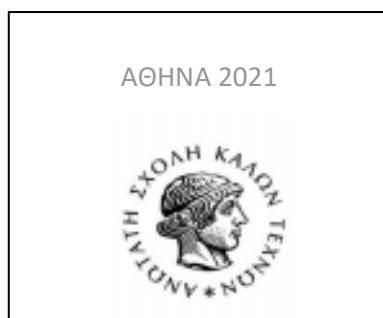


ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΟΙ ΠΟΛΛΑΠΛΕΣ ΟΦΕΙΣ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ.
Η ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1969-2007.

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΝΑΪΡΑ (ANNA)ΣΤΕΡΓΙΟΥ



Το έργο συγχρηματοδοτείται από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση», στο πλαίσιο της Πράξης «Ενίσχυση του ανθρώπινου ερευνητικού δυναμικού μέσω της υλοποίησης διδακτορικής έρευνας – 2ος Κύκλος» (MIS-5000432), που υλοποιεί το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ).



Επιχειρησιακό Πρόγραμμα
Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού,
Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση
Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



Τριμελής Επιτροπή

Πάνος Χαραλάμπους Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (επιβλέπων)
Κώστας Ιωαννίδης Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών
Ιωάννης Δημητρακάκης Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας Παν/μιο Κρήτης

Copyright © Νάιρα (Άννα) Στεργίου

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας διατριβής χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια του/της συγγραφέα/ως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας / της διατριβής από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως.

Εικαστικές αναγνώσεις της Θρησκευτικότητας και του Ιερού. Παραδείγματα κρυπτοθρησκευτικής τέχνης .

Η διενεργούμενη έρευνα κινείται μεταξύ τέχνης, θεολογίας και ανθρωπολογίας, επιζητώντας νέες νοηματοδοτήσεις και αποτυπώσεις των εννοιών της θρησκευτικότητας, του ιερού και του βέβηλου σε μια απομαγεμένη εποχή. Η καλλιτεχνική πρακτική προσεγγίζεται ως *mysterium fascinosum et tremendum*, ως αυτού δηλαδή που προκαλεί ταυτόχρονα έλξη και φόβο καθώς αποτυπώνει το αόρατο, το άκτιστο αλλά και το κτιστό (ως βεβηλωμένη κτίση).

Το κύριο αντικείμενο του προβληματισμού, περιστρέφεται γύρω από την έννοια της «κρυπτοθρησκευτικής συμπεριφοράς» στο εκκοσμικευμένο γίνεσθαι, η οποία συνεπάγεται ακολούθως την διατύπωση και τον ορισμό της «κρυπτοθρησκευτικής τέχνης» μέσα από παραδείγματα της διεθνούς εικαστικής σκηνής. Δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο έργο σύγχρονων Ελλήνων καλλιτεχνών όπως η Αθηνά Τάχα, ο Νίκος Αλεξίου, η Αιμιλία Παπαφιλίππου, ο Δημήτρης Αληθινός, ο Μάριος Σπηλιόπουλος, η Μπία Ντάβου, ο Πάνος Χαραλάμπους, ο Στάθης Λογοθέτης, ο Κωστής Τριανταφύλλου. Τα έργα μελετώνται σε συνάρτηση με το ευρύτερο πλαίσιο ιδεών που επικρατούν στην ελληνική και διεθνή κουλτούρα και είτε συνειρμικά μέσα από τον τίτλο, είτε μέσα από την επιλογή υλικού και συμβόλου ή από την επιλογή τόπου δράσης παραπέμπουν στις προειρημένες έννοιες. Μέσα από συγκεκριμένα έργα της ελληνικής πρωτοπορίας θα παρακολουθήσουμε την εξέλιξη της θρησκευτικής αναφοράς των καλλιτεχνών.

Λέξεις κλειδιά: κρυπτοθρησκευτική τέχνη, μετανεωτερικότητα, απομάγευση, μεταμοντέρνα τέχνη, ιερό, βέβηλο, *Mysterium tremendum*, *Mysterium fascinans*

Multiple visual interpretations of religiosity and the sacred. Cases of krypto-religious art.

This research is conducted across an array of fields, art, theology and anthropology, aiming at fresh depictions and conceptualisations of the notions of religiosity, sacredness and sacrilegiousness in a disenchanted world. Artistic practice is approached as a *mysterium fascinosum et tremendum*, as something that simultaneously generates attraction and fear since it portrays the invisible, the unbuilt but also the built (as a desecrated construct). The main problematic is focusing on the notion of “kryptoreligious behaviour” in a secularised social framework; consequently, “kryptoreligious art” is defined and delineated by use of examples drawn from the international visual arts scene. Emphasis is put on the work of contemporary Greek artists, such as Athena Tacha, Nikos Alexiou, Aimilia Papaphilippou, Dimitris Alitheinos, Marios Spiliopoulos, Bia Davou, Panos Charalampous, Stathis Logothetis, Kostis Triantafyllou. Their work is examined to the wider framework of ideas widespread in the Greek and global culture and juxtaposed to the aforementioned notions on the basis of their title, or the selection of material and symbols, or the choice of location for the action. The evolvement of artistic religious references is traced through the study of specific works of the Greek avant-garde.

Key words: religiosity, sacred, profanity, krypto-religious art, post – modern art, postmodernity, act of creating, *Mysterium tremendum*, *Mysterium fascinans*

Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	9
Ερευνητικό πεδίο	11
Μεθοδολογία	17
Α' ΜΕΡΟΣ	18
Διεπιστημονική αποσαφήνιση εννοιών, θεολογική και εικαστική προσέγγιση	18
Α Ι Θεολογικές έννοιες	19
θρησκεύειν	19
Θείο / Θεός	22
Mysterium fascinosum, Mysterium tremendum	26
Τελετουργία	26
Μυστήριο	28
Tremendum: Φόβος Θανάτου και Φόβος Θεού	29
Θυσία	32
Αναθηματική λατρεία	34
Ιερό	38
Έννοιες που συνδέονται με το Ιερό	38
Αμφισημία ιερού	44
Α ΙΙ Έννοιες και Εποχή	46
Οι Νεωτερικές έννοιες της απομάγευσης και εκκοσμίκευσης	47
Εκκοσμίκευση	50
Μετανεωτερικές εκφάνσεις της Θεολογίας	52
Religions à la carte	56
Θεολογία του θανάτου του θεού	60
Αρνητική Θεολογία της Τέχνης	64
Θάνατος τέχνης και θάνατος καλλιτέχνη	66
Κρυπτοθρησκευτική συμπεριφορά	72
Α ΙΙΙ Εικαστική Θεολογική Διατύπωση Εννοιών. Ορισμός Κρυπτοθρησκευτικής Τέχνης	86
Εικαστική θεολογική διατύπωση εννοιών	87
Η εικαστική διαδικασία ως mysterium fascinosum et tremendum	95
Θρησκευτική, λειτουργική τέχνη και εκκοσμικευμένη συμβολική τέχνη	103
Κρυπτοθρησκευτική τέχνη	107

Είναι τι βέβηλο;.....	112
Β' ΜΕΡΟΣ.....	116
Ελληνική πραγματικότητα 1968-2007.....	117
Ελληνική μετανεωτερική θρησκευτική εμπειρία.....	121
Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών	123
Διαχωρισμός Εκκλησίας Κράτους	125
Ταυτότητα και Ελληνικότητα	127
Νεορθοδοξία.....	130
Θρησκευτικότητα και φολκλόρ.....	134
Ελληνικός Μοντερνισμός και Ελληνικότητα.....	137
Μεταμοντέρνα συνθήκη.....	141
Γ' ΜΕΡΟΣ.....	148
ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΚΡΥΠΤΟΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ -	
ΑΠΟΣΥΜΒΟΛΟΠΟΙΗΣΗ	149
Το σύμβολο ως κατακόρυφος άξονας, τίτλος, υλικό, τόπος.....	149
Υπερβατικότητα Υλικού, η μεταμορφωμένη ύλη, το φως ως ανιδιοτελή υλικότητα....	154
Ritual υλικότητα και διαδικασία	159
Ο καθ-ιερωμένος τόπος και το έργο.....	163
Η θρησκευτική θεματολογία ως έμπνευση, κριτική, σχόλιο.....	168
Χρήση του βέβηλου και του αν-ιέρου στη σύγχρονη τέχνη ως κρυπτοθρησκευτική συμπεριφορά. Η λογοκρισία και η προσβολή του Ιερού αισθήματος.....	177
Βλασφημία και η προσβολή του θρησκευτικού συναισθήματος στην Ελλάδα.....	186
ΕΛΛΗΝΕΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΙ.....	194
ΝΙΚΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ (1960 – 2011)	197
Διακόνημα και προσευχή	200
Υλικό	201
Μνήμη - φόβος – θάνατος.....	205
Ιερή σιωπή κρατάτε.....	209
Αρχέτυπο, κατακόρυφος άξονας.....	213
Η έκσταση κι η ψυχεδέλεια.....	218
Μυστικιστικός συγκρητισμός και το μοτίβο της επανάληψης.....	221
Διακειμενικός και άχρονος ποιητής	223
Πάτωμα	225
Η Ελληνικότητα ως εντοπιότητα, ως ετερότητα, ως ταυτότητα και ενιαίος μύθος.....	229
Πλέγμα και μυσταγωγική επιτέλεση στον κάναβο. Οι άπειρες μεταφυσικές προεκτάσεις	233
ΜΠΙΑ ΝΤΑΒΟΥ (1932 - 1996)	238

Ο κάναβος ως επιστημονικό και ρασιοναλιστικό συγκείμενο με φαντασιακές πνευματικές προεκτάσεις	238
Νόστιμον ἦμαρ, Μύθος και μνήμη θανάτου ως στοιχείο ελληνικότητας.....	243
ΜΑΡΙΟΣ ΣΠΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ (1957)	255
Το οργανικό ως ιερό υλικό.....	259
Η Μνήμη ως Φυλάκιον και η Θεολογία της μνήμης	268
genius loci στην εντοπιότητα	273
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΛΗΘΕΙΝΟΣ (1945)	285
Τέχνη και Πίστη, aka ο Καλλιτέχνης - Σαμάνος.....	287
Κατακρύψεις: σπορά / η ζωή εν τάφω	295
Έσχατος έχθρὸς καταργεῖται ὁ θάνατος: Εκεί που δεν υπάρχει χώρος και χρόνος	305
Από-ιεροποίηση φύσης και αφανισμός της ανθρωπότητας	308
Οι κατακρύψεις ως θυσιαστική προσφορά	314
Παγκόσμιος μύθος, μία new-age προσέγγιση χωρίς πνευματικότητα	318
Τραύμα μνήμης και τραύμα ανθρωπότητας. Τέχνη και θεραπεία	331
Αόρατο έργο + συνεχές δίκτυο	333
Συμπεράσματα	342
Εν είδει επιλόγου	346
Βιβλιογραφία	367

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Μέσα από προσωπικά βιώματα ανακάλυψα την σύνδεση καλλιτέχνη – ιερέα και την θεραπευτική (σαμανική) ιδιότητα της εικαστικής πράξης. Η σύζευξη και ο διάλογος Θεολογίας, Κλασικής Φιλολογίας και Μυθολογίας αποτελούν για μένα πηγή έμπνευσης. Συνεκτικός κρίκος είναι η διαδικασία του πένθους και η ιεροτελεστία της αναπνοής (ζωής) συνδυασμένα με σατυρικά στοιχεία. Ο Διόνυσος - Χριστός είναι πάντα ξεκάθαρη σταθερά στο σύνολο της καλλιτεχνικής μου σκέψης.

Το ενδιαφέρον μου για τους σύγχρονους Έλληνες καλλιτέχνες γεννήθηκε κατά την επιστροφή μου από το Βέλγιο, όπου συνειδητοποίησα ότι ήμουν πιο ενημερωμένη σχετικά με την σύγχρονη βελγική εικαστική σκηνή παρά με την ελληνική. Η επιλογή της θεματικής για την έρευνα είναι αποτέλεσμα της υλικότητας που χρησιμοποιώ στα έργα μου. Προσανατολίστηκα στην έννοια της απομαγεμένης εποχής μετά την επαφή μου με τον «απομαγεμένο κόσμο» του Max Weber όπου άρχισα να ξαναδιαβάζω τα έργα μέσα από το πρίσμα της 'απο-μαγικότητας' και απο-πνευματικότητας. Η επαφή μου με το έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι *Σμιλεύοντας τον χρόνο* ήταν καθοριστική καθώς διαπίστωσα ότι η πνευματικότητα και η μαγικότητα της τέχνης υπάρχει, απλώς αλλάζει μορφές όπως αλλάζει και η ανάγκη της ανθρωπότητας για σύγχρονα Ιερά.

Ευχαριστώ θερμά τους Ιωάννη Δημητρακάκη, Κωνσταντίνο Ιωαννίδη και Πάνο Χαραλάμπους για την στήριξη και την εμπιστοσύνη που μου έδειξαν. Την Πόπη Αλεξίου για το υλικό που απλόχερα μου εμπιστεύθηκε. Τον π. Βασίλειο Θερμό για τις συζητήσεις, τον Πάνο Πολυζώιδη και την Σέβη Ματσακίδη για την έμπρακτη φιλία και βοήθεια. Την οικογένεια μου, παρόντες και απόντες, για την παρουσία τους.

«Δεν υπάρχουν αρχαιότεροι άρχοντες από τους κηπουρούς, τους σκαφτιάδες και τους νεκροθάφτες. Αυτοί κρατάνε ζωντανή την τέχνη του Αδάμ»

Άμλετ, Ε,1.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

είτε ανήκω σε κάποια θρησκεία είτε είμαι αγνωστικιστής ή άθεος, όταν λέω πιστεύω, εννοώ εκλαμβάνω κάτι ως αληθές¹

Η παρούσα εργασία επιχειρεί μία διεπιστημονική έρευνα στην οποία θεολογία και τέχνη συνδέονται μέσα από την ιστοριογραφική καταγραφή των εννοιών Καλλιτέχνης, Δημιουργός, Έλληνας, Έλληνας Ορθόδοξος, Έλληνας Μετανεωτερικός Καλλιτέχνης. Θρησκεία και τέχνη έχουν άρρηκτη σχέση και είναι εξαρτώμενες από τις κοινωνικοϊστορικές εξελίξεις. Η προβληματική της έρευνας εστιάζει στην αμφισβήτηση του ότι η «μεταμοντέρνα» εποχή δομείται στο άκρως αντι - πνευματικό, αντι - θρησκευολογικό, αντι - ιερό, αντι - θεολογικό «μετα-». Ορμώμενοι από τον προσδιορισμό της «κρυπτοθρησκευτικής» συμπεριφοράς όπως ερμηνεύει ο Mircea Eliade την «αλλοιωμένη» (σε σχέση με τις ένθεες προγονικές τελετές) θρησκευτική συμπεριφορά του σύγχρονου εκκοσμικευμένου ανθρώπου, θα προτείνουμε την έννοια της 'κρυπτοθρησκευτικής τέχνης' στο πλαίσιο της μεταθρησκείας (post – religion) και μεταπνευματικότητας. (post- spirituality) όπως την εισάγει πρώτος ο Ernst Bloch.

Συνακόλουθα, ιχνηλατούνται, εντοπίζονται και συστηματοποιούνται τάσεις που οδηγούν στην εννοιοποίηση μιας «κρυπτοθρησκευτικής τέχνης». Θρησκευτικότητα και Ιερό² συνδέονται: το Ιερό ως “mysterium tremendum” και “mysterium fascinans” αποτελεί «σημείο»³ αποκάλυψης και πυρήνα της θρησκευτικότητας.⁴ Δεχόμαστε a priori στην έρευνα την απόδοση των εννοιών σχετικά με το Ιερό του Rudolf Otto στο ομώνυμο λεργο του: *tremendum* (τρομερό, όλως φρικιαστικό) και *fascinans* (γοητευτικό).⁵ Θα δούμε όμως, ότι και η Τέχνη ως Δημιουργία αποτελεί διαδικασία *tremendum* και *fascinans*.

Θα διερευνηθεί η χρήση του θρησκευτικού στοιχείου και η εξέλιξη της έννοιας του Ιερού (αγγλ. sacred) κατά την περίοδο 1969-2007 στο έργο της ελληνικής εικαστικής πρωτοπορίας. Η έρευνα εστιάζει στο εικαστικό έργο των Ελλήνων καλλιτεχνών, οι οποίοι άμεσα ή έμμεσα αναδιατυπώνουν, προσεγγίζουν, αποκαλύπτουν και απο-ιεροποιούν στοιχεία θρησκευτικότητας και ιερότητας. Στόχος της μελέτης είναι η ανάδειξη των καλλιτεχνών που συγκροτούν την ελληνική πρωτοπορία και του έργου τους, καθώς παρατηρείται έλλειψη ενδεδειγμένης μελέτης αυτών των δεκαετιών σε σχέση με τις συγκεκριμένες έννοιες.

1 Τζούλια Κρίστεβα, *Αυτή η απίστευτη ανάγκη για πίστη*, μτφ. Κωνσταντίνου Τζένη, Μεταίχμιο, σ. 26.

2 Ετυμολογικά η λέξη ιερός (< ισερός) είναι ομόρριζη με τη λέξη ισχυρός και η αρχική της σημασία ήταν «δυνατός».

3 Το σημείο εννοείται ως αντικείμενο, χώρος, σύμβολο, ιδέα. Για την «κοσμική ιερότητα» του σημείου βλ. Mircea Eliade, *Το Ιερό και το Βέβηλο*, μτφ. Ν. Δεληβοριάς, Αρσενίδης, Αθήνα 2002.

4 Για τον κοινωνιολόγο Émile Durkheim, όλα τα θρησκευτικά φαινόμενα που συντάσσουν την *θρησκευτικότητα*, διαχωρίζονται (χωρίς να εξαιρείται η αλληλεπίδραση) σε δύο κατηγορίες: σε δοξασίες (beliefs) και σε ιεροτελεστίες (rites). Για τις έννοιες *λατρεία*, *βέβηλο*, *απο-ιεροποίηση*, *σύμβολο*, *παρακμή θρησκευτικής εμπειρίας* βλ. Émile Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life*, Oxford University Press, 2008.

5 Rudolf Otto, *Το Ιερό*, μτφ. Ε. Λαδιά, Αρμός, 2019, σ. 33, 35, 65.

Επιλέγουμε να ασχοληθούμε με τις εικαστικές εγκαταστάσεις, καθώς από το 1960 και μετά η ελληνική πρωτοπορία αρχίζει συνειδητά να επικεντρώνεται στην αλληλεπίδραση του έργου τέχνης με τον περιβάλλοντα χώρο⁶. Οι εικαστικές εγκαταστάσεις θα μπορούσαν να παραλληλιστούν με μνημεία του χώρου και του χρόνου, εφ' όσον δημιουργούνται σε/για συγκεκριμένο χώρο, και με μεταβλητές συνθήκες διαστάσεις που αλληλεπιδρούν με τα χαρακτηριστικά του χώρου. Επιπλέον, κάποια έργα τοποθετούνται για να παραμείνουν εις το διηνεκές ως μόνιμο έργο, ενώ άλλα μόνο για συγκεκριμένο χρόνο ή για ένα πεπερασμένο εφήμερο παρόν. Το εφήμερο στις εγκαταστάσεις λειτουργεί ως εσχατολογική υπενθύμιση φθαρτότητας και ματαιότητας, υπαινίσσοντας υποδόρια το εφήμερο της ύλης και του βίου και προσδίδοντας έναν σχεδόν θρησκευτικό, ιεροτελεστικό χαρακτήρα στο έργο. Η αλληλεπίδραση και η συμμετοχή που ενίοτε απαιτούνται από το κοινό σε συνάρτηση με τον τόπο και τις ιδιαίτερες, μοναδικές συνθήκες του μπορούν να ερμηνευτούν ως ιεροτελεστική διαδικασία⁷. Επιλογές υλικότητων/υλών, τόπων, ακόμα και τίτλων μπορούν να ενισχύσουν τον μυσταγωγικό αυτό χαρακτήρα.

Η έρευνα επικεντρώνεται στην μελέτη και καταγραφή της σχέσης θρησκευτικότητας και Ιερού, όπως διαμορφώθηκε στις εικαστικές εγκαταστάσεις του ελληνικού χώρου την περίοδο 1969-2007. Οι συγκεκριμένες δεκαετίες αναμφίβολα παρουσιάζουν ιστορικό ενδιαφέρον με τις πολιτικές ανακατατάξεις οι οποίες δρουν καταλυτικά και μορφοποιούν την καλλιτεχνική πρωτοπορία. Στην δεκαετία του 1960 και κυρίως στα χρόνια της δικτατορίας σημειώνεται έκρηξη πολιτισμικής μετανάστευσης στις δυτικές καλλιτεχνικές μητροπόλεις. Οι Έλληνες καλλιτέχνες, αφού έρθουν σε επαφή με τις διεθνείς τάσεις, θα τις αφομοιώσουν και θα τις εντάξουν στην ελληνική εικαστική σκηνή, επαναπροσδιορίζοντας τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης.

6 Βλ. αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Ελένη Πολυχρονάτου, *Έργα τέχνης μεγάλης κλίμακας στον αστικό και φυσικό χώρο: από την δεκαετία του '60 έως τον 21ο αιώνα*, ΑΣΚΤ, 2007 και Χάρης Κανελλοπούλου, *Οι εικαστικές παρεμβάσεις στους δημόσιους χώρους της Αθήνας από το 1950 έως το 2004*, Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών, 2006.

7 Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο ορισμός της τελετουργίας από τους Philippe Laburthe-Tolra και Jean-Pierre Warnier ως τυποποιημένων σταθερών διαδικασιών, οι οποίες προϋποθέτουν επιτελεστικές πράξεις και χρήση συμβόλων - αντικειμένων για να ολοκληρωθούν. Βλ. Ph. Laburthe-Tolra, J.P. Warnier, *Εθνολογία-Ανθρωπολογία*, Κριτική, Αθήνα, 2003, σελ. 198.

Ερευνητικό πεδίο

Το ερευνητικό ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην αντιμετώπιση του θρησκευτικού και του Ιερού σε συνάρτηση με το ευρύτερο πλαίσιο ιδεών που επικρατούν στην ελληνική και διεθνή κουλτούρα την περίοδο 1969-2007. «Καλλιτέχνης χωρίς πίστη είναι σαν ζωγράφος τυφλός εκ γενετής», λέει ο Α. Ταρκόφσκι.⁸ Η πίστη όμως δεν ορίζεται μόνο θεολογικά, καθώς υπάρχει και η λεγόμενη «αντιθεολογία».⁹ Αυτήν ακριβώς την πίστη θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε στην μετανεωτερική εικαστική συνθήκη.

Η προβληματική που θα μας απασχολήσει στην έρευνα αφορά το πώς τοποθετείται η ελληνική πρωτοπορία απέναντι στην θρησκευτικότητα. Η θρησκευτικότητα αναμφισβήτητα είναι συνδεδεμένη με την ελληνική τέχνη ήδη από την γενιά του 1930, τον Κόντογλου και τον Μοντερνισμό. Το Ιερό¹⁰ στην ελληνική πρωτοπορία φέρει αναφορές από την βυζαντινή κουλτούρα¹¹ και τον παγανιστικό μύθο. Επιπλέον έχει σημασία και η επιλογή του χώρου/τόπου¹² τέλεσης της εγκατάστασης, με σαφή ιερή αναφορά όπως π.χ. Ελευσίνα, Δελφοί, καθώς και τα στοιχεία/σύμβολα που χρησιμοποιούνται. Την στάση των καλλιτεχνών απέναντι στην θρησκευτικότητα μπορούμε να την «διαβάσουμε» είτε:

1. Ως κριτική στάση, πολιτικό σχόλιο, για την κοινωνικοπολιτική κατάσταση και την απομάγευση¹³ της εποχής.

8 Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, μτφ. Σεραφείμ Βελέντζας, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1987, σ. 60-61.

9 Ο όρος αποδίδεται στον G. Steiner, ο οποίος θεωρεί πώς μαζί με τον όρο «μεταθρησκεία» επεξηγεί τον όρο «μυθολογία». «Οι μεγάλες μυθολογίες που οικοδομήθηκαν στη Δύση από τις αρχές του 19ου αιώνα δεν αποτελούν μόνο απόπειρες να πληρωθεί το κενό που άφησε η παρακμή της χριστιανικής θεολογίας και του χριστιανικού δόγματος. Είναι καθαυτές ένα είδος θεολογίας της υποκατάστασης. Πρόκειται για συστήματα πίστης και επιχειρηματολογίας, τα οποία ενδέχεται να διακρίνονται για τη σφοδρή αντιθρησκευτικότητά τους, να θέτουν ίσως ως αρχή έναν κόσμο δίχως Θεό και να αρνούνται τη μετά θάνατον ζωή, όμως η δομή τους, οι φιλοδοξίες τους, οι αξιώσεις τους από τους πιστούς, είναι βαθιά θρησκευτικές τόσο από πλευράς στρατηγικής όσο και αποτελέσματος», George Steiner- Antoine Spire, *Η Βαρβαρότητα της Αγνοίας*, μτφ. Σεραφείμ Βελέντζας, εκδ. Scripta, Αθήνα, 2001, σ. 16 και G. Steiner, *Νοσταλγία του απολύτου*, μτφ. Παλμύρα Ισμουρίδου, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2007, σελ 12-16.

10 Υπάρχει και η «αρνητική θεολογία της τέχνης» ως απάντηση στο δόγμα «η τέχνη για την τέχνη»· βλ. W. Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, Κάλβος, Αθήνα, 1978, σ. 18· βλ. και για «...το προπατορικό αμάρτημα της τέχνης» και «τον καθορισμό της τέχνης ως πνευματική σφαίρας», Theodor Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, εκδ. Αλεξάνδρεια, 2000, σελ.94, 198, 469.

11 Μέσα στην ιδιοπροσωπία του ελληνισμού στον μεταμοντερνικό κόσμο, συναντούμε καλλιτέχνες με σαφείς βυζαντινές αναφορές, όπως οι Νίκος Αλεξίου, Λουκάς Σαμαράς, Chryssa, ή έμμεσες, όπως ο Δ. Αρχακόλας· βλ. έργο *Ίδε ο άνθρωπος*, 1972.

12 Ενδεικτικά αναφέρουμε το έργο του Δ. Αληθινού, *Επίσκεψη της Παρθένου Μαρίας στην Ελευσίνα*, το 1984.

13 Για την εποχή, ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι απόψεις «Η απομαγικοποίηση του κόσμου που ανήγγειλε ο Max Weber έχει συντελεστεί στον δυτικό κόσμο και πλέον συντελείται στον ελληνικό κόσμο. Θρησκεία - μύθοι - μεταφυσική εξοβελίζονται στον νέο κόσμο και ο καλλιτέχνης καλείται να αναζητήσει ταυτότητα», Κωσταντίνος Τσουκαλάς, ομιλία με θέμα «Μοντερνισμός η ώρα της αποτίμησης», σειρά διαλέξεων που οργανώθηκε από την Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη στις 19/2/95, *Επίλογος '95*, εκδ. Γαλαίος, σελ. 78. Παρακάτω λέει ο Γιώργος Χειμωνάς για το διακύβευμα της εποχής: «... η εποχή μας εμφανίζεται σαν μία περίοδος ονομασιακού συναγερμού, άγχους της διάνοιας πλέον, όχι της γλώσσας... όπου ο λόγος εκβάλλει στην ονομασιακή ουτοπία... Είναι το τέλος του καιρού..., το τέλος του Μύθου..., που

2. Ως υπαρξιακό βίωμα. Είναι οι γενιές που έχοντας νωπή την μνήμη του Εμφυλίου καλούνται να αντιμετωπίσουν διώξεις, εξορίες, και μετανάστευση. Επιπλέον υπάρχει και η υπαρξιακή αναζήτηση πολιτισμικής και εικαστικής ταυτότητας μεταξύ ελληνικής και διεθνούς πραγματικότητας.

3. Ως ειρωνικό σχόλιο με κυνική διάθεση και προκλητικό τόνο.

Ορίζουμε το 1969 ως αφετηρία του ερευνητικού πεδίου, καθώς τότε λήγει το σιωπηρό καλλιτεχνικό μποϋκοτάζ των καλλιτεχνών λόγω της δικτατορίας του 1967¹⁴. Η ανάδυση του μεταμοντέρνου συνδέεται με την μετανεωτερικότητα, η οποία εμφανίζεται ως η νέα κατάσταση από το 1968 και μετά. Κομβική χρονολογία κρίνεται το 1981 και η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιενάλε Βενετίας με το έργο του Δημήτρη Αληθινοῦ «Άγιος Σεβαστιανός». Ως καταληκτική για την έρευνα χρονολογία επιλέγεται η εγκατάσταση του Νίκου Αλεξίου το 2007 στην Μπιενάλε Βενετίας με το έργο “The End”.

Η δεκαετία του '60 έχει εγκολληθεί τις μνήμες του Εμφυλίου και σχηματίζει την ελληνική πρωτοπορία μέσα από την σύμπραξη τέχνης και πολιτικής. Η πολιτισμική ταυτότητα¹⁵ της Ελλάδας αναδιαμορφώνεται και ανασυγκροτείται σε μία προσπάθεια απαγκίστρωσης από το παρελθόν.¹⁶ Ο Εμφύλιος, η αποσταλινοποίηση, ο απόηχος του Μάη του '68 και, τέλος, η Δικτατορία είναι μόνο κάποιες από τις παραμέτρους που διαμορφώνουν το αίτημα πρωτοπορίας και αντικουλτούρας και επιτρέπουν τον καλλιτεχνικό πειραματισμό,¹⁷ ανοίγοντας τον δρόμο στις επόμενες γενιές. Από το 1974,¹⁸ έννοιες όπως η *Μεταπολίτευση* η *ελληνική αριστερά*, η *κουλτούρα underground*¹⁹ και η *αντικουλτούρα*, σχηματοποιούν κάθε φορά καινούργια πολιτικά και πολιτιστικά δεδομένα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντιπαραβολή των εννοιών αυτών με τις αντίστοιχες διεθνείς τάσεις και η επαναδιατύπωσή

δεν σημαίνει άλλο από την ψευδαίσθηση ενανθρώπισης του κόσμου, του μύθου, της συγκοινωνίας του ανθρώπου με τον Θεό, δηλαδή τον κόσμο... Ο κόσμος τελείται ερήμην του ανθρώπου, αλλά ο άνθρωπος φέρει τον κόσμο μέσα του».

14 Πέγκυ Κουνενάκη, «Οι Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές», στο *Μεγάλη Αναταραχή, 5 Ουτοπίες στο '70, λίγο πριν – λίγο μετά*, επ. Θανάσης Μουτσόπουλος, Πάτρα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, 2006, σ. 285.

15 Για την έννοια της εθνικής ταυτότητας την δεκαετία του 1960 με αφορμή τις εκθέσεις «Παναθηναία Γλυπτικής Αθηνών» (1965) και «Τρεις Προτάσεις για μία Νέα Ελληνική Γλυπτική» (1964), παρατηρούμε ότι στην πρώτη αναδείχτηκε η αρχαιότητα και συγκεκριμένα η κλασική εποχή, ενώ στη δεύτερη γίνεται προσπάθεια αποσύνδεσης της ελληνικής τέχνης από την ελληνικότητα και σύμπλευσης με τα διεθνή δρώμενα· βλ. Αρετή Αδαμοπούλου, ό.π. σελ. 241-243.

16 Όπως παρατηρεί η Αρετή Αδαμοπούλου: «Τέτοιου είδους εικαστικές εκφράσεις δεν στάθηκαν δυνατόν να ενσωματωθούν παρά μόνο αργότερα, στην δεκαετία του 80... όταν πλέον δεν αποτελούσαν πρωτοποριακή έκφραση» (ό.π. σελ. 243). Το ερώτημα που εύλογα προκύπτει είναι τελικά αν η ελληνική πραγματικότητα αδυνατεί να κατανοήσει την πρωτοπορία και ποιος ευθύνεται για αυτό.

17 Βλ. Μαρία Νικολοπούλου, «Underground και διπλή πρωτοπορία στο λογοτεχνικό πεδίο», στον τόμο *Μεταπολίτευση - Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, εκδ Θεμέλιο 2015, σ. 264-280.

18 Για μια περιοδολόγηση της Μεταπολίτευσης, βλ. την "Εισαγωγή" των επιμελητών του τόμου *Η Ελλάδα στην δεκαετία του '80: Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, επιστημονική επιμέλεια Βασίλης Βαμβακάς – Παναγής Παναγιωτόπουλος, Αθήνα: Το πέρασμα, 2010.

19 Βλ. «Αφιέρωμα στον Μιχαήλ Μήτρα», στο περιοδικό *Σήμα*, τχ. 9, 1975, καθώς και Ε. Αρσενίου, *Νοσταλγοί και πλαστουργοί - έντυπα, κείμενα και κινήματα στην μεταπολεμική λογοτεχνία*, Αθήνα, 2003.

τους κατά τις επόμενες δεκαετίες του 1990 και 2000. Μέσα σε αυτό το χρονολογικό πλαίσιο των τριών δεκαετιών θα προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε την θρησκευτική αναφορά των καλλιτεχνών και θα παρακολουθήσουμε την ιστορική εξέλιξη της έννοιας του Ιερού μέσα από την παράθεση και ανάλυση συγκεκριμένων έργων της ελληνικής πρωτοπορίας.

Επιλέξαμε να αναφερθούμε στις τρεις δεκαετίες λόγω της πολυπλοκότητας που τις χαρακτηρίζει. Η Δικτατορία οδηγεί πολλούς καλλιτέχνες στο εξωτερικό όπου έρχονται σε επαφή με τα διεθνή κινήματα. Η γενιά του '70 ταυτίζεται με την κοινωνικοπολιτική αμφισβήτηση και την πρωτοπορία ως αντι-τέχνη. Το παράδοξο της ελληνικής εικαστικής πραγματικότητας είναι η εμφάνιση ενός νεοσυντηρητισμού και η επιστροφή στην παράδοση κατά την δεκαετία του '80.²⁰ Οι δεκαετίες του 1960 και του 1970 χαρακτηρίζονται σε διεθνές επίπεδο «από τον έντονο πειραματισμό στην έννοια της τέχνης, στο αόρατο».²¹ Η διαπίστωση αυτή εγείρει πολλά ερωτηματικά, καθώς έχει προηγηθεί ο φιλοσοφικός, κοινωνιολογικός, θεολογικός, φιλολογικός ισχυρισμός ότι η μετανεωτερική κοινωνία 'απώλεσε' τον μύθο και την μαγεία. Δεν αναφερόμαστε στο παραμυθιακό στοιχείο, αλλά στον θεολογικό στοχασμό της μετανεωτερικής τέχνης.

Η διατριβή δομείται σε τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος, αναλύονται και επανεννοιοποιούνται οι έννοιες που μας αφορούν υπό το πρίσμα της θεολογικής προσέγγισης και της καλλιτεχνικής ερμηνείας. Η έννοια της θρησκευτικότητας και του θεολογείν συνδέεται με την καλλιτεχνική πρακτική. Η θυσία, η αποτροπαϊκή λατρεία, ο φόβος, οι αρχετυπικές έννοιες των συμβόλων, η τελετουργική διαδικασία ιεροποίησης και από-ιεροποίησης, μελετώνται και ορίζονται θεολογικά, καθώς αποτελούν εργαλειακό μέσο ανάγνωσης της εικαστικής διαδικασίας που μας αφορά. Τοποθετούνται οι έννοιες, μέσα στο μετανεωτερικό χρονικό πλαίσιο και παρατηρούμε την εξελικτική πορεία τους. Η νεωτερική συνθήκη της απομαγεμένης, απομυθοποιημένης, αποθρησκευτοποιημένης, αποϊεροποιημένης πραγματικότητας μετασχηματίζεται στην μετανεωτερική ρευστή συνθήκη σε μετα-μαγεμένη, μετα-μυθοποιημένη, μετα-θρησκευτοποιημένη, μετα-ιεροποιημένη κατάσταση. Τουτέστιν, ο μύθος, το Ιερό, η θρησκευτικότητα υπάρχει, η προσέγγιση μεταβάλλεται και μετακενώνεται.

Διαπιστώνουμε κοινές αναγνώσεις του θεολογείν και της εικαστικής διαδικασίας, καθώς η καλλιτεχνική διαδικασία εμπεριέχει την αμφισημία της Δημιουργίας. Οι δύο φαινομενικά ετερόκλητες συμπεριφορές (του θεολογείν και καλλιτεχνείν) συνδέονται στην διαδικασία του ποιείν. Με δεδομένο τον ορισμό της κρυπτοθρησκευτικής συμπεριφοράς του Mircea Eliade, ορίζουμε την κρυπτοθρησκευτική τέχνη. Ο Eliade, στο έργο του «Το Ιερό και το Βέβηλο», αποφαίνεται ότι δεν μπορεί να υπάρξει ένας πλήρως αποϊερωμένος κόσμος και ολοκληρωμένη ύπαρξη με πλήρη την απουσία οποιασδήποτε μορφής θρησκευτικότητας καταλήγοντας στην αποδοχή μιας "κρυπτοθρησκευτικής συμπεριφοράς του κοσμικού

20 Θανάσης Μουτσόπουλος, Μεγάλη Αναταραχή, 5 Ουτοπίες στο '70, λίγο πριν - λίγο μετά, σ. 27.

21 Δωροθέα Κοντελετζίδου, *Η ιδέα ως υλικό*, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2014.

ανθρώπου». ²² Στην έρευνα προτείνουμε τον όρο κρυπτοθρησκευτική τέχνη για την σύγχρονη 'απομαγεμένη' εικαστική συνθήκη. Ακολουθεί η διερεύνηση των ζητημάτων που άπτονται του ορισμού της κρυπτοθρησκευτικής τέχνης μέσα από παραδείγματα διεθνών και Ελλήνων καλλιτεχνών. Στόχος είναι η αμφισβήτηση της κυριαρχίας της απομαγεμένης - αποπνευματικοποιημένης τέχνης και η απόδειξη μιας υφέρπουσας θρησκευτικής εικαστικής σκέψης. Ισχυριζόμαστε ότι η απομαγεμένη εποχή έχει ιερό και διατηρεί τον θρησκευτικό στοχασμό και την θρησκευτική σκέψη ακόμα και δια της 'βεβήλωσης'. Η διφυής ιδιότητα του απο-ιερωμένου σύμπαντος έγκειται στην παραδοχή ότι υπάρχει ιερό και η αρνητική ακόμα χρήση των συμβόλων, προσδιορίζεται ως ανακατασκευή νοημάτων και συμβολισμών με κρυφά ενσωματωμένη ιερή γλώσσα.

Στο δεύτερο μέρος, επιχειρείται η χαρτογράφηση της ελληνικής πραγματικότητας κατά την υπό διερεύνηση περίοδο μέσα από την θρησκευτική και θεολογική εμπειρία του μετανεωτερικού Έλληνα. Η ελληνική πραγματικότητα ερευνάται i) κοινωνικοπολιτικά με έμφαση στην σχέση Ελλάδας - Ορθοδοξίας και ii) εικαστικά υπό το πρίσμα της πρωτοπορίας και του εικαστικού γίνεσθαι, όπως αυτό διαμορφώνεται στο θεσμικό πλαίσιο που εξετάζουμε. Η σχέση Ορθοδοξίας – ελληνικής ταυτότητας, η σχέση Εκκλησίας - Κράτους, Εκκλησίας - Χούντας, διαμορφώνουν την συνειδησιακή ελληνική κατάσταση. Επιπλέον, η Νεορθοδοξία, η οποία συσχετίζεται με την διάνοηση και τον πνευματικό ελληνικό χώρο της Αριστεράς, εντείνει την θολή και μετέωρη κατάσταση μεταξύ Δύσης και Ανατολής, η οποία στιγματίζει και την εικαστική συνθήκη.

Ήδη από το 1964, με την έκθεση «Πρόταση για μία νέα ελληνική γλυπτική» των Κεσσανλή, Δανιήλ, Κανιάρη στην Βενετία, η ελληνική εικαστική σκηνή συνδέεται με την πρωτοπορία. Η έκθεση αποτελεί την πρώτη συνειδητή προσπάθεια παρουσίασης πρωτοποριακών δημιουργιών στο διεθνές κοινό, η οποία επικρίθηκε και χλευάστηκε από τον εγχώριο τύπο. Το 1968 ο Χρήστος Ιωακείμης διοργανώνει στο Βερολίνο την έκθεση με τίτλο "Avantgarde, Griechenland" (με συμμετέχοντες καλλιτέχνες τους Δανιήλ, Λογοθέτη, Νίκο Κεσσανλή, Παύλο, Τάκι, Τσόκλη και Ξενάκη). Θα μπορούσαμε έτσι να χαρακτηρίσουμε την συγκεκριμένη δεκαετία ως την μήτρα της ελληνικής πρωτοπορίας.

Στο τρίτο μέρος, στο πλαίσιο του κρυπτοθρησκευτικού στοχασμού, θα σταθούμε αναλυτικότερα σε έργα συγκεκριμένων Ελλήνων καλλιτεχνών. Η επιλογή των καλλιτεχνών έγινε με αφετηρία την έκθεση *Σύνοψις 2, Θεολογίες*.²³ Το 2000, το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης

22 Mircea Eliade, *Το Ιερό και το Βέβηλο*, μτφ. Ν. Δεληβοριάς, Αρσενίδη, σ. 21, 22. Ο Eliade στο σημείο αυτό συμφωνεί με τον Gauchet, ότι το τέλος της κυριαρχίας του αόρατου, της απομάγευσης (Weber), δε σημαίνει ότι η θρησκεία πεθαίνει αλλά ό,τι «οι θεοί επιβιώνουν, αυτό που πεθαίνει είναι η εξουσία του; [...] όσο και αν έχουμε απομακρυνθεί, τον απόηχο τους τον ακούμε μέσα μας [...] σκαρώνοντας ισοδύναμα [...] », Marcel Gauchet, *Η απομάγευση του κόσμου, μια πολιτική ιστορία της θρησκείας*, μτφ. Άντα Κλαμπατσέα, Πατάκη, 2000, σ. 13, - 18.

23 Η Μαρία Μαραγκού για την έκθεση αυτή γράφει ότι « Η έκθεση με τον παιγνιώδη τίτλο «Θεολογίες» αποδέχεται ή ασκεί κριτική σε θέματα δόγματος, προσεγγίζει το θείο, τη λατρεία, την θρησκευτικότητα ως βίωμα ή άσκηση εξουσίας και ενδυναμώνει το σύγχρονο σύμβολο της πίστης των καλλιτεχνών. Την ηλεκτρονική εικόνα». Αρνητικά κρίνεται από τον Χ. Καμπουρίδη η απουσία των Αντωνάκου, Μπόκορου, Μπολτάνσκυ. Μαραγκού, Σύμβολο πίστης η εικόνα, *Ελευθεροτυπία*, 4 Νοεμβρίου, 2002, σ.21 και Χ. Καμπουρίδης, Υπάρχει πραγματική τέχνη δίχως πίστη;, *Νέα*, 20 Νοεμβρίου, 2002,σ. 6.

Τέχνης (ΕΜΣΤ) σε επιμέλεια Άννας Καφέτση, άνοιξε ένας κύκλο εκθέσεων με τίτλο *Σύνοψις*. Η Ιερά Σύνοψις (sacramentary) αποτελεί ανθολόγιο όλων των λειτουργικών Ακολουθιών της Ορθοδόξου Εκκλησίας. Ήδη ο τίτλος σαν επιλογή θεματικής, μας προετοιμάζει για τη 'θεολογική' ανάγνωση. Η πρώτη έκθεση που άνοιξε την θεματική Σύνοψις, είχε υπότιτλο *Επικοινωνίες*. Οκτώ συμμετοχές Ελλήνων καλλιτεχνών πραγματεύονται «τη νέα επικοινωνιακή συνθήκη που διαμορφώνεται στο πλαίσιο της πληροφορικής παγκοσμιοποίησης από την χρήση των νέων τεχνολογιών (βίντεο, υπολογιστή και Ίντερνετ)». Τον Οκτώβριο 2002, πραγματοποιήθηκε ως συνέχεια της θεματικής, η έκθεση με υπότιτλο *Θεολογίες*. Η έκθεση, όπως καταλαβαίνουμε εύλογα από τον τίτλο, ανιχνεύει τις σχέσεις της σύγχρονης τέχνης με το Θείο και την θρησκεία. Η έκθεση παρουσίασε δώδεκα έργα καλλιτεχνών, των Δημήτρη Αληθινού, Μάριου Σπηλιόπουλου, Diane Gromala και Yacov Sharir, Mariko Mori, Shirin Neshat, Egle Rakauskaite, Bill Viola, Maaria Wirkkala, Sergei Shutov, Jelal Toufic, Vadim Zakharov. Η τρίτη έκθεση που ολοκληρώνει την θεματική, έχει υπότιτλο *Μαρτυρίες: Μεταξύ μυθοπλασίας & πραγματικότητας*. Πραγματοποιήθηκε στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών το 2003. Η κεντρομόλος ιδέα ήταν η εποχή της παγκοσμιοποίησης και οι αλλαγές που σηματοδοτούνται.

Επικεντρωνόμαστε στην έκθεση *Θεολογίες*, καθώς αφορά άμεσα το πεδίο της έρευνας. Στο κείμενο που υπογράφει η επιμελήτρια της έκθεσης, Άννα Καφέτση διαβάζουμε ότι η «έκθεση ανιχνεύει σχέσεις της σύγχρονης τέχνης με την θρησκευτικότητα ως βίωμα, δόγμα, λατρεία και εξουσία. Πρόδηλες ή υπαινικτικές αναφορές σε θρησκευτικές παραδόσεις, σε ιερά κείμενα και τόπους λατρευτικούς, σε μυστικές θεωρίες απαντώνται συχνά σε σύγχρονα καλλιτεχνικά έργα». Όταν αναφερόμαστε στην σχέση μεταφυσικής - θρησκευτικότητας - πνευματικότητας και τέχνης, συνήθως συνειρμικά σκεφτόμαστε την πρωτοπορία του μοντερνισμού (Μαλέβιτς, Καντίνσκυ και αργότερα Ρόθκο κ.λπ.) για την θρησκευτική πνευματικότητα και την τέχνη. Οι καλλιτέχνες έλκονται από το ανθρωπολογικό βάθος, το διαπολιτισμικό εύρος αλλά και την υπερβατική, μυστική ως προς την κορυφαία της έκφραση, εμπειρία των θρησκειών. Οι θεματικές ενότητες των καλλιτεχνών είναι ο Θεός έρωτας μέσα από την μυστικιστική διδασκαλία των Πατέρων, ο φονταμενταλισμός, η συνοίκηση των θεών ως η νέα τάξη πραγμάτων (διαθρησκευτικότητα) και οι αποκλίνουσες ερμηνείες των δογμάτων (σέχτες).

Θα σταθούμε στην επιλογή των Ελλήνων καλλιτεχνών: ο Μάριος Σπηλιόπουλος εντάσσεται στην ενότητα του Θεού Έρωτα και ο Δημήτρης Αληθινός στην ανθρωπολογική ανάγνωση της διαθρησκευτικότητας. Παρατηρούμε ότι η ελληνική εκπροσώπηση έχει την μορφή του Ιανού. Από την μία κοιτάζει το μυστικιστικό αίτημα του θεολογικού στοχασμού όπως το αντιλαμβάνονται οι Πατέρες της Ανατολής και από την άλλη τη new-age θρησκευτικότητα ως μετανεωτερικό πλάνητα. Αυτή η πολύπλοκη και αταυτοποίητη ελληνική ταυτότητα εκ πρώτης όψεως φαίνεται μονόδρομος. Όμως, θα ισχυρισθούμε ότι δεν είναι.

Επιλέγουμε να αναφερθούμε και εμείς στους δύο Έλληνες που συμμετέχουν στην έκθεση. Θα αναφερθούμε όμως και σε άλλους καλλιτέχνες που φαντασιακά θα μπορούσαν να συμμετέχουν στην έκθεση. Επικεντρωνόμαστε στο έργο του Νίκου Αλεξίου και Δημήτρη

Αληθινοῦ, καθώς διαχειρίζονται και μεταπλάθουν αντιδιαμετρικά αντίθετα τις ίδιες έννοιες: παγκοσμιότητα και οικουμενικότητα, αχρονικότητα, χοϊκότητα, πνευματικότητα, ιερότητα. Ο πρώτος, με ένα φιλοκαλικό ασκητισμό, μετασηματίζει τα σύμβολα σε οικουμενικά 'σήματα' σιωπής. Ο δεύτερος, γίνεται ο ίδιος σαμάνος και προκαλεί, φωνάζει για να ξορκίσει τον χαμό που έρχεται. Στους καλλιτέχνες αυτούς, εντοπίζουμε τις έννοιες που θα μελετήσουμε στο πρώτο μέρος της έρευνας και αντιπαραβάλλουμε το έργο καλλιτεχνών όπως οι Μάριος Σπηλιόπουλος, Πάνος Χαραλάμπους, Athena Tacha, Μπία Ντάβου, Κωστής Τριανταφύλλου, Στάθης Λογοθέτης, Αιμιλία Παπαφιλίππου. Στόχος η ανάγνωση και κατανόηση της κρυπτοθηρσκευτικής συμπεριφοράς Ελλήνων εκπροσώπων της πρωτοπορίας μετά το 1970, ως δημιουργία νέου μύθου, νέου Ιερού.

Στην εργασία, συμπληρωματικά με α) την ποιοτική ιστοριογραφική μελέτη και β) την επιλεκτική καταγραφή της καλλιτεχνικής πρακτικής των καλλιτεχνών αναφορικά με τις υπό εξέταση έννοιες, παρατίθενται γ) παραδείγματα του προσωπικού καλλιτεχνικού μου έργου ως μεθοδολογικού και ερμηνευτικού εργαλείου (αυτοαναφορικότητα και υποκειμενική οπτικοποίηση, αφήγηση και ερμηνεία των εννοιών του Ιερού και της Θρησκευτικότητας). Τέλος, η έρευνα ολοκληρώνεται με το επίμετρο το οποίο αποτελεί ένα φωτογραφικό ντοκουμέντο καταγραφής, δεδομένων και στοιχείων που μελετήσαμε στην έρευνα και τα οποία συνθέτουν μια «ιερή» αφήγηση.

Με δεδομένη την ελλιπή έρευνα σχετικά με τους σύγχρονους Έλληνες εικαστικούς, ταπεινή φιλοδοξία της παρούσης εργασίας είναι να δώσει αφορμή, μέσα από την γέννηση ενδιαφέροντος και προβληματισμού, για περαιτέρω έρευνα και εξοικείωση με την σύγχρονη ελληνική εικαστική παραγωγή και τους εκπροσώπους της.

Μεθοδολογία

Σε πρώτο στάδιο, πραγματοποιήθηκε ενδελεχής έρευνα και συλλογή πληροφορίας μέσα από το αρχειακό υλικό του ΙΣΕΤ. Κατόπιν, συντάχθηκε λίστα με καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν θρησκευτικούς τίτλους στα έργα τους. Μέσα από αυτή την διαδικασία, αποκαλύφθηκε ο μετεωρισμός μεταξύ παγανισμού και βυζαντίου που φέρει η πλειονότητα (μαζί και εγώ) των Ελλήνων δημιουργών. Αυτή η αντιθετική και ιδιότυπη σύζευξη είναι μια διαφορετική μυθολογία, ένας νέος νεοελληνικός μύθος με διπλό ιερό.

Για να περιοριστεί η έρευνα, τέθηκε ως κριτήριο η έρευνα καλλιτεχνών και η επιλογή συγκεκριμένων έργων που εμπίπτουν στο πεδίο της εγκατάστασης και παραπέμπουν στο ιερό είτε μέσω του υλικού, είτε μέσω του τίτλου είτε μέσω της θεματολογίας και του χώρου εγκατάστασης του έργου. Η επιλογή του θέματος συνδέεται άμεσα με τις σπουδές μου και την προσωπική εικαστική μου ταυτότητα.

Η ερευνητική διαδικασία, πέραν της βιβλιογραφικής μελέτης και καταγραφής συμπερασμάτων, εμπλουτίστηκε με επιτόπια έρευνα και συλλογή πληροφοριών από το ΙΣΕΤ και χώρους τέχνης όπου έδρασαν οι εικαστικοί. Μέσα από τα ψηφιοποιημένα αρχεία του Ισετ, πραγματοποιήθηκε η συλλογή πληροφοριών από πηγές όπως εφημερίδων και περιοδικών τέχνης των δεκαετιών που μας αφορούν. Αντλήθηκαν πληροφορίες με τις οποίες μπορούμε να φανταστούμε και να κατανοήσουμε το ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο και των ζητημάτων που σχετίζονται με την περίοδο του ερευνητικού ενδιαφέροντος, συγκροτώντας εθνογραφική μελέτη.

Στο τρίτο στάδιο, έγινε η επαφή με τους καλλιτέχνες. Μέσα από συνομιλίες προσπαθήσαμε να εξάγουμε συμπεράσματα και να συγκεντρώσουμε περισσότερο υλικό (κατάλογοι, φωτογραφίες κλπ). Παράλληλα, μέσα από την καταγραφή και την παρατήρηση πραγματοποιήθηκε προσωπική έρευνα μέσα από την εικαστική μετάπραξη της πληροφορίας σε προσωπικό εικαστικό έργο το οποίο παρουσιάζεται εν είδει συμπεράσματος στον επίλογο της έρευνας. Ακολουθεί επίμετρο, με φωτογραφικό υλικό που συλλέχθηκε κατά την διάρκεια της καταγραφής του τελικού κειμένου της διατριβής. Το φωτογραφικό υλικό, εξυπηρετεί στην αφήγηση του Ιερού στην σύγχρονη πραγματικότητα.

Α' ΜΕΡΟΣ

Διεπιστημονική αποσαφήνιση εννοιών, θεολογική και εικαστική προσέγγιση

Η θρησκεία αντιμετωπίζεται στην παρούσα έρευνα ως πολιτισμικό φαινόμενο, στοιχείο αναπόσπαστο του πολιτισμού στο παγκόσμιο γίνεσθαι. Κρίνεται αναγκαία η διάκριση της έννοιας της θρησκευτικότητας και της συνείδησης του Ιερού, από την θρησκεία. Δεν προσεγγίζουμε την θρησκεία ως ατομική εμπειρία, ομολογιακή κατάσταση πίστης ή απιστίας και αρνησιθεΐας, αλλά ως πολιτισμικό φαινόμενο. Η τέχνη αποτελεί το άλλο πολιτισμικό καθολικό χαρακτηριστικό της ανθρωπότητας. Τέχνη και θρησκεία είναι σε αगाστή σύμπλευση αρχής γενομένης της Δημιουργίας του κόσμου, της φύσης και της ίδιας της έννοιας της Δημιουργίας < δῆμος + ἔργον.²⁴ Η Δημιουργία αποτελεί Ιερή πράξη και θεϊκό έργο: είναι η αποκάλυψη του Ιερού στον κόσμο, είναι η θεϊκή κατάσταση της πληρότητας η οποία ενεργεί στον κόσμο.²⁵ «Ο κόσμος δημιουργήθηκε ως "ύλη", ως υλικό μιας ευχαριστίας που τα περιέχει όλα, και ο άνθρωπος δημιουργήθηκε ως ο ιερέας του κοσμικού μυστηρίου (sacrament)».²⁶

Η σχέση ιερέα – καλλιτέχνη διέπει όλη την έρευνα. Για να κατανοήσουμε την παραδοξότητα της ταύτισης αυτής θα αναλυθούν οι έννοιες που σχετίζονται άμεσα με το 'θρησκεύειν' αρχής γενομένης με την έννοια του Θείου, την θεολογική ερμηνεία του Δέους προς την ανθρωπομορφική και θεϊκή 'άκτιστη σχέση μέσα από τη *Mysterium Tremendum en Mysterium fascinosum* σχέση.

Η σχέση αυτή προϋποθέτει την τελετουργία και την μυστηριακή συμπεριφορά, η οποία ερμηνεύεται ως απόρροια της ανθρώπινης κτιστότητας απέναντι στο μυστήριο του θανάτου και του Φόβου που αυτός εμπνέει. Οι θεολογικές αυτές έννοιες, αποτελούν πανανθρώπινα ζητήματα τα οποία παραμένουν ανεξαρτήτου εποχής, αλλάζοντας μόνο την ερμηνεία τους. Οι επιτελεστικές πρακτικές του χορού, της θυσίας και των προσφορών αποτελούν τα πρώτα δείγματα καλλιτεχνικών δημιουργιών. Οι πρακτικές του σαμανισμού η μυστηριακή τελετουργία της σιωπής, η μεταμορφωμένη υλικότητα και το μυστήριο της άυλης πραγματικότητας επανέρχεται όπως θα δούμε και στο έργο των καλλιτεχνών που μας αφορούν. Επιμένουμε στο παράδοξο ότι η θρησκεία ενώ δεν προϋποθέτει θεό, απαιτεί την ύπαρξη ιερού και θα δούμε την σημαντικότητα της έννοιας του Ιερού σε οποιαδήποτε κοινωνικοπολιτική συνθήκη. Διατεινόμαστε στην συνέχεια ότι και αν η μετανεωτερική συνθήκη απεμπολεί την θρησκευτικότητα, δεν αναιρεί την ύπαρξη Ιερού.

24 Walter Burkert, *Η Δημιουργία του Ιερού*, μτφ. Ε. Μαργέλη, Ενάλιος, 2017, σ. 24.

25 Mircea Eliade, *Το Ιερό και το Βέβηλο*, μτφ. Ν. Δεληβοριάς, εκδ. Αρσενίδη, 2002, σ. 87.

26 «Ο Χριστός εγκαινίασε μια νέα ζωή και όχι μια νέα θρησκεία», 2 Αυγούστου 2013. [<https://www.briefingnews.gr/orthodoxia/o-kristos-egkainiase-mia-nea-zoi-kai-ohi-mia-nea-thriskaia> (2/4/2020)].

A | Θεολογικές έννοιες

Θρησκεύειν

Πάντα γαρ φύσει έχει τι θείον.

Η ιστορία των θρησκειών υποστηρίζει και καταδεικνύει ότι τα ανθρώπινα όντα είναι πνευματικά / θρησκευτικά ζώα και τελικά ο *homo religious*²⁷ προηγείται του *homo sapiens*. Η διαπίστωση αυτή μας οδηγεί να εμβαθύνουμε και να μελετήσουμε περισσότερο το θρησκεύειν και την έννοια γύρω από αυτό.

Η πραγματική ετυμολογία – προέλευση - της λέξης *θρησκεία* και της αντίστοιχης λατινικής *religio*, παραμένει μέχρι σήμερα άγνωστη, ενώ οι ποικίλες ερμηνείες που τους αποδίδονται κατά καιρούς, έχουν κυρίως ερμηνευτική προσέγγιση.

Πιο συγκεκριμένα, η ελληνική λέξη *θρησκεία* παράγεται από το ρήμα *θρησκεύω*. Ο Γ. Μπαμπινιώτης την αποδίδει ετυμολογικά στις λέξεις *θρήσκω* = «νώ» / *θράσκειν* = «ἀναμνησκειν» και την ομόρριζη *έν-θρεϊν* = «φυλάσσω, τηρώ». Σύμφωνα με μία άλλη αντίληψη, η λέξη προέρχεται από το *θρέομαι* = ψιθυρίζω προσευχές, η οποία σχετίζεται με τη λέξη *θεράπων*.²⁸ Οδηγούμαστε, έτσι, συνειρμικά, στην θεραπευτική λατρεία, η οποία απαντάται στην μυθολογία από τα πρώιμα χρόνια [(χαρακτηριστικό παράδειγμα ο *λόφος Δακτύλου* ή αλλιώς το *Μνήμα στο Ιερό των Μανιών*, όπως ονομάζονταν οι Ερινύες, όπου κατέφυγε σε παροξυσμό ο Ορέστης και πρόσφερε θυσίες στο ιερό μέρος *Άκη* (θεραπεία)]. Την ιδιότητα του θεράποντα κατείχε ο Σαμάνος, ο μάγος της φυλής, ο ιερέας και ο εκάστοτε ιερός διαμεσολαβητής. Αντιλαμβάνεται, λοιπόν, κανείς ότι η έννοια της θρησκείας συνδέεται -θα μπορούσαμε ακόμα να πούμε και ότι ταυτίζεται- με την θεραπεία, καθώς πάντοτε η θρησκευτικότητα η θρησκευτική ζωή και η λατρεία, λειτουργούν θεραπευτικά:

[...] Η θρησκευτική αίσθηση είναι απόλυτη προσθήκη στον ατομικό βίο. Παρέχει νέα σφαίρα ισχύος. Όταν η έξω μάχη χάνεται και ο κοσμικός ορίζοντας καταρρέει, η θρησκευτική συναίσθηση λυτρώνει, ζωοποιεί. Αν το θρησκεύειν πρέπει να σημαίνει κάτι οριστικό, πρέπει ως φαίνεται, να εννοούμε ό,τι σημαίνει, κατά κύριο λόγο αυτήν την επιπρόσθετη διάσταση των έντονων αισθημάτων του ατόμου· την χειμαρρώδη ψυχική διάθεση αποδοχής πραγμάτων, που η ηθική δύναται στην καλύτερη περίπτωση, απλώς να ενσκήψει συναινετικά.²⁹

27 «Άνδρες και γυναίκες άρχισαν να λατρεύουν Θεούς αμέσως μόλις έγιναν ό,τι σήμερα αναγνωρίζουμε ως άνθρωπο· δημιούργησαν θρησκείες την ίδια στιγμή που δημιούργησαν έργα τέχνης. Και αυτό δεν ήταν απλώς επειδή ήθελαν να εξευμενίσουν πανίσχυρες δυνάμεις· αυτές οι πρώιμεςπίστεις εξέφραζαν το θαύμα και το μυστήριο που φαίνεται πως ήταν πάντα ένα ουσιώδες στοιχείο της ανθρώπινης εμπειρίας αυτού του όμορφου και όμως τρομακτικού κόσμου. Όπως και η τέχνη, η θρησκεία υπήρξε μια προσπάθεια για εύρεση νοήματος και αξίας στη ζωή, παρ' όλη την οδύνη που κληρονομεί η σάρκα». Βλ. Armstrong Karen, *Η ιστορία του Θεού*, μτφ. Φ. Τερζάκης, Φιλίστωρ, 2002, σ. 20. Και «Ταξιδεύοντας θα μπορούσες να βρεις και πόλεις χωρίς τείχη, γράμματα, βασιλείς, σπίτια, χρήματα, που δε χρειάζονται νομίσματα, που τους λείπουν θέατρα και γυμναστήρια, δεν υπάρχει όμως ούτε έχει υπάρξει κανείς που να είδε κάποια πόλη χωρίς ιερά και θεούς, που δε χρησιμοποιεί ευχές, όρκους, μαντείες ή θυσίες για καλό σκοπό ή για την αποτροπή των κακών». Βλ. Πλούταρχος, *Προς Κολώτην Επικούρειον*, 1126, D-E., στο Δ. Δρίτσας, κ.ά., *Χριστιανισμός και Θρησκευόμενα Β' Γενικού Λυκείου*, Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Εκδόσεων «Διόφαντος», 2011, σ. 34.

28 Ευάγγελος Μαντουλίδης, *Ετυμολογικό Λεξικό Αρχαίας Ελληνικής*, Εκπαιδευτήρια Μαντουλίδη, 2019, σ. 100.

29 William James, *Οι Παραλλαγές της Θρησκευτικής Εμπειρίας*, τ. Α, Β, Printa, Αθήνα 1999, σ. 87-88.

Όσο για τη λατινική λέξη *religio* < *relegere* = «συλλέγω – περισυλλέγω», ερμηνεύεται ως νοητική σύλληψη του θείου ή *religio* < *religare* = «συνδέω», σημαίνοντας, δηλαδή, την σύνδεση με το θείο»³⁰.

Η ιερότητα (ιερός, άγιος, όσιος, sacer), η ευλάβεια (ευσέβεια, pietas), η τελετουργία - λατρεία (cultus) και η αφοσίωση (colere), είναι μερικοί μόνο από τους όρους που σχετίζονται με την θρησκεία. Η θεραπεία και η σύνδεση με το θείο, είναι οι βασικές ερμηνείες που συνδέονται, λοιπόν, ετυμολογικά με την θρησκεία και το *religio* και αυτές που επιλέγουμε να θεωρήσουμε στην παρούσα εργασία, ως τις πλέον σημαντικές.

Μέχρι την εδραίωση του Χριστιανισμού δεν υπήρχε η έννοια του αυστηρού/συγκεκριμένου θρησκευτικού συστήματος, καθώς η Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, αποτελούσε ψηφιδωτό διαφορετικών θρησκευτικών παραδόσεων και αντιλήψεων. Μόλις τον 3^ο αιώνα μ.Χ., εμφανίζεται ο όρος «θρησκεία» ως εννοιολογική κατηγορία ενώ αιώνες αργότερα εμφανίζεται το διεπιστημονικό σύνολο της θρησκευσιολογίας, το οποίο ερευνά συγκεκριμένα το φαινόμενο της θρησκείας.

Υπάρχουν ουσιαστικά τρεις ερμηνευτικές σχολές του θρησκευτικού φαινομένου. Οι δύο πρώτες, η κοινωνιολογία και η ανθρωπολογία, ασχολούνται ήδη από τον 19^ο αιώνα εκτεταμένα με το θρησκευτικό φαινόμενο ως μέσο μελέτης κοινωνιών, ομάδων και παραδόσεων.³¹ Ο ανθρωπολόγος James George Frazer υποστήριξε τον μύθο και την τελετουργία ως τον πυρήνα της θρησκευτικής εμπειρίας. Η κοινωνιολογική άποψη του Emile D. Durkheim ερμηνεύει την θρησκεία ως αναγκαία κοινωνική κατασκευή που διατηρεί την ευημερία της κοινότητας. Όσο για την ψυχαναλυτική σχολή του Sigmund Freud, την τρίτη ερμηνευτική σχολή του θρησκευτικού φαινομένου, εκείνη ερευνά τον τοτεμισμό, την θυσία και την ενοχή ως υποσυνείδητα αρχέγονα συστήματα.

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι το θρησκευτικό φαινόμενο έχει μελετηθεί ως προς τις εξωτερικές εκφάνσεις του και την αλληλεπίδρασή του με τους κοινωνικούς θεσμούς, αλλά και ως προς τον υπερβατικό ρόλο του ως νοηματοδότη στην ζωή του ανθρώπου. Η ατομική εμπίωση της θρησκείας αλληλοεπιδρά με το ευρύτερο πολιτισμικό, κοινωνιολογικό και φυσικό περιβάλλοντα χώρο. Υπάρχει όμως, μια κοινή *in principio πρωταρχική κατάσταση*³² που μας επιτρέπει να μιλήσουμε για τα *universalia* της ανθρωπολογίας: τα κοινά χαρακτηριστικά, τις καθολικές έννοιες όλων των πολιτισμών, θρησκειών, μυθολογιών, παραδόσεων.³³

30 Λεξικό Γ. Μπαμπινιώτη
[<http://www.babinotis.gr/wmt/webpages/index.php?lid=1&pid=22&catid=1&apprec=9>, (01/01/2020)].

31 «Η έννοια της θρησκείας είναι ένας καθαρά ανθρωπολογικός και συνάμα κοινωνιολογικός όρος. Στην πρώτη περίπτωση συνιστά "πρόβλημα" της ανθρώπινης ιδιοσυστασίας, αν δεχτούμε ότι ο άνθρωπος, ως φύσει θρησκευτικό ον, ειδωλοποιεί επιθυμίες, πάθη και αρετές και κατόπιν υποτάσσεται σε αυτές. Στην δεύτερη περίπτωση η θρησκεία αποτελεί κοινωνικό προϊόν ή κοινωνικό παράγοντα». Γεώργιος Ν. Μανώλης, «Από την θρησκευσιοποίηση του κόσμου, στην εκκλησιολογία του ανθρώπου και της κτίσεως», *Πεμπτουσία* (31 Μαΐου 2019).

32 Ο Ελιάντε κάνει λόγο για *in principio πρωταρχική κατάσταση*, βλ. Eliade, *Το Ιερό και το Βέβηλο*, σ. 82.

33 Burkert, *Η δημιουργία του Ιερού*, σ. 23.

Συμπερασματικά, χωρίς να μπορούμε να αναλύσουμε σε βάθος όλα τα στοιχεία, οι όροι θρησκεία και θεολογία, ερμηνεύονται και μετανοηματοδοτούνται συνεχώς. Δεν είναι στατικές έννοιες αλλά επαναπροσδιορίζονται συνεχώς καθώς βρίσκονται σε απόλυτη αρμονική αναλογία με τις κοινωνικοϊστορικές εξελίξεις.

Θείο / Θεός³⁴

Πρεσβύτατον των όντων Θεός, αγέννητον γαρ και μήτε αρχήν έχον, μήτε τελετήν.

Η θρησκεία έχει το παράδοξο της ασάφειας. Αφορά τα αισθήματα και τις ατομικές εμπειρίες των ανθρώπων, τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους αλλά και το πώς σχετίζονται με οτιδήποτε θεωρούν θείο.³⁵ Η έννοια του θείου δεν περιορίζεται μορφολογικά (αρσενικός-θηλυκός, νέος-ηλικιωμένος, όμορφος- άσχημος, ένας-πολλοί)· παραμένει ουδέτερος και ασαφής όρος, αποτελώντας υπερβατικό μυστήριο. Αυτή η ασάφεια είναι το κύριο αρνητικό χαρακτηριστικό της θρησκείας.³⁶

Όπως κάθε σχέση για να οριστεί και να δικαιολογήσει τον ορισμό της (σχέση < έχω), απαιτεί δύο και πλέον παραμέτρους, με τον ίδιο τρόπο και η θρησκεία προκειμένου να πραγματωθεί, χρειάζεται το Θεό και τον Άνθρωπο. Όπως η εμπιστοσύνη είναι απαραίτητη στις σχέσεις γενικά, έτσι και εδώ: Η θρησκευτική κατάσταση του υποκειμένου στηρίζεται και προϋποθέτει την πίστη και την εμπιστοσύνη σε μία Αρχή.³⁷

θεϊός < ήθεϊός (τιμημένος) ή τήθη (γιαγιά) ή τίτθη (εκείνη που θηλάζει) ή τιθήνη (τροφός).³⁸

Η ετυμολογία της λέξης *θείο* συνδέεται με την τροφή: Ο προπάτορας των “homo sapiens” και “homo faber” είναι ο “homo adorans”, ο οποίος αποτελεί την απόδειξη, του φυσικά θρησκευτικού ανθρώπου: Η ύπαρξη προϋποθέτει τροφή, ο πρωτόγονος άνθρωπος γνωρίζει ότι χρειάζεται να σιτιστεί και μέσα από την τελετουργία, την προσευχή, τη δέηση και την σπονδή, ευχαριστεί και δοξάζει αυτόν που του εξασφαλίζει το δώρο της τροφής. Ο άνθρωπος είναι η μόνη ύπαρξη που ευχαριστεί τον τροφό,³⁹ το «μάννα» του ανθρώπινου πλάσματος, τον Θεό. Η διαπίστωση του Feuerbach ότι «ο άνθρωπος είναι αυτό που τρώει (*der Mensch ist*

34 Σχετικά με την ετυμολογία της λέξης *θεός*, βλ. Henrg G. Liddell και Robert Scott, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής γλώσσης*, Σιδέρη, Αθήνα, στη λέξη Θεός.

35 W. James, *Οι Παραλλαγές της Θρησκευτικής Εμπειρίας*, μτφ. Β. Τομανάς,, Αθήνα, Printa1999, σ. 69. Για τη σχέση ατόμου και θείου βλ. Μ. Μπένζος, *Φαινομενολογία της Θρησκείας*, Ελληνικά Γράμματα, 1995, σ. 19.

36 Burkert, *Η δημιουργία του Ιερού*, σ. 27-27.

37 Ο F. Schleiermacher ορίζει την θρησκεία *ως το αίσθημα της απόλυτης εξαρτήσεως από τον Θεό* (a feeling of absolute dependence upon God) και ο R. Otto κάνει λόγο για *creature-feeling, sense of objective presence, dependence* (αίσθηση εξάρτησης). «Σε ολόκληρη την Βίβλο, ο Αβραάμ αποκαλείται άνθρωπος της «πίστης». Σήμερα τείνουμε να ορίζουμε την πίστη σαν μια διανοητική αποδοχή μιας ορισμένης πεποίθησης, όμως, όπως έχουμε δει, οι βιβλικοί συγγραφείς δεν αντιμετωπίζουν την πίστη στο θεό σαν μια αφηρημένη ιδέα ή μεταφυσική πεποίθηση. Όταν εξαίρουν την «πίστη» του Αβραάμ, δεν σχολιάζουν την ορθοδοξία της (την αποδοχή μιας ορθής θεολογικής γνώμης περί του θεού) αλλά την εμπιστοσύνη του, με τον ίδιο τρόπο που λέμε ότι έχουμε πίστη σε ένα πρόσωπο ή ένα ιδεώδες. Στη Βίβλο, ο Αβραάμ είναι άνθρωπος της πίστης επειδή εμπιστεύεται το θεό ότι θα τηρήσει τις υποσχέσεις του, ακόμη και όταν αυτές φαίνονται παράλογες»
Armstrong, *Η ιστορία του Θεού*, σ. 49.

38 Ενδιαφέρουσα είναι ερμηνεία της ανθρώπινης κοινωνίας με τον Θεό ως τροφή, στο άρθρο: «Ο Χριστός εγκαινίασε μια νέα ζωή και όχι μια νέα θρησκεία».
[\https://www.briefingnews.gr/orthodoxia/o-kristos-egkainiase-mia-nea-zoi-kai-ohi-mia-nea-thriskoia (3/3/2020)]
Τα μεγάλα γεγονότα – θεία μυστήρια και αποκαλύψεις στην Παλαιά και Καινή Διαθήκη σχετίζονται με την διαδικασία της τροφής πχ. το μάννα εξ' ουρανού, η αδαμική πτώση, ο Μυστικός Δείπνος, η Πεντηκοστή κ.λπ.

39 Schmemmann, *Για να ζήσει ο κόσμος*, ό.π., σ. 20 - 21.

was er isst)», αποτελεί την πιο θρησκευτική αντίληψη που υπάρχει για τον άνθρωπο και ως προέρχεται από έναν κατεξοχήν μη θρησκευόμενο άνθρωπο. Δεν είναι τυχαίο ότι ο θεολόγος και ιερωμένος Schmemmann αυτή τη φράση επιλέγει να αναλύσει:

« [...] πολύ πριν από τον Feuerbach ο ίδιος ορισμός για τον άνθρωπο είχε δοθεί από την Βίβλο. Στην βιβλική διήγηση της Δημιουργίας ο άνθρωπος παρουσιάζεται πρώτα από όλα σαν ένα όν που πεινάει και όλος ο κόσμος είναι η τροφή του [...] Πραγματικά, ο άνθρωπος είναι αυτό που τρώει και ολόκληρος ο κόσμος παρουσιάζεται για τον άνθρωπο σαν ένα τραπέζι συμποσίου [...] Τι όμως τρώει και γιατί; [...] το φαγητό ήταν μία υλική λειτουργία και το μόνο σημαντικό ερώτημα ήταν: αν επιπρόσθετα ο άνθρωπος κατέχει ένα πνευματικό "εποικοδόμημα". Η θρησκεία είπε ναι. Ο Feuerbach είπε όχι. Όμως και οι δύο απαντήσεις δόθηκαν μέσα στην ίδια θεμελιακή αντίθεση του πνευματικού απέναντι στο υλικό. Το "πνευματικό" σε αντίθεση με το "υλικό", το "ιερό" σε αντίθεση με το "βέβηλο", το "υπερφυσικό" σε αντίθεση με το "φυσικό" - αυτά στάθηκαν για αιώνες τα μόνα παραδεχτά, τα μόνα κατανοητά καλούπια ή κατηγορίες της θρησκευτικής σκέψης και εμπειρίας». ⁴⁰

40 Schmemmann, *Για να ζήσει ο Κόσμος*, σ. 13, 18. Για την κατανόηση του θρησκευτικού φαινομένου ως αναπόσπαστου τμήματος της Φύσης και της φυσικής βιολογικής διαδικασίας βλ. "theology naturalis" του Ιερού Αυγουστίνου στη *Civita Dei* και «Φυσική Θεολογία» στο Burkert, *Η Δημιουργία του Ιερού*, σ. 14-15.

Θεός

Η ακριβής προέλευση της λέξης θεός, δεν είναι γνωστή και διατηρούνται ποικίλες ερμηνείες. Σε κάθε εποχή η αντίληψη του Θεού διαφοροποιείται καθώς εξυπηρετεί διαφορετικές ανάγκες. Άλλη έννοια προσέδιδε η πολυθεϊστική κοινωνία, άλλη η μονοθεϊστική και άλλη η αποθρησκαιοποιημένη σύγχρονη συνθήκη.⁴¹

Η λέξη Θεός εκ του τί-θη-μι αναφέρεται στους «ότι κόσμω θέντες τα πάντα πρήγματα και πάσας νομάς είχαν». Η ερμηνεία Θεός εκ του θέω ή θείω είναι διαφορετική και δηλώνει τον πανταχού παρόντα, ενώ επίσης, ο Θεός εκ του θεώμαι είναι αυτός που οράν τα πάντα και εποπτεύει.

Στην Ιωνική διάλεκτο του Ομήρου συναντώνται οι τύποι: ο θεός και η θεός. Στον πλατωνικό Κρατύλο⁴² ο θεός «προέρχεται» από το θέειν = τρέχω, σπεύδω και από το θε-ός = ταχύς και δηλώνει την διαρκή κίνηση των θεών να επιβλέπουν και να σπεύδουν σε βοήθεια. Ο θεός, λοιπόν, δεν στέκεται αλλά κινείται, επιβλέποντας, δημιουργώντας και διατηρώντας την αρμονία του κόσμου > το κόσμημα.⁴³

Η αρχαϊκή κοινωνία βασίζεται στην τιμή και οι θεοί χαίρονται όταν τους τιμούν οι άνθρωποι.⁴⁴ Ο θεός, δηλαδή, απαιτεί ικεσία, προσευχή, τιμή. Ο θεός ισοδυναμεί με τη δύναμη, την εξουσία και τις δέουσες τιμές, εξού και προσφωνείται ως adon / lord / der Herr / κύριος / βασιλιάς / Παντοκράτωρ / baal / belu/Παντογνώστης/Πάνσοφος/Παντοδύναμος.

Κλείνοντας, αξίζει να επαναλάβουμε τη δυσκολία στην κατανόηση του νοήματος της θρησκευτικής συμπεριφοράς. Το αόρατο και το υπερφυσικό δεν μπορούν να κατανοηθούν και τους αποδίδονται αρνητικά χαρακτηριστικά. Η έννοια της θρησκευτικής εμπειρίας μεταβάλλεται ανά τους αιώνες. Η μυστικιστική έκσταση, τα οράματα και οι εξάρσεις της θρησκευτικής συμπεριφοράς που θεωρούνταν αποδείξεις αγιοσύνης ή ιερής συμπεριφοράς παλιότερα, στον σύγχρονο κόσμο θα θεωρούνταν (θεωρούνται σε αρκετές περιπτώσεις) ψυχικές ασθένειες.⁴⁵ Ο homo religious σήμερα αποτελεί και αντιμετωπίζεται κυρίως ως

41 Η ανθρώπινη ιδέα του θεού έχει μια ιστορία, αν και πάντα σήμαινε κάτι ελαφρώς διαφορετικό για κάθε ανθρώπινη ομάδα που την χρησιμοποίησε σε διάφορες εποχές. Η ιδέα του Θεού που διαμορφώθηκε σε μία γενιά από ένα σύνολο ανθρώπων μπορεί να είναι χωρίς νόημα για μιαν άλλη. Στην πραγματικότητα, η δήλωση «πιστεύω στο Θεό» δεν έχει αντικειμενικό νόημα, ως τέτοια, αλλά όπως και κάθε άλλη δήλωση σημαίνει κάτι μέσα σ' ένα πλαίσιο συμφραζομένων, όταν διακηρύσσεται από μια συγκεκριμένη κοινότητα. Κατά συνέπεια, δεν υπάρχει καμιά αμετάβλητη ιδέα που να περιέχεται στη λέξη «Θεός»· αντίθετα, η λέξη κατέχει ένα ολόκληρο φάσμα νοημάτων, μερικά από τα οποία είναι αντιφατικά ή ακόμη και αμοιβαίως αποκλειόμενα. Αν η έννοια του Θεού δεν είχε αυτή την ελαστικότητα, δεν θα είχε επιζηήσει ώστε να γίνει μία από τις μεγάλες ανθρώπινες ιδέες.
Armstrong, *Η ιστορία του Θεού*, σ. 22.

42 Κρατύλος 397C.

43 Βλ. σχετικά: Πρακτικά Θεολογικού Συνεδρίου με θέμα: «Ο Επουράνιος Πατήρ» (10-13 Νοεμβρίου *Νεοελληνικής*, στη λέξη Θεός, 1992). Ι. Μητρόπολης Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1993. σ. 249-258.

44 Burkert, *Η δημιουργία του Ιερού*, σ. 145.

45 Βλ. Σοφία Σμιτζίτ, *Η Φιλοσοφική Θεματοποίηση του θρησκευτικού φαινομένου στον William James: 1842 – 1910*, διδακτορική διατριβή, κεφάλαιο δεύτερο «Η Πραγματιστική Θεμελίωση του θρησκευτικού φαινομένου», σ. 92; υπ. 184. Η Evelyn Underhill, επισημαίνει ότι πλειάδα θρησκευτικών εμπειριών είναι παράλογες ακροβασίες: οράματα,

διεπιστημονικό φαινόμενο και *case study* πολλαπλών και διαφορετικών επιστημονικών πεδίων.⁴⁶

αυτόματη γραφή κ.λπ. και ο P. Janet emphaticά δηλώνει ότι προσωπικότητες, που τον Μεσαίωνα θεωρούντο άγιοι, τη σύγχρονη εποχή θα νοσηλεύοντο.
Βλ. επίσης: Walter Burkert, ο. π., σ. 27.

- 46 «Ο άνθρωπος των παραδοσιακών κοινωνιών, είναι homo religious αλλά η συμπεριφορά του εντάσσεται στα πλαίσια της γενικής, ανθρώπινης συμπεριφοράς και για αυτό αποτελεί επίσης αντικείμενο της φιλοσοφικής Ανθρωπολογίας, της Φαινομενολογίας και της Ψυχολογίας».

Eliade, *Το Ιερό και το Βέβηλο*, σ. 15.

Η θρησκευτική εμπειρία (religious experience), αναφέρεται στο αισθητό στοιχείο της θρησκευτικής συνειδήσεως που γεννά το υποκειμενικό θρησκευτικό πιστεύω. Η θρησκευτική εμπειρία π.χ. στον Αμερικανό φιλόσοφο James, είναι η συνεχής ώσμωση των φυσικών και υπερφυσικών σχέσεων των ατόμων, η οποία επιτρέπει την βεβαιότητα του ατόμου για την ύπαρξη μιας υπερκόσμιας πραγματικότητας. Για την θρησκευτική εμπειρία, βλ. το κλασικό έργο του R. Otto, *το Ιερό*, μτφ. Παπαϊωάννου – Λαδιά, Αρμός, 2019. Ο συγγραφέας εστιάζει στην ψυχολογική ανάλυση των διαφόρων μορφών της θρησκευτικής εμπειρίας και των διαφόρων χαρακτηριστικών.

Mysterium fascinosum, Mysterium tremendum

Προϋπόθεση της θρησκευτικής εμπειρίας είναι η υιοθέτηση θρησκευτικής ατομικής συμπεριφοράς, η οποία περιλαμβάνει την πίστη, τις τελετουργικές διαδικασίες, την λατρευτική συμπεριφορά, την τήρηση κανόνων συμπεριφοράς και φυσικά ταμπού.⁴⁷ Η Λειτουργία και τα Μυστήρια προϋπάρχουν στον κόσμο μαζί με την θρησκευτική συνείδηση.

Τελετουργία

Τελετουργία⁴⁸ (ritual) ονομάζεται κάθε μορφή επαναληπτικής προκαθορισμένης συμπεριφοράς, η οποία έχει κανόνες, τυπικό και συνδέει τις πράξεις του ατόμου με την μεταφυσική τάξη. Στα λατινικά η “τελετουργία”, caerimonia, σημαίνει θεραπεία. Με άλλα λόγια, η τελετουργία είναι μια πράξη που θεραπεύει ή επουλώνει, ή ένα μέσον θεραπείας. Για τους ανθρωπολόγους και κοινωνιολόγους, η τελετουργία, η λατρεία, η θρησκευτική συμπεριφορά αποτελούν μορφή επικοινωνίας και μεταβίβασης ταυτοτικών χαρακτηριστικών κοινωνικής ομάδας - συνόλου - φυλής.⁴⁹ Η διατήρηση δε της τελετουργίας εξασφαλίζει και διαιωνίζει την πληροφορία και την μνήμη. Ο Emile Durkheim εξηγεί ότι η τελετουργία με το τυπικό αποτελεί κώδικα συμπεριφοράς των ανθρώπων η οποία βοηθάει στην αντιμετώπιση του ιερού και τον διαχωρισμό από το κοσμικό.⁵⁰

Δεν υπάρχει θρησκεία χωρίς τελετουργία και χωρίς τυπικό. Μέσω της τελετουργίας, του εορτασμού, της εθιμοτυπικής επανάληψης «συλλογικών αναπαραστάσεων». το άτομο μαθαίνει την γλώσσα του και τον μύθο του, την συλλογική λαϊκή μνήμη δηλαδή.⁵¹ Η μίμηση και η αναπαράσταση, εξακολουθούν να είναι σημαντικές: η αργία του Σαββάτου ή της Κυριακής, ή η ποδονισία της Μεγάλης Πέμπτης, η νηστεία κ.λπ. νοηματοδοτούνται ως ιερές επειδή οι άνθρωποι πιστεύουν ότι κάποτε τις επιτέλεσε ο θεός.

Οι τελετουργίες μεταμορφώνουν τον βέβηλο κοσμικό χρόνο καθώς τον εμπλουτίζουν με περιόδους ιερού χρόνου.⁵² Στον παραδοσιακό κόσμο οι τελετές αποσκοπούσαν στην

47 R. H. Thouless, *An Introduction to the Psychology of Religion*, 1936, σ. 5.

Η θρησκευτική συμπεριφορά έχει μελετηθεί ευρέως από τον κλάδο της θρησκευτικής λαογραφίας. βλ. Μανώλης Βαρβούνης, *Παραδοσιακή Θρησκευτική Συμπεριφορά και Θρησκευτική Λαογραφία*, Οδυσσέας, 1995.

48 Βλ. J.D. Kelly, M. Kaplan, “History, Structure and Ritual”, *Annual Review of Anthropology*, 1990, σ. 119–150, Kertzer, D.I., *Ritual, Politics and Power*, Yale University Press, London, 1998, σ. 9, Jane Ellen Harrison, *Η Ορφική Φιλοσοφία, Προλεγόμενα στη μελέτη της ελληνικής θρησκείας*, μτφ. Ε. Παπαδοπούλου, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 1995, Victor W. Turner, *Betwixt and Between, The Liminal Period in Rites de Passage*, στο *Reader in Comparative Religion*, ed. Lessa, W.A. and E. Y. Vogt, 1972.

49 Emile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life*, New York 1965, σ. 22.

50 Ό.π., σ.32.

51 Burkert, *Η Δημιουργία του Ιερού*, σ. 64.

52 Όπου ιερός χρόνος όπως θα δούμε παρακάτω είναι οι θρησκευτικές εορτές κ.λπ. Αντίστοιχα, μεταμορφώνεται και ο κοσμικός χώρος σε ιερό. Διαβάζουμε για το τελετουργικό των εγκαινίων: «Πάνω στον ίδιο τον Ιησού, καθώς πάνω σε βωμό... τελείται η καθιέρωση του ναού». Κατά την χειροτονία πρεσβύτερου, την στιγμή της επιθέσεως των χειρών ο χειροτονούμενος έχει το μέτωπο στηριγμένο στην τράπεζα του θυσιαστηρίου που συμβολίζει το Χριστό. Το αρτοφόριο που περιέχει την σάρκα και το αίμα του Χριστού θα τοποθετηθεί πάνω στην τράπεζα, μεταμορφώνοντάς την στον τάφο που σύντριψε η δύναμη της Αναστάσεως. Κανείς δεν μπορεί να την αγγίξει εκτός απ’ το ιερατείο και ο ιερέας, μπαίνοντας στο Άγιο βήμα, προσπίπτει εμπρός σ’ αυτήν την ζωντανή παράσταση του Χριστού. Αλλά και η ίδια η ύλη

διατήρηση της ουράνιας τάξης στον κτιστό κόσμο. Η τελετουργία αναπαράγει ουσιαστικά το έργο του Θεού. Ο ιερέας και ο σαμάνος αποτελούν τους διαμεσολαβητές, χρησιμοποιούν τα σύμβολα, την τελετή, την μίμηση, την θυσία, την δέηση, την έκσταση για να μεταφέρουν το θεϊκό μήνυμα. Ο Θεός μιλά μέσω των απεσταλμένων του, των εκλεκτών του. Ο ιερέας - αρχητήρ έχει τη δύναμη της αρής, δηλαδή ταυτόχρονα της προσευχής και της κατάρας.

Η τελετουργία⁵³ περιλαμβάνει πάντα θυσία και προσφορά (*sacratio*) και αποσκοπεί στον εξορκισμό του κακού (αποτροπαϊκές τελετές). Στην παραδοσιακή κοινωνία, ο θεός εξευμενιζόταν με το αίμα: μερική απώλεια, ακρωτηριασμός, ευνουχισμός, (θυσία Δακτύλου) ή και με την σφαγή (θυσία Ιφιγένειας, Ισαάκ). Τα *pars pro toto* τις ανθρωπότητας, τα ανθρώπινα δώρα δηλαδή διασώζονται μέχρι σήμερα: τάματα, αναθύματα, αφιερώσεις, προσφορές πολύτιμων αντικειμένου ως υποκατάστατο της θυσίας του εαυτού.⁵⁴

Στην πίστη οι τελετουργίες είχαν στόχο να χαροποιήσουν τους Θεούς, ιλάσκεσθαι - προσφέρω γιατί «Ιλαρόν γαρ δότην αγαπά ο Θεός». Στον Όμηρο πρώτα γίνεται η τελετή εξαγνισμού - *απολυμένεσθαι* (*purification*), πριν από την θυσία, ενώ όλη την ημέρα ψάλλουν τον παιάνα με συνοδεία χορού. Είναι η πρώτη φορά που συναντάμε θρησκευτική τελετουργία η οποία περιλαμβάνει μαντεία, εξαγνισμό, θυσία ζώων, προσευχή και χορό. Υπενθυμίζουμε ότι *θεράπων* και *θρήσκος* είναι συγγενικές λέξεις, καθώς ο *θεράπων* ήταν ο υπηρέτης, ο ακόλουθος του θεού. Ο ιερέας ταυτίζεται με τον θεραπευτή, έτσι και η τελετουργία έχει πάντα και σε όλα σχεδόν τα θρησκευτικά συστήματα, θεραπευτικό σκοπό (χαρακτηριστικές οι Λύσιοι τελεταί, η τελετή εξαγνισμού στο όνομα του Διονύσου για την απαλλαγή από το κακό. Λύσιος Διόνυσος-λυτρωτής).

της τράπεζας, όπου στηρίζεται το αρτοφόριο, έχει μεταμορφωθεί με την ένθεση αγίων Λειψάνων ή άφθαρτων οστών μαρτύρων. Είναι μία πιστή αναφορά στην Αποκάλυψη (στ' 9): Ο άγγελος βλέπει «υποκάτω του θυσιαστηρίου τας ψυχάς των εσφαγμένων διά τον λόγον του Θεού, και διά την μαρτυρίαν ην είχαν». Ο Νικόλαος Καβάσιλας προχωρεί περισσότερο, βεβαιώνοντας ότι το πραγματικό θυσιαστήριο είναι τα οστά τα ίδια. Τα λείψανα αυτά και επομένως και η τράπεζα είναι από τώρα το «σώμα πνευματικών» του μέλλοντος Πάσχα.

Παύλος Ευδοκίμωφ «Η Ορθοδοξία», *Πειραιϊκή Εκκλησία*, εκδ. Βασ, μτφ Αγαμέμνων Μουρτζόπουλος, τ, 278 (Φεβρουάριος 2016), σ. 20-22.

53 Burkert, *Η Δημιουργία του Ιερού*, σ. 86-87. Κρίνεται ενδιαφέρουσα η παρατήρηση ότι η κρεατοφαγία συνδέεται στους αρχαίους πολιτισμούς με την τελετουργία. Η ελληνική κοινωνία ήταν κυρίως αγροτική και η τροφή συνδεόταν με την γη. Κρέας έτρωγαν στις θυσίες που γινόταν στις μεγάλες γιορτές. βλ. Martin Nilsson, *Ελληνική Λαϊκή Θρησκεία*, μτφ. Ι. Θ. Κακριδής, σειρά *Η Βιβλιοθήκη του Φιλολόγου*, Αθήνα, 1979, σ. 20-24.

54 Burkert, *Η Δημιουργία του Ιερού*, σ. 75, 78, 170-178, 206.

Μυστήριο

Τελετουργία και μυστήριο είναι η απαραίτητη προϋπόθεση για την θρησκευτική εμπειρία. Μυστήριο σημαίνει κάτι που παραμένει κρυφό όπως οι μυστικές τελετουργίες της διονυσιακής και ορφικής λατρείας στα Ελευσίνια και στα Ορφικά Μυστήρια. Η μύηση αποτελεί πρόσβαση σε κάποια μορφή ειδικής γνώσης την οποία κατέχει μόνο ο μνημένος. Στο μυστήριο που πλαισιώνει τον τελετουργικό χαρακτήρα μύησης, το σώμα μεταμορφώνεται σε μέσο επίτευξη της γνώσης (gnosis), της μυστικιστικής ενημέρωσης (mystical knowledge) για την ουσία των πραγμάτων.

Στο μυστήριο αποκαλύπτεται ο θεός και αποτελεί την αληθινή θεουργία που επιτρέπει την διέλευση του Θεού στον κόσμο. Το μυστήριο δε διδάσκεται αλλά ο άνθρωπος το εμπιώνει καθώς στην τελετή του μυστηρίου θα ενωθεί με το Θείο. Το μυστήριο είναι η transcensus – υπέρβαση των ορίων του κόσμου της πτώσης, μια επαναδημιουργία του κόσμου στην αρχική θεϊκή κατάσταση. Η μύηση εμπεριέχει μια τελετουργική θανάτωση και ανάσταση, η οποία ταυτίζεται με την αναγέννηση μέσα από την τελετή του κενού ανθρώπου.⁵⁵

Η πεποίθηση ότι ο άνθρωπος μπορεί να επικοινωνήσει και να ενωθεί με το θείο συναντάται σε όλους τους πρωτόγονους πολιτισμούς. Ο Σαμανισμός ο οποίος αναπτύχθηκε στην Β. Ασία και στην Αμερική αποτελεί την κατεξοχήν μυστικιστική διαδικασία. Θρησκευτικά έθιμα και παραδόσεις των φυλών της Αυστραλίας, της Αμερικής, και διαφόρων αφρικανικών λαών χαρακτηρίζονται από μυστικά στοιχεία: μανία, έκσταση, πνευματοληψία. Η λατρεία του Διονύσου και τα Μυστήρια αποτελούν μυστικές τελετές, είναι ο προσδιορισμός που εντείνεται από το γεγονός ότι μέχρι και σήμερα δεν γνωρίζουμε τίποτα σχετικά με αυτές. Ο Πλάτων στον «Φαίδρο» αναφέρει, ότι σκοπός των μυστηρίων είναι να ανυψωθεί η ψυχή εκεί, από όπου έχει προέλθει και να εννοασθεί εκεί που ανήκει. Στην πρωτοχριστιανική γλώσσα, sacramentum και μυστήριο αναφέρονταν σε κάθε ιερή πράξη και ιερό αντικείμενο και σε κάθε τι που καθρεφτίζει και αποκαλύπτει την μορφή του Θείου.⁵⁶

Μυστικισμός, μυστική θεολογία είναι έννοιες σημαντικές και στην Δυτική και στην Ανατολική θεολογία με μεγάλους Μυστικούς θεολόγους. Κοινός παρονομαστής, πάντα είναι η έκσταση και η ένωση με τον θεό. Στην κατάσταση της έκστασης, ο άνθρωπος δεν έχει συνείδηση του εξωτερικού κτιστού κόσμου, καθώς ίσταται εκτός εαυτού (εκ + ίστημι) έχοντας αποκοπεί από την γήινη πραγματικότητα. Η εμπειρία απομάκρυνσης από τον αισθητό και η ένωση με το Θείο αποτελεί την Γνώση του Θεού (cognito dei experimentalis et non doctrinalis) και ονομάζεται unio mystica. Προφανώς υπάρχουν τεράστιες διαφορές στον προσδιορισμό της έκστασης και του μυστικισμού στα διάφορα θρησκευτικά συστήματα, αλλά το ζήτημα αυτό δεν αφορά την παρούσα έρευνα.⁵⁷

55 Eliade, *Το Ιερό και το Βέβηλο*, σ. 128.

56 Sherrard, *Το Ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, σ. 36.

57 Η μυστική εμπειρία διαφέρει σε κάθε θρησκευτικό σύστημα. Το όργιο, ο φρενήρης χορός, η διεγερτική κίνηση· δηλαδή η εξωστρεφής μυστική εμπειρία διαφέρει από την εσωτερική, ήσυχη ενδοσκοπική μυστική εμπειρία των ινδουιστών ή των Πατέρων της Εκκλησίας (Δυτικής και Ανατολικής). Κοινό ζητούμενο όμως, είναι πάντα η υπέρβαση της ανθρώπινης περατότητας και η ολοκλήρωση δηλαδή η ένωση με τον Θεό, το Όλον.

Μακάριος ανήρ ο φοβούμενος τον Κύριον, εν ταις εντολαίς αυτού θελήσει σφόδρα' αρχή σοφίας φόβος Κυρίου (Ψαλμ. 110 : 10)

Primus in orbe deos fecit timor (Ο φόβος πρώτος δημιούργησε τους θεούς στον κόσμο)

Αρχή Σοφίας φόβος Θεού

Δέος, φόβος, φρίκη, εξουσία, δύναμη, κλέος (majestas), μεγαλοπρέπεια, sublime είναι οι εκφάνσεις του Θείου.⁵⁸ Ο ήλιος αποτελεί την αγαπημένη ιερή μεταφορά σε όλες τις θρησκείες καθώς είναι ο υπέρτατος, αυτός που αποκαλύπτει τα πάντα, το ανώτερο Ον, αυτό που σκοτώνει και χαρίζει ζωή.⁵⁹ Το θρησκευτικό συναίσθημα συνδέεται με το αίσθημα της εξαρτήσεως και τον φόβο.⁶⁰ Ο άνθρωπος βιώνει τον φόβο πριν κατανοήσει οτιδήποτε άλλο, πρόκειται για έναν ασυνείδητο φόβο, εμπρός σε ότι δεν μπορεί να κατανοήσει. Ο πρωτόγονος άνθρωπος θα χρησιμοποιήσει τον μύθο και τα σύμβολα για να κατανοήσει την πραγματικότητα και το υπερφυσικό.⁶¹ Ο θρησκευτικός φόβος (religious fear) και το δέος (religious awe) συναντώνται σε όλα τα θρησκευτικά συστήματα του κόσμου. Η θρησκευτική εμπειρία εδραιώνεται στα αντιθετικά ζεύγη: οικείο - ανοίκειο, ορατό - αόρατο, κτιστό - άκτιστο αποτελούν το γενετικό υλικό του υπερκόσμιου ή όπως αποκαλεί ο R. Otto, του Numinous. Η θεότητα στέκει απρόσιτη στην παντοδυναμία της (majestas) και προξενεί αίσθηση μηδαμινότητας στον άνθρωπο.

Ο όρος «Νουμενικό» αποδίδει το numinosum < numinous και περιγράφει «το στοιχείο της σύγχυσης, του τρόμου και των αμφιθυμικών συναισθημάτων τα οποία καταλαμβάνουν τον άνθρωπο όταν έρχεται σε επαφή με την σφαίρα του Ιερού».⁶² Το υπερκόσμιο είναι ασύλληπτο και προκαλεί τρόμο και ρίγος, ενώ η λέξη Θεός ό,τι συνδέεται με το δέος. Στην Σπάρτη υπήρχε Ιερό αφιερωμένο στον Φόβο, ενώ στην Ρώμη λατρεύονταν οι θεοί του Φόβου *Pavor* και *Pallor* (fear and panic).

Ο θεός δεν είναι μια αφηρημένη έννοια - ιδέα αλλά η φοβερή δύναμη που αποκαλύπτεται με τον θεϊκό θυμό. Η αγιότητα συνδέεται με τη δύναμη, με αυτό που ο Otto αποκαλεί *mysterium fascinosum et tremendum* (fearful and fascinating mystery): αυτό που προκαλεί

Βλ. Κ. Τσοπάνης, *Ο μυστικισμός στις θρησκείες του κόσμου*, Ιάμβλιχος, 2005 και Αρχιεπισκόπου Αλβανίας Αναστασίου (Γιαννουλάτου), *Ίχνη από την αναζήτηση του υπερβατικού*, Ακρίτας, 2000, σ. 319-355.

58 Βλ. 'tremenda majestas': R. Otto, *Το Ιερό*, ό.π., σ. 43, 44 – 48.

59 Burkert, *Η δημιουργία του Ιερού*, σ. 162.

60 Σπύρος Τσιτσίκος, «Ο Φόβος και ο Τρόμος κατά τους Τρεις Ιεράρχες», *Αντίφωνο*, 30 Ιανουαρίου 2011 [<https://antifono.gr/%ce%bf-%cf%86%cf%8c%ce%b2> (21/02/2020)].

61 Είναι η θεώρηση του G. F Moore, βλ. σχετικά Διατριβή για W. James, σ. 181.

62 Armstrong, *Η ιστορία του Θεού*, σ. 30. Otto, *Το Ιερό*, σ. 33.

ταυτόχρονα έλξη και φόβο. Το μυστήριο "*Mysterium*" περιγράφει το έτερο, the Wholly Other, experienced with blank wonder, stupor, σιωπή το οποίο προσεγγίζεται με "*fascinans*", (potent charm, attractiveness in spite of fear, terror, etc.) είναι η διονυσιακή μέθη της ερωτικής έκστασης και έλξης. Το "*tremendum*" (awefulness, terror, demonic dread, awe, absolute unapproachability, "wrath" of God) είναι ο ιερός τρόμος, το δέος. Είναι το αξίωμα της συντριπτικής εμπειρίας του μεγάλου έρωτα που ενώνει (*mysterium fascinosum*) και χωρίζει (*mysterium tremendum*).⁶³ Έτσι, με την ιδιότητα "*fascinans*", το 'numen' μεταφράζεται ως η διαλεκτική αρμονία του τρόμου και της έλξης που συνεπάγεται το μυστήριο του Ιερού.⁶⁴

Η αγγελική προσφώνηση «Άγιος, Άγιος, Άγιος Κύριος Σαβαώθ, πλήρης ο ουρανός και η γη της δόξης Αυτού»,⁶⁵ υποδηλώνει το μεγαλείο και τον τρόπο της ετερότητας:

«Όταν χρησιμοποιούμε τον όρο "άγιος" σήμερα, συνήθως αναφερόμαστε σε μια κατάσταση ηθικής τελειότητας. Το εβραϊκό Kaddosh, ωστόσο, δεν έχει τίποτα να κάνει με την ηθικότητα ως τέτοια, αλλά σημαίνει την "ετερότητα", έναν ριζικό διαχωρισμό. Η εμφάνιση του Γιαχβέ στο όρος Σινά είχε τονίσει το δυσθεώρητο χάσμα που είχε ξαφνικά ανοιχτεί ανάμεσα στον άνθρωπο και τον θείο κόσμο. Τώρα τα σεραφεΐμ αναφώνουσαν: "Ο Γιαχβέ είναι άλλος! άλλος! άλλος!"».⁶⁶

Η λέξη Άγιος προέρχεται από το ρήμα *άζεσθαι* και σχετίζεται με τα παράγωγα αγνός, αγνότητα. Στην αρχαία ελληνική γραμματεία, σημαίνει το δέος, το σέβας προς τον φορέα της Δύναμης. Στην Παλαιά Διαθήκη «άγιος» (*godes*), ασσυριακά *kuddushu*, δηλώνει κόβω, χωρίζω, διακρίνω ριζικά, καθαιρώ (εξ ου και η σύνδεση με την καθαρότητα και αγνότητα). Τα άγια πράγματα είναι αυτά που τα ξεχωρίζει κανείς από τα υπόλοιπα - κυρίως στη λατρεία - και τα αφιερώνει στον Θεό.⁶⁷ Στην προσευχή «Άγιος ο θεός, άγιος ισχυρός, άγιος αθάνατος, ελέησον ημάς» οι επιθετικοί προσδιορισμοί υπερτονίζουν το υπερφυσικό ασύλληπτο για τον ανθρώπινο νου, κλέος (*overpoweringness, majesty*) του Θεού. Ο άνθρωπος αποκτά με τρόπο συνείδηση του θεϊκού μεγαλείου έναντι της μηδαμινότητάς του, (*sense of one's own nothingness in contrast to its power*).

Ο ιερός τρόμος, η φρίκη και ο φόβος δημιούργησαν τους Θεούς, ενώ η φρίκη προκαλεί το ιερό ρίγος. Η εμπειρία της θεότητας αποτελεί την ενσυναίσθηση της μηδαμινότητας μπροστά στον θεό, ο Αβραάμ θα πει «τίποτε άλλο παρά, στάχτη και σκόνη» και ο Ιώβ θα μαρτυρήσει «Μέχρι τώρα με τα αυτιά μου μόνον ήκουα περί σου και των μεγαλείων σου. Τώρα όμως σε είδα με τα ίδια μου τα μάτια. Δια τούτο ελεεινολόγησα και εξουθένωσα τον εαυτόν μου,

63 Armstrong, *Η ιστορία Θεού*, σ. 83.

64 Rudolf Otto, *Το Ιερόν*, μτφ. Ε. Λαδιά, Αρμός, σ.17.

65 Ησαΐας 6, 2.

66 Armstrong, *ό.π.*, σ. 83.

67 Μητροπολίτης Ι. Ζηζιούλας, «Η παρεξηγημένη αγιότητα», *Εν Εσόπτρω*, Τεύχος 22, Περιοδικό Ιεράς Μητροπόλεως Γορτύνης και Αρκαδίας, σ. 10-11. Κλασικό το έργο του υπαρξιστή φιλοσόφου Søren Kierkegaard, *Φόβος και Τρόμος*, μτφ. Άννα Σολωμού, Νεφέλη, Αθήνα 1980. Ο τρόμος, συνδέεται με την υπαρξιακή αγωνία και την ανθρώπινη αδυναμία.

έλιωσα από ψυχική συντριβή, αισθάνομαι ότι είμαι πράγματι χώμα και στάκτη». Στην Πατερική Θεολογία ο φυσικός τρόμος συνδέεται με την σωματική τρεμούλα, τον σπασμό και τις συσπάσεις.⁶⁸

Ο θεός είναι θάνατος και ζωή καθώς ως το ανώτερο Ον, μπορεί να σκοτώσει ή να χαρίσει ζωή.⁶⁹ Ο μόνιμος αγώνας του ανθρώπου είναι να νικήσει τον θάνατο. Η θρησκεία είναι αισιόδοξη γιατί υπόσχεται ζωή.⁷⁰ Ο φόβος (fear) και ο τρόμος (funk) ως γενεσιουργό αιτία έχουν τον θάνατο, ενώ χαρακτηρίζει και τις τρεις μονοθεϊστικές θρησκείες (Ιουδαϊσμό, Χριστιανισμό και Ισλάμ). Η αγωνία του ανθρώπου είναι η αγωνία μπροστά στο ανεξήγητο του θανάτου και της φθοράς που προηγείται.⁷¹

68 Τσιτσιγκός, «Ο Φόβος και ο Τρόμος κατά τους Τρεις Ιεράρχες», υπ. 41.

«Θόρυβος εάν γένηται, ή καρδιά κινείται. Τάραχος εάν συμβῆ, ή καρδιά θορυβείται. Έχθρῶ ἐπανάστασις εάν τύχη, ή καρδιά ταράσσεται. Φόβος εάν γένηται, ή καρδιά παλμοῖς ἔνδοθεν τινασσομένη συντινάσσει καί τό παρακείμενον μέλος τοῦ σώματος, καί ἀπολείπουσα, καί πάλιν ἐπισπωμένη, οὐ συγχωρεῖ ἡσυχάζειν, ἀλλά συχνότερον κινουμένη μείζονα τόν ἀγῶνα παρέχει, καί ὅλον ταράσσει τό σῶμα, ἀλλοιοῖ καί τό χρῶμα, μεταβάλλει καί τό σχῆμα, μεταποιεῖ τε τήν ἕξιν, πελιδνόν καί τό πρόσωπον ἀπεργάζεται, ἴστησι τῶν ὀφθαλμῶν τήν ἐνέργειαν, ὑπότρομα ποιεῖ τά χεῖλη, τῶν γονάτων παραλύει τήν εὐτονίαν, καί τήν τά πάντα κινουῖσαν γλῶσσαν συνδήσασα, ψελλήν ἀποδείκνυσι, καί ὅλον, ὡς ἔστιν εἰπεῖν, ἄγριον καί νεκροειδῆ ἀποτελεῖ τόν ἄνθρωπον».

69 Burkert, *Η δημιουργία του Ιερού*, σ. 16.

70 Στο ίδιο σ. 69. Χαρακτηριστικό το παράδειγμα στην παγκόσμια μυθολογία, το φαινόμενο του Κατακλισμού στο οποίο πάντα στο τέλος «οι επιζώντες ετοιμάζονται να προσφέρουν θυσίες. Η θρησκεία είναι βασικά αισιόδοξη» ο. π. σ. 70.

Ο Russell, αποποιείται την θρησκεία καθώς θεωρεί ότι και η θρησκεία και η σκληρότητα ταυτίζονται γιατί προέρχονται από τον Φόβο, ενώ και ο Επίκουρος θεωρεί την θρησκεία αιτία του ανθρώπινου φόβου.

71 «Όλα τα πράγματα του κόσμου χάνονται και περνούν σαν όνειρο, δεν υπάρχει τίποτα σταθερό και σίγουρο. Ο ήλιος και τα άστρα, ο ουρανός, η γη περνάει και μόνο ο άνθρωπος μένει. Τι λοιπόν από όλα αυτά μας χρησιμεύει στην ώρα του θανάτου όταν περάσουμε στην αιώνια ανάπαυση και αφήσουμε πίσω όλα αυτά που προορίζονται να χαθούν: Κι' αν ακόμη συμβεί να μην χαθούν τα ορατά αυτά πράγματα, σε τι θα μας χρησιμεύουν εφόσον αναχωρούμε;». Άγ. Συμεών ο Νέος Θεολόγος.

Θυσία

Η θυσία αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι κάθε θρησκευτικής συμπεριφοράς και συνδέεται πάντα με την τελετουργία. Ετυμολογικά, θυσιάζω < θύω = βγάζω καπνό, θυσιάζω.

Θύω : 1) (=προσφέρω θυσία). Παράγωγα: θυσία, θυσιαστήριο, θῦμα, θυμέλη (=βωμός), θυηλή (=πρώτη προσφορά), θυηπόλος (=ιερέας, θυόεις (=εὐωδιαστός)

2) (=κινούμαι ορμητικά). Ίδια ρίζα με το θύω. Παράγωγα: θυάς ἢ θυιάς (=μαινάδα), θύελλα, θυελλώδης, θυνέω = θύνω (=σπεύδω, ὄρμῳ), θύσις (=ταραχή, μανία), θυμός.

Ο αγγλικός όρος *sacrifice* < *sacer* = ιερό) σημαίνει καθιστώ μέσα από τελετουργική διαδικασία κάτι ιερό. Η θυσία, ήταν η δωρεά των σφαγίων και ο εορτασμός που ακολουθούσε. Στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, υπήρχε πάντοτε η θυμέλη του Διονύσου με την θυωρό τράπεζα (το θυσιαστήριο) όπου γίνονταν οι θυσίες προς τιμήν του θεού πριν την παράσταση.⁷² Πρώτα θα χυθεί αίμα και μετά θα αρχίσει η τελετή, η εορτή, το θέαμα.

Η θυσιαστική λατρεία εξελίσσεται και μετασχηματίζεται μέσα στον ιστορικό χρόνο.⁷³ Ο Χριστός, ως το «εσφαγμένο αρνίο» συναντάται σε όλες τις θρησκείες. Δεν υπάρχει θρησκεία χωρία θυσία και η θυσία πάντα απαιτεί αίμα. Στον παραδοσιακό κόσμο, η θυσία και η θυσιαστική τελετή ήταν ο συνεκτικός κύκλος της κοινωνίας καθώς:

«με την αιματηρή θυσία, το άγριο συναντά το ήμερο, ο εν κοινωνία άνθρωπος αναμοχλεύοντας πανάρχαια κοιτάσματα του συλλογικού υποσυνειδήτου, προβάλλει αξιώσεις απέναντι σε θεούς και δαίμονες, ζώντες και τεθνεότες, ευχαριστεί και κατευνάζει, εξαγνίζει, αποτρέπει και προκαλεί, ρυθμολογεί επ' ωφέλεια του το αόρατο και άπιαστο, συνάμα ανανεώνει τους συνεκτικούς δεσμούς με τα μέλη της κοινότητας».⁷⁴

72 Η θυσία γινόταν με δύο διαφορετικούς τρόπους. Το θυσιαστήριο ζώο που προοριζόταν για ουράνιο θεό, ψηνόταν καλά (η καύση γινόταν στον βωμό) και ένα μέρος αποδιδόταν στον θεό και το υπόλοιπο σε κοινό γεύμα στους πιστούς. Η θυσία σε χθόνιο θεό προσφερόταν ως ολοκαύτωμα. Η καύση δεν γινόταν στον βωμό αλλά σε σχάρα η οποία επικοινωνούσε με τον Κάτω Κόσμο.

73 Σ. Ψάλτου, «Θυσία», στο Θρησκευτιολογικό Λεξικό (επ. Μπέγγου Μ), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 253. Έχουν γίνει πολλές εθνολογικές, κοινωνιολογικές και θεολογικές μελέτες για την θυσία καθώς αποτελεί πρακτική που εφαρμόζεται σε όλα τα θρησκευτικά συστήματα και εξελίσσεται διαρκώς. Κοινό πόρισμα όλων των μελετητών, είναι ο συνεκτικός χαρακτήρας της θυσιαστικής πράξης, δηλαδή η θυσία είναι νευραλγικός παράγοντας για την κοινωνική συνοχή. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον Άγγλο Edward Burnett Tylor, ο οποίος στο έργο του, *Primitive Culture, Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom*, John Murray, Albemarle Street, London 1913, μελετά την πράξη της θυσίας ως το δώρο του ανθρώπου στον θεό. Ο William Robertson Smith, μελέτησε την επιβίωση τομεμικών στοιχείων ως συνεκτικό παράγοντα με τον πρωτόγονο προπάτορα. Η θυσιαστική πράξη δημιουργεί συγγένεια των απόμων της κοινωνίας και εισάγει το ιερό στον φυσικό κόσμο. βλ. William Robertson Smith, *The religion of the Semites. The Fundamental Institutions*, The Meridian Library, New York 1956. Αναφέρουμε τους Γάλλους Henri Hubert και Marcel Mauss, οι οποίοι εκφράζουν την άποψη ότι η θυσία είναι ο τρόπος συνάντησης και επικοινωνία του ιερού και του βέβηλου μέσω του θύματος. βλ. Henri Hubert και Marcel Mauss, *Sacrifice: Its Nature and Function*, trans. W.D. Halls, Foreword by E.E. Evans-Pritchard, University of Chicago Press, Chicago 1968. Ο Radcliffe Brown διατυπώνει την άποψη ότι η θρησκεία και οι θυσιαστικές, μαγικές τελετουργίες διατηρούνται γιατί αποτελούν τον συνδετικό ιστό της κοινωνίας. βλ. A. R. Radcliffe Brown –Taboo, London 1939, στο *Reader in Comparative Religion*, ed. Lessa, W. A. Vogt, 1972, σ. 72-82.

74 Χρ. Λάζου, *Παγανιστικά Έθιμα στον Χριστιανισμό*, Ιάμβλιχος, Αθήνα 2007, σ. 40.

Ο χρόνος πραγμάτωσης των καθιερωμένων τελετών καθορίζεται από τον κύκλο της φύσης και της γεωργίας: σπορά, συγκομιδή, εναλλαγή εποχών. άλλο σημαντικό χρονικό γεγονός αποτελούσε ο βιολογικός χρόνος: οι φάσεις και τα φυσικά στάδια του ανθρώπου όπως γέννα, ενηλικίωση, γάμος, θάνατος.⁷⁵

75 Ψάλτου, *Θυσία*, σ. 254-255.

Αναθηματική λατρεία
πειθῆναι δῶρα καὶ θεοῦς λόγος⁷⁶

Το ανάθημα < ανατίθημι, απαντάται σε όλες τις θρησκείες και εκφράζει πίστη και υποταγή προς τους θεούς. Ο αναθέτης προσφέρει κάτι πολύτιμο ως πράξη ευγνωμοσύνης, ικεσίας, κάθαρσης. Η αρχαιοελληνική αντίληψη, θέλει τις σχέσεις των ανθρώπων με τους θεούς ανταποδοτικές. Κάνω δώρο και προσφέρω στον θεό για να ζητήσω κάτι και να εξασφαλίσω την εύνοια, δηλαδή το δώρο και η προσφορά (το τάμα, votives) αποτελεί δίαυλο επικοινωνίας και ανταλλαγής με τον θεό.

Η πράξη της προσφοράς άρχισε ως πράξη εξευμενισμού στους νεκρούς και στις χθόνιες θεότητες. Η παροχή δώρων δεν είναι εθελοντική αλλά λαμβάνεται ως υποχρέωση λήψης και επιστροφής (δούναι και λαβείν). Η θυσία συνιστά υποχρέωση και ανάγκη καθώς, η τριαδική σχέση δίνω - λαμβάνω - ανταποδίδω σημαίνει ταυτόχρονα ελευθερία επιλογής -ανιδιοτέλεια αλλά και υποχρέωση - καθήκον.⁷⁷

Ο μόνος μεταξύ των θεών που δεν ζητά δώρα είναι ο θάνατος, λέει ο Αισχύλος.⁷⁸ Ο Θάνατος σε αντίθεση με τους υπόλοιπους θεούς, δεν λατρεύεται από τους Έλληνες, καθώς εκπροσωπεί την απουσία της ζωής. Ο Θάνατος, δεν έχει βωμό, ιερό, λατρευτικούς ύμνους, θυσίες, σπονδές, αφιερώματα. Οι τελετουργίες, τα ξόρκια, τα δώρα, οι προσφορές ουσιαστικά προσπαθούν να κατευνάσουν τον φόβο του θανάτου και την οργή των θεών. Σχετικά με την σημασία του δώρου και της προσφοράς έχουν ασχοληθεί ανθρωπολόγοι, κοινωνιολόγοι, λαογράφοι, ψυχολόγοι και θεολόγοι.⁷⁹ Δεν θα το αναλύσουμε παραπάνω σε αυτό το σημείο, θα επισημάνουμε μόνο την αξία του τάματος, της προσφορές και του δώρου ως μέσο συμφιλίωσης με το τρομαχτικό άγνωστο.

76 Ευριπίδης, *Μήδεια*, 964.

77 Mauss 1968, σ. 304. Marcel Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, ό.π., σ. 305. Παπαγεωργίου Ν., *Μεταμορφώσεις του ιερού*, όπ., σ. 313.

78 μόνος θεῶν γὰρ Θάνατος/οὐ δῶρων ἐρᾷ οὐδ' ἂν τι θύων οὐδ' ἐπισπένδων ἄνοις,/οὐδ' ἔστι βωμὸς/οὐδὲ παιωνίζεται./μόνου δὲ Πειθῶ δαιμόνων ἀποστατεῖ. TrGF III 161, Απ. 8

79 Σχετικά με την πανάρχαια σύνδεση της πράξης του δώρου με την πρακτική της θυσίας, βλ. Marcel Mauss, *Το δώρο. Μορφές και λειτουργίες της ανταλλαγής στις αρχαίες κοινωνίες*, μτφ. Α. Σταματοπούλου - Παραδέλλη, Καστανιώτης, Αθήνα 1999. Βλ. επίσης Ν. Παπαγεωργίου, *Μεταμορφώσεις του ιερού, κοινωνιολογία και θρησκεία στο έργο του Marcel Mauss*, Πουρναράς, Θεσσαλονίκη, 2005 και Βλ. Σ. Δημητρίου, «Ο Marcel Mauss και η οικονομική ανθρωπολογία», Εισαγωγή στο Marcel Mauss, *Το δώρο. Μορφές και λειτουργίες της ανταλλαγής στις αρχαίες κοινωνίες*.

Διττή έννοια αναθήματος

παν δε ανάθεμα, ό εάν αναθή άνθρωπος τω Κυρίω από πάντων, όσα αυτω εστιν, από ανθρώπου έως κτήνους και από αγρού κατασχέσεως αυτού, ουκ αποδώσεται, ουδέ λυτρώσεται· παν ανάθεμα άγιον αγίων έσται τω Κυρίω. και παν, ό εάν ανατεθή από των ανθρώπων, ου λυτρωθήσεται, αλλά θανάτω θανατωθήσεται.⁸⁰

Δηλαδή, όποιος αφιερωθεί ως προσφορά στον Θεό πρέπει να θανατωθεί. Αξίζει να σταθούμε στην διαφορά των λέξεων: «ανάθημα» και «ανάθεμα».

Άνάθεμα και ανάθημα είναι καθετί που αφιερώνεται, το καταραμένο, η κατάρα.

Στην Παλαιά Διαθήκη, «νάθημα» είναι η αφιέρωση προσφοράς στον Θεό και «ανάθεμα» (εβρ. χερέμ) σήμαινε την αρνητική ανέκκλητη προσφορά στον Θεό. Πρόκειται για εντελώς διαφορετικά είδη προσφοράς. Το «ανάθημα» ευαρεστεί τον Θεό, και προσφερόταν, με δυνατότητα εξαγοράς ενώ το «ανάθημα», θεωρείτο κάτι «καταραμένο», που έπρεπε να εξαφανισθεί, είτε ήταν άψυχο αντικείμενο, είτε έμψυχο. Το ανάθεμα δεν αντιστοιχεί σε θυσία αλλά σε πλήρη «καταστροφή» ως απαλλαγή από τον φορέα του κακού. Ως θυσίες, θεωρούνταν τα «αναθήματα». Αναθήματα συναντώνται και στην βυζαντινή εποχή με την μορφή, κηρόπλαστων ειδωλίων τα οποία ήτα μαγεμένα και είχαν χαραγμένες κατάρες. Τα έριχναν σε τάφους ατόμων που θεωρούνταν μισητοί και μισαμένοι.



Αριστερά: Ο Μοσχοφόρος (570 π.Χ.), ανάθημα στον ναό της Παρθένου Αθηνάς



Ανάθημα πιστού που θεραπεύτηκε από ασθένεια των ματιών, 1819.

80 Λευιτικόν 27/κζ: 28, 29.



Πήλινα και χάλκινα τάματα της μινωικής Κρήτης, με μορφές ζώων, ανθρώπων, σπιτιών ή ανθρώπινων μελών.



Αναθήματα, αριστερά προς τον Θεό Διόνυσο, δεξιά στον Ασκληπιό.



Ex voto (τάματα) στον ναό της Madonna degli Orfani (Holy Virgin of the Orphans), Ρώμη, Ιταλία.



Góra Krzyży, (Hill of Crosses), προσκύνημα στην Λιθουανία,



Αριστερά: Τμήμα γυναικείου προσώπου με ένθετα μάτια. Β' μισό 4ου αι. π.Χ. αφιέρωμα - τάμα σε κόγχη πεσσού στο ιερό του Ασκληπιού. Δεξιά: Ανάθημα γυναικείου ποδιού αφιερωμένο στον Ασκληπιό. Οι ασθενείς κατασκεύαζαν το πάσχον μέλος του σώματος από πηλό και το αφιέρωναν στο Ασκληπιείο για την θεραπεία τους.

Ιερό

Έννοιες που συνδέονται με το Ιερό

Ιερός (Heilige, Holy, sacré) σημαίνει ισχυρός, ακμαίος, θαυμάσιος, θείος, καθιερωμένος σε Θεό: αυτός που τελεί υπό την προστασία Θεού, ή Θεών.⁸¹ Ιερέας είναι αυτός που σφάζει τα ζώα για την θυσία και η θυσία είναι πράξη ισχύος: οι θεοί απαιτούν θυσία και αίμα. Σταδιακά η λέξη απέκτησε θρησκευτικό συμβολισμό: Ο Ιερός είναι τόσο δυνατός που αγγίζει τα όρια του θείου και Θεός είναι η υπέρτατη δύναμη. Απόλυτη προϋπόθεση για την ύπαρξη του Ιερού είναι η ύπαρξη του Θεού, καθώς μόνο ο Θεός και το θείο είναι απόλυτα ιερός και δεν μπορεί να υπάρχει ολότητα χωρίς Θεό αφού μόνο ο Θεός είναι ο όλος. Ο Θεός λέγεται και Σωτήρας (saviour) καθώς το να σωθείς σημαίνει ότι είσαι ακέραιος, όλος.⁸²

Ο Ρούντολφ Όττο θεωρεί το αίσθημα του «Ιερού» τον αμετάβλητο πυρήνα της θρησκευτικότητας, αρχής δημιουργίας του κόσμου. Ο πιο απλός ορισμός του Ιερού είναι ότι αποτελεί την αντίθεση του κοσμικού, καθώς οι υπαρξιακές καταστάσεις που διαμορφώθηκαν στη ανθρώπινη ιστορία είναι οι δύο αντιθετικές έννοιες του Ιερού και του Κοσμικού.⁸³

Για τον θρησκευόμενο άνθρωπο, το οντολογικό κέντρο του κόσμου είναι ο Θεός και τα πάντα χώρος, χρόνος, φύση, γίνονται αντιληπτά σε συνάρτηση με τον Θεό. Το «Ιερό» ως χώρος «ιεροφάνειας» αποτελεί μνήμη και αίσθηση του «χαμένου παραδείσου» για να χρησιμοποιήσουμε την χριστιανική ορολογία. Ο άνθρωπος χτίζει το δικό του σύμπαν μιμούμενος την θείκη κοσμογονία. Έτσι το «Ιερό» γίνεται ένας υπαρξιακός και όχι απλώς γεωμετρικό χώρος, ένας χώρος που επιτρέπει επαφές με το μεταφυσικό.⁸⁴ Το «ιερό» για τον θρησκευόμενο άνθρωποι είναι το ρήγμα στον κοσμικό χώρο, το σημείο που μπορεί να έλθει σε επαφή με το μεταφυσικό και να μεταβεί από το κοσμικό στο ιερό σύμπαν. Είναι ο χώρος που έχει εισβάλει το ιερό στην κοσμική πραγματικότητα, η «κλίμακα μεταξύ ουρανού και γης», μεταξύ θεϊκού και ανθρώπινου. Το ιερό διαχωρίζει, είναι σχάση στον χώρο και στον χρόνο: υπάρχει ο ιερός τόπος και ο ιερός χρόνος.⁸⁵

Ιερός τόπος / χώρος είναι ο τόπος γεμάτος με υπερβατική δύναμη, είναι ο τόπος όπου ο Θεός αποκαλύπτεται στον Μωυσή και διατάζει: *βγάλε τα σανδάλια σου, γιατί ο τόπος είναι τόπος*

81 Συναντάμε το επίθετο ιερός στην Ιλιάδα και στην Οδύσσεια αρκετές φορές και σε διαφορετικούς λογότυπους: *Τροίης ιερόν πολίεθρον*, το ισχυρό φρούριο της Τροίας, *ιερόν μένος Αλκινόοιο*, όπου το μένος είναι η σωματική δύναμη. Η λέξη ιερός/ιρός προσδιορίζει συνήθως πόλιν, ακρόπολη, οχυρό και δεν χαρακτηρίζει άμεσα ανθρώπους. Άλλος λογότυπος είναι η φράση *ιερήν εκατόμβην* που ερμηνεύεται ως πλούσια θυσία, ενώ η φράση *ρέζω ιερά* σημαίνει θυσιάζω. Τα *ιερά* είναι τα εντόσθια του θύματος που θυσιάζεται στις ιερές τελετές και προσφέρονται στους θεούς.

82 Sherrard, ό.π., σ. 12.

83 Eliade, *Το Ιερό και το Βέβηλο*, σ. 10, 14., C. Colpe, The sacred and the profane, Encyclopedia of religion, 12, 1987, σ. 511 "ό,τι γεννά την θρησκεία τούτο είναι το άγιο" και Γεώργιος Ν. Μανώλης, «Από την θρησκευτικοποίηση του κόσμου, στην εκκλησιολογία του ανθρώπου και της κτίσεως», *Πεμπτούσια* (31 Μαΐου 2019). [<http://www.pemptousia.gr/?p=236465>, (03/02/2020)].

84 [<https://archive.gr/?p=202> (29/05/2020)]

85 Eliade, *Το Ιερό και το Βέβηλο*, σ. 19-55.

ιερός (Εξ.3,5). Ο ιερός τόπος είναι ο τόπος της μνήμης, ο προσωπικός τόπος, η παράδοση, η οικογένεια, το σπίτι, η ανάμνηση και υπάρχει τόσο για τον θρησκευόμενο άνθρωπο όσο και για τον μη θρησκευόμενο. Ο ιερός χώρος είναι η απόλυτη σταθερά, το σταθερό σημείο αναφοράς και για τον άθρησκο άνθρωπο καθώς είναι ο ιερός τόπος του προσωπικού του σύμπαντος (αντίστοιχα όπως η έννοια της μητέρας για τον καθένα χωριστά).⁸⁶

Στην παραδοσιακή κοινωνία, στο κέντρο του χωριού, κοινότητας, φυλής υπήρχε ο λατρευτικός χώρος και γύρω του χτιζόταν η κοινωνία <συμπαντικός συμβολισμός, ομφάλιος λώρος. Ιερός τόπος είναι το Θαβώρ όπου αποκαλύπτεται ο Χριστός, οι Δελφοί όπου για τον αρχαίο κόσμο αποτελούσαν το κέντρο της γης, η Δήλος όπου γεννήθηκαν ο Απόλλωνας και η Άρτεμις, το όρο Άθως, η Μέκκα, η Ελευσίνα κ.λπ. Σήμερα εκτός από τους θρησκευτικά φορτισμένους με ιερότητα τόπους, έχουμε τους ιερούς τόπους μνήμης και απόδοσης τιμών: Ιερά πόλη του Μεσολογγίου, το μνημείο του άγνωστου στρατιώτη κ.λπ.

«Ο βέβηλος χώρος υπόκειται στον νόμο της εξωτερικότητας, της εξωτερικής διατάξεως των όντων: Ο Χριστός λέγοντας στη Σαμαρείτιδα *"Έρχεται ώρα ότε ούτε εν τω όρει τούτω ούτε εν Ιεροσολύμοις προσκυνήσετε τω Πατρί"* (Ιω. Δ' 21), εκφράζεται για τον εαυτό του, ως ιερό τόπο, που είναι πανταχού παρών και που αναιρεί την αποκλειστικότητα κάθε εμπειρικού τόπου. Έκτοτε, κάθε επίσκεψη σε ένα ναό είναι ήδη μια προσκύνηση στον ιερό τόπο. Τούτο εξηγεί την πολλότητα των τόπων, που καθένας των έχει την έννοια του κέντρου, ακριβώς επειδή δεν είναι κέντρα γεωγραφικά, αλλά κοσμικά, τοποθετημένα όχι στην οριζόντια, αλλά στην κατακόρυφη διάσταση, που ενώνει κάθε σημείο με το επέκεινα. Έτσι, η ευλογία του ελαίου, του άρτου, του οίνου και του σίτου, ξεκινώντας από κάθε ναό, αγιάζει τα στοιχεία αυτά σε όλη την επιφάνεια της γης, όπως κι η ευλογία των τεσσάρων σημείων του κόσμου κατά την εορτή της Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού.

Οι τόποι αυτοί είναι τα σημεία στα οποία διασταυρώνονται όλα τα επίπεδα: καταχθόνια, γη και ουρανός. Εικόνα των είναι το όρος το Άγιον, το δένδρο του κόσμου, ο κεντρικός στύλος ή η Κλίμαξ, όπως και το όρος Θαβώρ (που φανερά προέρχεται από το tabbur = ομφαλός) και το όρος Γαριζίμ (που λέγονταν "ομφαλός της γης", tabbur egez, Κρ. Η' 37). Για τούτο και, κατά την ραββινική παράδοση, η γη του Ισραήλ δεν καταποντίστηκε από τον κατακλυσμό. Κατά μία Χριστιανική παράδοση, ο Γολγοθάς είναι το κέντρο του κόσμου. Εδώ πλάσθηκε ο Αδάμ, εδώ υψώθηκε ο Σταυρός και στους πρόποδες του βρίσκονταν ο τάφος του Αδάμ, συνηθισμένο αγιογραφικό θέμα. Επίσης, η ρίζα του δένδρου του κόσμου κατεβαίνει ως την κόλαση, η κορυφή του εγγίζει τον ουρανό και τα κλαδιά του συμβολίζουν τα διάφορα επίπεδα του ουρανού. [...]».⁸⁷

Χαρακτηριστικότερος ιερός τόπος σε όλες τις θρησκείες του κόσμου είναι ο ναός < ναίω, κατοικώ - εκεί που κατοικούν οι Θεοί, ενώ το αρχαιοελληνικό ιερό τέμενος < τέμνει τη Φύση

86 Σχετικά με την έννοια και το περιεχόμενο του 'ιερού χώρου' βλ. την διδακτορική διατριβή του Α. Μαρμαρινού, Ο ιερός χώρος στην πόλη, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο (ΕΜΠ), 2004. Ο συγγραφέας διακρίνει τους ιερούς χώρους σε θεοποίητους ή ανθρωποποίητους. «Θεοποίητοι είναι οι χώροι, που είναι ιεροί εξαιτίας της δράσης, του βίου και της πολιτείας, κάποιας θείας Οντότητας, οι άνθρωποι απλώς επισημαίνουν τους χώρους αυτούς με τις κατασκευές τους. Ανθρωποποίητοι ή ανθρωπογενείς (και συνεπώς δευτερογενείς) είναι οι ιεροί χώροι που δημιουργούνται από ανθρώπινη παρέμβαση, συνήθως συλλογική». Μαρμαρινός, σ. 11.

87 Παύλος Ευδοκίμωφ «Η Ορθοδοξία», μτφ. Α. Μουρτζόπουλος, *Πειραική Εκκλησία*, τ. 278, Φεβρουάριος 2016, σ. 20-22.

(Παρθενών κ.λπ.) και ο βωμός < βαίνω, όπου γίνεται η λατρεία, η θυσία και η προσφορά. τα ιερά, οι ναοί είναι χτισμένα σε όρη < υψώνω και είναι περίβλεπτα στο τοπίο.⁸⁸ Στην αρχαιότητα οι πιστοί δεν προσεύχονταν μέσα στο ναό, αλλά η λατρεία γινόταν στους βωμούς που υπήρχαν έξω από το ναό. Ο ναός ήταν ο χώρος μόνο για το ιερατείο και για τον Θεό. Αντίθετα, στο χριστιανισμό η έννοια του ναού επανοηματοδοτείται, καθώς αποτελεί εκκλησία > εκκαλέω- (συνέλευση) πιστών. Ο ναός απεικονίζει το αρχετυπικό σύμπαν και είναι κοσμολογικά δομημένος, ο τρούλος π.χ. συμβολίζει το σύμπαν και τον κόσμο, ενώ τα θεμέλια ενώνουν τον κάτω κόσμο με τον ουρανό.⁸⁹

Το ιερό μεταμορφώνει τον χώρο αλλά και τον χρόνο, καθώς ό,τι είναι ο χώρος ως προς την έκταση είναι ο χρόνος ως προς την διάρκεια. Στο βιβλίο της Γενέσεως δύο στοιχεία δημιουργούνται ταυτόχρονα, ο χώρος και ο χρόνος: «Ἐν ἀρχῇ ἐποίησεν ὁ Θεός τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν». Ο χώρος και ο χρόνος της επιτέλεσης του θρησκευτικού φαινομένου και των τελετουργικών πρακτικών μετανοηματοδοτείται συμβολικά.⁹⁰ Υπάρχει ο κοσμικός χρόνος και ο ιερός χρόνος: ο δεύτερος ταυτίζεται με τον μυθικό χρόνο, τις εορτές, τα γεγονότα που συνέβησαν άπαξ στο παρελθόν, ενώ ο πρώτος είναι ο απογυμνωμένος από ιερά συμβάντα και ιερές δράσεις χρόνος. Ο ιερός χρόνος είναι η έξοδος από τον κοσμικό μέσω της αναπαράστασης του ιερού συμβάντος.

«[...] Και σίγουρα θα μπορούσε κανείς ν' αναπαράγει τις εικόνες των ημερών, αλλά όχι την ίδια την στιγμή. Κανένα γεγονός δεν επαναλαμβάνεται. [...] Λαμβάνει χώρα σε ξεχωριστό τόπο και χρόνο: τον κυκλικό χρόνο, το χρόνο των τελετουργιών ή τον ιερό χρόνο. Ο κυκλικός χρόνος είναι ο χτύπος της καρδιάς, ο κύκλος του σώματος, ο κύκλος του φεγγαριού, η εναλλαγή των εποχών, των χρόνων – είναι ο περιοδικός, μουσικός, ρυθμικός χρόνος. Και αν κανένα γεγονός δεν μπορεί να επαναληφθεί, η τακτική περιοδικότητα αποτελεί την ουσία του κυκλικού χρόνου. Η άνοιξη αυτού του χρόνου δεν είναι όμοια με την άνοιξη του περσινού, αλλά όπως και να 'χει η άνοιξη επιστρέφει κάθε χρόνο. Μία τελετουργία επαναλαμβάνεται εκ νέου κάθε χρόνο, την ίδια χρονική στιγμή και με τον ίδιο τρόπο».⁹¹

88 Η επιλογή των ιερών τόπων όπου θα κτιστούν τα ιερά δεν είναι ποτέ τυχαία. «Επιστρέφοντας στην Αθήνα από την θάλασσα, πρώτα βλέπεις τον Ναό στο Σούνιο και λίγο αργότερα την λάμψη από την αιχμή του δόρατος της Αθηνάς στην Ακρόπολη». Βλ. W. Burkert, *Η δημιουργία του Ιερού*, σ. 277.

89 Για τον συμβολισμό του χριστιανικού ναού βλ. διατριβή Γ. Α. Προκοπίου, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός στην Αρχιτεκτονική του Βυζαντινού Ναού*, Αθήνα, 1981 και Eliade, *Το Ιερό και το Βέηλο*, σ. 53 - 55.

90 [...] Όταν ο άγγελος της Αποκαλύψεως αγγέλει το τέλος του άρρωστου χρόνου, αγγέλει το τέλος του μαθηματικού χρόνου, που έχει αποσυντεθή σε χωριστές στιγμές, το τέλος της ασυντέλεστης χρονικής διάρκειας και το πέρασμα προς την τελειωμένη διάρκεια, προς το ποιοτικό πλήρωμα του χρόνου, μες στο οποίο ο χρόνος συντελείται. Ευδοκίμωφ «Η Ορθοδοξία», ό.π., σ. 20-22.

91 Ursula Le Guin, *A Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader & the Imagination*, Shambhala 2004: They tell the same stories over and over (how many stories are there?, but when they tell them they are new, they are news, they renew us, they show us the world made new", βλ. υποκεφάλαιο «Oral performance», p.167-72, για την έννοια της τελετουργίας και της επαναληπτικής διαδικασίας βλ. κεφ. "Collectors, rhymesters, and drummers Some thoughts on beauty and on rhythm, written for my own entertainment early in the 1990s, and revised for this book". <https://manifesto-library.espivblogs.net/files/2018/10/Ursula-K.-Le-Guin-The-Wave-in-the-Mind -Talks-and-Essays-on-the-Writer-the-Reader-and-the-Imagination-2004-Shambhala.pdf> (20/03/2020).

Όπως προείπαμε, η έννοια της τελετουργίας καλύπτει την αρχέγονη ανθρώπινη ανάγκη εξόδου από τον κοσμικό χρόνο μέσω των ιερών ημερών, συμβάντων, εορτών. Ο Eliade, τονίζει ότι και ο μη θρησκευόμενος άνθρωπος κάνει χρήση του ιερού χρόνου μέσω της εθιμοτυπικής παράδοσης: η αλλαγή του χρόνου (Πρωτοχρονιά), οι μεγάλες ετήσιες γιορτές (Χριστούγεννα - Πάσχα), εθνικές εορτές, σημαίνουσες θρησκευτικές μέρες (πχ. Απόκριες, Καθαρά Δευτέρα) διατηρούν έστω και φολκλорικά σημαίνουσα θέση στο ημερολογιακό έτος. Όπως ο ιερός χρόνος ανταποκρίνεται στην βαθιά νοσταλγία της αιωνιότητας, έτσι ο ιερός χώρος ανταποκρίνεται στην δίψα του χαμένου Παράδεισου.⁹² Το ιερό ανταποκρίνεται σε μια τεράστια γκάμα εννοιών: μητρότητα, φύση, γέννηση, θάνατος, ημερομηνίες, παιδική ηλικία κ.λπ., αποκτούν ιερότητα για τον καθένα ξεχωριστά. Ο ιερός χρόνος συνενώνει και διατηρεί με την επαναληπτικότητα της τελετής την ιερή μνήμη- και ανάμνηση του γεγονότος. Γίνεται δηλαδή ο μυθικός αιώνιος χρόνος.⁹³

Η μηχανή αναζήτησης Google⁹⁴ στη λέξη *Sacred* δίνει 332,000,000 αποτελέσματα. Στην αναζήτηση *Sacred Places* έχουμε 239,000,000 αποτελέσματα και τα εξής αποτελέσματα:

The 7 Most Sacred Places in the World:

1. *Jerusalem. Jerusalem is one of the oldest cities on the planet.*
2. *Kashi Vishwanath Temple, India.*
3. *Lourdes, France.*
4. *Mahabodhi Temple, India.*
5. *Mecca, Saudi Arabia.*
6. *Uluru-Kata Tjuta National Park, Australia.*
7. *Mount Sinai, Egypt.*

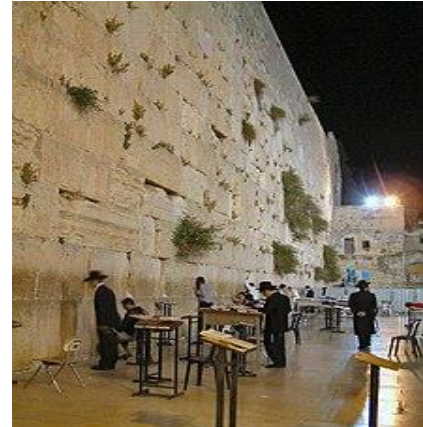
92 Για τον Ιερό Αυγουστίνο, ο κόσμος και ο χρόνος δημιουργήθηκαν μαζί: «ο κόσμος δεν δημιουργήθηκε μέσα στον χρόνο, αλλά μαζί με τον χρόνο». Τούτο θέλει να ειπεί ότι η αρχή του χρόνου είναι καλή αυτή καθ' εαυτή, ότι η ζωή στον Παράδεισο και στην Βασιλεία του Θεού υπάρχει μες τον ιδικό της χρόνο, δηλαδή με την ιδική της τάξη διαδοχής των γεγονότων. Η αιωνιότητα των πλασμάτων δεν είναι απουσία του χρόνου και ιδίως δεν είναι ο χρόνος μας, κολοβωμένος από το τέλος του, αλλά η θετική μορφή του χρόνου. Είναι ο χρόνος μες τον οποίο το παρελθόν διατηρείται ακέραιο και το παρόν είναι ανοικτό στο άπειρο των αιώνων. Είναι το «μνημόσυνο της Βασιλείας», το να βρισκόμαστε μνημονευμένοι σ' αυτήν και να είμαστε ολοκληρωτικά παρόντες στο βλέμμα του Αιωνίου. Πρέπει λοιπόν να ξεχωρίζουμε ανάμεσα στον βέβηλο, εφθαρμένο και αρνητικό χρόνο της πτώσεως και στον ιερό, εξαγορασμένο και προσανατολισμένο χρόνο της σωτηρίας. Βλ. Ευδοκίμωφ «Η Ορθοδοξία», σ. 20-22.

93 Αναλυτικότητα περί αχρονικότητας χρόνου βλ. Β. Γιούλτση, *Κοινωνιολογία της Θρησκείας*, σ. 1

94 Μάρτιος 2020.



Göbekli Tepe, the World's First Temple και τοτέμ από το μνημείο. Το μνημείο χρονολογείται από το 1ο ή 11ο αι. π.Χ. Κάποιοι ισχυρίζονται ότι είναι τα κατάλοιπα της Εδέμ.



Αριστερά: Βαρανάσι, Ινδία, Δεξιά, Το τείχος των δακρύων, Ιερουσαλήμ.

Στις όχθες του ποταμού Γάγγη βρίσκεται για τους Ινδουιστές το πιο άγιο μέρος του κόσμου. Σύμφωνα με την θρησκεία τους το να πλυθείς στα νερά του Γάγγη ή να πεθάνεις στην πόλη αυτή ξεκινάει την διαδικασία μετενάρκωσης που σου εξασφαλίζει μία θέση στο Σουάργκ (παράδεισος).



Ο ναός της Ιερουσαλήμ Stonehenge (αριστερά), το ιερό των δρυίδων (δεξιά).



Το οικόσημο της Ιεράς Πόλεως του Μεσολογγίου και το ιερό προσκύνημα στον Κήπο των Ηρώων.



Δηλος, το Ιερό νησί και Άθως, το ιερό βουνό.



Δελφοί, ο ιερός τόπος ή ο ομφαλός της γης. Το ιερό του Αγνώστου Στρατιώτη

Αμφισημία ιερού

άγος < μιάσμα και άγιος έχουν κοινή ρίζα.

Υπάρχει το ιερό επειδή υπάρχει το βέβηλο και Βεβηλώνω σημαίνει αποδίδω εκ νέου στην κοινοχρησία ό,τι είχε διαχωριστεί στην σφαίρα του ιερού.⁹⁵ Η διάκριση αυτή, χωρίζει και διχοτομεί την πραγματικότητα ή ότι αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος για πραγματικότητα και για να επανέλθουμε στην ετυμολογία του λατινικού religio, η θρησκευτικότητα - το φαινόμενο της θρησκείας συνδέει και ενοποιεί το εγκόσμιο με το υπερβατικό και το ασύλληπτο. Η σχέση ιερού και μιαινού-βέβηλου είναι αυτή που καθορίζει την έννοια του ταμπού η οποία ως λέξη καθιερώθηκε τον 20 αι. και περιγράφει τον φόβο του μιάσματος, την επίκληση για καθαρισμό και την προστασία του ιερού από την βεβήλωση.⁹⁶

Ο homo sacer έχει διττή έννοια και δομικά αρνητικό χαρακτήρα: είναι ιερός και βέβηλος ταυτόχρονα. Είναι παρίας, η κοινωνία τον θεωρεί μιάσμα και τον εξοστρακίζει αλλά δεν τον θανατώνει. Το άτομο θεωρείται ιερό και δεν θυσιάζεται, επιτρέπεται όμως να φονευτεί. Η έντονη πολικότητα και διχοτόμηση είναι το χαρακτηριστικό του ιερού. Ο αποδιοπομπαίος τράγος και ο φαρμακός είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα της ταυτόχρονα ιερής και βέβηλης ταυτότητας.⁹⁷

Παρατηρούμε δηλαδή την αμφισημία που περιβάλλει ότι σχετίζεται με το υπερφυσικό και το θείο,⁹⁸ καθώς δεν μπορούν να προσεγγιστούν με ακρίβεια αυτές οι έννοιες.

άγιος⁹⁹< (ἄζω)/ἄζομαι = φοβάμαι, σέβομαι, τιμώ και < ἄγιστεύω = επιτελώ ιερές τελετές, ζω ευσεβώς, εξαγνίζω. Κοινή ρίζα με τις λέξεις: ἀγίζω (= αφιερώνω), ἄγος (= μιάσμα, εξάγνιση), ἄζομαι (= σέβομαι), αγνός, ἀγνίζω (= ἐξαγνίζω). Στην αττική διάλεκτο η λέξη αγνός (από το ίδιο ετυμολογικό θέμα) σήμαινε άγιος.

95 Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1986, σ. 15. Και Giorgio Agamben, *Βεβηλώσεις*, μτφ. Π. Τσιαμούρας, Άγρα, 2006, σ. 125-126.

