

Τέχνη / Τεχνολογία / Εικόνα

Καλλιόπης Ρηγοπούλου*

Εισαγωγή

Εἶναι τιμὴ καὶ χαρὰ γιὰ μένα ἡ συμμετοχή μου στὸ Συνεδριό σας. Σᾶς συγχαίρω, γιὰτὶ πιστεύω ὅτι τὸ ζήτημα ποὺ προσδιορίζετε ὡς «ἄυλη πραγματικότητα τῆς ὑστερης νεωτερικότητας» ἔχει σήμερα μιὰ ριζικὴ σημασία, γιὰ ὅλες καὶ γιὰ ὅλους «τοὺς νηστεύσαντες καὶ τοὺς μὴ νηστεύσαντες»¹ Χριστιανοὺς ὅλων τῶν δογμάτων, πιστοὺς ἄλλων θρησκειῶν, ἀθέους. Καὶ εὐρύτερα γιὰ ὅσες καὶ ὅσους θεωροῦν ὅτι τὸ αἶτημα τοῦ ἀληθοῦς, τοῦ δικαίου καὶ τοῦ ωραίου παραμένει, διότι ἀφορᾷ τὸ σύνολο μιᾶς ζαλισμένης ἀνθρωπότητας καὶ ἐνὸς ἀπειλούμενου πλανήτη ποὺ ὑφίστανται τὶς συνέπειες μιᾶς ἀπο-υλοποίησης στὸ ὄνομα τῆς λατρείας τῆς ὕλης καὶ μιᾶς ἀπο-σωμάτωσης μὲ τὸ πρόσχημα τῆς λατρείας τοῦ σώματος· μιᾶς ἔκπτωσης τοῦ σώματος ποὺ συμβαίνει λόγω τῆς ὑποκατάστασης λειτουργιῶν του ἀπὸ ἐφαρμογὲς τῆς τεχνολογίας, οἱ ὁποῖες τείνουν νὰ ὑποκαταστήσουν τὴν προσωπικὴ μνήμη, ἡ ὁποία «μεταμοσχεύεται» στὸ σῶμα τῶν διάφορων χρήσιμων συσκευῶν ποὺ παράγονται στὸ ὄνομα τῆς ἀποδέσμευσης, ἂν καὶ συχνὰ χρησιμεύουν στὸ νὰ ἐλέγξουν τοὺς ἀνθρώπους.

Ἡ γόνιμη ἀγωνία, ποὺ δηλώνει ὁ τίτλος τοῦ συνεδρίου, βρίσκεται στὸ ἐπίκεντρο ἐνὸς διαχρονικοῦ ζητήματος ὅλο καὶ πιὸ δραματικὰ παρόντος στὴν ἐποχή μας, ποὺ σχετίζεται καὶ μὲ τὴν πορεία καὶ τὴν ἴδια τὴν ἐπιβίωση τοῦ πλανήτη: τῆς οἰκουμενικῆς καὶ πολύμορφης διαμάχης ἀνάμεσα στὸ ἱερὸ καὶ τὸ βέβηλο. Μὲ τὸν ὅρο ἱερὸ ἀναφέρομαι σὲ πολλῶν εἰδῶν παραδόσεις ποὺ καὶ σήμερα ἀναζητοῦν –ἀπὸ τοὺς

* Ἡ Καλλιόπη Ρηγοπούλου εἶναι Ὁμότ. Καθηγήτρια τοῦ Τμήματος Ἑπικοινωνίας καὶ Μ.Μ.Ε. τοῦ Ἑθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν.

1. Ἰω. Χρυσοστόμου, *Κατηχητικὸς εἰς τὸ ἅγιον πάσχα*, PG 59, 722.

δικούς της ή καθεμία δρόμους— αυτό ποῦ, πίσω καὶ πέρα ἀπὸ τὴν ὕλη, ἀλλὰ σὲ διάλογο μὲ αὐτὴν καὶ τὰ φαινόμενά της, δίνει τὸ νόημά της καὶ εὐρύτερα τὸ νόημα τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς. Τὸ ἱερὸ ἀγγίζει μέσῳ τῶν αἰσθήσεων, τῆς πίστεως, τῆς τελετουργίας ἢ τοῦ διαλογισμοῦ κάτι πέραν τῶν αἰσθήσεων. Καὶ σὲ αὐτὴ τὴν ἀναζήτηση ἐγγράφεται ἀπὸ τοὺς δικούς της δρόμους σὲ πολλὰς ἐκδοχὰς της καὶ ἡ τέχνη. Μὲ τὸν ὅρο βέβηλο ἐννοῶ τὴν τάση νὰ ἀγνοεῖται, καὶ συχνὰ νὰ καταδικάζεται καὶ νὰ λοιδορεῖται, μία «μεταφυσική» διάσταση τῆς ζωῆς καὶ νὰ υἱοθετεῖται ἡ ἐνθαδικότητα καὶ ὁ ἀμνήμων παροντισμός. Τὸ βέβηλο παγιδεύει τὶς αἰσθήσεις σὲ μία ἐπίπεδη ἐκκοσμίκευση. Ποιὰ εἶναι ἡ σχέση τῆς σημερινῆς τεχνολογίας μὲ τὸ στοιχεῖο τοῦ βέβηλου; Ἄν καὶ στὴν ἱστορικὴ τους διαδρομὴ οἱ σχέσεις θρησκείας, τελετουργίας, τέχνης καὶ τεχνικῆς ὑπῆρξαν σύνθετες καὶ ἐξελισσόμενες, πιστεύω ὅτι τὸ κυρίαρχο ρεῦμα τῆς τεχνολογίας ἐγγράφεται σήμερα στὸν δρόμο αὐτὸν τῆς βέβηλης θεώρησης καὶ βίωσης τοῦ κόσμου.

Ἐνα πρῶτο πρᾶγμα ποῦ δυσκολεύει μιὰ ἐγκυρη διάκριση μεταξὺ ἱεροῦ καὶ βέβηλου εἶναι ἡ ἐδῶ καὶ αἰῶνες μετάλλαξη τοῦ ἱεροῦ σὲ προσωπεῖο τοῦ φονικὰ βέβηλου, ποῦ τὴν εἶδαμε νὰ κυριαρχεῖ σὲ θρησκευτικούς πολέμους καὶ τὴν βλέπουμε νὰ ἐπιβιώνει σὲ φαινόμενα στὰ ὁποῖα συνδυάζεται ἡ μισαλλοδοξία μὲ τὴ συμβολικὴ ἢ/καὶ τὴν ἔμπρακτε φονικὴ βία. Καὶ στὸ πεδίο ὅμως τῆς βέβηλης σύλληψης τοῦ κόσμου, πολλοὶ ἐνῶ λοιδοροῦν τὴ μεταφυσικὴ καὶ περιφρονοῦν ἢ καὶ διώκουν κάθε παραδοσιακὴ πίστη, ἀποδίδουν σὲ ἀπολυταρχικὰ πρόσωπα καὶ πολιτικὰ μορφώματα ἢ/καὶ σὲ ἐπιτεύγματα τῆς τεχνολογίας καὶ στὶς πολιτικὲς καὶ ἠθικὰς τους προεκτάσεις τὸ καθεστῶς ἐνὸς ἐπίγειου ἁθροῦ θεοῦ. Ἐνας ἡγέτης, ποῦ ἀποκλείεται νὰ σφάλλει καὶ ἀπαγορεύεται νὰ κρίνεται, εἶναι ἔτοιμος νὰ γίνῃ μιὰ τιμωρὸς θεότητα. Καὶ μιὰ μηχανὴ ποῦ ἀποκλείεται νὰ ἀποτύχει ὁδεύει πρὸς τὸ νὰ γίνῃ τὸ ἐπικίνδυνον ὑποκατάστατο τοῦ θείου. Ἐνα τέτοιο παράδειγμα εἶναι τὸ σκοτεινὸ θεατρικὸ ἔργο Ντυναμὸ τοῦ Εὐγενίου Ο' Νήλ, ποῦ ἀνέβηκε στὸ Μπρόντγουεϊ τὸ 1929, στὸ ξεκίνημα τῆς Μεγάλης Κρίσης, ὅπου ὁ ἠλεκτρισμὸς καὶ οἱ γεννήτριες ποῦ τὸν παράγουν, λειτουργοῦν ὡς ὑποκατάστατα τοῦ θεοῦ.

Ἀνάμεσα στὶς μηχανὲς ποῦ ἐξέφρασαν τὶς διαδοχικὰς φάσεις τῆς τεχνικῆς ἐξέλιξης τοῦ ἀνθρώπου, ἡ νέα μηχανή, ὁ ὑπολογιστής, σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς προηγούμενες, δὲν ὀνομάζεται μηχανή. Ἡ εἰκόνα της δὲν ὀρίζει τὴ λειτουργία της. Μπορεῖ νὰ εἶναι τὸ πλέον ἐλάχιστο ἀντικείμενο μὲ τὴ

μέγιστη λειτουργικότητα. Διατηρεί ένα παιγνιώδες στοιχείο της μηχανής, μία πρόκληση για μυστικές διαδρομές, την αίσθηση μιᾶς δύναμης που ἀπορρέει ἀπὸ τὴ γνώση τῆς χρήσης της, χωρὶς συχνὰ τὴν ἐπίγνωση τῆς ἐξάρτησης ἀπὸ αὐτήν. Βλέποντας κάποια βασικά στοιχεία τῶν ἀδιάκοπα ἐξελισσόμενων ὑπολογιστῶν, μπορούμε νὰ πλησιάσουμε τὸν κόσμο τῆς τεχνητῆς νοημοσύνης ὄχι μόνο μέσα ἀπὸ τὶς πρακτικὲς τοῦ ἐφαρμογές, ἀλλὰ καὶ ὅπως διαμορφώνεται φαντασιακὰ ἀπὸ τὴν τεχνοκουλτούρα καὶ τὴ διαφήμιση καὶ νὰ συλλάβουμε τὶς σχέσεις τοῦ μὲ τὴν ψυχὴ, τὴν τέχνη καὶ τὴν κοινωνία. Ὁ ὑπολογιστὴς φαντάζει σὰν ἡ πιὸ «ἀνθρώπινη» ἢ ἀπὸ τὶς πιὸ «ἀνθρώπινες» μηχανές. Εἶναι ἐπίτευξη τοῦ ἀνθρώπου τὸν ὁποῖο, μιμούμενος τὴ γλῶσσα καὶ τὴ συμπεριφορὰ του, ἀντιγράφει, ὑποκαθιστᾷ, καθοδηγεῖ καὶ διορθώνει. Ταυτόχρονα συμπληρώνει ἢ ἀναπληρώνει τὴ μνήμη του, βασικὸ στοιχείο τοῦ νευρικοῦ συστήματος καὶ τοῦ ψυχικοῦ κόσμου, καὶ ἀναπληρώνει τὴν εἰκόνα καὶ ἐπὶ μέρους λειτουργίες καὶ ἀνάγκες ἢ ψευδο-ἀνάγκες τοῦ σώματος, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὑποκαθιστᾷ τὴν ὕλική – ἢ ἀκόμη καὶ τὴ γενετήσια ἐπαφὴ μὲ ἄλλα εἰκονικὰ σώματα ποὺ μπορεῖ νὰ ἐκλαμβάνονται ὡς πραγματικά. Ὁ ὑπολογιστὴς προσφέρεται ὡς σύμβουλος τοῦ ἐρευνητῆ καὶ τοῦ δασκάλου καὶ συνεργάτης τοῦ καλλιτέχνη, τοὺς ὁποίους ὥστόσο συχνὰ μοιάζει νὰ ἀνταγωνίζεται ἢ καὶ νὰ ὑποκαθιστᾷ ἐπιτυχημένα. Ἄν ἀπὸ τὸ θαῦμα ἀφαιρέσουμε τὴ μεταφυσικὴ διάστασή του, μοιάζει νὰ ἀποτελεῖ τὸ πιὸ ἀνθρώπινο καὶ τὸ πιὸ διαδεδομένο καὶ ἐπιβεβλημένο γιὰ τὴ σημερινὴ ἀνθρωπότητα θαῦμα – μὲ ὅρους μάλιστα ποὺ προκαλοῦν ἄλλοτε καὶ σὲ ἄλλους τὸν ἐνθουσιασμό καὶ σὲ ἄλλους τὴν ἀνησυχία ἢ τὴν ἀφωνία. Νὰ πρόκειται ἄραγε γιὰ μία κατάσταση ἀπόλυτα διαφορετικὴ ἀπὸ ὅ,τι συνέβαινε στὸ παρελθόν; Μία γενικώτερη ἀναδρομὴ στὴ γενεαλογία τῆς τεχνικῆς καὶ τῶν τεχνολογικῶν θαυμάτων, ξεκινώντας ἀπὸ τὴν ἀρχαία Ἑλλάδα, μπορεῖ νὰ μᾶς προσφέρει στοιχεῖα γιὰ μία ἀπάντηση.

