσει τα πάντα (σε

υποκατηγορίες) κάτω από αυτήν.(οι υπερ-περίοδοι γράφονται με έντονους χαρακτήρες)

Αρχαιότητα

Κλασσική εποχή

Μεσαίωνας

Αναγέννηση

Μπαρόκ

Νεοκλασικισμός

Νεωτερική εποχή

Μετανεωτερική εποχή

Αυτό το σχήμα έχει ονομαστεί ‘διευρυμένη Αναγέννηση’ διότι κατά κάποιο τρόπο υπονοεί ότι η Αναγέννηση έδωσε τη δυνατότητα και στα υπόλοιπα να ανθίσουν. Είναι μια δημοφιλής άποψη με αδιάσειστα στοιχεία που την υποστηρίζουν. Η τέχνη όντως άρχισε κατά την Αναγέννηση· κατά τον Μεσαίωνα, οι πίνακες ζωγραφικής και τα γλυπτά ήταν θρησκευτικά αντικείμενα όχι συλλεκτικά είδη ή αντικείμενα αισθητικής αξίας. Μαζί με την έννοια της τέχνης ως τέχνη, εμφανίστηκαν και πολλοί άλλοι όροι που τώρα πια θεωρούμε δεδομένους: την έννοια της αβάν γκαρντ, την ιδέα ότι όλοι οι μεγάλοι καλλιτέχνες είναι μοναχικές ιδιοφυίες, την πρακτική της κριτικής της τέχνης, τις αρχές της αισθητικής και της θεωρίας της τέχνης, την άνοδο της κοσμικής τέχνης ακόμα και το πεδίο της ίδιας της ιστορίας της τέχνης. Αν σκεφτούμε όλες αυτές τις αλλαγές θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μετάβαση από τον Νεωτερισμό στον Μετανεωτερισμό είναι σχετικά απλή.

Ο ίδιος ο Πανόφски προτίμησε 4 υπερ-περιόδους με διάφορες υποκατηγορίες

Κλασσική εποχή

Μυκηναϊκή

Ελληνιστική

Μεσαίωνας

Καρολλίγγεια

Γοτθική

Αναγέννηση

Πρώιμη Αναγέννηση

Υψηλή Αναγέννηση

Νεωτερισμός

Το διάγραμμα αυτό του Πανόφσκι είναι πιθανότατα η σειρά που προτιμούν οι περισσότεροι ιστορικοί τέχνης. Αν προσθέσουμε υποκατηγορίες κάτω από τον Νεωτερισμό, όπως για παράδειγμα Μπαρόκ, Ρομαντισμός, Ιμπρεσιονισμός και Μετανεωτερική τέχνη, η λίστα του Πανόφσκι πιο πολύ θα αντιστοιχούσε σε περιγραφή θέσης εργασίας που τα πανεπιστήμια προκηρύσσουν ή σε τίτλους σεμιναρίων σε συνέδρια για την ιστορία της τέχνης. Η πιο μεγάλη απόκλιση απόψεων όμως είναι ανάμεσα στους ιστορικούς που ειδικεύονται στην Προ-Νεωτερική τέχνη (και θα υιοθετούσαν ένα σχέδιο σαν του Πανόφσκι) και σε αυτούς που διδάσκουν Νεωτερική και Μετανεωτερική τέχνη οι οποίοι θα αισθάνονταν πιο οικεία με ένα σχεδιάγραμμα όπως το παρακάτω:

Προ-νεωτερική τέχνη

Αρχαιότητα – Μεσαίωνας – Αναγέννηση – Μπαρόκ – Ρομαντισμός –
Ρεαλισμός

Νεωτερική τέχνη

Μετα – ιμπρεσιονισμός – Κυβισμός – Αφαίρεση – Σουρεαλισμός –
Αφαιρετικός Εξπρεσιονισμός – Μεταμονεωτερισμός

Οι ιστορικοί τέχνης που εργάζονται περισσότερο με υλικό του 20^{ου} αιώνα χρησιμοποιούν κατά μέσο όρο λιγότερο το παρελθόν από ότι οι ιστορικοί που ασχολούνται με μια περίοδο της Προ –νεωτερικής ιστορίας. Σε συνέδρια δηλαδή αλλά και στην καθημερινότητα των τμημάτων των πανεπιστημίων της ιστορίας της τέχνης, οι Νεωτεριστές και οι ειδικοί στη σύγχρονη τέχνη ασχολούνται λιγότερο με ολόκληρο το πλαίσιο της ιστορίας σε σχέση με το πόσο ασχολούνται οι Προ – νεωτεριστές με την πρόσφατη τέχνη.

Επίσης, δεν ξεχνάμε και το θέμα της ‘μη – Δυτικής ‘ τέχνης, με το οποίο θα ασχοληθούμε αργότερα στο βιβλίο αυτό. Ο ειδικός της μη- Δυτικής τέχνης ίσως θα έβαζε όλες τις ‘Δυτικές’ περιόδους και υποπεριόδους κάτω από τον τίτλο ‘Δυτική Τέχνη’, μεταμορφώνοντας τη Δύση σε μια κουλτούρα ανάμεσα σε πολλές άλλες. Ο ειδικός της Αφρικανικής τέχνης για παράδειγμα θα σκεφτόταν την ιστορική πορεία ως εξής:

Αφρικανική Τέχνη

Λιθική τέχνης της Σαχάρας – Αιγυπτιακή – Νοκ – Τζενέ – Άιφ και Μπενίν –
Αποικιακή Τέχνη – Μετα-αποικιακή

Ευρωπαϊκή τέχνη

Ασιατική

Αμερικάνικη

(οι αφρικανικές κουλτούρες και περίοδοι ακολουθούν ξανά την αλληλουχία Κλασική τέχνη – Μεσαίωνας – Αναγέννηση –Μπαρόκ αλλά αυτό είναι ένα άλλο ζήτημα)

Και τέλος, ανάμεσα στους σύγχρονους καλλιτέχνες, θεωρώ ότι η ισχύουσα θέση της ιστορίας της τέχνης επικεντρώνεται περισσότερο στην πρόσφατη καπιταλιστική Αμερική και Ευρώπη ενώ η ιστορία που υπολείπεται καταχωρείται με το εξής αποτελεσματικό τρόπο:

Μη –δυτική τέχνη

Δυτική τέχνη

Προ-νεωτερική τέχνη

Νεωτερική τέχνη

Διεθνής Νεωτερική τέχνη

Μερικά μουσεία μάλιστα οργανώνουν τις συλλογές τους βάζοντας τους τίτλους Μη-δυτική τέχνη, Ευρωπαϊκή τέχνη και τέχνη του 20^{ου} αιώνα σε διαφορετικά τμήματα. Πολύ συχνά αυτοί οι διαχωρισμοί συμπίπτουν με ανεξάρτητα τμήματα του μουσείου, το καθένα με τη δική του οικονομική διαχείριση, προσωπικό και πολιτισμική κατεύθυνση.

Αν η προτίμηση σας κλίνει περισσότερο προς αυτή την τελευταία λίστα, τότε ακολουθείτε το πιο πρόσφατο ρεύμα για την τέχνη, την παγκοσμιοποίηση της τέχνης ως σύνολο και την σύμπτυξη της ιστορίας σε ένα ενιαίο προ-νεωτερικό παρελθόν. Στην Μετανεωτερική τέχνη ο όρος ‘οικειοποίηση’ (appropriation) έχει δοθεί στην πρακτική του να μεταφέρει κανείς στοιχεία από όλες τις περιόδους της ιστορίας σε μια καινούρια μορφή τέχνης. Τέτοιοι καλλιτέχνες συνήθως επιλέγουν στοιχεία κατά βούληση διότι η ίδια η ιστορία φαίνεται να έχει καταρρεύσει στα δικά τους μάτια. Για αυτούς, τα πάντα είναι το ίδιο μακρινά είτε αυτό είναι ένα προϊστορικό αντικείμενο είτε ένα κολάζ του Πικάσο. Αυτή η προοπτική αποθανατίζεται στο έργο ‘Πικάσο Μαντόνα’ (Picasso Madonna), μία φάρσα ενός συντηρητή από την Φλωρεντία το 1960 (εικόνα 8).



Θα λέγαμε ότι αποτελεί τον μετανεωτερικό χάρτη της Αναγέννησης. Στη βαθύτερη στρώση βλέπουμε ένα πίνακα του 13^{ου} αιώνα, ορατό στο δεξί μάτι της Παναγίας, στο στόμα της, στους δύο μικρούς αγγέλους και στον Ιησού βρέφος ακριβώς κάτω από το πρόσωπο της. Πάνω από αυτό το επίπεδο υπάρχουν ακόμα δύο επιστρώσεις της Αναγέννησης, (μπορείς να τις διακρίνεις); Το αποτέλεσμα είναι ένα χαριτωμένο κολάζ τουλάχιστον 4 αιώνων τέχνης με όλα τα στοιχεία ενωμένα, όπως σε κάθε Μετανεωτερικό κολάζ.

Η ίδια ιδέα μπορεί να βρεθεί και σε νοητικούς χάρτες όπως αυτούς που είδαμε στις εικόνες 1-4. Ένας καλλιτέχνης σχεδίασε κάποτε για μένα ένα χάρτη τοποθετώντας τον εαυτό του σε ένα έρημο νησί και όλη την ιστορία σαν ένα θησαυρό (ή ως ένα σωρό με σκουπίδια) απλωμένο γύρω του. Τίποτα δεν ήταν πιο μακριά από το άλλο. Η λίστα από περιόδους και υπερ-περιόδους θα ήταν ως εξής:

Ιστορία της Τέχνης

(καμία υποκατηγορία)

Παρόν

Ψυχολογικά, αυτή η έννοια της απόλυτης κατάρρευσης της ιστορίας αποτελεί ένα είδος ανακούφισης στους ανθρώπους που νιώθουν αυτό το ενοχλητικό βάρος της ‘σημασίας’ που διακατέχει την ιστορία. Ο πρώτος φοιτητής που ανέφερα που σχεδίασε το γράφημα με την Πίνα Μπάους και τους Blue Man Group είναι πολύ κοντά σε αυτή τη λογική. Μερικοί ιστορικοί που ασχολούνται με την σύγχρονη τέχνη νιώθουν την ίδια ευχαρίστηση. Μπορούν να εφαρμόσουν όποια θεωρία θέλουν ελεύθερα, να την αναλύσουν με όποιο τρόπο διαλέξουν και να παραθέσουν ή να αγνοήσουν τα δεδομένα κατά βούληση. Όμως, όπως θα έλεγε και ο Μίλαν Κούντερα (Milan Kundera) , αργά ή γρήγορα, η προφανής χαλαρότητα της ιστορίας της τέχνης θα αποκαλυφθεί ως ‘αβάσταχτη ελαφρότητα’ και στο τέλος θα μεταμορφωθεί σε αβάσταχτο φορτίο.

Ιστορία εκκρεμές

Οι λίστες που έχω αναφέρει ως τώρα είναι ίσως από τα πιο κοινότυπα μοντέλα, αλλά δεν υπάρχουν μόνο αυτά. Ο Βέλφλιν (Wofflin) ισχυρίστηκε ότι υπάρχει μια πολύ πιο ευρεία σχέση μεταξύ ‘μπαρόκ’ και κλασικισμού’. Την άποψη του αυτή την υποστήριξε με πολύπλοκες αναλύσεις και επιλεγμένα έργα τέχνης αποφεύγοντας όμως εντελώς κάθε πολιτισμικό πλαίσιο. (Ο Βέλφλιν θα ήταν αρκετά πιο ήρεμος από μένα αν απλά αποκαλούσε το αντικείμενο της εικόνας 7 απλά μπαρόκ). Φοιτητές της ιστορίας της τέχνης διδάσκονται τον Βέλφλιν εν μέρει για να τους βοηθήσει να αποφεύγουν αυτή την περιττή ανάλυση τεχνοτροπίας. Ακόμα και με αυτή την ασφαλιστική δικλίδα, το γεγονός ότι συνεχίζεται και διδάσκεται είναι απόδειξη της

τόσο ελκυστικής φύσης της θεωρίας του. Ίσως τελικά υπάρχει κάτι ‘μπαρόκ’ στα ελικοειδή, γκρίζα σχήματα του δοχείου, ίσως το ανθρώπινο μάτι γυρνάει ξανά και ξανά στις ίδιες καταστάσεις. Είναι μια θεωρία που πρέπει να την δει κανείς σοβαρά μόνο και μόνο επειδή δεν χάνεται. Αν ήμουν φανατικός ‘Βελφλινιστής’, κατά πάσα πιθανότητα, θα έγραφα την αρχική περιοδοποίηση ως εξής:

Κλασική τέχνη

Μεσαίωνα (= Μπαρόκ)

Αναγέννηση (= Κλασικισμός)

Μπαρόκ

Νεωτερική τέχνη (= κλασικισμός)

Μετανεωτερική τέχνη (= Μπαρόκ)

Ή με πιο εύκολους όρους:

Κλασική τέχνη

Μπαρόκ

Κλασική τέχνη

Μπαρόκ

Κλασική τέχνη

Μπαρόκ

.....κτλ χωρίς τέλος. Κανένας ιστορικός τέχνης βέβαια δεν θα συμφωνούσε με μια τέτοια λίστα και ο ίδιος ο Βέλφλιν απέφυγε να είναι τόσο κατηγορηματικός αλλά όντως υπάρχει κάτι το Μπαρόκ στον Μεσαίωνα και όντως υπάρχει κάτι το αυστηρό, πνευματικό και κλασικό στον Νεωτερισμό.

Αν πάρουμε στα σοβαρά αυτήν την εναλλαγή των περιόδων του Βέλφλιν, η ιστορία θα κινείται μπροστά-πίσω σαν εκκρεμές αντί να κατευθύνεται μπροστά ή να απλώνεται σε ένα φανταστικό τοπίο. Υπάρχουν κάποια βιώσιμα τέτοιου είδους μοντέλα ιστορίας και ένα από τα πιο σημαντικά ορόσημα αυτής αφορά την φύση της Γερμανικής τέχνης. Γράφοντας ο Πανόφσκι για τον Άλμπεχτ Ντίρερ (Albrecht Durer), τον πιο επιφανή καλλιτέχνη της Αναγέννησης στη Γερμανία, δήλωσε ότι:

Η εξέλιξη της Υψηλής και Μετά-μεσαιωνικής τέχνης της Δυτικής Ευρώπης μπορεί να συγκριθεί με μία φούγκα, το κεντρικό θέμα της οποίας έχει οικειοποιηθεί με κάποιες διαφοροποιήσεις από τις διάφορες χώρες. Η γοτθική τεχνοτροπία δημιουργήθηκε από την Γαλλία· Η Αναγέννηση και το Μπαρόκ άρχισε στην Ιταλία και τελειοποιήθηκε στην Ολλανδία· το Ροκοκό και ο Ιμπρεσιονισμός του 19^{ου} αιώνα είναι γαλλικά ενώ ο Κλασικισμός του 18^{ου} αιώνα και ο Ρομαντισμός είναι αγγλικά. Σε αυτήν την

καταπληκτική φούγκα λείπει η φωνή της Γερμανίας. Ποτέ η Γερμανία δεν αντιπροσώπευσε μία από τις διεθνώς αναγνωρισμένες τεχνοτροπίες, των οποίων τα ονόματα έχουν παγιωθεί ως τίτλοι στα κεφάλαια της Ιστορίας της Τέχνης.

Το θέμα αυτό έχει ευρέως συζητηθεί στην Γερμανία. Έχει παράγει η Γερμανία κάποιο χαρακτηριστικό είδος εικαστικής τέχνης που να παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο σε κάποιο σημείο της Ιστορίας της Δύσης; Ή αποτελεί μόνιμα πια την χώρα της σύνθεσης και της ποίησης; Το θέμα αυτό είναι αμφιλεγόμενο για πολλούς λόγους: μετά τον ΒΠΠ οι συζητήσεις για την ‘γερμανικότητα’ της εικαστικής τέχνης είχε μετατραπεί σε ανάθεμα. Όπως επεσήμανε και ο γερμανός ιστορικός τέχνης Χανς Μπέλτινγκ (Hans Belting), η Γερμανία είναι σαν να μην υπάρχει μετά τον πόλεμο: η μισή (Ανατολική) Γερμανία ήταν απρόσιτη στους ακαδημαϊκούς της Δύσης ενώ δεν ήταν καν δυνατόν να γράψει κανείς για την γερμανική κουλτούρα της βορειοδυτικής Πολωνίας. Δεν υπήρχε καμία συζήτηση για ‘εθνική’ τέχνη και οι γερμανοί κριτικοί και ακαδημαϊκοί μιλούσαν με ανακούφιση για ‘Δυτική’ ή ‘Ευρωπαϊκή’ ή ακόμα ‘Παγκόσμια’ τέχνη παρά να χρειάζεται να σκεφτούν για την ‘γερμανικότητα’ της Γερμανικής τέχνης. Μέσα σε αυτό το κενό εμφανίστηκαν αρκετές γενιές γερμανών καλλιτεχνών: πρώτα ο Γιόσεφ Μπόις (Joseph Beuys), ο οποίος προσπάθησε να επαναφέρει μια ζωντανή έννοια του γερμανικού παρελθόντος πηγαίνοντας πίσω στην αρχαία προϊστορία της Γερμανίας. Μετά εμφανίστηκαν και οι Άνσελμ Κίφερ (Anselm Kiefer) και Τζέραλντ Ρίχτερ (Gerald Richter) που ασχολήθηκαν ταυτόχρονα και με θέματα γερμανικής ιστορίας αλλά και με θέματα τέχνης εξοργιστικά ακαθόριστα. Η γερμανική ιστορία της τέχνης έχει ακόμα πολύ δρόμο μπροστά της ώστε να προλάβει καινούριες εξελίξεις. Με μερικές εξαιρέσεις όπως με τον Μπέλτινγκ, τον Καρλ Βερκμάιστερ (Karl Werkmeister) και τον Μπέντζαμιν Μπούχλοχ (Benjamin Buchloh), δεν υφίσταται σοβαρή ακαδημαϊκή συζήτηση πάνω σε απόψεις όπως του Πανόφσκι.

