

ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΠΡΙΜΙΤΙΒΙΣΜΟΣ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΝΤΕΠΙΣΤΕΛΛΟΝΤΟΣ ΜΕΛΟΥΣ Κ. ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ

Κύριε Πρόεδρε τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν,
Κυρίες καὶ Κύριοι Ἀκαδημαϊκοί,
Κυρίες καὶ Κύριοι,

Θέλω νὰ ἐκφράσω τὶς εὐχαριστίες μου στὸν Πρόεδρο τῆς Ἀκαδημίας Γεώργιο Μητσόπουλο καὶ στὸν Ἀκαδημαϊκὸ Παναγιώτη Τέτση γιὰ τοὺς καλοὺς λόγους ποὺ εἶχαν τὴν καλοσύνη νὰ μοῦ ἀπευθύνουν.

Εὐχαριστίες ὀφείλω στὰ Μέλη τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, ποὺ μὲ τίμησαν ἐκλέγοντάς με ὡς ἀντεπιστέλλον μέλος στὴ Τάξη τῶν Γραμμάτων καὶ Καλῶν Τεχνῶν. Ἐλπίζω νὰ συμβάλω στὴν ἐκπλήρωση τῶν ὑψηλῶν σκοπῶν τοῦ Ἀνωτάτου αὐτοῦ Πνευματικοῦ Ἰδρύματος.

Γράφω μὲ μεγάλη δυσκολία ἢ μᾶλλον δὲν γράφω καθόλου. Θυμᾶμαι ἀκόμη καὶ τώρα τὸ ἄγχος ποὺ μοῦ προκαλοῦσε ἡ ὑποχρεωτικὴ ἔκθεση ἰδεῶν, ὅπως λεγόταν τότε, ποὺ ἔπρεπε νὰ γράφουμε κάθε ἐβδομάδα στὸ σχολεῖο. Θὰ ὁμολογήσω λοιπὸν πῶς τὸ γεγονός ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ γράψω ἕνα δοκίμιο γιὰ τὴν ὑποδοχὴ μου στὴν Ἀκαδημία ἦταν μία προοπτικὴ ποὺ μὲ γέμιζε δέος.

Γιὰ νὰ ἀνταποκριθῶ σ' αὐτὴ τὴν πρόκληση, σκέφτηκα νὰ γράψω τὴ διατριβὴ μου ἐπάνω σὲ ἕνα θέμα ποὺ μὲ ἀπασχολοῦσε καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ μὲ ἀπασχολεῖ μέχρι σήμερα. Θὰ προσπαθῆσω, λοιπόν, νὰ βρῶ κάποια ἐξήγηση σὲ συγκεκριμένες τάσεις τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν, οἱ ὁποῖες ἐμφανίσθηκαν στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 19ου αἰώνα καὶ θριάμβευσαν, κυρίως, στὰ πρῶτα 30 χρόνια τοῦ 20οῦ καὶ ὡς σήμερα διάφορα παρακλάδια τους συνεχίζουν νὰ ἔχουν ὀπαδούς. Θὰ περιορισθῶ στὶς εἰκαστικὲς τέχνες, ὅπου οἱ τάσεις αὐτὲς μποροῦν νὰ καταταχθοῦν κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο τοῦ πριμιτιβισμοῦ. Θὰ διερωτᾶσθε ποιά εἶναι ἡ ἀπορία γιὰ ἕνα κίνημα ποὺ εἶναι πλέον γενικῶς παραδεκτὸ ὡς ἕνας ἀκόμη-ισμὸς τῆς ἐποχῆς μας. Τὸ γεγονός ὅτι ἕνας-ισμὸς μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου γίνεται παραδεκτός, δὲν σημαίνει πῶς ἀπὸ τὴν ἐμφάνισή του δὲν ἐρχόταν σὲ σύγκρουση μὲ τὴν γενικὴ κατεύθυνση τοῦ πνεύματος τῆς ἐποχῆς του. Πρέπει νὰ ὑπογραμμίσω ἐδῶ μιὰ παράδοξη ἀντίφαση: δηλαδή, ὅταν ἤδη ἀπὸ τὶς ἀρχὲς σχεδὸν τοῦ 19ου αἰώνα, ἡ ἐπιστήμη καὶ ἡ τεχνολογία εἶχαν κάνει τεράστια ἀλλαγὰ καὶ σχεδὸν ἀπίστευτες ἀνακαλύψεις καὶ συνταρακτικὰ ἐπιτεύγματα, οἱ εἰκαστικὲς τέχνες, τὴν ἴδια περίοδο, ἀναζητοῦσαν τὴν ἔμπνευσή τους στὶς τέχνες κοινωνιῶν ποὺ εἶχαν παραμείνει στὴν παλαιολιθικὴ ἐποχῆ.

Ἐδῶ, νομίζω, πὼς πρέπει νὰ ἀναφέρω καὶ ἓνα γεγονός πού ἔχει μεγάλη σημασία γιὰ τὴν ἀποψή μου. Μιά ἀπὸ τὶς συνέπειες τῆς ἐλιγγιδῶδους προόδου τῆς τεχνολογίας στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰῶνα ἦταν ἡ ἐφεύρεση τῆς **Φωτογραφίας**. Δὲν εἶναι εὐκόλο γιὰ μᾶς, στὰ τέλη τοῦ 20οῦ αἰῶνα, νὰ κάνουμε μὲ τὴν φαντασία μας τὸ πῆδημα πρὸς τὰ πίσω γιὰ νὰ συλλάβουμε πόσο συνταρακτικὸ ὑπῆρξε, γιὰ τοὺς καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς, τὸ γεγονός πὼς ἓνα κουτὶ μποροῦσε νὰ ἀντιγράψει τὴν πραγματικότητα πιὸ ἀποτελεσματικὰ καὶ μὲ μεγαλύτερη ἀκρίβεια ἀπὸ τὴν πιὸ σχολαστικὴ ἀκαδημαϊκὴ ζωγραφικὴ.

Ἄλλὰ ἄς ἀφήσουμε τοὺς συγχρόνους νὰ μιλήσουν. Δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ ἀναφέρουμε ὅτι ὁ διάσημος ἀκαδημαϊκὸς τοπιογράφος Theodore Rousseau ὅταν εἶδε στὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ 19ου αἰῶνα τὰ πρῶτα daguerreotypes, εἶπε «Αὐτὸ εἶναι τὸ τέλος τῆς ζωγραφικῆς».