Τέχνη καὶ Τεχνικὴ στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα

Ἡ ἀναφορὰ στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα προκειμένου νὰ μιλήσουμε γιὰ τὶς διαστάσεις καὶ τὶς σχέσεις τῆς τέχνης καὶ τῆς τεχνικῆς μὲ τὸν ἄνθρωπο, τὸ ἱερὸ καὶ τὸ βέβηλο, εἶναι ἐπιβεβλημένη. Ἐννοεῖται ὅτι σπουδαῖες θρησκείες, τέχνες καὶ τεχνικὲς εἶχαν καὶ ἄλλοι πολιτισμοί, καὶ μάλιστα

κάποιοι προηγήθηκαν χρονικά και άνοιξαν τὸν δρόμο στὸν ἑλληνικό. Ὡστόσο βασικοὶ σχετικὰ μὲ τὰ θέματα αὐτὰ προβληματισμοὶ ποὺ ἀπασχολοῦν τὴ σύγχρονη ἀνθρωπότητα ἀναδύθηκαν στὴν Ἑλλάδα.

Ἡ λέξη *τέχνη* στίς χαραυγὲς τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας σήμαινε τὴν τεχνική. Κοινὴ τους μήτρα τὸ ρῆμα *τεύχειν*, δηλαδὴ δημιουργῶ πρακτικά. Οἱ τεχνῖτες εἶχαν τὰ ἐργαστήριά τους στὰ ὅρια τῆς πόλης, στὸ Δίπυλο, ἀπὸ ὅπου ξεκينوῦσε ἡ τελετὴ τῶν Παναθηναίων ποὺ κατέληγε στὸν Παρθενῶνα. Τὸ τετράγωνο τῆς ὕφανσης τοῦ χιτῶνα τῆς ὑφάντρας θεᾶς Ἀθηνᾶς συμμετεῖχε ἔτσι στὴν κυκλικὴ ἀνὰ ἔτος τελετουργία. Τὰ δύο ἄκρα, τὸ βέβηλο καὶ τὸ ἱερό, συνυπῆρχαν· τὸ ἓνα ὡς ἀφετηρία, τὸ ἄλλο ὡς προοπτική. Οἱ ζωγράφοι, οἱ γλύπτες, οἱ ἀρχιτέκτονες ποὺ ἔφτιαξαν ἓνα ἀπὸ τὰ πρὶν σημαντικὰ συνολικὰ ἔργα τέχνης στὴν Ἀκρόπολη ἦταν καὶ τεχνῖτες. Εἶναι γεγονὸς ὅτι στὴν *Πολιτεία* τοῦ Πλάτωνα, στὸ παράδειγμα τῆς κλίνης², βλέπουμε ἓναν παραμερισμὸ τῶν ζωγράφων ἀπὸ τοὺς τεχνῖτες. Οἱ ζωγράφοι δὲν εἶναι ἐδῶ παρὰ οἱ μιμητὲς τῶν μιμητῶν, οἱ ἀντιγραφεῖς τῶν ξυλουργῶν ποὺ ἀντιγράφουν τὴν πλατωνικὴ ἰδέα τῆς κλίνης. Ἡ *μίμησις* σημαίνει στὸ τμῆμα αὐτὸ τῆς *Πολιτείας* τὴν παθητικὴ ἀντιγραφή, κάτι ποὺ ὥστόσο θὰ ἀνατραπεῖ στὴ συνέχεια ἀνοίγοντας τὸν δρόμο στὴν ἀποδοχὴ τῆς τέχνης ὡς δημιουργίας ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη στὴν *Ποιητικὴ* του καὶ τὸν Πλωτῖνο καὶ τὶς κατοπινὲς πνευματικὲς διεργασίες σχετικὰ μὲ τὸ ζήτημα τῶν εἰκόνων στὸ Βυζάντιο, ὅπως ἐκφράστηκαν ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Δαμασκηνὸ καὶ ἄλλους. Ὡστόσο, οἱ ἀπόψεις τοῦ Πλάτωνα στὸ σημεῖο αὐτὸ τοῦ συγκεκριμένου διαλόγου τοῦ δὲν σημαίνει τὴν ὀριστικὴ ἐξορία τῆς τέχνης, ἀφοῦ οἱ φιλοσοφικοὶ μῦθοι τοῦ σπηλαίου καὶ τοῦ Ἡρὸς στὸν ἴδιο διάλογο βεβαιώνουν τὴ δυνατότητα τῆς «καλῆς χρήσης» τῆς μυθικῆς σκέψης καὶ τῆς τέχνης/τεχνικῆς, καὶ συνεπῶς ἐπιστρέφουν ἀπὸ τὴν ἐξορία γιὰ νὰ ἐνσωματωθοῦν στὴν ἰδανικὴ πόλιν ὑπὸ τὸν ὄρο νὰ ἐκφράζουν μία ἀλήθεια πέρα ἀπὸ τὰ φαινόμενα.

Τέχνη καὶ τεχνικὴ στὸν μῦθο καὶ τὴ μυθοπλασία

Στὰ σύνορα μύθου καὶ Ἱστορίας, ἡ μορφὴ τοῦ Δαιδάλου συνοφίζει ἀπὸ τὴ μία τὴν ἀρχέγονη σύζευξη τέχνης καὶ τεχνικῆς καὶ ἀπὸ τὴν

2. Βλ. Πλάτωνος *Πολιτεία*, 597a κ.έ.

ἄλλη τὸ τερατῶδες (θαυμαστὸ καὶ τρομακτικό) στοιχεῖο τῆς τεχνικῆς, ἀλλὰ καὶ τὴν τραγικὴ μοῖρα ποὺ περιμένει ὅποιον ὑπερβεῖ τὰ ὅρια ποὺ πρέπει νὰ σέβονται ἄνθρωποι καὶ θεοί. Τὰ ἀφαιρετικὰ λατρευτικὰ εἴτε ἐπιτύμβια ἀγάλματα τῆς ἀρχῆς τῆς πρώτης π.Χ. χιλιετίας καλοῦνται ἀπὸ τοὺς Ἑλληνες δαίδαλα ἀνάγοντας στὸν Δαίδαλο, ἂν ὅχι τὴν εὕρεσιν τῆς γλυπτικῆς στὸ σύνολό της, τοῦλάχιστον αὐτῆς τῆς συγκεκριμένης τεχνοτροπίας. Ὁ ἴδιος θεωρεῖται ἀπὸ τὸν μῦθο δημιουργὸς κατ' ἐντολὴν τοῦ Μίνωα τοῦ Λαβυρίνθου, ἄντρου τοῦ ἀνθρωποφάγου Μινώταυρου, ἀλλὰ καὶ εὐρετῆς τῶν φτερῶν ποὺ ἐπέτρεψαν στὸν γιό του, τὸν Ἴκαρο, νὰ πραγματοποιήσῃ τὴν πτήση ποὺ τοῦ κόστισε τὴ ζωή, διότι ξεπερνώντας ὕβριστικά τὰ ὅρια πλησίασε ὑπερβολικὰ τὸν ἥλιο.

Ἡ μηχανὴ παρουσιάζεται στὴ λογοτεχνία τῆς ἐλληνικῆς ἀρχαιότητος καὶ στὴν οἰκουμενικὴ παράδοση ποὺ ἔκτοτε βαδίζει δημιουργικὰ στὰ ἴχνη της καὶ ὡς παγίδα, καὶ μάλιστα γυναικεῖο γένους. Στὸν Ὅμηρο ἤδη βρίσκουμε τὸ μηχανικὸ κρεβάτι/μηχανή/παγίδα ποὺ τεύχει ὁ τεχνίτης θεός, ὁ Ἥφαιστος, γιὰ νὰ συλλάβῃ ἐπ' αὐτοφώρῳ τοὺς μοιχοὺς Ἄρη καὶ Ἀφροδίτῃ (Ὁδύσσεια) καὶ τὶς ρομποτικὲς ὑπηρέτριες ποὺ ὑπηρετοῦν τὸν ἴδιο θεὸ ὅσο φτιάχνει τὸ τεχνικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ θαῦμα ποὺ εἶναι ἡ ἀσπίδα τοῦ Ἀχιλλέα (Ἰλιάδα). Ὁ Ἡσίοδος στὰ δύο μεῖζονα ἔργα του (Θεογονία, Ἔργα καὶ Ἡμέραι) μιλά γιὰ τὴ γυναικα/ρομπότ, τὴν Πανδώρα, ποὺ κατασκευάζεται ὡς ὁμορφο κακὸ στὴ θέση τοῦ καλοῦ («καλὸν κακὸν ἀντ' ἀγαθοῖο»)³ γιὰ νὰ τιμωρηθοῦν οἱ θνητοὶ ποὺ ἔγιναν κλεπταποδόχοι τῆς φωτιᾶς, τὴν ὁποία ἔκλεψε ἀπὸ τὸν Δία ὁ Προμηθεύς. Ἡ Πανδώρα ἔγινε ἔτσι ἡ γενάρχη τοῦ ἐπίφοβου γένους «γυναικῶν θηλυτεράων»⁴.

Ἀφομοιώνοντας τὴν παράδοση αὐτὴν, ἡ εὐρωπαϊκὴ λογοτεχνία, τὸ θέατρο καὶ ὁ κινηματογράφος παραπέμπουν σὲ αὐτήν, ἀπὸ τὴν Ὀλυμπία στὸν Ἄνθρωπο τῆς ἄμμου (*Der Sandmann*) τοῦ Hoffmann (1817) μέχρι τὰ ἔργα τοῦ Βέντεκιντ *Τὸ πνεῦμα τῆς γῆς* (1895) καὶ *Τὸ κουτὶ τῆς Πανδώρας* (1904) καὶ τὴ γυναικα/παγίδα στὴν ταινία *Μητρόπολη* τοῦ Φρίτς Λάνγκ (1927), ὅπου ἡ ρομποτικὴ γυναικα/παγίδα αἰχμαλωτίζει τοὺς ἀνθρώπους στὰ γρανάζια μιᾶς τερατώδους μηχανῆς ποὺ παράγει ἐκμετάλλευση καὶ καταπίεση.

3. Ἡσιόδου *Θεογονία*, στ. 585.

4. Ὁ.π., στ. 590.

Ὁ λόγος τῆς τεχνικῆς καὶ ὁ λόγος γιὰ τὴν τεχνικὴ
στὸν Προμηθεά Δεσμώτη τοῦ Αἰσχύλου
καὶ τὴν Ἀντιγόνη τοῦ Σοφοκλῆ

Ὁ λόγος τῆς τεχνικῆς καὶ ὁ λόγος γιὰ τὴν τεχνικὴ ἀποτυπώνονται σὲ δύο διάσημα χωρία τῶν τραγικῶν ποὺ ἀναφέρονται στὸ ζήτημα τῆς μηχανῆς καὶ τῆς τεύξεως, ὅχι μόνον ὡς τεχνολογικοῦ ἐπιτεύγματος, ἀλλὰ καὶ ὡς στοιχείου συνδεδεμένου μὲ τὴν κοσμοθεώρηση, τὸ ἦθος καὶ τὴν πολιτικὴν πράξη. Καὶ στὰ δύο αὐτὰ χωρία ἀπὸ τὸν Προμηθεά καὶ τὴν Ἀντιγόνη, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ δεύτερο ἀποτελεῖ πιθανότατα κριτικὴ καὶ δημιουργικὴ ἀναφορὰ στὸ πρῶτο, ἀπαριθμοῦνται τὰ τεχνολογικὰ ἐπιτεύγματα τοῦ ἀνθρώπου: ἡ ἀνέγερση κτιρίων, ἡ ναυπήγηση πλοίων, ἡ παγίδευση τῶν ζώων καὶ ἡ θεραπεία τῶν νόσων. Στὸν κατάλογο μάλιστα αὐτόν, ποὺ παρατίθεται στὸ πρῶτο στάσιμον τῆς Ἀντιγόνης, ὁ Σοφοκλῆς περιλαμβάνει καὶ τὴν «τεῦξιν» τῶν νόμων, ὑπονοώντας μᾶλλον ὅτι ἡ τεχνικὴ νομοθετεῖται ἀλλὰ καὶ μὲ μία ἔννοια νομοθετεῖ. Στὸν Προμηθεά τὰ τεχνικὰ αὐτὰ κατορθώματα προβάλλονται ὡς οἱ ἀναμφίβολα θετικὲς εὐεργεσίες τοῦ Τιτᾶνος, ποὺ τιμωρεῖται ἀπὸ τὸν Δία γιὰ τὶς φιλάνθρωπες πράξεις του. Ὑπὸ κάποια ἔννοια βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ ἕναν λόγο τῆς τεχνικῆς ἢ σὲ ἕνα πρῶτο μαυνιφέστο ὑπὲρ τῆς τεχνικῆς, μὲ τὴν ἐπιφύλαξη ὥστόσο ὅτι τὸ πρόσωπο καὶ τὰ λεγόμενα τοῦ Τιτᾶνα στὸν Δεσμώτη ἐκφράζουν μία περηφάνια ποὺ κάποτε ἀγγίζει τὴν τραγικὴ ὕβριν. Στὴν Ἀντιγόνη ἀντίθετα, ὁ ἴδιος σχεδὸν κατάλογος παίρνει πολὺ σαφέστερες ἠθικὲς καὶ πολιτικὲς διαστάσεις. Ὁ ἄνθρωπος ποὺ ὀρίζεται ἀπὸ τὸ μηχανόεν στοιχεῖο μπορεῖ νὰ τὸ χρησιμοποιήσῃ γιὰ τὸ καλὸ, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν τυραννίαν καὶ τὴ βίαν· νὰ ζέψῃ στὸν ζυγὸ ὅχι ζῶα ἀλλὰ συνανθρώπους του καὶ –ὅπως συμβαίνει στὴν περίπτωση τοῦ Κρέοντα καὶ τῆς Ἀντιγόνης– νὰ τοὺς καταστήσῃ θηράματα καὶ νὰ τοὺς ὀδηγήσῃ στὸν θάνατο.