96 Για τον βρετανό ανθρωπολόγο A. R. Radcliffe-Brown, η έννοια της απαγόρευσης / απαγορευμένου αντιστοιχεί στον όρο tabu, ο οποίος στην γλώσσα των Πολυνήσιων έχει ευρύτερο νόημα, παραπλήσιο του "απαγορευμένου". Βλ. A. R. Radcliffe-Brown, Taboo, στο *Reader in Comparative Religion*, W.A. and E. Y. Vogt, 1972, σ. 73-82. Με την έννοια του ταμπού και της απαγόρευσης έχουν ασχοληθεί πολύ εθνολόγοι, κοινωνιολόγοι, ανθρωπολόγοι, θεολόγοι αλλά και φιλόλογοι. Ενδεικτικά αναφέρουμε: Mary Douglas, *Purity and Danger, an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge & Kegan, London, 1966, Émile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life*, στο *Reader in Comparative Religion*, ό.π., Mary Douglas, *Καθαρότητα και Κίνδυνος, Μία Ανάλυση των Εννοιών της Μιαρότητας και του Ταμπού*, μτφ. Α. Χατζούλη, Πολύτροπον, Αθήνα, 2006.

97 «Οδηγούσαν έναν άνθρωπο συνήθως κατάδικο, γύρω γύρω στους δρόμους, του έδιναν να φάει, τον μαστίγωναν με χλωρά κλαδιά και τελικά τον σκότωναν ή τον εξόριζαν. Τον έλεγαν φαρμακό (γιατρικών). [...] ήταν κάτι παρόμοιο με τον αποδιοπομπαίο τράγο που πάνω του φόρτωναν όλες τις αμαρτίες και μετά τον εξαφάνιζαν [...]».
Martin Nilsson, *Ελληνική Λαϊκή Θρησκεία*, μτφ. Ι. Θ. Κακριδής, σειρά «Η Βιβλιοθήκη του Φιλολόγου», Αθήνα, 1979, σ. 20-25. Επίσης, σχετικά με το θέμα του συμβόλου και της μιαιρότητας της θυσίας βλ. Mary Douglas, *Καθαρότητα και κίνδυνος*. Μια ανάλυση των εννοιών της μιαιρότητας και του ταμπού, μτφ. Α. Χατζούδη, Πολύτροπον, 2006, Rene Girard, *Η βία και το Ιερό, Το εξιλαστήριο θύμα*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Πλέθρον, 2017, Rene Girard, *Η αρχαία οδός των ασεβών*, μτφ. Λ. Θεοδωρακόπουλος, Εξάντας, 1991. Σχετικά με την ταυτόχρονα βέβηλη και ιερή ταυτότητα βλ. Agamben, *Βεβηλώσεις*, σ. 118, 121, 128.

98 Τζούλια Κρίστεβα, *Αυτή η απίστευτη ανάγκη για πίστη*, μτφ. Τζένη Κωνσταντίνου, Μεταίχμιο, σ. 14.

99 Λεξικό Μαντουλίδη, σ. 38.

Όσιος < οσιώ σημαίνει καθαιρώ από το μίσημα του φόνου και της γέννας. Επιπλέον είδαμε ότι ιερέας είναι ο αρητήρ, αυτός που μπορεί, έχει τη δύναμη να θεραπεύσει και να καταραστεί:

Άραομαι-ῶμαι =προσεύχομαι, εὔχομαι, καταριέμαι. Από τό ούσιαστ. ἀρά (=εὐχή, κατάρα) πού προῆλθε ἀπ' τό ρῆμα αἴρω, γιατί ὁ προσευχόμενος ὑψώνει τά χέρια στόν οὐρανό. Παράγωγα: ἀρατός (=καταραμένος), Ἄρατος (=αὐτός γιά τόν ὁποῖο εὐχήθηκε κάποιος), ἐπάρατος (=καταραμένος), πολυάρατος, τρισκατάρατος, ἀράσιμος (=ἄξιος κατάρας), ἀρητήρ (=ιερέας), ἀρητήριον (=τόπος προσευχῆς), ἀρητεύω (= εἶμαι ιερέας).¹⁰⁰

100 Ὁ.π., σ. 49

A II Έννοιες και Εποχή

1. Νεωτερικές έννοιες

Απομάγευση και Εκκοσμίκευση

2. Μετανεωτερικές έννοιες

Religions à la carte

Θεολογία του θανάτου του Θεού

Θάνατος τέχνης- Θάνατος καλλιτέχνη

Κρυπτοθρησκευτική συμπεριφορά

Οι Νεωτερικές έννοιες της απομάγευσης και εκκοσμίκευσης

*Εποχή είμαστε εμείς και εμείς είμαστε προϊόντα των διαφόρων ευαγγελίων.*¹⁰¹

Έννοιες όπως από-μάγευση (disenchantment), από-μυθοποίηση demystification, αποδόμηση (deconstruction) αποτελούν κατεξοχήν εννοιολογήσεις της νεωτερικής εποχής.¹⁰²

«Η απομαγικοποίηση του κόσμου που ανήγγειλε ο Max Weber έχει συντελεστεί στον δυτικό κόσμο [...] θρησκεία –μύθοι-μεταφυσική εξοβελίζονται στον νέο κόσμο και ο καλλιτέχνης καλείται να αναζητήσει ταυτότητα [...] Απομάγευση, είναι η απαλλαγή από τη δύναμη της μαγείας δηλαδή η έξοδος του ανθρώπου από τον κόσμο του μύθου και του υπερβατικού κόσμου και η κυριαρχία του ορθολογισμού. Απομυθοποίηση, συντελείται όταν ανακαλύπτουμε την αληθινή φύση των πραγμάτων και αυτό γίνεται μόνο μέσω της απογύμνωσης. Με την διαπίστωση ότι ο βασιλιάς είναι γυμνός μπορούμε να αντιληφθούμε την ουσία των πραγμάτων χωρίς μεταφυσικές υπερβολές και φανφάρες. «Η εποχή μας εμφανίζεται σαν μία περίοδος ονομασιακού συναγερμού, άγχους της διάνοιας πλέον, όχι της γλώσσας [...] όπου ο λόγος εκβάλλει στην ονομασιακή ουτοπία [...]Είναι το τέλος του καιρού, το τέλος του Μύθου, που δεν σημαίνει άλλο από την ψευδαίσθηση ενανθρώπισης του κόσμου, του μύθου, της συγκοινωνίας του ανθρώπου με τον Θεό, δηλαδή τον κόσμο. Ο κόσμος τελείται ερήμην του ανθρώπου, αλλά ο άνθρωπος φέρει τον κόσμο μέσα του».¹⁰³

Απομύθευση παρατηρείται σε όλα τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά του νέου ανθρώπου¹⁰⁴. Εκεί που ο παλαιός άνθρωπος στα δέντρα, έβλεπε φύση, ιερό, μύθο, νύμφες και θεότητες που προστάτευαν το δάσος, σήμερα τα εκλογικεύει και τα ταξινομεί με την λογική. Το κυριότερο μέσο με το οποίο πραγματοποιείται η απομάγευση του κόσμου, των λέξεων, του ανθρώπου είναι μέσω των θεσμών, μέσω της μετατροπής των εννοιών σε αφηρημένες κενές συστημικές δομές.

«Η αντικειμενικότητα του κόσμου είναι η ακραία συνέπεια του χωρισμού από τον Θεό [...] Δεν υπάρχει διαισθητική πρόσβαση σε ένα Θεό ριζικά αποσυνδεδεμένο από έναν κόσμο όπου παλαιότερα το σήμαινε από παντού, που μαρτυρούσε την πηγαία εγγύτητά του με τον Θεό και που τώρα πια δεν παραπέμπει σε τίποτα άλλο παρά στον εαυτό του, και είναι ο κόσμος ριγμένος μόνος με μοναδικό εφόδιο τις διερευνητικές του ικανότητες [...]».¹⁰⁵

Στους Νέους Χρόνους, η ανθρωπότητα αντιλαμβάνεται τον χρόνο ως καθαρά ενδοκοσμική διαδικασία, η οποία πραγματώνει την *πρόοδο* της ανθρωπότητας και δεν έχει σχέση με τον

101 Τάσος Λιγνάδης, *Καταρρέω, Δοκίμια για τον σύγχρονο άνθρωπο*, εκδ. Ακρίτας, Τρίτη ανατύπωση 1996, σ.35.

102 Αν οι νεωτερικές έννοιες συνδέονται με το επίθεμα «από», οι μετανεωτερικές είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με το πλέγμα των εννοιακών «μετά» (post). Βλ. Πατσαλίδης Σάββας, «Μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός: συγκλίσεις και αποκλίσεις, *Ουτοπία: διμηνιαία έκδοση θεωρίας και πολιτισμού*, 1999, σ. 3.

103 Κωσταντίνος Τσουκαλάς, ομιλία με θέμα «Μοντερνισμός η ώρα της αποτίμησης». Σειρά διαλέξεων, Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη, 19/2/95, *Επίλογος '95*, Γαλαίος, σ. 78.

104 T. Adorno, M. Horkheimer, σ. 272.

105 Marcel Gauchet, *Η απομάγευση του κόσμου, μια πολιτική ιστορία της θρησκείας*, μτφ. Άντα Κλαμπατσέα, Πατάκη, 2000, σ. 110.

μεταφυσικό χρόνο. Η ίδια η έννοια της προόδου μαζί με την έννοια της εξέλιξης αποτελούν λύθια λίθο της νεωτερικής σκέψης. Ακυρώνεται ο άχρονος χρόνος του μύθου και της θεολογίας καθώς το παρόν αποτελεί στιγμή συνείδησης του υποκειμένου διαχωρίζοντας το παρελθόν από το μέλλον. Η νεωτερική αντίληψη της γραμμικότητας χρόνου και ιστορίας βασίζεται στην ιουδαϊκή βιβλική αφήγηση. Ο κόσμος, ως τέλειο δημιούργημα του Θεού, εκπίπτει από την ανθρώπινη αμαρτία, πορεύεται, οδηγείται προς την τελείωση και την ένωση με τον Δημιουργό μέσα από την εφαρμογή του βιβλικού Νόμου, ο οποίος αποτελεί φωνή Θεού¹⁰⁶. Τα πάντα νομοτελειακά εξελίσσονται: το ανθρώπινο είδος, η φύση, τα εδάφη της αυτοκρατορίας- έθνους, το οικονομικό σύστημα κ.ο.κ.

Η θρησκευτικότητα, στην νεωτερικότητα, αποτελεί συνεκτικό κρίκο της κοινωνίας, καθώς μαζί με την γλώσσα, τους δεσμούς αίματος, τα ήθη και τα έθιμα, αποτελούν εκείνα τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά που συνθέτουν ενιαία εθνική ταυτότητα. Μετατρέποντας την θρησκεία σε θεσμό, η νεωτερική κοινωνία απεμπολεί την πνευματικότητά της. Η απομάγευση του κόσμου που εξοστρακίζει την υπερβατικότητα από την θρησκεία και την καθιστά κοσμική εξουσία και κρατικό σύστημα, μεταθέτει την υπερβατικότητα του αόρατου στην υπερβατικότητα αφηρημένων εννοιών και απρόσωπων θεσμών. Οι εκπρόσωποι των θεσμών (εκπρόσωποι εκλογικού σώματος, εκπρόσωποι του λαού, δημόσια οργάνωση και γραφειοκρατία, εκπρόσωποι της Εκκλησίας) αποτελούν τους νέους διαμεσολαβητές αντικαθιστώντας τον τελετάρχη, τον μάγο, τον σαμάνο, τον προφήτη που ένωναν ουρανό και γη. Δεν ανυψώνεται πλέον η γη στον ουρανό αλλά κατεβαίνει ο ουρανός στην γη, παρατηρούμε δηλαδή αλλαγή κατεύθυνσης. Η θρησκεία δηλαδή γίνεται σύστημα ηθικής και αξιών, μετατρέπεται σε ιδιωτική υπόθεση και αδρανοποιείται.¹⁰⁷

Η νεωτερικότητα έχοντας ως βασικό κομμάτι της, την βιομηχανική κοινωνία, θέτει ζητήματα σχετικά με την κοινωνική και πολιτική ελευθερία και τα ατομικά δικαιώματα και ιεροποιεί την ιδεολογία. Η έννοια της ιδεολογίας είναι η θρησκεία της νεωτερικότητας. «Στην Ευρώπη τα ιδανικά και οι ιδέες επινοήθηκαν επειδή έπαψαν να πιστεύουν στα θαύματα και συνειδητοποίησαν ότι σκοπός της ανθρωπότητας είναι να οργανώσει την ύπαρξη της πάνω στην Γη».¹⁰⁸ Κράτος και ιδεολογία, εξουσία και ιδεολογία αλληλοσυμπληρώνονται. Η τάξη που είναι κυρίαρχη καθορίζει την κυρίαρχη πνευματική ιδεολογία, η ιδεολογία δηλαδή αποτελεί θεσμό και αντικαθιστά τον ρόλο της θρησκείας. Την ανάγκη του θρησκευείν την καλύπτει η ιδεολογία η οποία είναι πάντα ανθρωποκεντρική.¹⁰⁹

106 «Ο όρος πρόοδος είναι καθαρά νεωτερικός όρος, οι αντινεωτεριστές αντιτάσσουν την εξέλιξη στην πρόοδο. Στη φύση δεν υπάρχει πρόοδος αλλά εξέλιξη όπως δεν υπάρχει τριμερές του χρόνου, παρελθόν, παρόν, μέλλον. Αυτές οι έννοιες είναι εφευρήματα του Διαφωτισμού και της Βιομηχανικής Επανάστασης και αποσκοπούν στην συνεχή ευημερία και ευτυχία του ατόμου».
Theodore Besterman, «Ορθός Λόγος και Πρόοδος», *Εποχές*, τ. 5, Σεπτέμβριος 1965, σ. 9-16.

107 Παπαγεωργίου, Ν. (2007) «Εκκλησία και Εκκοσμίκευση» [<https://www.ec-patr.org/youth/papageorgiou.htm> (01/01/2019)].

108 Lev Shestov, *Στους αντίποδες του ορθολογισμού*, μτφ. Μ. Παπαδοπούλου, Printa, Αθήνα, 2005, σ. 92.

109 Το γίνεσθαι δεν προσεγγίζεται θεολογικά, αλλά ερμηνεύεται αποκλειστικά ιδεολογικά, επιστημονικά και κοινωνιολογικά. Ο π. Γ. Φλωρόφσκυ, διατυπώνοντας την ανατολική παράδοση στην Δύση ξεκαθάρισε ότι ο

Ο νεωτερικός άνθρωπος απομακρύνεται από την *μαγικότητα*, την φανέρωση της ιερότητας στην καθημερινότητά του. Το αποϊερωμένο σύμπαν είναι η νέα ανακάλυψη της ιστορίας. Ο όρος *ritual* (τελετουργικό) τείνει να αντικατασταθεί από την έννοια του *ceremony* (εθιμοτυπία) ενώ ο Philip Sherrard, κάνει λόγο για «κενή» θεολογία στις μέρες μας, για ένα απλό κενό *God talk*.¹¹⁰ Το ιερό απογυμνωμένο από κάθε συμβολισμό και κάθε πνευματικό περιεχόμενο τείνει να αντιμετωπίζεται φολκλορικά.

Χριστιανισμός είναι η Εκκλησία ως πλήρωμα ζωής και ύπαρξης και όχι ιδεολογία». Η ορθόδοξη θεολογία στην προσπάθεια εκσυγχρονισμού της, παραγκώνισε την Πατερική Θεολογία, η οποία την διαμόρφωσε και αφέθηκε στην επιρροή δυτικότροπων διδασκαλιών (κυρίως σχολαστικών πηγών) με αποτέλεσμα την μετατροπή της θεολογίας σε σύστημα περπλανώμενης θεολογίας, ένα είδος σχολαστικισμού.

Georges Florovsky, *Aspects of Church History in Collected Works of Georges Florovsky*, 8 vols. Massachusetts: Nordland Publishing Company, 1975, p. 178.

110 Philip Sherrard, *Το Ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, μτφ. Ι. Ρηλίδης, Ακρίτας, 1994, σ. 14.

Εκκοσμίκευση

Η εκκοσμίκευση -secularization (αγγλ.), Sakularisierung (γερμ.), secularism, laïcisme (γαλ.)- αποτελεί νεολογισμό της δεκαετίας του '60¹¹¹. Η Προτεσταντική Μεταρρύθμιση περιέγραψε με την λέξη αυτή την απόδοση της παρουσίας της Εκκλησίας στο κράτος ενώ σήμερα ο όρος αναφέρεται στην αποθησαυριοποίηση, αποϊεροποίηση, αποπνευματικοποίηση και απομάγευση της δυτικής νεωτερικής και μετανεωτερική κοινωνίας.¹¹² Η Κοινωνιολογία της Θρησκείας αναγνωρίζει την αντικειμενική (θεσμοί και πολιτισμός) και την υποκειμενική εκκοσμίκευση (ατομική πίστη και φρόνημα).¹¹³ Στην θεολογία ο όρος υποδεικνύει την θεσμοποίηση της θρησκείας (εκκοσμίκευση της Εκκλησίας). Η εκκλησιαστική εκκοσμίκευση σημαίνει ότι τα στελέχη της έχουν κοσμικές επιδιώξεις, ότι μεταφέρονται τρόποι και πρακτικές από το χώρο της πολιτικής και της κοινωνίας στο χώρο της Εκκλησίας, υπάρχει απόσταση ανάμεσα σε λόγους και πράξεις.¹¹⁴

Σε υπερβατικό επίπεδο, η εκκοσμίκευση ολοκληρώνει την μετάβαση από το αρχετυπικό Ένα, το οποίο γεφυρώνει τον άνθρωπο με τον κόσμο, στην δυαδικότητα: κατάφαση Θεού και αυτονομία ανθρώπινου λόγου.¹¹⁵ Η αποϊεροποίηση είναι πρωταρχικό γνώρισμα της εκκοσμιευμένης κοινωνίας.¹¹⁶ Η κοσμικότητα (secular) ως άρνηση του θρησκευτικού (sacred), καταργεί την θρησκεία από την κοινωνία όπως έγινε στο λαϊκό κράτος της Γαλλικής Επανάστασης και στο κομμουνιστικό καθεστώς της Ρωσικής Επανάστασης συνεπώς μιλάμε για αθεΐα. Μπορεί όμως, να την περιθωριοποιήσει σε ύψιστο βαθμό την θρησκεία χωρίς να την καταργήσει βίαια, και είναι η γνώριμη κατάσταση του αγνωστικισμού και της θρησκευτικής αδιαφορίας, της φολκλοροποίησης συμβόλων και ιερών μυστηρίων και της αποπνευματοποίησης ιερών γιορτών.

111 Μάριος Μπέγζος, *Ελευθερία ή θρησκεία*; Γρηγόρη, Αθήνα, 1991, σ. 52. Για την ιστοριογραφική καταγραφή της εκκοσμίκευσης βλ. Μ. Μπέγζος, *Θρησκεία και κοινωνία: ένα αγεφύρωτο χάσμα*, *Το Βήμα*, 24/11/2008. [<https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/thriskeia-kai-koinwnia-ena-agefyrwto-xasma/>] (10/09/2019)].

Ο Schmemmann ορίζει την εκκοσμίκευση : «Τι είναι εκκοσμίκευση; ... Είναι μια παγκόσμια αντίληψη πραγμάτων και κατά συνέπεια ένας τρόπος ζωής στον οποίο τα βασικά θέματα της ανθρώπινης ύπαρξης -οικογένεια, επιστήμη, επάγγελμα, τέχνη κ.λ.π.- όχι μόνο δεν βασίζονται στην θρησκευτική πίστη, ούτε κάποια σχέση έχουν με αυτή, αλλά απορρίπτεται κάθε αναγκαιότητα ή πιθανότητα τέτοιας σχέσης. Οι εκκοσμιευμένες περιοχές της ζωής θεωρούνται αυτόνομες. Δηλαδή κατευθύνονται από δικές τους αξίες, αρχές και κίνητρα, που διαφέρουν από τις θρησκευτικές». Schmemmann Alexander, *Πορεία προς το Πάσχα*, μτφ. Γκανούρη Ελένη, Πορφύρα, 2016. σ. 67.

112 Νίκη Παπαγεωργίου [<https://www.ec-patr.org/youth/papageorgiou.htm>]. (10/09/2019)].

113 Σπυρίδων Τσιτσιγκός, Ο κίνδυνος της εκκοσμίκευσης της Εκκλησίας, Εισήγηση στο Θ' Πανελλήνιο Θεολογικό Συνέδριο, Αθήνα, 7-9/09/2007 [<https://www.scribd.com/document/58470241/O-κίνδυνος-εκκοσμίκευσης-της-Εκκλησίας-Σπυρίδων-Τσιτσιγκός#>] (10/09/2019)].

114 Ιωάννης Σ. Πέτρου, «Η μαρτυρία της εκκλησίας σε μια εκκοσμιευμένη κοινωνία», 12ο Διαχριστιανικό Συμπόσιο στο Τμήμα Θεολογίας του ΑΠΘ και το Ποντιφικό Πανεπιστήμιο Antonianum της Ρώμης, Θεσσαλονίκη, 30/08-2/09/2011.

115 Marcel Gauchet, ό.π., σ. 111.

116 G. Vahanian, *The Death of God, The Culture of our post- Christian era*, N. York, 1961, από Σ. Τσιτσιγκός, «Ο κίνδυνος της εκκοσμίκευσης της Εκκλησίας», ό.π. «Η εκκοσμίκευση, την οποία ζούμε στην μετα-χριστιανική εποχή μας, είναι η συνύπαρξη δύο παραγόντων, της κοσμικοποίησης του Χριστιανισμού και της δίδυμης αδερφής της, ήτοι της από-ερωποίησης του κόσμου».

Από την δεκαετία του 1960 παρατηρείται η σταδιακά αυξανόμενη αποχή του ευρωπαϊκού πληθυσμού από την θρησκευτική λατρευτική ζωή, ενώ ταυτόχρονα τα άτομα συνεχίζουν να εκφράζουν ατομική θρησκευτική εμπειρία.¹¹⁷

Η εκκοσμίκευση της Εκκλησίας εκφράζεται στον διαχωρισμό του Ιερού από το Βέβηλο σύμφωνα με τον Eliade και του Ιερού από το Κοσμικό σύμφωνα με τον Durkheim. Το ιερό είναι απρόσιτο και δεν μπορεί να περιγραφεί ούτε να κατανοηθεί και να εκφραστεί σε ανθρώπινο νοητικό επίπεδο. Το κοσμικό είναι συνεπώς προσωρινό, βέβηλο, υλικό και εφήμερο. Οι δύο καταστάσεις αλληλοεπιδρούν και όταν το ιερό εγκολπώνεται κοσμικά στοιχεία τότε συντελείται εκκοσμίκευση. Η αντίθετη δράση είναι η καθ-ιέρωση των πραγμάτων και η μεταστοιχείωση του κοσμικού κόσμου σε υπερβατικό.

Το αντιθετικό ζεύγος πνευματικό/κοσμικό καθορίζει τις σχέσεις Εκκλησίας και κράτους, στιγματίζει και ορίζει την κουλτούρα και τον πολιτισμό, ελέγχει την πολιτική και την εκπαίδευση, και προσδιορίζει την αντίληψη της ιστορίας. Το βασίλειο του Καίσαρα αλληλοεπιδρά με το βασίλειο του Θεού¹¹⁸. «Ωστόσο, η σχέση των δύο πόλων δεν είναι μια σχέση αντιπαλότητας και αμοιβαίου αποκλεισμού, αλλά μια διαλεκτική αλληλονοηματοδότηση, όπου ο κάθε πόλος επενεργεί στο εσωτερικό του άλλου. Η δαιμονοποίηση της εκκοσμίκευσης από μια αμιγώς «πνευματική» σκοπιά δεν κάνει τίποτε άλλο από το να λησμονεί την ιστορία της ίδιας της πνευματικότητας, που διαμορφώθηκε και διαμορφώνεται από τον αγώνα της εντός του κόσμου».¹¹⁹

117 Η Grace Davie απέδωσε το φαινόμενο αυτό ως *πίστη χωρίς ένταξη* (believing without belonging) Grace Davie, *Κοινωνιολογία της Θρησκείας*, μτφ. Ε. Λιλιού, Κριτική, 2010.

118 Nikolai Berdiaev, *Βασίλειο του πνεύματος και βασίλειο του Καίσαρα*; μτφ. Β. Γιούλτσης, Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη, 2002.

119 Θεωдорής Δρίτσας, *Χριστιανισμός και εκκοσμίκευση*, ομιλία στον κύκλο: «Θρησκεία στον σύγχρονο κόσμο», Megaron Plus, Αθήνα, 16 /11/ 2014.

Μετανεωτερικές εκφάνσεις της Θεολογίας

Το γεγονός της κατάρρευσης όλων των οραματικών προτάσεων της νεωτερικότητας χαρακτηρίστηκε ως το τέλος της ιστορίας καθώς πλέον δεν αναγνωρίζεται κανένα νόημα σε αυτήν.¹²⁰ «Η ιστορία είναι αυτό μέσα στο οποίο και από το οποίο αναδύεται το νόημα, όπου δίνεται νόημα στα πράγματα, στις πράξεις κ.λπ.».¹²¹ Ο νεωτερικός πολιτισμός κατέκτησε τον κόσμο και την φύση και με την σειρά του ο μετανεωτερικός¹²² άνθρωπος υποκύπτει στην εξουσία της τεχνολογίας. Ο homo historicus συνδέεται με την πρόοδο και την ιστορία ενώ ο homo technicus αναγνωρίζει μόνο την πρόοδο. Από τον πρωτόγονο - παραδοσιακό άνθρωπο μέχρι και τον νεωτερικό, ο άνθρωπος υπακούει στην ιστορία και ευθυγραμμίζεται μαζί της. «Σήμερα παρατηρείται απόπειρα να στοχαστούμε ιστορικά το παρόν σε μία εποχή που χαρακτηρίζεται κατά βάση από την λήθη του ιστορικού».¹²³

Τα βασικά χαρακτηριστικά της μετανεωτερικότητας ή της «ώριμης νεωτερικότητας»¹²⁴ είναι ο ραγδαίος ρυθμός εξέλιξης, η συνεχής κίνηση, η έλλειψη σταθερών, η διαγραφή μνήμης και η αναπροσαρμογή των αξιών. Το παρελθόν, η ιστορία και η παράδοση δεν διαμορφώνει πλέον το παρόν, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στην παραδοσιακή πρώτη κοινωνία. Η ρευστότητα προσανατολίζει τον Bauman να περιγράψει την σύγχρονη πραγματικότητα ως «ρευστή νεωτερικότητα», δηλαδή η μετανεωτερικότητα αποτελεί εκδοχή της νεωτερικότητας, ερμηνεία που δεχόμαστε και εμείς. Πρόκειται δηλαδή, για την εξέλιξη και ωρίμανση της νεωτερικότητας.¹²⁵

120 Σταύρος Γιαγκάζογλου, Νεωτερικότητα και Ιστορία, *Ευθύνη*, τ.436, Απρίλιος, 2008, σ. 196 -199.

121 Κ. Καστοριάδης, *Χώροι του Ανθρώπου*, μτφ. Ζήσης Σαρίκας, Ύψιλον, Αθήνα, 1995, σ. 80.

122 Ο Zygmunt Bauman δηλώνει απερίφραστα ότι η νεωτερικότητα διαφοροποιείται από την μετανεωτερικότητα ενώ ο Giddens δεν διαφοροποιεί τις καταστάσεις. Ο Jurgen Habermas, υπερασπίζεται την νεωτερικότητα κατηγορώντας την μετανεωτερικότητα για νέο- συντηρισμό. Ο Giddens δεν ήταν συμπαθής προς την μετανεωτερικότητα. «Έχει προταθεί για τη μεταβατική περίοδο μία απίθανη ποικιλία ονομασιών ελάχιστες από τις οποίες αναφέρονται κατηγορηματικά στην ανάδυση ενός κοινωνικού συστήματος νέου τύπου ενώ οι περισσότερες ονομασίες υπαινίσσονται ότι κάποια προγενέστερη κατάσταση πραγμάτων τελειώνει (μετανεωτερικότητα)». Giddens A., *Οι Συνέπειες της Νεωτερικότητας*, μτφ. Γ. Μερτίκας, Κριτική, Αθήνα 2001, σ. 15. Βλ. υπ.3 στο Δημήτρη Μπεκριδάκης, *Μετανεωτερικότητα, Θρησκεία και Ορθόδοξη Θεολογία*, 6/04/2002. [<https://acadimia.org/nea-anakoinoseis/deltia-tyπου/22-perilipseis/351-metaneoterikotita-thriskeia-kai-orthodoksi-theologia>, (01/01/2019)].

123 Fredrick Jameson, *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτική του ύστερου καπιταλισμού*, μτφ. Γ. Βάρσος, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σ. 11.

124 Οι προσδιορισμοί που δίνει ο Giddens είναι: "ύστερη" (late), "υψηλή" (high) ή "ριζοσπαστικοποιημένη" (radicalized) νεωτερικότητα. Giddens A., *Οι Συνέπειες της Νεωτερικότητας*, σ. 211. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως αν η νεωτερική κοινωνία είναι η εποχή του από- (δόμη, μάγευση, -μυθοποίηση κ.ο.κ), η μετανεωτερικότητα είναι η εποχή του μετα- (μεταμοντέρνος κόσμος, μεταβιομηχανικός-ύστερος καπιταλισμός, μετα-άνθρωπος). Βλ. Fredrick Jameson, *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτική του ύστερου καπιταλισμού*, μτφ. Γ. Βλαρδος, Νεφέλη, Αθήνα 1999.

125 Για το τεράστιο ζήτημα του ορισμού της μετανεωτερικότητας και για τις υπάρχουσες απόψεις – διενέξεις βλ. Πατσαλίδης, Σάββας, «Μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός: συγκλίσεις και αποκλίσεις», *Ουτοπία*, Ουτοπία: διμηνιαία έκδοση θεωρίας και πολιτισμού τ. 33, 1999, σ. 123-135.

Η επιστημονική γνώση και η αντικειμενική αλήθεια για τον κόσμο, τον άνθρωπο και την ιστορία του αμφισβητείται¹²⁶ και είμαστε όλοι δύσπιστοι και διστακτικοί απέναντι σε απολυταρχικά συστήματα, αυθεντίες, αξιώματα και αδιαμφισβήτητες αλήθειες. Ο νέος άνθρωπος αμφισβητεί και αντιμετωπίζει τους θεσμούς επιφυλακτικά. Το κράτος και η εκκλησία αντιμετωπίζονται ως θεσμοί, ως εκ τούτου δεν πείθουν τον μετανεωτερικό άνθρωπο.¹²⁷,

Οι βασικές νόρμες και αξίες της νεωτερικότητας, ιδεολογία, οικογένεια, κοινωνική αλληλεγγύη, πολιτική, παράδοση, εν είδει μουσειακής γνώσης, συνδέονται άρρηκτα με το παρελθόν, το οποίο «δεν είναι πηγή και ρίζα για κανέναν».¹²⁸ Ο πνευματικός πολιτισμός *Culture*, αντικαθίσταται από τον τεχνολογικό πολιτισμό *Civilization* :το τέλος της ιστορίας σημαίνει την μετατροπή της ανθρώπινης ιστορίας σε τεχνολογική. Σήμερα, το θείο πνεύμα, είναι πανταχού παρών μέσα από το διαδίκτυο, στον «μεταμοντέρνο Πρώτο Κόσμο μας».¹²⁹

Ο χωροχρόνος της νεωτερικότητας ήταν αυστηρά δομημένος, επηρεασμένος από την χριστιανική γραμμικότητά του (χωρίς βέβαια την εσχατολογική χριστιανική διάθεση). Υπήρχε αρχή και τέλος, παρελθόν- παρόν- μέλλον. Η μετανεωτερική χρονικότητα αίρει τα όρια αυτά: αναγνωρίζεται μόνο το παρόν, ζούμε σε ένα αδιάκοπο συνεχές παρόν, σύμφωνα με τον Bauman. Το μέλλον δεν μας αφορά γιατί το μέλλον προϋποθέτει σχέδιο, ευθύνη διαχείρισης του χρόνου κάτι που ο μετανεωτερικός άνθρωπος δεν χρειάζεται, καθότι ανέστιος. Η μετανεωτερική συγκυρία επιβάλλει μία ακόμα χρονική μεταβολή, ο προσωπικός ατομικός χρόνος μετατρέπεται σε *ελεύθερο χρόνο* ο οποίος επιβάλλεται να γεμίσει με χόμπι και δραστηριότητες.¹³⁰

Αυτοσκοπός της σύγχρονης κοινωνίας είναι ο εξοβελισμός του θανάτου και του γήρατος και η επιμήκυνση της ζωής. Ο φόβος Θανάτου τρομοκρατεί τον μετανεωτερικό πιστό της αθανασίας, ενώ η ίδια η διαδικασία πένθους έχει εξαφανιστεί.¹³¹ Η επιδίωξη της αθανασίας με την υπόσχεση της βιοτεχνολογίας για απαλλαγή του γήρατος και ευεξία αποτελούν την νέα προσευχή. Επειδή, *αν δεν υπήρχε θάνατος δεν θα υπήρχε* θρησκεία (Feuerbach) είμαστε καταδικασμένοι να πιστεύουμε καθώς δίχως Θεό, ο άνθρωπος είναι καταδικασμένος σε

126 Στην ευταξία έναντι της ελευθερίας της νεωτερικής κοινωνίας, που προβάλλει ο Freud, ο Bauman αντιπαραβάλλει την αντιστροφή των όρων: ελευθερία έναντι ατομικής ασφάλειας.

127 Καστοριάδης, *Η άνοδος της ασημαντότητας*, σ. 24. Ο Baudrillard τονίζει την εμμονή του σύγχρονου υποκειμένου να απολαμβάνει, να σκέφτεται θετικά και να είναι ευτυχισμένος Baudrillard, *Η Καταναλωτική Κοινωνία*, μτφ. Β. Τομανάς, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 2005, σ. 81. βλ. σχετικά περί του μετανεωτερικού «συνδρόμου της ιδανικότητας» Τζ. Κρίστεβα, *Αυτή η απίστευτη ανάγκη για πίστη*, μτφ. Τζένη Κωνσταντίνου, Μεταίχιμιο, 2011, σ. 15.

128 "History is a bunk" (η ιστορία είναι αρλούμπα), σύμφωνα με τον H. Ford, ό.π., σ. 29.

129 Fredrick Jameson, *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτική του ύστερου καπιταλισμού*, μτφ. Γ. Βλαρδος, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σ. 22.

130 Max Horkheimer, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, μτφ. Ζήσης Σαρίκας, Ύψιλον, 1984, σ. 54.

131 Για την κατάργηση του πένθους στην σύγχρονη κοινωνία βλ. π. Φιλόθεος Φάρος, *Το πένθος*, Αρμός, Αθήνα, 2013.

θάνατο (είμαστε όλοι μελλοθάνατοι υπενθυμίζει ο *Επαναστατημένος άνθρωπος* του Camus).¹³²

Πλάνητας, τουρίστας ή προσκυνητής είναι οι κατηγορίες στις οποίες εντάσσεται ο σύγχρονος άνθρωπος, σύμφωνα με τον Bauman.¹³³ Εκ διαμέτρου αντιθετικός είναι ο προσκυνητής, ο οποίος έχει προορισμό και συναισθηματικό στόχο. Υπάρχει όμως και η κατηγορία του πλάνητα, ο οποίος υποχρεούται λόγω συνθηκών να αλλάξει μέρος, όχι όμως επειδή το επιθυμεί αλλά επειδή δεν δύναται να πράξει διαφορετικά. Είναι ο πρόσφυγας, ο οικονομικός μετανάστης, ο ξένος.¹³⁴ Στην μεταμοντέρνα κοινωνία κυριαρχεί ο εκτεταμένος ατομικισμός, καθώς το υποκείμενο εντάσσεται σε ένα αυτοματοποιημένο σύστημα μαζικής παραγωγής και κατανάλωσης υλικών αγαθών, το οποίο ευνοεί τις διαρκείς ματαιώσεις των προσδοκιών και των επιθυμιών του.¹³⁵

Η νεωτερικότητα απέβαλε την θρησκεία αλλά διατήρησε τον μύθο. Η βεμπεριανή έννοια της απομάγευσης του κόσμου εισάγει την έννοια της ξενικής απογοήτευσης (από + γοητεία < γητεύω) καθώς αναιρεί τις μεγάλες αφηγήσεις και τις αλήθειες της νεωτερικότητας.¹³⁶ Ο μύθος αντικαθίσταται από τη «λευκή μυθολογία» (white mythology) για να δανειστούμε τον τίτλο του ομώνυμου έργου του Derrida. Η απομάγευση της μετανεωτερικότητας καταλύει τους εσχατολογικούς μύθους κάτι που η νεωτερικότητα δεν έκανε. Η νεωτερικότητα άλλαξε το σύστημα ερμηνείας του μαγικού το οποίο στην συνέχεια το εξαφάνισε η μετανεωτερικότητα.¹³⁷ Η μετανεωτερικότητα επιβάλλει την λήθη και νεκρώνει την συλλογική μνήμη, μνημειοποιώντας τα πάντα.¹³⁸ Αντίστοιχα, είδαμε ότι οι μεγάλες χριστιανικές γιορτές αποπνευματικοποιούνται και χάνουν το νόημά τους, νεκρώνεται ο συμβολισμός και η μνήμη που τα συνδέει.

Ζούμε στην εποχή του θεάματος. Πολιτισμός και θρησκευτικότητα αποτελούν εμπειρίες θεάματος. «Show σημαίνει να δείχνει κανείς σε όλους τι έχει και τι ξέρει να κάνει. Είναι ακόμη

132 «Η θρησκεία είπα πάντοτε το εξής: θα πεθάνετε αλλά ο θάνατος αυτός δεν είναι αληθινός θάνατος. Η πρόταση αυτή μπορεί να λάβει διάφορες μορφές: αναβίωση του προγόνου μέσω του παιδιού, λατρεία των προγόνων, αθανασία της ψυχής κ.λπ. «Κορνήλιος Καστοριάδης, *Η άνοδος της ασημαντότητας*, σ. 185.

133 Υπενθυμίζουμε την *περιπλανώμενη θεολογία* του Florofsky, που είδαμε παραπάνω αλλά και την έννοια της περιπλάνησης *dérive*, όπως την ορίζει ο Debord:
«... μία τεχνική βιαστικού περάσματος από ποικίλες ατμόσφαιρες μιας πόλης που διαχωρίζεται από τις κλασικές έννοιες του περίπατου, της βόλτας και του ταξιδιού».
Γ. Ιωαννίδης, *Το Ξεπέρασμα της Τέχνης, Ανθολογία Κειμένων της Καταστασιακής Διεθνούς*, «Guy Debord, Η Θεωρία της Περιπλάνησης», Ψυφίλον, Αθήνα, 1999, σ. 84.

134 Κώστας Περεζούς, Zygmunt Bauman, «Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της». *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, τ.12, 2004, σ. 351-358.

135 David Harvey, *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας, Διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*, μτφ. Ε. Αστερίου, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2009, σ. 28-29.

136 Marc Augé, *Για μια ανθρωπολογία των σύγχρονων κόσμων*, μτφ. Ε. Ρίκου, Αλεξάνδρεια, 1999, σ. 37- 41.

137 Marc Augé, ο. π., σ. 45.

138 Ο Augé τονίζει το παράδειγμα των εθνικών επετείων, οι οποίες αποτελούν νεκρωμένα σημεία του παρελθόντος χωρίς κανέναν νόημα και συναίσθημα για το σύγχρονο άτομο. Ό.π., σ. 52.

και σήμερα εμποροπανήγυρη, προσβλημένη μόνο αθεράπευτα από την αρρώστια της κουλτούρας». ¹³⁹ Η λατρευτική και πνευματική απομείωση και απογύμνωση της Εκκλησίας μετατρέπουν τα πάντα σε θέαμα και υπερθέαμα. Κανείς δεν προβληματίζεται και δεν ασχολείται με τον συμβολισμό πίσω από την αμφίεση των ιερέων, οι περισσότεροι όμως επικεντρώνονται και σχολιάζουν «τα χρυσά άμφια» κ.λπ. Μιλάμε για φολκλοροποίηση της θρησκείας καθώς η πνευματικότητα είναι πλέον αδύνατη. «[...]τα Μυστήρια, οι προσευχές, οι βαθμοί ιεροσύνης [...] μετατράπηκαν στην συναίσθηση των χριστιανών σε ιδιωτικές τελετές, έγιναν ιδιωτική επιχείρηση για κάθε άτομο ή οικογένεια, μην έχοντας (προφανώς) καμία σχέση με την έννοια της συγκεντρωμένης κοινότητας» ¹⁴⁰. Οι μεγάλες χριστιανικές γιορτές, (Χριστούγεννα, Πάσχα, περιφορά Επιταφίου, τα μυστήρια της Εκκλησίας, όπως ο γάμος και η βάφτιση)· είτε έχουν ταυτιστεί (με την πρόφαση της παράδοσης) με συγκεκριμένα φαγητά και οικογενειακές μαζώξεις είτε σε κιτς τελετές επίδειξης πλούτου. Ο Neil Postman επικαλείται στο έργο του «Τεχνοπώλιο» την διαφήμιση στην οποία ο Χριστός διαφημίζει ένα κρασί λέγοντας στην κάμερα «Όταν μετέτρεψα το νερό σε κρασί στην Κανά αυτό ακριβώς είχα υπόψιν. Δοκίμασέ το και θα γίνεις σήμερα πιστός». ¹⁴¹ Η διαφήμιση δηλαδή από – συμβολοποιεί τα σύμβολα και τα καθαιρεί από την ιερότητά τους.

139 T. Adorno, M. Horkheimer, *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, σ. 253.

140 Schmemmann Alexander, «Eukharistya», *Introduction to Liturgical Theology*, American Orthodox Press, 1966, σ. 27.

141 Βασίλειος Γαϊτάνης *Homo Mediator και Homo Theologicus*, εκδ. Γρηγόρη, σ. 140 -141.

Αναφέρθηκε ήδη, ότι η εκκοσμίκευση, ως έννοια προς έρευνα, αποτελεί απόρροια της δεκαετίας του '60 και της ανάπτυξης της Κοινωνιολογίας της Θρησκείας και των θεωριών που διατυπώθηκαν. Η εξαφάνιση της θρησκείας, αντιμετωπίστηκε ως τετελεσμένο γεγονός από πληθώρα κοινωνιολόγων και μελετητών των Νέων Χρόνων (H. Cox, P. Berger, M. Gauchet). Αρκετοί αρνούνται την ύπαρξη θρησκευτικής κρίσης καθώς θα σήμαινε την ύπαρξη θρησκευτικής ζωής, κάτι που έχει αποκλείσει η νεωτερικότητα.¹⁴³ Αν την πρώτη εκκοσμίκευση και πρώτη νεωτερική εξέλιξη στην ανθρώπινη θρησκευτική συμπεριφορά, αποτελεί η παρουσία του μονοθεϊσμού και η κατάργηση των θεών πλέον καταργείται και ο μονοθεϊσμός καθώς μιλούμε για συγκριτική θρησκεία-παν-θρησκεία.

Αν στην νεωτερική κοινωνία η πίστη μετατράπηκε σε ιδιωτική υπόθεση, η μετανεωτερική, μεταχριστιανική εποχή την αντιμετωπίζει είτε φολκλορικά είτε την μετασηματίζει σε *κουλτούρα και περιρρέουσα ατμόσφαιρα*.¹⁴⁴ Ο διαχωρισμός του τουρίστα και του πλάνητα που δεν ριζώνει και δεν δένεται, μετατρέπει τον homo religious σε καταναλωτή θρησκευτικών συστημάτων.¹⁴⁵

Η μετα - πίστη / μετα – θρησκεία (post religion / meta - religion) ως θρησκευτικό σύστημα της εκκοσμικευμένης κοινωνίας περιλαμβάνει την θρησκευτική αδιαφορία και τον αγνωστικισμό. Το μετα – θρησκευτικό σύστημα, αμφισβητεί την επίσημη θρησκεία / το δόγμα, αποδέχεται με ουδετερότητα όλες τις θρησκειολογικές προτάσεις και τέλος προβάλλει ανεκτικότητα σε κάθε μορφής θρησκευτικότητας.¹⁴⁶ Η θρησκευτικότητα πλέον, γίνεται καθαρά ατομική υπόθεση, δεν ακολουθείται το δόγμα ή η παράδοση, το άτομο δεν μετέχει στην θρησκευτική κοινωνία και στην θρησκευτική τελετουργία αλλά απομονωμένα πιστεύει και είναι ελεύθερο να διαμορφώσει τα δεδομένα της πίστης του. Επιλέγει αν θα πιστέψει, σε τι θα πιστέψει, πώς θα πιστέψει, πώς θα διαμορφώσει την θρησκευτική και λατρευτική ζωή. Ζώντας σε μια πολυπολιτισμική και πολυθρησκευτική κοινωνία και έχοντας

142 Τον όρο *Religions à la carte* τον εισάγει ο Jean-Louis Schlegel στο ομώνυμο βιβλίο Jean-Louis Schlegel, *Religions à la carte*, Fayard, 2012.

143 “That there is religion today needs to be acknowledged at the outset. Those modern thinkers like Marx, Nietzsche, Freud who thought religion would fade away in future generations were mistaken”. Kevin, Hart, *Postmodernism, a beginner's guide*, Oneworld, Oxford, 2004, σ. 107.

144 Σ. Γιαγκάζογλου, *Πρόσωπο και ετερότητα*, σ. 2.

145 Ο Kevin Hart μας προτείνει να επισκεφτούμε ένα καλό βιβλιοπωλείο για να διαπιστώσουμε την πληθώρα βιβλίων που συνδράμουν στην πνευματική αναζήτηση του μετανεωτερικού πιστού αλλά και για το συνονθύλευμα πίστης: “If you visit a good bookshop in a big city and look over the religion shelves you will find an increasingly large selection of books that use the expressions ‘postmodern religion’, ‘postmodern Christianity’, ‘postmodern God’, ‘postmodern theology’”. Kevin, Hart, *Postmodernism, a beginner's guide*, p.107. Για την τάση της από-εκκοσμίκευσης του 21ου αι. και τον θρησκευτικό πλουραλισμό βλ. Peter L. Berger, *The Many Altars of Modernity: Toward a Paradigm for Religion in a Pluralist Age*, Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2014.

146 Μάριος Μπέγζος, *Φαινομενολογία της Θρησκείας*, Ελληνικά Γράμματα, 1995, σ. 153-157. Ενδιαφέρουσα είναι η αντίθεση αθεΐας - αδιαφορίας, ως αντιθρησκείας- ανεξιθρησκείας και η διαπίστωση του Μπέγζου, ότι η αθεΐα είναι πολύ πιο ειλικρινής στάση.

αμβλυνθεί τα όρια παρατηρείται ένα νέο είδος θρησκευτικότητας, ένα *Potpourri* θρησκειών.¹⁴⁷

Ο νεωτερικός άνθρωπος ταυτόχρονα ευθυγραμμίστηκε με την γραμμικότητα της ιστορίας και με την αναζήτηση της ατομικής του ελευθερίας, δηλαδή συμπράττει με την ιστορία και τον χριστιανισμό. Ο μετανεωτερικός άνθρωπος, αποκηρύσσοντας την ιστορία επισήμως ανακοινώνει το τέλος χριστιανισμού. Η νέα θρησκευτική συνείδηση (*new religious consciousness*), η εμφάνιση ποικίλων νέων θρησκευτικών κινήσεων (*new religious movements*) και η καθιέρωση μιας νέας πνευματικότητας (*new spirituality*) σηματοδοτεί την έναρξη της "επαναμάγευσης" του κόσμου ως δικαίωμα στην ελευθερία του θρησκείων στην μετανεωτερική κοινωνία εφόσον «με κάνει να αισθάνομαι καλύτερα».

Είναι λοιπόν η εποχή θρησκευτικής αφύπνισης και επιστροφής του ιερού όχι όπως νοείται στην παραδοσιακή και νεωτερική κοινωνία. Επιπλέον, από την δεκαετία του 60 παρατηρείται η στροφή των ανθρώπων στις ασιατικές θρησκείες όπως ο βουδισμός και ο ινδουισμός.¹⁴⁸ Η πανσπερμία θρησκειών και η κυρίαρχη εισροή στοιχείων ανατολικών κυρίως θρησκειών, αλλάζουν την αντίληψη του χρόνου: δεν είναι πλέον γραμμική η μετανεωτερική αφήγηση.

Εύλογα, θα περιμέναμε ότι όσο περνούν οι δεκαετίες η πορεία προς τον αθεϊσμό ή αγνωστικισμό θα ήταν μονόδρομος ενώ οι θρησκείες θα εγκαταλείπονται και θα αποτελούσαν μουσειακές αναφορές. Αντίθετα με τα αναμενόμενα, οι βασικές μεγάλες παραδοσιακές θρησκείες ισλάμ, χριστιανισμός βουδισμός, άντεξαν και μάλιστα εμφανίζονται με τρομαχτική δυναμική. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι τελικά αυτή που επλήγη και έχασε δεν ήταν η θρησκεία αλλά η εκκοσμίκευση. Η εκκοσμίκευση που εδραιώθηκε επίσημα από την δεκαετία του '60, και κυριάρχησε μέχρι την δεκαετία του '80, κλονίζεται την δεκαετία του '90. «Ένώ έχουμε αμετάκλητα και ανεπιστρεπτί αποδράσει από το θρησκευτικό, από κάθε άποψη και με όλες τις έννοιες του όρου, αυτό δεν μας έχει εγκαταλείψει, και ίσως, παρόλο που η ωφέλιμη πορεία του έχει τελειώσει, εμείς να μην τελειώσουμε ποτέ μαζί του».¹⁴⁹

Τα υποκατάστατα της θρησκείας και η στροφή στην θρησκευτικότητα ή στο πνευματικό, εδραίωση της τεχνολογίας¹⁵⁰ ως νέου υπερβατικού χώρου εδραιώνουν το επιχείρημα της

147 Η φράση ανήκει στον Σταύρο Ζουμπουλάκη. Από την διάλεξη με θέμα: Άτομο και κοινότητα στην Νεωτερική Εποχή, Πολιτιστικό Κέντρο της Ι. Αρχιεπισκοπής Αθηνών, 2015.

148 Η τάση αυτή, αποδίδεται από τον Kevin Hart, στην αναζήτηση του ενατένισης και υπερβατικότητας, ενώ ο Gauchet, κάνει λόγο για απρόσωπη κατάσταση ιερού στον βουδισμό και στον ταοϊσμό σε αντίθεση με τον προσωποποιημένο Γιαχβε- Μεσία.

Far more than in the sixties, though, people today are seeking solace or thrills in alternative religions. They are drawn to New Age communities and even Pagan rites. You find people experimenting with Wiccan (μάγισσες) ceremonies, becoming involved with cults like The Family and Heaven's Gate'.

Kevin Hart, *Postmodernism, a beginner's guide*, σ. 108

149 Marcel Gauchet, *Η απομάγευση του κόσμου*, σ. 123.

150 Επιπλέον, υπάρχουν οι όροι: τεχνολογική εσχολογία, τεχνολογικός μυστικισμός, Βλ. Απόστολος Νικολαΐδης, Η «Νέα Ανθρωπολογία της Θρησκείας» στη Φιλοσοφία του Ernst Bloch, Διδακτ. Διατριβή, Αθήνα, 1995, σ. 78.

«αποεκκοσμίκευση» (desecularization) και της επαναθρησκευοποίησης καθώς «Κάτι άλλο έχει πάρει σήμερα την θέση της θρησκείας και του Θεού: κάτι που δεν είναι για μας “ιερό”, αλλά που πέτυχε, κουτσά-στραβά, να στεριώσει κοινωνικά ως το πρακτικό ισοδύναμο του ιερού, ως ένα είδος υποκατάστατου της θρησκείας, ως μια ρηχή και ξεθαμμένη θρησκεία. Κι αυτό είναι η παράσταση, η φαντασιακή σημασιοδότηση της γνώσης και της τεχνικής». ¹⁵¹ Η Δύση έκπληκτη παρατηρεί την επιστροφή του Θεού μέσα από δύο αντιθετικούς και αντιφατικούς δρόμους: φονταμενταλισμός ¹⁵² και θρησκευτικός φανατισμός ή θρησκευτική αδιαφορία· οι πυλώνες της ύστερης νεωτερικότητας. Αν η νεωτερικότητα σφραγίστηκε με την απαισιοδοξία και την διάψευση, η μετανεωτερικότητα ταυτίζεται με το αίσθημα του φόβου. ¹⁵³ Το μετανεωτερικό υποκείμενο αναπνέει, ζει σε ένα περιβάλλον μόνιμης «πηγής απειλής και βίας» γνωρίζοντας ότι «ολόκληρη η ζωή είναι ένας μακρύς και μάλλον ανώφελος αγώνας ενάντια στο δυνάμει παραλυτικό αντίκτυπο φόβων κι ενάντια στους πραγματικούς ή υποθετικούς κινδύνους που μας κάνουν να φοβόμαστε». ¹⁵⁴

151 Κ. Καστοριάδης, Ντάνιελ Κον - Μπέντιτ, *Από την οικολογία στην αυτονομία*, μτφ. Ά. Σταύρου, Ράππα, Αθήνα, 1981, σ. 22-23.

152 Ο φονταμενταλισμός είναι εκ φύσεως μανιχαϊκός και εριστικός καθώς αναγνωρίζει στον έτερο πάντα τον εχθρό. Ο Kevin Hart χαρακτηρίζει το φαινόμενο του φονταμενταλισμού ως ‘fast food of American religious’ καθώς παρέχει αίσθηση ασφάλειας, σε έναν μη ασφαλή κόσμο. Ο θρησκευτικός φονταμενταλισμός προσδιορίζει κυρίως άτομα λιγότερο μορφωμένα άτομα σε αντίθεση με την άλλη μορφή πολιτικής ακρότητας όπως οι προσκείμενοι στο δόγμα της πολιτικής ορθότητας. Kevin Hart, *Postmodernism*, σ. 110.

Σήμερα τον φονταμενταλισμό τον ταυτίζουμε συνήθως με το Ισλάμ. Όμως οφείλουμε να επισημάνουμε και την ορθόδοξη χριστιανική ακρότητα. «Η μία περίπτωση είναι η Σερβία του Μιλόσεβιτς. Εκεί, η Ορθοδοξία χρησιμοποιείται ως όπλο διαχωρισμού και έξαψης μίσους εναντίον των «απαίστων παπιστών» της Κροατίας και των εξ ίσου «απαίστων μουσουλμάνων» της Βοσνίας. Είναι αστείο όμως να μιλάμε στην προκειμένη περίπτωση για πραγματικά θρησκευτικά αισθήματα. Έχουμε να κάνουμε με μian εντελώς δημαγωγική χρησιμοποίηση της θρησκείας, για λόγους εθνικιστικούς και πολιτικούς. Η άλλη περίπτωση αφορά την Ελλάδα. Εδώ, επίσης, δεν υπάρχει καμία πραγματική αναζωπύρωση της θρησκευτικής πίστης. Υπάρχει όμως η δημαγωγική χρησιμοποίηση της Ορθοδοξίας από τους πολιτικούς αρχηγούς, οι οποίοι, ταυτόχρονα, υποχωρούν μπροστά στους εκβιασμούς της Εκκλησίας, επαναφέροντας ή διατηρώντας μεσαιωνικές και αντιδημοκρατικές διατάξεις, όπως είναι η εξίσωση του θρησκευτικού με τον πολιτικό γάμο και η αναγραφή του θρησκευόμενου στις ταυτότητες».

Κ. Καστοριάδης, *Είμαστε υπεύθυνοι για την ιστορία μας*, Πόλις, 2001, σ.24. και βλ. Kerel, G., *Η επιστροφή του Θεού. Ισλαμικά, χριστιανικά, εβραϊκά κινήματα στην επανάκτηση του κόσμου*, μτφ. Γ. Φασουλάκης, Λιβάνη, Αθήνα, 1992. και Σωτήρης Βανδώρος, *Εισαγωγή στις πολιτικές ιδεολογίες*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα, 2015. [<http://hdl.handle.net/11419/4733>(01/09/2019)].

153 Για την κουλτούρα του φόβου. Βλ. Robin Corey, *Φόβος: Η ιστορία μιας πολιτικής ιδέας*, μτφ. Ι. Πεντάζου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2010.

154 Zygmunt Bauman, *Ρευστός φόβος*, μτφ. Γιώργος Καραμπέλας, Πολύτροπον, 2007, σ. 96-97 και 18.



The Berlin Project "House of One God", ο ναός όπου συστεγάζονται οι τρεις θρησκείες.

Δεν θα μπορούσαμε να κλείσουμε το κεφάλαιο αυτό με την διαπίστωση του Peter Berger στο ομώνυμο βιβλίο το *The Desecularization of the World*, ότι ο κόσμος είναι πολύ πιο θρησκευόμενος τώρα από πριν και ότι η αξίωση για την αποθρησκευοποίηση και την πλήρη εξαφάνιση της θρησκείας στον σύγχρονο κόσμο είναι μια πλανεμένη αντίληψη.¹⁵⁵

155 Peter Berger, *The desecularization of the world: resurgent religion and world politics*. Washington, D.C.: Ethics and Public Policy Center, 1999, σ. 2 -5. Εκεί αναλύει τη λανθασμένη κρίση της δεκαετίας του 1960, για το τέλος της θρησκείας από τους κοινωνιολόγους και θεολόγους της εποχής.

«Σήμερα, ημέρα του Πάσχα του Αγίου Έτους
εδώ
μέσα στην εμβληματική Παναγία των Παρισίων
Κατηγορώ
Την Καθολική Εκκλησία για θανάσιμη υπεξαίρεση των ζωτικών μας δυνάμεων προς όφελος
ενός άδειου ουρανού
Κατηγορώ
Την Καθολική Εκκλησία για απάτη
Κατηγορώ
Την Καθολική Εκκλησία ότι μολύνει τον κόσμο με την θανατερό της ηθική
ότι είναι το καρκίνωμα ενός Δυτικού Κόσμου σε αποσύνθεση
Σας το λέω αλήθεια: ο Θεός πέθανε
Βρίσκουμε εμετική την αγχωτική ασημαντότητα των προσευχών σας
διότι
οι προσευχές σας γέμισαν πυκνούς καπνούς τα πεδία μαχών της Ευρώπης μας
Πηγαίντε στην τραγική και ενδιαφέρουσα έρημο μιας γης όπου ο Θεός έχει πεθάνει
και οργώστε ξανά αυτή τη γη με τα γυμνά σας χέρια
με τα χέρια της ΠΕΡΗΦΑΝΕΙΑΣ
με τα χέρια της προσευχής
Σήμερα, ημέρα του Πάσχα του Αγίου Έτους,
μέσα στην εμβληματική Παναγία των Παρισίων της Γαλλίας, κηρύσσουμε
τον θάνατο του Θεού Ιησού ώστε επιτέλους να ζήσει ο Άνθρωπος».¹⁵⁶

Στις 9 Απριλίου 1950, η ριζοσπαστική καλλιτεχνική ομάδα Lettrists εισέβαλαν στον Καθεδρικό ναό της Notre Dame κατά την διάρκεια της Ακολουθίας του Πάσχα. Από τον άμβωνα το μέλος της ομάδας Michel Mourre ανακοινώνει τον αμετάκλητο νιτσεικό θάνατο του Θεού και της Εκκλησίας.

156 [https://societyvsdistortion.wordpress.com/tag/λετρισιμός/\(13/02/2020\).](https://societyvsdistortion.wordpress.com/tag/λετρισιμός/(13/02/2020).)



Οι Michel Mourre, Serge Berna και Ghislain Marbaix στο αστυνομικό τμήμα μετά την δράση.

Ο προβληματισμός σχετικά με τον «θάνατο του Θεού» ιστορικά εδραιώνεται την περίοδο 1950-1960. Στην Αμερική, φιλελεύθεροι θεολόγοι διακήρυξαν το «μανιφέστο» της Θεολογίας του θανάτου του Θεού.¹⁵⁷ Την δεκαετία του 1960 η σχολή της Φρανκφούρτης δεσπόζει και ασκεί κριτική στις νεωτερικές επιταγές. Διαμορφώνει ουσιαστικά την πολιτική, κοινωνιολογική και πολιτισμική κριτική των επόμενων δεκαετιών. «Κατά την διάρκεια του εικοστού αιώνα, η ιδέα της προόδου αντιμετωπίστηκε με δυσπιστία, αν δεν εγκαταλείφθηκε εντελώς από τις ελίτ των διανοουμένων. Όχι πως έπαψε η αναμονή καλύτερων καιρών. Τώρα όμως φαινόταν σαν έκρηξη, με θραύσματα προς διάφορες κατευθύνσεις, όπου ελπίδα και φόβος, άκρατη αισιοδοξία και απαισιοδοξία εναλλάσσονταν απότομα. Τα ουτοπικά, και κυρίως τα δυστοπικά, κείμενα του εικοστού αιώνα έγιναν ο τόπος όπου η κρίση της έννοιας της νεωτερικότητας εκφράστηκε με την μεγαλύτερη δυνατή ένταση»¹⁵⁸.

Ο Max Weber παγιώνει τον όρο απομάγευση, προσδιορίζοντας έτσι το τέλος μιας ολόκληρης εποχής. Αντίστοιχα, στην δυτικοχριστιανική θεολογία εισάγεται από το ρεύμα της «Θεολογίας του Θανάτου του Θεού», ο όρος «αθεϊστικός χριστιανισμός» και «εκπνευματισμένη Θεολογία».¹⁵⁹ Ο Ernst Bloch, με προτεσταντικές ρίζες, εστιάζει στον

157 Μια συμπυκνωμένη καταγραφή – περιοδολόγηση – αποτελεί το συλ. Έργο, *Ο Θάνατος του Θεού, από τον Διαφωτισμό ως τις μέρες μας*, μτφ. Γ. Καράμπελας, Αλεξάνδρεια, 2019.

158 Αντώνης Λιάκος, *Αποκάλυψη, ουτοπία και ιστορία: οι μεταμορφώσεις της ιστορικής συνείδησης*, Πόλις, Αθήνα, 2012, σ. 281.

159 Σχετικά με τον κίνδυνο της χωρίς πνευματικότητα θεολογίας ο Adorno είναι καταγγελτικός: « [...] Πιστεύει μόνο ξεχνώντας την πίστη του. Υποβάλλει στον εαυτό του την ιδέα ότι διαθέ-τει γνώση και βεβαιότητα, όπως οι αστρολόγοι και οι πνευμα-τιστές. Αυτά δεν είναι κατ' ανάγκη το χειρότερο σε σύγκριση με την εκπνευματισμένη θεολογία. Η Ιταλίδα γριούλα η οποία στην αφελή της πίστη ανάβει ένα κερί στον άγιο Τζενάρο για τον εγγονό της που τον πήραν στον πόλεμο μπορεί να βρίσκεται πιο κοντά στην αλήθεια απ' ό,τι οι παπάδες και οι πρωθιερείς, που, απαλλαγμένοι από την ειδωλολατρία, αγιάζουν τα όπλα, απέναντι στα οποία ο άγιος Τζενάρο είναι ανίσχυρος. Για τους απλοϊκούς όμως η ίδια η θρησκεία γίνεται υποκατάστατο θρησκείας. Μια τέτοια υποψία συνόδευε το χριστιανισμό από τα πρώτα

βιβλικό ανθρωπισμό και θέτει την Βίβλο, ως την πηγή και βάση όλου του δυτικού πολιτισμού. Η βιβλική μυθολογία είναι η παγκόσμια και οικουμενική μυθολογία και η απομάκρυνση τόσο της Αριστερής διάνοησης (στην οποία ανήκε και ο ίδιος και η Σχολή της Φρανκφούρτης) αλλά και του πολιτισμού ολόκληρου από την βιβλική παράδοση, είναι η αιτία, σύμφωνα με τον Bloch, για την φρίκη του ναζιστικού μορφώματος.¹⁶⁰

Αν ο 19^{ος} αιώνας απαιτεί την κατάργηση του Θεού, οι διανοούμενοι του 20^{ου} αι, εμφανίζονται πιο διαλλακτικοί. Η μαρξιστική ανάγνωση του ιουδαϊκοχριστιανικού νόμου, με πρώτον τον Walter Benjamin, ο οποίος διακρίνεται από μυστικιστικό ιουδαϊσμό και συνομιλεί με τον μεσσιανισμό του Bloch.¹⁶¹ Ο Benjamin είναι ο πρώτος μαρξιστής που συμβιβάζει μεσσιανισμό με μαρξισμό και επιτίθεται στον μαρξιστικό υλισμό. Οι έννοιες του ιερού και του βέβηλου ως αντιθετικές ροπές που δεν εξαφανίζει η μία την άλλη αλλά αλληλοσυμπληρώνονται, χαρακτηρίζουν την σκέψη του. Ο Erich Fromm με την Raya Dunayevskaya ιδρύουν στην Αμερική τον «Μαρξιστικό Ουμανισμό», ενώ εμφανίζονται όροι όπως: Βιβλική Αριστερά, Χριστιανικός κομμουνισμός.

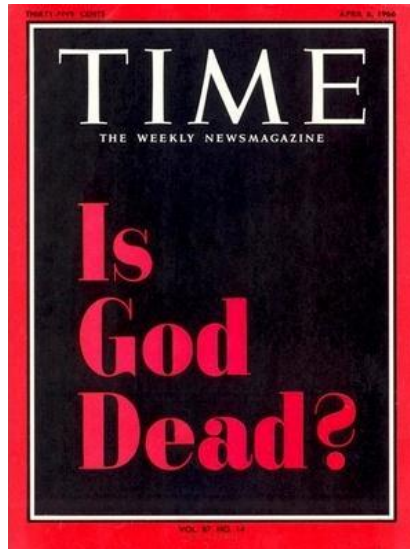
Ο νεομαρξισμός επιχειρεί να υπερβεί τα όρια του στενού ορθόδοξου υλισμού και να εστιάσει στην τομή υπερβατικότητας και υλισμού. Στην Λατινική Αμερική εμφανίστηκε ως αποτέλεσμα της σύμπλευσης μαρξισμού- χριστιανισμού το κίνημα της Θεολογίας της Απελευθέρωσης.¹⁶²

του βήματα, αλλά μόνοι οι παράδοχοι χριστιανοί, οι ανεπίσημοι, από τον Πασκάλ, τον Λέσινγκ και τον Κίρκεγκαρντ ως τον Μπαρτ, την έκαναν αφετηρία της θεολογίας τους».Τ. Adorno, M. Horkheimer *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, σ. 294

160 «Σε έναν κόσμο που έχει στραφεί ενάντια στην Βίβλο, οι άνθρωποι πηδούν με μεγάλη ευκολία πάνω από τις νεοπαγανιστικές πυρές της γερμανικής γιορτής Γιολ, διότι η ναζιστική καρικατούρα των Χριστουγέννων δεν έχει τίποτε να κάνει με το τέκνο εκ της ρίζης Ιεσσαί».
Ερνοστ Μπλοχ, *Ο αθεϊσμός στον χριστιανισμό. Για την θρησκεία της Εξόδου και της Βασιλείας*, μτφ. Π. Γιατζάκης, Άρτος Ζωής, 2019, σ. 5.

161 «Roter Bibeldetektiv» (κόκκινος ντεντέκτιβ της Βίβλου) χαρακτηρίστηκε το 1968 από τον Jürgen Moltmann σε άρθρο στο περιοδικό der Spiegel. Αν ο Ludwig Feuerbach εγκαινίασε τον θρησκευτικό διαφωτισμό, ο Bloch παρουσιάζει τον μετα-θρησκευτικό διαφωτισμό (meta-religiösen Aufklärung). Χρησιμοποιεί τα προστάγματα του μαρξισμού για να απαντήσει στις άλυτες μεταφυσικές προβληματικές.
Jürgen Moltmann, «Über Ernst Bloch: „Atheismus im Christentum», der Spiegel, 30.09.1968. [<https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46056054.html>] (01/09/2019)].

162 Οι θεολόγοι Gustavo Gutierrez, Leonardo Boff, Jon Sobrino, Juan Luis Segundo ήταν οι εμπνευστές της *θεολογίας της απελευθέρωσης* η οποία προκάλεσε την αντίδραση της Congregatio pro Doctrina Fidei της Καθολικής Εκκλησίας.



Το 1966 το περιοδικό το περιοδικό *Time*¹⁶³ κυκλοφορεί με πένθιμο, μαύρο εξώφυλλο, και με κόκκινα γράμματα ρωτά «Αν ο θεός πέθανε». Θεολόγοι όπως οι Paul Tillich, Gabriel Vahanian και Thomas Altizer πιστεύουν ότι η «μετά Auschwitz κοινωνία» αδυνατεί να πνευματικοποιηθεί και δεν έχει νόημα καμία θρησκεία. Ο Peter Berger με σειρά έργων και άρθρων πολεμά την άποψη αυτή, τονίζοντας ότι η κοινωνία εκκοσμικεύεται αλλά έχει ανάγκη την θρησκεία. Αργότερα, εισάγει την έννοια της «απο-εκκοσμίκευσης» (de-secularisation) του 21^{ου} αιώνα, θέλοντας να δηλώσει την επιστροφή στην θρησκεία και την ήττα της εκκοσμίκευσης.

Η Θεολογία του 60, στην Ευρώπη και στην Αμερική είναι μια «θεοκτονική» Θεολογία. Στην Ελλάδα, αντιδιαμετρικά αντίθετα, η Θεολογία είναι συμπαγής, αυστηρή και ορμητική. Στην παρούσα έρευνα, θεωρούμε ότι εξυπηρετεί καλύτερα μελετήσουμε την θεολογία στον Ελληνικό χώρο και το φαινόμενο της Νεορθοδοξίας στο δεύτερο μέρος, στο οποίο αναλύουμε την ιδιόζουσα περίπτωση της Ελλάδας

163 Βλ. <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,941410,00.html> (02/09/2019).

Το 1962, ο Herbert Read, διατυπώνει την κασσανδρική απαισιόδοξη πρόβλεψη για το μέλλον του καλλιτέχνη απέναντι στον τεχνολογικό πολιτισμό. Είναι η εποχή, όπως αναφέρθηκε στο πρώτο μέρος της διατριβής, της θεολογίας του Θανάτου του Θεού και του Θανάτου του Συγγραφέα. Νωρίτερα, ο W. Benjamin διατυπώνει την ιδέα της «αρνητικής θεολογίας της τέχνης».

«Όπως ξέρουμε, τα αρχαιότερα έργα τέχνης δημιουργήθηκαν για να εξυπηρετήσουν μια τελετουργία, που πρώτα ήταν μαγική και κατόπιν έγινε θρησκευτική. Έχει αποφασιστική σημασία το γεγονός πως ο αγγλικός αυτός τρόπος ύπαρξης του έργου τέχνης ποτέ δεν απαλλάσσεται ολότελα απ' την τελετουργική λειτουργία του. Δηλαδή: η μοναδική αξία του γνήσιου έργου τέχνης θεμελιώνεται στο τελετουργικό, στο οποίο το έργο τέχνης είχε την αρχική και πρώτη του χρηστική αξία. Όσο έμμεσα κι αν εκδηλώνεται αυτή, μπορεί να εντοπιστεί ακόμα και στις πιο κοσμικές μορφές της λατρείας του ωραίου σαν μια αποθρησκευτικοποιημένη τελετουργία. Η κοσμική λατρεία του ωραίου, που εκδηλώνεται με την Αναγέννηση για να κυριαρχήσει επί τρεις αιώνες, αφήνει μετά τη λήξη αυτής της περιόδου και με τον πρώτο δυνατό κλονισμό που την βρήκε, να φανούν καθαρά τα θεμέλια αυτά. Όταν δηλαδή, με την εμφάνιση του πρώτου πραγματικά επαναστατικού αναπαραγωγικού μέσου, της φωτογραφίας (ταυτόχρονα με την χαραυγή του σοσιαλισμού), η τέχνη ένιωσε να πλησιάζει η κρίση, που έπειτα από άλλα εκατό χρόνια έγινε πιο έκδηλη, αντέδρασε με την θεωρία της "Τέχνης για την Τέχνη" (*L' art pour l' art*), που είναι μια θεολογία της τέχνης. Απ' αυτήν προήρθε στην συνέχεια η αρνητική θεολογία με την μορφή της ιδέας της "καθαρής" τέχνης, που αρνείται όχι μόνο κάθε κοινωνική λειτουργία, αλλά και κάθε εξάρτηση από ένα υλικό αντικείμενο σαν μοτίβο».¹⁶⁴

Η αρνητική θεολογία της τέχνης, ουσιαστικά αντανακλά την αδυναμία επικοινωνίας της τέχνης, την αποτυχία να επικοινωνήσει η τελετουργία στον σύγχρονο κόσμο, την αποκαλυπτική αλήθεια, δηλαδή να ευ – αγγελιστεί. Από την στιγμή που το έργο τέχνης απεμπολεί την τελετουργική και λειτουργική του ιδιότητα, μεταστοιχείωνεται σε αμιγώς εκθετικό αντικείμενο και κανείς δεν νιώθει την ανάγκη, όπως προείπαμε, να προσευχηθεί μπροστά σε έργο θρησκευτικού περιεχομένου μέσα σε ένα μουσείο. Ο W. Benjamin με τον όρο «αύρα» του έργου τέχνης διακρίνει το πρωτότυπο από το αντίγραφο, όπως στην εικονογραφία διακρίνονται οι άγιοι με το φωτοστέφανο από τους καταδικασμένους. Ο Benjamin, δεν αποκόβει το έργο τέχνης από την λατρευτική του λειτουργία αλλά επισημαίνει την καμπή στην ιστορικοκοινωνική εξέλιξη, στην οποία η τέχνη θα αυτονομηθεί από την θρησκευτική ιδιότητά της με κορυφαία στιγμή το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη», που αποτελεί για την θεολογία της τέχνης.

Η κοσμική λατρεία του ωραίου, που εκδηλώνεται με την Αναγέννηση για να κυριαρχήσει επί τρεις αιώνες, αφήνει, μετά τη λήξη αυτής της περιόδου και με τον πρώτο δυνατό κλονισμό που την βρήκε, να φανούν καθαρά τα θεμέλια τούτα. Όταν δηλαδή, με την

164 W. Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφ. Δ. Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα, 1978, σ. 18.

εμφάνιση του πρώτου πραγματικά επαναστατικού αναπαραγωγικού μέσου, της φωτογραφίας, η τέχνη ένωσε να πλησιάζει η κρίση, που έπειτα από άλλα εκατό χρόνια έγινε πια έκδηλη, αντέδρασε με την θεωρία της “τέχνης για την τέχνη” που είναι η θεολογία της τέχνης.¹⁶⁵

165 Walter Benjamin, Δοκίμια για την τέχνη, σ. 18. Ο φιλόσοφος αναφέρεται στη σειριακή παραγωγή τέχνης η οποία απομαγικοποιεί την καλλιτεχνική διαδικασία:
«Από αυτήν προήλθε, στη συνέχεια μια αρνητική θεολογία με τη μορφή της ιδέας της «καθαρής» τέχνης, που αρνείται κάθε κοινωνική λειτουργία αλλά και κάθε εξάρτηση από ένα υλικό αντικείμενο σαν μοτίβο.. Γιατί πλέον το αναπαραγμένο έργο τέχνης γίνεται σε όλο και μεγαλύτερο βαθμό ένα έργο τέχνης προορισμένο να αναπαράγεται. Από μια φωτογραφική πλάκα, για παράδειγμα, μπορεί κανείς να βγάλει ένα πλήθος αντίγραφα, και δεν έχει νόημα να ρωτήσεις ποιό είναι το γνήσιο αντίγραφο. Με την μαζική αυτή αναπαραγωγή χάνεται η αυθεντικότητα και η μοναδικότητα του έργου τέχνης, με αποτέλεσμα να αχρηστεύεται το μέτρο γνησιότητας στην καλλιτεχνική παραγωγή, και να ανατρέπεται με αυτόν τον τρόπο όλη η λειτουργία της τέχνης».
Ο. π., σ. 19.

Θάνατος τέχνης και θάνατος καλλιτέχνη

Μέχρι και τον Διαφωτισμό η τέχνη, (ζωγραφική, γλυπτική, βιτρό) διαμορφώνεται σχεδόν εξολοκλήρου από την θρησκευτική θεματολογία και εξυπηρετεί σχεδόν αποκλειστικά την θρησκευτική τελετουργία. Ακόμα και σήμερα, σε ένα μουσείο αν δεν γνωρίζουμε την χριστιανική ιστορία με τα γεγονότα της, αδυνατούμε να κατανοήσουμε ακόμα και θεματικά τους πίνακες του 17ου αιώνα. Η θρησκευτική (χριστιανική) παιδεία είναι, δηλαδή απαραίτητη για να κατανοήσουμε τους θεματικούς άξονες της δυτικής τέχνης κάτι που σταμάτα να συμβαίνει στην τέχνη του 19 αι. Σταδιακά τα θρησκευτικά θέματα αντικαθίστανται από θεματικές, εικόνες και προβληματισμούς της καθημερινής ζωής, το γυμνό σώμα κυριαρχεί ως πηγή έμπνευσης, ενώ η δύναμη του ενστίκτου (προϊόν της ψυχανάλυσης), η βία των πολέμων αποτελεί άξονα δημιουργίας.

Ο Χριστιανισμός αποσυνδέεται λοιπόν, από την πολιτιστική γλώσσα με την σύγχρονη τέχνη σποραδικά να εμπνέεται από την βιβλική ή χριστιανική θεματολογία και από την παγανιστική μυθολογία. Το παράδοξο είναι, ότι η τέχνη· από την σουπρεματική υπερβατικότητα του Μάλεβιτς, και την μυστικιστική πνευματικότητα του Καντίνσκι μέχρι την εννοιολογική τέχνη ή την επιτελεστική τέχνη, επικαλείται την υπερβατικότητα, την τελετουργία, την μυστικιστική εμπειρία, την υπαρξιακή αγωνία είτε στο πλαίσιο του μηδενισμού είτε της μεταφυσικής. Το εργαλείο συνήθως, παραμένει η θρησκευτική γλώσσα μέσω των συμβόλων και η παράδοση. Η παράδοση νοείται ως κάτι συνεχές, από το παγανιστικό παρελθόν μας, την χριστιανική συνέχεια (καθολική, προτεσταντική, ορθόδοξη) μέχρι τον παροντικό μηδενισμό, αγνωστικισμό κ.λπ. η γλώσσα πνευματικής συνεννόησης είναι κοινή: Σταυρός, κόλαση και καθαρτήριο, η πορεία προς Γολγοθά, το θείο Πάθος, η αγωνία της Νύχτας της Γεσθημανής ακόμα και ο βιβλικός Γιαχβέ- τιμωρός των Σοδόμων ή ο παντοδύναμος Θεός του Αβραάμ είναι συχνά το αντικείμενο εστίασης, στην επιλογή των καλλιτεχνών να ασχοληθούν με χριστιανική θεματογραφία. Άλλη ατελέσφορη πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης είναι ο αρχαίος Μύθος και οι πολλαπλοί συμβολισμοί –ερμηνείες.

Ο Μοντερνισμός προσδιορίζει τον πολιτισμό (culture)¹⁶⁶ της Ευρώπης από το τέλος του 19^{ου} αιώνα ως τα μισά του 20^{ου} και αποτελεί την πολιτισμική έκφραση της νεωτερικότητας. Στο

166 Ενδιαφέρουσα είναι και η εξέλιξη των εννοιών κουλτούρα και πολιτισμού. Ο ορισμός του πολιτισμού έχει απασχολήσει από τον 18ο αι. την Φιλοσοφία, την Θεωρία της κουλτούρας, την Κοινωνιολογία και την Εθνολογία. Η διαφοροποίηση Πολιτισμού και Κουλτούρας πραγματοποιήθηκε τον 19ο αι. στην Γερμανία ως απόσταγμα της νεωτερικότητας. *Civilisation* <civis (πολίτης)><civitas (κοινωνία). Υπάρχει άρρηκτη σχέση πολίτη και πολιτισμού. *Cultura* < *cultus* < *colere* ταυτίζεται με την καλλιέργεια των φυτών εξού και *Agricultura*. Οι Ρωμαίοι θα χρησιμοποιήσουν αυτήν την μεταφορά για να περιγράψουν τον καλλιεργημένο άνθρωπο, ο Cicero (*Cicero, Tusc. II 13*) κάνει λόγο για *cultura animi* (καλλιέργεια της ψυχής).

Στα πρώτα χρόνια του Διαφωτισμού η πνευματική καλλιέργεια σχετίζεται με την αστική τάξη ενώ αργότερα, με στην Γερμανία, ο Herder ως κουλτούρα θεωρεί την πολιτιστική ταυτότητα του έθνους (*Volkgeist*). Ο εθνολόγος Edward Tylor διαφωνώντας με την φυλετική κληρονομιά του πολιτισμού, θα υποστηρίξει ότι ο πολιτισμός είναι ανθρώπινο επίτευγμα καθώς αποτελείται από τα χαρακτηριστικά που αποκτά το άτομο σε σχέση με το κοινωνικό περιβάλλον που μεγαλώνει και δρα. Η Μετανεωτερικότητα με τον Μεταμοντερνισμό από τα τέλη του 1950 εισάγει τις έννοιες υποκουλτούρα και στυλ, ενώ σήμερα μιλάμε και για το φαινόμενο της αντικουλτούρας. Παρατηρούμε δηλαδή ρευστοποίηση των εννοιών.

Για μια ιστορική εννοιολόγηση της έννοιας της κουλτούρας βλ. Toon Van Meijl, "Culture and Identity in Anthropology: Reflections on 'Unity' and 'Uncertainty' in the biological self" στο *International Journal for Biological Science*, Vol. 3, No. 1, 2008, σ. 165- 189. 0

σημείο αυτό είναι σκόπιμο να γίνει η διάκριση Πρωτοπορίας-Μοντερνισμού καθώς οι Πρωτοπορίες (υπερρεαλισμός, ντανταϊσμός, φουτουρισμός), ήρθαν σε ρήξη με την παράδοση ενώ αυτό που συνήθως αποκαλούμε Μοντερνισμό (T. S. Eliot, Ezra Pound, James Joyce) συνδιαλλάχθηκε μαζί της. Η Πρωτοπορία οικειοποιείται τις επιταγές της νεωτερικότητας για να την κρίνει καθώς χρησιμοποιεί την παράδοση για να έρθει σε ρήξη μαζί της, τον μύθο και την μνήμη για να προτείνει κάτι καινούργιο. Δημιουργεί τον άχρονο χρόνο και τον απροσδιόριστο χώρο, αναδημιουργεί Μύθο.¹⁶⁷ Δημιουργία και καταστροφή, καταστροφή και δημιουργία είναι το πνεύμα της Πρωτοπορίας: Αφού ο οπαδός του μοντερνισμού πρέπει να καταστρέψει για να δημιουργήσει, οι αιώνιες αλήθειες μπορούν ν' αναπαρασταθούν μόνο μέσα από την διαδικασία καταστροφής, η οποία έχει την τάση να καταστρέψει αυτές τις αλήθειες.¹⁶⁸

Η μετανεωτερικότητα, παραδόξως ζητά την επανασύνδεση με την παράδοση και στρέφεται στην λαϊκή τέχνη. Οι αντιδράσεις από μειοψηφίες στην ομοιομορφία της κουλτούρας (ο κοινωνιολόγος David Riesman το 1950 είναι ο πρώτος που επισημαίνει τις νέες κουλτούρες) συνθέτουν ομάδες υποκουλτούρας ή αντικουλτούρας.¹⁶⁹ Η τέχνη δεν αμφισβήτησε άκριτα την νεωτερικότητα, στόχευε στην δημιουργία μιας νέα καλύτερης νεωτερικής συνθήκης.

Νεωτερικότητα Μετανεωτερικότητα, Μοντερνισμός, Πρωτοπορία και Μεταμοντέρνο αναμφισβήτητα συνδέονται με τον καπιταλισμό.¹⁷⁰ Το *omnivorous taste* και *cultural omnivorousness* παμφάγο γούστο / κουλτούρα¹⁷¹ είναι η νίκη του καπιταλισμού στην πρωτοπορία. Εμπορευματοποιώντας την αντίδραση την οικειοποιείται και την λανσάρει ως μόδα, στυλ, τάση.¹⁷² Οι κατακερματισμένες φιγούρες του Picasso, θεσμοθετούνται από την

167 G. Argan, *Η μοντέρνα τέχνη 1770 – 1970*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2014, σ. 156 – 215.

168 Harvey, D. *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, Oxford, 1989, σ. 39-49.

169 Με κοινά χαρακτηριστικά και γνωρίσματα: ντύσιμο, μουσική, επιρροές κ.λπ.

170 Για την σχέση μοντέρνας και μεταμοντέρνας τέχνης βλ. Σάββας Πατσαλίδης, «Μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός: συγκλίσεις και αποκλίσεις, σ. 127- 129. Ο συγγραφέας καταλήγει στο συμπέρασμα ότι αν και φέρονται να έχουν ριζικές διαφορές, εν τέλει, οι δύο -ισμοί δεν έχουν χιάσμα αποστάσεις. Ό.π., σ. 133.

171 Ο Richard A. Peterson, το 1992, χρησιμοποιεί τις έννοιες αυτές, για να περιγράψει το φαινόμενο της πολιτιστικής κατανάλωσης (cultural consumption) μουσικής, βιβλίων, τέχνης
[\https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199756384/obo-9780199756384-0134.xml
[\[01/11/2020\]](https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199756384/obo-9780199756384-0134.xml).

172 Το 1970 ο Jerry Rubin, ο συγγραφέας του “Do it! Scenarios of the Revolutio”, προστάζει την αυτοδιαχείριση γιατί ο καπιταλισμός εμπορευματοποιεί την επανάσταση. «Η επανάσταση είναι επικερδής. Για αυτό οι καπιταλιστές προσπαθούν να την πουλήσουν. Οι νταβατζήδες του χρήματος παίρνουν τα καλύτερα προϊόντα της καρδιάς και του μυαλού μας, τα μετατρέπουν σε καταναλωτικά προϊόντα, ορίζουν μια τιμή και μας τα ξαναπουλάνε με την μορφή εμπορευμάτων. Παίρνουν τα σύμβολά μας, που’ ναι βουτηγμένα στο αίμα που χύσαμε στους δρόμους, και τα κάνουν της μόδας. Είναι ιδιοκτήτες της μουσικής μας -της μουσικής που γεννήθηκε από τα βάσανά μας, τον πόνο μας, το συλλογικό υποσυνείδητο της κοινότητά μας [...]. Χρήμα, αυτό αποδίδει! Έχει ένα τεράστιο πορτοφόλι γεμάτο χρήματα και μία μικρή ψυχή[...]Θα αυτοκυβερνηθούμε! Τραβάμε τον δρόμο μας! Η πολιτική μας είναι η μουσική μας, η μυρωδιά μας, το δέρμα μας, τα μαλλιά μας, τα ζεστά γυμνά κορμιά μας, η ενεργητικότητά μας, οι αντεργκράουντ εφημερίδες μας, το δράμα μας. Η ίδια η ύπαρξή μας είναι μία απειλή για την παγκόσμια ισορροπία δυνάμεων».

[\[https://www.rassias.gr/1087YIPPIE.html\]](https://www.rassias.gr/1087YIPPIE.html) (01/10/2019).

Βλ. και: <https://www.anoixtoparathyro.gr/oi-rolling-stones-μπήκαν-στην-αβάνα-αλλά-η-βλακεία-ο/>

ακαδημία και αγκαλιάζονται από το 'σύστημα': πλέον δεν σοκάρουν κανέναν¹⁷³. Η μεταμοντέρνα εξέγερση αμφισβητεί την μοντερνιστική πρωτοπορία καθώς θεωρεί ότι παραδόθηκε άνευ όρων στο σύστημα. Η μεταμοντέρνα συνθήκη με ενστερνίζεται την τεχνολογία, την παγκοσμιότητα και τον πολυεθνικό καπιταλισμό: μαζικοποιείται από άποψη υιοθετώντας έννοιες όπως κίτς, διαφήμιση, βιομηχανία κουλτούρας των τηλεοπτικών σειρών.¹⁷⁴

Οι πρωτοπορίες, συνδέονται με την νεκρολογία των μεγάλων καλλιτεχνικών ρευμάτων και με την μουμιοποίησή¹⁷⁵ τους σε νεκρικά αναθήματα στις προθήκες των μουσείων (νεκρώνεται δηλαδή, το μήνυμα του μνημείου). Για τους επικριτές του, το μεταμοντέρνο έχει την εξής ιδιομορφία: Είναι όμορφο, γερό, επιθυμητό αλλά χωρίς ψυχή-ζωή-πνεύμα.¹⁷⁶

Ο Anselm Jarpe στην κριτική του για το τέλος της τέχνης όπως το εννοούν οι Adorno και ο Debord, κάνει λόγο για αντίθετες θεωρητικές συλλήψεις του «τέλους της τέχνης», την υπέρβαση της τέχνης όπως την γνωρίζαμε μέχρι τότε (Adorno) και την ολική επαναπραγμάτωση της τέχνης (Debord):

«Σήμερα είναι μάλλον δύσκολο να αρνηθούμε ότι το «τέλος της τέχνης», που την δεκαετία του εξήντα κάποιοι διακήρυτταν εκκωφαντικά και έκτοτε πολλοί επαναλαμβάνουν με ζήλο, έχει πράγματι επέλθει, βέβαια «όχι μ' έναν κρότο, αλλά μ' έναν λυγμό», όπως λέει ο T. S. Eliot [...] Η τελευταία περίοδος της φαινομενικής της δόξας έληξε στις αρχές της δεκαετίας του εβδομήντα, οπότε και έπαψαν να εμφανίζονται νέες πρωτοποριακές τάσεις. Έκτοτε, το μόνο που συναντούμε είναι ανακυκλώσεις μεμονωμένων και εκφυλισμένων θραυσμάτων της τέχνης του παρελθόντος. Η υποψία ότι η μοντέρνα τέχνη έχει εξαντληθεί έχει αρχίσει να επηρεάζει ακόμη και τους άλλοτε ορκισμένους αντιπάλους της θέσης ότι το «τέλος της τέχνης» επήλθε. Το λιγότερο που μπορούμε να πούμε είναι ότι εδώ και δεκαετίες ουδέποτε έχουμε γίνει μάρτυρες οποιασδήποτε καλλιτεχνικής εκδήλωσης θα μπορούσε να συγκριθεί έστω και απόμακρα με τις μορφολογικές επαναστάσεις που έλαβαν χώρα μεταξύ του 1910 και του 1930[...] Από τις αρχές της δεκαετίας του πενήντα, ο Ντεμπόρ θεωρούσε ότι η τέχνη

173 F. Jameson, Το μεταμοντέρνο, σ. 38.

174 Umberto Eco, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Fischer, Frankfurt, 1986, σ. 39. Ο Umberto Eco θεωρεί ότι η μαζική πολιτιστική παραγωγή δεν είναι ο Αρμαγεδδών που περιγράφουν οι κριτικοί (της Σχολής της Φρανκφούρτης), τους οποίους κατακεραυνώνει ότι υποκριτικά στρέφονται κατά της μαζικής κουλτούρας ενώ κατ' ουσίαν η κριτική τους «στρέφεται εντελώς φαινομενικά εναντίον της μαζικής κουλτούρας, αλλά στην πραγματικότητα εναντίον της μάζας» Συγκεκριμένα, προτείνει την εύρεση τρόπου να επιτευχθεί η από-εμπορευματοποίηση και η απεξάρτηση της πολιτιστικής βιομηχανίας από τους οικονομικούς παράγοντες. Επισημαίνει ότι υπάρχουν οι 'πολιτιστικοί παραγωγοί' οι οποίοι καθορίζουν τους 'παραγωγούς αντικειμένων πολιτιστικής κατανάλωσης', σ. 48-49.

175 Φαίη Ζήκα, Απορία τέχνης και σκέψεις κατεργάζεται, Άγρα, 2018, σ. 14.

176 Ο Jameson περιγράφει το οντολογικό κενό της μεταμοντέρνας συνθήκης χωρίς να αποκλείει τον δημιουργικό στοχασμό με την μεταφορά του πεπαλαιωμένου κτηρίου. Στην σύγχρονη εποχή, σχεδόν όλα τα μεγάλα ιδρύματα (κυρίως Τράπεζες και Ακαδημίες) στεγάζονται σε κτήρια του προηγούμενου αιώνα. Το κέλυφος μεταφέρει πληροφορία πεπερασμένης ιστορικής χρονικής στιγμής σε μια εποχή που δεν υπάρχει ιστορική μνήμη και που ίσως δε μας λέει κάτι η πληροφορία αυτή, η εσωτερική διακόσμηση είναι πλήρως εκσυγχρονισμένη με την τεχνολογία της εποχής και όλο μαζί αποτελεί μια φενάκη: μια απατηλή αίσθηση οικειότητας και ιστορικής μνήμης, μια ψευδαίσθηση ταυτότητας.

ήταν ήδη νεκρή και ότι έπρεπε να ξεπεραστεί [...] Υπήρξαμε πράγματι μάρτυρες της εγκατάλειψης των παραδόσεων υπέρ νέων ριζοσπαστικών πρωτοβουλιών [...]»¹⁷⁷

Ο Gianni Vattimo οριοθετεί απόλυτα τον θάνατο της τέχνης. «Ο θάνατος της τέχνης είναι ένας από του όρους που περιγράφουν ή μάλλον που συγκροτούν την εποχή του τέλους της μεταφυσικής που προφήτευσε ο Χέγκελ, που βιώθηκε από τον Νίτσε και καταγράφηκε από τον Χάιντεγκερ» ενώ παρακάτω κατονομάζει τον Μαρκούζε ως τον «τελευταίο κήρυκα της αναγγελίας του θανάτου της τέχνης».¹⁷⁸ Συνηγορεί με τον Benjamin ότι η τεχνολογία θανάτωσε την ροπή της τέχνης προς την μεταφυσική, η μαζική κουλτούρα και τα mass media είναι η ταφόπλακα της δημιουργίας και κάνει λόγο για «οντολογία της παρακμής».

Ο θάνατος του Θεού - όπως διατυπώνεται από τους θεολόγους, κοινωνιολόγους και φιλοσόφους την δεκαετία του 60, συμπίπτει με την συζήτηση και αμφισβήτηση της 'παντοδυναμίας' του συγγραφέα- δημιουργού και του καλλιτέχνη- δημιουργού. Η απώλεια του υποκειμένου- δημιουργού, αποτελεί πεδίο διαμάχης πολλών ερευνητών και καλλιτεχνών. Ο R. Barthes, στο δοκίμιο «Ο θάνατος του συγγραφέα» (1968), επισημαίνει την δημιουργία της νεωτερικής έννοιας 'συγγραφέας' λόγω των επιταγών της Μεταρρύθμισης, του Αγγλικού εμπειρισμού και Γαλλικού ορθολογισμού που ουσιαστικά ανακάλυψαν την «ατομικότητα' του δημιουργού. Η «απώλεια» του καλλιτέχνη, ταυτίζεται με τα τεχνολογικά επιτεύγματα και την απομυθοποίηση της έννοιας «δημιουργού».¹⁷⁹ Η μεταμοντέρνα υπονόμηση της ταύτισης, καλλιτέχνη- δημιουργού με συγκεκριμένο αντικείμενο και ο επαναπροσδιορισμός του ρόλου του καλλιτέχνη, στην εικαστική έκφραση συντελείται κυρίως την δεκαετία του 60, αρχής γενομένης με τους μινιμαλιστές οι οποίοι υπερβαίνοντας τον μοντερνισμό, προσδίδουν στο έργο – αντικείμενο μεταφυσική οντολογική υπόσταση έργου.¹⁸⁰

Πολύ πριν τον Benjamin και την *aura* του έργου τέχνης ο Hegel ανακοινώνει το τέλος της τέχνης. Η ειδοποιός διαφορά είναι ότι ο δεύτερος μιλάει 'ρομαντικά' για το τέλος της υψηλής ιδέας του Απόλυτου, ο πρώτος αντιλαμβάνεται την από – ιεροποίηση της τέχνης και την

177 Anselm Jappe, *Το τέλος της τέχνης στον Αντόρνο και τον Ντεμπόρ*, μτφ. Λ. Γυίοκα, Εκδόσεις των ξένων, Θεσσαλονίκη, 2007, σ. 33, 37-40, 64-65. Theodor W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σ. 13. «Η εποχή της τέχνης έχει παρέλθει, καιρός να πραγματωθεί το πραγματικό της περιεχόμενο» σ. 426.

178 Gianni Vattimo, *Θάνατος ή παρακμή της τέχνης*, μτφ. Τ. Ιωάννου, Principia, 2012, σ. 14, 15.

179 Βλ. σχετικά το δοκίμιο του Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγικότητας*, μτφ. Φ. Τερζάκης, Επέκεινα, 2013. Για το μοντέρνο και το μεταμοντέρνο έχουν ειπωθεί, γραφτεί πάρα πολλά, καθώς καλλιτέχνες, φιλόσοφοι, κοινωνιολόγοι, πολιτικοί αναλυτές, οικονομικοί αναλυτές, ψυχαναλυτές, θεολόγοι κ.ο.κ. έχουν διαξιφιστεί πολλές φορές σχετικά. Το ερώτημα που αφορά την έρευνά μας είναι πώς γίνεται από την εποχή του Hegel η τέχνη να πεθαίνει και κάθε φορά να νεκρανασταίνεται αλλά και που τοποθετείται η πνευματικότητά της. Για την πνευματικότητα της τέχνης ή για την τέχνη χωρίς πνευματικότητα έχουν ειπωθεί εξίσου πολλά και θα τη μελετήσουμε εκτενώς στο Γ μέρος της διατριβής. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η νέα πνευματικότητα όπως αυτή προτάσσεται σήμερα.

180 Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Η απώλεια του καλλιτέχνη» στο *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο*, ό.π., σ. 191- 319. βλ. σχετικά με την «ολοκληρωτική παρουσία του καλλιτέχνη –δημιουργού στην Αναγέννηση», την «ναρκισσιστική στάση του καλλιτέχνη της ιστορικής πρωτοπορίας» και την απώλεια της ταυτότητας του καλλιτέχνη σήμερα: Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Στο όνομα του καλλιτέχνη*, κατ. έκθ. Χρήστος Ιωακείμης, Outlook. Διεθνής έκθεση σύγχρονης τέχνης, Αθήνα, Πολιτιστική Ολυμπιάδα-Οργανισμός προβολής ελληνικού πολιτισμού, 2003, σ. 6

εμφάνιση της νέας μεταμοντέρνας συνθήκης. Η ενδιάμεση κατάσταση του τέλους της τέχνης εν όψει της νέας προσέλευσης αποτυπώνεται στις σελίδες του Ηλίθιου του Dostoevsky, όπου ο νεκρός Χριστός προκαλεί σοκ λόγω της απολυτότητας της φρίκης του νεκρικού σώματος:

«Στην εικόνα του Ρογκόζιν, δεν υπήρχε ίχνος ομορφιάς. Ήταν μια πιστή αναπαράσταση του νεκρού σώματος ενός άνδρα που έχει υποστεί αβάσταχτα μαρτύρια. (.) Κοιτάζοντας αυτή την εικόνα, έχεις την εντύπωση της φύσης (.) σαν τεράστιας μηχανής τελευταίας τεχνολογίας, που έχει αρπάξει, συντρίψει και καταπιεί αναίσθητα -με παπά Θεία, χωρίς κανένα συναίσθημα- ένα μεγάλο και ανεκτίμητο Ον, ένα Ον άξιο όλης της φύσης και όλων των νόμων της άξιο ολόκληρης της γης, η οποία ίσως και να δημιουργήθηκε μόνο και μόνο για τον ερχομό αυτού του Όντος! (...) Κι αν την παραμονή της σταύρωσης, ο Δάσκαλος μπορούσε να δει πώς θα έμοιαζε όταν θα Τον κατέβαζαν από τον σταυρό, άραγε θα είχε ανέβει στον σταυρό, θα είχε πεθάνει έτσι όπως πέθανε; Ούτε κι αυτό το ερώτημα μπορείς να αποφύγεις να το θέσει στον εαυτό σου κοιτάζοντας την εικόνα».¹⁸¹

Ο Μ. Heidegger, στην συνέντευξη του στο "Der Spiegel" το 1966 εκφράζει την απογοήτευση και τον φόβο του για το τι μέλλει γενέσθαι στον πολιτισμό λέγοντας ότι: «Η φιλοσοφία δεν θα μπορέσει να επιφέρει καμία άμεση αλλαγή στην σημερινή κατάσταση του κόσμου. Αυτό δεν ισχύει μόνον για τη φιλοσοφία, αλλά για κάθε αμιγώς ανθρώπινη σκέψη και επιδίωξη. Μόνον ένας Θεός μπορεί πια να μας σώσει. Με την σκέψη μας δεν μπορούμε να κάνουμε τον Θεό να έρθει, μπορούμε το πολύ να αφυπνίσουμε την ετοιμότητα της προσδοκίας στην διάρκεια της παρακμής».¹⁸²

Θα κλείσουμε το κεφάλαιο αυτό με τις παρατηρήσεις / θέσεις της Αλέκας Μουρίκη, τις οποίες οικειοποιούμαστε και εμείς στην έρευνα. Στο δοκίμιό της «*Το τέλος της τέχνης ή μια ανεκτέλεστη καταδίκη σε θάνατο*»¹⁸³, έχοντας αναφερθεί στους Vattimo, Hegel, Nietzsche, Heidegger, περί του τέλους της μεταφυσικής, η Μουρίκη, εξετάζει τις πρωτοπορίες και την εικαστική εξέλιξη στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας συνθήκης και καταλήγει ότι: «Αυτό που ονομάζουμε μοντέρνα τέχνη γεννιέται από τον αστερισμό του θανάτου της» (αναφερόμενη στον Εξπρεσιονισμό, Ιμπρεσιονισμό ως το τέλος της αναπαραστατικής τέχνης), συνεχίζει: «Ένας νέος θάνατος της τέχνης θα ακολουθήσει τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, που θα δώσει και το αποφασιστικό χτύπημα στην αναπαραστατικότητα (dada) [...] Η τέχνη θα πεθάνει για

181 Συλ. έργο, *Ο θάνατος του θεού τον 19ο αιώνα, Από τον Διαφωτισμό μέχρι την εποχή μας*, μτφ. Γ. Καράμπελας, Αλεξάνδρεια, σ. 88-89. Επίσης βλ. σχετικά με το τέλος της μεταφυσικής εποχής και την διάχυτη εχθρότητα προς τον μεταφυσικό στοχασμό: Gedo Andras, «Το τέλος της μεταφυσικής εποχής», Ουτοπία: διμηνιαία έκδοση θεωρίας και πολιτισμού, τ. 39, 2000, σ. 75-86.

182 Ένας στοχαστής στον σύγχρονο κόσμο: ο Martin Heidegger για τη σχέση του με το ναζισμό: η συνέντευξη στον "Spiegel", Εστία, 2011, σ. 53. Παρακάτω θα προσθέσει: «Η φιλοσοφία και το μεμονωμένο άτομο δεν μπορούν να κάνουν τίποτα εκτός από το να προετοιμάσουν την ετοιμότητα, να παραμένουν ανοιχτοί για τον ερχομό ή για την έλλειψη του Θεού» ενώ τονίζει την ανάγκη για επιστροφή στην ωριότητα και την ποίηση (Hoelderlin). Ό.π., σ. 55.

183 Αλέκα. Μουρίκη, «*Το τέλος της τέχνης ή μια ανεκτέλεστη καταδίκη σε θάνατο*», 1991 [<http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&pid=iid:1553&lang=en>, 12.01.2021 (29/12/2020)].

τρίτη φορά μετά την οριστική εξαγγελία του θανάτου της, στα χρόνια του 60, ο θάνατος αυτή τη φορά αφορά την αισθητική (Pollock, Klein, Manzoni, Rauchenberg)[...]» Η καλλιτεχνική πραχτική τις δεκαετίες του 1960 και 1970, αφορά κυρίως δράσεις Fluxus και τον Βιεννέζικο Αξιονισμό. Τα κινήματα αυτά χαρακτηρίζονται – ανήκουν στο λεγόμενο underground καθώς αρνούνται να ενταχθούν σε οτιδήποτε θεσμοθετημένο.

Η Μουρίκη κάνει λόγο για «χαρμόσυνο ουτοπικό θάνατο της τέχνης»(σ. 126), για την τέχνη της νεωτερικότητας ως «διαδοχή θανάτων»(σ. 126) και καταλήγει ότι «ο θάνατος δεν επέρχεται ως καταστροφή αλλά μάλλον ως αποδιοργάνωση ενός συστήματος εννοιών» (σ. 129), «[...] η μετανεωτερική θεώρηση του θανάτου της τέχνης συναρτάται από στενά με την ερμηνευτική προσέγγιση της εποχής μας ως εποχής τέλους» (σ.133). Ο θάνατος της τέχνης δηλαδή σηματοδοτεί νέες προσεγγίσεις, νέες νοηματοδοτήσεις και δημιουργίες σε νέες εποχές.

Προφανώς δεν κρίνουμε αρνητικά την μετανεωτερικότητα και δεν είναι στο ερευνητικό ενδιαφέρον μας μια συνεκτική κριτική και στάση έναντι του μεταμοντέρνου. Τουναντίον, αυτό που μας αφορά είναι η μετα-πορεία, η «μετα θάνατον» ζωή, η νέα τέχνη που εκκολάπτεται και διαμορφώνεται μετά τον «θάνατο της τέχνης» στον απομαγεμένο κόσμο.

Κρυπτοθηρσκευτική συμπεριφορά

Ως κρυπτοθηρσκευτική συμπεριφορά, όπως θα δούμε παρακάτω, εννοούμε την «κεκαλυμμένη», συχνά μη συνειδητή, υποβόσκουσα θρησκευτικότητα που προβάλλει ο σύγχρονος μη – θρησκευόμενος άνθρωπος.

«Ο άνθρωπος του 21ου αιώνα θα είναι θρησκευόμενος ή δεν θα υπάρξει».¹⁸⁴

Εκ πρώτης όψεως, θα λέγαμε ότι η πραγματικότητα διαψεύδει την φράση του Γάλλου συγγραφέα. Σίγουρα, δεν είναι άμεσα θρησκευόμενος. ο άνθρωπος του αιώνας μας και κυρίως ο άνθρωπος του ονομαζόμενου δυτικού κόσμου. Είναι όμως εμμέσως θρησκευόμενος, όπως θα δούμε παρακάτω.

Ο Πρόεδρος των ΗΠΑ Barack Obama σε ομιλία του στην Ουάσιγκτον στις 28 Ιουνίου 2006 επικαλείται την αναγκαιότητα του θρησκευτικού λόγου: «Κάθε μέρα, χιλιάδες Αμερικανοί κάνουν τις καθημερινές τους δουλειές – συνοδεύουν τα παιδιά τους στο σχολείο, πηγαίνουν με το αυτοκίνητο στο γραφείο, πετούν με το αεροπλάνο σε κάποια επιχειρηματική συνάντηση, ψωνίζουν στο Εμπορικό κέντρο, προσπαθούν να ακολουθήσουν τις δίαιτές τους – και συνειδητοποιούν ότι κάτι λείπει. Καταλήγουν ότι η δουλειά τους, τα αγαθά που κατέχουν, οι διασκεδάσεις τους, η απλή πολυπραγμοσύνη τους δεν είναι ζωή τους [...] Αν θέλουμε πράγματι ν' απευθυνθούμε στους ανθρώπους και στις ανησυχίες τους [...] τότε, ως προοδευτικοί, δεν μπορούμε να εγκαταλείψουμε το πεδίο του θρησκευτικού λόγου».¹⁸⁵

Προκαλεί εντύπωση η επιλογή του Προέδρου της κοιτίδας του καπιταλισμού να αναφερθεί στην ανάγκη της θρησκευτικότητας, όταν όπως είδαμε έχει ήδη αναγγελθεί το τέλος της θρησκείας. Ο Eliade είναι απόλυτος στο ότι δεν υπάρχει ολοκληρωμένη κοσμική ύπαρξη η οποία έχει αποβάλει τελείως την θρησκευτική συμπεριφορά καθώς και ο μη θρησκευόμενος άνθρωπος χρησιμοποιεί τις υποδειγματικές αρχετυπικές έννοιες για να περιγράψει τον κίνδυνο (εσωτερικό ή εξωτερικό): χάος, διάλυση, σκοτάδι και έχει οργανώσει την ζωή του με βάση θρησκευτικές εορτές (Χριστούγεννα, Πάσχα, αλλαγή χρόνου).¹⁸⁶ Η άτυπη χρήση συμβόλων και η επανομηματοδότηση ενός νέου ιερού αποτελεί την κρυπτοθηρσκευτική συμπεριφορά.

Δεχόμαστε ότι η απομαγικοποιημένη πραγματικότητα απεκδύει την καθημερινότητα από την αίσθηση ότι περιβαλλόμαστε από το αόρατο. Ο απτός κόσμος εξοβελίζει τον αόρατο.¹⁸⁷ Όμως το πεπρωμένο της θρησκευτικής πίστης σε προσωπικό και συλλογικό επίπεδο δεν έχει σταθερές νόρμες και μεταβάλλεται συνεχώς.¹⁸⁸ Τα σύμβολα που γνωρίζουμε σήμερα είναι

184 Φωτεινή Τσαλίκoglou, «Η νηπενθής κοινωνία, η ουτοπία και η ελπίδα», *Το Βήμα*, 3 Μαΐου 2013.

185 Barack Obama, "Call to Renewal Keynote Address", Ουάσιγκτον D.C., 28 Ιουνίου 2006, στο www.Barackobama.com/2006/06/28call_to_renewal_keynote_address.php, στο Michael J. Sandel, *Δικαιοσύνη: Τι είναι το σωστό;*, μτφ. Αλεξάνδρα Κιουπκιάλη, Πόλις, Αθήνα 2011), σ. 352.

186 Eliade, *Το Ιερό και το Βέβηλο*, σ. 45.

187 Armstrong, *Η ιστορία Θεού*, σ. 30.

188 Burkert, *Η δημιουργία του Ιερού*, σ. 20, 22, 79.

πανάρχαια αλλά ζωντανά, ενεργά. Χαρακτηριστικά, ο χριστιανισμός βέβαια χρησιμοποίησε τα παγανιστικά μυθολογικά σύμβολα, αναγνωρίζοντας τα ως κοινή γλώσσα και τα επανερгоποίησε διαφορετικά δηλαδή τα ερμήνευσε με το χριστιανικό περιεχόμενο. Τα ίδια σύμβολα σήμερα ερμηνεύουν διαφορετικές αλήθειες, έννοιες. Η μεταμοντέρνα συνθήκη επιβάλλει την επανερгоποίηση και επανοηματοδότηση των συμβόλων.¹⁸⁹

Το παράδοξο είναι ότι η θρησκεία ενώ δεν προϋποθέτει Θεό, απαιτεί όμως την ύπαρξη ιερού: ο βουδισμός είναι χαρακτηριστική περίπτωση θρησκείας άνευ συγκεκριμένου θεού. Η ύπαρξη Ιερού διαπιστώνεται σε πολλές εκφάνσεις του σύγχρονου πολιτισμού. Ακόμα και στο μέγιστο σημείο αποϊεροποίησης και εκκοσμίκευσης, διακρίνονται ψήγματα αρχετυπικής θρησκευτικής συμπεριφοράς:

«Εμάς μας ενδιαφέρει το πώς βιώνεται ο χώρος από έναν μη θρησκευόμενο άνθρωπο, από έναν άνθρωπο δηλαδή ο οποίος απορρίπτει την ιερότητα του κόσμου και αποδέχεται μόνο μια κοσμική απαλλαγμένη από κάθε θρησκευτική προϋπόθεση, ύπαρξη [...] μια ολοκληρωμένη κοσμική ύπαρξη δεν υφίσταται. Σε όποιο βαθμό κι αν έχει αποϊεροποιήσει τον κόσμο ένας άνθρωπος που έχει ταχθεί υπέρ μια κοσμικής ζωής, δεν θα πετύχει ποτέ να αποβάλει εντελώς την θρησκευτική συμπεριφορά. Πάντα επιδεικνύει μια θρησκευτική αξιολόγηση του κόσμου.»¹⁹⁰

Παρακάτω θα εξετάσουμε περιπτώσεις κρυπτοθρησκευτική συμπεριφοράς ή οποία αποδεικνύει την αναπόδραστη - εσωτερική ανάγκη για ενεργή σύνδεση ατόμου και Ιερού ακόμα και σε μια αποϊεροποιημένη κοινωνία.

189 Ο Edward Farley, τονίζει την ανάγκη επανερгоποίησης των συμβόλων στην μοντέρνα κοινωνία καθώς αυτά αποτελούν την πνευματική ραχοκοκαλιά του ατόμου. Ο ίδιος πιστεύει ότι η απώλεια των αρχετυπικών συμβόλων, η απαξίωση της σημασίας τους, η αποδυνάμωσή τους και η πλήρης σχεδόν απενερгоποίησή τους από την ενεργή κοινωνία, είναι η αιτία όλων των προβλημάτων.

Farley E., *Deep Symbols, Their Postmodern Effacement and Reclamation*, Trinity Press International 1996, σ. 3.

190 G. Agamben, *Βεβηλώσεις*, μτφ. Π. Τσιάμουρας, Αθήνα 2006, σ. 121-151.

Η προσωπολατρεία ως κρυπτοθρησκευτική συμπεριφορά

Οπαδισμός

Θρησκευτικότητα και θρησκευτική συμπεριφορά μπορούμε να ανιχνεύσουμε ακόμα και στην περίπτωση του οπαδισμού.¹⁹¹ Το πιο λαοφιλές άθλημα στον κόσμο, το ποδόσφαιρο, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα κρυπτοθρησκευτικής συμπεριφοράς: παίκτες λατρεύονται και απεικονίζονται ως άγιοι, ομάδες θεοποιούνται ενώ οι όμιλοι λειτουργούν ως σέχτα.



Οι οπαδοί ομάδων δεν διαφέρουν από ακραίους φονταμενταλιστές και ακραιφνείς «πιστούς» οποιαδήποτε θρησκείας. Το αίσθημα του ανήκειν και της επι – κοινωνίας που διασφαλίζει η εκκλησία στο ποίμνιό της, κοινωνείται στο 'ιερό τέμενος' του γηπέδου μεταξύ των οπαδών: «Κάποιοι, από εμάς έχουν αφήσει τις οικογένειές τους για να ακολουθούν τον ΟΛΥΜΠΙΑΚΟ, γιατί ο ΟΛΥΜΠΙΑΚΟΣ δεν είναι απλά μια ομάδα, είναι ΘΡΗΣΚΕΙΑ, είναι ΙΔΕΑ, είναι ΖΑΛΗ στο μυαλό... ΕΙΝΑΙ ΤΑ ΠΑΝΤΑ!. Κάποιοι από μας νιώθουμε την ίδια ανατριχίλα κάθε φορά που πηγαίνουμε στον ΝΑΟ μας, την ίδια συγκίνηση, τα ίδια ακριβώς συναισθήματα που νιώσαμε όταν ο πατέρας μας μας πήρε από το χεράκι και μας πήγε στο «Γ. Καραϊσκάκης» για πρώτη φορά. ΓΙΑ ΜΑΣ ΟΛΟΥΣ που ανήκουμε στην «οικογένεια» του ΟΛΥΜΠΙΑΚΟΥ είναι πάντα η πρώτη φορά!».¹⁹²

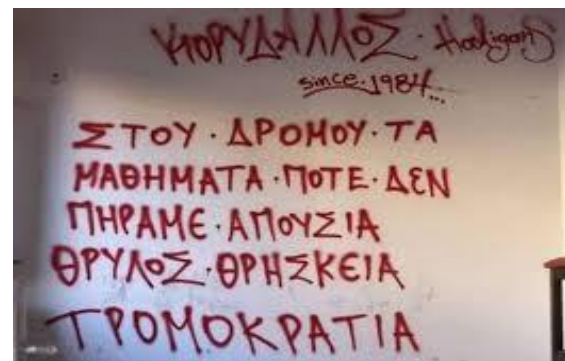
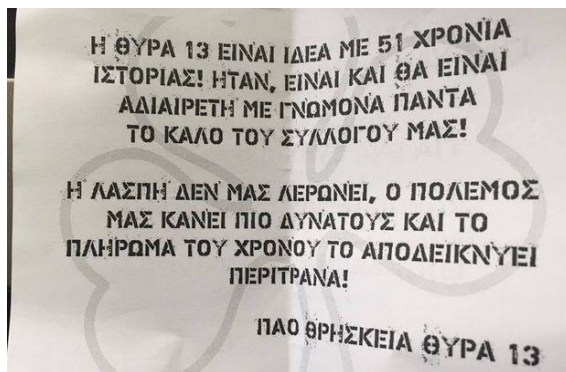
Διαβάζουμε από μαρτυρίες φιλάθλων :«Ο Ολυμπιακός είναι μία θρησκεία, είναι ένας παραδοσιακός οργανισμός στην Ελλάδα, με περίπου 50% των φιλάθλων της χώρας να τον υποστηρίζουν [...]. Είμαστε η πιο δημοφιλής ομάδα, ο Ολυμπιακός είναι σχεδόν θρησκεία

191 Βλ. σχετικά Martyn Percy and Rogan Taylor, «Something for the weekend, sir? Leisure, ecstasy and identity in football and contemporary religion», *Leisure Studies*, 16: 37-49, 1997.

Επίσης βλ. Μπογιόπουλος Νίκος, Μηλάκας Δημήτρης *Μια θρησκεία χωρίς απίστευτους: ποδόσφαιρο*, ΚΨΜ, 2016. Μέσα από μια ανθρωπολογική και θεολογική προσέγγιση, οι συγγραφείς παρατηρούν την ομοιότητα στην συμπεριφορά ανθρώπων που παρακολουθούν αγώνα ποδοσφαίρου και ανθρώπων που εκκλησιάζονται. Υπάρχει ιεροτελεστία, σύμβολα, κανόνες, τελετουργία, ιερός χώρος εκκλησία- γήπεδο, συνθήματα- προσευχή. Το αίσθημα - δίχτυ ασφάλειας, πίστης, οικειότητας καλύπτει την βαθιά εσωτερική ανάγκη του ανήκειν.

192 [<https://www.gavros.gr/article/arthrografia/158262-o-olympiakos-einai-thriskaia-einai-idea-einai-zali-sto-myalo-einai-ta-panta> (12/12/2019)].

στην Ελλάδα»¹⁹³ και «Ο Ολυμπιακός ιδρύθηκε το 1925 και εγώ γεννήθηκα το 1927. Για μένα ο Ολυμπιακός είναι η ζωή μου. Έχω φάει τα καλύτερα μου χρόνια στον Ολυμπιακό, είναι η θρησκεία μου».¹⁹⁴



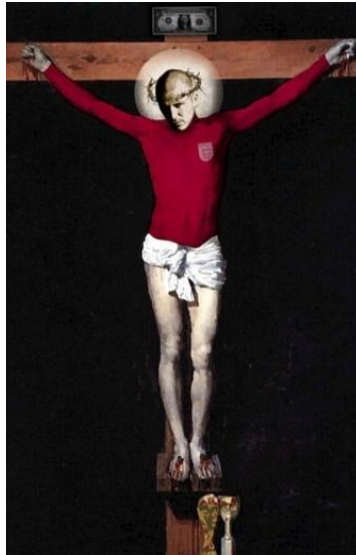
Η εικόνα του Άγιου Μαραντόνα



Ο άγιος Gennaro, προστάτης της Νάπολης βαστώντας στα χέρια του το 'θείο' βρέφος – Μαραντόνα

193 [<http://www.gazzetta.gr/basketball/article/548895/mpartzokas-shedon-thriskeia-o-olympiakos?page=1> (12/12/2019)].

194 [<https://www.fosonline.gr/podosfairo/ellada/article/78186/rosidis-zoi-moy-kai-thriskeia-moy-o-olympiakos> (12/12/2019)].



Johnny Cotter, Let Me Listen to Me and Not to Them, 2011.

Ο εσταυρωμένος Μπέκαμ προκάλεσε θύελλα αντιδράσεων αναγκάζοντας τον γκαλερίστα να αποσύρει το έργο. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης ανέφερε: «Η συγκεκριμένη κίνηση δεν είναι ενάντια στον Χριστιανισμό ή στην θρησκεία γενικότερα. Αυτό που θέλω να πω και να ρωτήσω είναι το εξής: Άνθρωποι σαν τον Ντέιβιντ Μπέκαμ είναι Θεοί ή θνητοί; Διάλεξα τον Μπέκαμ γιατί αποτελεί ένα παγκόσμιο σύμβολο, τον οποίο γνωρίζει όλος ο κόσμος. Θέλω να εξηγήσω ότι δεν αναφέρομαι στην θρησκεία, αλλά στα χρήματα που αποτελούν αυτοσκοπό για πάρα πολλούς ανθρώπους του πλανήτη».



Εξουσία και λατρεία

Ακόμα και στην περίπτωση της απόλυτης αθεϊστικής¹⁹⁵ Σοβιετικής ένωσης, παρατηρούμε ότι το θρησκευτικό συναίσθημα δεν έλειψε, δεν εξαφανίστηκε (απεναντίας επανήλθε εντονότερο) αλλά μετατράπηκε σε προσωπολατρεία. Επιπλέον και ο αθεϊσμός εσωκλείει «τελετουργία, λατρευτική ζωή, πνευματικότητα»: Τα ολοκληρωτικά καθεστώτα όπως ο εθνικοσοσιαλισμός ή κομμουνισμός αποτελούν «κοσμικές θρησκείες» και «πολιτικές θρησκείες». Ο Ηγέτης - Πατερούλης, συνεχίζοντας την παράδοση του φύλαρχου αρχηγού-Θεού, αργότερα του Ρωμαίου- αυτοκράτορα- Θεού, του Βυζαντινού «ελέω Θεού» αυτοκράτορα κ.ο.κ.¹⁹⁶ απαιτεί μαζικές εκδηλώσεις τιμών και λατρείας. Σε όλα τα αυταρχικά καθεστώτα, ο φόβος ποδηγετεί το θρησκευτικό συναίσθημα.



Heil' ο ναζιστικός χαιρετισμός ως μέρος της τελετουργίας. Επάνω, η κομμουνιστική νεολαία μπροστά στο πορταίτο του 'πατερούλη'.

Μετά το 1930 οι Γερμανοί όφειλαν να αποδίδουν τον τιμητικό χαιρετισμό στον “Führer” δημόσια ακόμα και μπροστά στα αγάλματα. Η σβάστικα ήταν το αναγνωρίσιμο σύμβολο. Η

195 Eliade, *Το Ιερό και το Βέβηλο*, σ. 21.

196 Σε όλα τα δικτατορικά/ τυραννικά καθεστώτα, ο δικτάτορας- ηγέτης αποτελεί ύψιστο εκπρόσωπο του Θεού με υπεράνθρωπες δυνατότητες και γι' αυτό απαιτούνται τιμές, τελετουργίες κ.ο.κ. Δεν λείπουν και οι περιπτώσεις ο Ηγέτης- τύραννος να λατρεύεται ως θεός, όπως αντίστοιχα οι περιπτώσεις των Ρωμαίων Αυτοκρατόρων: Νέρωνας, Ηλιογάβαλος, Διοκλητιανός, Καλιγούλας, κ.λπ. Επίσης, οι αυτοκράτορες Ίνκας λατρεύονταν σαν θεότητες καθώς θεωρούνταν απόγονοι του Θεού Ήλιου. Τέλος, μόλις μετά την ήττα της Ιαπωνίας στο Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, την 1η Ιανουαρίου 1945 ο Ιάπωνας αυτοκράτορας Χιροχίτο, αποκήρυξε την θεϊκή του διάσταση.

χιτλερική νεολαία τιμούσε την 30ή Ιανουαρίου, τα γενέθλια του Φύρερ (20 Απριλίου), την Πρωτομαγιά, το θερινό ηλιοστάσιο (21 Ιουνίου), την κομματική συνάθροιση της Νυρεμβέργης (9 Νοεμβρίου) και το χειμερινό ηλιοστάσιο (21 Δεκεμβρίου), αντί τα Χριστούγεννα. Δηλαδή, στο «χριστοκεντρικό» ημερολόγιο τοποθετούν ως κεντρικό μοχλό τον Φύρερ. Το Χριστιανικό «Πάτερ Ημών» είχε αντικατασταθεί ως εξής: «Αδόλφε Χίτλερ, είσαι ο μεγάλος Φύρερ μας. Το όνομά σου κάνει τους εχθρούς να τρέμουν. Ελθέτω το Γ' Ράιχ σου, γεννηθήτω το θέλημά σου επί της Γης. Κάνε να ακούμε καθημερινά την φωνή σου και διάταξέ μας με την ηγεσία σου, και θα υπακούμε ως το τέλος ακόμη και με τις ζωές μας. Σε τιμούμε. Χάιλ Χίτλερ».¹⁹⁷



Εκδηλώσεις λατρείας και σεβασμού στα αποκαλυπτήρια του ολόχρυσου αγάλματος του ηγέτη του Τουρκμενιστάν Gurbanguly Berdimukhamedov και η μούμια του Λένιν σε λαϊκό προσκύνημα. Αντίστοιχα, στην χριστιανική παράδοση έχουμε την προσκύνηση των ιερών λειψάνων. Εκδηλώσεις λατρείας προς τον Βορειοκορεάτη Ηγέτη, προσωπολατρία και απολυταρχία είναι αλληλένδετες έννοιες.



Εκτός όμως από τα απολυταρχικά καθεστώτα που επιβάλλεται η λατρεία του Ηγέτη, εκδηλώσεις ζηλωτισμού και 'απόλυτης' πίστης και αφοσίωσης παρατηρούμε και σε

197 Περιοδικό Ιστορικά θέματα, τ. 26, άρθρο «Χιτλερική Νεολαία, η αναζωπύρωση της τευτονικής φλόγας» Δημήτριος Β. Σταυρόπουλος, σ. 60.

δημοκρατικές χώρες. Ο πρωθυπουργός της Β. Μακεδονίας, Νικόλα Γκρούεβσκι, παρήγγειλε μνημειακά έργα ζωγραφικής, παραπέμποντας σε σοβιετική και χιτλερική προπαγάνδα.



Εκδηλώσεις λατρείας και αφοσίωσης στον Αλέξη Τσίπρα στις εκλογές το 2015 και η πίστη στο κόμμα Το παλιό ορθόδοξο ΠΑΣΟΚ. .

Ως κρυπτοθρησκευτική συμπεριφορά, μπορούμε να αναγνωρίσουμε και τις εκδηλώσεις λατρείας (cultish) σε celebrities, τραγουδιστές, ηθοποιούς και πρόσωπα της επικαιρότητας. Η θεοποίηση των σταρ αποτελεί αναγνωρισμένο πλέον σύνδρομο στην ψυχολογία με τον όρο Celebrity Worship Syndrome (CWS) από τις αρχές του 2000.¹⁹⁸Οι στίχοι του τραγουδιού God Is A DJ από την βρετανική ηλεκτρονική μπάντα *Faithless* το 1998, εκφράζει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο την κρυπτοθρησκευτική συμπεριφορά του σύγχρονου κόσμου όπου τα νεα είδωλα που λατρεύονται είναι τα διάσημα πρόσωπα:

198 Για τα τρία στάδια της προσωποποιημένης λατρείας, "Celebrity Attitude Scale", βλ. άρθρο της Ειρήνης [Βένιου](#), «Λατρεία διάσημων, ένα σύνδρομο που "θερίζει"», Βήμα, 12 Σεπτεμβρίου 2010.

This is my Church
This is where I heal my hurts
It's in natural grace
Or watching young lives shape
It's in minor keys
Solutions and remedies
Enemies becoming friends
When bitterness ends
This is my Church
This is where I heal my hurts
It's in the world I've become
Contained in the hum between voice and drum
It's in change
The poetic justice of cause and effect
Respect, Love, Compassion
This is my Church /For tonight God Is A DJ



Diana, Princess of Wales - seven-day altar memorial candle in glass container, burns for approximately 120 hours, από διαφήμιση στο διαδίκτυο.



Saint Greta Thunberg και λοιποί άγιοι της εποχής, από διαφήμιση στο διαδίκτυο



Οι εκδηλώσεις λατρείας σε ηθοποιούς και τραγουδιστές είναι σύνηθες φαινόμενο, με τους θαυμαστές συχνά να φτάνουν σε ακρότητες.



Εκδηλώσεις λατρείας από θαυμαστές στον πρόωρα χαμένο Έλληνα τραγουδιστή Παντελή Παντελίδη ενώ η εκδρομή προσκύνημα που είχε ανακοινωθεί στο ΑΠΘ, αποδείχτηκε τελικά φάρσα.



Η σορός του Στέλιου Καζαντζίδη παρέμεινε για σχεδόν 24 ώρες σε λαϊκό προσκύνημα στην Μητρόπολη της Ελευσίνας. Αντίστοιχα, σε λαϊκά προσκυνήματα μετατράπηκαν οι κηδείες της Αλίκης Βουγιουκλάκης, Μελίνας Μερκούρη, Ανδρέα Παπανδρέου και Κ. Καραμανλή. Δεξιά, το λείψανο του Αγ. Εφραίμ στη Ν. Μάκρη. Ο Max Weber μιλώντας για “cult of personality” ορίζει ήδη από το 1922 την έννοια της χαρισματικής ηγετικής εξουσίας ως λατρεία.



Τα εφηβικά δωμάτια με αφίσες των αγαπημένων ειδώλων εν είδει εικονοστασίου.



Κρυπτοθρησκευτική συμπεριφορά και Οικονομική Θεολογία

Στο σημείο αυτό, θα αναφερθούμε στην σκέψη του Ιταλού φιλοσόφου Agamben και πως αυτός επεξηγεί την Οικονομία ως τη νέα θρησκεία. Ο Agamben¹⁹⁹ είναι ο πρώτος που, αντίθετα με τους προκατόχους του Weber, Marx, Smitt κλπ, εξηγεί τον καπιταλισμό ως το νέο θρησκευτικό σύστημα όχι όμως με το δυτικό μοντέλο σκέψης, που θέτει ως βάση τον προτεσταντισμό και κυρίως τον Καλβίνο αλλά σύμφωνα με την Ορθόδοξη Ανατολική Παράδοση. Στην ομιλία του *The Kingdom and the Glory* (Τορίνο, 2007) αναγνωρίζει την σύσταση της Οικονομικής Θεολογίας στην τριαδική θεϊκή υπόσταση. Ο Χριστιανισμός εδραιώνει την θεολογία του στην αριστοτελική έννοια της 'θεϊκής οικονομίας' για να διασώσει την τριαδική υπόσταση από τον πολυθεϊσμό. Με την σειρά της, η 'θεϊκή οικονομία' σήμερα μεταφράζεται ως επιστήμη και η 'τάξη' των Αγγέλων αποτελεί την αρχή της γραφειοκρατίας:²⁰⁰

«Η Οικονομία, είναι η έννοια με την οποία οι θεολόγοι προσπάθησαν να συμφιλιώσουν το Θεό, την ενότητα με την Τριάδα. Το επιχείρημά τους ήταν περίπου – απλουστευμένα - το εξής: ο Θεός, όσον αφορά την ουσία του ή την ύπαρξη του, είναι σίγουρα ένα. Αλλά, όσον αφορά την οικονομία του, - δηλαδή τον τρόπο που διαχειρίζεται το θεϊκό σπίτι και ζωή - είναι τρεις[...] Ο Απόστολος Παύλος στις επιστολές του, είχε μιλήσει, αναφερόμενος στην εξαγορά, για μια οικονομία του μυστηρίου της σωτηρίας. Τώρα, Θεολόγοι, όπως ο Ειρηναίος, ο Ιππόλυτος και ο Τερτυλλιανός αντιστρέφουν αυτή την έκφραση - αυτή είναι μια πολύ σημαντική στρατηγική αντιστροφή- και μιλούν αναφερόμενοι στην τριάδα, για ένα μυστήριο της οικονομίας. Έτσι δεν είναι η ύπαρξη του θεού που είναι μυστηριώδης, είναι η οικονομία του, η δράση του, η δραστηριότητά του που είναι μυστηριώδεις. Και διακρίνονται με αυτή την έννοια δύο Λόγοι: Ο οντολογικός λόγος, που αναφέρεται στην ύπαρξη του Θεού, και τον λόγο της οικονομίας που αναφέρεται στη δράση του Θεού, με τον τρόπο που διαχειρίζεται την κυβέρνηση του κόσμου και το μυστήριο της σωτηρίας[...] Το πρώτο σημείο θα μπορούσε να ονομαστεί το παράδοξο της θείας αν-αρχίας. [...] Η Οικονομία του Θεού δεν έχει καμία βάση, δεν έχει καμία αρχή, είναι εντελώς ανεξάρτητη από την ύπαρξη του Θεού.[...] Πρόνοια σημαίνει απλά την θεία κυβέρνηση. [...]

Έτσι θα έλεγα ότι η ιστορία της δυτικής πολιτικής είναι ακριβώς η ιστορία των διαφόρων μεταβαλλόμενων συναρθρώσεων, επίσης συγκρούσεων, φυσικά, των δύο αυτών πόλων εξουσίας. Βασιλεία και Κυβέρνηση. Κυριαρχία και Οικονομία. Ο Πατέρας και ο Υιός. Νόμος και Τάξη [...] Η Τριαδική Οικονομία είναι η έκφραση μιας αναρχικής εξουσίας που κινείται προς και μέσω των θείων προσώπων, σύμφωνα με ένα κατ' ουσία αντιπροσωπευτικό παράδειγμα. Δεν υπάρχει κανένας τρόπος να ανατεθεί σε ένα άτομο το αρχικό θεμέλιο της εξουσίας. Η εξουσία έχει μια τριαδική μορφή, κυκλοφορεί αντιπροσωπευτικά σε αυτή την

199 Ο Agamben αναφέρεται τη σύνδεση οικονομικής θεολογίας και τριαδικής, επικαλούμενος την επίσκεψη ενός ιστορικού στην Αθήνα και συγκεκριμένα κατά την άφιξη του στο Μοναστηράκι, όταν βρέθηκε μπροστά από την Τράπεζα Πίστωσης (νυν Alpha Bank). Βλ. Συνέντευξη στον Juliette Cerf., Le philosophe Giorgio Agamben: "La pensée, c'est le courage du désespoir", <https://www.telerama.fr/idees/le-philosophe-giorgio-agamben-la-pensee-c-est-le-courage-du-desespoir,78653.php> (11/10/2020).

200 Giorgio Agamben, *The Kingdom and the Glory*, ομιλία στο Τορίνο, Ιανουάριος 2007 (<https://itself.files.wordpress.com/2008/07/kotsko-notes-over-il-regno-e-la-gloria1.pdf> (01/10/2020)).

μορφή. Και γι' αυτό η ανώτατη κυρίαρχη εξουσία στην ιστορία της δυτικής πολιτικής παρουσιάζεται ως αντιπροσωπευτική. Γνωρίζετε ίσως την ιστορία της δυτικής πολιτικής, ειδικά την στιγμή της διαμάχης μεταξύ του Πάπα και του αυτοκράτορα. Και οι δύο εξουσίες, τόσο ο αυτοκράτορας όσο και ο Πάπας, διεκδίκησαν για τον εαυτό τους τον τίτλο του αντιπροσώπου του Χριστού (vicarius Christi), αντιπροσώπου του Θεού (vicarius dei), εκπρόσωπος του Χριστού, εκπρόσωπος του θεού: Έτσι, ο αυτοκράτορας λέει: Εγώ είμαι ο αντιπρόσωπος του θεού. Και ο Πάπας λέει: Όχι, εγώ είμαι ο αντιπρόσωπος του θεού [...]



Σε συνέντευξη του ο Ιταλός φιλόσοφος χαρακτηρίζει τις ιδέες του Μαρξ ως «μια εκκοσμίκευση της χριστιανικής μεσσιανικής ιδέας ενώ η λέξη *classe* (τάξη) προέρχεται από την αποστολή: κλήση στον Απόστολο Παύλο, οι απόστολοι δέχθηκαν ένα κάλεσμα και έπρεπε να απαντήσουν σε αυτό το κάλεσμα»²⁰¹. Η θεολογία δηλαδή ενυπάρχει στα οικονομικά συστήματα, δεν είναι τυχαίο ότι ο πρώτος γραφειοκρατικός μηχανισμός στον οποίο θεμελιώθηκε και η οργάνωση του «κράτους» είναι η (μεσαιωνική) Εκκλησία (Weber, Gauchet).

Κλείνοντας το κεφάλαιο αυτό και κάνοντας μια αναδρομή στα παραδείγματα κρυπτοθηρησκευτικής συμπεριφοράς που αναφέραμε, όπως το φαινόμενο του οπαδισμού, της προσωπολατρίας, των ειδώλων, της Οικονομικής Θεολογίας της σκέψης του Agamben βασισμένη στην ανατολική τριαδική Θεολογία, θα τολμήσουμε την παραδοχή ότι ο Μαλρώ, είχε δίκιο. Ο άνθρωπος του 21^{ου} αιώνα, το μετανεωτερικό δηλαδή υποκείμενο, είναι θρησκευόμενος έστω και με μια λανθάνουσα θρησκευτικότητα.

201 Το πλήρες κείμενο της συνέντευξης του Agamben στην ΕΡΤ3, για την εκπομπή «Τόποι ζωής, τόποι ιδεών» του Γιώργου Κεραμιδιώτη σε επιμέλεια Άκη Γαβριηλίδη, [[https://nomadicuniversality.com/2012/08/15/%CE%B1%CE%B3%CE%BA%CE%AC%CE%BC%CF%80%CE%B5%CE%BD-%CE%B7-%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%85%CE%BE%CE%B7-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B5%CF%843-%CF%80%CE%BB%CE%AE%CF%81%CE%B5%CF%82/\(20/2/2020\)](https://nomadicuniversality.com/2012/08/15/%CE%B1%CE%B3%CE%BA%CE%AC%CE%BC%CF%80%CE%B5%CE%BD-%CE%B7-%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%85%CE%BE%CE%B7-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B5%CF%843-%CF%80%CE%BB%CE%AE%CF%81%CE%B5%CF%82/(20/2/2020))].



1984
Δωρεά Περικλή Κομνηνού στην
Alpha Τράπεζα Πίστewς

3.000 τόμοι

- Γενικής ιστορίας
- Βυζαντινής ιστορίας
- Λογοτεχνίας



AIII Εικαστική Θεολογική Διατύπωση Εννοιών. Ορισμός Κρυπτοθρησκευτικής Τέχνης

1. Εικαστική θεολογική διατύπωση εννοιών
2. Η εικαστική διαδικασία ως *mysterium fascinosum et tremendum*
3. Θρησκευτική, λειτουργική τέχνη και εκκοσμικευμένη συμβολική τέχνη
4. Κρυπτοθρησκευτική τέχνη
5. Είναι τι βέβηλο;

Εικαστική θεολογική διατύπωση εννοιών

Έννοιες: ορατό, αρχέτυπο, έκσταση, μυστήριο, σύμβολο

Κάλλιστον κόσμος, ποίημα γαρ θεού.

Θαλής Μιλήσιος

Τέχνη και Δημιουργία αποτελούν ταυτόσημες διαδικασίες. Θεός = Δημιουργός, καλλιτέχνης = Δημιουργός άρα Θεός = Καλλιτέχνης. Δημιουργία = τέχνη < τίκτω < γεννώ.

«Η θρησκεία αποτελεί μέρος τον πνευματικού πολιτισμού κάθε έθνους και γι' αυτό θα έπρεπε να αντιμετωπίζεται με πνεύμα επιστημονικό. Η φιλοσοφία, η τέχνη, η αρχιτεκτονική, η φιλοσοφία, η ηθική, τα ήθη και τα έθιμα κάθε λαού δέχονται μεγάλη επίδραση από την θρησκεία. Γι' αυτό χαρακτηρίζοντάς την σαν όπιο των λαών κάνουν μεγάλο επιστημονικό λάθος».²⁰²

Στην θεολογία ο ιερέας - σαμάνος - διαμεσολαβητής ενώνει τον ορατό με τον αόρατο κόσμο. Δεχόμαστε a priori την ταύτιση ιερέα και καλλιτέχνη καθώς η δημιουργία νοείται ως η βιωματική ενδεδειγμένη παρουσία του Δημιουργού (θεού-καλλιτέχνη) μέσα στην Δημιουργία. Η καλλιτεχνική δημιουργία ως ζωοφόρος δύναμη που δημιουργεί τον κόσμο στο γίνεσθαί της καλύπτει το κενό του «θανάτου του Θεού» και του «θανάτου του ανθρώπου».²⁰³ Ο Philip Sherrard²⁰⁴ δίνει το παράδειγμα του εμβρύου μέσα στην κοιλιά της μάνας του: έτσι και η ιδέα της δημιουργίας ενυπάρχει στον Δημιουργό-καλλιτέχνη-πατέρα. Η ιδέα ως αλήθεια, παραπέμπει στον «σπερματικό λόγο» της στωικής φιλοσοφίας. Νοείται, δηλαδή, η ιδέα ως ο καθολικός θείος λόγος, ο οποίος δημιουργεί όλα τα όντα και ταυτόχρονα ενυπάρχει σε αυτά. Ειδικότερα στον άνθρωπο, ο σπερματικός λόγος ταυτίζεται με την ίδια την ψυχή. Ο απολογητής Ιουστίνος ο Φιλόσοφος ορίζει ως σπερματικό λόγο την συνεχή αναζήτηση του ανθρώπου της αλήθειας η οποία υπάρχει από την αρχή της Δημιουργίας.

Ο Χριστός στην ακολουθία του βαπτίσματος ονομάζεται «άριστος Καλλιτέχνης». Ο Θεός ως ποιητής και καλλιτέχνης δημιουργεί κατ' εικόναν τον άνθρωπο, συνεπώς αναγνωρίζεται η ποιητική διάθεση του υποκειμένου εν τη γενέσει. Ο καθένας συνδέεται κοσμικά στο θεϊκό σύμπλεγμα μέσω της κοινής θεϊκής πατρότητας. Η ενανθρώπιση του Χριστού είναι η αιτία

202 Ζάο Φουζάν, Κινέζος ακαδημαϊκός, στο «Το Βήμα», 10-4-1985. Ο Σ. Γουνελάς συγκρίνει την εμπειρία της ποίησης με την εμπειρία της αγιότητας καθώς συγκλίνουν στην μοναχικότητα, την υπομονή, την διάθεση κένωσης κλ.π. βλ. «Ποίηση και Αγιοτητα», *Σύναξη*, Λογοτεχνία, τ. 70, Απρίλιος - Ιούνιος 1999, σ. 27. Τον ποιητή ως ιερέα τον βρίσκουμε και στην σκέψη των Novalis και Victor Hugo.

203 Θεόφιλου Βείκου, Nietzsche: Μεταφυσική της Τέχνης, ΑΠΘ, Θεσ/νίκη, 1970, σ. 132, 126. Κ. Καστοριάδης, *Είμαστε υπεύθυνοι για την ιστορία μας*, Πόλις, 2001, σ. 33 και «Η ανθρώπινη δημιουργία γίνεται αποκάλυψη της θείας δημιουργίας» βλ. Χ. Σταμούλης, *Η τέχνη της θεολογίας και η θεολογία της τέχνης*, Θεολογία και τέχνη, Το Παλίμψηστον, Θεσσαλονίκη, 1998, σ. 108-109.

204 Philip Sherrard, *Το Ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, ό.π., σ. 18.

της χρήσης συμβόλων και εικόνων από την Εκκλησία, καθιστώντας το Ευαγγέλιο ταυτόχρονα βιβλίο και εικόνα.²⁰⁵

Χρόνος σημαίνει το πέρασμα του χρόνου και καιρός τον καθορισμένο χρόνο, την αιώνια στιγμή. Στην Θεία Λειτουργία ο χρόνος είναι ο αιώνιος χρόνος. Ο καλλιτέχνης ως λειτουργικό ον γίνεται τομή στον χρόνο: ένας μοναδικός παροντικός καιρός. Ως δημιουργός ο καλλιτέχνης δημιουργεί το έργο τέχνης και αν πετύχει να πνευματοποιήσει την φύση, να ξεπεράσει την υλικότητα, να κατορθώσει την εξαΰλωση της τέχνης στέκει υψηλότερα από τον ιερέα:

«Υπάρχει μεγάλη ομοιότητα μεταξύ αισθητικής και θρησκευτικής εμπειρίας καθώς και οι δύο εμπεριέχουν την ενδοσκόπηση, ενατένιση, την προσευχή και την ικεσία. [...] Επικοινωνούμε με την ομορφιά ενός τοπίου, ενός προσώπου, ενός ποιήματος, όπως επικοινωνούμε με έναν φίλο και αισθανόμαστε μια παράξενη συνήχηση με μια πραγματικότητα που εμφανίζεται ως τμήμα της δικής μας ψυχής, χαμένης και ανευρεθείσης. Η τέχνη "από- φαινομενοποιεί" την καθημερινή πραγματικότητα και τότε όλος ο κόσμος βρίσκεται στο κατώφλι του μυστηρίου. Δεν είναι λοιπόν η τέχνη που το κατορθώνει αυτό μια ιερή τέχνη; Δεν είναι ο καλλιτέχνης που την παράγει ένας ιεροφάντης, ένας προφήτης ιερότητας, αν όχι ένας ποιητής της ιερότητας; Δεν είναι η αισθητική πράξη, σ' αυτό το επίπεδο, ισοδύναμη προς την θρησκευτική πράξη; Στο ανώτερο σημείο της η τέχνη οραματίζεται την πλησμονή της ύπαρξης, μια εικόνα του κόσμου όπως θα ήταν τέλειος».²⁰⁶

Ο καλλιτέχνης αναλαμβάνει, λοιπόν:

α) Τον ρόλο του διαμεσολαβητή: Ο Θεός χρησιμοποιεί τον καλλιτέχνη ως μέσο για να αποκαλυφθεί στην κτίση.²⁰⁷ Η έννοια του ιερού συνδέεται στο πλαίσιο ενός ιδιότυπου μυστικισμού με την καλλιτεχνική διαδικασία εν είδει θεϊκής αποκάλυψης. Η έννοια της αποκάλυψης θα μας απασχολήσει παρακάτω, καθώς κατέχει κεντρική θέση τόσο στην θεολογική γλώσσα όσο και στην αισθητική.

β) Να μιμηθεί τον Θεό. Αν η θεολογική τοποθέτηση του καλλιτέχνη είναι ο καλλιτέχνης ως ιεροφάντης, η σημερινή καρτεσιανή αντίληψη υποκειμενοποιεί τον καλλιτέχνη και τον θεοποιεί βάζοντας τον στο κέντρο της Δημιουργίας.

205 Ο Σμέναν χαρακτηρίζει τις εικόνες ως εικόνες της ενσάρκωσης, βλ. σχετικά με την αποτύπωση του ενσαρκωμένου αόρατου: Jonathan Jackson, Το μυστήριο της τέχνης, η γέννηση του καλλιτέχνη κατ'εικόνα Θεού, μτφ. Ι. Ραφαηλίδης, εν Πλώ, σ. 22 – 23, 40.

206 Sherrard, *Το Ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, ό.π., σ. 28 - 29. Για την υπερβατικότητα της αποκαλυπτικής ενέργειας της καλλιτεχνικής δημιουργίας υπάρχει τεράστια βιβλιογραφία. Βλ. Συλλογικό έργο, *Περί ύλης και Τέχνης*, Δωδώνη, 1971 και διδακτορική διατριβή Άννας Μαρίας Παπαδάκη, *Η αποκάλυψη του πνεύματος*, Αποφατική Θεολογία και Αφαιρετική Τέχνη τμήμα Θεολογίας του Α. Π. Θ, 2010. Εκεί η συγγραφέας εξαιρετικά ερμηνεύει θεολογικά τον μοντερνισμό της νεωτερικότητας μέσα από τα παραδείγματα των ζωγράφων Μάλεβιτς, Καντίνκι. [<http://ikee.lib.auth.gr/record/122836/files/GRI-2010-5009.pdf> (12/12/2020)].

207 Sherrard, *Το Ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, ό.π., σ. 179.

«Όταν ο άνθρωπος αναρχείται δημιουργικά, μιμείται το δημιουργό του, ο οποίος τον έφερε στην ύπαρξη από το μηδέν. Άλλωστε ο άνθρωπος ως κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσιν δημιούργημα του Θεού, έχει μοναδικό και ύψιστο προνόμιο, συνάμα όμως και οδυνηρό, να είναι συνδημιουργός. Κατά μίμηση γίνεται θεός, δεν είναι όμως Θεός».²⁰⁸



Τα αποτυπώματα χεριών στο σπήλαιο Chauvet μπορεί να θεωρηθούν ως επιτελεστική πράξη επικοινωνίας – επαφής με τον Θεό.

Ο καλλιτέχνης είναι ο σαμάνος, ο ιερέας, η γέφυρα μεταξύ κτιστού και άκτιστου, ένας ιεροφάντης της μυστηριακής αποκάλυψης του αόρατου στο ορατό κόσμο, η κλίμακα Ουρανού και γης. Ο καλλιτέχνης δηλαδή γίνεται *Θεοτόκος* και αυτή η Θεοτοκία αποκαλύπτει ταυτόχρονα την λατρευτική εμπειρία της καλλιτεχνικής επιτέλεσης και το διπλό του χαρακτήρα της καθώς τοκετός συνδέεται με μιαιρότητα, πόνο, χαρά, φόβο, αγωνία.