Ο Πανόφσκι δεν ισχυρίζεται ότι ο Ντίρερ αποτελεί την συνεισφορά της Γερμανίας στη φούγκα της Ευρωπαϊκής τέχνης, αλλά ότι ο Ντίρερ, όπως και πολλοί καλλιτέχνες μετά από αυτόν, έπесαν θύματα της απίστευτης γοητείας της Ιταλικής τέχνης χωρίς να την ενσωματώσουν πλήρως σε μια γερμανική τεχνοτροπία. Ο Ντίρερ επισκέφτηκε την Ιταλία δύο φορές για να διδαχτεί την θεωρία της τέχνης και παραπονιόταν για την έλλειψη της θεωρητικής κατάρτισης στους γερμανούς καλλιτέχνες. Ο ίδιος όμως ποτέ δεν συγχώνευσε την ιταλική με την γερμανική τέχνη. Από τον βορρά των Άλπεων, ο Ντίρερ κληρονόμησε το ‘γερμανικό χαρακτηριστικό’ της προσοχής στην λεπτομέρεια και την εσωτερικότητα (Innerlichkeit). Από τον νότο, υιοθέτησε το ιταλικό ενδιαφέρον για τις ενοποιημένες, ισορροπημένες και θεωρητικά καταρτισμένες εικόνες. Πολλοί από τους πίνακες του Ντίρερ χρησιμοποιούν στοιχεία και από τις δύο αυτές πηγές και καμία, σύμφωνα με τον Πανόφσκι, δεν μεταποιείται σε κάτι εντελώς καινούριο.

Παραδοσιακά, το έργο των καλλιτεχνών χωρίζεται σε περιόδους ή φάσεις της ζωής τους ώστε να σχηματίζεται ή ‘πρώιμη περίοδος’, η ‘ ώριμη περίοδος’ και η ‘όψιμη’. Αν ο καλλιτέχνης σταθεί τυχερός θα καταφέρει να φτάσει σε μια όψιμη περίοδο που

συνήθως θεωρείται ως η περίλαμπρη σύνθεση του έργου του. Ο Πανόφски ισχυρίζεται ότι η κατεύθυνση εκκρεμές του Ντίρερ, τον απέτρεψε να έχει αυτή την πορεία. Είναι εύκολο να διακρίνει κανείς τα πρώτα έργα του Ντίρερ από τα τελευταία αλλά δεν υπάρχουν ουσιαστικές διαφορές καθώς επίσης δεν έφτασε ποτέ σε μια ‘όψιμη’ τεχνοτροπία. (Ο Πανόφски λέει ότι το μόνο που είχε ήταν μια ‘τελική’ τεχνοτροπία εννοώντας ότι με αυτό το ύφος έτυχε να εργαζόταν στο τέλος της ζωής του.

Ο Πανόφски θεωρεί ότι υπήρχε μια ‘εσωτερική διαμάχη’ στο μυαλό του Ντίρερ, μια ‘ένταση’ που κινητοποιούσε όλες του τις ιδέες και επιτυχίες. Ο Ντίρερ πέρασε κάποια χρόνια της ζωής του δουλεύοντας μέσα από το ιταλικό πνεύμα και μετά λίγα χρόνια μέσα σε ένα γερμανικό πλαίσιο και ούτω κάθε εξής, επομένως τα έργα του:

Κυβερνιούνται από την αρχή της ταλάντευσης που οδηγεί σε ένα κυκλικό σχήμα με το όνομα ‘μικρές περίοδοι’ και η εναλλαγή των μικρών αυτών περιόδων επικαλύπτει την σειρά των παραδοσιακών τριών φάσεων (πρώιμη, ώριμη, όψιμη). Αυτή η συνεχής ένταση αναπόφευκτα οδήγησε σε ένα συγκεκριμένο ρυθμό που μπορεί κανείς να συγκρίνει με την διαδοχή πίεση, δράση, οπισθοδρόμηση’ στα φυσικά στοιχεία ή με τα παρεμβάλλοντα ακουστικά και ηχητικά κύματα στη φυσική.

Η ανάλυση του Πανόφски από το 1955 αποτελεί μια από τις πιο σαφείς εικόνες ενός τέτοιου μοντέλου-εκκρεμές στην ιστορία της τέχνης. Ο ίδιος το εφαρμόζει μόνο στον Ντίρερ αλλά αναπόφευκτα έχει απήχηση γενικότερα στη γερμανική τέχνη.

Παρόλο που η Γερμανία αποτελεί το πιο γνωστό παράδειγμα για το συγκεκριμένο ιστορικό μοντέλο, υπάρχουν και άλλες χώρες που έχουν ομοίως διχαστεί από δύο ή περισσότερες επιρροές. Η τέχνη της Βουλγαρίας του 20^{ου} αιώνα για παράδειγμα εναλλάσσεται συνέχεια ανάμεσα στον Σοβιετικό σοσιαλιστικό ρεαλισμό και τον Γαλλικό ιμπρεσιονισμό, μεταϊμπρεσιονισμό και σουρεαλισμό. Όπως και σε άλλες μικρές χώρες, οι καλλιτέχνες στη Βουλγαρία προσπάθησαν να καθορίσουν το ιδίωμα της τέχνης τους όμως γνωρίζουν καλά ότι αυτή η τέχνη είναι κυρίως ένα αμάλγαμα από σοβιετικά και γαλλικά στοιχεία. Όπως ακριβώς η Γερμανία του Ντίρερ έχει πολωθεί ανάμεσα στο Βορρά και τον Νότο, η τέχνη της Βουλγαρίας πολώθηκε ανάμεσα στην Ανατολή και την Δύση. (Αυτό είναι μια γενίκευση φυσικά: στην πράξη οι βούλγαροι καλλιτέχνες διαχωρίζουν τις επιρροές της Γαλλίας, της Γερμανίας, της Ιταλίας καθώς και την επίδραση της Ρωσίας και των Βαλκανίων). Βέβαια, όπως ακριβώς στην μεταπολεμική Γερμανία έτσι και οι Βούλγαροι καλλιτέχνες άφησαν κατά μέρος τέτοια ερωτήματα και έστρεψαν την προσοχή τους στη νέα διεθνή καλλιτεχνική αγορά.

Τα μοντέλα- εκκρεμές της ιστορίας της τέχνης διαχέουν αυτόν τον κανόνα. Ένα ακόμα παράδειγμα είναι αυτό της ‘Ολλανδίζουσας’ θα λέγαμε τέχνης, από τον 15^ο αιώνα ως τον 17^ο, που έχει περιγραφεί ως ένα είδος αντιστροφής ή σκιάς της ιταλικής τέχνης. Όπως δήλωσε ο Ντίρερ ότι η γερμανική τέχνη υπολείπεται της ιταλικής θεωρίας, έτσι και οι Ολλανδοί ζωγράφοι έχουν χαρακτηριστεί ότι υπολείπονται

ιταλικών χαρακτηριστικών. Η κριτικός τέχνης Σβετλάνα Άλπερς (Svetlana Alpers) έχει προτείνει ένα καινούριο μοντέλο ‘ολλανδίζουσας’ τέχνης που θα την απελευθέρωνε από οποιαδήποτε παραδοσιακή εξάρτηση από την Ιταλία, τοποθετώντας έτσι τις κατακτήσεις του Βορρά σε ένα θετικό πλαίσιο. Η ίδια βλέπει την ζωγραφική της Ολλανδίας ως ‘περιγραφική τέχνη’ στην οποία τα ιταλικά στοιχεία αντικαθίστανται από έναν άλλο τρόπο να βλέπει κανείς τον κόσμο, πιο άμεσο και υλιστικό. Βιβλία όπως της Άλπερς αποτελούν ευκαιρία για την ιστορία της τέχνης να ξεφύγει από τις παραδοσιακές πολώσεις, όμως μοντέλα όπως της Γερμανίας έχουν τόσο πολύ παγιωθεί ώστε να έχουν πια γίνει αδιαμφισβήτητα αποδεκτά και έχουν ενσωματωθεί στον τρόπο σκέψης μας.

Αυτά τα παραδείγματα (Γερμανία, Ολλανδία, Βουλγαρία) είναι όλα τοπικού χαρακτήρα μέσα στον Ευρωπαϊκό χώρο. Οι μεγαλύτερες πολώσεις όμως δεν είναι Βορράς – Νότος ή Ανατολή – Δύση· είναι οι τεράστιες εναλλαγές που αισθάνονται οι μη δυτικές χώρες μεταξύ της δικής τους τέχνης και της τέχνης της Δύσης. Αυτού του είδους η πόλωση δημιουργεί καίριο πλήγμα, διχάζοντας την εικόνα που έχει ή ίδια η χώρα για τον εαυτό της.

Ιστορία Ζωής

Κάθε μοντέλο περιοδοποίησης έχει και την δική του προσωπική ιστορία. Η ιστορία-εκκρεμές ίσως αποτελεί ανακάλυψη της Αναγέννησης διότι η ίδια η λέξη αναγέννηση σημαίνει μια αναβίωση της κλασικής τέχνης, επομένως το ξεκίνημα μια κίνησης προς τα πίσω, μιας ταλάντευσης. Είναι γεγονός ότι αυτές οι ταλαντώσεις και επαναλαμβανόμενοι κύκλοι στην ιστορία της τέχνης αποτυπώθηκαν στην θεωρία αμέσως μετά το τέλος της Αναγέννησης από τον ιστορικό Τσιαμπατίστα Βίκο (Giambattista Vico). Ο διαχωρισμός της ιστορίας σε περιόδους και υπερ-περιόδους προέρχεται από τις παγκόσμιες ιστορίες του 18^{ου} αιώνα, ιστορίες του κάθε έθνους ανάλογα με τις γενεαλογικές συνδέσεις που είχε από τον Νώε και τους γιους του. Από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, οι ιστορικοί τέχνης άρχισαν να εφαρμόζουν την ίδια οργανωτική μέθοδο και σε πιο περιορισμένο υλικό και η ιδέα των εποχών και η κατηγοριοποίηση τους ήταν θέμα ρουτίνας από το τέλος του 19^{ου} αιώνα και εφ’εξής.

Ένα τρίτο μοντέλο ιστορίας είναι ακόμα πιο παλιό και από το μοντέλο – εκκρεμές και το διάγραμμα. Λέγεται ‘οργανικό’ μοντέλο, η αντίληψη δηλαδή ότι οι περίοδοι μιας κουλτούρας μοιάζουν με τις περιόδους της ζωής των ανθρώπων, των φυτών και των ζώων. Το οργανικό μοντέλο ήταν γνωστό στους αρχαίους Έλληνες και αποτέλεσε βασικό εφόδιο για την Ρωμαϊκή ιστοριογραφία.

Η βασική ιδέα επικεντρώνεται στο ότι η κάθε κουλτούρα, το κάθε έθνος και τεχνοτροπία περνάει από ένα κύκλο ζωής: στην αρχή έρχεται το δύσκολο, ασταθές ξεκίνημα όταν ο πολιτισμός είναι ακόμα ‘νέος’ και οι κανόνες δεν έχουν ακόμα τεθεί. Κατά τον 20^ο αιώνα, η περίοδος που έχει τοποθετηθεί κατά αυτόν τον τρόπο είναι η Αρχαία Ελληνική τέχνη (600-480 π.Χ). Κάτω από την επιρροή του Κυβισμού και του Μοντερνισμού, η διακόσμηση των αρχαϊκών αγγείων και η γλυπτική

αναγνωρίστηκαν ως το ξεκάθαρο και ειλικρινές ξεκίνημα της Ελληνικής τέχνης. Ακόμα μια τέτοιου είδους περίοδος που εκτιμήθηκε ιδιαίτερα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα είναι η ιταλική ζωγραφική του 14^{ου} αιώνα από τον Τζιότο (Giotto) και μετά. Ο συγκεκριμένος αιώνας, πριν τον Μασάτσιο (Masaccio) και την ανακάλυψη της προοπτικής, συνθέτει τις πρώτες συγκεχυμένες προσπάθειες να αποτυπωθεί ο κόσμος νατουραλιστικά, κάτι που ήταν αρκετά θελκτικό τον 20^ο αιώνα ακόμα και σε αυτούς που είχαν πια εξοικειωθεί με την Νεωτερική Τέχνη.

Σε αυτό το οργανικό μοντέλο, το επόμενο στάδιο συνιστά το τέλος της εφηβείας και την αρχή της ωριμότητας. Στην ελληνική γλυπτική αυτό σημαίνει την πρώιμη κλασική περίοδο (480 -450 π.Χ) ενώ αντίστοιχα για την ιταλική τον 15^ο αιώνα. Οι συγκεκριμένες εποχές ήταν ιδιαίτερα αγαπητές και νωρίτερα από τον 20^ο αιώνα. Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, ο γερμανός ιστορικός τέχνης Καρλ Φρίντριχ Ρούμορ (Karl Friedrich Rumohr) έγραφε με τον ίδιο ενθουσιασμό τόσο για την ιταλική τέχνη του 15^{ου} αιώνα όσο και για την Υψηλή Αναγέννηση.

Στη συνέχεια έχουμε την περίοδο της πλήρους ενηλικίωσης. Τον 18^ο αιώνα, ο μελετητής αρχαιοτήτων Γιόχαν Ιωακείμ Βίνκελμαν (Johan Joachim Winckelman) ο οποίος θεωρείται ο πιο σημαντικός ιστορικός τέχνης της Γερμανίας, ασχολήθηκε με την ελληνική αρχαϊκή τέχνη αλλά προτίμησε την τελειότητα της Αθηναϊκής τέχνης του 5^{ου} και 4^{ου} αιώνα π.Χ. Στην ιστορία της τέχνης, το απόγειο της ελληνικής τέχνης έμεινε γνωστό με το όνομα Υψηλή κλασική περίοδος. Για την ιταλική τέχνη, η πλήρης ωριμότητα ονομάζεται Υψηλή Αναγέννηση (αρχές του 16^{ου} αιώνα)

Όταν φτάσει κανείς στο απόγειο της ζωής του, γερνάει, περνάει στη μέση ηλικία και αρχίζει την αργή πορεία προς το θάνατο. Για την ελληνική τέχνη αυτή η πορεία αυτή ξεκίνησε τον αιώνα πριν τον Μέγα Αλέξανδρο, πέρασε στην ελληνιστική εποχή μέχρι την άνοδο της Ρώμης τον 1^ο αιώνα μ.Χ. ο Βίνκελμαν έγραψε με ενθουσιασμό για την παρακμή της ελληνιστικής τέχνης κάτι που είδε ως παράδειγμα για την παρακμή και άλλων πολιτισμών. Στην Ιταλία για παράδειγμα η κάθοδος θα άρχιζε με τον Μανιερισμό και την ακαδημαϊκή τέχνη πολύ αργότερα, κατά τον 16^ο αιώνα και θα τέλειωνε κατά τον 17^ο ή 18^ο αιώνα.

Όπως είναι φυσικό δεν πεθαίνουν όλοι οι πολιτισμοί – η Ελλάδα και η Ιταλία ακόμα υφίστανται – άρα η εποχή τέλους δεν έχει φτάσει ακόμα. Μερικές φορές το μοντέλο ‘ζωής’ μπορεί να γίνει μοντέλο ‘εκκρεμές’, κάτι σαν μετενσάρκωση της ‘ζωής’ μιας συγκεκριμένης κουλτούρας. Η ιταλική τέχνη θεωρείται ότι αναγεννήθηκε κατά τον 19^ο αιώνα με την τοπιογραφία Μακιαγιόλι (Macchiaiuoli) αλλά και πιο αποφασιστικά με την άνοδο των Φουτουριστών. Σε άλλες περιπτώσεις η πτώση συνεχίστηκε ακάθεκτη για αιώνες. Ο αργός θάνατος της Ρωμαϊκής τέχνης αποτελεί γνωστό παράδειγμα. Η ελληνική τέχνη μετά τον 1^ο αιώνα π.Χ ήταν επίσης ετοιμοθάνατη. Κατά μια έννοια η κουλτούρα άλλαξε όταν έγινε Βυζαντινή αλλά κατά μία άλλη η σύγχρονη Ελλάδα συνεχίζει μια αδιανόητη παρακμή που ξεκίνησε πριν την εμφάνιση του Μέγα Αλέξανδρου. Τώρα πια οι ιστορικοί τέχνης έχουν μάθει να μην κρίνουν τόσο σκληρά και οι ‘παρακμάζουσες’ περίοδοι μελετώνται τόσο

μεθοδικά όσο και οι ‘κλασικές’ εποχές. Υπάρχουν παρόλα αυτά πολλά ερωτήματα που ελλοχεύουν στο παρασκήνιο για πολλά θέματα που κατά καιρούς έχουν γραφτεί για την ελληνική και ιταλική τέχνη. Το δίλημμα του Βίνκελμαν ήταν ακόμη μεγαλύτερο διότι είχε επενδύσει τόσα πολλά σε ένα πολιτισμό που δεν είχε καμία σχέση με την Γερμανία εκτός από το γεγονός ότι οι ακαδημαϊκοί της Γερμανίας ήταν μελετητές της και συλλέκτες των αριστουργημάτων της. Ήταν σαν να επιθυμούσε να αναβιώσει την ιστορία μιας Γερμανίας πάθους και μεγαλείου απλώς και μόνο με το να γράφει για αυτήν.