Γιὰ τὴν ἀμφιλεγόμενη οὐδετερότητα τῆς τεχνολογίας

Ἡ τεχνολογία εἶναι ὕστερη λέξη, ποὺ εἶχε στὴ βάση της τὴ σκέψη γιὰ τὴν παραγωγή καὶ τὴν καλὴ ἢ τὴν κακὴ χρῆση τῆς μηχανῆς καὶ σπανίως

για τὸν σκοπὸ γιὰ τὸν ὁποῖο ἔχει αὐτὴ κατασκευαστεῖ. Ὁ λόγος γιὰ τὴ μηχανὴ μπορεῖ νὰ εἶναι ἐνθουσιώδης, κάθετα καὶ ἔμπρακτα ἀπορριπτικὸς ἢ κριτικὸς. Ὁ ἔμπρακτος πόλεμος, ποὺ κήρυξαν οἱ Λουδίτες στὴν Ἀγγλία στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰῶνα κατὰ τῆς βιομηχανικῆς ἐπανάστασης καὶ τῶν μηχανῶν, τῶν ὁποίων ἡ χρῆση ὁδηγοῦσε σὲ ἀπολύσεις ἐργατῶν, ὑπῆρξε βραχύβιος. Καὶ στὶς ἡμέρες μας ὥστόσο ἡ χρῆση τοῦ ὑπολογιστῆ γιὰ ἀπομονωμένη κατ' οἶκον ἐργασία ἀλλάζει σὲ ἕναν βαθμὸ τὸ παραδοσιακὸ σκηνικὸ ποὺ ἤθελε τὸ ἐργοστάσιο κέντρο τῆς παραγωγῆς καὶ θέτει προβλήματα στὴν ἀμεσολάβητη ἐπικοινωνία τῶν ἐργαζομένων καὶ στὶς δυνατότητές τους γιὰ τὴν προώθηση τῶν στόχων τους. Ἀνακύπτει ἐδῶ τὸ ἐρώτημα ἂν ὄντως ὁ κόσμος τῆς μηχανῆς, ὁ κόσμος τῆς τεύξεως, εἶναι κατ' αὐτὸν οὐδέτερος καὶ μένει στοὺς ἀνθρώπους νὰ κάνουν στὴ συνέχεια μία καλὴ εἴτε κακὴ χρῆση. Αὐτὴ εἶναι ἡ ἄποψη διανοητῶν, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ Φρειδερίκος Ἑνγκελς, οἱ ὁποῖοι πιστεύουν στὴν οὐδετερότητα τῆς ὑλικοτεχνικῆς ὑποδομῆς, ἡ ὁποία παρὰ ταῦτα κατ' αὐτοὺς ἀποφασίζει γιὰ τὴν πορεία τῶν ἀνθρωπίνων.

Ἡ ἄποψη ὥστόσο περὶ οὐδετερότητας τῆς οἰκονομοτεχνικῆς ὑποδομῆς δὲν ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὰ πράγματα. Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ἀνασύρουμε τὴν ἄλλη ἀρχαία σημασία τῆς λέξης *μηχανή*, αὐτὴν τῆς πολεμικῆς μηχανῆς, προορισμένης νὰ πρωταγωνισθεῖ στὴν ἄλωση τῶν πόλεων (*ἐλέπολις*, *καταπέλτης*) καὶ τὸν μαζικὸ ἀφανισμὸ τῶν ἀντιπάλων (*μηχανικὸ πυροβόλο τοῦ Ἀρχιμήδη*). Ἡ μηχανὴ (ὅπως καὶ αὐτὲς ποὺ σχεδίασε ἀργότερα στὴν Ἀναγέννηση ὁ Ντὰ Βίντσι) ἐνέχει ἀπὸ τὴ στιγμή τῆς σύλληψής της ἐγγεγραμμένη τὴν πρόθεση τοῦ δημιουργοῦ της καὶ τῶν ἐργοδοτῶν του. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση καὶ πέρα καὶ ἀκόμη πιὸ καθαρὰ ἀπὸ τὴ Βιομηχανικὴ Ἐπανάσταση καὶ τὴν ἐν σειρᾷ παραγωγὴ ποὺ εἰσήγαγε ὁ Φῶρντ καὶ κατήγγειλε διακωμωδώντας τὴν ὁ Τσάπλιν στοὺς *Μοντέρνους Καιρούς*, ἡ σχεδίαση, ἡ δημιουργία καὶ ἡ χρῆση τῶν μηχανῶν ἀφ' ἐνὸς συνδέεται μὲ τὴν κατίσχυση καὶ τὸ κέρδος καὶ ἀφ' ἑτέρου δὲν γίνεται μόνον καθοριστικὴ συνιστώσα τῶν κοινωνιῶν ἀλλὰ τείνει νὰ ὑποκαταστήσει καὶ τὸ σύνολο τῆς ὑλικῆς καὶ πνευματικῆς κοινωνικῆς δομῆς. Στὸ δυστοπικὸ προφητικὸ ἔργο τοῦ *Γενναῖος καινούργιος κόσμος*, ὁ Ἄλντους Χάξλεϊ μᾶς μιλά γιὰ μία κοινωνία, ὅπου τὰ πάντα, ἀπὸ τὸν ἔρωτα μέχρι τὴ συμπεριφορὰ καὶ τὴ διασκέδαση, ἔχουν προγραμματισθεῖ βιολογικὰ καὶ ἔχουν μηχανοποιηθεῖ

καὶ ὅπου ὁ ὑπέρτατος παντεπόπτης καὶ δημιουργὸς εἶναι κάποιος Φόροντ. Ἐκπροσωπώντας ἐμβληματικὰ μία τάση τῆς μετανεωτερικῆς κατάστασης καὶ καταργώντας ὡς παρωχημένη κάθε κάθοδο στὸν Ἄδη καὶ κάθε Ἀνάσταση, ἡ Ντόνα Χάραγουεϊ ὑπόσχεται στὸ σαρκαστικὸ μανιφέστό της καὶ τὴν ἐνθαδικὴ ἐξασφάλιση τῆς ἀθανασίας μὲ τεχνικὰ μέσα. Τὸ cyborg, τὸ ἀγέννητο μετα-ὄν ποὺ γεννᾷ μὲ τὴ γραφὴ της, εἶναι ἓνα ὑβρίδιο μεταξὺ τοῦ ὀργανικοῦ καὶ τοῦ μηχανικοῦ καὶ συνιστᾷ μία ρευστὴ «αἰθερικὴ κυβερνοχωρικὴ ταυτότητα», μετὰ τὰ φύλα. Ἄν καὶ εἶναι προϊόν τῆς πατριαρχίας καὶ τοῦ ρατσισμοῦ, ὅπως γράφει, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἐλπίζει στὴν καλὴ χρῆση τῆς ἀπιστίας του.

Τὸ νέο καὶ τὸ φάντασμα τοῦ νέου

Ἡ ἐπέλαση τῆς τεχνολογίας καὶ τῶν ἀξιῶν, τῶν ἐπιστημῶν καὶ τῶν πρακτικῶν μὲ τίς ὁποῖες συνδυάζεται, μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθεῖ ἂν συνυπολογίσουμε δύο παράγοντες ποὺ τοὺς βρίσκουμε παρόντες καὶ στὸν κόσμο τῆς τέχνης: τὸ φάντασμα τοῦ νέου, ποὺ μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ ἀντίποδας τοῦ νέου, κορυφώνεται μὲ τὴ νεωτερικότητα, ἀλλὰ ἐπιβιώνει καὶ στὴ μετα-νεωτερικὴ ἐποχὴ. Ἡ καταγωγὴ τῆς μυθολογίας τοῦ νέου καὶ τοῦ φαντάσματος τοῦ νέου χάνεται στὸ βάθος τῶν χιλιετιῶν. Ἐθιμα καὶ δρώμενα ποὺ σχετίζονται καὶ σήμερα μὲ τὸ τέλος τοῦ προηγούμενου ἡμερολογιακοῦ χρόνου καὶ τὴν ἔλευση τοῦ ἐπόμενου, προσδίδοντας στὸν πρῶτο τὰ ἀρνητικὰ στοιχεῖα τῆς φθορᾶς καὶ τοῦ θανάτου καὶ στὸν δεῦτερο τὰ θετικὰ τῆς ἀκμῆς καὶ τῆς ζωῆς, ὑφίστανται μεταξὺ ἄλλων καὶ σὲ σημερινὲς Δυτικὲς κοινωνίες καὶ φαίνεται νὰ ἀναπαράγουν, ὅπως καὶ πολλὰ ἄλλα σύγχρονα φαινόμενα, στοιχεῖα ἀπὸ τίς προϊστορικὲς δοξασίες καὶ τελετουργίες.

Ἡ αἴσθηση ὅτι ἡ ἔννοια τοῦ νέου περιέχει αὐτονόητα θετικὲς ἀξίες, κυριαρχεῖ σήμερα σὲ πολλοὺς τομεῖς ποὺ εἶναι κεντρικοὶ γιὰ τὴ σύγχρονη ζωὴ. Στὸν κόσμο τῆς διαφήμισης καὶ τῆς προώθησης καταναλωτικῶν προϊόντων τὸ ἐπίθετο νέον ἔχει μία καταιγιστικὴ παρουσία, εἴτε πρόκειται γιὰ μοντέλα ρούχων εἴτε αὐτοκινήτων εἴτε γιὰ σκεύη κουζίνας καὶ ἀπορρυπαντικά. Στὸ ἐπίπεδο τῆς τέχνης μία νέα τεχνοτροπία, ἓνα

