

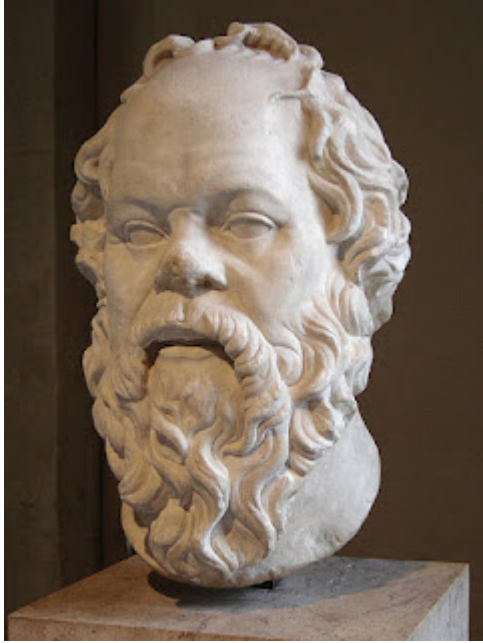
# Ιστορία Αισθητικών Θεωριών

Πριν αρχίσουμε, ας σημειώσουμε ότι η φιλοσοφία ποτέ δεν ορίζει τον ίδιο τον άνθρωπο. Σήμερα στη φιλοσοφία ο άνθρωπος (από την αρχαία ελληνική λέξη: ανήρ + ωψ), είναι ο άλλως έχειν, είναι άπειρος (Λεβινάς).

## ΠΛΑΤΩΝ



Με τα γραπτά του Πλάτωνα πρώτη φορά εισάγεται η μεταφυσική σε φιλοσοφικό σύστημα. Ο Πλάτωνας υιοθέτησε ένα Πυθαγόρειο μοντέλο. Ον για κείνον είναι ό,τι υπάρχει, ορατό και αόρατο.



Σωκράτης

Άλλη ιδιότητα του όντος είναι η **ωραιότητα**. Η έννοια του **απείρου** στον Πλάτωνα αναφέρεται ως **άρρητο** (=ανείπωτο, μυστικό, απόρρητο) ή **το άλλως έχουν**.

Για να γίνει αντιληπτή η άποψη του Πλάτωνα περί ωραίου και η σχέση τέχνης-μίμησης, πρέπει να αναφέρουμε την **οντολογική θεώρησή του για τον κόσμο**.

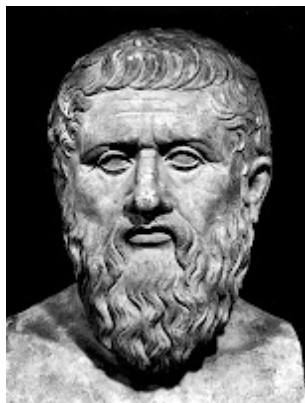
Συνολικά **το Ωραίο αποτελεί μίμηση της υπερβατικής ιδέας του Ωραίου**. Αναφερόμενος στο υπερβατικό Ωραίο στον διάλογο **Φαίδρος**, λέει «το Ωραίο έλαμπε εκθαμβωτικά ανάμεσα σ' αυτά τα οράματα και σ' αυτό τον κοινό κόσμο, το αντιλαμβανόμαστε με την διαυγέστερη των αισθήσεών μας, λαγαρό και περίλαμπρο. Με τον κλονισμό που δοκιμάζουν οι ψυχές μας όταν γεννιούνται, οι οποίες προηγουμένως είχαν αδιαμεσολάβητη θέα των μορφών, απωθούν αυτή την ανάμνηση (του Ωραίου). Μπορεί όμως να ανακληθεί στη μνήμη, και όταν ανακαλείται συνιστά την αληθινή γνώση. Η **ομορφιά αυτού του Κόσμου** μας υπενθυμίζει την αληθινή ομορφιά.»

Για τον Πλάτωνα η αληθινή γνώση είναι ανάμνηση, και η θέα του Ωραίου μας υπενθυμίζει το ιδεατό Ωραίο, που αποτελεί δρόμο για την κατάκτηση της αληθινής γνώσης. **Η Α-λήθεια για τον Πλάτωνα είναι η μη λήθη**, δηλαδή η αναμνηση του κόσμου που άφησε η ψυχή για να ενσαρκωθεί.

Στον διάλογο **Φίληβος** δίνει μερικές ιδιότητες του Ωραίου: «Οι ιδιότητες του μέτρου και της συμμετρίας (...) συνιστούν το **Κάλλος** και την **Αρετή**.» Ιδιότητες του Ωραίου είναι η **ενότητα**, η **κανονικότητα** και η **απλότητα** της μορφής. Αδιάψευστος μάρτυρας είναι η ίδια η γλώσσα : **ά-σχημο, εύ-μορφο**.

**Τέχνη είναι η ικανότητα να κάνουμε κάτι που απαιτεί ασυνήθιστη επιδεξιότητα και εξειδίκευση και προϋποθέτει γνώσεις για το πώς θα πετύχουμε τον σκοπό μας.**

Στον **Σοφιστή** διαιρεί τις τέχνες σε **παραγωγικές** ή **δημιουργικές** και σε **αποθησαυριστικές** (π.χ. τέχνη της απόκτησης χρημάτων).



Πλάτων

Η ανώτερη, ευγενέστερη και περιεκτικότερη τέχνη, όπως γράφει στους **Νόμους** και στην **Πολιτεία**, είναι η τέχνη της Πολιτικής.

Οι καλές τέχνες, όπως τις εννοούμε σήμερα, είναι μιμητικές, αποτελούν μάλιστα μίμηση Β΄ βαθμού.

Για παράδειγμα υπάρχει η ιδανική Μορφή του μαχαιριού, αιώνια, αμετάβλητη και πλήρης. Ο κατασκευαστής, καθοδηγούμενος από την σύλληψη της ιδέας του μαχαιριού, της ιδεατής του Μορφής, κατασκευάζει το υλικό μαχαίρι, μιμούμενος το αρχέτυπο, (μίμηση Α΄ βαθμού).

Ο ζωγράφος σχεδιάζει ένα σκίτσο του μαχαιριού, μιμούμενος το φυσικό αντικείμενο, (μίμηση Β΄ βαθμού).

Έτσι η Τέχνη (**Πολιτεία**), απέχει ένα βήμα από την υλική υπόσταση και δύο βήματα από την ιδέα.

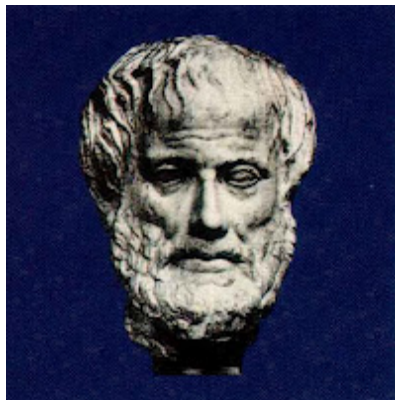
Άλλη σημαντική έννοια για τον Πλάτωνα είναι η έννοια της **μέθεξης**. Το αντικείμενο, το πράγμα, **το έργο τέχνης**, κατ' αυτήν την έννοια, **μ ε τ έ χ ε ι της γενικής ουσίας, της Ιδέας**, στο βαθμό που πίσω από το έργο υπάρχει η σύλληψη της Ιδέας. Για παράδειγμα το σκίτσο του μαχαιριού μετέχει του Ιδεατού Μαχαιριού.

**Ταινία:** *What dreams may come, (Θα σε βρω στον Παράδεισο)*, 1998, 113'. Από την ομώνυμη νουβέλα του Richard Matheson, Σενάριο: Ronald Bass,

Σκηνοθεσία: Vincent Ward,  
Παίζουν: Robin Williams, Annabella Sciorra, Max von Sydow, Cuba Gooding Jr. Ο πνευματικός κόσμος παρουσιασμένος μέσα από τις σημερινές τεχνικές δυνατότητες και η έννοια της «μίμησης της ιδέας».

## ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ

Για τον Αριστοτέλη η τραγωδία είναι αναπαράσταση, και όχι απαγγελία, από ηθοποιούς επί σκηνής, μιας ιστορίας η οποία πρέπει να είναι σπουδαία και ολοκληρωμένη, και να οδηγεί στην κάθαρση των δρώντων και του θεατή, μέσα από σαφώς καθορισμένες αφηγηματικές τεχνικές.



Αριστοτέλης

Στο έργο του *Ποιητική* ορίζει ότι η τραγωδία πρέπει να έχει **ενότητα χώρου-χρόνου-δράσης**, και πρέπει να εκτυλίσσεται με τη μεγαλύτερη δυνατή αίσθηση του αναπόφευκτου. Αυτό σημαίνει πως η εξέλιξη των γεγονότων πρέπει να απορρέει από τη δομή του μύθου με τέτοιο τρόπο, ώστε το αποτέλεσμα να είναι η αναγκαία και λογική συνέπεια των όσων προηγήθηκαν. Πρέπει να υπάρχει, δηλαδή, μια **αυστηρή αιτιακή σχέση**.

Η αριστοτελική *Ποιητική* θέτει τα βασικά ερωτήματα και τις αρχές για την ανάπτυξη ενός έργου, που είναι τα εξής :

1. **Ποιό είναι το θέμα;** Ο Αριστοτέλης ορίζει ότι πρέπει να είναι σοβαρό-αυστηρό.
2. **Πώς οργανώνεται το υλικό;** Η αριστοτελική ενότητα χώρου-χρόνου-δράσης έχει επηρεάσει όλο το μετέπειτα θέατρο και την ανάπτυξη των σεναρίων.
3. **Ποιά είναι τα πάθη των ηρώων;**
4. **Η ύπαρξη αυστηρής αιτιότητας στην πλοκή.**
5. **Ο ρόλος της κάθαρσης.**

Στην σύγχρονη εποχή η αριστοτελική ενότητα χώρου-χρόνου-δράσης χρησιμοποιείται κυρίως από το αμερικάνικο και το εμπορικό ευρωπαϊκό σινεμά και πάντοτε αποτελούσε και αποτελεί ένα αζεπέραστο αρχέτυπο για κάθε σύγχρονο οπτικοακουστικό έργο. Εξαίρεση αποτελούν το **σουρεαλιστικό σινεμά**, ο **ποιητικός** και ο **πειραματικός κινηματογράφος**, που ανατρέπουν τον αριστοτελικό κανόνα της αιτιότητας. Επίσης εξαίρεση αποτελούν και τα **μεταμοντέρνα συνεκδοχικά συστήματα αφήγησης**, όπου η μετάθεση των επιμέρους ενοτήτων (σεκάνς) σε άλλα σημεία της αφήγησης, δεν δημιουργεί καμιά αλλαγή στο τελικό αποτέλεσμα μιάς ταινίας.

**Ταινία:** *Match Point*, 2005, 124'. Σενάριο – Σκηνοθεσία: Woody Allen. Παίζουν: Scarlet Johansson, Jonathan Rhys, Emily Mortimer. Η δύναμη του Woody Allen να αποκαλύψει μέσα από την σύγχρονη πραγματικότητα τις κλασικές Αριστοτελικές αρχές της τραγωδίας.

## ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ο ΑΡΕΟΠΑΓΙΤΗΣ

**Ο** Διονύσιος, που γεννήθηκε το 10 μ.Χ., ονομάστηκε Αρεοπαγίτης γιατί ήταν μέλος του Αρείου Πάγου των Αθηνών και υπήρξε ένας από τους πρώτους μαθητές του Αποστόλου Παύλου. Ήταν βαθύς γνώστης των φιλοσοφικών συστημάτων και της ρητορικής και στα 25 του επισκέφθηκε την Αίγυπτο. Έγινε ο πρώτος επίσκοπος Αθηνών και λέγεται ότι μαρτύρησε στην Αθήνα. Απέκτησε μεγάλη φήμη εκ των υστέρων, πολύ μετά τον θάνατό του, όταν εμφανίστηκαν στην ανατολή κατά τον 5ο αιώνα συγγράματα με το όνομά του: **Ουράνια ιεραρχία, Εκκλησιαστική ιεραρχία, Θεία ονόματα** και **Μυστική θεολογία**. Τα κείμενα αυτά έγιναν η αφετηρία του μεσαιωνικού μυστικισμού. Σήμερα τα θεωρούν ψευδεπίγραφα. Παρόλ' αυτά, οι έννοιες που εμπεριέχονται μέσα σε αυτά τα κείμενα έχουν υψηλή αξία και δικαίως υπήρξαν η βάση του δυτικού μυστικισμού.

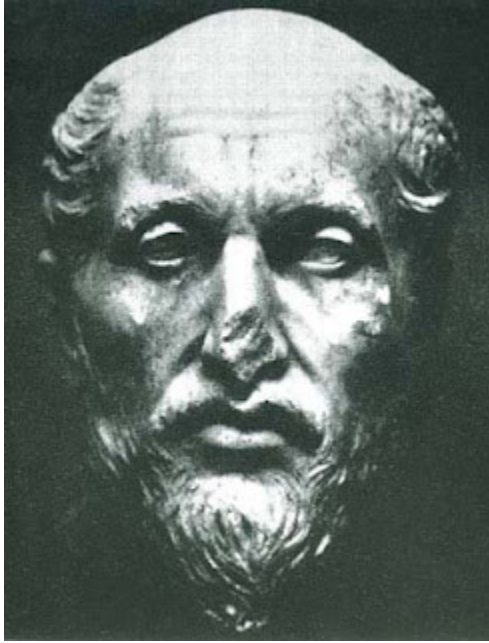
Στη **Μυστική Θεολογία** ορίζεται ότι **ωραίο είναι αυτό που προέρχεται από το Εν**. Αυτό επηρέασε τη Δύση και αποτέλεσε τη βάση των μεσαιωνικών αντιλήψεων περί του ωραίου.

<http://4.bp.blogspot.com/->

[siMYdqHsqAM/T\\_8APWT5QII/AAAAAAAAAGs/fKD1hGfCPHM/s1600/%25CE%2594%25CE%25B9%25CE%25BF%25CE%25BD%25CF%258D%25CF%2583%25CE%25B9%25CE%25BF%25CF%2582+%25CE%25BF+%25CE%2591%25CF%2581%25CE%25B5%25CE%25BF%25CF%2580%25CE%25B1%25CE%25B3%25CE%25AF%25CF%2584%25CE%25B7%25CF%2582.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-siMYdqHsqAM/T_8APWT5QII/AAAAAAAAAGs/fKD1hGfCPHM/s1600/%25CE%2594%25CE%25B9%25CE%25BF%25CE%25BD%25CF%258D%25CF%2583%25CE%25B9%25CE%25BF%25CF%2582+%25CE%25BF+%25CE%2591%25CF%2581%25CE%25B5%25CE%25BF%25CF%2580%25CE%25B1%25CE%25B3%25CE%25AF%25CF%2584%25CE%25B7%25CF%2582.jpg)

### ΠΛΩΤΙΝΟΣ

**Ο** Αιγύπτιος (πίστευαν παλαιότερα ότι ήταν Έλληνας εξαιτίας της καθαρά ελληνικής του παιδείας, αλλά σχετικά πρόσφατα βρέθηκε προτομή του όπου φαίνεται η αφρικανική του καταγωγή) φιλόσοφος Πλωτίνος (204-270 μ.Χ.), μαθητής του σοφού **Αμμωνίου Σακκά** στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, είχε ελληνική παιδεία και υπήρξε ο πλέον επιφανής νεοπλατωνιστής φιλόσοφος. Ο νεοπλατωνισμός ήταν ένα φιλοσοφικό ρεύμα που επανέφερε την φιλοσοφία του Πλάτωνα. Ίδρυσε τη μεγαλύτερη σχολή Φιλοσοφίας στη Μέση Ανατολή. Μετά γύρισε στη Ρώμη όπου και πέθανε.