Το σχήμα αυτού του κύκλου της ζωής ήταν κωδικοποιημένο σε αρχαία κείμενα στην εξής σειρά : *infantia*, *adulescentia*, *maturitas*, *senectus* (βρεφική ηλικία, εφηβεία, ώριμη ηλικία, γήρας). Κάποιες φορές υπάρχουν πέντε στάδια και άλλες μόνο τρία. Μερικές φορές οι μεταφορές αυτές προέρχονται από την βοτανολογία, όχι την ανθρώπινη ζωή, και έτσι μιλάμε για τους ‘σπόρους’ του πολιτισμού, για την ‘άνθηση’ του, τον ‘μαρασμό’ ή την ‘παρακμή’. Όπως και το δει κανείς όμως, το μοντέλο ‘ιστορία ζωής’ περιέχει ένα μοιραίο ελάττωμα. Θα πρέπει στο τέλος να έρθει ο θάνατος.

Αντιφατική ιστορία

Για διάφορους λόγους, τα τέσσερα αυτά μοντέλα ιστορίας είναι αρκετά (χάρτες διαίσθησης, περίοδοι, ιστορία ‘εκκρεμές’, ‘οργανική’ ιστορία). Καλύπτουν ένα μεγάλο ποσοστό από τις αντιλήψεις και των μελετητών και της ακαδημαϊκής κοινότητας. Θα αναφέρω ακόμα ένα μοντέλο, πολύ λιγότερο σημαντικό αλλά πολύ περισσότερο δύσκολο να εξηγήσει κανείς.

Είναι δυνατόν να φανταστεί κανείς την ιστορία της τέχνης να πηγαίνει ενάντια στη ν χρονολογική σειρά. Η καλλιτεχνικές επιρροές ανιχνεύονται συνήθως από την μια γενιά στην άλλη ώστε οι καλλιτέχνες να συνδέονται κατά κάποιο τρόπο μέσα από μια αγωνία για την σκέψη του παρελθόντος. Και θα έλεγα επίσης ότι δεν είναι εντελώς αδιανόητο να μιλάμε για επιρροή προς το παρελθόν, να επηρεάζει δηλαδή ο Πικάσο τον Ρούμπενς, ο γερμανικός κλασικισμός του Βίνκελμαν του 18^{ου} αιώνα να επηρεάζει την αρχαία Ελλάδα. Τα παράδοξα αυτά παραδείγματα αναφέρονται απλώς στο πώς η ιστορία δημιουργεί αντιλήψεις. Καθώς προσπερνώ τον Πικάσο και βλέπω τον Ρούμπενς, ο Ρούμπενς τώρα αρχίζει να φαίνεται πιο βαρύς, πιο ακραίος και πιο ακούσια αστείος από ότι θα φαινόταν στη δική του εποχή. Εγώ όμως τον βλέπω μέσα από το πρίσμα του Πικάσο με αποχρώσεις του Μεταϊμπρεσσιονισμού και Κυβισμού. Η ολλανδή κριτικός τέχνης Μίκε Μπαλ (Mieke Bal) έχει γράψει ένα βιβλίο για τον Καραβάτζιο (Caravaggio) που αναφέρει ουσιαστικά το ίδιο πράγμα: μπορούμε να δούμε τον Καραβάτζιο μόνο μέσα από τα έργα πρόσφατων καλλιτεχνών που επηρεάστηκαν από αυτόν· το ονομάζει ‘εξωφρενική’ ιστορία. Κατά τον ίδιο τρόπο, οι λόγιοι της Γερμανίας του 18^{ου} αιώνα έκαναν ότι μπορούσαν να μας δώσουν την αίσθηση και την διαχρονική ομορφιά της Υψηλής κλασικής Ελλάδας. Παρόλο που τα ιδανικά του Βίνκελμαν έχουν πλέον εγκαταλειφτεί, πλανάται ακόμα η αίσθηση ότι η Ελλάδα είναι τέλεια και άφθαρτη στο χρόνο όπως ακριβώς οι γερμανοί λόγιοι και

ποιητές ήλπιζαν. Η ‘παράδοξη’ ιστορία δεν είναι καθόλου παράδοξη, στην πραγματικότητα είναι αναπόφευκτη. Πώς μπορώ εγώ να δω τον Ρούμπενς ή τον Καραβάτζιο διαφορετικά παρά μόνο έχοντας στο νου μου τον εικοστό αιώνα. Η βαθιά ακαδημαϊκή γνώση καταπνίγει τους πιο ανήκουστους αναχρονισμούς χωρίς να τους εξαφανίζει εντελώς. Αν είσαι περισσότερο καλλιτέχνης και όχι μελετητής της ιστορίας της τέχνης, τότε θα σκέφτεσαι την τέχνη μόνο με τέτοιους όρους και ίσως έχεις και το δικό σου αντίστροφο χρονολόγιο.

Μετανεωτερική Εποχή

Νεωτερική Εποχή

Αναγέννηση

Μεσαίωνας

Κλασική Ελλάδα

Προϊστορία

Υπάρχουν ακόμα μερικοί ιστορικοί τέχνης εκτός από τον Μπαρ που έχουν πειραματιστεί με την ‘παράδοξη’ ιστορία. Τουλάχιστον τρία πανεπιστήμια έχουν προσπαθήσει να διδάξουν την ιστορία ανάποδα (προφανώς δεν έχει αποτέλεσμα: η επίδραση πάντα πορεύεται προς τα εμπρός και οι φοιτητές καταλήγουν μπερδεμένοι). Σε ένα βιβλίο για τον Μαρσέλ Ντυσάν περιγράφει την ιστορία του ξεκινώντας την 1^η Ιανουαρίου και κάτω από αυτόν τον τίτλο οι συγγραφείς προσθέτουν οτιδήποτε γνωρίζουν για τις δραστηριότητες του Ντυσάν, μόνο όμως για την πρώτη του Γενάρη κάθε χρόνου που έζησε. Μετά συνεχίζουν με τις 2 Γενάρη και ούτω κάθε εξής. Όταν έχουν παραθέσει και τις 365 μέρες, το χρονολόγιο τελειώνει. Είναι πραγματικά παράλογο – κανείς δεν αντιλαμβάνεται τη ζωή του με αυτόν τον τρόπο – αλλά ο σκοπός είναι να κατανοήσει κανείς κάτι πραγματικό και ιστορικά αληθινό για τον Ντυσάν: το πάθος του για το παράλογο και το παράξενο. Θεωρητικοί της Λογοτεχνίας έχουν ήδη ασχοληθεί με το νήμα της ιστορίας κατά τέτοιο τρόπο και τα αποτελέσματα τους δεν είναι καθόλου ιδιόμορφα. Ίσως στο μέλλον περισσότεροι ιστορικοί τέχνης θα προσπαθήσουν να καταπιαστούν με ένα τέτοιο είδος εξιστόρησης.

Μετά –ιστορία

Στο τέλος κάθε ιστορίας ελλοχεύει το πρόβλημα του παρόντος. Αν ο Μετανεωτερισμός αποτελεί την σύγχρονη εποχή μας (και αυτό είναι μια άποψη δεκτή από τους περισσότερους) τότε τι θα συμβεί όταν τελειώσει;

Αν ο Μετανεωτερισμός μείνει ως όρος για το τέλος του 20^{ου} αιώνα και τις αρχές του 21^{ου} αργά ή γρήγορα θα φαίνεται μια απλή περίοδος όπως όλες οι άλλες. Αυτή τη στιγμή όμως βρίσκεται ακόμα σε εξέλιξη και δεν αποτελεί ξεχωριστή εποχή όπως για παράδειγμα το Μπαρόκ με μια αναγνωρίσιμη αρχή και τέλος. Για πολλούς ο

Μετανεωτερισμός ισούται με μια κατάσταση, ένα τρόπο ζωής παρά με μια περίοδο. Την δεκαετία του 1980 κριτικοί τέχνης άρχισαν να αναφέρονται στο ‘φινάλε’, έναν όρο δανεισμένο από το σκάκι και εφαρμοσμένο στην πρακτική των ιστορικών εποχών. Στο σκακιστικό φινάλε παραμένουν στην σκακιέρα μόνο μερικά πιόνια και δεν είναι ξεκάθαρο αν ένας παίχτης μπορεί να νικήσει ή το παιχνίδι θα συνεχιστεί επ’αόριστο. Τέτοια σκακιστικά προβλήματα είναι δυσεπίλυτα, δυσκίνητα και επαναλαμβανόμενα και δεν είναι τυχαίο που ειδικοί στο σκάκι έχουν γράψει ολόκληρα για αυτό. Σε μια εικονική θεωρία, το ‘φινάλε’ της τέχνης αποτελεί μια μετανεωτερική κατάσταση που δεν επιδέχεται να γίνει κάτι παραπάνω αλλά ταυτόχρονα δεν είναι ξεκάθαρο αν το ‘παιχνίδι’ αυτό της τέχνης μπορεί στην ουσία να τελειώσει. Οι καλλιτέχνες σε αυτό το φινάλε προχωρούν σταδιακά με πολύ μικρά βήματα προσπαθώντας να φινετσάρουν τους ετοιμοθάνατους μηχανισμούς της τέχνης με μερικά ακόμα τελευταία βήματα.

Αν η θεωρία του ‘φινάλε’ αποθανατίσει λίγο από την διάθεση του Μετανεωτερισμού στην ιστορία της Τέχνης, τότε η ίδια η μετανεωτερική εποχή δεν έχει ένα συνηθισμένο τέλος. Αντίθετα, υπάρχει περίπτωση να διαιωνίζεται ώσπου οι παίχτες στον κόσμο της τέχνης (καλλιτέχνες, κριτικοί, ιστορικοί, γκαλερίστες, επιμελητές) να συμφωνήσουν να αποχωρήσουν και να ξεκινήσουν καινούριο παιχνίδι. Ολόκληρη η ιστορία της τέχνης θα διαφωνούσε με την έλευση του Μετανεωτερισμού διότι θα ήταν η πρώτη ‘περίοδος’ χωρίς καθορισμένο όριο. Ακριβώς σαν την ψυχοθεραπεία μπορεί να συνεχιστεί επ’αόριστο.

Εναλλακτικά, θα λέγαμε ότι το παιχνίδι της Δυτικής τέχνης ίσως πια να έχει ήδη τελειώσει και ο Μετανεωτερισμός να συνθέτει ένα καινούριο είδος παιχνιδιού που ξεκινά μετά την τέχνη. Η θεωρία αυτή, που ιδιαίτερα προώθησε ο Άρθουρ Ντάντο (‘Arthur Danto), επισημαίνει ότι η τέχνη τέλειωσε όταν ο ‘Αντι Γουόρχολ δημιούργησε τα ‘Κουτιά Brillo’(Brilloboxes) (ουσιαστικά, είναι χειροποίητες απομιμήσεις από τα συνηθισμένα κουτιά που πωλούνται στη λιανική του προϊόντος ‘brillo’). Κάποιοι ιστορικοί θεωρούν ότι συμβαίνει το ίδιο και με το έργο ‘Fountain’ του Ντυσάν (ένα πορσελάνινο ουρητήριο που αγόρασε από ένα κατάλογο και το πρόσθεσε σε μια έκθεση). Αν τελικά οποιοδήποτε από αυτά τα σημεία αναφοράς αναγνωριστούν ως το ‘τέλος’ της τέχνης – κάτι παραπάνω από δύσκολο εγχείρημα – τότε ο Μετανεωτερισμός ίσως αποτελέσει κάτι αυθαίρετο μετά την τέχνη όπως ο Μεσαίωνας αποτέλεσε την κατάσταση πριν την τέχνη.

Πριν την τέχνη

Προϊστορία

Κλασική Ελλάδα και Ρώμη

Μεσαίωνας

Τέχνη

Αναγέννηση

Μπαρόκ

Νεωτερισμός

Μετά την τέχνη

Μετανεωτερισμός

Σε αυτή την αναζήτηση για τον Μετανεωτερισμό ίσως κάποια βοήθεια μπορεί να έρθει από την Κίνα, διότι η ιστορία της τέχνης της Κίνας είχε μια τέτοια περίοδο μετανεωτερικών χαρακτηριστικών. Μετά την δυναστεία των Κινγκ (ή Τσινγκ) οι ζωγράφοι της Κίνας επανειλημμένως απλοποιούσαν το παρελθόν της ιστορίας της τέχνης, συμπτύσσοντας τα διάφορα κινήματα σε απλές σχολές τέχνης. Όπως ακριβώς και στη Δύση επιθυμούσαν να διακριθούν, καταλήγοντας έτσι σε πίνακες με υπερβολές και εκκεντρισμούς (πολλές ομάδες κινέζων καλλιτεχνών έμειναν γνωστοί ως ‘εκκεντρικοί’). Όπως και στη Δύση, οι καλλιτέχνες άρχισαν να αναπτύσσουν τη δική τους προσωπική τεχνοτροπία καθώς και τις προσωπικές τους ιδιοτροπίες που τους καθιστούσαν αυτόματα αναγνωρίσιμους, σαν τις Αγελάδες στη μεθανόλη του Ντέμιεν Χερστ (Damien Hirst) ή οι φωτογραφίες της Μπάρμπαρα Κρούγκερ στο περιοδικό ‘National Esquire’. Έτσι και οι ζωγραφική στην Κίνα εξελίχθηκε σε μια πλουραλιστική ατμόσφαιρα γεμάτη από ετερογενείς τεχνοτροπίες, βραχυχρόνιες σχολές, ιδιόμορφα έργα και καλλιτέχνες που ξεχώριζαν για τα προσωπικά τους υπερτροφικά χαρακτηριστικά και εκκεντρικά επαναλαμβανόμενα τρικ, όλα δηλαδή τα συνηθισμένα χαρακτηριστικά της σύγχρονης Δυτικής Τέχνης.

Η τέχνη της δυναστείας των Τσινγκ στη Κίνα παραθέτει μόνο επιφανειακές ομοιότητες με την τέχνη στη Δύση αλλά είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον ότι ο κινεζικός ‘μετανεωτερισμός’ άρχισε πριν από 250 χρόνια και δεν έδειχνε κανένα σημείο αφανισμού όταν παρασύρθηκε μαζί με το μεγαλύτερο μέρος της παραδοσιακής κινεζικής κουλτούρας κατά την επανάσταση. Αν αυτός ο παραλληλισμός έχει κάποια βάση (συνήθως τέτοιες συγκρίσεις τείνουν να καταρρέουν τόσο γρήγορα όσο έκαναν να στηθούν) τότε δεν υποστηρίζεται αρκετά η ιδέα ότι ο Μετανεωτερισμός αποτελεί περίοδο όπως όλες οι άλλες. Αντίθετα υπονοείται ότι ο Μετανεωτερισμός δεν είναι περίοδος αλλά μια κατάσταση, κάτι σαν το κόμα που συνεχίζεται για πάντα. Ίσως ο Ιβ Αλέν Μπουά (Yve-Alain-Bois) να το θέτει καλύτερα όταν φαντάζεται το φινάλε ως πράξη θρήνου μέσα από την οποία η ζωγραφική σταδιακά αναγνωρίζει ότι οι ελπίδες της για το μέλλον είναι άκαρπες και έτσι στρέφεται προς την ιδέα του να ‘ξεπεράσει το τέλος της ζωγραφικής’. Αν ισχύει αυτό τότε η ιστορία της τέχνης δεν έχει ένα τακτοποιημένο σχέδιο όπως αυτό που έχω προτείνει. Αντίθετα η τέχνη ‘τελειώνει’ ανασταλτικά, κατευθυνόμενη σε ένα ακαθόριστο τέλος.

Φυσιολογικές περίοδοι

Κλασική εποχή

Μεσαίωνας

Αναγέννηση
Μπαρόκ
Νεωτερισμός
Αφύσικες περίοδοι
Μετανεωτερισμός
.....

ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ

Μέρος 1^ο

Γνωρίζουμε ότι η μετάφραση ως διαδικασία είναι μια πολυεπίπεδη γλωσσική δημιουργία με σκοπό την μεταφορά ενός ισοδύναμου κειμένου σε μια γλώσσα στόχο. Η ισοδυναμία αυτή όμως στη μετάφραση ενός κειμένου τέχνης (όπως και σε άλλα είδη μετάφρασης: λογοτεχνική, επιστημονική κτλ.) έγκειται σε μια πληθώρα παραγόντων και προβλημάτων που είναι ανάγκη να λάβει κανείς υπόψη αν θέλει να αποδώσει μια σαφή εικόνα της πραγματικότητας και ιδιαίτερης εκφοράς ενός κειμένου.