νέο κίνημα, ένας νέος τρόπος έρμηνείας τείνει να σημαίνει αυτόματως κάτι το πρωτότυπο, το επαναστατικό και άρα κάτι το καλύτερο από το παραδοσιακό, το βαρετό και τετριμμένο. Το επίθετο νέο δεν προσδίδει μόνον αίγλη σε ένα καλλιτεχνικό έργο. Από τη στιγμή που πρόκειται και για ένα έργο/έμπόρευμα, το βοηθά να γίνει, όπως και τα καθ' αυτό καταναλωτικά προϊόντα, εύπωλητο. Έκεί όμως όπου το νέο οργιάζει ανεξέλεγκτο είναι το πεδίο της πολιτικής. Από την έναρξη ιδιαίτερα του 20ού αιώνα, σε όλο περίπου τον κόσμο αλλά ιδιαίτερα στον Δυτικό, μία μακρά σειρά από πολιτικά σχήματα, συχνά με κάθετα διαφορετικές ιδεολογίες και πρακτικές, οικειοποιούνταν το νέον ως μέρος του τίτλου τους και εργαλείο της ρητορικής τους. Η κοινή γνώμη στην Ελλάδα και αλλού μάλλον εύκολα πείθεται ότι ο νέος πολιτικός είναι αυτονόητα άφθαρτος, αναμάρτητος, toλμηρός και αποτελεσματικός και τα κομματικά έπιτελεία επιδίδονται σε μία έναγώνια έρευνα έντοπισμού έκλογικά άξιοποιήσιμων νέων και νεανίδων. Οί ύπολογιστές που έχουμε στο σπίτι μας ή σε επιχειρήσεις, καθώς και μία ολόκληρη άλλη σειρά μηχανημάτων, από τα κινητά μέχρι τις κάθε λογής κάμερες κ.λπ., βρίσκονται σε μία συνεχή κούρσα ανανέωσης που οί χρήστες, ιδίως μεγαλύτερης ηλικίας, ασθμαίνουν να παρακολουθήσουν, ενώ οί μη χρήστες – συχνά ηλικιωμένοι – νιώθουν αποξενωμένοι μέσα σε μία κοινωνία όλο και πιο έξαρτημένη από τέτοια «νέωτερης γενιάς» προϊόντα, έτσι που το χάσμα των γενεών αντί να μειώνεται διευρύνεται. Οί σύγχρονες κοινωνικές ανισότητες οφείλονται όχι μόνον στις οικονομικές διαφορές αλλά και στη συνεχώς αυξανόμενη διαφορά γνώσης της τεχνολογίας. Τα φαινόμενα αυτά επιθετικής αξιοποίησης του νέου εκτείνονται σε ένα ευρύτατο φάσμα των ανθρωπίνων δραστηριοτήτων, που μεταξύ άλλων περιλαμβάνουν τη γλώσσα, τις αξίες, την επικοινωνία και τους κώδικες. Το έρώτημα είναι συνεπώς διπλό: Πόσο το παρουσιαζόμενο ως νέο είναι πραγματικά τέτοιο και δεν αποτελεί την επιθυμία του νέου για την όποια μιλά ο Γερμανός φιλόσοφος Τέοντορ Άντόρνο, ένα προσωπείο και μία επανάληψη πολύ παλαιότερων και «ξεπερασμένων» στοιχείων; Και πόσο ακόμη το νέον, στο όποιο το αρχαίο ρήμα νεωτερίζω προσέδιδε μία ανησυχαστική χροιά, ταυτίζεται αυτόχρονα με κάτι το αγαθόν, όπως θέλουν όσοι τα χρησιμοποιούν προς όφελός τους σε κάθε βήμα;

Ἡ πρόοδος καὶ τὸ φάντασμα τῆς προόδου

Εἶναι σήμερα διαδεδομένη μία ἐπίπεδη (παρα)θεολογία τῆς ἀναπόδραστης καὶ μονοδιευθυνόμενης προόδου ποὺ ἐγγυᾶται ὁ λόγος τῆς ἱστορίας, ἡ ἄποψη δηλαδὴ περὶ τῆς ἐγγυημένης πορείας καὶ τοῦ αἵσιου τέλους της, ὅπως ἀπὸ τὸν Χέγκελ καὶ πέρα τὸ συλλαμβάνουν διάφορα –ἀκόμη καὶ ἀντικρουόμενα– φιλοσοφικὰ καὶ ἰδεολογικὰ ρεύματα. Ἄς ὑπενθυμίσουμε ὅτι ἡ λέξη *πρό-οδος* σημαίνει κατὰ λέξη μόνον τὸ προχώρημα σὲ ἓναν δρόμο ποὺ μπορεῖ νὰ ὀδηγεῖ στὸ καλὺτερο εἴτε στὸ χειρότερο. Ἡ ἔννοια τῆς προόδου δὲν ἔχει πάντοτε μία ρητὴ σχέση μὲ τὸ ἂν κανεὶς ἀποδέχεται ἢ μὴ τὸ θεῖο. Ἐνας πιστὸς μπορεῖ νὰ πρεσβεύει ὅτι μία ἀνώτερη δύναμη ἐξασφαλίζει ὅπωςδήποτε τὴν πορεία τοῦ κόσμου ἀπὸ τὸ καλὸ στὸ καλὺτερο. Ἀλλὰ τὸ ἴδιο μπορεῖ νὰ κάνει καὶ κάποιος ἄθεος ποὺ πιστεύει ὅτι ἡ ἀνθρώπινη ἱστορία κινεῖται ἀπὸ νόμους ἀναπόδραστους, ὅπως αὐτὸς τῆς βαρύτητας, ποὺ ἐγγυῶνται ὅτι, ἀνεξαρτήτως τῶν εὐθυνῶν καὶ τῶν ἐπιλογῶν της ἢ/καὶ τοῦ τυχαίου, ἡ ἀνθρωπότητα πηγαίνει πρὸς τὸ καλὺτερο. Κάτι πού, ἂς προσθέσουμε, δὲν εἶναι ἡ ἄποψη οὔτε τοῦ Πλάτωνα στὸν *Πολιτικὸ* οὔτε τοῦ συνόλου τῶν Χριστιανῶν οὔτε τοῦ Μάρξ, ὁ ὁποῖος, σὲ ἀντίθεση μὲ ἄλλους μαρξιστές, εἶχε ὑπογραμμίσει ὅτι ἡ ἀνθρωπότητα ἐνδέχεται νὰ προχωρήσει πρὸς τὸν σοσιαλισμὸ εἴτε νὰ γκρεμιστεῖ στὴ βαρβαρότητα.

Ὁ ὅρος *ἐπίπεδη (παρα)θεολογία* δὲν εἶναι ἀποκλειστικότητα οὔτε ὑποχρεωτικὸ γνῶρισμα μιᾶς μόνο θρησκείας ἢ ἰδεολογίας. Χρησιμοποιῶ τὸν ὅρο *ἐπίπεδη*, ὅχι διότι ὅσοι ἀναφέρονται σὲ αὐτὴν δὲν παραδέχονται φιλοσοφικὰ ἄλλο κόσμον ἀπὸ τὸν ἐπίγειο, ἀλλὰ διότι ἡ συμπεριφορὰ καὶ ἡ πρακτικὴ μιᾶς σημαντικῆς μερίδας τῶν ὁπαδῶν της βασίζεται πέραν τῶν ρητορικῶν διακηρύξεων σὲ αὐτὸ ποὺ ἰσοδυναμεῖ μὲ τὴν ἀναγνώριση τοῦ πρωτείου τῆς ὕλης σὲ μία μονοδιάστατη μορφή της καὶ λοιδορεῖ κάθε ἀναζήτηση τοῦ ἐπέκεινα, ἐκτὸς καὶ ἂν μπορεῖ νὰ χρησιμεύσει ὡς πολιτικὴ βιτρίνα, οἰκονομικὸ ἐπιχείρημα, προπαγανδιστικὸ ἐργαλεῖο ἢ ὡς κενὸ διαφημιστικὸ ἐφέ. Καὶ χρησιμοποιῶ τὸν ὅρο *(παρα)θεολογία* διότι ταυτόχρονα οἱ θιασῶτες της ἀπαιτοῦν μία πίστη τόσο τυφλὴ καὶ μία παραίτηση ἀπὸ κάθε κριτικὴ τόσο ἀπόλυτη, ποὺ συναντοῦμε στὰ πλέον ἀπολυταρχικὰ καθεστῶτα ποὺ περιβάλλονται μὲ μία ψευδο-μεταφυσικὴ αὖρα. Ὁ χαρακτηρισμὸς καλλιτεχνικῶν ρευμάτων καὶ τεχνο-

λογικῶν ἐξελίξεων ὡς προοδευτικῶν δὲν συνεπάγεται ὑποχρεωτικὰ μία σχέση τους μὲ κάποια οὐσιώδη πνευματικὰ ἐνδιαφέροντα. Τὸ ζήτημα εἶναι ὅτι ἡ ἐπίπεδη (παρὰ)θεολογία τῆς προόδου μπορεῖ νὰ συνδέεται εἴτε μὲ μιὰ ἀλαζονικὴ τάση βίαιης στὴν οὐσία κατίσχυσης κάποιων, ὀπλισμένη σὺν τοῖς ἄλλοις μὲ τὸ διαστρεβλωμένο τεχνολογικὸ ἐπιχείρημα εἴτε συμπληρωματικὰ μὲ μία τάση ὑποταγῆς κάποιων ἄλλων στὸ ψέμα καὶ στὴ βία.

Ἡ εἰκόνα καὶ τὸ φάντασμα τῆς εἰκόνας

Ἡ εἰκόνα ἀφήνει –λένε– τὰ ἴχνη της στὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου πρὶν καὶ ἀπὸ τὸν λόγο. Στὸ ὄνειρο ἀναδύεται συχνὰ ἓνας καταιγισμὸς εἰκόνων ποὺ ὁ ἄνθρωπος δυσκολεύεται νὰ μεταφράσει σὲ λόγο καὶ νόημα. Ὁ πολιτισμὸς «γράφει» μὲ εἰκόνες ἀπὸ πέτρες, σκαλισμένες ἢ ζωγραφισμένες σὲ βράχους πρὶν καὶ ἀπὸ τὴν γραφὴ, ἂν σκεφθοῦμε τὰ πρῶτα λίθινα ἐργαλεῖα καὶ τὶς πρῶτες μορφές σταῖ σπήλαια. Ἡ εἰκόνα ἱστορεῖ αὐτὰ ποὺ φαίνονται καὶ αὐτὰ ποὺ δὲν φαίνονται. Εἶναι πάντοτε καὶ μία εἰκασία, μὲ τὴν ἔννοια ὅχι μόνο τῆς ἀναπαράστασης ἀλλὰ καὶ μιᾶς πιθανότητος ἢ μιᾶς ὑπόθεσης. Ἡ προσήλωση τοῦ Χριστιανισμοῦ στὴν ἀπεικόνιση τοῦ θεοῦ μετὰ καὶ ἀπὸ τὴν λήξη τῆς Εἰκονομαχίας διέσωσε ἐκτὸς ἀπὸ τὸ πρόσωπο τοῦ Θεοῦ καὶ τὸ πρόσωπο τοῦ ἀνθρώπου. Ἄν δὲν ὑπῆρχε ἡ παράδοση τῆς εἰκόνας, ἂν δὲν συνέχιζε ἡ εἰκονογράφηση τῶν ἐκκλησιῶν καὶ δὲν ὑπῆρχε στὸν ἑλλαδικὸ καὶ τοὺς ἄλλους κατακτημένους ἀπὸ τὸ Ἰσλάμ χώρους ἢ ἐκκλησία ὡς κτίσμα, τὸ ἀνεικονικὸ στοιχεῖο θὰ εἶχε πιθανὸν ὑπερισχύσει μέσα στοὺς αἰῶνες τῆς δουλείας. Καὶ πέραν αὐτοῦ, ἡ σχέση μας καὶ μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς Ἑλλάδας μὲ τὴ μεγάλη ζωγραφικὴ τῆς Δύσης θὰ ἦταν προβληματική.

Ἡ φωτογραφία καὶ ἡ χρονοφωτογραφία στὴν ἀρχή, ὁ κινηματογράφος στὴ συνέχεια, μὲ τὸν ρεαλισμὸ τῆς πιστῆς ἐν χρόνῳ ἀπεικόνισης, ἀναπτύσσονται παράλληλα μὲ τὴ βιομηχανικὴ ἐπανάσταση, ἡ ὁποία περιελάμβανε τὴ λειτουργία τοῦ ἐργοστασίου ὡς «συνολικοῦ ἔργου τεχνικῆς», μὲ κεντρικὴ ἀναφορὰ στὸν μετρήσιμο χρόνο τοῦ ρολοιοῦ –βέβηλης θὰ λέγαμε ἐκδοχῆς τῆς καμπάνας ποὺ ρύθμιζε τὸν χρόνο τοῦ μοναστηριοῦ–, τὴ μεταμόρφωση τῆς πόλης μὲ τὴν εἰσροὴ τοῦ ἐργατικοῦ

δυναμικοῦ, τὸν ἐξηλεκτρισμό, τὴν ταχύτητα τῶν συγκοινωνιῶν καὶ τῶν ἐπικοινωνιῶν, τὴν περιφρόνηση τῆς φύσεως, τὴν παντοδυναμία τοῦ πολλαπλοῦ. Ὁ Μπένγιαμιν, στὸ δοκίμιό του *Τὸ ἔργο τέχνης τὴν ἐποχὴ τῆς τεχνικῆς ἀναπαραγωγιμότητάς του*, θέτει μία σειρὰ ἀπὸ ζητήματα ποὺ ἀπορρέουν ἀπὸ τὴ μαζικὴ παραγωγή τοῦ ἔργου τέχνης, τὸ ὁποῖο χάνει τὴν «αὐρα» τῆς μοναδικότητάς του, σφραγίζοντας ἔτσι μὲ μία ἔννοια τὸ πέρασμα στὸν μοντερνισμό καὶ τὸ πολλαπλό.