Ἄς ἐξετάσουμε τώρα καὶ ἄλλους συντελεστές, πού σχεδὸν ταυτόχρονα μὲ τὴν ἐφεύρεση τῆς φωτογραφίας προετοίμασαν τὸ ἔδαφος γιὰ τὸν θρίαμβο τοῦ πριμιτισμοῦ. Δηλαδή, τοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὁποίους, ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ αἰῶνα μὲ τὴν παρακμὴ τοῦ Ρομαντισμοῦ, ἡ πλειοψηφία τῶν πληροφορημένων φιλοτέχνων καὶ τῶν πρωτοποριακῶν ζωγράφων εἶχαν καταλήξει σχεδὸν ὁμόφωνα στὸ συμπέρασμα πὼς οἱ εἰκαστικὲς τέχνες εἶχαν βυθιστεῖ σὲ ἓνα τέλμα ἀνεκδοτολογίας, ψευτο-ἱστορικότητας καὶ γλυκερῆς αἰσθηματολογίας. Ἡ παρακμὴ τῆς παραστατικῆς τέχνης, ἀπὸ τὸν ἀκαδημαϊσμὸ τῶν ἐπιγόνων τοῦ David καὶ τοῦ Ingres στὸν Πομπιερισμὸ, μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ σύγχρονα μὲ τὶς ὁμαδικὲς ἐκθέσεις (salon-αἵθουσες ἐκθέσεων), πού ἄρχισαν νὰ διοργανῶνται ἐτησίως στὸ Παρίσι μετὰ περίπου τὸ 1840. Στὴν περίοδο αὐτῇ, χωρὶς κανένα μανιφέστο πού νὰ προτείνει κάποια θεωρία, ὁ Πομπιερισμὸς θριάμβευσε καὶ ἐπέτυχε νὰ ἐπιβληθεῖ ὡς ἡ νόμιμη συνέχεια τῶν Gericault, Delacroix καὶ ἄλλων πολὺ ἀξιόλογων ζωγράφων. Ἀκόμη καὶ ὁ Baudelaire, μέγας θαυμαστῆς καὶ ὑποστηρικτῆς τοῦ Delacroix πού δὲν εἶχε διστάσει νὰ ὑποστηρίξει τὴν μεγαλοφυΐα τοῦ ρομαντικοῦ ζωγράφου, σὲ κείμενα πού ἔγραφε σὰν καλλιτεχνικὲς ἀνταποκρίσεις μὲ τὸν τίτλο «Salons», ἀπὸ τὶς ἐκάστοτε ἐκθέσεις, πολλὲς φορές σχολίαζε μὲ σεβασμὸ καὶ εὐμένεια πολλοὺς ἀπαράδεκτους γιὰ μᾶς Pompiers. Καὶ στὴν ἐποχὴ μας διάφοροι ὑπερρεαλιστὲς ὅπως ὁ Dali, ὁ Delvaux, ὁ Magritte καὶ ἄλλοι παρουσιάζουν μιὰ συγγένεια μὲ τοὺς Pompiers, ἔστω καὶ ἂν χρησιμοποιοῦν μὲ κάποια δόση εἰρωνείας τὴν ὑπερβολικὴ αἰσθηματολογία καὶ γλυκερότητα τῶν Pompiers.

Ὁ ὄρος Pompiers πρωτοεμφανίστηκε στὶς εἰκαστικὲς τέχνες πρὸς τὸ τελευταῖο τρίτο τοῦ 19ου αἰῶνα. Κατὰ τὸν μῦθο, τὸν ἐφεῦρε ὁ Degas. Στὸ λεξικὸ Littré ἐμφανίζεται τὸ 1880 καὶ ἀναφέρεται σὲ ζωγράφους πού χειρίσθηκαν μὲ συμβατικὸ

τρόπο και έμφαση θέματα με μεγαλόσχημες αξιώσεις και με δῆθεν βαθιά σημασία. Βασικῶς, όμως, ἡ λέξη *Pompier* (πυροσβέστης) χρησιμοποιήθηκε για να γελοιοποιήσει τους ἥρωες τῆς ιστορίας και τῆς μυθολογίας, οἱ ὁποῖοι πρωταγωνιστοῦσαν στην ἀκαδημαϊκή ζωγραφική και εἰκονίζοντουσαν πάντοτε με περικεφαλαῖες πού θύμιζαν τὰ κράνη τῶν πυροσβεστῶν στήν Γαλλία.

Υπάρχει μιὰ προπαγάνδα, ἡ ὁποία προσπαθεῖ νὰ μᾶς πείσει πὼς ὁ θρίαμβος τοῦ *Pompierisme* ὀφείλεται στὸ γεγονός ὅτι ἡ παλαιὰ ἀριστοκρατία τοῦ 18ου αἰώνα εἶχε ἀντικατασταθεῖ, μετὰ τὴ γαλλικὴ ἐπανάσταση, ἀπὸ τραπεζίτες, ἐμπόρους, βιομηχάνους, γενικῶς ἀδαεῖς ἀλλὰ με πολλὰ χρήματα, πού ἀποτελοῦσαν γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τὴν καινούργια πελατεία. Προσφάτως, μιὰ συστηματικὴ ἔρευνα σὲ καταστατικά πωλήσεων ἔργων τέχνης τοῦ 19ου αἰώνα, ἀποδεικνύει πὼς οἱ ἀγοραστές τῶν *Pompiers* ἦταν οἱ ἀπόγονοι τῆς παλαιᾶς ἀριστοκρατίας οἱ ὁποῖοι και ὑπῆρξαν τὸ πρότυπο γιὰ τοὺς νεόπλουτους. Μιὰ φανερὴ ἐξήγηση γιὰ τὴν γοητεία πού ἐξάσκησε αὐτὴ ἡ ζωγραφικὴ γιὰ ἓνα τόσο μεγάλο χρονικὸ διάστημα, ἦταν ἡ ἀφελὴς ἀποψη τῶν ἀδαῶν ὅτι τὸ ἄκρον ἄωτον τῆς τέχνης εἶναι ἡ πιστὴ και ἄκρως λεπτομερὴς ἀντιγραφὴ τῆς πραγματικότητος. Μὲ αὐτὸ τὸ κριτήριον τὸ εὐρὺ κοινὸ ἀξιολογεῖ ἀκόμα και σήμερα τὸ ζωγραφικὸ ἔργο. Συνεπῶς, οἱ *maitres* τοῦ Πομπιερισμοῦ με τὴν σχολαστικὴ ἀκρίβεια, τὴν ἐξονυχιστικὴ λεπτομέρεια στὴν ἀναπαράσταση, τὴν ἄψυχη και ἀπρόσωπη εὐσυνειδησία στὴν ἐκτέλεση, δηλαδὴ ἀκριβῶς ὅλα τὰ στοιχεῖα πού ἔχει σὲ μεγαλύτερον βαθμὸ ἢ φωτογραφία, ἀπάντησαν στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ κοινοῦ τῶν ἀστῶν, τῶν ὁποίων ἡ ἔφεση ἦταν πρὸς ἓνα ἡρωϊκὸ παρελθόν, αὐτὸ πού οἱ *Pompiers*, ἐρευνώντας τὰ *accessoires* και τὴν ἐνδυματολογία ὅλων τῶν ἐποχῶν στὶς ὁποῖες ἐλάμβαναν χώρα τὰ διάφορα ἱστορικὰ δραματικὰ γεγονότα πού ἀποτελοῦσαν τὴ θεματολογία τους, εἰκονογραφοῦσαν σχεδὸν φωτογραφικά.