Θεωρώ ότι ένας από του βασικούς προβληματισμούς που αντιμετώπισα με την παρούσα μετάφραση ήταν ο βαθμός ελευθερίας που μπορεί να υπάρξει σε ένα τέτοιο είδος μετάφρασης. Σύμφωνα με τη θεωρία των Harim και Mason αυτός ο βαθμός ελευθερίας εστιάζεται στον όρο επικοινωνία και ιδιαίτερα την αλληλεπίδραση ανάμεσα στο σταθερό νόημα των λέξεων και το νόημα που αποκτούν αυτές μέσα στο γλωσσικό και το εξωγλωσσικό περιβάλλον. Η αλληλεπίδραση δηλαδή ανάμεσα στο κείμενο (text) και το περιεχόμενο (context) (Μπατσαλιά ed, 2001: 23-25). Βρέθηκα λοιπόν και εγώ πολλές φορές στη θέση να αναρωτιέμαι αν με τις επιλογές μου πετυχαίνω τη μεταφορά του επικοινωνιακού χαρακτήρα του πρωτότυπου έτσι όπως αυτός καθορίζεται τόσο από γλωσσικούς όσο και από μεταγλωσσικούς παράγοντες, προσαρμόζοντας το ταυτόχρονα στο πολιτιστικό πλαίσιο της γλώσσας στόχο. Στην προκειμένη περίπτωση, εφόσον το κείμενο αποτελεί κείμενο τέχνης και το περιεχόμενό του πρέπει να αντικατοπτρίζει την κοινωνική λειτουργία του, θα πρέπει και η λεξιλογική επιλογή να είναι συμβατή σημασιολογικά και υφολογικά.

Η πρώτη επαφή με ένα κείμενο αποτελεί μια ανεξάντλητη πηγή πληροφοριών που είναι απαραίτητη να γνωρίζει κανείς ώστε να ξεκινήσει την μετάφραση του. Η

μετάφραση οποιουδήποτε κειμένου δεν είναι ανεξάρτητη του περιεχομένου του. Η πολιτική έκφραση του συγγραφέα και το ιστορικό του υπόβαθρο είναι το πρώτο που δίνει στο μεταφραστή ένα προσανατολισμό του κειμένου. Όπως αναφέρει ο Πολίτης, η διαδικασία κατανόησης του προς μετάφραση κειμένου είναι τόσο βασική όσο και η ίδια η μετάφραση. Για την πλήρη και ουσιαστική κατανόηση του προς μετάφραση κειμένου είναι δυνατόν να χρειαστεί και συμπληρωματική, εμβριθέστερη έρευνα τεκμηρίωσης (Πολίτης, 2012: 129-131). Είναι λοιπόν απαραίτητη αυτή η αναγνωριστικής φύσης διερεύνηση ώστε να απαντηθούν μια σειρά ερωτήσεων που θα αποτελέσουν τον σκελετό της επακόλουθης μετάφρασης. Ποιος είναι ο συντάκτης του κειμένου; Πότε και για ποιους το έγραψε; Σε ποια περίοδο αναφέρεται; Ποιο μέσο χρησιμοποίησε και ποιο σκοπό εξυπηρετούσε; Έτσι θα καλύψει ο μεταφραστής τις απαραίτητες γνώσεις για την καλύτερη απόδοση του προς μετάφραση κειμένου.

Το συγκεκριμένο βιβλίο απευθύνεται σε φοιτητές ιστορίας της τέχνης που ενδιαφέρονται για μια συνολική αλλά και διαφορετική προσέγγιση στο πολύπλοκο θέμα της ιεράρχησης και ταξινόμησης της τέχνης μέσα στους αιώνες. Ο Τζέιμς Έλκινς, με γλώσσα λιτή και με διάθεση αρκετού χιούμορ αντιμετωπίζει το πολυδιάστατο αυτό ζήτημα με ένα πείραμα, ένα φανταστικό χάρτη της ιστορίας της τέχνης που δημιουργούν οι φοιτητές του ώστε να ξεκινήσει να ανοίγει το περιτύλιγμα της μονοδιάστατης αντιμετώπισης της τέχνης στην ιστορία ιδιαίτερα την αδιαμφισβήτητη προσκόλληση στην ισχύουσα Δυτική Τέχνη και ταυτόχρονη άγνοια ή αδιαφορία για τη 'μη-Δυτική' τέχνη. Αυτό το ύφος και αυτή την προσέγγιση θεωρώ ότι πρέπει να λάβω υπόψη μου στην εκπόνηση της μετάφρασης ώστε να πλησιάσω όσο το δυνατόν πιο πολύ τον σκοπό του συγγραφέα αλλά και το πολιτισμικό περιβάλλον μέσα στο οποίο πραγματώνεται η μετάφραση, ουσιαστικά δηλαδή να διατηρήσω όσο είναι δυνατόν τις ατομικές του εκφραστικές φόρμες χωρίς ασάφειες και περιττές τροποποιήσεις. Και χρησιμοποιώ την λέξη 'περιττές' διότι πολλές φορές αισθάνομαι ότι ο μεταφραστής, ωθούμενος από την πληθώρα των θεωριών στην επιστήμη της Μετάφρασης, κάνει τόσες τροποποιήσεις ώστε να χάνεται αυτό το ιδιαίτερο του πρωτοτύπου. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η θεωρία της 'επικοινωνιακής' μετάφρασης από τον Νιούμαν (Newman), σύμφωνα με την οποία ο μεταφραστής έχει το δικαίωμα ' να βελτιώσει ή να διορθώσει τη λογική του κειμένου, να αντικαταστήσει ατυχείς συντακτικές δομές με άλλες πιο κομψές και λειτουργικές, να εξαλείψει κάθε είδους ασάφειας, επανάληψης και ταυτολογίας, να τροποποιήσει και να αποσαφηνίσει την αργκό ή τις ιδιολέκτους' () (Μπατσαλιά ed, 2001: 70). Μα αυτές ακριβώς οι επαναλήψεις, η αργκό ή η 'λάθος' συντακτική δομή είναι που δίνουν στο κείμενο το ύφος του συγγραφέα ή την παιγνιδιάρικη διάθεση του κειμένου του. Γιατί θεωρούμε θεμιτό να 'βελτιώσει' ο μεταφραστής το κείμενο; Γιατί θεωρούμε σωστό να αντικαταστήσει ατυχείς δομές με πιο κομψές; Αν ήθελε ο συγγραφέας να τονίσει την κομψότητα του κειμένου θα το είχε ήδη κάνει. Τέτοιου είδους διαχωρισμοί θεωρώ ότι είναι πια ξεπερασμένοι. Η συντακτική και λεξιλογική επιλογή του Έλκινς είναι άμεση, απλή και καθόλου επιτηδευμένη. Η μετάφραση πρέπει να αποτυπώσει την ίδια γεύση και στη γλώσσα στόχο. Απλότητα δεν σημαίνει κατώτερη ποιότητα. Γιατί πρέπει να έχουμε πάντα την τάση να χρησιμοποιούμε

πολύπλοκες και απρόσιτες έννοιες όταν μιλάμε για τέχνη; Γιατί είναι ανάγκη η μετάφραση να μετατρέπεται σε πιο επίσημη (formal) και πιο επιτηδευμένη μόνο και μόνο επειδή είναι γλώσσα ακαδημαϊκή; Όλες οι αξιολογήσεις και οι κριτικές του βιβλίου του Έλκινς έκαναν λόγο για ένα βιβλίο ‘κατανοητό’, ‘τέλειο για πρωτοετείς φοιτητές’, για όσους τώρα ξεκινούν να μελετούν την τέχνη’. Γιατί λοιπόν ο μεταφραστής να δώσει μια άλλη υφολογική διάσταση; Και αντίθετα γιατί, σύμφωνα παραδείγματος χάριν με την παιδαγωγική της μετάφρασης του Claude Tatilon, πρέπει ο μεταφραστής να έχει ‘επικοινωνιακή καθοριστικότητα’, να πρέπει δηλαδή να παρουσιάσει την πληροφορία με τέτοιο τρόπο ώστε να διευκολύνει την κατανόηση της. Βεβαίως και το μήνυμα πρέπει να γίνεται κατανοητό στη γλώσσα στόχο αλλά θεωρώ ότι πια έχουμε φτάσει στο σημείο ο μεταφραστής να ισούται με αναλυτή, φιλόσοφο, νομικό, λογοτέχνη κτλ. Ο ικανός μεταφραστής έχει την ικανότητα να μεταφέρει το μήνυμα της γλώσσας πηγής όσο δυσκολονόητο και αν είναι χωρίς ανάλυση και απλοποίηση.. Απλοποίηση για μένα σημαίνει αλλοίωση του πρωτοτύπου. Η μετάφραση είναι απαραίτητο να αποδίδει όλες τις πτυχές του πρωτοτύπου. Αν είναι απλοϊκές τότε με απλοϊκό τρόπο. Αν είναι δυσκολονόητες τότε με τον ίδιο δυσκολονόητο τρόπο. Αλλιώς δεν είναι μετάφραση αλλά ένα καινούριο κείμενο που εξηγεί και αναλύει το πρωτότυπο. Θεωρώ ότι αυτά τα δύο αποτελούν δύο διαφορετικά εκπονήματα.

Ένας επιπλέον πρόβλημα που συνάντησα στη διαδικασία αυτή της μετάφρασης είναι η μεταφορά των ονομάτων στη γλώσσα στόχο, η σωστή εκφορά των ονομάτων, ιδιαίτερα αυτών που δεν προέρχονται από γλώσσες περισσότερο προσιτές στο ευρύ κοινό όπως η αγγλική, η γαλλική, η γερμανική κτλ. Είναι πια γνωστό ότι το όνομα πρέπει να μεταφράζεται ώστε ο κάθε αναγνώστης να έχει την δυνατότητα να προφέρει το όνομα με τον σωστό τρόπο, όταν μάλιστα μιλάμε για τέχνη, τα ονόματα είναι σε πληθώρα. Το μεγαλύτερο όμως πισωγύρισμα σε αυτό το πρόβλημα αποτελεί το διαδίκτυο διότι η πρώτη σελίδα που εμφανίζεται πρώτη είναι συνήθως η Βικιπαίδεια που παρόλο που συχνά κατακρίνεται για την αξιοπιστία της, παραμένει από τις διασημότερες πηγές αναζήτησης γνώσης στον κόσμο. Οι χρήστες που δημιουργούν και επεξεργάζονται τα λήμματα δεν χρειάζεται να αποδείξουν τις ικανότητές τους, την εκπαίδευση ή την εμπειρία τους και τα λήμματα αυτά μπορούν να ‘ανέβουν’ στο διαδίκτυο από οποιονδήποτε χωρίς ιδιαίτερο έλεγχο. Το αποτέλεσμα είναι αποκαρδιωτικό. Ονόματα γνωστά μεταφέρονται χωρίς ιδιαίτερη σκέψη με λάθος τρόπο. Η διάδοση των πληροφοριών αυτών γίνεται αστραπιαία ιδιαίτερα από την μαθητική – φοιτητική κοινότητα που δεν αμφισβητεί εύκολα τα πρώτα αποτελέσματα της αναζήτησης χωρίς τεκμηρίωση. Το μόνο που πρακτικά υπάρχει είναι η απονομή βραβείου για τα καλύτερα λήμματα σε κάθε γλώσσα όμως το ποσοστό των λημμάτων που έχουν βραβευτεί είναι πολύ μικρός, της τάξεως του 1% καθώς επίσης και νέες υπηρεσίες όπως η ‘Wikidata’ που συμβάλλει στην επαλήθευση πληροφοριών όπως ημερομηνίες γέννησης, δημογραφικά στοιχεία κτλ. Στο ζήτημα όμως της προφοράς ονομάτων το μέλλον αναμένεται πλουραλιστικό. Η μόνη λύση που είχα την δυνατότητα να έχω όταν έβλεπα αρκετές παραλλαγές του

ίδιου ονόματος ήταν να απευθυνθώ σε συνάδελφο που γνωρίζει τη γλώσσα προέλευσης του ονόματος.

Συνάντησα επίσης συγκεκριμένους όρους που δυσκόλεψαν την αντίστοιχη ελληνική μετάφραση όχι γιατί δεν ήταν δυνατόν να βρεθεί η ισοδυναμία αλλά διότι χάνεται αυτή η ιδιαίτερη χροιά που δίνει το πρωτότυπο. Συγκεκριμένα ο Έλκινς χρησιμοποιεί τον όρο ACE/BCE (after common era/before common era) και όχι το κλασικό BC/AC. Εννοείται στα ελληνικά θα χρησιμοποιηθεί ο όρος π.Χ και μ.Χ αλλά αυτόματα καταλαβαίνουμε ότι η χρήση του όρου ACE/BCE υποδηλώνει την ιδεολογική στάση συγγραφέα και τις θεολογικές του πεποιθήσεις χωρίς αυτό να σημαίνει ότι είναι ένα κρίσιμο κομμάτι της μετάφρασης που μπορεί να αλλοιώσει σημαντικές πτυχές του νοήματος. Ένας επίσης όρος που δεν υπάρχει στην ελληνική βιβλιογραφία είναι το High Classical Greece. Η κλασική εποχή στην αρχαία Ελλάδα δεν χωρίζεται σε υπό – εποχές εκτός από τον γνωστό όρο ‘χρυσός αιώνας του Περικλή. Με δισταγμό λοιπόν χρησιμοποίησα την έκφραση ‘Υψηλή κλασική Ελλάδα’ κατά το πρότυπο της Αναγέννησης.

Μέρος 2^ο

Πώς μπορούμε να περιορίσουμε την ιστορία της τέχνης σε ένα μόνο εγχειρίδιο όσο μακροσκελές και να είναι αυτό; Πως είναι δυνατόν να αποφασίσει ο ιστορικός τέχνης τι είναι σημαντικό και τι όχι, γιατί να απογειωθεί ένας Πικάσο και όχι ένας Μποσάρετ. Ένα από τα πιο διάσημα βιβλία είναι το ‘Χρονικό της Τέχνης’ του Γκόμπριχ (The Story of Art) το οποίο αποτελεί ουσιαστικά την αφορμή για τον Έλκινς να ξεκινήσει το βιβλίο του ‘Stories of Art’. Ο ίδιος ο Γκόμπριχ, στον πρόλογο του, αναφέρει ότι έχει αποκλείσει από την εξιστόρηση του πολλά έργα τέχνης λιγότερο γνωστά διότι τα πιο διάσημα είναι συνήθως και τα πιο αξιόλογα (!!!) ενώ έχει αφαιρέσει τελείως την τέχνη των Ετρούσκων, των Ινδουιστών κτλ. Βέβαια την διαδικασία αυτή του αποκλεισμού παραδέχεται και ο ίδιος ότι σου ‘ραγίζει την καρδιά’ διότι δεν υπάρχει μια τέχνη αλλά μόνο καλλιτέχνες που έζησαν σε διαφορετικές εποχές , με διαφορετική ανατροφή, διαφορετική αισθητική και που πάντα έφερνα κάτι προσωπικό στο έργο της τέχνης τους είτε αυτό είναι κοντά στο δικό μας γούστο είτε όχι. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Φρόυντ, η ψυχανάλυση και η τέχνη έχουν ένα κοινό σημείο: και τα δύο επικεντρώνονται στο σημαντικό αλλά παραβλέπουν την λεπτομέρεια (Anne D’Alleva, 2005: 92), ενώ ένα ακόμα εμπόδιο στην κατανόηση αλλά και ευχαρίστηση που μπορεί να μας προσφέρει η τέχνη είναι μόνο οι προκαταλήψεις και η στερεοτυπική μας αντίληψη για τον κόσμο. Ούτως ή άλλως, τι είναι τα ‘έργα τέχνης’; Απλά αντικείμενα που δημιουργήθηκαν από ανθρώπους για ανθρώπου και όχι απλά εκθέματα σε ένα μουσείο.

Αυτός ακριβώς είναι και ο σκοπός του Έλκινς· να τονίσει, από τον τίτλο του ακόμα, ότι δεν υπάρχει πια μία ιστορία τέχνης. Δεν υπάρχει μία ιεράρχηση και κωδικοποίηση

των εποχών στην ιστορία πόσο μάλλον στην ιστορία της τέχνης. Δεν υπάρχει μία και μοναδική περιοδοποίηση αλλά απλά ιστορίες, ιστορίες από όλο τον κόσμο, ιστορίες από όλους τους πολιτισμούς, από όλες τις εποχές, από όλες τις τέχνες. Το τι θεωρείται σημαντικό και γιατί είναι πολύ δύσκολο να εξηγηθεί, το μόνο σίγουρο όμως είναι ότι αν έχουμε μπροστά μας ένα αντικείμενο, αυτόματα θα το τοποθετήσουμε μέσα στο χρόνο, θα του βάλουμε ταμπέλες όπως ‘μπαρόκ’ ή ‘κλασικό’, σχεδόν ποτέ όμως δεν θα πούμε ότι μας θυμίζει την Δυναστεία Χαν ή την τέχνη των Γκούπτα της Ινδίας. (Elkins, 2002: 89). Τα ονόματα που κυριαρχούν στην βιβλιογραφία είναι ο Γκόμπριχ, Γκάρντνερ, Στόκσταντ, Όντορ και Φλέμινγκ, Τζόνσον (Gombrich, Gardner, Stockstad, Honour and Fleming, Johnson). Οι φοιτητές, οι ακαδημαϊκοί και γενικά οι μελετητές της ιστορίας της τέχνης έχουν γαλουχηθεί μέσα από αυτούς τους συγγραφείς, αποτελούν την πηγή που ανατρέχει κανείς όταν αναζητά πληροφορίες. Θα ήταν άραγε διαφορετική η πορεία της ιστορίας της τέχνης αν ο Τζόρτζιο Βασάρι δεν είχε τοποθετήσει τον θεμέλιο λίθο στην ιστορία με το έργο του ‘Lives of the eminent painters, sculptors and architects’, αλλά ήταν Μεξικανός και το κέντρο βάρους της ιστορίας του ήταν η τέχνη των ιθαγενών της Αμερικής; Είναι ενδιαφέρον να δει κανείς ότι όλα τα συγγράμματα της ιστορίας της τέχνης διακατέχονται από μια ‘ιστορία’ με μικρές κατά καιρούς παρεμβολές. Ο Γκόμπριχ στην προκειμένη περίπτωση δείχνει το πώς η Δυτική Τέχνη αναπτύχθηκε από τα αρχαϊκά σύμβολα στο νατουραλισμό και τον αγώνα για τον πολυπόθητο ρεαλισμό. Ο ρεαλισμός ήταν η κύρια απασχόληση από τον Βασάρι ως τα μέσα του 20^{ου} αιώνα ενώ τώρα πια είναι κοινότυπο να αναφέρεται ο ιστορικός τέχνης και στο πολιτικό, θρησκευτικό, κοινωνικό και ψυχολογικό πλαίσιο του καλλιτέχνη και της εποχής του. Πολλές φορές μάλιστα η ιστορία της τέχνης πάει και ανάποδα. Είναι περίεργο αλλά γίνεται συχνά να κρίνουμε ένα έργο τέχνης μέσα από τα μάτια μιας άλλης εποχής. Η τέχνη δεν είναι η πρόοδος της επιδεξιότητας προς την τελειότητα αλλά μόνο εναλλαγές, εναλλαγές ιδεών και απαιτήσεων.