Ἡ ἀπάντηση τῆς ζωγραφικῆς ἀπέναντι στὸ πολλαπλὸ καὶ τὸν ρεαλισμὸ ὑπῆρξε ἄμεση: Χωρὶς νὰ ἀλλάξει τὰ ἐργαλεῖα τῆς τεχνικῆς τῆς, ἡ τέχνη εἰσήγαγε τὸν χρόνο υἱοθετώντας τὸ στιγμιαῖο τῆς ἀπεικόνισης, δημιουργώντας σειρές «μοναδικῶν» ἔργων, ποὺ ἀπεικονίζαν τὸ ἴδιο μοτίβο σὲ διαφορετικὲς στιγμές, ὅπως στοὺς *Καθεδρικοὺς Ναοὺς* τοῦ Μονέ. Λίγο ἀργότερα, στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰ. μὲ τὸ κίνημα τοῦ Φουτουρισμοῦ, αὐτὴ ἡ –υποτίθεται– πιὸ ἀκίνητη ἀπὸ τὶς τέχνες ὕμνησε καὶ ἀπεικόνισε ἐντυπωσιακὰ τὴν κίνηση. Τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ πῆρε ἀπόσταση ἀπὸ τὴν ἀναπαραστάση, ἀρνούμενη μία τέχνη τοῦ ἀμφιβληστροειδοῦς, ὅπως ἔλεγε ὁ Duchamp, καὶ υἱοθέτησε μὲ διάφορους τρόπους τὴν ἀφαίρεση. Ἐπιδόθηκε ὅπως συμβαίνει μὲ τὸν Kandinsky καὶ τὸν Klee στὸ νὰ διακρίνει πίσω ἀπὸ τὸ ὁρατό, τὸ ἀόρατο. Πρότεινε μὲ τὸν Μαλιέβιτς τὸ αἰνιγματικὸ «μαῦρο τετράγωνο», μία «ὀθόνη» τῆς ὕφανσης, ποὺ ἐρμηνεύθηκε καὶ σὰν μία «μαύρη τρυπά» ἢ ἓνα σύμβολο τῆς ἀγιογραφίας σὲ μιὰ πορεία ἀναζήτησης τῆς πνευματικότητας. Χρησιμοποίησε μὲ τὸν Duchamp –μὲ εἰρωνικὸ εἶτε ὄχι στόχο– τὸ «ρέντι μέιντ», τὸ βιομηχανικὸ δηλαδὴ πολλαπλὸ ἀντικείμενο, τὸ ὁποῖο ἀποσύρει ὁ καλλιτέχνης δημιουργὸς ἀπὸ τὴν ἐν σειρᾷ παραγωγή καὶ τὸ κάνει περίοπτο, τὸ ἀνάγει σὲ ἔργο τέχνης. Πῆρε, ὅπως ἔκανε ὁ Γουόρχολ τὴ φωτογραφία καὶ τὴν ἐπεξεργάστηκε ὡς «ρέντι μέιντ», γιὰ νὰ κάνει τὸ πολλαπλὸ κομμάτι τοῦ μοναδικοῦ μέσῳ τοῦ βέβηλου ἐμπορίου, ποὺ πάντα ζητᾷ τὸ «νέο».

Τὸν δρόμο πρὸς τὰ Ἵαυλα (*Les Immatériaux*), τὴν ἔκθεση ποὺ διοργάνωσε ὁ Ζάν-Φρανσουά Λιοτάρ τὸ 1985 στὸ Παρίσι, τὸν εἶχε ἀνοίξει ἡ ἐννοιολογικὴ προσέγγιση τῆς τέχνης, ὅταν μετὰ τὸ τέλος τοῦ Β' Παγκοσμίου ἄρχισε ὁ Ψυχρὸς καὶ οἱ πρῶτοι θερμοὶ Πόλεμοι στὴν Κορέα καὶ τὸ Βιετνάμ. Καλλιτέχνες τῶν ἀστικῶν κέντρων υἱοθετοῦν τὸ ἐννοιολογικὸ προβάδισμα ἐπὶ τοῦ ἔργου ὡς ἀπτοῦ ἀντικειμένου, ὀδηγώντας σὲ αὐτὸ ποὺ ἀποκάλεσαν ἀπο-υλοποίησή του. Ἡ ἔννοια *ἄυλο*,

πού θα χρησιμοποιήσει τότε ο Λιοτάρ ἐφ’ ὅσον –ὅπως λέει– ἡ ἔννοια τῆς προόδου δὲν νομιμοποιεῖται ἀπὸ τὴ στιγμὴ πού ἡ ἀνθρωπότητα δὲν χειραφετεῖται ὅπως ἤλπισε ὁ Διαφωτισμός, δὲν εἶναι κάτι τὸ ἀπλῶς μὴ ὑλικό. Στὴν ἔκθεση ὑπάρχει ἓνας συνοπτικὸς λόγος πού ἀγνόησε ἢ συνόψισε τὴν εἰκόνα. Κάτι μεταξὺ χαϊκού καὶ ἀνεστραμμένου διαφημιστικοῦ σλόγκαν. Κατάλοιπο ἴσως μιᾶς ἀπο-υλοποίησης πού νοσταλγεῖ τὴν ἐξαντλημένη ὕλη καὶ μιᾶς τελετῆς πού ἀναζητεῖ τὸν θεό της;

Στὸν δρόμο τῆς σύζευξης τέχνης καὶ τεχνολογίας κινεῖται ἡ χρῆση ἀπὸ κάποιους καλλιτέχνες τῶν NFT, πού τὰ ἀρχικά τους σημαίνουν *non fungible token*, μὴ δυνητικά ἀνταλλάξιμες μάρκες (ἢ σύμβολα). Πρόκειται γιὰ κρυπτογραφικὸ περιουσιακὸ στοιχεῖο σὲ ἀλυσίδα ψηφιακῶν συναλλαγῶν μὲ μοναδικούς κωδικούς ταυτοποίησης καὶ μετα-δεδομένα πού τὰ διακρίνουν μεταξύ τους. Σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ κρυπτονομίσματα, εἶναι μὴ ἐμπορεύσιμα ἢ ἀνταλλάξιμα μὲ ἀντίστοιχη ἰσοτιμία. Πάντως δὲν σημαίνει ἡ χρῆση τους τὴν ἀπο-εμπορευματοποίηση.

Ἡ περφόρμανς, καλλιτεχνικὸ πεδίο συνάντησης καὶ ἀντιπαράθεσης ἱεροῦ καὶ βέβηλου, τέχνης καὶ τεχνολογίας

Γιατί ἡ περφόρμανς; Ὅχι διότι τὴ θεωροῦμε σημαντικώτερη ἀπὸ ἄλλες μορφές τῶν εἰκαστικῶν καὶ τῶν παραστασιακῶν τεχνῶν, ἀλλὰ διότι σὲ κάποιες ἐκδοχές της ἐπιχειρεῖ σύνθεση μεταξύ ἱεροῦ καὶ βεβήλου καὶ βοηθᾷ νὰ δοῦμε τὴ συνάντηση καὶ τὴν ἀντιπαράθεση μεταξύ τους, καθὼς καὶ αὐτὴν μεταξύ τελετουργίας καὶ τεχνολογίας, σώματος καὶ ψυχικοῦ κόσμου, τέχνης καὶ ζωῆς. Βλέποντας ἀναδρομικὰ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰ., συνειδητοποιοῦμε ὅτι ὄχι μόνον δείγματα περφόρμανς ἀπὸ τοὺς Ἰταλοὺς καὶ τοὺς Ρώσους Φουτουριστές, τὸν Ἀρτώ, τὸν Θεόφιλο καὶ ἄλλους, εἶναι ἤδη παρόντα, ἀλλὰ καὶ ὅτι αὐτὰ ἀξιοποιήθηκαν συνειδητὰ ἢ/καὶ ἀσύνειδα ἀπὸ νεώτερους δημιουργούς. Ἀναφέρομαι ἐδῶ στὴν περίοδο ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 20οῦ αἰ., διότι ξεκινώντας ἀπὸ αὐτὴν ἐξαπλώθηκε διεθνῶς τὸ εἶδος αὐτὸ καὶ παγιώθηκαν βασικὰ χαρακτηριστικά του.

Ἡ ἀναζήτηση μιᾶς χαμένης τελετῆς, ἐνὸς πένθους πού δὲν ὀλοκληρώθηκε (ἂν σκεφθοῦμε τὰ θύματα τοῦ Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου), κατοίκησε τοὺς τόπους τῆς ἀναδυόμενης ἀπὸ τὸ 1950-60 περφόρμανς, μὲ τὴν περίπτωση

τῶν Βιεννέζων Ἀξιονιστῶν νὰ εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ χαρακτηριστικές. Τόπους, μνῆμες ἄλλων τόπων ἢ καὶ ἀγεωγράφητους, μὲ τὸ σῶμα ἐδῶ νὰ ὑπερασπίζεται ἀμέσως μετὰ τὸν πόλεμο τὴν ὑλικότητά του ἀπέναντι στὴ βεβήλωσή του στοὺς θαλάμους ἀερίων καὶ τὴν ἐξαέρωσή του ἀπὸ τὴν ἀτομικὴ βόμβα. Ἡ ὑλικὴ παρουσία τοῦ σώματος στάθηκε ἀπέναντι στὴν ἀνερχόμενη ἄυλη παντοκρατορία τῆς τεχνολογίας, ποὺ συνέχιζε νὰ φτιάχνει ἔξυπνες πολεμικὲς μηχανές. Ἡ «μάχη» αὐτὴ τοῦ σώματος ἀπέναντι στὸ φάντασμα τῆς προόδου εἶχε πάντως κάποιες ἀπώλειες στὸ πεδίο τοῦ συμβολικοῦ.

Ἡ ἀγγλοσαξωνικὴ λέξη *περφόρμανς*, ἢ στὴ συνηθέστερη ἑλληνικὴ μετάφρασή της *ἐπιτέλεση*, ἀναφέρεται σὲ μορφὲς σύγχρονης τέχνης ποὺ ἀπὸ διάφορους δρόμους διαλέγονται κάποτε ρητὰ ἢ ὑπαινικτικὰ μὲ τὴ μύηση καὶ μὲ τὸ ἱερὸ καὶ μὲ τὴν πραγματικὴ εἴτε φαντασιακὴ μορφή τοῦ ἀρχέγονου καλλιτέχνη. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι αὐτὸ ποὺ ἀποκαλοῦμε Σύγχρονη Τέχνη περιλαμβάνει ἓνα εὐρύτατο φάσμα ἀπὸ τεχνοτροπίες, μέσα, στόχους κ.λπ. Ὡστόσο, τὸ ὅλο καὶ πιὸ διαδεδομένο διεθνῶς καὶ στὴ χώρα μας εἶδος ποὺ καλεῖται *περφόρμανς* ἢ *ἐπιτέλεση* παρουσιάζει κάποια ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά. Μία ἀρχαία ἐπιτύμβια στήλη τοῦ Κεραμεικοῦ, μία τοιχογραφία τοῦ Πανσέληνου στὸ Πρωτάτο τοῦ Ἀγίου Ὁρους, ἡ Πιετὰ τοῦ Μιχαήλ Ἀγγελου εἶναι σὲ διάλογο μὲ τὸ ἱερό. Ἀλλὰ ἀκόμη καὶ ἔργα ποὺ δὲν δηλώνουν ρητὰ τὴ σχέση τους μὲ αὐτό, ἓνας πίνακας τοῦ Γκωγκέν, τοῦ Μαλιέβιτς, τοῦ Μποκόρου, μποροῦν νὰ γεννήσουν ἓνα ἀντίστοιχο δέος. Ὁ τρόπος ποὺ ἐπιδιώκει νὰ γεννήσει τὸ δέος ἢ *περφόρμανς* συνεχίζει μὲ μιὰ ἔννοια αὐτὴν τὴν γραμμὴ, ἀλλὰ ταυτοχρόνως διαφέρει ὥς πρὸς τὴ ρητορικὴ, τὰ μέσα, τοὺς στόχους καὶ τὶς κοινωνικὲς συνθήκες στὶς ὁποῖες ἀναδύθηκε⁵.