Παράλληλα με τὴν ἀλματώδη πρόοδο τῆς ἐπιστήμης, με τὴν ἐφεύρεση τῆς φωτογραφίας, τὴν τεράστια πρόοδο τῆς τεχνολογίας, σχεδὸν ταυτόχρονα συνειδητοποιήθηκε ἀπὸ ἓνα εὐρὺ κύκλον καλλιτεχνῶν και διανοουμένων πὼς οἱ δύο μεγάλοι μῦθοι πού τροφοδότησαν ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση και ὕστερα τὴν δυτικὴ ζωγραφικὴ με τὰ πλεῖστα ἀπὸ τὰ θέματά της, δηλαδὴ ὁ μῦθος τῆς Θρησκείας και ἡ ἐξιδανίκευση τοῦ ὑποθετικοῦ Ἑλληνορωμαϊκοῦ κόσμου, εἶχαν ἀρχίσει νὰ ξεφτιλίζουν.

Πρῶτα ὁ ρεαλισμὸς και μετὰ ὁ ἐμπρεσιονισμὸς προσπάθησαν νὰ δημιουργήσουν ἓνα τοῖχο ἀντίστασης στὸ μῦθον τῆς Θρησκείας. Ἐπίσης, βοήθησαν νὰ μπεῖ ἓνα φρένο στὴ συνεχὴ ἀναφορὰ στὴν Ἑλληνορωμαϊκὴ ἀρχαιότητα, ἡ ὁποία ὑπῆρξε ἡ μόνιμη και ἔμμονη ἀναφορὰ τῆς δυτικῆς τέχνης ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀναγεννήσεως και ἴσως και πρὶν.

Και τότε, όπως και σήμερα, η συνεχής αναφορά σε μύθους που έχουν ξεφτίσει προκαλεί αποστροφή. Ήδη από την εμφάνιση του ιμπρεσιονισμού, ή παρακμής αυτών των μύθων είχε καταδικάσει τη θεματική τους σε διακοσμήσεις επαρχιακών Μεγάρων. Για τον λόγο αυτό, ο Degas, που η γλώσσα του έσταζε δηλητήριο, κοροϊδεύοντας την ζωγραφική με τα ψευτο-ήρωικά θέματα, βρήκε χαρακτηριστικά, όπως είπα και πριν, τον όρο **pompier**.

Έδω πρέπει να παραδεχθούμε πως ο πριμιτιβισμός βοήθησε πολύ στο να κριθούν όρισμένα θέματα, όχι μόνο ως ξεπερασμένα, αλλά γελοία και απαράδεκτα για την σύγχρονη ευαισθησία. Δεν είναι δυνατόν ή κατάρρευση ενός μύθου να μην προκαλέσει μία σεισμική δόνηση στις εικαστικές τέχνες. Πρώ του άδιεξόδου αυτού ή αναζήτηση έμπνευσεως σε πρωτόγονες μορφές τέχνης και σε σακαριφήματα των καλλιτεχνών που η Δυτικοευρωπαϊκή κουλτούρα όνόμαζε πρωτόγονους και απολίτιστους, φαινόταν ως η μόνη διέξοδος από την στειρότητα του Πομπιερισμού.

Άς δοϋμε λοιπόν ποιοι ήταν οι συντελεστές που βοήθησαν να έπιβληθεί αυτή ή τάση τής τέχνης, να έδραιωθεί σαν ένα πολύ σοβαρό αίτημα και να κατορθώσει να σημαδέψει την τέχνη των 30 πρώτων χρόνων του αιώνα μας, παρ' όλη τη γενική κατακραυγή και τη λυσσαλέα αντίδραση που συνάντησε.

Άλλά, πριν εξετάσουμε τους συντελεστές τής έπιτυχίας, θα πρέπει να κάνουμε μερικές διακρίσεις ανάμεσα στις διάφορες μορφές του πριμιτιβισμού.

Από τα μέσα του 19ου αιώνα, ή βιομηχανοποίηση στις χώρες τής Δυτικής και Βόρειας Ευρώπης δημιούργησε μιιά τάξη δυσαρεστημένων, απογοητευμένων και μελαγχολικών διαμαρτυρομένων καλλιτεχνών, οι όποιοι θεώρησαν πως αυτή ή βιομηχανοποίηση, ή όποια ύποτίθεται πως θα έκανε την ζωή πιό άνετη για τις μεγάλες μάζες, και όντως την έκανε, ήταν έργο του διαβόλου — μην ξεχνούμε πως ο Άγγλος Προ-Ραφαηλίτης ποιητής και ζωγράφος William Blake χαρακτήρισε τα έργοστάσια που φύτρωσαν στην αρχή στην Άγγλία, ή όποια ύπῆρξε τὸ λίκνον τής Βιομηχανικής Έπανάστασης και σιγά - σιγά ξαπλωνόντουσαν και άρχισαν να φυτρώνουν παντού στην Ευρώπη, ως «The satanic Mills». Έτσι λοιπόν, αυτοί οι διαμαρτυρόμενοι κατά τής απάνθρωπης μηχανής υιοθέτησαν την πόζα τής νοσταλγίας για μιιά φανταστική προβιομηχανική άγνότητα, ή όποια φυσικά ήταν ένας καινούργιος παρανοϊκός μύθος.