Πλωτίνος

Έγραψε τις **Εννεάδες** (Εννεάς 1η, Εννεάς 2η, Εννεάς 3η κ.ο.κ.), τις οποίες δεν εξέδωσε ποτέ. Μετά τον θάνατό του ο μαθητής του Πορφύριος έκανε την έκδοσή τους. Στην ερώτηση τί είναι αυτό που προσδίδει το Κάλλος στα πράγματα, ο Πλωτίνος απέρριψε την επικρατούσα ιδέα ότι

**«Η συμμετρία που έχουν τα μέρη μεταξύ τους και προς το όλον, όταν επιπλέον υπάρχει και η γοητεία του χρώματος, συνιστά την ομορφιά»,** και ότι **«στα ορατά αντικείμενα όπως και σε όλα τα άλλα, το ωραίο συνίσταται στη συμμετρία και το μέτρο.»**

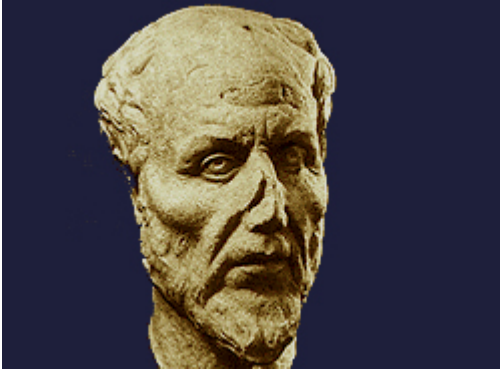
Το πρόβλημα του ανθρώπου με τον κόσμο είναι ένα πρόβλημα γνώσης, ως ένα σημείο και μετά εισάγεται η έννοια της ένωσης που οδηγεί στην έννοια της **θέωσης**.

Για τον Πλωτίνο **Ωραίο** είναι το απλό, το αμέριστο, και ταυτόχρονα το σύνθετο και το ανομοιομερές. **Ωραίο υφίσταται σε ένα έργο όταν έχει πάνω του αποτυπωθεί η Χάρης και δεν είναι απλά μια ψυχρή και νεκρή συμμετρία.** Ο άνθρωπος έχει διάφορες υποστάσεις. Η κορυφαία υπόσταση είναι η ωραιότητα. Γι' αυτόν η ομορφιά είναι θέμα ψυχικό, εσωτερικό.

**Για τον Πλωτίνο το ωραίο είναι επακόλουθο της μέθεξης, της συμμετοχής του αντικειμένου στην Ιδανική μορφή. Το έργο τέχνης δεν είναι μίμηση αλλά η αισθητική έκφραση της Ιδέας του Αγαθού.**

Η αναζήτηση της Ιδέας εκ μέρους του καλλιτέχνη-δημιουργού οφείλει να εντοπίζεται στο χώρο του μη αισθητού και στο χώρο του νου και όχι στον κόσμο των αισθητών.

Έτσι ο Πλωτίνος μας προτείνει μια αισθητική σύμφωνα με την οποία η καλλιτεχνική αξία δεν προέρχεται από τη σχέση του καλλιτέχνη με το πραγματικό, αλλά από την νοητή σύλληψη και στη συνέχεια εξωτερίκευση της εσωτερικής Ιδέας του Καλού.



Πλωτίνος

Συνεπώς η ουσία του έργου τέχνης βρίσκεται περισσότερο στον ίδιο τον καλλιτέχνη και στη δημιουργική του ενασχόληση καθ' εαυτή, παρά στο έργο τέχνης. Ο καλλιτέχνης λειτουργεί κατά μία έννοια ως Μύστης.. Έτσι ο Πλωτίνος εισάγει την έννοια της **ιδιοφυίας** του καλλιτέχνη για πρώτη φορά στην ιστορία της τέχνης.

Η απελευθέρωση του καλλιτέχνη από το πραγματικό, και από την αναπαράσταση, και η έμφαση που δίνεται στο ρόλο του ως δημιουργικής προσωπικότητας και μύστη, γίνεται φανερή τόσο στα χρόνια της **ύστερης αναγέννησης** κατά την περίοδο του **Μανιερισμού**, όσο και κατά την συνθήκη του **μοντερνισμού** στον εικοστό αιώνα.

Η αισθητική του Πλωτίνου περί ωραίου ουσιαστικά ήταν **ο τρόπος για να φτάσει ο άνθρωπος στο Θεό.**

**Ταινία:** *The end of the affair*, (**Το τέλος μιας σχέσης**), 1999, 102'. Από την ομώνυμη νουβέλα του Graham Green. Σενάριο- Σκηνοθεσία: Neil Jordan. Παίζουν: Ralph Fiennes, Julianne Moore, Stephen Rea. Αποκαλύπτεται στη σκηνή του βομβαρδισμού, όπως και στο φινάλε, το άγγιγμα της Θείας Χάριτος που έφερε η πρωταγωνίστρια Julianne Moore.

## ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟΣ

### ή Αυρήλιος Αυγουστίνος



**Ο** Άγιος Αυγουστίνος (354-440), ένας από τους τέσσερις μεγάλους πατέρες της δυτικής Εκκλησίας, που έζησε στα νεανικά του χρόνια πολλές ηθικές και πνευματικές παγίδες και οδύνες (απέκτησε νόθο γιό, τον οποίο μεγάλωσε ο ίδιος και τον έχασε πολύ νέο), όπως ο ίδιος εξιστορεί, στα 27 του χρόνια έγραψε μία πραγματεία *Περί του ωραίου και του ταιριαστού*, όπου απαντάει σε μερικά αισθητικά ερωτήματα.

**Θεωρεί ότι η ομορφιά είναι ιδιότητα ετερογενών συνόλων, κάτι που φαίνεται από τη δήλωσή του ότι «η ομορφιά της πορείας αυτού του κόσμου επιτυγχάνεται χάρη στην εναντίωση των αντιθέτων, που θα' λεγε κανείς ότι οφείλουν τη διάταξή τους σε μια ευφράδεια όχι των λέξεων αλλά των πραγμάτων».**

Σύμφωνα με τον διάλογο *Τίμαιος* του Πλάτωνα ο Αυγουστίνος θεωρούσε ότι ο αριθμός είναι η θεμελιώδης αρχή στη δημιουργία του κόσμου από το Θεό. Η ομορφιά των αντικειμένων υπάρχει, διότι μετέχει των Μορφών που υπάρχουν στο νου του Θεού. Το ωραίο προέρχεται από το **Εν**, όπως είχε πει και ο Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης.



## ΘΩΜΑΣ Ο ΑΚΙΝΑΤΗΣ



**Θ**ωμάς Ακινάτης ή Ακινάτης (1227-1274), δηλαδή καταγόμενος από το Ακουίνο της Νότιας Ιταλίας, υπήρξε δομινικανός μοναχός και ένας από τους σημαντικότερους **σχολαστικιστές** φιλόσοφους. Την φιλοσοφία του υιοθέτησαν αργότερα στο Τάγμα των Ιησουητών, το οποίο ευθύνεται για την εξάπλωση της παιδείας και την αληθινή πίστη. Έγραψε 17 τόμους. Γράφει στο ζήτημα 5 άρθρο 1 και στο ζήτημα 21 άρθρο 1: **«(...) ένα πράγμα είναι επιθυμητό μόνο στο βαθμό που είναι τέλειο γιατί τα πάντα επιθυμούν την τελειώσή τους. Αλλά το καθετί είναι τέλειο στο βαθμό που είναι εν ενεργεία. Επομένως, είναι σαφές ότι ένα πράγμα είναι τέλειο στο βαθμό που υπάρχει... είναι λοιπόν σαφές ότι στην πραγματικότητα το καλό συμπίπτει με το ον.»**

Στο Μέρος 1-2, Ζήτημα 27, άρθρο 1 σημειώνει: **«Το ωραίο ταυτίζεται με το καλό διαφέρουν μονάχα στην όψη. Γιατί, εφόσον το καλό είναι αυτό που όλοι επιζητούν, η έννοια του καλού ικανοποιεί την επιθυμία ενώ η αντίληψη του ωραίου είναι αυτή που ικανοποιεί την επιθυμία χάρη στη θέαση ή τη γνώση του...».**

Στο 1 Ζήτημα 39, άρθρο 8: **«Το είδος ή το ωραίο έχει ομοιότητα με την ιδιότητα του Υιού. Γιατί το ωραίο περιλαμβάνει τρεις συνθήκες: αρτιότητα ή τελειότητα, αφού τα πράγματα που είναι λειψά είναι άσχημα εξαιτίας αυτού**

*ακριβώς του γεγονότος´ σωστή αναλογία ή αρμονία´ και τέλος λαμπρότητα ή ενάργεια, γι’αυτό και λέγονται ωραία τα πράγματα που έχουν λαμπρά χρώματα...»*

Στο 1, Ζήτημα 12, άρθρο 1: «...κάθε σχέση ενός πράγματος προς ένα άλλο ονομάζεται αναλογία. Και μ’ αυτή τη σημασία μπορεί να υπάρχει αναλογία του πλάσματος προς το Θεό, στο βαθμό που το πλάσμα σχετίζεται με Εκείνον όπως το αποτέλεσμα με την αιτία και το δυνάμει με το ενεργεία´ και μ’ αυτό τον τρόπο η δημιουργημένη νόηση μπορεί να γίνει σύμμετρη ώστε να γνωρίσει το Θεό.»

Ο Θωμάς Ακινάτης έχει μία πολύ ενδιαφέρουσα θεωρία για την ερμηνεία. Αναφέρει στο έργο *De Doctrina Christiana* 3, x, 14; xv, 23: «Σ’ όλες τις περιπτώσεις η μέθοδος είναι τούτη: ό,τι στην Αγία Γραφή δεν μπορεί να συσχετισθεί κατά λέξη με την αγνότητα της ζωής ή με την αλήθεια της πίστης, πρέπει να θεωρηθεί μεταφορικό... Όσον αφορά τα μεταφορικά εδάφια, πρέπει να τηρείται ο κανόνας: αυτό που διαβάζεται πρέπει να στριφογυρίζει συνεχώς μέσα στο μυαλό, ώσπου να βρεθεί μία ερμηνεία που να προωθεί τη βασιλεία της αγάπης.»

## ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

**Κ**ατά την Αναγέννηση (1400-1550), εποχή που αναγεννήθηκαν το αρχαιοελληνικό πνεύμα και οι τέχνες, πολλοί καλλιτέχνες έγραψαν και πάνω στην αισθητική. Τότε συνέλαβαν την ιδέα της προοπτικής (1430). Η σύλληψη αυτής της ιδέας δεν υπήρξε εύκολη υπόθεση, γιατί προϋπέθεσε γεωμετρικές μελέτες και μαθηματικές μετρήσεις. Τα εγχειρίδια που έγραψαν οι πρώτοι θεωρητικοί αυτής της περιόδου, μαρτυρούν ότι χρειάστηκε ένας τεράστιος όγκος γνώσεων ανάμεσα στον ζωγράφο και το έργο του, ώστε να φτάσουν στο αποτέλεσμα να αποδίδουν την πραγματικότητα με τον πιο φυσικό τρόπο.



Ο **Αλμπέρτι** αναφέρθηκε στο **ανοιχτό παράθυρο στον κόσμο**, στάση που κάνει τον άνθρωπο να νιώθει ότι βρίσκεται μέσα στα αναπαριστώμενα και λαμβάνει μέρος σ'αυτά. Πέντε αιώνες αργότερα, η αισθητική του ανοιχτού παράθυρου στον κόσμο κυριάρχησε στον **κινηματογράφο του ρεαλισμού**.

Λεονάρντο Ντα Βίντσι



**Λεονάρντο Ντα Βίντσι** έκανε μία σειρά από μελέτες πάνω στη χρυσή τομή και σήμερα είναι γνωστό σε όλους το σχέδιο του βιτρουβιανού ανθρώπου. Τις σκέψεις του όσον αφορά και την τέχνη έχει αφήσει σε σημειώσεις, τις οποίες μελέτησε κατά τον 20ό αιώνα ο σκηνοθέτης Σεργκέι Αϊζενστάιν, και στις οποίες αναφέρεται στο βιβλίο του *Προβλήματα σκηνοθεσίας κινηματογράφου*. Σε αυτό το βιβλίο μεταφέρει αυτούσια αποσπάσματα από τα σημειωματάρια του μεγάλου ζωγράφου-εφευρέτη, και καταδεικνύει και την «σκηνοθετική» ικανότητα του Ντα Βίντσι.



Ο **Κοσμάς των Μεδίκων** είναι εκείνος που συστηματικά συγκέντρωσε τους σκεπτόμενους της εποχής. Οι Μεδικοί ήταν μεγάλη και πλούσια οικογένεια στη Φλωρεντία, που κατείχε εκκλησιαστικές και κοσμικές θέσεις εξουσίας. Ο Κοσμάς ίδρυσε την πρώτη Πλατωνική Σχολή στην Φλωρεντία. Προϋπόθεση για να πλησιάσουν τα κείμενα του Πλάτωνα ήταν οι νεοπλατωνικοί φιλόσοφοι και κυρίως ο Πλωτίνος. Η αντίληψη που κυριάρχησε τότε ήταν ότι **το ωραίο δεν δημιουργείται εξωτερικά, αλλά βρίσκεται στον ψυχισμό του ανθρώπου.**

## ΖΟΡΝΤΑΝΟ ΜΠΡΟΥΝΟ

Ο Ιταλός Τζορντάνο Μπρούνο (1548-1600) υπήρξε φιλόσοφος και σε πρώτη φάση μοναχός του Τάγματος των Δομινικανών, απ' όπου έφυγε αργότερα. Η σκέψη του είναι μεταφυσική - Πλατωνική. Για ακόμη μία φορά βλέπουμε την σκέψη του Πλάτωνα να επανέρχεται και να αναβιώνει. Στα τέλη του 16ου αιώνα δημοσίευσε αρκετά συγγράμματα κοσμολογίας.



Τζορντάνο Μπρούνο

Ο Τζορντάνο Μπρούνο είναι ο πρώτος που είπε επίσημα ότι **το κέντρο του κόσμου δεν υπάρχει κι ότι το σύμπαν είναι άπειρο και κατ' επέκταση είναι αδύνατο η Γη να είναι το κέντρο του.** Στο άπειρο σύμπαν του Μπρούνο υπήρχαν αμέτρητοι ήλιοι και, συνεπώς, αμέτρητοι κόσμοι σαν τον δικό μας. Όμως η πανίσχυρη Εκκλησία δεν μπορούσε να αποδεχτεί τέτοιες «φαντασιοπληξίες». Κατά τη θεολογική αντίληψη, η Γη ήταν το κέντρο του σύμπαντος, που ήταν φτιαγμένο «κατ' εικόνα του Θεού». Ο Μπρούνο, που πίστευε στο Θεό, ισχυρίστηκε ότι το σύμπαν είναι αιώνιο, ακριβώς όπως και ο Δημιουργός του. Γι' αυτές τις αλήθειες τον έκαψαν στην κεντρική πλατεία της Ρώμης, τον Φεβρουάριο του 1600, αφού είχε υποφέρει από φυλακίσεις και κακουχίες. Αυτό έγινε κατά το κενό εξουσίας των Μεδίκων. Η περιπέτειά του δείχνει την δυσκολία της αποδοχής της αλήθειας όταν δεν είναι ακόμη η κατάλληλη στιγμή.

Η αναφορά στον Τζορντάνο Μπρούνο γίνεται εδώ γιατί, εκτός των άλλων, επηρέασε την σκέψη για την αισθητική κατά την περίοδο του **Μανιερισμού** στην Τέχνη, γι' αυτό εμφανίζονται πολλά μεταφυσικά στοιχεία στην τέχνη αυτής της περιόδου.

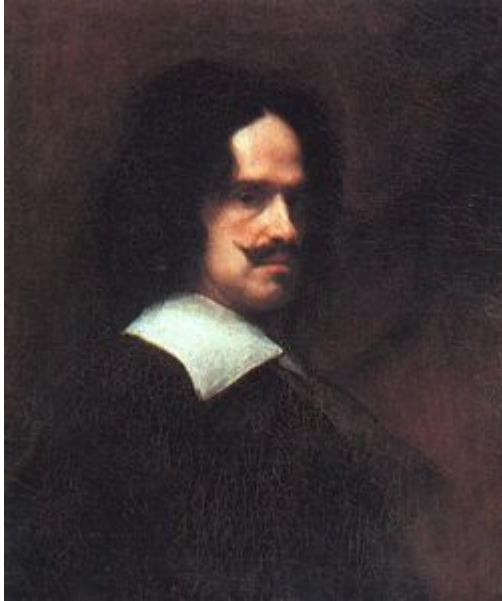
## Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΟΥ ΜΠΑΡΟΚ

**Κ**ατ' αυτή τη φάση υπήρχε **εικονοκλαστικό σύστημα** από τον **Λούθηρο** και τον **Καλβίνο**. Οι Ιησουίτες μοναχοί, όπως αναφέραμε, που ίδρυσαν την αντιμεταρρύθμιση, έφεραν την γνώση στον μέσο άνθρωπο και αποκατέστησαν το αληθινό νόημα της πίστης, έχοντας προωθημένες απόψεις για την εικόνα, σε αντίθεση με τους Λουθηριανούς και τους Καλβινιστές. Τις αποσυνέδεσαν από το ιδεολογικό τους περιεχόμενο και τις είδαν μόνο αισθητικά.