5. Ἡ ἐγγύτητα καὶ ἡ διαφορὰ τῶν ὄρων *ἐπιτέλεση* καὶ *τελετουργία* στὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα εἶναι ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ἀποκαλυπτικὴ. Δηλώνει ἢ ὑπαινίσσεται τὸν δεσμὸ μὲ τὶς παραδοσιακὲς μορφὲς μυσέων καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασής τους, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἐκφράζει τὴν πρόθεση νὰ τὶς ἐκσυγχρονίσει, ἀλλάζοντας ἐνίοτε ριζικὰ τοὺς στόχους, τὴ γλῶσσα καὶ τὴ λειτουργία τους. Παραδοσιακὴ μύηση καὶ παραδοσιακὴ τέχνη ἔχουν ἓναν θεμελιώδη σωματικὸ χαρακτήρα. Τὸ σῶμα καὶ ἡ γλῶσσα τοῦ σώματος, ἡ ἀναπνοή –ποὺ ὄχι τυχαίᾳ σχετίζεται μὲ τὸ πνεῦμα–, ἡ φωνή, τὸ νευρικὸ σύστημα, ὁ διατροφικὸς κώδικας καὶ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἄλλες πτυχὲς ἀποτελοῦν τὸ θεμέλιο στὸ ὁποῖο βασιίζεται κάθε σχεδὸν μυητικὴ διαδικασία. Καὶ κάθε τέτοια διαδικασία, παρὰ τὶς ἀναντίρρητες μεγάλες διαφορὰς ἀπὸ περίπτωσι σὲ περίπτωσι, θεμελιώνεται στὴν πίστη ὅτι τὸ ὑλικὸ σῶμα ἔχει δυνατότητες ποὺ ὁ ἀμύητος ἀγνοεῖ καὶ ποὺ ὁδηγοῦν σὲ

Στή σημερινή αποκαλούμενη μετανεωτερική εποχή, οί κοινωνικές συνθήκες έχουν διαφοροποιηθεί. Αυτό που αποκαλείται *είκονικό σώμα* ή *μετα-σώμα*, με προσφυγή στα μέσα και τὰ ἐπιχειρήματα τῆς τεχνολογίας, τὰ ὅποια προσφέρονται γιὰ νὰ διευκολύνουν μία τέτοια διαδικασία, με τὴν ὑποκατάσταση καὶ τὴν παραμόρφωση ποὺ ἐπιτελοῦν, μπορεί νὰ ἀκυρώσουν τὴ βίωσή του. Τὸ ζήτημα ποὺ ἀνακύπτει σχετικὰ με τὴν περφόρμανς εἶναι τὸ ποιὰ στοιχεῖα τῆς τεχνολογίας μπορεί νὰ δεχθεῖ καὶ ποιὰ νὰ ἀρνηθεῖ ὁ καλλιτέχνης. Ζήτημα καίριο καὶ δυσεπίλυτο, στὸν βαθμὸ ποὺ ὁ/ῆ περφόρμερ ὄντως ἐπιζητεῖ ἕναν αὐθεντικὸ διάλογο με τὸν κόσμο τῆς μύησης. Ἡ τελετουργικὴ μύηση στὸ πλαίσιο μιᾶς κοινότητος εἶναι κάτι τὸ σημαντικὸ καὶ τό δύσκολο. Ὑπὸ μία ἔννοια, εἶναι ζήτημα ζωῆς καὶ θανάτου. Οἱ Ἀθηναῖοι καὶ οἱ Σπαρτιάτες ἐφηβοί, ἀλλὰ καὶ οἱ σημερινοὶ ποὺ ἀνήκουν σὲ κοινωνίες ὅπως οἱ Ἀβορίγινες τῆς Αὐστραλίας, ποὺ καταχρηστικὰ καλοῦνται πρωτόγονοι, δίνουν κατὰ τὴ μύησή τους ἕναν ἀγῶνα με τὸν φόβο καὶ τὴν πραγματικὴ ἀπειλὴ τοῦ θανάτου, ἀγῶνα μέσα ἀπὸ τὸν ὁποῖο ξεκινᾷ μία διαδικασία ὠρίμανσης. Σὲ ποιὸ βαθμὸ ἡ χρῆση τῆς τεχνολογίας σὲ μία περφόρμανς μπορεί νὰ συμβάλει σήμερα στὴ διαχείριση τοῦ φόβου ἑνὸς καλλιτέχνη μπροστὰ στὸν θάνατο ἀλλὰ καὶ στὴν ἀπόρριψη καὶ τὴν ἀποτυχία ποὺ συχνὰ βιώνονται σὰν θάνατος; Καὶ ἀκόμη, πῶς μέσα ἀπὸ τὴ δράση του μπορεί ὁ/ῆ περφόρμερ νὰ καλέσει τὸ κοινὸ του σὲ ἕνα ταξίδι αὐτογνωσίας; Μπορεῖ τό «θαῦμα» τῆς τεχνολογίας νὰ ὀδηγήσει σὲ μία διεύρυνση τῆς συνείδησης καὶ ὄχι σὲ ἕναν κόσμον ἄσαρκο, ἀποξενωμένο ἀπὸ τὸ ἱερὸ στοιχεῖο;

Ἡ τεχνολογικὴ «διευκόλυνση» πέρα ἀπὸ τὴν περφόρμανς

Σὲ ἕνα φάσμα καλλιτεχνικῶν εἰδῶν, ὅπως τὸ θέατρο, ὁ κινηματογράφος, τὰ εἰκαστικὰ ποὺ περιλαμβάνουν τὴν περφόρμανς, ἐνεδρεύει ἡ ἄκριτη προσφυγὴ στὴν τεχνολογικὴ διευκόλυνση, ποὺ μπορεί νὰ ὀδηγήσει ὄχι σὲ σύνθεση ἀλλὰ σὲ σπαράγματα καὶ παραπλανητικὰ ὑποκατάστατα.

αὐτὸ τὸ κάτι ἄλλο ἢ μᾶλλον τὸ παραπάνω, ἀλλὰ ὄχι τὸ ξένο ἀπὸ τὸ ὕλικὸ σώμα. Αὐτὸ τὸ κάτι εἶναι ποὺ ἐπιτρέπει στὸν μύστη νὰ δεῖ τὰ ἀόρατα γιὰ νὰ δεῖ ἐπίσης καὶ στὴ συχνὰ διαφεύγουσα ὕλικὴ πραγματικότητά τους καὶ τὰ ὁράτα.

Τὸ στερεότυπο διανόημα μπορεῖ νὰ πάρει τὴ θέση τοῦ βιώματος. Ἀλλὰ καὶ τὸ βίωμα, ποὺ ἐγγράφεται ἀποκλειστικὰ στὰ νεῦρα, νὰ μείνει τυφλό, στερημένο ἀπὸ τὸ νόημά του. Σέ «θρησκευτικές» ταινίες ποὺ δραματοποιοῦν ἐπεισόδια τῆς Παλαιᾶς ἢ/καὶ τῆς Καινῆς Διαθήκης, ὅπως τὸ πέρασμα τῆς Ἐρυθρᾶς Θάλασσας ἀπὸ τοὺς Ἑβραίους ἢ τὰ θαύματα καὶ τὰ Πάθη τοῦ Χριστοῦ, ἐπιζητεῖται ὁ «εὐλαβικός» ἐντυπωσιασμός μὲ σπέσιαλ ἐφέ. Ἔτσι, μὲ τὴ βοήθεια τῆς σχετικῆς τεχνολογίας ἀθετεῖται ἀπὸ τέτοιες καλλιτεχνικὲς προσεγγίσεις ἢ ἀπάντηση τοῦ Ἰησοῦ στὸν Πειρασμό. Μεταμόρφωση τοῦ Πειρασμοῦ μοιάζουν γενικώτερα τὰ ἄκριτα, εἰκονικά «θαύματα», ποὺ προτείνονται μὲ ἐργαλεῖο τὴν τεχνολογία: τὸ ἀσώματο σῶμα, ἡ ἐπίγεια εὐτυχία χωρὶς τὴν εὐτυχία, ἡ ἀπόλαυση ὡς ἀπομίμηση ἀπόλαυσης.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰ., ὁ πατὴρ Παῦλος Φλορένσκι, μιλώντας γιὰ τὸ «συνολικὸ ἔργο» ποὺ εἶναι ἡ Θεία Λειτουργία, ἔδειξε ὅτι ἡ Τραγωδία ὑπῆρξε πρόδρομος ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς φόρμας καὶ τῆς οὐσίας της. Ἡ ἄποψή του αὐτή, ποὺ ἐγγράφεται στὴν πνευματικὴ ἐν χώρῳ καὶ χρόνῳ ἀναζήτηση ἑνὸς ὅλου, ὑπῆρξε παράλληλη ἂν καὶ ἀπὸ ἄλλον δρόμο, αὐτὸν τῆς ὀπερας, μὲ τὴν ἀντίστοιχη τοῦ Βάγκνερ, ἀλλὰ καὶ καλλιτεχνικῶν πρωτοποριῶν, ξεκινώντας ἀπὸ τὴ Ρωσικὴ καὶ τὸ γερμανικὸ Bauhaus στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰ. μέχρι καὶ σήμερα. Ἄνοιξε ἔτσι ἕνας δρόμος γιὰ νὰ ἐρμηνευθεῖ καὶ στὸν σύγχρονο κόσμο ἡ Τραγωδία –καὶ πρῶτα στὴν χώρα μας– σὲ διάλογο μὲ τὸ ὄντως ἱερό. Ἡ Εὐα Πάλμερ καὶ ὁ Ἄγγελος Σικελιανὸς δὲν θὰ εἶχαν τὸ 1929 ξεκινήσει τὶς Δελφικὲς Γιορτὲς καὶ τὶς παραστάσεις στὸ ἀρχαῖο ἐλληνικὸ θέατρο χωρὶς τὴ σκέψη καὶ τὶς φόρμες ποὺ κληροδότησε τὸ Βυζάντιο καὶ τὴ σύνθεση ἀρχαιότητος καὶ χριστιανισμοῦ. Ὁ Σικελιανὸς πάλεψε μὲ τὸ ἐγχείρημα τῶν Δελφῶν νὰ ἀποτρέψει τὸν ἐπερχόμενο Παγκόσμιο πόλεμο. Καλλιτέχνες καὶ καλλιτέχνιδες ποὺ σήμερα καταφεύγουν στὴν περφόρμανς τὸ κάνουν καὶ γιὰ νὰ ἀντιδράσουν σὲ ἕνα βέβηλο, βίαιο, φονικὸ κόσμο ποὺ μᾶς κάνει νὰ ἀσφυκτιοῦμε, ὅταν δὲν μᾶς σκοτώνει.

Δὲν πιστεύω ὥστόσο ὅτι πρέπει νὰ ἐπιχειρήσουμε μία ἐξωπραγματικὴ ρήξη καὶ ἔξοδο ἀπὸ τὸν τεχνολογικὸ κόσμο. Ἡ τεῦξις, τὸ τέχνημα ἦταν ἀνέκαθεν μέρος τῆς τέχνης, ποτὲ ὅμως δὲν ἀπέδωσε ἀποξενωμένο ἀπὸ τὸ ἐνιαῖο πρᾶγμα ποὺ εἶναι τὸ σῶμα/ψυχή. Ποῦ θὰ βροῦν αὐτὸ τὸ ψυχοσωματικὸ ἐνιαῖο ὅσοι ὡς καλλιτέχνες ἀναζητοῦν τὸν διάλογο μὲ

τὸ ἱερό; Ἴσως ἐκεῖ ὅπου πεισματικά ἀρνούμαστε νὰ τὸ δοῦμε: μέσα μας. Κι ἐπειτα, σὲ αὐτὸ ποὺ περιφρονοῦμε. Δίπλα μας. Γιατί καὶ τὰ μακρινὰ πράγματα, οἱ παραδοσιακὲς σοφίες τῆς Ἀσίας καὶ τῆς Βόρειας καὶ Νότιας Ἀμερικῆς δὲν μποροῦν νὰ μᾶς φωτίσουν παρὰ μόνον ἂν τις δοῦμε μὲ τὸ βλέμμα τῆς δικῆς μας πολιτισμικῆς μνήμης, τῆς ὁποίας τὸ ἱερὸ εἶναι ἀναπόσπαστο στοιχεῖο.

Μέσα ἀπὸ τὰ ἐρείπια τὸ ἱερὸ

Πρὶν ἀπὸ τρεῖς περίπου δεκαετίες, τὴν ἐποχὴ ποὺ τελείωναν τὰ καθεστῶτα τοῦ καλουμένου ὑπαρκτοῦ σοσιαλισμοῦ στὴν Εὐρώπη, ἔτυχε νὰ ταξιδέψω σὲ μία ἀπὸ τὶς χώρες ποὺ βρισκόταν στὴ μεταβατικὴ αὐτὴ κατάσταση. Κάποιοι φίλοι, ποὺ ζοῦσαν ἐκεῖ, ἀποφάσισαν νὰ περιλάβουν στὴν ξενάγηση ποὺ μᾶς ἔκαναν στὴν ἱστορικὴ πόλη τους καὶ τὴν ἐπίσκεψη σὲ ἓναν χώρο ποὺ ἡ μνήμη τοῦ μοῦ ἔμεινε ἀλησμόνητη. Ἦταν μία ὀρθόδοξη ἐκκλησία μετρίου μεγέθους, ποὺ ἀπὸ τὸν προαύλιο χώρο τῆς φανέρωνε τὰ σημάδια τῆς ἐγκατάλειψης. Ἡ ἐντύπωση στὸ ἐσωτερικὸ ἦταν πολὺ χειρότερη. Στούς τραυματισμένους τοίχους, ἀπὸ τοὺς ὁποίους εἶχε πέσει μέρος τοῦ ἀσβέστη, μόλις σώζονταν ἴχνη ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες. Στὸ δάπεδο ἡ κατάσταση ἦταν χειρότερη. Μπάζα, κομμάτια ξύλου καί, ἂν θυμᾶμαι καλά, ἄχυρα, ἔδιναν τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ χώρος πρέπει στὸ τελευταῖο στάδιο νὰ εἶχε χρησιμοποιηθεῖ ὡς ἀποθήκη ἢ καὶ στάβλος. Ἀλλὰ τὸ πιὸ ἐντυπωσιακὸ ἦταν κάτι ἄλλο.