Ο πρώτος και σημαντικότερος εκπρόσωπος του πρώτου αυτού κύματος του πρωτογονισμού και έν συνεχεία ο κατ' ευθείαν απόγονος του Έγγλέζικου Προ-Ραφαηλισμού ήταν ο Gauguin.

Βέβαια, έπιφανειακά, ο Gauguin δέν μοιάζει πολύ με τους Έγγλέζους Προ-Ραφαηλίτες, δέν αναζήτησε έμπνευση, τουλάχιστον όχι φανερά, στους Προ-

Ἐναγεννησιακοὺς Ἰταλοὺς. Ζήτησε, γιὰ νὰ ὑποστηρίξει τὴν θέσιν του, πρότυπα σὲ τεχνουργήματα καὶ κυρίως στὴ γραφικότητα τῆς ζωῆς τῶν χωρικῶν τοῦ Pont Aven τῆς Βρετάνης καὶ ἀργότερα στὸν ἐξωτισμὸ τῆς ζωῆς τῶν ἰθαγενῶν στὴν Ταϊτή.

Αὐτὰ τὸν βοήθησαν νὰ διευρύνει τὸ λεξιλόγιον τῆς ζωγραφικῆς χωρὶς τὴν προοπτικὴ καὶ τὴ φωτοσκίαση. Αὐτὰ τὰ πρότυπα γοήτευσαν τὸν Gauguin καὶ ἂν ἐξετάσουμε προσεκτικὰ τὴ ζωγραφικὴ του θὰ δοῦμε πὼς ἡ ἔμφραση ποὺ ἔδωσε στὸ δυσδιάστατον τοῦ πίνακος, στὰ διακοσμητικὰ μοτίβα καὶ τὴν ἔντονη χρωματικότητα, δὲν ὑπῆρξαν ἀθαιρέσιες, ἀλλὰ σοβαρὰ καὶ δραματικὰ προσπάθειες γιὰ νὰ ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ τὶς παρωπίδες τοῦ Πομπιερισμού.

Ἐκεῖνο ποὺ εἶναι εἰρωνικὸ εἶναι ὅτι παρ' ὅλες τὶς δηλώσεις του ὅτι ἦταν «πρωτόγονος» καὶ ὅτι ἀγαποῦσε τὴ Βρετάνη διότι ἐκεῖ ἔβρισκε κάτι τὸ πρωτόγονο καὶ πὼς ἐκεῖ ἄκουγε τὸν ἦχον ποὺ ἔκαναν τὰ ξυλοπάπουτσά του ὅταν περπατοῦσε στὸ ἔδαφος ἀπὸ γρανίτη ποὺ ἔδινε μιὰ δυνατὴ καὶ τραχιὰ νότα καὶ τὴν ὁποία πολὺ θὰ ἤθελε νὰ ἔχει καὶ ἡ ζωγραφικὴ του, — ὅπως πολὺ σωστὰ ἔχει παρατηρήσει ὁ συνάδελφός του Nabi, Maurice Denis, παρ' ὅλα αὐτὰ ποὺ πίστευε ὁ Gauguin ἔδινε κάτι τὸ ἐκλεπτυσμένον στὰ σχήματά του, ἐπειδὴ ἀδυνατοῦσε νὰ ἀφομοιώσει τὰ ἀπωθητικὰ γωνιώδη σχήματα τῶν πρωτογόνων. Γιὰ νὰ μιλήσουμε πιὸ καθαρά, ὁ Gauguin καταγόταν ἀπὸ τοὺς Προ-Ραφαηλίτες.

Ἡ ἐξιδανικευμένη ἀποψη γιὰ τοὺς πρωτόγονους βασιζόταν σὲ μιὰ Εὐρωπαϊκὴ οὐτοπία μιᾶς χρυσῆς ἐποχῆς καὶ ἰδιαίτερα στὸν Jean-Jacques Rousseau, τοῦ ὁποίου ὅμως «ἡ φυσικὴ κατάστασις» καὶ ὁ εὐγενὴς - ἄγριος (noble - sauvage) δὲν ἀναφέρονται σὲ κάτι τὸ ἀρχέγονον ἀλλὰ σὲ μιὰ ἐποχὴ, στὴν ὁποία ἓνα ὀρισμένο ἐπίπεδον πολιτισμοῦ εἶχε ἤδη ἐπιτευχθεῖ.

Τὰ ἔντονα χρώματα, τὰ μαῦρα περιγράμματα καὶ οἱ μεγάλες χρωματικὲς ἐπιφάνειες χαρακτηρίζουν αὐτὴ τὴν πρώτη ἔκφραση τοῦ Πριμιτιβισμού στὸν Gauguin καὶ δείχνουν καθαρὰ τὴν ἐπίδραση τῆς τοπικῆς λαϊκῆς θρησκευτικῆς εἰκονογραφίας καθὼς ἐπίσης καὶ τὴν ἐπιρροὴ τῆς γαπωνέζικης γκραβούρας (ἡ ὁποία, βεβαίως δὲν ἔχει τίποτε τὸ πρωτόγονον).

Δὲν πρέπει, φυσικὰ, νὰ πιστέψουμε πὼς ἡ ἀνάγκη τῆς φυγῆς ἔξω ἀπὸ τὰ ὅρια τοῦ πολιτισμοῦ ἦταν ἀποκλειστικὸ πρόβλημα τῆς γαλλικῆς πρωτοποριακῆς ζωγραφικῆς — μὴ ξεχνᾶμε τὴ γοητεία ποὺ ἄσκησε στοὺς Ἕλληνας κριτικοὺς καλλιτέχνες καὶ διανοούμενους τοῦ '30, ὁ δικός μας Θεόφιλος.