Ουσιαστικά η αφετηρία της αποκωδικοποίησης βρίσκεται στον 17ο αιώνα, την περίοδο του Μπαρόκ στους πίνακες του **Βελάσκειθ**, μέσα από τον οποίο αποδομήθηκε η Αναγεννησιακή Σκηνή. Στον πίνακα "**Las Meninas**" (*Οι ακόλουθες*), ο Βελάσκεθ καταργεί την αισθητική του ανοιχτού παράθυρου στον κόσμο, και ζωγραφίζει τον ίδιο τον εαυτό του μέσα στον πίνακα, να κοιτάζει εμάς που τον κοιτάζουμε, και τους απεικονιζόμενους να εμφανίζονται μαζί με τα είδωλά τους μέσα από καθρέφτες στο βάθος της σύνθεσης. Οι ακόλουθες, καθώς και η φιγούρα ενός άντρα που λέγεται ότι είναι ο ίδιος ο ζωγράφος σε πιο μεγάλη ηλικία, είναι ζωγραφισμένα σε ένα δωμάτιο, του οποίου οι τοίχοι είναι γεμάτοι από πίνακες ζωγραφικής. Ο Βελάσκεθ ενοποιεί τον χώρο της αναπαράστασης και του αντικειμένου της. Οι *Ακόλουθες* είναι ένας πίνακας με πολλαπλά σχόλια και πολλαπλές αναγνώσεις, για τον οποίο έχει γράψει ένα ενδιαφέρον άρθρο ο διανοητής του 20ού αιώνα **Μισέλ Φουκώ**.

Επίσης την περίοδο του Μπαρόκ ο **Ιησουίτης Καρδινάλιος Μπελαρμίνο** διατύπωσε μία θέση απελευθέρωσης της τέχνης από τη φιλοσοφία. Είπε ότι δεν είναι ανάγκη η εικόνα να παραπέμπει στο πρωτότυπο, **αρκεί να τέρπει**. Θέση, που έχει αξία και σημασία για την δεδομένη χρονική στιγμή και την διάδοση του αισθητικού στον μέσο άνθρωπο εκείνης της εποχής.



Βελάσκεθ

## Ο ΚΑΡΤΕΣΙΑΝΟΣ ΡΑΣΙΟΝΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ Ο ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΣ

**Ο** Ρενέ Ντεκάρτ (1596-1650), μαθηματικός, γεωμέτρης και φυσικός, έζησε την εποχή του μπαρόκ και ήταν σύγχρονος του Σαίξπηρ. Ενώ δεν έγραψε ειδικά για το ωραίο, το σύνολο του έργου του, που αποτυπώθηκε ιστορικά στην έκφραση «καρτεσιανός ρασιοναλισμός», επηρέασε και την αισθητική ολόκληρου του Διαφωτισμού και των μεταγενέστερων χρόνων, πράγμα που συνέβη και με τους διαδόχους του, Λάιμπνιτς και Σπινόζα. Βέβαια, στο έργο του *Discours* (Μέρος Ι) αναφέρει ότι η Ποίηση και η Ρητορική είναι «*χαρίσματα του πνεύματος μάλλον παρά καρπός της μελέτης*», περισσότερο έμφυτες δεξιότητες παρά λογικές τέχνες.

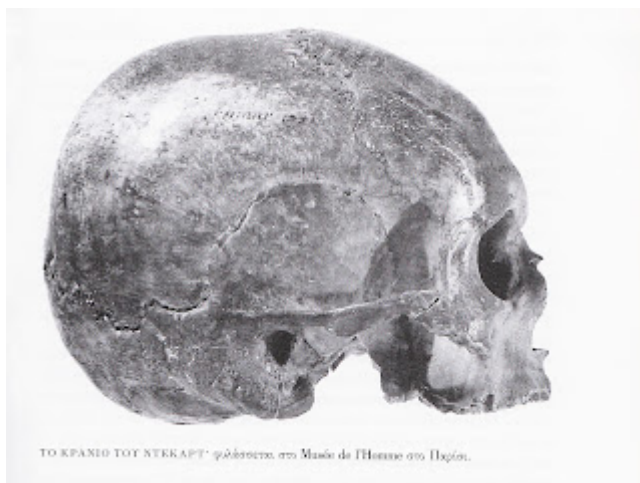
Ο Ντεκάρτ, όπως και ο Γαλιλαίος, πίστευε ότι η Γη περιστρέφεται γύρω από τον Ήλιο. Αλλά όταν έμαθε για την καταδίκη του Γαλιλαίου, κράτησε την άποψή του για τον εαυτό του. Η ιερά εξέταση συνέχιζε και μέσα στην εποχή του μπαρόκ να ελέγχει τη γνώση. Μόνον στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα έπαψε να υφίσταται και η Ισπανία είναι η τελευταία χώρα, από την οποία πια διαλύεται ως θεσμός.



Ρενέ Ντεκάρτ

Στο δεύτερο μέρος του βιβλίου του **Λόγος περί της μεθόδου** ο Ντεκάρτ ανατρέπει ολόκληρο τον σχολαστικισμό του Μεσαίωνα και ιδρύει τις αρχές του **ρασιοναλισμού**, δηλαδή της λογικής. **Ορίζει καταρχήν ότι δε δεχόμαστε κάτι ως αληθινό, αν δεν υπάρχει εμφανής γνώση της αλήθειας του, αποφεύγοντας βιασύνες και προκαταλήψεις. Κατόπιν διαιρούμε κάθε μια από τις δυσκολίες σε όσο το δυνατόν περισσότερα μέρη. Τρίτον, κατευθύνουμε τις σκέψεις μας με τρόπο παρατακτικό, ξεκινώντας με τα απλούστερα και τα ευκολότερα γνωστά αντικείμενα, για να καταλήξουμε σταδιακά στη γνώση των συνθέτων και τέλος επανελέγχουμε τη συλλογιστική πορεία μας για να βεβαιωθούμε ότι δεν υπάρχουν παραλείψεις. Ολόκληρος ο Διαφωτισμός και ο θετικισμός στηρίχτηκαν στον καρτεσιανό ρασιοναλισμό, την καρτεσιανή λογική όπως έμεινε στην ιστορία των μαθηματικών.**

Οι μουσικοί θεωρητικοί του Διαφωτισμού πίστευαν ότι οι νόμοι της αρμονίας δεν πρέπει να είναι προϊόντα μόνον της επαγωγής, αλλά και της λογικής παραγωγής. Ο Ντεκάρτ στα γράμματά του προς τον Μερσέν, το 1629-30, υπερασπίστηκε τη διάκριση ανάμεσα στη μαθηματική απλότητα και την τερπνότητα του πραγματικού ήχου και υποστήριξε ότι αυτά μπορεί να μην συμπίπτουν, αλλά πίστευε ότι η τελική κρίση έπρεπε να βασίζεται σε πολύ ασφαλείς αποδείξεις.



Το κρανίο του Ντεκάρτ φυλάσσεται στο Musée de l' Homme στο Παρίσι

Οι ζωγράφοι του 17<sup>ου</sup> αιώνα παρακολουθούσαν τις πραγματείες που έγραφε ο Ντεκάρτ με πολύ ενδιαφέρον. Σε αυτούς ο Ντεκάρτ προσέφερε μία θεωρία της έκφρασης: περιέγραψε πως **το φως που έρχεται από το αντικείμενο φτάνει στα αισθητήρια όργανα, διεγείροντας τα αεικίνητα «ζωικά πνεύματα» που, με τη σειρά τους, διεγείρουν τα συναισθήματα της ψυχής, μέσω της επίφυσης, και, ταυτόχρονα, τις κινήσεις του σώματος, που αποτελούν την έκφραση του συναισθήματος.** Επίσης εξήγησε πως είναι δυνατό η ίδια αιτία να προκαλέσει διάφορα συναισθήματα σε ανθρώπους διαφόρων ειδών. Για παράδειγμα από τους ανθρώπους που παρακολουθούν την Σταύρωση, άλλοι μπορεί να νιώθουν οίκτο, άλλοι απορία, άλλοι φόβο, άλλοι περιέργεια κλπ

Οι Ακαδημαϊκοί του Διαφωτισμού με σχολαστική ακρίβεια διατύπωναν τις ορατές εκδηλώσεις των αόρατων καταστάσεων της ψυχής, επηρεασμένοι από την καρτεσιανή λογική.

## ΑΛΕΞΑΝΤΕΡ ΓΚΟΤΛΙΜΠ ΜΠΑΟΥΜΓΚΑΡΤΕΝ

Ο Αλεξάντερ Γκότλιμπ Μπάουμγκάρτεν (1714-1762) είναι ο επίγονος του Καρτέσιου που ανέλαβε να εφαρμόσει τα καρτεσιανά κριτήρια αληθείας στο καλλιτεχνικό έργο. Στο βιβλίο του **Aesthetica** (Αισθητική, 1750-58), προσπαθεί να συνθέσει μια θεωρία κατά τα πρότυπα του ορθολογισμού.



Το εξώφυλλο του βιβλίου  
*Aesthetica* του Μπάουμγκάρτεν

Ανάγει την **αισθητική σε επιστήμη της αισθητηριακής γνώσης**. Ορίζει σαν σκοπό αυτής της επιστήμης την εξέταση του είδους τελειότητας που προσιδιάζει στην **αισθητηριακή αντίληψη**, την οποία ορίζει ως ένα χαμηλότερο βαθμό γνώσης που φέρει τους δικούς της νόμους.

Ο Μπάουμγκάρτεν κάνει την πιο αποφασιστική προσπάθεια, που είχε γίνει ως τότε, να αντιδιαστείλει δύο ριζικά διαφορετικούς τύπους λόγου (για τον διαχωρισμό των οποίων ευθύνεται ο Πλάτων και το είχε κάνει με την πρόθεση να αναπτυχθούν



επιστήμες), τον επιστημονικό και τον ποιητικό λόγο. Κινούμενος μέσα στον ορθολογισμό, θέτει αυστηρά και σαφή κριτήρια για την τέχνη της ποίησης

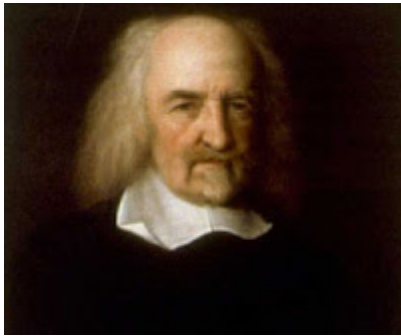
«Ποίημα ονομάζουμε έναν **τέλειο** αισθητό λόγο,  
ποιητική το σύνολο των κανόνων στους οποίους **υπακούει** το ποίημα,  
ποίηση την **κατάσταση** της σύνθεσης ενός ποιήματος,  
ποιητή τον άνθρωπο που **απολαμβάνει** αυτήν την κατάσταση.  
Η καλή ποίηση είναι **σαφής**, ενώ η μέτρια **σκοτεινή**.»

Η επιστήμη της αισθητικής του Μπάουμγκάρτεν έχει κατηγορηθεί ότι στερεί το έργο τέχνης από την φρεσκάδα και την ελευθερία του. Παρ' όλα αυτά, όποιες αμφισβητήσεις κι αν προκαλεί, στον Μπάουμγκάρτεν ανήκει η **πατρότητα του όρου αισθητική** και του χρεώνεται ένα θετικό βήμα προς μια θεμελιώδη αισθητική θεωρία.

## ΕΜΠΕΙΡΙΟΚΡΑΤΙΑ

**Η** ανάπτυξη μιας εμπειριοκρατικής γνωσιολογίας του κόσμου έγινε κυρίως από τους Βρετανούς φιλόσοφους του 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα, **Φράνσις Μπέικον** (1561-1626), **Τόμας Χομπς** (1588-1679), **Τζων Λοκ** (1632-1704), **Τζωρτζ Μπέρκλεϋ** (1685-1753), **Ντέιβιντ Χιούμ** (1711-1776), οι οποίοι προήγαγαν την ενασχόληση με τις ψυχολογικές αιτίες και επιδράσεις των έργων τέχνης. Δεν χρησιμοποίησαν την ψυχολογία ως μέθοδο, διότι τότε ακόμη δεν είχαν διαχωριστεί η ψυχολογία από την ηθική φιλοσοφία και δεν υπήρχε ξεχωριστή επιστήμη της ψυχολογίας.

Οι εμπειριστές υποστήριξαν ότι τίποτα δεν είναι δεδομένο πριν από μας και ανεξάρτητα από μας. Ο κόσμος, όπως τον ξέρουμε, είναι **αποκλειστικά δικό μας δημιούργημα**. Μπορεί να αναλυθεί μέσα από τις δικές μας αισθήσεις, τις δικές μας εμπειρίες.



Τόμας Χομπς

Ασχολήθηκαν με την δημιουργική φαντασία και την αισθητική απόλαυση και άντλησαν συμπεράσματα με ιστορική και διαχρονική σημασία. Προσπάθησαν να αναλύσουν τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η φαντασία και ο καθένας προσέθεσε το δικό του σκεπτικό.

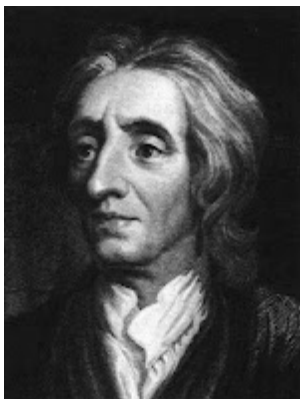
Ο Χομπς ανέλυσε τους λόγους για τους οποίους γίνονται ορισμένοι συνδυασμοί από την ανθρώπινη φαντασία και όχι κάποιοι άλλοι. Η απάντηση της εμπειριοκρατίας και του Χομπς είναι ότι υπάρχουν καθαρά φυσιοκρατικά αίτια κι ότι η αιτία δεν βρίσκεται στη Μεσαιωνική αντίληψη ότι μας εμπνέει ο Θεός ή ο Διάβολος.



Γζορτζ Μπέρκλεϊ

Για τον Χομπς η μετάβαση από μια σκέψη στην επόμενη έχει πολύ συγκεκριμένα αίτια. **Δεν υπάρχει η ακολουθία από μία φαντασία στην άλλη, αν προηγουμένως δεν έχει υπάρξει η ίδια ακολουθία στις αισθήσεις μας.** Η δυνατότητα σύγκρισης δυο εικόνων μελετήθηκε και έφτασαν στο συμπέρασμα ότι αν κάποιος βρίσκει ομοιότητες λέγεται ότι έχει ευστροφία, ενώ αν βρίσκει διαφορές έχει καλή κρίση. Εδώ φαίνεται η προσπάθεια ψυχολογικών δεδομένων στην ανάλυση της γέννησης ενός έργου τέχνης.

Στο παρακάτω κείμενο συνοψίζεται η άποψη της εμπειριοκρατίας για την φαντασία και την έννοια του ωραίου:



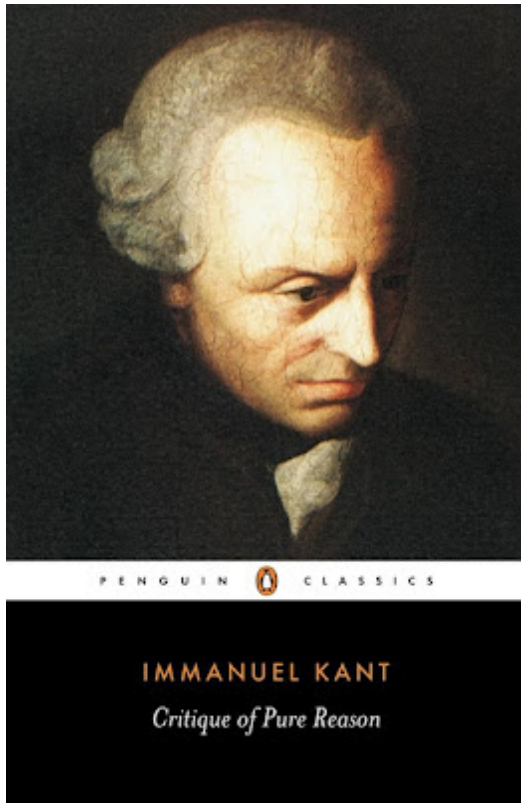
«Καθετί που είναι ωραίο ή δικαιολογημένο στην αρχιτεκτονική, μεγαλειήβολο στις Μηχανές και στα όργανα κίνησης, κάθε ωφέλεια που έχουν οι άνθρωποι από την παρατήρηση των ουρανών, από την περιγραφή της γης, από τη μέτρηση του χρόνου, από τον διάπλου των θαλασσών, και ό,τι ξεχωρίζει τον πολιτισμό της Ευρώπης από τη βαρβαρότητα των Αμερικανών αγρίων, είναι προϊόν της φαντασίας, οδηγημένης όμως από τις αρχές της αληθινής φιλοσοφίας» και με τη λέξη Φιλοσοφία εννοείται η εμπειρική επιστήμη.