Στὸ βάθος τοῦ ἱεροῦ, ποὺ δὲν προστατευόταν ἀπὸ κάποιο τέμπλο, ἔστεκε κάτι ποὺ στὴν ἀρχὴ μου φάνηκε μοντέρνο μεταλλικὸ ἄγαλμα. Κάτι ἀναπάντεχο γιὰ χώρα ποὺ στὸ καλλιτεχνικὸ πεδίο εἶχε πορευθεῖ σύμφωνα μὲ τὶς ἐπιταγὲς τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ. Οἱ φίλοι ὅμως ποὺ μὲ ξεναγοῦσαν, ἐπέμειναν νὰ προσέξω καλύτερα. Δὲν ἐπρόκειτο γιὰ ἄγαλμα, ἀλλὰ γιὰ ἓνα ρομπότ, ποὺ ἔμοιαζε νὰ εἶναι τὸ ὁμοίωμα μιᾶς ἄθειας θεότητας ποὺ εἶχε στηθεῖ ἐκεῖ γιὰ νὰ ὑποκαταστήσει τὶς παραδοσιακὲς θρησκευτικὲς εἰκόνες. Δὲν σχολίασαν αὐτὸ ποὺ μοῦ ἔδειξαν. Ἦταν ἄνθρωποι ποὺ ἀγαποῦσαν τὴν χώρα τους καὶ τὸν σπουδαῖο πολιτισμὸ τῆς καὶ γι' αὐτὸ ὑποθέτω ὅτι ἤθελαν νὰ μοῦ δείξουν τὸ κακὸ ποὺ εἶχε κάνει ὁ φανατισμὸς ποὺ τόσο συχνὰ συμβαδίζει μὲ τὸ κακὸ

γοῦστο. Τὸ μόνο ποὺ μοῦ εἶπαν ἦταν ὅτι, ὅταν ὁ χῶρος ἔπαψε νὰ εἶναι ἐκκλησία, μετατράπηκε σὲ μόνιμη ἔκθεση τεχνολογικῶν ἐπιτευγμάτων, ποὺ ὅμως καὶ αὐτὴ εἶχε πάψει νὰ λειτουργεῖ ἐδῶ καὶ κάποια χρόνια. Ἴσως ἡ πληροφορία αὐτὴ νὰ ἐνίσχυσε τὴν αἴσθηση ποὺ παραμένει στὴ μνήμη μου ὅτι ἡ φθορὰ καὶ ἡ ἐγκατάλειψη ποὺ φανέρωνε ὅλος ὁ χῶρος εἶχαν χτυπήσει τόσο τὸ θρησκευτικὸ καὶ εἰκαστικὸ ἀποτύπωμα τοῦ ἀπώτερου παρελθόντος, ὅσο καὶ τὸ ἀποτύπωμα μιᾶς τεχνολογίας ποὺ δῆλωνε πῶς μποροῦσε νὰ τὸ ὑποκαταστήσει. Πρέπει νὰ εἶχε μείνει νὰ σκουριάζει ἐκεῖ, γιατί οὐδεὶς ὑπεύθυνος τολμοῦσε νὰ εἰσηγηθεῖ τὴν ἀπόσυρσή του. Σὲ κάθε περίπτωση εἶχα μπροστά μου τὰ τρία σημεῖα στὰ ὁποῖα ἐπανέρχομαι: τὴν πίστη –ἐδῶ μὲ τὴν μορφή τῆς βεβηλωμένης ἐκκλησίας–, τὴν τέχνη τῶν εἰκόνων μὲ τὴ μορφή τῶν ξεθωριασμένων ἀγιογραφιῶν καὶ τὴν τεχνολογία τοῦ ἐκτὸς λειτουργίας ρομπότ, ποὺ ὑποσχόταν νὰ ἀφομοιώσει ἢ νὰ ὑποκαταστήσει τὴν πίστη ἀλλὰ καὶ τὴν τέχνη μὲ τὸ δόγμα τῆς ἔλευσης τοῦ μηχανικοῦ παραδείσου.

Μία σκηνὴ ἀπὸ ἓναν ἄλλο θρησκευτικὸ τρόπο, ποὺ ἐπισκεφθῆκαμε στὸ ἴδιο ταξίδι, μοῦ προκάλεσε μία διαφορετικὴ ἐντύπωση. Χῶρος ἦταν αὐτὴ τὴ φορὰ μία μικρὴ ἐκκλησία σὲ ἓνα ἱστορικὸ γυναικεῖο μοναστήρι τῆς ἴδιας πόλης. Ἐπρόκειτο γιὰ τὴν κηδεῖα δύο γυναικῶν. Τὰ σώματά τους βρίσκονταν μέσα σὲ δύο φτωχικὰ φέρετρα ἀπὸ ἀκατέργαστο λευκὸ σανίδι, καλυμμένο μὲ χαρτὶ γκοφρὲ σὲ γαλάζιο χρῶμα. Κάπου πενήντα γυναῖκες παρακολουθοῦσαν τὴ νεκρώσιμη ἀκολουθία ψάλλοντας μαζὶ μὲ τὸν παπᾶ, ἓναν ψηλὸ νέο μὲ ξανθοκόκκινα μακριὰ μαλλιά καὶ γένια, κάπου τριάντα χρονῶν, τόσο ἀδύνατο ποὺ τὸ λιτὸ μαῦρο ράσο του πτυχωνόταν σὲ κάθε κίνησή του. Καθὼς τὰ χέρια του κινοῦνταν, μοῦ ἔδιναν τὴν αἴσθηση ἀπὸ φτεροῦγες κάτω ἀπὸ τὶς ὁποῖες τὸ γυναικεῖο ἐκκλησίασμα κούρνιαζε γιὰ προστασία. Τὸ δέος, ποὺ ἔλειπε ἀπὸ τὸν ἄλλο παρατημένο ναό, κυριαρχοῦσε σὲ αὐτὴν τὴ φτωχικὴ μυσταγωγία.

Θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ συμπεράνει βιαστικὰ ὅτι, ὅπως καὶ ἄλλοι τὴν ἴδια ἐποχὴ, σὲ αὐτὴν καὶ σὲ ἄλλες ἀνάλογες χώρες, ἤμουν καὶ ἐγὼ μάρτυρας μιᾶς ἐπιστροφῆς τοῦ ἀπωθημένου ἱεροῦ στοιχείου; Ἐπιστροφῆς, ποὺ στὴν περίπτωση τῆς κηδεῖας στὸ μοναστήρι, ἦταν μιὰ σύνθεση λιτῆς φόρμας καὶ αὐθεντικῆς συγκίνησης καὶ ποὺ συμβάδιζε μὲ τὴ χρεωκοπία τῆς μονόπλευρης προσήλωσης στὴν τεχνολογία, ὅπως τὴ συμβόλιζε τὸ παρατημένο ρομπότ;

Ἡ σύγχρονη τεχνολογία ἀντέχει καὶ προελαύνει, διότι δὲν στερεῖται προσαρμοστικότητας, εὐελιξίας καὶ θελγήτρου. Οἱ προπαγανδιστικὲς ρητορικὲς τῆς προσδίδουν ἓνα φιλάνθρωπο καὶ ὑπερ-προοδευτικὸ φωτοστέφανο, συσκοτίζοντας προθέσεις καὶ παρενέργειες, νικώντας τὶς ἀντιστάσεις καὶ ἀπαξιώνοντας τὶς κριτικὲς ὡς ἔκφραση παρωχημένης ἀντιδραστικῆς νοοτροπίας. Ἡ ἐπιστροφή τοῦ βεβήλου μὲ τὸ προσωπεῖο τοῦ ἱεροῦ ἔχει σήμερα πάρει μορφὲς ἀσύγκριτα πιὸ βάρβαρες καὶ φονικὲς ἀπὸ ἐκείνη ποὺ εἶχε ἀποτυπωθεῖ στὴν ἐγκατάσταση τοῦ ρομπὸτ στὸ ἱερὸ τῆς συλημένης ἐκκλησίας. Παράλληλα ἡ ἐπιτυχὴς ἢ μὴ προσφυγὴ στὴν ἔννοια τοῦ ἱεροῦ παρουσιάζεται καὶ στὸ πεδίο τῆς τέχνης⁶.

Καὶ τώρα τί γίνεται;

Ἡ εἰκόνα ἐπιμένει ἀκόμη καὶ ὅταν καταστρέφεται. Ἡ εἰκόνα, ἀκόμη καὶ μέσα ἀπὸ τὸ βέβηλο, ἀναζητεῖ κάποτε τὸ ἱερό. Πῶς ὀρίζονται αὐτὰ

6. Στὴν περίπτωση τῆς τέχνης, ὅπως καὶ σὲ αὐτὴν τῆς τεχνολογίας, ἐπιβιώνουν, παρὰ τὶς σημαντικὲς ἱστορικὲς ἀλλαγές, ἀρχέγονα ἢ πρωτόγονα στοιχεῖα. Ὁ ρόλος, ταυτόχρονα ἱερός, θεραπευτικὸς καὶ καλλιτεχνικὸς τοῦ πρωτόγονου σαμάνου, μάγου, ἱατροῦ καὶ περφόρμερ μὲ κυρίαρχη παρουσία στὴν κοινότητα ἐπανεμφανίζεται μὲ διαφοροποιήσεις σὲ κατοπινὲς ἐποχές. Στὸν ἀντίποδα τῆς κατάστασης αὐτῆς ἔχουμε τὸν ἀπόβλητο, τὸν καταραμένο καλλιτέχνη, ποὺ θυμίζει ἀπὸ κάποια πλευρὰ τὸν ἀποδιοπομπαῖο τράγο τῶν Ἑβραίων ἢ τὸν φαρμακὸν τῶν Ἑλλήνων. Κάποιοι σύγχρονοι καλλιτέχνες ὥστόσο ἐνδύονται ἐσκεμμένα καὶ τεχνητὰ τὸν ρόλο τοῦ ἐκπεσόντος ἀγγέλου καὶ τοῦ καταραμένου δημιουργοῦ γιὰ νὰ κερδίσουν τὴν ἀναγνώριση καὶ τὸν πλοῦτο. Στὴ συμπεριφορὰ καλλιτεχνῶν καὶ στὸν τρόπο ποὺ τὴν ἀντιμετωπίζουν οἱ διάφορες κοινωνίες καὶ ἐποχές βλέπουμε νὰ ἐπαναλαμβάνονται στοιχεῖα ποὺ ἡ ἀρχὴ τους χάνεται σὲ βάθος χιλιετιῶν. Πρόκειται γιὰ ἐπανάληψη ποὺ μὲ διάφορους τρόπους σχετίζεται μὲ τὴν τελετὴ, τὴ μύηση, τὸ ἱερὸ καὶ τὸ βέβηλο, ἀλλὰ ποὺ στὴ σημερινὴ συνθήκη τῆς κυριαρχικῆς ἐξάπλωσης τῆς τεχνολογίας παίρνει νέες καὶ ὄχι ὑποχρεωτικὰ εὐοίωνες διαστάσεις. Τὸ κέρδος καὶ ἡ ἐξουσία, ποὺ παραμένουν κυρίαρχοι στόχοι ζωῆς καὶ γεννήτορες θανάτου, χρησιμοποιοῦν τὴν τεχνολογία γιὰ νὰ στερεώσουν καὶ νὰ ὀλοκληρώσουν τὴν κυριαρχία τους. Ἄν ἡ τέχνη θέλει νὰ διατηρήσει τὸ δικαίωμα νὰ ἀνανεώνει τὸν κόσμο μὲ δραστικὲς κριτικὲς καὶ προτάσεις, βρίσκεται γιὰ ἄλλη μία φορὰ ὑποχρεωμένη νὰ ἐφεύρει τὸν τρόπο ποὺ θὰ τὸ κατορθώσει. Ἀπέναντι στὸν εἰκονικὸ ἄνθρωπο, τὸν μετα-ἄνθρωπο ἢ τὴ βίαιη ἐξαφάνιση τοῦ ἀνθρωπίνου, ζητεῖται καὶ μὲ τὰ μέσα τῆς τέχνης μία δημιουργικὴ ἐπιστροφή στὸν ἄνθρωπο καὶ σὲ ὅσα κάνουν ἱερὴ τὴ ζωή.