Πώς λοιπόν θα περιγράψουμε την τέχνη; Πώς θα δώσουμε στους πρωτοετείς φοιτητές το ιστορικό της τέχνης μέσα από την δική μας εποχή, μέσα από όρους όπως ‘αποδόμηση’ και ‘μετά-νεωτερική περίοδο’; Πώς θα συνειδητοποιήσουν τις μεγάλες ιστορικές συλλογικότητες, τις μεγάλες ιδεολογίες μέσα σε μια εποχή του ‘εφήμερου’ και της ταχύτητας του κοινούτυπου; (Παπαδημητρίου, 2007: 39,110)

Όσο και αν ακούγεται πεσιμιστικό, αυτή η αδιαφορία των νέων κυρίως ανθρώπων για την ουσιαστική πληροφόρηση και η απουσία της ανάγκης αυτής για βαθύτερη γνώση όχι μόνο αόριστων ιστορικών αφηγήσεων αλλά και πολιτικών και κοινωνικών καταστάσεων που τους αφορούν άμεσα, είναι ένα ζήτημα που αφορά όλες τις πλευρές της κοινωνίας (οικογένεια, εκπαίδευση, πολιτική). Στην ελληνική πραγματικότητα της εκπαίδευσης, η υποβάθμιση των τεχνών είναι εμφανής (μείωση ωρών, ανεπαρκείς υποδομές, απουσία θεατρική αγωγής στην δευτεροβάθμια εκπαίδευση) που κατά τη γνώμη μου είναι μια από τις βασικές αιτίες αυτής της απάθειας και της σκληρής απομάκρυνσης των νέων παιδιών από την ουσιαστική σε μια ‘εικονική’ πραγματικότητα. Τα μάτια πια δεν ‘βλέπουν’, η ψυχή δεν απογειώνεται διότι όλα

περνάνε από το φίλτρο της οθόνης, από την ανάγκη της επιβεβαίωσης. Γιατί πια να μην μπορούμε να απολαύσουμε το ηλιοβασίλεμα χωρίς να το φωτογραφήσουμε. Μόνο μέσα από την ενασχόληση των μαθητών με την τέχνη (εικαστικά, θέατρο, κινηματογράφος) και την επαφή της ψυχούλας τους με το συναίσθημα, την ενσυναίσθηση και την αλληλεγγύη και όχι μόνο την ψυχρή σύνδεση του σχολείου με την επαγγελματική σταδιοδρομία, θα αρχίσουμε να βγαίνουμε από την παγίδα της ‘κοινωνικής δικτύωσης’ και της εμμονής της προβολής.

Άραγε, μήπως είναι κάθε καινούρια μορφή της κοινωνίας και η αίσθηση ενός τέλους; Προφητικός ο Ντάντο (Danto) όταν από το 1984 έγραφε για το ‘τέλος’ της τέχνης που φυσικά δεν σημαίνει ότι με την εμφάνιση του Γουόρχολ και της Ποπ Αρτ ήρθε η καταστροφική στροφή στο καλλιτεχνικό στερέωμα· είναι όμως το τέλος μιας φιλοσοφίας για την μορφή και την αισθητική της τέχνης, είναι ένα τέλος για τον αποκλεισμό της ελευθερίας του σκοπού της τέχνης, ένα τέλος στα μεγάλα καλλιτεχνικά ρεύματα και την εποχή των Μανιφέστων αλλά ταυτόχρονα η αρχή του πλουραλισμού και της πολυπολυτισμικότητας στην τέχνη σε μια μετά – ιστορική περίοδο. (Παπαδημητρίου,2017: 179) Ίσως η καταστροφή του έργου του Μπάνκσι (Banksy) από τον ίδιο μπροστά στα έντρομα μάτια των φιλότεχνων ειδημόνων στη δημοπρασία του Sotheby’s να συμβολίζει με τον πιο ρεαλιστικό τρόπο αυτό το ‘τέλος’ της τέχνης για το οποίο μιλάμε.

Στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, τι μπορεί να συνεχίσει την διαδοχή των εποχών στην ιστορία της τέχνης; Ο Έλκινς δεν δέχεται αυτήν την στρατιωτικού τύπου διαδοχή και ο κύριος σκοπός του είναι οι ‘ιστορίες’ του να γίνουν η αρχή για τους φοιτητές του μια αναζήτησης πέρα του τετριμμένου, πέρα του εύκολου και ετοιμοπαράδοτου. Να γίνει η αρχή για μια δικαιοσύνη όπως χαρακτηριστικά λέει για όλες τις κουλτούρες αλλά ταυτόχρονα για την δική μας προσωπική τέχνη, την τέχνη του δικού μας πολιτισμού. Θεωρώ ότι είμαστε ακόμα μακριά από την πολυπόθητη πολυπολιτισμικότητα. Μια αποδεκτή ‘ιστορία’ της τέχνης θα πρέπει να εμπεριέχει τους εξής βασικούς στόχους:

- Μείωση της έμφασης στην Ευρωπαϊκή Τέχνη
- Ανοιχτή σε θέματα γυναικών, μειονοτήτων και ΛΟΑΤΚΙ
- Αποφυγή αναφοράς μόνο σε ζωγραφική, γλυπτική και αρχιτεκτονική
- Κριτική πάνω σε δεδομένα αριστουργήματα
- Δημιουργία πιο ομαλής μετάβασης μεταξύ των χρονολογικών τμημάτων της ιστορίας ώστε να μην παρουσιάζονται ως αλυσιδωτή αλληλουχία
- Και βέβαια να φτάνει ως την ημερομηνία έκδοσης και όχι να σταματά στο τέλος του 20^{ου} αιώνα.

Ένα τέτοιο εγχείρημα της ‘τέλειας’ ιστορίας είναι πρακτικά ακατόρθωτο αλλά ίσως σε τοπικό ή εθνικό χαρακτήρα, η ιστορία της τέχνης να είχε μεγαλύτερη ουσία και ενδιαφέρον. Σίγουρα θα ήταν πρωτότυπο να διαβάσουμε για την ιστορία της τέχνης στην Κέρκυρα μόνο. Θα μπορούσε πιο εύκολα να είναι αυστηρά χρονολογική, εμπλουτίζοντας την εξιστόρηση με εικόνες και αναφορές

στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της κάθε εποχής. Μια ‘τέλεια’ ιστορία της τέχνης είναι για ακόμα έναν λόγο ουτοπικό δημιούργημα διότι είναι κυρίως έργο της Δύσης. Θα υπήρχε περίπτωση ένας φοιτητής να ‘παρατήσει’ την ιστορία του Γκομπριχ ή του Γκάρντνερ και να μελετήσει αποκλειστικά το ρωσικό έργο ‘Universal History’ ή ένα σύγγραμμα από το Ιράν (Ali Nag Vazivani) ή την Αίγυπτο (Salamah Musa) ή θα το θεωρούσαν προδοσία της πολιτισμικής τους ταυτότητας;

Τέλος, θα τονίσω ξανά στο σημείο αυτό, την απουσία δυστυχώς της τέχνης στην εκπαίδευση των μαθητών σε όλες τις βαθμίδες και κυρίως στην δευτεροβάθμια εκπαίδευση στην οποία τυχαίνει να ανήκω και εγώ. Ένα μονόωρο μάθημα εικαστικών και μουσικής που πολλές φορές είναι το τελευταίο του ωρολογίου προγράμματος (ενδεικτικό της σημασίας και της διάκρισης σε πρωτεύοντα και δευτερεύοντα μαθήματα) αλλά και την κωλυσιεργία του συστήματος να καλύψει τα κενά ειδικά στην ειδικότητα των καλλιτεχνικών (σε όσα σχολεία υπηρέτησα πέρασαν ολόκληρες σχολικές χρονιές χωρίς την κάλυψη των κενών σε αυτή την ειδικότητα μόνο). Πως περιμένουμε λοιπόν από τους μαθητές μας να έχουν ‘ανοιχτό’ μυαλό, κριτική σκέψη και δημιουργικότητα όταν τους αφαιρούμε ένα από τα σημαντικότερα μαθήματα του ωρολογίου προγράμματος. Πώς θα φτάσουν οι αυριανοί φοιτητές να καταπιαστούν με έννοιες όπως ‘αποδόμηση’ και ‘μετανεωτερικότητα’ όταν δεν έχουν εικόνες και βασικές γνώσεις για την ιστορία της τέχνης, έστω και από αυτή τη μονόπλευρη ‘δυτική’ εξιστόρηση της. Η εμπειρία μου στην δημόσια εκπαίδευση μου έχει δείξει ότι μαθητές ηλικίας δεκατεσσάρων με δεκαπέντε χρονών όχι μόνο δεν έχουν δει πίνακες ζωγραφικής αλλά ούτε ταινίες που θεωρούνται παιδικές και κλασικές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, μια τάξη 25 μαθητών εκ των οποίων μόνο ένας είχε δει την Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων’ σε οποιαδήποτε εκδοχή, την παιδική ή την διασκευή με τον γνωστό ηθοποιό Τζόνι Ντεπ. Μήπως λοιπόν οι σχολές γονέων θα πρέπει να εντατικοποιηθούν; Μήπως το σχολείο θα πρέπει να αφήσει την ολοένα και πιο δύσκολη διδακτική ύλη και να κεντρίσει το ενδιαφέρον των μαθητών με τέτοιο τρόπο ώστε να ξεφύγουν από το πεντάλεπτο βιντεάκι του you tube; Αν δεν διδάξουμε Τέχνη, έστω και αυτή την ‘ευρωπαϊκή’ όπως την χαρακτηρίζει ο Ελκών τέχνη, πως περιμένουμε τα εικαστικά να μην είναι απλά μια ελιτιστική ενασχόληση και αντικείμενο χλευασμού εξαιτίας όσων έχουμε παρακολουθήσει στην τηλεόραση (από προσωπική εμπειρία σε τάξη, όταν έδειξα τον πίνακα Γκουέρνικα του Πικάσο, σχεδόν όλοι οι μαθητές αναφώνησαν ‘Λειβαδιά’ από την γνωστή ατάκα της δημοφιλούς σειράς ‘παρά 5’ ενώ με την εικόνα του Νταλί μόνο τη γνωστή σειρά του Netflix Casa de Papel). Ίσως λοιπόν είναι λίγο παρατραβηγμένο να ασχολούμαστε με το αν η ιστορία της τέχνης έχει γίνει πια στερεοτυπική ή το αν οι πηγές της είναι μόνο ‘δυτικές’ και να αρχίσουμε να διδάσκουμε ουσιαστικά την Ιστορία της Τέχνης, του κινηματογράφου και του θεάτρου προσαρμοσμένη σε κάθε εκπαιδευτική βαθμίδα ώστε οι εικόνες και οι γνώσεις να τους δώσουν τα απαραίτητα ερεθίσματα να ανοίξουν το μυαλό τους

και σε άλλους ορίζοντες, σε άλλους πολιτισμούς και διαφορετικές πηγές τέχνης και κουλτούρας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. Μπατσαλιά Φ. (επιμ.) *‘Περί Μεταφράσεως Σύγχρονες Προσεγγίσεις’*, Κατάρτι, 2001.
2. Πολίτης Μ. *‘Ζητήματα γνωσιακής προσέγγισης της διδακτικής της μετάφρασης’*, Εκδόσεις Ανατολικός, Αθήνα, 2012.
3. Παπαδημητρίου Ν. *‘Ένα Μετανεωτερικό Requiem’*, Gutenberg, Αθήνα 2017.
4. Παπαδημητρίου Ν. *‘Νεωτερικός Ευρωπαϊκός Πολιτισμός’*, Gutenberg, Αθήνα 2013.
5. Danto A. *‘After the end of Art’*, Princeton University Press, 2014.
6. D’Alleva A. *‘Methods and Theories of Art History’*, Laurence King Publishing 2005.
7. Elkins J. *‘Stories of Art’*, Routledge, 2002.
8. Gombrich E,H *‘The Story of Art’*, Phaidon, 2011
9. Hobsbawm E. *‘Fractured Times’*, Abacus, London 2013.
10. Honour H. and Fleming J. *‘Ιστορία της Τέχνης’*, Υποδομή, Αθήνα 1998

ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

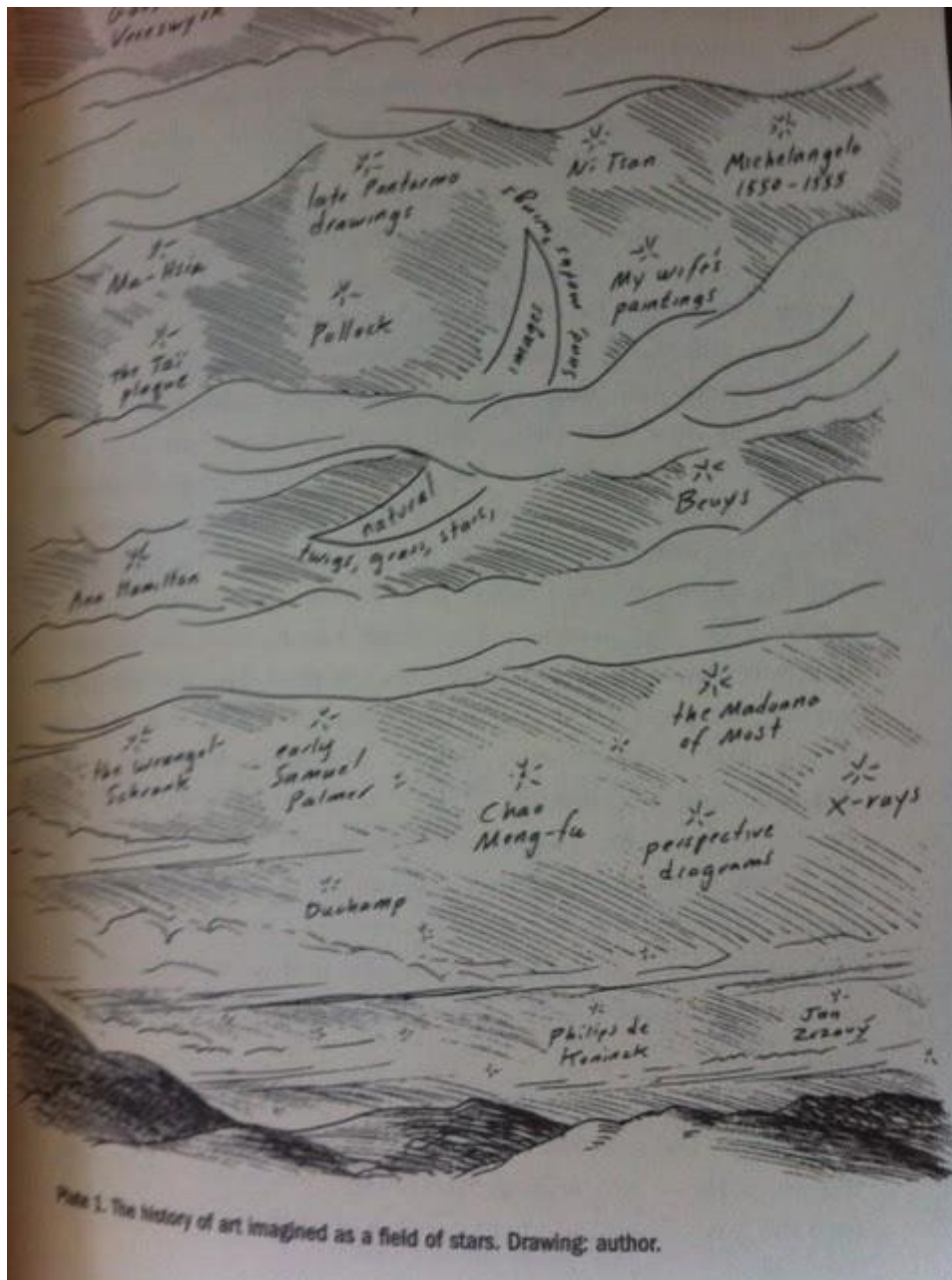
1 Intuitive Stories

Sometimes the most difficult subjects need to begin with the simplest exercises. Einstein invented thought experiments to help him clear the thickets of equations in his new physics. His frequent antagonist Niels Bohr spent a great deal of time inventing and drawing thought experiments designed to overturn Einstein's thought experiments. Even today physicists talk about "toy systems" when they can't work with the full mathematics. Many complex enterprises begin with things so simple they seem laughable. Language textbooks are certainly like that: Mr. Smith meets Mr. Brown, and asks when they will go to the movies; they part without another word. Only after several hundred pages—and a thousand new vocabulary words—can Mr. Smith speak freely to Mr. Brown.