Παντοῦ στὴν Εὐρώπη, συμπεριλαμβανομένης τῆς Ρωσίας, Σκανδιναβίας, Ἀγγλίας, Γερμανίας κ.λ.π. εἶχε ἀρχίσει νὰ ἐξαπλώνεται, σὰν μιὰ ἐπιδημία, ἡ μόδα τῶν καλλιτεχνικῶν κοινοβίων μακριὰ ἀπὸ τὰ μεγάλα ἀστικά κέντρα. Καὶ ἐδῶ θὰ ἐπαναλάβω τὴν θέσιν ἀπὸ τὴν ὁποία ξεκίνησα αὐτὴ τὴ διατριβή. Ὁ πιὸ οὐσιαστι-

κός λόγος για τή φυγή πρὸς μιὰ ὑποτιθέμενη ἀγνότητα τῶν μὴ πολιτισμένων, ἀγρίων, αὐτοδίδακτων, ἀφελῶν κ.λ.π. ἦταν καὶ σὲ αὐτὸ τὸ πρῶτο κύμα τοῦ Πριμιτιβισμοῦ ἡ ἀνάγκη νὰ διαφοροποιηθεῖ ἡ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὴν ἄψυχη καὶ ἀπρόσωπη πλέον μίμηση τῆς πραγματικότητος, ποὺ τὴν ἔκανε πρὶν ἀποτελεσματικὰ ὁ φωτογραφικὸς φακός.

Ἄς δοῦμε λοιπόν, ποιὰ στοιχεῖα τῆς ἀναπαραστατικῆς ζωγραφικῆς ἀπέριψε ἡ πρωτοπορία, ἤδη ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα.

Ἡ προοπτικὴ καὶ ἡ φωτοσκίαση (Chiaro-Scuro), ἀερογωνιαῖοι λίθοι τῶν μεθόδων τῆς ἀναπαραστατικῆς ζωγραφικῆς, ἀπερίφθησαν ὡς συντελεστὲς γιὰ τὴν δημιουργία ὀπτικῆς ἀπάτης. Ὡς βασικὴ ἀρχὴ υἱοθετήθηκε ὁ σεβασμὸς στὶς δύο διαστάσεις τοῦ πίνακος, ἡ ἀπλοποίηση τοῦ σχεδίου καὶ ἡ ἔνταση μέχρι παροξυσμοῦ στὶς χρωματικὲς ἀντιθέσεις. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ κάποιος, μπαίνοντας σὲ μιὰ ἐκθεση νέων πρωτοποριακῶν ζωγράφων, ἐκραύγασε: «Αὐτοὶ εἶναι ἄγρια θηρία (fauves)» καὶ ἔκτοτε παρέμεινε ἡ ὀνομασία fauves γιὰ τὴν πρώτη περίοδο τῶν Matisse, Derain, Vlaminck, Marquet, Dufy, Van Dongen καὶ ἄλλων, οἱ ὅποιοι, ἔχοντας ἀπορρίψει τὸ chiaro-scuro καὶ ἔχοντας υἱοθετήσει τίς προϋποθέσεις τῆς δυσδιάστατης ἐπιφάνειας, ἐνέτεινε στὸ διαπασῶν τίς χρωματικὲς ἀντιθέσεις.

Ἄλλὰ ἄς ἐπιστρέψουμε στὸν Gauguin καὶ τὴν σχέση του μὲ τοὺς Πριμιτίφ.

Δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε πὼς τὸ δεύτερο μέρος τοῦ 19ου αἰῶνα συνέπεσε μὲ τὸν θρίαμβο τῆς ἀποικιοκρατίας. Οἱ μεγάλες δυνάμεις ποὺ εἶχαν ἀποικίες ὀργανῶναν διεθνεῖς ἐκθέσεις, στὶς ὁποῖες σὲ εἰδικὰ περίπτερα ἐξέθεταν τεχνουργήματα τῶν ὑποδούλων ἰθαγενῶν. Ἐπίσης, παράλληλα, εἶχαν ἀρχίσει νὰ φυτρώνουν στὶς μεγάλες πόλεις τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης ἐθνογραφικὰ μουσεῖα, τὰ ὁποῖα ἀναμφισβήτητα εἶχαν ἐπισκεφθεῖ οἱ ζωγράφοι ποὺ προσπαθοῦσαν νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὸ τέλημα τοῦ Πομπιερισμοῦ. Ὄταν προχωρήσουμε στὸ τρίτο κύμα τοῦ Πριμιτιβισμοῦ ὅπου θὰ δοῦμε τί μορφή πῆρε αὐτὴ ἡ κίνηση στὴ Γερμανία μὲ τὸν ἐξπρεσιονισμό, θὰ μιλήσουμε γιὰ τὸν Paul Klee, τοῦ ὁποῖου τὸ ἔργο βασίστηκε σχεδὸν ἀποκλειστικὰ στὰ ἐκθέματα τοῦ ἐθνογραφικοῦ Μουσείου τοῦ Μονάχου. Ἄλλὰ πρὸς τὸ παρὸν ἄς μιλήσουμε γιὰ τὸ δεύτερο κύμα μὲ τοὺς Fauves.

Κατὰ τοὺς ἱστορικοὺς τῆς μοντέρνας τέχνης, οἱ Vlaminck καὶ Derain ἦταν οἱ πρῶτοι ἀπὸ τὴν Γαλλικὴ πρωτοπορία στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα, ποὺ εἶχαν ἀρχίσει νὰ συλλέγουν αὐτὸ ποὺ λέγεται art negre. Αὐτοὶ εἶχαν στὰ ἀτελιέ τους ἀφρικανικὰ γλυπτὰ καὶ μάσκες.

Κατὰ τὰ λεγόμενα τοῦ Vlaminck στὴν αὐτοβιογραφία του Tournant dangereux (1929), σὲ ἓνα μπιστρό εἶδε μετὰξὺ διαφόρων μπουκαλιῶν ποὺ περιεῖχαν ἀλκοολοῦχα ποτά, δύο ἀφρικανικὰ γλυπτὰ. Τὰ ἀγόρασε ἐπὶ τόπου. Λέει πὼς τοῦ εἶχαν προκα-