Για τον Heidegger « [...] ο καλλιτέχνης είναι η προέλευση του έργου τέχνης. Το έργο τέχνης είναι η προέλευση του καλλιτέχνη. Δεν υπάρχει το ένα χωρίς το άλλο. Και όμως, κανένα από τα δυο δεν είναι ο μοναδικός παράγοντας του άλλου. Ο καλλιτέχνης και το έργο τέχνης υπάρχουν ως κάτι αυθύπαρκτο και ως αμοιβαία σχέση χάρη σε ένα τρίτο· τούτο μάλιστα είναι το πρώτο, και είναι αυτό από το οποίο αντλούν το όνομα τους τόσο ο καλλιτέχνης όσο και το έργο τέχνης: είναι η τέχνη».²⁰⁹

Στην οντολογική προσέγγιση της αυθυπαρξίας της τέχνης του Heidegger αναγνωρίζουμε την πατερική μυστικιστική αντίληψη περί της μονιμότητας *ad intra* και της προόδου του Θεού *ad extra*. Ο Διονύσιος ο Αεροπαγίτης θέτει ως πρωταρχικά ονόματα του Θεού, το Καλό και Αγαθό τα οποία αποτελούν *το ποιητικό Αίτιο της Δημιουργίας (αρχή) και το τελικό Αίτιο, καθώς το Καλό και το Αγαθό, ο Θεός δηλαδή είναι ο αυτοσκοπός των όντων*. Στον μύθο του Ανταίου, ο γίγαντας θρέφεται με την επαφή με την γη και αποδυναμώνεται όταν στερείται την επαφή, όταν κόβεται ο ομφάλιος χλωμάτινος λώρος. Η Κρίστεβα, συγκρίνει την καλλιτεχνική διαδικασία με την μέθεξη στην θεία Ευχαριστία. Ο *Endokimon* τονίζει την κοινή εμπειρία Θεού και καλλιτέχνη καθώς και οι δύο στέκονται και κοιτούν με αγάπη και

208 Ν. Ματσούκας, *Το πρόβλημα του κακού*, Πουρναράς, Θεσσαλονίκη, 1992, σ. 62-63.

209 Μ. Heidegger, *Η προέλευση του έργου Τέχνης*, μτφ. Τζαβάρας, Δωδώνη, σ. 29.

θαυμασμό το δημιούργημά τους²¹⁰. Ο Schelling χαρακτηρίζει την δημιουργικότητα ως απόδειξη θεϊκότητας και περιγράφει την ανάγκη συνεχής σχέσης με την Θεϊκή ουσία – το Αρχέτυπο.²¹¹

Για τον Sherrard, η τέχνη είναι η καθαυτή πορεία συμβολικής μεταμόρφωσης. Συνεπώς ο καλλιτέχνης έχει τη δύναμη να συμβολίζει και να μεταμορφώνει «μαγικά», αρχετυπικά αισθήματα και προαισθήματα σε μια μορφή μέχρι τώρα άγνωστη.²¹² Ο Rudolf Otto χρησιμοποιεί τον γερμανικό όρο *das Kreaturgefühl* ως «το συναίσθημα του δημιουργήματος, το οποίο καταβυθίζεται στο δικό του Τίποτα και φθείρεται μπροστά σε Αυτό, που είναι πάνω από κάθε δημιούργημα».²¹³ Είναι το απόλυτο συναίσθημα του δημιουργού μπροστά στο Είναι, της Δημιουργίας.

Αρχέτυπα < αρχή +τύπος. Ο Θεός στην Δημιουργία, δημιουργεί τον Εαυτό του, γίνεται δηλαδή θεοφάνεια, καθώς δημιουργεί αρχετυπικές θεοφανικές εικόνες ως ομοιώσεις του Εαυτού του.²¹⁴ Αποτελεί, δηλαδή, το πρότυπο μοντέλο, το τέλει υπόδειγμα²¹⁵ απόλυτης ωραιότητας, εξού και η εντολή «έσεσθε ωραίοι ως ο Πατηρ ο ουράνιος υμών ωραίος εστί». Τα αρχέτυπα ²¹⁶είναι a priori υποσυνείδητες άμορφες συμβολικές προδιαθέσεις, είναι τα *universalia* της ανθρωπότητας τα οποία μεταμορφώνονται και μεταπλάθονται θεϊκά. Η σημασία των αρχετύπων ως *suis generis* έννοιες και κατηγορήματα, έχει μελετηθεί διεπιστημονικά: Εθνολογία, Ιστορία, Φιλολογία αλλά και από τις Θετικές επιστήμες, την Βιολογία και φυσικά την Ιστορία. Η τέχνη, κάλλιστα μπορεί να θεωρηθεί ως η καθαρά συμβολική γλώσσα και το μέσο επικοινωνίας με το/τα Αρχέτυπο/α. Το συλλογικό υποσυνείδητο και τα αρχέτυπα στην Τέχνη χτίζουν τον ασύνειδο οικουμενικό μύθο που κληρονομείται στον άνθρωπο.

Σύμβολο<συμβάλλω, φέρνω μαζί: Έκαστος ούν ημών εστιν ανθρώπου σύμβολον, άτε τετμημένος ώσπερ αι ψήτται, εξενός δύο.²¹⁷ Η αρχική σημασία θεωρεί το σύμβολο ως

210 P. Evdokimov, Η τέχνη της εικόνας, Θεολογία της Ωραιότητας, εκ. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη, σ. 1980, σ. 24.

211 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Philosophie der Kunst, σ. 353.

212 Sherrard, *Το ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, σ. 69-70.

213 R. Otto, *Το Ιερό*, ο. π., σ.14. Σχετικά με την έννοια *das Kreaturgefühl*, η μεταφράστρια Ε. Λαδιά χρησιμοποιεί τον όρο «οντικό συναίσθημα» ως πιο κοντά στην χαιντεγκεριανή προσέγγιση του Είναι και του Όντος. Βλ. ό.π., σ. 28.

214 Sherrard, *Το ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, σ. 17.

215 P. Evdokimov, *Η Γυναίκα και η Σωτηρία του Κόσμου*, μτφ. Ν. Ματσούκα, Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη 1992, σ. 91.

216 Βλ. την έννοια του αρχέτυπου από τον Ιερό Αυγουστίνο στο *Corpus Hermeticum*, στη μυστική θεολογία του Διονυσίου Αεροπαγίτη «άυλα αρχέτυπα», στους Νεοπλατωνικούς φιλοσόφους, στα Ερμητικά κείμενα, στον Ηράκλειτο, στον Πυθαγόρα κ.λπ. Επίσης, ο K. Jung θεωρεί ότι το αρχέτυπο «Θεός» κατέχει κεντρική θέση στην ανθρώπινη ψυχική ζωή και αποτελεί το θεμέλιο του θρησκευτικού βιώματος. Ο πρώτος αρχετυπικός άνθρωπος είναι ο Αδάμ, όντας ο κτιστός θεός μέσα στην δημιουργία που θα μεταμόρφωνε την κτίση σε πνεύμα και ο κόσμος αποτελεί την ορατή μορφή αρχετυπικής εικόνας του άυλου. Επιπλέον, για τον Jung, ο αριθμός στα Μαθηματικά και το άτομο στη Φυσική αποτελούν αρχετυπικές μορφές. Ο Πλάτωνας καθαρά αρχετυπικός φιλόσοφος υποστηρίζει την τελείωση της ψυχής με την ανάμνηση των αρχετύπων ιδεών.

217 Πλάτωνος, *Συμπόσιον* 191d.

«αντικείμενο κομμένο στα δύο, τα κομμάτια του οποίου διατηρούσαν οι ξενιστές που τα μεταβίβαζαν στα παιδιά τους προκειμένου να αναγνωρίζουν τους φέροντες και να αποδεικνύουν τις σχέσεις φιλοξενίας (ή συμμαχίας;) με τις οποίες είχαν συμβληθεί παλιότερα».²¹⁸

Οι δύο χώροι του ιερού και του συμβολικού φαινομενικά ασύμβατοι μεταξύ έχουν συνδεθεί με διαφορετικές σχολές σκέψης και φέρουν εξειδικευμένες αναλύσεις. Η λέξη φέρει τον ρόλο του αγγελιοφόρου και της αναγνώρισης ενώ υποδηλώνει το Αρχέτυπο καθώς το μέσο με το οποίο γίνονται κατανοητά τα Αρχέτυπα στον άνθρωπο.

Ένα αντικείμενο που μετατρέπεται σε σύμβολο αποτελεί ταυτόχρονα φυσικό και μεταφυσικό αντικείμενο καθώς υπερβαίνει το φυσικό επίπεδο με όλη την ανοιχτότητα ερμηνειών που επιδέχεται ενώ επιτρέπει το πέρασμα από το ένα επίπεδο στο άλλο, ενώνοντας όλα τα επίπεδα, χωρίς όμως να τα ακυρώνει. Η ιεροφάνεια μετατρέπει ένα αντικείμενο ή μια πράξη σε κάτι διαφορετικό από αυτό που φαίνεται να είναι: νοηματοδοτεί τα σύμβολα, το τοτέμ, η ιερή πέτρα, ιερό δέντρο, χάνουν την υλικότητά τους καθώς έχουν χρησιμοποιεί ως διαμεσολαβητής για την φανέρωση του θείου.²¹⁹

Τα σύμβολα εμφανίζονται πρώτη φορά στα παλαιολιθικά σπήλαια και από τότε διατηρούνται και επανανοηματοδοτούνται συνεχώς. Η γνώση που έχουμε για αυτά σήμερα είναι γέννημα της διαιώνισης της κάθε είδους μυθολογίας, παράδοσης, θρησκείας, η οποία μεταπλάθεται σε οικουμενική γλώσσα. Τα σύμβολα ασκούν δύναμη: Μέσω αυτών ενωνόμαστε με τους άλλους και δημιουργούν συνείδηση ταυτότητας πέρα από τον χρόνο και τον χώρο στην παραδοσιακή και σύγχρονη κοινωνία.²²⁰ Οι λαοί επικοινωνούν μέσω των συμβόλων, αναγνωρίζονται μεταξύ τους, νιώθουν οικεία και ταυτίζονται με αυτά.²²¹ Η διαδικασία του *συμβολίζειν* αποτελεί «φυσιολογική ψυχική ιδιότητα» στην οποία καταφεύγουμε όλοι ανεξαιρέτως.²²²

218 Βλ. υπ. 6 στο Νίκη Παπαγεωργίου, «Η Θρησκεία ως δώρο: ερμηνευτικές προσεγγίσεις στο έργο του Marcel Mauss», *Επιστήμη και Κοινωνία*, Τεύχος 21, 2009, σ. 260. Τα σύμβολα συνάπτουν μία σχέση οσμωτική και διαθετούν μνημη για να αναγνωρίζονται ως 'σύμβολα'. Βλ. Roland Barthes, *Μυθολογίες*, μτφ. Κ. Χατζηδήμου, Κέδρος, σ. 212. Γενικότερα για το σύμβολο και την συμβολική γλώσσα υπάρχει τεράστια βιβλιογραφία. Ενδεικτικά βλ.: Mircea Eliade, *Πραγματεία πάνω στην Ιστορία των Θρησκειών*, μτφ., Mircea Eliade, *Εικόνες και Σύμβολα*, μτφ. Α. Νίκας, Αρσενίδης, 1994 Έ. Τσουτή, Χατζηνικολή, Αθήνα, 1981. Carl Jung, *Το Φιλοσοφικό Δέντρο*, μτφ. Α. Βαγενάς, Αναγνωστίδη, Αθήνα. Carl Jung, *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*, Αρσενίδης, 1964, Paul Diel, *Ο Συμβολισμός στην Ελληνική Μυθολογία*, μτφ. Ι. Ράλλη, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1980. Spineto Natale, *Τα σύμβολα στην ιστορία του ανθρώπου*, μτφ. Δ. Παπαβασιλείου, Κυβέλη, 2002, Fontana David, *Τι σημαίνουν τα σύμβολα*, μτφ. Μ. Νομικός, Ισόρροπον, 2006.

Σχετικά με την φετιχοποίηση του συμβόλου ως ταύτιση συμβόλου και συμβολιζόμενου βλ. Θ. Ζιάκας, *Η έκλειψη του υποκειμένου*, Δομός, 1996, σ. 73.

219 Mircea Eliade, *Εικόνες και Σύμβολα*, μτφ. Α. Νίκας, Αρσενίδης, 1994 και Jarpe Anselm, *Το τέλος της τέχνης στον Αντόρνο και τον Ντεμπόρ*, μτφ. Λ. Γυιόκα, Εκδόσεις των Ξένων, 2008, σ. 56.

220 Βλ. Ν. Παπαγεωργίου, *Μεταμορφώσεις του ιερού*, ό.π., σ. 256-318 και σ. 319-324.

221 Eliade, *Εικόνες και Σύμβολα*, ό.π., σ. 46, 47.

222 Paul Diel, *Ο Συμβολισμός στην Ελληνική Μυθολογία*, μτφ. Ι. Ράλλη, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα, 1980, σ. 7.

Παγκόσμιο σύμβολο αποτελεί η γη καθώς συνδέεται πάντα με την ύλη, την γέννηση και τον θάνατο ενώ αποτελεί το καθαρά μητρικό σύμβολο. Η Μάνα-Γη της πρωτόγονης λατρείας εξελίχθηκε στην Μητέρα του Χριστού, του Βούδα και του Κρίσνα. Σε όλες τις κοσμογονίες η Μητέρα-Γη γονιμοποιείται από τον Ουρανό Πατέρα και δίνει ζωή. Άλλο παγκόσμιο λατρευτικό σύμβολο αποτελεί ο *θυσιαστικός θάνατος*, η ανάσταση και η ανάληψη στον ουρανό για χάρη ενός κοινού σκοπού. Στις δύσκολες συνθήκες, πάντα εμφανίζεται ο κατάλληλος ο οποίος θα θυσιαστεί μαρτυρικά: Χριστός, Άδωνις, Διόνυσος, Όσιρι, Ταμμούζ. Άλλα κοσμογονικά σύμβολα: είναι το *axis mundi*, ο κοσμικός άξονας, η σκάλα του Ιακώβ (την οποία συμβολίζει στον χριστιανισμό η Παναγία), το ιερό δέντρο, η κοσμική κολώνα, κοσμικός στύλος, ο ομφαλός της γης = άνοιγμα προς τα πάνω, το σημείο που διαρρηγνύεται η τάξη, τα επίπεδα= ενώνονται τρεις κόσμοι: γη-ουρανός-κάτω κόσμος.²²³ Ο ναός, χαρακτηριστικότερο σύμβολο, είναι το κέντρο του κόσμου, του χωριού, της κοινότητας κ.λπ.. Ενώ τα θεμέλια των ναών αγγίζουν τον κάτω κόσμο, οι ναοί προεκτείνονται και ενώνονται με τον ουρανό, αποτελώντας δηλαδή τον σύνδεσμο ουρανού και γης.

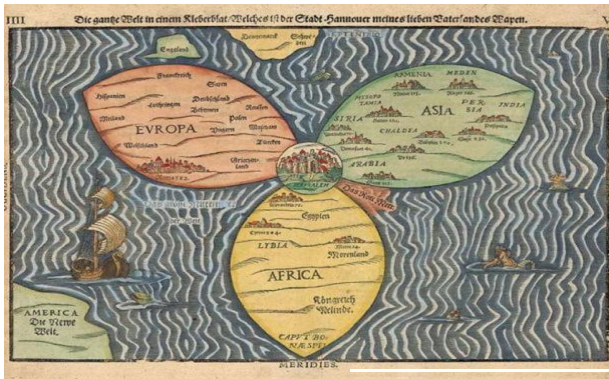
Κάθε οικοδομή, κάθε κατασκευή (κάθε δημιουργία) έχει ως πρότυπο την κοσμογονία, η δημιουργία του κόσμου γίνεται αρχέτυπο για κάθε ανθρώπινο δημιουργικό έργο. Ένα σύμπαν γεννιέται από το κέντρο του, το οποίο γίνεται ο ομφαλός του: ο Παράδεισος ήταν το κέντρο του κόσμου αντίστοιχα όπως οι Δελφοί.²²⁴ Άλλοι συμβολισμοί ως άξονες και κέντρα σύντμησης επιπέδων είναι η Αγία Σοφία, το ιερό βουνό Όλυμπος, το μαντείο των Δελφών, the Temple Mount (Dome of the Rock).

223 Eliade, *το Ιερό και Βέβηλο*, σ. 33

224 Eliade, *ό.π.*, σ. 40 - 41.



Το ιερό βουνό Fuji, στην Ιαπωνία και Το όρος Kailash ως ο axis mundi.



Ο Goodman αναπτύσσοντας μηχανισμούς συμβολισμού που δίνουν το νοηματικό περιεχόμενο στη τέχνη καταλήγει στην καταδήλωση, στον δειγματισμό και στην έκφραση. Τα σύμβολα λειτουργούν ως αναγνωριστικό εργαλείο και ως γνωσιακό μέσο και το έργο τέχνης δομείται σε σύμβολα και ερμηνεύεται βάση συμβόλων.²²⁵ Ένα έργο τέχνης όσο και αν είναι απελευθερωμένο από την αναπαράσταση και ανεξαρτήτως μέσου, αποτελεί για τον Goodman, σύμβολο και προχωρεί παρακάτω στον αφορισμό ότι όποιος αναζητά τέχνη χωρίς σύμβολα και συμβολογικής λειτουργίας, θα αποτύχει. Ένα αντικείμενο μπορεί να είναι ένα σύμβολο (δείγμα) για ένα Α' χρονικό διάστημα σε συγκεκριμένο χώρο, όχι απαραίτητα και για ένα Β'. Συνεχίζει με το παράδειγμα της πέτρας, η οποία άλλη σημασία έχει στον δρόμο άλλη (επιστημονική) αξία έχει εκτιθέμενη σε ένα μουσείο γεωλογίας και άλλη αισθητική αξία όταν παρουσιαστεί σε Μουσείο τέχνης ή γκαλερί.

Τα αρχέγονα σύμβολα λειτουργούν ως οι σταθεροί πυλώνες της κοινής μνήμης καθώς διαφανοποιούν το αντικείμενο και μέσα από την αποκαλυπτική διαδικασία το καθιστά οικείο.²²⁶ Το σύμβολο του Σταυρού, είναι παγκοσμίως ταυτισμένο με τον φρικτό θάνατο, την θανάτωση του θεανθρώπου (στην συνείδηση των πιστών) ή την θανάτωση ενός αθώου (έστω

225 Nelson Goodman, Πότε έχουμε τέχνη; στο *Έννοιες της τέχνης στον 20ό αιώνα*, επιμ. Παναγιώτης Πούλος, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, σ. 365- 382.

226 Paul Ricoer, *Λόγος και σύμβολο* μτφ. Μ. Παντζάρα, Αρμός, σ. 61,62, 67 και Roland Barthes, *Μυθολογίες*, σ. 36, 202

και φαντασιακού κατασκευάσματος στο συλλογικό ασυνείδητο). Είναι το καθολικά αναγνωρίσιμο σύμβολο της θυσίας. Άλλο προσφιλέθ θέμα της χριστιανικής μυθοπλασίας είναι η Pietà, όπου ο θρήνος για τον Εσταυρωμένο γίνεται πανανθρώπινος μητρικός θρήνος. Ένα σύμβολο, λοιπόν, σύμφωνα με την πατερική παράδοση, εμπεριέχει αυτό που συμβολίζει και αυτό το καθιστά ιερό: Αποκαλύπτει το αόρατο στις αισθήσεις και ταυτόχρονα γίνεται εκφραστικό μέσο του αόρατου». ²²⁷

227 Ενδοκιμον, *Η τέχνη της εικόνας*, σ. 132-133.

Η εικαστική διαδικασία ως *mysterium fascinosum et tremendum*

Στην παρούσα έρευνα, ισχυριζόμαστε την συνεκτική πορεία θεολογικής και καλλιτεχνικής εμπειρίας και σκέψης. Αν, όπως προείδαμε, η ανάγκη του θρησκευείν πηγάζει και συνδέεται με τα αισθήματα φόβου, τρόμου και δέους τότε και η Τέχνη εκπορεύεται με και από αυτά. Όπως θα διαπιστώσουμε, η θεολογική ερμηνεία του R. Otto περί *mysterium fascinosum et tremendum* ανταποκρίνεται και στην καλλιτεχνική πρακτική. Προκειμένου, όμως, να φτάσουμε σε αυτή την διαπίστωση θα πρέπει να μελετήσουμε τις έννοιες:

- I. Κάλλος και ωραίο
- II. Αποκάλυψη / μεταμόρφωση
- III. Τέχνη και φόβος - Η φριχτή διττή ομορφιά του Ωραίου.

Κάλλος και ωραίο

Στην Γένεση, η Δημιουργία υπογράφεται με την διαπίστωση ότι «και είδεν ο Θεός ότι καλόν». Το καλόν σημαίνει πρωταρχικά όμορφο, η Δημιουργία δηλαδή σχετίζεται με το όμορφο, το ωραίο.²²⁸ Στην θεολογική γλώσσα γίνεται διάκριση του ωραίου και του κάλλους. Το κάλλος συνδέεται με το αρχέτυπο, την ομορφιά του πρότυπου, του απόλυτου, του αρχέγονου, δηλαδή του Θεού. Το ωραίο <ώρα, είναι εκείνο που εμφανίζεται την κατάλληλη ώρα και είναι όμορφο, γιατί είναι ολοκληρωμένο.²²⁹ Ο Μ. Βασίλειος διαχωρίζει το ωραίο ως το κτιστό, το οποίο είναι χρήσιμο από το κάλλος που είναι το άκτιστο και αόριστο:

«Τὸ ὠραῖον τοῦ κάλλους διαφέρει· ὅτι τὸ μὲν ὠραῖον λέγεται τὸ συμπληρωμένον εἰς τὸν ἐπιτήδειον καιρὸν πρὸς τὴν οἰκείαν ἀκμὴν· ὡς ὠραῖος ὁ σῖτος ὁ ὠριμος ἤδη πρὸς θερισμὸν· καὶ ὠραῖος ὁ καρπὸς τῆς ἀμπέλου, ὁ τὴν οἰκείαν πέψιν εἰς τελείωσιν ἑαυτοῦ διὰ τῆς τοῦ ἔτους ὥρας ἀπολαβῶν, καὶ ἐπιτήδειοις ἀπόλαυσιν· κάλλος δέ ἐστι τὸ αὐτῷ τὴν χάριν ἔχον. Περιζώσαι, οὖν τὴν ῥομφαίαν σου ἐπὶ τὸν μηρὸν σου, δυνατέ. Τῆ ὠραιότητί σου, τουτέστιν, ἐν τῷ πληρώματι τῶν καιρῶν καὶ τῷ κάλλει σου τῆ θεωρητῆ καὶ νοητῆ θεότητι. [...] Ἐκεῖνο γὰρ τὸ ὄντως καλόν, τὸ κατάληψιν πᾶσαν ἀνθρωπίνην καὶ δύναμιν ὑπερβαῖνον, καὶ διανοίᾳ μόνῃ θεωρητὸν».²³⁰

Πολλοί θεολόγοι έχουν ασχοληθεί εκτενώς με την θεολογική ερμηνεία του *Ωραίου*. Ο Clément ορίζει ως «τρίτη ομορφιά» την ομορφιά του ενσαρκωμένου Θεού και του ένθεου

228 Sherrard, *Το Ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, ό.π., σ. 153.

229 Η καντιανή αισθητική θεώρηση διακρίνει το ωραίο από το υψηλό (*sublime*, *Erhabenes*), εμείς εστιάζουμε στην διάκριση ωραίου και καλού ως ποιητικό αίτιο και κινητήρια δύναμη της Δημιουργίας χωρίς την ηθική διάσταση που προσδίδει ο Adorno στην καντιανή διάσταση.

230 Μέγας Βασίλειος, Ομιλία εις τον ΜΔ΄ Ψαλμός, PG 29, 400C.

ανθρώπου, που μεταμορφώνεται από την σχέση του με τον Θεό,²³¹ ο Endokimon, την αναζήτηση της Ωραιότητας, την ονομάζει «έρευνα του Θεού»²³² και την ερμηνεύει ως «διορατική θεολογία της Ωραιότητας».

Το αντικείμενο των Καλών Τεχνών είναι η αναζήτηση και προσέγγιση του Ωραίου και σε αυτή την ιδιότητα έγκειται η σύνδεση με την θεολογία. Για τον Sherrard, η Τέχνη οφείλει να εξυψώνει επάξια το θείο, να εορτάζει την θεία δόξα και υπεροχή και ο καλλιτέχνης να αποκαλύπτει το αρχέτυπο: το έργο τέχνης γίνεται ιερό την στιγμή που ο καλλιτέχνης, με την ιδιότητα του δημιουργού και ιερέα προσπαθεί να συλλάβει και να αποτυπώσει το ασύλληπτο, το Αρχέτυπο το οποίο είναι το κατεξοχήν Ωραίο.²³³ Ο Αεροπαγίτης παρουσιάζει αυτήν την απόδοση του κάλλους με όρους εικαστικούς²³⁴:

«Τὸ γὰρ τῆς θεοειδοῦς ἀρετῆς ἀπαράγραπτον εὔ μεμμημένον ἄγαλμα, πρὸς ἐκεῖνον τὸ νοητὸν καὶ εὐῶδες ἀφορῶν κάλλος, οὕτως ἑαυτὸ τυποῖ καὶ διαπλάττει πρὸς τὸ κάλλιστον μίμημα. Καὶ καθάπερ ἐπὶ τῶν αἰσθητῶν εἰκόνων, εἰ πρὸς τὸ ἀρχέτυπον εἶδος ὁ γραφεὺς ἀκλινῶς εἰσορᾷ πρὸς μηδὲν ἄλλον τῶν ὀρατῶν ἀνθελκόμενος ἢ κατὰ τι μεριζόμενος αὐτὸν ἐκεῖνον, ὅστις ἐστὶ τὸν γραφόμενον (εἰ θέμις εἰπεῖν), διπλασιάζει, καὶ δείξει το ἀληθὲς ἐν τῷ ὁμοιώματι, καὶ τὸ ἀρχέτυπον ἐν τῇ εἰκόνι, καὶ ἐκάτερον ἐν ἐκατέρῳ παρὰ τὸ τῆς οὐσίας διάφορον· οὕτω τοῖς φιλοκάλοις ἐν νῷ γραφεῦσιν ἢ πρὸς τὸ εὐῶδες καὶ κρύφιον δωρήσεται καὶ θεοειδέστατον ἴνδαλμα».

Ο Αεροπαγίτης περιγράφει τις εικόνες ως οι τύποι των «ἀοράτων καὶ ἀτύπτων», ως δηλαδή το μέσο κατανόησης της απερίγραπτης ομορφιάς. Η μεταμόρφωση, η έκσταση, η αέναη έρευνα του απείρου και της Ωραιότητας αποτελούν την μυστικιστική ενωτική σύνδεση τέχνης και θρησκείας.

231 Ο. Clément, Με αφορμή το κάλλος, συλλογικό έργο *Περί ὕλης καὶ Τέχνης*, Δωδώνη, 1971, σ. 203-204. Ο Χριστός, υμνεῖται στον επιτάφιο θρήνο ως «ο ωραῖος κάλλι παρά πάντας βροτούς και είναι κάτι που δεν μπορεί να συλλάβει ο άνθρωπος νους».

232 Endokimon, *Η τέχνη της εικόνας*, σ. 38. Σχετικά με την θεία Ωραιότητα η οποία ενυπάρχει στον άνθρωπο ως «θείος έρωσ» και σχετικά με την πνευματολογική παράδοση της 'Ωραιότητας του Θείου', η πάυλεια θεώρηση περί Χριστολογικής Ωραιότητας και προσευχής στον «φύλακα άγγελο της ψυχής δηλαδή τον φύλακα της Ωραιότητος» βλ. σ. 18, 19, 20, 21, 22, 23. Ο Χρήστος Γιανναράς, σχετικά με το Κάλλος προτάσσει το θελκτικό μαγνητισμό, την σχέση: « κοινός παρονομαστής κάθε εμπειρίας τού κάλλους θά μπορούσε νά προταθεί το θελκτικό στοιχείο. Το κάλλος θέλγει, δηλαδή ελκύει, προκαλεί την επιθυμία σχέσης, μέθεξης, μετάληψης, σύναψης, συνουσίας. Η δύναμη τής θελκτικότητας, δυναμική τής κλήσεως σέ σχέση, – θά μπορούσε νά χαρακτηριστεί ως ερωτική ετοιμότητα, πού στήν περίπτωση τού κάλλους, ως θέλξης, – περισσότερο ίσως από τήν ερωτική εμπειρία – βεβαιώνει τή σχέση ως ενδεχόμενο τρόπο ύπαρξης, ανυπότακτη σέ προσδιορισμούς και αναγκαιότητες τής φύσης, και αυτό μάς επιτρέπει να μιλάμε για οντολογία της σχέσης», Χρήστος Γιανναράς, *Οντολογία της σχέσης*, Ίκαρος 2004, σ. 15- 140.

233 Sherrard, *Το Ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, ό.π., σ. 94.

234 Διονύσιος Αεροπαγίτης, *Περί εκκλησιαστικής ιεραρχίας*, 4, 1, PG 3, 473BC και PG 3, 436.

Δύο κατεξοχήν θεολογικές έννοιες η αποκάλυψη και η μεταμόρφωση συνδέονται άρρηκτα με την καλλιτεχνική πράξη καθώς, όπως προείπαμε, η τέχνη αποκαλύπτει την Ωραιότητα.

Η χριστολογική σκέψη τονίζει την αποκαλυπτική ιδιότητα του θείου στο πρόσωπο του ενσαρκωμένου Θείου Λόγου. Αποκάλυψη και αλήθεια ουσιαστικά ταυτίζονται.²³⁵ Η αποκάλυψη συνδέεται με την έννοια της αλλοίωσης, της μεταστροφής – της αλλαγής του τρόπου ύπαρξης και αντίληψης. Το ιερό μεταμορφώνει το κτιστό σε άκτιστο, είναι η ανοδική πορεία του ανθρώπου προς το υπερφυσικό. Θεοφάνεια, Θαβώρ, Ανάσταση, Πεντηκοστή είναι οι «αστραπιαίες» εισβολές της θείας κένωσης και δόξας στον νοητό κόσμο. Για λίγο, η κτίση μεταμορφώνεται σε άκτιστη.

Η μεταμόρφωση της ύλης, συναντάται και στην έννοια της βεβήλωσης ή αρνητικής μεταμόρφωσης του ταμπού, ότι αγγίζει ο μιαρός αυτομάτως γίνεται βέβηλο, taboo. Η μεταμόρφωση είναι αμφίδρομη. Ο Ιερός Αυγουστίνος τονίζει ότι άνθρωπος μπορεί να μεταμορφωθεί και να αλλοιωθεί (καλώς) και να γίνει πνευματικός μέχρι το εσωτερικό της σάρκας του αλλά μπορεί και να αλλοιωθεί (κακώς) και να μεταμορφωθεί σε σαρκικό μέχρι το βάθος του πνεύματος του.²³⁶

Ο Πλάτωνας, σύμφωνα με τον Χάιντεγκερ, το *ποιείν* στο Συμπόσιο το περιγράφει ως πορεία μεταμόρφωσης, από την απ- ουσία (άυλο) στην παρ- ουσία(2055): «Κάθε αιτία, που έγκειται στο ότι προάγει κάτι από το μη ον στο ον, είναι ποίηση».²³⁷ Αυτή η κίνηση μεταμόρφωσης ώστε να αποκαλυφθεί η ωραιότητα του καλλιτεχνήματος, αποτελεί την θεολογία της τέχνης. Ο Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός χαρακτηρίζει τον άνθρωπο ως τον « ποιητή της ακτινοβολίας του Θεού», αφού στον ενσαρκωμένο Λόγο έγινε η Θεία αποκάλυψη. Η Αποκάλυψη (reveal)

235 Η δημιουργική, καλλιτεχνική ιδιότητα της αλήθειας, αποτυπώνεται στην οντολογική αντιφατική διαπίστωση ότι η απολυτότητα έχει πρωτεύικό χαρακτήρα και δεν περιορίζεται. Ο Γρηγόριος Παλαμάς, τονίζει ότι το απόλυτο, εξ' αιτίας της φύσεως του, δεν χωρεί περιορισμούς στην έκφραση. Βρίσκεται πάνω και πέρα από όλα, γι' αυτό και μπορεί να εκφραστεί με όλα: Δεν υπάρχει απόλυτη μορφή, όνομα, έκφραση: και ο ίδιος ο Θεός δεν εμφανίζεται με έναν μονάχα τρόπο, αλλά με πολλούς, κι αυτό αποδεικνύει ότι η αλήθεια είναι απόλυτη, αλλά μπορεί να πάρει πολλές διαφορετικές μορφές, και όλες να μπορούν να την εκφράζουν. Αντίστοιχα, στην καλλιτεχνική διαδικασία, η αποκάλυψη γίνεται μέσα από όλες τις μορφές τέχνης: θέατρο, λογοτεχνία, πλαστικές τέχνες κλπ. Γρηγορίου Παλαμά, Β' Επιστολή προς Βαρλαάμ.

236 Ρ. Ενδοκίμων, Η τέχνη της εικόνας, σ. 30. Ο Σμέμαν κάνει λόγο για μεταμόρφωση της ύλης μέσω της Χριστολογικής Αποκάλυψης. Ενώ η αδαμική πτώση αποιεροποιεί τον κόσμο και τον υποβιβάζει σε υλικό διακόπτοντας την επικοινωνία με το θείο, η θεία ενανθρώπιση ιεροποιεί ξανά την κτίση μεταμορφώνοντας τη σε θεία. Schmemmann Alexander, *Για να ζήσει ο κόσμος*, μτφ. Ζ. Λορεντζάτος, Δομός, 1992, σ. 25.

237 Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, ό.π., σ. 14 και Δ. Κούτρας, Η ουσία του έργου τέχνης κατά Martin Heidegger, στον τ. Αισθητική και Θεωρία της Τέχνης, Ελληνική Φιλοσοφική Εταιρεία,, σ. 93-102. Ο Χάιντεγκερ στηρίζεται στον Αριστοτέλη και τα τέσσερα αίτια για την αιτία και το τρόπο του εικαστικού έργου: ύλη, μορφή (ουσία), κίνηση (το ποιητικό αίτιο) και σκοπός. Δηλαδή, την ουσία της τέχνης: «Προέλευση» σημαίνει εδώ εκείνο, από το οποίο και δια του οποίου προκύπτει το τί και πώς είναι ένα όν. Το τί και πώς είναι κάτι, είναι η ουσία του. Η προέλευση ενός πράγματος είναι εκείνο από όπου προέρχεται η ουσία του. Το ερώτημα που αφορά την προέλευση του έργου τέχνης ζητά την καταγωγή της ουσίας του». Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, ό.π., σ. 29.

δηλώνει την κίνηση της φανέρωσης, κάτι κεκαλυμμένο δηλαδή έρχεται στο φως. Στην θεολογική σημειολογία, το βασικό σύμβολο είναι το Αρχέτυπο, ο Θεός και ο άνθρωπος μεταπλάθει την ύλη και την συμβολοποιεί για να μπορέσει να γνωρίσει/ προσεγγίσει και να επικοινωνήσει με το Θείο.²³⁸

Είναι υπερβολή να ισχυριστούμε ότι ο άνθρωπος κάνει τέχνη για να βρει τον Θεό, όμως διαπιστώνουμε ότι η τέχνη είναι πράξη «ανάγκης επικοινωνίας» με κάτι μεγαλύτερο, με κάτι πέρα από την ανθρώπινη φύση. Η μεταμόρφωση της ύλης σε ιερό εξηγείται με την οικουμενική εμφάνιση και χρήση του Συμβόλου. Ο καλλιτέχνης ως άλλος μάγος, αναλαμβάνει τον ρόλο του αποκαλυπτή, δηλαδή αποκαλύπτει στον ορατό κόσμο τον αόρατο με επικοινωνιακό μέσο την συμβολική γλώσσα. Η τέχνη, δηλαδή προϋποθέτει μύστες και μνημένους για να αποκαλυφθεί και να κατανοηθεί.

Η αποκάλυψη στην τέχνη γίνεται μέσα από το σύμβολο. «Τα «σημεία» γινόμενα «σύμβολα», κατά τον Καντίνσκυ, παύουν να ισχύουν ως (σημεία) αναφορά(ς) για τον αμύητο, η δε κατανόησή τους είναι δυνατή μόνο από τον μνημένο. Κατ' αυτόν τον τρόπο η τέχνη, προσιτή, αντιμεταφυσική και ανθρώπινη επανέρχεται εντός του κύκλου των «πιστών» και επανακτά την μυστική της ταυτότητα, μεταξύ των μνημένων».²³⁹ Αντίστοιχα, σε όλα τα θρησκευτικά (και όχι μόνο) συστήματα, υπάρχει η μυστική τελετουργική ταυτότητα και συμβολική γλώσσα των μνημένων – πιστών.

Σχετικά με την ακεραιότητα της εικόνας και της ανιδιοτέλειας και ελικρίνειας του συμβόλου ο Tarkovsky θα πει: «Το σύμβολο είναι αληθινό μόνο όταν έχει ανεξάντλητο και απεριόριστο νόημα[...] είναι μονάδα, συνεπώς η σύσταση του διαφέρει από τις πολύπλοκες και αναγώγιμες αλληγορίες, παραβολές και παρομοιώσεις. [...] Τα σύμβολα δεν προσδιορίζονται ούτε εξηγούνται, και είμαστε ανίσχυροι απέναντι στο ακέραιο, κρυφό νόημα του»²⁴⁰. Και αν δεν μπορούμε να κατανοήσουμε πλήρως τα σύμβολα, μπορούμε μόνο έστω και παροδικά να μετέχουμε στην αποκαλυπτική διαδικασία:

«[...] το έργο τέχνης εκτός από πραγμασιδές είναι και κάτι άλλο. Αυτό το άλλο που συνυπάρχει, αποτελεί το καλλιτεχνικό στοιχείο. Το έργο τέχνης είναι βέβαια ένα κατασκευασμένο πράγμα, αλλά λέει και κάτι άλλο από ό,τι λέει ένα σκέτο πράγμα" το έργο τέχνης άλλο αγρεύει. Το έργο τέχνης μας εξοικειώνει με κάτι άλλο, αποκαλύπτει κάτι άλλο" είναι μια αλληγορία. Μαζί με το κατασκευασμένο πράγμα, μέσα στο έργο τέχνης συντοποθετείται και κάτι άλλο. Συν-τοποθετώ στα αρχαία ελληνικά θα πει συμβάλλω. Το έργο τέχνης είναι σύμβολο».²⁴¹

238 Σχετικά με την σημειολογία και την τυπολογία του συμβόλου και την μετατροπή του υλικού σε σύμβολο βλ. Paul Tillich, *Theology of Culture*, OUP, Νέα Υόρκη 1959, σ. 54, 61-70. Βλ. σχετικά και Θερμός, π. Βασίλειος, «Την Εικόνα σου σεβάστηκα...», 01/03/2020 [https://www.huffingtonpost.gr/entry/ten-eikona-soe-sevasteka_gr_5e5ae9c0c5b6beedb4ec3dbe, (01.03.2020)].

239 Νίκος Παπαδημητρίου, *Ένα Μετανεωτερικό Requiem*, Gutenberg, 2017, κεφ. 1.

240 Σμιλεύοντας τον χρόνο, σ. 65.

241 Heidegger, ό.π., σ. 34.

Δεν είναι τυχαίο ότι οι Γραφές, η Θεογονία, το Ταλμούδ κλπ. βρίθουν από αλληγορικές εικόνες και ιστορίες, οι οποίες μεταπλάθονται σε συμβολικούς συνειρμούς. Στην Θεία Λειτουργία, ο οίνος μεταπλάθεται σε αίμα Χριστού, τα κουφέτα στα κόλλυβα συμβολίζουν το λευκό των οστών κ.λπ. Παρατηρούμε δηλαδή ότι η ύλη απο- υλοποιείται. Στην καλλιτεχνική δημιουργία η μεταμόρφωση εκφράζεται μέσω της μετονομασίας και επανομηματοδότησης των υλικών σε ritual materials. Η έννοια της μεταμορφωμένης και εκ νέου νομηματοδοτούμενης υλικότητας στην καλλιτεχνική πράξη συνδέεται με κινήματα όπως της arte povera, του μινιμαλισμού (σε πιο φορμαλιστική εκδοχή), με την αγιογραφία ως καθαρά συμβολική γλώσσα, την performance ως τελετουργία κ.λπ.. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο πρώτος διδάξας της υλικής μεταστοιχείωσης, εν είδει Αρχιερέα, είναι ο Marcel Duchamp με τα ready made. Η οντολογική υπόσταση του έργου χτίζεται στην ανιδιοτελή σχέση²⁴² υλικού – καλλιτέχνη – θεατή.

Η επιλογή του υλικού, του περιεχομένου και του τρόπου έκθεσης αποτελούν πτυχές της ιεροτελεστικής εικαστικής πρακτικής με ποικίλες και συχνά αντιφατικές νοηματικές επικαλύψεις. Η ανιδιοτέλεια του καλλιτέχνη όπως την κατανοεί ο Kant και αργότερα του θεατή (Duchamp) ορίζει την ιδιότυπη ηθική στάση απέναντι στο Ωραίο και την αισθητηριακή απόλαυση της τέχνης και της τελετουργίας της τέχνης. Οι δύο έννοιες του «υλικού» και της «ύλης» δεν ταυτίζονται: η ορατότητας συνδέεται με το υλικό, το απτό, το συγκεκριμένο και η ύλη το με το αφηρημένο-αόρατο. Ο «καθαγιασμός» του έργου τέχνης γίνεται όταν μέσα από την χρήση του υλικού "τα έργα τέχνης [...] αποβάλουν την υλικότητα τους"²⁴³ και αποκαλύπτονται.

242 Ο Jerome Stolnitz ορίζει την αισθητική στάση ως ανιδιοτελή και συμπαθητική προσοχή και θεώρηση οποιουδήποτε αντικειμένου καθώς η ανιδιοτέλεια δηλώνει ότι βλέπουμε το αντικείμενο χωρίς να μας ενδιαφέρει ο απώτερος σκοπός που εν δυνάμει θα εξυπηρετήσει. Η συμπαθητική στάση εξυπηρετεί την ανάγνωση του αντικειμένου χωρίς θρησκευτικές ηθικές, τοπικές προκαταλήψεις. Jerome Stolnitz. Η αισθητική στάση στο έννοιες της τέχνης τον 20ο αιώνα, επιμ. Παναγιώτης Πούλος, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, σ. 287 – 288.

243 Adorno W. Th., Αισθητική Θεωρία, ό. π., σ. 254 και για την διάκριση τεχνικού και πνευματικού περιεχομένου στο ίδιο, σ. 361 -362. Για τον Adorno Το υλικό είναι απλώς ότι χειρίζονται τεχνικά οι καλλιτέχνες, χωρίς ιδιαίτερη συμβολική αξία. σ. 254. Ας θυμηθούμε το σύνθημα του Μπρουταλισμού " Allow material to be what it is".

Αν συμφωνήσουμε με την χαϊντεγκεριανή άποψη ότι «η τέχνη είναι αλήθεια εν ενεργεία» και η αλήθεια είναι «μια πράξη βίαιης αποκάλυψης», τότε τέχνη και βία συνδέονται.²⁴⁴ Αν ο φόβος και ο τρόμος 'ευθύνονται' για την ύπαρξη της θρησκείας μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ευθύνονται και για την ύπαρξη της τέχνης.

Στη ραψωδία Γ' της Ιλιάδας, ο Όμηρος αποτυπώνει το πρότυπο της ομορφιάς το οποίο θα καθιερωθεί στην παγκόσμια λογοτεχνία μέχρι και σήμερα.

«Κρίμα δεν έχουν οι Αχαιοί, δεν έχουν κρίμα οι Τρώες
χάριν ομοίας γυναικός τόσον καιρόν να πάσχουν·
τώντι ομοιάζει ωσάν θεάς η τρομερή θωριά της».

Ιλιάδα, Γ 156-158

Η ομορφιά της Ελένης έγκειται στο γεγονός ότι δεν αποκαλύπτεται περιγραφικά, δεν υπάρχουν λόγια κατάλληλα να περιγράψουν το κάλλος έτσι η φαντασία μας μπορεί να συλλάβει αυτή την αρχετυπική ομορφιά όπως θέλει και προτιμά. Οι άρχοντες της Τροίας μπροστά στην εκπληκτική ομορφιά της γυναικός θα αναφωνήσουν ότι χαλάλι όλα τα δεινά για μια τέτοια ομορφιά που φριχτά με τις θεές μοιάζει. Η φριχτότητα της ομορφιάς προκαλεί ταυτόχρονα έλξη και φόβο. Η φριχτότητα της διεστραμμένης ομορφιάς αποτελεί επαναληπτικό μοτίβο στους κοσμογονικούς μύθους (οι τερατόμορφες υπάρξεις- δημιουργίες όπως η Χίμαιρα, η Μέδουσα, η Σφίγγα, και ο Κέρβερος αποκαλούνται θείο γένος στον Όμηρο και στον Ησίοδο).

Φαίνεται ότι το θέμα της δύναμης της ομορφιάς είναι πανανθρώπινο ζήτημα που ταλανίζει την ανθρωπότητα. Αιώνες μετά τον Όμηρο, ο Ντοστογιέφσκι ορίζει την ομορφιά ως το μυστηριώδες και φοβερό πεδίο μάχης Θεού και διαβόλου και προαναγγέλλει ότι η ομορφιά θα σώσει τον κόσμο μέσα από το ιδανικό της φρίκης των Σοδόμων. Η διττότητα της ομορφιάς αντανακλάται στη διττή φύση της τέχνης, της οποίας η ομορφιά αποτελεί την λύδια λίθο καθώς είναι θεϊκή ιδιότητα και ύψιστη αισθητική αξία ταυτόχρονα.²⁴⁵

Η καλλιτεχνική δημιουργία αποτελεί θρησκευτική εμπειρία, *mysterium fascinans et tremendum* – καθώς προκαλεί ταυτόχρονα έλξη και φόβο. Είναι ο ίδιος διττός χαρακτήρας

244 Ο Heidegger εστιάζει στην ετυμολογική ελληνική προέλευση της λέξης αλήθειας: στερών – αποσπώ κάτι από τη λήθη και 'βίαια' το αποκαλύπτω. Βλ. υπ.127, στο Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφ. Γ. Τζαβάρα, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1986, σ. 91. Και Θεόδωρος Γεωργίου, *Αισθητική θεωρία και μοντέρνα τέχνη, futura*, σ. 35-38. Ότι το έργο τέχνης αποτελεί αυτούσιο αλήθεια, βλ. M. Guérin, *Τι είναι έργο*, μτφ. Β. Μπιτσιώρης, Εστία, Αθήνα, 1994, σ. 151-152. Αντιθετική άποψη εκφράζει το 1902 ο Καβάφης: «Ποτέ δεν έζησα στην εξοχή [...] Έγραψα ένα ποίημα εις το οποίον υμνώ την εξοχήν [...] είναι δε το πιο ανειλικρινές πράγμα που γίνεται [...] αυτό δε γίνεται πάντα; Η τέχνη δεν ψεύδεται πάντας Ή μάλλον, όταν η τέχνη ψεύδεται το περισσότερο, δεν είναι τότε που δημιουργεί και το περισσότερο;»

Κωνσταντίνος Καβάφης, *Ανέκδοτα Σημειώματα Ποιητικής και Ηθικής 1902 – 1911*, Ερμής, Αθήνα, 1983.

245 Sherrard, *Το Ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, ό.π., σ. 32.

της κορυφής που περιγράφει για την ερωτική εμπειρία ο G. Bataille ως φρίκη και τέρψη, αγωνία και έκσταση.

Η έκσταση στον πλατωνικό Φαίδρο γεννά τις τέσσερις μανίες, τη μαντική, την ποιητική, την τελευτική και την ερωτική μανία. Όλα είναι προϊόντα της θείας έκστασης: ίσταμαι εκτός εαυτού και έτσι δημιουργώ καθώς γίνομαι εν-θεός. Η έκσταση λοιπόν, αποτελεί αρωγό και τροφό της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μετοχή < μέθεξη < κοινωνία < η αισθητική κατάσταση ταυτίζεται με την κατάσταση της μέθης η οποία συνδέεται με το υψηλό αίσθημα δύναμης²⁴⁶. Η δύναμη είναι έκφραση του Ιερού και η μέθεξη σε αυτήν αποτελεί τον Θείο Γνόφο που περιγράφει ο Αεροπαγίτης.²⁴⁷ Με την ίδια ένταση στον αριστοτελικό ορισμό της τραγωδίας,²⁴⁸ η τελετή συνδέεται με την διαδικασία της κάθαρσις δι' ελέου και φόβου. Η τραγωδία αποτελούσε λατρευτική πράξη, μέρος της λατρείας του Διονύσου και ήταν έμπλη από το συναίσθημα της ιερότητας, του φόβου, της σφαγής. Δεν υπάρχει τραγωδία που δεν απαιτεί θυσία και αίμα για να εξευμενιστεί κάποιος θεός ή να καθαρθεί ο ήρωας. Παρατηρούμε δηλαδή, αυτή την διττή κατάσταση *tremendum* και *fascinans* στην δημιουργική διαδικασία ως φυσιολογικό στίγμα.

Η μεταμόρφωση – αποκάλυψη του μη Όντος στο Ον, η μεταστοιχείωση αυτή αποτελεί την αλήθεια της εικαστικής διαδικασίας. Όμως η πορεία της αποκάλυψης της αλήθειας είναι φρικτή: οι μαθητές δεν άντεξαν να δουν την μεταμόρφωση του Χριστού, ο Παύλος τυφλώθηκε από την αποκάλυψη του φωτός, η Σεμέλη κήκε στην αποκάλυψη του Δία, ο Οιδίποδας τυφλώνεται στην αποκάλυψη της αλήθειας. Το αρχέτυπο ακριβώς επειδή είναι το Ωραίο, είναι φριχτά όμορφο και η αποκάλυψη του είναι *mysterium tremendum et fascinans*. Συνεπώς, η εικαστική δημιουργία σχετίζεται με γνώφο και τρόμο. Η αμφισημία της ομορφίας στον απαγορευμένο καρπό: καὶ εἶδεν ἡ γυνή, ὅτι καλὸν τὸ ξύλον εἰς βρωσίν καὶ ὅτι ἀρεστὸν τοῖς ὀφθαλμοῖς ἰδεῖν καὶ ὠραῖόν ἐστι τοῦ κατανοῆσαι, καὶ λαβοῦσα ἀπὸ τοῦ καρποῦ αὐτοῦ ἔφαγε·

Το διφορούμενο της ωραιότητας είναι τόσο εικαστικός όσο και φιλοσοφικός και θεολογικός προβληματισμός. Δεν είναι τυχαίο ότι στην ιστορία της Τέχνης τα πλέον αναγνωρίσιμα

246 Heidegger, Η βούληση για ισχύ ως τέχνη, σ. 185 και Nietzsche, Η θέληση για δύναμη, σ. 369.

247 Ο άγιος Διονύσιος αναφέρεται στην *κορυφαία θέωση της* θεοείδειας. Πρόκειται για το αποτέλεσμα αρπαγής του νου μέσα στο θείο γνώφο σε μια έκσταση, μέσα στην οποία σταματά η νοητική του ενέργεια. Η μυστική ένωση με τον Θεό ενεργείται σε αγνωσία και ο πλήρως θεώμενος άνθρωπος παθαίνει την θέωση.

Ο άγιος Διονύσιος εκφράζει την καθολική αιτιότητα του Καλού και Αγαθού με την κίνηση του Θεού έξω από τον Εαυτό Του σε πρόοδο και επιστροφή. Αυτή η καθολική αιτιότητα δηλώνει την καθοδική και ανοδική κίνηση του Θεού στην πρόνοιά Του προς την δημιουργία, που είναι συνεχής, αιώνια και ατελεύτητη. Μ' αυτήν την κίνηση δημιουργείται και τελειώνει ο αρεοπαγίτικος κόσμος, που έχει το Καλό και Αγαθό ως αρχή, μέση και τέλος του. Γι' αυτό τον λόγο ο άγιος Διονύσιος την συμβολίζει με έναν αιώνιο κύκλο: το ανοδικό ημικύκλιο συμβολίζει την θεία πρόοδο, δηλαδή την κάθοδο του Θεού στον κόσμο, ενώ το καθοδικό ημικύκλιο την θεία επιστροφή, δηλαδή την άνοδο όλων των όντων προς το Θεό. Το κέντρο του κύκλου παραμένει ακίνητο στην αΐδια παραμονή του Θεού στον Εαυτό Του.

Βλ. <https://www.pemptousia.gr/2017/04/i-areopagitiki-ekklisiologia-ekfrazi-ti-theologia-tis-ekklisias/>

248 Έστιν ουν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας, μέγεθος εχούσης, ηδυσμένω λόγω, δρώντων και ου δι' απαγγελίας, δι' ελέου και φόβου περαίνουσα την των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

Ο θίασος αρχικά ήταν η «θρησκευτική αδελφότητα» η οποία αργότερα μενασηματοδοτήθηκε σε «θεατρικό όμιλο». Στην διονυσιακή λατρεία, όπου ο θίασος ήταν οι ακόλουθοι του θεού Διονύσου.

σύμβολα είναι ο Σταυρός, ο εσταυρωμένος Χριστός, ό,τι δηλαδή συνδέεται με πόνο, φόβο, απώλεια. Η Julia Kristeva, αναφέρει ότι ο «Ο Χριστός οδηγεί στον Μότσαρτ»²⁴⁹ και εξηγεί ότι το οικείο θέμα της οδύνης χαρακτηρίζει όλη την ευρωπαϊκή κουλτούρα. Επίσης, αξίζει να σημειώσουμε ότι τα θέματα του Θείου Δράματος είναι πολύ πιο προσφιλή στους καλλιτέχνες από την θεία Γέννηση, την Ανάσταση κ.λπ. Ο Τζέιμς Τζόυς το έθεσε ωραία στο *Πορτραίτο του Καλλιτέχνη*: πήρα κι εγώ τη δόση μου από τα κηρύγματα για τις φλόγες της Κόλασης. Η καλβινική τοποθέτηση του Θεού ως αντικείμενο φόβου (σαφώς επηρεασμένος από τον Ιερό Αυγουστίνο) διαφαίνεται ευκρινώς στην δυτική θρησκευτική τέχνη και αρχιτεκτονική. Η περουβιανή μούμια στο Musee de l' Homme στο Παρίσι, που απεικόνισε ο E. Munch στον έργο *The Scream*, 1893, αποτελεί ένα παράδοξη σημείο αναφοράς: κάτι ήδη νεκρό, πεθαμένο και τρομακτικό, όπως ένα πτώμα ταριχευμένο, αποτελεί πηγή έμπνευσης και δημιουργίας ενός από τα πιο αναγνωρίσιμα έργα της ανθρωπότητας.²⁵⁰

Από τα προειρημένα συνάγουμε ότι Τέχνη και Θρησκεία συνδέονται καθώς δομούνται με βάση την διαδικασία της μεταμόρφωσης, σκοπεύουν στην αποκαλυπτική φύση του ακτίστου, υπάρχουν εξ' αιτίας του Φόβου που γεννά η διφυής ιδιότητα της Ωραιότητας.



249 Κρίστεβα, Αυτή η απίστευτη ανάγκη για πίστη, σ. 124- 128.

250 Davies Douglas, *Θάνατος: μια σύντομη ιστορία*, μτφ. Φ. Ανδρεάδη, Αθήνα, Πολύτροπον, 2007.

Θρησκευτική, λειτουργική τέχνη και εκκοσμικευμένη συμβολική τέχνη

Κρίνεται αναγκαίο να διευκρινιστεί εδώ ότι είναι άλλο η θρησκευτική - λατρευτική τέχνη και άλλο η συμβολοποίηση της τέχνης. Έργο θρησκευτικής τέχνης σημαίνει θρησκευτική θεματολογία, πχ. σκηνές από την Αγία Γραφή ή από την ζωή Αγίων. Όμως θρησκευτική θεματολογία δεν καθιστά το έργο αυτομάτως ιερό ούτε λατρευτικό.²⁵¹

Η σχέση τέχνης και θεολογίας έχει ερευνηθεί συστηματικά από όλα τα επιστημονικά πεδία²⁵² καθώς η πρώτη προέκυψε εξελικτικά από τους κόλπους της θρησκείας. Οι μάγοι, οι σαμάνοι και οι ιερείς της θρησκείας εκπροσωπούν τους δημιουργούς - καλλιτέχνες. Η θρησκευτικότητα, το ιερό, η χρήση θρησκευτικών συμβόλων ενυπάρχει στην τέχνη άμα τη εμφανίσει της. Από τις πρωτόγονες σπηλαιογραφίες, τα αγάλματα των θεών και των ηρώων της αρχαιότητας, την θρησκευτική θεματογραφία του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, μέχρι και σήμερα, οι καλλιτέχνες- δημιουργοί χρησιμοποιούν την θρησκευτική γλώσσα με διαφορετική κάθε φορά προσέγγιση.

Αρχικά η τέχνη εξυπηρετεί τη λατρευτική συμπεριφορά και την προσπάθεια του θεϊκού εξευμενισμού. Τα αρχαιότερα έργα τέχνης δημιουργήθηκαν για να εξυπηρετήσουν μια τελετουργία, που πρώτα ήταν μαγική και κατόπιν έγινε θρησκευτική, Έχει αποφασιστική σημασία το γεγονός πως αυτός ο τρόπος ύπαρξης του έργου τέχνης ποτέ δεν απαλλάσσεται ολότελα από την τελετουργική του λειτουργία. Με άλλα λόγια, η μοναδική αξία του γνήσιου έργου τέχνης θεμελιώνεται στο τελετουργικό, στο οποίο τούτο το έργο τέχνης είχε την αρχική και πρώτη του χρηστική αξία²⁵³. Τα πρώτα διακοσμητικά αντικείμενα μετέχουν ιερής αξίας. Τοτέμ, ξόανα, εδώλια ακόμα και κοσμήματα συμβάλουν στο να εξευμενίσουν, να ξορκίσουν, να θεραπεύσουν και να ευχαριστήσουν. Ο χορός, το θέατρο, η ποίηση, η μεταμφίεση, το τραγούδι, μίμηση αποτελούν την σύνδεση μεταξύ τέχνης και θρησκείας μέχρι και σήμερα.

Τα κυκλαδικά ειδώλια δεν υπήρξαν έργα τέχνης στην εποχή τους, αλλά λατρευτικά ιερά αντικείμενα. Στην νεολιθική εποχή τα γλυπτά έχουν κυρίως αναθηματικό και αποτροπαϊκό χαρακτήρα ενώ συνδέονται με λατρευτικές πρακτικές της μεγάλης Μητέρας-Θεάς. Αργότερα

251 Για την διαφορά της εικόνας όπως νοείται στην χριστιανική παράδοση και του έργου τέχνης με θρησκευτική θεματολογία: η πρώτη αποτελεί έργο λειτουργικής τέχνης, στο Sherrard, *Το Ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, ό.π., σ. 104.

252 Ενδεικτικά αναφέρουμε: A. Nichols, *The art of God Incarnate. Theology and image in Christian tradition*, Darton, Longman and Todd, London 1980, J. A. Martin, *Beauty and holiness. The dialogue between aesthetics and religion*, Princeton University Press, New Jersey 1990, Alena Alexandrova, *Breaking Resemblance: The Role of Religious Motifs in Contemporary Art*, Fordham University Press, 2017, Cameron J. Anderson, Sandra Bowden, *Faith and Vision: Twenty-five Years of Christians in the Visual Arts*, Square Halo Books, 2005, Θ. Παπαθανασίου, *Εικόνα και δημιουργικότητα. Θεολογικό σχόλιο στην εικαστική παρουσία της Εκκλησίας*, Σύναξη, τ. 85, Ιανουάριος - Μάρτιος 2003, Χ. Σταμούλης, *Κάλλος το Άγιον*, Ακρίτας, Αθήνα, 2004, Χ. Σταμούλης, *Η τέχνη της θεολογίας και η θεολογία της τέχνης*, στο συλ. έργο *Θεολογία και Τέχνη*, Χ. Σταμούλης (επιμ.), Το Παλίμψηστον, Θεσσαλονίκη, 2000 και Ανδρομάχη Βουτσιανά, *Αγιογραφία - Εικαστική θεώρηση και δυναμική*, στο συλ. έργο *Θεολογία και Τέχνη*, ό.π.

253 Walter Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, ό.π.σ. 18.

η εποχή του Χαλκού διατηρεί την γλυπτική έμφαση στη λατρεία της γυναικείας θεότητας στα εδώλια, τοτέμ.²⁵⁴

Το θρησκευτικό ένστικτο των Ελλήνων ήταν ιδιαίτερα αναπτυγμένο καθώς η λατρεία ήταν στο κέντρο της καθημερινής ζωής. Παρατηρούμε ότι και τα έργα που δε φαίνονται να έχουν άμεσα θρησκευτικό χαρακτήρα, όπως οι αναθηματικοί ανδριάντες και τα επιτάφια ανάγλυφα, αποτυπώνουν την θρησκευτική συμπόρευση θεών και ανθρώπων στη καθημερινή ζωή. Ιδιαίτερα, η γλυπτική ως *ancilla Religionis* (υπηρέτρια της θρησκείας), εξυπηρετούσε τις λατρευτικές ανάγκες. Τα αγάλματα στους ναούς αποδεικνύουν την αναθηματική μορφή λατρείας. Η λέξη άγαλμα<αγάλλομαι σημαίνει χαίρομαι. Τα αναθήματα, οι προσφορές, το δώρο αγάλλουν τον Θεό, τον χαροποιούν.

«ΐλαρόν γάρ δότην ἀγαπᾷ ὁ Θεός» (Β΄ Κορ. Θ΄ 7), η προσφορά συνδέεται με την χαρά. Κυρίαρχο θέμα των αγαλμάτων, των αγγείων και των ανάγλυφων είναι η αναπαράσταση γεγονότων θεών και ηρώων μέσα από επαναλαμβανόμενα μυθολογικά μοτίβα τα οποία εκφράζουν το Αρχέτυπο²⁵⁵ καθώς «για τον Έλληνα γλύπτη, ο υπέρτατος σκοπός του ήταν να ενσαρκώσει το όραμά του της θεότητας σ΄ ένα άγαλμα μεγάλου ναού».²⁵⁶

Η χριστολογική εικόνα είναι η αποκάλυψη του αόρατου καθώς για τον απ. Παύλο «Ο Χριστός ἔστιν εικὼν τοῦ Θεοῦ τοῦ ἀόρατου». Σήμερα η τέχνη που λέγεται ιερή, εκείνη βρίσκει κανείς στις εκκλησίες, είναι η πιο στερημένη από την διάσταση του ιερού. Η ετερογένεια μεταξύ των δύο Ιερών τεχνών της Ανατολής και της Δύσης έγκειται στο ότι η θρησκευτική τέχνη της Δύσης, δεν έχει σκοπό το ιερό. Η θρησκευτική τέχνη στη Δύση δεν είναι ενσωματωμένη στη λειτουργία, είναι αυτόνομη και υποκειμενική.²⁵⁷ Στην χριστιανική ανατολική παράδοση, η εκκλησιαστική τέχνη συμπεριλαμβάνει τη ναοδομία, την εικονογραφία και την υμνολογία. Στην ορθόδοξη χριστιανική παράδοση, οι εικόνες στη λατρευτική ζωή είναι απαραίτητες και σημαντικές γιατί αποκαλύπτουν: περιγράφουν εικαστικά την ενανθρώπιση και την μυστηριακή ζωή, δεν νοούνται εκτός της εκκλησιαστικής ζωής αλλά αποτελούν δόγμα της χριστιανικής πίστεως, το οποίο διατυπώθηκε στην Εβδόμη Οικουμενική Σύνοδο και η

254 Βλ. M. Gimbutas, *The Language of the Goddess*, New York 1989, Harper San Francisco, 103-105 και Sinclair Hood, *Η Τέχνη στην Προϊστορική Ελλάδα*, Αθήνα 1993, Καρδαμίτσας, 107).

255 Aniela Jaffe, *C.G. Jung: Λόγος και Εικόνα*, μτφ. Κ. Ζάρρας, Ιάμβλιχος, 2003., σ. 234.

256 G. Richter, "The sculpture and sculptors of the Greeks", Λονδίνο 1930, σ. 29.

257 Endokimov, Η τέχνη της εικόνας, σ. 62 – 63: «Δεν υπάρχει, μέχρι στιγμής, Αγία Τράπεζα στον Άγιο Βιτάλιο (Ραβέννα) ούτε λειτουργικό αντικείμενο γενικά. Παρ' όλ' αυτά είναι κανείς προφανώς σε μία εκκλησία όπου όλα αναμένουν τα Άγια μυστήρια. Στις καλύτερες και στις πιο ασήμαντες εκκλησίες μας λίγο πριν από την Γοτθική περίοδο, μπορούμε κάλλιστα να γιορτάσουμε την Θεία λειτουργία κάθε μέρα, εκεί θα βρούμε τι δυναμώνει ή τι μειώνει την προσωπική αφοσίωση. Σε τίποτα όμως δε διαφέρει αυτός ο ναός από ένα ατελιέ ή από ένα μουσείο, δεν ενώνει εν τω μυστηρίω τις ζωγραφιές ή τα αγάλματα που κοσμούν τους τοίχους».

αγιογραφία αναφέρεται ως *εικαστική θεολογία*.²⁵⁸ Η ορθόδοξη εικόνα αναπαριστά, το αρχέτυπο άρα επικοινωνεί την μεταμορφωμένη ορατή υλικότητα.²⁵⁹

«Την Θρησκεία του ο Χριστός την λέγει «οίνον καινόν» «καινούργιο κρασί», και «άρτον από του ουρανού καταβάντα». [...] Έτσι κι η τέχνη που μορφώθηκε σιγά-σιγά από το πνεύμα της Θρησκείας αυτής και που μ' αυτή βρήκε έκφραση το μυστήριό της, είναι τέχνη «καινή», «καινούργια», που δεν μοιάζει με καμιά άλλη [...]Γι' αυτό, οι εκκλησιαστικές τέχνες είναι «αναγωγικές», δηλαδή ανεβάζουν τα φυσικά φαινόμενα και τα κάνουν να πάρουν «την καλήν αλλοίωσιν». Λέγονται ακόμα αυτές οι τέχνες και λειτουργικές, γιατί μ' αυτές η ψυχή γεύεται το λειτουργικό στοιχείο, που μ' αυτό λατρεύεται ο Θεός κι' ο άνθρωπος γίνεται όμοιος με τις ουράνιες Δυνάμεις και αισθάνεται την ζωή την αθάνατη.[...] Η αγιογραφία, όπως οι άλλες εκκλησιαστικές τέχνες, δεν έχει σκοπό να ευχαριστήσει την σαρκική όραση, αλλά να την μετασκευάσει σε πνευματική, ώστε μέσα από τα εγκόσμια φαινόμενα, να βλέπει τα υπερκόσμια.[...]Βέβαια, ο άνθρωπος θα πάρει στοιχεία από τον αισθητόν κόσμο, «των αισθήσεων ένεκα», αλλά για να μπορέσει να εκφράσει «το υπέρ αισθησιν», πρέπει να διαλύσει αυτά τα στοιχεία, να τα αναγάγει εις ύψος, να τα μετουσιώσει από σαρκικά σε

258 L. Ouspensky, *Η θεολογία της εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, μτφ. Σ. Μαρίνης, Αρμός, Αθήνα, 1998, σ. 141 - 144, 159.

Συγκεκριμένα, οι εικόνες χρησιμοποιούνται ως μέσω διδασκαλίας της Εκκλησίας καθώς είναι «βίβλοι άνεωγμένοι προς ανάμνησιν Θεού» σύμφωνα με τον Άγιο Λεόντιο. Για την παιδαγωγική αξία της εικόνας στη λατρευτική ζωή σημειώνει ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός:

«Καί ὅ,τι εἶναι ἀκριβῶς τό βιβλίον γιά ὅσους ξέρουν γράμματα, τό ἴδιο εἶναι γιά τούς ἀγράμμάτους ἡ εἰκόνα· καί ὅ,τι εἶναι γιά τήν ἀκοή ὁ λόγος, τό ἴδιο εἶναι γιά τήν ὄραση ἡ εἰκόνα». Καί συνεχίζει: «Τί ἀπό αὐτά εἶναι πιό φεγγοβόλο γιά νά ἀποδείξει ὅτι οἱ εἰκόνες εἶναι βιβλία γιά τούς ἀγράμμάτους καί κήρυκες ἀκατάπαυστοι τῆς τιμῆς τῶν Ἁγίων, πού μέ τήν ἄχη φωνή τους διδάσκουν ἐκείνους πού τίς βλέπουν καί ἀγιάζουν τήν ὄρασή τους; Δέν ἔχω βιβλία, δέν ἔχω καιρό νά διαβάσω, μαθαίνω στό κοινό ἱατρεῖο τῶν ψυχῶν, στήν Ἐκκλησία, ἐνῶ μέ πνίγουν οἱ λογισμοί σάν ἀγκάθια· μέ τραβᾶει ἡ ὁμορφιά τῆς ζωγραφικῆς νά δῶ καί σάν λειμῶνας εὐχαριστεῖ τήν ὄρασή μου καί ἀσυναίσθητα βάζει μέσα στήν ψυχή μου τή δόξα τοῦ Θεοῦ. Βλέπω τήν καρτερικότητα τοῦ μάρτυρα, τήν ἀνταπόδοση τῶν στεφανιῶν καί σάν φωτιά ἀνάβει ὁ ζῆλος καί ἡ προθυμία μου, καί πέφτοντας προσκυνῶ τόν Θεό μέσω τοῦ μάρτυρος καί κερδίζω τή σωτηρία».

Ομιλία Αρχιμ. Δαμασκηνού Κιαμέτη, Πρωτοσυγκέλλου Ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδος με Θέμα: «Περί των ιερών Εικόνων», 23/3/2013 [http://old.imd.gr/article_print/781 (01/01/2019)].

259 «Προπαντός άλλου, πρέπει να απομακρύνουμε κάθε αντίληψη που θα ήθελε να ταυτίσει την εικόνα με ένα μέρος της υποστάσεως ή της υπάρξεώς μας. Η εικόνα είναι η ολότητα του ανθρωπίνου όντος που δημιουργήθηκε και φιλοτεχνήθηκε κατά το αρχέτυπο»

P. Evdokimov, *Η Γυναίκα και η Σωτηρία του Κόσμου*, μτφ. Ν. Ματσούκα, Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη, 1992, σ. 91.

Χρήζει μνείας η παρατήρηση ότι στην Ορθόδοξη Παράδοση διαφέρει ριζικά η έννοια της εικόνας από την προσωπογραφία:

«[...] η πρώτη αναπαριστά έναν άνθρωπο ενωμένο με τον Θεό, η άλλη ένα συνηθισμένο ανθρώπινο ον. Σκοπός της εικόνας, επομένως, δεν είναι να μας προκαλέσει ένα φυσικό ανθρώπινο συναίσθημα. Η εικόνα δεν συγκινεί, δεν είναι συναίσθηματική. Σκοπό έχει να κατευθύνει όλα τα αισθήματά μας προς τη μεταμόρφωση, όπως και τον νου μας και όλα τα χαρακτηριστικά της φύσεώς μας, αποβάλλοντας κάθε έξαρση αρρωστημένη και βλαβερή. [...] Με τον τρόπο, που αναπαριστούμε τον Θεάνθρωπο καθ' όλα όμοιο μ' εμάς, εκτός από την αμαρτία, με τον ίδιο τρόπο αναπαριστούμε και τον άγιο ως ένα πρόσωπο απελευθερωμένο από την αμαρτία».

Βλ. <http://www.immorfou.org.cy/seminario-klirou/499-i-orthodoxi-eikona.html> (01/01/2019)

Ενδιαφέρουσα η αντιθετική άποψη του σοβιετικού φιλοσόφου Ε. Ιλιένκοφ:

«Το εικόνισμα επιστρέφει στον άνθρωπο την ίδια του την όψη, του δείχνει πραγματικά είναι, αλλά –εδώ βρίσκεται και η πονηριά του- στολίζει την εικόνα που αντανακλά με την χρυσή κορνίζα της λατρείας και της θρησκευτικής αφοσίωσης. Γι' αυτό το λόγο, τα εικονίσματα και τα θρησκευτικά ιδεώδη άλλο δεν είναι, παρά ένας τύπος ηθικής και αισθητικής συμφιλίωσης του ανθρώπου με τον εαυτό του, με την όψη του δηλαδή και το σημερινό τρόπο ζωής του, άλλο δεν είναι παρά η διαιώνιση της «παρούσας ζωής» του ανθρώπου στη συνείδηση, στη φαντασία, στην καλλιτεχνική δημιουργία. Η καθημερινή ζωή και η συνείδηση του ανθρώπου μετατρέπεται διαμέσου του εικονίσματος σ' ένα Είδωλο, που πρέπει να σέβεται και να λατρεύει.»

Ε. Ιλιένκοφ, *Τεχνοκρατία και ανθρώπινα ιδεώδη στο σοσιαλισμό*, Οδυσσεάς, 1976, σ. 40.

πνευματικά, όπως η πίστη μετουσιώνει τα αισθήματα του ανθρώπου και τα κάνει πνευματικά από σαρκικά. [...] Το κάλλος της λειτουργικής τέχνης δεν είναι κάλλος σαρκικό, αλλά κάλλος πνευματικό. Γι' αυτό, όσοι κρίνουνε αυτή την τέχνη με τα μέτρα τούτου του κόσμου, λένε πως είναι άσχημα κι' αποκρουστικά τα πρόσωπα της βυζαντινής αγιογραφίας, ενώ για έναν πιστόν, αυτά έχουνε το πνευματικό κάλλος, τη λεγόμενη «καλήν αλλοίωσιν».²⁶⁰

Η ειδιοποιός διαφορά που διακρίνει την εκκλησιαστική τέχνη από την συμβολική τέχνη (ως συμβολική ορίζουμε την τέχνη που χρησιμοποιεί τα θρησκευτικά σύμβολα προσδίδοντας νέες ερμηνείες) αποτελεί η έννοια του δόγματος η οποία καθορίζει την ερμηνεία. Η λατρευτική τέχνη, η εκκλησιαστική τέχνη απεικονίζει την μεταμόρφωση του αόρατου σύμφωνα με το δόγμα, την διδασκαλία της εκκλησίας και δεν υπόκειται σε αισθητικά και υποκειμενικά κριτήρια ή αναγνώσεις. Η ιερή εικόνα δεν επιδέχεται ατομική ερμηνεία όπως ένα έργο τέχνης. Αντίστοιχα, η δυτική μεσαιωνική κοινωνία δεν αισθητικοποιεί τα έργα τέχνης. Δεν νοούνται οι έννοιες αισθητική και τέχνη ξέχωρα από την λατρευτική εμπειρία.

Η θρησκευτική τέχνη χαρακτηρίζεται από αισιοδοξία στο σημείο όμως που μεσσιανικά απευθύνεται σε ένα άλλο κόσμο. Μια χριστολογική παρομοίωση είναι η κάθοδος του αναστημένου Χριστού στον Άδη, (δηλαδή του φωτός στο σκότος) με την καλλιτεχνική δημιουργία ως αποκάλυψη του φωτός από το σκότος.

260 <http://www.pemptousia.gr/?p=17020> (14/08/2020).

Φώτης Κόντογλου, Τι είναι η ορθόδοξη εικονογραφία, 11 Οκτωβρίου 2011. Επίσης, σχετικά με την ιστοριογραφική ερμηνεία της εικόνας βλ. π. Σταμάτη Σκλήρη, «Από την προσωπογραφία στην εικόνα», στο περιοδικό *Σύναξη*, Η λειτουργία της εικόνας στην Ορθόδοξη παράδοση και τον σύγχρονο κόσμο, τχ. 24, 1987. Σχετικά βλέπε και *Σύναξη*, Η εικαστική παράδοση: Δημιουργία ή Μίμηση;, τχ. 85, 2003.

Κρυπτοθρησκευτική τέχνη

Η σύγχρονη καλλιτεχνική ματιά, χρησιμοποιεί τα θρησκευτικά ιερά σύμβολα για να καταγγείλει, να αντιδράσει, να χλευάσει, να επισημάνει το πρόβλημα ή να δημιουργήσει σε έναν απομαγεμένο κόσμο της αίσθηση- εμπειρία τους «μαγικού». Η κρυπτοθρησκευτική συμπεριφορά αναγνωρίζεται και στην αποποίηση της θρησκευτικότητας μέσω της πρόκλησης και της αποϊεροποίησης της θρησκευτικής γλώσσας. Πολλοί καλλιτέχνες χρησιμοποιούν τα απανταχού αναγνωρίσιμα θρησκευτικά σύμβολα κυρίως τα χριστιανικά ως τρόπο έκφρασης δυσαρέσκειας και κριτικής ενάντια στο κατεστημένο, γινόμενοι πολλές φορές μέρος του καταγγελτικού συστήματος.²⁶¹

«Κατά μια άλλη έννοια, η εποχή μας ανακαλύπτει την θεολογία. Δεν χρειάζεται πια να πιστεύουμε στο Θεό. Αναζητούμε τη “δομή”, δηλαδή εκείνη την μορφή που δύναται να πληρωθεί από μια η οποία δεν έχει διόλου την χρεία αυτής της πλήρωσης για να χαρακτηριστεί “θεολογική”. Στις μέρες μας η θεολογία είναι η επιστήμη μη-υπαρχουσών οντοτήτων». Ωστόσο, το αληθινό παράδοξο είναι ότι μόλις παραμερίσουμε τους θεολογικούς συνειρμούς, επιστρέφουμε υποχρεωτικά σε αυτούς, δηλαδή στον «κατ’ εξοχήν λογισμό» και στο «διφορούμενο που είναι η προσίδια δύναμή» τους. Όποιος ενδιαφέρεται για την ψυχική, ή την ψυχοκινητική, εμπειρία της καλλιτεχνικής πρακτικής, είναι δύσκολο να αποφύγει την αναφορά σε αυτές επιστρέφει στην χρήση των ανθρώπων» μια σειρά ιερά σύμβολα. Ο Giorgio Agamben υποστηρίζει ότι «αυτό είναι το πολιτικό καθήκον της γενιάς που έρχεται» στις «μη-υπάρχουσες οντότητες», που βρίσκονται παντού».²⁶²

Η βεμπεριανή απομάγευση και η αποϊεροποίηση της φύσης και του κόσμου είναι κοινό πεδίο διεπιστημονικής αναζήτησης και έρευνας. Η τέχνη αποσυνδέθηκε με το ιερό και την θρησκεία: Το ιερό και την θρησκεία όπως την ξέραμε. Το «τεχνικό πνεύμα», ο κυβερνοχώρος (Cyberspace) είναι ο «πανταχού παρών και τα πάντα πληρών». Είναι όμως αποπνευματικοποιημένος;²⁶³ Μήπως τελικά η πνευματικότητα και το ιερό στην μεταμοντέρνα καλλιτεχνική συνθήκη απλώς αλλάζει μορφή σύμφωνα με την εξέλιξη της μεταφυσικής σκέψης του σύγχρονου υποκειμένου; Αναφορά - επίκληση στο ιερό μπορεί να γίνει από κάποιον άθεο, αγνωστικιστή, μηδενιστή κ.λπ. καθώς ο καθένας αποκτά συνείδηση προσωπικής ιερότητας.²⁶⁴ Η ιερότητα του ανθρώπινου σώματος, η ιερότητα της μητέρας, η

261 Π. Βασίλειος Θερμός, Μυθικές αντιπαραθέσεις περί τέχνης. [www.epolitismos.gr/php/articles (23/3/2020)].

262 Γιώργος Τζιρτζιλιάκης, *The End Κοσμολογία ...για τον Νίκο Αλεξίου*, σ. 398.

263 Sage Elwell, “Internet art and the Crises of Transcendence”, στο *Crisis of Transcendence: A Theology of Digital Art and Culture*, Lexington Books, 2010, p. 85-115.

264 Για την Κρίστεβα ο άθεος, δεν είναι λιγότερο πιστός από τον θρησκευόμενο και η θρησκευτική ανάγκη απλώς αντικαταστάθηκε στον 20ο αιώνα από την ιδεολογία ενώ οι ανθρωπιστικές επιστήμες αντικαθιστούν την θεολογία και τη φιλοσοφία.

Βλ. Τζ. Κρίστεβα, *Αυτή η απίστευτη ανάγκη για πίστη*, μτφ. ΤΖ. Κωνσταντίνου, Μεταίχμιο, 2011, σ. 19,47, 51. 62.

«Η τέχνη είναι το πείραμα με την αλήθεια. Γνωρίζουμε ότι ο παράδεισος και η υπερφυσική δύναμη δεν είναι πραγματικότητα: αυτό που θέλουμε για την τέχνη για αθεϊστές, είναι η ενδεδειγμένη αναζήτηση της αλήθειας. Η αλήθεια ανακαλύπτεται μερικές φορές στο μη υλικό» J. Herrick, *Art, atheism and reform*, [www.iheu.org/node/1212, (01/07/2020)].

«Ο θεατής (ακροατής, αναγνώστης) γίνεται μύστης, οπαδός του καλλιτέχνη και όχι αντικειμενικό κριτή.. Μία ενδιαφέρουσα άποψη περί σύγχρονης τέχνης είναι και ο φανατισμός στην υποστήριξή του με κριτικές, πολεμικές, ακόμη και διαδηλώσεις, στις οποίες συγκρούονται οπαδοί και αρνητές (των κυβιστών, των εξπρεσιονιστών, των...).

ιερότητα της Φύσης, η ιερότητα του Χρόνου, της ζωής, της ερωτικής πράξης και του θανάτου, αποτελούν μερικές μόνο εκφάνσεις του ιερού που απασχολούν καλλιτέχνες χωρίς απαραίτητα να συσχετίζονται με τον χριστιανισμό, την θρησκείολογία κ.ο.κ. Η μνήμη είναι επίσης αποκλειστικό ανθρώπινο ιερό προνόμιο: η μνήμη συνδέεται με το παρελθόν, την νοσταλγία, την επίκληση και αποτελεί ένα προσωπικό κέντρο του κόσμου (*axus mundi*) το οποίο μετανοηματοδοτεί προσωπικά για το κάθε άτομο την δημιουργία. Η Cynthia Freeland,²⁶⁵ αρνείται την ιεροτελεστική πρακτική της σύγχρονης εικαστικής διαδικασίας καθώς δεν της αναγνωρίζει καμία υπερβατική – μεταφυσική αναζήτηση. Η καλλιτεχνική πρακτική, μπορεί να φέρει τελετουργικές ενδείξεις όμως για τη Freeland, δεν υπάρχει επ' ουδενί ιεροτελεστία με μυστικιστική προέκταση στην αντίληψη της σύγχρονης τέχνης.

Η κρυπτοθρησκευτική συμπεριφορά επιτρέπει την αναφορά στις έννοιες του ιερού και της ιερότητας, μέσα από διαφορετικές προσεγγίσεις. Ως κρυπτοθρησκευτική τέχνη ορίζουμε την τέχνη η οποία *αποθρησκαιοποιεί* την θρησκευτικότητα των συμβόλων, *αποϊεροποιεί* την ιερότητα των συμβόλων, βεβηλώνει τα άγια και τα ιερά αποκαλύπτοντας μια καινούργια ιερότητα και θρησκευτικότητα. Μας ενδιαφέρει η Τέχνη η οποία χρησιμοποιεί και υπονοεί το ιερό σε μια καθολικά μη θρησκευτική μετανεωτερική εποχή. Αναρωτιόμαστε ποια (και εάν υπάρχει) θεολογία εκφράζεται σε μια αποθρησκαιοποιημένη εικαστική κοινωνία. Μας αφορά, η περίπτωση της τέχνης εκείνης η οποία στον εκκοσμικευμένο κόσμο (δηλαδή όχι σε ένα θεοκεντρικό σύστημα) χρησιμοποιεί, αναιρεί, απορρίπτει και βεβηλώνει το ιερό και συγκεκριμένα χρησιμοποιεί τα ίδια ιερά σύμβολα, την ιερότητα του χώρου, της αλληγορίας του μύθου κ.λπ. με στόχο πάντα να αποκαλύψει την αλήθεια.

Η σχέση τέχνης και μυστικισμού αναγνωρίζεται στην διαδικασία μύησης του θεατή στο έργο τέχνης και στο κρυφό νόημα του έργου. Ο μυστικισμός της τέχνης διαφέρει από τον θεολογικό μυστικισμό της θεσμοθετημένης θρησκείας καθώς ο πρώτος σημαίνει πνευματική ενδοσκόπηση, αναζήτηση και ανησυχία ενώ ο δεύτερος έχει συγκεκριμένο τυπικό και νόρμες. Η καλλιτεχνική διαδικασία ακροβατεί ανάμεσα στους δύο μυστικιστικούς τρόπους ανάλογα με την εποχή: στο παρελθόν, οι φωβ, οι εξπρεσιονιστές, οι κυβιστές, οι σουρεαλιστές θα συνδεθούν με τον πριμιτιβισμό και τις δυνάμεις τις φύσεις, οι Φλαμανδοί ξεφεύγουν από την τοιχογραφία της Εκκλησίας και εισάγουν την θρησκευτική θεματογραφία στην αστική ζωγραφική, ενώ καθημερινά αντικείμενα αποκτούν συμβολική διάσταση: «ο θρησκευτικός συμβολισμός αρχίζει να συνυπάρχει με τον μυστικισμό καθώς οι βασικές πηγές άντλησης των θεμάτων ήταν η Παλαιά και Καινή Διαθήκη, Η αποκάλυψη και η θρησκευτική φιλολογία της εποχής».²⁶⁶ Αργότερα, ο μυστικισμός και η υπερβατική αναζήτηση περιορίζεται στις

Μέχρι και την δεκαετία του '60, πολλά είναι τα κείμενα (ίσως και περισσότερα των έργων) που υπερασπίζονται αυτήν ακριβώς την πολιτική/καλλιτεχνική στάση: την αποκάλυψη του αοράτου, το οποίο οι άλλοι δεν βλέπουν».

Βλ. Νίκος Παπαδημητρίου, *Ένα μετανεωτερικό requiem, θέματα ευρωπαϊκής φιλοσοφίας, τέχνης και πολιτικής στον 21ο αιώνα*, GUTENBERG, 2017, κεφ. 1.

265 Cynthia Freeland, *Μα είναι αυτό τέχνη*, Πλέθρον, σ. 30-33.

266 Εύα Αυλίδου, επιμ., *Τέχνη και Μυστικισμός*, σ. 50-51. Βλ. σχετικά για την επιρροή της δυτικής τέχνης από τα Μυστικά Κείμενα της Hildegard de Bingen.

Καθολικές χώρες καθώς η Προτεσταντική Εκκλησία επιβάλλει τη λιτότητα και τη λογική. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η 'απομάγευση' της εποχής συνδέεται με τον Προτεσταντισμό. Ο γερμανικός ρομαντισμός θα ανακαλύψει ξανά την μυστικιστική έξαρση και θα αποκηρύξει τον βάρβαρο υλισμό συνδέοντας τον μυστικισμό με το άυλο και το άπειρο. Το κίνημα του Συμβολισμού αποτελεί "μία διανοητική κατάσταση όπου μέσω των νέων συμβόλων, αντανακλώνται οι ποικίλες αλλαγές που διαμορφώνουν [...] την παρακμή (Decadence). Η απλοποίηση της φύσης και του ονείρου σε σχήματα οδηγεί στην Αφαίρεση, η οποία εστιάζει στην ιερότητα της γεωμετρίας και του σχήματος.²⁶⁷

Είναι γνωστή η σύνδεση του κινήματος της Αφαίρεσης με το πνευματικό στοιχείο καθώς η αφαιρετική τέχνη θεωρείται ότι επηρεάστηκε από τα μυστικιστικά και θεοσοφικά ρεύματα που ανθούσαν τον 20^ο αιώνα.²⁶⁸ Ο Μοντερνισμός²⁶⁹ συνδέεται με την πνευματικότητα ακόμα και στην απόλυτη αντίδραση και αποποίηση της. Αναγνωρίζουμε την πνευματικότητα και την ιερότητα στις περιπτώσεις του Malevich, ο οποίος έκδηλα επηρεάζεται από την Ορθόδοξη Χριστιανική παράδοση, τα μυστικιστικά συμπαντικά στοιχεία στον Kandinsky, την πνευματικότητα του Rothko. Η «ζωγραφική της Δράσης» του Jackson Pollock, συνδέεται με την γραφή των Ινδιάνων στην άμμο στις τελετές, ενώ όλη η καλλιτεχνική διαδικασία αποτελεί ένα μυστικιστικό χορό, μια τελετουργία μύησης. Ο Piet' Mondrian χρησιμοποιεί μια καλβινιστική μορφή αφαίρεση, η οποία στηρίζεται στη οργανωμένη δομή παρά στο συναίσθημα. Με τη καθαρή σχηματοποιημένη οργάνωση του χώρου επικαλείται την μεταφυσική αγνότητα. Η μυστικιστική εμμονή στα βασικά χρώματα και στην μονοχρωμία επανέρχεται την δεκαετία του 1970 (χαρακτηριστική η περίπτωση του Y.Klein).

Η μετανεωτερική τέχνη ταυτίζεται με νεκρανάσταση της τελετουργίας και της θρησκευτικής εμπειρίας²⁷⁰. Επιτελεστικές πρακτικές και τα κινήματα της Body Art, Fluxus, Happenings, performance, επαναπροσδιορίζουν την ζωφόρο σχέση ευχαριστιακής επι- κοινωνίας καλλιτέχνη και συμμετοχικού κοινού.²⁷¹ Ειδικά η performance art αποτελεί αντίσταση της πρωτοπορίας στην «θάνατο του καλλιτέχνη». Η Marina Abramovich στην αναδρομική έκθεσή της με τίτλο «Η καλλιτέχνης είναι παρούσα» στο Moma το 2010, στέκεται σε όλη την διάρκεια της έκθεσης χωρίς να επικοινωνεί με το κοινό. Είναι ο «πανταχού παρών» Θεός και Δημιουργός, που τα πάντα οράν. Ο θρησκευτικός συμβολισμός και αποσυμβολισμός, η

267 Το υπερβατικό στη δυτική Τέχνη, στο Εύα Αυλίδου, επιμ., Τέχνη και Μυστικισμός, σ. 49- 80.

268 S. Ringbom, The sounding cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting, Åbo Akademi, 1970 και Kandinsky W., Για το πνευματικό στην τέχνη, μτφ. Μ. Παράσχης, Νεφέλη, 1981.

269 Στον αντίποδα, τα πιο γνωστά 'αθεϊστικά' καλλιτεχνικά κινήματα του 20^{ου} αι. είναι ο ντανταϊσμός, ο σουπρεματισμός και ο φουτουρισμός.

270 Alastair Sooke, Does modern art hate religion? For BBC Culture, October, 2014 [<https://www.bbc.com/culture/article/20140602-does-modern-art-hate-religion>] (22/06/2020). Βλ. Grace Glueck, Religion makes an impact as a theme in today's art, The New York Times, April 1985 [<https://www.nytimes.com/1985/04/07/arts/religion-makes-an-impact-as-a-theme-in-today-s-art.html>] (20/06/2020). Για μία πανοραμική εξέταση της σχέσης μοντέρνας τέχνης και αποθρησκευοποιημένου κόσμου βλ. Aaron Rosen, *Art & Religion in the 21st Century*, Thames & Hudson, 2015.

271 Δανάη Χόνδρου, *Εικαστικές Δράσεις, Απόπειρα*, Αθήνα, 2006, σ. 30- 40.

χρήση του Ιερού και του ανίερου, η βεβήλωση, η μυστικιστική πνευματική εμπειρία έχουν συνεχή παρουσία στην Τέχνη και της μετανεωτερικής εποχής. Ο Michelangelo Pistoletto αποκάλυψε τον Beuys, ως τον «τελευταίο μεγάλο χριστιανό της τέχνης»²⁷².

Στο παρελθόν, οι καθεδρικοί ναοί ήταν τα πρώτα μουσεία τέχνης, αργότερα τα ίδια τα μουσεία αντιμετώπιστηκαν ως κοιμητήρια μουμιοποιημένης τέχνης (το μουσείο αντιπροσωπεύει την θανατερή ιστορικότητα),²⁷³ σήμερα οι γκαλερί και οι φουάρ τέχνης αποτελούν τους νέους καθεδρικούς. Αξίζει να παρατηρηθεί ότι ενώ είναι σύνηθες πλέον στις εκκλησίες στην Αμερική και στην Κεντρική και Β. Ευρώπη να παρουσιάζονται εικαστικά δρώμενα, δεν συνηθίζεται στην ελληνική επικράτεια.²⁷⁴ Εικαστικές εκδηλώσεις γίνονται σε μνημεία αρχαιολογικά, σε τζαμιά και σε καθολικές εκκλησίες στην Ελλάδα καθώς έχουν σαν χώροι αποσυνδεθεί με την πνευματικότητα και τη λειτουργικότητα (κανείς δεν προσεύχεται στον Ναό του Ποσειδώνα στο Σούνιο), ενώ σπάνια πραγματοποιούνται εικαστικά δρώμενα μέσα σε ορθόδοξο ναό.

Δεν αναφερόμαστε στον ιδεαλισμό και την ποιητικότητα του κινήματος του συμβολισμού, ούτε γίνεται προσπάθεια εξερεύνησης του υποσυνειδήτου ή του υπερβατικού. Οι σύγχρονοι καλλιτέχνες δεν χρησιμοποιούν αποκρυφιστικά σύμβολα για να χτίζουν μια ποιητική ερμητική εικονοπλαστική γλώσσα. Αντιθέτως, παρατηρούμε ότι η γλώσσα των καλλιτεχνών είναι συχνά κυνική, προκλητική και εύληπτη. Είναι αυτό που βλέπουμε και αντιλαμβανόμαστε.

272 Ν. Δασκαλοθανάσης, ό.π., σ. 261.

273 Maurice Merleau – Ponty, Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής, στο Παναγιώτης Πούλος, Έννοιες της τέχνης τον 20ο αιώνα, ΑΚΤ,2006, σ. 240.

274 Για την καλλιτεχνική συνύπαρξη της καλλιτεχνικής αισθητικής σε ένα εκκλησιαστικό περιβάλλον βλ. W. David O. Taylor, *Contemporary Art and the Church: A Conversation Between Two Worlds* (Studies in Theology and the Arts), IVP Academic, 2017.

Ενδιαφέρουσα είναι η καλλιτεχνική πρακτική που επιτελείται στον καθεδρικό ναό ο οποίος προσφέρει και residency σε καλλιτέχνες.

<https://gracecathedral.org/art-and-exhibits/>

Σήμερα, η κρυπτοθησκευτική τέχνη μπορεί να διαβαστεί ως η τέχνη που χρησιμοποιεί την ιερά παράδοση, τα ιερά σύμβολα, την θρησκευτική θεματολογία ως:

α. Κοινωνικοπολιτική αντίδραση, σχολιασμό, του καλλιτέχνη που εκφράζει τη δυσφορία του, συχνά με προκλητικό, ειρωνικό τρόπο και βέβηλη ματιά.

β. Υποκειμενική μεταφυσική δήλωση (statement) /προσωπικές ανησυχίες.

γ. Προσπάθεια σύνδεσης με το υπερβατικό (transcendence, immanence) ως διαδικασία «μετουσίωσης» (sublimation).

Είναι τι βέβηλο;

Βήλος= βαίνω=το κατώφλι=βέβηλος = εκείνος στον οποίο επιτρέπεται να πατήσει, κανείς

Βλασφημώ < βλάβη της φήμης,αγγλικά profane (λατινικά profanus), αυτός που είναι εκτός ναού, ο ανίερος, ο βέβηλος.

Για τον Durkheim, το ιερό (sacred) ταυτίζεται με το υπερβατικό (transcendental) το μεγαλειώδες (majestic), το δέος (awe) και ταυτόχρονα με τον τρόμο (tremble). Το βέβηλο (profane) δεν είναι αναγκαστικά κάτι προκλητικό ή χυδαίο (profanity). Σίγουρα συνδέεται με το κοσμικό (secular), είναι αποκομμένο από την πνευματικότητα ενώ δύναται να ερμηνεύεται λανθασμένα ως ιερό (ιερός πόλεμος).

Σήμερα, στην σύγχρονη τέχνη τα όρια κοσμικού και ιερού είναι συγκεχυμένα καθώς οι καλλιτέχνες οικειοποιούνται την θρησκευτική γλώσσα, τα σύμβολα, τον μύθο δημιουργώντας νέους κώδικες επικοινωνίας. Οι Schmemman και Endokimon, εκπροσωπώντας την ορθόδοξη θεολογία διατυπώνουν ότι ο οντολογικός δυισμός μεταξύ Εκκλησίας και κόσμου, ιερού και βέβηλου, είναι παραφύσιν και δεν υφίσταται καν. Με βάση αυτή τη δογματική, διαπιστώνουμε την παραδοξότητα του σύγχρονου καλλιτέχνη, ο οποίος ασύνειδα και ενστικτωδώς λειτουργεί ως γέφυρα, ενοποιητικό στοιχείο των δύο φαινομενικά ασύμβατων χώρων.

Η ένωση θείου και κοσμικού είδαμε ότι προϋποθέτει τον διαμεσολαβητή, την τελετή, την θυσία. Ο τόπος που πραγματοποιούνται αυτές οι μεταμορφώσεις, θεοπτίες, ενανθρωπίσεις ο τόπος δηλαδή στον οποίο συντελείται οιοδήποτε άλογο, είναι το «κατώφλι». Ο Agamben επιμένει στην ιδέα του συνεκτικού και συνάμα τρομαχτικά διαχωριστικού ορίου, που το ονομάζει κατώφλι. Το αντιφατικό αυτό όριο που επιτρέπει το παράλογο, είναι το πραιτόριο στο οποίο το βασίλειο του Θεού επιτρέπει να δικαστεί από το βασίλειο του Καίσαρα, είναι το ιερό θυσιαστήριο που γίνεται στην θεία ευχαριστία η μετατροπή του οίνου σε αίματος. Είναι το μουσείο που διαιώνίζει τον μυθικό χρόνο ενάντια στην φθοροποιό χυδαία χρονικότητα.²⁷⁵ Αν και ο προσδιορισμός του «ιερού τόπου» είναι σχετικά εύκολος, κρίνεται εξαιρετικά δύσκολο να προσδιοριστεί ο ανίερος τόπος, ο βέβηλος (όχι ο βεβηλωμένος). Στην Θεολογική Παράδοση έχουμε την μαρτυρία των_διά_Χριστόν_σαλών που πετροβολούσαν τις εκκλησίες (γιατί έβλεπαν του δαίμονες συγκεντρωμένους απέξω) ενώ έκλαιγαν και προσκυνούσαν τα πορνεία (όπου έβλεπαν τους αγγέλους να κλαίνε).

Πριν προχωρήσουμε παρακάτω, οφείλουμε να διαχωρίσουμε την αντιθρησκευτική τέχνη από την βέβηλη. Είναι σύνηθες, καλλιτέχνες να κατηγορούνται ως βλάσφημοι, όμως και η

275 Για την Αντιφατική ιδιότητα ως το βασικό χαρακτηριστικό της Οντολογίας βλ. Κ. Παπαγιώργη, Η Οντολογία του Μάρτιν Χάιντεγκερ, Νεφέλη, Αθήνα, 1983. Για το 'κατώφλι' ως βέβηλο και ιερό βλ. G. Agamben, Πιλάτος και Ιησούς, μτφ. Δ. Λαμπαδά, εκδ., Του Εικοστού Αιώνα, 2016 και G. Agamben, Βεβηλώσεις, μτφ. Π. Τσιαμούρας, Άγρα, 2006 ο. π, και G. Agamben, Homo Sacer, Π. Τσιαμούρας, Έρμα, 2018.

έννοια της βλασφημίας, τι είναι δηλαδή προσβλητικό και βέβηλο μεταβάλλεται ανάλογα με την εποχή.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα η περίπτωση του Caravaggio. Σήμερα είναι αδιανόητο να προκαλέσει το κοινό αίσθημα η ρεαλιστική αποτύπωση των σκηνών και η χρήση λαϊκών απλών ανθρώπων στην απεικόνιση των ιερών προσώπων. Η Κοίμηση της Θεοτόκου (1606) απορρίφθηκε από την ρωμαϊκή εκκλησία που θεώρησε βέβηλη την παρουσίαση της Παναγίας ως κοινή γυναίκας με πρησμένα πόδια. Αντίστοιχα, οι ζηλωτές της εποχής, κατέστρεφαν τα έργα του Botticelli κατηγορώντας τα ως ανίερα. Συνεπώς, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η 'βέβηλη' τέχνη, η «ανιερη» τέχνη εξαρτάται πάντα από το συγκείμενο και προϋποθέτει την αποδοχή της ύπαρξης ιερού.



Σε έναν απομαγεμένο κόσμο, η χρήση και η βεβήλωση συμβόλων, μύθων αρχετυπικών εικόνων παρατηρούμε ότι είναι πιο έντονη από ποτέ. Η θρησκευτική εικονογραφία και η τέχνη ήταν πάντα ένα αμφιλεγόμενο δίπολο. Συχνά η πρώτη στην μορφή της θεσμικής Εκκλησίας, κατηγορεί την δεύτερη για έλλειψη σεβασμού και βεβήλωση των ιερών ενώ η δεύτερη χαρακτηρίζει την πρώτη για φίμωση της καλλιτεχνικής έκφρασης και πουριτανισμό. Η προσέγγιση και η χρήση των συμβόλων μεταβάλλονται αναλόγως την εποχή. Οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν θρησκευτικά στοιχεία, σύμβολα, αναφορές στο πλαίσιο της κρυπτοθρησκευτικής συμπεριφοράς, για να προκαλέσουν σκάνδαλο, να αμφισβητήσουν, να κρίνουν την επικαιρότητα, να μεταδώσουν κάποιο μήνυμα ή να εκφράσουν την προσωπική τους άποψη. Ακόμα και στον ακραίο φορμαλισμό των μινιμαλιστών και στα προκλητικά ροζάρια της Márcia X το σύμβολο χρησιμοποιείται ως μέσο αμφισβήτησης και καταγγελίας.

Συμφωνήσαμε ήδη ότι η παρουσία του ιερού προϋποθέτει την παρουσία του βέβηλου. Ο Αντίχριστος υπάρχει γιατί υπάρχει ο Χριστός. Συνεπώς, ακόμα και ειρωνικά κάποιος που χρησιμοποιεί το ιερό σύμβολο ή αντι-σύμβολο σημαίνει ότι το δέχεται και το ασπάζεται ως κάτι με ιερή σημασία. Η αποπνευματοποίηση, η αφαίρεση δηλαδή του θεϊκού και πνευματικού (sacre/spiritual), συχνά χρησιμοποιούνται ως εικαστικό εργαλείο σύνθεσης σε έναν απομαγεμένο κόσμο μιας νέας αίσθησης /εμπειρίας «μαγικού».²⁷⁶



Η διεθνής έκθεση *Bodies* που φιλοξενήθηκε και στην Τεχνόπολις του Δήμου Αθηναίων εγείρει ζητήματα βλασφημίας²⁷⁷. Εκτός από τον ηθικό προβληματισμό που εγείρει η ερώτηση από πού προέρχονται αυτά τα πτώματα και σε ποιον ανήκουν, αν υπάρχει συγκατάθεση κ.λπ., θα μπορούσαμε να προσθέσουμε ότι η μετατροπή του νεκρού σε έκθεμα και δη, η προβολή νεκρικού σώματος σε έντυπα και στο προωθητικό υλικό της έκθεσης μαζί με τη λεζάντα, ότι για πρώτη φορά παρουσιάζονται αληθινά ανθρώπινα εκθέματα, σε άλλες εποχές θα απαγορευόταν ως ύβρις και βλασφημία προς τον νεκρό.

Πρόσφατα, Βρετανοί επιστήμονες έδωσαν φωνή σε μούμιες τριών χιλιάδων ετών, «με την χρήση ιατρικών σαρωτών, τρισδιάστατων εκτυπώσεων και ενός ηλεκτρονικού λάρυγγα, ο Αιγύπτιος ιερέας και γραφέας Νεσιαμούν, ο οποίος έζησε την εποχή του Φαραώ Ραμσή Ζ' (1099-1069 π.Χ.) στον ναό του Καρνάκ, στις αρχαίες Θήβες, άρθρωσε ξανά λόγο».²⁷⁸ Αντίστοιχα, εκθέματα όπως οι Αιγυπτιακές σαρκοφάγοι και μούμιες, ο χώρος του Κεραμικού, οι Πυραμίδες της Αιγύπτου κάθε άλλο παρά εκθέματα θεωρούνταν στην εποχή τους. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι εν γνώση μας, ως επισκέπτες-θεατές, μετέχουμε στην βεβήλωση (πληρώνοντας και εισιτήριο εισόδου). Η εξέλιξη της επιστήμης και η τεχνολογία παρέχουν δυνατότητες που δεν υπήρχαν στο παρελθόν.

276 Paul Diel, *Ο Συμβολισμός στην Ελληνική Μυθολογία*, ό.π., σ. 8.

277 Η έκθεση *Bodies* πραγματοποιείται υπό την αιγίδα του Εθνικού Οργανισμού Μεταμοσχεύσεων, του Δήμου Αθηναίων και του Πολιτισμικού Οργανισμού του Δήμου Αθηναίων, με τη συνεργασία της Τεχνόπολις του Δήμου Αθηναίων. Πολλές θρησκευτικές και ανθρωπιστικές οργανώσεις αντέδρασαν ενώ η γαλλική δικαιοσύνη ζήτησε από τους διοργανωτές να διακόψουν την έκθεση στο Παρίσι.

278 Διονυσία Βορίδη, 2020: Έτος μεγάλων αλμάτων της επιστήμης, *Καθημερινή*, 04.01.2021.




[elcblog](#)
[elcnews](#)
[culture@home](#)
[podpouri](#)
[συνεντεύξεις](#)
[exhibitionism](#)
[old boy](#)
[βιβλίο](#)
[elcwomen](#)
[elcmag](#)
[eAc projects](#)



ΔΕΚΑΤΡΕΙΣ ΣΥΝΑΥΛΙΕΣ ΣΕ ΕΜΒΛΗΜΑΤΙΚΟΥΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥΣ ΧΩΡΟΥΣ ΚΑΙ ΤΟΠΟΘΕΣΙΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΑΘΗΝΩΝ

Από τον Αρχαιολογικό Χώρο Ελευσίνας και το Ιερό Ποσειδώνα στο Σούνιο, στο Μουσείο της Ακρόπολης

21 Ιουλίου - 10 Σεπτεμβρίου 2020

 Προσθήκη στην ατζέντα μου

Δεκατρείς συναυλίες σε εμβληματικούς αρχαιολογικούς χώρους και τοποθεσίες με ιδιαίτερο ιστορικό ενδιαφέρον, θα δώσει η **Κρατική Ορχήστρα Αθηνών** στο πλαίσιο του θεσμού *Όλη η Ελλάδα ένας Πολιτισμός* του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού.

Β' ΜΕΡΟΣ

- Ελληνική πραγματικότητα 1968-2007
- Ελληνική μετανεωτερική θρησκευτική εμπειρία
- Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών
- Διαχωρισμός εκκλησίας κράτους
- Ταυτότητα και Ελληνικότητα
- Νεορθοδοξία
- Θρησκευτικότητα και φολκλόρ
- Ελληνικός Μοντερνισμός και Ελληνικότητα
- Μεταμοντέρνα συνθήκη

Ελληνική πραγματικότητα 1968-2007

Είναι εξαιρετικά δύσκολο, σχεδόν αδύνατον, να γίνει μια περιοδολόγηση τριών δεκαετιών, κρίνεται, όμως, απαραίτητη η συνοπτική αναφορά των γεγονότων με την μεγαλύτερη επίδραση στην διαμόρφωση της Νεοελληνικής πολιτισμικής κουλτούρας και ταυτότητας.

Η δικτατορία και κυρίως η περίοδος της Μεταπολίτευσης είναι η περίοδος δράσης και διαμόρφωσης των καλλιτεχνών που μας απασχολούν. Η μεταβατική πορεία εκσυγχρονισμού της Ελλάδας, από αγροτική χώρα (μέχρι το 1950) σε ευρωπαϊκή αστική στον εικοστό αιώνα και συγκεκριμένα στην δεκαετία του '80, σχηματοποιεί δύο αντιθετικές τάσεις στο πολιτικό, κοινωνικό και πολιτιστικό ελληνικό γίγνεσθαι. Οι υποστηρικτές της παράδοσης και οι «εκσυγχρονιστές» αποτελούν μέχρι και σήμερα το αντιθετικό ζεύγος του δημόσιου βίου.²⁷⁹

Η ύστερη μεταπολεμική περίοδος, διαφέρει ριζικά στην Ελλάδα από τις δυτικές εξελίξεις καθώς διακόπτεται από το πραξικόπημα των συνταγματαρχών. Όπως αναφέρουν οι Βαμβακάς και Παναγιωτόπουλος στην εκτενή μελέτη του για την δεκαετία του '80:

«Η επανάσταση του κριτικού ατομικισμού και πρώτη ποιοτική αναβάθμιση της δημοκρατίας, συγκρότηση της νεολαίας ως ξεχωριστού υποκειμένου, άνοιγμα στα μετα-υλιστικά αιτήματα, ανάπτυξη της κοινωνίας του ελεύθερου χρόνου, οργάνωση νέων ριζοσπαστικών ταυτοτήτων, πολιτιστικός πλουραλισμός: είναι ορισμένοι από τους άξονες που λειτούργησαν από κοινού στις δυτικές κοινωνίες με σχεδόν ταυτόχρονη θεμελίωση κατά την διάρκεια της δεκαετίας του '60. Στην Ελλάδα την ίδια περίοδο θα συναντήσουμε τις πρώτες μορφές πολιτικού εκσυγχρονισμού (σε πλήρη σύγκρουση με τους παραδοσιακούς πυλώνες της κρατικής κυριαρχίας) αλλά και τις πρώτες κοιτίδες της κουλτούρας της νεανικής χειραφέτησης και πρώιμες μορφές κοινωνικού εκσυγχρονισμού/ εξατομίκευσης»²⁸⁰.

Η δεκαετία του '70 αποτελεί ουσιαστικά τα ελληνικά 60s, με τις ραγδαίες αλλαγές, μεταμορφώσεις, αντιφάσεις και υπερβολές. Πολιτικά, τα μεγάλα γεγονότα της δεκαετίας είναι το Πολυτεχνείο, η πτώση της Χούντας και το Κυπριακό, η ένταξη στην Ευρωπαϊκή ένωση. Μέχρι το 1974, η λογοκρισία ήταν νόμος και η τέχνη έρχεται συχνά αντιμέτωπη με αυτόν. Η Μεταπολίτευση ορίζεται ως περίοδος πολιτιστικής και πολιτικής ζύμωσης, ανανεωτικών τάσεων υπό την επίδραση των διεθνών ρευμάτων.²⁸¹ Η δεκαετία '70, δεν είναι ενιαία καθώς διακόπτεται από την Χούντα, αναζωπυρώνεται η διαμάχη, αριστερών - δεξιών και κυριαρχεί ένα αντιδυτικό και αντιαμερικανικό μίσος.

279 Νίκος Δεμερτζής (επιμ.), *Η ελληνική πολιτική κουλτούρα σήμερα*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1994, σ. 23. Στο ίδιο βιβλίο ο συγγραφέας παρουσιάζει την ιδιοτυπία της ελληνικής πραγματικότητας εστιάζοντας στο φαινόμενο της υπερπολιτικοποίησης και της πρόσμιξης εκσυγχρονιστικών τάσεων με παραδοσιακές φόρμες. Ό.π., σ. 18

280 Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος, *Η Ελλάδα στην δεκαετία του '80, Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Επίκεντρο, 2014, εισαγωγικό σημείωμα, σ. XXXIII -XXXIV.

281 Μαρία Νικολοπούλου, «Η αμήχανη ανάδυση του Underground και το αίτημα της διπλής πρωτοπορίας στο λογοτεχνικό πεδίο της Μεταπολίτευσης».

Η δεκαετία του '80 συνδέεται με την δεύτερη μεταπολιτευτική περίοδο. Παρατηρείται μια ουσιαστική πολιτική στροφή για την εξασφάλιση της ομαλής ευρωπαϊκής πορείας της Ελλάδας στην ΕΟΚ, εφαρμογή δημοσίων πολιτικών πρακτικών μεγάλης κλίμακας η οποία εισάγει κοινωνικά δικαιώματα στο πλαίσιο του εκσυγχρονισμού της ελληνικής κοινωνίας και την εδραίωση της «κοινωνίας ελεύθερου χρόνου και διασκέδασης».²⁸² Λαϊκισμός, μαζική κουλτούρα, επίπλαστη ευδαιμονία και αντι-κουλτούρα ως αμφισβήτηση στην επικρατούσα «ποπ» αισθητικότητα, είναι γνωρίσματα της δεκαετίας του 1980 (τα γνωστά στην pop γλώσσα ως 80s).

Η δεκαετία του 1990²⁸³ ανοίγει με την πτώση του τοίχους του Βερολίνου. Σηματοδοτείται από τον πόλεμο στην Γιουγκοσλαβία και το πρώτο κύμα προσφύγων στην Ελλάδα. Η βιοπολιτική, η κλωνοποίηση απασχολούν την ελληνική κοινωνία (περισσότερο ως προμήνυμα καταστροφών). Το ίντερνετ εμφανίζεται στην ελληνική πραγματικότητα, η ιδιωτική TV με τα μεγάλα φαντασμαγορικά σόου προβάλλει το αμερικάνικο μοντέλο ζωής. Την ίδια περίοδο, η Ελλάδα εμφανίζει πρωτοφανή εκδοτική δραστηριότητα.²⁸⁴

Μεγάλα κατασκευαστικά έργα αλλάζουν το αστικό τοπίο με κορυφαία την αρχή για την κατασκευή του Μετρό και το νέο Διεθνές αεροδρόμιο στα Σπάτα, το οποίο σηματοδοτεί το τέλος του αεροδρομίου στο Ελληνικό και το τέλος μιας εποχής. Την δεκαετία του 1990 πεθαίνει ο Ανδρέας Παπανδρέου και ο Κωνσταντίνος Καραμανλής. Στις 23 Σεπτεμβρίου 1999 το ελληνικό χρηματιστήριο ξεκίνησε μια μεγάλη πτώση γνωστή ως «Κραχ του '99».

Το 2000 πραγματοποιείται η ένταξη της χώρας στην Νομισματική Ένωση. Η Ελλάδα είναι επίσημα το 12ο μέλος της Οικονομικής και Νομισματικής Ενοποίησης. Το 2004, έχουμε τους

282 Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, *Η Ελλάδα στην δεκαετία του '80, Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Επίκεντρο, 2014, εισαγωγικό σημείωμα. Επίσης βλ. Την εικαστική έκθεση που πραγματοποιήθηκε το 2017 στην Τεχνόπολη στο Γκάζι «GR80s», σε επιμέλεια των ίδιων.

283 Πληροφορίες αντλήθηκαν κυρίως από αφιερώματα σε διαδικτυακές πηγές:
<https://www.in2life.gr/features/dossier/dossierarticle/251318/h-thleorash-ton-90s.html> (20/12/2019),
<https://www.vice.com/gr/article/7xyz4b/ayto-to-90s-reportaz-poy-kalypse-syllhpseis-se-reib-parti-exei-perasei-aparathrto> (25/12/2019),
<https://parallaximag.gr/parallax-view/90s-to-alfavitario-mias-dekaetias> (20/12/2019),
<https://www.tovima.gr/2008/11/24/archive/i-alitheia-gia-to-reib/> (20/12/2019)
<https://www.e-daily.gr/themata/81934/etsi-diaskedaze-h-ellada-th-dekaetia-toy-90-pics-video> (21/12/2019),
Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, ό.π. εισαγωγικό σημείωμα.
https://www.huffingtonpost.gr/entry/5-dekaetias-proekloyikes-afisas-90s_gr_5d0cd464e4b075fbeb9120cc
(22/12/2019),
<https://www.vice.com/gr/article/pa3n9v/h-megalh-kai-aimathrh-istoria-twn-ellhnwn-satanistwn-ths-pallhnhs>(22/12/2019). (22/12/2019),
<https://www.naftemporiki.gr/story/1151933/krax-tou-99-gia-na-thumountai-oi-palioi-kai-na-mathainoun-oi-neoteroi>
(22/12/2019),
<https://www.kathimerini.gr/892434/article/epikairothta/ellada/80-h-dekaetia-poy-mas-ekane-ayto-poy-eimaste>
(22/12/2019.)

284 «Περισσότερα από εξακόσια περιοδικά κυκλοφορούν αυτή την στιγμή για κάθε γούστο. Η κυκλοφορία των περισσότερων συνοδεύτηκε από δώρα που ξεκινούσαν από ένα CD και έφταναν σε πιστολάκι για τα μαλλιά», Γιώργος Τούλας, «Το αλφαβητάρι μιας δεκαετίας», 31/6/2005 [<https://parallaximag.gr/parallax-view/90s-to-alfavitario-mias-dekaetias> (22/12/2019)].

Ολυμπιακούς Αγώνες που διεξάγονται στην Αθήνα, την νίκη της Έλενας Παπαρίζου στην Eurovision και την κατάκτηση του Euro από την Εθνική Ελλάδα.

Μέσα σε λιγότερο από 40 χρόνια η Ελλάδα καλείται να εκσυγχρονιστεί και να γεφυρώσει χασματικές ταυτοτικές διαφορές. Η σχέση Εκκλησίας – Κράτους και Εκσυγχρονισμένης Ελλάδας έχουν την εξής ιδιομορφία: δεν είναι μόνο συνταγματική ή οικονομική, είναι «βιολογική». Ο Μάριος Μπέγζος μελετώντας συγκριτιστικά την φαινομενολογία της θρησκείας, γίνεται αφοριστικός σχετικά με την σχέση πολιτισμού και θρησκείας καθώς θεωρεί ότι είναι αναπόσπαστο στοιχείο πολιτισμών όπως ο ελληνικός και ο αραβικός: «Μπορεί κανείς να διανοηθεί τους Άραβες χωρίς Ισλάμ; Τι απομένει από τον ελληνικό πολιτισμό των Μέσων Χρόνων, αν αφαιρεθεί ο χριστιανισμός;»²⁸⁵ Στην συνείδηση του νεοελληνικού κράτους, το έθνος ταυτίζεται με την ορθοδοξία καθώς η εκκλησία αποτελεί τον θεματοφύλακα της παράδοσης και της μνήμης,²⁸⁶ με χαρακτηριστικό γεγονός τον συγκερασμό των μεγάλων εορτών της Ορθοδοξίας με τις μεγάλες Εθνικές εορτές.²⁸⁷

Η ασάφεια έθνους κράτους και ο ατελής χωρισμός κράτους κοινωνίας συνεπάγονται την ασαφή ιδεολογική και εθνική ταυτότητα. Το ελληνικό έθνος ως αφηρημένη έννοια, συγκροτήθηκε σε «πραγματικούς ή φανταστικούς φυλετικούς και πολιτισμικούς (γλώσσα, θρησκεία) παράγοντες»²⁸⁸. Η θρησκεία αποτέλεσε σημείο εθνικής συσπείρωσης για το γένος και το έθνος έγινε ο μύθος της νεοελληνικής ιδεολογίας, ο οποίος επιφορτίζεται από ασαφείς ιστορικούς και κοινωνιολογικούς προσδιορισμούς.²⁸⁹

Στην Ελλάδα, δεν προκύπτει κάποια κρατική εξουσία της Εκκλησίας όμως από την ίδρυση του Ελληνικού Κράτους²⁹⁰ εμπλέκεται στην παιδεία και σε νομικά θέματα της Πολιτείας,²⁹¹ ενώ αποτελεί στοιχείο εθνικής ταυτότητας για όσους ο ελληνισμός δεν υφίσταται χωρίς την Ορθοδοξία.²⁹² Η Ορθόδοξη Εκκλησία και σήμερα, επιτελεί εθνοκεντρικό ρόλο στου Έλληνας

285 Μ. Μπέγζος, σ. 329.

286 Βλ. Εμμανουήλ Περσελής, *Εξουσία και Θρησκευτική Αγωγή στην Ελλάδα του 19ου αιώνα*, Γρηγόρη, 2011 και Βίκτωρ Ρουδομέτωφ, «Η Εξέλιξη του Ελληνο-Ορθόδοξου Χριστιανισμού στο Πλαίσιο της Κοσμοϊστορικής Παγκοσμιοποίησης» στο Ρουδομέτωφ, Μακρίδης, Ασημακόπουλου, *Ο ορθόδοξος χριστιανισμός στην Ελλάδα του 21ου αιώνα, ο ρόλος της θρησκείας στην κουλτούρα, την εθνική ταυτότητα και την πολιτική*, Επίκεντρο, 2016.

287 Παντελής Κалаϊτζίδης, *Ορθοδοξία Και Ελληνισμός στη Σύγχρονη Ελλάδα, περιπέτειες και διαδρομές μιας αμφιλεγόμενης σχέσης*, Ίνδικτος, 2012. σ. 10-11 και στο ίδιο βλ. σ. 23-36.

288 Παναγιώτης Κονδύλης, *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού*, Θεμέλιο, 2007, σ. 27-28.

289 Παναγιώτης Κονδύλης, *ό.π.*, σ. 30

290 Με την ίδρυση του Ελληνικού Κράτους, το 1833, ιδρύεται η Αυτοκέφαλη Εκκλησία της Ελλάδος. Το Σύνταγμα της Ελληνικής Δημοκρατίας υπογράφεται «Εις το όνομα της Αγίας και Ομοουσίου και Αδιαιρέτου Τριάδος». Τον Φεβρουάριο 2019, γίνεται αναθεώρηση του άρθρου 3 για τις σχέσεις Κράτους – Εκκλησίας και κατοχυρώνεται με ισχινή πλειοψηφία (151 βουλευτές) η θρησκευτική ουδετερότητα της Ελλάδας. Χαράλαμπος Παπασάθης, *Εκκλησιαστικό Δίκαιο*, Τεύχος πρώτο, Σάκκουλα, 2003, σ. 53-57. Σχετικά με την θρησκευτική ελευθερία βλ. σ. 85-91.

291 Χαρακτηριστικά παραδείγματα οι αντιδράσεις της Εκκλησίας σε ζητήματα όπως ο πολιτικός γάμος που θεσμοθετήθηκε το 1982, οι αμβλώσεις, η καύση των νεκρών κ.λπ.

292 «Στον ελληνισμό και σε άλλες παραδοσιακές κοινωνίες, υπήρχε μια νοηματοδότηση της ζωής, υπήρχε ένα νόημα, μια αναφορά στην αιτία και στον σκοπό, άρα και κάποιοι κανόνες αληθείας που προέκυπταν από αυτό το σκοπό και την αιτία. Η εκκλησία απαντούσε στον Έλληνα σε αυτά τα πολύ βασικά και θεμελιώδη ερωτήματα, τα οποία έδιναν νόημα

της διασποράς καθώς οι ορθόδοξες ενορίες, αποτελούν σημείο αναφοράς με την «μαμά-πατρίδα».

Η δεκαετία του 1990²⁹³ χαρακτηρίστηκε από έντονη θρησκευτικότητα στον ελληνικό δημόσιο βίο με αποκορύφωμα το ζήτημα των ταυτοτήτων το 1998. Η επιστροφή στην θρησκευτικότητα είναι αποτέλεσμα της κατάρρευσης του κομμουνισμού στην ανατολική Ευρώπη και στους πολέμους που διαδραματίστηκαν στον βαλκανικό χώρο. Στην Ελλάδα σημειώνεται έντονο το κύμα αλληλεγγύης στους ομόδοξους Σέρβους, απόρροια της τότε εξωτερικής πολιτικής, η οποία στοχεύει στην συγκρότηση ενός ορθόδοξου συμμαχικού τόξου με τα ορθόδοξα χριστιανικά κράτη των Βαλκανίων. Εκ διαμέτρου αντίθετη είναι η εξωτερική πολιτική που θα εφαρμόσει η κυβέρνηση Σημίτη μετά το 1995.

Στο πλαίσιο της έρευνας, μελετώντας τις εκφάνσεις της θρησκευτικότητας και του Ιερού στο έργο των Ελλήνων καλλιτεχνών, επικεντρωνόμαστε στην ορθόδοξη θρησκευτική εμπειρία και την ανασύνθεσή της στην ελληνική μετανεωτερική κοινωνία.²⁹⁴ Για να κατανοήσουμε την συμπλεγματική ελληνική εικαστική μετανεωτερική ταυτότητα και γλώσσα θα ανατρέξουμε επιγραμματικά στην σχέση Ορθοδοξίας και Ελληνικότητας, στην σύζευξη αρχαίας και βυζαντινής μυθολογίας – υπερβατικότητας- γλώσσας και θα δούμε πώς αυτά μεταλλάσσονται εικαστικά στην σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα.

στη ζωή και στον θάνατο. Όταν χάσει ένας λαός μια τέτοια νοηματοδότηση, τότε επικρατεί ένας μηδενισμός, όπως σήμερα «Χρήστος Γιανναράς, «Να ξαναβρούμε τον τρόπο της ελληνικότητας», [https://www.huffingtonpost.gr/entry/giannaras-sinedeyxi-elliniki-taytotita_gr_9517726, (29/11/2019)].

293 «Η κρίση των ταυτοτήτων και η επανεμφάνισή της Ορθοδοξίας στον ελληνικό δημόσιο βίο», στο Όψεις της Σύγχρονης Ελληνικής και Ευρωπαϊκής Κοινωνίας, Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2009, σελ. 131-150.

294 Υπάρχει η αντίληψη, ότι η Νεοελληνική κοινωνία ενώ δεν κατάφερε να ενστερνιστεί την νεωτερικότητα κατόρθωσε να συμπορευτεί καλύτερα με το μετανεωτερικό πνεύμα. Η αδυναμία αυτή επισημανθεί από διανοητές όπως ο Κ. Καστοριάδης, ο Π. Κονδύλης, ο Κ. Αξελός. Βλ. ιδιαίτερα ο Κ. Αξελός, Η μοίρα της σύγχρονης Ελλάδας, μτφ. Κ. Δασκαλάκη, Νεφέλη, 2010 και Μάκης Καραγιάννης, Μικρό και αλαζονικό έθνος, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2018, σ. 17-22. Σήμερα βέβαια υπάρχει και η αντίθετη άποψη, που κατατίθεται με ιδιαίτερη πειστικότητα. Βλ. Γιάννης Βούλγαρης, Ελλάδα. Μια χώρα παραδόξως νεωτερική, Πόλις, 2019.

Ελληνική μετανεωτερική θρησκευτική εμπειρία

Είδαμε την τάση που επικρατεί στην Αμερική και στην Ευρώπη, την δεκαετία του 1960, για *αποκαταστασιακό ρομαντισμό* και προνεωτερική νοσταλγία, ως αντίδραση στην μετάβαση από την νεωτερικότητα στην μετανεωτερικότητα.²⁹⁵ Στην Ελλάδα, η τάση αυτή εκφράζεται στον απόηχο της Γενιάς του '30, από πολλούς διανοούμενους.²⁹⁶ Θα πρέπει να κατανοήσουμε ότι ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος με τον εμφύλιο που ακολούθησε και τις συνέπειές του, επανακαθόρισαν τον τρόπο θέασης και πρόσληψης του κόσμου. Ακολούθησε η αμφισβήτηση του επιστημονικού θετικισμού και κυρίως του Δυτικού κόσμου και του Διαφωτισμού. Η ελληνική απάντηση είναι η στροφή στην παράδοση.

Η δεκαετία του 1960 σημαδεύεται με θανάτους μεγάλων θεολόγων όπως των *Πάουλ Τίλλιχ*, *Εμίλ Μπρούνερ*, *Φρήντριχ Γκογκάρτεν* και *Καρλ Μπαρτ*. Ταυτόχρονα, εμφανίζονται νέες μορφές θεολογικού λόγου όπως η Νέα Θεολογία του γαλλόφωνου ρωμαιοκαθολικισμού, η πολιτική θεολογία του γερμανόφωνου ρωμαιοκαθολικισμού και μερίδας του προτεσταντισμού, η αγγλοσαξονική Θεολογία του Θανάτου του Θεού, η υπαρξιστική ερμηνευτική θεολογία ή βορειοαμερικανική θεολογία των εγχρώμων, η λατινοαμερικανική θεολογία της απελευθέρωσης κ.λπ.. Σε αυτό το πλαίσιο εδραιώνεται η νεοελληνική θεολογία της δεκαετίας του 1960.

Μέχρι τότε, η ελληνική θεολογία μορφοποιείται κυρίως από τον ρομαντισμό του γερμανικού ιδεαλισμού και του νεοκαντιανισμού. Πλέον, οι νέοι θεολόγοι έρχονται σε επαφή με τον νεοϋπαρξισμό, τον νεομαρξισμό ανοίγοντας έτσι τον ορίζοντα για την διαμόρφωση μια νέας θεολογικής σκέψης. Προτείνεται η κριτική θεώρηση της πραγματικότητας και ένας θεολογικός φιλελευθερισμός ως αντιπρόταση στον συντηρητισμό και τον ακαδημαϊσμό που κυριαρχεί. Η θεολογία του 1960 προβάλλει το αίτημα της ελληνικότητας και του ελληνοκεντρισμού, την επιστροφή στην βυζαντινή παράδοση και τον κίνδυνο του εκδυτικισμού. Η περίοδος της δικτατορίας αναστέλλει την προοδευτική τροχιά στην οποία έχει εισέλθει ο θεολογικός ελληνικός λόγος και η θεολογική έρευνα και ακολουθεί μια στροφή προς την αποστείρωση και στον άκρατο συντηρητισμό που επιβάλλει η δικτατορία.²⁹⁷

Παρακάτω θα εξετάσουμε την ιδιότυπη σχέση Εκκλησίας-Κράτους, όπως διαμορφώθηκε στο ελληνικό στερέωμα τις δεκαετίες που εξετάζουμε. Θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα η τάση της

295 Michael Lony & Robert Sayre, *Εξέγερση και Μελαγχολία, Ο Ρομαντισμός στους αντίποδες της Νεοτερικότητας*, μτφ. Δ. Καββαδία, Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα 1999, σ. 154, 346.

296 Ο Τ.Κ. Παπατσώνης κάνει λόγο για θρησκευτική οικουμενικότητα «όλα ήταν ζωή, αρχή τέχνη και εξουσία Θεού, όταν βασίλευε η αληθινή Αρμονία από άνω έως κάτω» και κατηγορεί την ελληνική πραγματικότητα για «μίμηση δυτικού πολιτισμού [...] μίμηση σπασμωδική, επίκαιρη, ασθματική και αναφομοιώτη».
Τ.Κ. Παπατσώνης, «Ο ένδοξος μας βυζαντινισμός», *Νέα Εστία*, τ. 499, 15/04/1948, σ. 464-465.
Ο Κ.Θ. Δημαράς ζητά την στροφή στις «μεταφυσικές χριστιανικές αξίες» και στις 21 Φεβρουαρίου 1967, ο Κ. Τσάτσος θα πεί «Δια τον Έλληνα, ο εθνικισμός δεν αποτελεί ξεπερασμένο σωβινισμόν αλλά είναι αδήριτος εθνική ανάγκη»
Κώστας Χατζηαντωνίου, *Εθνικισμός και Ελληνικότητα*, Πορθμός, σ. 107.

297 Τριαντάφυλλος Σερμέτης, *Η Θεολογία της αφύπνισης, η Πατερική μεταστροφή στη νεότερη θεολογία της Ελλάδας*, κεφ. «Η ελληνική ορθόδοξη θεολογία της δεκαετίας του 1960 και η νεοελληνική κοινωνία», Δαιδάλεος, 2016.

Νεορθοδοξίας, η οποία ασκεί σημαντική επιρροή στο πολιτιστικό γίνεσθαι της εποχής. Τέλος, θα αναφερθούμε στο πάγιο ζήτημα της ελληνικότητας και στον αντίκτυπό που έχει στα ζητήματα που μας αφορούν.



Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών

Ο ρόλος της Εκκλησίας στην Χούντα έχει απασχολήσει πολλούς ερευνητές και προκαλεί μέχρι και σήμερα αντιδράσεις.²⁹⁸ Ήδη από τον μεσοπόλεμο κυριαρχούν δύο τάσεις στους κόλπους της Ιεραρχίας. Η μία τάση εκφράζεται από τους οπαδούς του Χρύσανθου Φιλιππίδη, αρχιεπισκόπου Αθηνών και πρώην μητροπολίτη Τραπεζούντας εκφράζουν την πίστη στον «ελληνοχριστιανικό πολιτισμό», στον εθνικισμό και υποστηρίζουν την βασιλεία. Στην περίοδο της Χούντας, αυτές οι θέσεις εκφράζονται από τους πιστούς ακόλουθους του αρχιεπισκόπου Ιερώνυμου Κοτσώνη, γνωστούς ως «Ιερωνυμικοί».²⁹⁹ Η αντίθετη τάση, εκφράστηκε από τον αρχιεπίσκοπο Δαμασκηνό, ο οποίος ήταν προσκείμενος στο Πατριαρχείο. Ο Δαμασκηνός έχει την πλήρη στήριξη του Μεταξά αλλά παραιτήθηκε όταν αρνήθηκε να ορκίσει το 1941, κυβέρνηση Κατοχής.³⁰⁰

Η ανατροπή του Γ. Παπαδοπούλου σηματοδοτεί την δεύτερη φάση της δικτατορίας (25.11.1973 -23.07.1974). Ο νέος δικτάτωρ, Δ. Ιωαννίδης θα αναγκάσει σε παραίτηση τον Ιερώνυμο, τον οποίο διαδέχεται ο Σεραφεΐμ Τίκας (πνευματικό παιδί του Δαμασκηνού) τον Ιανουάριο του 1974.³⁰¹

Στόχος της Εθνοσωτηρίου και της Εκκλησίας ήταν η ανάδειξη του ανάδειξη του «ελληνοχριστιανικού πολιτισμού» και της χριστιανικής ηθικής ως στυλοβάτη της κοινωνίας. Υιοθετώντας έναν μανιχαϊστικό βερμπαλιστικό λόγο, προτείνουν το όραμα της «Μεγάλης Ελλάδας», του ελληνοχριστιανικού μεγαλείου έναντι της δύσης. Η μεσσιανική αυτή αποστολή του ελληνικού έθνους και της Εκκλησίας, διαφαίνεται στο έργο του Αλέξανδρου Τσιριντάνη, στέλεχος της παραθρησκευτικής οργάνωσης της Ζωής, με τίτλο *Εμπρός εις την κρίσιμον καμπήν*.³⁰²

«Φωναί κοαζόντων βατράχων, φωναί δαφαινών [=κατακκόκκινων, αιμοβόρων] λυκοθών, χαίται υαινών, ερυθρά ρύγχη αρκτίων άρκτων», που συγκεντρώνονται μπροστά στην πόρτα μας. Απάντηση-αντίδοτο υπάρχει. Είναι η «Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών» (ο

298 Υπενθυμίζουμε την διένεξη του πρώην Υπουργού Παιδείας κ. Ν. Φίλη με τον Αρχιεπίσκοπο Ιερώνυμο σχετικά με την στάση της Εκκλησίας στην Χούντα. βλ.

<https://thepressproject.gr/pou-itan-i-ekklisia-sti-xounta-apanta-o-ieronumos-sto-fili/> (01/11/2019)

Και https://www.huffingtonpost.gr/entry/koinonia-politiki-filis-ieronymos-ekklisia_gr_12149966 (01/11/2019).

Γενικότερα για το θέμα προτείνουμε: Χαράλαμπος Ανδρέοπουλος, *Η Εκκλησία κατά την δικτατορία 1967 -1974, Ιστορική και νομοκανονική προσέγγιση*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2017 και

Ιωάννης Μ. Κονιδάρης, «Η Εκκλησία κατά την δικτατορία και στη Μεταπολίτευση: η δικτατορία στην Εκκλησία», στο Παύλος Σούρλας, *Η δικτατορία των συνταγματαρχών και η αποκατάσταση της δημοκρατίας*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον κοινοβουλευτισμό και την δημοκρατία, Αθήνα 2016.

299 Χαράλαμπος Ανδρέοπουλος, *Η Εκκλησία κατά την δικτατορία 1967 -1974*, ό.π., σ. 27-29.

300 Νανάκης, Μητροπολίτης Ανδρέας, «Η Εκκλησία της Ελλάδος και η χούντα», *Η Καθημερινή*, 11/06/2017, [<http://www.kathimerini.gr/913375/article/epikairothta/ellada/h-ekklhsia-ths-elladoskai-h-xoynta> (20/11/2019)].

301 Ο Σεραφεΐμ γνωριζόταν τον Ιωαννίδη, καθώς ήταν συμπολεμιστές την εποχή της γερμανικής κατοχής στον «Ε.Δ.Ε.Σ.», υπό τον στρατηγό Ναπολέοντος Ζέρβα.

302 Δημήτριος Πάλλας, *Ορθοδοξία και παράδοση, δοκιμή αυτοβιογραφίας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2005, σ. 187-229.

ελληνοχριστιανικός πολιτισμός), το κεντρικό σύνθημα της δικτατορίας. Η φωνή της Ελλάδος και η φωνή της «Μητρός Ορθοδόξου Εκκλησίας»³⁰³.



303 Τανακίδης, Λαέρτης, «Το μινιφουστοφορέιν και το οφρυοβλεφαρογράφειν», Εφημερίδα των Συντακτών, [<http://www.efsyn.gr/arthro/minifoustoforeinkai-ofryovlefarografein>, (20/11/2019)].

Διαχωρισμός Εκκλησίας Κράτους

Ο διαχωρισμός εκκλησίας – κράτους υπήρξε εκκρεμής μεταπολιτευτικός πόθος για πολλές κυβερνήσεις από το 1974. Δηλαδή από την Επανάσταση του 1821 και το Αυτοκέφαλο της Εκκλησίας της Ελλάδος με την διοικητική της αυτονομία από το Οικουμενικό Πατριαρχείο.

Το 1975, ο Ανδρέας Παπανδρέου θα δηλώσει: «Πιστεύουμε στον πλήρη διαχωρισμό Εκκλησίας και Πολιτείας. Αυτό είναι και το συμφέρον και της Εκκλησίας και της Πολιτείας. Πρέπει η Εκκλησία να πάψει να είναι παράρτημα του Κράτους, χωρίς βέβαια να γίνει κράτος εν κράτει». Υπέρ του χωρισμού ετάχθη «επί της αρχής» και ο τότε υπουργός Παιδείας της κυβέρνησης Καραμανλή, Κωνσταντίνος Ζέππος. Ωστόσο στην πορεία των συζητήσεων οι θέσεις της κυβέρνησης διαφοροποιήθηκαν και έτσι το καθεστώς των σχέσεων Εκκλησίας Πολιτείας παρέμεινε αναλλοίωτο. Ο Κ. Ζέππος επικαλέστηκε στις 23.4.1975 την παράδοση για να μην προχωρήσει εκείνη την ώρα ο χωρισμός.³⁰⁴

Το 1982 η κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ απέσυρε την προεκλογική του δέσμευση για τον χωρισμό κατόπιν των έντονων αντιδράσεων της Εκκλησίας με τον αρχιεπίσκοπο κκ. Σεραφείμ. Το 1987-1988, με αφορμή ζητήματα σχετικά με τη εκκλησιαστική περιουσία τίθεται πάλι θέμα χωρισμού. Ο υπουργός Παιδείας, Αντώνης Τρίτσης παύεται από τα καθήκοντά του και αντικαθίσταται από τον Γιώργο Παπανδρέου³⁰⁵. Η υπόθεση έκλεισε με την δικαστική ήττα της Ελλάδας στο Ευρωπαϊκό Δικαστήριο Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων.³⁰⁶

Στην ελληνική πραγματικότητα του 2000 ο τότε Αρχιεπίσκοπος κκ Χριστόδουλος υψώνει το λάβαρο της Αγίας Λαύρας, το λάβαρο της Επανάστασης του 1821 «που εμπνέει όλους τους Έλληνες που πιστεύουν στην Ελλάδα, το σύμβολο ενώπιον του οποίου οι πατέρες μας ορκίσθηκαν να ελευθερώσουν την πατρίδα»³⁰⁷ και «όποιος απλώνει το χέρι του στην Εκκλησία, του ξεραίνεται!»³⁰⁸. Στις 8 Μαΐου του 2000, ο υπουργός δικαιοσύνης Μιχάλης Σταθόπουλος δηλώνει ότι η αναγραφή του θρησκευάτος στις ταυτότητες είναι αντίθετη με τον νόμο 2472/1997 για την προστασία των προσώπων από την επεξεργασία προσωπικών δεδομένων. Συλλαλητήρια και διαδηλώσεις με κορυφαίες τις λαοσυνάξεις στην Θεσσαλονίκη στις 14 Ιουνίου και στην Αθήνα στις 21 Ιουνίου, κατά της Δύσης και της Παγκοσμιοποίησης οργανώνονται από την επίσημη Εκκλησία σε αγαστή σύμπραξη με τις παραθρησκευτικές

304 Γιώργος Καραγιάννης, «Μια ιστορία χαμένων ευκαιριών», *Το Βήμα*, 24/11/2008. [<https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/mia-istoria-xamenwn-eykairiwn/>] (01/11/2019)]. Βλ. σχετικά αρχειακό υλικό στο https://web.archive.org/web/20160304191253/http://archive.in.gr/news/2000/greece/g_jun02.htm.

305 Γιώργος Καραγιάννης, «Χωρισμός Κράτους και Εκκλησίας – ένα αίτημα των καιρών», *Ημεροδρόμος*, 8/11/2018, [<https://www.imerodromos.gr/i-megali-machi-gia-tin-ekklisiastiki-perioysia-ti-dietia-1987-1988/>] (01/11/2019)].

306 [<https://www.interights.org/commonwealth-and-international-law-document/514/index.html>] (01/11/2019)].

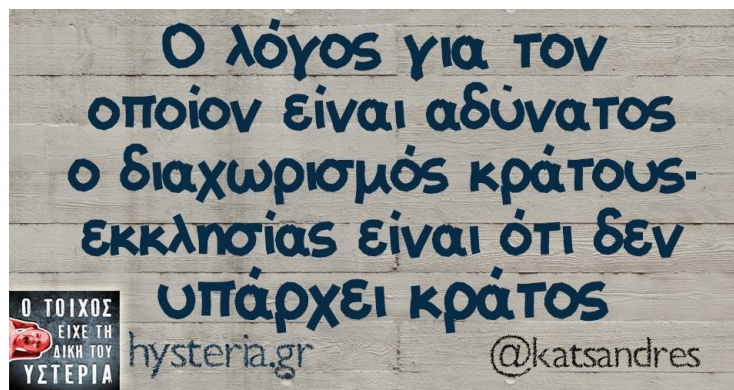
307 TANEΑ Team, «Ο Αρχιεπίσκοπος σήκωσε το λάβαρο της Επανάστασης», 22 Ιουνίου 2000, [<https://www.tanea.gr/2000/06/22/greece/o-arxiepiskopos-sikwse-to-labaro-tis-epanastasis/>] (01/11/2019)].

308 Βονάτσου Παρασκευή, «Δέκα χρόνια από το θάνατο του Αρχιεπισκόπου Χριστόδουλου - Από το «σας πάω» ως τη ρήξη για τις ταυτότητες», Κυριακή 28/01/2018, [<https://www.reader.gr/news/koinonia/deka-hronia-apo-thanato-toy-arhiepiskopoy-hristodoyloy-apo-sas-pao-os-ti-rixi-gia-tis>] (01/11/2019)].

οργανώσεις.³⁰⁹ Στην ομιλία του στη διαδήλωση της Θεσσαλονίκης, ο Αρχιεπίσκοπος με τους διαδηλωτές θα φωνάξει: «Ελλάδα σημαίνει Ορθοδοξία».³¹⁰



Πρόσφατα, η κυβέρνηση ΣΥΡΙΖΑ- ANEΛ επιχείρησε μεταρρυθμίσεις στις σχέσεις εκκλησίας-κράτους, οι οποίες δεν υλοποιήθηκαν ποτέ, προκαλώντας την μήνιν των φονταμενταλιστικών, συντηρητικών και ακραίων εκκλησιαστικών δυνάμεων. Παρακάτω, θα προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε τα αίτια αυτής της συμπαγούς σχέσης, Ελληνισμού και Ορθοδοξίας.



309 Το ζήτημα των ταυτοτήτων ήταν καθαρά εθνικό θέμα διαμάχης με την Ευρώπη. Ο συμβολισμός πίσω από τις αστυνομικές ταυτότητες, η «συμβολική εξουσία» αφορούσε την επιρροή, την δύναμη της Εκκλησίας στο Ελληνικό Κράτος Βίκτωρ Ρουδομέτωφ, «Η Κρίση των Ταυτοτήτων και η επανεμφάνιση της Ορθοδοξίας στον ελληνικό δημόσιο βίο», στο Μ. Κονιόρδος (επιμ.), *Όψεις της Σύγχρονης Ελληνικής και Ευρωπαϊκής Κοινωνίας*, Πάτρα, Ελληνικό Ανοιχτό Πανεπιστήμιο, 2009, σ. 134-134 και σ. 138-140, 143.

310 <https://www.newsbeast.gr/portrait/arthro/824147/o-politikopoiimenos-arhiepis-kopos-hristodoulos>

Ταυτότητα και Ελληνικότητα

Ο χαρακτήρας του νεοελληνικού πολιτισμού διαμορφώνεται με βάση τον μύθο του «ελληνοκεντρισμού» και της «ελληνικότητας».³¹¹ Η έννοια της ελληνικότητας, εμφανίζεται το 1851 από τον Κωνσταντίνο Πώπ³¹² και αποτέλεσε την βάση του ελληνικού μοντερνισμού που θα ενοποιήσει την παράδοση με την νεωτερικότητα και την Ελλάδα με την Ευρώπη. Η ασάφεια του προσδιορισμού του νεολογισμού «ελληνοκεντρικός πολιτισμός», συντέλεσε στην αποδοχή του όρου τόσο από την δεξιά όσο και από την αριστερά σε πολιτικό επίπεδο.³¹³

Η Εκκλησία αγκαλιάζει και προβάλλει τον ελληνοχριστιανικό ελληνοκεντρικό πολιτισμό, ο οποίος αποτελεί την νεωτερική ταυτότητα του Ελληνικού έθνους- κράτους.³¹⁴ Η αριστερά και η σοσιαλιστική παράταξη, πολιτισμικά υιοθετεί και προβάλλει την παράδοση, το λαϊκό στοιχείο, την δημοτική γλώσσα και δημοτική μουσική. Η φαντασιακή και συμβολική νεοελληνική πολιτισμική ταυτότητα βασίζονται στο τρίπτυχο ιστορίας, πολιτισμού και γλώσσας.

«Πρέπει επίσης ν' αναφέρουμε εδώ την μεγάλη σύγχυση που συντελείται όταν ορισμένα μεταφορικά σχήματα λόγου (ποιητική αδεία), οι αδαείς «πιστοί» (και οι ρομαντικοί υστερικοί διανοούμενοι) τα παίρνουν τοις μετρητοίς, ως «ουσίες» μουσικής φύσης. Εδώ ανήκουν οι εκφράσεις: «ο Χριστός ως ο νυμφίος της Εκκλησίας» ή «ο Χριστός ως η κεφαλή του μυστικού σώματος της Εκκλησίας» (κοινότητα) ή — ιδιαίτερα στους αρχαιολάτρες και λαογράφους— η ταύτιση του Χριστού με τον αρχαίο «θνήσκοντα Θεό» Διόνυσο ή Άδωνι, κτλ. Ακριβώς εδώ παράγεται η ιδεολογία, που έχει πολιτικά και πνευματικά συντηρητικές και αντιδραστικές συνέπειες».³¹⁵

Η τάση «αυτάρκειας» του ελληνικού εθνισμού, η ελληνοχριστιανική εθνική ταυτότητα, η δυσπιστία και η αντιπαλότητα απέναντι στην Ευρώπη έθεσε το ιδεολογικό δίλημμα (που

311 Βλ. Μ. Καραγιάννης, *Μικρό και αλαζονικό έθνος*, ό.π., σ. 167. Σχετικά με τις προβληματικές της εννοιολόγησης της λέξης 'παράδοση' και την αμηχανία που προκύπτει, προτείνουμε στον αναγνώστη τα πρακτικά από το Δεύτερο Συμπόσιο, Σύγχρονη τέχνη και παράδοση, Σύνδεσμος Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα, Μάιος, 1981. Ακόμα και τη 'χρυσή' εποχή της Μεταπολίτευσης, οι έριδες που πλασιώνουν οποιαδήποτε προσπάθεια διαλόγου σχετικά με την παράδοση είναι συχνά ακραίες. Ενδιαφέρουσα είναι η προσέγγιση της σχέσης παράδοσης και εποχής από τον Α. Κωνσταντινίδη, σ. 58, η σχέση παράδοσης και της πρωτοπορίας από τον Σ. Κονταράτο και τον Ν. Κάλα, στις σ. 68 – 69, η ελληνική αμηχανία ταυτότητας όπως διατυπώνεται από την Έφη Ανδρεάδη, σ. 86 – 87, η επιβολή της ζωγραφικής λαϊκής παράδοσης όπως εξηγείται από τον εικαστικό Π. Δανιήλ, σ.92-93-94,98. Επίσης για τις αναπαραστάσεις και πολυσημίες της «ελληνικότητας» βλ. Δ. Γ. Τσαούσης, *Ελληνισμός -Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και Βιωματικοί Άξονες της Νεοελληνικής Κοινωνίας*, «Ελληνισμός και Ελληνικότητα: Το πρόβλημα της νεοελληνικής ταυτότητας», σ. 15-25 και Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Οδυσσέας, 2006, σ. 31-39.