Let me start, then, with a simple exercise to help think about the shape of art history. It is also a thought experiment: the idea is to draw or imagine a very free and informal map of art history as it appears to you. You're to find the mental shape, the imaginative form of history, and do it by avoiding the usual straight timelines. In other words, the drawing must be a product of your own imagination, suited to your preferences, your knowledge, and your sense of the past. The map will be your working model, your "toy system." As this book moves through the influential histories of art that have been written in the past, you may discover that your ideas have been posed and sometimes critiqued by previous generations of historians. You'll also see, I hope, that your version of art history has a great deal to say about you: who you are, when you were born, and even where you live.

Maps of Art History

For me one of the easiest pictures to draw is a constellation, where favorite artists and artworks are loosely arranged around some center (plate 1).



(plate 1)

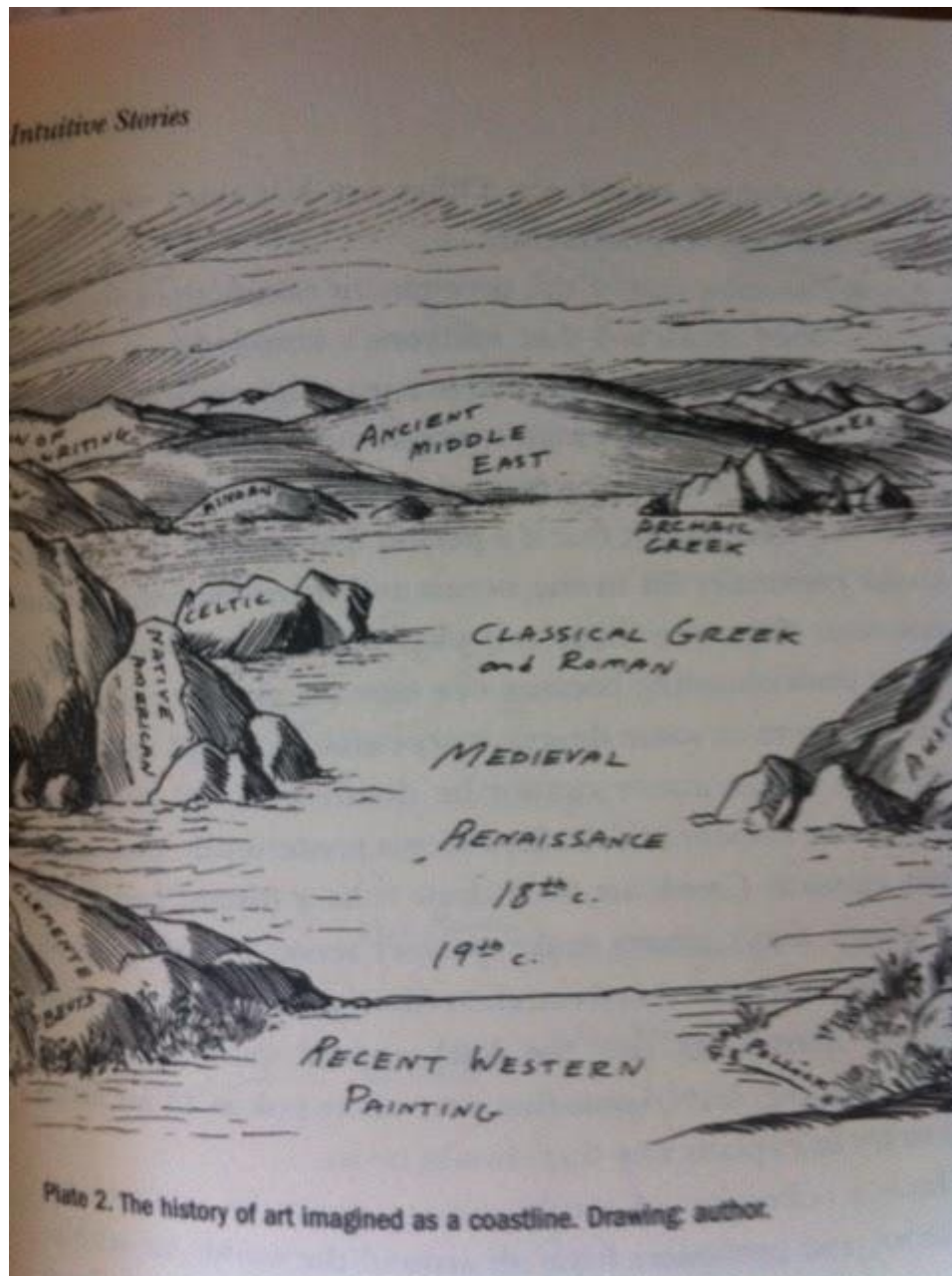
This is a drawing I made of the images that I was thinking about in the summer of 1998; at the time I was writing about several of them. Naturally such a drawing is very personal, and it isn't likely to correspond to anyone else's. One of the stars is the Tai plaque, a little prehistoric piece of bone inscribed with tiny lines; another is Duchamp, who always seems to be floating somewhere around; a third is the "Wrangel-Schrank," a German Renaissance cabinet with bizarre pictures done in wood inlay. A star at the right of the moon stands for the paintings my wife made: they aren't as well known as some of the other stars on the chart, but for me they are nearly as important. At the center is the moon, which I labeled "natural images: twigs, grass, stars, sand, moths' wings." I put those things at the center because at the time I was studying natural history as much as I was studying art. Down near the horizon,

shining faintly, are the Dutch artist Philips de Koninck, and the Czech artist Jan Zrzavy: the one invented landscapes with low horizons, like this one, and the other showed me just how eccentric a 20th c. artist can be. To most people this constellation would be fairly meaningless, or just quirky; but for me, it conjures the pattern of history that preoccupied me at the time, and it does so surprisingly strongly: as I look at it, I find myself being pulled back into that mindset.

When I present this thought experiment to students, I show them a picture like this one to start off. A constellation is better than an old-fashioned time line, and it is a good way to begin to loosen the grip of your education and start looking for the pattern that history has for you. The star chart also has a drawback, in that it doesn't show the structure of history. It isn't clear which artists and images are further from the center, so there is no way to tell what matters more, and what less. The stars in this picture don't fall into any order, even though they seemed ordered at the time. Nor does the picture reveal which artists and works I thought were better, and which worse.

Another option, more like the conventional time-lines, is a bar chart. One student drew me one with just three bars. The last bar on the right was marked "NOW," and it was labeled with the names Blue Man Group, Laurie Anderson, Pina Bausch, Robert Wilson, Bill Viola, Stelark, Frank Stella, Andy Warhol, and Roy Lichtenstein—all things considered, a fairly unhistorical grouping. (The Blue Man Group and Laurie Anderson are successful performance artists, Pina Bausch is a choreographer, Robert Wilson designs and stages plays, Bill Viola makes experimental videos and installations, Stelark is a performance artist best known for suspending himself naked from hooks, and the last three are abstract or Pop painters.) The other two bars on the student's graph represented artists further back in time. That part was fairly empty. He picked out just a few artists by name: Pollock, Max Ernst, Oskar Schlemmer, Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Russolo, and Rembrandt. (That's an Abstract Expressionist, a Surrealist, a producer of abstract ballets, two Italian Futurists, and a 17th c. Dutch painter.) It was a mighty strange graph. He admitted, too, that his choices came from art history classes that he had recently taken, and that he was only just discovering art history: these were simply the artists who stuck in his mind.

Some of the most interesting mental maps of art history use landscapes. For example, imagine standing on a beach and looking out at the ocean, and say that looking out to sea is like looking into the past. The sand at your feet is whatever art you're used to, and the shallow water is art of the recent past. Deep ocean water stands for art that seems very distant. What would your version of such a landscape look like? Which artists or periods would be nearby, and which would be sunk in the abyss? (One student who tried this exercise drew some strange creatures in the deep, and called them "bioluminescent non-Western art.")



(plate 2)

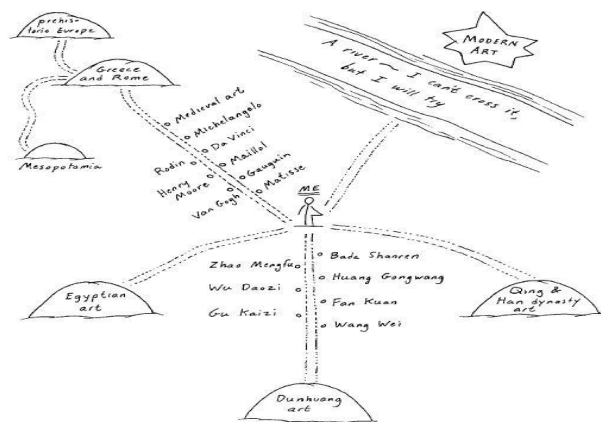
My own version is shown in plate 2; for me, the march of western painting seems to dip under water some time in the 19th c., and from there it just gets progressively deeper until art itself becomes invisible. I have studied the art of the Renaissance, the Middle Ages, and Rome; but for me they still seem somehow less accessible, less definitely present, less clear and familiar than more recent art. Other art historians would no doubt draw things very differently. Erwin Panofsky, one of the preeminent 20th c. art historians, once remarked that everyone's knowledge is like an archipelago—little islands drowned in a sea of ignorance. Even for Panofsky, the history of art wasn't spread out like some geometrically level salt flat, ready to be divided up into years and centuries. Panofsky may have meant that if a person had enough time, he could eventually fill in the ocean, and learn everything. But I'm not

sure: there are times and places that we are prohibited from ever understanding because our time, or place, or temperament make them in some degree inaccessible. I would rather say the sea of ignorance cannot be drained. In my imaginary landscape, the ancient Middle East seems mysteriously more familiar than classical Greek art, so I drew it as a distant headland. These things don't always make perfect sense: I can't entirely account for the reason that Australian Aboriginal painting (on the right) and Mayan painting (on the left) appear more solid than medieval painting; but I know that part of my task as an art historian is to try to explain why that should be so.

I have a collection of intuitive maps drawn by students, art instructors, and professors from all around the world. An art history graduate student in China drew a map showing five paths into the past (plate 3). One road, leading to the upper left, leads past a selection of 19th and 20th c. artists back to the Renaissance, the Middle Ages, and finally the distant hills of Greece and Rome, prehistoric Europe, and Mesopotamia. Notice her choice of Western artists: Moore, Maillol, Gauguin, Van Gogh, and Matisse are commonly favored in Chinese art because the first generations of Chinese artists who visited France in the 1920s and 1930s studied mostly conservative works and avoided Cubism, Dada, and Surrealism. From Rodin, another Chinese favorite, she jumps abruptly back to the Renaissance.

She puts modern Western art on an entirely separate path (at the upper right), and she sees it as a shining star that she can't quite reach, even though she promises "I will try." This is also a common perception among Chinese artists since the mid-1990s: contemporary Western art is an exotic challenge, one that demands an adventurous plunge into alien territory. Egyptian art is also isolated, off on a road of its own (lower left).

At the bottom and the lower right, she draws two routes into her own Chinese past. One leads straight down, past the classic inkbrush painters to the ancient Chinese Dunhuang cave paintings (c. 750 ACE). This road is essentially the history of Chinese painting, with some venerable forefathers who are like Michelangelo and Leonardo, and also some moderns who are like Matisse and Van Gogh. Neither road quite reaches the present, and it is telling that there is no place on her map for contemporary Chinese art, the way there is for modern Western art. That is partly because Chinese inkbrush painting is widely perceived to have gone into a decline in the last century or so, and partly because for her, "modern art" includes modern Chinese art. A final road, at the lower right, leads directly to two other periods of Chinese art, one recent (the Qing Dynasty, 1644-1912) and the other much older (the Han Dynasty, 206 BCE-220 ACE). This is her way of pointing out another kind of Chinese tradition, which includes ceramics, bronzes, and sculpture; for her it is best captured by one very old period and one new period, the way a Westerner might pair Rome with the revival of Roman ideas in the Renaissance.



(plate 3)

I'll reproduce one more map here, to suggest the kinds of things you might draw if you try this yourself. Here is a very inventive drawing by an American undergraduate art student (plate 4). He sees himself and his friends on a meandering path in the middle of a woods, like Dorothy on the way to Oz. The path isn't labeled, but he told me it represents Surrealism because sometimes Surrealism seems "right there," and other times it feels "far away and incomprehensible." His intuition reflects a widespread feeling that the original French Surrealist movement, which began in the 1920s and petered out in the 1940s, is really still with us, but in unexpected forms. Art historians have developed the same idea. A book called *Formless: A User's Guide*, published in 1997, tells the history of the original French movement and also updates it, expanding on the founders' ideas so they can be useful to contemporary artists and critics. Such a project, midway between art history and art criticism, makes sense for the same reason this student's map makes sense: for many people Surrealism is at one and the time a movement whose time has come and gone, and also a living possibility for art.

The student draws himself standing at the base of a big pillar or tombstone haunted by frightening Abstract Expressionists. In the distance is a less threatening monument to Picasso and Cubism. He feels most at home with TV and "art of the '80s," especially Barbara Kruger's media-savvy photography. Abstract Expressionism and Cubism are a different matter: they are big, serious history, and not at all friendly or accessible.

All around the student and his friends is a forest, which he calls the “beautiful background trees”: painting that is well known but not really engaging. In the forest is a host of periods and styles, none of them too interesting and none too difficult or distant. This is a characteristically postmodern sense of the past, where times as utterly different as the Renaissance, Hellenistic sculpture, and Postimpressionism are all equally available. Surrealism, a movement confined to the 20th c., meanders all over his mental map, but at the same time nearly three thousand years of art is clustered conveniently around him, scrambled up in no particular order.

In the background are the Olympian mountains of Greece and Rome, and the shining “dawn of Western realism.” Greece and Rome are solid, but far away. Many Western students and teachers who have made drawings for me do the same with Greece and Rome: it’s a reflection of the idea that Classical civilization is the indispensable foundation stone of the West. The sun that illuminates the landscape is nothing other than the central theme of Gombrich’s *Story of Art*: the far-reaching invention of realistic depiction.

Gombrich wouldn’t have agreed with the jumbled forest, or the preeminence of the Abstract Expressionists, or the TV culture, or the Yellow Brick Road of Surrealism.



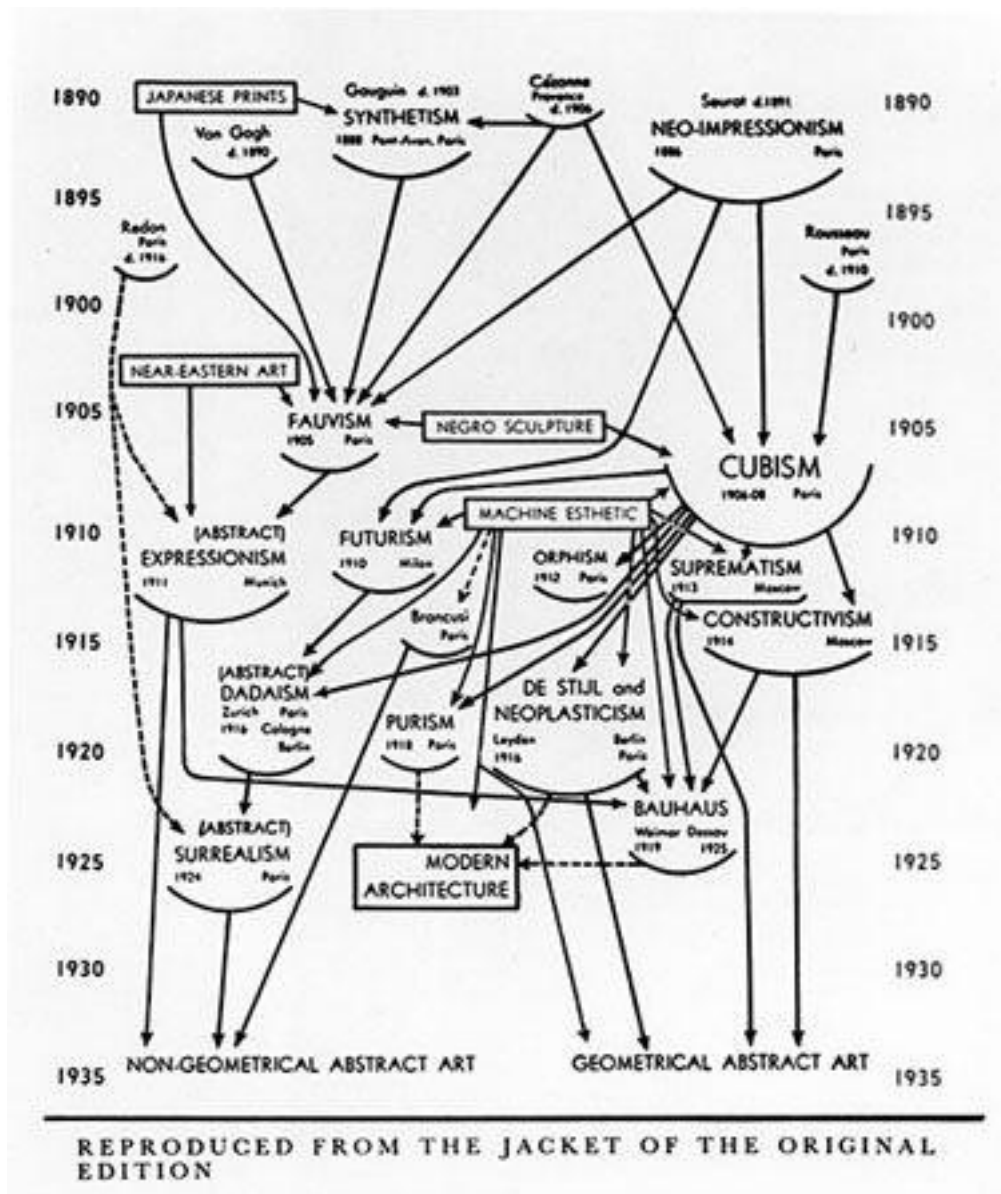
(plate 4)

But he would have recognized the overwhelming Westernness of the picture. For this student, non-Western art is literally alien: it appears as two UFOs, piloted by bug-eyed monsters. (The student who drew this apologized for his two aliens, which he said “aren’t very politically correct.” Yet they are honest, and that is all that matters in this exercise.)