σήμερα; Ποιά είναι ή σχέση με την ύλη και τον κόσμο των αισθήσεων; Μορφές τέχνης μπήκαν στους δρόμους μιὰς ἀπο-υλοποίησης για να ἀντισταθούν στην ἐμπορευματοποίηση τῆς ὕλης ἀλλὰ μία ἄλλη τους ἐκδοχή, αὐτὴ τῶν NFT, χρησιμοποιεῖ τὰ ἄλλα κρυπτονομίσματα με ὑλικούς ὅρους χρηματιστηρίου. Ἄλλες μορφές τέχνης ἀρνοῦνται νὰ ἐκχωρήσουν τὴν ὑλικότητά τους, καλώντας στὴν ἐπικράτεια τοῦ στοιχειώδους για τὴν ζωὴ, στὴν περιπλάνηση σὲ τοπία ἐσωτερικὰ καὶ ἐξωτερικὰ, ποὺ δημιουργοῦν κοινούς τόπους συνύπαρξης.

Ἡ τεχνολογία εἰσβάλλει σὲ καλλιτεχνικὰ ἔργα με μία νέα ὁρμή. Τὸ 3D περιβάλλον καὶ ὁ κόσμος τῶν νέων ἐπιτευγμάτων, ὡς πρὸς τὴν αἴσθηση καὶ τὴν παραίσθηση τῆς εἰκονικῆς πραγματικότητας, ἀφορᾷ νέα καὶ κυρίως παλιὰ ἔργα ποὺ κινοῦνται ἐνῶ ἦταν ἀκίνητα, καὶ μένουν ὠρες ἀκίνητα ἐνῶ κινοῦνταν. Τὸ μὴ φυσικὸ περιβάλλον προτιμᾶται, ἢ φύση κατασκευάζεται.

Σὲ ἓναν κόσμο ὅπου τὸ πρόσωπο διώκεται στὴ μοναδικότητά του, πλαστογραφεῖται, ἐξοντώνεται, τό «κατ' εἰκόνα καὶ ὁμοίωσιν» γίνεται ἐπεῖγον. Ὁ Πανσέληνος, ὁ Ρουμπλιόφ, ὁ Θεοτοκόπουλος ἦταν ἱκανοὶ νὰ ζωγραφίζουν τὸν Παντοκράτορα καὶ τοὺς ἐντελῶς καθημερινούς, τοὺς πιὸ γνώριμους μας ἀνθρώπους, γιατί ὁ ρεαλισμὸς τους μιᾶ με τὸν οὐρανό. Αὐτὸ ποὺ ὀρίζεται ὡς ἀφηρημένη τέχνη, ὅταν ἀναζητεῖ τὰ καθαρὰ σχήματα, ὅταν ἐκπορεύεται ἀπὸ τὸ βάθος τῆς ψυχῆς, εἶναι ἓνα ἀκόμη κομμάτι τοῦ κόσμου· δὲν ἀντιτίθεται καὶ δὲν καταργεῖ τὸ σῶμα καὶ τὸ πρόσωπο. Τὰ συμπληρώνει. Πορτρέτο, ἂν θυμηθοῦμε τὸν Klee, εἶναι καὶ ἓνα «φυσιογνωμικὸ» τοπίο. Αὐτὸ ποὺ μᾶς ἀξιώνει εἶναι τὸ φῶς ποὺ ὑπάρχει στὴν ψυχὴ μας, ὅταν δὲν ἀντιστεκόμαστε στὸ φῶς.

Οἱ σημερινὲς ἐξελίξεις μπορεῖ, ἄκριτα ἀξιοποιημένες, νὰ ἐνθαρρύνουν περαιτέρω τὴν μονοκρατορία μιᾶς ἄθνης θρησκείας ποὺ ἐκμηδενίζει τὸν ἄνθρωπο, ἰσοπεδώνει τὰ πρόσωπα, καθιστᾷ ἀνάπηρα τὰ σώματα καὶ κενώνει τὴ ζωὴ ἀπὸ οὐσία.

Ποῦ ἄλλοῦ θὰ μπορούσαμε νὰ ψάξουμε μιὰν ἀπάντηση παρὰ στὴν ἀγάπη; Δύο πράγματα ἔρχονται στὸν νοῦ μου, μιλώντας γι' αὐτήν. Τὰ λόγια για τὴν ἀγάπη στὴν *Εἰς Κορινθίους Α'* ἐπιστολὴ τοῦ Ἀποστόλου Παύλου καὶ τὰ λόγια τῆς Ἀντιγόνης τοῦ Σοφοκλεῆ, ὅταν λέγει στὸν

Κρέοντα ότι γεννήθηκε για να ενώνει όχι με το μίσος αλλά με την αγάπη («Οὔτοι συνέχθην, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν»)⁷. Λόγια σὰν αὐτὰ εἶναι σπουδαῖα, ἄξια δηλαδή σπουδῆς καὶ δημιουργικῆς ἐρμηνείας, γιατί δὲν ὑπερίπτανται σὲ κάποιο ἄσαρκο στερέωμα, ἀλλὰ ξαναζοῦν τὴν κάθε στιγμή, ὅπως γιὰ παράδειγμα στὰ ἔργα τοῦ Ἰγκμαρ Μπέργκιαν. Ὅταν ὁ ἀπ. Παῦλος, μιλώντας γιὰ τὴν αγάπη, ἀναφέρεται στὴ μακροθυμία καὶ τὴν ἐντιμότητα, φωτίζει κάτι ποὺ ἀναζητοῦμε στὶς καθημερινές μας σχέσεις ἀλλὰ καὶ στὰ ἔργα τῆς τέχνης: τὴ θετικὴ ἐνέργεια, ποὺ ζητᾶ νὰ στηρίξει τὸν ἄνθρωπο καὶ ὅχι νὰ τὸν γκρεμίσει. Γιὰ νὰ τὴν ὀρίσω, δὲν θὰ ἔβρισκα κάτι τὸ καλύτερο ἀπὸ τὴν ἀναφορὰ τοῦ Ἀλέξανδρου Παπαδιαμάντη στὸν *Ξεπεσμένο Δερβίση* στό «ναὶ τοῦ Χριστοῦ τὸ γλυκὺ τὸ πρᾶον» τὴν αγάπη, ποὺ μπορεῖ νὰ μακροθυμεῖ, νὰ μὴν δηλητηριάζεται ἀπὸ τὴν ἐμπάθεια, νὰ μπορεῖ νὰ ἀγκαλιάζει καὶ νὰ παρηγορεῖ· ποὺ εἶναι ἐντιμη, ὅχι ἀπὸ φόβο ἀλλὰ ἀπὸ μιὰ βαθιὰ πίστη, ἀπὸ κατάφαση στό δίκαιο, τὸ ἀληθινὸ καὶ τὸ ὠραῖο, γιατί ξέρει ὅτι τὸ ψεῦδος καὶ ἡ ἀδικία συμβαδίζουν μετὰ τὴν ἀσχήμια.

Τὰ λόγια τοῦ Ἀποστόλου Παύλου εἶναι ὁδηγοὶ γιὰ ὅσους προσπαθοῦν νὰ δημιουργοῦν. Ἄν ἡ αγάπη δὲν ζηλεύει, τότε ὁ δημιουργὸς θὰ ἀναγνωρίζει κάθε ἄξιο ἄλλο ἔργο σὰν δικό του. Ἡ αγάπη, συνεχίζει ὁ Ἀπόστολος, δὲν ἐπαίρεται, δὲν κομπάζει, δὲν ἀσχημονεῖ. Πόσο μποροῦν νὰ τὸν ἀκούσουν οἱ δυνάμεις ποὺ ἐπηρεμένες ἀπὸ τὴν τεχνολογικὴ ἰσχὺ τῶν ὄπλων κομπάζουν ὅτι μποροῦν νὰ ἐξουσιάσουν τὸν κόσμο; Καὶ πόσο μποροῦν νὰ θέσουν τέρμα στὶς ἀσχημίες καὶ τὶς ἀστοχίες ποὺ ἀπειλοῦν νὰ ἀφανίσουν τὸν πλανήτη; Μία αγάπη ἀνιδιοτελὴς δὲν χάνεται. Εἶναι μία αγάπη ἱκανὴ νὰ χαϊδέψει τὸ χέρι τοῦ *Ξεπεσμένου Δερβίση* τοῦ Παπαδιαμάντη, τῶν τραυματισμένων παιδιῶν ἐδῶ ἢ στὴν ἄλλη ἄκρη τοῦ κόσμου.

Καταλαβαίνω τὸν σκεπτικισμό κάποιων ποὺ θὰ ποῦν ὅτι αὐτὰ εἶναι λόγια ποὺ θὰ μένουν λόγια, ἐφ' ὅσον ὅσοι τὰ πιστεύουν δὲν διαθέτουν πανίσχυρες τράπεζες, πειθήνια συγκροτήματα Μέσων, στρατιὲς μισθοφόρων, ἀτομικὲς βόμβες. Ἡ ἀπάντησή ὥςως εἶναι ὅτι ἡ ἐλπίδα καταρρέει ὅταν μέσα μας παραδεχθοῦμε ὅτι αὐτὸ τὸ λίγο ποὺ ἀγαπᾶμε, ποὺ μποροῦμε, δὲν ἔχει καμμία σημασία.

7. Σοφοκλέους *Ἀντιγόνη*, στ. 523.

SUMMARY

Art, technology and image

By Calliope Rigopoulou, *Professor Em.,
National and Kapodistrian University of Athens*

Tension between the terms of the opposing pairs sacred/profane, material/immaterial, involving among others art and technology, constitutes a central characteristic of the contemporary world concerning the very survival of our planet. The rise of an atheist secularization combined to the cult of “miraculous” technical exploits leads to the instauration of a flat “theology” of *hubris*. Starting from the ancient period visual and performing arts as well as philosophy have undertaken a critical dialogue with technique. This has started with the mythical representation of technique by Homer and Hesiod. It has then proceeded with the criticism of Plato, aiming not only the poets in question, but also the concept of *mimesis*, related to art, technique, politics and metaphysics. It has *mutatis mutandis*, continued in Byzantium, the Renaissance and Modernity and the work of visual artists, theater and cinema directors and thinkers proves it still remains central. Aeschylus in *Prometheus Bound* and Sophocles in *Antigone* offer a paradigmatic dramatization of the agon between art and technique, and the dangers of its misuse, opening the path to a still ongoing problematic.

Is what some people call the *neutrality of the technological structure* confirmed by evidence? This seems dubious owing to the fact that machines are not only used but also planned and financed by living beings not necessarily wise or well intentioned. Let us remember that the ancient Greek word *mechane* often refers to war machines and that production of military or psychological weapons is a central concern for those who invent, construct and exploit machines today. The development of the technological infrastructure might therefore imply the emergence of *the new*, but this is not necessarily positive; what is currently called *the new*, might only be the *ghost of the new*, an illusion or/and a regression in quality. The same applies to the concepts –or “ghosts”– of *progress*,

as well as to the image when it does not constitute a representation and creative interpretation of the real, but its constructed surrogate.

Faced with the increasing dominion of technology during the last centuries, leading creators of various currents have reacted by trying to preserve the uniqueness of the artwork face to the industrial *multiple* and the independence of the artist. More recently, the current of *performance*, uses the living human body, victimized and annihilated by the World Wars, as a central means of expression and attempts a synthesis of visual and performing arts and a programmatic dialogue with inherited or/and invented rituals. Other initiatives, like the experiment of Wagner in Bayreuth and the revival of ancient drama representations, inaugurated by the Sikelianos couple in Delfi, Greece, have proposed the creative synthesis of inherited sacred traditions and innovation in modern and contemporary industrialized and post industrialized societies. Those were not attempts to de-industrialize or to “de-technologize” the world. They aimed however to counterbalance and control the perils of technology aiming to absolute power and falling into *hybris*.

The present congress takes place in a moment of an increasing and multiform world crisis which, with the contribution of misused technology, can lead to the destruction of the planet. It would be naïf to propose simplistic recipes for artists, scientists and technicians striving to refuse the downfall. I however feel that the words of the apostle Paul, proposing love, forgiveness, and solidarity instead of hatred and egoism can inspire creators of all Kinds.