312 Για μια σύγχρονη τοποθέτηση (αποδόμηση) αναφορικά με την έννοια της ελληνικότητας, βλ. Dimitris Damaskos & Dimitris Plantzos (επιμ.), *A Singular Antiquity- Archaeology and Hellenic Identity in Twentieth-Century Greece*, Μουσείο Μπενάκη, 2008.

313 Νάσος Βαγενάς, «Φετιχισμός και Ελληνικότητα» στο *Μοντερνισμός και Ελληνικότητα*, Παν/κες εκδόσεις Κρήτης, 1997, σ. 13-15.

314 Κονδύλης, ό.π., σ. 35-38. Ο Κ. Αξελός για τον ελληνοκεντρισμό ως εθνικό ναρκισσισμό θα πει: Ελληνοκεντρική είναι η σύλληψη που θέλει την Ελλάδα να είναι ένα κέντρο. Κέντρο τίνος πράγματος; Κανείς δεν απαντά ξεκάθαρα στο ερώτημα, ωστόσο η αναπαραστάση του κέντρου αυτού συνεπάγεται τον κόσμο σαν να είναι περιφέρειά του. Κώστας Αξελός, *Η μοίρα της σύγχρονης Ελλάδας*, Νεφέλη, σ. 22.

315 Θάνος Λίποβατς, «Ορθός Λόγος και θέληση στον Χριστιανισμό», ό.π., σ. 174.

διατηρείται μέχρι και σήμερα) Ανατολή ή Δύση ή αλλιώς «παραδοσιακοί» ή εκσυγχρονιστές.³¹⁶ Η διαφορά της κατανόησης του εκσυγχρονισμού στην Ευρώπη και στην Ελλάδα είναι ο τρόπος πρόσληψής του. Στην ευρωπαϊκή συνείδηση η παράδοση είναι το παρόν και εκσυγχρονισμός είναι η εξέλιξη του παλιού, ενώ στην Ελλάδα ο εκσυγχρονισμός νοείται ως ρήξη με το παρελθόν.³¹⁷

Η σχέση με το παρελθόν, την μνήμη, την παράδοση έχει τεράστια επίδραση σε όλη την νεοελληνική τέχνη και σε ό,τι αποκαλούμε πολιτισμική κληρονομιά. Η θεωρητική έννοια του *πολιτισμικού τραύματος*, ο αυτοπροσδιορισμός δηλαδή της εθνικής ταυτότητας μέσα από την μνήμη και το παρελθόν, έχουν απασχολήσει και απασχολούν ερευνητές και καλλιτέχνες. Δεν θα επεκταθούμε στον κοινωνιολογικό προσδιορισμό των *trauma studies*, της πολιτισμικής κληρονομιάς (*heritage*) και της βιομηχανίας πολιτιστικής κληρονομιάς (*cultural heritage industry*).³¹⁸ Η νεοελληνική βιομηχανία πολιτισμικής κληρονομιάς/παράδοσης αποτελεί ένα συνονθύλευμα αρχαιοελληνικού στοιχείου, καραγκιόζη, και βυζαντινής κληρονομιάς.³¹⁹

Στην (postsecular) Ελλάδα, το φάντασμα του εκσυγχρονισμού και της ανάπτυξης, αποτελεί την εθνική πολιτική ταυτότητα της Ελλάδας, από την Μεταπολίτευση και έπειτα.³²⁰ Η νεότερη ελληνική ιστορία, βιώνει την αντιφατική προσπάθεια σύζευξης του Ελληνισμού και της Δύσης. Εξευρωπαϊσμός ή ελληνικότητα, εκσυγχρονισμός ή παράδοση.³²¹ Ριζικά αντίθετα,

316 Για τον μετεωρισμό της ελληνικής ταυτότητας ανάμεσα σε Δύση και Ανατολή βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Ερμής, Αθήνα 1994 και Έλλη Σκοπετέα, Το «πρότυπο βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα, Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880), Πολύτυπο, Αθήνα, 1988.

Για μια προσπάθεια κατανόησης και ψυχαναλυτικής χαρτογράφησης της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας βλ. Ειρήνη Βλαχάκη, «Γιατί η απορία», *Ρωτούσαν για την ταυτότητα, Πολιτισμική κρίση και ψυχική απορία στην ελληνική πραγματικότητα*, Αρμός, σ. 17-26. Η Βλαχάκη, δίνει το παράδειγμα της ελληνικής αρχιτεκτονικής, η οποία βεβήλωσε την πόλη, φτιάχνοντας άναρχες, απροσδιόριστες πόλεις. ό.π., σ. 20.

Για την επίδραση του Βυζαντίου στην νεοελληνική ταυτότητα βλ. Δεμερτζής, ό.π., σ. 51-55.

317 Βλ. υποσημείωση στο Μάκης Καραγιάννης, *Μικρό και αλαζονικό έθνος*, Επίκεντρο, σ. 92.

318 Νίκος Δεμερτζής και Βίκτωρ Ρουδεμέτωφ, «Πολιτισμικό τραύμα: μια προβληματική της πολιτισμικής κοινωνιολογίας», αναδημοσίευση από *Επιστήμη και Κοινωνία*, τ.28, 2011-2012.

Σχετικά με την κατασκευασμένη κουλτούρα, το εθνικό παρελθόν των λαών, την κοινωνική κατασκευή (*social construction*), πολιτισμική κοινωνιολογία (*cultural sociology*) έχουν ασχοληθεί διεξοδικά οι Marx, Weber, Durkheim και ποικίλοι Εθνολόγοι. Για την ελληνική περίπτωση, πολύ ενδιαφέρουσα είναι η μελέτη της Άννας Τζούμα, *Εκατο χρόνια νοσταλγίας, Το αυτοβιογραφικό αφήγημα Έθνους*, Μεταίχμιο, 2007, σ. 30- 79.

319 Βλ. σχετικά την μελέτη του Νικηφόρου Διαμαντούρου, *Πολιτισμικός Δυισμός Και Πολιτική Αλλαγή Στην Ελλάδα Της Μεταπολίτευσης*, Αλεξάνδρεια, 2000.

320 Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, «Τζαμπατζήδες» στην χώρα των θαυμάτων», στο *Ταξίδι στον Λόγο και την ιστορία*, τ. 1, Πλέθρον, 1996, σ. 11.

321 Για το πολωτικό ζεύγος εκσυγχρονισμού- παράδοσης βλ. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, «Παράδοση και Εκσυγχρονισμός: Μερικά γενικότερα ερωτήματα» *Ελληνισμός -Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και Βιωματικοί Άξονες της Νεοελληνικής Κοινωνίας*, ό.π., σ. 37-48, βλ. Κώστας Χατζηαντωνίου, *Εθνικισμός και Ελληνικότητα*, ό.π., σ. 65. Για την παράδοση βλ. Eric Hobsbawm, «Μαζική Παραγωγή Παραδόσεων: Ευρώπη, 1870-1914» στο Eric Hobsbawm, *Η επινόηση της παράδοσης*, μτφ. Θ. Αθανασίου, Θεμέλιο, Αθήνα 2004.

Το νεότερο ελληνικό κράτος, δεν αποστασιοποιήθηκε ποτέ από την κοινωνία, αναλαμβάνοντας ρόλο «πατέρα». Δεν απευθύνεται σε πολίτες με αστική ευθύνη και αντίληψη, με αποτέλεσμα οι προσπάθειες εκσυγχρονισμού της Ελλάδας στα πρότυπα των δυτικών κοινωνιών να αποτελούν αφηρημένες έννοιες. Η ασάφεια ή 'σύμπτωση' έθνους κράτους και ο 'ατελής χωρισμός' κράτους κοινωνίας συνεπάγεται την ασαφή ιδεολογική και εθνική ταυτότητα. Το ελληνικό έθνος ως αφηρημένη έννοια, συγκροτήθηκε σε «πραγματικούς ή φανταστικούς φυλετικούς και πολιτισμικούς

είναι η πνευματική τάση που διαμορφώνεται το 1960, και μέχρι σήμερα είναι γνωστό ως το σχήμα της Νεορθοδοξίας, η οποία αγκαλιάζει την εθνική και ιστορική συνέχεια που δημιουργήθηκε αρχής γενομένης με τον Κ. Παπαρρηγόπουλο δημιουργώντας τις ελληνικές στερεοτυπικές ρομαντικές αυτοεικόνες.³²²

(γλώσσα, θρησκεία) παράγοντες». Η θρησκεία διαφύλαξε το έθνος από την αλλοτρίωση και τον εξανδραποδισμό καθώς λειτούργησε ως ενοποιητικός παράγοντας διαμόρφωσης εθνικής ταυτότητας. Αποτέλεσε σημείο 'εθνικής συσπείρωσης' για το γένος, και το έθνος έγινε ο μύθος της νεοελληνικής ιδεολογίας, ο οποίος επιφορτίζεται από ασαφείς ιστορικούς και κοινωνιολογικούς προσδιορισμούς. Η έννοια της «ελληνικότητας» ήδη από τον Απελευθερωτικό αγώνα ταυτίστηκε με το αγωνιζόμενο γένος και δη με την έννοια του χριστιανού εναντίον αλλόθρησκου κατακτητή.

Βλ. σχετικά: Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, '«Τζαμπατζήδες» στην χώρα των θαυμάτων', στο Ταξίδι στον Λόγο και την ιστορία, τ. 1, Πλέθρον, 1996, σ. 20-22 και Θάνος Λίποβατς, «Θέσεις για την πολιτική ψυχολογία των Ελλήνων. Προοπτικές για το 2000», στο Προβλήματα πολιτικής ψυχολογίας, Εξάντας, Αθήνα, 1991, σ. 237-265.

Παναγιώτης Κονδύλης, Η παρακμή του αστικού πολιτισμού, Θεμέλιο, 2007, σ. 27-28, 30.

Δημήτριος Τσαούσης, «Ελληνισμός και Ελληνικότητα: Το πρόβλημα της νεοελληνικής ταυτότητας», στο Δ. Τσαούσης, Ελληνισμός -Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και Βιωματικοί Άξονες της Νεοελληνικής Κοινωνίας, Εστία, 2009, σ. 15-25. Για την «ελληνικότητα» ως εύρημα και ιδρυτικό μύθο της νεότερης Ελλάδας βλ. Γιώργος Γιαννουλόπουλος, Διαβάζοντας τον Μακρυγιάννη: Η κατασκευή ενός μύθου από τον Βλαχογιάννη, τον Θεοτοκά, τον Σεφέρη και τον Λορεντζάτο, Πόλις, Αθήνα, 2003, σ. 123-124.

Ι. Θ. Κακριδής, *Φως Ελληνικό -Πανεπιστημιακοί Λόγοι*, Αθήνα, 1963. «Στα πνευματικά κινήματα υπάγονται και τα θρησκευτικά. Αυτή την στιγμή είμαστε προϊόντα, είτε το θέλουμε είτε όχι, μιας μεταφυσικής παιδείας και αυτή η μεταφυσική παιδεία, η οποία είναι απόρροια της θρησκευτικής παιδείας την οποία έχουμε υποστεί μέχρι τώρα, είναι αυτή ακριβώς που έχει δημιουργήσει, διαμορφώσει τον χαρακτήρα μας και την στάση μας απέναντι στα πολιτικά πράγματα».

Χωτινής στη συζήτηση που ακολούθησε τον πρώτο κύκλο εισηγήσεων με συντονιστή τον Σ. Κονταράτο, Δεύτερο Συμπόσιο, Σύγχρονη τέχνη και παράδοση, Σύνδεσμος Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα, Μάιος, 1981, σ.63.

322 Κώστας Χατζηαντωνίου, *Εθνικισμός και Ελληνικότητα*, Πορθμός, σ. 215. Για τις ταυτίσεις ελληνικής θρησκείας με χριστιανισμό βλ. Κώστας Χατζηαντωνίου ό.π., σ. 207-214.

Νεορθοδοξία

Οι όροι «Νεορθόδοξοι» και «Νεορθοδοξία» χρησιμοποιήθηκαν ως νεολογισμοί στις αρχές της δεκαετίας του 1980 για να περιγράψουν ένα συγκεκριμένο ρεύμα στοχαστών αποτελούμενο από τους Χρήστο Γιανναρά, Στέλιο Ράμφο, Κωστή Μοσκόφ, Κώστα Ζουράρι, Παναγιώτη Νέλλα, π. Βασίλειο Γοντικάκη, Διονύση Σαββόπουλο, Νίκο Γαβριήλ Πεντζίκη. Οι ίδιοι εν αυτοπροσδιορίστηκαν ποτέ ως «Νεορθόδοξοι», αλλά ο όρος χρησιμοποιήθηκε ειρωνικά από τους αντιπάλους τους. Η Νεορθοδοξία ταυτίστηκε με την επανακάλυψη της Φιλοκαλίας, την τάση μυστικισμού και εσωτερικότητας που χαρακτηρίζει την δεκαετία του '90, διανοούμενους, καλλιτέχνες κ.λ.π. να «ανακαλύπτουν» το Άγιο Όρος.

Ο Δημήτρης Αγγελής, δίνει συνοπτικά την ιστορία της Νεορθοδοξίας άμα τη εμφανίσει της:

«Συγκεκριμένα, τον Σεπτέμβριο του 1983 η δημοσίευση στο αριστερής κατεύθυνσης περιοδικό Στοχαστής ενός άρθρου με τίτλο «Ο νεορθόδοξος σκοταδισμός», θα δώσει τον τίτλο στην ομάδα (μέχρι τότε τους χαρακτήριζαν «νέους θεολόγους»), η οποία βασίζεται στην βυζαντινή πατερική παράδοση, προσπαθεί να συνδέσει τον χριστιανισμό με τον μαρξισμό (είμαστε «κομμουνιστές και όχι μαρξιστές», σχολιάζει βέβαια ο Κωστής Μοσκόφ), αναφέρεται στην κοινοτική, κοινωνιοκεντρική ελληνικότητα και ασκεί από την πλευρά της παράδοσης κριτική στον δυτικό ορθολογισμό. Εντάσσοντας το ρεύμα των «νεορθοδόξων» στο πολιτικό κλίμα και στις ευρύτερες μεταβολές που σημειώνονται στις αρχές της δεκαετίας του 1980, θα μπορούσε κανείς να βρει αντιστοιχίες με την αριστερή-πατριωτική συνθηματολογία του ΠΑΣΟΚ (λ.χ. «Η Ελλάδα ανήκει στους Έλληνες») και με την ευρύτερη ανάγκη της ελληνικής κοινωνίας να πιστέψει στον εαυτό της, χωρίς την κηδεμονία, πολιτική και ιδεολογική, εξωγενών δυνάμεων[...]Στην πραγματικότητα, όμως, το ρεύμα των «νεορθοδόξων», αν και ενισχυμένο με νέες δυνάμεις και με κεντρική πλέον θεματική του τον επίκαιρο για την εποχή διάλογο με τον μαρξισμό, έχει τις ρίζες του στην θεολογία του 1960 και στο περιοδικό Σύνορο (1964-1967). Ουσιαστικά δηλαδή, επανέρχεται στο προσκήνιο το ανανεωτικό μήνυμα της θεολογίας του '60, τη δυναμική της οποίας είχε ανακόψει η δικτατορία με το πρόσταγμά του «ελληνοχριστιανικού πολιτισμού».³²³

Η Νεορθόδοξη θεολογία υποστηρίζει τον ομαλό συγκερασμό του «ελληνισμού» με τον χριστιανισμό, σε αυτό που αποκαλούμε μέχρι και σήμερα ελληνορθοδοξία. Οι Έλληνες διανοούμενοι που σχημάτισαν την Νεορθοδοξία επικαλέστηκαν την ανάγκη εύρεσης αληθινής ταυτότητας του ελληνισμού και δη του ορθοδόξου ατόφιου ελληνισμού, χωρίς δυτικές προσμίξεις και επιδράσεις.³²⁴

323 Δημήτρης Αγγελής, «Η πρόσληψη των νεοορθοδόξων από τα περιοδικά λόγου και στοχασμού» από τα πρακτικά στο Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών Θεσσαλονίκη, επιμ. Κ. Δημάδης, 2-5 Οκτωβρίου 2014, σ. 197-208.

Η θεολογία του 1960 στην Ελλάδα, συμπλέει με την γενικότερη ανανέωση της θεολογίας που επικρατεί στον κόσμο. Για πρώτη φορά, το 1963, μεταφράζονται στα ελληνικά έργα των Ρώσων θεολόγων της Διασποράς, Σμέμαν, Φλωρόφσκυ και Μάγκεντορφ. Η ολοκληρωτική στροφή της ανανέωσης της θεολογίας του 1960 ολοκληρώνεται με την έκδοση του περιοδικού «Σύναξη» το 1982 από τον Παναγιώτη Νέλλα. Με τον τίτλο υποδηλώνεται ο κοινοτισμός της ευχαριστιακής μυστηριακής ορθοδοξίας.

324 Ο Θ. Λίποβατς, χαρακτηρίζει το φαινόμενο της Νεοορθοδοξίας ως «ένα ιδιότυπο φαινόμενο συμβολής εθνικισμού και θρησκευτικότητας, το οποίο αναπαράγει και ανα-διπλασιάζει το 'ιερόν' που βρίσκεται στη ρίζα και των δυο αυτών στάσεων, αντιβαίνοντας όμως στο ουνιβερσαλιστικό πνεύμα και του χριστιανισμού και του διαφωτισμού».

Οι θεολογικές επιρροές των «Νεορθοδόξων» θα αναζητηθούν αρχικά στην ρωσική ορθόδοξη φιλοσοφία,³²⁵ που συγκροτείται στις αρχές του 20ου αι³²⁶ ως κίνημα πνευματικής αναγέννησης σε μια εποχή δυτικού μηδενισμού και έντονης σλαβοφιλίας.³²⁷ Η «αναζήτηση του Θεού», η χριστοκεντρική ζωή αποτελούν τον πυρήνα της νέας χριστιανικής σκέψης. Η νέα θεολογία βασίζεται στην μελέτη των πατέρων της Ανατολικής Εκκλησίας. Η θεολογία του π. G. Florovsky, οι παλαμικές μελέτες του Meyendorff και το κορυφαίο έργο η «Μυστική Θεολογία της Ανατολικής Εκκλησίας» του Vladimir Lossky, επηρέασαν και διαμόρφωσαν την σύγχρονη θεολογία.³²⁸

Εκτός από την Ρωσική διασπορά και την αποφατική θεολογία, σημαντικότερη είναι η επίδραση της γερμανικής παιδείας και του θρησκευτικού υπαρξισμού (φιλοσοφία Γιάσπερς και Χάιντεγγερ) στους Έλληνες θεολόγους που σπούδασαν στην Ευρώπη στο μεσοπόλεμο και μεταπολεμικά. Σύμφωνα με τον Γιάσπερς, η φιλοσοφία νοείται ως «ο λόγος και το έργο της θεολογίας», αποτελεί δηλαδή προέκταση της θεολογίας, έτσι «η φιλοσοφία τοποθετείται μαζί με την θρησκεία, το μύθο και την ποίηση και αντιπαρατίθεται ριζικά στην επιστήμη, με την οποία δεν έχει τίποτα κοινό (η τελευταία αποτελεί την αιτία της ανθρώπινης δυστυχίας, την αφετηρία όλων των σύγχρονων δεινών της ανθρωπότητας)»³²⁹. Η επιρροή του Χάιντεγγερ, εντοπίζεται κυρίως στον Χρήστο Γιανναρά, ο οποίος είναι από τους βασικούς εκπροσώπους της Νέας θεολογίας. Άλλοι σημαντικοί Έλληνες θεολόγοι που ήρθαν σε επαφή με τα νέα θεολογικά ρεύματα της Ευρώπης και της Αμερικής και προσπάθησαν να τα μεταλαμπαδεύσουν στον ελληνικό χώρο είναι οι: π. Ι. Ρωμανίδης, ο οποίος ήταν μαθητής του Florovsky, ο Π. Χρήστου, ο οποίος στην Αμερική συνάντησε τους Ρώσους θεολόγους και ο

Θάνος Λίποβιτς, Εθνικισμός και θρησκεία στη νεωτερικότητα. *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 5, 2015, σ. 39-54. <http://dx.doi.org/10.12681/sas.543> σ. 49.

325 Βλ. «Οι Ρώσοι Θεολόγοι της Διασποράς, Η επίδραση των Ρώσων Θεολόγων της Διασποράς» στο: Σταύρος Γιαγκαζόγλου, *Στο Μεταίχμιο της Θεολογίας, Δοκίμια για τον διάλογο θεολογίας και πολιτισμού*, Δόμος, 2018, σ. 171-215.

326 Κατά το Λίποβατς, οι απαρχές του κινήματος αναζητούνται στην ρωσική ρομαντική ιδεολογία του 19ου αι. «περί της εξιδανικευμένης, φαντασιακής, αγροτικής κοινότητας (Sobornostj)». Θάνος Λίποβατς, Εθνικισμός και θρησκεία στη νεωτερικότητα. *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 5, 2015, σ. 39-54.

327 Το κίνημα της σλαβοφιλίας, αναπτύχθηκε σύμφωνα με το πνεύμα του ρομαντισμού και τις ιδέες του γερμανικού ιδεαλισμού (Fichte, Schelling, Hegel). Χαρακτηριζόταν από έντονα αντιδυτικό πνεύμα και είχε καθαρά ενθικό χαρακτήρα. Πρωτοπόροι του κινήματος υπήρξαν οι αδερφοί Kireievski, ο A. Kochelev, K. Aksakov και G. Samarine. Βλ. Β.Ι. Φειδία, «Το κίνημα των σλαβοφίλων και η ρωσική διασπορά», [http://www.apostolikidiakonia.gr/gr_main/catehism/theologia (01/11/2019)].

328 Σταύρος Γιαγκαζόγλου, «Η επίδραση των ρώσων θεολόγων της Διασποράς», στο *Στο μεταίχμιο της Θεολογίας, Δοκίμια για το διάλογο θεολογίας και πολιτισμού*, Δόμος, 2018, σ. 171. Οι Ρώσοι Θεολόγοι με σημαντικότερους τους N. Berdiayeff, A.Schmemmam, P.Evdokimov λόγω καθεστώτος είχαν διαφύγει στην Ευρώπη και στην Αμερική. Ίδρυσαν δύο θεολογικά ινστιτούτα, τον άγιο Σέργιο στο Παρίσι (1925) και τον άγιο Βλαδίμηρο στην Νέα Υόρκη. Συνέβαλλαν στην επανανακάλυψη της βυζαντινής μυσταγωγίας, αναπτύσσοντας μια νέα θεολογία, βασισμένη στις παλαμικές σπουδές, στην ανανέωση της ησυχαστικής και νηπτικής θεολογίας, στον αποφατισμό, στην ευχαριστιακή εκκλησιολογία, στην θεολογία της εικόνας και στην λειτουργική θεολογία.

329 Αποστόλης Χαρίσης, «Πλευρές της ιδεολογίας της ορθοδοξίας στην Ελλάδα», ΚΟΜΕΠ, Τεύχος 4, 2001.

μητροπολίτης Περγάμου π. Ι. Ζηζιούλας, ο οποίος έθεσε τα θεμέλια μια οικουμενικής θεολογίας που ενώνει το ελληνικό με τον χριστιανικό κόσμο.³³⁰

Στην Ελλάδα η τάση αυτή έγινε αποδεκτή και από την Αριστερά ως αντικαπιταλιστική πνευματική κίνηση. Η «επιστροφή του θρησκευτικού συναισθήματος» ως αντίσταση στην νεωτερικότητα, και η πρόσμιξή του με τον σοσιαλισμό και τον κομμουνισμό δεν είναι κάτι καινούργιο. Ο Charles Pierre Réguy (1873-1914) σοσιαλιστής που προσηλυτίστηκε στον Χριστιανισμό, θέλησε να συγχωνεύσει αυτές τις δυο αντιθετικέςπίστεις, προβάλλει τον σοσιαλισμό ως το λαϊκό ισοδύναμο του χριστιανικού μυστικισμού: «Όταν με τον λαό... μιλάμε για κόλαση, εννοούμε ότι η δυστυχία είναι, για την οικονομία, ακριβώς ό,τι είναι η κόλαση για την θεολογία» και «Μια πολιτική δεν εκτοπίζει μια θρησκεία· μια πολιτική δεν υποκαθιστά έναν μυστικισμό' μόνο μια ηθική εκτοπίζει μια θρησκεία- μια κοινωνική, οικονομική αντίληψη εκτοπίζει έναν μυστικισμό. Σ' αυτή την αιώνια ιδέα, την ιδέα χωρίς τέλος, την χριστιανική, ειδικότερα την καθολική, την ιδέα της αιώνιας σωτηρίας, μια μόνο ιδέα μπορεί να αντισταθεί, μια μόνο ιδέα μπορεί ν' αναμετρηθεί μ' αυτήν, η σοσιαλιστική, οικονομική, ιδέα της εγκόσμιας σωτηρίας».³³¹

Για την εγκόσμια θρησκεία του σοσιαλισμού, οι Michael Löwy και Robert Sayre παραδέχονται ότι «ο σοσιαλισμός μας δεν υπήρξε κάτι λιγότερο από μια θρησκεία της εγκόσμιας σωτηρίας. Και σήμερα ακόμη δεν είναι κάτι λιγότερο απ' αυτό. Δεν ζητούσαμε τίποτε λιγότερο από την εγκόσμια σωτηρία της ανθρωπότητας με την εξυγίανση του εργατικού κόσμου...».³³² Η παραδοχή της εγκόσμιας θρησκείας ως αντίστροφο παράδειγμα της εκκοσμικευμένης Εκκλησίας που καταγγέλλει ο Ντοστογιεβσκι στον Μεγάλο Ιεροεξεταστή είναι όπως προείδαμε στο Α' μέρος της έρευνας, εκδοχή της κρυπτοθρησκευτικής συμπεριφοράς.

Διανοητές- στοχαστές (Nikolai Berdyaev, Κωστής Μοσκόφ) προσπάθησαν να συνενώσουν τον χριστιανισμό με τον κομμουνισμό και τον σοσιαλισμό.³³³ Η κοινή ανησυχία είναι η αλλοτρίωση και ο εκδυτικισμός της ελληνικής κοινωνίας. Ο Θάνος Λίποβατς, είναι αφοριστικά ξεκάθαρος:

«Ο πρώην υπαρκτός σοσιαλισμός (αλλά και ο νεοελληνικός σοσιαλίζων εθνοκεντρισμός) ήταν ένα υποκατάστατο θρησκείας που δεν μπορεί πια ν' αντιμετωπίσει τις νέες εξελίξεις στον κόσμο. Έτσι, ευρύτατα στρώματα του πληθυσμού και της διανόησης, εμπρός στις απαιτήσεις του εκσυγχρονισμού και της οικονομικής, διοικητικής και πολιτισμικής προσαρμογής στην Ευρωπαϊκή Ένωση αλλά και στην παγκοσμιοποίηση, ετράπησαν εις φυγήν, και διατηρώντας την μορφοδομή του αυταρχικού σοσιαλισμού, την άδειασαν και τον αντικατέστησαν με

330 π. Ι. Ζηζιούλας, *Ελευθερία και ύπαρξη, Η μετάβαση από τον αρχαίο κόσμο στον χριστιανικό*, Δομός, 2018. Συγκεκριμένα βλ. τα κεφάλαια «Ελληνισμός και Χριστιανισμός. Οι Τρεις Ιεράρχες και η ελληνική ταυτότητα» και «Ευρωπαϊκό πνεύμα και ελληνική Ορθοδοξία».

331 Michael Löwy, Robert Sayre, *Εξέγερση και Μελαγχολία, Ο Ρομαντισμός στους Αντίποδες της Νεωτερικότητας*, μτφ. Δ. Καβαδία, Εναλλακτικές Εκδόσεις, σ.345.

332 Michael Löwy, Robert Sayre, ο. π., σ. 362.

333 Βλ. άρθρο του David Bentley Hart, «Πρέπει οι χριστιανοί να είναι κομμουνιστές;», 2017. [<https://publicorthodoxy.org/2017/12/15/3938/> (02/02/2019)].

θρησκευτικά και εθνικιστικά περιεχόμενα.[...] Στις χώρες αυτές - όπου δεν λειτούργησε ποτέ, μέσα στα πλαίσια μιας δημοκρατικής κοινωνίας πολιτών, ο συνεπής χωρισμός εκκλησίας και κράτους, όπως στη Δύση -, η Ορθόδοξη εκκλησία προσπαθεί τώρα να αποτελέσει ένα ιδεολογικό υποκατάστατο και να λειτουργήσει ως μια πολιτική θρησκεία και ως ένα λειτουργικό ισοδύναμο του έθνους. [...] Και σύμφωνα με τις αναλύσεις του Max Weber, ο ορθόδοξος χριστιανισμός με τον ανατολικό και ησυχαστικό χαρακτήρα του, δεν είναι σε θέση να προωθήσει τον εκσυγχρονισμό, τον εκδημοκρατισμό και τον εξορθολογισμό της κοινωνίας». ³³⁴

Η Νεορθοδοξία, άσκησε επιρροή στην βυζαντινή τέχνη της εποχής, με την «θεολογία της μορφής»: κάθε εικαστική πρόταση που δεν συμβαδίζει με τον αυστηρό βυζαντινισμό είναι κατακριτέα. ³³⁵ Η «ελληνικότητα», η προβολή της ελληνικής παράδοσης ως η τέλεια σύζευξη ελληνισμού και χριστιανισμού χαρακτηρίζει τον ελληνικό μοντερνισμό ενώ το ρεύμα της «νεοορθοδοξίας», επηρεάζει και τις επόμενες γενιές της πνευματικής ελληνικής σκηνής όπως θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο.

334 Θάνος Λίποβατς, Εθνικισμός και Θρησκεία στη νεωτερικότητα. *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 5, 2015, σ. 39-54. <http://dx.doi.org/10.12681/sas.543>.

335 «Η καλλιτεχνική μορφή δεν αναφέρεται μόνο στο ιερό πρότυπό της, αλλά το ενσαρκώνει πραγματικά. Η μορφή είναι έργο και αποτέλεσμα της βούλησης (και του τρόπου όρασης) του Θεού. Τα μορφικά στοιχεία (η τεχνοτροπία), όπως και τα υλικά μέσα για την πραγμάτωσή τους, ως ιερά και υπό του Θεού καθορισμένα, δεν πρέπει να μεταβάλλονται. Είναι προφανές ότι οι παραπάνω αντιλήψεις είναι αμάρτυρες στην παράδοση της Εκκλησίας και αυθαίρετες, καθώς ακροβατούν μεταξύ νεοπλατωνικού μυστικισμού και ψευδοησυχαστικής ρητορείας. Εντούτοις, αποδεκτές και ενισχυμένες μετά το '45, θα συνδράμουν τις αντιφατικές και σπασμωδικές θεολογικές τάσεις, που για μία ακόμα φορά εκφράζονται με την επιστροφή στο παρελθόν».
Κωνσταντίνος Μ. Βαφειάδης, «Εκκλησία και τέχνη: Η εικαστική μορφή ως ιδεολόγημα» στο συλ. έργο: Πετσίνη, Χριστόπουλος, *Η Λογοκρισία στην Ελλάδα*, σ. 85.

Θρησκευτικότητα και φολκλόρ

Το παράδοξο της ελληνικότητας εντοπίζεται στον μετεωρισμό ανάμεσα στο βυζαντινό και παγανιστικό παρελθόν. Σήμερα, όπως θα δούμε, η ελληνική θρησκευτική, ιδεολογική, εθνική ταυτότητα συμπλέει πιστά με την παγκόσμια μετανεωτερική τάση/ κατάσταση υιοθετώντας τους δύο τύπους της μεταμοντέρνας θρησκευτικής έκφρασης. Ατομοκεντρική, νέα πνευματικότητα ως κράμα New Age (μετενσάρκωση, αστρολογία, γιόγκα, Feng-Sui) και Ορθόδοξης χριστιανικής παράδοσης (θα μπορούσαμε να εντάξουμε εδώ και το φαινόμενο της θρησκευτικής αδιαφορίας). Η ατομικιστική ευσέβεια- λατρεία μπορεί να αναγνωριστεί στα χαρακτηριστικά της τυπολατρίας, του φολκλόρ και των ηθικιστικών κανόνων. Παράλληλα εντοπίζεται η μαζική φανατική θρησκευτικότητα ως εθνολογική ταυτότητα. Ακραίο παράδειγμα η Χριστιανική ταυτότητα του ναζιστικού μορφώματος της Χρυσής Αυγής.

Η Ελληνική κοινωνία και οι κυρίαρχες τάσεις που επικρατούν στην Ελλάδα θεολογικά, (από την Θεολογία του 1960, την Νεορθοδοξία ως επιστροφή στην παράδοση και την μοναδικότητα της μυστικής Ανατολικής Θεολογίας και τις συντηρητικές παραθρησκευτικές οργανώσεις) αδυνατούν να κατανοήσουν την νεωτερικότητα. Το κοινό στοιχείο είναι ο έντονος αντιδυτικισμός, ο εθνορομαντισμός και η προβολή του ελληνορθόδοξου πολιτισμού ως τρόπο ζωής.³³⁶ Η προνεωτερική κατάσταση της εκκλησίας της Ελλάδος χαρακτηρίζεται από εθνικιστικό και συντηρητικό πνεύμα, απομόνωσης και επαρχιωτισμού μέσα από την φετιχοποίηση της παράδοσης, την προβολή του κοινοτισμού και την εχθρική αντιμετώπιση του οικουμενισμού³³⁷.

Η Ελλάδα των δεκαετιών που εξετάζουμε, συμπλέει με το μετανεωτερικό πνεύμα θρησκευτικού αποχρωματισμού και εκκοσμίκευσης, της εποχής. Στις έρευνες που πραγματοποιούνται στην Ελλάδα από την δεκαετία του '80 σε σημαντικό ποσοστό οι Έλληνες δηλώνουν ότι πιστεύουν στον Θεό και δηλώνουν χριστιανοί ορθόδοξοι χωρίς όμως να σημαίνει αυτό ότι εκκλησιάζονται τακτικά ή μετέχουν στην λατρευτική ζωή.³³⁸ Τα θρησκευτικά σύμβολα και οι θρησκευτικές γιορτές αντιμετωπίζονται ως φολκλορικά γεγονότα, τουριστικές ατραξιόν σε καλοκαιρινά πανηγύρια και όλα μαζί συνθέτουν την κουλτούρα βιομηχανίας αναμνηστικών κ.λπ.

336 Βαμβακάς- Παναγιωτόπουλος, ό.π., σ. 363.

337 Θάνος Λίποβατς, «Ορθος Λογος Και Θεληση Στο Χριστιανισμο», Ελληνική Επιθεώρηση Πολιτικής Επιστήμης, τχ.6, Νοέμβριος 1995, σ. 175. Επίσης:
«Αν θα μπορούσε να βρει κάποιος ένα σημείο στο οποίο να συγκλίνουν όλα τα ευρήματα, είναι το γεγονός ότι η Ελλάδα είναι μια χώρα, όχι η μοναδική, το αξιακό περιεχόμενο της οποίας κινείται κάπου στο μέσον ανάμεσα σε παράδοση και νεωτερικότητα. Πρόκειται για μια διαχρονική αγωνία της ελληνικής κοινωνίας, που έχει να κάνει με την εθνική μας ταυτότητα, την κοινωνική μας ταυτότητα. Η γενιά του 1930 είχε θέσει το ζήτημα της ελληνικότητας- ποιοί ακριβώς είμαστε – και εάν ανήκουμε στη Δύση ή στην Ανατολή. Είναι ζητήματα που έρχονται και επανέρχονται».
Νίκος Δεμερτζής, συνέντευξη στην Ν. Καραγιάννη, 24/09/2018. [<http://athina984.gr/wp-site/2018/09/24/nikos-demertzis-quot-os-chora-kleinoyme-perissotero-stin-paradosi-kai-ti-syntirisi-kai-ligotero-pros-ti-neoterikotita-kai-ton-koioniko-filelytherismo/> (15/12/2019)].

338 Βλ. σχετικά, Χ.Ν. Τσιρώνης, «Οι έρευνες για την θρησκευτικότητα στη σύγχρονη Ελλάδα». Επιστημολογικά προλεγόμενα, σ. 67-81., 2012.



Οι Jumbo διαφημίσεις με αφορμή το άγιο Πάσχα εκτός από εξαιρετο δείγμα κίτς αισθητικής αποτελούν χαρακτηριστική περίπτωση αποπνευματικοποίησης των θρησκευτικών εορτών όπως αντίστοιχα ο άγιος Βασίλης και η coca cola ταυτίζονται με τα Χριστούγεννα και όχι το μυστήριο της Θείας Γέννησης.



Τα θρησκευτικά πανηγύρια [<πᾶν (όλος) + το ἄγυρις (συνέλευση)], ήταν στην ουσία θρησκευτική γιορτή προς τιμήν κάποιου Αγίου ή κάποιας μεγάλης εορτής. Σήμερα, αποτελούν εμπορικό κυρίως γεγονός ενώ τα είδη που πωλούνται χαρακτηρίζονται *πανηγυριώτικα*, αποδίδοντας έτσι χλευαστικά την κακή τους ποιότητα.³³⁹



Παράδειγμα τουρισμού και θρησκευτικού φολκλόρ, οι βυζαντινές εικόνες μαζί με κίονες και αρχαία αγάλματα μετατρέπονται σε σουβενίρ στην τουριστική Πλάκα.

339 Σχετικά με τις έννοιες φολκλόρ και παράδοση μέσα από τον λαϊκό πολιτισμό βλ. το συλλογικό έργο σε επιμέλεια Παύλου Κάβουρα, *Φολκλόρ και Παράδοση. Ζητήματα ανά- παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Νήσος, 2010.

Ελληνικός Μοντερνισμός και Ελληνικότητα

Στο πρώτο μέρος της διατριβής, στο κεφάλαιο «Θάνατος Τέχνης και Θάνατος Καλλιτέχνη» αναφερθήκαμε στον όρο μοντερνισμός, διαπιστώνοντας την συνάφειά του με τους όρους «πρωτοπορία» (*avant-garde*) και «νεωτερικότητα». Όπως είδαμε, οι βασικές απαρχές του μοντερνισμού συνδέονται με την νεωτερικότητα,³⁴⁰ έρχονται σε ρήξη με το καλλιτεχνικό κατεστημένο και απαρνιούνται την παράδοση.

Το πρωτοποριακό αυτό καλλιτεχνικό κίνημα εμφανίστηκε στην Ελλάδα γύρω στα 1890, όταν για πρώτη φορά ξεκίνησε να διαμορφώνεται μία νέα αισθητική γλώσσα, με αποκορύφωμα τις τάσεις που δημιούργησε η περίφημη Γενιά του '30.³⁴¹

Η έννοια της πρωτοπορίας στην Ελλάδα ταυτίστηκε με την επιθυμία τηςσχάσης με το παρελθόν και τον διακαή πόθο για μια νέα ποιητική και εικαστική γλώσσα. Το παράδοξο εδώ, όμως, είναι ότι η τόσο έντονη επιθυμία γιασχάση και ανανέωση, δεν οδήγησε σε ρήξη με την παράδοση. Αντιθέτως, οι καλλιτέχνες της εποχής, αγκάλιασαν την παράδοση και αναζήτησαν τρόπους προκειμένου όχι απλώς να την εντάξουν στο έργο τους, αλλά και να την αναδείξουν. Αυτό διαπιστώνεται κυρίως στην ποίηση (άλλωστε αρχικά ο μοντερνισμός ως κίνημα ταυτίστηκε κυρίως με την ποίηση) και αργότερα και στα εικαστικά.

Προφανώς δεν είναι δυνατόν να αναλυθεί εδώ εκτενώς ο μοντερνισμός, ούτε και αφορά το ερευνητικό ζητούμενο της παρούσας έρευνας. Κρίνεται, όμως, απαραίτητο να γίνει μια συνοπτική αναφορά στο ζήτημα της ελληνικότητας, όπως τίθεται ξεκάθαρα από την πνευματική σκηνή του ύστερου Μεσοπολέμου, και το οποίο επανέρχεται ξανά και ξανά μέχρι και σήμερα, ως ανεπίλυτος προβληματισμός στους καλλιτέχνες.

Η *ελληνικότητα* ή αλλιώς το *αίτημα του ελληνοκεντρισμού*, διαμορφώθηκε αρχικά από τους νεοέλληνες λογοτέχνες.³⁴² Από την περίοδο του Μεσοπολέμου παρατηρείται μια προσπάθεια συγχρονισμού της ελληνικής λογοτεχνίας με την ευρωπαϊκή λογοτεχνική πραγματικότητα. Για να είμαστε ειλικρινείς, η εικαστική σκηνή υστερεί σε σχέση με την λογοτεχνική παραγωγή των αρχών και μέσων του 20^{ου} αιώνα. Επιπλέον, ενώ έχει ερευνηθεί διεξοδικά η φιλολογική

340 Ο Γ. Τζιφτζιλιάκης εισάγει την έννοια της υπο-νεωτερικότητας, ως την ματαιωμένη ελληνική νεωτερικότητα, η οποία δεν κατόρθωσε να αποκοπεί δημιουργικά ποτέ από το παρελθόν. Για την σχέση μοντερνισμού και ελληνικής πρωτοπορίας βλ. Γιώργος Παγανός, *Μοντερνισμός και Πρωτοπορίες*, Σαββάλας, Αθήνα, 2003. Γ. Τζιφτζιλιάκης, *Υπονεωτερικότητα και εργασία του πένθους, Η επήρεια της κρίσης στη σύγχρονη ελληνική κουλτούρα*, Καστανιώτη, 2014, σ. 20.

341 Για την σχέση μοντερνισμού και ελληνικής πρωτοπορίας βλ. Γιώργος Παγανός, *Μοντερνισμός και Πρωτοπορίες*, Σαββάλας, Αθήνα, 2003.

342 Βλ. σχετικά την μελέτη του Roderick Beaton, *Η ιδέα του έθνους στην ελληνική λογοτεχνία*, Παν/κές εκδόσεις Κρήτης, 2016. Ιδιαίτερα το κεφάλαια «Μοντερνισμός και η αναζήτηση εθνικής ταυτότητας: Η περίπτωση της Ρωμοσύνης του Ρίτσου», σ. 412 και «Εκτός τόπου, Ταξίδι με τον Ανδρέα Εμπειρίκο», σ. 433.

σκηνή δεν παρατηρείται η ίδια κριτική μελέτη στα εικαστικά, με εξαιρέσεις το έργο του Θεόφιλου και κάποιων μοντερνιστών ζωγράφων.

Το ενδιαφέρον για την έννοια της ελληνικότητας και την ιστορική συνέχεια του ελληνικού έθνους εντοπίζεται ήδη στα γραπτά της Α και Β Αθηναϊκής Σχολής και αργότερα της Γενιάς του '30.³⁴³ Η ιδέα της μετακένωσης του Κοραή, βρήκε απήχηση τόσο στους Έλληνες διαφωτιστές όσο και στην νεοελληνική πνευματική σκηνή. Θα πρέπει να παρατηρήσουμε, ότι οι διαφωτιστές αφήνουν εκτός την περίοδο του Βυζαντίου, αναγνωρίζοντας μόνο την συγγένεια μεταξύ Νεοελλήνων και αρχαίων Ελλήνων. Την σύνδεση με το Βυζάντιο πραγματοποιεί ο Παπαρηγόπουλος και ο Ζαμπέλιος.³⁴⁴

Η Γενιά του '30 έχει έντονα ευρωπαϊκό χαρακτήρα και ταυτίστηκε πολύ σύντομα με τον Μοντερνισμό (κυρίως τον αγγλικό στην ποίηση και την επιρροή από τα γαλλικά κινήματα στα εικαστικά). Εστιάζει στην ενιαία πνευματικότητα και όχι στην καταγωγή και την εθνική συνέχεια. Η πνευματικότητα και ο μυστικισμός του Βυζαντίου ενώνεται με τα ορφικά μυστήρια και τα παγανιστικά σύμβολα. Ο μυθικός χρόνος ενώνει τον σύγχρονο με τον αρχαίο κόσμο καταργώντας όρια χρονικά, χωρικά και τοπικά. Ο πατερικός ανατολικός μυστικισμός της βυζαντινής παράδοσης μαζί με την διονυσιακή μυσταγωγία των ελληνικών μυστηρίων και τελετών, γίνεται πηγή έμπνευσης των Ελλήνων καλλιτεχνών. Η ελληνικότητα, ο ελληνικός μύθος, ο χριστιανισμός και ο βυζαντινός μυστικισμός έχουν έντονη επίδραση στην ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή. Η ελληνική εικαστική σκηνή αναζητά το υπερκόσμιο φως, την υπερβατικότητα, τουλάχιστον μέχρι και τον πόλεμο. Η ζωγραφική πρακτική των Παρθένη, Βασιλείου, Παπαλουκά, Γουναρόπουλου, Αστεριάδη και σαφώς του Κόντογλου, εμπεριέχει και την τέχνη της αγιογραφίας (οι περισσότεροι άλλωστε αγιογράφησαν αρκετούς ναούς), το ελληνοκεντρικό υπερρεαλιστικό περιβάλλον του Εγγονόπουλου, το μεταφυσικό σύμπαν του Διαμαντόπουλου, η επιλεκτική σύμμειξη ανατολικών και δυτικών στοιχείων στον Τσαρούχη, συνθέτουν τελετουργικά ατμοσφαιρικά περιβάλλοντα.³⁴⁵

Για την καλύτερη κατανόηση του προβληματισμού της ελληνικής εικαστικής ταυτότητας των δημιουργών, αξίζει να αναφερθεί εδώ ο περίφημος διάλογος - κριτική, αναφορικά με την ελληνικότητα και την ποίηση, που διεξάγεται με την μορφή επιστολικών δοκιμίων στα περιοδικά της εποχής «Προπύλαια» και «Τα Νέα Γράμματα», μεταξύ δύο κορυφαίων

343 Υπενθυμίζουμε τα λόγια του Ψυχάρη ότι «ένα έθνος για να γίνει έθνος, θέλει δύο πράγματα· να μεγαλώσουν τα σύνορα του και να κάνει φιλολογία δική του» Γ. Ψυχάρης, Το ταξίδι μου, Ερμής, 1978, Αθήνα, σ. 37.

344 Άννα Τζούμα, Εκατό χρόνια νοσταλγίας, ό.π., σ. 114-115.

345 Βλ. σχετικά Ελένη Βακαλό, Αθηνά Σχονά και Α. Αργυρίου: «Ελλάδα, Δέκα Ζωγραφικές Εποχές: Η Γενιά του '30 οι επίγονοι-Το ζήτημα της Ελληνικότητας»:

[https://www.youtube.com/watch?v=m5mkbOr7Lzo&ab_channel=Cultureisfora (10/11/2020)]

Ενδιαφέρουσα είναι η τοποθέτηση του Νίκου Χατζηνικολάου ότι η υιοθέτηση της βυζαντινής τέχνης ως εθνικής ελληνικής τέχνης είναι η απάντηση στην ανακήρυξη της μεσαιωνικής γοθτικής τέχνης ως εθνικής στις χώρες της Ευρώπης (καθότι και οι δύο είναι οι καθαρά θρησκευτικές, θεολογικές και δει χριστιανικές τέχνες). Νίκος Χατζηνικολάου «Καλλιτεχνικά κέντρα και περιφερειακή τέχνη», κατάλογος: *Νοήματα της εικόνας*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 1994, σ. 378.

προσωπικότητων της εποχής, του Κωνσταντίνου Τσάτσου, καθηγητή Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Αθηνών και του Γιώργου Σεφέρη, μοντερνιστή ποιητή. Ο πρώτος επικρίνει την νέα ποίηση ενώ ο δεύτερος αναλαμβάνει να την υπερασπιστεί. Εκεί, ο Κ. Τσάτσος αναφέρει: «Ο Έλληνας καλλιτέχνης, όσο πρωτότυπος και ανακαινιστής κι αν είναι, οφείλει να κινείται μέσα στα πλαίσια της παράδοσης και να εκμεταλλεύεται το λαογραφικό θησαυρό του τόπου του. Να μείνει, δηλαδή, σταθερά δεμένος με την εθνική του ουσία, την μόνη δυνατή γνήσια ζωή, αυτή που έχει ρίζες στην γη και στο πνεύμα το χθόνιο».³⁴⁶ Ο Τσάτσος διαβλέπει την γνήσια ελληνική τέχνη μόνο μέσα από την παράδοση και τη λαϊκότητα (που φυσικά και διαφέρει από τον λαϊκισμό). Αντίστοιχα, ο κατεξοχήν μοντερνιστής ζωγράφος Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας, το 1938 γράφει για την σημαντικότητα και αναγκαιότητα της Λαϊκής Τέχνης:

«Η μόνη γνήσια παράδοσις που υφίσταται ακόμα είναι η λαϊκή τέχνη, είτε υπό μορφήν δημοτικών τραγουδιών, είτε υπό μορφήν βυζαντινής αγιογραφίας, είτε υπό μορφήν λαϊκού σπιτιού [...] Η προσεκτική μελέτη των ξεχωριστών στοιχείων της Λαϊκής Τέχνης θα μας αποκαλύψει –αν γίνει σωστά– τα βαθύτερα υποσυνείδητα αισθήματα, τις μύχιες πεποιθήσεις ενός λαού ο οποίος κατόρθωσε να διατηρήσει την γλώσσα του, την θρησκεία του και τα έθιμά του, παρ' όλη τη δουλεία τώσων αιώνων».

Επιπλέον την περίοδο αυτή, παρατηρούμε την αγιοποίηση της έννοιας λαού και λαϊκής τέχνης. Ο λαός αποτελεί μια μάζα μικρών οικογενειακών κοινοτήτων που παραπέμπει στην προ νεωτερική συντεχνιακή - φεουδαλική μεσαιωνική κοινωνία του Δυτικού κόσμου. Η λατρεία του λαού βρίσκει απήχηση στην λεγόμενη Γενιά του '30 και τον μακρυγιαννισμό, στην λαϊκή ψυχή του Θεόφιλου, και στην αριστερή πνευματική διάνοηση. Διακρίνουμε δύο τάσεις, ελληνικότητας: ο λαϊκισμός - το λαϊκό, ο λαός ως τοτεμικές έννοιες της αριστεράς και η ελληνικότητα με το ένδοξο κλασικό και βυζαντινό παρελθόν της δεξιάς. Κοινή συνιστώσα, η αντίδραση στον εκδυτικισμό!³⁴⁷

Μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '60 επικρατούν στον ελληνικό εικαστικό χώρο, οι ακαδημαϊκές μορφές τέχνης στα εικαστικά, δηλαδή η ζωγραφική, η γλυπτική και η χαρακτική. Ο ελληνικός μοντερνισμός συνδέθηκε την δεκαετία αυτή, με την φιλελεύθερη πολιτική, την επανάσταση εναντίον της συμβατικότητας και της αληθοφάνειας. Ο Νίκος Δασκαλοθανάσης συνδέει τον μοντερνισμό με την πρόοδο και την τεχνολογία που ταυτίζονται με την αστική τάξη και την βιομηχανοποιημένη αστική μεγαλούπολη. Στον ελληνικό χώρο όμως, δεν υπάρχει η ιστορία της μεγαλούπολης καθώς μέχρι και το 1950 η Ελλάδα είναι μια αγροτική χώρα με ισχνή βιομηχανία.

346 Για τον εθνικό χαρακτήρα της τέχνης, βλ. Γ. Σεφέρης - Κ. Τσάτσος, *Ένας διάλογος για την ποίηση*, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, σ. 12-13.

347 «Η νεωτερικότητα διείσδυσε αποφασιστικά στον χώρο του ελληνικού βίου. Καθώς χάθηκε η αίσθηση του ιερού και του τραγικού[...] ένας αδιάλλακτος ατομικισμός και μια χωρίς όρια ρητορεία για ανθρώπινα δικαιώματα οδήγησαν στην 'έκλειψη του υποκειμένου'». στο Κώστας Χατζηαντωνίου, *Εθνικισμός και Ελληνικότητα*, Πορθμός, 2003, σ. 42.

Η ελληνική μοντέρνα τέχνη είναι κάτι διαφορετικό από αυτό που ορίζει ο μοντερνισμός. Ο Δασκαλοθανάσης κάνει λόγο για μοντέρνα τέχνη χωρίς μοντερνισμό η οποία δεν αποσυνδέθηκε ποτέ από την παράδοση. Στην παρούσα έρευνα, ταυτιζόμαστε με την άποψη της Ελένη Βακαλό, ότι η ελληνικότητα στην τέχνη λειτουργεί ως αυτοβεβαίωση. Η επίκληση στην παράδοση προσφέρει αίσθημα σιγουριάς και δημιουργεί την βυζαντινολαϊκή παράδοση η οποία ανασυνθέτει τους λαϊκούς μύθους και τα σύμβολα ως εθνική συσπείρωσή μετά την Μικρασιατική Καταστροφή. Αντιστοίχως, η βυζαντινολαϊκή παράδοση εμφανίζεται πάλι στην Μεταπολιτευτική εικαστική γλώσσα (πλέον με σύγχρονα εκφραστικά μέσα).

Μεταμοντέρνα συνθήκη

Η ελληνική εικαστική μεταμοντέρνα συνθήκη είναι εξίσου ιδιόρρυθμη όπως και η κοινωνικοπολιτική. Η Μεταπολίτευση θέτει και στην πολιτισμική πραγματικότητα νέα δεδομένα που έχουν τεθεί ήδη από το 1960, σε συγκερασμό με νέα προστάγματα που έρχονται από τα διεθνή ρεύματα.³⁴⁸ Καθώς η έρευνα επικεντρώνεται στο πεδίο της εικαστικής εγκατάστασης δεν θα αναφερθούμε εν γένει στο σύνολο της ελληνικής εικαστικής παραγωγής.

Αναμφίβολα, τομή και αφετηρία για έναν νέο τρόπο θέασης και έκφρασης της ελληνικής καλλιτεχνικής γλώσσας αποτελεί η έκθεση «Τρεις προτάσεις για μια Νέα Ελληνική Γλυπτική» του 1964. Η έκθεση διοργανώθηκε από τον Pierre Restany, πραγματοποιήθηκε στο φουαγιέ του μπαρόκ θεάτρου La Fenice και παρουσίασε τρεις Έλληνες καλλιτέχνες, τους Βλάση Κανιάρη, Νίκο Κεσσανλή και Δανιήλ Παναγόπουλο, οποίοι αποκαλέστηκαν «πατροκτόνοι». Ο οιδιπόδειος χαρακτηρισμός αναφέρεται στην συνειδητή απόρριψη «κάθε τεχνοτροπικής ή ιδεολογικής συγγένειας με τους “πατέρες”, δηλαδή τους δασκάλους τους στην Σχολή Καλών Τεχνών».³⁴⁹ Η έκθεση έγινε παράλληλα με την 32η Μπιενάλε της Βενετίας το 1964 όπου η επίσημη συμμετοχή του ελληνικού περιπτέρου ήταν ο Σ. Βασιλείου. Η έκθεση παρά την αρνητική υποδοχή της, αποτελεί μία από τις σημαντικότερες εκθέσεις της ελληνικής ιστορίας τέχνης. Θεωρείται η πρώτη απόπειρα δημιουργίας περιβάλλοντος³⁵⁰ και η πρώτη ουσιαστική προσπάθεια καταγραφής μιας διεθνούς ελληνικής εικαστικής γλώσσας, απογυμνωμένη από το σύνδρομο της ελληνικότητας και της παράδοσης που κυριαρχεί στο ελληνικό στερέωμα. «Η γενιά του '60 αποκόπηκε από τα «αδιέξοδά» της διακοσμητικής και ομφαλοσκοπούσας Ελληνικότητας και αξιοποίησε ισότιμα με την υπόλοιπη Ευρώπη το διεθνές εικαστικό ιδίωμα

348 Μαρία Νικολοπούλου, «Η αμήχανη ανάδυση του Underground και το αίτημα της πρωτοπορίας στο λογοτεχνικό πεδίο της Μεταπολίτευσης», στο συλ. *Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, επιμ. Αυγερίδης, Γάζη, Κορνέτης, Θεμέλιο, σ. 263. Σχετικά με την περίοδο αυτή και τις ειδικές νέες συνθήκες που διαμορφώνονται, βλ. Δωροθέας Κοντελετζίδου, *Η ιδέα ως υλικό. Το υλικό ως ιδέα*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2014. Η συγγραφέας πραγματεύεται στη μελέτη της, τις εννοιακές προεκτάσεις της ύλης στους καλλιτέχνες της διασποράς με έδρα το Παρίσι (Γ. Τούγιας, Β. Κανιάρης, Δ. Αληθινός, Θεοδώρος, Κ. Ξενάκης κ. α.) από το 1960 μέχρι το 1980.

349 Βλ. σχετικά, άρθρο Αντώνη Κωτίδη με το χαρακτηριστικό τίτλο 'Το Εξήντα του Τριάντα', στο Βήμα, 24 Νοεμβρίου 2008.: « [...] Η πρόταση των τριών, παρά τον κοινό παρονομαστή και τις αλληλοδιεισδύσεις, συγκέντρωνε τρεις διαφορετικές καλλιτεχνικές ταυτότητες που με την γλώσσα της γενιάς και της εποχής τους δεν έκρυβαν η καθεμιά το καλλιτεχνικό καταγωγικό νήμα της: ρεαλισμός για τον Κανιάρη, μπαρόκ για τον Κεσσανλή, κλασικισμός για τον Δανιήλ, όπως έδειξε και το σύνολο της πορείας τους ως σήμερα. Στο έργο όλων τους ανιχνεύονται χωρίς δυσκολία σύνδεσμοι με το έργο των «πατέρων» Παρθένη και Μόραλη στο επίπεδο της μορφής και της σύνθεσης».

350 Αδαμοπούλου, Α. (2000) *Ελληνική Μεταπολεμική Τέχνη: Εικαστικές Παρεμβάσεις στο χώρο*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σ. 47.

Για να κατανοήσουμε το γενικότερο “εικαστικό” κλίμα της εποχής, παραθέτουμε πως αντέδρασε ο Σ. Βασιλείου στο περιοδικό *Ταχυδρόμος*: «Σκλάβοι μιας απατηλής και φαινομενικής ελευθερίας [...], ΕΚΠΑΤΡΙΣΜΕΝΟΙ, μακριά από τη “σπιτική πνευματική άνεση” όλων εμάς των άλλων, μπορεί πραγματικά να πιστεύουν πως αυτοί μόνο νοιάζονται για την καυτή αλήθεια και κανείς δεν μπορεί να τους απαγορέψει να κάνουν ότι τους καπνίσει. ΜΟΝΟ ΚΑΤΩ ΤΑ ΧΕΡΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ. Αναδιπλώνετε τα φτηνά λερωμένα σεντόνια σας, τσαλακώνετε τους γυναικίους κορσέδες, σκίζετε τα κουτιά του αμπαλάζ, δικαίωμα σας, αλλά βρείτε και νέους άλλους όρους για τη δουλειά σας [...]» Σ. Βασιλείου, *Ταχυδρόμος*, 1/8/1964.

στοχεύοντας την δημιουργία ενός έργου παγκοσμίου»,³⁵¹ θέλησε να ερμηνεύσει τα νέα δεδομένα και τις νέες εξελίξεις. Ο Κωτίδης υποστηρίζει την άμεση σύνδεση σχετικά με τις δύο εκρηκτικές δεκαετίες του 20ού αιώνα για την εικαστική δημιουργία στην Ελλάδα το Τριάντα και το Εξήντα. Τονίζει την μορφική και συνθετική οπτική συνάφεια των καλλιτεχνών του '30 με το έργο των επιγόνων τους του '60. Μπορεί το μέσο και η θεματική – νοηματική εστίαση να είναι διαφορετική αλλά το ιδεολογικό υπόβαθρο και η συγγένεια είναι εμφανής.

Το 1968 ο Χρήστος Ιωακειμίδης (Έλληνας της διασποράς) διοργανώνει στο Βερολίνο την έκθεση με τίτλο "Avantgarde, Griechenland" (με συμμετέχοντες καλλιτέχνες τους Δανιήλ, Λογοθέτη, Νίκο Κεσσανλή, Παύλο, Τάκι, Τσόκλη και Ξενάκη). Εξαιρετικά σημαντική ήταν η έκθεση «Eight artists, eight attitudes, eight Greeks» που οργάνωσε πάλι ο Χρήστος Ιωακειμίδης στο Λονδίνο το 1975, με συμμετέχοντες τους Παύλο, Κανιάρη Τσόκλη, Τάκι, Αντωνάκο, Χρύσα, τον Κουνέλλη και Σαμαρά. Είναι η πρώτη έκθεση που έρχονται σε επαφή οι Καλλιτέχνες της Διασποράς με την ελληνική σκηνή. Θα μπορούσαμε έτσι να χαρακτηρίσουμε την συγκεκριμένη δεκαετία ως τη «μήτρα» της ελληνικής πρωτοπορίας.

Στην διάρκεια της δικτατορίας, πολλοί καλλιτέχνες καταφεύγουν στο εξωτερικό. Έχει προηγηθεί τον Δεκέμβριο του 1945 με το πλοίο Ματαρόα η πρώτη πνευματική μετανάστευση στο μεταπολεμικό Παρίσι του Κώστα Αξελού, του Εμμανουήλ Κριαρά, του Νικόλα Σβορώνος, της Μάτσης Χατζηλαζάρου, της Νέλλης Ανδρικοπούλου, του Ντίκου Βυζαντίου, του Κορνήλιου Καστοριάδη και του Μέμου Μακρή.³⁵² Το Γερμανικό Ινστιτούτο ιδρύεται στην Ελλάδα το 1952 και πολλοί Έλληνες (ο Κανιάρης, ο Τσόκλης, ο Ξενάκης και αργότερα ο Λογοθέτης, ο Ακριθάκης και ο Ψυχοπαίδης) θα φύγουν με το πρόγραμμα υποτροφιών D.A.A.D στο Δυτικό Βερολίνο.

Δύο τάσεις διαμορφώνουν την προοδευτική καλλιτεχνική έκφραση στην διάρκεια της επταετίας οι οποίες εδραιώνονται και παγιώνονται ως πολιτικά και πολιτιστικά σχετοποιημένα ιδεολογικά άβατα μέχρι και σήμερα στην ελληνική κοινωνία.

Ο Μάνος Στεφανίδης περιγράφει την κατάσταση ως εξής :

«Η πρώτη είχε να κάνει με την καθολική αποχή από κάθε δημόσια εμφάνιση ως ένδειξη διαμαρτυρίας, δηλαδή με ένα είδος αποχής. Η άλλη ενθάρρυνε τις εκθέσεις και γενικά την δημόσια δράση, με θέματα όμως που θα είχαν σαφώς αντιχουντικό, αντιφασιστικό χαρακτήρα. Είναι χαρακτηριστικό ότι, όταν ο Βλάσης Κανιάρης έφυγε στο Παρίσι μετά την αντιδικτατορική έκθεσή του με τους γύψους και τα γαρίφαλα στη Νέα Γκαλερί επί της οδού Τσακάλωφ, το 1969, ο Ριχάρδος Σωμερίτης τού άσκησε δριμεία κριτική γιατί είχε εκθέσει,

351 Μάνος Στεφανίδης, Προλεγόμενα στον κατάλογο Ρήξεις και Συγκλίσεις, Η Ελληνική τέχνη του '60 και '70 από τη συλλογή Λεωνίδα Μπέλτσου, επιμ. Μ. Στεφανίδης, Τρίκαλα, 2000.

352 Βλ. σχετικά, Νέλλη Ανδρικοπούλου, *Το ταξίδι του Ματαρόα, 1945. Στον καθρέφτη της μνήμης*, Εστία, Αθήνα, 2008. Σχετικά με την καλλιτεχνική ελληνική μετανάστευση βλ. Σαπφώ Μορτάκη, διδ. διατριβή, Η καλλιτεχνική Μετανάστευση στην Ελλάδα, από τον 19ο στον 20ο αιώνα. Η περίπτωση του Κωνσταντίνου Ανδρέου, Αριστοτέλειο Παν/μιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική σχολή, τμ. Αρχαιολογίας και ιστορίας, τομέας Ιστορίας της τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2010. Το 1959 οι Βλάσης Κανιάρης Νίκος Κεσσανλής, Γιάννης Γαϊτής, Κώστας Τσόκλης και Δημήτρης Κοντός συγκροτούν στη Ρώμη την «Ομάδα Σίγμα». Η ομάδα αποτελεί κυρίως 'εθνοτική' αλληλέγγυα ομάδα χωρίς ιδιαίτερη εικαστική δράση.

δηλαδή είχε σπάσει αυτό το είδος της λευκής απεργίας. Και να σημειώσουμε ότι ο Κανιάρης είχε συνέπειες από την έκθεση αυτή -ήταν τότε και μέλος της Δημοκρατικής Άμυνας-και υποχρεώθηκε να εκπατριστεί για να αποφύγει τα χειρότερα. Στην εξορία, λίγους μήνες αργότερα, τον ακολούθησε και η υπόλοιπη οικογένειά του. Είναι, τέλος, γνωστές οι περιπέτειες που είχαν καλλιτέχνες όπως ο Ηλίας Δεκουλάκος, ο γλύπτης Θόδωρος, η Μαρία Καραβέλα, ο Δημοσθένης Κοκκινίδης με απαγορεύσεις εκθέσεων, κατέβασμα εκτεθειμένων έργων, προπηλακισμούς, ανακρίσεις, απειλές κ.ά. Παρόμοιο κλίμα συνάντησε και η έκθεση των Νέων Ρεαλιστών στο Ινστιτούτο Γκαίτε, το 1970, την οποία οργάνωσε και τρόπον τινά προστάτεψε από την μήνιν της Ασφάλειας ο τότε μορφωτικός ακόλουθος του Ινστιτούτου. Εξέθεταν τότε οι νέοι ζωγράφοι, μόλις απόφοιτοι της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών Γιάννης Ψυχοπαίδης, Κυριάκος Κατζουράκης, Χρόνης Μπότσογλου, Κλεοπάτρα Δίγκα και Γιάννης Βαλαβανίδης». ³⁵³

Η δικτατορία «κατορθώνει» ακουσίως, να συστρατεύσει φιλότεχνο κοινό, καλλιτέχνες και τεχνοκριτικούς σε κοινή αντιδικτατορική γλώσσα και η καινοτομία μεταφράζεται ως «μεταμφιεσμένη» διαμαρτυρία ³⁵⁴. όμως, μεταπολιτευτικά η κοινή ομόφωνη «εικαστική γραμμή» σπάει. ³⁵⁵. Είναι διχοτομημένη σε δύο «ομάδες»: τους καλλιτέχνες που αυτοεξορίστηκαν όντας πολιτικοποιημένοι και εκείνους που παρέμειναν και προέβησαν αντίσταση μέσω του έργου τους. Η Μεταπολίτευση μαζί με τον εκσυγχρονισμό του ελληνικού κράτους σηματοδοτεί και τον συγχρονισμό των Ελλήνων καλλιτεχνών με το διεθνές εικαστικό γίνεσθαι μακριά από το αίτημα της ελληνικότητας. Η έντονη πολιτικοποίηση της πρωτοπορίας συνδέεται αποκλειστικά με τον αριστερό χώρο και το αίτημα της διπλής πρωτοπορίας ως αλλαγή και εκσυγχρονισμός στο κοινωνικό και πολιτισμικό χώρο. ³⁵⁶

Το παράδοξο είναι ότι η ελληνική τέχνη την δεκαετία του '70 επανακαλύπτει την ελληνικότητα, τον Θεόφιλο, τον Κόντογλου, τον Τσαρούχη το ρεμπέτικο τραγούδι και γενικά τη λαϊκή μουσική ³⁵⁷ τροχοπεδώντας έτσι την διπλή πρωτοπορία. Η στάση αυτή, θα μπορούσε

353 Μάνος Στεφανίδης. «Λογοκρισία και τέχνη στη μεταπολεμική Ελλάδα» σ. 92. Σχετικά με την περίοδο της επταετίας. Επίσης βλ. Κανελλοπούλου, Χάρης (2006, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ)), Οι εικαστικές παρεμβάσεις στους δημόσιους χώρους της Αθήνας από το 1950 έως το 2004 και Αβούρη, Αναστασία (2015, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης (ΔΠΘ)), Η ελληνική τέχνη και αρχιτεκτονική κατά την δικτατορία (1967 - 1974). Πέγκυ Κουνενάκη, «Η συλλογικότητα στην τέχνη. Εικαστικές ομάδες που έδρασαν την περίοδο 1969-1981» στον κατάλογο: Μπία Παπαδοπούλου (επιμ.), «Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης. Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα», Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα, 2005, σ. 224-225.

354 Ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι για δύο χρόνια οι καλλιτέχνες απέχουν από τα καλλιτεχνικά δρώμενα ως ένδειξη διαμαρτυρίας στο καθεστώς. Βλ. έκθεση του ΕΜΣΤ, Τα χρόνια της αμφισβήτησης, Η τέχνη του '70, επιμ. Μπία Παπαδοπούλου, 2006. και Δασκαλοθανάσης Νίκος, «Ανάμεσα στο '60 και το '80: Η μεταβατική τέχνη μιας μεταβατικής δεκαετίας», κατ. έκθ. Μπία Παπαδοπούλου (επιμ.), Τα χρόνια της αμφισβήτησης: η τέχνη του '70 στην Ελλάδα, σ.210-212.

355 Μ. Χριστοφόγλου, «1950-1980: Ο Εκσυγχρονισμός της Νεοελληνικής Τέχνης και οι Μεγάλες Διαμάχες», Αρχαιολογία-Τέχνες, τχ. 57, σ. 45, Δεκέμβριος 1995.

356 Βλ. Νικολοπούλου, Η αμήχανη ανάδυση του Underground, ό.π., σ. 267, 272, 281.

357 Το 1972 παρατηρείται αναβίωση του ρεμπέτικου κυρίως από μέρος της πολιτικά ανήσυχης νεολαίας, ενώ το 1973 δημοσιεύεται στο Χρονικό '73 το άρθρο του Γ. Παπαϊωάννου «Η μουσική των ρεμπέτικων: Ανανέωση ή επιστροφή στις πηγές» και το 1974 εκδίδονται το βιβλίο του Σίμωνα Καρρά με τίτλο Για να αγαπήσουμε την ελληνική μουσική, (Αστήρ). βλ. σχετικά υπ. 48 στο Ματούλα Σκαλτσά, *Το θεσμικό πλαίσιο των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα την δεκαετία του '70*, 2006, σ. 23. [https://www.academia.edu/5606294/%CE%A4%CE%BF_%CE70, (01/07/2020)].

να εξηγηθεί ως απόρροια του αντιδυτικού και αντιαμερικάνικου αισθήματος της κοινής γνώμης, η οποία θεωρεί υπεύθυνη τη εμπλοκή των ξένων δυνάμεων τόσο στην δικτατορία όσο και στη Κύπρο. Αυτή η ανάγκη, η επιστροφή στις ρίζες και η επίκληση της ελληνικής αυτοτέλειας επανέρχεται συνεχώς στην ελληνική συνθήκη. Στις αξιώσεις του Falmerayer είδαμε ότι το Ελληνικό Κράτος στην μορφή του Παπαρηγόπουλου θα αντιτάξει την ελληνική συνέχεια, η Γενιά του '30 και ένα μέρος του ελληνικού Μοντερνισμού ως ανάγκη επούλωσης του εθνικού τραύματος της Μικρασιατικής Καταστροφής, αντιτάσσει την ελληνικότητα η οποία μέσω των καλλιτεχνών της, φέρει στην Ελλάδα τα καλλιτεχνικά ρεύματα της Ευρώπης. Το ίδιο, θα συμβεί και τώρα : στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα ενυπάρχει ενδόμυχα το αίτημα της ελληνικότητας με την σύζευξη πάλι επιδράσεων από τα διεθνή κινήματα (installation, υλικότητες της arte Povera, κολάζ, αφαίρεση, νεονταντά και ποπ αρτ). Χαρακτηριστικά, αναφέρουμε την εικαστική ομάδα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές», που εμφανίζονται το 1971 (Γιάννης Βαλαβανίδης, Κλεοπάτρα Δίγκα, Κυριάκος Κατζουράκης, Χρόνης Μπότσογλου, Γιάννης Ψυχοπαίδης), οι οποίοι απομακρύνονται από τα αντίστοιχα διεθνή κινήματα του Dada και της pop art κάτι που δηλώνουν και οι ίδιοι με τον προσδιορισμό που επιλέγουν ονομάσουν το κίνημά τους.

Αναντίρρητα οφείλουμε να σημειώσουμε την απουσία της κρατικής εικαστικής μέριμνας, την οποία αναλαμβάνει η ιδιωτική πρωτοβουλία.³⁵⁸ Φεβρουάριο του 1976 εγκαινιάστηκε στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών η έκθεση Διαδικασίες / Συστήματα. Την ομάδα αποτελούν οι Όπυ Ζούνη, Μιχάλης Κατζουράκης, Γιάννης Μίχας, Γιάννης Μπουτέας, Μπία Ντάβου, Παντελής Ξαγοράρης και Ναυσικά Πάστρα. Μαζί με την έκθεση του Κουνέλλη, το 1976, στην γκαλερί Bernier, αποτελούν την πρώτη ελληνική έκθεση η οποία συμβαδίζει με την διεθνή πραγματικότητα.³⁵⁹ Το πρώτο κέντρο σύγχρονης τέχνης (Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ) δημιουργείται το 1983 και ουσιαστικά καλύπτει για μια εικοσαετία το πλήρες κενό της απουσίας κρατικού Μουσείου σύγχρονης τέχνης. Το σπίτι της Κύπρου, το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης

Για τον απομονωτισμό της ελληνικής εικαστικής σκηνής παρά τη δυναμική σχέση που αναπτύσσεται με την διεθνή σκηνή, το 1970 βλ. Ντένης Ζαχαρόπουλος, «Διαφορά και ανατροπή, Η γενιά του '70 στην Ελλάδα και η σημασία της για τις εικαστικές τέχνες» στο Μεγάλη Αναταραχή, 5 Ουτοπίες στο '70, λίγο πριν – λίγο μετά, επ. Θανάσης Μουτσόπουλος, Πάτρα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, 2006, σ. 249- 267.

358 Το πολιτιστικό κέντρο Δεσμός από το 1971 θα αλλάξει την εικαστική μεταπολιτευτική σκηνή ακολουθεί το κέντρο Επίκεντρο στη Πάτρα. «Ζουμπουλάκη», 1963, Ώρα 1969, Άστορ» Νεες Μορφές, η Αίθουσα Σύγχρονης Τέχνης.

359 Σύμφωνα με τον Μαυρομάτη ο οποίος υπήρξε μέλος της ομάδας «Το κίνητρο για τις Διαδικασίες / Συστήματα δεν ήταν οι εκθέσεις αυτές καθαυτές αλλά οι ιδέες που τις είχαν κινητοποιήσει. Οποιοσδήποτε έζησε τις δεκαετίες του 1960 και του 1970 στην Ευρώπη έχει άμεση εμπειρία από την διεκδίκηση της διαφάνειας του καλλιτεχνικού έργου, δηλαδή πώς θα είναι οπτικά άμεσοι και αναγνώσιμοι οι τρόποι της λειτουργίας του. Αυτή η διεκδίκηση αφορούσε τόσο το κίνημα του νέου ρεαλισμού όσο και την οπτικοκινητική τέχνη, την τέχνη του ελάχιστου, την εννοιολογική τέχνη, την arte povera και τις κάθε μορφής εγκαταστάσεις. Θεωρούσαμε πως ό,τι λέγεται θα έπρεπε να είναι εμφανές, να μην υπάρχουν διφορούμενες έννοιες, να μην προκαλείται σύγχυση στον θεατή από τη συσκότιση της ιδέας, να μη θεωρεί ο θεατής ότι η έννοια κρύβεται πίσω από την εικόνα, αλλά, αντίθετα, να αναγνωρίζει στην ίδια την εικόνα την έννοιά της, ώστε αυτό το οποίο λέγεται από την εικόνα να είναι και εκείνο που εννοείται από την εικόνα και που εξαντλείται από την εικόνα».

Βλ. Συνέντευξη του Εμμανουήλ Μαυρομάτη στον Σταμάτη Σχιζάκη, Κριτική + Τέχνη, τ. 04 / AICA Hellas ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑΣ, σ. 24.

Η γκαλερί Bernier υπήρξε ο κοινωνός των διεθνών τάσεων (arte povera, land art, μινιμαλισμού και της εννοιολογικής τέχνης,) στο ελληνικό κοινό.

Τέχνης στην Θεσσαλονίκη και μια σειρά νέων γκαλερί θα εκσυγχρονίσουν την εικαστική ελληνική σκηνή ενώ την δεκαετία του '90 δεσπόζουν το Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης επίσης στην Θεσσαλονίκη και το Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Λάρισας.³⁶⁰

Μέσα σε τρεις δεκαετίες, η Ελλάδα εκτός από την οικονομική και ιστορική εξέλιξη της και τον επαναπροσδιορισμό της ως ένα σύγχρονο ευρωπαϊκό κράτος, καλείται να επανεξετάσει και να διαμορφώσει μια εικαστική ταυτότητα η οποία θα μπορεί να συνδιαλλαγεί με την Σύγχρονη δυτική Τέχνη. Αυτή την περίοδο αναπτύσσονται στην Ελλάδα η επιστήμη της Ιστορίας της Τέχνης και της Αισθητικής. Η Τέχνη πλέον προσεγγίζεται μέσα από το πρίσμα της ψυχανάλυσης, την επιρροή της μαρξιστική σημειολογίας και την κοινωνιολογική ανάγνωση. Σημαντική είναι η επαφή και η άμεση επίδραση με τους φιλοσόφους και ιστορικούς τέχνης Adorno, Benjamin, Panofky.³⁶¹

Το 1981 στο Ζάππειο Μέγαρο, οργανώνεται από την Ελλήνων Τεχνοκριτών η ομαδική έκθεση «Περιβάλλον: Δράση, Τάσεις της Ελληνικής Τέχνης» σήμερα. Άξια αναφοράς κρίνεται η έκθεση «Euroralia 82, η Ελληνική τέχνη σήμερα» που πραγματοποιήθηκε στο Βέλγιο. Στην έκθεση συμμετείχαν σχεδόν όλα τα μεγάλα ονόματα της ελληνικής εικαστικής σκηνής, ενδεικτικά αναφέρουμε: Αντωνάκος, Λογοθέτης, Κανιάρης, Τσόκλης, Ξαγοράρης, Ξενάκης, Αληθινός, Τσαρούχης, Μπουζιάνης, Τζίβελος κ.ο.κ. Η δεκαετία του '80 ουσιαστικά παγιώνει την νέα εικαστική συνθήκη – γλώσσα, ανοίγοντας νέους δρόμους έκφρασης οι οποίοι καθιερώνονται την δεκαετία του '90 μέχρι σήμερα.³⁶²

Θα σταθούμε στην έκθεση *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία*, που πραγματοποιήθηκε το 1992 στην Εθνική Πινακοθήκη σε επιμέλεια Άννας Καφέτση. Συμμετείχαν οι Ντάβου, Δανιήλ, Ζογγολόπουλος, Κουνέλης, Ξαγοράρης, Λογοθέτης, Ακριθάκης, Θόδωρος, Χρύσα, Σαμαράς, Ξενάκης, Takis. Η έκθεση προκάλεσε σάλο και ποικίλες αντιδράσεις καθώς θεωρήθηκε προκλητικό επιμελητικό μανιφέστο ενώ σηματοδότησε την έναρξη έντονων αντιπαραθέσεων σχετικά με το προβληματικό θέμα μοντερνισμού – πρωτοπορίας - νεωτερικότητας – ελληνικότητας και εκσυγχρονισμού. Παρατηρούμε δηλαδή ότι ακόμα και το 1992, δεν είναι λυμένα τα «ταυτοτικά» θέματα³⁶³. Η

360 Ζαχαρόπουλος [2003, 421-422] Ζαχαρόπουλος Ντ. (επιμ.), Συλλογή Μπέλτσιου. Οι Πρωτοπόροι. Μια άποψη της τέχνης στην Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Καλαμπάκας και Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2003.

Εντύπωση προκαλεί, ότι στον τόμο για την δεκαετία 80 δεν υπάρχει σχετική αναφορά σε εικαστικές εκθέσεις εκτός από την αναφορά στη δράση του ιδρύματος ΔΕΣΤΕ και στην τοποθέτηση του Δρομέα του Κ. Βαρώτσου στην Ομόνοια, ενώ υπάρχουν εκτενή άρθρα για το θέατρο, μουσική.

361 Πέπη Ρηγοπούλου, Για μία τέχνη μετά την ενοχή, στο *Μεγάλη Αναταραχή, 5 Ουτοπίες στο '70, λίγο πριν – λίγο μετά*, επ. Θανάσης Μουτσόπουλος, Πάτρα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, 2006, σ. 278.

362 Μια συζήτηση ανάμεσα στην Μπία Παπαδοπούλου και την Τίνα Πανδή, Κριτική + Τέχνη, τ. 04 / AICA Hellas ΤΟ ΈΡΓΟ ΤΗΣ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑΣ, σ. 50.

363 Βλ. κατάλογο της έκθεσης *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία*, Σχεδιασμός-επιμέλεια Άννα Καφέτση, Εθνική Πινακοθήκη, 1992 και Βανέσσα Θεοδωροπούλου, Κριτική + Τέχνη, τ. 04 / AICA Hellas ΤΟ ΈΡΓΟ ΤΗΣ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑΣ, σ. 99 - 105.

ελληνική τέχνη στα τέλη του αρχές του '90 - 2000, είναι έτοιμη να εγκολπωθεί και να αναπτύξει τις τεχνολογικές ψηφιακές εξελίξεις και την αντίληψη της διαδραστικότητας.

Μελετώντας για την έρευνα ιστορικά σημειώματα της εποχής, επιμελητικά άρθρα, συνεντεύξεις και αφιερώματα του Τύπου, παρατηρούμε την έντονη προσπάθεια κάθε φορά να επεξηγηθούν οι έννοιες της performance, Δράσης, εικαστικής εγκατάστασης. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι το ελληνικό φιλότεχνο κοινό, δεν είναι εξοικειωμένο με αυτές τις μορφές καλλιτεχνικής δράσης. Η ζωγραφική και η γλυπτική είναι πολύ πιο ξεκάθαρες στην συνείδηση του ελληνικού κοινού. Κάθε φορά ο αρθρογράφος ο επιμελητής κ.λπ. εξηγεί λεπτομερώς τι είναι η performance, η body art, το κίνημα dada, το happening.

Στην συνέντευξη που παραχώρησε το 1981, η Βεατρίκη Σπηλιάδη στον Δημήτρη Αληθινό παρατηρούμε ότι πρώτα παρουσιάζεται το είδος της τέχνης, επεξηγούνται οι έννοιες και μάλιστα συγκριτικά μεταξύ τους (διαφορά πχ, happening και performance). Επιπλέον δεν έχει εισαχθεί ακόμα η έννοια, installation αλλά η «σύνθεση».

Διαβάζουμε: «Όπως πολλοί εικαστικοί, ο Δημήτρης Αληθινός είχε διαλέξει την “Περφόρμανς” δηλαδή τη «Δράση στον χώρο», έκφραση που έχει περισσότερη σχέση με την θεατρική πράξη αλλά και χαρακτηριστικές διαφορές μαζί της. Δηλαδή, η “Δράση” είναι ένα θέαμα που για να συντελεστεί, απαιτεί κοινό. Ο καλλιτέχνης έχει προγραμματίσει αυτό το θέαμα στο οποίο συνήθως μετέχει και εκείνος. Δεν υποδύεται ένα ρόλο και εδώ βρίσκεται η βασική διαφορά με το θέατρο. Είναι μία έκφραση του εαυτού του, δηλαδή δείχνει τον εαυτό του στο κοινό πολύ πιο άμεσα απ’ όσο μπορεί ενδεχομένως ένας ζωγράφος. {...} Η “Δράση” αυτή μπορεί να γίνει πάνω στο ίδιο το σώμα του {...} είναι η περίπτωση της “Μπόντυ Αρτ” (τέχνης του σώματος). “Το Χάπενινγκ” είναι και αυτό μια «Δράση στο χώρο» που αφήνει όμως περιθώριο στο τυχαίο {...}»³⁶⁴.

Νωρίτερα, το 1974 με αφορμή την έκθεση της Λήδας Παπακωνσταντίνου στην γκαλερί Όρα, η αρθρογράφος εξηγεί: «Το “Περιβάλλον” είναι η στατική έκφραση του “χάπενινγκ”. Και οι δύο τάσεις κερδίζουν έδαφος τελευταία στις αθηναϊκές γκαλερί [...]. Το συμβάν έχει σαν πρώτη ύλη του το χώρο και το χρόνο. Τον οποιοδήποτε χώρο, δημόσιο ή ιδιωτικό ανάλογα με το θέμα του χάπενινγκ[...]

»³⁶⁵ Σταδιακά, το φαινόμενο – η τάση αυτή εξαλείφεται που καταλαβαίνουμε ότι το ελληνικό κοινό – ο αναγνώστης έχει εξοικειωθεί με αυτές τις μορφές τέχνης. Ακόμα και το 1986, στον κατάλογο της έκθεσης *Η Ελλάδα στις καρδιές μας, αφιέρωμα στον Όλοφ Πάλμε, 5 καλλιτέχνες, πορεία προς τον μύθο*, στην Στοκχόλμη το 1986, στο κείμενο της Βεατρίκης Σπηλιάδη, γίνεται εκτενής αναφορά στην ιστορία της τέχνης του Installation: από τα ready made του Duchamp μέχρι και τις environment – installation των Ελλήνων εικαστικών. Δέκα χρόνια μετά, το 1996, διαβάζουμε ολόκληρο άρθρο με τίτλο ‘Εικαστικές

364 «Συνομιλία με τον ζωγράφο Δημ. Αληθινό με αφορμή την έκθεσή του στον Δεσμο, συνέντευξη στη Βεατρίκη Σπηλιάδη», Ελευθεροτυπία, 01.02.1981.

365 Αγγελική Κορωνάκη, «Χάπενινγκ» και «Περιβάλλον», Τρίχες, παλιόρουχα, λινάτσες σε δύο αθηναϊκές εκθέσεις, Τα Νέα, 19.06.1974. Αντίστοιχα, Β. Σπηλιάδη, Δελτίο τύπου για την έκθεση “Angellus – Angelus- Angerona” στην Αίθουσα Δεσμός, Ιανουάριος 1981.

παρεμβάσεις στην σύγχρονη πόλη, όπου ο συγγραφέας αναλυτικά εξηγεί την ιστορική πορεία του Installation και την διάδραση με τον περιβάλλοντα χώρο.³⁶⁶ Σταδιακά, το φαινόμενο – η τάση αυτή εξαλείφεται που καταλαβαίνουμε ότι το ελληνικό κοινό – ο αναγνώστης έχει εξοικειωθεί με αυτές τις μορφές τέχνης.

Τέλος, παρατηρούμε ότι ο πολιτικός διχασμός που επικρατεί στην ελληνική συνθήκη δεξιάς - αριστεράς εν είδει ιδεολογικού προσανατολισμού, ουσιαστικά ποδηγετεί και διατηρείται πολωτικά στην ελληνική πραγματικότητα μέχρι και σήμερα.



366 Μιλτιάδης Παπανικολάου, «Εικαστικές παρεμβάσεις στη σύγχρονη πόλη», με αφορμή την ομαδική έκθεση σε πρωτοβουλία του Δήμου Θεσσαλονίκης, Καθημερινή, Κυριακή 21 Ιανουαρίου, 1996.

Γ' ΜΕΡΟΣ

Το τρίτο μέρος της έρευνας εστιάζει στην εικαστική προσέγγιση της θρησκευτικότητας στην μεταμοντέρνα εικαστική συνθήκη. Στην πρώτη ενότητα του τρίτου μέρους, επιμένουμε στον όρο κρυπτοθρησκευτική τέχνη και την προσεγγίζουμε σύμφωνα με τις έννοιες και τους προβληματισμούς που αναλύσαμε και προέκυψαν στο Α' Μέρος της διατριβής. Θα δούμε μέσα από παραδείγματα εικαστικών της παγκόσμιας και εγχώριας σκηνής πώς διατυπώνεται ο ορισμός της κρυπτοθρησκευτικής τέχνης στην σύγχρονη εικαστική συνθήκη. Στην συνέχεια, στο δεύτερο μέρος, θα εστιάσουμε στην ελληνική εικαστική πραγματικότητα και θα μελετήσουμε τις έννοιες που συνδέονται με την θρησκευτικότητα και την κρυπτοθρησκευτική τέχνη στους Νίκο Αλεξίου, Μπία Ντάβου, Μάριο Σπηλιόπουλο, Δημήτρη Αληθινό. Η ανάλυση και η αναγνώριση των εννοιών στο έργο των Ελλήνων καλλιτεχνών συνδέονται τόσο με τις εν γένει έννοιες του Α Μέρους όσο και με τις επί μέρους προβληματικές που προκύπτουν στο Β Μέρος, εστιάζοντας στο ελληνικό γίγνεσθαι.

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΚΡΥΠΤΟΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ - ΑΠΟΣΥΜΒΟΛΟΠΟΙΗΣΗ

Το σύμβολο ως κατακόρυφος άξονας, τίτλος, υλικό, τόπος

Ο Κατακόρυφος άξονας αποτελεί βασικό εργαλείο στην καλλιτεχνική διαδικασία. Στο *Συμπόσιο* (210a-211c), ο Πλάτωνας είναι απόλυτος για την ανοδική πορεία που ακολουθεί η διαδικασία προσέγγισης του Ωραίου. Ξεκινώντας από την αισθητηριακή αντίληψη μεταβαίνουμε στην πνευματική ομορφιά και από εκεί στην ομορφιά που κατέχει η Ψυχή, δηλαδή την ομορφιά των θεσμών, των νόμων και των επιστημών, για να καταφέρουμε τελικά να φτάσουμε στην αληθινή ουσία του Ωραίου, που είναι καθαρό, αμιγές, ακέραιο και ελεύθερο από άλλες προσμίξεις.³⁶⁷

Ο κατακόρυφος άξονας ταυτίζεται με τον άξονα του κόσμου ενώ ο οριζόντιος ορίζει την γη και τον ουρανό. Ο πρώτος ενώνει, ο δεύτερος αποτελεί σημείο διαχωρισμού. Η προσευχή, η δέηση γίνεται στον κατακόρυφο άξονα καθώς όπως ο καπνός από το λιβάνι και το θυμίαμα, βαίνει προς τα πάνω, προς το Θείο. Η δέηση μέχρι και τον χριστιανισμό γίνεται με την έκταση των χεριών, έπειτα καθιερώνεται το σταύρωμα το χεριών και το σκύψιμο - γονάτισμά προς το χώμα. Ο άνθρωπος στην προσευχή - επίκληση ταπεινώνεται και σκύβει στη γη, στο χώμα, (*humilis* < *humoun* < χώμα).³⁶⁸ Όπως ο κατακόρυφος άξονας του σταυρού, στον Χριστιανισμό, έτσι και ο κατακόρυφος άξονας του καπνού από τη θυσία, του θυμιάματος, αποτελεί ορόσημο σε κάθε θρησκεία. Το ιερό τέμενος < τέμνω, ο βωμός < βαίνω που γίνεται η θυσία, όλα ενεργοποιούνται στον κατακόρυφο άξονα. Επίσης ο ναός < ναΐσκω- κατοικώ, βρίσκεται πάντα σε κατακόρυφο άξονα και σε κάθετη διάσταση του χώρου καθώς ενώνει τρία επίπεδα, τον κάτω κόσμο με τα θεμέλια, την γη κα τον ουρανό.

Στην θεολογική αλλά και μυθολογική παράδοση, ο κατακόρυφος άξονας εκτός από το τέμενος/ βωμό/ ναό, συνδέεται με όλους τους κοσμογονικούς συμβολισμούς όπως η σκάλα (κλίμακα), δέντρο, κολώνα, άμπελος κ.λπ. Ο Διονύσιος Αρεοπαγίτης στην ερμηνεία της έννοιας της Ιεραρχίας (Ουράνιας και Εκκλησιαστικής) αναφέρεται στον σχηματικό τύπο της πυραμίδας: Η κορυφή της πυραμίδας είναι ο Θεός και οι βαθμίδες προς τα κάτω εξηγούν την αγγελική ιεραρχία, την ιερατική ιεραρχία μέχρι να καταλήξει τον άνθρωπο.³⁶⁹ Δεν είναι τυχαίο ότι όλα τα τοτέμ και τα μνημεία είναι στον κατακόρυφο άξονα δομημένα.

367 Monroe Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφ. Κούρτοβικ Δημοσθένης, Νεφέλη, 1989, 34-35-40

368 Ό.π., σ. 26 και Burkert, *Η δημιουργία του Ιερού*, ό.π., σ. 152.

369 Διονυσίου Αρεοπαγίτου, «Περί της Εκκλησιαστικής Ιεραρχίας PG 3, 370-584» και «Περί της Ουράνιας Ιεραρχίας» PG 3, 120-370, μτφ. Ι. Σακαλής, τ. Α', Πουρναράς, Θεσσαλονίκη, 2000.



αριστερά: *Endless Column*, Constantin Brâncuși in Romanian, 1937. μέση: *Olu Oguibe, Monument to Strangers and Refugees*, 2017., δεξιά: *Installation in King's Square, Kassel, Germany*, Χρ. Τζιβελλος, *The Painter*, 1983.

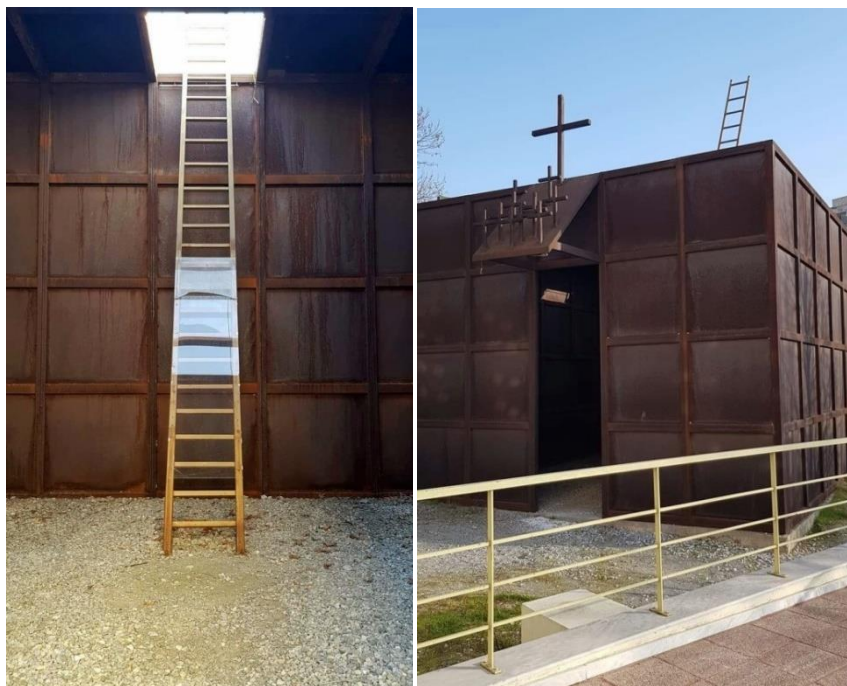


Bill Viola, Heaven and Earth, 1992.

Ο Bill Viola, έχει ασχοληθεί συστηματικά με έργα που σχετίζονται με την κρυπτοθρησκευτική τέχνη. Στο έργο *Heaven and Earth*, 1992, δημιουργεί μια κολώνα η οποία εκτείνεται μεταξύ γης και ουρανού. Στο ύψος του ανθρώπινου ματιού υπάρχει ένα κενό στο οποίο προβάλλονται δύο βίντεο το ένα απέναντι από το άλλο. Στη μία οθόνη προβάλλεται ένα νεογέννητο και στην απέναντι ένα πολύ ηλικιωμένο σώμα. Το μυστήριο της ζωής και του θανάτου ως η διπλή όψη του ζειν.



Joseph Beuys, die Tramstop, 1961–1976, A Monument to the Future, βασισμένο στην παιδική μνήμη του καλλιτέχνη και Scal Napolieta, 1985



Στηβ Αντωνάκος, Το παρεκκλήσι της Ουράνιας Κλίμακας, Μονή Λαζαριστών. Η κατασκευή παρουσιάστηκε αρχικά στην Μπιενάλε της Βενετίας, το 1997.

Το μοτίβο της στήλης ή κολώνας ή σκάλας που επεκτείνεται άπειρα και απεριόριστα, παραπέμπει σε μυθολογικό τοτέμ το οποίο ορθώνεται επ' άπειρον και για πάντα από τη γη προς τον ουρανό. Ενώνει δηλαδή δύο κόσμους όπως η σκάλα του Ιακώβ: (ο Ιακώβ) «ενυπνιάσθη, και ιδού κλίμαξ εστηριγμένη εν τή γή ής η κεφαλή αφικνείτο εις τον ουρανόν και οι άγγελοι του Θεού ανέβαινον και κατέβαινον επ' αυτής, ο δέ Κύριος επεστήρικτο επ' αυτής»³⁷⁰. Επιπλέον και ο Γρηγόριος Νύσσης κάνει λόγο για την κίνηση της ψυχής προς τα πάνω όπου είναι η Ωραιότητα. Το μοτίβο του κατακόρυφου άξονα το βλέπουμε στις γλυπτικές στήλες των Constantin Brâncuși, Χρ. Τζίβελλου, Β. Viola Joseph Beuys, τα οποία

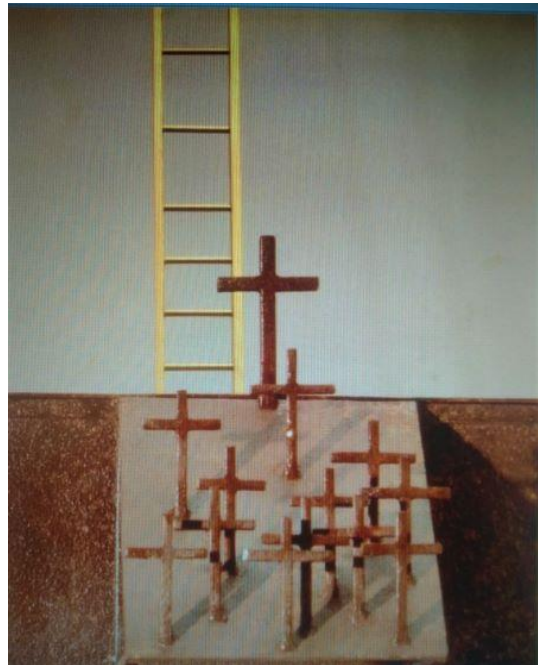
370 Γέν. κη' 12-13

παραπέμπουν σε μνημειακές κατασκευές. Δεν είναι τυχαίο ότι τα περισσότερα μνημεία τοποθετούνται στον κατακόρυφο άξονα (βλ. Olu Oguiibe, *Monument to Strangers and Refugees*, 2017). Αντίστοιχα, ο κατακόρυφος άξονας λειτουργεί τοτεμικά με πολλαπλές μεταφυσικές ερμηνείες τόσο στον Στηβ Αντωνάκο όσο και στους Βλ. Κανιάρη και Ζογγολόπουλο με τη μορφή της εκτεινόμενης σκάλας. Το μοτίβο της *Σκάλας 1981*, σύμβολο πνευματικής εξύψωσης αλλά και κοινωνικής αναρρίχησης, κυριαρχεί στο έργο του Αχιλλέα Απέργη, είτε σε μεγάλες εγκαταστάσεις είτε ως φορητό γλυπτό. «Έργα μνημειώδη. Μυστικιστής Οραματιστής. Ξεκίνησε με μοναδικό εφόδιο την ανησυχία και την ποίηση. Από την Κέρκυρα στη Αθήνα. Από τον νατουραλισμό σε ένα φανταστικό του κόσμο. "Μεταφράζει την προσευχή σε μια έκρηξη γραμμών"»³⁷¹.

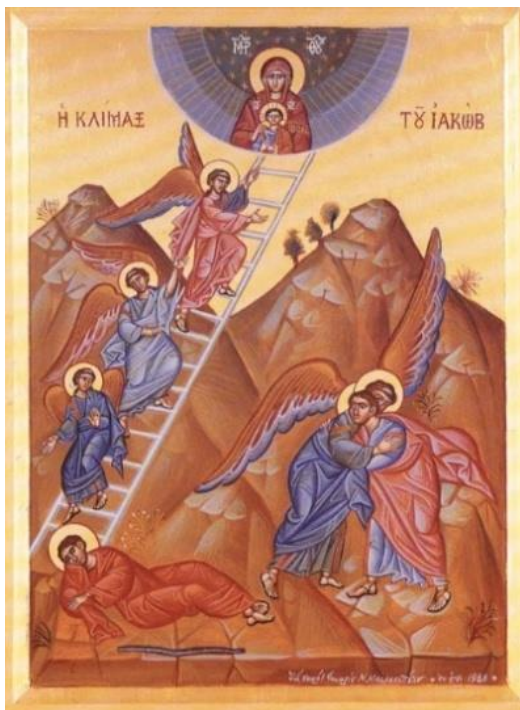


Αχιλλέας Απέργης, Σκάλες.

371 Ροζίτα Σώκου, «Πορτραίτα Ελλήνων Καλλιτεχνών, Αχιλλέας Απέργης», *Καθημερινή*, 30-10-1966.



Αριστερά: Βλάσης Κανιάρης: Πρόσωπα & Αντικείμενα, μικτή τεχνική, Τρεις Προτάσεις για μια Νέα Ελληνική Γλυπτική, Teatro La Fenice, Βενετία, Ιταλία 1964. Δεξιά: Αντωνάκος, λεπτομέρεια από Μπιενάλε Βενετίας, 2007.



Γιώργος Ζογγολόπουλος, Στήλη, 1999, Πάρκο Ριζάρη, μετρό «Ευαγγελισμός». Στην ορθόδοξη θεολογική γλώσσα, η κλίμακα συνδέεται με την Θεοτόκο.

«...χαῖρε κλίμαξ γῆθεν,* πάντας ἀνυψώσασα χάριτι.* χαῖρε ἡ γέφυρα ὄντως* ἡ μεταγούσα,* ἐκ θανάτου πάντας*, πρὸς ζωὴν τοὺς ὑμνοῦντάς σε» (Κανόνος των Χαιρετισμών της δ'ωδῆς)

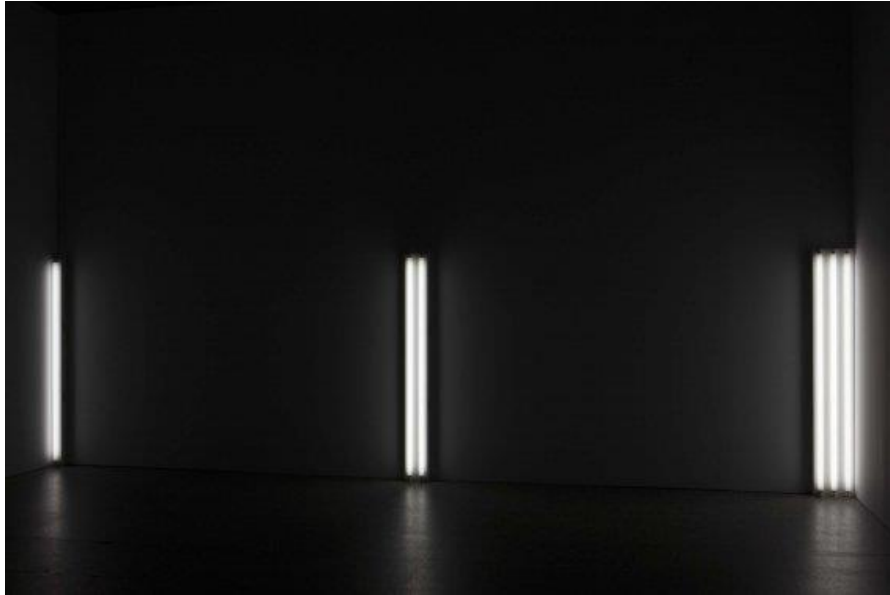
Υπερβατικότητα Υλικού, η μεταμορφωμένη ύλη, το φως ως ανιδιοτελή υλικότητα

Στην θεολογική σκέψη, οι όροι θεοφάνεια και φωταγωγία ταυτίζονται και χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν τις φανερώσεις του θεού κατά την Π. Διαθήκη. Η κορυφαία και ανεπανάληπτη φανέρωση φωτός είναι η ενανθρώπιση του Χριστού. Η θεοπτία πραγματοποιείται από την κίνηση της αποκάλυψης του θεού στον θεόπτη. Ο Γρηγόριος Νύσσης αναφέρει χαρακτηριστικά ότι η θεοπτία διακρίνεται σε στάδια: ο Μωυσής πρώτα γνωρίζει, βλέπει τον θεό «εν φωτί» και έπειτα «εν γνώφω», ενώ η θεογνωσία προκαλεί την αλλοίωση του θεόπτη. Ο Μωυσής, όταν κατεβαίνει από το όρος Σινά προκαλεί τρόμο και δέος στον λαό του Ισραήλ καθώς λάμπει.³⁷² Η οδύνη της θεοπτίας συνδέεται κατά τον Γρηγόριο τον Παλαμά με το σταυρικό μυστήριο που απελευθερώνει από το σαρκικό. Η καλλιτεχνική διαδικασία προσφέρει την μεταμόρφωση της υλικότητας.

Η υλικότητα ως αυταξία συνδέεται κατεξοχήν με τα κινήματα του Μινιμαλισμού και της *arte povera*. Στην χριστολογική προσέγγιση η ύλη και στην κατώτατη μορφή ευτέλειας είναι ευλογημένη και καθ-ιερωμένη, ο Διονύσιος ο Αεροπαγίτης τονίζει ότι και το πιο ευτελές υλικό μεταμορφώνεται και μπορεί να μιλήσει για τον Θεό.³⁷³ Οι μινιμαλιστές προσεγγίζουν τη βιωματική σχέση ανάμεσα στο θεατή και το έργο τέχνης μέσα από την «τέχνη του ελαχίστου»: μαθηματική δομή, στιβαρές κλειστές φόρμες, αυτοαναφορικότητα υλικού και κυρίως την τοποθέτηση του αντικειμένου στο ίδιο οπτικό επίπεδο με τον θεατή.

372 Γρ. Νύσσης, *Εις βίον Μωυσέως* 2, PG44,376C-381C, Γ. Μαντζαρίδης, *Οδοιπορικό θεολογικής ανθρωπολογίας*, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου, Άγιον Όρος, σ.38- 39.

373 "Ἔστι τοιγαροῦν οὐκ ἀπαδούσας ἀναπλάσαι τοῖς οὐρανίοις μορφὰς κάκ τῶν ἀτιμωτάτων τῆς ὕλης μερῶν, ἐπεὶ καὶ αὐτὴ πρὸς τοῦ ὄντως καλοῦ τὴν ὑπαρξιν ἐσχηκυῖα κατὰ πᾶσαν αὐτῆς τὴν ὑλαίαν διακόσμησιν ἀπηχῆματὰ τινα τῆς νοερᾶς εὐπρεπείας ἔχει καὶ δυνατὸν ἐστὶ δι' αὐτῶν ἀνάγεσθαι πρὸς τὰς αὐλοὺς ἀρχετυπίας, ἀνομοίως ὡς εἴρηται τῶν ὁμοιοτήτων ἐκλαμβανομένων καὶ τῶν αὐτῶν οὐ ταύτῳ, ἐναρμονίως δὲ καὶ οἰκείως ἐπὶ τῶν νοερῶν τε καὶ αἰσθητῶν ἰδιοτήτων ὀριζομένων. Ταῦτα τοὺς μυστικοὺς θεολόγους εὐρήσομεν οὐ μόναις ταῖς τῶν οὐρανίων διακόσμων ἐκφάνεσιν ἱερῶς περιπλάττοντας, ἀλλὰ καὶ αὐταῖς ἔσθ' ὅτε ταῖς θεαρχικαῖς ἐκφαντορῖαισι. Καὶ ποτὲ μὲν αὐτὴν ἀπὸ τῶν φαινομένων τιμίων ὑμνοῦσιν ὡς ἥλιον δικαιοσύνης, ὡς ἀστέρα τὸν ἔψον εἰς νοῦν ἱερῶς ἀνατέλλοντα καὶ ὡς φῶς ἀπερικαλύπτως καὶ νοητῶς καταυγάζον, ποτὲ δὲ ἀπὸ τῶν μέσων ὡς πῦρ ἀβλαβῶς φωτίζον ὡς ὕδωρ ζωτικῆς ἀποπληρώσεως χορηγὸν καὶ συμβολικῶς εἰπεῖν εἰς γαστέρα διαδεδόμενον καὶ ποταμοὺς ἀναβλύζον ἀσχετῶς ἀπορρέοντα, ποτὲ δὲ ἀπὸ τῶν ἐσχάτων ὡς μύρον εὐώδες ὡς λίθον ἀκρογωνιαῖον. Ἀλλὰ καὶ θηριομορφίαν αὐτῆ περιτιθέασι καὶ λέοντος αὐτῆ καὶ πάνθηρος ἰδιότητα περιάπτουσι καὶ πάρδαλιν αὐτὴν ἔσεσθαί φασι καὶ ἄρκτον ἀπορουμένην. Προσθήσω δὲ καὶ τὸ πάντων ἀτιμότερον εἶναι καὶ μᾶλλον ἀπεμφαίνειν δοκοῦν ὅτι καὶ σκώληκος εἶδος αὐτὴν ἑαυτῆ περιπλάττουσαν οἱ τὰ θεῖα δεινοὶ παραδεδώκασιν. Διονυσίου Ἀεροπαγίτου, *Περὶ οὐρανοῦ ἱεραρχίας*, 2, 5, PG 3, 144B-144C-145A.



Dan Flavin, The Nominal Three (To William of Ockham) 1963.

Οι Flavin, Αντωνάκος, Μπουτέας, Chryssa χρησιμοποιούν την υπερβατικότητα του φωτός ως αυτούσιο στοιχείο. Ο Flavin αποποιείται κάθε είδους μεταφυσικής και θρησκευτικής εμπειρίας αν και η υπερβατική «εκκίνηση» του έργου του είναι προφανής. Ο ίδιος μεγαλωμένος καθολικός, ενέταξε την εμπειρία του αυτή στα έργα του, σε μια σειρά έργων με θρησκευτικούς τίτλους. Το έργο του Αντωνάκου αποτελεί κατεξοχήν πηγή θρησκευτικού στοχασμού. Το φως -νέον, χρησιμοποιείται ως υπερβατική μυστικιστική εμπειρία. Ο ίδιος έλεγε για τη χρήση νέον: «Το αντιμετωπίζω ως μη-υλικό. Το νέον το φαντάζομαι σε σχέση μ' έναν τοίχο και σε σχέση με τον χώρο. Φαντάζομαι την ενέργεια που βγάζει το νέον στον χώρο».³⁷⁴

Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και το έργο της Chryssa. Χαρακτηριστικό εκφραστικό μέσο του Μπουτέα, είναι η ντυσαμπική χρήση του φυσικού φωτός και νέον, υλικών στοιχείων καθημερινής χρήσης. Οι καταστάσεις που δημιουργούν οι ετερόκλητες υλικότητες που συνθέτει, αντιπαραθέτονται και δημιουργούν καταστάσεις με διφορούμενες επαγωγικές ερμηνείες. Ο χώρος αποκτά σχεδόν μεταφυσική υπόσταση καθώς η αρμονία του φωτός και των σχημάτων επαναλαμβάνεται νοητά εις άπειρον.³⁷⁵

374 <https://www.lifo.gr/mag/features/2745> (10/10/2020).

375 Χάρης Σαββόπουλος, «Γιάννης Μπουτέας, ο μακρόκοσμος και ο μικρόκοσμος του ανθρώπου», *Εικαστικά*, τ.40, Απρίλιος 1985.



Αντωνάκος, The Room Chapel, 1996.



Γιάννης Μπουτέας, Μεταπλάσεις, 1975, Διαστρωματώσεις-ενεργειακές εικόνες, Αναπτύγματα, 1981.



The weather project, Olafur Eliasson, Tate Modern, London, 2003 και το εξώφυλλο του βιβλίου του Laurence Paul Hemming για την μετανεωτερική πνευματικότητα.



Ο Δανός καλλιτέχνης Olafur Eliasson αντιλαμβάνεται πιο ποιητικά την υπερβατικότητα του φωτός και αναλαμβάνει να σκηνοθετήσει την απόλυτη εμπειρία φωτός στην οποία θα συμμετέχει – κοινωνεί και ο θεατής. Το τεχνητό ηλιοβασιλέμα προκαλεί τον θεατή να αφεθεί στην υπερβατική εμπειρία του φυσικού φαινομένου, ο καλλιτέχνης γίνεται Δημιουργός. Η τεχνολογία, ως η νέα υπέρτατη δύναμη, Singularity δίνει τη δυνατότητα στον καλλιτέχνη να συν – ποιήσει. Ο μυστικισμός του φωτός ή καλύτερα η ταύτιση του θείου με το φως είναι καταλυτική. Δεν υπάρχει θρησκεία στην οποία να μην θεοποιείται το φως. Στην ελληνική μυθολογία το φως ταυτίζεται με τον Θεό ήλιο, τον Απόλλωνα, τον Δία ακόμα και τη χθόνια θεά Εκάτη. Στη Δημιουργία το πρώτο έργο είναι το φως (Και είπεν ο Θεός, Γενηθήτω φως, και έγινε φως, Γένεσις α'3). Ο Χριστιανισμός, δια στόματος Χριστού διακηρύσσει «Εγώ ειμι το φως του κόσμου· ο ακολουθών εμοί ου μη περιπατήσει εν τη σκοτία αλλ ' έξει το φως της ζωής» (Ιωάννου 8, 12). Η τέχνη του βιτρό, η οποία αφήνει να διαχέεται το φως στον ναό συνδέθηκε με την χριστιανική ναοδομία. Το φως πηγάζει από τον ναό όπως το φως από τον χριστιανό άνθρωπο.

Ritual υλικότητα και διαδικασία

Η μεταμορφωμένη υλικότητα και η καλλιτεχνική διαδικασία ως μετουσίωση της υλικότητας και της πρακτικής αποτελούν τεράστιο πεδίο μεταφυσικής προβληματικής και ερμηνείας. Η *Arte Povera* προτάθηκε ως αντίλογος στην τεχνολογική και φορμαλιστική αυστηρότητα του μινιμαλισμού. Η διαδικασία παραγωγής εκλαμβάνεται ως τελετουργική πράξη και δίνεται αξία σε ευτελή υλικά: πέτρα, άμμος, ξύλο, εφημερίδες, μεταλλάσσονται σε αισθητικά προϊόντα με πνευματική ενέργεια: άμεση επαφή με τα φυσικά υλικά, ανταλλαγή μεταξύ αντίθετων πόλων ενέργειας. Ο Γιάννης Κουνέλλης χρησιμοποιεί με τα φτωχά υλικά φτωχά συνθέτει εγκαταστάσεις με μεταφυσικές διαστάσεις και προεκτάσεις. Ο ίδιος το 1987 γράφει σχετικά στον κατάλογο της έκθεσής του "From the Europe of Old": «Είδα το ιερό στα αντικείμενα της καθημερινής χρήσης. Πίστεψα στο βάρος ως σωστό μέτρο. Αγάπησα τις φράσεις που δείχνουν την παρθενία ως υπέρτατη κατάσταση».



Κουνέλλης, Senza Titolo, 1999 και Inglesia de San Augustin, Mexico City.



Από την έκθεση στο Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, 2012.



Christo and Jeanne-Claude: Mein Kölner Dom, Wrapped, Cologne, 1992 και Wrapped Reichstag, 1995, Berlin.

Η αρχιτεκτονική δημιουργία στον Christo έγκειται στην πράξη του *τυλίγειν*, αποκρύπτει δηλαδή την πρωταρχική μορφή του αντικείμενου (το οποίο μπορεί να είναι ένας καθεδρικός ναός, το κοινοβούλιο, ο ωκεανός κ.λπ.). Η πραχτική του *τυλίγειν*, γεννά αμφισημίες και δίνει τη δυνατότητα της αντιθετικής ερμηνείας γέννησης και θανάτου. Αυτή η απόκρυψη, αυτό το κέλυφος που δημιουργεί παραπέμπει στη γέννηση και στη δημιουργία: είναι το κουκούλι, ο αμνιακός σάκος όπου θα αποκαλύψει εκ νέου το αντικείμενο.³⁷⁶ Γεννάται δηλαδή εκ νέου το 'μεταμορφωμένο' αντικείμενο (κτήριο). Δηλαδή, αποκρύπτει, μετουσιώνει και αποκαλύπτει το αντικείμενο. Ταυτόχρονα όμως, διαδικασία του *τυλίγειν* υπενθυμίζει επιπλέον τη ματαιότητα, το εφήμερο του βίου καθώς το 'περιτύλιγμα' ανακαλεί συνειρμούς σαβάνου ταφικής τελετής ενώ το *καλύπτειν* με σεντόνια τους καθρέφτες και τα έπιπλα του νεκρού, είναι διαδεδομένο ταφικό έθιμο.



Σάβανο στην ταφική τελετή.

376 Hilliker Alan, Interview with artists Christo and Jeanne-Claude, 1 January 2017 [<https://www.egonzehnder.com/insight/interview-with-artists-christo-and-jeanne-claude> (02/07/2019)].

Το εφήμερο της διαδικασίας της καλλιτεχνική πράξης και η μεταμορφωμένη υλικότητα συναντάται και σε θρησκευτικές τελετές. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε τις θιβετιανές mandalas. Η ζωγραφική με άμμο και το σβήσιμο από τους μοναχούς στην τελετή «καθαρισμού» αναδεικνύει το προσωρινό.



Θιβετιανές mandalas.

Η ιερή σημειολογία του υλικού, έχει σημασία στην περίπτωση και του καλλιτέχνη Θεόδωρου Παπαγιάννη. Ο Παπαγιάννης έχει κάνει σειρά από γλυπτικές εγκαταστάσεις που πραγματεύονται το ψωμί ως ιερό υλικό: «Το ψωμί είναι το σημαντικότερο στοιχείο της ζωής, αυτό που οι αρχαίοι πριν 2500 χρόνια ονόμασαν απαρχή του πολιτισμού, που η θρησκεία μας το έκανε σώμα του Χριστού, που μόνο γι' αυτό προσεύχεται στο Πάτερ ημών όταν λέει "τον άρτον ημων τον επιούσιονδος ημιν σήμερον". Το ψωμί που σ' αυτό ορκιζόμασταν μικροί γιατί το θεωρούσαμε ιερό, που προκαλούσε δέος σε όσους δεν το είχαν, σε όσους έλεγαν "το ψωμί, ψωμάκι" ή σε όσους έτρωγαν "πικρό ψωμί" όπως λέει ο λαός μας».³⁷⁷

377 Θεόδωρος Παπαγιάννης, «Η σημειολογία των έργων του Μουσείου», 2010 [<http://theodoros-papagiannis.gr/el/node/1580> (02.07/2020)].



Γλυπτική εγκατάσταση του Θ. Παπαγιάννη.

Παρατηρούμε δηλαδή, ότι όπως η Θεία Λειτουργία μεταμορφώνει τα υλικά του κρασιού και του άρτου σε «αίμα και σώμα Κυρίου», έτσι η καλλιτεχνική διαδικασία μετουσιώνει τον χρόνο τον τόπο, το υλικό. Ακόμα και η αμφισημία γέννησης και θανάτου του *τυλίγειν* του Christo είναι η ίδια Θεία Ευχαριστία όπου το αίμα γίνεται πηγής ύδατος.

Ο καθ-ιερωμένος τόπος και το έργο

Ο ιερός χώρος ως μέσο υπέρβασης της θνητότητας συστεγάζει το ιερό, το υπερβατικό και το κατοικείν.³⁷⁸ Οι εκκλησίες υπήρξαν τα πρώτα μουσεία, καθώς η τέχνη ήταν κατεξοχήν λειτουργική. Σήμερα η προτεσταντική και καθολική εκκλησία, είναι ανοιχτή σε διάλογο με την σύγχρονη τέχνη. Στον ελληνικό χώρο, στα αρχαιολογικά μνημεία (τα οποία αποτελούν πια από ιερωμένους χώρους) καθώς και σε κάποια τζαμιά, μπορούμε να δούμε να γίνονται εικαστικά δρώμενα. Επιπλέον, και ο ορισμός του ιερού χώρου μεταβάλλεται αναλόγως την εποχή και την πίστη. Η Ursula Le Guin, χαρακτηρίζει τις βιβλιοθήκες ως ιερούς τόπους καθώς αποτελούν «κατώφλι» ενός υπερβατικού κόσμου.³⁷⁹

Οι προβληματισμοί που εγείρονται στην επιλογή του ιερού – τόπου ως εκθεσιακού στοιχείο θα μπορούσαν να συνοψιστούν ως εξής: α) τελικά ο τόπος καθαγιάζει το έργο και το μετατρέπει σε θρησκευτικό – ιερό έργο; β) αν το ίδιο έργο το δούμε εκτεθειμένο σε έναν αρχαιολογικό χώρο (ο οποίος κάποτε στο παρελθόν ήταν λειτουργικός ναός ενώ σήμερα απλώς αποτελεί τουριστικό αξιοθέατο με αρχαιολογική αξία) ή σε ένα ενεργοποιημένο στο παρόν λειτουργικό ναό (τζαμί, εκκλησία, συναγωγή) και τέλος, σε ένα white space έχει την ίδια συμβολική – αισθητική αξία; Η «αύρα» του έργου είναι η ίδια;

Φωτεινό παράδειγμα που εμπερικλείει όλους τους διατυπωμένους προβληματισμούς, αποτελεί η περίπτωση του Βυζαντινού Μουσείου. Η οξύμωρη ονομασία του Μουσείου, αποτυπώνει την νεωτερική αντίφαση: ιερό και κοσμικό συνενώνεται στον *νέο ιερό* τόπο προσευχής και προσκυνήματος. Οι ιερές εικόνες, οι οποίες στην Ανατολική παράδοση έχουν ξεκάθαρα λειτουργική σημασία, μετατρέπονται σε εκθέματα και απονεκρωμένα φετίχ από-πνευματικοποιημένης συλλογής. Κανείς δεν προσεύχεται στο χώρο του μουσείου, όμως όλοι οι επισκέπτες-προσκυνητές τηρούν ευλαβικά κάποιο πρωτόκολλο συμπεριφοράς και μια τελετουργία κινήσεων η οποία συμπεριφορά αφορά οποιοδήποτε μουσειακό και μνημειακό χώρο.³⁸⁰

378 Βλ. Γιώργος Περράκης, Νίκος Σκουτέλης, *Αναπαραστάσεις του υπερβατικού. Λεξιλόγιο της μεταφυσικής στον σύγχρονο αρχιτεκτονικό σχεδιασμό*, Εκδόσεις Καπόν, 2016.

379 Ursula Le Guin, *A Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader & the Imagination*, Shambhala 2004.s. 26.

380 Agamben, *Βεβηλώσεις*, σ. 138.



Rothko Chapel.

Το ζεύγος John Dominique de Menil το 1964 ανέθεσε στον Rothko τις τοιχογραφίες για το οκτάγωνο οικουμενικό παρεκκλήσιο που είχαν χτίσει. Ο καλλιτέχνης κάλυψε τα παράθυρα του εργαστηρίου του για να δημιουργήσει ιερό φως. Τελείωσε τα έργα το 1967 αλλά τοποθετήθηκαν ένα χρόνο μετά την αυτοκτονία του. Ο ίδιος είχε πει: «Οι άνθρωποι που κλαίνε μπροστά στους πίνακες μου έχουν την ίδια θρησκευτική εμπειρία που είχα εγώ όταν τους ζωγράφιζα». ³⁸¹ Οι Rothko, C. Still, B. Newman, Gottlieb, J. Pollock, A. Reinhardt αποτέλεσαν την μεταφυσική ομάδα αφηρημένων εξπρεσιονιστών.



Installation view of Luke Jerram's Museum of the Moon at Ely Cathedral, May 2019. Photo: Joe Giddens/Press Association.

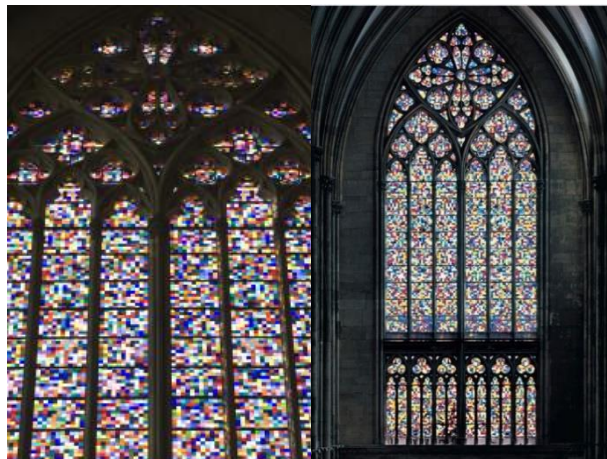
381 Σταύρος Τσιγκόγλου, «Η Τέχνη στο τέλος του αιώνα», *Τα Νέα της Τέχνης*, 2000, σ. 249.



Michael Pendry Les Colombes, The White Doves, 2017. 2,000 white paper doves, Pentecost installation at St. Martin-in-the-Fields, Λονδίνο.



*Jan Fabre, The Man Who Bears the Cross, 2015. Bronze, 394 × 200 × 100 εκ
Εγκατάσταση στον καθεδρικό ναό Our Lady, Αμβέρσα, Βέλγιο.*



Gerhard Richter. South Transept Window of the Cologne Cathedral, 2007. Κολωνία, Γερμανία.



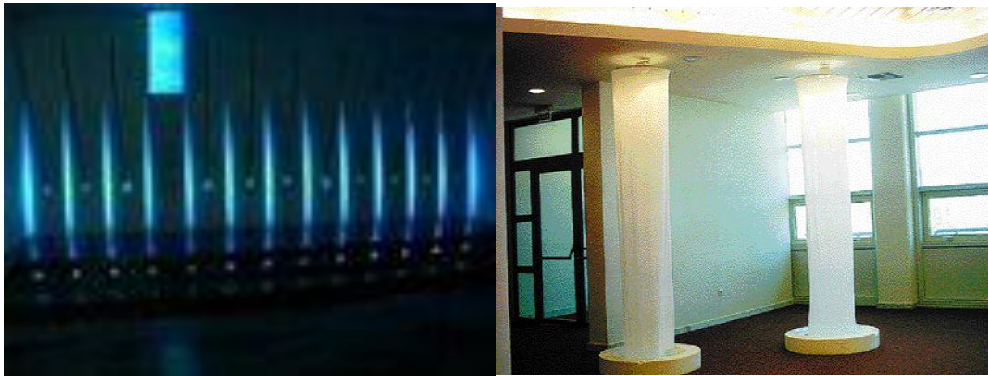
Λοιζίδου Μ., Τα Μαξιλάρια του Εφιάλτη μου, Εκκλησία Αγίας Αικατερίνης, Βρυξέλλες 1998.



Λυδία Δαμπασσίνα, Real Freedoms, installation, 2007, three muslim prayers rugs, 100 pairs of shoes, variable dimensions, Église Saint Eustache, Παρίσι.



Κονταρίνη Νεφέλη, Δελφοί Ομφαλός της γης», 1999, Δωδώνη.



Κονταρίνη Νεφέλη, 12 Θεοί και μια Ουτοπία, 2003 και «Ολυμπία – Ολυμπιακό φως», ποδηλατοδρόμιο ΟΑΚΑ.

Η Νεφέλη Κονταρίνη στο εικαστικό της έργο πραγματεύεται έντονα το μυθολογικό στοιχείο. Δημιουργεί φωτεινούς κατακόρυφους άξονες, γεωμετρικά αρχετυπικά σύμβολα τα οποία σχετίζονται με το δίπολο γένεση και καταστροφή. Η επιλογή του τόπου που θα στήσει τα έργα της είναι αυστηρά αρχαιολογικοί χώροι με βαρύνουσα σημασία, Δήλος, Δωδώνη, Δελφοί, Σούνιο, Δίον, Ελευσίνα, Ολυμπία. Οι υπόλοιπες περιπτώσεις καλλιτεχνών που παραθέσαμε, χρησιμοποιούν τον Ναό κυρίως ως εκθεσιακό χώρο. Εξάιρεση, αποτελεί η εγκατάσταση της Δαμπασσίνα, η οποία σε χριστιανικό ιερό ναό τοποθετεί πρωτότυπο χαλί μουσουλμανικής προσευχής και στήνει εκ νέου έναν νέο λατρευτικό τόπο

Είναι δημοφιλής επιλογή των καλλιτεχνών να εκθέτουν / τοποθετούν τα έργα τους είτε σε εν λειτουργία θρησκευτικούς χώρους (εκκλησίες, τζαμιά) είτε σε απονεκρωμένους λειτουργικά χώρους όπως είναι κυρίως οι αρχαιολογικοί χώροι. Στην επιλογή όμως αυτή, ο χώρος λειτουργεί κυρίως ως σκηνικό της εγκατάστασης με μεμονωμένες περιπτώσεις (όπως τα βιτρό του Richter τα οποία αποτελούν δομικό στοιχείο του ναού.

Η θρησκευτική θεματολογία ως έμπνευση, κριτική, σχόλιο

Η θρησκευτική θεματολογία και τα θρησκευτικά σύμβολα γίνονται αντικείμενα οικειοποίησης από τους καλλιτέχνες ως μέσο έκφρασης και διατύπωσης των αιώνιων προσωπικών αιγιμάτων περί ζωής και θανάτου και κυρίως ως όπλο άσκησης κριτικής στο καπιταλιστικό σύστημα και τις αρνητικές επιπτώσεις (καταναλωτισμός, οικολογική καταστροφή, κοινωνική ανισότητα, πόλεμοι, φυλετικές διακρίσεις κλπ).



Paul Fryer, Pietà (The Empire Never Ended) και Martyr, 2007.



Marina Abramovic's The Kitchen VIII – Homage to Saint Therese 2009 και Marina Abramović & Ulay, 1983 Anima Mundi, Bangkok.



Bill Viola. The Greeting, 1995, The Crossing, 1996.



Guerra de la Paz, Last Supper, 2005.



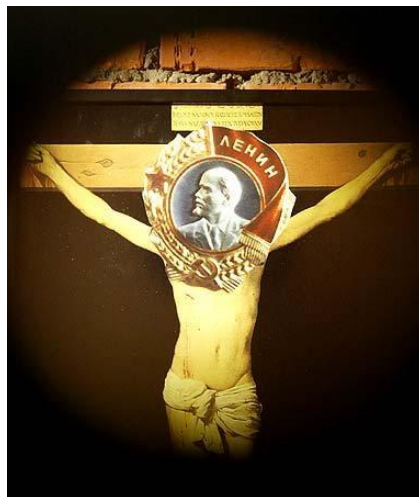
Peter Greenaway, Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway, 2008.



Alexander Kosolapov, This is my blood, this is my body, 2001.



Alexander Kosolapov, Hero, Leader, God.



Vagrich Bakhchanyan, Crucifixion, 1980.



Joseph Beuys, Sonnenkreuz (sun cross), 1947/1948.



Mariela Perelli and Pool Paolini, Ken Jesus Christ, 2014, Sebastian Errazuriz, Christian Popsicles, 2012.



Nazif Topçuoglu, Is it Real? 2006.



Jake and Dinos Chapman, Holly Hunt, The Milk of Human Weakness I.



Soasig Chamailard, Η Παναγία ως Barbie Mary, ως Star Ομορφιάς και ως υπερήρωας,,2013.



Igor Scalisi Palminteri la Sacra Famiglia.



Αγάλματα της Παρθένου Μαρίας στις γειτονιές της Αμβέρσας. Σε μια εκκοσμικευμένη κοινωνία οι νέοι ναοί, τα νέα ιερά είναι τα μηχανήματα ΑΤΜς τα οποία αντικατέστησαν του ιερούς ναούς οι οποίοι στην παραδοσιακή κοινωνία αποτελούσαν κομβικό σημείο επικοινωνίας και συγκέντρωσης των κατοίκων. Πιο σαφής η αντικατάσταση αυτή, γίνεται με τις γλυπτικές μορφές της Παναγίας στις γειτονιές που συναντάμε κυρίως στις καθολικές χώρες.



Μανώλης Μπαμπούσης, Μπούστα, 1997-1998.

Παρατηρούμε, έντονη διάθεση κυνισμού και χρήση του κωμικού στοιχείου. Εύκολα αναγνωρίσιμα χριστιανικά κυρίως σύμβολα μετατρέπονται σε έργα τέχνης, τα οποία όμως ξεκάθαρα υπενθυμίζουν και παραπέμπουν στην χριστιανική πηγή έμπνευσης.



Κώστας Τσόκλης, Άγιος Γεώργιος, 1990 και "The bleeding cross".



Ο Τσόκλης έχει ασχοληθεί συστηματικά με την θρησκευτική θεματολογία, ενδεικτικά αναφέρουμε: *Κιβωτός* 1991, *Γένεσις* 1992, *Αποκαθήλωση* 1976.





Λυδία Δαμπασσίνα, *This is my body, this is my blood, balance, wine, bread*, 1997.

Η ζυγαριά, πανάρχαιο όργανο μέτρησης και εμπορίου αλλά και σύμβολο ισορροπίας και δικαιοσύνης, αντικείμενο υπολογισμού του ειδικού «βάρους» των ψυχών την ώρα της κρίσης ή της μοίρας μπροστά στον θάνατο, ο μύθος της ψυχοστασίας ενυπάρχει με την χριστολογική παράδοση στο έργο της Δαμπασσίνα.

Έλληνες καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν θρησκευτική θεματολογία ή τιτλοφορούν τα έργα τους βάση τον θρησκευτικό και μυθολογικό συμβολισμό είναι μεταξύ άλλων: οι Δημήτρης Αρχακόλας, *Ιδού ο άνθρωπος* (1972), Κώστας Βρούβας, *Αναλόγιο* (1989), Γιώργος Λάππας, *Βάπτιση* (1998), Χρήστος Μπουρονίκος, *Last Supper* (1995), Ελένη Μυλωνά, *Ο αμνός του Θεού* (2007), Δημήτρης Ντοκαζής, *Ομφαλός* (1990), *Persephone* (1990), *Ο ναός της Σιωπής* (1992), *Eve Thesis*, Τζούλης, *Ark* (1991), Χου(Χρυ)σικόπουλος, *Δείπνος μυστικός*, Αλέξανδρος Ψυχούλης, *Τα νύχια του Θεού* (1996), Ανδρέας Βούσουρας, *Καθεδρικός* (2020).

Ο σταρ της παγκόσμιας εικαστικής σκηνής Damien Hirst, διαμορφώνει / εκθέτει τη δική του πίστη, ο ίδιος δηλώνει "Science is the new religion for many people. It's as simple and as complicated as that really". Το υλικό ως σύμβολο (χριστιανικό), ως μύθος (η πεταλούδα ψυχή), ο τόπος της έκθεσης (εκκλησία), η ειρωνεία του τίτλου (παρακεταμόλη-ευχαριστία) συνθέτουν το ειρωνικό θρησκευτικό στοχασμό του καλλιτέχνη. Η μοίρα του ανθρώπου και για τον Hirst είναι η ίδια όπως για τους υπόλοιπους.³⁸²

382 Η έκθεση ήρθε και στην Ελλάδα, στο Μουσείο Μπενάκη το 2011.



Damien Hirst, The new religion Altar, The Eucharist, The Fate of Man, για την έκθεση "New Religion" στην Αγγλικανική εκκλησία, Λονδίνο, 2007.

Το Θείο Πάθος και ο Σταυρός είναι ιδιαίτερα αγαπητό θέμα στους καλλιτέχνες. Η κοσμική λογική βλέπει τον σταυρό ως παγκόσμιο σύμβολο τιμωρίας, θανάτου, πόνου, αδικίας, καταπίεσης. Ο πιστός, βλέπει τον Σταυρό ως προάγγελο της Ανάστασης, το ξύλο του σταυρού αντικαθιστά το ξύλο της παρακοής. Είναι το μέσο που συμφιλιώνει τον άνθρωπο με τον θεό, τον Αδάμ με τον νέο Αδάμ. Ο Otto, σχετικά με την καθολική αναγνώριση και αποδοχή του απόλυτου Ιερού στο σύμβολο του Σταυρού θα πεί: «Ο σταυρός γίνεται απολύτως *speculum aeterni patris* (καθρέφτης του αιώνιου πατρός) όπου ο πατέρας στην μορφή του Χριστού είναι το πάθος του απόλυτου Αθώου.³⁸³ Θα δούμε και στο επόμενο κεφάλαιο ότι η 'βεβήλωση' σχετίζεται σχεδόν πάντα με την υπεράσπιση του 'Αθώου' και του αδύναμου.

383 Otto, Το Ιερό, ο. π., σ.248

Χρήση του βέβηλου και του αν-ιέρου στη σύγχρονη τέχνη ως κρυπτοθρησκευτική συμπεριφορά. Η λογοκρισία και η προσβολή του Ιερού αισθήματος Στο βιβλίο της *Μα είναι αυτό τέχνη;* η Cynthia Freeland³⁸⁴ επιλέγει να ξεκινήσει με «τον μακάβριο κόσμο της σημερινής τέχνης, που κυριαρχείται από έργα τα οποία αναφέρονται στο σεξ ή στην ιεροσυλία, φτιαγμένα με αίμα, νεκρά ζώα ή ακόμα και ούρα και περιττώματα». Είδαμε ότι η θυσία αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της λατρευτικής ζωής. Από τη στιγμή που τέχνη και θεολογία συνδέονται, αναπόφευκτα οι επιμέρους έννοιες του θεολογείν απαντώνται και στο καλλιτεχνείν – δημιουργείν. Η τέχνη αρέσκεται στην έννοια της θυσίας, του αίματος: η δυτική τέχνη βρίθει από εικόνες περιγραφής των μαρτυριών, αποκεφαλισμών, το πονεμένο σώμα του Εσταυρωμένου, τα βασανιστήρια των κολασμένων κ.λπ. Η σύγχρονη τέχνη, συνδέεται με το αίμα και τα σωματικά υγρά: Damien Hirst και τα πτώματα των ταριχευμένων ζώων, τα ούρα του Serrano, τα περιττώματα του Robertn Marplethorpe είναι μόνο κάποιες μορφές της «σοκαριστικής» ιερόσυλης τέχνης. Η Freeland εξηγεί ότι η θρησκεία και τα σωματικά υγρά συνδέονται ως σύμβολα πόνου, μαρτυρίου, θανάτου. Πάντα χρησιμοποιούνται στη τέχνη, η διαφορά είναι ο τρόπος: Ο κολασμένος της Καπέλα Σιζτίνα προκαλεί φρίκη και δέος αναλογιζόμενος την αιώνια τιμωρία. Αντίθετα, ο Χριστός στα ούρα του Σεράνο προκαλεί αηδία και σοκ, δηλαδή δεν υπάρχει κάποιο ηθικοπλαστικό νόημα πίσω από αυτό. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης, όμως, παραδέχεται τις σαφείς καθολικές εμπειρίες και καταβολές της λατινικής του ταυτότητας. Μάλιστα διατείνεται, ότι με το συγκεκριμένο έργο, δεν θέλει να προσβάλλει τα θρησκευτικά σύμβολα αλλά να καταγγείλει την εκκοσμικευμένη και εμπορική θρησκευτική συνθήκη.



Hermann Nitsch, Maria – Conception, Orgia-Mistério, 1969.

Το κίνημα που ονομάζεται Βιεννέζικος Αξιονισμός, το ριζοσπαστικότερο κίνημα της δεκαετίας του '60 απαρτιζόταν από τους Gunter Brus, Otto Muhl, Hermann Nitsch και Rudolf

384 Cynthia Freeland, *Μα είναι αυτό τέχνη;* Μτφ. Μ Αλπάνη, Πλέθρον, εισαγωγή και κεφ. Το αίμα και το ωραίο, σ. 11-21.

Schwarzkogler. Ο Nitsch έχει συλληφθεί και φυλακιστεί πολλές φορές για βλασφημία. Η προκλητικότητα των actions είχε στόχο την συντηρητική αστική μεταπολεμική Αυστρία, η οποία 'προσπαθούσε' να καλύψει και να θάψει τα τραύματα του παρελθόντος. Αίμα, σωματικά υγρά, Αγία Τράπεζα, το σύμβολο του σταυρού, σφαγμένα ζώα συνθέτουν το πεδίο δράσης του καλλιτέχνη. Ο ίδιος επιμένει ότι οι δράσεις του αποτελούν συνέχεια πανάρχαιων τελετουργιών και είναι αποτέλεσμα της προσωπικής του βαθιάς θρησκευτικότητας και πνευματικότητας.³⁸⁵



Hermann Nitsch, Aktion 80, 1984, 3-Day-Play, Prinzendorf Castle και The Pharmacy, Leo Koenig Inc., New York, 2011.

Το βέβηλο και η πράξη της βεβήλωσης θα λέγαμε ότι αποτελούν τρανταχτό παράδειγμα της *mystica tremendum*. Είναι η απόλυτη απόδειξη της μεθεκτικής εμπειρίας που απορρέει από το «συναίσθημα της απόλυτης βεβήλωσης». Είναι η στάση – εξέγερση «της ύπαρξης ως δημιουργήμα ενάντια σε Αυτό που είναι υπεράνω κάθε δημιουργήματος» δημιουργώντας αίσθηση «απαξίας» στην παρουσία του *Numen*.³⁸⁶

385 Paul Laster, 'Interview with Hermann Nitsch', *ARTPULSE MAGAZINE*.

[Ανακτήθηκε, <http://artpulsemagazine.com/i-think-art-is-a-way-of-intensity-interview-with-hermann-nitsch>, (02.02.2021)].

386 Otto, *Το Ιερόν*, ό.π., σ. 94, 99.



Tania Kovats, Virgin in Condom, 1998 και Maurizio Cattelan, Ninth Hour, 1999.

Η σύγχρονη τέχνη προκαλεί ή επιλέγει να προκαλέσει. Το γλυπτό του Kovats με την Παναγία σε προφυλακτικό προκάλεσε την μήνη των επισκεπτών ενώ ο Maurizio Cattelan αναμφισβήτητα αγαπά να σοκάρει. Το έργο του με τον Πάπας John Paul II χτυπημένος από μετεωρίτη, θεωρείται ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα και προκλητικά έργα της μοντέρνας τέχνης. Ενώ η γλυπτική εγκατάσταση με τον φύρερ ως κατεξοχήν αντι-άγιος, αντι-είδωλο προκάλεσε το κοινό αίσθημα καθώς η πρόταση του καλλιτέχνη θεωρήθηκε ως βεβήλωση της ιερής μνήμης των θυμάτων.



Maurizio Cattelan, Him, 2001



Erik Ravelo, The Untouchables, 2014.



Jani Leinonen, McJesus, και McReincarnation, 2015.



Cosimo Cavallaro, My Sweet Lord, Lab Gallery, Manhattan, 2007.



Avdey Ter-Oganyan κατά τη διάρκεια της performance Young Atheist στη Μόσχα το 1998.



Andres Serrano, Piss Christ, 1987.

Ο Erik Ravelo χρησιμοποιεί την στάση του Εσταυρωμένου και το ίδιο σύμβολο του σταυρού για να καταδείξει την σύγχρονη μεγάλοι αδικία και τους σύγχρονους «μάρτυρες». Μορφές εξουσίας που λειτουργούν ως καθημερινός σταυρός μαρτυρίου χιλιάδων αθώων και καταπιεσμένων. Ο τίτλος, ειρωνεύεται το γεγονός ότι οι «ένοχοι» ποτέ δεν γνωρίζουν τιμωρία και νόμο. Αντίστοιχα, ο Jani Leinonen, δηλώνει φανατικά αντικαπιταλιστής και ριζοσπαστικά πολιτικοποιημένος ενώ τα έργα του McJesus, και McReincarnation στην έκθεσή του στο Ισραήλ προκάλεσε έντονες αντιδράσεις. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης κατηγορεί την καταναλωτική κοινωνία για αδιαφορία και μισανθρωπισμό. Το ίδιο «κατηγορώ» εκφράζει ο Cosimo Cavallaro με τον σοκολατένιο Εσταυρωμένο. Η εγκατάσταση η οποία πραγματώθηκε την Μεγάλη Εβδομάδα προκάλεσε οργή καθώς το γλυπτό από σοκολάτα άρχισε να λιώνει, κάτι που θεωρήθηκε ως ασέβεια και οδήγησε στην παραίτηση του επιμελητή της έκθεσης Matt Semler. Το πασίγνωστο έργο του Andres Serrano με τον Εσταυρωμένος μέσα σε ένα δοχείο με ούρα και αίμα προκάλεσε την οργή των επισκεπτών και της επίσημης Εκκλησίας. Ο ίδιος ο εικαστικός δήλωσε ότι το έργο ασκεί κριτική στην εμπορευματοποίηση και κατάχρηση εξουσίας της θρησκείας. Ο εκκεντρικός Ρώσος καλλιτέχνης Avdey Ter-Oganyan κατά τη διάρκεια της performance “Young Atheist” στη Μόσχα το 1998. Ο καλλιτέχνης με τον τρόπο αυτό θέλησε να σχολιάσει την μαζική παραγωγή ακόμα και θρησκευτικών εικόνων. Η προκλητική δράση έχει ως αποτέλεσμα να διαφύγει στο εξωτερικό έχοντας να αντιμετωπίσει την κατηγορία της εγκληματικής πράξης.

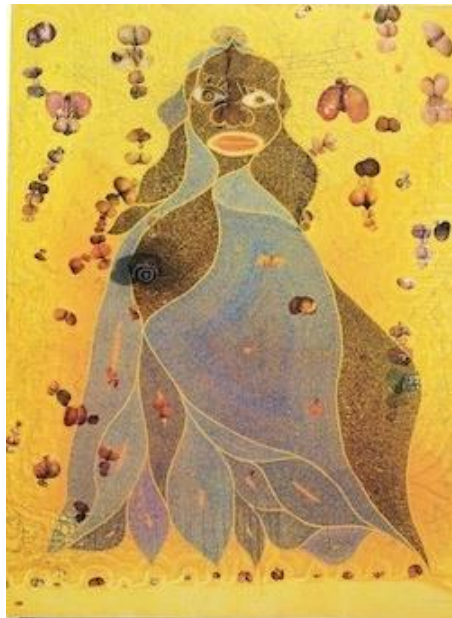


Leon Ferrari, Hell, 2004 και Final Judgment, 2005.



Leon Ferrari, La Civilización Occidental y Cristiana, 2010, (Jesus on a war plane).

Ο Αργεντινός καλλιτέχνης, είναι από τους πιο χαρακτηριστικούς εικαστικούς που έχουν κατηγορηθεί ως «βλάσφημοι», με τον Πάπα Φραγκίσκο να απαιτεί να κλείσει η αναδρομική του έκθεση το 2014 στο Buenos Aires.

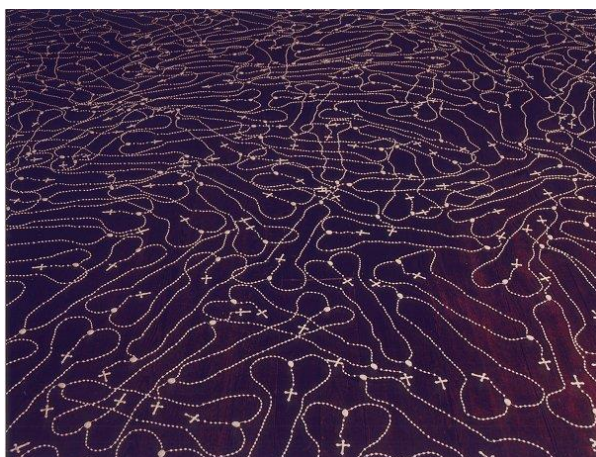


Chris Ofili, The Holy Virgin Mary, 1996.

Η αφρικανική εκδοχή της Παρθένου από κοπριά ελέφαντα προκαλεί το κοινό αίσθημα. Το 1999, ο δήμαρχος της Νέας Υόρκης, Rudy Giuliani προσπάθησε να αποσύρει χρηματοδότηση από το Μουσείο Μπρούκλιν όταν παρουσίασε το έργο. Το έργο χαρακτηρίστηκε βλάσφημο και επισκέπτες πέταξαν κοπριά και λευκή μπογιά.