Needless to say, drawings like these can’t fully describe the shape of history. They are too simple, and besides, most of us don’t normally think in diagrams. Drawings and diagrams are unfashionable in art history, because they are too neat to represent the real truth. Yet I risk showing them here because they are unguarded and informal, and that makes them tremendously valuable. The exercise is simple but it isn’t simpleminded: it can help dislodge the weight of pedagogy, and uncover a sense of art history that is closer to the way the past is imagined, felt, and used. I hope you are thinking of making a diagram for yourself—at least a mental one—because it will help you compare your ideas to other people as we go along through this book. Once you have made such a drawing, you can begin the refining and rearranging that leads, in time, to a coherent and independent sense of what has happened to art from prehistory to the present. What counts is not the drawing itself, but the insight it provides into the necessity of thinking about the shape of your imagination. Otherwise art history is just a parade, designed by other people, endlessly passing you by.

Periods and Megaperiods

Another way to think about art history is by considering how the periods of art should be ordered. Period-names are the familiar litany of high-school level art history: Classical, Medieval, Renaissance, Baroque, Modern, Postmodern. There is no fixed number of periods, and I might as well have said Classical, Medieval, Renaissance, Baroque, Rococo, Romantic, Realist, Impressionist, Postimpressionist, Modern, Postmodern, or any number of other permutations. The more detailed the book or the course, the more periods there will be; Horst Janson’s *History of Art*, one of the modern textbooks we will be looking at in Chapter 3, has a folding timeline several feet long.



(plate 5)

If you add modern “isms” to your list, you can make it as long as you like: Orphism, Luminism, Futurism, Constructivism, Neo-Plasticism, Purism... Around midcentury, at the height of international Modernism, it looked as if the 20th c was a cacophony of isms. Alfred Barr, who worked at the Museum of Modern Art in New York, has gone down in art history as a compulsive lister and codifier of isms; in all he counted several dozen, some of which he invented himself (plate 5). As time passes, the many isms coalesce into major movements, but it is not yet sensible to speak of the 20th c as a single movement, with no subdivisions. Before the 19th c there are fewer isms but just as many periods: Ottonian, Carolingian, Romanesque, Gothic... and of course the names only multiply when the subject is non-Western art: in Indian art, for instance,

there is Vedic art, and followed by Maurya, Andhra, Kushan, and Gupta. A book could easily be filled with such names.

It is possible to go to extremes, either listing names compulsively (as Barr did), or maintaining that all periods should be gathered under one or two big headings. If all of art is one thing to you, and periods do not really matter, then you are a monist: you believe that a cave painting is of a piece with a painting by Pollock, and ultimately there is no sense distinguishing the two. (What would count is creativity, or genius.) On the other hand, if every period name seems meaningful, and every ism is worth recording, then you are an atomist. A fundamentalist atomist would say that isms and periods can also be divided, until art history is reduced to a sequence of individual artists. Ultimately even an artist's oeuvre can be subdivided, because each artwork is different from every other. Michelangelo's early sculpture Bacchus, with its precious antique looks, does not fit well with his later Florentine Pietà, a massive sculpture with nothing precious about it. In a sense every single artwork is a "period" unto itself. In the atomist mindset, art history disintegrates into its component atoms, and in a monist mindset, art history congeals into a single unworkable lump.

Most art historians behave like atomists—they study individual artists and works — but teach like moderate monists, organizing art history into a reasonable number of large periods. There have been exceptions. Gombrich once remarked that he regretted never having written a monograph on an individual artist. His books tend to be on particular themes—there's a book on fresco painting, and a famous one called *Art and Illusion*—or else they are collections of essays that move through different Renaissance or modern subjects. Gombrich's work can be thought of as monist in the sense that he is attracted by ideas and less so by individual artists and periods.

The German art historian Wilhelm Pinder was drawn more to atomism: he wrote a *Problem of Generations in European Art History* (1926), proposing art be organized not by periods but according to contemporaries and near-contemporaries. Art since the Renaissance would then be a sequence of about one hundred generations, rather than a half-dozen periods. If Pinder experimented with atomism, then the French art historian Pierre Daix is a specialist in subatomic particles: he made a special study of Picasso's work from 1900 to 1906, dividing it into many subperiods by season and even by month. Barr's chart is atomist, but his unpublished sketches include many more artists' names, because he was thinking initially of individuals—atomist fashion—and trying to order them as best he could— monist fashion. (Barr was roundly criticized for his diagram of Modern isms, and his approach helped provoke Postmodern scholarship, as we'll see later.) The majority of art historians never get a literal or inventive with the shapes of history as Pinder or Barr: each historian negotiates the treacherous middle ground between the joy of looking at a single work, and letting it pose its own unique questions, and the very different happiness of stepping back, and finding at least a provisional pattern in the chaos of history.

Most of the conversations about periods among art historians have to do with particular periods, and transitions between them. The border between Modern art and Postmodern art is an especially contested case. Some art historians say Postmodernism began in the 1960s with Andy Warhol and Pop art. The philosopher Arthur Danto has argued that at some length, and Danto's conclusion is implicit in work by art historians who do not stray far back before Pop art. Art critics have also weighed in on the question. Dave Hickey, a critic known for writing that conjures giddy mixtures of periods and styles (his concoctions are not unrelated to the student's drawing of the grove of trees), places the beginning of Postmodernism in 1962, with the first Pop art exhibition. Thomas McEvelley, another critic very much engaged in questions of art history, puts it in 1961. The art historian Leo Steinberg, who first introduced the word "postmodern" into art historical writing, also associates the movement with Pop art, and specifically with Rauschenberg's collages. There is a myriad of other opinions: Rosalind Krauss and YveAlain Bois have argued that Postmodernism is less a period than an ongoing resistance to modernism; and historians such as the Belgian Thierry De Duve have found Postmodern elements in Duchamp and Dada, back nearly at the beginning of the century.

The same kinds of conversations are going on with respect to the beginnings of Modern art. According to one version, it got underway in the generation of Jacques-Louis David, at the time of the French Revolution. The art historian Michael Fried locates some elements of Modern art in David's generation, and others in Manet's generation. Other art historians name Cézanne as the origin of Modern art, and still others begin with Cubism.

Debates of this sort also go on with respect to older periods. In the 1960s there was discussion about the span of Mannerism, and whether it should be said to begin directly after the High Renaissance, or later in the century. The first art historians who wrote about Mannerism (in a sense they rediscovered it, as archaeologists find new cultures between known ones) pictured it as a time of tortured, existential passions. In the 1960s John Shearman wrote an influential book on the subject, redefining Mannerism as a lighter, more intellectual pursuit., and moving it away from Florence and toward Rome. Other scholars, such as Thomas DaCosta Kaufmann, study Mannerist developments very late in the 16th c, at the court of Rudolf II in Prague. Today the question is less often debated, but there are still at least three viable senses of the term "Mannerism."

These questions of the times and places of isms and movements are both complicated and crucial, and they cannot be abbreviated with doing them serious injustice. Luckily there is another question that is easier to introduce, and arguably even more fundamental: the overall sequences of all the periods. It makes a world of difference to your idea of Modernism if it begins with David, Manet, Cézanne, or Picasso; but pondering the sequence of periods that includes Modernism raises deeper questions about the relation between Modernism and art history as a whole.

Erwin Panofsky, who named atomism and monism, has done some of the most sober and useful thinking on this topic. If I look again at the list I made at first:

Classical

Medieval

Renaissance

Baroque

Modern

Postmodern

It may occur to me to lump the first two and the last three, like this:

Pre-renaissance

Classical

Medieval

Renaissance

Post-renaissance

Baroque

Modern

Postmodern

Panofsky called these new headings megaperiods: the largest groupings of periods short of all of art. If this list corresponded to my sense of history, then Pre-Renaissance, Renaissance, and Post-Renaissance would be my three megaperiods: I would not be able to imagine anything larger than them. A radical monist could take the last step, compressing the three megaperiods into one huge “period” called “art.” In so doing, the monist would also collapse the entire idea of history. That is why Panofsky’s megaperiods are so interesting: they are necessary to any sense of art history, and they are also just one step from irrationality.



(plate 6)

Arranging the major periods and megaperiods helps reveal the largest units of Western art, and it is also relevant to non-Western art. Art historians tend to use words like “Baroque” and “Classical” to describe the art of many times and places. Such words are used, informally, to describe such things as Mayan stelae, Chinese porcelain, Medieval furniture, and Thai architecture. If I look at this incense burner (plate 6), I may say it looks “Baroque” even though I know the term isn’t right. After all, the object was found in a Han Dynasty tomb dated 113 BCE, a full 1,900 years before the European Baroque. What I mean by calling it “Baroque” is that the burner shares some traits— superficially, coincidentally—with a movement that is otherwise distinct. Art historians tend to say such things offhandedly, without placing much emphasis on them, but they are ingrained in the discipline. The literature on non-Western art is rife with veiled and passing references to “Classical” “Baroque,” “Neoclassical,” “Rococo,” “Modern,” and “Postmodern.”

Notice that art historians don’t casually apply non-Western periods to Western art: it would not occur to me to try to shed light on a Baroque sculpture by Bernini by calling it “Han-like,” or try to elucidate Brunelleschi’s architecture by calling the earlier work “Maurya” or “Andhra” and the later “Kushan” or “Gupta.” That is partly a matter of familiarity, and to a Chinese or Indian art historian such comparisons might make more sense. But it is also a telltale sign of how deeply Western the discipline of art history still remains: the overwhelming majority of art historians think in terms of the major Western periods and megaperiods. Even if I avoid calling the burner “Baroque” and call it “curvilinear” or “dynamic” instead, I am drawing on traits that are part of the Baroque. No art history, even the practices emerging in non-European countries, avoids this quandary. For that reason the central sequence of Western periods is relevant to the entirety of the history of art.

The large periods and megaperiods are at the heart of any historical response to artworks, even when it seems they are far from the real European Renaissance or Baroque. Here is another thought experiment that demonstrates that point. Imagine two vases, side by side on a table. Say they are in a style you have never seen before, and you don't know what culture produced them. They could be tourist art made in Cairo in 1990, or ceramics fired in Sweden in 2000 BCE. Say one has straight lines running across it, in a simple black and white stripe pattern, and the other has a gorgeous serpentine vine twirling around from the base up to the rim. Which one is older? Here you are on a par with even the most experienced art historian or archaeologist: anyone would say that one is definitely older than the other. There is no telling who might pick which vessel: I might decide the vine shows greater skill and freedom, so it must have come later; you might say the stripes are expert abstractions, the sign of a sophisticated culture. For the purposes of this thought experiment, it doesn't matter who is right: what matters is that each of us has automatically put the two vases in a chronological sequence. If I then add one more vase, with horizontal red and white stripes, we would both put it in the same period as the black-and-white striped vase. We have automatically started arranging the unknown artifacts into periods: and those periods will almost always be influenced by Western periods from the main sequence. (Stripes look Modern to me, and vines Baroque.)

This kind of thinking was trusted from the beginnings of connoisseurship in the 17th c. to early modern art historians like the German Heinrich Wölfflin; contemporary art historians call it style analysis and put no stock in it. Today an art historian would rather wait for some other evidence—dates, a chemical analysis, or some documents to prove the vessels' ages—but no viewer can resist arranging artworks into periods. The more highly trained the historian, the more confidently and quickly she will make the identification—and then begin to doubt it. But the damage is done in that first halfsecond: periods, and the ways we conceptualize them, lead to judgments practically without our knowing it. The sequence of Western periods is central to many peoples' imagination of art history, whether they live in Europe, America, or elsewhere.

What, then, are the optimal ways of arranging the periods and megaperiods? In practice several solutions have held sway over many possible alternates. A person who thinks of the Renaissance as a turning point may put everything afterward in a subheading. (Megaperiods are in capitals, and ordinary periods in lowercase.)

Ancient

classical

medieval

renaissance

Baroque Neoclassical Modern Postmodern

This scheme has been called an expanded Renaissance, because it implies that in some way the Renaissance made everything else possible. It is a popular view among historians who specialize in the Renaissance, but it also has strong evidence in favor of it. Art itself got underway in the Renaissance: in the Middle Ages paintings and sculptures were religious objects, not collectibles or objects of aesthetic appreciation. Along with the concept of art came a host of other terms we now find indispensable: the notion of the avant-garde, the idea that great artists are lonely geniuses, the practice of art criticism, the disciplines of aesthetics and art theory, the rise of secular art, and even the field of art history itself. In comparison to those changes, it could be argued that the shift from Modernism to Postmodernism is relatively superficial. Panofsky himself preferred four megaperiods with period subheadings:

Classical –mycenaean, Hellenistic

Medieval –Carolingian, gothic

Renaissance -early renaissance, high renaissance

Modern

Panofsky's outline is probably the closest to a consensus of art historians' working notions. If I were to add some period subheadings under "MODERN," such as Baroque, Romantic, Impressionist, and Postmodern, Panofsky's list would correspond fairly well to

the job descriptions that universities post when they need to hire additional faculty, and also to the names of different sessions in art history conferences. Probably the largest divergence of opinion is between art historians who specialize in pre-Modern art, who would subscribe to something like Panofsky's outline, and those who teach Modern and Postmodern art, who might feel more at home with an outline like this:

Premodern

Ancient

Medieval

Renaissance

Baroque

Romanticism

Realism

Modern

Postimpressionism

Cubism

Abstraction

Surrealism

Abstract Expressionism

Postmodernism

Art historians who work primarily with 20th c. material tend to use less of the deeper past, on average, than historians who work with some period of pre-Modern history. In conferences and in the day-to-day life of art history departments, Modernists and specialists in contemporary art are less engaged with the whole range of history than preModernists are engaged with recent art.

There is also the question of non-Western art, which will loom larger later in this book. A specialist in non-Western art might put all the Western periods and megaperiods under the heading “WESTERN,” making the West just one culture among many. A specialist in African art might think of history this way:

African art

Saharan rock art

Egyptian

Nok

Djenné

Ife and Benin

Colonial

Postcolonial

European art

Asian art

American art

(The African cultures and periods might still follow the logic of the sequence ClassicalMedieval-Renaissance-Baroque, but that’s another question.)

And finally, among contemporary artists, I find the working sense of art history is more centered on late capitalist America and Europe, and that the rest of history gets telescoped in a fairly drastic manner, like this:

Non-western art

Western art

Pre-modern art

Modern art

International postmodern art

Some museums also organize their collections this way, putting non-Western art in one place, “European art” in another, and “Twentieth-Century Art” in another. Often enough those divisions also correspond to different departments in museums, each with its own budget, specialists, and subculture.



(plate 7)

If you feel the most affinity with this last list, you are siding with the current art scene, and with the globalization of all art and the compression of art history into a single pre-Modern past. In Postmodern art practice, *appropriation* is the name given to the practice of taking bits and pieces from all periods of art history, and putting them into new art. Such artists are not reticent to pick and choose at will, because history itself seems to have fallen in ruins at their feet. Everything is now equally distant from the present, whether it is a prehistoric artifact or a Picasso collage. This perspective is nicely captured in the “Picasso Madonna,” a Florentine restorer’s joke made in the 1960s (plate 7). It’s like a postmodern map of the Renaissance: its deepest layer is a 13th c. painting, visible in the Madonna’s right eye, her mouth, two little angels, and the infant Jesus just below the Madonna’s face. Over that layer are two further layers painted in the Renaissance. (See if you can disentangle them.) The result is a playful collage of at least four centuries of art, all stuck together like any postmodern collage.

The same idea can be captured in an intuitive map like the ones in plates 1-4. One artist drew a picture for me showing himself on a desert island, with all of history like a treasure trove (or a garbage pile) all around him. Nothing, he said, was more than an arm’s length away. His list of periods and megaperiods might have looked like this:

Art history

(No subdivisions)

The present

Psychologically, such a radically collapsed sense of history is a great relief for people burdened by a nagging sense of the importance of history. Suddenly, all art is possible, and nothing needs to be studied. The first student I mentioned, who drew the bar graphs with Pina Bausch and Blue Man Group, is close to that way of thinking. Some art historians who work exclusively on contemporary art feel the same exhilaration: they can apply any theories they want, interpret in any fashion they choose, and cite or ignore precedents at will. But as Milan Kundera might say, sooner

or later the apparent lightness of art history reveals itself as an “unbearable lightness,” and finally as an unbearable burden.