λέσει την ίδια κατάπληξη, το ίδιο βαθύ ανθρώπινο συναίσθημα, όπως όταν είχε δει τις μαριονέτες ενός κουκλοθέατρου σε μία λαϊκή έορτή. Ο Vlaminck δέν δίνει την ήμερομηνία αυτής τής ανακάλυψης ή μάλλον αποκάλυψης και αγοράς. Αργότερα, σε ένα βιβλίο που βγήκε το 1943, τοποθετεί αυτό το έπεισόδιο στο 1905 και περιγράφει αυτά τα αγαλματίδια, δύο από την Dahomey, βαμμένα με κίτρινο, κόκκινο και άσπρο, και ένα κατάμαυρο από την τότε Côte d'Ivoire. Αν και αυτός και ο Derain είχαν επισκεφθεί το έθνογραφικό μουσείο του Trocadero πολλές φορές, μέχρι τότε θεωρούσε την αφρικανική τέχνη, βάρβαρη. Τώρα, όμως, είχε συγκλονιστεί από την σχεδόν ύπνωτική δύναμη που εξασκούσαν αυτά τα τεχνουργήματα. Ένας φίλος τής οικογένειας του Vlaminck, του χάρισε δύο ακόμα ειδώλια από την Cote d'Ivoire και μία μεγάλη άσπρη μάσκα από το Κονγκό. Φαίνεται πως ο Derain είχε καταγοητευτεί από αυτή την μάσκα, την όποια του ζήτησε και την αγόρασε άμέσως και την κρέμασε στο άτελιέ του. Εκεί, κατά τα λεγόμενά του Vlaminck, για πρώτη φορά ο Matisse και ο Picasso είδαν και έντυπωσιάστηκαν από την αφρικανική τέχνη.

Σε τελική, όντως, άνάλυση, όταν εξετάσουμε την θεματολογία των Fauves, πριν εξετάσουμε τις μεθόδους ζωγραφικής τους, βλέπουμε πως ή αισθητική τους ανταπόκριση στον πρωτογονισμό, παρ' όλο που πηγαινει πιο πέρα από τον Gauguin, εξακολουθεί να έχει στοιχειά ρομαντισμού. Τα στοιχειά αυτά είναι ίσως ακόμη πιο φανερά στο παράλληλο κίνημα του έξπρεσιονισμού στη Γερμανία.

Η σχέση του γερμανικού έξπρεσιονισμού με τον Πριμιτιβισμό άξίζει μία ιδιαίτερη διατριβή. Σύντομα, όμως, έδω πρέπει να ξεκαθαρίσουμε για ποιόν έξπρεσιονισμό μιλάμε. Υπάρχει ένας έξπρεσιονισμός έπίγονος του φοβισμού, που ή κυριότερη σχέση του με τους πρωτόγονους και τον Gauguin είναι ή άχαλίνωτη χρωματική ένταση (Shmitt, Roteloff, Nolde /ό τελευταίος χρησιμοποίησε ως μοτίβο στην ζωγραφική του αφρικανικές μάσκες).

Μια άλλη μορφή του έξπρεσιονισμού ήταν ή γελοιογραφική αναπαράσταση του Zeitgeist τής προναζιστικής Γερμανίας. Αυτή ή μορφή έξπρεσιονισμού, παρόλο που είχε οικειοποιηθεί μανιερισμούς από τον πριμιτιβισμό, ήταν μάλλον ένα παρακλάδι τής Peinture de Genre, Ήθογραφίας, σερβισμένης με πρωτόγονη σάλτσα. Το ίδιο ισχύει και για τον Kirchner, του όποιου ο πριμιτιβισμός αποτελούσε ένα ακόμη όπλο για να υποστηρίξει μία σεξουαλική επανάσταση πάντοτε βασισμένη στο μύθο τής δήθεν άπελευθερωμένης Libido των πρωτογόνων. Και στις δύο περιπτώσεις, Otto Dix και Kirchner, ή υιοθέτηση πριμιτιβιστικών στοιχείων ήταν περισσότερο ένα στρατήγημα για να σαρκάσουν την κοινωνία τής Δημοκρατίας τής Βαϊμάρης και πολύ λιγότερο για μια νέα γλώσσα αναπαράστασης.

Αυτό που έννοῦ εἶναι πὼς οἱ παραμορφώσεις καὶ οἱ δῆθεν ἀδεξιότητες τῶν δύο αὐτῶν γερμανῶν ζωγράφων, ὅπως ἐπίσης καὶ τοῦ George Grosz, ἔχουν σχέση μετὰ τὴν κοινωνικὴ κριτικὴ τῆς γελοιογραφίας καὶ ὄχι μὲ λύσεις στὸ πλαστικὸ πρόβλημα ποὺ ἐμφανίζεται ὅταν ἔχεις νὰ ἀντικαταστήσεις τὴν ἀπορριφθεῖσα φωτοσκίαση καὶ προοπτικὴ.

Στὴ γερμανικὴ ζωγραφικὴ, θὰ ἔλεγα, πὼς ὁ πλέον αὐθεντικὸς πριμιτιβιστὴς ἦταν ὁ Paul Klee. Ἐδῶ βλέπουμε νὰ εἰσάγονται καὶ ἄλλα στοιχεῖα ἀπὸ τὴν τέχνη τῶν παιδιῶν, τῶν τρελῶν καὶ τῶν ἀγρίων καὶ ἐπίσης ἓνα σημαντικὸ πλαστικὸ εὔρημα ἀπὸ τὴν πρωτόγονη τέχνη ποὺ κανεὶς τότε δὲν εἶχε χρησιμοποιήσει, καὶ ποὺ ἀργότερα μὲ τὸν ἀφηρημένο ἐξπρεσιονισμό τῶν Ἀμερικανῶν τοῦ '50 πῆρε τὴν θέση του ὡς τὸ κυριότερο στοιχεῖο στὸ λεξιλόγιο τῆς πρωτοπορίας, δηλαδὴ ἡ κατάργηση τοῦ κέντρου καὶ ἄξονα τῆς ζωγραφικῆς σύνθεσης. Ὁλόκληρη ἡ ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα γίνεται πεδίο μάχης χωρὶς κέντρο καὶ χωρὶς ἄξονα.

Παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ὑπάρχουν στοιχεῖα στὸ ἔργο τοῦ Klee ποὺ γονιμοποίησαν διάφορες κατευθύνσεις τῆς ἀφηρημένης ζωγραφικῆς, ἢ μᾶλλον θὰ ἔλεγα πὼς ἐπειδὴ υἱοθέτησε τὰ ἀφηρημένα στοιχεῖα τοῦ Πριμιτιβισμοῦ καὶ ὄχι τις ὑποδείξεις τοῦ Πριμιτιβισμοῦ γιὰ ριζοσπαστικὲς λύσεις τῆς ἀναπαράστασης, ἡ ἀπήχηση τοῦ ἔργου του παραμένει περιθωριακὴ. Δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ σκεφθοῦμε ποῖα ἦταν ἡ ἀπήχηση τοῦ Πριμιτιβισμοῦ ἐνὸς Picasso καὶ πόσο σοβαρὴ ἡ ἀνταπόκριση στὶς «*Demoiselles d'Avignon*» ποὺ σφράγισαν μιὰ ὀλόκληρη περίοδο τοῦ μοντερνισμοῦ.