Αριστερά, διαδηλωτές διαμαρτύρονται για το βλάσφημο έργο του David Wojnarowicz έξω από τη Smithsonian's National Portrait Gallery. Δεξιά, το πολύκροτο βλάσφημο έργο "A Fire In My Belly", video installation.



Márcia X, "Drawing with rosaries" performance/installation, Casa de Petrópolis-Instituto de Cultura, July 2000. Το βασικό λειτουργικό εργαλείο προσευχής, το ροζάριο χρησιμοποιείται ως μέσο σχεδιασμού πολλαπλών φαλλών.



Márcia X, Sem título, από τη σειρά Fábrica Fallus 1992-2004.

Ο David Wojnarowicz προκάλεσε την οργή των καθολικών πιστών με το βίντεο στο οποίο μυρμήγκια καταβροχθίζουν το σώμα του Χριστού. Ο καλλιτέχνης με το συγκεκριμένο έργο αναφέρεται στα θύματα του AIDS, καθώς και ο ίδιος νοσεί και θα πεθάνει από την ασθένεια το 1992. Καταγγέλει την αδιαφορία της κρατικής και θρησκευτικής εξουσίας.³⁸⁷ Η βραζιλιάνα καλλιτέχνη Mária X, έχει κατηγορηθεί πολλές φορές για βεβήλωση του θρησκευτικού συναισθήματος. Στη σειρά με τους φαλλούς, χρησιμοποιεί σύμβολα της καθολικής λατρευτικής πίστης, με σαφή ειρωνική και σχεδόν πορνογραφική διάθεση. Ο Κινέζος καλλιτέχνης, Ai Weiwei δύο φορές έχει σοκάρει και προκαλέσει το κοινό καταστρέφοντας (ή επαναδημιουργώντας) σειρά αγγείων ανεκτίμητης αρχαιολογικής αξίας. Την πρώτη φορά σπάει το αγγείο της δυναστείας *Han Dynasty* και την δεύτερη βάφει με βιομηχανικό χρώμα *Auto-Paint*, νεολιθικά αγγεία. Το ερώτημα που προκύπτει είναι το κάτωθι: πρόκειται για μία βέβηλη πράξη (βανδαλισμός) ή μήπως πρόκειται για ιερή δημιουργική πρακτική, η οποία - εμπεριέχει 'πολιτικό και κοινωνικό' μήνυμα; Ο ίδιος ο καλλιτέχνης διατείνεται ότι στην πρώτη περίπτωση, ασκεί κριτική στο κουμμουνιστικό καθεστώς της Κίνας, που βασιζέται στη μαοϊκή ρήση "the only way of building a new world is by destroying the old one", ενώ στη δεύτερη κατακρίνει το εμπορευματοποιημένο σύστημα της τέχνης. Επιπλέον, και οι δύο δράσεις συγκαταλέγονται στην ευρύτερη καλλιτεχνική ακτιβιστική – πολιτική τέχνη που ο Ai Weiwei ασκεί.



Ai Weiwei –Dropping a Hun Dynasty Urn, 1995.



Ai Weiwei –Han Dynasty Vases in Auto Paint, 2014, Han Dynasty vases (202 BC to 220 AD) and auto paint, dimensions variable, at Palazzo Strozzi, Italy, photo: Alessandro Moggi.

Η γοητεία λοιπόν στην 'βεβήλωση' του Θείου και στην 'βλασφημία', το στοιχείο του Tremendum en Fascinans της καλλιτεχνικής πράξης, έγκειται στο γεγονός της οικειοποίησης του Ιερού ακόμα και στην μορφή της πλήρους αποποίησης και απαξίωσης της θρησκευτικής συμπεριφοράς.

387 Abigail R. Esmann, Religion vs Freedom vs Art: Can't They All Just Get Along?, 13.12.2010, Forbes <https://www.forbes.com/sites/abigailsman/2010/12/13/national-freedom-vs-religion-vs-art-cant-they-all-just-get-along/#30b0cefc8cfd> (18/0/2020)

Βλασφημία και η προσβολή του θρησκευτικού συναισθήματος στην Ελλάδα

Ενδιαφέρον, έχει να δούμε τι εννοούμε βλασφημία και βέβηλο στην Ελλάδα και πώς αντιδρά το ελληνικό κοινό και η πολιτεία.

«Υπάρχει πάντα μια αλληλεπίδραση ανάμεσα στο θρησκευτικό και πολιτισμικό, το πολιτικό και το κοινωνικό και οικονομικό: αν μια θρησκευτική αντίληψη, μια ορισμένη χρονική στιγμή «επιδρά» επάνω στην οικονομία και την πολιτική, με τη σειρά τους αυτές στη συνέχεια επιδρούν στη θρησκεία και δημιουργείται μια νέα κατάσταση».³⁸⁸

Το γερμανικό Σύνταγμα της Βαϊμάρης, 1919 κατοχύρωσε πρώτο την ελευθερία της τέχνης. «Η τέχνη, η επιστήμη και η διδασκαλία τους είναι ελεύθερες. Το κράτος τους παρέχει προστασία και συμμετέχει στην καλλιέργειά τους». Το 1948, η Παγκόσμια Διακήρυξη των Ανθρώπινων Δικαιωμάτων με τα άρθρα 18 και 19 κατοχυρώνει το δικαίωμα στη ελεύθερη έκφραση.³⁸⁹ Στην Ελλάδα, η ελευθερία της τέχνης κατοχυρώνεται πρώτη φορά συνταγματικά με πρωτοβουλία του Αλέξανδρου Παπαναστασίου στα δημοκρατικά συντάγματα του 1925 και 1927. «Η τέχνη και η επιστήμη και η διδασκαλία αυτών είναι ελεύθεροι, διατελούν δε υπό την προστασίαν του Κράτους, το οποίον συμμετέχει εις την επιμέλειαν και την εξάπλωσιν αυτών.»³⁹⁰ Φυσικά, απουσιάζει από τα δικτατορικά Συντάγματα του 1968 και 1973. Το Σύνταγμα του 1975 επαναφέρει τη διάταξη στο άρθρο 16. Η θρησκευτική ελευθερία αναφέρεται πρώτη φορά στο Σύνταγμα της Τροιζήνας και καθιερώνεται στο Σύνταγμα του 1977.³⁹¹ Θα αναφέρουμε κάποιες περιπτώσεις που οι δύο συνταγματικά κατοχυρωμένες ελευθερίες εμπλέκονται και αλληλοεπιδρούν η μία με την άλλη.³⁹²

Τον Φεβρουάριο του 1986 επισκέπτεται την Ελλάδα ο γκουρού Μπαγουάν Σρι Ραζνίς, γνωστός ως Όσσο, ο οποίος φιλοξενήθηκε στην Κρήτη, στην βίλα του σκηνοθέτη Νίκου Κούνδουρου. Στις 5 Μαρτίου 1986, η Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Κρήτης τον κατηγορεί ως υβριστή του έθνους και της θρησκείας και κατορθώνει την ακύρωση της βίζας του.³⁹³ Στο αεροδρόμιο του Ηρακλείου, συγκεντρώθηκαν 1.300 οπαδοί για να τον αποχαιρετήσουν. Η

388 Θάνος Λίποβατς, «Ορθός Λόγος Και Θέληση στον Χριστιανισμό», Ελληνική Επιθεώρηση Πολιτικής Επιστήμης, τχ.6, Νοέμβριος 1995, σ. 168.

389 Γεράσιμος Θεοδόσης, *Η ελευθερία της τέχνης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000 σ. 17

390 Βλ. Δημήτριος Κόρσος, «Η ελευθερία της τέχνης, της επιστημονικής ερεύνης και της διαδικασίας και τα το σχέδιον του νέου Συντάγματος», *Επιθεώρηση Δημοσίου και Διοικητικού δικαίου*, 1975, σ. 117 και Γεράσιμος Θεοδόσης, *Η ελευθερία της τέχνης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000, σ. 19.

391 Η θρησκευτική ελευθερία κατοχυρώνεται πρώτη φορά στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής με το άρθρο 16 του Bill of Rights, 1776 και έπειτα στη Γαλλία με το άρθρο 10 της Διακήρυξης των δικαιωμάτων του ανθρώπου και του πολίτη το 1789.

392 Δεν αναφέρονται όλες οι περιπτώσεις λογοκρισίας στην Ελλάδα αλλά επιλέγουμε τις πιο χαρακτηριστικές. Αναλυτικότερα βλ. συλ. έργο: Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος, *Η Λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, 2016 και για την λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο είναι ενημερωτικό το άρθρο του Γώργου Ανδρίτσου, «Προστάτες του έθνους και της νεοελαίας», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 17.01.2016, ανακτήθηκε: [https://www.efsyn.gr/themata/fantasma-tis-istorias/55253_prostates-toy-ethnoys-kai-tis-neotitos (25/11/2019)].

393 Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος, *Η Ελλάδα στη Δεκαετία του '80*, Επίκεντρο, 2014, σ. 86.

μοντέρνα θρησκευτικότητα του Όσσο, συμπλέει απόλυτα με το μετανεωτερικό πρόταγμα της New Age θρησκευτικότητας που παρουσιάζεται δειλά δειλά και στον ελληνικό χώρο, απειλώντας την παραδοσιακή θρησκευτικότητα. Εύλογα, «η αισθητική του 'απαγορεύεται'»³⁹⁴ χαρακτηρίζει, τα χρόνια της Χούντας, όπως και κάθε μορφή δικτατορίας και απολυταρχικού καθεστώτος. Από τις πιο χαρακτηριστικές επεμβάσεις του καθεστώτος είναι απαγόρευση της ταινίας «Αντίσταση '40-'50» της Μαρίας Καραβέλα και η διακοπή της ατομικής έκθεσής της στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών - Χίλτον τον Μάιο του 1971.³⁹⁵ Πάλι, στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον το 1973 η έκθεση του Ηλία Δεκουλάκου διακόπηκε καθώς ο ζωγράφος αρνήθηκε να αποσύρει τα επίμαχα έργα τα οποία έθιγαν το δικτατορικό καθεστώς αλλά και την δημόσια αιδώ.³⁹⁶

Στις ακραίες αντιδράσεις της Εκκλησίας και την ανάμειξη της στην πολιτική και στον δημόσιο βίο τις δεκαετίες που μας αφορούν, συγκαταλέγεται ο παρεκκλησιαστικός ακτιβισμός και η λογοκρισία στην ταινία του Μάρτιν Σκορσέζε (1988) *Ο Τελευταίος Πειρασμός*, βασισμένη στο ομώνυμο βιβλίο του Ν. Καζαντζάκη (1955). Το 1975, η Ιερά Σύνοδος είχε αντιδράσει στην απόφαση της ελληνικής τηλεόρασης να προβάλει σειρά βασισμένη πάλι σε έργο του Καζαντζάκη «Ο Χριστός ξανασταυρώνεται». Η αντίδραση της Εκκλησίας και των θρησκευτικών οργανώσεων συντέλεσε στην διακοπή της προβολής της ταινίας του Σκορσέζε καθώς το δικαστήριο συνηγόρησε υπέρ της «προσβολής του θρησκευτικού και εθνικού συναισθήματος».

Το 1975 ο Ράλλης Κοψίδης (και αργότερα ο Γιάννης Μητράκας) εργάζεται στην εικονογράφηση του Ιερού Ναού του Αγίου Παύλου στο Ορθόδοξο Κέντρο του Οικουμενικού Πατριαρχείου στο Σαμπεζί της Γενεύης. Το εγχείρημα των καλλιτεχνών αποσκοπεί στον συγκερασμό της βυζαντινής τεχνοτροπίας με τις πρωτοποριακές τάσεις του υπερρεαλισμού και κυβισμού. Η καλλιτεχνική αυτή προσέγγιση θεωρήθηκε βέβηλη και ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων. Αντίστοιχα, ο Κωνσταντίνος Παπαθεοδώρου θα σχεδιάσει και θα διακοσμήσει τον ναό της Αγίας Φωτεινής στη Μαντίνεια (1992-2001). Χρησιμοποιώντας αρχαιοελληνικές αναφορές θα κατηγορηθεί για «επέλαση του παγανισμού» και θα προπηλακιστεί.³⁹⁷

Το 1987, στην καρδιά της Μεταπολίτευσης, συναντάμε την κατάσχεση και την καταστροφή του ζωγραφικού έργου του Κλεάνθη Χατζηνίκου. Ο καλλιτέχνης διαμαρτυρόμενος για την ακύρωση της έκθεσής του από τον δήμαρχο Λαρίσης, λόγω άσεμνου περιεχομένου, θα

394 Μάνος Στεφανίδης, «Λογοκρισία και τέχνη στη μεταπολεμική Ελλάδα» σ. 91.

395 Βλ. μεταπτυχιακή εργασία: Πηρούνια Πολυξένη, «Τέχνη και Επανάσταση την περίοδο της δικτατορίας στην Ελλάδα (1967-1974): Μαρία Καραβέλα, Δημήτρης Αληθινός», Εθνικό Καποδιστριακό Παν/μιο Αθηνών, 2016. [<https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/1676506> (21/11/2019)].
Και Ειρήνη Σταθη, «Πολιτική λογοκρισία, τέχνη και επικοινωνία: Το έργο της Μαρίας Καραβέλα», στο συλ. έργο: Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος, *Η Λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, 2016, σ. 97 και [<http://www.avgi.gr/article/10812/5592502/e-aisthetike-tes-antistases> (23/11/2019)].

396 Μάνος Στεφανίδης, «Λογοκρισία και τέχνη στη μεταπολεμική Ελλάδα», στο συλ. έργο: Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος, *Η Λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, 2016, σ. 90.

397 Κωνσταντίνος Μ. Βαφειάδης, «Εκκλησία και τέχνη: Η εικαστική μορφή ως ιδεολόγημα» στο συλ. έργο: Πετσίνη, Χριστόπουλος, *Η Λογοκρισία στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 79-82.

εκθέσει τα έργα σε υπαίθρια έκθεση στο κέντρο της πόλης. «Κατόπιν καταγγελίας δημοτών, η αστυνομία συνέλαβε τον καλλιτέχνη με την κατηγορία ότι «διέπραξε το έγκλημα του άρθρου 30 ν.5060/1931 εκθέτοντας σε δρόμο της Λάρισας σε κοινή θέα πίνακες οι οποίοι απεικόνιζαν γυμνούς άνδρες και γυναίκες, ιδία μάλιστα ο ένας ερωτική προσέγγιση».³⁹⁸

Στο ίδιο κλίμα, το 1990, ο μητροπολίτης Φλώρινας Αύγουστος Καντιώτης απείλησε με αφορισμό τον Θόδωρο Αγγελόπουλο (ο ίδιος μητροπολίτης είχε αφορίσει το 1984 ένα ολόκληρο χωριό, το Ξινό Νερό για αναβίωση του καρναβαλιού) κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας «Το μετέωρο βήμα του πελαργού». Τα γυρίσματα θα πραγματοποιηθούν με την προστασία της αστυνομίας.

Το 1999, εκκλησιαστικά σωματεία και ιδιώτες, ζητούσαν την απαγόρευση του βιβλίου του Μίμη Ανδρουλάκη «Μν – γυναικείο αντιμυθιστόρημα». Το Μονομελές Πρωτοδικείο Αθηνών έκρινε ότι, δεν τίθεται θέμα προσβολής της πίστης από το περιεχόμενο του βιβλίου κάτι που ανέτρεψε την καθεστηκυία τάξη. Μέχρι τότε η υπεροχή της θρησκευτικής ευλάβειας και ευαισθησίας κυριαρχούσε στις δικαστικές αποφάσεις έναντι της τέχνης. Επίσης, αναγνωρίστηκε το δικαίωμα των ατόμων να έχουν πρόσβαση στο βιβλίο.³⁹⁹

Η έκθεση 'Outlook' το 2003, στην Πολιτιστική Ολυμπιάδα εν όψει της επικείμενης διοργάνωσης των Ολυμπιακών αγώνων 2004 θα προκαλέσει τη μήνη μερίδας του ελληνικού κοινού με δύο έργα. Η φωτογραφία του Βέλγου Thierry de Cordier 'Asperges me' ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων και ο πίνακας αφαιρέθηκε από την έκθεση ενώ ασκήθηκε ποινική δίωξη από τον Εισαγγελέα Πλημμελειοδικών στον επιμελητή της έκθεσης, Χ. Ιωακειμίδη, για καθύβριση θρησκευάτος.⁴⁰⁰ Παρομοίως, το έργο του Στέφανου Τοτσικα με τίτλο *Untitled*, βανδαλίστηκε και αφαιρέθηκε καθώς θεωρήθηκε προσβλητικό και ανήθικο. Την ίδια χρονιά, το 2003 κυκλοφόρησε στην Ελλάδα το βιβλίο με κόμικς, «Η ζωή του Ιησού», του Αυστριακού Haderer. Το βιβλίο κατασχέθηκε και ασκήθηκε ποινική δίωξη στον συγγραφέα για παράβαση του άρθρου 199 ΠΚ.

Οι περιπτώσεις λογοκρισίες δεν σταματούν καθώς δεν σταματούν και οι αντιδράσεις περί βλασφημίας. Το έργο της Εύας Στεφανή, με τίτλο *Εθνικός Ύμνος για την Art Athina*, το 2007, ύστερα από ανώνυμη καταγγελία, θα κατασχεθεί από την αστυνομία λόγω «προσβολής δημοσίας αιδούς και εθνικών συμβόλων».⁴⁰¹ Ο διευθυντής της έκθεσης Μιχάλης Αργυρός θα συλληφθεί. Η Στεφανή θα απαντήσει:

398 Γιάννης Σταθάτος, «Το κατωσέντονο», στο συλ. έργο: Πετσίνη, Χριστόπουλος, *Η Λογοκρισία στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 399-401.

399 Σπ. Βλαχόπουλος, «Η ελευθερία της τέχνης, υπόθεση Ανδρουλάκη (Μν), ΤοΣ 3/2000, στο *Θεμελιώδη Δικαιώματα του Ανθρώπου*, Νομική Βιβλιοθήκη, σ. 563-778.

400 Σταύρος Τσακυράκης,, *Θρησκεία κατά τέχνης*, Πόλις, Αθήνα, 2005, σ. 64-67.

401 Χαρακτηριστικό το άρθρο με τίτλο 'Αισχρό «έργο τέχνης» από κόρη πρώην υπουργού', *Δημοκρατία*, 27.05.2017.[<https://www.dimokratianews.gr/content/75225/aishro-ergo-tehnis-apo-kori-proin-ypourgoy> (23/11/2019)].

Πιο πρόσφατο περιστατικό, είναι ο βανδαλισμός του γλυπτού «Φύλαξ» στο Φάληρο.

«Χαιρετίζω με άκρατο ενθουσιασμό την εμπνευσμένη αυτή κίνηση της Εκκλησίας, η οποία ελπίζω να εισακουστεί από την πολιτεία. Ενθαρρύνω με θέρμη τέτοιες πρωτοβουλίες που κοσμούν το δημοκρατικό μας πολίτευμα και προσθέτουν στην αίγλη της χώρας μας στο εξωτερικό».

Νωρίτερα το 2001, η Εύα Στεφανή θα προκαλέσει το ελληνικό κοινό με το πειραματικό φιλμ "Ακρόπολις" (Acropolis). Στο φιλμ, ο Ιερός Βράχος της Ακρόπολης εκτελεί χρέη «ιερόδουλης» που κραυγάζει για την ασέλγεια που ποιείται εν ονόματι του κέρδους και της εμπορευματοποίησης από τα εκατομμύρια τουριστών. Για τα σουβενίρ, τα ομοιώματα, τα καυσαέρια, τις φτωχυσίες και τα πυροτεχνήματα. Η εικαστικός, δέχτηκε σφοδρές πιέσεις για να μικρύνει τη διάρκεια της ταινίας για την προβολή της στο 3ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης. Η πρώτη Μπιενάλε της Αθήνας, σε επιμέλεια Αυγουστίνου Ζενάκου, Ξένιας Καλπακτσόγλου και Ροκα Υίο, πραγματοποιήθηκε το 2007 στην Τεχνόπολι στο Γκάζι. Με τον προκλητικό τίτλο "Destroy Athens", και έχοντας στόχο την ελευθερία της έκφρασης στην Τέχνη, συμπεριέλαβε τους καλλιτέχνες Στεφανή και Τότσικα.

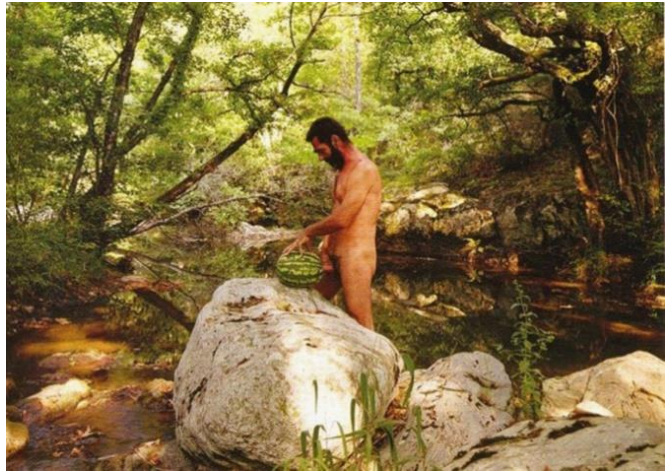
Από τα προειρημένα παρατηρούμε ένα έντονο κλίμα «ηθικοποίησης» της ελληνικής κοινωνίας⁴⁰² μέχρι και σήμερα, το οποίο δεν επιβάλλεται μόνο από την Ιεραρχία αλλά και από τους διάφορους πολιτικούς κρατικούς φορείς. Οι επιτροπές λογοκρισίας καταργήθηκαν το 1986 αλλά μεταπολιτευτικά είδαμε πολλές περιπτώσεις λογοκρισίας ως μέτρο διαφύλαξης της κοινωνικής ηθικής και αιδούς. «Άσεμνα θεωρούνται αντικείμενα όταν σύμφωνα με το κοινό αίσθημα προσβάλλουν την αιδώ δεν θεωρούνται άσεμνα τα έργα τέχνης ή επιστήμης». Το άσεμνο είναι αυτό που προσβάλλει και προκαλεί την σεμνότητα.⁴⁰³ Ο νόμος όμως, δεν είναι ξεκάθαρος ως προς το τι εκλαμβάνεται ως άσεμνο και τι ορίζεται ως αιδώς και από ποιους καθορίζονται.⁴⁰⁴ Η έννοια της βλασφημίας, του βλάσφημου έργου είναι κυρίως μεταπολιτευτικό προϊόν.⁴⁰⁵ Μέχρι το 1974, λογοκρίνονται έργα, περιοδικά κ.λπ. με βάση τον αντεθνικό χαρακτήρα τους ή επειδή κρίνονται ως άσεμνα.

402 Γιάννης Γκλαβίνας, 'Το προληπτικό «ψαλίδι» του κράτους', Η εφημερίδα των Συντακτών, 10.04.2016, [https://www.efsyn.gr/themata/fantasma-tis-istorias/65142_proliptiko-psalidi-toy-kratoy] (22/11/2019)] και Ν. Λεωνίδας, «Το τρωτικό της Αλήθειας, η Λογοκρισία και τα τρωτικά που την υπηρέτησαν κατά την επταετία», Αντι, περίοδος Β, τ. 1,7 Σεπτεμβρίου 1974, σ. 38-40.

403 Soraya Lunardi, Δημήτρης Χριστόπουλος, Δημήτρης Δημούλης, «Όρια της ελευθερίας της τέχνης και του φιλελευθερισμού», *Θέσεις* - τριμηνιαία επιθεώρηση, Τεύχος 113, 2010.

404 Περί του ζητήματος της αιδούς και τα όρια της καλλιτεχνικής ελευθερίας ως φίμωση βούλησης και προστασία της νεότητας, βλ. Σπ. Βλαχόπουλος, Η ελευθερία ης Τέχνης: τα όρια ενός ανεπιφύλακτου δικαιώματος», ΔΤΑ. 1999, σ. 92.

405 Η ελληνική κοινωνία είναι μια από τις πέντε (5) ευρωπαϊκές χώρες, που αναγνωρίζει το ποινικό αδίκημα της βλασφημίας. Σχετικά με την ιστορική αναδρομή της 'βλασφημίας' και τη σχέση με το θρησκευτικό μίσος βλ. D. Nash, *Blasphemy in the Christian World: A History*, Oxford University Press, reprint paperback edn. 2010, p. 24, για την επίδραση του Διαφωτισμού στην απενεχοποίηση της βλασφημίας από τον ποινικό κώδικα και την δυναμική επαναφορά της στο τέλος του 20ου αι., βλ D. Nash, *Blasphemy in the Christian World*, p. 32.



Αριστερά: 'Asperges me', Thierry de Cordier, έκθεση 'Outlook' 2003, δεξιά: Ο Θανάσης Τότσικας προκαλεί το κοινό στην ίδια έκθεση, καθώς συνουσιάζεται με ένα καρπούζι.



Η αντίδραση εικαστικών στην αστυνομική εισβολή και τη λογοκρισία του έργου της Εύας Στεφανή στην Art Athina, δεξιά: Ασποropolis, στην ταινία της Στεφανή ο βράχος της Ακρόπολης παρομοιάζεται με γυναικείο 'αγοραίο' σώμα.





Ιερωμένοι και πιστοί ραντίζουν με αγιασμό το γλυπτό Phylax στο Παλιό Φάληρο και απαιτούν την απόσυρση του αγάλματος.



Σχισμένη αφίσα της ταινίας Ο τελευταίος πειρασμός του Μάρτιν Σκορτσέζε.



Δημοσίευμα της εποχής για την κόντρα Θόδωρου Αγγελόπουλου με τον Αυγουστίνο Καντιώτη. Δεξιά, Ο Μαστρογιάνι κάτω από το πλακάτ του Καντιώτη (φωτογρ.: Χ. Μπίλιος)



16/12/1990: Έξω από τη Μητρόπολη Φλώρινας οι πιστοί του Καντιώτη καταδικάζουν τον «άθεο» και «ακόλαστο» Θόδωρο Αγγελόπουλο (φωτογρ.: Χ. Μπίλιος).



Αγία Φωτεινή, Αρχαία Μαντίνεια

Η Αγία Φωτεινή στην Αρχαία Μαντίνεια είναι προϊόν έμπνευσης του αρχιτέκτονα Κώστα Παπαθεοδώρου. Συμπλέουν βυζαντινά, αρχαιοελληνικά και λαογραφικά στοιχεία ενώ εναρμονίζεται ο χριστιανικός με τον παγανιστικό μύθο. Στις αγιογραφίες οι Άγιοι απεικονίζονταν ως καθημερινοί σύγχρονοι άνθρωποι ντυμένοι με τζιν παντελόνια. Οι αγιογραφίες προκάλεσαν θύελλα αντιδράσεων και αντικαταστάθηκαν.

Παρατηρούμε, ότι στην Ελλάδα η έννοια της βλασφημίας, της προσβολής του θρησκευτικού συναισθήματος ταυτίζεται με την προσβολή των εθνικών συμβόλων. Ο εικαστικός Κ. Βαρώτσος εξηγεί αυτή την ταύτιση συμβόλων:

«Η σχέση της εκκλησίας με την τέχνη είναι μακρά. Στην Ελλάδα η έλλειψη εξελικτικότητας της μεταβυζαντινής κουλτούρας μας, μάς οδήγησε σε μια στατικότητα. Δώσαμε σημασία στο χώρο παρά στο χρόνο. Αντίθετα απ' ό,τι συνέβη στην Ευρώπη. Είμαστε δύο πολιτισμοί οι οποίοι είχαμε τελείως αντίθετες πορείες. Εμείς διογκώνουμε το χώρο με τάση να εκραγούμε ενώ οι άλλοι διογκώνανε το χρόνο με τάση να συρρικνώνονται. Κι έχουμε πρόβλημα και οι δύο. Έτσι μπορούν να εξηγηθούν και ορισμένες συμπεριφορές και στατικότητες της ελληνικής

κοινωνίας, της πολιτικής και γενικότερα της δυσκολίας της ελληνικής κοινωνίας να εξελιχθεί. Στην Ελλάδα κάθε εξελικτική διαδικασία είναι τραυματική [...]»⁴⁰⁶

Μέσα από τη σύντομη αυτή παράθεση έργων που συνδιαλέγονται είτε φορμαλιστικά, είτε μεταφυσικά, είτε υπαινικτικά με το *θεολογείν* διαπιστώνουμε την διαφορετική προσέγγιση των Ελλήνων και των καλλιτεχνών της διεθνούς σκηνής. Οι Έλληνες εικαστικοί (αναφερόμαστε στις γενιές μέχρι το 1980) δεν έχουν την επιθετική-προκλητική γλώσσα και συμπεριφορά που συναντάμε στη διεθνή σκηνή, Υπάρχει πάντα μια ποιητική διάθεση νόστου, ένας ευλαβής συγκερασμός *θεολογείν* και *αντι-θεολογείν*. Ακόμα και στην περίοδο της Μεταπολίτευσης, μετά την επταετία θα περιμέναμε μια προκλητική, αντι-εκκλησιαστική (λόγω και της στάσης της επίσημης εκκλησίας στη Χούντα) και 'αιρετική' εικαστική κριτική – γλώσσα από τους καλλιτέχνες. Η αμφισβήτηση, η κριτική, η αντίδραση εκφράζεται κυρίως ως αντι-συστημική στάση, αντι-δυτική, αντι-αμερικάνικη. Εξάιρεση αποτελεί η περίπτωση του σκηνοθέτη Δημήτρη Κολλάτου με την αιρετική και βαθιά αντικληρική σκηνοθετική ματιά (πιο γνωστός για το σκάνδαλο με την περίπτωση του Αγίου Πρεβέζης). Ενώ οι περισσότεροι καλλιτέχνες ανήκουν στον χώρο της αριστεράς (όπως διαμορφώνεται στη Μεταπολίτευση), η νέο – ορθόδοξη επιρροή, η μυθική διάσταση της ενότητας και της ενιαία ελληνικής ταυτότητας συγκροτούν μια περιρρέουσα 'κατανυκτική' ατμόσφαιρα. Ακόμα και οι περιπτώσεις του Θόδωρου ή του Αληθινού, περισσότερο θυμίζουν Δια Χριστόν Σαλό παρά *underground personas*. Στο επόμενο κεφάλαιο θα μελετήσουμε διεξοδικά Έλληνες καλλιτέχνες που συνδέονται με την έννοια του Ιερού και της Θρησκευτικότητας είτε άμεσα είτε έμμεσα ως κρυπτοθρησκευτική συμπεριφορά.

406 Κώστας Βαρώτσος: Η Ελλάδα ζει τη «στιγμή» της Χιροσίμα, συνέντευξη στον Γιάννη Τζιμούρτα [<https://www.art22.gr/%CE%BA%CF901/10/20200>].

ΕΛΛΗΝΕΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΙ

Τα έργα τέχνης δεν είναι αυτόνομα ή αυτογέννητα αλλά εμπεριέχουν τον τρόπο ζωής και σκέψης των ανθρώπων που τα φτιάχνουν. Η ζωή και η ύπαρξη προηγούνται της έκφρασης τους μέσω καλλιτεχνικών μορφών και αυτό από μόνο του καθιστά την καλλιτεχνική διαδικασία μυστηριακή. Αν δεχτούμε τον δογματικό (χριστιανικό) ορισμό που νοεί τον δημιουργό της βυζαντινής εικόνας ως μυσταγωγό που μεταπλάθει την υπερβατικότητα και δημιουργό ιερής τέχνης, το ερώτημα που μας απασχολεί είναι πώς ο σύγχρονος καλλιτέχνης, απαλλαγμένος από την θρησκευτική ζωή αντιλαμβάνεται και προσεγγίζει την υπερβατική δημιουργία. Έχοντας προηγηθεί στο Β' μέρος η προσπάθεια κατανόησης της θρησκευτικότητας στην ελληνική πραγματικότητα καθώς και η ελληνική ιδιαιτερότητα της ακροβασίας μεταξύ Δύσης και Ανατολής, θα προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε μέσα από παραδείγματα σύγχρονων Ελλήνων εικαστικών, τον (κρυπτο)θρησκευτικό στοχασμό στην ελληνική μεταμοντέρνα εικαστική συνθήκη. Θα παραθέσουμε συγκεκριμένα έργα από καλλιτέχνες και θα τα σχολιάσουμε με βάση τους κάτωθι άξονες λαμβάνοντας υπόψιν ότι ο σχολιασμός δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί με αυστηρά κριτήρια επιλογής πεδίου καθώς σε πολλές περιπτώσεις ένα έργο δύναται να εμπλέκει δύο ή περισσότερους άξονες, οπότε επαναλαμβάνουμε έννοιες όπως δίκτυο, οικουμενικότητα.

Θα μας απασχολήσουν οι έννοιες που συνδέονται με τους άξονες α. της υπερβατικότητας και όπως αυτή μεταφράζεται στην εικαστική γλώσσα ως ορατό και αόρατο έργο, ως ενέργεια και δίκτυο αέναης επικοινωνίας και πως αντιπαραβάλλεται και αντιτίθεται στο σήμερα β. του συμβόλου ως κατακόρυφου άξονα, ως συνειδητή επιλογή του καλλιτέχνη ως προς τον τίτλο, την επιλογή του τόπου της εγκατάστασης και την επιλογή του υλικού. Σε αυτό το σημείο θα μας προβληματίζει η αποσυμβολοποίηση ως ειρωνεία και κριτικός στοχασμός. γ. Η διττή ελληνική εικαστική ταυτότητα ως απόδειξη του θρησκευτικού συγκρητισμού - religion à la carte, όπως διατυπώνεται από τους εικαστικούς μέσα από την χρήση και την επίκληση στον παγανιστικό μύθο, την βυζαντινή παράδοση και τον μετεωρισμό μεταξύ των δύο κόσμων.

Η επιλογή των καλλιτεχνών Νίκου Αλεξίου και Δημήτρη Αληθινού, έγινε γιατί και οι δύο πραγματεύονται την έννοια του ιερού και έχουν θρησκευτικό στοχασμό με τελείως διαφορετική εκφραστική προσέγγιση. Επιπλέον, οι δύο καλλιτέχνες έχουν κοινή την ποιητική διάθεση του έργου, συνθέτουν ένα μεγάλο έργο, το Geasmtkunstwerk, το οποίο συνεχίζει αέναα ως ένα παντοτινό work in progress. Ο Νίκος Αλεξίου επιλέχθηκε για την άμεση εμπειρική επαφή με το Άγιο Όρος και την συγκρητιστική θρησκευτική του ματιά. Στην μελέτη του Αλεξίου θα συνδιαλλαγούμε και με το έργο της Μπία Ντάβου. Ο κάναβος που χρησιμοποιεί η Ντάβου, παραπέμπει στα μυστικιστικά αιωρούμενα πλέγματα του Αλεξίου ενώ η εμπειρική καταγραφή της ασθένειας και των δύο και τέλος ο θάνατος κρίνεται ενοποιητικός δεσμός. Στο σημείο αυτό, θα δούμε τα αποτροπαϊκά γλυπτά της Athena Tacha με τα οποία ξορκίζει τον θάνατο. Στην έρευνα θα μας απασχολήσει η θρησκευτική μνήμη και η νοσταλγική εντοπιότητα στο έργο του Μάριου Σπηλιόπουλου. Θα μελετήσουμε το έργο του Μάριου Σπηλιόπουλου και την σχέση του με τη Νεορθοδοξία. Στον Μάριο Σπηλιόπουλο θα

παραθέσουμε το έργο του Πάνου Χαραλάμπους καθώς και οι δύο συγκαταλέγονται στην ίδια γενιά εικαστικών (γενιά του '80), ανήκουν στους καλλιτέχνες της Artio gallery και φέρουν ως κοινά χαρακτηριστικά στο έργο τους την θεολογία του τόπου και του υλικού. Τέλος, θα προσεγγίσουμε τον Δημήτρη Αληθινό μέσω του πολλαπλού ρόλου του καλλιτέχνη ως ιερέα - σαμάνου και δημιουργού και της θεραπευτικής τέχνης ως ιεουργία που επιτελεί. Θα αντιπαραβάλλουμε το έργο του Αληθινού με το αόρατο δίκτυο που υπογραμμίζει η Αιμιλία Παπαφιλίππου στο έργο της, με το τραύμα και την ανάγκη για οικουμενική επούλωση των πληγών της ανθρωπότητας που ζητά ο Στάθης Λογοθέτης και με την κραυγή της αποϊεροποίησης της φύσης του Κωστή Τριανταφύλλου.

Οι καλλιτέχνες που αναφερόμαστε καλύπτουν τρεις δεκαετίες - γενιές. Η Μπία Ντάβου και Στάθης Λογοθέτης ως εκπρόσωποι της εκρηκτικής γενιάς του '60, ο Δημήτρης Αληθινός και ο Κωστής Τριανταφύλλου είναι από του βασικούς αντι - καλλιτέχνες της γενιάς της 'πρωτοπορίας' 70, οι Νίκος Αλεξίου, Μάριος Σπηλιόπουλος και Αιμιλία Παπαφιλίππου ανήκουν στη νεότερη γενιά του '80. Ως μεθοδολογικό εργαλείο, χρησιμοποιήσαμε την συνεχή αντιπαραβολή καλλιτεχνών καθώς κρίνεται ότι η επισταμένη μελέτη συγκεκριμένων καλλιτεχνών χωρίς διάλογο με το ευρύτερο πλαίσιο συν - δημιουργίας, αποκλείει την ετερότητα και θα οδηγούσε σε στείρα βιογραφική ανάλυση.

Ασχολούμαστε με την γλώσσα της εικαστικής εγκατάστασης γιατί ενέχει την διαδικασία της τελετουργίας και της υφέρπουσας θεολογίας. Έχοντας πεπερασμένη χρονική υπόσταση και διάρκεια, η εγκατάσταση εμπεριέχει τον περιβάλλοντα χώρο. Ο χώρος δηλαδή, δεν αποτελεί διάκοσμο αλλά αναπόσπαστο υλικό - μέρος του έργου ακριβώς όπως λειτουργεί ο λατρευτικός χώρος της Εκκλησίας, του τζαμιού του εκάστοτε δηλαδή Ιερού. Ο χώρος καθ - ιερώνεται, μεταμορφώνεται, αλλοιώνεται 'καλώς' κατά την μετατροπή του σε οντολογικό μέρος του έργου. Το περιβάλλον επηρεάζει την αλληλεπίδραση των ανθρώπων με το έργο, ο θεατής αναγκαστικά κοινωνεί - μετέχει του έργου, αποκαλύπτοντας κάθε φορά ένα καινούργιο έργο μέσα από την αμεσότητα και τη φυσική βιωματική συμμετοχή.⁴⁰⁷

Τα έργα που θα μελετήσουμε αφορούν εικαστικές εγκαταστάσεις οι οποίες εμπλέκονται με την θρησκευτικότητα και το ιερό στην επιλογή τίτλου, χώρου, υλικού και έχουν παρουσιαστεί μέσα στην χρονική περίοδο που μελετάμε. Ως μεθοδολογικό εργαλείο προσέγγισης του εικαστικού έργου χρησιμοποιούμε κυρίως συνεντευξιακό υλικό των ίδιων των εικαστικών,

407 Σχετικά με τους όρους «ενεργοποίηση» (activation) και «αποκέντρωση» (decentring) που γεννά η εγκατάσταση σε σχέση με τον θεατή - επισκέπτη, καθώς και για την ιστοριογραφική καταγραφή - εξέλιξη της εικαστικής μορφής της εγκατάστασης παραπέμπουμε στο Claire Bishop, *Installation Art*, Tate Publishing, 2011 και στην διδακτορική διατριβή της Ε. Πολυχρονάτου, Έργα τέχνης μεγάλης κλίμακας στον αστικό και φυσικό χώρο: από την δεκαετία του '60 έως τον 21ο αιώνα, *Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών*, 2007.

Επίσης, σημαντικότερη είναι η ερευνητική μελέτη της Αρετής Αδαμοπούλου, *Ελληνική Μεταπολεμική Τέχνη, Εικαστικές Παρεμβάσεις στο Χώρο*, UNIVERSITY STUDIO PRESS, 2000. Εκεί αναλύει ενδελεχώς την εικαστική ελληνική πραγματικότητα και γίνεσθαι της μεταπολιτευτικής εικαστικής συνθήκης.

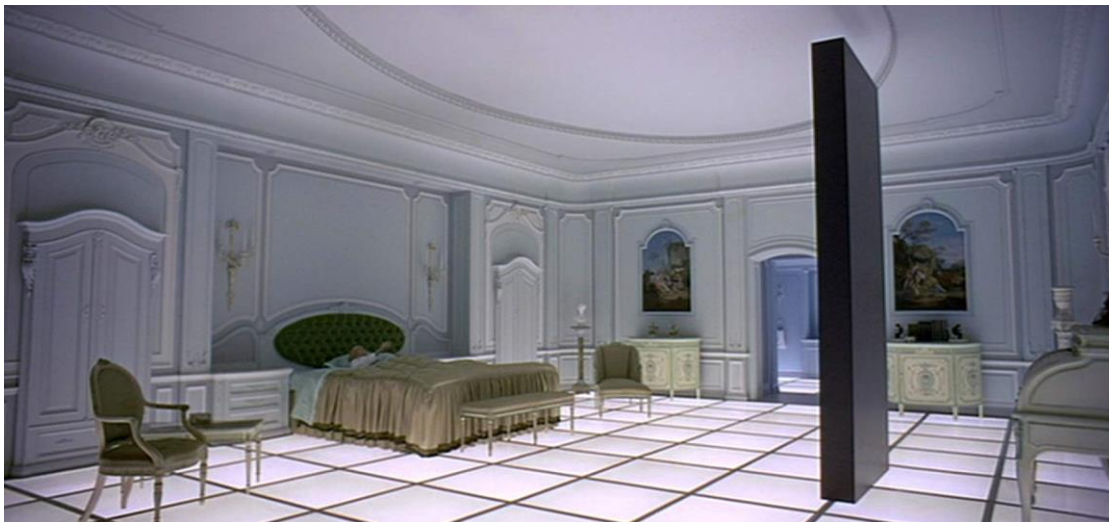
Επίσης για τις συνθήκες διαμόρφωσης της σύγχρονης εικαστικής γλώσσας βλ. Χάρης Κανελοπούλου, *Οι εικαστικές παρεμβάσεις στους δημόσιους χώρους της Αθήνας από το 1950 έως το 2004*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ). Σχολή Φιλοσοφική. Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας. Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης, 2006.

κείμενα ιστορικών τέχνης και επιμελητών και τις έννοιες που αναλύουμε στο Α και Β μέρος.
Υλικό αντλήθηκε από το ΙΣΕΤ, καταλόγους εκθέσεων και από τους ίδιους του καλλιτέχνες.

ΝΙΚΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ (1960 – 2011)

Έννοιες: Αρχέτυπο, ιερό υλικό, πίστη, ελληνικότητα, διακόνημα, συγκρητικός μυστικισμός, πλέγμα, κατακόρυφος άξονας

«Η πρώτη ατομική του έκθεση (1985, Δεσμός) με συνθέσεις από φυσικά υλικά (πέτρα, ξύλο, λάσπη κλπ.) ήταν αποτέλεσμα των αναζητήσεών του γύρω από τις πρωταρχικές ανθρώπινες κατασκευές. Καθώς η δουλειά του εξελίσσεται, το ενδιαφέρον του στρέφεται προς τα φυσικά φαινόμενα, κυρίως προς την κίνηση και τις αντανakλάσεις του φωτός, την ανάλυση των φωτεινών ακτίνων και την προβολή των ιριδισμών πάνω σε διάφορες επιφάνειες ή στο νερό. Δημιουργεί εγκαταστάσεις με δαντελωτές γεωμετρικές κατασκευές από καλάμι ή από χαρτί σε ποικίλες διαστάσεις, που κτίζουν ρευστούς και ποιητικούς χώρους, συχνά με συμβολικές προεκτάσεις. Η τέχνη του εμπεριέχει αναφορές στην παράδοση ή στο ιστορικό παρελθόν, με μια εντυπωσιακή ποικιλία μέσων, από τις εύθραυστες χειροτεχνικές κατασκευές μέχρι την προηγμένη τεχνολογία. Από το 2003 ασχολήθηκε επισταμένα με θέματα και μοτίβα από την Ιερά Μονή Ιβήρων του Αγίου Όρους, την οποία επισκεπτόταν συχνά. Κατόρθωσε να εκφράσει το μυστικιστικό στοιχείο και τον πλούτο της θρησκευτικής αρχιτεκτονικής με πολυσύνθετα μέσα, αλλά και με μια διάθεση στοχασμού και περισυλλογής. Εκπροσώπησε την Ελλάδα στην 23η Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας (2005), καθώς και στην 52η Μπιενάλε της Βενετίας (2007), με το πολυσυζητημένο έργο του *The End*, μια μεγάλη εγκατάσταση εμπνευσμένη από το ψηφιδωτό δάπεδο του Καθολικού της Μονής Ιβήρων. Μια περιληπτική εκδοχή του έργου, με ψηφιακά επεξεργασμένες αποτυπώσεις του ίδιου ψηφιδωτού, εκτέθηκε παράλληλα στην Αθήνα και στο Μόναχο. Με ανάλογο τρόπο, σε ψηφιακές εκτυπώσεις μεγάλων διαστάσεων, παρουσιάστηκε και ο χώρος της Πλατείας και της Βασιλικής του Αγίου Μάρκου της Βενετίας, το 2010, σαν δεύτερη φάση της ίδιας πορείας».⁴⁰⁸



Στάνλεϋ Κιούμπρικ, «2001: Η Οδύσσεια του Διαστήματος».

408 Το βιογραφικό σημείωμα όπως αναγράφεται στην ιστοσελίδα του ΙΣΕΤ, Νίκος Αλεξίου. [<http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=437&tab=main> (01/01/2020)].

Η περίπτωση του Νίκου Αλεξίου, αντικειμενικά, ίσως να μην ανταποκρίνεται στον προσδιορισμό της κρυπτοθησκευτικής τέχνης, καθώς η θρησκευτική εσωτερικότητα και ο έντονος ορθόδοξος μυστικιστικός χαρακτήρας του έργου του είναι έκδηλος και η επαφή του με το Άγιο Όρος γνωστή. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης αναφέρεται στον μινιμαλιστικό τοίχο – τοτέμ, ο οποίος θα λατρευτεί ως Θεός στην ταινία του Σ. Κιούμπρικ «2001: Η Οδύσσεια του Διαστήματος».

Ενδιαφέρον έχει η ιδιαιτερότητα του Νίκου Αλεξίου να αποκρυπτογραφεί ποιητικά την Πατερική γλώσσα και τα νοήματα της Νηπτικής Θεολογίας με γνώμονα την σύγχρονη εικαστική ανάγνωση. Ο Αντρέι Ταρκόφσκι, στο Μαρτυρολόγιο αποποιείται κάθε ασκητική – αγιοποιητική εκδοχή που του αποδίδεται⁴⁰⁹ και αρνείται οποιοδήποτε συμβολισμό.⁴¹⁰ Αντίστοιχα ο Αλεξίου δηλώνει συνεχώς ότι τα σύμβολά του «δεν έχουν σχέση με κάποια θεολογία»⁴¹¹ και ξεκαθαρίζει ότι δεν διέπεται από καμία μεταφυσική στο έργο του. Προσωπική μου ανάγνωση είναι ότι και οι δύο προσπαθούν να αποφύγουν κάποιου είδους «χριστιανικού» στιγματισμού. Η παράδοση δεν χρησιμοποιείται φολκλορικά ούτε με διάθεση νοσταλγίας. Οι πολλαπλές αφηγήσεις, οι μεταμορφώσεις και μεταγραφές των αρχετυπικών συμβόλων σε κώδικα επικοινωνίας, αποτελούν βιωματική διαδραστική κατάσταση: το βλέμμα του θεατή και η ανάγνωσή του ολοκληρώνει το έργο.⁴¹² Είναι δεν είναι ενεργός χριστιανός ο Αλεξίου δεν μας αφορά στην έρευνα μας, αυτό που μας αφορά είναι η εικαστική μεταστοιχείωση της πίστης του:

«Πίστη για μένα είναι να κάνεις καλά τα βήματα: να αναπνέεις σωστά, να περπατάς σωστά, να κάνεις μια κίνηση. Η μίμηση. Εκεί μέσα κατάλαβα ότι το της μίμησης πράξεως σπουδαίας και τελείας, δεν έχει πεθάνει. Η Θεία Λειτουργία είναι ίσως ο μόνος τόπος στον οποίον βιώνεται αυτό. Η διαφορά εδώ είναι ότι στην ορχήστρα εκτός από το ιερατείο, λειτουργεί και ο πιστός».⁴¹³

Άυλο σύμπαν, χειροτεχνία, πνευματικότητα, μυστήριο, ρευστότητα, κίνηση, αναπνοή και ποιητικότητα, ασκητισμός και μεταφυσική· είναι χαρακτηρισμοί που αποδίδονται στα δαντελωτά σχήματα του Νίκου Αλεξίου. Θα προσθέταμε κατανυκτική ατμόσφαιρα Αποδείπνου, υπενθύμιση της χοικότητας και αδιάλειπτη προσευχή. Η εμπειρία στο Όρος, η συμμετοχή στη λατρευτική ζωή στήνουν τη ραχοκοκαλιά της μυθοπλασίας του Αλεξίου. Επάνω σε αυτή την εμπειρία πλάθει όλη την κοσμολογία του χωρίς πρόθεση κηρύγματος ή θρησκευτικής εξομολόγησής.

409 Αντρέι Ταρκόφσκι, *Μαρτυρολόγιο*, μτφ. Α. Ίσαρης, Νεφέλη, 1990, σ. 138.

410 Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας τον χρόνο*, Νεφέλη, σ. 274.

411 Παρασκευή Κατημερτζή, Χαρτί Κουζίνας, Σκίτσα Του 1744 Πρωτότυπη Έκθεση Του Ζωγράφου Νίκου Αλεξίου Από Απόψε Στην «Γκαλερί 3», *Τα Νέα*, 14/12/1999 στον Συγκεντρωτικό τόμο, ό.π., σ. 246.

412 Θεόφιλος Τραμπούλης, Χωρίς Τίτλο, Outlook, 2003.

413 Η εικόνα στο χαλί, μία συζήτηση του Νίκου Αλεξίου με τον Χριστόφορο Μαρίνο, σ. 407-419.

«Πρωτοπόρος στην Ελλάδα, το 1987 είναι ο πρώτος που δημιουργεί με την σειρά “Πρίσματα” άυλα έργα-εγκαταστάσεις που αναλύουν το φάσμα του λευκού φωτός στο χώρο, πάνω στην βροχή, κοκ. Θα ακολουθήσει η σειρά “Ηλιακά Σπίτια”, λιτές αρχιτεκτονικές κατασκευές με καλάμια που στέκονται στο χώρο σαν άυλα αρχιτεκτονήματα, αλλά πιο γνωστός ακόμη θα γίνει με τα δαντελωτά κοπτικά του έργα-μοτίβα από χαρτί, τις χάρτινες “κουρτίνες”, τα πλέγματα-“σκελετούς” από καλάμι, κοκ. Το 1995 θα βρεθεί για πρώτη φορά στο Άγιο Όρος και από τότε θα ξεκινήσει να το επισκέπτεται συχνά και σε διάφορες χρονικές στιγμές. Εκεί θα έρθει σε επαφή με την πνευματικότητα, την έκσταση και το μυστήριο, τον ασκητισμό και την μεταφυσική που θα επηρεάσουν βαθιά το έργο του. Το 2003 βρίσκεται υποψήφιος για το βραβείο ΔΕΣΤΕ, το 2005 εκπροσωπεί μαζί με την Λίζη Καλλιγά την Ελλάδα στην Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας και το 2007 παίρνει μέρος στην μεγαλύτερη και σημαντικότερη σύγχρονη εικαστική διοργάνωση στον κόσμο την Μπιενάλε Βενετίας με το μνημειακό έργο-εγκατάσταση The End το οποίο αντλεί έμπνευση από το ψηφιδωτό δάπεδο της Ιεράς Μονής Ιβήρων του Αγίου Όρους».⁴¹⁴

Με το έργο του Αλεξίου έχει ασχοληθεί συστηματικά ο Γ. Τζιρτζιλάκης, ο οποίος επιμελήθηκε και την συμμετοχή του στην 52η Διεθνή Έκθεση Τέχνης της Μπιενάλε Βενετίας και έχει γράψει εκτενή κείμενα και μελέτες, όπως και ο Χρ. Μαρίνος, ο οποίος έγραψε το θεωρητικό κείμενο για την έκθεση «Μια Εκδοχή», που πραγματοποιήθηκε στην Γκαλερί Ζουμπουλάκη σε επιμέλεια της αδελφής του καλλιτέχνη, Πόπης Αλεξίου.

414 Από το Δελτίο Τύπου της έκθεσης, “Αφιέρωμα στον ΝΙΚΟ ΑΛΕΞΙΟΥ”, γκαλερί CAN, 2016.

Διακόνημα και προσευχή

Η επίμονη διαδικασία της τέχνης του Αλεξίου, δύναται ίσως να χαρακτηριστεί και εμμονική στα όρια του καταναγκασμού. Η σολωμική έμφαση στην λεπτομέρεια, τα χειρουργικά εργαλεία σχηματοποίησης της εικαστικής συνθετικής πρακτικής ταυτοποιούν την επιτελεστική διαδικασία διακονήματος. Η τελετουργία της χειροτεχνίας στον Αλεξίου δεν αποτελεί μηχανική τεχνική επανάληψης ούτε αυτόματη σειραϊκή παραγωγή αλλά βαθύς θρησκευτικός στοχασμός. Το διακόνημα είναι ώρα βιωματικής ένωσης με το θείο μέσω της εντολής του «Αδιαλείπτως προσεύχεσθε». Η νοερά προσευχή, τρόπος ζωής και δομικής υπόστασης στα περισσότερα θρησκευτικά συστήματα αποτελεί τον νοερό κατακόρυφο άξονα ένωσης κτιστού και ακτίστου.

«Αλλ' εν τω καιρώ της προσευχής, τω Θεώ μόνω προσέχει του νοός η θεωρία και προς αυτόν τείνει πάσας τας κινήσεις αυτού και δεήσεις εκ καρδίας μετά σπουδής και θέρμης διηνεκούς προσάγει αύτω».⁴¹⁵ Ο Νίκος Αλεξίου έχει έρθει σε επαφή με την Νηπτική Ανατολική Παράδοση, γνωρίζει εκ των έσω την μοναχική ζωή, την έννοια του διακονήματος. Η πενιχρότητα των υλικών, χαρτί και καλάμι παραπέμπει στο εργόχειρο των Πατέρων της Ερήμου: το πλέξιμο των υλικών μέσα από την επαναληπτική κίνηση θυμίζει την διαδικασία πλεξίματος του κομποσκοινιού και τα ζεμπίλια που πλέκουν οι Πατέρες στο Γεροντικό (ο ίδιος αναφέρεται συχνά σε ιστορίες από το Γεροντικό). Ο τρόπος κατασκευής, η τελετουργία της εμμονικής επαναληπτικής κοπής των γεωμετρικών μοτίβων επιτρέπουν στον θεατή να επικοινωνήσει με το έργο εν τη γενέσει. Στο μοναστήρι ή στην έρημο ο μοναχός πλέκει σιωπηλά καθώς επικοινωνεί νοητά με τον θεό.

Προφανώς, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν ο Αλεξίου λέει την ευχή καθώς πλέκει. Αυτό που μπορούμε να φανταστούμε είναι ότι το καλάμι και το χαρτί σταθεροποιούνται στον χώρο μέσω του φωτός και της κίνησης. Την διαφάνεια, την έλλειψη βαρύτητας, την κατάργηση του ανθρώπινου χρόνου ο Αλεξίου τα μετατρέπει σε υλικά, τα οποία επικοινωνεί με τον επισκέπτη.

Η υλικότητα είναι στο σύνολο ευλογημένη και καθαγιασμένη άρα ιερή και χρήσιμη: τίποτα δεν πετιέται, τα κομμάτια που αποκόβονται από το χαρτί θα δημιουργήσουν ένα άλλο έργο.

«Υπήρχε ένας βασικός κανόνας: δεν πετάμε τίποτα, όλα είναι έργο. Αυτό, αυτόματα με έκανε ιδιαίτερα προσεκτική, γιατί αντιλήφθηκα ότι η συμμετοχή μου αποτελούσε κομμάτι του έργου. Ακόμα και οι σωροί από τις χρησιμοποιημένες χαρτοταινίες που υπήρχαν εκεί, υποδήλωναν στον επισκέπτη μια αόρατη τάξη».⁴¹⁶

415 Ισακ Σύρου. Λόγος 32ος περί προσευχής, (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΕΠΕ, «Γρηγόριος Παλαμάς», 1991), Τόμ. 8 Β, σελ. 77.

416 Νεφέλη Γεωργακοπούλου, Κωσταντία Μάνθο, Το ψηφιδωτό, η ψηφιοποίηση και το δαντελωτό, στο *Συγκεντρωτικός τόμος Για τον Νίκο Αλεξίου: Κείμενα*, επιμ. Πόπη Αλεξίου, Αθήνα, 2019,(έκδοση εκτός εμπορίου), σ. 75.

Υλικό

“Εγώ δε χόρτον ακούσας χόρτον νοώ, και φυτόν και ιχθύν και θηρίον και κτήνος, πάντα ως είρηται, ούτως εκδέχομαι”(Βασίλειος, Εξαήμερον 9.)

Το υλικό του ελαχίστου που χρησιμοποιεί δεν συμβολοποιείται, αποτελεί λειτουργικό μέσο μιας διαδικασίας μετασχηματισμού του. Η ειλικρίνεια του υλικού δεν έχει την αυστηρότητα των φορμαλιστών καθώς ο Αλεξίου αφήνει ανοιχτή την ερμηνεία, την ποιητικότητα και την μουσικότητα του υλικού.

«Χρησιμοποιώ αυτό το χαρτί τουαλέτας, το οποίο βρέχεται και όταν βραχεί αυτό το χαρτί δεν πιάνεται, αλλά όταν το αφήσεις να στεγνώσει επανέρχεται στην πρώτη του μορφή. Παρόλο που είναι τσαλακωμένο αν το σιδερώσεις ξαναγίνεται ίσιο. Το γιατί αυτό το χαρτί, μπορεί να βρει κανείς πολλές ερμηνείες. Μια σκέψη που κάνω είναι ότι αυτό έχει να κάνει με την πέψη. Δηλαδή με την πέψη και με την αφόδευση. Χαρτί τουαλέτας. Αυτή η ερμηνεία πρέπει να κρύβει και την αλήθεια». ⁴¹⁷



Την Black Friday του 2014, η εταιρεία που εκδίδει το παιχνίδι *Cards Against Humanity*, κυκλοφόρησε 30.000 συσκευασίες με κόπρανα ταύρου με κόστος 6 δολάρια.



417 Συνέντευξη στην Αγνή Στρουμπούλη, Δρόμο παίρνει, δρόμο αφήνει - Μια εκπομπή ως σταυροδρόμι και συνάντηση, 23/08/2002, Συγκεντρωτικός τόμος, ό.π., σ. 117.

Η λειτουργία της αφόδευσης και οι σωματικές εκκρίσεις που περιλαμβάνονται αποτελούν θέμα ταμπού ακόμα και για την σημερινή 'απελευθερωμένη' κοινωνία. Η σωματική αυτή λειτουργία, η τόσο αναγκαία για την βιολογική ύπαρξη προκαλεί αισθήματα αηδίας (καθώς συνδέεται με κάτι ρυπαρό) και αιδούς (καθώς είναι μια πράξη που επιτελείται όσο πιο κρυφά γίνεται) ενώ ταυτόχρονα είναι κοινώς αποδεκτή και αντιληπτή ως καθημερινή ιεροτελεστία (η οποία ανακουφίζει). Δεν υπάρχει βιολογικό ον που να μην συνδέεται με την διαδικασία έκκρισης περιττωμάτων, δηλαδή δεν υπάρχει στην φύση οργανισμός ο οποίος να μην αποβάλλει (ό,τι καταναλώνει) γιατί όπως υπενθυμίζει ο Αρτώ «Χωρίς τις καθημερινές λειτουργίες του σώματος, δεν θα γεννιόταν ποτέ καμιά σκέψη».⁴¹⁸ Ο Αλεξίου, επιλέγει για το «άυλο σύμπαν του', ως πρώτη ύλη το χαρτί τουαλέτας, γνωστό στην καθομιλουμένη ως 'χαρτί υγείας' ενώ συνδέει την σωματική αυτή διαδικασία με την αναζήτηση της αλήθειας, και λαμβάνοντας υπόψιν τη ρήση του Feuerbach, που είδαμε στο πρώτο μέρος της έρευνας, ότι είμαστε ό,τι τρώμε, τότε διακρίνουμε την λεπτή αίσθηση ειρωνείας που υποβόσκει όταν ξαναδιαβάζουμε το έργο του.



Βαμμένα χαρτιά, κομμένα και σιδερωμένα το πρωτογενές υλικό. Η ψευδαίσθηση της βαρύτητας, όταν το χαρτί αποκτά βαριά δομή.

418 Antonin Artaud, *Σκατά στο Πνεύμα*, μτφ. Αλ. Ζήτα. Discordia, 1997. Για τη συγκεκριμένη βιολογική λειτουργία έχουν διατυπωθεί ποικίλες αναγνώσεις και ερμηνείες. Από την φροϋδική ανάγνωση της κεκρυμμένης ευχαρίστησης και ηδονής που επιφέρει η πράξη, μέχρι τη σύνδεση της κοπρολαγνείας με το φασιστικό καθεστώς από τη σκηνοθετική ματιά του Πιερ Πάολο Παζολίνη (120 μέρες στα Σόδομα, 1975) και λίγο νωρίτερα η σουρεαλιστικής σύνδεση δείπνου και αφόδευσης, στην ταινία του Λουίς Μπουνιουέλ (Το φάντασμα της ελευθερίας, 1974), η αφόδευση προκαλεί.



Perforated Paper (papel picado), ή αλλιώς «τα λουλούδια των νεκρών» (flowers of the dead / flor de muerto).

Στο Μεξικό, η πραχτική των Papel picado, είναι αναπόσπαστο μέρος της τελετουργίας για την Ημέρα των Νεκρών. Διάτρητα χάρτινα αφιερώματα - διακοσμητικά, επιτρέπουν στις ψυχές να τα διαπερνούν και να επισκέπτονται τους δικούς τους ανθρώπους. Η υλικότητα του χαρτιού συμβολίζει την φθαρτότητα της ζωής.

«Σκέφτομαι ότι το χαρτί από τη φύση του, ως υλικό και μόνο, είναι το απόλυτο πλέγμα. Ίνες δηλαδή που συνθέτουν μια δομή. Το καλάμι έχει μία γραμμική δομή, είναι δηλαδή ένας σωλήνας που με την σειρά του απαρτίζεται από πολύ μικρούς παράλληλους σωλήνες. Το χαρτί είναι το απόλυτο πλέγμα και το καλάμι είναι η απόλυτη γραμμή. Τις δομές αυτές τις συναντάμε στα διαγράμματα της φυσικής. Οι γραμμές του καλαμιού είναι το φως που διαπερνά το πλέγμα του χαρτιού, όπως στην φύση υπάρχει μια ενέργεια που διαπερνά γραμμικά τα σωματίδια που κινούνται άτακτα. Ο συνδυασμός αυτών των δύο κινήσεων φτιάχνει ένα πλέγμα. [...] αν σκεφτείς ότι το DNA είναι ένα πλέγμα, ότι εμείς οι ίδιοι είμαστε ένα πλέγμα. Είναι σαν το κοχύλι που το φυσάς για να ακουστεί ο ήχος. Ένα όργανο όπως εννοούμε τα όργανα του σώματος. Μου έρχεται στο νου μία καταπληκτική ιστορία. Μια μέρα στο άγιο όρος, μια μέρα που έβρεχε πολύ δυνατά, συναντιέται στο δρόμο με τον ηγούμενο του μοναστηριού. Εκείνος οδηγούσε ένα τζιπ και μου είπε να το συνοδεύσω στην βόλτα του. Πάμε λοιπόν σε μια παραλία αρκετά μακριά από το μοναστήρι και μέσα στην συζήτηση αναρωτιέμαι τι σχέση μπορεί να έχει το στυλ, η γραφή, το μοναστήρι... εκείνη την ώρα περνάνε από ένα σημείο που έχουν γκρεμιστεί τα χώματα, τα πρηνή έχουν κατακυλήσει παρασύροντας ένα σπιτάκι. Είμαστε μέσα στον κατακλυσμό. Και μου λέει το εξής καταπληκτικό: “Τα χώματα, στα χώματα ανακατεύονται όλα, τα κόκαλα, οι καλοί, οι κακοί, το στυλ, οι γραφές, οι πολιτισμοί, οι ιδεολογίες”. Αυτό θα πει πλέγμα».⁴¹⁹

Η έννοια του πλέγματος και οι μεταφυσικές προεκτάσεις της δομής του και οι πολλαπλές συνυποδηλώσεις του, θα μας απασχολήσουν παρακάτω. Από το προηγούμενο απόσπασμα της συνέντευξης του Αλεξίου θα σταθούμε στην χοϊκή ερμηνεία του πλέγματος με βάση την εφήμερη υλικότητα του χαρτιού και του καλαμιού που επιλέγει ο καλλιτέχνης ως πρώτη ύλη. Η ιστορία που επιλέγει να διηγηθεί ο Αλεξίου με αφορμή το έργο του Angel Rolling up the

419 Συνέντευξη στην Αλεξάνδρα Κοροζενίδη: «Μιλώντας με τον Νίκο Αλεξίου», Angel Rolling up the Heavens, 23η Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας, Ελληνική Συμμετοχή, 2005

Heavens, θυμίζει απόσπασμα από την νεκρώσιμη ακολουθία. Το χοῦς εἶ και εἰς χοῦν με το οποίο ερμηνεύει ο καλόγερος στην ιστορία του Αλεξίου την λάσπη που σχηματίζεται από την βροχή, αποτελεί την αναπόδραστη εσχατολογική υπενθύμιση του Εκκλησιαστή ότι «ματαιότης ματαιότητων, τα πάντα ματαιότης».

Μνήμη - φόβος – θάνατος



Fear, εγκατάσταση 2000, Βραβείο ΔΕΣΤΕ, Σκήτες στο Όρος και επάνω το σχήμα της μεγαλοσημιας πλεγμένο από τον Ν. Αλεξίου.

«Ο λαβύρινθος είναι ένας άπειρος χώρος, ένας χώρος που μου δημιουργεί το ερώτημα τού πώς μπορώ να τον σχεδιάσω και να τον κατανοήσω. Αυτόν τον άπειρο χώρο, μια κατασκευή με άπειρους ορόφους και δωμάτια στον οποίο να μην υπάρχει αδιέξοδο και που κάθε παράθυρο να βλέπει προς τα έξω προσπαθούσα να τον σχεδιάσω για πολλά χρόνια».⁴²⁰

420 Αλεξάνδρα Κοροξενίδη. Μιλώντας με τον Νίκο Αλεξίου, Οκτώβριος 2005, *Συγκεντρωτικός τόμος* ό.π., σ. 336-337.

Η εγκατάσταση Fear, θυμίζει λαβύρινθο και πηγάζει από την παιδική μνήμη. Η ιερότητα της παιδικής μνήμης, καταργεί τον χρόνο, διατηρεί τον φόβο και δημιουργεί έναν δομημένο φωτεινό λαβύρινθο, ο οποίος είναι χτισμένος όπως οι σκήτες που συναντά ο Αλεξίου στο Όρος. Η σύνθεση των χάρτινων κύβων σχηματίζεται βάσει ενός μαθηματικού αλγορίθμου, έχει δηλαδή δομή. Όπως δομή και επαγωγή στο άπειρον έχει ο λαβύρινθος του ανθρώπινου φόβου.⁴²¹

«Είμαι μωρό, τεσσάρων χρονών, ίσως τριών, και είμαι νύχτα στο κρεβάτι μου. Δεν κοιμάμαι κι έχω μια αίσθηση – δεν είναι όνειρο. Βλέπω ότι είμαι στο δωμάτιο ή είμαι στην αυλή της γιαγιάς μου. Είναι αυτά τα κρητικά σπίτια με τις κλειστές αυλές με τους ψηλούς τοίχους, και στο βάθος, σε μια γωνία της αυλής υπάρχει μια σκάλα που ανεβαίνει στην ταράτσα. Εγώ κάθομαι στην άλλη γωνία της αυλής, αντιδιαμετρικά η σκάλα και σαν να φεύγω από το σώμα μου και να πλησιάζω την σκάλα, σαν κάμερα. Όσο πλησιάζω στα σκαλοπάτια, αυτά στραβώνουν. Πλησιάζω ένα από τα πατήματα της σκάλας κι αυτό είναι ένα στραβό επίπεδο... και μεγαλώνει-μεγαλώνει ή εγώ μικραίνω. Και γίνεται ένα τεράστιο επίπεδο και πετάω πάνω απ' αυτό. Είναι νύχτα, είναι γκρι, δεν ξέρω ούτε την ύλη του –τι υλικό είναι– ούτε την απόσταση που πετάω απ' αυτό. Μετά από λίγο γίνεται διάφανο και γίνεται ο ουρανός με τ' αστέρια μας, ο γαλαξίας. Είναι ένας φόβος, οι πόρτες, τα δωμάτια τα σκοτεινά και κατά κάποιο τρόπο αυτή η αίσθηση ακολουθεί όλη μου τη δουλειά μέχρι σήμερα.»⁴²²

Η μνήμη και δη η παιδική μνήμη συνδέεται με την απώλεια και την αρχέγονη έννοια του Φόβου. Η μνήμη είναι ζωντανή και απροσδιόριστη, είτε ως συναισθησία, είτε ως ροή εικόνων και αισθημάτων και για αυτό μόνο αποφαστικά μπορεί να προσεγγιστεί:

«Πώς αποτυπώνεται όμως στην μνήμη μας αυτή η μέρα; Σαν κάτι όμορφο, απροσδιόριστο, χωρίς σκελετό ή σχήμα, Σαν σύννεφο [...] η γνήσια καλλιτεχνική εικόνα βασίζεται πάντοτε σε ένα οργανικό σύνδεσμο μεταξύ ιδέας και φόρμας».⁴²³

Ο Αλεξίου, έχει πλέξει πάνω από 100 έργα με το σχήμα του κόκκινου σταυρού. Το μοτίβο αυτό, το συναντάμε στο σχήμα της μεγαλοσχημίας των μοναχών. Η ζωή του μοναχού συνδέεται με την διαρκή μνήμη θανάτου ενώ η κουρά, αποτελεί την γαμήλια τελετή με τον 'Νυμφίο' Χριστό. Θα παραθέσουμε απόσπασμα συνέντευξης του καλλιτέχνη στον Χριστόφορο Μαρίνο, με αφορμή το έργο στην Μπιενάλε της Βενετίας.

«Δηλαδή, ο βίος του μοναχού είναι τάφος: να μάθει κανείς το κρεβάτι του να είναι ο τάφος, το κελί του να είναι τάφος. Αν διαβάσεις τις επιστολές του πατέρα Παϊσίου, που είναι κείμενα-οδηγίες προς ναυτιλομένους, έχουν πολύ ενδιαφέρον. Το «άλφα» του Παϊσίου για έναν νέο μοναχό περιγράφει μια εικαστική εγκατάσταση. Λέει, ας πούμε, «μαύρο τραπεζομάντηλο». Αυτό είναι κάτι όμως που εγώ δεν το ξέρω. Αυτό το μαθαίνεις όταν περάσεις την όχθη αυτή.

421 Γιάννης Κωνσταντινίδης, Η γκαλερί CAN "αγιογραφεί" τον σπουδαίο - και πρόωρα χαμένο - εικαστικό Νίκο Αλεξίου, Lifo, 7.10.2016.

422 Οι Έλληνες, Νίκος Αλεξίου Με τη Σοφία Τσιλιγιάννη, *Συγκεντρωτικός τόμος*. Ό.π., σ. 127

423 Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας τον χρόνο*, Νεφέλη, σ. 30, 35.

Δεν το ξέρει αυτός που είναι απ' έξω. Επομένως, δεν ξέρω τι είναι. Υποψιάζομαι ότι είναι ο έρωτας του θανάτου. Δηλαδή, τι σημαίνει να ερωτευθώ αυτό το σκοτάδι, να ερωτευθώ τον θάνατο και να συμβαίνει όλο αυτό, όλα αυτά τα πυροτεχνήματα, τα τέλεια πράγματα, όλα να είναι φωτεινά, όλα μαγικά, όλοι όμορφοι. [...] Το επάγγελμα του μοναχού είναι η παρατήρηση και μόνο. Παρατηρείς τον εαυτό σου μέσα από τους άλλους, μέσα από το πρόσωπο των άλλων κι έτσι μαθαίνεις τον εαυτό σου. Ο καθρέφτης είναι το πρόσωπο του άλλου. Δεν υπάρχουν καθρέφτες στα μοναστήρια. Κι αυτό το συνεχές «μπες-βγες», που καθένας δεν ξυπνάει κάθε μέρα με τα ίδια κέφια, συμβαίνει σε όλους. Βέβαια, αυτή την «ταλάντωση» εκείνοι την ονομάζουν Πτώση. Συμφιλιώνεσαι με αυτό και είσαι απαθής. Έχω πάθει αλλά δεν είναι και τίποτα τρομερό. Είμαι άγιος αλλά δεν είναι κάτι ξεχωριστό. Το ενδιαφέρον είναι αυτή η ταλάντωση, το να την παρακολουθείς. Την βλέπεις καταρχήν στους άλλους, την βλέπεις στον καθένα.[...].⁴²⁴

Ο έρωτας του σκοταδιού δεν είναι μονοδιάστατο τέλος, δεν είναι ο τελικός θάνατος καθώς εμπεριέχει όλα τα χρώματα. Ο Αλεξίου, στο διάστημα που έμεινε στο νοσοκομείο, τραβούσε καθημερινά φωτογραφίες από το δωμάτιο του μέχρι που πέθανε. Στην ίδια συνέντευξη θα πεί ότι «Ο Μονόλιθος του Κούμπρικ είναι μια οθόνη. Είναι το παράθυρο για να μπεις σ' αυτήν την άλλη διάσταση του ταξιδιού. Και αφού μπεις μέσα στην οθόνη, μετά είναι ο δεύτερος άξονας, η «γκαλάκτικα» το αστρόπλοιο. Είσαι μέσα πια στο όχημα και ταξιδεύεις. Είναι οι ξεκάθαροι νομίζω αυτοί οι δύο άξονες». Αυτοί οι δύο άξονες, θα λέγαμε ότι στήνουν όλα του τα έργα.

Η θρησκευτικότητα του Αλεξίου είναι η κοσμική συνείδηση, η έξοδος από την χρονικότητα και η αναγωγή στην αιωνιότητα. Είναι το «ωκεάνιο αίσθημα», (oceanic feeling) όπως αποκαλείται στον επιστολικό διάλογο Romain Rolland και Freud το 1929⁴²⁵, η θρησκευτική ένωση με το σύμπαν. Η εμπειρική εκστατική κατάσταση αυτή, περιγράφεται συχνά ως άφατο συναίσθημα αιωνιότητας και πληρότητας, το οποίο πλημμυρίζει τον θρησκευόμενο, τον άθεο, τον αγνωστικιστή: τον άνθρωπο.

424 The End Η εικόνα στο χαλί. Μια συζήτηση του Νίκου Αλεξίου με τον Χριστόφορο Μαρίνο στο: ...για τον Νίκο Αλεξίου, σ. 416 – 419.

425 Ο Freud προλογίζει την επιστολή: "My dear Friend, Your letter of December 5, 1927, containing your remarks about a feeling you describe as "oceanic" has left me no peace. "
[<https://www.pep-web.org/document.php?id=zbk.051.0388a> (02/01/2020)].



Κύματα, 2004, Πλατεία Ασωμάτων. Με αφορμή Ολυμπιακούς Αγώνες στην Αθήνα. Γλυπτική κατασκευή, αποτελούμενη από τρεις κυματιστές επιφάνειες με διάτρητο διάκοσμο, εμπνευσμένο από βυζαντινά μοτίβα, που τοποθετούνται κάθετα στο έδαφος.



Ηλιακό δωμάτιο, 1987-1992



Black curtain, Μ ΗΚΑ, Αμβέρσα.

Ιερή σιωπή κρατάτε

Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Ταύροις, Πάρδος*

Ο μυστικισμός του Αλεξίου εμπεριέχει την απολυτότητα της ιερής σιωπής και της εγκράτειας. Ούτως η άλλως, σιωπή και μάνητα, είναι οι δύο όψεις της θέωσης (σιωπή και trance). Ο Cage διατείνεται σθεναρά ότι δεν υφίσταται απόλυτη σιωπή καθώς πάντα κάτι δημιουργεί ήχο ή καλύτερα, για να είμαστε ακριβείς, η ίδια η σιωπή είναι το έργο, απόδειξη η περίφημη σύνθεση 4'33" (1948). Παρόμοια, δεν υφίσταται ο άδειος – κενός χώρος (void space): πάντα υπάρχει κάτι να δούμε. Οι αλληπάλληλες διάτρητες κουρτίνες του Αλεξίου προσφέρουν την οπτική ικανοποίηση της αυταπάτης: βλέπεις και δεν βλέπεις, υπάρχει χώρος και δεν υπάρχει, είναι άδειος – είναι γεμάτος.

«Η πληρότητα -- το να αντιλαμβάνεται κανείς το χώρο σαν κάτι το γεμάτο, έτσι που οι ιδέες να μην μπορούν να εισχωρήσουν -- σημαίνει το αδιαπέραστο. Αυτός που σωπαίνει γίνεται αδιαφανής για τον άλλο' η σιωπή του άλλου μας προτρέπει σε άπειρες ερμηνείες της που θα μπορούσαν να την εξηγήσουν μετατρέποντάς την έτσι σε ομιλία [...] Αν ο χρόνος ή η ιστορία, είναι το μέσον της ξεκάθαρης, συγκεκριμένης σκέψης, η σιωπή της αιωνιότητας μας προετοιμάζει για μια σκέψη πέρα από την σκέψη, που από την οπτική γωνία του παραδοσιακού τρόπου του σκέπτεσθαι και των συνηθισμένων τρόπων χρήσεως του μυαλού μας μπορεί να αφήσει την εντύπωση ότι δεν πρόκειται καθόλου για σκέψη -- αν και δεν αποκλείεται να είναι το έμβλημα ενός νέου, δύσκολου τρόπου σκέψης».⁴²⁶

Η σιωπή δεν αντιμετωπίζεται ως πράξη μη λόγου. Τα κενά τού λόγου, ως πράξη in absentia, παράγουν τον λόγο⁴²⁷ και ευνοούν την επικοινωνία. Το σύμπαν του Αλεξίου, ο διάτρητος χώρος δεν είναι κενός. Η προτροπή του ψαλμωδού «σχολάσατε καὶ γνῶτε ὅτι ἐγὼ εἶμι ὁ Θεός·» (Ψαλμός 46:10) σημαίνει την βαθειά σιωπή, την ησυχία και την απομάκρυνση από κάθε κοσμική τύρβη καθώς όσο υψώνεται ο νους και εντυφεί στον υπέρνοο γνόφο, τόσο χάνεται η ανάγκη ομιλίας⁴²⁸. Αν η βυζαντινή τέχνη χρησιμοποίησε τα φύλλα χρυσού για να

426 Σούζαν Σόντακ, *Η Αισθητική της Σιωπής*, μτφ. Νανά Ησαΐα, Εγνατία, Αθήνα, 1983, σ. 42, 43.

Η σιωπή αποτελεί για την Σούζαν Σόντακ καταφυγή και απαγκιστρωτικό του καλλιτέχνη σε έναν βερμπαλιστικό κόσμο: «έσχατη ενός άλλου κόσμου χειρονομία τού καλλιτέχνη με [...] τη σιωπή απελευθερώνεται απ' όλα όσα τον υποδουλώνουν σ' έναν κόσμο που παρουσιάζεται σαν πελάτης, σαν καταναλωτής, σαν ανταγωνιστής, σαν αυθαίρετος κριτικός και σαν διαστρεβλωτής τής δουλειάς του [...] | πρόκειται περισσότερο για μια κίνηση σε έναν ορίζοντα σιωπής».

Η αισθητική τής σιωπής, σ. 23. Εκ διαμετρικά αντίθετη είναι η μυστικιστική – Πατερική σιωπή, όπου ο ανθρώπινος λόγος αντικαθίσταται από την νηπτική προσευχή του νου.

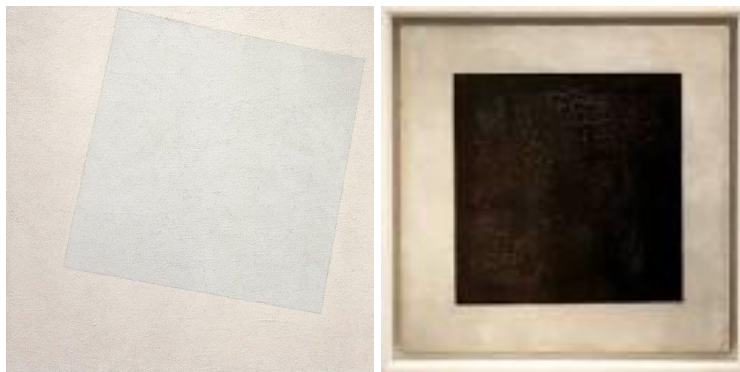
427 Γιάννης Λεοντάρης, «Για το λευκό στη λογοτεχνία —από τη σιωπή του αναγνώστη στην ανάγνωση της σιωπής», *Πολίτης*, τ. 57:

«Μερικές από τις γονιμότερες προσεγγίσεις(τού προβλήματος τής σιωπής) ανήκουν στους Βόλφγκανγκ Ίζερ, Τζώρτζ Στάινερ, Πιέρ Βάν Ντέν Χέυβελ, Ρολάν Μπάρτ, Ούμπέρτο Έκο και Σούζαν Σόντακ. Οί οροί που έχουν ως επί τό πλείστον χρησιμοποιηθεί για να περιγράψουν οτι ονομάσαμε σιωπή είναι λευκό (Ίζερ, Έκο, Μπάρτ) και σιωπή (Βάν Ντέν Χέυβελ, Στάινερ, Σόντακ). Άλλα συνώνυμα συναντώνται επίσης, όπως μή-λεχθέν (non-dit), τρύπες, κενά, χάσματα τού κειμένου, μή-λόγος (non-parole) κ.ά. Ο Μπάρτ, στο Βαθμό μηδέν τής γραφής, αναφερόμενος στον Ξένο του Καμύ, κάνει λόγο για τήν ολοκλήρωση ενός «σύλ αποουσίας που ισοδυναμεί σχεδόν με μία ιδεώδη αποουσία στυλ»

428 Διονυσίου Αρεοπαγίτου, *Περί Μυστικής Θεολογίας*, Εισαγωγή: Vladimir Losky, Φιλόσοφος λόγος, Πολύτυπο, 1983, σ. 37-47.

αποδώσει τον κενό χώρο, ως άυλο χωροχρόνο, ο Αλεξίου κάνει ακριβώς το ίδιο από - υλοποιώντας τον χώρο και αφαιρώντας από το υλικό την βαρύτητα. Ο χρόνος του Αλεξίου δεν είναι μονοσήμαντος αλλά 'μεταμορφωμένος', νοείται έξω από τον 'κοσμικό' χρόνο⁴²⁹ όπως ο «συμπευκνωμένος χρόνος» της Θείας Λειτουργίας. Αντίστοιχα, το μαύρο και λευκό τετράγωνο του Kazimir Malevich, υποδηλώνει την πληρότητα μέσα από την απουσία σχήματος. Το κενό του Σύμπαντος που δημιουργεί ο Αλεξίου, είναι η αποδημιουργία, η σιωπή του Θεού μέσα στην Δημιουργία⁴³⁰ ή μια εικαστική αποτύπωση της αποφατικής και ερμηνείας:

«Έτσι, σε οποιοδήποτε πράγμα δώσουμε το όνομα «πραγματικότητά» θα είναι το άπειρο που δεν έχει ούτε βάρος, ούτε μέτρο, ούτε χρόνο, ούτε χώρο, ούτε απολυτότητα, ούτε σχετικότητα, που δεν κλείστηκε ποτέ σε μορφή. Η πραγματικότητα δεν μπορεί να είναι αντικείμενο αναπαράστασης ή γνώσης. Τίποτα δεν μπορεί να είναι αντικείμενο γνώσης, αλλά ταυτόχρονα αυτό το αιώνιο "τίποτα" υπάρχει».⁴³¹



Kazimir Malevich, White on White 1918 και μαύρο τετράγωνο.

Η σιωπή είναι η προϋπόθεση της θεοπτίας, ο Μωυσής έζησε σαράντα χρόνια στην πλήρη απομόνωση «μόνω συζώ εαυτώ και δια ησυχίας ενατενίζων αμετεώριστως την θεωρία των αοράτων». Η αεροπαγίτικη μυστικιστική ένωση αποκαλύπτεται μέσα στην απόλυτη σιωπή καθώς όσο ανεβαίνουμε προς τα πάνω στον υπέρνοο γνόφο εισερχόμαστε στην θεία ησυχία του ανέκφραστου μυστηρίου.⁴³² Η σιωπή θεοποιείται στο πρόσωπο της Παναγίας: «Για την σωστή σύλληψη και κατανόηση του Λόγου, απαραίτητη είναι η σιωπή. Το ύψιστο πρότυπο

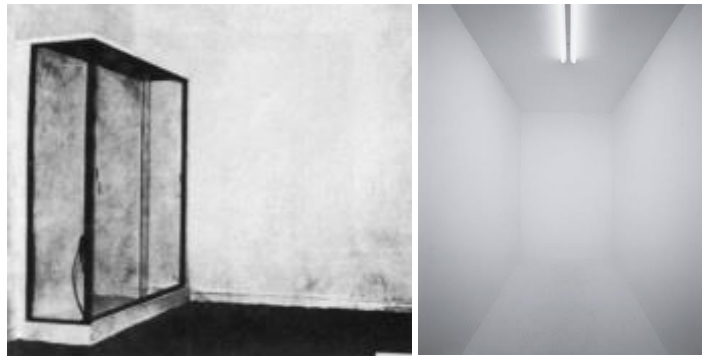
429 Όπως το διατυπώνει ο Μ. Βασίλειος είναι ο χρόνος, ο οποίος έχει εξαφανίσει το παρελθόν, το μέλλον δεν έχει έρθει ακόμα ενώ το παρόν δεν προλάβουμε να το αισθανθούμε.
«Ή οὐχί τοιοῦτος ὁ χρόνος, οὗ τὸ μὲν παρελθὸν ἠφανίσθη, τὸ δὲ μέλλον οὕτω πάρεστι, τὸ δὲ παρόν πρὶν ἢ γνωσθῆναι διαδιδράσκει τὴν αἴσθησιν;».

430 Αποστόλης Αρτινός, Σιμόν Βέλ: Η ανυποχώρητη πίστη, *Αυγή*, 24.07.17.

431 Κ. Malevich, Ο Θεός δεν είναι έκπτωτος, μ.τ.φ., Δ. Χορόσκελης, στο *Γραπτά*, σ. 180. Ο Ιωάννης Δαμασκηνός ορίζει αποφατικά τον Θεό:
«Ὅτι μὲν οὖν ἔστι Θεὸς ἄναρχος, ἀτελεύτητος, αἰώνιος τε καὶ αἴδιος, ἄκτιστος, ἄτρεπτος, ἀναλλοίωτος, ἀπλοῦς, ἀσύνθετος, ἀσώματος, ἀόρατος, ἀναφής, ἀπερίγραπτος, ἄπειρος, ἀπερινόητος, ἀπερίληπτος, ἀκατάληπτος, ἀγαθός, δίκαιος, πάντων κτισμάτων δημιουργός».

432 Δ. Αεροπαγίτου, *Περί μυστικής θεολογίας*, PG 3, 1033B.

στην περίπτωση αυτή είναι το πρόσωπο της Παναγίας. Με απόλυτη υπακοή στο θέλημα του Θεού και μετά από μακρά περίοδο σιωπής συνέλαβε τον ίδιο τον Θεό Λόγο, με σιωπή τον κυοφόρησε [...] όταν γέννησε τον Χριστό, διατηρούσε όλα τα θαυμαστά γεγονότα που συνδεόταν με το πρόσωπό του σιωπηρά στην καρδιά της». ⁴³³ Η ασκητική σιωπή κάλλιστα μπορεί να ερμηνευθεί ως η άλλη όψη της διονυσιακής έκστασης :η πλήρης απουσία λόγου απέναντι στην μάνητα. Η σιωπή στην καλλιτεχνική διαδικασία είναι μέρος της διαδικασίας και κάποιες φορές είναι το ίδιο το έργο. ⁴³⁴ Η μέθοδος Αμπράμοβιτς της διάσημης καλλιτέχνιδας είναι βασισμένη σε μια ασκητική τελετουργία πρακτικών που εστιάζουν στην αναπνοή, την ακινησία, την συγκέντρωση και την σιωπή. Ο R. Otto θεωρεί την σιωπή, ως αναπόσπαστη διαδικασία της μυστηριακής *tremendum majestas*.



Yves Klein, "Empty" room για τη έκθεση "Immaterial Pictorial Sensibility", Museum Haus Lange, Krefeld, 1961.

Το 1958, ο Yves Klein για δύο μέρες καθάριζε και έβαφε εν είδει αγιασμού – εξορκισμού, την γκαλερί Iris Clert. Ο ίδιος διατεινόταν ότι ήθελε να ‘καθαρίσει’ κάθε ίχνος των προηγούμενων καλλιτεχνών. Ο κενός χώρος με τους λευκούς τοίχους ήταν το εκθεσιακό έργο τέχνης. Περί του τίποτε ως δημιουργικής θεματικής γράφει ο Φλωμπέρ: «Αυτό που θά ‘θελα να δημιουργήσω, είναι ένα βιβλίο για το τίποτα, είναι ένα βιβλίο χωρίς εξωτερικά στηρίγματα, που θα μπορούσε να σταθεί από μόνο του χάρη στην εσωτερική δύναμη του ύφους του, όπως η γη στέκεται στον αέρα [...]». Προφανώς το φλωμπερικό τίποτα ως κενός τόπος και ως δημιουργία είναι πλήρες καθότι αυτόαρκες. Ο Ιερός Αυγουστίνος στις Εξομολογήσεις (11, 9, 1) κάνει λόγο για την αποστομωτική δύναμη που ασκεί το ‘numen’. Ο Μάξιμος ο Ομολογητής,

433 Γ. Μαντζαρίδης, *Οδοιπορικό θεολογικής ανθρωπολογίας*, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου, Άγιον Όρος. σ. 271.

434 Susan Sontag για τον ρόλο της σιωπής ως πνευματικό γνώρισμα της τέχνης σε μια εκκοσμικευμένη πραγματικότητα: «Κάθε εποχή χρειάζεται να επανεφεύρει το εγχείρημα της «πνευματικότητας» για τον εαυτό της. (Πνευματικότητα = σχέδια, ορολογίες, έννοιες συμπεριφοράς που αποσκοπούν στην επίλυση των οδυνηρών δομικών αντιφάσεων εγγενών στην ανθρώπινη κατάσταση, στην ολοκλήρωση της ανθρώπινης συνείδησης, στην υπερβατικότητα). Στην εποχή του μοντερνισμού, μία από τις πιο δυναμικές μεταφορές για το πνευματικό εγχείρημα είναι η «τέχνη». Οι δραστηριότητες του ζωγράφου, του μουσικού, του ποιητή, του χορευτή, με το που ομαδοποιήθηκαν υπό αυτόν τον κοινό όρο (μια κίνηση αρκετά πρόσφατη), ανέδειξαν έναν ιδιαίτερα ευπροσάρμοστο χώρο επάνω στον οποίο μπορούν να στηθούν τα επίσημα δράματα που βασανίζουν τη συνείδηση, με το κάθε ατομικό έργο τέχνης να αποτελεί ένα λίγο πολύ εύστοχο παράδειγμα ρύθμισης ή συμφιλίωσης των αντιθέσεων αυτών. Φυσικά, ο χώρος αυτός χρειάζεται διαρκή ανακατασκευή. Όποιος και να είναι ο στόχος που τίθεται για την τέχνη αποδεικνύεται τελικά περιοριστικός, εάν τεθεί σε αναμέτρηση με τους ευρύτερους στόχους της συνείδησης. Η τέχνη, ως μία μορφή μυστικοποίησης και η ίδια, υπόκειται σε διαδοχικές κρίσεις απομυστικοποίησης: παλαιότεροι καλλιτεχνικοί στόχοι βάζονται και φαινομενικά αντικαθίστανται: παρωχημένοι χάρτες της συνείδησης επανασχεδιάζονται».

χρησιμοποιεί το τίποτα και την πληρότητα ως για να προσδιορίσει το Απόλυτο: «Ο Θεός είναι του εαυτού του και όριο και τόπος και τίποτε δεν απλώνεται πέρα από τον Θεό. Αλλά και στα άπειρα αυτός βάζει πέρας».⁴³⁵

Ο Yves Klein το 1958 θα προτείνει την «κενή έκθεση», στην οποία ο θεατής ερχόταν αντιμέτωπος με τον εντελώς άδειο χώρο της γκαλερί. Βλέπουμε την ανάγκη του μετανεωτερικού καλλιτέχνη για την σιωπή. Οι κώδικες σημειολογίας, ο «λεκτικός συλλαβισμός»⁴³⁶ δεν δύναται να περιγράψει την θεία έκσταση παρά μόνο αποφατικά και σιωπηλά.



Piero Manzoni, Artist's Breath. Η αναπνοή ως ιερή διαδικασία μετατρέπεται σε τέχνη.

Έργο είναι και η ψυχή του καλλιτέχνη αν αναλογιστούμε το έργο του Piero Manzoni, Artist's Breath όπου αναπνοή ως ιερή διαδικασία μετατρέπεται σε καλλιτεχνικό έργο. Ο Γρηγόριος ο Θεολόγος ορίζει τον άνθρωπο ως ένωση «λόγου τε και αλόγου» καθώς η εικόνα του θεού ενυπάρχει στον άνθρωπο ως ψυχή καθώς εμφυσήθηκε και έγινε ζωή, η ψυχή δηλαδή είναι «άημα (αναπνοή) θεού». Η θεϊκή καταγωγή του ανθρώπου τονίζεται από το γεγονός ότι είναι φύσει καλός: ενυπάρχει δηλαδή στην ανθρώπινη γενετική μνήμη (DNA) ως η ιερή ουσία της θείας πνοής.

435 Αγίου Μαξίμου Ομολογητού, *Σχόλια εις το 'Περί θείων ονομάτων', ιγ'*, PG 4, 405.

436 Βασίλειος Γαϊτάνης Homo Mediator και Homo Theologicus, εκδ. Γρηγόρη, σ. 147. Στο ίδιο στη σ. 148, υπ. 35, διαβάζουμε ότι η γλώσσα ως μλεσο επικοινωνίας είναι μια συνομιλία πτώσης καθώς «η ιδανική ομιλιακή κατάσταση δεν είναι απλώς η υπέρβαση των εξωτερικών καταναγκασμών Ο όπως διατείνεται ο Habermas, αλλά η υπερβατική θεμελίωση της επικοινωνίας στην αρχέγονη επαφή με το Θεό – Πλάστη και όχι σε μια ιδεατή κατάσταση επικοινωνιακής «λύτρωσης». Δηλαδή, η αρχέγονη προπρωτική κατάσταση δεν έχει διάκριση υπικεμενικότητας και αντικεμενικότητας καθώς η κτίση επικοινωνεί εν Θεώ.

“Angel Rolling up the Heavens” συμμετοχή 23η Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας, 2005.

«Ήταν ένας ποιητικός τίτλος για να εξηγήσω την διαδικασία [...] τον τίτλο Angel Rolling up the Heavens τον δανείστηκα από μια πολύ ωραία έκδοση για την Μονή της Χώρας [προφανώς αναφέρεται στο βιβλίο Chora: The Scroll of Heaven], όπου πάνω από την σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας είναι ένας άγγελος που κρατά ψηλά στα χέρια του το σύμπαν σαν ρολό, σ' έναν πάπυρο. Αυτή η εικόνα μού ταίριαζε στην δικιά μου διαδικασία, ότι τίποτε δεν πετάω, από το ένα έργο περνάω στο άλλο, δηλαδή το μέρος γίνεται όλον και το όλον ξαναγίνεται μέρος».

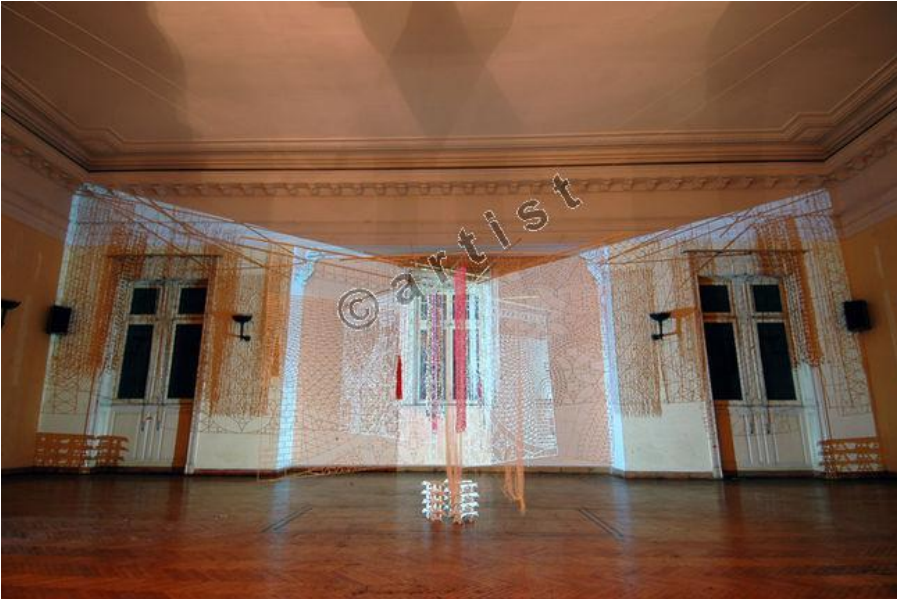
Το έργο του Αλεξίου υπερβαίνει την έννοια της χρονικότητας και της ύλης καθώς είναι μόνιμα work in progress και μετασχηματίζεται. Η μεταφυσική πίστη στις αναδιπλώσεις του χρόνου και η αχρονικότητα του έργου έχει μελετηθεί εκτενώς από τον Χριστόφορο Μαρίνο.⁴³⁷



437 Χριστόφορος Μαρίνος, *Στο τέλος του χρόνου. Ο Μεγάλος Κήπος του Νίκου Αλεξίου*, Zoumboulakis Galleries, 2019, σ. 14,15.

Η Γκαλερί Ζουμπουλάκη παρουσίασε την έκθεση με θέμα Μια Εκδοχή του έργου που παρουσίασε ο Νίκος Αλεξίου το 2005-2006 στο Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού στην Αλεξάνδρεια, παράλληλα με την 23η Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας. Η έκθεση έγινε σε σχεδιασμό και επιμέλεια της Πόπης Αλεξίου.

Και Νίκος Αλεξίου - ο ποιητής της ύλης (1960-2011) της Φαίης Τζανετουλάκου στον *Συγκεντρωτικός τόμος Για τον Νίκο Αλεξίου*: Κείμενα, επιμ. Πόπη Αλεξίου, Αθήνα, 2019,(έκδοση εκτός εμπορίου), σ. 47.



Ο Αλεξίου μιλάει με αυτή την σιωπή και μέσα από αυτήν, καλεί τον επισκέπτη να συμφάγει, να κοινωνήσει νοητά στον Μυστικό δείπνο που έχει στρώσει, στα τραπέζια που είναι τοποθετημένα στην μέση της εγκατάστασης. Ο κατακόρυφος άξονας είναι η βάση στην οποία εκτείνεται η εγκατάσταση. Η εγκατάσταση θυμίζει συνεχή δέηση και επίκληση ικεσίας, εξάλλου πριν από το φαγητό πραγματώνεται η προσευχή για τον επιούσιον.



“Angel Rolling up the Heavens”, η νέα εκδοχή στην γκαλερί Ζουμπουλάκη.



Τα αιωρούμενα διάτρητα έργα, δομημένα σε στιβαρό οργανικό δεσμό, δημιουργούν νοητές αέρινες κολώνες οι οποίες στον κατακόρυφο άξονα που δημιουργούν ενώνουν μυστικά τη γη με τον ουρανό. Σε ειδικά κατασκευασμένα τραπέζια εκτίθενται αποσπάσματα – θραύσματα του συνόλου της δουλειάς του, ανασυνθέτοντας μία καινούργια εγκατάσταση. Η διαδικασία παραγωγής γίνεται έργο.



Στην εγκατάσταση τα 'αγγελικά' αιωρούμενα σχήματα που θυμίζουν χερουβείμ, υπερυψώνονται στον νοητό άξονα που δημιουργείται επάνω από τα τραπέζια. Τα τραπέζια, είναι η απτή υλικότητα, είναι το χώμα που μεταπλάθεται σε ψυχή, είναι ο άρτος που θα γίνει σώμα Χριστού. Ο Χριστόφορος Μαρίνος, προβαίνει σε μια πρωτότυπη διατύπωση, ότι τα τραπέζια ίσως να συμβολίζουν την (ανθρώπινη) προσπάθεια για χρονική οργάνωση και δομή: [...] Κάτω ακριβώς από τα αιωρούμενα έργα, τα οποία ήταν κρεμασμένα σε πυκνή διάταξη στο κέντρο της αίθουσας, ο Αλεξίου είχε τοποθετήσει δώδεκα όμοια τραπεζάκια μοναστηριακού τύπου σε τρεις επάλληλες ομάδες των τεσσάρων. Κάθε ένα από τα τραπεζάκια μακέτες ήταν επιμελώς στρωμένο με ένα ρυζόχαρτο πιασμένο με τέσσερα ξύλινα μανταλάκια. Η παρουσία των τραπεζιών στο χώρο στην καθορισμένη θέση και διάταξη, επιδέχεται ποικίλες ερμηνείες, για παράδειγμα να θεωρήσουμε ότι κάθε τραπέζι αντιστοιχεί σε ένα μήνα, τότε όλα μαζί συμβολίζουν μια χρονική εστία, ένα συμπυκνωμένο απόσταγμα εμπειρίας με αναφορές στην ιδιόρρυθμη χρονικότητα του κοινοβιακού μοναχισμού, όπως την βίωσε ο Αλεξίου κατά τις διαμονές του στο Άγιο Όρος. Η αναδρομική ματιά, η επανάληψη και η αντιγραφή, η περισυλλογή και η μέθεξη βρίσκονται στο επίκεντρο αυτής της τελετουργικής χειρονομίας, που θυμίζει θεατρικό σκηνικό σε σμίκρυνση [...].⁴³⁸

Στην μοναστηριακή ζωή όπως σωστά επισημαίνει και ο Μαρίνος, ο χρόνος δεν υφίσταται με τα κοσμικά όρια, οι μήνες δεν μετριοούνται με το ημερολόγιο αλλά με τους κόμπους του κομποσκοινιού. Αυτό που προκαλεί εντύπωση και ίσως ξενίζει τον θεατή είναι το γεγονός, ότι τα τραπέζια του Αλεξίου, δεν συνδέονται ποτέ με την τροφή και την πόση. Όλο ο μικρόκοσμος εργόχειρου που επιλέγει κάθε φορά να στήσει στα τραπέζια δεν παραπέμπει ποτέ σε 'τράπεζα'(συν-) εστίασης αλλά περισσότερο σε πάγκο χειρώνακτα εργάτη ή σε μυστικιστική Αγία Τράπεζα στην οποία θα επιτελεστεί το Μυστήριο της μεταστοιχείωσης της υλικότητας της κτίσης σε άυλη, πάντα μέσω της προσευχής.

438 Χρ. Μαρίνος, Στο τέλος του χρόνου. Ο Μεγάλος Κήπος του Νίκου Αλεξίου, Zoumboulakis Galleries, 2019, ό.π., σ. 15 – 16.

The End, Venice Biennale, 2007

Η έκταση κι η ψυχεδέλεια



Η Μονή Ιβήρων, Άγιον Όρος και το ψηφιδωτό.



The End, Η ελληνική συμμετοχή στη Venice Biennale, 2007.

Η συμμετοχή στη Biennale με τίτλο *The End*, είναι μια σπονδυλωτή εγκατάσταση από ετερόκλητα υλικά, χειροποίητα, κομμένα χαρτιά, νήμα βιβλιοδεσίας, κόλλες και ψηφιακές προβολές, μοτίβα και οπτικοί κώδικες. Ανακατασκεύασε το επιδαπέδιο ψηφιδωτό της Μονής Ιβήρων (11ου αιώνα), χρησιμοποιώντας ένα δεύτερο μοτίβο που στηριζόταν στα σχέδια του Ουκρανού μοναχού του 18ου αιώνα Βασιλείου Γρηγόροβιτς Μπάρσκι, που είχε περιηγηθεί το Όρος.

«Το έργο αυτό λειτουργεί ως μια θεατρική μηχανή. Γιατί το ίδιο του το στήσιμο «παίζει» με τον θεατή. Μετά από την πύλη της εγκατάστασης, υπάρχει μια μεγάλη οθόνη με μια προβολή video και καλείται ο θεατής να πάει από πίσω, να περιπλανηθεί ουσιαστικά μέσα στην «σκηνή». Μέσα στην καρδιά της μηχανής. Έτσι ο θεατής δεν παρακολουθεί απ' έξω, αλλά μπαίνει σ' ένα πράγμα που τον περιβάλλει από παντού.. Πίσω από την οθόνη υπάρχουν

επίσης κάποια επάλληλα κρεμασμένα «δαντελωτά» κι ακολουθούν τα πανό με διάφορα σχέδια από την μονή Ιβήρων». ⁴³⁹ Η συνδιαλλαγή δηλαδή επισκέπτη και έργου λαμβάνει την μορφή της ανεστραμμένης κήσης, ο επισκέπτης καλείται να μπει μέσα στην μήτρα του έργου.

Για την επιλογή να “αφιερωθεί” 10 χρόνια στο δάπεδο της μονής Ιβήρων θα πει:

«Έρχεσαι αρχικά σε επαφή με κάτι και δεν ξέρεις τι είναι αυτό που σε συγκινεί...Θα μπορούσε να ήταν και κάτι άλλο. Αυτό το δάπεδο όμως, καθώς βρισκόταν στο κέντρο του ναού και ζώντας μέσα στο μοναστήρι το περπατούσα αρκετές φορές την μέρα. Οπότε η επιλογή του είχε να κάνει με το βίωμα που είχε αναπτυχθεί, με την οικειότητα που είχα μαζί του». ⁴⁴⁰ Η εκκλησία στην μοναστηριακή ζωή, είναι το *axis mundi*, το κέντρο του σύμπαντος καθώς όλη η μοναστική ζωή δομείται με βάση τη λειτουργική ζωή. Το τετράγωνο λοιπόν του δαπέδου της Μονής είναι η ‘ζωηφόρος’ δύναμη: αν δεν ανοίξει η εκκλησία, δεν υπάρχει μοναστήρι. «Όταν είσαι σε ένα μέρος όπου τρεις τέσσερις φορές την ημέρα πάνε στην εκκλησία και σταυροκοπιούνται, κάνουνε μετάνοιες και ψάλλουνε, μια φορά δεν θα πας, δυο φορές δεν θα πας, ε, την τρίτη φορά θα πας γιατί όλοι είναι εκεί. Κάποια στιγμή μες στην εκκλησία πάει το βλέμμα πάνω, πάει κάτω, ποιος μπήκε, ποιος βγήκε: Εγώ κοιτούσα το δάπεδο της μονής. Το παρατήρησα μία, δυο. Μετά δεν πας εσύ, έρχεται αυτό και σε βρίσκει σαν χαλκομανία μες στα μούτρα σου». ⁴⁴¹

Για τους μοναχούς της μονής το δάπεδο δεν συμβολίζει τίποτα, έχει απομαγικοποιηθεί από την καθημερινότητα αντίστοιχα όπως δεν συμβολίζει για εμάς κάτι ιδιαίτερο το πάτωμα του σπιτιού. Για τον Αλεξίου, ως επισκέπτη, όλη η ακολουθία με το τυπικό, την λειτουργία, την κατανυκτική ατμόσφαιρα, τις γονυκλισίες, τα κεριά λαμβάνει χώρα και επιτελείται ως χορογραφία επάνω σε αυτό το δάπεδο. Έτσι λοιπόν, το δάπεδο συμβολοποιείται αισθητικά. Θα λέγαμε, ότι το δάπεδο αποκτά τις μαγικές δυνάμεις που δίνει το χώμα στον μυθικό Ανταίο.

Ξανασχεδίασε το δάπεδο πολλές φορές ενώ έμεινε πιστός στο αρχικό σχέδιο, μετρώντας τις ψηφίδες του πρωτοτύπου, διατηρώντας την κωδικοποίηση των χρωμάτων χωρίς προσμείξεις.

«Αυτό το σχέδιο, αυτές οι γραμμές βρίσκονται σ’ ένα μεταίχμιο, ένα όριο. Είναι η γέννηση κι ο θάνατος ταυτόχρονα [...] Γι’ αυτό και είτε πρόκειται για μια οθόνη, είτε μια «κουρτίνα» είτε ένα χαρτί εγγράφονται πάντα σε μια διάσταση. Ένα επίπεδο Είναι το τέλος κι η αρχή μαζί. Έπειτα το «Τέλος» εδώ μου θυμίζει και όταν πέφτει ο τίτλος του τέλους σε μια ταινία. Και

439 Συνέντευξη στην Βασιλικά Σαριλάκη, 2007.
http://theartnoise.blogspot.com/2012/02/nicos-alexiou-in-memoriām_26.html

440 Ό.π.

441 Συνέντευξη στην Δέσποινα Τριβόλη, 04,06,2008, <https://www.lifo.gr/mag/features/673>

είναι μια κατάσταση έκστασης που προκύπτει απ' την «πραγματικότητα» αυτή του έργου είναι trance»⁴⁴².

Για την εμπειρία του trance εστιάζει στην μιμητική συμπεριφορά. Ο ίδιος παραδέχεται ότι αντιμετωπίζει τα πάντα ως δρώμενα που εκτυλίσσονται σε θεατρική σκηνή. «Φαντασιωνόμουν, δηλαδή, ότι είμαι ο ίδιος ο Μπάρσκι. Ότι του μοιάζω κιόλας. Ο Μπάρσκι έπαιξε με την μίμηση. Και στο βίο του θα δούμε δυο τρεις φάσεις... όταν είχε μπει στην ακαδημία των Ιησουιτών στην Πολωνία και μετά από ένα χρόνο κατάλαβαν ότι είναι ορθόδοξος, τον διώξαν. Ή, για να μπαίνει στα αραβικά τεμένη στην Δαμασκό, ντυνόταν Άραβας. [...] Αλλά ίσως να ήτανε κι ένα χαρακτηριστικό της εποχής εκείνης, όπως ο Λόρδος Βύρωνα που εκατό χρόνια μετά, ντυνότανε Μακρυγιάννης [...] Πίστη για μένα είναι να κάνεις καλά τα βήματα: να αναπνέεις σωστά, να περπατάς σωστά, να κάνεις μια κίνηση. Η μίμηση. Εκεί μέσα κατάλαβα ότι το της μίμησης πράξεως σπουδαίας και τελείας, δεν έχει πεθάνει. Η Θεία Λειτουργία είναι ίσως ο μόνος τόπος στον οποίον βιώνεται αυτό».⁴⁴³

Από το προειρημένο παράθεμα θα σταθούμε στην κατακλείδα φράση: ότι για τον Αλεξίου η Θεία Λειτουργία είναι ακριβώς η στιγμή της μεταστοιχείωσης του μύθου, είναι η στιγμή που συναντιέται η μυσταγωγία των Ελευσίνιων μυστηρίων, της καθαρτικής μίμησης της τραγωδίας και ο χριστιανικός άκτιστος κόσμος.

442 Συνέντευξη στην Βασιλικά Σαριλάκη, 2007, http://theartnoise.blogspot.com/2012/02/nicos-alexiou-in-memoriam_26.html

443 «The End - Η εικόνα στο χαλί. Μια συζήτηση του Νίκου Αλεξίου με τον Χριστόφορο Μαρίνο» στο: *...για τον Νίκο Αλεξίου*, ό.π., σ. 416 – 419.

Μυστικιστικός συγκρητισμός και το μοτίβο της επανάληψης

Ο συγκερασμός του δαπέδου της μονής Ιβήρων, με τα κοσμολογικά σύμβολα, μαντάλες, τον διαλογισμό, trance όλα μαζί συνθέτουν την έννοια του νέο ποπ ως θρησκευτικού συγκρητισμού αι Religion a'la carte. Ο ίδιος θα περιγράψει την πρακτική του «Jimmy Hendrix και Άγιος ο Θεός» ενώ αποποιείται οποιαδήποτε σχέση με τον συμβολισμό, άποψη που υποστηρίζει και ο επιμελητής της έκθεσης Γ. Τζιρτζιλάκης. Η μεταφυσική ερμηνεία είναι ανοιχτή, αιωρούμαστε στο σύμπαν του Αλεξίου, επανερμηνεύουμε όπως θέλουμε εμείς τα σύμβολα και επιλέγουμε αν και πού θα προσευχηθούμε:

«Ο καθένας μπορεί να βρει εκεί ότι σύμβολο θέλει. Δηλαδή βλέπεις αυτό και λες: «Ά αυτός είναι ένας κήπος» ή ένα συμπαντικό σύμβολο. Είναι ό,τι βλέπεις».

Η μεταφυσική και η ιερότητα της γεωμετρικής φόρμας των αρχετυπικών συμβόλων μεταδίδονται από τον Αλεξίου ως καινούργια δική του πραγματικότητα:

«Δεν με ενδιαφέρουν οι συμβολισμοί. Τα χρησιμοποιώ όλ' αυτά για να πλάσω μια άλλη πραγματικότητα. Το τι λέει αυτή η πραγματικότητα είναι άλλο θέμα. Για μένα έχει σημασία το πώς στέκεσαι μπροστά σ' ένα έργο τέχνης. Εγώ δεν πάω απέναντι στο έργο, το αντιλαμβάνομαι στο πλάι μου. Δηλαδή είναι δίπλα.. Δεν το κοιτάζω απέναντί μου.. Είναι κάτι το οποίο το αντιλαμβάνομαι περισσότερο με τον ώμο και την πλάτη μου».⁴⁴⁴

Τα σχήματα και σύμβολα του κύκλου, τριγώνου και τετραγώνου είναι τα αρχέγονα, τα αρχετυπικά Universalia.

«Αυτά τα πάτερν αυτά τα μοτίβα που τα συναντάμε ήδη στα μινωικά χρόνια και έκτοτε τα ξανασυναντάμε σε όλους τους πολιτισμούς που γεννήθηκαν γύρω από την Μεσόγειο, θα τα δούμε στο Αιγαίο, θα τα δούμε στην Ιταλία αργότερα. Είναι τρία βασικά σχήματα που επαναλαμβάνονται και χτίζουν αυτόν τον κόσμο: Είναι το τρίγωνο, το τετράγωνο και ο κύκλος. Σα να είναι το πάρτι της ευκλείδειας γεωμετρίας. Έκτοτε νοιώθω σαν να μην έχει εφευρεθεί κάτι καινούριο που να τα έχει ξεπεράσει αυτά. Εξού και παραμένουν ακόμα ζωντανά και καινούρια και θα τα ξανασυναντήσουμε στο σύγχρονο κόσμο, χωρίς να θέλουν να μιμηθούν, χωρίς να νοσταλούν κάποιο παρελθόν, επανέρχονται ως κάτι που το γνωρίζει η φύση του ίδιου του ανθρώπου»⁴⁴⁵.

Τα σχήματα αυτά με την καθαρή γεωμετρία και τα έντονα χρώματα θυμίζουν την δεκαετία του '60 με την ψυχεδέλεια, το ταξίδι, την εμπειρία trance. Η μεταφυσική του γεωμετρικού σχήματος και της απόλυτης αρμονίας απασχόλησε τους μάγους των φυλών, την ελληνική φιλοσοφική σκέψη, την αλχημεία και όλα τα θρησκευτικά συστήματα. Το μαύρο τετράγωνο, το λευκό τετράγωνο του πατέρα του σουπρεματισμού και όλες οι γεωμετρικές φόρμες του Μοντριαν βασίζονται στην μεταφυσική του σχήματος.

444 Συνέντευξη στην Βασιλικά Σαριλάκη, 2007.
http://theartnoise.blogspot.com/2012/02/nicos-alexiou-in-memoriam_26.html

445 Συνέντευξη στον Γιώργο Παππά, <https://www.dw.com/el> 17.10.2007

«Σα να είναι ένα μεταίχμιο, μια μεμβράνη, ένα όριο στο οποίο ο άνθρωπος μπαينوβγαίνει. Αναπαριστά τον κόσμο. Σα να είναι μια μεμβράνη που θα βουτήξεις μέσα σ' αυτήν και θα σε περάσει σε μια άλλη διάσταση, ή θα σε ξαναφέρει. Ήμουν αχόρταγος με αυτό το σχέδιο. Ήθελα να το κάνω ξανά και ξανά. Δηλαδή το στοιχείο της επανάληψης. Δεν ξέρω αν το θέμα είναι τα σχήματα ή αν το θέμα μου είναι το δάπεδο αυτό ή τα δάπεδα αυτά, ή αν το θέμα μου τελικά είναι ο τρόπος. Δηλαδή το πώς χτίζω, το πώς σκηνοθετώ την ημέρα και το πώς σκηνοθετώ τον εαυτό μου και τους συνεργάτες μου στο να βουτήξουμε και να περάσουμε μια μέρα μ' αυτό το θέμα. Είναι ένα ταξίδι αυτό. Και είναι και ο τρόπος του καλλιτέχνη να επικοινωνήσει με τον κόσμο».⁴⁴⁶

Την επιμονή στην επαναληπτική πράξη του Αλεξίου μπορούμε να την κατανοήσουμε ως μέσο αυτοσυνειδησίας, συγκρότησης και τελείωσης που την συναντάμε στο Γεροντικό. Αναφέρεται η ιστορία του Αββά Παμβώ, ο οποίος έδωσε εντολή στον μαθητή να ποτίζει κάθε μέρα ένα ξερό κούτσουρο μέχρι να ανθίσει. Ο μαθητής, για τρία χρόνια επαναλαμβάνει την κίνηση αυτή μέχρι που ανθίζει καθώς «κάθε ομοιόμορφη κίνηση, μια καθημερινή πράξη, [...] έχει μέσα της την δύναμη του ρυθμού».⁴⁴⁷

446 Συνέντευξη στον Γιώργο Παππά, ό.π.

Για την ανοιχτότητα του έργου θα πεί ο Γ. Τζιτζιλιάκης: Το έργο λοιπόν αυτό είναι ένα σύνολο το οποίο αντλεί από το δάπεδο της μονής Ιβήρων, ένα δάπεδο του 10ου αιώνα. Δεν μιλάμε για ένα έργο, μιλάμε ουσιαστικά για έξι έργα και μπορώ σύντομα να τα απαριθμήσω. Μία ενότητα είναι οι εκτυπώσεις –μελάνι σε χαρτί– που είναι οι επεξεργασμένες εκτυπώσεις που έκανε ο Νίκος Αλεξίου του δαπέδου της μονής. Η άλλη ενότητα είναι τα έργα που είναι από χαρτί κομμένο που πάλι είναι μια αντιγραφή της αντιγραφής και ουσιαστικά ξανακάνει νέο πρωτότυπο. Τρίτη ενότητα είναι οι ψηφιακές προβολές στον τοίχο. Η τέταρτη ενότητα είναι το τραπέζι που ουσιαστικά είναι η πόλη, κατά κάποιο τρόπο. Είναι η ιδέα της πόλης και αναφέρεται στη πρόζα του Μπέκετ, στην τελευ- 156 ... ταία σκηνή της πρόζας που ένας άνθρωπος, ένας περιθωριακός άνθρωπος μπαίνει σε μια βάρκα, ανοίγεται στο πέλαγος, βγάζει το πώμα της βάρκας, βυθίζεται και ξαφνικά εξακοντίζεται στο διάστημα. Επόμενη ενότητα είναι, ας το πούμε, ο μονόλιθος που είναι μια αναφορά στην «Οδύσσεια του Διαστήματος» του Κιούμπρικ, το «2001», την ταινία, που κατά κάποιο τρόπο μας υποδέχεται, είναι δηλαδή η είσοδος στο περίπτερο. Αυτό λίγο-πολύ είναι όλο το σύνολο του εργαστηρίου, που αν θα ήθελα να το ορίσω με μια λέξη, ουσιαστικά είναι η αναζήτηση μιας νέας κοσμολογίας. Στο έργο αυτό δηλαδή συναντάμε στοιχεία πολύ σύγχρονα, ας πούμε την εμπειρία του διαστήματος ή την ψυχεδελική εμπειρία, στοιχεία που αφορούν αυτό που λένε και πολλοί ανθρωπολόγοι το «πριν σώμα» μας, δηλαδή την παράδοση, όλα αυτά επεξεργασμένα, αναμειγμένα με πολύ σύγχρονο τρόπο, με μια σύγχρονη γλώσσα.

Η εποχή των εικόνων, Μπιενάλε Βενετίας, 2007 Με την Κατερίνα Ζαχαροπούλου στο *Συγκεντρωτικό τόμο, Για τον Νίκο Αλεξίου*, σ. 156.

447 Παντελής Πάσχος, *Γεροντικό*, Ακρίτα, 1996, σ. 105. Υπενθυμίζουμε ότι με την ίδια ιστορία ανοίγει την ταινία ο δια Χριστόν Σαλός, ήρωας του Ταρκόφσκι στην *Θυσία*. Μόνο μέσω της επίμονης και τελετουργικής επανάληψης θα έρθει η αλλαγή.

Διακειμενικός και άχρονος ποιητής

Επάνω στον πλεγμένο «άυλο» τοίχο προβάλλει βιντεοπροβολή καταργώντας τον μέσο και τον χρόνο: διακειμενικότητα και μυθική χρονικότητα συγκροτούν τον ιερό χρόνο του Αλεξίου. Η χειροτεχνική εφήμερη γλυπτική του χώρου με τον διάτρητο όγκο δημιουργεί νέο χωρόχρονο με μυθική υπόσταση.⁴⁴⁸

«έναν τόπο τον οποίο τον σχεδίασα χρησιμοποιώντας μοτίβα παλιά είτε βυζαντινά, τα οποία βυζαντινά είναι ρωμαϊκά, τα ρωμαϊκά είναι ελληνικά, τα ελληνικά είναι μυκηναϊκά και πάμε πολύ πίσω, δηλαδή με έναν κώδικα χιλιάδων χρόνων».⁴⁴⁹

Ο Νίκος Αλεξίου είναι ένας διακειμενικός καλλιτέχνης με δική του κοσμολογία και ανιδιοτέλεια συμβολισμού : «Έχουμε λοιπόν εδώ, ένα δάπεδο της μονής Ιβήρων, που είναι ουσιαστικά ένα είδος συμπύκνωσης δεδομένων. Είναι ουσιαστικά μια σχέση με το σύμπαν και το άπειρο. Κι έχει μια δική του κοσμολογία και μια συμβολιστική που μέσα από μια άσκηση επανάληψης πάνω σ' αυτό το δάπεδο πολλαπλασιάζει την εμπειρία της κατασκευής του. Μέσα από αυτό δημιουργείται μια μετατόπιση, αυτό που θα ονομάζαμε μια «καλή αλλοίωση». Και τελικά, μέσα από την διακειμενική επανάληψη του έργου δημιουργείται ένα άλλο έργο».⁴⁵⁰ Η διακειμενικότητα (intertextuality) στον Αλεξίου ορίζεται ως το «υφαντό» - πλέγμα στο οποίο ξετυλίγει την άχρονη αφήγησή: αρχετυπικά σύμβολα, ασύνειδες ερμηνείες, γνωστοί ή άγνωστοι τόποι, δημιουργούν ένα καθολικό ιστό σχέσεων. Η 'πλεχτική' τεχνική του Αλεξίου προσδίδει συνεχή κίνηση στα έργα, θυμίζοντας την βορτιστική (Vorticism) μέθοδο του Pound καθώς αναγνωρίζουμε την δίνη που αναφέρει ο ποιητής, η οποία ως σύμπλεγμα maximum energy, θέτει το έργο σε συνεχή κίνηση σχηματίζοντας έντονες βιωματικές παροντικές μνήμες.

«[...] Every conception, every emotion presents itself to the vivid consciousness in some primary form. It is the picture that means a hundred poems, the music that means a hundred pictures, the most highly energized statement, the statement that has not yet SPENT itself its expression, but which is the most capable of expressing».⁴⁵¹

448 Σάνια Παπά Παρίσι-Θεσσαλονίκη Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 1991 Spira I Δώδεκα Έλληνες Δημιουργοί Circulo de Bellas Artes – Υπουργείο Πολιτισμού – Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, 1992.

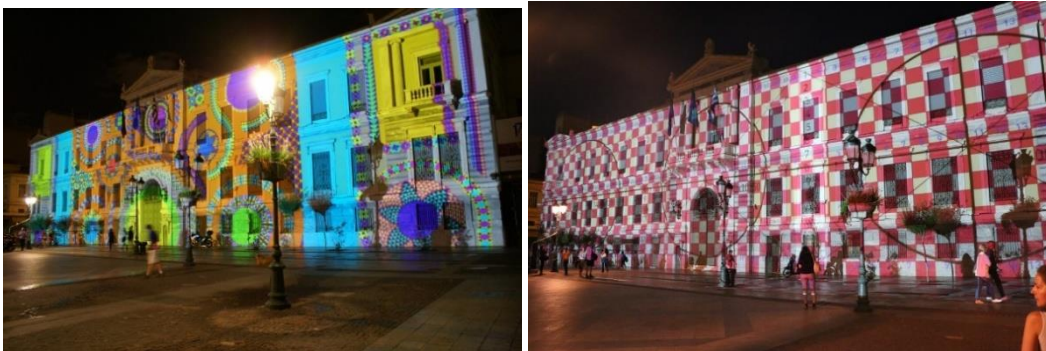
449 Οι Έλληνες - Νίκος Αλεξίου Με τη Σοφία Τσιλιγιάννη, *Συγκεντρωτικός τόμος, Για τον Νίκο Αλεξίου*, σ.122.

450 Γ. Τζιρτζιλιάκης, Η «Καλή Αλλοίωση», 2001 στον *Συγκεντρωτικός τόμος*, ό.π., σ. 257-258. Η καλή αλλοίωση που αναφέρεται ο Τζιρτζιλιάκης είναι το επανα-ιεροποιημένο, το πνευματικό έργο το οποίο αναζητά ο Ζήσιμος Λορεντζάτος στο «Χαμένο Κέντρο».
Σχετικά με την χρονικότητα του Αλεξίου βλ. Χρ. Μαρίνος, *Στο τέλος του χρόνου*, ο. π, σ. 11 – 13, 22-28.

451 Το κείμενο "Vortex" γραμμένο από τον Ezra Pound, δημοσιεύτηκε στο περιοδικό BLAST, 1914. Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη περί της Θεολογίας ως ύψιστη οριζόντια διακειμενικότητα έναντι της κάθετης διακειμενικότητας που είναι η εκκοσμίκευση. Με βάση τον Fiske και την ανατομία του τηλεοπτικού λόγου ο συγγραφέας εξηγεί την διακειμενικότητα της μαζικής κουλτούρας ως μέσο ελέγχου του υποκειμένου. Η θεολογική διακειμενικότητα είναι η διακειμενική γνώση που έχουν οι άνθρωποι περί της πτωτικής αρχέγονης κατάστασης.
Βλ. Βασίλειος Γαιτλανης, *Homo Mediator και Homo Theologicus*, Γρηγόρη, σ,168.177.

Αναφερθήκαμε παραπάνω, ότι ο Αλεξίου αποποιείται οποιονδήποτε συμβολισμό. Οι ποιητικές συμπαντικές εικόνες που ξετυλίγει ο καλλιτέχνης είναι γεμάτες ορμή. Ο Καμπερίδης γράφει για τον Round: «Η εικόνα δεν είναι μια ιδέα. Είναι ένας ακτινωτός ρόζος ή μια αρμαθιά. Είναι ό, τι μπορώ και πρέπει αναγκαστικά να κατονομάσω ΔΙΝΗ από την οποία, και ανάμεσα της, και μέσα της κατακυλούν ασταμάτητα ιδέες»⁴⁵² Την ιδέα της δίνης, του στροβίλου και της συνεχούς κίνησης την κατανοούμε καλύτερα στο τίτλο που επέλεξε ο Αλεξίου για την εκπροσώπηση της Ελλάδας στην 23η Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας: Ο άγγελος που κρατά το σύμπαν σαν ρολό από πάπυρο, είναι το ειλητάριο που ξεδιπλώνει την αναχρονικότητα του χρόνου.⁴⁵³ Δεν είναι μόνο το έργο του Αλεξίου που ‘κινείται’ – αιωρείται σαν χορογραφία αλλά όλη η διαδικασία παραγωγής μετα – κινείται:

«Στην Βενετία δεν πήγε μόνο ένα έργο, πήγε όλος ο κόσμος που είχε υφάνει ο Νίκος Αλεξίου τους προηγούμενους μήνες. Δεκάδες λεπτομέρειες, δουλεμένες αυτόνομα αλλά και στο σύνολο τους, όπου η κάθε μια έπαιζε τον προσωπικό της ρόλο και όλες μαζί δημιουργούσαν ένα σύστημα άρρηκτα δεμένο με τη φαινομενικά λιτή αλλά κατά βάθος πολυσύνθετη θεώρηση του Νίκου για τον κόσμο. Στην Βενετία πήγαν οι διαδικασίες, πήγε το «real-time system» (Hans Haacke) το οποίο έφτιαξε ο Νίκος. Ένα σύστημα συνδιαλλαγής μεταξύ ανθρώπων, υλικών, παραδόσεων, εθίμων, πίστης, τεχνολογίας, παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος. Το momentum αυτής της στιγμής διαρκεί ακόμα και θα συνεχίσει στο άπειρο, ενάντια στον τίτλο του έργου: The End».⁴⁵⁴



Προβολή του έργου στην Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος με αφορμή τον εορτασμό 175 χρόνων από την ίδρυση της πλατείας Κοτζιά 2016.

Τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα του έργου σε ατέλειωτες σχεδιαστικές παραλλαγές «ρέουν» στην επιφάνεια του κτηρίου μεταμορφώνοντας το κάθε φορά σε νέο έργο. Ο Αλεξίου είχε πει για το έργο: «Αυτό το σχέδιο, αυτές οι γραμμές βρίσκονται σε ένα όριο, σε ένα μεταίχμιο. Είναι ο θάνατος και η γέννηση ταυτόχρονα. Είναι το τέλος και η αρχή μαζί».

452 Λάμπρος Καμπερίδης, *Οι γάμοι του Ουρανού και της Γης, Μια ανάγνωση του Round, Blake με οδηγό τον Ζ. Λορεντζάτο, Γέφυρες*, 2003, σ. 62 – 63.

453 Παραπέμπουμε στο επιμελητικό κείμενο του Χρ. Μαρίνου, *Στο τέλος του Χρόνου, ο μεγάλος κήπος, Εγκώμιο για τον Νίκο Αλεξίου*, Zoumboulakis galleries, 2019.

454 Το Ψηφιδωτό, Η Ψηφιοποίηση Και Το Δαντελωτό, Νεφέλη Γεωργακοπούλου, Κωσταντία Μάνθου στο: *Συγκεντρωτικός τόμος Για τον Νίκο Αλεξίου*, ό.π., σ. 77.



The End (2007), Fridericianum, Kassel, documenta14.

Αν και η έρευνα εκτείνεται μέχρι το 2007, κρίνεται αναγκαίο να συμπεριληφθεί και το κάτωθι έργο του Αλεξίου, που παρουσιάστηκε το 2010 στην Γκαλερί Ζουμπουλάκη καθώς αποτελεί συνέχεια της εγκατάστασης «The End».

Στο δάπεδο του χώρου, τοποθετείται το έργο «San Marco di Venezia». Πρόκειται για μια εγκατάσταση με μεγάλες εκτυπώσεις σε χαρτί, στις οποίες «αποτυπώνεται» από τον καλλιτέχνη η πλατεία και ο ναός του Αγίου Μάρκου στην Βενετία. Η Piazza San Marco αποτελεί για τον καλλιτέχνη ένα «δοχείο» απόθεσης αγαθών -πολιτισμικών και υλικών- και ιδεών από τον υπόλοιπο κόσμο, ένα είδος ανοιχτού μουσείου. Η ροή υλικών, τεχνικής, τεχνιτών διαφορετικών εποχών από την Ανατολή προς την Βενετία αποτυπώνεται στο δάπεδο της βασιλικής και του γύρω χώρου. Αυτό το μαρμάρινο «χαλί» λειτουργεί ως πεδίο γεφύρωσης και συγχώνευσης διαφορετικών πολιτισμών και εποχών.

Η Μονή Ιβήρων και η βασιλική του Αγίου Μάρκου αποτελούν σταθμούς σε ένα οδοιπορικό του καλλιτέχνη για την κατανόηση και «ερμηνεία» σχεδιαστικών μονάδων που εμπλέκονται και δομούνται σε μεγάλα σύνολα. Ο Ν.Α. αποτύπωσε επί χρόνια, λεπτομερώς και επιμελώς, όλα τα pattern της πλακόστρωσης και των ψηφιδωτών δαπέδων εντός και εκτός του ναού (πλατεία, παλάτι του δόγη, στοές και στενά που πλαισιώνουν την πλατεία). Ωστόσο, για να κατανοήσει και να αποδώσει την σημασιολογική δομή του δαπέδου και να «κατακτήσει» την εσωτερική λογική της τεχνικής σχεδιασμού και κατασκευής ενός τέτοιου έργου, εκτός από την επιτόπου παρατήρηση και αποτύπωση, βασίστηκε σε προγενέστερα σχέδια, βιβλία και πλήθος από φωτογραφίες. Συνδυάζοντας όλη αυτή την γνώση και τις εικόνες, δημιουργεί το δικό του ιδανικό τοπίο που ισορροπεί από την μια στο φυσικό χώρο και από την άλλη στην ιδεατή γεωμετρία του.

Επιλέγοντας να τοποθετήσει το έργο στο δάπεδο της Γκαλερί, επιδιώκει την αίσθηση της αναπαράστασης μιας πόλης στα πόδια του θεατή, δημιουργώντας την εντύπωση ενός παιχνιδιού.⁴⁵⁵



Η Μ. Μαραγκού, βλέπει στο επιδαπέδιο αυτό έργο όλα τα στοιχεία που συνθέτουν την εικαστική γλώσσα του Αλεξίου (επανάληψη, μοναστική υπομονή, σχολαστική ακρίβεια, εφήμερο υλικό, σύζευξη παράδοσης και ιστορικότητας) και που συγκροτούν την σύγχρονη θρησκευτικότητα:

«Η τεχνική του Αλεξίου, βασισμένη στην άκρα υπομονή [...]. Σχεδιαστική ακρίβεια, μαθηματικοί συνδυασμοί και, πίσω από τούτη την ικανότητα, μια ολόκληρη εποχή που επανέρχεται με τα υλικά του σύγχρονου καλλιτέχνη [...] το έργο ξεπερνά την αποτύπωση και προσεγγίζει την εμπειρία και την σκέψη έως το δάπεδο, δηλαδή τη φόρμα που επιλέγει για μια προσωπική άσκηση ύφους με σύγχρονα μέσα, που αναζωογονεί η μνήμη στο ζήτημα τόσο της τεχνικής όσο και της σκέψης. Η παράδοση και η ιστορία ορίζουν την γνώση ακόμη και όταν ο καλλιτέχνης αυθαδιάζει απέναντί τους, ενώ το ζήτημα της έμμονης-κοπιώδους

455 Μανώλης Ζαχαριουδάκης, «Το έργο του Νίκου Αλεξίου στην γκαλερί Ζουμπουλάκη» [<https://www.elculture.gr/blog/san-marco-di-venezia/>, (02/022020)].

αφοσίωσης δηλώνει την ταπεινότητα. Ως στοιχείο υπέρβασης και εν τέλει καινοτομία; [...]μπορεί να κάνει κανείς τομή στην τέχνη (όχι καινοτομία) επανερχόμενος στα απλά μέσα και στην εμμονή της διερεύνησης των ορίων της υπομονής, δηλαδή μιας σύγχρονης θρησκευτικότητας». ⁴⁵⁶

Το έργο όπως απλώνεται και παρουσιάζεται στο δάπεδο της γκαλερί αναγκάζει τον θεατή να σκύψει επάνω στην γη: ένδειξη χοϊκότητας, υπενθύμιση του ματαίου. Το βλέμμα αναγκάζεται να στραφεί στην γή. Ο Γ. Τζιρτζιλάκης κάνει μια εξαιρετικά εύστοχη παρατήρηση υπενθυμίζοντας ότι η τέχνη εξελίσσεται μαζί με τον άνθρωπο από την στιγμή που αυτός στέκεται όρθιος και παρατηρεί τον κόσμο από τον κάθετο άξονα:

«Το δάπεδο αυτό είναι από μόνο του ο χώρος [...]. Ο χώρος είναι εμπειρία, εντέλει[...] Από μόνο του το δάπεδο, ταυτόχρονα, συνιστά μια εμπειρία. [...] Από μια εμπειρία χώρου οριζόντια, δαπέδια, που συνδέει τον άνθρωπο με την καταγωγή του την προηγούμενη, δηλαδή την σχέση του ανθρώπου με το ζώο –όπως ξέρουμε η ενδοδαπέδια ζωγραφική έχει να κάνει με την καταγωγή του ανθρώπου, με την οριζόντια σχέση του ανθρώπου. Ο άνθρωπος όταν έγινε ερέκτους, όταν έγινε κάθετος, αρχίζει και βλέπει τον πίνακα. Περνάμε, λοιπόν, από τον ξαπλωμένο άνθρωπο στον όρθιο άνθρωπο που κοιτάει τον πίνακα, που κοιτάει δηλαδή την εμπειρία του χώρου με άλλον τρόπο, [περνάμε] στην κίνηση» ⁴⁵⁷.



Lynda Benglis, "Contraband," 1969. Από τα πρώτα γλυπτά - έργα πατώματος. Η καλλιτέχνη μιμήθηκε την ζωγραφική στο πάτωμα του Pollock.

456 Μ. Μαραγκού, Η εικόνα της κάτοψης ως άσκηση μνήμης, *Ελευθεροτυπία*, Δευτέρα 3 Μαΐου, 2010.

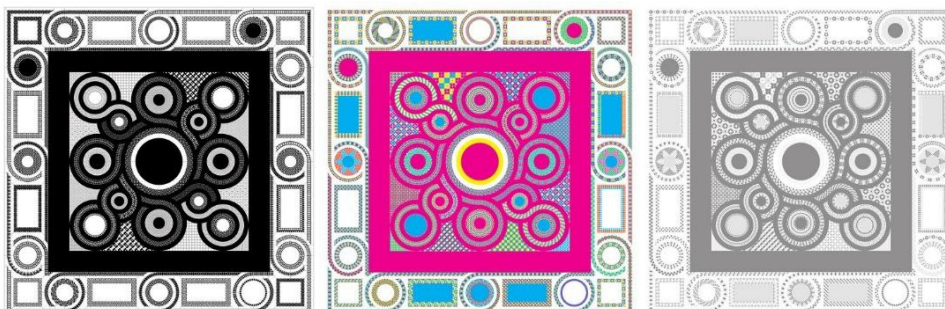
457 Γ. Τζιρτζιλάκης, Κατερίνα Ζαχαροπούλου, Η εποχή των εικόνων, συλ. *Για τον Νίκο*, ό.π./ Βλ. σχετικά και <https://www.nytimes.com/2017/08/16/t-magazine/art/flat-sculpture.html>



Τα εφήμερα καλειδοσκοπικά πατώματα της Suzan Drummen (1963), θυμίζουν τα αρχετυπικά σχήματα του Αλεξίου. Το εφήμερο της εγκατάστασης, βασίζεται στην αμοιβαία πίστη – σχέση εμπιστοσύνης που αναπτύσσει η δημιουργός με το κοινό, καθώς η παραμικρή μετακίνηση μιας ψηφίδας μεταλλάσσει το έργο. Η βασική διαφορά στο “χαλί” των καλλιτεχνών είναι ότι η Ολλανδή καλλιτέχνης προσεγγίζει τελείως διακοσμητικά τον χώρο· δεν διηγείται κάποια ιστορία αλλά ένα καινούργιο “παραμύθι” κάθε φορά που θα στηθεί το έργο. Τα γεωμετρικά σχήματα από τον Πυθαγόρα ως τον Τίμαιος του Πλάτωνα, είναι τα τέλεια αρχετυπικά σύμβολα τα οποία χρησιμοποιήθηκαν από τον Θεό - Δημιουργό για να στήσει – διακοσμήσει τον κόσμο. Οι ναοί και τα μνημεία είναι δομημένα πάντα σε αυστηρή γεωμετρία η οποία εγγυάται την αρμονία. Όλα τα αποκρυφιστικά συστήματα τονίζουν την αρμονία και τον μυστικισμό των σχημάτων.



Τα περίφημα ψηφιδωτά της ελληνικής πόλης Ζεύγμα. Η τεχνική του ψηφιδωτού είναι η πρωταρχική επιδαπέδια τέχνη.



Η Ελληνικότητα ως εντοπιότητα, ως ετερότητα, ως ταυτότητα και ενιαίος μύθος

Η τέχνη του Νίκου Αλεξίου είναι συνθετική πρακτική, η οποία με αφορμή την Ορθόδοξη Παράδοση, συμπλέει με τη νεωτερικότητα και τον δυτικό κόσμο. Ο Γιώργος Τζιρτζιλάκης, επιμελητής της ελληνικής συμμετοχής στην μπιενάλε Βενετίας σε συνέντευξη του στην Βασιλικά Σαριλάκη υπογραμμίζει την ανάδειξη της ετερότητας στο έργο του Αλεξίου. Η ετερότητα ως ταυτοτικό στοιχείο του νεοελληνικού πολιτισμού εκφράζεται με την αντιφατική διπολική φύση της ελληνικότητας :

«Νομίζω πως εμφανιζόμαστε τόσα χρόνια στην μπιενάλε ως πιο δυτικοί από τους δυτικούς.. Το πάγιο πρόβλημα της Ελλάδας είναι πως εμφανιζόμαστε πάντα ως βασιλικότεροι του βασιλέως κι όχι ως αυτό που είμαστε. Υπάρχει δηλαδή μια απώθηση ψυχαναλυτικής τάξεως σ' αυτό που είμαστε. Όταν ο Ελληνικός πολιτισμός βγαίνει από τα σύνορα της Ελλάδας μοιάζει να θέλει να λησμονήσει αυτό που είναι [...] Ο Αλεξίου δεν αναφέρεται με την στενή έννοια στο Βυζάντιο. Αναφέρεται στην μονή Ιβήρων που είναι ένα κομμάτι του παγκόσμιου πολιτισμού καθόλου ξεκομμένο, κι αναφέρεται σε μια εμπειρία ανάγνωσης του κόσμου. Εξάλλου αυτά τα σχήματα και τα `μοτίβα μπορείς να τα βρεις και σ' άλλους πολιτισμούς, της Ασίας. Το έργο του Νίκου είναι ένα ημερολόγιο εμπειριών».

Διαπιστώνουμε, ότι αυτό που κατόρθωσε να κάνει ο Αλεξίου είναι ότι με αφορμή το δάπεδο της Μονής, δημιούργησε – ποίησε μια πλατφόρμα εντοπιότητας, έναν εικονικό πυκνωτή συμβόλων και μύθων, που επικοινωνεί σε όλες τις γλώσσες χωρίς καμία στρουθοκαμηλική διάθεση νόστου. Το γιγάντιο παζλ που στήνει ο Αλεξίου, συνθέτει την προσωπική ελληνική εμπειρία και την παγκόσμια, το πίξελ με την χειροτεχνία.⁴⁵⁸

Σχετικά με την υπεροχή της ελληνικότητας του Αλεξίου έναντι σε ότι παραπέμπει συνήθως ο όρος, θα αναφέρουμε το κείμενο του Σπύρου Μόσκοβου για την Deutsche Welle, με αφορμή την έκθεση του Αλεξίου στο Μόναχο το 2007, καθώς κρίνεται αφοπλιστικός και ακριβής σε σχέση με το ζήτημα της ελληνικότητας και τον καλλιτέχνη.

[...] Ο Αλεξίου εμπνεύσθηκε από ένα υπέροχο μωσαϊκό ηλικίας 1000 περίπου ετών που βρίσκεται στην μονή Ιβήρων και το μετέφρασε θα λέγαμε με τον τρόπο της ποπ αρτ σε ένα σύγχρονο έργο τέχνης. Και το παρουσίασε στην Βενετία. Εμείς μένουμε στο άρθρο του Γερμανού Μίχαελ Πιλτς για τον Αλεξίου, όχι τόσο για να επισημάνουμε την ενασχόληση μιας μεγάλης ξένης εφημερίδας με το έργο ενός Έλληνα. Μας ερεθίζουν κάποιες επιμέρους παρατηρήσεις. Όπως η ακόλουθη: «Το έργο του Αλεξίου τέρπει τους φιλότεχνους χωρίς από μόνο του να προδίδει ούτε κατά διάνοια πόση Ελλάδα κρύβει μέσα του.» Σημειωτέον η τέρψη του Πιλτς ήταν τέτοια, ώστε να πάει ο ίδιος στην μονή Ιβήρων για να θαυμάσει το βυζαντινό μωσαϊκό. Και λίγο παρακάτω: «Η καλλιτεχνική δημιουργία στην σημερινή Ελλάδα πάσχει, επειδή ο μέσος Έλληνας αρκείται στην αρχαία κληρονομιά και είναι ικανοποιημένος με την αισθητική τελειότητα που πέτυχαν οι πρόγονοι.» Και τέλος για τον τρόπο δουλειάς του Αλεξίου: «Καλλιτέχνες σαν κι αυτόν δεν ασχολούνται με το να αγγαίζουν την ελληνικότητα ως

458 Μαρία Τσιλιμίδου, Η μονή Ιβήρων πάει Βενετία, *Ο κόσμος του Επενδυτή*, 02/06.2007.

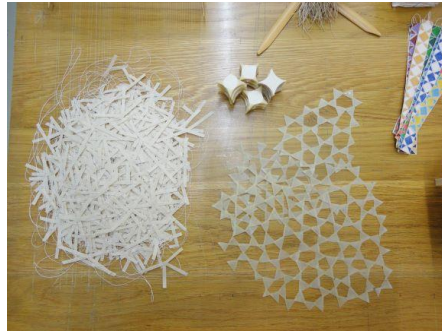
κορωνίδα της τέχνης. Το ζήτημα γι' αυτούς είναι να καταλάβουν την ιστορία και δη ολόκληρη. Εν ανάγκη και γονατιστοί μέσα στο παγερό καθολικό ενός μοναστηριού.