Oscillating history

The outline lists I’ve given so far are the commonest models, but they are not the only ones. Wölfflin claimed there are far-reaching affinities between “Baroque” or “Classical” moments in different times and places, and he supported his contention by making elaborate analyses of the styles of selected artworks, entirely avoiding mention of their surrounding cultural contexts. (Wölfflin might have been more at ease than I would be calling the Han Dynasty incense burner “Baroque.”) Graduate students of art history are taught about Wölfflin, in part to help them avoid his reductive kind of style analysis. Even with that precaution, the simple fact that he continues to be taught is testimony to the seductive nature of his theories. Maybe there is something Baroque about the twirling smoky shapes in the incense burner: perhaps the human eye does return to the same possibilities over and over. It is an idea that needs to be taken seriously simply because it will not go away. If I were a dyed-in-the-wool Wölfflinian, I might rewrite my initial sequence of periods like this:

Classical

Medieval (=Baroque)

Renaissance (= Classical)

Baroque

Modern (= Classical)

Postmodern (= Baroque)

Or, in simplest terms,

Classical

Baroque

Classical

Baroque

Classical

Baroque

and so on without end. No art historian would subscribe to such a list, and Wölfflin himself avoided being so explicit, but there is something Baroque about Medieval art, and there is something austere, intellectual, and Classical about Modern art.

If Wölfflin’s sense of alternating periods is taken seriously, history swings back and forth like a pendulum, instead of moving forward or spreading through an imaginary

landscape. There are some viable models of oscillating history, and one of the most influential concerns the nature of German art. Writing about Albrecht Dürer, Germany's preeminent Renaissance artist, Panofsky said that

the evolution of high and post-medieval art in Western Europe might be compared to a great fugue in which the leading theme was taken up, with variations, by the different countries. The Gothic style was created in France; the Renaissance and Baroque originated in Italy and were perfected in co-operation with the Netherlands; Rococo and nineteenth century Impressionism are French; and eighteenth century Classicism and Romanticism are basically English. In this great fugue the voice of Germany is missing. She has never brought forth one of the universally accepted styles the names of which serve as headings for the chapters of the History of Art.

The problem is widely debated in Germany. Has Germany produced a characteristic kind of visual art, one which was a "leading theme" at some point in Western history? Or is it preeminently a country of composers and poets? The question is vexed for many reasons; after the Second World War, discussion of the Germanness of visual art was anathema. As the German art historian Hans Belting points out, Germany did not even exist as such after the War: Half of it (East Germany) was inaccessible to scholars in the West, and it wasn't even possible to write about the Germanic culture of northwest Poland. Nothing to do with national art could be raised, and German critics and scholars were relieved to be able to speak about "Occidental" or "European" art, and even global art, rather than have to think about the Germanness of German art. Into that vacuum stepped several generations of German artists: first Joseph Beuys, who tried to recapture a viable sense of the German past by reaching back into hoary Germanic prehistory; and then Gerhard Richter and Anselm Kiefer, who are at one and the same time seriously involved with issues of German history and maddeningly evasive. German art history has yet to catch up with those new voices. With some exceptions, such as Belting, Karl Werkmeister, and Benjamin Buchloh, there is little scholarly discussion of claims like Panofsky's.

Panofsky does not propose that Dürer is Germany's contribution to the "fugue" of European art; rather he says that Dürer, like many German artists after him, fell prey to the impossible allure of Italian art without ever fully incorporating it into a German style. Dürer visited Italy twice to learn secrets of Italian art theory, and he complained about the lack of theoretical training among German artists. Yet he never synthesized Italian and German art. From the art North of the Alps, Dürer inherited the Germanic qualities of attention to detail and "inwardness" (*Innerlichkeit*); from the South, he learned the Italian concern with unified, balanced, and theoretically informed pictures. Many of Dürer's pictures make use of both sources, but none, according to Panofsky, remakes them into something new. Dürer's style oscillated, but did not move forward to something fundamentally new.

Traditionally artists' careers are divided into periods or phases on the model of the human life, so that there is an early period, a mature period, and a late period. If the

artist is lucky, he or she will achieve a late style, usually conceived as a crowning synthesis. Panofsky says Dürer's oscillation prevented him from following this sequence. It is possible to tell Dürer's earlier works from his later ones, but there are no essential differences, and he never achieved a late style. (Panofsky says he only had a last style, meaning the style he happened to be working in when he died.)

Panofsky thinks there was "an innate conflict" in Dürer's mind, a principle of "tension" galvanizing all of his ideas and achievements. Dürer spent a few years working in an Italianate manner, than a few in a German mode, and so forth, so that his work

"is governed by a principle of oscillation which leads to a cycle of what may be called short periods: and the alternation of the short periods overlaps the sequence of the customary three phases. The constant struggle... was bound to produce a certain rhythm comparable to the succession of tension, action and regression in all natural life, or to the effect of two interfering waves of light or sound in physics."

Panofsky's analysis, proposed in 1955, is one of the most lucid statements of an oscillating model of art history. He means it to apply to Dürer, but it resonates, unavoidably, with the larger question of German art.

Even though Germany is the most prominent model for this particular historical quandary, there are many other countries and regions that have been similarly divided between two (or more) influences. Bulgarian art in the twentieth century has shifted between Soviet Socialist Realism and French Impressionism, Postimpressionism, and Surrealism. Like artists in other small countries, Bulgarian artists have tried to define the Bulgarian qualities of their work, and have been acutely aware that their art is mainly a mixture of Soviet and French models. Just as the Germany of Dürer's time was polarized between North and South, Bulgarian art was polarized between East and West. (This is an overview, of course: in practice Bulgarian artists distinguish German, French, and Italian influences, as well as Russian and other Balkan influences. Often, however, those other influences were themselves filtered through French and Russian art.) And as in the case of post-war Germany, postwar Bulgarian artists have recently suspended those these questions, turning instead to the new international art market.

Oscillating models of history permeate the discipline. Another example is Netherlandish art of the 15th through the 17th centuries, which has been described as a kind of inverse or shadow of Italian art. Just as Dürer said German art lacked Italian theory, so Dutch painters have been described as lacking Italian traits. The art historian Svetlana Alpers has proposed a new model of Netherlandish painting that would free it of its traditional dependence on Italy, by putting the Northern achievement in positive terms. She sees Dutch painting as an "art of describing," in which Italian optical models are supplanted by a more direct, materially based way of seeing the world. Books like Alpers's are art history's best chance of escaping its

traditional polarities, but some oscillations—perhaps including Germany’s—have been around so long, and been tacitly accepted by so many writers, that they are built into the fabric of our understanding.

These examples (Germany, Bulgaria, the Netherlands) are all local ones, within Europe. The largest oscillations aren’t North-South or East-West: they are the huge swings that non-Western countries can feel between their own art and the art of the West. That kind of polarity can be crippling, dividing a country’s sense of itself right down the middle.

Life history

Each of these models of history has its own history. Oscillating history may be a Renaissance invention, because the Renaissance itself was a renaissance, a rebirth of Classical art, and therefore a revival—in other words, the beginning of an oscillation. There’s also the fact that oscillations and cycles were theorized shortly after the end of the Renaissance, by the historian Giambattista Vico. The divisions of history into periods and megaperiods has its origin in the universal histories of the 18th c, which were arrangements of all nations according to their genealogical links to Noah and his sons. By the early 19th c. art historians were applying the same organizational methods to their more limited materials, and the notion of periods and groups of periods was routine in textbooks from the late 19th c. onward.

A third model of history is more ancient than either oscillations or outlines: it is the organic model, the notion that the periods of a culture are like the periods of a person’s life, or the life of an animal or plant. The organic model was known to the Greeks, and it became a stock in trade of Roman historiography.

The fundamental notion is that each culture, nation, or style goes through a life cycle: first comes the rough, unstable beginnings, when the culture is “young” and no rules have been fixed. In the 20th c., a period that has been thought of that way is Archaic Greek art (600-480 BCE); under the influence of Cubism and other Modern art, Archaic vase paintings and sculptures came to be seen as the raw but honest beginnings of Greek art. Another such period, also more widely appreciated in the early 20th c. than before, is 14th c. Italian painting from Giotto onward. That century, before Masaccio and the discovery of perspective, includes the first jumbled attempts to make naturalistic depictions of the world, and it appealed to 20th c. tastes weaned on Modern art.

In the organic model, the next stage sees the end of adolescence and the beginning of maturity. In Greek sculpture that would be the Early Classical period (480-450 BCE) and in Italian painting, the 15th c. Those periods were more fully appreciated earlier than the 20th c.; the early 19th c. German art historian Carl Friedrich Rumohr wrote as enthusiastically about 15th c. Italian art as he did about the High Renaissance.

Then follows the period of full manhood (the schema is traditionally sexist, so it isn't full womanhood). The 18th c. antiquarian Johann Joachim Winckelmann, who has been called Germany's greatest art historian, described Greek archaic art but preferred the perfection of Athenian art of the 5th and 4th c. BCE. That period, the "apogee" of Greek

art, came to be known as the High Classical period. In Italian painting, the period of full maturity is the High Renaissance (beginning of the 16th c.).

After the peak of life has passed, a man gets older, passing through middle age and beginning the slow decline toward death. In Greek art, that would be from the century before Alexander the Great, through Hellenistic art, to the rise of Rome in the 1st c. BCE. Winckelmann wrote heartfelt pages on the decadence of Hellenistic art, which he saw as a model for declines in other cultures. In Italy, the decline would begin with Mannerism and academic art in the later 16th c., and end sometime in the 17th or 18th centuries.

Of course not all cultures die—Greece and Italy are still extant—and so the final period tends to be inconclusive. Sometimes the life-history model can become an oscillating model, as if the culture's "life" were reincarnated. Italian art is sometimes considered to have partly revived by the 19th c. landscape tradition called the *Macchiaioli*, and then decisively by the Futurists. In other cases, the decline continued unabated for centuries. The slow death of late Roman art is a well-known example. Greek art after the 1st c. BCE was also moribund. In one sense the culture changed when it became Byzantine, but in another sense modern Greece continues a nearly unimaginably long decline that began before Alexander's lifetime. These days art historians have learned not to judge so harshly, and the "decadent" late periods are studied as earnestly as classical ones. Yet these questions lurk in the background of much that is written about Greek and Italian art. Winckelmann's quandary was even greater, because he was investing so much in a culture that had no connection with Germany except that German scholars studied it and collected its masterpieces. It is as if Winckelmann were trying to recapture a full history for Germany, replete with pathos and greatness, simply by writing about it.

The schema of the life cycle was codified in ancient texts into a set sequence: *infantia*, *adulescentia*, *maturitas*, *senectus*. Occasionally there are five stages, and sometimes only three. Sometimes too, the metaphors are taken from botany and not from human life, and writers speak of the "seeds" of a culture, its "blossoming," and its "withering" or "decline." Any way it's cut, the life-history model has one fatal flaw: it has to die in the end.

Paradoxical history

For many purposes these four models are sufficient. (Maps, periods, oscillations, life histories.) They cover a large percentage of viewers' intuitive concepts of history, and

a surprising percentage of the serious scholarship. I will mention just one more, much less influential and conceptually more difficult.

It is possible to imagine an art history that would work against chronology altogether. Artistic influence is normally traced from one generation to the next, so that artists in a tradition are linked by the anxiety each feels in thinking about the past. Yet it is not entirely nonsensical to speak of influence extending backward in time, so that Picasso “influences” Rubens, or Winckelmann’s 18th c. German classicism “influences” ancient Greece. That apparently paradoxical result is really only an image of the way that history builds meanings: as I look back past Picasso to see Rubens, Rubens begins to seem clunkier, more extravagant, and more unintentionally humorous than he could possibly have appeared in his own time. I see him through Picassoid glasses, as it were, tinted with the colors of Postimpressionism and Cubism. The Dutch art historian Mieke Bal has written a book about Caravaggio that says essentially the same thing: we can only see Caravaggio through the works of recent artists influenced by him. “Preposterous history,” she calls it. In a similar way German scholarship in the 18th c. did much to give us our sense of the timeless beauty of High Classical Greece. Even though Winckelmann’s ideals are largely abandoned, there is still a real lingering feeling that Greece is perfect and timeless the ways the German scholars and poets hoped it was.

Paradoxical history isn’t really paradoxical at all—in fact it is inescapable. How could I see Rubens or Caravaggio, except with the 20th c. in the back of my mind? Good scholarship suppresses the more egregious anachronisms, but it can never erase them entirely. If you are more an artist than a student of art history, then you may think of art entirely in these terms, and even have a backwards timeline:

Postmodernism

Modernism

Renaissance

Middle Ages

Classical Greece

Prehistory

A few art historians other than Bal have experimented with paradoxical history. At least three universities have experimented with teaching art history backwards. (Apparently it doesn’t work: influence always also goes forward, and the students become confused.) A book on Marcel Duchamp tells the story of his life starting with January 1, and under that heading the authors put whatever is known about Duchamp’s activities on the first of January for every year he lived. Then they go on to January 2. When they have recounted all 365 days of the year, their “chronology” ends. It’s really entirely nonsensical—no one experiences their own life that way—but it is intended to capture something real and historically true about Duchamp: his

penchant for illogic and whimsy. Literary theorists have already toyed with the fabric of history in this fashion, and produced results that are not at all counterintuitive. Perhaps in the future more art historians will also try their hand at such things.

Posthistory

At the end of history there is the problem of the present. If Postmodernism is our current period—and that’s an assertion that is far from generally accepted—then what happens when it ends?

If Postmodernism sticks as a label for the latter portion of the 20th c. and the beginning of the 21st, sooner or later Postmodernism will start to appear as a period like any other. At the moment, however, it seems more like the name of something in process than a discrete period like the Baroque, with an agreed-upon beginning and end. For some, postmodernity is a condition or a mode of living, rather than a period. In the 1980s art historians began speaking of the endgame, a term borrowed from chess and applied to the workings of historical periods. In a chess endgame, only a few pieces remain on the board, and it may not be clear whether one player can force a win, or whether the play will continue indefinitely. Endgame problems are especially intractable, slow-moving, and repetitive, and chess experts have written books on the subject. In visual theory, endgame art is a postmodern condition in which little remains to be done, and yet it is unclear whether the “game” of art can actually be ended. Endgame artists make minimal moves, trying to finesse the dying mechanisms of art a few more incremental steps.

If endgame theory captures some of the mood of Postmodernism in art history, then Postmodernism itself may not be a period with a normal ending. Instead it may continue indefinitely, until the players in the art world (the artists, their critics and historians, and the gallerists and curators) agree to call a draw and start a new game. All of art history would have decisively broken with the advent of Postmodernism, because Postmodernism would be the first “period” with no determinate length. Like a course of psychoanalysis, it might continue interminably. Alternately, the game of Western art may have already ended, and Postmodernism may be a new kind of game that starts after art. That theory, endorsed by Arthur Danto, holds that art ended when Andy Warhol made his Brillo Boxes. (Technically, they’re hand-made counterfeits of ordinary wholesale cardboard boxes holding retail Brillo boxes.) Some art historians say the same about Duchamp’s Fountain (a porcelain urinal he bought from a catalogue and submitted to an art exhibition). If either account of the end of art becomes generally accepted—again, a far from certain outcome—then Postmodernism could be the name of something after art, just as the middle ages was something before art:

BEFORE ART

Prehistory

Classical Greece and Rome

Middle Ages

ART

Renaissance

Baroque

Modernism

AFTER ART

Postmodernism

Some help in thinking about Postmodernism might come from China, because Chinese art history has also had a period with “Postmodern” qualities. From the Qing Dynasty onward, Chinese painters continuously simplified their past art history, telescoping different movements into single schools. Like Western artists, they had to try ever harder to be noticed, resulting in pictures with exaggerations and eccentricities (several groups of Chinese painters are known as “eccentrics”). As in the West, artists began to develop signature styles and personal quirks that would make them instantly recognizable, like Damien Hirst’s cows in formaldehyde or Barbara Kruger’s National Enquirer-style photographs. Later Chinese painting evolved in a pluralist atmosphere filled with heterogeneous styles, short-lived schools, idiosyncratic works, and artists distinguished by single hypertrophied traits or monomaniacally repeated tricks—all typical traits of contemporary Western art.

Art in Qing Dynasty China has only superficial similarities to art in the West, but it is intriguing that the Chinese “Postmodernism” began about 250 years ago and showed no signs of ending when it was swept away, along with much of traditional Chinese culture, in the revolution. If the parallel has any merit—and such parallels tend to fall apart as quickly as they are made—it does not bode well for our notion that Postmodernism is a period like any other. Rather it implies that Postmodernism is not a period but a state, like a coma, that might go on indefinitely. Perhaps Yve-Alain Bois has said it best when he imagines the endgame as an act of mourning, in which painting slowly recognizes that its hopes for a future are not going to come true, and turns to the business of “working through the end of painting.” If so, then art history doesn’t have a neat tabular structure like the ones I’ve been proposing. Instead it “ends” with suspension points, leading away toward an indefinite future:

NORMAL PERIODS

Classical

Medieval

Renaissance

Baroque

Modern

ABNORMAL PERIODS

Postmodernism