Κανένα ἔργο ζωγραφικῆς τοῦ 20οῦ αἰῶνα δὲν ἐκίνησε περισσότερο ἐνδιαφέρον καὶ δὲν προκάλεσε περισσότερες πολεμικὲς ὅπως αὐτὴ ἡ σύνθεση τοῦ Picasso, ζωγραφισμένη τὸ 1907.

Στὸν πίνακα αὐτό, πέντε γυναικεῖα γυμνά, θεατρικὰ τοποθετημένα σὲ ἓνα ρηχὸ χῶρο, ἀντιμετωπίζουν τὸν θεατὴ πλαισιωμένα ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ μεριὰ ἀπὸ καφεκόκκινες κουρτίνες καὶ ἀπὸ μπλε κουρτίνες ἀπὸ τὴν δεξιὰ μεριὰ. Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς σύνθεσης βλέπουμε μιὰ νεκρὴ φύση, ἡ ὁποία θεωρεῖται γενικῶς ὅτι ἔχει φαλλικὴ σημασία. Τὸ σκανδαλιστικὸ θέμα τοῦ πίνακα καὶ ὁ ριζοσπαστικὸς τρόπος ποὺ εἶναι ζωγραφισμένος τὸ 1907 τοποθετοῦν τὸ ἔργο αὐτὸ σὰν τὸ ἔργο κλειδὶ τοῦ μοντερνισμοῦ. Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ ἀναφέρουμε πὼς ὁ Picasso ἐκτὸς ἀπὸ τις ἀρχαϊκὲς ἰβηρικὲς προτομὲς ποὺ εἶχε στὴν συλλογὴ του καὶ οἱ ὁποῖες ἀναμφισβήτητα τὸν εἶχαν ἐπηρεάσει, τὴν ἴδια ἐποχὴ εἶχε μιὰ ἄλλη συγκλονιστικὴ ἐμπειρία.

Ὅπως ὁ ἴδιος πολὺ ἀργότερα διηγῆθηκε στὸν André Malraux ὅταν ἐπισκέφθηκε τὸ παλιὸ ἔθνογραφικὸ μουσεῖο τοῦ Trocadero (τὸ τωρινὸ Musée de l'Homme), αὐτὸ τὸ Μουσεῖο ἦταν σὲ πολὺ κακὴ κατάσταση, συνειδητοποίησε, ξαφνικά, πὼς οἱ ἀφρικανικὲς μάσκες καὶ τὰ διάφορα ἐκθέματα Totem καὶ Fetiches δὲν ἦταν ὅποια-

δήποτε γλυπτά. Αὐτὰ τὰ κακοτοποθετημένα, σκονισμένα ἀντικείμενα εἶχαν μαγική ἀκτινοβολία. Οἱ ἀρχαιότητες τῆς Αἰγύπτου ἢ τῆς Μεσοποταμίας ἀνήκουν σὲ ἄλλη κατηγορία καὶ δὲν ἔχουν μαγικὲς ιδιότητες. Δηλαδή ἐκεῖνο ποῦ ἦταν γιὰ τὸν Picasso μιὰ ἀποκάλυψη ἦταν πὼς αὐτὰ τὰ ἀντικείμενα ἦταν πράξεις ἐξορισμοῦ, καμωμένα γιὰ νὰ προστατεύουν ἀπὸ τὰ κακὰ πνεύματα καὶ τὶς ἐχθρικές δυνάμεις καὶ ἐκεῖ, ὅπως λέει ὁ ἴδιος, ἀποφάσισε νὰ ζωγραφίσει τὸν πρῶτο τοῦ πίνακα ἐξορισμοῦ, στὸν ὅποιο, ἐκεῖνο ποῦ τὸν ἐνδιέφερε ἦταν ἡ μαγεία καὶ ὄχι οἱ φόρμες.

Ἐπάρχει μιὰ διένεξη μεταξὺ τῶν ἱστορικῶν τῆς Μοντέρνας Τέχνης, σχετικὰ μὲ τὴν ἡμερομηνία αὐτῆς τῆς ἐπίσκεψης στὸ Trocadero, διότι ὁ Picasso ἀπὸ ἰδιοτροπία καὶ γιὰ νὰ προκαλεῖ σύγχυση στοὺς εἰδήμονες, ἄλλαζε συνεχῶς τὴν ἡμερομηνία. Πάντως στὴ συνέντευξη ποῦ εἶχε δώσει στὸν Christian Zervos φαίνεται πὼς ἡ ἐπίσκεψη ἔγινε πρὶν τελειώσει τὶς δύο γυναικεῖες φιγούρες στὴν δεξιὰ πλευρὰ τῶν Demoiselles καὶ οἱ ὅποῖες εἶναι ἐμφανῶς ἐπηρασμένες ἀπὸ τὶς μάσκες τῶν Νέγρων.

Ὅπως καὶ νὰ ἔχει τὸ πράγμα, ἐκεῖνο ποῦ μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι πὼς Les Demoiselles d'Avignon εἶναι τὸ πρῶτο ἔργο στὴν Τέχνη τῆς Δύσεως ὅπου ἀνατρέπονται ριζοσπαστικὰ οἱ κανόνες τοῦ συμβατικὰ ὡραίου γιὰ νὰ ἀντικατασταθοῦν ἀπὸ τοὺς κανόνες τοῦ μαγικοῦ.

Δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ συγκρίνουμε τὸ ἔργο αὐτὸ μὲ τὰ διάφορα Bains Tures καὶ τὶς γυμνὲς Νύμφες καὶ Θεὲς τῶν Pompiers γιὰ νὰ συνειδητοποιήσουμε τὶς ἀκραῖες ἀνατρεπτικὲς λύσεις τοῦ Picasso. Ἐδῶ δὲν ἔχουμε τὶς δῆθεν ἀδεξιότητες τῶν ἀθῶων πρωτογόνων, ἀπολίτιστων ἢ ἀφελῶν. Ὁ Picasso δὲν πέφτει στὴν αἰσθηματολογία τῆς ἀγνότητος τῶν πρωτογόνων. Ἐκεῖνο ποῦ κάνει εἶναι νὰ οἰκειοποιεῖται πλαστικὰ εὐρήματα ἀπὸ τὴν ἀφρικανικὴ τέχνη γιὰ νὰ ἀντικαταστήσει τὸ λεξιλόγιο ποῦ εἶχε ἐξορίσει ἢ πρωτοπορία, ἐπὶ παραδείγματι: ἡ διαίρεση τῆς φιγούρας σὲ καθαρὲς ἐπιφάνειες σκιᾶς καὶ φωτὸς καὶ ἡ χρησιμοποίηση τῆς σκιᾶς ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ἡμιτόνιο εἶναι ἓνα ἀπὸ αὐτὰ τὰ εὐρήματα. Ἡ προβολὴ τοῦ ὄγκου, ὄχι μὲ τὴν φωτοσκίαση ἀλλὰ μὲ τὴν παραμόρφωση τοῦ περιγράμματος, εἶναι ἓνα ἄλλο εὐρημα καὶ ὑπάρχουν καὶ πολλὰ ἄλλα. Ἐκεῖνο ποῦ θέλω νὰ τονίσω ἐδῶ εἶναι πὼς τὰ εὐρήματα εἶναι πλαστικὰ καὶ δὲν ἐκφράζουν καμία νοσταλγία γιὰ ὑποθετικὲς ἀρετὲς τῶν πρωτογόνων.

Θὰ ἔπρεπε ἴσως νὰ ἀναφέρω ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Πριμιτιβισμό καὶ ἄλλα στρατηγήματα ποῦ παρουσιάστηκαν γιὰ νὰ περιφρουρήσουν τὴν αὐτονομία τῆς ζωγραφικῆς. Ἐνα ἀπὸ τὰ κυριότερα ἦταν αὐτὸ ποῦ ἐγὼ τὸ βαφτίζω ὁ ἄλλος Ἐξπρεσιονισμός.

Γιὰ νὰ ἐξηγοῦμαι, ἔχω ἤδη ἀναφέρει τὶς διάφορες μορφὲς τοῦ Γερμανικοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ ἀλλὰ δὲν ἔχω ἀναφέρει τὸν ἐξπρεσιονισμό ποῦ δὲν ἔχει καμία σχέση μὲ τὴν τέχνη τῶν πρωτογόνων, τῶν αὐτοδίδακτων, τῶν naïfs κ.λπ.

Ὁ πλέον σημαντικός γιὰ μένα ἐκπρόσωπος αὐτοῦ τοῦ ἄλλου ἐξπρεσιονισμοῦ εἶναι ὁ μέγιστος Soutine. Στὸν Soutine δὲν ἔχουμε τὴν παραμικρὴ προσπάθεια νὰ υἱοθετηθοῦν μανιερισμοὶ δανεισμένοι ἀπὸ τοὺς πρωτογόνους. Ἐντὶ τῆς ἀπρόσωπης ἀντιγραφῆς τῆς πραγματικότητος τῶν Pompiers μᾶς προτείνει μιὰ πραγματικότητα μετουσιωμένη ἀπὸ τὴν ἔνταση τῶν ψυχικῶν του καταστάσεων πολὺ πιὸ κοντὰ στὸν Rembrandt καὶ πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὶς νέγρικες μάσκες. Ἄλλὰ παρὰ τοῦτο, θὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε πὼς οἱ παραμορφώσεις τοῦ Soutine ἢ ἀκόμα τοῦ δικοῦ μας Μπουζιάνη, ἔστω καὶ ἂν δὲν εἶναι ἄμεσα ἐπηρεασμένες ἀπὸ τὶς Demoiselles d'Avignon, πῆραν τὴν ἄδεια κυκλοφορίας ἐπειδὴ προὔπηρξαν οἱ Demoiselles.

Στὸ τέλος τοῦ αἰῶνα μας ὁ ὄρος Πριμιτιβισμὸς ἔχει ἀρχίσει νὰ μυρίζει λίγο ρατσισμό. Ὑποδηλώνει κατὰ κάποιον τρόπο δυτικοευρωπαϊκὴς προλήψεις σχετικὰ μὲ τὶς τέχνες μιᾶς ξένης κουλτούρας, ἐν ἀντιθέσει μὲ μιὰ ἄποψη ποὺ ἀντιμετωπίζει τὶς ξένες κουλτοῦρες σχετικῶς μὲ τὸ γεωγραφικὸ χῶρον μέσα στὸν ὁποῖο ἔχουν δημιουργηθεῖ ἔξω ἀπὸ τὸ δυτικὸ εὐρωπαϊκὸ πρῶσμα ποὺ ἔχει ἀυθαίρετα ἀποφασίσει τί εἶναι πολιτισμένο καὶ τί εἶναι πρωτόγονο.

Ἄλλὰ ὑπάρχει ἓνας ἄλλος παράγων ποὺ δὲν πρέπει νὰ ξεχάσουμε: τὴν ὁμαδικὴ πλύση ἐγκεφάλου ποὺ κάθε τόσο — καλῶς ἢ κακῶς — ὀδηγεῖ στὴν υἱοθέτηση, χωρὶς κανένα συγκεκριμένο λόγο, μιᾶς τελείας ἄλλης ἄποψης σχετικὰ μὲ τὶς εἰκαστικὰς τέχνες.

Ἔτσι, τώρα, παρατηρεῖται μιὰ στροφή 180 μοιρῶν πρὸς μιὰ κίνηση υἱοθέτησης τῆς μηχανικῆς καὶ ἀπρόσωπης ἀναπαράστασης ποὺ κάνει ἢ φωτογραφία καὶ τῆς πολλαπλῆς ἀνατύπωσης, ποὺ ὑπῆρξε τὸ ἀνάθεμα γιὰ τοὺς Πριμιτιβιστές, ποὺ ὅμως εἶναι ἀναμφισβήτητα ἢ πιὸ αὐθεντικὴ ἔκφραση τῆς καταναλωτικῆς κοινωνίας. Καὶ ἔτσι κάνουμε ἓνα κύκλο, ὁ ὁποῖος μᾶς ὀδηγεῖ ἀκριβῶς στὴν ἀντίθετη κατεύθυνση ἀπὸ τὴν ὁποία ξεκίνησε ὁ πριμιτιβισμὸς καὶ καταλήγουμε θριαμβευτικὰ στὴν ἀποθέωση τοῦ Kitsch.