Σε τι έγκειται η ελληνικότητα;

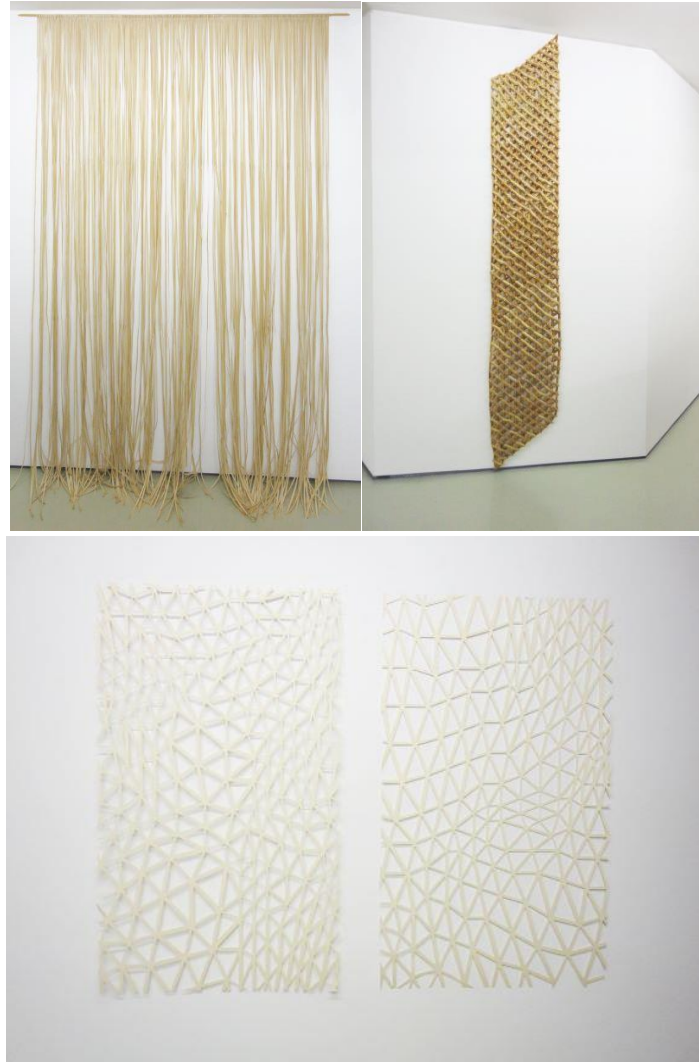
Εξηγώντας στο γερμανικό κοινό το έργο του Αλεξίου, ο Πιλτς κάνει μια σειρά παρατηρήσεων, ίσως και όχι εντελώς συνειδητά, που μοιάζουν με ψυχογράφημα ημών των Νεοελλήνων. Ικανοποιημένοι που ζούμε σε μια χώρα που κάποτε ανέδειξε ένα μεγάλο πολιτισμό, ανασκουμπωνόμαστε δύσκολα για να φτιάξουμε κάτι δικό μας, πρωτότυπο, αλλά δεν κουραζόμαστε να μιλάμε για χρόνια και δεκαετίες περί ελληνικότητας και ελληνικής ταυτότητας. Σαν τα καίρια αυτά ζητήματα να πρέπει να τα αποφασίσουμε εκ των προτέρων πριν ξεκινήσουμε να δουλεύουμε και να δημιουργούμε. Μήπως θα έπρεπε λοιπόν να κάνουμε το ακριβώς αντίθετο; Κάπως έτσι δεν το είχε πει και ο Σεφέρης; Δεν έχει την παραμικρή σημασία να ορίσουμε την ελληνικότητα από πριν και να μετρήσουμε τι ποσοστό αρχαιότητας και τι ποσοστό βυζαντινισμού πρέπει να έχει και πόσες άλλες προσμίξεις είναι επιτρεπτές και τα λοιπά. Όλα αυτά περιττά.⁴⁵⁹

Από τα προειρημένα διαπιστώνουμε ότι το ψυχογράφημα του Γερμανού αρθρογράφου, το οποίο και μας μεταφέρεται δια στόματος Σπύρου Μόσκοβου, θυμίζει έντονα το αφοριστικό πνεύμα του Καστοριάδη, που αναφέραμε στο Β. μέρος της διατριβής, σχετικά με τα συνεχή ζητήματα ελληνικότητας που τίθενται και αναμοχλεύονται επανειλημμένως χωρίς καμιά ουσία και πρόταση. Ίσως τελικά, η επιτυχία του Νίκου Αλεξίου, να είναι ακριβώς ότι μπόρεσε να χρησιμοποιήσει και να αισθητικοποιήσει την ιστορικότητα και την παράδοση και να την μετατρέψει σε οικουμενική πνευματικότητα.

459 Σπύρος Μοσκόβου, Γερμανικοί έπαινοι για τον καλλιτέχνη Νίκο Αλεξίου, DW, 26.11.2007. [[https://p.dw.com/p/CTSD, \(03/03/2020\)](https://p.dw.com/p/CTSD, (03/03/2020))].



Nikos Alexiou, Table, CAN, 2016 και λεπτομέρειες τραπέζιού.

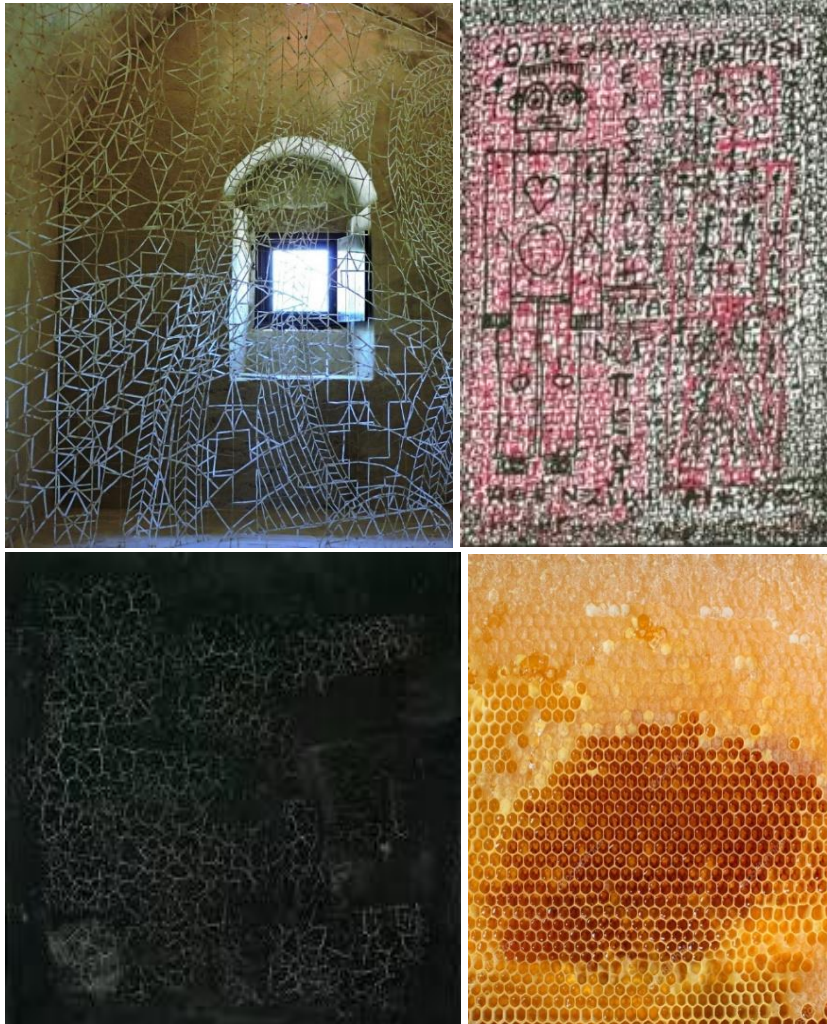


Νίκος Αλεξίου, Neutral Curtain και Λευτέρης Αλεξίου, Thorax, CAN, 2016.

Το re-staging του έργου του Νίκου Αλεξίου στον κεντρικό χώρο της γκαλερί CAN. Μέσα από ένα πανόραμα της πρακτικής του Αλεξίου, σκηνοθετείται η ατμόσφαιρα του εργαστηρίου του, της εμμονικής χειρωνακτικής επανάληψης και του υπερβατικού σύμπαντος που χτίζει. Στην έκθεση, συμπαραουσιάστηκε το έργο του αυτοδίδαχτου καλλιτέχνη και πατέρα του Νίκου Αλεξίου, Λευτέρη Αλεξίου, ο οποίος είναι αυτός που τον μύησε στην χειρωνακτική κατασκευή⁴⁶⁰

460 Από το δελτίο τύπου της έκθεσης στην γκαλερί CAN, 2016. Ευχαριστώ θερμά την Χριστίνα Ανδρουλιδάκη για την παραχώρηση του υλικού.

Πλέγμα και μυσταγωγική επιτέλεση στον κάναβο. Οι άπειρες μεταφυσικές προεκτάσεις
Η ελληνική ερμηνεία της λέξης “grid” είναι ο κάναβος και το πλέγμα. Το πλέγμα έχουμε
συνδέεται με την χειροτεχνία, την πλέξη, την κίνηση, την διασταύρωση. Ο κάναβος, είναι πιο
αρχιτεκτονικός όρος, με αυστηρή καθαρή. Και η πλέξη και ο κάναβος επιτρέπουν να δούμε
μέσα από τα κενά, τα δομημένα κενά τα οποία αποκτούν μία ‘άυλη’ υλικότητα, είναι ισάξια
με το ‘γεμάτο’. Ο τρόμος του κενού (horror vacui), απορρίπτεται σύμφωνα με την πλήρη
αριστοτελική άρνηση του κενού.



N. Αλεξίου, Falling Apart, Πύργος Μπαζαίου, K. Malevich, “Black Square”, 1915, N. Πεντζίκης.

Η έννοια του πλέγματος επανέρχεται συχνά ως υπερβατική έννοια στους καλλιτέχνες. Η
συνθετική πρακτική του Αλεξίου, χτίζει την προσωπική του κοσμογονική εικονοποιία στην
οποία το φως, η διαφάνεια, το άυλο έργο και ο μυστικισμός της σιωπής συγκροτούν μια
ατμοσφαιρική χαρμολύπη, μια υφέρπουσα μελαγχολία.



Το πλέγμα ως καλλιτεχνικό έργο στον Αλεξίου και ως δομικό υλικό στη φύση.

Πλέγμα, είναι η βάση του κομποσκοινιού: οι Ορθόδοξοι μοναχοί εμμένουν στη λειτουργικότητα του κομποσκοινιού ως το μέσο της αδιάλειπτης προσευχής, της επικοινωνίας με το Θείο. Δεν αυτονομείται το υλικό ούτε το αντικείμενο καθεαυτό αλλά γίνεται δίοδος - μεταμορφώνεται σε ιερό αντικείμενο. Τα έργα του Αλεξίου θυμίζουν ιστό, νιφάδες, κάτι φυσικό το οποίο συγκροτείται σε αυστηρή δομή καθώς «ο άνθρωπος είναι ένα ζώο αιωρούμενο σε έναν ιστό σημασιών που το ίδιο έχει υφάνει, θεωρώ πολιτισμό αυτό τον ιστό».⁴⁶¹

«Σώμα. Ένας οργανισμός που ζει συνδέεται με τα πάντα. Η ύλη, οι πέτρες, τα χαλικάκια, η βροχή, το φως, ο αέρας, ένα χάος είναι όλα αυτά αλλά κάτι τα ισορροπεί και τα κρατάει στην θέση τους.»⁴⁶² Αυτό που συγκρατεί τις βιομορφικές συνθέσεις του Αλεξίου είναι το πλέγμα, το dna, η αρχετυπική δομή, ο υπερβατικός κώδικας της φύσης. Ο Αλεξίου φτιάχνει κώδικες.

Το πλέγμα, λοιπόν λειτουργεί ως πολλαπλό διακειμενικό συγκείμενο όπου εμπλέκονται και επανερμηνεύονται «[...] η συζήτηση περί χάους –τα grids, τα δίκτυα, τα fractals, τα σχέδια και τα διαγράμματα που έβλεπα στο Scientific America «μπλέκονται» με τις κουβέρτες που ύφαινε και έπλεκε η μάνα μου. Το σχεδιάγραμμα στο Scientific America και η κουβέρτα που

461 Clifford Geertz, *Η Ερμηνεία των Πολιτισμών*, μτφ. Θεόδωρου Παραδέλλη, Αλεξάνδρεια, 2003, σ. 17.

462 Σοφία Τσιλιγιάννη, *Οι Έλληνες, Νίκος Αλεξίου*, ΕΡΤ 2003.

σκεπάζομαι ακόμα και σήμερα, είναι το ίδιο πλέγμα, το ίδιο grid είναι. Έχει περάσει ο χρόνος και όλα αυτά μοιάζουν μ' ένα παραμύθι. Ακόμα θυμάμαι, το δάπεδο του σπιτιού μας με πατητή τσιμεντοκονία, το είχε φτιάξει ο πατέρας μου. Αυτά τα «νερά» που κάνει το μαύρο τσιμέντο, όταν είναι καθαρό και γυαλισμένο, είναι ο ουρανός». ⁴⁶³

Πλέγμα πολύπλοκων σχεδίων, σημείων, πυκνοτήτων, συμβόλων αποτελούν τα βέλη και η ιερογλυφική γλώσσα του Κωνσταντίνου Ξενάκη, η ψηφαρίθμηση του Πεντζίκη, ο ιερογλυφικός κόσμος του «Mappemonde» όπως τον αφηγείται στο 'μυστικό' βιβλίο του ο Γ. Λάμπας.

«Η χάραξη ενός κανάβου (grid) πρέπει να αποτελεί μια χαρτογράφηση του εφικτού, όχι έναν περιοριστικό όρο. Ο κανάβος είναι ένα περιδέραιο διπλωμένο κατά έναν συγκεκριμένο τρόπο, που μπορεί ανά πάσα στιγμή να αλλάξει σχήμα ριζικά – μια κινητή εορτή, όχι κατ' ανάγκη σοβαρή, που την μια στιγμή είναι δεδομένη και την άλλη εξαφανίζεται και ανασχηματίζεται. Κάθε σημείο πάνω στον κανάβο απολαμβάνει μια μαγική ζωή.» (Cecil Balmond) [...]» ⁴⁶⁴.

Στον μοντερνισμό χρησιμοποιούν οι καλλιτέχνες τον κανάβο καθώς τους δίνει την ευκαιρία να εκφράσουν τις πνευματικές αναζητήσεις και προβληματισμούς απεκδυόμενο οποιαδήποτε θρησκευτική αλληγορία και θρησκευτικό συμβολισμό. Η Krauss στην εμβληματική της ανάλυση για την οριζόντια και κάθετη διάταξη του Mondrian εστιάζει στο γεγονός ότι οι γραμμές δεν αγγίζουν ποτέ το όριο του τετάρου καθώς υποδηλώνουν την επ' άπειρον συνέχεια. ⁴⁶⁵ Στην περίπτωση της Agnes Martin's η Amy Goldin διαβάζει το πλέγμα ως "a zone of silence" ⁴⁶⁶ κάτι που υποστηρίζει και η Krauss λέγοντας ότι ο κανάβος αρνείται την ύπαρξη του λόγου αντιτάσσοντας την δυναμική της σιωπής.

Πάλι η Rosalind Krauss, το 1979 θέτει το ενδεχόμενο, η χρήση του κανάβου και του δικτύου από τους καλλιτέχνες να γεφυρώνει την μοντερνιστική εκκοσμίκευση (secular) και με την αναζήτηση του ιερού (sacred). Αυτή η προέκταση στο άπειρο, η κατάργηση του χωροχρόνου είναι καθαρά πνευματική μυστικιστική κατάσταση (Mondrian, Albers, Reinhardt και Agnes Martin). Η πρωτοπορία που χρησιμοποιεί τον κανάβο, θέλει να δηλώσει την έλλειψη ιεραρχίας, την κατάργηση μιας Αρχής, την γέννηση από το απόλυτο μηδέν, την ριζική

463 «The End, Η εικόνα στο χαλί. Μια συζήτηση του Νίκου Αλεξίου με τον Χριστόφορο Μαρίνο,» στο *Συγκεντρωτικός τόμος για τον Νίκο Αλεξίου*, ό.π., σ. 407.

464 Γ. Τζιρτζιλιάκης, «Λεξικό,» ό.π., σ. 444 - 445.

465 "... this caesura between the outer limits of the grid and the outer limits of the painting forces us to read the one as completely contained within the other." βλ. Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant – Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge and London: MIT Press, 1985.

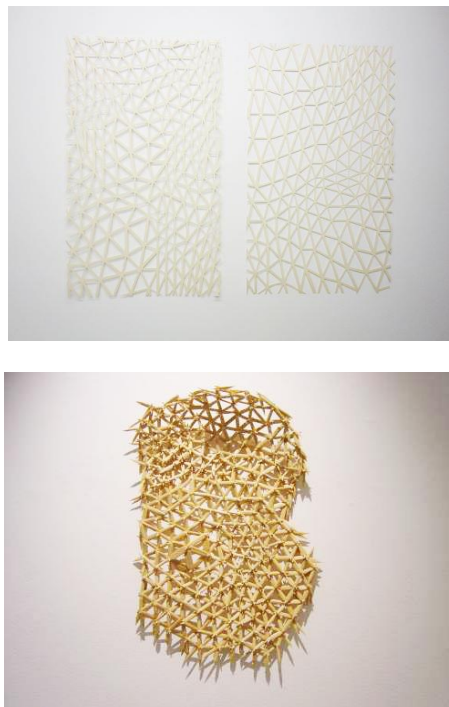
466 Goldin, Amy. "Patterns, Grids and Painting." *Artforum*, 1975, p. 52.

αποκοπή από την παράδοση και επιτρέπει στους καλλιτέχνες να συνομιλήσουν ‘κρυφά’, υπαινικτικά με το ιερό.⁴⁶⁷



Προσκύνημα στη Μέκκα και στους Αγίους τόπους. Το πνευματικό σύμ – πλέγμα εκτυλίσσεται γύρω από το απόλυτο ιερό.

«Ο άνθρωπος δεν αποτελείται από το άτομο, αλλά απ’ όλους μαζί κατά συνέχεια διαδοχής. Άλλοι έρχονται και βρίσκουν την μνήμη μας κι απ’ άλλους πριν την βρήκαμε εμείς. Το άτομο είναι ένα δοχείο, πού δοκιμάζεται στην πλατύτερη ύπαρξη πού μάς περιέχει και διαρκεί»⁴⁶⁸.



Νίκος Αλεξίου, Grids, Can, 2016.

467 Krauss, Rosalind E., (1985), *The Originality of the Avant – Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge and London: MIT Press.

468 Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, «Μητέρα Θεσσαλονίκη», Κέδρος, Αθήνα, 2008.

Ο Γ. Τζιρτζιλάκης στο ίδιο κείμενο, διαβάζει στην απόλυτη ακινησία του κανάβου και στην απουσία ιεράρχησης και κέντρου, την απέχθεια προς την αφηγηματικότητα και την ηχηρή αυτονομία του έργου. Σημειώνει όμως ένα αντιφατικό στοιχείο της ‘εικαστικής’ χρήσης του κανάβου:

«Για εκείνους για τους οποίους η τέχνη ξεκινά σαν ένα είδος αρχέγονης αγνότητας, ο κανάβος αποτελεί έμβλημα της απόλυτης έλλειψης “ατζέντας” του έργου τέχνης, της πλήρους απουσίας απώτερων στόχων από την οποία αντλεί την υπόσχεση της αυτονομίας του. [...] Και ενώ ο κανάβος είναι ένα στερεότυπο που συνεχώς και κατά παράδοξο τρόπο επαναανακαλύπτεται, αποτελεί ταυτόχρονα –και εξ ίσου παράδοξα– μια φυλακή στην οποία ο καλλιτέχνης αισθάνεται μια ελευθερία. [...] Και έτσι όταν εξετάζουμε την πορεία των καλλιτεχνών εκείνων που κατ’ εξοχήν αφοσιώθηκαν στον κανάβο, μπορούμε να πούμε ότι από την στιγμή που υποτάσσονται στη δομή αυτή το έργο τους σχεδόν σταματά να εξελίσσεται και, αντίθετα, εμπλέκεται στην επανάληψη»

Θα μπορούσαμε ενδεχομένως να ισχυριστούμε ότι η διφορούμενη καλλιτεχνική ελευθερία που εσωκλείει ο κανάβος, αποδεικνύει τον καθαρά αποφαιτικό του χαρακτήρα. Αν ο κανάβος είναι παραδοσιακή τεχνική και παραδοσιακό μέσο, παρακάτω θα δούμε πώς η έννοια του πλέγματος και του κανάβου νοηματοδοτείται στην ψηφιακή μορφή στο έργο της Μπίας Ντάβου.

ΜΠΙΑ ΝΤΑΒΟΥ (1932 - 1996)

Έννοιες: *Επι - κοινωνία, πλέγμα, μύθος, μνήμη θανάτου, εσωτερικός Οδυσσέας*

Ο κάναβος ως επιστημονικό και ρασιοναλιστικό συγκείμενο με φαντασιακές πνευματικές προεκτάσεις

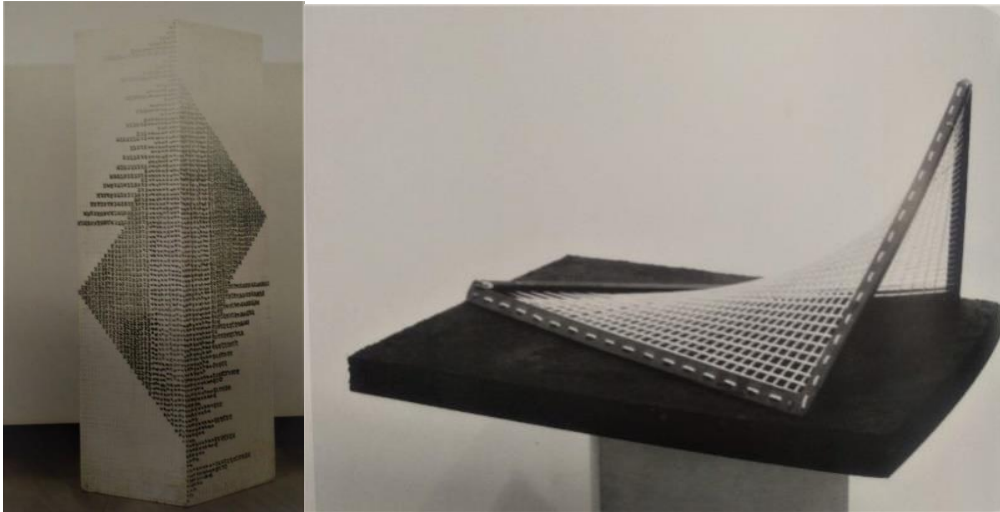
Από το 1960, η Μπία Ντάβου εισάγει την έννοια του πλέγματος στις αφηρημένες συνθέσεις της. Το πλέγμα, θα εξελιχθεί στον αυστηρό κάναβο που θα αποτελέσει τον δομικό πυρήνα του έργου της. Ουσιαστικά, διατυπώνει μια νέα ποιητική εικαστική γλώσσα και γραφή, μέσα από συνεχόμενα πλέγματα αντιθετικών ζευγών: λογική - συναίσθημα, φως - σκοτάδι. Χρησιμοποιεί την τεχνολογία της εποχής για να επανασυνθέσει τον δικό της κώδικα και την δική της μυθολογική ερμηνεία. Αποδεικνύει ότι η σειραϊκή κατασκευή, η σειραϊκή γλώσσα, οι σειραϊκοί συμβολισμοί δεν αποκλείουν την ουσιαστική επικοινωνία. Τουναντίον, με την καθαρότητα της τάξης και την αρμονία της πειθαρχίας, επιτρέπουν την δημιουργικότητα⁴⁶⁹ και την μεταβίβαση πληροφορίας, δηλαδή τον μύθο. Το νέο αλφάβητο που δημιουργεί η Ντάβου λειτουργεί καθαρά αισθητά και εκτός χρονικότητας. Όπως ο μύθος διασώζει και μεταβιβάζει την πληροφορία από γενιά σε γενιά μέσω της τελετής και των συμβόλων, έτσι και η γλώσσα της Ντάβου επι- κοινωνεί την πληροφορία.



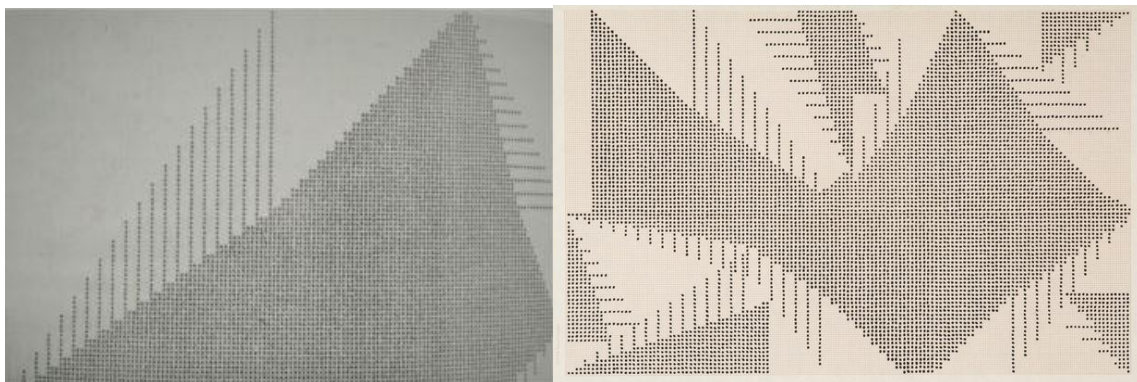
Πλέγμα, 1971.

Η σχηματοποιημένη δομή εμφανίζεται στο έργο της Μπίας Ντάβου αρχικά με την ενότητα των Πλεγμάτων που δημιουργεί τα έτη 1967-1970 και στην συνέχεια με τα Διαγράμματα και τα Κυκλώματα. Η ίδια, σε συνέντευξή της, παραδέχεται ότι βλέπει την ζωή «πίσω από ένα μαύρο πλέγμα». Το πλέγμα και όχι ο αυστηρός στρουκτουραλιστικός κάναβος (όπως π.χ. της Agnes Martin) αντανakλά την ποιητική οντολογία και την φιλοσοφική και στοχαστική ενατένιση ανάμεσα από την διαφάνεια της πλέξης.

469 Έφη Στρούζα, Η «Ανάσταση», Υστερόγραφο της Μπίας Ντάβου, *Επενδυτής*, 24.08/1996.



Σειραϊκές δομές 2, Οδύσσεια, 1985.



Σειραϊκές δομές 1, 1978.

«Το πλέγμα, προοικονομεί την χρήση του κανάβου, που διατρέχει όλη την καλλιτεχνική της διαδρομή και εμφανίζεται με ποικίλες μορφές, όπως στο χαρτί μιλιμετρέ, στη λινάτσα, στο δίκτυ, στο τούλι κ.α. Η ίδια σε συνέντευξή της το 1990 τονίζοντας την θεμελιώδη σημασία του κανάβου στην καλλιτεχνική της πρακτική αναφέρει ότι «άρχισα να παίζω χρησιμοποιώντας το ίδιο πλέγμα σε διαφορετικούς τόνους και χρώμα με κυρίαρχο το μαύρο πλέγμα εμπρός [...] Ο κανάβος με ακολουθεί στην πορεία σαν ένα κυρίαρχο στοιχείο. Η εμφάνιση του κανάβου παραπέμπει στην ορθολογική μοντέρνα εποχή, η προέλευσή του όμως στο έργο της Ντάβου είναι πηγαία, εσωτερική, έως και μυστικιστική και ακραία πνευματική. Η Μπία Ντάβου πάνω στον κανάβο, μέσα από την διαδικασία και τη λογική, ζωγραφίζει με μια ελεύθερη χειρονομακή γραφή ιστία, σύννεφα, πουλιά, κύματα, επαναγράφει τον μύθο της Πηνελόπης και αφηγείται νοητικά ταξίδια».⁴⁷⁰

Το μοτίβο της επίπονης και επίμονης επαναληπτικής χειρονομίας, το οποίο πλέκεται και επαναλαμβάνεται, «δεν φανερώνει μονάχα την εκτέλεση της μαθηματικής τάξης που αντανακλάται στην σημειωτική εφαρμογή της γλώσσας, αλλά την προσπάθειά της -σχεδόν ψυχαναγκαστική- να συλλάβει το “πλεγματικό αόρατο”, αυτό που εικονοποιεί το μη αναπαραστατικό και αυτό που δεν είναι εφικτό να λεχθεί, αλλά μπορεί να συλληφθεί με την σκέψη»⁴⁷¹. Το πλεγματικό αόρατο, η μεταφυσική δηλαδή του πλέγματος, ερμηνεύεται ως απουσία κενού. Δεν υπάρχει κενός χώρος αλλά η μυστηριακή αποφαιτική αποκάλυψη του χώρου ανάμεσα στο κενό. «Η Ντάβου μας προτρέπει στο στοχασμό ανάμεσα στα κενά του πλέγματος. Δεν αναπαυόμαστε στον θαυμασμό του ίδιου του κανάβου αλλά παρατηρούμε μέσα από αυτό, όπως αντίστοιχα καλούμαστε να διασχίσουμε το βλέμμα μας μέσα από τα ιστία, τις σκάλες ή ακόμα και μέσα από την ανάγνωση των διαγραμμάτων, των κυκλωμάτων, των σειραϊκών δόμων, ή όπως όταν κοιτάζουμε μέσα από ένα παράθυρο».⁴⁷²

Ο Κωστής Βελώνης περιγράφει την εμπειρία του θεατή στα έργα της Ντάβου ως εμπειρία περιπλάνησης μέσα από το έργο σε όλη την έκταση του χώρου. Δεν παρατηρούμε απλώς το έργο αλλά συν- ταξιδεύουμε μέσα από τη ‘διάτρητη’ επιφάνεια του πλέγματος και ανατρέχουμε και επικοινωνούμε με τον μύθο σε όλο τον χώρο και χρόνο:

«Με το πλέγμα έχουμε εντονότερη την αίσθηση της πλέξης, της διασταύρωσης, ακόμα και της υφαντικής πρακτικής, ενώ στον κανάβο υπερτερεί η αρχιτεκτονική του βλέμματος της κάτοψης, της πολεοδομικής δομής, των κόμβων κ.ά. Στην Ντάβου η ανάγνωση του χώρου μέσα από το πλέγμα δεν επενδύει στο ίδιο το τέχνημα, όπως αντιλαμβανόμαστε μέσα από την ψυχρή παράσταση της συμμετρικής επανάληψης του κανάβου, στην περίπτωση της Agnes Martin. Δεν στεκόμαστε αντικριστά παρατηρούμε μέσα από το πλέγμα, και αν περπατούμε περιμετρικά στα περιβάλλοντά της με τα ιστία, τον επιτάφιο, ή στο τελευταίο της περιβάλλον με τα ιστία και τις σκάλες, είναι επειδή αφουγκραζόμαστε κάποια

470 Εισαγωγή από τον κατάλογο της έκθεσης «Μπία Ντάβου – Αναδρομική», επιμ. Τίνα Πανδή, Σταμάτης Σχιζάκης, 2008.

471 Κωστής Βελώνης, Για μια αρχιτεκτονική του πλέγματος στο έργο της Μπίας Ντάβου, *kaput. art magazine*, 2010-11-06.

472 Ό.π.

ιεροτελεστική διάσταση και όχι επειδή η υλική συνθήκη των εγκαταστάσεων το υπαγορεύει. Η χειρωνακτική πρακτική της Ντάβου προσφέρεται ως μια απόπειρα να αναστρέψει τους όρους μιας τυπικής εκτέλεσης ενός δεδομένου συστήματος». ⁴⁷³

Η αποϋλοποίηση δεν είναι ο απώτερος σκοπός καθώς αναγνωρίζει την οντολογική υπόσταση και την δομική τάξη της διακειμενικής ανάπτυξης της γλώσσας Fibonacci⁴⁷⁴ και των ομηρικών στίχων αρχής γενομένης με τα έργα από την σειρά Σειραϊκές δομές 2. Εκεί, οι ομηρικοί στίχοι οργανώνονται στο μιλιμετρέ χαρτί, το ταξίδι του Οδυσσέα μετατρέπεται σε κώδικα εσωτερικής ενδοσκόπησης. Το πλέγμα λοιπόν, υπερβαίνει τη «συμβολική διάσταση ενός δικτύου σχέσεων» και μεταστοιχειώνεται σε ανταλλαγή άχρονης πληροφορίας και επικοινωνίας. ⁴⁷⁵

Η ίδια περιγράφει την μυστικιστική μεθοδολογία του έργου της καθώς μέσα από την μαθηματική γλώσσα και τον (δυσνόητο) κώδικα προγραμματισμού στοχεύει στην μαγικότητα και την υπερβατικότητα της επικοινωνίας:

«Έργα τέχνης λοιπόν μπορούν να δημιουργηθούν με τη μέθοδο των σειρών Fibonacci ή άλλων σειρών, κάθε στοιχείο των οποίων προκύπτει από τα προηγούμενα με ένα νόμο, ορίζοντας έτσι σειραϊκές δομές. Σε χαρτί ή σε πανιά, με μολύβι, μελάνι, χρώμα ή κλωστή, χρησιμοποιώντας όλων των ειδών τα υλικά και τεχνολογικά μέσα, ακόμη και με λινάτσες, πέτρες ή τούβλα, μπορούμε να υψώσουμε ιδεατές και εννοιολογικές κατασκευές του νου με τη μέθοδο που προτείνουν οι σειρές Fibonacci ή άλλες σειρές που οδηγούν σε σειραϊκές κατασκευές, για να δείχνουμε ότι μπορούμε να βγάλουμε ομορφιά από την τάξη, δημιουργικότητα από την στείριότητα, ελευθερία από την πειθαρχία, φαντασία από τη λογική και ταυτόχρονα να παραμένουμε ελεύθεροι άνθρωποι [...] Όταν λοιπόν έραβα τη «Σειραϊκή δομή» στη λινάτσα και προχωρούσα με αργό και βασανιστικό ρυθμό μια δουλειά που μπορούσε να κρατήσει μια ολόκληρη ζωή, σκεφτόμουν την Πηνελόπη που ύφαινε συνέχεια περιμένοντας τον Οδυσσέα. Συνειρμικά (η άσκηση της τέχνης είναι Οδύσεια και άλλα παρόμοια) οδηγήθηκα στην ιδέα να αποπειραθώ να οργανώσω το τεράστιο ποίημα, το ομηρικό έπος, την «Οδύσεια», σε «Σειραϊκές δομές». Να χωρίζω, διαβάζοντας και απαγγέλλοντας, τους στίχους αντί σε ανάπαιστους και ιαμβικούς σε «Σειραϊκές δομές». Ξαναδιάβασα πολλές φορές την «Οδύσεια» και άρχισα να γράφω και να ράβω σε πανιά τους ομηρικούς στίχους, ακολουθώντας το σειραϊκό σύστημα και παρακολουθώντας το μέτρο της ανάπτυξής τους. Προσπάθησα στο γράψιμο να χρησιμοποιήσω γράμματα σχετικά με αυτά της εποχής του Ομήρου, γιατί αυτό βοήθησε στην πυκνότητα των ακολουθιών. Ξεκινούσα λοιπόν και πάλι, μια δουλειά αργή, νοητική και κάτω από αυστηρό έλεγχο και πειθαρχία. Σα να ήταν ζήτημα ζωής και θανάτου το να ξεφύγει ένας στίχος από την καθορισμένη διάταξη».

473 Κωστής Βελώνης, ό.π.

474 Πρόκειται για την μαθηματική ακολουθία του Ιταλού Fibonacci σχετικά με την χρυσή αναλογία της σειράς των αριθμών: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 κ.ο.κ., όπου κάθε αριθμός είναι το άθροισμα των δύο προηγούμενων. [Andro.gr [<https://www.andro.gr/empneusi/fibonacci/>, (01/01/2021)]

475 Χάρης Σαββόπουλος, Από την Αλεξάνδρεια στην Ιθάκη. Μια ανάγνωση του έργου της Μπίας Ντάβου, στον κατάλογο της έκθεσης «Μπία Ντάβου – Αναδρομική», Ό.π., σ.25.

Το δυαδικό σύστημα που αναπτύσσει στις Σειραϊκές δομές αποτελεί τον κώδικα επικοινωνίας με τον άλλον, τον έτερο. Είναι η έξοδος από τον υποκειμενικό χώρο, η πλάτυνση των ορίων της προσωπικής περατότητας και η επικοινωνία με το όλον. Παρακολουθούμε την ίδια την καλλιτέχνη, στην συνέντευξή της στην Βεατρίκη Σπηλιάδη⁴⁷⁶ να εξηγεί την ανάγκη μετά το 1967, εύρεσης μιας γλώσσας που θα την κατανοούν όλοι. Το δυαδικό σύστημα αριθμών 0 και 1, η δυαδική αντίθεση άσπρο - μαύρο, νύχτα - μέρα, φως - σκιά είναι η μυστηριακή αρμονία των αντιθέτων που προτείνει ο Ηράκλειτος και το αντιθετικό ζεύγος φρικτού και ωραίου που θεολογικά αποτυπώνει ο Otto. Είναι λοιπόν, μέρος του Numinosen, είναι το Tremendum και Fascinans της ατομικής Οδύσσειας. Η μαγική οικειοποίηση του μύθου και των αριθμών από την Ντάβου θυμίζει την αυτοσχέδια μέθοδο ψηφαρίθμησης, που χρησιμοποιεί ο Πεντζίκης στην εικαστική του γλώσσα. Σελίδες από το Συναξαριστή του Αγίου Νικοδήμου του Αγιορείτη (αλλά και ερωτικές επιστολές, καρτ-ποστάλ, τοπωνύμια) αποκωδικοποιούνται σε χρώματα: κάθε λέξη μετατρέπεται σε γράμμα, το γράμμα σε αριθμό και ο αριθμός αντιστοιχεί σε χρώμα.

«Η εμμονή του (Πεντζίκης) στην εξαντλητική, αυτοσχέδια μέθοδο της ψηφαρίθμησης - ψηφιδογραφική και στιγμογραφική μεταστοιχείωση φράσεων, λέξεων και γραμμάτων από συναξάρια, κοσμικά κείμενα, επιστολές, κάρτες και τοπωνύμια - θα μπορούσε λοιπόν να ερμηνευτεί σαν μια προσπάθεια υπέρβασης του προβλήματος, μέσα από μια διαρκή άσκηση μοναστικής αυτοπειθαρχίας.»⁴⁷⁷

Το μοτίβο της επαναληπτικής, σχεδόν εμμονικής γραφής και χειρωνακτικής πράξης είδαμε ότι χαρακτηρίζει και την Μπία Ντάβου και τον Νίκο Αλεξίου. Και αν η χειρωναξία στον Αλεξίου θυμίζει την μοναστική ιεροτελεστία του εργόχειρου που συνδέεται με την ανένα προσευχή, στην περίπτωση της Ντάβου, η ίδια η καλλιτέχνη κάνει την σύνδεση με την προσήλωση και την σύννοια της πιστής Πηνελόπης.

476 Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Ζωντανό Μουσείο: Μπία Ντάβου», 1985, Αρχείο ΕΡΤ.
[https://www.youtube.com/watch?v=jY0rkB04TSI&ab_channel=Dot, (01/01/2021)].

477 Νίκη Λοϊζίδα, «Η σημειογραφία ενός αδιέξοδου», 7 ΗΜΕΡΕΣ, Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, 6/7/ 1997.



Επιτάφιος, 1990, ξύλο, χαρτί, κόλλες, μάρμαρο.

Τέλη της δεκαετίας του '80, η Μπία Ντάβου θα διαγνωσθεί με την σοβαρή ασθένεια από την οποία θα πεθάνει το 1996. Το ταξίδι πλέον στο έργο της συνδέεται με τον θάνατο και τη Νέκυια. Η ίδια, σε ημερολόγιό της το 1990 αφηγείται: «[...]στην πραγματικότητα δεν μπορώ τώρα να ταξιδέψω. Έχω ραντεβού μέρα παρά μέρα με την ζωή και τον θάνατο». Η ζωή και ο θάνατος είναι ο αξιακός πυρήνας της σκέψης της και συνυπάρχουν στα έργα της ως πανανθρώπινος και οικουμενικός στοχασμός.

Ένα από τα έργα αυτής της περιόδου είναι και η εικαστική εγκατάσταση *Επιτάφιος*, η οποία παρουσιάστηκε στην αίθουσα τέχνης Δεσμός αποτελούμενη από δέκα αντίγραφα φορείων. Η συγκεκριμένη εγκατάσταση κάνει αναφορά τον Επιτάφιο του Θουκυδίδη. Εκεί, ο Περικλής μιλάει για τον τρόπο με τον οποίο οι Αθηναίοι τίμησαν τους νεκρούς του Πελοποννησιακού Πολέμου και την τελετή της δημόσιας ταφής των πρώτων πεσόντων του πολέμου, η οποία γινόταν με την εξής ιδιοτυπία: Ενώ τα οστά του κάθε νεκρού πολεμιστή τοποθετούνταν στο ίδιο φέρετρο για κάθε φυλή, ένα φέρετρο παρέμενε κενό προς τιμήν των νεκρών, των οποίων δεν βρέθηκαν ποτέ οι σωροί.

«Η Μπία Ντάβου θα επιχειρήσει να εξορκίσει την τραγική αυτή εμπειρία στη μνημειακή εγκατάστασή της *Επιτάφιος*. Μέσα από τη «δραματοποίηση» του προσωπικού της βιώματος, η Ντάβου διαλογίζεται σχετικά με τον θάνατο και την ανθρώπινη συνθήκη, σε μια οικουμενική και παγκόσμια διάσταση. *Επιτάφιος* είναι και αυτός ένα ταξίδι, όμως, τα φορεία συνιστούν οχήματα που δεν ταξιδεύουν, όπως τα ιστία, στο χώρο ή στο χρόνο, αλλά από την ζωή στον θάνατο».⁴⁷⁸

478 Εισαγωγή από τον κατάλογο της έκθεσης «Μπία Ντάβου – Αναδρομική», 2008.

Η Ντάβου αφηγείται με περίσκεψη την προσωπική εμπειρία της αρρώστιας και την καθημερινή συνοίκηση με τον θάνατο, μετατρέποντάς την σε πανανθρώπινη εμπειρία, τιμώντας έτσι το πέρασμά από την ζωή στον θάνατο. Η μεταφυσική και ποιητική διάσταση της αφήγησής της γεφυρώνει το πέρασμα ζωής - θανάτου και ο κάναβος μεταπλάθεται σε χειρονομιακό πεδίο γραφής. Η προσωπική της μυθολογία μεταπλάθεται σε κοινό στοχασμό.

Η Ντάβου στο ύστερο έργο της (κυρίως στα έργα Σκάλες και Ίστια, Σεϊραικές Δομές και Σεϊραικές Από – ανα- δομές), ανακατασκευάζει τον μύθο. Εκεί, πραγματεύεται κυρίως το ταξίδι του Οδυσσέα, στα οποία αποδομεί τη Νέκυια από κάθε είδους νόστο και το μεταγράφει σε καβαφικό ταξίδι γνώσης.

Το ζήτημα του εσωτερικού ταξιδιού κυριαρχεί πια. Χρησιμοποιεί τους Ομηρικούς στίχους της Οδύσσειας επεκτείνοντας στο μιλιμετρέ χαρτί και στα πανιά συμβολικά το ταξίδι.⁴⁷⁹ Καταργεί τον ευθύγραμμο ιστορικό χρόνο προβάλλοντας τον μυθικό χρόνο. Στις Σεϊραϊκές δομές 3 προσθέτει ιστία στους κίονες μεταμορφώνοντας τον ναό σε πλοίο που θα την ταξιδέψει. Τα Ίστια έχουν κοινή δομική προέλευση με τις Σεϊραϊκές δομές και τα Πλέγματα απελευθερώνονται, όμως, από το χρονικό, μυθικό, αφηγηματικό και τοπικό πλαίσιο. Η Ντάβου απεγκιβωτίζει το χρονικό, σημειολογικό και μυθικό παρόν επιτρέποντας το αέναο ταξίδι. Ο μύθος δεν έχει νόστο, ο Οδυσσέας της Ντάβου δεν νοσταλγεί και η ίδια μετέχει στο ταξίδι κρατώντας ενδελεχώς σημειώσεις για να μην ξεχάσει.⁴⁸⁰ Η ίδια χαρακτηρίζει την αποκάλυψη του ομηρικού ταξιδιού μέσα από την κωδικοποίηση ως 'θαύμα αποκάλυψης' όπου το δομικό υλικό του έργου υπερβαίνει τον αριθμό και γίνεται στίχος.⁴⁸¹ Αυτή η απόλυτη υπέρβαση, η μεταμόρφωση του ανείπωτου είναι η θαυμαστή ενεργοποίηση του Ιερού, είναι το απόλυτο *mysterium*.⁴⁸²

«Θα ήθελα να κρεμούσα τα πανιά κατευθείαν επάνω στις Στήλες του Ολύμπιου Διός, μετατρέποντας τες σε πλοία που θα ταξίδευαν προς τα πίσω από τον Ανδριανό μέχρι τον Πεισίστρατο, στα 700 χρόνια που χρειάστηκαν για να τελειώσει ο Ναός του Ολυμπίου Διός».

Σύμφωνα με τους Πατέρες της Εκκλησίας, η διαρκής μνήμη θανάτου αποτελεί το ταξίδι προς την ενδοχώρα που ξορκίζει τον φόβο του θανάτου. Το ταξίδι, ο ομηρικός πλάνητας και η ανθρώπινη μοίρα, ως παίγνιο στις αποφάσεις των θεών, απλώς επιβεβαιώνουν την σοφία του Σειληνού: ο θάνατος είναι καλύτερος, και όσο πιο γρήγορα έρθει τόσο πιο αγαθός θα είναι. Έτσι και στο έργο της Ντάβου, η μνήμη θανάτου μετατρέπεται σε συνεχή φιλοσοφικό στοχασμό ξορκίζοντας το φόβο.

479 Τίνα Πανδή, Σταμάτης Σχιζάκης «Μπία Ντάβου», 2008. Διεμπειρίες. Ελλάδα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα, 2008.

480 Μπία Παπαδοπούλου, «Η έννοια της ακολουθίας στο έργο της Μπίας Ντάβου», ό.π., σ. 36 – 37.

481 Βεατρίκη Σοηλιάδη, «Ζωντανό Μουσείο: Μπία Ντάβου», ό.π..

482 Otto, *Το Ιερόν*, ό.π., σ.110-112.

Η λέξη μυστήριο πριν χρωματιστεί με την μυστικιστική αύρα, σήμαινε το «ιερό δράμα» προς τιμή του Διονύσου. Η ελευσίνια μυστηριακή τελετή με τις δραματικές επαναλήψεις, αναπαριστούσε την Νέκυια, την κάθοδο του Οδυσσέα στον Άδη και μετέπειτα την κάθοδο της ζωντανής κόρης Περσεφόνης στον Άδη και την επιστροφή και των δύο στον κόσμο των ζώντων. Οι θεατές του δράματος γίνονταν μύστες της επιστροφής⁴⁸³, με τον ίδιο τρόπο που οι θεατές του έργου της Ντάβου παρακολουθούν και μούνται στο ταξίδι.



Ιστίο-Οδύσσεια, 1982 από την έκθεση "Κρίσιμοι Διάλογοι: Αθήνα – Αμβέρσα" στο Μ ΗΚΑ, Αμβέρσα.



Σειραϊκές δομές 3, Στήλες και σύννεφα, 1983.

483 Agamben, *Πλάτος και Ιησούς*, μτφ. Δ. Λαμπαδά, εκδ. του Εικοστού πρώτου, σ.68-69.



Και ο Νίκος Αλεξίου είχε ασχοληθεί με Ιστία, CAN.



«Όταν λοιπόν έραβα τη «Σειραϊκή δομή» στη λινάτσα και προχωρούσα με αργό και βασανιστικό ρυθμό μια δουλειά που μπορούσε να κρατήσει μια ολόκληρη ζωή, σκεφτόμουν την Πηνελόπη που ύφαινε συνέχεια περιμένοντας τον Οδυσσέα. Συνειρμικά (η άσκηση της τέχνης είναι Οδύσσεια και άλλα παρόμοια) οδηγήθηκα στην ιδέα να απο-πειραθώ να οργανώσω το τεράστιο ποίημα, το ομηρικό έπος, την «Οδύσσεια», σε «Σειραϊκές δομές». Να χωρίζω, διαβάζοντας και απαγγέλλοντας, τους στίχους αντί σε ανάπαιστους και ιαμβικούς σε «Σειραϊκές δομές». Ξαναδιάβασα πολλές φορές την «Οδύσσεια» και άρχισα να γράφω και να ράβω σε πανιά τους ομηρικούς στίχους, ακολουθώντας το σειραϊκό σύστημα και παρακολουθώντας το μέτρο της ανάπτυξής τους. Προσπάθησα στο γράψιμο να χρησιμοποιήσω γράμματα σχετικά με αυτά της εποχής του Ομή-ρου, γιατί αυτό βοηθούσε στην πυκνότητα των ακολουθιών. Ξεκινούσα λοιπόν και πάλι, μια δουλειά αργή, νοητική και κάτω από αυστηρό έλεγχο και πειθαρχία. Σα να ήταν ζήτημα ζωής και θανάτου το να ξεφύγει ένας στίχος από την καθορισμένη διάταξη».

«Σειραϊκές από – ανα- δομές», 1992

Υλικά: χαρτί μιλιμετρέ, μολύβι μαλακό, γομολάστιχα.

Σχεδιάζοντας ακολουθίες. Σειρές εικαστικών συμβόλων – σημείων όπου κάποιος νόμος πειθαρχίας και τάξης διακρίνεται.

Από την στιγμή που γεννιέται το σχέδιο αρχίζει η υπονόμηση και η διάβρωση.

Εργαλείο καταστροφής η γομολάστιχα.

Διαλύει, καταστρέφει, αφανίζει, αποσυνθέτει

Στην συνέχεια γίνονται προσπάθειες ανασύστασης, ανασυγκρότησης σε ότι έχει απομείνει.⁴⁸⁴

Το ημερολόγιο της Ντάβου, δηλαδή το σύνολο των σχεδίων που δημιουργεί από 1 Ιανουαρίου μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1992, συνθέτουν τις Σειραϊκές από – ανα- δομές. Το αυτοβιογραφικό ημερολόγιο αποστασιοποιημένης καταγραφής, που κρατά με «αυτοθεραπευτική εμμονή», αποδεικνύει την συμφιλίωσή της με τον θάνατο.⁴⁸⁵

Η συμφιλίωση με την φρίκη του θανάτου, η στωική αντιμετώπισή του και η μεταγραφή του σε καλλιτεχνική πρακτική, αποτελεί, για την Μπία Ντάβου, μια ιδιότυπη προσέγγιση της ελληνικότητας. Σε συνέντευξη της ίδιας στην Μπία Παπαδοπούλου και τον Δημήτρη Κορομηλά το 1990, κάνει λόγο για την βιωματική σχέση του θανάτου με την ελληνικής φυλή. Αναφερόμενη ξανά στην αρρώστια, στον θάνατο που παραμονεύει και στον ενταφιασμό ως καταληκτικό προορισμό, καταλήγει: «Παρόλο που μάχομαι την ελληνικότητα με την έννοια του επιφανειακού και του φολκλόρ, μια ανασκοπή του έργου μου δείχνει πως πάντα επιστρέφω στις ρίζες μου».⁴⁸⁶

Το τελευταίο μας οδηγεί στην παραδοχή πως, από τον Ομηρικό άνθρωπο, μέχρι τα τραγούδια της τάβλας, τα αριστουργηματικά ποιήματα των εγκωμίων της Μ. Παρασκευής, τους ύμνους εξύμνησης του ηρωικού θανάτου η ελληνική ποίηση είναι μια διαρκής σπουδή στον θάνατο. Στις Σειραϊκές από – αναδομές (1992), στην ημερολογιακή αυτή καταγραφή της εμπειρίας θανάτου, η Ντάβου καταλήγει σχεδιάζοντας τις λέξεις νόστος και θάνατος, οι οποίες αρχικά εμφανίζονται αχνά, ενώ στο τέλος του έτους οι ίδιες λέξεις φαίνονται πεντακάθαρα.

Η *Οδύσσεια* είναι το μεταπολεμικό ποίημα, του εσωτερικού και εξωτερικού νόστου, του αγώνα της νίκης επί του θανάτου που δίνει ο ήρωας για να γυρίσει ζωντανός, μετά τη δεκαετή μάχη, στην πατρίδα του. Το ταξίδι με κορυφαία ανθρωπολογική στιγμή την Νέκυια, αποκαλύπτει τον υπαρξιακό αγώνα του ατόμου. Δεν είναι τυχαίο ότι η κατάβαση στον Άδη έχει απασχολήσει εξίσου τον Όμηρο, τον Βιργίλιο και τον Δάντη. Αντίστοιχα και η Ντάβου, διατείνεται ότι ακολουθεί τον ήρωα στο σκοτεινό ταξίδι στην χώρα των Κιμερίων, στην χώρα που «δεν τους βλέπει ο Ήλιος ποτέ ο φωτοπερίχυτος με τις λαμπρές του αχτίδες», στην πύλη

484 Χειρόγραφο σημείωμα της Μπίας Ντάβου, αρχείο ΕΜΣΤ, στον κατάλογο «Μπία Ντάβου, Αναδρομική», σ. 148.

485 Αντίστοιχα, ο Νίκος Αλεξίου κατά την διάρκεια της παραμονής του στο νοσοκομείο συνθέτει μέχρι τον θάνατό του, το φωτογραφικό ημερολογιακό ντοκουμέντο ως προετοιμασία για τη μεγάλη καθοδική πορεία.

486 Κατάλογος, «Μπία Ντάβου, Αναδρομική», σ. 219.

του Κάτω Κόσμου. Και λίγο πριν από το δικό της «ταξίδι», φροντίζει μέσα από το έργο της να δημιουργήσει δεσμούς με τον «επάνω» κόσμο ώστε να μη χαθεί η μεταξύ τους επικοινωνία.

Ο θάνατος είναι προσφιλής στους ήρωες καθώς λειτουργεί λυτρωτικά. Η Νέκυια χωρίς να είναι κείμενο θεολογικό ή εσχατολογικό, είναι μια αντίστροφη αναστάσιμη πορεία: Κατόπιν θεϊκής εντολής (της Κίρκης), ο ήρωας αναγκάζεται να κατέβει στο βασίλειο των πεθαμένων για να βρει τι απαραίτητες απαντήσεις από τον Τειρεσία και να επιστρέψει στην πολυπόθητη Ιθάκη, στο Φως. Το ίδιο ακριβώς κάνει και η Ντάβου μέσα από το αποδομημένο ταξίδι. Καταλύει ταυτόχρονα με το έργο της τον τόπο και τον χρόνο του μύθου μέσα από το νουμηνιακό αίσθημα *tremendum en fascinans*.

«Το τελευταίο έργο της Ντάβου, η μνημειακή εγκατάσταση Σκάλες και Ιστία, αποκρυσταλλώνει ολόκληρη την καλλιτεχνική πορεία: η χειρονομιακή ζωγραφική των πρώιμων αναζητήσεων συνταιριάζεται με την σειραϊκή προέλευση του τριγωνικού σχήματος των ιστίων και με τον νεκρικό και μεταφυσικό συμβολισμό της σκάλας, συμπυκνώνοντας, μμέσα από την ποιητική μεταστοιχείωσή τους την διαλεκτική εναλλαγή ζωής και θανάτου»⁴⁸⁷.

Στον μαγικό τρόπο που επιτρέπει στην Ντάβου να υπερβεί την γραμμικότητα του χρόνου και τα στενά όρια του φυσικού τόπου, θα αναφέρουμε τα αποτροπαϊκά γλυπτά της Αθηνάς Τάχα.



Νόστος και Θάνατος.

487 Εισαγωγή από τον κατάλογο της έκθεσης "Μπία Ντάβου – Αναδρομική", 2008



In 1992, my two best friends died from cancer (one of them unexpectedly), and I confronted for the first time, so intensely and directly, death and suffering. These works were generated in my effort to survive the loss and pain and to understand death. As the series developed, I did become reconciled with death, and the pain moved from the personal to the social level while the vulnerability that I had experienced in the human body extended to encompass the entire life system on Earth.

From the start I used natural materials that I had collected over many years (occasionally combined with recycled human-made materials), and I felt the need to avoid expected formats, such as the object or the wall hanging. But it was perhaps the physical debilitation of my dying friends that led me to wearable sculptures: armors that cannot protect, masks that reveal more than they conceal, shields that are too floppy or scratchy to defend, like the shells of the dead mollusks that here are reversed to show their delicate interior. Generally the works are riddled with contradictions, the least of which is their ambivalent relationship to fashion design. Akin to it in their beauty, these pieces nonetheless critique, if implicitly, the frivolity of fashion.

Private memorials to tragic individual deaths, these pieces move into the realm of the public through their references to social ills, to ecological threats, and to corporate exploitation, specifically the exploitation of the female body and psyche by the industry of fashion.

Copyright © 1999 by Athena Tacha

Το καλλιτεχνικό σημείωμα της Tacha, στον κατάλογο της έκθεσης της στην Franklin Furnace Gallery, New York, April 8 - May 7, 1994.⁴⁸⁸

488 Tacha, Athena. "Brain Cancer Headdress for Maro; and Feather Armor for Ellen." *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 20, no. 3, 1999, pp. 158–160. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3347228. Accessed 14 Feb. 2021. Φωτογραφικό υλικό αντλήθηκε από <https://www.wpadc.org/artist/athena-tacha>

Τα αποτροπαϊκά γλυπτά και Prop της Αθηνάς Τάχα, ξορκίζουν το κακό, την αρρώστια, τον κίνδυνο. Η Τάχα όπως η ίδια αποκαλύπτει στο καλλιτεχνικό της σημείωμα, αφορμάται και εμπνέεται από τον φόβο που της προκαλεί ο θάνατος μετά την εμπειρία της απώλειας από καρκίνο, δύο κοντινών της προσώπων. Θα δημιουργήσει σειρά γλυπτικών συνόλων αφιερωμένα στην προστασία – θεραπεία των φίλων της από τους κινδύνους, εν είδει φυλαχτών.



700 Aegean Dives: Double-sided Shield for Ellen (1992).

Οργανικά φυσικά υλικά που έχει συλλέξει η ίδια, όστρακα, φτερά, χώμα, κόκκαλα εμπλέκονται με βιομηχανικά επιτρέποντας ανοιχτότητα ερμηνειών. Δημιουργούν την ψευδαίσθηση της ευθραυστότητας και της μαγικότητας. Τα φτερά χρησιμοποιούνται συμβολικά από την καλλιτέχνη ως ρούχο και ασπίδα που καλύπτει το γυναικείο κορμί. Το πουλί με τα φτερά προστατεύεται από το κρύο (εν είδει ρούχου) αλλά και πετάει με αυτά. Έχει διττή δηλαδή ερμηνεία, ως δύναμη και προστασία.⁴⁸⁹ Δημιουργεί ασπίδες, στολές, μάσκες, αντικείμενα δηλαδή που χρησιμοποιούνται σε επιτελεστικές πρακτικές τόσο στο θέατρο όσο και σε θρησκευτικές – σαμανικές τελετές.

489 Athena Tacha, *Vulnerability: New fashions*, Fraklin Furnace, New York, April – May, 1994., σ.15.



Αριστερά: *Athena's Shield*, 1999-2000, N. Carolina, μύδια και κόλλα δημιουργούν ασπίδα προστασίας. Δεξιά: *Feather Armor for Ellen* (1992), φυσικά φτερά συνθέτουν μια πανοπλία.



Breast Cancer Patch for Chloe (1992), κελύφη από νεαρά μύδια δημιουργούν την θεραπευτική ασπίδα για τον καρκίνο του μαστού.



Brain Cancer Headdress for Maro (1992), όστρακα, μύδια, αφρός πολυουρεθάνης συστήνουν την 'περικεφαλαία' – μάσκα προστασίας κατά του καρκίνου στον εγκέφαλο. (Spencer Museum of Art, University of Kansas, Lawrence)



Armor for AIDS (to Aggie) – 1992, όστρακα, μύδια και σιλικόνη χτίζουν την πανοπλία – θώρακα. Δεξιά: Rape Armor for an Adolescent Girl (1992) όστρακα, κοχύλια δημιουργούν ζώνη αγνότητας – προστασίας. (Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, MO).

Κλείνοντας την ενότητα και έχοντας αναλύσει το έργο της Μπίας Ντάβου, αναφορικά με τις έννοιες που μας απασχολούν, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι έννοια του Ιερού, φανερώνεται μέσα από το διάτρητο άυλο χωροχρόνο που ξετυλίγει το αγαπημένο μοτίβο της καλλιτέχνιδας, ο κánaβος. Η διαρκής μνήμη θανάτου που υποβόσκει στο ύστερο έργο της και η κατάλυση του μύθου είναι μια διαρκής υπενθύμιση ζωής, την οποία αναλαμβάνει να διαφυλάξει με τα αποτροπαϊκά αναθήματα – γλυπτικά αντικείμενα φτιαγμένα από οργανικά υλικά, η Αθηνά Τάχα.

ΜΑΡΙΟΣ ΣΠΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ (1957)

Έννοιες: ιερός τόπος, μνήμη και ταυτότητα, Νεοορθοδοξία, ιερό υλικό

«Μια ζωή με κατηγορούν για νεορθόδοξο και εθνικιστή. Από την έκθεση του '87 και ατην συνέχεια. Επειδή ασχολήθηκα με τις τελετουργίες του ελληνικού χώρου. Αυτό που τους μπέρδευε είναι ότι χρησιμοποιώ διεθνή γλώσσα».⁴⁹⁰

Σε πρώτη ανάγνωση ο Μάριος Σπηλιόπουλος και ο Νίκος Αλεξίου σχετίζονται με την ορθοδοξία και το Βυζάντιο καθώς μεταπλάθουν το 'ιθαγενές πολιτισμικό βίωμα σε διεθνές εικαστικό λεξιλόγιο'⁴⁹¹. Αν στον Αλεξίου αναγνωρίσαμε την μετανεωτερική συγκρητιστική θρησκευτικότητα και την αισθητική χρήση της βυζαντινής γλώσσα με στόχο να μιλήσει οικουμενικά, ο Σπηλιόπουλος χρησιμοποιεί βιωματικά τα πάγια αιτήματα της ελληνικότητας και της ελληνικής 'ιδιοπροσωπίας'⁴⁹² και τα αποδομεί με σαρκασμό.

Ο Μάριος Σπηλιόπουλος έχει χαρακτηριστεί ως νέο - ορθοδοξος και νέο βυζαντινός. Η ιεροτελεστία ως καλλιτεχνική πρακτική, η έννοια του εφήμερου ως σύγκρουση με τον σύγχρονο πολιτισμό, η νοσταλγία ως προσωπική και εθνική μνήμη ενάντια στην παγκοσμιοποίηση, η χρήση των εκκλησιαστικών συμβόλων: καντήλι, λαμπάδα, κερι, εικόνισμα και η έντονη θρησκευτικότητα, χαρακτηρίζουν το έργο του Σπηλιόπουλου. Τον απασχολεί το ζήτημα της ελληνικής βυζαντινής και μεταβυζαντινής παράδοσης σε έναν άθρησκο κόσμο. Ο Σπηλιόπουλος αφορμάται από το «οικείο εικονοσύστημα»⁴⁹³ της προσωπικής μνήμης και του τόπου (τόπου καταγωγής, παιδική μνήμη, βίωμα) και τα μετα – εικονοποιεί σε καινούργιες εικόνες. Η ελληνοκεντρική θεματολογία του Σπηλιόπουλου είναι στοιχείο των περισσότερων εκπροσώπων της γενιάς του '80, απόρροια της μεταπολιτευτικής προσπάθειάς σύζευξης παράδοσης και νεωτερικότητας που προβληματίζει ήδη τον ελληνικό χώρο από τον μεσοπόλεμο (γενιά '30).

«Ο δημιουργός τελεί μια λειτουργία μετουσίωσης όλων των πολιτισμικών στοιχείων, αυτών που ο ό ίδιος κρίνει ότι του ανήκουν, φέροντας στην επιφάνεια, σε κάποιο χρονικό σημείο και σε κάποιο σημείο του χώρου, μια άλλη κλίμακα αξιών».⁴⁹⁴

490 Μαθήματα Πατριδογνωσίας, συνέντευξη στην Μαρίκα Αρβανιτοπούλου, *Τύπος της Κυριακής*, Απρίλιος, 1997. Για το έργο του Μάριου Σπηλιόπουλου έχει εκπονηθεί σχετική μεταπτυχιακή εργασία, Γεωργία, Τζήρου, «Μ. Σπηλιόπουλος, Πρόταση για μια εικονική έκθεση», Παν/μιο Αιγαίου, 2005.

491 Χ. Καμπουρίδης, *Συντέλεια*, τ.2-3, 1991.

492 Σχετικά με την οντολογική διαφορά των εννοιων «ταυτότητα» (Identity από το λατινικό idem, υποδηλώνει την ταυτοσημία), «εαυτότητα» (personal identity) και του νεολογισμού της 'ιδιοπροσωπίας' στην ελληνική συνθήκη, ενδιαφέρουσες κρίνονται οι απόψεις των Παν. Δρακόπουλος, Η Ιδιοπροσωπία του Νέου Ελληνισμού, Πρόλογος στην ομώνυμη έκδοση του ιδρύματος Γουλανδρή-Χορν, 1983, Γ. Καραμπελιάς, Μια ιδιοπροσωπία ιστορικού χαρακτήρα, huffingtonpost.gr, Μάιος, 2020. Τάκης Θεοδωρόπουλος, Εθνικός καρνάβαλος και ιδιοπροσωπεία, *Καθημερινή*, 06.03.2016.

493 Νίκος Ξυδάκης, Παράδοση και Νεωτερικότητα, *Η Καθημερινή της Κυριακής*, 07.06.1998.

494 Έφη Στρούζα, «Πέντε Έλληνες καλλιτέχνες: η αναζήτηση του Μυστικού κέντρου», *Τέχνη*, τεύχος 1&2, Ιανουάριος, 1990.

Η θρησκευτικότητα του Σπηλιόπουλου δεν ερμηνεύεται ως προσηλυτισμός και κατήχηση καθώς υποβόσκει το στοιχείο της λεπτής ειρωνείας και του 'black humor' με κριτική διάθεση απέναντι στο ελληνικό κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι. «Δεν πρόκειται για θρησκευτικότητα. Προσπαθώ τις τελετουργίες του Ελλαδικού χώρου να τις μεταπλάσω εικαστικά και να κινητοποιήσω με τις αισθήσεις τα κρυμμένα βιώματα. Ο τόπος που λειτουργεί η εκκλησία μας είναι συγκλονιστικός και με συγκινεί ως εικαστικό γεγονός»⁴⁹⁵. Οι εγκαταστάσεις του εμπεριέχουν την θεατρικότητα της λειτουργικής εκκλησιαστικής ζωής, της οποίας αναγνωρίζουμε τις απαρχές της στην διονυσιακή τελετουργία και στην αττική τραγωδία. Αναιρεί την υπερβατική δυσνόητη διάσταση του θείου κάνοντας την πιο ανθρώπινη και χωμάτινη. Χωρίς διάθεση ρομαντικής νόστου αλλά χιουμοριστικά, ερμηνεύει την ελληνικότητα ως την αντιφατική ταυτότητα του νεώτερου Έλληνα στον παγκόσμιο χάρτη.

Εντοπιότητα, αναχρονισμός, μυθοπλασία, φαντασία και αυτολοιδωρία⁴⁹⁶ είναι τα χαρακτηριστικά της εικαστικής του ταυτότητας. Η σάτιρα και ο αυτοσαρκασμός του Σπηλιόπουλου είναι έκδηλος σε όλη την θεματολογία της δουλειάς του, ήδη με τον αποσυμβολισμό της ελληνικότητας στην έκθεση Heimatkunde- Οι Σημαίες εντός μου, 1997. Εκεί σύμβολα θρησκευτικά, εθνικά, βυζαντινά, ποδοσφαιρικά αλληλοαναιρούνται μυσταγωγικά. Η αποκορύφωση της από- συμβολιστικής διάθεσης και από- ιεροποίησης (όχι βεβήλωσης) της καλλιτεχνικής πραχτικής του Σπηλιόπουλου είναι η «ομαδική – ατομική» έκθεση στην Art Athina το 2004, για την Γκαλερί Έκφραση.

Εκεί, με ένα 'One man show', ο Σπηλιόπουλος 'παίζει' με την διπλή ταυτότητα του Έλληνα – Καλλιτέχνη στο παγκόσμιο στερέωμα, επιλέγοντας να ενσαρκώσει δώδεκα διαφορετικές περσόνες, οι οποίες έχουν ως συνδετικό κρίκο παραφθορές του ονόματος του καλλιτέχνη. Οι δώδεκα αυτές συμμετοχές παραπέμπουν φυσικά στους 12 αποστόλους που λαμβάνουν την εντολή να ευαγγελίσουν την αλήθεια στον κόσμο, όπως αντίστοιχα καλείται να πορευτεί ο Νέος Έλληνας στον κοσμο. Οι δώδεκα (12) αυτές προσωπικότητες όπως συμβαίνει και στο ετερωνυμικό σύμπαν του Πεσσόα, συνδιαλέγονται ως σωσίες του Σπηλιόπουλου εκφράζοντας τον αγχώδη προβληματισμό «Ωρε που πάμε ρε, που πάμε;»⁴⁹⁷.

495 Μόρτογλου Ηλιάννα, «Μάριος Σπηλιόπουλος: Με το χρώμα της ελληνικής γης», *Ριζοσπάστης*, 10/2/1991, σ.12.

496 Όλδα Δανιηλοπούλου, Πατριδογνωσία, *Studio, the Art magazine*, Μάρτιος, 1994.

497 Η φράση ανήκει στον Αυλωνίτη από την ταινία *Η ωραία των Αθηνών*, 1954.



Marios Sphiliopoulos, Αυστραλός, Ο «Παγκόσμιος Έλληνας» και Mary Cave (1964-), Βρετανίδα, «Κάμα Σούτρα και Ιερό Δισκοπότηρο», δύο από τις 12 συμμετοχές στην "ΟΜΑΔΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ : Μάριος Σπηλιόπουλος «Εγώ Είμαι Ένας Άλλος», στην Γκαλερί ΕΚΦΡΑΣΗ.

Οι από - συμβολισμοί είναι εξόφθαλμοι και στην επιλογή των τίτλων: Καρκινική γραφή (1989), Γοτθικό – Τρούλος (1990), Τελετουργική χαρτογράφηση (1990), Πατριδογνωσία (1987), Μελισσοκομική διάταξη (1992), Τάματα (1994). Ακόμα πιο 'θρησκευτικοί' τίτλοι έχουν οι εγκαταστάσεις: Το Καντήλι (1989), Ακάθιστος ύμνος + άτακτη Μάρκου Βαμβακάρη (1993), Κάλλος άρρητον (2003), Μείζον δε τούτων η αγάπη (2004). Ο ίδιος μνημονεύει ανελλιπώς τον Πεντζίκη ενώ χαρακτηρίζει τη δουλειά του 'μνημοτεχνική' γιατί επεξεργάζεται την χαραγμένη μνήμη. Ο Σπηλιόπουλος με θάρρος, σε έναν χώρο αμιγώς μη – θεολογικό όπως ο καλλιτεχνικός, αναγνωρίζει την σύνδεση ελληνικής ταυτότητας και χριστιανισμού: «Το ελληνικό έθνος υπάρχει εξαιτίας της Ορθόδοξης Χριστιανικής Εκκλησίας. Ο νεοελληνικός λόγος ανδρώθηκε στον άμβωνα της εκκλησίας [...] και αυτά στα λέω ως αριστερός και με αριστερές καταβολές»⁴⁹⁸.



Πατριδογνωσία 1, εγκατάσταση, Αίθουσα Τέχνης Πολύεδρο, Πάτρα, 1991 και Πατριδογνωσία 3, εγκατάσταση, Wielka 19 Gallery, Πολωνία, 1990.

498 Συνέντευξη στον Γιάννη Κανατά, Περιοδική έκδοση του λαογραφικού ομίλου Πολυγύρου, 2002.



Γλασκώβη, Σκωτία, *Glasgow Sculpture Studio*, «Γλασκώβη, πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης 1990», η Ελληνική Συμμετοχή του Μ. Σπηλιόπουλου.

Η σειρά γλυπτικών εγκαταστάσεων με το γενικότερο τίτλο "ΒΩΜΟΙ" (1989-1993) αποτελούν μαρτυρία 'προσφοράς' και δέησης. Η κάθαρσις που επικαλείται ο Σπηλιόπουλος εκφράζεται με την καρκινική γραφή «ΝΙΨΟΝ ΑΝΟΜΗΜΑΤΑ ΜΗ ΜΟΝΑΝ ΟΨΙΝ», η οποία επανέρχεται σε πολλά έργα.



ΒΩΜΟΣ Ή ΠΕΡΙΣΤΥΛΙΟ, συμμετοχή στην ομαδική έκθεση «Δέκα νέοι καλλιτέχνες σε ένα παλιό εργοστάσιο», για το φεστιβάλ του περιοδικού *ΑΝΤΙ*, 1989. *Βωμός για τα σκοτωμένα ελάφια*, εγκατάσταση στο *SANI BEACH HOTEL*, Χαλκιδική, 1992.

Το οργανικό ως ιερό υλικό



Τελετουργικές διατάξεις μελισσοκομίας, 1991/1992 και Μελισσοκομική διάταξη 1, 1990-1991.

Εὐχή Μελισσίων

(ἐκ παλαιοῦ Ἀγασματαρίου).

Ἄεσποτα Κύριε, ὁ Θεὸς ἡμῶν, ὁ ἔχων ἐξουσίαν πάσης κτίσεως, σοῦ δεόμεθα καὶ σὲ παρακαλοῦμεν· Ὡς εὐλόγησας καὶ ἐπλήθυνσας τὸν μελισσῶνα τοῦ δικαίου σου Φιλαρέτου, εὐλόγησον καὶ τὰ μελίσινα ταῦτα **(τοῦ δούλου σου τοῦ δέινου, ἢ τῆς Ἁγίας Μονῆς ταύτης)** καὶ πλήθυνον καὶ ἐνδυνάμωσον αὐτά, καὶ ποιήσον αὐτά εἰς χιλιάδας καὶ μυριάδας, καὶ ῥῦσαι ταῦτα ἐκ τῆς καταδυναστείας τοῦ διαδόλου, καὶ πάσης ἐπιβουλῆς ἐχθρῶν, καὶ αἰῶρας θανατικῆς, καὶ λοιμικῆς νόσου. Περιφροῦρησον αὐτά δι' ἁγίων Ἀγγέλων σου· πᾶσαν ἀσθένειαν, πάντα φθόνον, καὶ πειρασμὸν φαρμακίας καὶ γοητείας, ἐξ ἐνεργείας ἐπερχομένης τοῦ διαδόλου, ἀποδιώκων ἐξ αὐτῶν. Ὅτι σοῦ ἐστὶν ἡ βασιλεία, καὶ ἡ δύναμις, καὶ ἡ δόξα τοῦ Πατρὸς, καὶ τοῦ Υἱοῦ, καὶ τοῦ ἁγίου Πνεύματος, νῦν, καὶ ἀεὶ, καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

Στην τρίτη ατομική του έκθεση στην Γκαλερί ARTIO (1991), ο Σπηλιόπουλος σκηνοθετεί ένα τελετουργικό περιβάλλον μυώντας τον επισκέπτη στην πολύπλοκη κοινωνία των μελισσών. Το κερι και δη, η παραγωγή του κεριού είναι εικαστικό υλικό του από την πρώτη του ατομική έκθεση, το 1989, με τίτλο «Το Καντήλι» πάλι στην γκαλερί Άρτιο. Γεννημένος στην Χαλκιδική, τον κατ' εξοχήν μελισσοκομικό νομό της χώρας, ο Μ. Σπηλιόπουλος αποτυπώνει εικαστικά και μαγικά την βιωματική και όχι την γνωσιολογική σχέση του με τις θεματικές της μέλισσας και των παραγώγων της⁴⁹⁹.

Για τις μέλισσες έχουμε αναφορά στα περισσότερα θρησκευτικά συστήματα, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Ο φιλόσοφος Rudolf Steiner αφιέρωσε σειρά διαλέξεων στην μελέτη και στην κατανόηση της δομής της ζωής των μελισσών ως πεδίο φιλοσοφικού

499 Από το δελτίο τύπου της γκαλερί ARTIO για την έκθεση του Μ. Σπηλιόπουλου.

στοχασμού.⁵⁰⁰ Η ιεραρχική κοινωνία και η αυστηρή οργανωμένη δομή προσφέρει τη δυνατότητα για πολλές παρομοιώσεις και μεταφορές. Όπως και το γεγονός ότι η μέλισσα τσιμπώντας κάποιον με το κεντρί της πεθαίνει ταυτόχρονα αποτελεί προσφιλές θέμα ποιητικού, φιλοσοφικού και μεταφυσικού στοχασμού και συμβολισμού. Σύμφωνα με την ελληνική μυθολογική παράδοση, η Ρέα γέννησε κρυφά τον Δία στο Δικταίο Άντρο της Κρήτης. Εκεί οι νύμφες Αμάλθεια και Μέλισσα, κόρες του Μελισσέα (Βασιλιά της Κρήτης), έτρεφαν τον Δία με γάλα και μέλι. Ο Δίας αγάπησε το μέλι και γι' αυτό μία απ' τις προσαγορεύσεις του είναι «Μελιττεύς», προς τιμήν της τροφού του Νύμφης Μελισσας. Ο Κρόνος για να εκδικηθεί την Μέλισσα για την φροντίδα του Δία τη μεταμόρφωσε σε γαιοσκώληκα. Ο Δίας την λυπήθηκε και την μεταμόρφωσε στο γνωστό έντομο. Ο μύθος όμως του ευγενούς εντόμου συνδέεται και με τις χθόνιες θεότητες. Σύμφωνα με τον νεοπλατωνικό φιλόσοφο Πορφύριο, οι ιέρειες της χθόνιας Δήμητρας αποκαλούνταν Μέλισσες και στα Ελευσίνια μυστήρια είχαν ως σύμβολο την κυψέλη⁵⁰¹. Ο μύθος συνδέεται και με τον μυστηριακό παροξυσμό του διαμελισμού καθώς φέρεται η Μέλισσα (η πιστή ακόλουθος της Δήμητρας) να προξενεί τον φθόνο των γυναικών, ο οποίος τελικώς οδηγεί στον φόνο της και τον διαμελισμό της. Στις θυσίες προς τιμήν της θεάς Δήμητρας και μέλι, ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι τον μούμενο στα μυστήρια τον έλουζαν και περιέρρεαν με μέλι ως καθαρικό στάδιο. Πόσο οξύμωρο το γεγονός ότι το μέλι ήταν το βασικό σύμβολο του θανάτου ενώ η χολή αποδίδεται στην ζωή!

Στην Καινή Διαθήκη αναφέρεται το μέλι ως η βασική τροφή του Προδρόμου (Ματθ.3,4 και Μαρκ. 1,6) και η κηρήθρα ως 'τροφή' του αναστηθέντα Χριστού (Λουκά. 24, 41-42). Και στο Κοράνιο, το μέλι αναφέρεται ως η βασική τροφή του Προφήτη. Ο Μ. Βασίλειος «Εις την Εξαήμερον Ομιλία» αναφέρεται στην μελίρρυτη θεία σοφία και εστιάζει στο παράδοξο σχήμα της φυσικής αδυναμίας του μικροσκοπικού εντόμου και της σοφίας - δύναμης που αυτό κατέχει⁵⁰². Ο Γρηγόριος ο Θεολόγος όπως και ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος εξυμούν την σοφία, το φίλεργον των μελισσών και τη δομή των κηρήθρων.

500 Rudolf Steiner, *Ο κόσμος των μελισσών*, μτφ. Β. Καλοζούμη- Γ. Κατραμάδος, ETRA, 2020.

501 Ο νεοπλατωνιστής Πορφύριος συγκεκριμένα αναφέρεται σε αυτές ως «Το τάγμα των Μελισσών» και αποκαλεί το μέλι «οικείον σύμβολον».
Πορφύριος., *Περί του εν Οδυσσεΐα των νυμφών άντρου, Προς Μαρκέλλαν, Αφορμαί προς τα Νοητά*, μτφ. Α. Μαρίνης, Κάκτος, 2009, σ.70 -76.

502 Βασιλείου του Μεγάλου, επισκόπου Καισαρείας, *Εις την Εξαήμερον, Ομιλία Γ΄: Περί του στερεώματος* PG 29, 51-76 και Ομιλία Η΄ PG 29, 187-206.



Ο Beuys στη δράση 'How to Explain Pictures to a Dead Hare' (Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt), Schelma Gallery, Dusseldorf, 26 Νοεμβρίου, 1965.

Ο Joseph Beuys χρησιμοποιεί την οργανική σύνθεση των μελισσών ως μια πανθηρσκευτική πανσπερμία χριστιανισμού, παγανισμού και φυσιοκρατισμού. Χρησιμοποιεί το μέλι τόσο συμβολιστικά όσο και ρεαλιστικά. Το βασίλειο των μελισσών χρησιμοποιείται από τον Γερμανό καλλιτέχνη, ως η λύση στο αδιέξοδο της ανθρωπότητας μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Η δημιουργική πράξη, η αφοσίωση στο καλό της ανθρωπότητας, η εργατικότητα και η αγάπη μπορούν να σώσουν τον κόσμο. Το 1965, στη δράση «Πώς να εξηγήσεις τους πίνακες σε ένα νεκρό λαγό», καλύπτει το κεφάλι του με μέλι και χρυσόσκονη και περπατά για τρεις ώρες στην γκαλερί με το πτώμα ενός λαγού στην αγκαλιά του. Για την συμβολική και τελετουργική χρήση του μελιού ως υποδήλωση της ανθρώπινης σκέψης ο ίδιος θα πεί:

“Using honey on my head I am naturally doing something that is concerned with thought. The human capacity is not to give honey, but to think — to give ideas ... Honey is doubtlessly a living substance. Human thought can also be living”. Η μάσκα που καλύπτει το πρόσωπο του ο Beuys έχει ως οργανικό υλικό το παράγωγο που αποτελεί ουσιαστικά το περιεχόμενο της πέψης των μελισσών. Κάτι που παράγεται στο στομάχι καλύπτει την ανθρώπινη σάρκα, το προσωπίο. Ο ίδιος, ως σαμάνος ψιθυρίζει καθ' όλη την διάρκεια της performance στο νεκρό λαγό, καθώς πιστεύει στην υπερβατική σύνδεση με τη νεκρή ψυχή. Αργότερα, το 1977, ο Beuys στην εγκατάσταση 'Honey Pump at the Workplace', θα χρησιμοποιήσει ένα μείγμα από τόνους μελιού και μαργαρίνης σε έναν οργανικά δομημένο λαβύρινθο 'φλεβών' από πλαστικούς σωλήνες. Η δομή της κατασκευής των σωλήνων παρέπεμπε σε δίκτυο νευρώνων.⁵⁰³

Αν ο Beuys χρησιμοποιεί αποκρυφιστικά και μυσταγωγικά το μέλι, ο Σπηλιόπουλος δομεί με την οργανικότητα της υλικότητας του κεριού, τον δικό του βιωματικό χώρο της μνήμης: η

503 Mary Kosut & Lisa Jean Moore, Bees Making Art: Insect Aesthetics and the Ecological Moment, *Humanimalia*, Volume 5, 2014, <https://www.depauw.edu/humanimalia/issue10/index10.html>

παιδική του ηλικία είναι άμεσα συνδεδεμένη με τα μελίσσια και τον τόπο καταγωγής, δηλαδή με την εντοπιότητα και το βάσανο της 'καταγωγής'.⁵⁰⁴

Η βιωματική μνήμη αποτυπώνεται εναργώς, στην εγκατάσταση του Σπηλιόπουλου, BEE' S VILLAGE, στην Κοπεγχάγη για την Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1996. Εκεί, στο δάσος στη λίμνη TICKON, σε ένα σκανδιναβικό τοπίο θα επιχειρήσει να αναπλάσει την προσωπική του εμπειρία. Με δώδεκα κυψέλες θα φτιάξει το δανέζικο μέλι το οποίο το ονομάζει TICKON – Spiliopoulos» και το διανέμει στα μουσεία. Για την ιεροτελεστία της παραγωγής και την συμβολική νοηματοδότηση του εγχειρήματος η Μαρίνα Λαμπράκη Πλάκα γράφει:

«... Το ΜΕΛΙΣΣΩΝ ΜΥΣΤΗΡΙΟΝ ήταν γραφτό να επιστρέψει στην φύση, την πηγή έμπνευσης για τον καλλιτέχνη, με την εγκατάσταση αυτή... Η παραγωγή και διανομή του μελιού αποκτά έναν τελετουργικό και συμβολικό χαρακτήρα. Αυτή είναι η συμπλήρωση του κύκλου με την διπλή κίνηση από τη φύση στην τέχνη και ξανά πίσω στη φύση., την πηγή της ζωής, της ενέργειας, της θείκης τροφής(μέλι) και πάνω από όλα, την πηγή της έμπνευσης και της ποίησης»⁵⁰⁵.



Η εγκατάσταση για το μέλι « TICKON – Spiliopoulos», Δανία, στο πλαίσιο της διοργάνωσης Κοπεγχάγη: Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1996.

Το 2003, στον αρχαιολογικό χώρο του Μυστρά στον βυζαντινό ναό του Αγίου Γεωργίου, ο Σπηλιόπουλος θα παρουσιάσει την εγκατάσταση «Μελισσών Μυστήριον 3». Είναι από τις πολύ σπάνιες περιπτώσεις που έργα σύγχρονης τέχνης φιλοξενούνται σε ορθόδοξους λειτουργικά θρησκευτικούς χώρους. Τρεις μεγάλες κέρινες λαμπάδες σχηματίζουν ισοσκελές τρίγωνο στο κέντρο του ναού, μια λυχνία καίει στην μέση του τριγώνου, κυψέλες, κηρήθρες, μέλι και θυμάρι συνθέτουν την σκηνοθετημένη αυτή δέηση του Σπηλιόπουλου. Το σκηνικό συμπληρώνεται από τον ήχο βόμβου μελισσών και ψαλμωδίας (βυζαντινής). Ουσιαστικά, το έργο δομείται στην ιδέα της υπερβατικότητας του υλικού. Η μέλισσα και όλα τα παράγωγα

504 Έφη Στρούζα, Ποίησης Τελετή, η Παρασκευή του Μάριου Σπηλιόπουλου, κατ. «Μελισσών Μυστήριον», Artio Gallery, Νοέμβριος, 1991.

505 Λαμπράκη-Πλάκα Μαρίνα, κατάλογος ομαδικής έκθεσης «Contemporary Greek Art : Tree Generations, Tel Aviv Museum of Art», 1994.

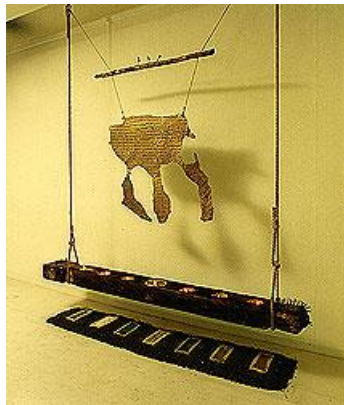
της διαδικασίας παραγωγής μελιού, από το θυμάρι που αποτελεί την τροφή της μέλισσας μέχρι τα αναμμένα κεριά αποδεικνύουν την αρμονική συνύπαρξη κτιστού και ακτίστου, Λόγου και Φύσης, σύγχρονης τέχνης και Βυζαντίου.



«



Μελισσών Μυστήριο 3, Μυστράς, 2003.



Γήινο Καντήλι, ARTIO GALLERY, 1988, Γήινο Καντήλι, Κρήτη, 1989 και Επτάφωτη Λυχνία, Γκαλερί ARTIO, 1989.



Βωμός ή Περισύλιον, Χαλκιδική, 1991.

Οχτώ κέρινες λαμπάδες, ελαιόλαδο, άμμος, φωτιά και καλάμια συγκροτούν την οργανική εγκατάσταση του Βωμού. Ελαιόλαδο, φωτιά, χώμα, νερό, θυμίαμα και κερι συνθέτουν την δέηση, η οποία εκτείνεται στον κατακόρυφο άξονα.



Το μυστήριο του Ευχελαίου.

Η καύση κεριών είναι αναπόσπαστη τελετουργική πρακτική σε όλες τις θρησκείες. Όπως στην θυσία, η φλόγα του ολοκαυτώματος ενώνει τον ουρανό με την γη, έτσι και ο κατακόρυφος άξονας του κεριού γίνεται η κλίμακα του Ιακώβ. Τα οργανικά υλικά και τα πρωτογενή σχήματα του κύκλου, του τριγώνου και της σπείρας χρησιμοποιούνται από τον Σπηλιόπουλο ως «βοηθητικά σύμβολα μυσταγωγίας»⁵⁰⁶ και η βυζαντινή γλώσσα μεταπλάθεται σε οικουμενική τελετή διαμεσολάβησης. Τόσο το *Γήινο Καντήλι*, όσο και ο *Βωμός* υπαινίσσονται το Μυστήριο του Ευχελαίου. Το Ευχέλαιο ένα από τα επτά μυστήρια της Εκκλησίας ανάγεται στην Καινή Διαθήκη και συγκεκριμένα στην Επιστολή Ιακώβου (έ 14-15) και τελείται «εις ίασιν ψυχής τε και σώματος». Για την τέλεση του μυστηρίου απαιτείται αναμμένο καντήλι και αλεύρι στο οποίο καίγονται κεριά. Αν και στο Μυστήριο του Ευχελαίου καίγονται πάντα επτά κεριά, όσα τα Ευαγγέλια που διαβάζονται, ο Σπηλιόπουλος διαφοροποιείται και επιλέγει την σχεδόν εμμονική διάταξη οχτώ κεριών. Αν στο έργο του, η «Επτάφωτη λυχνία» ο συμβολισμός είναι καθαρός και ευανάγνωστος, τώρα βλέπουμε την αποθρησκείωση του συμβολισμού με υποδόριο χιούμορ.

Η επτάφωτος λυχνία έχει άμεσα εσχατολογικό και αποκαλυπτικό προσδιορισμό:

«Και ελάλησε Κύριος προς Μωυσήν λέγων·ειπόν τοις υιοίς Ισραήλ... Και ποιήσεις λυχνίαν εκ χρυσίου καθαρού, τορευτήν ποιήσεις την λυχνίαν...και ποιήσεις τους λύχνους αυτής επτά».(Εξοδος κε, 37) και ο Ευαγγελιστής Ιωάννης στην Αποκάλυψη, περιγράφει τον Χριστό εν μέσω επτά λυχνιών: *«Και εκεί επέστρεψα βλέπειν την φωνήν ήτις ελάλει μετ έμοϋ· και επιστρέψας είδον επτά λυχνίας χρυσάς, και εν μέσω των επτά λυχνιών όμοιον υιώ ανθρώπου, ενδεδυμένον ποδήρη και περιεζωσμένον προς τοις μαστοίς ζώνην χρυσήν...».*

Στο *Γήινο καντήλι*, η τελετουργία στηρίζεται στην χριστιανική λατρευτική ζωή και πηγάζει από την αρχαία ελληνική αγροτική παράδοση. Σε περιόδους ανομβρίας οι γεωργοί λιτανεύουν και δέονται για να βρέξει. Η χρήση των κεριών γίνεται πρώτα για τη φυσική λειτουργικότητα του φωτός, (καίω λαμπάδα για να φωτίσω το σκότος) αλλά και γιατί ο ίσκιος των κεριών όπως είναι διατεταγμένα δίνει το σημείο του Σταυρού στο πάτωμα. Ο Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης, στο σύγγραμμά του «Περί της Εκκλησιαστικής Ιεραρχίας», κάνει λόγο για τις εικόνες ως τύποι

⁵⁰⁶ Έφη Στρούζα, Ποιήσεως Τελετή, Κοπεγχάγη, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, 1996, σ. 8.

των ατυπώτων, και τα σχήματα των ασχημάτιστων, ως μέρους της θείας πρόνοιας για να κατανοήσουμε αναλογικά το παράλογο- το άπιαστο. Το 'άπιαστο' και το 'ασχημάτιστο', ο Σπηλιόπουλος το σχηματίζει με την σκιά. Ο υποδόριος συμβολισμός της σταυρικής σκιάς, μπορεί κάλλιστα να αναγνωσθεί ως η αναστάσιμη πορεία. Ο Σταυρός είναι σύμβολο Ανάστασης.



Εικαστική δράση ενάντια στην παλίρροια. Χαλκιδική, 1987.



ΑΚΑΘΙΣΤΟΣ ΥΜΝΟΣ & Η ΑΤΑΧΤΗ, Εικαστική Παρέμβαση, εργοστάσιο Γκαζιού, Αθήνα, 1993.



Στην Εικαστική Παρέμβαση στο ερειπωμένο εργοστάσιο Γκαζιού, η κατασκευαστική ατμόσφαιρα που δημιουργείται με την ημιφωτισμένη ατμόσφαιρα των κεριών μεταμορφώνει τον χώρο σε εκκλησία. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο Σπηλιόπουλος τελεί επανα-ιεροποίηση χώρου. Το 1994 χαράζει τον Ακάθιστο ύμνο σε πλάκα από κερί για τη 18η Biennale της Αλεξάνδρειας, ως άμεση σύνδεση με την Παναγία. Στην Κοπεγχάγη στήνει ένα ελληνικό τοπίο στη δανέζικη γη, στο δανέζικο δάσος. Αναγνωρίζουμε στον καλλιτέχνη τον διψυχή φαούστειο άνθρωπο ' που κραυγάζει δύο φωνες κατοικούν στο στήθος μου'. Η δύση και η ανατολή συμπλέουν στον Σπηλιόπουλο συνειδητά χωρίς να αλληλοαναιρούνται. Ο *lex orandi* (νόμος της προσευχής) και ο *lex credendi* (νόμος της πίστεως) είναι η λατρευτική εμπειρία που μεταφράζονται ως εικαστική ταυτότητα στου Σπηλιόπουλο.

Η Μνήμη ως Φυλάκιον και η Θεολογία της μνήμης



Η εγκατάσταση, «Τα 700 ονόματα του Θεού – Θεωνύμια», ΕΜΣΤ.

Το μνημειώδες έργο του Σπηλιόπουλου, Τα 700 ονόματα του Θεού, εκτέθηκε στην πρωταρχική του μορφή, το 2002, στο ΕΜΣΤ στο πλαίσιο της έκθεσης «Θεολογίες Σύνοψις 2». Η κεντρική ιδέα του έργου προέρχεται από τις 700 προσφωνήσεις του Θεού που συγκέντρωσε το 1254 ο βυζαντινός αυτοκράτορας Θεόδωρος Β΄ Δούκας Λάσκαρης. Το οξύμωρο είναι ότι ο ακατανόμαστος - απερινόητος – αποφατικός Θεός, κατονομάζεται με 700 διαφορετικούς προσδιορισμούς. Η αντιφατική ιδιοτυπία του ιερού και σιδηρόποτε υπερφυσικού αποδεικνύεται στην ίδια την λέξη Θεός, καθώς υπερβαίνει τον ορισμό της.

«Στα πρώτα μου βήματα πίστευα στο χάρισμα που μου έδινε τη δυνατότητα να δημιουργώ εικόνες απ' το μηδέν, απ' το τίποτα. Πίστευα πως αντλούσα απ' αυτά που γνώριζα. Τότε θεωρούσα την μνήμη μόνο δική μου, κτήμα μου, βαλίτσα του ταξιδιού μου. Αργότερα πίστευα πως αντλώ εικόνες απ' αυτά που ψάχνω να βρω και η μνήμη μου ήταν τα καινούργια τοπία που ανακάλυπτε η φαντασία μου. Τώρα στα σαρανταπέντε μου, πιστεύω πως αντλώ εικόνες απ' αυτά που δεν ξέρω, απ' την βεβαιότητα της άγνοιας μου, απ' αυτά που μου διαφεύγουν. Και η μνήμη τώρα νομίζω πως ανήκει στους άλλους, σ' αυτούς που συναναστρέφομαι κα αγαπώ».⁵⁰⁷

Ο ίδιος αναφέρεται στην ειδητική εικονοποία της παιδικής ηλικίας : “Σε όσους μπορούσε (η μητέρα) επέβαλε και έβγαζαν τα παπούτσια τους στην εξώπορτα. Γέμιζε το πλατύσκαλο παπούτσια. Ο μόνος που έμπαινε στο σπίτι επιδεικτικά παπουτσωμένος ήταν ο πατέρας”. Στο κείμενο για το έργο, ο Σπηλιόπουλος αναφέρεται στην μνήμη από την πρώτη επίσκεψη στο Άγιο Όρος, ενώ προσθέτει ότι διάβαζε την Φιλοκαλία όταν προετοιμάζε το έργο για την έκθεση και επιμένει στη παιδική ανάμνηση του παππού που μιλάει τούρκικα και δεν τον καταλαβαίνει. Θα τολμήσουμε να προσθέσουμε, ότι αυτή η παιδική μνήμη του Σπηλιόπουλου, αποτελεί ένα ολοκληρωμένο παράδειγμα της ιδιότυπης θρησκευτικής ελληνικότητας όπου συμπλέουν (ειδικά στην ακριτική Ελλάδα) μουσουλμάνοι και χριστιανοί. Τα παπούτσια εκτός ιερού τόπου λειτουργούν όχι μόνο ως υπόμνηση οικεία ιερής εικόνας

507 Τα 700 Ονόματα του Θεού, Οδηγίες Κατασκευής, Μάριος Σπηλιόπουλος, 2002, στον κατάλογο της έκθεσης Σύνοψις 2, Θεολογίες, ΕΜΣΤ, σ. 90-91.

από τα παιδικά χρόνια αλλά ταυτόχρονα έχουν συμβολική και από – συμβολική ερμηνεία. Ως μέρος της τελετουργίας θρησκευτικών συστημάτων όπως η μουσουλμανική θρησκεία, ο πιστός καλείται να αφήσει εκτός του χώρου τα παπούτσια. Η κίνηση αυτή έχει καθαρική σημασία, ανάλογη με αυτές που ονομάζουμε διαβατήριες τελετές). Κανείς δεν μπορεί να ασχοληθεί με το θείο αν δεν καθαρθεί πρώτα: ακόμα και ο Μωυσής συμμορφώνεται στην εντολή «Λύσε το υπόδημα εκ των ποδών σου».

Η μνήμη αναγνωρίζεται ως ιερό καταστασιακό πεδίο και γενεσιουργός αιτία της δημιουργικής πράξης. Ο Γρηγόριος Νύσσης μιλώντας για την πνευματική γέννηση, την έννοια της αλλοίωσης δηλαδή, αναφέρεται στην συνεχή κίνηση της ψυχής. «Επειδή η φύση μας βρίσκεται σε συνεχή κίνηση, φερόμαστε προς τα εκεί, όπου μας οδηγεί η προαίρεση. Έτσι προς το μέλλον κινούμαστε με την ελπίδα, ενώ προς το παρελθόν στρεφόμαστε στην μνήμη»⁵⁰⁸. Η μνήμη δηλαδή είναι ο ομφάλιος λώρος που μας συνδέει με το πεπερασμένο και θέτει σε δημιουργική κίνηση το τώρα. Αυτή η μνήμη, ως 'ιερά παρακαταθηκή' του παρελθόντος αναγνωρίζεται ως «φορτίο» της ελληνική μεταπολιτευτικής εικαστικής γλώσσας, όπως θα δούμε και στα παραδείγματα των Κατζουράκη και Πανιάρα.



«Μνήμης Φυλάκιον», ARTIO GALLERY 1994, εγκατάσταση από 25 φωτισμένα κουτιά. Την ίδια χρονιά, θα παρουσιαστεί η ατομική έκθεση του Σπηλιόπουλου «Μνήμης Φυλάκιον II», στην γκαλερί Z M, στην Θεσσαλονίκη.

Προφανώς «Μνήμης Φυλάκιον» είναι η ιερότητα της παρελθοντικής εμπειρίας- ανάμνησης, η οποία μετατρέπεται σε φυλακή. Η κατασκευή από κουτιά εγκιβωτισμένης μνήμης, θυμίζει φωτισμένο οστεοφυλάκιο όπου : «Το φως, το χρώμα, το κερί, το ξύλο, το χαρτί, η οικογενειακή φωτογραφία με τα καρφίτσωμένα μάτια και σώματα – δείγμα ενός οξύμωρου ιερόσυλου σεβασμού – ορίζουν μια πρωτότυπη και αυθεντική γραφή»⁵⁰⁹. Ο Agamben

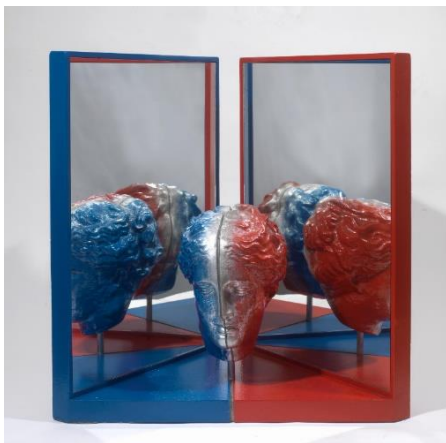
508 Αγίου Γρηγορίου Νύσσης, *Εις τον βίον του Μωυσέως*, επιμ. Αρχιμ. Παγκρατίου Μπρούσαλη, εκδ. Αποστολική Διακονία, 1990, σ.305.

509 Μάριος Σπηλιόπουλος, «Η ελληνική ιδιαιτερότητα σε αναζήτηση», *Art Athina*, 1994, τ.7, Μάιος, 1994.

χαρακτηρίζει την ξεχασμένη μνήμη ως το σιωπηλό γκόλουμ που караδοκεί να αφυπνιστεί και να σε πνίξει στο άμορφο χάος της νόστου⁵¹⁰. Μνήμη και νόστος, μνήμη και απώλεια, απώλεια και νόστος συνθέτουν το «διευρυμένο παρελθόν».⁵¹¹ Αντίστοιχο τέμπλο – φυλακή, μνήμης είναι η ζωγραφική εγκατάσταση ύψους 11 μέτρων του Κυριάκου Κατζουράκη, ο οποίος έχει γράψει και σχετικό βιβλίο με τον εύγλωττο τίτλο “Τέμπλο -Οίκος Ενοχής”(1991-1994). Ο Μάνος Στεφανίδης, χαρακτηρίζει το έργο ως ένα ‘σύγχρονο πολιτικό εικονοστάσιο’ όπου «το ιερό αποβάλλει την όποια μεταφυσική του και ξαναγίνεται ανθρώπινο» μέσα από την απεικόνιση των Αγίων της Αντίστασης και των καθημερινών ανθρώπων⁵¹².



Κ. Κατζουράκης, "Τέμπλο. Οίκος ενοχής".



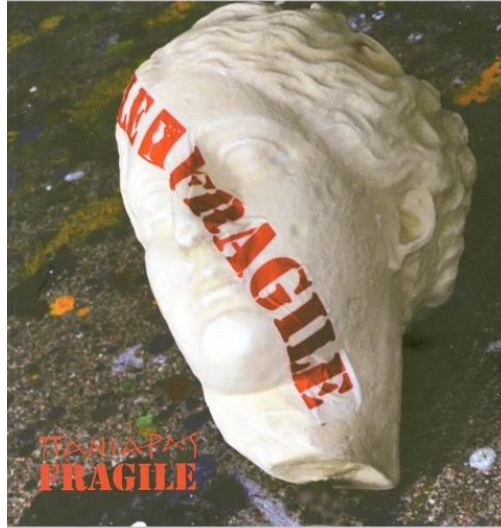
Κώστας Πανιάρας, από την έκθεση με τίτλο «ΑΜΦΙΘΥΜΙΑ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ» στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Πόρου.

510 Agamben, *Βεβηλώσεις*, σ. 54.

511 «Ο μνήμες του μέλλοντος, Ο Μ. Σπηλιόπουλος στο ΖΜ», *Θεσσαλονίκη*, Τρίτη 15 Νοεμβρίου, 1994.

512 Μάνος Στεφανίδης, *Κυριάκος Κατζουράκης, Έργα 1963-2013*, Μουσείο Μπενάκη- MILITOS σ.37.

Στο ίδιο πλαίσιο, ο Κ. Πανιάρας διχοτομεί, ζωγραφίζει, αναπροσαρμόζει «τα κακοποιημένα γύψινα αντίγραφα των συμβόλων της Αρχαιότητας» ως σχόλιο στην «τυρανία» της ιστορικής προσωπικής και συλλογικής μνήμης.⁵¹³ Ο Πανιάρας φετιχοποιεί τα σύμβολα του ιστορικού παρελθόντος προσδίδοντας τους μαγικές ιδιότητες: τα μετατρέπει δηλαδή σε αντικείμενα για «εκφράζει την επιθυμία για μια υπερήφανη εθνική συνέχεια, αλλά και την ανάγκη για απελευθέρωση από το βάρος της Ιστορίας».⁵¹⁴



Η έκδοση της ομότιλης έκθεσης, στο Μουσείο Μπενάκη, 2015.

Η προσωπική γεωγραφία του Σπηλιόπουλου είναι ο χωροχρόνος της παιδικής μνήμης, που συναντήσαμε και στον Αλεξίου. Η συνεχής ανάκλησή της, εν είδει προσευχής – εξορκισμού, αντανακλά την ελληνική πολιτισμική εσωστρέφεια και τον φόβο της απώλειας. Το έργο, συνδέεται με την απώλεια της μνήμης της μητέρας του. «Την οδυνηρή αδυναμία να επικοινωνήσει μαζί της. Κρύβει τον αποχωρισμό από την ιδιαίτερη πατρίδα του και την απώλεια του πατρικού σπιτιού. Την Χαμένη παιδική αθωότητα. Τους φίλους που έφυγαν.

513 Από την ιστοσελίδα της γκαλερί Citronne, η οποία εκπροσωπεί τον καλλιτέχνη:

<https://citronne.com/el/category/paniaras-el/>

514 Ζέτα Καρασπήλιου, «Η προσωπική και συλλογική μνήμη της ομογένειας είναι το σημείο αναφοράς μας», *Νέος Κόσμος*, 3 Ιουνίου 2018.

[<https://neoskosmos.com/el/190108/i-prosopiki-kai-sylogiki-mnimi-tis-omogeneias-einai-to-simeio-anaforas-mas/> (01/01/2019)]

Όλα όσα αγάπησε. Τον Ντοστογιέφσκι, τον Παπαδιαμάντη, που δεν μπορούν να διαβάσουν οι μαθητές του στην ΑΣΚΤ, τον Πεντζίκη, τρία ποιήματα του Μιχάλη Γκανά»⁵¹⁵.

Για τον συνεχή φόβο της απώλειας και την καλλιτεχνική πρακτική ως ιερή τελετή που συνδέεται με αυτή, διαβάζουμε: «Ο πρώτος αποχωρισμός είναι της μάνας. Ο δεύτερος της ιδιαίτερης πατρίδας. Ακολουθεί κάποτε η ίδια η πατρίδα και τελευταία επιστρέφοντας στην γη, η γη. Οι μικρές Χαλκιδικές του Μ. Σ ως τάματα ξορκίζουν αυτό που χάθηκε κι αυτό που σώθηκε μέσα μας με την ταραχοποιό και συνάμα ειρηνοποιό επέμβαση της μνήμης. Αναθήματα προσφέρονται στη φύση σε - ενεργοποιώντας την δημιουργική της δύναμη φέρνουν στο δρόμο της επιστροφής, μιας επιστροφής της όμως που δεν ακολουθεί τη νοσταλγία, μεταλαμβάνοντας εκτός από το χρώμα, τους πρωτογενείς τρόπους που έχουν το ξύλο, η άμμος και το νερό»⁵¹⁶.

Το έργο του Σπηλιόπουλου «Μνήμης Φυλάκιον», αποτελεί αφορμή για να βοηθήσουμε να κατανοήσουμε την έννοια της ελληνικότητας. Όπως η κατασκευή του Σπηλιόπουλου, παραπέμπει σε ένα συμπαγή δομημένο τοίχο-τέμπλο, όπου τα δομικά υλικά είναι μέρη ενσωματωμένης μνήμης (αναμνήσεις και εικόνες από την παιδική ηλικία, τα αναγνώσματα του καλλιτέχνη, ο οικείος τόπος, έτσι και η ελληνικότητα δομείται από την κλασική αρχαιότητα, τον βυζαντινό πολιτισμό και την λαϊκή παράδοση.

515 Συνέντευξη στη Δήμητρα Ρουμπούλα, Φυλάκιον μνήμης και δημιουργίας, Έθνος, 1994.

516 Γράφει ο ποιητής Θανάσης Χατζόπουλος με τίτλο Υπό Αγνώστω, Γιάννης Κανατάς, Περιοδική έκδοση του λαογραφικού ομίλου Πολυγύρου, 2002.

genius loci στην εντοπιότητα

«Ακολουθώ το παρελθόν που πάει μπροστά μου»⁵¹⁷

Η εντοπιότητα όπως την βλέπουμε στον Σπηλιόπουλο αναφέρεται στην γενέτειρα πατρίδα – στον γενέθλιο τόπο ως προσωπική αφήγηση και αναπόσπαστο μέρος της ιερής παιδικής ηλικίας που διαμορφώνει και την εικαστική του ταυτότητα.⁵¹⁸ Ανάλογα, ένας άλλος καλλιτέχνης της ίδια γενιάς με τον Μάριο Σπηλιόπουλο, ο Πάνος Χαραλάμπους αφορμάται από τον τόπο καταγωγής για να δημιουργήσει την δική του μυθολογία. Και οι δύο καλλιτέχνες χρησιμοποιούν τα παράγωγα του τόπου και ως ντυσαμπικά αντικείμενα αλλά και ως ιεροποιητικά στοιχεία υλικότητας: Ο Σπηλιόπουλος χρησιμοποιεί τα μελισσοκομικά προϊόντα και την αγροτική τελετουργία και ο Χαραλάμπους τον καπνό και την αλιευτική τεχνική.

Αναγνωρίζουμε την ‘ελληνικότητα’ τόσο στον Σπηλιόπουλο όσο και στον Χαραλάμπους με τον παλαμικό τρόπο κατανόησης. Ο Κωστής Παλαμάς χρησιμοποιεί τον όρο «τοπικισμός» για να δηλώσει την ιθαγένεια.⁵¹⁹ Αυτό το εκφραστικό ιδίωμα χαρακτηρίζει τόσο την θεματολογία στο έργο του Χαραλάμπους όσο και την υλικότητα. Η “Ambrakia...mia”⁵²⁰, (Ο Χαραλάμπους επανέρχεται στο στίχο από τα Candos CXIV, του Ezra Pound, δύο φορές στο έργο του Concerning Fising, 1990 – 1993 και *Aquis Submersus*, 2008 – 2014,) προσφέρει την υλικότητα του νερού (της λίμνης) και του καπνού. Πριν προχωρήσουμε στην υλικότητα του Χαραλάμπους, θα σταθούμε στην ιδιότητα του καλλιτέχνη να ‘μετατρέπεται’ ο ίδιος, να ενσαρκώνει αυτός τον αυτοαναφορικό τόπο μνήμης ως προσωπικό ‘ιερό τόπο’.

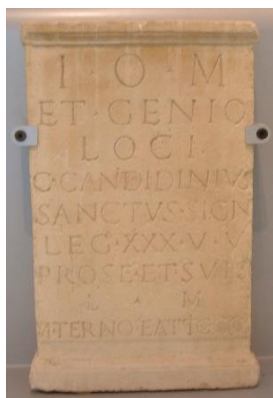
517 Νικόλαος Κάλας, *Οδός Νικήτα Ράντου*, πρόλογος Οδυσσέα Ελύτη, Αθήνα, Ίκαρος, 1997, σ. 75-76.

518 Σχετικά με την εξελικτική πορεία της ‘πατρίδογνωσίας’ στην μεταπολεμική και μεταπολιτευτική λογοτεχνία προτείνουμε το συλλογικό έργο, *Τόποι της λογοτεχνίας*, επιμ. Μιχάλης Μοδινός, εκδ. ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, 2015.

519 «... ο ίδιος ο Παλαμάς προτιμούσε τον όρο «τοπικισμός» —και μάλιστα υπογραμμισμένο— για να δηλώσει την ιθαγένεια της ποίησης του Βαλαωρίτη και της δικής του ζητώντας όμως να δοθεί στη λέξη «ευγενικό πνευματικό νόημα».

Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, ό.π., σ. 31-38.

520 *Ambrakia...mia* για τη λεπτότητα και την καλοσύνη”, από την αυτοέκδοση *Aquis Submersus*, 2008 – 2014, για την ομώνυμη έκθεση στην οικία-ατελιέ Σπητέρη/Προβελέγγιου στην οδό Κυκλάδων 8, 2014.



Ρωμαϊκή Αναθηματική στήλη στον Δία και στον Genius Lcci.

Ο τόπος ως genius loci (πνεύμα του τόπου), σύμφωνα με τον Norberg - Schulz, αποτελεί την ιδιότυπη ξεχωριστή ατμόσφαιρα που εμπεριέχει ο χώρος. Ο τόπος είχε δηλαδή, όπως ο άνθρωπος τον προσωπικό του φύλακα άγγελο.⁵²¹ Αντίστοιχα, μέχρι σήμερα διασώζεται στην παράδοση 'ο προστάτης άγιος του τόπου'. Ο άνθρωπος μέσω της γεωργίας, καλλιεργώντας την γή, γίνεται «συνέταιρός» της φύσης και συνεργεί με τις τοπικές προστάτιδες δυνάμεις, καθώς την φροντίζει.⁵²² Ο Schultz κάνει λόγο για την αίσθηση ριζώματος και θαλπωρής που γεννά το «γνωστό» περιβάλλον.⁵²³ Ο Χαραλάμπους έχει εξοικειωθεί με το 'πνεύμα' του γενέθλιου τόπου και το 'φέρει' μαζί του σε όλη την καλλιτεχνική του πραχτική ως πρωτογενή πηγή πληροφορίας και ως ο Genius (γενέθλιος δαίμονας)⁵²⁴ γιατί «για να αποκτήσει ένα υπαρξιακό έρεισμα, ο άνθρωπος θα πρέπει να μπορέσει να προσανατολιστεί. Θα πρέπει ακόμα να ταυτιστεί με το περιβάλλον, δηλαδή πρέπει να γνωρίζει πως και ο ίδιος αποτελεί ένα συγκεκριμένο τόπο»⁵²⁵.

Η τοπογραφία της Αμβρακίας Λίμνης στην Ακαρνανία και τα καπνά στο Ξηρόμερο επανέρχονται ως θεματικές και ως υλικότητα στο ανοικτό και συνεχές, δια βίου in progress έργο του Χαραλάμπους (tobacco area (1986-2011) και περί αλιείας (1993-1996), επιβεβαιώνοντας ότι καταγωγή είναι ο σκοπός, που διατείνεται ο Karl Kraus. Ο ίδιος δηλώνει: «Τα χέρια μου έχουν ακόμα πολλές πληγές από το αρμάδιασμα. Τελικά του έδωσα μια θετικότητα όμως, κάτι σαν υπεραναπλήρωση. Με τα καπνοχώραφα γεννήθηκα. Είμαι μίγμα

521 Norberg-Schulz Christian, *Genius loci: Το πνεύμα του τόπου, για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, μτφ. Μ. Φραγκόπουλος, Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα, 2009, σ. 22.

522 Ό.π., σ. 51.

523 Ό.π., σ. 178.

524 Σχετικά με την απρόσωπη θεότητα του προσωπικού θεού 'Genius. Βλ. σημειώσεις π. Τσιαμούρα, στο G. Agamben, *Βεβηλώσεις*, ό.π., σ.24.

525 Schulz, ό.π., σ.22.

καπνού και ψαριού. Η καταγωγή μου λοιπόν ήταν καθοριστική για να ασχοληθώ καλλιτεχνικά με τον καπνό.»⁵²⁶

Αν ο Johann Herder προτάσσει την λαϊκή τέχνη και την δημοτική ποίηση, ως το μέσο της επικοινωνίας, της εξασφάλισης και μεταβίβασης της πληροφορίας και διαιώνισης της μνήμης στις επόμενες γενεές, ο Χαραλάμπους δέχεται αυτή την πληροφορία (την παράδοση) από τους προγόνους του τόπου και αναλαμβάνει να την μετασχηματίσει σε μια 'ανοιχτή γλώσσα'. Ο προσδιορισμός λαϊκός, (popular) λαϊκή τέχνη – λαϊκή κουλτούρα, στον Χαραλάμπους εμπεριέχει την έννοια του παραδοσιακού (traditonal) και του δημώδους (folk) χωρίς όμως εθνικό χρωματισμό. Στην 'λαϊκότητα' και στην εντοπιότητα, ο Χαραλάμπους εμπλέκει την θεωρία του τυχαίου χώρου του Deleuze, (espace quelconque). Η έρευνα του Deleuze για τον χώρο και τον χρόνο στο πεδίο του κινηματογράφου, και την «απεδαφικοποίηση» σχετίζεται με την αποδέσμευση του σύγχρονου ανθρώπου από την σχεσιακή δομή ταυτότητας και τόπου. Όμως στο σημείο αυτό έγκειται η θρησκευτικότητα του Χαραλάμπους (και του Σπηλιόπουλου) σε σχέση με τον τόπο. Διατηρώντας την ιερότητα της παράδοσης, της προσωπικής ταυτότητας που διαμορφώνεται από το φυσικό τοπίο του τόπου, τα ήθη, έθιμα, παραδόσεις, διαμορφώνεται μια βαθιά θεολογική προσέγγιση: ο τόπος απελευθερώνεται από την περατότητα: διατηρείται η ατομικότητα εν μέσω κοινωνίας. Είναι ο «Θεός δίχως επικράτεια» που ορίζει ο Gauchet⁵²⁷ ένας θεός απροσδιόριστος από ορισμένο τόπο, ορισμένη φυλή, χρώμα κ.ο.κ. Δεν είναι η έκλειψη και η απουσία του τόπου αλλά ακριβώς επειδή ο Θεός είναι παντού δεν μπορεί να αναζητηθεί τοπικά (να οριο - ποιηθεί) : «Ποιος είναι ο τόπος ο οποίος νοείται ως προς τον Θεό; Μιλώντας για τόπο δεν τον περιορίζει με ποσότητα αλλά χειραγωγεί προς το άπειρο αυτόν που το ακούει. 'Τόσος είναι ο τόπος μου ώστε αυτός που τον διατρέχει ποτέ δεν μπορεί να φτάσει στο τέρμα».⁵²⁸

Ο Schulz αναφέρεται στον τόπο ως «ένα ποιοτικό, «ολικό» φαινόμενο, που δεν μπορούμε να το περιορίσουμε σε καμία από τις επιμέρους ιδιότητες του, όπως για παράδειγμα τις χωρικές σχέσεις που ενυπάρχουν σ' αυτόν, χωρίς να μας διαφύγει η συγκεκριμένη φύση του».⁵²⁹ Ο Χαραλάμπους, πιστός στον τόπο, ο οποίος για τον Schulz είναι «ένα σύνολο που απαρτίζεται από συγκεκριμένα πράγματα με υλική υπόσταση, σχήμα, υφή και χρώμα»⁵³⁰, χρησιμοποιεί τα υλικά που γνωρίζει: το ψάρι ως πρώτη ύλη του τόπου του αλλά και ως συμβολικός ΙΧΘΥΣ, τα εργαλεία και τον εξοπλισμό ψαρέματος (τρίαινα, καλάμι, άγκιστρο, γαλότσες) ως πρακτικά εργαλεία του homo faber αλλά και ως καλλιτεχνικό ντυσαμπικό υλικό, τον καπνό ως υλικότητα και τοπικό προϊόν αλλά και ως μεθεκτική εμπειρία κοινωνίας. Το καπνίζειν

526 Φιλίππα Δημητριάδη, «Το πρώτο και ίσως τελευταίο τσιγάρο του Πάνου Χαραλάμπους», 27 Ιανουαρίου 2014. [<http://www.ough.gr/index.php?mod=articles&op=view&id=1792>, (2/20/21)].

527 M. Gauchet, *Η απομάγευση του κόσμου*, ό.π., σ. 196.

528 Αγίου Γρηγορίου Νύσσης, *Εις τον βίον Μωυσέως*, PG 44, 405.

529 Schulz, ό.π., σ.9.

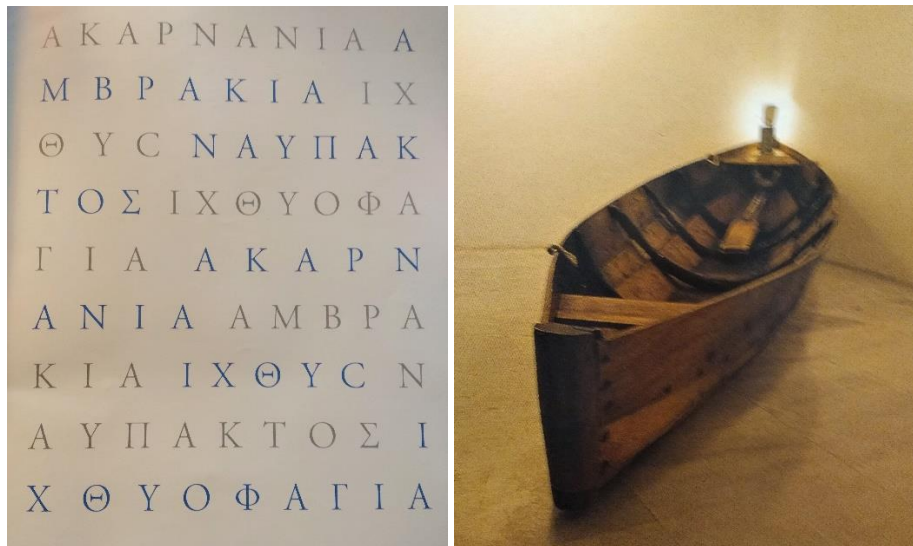
530 Ό.π., σ. 9.

παρουσιάζεται ως κοινή συμμετοχική εμπειρία, ως τελετουργικό. Ως τελετουργία και χορός πανάρχαιος επί των υδάτων, παρουσιάζεται όμως και η πρακτική του ψαρεύειν.



'Concerning fishing', Εγκατάσταση στο Σπίτι της Κύπρου, 1991.





Από τον κατάλογο Κοπεγχάγη: Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, 1996 και η εγκατάσταση «Ναύπακτος» στην ARTIO GALLERY, 1995.

...ΑΜΒΡΑΚΙΑ δια την λεπτότητα και την καλοσύνη
Ε. ΠΑΟΥΝΤ Κάντος CXIV

ΑΜΒΡΑΚΙΑ: > Ριζ, Όμβρ. — Αμβρ. > Όμβρινος, βρόχινος, εκτεταμένος υ-
γρός όγκος λίμνη της Νοτιοδυτικής Ελλάδος (περιοχή Ακαρ-
νανίας)
ως παγκόσμια υγρότης
ως επιφάνεια — κάτοπτρο αναπαριστά
ως βάθος — διάθλαση παραμορφώνει

ΑΚΑΡΝΑΝΙΑ: Ριζ, Καρν. — Ακαρν. > Κάρνος, κρανίο, βράχος, βραχώδης τό-
πος, κοίλωμα, περιοχή Νοτιοδυτικής Ελλάδος.
Αμβρακία η εισβολή χωρίς όρια της μιας έννοιας μέσα στην
άλλη
Κρανίο — εγκέφαλος: Τα υγρά του εγκεφάλου στα κρανιακά
όρια έξω από τα νερά καμία έννοια δε ζει (στη στεριά δε ζει
το ψάρι) ταριχεύεται με αλάτι.

ΚΥΠΡΙΝΟΣ: Ριζ, Κυπρ. — Κύπρος > Κυπρίς (Αφροδίτη) > Κυπρίνος: χαλ-
κόχρους γονιμότατος ιχθύς του γλυκού νερού.
ως στόχος αλιείας, δια την σύλληψίν του) χρειάζονται (έννοιο-)
αλιευτικά σύνεργα.
Η αιχμηρότης του άγκιστρου.
Η ανθεκτικότης της τρίαϊνας.
Η πλάνη της σαγήνης.

Π. ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ 1990

ARTIO GALLERY, Περι Αλιείας, "Concerning Fishing", 1992.



Από την ενότητα έργων "Tobacco area"



TOBACCO AREA 1986-2011, στην γκαλερί Batagianni, 2011.

Στο δελτίο τύπου της γκαλερί Batagianni για την έκθεση του Χαραλάμπους διαβάζουμε:

«Η γκαλερί Batagianni παρουσιάζει την έκθεση του Π. Χαραλάμπους με τον τίτλο Tobacco Area 1986-2011. Πρόκειται για ένα εικαστικό περιβάλλον μεταπαραγωγικό (post production)...η ρετροσπεκτίβα ενός φιλόκαπνου υποκειμένου, όπου για εικοσιπέντε συναπτά έτη «παρακολουθεί» την κοινωνική ιστορία του φυτού (nicotina tabacum) καθοριστικού για την modernité. Εικονοκαλλιεργητής, πουριστής γλύπτης, σχολιαστής, χρονολόγος, bricoleur συντάσσει λίστες καπνιστών ζώντων και τεθνεώντων με βασική ύλη τον καπνό, όχι μόνο με την αγροτική, βιομηχανική έννοια, αλλά κυρίως με την επικοινωνιακή, τοποειδή διάστασή του.

Το σχήμα έχει ως εξής: ορίζεται μια γενική περιοχή (tobacco area), η οποία απαρτίζεται από δύο υποπεριοχές. 1. το Καπνιστήριο....ως έναν κενό τόπο, τύπου no man's land, no man's time και 2. το Αρχείο ως τόπο υπομνηματικό. Επιδίωξη πρώτη, η διάνοιξη ενός πεδίου δυνατοτήτων που επιτρέπει στο υποκείμενο την οργάνωση της οικείας εμπειρίας (ιστορία – διανοητικότητα), ένας τερματικός σταθμός ποικίλων διασυνδέσεων, νέων ερμηνειών. Επιδίωξη δεύτερη, η συγκρότηση μιας δημόσιας σφαίρας του διαλέγεσθαι, του πράττειν, του καπνίζειν ελεύθερα, εξασφαλίζοντας όχι μόνο την απρόσκοπτη ορατότητα των καπνιστών αλλά προσδίδοντας στις καπνίζουσες κεφαλές μια θετικότητα εν μέσω μιας κοινωνικής αρνητικότητας».

Ο καπνός του τσιγάρου ιεροποιείται καθώς αποκτά συμβολική διάσταση: όπως η εκκλησία και κάθε ιερός θρησκευτικός τόπος ευωδιάζει από τον καπνό του θυμιατού και του λιβανιού, έτσι ο νέος ιερός τόπος συγκέντρωσης, ένα μπαρ, ένα καφενείο οπουδήποτε συγκεντρώνεται) του κοσμικού ατόμου, συνοδεύεται από τον καπνό του τσιγάρου. Ο καπνός δηλαδή, ως αισθητηριακή απόλαυση και εμπειρία μας επιτρέπει να ενωθούμε και να επι – κοινωνήσουμε με τον έτερο. Γράφει ο Θεόδωρος Γεωργίου στην έκθεση με αφορμή την έκθεση του Χαραλάμπους 1496 – 2000, όπως φεύγει ο καπνός, στην γκαλερί ARTIO: «Στο κέντρο της εικαστικής προβληματικής του Χαραλάμπους βρίσκεται ο καπνός, η παραγωγή του καπνού, η εμπειρία του καπνού και γενικότερα ο καπνός ως μεταφορά της πρωταρχικής αρχέγονης εμπειρίας του ανθρώπου να συνδεθεί με το «έτερο». Με αυτό που δεν ταυτίζεται με την διάνοια και τον Λόγο.» Το χρονολόγιο του καπνού που χτίζει ο Χαραλάμπους στην έκθεση, αποτελεί ντοκουμέντο και αποδεικτικό στοιχείο «ηδονικών» απολαύσεων καπνού, του νεωτερικού υποκειμένου.

Μάταια κινήγησα τα μάτια που ονειρεύονται στους άλλους τόπους.
Πολλές φορές βρήκα την άκρη μα όσες τη βρήκα χάθηκα μαζί της.
Είχαμε μια παρέα κάποτε τα πάντα είχαμε και τίποτα δεν είχαμε
ανάμεσα στα πλούσια δάχτυλά μας είχαμε φτωχά τσιγάρα
Τέλειον Ξάνθης Κιρέτσιλερ και Έθνος χύμα...
Χίλιες φορές κοιμήθηκα με το τσιγάρο αναμμένο
απ' άλλα κήκα κήκα έγινα στάχτη μέσα από τη στάχτη μου
ξαναγεννήθηκα ο ίδιος κι απaráλλαχτος
μόνο λιγάκι πιο προσεκτικός με τους χαφιέδες...
Τελευταία τσιγάρα τελευταία λεφτά και τελευταίο μπάνιο
θλίψη μαύρη δροσιά και θλίψη προκαταβολή της ευτυχίας
παντέρημη πλαγιά βελανιδότοπος και ένας βράχος
θαυματουργός που έγινε γυναίκα σιωπηλή γυναίκα
μια απαρηγόρητη γυναίκα που έγινε βράχος
θαυματουργός βράχος πατρίδα χαμένη κερδισμένη πού πατρίδα
πού βράχος γυναίκα και γυναίκα βράχος και βράχος βράχος
πάει τρελάθηκε η ποίηση
τρελάθηκα τρελάθηκες τρελάθηκε
τα ρήματα τα σύρματα τα σήματα τα σήμαντρα
ένα κελάηδισμα το ίδιο πάντα
αααα...
πόσο μεγάλο είναι το ρεμπέτικο...



531 Από τη συλλογή «Τα Θεάματα», 1983 –συγκεντρωτική έκδοση «Θωμάς Γκόρπας, Τα ποιήματα 1957-1983», Ποταμός, 2015. Επιλέγουμε το ποίημα του Γκόρπας λόγω της κοινής καταγωγής με τον Π. Χαλαλάμπους.

Για την 'κοινωνία' του καπνού και τις άπειρες προσωπικές αλλά και οικουμενικές νοηματοδοτήσεις που αυτός φέρει, λέει ο καλλιτέχνης:

«Έχει πολύ φροντίδα και μέριμνα μέχρι να φτάσει στον κάθε θεριακλή, είτε αυτός είναι ένας απλός άνθρωπος, είτε ένας συγγραφέας ή ένας πολιτικός. Εκεί υπάρχει και μια ισοδυναμία, ένας σοσιαλισμός του καπνίζεин. Μια κολεκτίβα. Απ' όποια κοινωνική τάξη κι αν προέρχεται ο άλλος, φύλο ή φυλή, όλοι οι καπνιστές έχουν ένα κοινό, το κάπνισμα. Κι αρχίζουν μετά τα κέρασματα, γιατί το κέρασμα καπνού είναι μια ανάμιξη, είναι σα να κάνεις ένα δώρο ή να κερνάς ένα ποτό. Είναι και μια συναδέλφωση. Αν διαβάσεις κείμενα του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου, στα χαρακώματα όλοι οι στρατιώτες είχαν ως κοινό τον καπνό. Το στοιχείο της συναλλαγής. Για ένα τσιγάρο σκοτώνεις και για ένα τσιγάρο πεθαίνεις. Είναι τεράστιες οι συμπεριφορές του καπνού. Είναι και ερωτικό κάλεσμα».⁵³²

Από την δεκαετία του '80 ο Πάνος Χαραλάμπους με σχολαστική επιμέλεια συλλέγει βινύλια τα οποία χρησιμοποιεί σε ηχητικές εγκαταστάσεις. Δημιουργεί μουσικά περιβάλλοντα από 'ξεχασμένες', πεθαμένες φωνές.⁵³³ Επιμένει στη 'φωνή' του τόπου, στον ήχο του τόπου ανασυνθέτοντας εν είδη νεκρανάστασης, υπερβατικά τοπία λαϊκού (ξεχασμένου) ήχου και παραδοσιακών παλινδρομήσεων όπου ο Διόνυσος συναντά τον 'παππά του χωριού' στο παραδοσιακό γλέντι προς τιμήν του προστάτη Αγίου. Η έκσταση μέσα από τον χορό, κατάλοιπο της ιέρειας μαινάδας και των ακολούθων του Βάκχου συνεχίζεται στα τραγούδια της τάβλας, στην μυσταγωγία του χορού, στην παπαδιαμαντική 'κρασοκατάλυξη' και στοχεύει στην απόδοση τιμής στη ζωή και τον θάνατο.

Ο Χαραλάμπους ασχολείται συστηματικά με την θεματική του γλεντιού και του πανηγυριού εστιάζοντας στην τελετουργία του χορού των ποτηριών. Πρόκειται για οργανικό σκοπό (γνωστός και ως ο χορός της Παπαδιάς) σε 5σημο ρυθμό, που χορεύεται στην Ήπειρο και προήρθε από το Ξηρόμερο Αιτωλοακαρνανίας. Είναι χορός όπου πρωταγωνιστεί κυρίως το κλαρίνο και ο χορευτής ενστικτωδώς βηματίζει αυτοσχέδια επάνω σε τρία κρασοπότηρα.⁵³⁴ Μέσα από τον χορό ο Χαραλάμπους συνενώνει χορευτικά και μεταμορφώνει τον χώρο και τον χρόνο: «Τρισυπόστατος, πόδια - κορμός – κεφάλι και διεσταλμένος πια έως εσχάτων ο χώρος έχει διαρραγεί για να συγ – χωρέσει τον χορό, τον πόνο και το ποτό».⁵³⁵

Απαραίτητη διευκρίνηση κρίνεται ό,τι ο Χαραλάμπους δεν προσεγγίζει φολκλωρικά τον χορό και την εθιμοτυπική παράδοση αλλά αντιθέτως, αφήνεται στην έκσταση, βιώνει την τελετουργία, ανακαλώντας τις μνήμες που έχουν εγκολπωθεί στο συλλογικό

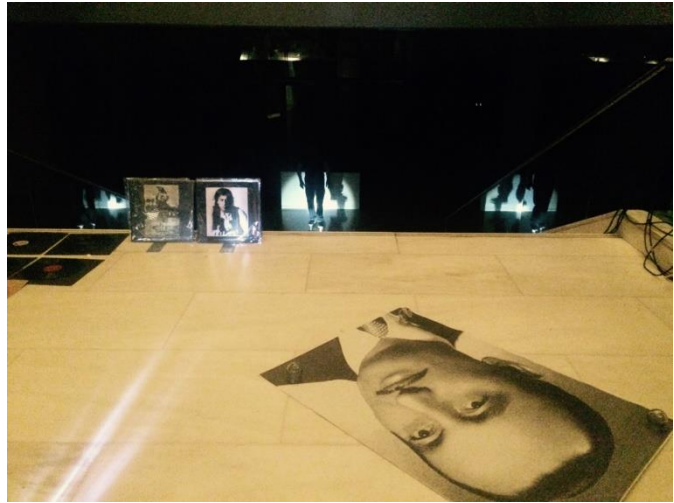
532 Φιλίππα Δημητριάδη, ό.π.

533 «Βαθιά επηρεασμένος από τον Καρναβά ο πρύτανης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών», *Agriunionews*, 25 Απριλίου 2016. [<https://www.agriunionews.gr/vathia-epireasmenos-apo-ton-karnava-o-prytanis-tis-anotatis-scholis-kalon-technon/>, (22.03/2021)].

534 Πανδέκτης - Ο κόσμος του ελληνικού χορού : [http://dance-pandect.gr/pds_cosmos/pop/pop_lhmma_gr.php?oid=E-EF1CD&ActionP=Play&mode=Med&Obj=T&eid=E-EF1CD&aa=1 (22/03/2021)].

535 Ηρακλής Λογοθέτης, στον κατάλογο της έκθεσης «CHARALAMBOUS, 1997-2001», Άρτιο γκαλερί, Νοέμβριος 2001.

υποσυνείδητο.⁵³⁶ Ο Χαραλάμπους καλεί τον θεατή να κοινωνήσει μαζί του, ως ομοτράπεζοι, την εμπειρία του γλεντιού όπου θα γευτούν τον τόπο (ψάρι), θα καπνίσουν νωχελικά τον καπνό του τόπου υπό τον ήχο του τόπου. Ο Genius Loci θα επιβλέπει.



«Ο συγχωριανός μας Πάνος Χαραλάμπους ανήκει στη γενιά των νέων Ελλήνων καλλιτεχνών, οι οποίοι επιχειρούν με τα έργα τους να εκφράσουν προσωπικά βιώματα και εμπειρίες ως μέλη της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας. Στο συγκεκριμένο έργο απεικονίζεται ο αξέχαστος ξηρομερίτης τραγουδιστής Τάκης Καρναβάς, ένα σύμβολο για τους Ξηρομερίτες. Ο Τάκης Καρναβάς έχει μπει βαθιά στις καρδιές και στο νου όλων των απλών ανθρώπων, αφού τα τραγούδια του αγκαλιάζουν τις χαρές, τις λύπες και τις αγωνίες των Ξηρομεριτών»



536 Θανάσης Μουτσόπουλος, στον κατάλογο της έκθεσης «CHARALAMBOUS, 1997-2001», ό.π.

Συμπερασματικά, ο τόπος με τα παράγωγα του, την ατμόσφαιρά του, τις τελετουργίες και τις παραδόσεις, αποτελεί το έναυσμα και η αφορμή τόσο στην εικαστική πραχτική του Σπηλιόπουλου όσο και του Χαραλάμπους, για να επικοινωνήσουν οικουμενικά με τον έτερο. Η εντοπιότητα δεν εγκλωβίζεται λοιπόν σε στενά εδαφικά όρια καθώς το *Genius Loci*, ενυπάρχει εντός του καλλιτέχνη συνοδεύοντας τον εφόρου ζωής και επιτρέποντας του, να μιλήσει με έτερα *Genius Loci* καθώς «Δεν βρίσκεται σε σύννεφο ή σε κάποιο τόπο ο Θεός, αλλά είναι υπεράνω τόπου και χρόνου και της νόησης των γεγονότων».⁵³⁷

Ο Γιώργος Τζιτζιλιάκης την εντοπιότητα που διαπνέει την ελληνική κουλτούρα την χαρακτηρίζει ως «φιλαπόδημη εντοπιότητα» η οποία όπως σωστά επισημαίνει δεν εμπεριέχει και δεν περιορίζεται σε τοπικά, τοπικιστικά και ταυτοτικά στοιχεία καθώς αποτελείται από ετερόκλητα διάκενα παράδοσης.⁵³⁸ Αυτά τα ετερόκλητα διάκενα αναλαμβάνουν να συνδέσουν, μέσα από την τελετουργία της μνημονικής καλλιτεχνικής πράξης οι καλλιτέχνες που είδαμε. Η καλλιτεχνική πράξη της τελετουργίας με την χρήση των τοπικών προϊόντων και ο επαναληπτικός ρυθμός που εντοπίζουμε στους καλλιτέχνες επιβεβαιώνουν το *fascinas* του μυστηρίου καθώς το «γοητευτικό ζει στο θρησκευτικό συναίσθημα της νοσταλγίας αλλά και παροντικώς στην δύναμη της τελετουργίας [...]».⁵³⁹ Οι τελετουργίες αυτές που ενσωματώνονται στην καλλιτεχνική πράξη των Σπηλιόπουλου και Χαραλάμπους αποτελούν «προχριστιανικά επιβιώματα της λαϊκής λατρείας»⁵⁴⁰ των απλών ανθρώπων που σχετίζονται με το αγροτικό τοπίο και τα οποία συνενώνουν το παγανιστικό παρελθόν με την χριστιανική λατρευτική συνέχεια. Η τελετουργία, η εορταστική ατμόσφαιρα, η κατάνυξη, η χειρονομία, η προσωπική κοινοτική συνοχή και συμμετοχή, εξασφαλίζουν την αφύπνιση του νοηματικού συναισθήματος, δηλαδή του Ιερού.⁵⁴¹

537 Κλήμεντος Αλεξανδρέα, *Στρωματείς*, 2.2, PG 8, 937A.

538 Τζιτζιλιάκης, *Υπο – νεωτερικότητα και εργασία του πένθους*, ό.π., σ.40

539 R. Otto, *Το Ιερό*, ό.π., σ.17.

540 Μανώλης Βαρβούνης, «Η ελληνική λαϊκή λατρεία μεταξύ Ανατολής και Δύσης: ζητήματα πολιτισμικού διαλόγου στη θρησκευτική λαογραφία», *Νεωτερική Ελληνική θρησκευτικότητα, Συναγωγή μελετών θρησκευτική λαογραφίας*, Μπαρμπουνάκη, 2014. σ. 444, 450.

541 R. Otto, *Το Ιερό*, ό.π., σ.107 – 110.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΛΗΘΕΙΝΟΣ (1945)

Έννοιες: Παγκοσμιοποίηση, απομάγευση εποχής, ιερός τρόμος, μύθος, δίκτυο, αόρατο έργο, καλλιτέχνης - θεραπευτής - σαμάνος

Προσεγγίζουμε το έργο του Δημήτρη Αληθεινού με βάση τις θεματικές που αφορούν τις έννοιες και τους άξονες της έρευνας και που προκύπτουν μέσα από συνεντεύξεις του ίδιου του καλλιτέχνη. Στον Αλεξίου δουλέψαμε με βάση τα έργα που εκπροσώπησε την Ελλάδα στις δύο Μπιενάλε, τα κριτικά αποσπάσματα και τέλος τις δικές του τοποθετήσεις. Εδώ, επιλέγουμε αντίστροφη πορεία καθώς ο καλλιτέχνης βρίσκεται εν ζωή και συνεχίζει και τοποθετείται ο ίδιος για το έργο του.

«Γεννήθηκα το 1945, ένα, δυο μήνες πριν από την πρώτη πυρηνική έκρηξη. Αυτό συνειδητά ή ασυνειδητά, με σημάδεψε. Το γεγονός δηλαδή ότι ο πλανήτης ήταν σε κίνδυνο και μαζί με τον πλανήτη, όπως το έβλεπα όταν ξεκίνησα τις κατακρύψεις το 1981, κινδύνευε και όλη η μνήμη η ανθρώπινη, με έκανε να είμαι ανήσυχος. Στην εξέλιξη, κατάλαβα ότι το σύνθημα «σώστε τον πλανήτη» ήταν τελείως λάθος, γιατί το σωστότερο είναι «σώστε το ανθρώπινο είδος». Ο πλανήτης όσο υπάρχει ο ήλιος, θα υπάρχει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, κατάξερος, πλημμυρισμένος, αλλά θα υπάρχει. Το είδος μας δεν θα υπάρχει. Επομένως για μένα το σύνθημα είναι «σώστε το ανθρώπινο είδος». Δουλεύω λοιπόν με το όπλο που λέγεται τέχνη για να κάνω και τους άλλους να συνειδητοποιήσουν για τον κίνδυνο. Γιατί η τέχνη δεν είναι μόνον προς τέρψη αλλά είναι και προς συνειδητοποίηση. Εμείς οι ποιητές, έχουμε στα χέρια μας έναν θησαυρό που είναι η πανανθρώπινη μνήμη και αυτός ο θησαυρός που δημιουργήθηκε με κόπο, αίμα, πνεύμα για να αποδείξει ότι διαφέρουμε από τα άλλα είδη, θα χαθεί, μαζί του και εμείς. Είναι δυνατόν να μην ανησυχώ; Ανδρώθηκα ως ποιητής μέσα στην χούντα. Άρχισα να συνειδητοποιώ το όπλο που έχω στα χέρια μου, την τέχνη, μέσα στη δικτατορία. Η πρώτη μου έκθεση το 1972, αποτελείτο από έργα εναντίον της χούντας. Στη δεύτερη μου έκθεση, επίσης αντιχουντική, το 1973, η ασφάλεια ήρθε να με συλλάβει, αλλά ξέφυγα και πήγα στην Ιταλία. Είμαι εναντίον κάθε εξουσίας. Το ξέρω ότι οι έννοιες του θύτη και του θύματος είναι αναπόσπαστες της ανθρώπινης πορείας στον κόσμο [...]».⁵⁴²

Για το γραμματικό «λάθος» στο επίθετό του, για το λάθος «ι», ο ίδιος το αποδίδει στην επιθυμία κάποιου προγόνου να αποτελεί εξαίρεση στον κανόνα.⁵⁴³ Από το αυτοβιογραφικό σημείωμα του καλλιτέχνη, συναντάμε τον καλλιτέχνη προάγγελο της οικολογικής καταστροφής, τον καλλιτέχνη που αφυπνίζει την συνείδηση μπροστά στον κίνδυνο της εξαφάνισης της πολιτισμικής μνήμης, τον καλλιτέχνη – πολεμιστή που μάχεται να διασώσει την ανθρωπότητα και τον καλλιτέχνη ο οποίος μάχεται την εξουσία και ταυτίζεται με τις ανησυχίες της εποχής του.

542 «Δημήτρης Αληθεινός: Ένας μόνιμος αναζητητής μιας νέας γλώσσας», Γιώργος Χριστοδουλίδης, *ekypros*. <http://www.ekypros-news.com.cy> (27/05/2019).

543 Δ. Αληθεινός: Τι μου είπε ο Τζιοβάνι των Μεδίκων. Εφημερίδα Πελοπόννησος, 07.07.1990.

Πολύπλευρος καλλιτέχνης έχει ασχοληθεί με όλες τις μορφές τέχνης (ζωγραφική γλυπτική, ποίηση, κατασκευές, Δράσεις). Αποδεσμεύεται από την αρχή του έργου του από την απλή απεικόνιση αλλά αιτείται την σύζευξη τέχνης και ζωής.⁵⁴⁴ Την περίοδο 1969 – 75 η χειρονομία, ο ποιητικός γραπτός και προφορικός λόγος, το πεδίο δράσης στον δημόσιο χώρο και το ντεκολάζ αποτελούν εργαλεία για την διαπολισμικότητα και την διαχρονία της τέχνης που απασχολούν τον καλλιτέχνη (και που τον συνδέουν με τον Νέο Ρεαλισμό). Από το 1979 τον απασχολεί η εννοιολογική προσέγγιση του μύθου και η απομυθοποιητική τελετουργία. Η Ετερογένεια του τόπου και των πολιτισμών, η τραυματική απώλεια και η από – ιεροποίηση στην παγκοσμιοποιημένη πραγματικότητα εμπνέουν τις Κατακρύψεις. Από το 1981 δημιουργεί την οικουμενική πλανητική σπορά το : δίκτυο σημείων διάσωσης των πολιτισμών που απειλούνται από αφανισμό.⁵⁴⁵

Ο Αληθινός κινείται στο πλαίσιο του μετανεωτερικού διαθρησκειακού διαλόγου, ο οποίος χωρίς να αποβλέπει στην παγκόσμια θρησκεία προσδοκά την «συνάντηση των θρησκειών ως κατάφαση στην ετερότητα, ως έμπρακτη εκδήλωση πιστότητας στην περί «ξενίας δεσποτικής», φιλοξενίας, ξένου κλπ, χριστιανική διδασκαλία, που έχει ως στόχο την δημιουργία μιας ανθρωπινότερης κοινωνίας.

Παρακάτω, θα εστιάσουμε σε συγκεκριμένα έργα του Αληθινού, τα οποία έχουμε ομαδοποιήσει ως εξής: Η πρώτη ενότητα είναι το συνεχές project του Αληθινού με την επαφή και σύμπραξη με τους *Πολιτισμούς του Κόσμου*, το επόμενο είναι η σειρά των *Κατακρύψεων* και η τρίτη κατηγορία είναι έργα που σχετίζονται με την επανομηματοδότηση του μύθου στην μετανεωτερική παγκόσμια συνθήκη. Καταλήγουμε στην αναφορά στις έννοιες του δικτύου και του αόρατου έργου, καθώς αποτελούν δομικό οντολογικό άξονα της εικαστικής γλώσσας του Αληθινού, τον οποίο αναγνωρίζουμε στα αναφερθέντα έργα.

544 Τίνα Πανδή, «Μια Αναδρομή, ένα Συμβάν», στον κατάλογο της αναδρομικής έκθεσης του καλλιτέχνη στο ΕΜΣΤ, 2013, σ. 10.

545 Γιάννης Κολοκοτρώνης, *Νέα Ελληνική Τέχνη, 1974 – 2004*, Ίδρυμα Θρακικής τέχνης και παράδοσης, 2007, σ. 78.

Τέχνη και Πίστη,⁵⁴⁶ aka ο Καλλιτέχνης - Σαμάνος
Προσκύνημα στους πολιτισμούς του κόσμου

«Διαισθάνομαι ότι, αν το ανθρώπινο είδος καταφέρει να υποτάξει την μανία αυτοκαταστροφής του, τότε θα πάρει την θέση του σημερινού Θεού που -κατά την γνώμη μου- διανύει τον τελευταίο αιώνα της εξουσίας του. Αν έτσι, τότε, Μυθολογίες και Ιστορίες Θρησκείας και Επιστήμες θα συμμιχθούν στις νέες Ιερές Γραφές,, στις Ιερές Μνήμες. Από αυτές θα πηγάζει η νέα εικονογραφία, η νέα μας πλαστική γλώσσα»⁵⁴⁷.

Δεν υπάρχει κάτι έκδηλα χριστιανικό και δη ορθόδοξο να αναγνωρίσουμε στο έργο του Αληθινού. Είναι καθαρά οικουμενική η προσέγγισή του. Η θρησκευτικότητα και το ιερό ενυπάρχουν στο έργο του ως σύμπλεγμα έτερων θρησκευτικών καταβολών : θυμίζει το θρησκευτικό κράμα που συναντά κανείς στην Αϊτή, όπου το Voodoo έχει συγχωνευτεί με τον Καθολικισμό για να σχηματίσει την δική του θρησκεία. Είναι θρησκευτικός τύπος με την έννοια που θέτει ο Κιρκεγκωρ δηλαδή η έννοια της θυσίας και του ηθικού χρέους είναι ο οντολογικός πυρήνας του Αληθινού. Ο ίδιος δεν τοποθεείται ούτε υπέρ ούτε κατά της απολυτότητας της ύπαρξης καθώς «ότι δεν αποδεικνύεται δεν υπάρχει. Ότι δεν αποδεικνύεται δεν σημαίνει όμως ότι δεν αποδεικνύεται αύριο»⁵⁴⁸.



Voodoo και χριστιανισμός συνυπάρχουν και συνθέτουν την θρησκευτική λατρεία στην Αϊτή. Ο Αληθινός ανάμεσα στις θρησκευτικές τελετές που θα ασκήσει, είναι και οι τελετές βουντού στο Μπενίν.

Ο Αληθινός δεν αναγνωρίζει σύστημα ιεραρχίας. Σέβεται, τιμά, αναγνωρίζει απόλυτα την ισότητα όλων των θεών. Αφρικανικές θεότητες, ο Αλλάχ, ο Ιησούς, ο Γιαχβέ, ο Βούδας συνδιαλέγονται αρμονικά μεταξύ τους⁵⁴⁹. Ούτως η άλλως, πριν ο Χριστός σταυρωθεί, ο

546 Συνέντευξη με τον Δ. Αληθινό, *Εφημερίδα Λυκόβρυση*, τ. 39, Μάιος 2008.