**Ταινία:** *Film* (1965) 20λεπτο φιλμ, σχεδόν βωβό (δεν υπάρχει διάλογος ούτε ακούγεται μουσική με εξαίρεση ένα «Σσς!») του Αμερικανού σκηνοθέτη Άλαν Σνάιντερ, σε σενάριο του Σάμιουελ Μπέκετ με πρωταγωνιστή τον Μπάστερ Κήτον (στα 65 του χρόνια) στο ρόλο του «Ο». Η ταινία αυτή βασίζεται στην αρχή του εμπειριστή **Μπέρκλεϊ** «Υπάρχω σημαίνει γίνομαι αντιληπτός». Ο Buster Keaton, κορυφαίος Αμερικανός κωμικός του βωβού κινηματογράφου, προσπαθεί να ξεφύγει από μια κάμερα-μάτι που τον παρακολουθεί διαρκώς.

## Ο ΕΜΜΑΝΟΥΕΛ ΚΑΝΤ

### ΚΑΙ Ο ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΙΔΕΑΛΙΣΜΟΣ

**Ο** Εμάνουελ Καντ (1724-1804), είχε γερμανική καταγωγή και υπήρξε φιλόσοφος. Στο Πανεπιστήμιο διδάχθηκε μαθήματα Θεολογίας, Φιλολογίας, Μαθηματικών και Φυσικών επιστημών και Γεωγραφίας (1740-1746). Μυήθηκε τότε στα διδάγματα του Διαφωτισμού από τον καθηγητή Κνούτσεν.



Εμάνουελ Καντ, *Η κριτική του Καθαρού Λόγου*

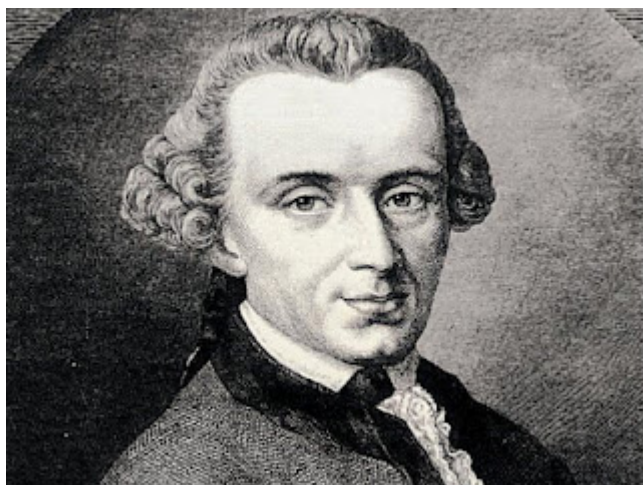
Ο Καντ είναι ο ιδρυτής της **κριτικής φιλοσοφίας**. Σε αυτή τη διατύπωση έφτασε μετά από μακρά διανοητική και συγγραφική εργασία. Το **1746** γράφει το έργο **Στοχασμοί για τον αληθινό υπολογισμό των ζωντανών δυνάμεων**. Το 1755 εκδίδει τη **Γενική φυσική ιστορία και θεωρία του ουρανού**, όπου διατυπώνει παραπλήσια με την κοσμογονική θεωρία του Λαπλάς. Τον ίδιο χρόνο γράφει και τη **Νέα διευκρίνιση των πρώτων αρχών της μεταφυσικής γνώσης**, όπου ερευνά τους νόμους της αντίφασης και του αποχρώντος λόγου.

Τα πρώιμα έργα του Καντ είναι: **Ο μόνος δυνατός αποδεικτικός λόγος για την πιστοποίηση της ύπαρξης του Θεού, Προσπάθεια εισαγωγής στην κοσμοσοφία της έννοιας των αρνητικών μεγεθών, Έρευνα για τη σαφήνεια των αρχών της Φυσικής Θεολογίας και της Ηθικής, Όνειρα ενός οραματιστή** (εννοεί του Σβέντεμποργκ), **ερμηνευμένα με όνειρα της μεταφυσικής**. Στα λατινικά εκδίδει την πραγματεία **Περί της μορφής και των αρχών του αισθητού και του νοητού κόσμου**.

Μετά από 11 χρόνια εργασίας εκδίδεται το πιο σημαντικό του έργο **Κριτική του καθαρού λόγου** (1781). Επίσης εκδίδονται τα έργα του **Προλεγόμενα σε κάθε μελλοντική Μεταφυσική, που θα μπορέσει να εμφανιστεί ως επιστήμη, Η ιδέα μιας παγκόσμιας ιστορίας από άποψης κοσμοπολιτικής, και Απάντηση στο ερώτημα, τι είναι διαφώτιση**, όπου ο Καντ απαντάει ότι Διαφώτιση είναι η χειραφέτηση του νου. Το 1785 δημοσιεύεται η **Θεμελίωση της μεταφυσικής των θθών**, και το 1786 **Οι μεταφυσικές αρχές των φυσικών επιστημών**.

Το 1790 δημοσιεύεται η συνέχεια της κριτικής **Η κριτική του πρακτικού λόγου** και το 1790 **Η κριτική της δύναμης της κρίσης**. Το 1794 καταφέρνει να δημοσιεύσει το

κάποτε απαγορευμένο **Η θρησκεία εντός των ορίων μόνου του Λόγου**. Το 1795 τα: **Περί αιώνιας ειρήνης, Οι μεταφυσικές αρχές της θεωρίας της Αρετής**, καθώς και πολλές μελέτες και επιστολές φιλοσοφικού περιεχομένου.



Εμάνουελ Καντ

Κατά τον Καντ ο καλλιτέχνης, προκειμένου να δημιουργήσει, πρέπει να κατέχει ακόμη και αόριστα μόνο τέτοιες ιδέες, που και ο ίδιος δεν ανακαλύπτει παρά μόνον εκτωνυστέρων.

Ξαναθέτει την έννοια της ιδιοφυίας μετά τον Πλωτίνο, λέγοντας ότι «η ιδιοφυία είναι η έμφυτη διάθεση του πνεύματος, με την οποία η φύση θέτει κανόνες στην τέχνη». Η ιδιοφυία έχει τούτο το κοινό με τον αυθορμητισμό της φύσης, ότι είναι ανίκανη να πει από που της έρχονται οι ιδέες της και πως τις βρίσκει.

Οι καλλιτέχνες δεν έχουν «συναίσθηση» στο βαθμό που «**δεν μπορούν οι ίδιοι να εκπονήσουν τον κανόνα** βάσει του οποίου πρέπει να υλοποιήσουν το έργο τους». Και συνεχίζει: «*Η ιδιοφυία συνίσταται καθαρά σε μια ευτυχή σχέση, που καμμία επιστήμη δεν μπορεί να διδάξει και κανένας μόχθος δεν επιτρέπει να αποκτηθεί*». Ο κλασικισμός του Καντ προκύπτει από το ότι γι' αυτόν η ιδιοφυία πρέπει να υπόκειται στον κανόνα της καλαισθησίας.

Στο έργο του *Η Κριτική της δύναμης της κρίσης*, διαχωρίζει την αισθητική από τη φιλοσοφία της τέχνης. Η αισθητική, αρχικά, δεν μπορεί πράγματι να αφορά παρά μόνον τη διάθεση του υποκειμένου και όχι τη φύση του απεικονιζόμενου αντικειμένου.

Επίσης ο Καντ δείχνει πως η φυσική ομορφιά προκαλεί μια αισθητική απόλαυση αγνότερη και περισσότερο ισχυρή από την καλλιτεχνική ομορφιά. Ωστόσο υποστηρίζει ότι η τέχνη δεν έχει ωφελιμιστικούς σκοπούς, ούτε απολαβές κι επομένως είναι η ύψιστη λειτουργία του ανθρώπου.

Ο Καντ ορίζει το ωραίο ως μια συγκεκριμένη υποκειμενική *αυταρέσκεια*, η οποία αξιώνει βέβαια την παρουσία ωραίων πραγμάτων, αλλά διόλου την εξέταση της ίδιας της αντικειμενικής τους υπόστασης.

Οι απόψεις του υιοθετήθηκαν από την νεότερη φιλοσοφία και η λέξη αισθητική πέρασε στο κοινό λεξιλόγιο με την έννοια της οποιασδήποτε δραστηριότητας που ασχολείται με το ωραίο ως αισθητή ποιότητα.

## ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ή Η ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Σοπενχάουερ, Χέγκελ, Σέλιγκ, Μπλέικ, Σέλεϊ, Μποντλέρ, Κόλεριτζ, Γκαίτε

**Τ**ο θέμα της «*Μεταφυσικής της Τέχνης*», έκφραση που εισήγαγε ο Σοπενχάουερ, είναι η καρδιά του ρομαντισμού. Εννοεί ότι η τέχνη εκλαμβάνεται ως τρόπος υπέρτατης γνώσης, προσέγγιση προνομιακή για το είναι του όντος, δραστηριότητα κατεξοχήν μεταφυσική. Η πλήρης αντιστοιχία **Τέχνη = Αλήθεια** είναι κοινή στους ρομαντικούς, Σοπενχάουερ, Σέλιγκ, Χέγκελ, Σλέγκελ, Χέλντερλιν, Νοβάλις.

Ο Χέγκελ γράφει: «*Απώτατος σκοπός της τέχνης, δεν είναι ίσως άλλος από εκείνον της αποκάλυψης της αλήθειας*». (*Esthetique*, 1, σ. 83).



Χέγκελ

Για του ρομαντικούς ένα έργο τέχνης είναι συγχρόνως αντικείμενο και ιδέα. Ο καλλιτέχνης είναι υπεράνω ή πέραν των αντιθέσεων, είναι στην πηγή των πραγμάτων, μοιάζει με τον Θεό. Τείνοντας προς την πηγή των πραγμάτων, μπορεί να αποκρυπτογραφήσει τη φύση όλη, όπως ένα ιερογλυφικό ή όπως ένα έργο του οποίου θα γνώριζε το μυστικό. Η διάκριση μεταξύ φύσης και έργου τέχνης τείνει να εξαλειφθεί, και όπως λέει ο **Μποντλέρ**:

«*Η φύση είναι ένας ναός όπου στύλοι ζωντανοί αφήνουν κάποτε να βγούν λόγια συγκεχυμένα...*»



Σέλιγκ

Ο ρομαντισμός αποτελεί μια νέα περιπέτεια της σκέψης και του συναισθήματος κατά τον 19ο αιώνα. Η πρώτη θεμελιώδης αρχή της ρομαντικής αισθητικής είναι η δήλωση ότι **η ποίηση, και γενικά η τέχνη, είναι κατ' ουσίαν έκφραση συναισθημάτων**. Οι θεωρητικοί του ρομαντισμού απέρριψαν την αντίληψη ότι η ποίηση εκφράζει αφηρημένες ηθικές αξίες, αλλά δέχτηκαν ότι έχει κάποια γνωσιολογική αξία.

Η κινητήρια δύναμη του δημιουργού-ποιητή είναι η **Φαντασία** ή ο **οραματισμός**.



Γουίλιαμ Μπλέικ

Ο Άγγλος ρομαντικός ποιητής **Ουίλιαμ Μπλέικ** μιλώντας γι' αυτήν λέει: **«Μία και μόνο δύναμη κάνει τον ποιητή, η Φαντασία ή Θείο Όραμα. Ο κόσμος της φαντασίας είναι ο κόσμος της αιωνιότητας.»**



Σέλεϊ

Ο Σέλεϊ προτείνει να ορισθεί η ποίηση ως έκφραση της φαντασίας.

Για τον Μποντλέρ «Φαντασία είναι μια θεϊκή ικανότητα να αντιλαμβάνεται κανείς άμεσα, χωρίς τη χρήση φιλοσοφικών μεθόδων, τις μουσικές και εσωτερικές σχέσεις των πραγμάτων, τις αντιστοιχίες και τις αναλογίες τους.»

Ο ρόλος της Φαντασίας ως θεϊκής δύναμης, ως ταύτισης με το θεϊκό όραμα και ως θεϊκή ικανότητα, έχει σαν αποτέλεσμα μια νέα αντίληψη για τον φορέα της, τον **καλλιτέχνη**, που θεωρείται **μύστης** και **προφήτης**.

«Ο γνήσιος ποιητής είναι σαν τον ιερέα» **Νοβάλις**.

«Ο καλλιτέχνης είναι χρισμένος απ' τον Θεό» **Γκαίτε**.

«Οι ποιητές είναι ιεροφάντες μιας ακατάληπτης έμπνευσης, είναι οι ανεπίσημοι νομοθέτες του κόσμου» **Σέλεϊ**.



Μποντλέρ

Ο Χέγκελ λέει πως ό,τι κινεί την ιστορία είναι μια αόρατη δύναμη: το **πνεύμα**. Η ιστορία είναι η καταγραφή των περιπετειών του πνεύματος στην προσπάθειά του να επιτύχει τον τελικό σκοπό του, να επιστρέψει στον εαυτό του. Αρχικά, λέει, **το πνεύμα ήταν** συγκεντρωμένο στον εαυτό του. Δεν εξαρτιόταν από κανέναν εξωτερικό παράγοντα, ήταν δηλαδή **ελεύθερο**. Εξέπεσε όμως στην κατάσταση της ύλης. Άρχισε πλέον να υπάρχει *για κάτι άλλο*, διαφορετικό από τον εαυτό του, την ύλη, και να δεσμεύεται από αυτήν. *Έχασε την ελευθερία του*. Έτσι θέτει σαν στόχο του την *επανάκαμψη στον εαυτό του* και κατ' επέκταση την *επιστροφή στην ελευθερία του*. **Μία από τις φάσεις που πρέπει να περάσει το πνεύμα για να επιτύχει την απελευθέρωσή του, είναι η τέχνη.**

Από τρία στάδια περνάει η τέχνη στην πορεία προς την ελευθερία του πνεύματος. Η πρώτη φάση είναι η **συμβολική τέχνη**, όπου η σχέση της μορφής του καλλιτεχνήματος προς το περιεχόμενό του, προς την ιδέα που αυτό εκφράζει, είναι εξωτερική. Ό,τι συνδέει τη μορφή και το περιεχόμενο ενός συμβολικού έργου είναι μια **σύμβαση**, μια **συνήθεια**.

Η δεύτερη φάση είναι η **κλασική τέχνη**, όπου αντίθετα με την συμβολική, η σχέση μεταξύ μορφής και περιεχομένου είναι **εσωτερική** και **αυτοδύναμη**. Μπορεί, κατά τον Χέγκελ, στην κλασική τέχνη να επιτυγχάνεται η τέλεια αρμονία του περιεχομένου με τη μορφή των έργων και μέσω αυτής της εναρμόνισης να εξασφαλίζεται ένας μεγαλύτερος βαθμός ελευθερίας της ιδέας που αυτά εκφράζουν. Παρ' όλα αυτά, η ιδέα δεν παύει να δεσμεύεται από αυτή την εναρμόνιση με τη μορφή του εκάστοτε καλλιτεχνήματος.





Γκαίτε

Η διασάλευση της αρμονικής συνύπαρξης μορφής περιεχομένου, που υπάρχει στα κλασικά έργα τέχνης, σημειώνεται στο πλαίσιο της **ρομαντικής τέχνης**. Η στέρη και ζυγισμένη ομορφιά των κλασικών καλλιτεχνημάτων αντικαθίσταται από την ασύμμετρη και ασύντακτη εμφάνιση των έργων της ρομαντικής τέχνης. Με την **ανατροπή της κλασικής αρμονίας** και την αντικατάστασή της από τη **ρομαντική ανταρσία της ιδέας**, απελευθερώνεται η **εσωτερική ζωή της ομορφιάς**.

Κατά τον Χέγκελ, η ποίηση είναι η τέχνη που διαθέτει μέγιστη πνευματικότητα. Πρόκειται, όπως γράφει, για την *«τέχνη του πνεύματος που έχει καταστεί ελεύθερο και δεν εξαρτάται πλέον από εξωτερικά υλικά στοιχεία για την πραγματοποίησή του»*.

**Για τον Χέγκελ η μουσική είναι ανώτερη της ζωγραφικής και η ποίηση η ανώτερη όλων των τεχνών.**

Ο **Σοπενχάουερ**, που προδιέγραψε τη δυστυχία ως αναπόφευκτη προοπτική στη ζωή μας, αναγνώρισε, παρ' όλα αυτά, τη δυνατότητα κάποιας, πρόσκαιρης έστω, διαφυγής μας από την τυραννία που ασκεί πάνω μας η βούλησή μας. Την προσωρινή αυτή λύτρωση, λέει ο Σοπενχάουερ, έχει τη δυνατότητα να μας την προσφέρει η τέχνη. Τα έργα τέχνης στοχεύουν στο να αναδείξουν – ακόμη και μέσα από ασήμαντα γεγονότα ή περιορισμένης εμβέλειας πρόσωπα – καθολικές ιδέες, που, όπως τις πρόέβαλε ο Πλάτωνας, δεν περιορίζονται στο χρόνο και στο χώρο.

## ΟΙ ΘΕΩΡΙΕΣ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

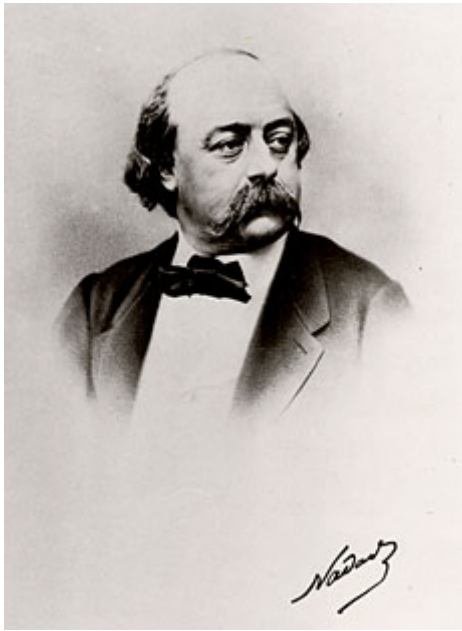
### ΓΙΑ ΤΗ ΣΧΕΣΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

**Ο** 19ος αιώνας έφερε ριζικές αλλαγές στην πολιτική, οικονομική και κοινωνική θέση του καλλιτέχνη και έθεσε πρωτόγνωρα προβλήματα, πρακτικά και θεωρητικά, για τη σχέση του με την τέχνη και τους συνανθρώπους του. Ο καλλιτέχνης αντιμετώπισε μια κατάσταση όπου το παλιό **σύστημα της ιδιωτικής κηδεμονίας είχε** ουσιαστικά **εξαφανισθεί** κι είχε αρχίσει η **εκβιομηχάνιση** των οικονομιών. Έπρεπε να πετύχει την αναγνώρισή του και να κερδίσει το εισόδημά του από μια μεσαία τάξη, της οποίας, όπως έδειχναν τα πράγματα, θα ικανοποιούσε τις προτιμήσεις, μόνο αν απιστούσε στο δικό του αίσθημα του ωραίου και στο όραμά του για τη ζωή. Οι στοχαστικοί καλλιτέχνες πάλεψαν μ' αυτά τα προβλήματα. Δεν προέκυψε καμία ολοκληρωμένη αισθητική θεωρία, εκτός από εκείνη του **Τολστόι**, στα τέλη του αιώνα.



Emil Zola

Αρχικά η αίσθηση της αποξένωσης, της ασυμφωνίας και της σύγκρουσης του καλλιτέχνη με την κοινωνία, η οποία εκδηλώνεται κυρίως με το ρομαντισμό, ωθούν στην **αντίληψη της τέχνης για την τέχνη**. Ο καλλιτέχνης εκπληρώνει μια θεία αποστολή, φέρει την κατάρα της μεγαλοφυΐας που συμπυκνώνεται στην ιδέα του μοιραίου πεπρωμένου του: υποφέρει και πεθαίνει για την τέχνη. Πρέπει να σκέφτεται μόνο το έργο του και τίποτα άλλο πέρα από αυτό. Υποχρέωσή του είναι ολόκληρη την δημιουργική ικανότητά του να την στρέψει για να δημιουργήσει ένα έργο, και η προσπάθεια πρέπει να επικεντρωθεί στην τελειοποίηση της μορφής του έργου. Γιατί η τέχνη δεν μπορεί να υπηρετεί κανέναν άλλο σκοπό, εκτός από την ομορφιά.



Φλομπέρ

Ένα άλλο αίτημα που προβάλλεται αυτή την εποχή είναι της **καλλιτεχνικής ελευθερίας**. Ο καλλιτέχνης πρέπει να έχει την ελευθερία της αυτοέκφρασης και τη δυνατότητα να ζει σύμφωνα με την ίδια του την τέχνη. Ο Γκοτιέ γράφει: «*οι σίχοι του Όμηρου, τα αγάλματα του Φειδία, οι πίνακες του Ραφαήλ συνετέλεσαν περισσότερο στην εξύψωση της ψυχής απ' όσο όλες οι πραγματείες των ηθικολόγων*».

Άλλο χαρακτηριστικό του 19ου αιώνα είναι ο ρόλος που παίζουν **οι φυσικές επιστήμες**, οι οποίες μετασχηματίζονται σε επαγγέλματα, επιδρούν στην οικονομία, και βιώνονται απ' την κοινωνική συνείδηση ως σημαντικότερος, αν όχι καθοριστικός, παράγοντας του πολιτισμού. Απετέλεσαν τον κύριο λόγο για τη στροφή της τέχνης στο **ρεαλισμό**.



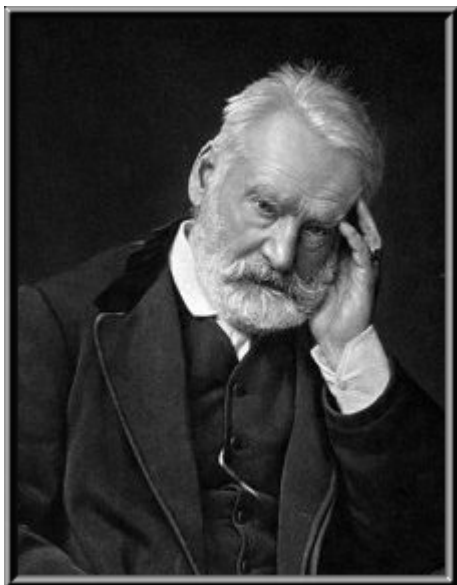
Αύγουστος Κοντ

Για τον **Ύπολιτ Τέιν (Hippolyte Taine)**, μελετητή της λογοτεχνίας, το λογοτεχνικό έργο ως ανθρώπινο πόνημα πρέπει να κατανοείται στα πλαίσια της κοινωνίας και της εποχής που εμφανίζεται (1864). Γράφει: «*[...] Θα' δινω πενήντα τόμους καταστατικών κι εκατό τόμους κρατικών εγγράφων για τα απομνημονεύματα του Τσελίνι, τις επιστολές του Αποστόλου Παύλου, τις κουβέντες του Λούθηρου [...]*».

Για τον **Αύγουστο Κοντ (Auguste Comte)** το έργο τέχνης δεν θεωρείται μεμονωμένο καπρίτσιο ενός εξημμένου πνεύματος, αλλά μια **μεταγραφή σύγχρονων ηθών**.

Ο Ζολά θεωρεί το μυθιστοριογράφο ως ένα είδος επιστήμονα. Στο μυθιστόρημα **Τερέζα Ρακέν**, χτίζοντας τους χαρακτήρες και τη δράση, ομολογεί με περηφάνια πως ο σκοπός του ήταν καθαρά επιστημονικός. Λέει: «**Δούλεψα όπως οι χειρουργοί...!**». Για τον Ζολά «**η φαντασία δεν έχει καμία λειτουργία**». Ο μυθιστοριογράφος επιλέγει τους χαρακτήρες, τους τοποθετεί σε μια κατάσταση και τους αφήνει να αλληλεπιδράσουν.

Ο **Φλομπέρ** χαρακτηρίζοντας το έργο του **Μαντάμ Μποβαρί**, το παρουσιάζει ως ένα έργο ανατομίας.



Βίκτωρ Ουγκώ

Ο συγγραφέας πλέον, ως επιστήμονας, όταν αφηγείται δεν σχολιάζει, ούτε προβαίνει σε ηθικές αξιολογήσεις, παραθέτει μόνο γεγονότα.

Ανάλογη είναι η αντίληψη και για τη **ζωγραφική**, όπου είναι φανερή η **επίδραση της φωτογραφίας** και η πρόθεση για πιστότητα και ακρίβεια.

Παράλληλα αναπτύχθηκαν και αντίθετες τάσεις. Ο **Τολστόι** που κατηγορούσε το **Μοπασάν** για **απουσία ηθικής στάσης, ωραιότητας της μορφής και ειλικρίνειας στα έργα του**, επιτίθεται στο ρεαλισμό, ο οποίος, λέει, ως ψυχρή επιστημονική μελέτη εξορίζει την ηθική και το συναίσθημα.

Εκτός από τη σχέση του καλλιτέχνη με το έργο του, παράλληλα τον 19ο αιώνα αναπτύχθηκε και έντονος διάλογος για τη σχέση καλλιτέχνη-κοινωνίας και το ρόλο της **κοινωνικής υπευθυνότητας**.

Ο **Βίκτωρ Ουγκώ** πιστεύει ότι «**η τέχνη για την τέχνη είναι ωραία, αλλά η τέχνη για την πρόοδο είναι ακόμα πιο ωραία**».

Για τον **Κοντ (Auguste Comte)** η βάση της παιδείας είναι οι τέχνες.

Ο **Φουριέ** θεωρεί ότι βάση ενός υγιούς κοινωνικού συστήματος είναι η ομορφιά και οι τέχνες.

Ο **Μορρίς** προτείνει ως λύση για την κοινωνική εξυγίανση την επανίδρυση του στενού δεσμού **χρησιμότητας και ομορφιάς**.

Ο **Τολστόι** πιστεύει ότι η τέχνη μπορεί να δικαιολογήσει την ύπαρξή της μόνο στην υπηρεσία της προβολής της **ιδέας της αδελφοσύνης των ανθρώπων**, και θα πρέπει, εκτός από τη συγκεκριμένη θεματική, να είναι **προσιτή και κατανοητή σε**

**όλους.** Οφείλει, λέει, να προκαλεί συγκινήσεις τέτοιες, που όλοι να μπορούμε να τις μοιραστούμε από κοινού.

**Ταινία:** *Αγκίρε η μάστιγα του Θεού*, (1972), του Werner Herzog, με τους Klaus Kinski, Rue Guerra, 93'. Ο δυτικός άνθρωπος εισχωρεί στον Αμαζόνιο με την πεποίθηση ότι δεν ανήκει στη φύση και με μανία να κυριαρχήσει πάνω της.

## ΦΡΙΝΤΡΙΧ ΝΙΤΣΕ

**Ο**ι θεωρίες του γερμανού φιλόσοφου και ποιητή Φρίντριχ Νίτσε (1844-1900) για την τέχνη, τοποθετούνται στην προέκταση του ρομαντισμού, ακριβώς από την ιδέα εκείνη ότι η τέχνη είναι η άμεση έκφραση της ιδέας της φύσης, ένας λόγος της φύσεως.



Φρίντριχ Νίτσε

Ο Νίτσε σπούδασε φιλολογία στη Λειψία και πολύ νέος, αφού έγραψε το διδακτορικό του με θέμα *Για τις πηγές του Διογένη Λαέρτιου*, διορίστηκε καθηγητής της **ελληνικής φιλολογίας** στο Πανεπιστήμιο της Βασιλείας, στην Ελβετία. Μετά από δέκα χρόνια διδασκαλίας νόσησε από εγκεφαλική ασθένεια, παραιτήθηκε από το Πανεπιστήμιο και έκτοτε ασχολήθηκε με την συγγραφή, μέχρι το 1889 που έπαθε ολική άνια και πέθανε μετά από 12 χρόνια.

Έγραψε αφορισμούς και αξιωματικές γνώμες στα έργα: *Ανθρώπινο, πολύ ανθρώπινο* (1878-80), *Αυγή* (1881), *Η χαρούμενη επιστήμη* (1882), το συνολικό για την φιλοσοφία του έργο γραμμένο ποιητικά *Τάδε έφη Ζαρατούστρας* (1883-86), όπου διατυπώνει ότι τα ανθρώπινα βάσανα έχουν ένα τέλος, διότι το ατελές ον (ο άνθρωπος) βαίνει διαρκώς προς μία τελειοποίηση που πρόκειται να τον οδηγήσει στον υπέρ άνθρωπο, θεωρία που κατέβασε στα μέτρα του και διαστρέβλωσε ο δικτάτορας Χίτλερ, αργότερα, και αιματοκύλησε την ανθρωπότητα. Άλλα έργα του Νίτσε είναι τα: *Πέρα του αγαθού και του κακού* (1886), *Ο ταξιδευτής και η σκιά του*, *Η γενεαλογία της ηθικής*, και *Ιδού ο άνθρωπος (Ecce Homo)*, βιβλίο που κυκλοφόρησε μετά τον θάνατό του για το σύνολο της φιλοσοφίας του.

Η φιλοσοφία του Νίτσε για την τέχνη αναπτύσσεται στο βιβλίο του *Η Γέννηση της Τραγωδίας* (1872). Το έγραψε την περίοδο της στενής φιλίας και του θαυμασμού του για το συνθέτη *Βάγκνερ*.



Φρίντριχ Νίτσε

Σύμφωνα με τον Νίτσε η τραγωδία γεννήθηκε από τη σύζευξη δύο ισχυρών παρορμησεων, βαθιά ριζωμένων στην ανθρώπινη φύση, οι οποίες γνώρισαν μια ασυνήθιστη ελευθερία έκφρασης στον ελληνικό πολιτισμό: το **απολλώνιο πνεύμα** που είναι ψυχρό και, σύμφωνα με τον Νίτσε, είναι η αγάπη για την τάξη και το μέτρο που εκφράζεται σε μια τέχνη τυπικής ομορφιάς και αναλογιών και το **διονυσιακό πνεύμα** που είναι άναρχο και κορυφώνεται σε μια κατάσταση έκστασης και μέθης που δέχεται πέρα για πέρα και χαρούμενα τη συγκίνηση και την οδύνη της ύπαρξης.

Γράφει ο Νίτσε: «*Η Τέχνη πλησιάζει, σαν λυτρωτική και θεραπεύτρια μάγισσα. Μόνον αυτή μπορεί να μετατρέψει εκείνους τους φοβερούς στοχασμούς για την φρίκη και τον παραλογισμό της ύπαρξης σε παραστάσεις με τις οποίες μπορεί να ζήσει ο άνθρωπος. ... Η τέχνη δεν είναι απλώς μίμηση της φυσικής πραγματικότητας, αλλά ένα μεταφυσικό συμπλήρωμα της φυσικής πραγματικότητας ...*»

Η διονυσιακή μέθη, λέει ο Νίτσε, είναι «*ισοδύναμη με μια αίσθηση πλεονάζουσας δύναμης*», μια υπεραφθονία ζωικής δύναμης, που συντηρείται από ένα είδος εξιδανίκευσης της σεξουαλικής ενέργειας. ***Η δύναμη αυτή ξεχειλίζει και μετατρέπεται σε δημιουργικότητα.*** Ο καλλιτέχνης αισθάνεται μια «*εσώτερη ανάγκη να κάνει τα πράγματα καθρέφτη της δικής του πληρότητας και τελειότητας*».

Σε μία διάλεξη που είχε δώσει κατά τον 19ο αιώνα, ο Νίτσε λέει ότι ο **ευρωπαϊκός πολιτισμός** είναι τέτοιος που λύνει όλα τα προβλήματα μέσα σε μία θετικότητα, σε έναν ορθολογισμό, αλλά **δεν έχει συμπεριλάβει άλλα στοιχεία ανθρώπινα**, με αποτέλεσμα να υποβόσκει ένας **έντονος μηδενισμός**. Σε αυτή τη διάλεξη είχε προβλέψει τους πολέμους του 20ού αιώνα.