547 Δημήτρης Αληθινός, από τον κατάλογο της έκθεσης στην γκαλερί DRACOS ART CENTER, Αθήνα, Οκτώβριος 1985.

548 Μαρίνα Σχίζα, Δημήτρης Αληθινός, ο *Φιλελεύθερος*, 07. 06. 1998

549 Diana Riboli, Η τέχνη, το Θεϊκό και ο Πολιτισμός, σύντομοι στοχασμοί μιας εθνολόγου πάνω στο έργο του Δημήτρη Αληθινού, στον κατάλογο της έκθεσης *Σύνοψις 2, Θεολογίες*, ΕΜΣΤ, σ. 194- 197.

Προμηθέας έχει ήδη καρφωθεί στον βράχο. Αυτή η συνέχεια του μύθου αποτελεί το εχέγγυο της ισοτιμίας των θεών και της κωδικοποιημένης παγκόσμιας κοινής ιστορίας.

«Η θρησκεία είναι μεγάλη καταπίεση. Η θρησκεία θέλει να σε σώσει, θέλει να σου χαρίσει άλλη ζωή, παίρνοντας σου την ψυχή»⁵⁵⁰. Η τέχνη μπορεί να αντικαταστήσει την λατρεία και για αυτό συχνά αντιπαραβάλλει θρησκεία και τέχνη, τον παππά με τον θεωρητικό της τέχνης⁵⁵¹. Το έργο είναι ζωντανό γιατί εξελίσσεται πρωτεϊκά και έχει ψυχή. Η διαφορά των καιρών μας από το χτές είναι για τον Αληθινό, το γεγονός ότι σήμερα παράγονται απλώς αντικείμενα. Διακοσμητικά αντικείμενα τα οποία δεν φέρουν μύθο / παραμύθι, απλώς στολίζουν, χωρίς να μιλάνε για θάνατο και ζωή.⁵⁵²

«Το ιερό, το αντιλαμβάνομαι σαν μία δυνατότητα του ανθρώπου να στοχάζεται το άπειρο, να οικονομεί τον μυστικό χαρακτήρα του κόσμου, την έρημο της άγνοιας που περιβάλλει το περατό της γνώσης μας, όσο μεγάλη κι αν είναι αυτή η γνώση. Το ιερό δεν υπάρχει βέβαια με όρους φυσικής επιστήμης, έτσι ώστε να είναι από όλους ορατό και άμεσα αναγνωρίσιμο. Η ιερότητα δεν είναι κατάσταση του κόσμου αλλά μια στάση του ανθρώπου απέναντί του, μια αντίληψη που προαπαιτεί ευλάβεια, να είναι δηλαδή κανείς ανοιχτός».

Χτίζει στην Κύπρο σειρά μικρών γλυπτών παν – θρησκευτικών παρεκκλησιών⁵⁵³ γιατί, όπως τονίζει ο ίδιος, «Θέλει να διαχωρίσει την ιεροφάνεια από το ιερό». Η έννοια του ιερού ενυπάρχει βαθιά στο έργο του μαζί με τον φόβο. Το έργο του Αληθινού είναι καθαρά προφητικό και εσχατολογικό. Συνεκτικός κρίκος του έργου είναι η τελετουργία. Ο ίδιος ενσαρκώνει τον ρόλο του καλλιτέχνη - διαμεσολαβητή, καλλιτέχνη - ιερέα, καλλιτέχνη - σαμάνου, καλλιτέχνη - μάγου. «Η τέχνη είναι παρούσα σε όποιον την επικαλείται, ακριβώς όπως και ο θεός. Ζητά αφοσίωση. Είμαι ζωγράφος και νιώθω πως κάνω μια παρεμβολή στον πυρήνα της ζωγραφικής. Να κάνεις το έργο δηλαδή και να μην το βλέπεις, να γίνεται πληροφορία και ο θεατής του μνήμη του έργου».⁵⁵⁴

550 Ελένη Ξένου, Κρύβω την αγωνία μου στο χώμα, *Σελίδες*, 17.03.1995.

551 «Η εκκλησία επιμένει ότι είμαστε δούλοι του Θεού. Η σύγχρονη τέχνη πρεσβεύει ότι είμαστε αφέντες του εαυτού μας. Αυτή είναι η μεγάλη διαφορά». Ξυδάκης Νίκος, Δ. Αληθινός: Η τέχνη είναι λατρεία, *Καθημερινή*, 20.11.1996 και «Η τέχνη του 20ου αιώνα έβαλε μέσα στο έργο, τη νόηση. Δηλαδή το έργο πέρασε από το επίπεδο της κοινής κοσμοθεωρίας ας πούμε του χριστιανισμού, τις ιστορίες του Χριστού, όπου ο κόσμος διάβαζε το έργο τέχνης ακούγοντας παράλληλα τον παπά σκύττην εκκλησία. Ο Ο παππάς, κάθε Κυριακή γίνεται ο ενδιαμέσος θεωρητικός της τέχνης, εξηγεί τι είναι αυτές οι ζωγραφιές, η τέχνη είναι απρόσιτη γιατί κανείς δεν εξηγεί». Μαυροειδή- Λασπά Ηρώ, «Οι νέοι ας αντισταθούν βίαια στην βία της εξουσίας», *Η Αυγή της Κυριακής*, 03/11/1985 και Σχίζα Μαρίνα, Προσεγγίσεις, «Συνέντευξη με τον ζωγράφο Δ. Αληθινό», *ο Φιλελεύθερος*, 02.12/1990, σ. 9.

552 Ξένου Ελένη, Κρύβω την αγωνία μου στο χώμα, *Σελίδες*, τ.173,17.03.1995.

553 Στο πλαίσιο της σειράς έργων που τις αποκαλεί, «Συνεργασίες με άλλους πολιτισμούς». Στην Κύπρο έχει βασική αναφορά τον ναό του Απόλλωνα στις Βάσσες. Ο Αληθινός φτιάχνει ναούς παν – θρησκευτικούς, χρησιμοποιώντας τα αρχαιολογικά σύμβολα π.χ. του ήλιου, της σφαιράς.

554 Ό.π.

Προφητεύει αδιάκοπα και κασσανδρικά την καταστροφή της ανθρωπότητας και αντιπροτείνει την ελπίδα της νεκρανάστασης. Χαρακτηρίζεται από βιωματική αντίληψη για την τέχνη και την διαπολιτισμικότητα καθώς δεν περιορίζεται στο επίπεδο της εργαστηριακής έρευνας, της ανθρωπολογίας και της εθνολογίας. Ανακαλύπτει, συμπράττει και βιώνει τους πολιτισμούς. Κοινό στοιχείο του μυστικισμού του Αληθινού με τον μυστικισμό του Αλεξίου είναι η συμμετοχή.

Επικοινωνεί με σαμάνους, αρχηγούς και μέλη φυλών, ιερείς, τελετουργούς, επιδιώκοντας να εντοπίσει ρίζες και συγγένειες της τέχνης σε πανάρχαιες τελετές που ακόμα επιβιώνουν και συμμετέχει ενεργά στις επιτελεστικές πρακτικές. Αναγνωρίζει την οικουμενικότητα των αρχετυπικών συμβόλων, την κοινή αγωνία της ανθρωπότητας μπροστά στον όλεθρο και την καταστροφή: η ομογενοποιημένη τέχνη καταργεί την ιστορία, την μνήμη και την ταυτότητα των μονάδων ενώ ο πλανήτης απειλείται συνεχώς. Συμπροσεύχεται με άλλους πολιτισμούς και δέεται σε κάθε θεό για την διάσωση της πολιτισμικής πολυφωνίας και κληρονομιάς.

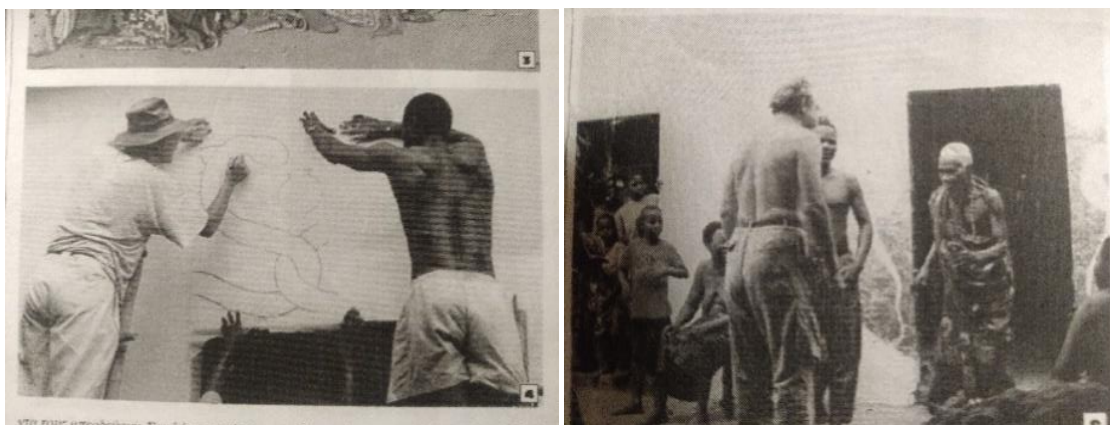
Η εντελέχεια της τέχνης για τον Αληθινό, είναι η δημιουργία ενός μεγάλου κοσμογονικού έργου το οποίο θα είναι άθροισμα πολιτισμών. Ήδη ο John Dewey κηρύσσει ότι η τέχνη αποτελεί παγκόσμια γλώσσα μέσα από την υποβόσκουσα διάλυση των στερεοτυπικών ορίων και την ειλικρινή γνώση του πολιτισμικού συγκείμενου.⁵⁵⁵

Αναφέρει ο Αληθινός: «Το 75' είχα αρχίσει να μαζεύω σπασμένα κομματάκια αγγείων, κάθε πολιτισμός ήτανε και ένα κομματάκι σπασμένου αγγείου, τα οποία μάζευα εγώ στο εργαστήριό μου και τα κολλούσα να φτιάξω ένα έργο [...]».⁵⁵⁶ Η διαφοροποίηση από το 1975 στο 1995 που έγινε η συνέντευξη, δηλαδή στο πέρασμα των είκοσι αυτών χρόνων καθορίζεται από την εμπειρική προσέγγιση του καλλιτέχνη. Στην ίδια συνέντευξη, ο Αληθινός τονίζει emphatically ότι το 75' ήταν απλός κάποιος που συνέλεγε θραύσματα πολιτισμών ενώ πλέον συμμετέχει ο ίδιος στην τελετουργία, παράδοση, ιεροτελεστία του κάθε πολιτισμού. Στον ιερό ναό του Ουράνιου Τόξου δεν παρατηρεί ως Δυτικός τουρίστας αλλά θα χορέψει με των Αρχηγό της Φυλής των Φετίχ αφού ολοκληρώσει την τοιχογραφία στον Ναό. Ο καλλιτέχνης έχει χρέος να πραστατεύσει την πολυφωνία των πολιτισμών στην λαίλαπα της παγκοσμιοποιημένης μονοφωνίας. Δεν τον ενδιαφέρει η εντοπιότητα τόπου και μύθου αλλά η μετατροπή του τόπου, του συμβόλου, του τόπου σε παγκόσμια γλώσσα. Δεν επιλέγει τον τόπο αλλά τον μύθο του τόπου για να κάνει την κατάκρυψη.⁵⁵⁷

555 Cynthia Freeland, ό.π., σ. 57.

556 Ξένου Ελένη, Κρύβω την αγωνία μου στο χώμα, *Σελίδες*, 17.03.1995.

557 Μαρίνα Σχίζα, *Φιλελεύθερος*, 1998.



Στον Ιερό ναό του Ουράνιου τόξου τον οποίο θα ζωγραφίσει το 1994.

Το 1993 ο καλλιτέχνης με την σειρά Συνεργασίες με Άλλους Πολιτισμούς και τις Προσφορές, χτίζει ένα διαπολιτισμικό δίκτυο. Ταξιδεύει τον πλανήτη και συμμετάσχει ενεργά στην κοινωνική και θρησκευτική ζωή των κατοίκων διάφορων φυλών. Για μεγάλα χρονικά διαστήματα ο Αληθινός, ζει σε κοινότητες και υιοθετεί πρακτικές και ήθη του σαμανισμού, του βουδισμού, του ινδουισμού, κάνει προσφορές σε θεότητες, παρεμβαίνει εικαστικά στο εσωτερικό και το εξωτερικό ναών και δημιουργεί ιερά αντικείμενα.

Ο ίδιος δηλώνει ανελλιπώς σε συνεντεύξεις την βιωματική συνεύρεση με τις τελετές του σαμανισμού: «Από το 1993 συμμετέχω ενεργά στην καθημερινή ζωή απομονωμένων πολιτισμών και εμπλέκομαι μαζί τους, σεβόμενος απόλυτα τις ιδιαιτερότητες και τις συνήθειές τους. Προσεύχομαι στους θεούς τους, τρώω το φαγητό τους, συμμετέχω σε θρησκευτικές τελετές, όπου μου είναι επιτρεπτό, και αποδέχομαι το βαθμό οικειότητας και φιλίας που μου προσφέρουν. Το αποτέλεσμα αυτής της συνομιλίας και συνύπαρξης είναι η δημιουργία των δράσεων «Standing Up for the Cultures of the World».⁵⁵⁸ Με αφορμή την έκθεση του στη Roma Gallery περιγράφει γλαφυρά την εμπειρία αυτή: «Συναναστράφηκα σαμάνους καθώς και ιερείς άλλων πανάρχαιων θρησκειών σε πολλά μέρη του κόσμου. Για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, από τα μέσα της δεκαετίας του '80 έως το τέλος της δεκαετίας του 2000, «μαθήτευσα» στις σαμανικές τελετές και στον τρόπο με τον οποίο δημιουργούν στο έδαφος τελετουργικά σχέδια, μορφές θεοτήτων και πνευμάτων, λαβυρινθώδη περάσματα από το ορατό στο μη ορατό, από το «λογικό» στο ανεξήγητο και έμαθα πως φτιάχνουν σχέδια με σύμβολα δυσανάγνωστα, το μήνυμα των οποίων γνωρίζουν μόνο οι μυημένοι».⁵⁵⁹ Έχει επιτελέσει από τελετουργίες βουντού και τελετές με τους σαμάνους cherang του νότιου Νεπάλ, μέχρι πυροβασίες των Αναστενάρηδων της Αγίας Ελένης στην Μακεδονία ή προσκύνημα στην Παναγία Προυσιώτισσα στην Ευρυτανία.

Στην ορθόδοξη παράδοση (αντίστοιχα και σε όλα σχεδόν τα

558 Συνέντευξη στην Μαρίνα Αθανασιάδου για την Athens Voice, 06.03.2013.

https://www.athensvoice.gr/culture/arts/36144_dimitris-alitheinos-enas-politis-toy-kosmoy

559 Συνέντευξη στον Ηριδανό Τσιριγκούλη με αφορμή την έκθεσή του καλλιτέχνη στη Roma Gallery, 23/09/2019.

θρησκευτικά συστήματα) υπάρχει η έννοια του προσκυνητή (και της ιεραποδημίας), ο οποίος περιπλανάται φλεγόμενος τη καρδιά να γνωρίσει την μυστικιστική εμπειρία της νοεράς προσευχής⁵⁶⁰. Στο πρώτο μέρος της διατριβής, είδαμε την διάκριση του μετανεωτερικού υποκειμένου από τον Bauman, σε πλάνητα και τουρίστα και την ειδοποιό διαφορά τους με τον προσκυνητή. Υπάρχει όμως και η κατηγορία του θρησκευτικού τουρίστα και του θρησκευτικού τουρισμού. Ο θρησκευτικός τουρισμός, κοινωνιολογικά αναγνωρίζεται ως υποκατηγορία του πολιτιστικού τουρισμού και διακρίνεται από τον *προσκυνηματικό τουρισμό* όπου ο σκοπός είναι αμιγώς το προσκύνημα.⁵⁶¹ Ο θρησκευτικός τουρίστας είναι τουρίστας και προσκυνητής μαζί χωρίς όμως κατανάγκην να διακρίνεται για θρησκευτικότητα και πίστη.

Ο Αληθινός επιμένει στις συνεντεύξεις του, ότι επιλέγει την πορεία του 'περιπλανώμενου' προσκυνητή (Pilgrim) ενώ μιλάει συχνά για την τελετουργία της μύησης και της περιπλάνησης. Δεν έχουμε λόγο να μην εμπιστευτούμε τον καλλιτέχνη, θα προσθέταμε ότι ο Ιερός Αυγουστίνος αυστηρά υπενθυμίζει ότι ο Κάιν έκτισε μια πόλη, ενώ ο Άβελ, παρέμεινε ανέστιος και απλώς προσκυνητής. Έτσι δηλαδή ο Αληθινός μετεωρίζεται μεταξύ πόλης και ερήμου. Το πρόβλημά του είναι ότι είναι ταυτόχρονα πλάνητας, τουρίστας και προσκυνητής: «οι τουρίστες μετακινούνται επειδή βρίσκουν τον κόσμο ακαταμάχητα ελκυστικό, ενώ οι πλάνητες μετακινούνται επειδή βρίσκουν τον κόσμο αβάσταχτα αφιλόξενο».⁵⁶²

Με αφορμή επερχόμενη «Κατάκρυψη» στην Ιθάκη, ο καλλιτέχνης αναφέρεται εκτενώς στην 'συγγενική' του σχέση με τον Ομηρικό περιπλανώμενο Οδυσσέα, εστιάζοντας στην σημασία του ταξιδιού και όχι στον προορισμό. «Η μυθολογική φιγούρα του Οδυσσέα ως ταξιδευτή και η αναζήτηση της Ιθάκης συνοδεύουν εδώ και σαράντα χρόνια την σκέψη και τις αναζητήσεις μου». Όμως, ο Οδυσσέας έχει συγκεκριμένο σταθερό προορισμό, τόπο και μνήμη γεγονός που τον διαφοροποιεί σε μέγιστο βαθμό από τον 'πλάνητα' μετανεωτερικό συλλέκτη εμπειριών (Bauman).

Η συμμετοχή του στις τελετουργίες – ιερουργίες κάθε τόπου και φυλής υποδηλώνει την αγωνία του καλλιτέχνη ενώπιον της «ρευστής πραγματικότητας». Στόχος, η επικοινωνία με

560 «Για πολύν καιρό έπειτα, περιπλανήθηκα σε πολλά μέρη. Εδιάβαζα πάντα την Αγία Γραφή που είχα και όπου πήγαινα ρωτούσα αν υπάρχει εκεί κανένας δάσκαλος θρησκευτικός, κανένας ιερωμένος ή μοναχός, έχοντας έτσι την ελπίδα ότι κάποτε θα βρω κάποιον να με φωτίσει [...]»

Οι περιπέτειες ενός προσκυνητή, μτφ. Π. Καρανικόλα, Παπαδημητρίου, 1986, σ.7.

Ο Νίκος Ξυδάκης τον χαρακτηρίζει ως «πλανητικό ταξιδευτή» και συνεχίζει: «Είδα βωμούς, διατάξεις λατρείας, σκευή τελετών, μίξεις πολιτισμών και δοξασιών, πνευματωμένες ύλες, λεπτές χειρονομίες που εκβάλλουν στη σιωπή. Μεγάλες ξύλινες κούπες σε συστάδες, που περιέχουν πρωταρχικές ύλες: χύμα, νερό, φωτιά, χορτάρι, λιωμένα μέταλλα. Και αντικείμενα μαγικά, αρχαία, αυτά που συναντιούνται σε όλες τις θρησκείες, σε όλες τις εποχές, πλεγμένα διακριτικά, ήρεμα, ακουμπισμένα στο επίκεντρο μιας φουριόζας πόλης: το πουκάμισο ενός αναγεννημένου φιδιού, αυγά, κουφέτα του γάμου και των κολλύβων, κρανία, οβολοί για τον ψυχαμοιβό. Τα εξαρτήματα μιας υπερβατικής γλώσσας – της τέχνης, που στοχάζεται [...] γύρω από την θεμελιώδη απορία: τι είναι η ζωή, τι είναι ο θάνατος;»

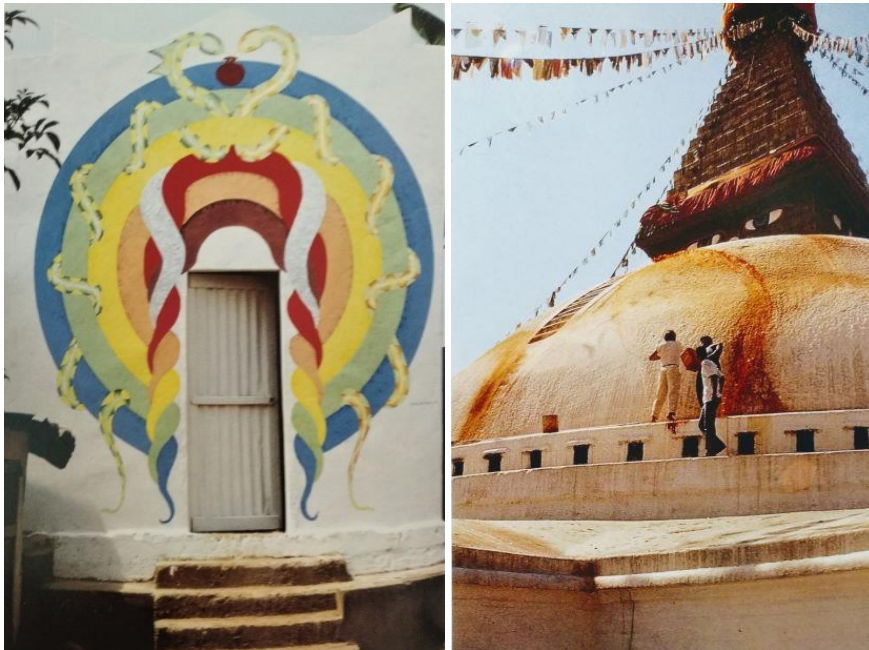
Ξυδάκης Νίκος, Δ. Αληθινός: Η τέχνη είναι λατρεία, *Καθημερινή*, 20.11.1996.

561 Μοίρα Πολυξένη, "Από τον Προσκυνητή στον Θρησκευτικό τουρίστα. Κοιν/γική προσέγγιση", *Τουριστική Επιστημονική Επιθεώρηση*, 2004, τ.1, ς. 87 – 102. και Μοίρα Πολυξένη "Η παράμετρος της θρησκείας στον πολιτιστικό τουρισμό", *Αγορά Χωρίς Σύνορα*, τ. 13, σ.152-166, 2008.

562 Ζ. Μπάουμαν, *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, όπ., σ. 178.

το Υψηλό και η θαυματουργική διάσωση της ανθρωπότητας. Όπως είδαμε και στο Α' μέρος, ο φόβος και η αγωνία είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με την έννοια της θρησκείας⁵⁶³.

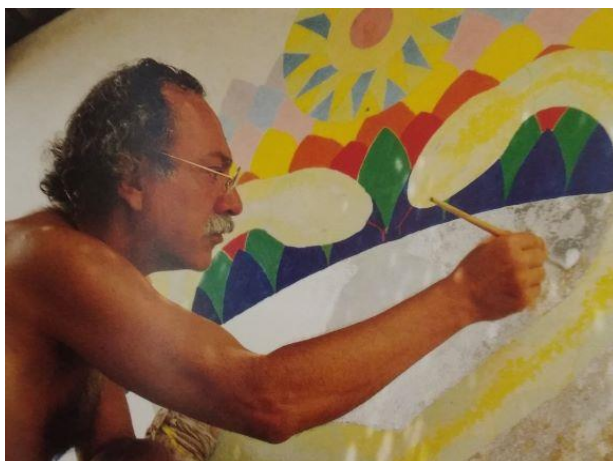
Θα συμφωνήσουμε ότι ο Αληθινός, δεν ταξιδεύει ως τουρίστας, ως ο δυτικός άνθρωπος ή ως καλλιτεχνική αυθεντία αλλά ως προσκυνητής: φτιάχνει, παράγει ιερά αντικείμενα και μαθητεύει κοντά στους σαμάνους – ιερείς. Διακρίνεται όμως μια αντίφαση καθώς από τις δράσεις του με τους πολιτισμούς του κόσμου, υπάρχει φωτογραφικό και βιντεοσκοπημένο υλικό με ιστορικές πληροφορίες και σημειώσεις με παραπομπές μυστικές, σαν την ανεύρεση του κρυμμένου θησαυρού.⁵⁶⁴ Η λεπτομερειακή και συστηματική καταγραφή του υλικού όμως θυμίζει, λοιπόν, αυτό που θέτει ο Bauman, ως μετανεωτερικό «πρόβλημα της ταυτότητας» καθώς μας προτρέπει να ανατρέξουμε στα οικογενειακά άλμπουμ, τα οποία μέσα από την καταγραφή της μνήμης «κατασκευάζουν» την «ρευστή» ταυτότητα. Διατηρεί δηλαδή, ο Αληθινός, τα χαρακτηριστικά 'ντοκουμέντα', του τουρίστα και όχι του προσκυνητή, άρα ίσως ο χαρακτηρισμός του θρησκευτικού τουρίστα, να είναι πιο δόκιμος.



Ζωγραφική στο ναό του Φιδιού – Ουράνιου Τόξου, 1995 και Oyidan, Benin 2004.

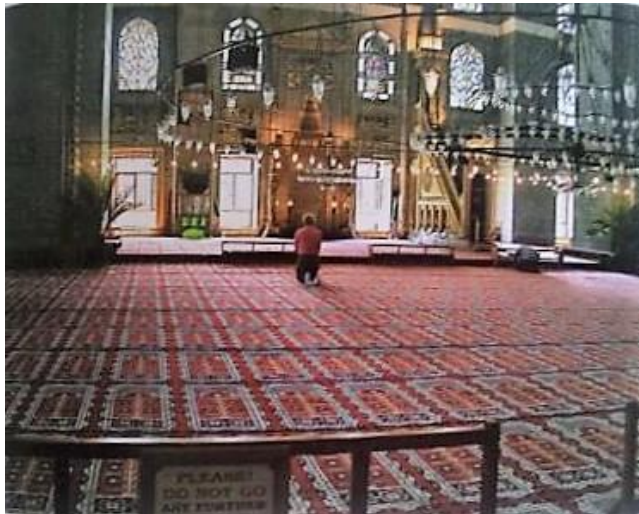
563 Burkert, *Ελληνική μυθολογία και τελετουργία*, ό.π., σ.90, 93.

564 Μαραγκού Μαρία, *Θάβοντας έργα*, *Έθνος*, 17/10/1993.



Τελετουργική ζωγραφική στο Νεπάλ, 1994.

Η πανσπερμία τελετουργίας, η ετεροτοπία, η σύμμιξη πολιτισμών και παραδόσεων ακολουθεί τον Αληθινό και στην ενότητα της σειράς έργων Κατακρύψεις, που θα μελετήσουμε παρακάτω, Στην πανσπερμία και πολυθρησκεία αυτή, αναγνωρίζουμε την ιδιοτυπία του μετανεωτερικού θρησκευτικού συγκρητισμού.

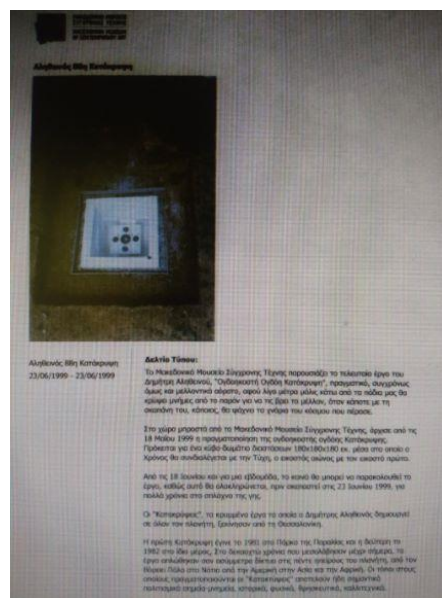


Από την συμμετοχή στους πολιτισμούς του κόσμου: Κρύπτη της Εκκλησίας της Santa Maria della Immacolata Conzezione, Ιταλία, 1995. Τελετή Gawai Dayak Ceremony, Μαλαισία, 2004. Sulaimaniya Mosque, Τουρκία, 2005.

Κατακρύψεις: σπορά / η ζωή εν τάφω

Από το 1981, δημιουργεί τις Κατακρύψεις, όπως ονομάζει το δίκτυο κρυμμένων έργων, που έχει επιτελέσει σε όλο τον πλανήτη. Έχουν πραγματοποιηθεί πάνω από 200 Κατακρύψεις. Ενδεικτικά αναφέρουμε στο Σινικό Τοίχος (1987), στο Πασου Πατιναζ (1988), στο Νεπάλ (1989) Ιάβα, Πάτρα, Κύπρο κ.λ.π. Εκπροσώπησε την Ελλάδα στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1997 (ελληνική συμμετοχή, Α. Ψυχούλης, Θ. Τότσικας, Stephen Antonakosχρό) με ακόμα μια Κατάκρυψη. Ο ίδιος τα αποκαλεί Κατάκρυψη και όχι ενταφιασμό γιατί τα έργα θα ξαναβγούν στο Φως και στον Χρόνο. Η έννοια της σποράς και όχι της ταφής επανέρχεται στον Αληθινό γιατί η σπορά περιέχει ενέργεια-αναγέννηση-αναδημιουργία. Στην σπορά συνυπάρχουν το τυχαίο, η πίστη στην ανθρώπινη δημιουργία και η μεταφυσική ανησυχία⁵⁶⁵.

Η νεκρική κατάσταση, είναι το απόλυτο σκοτάδι: Άδης < α+ ιδείν = σκοτεινός, εξού και σκοτώνω, στέλνω κάποιον στο σκοτάδι. Στέλνει τα έργα στο σκοτάδι ως σπορά όμως. Τελετουργικά, ο καλλιτέχνης σκάβει την γη, προετοιμάζει την ταφή, μπαίνει στον τάφο και εναποθέτει το έργο και ξαναβγαίνει με ελπίδα στο φως. Το έργο μπορεί να είναι αντικείμενα ή γλυπτικά σύνολα μεγάλων διαστάσεων. Αυτή η πορεία προς τα κάτω, η κάθοδος εκτός από τους έκδηλους συνειρμούς περί επιστροφής στην μήτρα της Γης, κάθοδος στον Άδη (Νέκυια) ακολουθείται πάντα από την άνοδο: ο καλλιτέχνης πάντα βγαίνει από τον τάφο, έχοντας αφήσει πάντα κάτι πίσω, ένα κομμάτι του εαυτού του. Συχνά οι Κατακρύψεις γίνονται με την παρουσία κοινού ενώ κάποιες φορές μόνο με την μαρτυρία του Καλλιτέχνη.



Το Δελτίο τύπου για την 88η Κατακρύψη, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 1999.

565 Δ. Αληθινός: Τι μου είπε ο Τζιοβάνι των Μεδίκων. *Εφημερίδα Πελοπόννησος*, 07.07.1990.



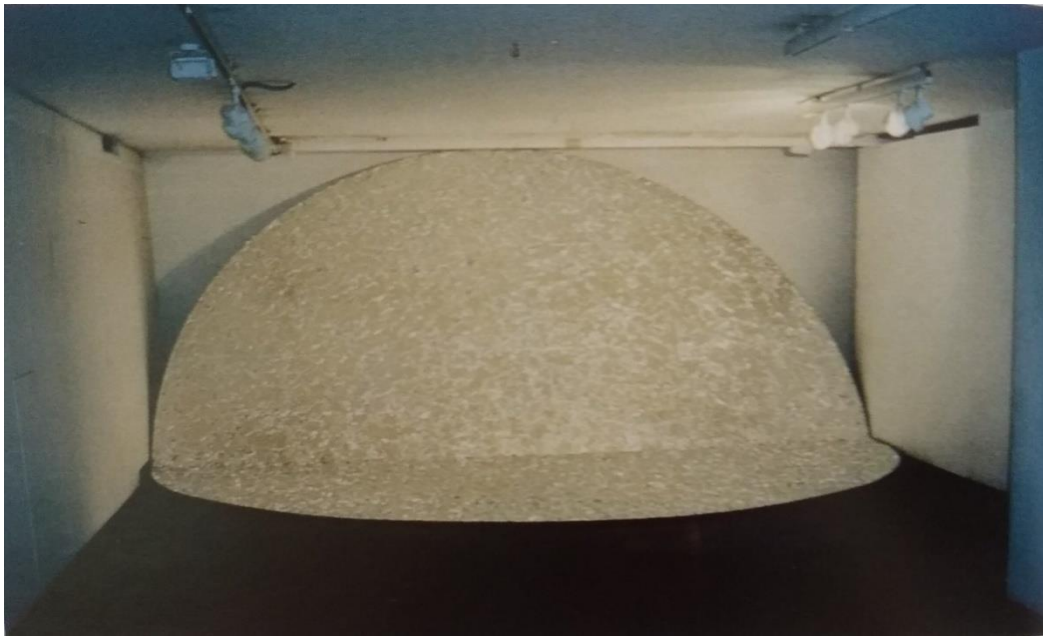
10η Κατάκρυψη, Κέντρο Τέχνης Επίκεντρο, Πάτρα 1990.

Έργο τεραστίων διαστάσεων από φύλλα ασημιού και λαμαρίνα. Το δάπεδο της γκαλερί «σκάφτηκε» για να υποδεχτεί την αρχετυπική Κατάκρυψη σφαιρικού σχήματος· σε βάθος 3.5 μέτρα σε ένα όρυγμα διαστάσεων 8x8 μέτρα. Το αρχετυπικό μοτίβο της σφαίρας επανέρχεται συνεχώς στο έργο του καλλιτέχνη.

«έχω κρύψει μέσα σε γκαλερί στην Πάτρα, έναν ασημένιο κύκλο, κάτι ανάλογο που έχω κρύψει και στις κατακόμβες στη Ρώμη»⁵⁶⁶.



566 Συνέντευξη στην Ηγησώ Χαραμαμπίδου, Ο Δημήτρης Αληθινός δημιουργεί παρεκκλήσια στην Κύπρο, *Πολίτης Της Κυριακής*, 28/ 04/2002, σ. 8,9,10.



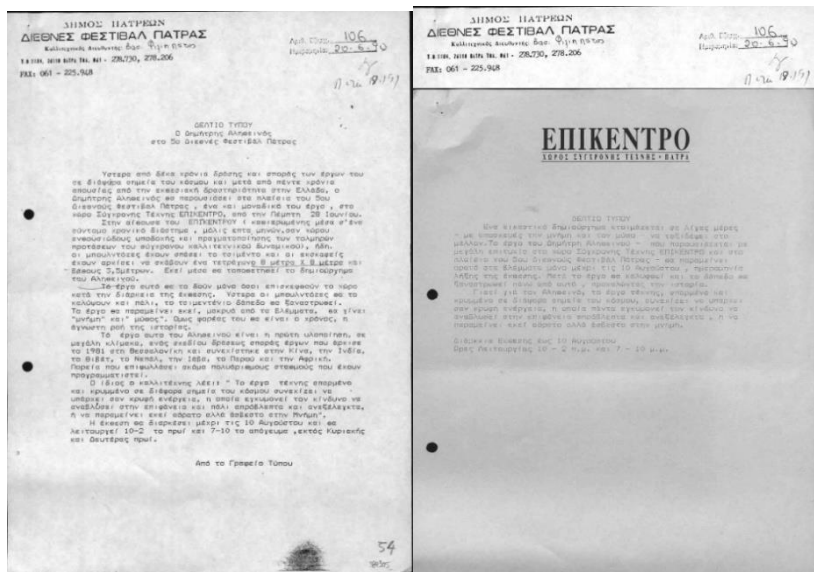
Το αρχετυπικό σχήμα της σφαίρας, από τις Δράσεις του κόκκινου κύκλου στους δρόμους της Γαλλίας θα μετασχηματιστεί στην μεταλλική επιφάνεια που θυμίζει την Σελήνη. Από αριστερά: Ανάπτυξη ενός κόκκινου κύκλου στο χώρο, Παρίσι, 1972, Πρώτη Κατάκρυψη, Θεσσαλονίκη, 1991, Δωδέκατη Καράκρυψη, Κωνσταντινούπολη, 1991, Εβδομηκοστή Κατάκρυψη, Νεκρομαντείο, 1997, Τριακοστή πρώτη Κατάκρυψη, Machu Pichu, 1993.

Ο κύκλος μου είναι μια τελεία
Ένας άνθρωπος, μια προσπάθεια, μια ιδέα
Ή ένα κόμα αν θέλετε.
Δεν έχει όρια στο μεγάλωμα του
Όπως δεν έχει όρια το μεγάλωμα μια τελείας
Ανός ανθρώπου, μιας προσπάθειας
Μιας ιδέας ή ενός κόματος.
Μπορεί να μεγαλώσει τόσο που να σκεπάσει ολόκληρη την γή
Φτιάχνοντας έτσι μια τελεία μέσα στο άπειρο
Όπως εσείς κι εγώ- όπως οι προσπάθειες μας
Οι ιδέες μας, το κόμα μας.
Ο κύκλος μου είναι μια κόκκινη προσπάθεια
Μεσα στο άπειρο της τέχνης. Είναι σας εμάς
Τι ιδέες μας, τις προσπάθειες μας ότι πιο φθαρτό και πιο αθάνατο.
Ο κύκλος είναι ο κύκλος μας.
Ας τον μεγαλώσουμε
Όπως μεγαλώνουμε μια τελεία, έναν άνθρωπο
Μια προσπάθεια, μια ιδέα, ή ένα κόμα.

Δ. Αληθινός, Παρίσι 5/ 07/1974 από τον κατάλογο της αναδρομικής έκθεσης στο ΕΜΣΤ,
2013, σ. 10.



72η Κατάκρηψη στην Μπιενάλε Βενετίας, 1997 και 88η Κατάκρηψη στο MOMU, 1999.



Αριστερά, το δελτίο τύπου από το Φεστιβάλ Πατρων και δεξιά το δελτίο τύπου της γκαλερί.

Στα κείμενα για το δελτίο τύπου της έκθεσης στην Πάτρα, διαβάζουμε: «Στην αίθουσα του ΕΠΙΚΕΝΤΡΟΥ, ήδη οι μπουλντόζες έχουν σπάσει το τσιμέντο και οι εκσκαφείς έχουν αρχίσει να σκάβουν ένα τετράγωνο 8 μέτρα X 8 μέτρα και βάθους 3,5 μέτρων. Εκεί μέσα θα τοποθετηθεί το δημούργημα του Αληθινού». και «Το έργο αυτό θα το δουν μόνο όσοι επισκεφθούν το χώρο κατά την διάρκεια της έκθεσης. Ύστερα οι μπουλντόζες θα το καλύψουν και πάλι, το τσιμεντένιο δάπεδο θα ξαναστρωθεί. Το έργο θα παραμείνει εκεί, μακριά από τα βλέμματα, θα γίνει “μνήμη” και “μύθος”. Όμως φορέας του θα είναι ο χρόνος, η άγνωστη ροή της ιστορίας».



71η Κατάκρυψη, Λευκωσία Κύπρος.

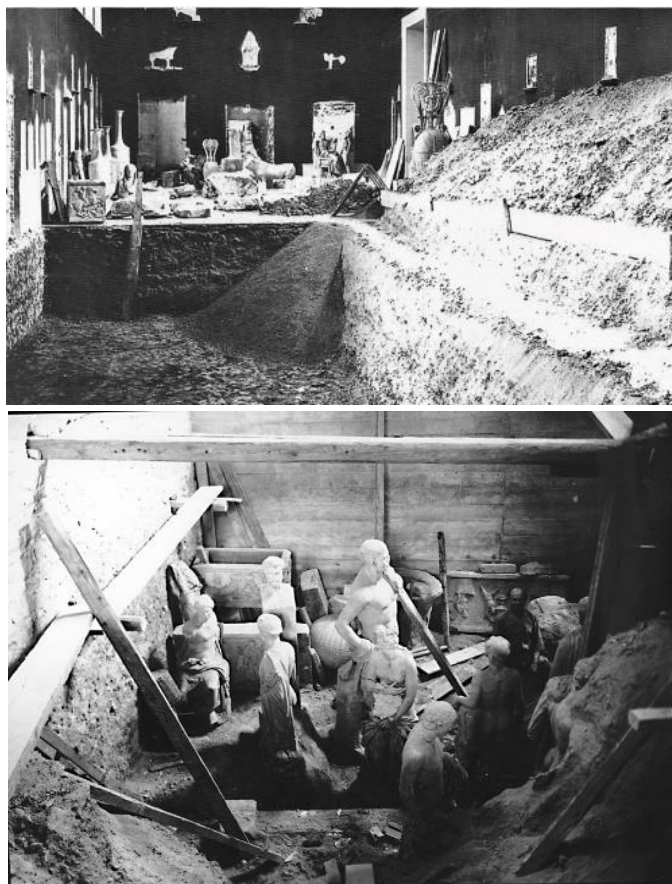


Στο πλαίσιο της αναδρομικής του έκθεσης στο ΕΜΣΤ ο Αληθινός δημιούργησε μια in situ εγκατάσταση από 2.200 ρολόγια απλωμένα στο πάτωμα και σκεπασμένα με χώμα. Στον τοίχο διακρίνουμε τον παγκόσμιο χάρτη σμιλεμένο από άμμο. Πάνω στον χάρτη είναι σημειωμένα με αυγά τα σημεία στα οποία υπάρχουν οι Κατακρύψεις. Γύρω από τον χάρτη, παρουσιάζονται οι κάρτες των Κατακρύψεων με την ημερομηνία και τον τόπο της 'σποράς'.





Ο χάρτης με τις Κατακρύψεις 1981- 2013 (από τον κατάλογο της αναδρομικής έκθεσης στο ΕΜΣΤ).



Από την προετοιμασία απόκρυψης των γλυπτών του Αρχ. Μουσείου πριν τη Γερμανική εισβολή. (Φωτογραφικό Αρχείο Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου). Πάλι η ανάγκη να κρυφτεί το έργο για να διασωθεί η μνήμη – η ιστορία.

Η πρώτη κατάκρυψη έργου έγινε το 1981 στην Θεσσαλονίκη, στο Φεστιβάλ της Αυγής. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης, αναφέρει ότι σκοπός του έργου ήταν να επιδείξει «υπό τον κίνδυνο ενός πυρηνικού ολέθρου. {...} στη νεολαία Εσωτερικού, ότι πρέπει να διασώσουμε τις μνήμες {...}

εξάλλου σε ένα πόλεμο ό,τι πιο πολύτιμο έχουμε το κρύβουμε»⁵⁶⁷. Η τέχνη είναι η μνήμη της ανθρωπότητας και η κατάκρυψη, είναι ο κωδικός επικοινωνίας με τους ανθρώπους του μέλλοντος, οι οποίοι θα αποκαλύψουν – αναστήσουν τα κρυμμένα έργα. Αντίστοιχα εμείς σήμερα επικοινωνούμε με τους προγόνους μέσω των ανασκαφών και των ευρημάτων. Ο αρχαιολόγος Κώστας Πασχαλίδης, υπεύθυνος της προϊστορικής συλλογής του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, αναφέρεται στην αρχαιολογία ως την κατεξοχήν συλλογική θεραπευτική διαδικασία πένθους. Συγκεκριμένα, με το παράδειγμα της ‘κατάκρυψης’ των αρχαιοτήτων κατά την γερμανική κατοχή θα πει: «Ο τρόπος της ταφής είναι τρόπος ταφής ζωντανών σωμάτων, ενώ μιλούμε για αγάλματα, και η ανάδειξη τους το Πάσχα του 1946 -παρουσία μάλιστα του Γιώργου Σεφέρη- είναι η Ανάστασή τους. “Τα αγάλματα ανασταίνονται”». ⁵⁶⁸ Αυτή η αναστάσιμη διαδικασία εμπεριέχεται και στα κρυμμένα έργα του Αληθινού.

Δεν υπάρχει ένας ιερός τόπος, ένα κέντρο προσκυνήματος καθώς όλη η γη είναι καθιερωμένη. Αν η αποκάλυψη (η αλήθεια) είναι πράξη βίας που λέει ο Heidegger⁵⁶⁹, τότε δεν υπάρχει τίποτα ρομαντικό και παραμυθιακό σε αυτή την κίνηση του Αληθινού. Ο βίαιος χωρισμός και η εξίσου βίαιη από – κάλυψη είναι μέρος της θυσιαστικής τελετής που επιβάλλει η καλλιτεχνική διαδικασία.

Ο κάθε τόπος Κατάκρυψης για τον Αληθινό, μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί ως ο φουκοϊκός τόπος ετεροτοπίας. Το πλαίσιο συγκρότησης του καλλιτέχνη (χούντα, τέχνη αντίστασης, αμφισβήτηση, Μεταπολίτευση κ.ο.κ) και το συνεχές ταξίδι, η εν κινήσει ζωή του νομά, πλάνητα, προσκυνητή συγκροτούν τη δομή – ταυτότητα του συνεχούς έργου μέσα από την σύντηξη έτερων -τόπων. Παίζει με τις έννοιες του μη τόπου και του τόπου (όχι με την έννοια του μεταβιομηχανικού «μη χώρου» “non-space”, που ορίζει ο M. Augé.), του πουθενά και του παντού. Η αντίληψη του άπειρου χώρου (ο φουκοϊκός χώρος «έκτασης») συνθέτουν για τον Αληθινό, ένα τριχοειδές δίκτυο Ιερών τόπων (που διατηρούν την μοναδικότητα – διαφορετικότητα της παράδοσης και λοιπών ‘μοναδικών’ τοπικών πολιτιστικών στοιχείων)⁵⁷⁰. Στο ‘Είναι και ο χρόνος’ ο Χάιντεγκερ καλεί τον άνθρωπο να επιστρέψει, να αφεθεί (Gelassensein) στον χώρο που ανήκει. Ο χώρος δεν είναι συγκεκριμένος, τοπικός αλλά είναι ο αρχέγονος μη περιορισμένος χώρος της οικείας εμπειρίας, ο οποίος εκτείνεται στο κόσμο-χώρο. Η οικεία εμπειρία στον Αληθινό, ξεφεύγει από τα όρια του ταυτοτικού στενού τοπικισμού. Η πραχτική των Κατακρύψεων και η οργάνωσή τους σε ένα χάρτη δικτύου – τόπων – σημείων, προϋποθέτει την συμμετοχή στις τοπικές τελετουργίες δηλαδή την οικειοποίηση του χώρου από τον Αληθινό μέσα από την ενεργή συμβίωση, όπως ακριβώς επιτελεί στις δράσεις του στους Πολιτισμούς του κόσμου.

567 Μαραγκού Μαρία, *Θάβοντας έργα, Έθνος*, 17.10.1993. Ό.π.

568 Κώστας Πασχαλίδης, «Αρχαιολογία και Πένθος», *Τα Νέα της Τέχνης*, τ. 231, Μάρτιος-Απρίλιος 2017.

569 Βλ. υπ. 106, σ.44.

570 M. Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφ. Τ. Μπέτζελος, Πλέθρον, 2012.

«Ο Έλληνας έχει 12 θεούς και 13 βωμούς για τον άγνωστο θεό. Οι Κατακρύψεις είναι ο 13ος»
571.



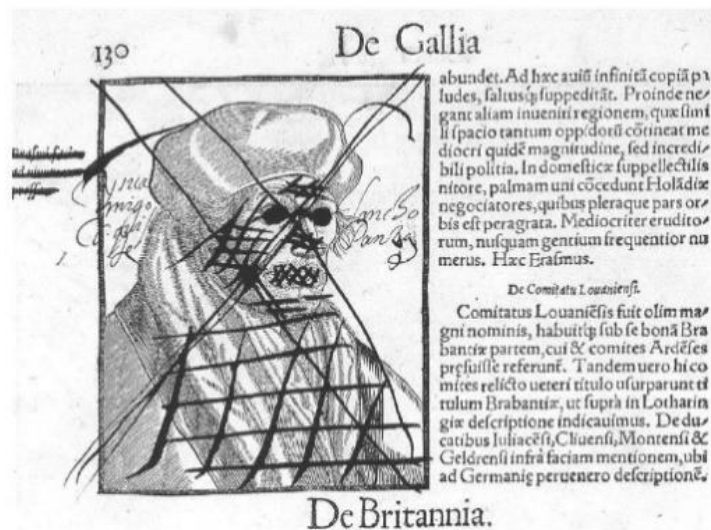
571 Μαρία Μαραγκού, Θάβοντας έργα, *Έθνος*, 17.10.1993.



6η Κατάκρυψη, Σινικό Τείχος, Κίνα, 1987, 8η Κατάκρυψη, Naghi Gumba, Nepal, 1989 και 46η Κατάκρυψη, Hetauda, Nepal, 1994.

Έσχατος έχθρὸς καταργεῖται ὁ θάνατος: Εκεί που δεν υπάρχει χώρος και χρόνος

Ο Χρόνος είναι ο Κρόνος, δηλαδή ο πατέρας που τρώει τα παιδιά του. Καταργώντας τον χρόνο, την μονιμότητα, το ορατό, ο Αληθινός ξορκίζει τον θάνατο (αντιθέτως με τον Νίκο Αλεξίου και την Μπία Ντάβου που επιλέγουν να καταγράψουν, να συμφιλωθούν και να συμπορευτούν με τον θάνατο). Το έργο αγωνιά γιατί εμπεριέχει το αέναο ερωτηματικό της ζωής και του θανάτου. Ότι είμαστε ὅλοι μελλοθάνατοι⁵⁷² το γνωρίζουμε, αυτό που ξορκίζουμε είναι φόβος του θανάτου. Ο ρόλος της τέχνης είναι αυτός που ήταν πάντα: Να ερμηνεύει το αίνιγμα της ζωής, του θανάτου και του έρωτα ὅμως ὅποιος λύνει το αίνιγμα είναι καταδικασμένος σε θάνατο από τους θεούς ὅπως διδάσκει ο μύθος της Σφίγγας και του Οιδίποδα. Η μνήμη λοιπόν είναι η μόνη λύση στον θάνατο, μην ξεχνάμε ὅτι στην ρωμαϊκή αυτοκρατορία η χείριστη τιμωρία ήταν η *damnatio memoriae*, η καταδίκη της μνήμης.⁵⁷³



Damnatio memoriae του Ερασμου.

Η απάλειψη από την μνήμη σηματοδοτεί τον οριστικό θάνατο, η ευχή στη νεκρώσιμη χριστιανική ακολουθία «αιωνία η μνήμη» εξασφαλίζει την υπόσταση της ύπαρξης. Στην μυθολογία η λήθη είναι αδερφή του θανάτου και του ύπνου. Δεν μιλάει για αθανασία ο Αληθινός, υποβόσκει ὅμως ο φόβος θανάτου και ο εξορκισμός του μέσα από την σπορά των έργων του. Η αχρονικότητα που επιβάλλει με την παγκόσμια σπορά των έργων του κατακερματίζει τον χώρο και τον γραμμικό χρόνο δημιουργώντας ένα διηλεκές έργο καθώς ὅσο πιο πολύ ελέγχουμε τον χρόνο τόσο νιώθουμε αθάνατοι⁵⁷⁴ καθώς εμείς καθαγιάζουμε την χρονικότητά μας: «Ο χρόνος δεν υπάρχει, εξελίσσεται με τις στιγμές στα πλαίσια μιας καθημερινότητας και ορίζεται από τα άκρα- γέννηση- θάνατος- της ζωής του καθενός μας. Παραφράζοντας τον Εμπεδοκλή «ὅσο είμαι παρών ο χρόνος υπάρχει, ὅταν δεν θα υπάρχω,

572 Albert Camus, *Ο Επαναστατημένος άνθρωπος*, μτφ. Ν. Καρακίτσου και Μ. Κατασαμπάλογλου, Πατάκη 2013.

573 Βλ. σχετικά, Νίκος Μοσχονάς, *Στην επικαιρότητα του παρελθόντος*, κεφ. «*Damnatio memoriae*», Αρχαίο, Αθήνα, 2015.

574 *Πολίτης της Κυριακής*, 2011.

δεν θα υπάρχει ούτε ο χρόνος».⁵⁷⁵ Ο χρόνος ταυτίζεται με θάνατο ή ζωή, όπως εγώ βιώνω τον χρόνο, ο χρόνος είναι ιερός, αποκτά νόημα και ουσία μέσα από την δική μου βιωματική εμπειρία.

Τέχνη και μνήμη είναι το ίδιο, «Απελπίζομαι στον θάνατο της μνήμης».⁵⁷⁶ Ο ομηρικός άνθρωπος παλεύει για την υστεροφημία: η μνήμη νικάει τον θάνατο. Υπάρχουμε μέσα από τον άλλον. Ο Αληθινός, ταυτίζει την τέχνη με την μνήμη, τον θάνατο με τη λήθη. Η αθανασία εξασφαλίζεται μέσα από την πεποίθηση ότι το έργο θα φτάσει στους επόμενους έργο καταργώντας έτσι την χρονικότητα ενώ λειτουργεί ως αποδεικτικό στοιχείο ύπαρξης. Η συμμετοχική τελετουργία στην καλλιτεχνική διαδικασία είναι επίπονη: «Όταν ξεκίνησα να κρύβω ήμουν χαρούμενος. Τώρα κλαίω. Είναι η αυτοαναίρεση του παρόντος χρόνου, πέρα από την αναίρεση του ίδιου του χρόνου, πέρα από την αναίρεση του ίδιου του έργου, που είναι η αυτοκαταστροφή».⁵⁷⁷

Το κρυμμένο έργο που περιμένει να από -καλυφθεί ουσιαστικά είναι η γέφυρα όπου οι τρεις χρόνοι παρόν, παρελθόν, μέλλον γίνονται ένας, διασφαλίζοντας την πληροφορία και μετατρέποντας τους τρεις χρόνους σε άμεσους. Είναι ο μυθικός χρόνος της Θείας Λειτουργίας.

«Η επιβεβαίωση είναι ότι δεν υπάρχει χρόνος [...] Τον καιρό που οι άνθρωποι προσπαθούσαν να καταλάβουν τις εποχές, ήταν γιατί ήταν άμεσα συνδεδεμένες με την επιβίωσή τους. Τον χειμώνα έπρεπε να προφυλαχτούν από το κρύο, το φθινόπωρο να σπείρουν και το καλοκαίρι να θερίσουν. Ο χρόνος που εμείς μετράμε – ο κοινωνικός- είναι ένα εύρημα του ανθρώπου. Ο πραγματικός χρόνος δεν υπάρχει.[...]Ο συγχρονισμός των ρολογιών είναι τελευταία εφεύρεση. Γιατί κάποια στιγμή ο άνθρωπος εφήυρε το τραίνο και την διαδρομή του. έπρεπε να ξέρει κανείς τι ώρα να πάει στον σταθμό για να προλάβει το τραίνο [...] Αυτός όμως είναι ο κοινωνικός χρόνος. Είμαστε αδύναμα όντα και θα πρέπει να ρυθμίσουμε κάπως την ζωή μας για να νιώσουμε αθάνατοι. όσο πιο πολύ ελέγχουμε το χρόνο, τόσο πιο πολύ νιώθουμε αθάνατοι».⁵⁷⁸

575 Εφημερίδα Λυκόβρυση, τ.39, Μάιος 2008.

576 Ό.π.

577 Μαραγκού Μαρία, Θάβοντας έργα, Έθνος, 17/10/1993.

578 Μερόπη Μωυσέως, «Όσο ελέγχουμε τον χρόνο, νιώθουμε αθάνατοι», Πολίτης της Κυριακής, 09/10/2011. σ. 5.



Ingmar Bergman, "Άγριες Φράουλες", 1957.

Ο καλλιτέχνης δίνει έναν μεταφυσικό ορισμό της Κατάκρυψης λέγοντας ότι «Φεύγει η ματαιοδοξία του υπάρχοντος χώρου και έρχεται η φιλοσοφία του χρόνου. Παράλληλα, είναι η παρεμβολή της γλώσσας, το ορατό γίνεται αόρατο».⁵⁷⁹ Η κατάργηση του χώρου και του τόπου γίνεται μόνο στο πλαίσιο της κατάργησης της ορατότητας, δηλαδή μόνο αν αναγνώσουμε μεταφυσικά όλο το έργο του Αληθινού. Θα δούμε και παρακάτω, ότι ο καλλιτέχνης επανέρχεται συχνά στην έννοια του αόρατου έργου. Η κάθε Κατάκρυψη όμως στον Αληθινό, σημειώνεται και καθορίζεται μέσα από την σημείωση του τόπου και του χρόνου, ως ντοκουμέντο, το αποδεικτικό στοιχείο από ότι μένει από το θαμμένο έργο. Δηλαδή, ο τίτλος στις κάρτες των Κατακρύψεων αποτελούν το ταυτοτικό στοιχείο ότι υπάρχει το έργο, η επιμνημόσυνη δέηση (ενθάδε κείται). Η κατάργηση της τοπικότητας δεν καταργεί την ιστορικότητα του τόπου, ούτε την μυθολογία, ούτε την μοναδικότητά του. Το σύστημα που οργανώνει ο Αληθινός συνδέεται κάθε φορά με την τοπική ιστορία χωρίς όμως αίσθημα νόστου (όπως είδαμε στον Σπηλιόπουλο) και καμία διάθεση υπεροχής και ανάδειξης τοπικότητας. Ο Αληθινός, με αίσθηση ευθύνης, διασώζει κάθε φορά την τοπικότητα μέσα από την μοναδικότητα του έργου, καθώς κάθε Κατάκρυψη συνδέεται με στοιχεία της περιοχής. Η έννοια της διαφορετικότητας, της τοπικότητας και ετερότητας ενσαρκώνει την διαπίστωση του Καμυ, γεννήθηκα ένας πεθαίνω πολλοί. Οι επιμέρους διαφορετικότητες και ετερότητες συνθέτουν μια ενιαία εικόνα, ένα ενιαίο δίκτυο πολλαπλότητας.⁵⁸⁰

579 Μαραγκού Μαρία, Θάβοντας έργα, Έθνος, 17.10.1993.

580 Λουία Αυγήτα, Η τέχνη του Αληθινού ως αλήθεια, στον κατάλογο της αναδρομική, ΕΜΣΤ, 2013, σ. 38-40. Σχετικά με την αξία του άλλου και την ψευδαίσθηση του σεβασμού της ετερότητας βλ. Alain Badiou, Δοκίμιο για τη συνείδηση του Κακού, μτφ. Σκολίδης και Μπομπας, Scripta, 1998, σ. 31 – 32, 34, 35. Δεχόμαστε την ετερότητα που αναγνωρίζουμε, που δεν μας τρομάζει και μας είναι οικεία. Ο Αληθινός αναγνωρίζει την διαφορετικότητα ισότιμα και για αυτό η παν – θρησκευτική άποψη που προτείνει δεν έχει σχέση με ευσεβισμό, ηθικισμούς και συστήματα οργάνωσης συμπεριφορών.

Από-ιεροποίηση φύσης και αφανισμός της ανθρωπότητας

Οίδαμεν γαρ ότι πάσα η κτίσις συστενάζει και συνωδίνει άχρι του νυν

(Ρωμ 8, 22)

Ο Αληθινός επανέρχεται επανειλημμένως στο γεγονός της σύνδεσης της χρονολογίας γέννησης του με την πρώτη πυρηνική δοκιμή.

«Γεννήθηκα το 1945, ένα, δυο μήνες πριν από την πρώτη πυρηνική έκρηξη. Αυτό συνειδητά ή ασυνειδητά, με σημάδεψε. Το γεγονός δηλαδή ότι πλανήτης ήταν σε κίνδυνο και μαζί με τον πλανήτη, όπως το έβλεπα όταν ξεκίνησα τις Κατακρύψεις το 1981, κινδύνευε και όλη η μνήμη η ανθρώπινη, με έκανε να είμαι ανήσυχος» αναφέρει ο ίδιος στο αυτοβιογραφικό του σημείωμα. Είναι από τους έντονα πολιτικοποιημένους καλλιτέχνες που συνδέθηκαν με την αμφισβήτηση και την αντι-τέχνη της γενιάς του '70 και εκφράζεται έντονα για τα προβλήματα που αντιμετωπίζει η ανθρωπότητα.

Ο Αληθινός είναι αυστηρά πολιτικοποιημένος, όχι στο πλαίσιο της αποστειρωμένης κομματικής ταυτότητας, και τοποθετείται ανοιχτά σε ενεργά ζητήματα συχνά με ρομαντική διάθεση. Το 1979, ιδρύει το Κίνημα Artmarte και κηρύττει πώς μόνο μέσα από την τέχνη μπορεί να αλλάξει ο κόσμος.⁵⁸¹ Ο ίδιος διατείνεται ότι «η τέχνη δεν είναι ούτε για να λυτρώνει ούτε για να ελευθερώνει. Η τέχνη είναι για να δημιουργεί συνειδήσεις. Και όποιος αποκτήσει συνείδηση μπορεί μετά να λυτρωθεί. Αυτό είναι τέχνη».⁵⁸² Έχοντας βιώσει και αποκτήσει πλήρη ενσυναίσθηση του κινδύνου της καταστροφής του πλανήτη είτε από μια πυρηνική έκρηξη, είτε από τα καταναλωτικά απόβλητα της ανθρωπότητας, στρατεύει την τέχνη προς υπεράσπιση της Φύσης.

Η πρώιμη καλλιτεχνική του δουλειά βασίστηκε στην αντι-τέχνη και στο Νέο- νταντά, επιρροές που χαρακτηρίζουν πολλούς καλλιτέχνες από το 1960. Στην πρώτη του ατομική έκθεση στην Ελλάδα, που πραγματοποιήθηκε στην στο Δεσμό το 1972, περιλάμβανε έργα με έντονο κοινωνικοπολιτικό χαρακτήρα. «Τα έργα μου, μαζί με εμένα δεν εγκρίνουμε το παρόν σύστημα, δεν εγκρίνουμε την παρούσα αδιαφορία, δεν εγκρίνουμε την παραγωγή του έργου».⁵⁸³ Τότε καταγγέλλει το σύστημα (Χούντα), τώρα καταγγέλλει το καπιταλιστικό πνεύμα που ευθύνεται για την οικολογική καταστροφή.

Η ατομική έκθεση του Αληθινού, με τίτλο «...Το έτος 40 από Πυρηνικής έκρηξης» στο Dracos art Centre, 1985 αναφέρεται στην Χιροσίμα και στο νέο ημερολογιακό κύκλο (ως αρχή της αντίστροφης καταγραφής του τέλους) της ανθρωπότητας.⁵⁸⁴ Αν μετά το Άουσβιτς δεν θα

581 «Το '77 στη Μόνττενα είχα φτιάξει ένα κόννημα, την Οπλοτέχνη που είχε εμένα ως ιδρυτή και εμένα ως οπαδούς». Γιάννη Κουκουλά, *Η τέχνη είναι ο μόνος τρόπος αντίδρασης, Γαλέρα*, τ. 17, Φεβρουάριος, 2007.

582 *Εφημερίδα Λυκόβρυση*, τ.39, Μάιος 2008.

583 Ξένου Ελένη, Κρύβω την αγωνία μου στο χώμα, *Σελίδες*, τ.173,17.03.1995.

584 Στέλιος Σκοπελίτης, Κρύβω στη Γη την τέχνη μου, *Τα Νέα*, 16. 10.1999. σ. 40-41.

έπρεπε να υπάρχει τέχνη, ο Αληθινός αντιπροτείνει ότι λόγω και της Χιροσίμα η τέχνη είναι αναγκαία για να διατηρηθεί η ανθρωπότητα, έστω και σαν ανάμνηση. Ο εφιάλτης του Αληθινού είναι η εξαφάνιση του ανθρώπινου είδους και του πολιτισμού, λόγω του αναπόδραστου οικολογικού Αρμαγεδδών.

«Άλλαξε σήμερα η φιλοσοφία της εποχής και η κοσμοθεωρία της. Για παράδειγμα στις αρχές του αιώνα η κοσμοθεωρία ήταν η επανάσταση, η μεγάλη ανατροπή. Είτε φουτουριστική ήταν απ' την μεριά των Ιταλών είτε φουτουριστική από την μεριά των Ρώσων. Σε αντίθετα στρατόπεδα οι μεν φασίστες, οι δε κομμουνιστές. Αλλά η γλώσσα τους έβγαине κάπου την εποχή εκείνη ανατρεπτική και κοινή πολλές φορές. Το σημαντικότερο που δεν είχε γίνει στην ιστορία της ανθρωπότητας: αντικαταστάθηκε το σύνθετο Άνθρωπος - Φύση με Άνθρωπος - Μηχανή»⁵⁸⁵.

Η αντικατάσταση της σχέσης Άνθρωπος-Φύση με Άνθρωπο – Μηχανή είναι τεράστιο θέμα που ξεπερνά τα όρια της έρευνας. Θα αναφέρουμε μόνο την περιγραφή της κοσμογονίας και ανθρωπογονίας όπως δίνεται στα πρώτα κεφάλαια της Γένεσης. Εκεί διαβάζουμε και την θείκη εντολή: αυξάνεσθε και πληθύνεσθε και κατακυριεύσατε της γης.⁵⁸⁶ Η Χριστιανική σκέψη, παρερμήνευσε και περιόρισε τη Βιβλική κοσμολογική διδαχή στη φράση «άρχετε» (των δημιουργημάτων) και «κατακυριεύσατε» (της γης). Στο πλαίσιο του νεωτερικού προστάγματος για πρόοδο, το «κατακυριεύσατε» ερμήνευσε ως απόλυτη και ανεξέλεγκτη εξουσιαστική κυριαρχία του ανθρώπου επί του φυσικού κόσμου. Η κυριαρχία του ανθρώπου στα ζώα και στην κτίση, δικαιολογείται σύμφωνα με τον δυτικό χριστιανό και από το σημείο της Γένεσης, όπου ο Θεός καλεί τον Αδάμ να δώσει ονόματα στα ζώα που είναι παρατεταγμένα. Η ενέργεια αυτή, εξαίρει την αδαμική κυριαρχία στα άλλα δημιουργήματα και εξυψώνει τον άνθρωπο πάνω απ' αυτά⁵⁸⁷. Η Ιουδαιοχριστιανική θρησκεία έδωσε απεριόριστη εξουσία στον άνθρωπο, καθώς τον έθεσε στο κέντρο της κτίσης. Αντίθετα, ο παραδοσιακός άνθρωπος δεν λειτουργούσε ως εξουσιαστής της φύσης αλλά ως ιερέας της. Ο άνθρωπος επέβαλε τον εαυτό του στην φύση, ως πιο δυνατός, γιατί «η ζωή είναι κατ' ουσία ιδιοποίηση, παράβλεψη, καθυπόταξη του ξένου και του ανίσχυρου, καταπίεση, σκληρότητα, εκμετάλλευση [...] κοινώς θέληση για δύναμη».⁵⁸⁸

Ο Αληθινός όπως και πολλοί σύγχρονοι καλλιτέχνες επισημαίνουν την ρήξη στην σχέση του σύγχρονου ατόμου με την Tera Mater. Η οικολογική καταστροφή που συμβαίνει είναι το αποτέλεσμα της ρήξης αυτής, καθώς στο υποκείμενο αφαιρείται το λειτούργημα του ιερέα – διαμεσολαβητή μεταξύ Θεού και κτίσης, και ο άνθρωπος μετατρέπεται σε εκμεταλλευτή της φύσης. Η τελική επίτευξη του διαχωρισμού Θεού - κόσμου, δίνει το αναφαίρετο δικαίωμα να

585 Σχίζα Μαρίνα, Προσεγγίσεις, «Συνέντευξη με τον ζωγράφο Δ. Αληθινό», *Φιλελεύθερος*, 02.12/1990, σ.9.

586 Γεν. 1,28. βλ. σχετικά Μητροπολίτης Αχελώου Ευθύμιος, *Η Κτίσις*, Τήνος, Αθήνα, 2002, σ. 27-32.

587 Γεν. 27-28., Γεν. 2, 12.

588 F. Nietzsche, *Πέρα από το καλό και το κακό*, μτφ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικόν, Θεσσαλονίκη, 2012, σ. 171.

κατακυριεύσει τη φύση⁵⁸⁹. Η αποϊεροποίηση της φύσης, η έλλειψη συνειδητής σχεσιακής κατάστασης μητέρας- παιδιού, έρχεται σε πλήρη ρήξη με την χριστιανική οντολογία αλλά και την φιλοσοφία.⁵⁹⁰ Ο Adorno⁵⁹¹ κάνει έκκληση για αποκατάσταση της φύσης στην σύγχρονη αισθητική θεωρία. Η κατανόηση της φύσης και των δεινών που της προξενεί η ανθρώπινη κατάχρηση αποτελεί διεπιστημονικό σημείο συνάντησης.

Η Περιβαλλοντική τέχνη γνωστή ως «Land Art», εκφράστηκε στην Αμερική την δεκαετία του '60. Στην Ελλάδα, μόλις την δεκαετία του '80 αναδείχτηκε η καλλιτεχνική ανησυχία για τη φύση, προσδίδοντας μια πανθεϊστική αντίληψη και επισημαίνοντας την ιερότητά της και την επικινδυνότητα της ανεξέλεγκτης αστικοποίησης.⁵⁹² Από τους πιο οικολογικά ευαίσθητοποιημένους Έλληνες καλλιτέχνες είναι ο Κωστής Τριανταφύλλου (1950).

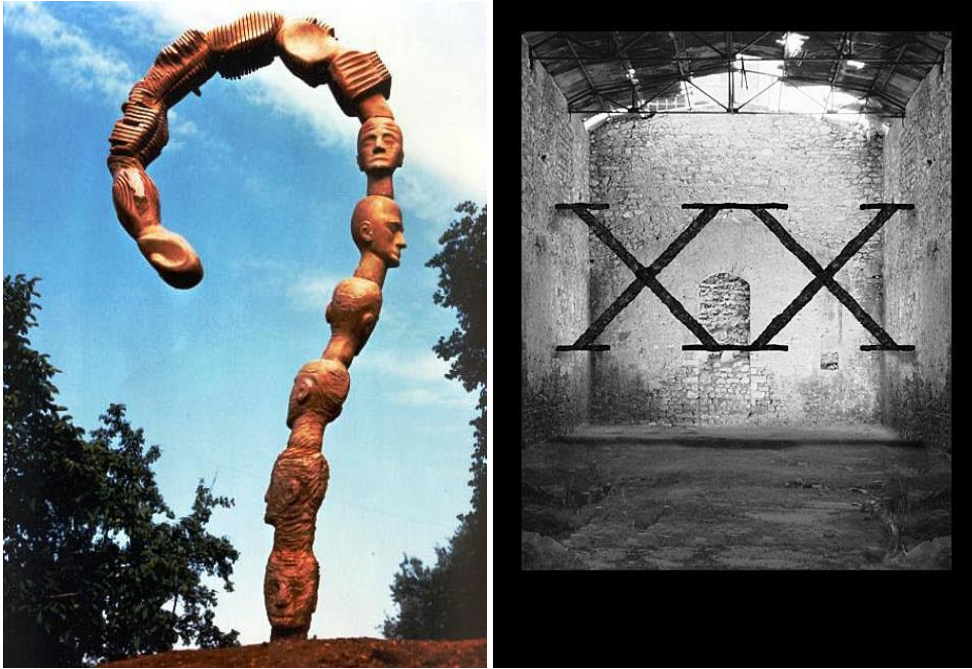
589 White Lynn, *The Historical Roots of Our Ecological Crisis*, Science, No 155, Washington, 1967, σ. 1205- 1204.

590 Η χριστιανική αντίληψη εξηγεί την τραγικότητα της οικολογικής καταστροφής ως αποτέλεσμα της πτωτικής αδαμικής κατάστασης. Όπως όταν ηττάται και αιχμαλωτίζεται ένας βασιλεύς, τον ακολουθούν οι υπηρέτες και οι στρατιώτες του, έτσι η κτίση και ακολούθησε την πτωτική πορεία του Αδάμ. βλ. Μακαρίου Αιγυπτίου, *Φιλοκαλία Νηπτικών και ασκητικών*, εκδ. «Γρηγόριος Παλαμάς», τόμος 7ος, σ. 184. Ο Συμεών ο νέος Θεολόγος περιγράφει γλαφυρά την οργή της κτίσης, η οποία αποστρέφεται τον Αδάμ καθώς δεν θέλει να τον ακολουθήσει εκτός της Εδέμ. Ο ήλιος αρνείται να φωτίσει, η σελήνη κρύβεται, τα αστέρια σβήνουν, [...] Ο αέρας αρνείται την αναπνοή στον άνθρωπο. Ο ουρανός ζητά να πέσει να πλακώσει τον άνθρωπο και η γη δεν θέλει να τον φέρει επάνω της», βλ. Συμεών νέου Θεολόγου, *Λόγος Ηθικός 1,2*, Sources Chretiennes, 122 190, 1966.

Σχετικά με την ανακαίνιση της φύσης και την κάθαρση βλ. Νικόδημου Αγιορείτου: *Χρηστοθήθεια των Χριστιανών*, Ρηγόπουλος, β1974. σ. 398-399: «Γίνωσκε, ώ ακροατά, ότι την δεύτερον παρουσίαν μέλλει να ανακαινισθή ό κόσμος και να γίνη πολλά ωραιότερος και λαμπρότερος από τώρα. Τα στοιχεία θα καθαρισθώσιν από πάσαν φθοράν, να είναι το πυρ λαμπρότερον, αμή να μη καιει, ότι η καύσις του όλη πηγαίνει εις την κόλασιν ό αήρ να καθαρισθή από πάν σκότος και σύννεφον. Το ύδωρ να λαμπρυνθή, να λάμπη ώσπερ καθρέπτης και κρύσταλλον. Ωσαύτως και ή γη θα λεπτύνη, θα γίνη καθαρά παντός ρύπου και ύλης βλαπτικής. Ότι όλα τα βλαβερά, όπου δίδουν θλίψιν και ασθένειαν, ήγουν η θέρμη του πυρός, το ψυχρόν του ύδατος, το σκότος του αέρος, η καύσις του θέρους και πάσα ακαθαροσία και βρώμα του κόσμου τούτου, να συναχθή εις την άβυσσον της κολάσεως, δια περισσοτέραν οδύνην των αθλίων αμαρτωλών. Και ούτω μένουσι τα στοιχεία κεκαθαρμένα, να είναι η γη όλη άβλαβος και ωραία, ως άλλος παράδεισος. Ωσαύτως οι ουρανοί και ο ήλιος, η σελήνη και τα άστρα να δίδουσι λάμψιν θαυμασίαν και περισσότερον επταπλασίως, καθώς λέγει ο Ησαΐας, ότι θέλει είσθαι το φως της σελήνης, ως το ηλιακόν, και το φως του ηλίου επτάκις λαμπρότερον, ώσπερ το φως των επτά ημερών. Έτι δε να παύσουν την κίνησιν αυτών, ότι επειδή ο ήλιος, η σελήνη και οι πλανήται κινούνται τώρα δια την ευεργεσίαν του ανθρώπου, ήγουν δια την γένεσιν και φθοράν, και τότε παύουσι ταύτα μετά την κοινήν ανάστασιν. Και να στέκη ο ήλιος εις την ανατολήν και ησελήνη εις την δύσιν και τα λουπά εις τους τόπους τους, καθώς εξ αρχής εκτίσθησαν, ούτε να αλλάσσουν οι καιροί, ούτε χειμών ή θέρος να είναι, ούτε νύξ, αλλά πάντοτε μια αιδιότης χρόνων αιώνιος, μετά απείρου ευφροσύνης και ανεικάστου αγαλλιάσεως. Και ταύτα πάντα γίνονται θείω προστάγματι, δια περισσοτέραν δόξαν και απόλαυσιν των δικαίων, ίνα λάβωσι την αμοιβήν των έργων τους πολλαπλασίον» και Συμεών νέου Θεολόγου, *Λόγος Ηθικός 1,5*, Sources Chretiennes 122 (1966) 218, «Η γαρ άπασα κτίσις, ως είρηταιί μοι πολλάκις, ανακαινισθείσα, συν αυτώ παραδείσω όλη γενομένη πνευματική, εις άυλον και άφθαρτον, άτρεπτόν τε και αιδιον και νοερόν μετασκευασθήσεται οικητήριον».

591 Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, ο.π., σ. 125. Εκεί ο φιλόσοφος, αναλύει την μετατροπή της φύσης σε πάρκο και τουριστική βιομηχανία αναψυχής.

592 Μ. Παπανικολάου, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα: Ζωγραφική και Γλυπτική του 20ού Αιώνα*, Αδάμ, 1999.



«Το ερωτηματικό της Γης», 7η Διεθνή Μπιενάλε Γλυπτικής, 1989 στο Σκιρώνειο Μουσείο και «XX αιώνας», Ξύλινη Κατασκευή στήριξης και συγκράτησης ερεπιτών, Αισχύλεια 1998, Ελευσίνα.

Ο Κωστής, είτε με την τοτεμική κατασκευή, «Το ερωτηματικό της Γης», ως προέκταση του πλανήτη Γη είτε με την κατασκευή «XX αιώνας», ως δομή στήριξης ενός «σαθρού» αιώνα προσπαθεί να ενεργοποιήσει όπως και ο Αληθινός την ανθρωπότητα μπροστά στην επικείμενη περιβαλλοντική καταστροφή. Ο καλλιτέχνης, με αφορμή την συμμετοχή του στην 7η Διεθνή Μπιενάλε Γλυπτικής του Σκιρώνειου Μουσείου, το 1989, θα δημοσιεύσει κείμενο στο περιοδικό Νέα Συντέλεια με τίτλο «Σχόλιο για τον 20ο αιώνα ή το σύνδρομο της καμένης γης».⁵⁹³ Ο ίδιος σχετικά με το έργο του δηλώνει ότι ουσιαστικά διατυπώνει το 'ανέκφραστο' ερώτημα της φύσης προς τον άνθρωπο σχετικά με την αιτία της οικολογικής καταστροφής και αλόγιστης ανθρώπινης συμπεριφορά.

«Έφτιαξα το ερωτηματικό και ο πλανήτης Γη βάζει την τελεία που χρειάζεται για να ολοκληρωθεί σαν σημείο στίξης. Γεννιέται κι αναπτύσσεται το ερωτηματικό από την γη με μια σειρά κεφάλια που αρχίζουν με μια έντονη γλυπτική γραφή, παίρνουν σιγά-σιγά την υφή τους και χάνονται σε αφαιρετικούς όγκους. Το πρώτο κεφάλι που βγαίνει από την γη κοιτάει τον θεατή – κάνει μια πλήρη περιστροφή ψάχνοντας αυτό τον κόσμο – ξανακοιτάει τον θεατή και συνεχίζει την ερωτηματική του διαδρομή. Μια ερωτηματική κολώνα από πέτρα αφιερωμένη στο πνεύμα και στην γη. Το ερωτηματικό της Γης».

Περιβαλλοντική Τέχνη δημιουργεί η Δανάη Στράτου, η πτωτική σχέση ανθρώπου και φύσης διέπει και το έργο του Θανάση Τότσικα, η μόλυνση του φυσικού τοπίου ανησυχεί τον Τσόκλη,

⁵⁹³ Το κείμενο από την ιστοσελίδα του καλλιτέχνη.

[<http://www.costis.gr/sigmachi972lambdaiotaomicronn-gammaiotaalpha-taomicronnu-20972-a>].

η «σοφή» ιερή οργανική δομή της φύσης απασχολεί τον Μ. Σπηλιόπουλο, ενώ με το φυσικό τοπίο και την φυσική υλικότητα συνδιαλέγεται και ο Κ. Βαρώτσος.



Κ. Τσόκλης, *Οι Άγγελοι του μέλλοντος*, 2001. Αναδρομική έκθεση στο ΕΜΣΤ, επιμ. Κατερίνα Κοσκινά, 2001.



Κ. Βαρώτσος, *Ο ορίζοντας του βράχου Morgia*, 1997, *Απέννινα όρη, Abruzzo*.

Ο Βαρώτσος για την σχέση με την φύση θα πει:

«[...]Το έργο στα Απέννινα είναι ολιστικό. Πραγματικό. Ουσιαστικά γίνεται μέρος ενός φυσικού φαινομένου. Αυτός δεν είναι ο στόχος; Να ξαπλώσεις στην αγκαλιά της φύσης. Να ξαναβρούμε την σχέση με τη φύση, διότι οι αστικές κοινωνίες έχουν απομακρυνθεί. Αυτή η απομάκρυνση και η δημιουργία τεχνητού περιβάλλοντος στις πόλεις – όπου τα παιδιά νομίζουν ότι οι αγελάδες βγαίνουν από ένα δένδρο που λέγεται αγελαδιά- είναι ένα από τα μεγάλα δεδομένα που ανέτρεψαν και την εξέλιξη του ανθρώπινου είδους. Μιλάμε σήμερα

για μια τεράστια προσπάθεια του ανθρώπου να εξελίξει το είδος του και να το εξελίξει τεχνολογικά. Στην δεκαετία τού '80 υπήρχε μεγάλος διάλογος για τη βιογενετική. [...]»⁵⁹⁴.

Η επιστροφή στη φύση που αναζητά ο Βαρώτσος είναι το 'χρέος' που νιώθει και αναλαμβάνει να εκπληρώσει ο Αληθινός. Θα μπορούσαμε να πούμε, ότι οι Κατακρύψεις του Αληθινού είναι είτε τα ταφικά κτερίσματα της ανθρωπότητας είτε τα αναθήματα, τα τάματα και οι προσφορές για να σωθεί η ανθρωπότητα από την ύβρη που διετέλεσε με την κακοποίηση της Φύσης. Σήμερα, συναντάμε τις έννοιες «οικολογική τέχνη»(Ecological Art), «πράσινη τέχνη» 'green art' η οποία χαρακτηρίζεται από έντονη οικολογική ηθική, ακτιβιστή δράση και κανόνες συμπεριφοράς σε σχέση με την ανθρώπινη εικαστική πρακτική και το οικοσύστημα προβάλλοντας την χρήση ανακυκλώσιμων και βιοδιασπώμενων υλικών.⁵⁹⁵

594 Κώστας Βαρώτσος: Η Ελλάδα ζει τη «στιγμή» της Χιροσίμα, συνέντευξη στον Γιάννη Τζιμούρτα [<https://www.art22.gr/%CE%BA%CF>, 01/10/2020].

595 Ruth Wallen,, "Ecological Art: A Call for Visionary Intervention in a Time of Crisis", 2012, LEONARDO, Vol. 45, No. 3., p.235.

Οι κατακρύψεις ως θυσιαστική προσφορά

Ο Αληθινός, αναλαμβάνει τον ρόλο του θεματοφύλακα της πολιτισμικής μνήμης. Όπως ο άθεος Αλεξάντερ, στο κύκνειο άσμα του Ταρκόφσκι «Θυσία» προσφέρει ως θυσία / δώρο το σπίτι και την ομιλία του για να σώσει την ανθρωπότητα από τον αφανισμό, ο Αληθινός θάβει, θυσιάζει, προσφέρει κομμάτια εαυτού, έργα για να σωθεί η μνήμη. Ο φόνος και ο θάνατος ενυπάρχουν στον άνθρωπο. «Ζούμε κουβαλώντας τον φόνο και τον θάνατο. Στην Ελλάδα ενώ γλεντάμε λέμε τραγούδια θανάτου»⁵⁹⁶.

Η θυσία όπως είδαμε, ορίζεται ως το μέσο διαπραγμάτευσης με τους θεούς, ως το δώρο που προσφέρεται σε κατάσταση αγωνίας και προσμονής για ανταπόδοση⁵⁹⁷.

«οι θεοί απαιτούν θυσία, αίμα: Οι θεοί για να δημιουργήσουν τον κόσμο, έπρεπε να σκοτώσουν και να διαμελίσουν ένα θαλάσσιο τέρας, ένα αρχέγονο ον- οπότε και ο άνθρωπος πρέπει να κάνει το ίδιο, όταν θα δημιουργεί τον κόσμο του, την πόλη ή το σπίτι του. Έτσι εξηγούνται οι αιματηρές ή συμβολικές θυσίες κατά την οικοδομή, οι άπειρες μορφές της οικοδομικής θυσίας. Η κατοικία είναι ιερή, γιατί είναι πάντα μια απεικόνιση του κόσμου και ο κόσμος είναι θεϊκή δημιουργία»⁵⁹⁸



Σκηνή από την ταινία «Θυσία», ο ήρωας θυσιάζει το σπίτι και την ομιλία του, την ζωή δηλαδή όπως την ξέρει σε αντάλλαγμα να σωθεί η ανθρωπότητα.

Η οικολογική καταστροφή που συντελείται και ο επικείμενος αφανισμός της ανθρωπότητας και της ετερότητας μέσω της ομοιογένειας, απασχολεί τον Αληθινό. Ο θερμικός θάνατος σύμφωνα με την θερμοδυναμική, είναι αναπόφευκτος. Η ανθρώπινη δραστηριότητα τον επιταχύνει. Η φύση εκλαμβάνεται ως το απόλυτο ιερό και η βεβήλωση της από την ανθρώπινη αδυναμία είναι κοινό γεγονός:

«Με αυτή την πράξη θα ήθελα να πω στους παρόντες ότι ο πλανήτης κινδυνεύει και πρέπει να τον σώσουμε. Το δικό μου όπλο είναι η τέχνη και ο πολιτισμός. Θυσιάζω ένα μέρος, ένα

596 Εφημερίδα *Λυκόβρυση*, τ.39, Μάιος 2008.

597 Βλ. Burkert, σ. 94. Και Α μέρος.

598 Eliade, σ. 47 και Burkert, σ. 148 – 149.

δικό μου κομμάτι, και το κρύβω στην γη για να επισημάνω στους παρόντες και όχι στους μελλοντικούς κατοίκους της Γης τον κίνδυνο. Οι Κατακρύψεις καταγγέλλουν τον αφανισμό του πλανήτη και την καταστροφή του πολιτισμού. Συχνά πλησιάζω άλλους πολιτισμούς και συνηγορώ με τον δικό μου τρόπο υπέρ της παγκοσμιοποίησης και όχι της παγκοσμιοποίησης»⁵⁹⁹. Ο Αληθινός αντιτίθεται στην παγκοσμιοποίηση, διότι «η παγκοσμιοποίηση είναι το προσωπείο της περιθωριοποίησης [...] Και φυσικά, ο μέγας κίνδυνος που γεννιέται από την περιθωριοποίηση μιας χώρας, ενός λαού και του πολιτισμού, του, είναι η γέννηση μιας παρεξηγημένης εντοπιότητας με την εμφάνιση εθνικιστικών ιδεών»⁶⁰⁰.

Η τέχνη είναι λοιπόν το μέσο επι – κοινωνίας όλων των πολιτισμών, καθώς πεθαίνοντας αυτή, πεθαίνουμε εμείς, ως ασυνεχή όντα.⁶⁰¹ Είδαμε στο πρώτο μέρος ότι η θυσία απαιτεί την προσφορά και τον αποδιοπομπαίο τράγο, όπου θα λειτουργήσει ως ‘φαρμακός’ της κοινωνίας. Ο Αληθινός γίνεται ο ίδιος το ‘εξιλαστήριο’ θύμα, η θυσία, η προσφορά για να εξευμενιστούν οι θεοί γιατί «απέναντι σε καταστροφές μεγάλης κλίμακας πρέπει να τεθεί η προσωπική ευθύνη και η προθυμία του ατόμου για θυσία, χωρίς την οποία παύει να λογίζεται ως πνευματικό ων»⁶⁰². Η έννοια της ταφής, του σκαψίματος της γής και του σκαψίματος της γκαλερί είναι προσφιλές θέμα στην εικαστική γλώσσα. Η διαφοροποίηση έγκειται στο τι θέλει να πεί ο καλλιτέχνης μέσα από αυτή την διαδικασία.

Η Κατάκρυψη του Αληθινού, αποτελεί μέρος της μυστηριακής διαδικασίας ως *tremendum* και *fascinans*. Το μαγικό – μεταφυσικό στοιχείο έγκειται στην μετάφραση του ‘τάφου’, ως το μαγικό κατώφλι, ο ενδιάμεσος (IN-BETWEEN) χώρος όπου το έργο ως ζωντανός οργανισμός περιμένει ‘θαμμένο’ να βγει στο φως. Είναι η κατάσταση, της χθόνιας Κόρης που είναι ζωντανή στον Άδη για πεπερασμένο χρονικό διάστημα.

599 Φωτεινή Μπάρκα – Γιώργου Καρουζάκη, Κραυγή αγωνία και από την τέχνη, *Ελευθεροτυπία*, 5/ 06/2007, σ. 58.

600 Δ. Αληθινός, Ομιλία στο ΙΣΕΤ, «Εσωστρέφεια” / “Εξωστρέφεια”: Πού τοποθετείται η ελληνική τέχνη;» επιμ. Χάρις Κανελλοπούλου, 8 Μαρτίου 2017

601 Αντιθετικά ο Bataille, υπενθυμίζει ότι «Αν πεθάνετε, δεν πεθαίνω εγώ. Εσείς και εγώ είμαστε ασυνεχή όντα», Bataille, *Ο Ερωτισμός*, μτφ. Μ. Χουλιαρά, Εντροπία, σ. 17.

602 A. Tarkovsky, *Σμιλεύοντας τον χρόνο*, ό.π., σ. 302.



Chris Burden, Exposing the Foundation of the Museum, 1986.



Urs Fischer – You, 2007, Gavin Brown’s Enterprise, New York.

Ο Burden θέλει απλώς και χωρίς καμία μεταφυσική ανησυχία να φτάσει στα θεμέλια του Μουσείου και να τα μετατρέψει σε έκθεμα. Στον κατάλογο της έκθεσης το 1988 διαβάζουμε: “Three excavations approximately 9 feet deep by 16 feet wide were made in the earth to reveal the concrete footing which supported three steel columns. Stairs enabled viewers to descend into the excavations to observe where the concrete met the earth.” Ο Urs Fischer, προειδοποιεί τον επισκέπτη ότι «THE INSTALLATION IS PHYSICALLY DANGEROUS AND INHERENTLY INVOLVES THE RISK OF SERIOUS INJURY OR DEATH». Ο πρώτος χτίζει τον χώρο για να υποδεχτεί τον επισκέπτη, ο δεύτερος θέλει να σοκάρει τον επισκέπτη και να προκαλέσει υπαρξιακό άγχος με την επιλογή να κατέβει στα έγκατα της γκαλερί ενώ προκαλεί ξε – θεμελιώνοντας τους νέους ναούς της από – ιερωμένης κοινωνίας.⁶⁰³

603 ‘You simultaneously attacks and fetishizes the attributes of galleries, the qualities that the critic Brian O’ Doherty has described as “something of the sacredness of churches, the austerity of courtrooms, the mysteriousness of research laboratories, something that, together with stylish designs, makes them unique cultic places of the esthetic.’
Jerry Saltz, CAN YOU DIG IT?, <http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz12-1-07.asp>, (28/ 07/ 2020)].



Maurizio Cattelan, *MOTHER*, 1999, Venice Biennale.

Ο Maurizio Cattelan αναθέτει (επι πληρωμή) σε Ινδό φακίρη, να θάβεται κατά την διάρκεια των εγκαινίων. Εκτός από την από -ιεροποίηση μια καθαρά θρησκευτικής τελετής και την μετατροπή της σε ντυσαμπικό αντικείμενο, το θάψιμο του ίδιου του ιερέα είναι μια συνεχής νεκρανάσταση. Ο τίτλος, παραπέμπει στην αρχετυπική σχέση με τη Terra Mater. Και οι τρεις ταφές- προσεγγίσεις της διαδικασίας σκαψίματος, ταφής, καλλιτεχνικού έργου έχουν ως κοινό άξονα την εκοσμικευμένη θεώρηση – συμπεριφορά. Ο Αληθινός, επιμένει στη προσέγγιση της Κατάκρυψης ως σποράς και όχι ταφής αφού κάθε φορά συνοδεύεται από την προσευχή 'προσδοκώ ανάσταση' και προσθέτει το βάρος της επίπονης θυσιαστικής αξίας:

«Διότι είναι δοκιμασία επίπονη να χάνεται βαθιά στην γη ένα έργο το οποίο για να γίνει χρειάστηκαν μήνες, καμιά φορά χρόνια γεμάτα κόπο και πολλή αγάπη. Όμως δεν μπορεί να υπάρξει συνέχεια χωρίς θυσία, ούτε επανεμφάνιση χωρίς εξαφάνιση».⁶⁰⁴

«Η γη δεν πρέπει να πωλείται οριστικά, γιατί ανήκει σ' εμένα κι εσείς είστε σαν ξένοι που τους δόθηκε η άδεια να την κατοικούν»⁶⁰⁵ μας λέει η Γραφή. Ο Αληθινός έχει την εξής αντίφαση: οικειοποιείται 'ξένη γη' (οικουμενικά) θάβοντας έργα εντός της, για τις Κατακρύψεις. Τρομοκρατείται μπροστά στην περιβαντολλογική κρίση ενώ ταυτόχρονα "μολύνει" τα σπλάχνα της γης με υλικά τα οποία δεν ανακυκλώνονται ποτέ. Η ταφή του ανθρωπίνου σώματος τελείται ώστε *διελύθη εις τα εξων συνετέθη*: το χώμα επιστρέφει στο χώμα. Εκτός όμως, από την αντίφαση αυτή, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι οι Κατακρύψεις για τον Αληθινό είναι βιωματική εμπειρία απώλειας, η οποία για τον ίδιο, κρίνεται ως αναγκαία καθώς εξυπηρετεί το γενικότερο οικουμενικό καλό.

604 Συνέντευξη στον Ηριδανό Τσιριγκούλη με αφορμή την έκθεσή του καλλιτέχνη στη Roma Gallery, 23/09/2019.

605 Λευ 25, 23.

Παγκόσμιος μύθος, μία new-age προσέγγιση χωρίς πνευματικότητα

Παρακάτω θα δούμε επιλεγμένα έργα του Δ. Αληθινοῦ που ἔχουν ως κεντρομόλο ἄξονα την πνευματικότητα που διαιωνίζει ο μύθος καθώς ὅπως τονίζει και ο ίδιος:

«Ο μύθος είναι ὅτι πιο σημαντικό υπάρχει. Χωρίς το μύθο δεν υπάρχει τίποτα. ἓνα τριαντάφυλλο χωρίς τον μύθο είναι ἓνα απλό λουλούδι. Με το μύθο είναι μια ολόκληρη ζωή. Δώσε ἓνα σκέτο τριαντάφυλλο σε μία γυναίκα και μόλις μαραθεί θα το πετάξει. Πρόσφερε της με το με μύθο και θα το κάνει ἔρωτα, διατηρώντας το για πάντα». ⁶⁰⁶ Το πρόβλημα της εποχής εντοπίζεται ἀπὸ τον Αληθινό στην κατάργηση και αδρανοποίηση του μύθου στην ζωή του σύγχρονου υποκειμένου και για αυτό αντιπροτείνει τον ενιαίο μύθο, ὅπου θα διασωθεί, ὅπως αναφέρει συχνά στις συνεντεύξεις του, ο 13ος Θεός. Ο Αληθινός, μέσα ἀπὸ την ζύμωση με τους πολιτισμούς και τις θρησκείες του κόσμου δημιουργεί νέες ιθαγένειες με πρωτογενείς μύθους:

«Αν ο κάθε ἄνθρωπος γίνει ἥρωας του μυθιστορήματος του, τότε θα προσέχει το κάθε τι που θα κάνει. Θα δημιουργήσει τον δικό του μύθο»⁶⁰⁷.

Επιλέξαμε να διαβάσουμε πέντε ἔργα με βάση τις ἔννοιες που μας αφορούν. Αρχικά, θα ασχοληθούμε με την εγκατάσταση ο Ἄγιος Σεβαστιανός, «Αναφορά στον Maigne». Στην συνέχεια με την σειρά ἔργων Angellus- Angelus-Angerona. Απὸ την ἔκθεση «...Το ἔτος 40 ἀπὸ Πυρηνικής ἔκρηξης» διαλέξαμε τα ἔργα: «Μία επίσκεψη της Παρθένου Μαρίας στα Ελευσίνα Μυστήρια» και «Ο Μινώταυρος και η Εὐά στην πύλη του Κορμοράνου». Τέλος, θα αναφερθούμε στην τοτεμική κατακόρυφη εγκατάσταση «Κάθετος Τύμβος» που παραπέμπει στον Τύμβο του Μαραθώνα.

606 Γιάννης Κουκουλάς, Η τέχνη είναι ο μόνος τρόπος αντίδρασης, *Γαλέρα*, τ. 17, Φεβρουάριος 2007.

607 Ηρώ Μαυροειδή- Λασπά, Οι νέοι ἀς αντισταθούν βίαια στην βία της εξουσίας, *Η Αυγή της Κυριακής*, 03/11/1985.

Άγιος Σεβαστιανός, «Αναφορά στον Mantaigne», Μπιεννάλε Νέων 1980, Δεσμός 1981, Gallerie 3, 1982.

Ο Αληθινός, την δεκαετία του '80, θα στραφεί στην μυθολογική θεματογραφία. Μέχρι τότε τα έργα του έχουν έντονη πολιτικοποιημένη και ριζοσπαστική διάθεση. Η εγκατάστασή του με τίτλο «Αναφορά στον Μαντένια» που θα παρουσιάσει για πρώτη φορά το 1980 στην Μπιεννάλε του Παρισιού αποτελεί την εφελθτήριο για την μετατόπιση του ενδιαφέροντος του καλλιτέχνη στον μύθο και τις αρχέγονες καταβολές του.

Σύνθετη πρόταση αποτελούμενη από οπτικοακουστική εγκατάσταση, η οποία συνθέτει μια εννοιολογικά ανοιχτή ερμηνεία. Ο καλλιτέχνης, στον τοίχο της γκαλερί, σχεδιάζει με κάρβουνο την μορφή του Αγίου Σεβαστιανού,⁶⁰⁸ όπως αυτή προβάλλεται στο έργο του Mantaigne. Ταυτόχρονα, γίνονται δύο (2) κινηματογραφικές προβολές 16 χιλιοστών στη φιγούρα στο άνω και κάτω μέρος του σώματος. Είναι η στιγμή που το κατατρυπημένο σώμα του Μάρτυρα πεθαίνει, ενώ ταυτόχρονα κάτι συμβαίνει, δρά-ζει, στην ηβική χώρα.

Ο έρωτας και ο θάνατος είναι ο κεντρικός προβληματισμός του Αληθινού: «ο έρωτας και ο θάνατος είναι το θέμα που με απασχολεί στην προσπάθεια αυτή. Επιχειρώ να εξερευνήσω τα συναισθήματα του Αγίου Σεβαστιανού τις τελευταίες στιγμές του, τα συναισθήματα του κάθε ανθρώπου στις στιγμές αυτές. Υπάρχουν τα στο έργο στοιχεία διονυσιακά, κάθαρσης, που δείχνουν ότι ο Άγιος Σεβαστιανός πριν τον θάνατό του ολοκληρώθηκε σαν άτομο, πριν εξαφανισθεί στον χρόνο»⁶⁰⁹.

Αναπόφευκτη είναι η συνειρμική σύνδεση με την σκέψη του Γάλλου φιλοσόφου Georges Bataille. Ο «μικρός θάνατος» (*petite mort*) της κορύφωσης της ερωτικής πράξης προαναγγέλει τον επερχόμενο και μη αναστρέψιμο «μεγάλο θάνατο». Το σεξ, είναι η τελετουργική πράξη, η οποία ιεροποιεί την ηδονή καθώς την μετατρέπει σε μέσο κατάλυσης της ύπαρξης. Στο ομώνυμο έργο του, «Ερωτισμός», το 1957, συνδέει ο Bataille, τον ερωτισμό με την βία και την οδύνη του ερώμενου μπροστά στην φθαρτότητα, στην επικείμενη εξαφάνιση και το εφήμερο. Στο ίδιο έργο παραλληλίζει την ερωτική πράξη με την θρησκευτική εμπειρία.⁶¹⁰ Στο έργο του Αληθινού αποτυπώνεται ταυτόχρονα ο «μικρός» και ο «μεγάλος» θάνατος, είναι η ύψιστη κορύφωση για την ανθρώπινη ύπαρξη, όταν ο επιθανάτιος ρόγχος γίνεται οργασμικός στεναγμός. Ο σαπφικός επιθετικός προσδιορισμός, «λυσίμελης» που επαναλαμβάνεται, ενώνει την εμπειρία θανάτου με την ολοκλήρωση της ερωτικής πράξης. Αν η κορύφωση της ζωής είναι ο θάνατος και η κορύφωση του έρωτα ο οργασμός, τότε η Σαπφώ λοιπόν, υμνεί την κορύφωση του μαρτυρικού Αγίου.

608 Βλ. σχετικά τη μελέτη της, Δωροθέας Κοντελετζίδου, *Η ιδέα ως υλικό. Το υλικό ως ιδέα*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2014, σ. 80–81.

609 *Επίκαιρα*, 24.06.1882

610 Georges Bataille, *Ο Ερωτισμός*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Ίνδικτος, 2001, σ.46- 50. Για την σχέση Ιερού και μυστικιστικής θρησκευτικότητας βλ. στο ίδιο, σ. 323-338. Επίσης για «τις δύο μορφές 'έλης που μας ελκύουν προς τον Θεό, την αφροδίσια και τη μυστική» βλ. στο ίδιο σ.340.

Η τελετουργική διαδικασία περιλαμβάνει τη δράση του Αληθινού, ο οποίος σε ένα δισκοπότηρο εμφανίζεται να στύβει σταφύλια και να το 'αδειάζει' στα γεννητικά όργανα του Αγίου. Ζωή και θάνατος, γονιμότητα και οργασμός, αίμα και κρασί και σπέρμα συνθέτουν την παν- μυθολογία και παν -θρησκευτικότητα του έργου. Το σταφύλι, ο λατρευτικός καρπός του κατεχοχίν οργασμικού Θεού Διονύσου είναι ταυτόχρονα και συμβολισμός του κατεχοχίν συμβόλου της Αγνότητας, του ίδιου του Χριστού. Η συνάντηση των μύθων, εκτός από τον καρπό της αμπέλου και το παράγωγο προϊόν του κρασιού, πραγματώνεται και με την επιλογή της Σαπφούς δίπλα στον χριστιανικό Άγιο.

«Το έργο δεν είναι παρά μια αφορμή για να δείξω εκείνο που θέλω εγώ, σχετικά με τον Άγιο Σεβαστιανό. που όλοι οι ζωγράφοι παρουσιάζουν ως θηλυπρεπή. όμως με την προβολή θέλω να πώ ότι ο Άγιος Σεβαστιανός λίγο πριν από τον θάνατό του παύει να είναι θηλυπρεπής και γίνεται μια ολοκληρωμένη προσωπικότητα. Σταματάει να αντιπροσωπεύει το άτομο και γίνεται το Σύμπαν. Γι' αυτό ακριβώς τα πόδια τελικά παύουν να είναι πόδια, να είναι ένα πράγμα, ένα μίζερο πράγμα. Γίνονται το φώς και το φώς εκτοξεύεται στο σύμπαν.»



Η έκσταση της Αγία Θηρεσίας, Λεπτομέρεια από το γλυπτό του Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) στην εκκλησία Santa Maria della Vittoria.

Ο Αληθινός, στο πρόσωπο του Αγίου Σεβαστιανού δημιουργεί λοιπόν μια διονυσιακή κατάσταση ερωτικού παροξυσμού, χωρίς την προκλητικότητα της αφροδίσιας ορμής ενός Μαρκήσιου ντε Σαντ αλλά με τον αισθησιασμό και την ηδυπάθεια του μυστικιστικού οργασμού της Αγία Θηρεσίας.

Αναφορά στον Μαντένα

Κατάλαβε για πρώτη φορά το θεό του	Στο πέος.
πρώτη φορά χωρίς αμφιβολία.	Στον πρωκτό.
Ζητάει δεύτερο θάνατο ζητάει ηδονή	Και φώλιασε στο λαρύγγι του.
Να τον λούσουν	Παρθένος μ' ερωμένη πόρνη εξαγνισμένη.
Να τον ξεπλύνουν	[...]
Να χαιδευτεί	«Ο πλέον ερμαφρόδιτος εγώ»
Ζητάει να τον καρφώσουν τα βέλη αργά ηδονικά	Ο πρωκτός του τρόμαξε το λαρύγγι του τρόμαξε το πέος του τρόμαξε.
Το τελευταίο απ' το στόμα στο λαρύγγι	«Το εφτά χάρισμα της ψυχής μου»
Προτελευταίο πέος και πρωκτό.	[...]
Οι γλουτοί του τρομάξανε το σαγόνι του	«Αφήνομαι στο πάθος της ψυχής μου».
κρέμασε το πέος του σύρθηκε.	«Γίνομαι ο υπέρτατος εγωιστής»
«Λύστε με, την ώρα εκείνη να μπορώ να χαιδευτώ»	«Ερωτεύομαι τον θάνατο μου»
Η ψυχή του τον έλυσε η ψυχή του τον	Το πέος του σώπασε ο πρωκτός του
έγδυσε η ψυχή του τον φίλησε.	σώπασε το λαρύγγι του σώπασε.
	Έγειρε καλώντας βοήθεια με τα μάτια
	.

Δημήτρης Αληθεινός, 1980.

Angellus- Angelus-Angerona, Αίθουσα Τέχνης «Δεσμός», 1981.

Η έκθεση, πραγματοποιήθηκε στην Αίθουσα Τέχνης «Δεσμός» και περιελάμβανε επτά (7) έργα. Το βασικό κοινό συμβολιστικό στοιχείο είναι ο άγγελος ως υπερβατική μορφή (Angellus), ο άγγελος, ο οποίος αγγέλλει- αναγγέλλει την πληροφορία, την είδηση (Angelus) και η ρωμαϊκή θεά Angerona. Η θεά, η οποία γιορταζόταν την 21η Δεκεμβρίου στα Divalia (Angeronalia), ήταν η θεά του χειμώνα, του θανάτου, της σιωπής και της εσωτερικής φωνής. Επιπλέον συμβολικά στοιχεία με επανοσηματοδοτούμενες συμβολιστικές έννοιες είναι τα επιπλέον υλικά που χρησιμοποιεί ο Αληθινός όπως το νερό, το λάδι, η φωτιά, το γυαλί. «Η συσχέτιση που επιδιώκει ο Αληθινός με τους Αγγέλους είναι πρώτα ηχητική και ύστερα μυθολογική. Επιχειρείται ένα είδος μυσταγωγίας, τελετής[...] οι συμβολισμοί δεν είναι σε καμία περίπτωση ξεκάθαροι»⁶¹¹. Ο επισκέπτης είναι ελεύθερος να πιστέψει ό,τι και όπου θέλει.

«Βασικό στοιχείο της δουλειάς μου είναι βέβαια ο άγγελος. Μπαίνουν όμως σε αυτή και άλλα στοιχεία, όπως η φωτιά, το νερό, το χώμα (η γη δηλαδή), το λάδι, η ζωή. Ο άγγελος ξεκινάει από το νερό, την γη, τη φωτιά και περνάει από το υποσυνείδητο στο συνειδητό για να φτάσει τελικά στο υπερσυνειδητό. Προσπάθεια μου είναι να υποβάλω μια πρόταση για πνευματική ανάταση»⁶¹².

Σε αυτή την έκθεση ο καλλιτέχνης διαχωρίζεται (όχι απαρνιέται) το αντι – δραστικό παρελθόν και με λιγότερο πολιτικοποιημένη και περισσότερο ποιητική γλώσσα αναζητά τον Μύθο. Από την απομυθοποίηση του Dada και της αντί – τέχνης που χαρακτηρίζουν τα πρώτα έργα του, ο Αληθινός στρέφεται πλέον σε αυτό που θα τον απασχολήσει και στα μετέπειτα έργα: στον Μύθο. Ο ίδιος αναφέρει:

«Η δουλειά αυτή ξεκίνησε από την performance που είχαμε οργανώσει πριν λίγα χρόνια στον «Δεσμό» ή μάλλον στο πεζοδρόμιο του «Δεσμού» (1979). Στο έργο συνυπήρχαν τότε όλα τα επιμέρους στοιχεία της τέχνης (ζωγραφική, χορός, μουσική) σαν στοιχεία της τελετής. Από αυτήν ακριβώς την τελετή προέρχεται τώρα η δουλειά μου. Βγήκαν κομμάτια που θα τα λέγαμε τελετουργικά κι έχουν σαν στόχο να δουν τις συγγένειες ανάμεσα στον ελληνικό και στον δυτικό μύθο, με πρώτη συγγένεια τον λατινικό κόσμο και την επαναφορά που έγινε πάλι στον ελληνικό μύθο. Βέβαια δεν πιστεύω σε μια απλή απεικόνιση του μύθου, αλλά σε τομή, ανάλυση του και διάλογο μαζί του.»⁶¹³

Η ενότητα των μύθων, η συγγένεια των αρχετυπικών συμβολισμών και των προπ (prop) αποδεικνύουν την παγκοσμιότητα της μυθολογικής διάστασης του έργου του Αληθινού. Το

611 Στέλιος Λυδάκης, Στα όρια της Τέχνης, *Ελεύθερος Κόσμος*, 18.01.1981.

612 Όλγα Ιωάννου, Στον εικαστικό χώρο, *Επίκαιρα*, 8.01.1981.

613 Ό.π.

ταξίδι στον μύθο μέσω συμβόλων είναι διαπολιτισμικό και εξελικτικό: «Θα ήθελα μάλιστα να τονίσω τον διάλογο με τον μύθο. Γιατί κάποτε κι εγώ και πολλοί άλλοι μιλάγαμε για απομυθοποίηση της τέχνης. Αν βγάλει κανείς τον μύθο από την τέχνη δεν υπάρχει τέχνη [...] Ο άγγελος είναι το σύμβολο που γεννιέται από το διαλεχτικό ζευγάρι του ελληνικού πνεύματος με το ρωμαιοκαθολικό. Του ελληνικού μύθου με τον ρωμαιο - λατινικό. Της ελληνικής εικονογραφίας με τη ρωμαιολατινική. Από τις Νίκες και τον άγγελο του θεάτρου στις αιωρούμενες φιγούρες της παλαιοχριστιανικής εποχής κι από κεί σχεδόν ταυτόχρονα στο Βυζάντιο και στη Δύση για να κυριαρχήσει στην Αναγέννηση και να φτάσει ως εμάς περπατώντας στο Μπαρόκ, Νεοκλασικισμό, Συμβολισμό κλπ. Είναι το σύμβολο μιας πορείας μυθολογικής, ιστορικής, διαπολιτισμικής. Είναι όμως επίσης σύμβολο ψυχαναλυτικής και σαν τέτοιο γίνεται νυστέρι και εικόνα του ανθρώπου και του πάθους του»⁶¹⁴.

614 Βεατρίκη Σπηλιάδη, Συνομιλία με τον ζωγράφο Δημ. Αληθινό με αφορμή την έκθεσή του στον Δεσμο,, *Ελευθεροτυπία*, 01.02.1981. και Β. Σπηλιάδη, Δελτίο τύπου για την έκθεση "Angellus – Angelus- Angerona" στην Αίθουσα Δεσμός, Ιανουάριος 1981.

Έκθεση «...Το έτος 40 από Πυρηνικής έκρηξης» στο Dracos art center, 1985.

Παρουσιάζονται μεταξύ άλλων τα έργα: «Μία επίσκεψη της Παρθένου Μαρίας στα Ελευσίνα Μυστήρια» και «Ο Μινώταυρος και η Εύα στην πύλη του Κορμοράνου».

Ο Αληθινός με διάφορα αντικείμενα και ετερόκλιτα υλικά, αναζητούσε πάντα την διάσταση του μύθου, της τελετουργίας και της ιστορίας, μέσα από εργασίες installation και performance. Τα τελευταία χρόνια επεξεργάζεται με πολλή φαντασία τη λαμαρίνα, εκμεταλλευόμενος τις διάφορες φυσικές οξειδώσεις κι εκβιάζοντας κάποιες καινούργιες, με νέα χρώματα, πάνω σ' αυτές τις επιφάνειες ζωγραφίζει με τις οξειδώσεις αλλά και με χρώματα, για να προβάλλει εικόνες μέσα' από την ιστορία και την ιστορία της τέχνης, ασκώντας πάντα μια μικρή προσωπική παράφραση.⁶¹⁵

Κοινή λαμαρίνα μετατρέπεται σε δέκτη νερού, χημικών υγρών, οξέων και χρώματος. Το κυρίαρχο μοτίβο της έκθεσης είναι το άλογο στοιχείο, η μορφή του ζώου, που υπάρχει μέσα μας, το ζώο του μύθου που συγκρούεται αλλά και συμπράττει με τα ζώα και τα ιερά άλλων μύθων. Πραγματοποιείται η ώσμωση δύο μύθων και επεξεργασία συμβόλων και συμβολισμών. Δεν μιλούμε για απομυθοποίηση αλλά για την δημιουργία ενός καινούργιου Μύθου, μιας νέας αφήγησης⁶¹⁶. Το μοτίβο του Μινώταυρου και του Κενταύρου που υπάρχει στον Αληθινό έχει απασχολήσει πολλά πεδία έρευνας. Αυτή η σύμμιξη ανθρώπου και αλόγου για τον Agamben είναι το καταστασιακό όριο του αναθεματισμένου και απόβλητου από την κοινότητα που είναι ταυτόχρονα ιερός και βέβηλος:, ο ιερός λύκος που αντανακλά το τερατώδες υβρίδιο μεταξύ ανθρώπου και ζώου, το ιερό κατώφλι που το ον κατοικεί ταυτόχρονα σε δύο κόσμους.⁶¹⁷ Και αν για τους ανθρωπολόγους – κοινωνιολόγους η υβριδική μορφή του τέρατος αντανακλά βέβηλη ιερότητα, για τον Γρηγόριο Νύσσης και τον Ωριγένη αποτελούν όντα αμφίβια και επαμφοτερίζοντα, τα οποία απώλεσαν την θεϊκή καταγωγή, αμαυρώνοντας το Ιερό Αρχέτυπο: είναι το δαιμονικό, ο πεπτωκώς άνθρωπος.⁶¹⁸

Ο Αληθινός σε συνέντευξή του θα πεί: «Ο Μινώταυρος είναι το ζώο που υπάρχει μέσα στον καθένα μας». Ο φόνος επέρχεται την στιγμή που ο άνθρωπος Θησέας, ο ήρωας-σύμβολο της

615 Βεατρίκη Σπηλιάδη, Η Ελλάδα στις καρδιές μας, αφιέρωμα στον Όλαφ Πάλμε, 5 καλλιτέχνες, πορεία στο μύθο, Στοκχόλμη, Μάιος, 1986.

616 Δεν θα μπορούμε στην διαδικασία να ερμηνεύσουμε τους συμβολισμούς των έργων. Η εικαστική συνάντηση του μυθικού Μινώταυρου με την πρωτόπλαστη επιδέχεται πολλαπλές ερμηνείες. Σε αρκετές συνεντεύξεις του ο Αληθινός επανέρχεται στον Μινώταυρο και δη στον Μινώταυρο που κρύβουμε μέσα μας. Αν ο μυθικός Κένταυρος είναι το πέρασμα από τον ά-λογο, βάρβαρο άνθρωπο στον πολιτισμένο, ο Μινώταυρος είναι το κατώτερο ένστικτο που караδοκεί.
Για την ερμηνεία και τον από – συμβολισμό βλ. Paul Diel, *Ο Συμβολισμός στην Ελληνική Μυθολογία*, μτφ. Ι. Ράλλη, Κ. Χατζηδήμου, εκδ. Χατζηνικολή, 1980.

617 Agamben, *Homo Sacer*, ό.π., σ. 170.

618 Γρηγόριος Νύσσης, «Περί τελειότητας», P.G. 46, 256 – 257.

λογικής εισέρχεται στο ταξίδι της αυτοσυνειδησίας και της αυτογνωσίας και αντιμετωπίζει, παλεύει, σκοτώνει τα ένστικτα (τον Μινώταυρο).

«Όλα αυτά, κάποτε, στην δεκαετία του 70, τα απορρίπταμε μόνο και μόνο επειδή μπορεί να είχαν μία νύξη, που να μην ήταν καθαρά υλιστική. Στο προχώρημα, όμως, αφέθηκαν ελεύθερα και μπορούσες να κοιτάξεις πιο βαθιά μέσα σου».⁶¹⁹

Ο μύθος είναι αναγκαίος και από την στιγμή που ζούμε την απομύθευση οφείλουμε να δημιουργήσουμε καινούργια μυθικά συμπλέγματα και σύμβολα. Έργο δαιμονικώς οργασμικό καθώς υποδηλώνει την συνύπαρξη διονυσιακής έκστασης και δη ορφικής μυσταγωγικής ατμόσφαιρας με την απόλυτη βυζαντινή έκφραση της αγνότητας. Ο Πήγασος, η Παναγία και ο ιερός τόπος συμπλέκουν και γίνονται νέα αφήγηση.



«Δεν με ενδιαφέρει αν το έργο είναι όμορφο ή άσχημο. Με ενδιαφέρει αν ζει στην εποχή του· αν βλέπει τι υπάρχει γύρω του. Δηλαδή, αν ένας νέος αυτή την εποχή που η Ελλάδα κυριολεκτικά καίγεται, ζωγραφίζει τοπία δεν με ενδιαφέρει πως το βγάζει αισθητικά. Δεν με ενδιαφέρει η αισθητική, με ενδιαφέρει η άποψη.»⁶²⁰

619 «Οι νέοι ως αντισταθούν βία στην βία της εξουσία», Ηρώ Μαυροειδή - Λασπά, *Η Αυγή της Κυριακής*, 03.11.1985.

620 Μαυροειδής Σταμάτης, Δημήτρης Αληθινός, Οπλοστάσιο Τέχνης, *Δρόμος της Αριστεράς*, 22/11/2014.

Βέβηλο;

Από την νεότερή του δουλειά ο Αληθινός εμπλέκεται με τα σύμβολα και τους συνειρμούς. 'Βλασφημεί' ή κατασκευάζει νέες αφηγήσεις, νέους μύθους, προσδίδοντας στα σύμβολα «νέα σημασία γραφής»⁶²¹;



Σταύρωση, μεταβλητές διαστάσεις, 1972.

Η χιουμοριστική διάθεση του Αληθινού φαίνεται και από το παιχνίδισμα τίτλων και μύθων. Θέτοντας την Παρθένο να επισκέπτεται την Ελευσίνα η ειρωνεία ή καλύτερα η φιλοσοφημένη ειρωνεία είναι έκδηλη: Το απόλυτο σύμβολο της αγνότητας τοποθετείται στο απόλυτο σύμβολο του οργίου. Συνενώνει ο Αληθινός, δύο φαινομενικά αντίθετα ιερά σύμβολα για να δημιουργήσει το σύμβολο : την ιεροποίηση / από – βεβήλωση την μανικής κατάστασης. Θυμίζουμε, ότι το όργιο στα ελευσίνα μυστήρια ήταν η ύψιστη μορφή έκστασης και επικοινωνίας με το θείο. Όταν λοιπόν, η Παναγία συνομιλεί σε ένα μανικό περιβάλλον σημαίνει ότι υπάρχει αμφίδρομη επικοινωνία. Ο Αληθινός, εξισορροπεί δύο απόλυτες εκστατικές καταστάσεις που οδηγούν στον «κατά Θεόν έρωτα» μέσα από την διονυσιακή μέθη και την πάναγνη καθαρότητα.

Στο ποίημα Αναφορά στον Μαντένα, που είδαμε παραπάνω, επανερμηνεύει το μαρτύριο του Αγ. Σεβαστιανού: η ερμαφρόδιτη ομορφιά, η ομόφυλη ηδονή και ο θείος έρωσ εμπλέκονται με το σαδομαζοχιστικό μαρτύριο- - παιχνίδι της ηδονής του πόνου. Θα πρέπει να παραδεχτούμε την εξόφθαλμη ομοιότητα του ποιήματος με το ποιητικό ύφος και την σαρκαστική (σχεδόν αυτοαναφορική) καταγραφή του Ντίνου Χριστιανόπουλου.

621 Ό.π.

Στίχοι της Αγίας Αγνής για τον Άγιο Σεβαστιανό

Από την συλλογή Εποχή των ισχνών αγελάδων (1950) του Ντίνου Χριστιανόπουλου

Πεθαίνεις πριν να βαρεθείς τις προσευχές.

Οι στρατιώτες του εκτελεστικού αποσπάσματος
αγαπούν και πλαγιάζουν απaráλλαχτα σαν όλους τους άλλους,
καπνίζουν κι αρέσκονται να βγαίνουν φωτογραφίες
κι ανάβουν ολόιδια κεριά στην Αφροδίτη και την Εστία.

Τίποτε ανάμεσα σ' αυτούς και το στέρνο σου·
μόνο τα βέλη τους που θα σε υψώσουν στον ουρανό
κι αυτή η πίστη σου που τυραννάει τους ανθρώπους.

Γδυμένος το χιτώνα σου το στρατιωτικό,
γυμνός φαντάζεις πιο άγιος.

Αύριο ένα πλήθος άνθρωποι θα ονομαστούν Σεβαστιανοί:
παιδιά που θα παίζουν σε αυλές, νέοι που θα δουλεύουν σε μηχανοστάσια,
πρόεδροι φιλανθρωπικών σωματείων, ταραχοποιοί και λογοτέχνες.

Αύριο τ' όνομά σου θα περνάει από στόμα σε στόμα
κι οι αδελφοί θα σε μνημονεύουν στα μαρτυρολόγια
και θα κυκλοφορούν λιθογραφίες με το μαρτύριό σου.

Όμως εσύ, δεμένος στο δέντρο, βουτηγμένος στα αίματα,

κει στον παράδεισο μη μας ξεχνάς,

εμάς που για την πίστη στριμωχτήκαμε μαζί σου,

κυρίως όμως μην ξεχνάς την επαφή μας

το πρώτο βράδυ μετά το μαστίγωμα,

την πιο αθώα, την πιο τυχαία των σωμάτων μας επαφή,

την ώρα που τα χείλη μας υμνολογούσαν τον Κύριο.

Κάθετος Τύμβος

Το έργο έγινε αρχικά με αφορμή τους Ολυμπιακούς Αγώνες το 2004 και παρουσιάστηκε στην Διονυσίου Αεροπαγίτου. Πλέον η εγκατάσταση βρίσκεται στην πλατεία Ελευθερίας στη Λυκόβρυση. Ο Τύμβος, ανυψώνεται επάνω σε άλλο έργο καθώς στην βάση του, υπάρχει κρυμμένο ένα άλλο έργο συνεχίζοντας έτσι το δίκτυο των Κατακρύψεων.



Το έργο παραπέμπει στον Τύμβο του Μαραθώνα, ο οποίος αποτελεί το πρώτο αφηρημένο (με τους σημερινούς όρους) γλυπτό. Εις μνήμην της μάχης και των πεσόντων, οι Έλληνες αντί να φτιάξουν κάποιο άγαλμα, μνημείο, στήλη «[...] έφτιαξαν μια τούμπα από χώμα και το γλυπτό μνημείο είναι ακριβώς ένας λόφος από χώμα. [...]και το δικό μου γλυπτό εξελίσσει την αρχική ιδέα. Η στήλη γεμίζει με χώματα, που είναι φερμένα από όλη την Ελλάδα. Έτσι, σε ένα δημόσιο χώρο όπως είναι η πλατεία Ελευθερίας, υπάρχουν κομμάτια γης φερμένα από διαφορετικούς τόπους».⁶²²

Θα σταθούμε στην τελευταία πρόταση, ότι στον δημόσιο χώρο που φέρει παραδόξως την επωνυμία Ελευθερία, παρουσιάζεται μια πρόσμιξη, ένα νέο μίγμα, ένα καινούργιο οργανικό σώμα το οποίο επι της ουσίας από- ιεροποιεί την οποιαδήποτε ιεροποίηση τόπου, καταργεί την νόστο καθώς αναγνωρίζει ότι *όπου γη πατρίς*, υποδεικνύει την ανωνυμία του χώματος. Το *χους εις χουν* δεν αναγνωρίζει τόπο αλλά επιβεβαιώνει ό,τι *πάσα γη ταφος*.

Αναφορικά με το ιστορικό μνημείο το οποίο αποτελεί και την αφορμή του έργου, ο Αληθινός θα πει:

622 *Εφημερίδα Λυκόβρυση*, τ.39, Μάιος 2008.

«Είναι το πρώτο γλυπτό μεγάλης αξίας που έχουμε στην Ελλάδα. ένας πολιτισμός στην μεγάλη ακμή του, αντί να κατασκευάσει σε ένα μνημείο πεσόντων, αγάλματα από μπρούντζο ή μάρμαρο, δημιουργεί ένα γλυπτό από χώμα και σημειολογικά αν το εξετάσουμε έχει την σημασία του, αφού στο κάτω κάτω οι ήρωες γι' αυτό το χώμα πέθαναν. Δεν υπάρχει αναπαράσταση, υπάρχει ουσία».⁶²³

Ο Τύμβος του Μαραθώνα αποτελεί αναφορά εις μνήμην, ο Τύμβος του Αληθινού δεν αποτελεί ιστορική αναφορά ούτε ηρωικό σημείο αναφοράς, καθώς τον ενδιαφέρει μόνο η αισθητική αναφορά και οι σχέσεις – μετασυμβολισμοί που δημιουργούνται στο παρόντα χρόνο.

623 «Μία συνέντευξη του συμπολίτη μας ζωγράφου και γλύπτη Δημήτρη Αληθινού στον Νίκο Λάζαρη», *Τα Νέα της Λυκόβρυσης*, τ. 9, Δεκέμβριος 2005.

«Ανθρωποσοφίες- Θεοσοφίες», έκθεση, Σύνοψη 2, Θεολογίες, ΕΜΣΤ, επιμ Α. Καφέτση, 2002.

Με κεντρικό άξονα ένα περιστρεφόμενο κρεβάτι, αναζητά με διαπολιτιστική κατεύθυνση το παγκόσμιο συγκείμενο, την αρχή της λατρείας. Το έργο του Αληθινού εκτέθηκε μαζί με τα έργα των Μαρία Βιρκάλα και Σεργκεί Σούτοφ στην ενότητα «Συνοίκηση των Θεών». Ο Αληθινός καταθέτει την προσωπική του μαρτυρία από τις λατρευτικές εμπειρίες των πολιτισμών που έχει γνωρίσει. Η ποικιλία των τελετουργιών, των εθίμων, της παράδοσης χαράσσονται στην μνήμη του δυτικού ανθρώπου, ο οποίος προσπαθεί στο κρεβάτι της ψυχανάλυσης να αντιμετωπίσει τους συνειρμούς, τις φοβίες, τα όνειρα που γεννήθηκαν. Στη ρευστή όψη του τιμέντου που χύνεται από τα μηχανήματα προβάλλονται ανθρώπινες φιγούρες.

Περισσότερο σαν βαρίδι λειτουργεί η μνήμη και η ετερόκλητη θρησκευτική εμπειρία στον Αληθινό παρά σαν λατρευτική εμπειρία. Το «ντιβάνι» του ψυχαναλυτή μπορεί να ερμηνευθεί ως το κουβούκλιο του ιερού μυστηρίου της εξομολόγησης. Αν η ψυχανάλυση ερμηνευθεί ως 'εκκοσμιευμένη εξομολόγηση', η οποία είναι απαραίτητη για την 'άφεση των αμαρτιών', τότε ο ψυχαναλυτής εκτελεί χρέη 'λευίτη'.



Ο T.Szasz στο έργο του *Βιομηχανία της Τρέλας* διατυπώνει την αντίληψη ότι η ψυχανάλυση είναι η νέα πίστη που ορίζει την παρεκκλίνουσα συμπεριφορά και την ταξινομεί- κατονομάζει ως τρέλα. Αντίστοιχα στους παλιούς χρόνους, η Εκκλησία, ερμήνευε και κατεδείκνυε την παρεκτροπή – την μη κανονικότητα ως αίρεση και την κατεδίκαζε στην πυρά. Διαβάζουμε: «Όπως η Ιερή Εξέταση ήταν η χαρακτηριστική κατάχρηση του Χριστιανισμού, έτσι και η Θεσμική Ψυχιατρική είναι η χαρακτηριστική κατάχρηση της Ιατρικής» και παρακάτω: Κατά τον 17^ο αιώνα, με την υπονόμηση της δύναμης της Εκκλησίας και της θρησκευτικής θεώρησης του κόσμου, το σύμπλεγμα Ιεροεξεταστής-Μάγισσα εξαφανίζεται και στην θέση του προβάλλει το σύμπλεγμα Φρενολόγος-Φρενοβλαβής [...]Το τέλος μιας ιδεολογίας είναι η αρχή μιας άλλης: Εκεί που τελειώνει η θρησκευτική αρχίζει η ψυχιατρική αίρεση και εκεί που τελειώνει η δίωξη της μάγισσας αρχίζει η δίωξη του τρελού.⁶²⁴

624 T.Szasz, *Η Βιομηχανία της Τρέλας*, μτφ. Κ. Γρίβας, Εκδοτική, 2006, σ. 27, 51, 215.

Τραύμα μνήμης και τραύμα ανθρωπότητας. Τέχνη και θεραπεία

Η θεραπευτική διαδικασία της τέχνης έγκειται στην καθαρτική της ιδιότητα και στην ιδιότητα της διαίωσης μέσω της μνήμης. Η σαμανική προσέγγιση του Αληθινού επιβεβαιώνει την ιδιότητα αυτή. Μια γενιά μεγαλύτερη από τον Αληθινό, ο Στάθης Λογοθέτης, πραγματεύεται και επανέρχεται συνεχώς στη εμπειρική διαδικασία του τραύματος αποζητώντας (και ελπίζοντας) στην αποθεραπεία.



Έργο, 1972 - 1980, μεικτή τεχνική και Τρίπτυχο, 1972.

Τα έργα του Λογοθέτη, κινούνται στην ιδέα του τραύματος, της τραυματικής μνήμης, της οικουμενικής ανάγκης για θεραπεία της ανθρωπότητας και ως ένα συνεχές *memento mori*. Η αναπαράσταση του τραύματος ανοίγει στο θεατή τον δρόμο της συνάντησης με τον εαυτό του, γεγονός που οδηγεί στην αυτοεπίγνωση.

«Το εμβληματικό έργο του Λογοθέτη, το οποίο πρότερα ανήκε στην συλλογή της ιστορικής γκαλερί «Δεσμός», είναι μέρος της γνωστής, πολλαπλών ημερών διάρκειας performance του καλλιτέχνη στο παραθαλάσσιο θέρετρο του Πόρτο Ράφτη το 1972. Κατά την διάρκεια των ημερών, ο Λογοθέτης έθαψε τμήματα ενός καμβά βαμμένου στο χρώμα του πυρός στην γη, τα οποία εμβάπτισε στο νερό της θάλασσας προτού τα στεγνώσει στον αέρα: τα τέσσερα προσωκρατικά στοιχεία των Ελλήνων φιλοσόφων. Στην συνέχεια, τύλιξε τον καμβά στο σώμα του, τον έραψε και μετέπειτα τον ενσωμάτωσε σε τελάρα. Τα τελικά έργα, όπως αυτό της έκθεσης, δημιουργούν την εντύπωση ενός τραύματος που δεν έχει επουλωθεί, ενώ μεταφορικά λειτουργούν ως σωματολογική μαρτυρία του δέρματος για μια ουλή, οδυνηρό απομεινάρει ενός τραυματικού γεγονότος. [...]».⁶²⁵

Παρατηρούμε στην τεχνική του Λογοθέτη, την τελετουργική προετοιμασία του πρώτου υλικού μέσω του εμβαπτισμού του με το χρώμα, όπως πραγματοποιεί αντίστοιχα ο Αλεξίου. Στην συνέχεια, το θάψιμο του υλικού στο χώμα (Αληθινός), η ανάσυρσή του στο φως και η τελική μετάπλαση μέσω της συρραφής του σε 'τραύμα' – σάβανο της ανθρωπότητας. Η μνήμη είναι η σύνθεση της γενεαλογίας, της παράδοσης, του τόπου που φέρει ο καλλιτέχνης μαζί. Προσωκρατικά στοιχεία και αρχετυπικές έννοιες συνθέτουν τον ριζοσπαστικό εκφραστικό κόσμο του Λογοθέτη: η φωτιά και το αίμα, ο σκισμένος και ραμμένος μουσαμάς ως καταστροφή και αναδημιουργία, η πορεία νταντα, νεο νταντα, αρτε ποβερα, λαντ αρτ, τα μυστικιστικά φυσικά αρχετυπικά φαινόμενα και σύμβολα και η βαθιά επιθυμία και ευχή για επούλωση.⁶²⁶

625 Κατάλογος έκθεσης, *Flying Over The Abyss*, Η Υπέρβαση Της Άβυσσος, 18 Νοεμβρίου, 2016 – 2017, Ωδείο Αθηνών, σε επιμέλεια Δημήτρη Παλαιοκρασσά και Μαρίας Μαραγκού με τον Οργανισμό NEON.

626 Χάρης Καμπουρίδης, Ο ζωγραφικός προσεταιρισμός της φύσης, κατάλογος έκθεσης του Σ. Λογοθέτη, *Φύση – Τέχνη*, στην γκαλερί Το τρίτο Μάτι, Ιανουάριος, 1986.

Αόρατο έργο + συνεχές δίκτυο

Στις Κατακρύψεις, ο Δημήτρης Αληθινός επιμένει ότι τα έργα δεν καταδικάζονται στο σκοτάδι (όπου σκοτάδι σημαίνει θάνατος), όπως δεν καταδικάζεται το νεκρό σώμα στο σκοτάδι απλώς «το έργο γίνεται μη ορατό, δεν λέω αόρατο. Υπάρχει πια ως ενέργεια»⁶²⁷. Η ενέργεια του έργου, η έννοια του αόρατου επιφέρει πολλαπλή ερμηνεία διαφορετικών διεπιστημονικών πεδίων. Η παραδοχή του καλλιτέχνη ότι «υπάρχουν πράγματα που εγώ δεν τα βλέπω»⁶²⁸ αγγίζει την *Mystica positiva* και *Mystica Negativa* και συγκεκριμένα την αποφατική θεώρηση του ακτίστου. «Θεόν ούδεις έώρακε πώποτε. [...] Άρρητον οὖν τὸ θεῖον καὶ ἀκατάληπτον. «Ούδεις γὰρ ἐπιγινώσκει τὸν πατέρα εἰ μὴ ὁ υἱός, οὐδὲ τὸν υἱὸν εἰ μὴ ὁ πατήρ»⁶²⁹. Το αόρατο υπάρχει και εμείς το γνωρίζουμε – προσεγγίζουμε μέσα από τις ενέργειες του⁶³⁰. Η ανάγκη για το αόρατο – μη ορατό έργο επανέρχεται συνεχώς στην καλλιτεχνική πρακτική ως ατομικό – υπαρξιακό ζήτημα το οποίο μέσα από την καλλιτεχνική πράξη γίνεται οικουμενική ανάγκη και συλλογικό αίτημα.

«όταν ξεκίνησαν οι Κατακρύψεις το 81' δεν υπήρχε καν η λέξη δίκτυο, δεν υπήρχε καν η λέξη παγκοσμιοποίηση στο λεξιλόγιο μας. Αυτά έγιναν τουλάχιστον 10 χρόνια μετά την πρώτη Κατάκρυψη. Ξεκίνησε λοιπόν το έργο να δημιουργεί ένα παγκόσμιο δίκτυο που εκτείνεται στον πλανήτη».

Στο παγκόσμιο αόρατο έργο που 'σπείρει' ο Αληθινός, στο παν – 'έργο, αναγνωρίζουμε την θεολογική 'παν-ενότητα' (*svejedinstva* στο πρωτότυπο) που υπερτονίζει ο Σέρβος θεολόγος Ιουστίνος Πόποβιτς. Η 'παν – ενότητα', η καθολική δηλαδή ενότητα είναι η δικλείδα ασφαλείας των πολιτισμών έναντι στην παγκοσμιοποίηση. Η ενότητα, προϋποθέτει την αναγνώριση της ετερότητας, του άλλου δηλαδή, του ξένου ως ολότητα και ισάξιου (αλλιώς δεν μιλάμε για ενότητα αλλά για κυριαρχία και αφανισμού του ήσσονος). Η Συμπαντική σύλληψη της τέχνης στο «συνεχές» που κρύβει το έργο στον Αληθινό, είναι το διακειμενικό μοτίβο του Αλεξίου, το αέναο πλέγμα της Ντάβου, η αναμμένη λυχνία του Σπηλιοπούλου κ.ο.κ.

627 Ξένου Ελένη, Κρύβω την αγωνία μου στο χώμα, *Σελίδες*, τ.173,17.03.1995.

628 *Πελοπόννησος*, 1990.

629 Ι. Δαμασκηνός, κεφ. 1ο και 2ο.

630 Διονυσίου Αρεοπαγίτου, *Περί Μυστικής Θεολογίας*, ό.π., σ. 23.



Τα 'ντοκουμέντα' των Κατακρύψεων, με το όνομα του καλλιτέχνη, τον τόπο 'σορράς' και την χρονολογία.

Το αόρατο έργο επεκτείνεται σε όλη την γη. Δεν είναι στατικό, εξελίσσεται συνεχώς, αλλάζει 'νοητή' μορφή, φόρμα, σχήμα, ενέργεια, τόπο. Είναι άχρονο, άτοπο, απροσδιόριστο. Επιπλέον, δεν έχει τέλος, ενώ έχει αρχή (είδαμε η πρώτη Κατάκρυψη, έγινε το 1981) όσο υπάρχει η δυνατότητα και η πιθανότητα να αποκαλυφθεί στις επόμενες γενιές, η συμμετοχή αυτή, η ενέργεια αυτή της 'εκταφής' αποτελεί μέρος του εν – εξελίξει έργου.

«Το έργο [...] είναι κοσμοθεωρία. Κοσμοθεωρία σημαίνει συνεχώς να ψάχνεις προς τα μέσα. Ν' αναλύεις για να μπορείς να φτάσεις αν είναι δυνατόν, στον τρόπο που λειτουργούν τα κύτταρα της ύπαρξης»⁶³¹. Το ταξίδι αποτελεί δηλαδή τελετουργία αυτοανασκόπησης-αυτοκατανόησης, είναι ταξίδι προς τα μέσα:

«Τα κύτταρα της ύπαρξης ξεπερνούν τον κτιστό κόσμο. Υπερβατικά μιλώντας, τα κύτταρα αναπτύσσονται πέρα από τον ορατό κόσμο, «σε οτιδήποτε ορατό και μη» και η ουσία είναι αυτό το κάτι που υπάρχει πέρα από αυτό που αντιλαμβανόμαστε με τη νόηση και τις αισθήσεις. Μέσω της τέχνης, ασκούμενης ως λειτουργήμα, μπορούμε να αντιληφθούμε την υπερβατικότητα των πραγμάτων. «έχω την τέχνη σαν δάδα. Δεν έχω τίποτα άλλο. Είμαι γυμνός. Και την τέχνη την έχω σε παρόντα χρόνο, την επιθυμώ σε μέλλοντα, τη νιώθω σαν παρελθόντα».⁶³²

Ο Αληθινός με το αόρατο έργο ακυρώνει την οπτική αντίληψη της πραγματικότητας και της καλλιτεχνικής διαδικασίας (διαφοροποιείται από την άυλη αίσθηση της εννοιολογικής τέχνης καθώς υπάρχει αντικείμενο, υπάρχει έργο τέχνης απλώς εμείς δεν το βλέπουμε). Η θεολογική προσέγγιση της γνώσης του Θεού, θέλει να γνωρίζουμε την ύπαρξη του Θεού μέσα από τις ενέργειες του, δεν γνωρίζουμε τον ίδιο. Έτσι και ο Αληθινός, αποφατικά συνθέτει την

631 Μαρίνα Σχίζα, Προσεγγίσεις, Συνέντευξη με τον ζωγράφο Δ. Αληθινό, *Φιλελεύθερος*, 02.12/1990, σ. 9. και σχετικά με την κυτταρική δομή των Κατακρύψεων βλ. Γ. Μυρτσιώτη, Μήνυμα στο μέλλον, κρύβοντας το παρόν, *Καθημερινή*, 23/06.1999, σ. 14.

632 Μαρίνα Σχίζα, ό.π.

θεολογία του 'κεκρυμμένου' αόρατου έργου το οποίο γνωρίζουμε μόνο από το σημείο τοποθέτησης.⁶³³

Το κοινό αυτό ενεργειακό σύμπλεγμα το συναντάμε και στην ποιητική του τεχνολογικού εικαστικού λόγου και της βιολογίας. Το έργο της Αιμιλίας Παπαφιλίππου αποτελεί παράδειγμα συνεχούς δικτύου, πλέγματος, σύνθεσης και ανασύνθεσης του αόρατου έργου, σύμπραξης τεχνολογίας και φυσικών φαινομένων. Τεχνολογία και φύση φαινομενικά είναι το αντιθετικό ζεύγος που πάλλεται και κυρίως το Εννοείς: το πρώτο σκέλος του ζεύγους επικρατεί στο δεύτερο σκέλος Η Παπαφιλίππου στο έργο της εισάγει την αगाστή σύμπλευση των δύο, δημιουργώντας την μετα- φύση και όπως ο δανός καλλιτέχνης Olafur Eliasson χρησιμοποιεί την τεχνολογική γλώσσα στην τέχνη και στην ερμηνεία των αρχετυπικών αιτημάτων της ζωής, έρωτας, θάνατος, χρόνος, χώρος δημιουργίας και τις μετασχηματίζει (τις έννοιες) σε λογισμικό, software – open source code. Πρόκειται για τον αρχέγονο κώδικα, ο οποίος παραδίδεται από γενιά σε γενιά και ανασχεδιάζεται συνεχώς, ενώ εμπλουτίζεται με νέες συγκειμενικές πληροφορίες. Χρησιμοποιεί το black light όπως νωρίτερα οι μινιμαλιστές (φορμαλιστικά) και ο Αντωνάκος (πνευματικά), για να μετασχηματίσει την άυλη – υλικότητα της ακτίνας – κλωστής.

Το αόρατο έργο, είναι η ενέργεια η οποία λειτουργεί ως σύστημα κώδικα αλληλεπίδρασης με την ετερότητα, με τον 'Άλλον, με τον Θεατή. Είναι η απάντηση της Παπαφιλίππου στην παγκοσμιοποίηση και την διαφορετικότητα. Η ποιητική σύζευξη των αρχέγονων αντιθετικών διπόλων οργανώνουν το αόρατο και συνεχές έργο το οποίο συνεχίζεται επ -αόριστον και επεκτείνεται σε ένα μη πεπερασμένο χωροχρόνο⁶³⁴. Από την εγκατάσταση χώρου, Είναι – μη Είναι, στο έργο Salt Testament, το Όνομά μου είναι Αιμιλία (1989), και στο Playing in the Fields of Time there is No Winning Ever (1991) η ιδέα του δικτύου και του διηλεκτούς αόρατου έργου συνεχώς εξελίσσεται.

Το Σκακιστικό Συνεχές, αποτελεί πεδίο συνεχούς μεταμόρφωσης και μετάπλασης σε εικαστικό και εννοιολογικό επίπεδο. Έχοντας την πρωτεύικη ιδιότητα να προσαρμόζεται και να διαμορφώνεται ανάλογα στο χώρο παραμένει πάντα ένα έργο in actu από το 1991 και σήμερα. Η Παπαφιλίππου ορίζει την σκακιέρα ως χειρονομιακή μονοκοντυλιά που επεκτείνεται (όπως ο κάναβος) επ' άπειρον. Το αντιθετικό ασπρόμαυρο ζεύγος της σκακιέρας (όπως το γιν και το γιανγκ, καλό και κακό, ζωή και θάνατος, θερμό και ψυχρό, βαρύ και ανάλαφρο, τάξη και αταξία) είναι κατεξοχήν διαλεκτικό σύμπλεγμα πολλαπλών μεταφυσικών ερμηνειών και κατέχει εξέχοντα ρόλο στο εικαστικό της έργο⁶³⁵.

633 Βλ. το κείμενο της Ε. Στρούζα, για τη συμμετοχή του Αληθινού στην Μπιενάλε Βενετίας, 1997. Εκεί πραγματεύεται την αναζήτηση της 'χαμένης ολότητας' μέσα από την επιμείζια πολιτισμικών παραδόσεων, κατάργηση χώρου – χρόνου. Το κρυμμένο έργο έχει υλική υπόσταση όχι όμως ορατή – απτή υλικότητα.

634 <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=60808>

635 Αγγέλα Ταμβάκη από την έκθεση "Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη-Τρεις Γενιές", Μουσείο του ΤΕΛ-Αβίβ και Εθνική Πινακοθήκη, 1997 και Θανάσης Μουτσόπουλος, από την έκθεση "Far-Near-Center/12 positions in Greek Contemporary Art", Μόναχο, 2004.

«Το 1991 οργάνωσαν, η Beral Madra και η Έφη Στρούζα, την έκθεση «Sanat-Τέχνη» στην Κωνσταντινούπολη. Με οδηγό τον κάναβο της σκακιέρας που σημείωσα στους τοίχους, ύφανα, βηματίζοντας από τοίχο σε τοίχο, μια τρισδιάστη σκακιέρα από νήματα στον χώρο. Τα νήματα φωσφόριζαν (λόγω του black light) μοιάζοντας παράλληλα να έχουν και υλική και άυλη υπόσταση, μοιάζανε να είναι φώς. Ενεργοποιώντας αναγνώσεις για το φως (γνωρίζοντας βεβαίως πως η κβαντική φύση του φωτός είναι διττή και αντιφατική καθώς είναι παράλληλα κύμα και σωματίδιο) αλλά και το γεγονός πως απαιτείται η σχέση των αντιθέτων ως σχέση συντεταγμένων, κάθετης και οριζόντιας, για να ορισθεί ένα σημείο στον χώρο (όπου βέβαια το σημείο αυτό ανήκει εξίσου και στις δύο κατευθύνσεις) αισθανόμουν πως υποβάλλεται η δυναμική της εξέλιξης. Όντως στην ανάγκη να πλέξω αυτό το έργο- πλέγμα στον χώρο χρειάστηκα την βοήθεια του βοηθού curator αλλά και καλλιτέχνη Esat Basak. Καθώς μου έδινε το κουβάρι με το νήμα μέσα στο σκοτάδι σκέφτηκα πως το νήμα, και μάλιστα ένα δίκλωνο νήμα, είναι δομικά ανάλογο με την χειραψία καθώς βασίζεται, στην κατά αντίθετη φορά, πλοκή των μερών του. Να το πω πιο απλά: Χειραψία με τον εαυτό σου δεν μπορείς να κάνεις! Δεν “κουμπώνεις”. Κουμπώνεις όμως με τον άλλον σε χειραψία όπως κουμπώνουν τα νηματίδια του DNA από τους δύο γονείς ώστε να προκύψει το νέο πλάσμα. Νήμα λοιπόν ως νόημα ζωής [...]

Από αυτές όλες τις εμπειρίες συνειδητοποίησα πως μπορούσα να σχεδιάσω την σκακιέρα με μια μόνο γραμμή, με μια μονοκονδυλιά. Έτσι γεννήθηκε το ιδεόγραμμα του “Σκακιστικού Συνεχούς” που υποβάλλει τις σχέσεις των αντιθέτων ως συμπληρωματικές για την ροή της δημιουργίας. Όπου η σκακιέρα αποκαλύπτεται να είναι δίκτυο»⁶³⁶

Η Παπαφιλίππου χρησιμοποιεί την τεχνολογία ως μέσο διεπαφής, δηλαδή αποδεικνύει με το νήμα, την χειραψία και το ιδεόγραμμα τη αρχέγονη ύπαρξη του Λόγου. Η τεχνολογία ερμηνεύεται ως ένα κανάλι επικοινωνίας που θα διαμεσολαβεί μεταξύ ανθρώπου και μηχανής, μηχανής και ανθρώπου. Αν λάβουμε υπόψιν την πραγματικότητα της Singularity συνειδητοποιούμε την νέα αντιληπτική σφαίρα του μετανεωτερικού υποκειμένου στον παγκόσμιο πολυτοπικό χώρο.

«Όταν λοιπόν συνδέω τους ανθρώπους με ένα νήμα, η τάνυση του νήματος σωματοποιεί, μέσω της έντασης που νιώθουν στα χέρια τους, την ύπαρξη των άλλων αλλά και την έννοια της συμπαντικής συνεκτικότητας. Λαβυρινθώδης δομές, η κανονικές, είναι αδιάφορο καθώς μάλιστα κάτω από το black light το απλό νήμα φθορίζει και μετατρέπεται σε «άυλο φως». Αξίζει να αναφερθώ εδώ πως ένα δίκλωνο νήμα είναι δομικά ανάλογο της χειραψίας καθώς οργανώνεται, συστρέφοντας, κατ’ αντίθετη φορά, τα απαρτίζοντα μέρη»⁶³⁷.

636 ____ Ανέζα Κολόμβου, «Το παιδί είναι ένας ξεχωριστός, μοναδικός, ιδιότυπος άνθρωπος»: συνέντευξη της εικαστικού Αιμιλίας Παπαφιλίππου», 21/02/2016. [<https://www.elniplex.com/συνέντευξη-της-εικαστικού-αιμιλίας-παπαφιλίππου>, 01/01/2021]].