**MARTIN ΧΑΪΝΤΕΓΚΕΡ**

**Ο** Μάρτιν Χάιντεγκερ γεννήθηκε το 1889 στη Γερμανία και υπήρξε φιλόσοφος. Ήταν καθηγητής από το 1923 στο Πανεπιστήμιο του Μάρμπουργκ και το 1928 διαδέχθηκε τον Χούσερλ στο Πανεπιστήμιο του Φρίμπουργκ. Έγινε γνωστός όταν το 1928 δημοσίευσε την κύρια συμβολή του στη φιλοσοφία με το βιβλίο **Ο χρόνος και το Είναι**. Το 1933 έγινε πρύτανης του Πανεπιστημίου, αφού ασπάσθηκε τον χιτλερισμό. Σκεπτόμενος ότι διέπραξε πολιτικό σφάλμα, εγκατέλειψε την πρυτανία το 1934, και το 1935 προσκλήθηκε να γίνει πρύτανης του Πανεπιστημίου του Βερολίνου, αλλά αρνήθηκε.

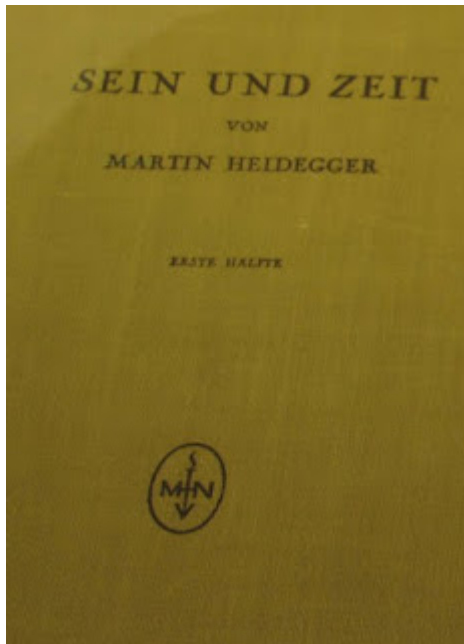


Μάρτιν Χάιντεγκερ

*Η φιλοσοφία του Χάιντεγκερ συνοψίζεται στην απόφαση του ανθρώπου να συλλάβει την ουσία της ύπαρξης.*

Η οντολογία του εμπεριέχει τις γερμανικές έννοιες **sein** = το **είναι**, **dasein** = **ώδε είναι**, δηλαδή **εδωνά είναι**, **bevustsein** = η γνωστοποίηση του sein, δηλαδή η **συνείδηση**. (Στον Φρόιντ συναντάμε τη λέξη *umbebevustsein* = ασυνείδητο).

Το **είναι** φιλοσοφικά γεννήθηκε από τον **Παρμενίδη**. Απέναντι από το είναι (sein) στέκεται το **ον**, ο φυσικός κόσμος. Το «**ον**» είναι **ό,τι υπάρχει**. Το «**είναι**» είναι **το νόημα που αποδίδει ο άνθρωπος στη φύση**. Σύμφωνα με τον Χάιντεγκερ αυτά έπαψαν να ταυτίζονται, ενώ μέχρι τότε συνέβαινε αυτή η ταύτιση. Έτσι δεν μπορεί κανείς να έχει όλη τη γνώση του όντος. **Γι' αυτό οι μυστικιστές φιλόσοφοι έθεσαν το θέμα της θέωσης, ότι δηλαδή το ον μονάχα να το ερωτευτείς μπορείς και όχι να το γνωρίσεις ολικά.**



Ο χρόνος και το Είναι του Χάιντεγκερ

Το dasein (= εδώ είναι,) δηλώνει τον άνθρωπο σα να έχει «ριχτεί» μέσα στον κόσμο, όπως και όλα τα όντα, ο οποίος όμως είναι φορέας του «είναι». Για τον Χάιντεγκερ η **σχέση μας με τον κόσμο δεν είναι αναπαραστατική, αλλά βιωματική.**

Η **αναπαράσταση** ονομάζεται και η «**μεταφυσική του ίδιου**». Βάζει τον άνθρωπο από τη μια μεριά και τη φύση από την άλλη. Τους θέτει αντιμέτωπους. Έτσι ο άνθρωπος αρχίζει να αποκτάει φασιστική συμπεριφορά απέναντί της. Δεν νιώθει ότι είναι ρηγμένος μέσα της, μα ανώτερός της. Ένα απλό παράδειγμα βιωματικής σχέσης είναι η σχέση που έχει ένα παιδί μ' έναν σκύλο. Δεν θέλει να τον ημερώσει, παρά μόνο να παίξει μαζί του. Υπάρχει βιωματική σχέση και με την τέχνη. Γνήσια σχέση αγάπης με έργα τέχνης υπάρχει στην μουσική. Το βίωμα στην τέχνη μπορεί να αγγίξει το καθαρό είναι. Στο βιωματικό έργο η δομή δεν είναι αριστοτελική.

Στην θεωρία του Χάιντεγκερ υπάρχει η σκέψη ότι ο άνθρωπος για να επιβιώσει βρίσκεται σε **λήθη**. Μόνο σε οριακές καταστάσεις ταυτίζεται το SEIN με την ΑΛΗΘΕΙΑ, τη συνειδητοποίηση του εαυτού μας μέσα στον κόσμο, που προϋποθέτει να ξέρουμε τον εαυτό μας και τον κόσμο. Η αναφορά στον Χάιντεγκερ εδώ γίνεται διότι η οντολογία του επηρέασε τους φιλοσόφους του 20ού αιώνα, και κατ' επέκταση τις αισθητικές θεωρίες.

Σύμφωνα με τον Χάιντεγκερ ο άνθρωπος υπάρχει ως πρόσωπο αυτεξούσιο, αυτοκαθοριζόμενο, δεν έχει προκαθορισμένη φύση ή ουσία. Η ύπαρξή του μέσα στον κόσμο είναι δυνητική. **Όταν λειτουργεί ως πλάσμα της συνήθειας, ρίχνεται στη βιομέριμνα, γίνεται μηχανή κι εμπορευματοποιεί μια «μη αυθεντική ζωή».** Όταν, όμως, ασκεί την ελευθερία του, αναγνωρίζοντας ταυτόχρονα ότι είναι **μόνος στον κόσμο** κι ότι η ύπαρξή όλων των αξιών εξαρτάται απ' αυτόν, (εφόσον αυτός νοηματοδοτεί) τότε ζει «**αυθεντικά**».

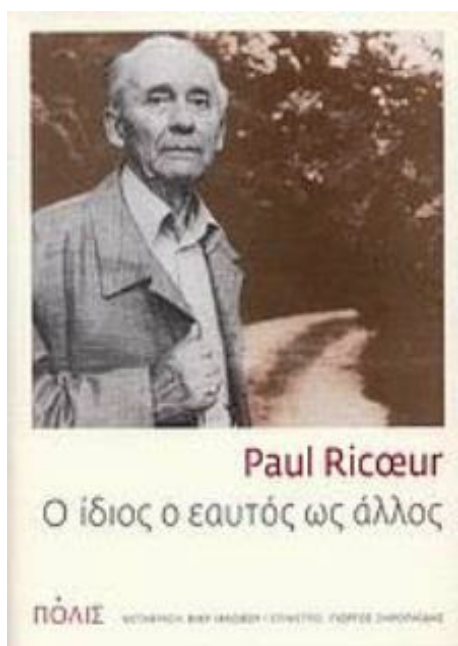


Ποιός είναι λοιπόν ο ρόλος της τέχνης; Στο έργο τέχνης πραγματώνεται η αλήθεια, μας λέει ο Χάιντεγκερ, η αλήθεια με τη σημασία της αποκάλυψης του κρυμμένου ΕΙΝΑΙ.

## ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑ

**Η Φαινομενολογία** είναι ένα απ' τα ρεύματα της σύγχρονης Ευρωπαϊκής φιλοσοφίας. Ιδρυτής της υπήρξε ο **Έντμουντ Χούσερλ** (1859-1938), και εκπρόσωποι οι **Ντεριντά, Ρικέρ, Λεβινάς**, ο Έλληνας **Κώστας Αξελός** και ο **Ρομάν Ινγκάρτεν** (πολωνικής καταγωγής).

Η Φαινομενολογία εκδηλώθηκε σαν αντίδραση στον Νατουραλισμό, στον Φυσικισμό και κυρίως στην Πειραματική Ψυχολογία. Άμεσο αντικείμενο της Φαινομενολογίας είναι **ο λόγος των φαινομένων**: η συγκρότηση του νοήματος των φαινομένων, τα φαινόμενα στην καθαρότητά τους, απαλλαγμένα από ιστορικές, κοινωνικές και ψυχολογικές ερμηνείες. **Είναι ο απόλυτος και ολοκληρωτικός σεβασμός στο «δεδομένο», την ανθρώπινη εμπειρία.** Η διάσπαση του όντος σε ουσία και υπάρχον, σε υποκειμενικότητα και αντικειμενικότητα, αίρεται απ' την Φαινομενολογία. Ενώ στους αναλυτικούς το κέντρο είναι ο εγκέφαλος, στην φαινομενολογία εδράζεται στη συνείδηση (συν-ειδέναι).

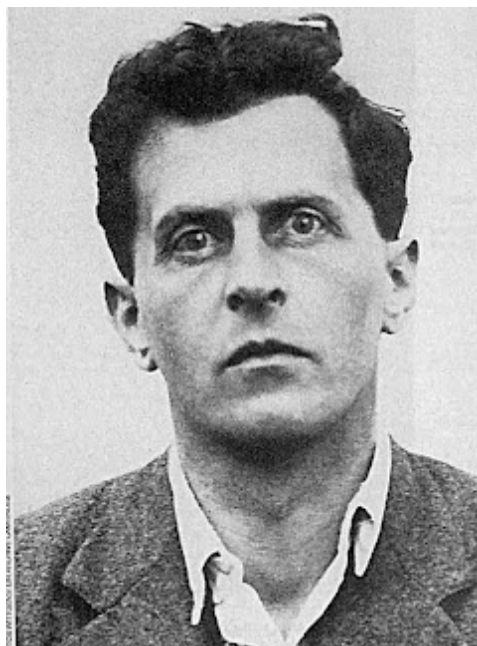


Πωλ Ρικέρ  
Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος

Οι φαινομενολόγοι αντικατέστησαν τη διχοτόμηση με την ύπαρξη της συνείδησης. Μ'αυτό εννοούν οτιδήποτε μπορεί να κάνει πρόσληψη, δηλαδή **τα αισθητήρια όργανα, τη σκέψη, τη μνήμη, την ενόραση, τη διαίσθηση, την εναίσθηση.** Όλα, λοιπόν, αυτά είναι **τα όργανα της πρόσληψης.** Οι φαινομενολόγοι λένε ότι όταν βλέπουμε, υπάρχει πάντα κάτι που βλέπουμε, έστω κι αν έχουμε παραισθήσεις. Η αγάπη και το μίσος είναι αγάπη και μίσος για, ή προς κάποιον. Η σκέψη στρέφεται προς μια έννοια ή μια πρόταση. Όλα αυτά είναι γνωρίσματα της συνείδησης.

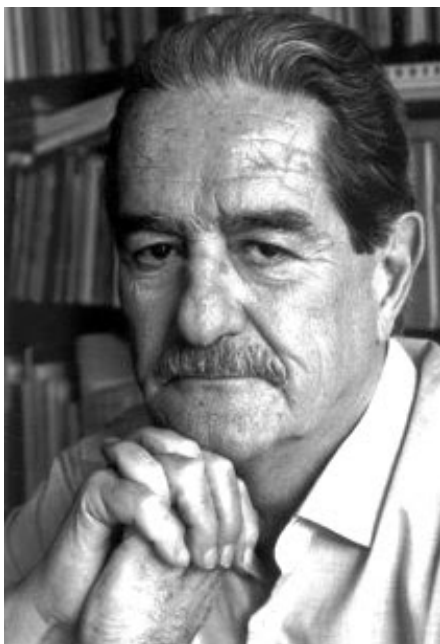
Στοιχείο της συνείδησης είναι η αναφορικότητα. Οι άλλες φιλοσοφίες, μαρξισμός και αναλυτική θεωρία, είναι ετεροκαθοριζόμενες. Για τους **Φαινομενολόγους η φιλοσοφία είναι έρευνα υπερβατική**.

Έτσι, μέσα στον νέο προσανατολισμό, η καλλιτεχνική δραστηριότητα συλλαμβάνεται σαν κάτι που συμβαίνει μέσα στον κόσμο. Ο καλλιτέχνης δεν είναι το υποκείμενο που παρατηρεί τον κόσμο απ' έξω ως αντικείμενο, αλλά είναι εντός του κόσμου. Συνεπώς τη στιγμή της παρατήρησης του υλικού του, οφείλει να υπενθυμίζει ότι αποτελεί μέρος αυτού του υλικού. Το νόημα του έργου του διαμορφώνεται απ' αυτή την σχέση του με τον κόσμο, την οποία οφείλει να φωτίζει.



Βίτγκενσταϊν

Επειδή το πρόβλημα υπάρχει στις αφηρημένες έννοιες, δηλαδή το πως προκύπτει το «πράγμα» και η «έννοιά» του, ο Χούσερλ «παρακολουθεί» αυτή την περιπέτεια μετά από την πρώτη εγγραφή μέχρι να γίνει νόημα. Τούτη η περιπέτεια αρχίζει από την **εννόηση**, μετατρέπεται στον εγκέφαλο σε **έννοια** και τέλος γίνεται **νόημα**. Εδώ εισάγει την έννοια **Constitution = συγκρότηση**. Υπάρχει ανάγκη να ιδρυθεί, να κατασκευαστεί η έννοια, η αντίληψη περί όντος και μορφών, για να μπορεί να φωτιστεί ένα σημείο του απείρου. Όλες αυτές οι «κατασκευές», λέει, ήταν πάντα μία αποτυχία σε σχέση με το άπειρο. Γι' αυτό και αργότερα ο φιλόσοφος **Βίτγκενσταϊν** μιλάει για «γλωσσικά παιχνίδια». Ωστόσο οι φαινομενολόγοι ποτέ δεν καταλήγουν στην σχετικότητα του νοήματος, όπως κάνει ο Βίτγκενσταϊν.

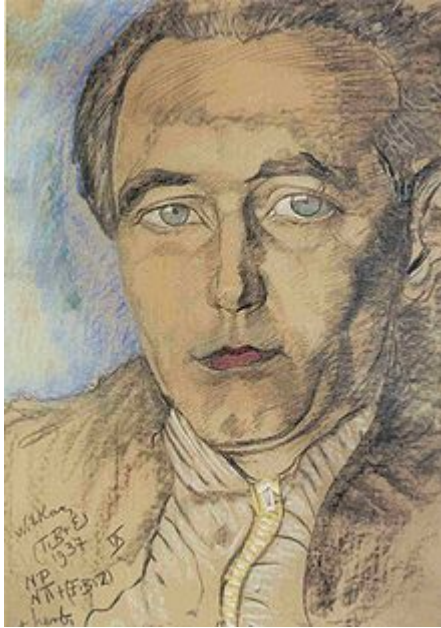


Κώστας Αξελός

Άλλη βασική έννοια στους φαινομενολόγους είναι η έννοια της **εποχής**, που προέρχεται από το αρχαίο ελληνικό ρήμα **επέχω (= συγκρατώ)**. Αυτή την περίοδο ο άνθρωπος φτάνει σε αδιέξοδο όσον αφορά τη λύση του οντολογικού προβλήματος. Οι φαινομενολόγοι λένε ότι υπάρχουν δύο λύσεις. Είτε να πάψουν να ασχολούνται με το πρόβλημα, είτε να περιμένουν να το λύσουν κάποια άλλη στιγμή. Επέχουν λοιπόν. Όλη αυτή η περίοδος κατά την οποία διαλέγουν να επέχουν, να περιμένουν την κατάλληλη στιγμή που θα «φωτιστεί» η λύση, καλείται **εποχή**. Η έννοια α-λήθεια στους φαινομενολόγους έχει το πλατωνικό νόημα της **μη λήθης**. Γι' αυτούς, επειδή ο κόσμος είναι βυθισμένος στη λήθη, το πρόβλημα της αλήθειας είναι **οριακό**. Το ότι ο άνθρωπος βρίσκεται στη λήθη συμβαίνει γιατί είναι αναγκασμένος στη βιωμέριμνα. Μόνο οριακά αποκαλύπτεται στον κοινό άνθρωπο η αλήθεια. Για παράδειγμα λίγο πριν το θάνατο του καθενός.