637 <https://artviews.gr/αιμιλία-παπαφιλίππου-το-νήμα-ως-δομή-σ/>



«Playing in the Fields of Time there is No Winning Ever», 1991, επίσημη συμμετοχή στην Μπιενάλε του Sao Paulo και Chess Continuum - Light Pins, 5th International Exhibition of Sculptures and Installation, Βενετία.

Η δύναμη της αόρατης ενέργειας και του δικτύου μεταπλάθεται συστημικά από το 1991 στο έργο της Παπαφιλίππου. Στην εγκατάσταση “Playing in the Fields of Time there is no winning ever” οι θεατές καλούνται να περπατήσουν στην επιφάνεια του σκακιού η οποία συγκροτείται από μάρμαρο και πετρέλαιο. Αυτή η ανασφάλεια της κίνησης και του κινδύνου ωθεί τον θεατή να αναζητήσει τον άλλον για να ‘πιαστεί’. Η Επικοινωνία και ο Λόγος, ο Άλλος ως η ιερή συνέχεια του Εαυτού αποτελούν δικλείδα ασφαλείας.



Σκακιστικό Συνεχές, Logos Scheme. (What a burden to travel light), 1992, ομαδική έκθεση "SANAT-TEKNE", επιμ. Έφης Στρούζα και Beral Madra, Mimar Sinan Painting and Sculpture Museum, Τουρκία.



Το ρωμαϊκό σύμβολο της Tesserahospitalis (ψηφίδα φιλοξενίας) ήταν πλακίδια τα οποία στη μία πλευρά απεικόνιζαν την χειραψία και στην άλλη χάραζαν τα όνομα των φίλων. Έσπαγαν στην μέση το πλακίδιο και ο καθένας έπαιρνε την μία πλευρά, ως ένδειξη πνευματικής ένωσης, φιλίας και δεσμού. Η «δεξίωση» όπως ονομαζόταν η χειραψία των δεξιών χεριών, ήταν προσφιλές θέμα στις αττικές επιτύμβιες στήλες. Ο νεκρός αποχαιρετά τους ζωντανός και τους αγγίζει για τελευταία φορά. Η χειραψία ως κίνηση εμπιστοσύνης αναφέρεται και στον όμηρο, ενώ παραπάνω βλέπουμε τον Ασύριο βασιλιά Σαλμανασέρ Γ' να επισφραγίζει την συμμαχία με έναν Βαβυλώνιο ηγέτη.

Η χειραψία ως παγκόσμιο σύμβολο φιλίας και χαιρετισμού πιστεύεται ότι αρχικά δήλωνε τις ειρηνικές προθέσεις των ανθρώπων: «Προτείνοντας το άδειο τους δεξί χέρι, οι άγνωστοι έδειχναν εμπράκτως ότι δεν μεταφέρουν κάποιο όπλο κι επομένως δεν αποτελούσαν κίνδυνο για όποιον είχαν απέναντί τους. Κάποιοι υποστηρίζουν ότι η ελαφρά κίνηση προς τα πάνω και προς τα κάτω αποσκοπούσε στην εξακρίβωση αν υπάρχουν κάποια κρυμμένα μαχαίρια ή στιλέτα στο μανίκι του άλλου. Η πιο δημοφιλής θεωρία για την προέλευσή της, ωστόσο, είναι πως αποτελεί ένα σύμβολο καλής πίστης και κατά κάποιο τρόπο μια υπόσχεση. Όταν δύο πρόσωπα έσφιγγαν τα χέρια, τότε αυτομάτως ο λόγος τους μεταμορφωνόταν σε ισχυρό δεσμό.»⁶³⁸ Η Παπαφιλίππου εξηγεί την χειραψία ως 'το αυταπόδεικτο της ετερότητας: «Πιο απλά η χειραψία έχει ανάγκη τον Άλλο. Χειραψία με τον εαυτό σου δεν γίνεται-δεν «κουμπώνει»! έτσι και το DNA, κουμπώνει τις πληροφορίες από τα δύο φύλα για να παραχθεί Ζωή. Ο φιλόσοφος Richard Kearney, στο βιβλίο του 'Touch: Recovering Our Most Vital Sense' επισημαίνει ότι ο ανθρώπινος πολιτισμός ξεκινάει με την χειραψία και την αφή καθώς κατανοούμε τον άλλον μόνο όταν τον αγγίζουμε.

Η Παπαφιλίππου αφορμάται από την χειραψία και αναδημιουργεί μέσα από σειρά φωτοτυπικών αντιγράφων του ζεύγους χερών το τοπολογικό παράδοξο της κορδέλας Möbius. Το ιδιαίτερο της ταινίας Möbius είναι ότι ενώ η απλή κατασκευή της επιτρέπει στον

638 Μαρίνου Διονυσία, «Ποια είναι η ιστορία της χειραψίας; Από σύμβολο συμφωνίας, καθημερινός χαιρετισμός», *Τα Νέα*, 25 Αυγούστου, 2020.

οπουδήποτε να την δημιουργήσει (αρκεί να περιστρέψουμε μια λωρίδα χαρτιού 180 μοίρες και να κολλήσουμε τα δύο άκρα) κανείς δεν μπορεί να την ερμηνεύσει. Η κατασκευή σε σχήμα «8» που προκύπτει, έχει μόνο μία πλευρά, μία διαδρομή, κοινό σημείο εκκίνησης και κατάληξης. Από την 'μονοκοντυλιά' της χειρονομίας, στην λωρίδα Möbius και στην δομή του DNA θα προκύψει η έννοια του «συνεχούς» που διέπει όλο το έργο της Παπαφιλίππου.

«Το Σκακιστικό Συνεχές (1992), είναι ιδεόγραμμα, μια μονοκονδυλιά που περιγράφει το σκάκι ως χάρτη μάχης αλλά και ενότητας αντιθέτων όσο και συμπληρωματικών δυνάμεων στο ποιητικό δράμα της συνεχούς ροής της ζωής. Παλίνδρομα αλληλοπροσδιορίζονται το μαύρο και το λευκό, και αυτή η συνεχής μεταβολή από την διαίρεση στην ενότητα προτάσσει αξεπέραστο το Εφήμερο, το Παιχνίδι. Το παιχνίδι που διαρκεί εδώ και καιρό, της μιας στιγμής που διαδέχεται την άλλη, μεταβάλλοντάς τα όλα, πάντα παραμένοντας το αυτό.

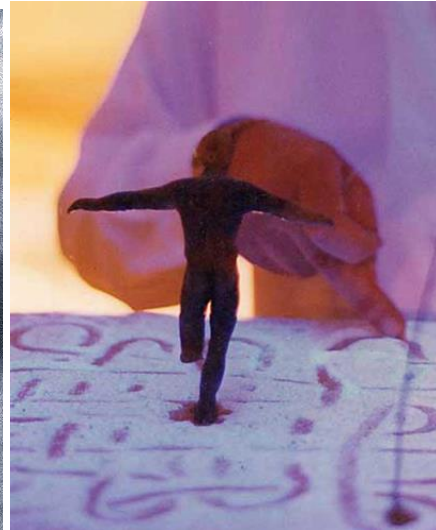
Το παιχνίδι του Χρόνου, όπου ίσως και ο ίδιος ο Χρόνος να μην είναι παρά μια ακόμη παρτίδα κι όπου η ενέργεια πληρο-φορεί την ύλη και τ'ανάπαλιν.

Όλα ρευστά και συμπαγή συνάμα, τίποτα δεν είναι οριστικό και όλα συνυπάρχουν αλληλοσυγκρουόμενα, διαφέρουν μα πάντα συμφωνούν και συνερίζονται συστηματικά και μας σαγηνεύουν αδιάκοπα σ' αυτό το παιχνίδι της ροής που παίζει κανείς και παίζεται και ο ίδιος, ποιεί και ποείται το Είναι εν τω Γίγνεσθαι. Σε κάθε περίπτωση στη εποχή μας, της παγκοσμιοποίησης, της διαπολιτισμικής αλληλεπίδρασης και της οικολογίας, το παιχνίδι του Σκακιστικού Συνεχούς, της ενότητας ως διαχωριστότητα βρίσκεται σε πλήρη εξέλιξη».⁶³⁹

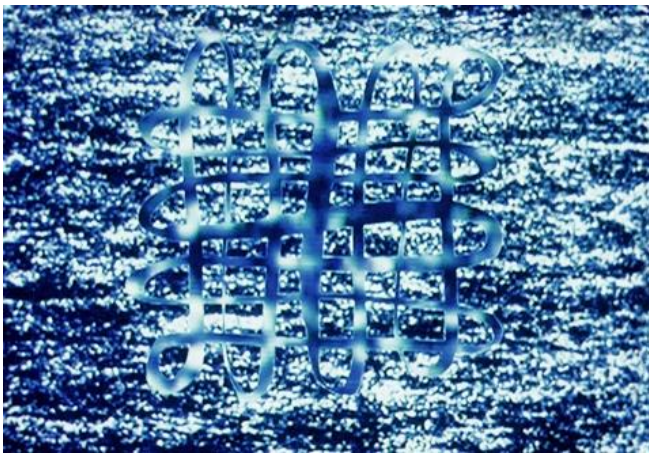


Moebius band, 1992 και Handshake, 1992.

639 Αιμιλία Παπαφιλίππου, Από τον κατάλογο της έκθεσης "Σύνοψις 1 –Επικοινωνίες", του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης. Επιμ. Άννα Καφέτση, 2000.



Σκακιστικό Συνεχές, ideogram, 1992 και Σκακιστικό Συνεχές - Dancer, 1997.



FIXed in Flux, εγκατάσταση για την έκθεση "Σύνοψις 1- Επικοινωνίες", επιμ Α. Καφέτση, ΕΜΣΤ, 2000. Μια οικοδομική σκαλωσιά οδηγεί σε βιντεο - προβολή στα σπλάχνα του κτηρίου.



Η λωρίδα Möbius κατασκευασμένη από ένα κομμάτι χαρτί.

Ο Ιερός Αυγουστίνος, στις Εξομολογήσεις, θεωρεί το Ωραίο απόρροια της τάξης και της ενότητας και μόνο όταν η ετερογένεια ενοποιείται αρμονικά (αναδυόμενη ενότητα) ονομάζεται τέχνη. Το Νιτσεικό αντιφατικό δίπολο διονυσιακού και απολλώνιου είναι η προϋπόθεση της ολότητας. Στην Παπαφιλίππου, τέχνη και τεχνολογία συνθέτουν την μεταφυσική οργανική ενότητα και είναι τα εργαλεία κατανόησης του κόσμου. Αυτή η αλληλένδεση, που αφετηρία έχει τον ομφάλιο λώρο με τη Φύση θυμίζει τον μυστικισμό του Αγ. Φραγκίσκου της Ασίζης.⁶⁴⁰ Οι βιογράφοι – θεολόγοι του Φραγκίσκου, Thomas da Celano και Bonaventura da Balneoregio, παρουσιάζουν την ενότητα με την κτίση και το σύμπαν ως τον πυρήνα της φραγκισκανικής θεολογίας. Ο μυστικισμός της Παπαφιλίππου αναγνωρίζεται και στην ανοιχτότητα του έργου τέχνης, καθώς αυτό συνεχώς εξελίσσεται και είναι σε άμεση σύνδεση και συνδιαλλαγή με τον θεατή και το περιβάλλον. Ο Umberto Eco, κατηγορηματικά αρνείται στο έργο του *Lector in fabula* (Grasset, 1985), ότι το έργο τέχνης αποτελεί πεπερασμένο ολοκληρωμένο αντικείμενο, αντιθέτως το ορίζει ως «ανοιχτό έργο» με επιτακτική ανάγκη τις πολλαπλές ερμηνείες από τον θεατή. Η ανοιχτότητα του έργου προφανώς πηγάζει από τη ντυσαμπική αξίωση της σχέσης θεατή και καλλιτέχνη. Προσωπική μου ερμηνεία είναι ότι οδηγεί στην θεολογική σχεσιακή ερμηνεία θείας ευχαριστίας και ποιμνίου. Δεν μπορεί να τελεστεί Θεία Λειτουργία μόνο με την παρουσία ιερέα, απαιτείται η συμμετοχική σύμπραξη έστω και ενός πιστού. Στο έργο της Παπαφιλίππου, η έννοια του δικτύου που εξαπλώνεται και οδηγεί στο επόμενο έργο παραπέμπει στην ιδέα της Singularity. Ο Θεός- ο Δημιουργός- η Αρχή κ.ο.κ είναι πανταχού παρών αλλά έχει ανάγκη τον θεατή, τον ακροατή, τον πιστό, τον έτερο για να ολοκληρωθεί.

Παρατηρούμε ότι όλοι οι καλλιτέχνες που σχολιάσαμε έχουν άμεση και έμμεση σχέση με την έννοια του δικτύου, είτε ως υπερβατικό πλέγμα (Αλεξίου), είτε ως εννοιολογική άπειρη προέκταση κανάβου (Ντάβου), ως οργανικό υλικό ανάκλησης μνήμης (Σπηλιόπουλος), είτε ως παγκόσμιος μύθος (Αληθινός), είτε ως επικοινωνία (Παπαφιλίππου).

640 Π. Υφαντή, *Όψεις και κριτήρια αγιότητας στην Ορθόδοξη Ανατολή και τη Χριστιανική Δύση*, Ηράκλειο 2004, σ. 25-27.

Συμπεράσματα

Στα προηγούμενα κεφάλαια προσπαθήσαμε να προσεγγίσουμε κατά το μέγιστο δυνατό την *θρησκευτικότητα* και το *Ιερό*, καθώς και τις έννοιες που απορρέουν από αυτές, χωρίς καμία εξαυλωτική πνευματική διάθεση. Τις μελετήσαμε ενταγμένες στο ιστορικοπολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής που επιλέξαμε να ερευνήσουμε. Παράλληλα, παρατηρήσαμε τον μετανεωτερικό καλλιτέχνη που εντάσσεται στο διεθνές art system, καταλήγοντας στον ορισμό της κρυπτοθρησκευτικής τέχνης ως την τέχνη η οποία χρησιμοποιεί είτε εμφανώς είτε υποδόρια στοιχεία θρησκευτικότητας και προσεγγίζει το ιερό ακόμα και μέσα από την επίκληση του ανιέρου, του βέβηλου και βλάσφημου. Χρησιμοποιήσαμε συγκεκριμένα παραδείγματα της διεθνούς καλλιτεχνικής σκηνής για την μελέτη περιπτώσεων της κρυπτοθρησκευτικής συμπεριφοράς (Eliade) στην σύγχρονη τέχνη, ώστε να γίνει πιο κατανοητή και να ενταχθεί στο πλαίσιο εργασίας της συγκεκριμένης μελέτης.

Είναι γεγονός, ότι σήμερα ζούμε την μεταθρησκευτική εποχή η οποία όμως, μόνο αποπνευματικοποιημένη δεν είναι. Έννοιες όπως μεταθρησκεία, μεταπίστη (metareligion, postreligion, transreligious, digital immortality) έχουν ενταχθεί στο λεξιλόγιο μας. Είναι τρέχουσα η αντίληψη ότι ο σημερινός πολιτισμός και η σύγχρονη τέχνη τελούν υπό συνεχή αποϊεροποίηση και επιμελή στεγανοποίηση απέναντι στο αόρατο. Ακόμα και η θρησκεία, με την εκκοσμίκευση μετατρέπεται σε α-θεολογική θεολογία, σε αποστειρωμένο ηθικιστικό σύστημα που στεγάζεται σε μια αποπνευματικοποιημένη εκκλησία. Προφανώς οι κρίσεις αυτές δεν αφορούν ισλαμικές κοινωνίες καθότι οι κοινωνίες αυτές εντάσσονται σε διαφορετική συνθήκη, αλλά στρέφονται κυρίως προς αυτόν που νοούμε σήμερα ως “Δυτικό χριστιανικό κόσμο”. Τα θρησκευτικά σύμβολα χρησιμοποιούνται συνήθως για να υποδηλώσουν κάτι, να κρίνουν κάτι ή αλλιώς προσδιορίζονται φολκλорικά είτε ‘εμπαίζονται’ και χλευάζονται. Η ιστοσελίδα <http://www.sainthood.com/>, προφανώς με εύθυμο τρόπο, προσφέρει τη δυνατότητα αγιοποίησης οποιουδήποτε επιθυμητού προσώπου ενώ η σελίδα <https://www.sacredspace.ie/> προσφέρει τη δυνατότητα επιλογής προσευχής.

Στην έρευνα που παρουσιάστηκε, είδαμε διεξοδικά ότι η μεταθρησκευτική εμπειρία, συμπεριφορά και συνείδηση υπάρχει, διατηρείται και απλώς μεταβάλλεται και εξελίσσεται συνεχώς. Καινούργιες, θρησκείες, καινούργια ιερά, νέα ταμπού, νέα άβατα”-ιδεολογικά και τοπολογικά- αντικαθιστούν τα παλαιά. Η αποχριστιανοποίηση (τουλάχιστον στον δυτικό κόσμο) δεν συνεπάγεται την αποθρησκευτικοποίηση της κοινωνίας. Η κρυπτοθρησκευτική συμπεριφορά που αναφέρει ο Eliade, περιλαμβάνει νέα είδωλα και ιερά, εκκοσμιευμένες λατρείες και φολκλорικά / εθιμοτυπικά κατάλοιπα, καταναλωτισμό και την οικονομική θεολογία ως νέα θρησκευτική συμπεριφορά⁶⁴¹. Επεκτείνοντας τον συλλογισμό αυτόν,

641 Clement, Olivier, *Η θεολογία μετά τον "θάνατο του Θεού"*, Αθήνα, 1973, σ14, 19,107. “Ο θεός πέθανε και καταβροχθίζουμε ακόμα το πτώμα του: τις αξίες του ‘χριστιανικού πολιτισμού’ και τη γαλοπούλα των Χριστουγέννων”, αναφέρει σχετικά με την εκκοσμίκευση της παράδοσης σε φολκλорικές καταναλωτικές γιορτές. Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη του Clement σχετικά με τον μυστικιστικό αθεϊσμό ως το αντίδοτο του προσωπικού Θεού. Ο Γάλλος θεολόγος αναφέρεται στην επιστημονική ιδεολογία, στον αποκρυφισμό ακόμα στην ‘πίστη’ στα ζώδια ως υποκατάστατα θρησκείας. βλ. ό.π., σ.19.

μπορούμε να προσθέσουμε την πολιτική ορθότητα -τόσο στην τέχνη όσο και στην κοινωνία- και τα νέα ταμπού που πηγάζουν, ως ένας καινούργιος σύγχρονος κώδικας με κανόνες συμπεριφοράς και απαγορεύσεις, αντίστοιχο με τον μωσαϊκό νόμο. Επιπλέον, ο κυβερνοχώρος και η απολυτότητα, η άκτιστη Singularity είναι ο νέος Παντοδύναμος που επιβλέπει και που με αυτόν είμαστε σε συνεχή 'κοινωνία'.

Η παγκοσμιοποίηση και η πολυπολιτισμικότητα θυμίζουν την πολιτισμική σύμμιξη της μεταβατικότητας που χαρακτηρίζει την ελληνιστική περίοδο με τις τεράστιες θρησκευτικές και πολιτικές ανακατατάξεις και μεταβάσεις (ελληνικός μηδενισμός, συγκεχυμένη λατρεία, λατρεία του ηγεμόνα, καθιέρωση μυστηριακών τελετουργιών όπως τα Ελευσίνα και Καβείρια μυστήρια). Οι αχανείς αυτοκρατορίες που διαμορφώνονται θυμίζουν την σημερινή παγκοσμιότητα. Αυτή την παρακινδυνευμένη αχρονική σύγκριση μπορούμε να την δούμε στην τέχνη. Η Ελληνιστική τέχνη σημειώνει όλες τις μεταβολές – μεταπτώσεις και αλλαγές στο ιστορικό – κοινωνικό γίνεσθαι που συντελούνται: αλλάζει η θεματολογία, στρέφεται στην καθημερινότητα χωρίς την υπερβατικότητα της κλασικής εποχής, γίνεται πιο ηδονική, πιο εκφραστική, πρόκειται δηλαδή για ένα είδος απομάγευσης. Σήμερα, η απομάγευση της τέχνης έχει πραγματοποιηθεί και έχει παρέλθει ενώ συντελείται, είμαστε 'μάρτυρες' της επαναμάγευσης της τέχνης.

Οι καλλιτέχνες που είδαμε και μελετήσαμε, καλύπτουν μια περίπου μια ολόκληρη τριακονταετία: Κάποιοι ανήκουν στην γενιά του '60, κάποιοι στην γενιά του '70 και ορισμένοι στην γενιά του '80. Ενδιαφέρον έχει ωστόσο, η παρατήρηση ότι οι συγκεκριμένοι Έλληνες καλλιτέχνες, χωρίς να δηλώνουν χριστιανοί ή θρησκευόμενοι, έχουν την ίδια αξιακή αντιμετώπιση στο θέμα του Ιερού. Δεν είναι προκλητικοί ή βέβηλοι όπως συναντάμε πολύ συχνά στην διεθνή εικαστική σκηνή. Σε όλους, η μνήμη, ως ιερά παρακαταθήκη, αποτελεί ένα είδος ' Διαθήκης' που μεταβιβάζει και διαχέει πληροφορίες, τελετουργικά και αρχετυπικές συμπεριφορές. Η μνήμη διατηρεί την παράδοση, τον τόπο, την πληροφορία. Οι καλλιτέχνες που είδαμε, είτε με νοσταλγική διάθεση επιστρέφουν και αντλούν πληροφορίες από αυτή είτε την αντιμετωπίζουν με διάθεση 'απελευθέρωσης' ή την προσεγγίζουν με φόβο και δέος. Αναγνωρίζουμε, λοιπόν, την αυτοβιογραφική μνήμη ως ενδυνάμωση της ταυτότητας του ατόμου, την αυτοβιογραφική λήθη ως 'ασπίδα προστασίας' του ατόμου και τον συνεκτικό κρίκο της κοινωνικής μνήμης που αναφέρει και επανέρχεται στο έργο της η Άννα Μαντόγλου:

«Η μνήμη και η λήθη, το α-ληθές και το αν-αληθές, η αλησμονησιά και η λησμονιά, λέξεις συνώνυμες και αντιθετικές συνοδεύουν τα εύμορφα και δύσμορφα προσωπικά και ιστορικά γεγονότα του ατομικού και συλλογικού υποκειμένου. Ακραία γεγονότα, συνοδευόμενα από έντονο συναισθηματισμό με παραγόμενο συγκρουσιακό λόγο, που μμετέχουν καθοριστικά στην αλλαγή της κοινωνιοψυχολογικής ταυτότητας είτε της ατομικής είτε της κοινωνικο-

εθνικής ριζώνουν βαθιά στην μνήμη, εντυπώνονται, γίνονται αείμνηστα».⁶⁴² Αυτό το αείμνηστο της μνήμης, επιτυγχάνεται λοιπόν, μέσω του έργου, της καλλιτεχνικής πράξης.

Οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν τα ίδια “προστάγματα” του τόπου, του μύθου, της θρησκείας, της ιστορικής συνέχειας και με χιούμορ, ευλάβεια και αυτοσαρκασμό, χωρίς κυνικότητα τα αποδομούν και προσπαθούν να τα υπερβούν. Σχεδόν όλοι είναι καλλιτέχνες που επέστρεψαν έπειτα από πολύχρονη διαμονή στο εξωτερικό, έχοντας έρθει σε επαφή με τα διεθνή κινήματα σε μια νευραλγική περίοδο, όπως η Μεταπολίτευση. Στο σημείο αυτό, αντί συμπεράσματος θα μπορούσαμε να τολμήσουμε έναν ‘επικίνδυνο’ παραλληλισμό με ότι αποκαλούμε ως ‘Γενιά του ’30’.

Η Γενιά του ’30 στο λογοτεχνικό πεδίο και οι ‘μοντερνιστές’ ζωγράφοι της ίδιας περιόδου, χρησιμοποίησαν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ελληνικής κουλτούρας και παράδοσης για να ανοιχτούν εκφραστικά προς τα έξω και να ταυτιστούν με το δυτικό μοντερνιστικό κίνημα της εποχής. Η γενιά του ’30 είχε αναμφισβήτητα ευρωπαϊκό χαρακτήρα, ευρωπαϊκή παιδεία όντας γόννοι μεγαλοαστικών οικογενειών. Οι καλλιτέχνες που ανεφέρθηκαν, προέρχονται κυρίως από την ελληνική περιφέρεια και από χειρώνακτες οικογένειες. Έφυγαν και διέμειναν στο εξωτερικό όπου έρχονται σε επαφή με τα διεθνή κινήματα, τις διεθνείς εικαστικές τάσεις και χρησιμοποιούν νέο εκφραστικό λεξιλόγιο και νέες εικαστικές πρακτικές. Διακρίνουμε, όμως, μια εσωστρέφεια όπως και στην περίπτωση του ’30. Ενδιαφέρουσα είναι επίσης η παρατήρηση του Τζιρτζιλάκη ότι οι σύγχρονοι καλλιτέχνες συνεπαίρονται από την «ερειπιοφιλία». Θα μπορούσαμε να προσθέσουμε ότι, κυρίως για τους καλλιτέχνες της γενιάς του ’80, η μπωντλαιρική τραυματοφιλία είναι σαγηνευτική ως καλλιέργεια ιερού πένθους. Η τραυματοφιλία έγκειται στην σιαμαία σύνδεση τραύματος και μνήμης και αναγνωρίζεται στους Έλληνες καλλιτέχνες ως ασύνειδος μηχανισμός αισθητικής αντιμετώπισης της πληγής. Το ζήτημα της ελληνικότητας μέσω της αποδοχής ενός αρχετυπικού παρελθόντος, μνήμης και παράδοσης το οποίο δίνει τη δυνατότητα νέας αισθητικής γλώσσας ενυπάρχει στην ζωντανή ιστορία που φέρει το παρελθοντικό παρόν, για να δανειστούμε την φράση του Γιώργου Σεφέρη.⁶⁴³

Ένα άλλο σημείο σύγκλισης μεταξύ τους, είναι ο τρόπος προσέγγισης του *Ιερού*. Το «τούτο ποιείτε εις την εμὴν ανάμνησιν» της θείας λειτουργίας ως μνημονική επιτέλεση επανέρχεται στην καλλιτεχνική πρακτική ως διατήρηση μνήμης. Η *depositum fidei* (η δεξαμενή πίστεως) των καλλιτεχνών Αλεξίου, Ντάβου, Αληθινού και Σπηλιόπουλου, βασίζεται στην εμπειρία και όχι στην σχολαστική ερμηνεία και απόδοση του Λόγου. Πιο συγκεκριμένα, ο Αλεξίου επεξεργάζεται αισθητικά την μουσικιστική εμπειρία και την υπερβατικότητα, όπως την έχει ο ίδιος βιώσει και την ερμηνεύει ως ένα σιωπηλο συμπαν ενσωματωμένων ανείπτων νοημάτων. Η Ντάβου, από την άλλη, προσφέρει μια επανερμηνεία του μύθου

642 Άννα Μαντόγλου, *Μνήμες : Ατομικές, συλλογικές, ιστορικές*, Ελληνικά Γράμματα, 2005, σ. 259.

643 «Η Ιστορία δεν είναι ό,τι πέθανε, αλλά ό,τι είναι ακόμη ζωντανό. Ζωντανά, παρόν, σύγχρονο. [...] Ο ποιητής πρέπει να παρέχει και να αναπτύσσει διαρκώς τη συνείδηση του παρελθόντος ως παρόντος». Σεφέρης Γιώργος. *Δοκίμες*, τ. Α', Αθήνα, Ίκαρος, 1999, σ. 40, 43.

διατυπώνοντας με τον κánaββο και την σειριακή γραφή, έναν φιλοσοφικό στοχασμό ταξιδιού και περιήγησης υπενθυμίζοντας ότι τον θάνατο τον φέρουμε μέσα μας (Rilke). Ο Σπηλιόπουλος, με καθαρά θεολογική γλώσσα επεξεργάζεται το φορτίο της μνήμης και την απώλεια της. Τέλος, ο Αληθινός, ο πιο εναλλακτικός (New Age), αμφιταλαντεύεται μεταξύ μύθου και θεολογίας, προτείνοντας την οικουμενική θεολογία. Όμως όλοι, δέχονται ως ‘ελληνική θρησκευτικότητα’ την σύμμειξη παγανιστικού μύθου με βυζαντινά στοιχεία.

Οι καλλιτέχνες που είδαμε, αναφέρονται συνεχώς στην επικοινωνία, στο αόρατο δίκτυο, στην ενέργεια, δηλαδή στην καλλιτεχνική πράξη ως εμπειρία θεοπτικής δημιουργίας μιας αθέατης οικουμενικής οργανικότητας. Στην έρευνα τονίσαμε ότι ο Rudolph Otto εκφράζει το βίωμα της εμπειρίας του «ιερού», με έναν νεολογισμό: Numinosum, από το λατινικό numen, πνεύμα, θεία δύναμη, απειροδύναμη. Η περίφημη διατύπωση / επεξήγηση mysterium tremendum et fascinans για το Numinosum, εμπεριέχει την έννοια του μυστηρίου (Mysterium) το οποίο συνδέεται με την Σιωπή, την έννοια του τρομακτικού, της Δύναμης (tremendum) και της γοητείας, Μαγείας (fascinans) διέπει το έργο των καλλιτεχνών που μελετήσαμε. Όμως, αυτή η κατάσταση Numinosum είδαμε ότι είναι ακριβώς η καλλιτεχνική διαδικασία εν γένει. Η δημιουργία αποτελεί θεανθρωποφυή διαδικασία μετάπλασης χώρου, χρόνου και υλικού. Σε έναν ολόενα απομεγεμένο κόσμο, ο καλλιτέχνης αναλαμβάνει να επαναφέρει – διατηρήσει και επαναεφεύρει την μαγεία του Ιερού. Αν ο θάνατος της τέχνης έχει επέρθει και αναγγελθεί εδώ και καιρό, πλέον έχει παρέλθει και εμείς προσδοκούμε το Μετα-θανάτιο έργο.

WAS WIRST DU TUN, GOTT

Όταν πεθάνω, Θε μου, τι θα κάνεις;
Εγώ 'μαι το κανάτι σου (κι αν σπάσω);
Εγώ 'μαι το πιετό σου (κι αν χαλάσω);
Κι είμαι το φόρεμά σου κι η δουλειά σου,
κι όταν χαθώ, χάνεις κι εσύ την έννοιά σου.
Αν λείψω, σπίτι πια κι εσύ δε θάχεις,
όπου θερμά και κοντινά λόγια να σε
καλωσορίζουν.

Κι από τα κουρασμένα πόδια σου χαμαί θα πέσουν
τα βελουδένια σάνταλα, αυτά που εγώ είμαι.

Ο μέγας σου μανδύας θα σ' αφήσει.
Το ανάβλεμμά σου, που θερμά
σα μαξιλάρι τόπαιρνε το μάγουλό μου,
θάρθει και θα με ψάχνει για πολύ –
κι όταν ο ήλιος πια θα βασιλέψει
στην αγκαλιά θα γείρει που θ' απλώνουν
κρύα λιθάρια.
Ω Θε μου, τι θα κάνεις; Πώς φοβάμαι.⁶⁴⁴

644 Ράινερ Μαία Ρίλκε, από το «Βιβλίο των ωρών», μτφ. Δ. Οικονομίδης, *Νέα Εστία*, τ. 807, 15/2/1961.

Εν είδει επιλόγου

Παραδείγματα από το προσωπικό καλλιτεχνικό έργο ως μεθοδολογικό και ερμηνευτικό εργαλείο (αυτοαναφορικότητα και υποκειμενική οπτικοποίηση).

Η αποτύπωση του αόρατου στην καλλιτεχνική διαδικασία ως *mysterium fascinosum et tremendum* (fearful and fascinating mystery), ως αυτό δηλαδή που προκαλεί ταυτόχρονα έλξη και φόβο, ταυτίζεται με την ερωτική μυστική αποκάλυψη αρχετυπικών συμβόλων. Αυτά, με ενδιαφέρουν, με συγκινούν, με γοητεύουν και με τρομάζουν- οι παγκόσμιες και απαρασάλευτες κοσμογονικές αξίες του Θεού, του Δαιμονικού, του φόβου του Θανάτου και του φόβου του Θεού, της αμετάκλητης κατάστασης Πένθους και της Αναστάσιμης καταφατικής εμπειρίας Ζωής που αυτή επιφέρει. Το εικαστικό μου έργο συμβολοποιεί και αποσυμβολοποιεί, εκθειάζει και αποκαθλώνει, καθιερώνει και βεβηλώνει, αποτυπώνει την διττή εμπειρία της εν τω κόσμω βέβηλης πνευματικοποίησης και της «διά τοῦ φόβου στοιχειώσις» (Μ. Βασίλειος, *Ασκητικά*, MPG 31, 92Μ.)

Με προβληματίζει η έννοια της κρυπτοθρησκευτικής συμπεριφοράς ως μετάπλαση της θρησκευτικής γλώσσας σε εικαστική εμπειρία στο πλαίσιο ενός απομαγεμένου κόσμου (σύγχρονη χωροχρονικότητα). Προσπαθώ να δημιουργώ την «αύρα» (Walter Benjamin), το φωτοστέφανο (Κόντογλου), την 'καλήν αλλοίωσιν' (Λορεντζάτος), με την μορφή γλυπτικών συνόλων σε μη-ιερούς τόπους. Δεν χρησιμοποιά τη λέξη ανίερο καθώς δεν πιστεύω, δεν δέχομαι την ανίερη κατάσταση. Ο Συμεών ο δια Χριστός Σαλός, πετροβολούσε τις εκκλησίες, γιατί έβλεπε συγκεντρωμένους του δαίμονες να περιμένουν τους πιστούς ενώ έκλαιγε και έκανε τον σταυρό του έξω από τα πορνεία, καθώς έβλεπε συγκεντρωμένους τους αγγέλους να περιμένουν λυπημένοι τους 'πιστούς'. Τι είναι και ποιος ορίζει τι είναι ιερό και τι είναι αν-ίερο; Τι είναι βέβηλο και τι ευλογημένο; Η παρακάτω ιστορία από το Γεροντικό εδραιώνει τον παραλογισμό της πίστης.

«Πριν από πολλά χρόνια ζούσε κάποιος αγράμματος ασκητής ο οποίος από κάποιο λάθος είχε παρακούσει την προσευχή του Ιησού και ασκήτευε επί πολλά χρόνια προσευχόμενος λέγοντας «Κύριε, μη με ελεήσεις». Κάποια μέρα ένα καράβι έφτασε στο ερημονήσι. Οι επιβάτες σάστισαν όταν βρήκαν στην ερημιά τον ασκητή, πολλώ μάλλον όταν τον άκουσαν προσεύχεται με το «Κύριε, μη με ελεήσεις». Συγκινημένοι τον διόρθωσαν και επεσήμαναν τα σωστά λόγια: «Κύριε, ελέησόν με». Φεύγοντας οι άνθρωποι, ο ασκητής τους συνόδευσε προσπαθώντας να επαναλάβει και να απομνημονεύσει την προσευχή. Το καράβι έφυγε και ο ερημίτης έντρομος συνειδητοποίησε ότι την είχε ξεχάσει! Στην απελπισία του πετάει στην θάλασσα το ράσο του, πλέει πάνω σε αυτό προς το καράβι και ρωτά: «Πώς είναι τα λόγια;» Βλέποντας το θαύμα του απαντούν από το καράβι «Λέγε ότι έλεγες, αυτή ήταν η σωστή προσευχή».

Χαροποιόν πένθος

Η τέχνη είδαμε ότι προσπαθεί να νικήσει, εξηγήσει, συμφιλωθεί με τον θάνατο. Ο Αλεξίου κάνει λόγο για μνήμη θανάτου και θείο έρωτα. Η ζωή του μοναχού, την οποία γνώρισε εκ των έσω, είναι η διαρκής μνημονική συμβίωση με τον θάνατο. Ο άγιος Φραγκίσκος της Αζίζης, θα φωνάξει «Αδελφέ Θάνατε, έλα!» και εκείνος φυσικά θα ανταποκριθεί. Δεν προσπαθώ να λύσω το αρχέγονο αίνιγμα ζωής και θανάτου (Αληθινός) αλλά το αίνιγμα της Ανάστασης. Η Ανάσταση και το χαροποιό πένθος είναι βασικές προβληματικές μου: ο Λάζαρος που τεταρταίον νεκρών εκ του μνημείου, τον υπο τεσσάρων στοιχείων συσπασθέντα, τον οζέσαντα, τον σαπέντα, τον υπό σκωλήκων κυριευθέντα⁶⁴⁵ αναστήθηκε για να ξαναπεθάνει, πόσο εγωιστικό (και ποιος αντέχει) να πεθάνει δύο (2) φορές!

Η εκκλησιαστική παράδοση θέλει τον Λάζαρο μετά την ανάστασή του να είναι αγέλαστος λόγω των όσων είχε αντικρύσει κατά την τετραήμερη παραμονή του στον κάτω κόσμο. Λέγεται μάλιστα ότι γέλασε μία φορά όταν είδε μια γυναίκα να κλέβει ένα πήλινο αγγείο σχολιάζοντας επιγραμματικά ότι «το ένα χώμα κλέβει το άλλο». Αυτό ακριβώς, το γέλιο του Λαζάρου, η χιουμοριστική διάθεση είναι ο ποιητικός μύθος.

Και αν ο Λάζαρος κατάφερε μόνο μια φορά να χαμογελάσει μέχρι τη δεύτερη ταφή του, ο Όμηρος θέλει τους Θεούς να χαμογελάνε με τον χωλό Ήφαιστο να εκτελεί χρέη Γανυμήδη. Το γέλιο δρα καθαρκικά, γίνεται δηλαδή ο Ήφαιστος ο φαρμακός, που αποσυμφορίζει την αρνητικότητα⁶⁴⁶.

"... και γλυκό νέκταρ παίρνοντας απ' τον κρατήρα εκείνος
δεξιά κερνούσε ολόγυρα τους άλλους αθανάτους.
Τότε οι μακάριοι θεοί τα γέλια δεν κρατούσαν
να βλέπουν κει τον Ήφαιστον τα πόδια του να σέρνει."
(ΙΛΙΑΔΑ, Α, στ. 595 κ.εξ.)

Η ανατολική Πατερική Θεολογία εστιάζει στο φαινόμενο της χαρμολύπης, στο «χαροποιόν πένθος», το οποίο περιγράφει τον γλυκύ, ποιητικό μετεωρισμό μεταξύ χαράς και λύπης, ο άγιος Σεραφείμ του Σάρωφ προσφωνεί όλους ' Χαρά μου' γιατί «ο διάβολος είναι σκυθρωπός»

Ότι είμαστε όλοι μελλοθάνατοι είναι γεγονός, το ξέρουμε και όσο και αν ο post - human μεταβάλλεται εξελικτικά σε trans – human (διανθρωπισμός) και βιονικό άνθρωπο, απλώς 'καθυστερεί' χρονικά το αναπόφευκτο. Πριν γράψει ο Καίσαρας *veni, vidi, vinci* είχε προηγηθεί ο Δημόκριτος υπενθυμίζοντας: ο κόσμος σκηνή, ο βίος πάροδος. Ήλθες, είδες, απήλθες. Ο Διονύσιος Σολωμός περιγράφει σε ένα στίχο όλη την περιπέτεια της αυτοσυνειδησίας, όλο το νόημα της ανθρώπινης περαστικότητας και περατότητας: *Άστραψε φως κι εγνώρισεν ο νιος τον εαυτό του και μετά επέρχεται ο θάνατος.*

645 Τίτος Βόστρων P. G., 18,1265.

646 Ανρί Μπερζόν, *Το γέλιο, Δοκίμιο για τη σημασία του κωμικού*, μτφ. Βασίλης Τομανάς, Εξάντας, 1998.

Η έννοια της φθοράς αποτελεί βάση της εικαστικής μου γλώσσας: Μταιιότης μταιιότητων τα πάντα μταιιότης» (Εκκλ. 1, 2). Αν η Ωραία Πύλη είναι το απόλυτο μαγικό 'κατώφλι' (Agamben) τότε ο τόπος της κάθε εγκατάστασης είναι ο απόλυτα μαγικός χωρός. Η in situ εγκατάσταση, ως εικαστική διαδικασία υπενθυμίζει το εφήμερο της πράξης. Τα υλικά αργά αποσυντίθενται και το glam (glamour.) οδύρεται περασμένες δόξες: *Δυστυχής! Παρηγορία / μόνη σου έμενε να λες /περασμένα μεγαλεία / και διηγώντας τα να κλαις.*

Πιστεύω στην Ανάσταση γιατί πιστεύω στην αναστάσιμη χαρά. Γνωρίζοντας την χοϊκή εμπειρία της βραχύβια χαράς· την μεταπλάθω χιουμοριστικά στα γλυπτά μου, μέσα από την καταστασιακή σκηνοθεσία του περασμένου μεγαλείου. Η μταιιότητα, οφείλει να είναι grande, plus grande vanité ώστε να επιβεβαιώνεται η διαπίστωση του Bauman περι αισθησιο-συλλεκτικής και καταναλωτικής συμπεριφοράς του μετανεωτερικού υποκειμένου.

Εντιοπιότητα

Στη έρευνα διαπίστωσα την εξής αντίφαση: όσο και αν γοητεύομαι και αισθητικά – καλλιτεχνικά είμαι προσκείμενη στην εικαστική γλώσσα διεθνών καλλιτεχνών, υπαρξιακά, ποιητικά και δομικά συνομιλώ, κατανοώ και συνδιαλέγομαι καλύτερα με τους Έλληνες καλλιτέχνες. Είτε συμφωνώ είτε διαφωνώ, αναγνωρίζω τη «ράτσα» που λέει ο Καζαντζάκης, ως ενοποιητικό στοιχείο. Σε έναν μετανεωρικό απομαγευμένο κόσμο, η έννοια της ράτσας είναι ξεπερασμένη.

Ο διακειμενικός μύθος εξοβελίζει οποιαδήποτε γραμμική (χριστιανική) χρονικότητα, φιλοσοφική κυκλική χρονικότητα, μεταρέποντας το παρόν σε μη χρόνο. Ο μύθος είναι ενιαίος και αδιάσπαστος και συνεχώς μετακενώνεται: Άδωνης - Χριστός, Χριστός – Διόνυσος. Ο τόπος είμαι εγώ, είναι η εμπειρία μου, στην ευρωπαϊκή Ελλάδα του τώρα. Η εμπειρία πολλών επεισοδίων «ακούσιας μνήμης» (Proustian moment).

Πείνα και Δίψα⁶⁴⁷

Η φράση του Feuerbach, *Der Mensch ist was er isst*, και η ανάλυση που δίνει ο Schmemman είναι καταλυτική για την εξελικτική πορεία του έργου μου. Όπως αναφέρουμε στο πρώτο μέρος:

Η ετυμολογία της λέξης θείο συνδέεται με την τροφή: θεῖος < ήθεῖος (τιμημένος) ή τήθη (γιαγιά) ή τίθη (εκείνη που θηλάζει) ή τιθήνη (τροφός)⁶⁴⁸. Ο άνθρωπος είναι η μόνη ύπαρξη που ευχαριστεί τον τροφό⁶⁴⁹. Ο Θεός είναι δηλαδή, ο φυσικός τροφός, το «μάννα» του ανθρώπινου πλάσματος. Αποδέχομαι την διατύπωση του Schmemman ότι η διαπίστωση του Feuerbach ότι «Ο άνθρωπος είναι αυτό που τρώει (*der Mensch ist was er isst*) αποτελεί την πιο θρησκευτική αντίληψη που υπάρχει για τον άνθρωπο. «Γιατί πολύ πριν από τον Feuerbach ο ίδιος ορισμός για τον άνθρωπο είχε δοθεί από την Βίβλο. την βιβλική διήγηση της Δημιουργίας ο άνθρωπος παρουσιάζεται πρώτα από όλα σαν ένα όν που πεινάει και όλος ο κόσμος είναι η τροφή του»⁶⁵⁰.

Η αντίρρηση μου και ο προβληματισμός μου έγκειται στην κατ' εμέ ελλιπή φράση του φιλοσόφου και κατ' επέκταση στην ελλιπή ανάλυση του θεολόγου. Αναντίρρητα η φράση πρέπει να συμπληρωθεί και να επαναδιατυπωθεί ως εξής: *Der Mensch ist was er isst und was er drinkt*. Ο άνθρωπος ως βροτός έχει ανάγκη την βρώσιν αλλά και την πόσιν. Η σημαντικότητα της πόσις, τεκμηριώνεται στην μυθολογική, την ομηρική και την χριστολογική προσέγγιση.

Ο πιο φρικτός θεός στην μυθολογία είναι ο θεός του οίνου, ο Διόνυσος: συνδέεται εν τη γεννήσει με τον φόνο και τον θάνατο. Η θεοειδία που ζητά η εγκυμονούσα μητέρα, η Σεμέλη οδηγεί στον θάνατο της. Κανένας θνητός δεν αντέχει να δει τον θεό σε όλη την μεγαλοπρέπειά του. Στην συνέχεια, η Ινώ που της αναθέτεται ο μικρός θεός χάνει διαδοχικά τον σύζυγο, ο οποίος έχοντας παραφρονήσει από την Ήρα θα σκοτώσει τον ένα της γιο Λέαρχο. Δεν χρειάζεται να αναλύσουμε τον μύθο, καθώς υπάρχει πληθώρα ερμηνειών. Θα επιμείνουμε μόνο στο φόνο που συνδέεται το όνομα του, στην μανία (Μαινάδες) και στην θεοφαγία: γίνεται ο ίδιος βορά στους τιτάνες για να σωθούν οι θεοί και ανασταίνεται,

647 Ο τίτλος ανήκει στο ομώνυμο βιβλίο του Χρήστου Γιανναρά.

648 Ενδιαφέρουσα είναι ερμηνεία της ανθρώπινης κοινωνίας με τον Θεό ως τροφή, στο άρθρο: «Ο Χριστός εγκαινίασε μια νέα ζωή και όχι μια νέα θρησκεία».
[<https://www.briefingnews.gr/orthodoxia/o-hristos-egkainiase-mia-nea-zoi-kai-ohi-mia-nea-thriskoia> (03/03/2020)]
Τα μεγάλα γεγονότα – θεία μυστήρια και αποκαλύψεις στην Παλαιά και Καινή Διαθήκη σχετίζονται με την διαδικασία της τροφής πχ. το μάννα εξ' ουρανού, η αδαμική πτώση, ο Μυστικός Δείπνος, Η Πεντηκοστή κλπ.

649 Ο άνθρωπος είναι ένα όν που πεινάει. Πεινάει όμως για Θεό. Πίσω από όλες τις πείνες της ζωής μας βρίσκεται ο Θεός. Κάθε πόθος είναι τελικά πόθος για Εκείνον. Βέβαια δεν είναι μονάχα ο άνθρωπος ένα όν που πεινάει. Όλα όσα υπάρχουν ζούνε «τρώγοντας». Η δημιουργία ολόκληρη εξαρτάται από την τροφή. Η μοναδική όμως θέση του ανθρώπου μέσα στο σύμπαν βρίσκεται στο ότι μονάχα αυτός ευλογάει τον Θεό για την τροφή και για τη ζωή που λαβαίνει από Εκείνον. Μονάχα αυτός αποκρίνεται στην ευλογία του Θεού με την δική του ευλογία. Για να ζήσει ο κόσμος, σ. 20 Schmemann, Για να ζήσει ο κόσμος, ό.π., σ. 20 – 21.

650 Schmemann, *Για να ζήσει ο Κόσμος*, ό.π., σ.13, 18.

προκαλεί ο ίδιος τον διαμελισμό και κανιβαλισμό του Πενθέα ο οποίος δεν τιμά τον καινό Θεό. Ο Οράτιος αποκαλεί τον Όμηρο «Vinosus Homerus» (Όμηρος ο οινολόγος) καθώς αναφέρεται συνεχώς στην οινοποσία: κ ρ ά σ ι ν (ανάμιξη κρασιού και νερού), μαρώνειος οίνος στην Οδύσεια και ο πράμνειος οίνος (ο πρώτος είναι γλυκός, ο δεύτερος στιφός, «μέθης γεννητικός» και απαραίτητος για τον 'κυκεώνα') στην Ιλιάδα. Τα πάθη του Οδυσσέα τα τοποθετεί επί οίνοπα πόντον.⁶⁵¹

«Ω γέρε, ως εποθούσες ο υιός σου τώρα ελύθηκε και κείται στην κλίνην· και το πρωί θα τον ιδείς, μαζί σου να τον πάρεις. Και τώρα να δειπνήσομεν, ω γέρε, ας στοχασθούμε· ότι δεν ελησμόνησε μήτε η λαμπρή Νιόβη τροφήν να πάρ' η δύστυχη σ' εκείνην την ημέραν που είδε δώδεκα παιδιά στο σπίτι πεθαμένα, [...] αλλά στο δάκρ' απόκαμε κι εκείνη κι ενθυμήθη τροφήν να πάρ' η δύστυχη[...]. Και, ω θείε γέρε, την τροφήν κι εμείς ας θυμηθούμε. Θα κλαίγεις εις την Ίλιον το αγαπητό παιδί σου κατόπιν· ότι δάκρυα πολλά θα σου γεννήσει». [...] Και αφού ν' αντικοιτάζονται ευφράνθησαν και οι δύο πρώτος ο θείος Πρίαμος προς τον Πηλείδην είπε:	«Βάλε με, ω θρέμμα του Διός, αμέσως να πλαγιάσω και την γλυκιάν ανάπαυσιν είν' ώρα να χαρούμε· και μάτι εγώ δεν έκλεισα, Πηλείδη, από την ώρα που απέθανε απ' τα χέρια σου το αγαπητό παιδί μου, αλλά στενάζω πάντοτε, την λύπην δεν χορταίνω ημέρα νύκτα στις αυλής την λάσπην κυλισμένος· χαψιά ψωμί, ρουφιά κρασί δεν είχα βάλ' εις το το στόμα, ώσπου μ' έκαμες μαζί σου να δειπνήσω».
---	---

651 Μερικά από τα ομηρικά προσδιοριστικά του κρασιού: ηδύς, μελιηδής, μελίφρων, αίθοψ, ευάνωρ, μέλας, ερυθρός, ακηράσιος, γερούσιος, θεϊκός, εριστάφυλος, ηδύποτος. Ενώ «μελίκτητος» οίνος είναι η σπονδή στους χθόνιους θεούς.

Η Νιόβη τρώει μόνο και μόνο γιατί πρέπει να φάει ο Πρίαμος και η ηθική υπεροχή του ομηρικού ανθρώπου εσωκλείεται στο δείπνο με φαγητό και ποτό του θύτη με το θύμα⁶⁵². Είναι ανθρώπινο, πολύ ανθρώπινο να κάνει κάποιος ένα διάλειμμα από το βαρύ πένθος. Υπενθυμίζουμε ότι με τον θάνατο του Πατρόκου ο Αχιλλέας δεν δύναται να φάει και να πιεί.⁶⁵³ Ο Δαβίδ, αναγνωρίζοντας την αξία του θεού - μάννα – τροφού θα πεί: «Οἶνος εὐφραίνει καρδίαν ἀνθρώπου τοῦ ἰλαρῦναι πρόσωπον ἐν ἐλαίῳ, καὶ ἄρτος καρδίαν ἀνθρώπου στηρίζει». (103 Ψ). «Εγώ εἶμι ἡ ἄμπελος» θα πεί ο νέος Ζαγρέας, και θα καθ – ιερώσει το θυέστειο δείπνο με την πρόσκληση να συμ- φάγουμε και συν – πιουμε καθώς «Αμήν, αμήν, λέγω υμίν. Εάν μη φάγητε την σάρκα τού υιού τού ανθρώπου, και πίνητε αυτού το αίμα ουκ έχετε ζωήν εν εαυτοίς. Ο τρώγων μου την σάρκα και πίνων μου το αίμα εν εμοί μένει καγώ εν αυτώ». Επίσης, επάνω στον Σταυρό λέει «Διψώ», δεν λέει «Πεινώ».

Τέλος, καθώς γαλουχήθηκα με παραμύθια και η παιδική μνήμη είναι ιερή, δεν θα μπορούσα να μην αναφερθώ ότι σε όλα τα παραμύθια του κόσμου, ή πιο σωστά στο παραμύθι του κόσμου, πάντα υπάρχει το ταξίδι, η περιπέτεια για την εύρεση του αθανάτου νερού.



Tha ta spasoume kyr Stephane | 2020, από την έκθεση με τις Τελεταί Μπούκουρα.

652 Ι. Θ. Κακριδής, *Ομηρικές έρευνες*, Εστία, σ. 128-142 και σχετικά με την βία της πείνας και τη δυστυχίας, βλ. Σιμον Βειλ, *Η Ιλιάδα το ποίημα της βίας*, μτφ. Ε. Κουλιζάκη, Στερέωμα, 2019, σ.2 7 – 28.

653 Ραψωδία Τ, στ.209-214.

Γιορτή και Σπονδή⁶⁵⁴

'και είδα και φωτογράφησα και μίλησα και μέθυσσα με τις λέξεις σπάω τα ποτήρια
τραγουδάω μ' ένα τριαντάφυλλο στο στόμα.

Το τερατώδες αριστούργημα, Γ. Ρίτσος.

Μετά την ταφή ακολουθεί από την αρχαιότητα, στους βυζαντινούς μέχρι και σήμερα, γεύμα και κρασί, κόλλυβα και κονιάκ, το τελευταίο πάρτυ και η ζωή συνεχίζεται. Τα γλυπτικά μου σύνολα βασίζονται σε μια συγκρητιστική θεολογική προσέγγιση. Καινούργιοι Θεοί έρχονται να γεμίζουν το κενό της αποϊερωμένης πραγματικότητας. Βωμοί, αποτροπαϊκά αναθήματα, κτερίσματα και γιορτινή ατμόσφαιρα συνθέτουν το σκηνικό. Σπονδή, το τελετουργικό χύσιμο υγρών, το σημάδεμα δηλαδή του τόπου και η καθ – ιέρωση του. Η αισθητική προσέγγιση της γιορτής, ως σύμμειξη ετερόκλητων στοιχείων, δημιουργούν εορταστική θυσιαστική ατμόσφαιρα αντι – γιορτής⁶⁵⁵. Η δυσικότητα, η αμφισημία της γιορτής – πρόσκλησης σε πάρτυ (τι και αν είναι αποχαιρετιστήριο;) ανακαλεί την εμπειρία του τερατώδους ειδώλου⁶⁵⁶: όλοι θα μεθύσουμε, θα ξεχάσουμε και θα ξεχαστούμε στην φρενίτιδα της εορταστικής αυταπάτης. Ψευδαισθησιακά στοιχεία συνοδεύουν το momentum όπως: το πάγωμα του χρόνου (στην κατάσταση μέθης 'νεκρώνεται' ο χρόνος), δροσερά ποτά, απεριτιφ, cocktails στολισμένα περίτεχνα.⁶⁵⁷

654 Αθανασίος Π. Παπαδόπουλος, *Οι λαϊκές περί θανάτου δοξασίες και τα ταφικά έθιμα των Ελλήνων*, Ερωδιός, Θεσσαλονίκη, 2007. Donna Kurtz & John Boardman, *Έθιμα ταφής στον αρχαίο ελληνικό κόσμο*, μτφ. Ο. Βιζυνοπούλου - Θ. Ξένος, Καρδαμίτσα,, Αθήνα, 1994.

655 «Η καθαυτό γιορτή δεν είναι παρά μια προετοιμασία για την θυσία που επισφραγίζει τον παροξυσμό και την κατάληξη της». Σχετικά με την εθνολογική προσέγγιση της αντι - γιορτής
Rene Girard, *Η βία και το ιερο, το εξιλαστήριο θυμα*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Πλέθρον, 2007, σ. 196.,200 -203.

656 Ό.π., σ.2

657 Στην εποχή του Instagramm, Pinterest κλπ και της τέχνης του mixology, το design του ποτηριού συναγωνίζεται την γεύση, the visual orgasm απέναντι στην εμπειρία της πόσης.
Φώτης Κρικζώνης, *Η τέχνη του κοκτέιλ. Η τέχνη της απόλαυσης*, Καστανιώτης, 2008.

Υλικό, σύμβολο

Κόλλυβα = κόλλυβος ο προσδιορισμός του βάρους του χρυσού, τα νομίσματα που βάζαν στους νεκρούς.

Στο βιβλίο της «Εξόδου», (Κεφ, 30: 34-38) ο Θεός δίνει εντολή να παρασκευάζεται το θυμίαμα από τα τέσσερα συστατικά στοιχεία: α) από στάχτη, β) από όνυχα, γ) από χαλβάνη και δ) από λίβανο. Το λιβάνι, συνδέεται σε όλες τις θρησκείες του κόσμου με την τελετουργία και τον αποτροπαικό χαρακτήρα του: κατά την καύση του, στον κατακόρυφο άξονα του καπνού, ενώνεται με τον ουρανό και κρατά το κακό μακριά. Ο συμβολισμός παραμένει ακόμα και στην εκκοσμικευμένη εκδοχή της χρήσης του ως διακοσμητικό στοιχείο. Η από – υλοποίηση του, έγκειται σε αυτή ακριβώς την μετανοηματοδότηση του συμβολικού χαρακτήρα σε αισθητικό μέσο.

Χριστιανικά και παγανιστικά σύμβολα συμπλέουν, ενώ ο μύθος εμπεριέχει την χριστιανική ποιητική υμνογραφία. Στοιχεία όπως το λιβάνι, τα διακοσμητικά υλικά μνημόσυνου, μετουσιώνονται αισθητικά, διακοσμητικά, λυρικά μέσα από τη δραματουργική, τελετουργική σκηνογραφία· σε δώρα, κτερίσματα και προσφορές στους Θεούς.

Σήμερα, γίνεται λόγος την à La Carte' θρησκευτικότητα. Πρόκειται για μία πανσπερμία συμβόλων και συμβολισμών, έναν θρησκευτικό συγκρητισμό ο οποίος ανταποκρίνεται στο αίτημα του μετανεωτερικού ανθρώπου για πνευματικότητα. Αν η νεωτερικότητα εισήγαγε τις λέξεις απομάγευση και αποθρησκευοποίηση, αποιεροποίηση κλπ., η μετανεωτερικότητα παγιώνει την έννοια της θρησκευτικής αδιαφορίας ως αποδοχή όλων των θρησκευολογικών προτάσεων.⁶⁵⁸ Ο νεωτερικός άνθρωπος, αρνείται κατηγορηματικά την ανάγκη της θρησκείας ενώ ο μετανεωτερικός, αρνείται το δόγμα. Στην πρώτη περίπτωση, η άρνηση του «θεολογείν», οργανώνει την ζωή σε ένα σύστημα χωρίς την παρουσία του ιερού. Στη δεύτερη, έχουν αμβλυνθεί τα όρια και παρατηρείται ένα νέο είδος θρησκευτικότητας, ένα Potpourri θρησκειών.⁶⁵⁹

658 Μάριος Μπέγζος, *Φαινομενολογία της Θρησκείας*, Ελληνικά Γράμματα, 1995, σ.153-157. Ενδιαφέρουσα είναι η αντίθεση αθεΐας- αδιαφορίας, ως αντιθρησκείας- ανεξιθρησκείας και η διαπίστωση του Μπέγζου, ότι η αθεΐα είναι πολύ πιο ειλικρινής στάση.

659 Η φράση ανήκει στον Σταύρο Ζουμπουλάκη, Από την διάλεξη με θέμα: Άτομο και κοινότητα στην Νεωτερική Εποχή, Πολιτιστικό Κέντρο της Ι. Αρχιεπισκοπής Αθηνών, 2015.



PARTY TIME © nairastergiou

New Gods' Party: Χρονικότητα 0

Η νέα γενιά Θεών ανταποκρίνεται στις ανάγκες της γενιάς των Millennials και της γενιάς Z. Χριστιανικά και παγανιστικά σύμβολα συμπλέουν, ενώ ο μύθος εμπεριέχει τη χριστιανική ποιητική υμνογραφία. Στοιχεία όπως το λιβάνι και τα διακοσμητικά υλικά μνημόσυνου μετουσιώνονται αισθητικά, διακοσμητικά και λυρικά μέσα από τη δραματουργική, τελετουργική σκηνογραφία. Δώρα, κτερίσματα και προσφορές στους Θεούς.



New Gods' Party, γλυπτική σειρά (λεπτομέρεια), 2018-2020
μεκτό υλικά, διαστάσεις μεταβλητές
studio view



New Gods` Party, γλυπτική σειρά (Αεττομέρεια), 2018-2020
μικτά υλικά, διαστάσεις μεταβλητές
studio view



New Gods` Party, γλυπτική σειρά (Λεπτομέρεια), 2018-2020
μεικτά υλικά, διαστάσεις μεταβλητές
studio view



Beauty Temple, εικαστική εγκατάσταση σε συνεργασία με την Επιφώνη Βενέτη
(Λεπτομέρεια από την προσωπική μου συλλογή), 2019
μικτά υλικά, διαστάσεις μεταβλητές
Στοδ 42, Αθήνα



24h Sing Song, εικαστική εγκατάσταση σε συνεργασία με την Επιφύλη Βερένη (Δεττομέρεια από την Προσωπική μου Συλλογή), 2018
Μικτά υλικά, διαστάσεις μεταβλητές
Κήπος Βίλας Ιόλα, Αθήνα

Let The Party Begin: Χρονικότητα 1

Η αισθητική προσέγγιση της γιορτής μέσα από τη σύμμιξη ετερόκλητων στοιχείων ως εορταστική θυσιαστική ατμόσφαιρα αντι-γιορτής. Ψευδαισθησιακά στοιχεία συνοδεύουν το momentum, όπως το πάγωμα του χρόνου (στην κατάσταση μέθης “νεκρώνεται” ο χρόνος), δροσερά ποτά, απεριτίφ και coctails, περίτεχνα στολισμένα.



New Age Ambrosia Cocktail, γλυπτική σειρά (λεπτομέρεια), 2019-2020
μικτά υλικά, διαστάσεις μεταβλητές
studio view



Ela N' Agapithoume, Darling, εικαστική εγκατάσταση (λεπτομέρεια), 2019
μικτά υλικά, διαστάσεις μεταβλητές
από την ομαδική έκθεση Let's Supper, Mr. Iolas / Resurrection RE
Βίνα Ιόλα, Αθήνα



Είδη Ν' Agapithoume, Darling, εικαστική εγκατάσταση (Λεπτομέρεια), 2019
Μεϊκρά υλικά, διαστάσεις μεταβλητές
από την ομαδική έκθεση Let's Supper, Mr. Iolas / Resurrection RE
Βίλα Ιόλα, Αθήνα

One-Night Stand: Χρονικότητα 2

Η ηδονή ή απόλαυση εξατομικεύεται και βιώνεται σύμφωνα με τον Z. Bauman μέσα από την αισθησιοσυλλεκτική αντίληψη του εαυτού. Συλλέγοντας εμπειρίες και ζώντας το παρόν εξασφαλίζω την επόμενη μέρα. Η χοϊκή εμπειρία της βραχύβια χαράς μεταπλάθεται χιουμοριστικά μέσα από την καταστασιακή σκηνοθεσία ενός περασμένου μεγαλείου. Η ματαιότητα οφείλει να είναι grande· plus grande vanité.



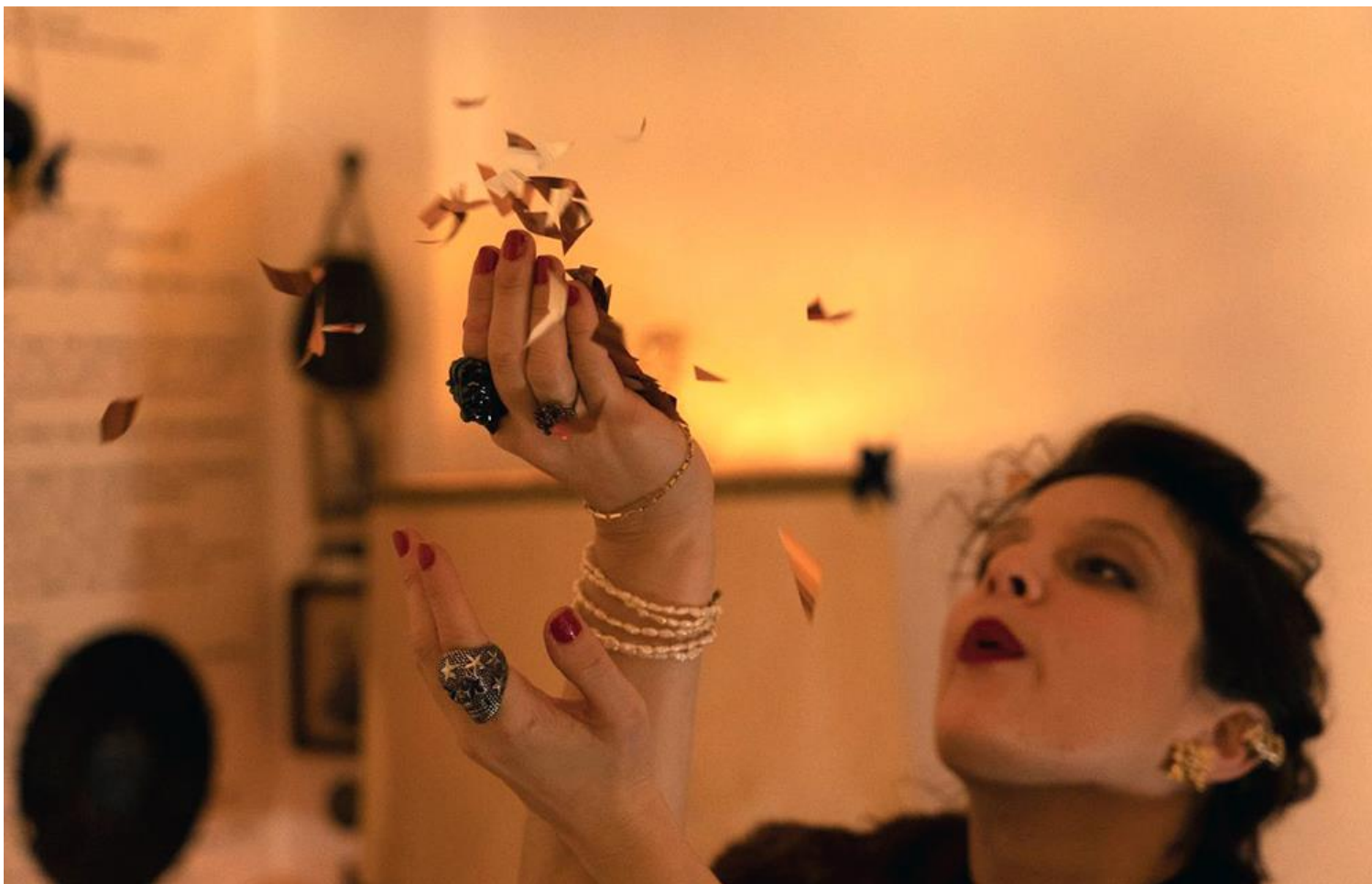
ΟΜΩ, Den Ihe Agari Poul Zoume Aka Mikros Titanikos,
εικαστική εγκατάσταση (Λεπτομέρεια), 2020
μικτά υλικά, διαστάσεις μεταβλητές
από την ομαδική έκθεση The Love Boat
Πάρκινγκ Απορριμματοφόρων Δήμου Αθηναίων, Αθήνα



OMG, Den Ine Agapi Auto Pou Zoume Aka Mikros Titanikos,
βικαστική εγκατάσταση (Λεπτομέρεια), 2020
μεικτά υλικά, διαστάσεις μεταβλητές
από την ομαδική έκθεση The Love Boat
Πάρκινγκ Απορριμματοφόρων Δήμου Αθηναίων, Αθήνα

Hungover & After-Party Depression: Χρονικότητα 1 συν 2

Το εφήμερο της απόλαυσης επιβεβαιώνει την αισθητηριακή ματαιότητα και τον φόβο του θανάτου. Ταυτόχρονα, αποδεικνύει την ιερότητα της στιγμής, καθώς η αξία της είναι ανεκτίμητη. Τουλάχιστον περάσαμε καλά.



[Tha Ta Spasoume, Kyr Stefane](#),
εικαστική εγκατάσταση (λεπτομέρεια) και performance, 2020
μικτά υλικά, διαστάσεις μεταβλητές
από την ομαδική έκθεση Pai O Palios O Chronos 2020 Remix,
online event μέσω του fb και του Radio Μπουκουρας



Tha Ta Spasoume, Kyr Stefane,
εικαστική εγκατάσταση (Αετροπέβια) και performance, 2020
μικτά υλικά, διαστάσεις μεταβλητές
από την ομάδα της έκθεσης Παί Ο Παλιός Ο Χρόνος 2020 Remix,
online event μέσω του fb και του Radio Μπουκουράς

Βιβλιογραφία

- Adorno Theodor W., *Αισθητική Θεωρία*, μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000.
- Adorno T. & Horkheimer M., *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, μτφ. Λ. Αναγνώστου, Νήσος, 1996.
- Adorno Theodor W., *Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας*, μτφ. Λ. Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1989.
- Agamben Giorgio, *Βεβηλώσεις*, μτφ. Π. Τσιάμουρας, Άγρα, Αθήνα 2006.
- Agamben Giorgio, *Πλάτος και Ιησούς*, μτφ. Δ. Λαμπαδά, εκδ. Του Εικοστού Αιώνα, 2016.
- Agamben Giorgio, *Homo Sacer*, μτφ. Π. Τσιαμούρας, Έρμα, 2018.
- Alexandrova Alena, *Breaking Resemblance: The Role of Religious Motifs in Contemporary Art*, Fordham University Press, 2017.
- Anderson Benedict, *Οι Φαντασιακές Κοινότητες*, μτφ. Π. Χαντζαρούλα, Νεφέλη, 1997.
- Armstrong Karen, *Η ιστορία του Θεού*, μτφ. Φ. Τερζάκης, Φιλίστωρ, 2002.
- Argan Giulio Carlo, *Η μοντέρνα τέχνη 1770 – 1970*, μτφ. Λ. Παπαδημήτρη & Μ. Σπυριδοπούλου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2014.
- Artaud Antonin, *Σκατά στο Πνεύμα*, μτφ. Αλ. Ζήτα. Discordia, 1997.
- Auge Marc, *Για μια ανθρωπολογία των σύγχρονων κόσμων*, μτφ. Ε. Ρίκου, Αλεξάνδρεια, 1999.
- Badiou Alain, *Δοκίμιο για τη συνείδηση του Κακού*, μτφ. Σκολίδης και Μπομπας, Scripta, 1998.
- Barthes Roland, *Μυθολογίες*, μτφ. Κ.Χατζηδήμου, Κέδρος, 2007.
- Bataille Georges, *Ο Ερωτισμός*, μτφ. Κ. Παπαγιώτη, 'Ινδικτος, 2006.
- Baudrillard Jean, *Η Καταναλωτική Κοινωνία*, μτφ. Β. Τομανάς, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 2005.
- Bauman Zygmund, Carlo Bordoni, *Η Νεωτερικότητα σε Κρίση*, Ύψιλον/Βιβλία, 2016.
- Bauman Zygmunt, *Ρευστός φόβος*, μτφ. Γιώργος Καράμπελας, Πολύτροπον, 2007.
- Beardsley Monroe Curtis, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφ. Κούρτοβικ Δημοσθένης, Νεφέλη, 1989.

- Beaton Roderick, *Η ιδέα του έθνους στην ελληνική λογοτεχνία*, Παν/κές εκδόσεις Κρήτης, 2016.
- Benjamin Walter, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, μτφ. Φ. Τερζάκης, Επέκεινα, 2013.
- Benjamin Walter, *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφ. Δ. Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα, 1978.
- Berdyaev Nikolai, *Βασίλειο του πνεύματος και βασίλειο του Καίσαρα*; μτφ. Β. Γιούλτσης, Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη, 2002.
- Berdyaev Nikolai, *Το πνεύμα του Ντοστογιέφκι*, μτφ. Ν. Ματσούκα, Πουρνάρα, 1999.
- Berger Peter, *The Many Altars of Modernity: Toward a Paradigm for Religion in a Pluralist Age*, Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2014.
- Berger Peter, *The desecularization of the world: resurgent religion and world politics*. Washington, D.C.: Ethics and Public Policy Center, 1999.
- Bergson Henri, *Το γέλιο, Δοκίμιο για τη σημασία του κωμικού*, μτφ. Βασίλης Τομανάς, Εξάντας, 1996.
- Besterman Theodore, «Ορθός Λόγος και Πρόοδος», Εποχές, τ. 5, Σεπτέμβριος 1965.
- Bishop Claire, *Installation Art*, Tate Publishing, 2011
- Bloch Ernst, *Ο αθεϊσμός στον χριστιανισμό. Για τη θρησκεία της Εξόδου και της Βασιλείας*, μτφ. Π. Γιατζάκης, Άρτος Ζωής, 2019.
- Brantlinger Patrick, *Άρτος και θεάματα, θεωρίες για τη μαζική κουλτούρα ως κοινωνική παρακμή*. Νησίδες, Αθήνα, 1999.
- Burkert Walter, *Η δημιουργία του Ιερού*, μτφ. Ε. Μαργέλη, Ενάλιος, 2017.
- Burkert Walter, *Ελληνική μυθολογία και τελετουργία*, μτφ. Η. Ανδρεάδη, ΜΙΕΤ, 1997.
- Anderson Cameron J., Sandra Bowden, *Faith and Vision: Twenty-five Years of Christians in the Visual Arts*, Square Halo Books, 2005.
- Camus Albert, *Ο Επαναστατημένος Άνθρωπος*, μτφ. Δ. Καρακίτσου, Ν. Κασαμπαλόγλου, Μ. Ρομπλέν, Πατάκης, 2013.
- Clément Olivier-Maurice t, «Με αφορμή το κάλλος», συλλογικό έργο *Περι ύλης και Τέχνης*, Δωδώνη, 1971.
- Clement Olivier-Maurice, *Η θεολογία μετά τον "θάνατο του Θεού"*, Αθήνα, 1973.

Ψηφιοποιημένο βιβλίο:

<https://www.imdlibrary.gr/index.php/el/component/flippingbook/book/73-clement-olivier-i-theologia-meta-ton-thanato-tou-theoy/2-books?Itemid=435> (24/02/2021).

Corey Robin, *Φόβος: Η ιστορία μιας πολιτικής ιδέας*, μτφ. Ι. Πεντάζου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2010.

Colpe Carsten, "The sacred and the profane", in M. Eliade (ed.) *Encyclopedia of Religion*, vol. 12. Collier-Macmillan, New York, 1987.

Douglas Davies, *Θάνατος: μια σύντομη ιστορία*, μτφ. Φ. Ανδρεάδη, Αθήνα, Πολύτροπον, 2007.

Douglas Mary, *Καθαρότητα και κίνδυνος. Μια ανάλυση των εννοιών της μιαιρότητας και του ταμπού*, μτφ. Α. Χατζούδη, Πολύτροπον, 2006.

Diel Paul, *Ο Συμβολισμός στην Ελληνική Μυθολογία*, μτφ. Ι. Ράλλη Χατζηνικολή, Αθήνα 1980.

Davie Grace, *Κοινωνιολογία της Θρησκείας*, μτφ. Ε. Λιλιού, Κριτική, 2010.

Eco Umberto, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Fischer, Frankfurt, 1986.

E. Eidinow, J. Kindt, R. Osborne (επ.), *Theologies of Ancient Greek Religion*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 2016.

Eliade Mircea, *Το Ιερό και το Βέβηλο*, μτφ. Ν. Δεληβοριάς, Αρσενίδη, 2002.

Eliade Mircea, *Εικόνες και Σύμβολα*, μτφ. Α. Νίκας, Αρσενίδης, 1994.

Eliade Mircea, *Πραγματεία πάνω στην Ιστορία των Θρησκειών*, μτφ., Έ. Τσούτη, Χατζηνικολή, Αθήνα 1981.

Elwell J. Sage, *Crisis of Transcendence: A Theology of Digital Art and Culture*, Lexington Books, 2010.

Endokimov Paul, *Η Γυναίκα και η Σωτηρία του Κόσμου*, μτφ. Ν. Ματσούκα, Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη 1992.

Endokimov Paul, *Η τέχνη της εικόνας, Θεολογία της Ωραιότητας*. Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη, σ.1980.

Endokimov Paul, «Η Ορθοδοξία», μτφ. Α. Μουρτζόπουλος. Δημοσιεύθηκε στο περιοδικό «Πειραϊκή Εκκλησία», τ. 278, Φεβρουάριος 2016.

- Farley Edward, *Deep Symbols, Their Postmodern Effacement and Reclamation*, Trinity Press International 1996.
- Florofsky Georges, *Οι δρόμοι της Ρωσικής Θεολογίας*, μτφ. Ε. Γιούλτση, Πουρνάρας, 1986.
- Florofsky Georges, *Aspects of Church History in Collected Works of Georges Florovsky*, 8 vols. Massachusetts: Nordland Publishing Company, 1975.
- Furst Lilian, Peter Skrine, *Η γλώσσα της κριτικής*, μτφ. Λία Μεγάλου, Νατουραλισμός, Ερμής, Αθήνα, 1972.
- Fontana David, *Τι σημαίνουν τα σύμβολα*, μτφ. Μ. Νομικός, Ισόρροπον, 2006.
- Freeland Cynthia, *Μα είναι αυτό τέχνη;* μτφ. Μ Αλμπάνη, Πλέθρον.
- Foucault Paul-Michel, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφ. Τ. Μπέτζελος, Πλέθρον, 2012.
- Gauchet, Marcel, *Η απομάγευση του κόσμου, μια πολιτική ιστορία της θρησκείας*, μτφ. Άντα Κλαμπατσέα, Πατάκη, 2000.
- Gedo Andras, «Το τέλος της μεταφυσικής εποχής», *Ουτοπία: διμηνιαία έκδοση θεωρίας και πολιτισμού*, τ. 39, 2000.
- Giddens Antony, *Ο κόσμος των ραγδαίων αλλαγών. Πώς επιδρά η παγκοσμιοποίηση στη ζωή μας*, μτφ. Κ. Γεώργας, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2001.
- Giddens Antony, *Οι Συνέπειες της Νεωτερικότητας*, μτφ. Γ. Μερτίκας, Κριτική, Αθήνα, 2001.
- Gimbutas Marija, Joseph Campbell, *The Language of the Goddess*, New York 1989.
- Girard Rene, *Η βία και το Ιερό, Το εξιλαστήριο θύμα*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Πλέθρον, 2017.
- Girard Rene, *Η αρχαία οδός των ασεβών*, μτφ. Λ. Θεοδωρακόπουλος, Εξάντας, 1991.
- Goldin Amy, “Patterns, Grids and Painting” *Artforum*, 1975.
- Guerin Michel, *Τι είναι έργο;*, μτφ. Β. Μπιτσιώρης, Εστία, Αθήνα, 1994.
- Le Guin Ursula, *A Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader & the Imagination*, Shambhala, 2004.
- Haar Michel, *Το έργο τέχνης. Δοκίμιο για την οντολογία των έργων*, μτφ. Π. Ανδρικόπουλος, Scripta, Αθήνα 1998.
- Hart Kevin, *Postmodernism, a beginner’s guide*, Oneworld, Oxford, 2004.

- Harvey David, *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας, Διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*, μτφ. Ε. Αστερίου, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2009.
- Heller Agnes, *A Theory of Modernity*, Blackwell, Oxford, 1999.
- Heller Agnes, *Επανάσταση και καθημερινή ζωή*, μτφ. Α. Τσέλιος, Οδυσσεάς, Αθήνα, 1983.
- Hill Stuart, Bram Gieben, *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας*, μτφ. Θανάσης Τσακίρης, Σαββάλας, 2003.
- Harrison Jane Ellen, *Η Ορφική Φιλοσοφία, Προλεγόμενα στη μελέτη της ελληνικής θρησκείας*, μτφ. Ε. Παπαδοπούλου, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 1995.
- Heidegger Martin, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφ. Γ. Τζαβάρα, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα, 1986.
- Hemming Laurence Paul, *Postmodernity's Transcending: Devaluing God, Hymns Ancient and Modern Ltd*, London, 2005.
- Hobsbawm Eric, *Η εποχή των άκρων: ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914- 1991*, μτφ. Β. Καπεταγιάννης, Θεμέλιο, Αθήνα, 2010.
- Hobsbawm Eric, *Η επινόηση της παράδοσης*, μτφ. Θ. Αθανασίου, Θεμέλιο, Αθήνα 2004.
- Hood Max Horkheimer, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, μτφ. Ζήσης Σαρίκας, Ύψιλον, 1984.
- James William, *Οι Παραλλαγές της Θρησκευτικής Εμπειρίας*, μτφ. Β. Τομανάς, τόμοι Α, Β, Printa, Αθήνα, 1999.
- Jameson Fredrick, *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτική του ύστερου καπιταλισμού*, μτφ. Γ. Βάρσος, Νεφέλη, Αθήνα 1999.
- Jaffe Aniela, C.G., *Jung: Λόγος και Εικόνα*, μτφ. Κ. Ζάρρας, Ιάμβλιχος, 2003.
- Jarpe Anselm, *Το τέλος της τέχνης στον Αντορνο και τον Ντεμπωρ*, μτφ. Λ. Γυίοκα, Εκδόσεις των ξένων, Θεσσαλονίκη, 2007.
- Jung Carl, *Το Φιλοσοφικό Δέντρο*, μτφ. Α. Βαγενάς, Αναγνωστίδη, Αθήνα.
- Jung Carl, *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*, Αρσενίδης, 1964.
- Kandinsky Wassily, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μτφ. Μ. Παράσχης, Νεφέλη, 1981.
- Krauss Rosalind, *The Originality of the Avant – Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge and London, MIT Press, 1985.

Kepel Gilles, *Η επιστροφή του Θεού. Ισλαμικά, χριστιανικά, εβραϊκά κινήματα στην επανάκτηση του κόσμου*, μτφ. Γ. Φασουλάκης, Λιβάνη, Αθήνα, 1992.

Kierkegaard Søren, *Φόβος και Τρόμος*, μτφ. Άννα Σολωμού, Νεφέλη, Αθήνα, 1980.

Kurtz Donna & Boardman John, *Έθιμα ταφής στον αρχαίο ελληνικό κόσμο*, μτφ. Ο. Βιζυηνού – Θ. Ξένος, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1994.

Liddell H., Scott R., *Μέγα Λεξικόν της ελληνικής γλώσσης*, μτφ. Ξ. Π. Μόσχου, Τ. 4, Σιδέρης, Αθήνα.

Löwy Michael, Robert Sayre, *Εξέγερση και Μελαγχολία, Ο Ρομαντισμός στους Αντίποδες της Νεωτερικότητας*, μτφ. Δ. Καββαδία, Εναλλακτικές Εκδόσεις.

Lunardi Soraya, Δημήτρης Χριστόπουλος, Δημήτρης Δημούλης, «Όρια της ελευθερίας της τέχνης και του φιλελευθερισμού», *Θέσεις* - τριμηνιαία επιθεώρηση, Τεύχος 113, 2010.

Malevich Kazimir, *Γραπτά*, μτφ., Δ. Χορόσκελης, Βάνιας, 1992.

Mauss Marcel, *Το δώρο. Μορφές και λειτουργίες της ανταλλαγής στις αρχαίες κοινωνίες*, μτφ. Ά. Σταματοπούλου-Παραδέλλη, Καστανιώτης, Αθήνα, 1999.

Martin James Alfred, *Beauty and holiness. The dialogue between aesthetics and religion*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1990.

Meijl Van Toon, "Culture and Identity in Anthropology: Reflections on 'Unity' and 'Uncertainty' in the diological self" στο *International Journal for Biological Science*, Vol. 3, No. 1, 2008.

Morrison Paul, *The poetics of Fascism, Ezra Pound, T. S. Eliot, Paul de man*, New York, Oxford Oxford University press, 1996.

Nichols Aidan, *"The art of God Incarnate. Theology and image in Christian tradition"*, Darton, Longman and Todd, London, 1980.

Nilsson Martin, *Ελληνική Λαϊκή Θρησκεία*, μτφ. Ι. Θ. Κακριδής, σειρά Η Βιβλιοθήκη του Φιλολόγου, Αθήνα, 1979.

Nietzsche Friedrich., A. Schopenhauer, *Εκλεκτά έργα, Ευρωπαϊκός Μηδενισμός, Έρωτας και Ζωή, Άνθρωπος και Κοινωνία*, μτφ. Ι. Ζερβού, Βιβλιοθήκη για όλους, 1964.

Nietzsche Friedrich, *Πέρα από το καλό και το κακό*, μτφ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικόν, Θεσσαλονίκη, 2012.

Nietzsche Friedrich, *Η χαρούμενη επιστήμη*, μτφ. Ζ. Σαρίκας, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 2004.

- Otto Rudolf, *To Ιερόν*, μτφ. Ε. Λαδιά, Αρμός, 2019.
- Ouspensky Léonid Alexandrovich, *Η θεολογία της εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, μτφ. Σ. Μαρίνης, Αρμός, Αθήνα, 1998.
- Plate Brent, *Blasphemy: Art that Offends*, Black Dog, University of Michigan, 2006.
- Percy Martyn, Rogan Taylor, "Something for the weekend, sir? Leisure, ecstasy and identity in football and contemporary religion", *Leisure Studies*, 16: 37-49, 1997.
- Ricoer Paul, *Λόγος και σύμβολο*, μτφ. Μ. Παντζάρα, Αρμός, 2002.
- Sandel *Δικαιοσύνη: Τι είναι το σωστό;* μτφ. Αλεξάνδρα Κιουπκιόλη, Πόλις, 2011.
- Sontag Susan, *Η Αισθητική της Σιωπής*, μτφ. Νανά Ησαΐα, Εγνατία, Αθήνα, 1983.
- Schmemmann Alexander, *Για να ζήσει ο κόσμος*, μτφ. Ζ. Λορεντζάτος, Δομός, 1992.
- Schmemmann Alexander, *Μεγάλη Σαρακοστή, Πορεία προς το Πάσχα*, μτφ. Γκανούρη Ελένη, Ακρίτας, 1999.
- Schmemmann Alexander, *Η Λειτουργική Αναγέννηση και η Ορθόδοξη Εκκλησία*, μτφ. Νίκος Χριστοδούλου, Σηματωρός, 1989.
- Schmemmann Alexander, *Introduction to Liturgical Theology, Evkharistya*, American Orthodox Press, 1966.
- Schmemmann Alexander, *Ημερολόγιο 1973-1983*, μτφ. Ιωσήφ Ροηλίδης, Ακρίτας, 2002.
- Schulz Norberg Christian, *Genius loci: Το πνεύμα του τόπου, για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, μτφ. Μ. Φραγκόπουλος, Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα, 2009.
- Sherrard Philip, *Το Ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, μτφ. Ι. Ροηλίδης, Ακρίτας, 1994.
- Shestov Lev, *Στους αντίποδες του ορθολογισμού*, μτφ. Μαρία Παπαδοπούλου, Printa, Αθήνα, 2005.
- Stark Rodney, *Η εξάπλωση του Χριστιανισμού*, μτφ. Μ. Λουκά, Άρτος Ζωής, 2005.
- Steiner Rudolf, *Ο κόσμος των μελισσών*, μτφ. Β. Καλοζούμη- Γ. Κατραμάδος, ETRA, 2020.
- Szasz Thomas, *Η Βιομηχανία της Τρέλας*, μτφ. Κ. Γρίβας, Εκδοτική, 2006.
- Spineto Natale, *Τα σύμβολα στην ιστορία του ανθρώπου*, μτφ. Δ. Παπαβασιλείου, Κυβέλη, 2002.

- Tacha Athena, *Vulnerability: New fashions*, Fraklin Furnace, New York, April – May, 1994.
- Tarkovsky Andrei, *Σμιλεύοντας τον χρόνο*, μτφ. Σ. Βελέντζας, Νεφέλη, 1987.
- Tarkovsky Andrei, *Μαρτυρολόγιο*, μτφ. Α. Ίσαρης, Νεφέλη, 1990
- Taylor Brandon, “*Modernism, Post-modernism, Realism: A Critical Perspective for Art,*”
Winchester, MA: Allen & Unwin, 1987.
- Todorov Tzvetan, *Προς υπεράσπιση του διαφωτισμού*, μτφ. Κική Καψαμπέλη, Θύραθεν, Θεσσαλονίκη, 2011.
- Travers Martin, «Εισαγωγή στην Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία», *Από τον Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2005.
- Tillich Paul, *Theology of Culture*, (edit. Robert C. Kimball), Oxford University Press, New York, 1959.
- Tillich Paul, “The Religious Symbol”, in Dillistone, FN (ed), *Myth and Symbol*, SPCK, Λονδίνο 1966.
- Vattimo Gianni, *Θάνατος ή παρακμή της τέχνης*, μτφ. Τ. Ιωάννου, Principia, 2012.
- Vernant Jean-Pierre, *Μύθος και θρησκεία στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Μ. Γίωση, Σμίλη, Αθήνα 2000.
- Warner M., & J. Vanantwerpen, Craig Calhoun (ed.), *Varieties of Secularism in a Secular Age*, President and Fellows of Harvard College, Cambridge, MA 2010.
- Weber Max, *Η προτεσταντική ηθική και το Πνεύμα του Καπιταλισμού*, μτφ. Μ. Κυπραίος, Gutenberg, Αθήνα, 2006.
- Weil Simone, *Το πρόσωπο και το Ιερό*, μτφ. Σ. Ζουμπουλάκης, Πόλις, 2018.
- Weil Simone, *Η Ιλιάδα το ποίημα της βίας*, μτφ. Ε. Κουλιζάκη, Στερέωμα, 2019.
- White Lynn, “The Historical Roots of Our Ecological Crisis”, *Science*, No 155, Washington, 1967.
- Αγγελής Δημήτρης, «Η πρόσληψη των νεορθοδόξων από τα περιοδικά λόγου και στοχασμού», Πρακτικά στο Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών Θεσσαλονίκη, επιμ. Κ. Δημάδης, 2-5 Οκτωβρίου 2014.

Αδαμοπούλου Αρετή, «Τέχνη και εθνική ταυτότητα στην Ελλάδα στη δεκαετία του 1960» στο Δασκαλοθανάσης Νίκος (επ.), *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας. Β ΄Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης*, Νεφέλη, Αθήνα 2008.

Αδαμοπούλου Αρετή, *Ελληνική Μεταπολεμική Τέχνη. Εικαστικές παρεμβάσεις στο χώρο*, University Studio Press 2000.

Αλεξίου Πόπη (επιμ.), Συγκεντρωτικός τόμος, *Για τον Νίκο Αλεξίου*, Κείμενα, Αθήνα, 2019, (έκδοση εκτός εμπορίου).

Αρεοπαγίτη Διονυσίου, *Περι Μυστικής Θεολογίας*, επιμ. V. Lossky, μτφ. Σ. Γουνελάς, Αρμός, 2002.

Αρεοπαγίτη Διονυσίου, *Περί της Ουράνιας Ιεραρχίας*, μτφ. Ι. Σακαλής, τ. Α΄, Πουρναράς, Θεσσαλονίκη, 2000.

Αρτινός Αποστόλης, «Σιμόν Βέλ: Η ανυποχώρητη πίστη», *Αυγή*, 24.07.17.

Ανδρέοπουλος Χαράλαμπος, *Η Εκκλησία κατά τη δικτατορία 1967-1974, Ιστορική και νομοκανονική προσέγγιση*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2017.

Αξελός Κώστας, *Η μοίρα της σύγχρονης Ελλάδας*, μτφ. Κ. Δασκαλάκη, Νεφέλη, 2010.

Αγίου Αυγουστίνου, *Εξομολογήσεις*, εισ. Φ. Αμπατζοπούλου, Πατάκη, Αθήνα, 1997.

Αρβανιτοπούλου Μαρίκα, «Μ. Σπηλιόπουλος, Μαθήματα Πατριδογνωσίας», *τύπος της Κυριακής*, Απρίλιος, 1997.

Αρχιεπισκόπου Αλβανίας Αναστασίου Γιαννουλάτος, *Ίχνη από την αναζήτηση του υπερβατικού*, Ακρίτας, 2000.

Ανδριώτης Νικόλαος, *Ετυμολογικό λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*, Ίδρυμα Τριανταφυλλίδη, 2001.

Α. Ασημάκη Ι. Καμαριανός & Γ. Κουστουράκης, «Οι έννοιες της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας και η σχέση τους με την γνώση: Μία κοινωνιολογική προσέγγιση», *Το βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*, Τόμος ΙΕ΄, τεύχος 60, Πάτρα, 2011.

Μ. Αυγερίδης, Έ. Γαζή και Κ. Κορνέτης (επ.), *Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Θεμέλιο, 2015.

Βακαλό Ελένη, *Η φυσιγνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, Μετά την αφαίρεση*, Κέδρος, Αθήνα 1985.

- Βακαλό Ελένη, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, Ο μύθος της ελληνικότητας*, Κέδρος, Αθήνα 1983.
- Βαλαωρίτης Νάσος, *Μοντερνισμός, Πρωτοπορία και Πάλι*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1997.
- Βαμβακάς Βασίλης, Παναγής Παναγιωτόπουλος, *Η Ελλάδα στη Δεκαετία του '80*, Επίκεντρο, 2014.
- Βλαχόπουλος Σπυρίδων, *Η ελευθερία ης Τέχνης: τα όρια ενός ανεπιφύλακτου δικαιώματος*, ΔτΑ. 1999.
- Βασιλειάδης Πέτρος, *Lex Orandi. Λειτουργική θεολογία και λειτουργική αναγέννηση*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2005.
- Βασιλειάδης Πέτρος, *Η αποστολή της Εκκλησίας κατά τη μετανεωτερικότητα, Σύναξη*, τ.78., 2001.
- Βρύζας Κωνσταντίνος, *Παγκόσμια επικοινωνία και πολιτιστικές ταυτότητες*, Gutenberg, Αθήνα, 1997.
- Βαρβούνης Μανώλης, *Παραδοσιακή Θρησκευτική Συμπεριφορά και Θρησκευτική Λαογραφία*, Οδυσσέας, 1995.
- Βαρβούνης Μανώλης, *Νεωτερική Ελληνική θρησκευτικότητα, Συναγωγή μελετών θρησκευτική λαογραφίας*, Μπαρμπουνάκη, 2014.
- Βεΐκου Θεόφιλου, *Nietzsche: Μεταφυσική της Τέχνης*, ΑΠΘ, Θεσ/νίκη, 1970.
- Βελώνης Κωστής, *Για μια αρχιτεκτονική του πλέγματος στο έργο της Μπίας Ντάβου*, *kaput art magazine*, 2010-11-06.
- Γαϊτάνης Βασίλειος, *Homo Mediator και Homo Theologus*, Γρηγόρη, 2008.
- Γεωργίου Θεόδωρος, *Αισθητική θεωρία και μοντέρνα τέχνη*, futura, 2003.
- Γιαγκαζόγλου Σταύρος, *Στο Μεταίχμιο της Θεολογίας, Δοκίμια για τον διάλογο θεολογίας και πολιτισμού*, Δομος, 2018.
- Γιαννουλόπουλος Γιώργος, *Διαβάζοντας τον Μακρυγιάννη: Η κατασκευή ενός μύθου από τον Βλαχογιάννη, τον Θεοτοκά, τον Σεφέρη και τον Λορεντζάτο*, Πόλις, Αθήνα, 2003.
- Γιανναράς Χρήστος, *Καταφύγιο Ιδεών*, Ίκαρος, Αθήνα 1987.

Γουσίδης Αλέξανδρος, *Η περίπτωση της αδελφότητας θεολόγων η "Ζωή": Κοινωνιολογική προσέγγιση*, Πουρναράς, Θεσσαλονίκη, 1993.

Βασίλειος Γιούλτσης, *Κοινωνιολογία της Θρησκείας*, Πουρναράς, Θεσσαλονίκη 2002.

Γιαγκάζογλου Σταύρος, *Νεωτερικότητα και Ιστορία, Ευθύνη*, τ. 436, Απρίλιος 2008.

Γρυντάκη Γκέλυ, «Αναζητώντας την ελληνικότητα: Μια ματιά στην παρουσία της χώρας μας στην Μπιενάλε Τέχνης της Βενετίας τον 21ο αιώνα», *Τα Νέα της Τέχνης*, No. 250, Ιούλιος-Σεπτέμβριος, 2020.

Δανιηλοπούλου Όλγα, «Πατριδογνωσία», *The Art magazine*, τ. 5, Μάρτιος, 1994.

Δασκαλοθανάσης Νίκος, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο, από τον 19ο στον 20ο αιώνα*, Άγρα, Αθήνα, 2017.

Δασκαλοθανάσης Νίκος, *Restitutions: 14 κείμενα ιστορίας της τέχνης*, Futura, 2017.

Δασκαλοθανάσης Νίκος, «Σπηλιόπουλος Μάριος: Η ελληνική ιδιαιτερότητα σε αναζήτηση», *The Art magazine*, τ.7, Μάιος, 1994.

Δεμερτζής Νίκος (επιμ.), *Η ελληνική πολιτική κουλτούρα σήμερα*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1995.

Δεμερτζής Νίκος, *Κουλτούρα, Νεωτερικότητα, Πολιτική Κουλτούρα*, Παπαζήση, Αθήνα, 1989.

Δεπάστας Γιώργος Δ., *Προσεγγίσεις ελληνικότητας. Γενιές του '80 και του '90*, Δήμος Αθηναίων Πολιτισμικός Οργανισμός, Αθήνα 1999.

Δημακοπούλου Τζούλια, *Νέες μορφές. 50 χρόνια μετά*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2009.

Διαμαντούρος Νικηφόρος, *Πολιτισμικός Δυισμός Και Πολιτική Αλλαγή Στην Ελλάδα Της Μεταπολίτευσης*, Αλεξάνδρεια, 2000.

Δρακόπουλος, Παναγιώτης (επιμ.), *Η Ιδιοπροσωπία του Νέου Ελληνισμού*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 1999.

Δρίτσας Θεοδωρής, *Χριστιανισμός και εκκοσμίκευση*, ομιλία στον κύκλο: «Θρησκεία στον σύγχρονο κόσμο», Megaron Plus, Αθήνα, 16 /11/ 2014.

Δρίτσας Θ., Μόσχος Δ. και Παπαλεξανδρόπουλος Δ., *Χριστιανισμός και Θρησκευόμενα Β' Γενικού Λυκείου*, Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Εκδόσεων «Διόφαντος», 2011.

Ευριπίδης, *Μήδεια*.

- Ζιάκας Θ. *Η έκλειψη του υποκειμένου. Η κρίση της νεωτερικότητας και η ελληνική παράδοση*, Αθήνα, Δόμος, 1996.
- Ζήκα Φαίη, *Απορία τέχνες και σκέψεις κατεργάζεται*, Άγρα, 2018.
- Ζουμπουλάκης Σταύρος, *Χρυσή Αυγή και Εκκλησία*, Πόλις, 2013.
- Θεοδόσης Γεράσιμος, *Η ελευθερία της τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2000.
- Θεοδωρόπουλος Τάκης, *Εθνικός καρνάβαλος και ιδιοπροσωπεία*, *Καθημερινή*, 06.03.2016.
- Ιλιένκοφ Έβαλντ, *Τεχνοκρατία και ανθρώπινα ιδεώδη στο σοσιαλισμό*, Οδυσσέας, 1976.
- Καϊάφα Ουρανία (επιμ.), *Η εκρηκτική εικοσαετία 1949-1967*, στο Σχολή Μωραΐτη (επ.), *Επιστημονικό συμπόσιο (10-12 Νοεμβρίου 2000)*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2002.
- Καφέτση Άννα (επιμ.) *Κατάλογος έκθεσης, "Σύνοψις 1 – Επικοινωνίες"*, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2000.
- Καφέτση Άννα (επιμ), *Κατάλογος, « Σύνοψις 2, Θεολογίες»*, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2003.
- Καφέτση Άννα, *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία*, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα 1992.
- Καψομένος Ερατοσθένης κ.α., *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στην Ελλάδα του 21ου αιώνα*, Ταξιδευτής, Εντελέχεια, Αθήνα 2006.
- Κολοκοτρώνης Γιάννης, *Νέα Ελληνική Τέχνη 1974-2004*, Ίδρυμα Θρακικής Τέχνης & Παράδοσης.
- Κωτίδης Αντώνης, *Μοντερνισμός και Παράδοση στην ελληνική μεταπολεμική και σύγχρονη τέχνη: Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, 1940-2010*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2012.
- Κακριδής Ι. Θ., *Φως Ελληνικό -Πανεπιστημιακοί Λόγοι*, Αθήνα, 1963.
- Κακριδής Ι. Θ., *Ομηρικές έρευνες*, Εστία, Αθήνα, 1984.
- Καλαϊτζιδης Παντελής, *Ορθοδοξία Και Ελληνισμός Στη Συγχρονη Ελλάδα, Περιπετειες Και Διαδρομες μιας Αμφιλεγομενης Σχέσης*, Ίνδικτος, 2012.

Καλαϊτζήδης Παντελής, Ορθοδοξία και Νεωτερικότητα, Προλεγόμενα, Ι. Μ. Δημητριάδος, Ακαδημία Θεολογικών σπουδών, Ίνδικτος, 2007.

Κάλας Νικόλαος, *Οδός Νικήτα Ράντου*, πρόλογος Οδυσσέα Ελύτη, Αθήνα, Ίκαρος, 1997.

Κούτρας Δημήτρης, Η ουσία του έργου τέχνης κατά Martin Heidegger, στον τ. *Αισθητική και Θεωρία της Τέχνης*, Ελληνική Φιλοσοφική Εταιρεία, Π. Χριστοδουλίδης,(επιμ.), Καρδαμิตσα Αθήνα,1994

Καραγιάννης Μάκης, *Μικρό και αλαζονικό έθνος*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2018.

Κασιούρας Δημήτρης, *Μαρξισμός και νεοορθόδοξοι. Μερικές σκέψεις γύρω από μια συζήτηση*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα,1986.

Πανδή Τ., Σχιζάκης Σ. (επιμ.), Κατάλογος, «Μπία Ντάβου – Αναδρομική», Διεμπειρίες. Ελλάδα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα, 2008.

Καμπουρίδης Χάρης, Ο ζωγραφικός προσεταιρισμός της φύσης, κατάλογος έκθεσης του Σ. Λογοθέτη, *Το τρίτο Μάτι*, Ιανουάριος, 1986.

Καμπουρίδης Χάρης, *Συντέλεια*, τ.2-3, 1991.

Καμπερίδης Λάμπρος, *Οι γάμοι του Ουρανού και της Γης, Μια ανάγνωση του Pound, Blake με οδηγό τον Ζ. Λορεντζάτο*, Γέφυρες, 2003.

Κανελοπούλου Χάρης, *Οι εικαστικές παρεμβάσεις στους δημόσιους χώρους της Αθήνας από το 1950 έως το 2004*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ). Σχολή Φιλοσοφική. Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας. Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης, 2006.

Καραγιάννης Γιώργος, «Χωρισμός Κράτους και Εκκλησίας – Ένα αίτημα των καιρών», *Ημεροδρόμος*, 8.11.2018.

Καστοριάδης Κορνήλιος, *Είμαστε υπεύθυνοι για την ιστορία μας*, Πόλις, 2001.

Καστοριάδης Κορνήλιος, *Η άνοδος της ασημαντότητας*, Ύψιλον,2000.

Καστοριάδης Κορνήλιος, *Χώροι του Ανθρώπου*, μτφ. Ζ. Σαρίκας, Ύψιλον, Αθήνα, 1995.

Καστοριάδης Κορνήλιος, Ντάνιελ Κον και Μπέντιτ, *Από την οικολογία στην αυτονομία*, μτφ. Άλκης Σταύρου, Ράππα, Αθήνα, 1981.

Κονιόρδος Μ. (επιμ.), *Όψεις της Σύγχρονης Ελληνικής και Ευρωπαϊκής Κοινωνίας*, Πάτρα, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2009.

Κολοκοτρώνης Γιάννης, *Νέα Ελληνική Τέχνη, 1974 – 2004*, Ίδρυμα Θρακικής τέχνης και παράδοσης, 2007.

Κονδύλη Παναγιώτης, *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού*, Θεμέλιο, Αθήνα 1991.

Κοντελετζίδου Δωροθέα, *Η ιδέα ως υλικό. Το υλικό ως ιδέα*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2014.

Κουκουλάς Γιάννης, «Η τέχνη είναι ο μόνος τρόπος αντίδρασης», *Γαλέρα*, τ. 17, Φεβρουάριος 2007.

Κόρσος Δημήτριος, «Η ελευθερία της τέχνης, της επιστημονικής ερεύνης και της διαδικασίας και το σχέδιον του νέου Συντάγματος», *Επιθεώρηση Δημοσίου και Διοικητικού δικαίου*, 1975.

Κορωνάκη Αγγελική, «Χάππενινγκ» και «Περιβάλλον», Τρίχες, παλιόρουχα, λινάτσες σε δύο αθηναϊκές εκθέσεις, *Τα Νέα*, 19.06.1974.

Κανατάς Γιάννης, «Μάριος Σπηλιόπουλος, Συνέντευξη», Περιοδική έκδοση του λαογραφικού ομίλου Πολυγύρου, 2002.

Κουτράκου Ν., «Φύση και άνθρωπος στο Βυζάντιο. Αντιλήψεις και ιδεολογήματα». Στο Λεωνίδας Μπαρτζελιώτης, *Άνθρωπος και Φύση*, Διεθνές Κέντρο Φιλοσοφίας και διεπιστημονικής έρευνας, Αθήνα, 1992.

Κρικζώνης Φώτης, *Η τέχνη του κοκτέιλ. Η τέχνη της απόλαυσης*, Καστανιώτης, 2008.

Κωνσταντινίδης Γιάννης, «Η γκαλερί CAN "αγιογραφεί" τον σπουδαίο - και πρόωρα χαμένο - εικαστικό Νίκο Αλεξίου», *Lifo*, 7.10.2016.

Λάζαρης Νίκος, «Μία συνέντευξη του συμπολίτη μας ζωγράφου και γλύπτη Δημήτρη Αληθεινού», *Τα Νέα της Λυκόβρυσης*, τ. 9, Δεκέμβριος 2005.

Λάζος Χρήστος Δ., *Παγανιστικά Έθιμα στον Χριστιανισμό*, Ιάμβλιχος, Αθήνα 2007.

Λαμπράκη-Πλάκα Μ. (επιμ.), Κατάλογος, «Σύγχρονη ελληνική Τέχνη, Τρεις Γενιές Ελλήνων Καλλιτεχνών», Μουσείο Τέχνης του Τελ Αβίβ και Εθνική Πινακοθήκη, 1997.

Λεοντάρης Γιάννης, «Γιά το λευκό στη λογοτεχνία: από τη σιωπή του αναγνώστη στην ανάγνωση της σιωπής», *Πολίτης*, τ. 57:

Λεωνίδας Ν., «Το τρωκτικό της Αλήθειας, η Λογοκρισία και τα τρωκτικά που την υπηρέτησαν κατά την επταετία», *Αντι*, περίοδος Β, τ. 1,7 Σεπτεμβρίου 1974.

Λιγνάδης Τάσος, *Καταρρέω, Δοκίμια για τον σύγχρονο άνθρωπο*, Ακρίτας, Αθήνα, 1996.

Λίποβατς Θάνος, *Προβλήματα πολιτικής ψυχολογίας, Εξάντας*, Αθήνα, 1991.

Λίποβατς Θάνος, «Ορθός Λόγος και Θέληση στον Χριστιανισμό», *Ελληνική Επιθεώρηση Πολιτικής Επιστήμης*, τχ.6, Νοέμβριος 1995.

Λοϊζίδη Νίκη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, Νεφέλη, Αθήνα 1992.

Λοϊζίδη Νίκη, «Η σημειογραφία ενός αδιέξοδου», *7 Ημέρες, Η Καθημερινή*, 6.7. 1997.

Λορεντζάτος Ζήσιμος, «Το Χαμένο Κέντρο», *Μελέτες*, Δόμος, 1994.

Λυδάκης Στέλιος, «Στα όρια της Τέχνης», *Ελεύθερος Κόσμος*, 18.01.1981.

Μάγνης Κωνσταντίνος, «Να δίνεις την καρδιά σου στην Τέχνη», *Πελοπόννησος* 07.07.90

Μακρίδης Βασίλειος, «Η δυτικοευρωπαϊκή εμπειρία στις σχέσεις Εκκλησίας-Κράτους: Πρότυπο προς μίμηση ή παράδειγμα προς αποφυγή για τη σύγχρονη Ελλάδα;», *Αχιλλίου Πόλις, Εξαμηνιαία επιστημονική περιοδική έκδοση της Ι. Μ. Λαρισης και Τύρναβου*, τ. 1, Μάιος 2019.

Μανώλης Γεώργιος, «Από τη θρησκευτικοποίηση του κόσμου, στην εκκλησιολογία του ανθρώπου και της κτίσεως», *Πεμπτουσία*, 31/05/2019.

Μαντζαρίδης Γεώργιος, *Οδοιπορικό θεολογικής ανθρωπολογίας, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου, Άγιον Όρος*, 2005.

Μαντόγλου, *Μνήμες : Ατομικές, συλλογικές, ιστορικές*, Ελληνικά Γράμματα, 2005.

Μαντουλίδης Ευάγγελος, *Ετυμολογικό Λεξικό Αρχαίας Ελληνικής*, Εκπαιδευτήρια Μαντουλίδη, 2009.

Μαραγκού Μαρία, «Η εικόνα της κάτοψης ως άσκηση μνήμης», *Ελευθεροτυπία*, Δευτέρα 3 Μαΐου, 2010.

Μαραγκού Μαρία, «Θάβοντας έργα», *Έθνος*, 17/10/1993.

Μαραγκού Μ. και Παλαιοκρασάς Δ.(επιμ.), Κατάλογος, «Flying Over The Abyss, Η Υπέρβαση Της Άβυσσος», *Ωδείο Αθηνών*, 2016.

Μαρίνος Χριστόφορος, *Στο τέλος του χρόνου. Ο Μεγάλος Κήπος του Νίκου Αλεξίου*, Zoumboulakis Galleries, 2019.

Μαρίνος Χριστόφορος. (επιμ.), Το έργο της επιμέλειας, *ΚΡΙΤΙΚΗ + ΤΕΧΝΗ #4* έκδοση του Ελληνικού Τμήματος της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Τέχνης, τ22, 2011.

- Μαρίνου Διονυσία, «Ποια είναι η ιστορία της χειραψίας; Από σύμβολο συμφωνίας, καθημερινός χαιρετισμός», *Τα Νέα*, 25 Αυγούστου, 2020.
- Ματσούκας Νίκος, *Ο Προτεσταντισμός*, Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη, 1995.
- Ματσούκας Νίκος, *Το πρόβλημα του κακού*, Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη, 1992.
- Μαυροειδή - Λασπά Ηρώ, « Δ. Αληθινός, Οι νέοι ας αντισταθούν βίαια στη βία της εξουσίας», *Η Αυγή της Κυριακής*, 03.11.1985.
- Μοίρα Πολυξένη, “Από τον Προσκυνητή στον Θρησκευτικό τουρίστα. Κοιν/γική προσέγγιση”, *Τουριστική Επιστημονική Επιθεώρηση*, 2004.
- Μοίρα Πολυξένη, “Η παράμετρος της θρησκείας στον πολιτιστικό τουρισμό», *Αγορά Χωρίς Σύνορα*, τ. 13.
- Μόρτογλου Ηλιάννα, «Μάριος Σπηλιόπουλος: Με το χρώμα της ελληνικής γης», *Ριζοσπάστης*, 10.2.1991.
- Μουρίκη Αλεξάνδρα, *Μεταμορφώσεις της Αισθητικής*, Νεφέλη, Αθήνα, 2003.
- Μουτσόπουλος Θανάσης, *Μεγάλη Αναταραχή, 5 Ουτοπίες στο '70, λίγο πριν – λίγο μετά*, Πάτρα, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, 2006.
- Μπαχτσετζής Σωτήρης, *Σύγχρονη τέχνη στην Ελλάδα τον 21ο αιώνα*, Futura, Αθήνα 2006.
- Δημήτριος π. Μπαθρέλλος, *Οι Χριστιανοί στους χρόνους της μετα-εκκοσμίκευσης. Σκέψεις και προτάσεις για τη θέση και τη μαρτυρία της Εκκλησίας στον δημόσιο χώρο*, Εν Πλώ, 2006.
- Μπαμπινιώτης Γιώργος, *Λεξικό Της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, 2019.
- Μπέγζος Μάριος, *Ευρωπαϊκή Φιλοσοφία της Θρησκείας*, Γρηγόρης, Αθήνα 2004.
- Μπέγζος Μάριος (επιμ.), *Θρησκευολογικό Λεξικό*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα. 2000.
- Μπέγζος Μάριος, *Φαινομενολογία της Θρησκείας*, Ελληνικά Γράμματα, 1995.
- Μπέγζος Μάριος, *Ελευθερία ή θρησκεία;* Γρηγόρη, Αθήνα, 1991.
- Μπογιόπουλος Ν., Μηλάκας Δ., *Μια θρησκεία χωρίς απίστους: ποδόσφαιρο*, ΚΨΜ, 2016.
- Μητροπολίτης Περγάμου Ι. Ζηζιούλας Δ. Ιωάννης, *Η Κτίση ως Ευχαριστία*, Ακρίτας, Αθήνα, 1998.

Μητροπολίτης Περγάμου Ι. Ζηζιούλας, «Η παρεξηγημένη αγιότητα», *Εν Εσόπτρω*, τ. 22, Περιοδικό Ιεράς Μητροπόλεως Γορτύνης και Αρκαδίας.

Μητροπολίτης Περγάμου Ι. Ζηζιούλας, *Ελευθερία και ύπαρξη, Η μετάβαση από τον αρχαίο κόσμο στον χριστιανικό*, Δομός, 2018.

Μωυσέως Μερόπη, «Όσο ελέγχουμε τον χρόνο, νιώθουμε αθάνατοι», *Πολίτης της Κυριακής*, 09.10.2011.

Νικολαΐδης Απόστολος *Κριτική Θεολογία, Κοινωνικές Προεκτάσεις του Θεολογικού Προβληματισμού*, Γρηγόρη, Αθήνα, 2002.

Νύσσης Γρηγόριος, *Εις βίον Μωυσέως*, μτφ. Αρχιμανδρίτη Παγκαρατίου Μπρούσαλη, Αποστολική Διακονία, 2011.

Ξένου Ελένη, «Δ. Αληθινός, Κρύβω την αγωνία μου στο χώμα», *Σελίδες*, 17.03.1995.

Ξυδάκης Νίκος, *Παράδοση και Νεωτερικότητα, Η Καθημερινή της Κυριακής*, 07.06.1998.

Παγανός Γιώργος, *Μοντερνισμός και Πρωτοπορίες*, Σαββάλας, Αθήνα, 2003.

Πάλλας Δημήτριος, *Ορθοδοξία και παράδοση, δοκιμή αυτοβιογραφίας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2005.

Πανδή Τίνα, *Μια Αναδρομή, σε ένα Συμβάν, στον κατάλογο της αναδρομικής έκθεσης του καλλιτέχνη στο ΕΜΣΤ*, 2013.

Παπατσώνης Τάκης. Κ., «Καιρός του ποιήσαι: Γιώργου Θεοτοκά, "Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα"», *Η Καθημερινή*, 31, Μαρτίου 1932.

Παπατσώνης Τάκης. Κ., «Ο ένδοξος μας βυζαντινισμός», *Νέα Εστία*, τ. 499, 15/04/1948.

Παπασχάθης Χαράλαμπος, *Εκκλησιαστικό Δίκαιο*, Τεύχος πρώτο, Σάκκουλα, 2003.

Παπαδημητρίου Νίκος, *Ένα μετανεωτερικό requiem, θέματα ευρωπαϊκής φιλοσοφίας, τέχνης και πολιτικής στον 21ο αιώνα*, Gutenberg, 2017.

Παπαθανασίου Θανάσης Ν., *Εικόνα και δημιουργικότητα. Θεολογικό σχόλιο στην εικαστική παρουσία της Εκκλησίας, Σύναξη*, τ. 85, Ιανουάριος - Μάρτιος, 2003.

Παπά Σάνια, «Δώδεκα Έλληνες Δημιουργοί Circulo de Bellas Artes – Παρίσι-Θεσσαλονίκη», Υπουργείο Πολιτισμού – Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών 1991.

Παπαγεωργίου Νίκη, «Η θρησκεία ως δώρο: ερμηνευτικές προσεγγίσεις στο έργο του Marcel Mauss», *Επιστήμη και Κοινωνία*, τ. 21/2009.

Παπαγεωργίου Νίκη, *Μεταμορφώσεις του ιερού, κοινωνιολογία και θρησκεία στο έργο του Marcel Mauss*, Πουρναράς, Θεσσαλονίκη, 2005.

Παπαδάκη Άννα Μαρία, διδακτορική διατριβή, *Η αποκάλυψη του πνεύματος Αποφατική Θεολογία και Αφαιρετική Τέχνη*, Τμήμα Θεολογίας του Α. Π. Θ, 2010.

Παπαδοπούλου Μπία, *Τα χρόνια της αμφισβήτησης, Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα 2005.

Παπανικολάου Μιλτιάδης Μ., *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα: Ζωγραφική και Γλυπτική του 20ού Αιώνα*, Αδάμ, 1999.

Παπανικολάου Μιλτιάδης, «Εικαστικές παρεμβάσεις στη σύγχρονη πόλη», *Καθημερινή*, Κυριακή 21 Ιανουαρίου, 1996.

Πάσχος Παντελής, *Γεροντικό*, Ακρίτα, 1996.

Παπαδόπουλος Αθανάσιος, *Οι λαϊκές περί θανάτου δοξασίες και τα ταφικά έθιμα των Ελλήνων από τον όμηρο μέχρι σήμερα*, Ερωδιός, Θεσσαλονίκη, 2007.

Πατσαλίδης Σάββας, «Μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός: συγκλίσεις και αποκλίσεις, Ουτοπία: διμηνιαία έκδοση θεωρίας και πολιτισμού, 1999.

Περράκης Γιώργος, Νίκος Σκουτέλης, *Αναπαραστάσεις του υπερβατικού. Λεξιλόγιο της μεταφυσικής στον σύγχρονο αρχιτεκτονικό σχεδιασμό*, Εκδόσεις Καπόν, 2016.

Περσελής Εμμανουήλ, *Εξουσία και Θρησκευτική Αγωγή στην Ελλάδα του 19ου αιώνα*, Γρηγόρη, 2011.

Πετσίνη Πηνελόπη Δημήτρης Χριστόπουλος, *Η Λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, 2016.

Πεντζίκης Νίκος Γαβριήλ, *Μητέρα* Θεσσαλονίκη, Κέδρος, Αθήνα, 2008.

Πολίτου Ελένη, Μαρμαρινού, Βίκυ Πάτσιου, *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις-Μετασηματισμοί-Όρια*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2007.

Πούλος Παναγιώτης, *Έννοιες της τέχνης τον 20ο αιώνα*, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

Περεζούς Κώστας, «Zygmunt Bauman, Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της». *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, τ.12, 2004.

Πέτρου Ιωάννης Σ., «Η μαρτυρία της εκκλησίας σε μια εκκοσμικευμένη κοινωνία», 12ο Διαχριστιανικό Συμπόσιο στο Τμήμα Θεολογίας του ΑΠΘ και το Ποντιφικικό Πανεπιστήμιο Antonianum της Ρώμης, Θεσσαλονίκη 30/08-2/09/2011,πρακτικά Συνεδρίου,e-journal Synthesis, vol.2 (2013).

Πέτρου Ιωάννης, *Θρησκεία και Κοινωνία. Κοινωνιολογική ανάλυση των σχέσεων θρησκείας και κοινωνίας στη σύγχρονη πραγματικότητα*, Μπαρμπουνάκης, Θεσσαλονίκη, 2012.

Πλάτωνας, *Συμπόσιο*, επιμ. Η. Ανδρεάδη, Κάκτος, 1992.

Πολυχρονάτου Ελένη, *Έργα τέχνης μεγάλης κλίμακας στον αστικό και φυσικό χώρο: από τη δεκαετία του '60 έως τον 21ο αιώνα*, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2007.

Πορφύριος, *Περί του εν Οδυσσεΐα των νυμφών άντρου, Προς Μαρκέλλαν, Αφορμαί προς τα Νοητά*, μτφ. Α. Μαρίνης, Κάκτος, 2009.

Πρακτικά Θεολογικού Συνεδρίου με θέμα: «Ο Επουράνιος Πατήρ», Ι. Μητρόπολης Θεσσαλονίκης, 1993.

Ραϊνερ Μαρία Ρίλκε, «Από το Βιβλίο των ωρών», μτφ. Δ. Οικονομίδης, *Νέα Εστία*, τ. 807, 15/2/1961.

Ράπτης Κώστας, *Γενική Ιστορία της Ευρώπης. Από τον 6ο έως τον 18 αιώνα*, ΕΑΠ, τ. Α', Πάτρα, 1999.

Ραφαηλίδης Βασίλης, *Στοιχειώδης Αισθητική*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου,1992.

Ρουδομέτωφ Βίκτωρ, Αναστασιάδης Τάσος και Αναγνώστου Ντία, *Ο ορθόδοξος χριστιανισμός στην Ελλάδα του 21ου αιώνα, ο ρόλος της θρησκείας στην κουλτούρα, την εθνική ταυτότητα και την πολιτική*, Επίκεντρο, 2016.

Ρουμπούλα Δήμητρα, «Φυλάκιον μνήμης και δημιουργίας», *Έθνος*, 1994.

Ρωμανός Βασίλης, «Η Μαρξιστική Κριτική της Νεωτερικότητας και το Πρόβλημα της Ορθολογικότητας της Ιστορίας», στο συλλογικό έργο Σ. Μ. Κονιόρδος (επιμ.), *Κοινωνική Σκέψη και Νεωτερικότητα*, Gutenberg, Αθήνα. 2010.

Σαββόπουλος Χάρης, «Γιάννης Μπουτέας, ο μακρόκοσμος και ο μικρόκοσμος του ανθρώπου», *Εικαστικά*, τ.40, Απρίλιος 1985.

Σαρίκας Ζήσης, (επιμ.), *Τέχνη και μαζική κουλτούρα- Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε, Χορκχάμερ*, Ύψιλον Αθήνα, 1984.

Σβορώνος Νίκος, *Το ελληνικό έθνος, Γένεση και διαμόρφωση του νέου Ελληνισμού*, ΠΟΛΙΣ HISTORIA, 2004.

Σεφέρης Γιώργος. *Δοκιμές*, τ. Α', Αθήνα, Ίκαρος, 1999.

Σκαλτσά Ματούλα, Ιωάννου Μαρία, *Αίθουσες τέχνης στην Ελλάδα: Αθήνα, Θεσσαλονίκη 1920-1988*, Άποψη, Αθήνα, 1989.

Σκοπελίτης Στέλιος, «Δ. Αληθινός: Κρύβω στη Γη την τέχνη μου», *Τα Νέα*, 16. 10.1999.

Σούρλας Παύλος, *Η δικτατορία των συνταγματαρχών και η αποκατάσταση της δημοκρατίας*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον κοινοβουλευτισμό και τη δημοκρατία, Αθήνα, 2016.

Σπηλιάδη Βεατρίκη, «Συνομιλία με τον ζωγράφο Δημ. Αληθινό με αφορμή την έκθεσή του στον Δεσμο», *Ελευθεροτυπία*, 01.02.1981.

Σπηλιόπουλος Μάριος, «Η ελληνική ιδιαιτερότητα σε αναζήτηση», *Art Athina*, 1994, τ.7, Μάιος, 1994.

Σταμούλης Χρυσόστομος, «Από την τέχνη της Θεολογίας στη Θεολογία της Τέχνης: Θεολογία και Τέχνη», συλ. *Θεολογία και Τέχνη*, Το Παλίμψηστον, Θεσσαλονίκη, 2000.

Σταμούλης Χρυσόστομος, *Κάλλος το άγιον*, Ακρίτας, Αθήνα, 2004.

Σταυρόπουλος Δημήτριος Β., «Χιτλερική Νεολαία, η αναζωπύρωση της τευτονικής φλόγας», *Περιοδικό Ιστορικά θέματα*, τ. 26.

Στεφανίδης Μάνος, *Κυριάκος Κατζουράκης, Έργα 1963-2013*, Μουσείο Μπενάκη- MILITOS, 2013.

Στρούζα Έφη, Πέντε Έλληνες καλλιτέχνες: η αναζήτηση του Μυστικού κέντρου, *Τέχνη*, τεύχος 1&2, Ιανουάριος, 1990.

Στρούζα Έφη, «Ανάσταση», Υστερόγραφο της Μπίας Ντάβου, *Επενδυτής*, 24.08/1996.

Στρούζα Έφη, Ποιήσεως Τελετή, η Παρασκευή του Μάριου Σπηλιόπουλου, κατ. «Μελισσών Μυστήριο», Artio Gallery, Νοέμβριος, 1991.

Στρούζα Έφη, «Ποιήσεως Τελετή», κατάλογος *Κοπεγχάγη, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης*, 1996.

Σύρου Ισαάκ, *Λόγος 32ος*, τ. 8 Β, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Γρηγόριος Παλαμάς 1991.

Συλλογικό έργο, *Τόποι της λογοτεχνίας*, Επιμ. Μιχάλης Μοδινός, ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, 2015.

Συλλογικό έργο, *Μεταπολίτευση, Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, επιμ. Αυγερίδης, Γάζη, Κορνέτης, Θεμέλιο, 2015.

Σχίζα Μαρίνα, «Προσεγγίσεις: Συνέντευξη με τον ζωγράφο Δ. Αληθινό», ο Φιλελεύθερος, 02.12.1990.

Σχίζα Μαρίνα, «Δημήτρης Αληθινός», *Ο Φιλελεύθερος*, 07. 06. 1998.

Σώκου Ροζίτα, «Πορτραίτα Ελλήνων Καλλιτεχνών, Αχιλλέας Απέργης», *Καθημερινή*, 30-10-1966.

Τζιόβας Δημήτρης, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, 2006.

Τζιοβας Δημήτρης, *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα, Νεωτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Πόλις, 2011.

Τζούμα Άννας, *Εκατό χρόνια νοσταλγίας, Το αυτοβιογραφικό αφήγημα Έθνος*, Μεταίχμιο, 2007

Τζιρτζιλιάκης Γιώργος, *Υπο-νεωτερικότητα και εργασία του πένθους. Η επήρεια της κρίσης στη σύγχρονη ελληνική κουλτούρα*, Καστανιώτης, 2014.

Τσαούσης Δ. (επιμ), *Ελληνισμός -Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και Βιωματικοί Άξονες της Νεοελληνικής Κοινωνίας*, Εστία, 2009.

Τσοπάνης Κωνσταντίνος, *Ο μυστικισμός στις θρησκείες του κόσμου*, Ιάμβλιχος, 2005.

Τραμπούλης Θεόφιλος, *Χωρίς Τίτλο*, Outlook, 2003.

Τριανταφύλλου Σώτη, *Πλουραλισμός, Πολυπολιτισμικότητα, Ενσωμάτωση, Αφομοίωση*, Πατάκη, Αθήνα 2016.

Τσακουράκης Σταύρος, *Θρησκεία κατά τέχνης*, Πόλις, Αθήνα, 2005.

Τσάμης Δημήτριος, *Εισαγωγή στην Πατερική Σκέψη*, Γ' έκδοση, Θεσσαλονίκη, 1990.

Τσιλιμίδου Μαρία, «Η μονή Ιβήρων πάει Βενετία», *Ο κόσμος του Επενδυτή*, 02.06.2007.

Τσουκαλάς Κωνσταντίνος, *Ταξίδι στον Λόγο και την ιστορία*, τ. 1, Πλέθρον, 1996.

Τσουκαλά Κωνσταντίνος ς, ομιλία με θέμα «Μοντερνισμός η ώρα της αποτίμησης». Σειρά διαλέξεων, Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη, *Επίλογος '95*, 1995.

Τσαλίκου Φωτεινή, «Η νηπενθής κοινωνία, η ουτοπία και η ελπίδα», *Το Βήμα*, 3 Μαΐου 2013.

Τσιγκόγλου Σταύρος, *Η Τέχνη στο τέλος του αιώνα, Τα Νέα της Τέχνης*, 2000.

Φιλόθεος π. Φάρος, *Το πένθος, Αρμός*, Αθήνα, 2013.

Φιοραβάντες Βασίλης, *Τέχνη, Πολιτισμός, Παγκοσμιοποίηση*, Παπαζήση, Αθήνα, 2005.

Φιοραβάντες Βασίλης, *Μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός ή προς μια ριζοσπαστική κριτική του μεταμοντερνισμού, Θέσεις*, τ. 27, Απρίλιος- Ιούνιος 1989.

Φωτίου Σπύρος (επιμ.), *Ανάσταση και Ζωή*, Αρμός, Αθήνα, 1996.

Χαραμαμπίδου, Ηγησώ «Ο Δημήτρης Αληθινός δημιουργεί παρεκκλήσια στην Κύπρο», *Πολίτης Της Κυριακής*, 28. 04.2002.

Χατζηνικολάου Νίκος, *Νοήματα της εικόνας*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1994.

Χριστόπουλος Δημήτρης, *Ο Θεός δεν έχει ανάγκη εισαγγελέα - Εκκλησία, Βλασφημία, και Χρυσή Αυγή. Ελληνική Ένωση για τα Δικαιώματα του Ανθρώπου*, Νεφέλη, Αθήνα, 2012.

Χαρίσης Αποστόλης, «Πλευρές της ιδεολογίας της ορθοδοξίας στην Ελλάδα», *ΚΟΜΕΠ*, Τεύχος 4, 2001.

Χατζηαντωνίου Κώστας, *Εθνικισμός και Ελληνικότητα*, Πορθμός, 2003.

Χριστοφόγλου Μ., «1950-1980: Ο Εκσυγχρονισμός της Νεοελληνικής Τέχνης και οι Μεγάλες Διαμάχες», *Αρχαιολογία-Τέχνες*, τχ. 57, Δεκέμβριος, 1995.

Dr. Monica Poalas, Françoise Heitsch (επιμ.), *Κατάλογος, «12 Positions in Contemporary Greek Art»*, Gallery Françoise Heitsch, Munich, 2004

Βασιλείου του Μεγάλου, επισκόπου Καισαρείας, *Εις την Εξαήμερον*, Ομιλία Γ': Περί του στερεώματος PG 29, 51-76 και Ομιλία Η' PG 29, 187-206.

«Ο μνήμες του μέλλοντος, Ο Μ. Σπηλιόπουλος στο ΖΜ», *Θεσσαλονίκη*, Τρίτη 15 Νοεμβρίου, 1994.

Κοροξενίδη Αλεξάνδρα: «Μιλώντας με τον Νίκο Αλεξίου», *Angel Rolling up the Heavens*, 23η Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας, Ελληνική Συμμετοχή, 2005

Διαδικτυακές Πηγές

Agamben Giorgio, «Η ιατρική ως θρησκεία», 13 Μαΐου 2020

[<https://antifono.gr/%ce%b7-%ce%b9%ce%b1%cf%84%cf%81%ce%b9%ce%ba%ce%ae-%cf%89%cf%82-%ce%b8%cf%81%ce%b7%cf%83%ce%ba%ce%b5%ce%af%ce%b1/> (01/01/2021)].

Hilliker Alan, Interview with artists Christo and Jeanne-Claude, 1 January 2017

[<https://www.egonzehnder.com/insight/interview-with-artists-christo-and-jeanne-claude> (02/07/2019)].

Moltmann Jürgen, 'UND DIE BIBEL IST DOCH LINKS', *Der Spiegel*, 30.09.1968

[<https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46056054.html> (01/01/2019)].

Laster Paul, 'Interview with Hermann Nitsch', *ARTPULSE MAGAZINE*

[Ανακτήθηκε, <http://artpulsemagazine.com/i-think-art-is-a-way-of-intensity-interview-with-hermann-nitsch>, (02.02.2021)].

Analyst Team, «Το τέλος των θρησκειών;», *The Analyst*, 25 Δεκεμβρίου 2018

[<https://analyst.gr/2018/12/25/to-telos-ton-thriskion/> (01/01/2020)].

Victor W. Turner, *Betwixt and Between, The Liminal Period in Rites de Passage*, στο *Reader in Comparative Religion*, ed. Lessa, W.A. and E. Y. Vogt, 1972

[<http://hiebertglobalcenter.org/blog/wp-content/uploads/2013/03/Reading-20-Victor-Turner-Betwixt-and-Between.pdf> (01/05/2020)].

Abigail R. Esman, Religion vs Freedom vs Art: Can't They All Just Get Along?, 13.12.2010, *Forbes*

[<https://www.forbes.com/sites/abigaillesman/2010/12/13/national-freedom-vs-religion-vs-art-cant-they-all-just-get-along/#30b0cefc8cfd> (18/0/.2020)].

Bentley Hart David, «Πρέπει οι χριστιανοί να είναι κομμουνιστές;», 2017

[<https://publicorthodoxy.org/2017/12/15/3938/> (02/02/2019)].

Mary Kosut & Lisa Jean Moore, *Bees Making Art: Insect Aesthetics and the Ecological Moment, Humanimalia*, Volume 5, 2014

[<https://www.depauw.edu/humanimalia/issue10/index10.html> (10/09/2019)].

Αντωνιάδου Μαρία, «Ποιοι είναι οι Έλληνες «φονταμενταλιστές», *Το Βήμα*, 25 Νοεμβρίου 2008

[<https://www.tovima.gr/2008/11/25/archive/poioi-einai-oi-ellines-fontamentalistes/> (01/11/2019)].

Ανδρίτσου Γιώργος, «Προστάτες του έθνους και της νεολαίας», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 17.01.2016

[https://www.efsyn.gr/themata/fantasma-tis-istorias/55253_prostates-toy-ethnoys-kai-tis-neotitos (25/11/2019)].

Αρχιμ. Δαμασκηνού Κιαμέτη, Πρωτοσυγκέλλου Ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδος, «Περί των ιερών Εικόνων», 23/3/2013

[http://old.imd.gr/article_print/781 (01/01/2019)].

Βανδώρος Σωτήρης, *Εισαγωγή στις πολιτικές ιδεολογίες*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα, 2015

[<http://hdl.handle.net/11419/4733> (01/11/2019)]

Βονάτσου Παρασκευή, «Δέκα χρόνια από το θάνατο του Αρχιεπισκόπου Χριστόδουλου - Από το «σας πάω» ως τη ρήξη για τις ταυτότητες», Κυριακή 28/01/2018

[<https://www.reader.gr/news/koinonia/deka-hronia-apo-thanato-toy-arhiepiskopoy-hristodoyloy-apo-sas-pao-os-ti-rixi-gia-tis> (01/11/2019)].

Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Η τοξίνη τού Από», *ΝΕΑ*, 19/08/2011

[<https://www.tanea.gr/2011/08/19/lifearts/by-the-book/i-toksini-toy-apo/> (22/09/2019)].

Γιανναράς Χρήστος, «Αποχρωματισμός» και «εκκοσμίκευση», *Η Καθημερινή*, 01.09.2002

[<https://www.kathimerini.gr/689084/opinion/epikairothta/arxeio-monimes-sthles/apoxrwmatismos-kai-ekkosmikeysh> (18/12/2019)].

Γκλαβίνας Γιάννης, «Το προληπτικό «ψαλίδι» του κράτους», *Η εφημερίδα των Συντακτών*, 10.04.2016

[https://www.efsyn.gr/themata/fantasma-tis-istorias/65142_proliptiko-psalidi-toy-kratoys (22/11/2019)].

Δασκαλοπούλου Ντίνα, Κράτος και Εκκλησία, Επικίνδυνες σχέσεις, *ΉΨΙΛΟΝ Της Κυριακής, Ελευθεροτυπία*, 7/02/2010

[<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=129147> (01/10/2019)].

Δελικωσταντής Κωνσταντίνος (2007), «Η Εκκλησία και η παγκοσμιοποίηση»

[<https://www.ec-patr.org/youth/delikonstandis.htm>]

Δημητριάδη Φιλίππα, «Το πρώτο και ίσως τελευταίο τσιγάρο του Πάνου Χαραλάμπους»

27 Ιανουαρίου 2014. [<http://www.ough.gr/index.php?mod=articles&op=view&id=1792> ανακτήθηκε (2/20/21)].

Ζιώγας Γ., «Όψεις εικαστικής λογοκρισίας», με αφορμή την ποινική δίωξη για βλασφημία, η Ελληνική Ένωση για τα Δικαιώματα του Ανθρώπου διοργανώσει δημόσια συζήτηση με θέμα «Ο Θεός δεν έχει ανάγκη εισαγγελέα», στις 16 Οκτωβρίου 2011

[<https://www.hlhr.gr/o-theos-den-echi-anagkhi-eisaggelēa/> (01/01/2020)].

Θερμός, π. Βασίλειος, «Μια Αριστερά ενάντια στον Διαφωτισμό», 21/02/2021
[https://www.huffingtonpost.gr/entry/mia-aristera-enantia-ston-diafotismo_gr_60314089c5b67c32961df8e5 (21/02/2021)].

Θερμός, π. Βασίλειος, «Την Εικόνα σου σεβάστηκα...», 01/03/2020
[https://www.huffingtonpost.gr/entry/ten-eikona-soe-sevasteka_gr_5e5ae9c0c5b6beedb4ec3dbe (01.03.2020)].

Θερμός, π. Βασίλειος, «Ένα σκάνδαλο που αποσιωπήθηκε», 07/02/2021
[https://www.huffingtonpost.gr/entry/ena-skandalo-poe-aposiopetheke_gr_601f95ebc5b6173dd2f6c318 (07/02/2021)].

Καραγιάννης Γιώργος, «Η μεγάλη μάχη για την εκκλησιαστική περιουσία τη διετία 1987-1988», *Ημερόδρομος*, 2019
[<https://www.imerodromos.gr/i-megali-machi-gia-tin-ekklisiastiki-perioysia-ti-dietia-1987-1988/> (01/11/2019)].

Καραγιάννης Γιώργος, «Μια ιστορία χαμένων ευκαιριών», *Το Βήμα*, 24/11/2008
[<https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/mia-istoria-xamenwn-evkairiwn/>]

Καραμπελιάς Γ., «Μια ιδιοπροσωπία ιστορικού χαρακτήρα», *huffingtonpost.gr*, Μάιος, 2020
[<https://ardin-rixi.gr/archives/219542> (03/03/2021)].

Κατσουλώτος Ν., «5 δεκαετίες προεκλογικής αφίσας - 90s», 23/06/2019
[https://www.huffingtonpost.gr/entry/5-dekaeties-proekloyikes-afisas_90s_gr_5d0cd464e4b075fbeb9120cc (22/12/2019)].

Κόκουβας Γιώργος, «Η τηλεόραση των '90s», *in2life*, 7 Νοεμβρίου 2012
[<https://www.in2life.gr/features/dossier/dossierarticle/251318/h-thleorash-ton-90s.html> (20/12/2019)].

Κολόμβου Ανέζα, «Το παιδί είναι ένας ξεχωριστός, μοναδικός, ιδιότυπος άνθρωπος»: συνέντευξη της εικαστικού Αιμιλίας Παπαφιλίππου», 21/02/2016
[https://www.elniple.com/συνέντευξη-της-εικαστικού-αιμιλίας-παπαφιλίππου_01/01/2021]].

Κόντογλου Φώτης, Τι είναι η ορθόδοξη εικονογραφία, 11 Οκτωβρίου 2011
[<http://www.pemptousia.gr/?p=17020> (01/01/2019)].

Κωνσταντάρης Αντώνης, «90s Ρεπορτάζ που Κάλυψε Συλλήψεις σε Ρέιβ Πάρτι Έχει Περάσει Απαρατήρητο», *Vice*, 5.11.18
[<https://www.vice.com/gr/article/7xyz4b/ayto-to-90s-reportaz-poy-kalypse-syllhpseis-se-reib-parti-exei-perasei-aparathrhto> (25/12/2019)].

Λίποβατς Θάνος, «Εθνικισμός και θρησκεία στη νεωτερικότητα», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 5, 2015
[<http://dx.doi.org/10.12681/sas.543> (01/02/2019)].

Μπακιρτζόγλου, Σάββας, «Το φαινόμενο της «μεταστροφής»: μια επανορθωτική διαδρομή ζωής προς την αγιοποίηση»
[http://www.epekeina.gr/a_files/2014/Metastrofi.pdf. (01/04/2020) (04/03/2020)].

Μπαλατατζής Δημήτριος, «Η συμβολή της χριστιανικής θεολογίας στην ετερότητα», *Πεμπτούσια*, 30 Αυγούστου 2015
[<https://www.pemptousia.gr/2015/08/i-simvoli-tis-christianikis-theologias-stin-eterotita/> (01/08/2019)].

Μπέγζος Μ., Θρησκεία και κοινωνία: ένα αγεφύρωτο χάσμα, *Το Βήμα*, 24/11/2008
[<https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/thriskeia-kai-koinwnia-ena-agefyrwto-xasma/> (10/09/2019)].

Μπεκριδάκης Δημήτρη, «Μετανεωτερικότητα, Θρησκεία και Ορθόδοξη Θεολογία», 6/04/2002
[<https://acadimia.org/nea-anakoinoseis/deltia-typou/22-perilipseis/351-metaneoterikotita-thriskeia-kai-orthodoksi-theologia> (01/01/2019)].

Μπίτσικα Π. Ρουγγέρη Ν., «Η αλήθεια για το ρείβ», *Το Βήμα*, 24 Νοεμβρίου 2008
[<https://www.tovima.gr/2008/11/24/archive/i-alitheia-gia-to-reib/> (20/12/2019)].

Μοσκόβου Σπύρος, «Γερμανικοί έπαινοι για τον καλλιτέχνη Νίκο Αλεξίου», DW, 26.11.2007
[<https://p.dw.com/p/CTSd>, (01/01/2020)].

Νανάκης, Μητροπολίτης Ανδρέας, «Η Εκκλησία της Ελλάδος και η χούντα», *Η Καθημερινή*, 11/06/2017
[<https://acadimia.org/nea-anakoinoseis/deltia-typou/22-perilipseis/351-metaneoterikotita-thriskeia-kai-orthodoksi-theologia> (20/11/2019)].

Παπαγεωργίου Νίκη, «Η Εκκλησία και η Εκκοσμίκευση», Ιούνιος 2007
[<https://www.ecpatr.org/youth/papageorgiou.htm> (10/09/2019)].

Πολίτης Χρήστος, «Κραχ του '99: Για να θυμούνται οι παλιοί και να μαθαίνουν οι νεότεροι», *Η ΝΑΥΤΕΜΠΟΡΙΚΗ*, 26 Σεπτεμβρίου 2016
[<https://www.naftemporiki.gr/story/1151933/krax-tou-99-gia-na-thumountai-oi-palioi-kai-na-mathainoun-oi-neoteroi> (22/12/2019)].

Πολυχρονίδου Δέσποινα, «Έτσι διασκέδαζε η Ελλάδα τη δεκαετία του 90», 10/5/2017
[<https://www.e-daily.gr/themata/81934/etsi-diaskedaze-h-ellada-th-dekaetia-toy-90-pics-video> (21/12/2019)].

Σαριλάκη Βασιλικά, «Νίκος Αλεξίου»

[http://theartnoise.blogspot.com/2012/02/nicos-alexiou-in-memoriām_26.html] (12/11/2019)].

Σιμίτζη Σοφία, Διδακτορική διατριβή, «Η πραγματιστική θεμελίωση του θρησκευτικού φαινομένου στον William James : 1842 – 1910», Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Φιλοσοφίας- Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας Τομεας Φιλοσοφίας, 2011

[<http://olympias.lib.uoi.gr/jspui/bitstream/123456789/5454/1/%CE%94.%CE%94.-%CE%A3%CE%99%CE%9C%CE%99%CE%A4%CE%96%CE%97%20%CE%A3%CE%9F%CE%A6%CE%99%>] (01/05/2020)].

Σκαλτσά Ματούλα, *Το θεσμικό πλαίσιο των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα τη δεκαετία του '70*, 2006, σ. 23

[https://www.academia.edu/5606294/%CE%A4%CE%BF_%CE70] ανακτήθηκε, 01/07/2020].

Σπηλιάδη Βεατρίκη, «Ζωντανό Μουσείο: Μπία Ντάβου», 1985

[https://www.youtube.com/watch?v=jY0rkB04TSI&ab_channel=Dot, (01/01/2021)].

Saltz Jerry, 'CAN YOU DIG IT?'

[<http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz12-1-07.asp>, ανακτήθηκε (28/ 07/ 2020)].

Mary Kosut & Lisa Jean Moore, *Bees Making Art: Insect Aesthetics and the Ecological Moment, Humanimalia, Volume 5*, 2014

[<https://www.depauw.edu/humanimalia/issue10/index10.html>] (01/01/2020)].

Kořakowski Leszek, «Τα όρια βαρβαρότητας και πολιτισμού», 6 Μαρτίου 2019

[<https://antifono.gr/t>] (01/01/2019)].

Στανιλοάε π. Δημήτριος, Άνθρωπος, δημιουργία και Δημιουργός, *Πεμπτουσία*, 12 Απριλίου 2013

[<https://www.pemptousia.gr/2013/04/anthropos-dimiourgia-ke-dimiourgos/>] (10/08/2019)].

Σωτηρόπουλος Δημήτρης, «'80, η δεκαετία που μας έκανε αυτό που είμαστε», *Η Καθημερινή*, 23.01.2017

[<https://www.kathimerini.gr/892434/article/epikairothta/ellada/80-h-dekaetia-poy-mas-ekane-ayto-poy-eimaste>] (22/12/2019)].

Τανακίδης Λαέρτης, «Το μινιφουστοφορέιν και το οφρυοβλεφαρογράφειν», *Εφημερίδα των Συντακτών*

[<http://www.efsyn.gr/arthro/minifoystoforeinkai-ofryovlefarografein>, (20/11/2019)].

Τα Νέα Team, «Ο Αρχιεπίσκοπος σήκωσε το λάβαρο της Επανάστασης», 22 Ιουνίου 2000
[<https://www.tanea.gr/2000/06/22/greece/o-arxiepiskopos-sikwse-to-labaro-tis-epanastasis/01/11/2019>].

Τζιμούρτας Γιάννης, «Κώστας Βαρώτσος: Η Ελλάδα ζει τη «στιγμή» της Χιροσίμα»
[<https://www.art22.gr/%CE%BA%CE>, (01/10/2020)].

Τζιρτζιλάκης Γιώργος, *The End Κοσμολογία για τον Νίκο Αλεξίου*, Κατάλογος Αθήνα – Βενετία 2007, 52th International Art Exhibition, La Biennale de Venezia. Greek Participation, 2007
[https://drive.google.com/file/d/1kXGfY1Sxy04FUleBZdmrJOR3kP9hn_C/view (Α τόμος) και
<https://drive.google.com/file/d/1EjIQHVcV86U0x7R1SZCUyt2BwZ1xYii/view> (Β τόμος)]

Τούλας Γιώργος, «Το αλφαβητάρι μιας δεκαετίας», 31.6.2005
[<https://parallaximag.gr/parallax-view/90s-to-alfavitario-mias-dekaetias> (22/12/2019)]

Τριβόλη Δέσποινα, «Οι Αθηναίοι, Νίκος Αλεξίου», 04.06.2008
[<https://www.lifo.gr/mag/features/673> (03/05/2029)].

Τσιτσιγκός Σπυρίδων, Ο κίνδυνος της εκκοσμίκευσης της Εκκλησίας, Εισήγηση στο Θ΄ Πανελλήνιο Θεολογικό Συνέδριο, Αθήνα, 7-9/09/2007
[<https://www.scribd.com/document/58470241/O-κίνδυνος-εκκοσμίκευσης-της-Εκκλησίας-Σπυρίδων-Τσιτσιγκός#> (10/09/2019)].

Τσιτσιγκός Σπύρος, «Ο Φόβος και ο Τρόμος κατά τους Τρεις Ιεράρχες», *Αντίφωνο*, 30 Ιανουαρίου 2011
[<https://antifono.gr/%ce%bf-%cf%86%cf%8c%ce%b2> (21/02/2020)].

Χριστοδουλίδης Γιώργος, «Δημήτρης Αληθινός: Ένας μόνιμος αναζητητής μιας νέας γλώσσας»
[<http://www.ekypros-news.com.cy> (27/05/2019)].

«Ο Χριστός εγκαινίασε μια νέα ζωή και όχι μια νέα θρησκεία», *Briefing news*, 2 Αυγούστου 2013
[<https://www.briefingnews.gr/orthodoxia/o-hristos-egkainiase-mia-nea-zoi-kai-ohi-mia-nea-thriskeia> (03/03/2021)].

«Επιστήμονες βλέπουν τέλος των θρησκειών», *Καθημερινή*, 23.03.2011
[<https://www.kathimerini.gr/422086/article/epikairothta/kosmos/episthmones-vlepoyn-telos-twn-8rhskeiwn> (01/01/2020)].

«Βαθιά επηρεασμένος από τον Καρναβά ο πρύτανης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών», *Agrinionews*, 25 Απριλίου 2016
[<https://www.agrinionews.gr/vathia-epireasmenos-apo-ton-karnava-o-prytanis-tis-anotatis-scholis-kalon-technon/>, (22.03/2021)].