Οι φαινομενολόγοι υποστηρίζουν ότι **το έργο τέχνης δεν μπορεί να οριστεί με όρους παραγωγής παρά μονάχα με όρους Α-λήθειας**.

Ο ίδιος ο Χούσερλ δεν άφησε καμία συστηματική εργασία σε ζητήματα αισθητικής. Μ' αυτήν καταπιάστηκε κυρίως ο **Ινγκάρντεν**. Το κεντρικό σημείο στο οποίο εστιάζεται η έρευνά του είναι το **αισθητικό αντικείμενο**. Με τον όρο αυτό υποδηλώνεται μια πράξη αισθητικής επικοινωνίας. Πιο συγκεκριμένα: Το έργο τέχνης πριν κοινωνηθεί **υπάρχει** (υπαρξιακά), διότι εμπεριέχει **οντολογικά** τις υλικότητες και τις ιδιότητες **για να υπάρξει**. Για το έργο τέχνης απαιτείται ο παρατηρητής-θεατής ή ακροατής, ο οποίος θα αποδώσει στο έργο αισθητική αξία, θα το καταστήσει, δηλαδή, **αισθητικό αντικείμενο**.



Ρόμαν Ινγκάρντεν

Με άλλα λόγια τα στοιχεία και οι ιδιότητες που απαρτίζουν το έργο τέχνης υπάρχουν εν δυνάμει και απαιτούν τον παρατηρητή εξ' ίσου με τον δημιουργό, τον παρατηρητή ο οποίος ενεργεί με τη συν-δημιουργική του δραστηριότητα, ερμηνεύει το έργο, ή του αποδίδει τα ενεργά χαρακτηριστικά του, κάνοντάς το συγκεκριμένο κάτω από την επίδραση των νύξεων και εισηγήσεων του ίδιου του έργου, συμπληρώνοντας την σχηματική του δομή. Γεμίζει, δηλαδή, τις απροσδιόριστες περιοχές του έργου, φέρνοντας στην επιφάνεια στοιχεία που υπήρχαν εν δυνάμει. Έτσι, το έργο τέχνης έχει μια **καλλιτεχνική αξία** που πηγάζει από το ίδιο και **αισθητική αξία** που προϋποθέτει τον παραλήπτη του ως εξ' ίσου σοβαρό παράγοντα για την οντολογική αποκατάστασή του (έργου τέχνης) με τον δημιουργό του.

Κατά τους φαινομενολόγους **ο άνθρωπος όσο έχει σαν καθημερινή ενδεχομενικότητα τον θάνατο είναι μεταφυσικός. Όταν απωθεί αυτή την ενδεχομενικότητα, παύει να είναι μεταφυσικός.**

Αναλυτής της φαινομενολογικής αισθητικής είναι ο **Μάικλ Ντιφρέν**. Θεωρεί ότι το αισθητικό αντικείμενο ξεχωρίζει από τα άλλα με μία ακόμη βαθύτερη σημασία: δεν βρίσκεται απλώς μέσα σε έναν κόσμο, έχει έναν κόσμο – και μάλιστα έναν διπλό κόσμο. Υπάρχει ο «**απεικονιζόμενος κόσμος**» των προσώπων, των θέσεων και των πραγμάτων – το τρίτο στρώμα του Ινγκάρντεν. Και υπάρχει επίσης ο «**εκφρασμένος κόσμος**» του, που είναι πιο δύσκολο να περιγραφεί. Για την ανάλυση του αισθητικού βιώματος η αισθητική αντίληψη απαιτεί τη συνεργασία της «**φαντασίας και της διάνοιας**». Είναι ένα είδος «**γνώσης**», γιατί αποκαλύπτει έναν κόσμο, ενώ η συγκίνηση είναι μια αντίδραση σ' έναν ήδη δεδομένο κόσμο. Ο Ντιφρέν λέει χαρακτηριστικά για την κωμωδία: «*Σε μια κωμωδία, δεν είναι απαραίτητο να είναι εύθυμος ο θεατής, σα να ήταν τοποθετημένος μέσα στον κόσμο που αναπαριστάνεται. Αρκεί να νιώθει ένα κωμικό συναίσθημα, κι αν γελάει, είναι ένα ήρεμο γέλιο που πηγάζει από τη γνώση, όχι από την έκπληξη.*»

## ΥΠΑΡΞΙΣΜΟΣ

**Ο Υπαρξισμός** έχει ως βασική αρχή του, από όπου πήρε και την ονομασία του, ότι η ύπαρξη προηγείται της ουσίας. Σε κάθε ανθρώπινο ον οφείλουμε να

διακρίνουμε την ουσία του από την ύπαρξή του. Ο Υπαρξισμός υποστηρίζει ότι **ο άνθρωπος είναι μόνος σ' έναν κόσμο χωρίς νόημα, εκτός από το νόημα που δημιουργεί ο ίδιος μέσα από την απόλυτη ελευθερία του ως ον που δεν είναι διαμορφωμένο, αλλά διαμορφώνεται συνεχώς.** Από την αναγνώριση αυτής της κατάστασης, όπου η μόνη βεβαιότητα είναι ο θάνατος, ο υπαρξιστής αντλεί το βαθύτερο άγχος, αλλά και το υψηλό αίσθημα της **απόλυτης προσωπικής ευθύνης.**

Στη φιλοσοφία του **Χάιντεγκερ** η μέθοδος της Φαινομενολογίας ήρθε να ενισχύσει τον υπαρξισμό, έτσι που χαρακτηρίζεται σαν υπαρξιακή Φαινομενολογία.



Ζαν Πωλ Σαρτρ

Την πληρέστερη μορφή του άθεου υπαρξισμού έδωσε ο **Ζαν Πωλ Σαρτρ.**

Εδώ πρέπει να επισημάνουμε ότι η υπαρξιακή θεματική είχε βρει ήδη την πληρέστερη έκφρασή της στη λογοτεχνία, αλλά μέσα από το έργο του **Χάιντεγκερ** αποκτά τη διάσταση της αισθητικής θεωρίας.

Για τους υπαρξιστές το ύφος στο έργο τέχνης, δεν μπορεί να περιοριστεί σε μian απλή «μανιέρα» ή κάποιον εξωτερικό τρόπο προσαρμογής τού αντικειμένου ενός έργου, ενός θέματος, που θα είχαν τη δική τους, ανεξάρτητη από αυτό, αίσθηση. **Είναι η ίδια η αίσθηση που γεννά, δίνει μορφή, και εμφυσεί το δυναμισμό της στο έργο. Η τέχνη είναι «έκφραση πρωταρχική», δηλαδή μια θέσπιση αίσθησης, ερχομός της αλήθειας, και ακριβέστερα ερχομός της αλήθειας του κόσμου.**

## ΣΟΣΙΑΛΙΣΤΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

### Η ΜΑΡΞΙΣΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ & Ο ΓΚΕΟΡΓΚΙ ΠΛΕΧΑΝΩΦ

**Ο** **Μαρξ** και ο **Ένγκελς** δεν είχαν επεξεργαστεί μια συγκεκριμένη αισθητική θεωρία. Αυτή εξελίχθηκε από τους επιγόνους τους. Η θεμελιώδης αρχή που βρίσκεται στον διαλεκτικό υλισμό είναι ότι η τέχνη, όπως και η θρησκεία και η δικαιοσύνη, ανήκουν στο εποικοδόμημα που καθορίζεται άμεσα από τη βάση, δηλαδή το οικονομικό σύστημα. Υπάρχει αιτιακή σχέση ανάμεσα στην τέχνη και στις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες. Ο Μαρξ δεν θεωρούσε ότι αυτή είναι μια, ένα προς ένα σχέση. Αργότερα όμως η ορθόδοξη άποψη ήταν ότι η τέχνη είναι αντανάκλαση της πραγματικότητας.

Η Μαρξιστική λοιπόν άποψη για την τέχνη είναι ότι αυτή αναλύεται με όρους παραγωγής. Παράδειγμα μαρξιστή κινηματογραφιστή που του είχε παραγγελθεί να κινηματογραφή τα προβλήματα των εργατών σε ένα εργοστάσιο είναι ο Τζίγκα

Βερτώφ. Τοποθέτησε δύο κάμερες. Η μία από τις δύο έπαιρνε την άλλη ενώ κινηματογραφούσε. Ο Βερτώφ έδειχνε όλη την διαδικασία της παραγωγής της ταινίας που του είχε ανατεθεί να γυρίσει, συν την ίδια την ταινία. Το έργο του είναι έργο που αναλύεται με όρους παραγωγής και δεν φέρει ψυχή και αντιφάσεις.

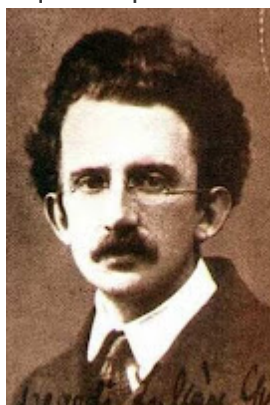
Στο έργο του **Χέγκελ Φαινομενολογία του πνεύματος** αναλύεται η στιγμή της αυτοσυνειδησίας του ανθρώπου στο κεφάλαιο *η διαλεκτική του αφέντη και του δούλου ή η κυριαρχία και η δουλεία*. Από το συγκεκριμένο κεφάλαιο αντλεί ο Μαρξ για την δική του θεωρία, όπως και ο Ένγκελς. Σ' αυτό παρουσιάζεται η στιγμή της αυτοσυνειδησίας του ανθρώπου που θα οδηγήσει στο τέλος της Ιστορίας, αφού θα υπερβληθούν οι αντιφάσεις, έτσι ώστε η απώλειά τους να οδηγήσει στην κατάκτηση της απόλυτης γνώσης. Με αυτό το θέμα ασχολείται κατά τον 20ό αιώνα και ο **Φουκουγιάμα** μέσα από το άρθρο του **Το τέλος της Ιστορίας**. Ο Ένγκελς επίσης ορίζει: «**Γίνε αυτό που δεν είσαι ακόμα**».



Γκεόργκι Πλεχάνωφ  
Τέχνη και κοινωνική ζωή

Ο **Πλεχάνωφ** στο έργο του **Τέχνη και κοινωνική ζωή** (1912) επιτίθεται στο διαχωρισμό της τέχνης απ' τη ζωή και στην ιδέα της τέχνης για την τέχνη. Ισχυρίζεται ότι δεν μπορεί να υπάρξει έργο τέχνης χωρίς κανένα απολύτως ιδεολογικό περιεχόμενο. Προωθεί δηλαδή μια ιδέα για στράτευση της τέχνης: «Η τέχνη μέσω της προσφυγής στην αίσθηση πρέπει να μπει στην υπηρεσία ενός υψηλότερου σκοπού» (εννοεί της αλλαγής του κόσμου).

Μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση πραγματοποιήθηκαν εξαιρετικοί δημιουργικοί πειραματισμοί σε διάφορες μορφές τέχνης και κυρίως στον κινηματογράφο, το θέατρο και την ποίηση και παράλληλα γίνονταν συζητήσεις πάνω σε διάφορα αισθητικά θέματα.



Λούκας

Από τα μέσα της δεκαετίας του '30, όμως, ο **Σταλινισμός** επέβαλε ένα τέλος σ' όλα αυτά.

Ο **σοσιαλιστικός ρεαλισμός** αναγορεύθηκε σε επίσημη μαρξιστική-λενινιστική αισθητική και απαιτούσε από τον καλλιτέχνη πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας και συμβολή στον ιδεολογικό μετασχηματισμό της κοινωνίας. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός διατυπώθηκε ως μέσο ερμηνείας και αξιολόγησης της τέχνης και ως πρακτικός οδηγός δημιουργίας, το δε κόμμα έγινε ο επίσημος ερμηνευτής και εκτελεστής του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, καθώς απαγορεύονταν άλλες μορφές έκφρασης.

Ωστόσο στο πλαίσιο του ανεξάρτητου μαρξιστικού στοχασμού υπήρξαν και εντυπωσιακά κριτικά έργα όπως «**Η αναγκαιότητα της τέχνης**» του αυστριακού **Φίσερ**, που δουλεύει πάνω στις σχέσεις μορφής και περιεχομένου στις διάφορες τέχνες, δείχνοντας την εξάρτησή τους. Επίσης αναλύει τις αξίες και λειτουργίες της τέχνης σε μια ολότελα σοσιαλιστική κοινωνία.

Άλλοι σημαντικοί μαρξιστές αισθητικοί είναι ο **Λούκατς** και ο **Μοράφσκι**, που διακρίνονται για την κριτική στάση τους απέναντι στην «ορθόδοξη» σταλινική αισθητική.

## Η ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ ΦΡΑΝΚΦΟΥΡΤΗΣ

### ή ΝΕΟΜΑΡΞΙΣΤΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ



Αντόρνο

**Η** σχολή της Φρανκφούρτης εμφανίστηκε μετά τον Πρώ

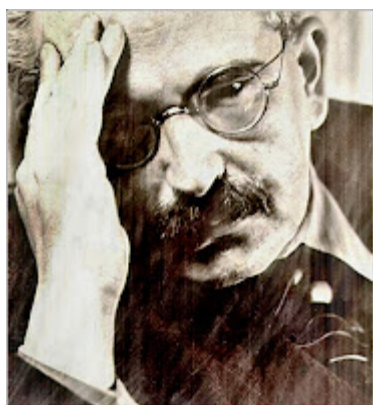
το Παγκόσμιο Πόλεμο στο Ινστιτούτο της Κοινωνιολογίας της Φρανκφούρτης και απετέλεσε ρεύμα – σχολή. Οι συγγραφείς του Ινστιτούτου προκειμένου να ξεπεράσουν την κρίση των κοινωνιολογικών μελετών, που προήλθε από την απαγκίστρωση της κοινωνιολογίας από τη φιλοσοφία, έλαβαν ως αφετηρία το έργο του Μαρξ. Κεντρικό θέμα, όπου εστιάζεται η προσοχή των αναλύσεών τους, είναι **η αλλοτρίωση της ανθρώπινης ύπαρξης**. Χρησιμοποιούν τον γερμανικό όρο **enfremdung** που σημαίνει αλλοτρίωση. Αντιμετωπίζουν τη μαρξιστική διαλεκτική ως κάτι ρευστό και ζωντανό, και καταλήγουν να διατυπώσουν ότι **αιτία της ανθρώπινης**



Έριχ Φρομ

**αλλοτρίωσης** δεν είναι τόσο οι οικονομικές σχέσεις (Μαρξισμός), αλλά η **συγκροτησιακή μορφή της βιομηχανικής κοινωνίας**, ο επιστημονικο-τεχνολογικός τρόπος παραγωγής, και αυτό ανεξάρτητα από τις υπάρχουσες οικονομικές συνθήκες του καπιταλισμού. Έκαναν δηλαδή νέα ανάγνωση με τη συνείδηση.

Κάποιοι συγγραφείς, όπως ο **Αντόρνο** ή ο **Φρομ**, αφήνουν να διαφανεί μέσα από το έργο τους η άποψη ότι το πρόβλημα της **αποξένωσης** μπορεί να αντιμετωπισθεί μέσα από διαδικασίες **πνευματικού χαρακτήρα** μάλλον, παρά οικονομικού μετασχηματισμού. Και εδώ παίζει το ρόλο της η τέχνη. Υποστηρίζουν πως **το κύριο αντίδοτο είναι η πνευματική και αισθητική τελείωση του υποκειμένου**.



Μπένζαμεν

Η άποψη αυτή έρχεται σε αντίφαση με τον ορθόδοξο μαρξισμό, που δίνει προτεραιότητα στην αλλαγή της βάσης (οικονομικοί μετασχηματισμοί) αντί του εποικοδομήματος (θρησκεία-πολιτισμός-παιδεία-τέχνη-δικαιοσύνη κλπ).



Μπέρτολντ Μπρεχτ



Οι εργασίες της σχολής της Φρανκφούρτης ευαισθητοποίησαν τα κριτήρια και τις μεθοδολογικές αρχές αρκετών θεωρητικών της λογοτεχνίας και της τέχνης. Οι **Μπένζαμεν, Κρακάουερ** και **Μπρεχτ** είναι κάποιοι από αυτούς. Επίσης κατέδειξαν το ρόλο του μαζικού πολιτισμού, τη βιομηχανία της κουλτούρας, κυρίως ο **Αντόρνο** και ο **Χόρκχάιμερ**, και έγραψαν έργα και για την τέχνη. Για παράδειγμα **Η κοινωνιολογία της μουσικής** του Αντόρνο.

## ΑΛΛΕΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΤΟΥ 20ου ΑΙΩΝΑ



Ντεριντά

**Ο Ντεριντά** υποστήριξε ουσιαστικά ένα πολιτικό αίτημα, να συνυπάρχουν όλες οι ιδιαιτερότητες. Έβαλε επίσης το θέμα της γραφής. Έλεγε ότι ο Ελληνικός πολιτισμός ήταν ο πολιτισμός του προφορικού λόγου και του βλέμματος, του φωτός. Ο Εβραϊκός πολιτισμός ήταν της γραφής (Δέκα Εντολές). Με τη γραφή η προσέγγιση του άλλου, του διαφορετικού, γίνεται εν απουσία του και ο Ντεριντά ισχυρίζεται ότι αυτό είναι πιο δημοκρατικό. Πιστεύει δηλαδή στο πολιτισμικό σύστημα της γραφής, εφόσον υπάρχει αποστασιοποίηση. Οι κριτικοί του λένε ότι η παρουσία του άλλου είναι πιο συνθετική, δεν είναι γενική, γιατί με την παρουσία καταλαβαίνεις τον άλλον.

Στον κινηματογράφο η θεωρία του αναγεννησιακού Αλμπέρτι, ότι η τέχνη είναι ένα ανοιχτό παράθυρο στον κόσμο, υιοθετήθηκε και παρουσιάστηκε από τον θεωρητικό Αντρέ Μπαζέν, που υποστήριξε τον ιταλικό νεορεαλισμό και είπε ότι σημασία έχει η **αναπαριστατικότητα** που μπορεί να αποκαλύψει την αλήθεια. Η έννοια αυτή της τέχνης (ανοιχτό παράθυρο στον κόσμο) είναι η έννοια της **αναπαριστατικότητας**. Οι μοντερνιστές δεν δέχονται την αντίληψη της ταύτισης του Μπαζέν. Πιστεύουν ότι το κινηματογραφικό έργο είναι από μόνο του μια συγκρότηση αυτόνομη και δεν χρειάζεται να αναπαριστά. Αυτή είναι η **διάσπαση του αναγεννησιακού μοντέλου**.



Λεβινάς

Κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα συγκροτήθηκε η επιστήμη της Επιστημιολογίας, που ήταν μια προσπάθεια συντονισμού των επιστημών του ανθρώπου. Αυτό το ζήτημα είχε τεθεί από τον **Χάιντεγκερ** και μετά από τον **Λεβινάς**.

Επίσης τον **κύκλο της Βιέννης** ίδρυσαν ο **Βίτγκενσταϊν** και ο **Σλικ**. Δάσκαλός τους ήταν ο **Φρέγκελ**. Ο κύκλος της Βιέννης ονομάζεται και φιλοσοφία των αναλυτικών ή νεοθετικιστών, που εμφανίστηκαν το 1910.

Για τον Γάλλο **Ρολάν Μπαρτ** η χαρά υπάρχει μέσα στην αισθητική και τελειώνει εκεί. Μετά δεν υπάρχει τίποτα παρά ο θάνατος, (κάτι που πίστευε και ο Σοπενχάουερ). Βιβλία που αναφέρει τις αισθητικές του θεωρίες είναι **Ο φωτεινός θάλαμος, Αποσπάσματα ερωτικού λόγου, Η επικράτεια των σημείων** και **Εικόνα-μουσική-κείμενο**.



Ρολάν Μπαρτ

Πολλά καλλιτεχνικά ρεύματα που εμφανίστηκαν κατά τον 20ό αιώνα, έθεσαν μέσα από τα μανιφέστα τους, ποικίλες αισθητικές αντιλήψεις, όπως αυτές του **Υπερρεαλισμού** (έκφραση του υποσυνείδητου και του ονείρου στην τέχνη) με τον Αντρέ Μπρετόν, τον Πολ Ελιάρ κ.ά. Του **Κυβισμού** με τον Μπρακ και τον Πικάσο, του **Ντανταϊσμού** με τον Τριστάν Τζαρά, του **Φουτουρισμού** με τον Μαρινέτι. Όλα τα παραπάνω μανιφέστα εντάσσονται στον μοντερνισμό γενικότερα (= την θέση πέρα από κάθε μορφή εξουσίας και καταπίεσης), εκτός από τον φουτουρισμό που ασπάστηκε τον φασισμό.

Η Εννοιακή τέχνη, που εμφανίστηκε στο τέλος της δεκαετίας του 1960, μεταφέρει την καθαρή έννοια της Τέχνης και ασχολείται με την πνευματική διαδικασία που προηγείται της δημιουργίας των έργων τέχνης. Η αντίληψη που επικρατούσε μέχρι τότε αμφισβητήθηκε και προτάθηκε η παρουσίαση των εννοιών μέσα από γραπτές προτάσεις, χαρτιά, φωτογραφίες, βιντεοταινίες, ντοκουμέντα και κυρίως μέσω της ίδιας της γλώσσας.



Καντίνσκι

Ο **Καντίνσκι**, που θεωρείται ο βασικός καλλιτέχνης που εισήγαγε την αφηρημένη τέχνη στη ζωγραφική, λέει χαρακτηριστικά σε θεωρητικό του κείμενο: *«Κάθε έργο τέχνης είναι το παιδί της εποχής του, και συχνά η μητέρα των συναισθημάτων μας.»*

Σύμφωνα με τον **Καντίνσκι** η σύγχρονη ζωγραφική θέλησε **«να δει το αόρατο»**, **«να ανατρέξει από το μοντέλο στη μήτρα»**.

Επίσης η τέχνη της Γης, land art, εμφανίστηκε γύρω στο 1960, όπου οι καλλιτέχνες δημιουργούν πάνω στο χώμα σε μεγάλες εκτάσεις, και έτσι γίνεται και χρήση του βίντεο και της αεροφωτογραφίας για να αποτυπωθούν αυτές οι συνθέσεις. Στο φιλοσοφικό υπόβαθρο υπάρχει η σκέψη για την επιστροφή του ανθρώπου σε πιο παραδοσιακούς τρόπους διαβίωσης και πιο καθαρούς, εκτός της πόλης.



Μερλώ Ποντύ

Ο **Μερλώ Ποντύ** διατυπώνει ότι η τέχνη δεν πρέπει να είναι μίμηση, αναπαραγωγή των πραγμάτων. Το έργο αποτραβιέται από την ιστορία και την εποχή για να εγκατασταθεί σε ένα είδος «**ονειροπόλου αιωνιότητας**». Ο ζωγράφος, λέει, δεν βλέπει τον κόσμο, αφήνει να βλέπεται ο κόσμος σ' αυτόν. Οι κινήσεις του ζωγράφου, οι γραμμές που χαράζει, του φαίνονται σαν να μην προέρχονται από τον ίδιο, αλλά να βγαίνουν από τα ίδια τα πράγματα, ως εάν ένας ακατανίκητος και σιωπηλός νόμος της φύσης τού τις υπαγορεύει. Αυτό το «**άνοιγμα του ανθρώπου**» ανάμεσα στο θεατό και τον θεατή, δημιουργεί ένα βάθος, που αντικειμενικά δεν βρίσκεται εκεί μπροστά μας και δεν ρυθμίζεται, ούτε μετριέται από την απόσταση, όπως εκείνο της προοπτικής.

Στον μοντερνισμό κεντρικό ρόλο παίζει η έννοια της **συγκρότησης (constitution)**. Το μοντέρνο έργο τέχνης δεν κρύβει τη συγκρότησή του. Στον κινηματογράφο βλέπουμε στην Νουβέλ βαγκ ότι τα ίδια τα μέσα εμφανίζονται και αποκαλύπτονται. Άλλοτε βλέπουμε την κάμερα κι άλλοτε ακόμη και ολόκληρο το συνεργείο.

Συνολικά μπορούμε να βγάλουμε πλέον το συμπέρασμα ότι σε όλες τις φάσεις της Ιστορίας, μετά από ιστορικές **καταστροφές**, η τέχνη γυρίζει σε **κλασικά μοντέλα**, κάτι που έγινε και μετά τους δύο Παγκόσμιους πολέμους του 20ού αιώνα.

## ΤΟ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΟ

Ο **μοντερνισμός** αμφισβητεί το υπάρχον και ερωτοτροπεί με κάθε **επανάσταση**. Κλείνει μέσα του κάθε **αντιεξουσιαστική τάση**. Στήριχτηκε στη θεωρία του Σίγκμουντ Φρόιντ, του Βίλχελμ Ράιχ και του Καρλ Μαρξ. Όλες οι εκφράσεις του μοντέρνου είναι συνυφασμένες με το αριστερό κίνημα. Ο φουτουρισμός είναι το μόνο κίνημα του μοντερνισμού στην τέχνη, που έχει σχέση με τον φασισμό του Μουσολίνι.

Το μεταμοντέρνο είναι αντίδραση στον μοντερνισμό. Από το 1972 και μετά την ενοποίηση της Ευρώπης, αρχίζει να αμφισβητείται ο μοντερνισμός.



Χόρχε Λουίς Μπόρχες

Το φιλοσοφικό πλαίσιο του μεταμοντέρνου έθεσε ο φιλόσοφος **Βίτγκενσταϊν**, ο οποίος έπαιξε σοβαρό ρόλο στην μεταμοντέρνα έκφραση. Κατά τον Βίτγκενσταϊν **σε ένα έργο τέχνης συμμετέχουν όλα τα μικρά γλωσσικά παιχνίδια, χωρίς να χάνουν την ταυτότητά τους. Δεν γίνεται δηλαδή αναγωγή από το τοπικό στο ατοπικό (στο γενικό), όπως γίνεται στον μαρξισμό.** Ενώ στην Αριστοτελική αναγωγή ξεκινάμε από τις τοπικές προτάσεις (αυτές που μπορούμε να ελέγξουμε) και καταλήγουμε μέσα σε αναγωγές, εφόσον το επιμέρους χάνει την ταυτότητά του, σε ατοπικές προτάσεις. Για παράδειγμα: «Ο ήλιος ανατέλει από τον Υμητό» ή «Ο ήλιος ανατέλει από τη θάλασσα», είναι τοπικές προτάσεις. Ατοπική πρόταση είναι: «Ο ήλιος δεν ανατέλει από πουθενά»

Ο Βίτγκενσταϊν ξεκινάει με καθολικές προτάσεις και τις εδραιώνει. Έλεγε ότι τα **όρια του είναι τα όρια της γλώσσας του.**



Ναμπόκοφ

Το μεταμοντέρνο εκφράστηκε στη λογοτεχνία με τους: **Χόρχε Λουίς Μπόρχες**: αν και το έργο του είναι προγενέστερο του μεταμοντέρνου κινήματος. Ο Μπόρχες είναι ήρωας και ποτέ δεν στρατεύεται με συγκεκριμένες πλευρές. Αστειεύεται με όλες τις πλευρές. Έχει έντονο υπερβατικό πνεύμα προς όλους τους αφορισμούς.

**Ναμπόκοφ**: με το έργο του *Η αληθινή ζωή του Σεμπάστιαν Νάιτ*, όπου ένας ερευνητής κάνει έρευνα πάνω σε έναν συγγραφέα και εμφανίζονται πολλές οπτικές, τις οποίες ορίζει κάθε φορά ο συγγραφέας. Τα πολλά γλωσσικά παιχνίδια που περιλαμβάνονται, έχουν όλα εγκυρότητα.



Ουμπέρτο Έκο

**Ουμπέρτο Έκο:** με το έργο *Το όνομα του ρόδου*. Ο Έκο, με μια σειρά άρθρων που δημοσιεύτηκαν κατά τις δεκαετίες του '60 και του '70 σε Ιταλική ημερήσια εφημερίδα, έθεσε ξανά στο τραπέζι τον όρο **κιτς**, δηλαδή το αντιαισθητικό, κάτι που στερείται ρυθμού και ομορφιάς, καθώς και το θέμα της **σημειολογίας** στην τέχνη, όπως και στην καθημερινότητά μας, αλλά και το θέμα του **μεταμοντέρνου**

Τα **μεταμοντέρνα** έργα είναι τα **ανοιχτά έργα τέχνης**, εκείνα δηλαδή που επιδέχονται **πολλαπλές αναγνώσεις**.

## ΟΙ ΕΝΝΟΙΕΣ ΤΗΣ ΥΠΑΡΞΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΟΥΣΙΑΣ

**Ι**στορικά ο πολιτισμός ήταν πρώτα ουσία. Προηγήθηκε ο **Λόγος** (το νόημα), η ουσία, που είναι θεοκρατική οπτική. Προηγείται δηλαδή η ουσία της ύπαρξης.

Κατά τον 20ό αιώνα, έγινε η αντιστροφή. Το καρτεσιανό «σκέφτομαι, άρα υπάρχω» αντιστράφηκε και έγινε «υπάρχω, άρα σκέφτομαι». Υπάρχουν θρησκευόμενοι υπαρξιστές που πιστεύουν στην ανακάλυψη του θεού μέσα από την ύπαρξη. Αυτή είναι καθαρά προσωπική εμπειρία. Εάν, αντίθετα, ο υπαρξισμός είναι οριακός και δεν επιλέξει τον Θεό, τότε φτάνει σ' έναν απόλυτο μηδενισμό. Γιατί τότε υπάρχει απώλεια νοήματος για τη ζωή.

**Το νόημα, ο Λόγος, έχει μεταφυσικά θεμέλια. Δεν υπάρχει νόημα χωρίς μεταφυσικό χαρακτήρα.**

Στον «*Γραφιά*» ο αμερικανός συγγραφέας Χέρμαν Μέλβιλ αναφέρεται στο θέμα ως εξής: ο συμβολιογράφος-αφηγητής απειλείται από το μηδέν, την τέλεια άρνηση. Εκεί παρουσιάζεται ο φόβος να μην χαθεί ο λόγος, το νόημα.

Η προέλευση των επιστημών έχει πια χαθεί. Οι επιστήμες από ποιότητες μετατράπηκαν σε ποσότητες. Έγιναν μαθηματικά, επειδή βόλεψε για την γρήγορη ανάπτυξη των οικονομικών δομών.

Έτσι οι άλλοι παλαιοί μεταφυσικοί λαοί, όπως ήταν οι Κινέζοι, δεν μπόρεσαν να ακολουθήσουν παράλληλα κι έτσι αφομοιώθηκαν και εξαρτήθηκαν από το δυτικό

πολιτισμό, και η μεταφυσική τους έγινε φολκλόρ. Το Ζεν των Κινέζων, για παράδειγμα, πέρασε στους Γιαπωνέζους, οι οποίοι δεν μπόρεσαν να το συντηρήσουν, γιατί αφομοιώθηκαν στο ρασιοναλιστικό μοντέλο.

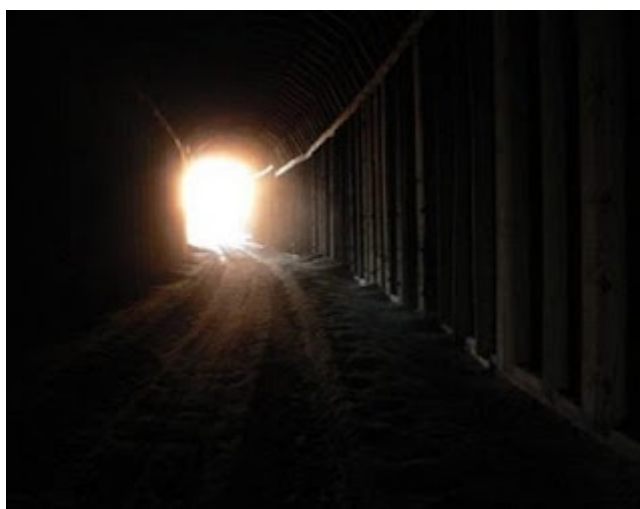


Η παλιά οντολογία ήταν θεμελιακή, ώστε να δομηθούν επιστήμες.

Η σημερινή έννοια της οντολογίας είναι **ερμηνευτική**: Η αλήθεια συλλαμβάνεται μόνο μέσα από την τέχνη και ιδιαίτερα μέσα από την **ποιητική τέχνη**, η οποία έχει φιλοσοφικό υπόβαθρο.

Σήμερα **επανανακαλύπτονται τα μεγάλα μεταφυσικά κείμενα** και εκείνα τα στοιχεία των πολιτισμών, που έφεραν το νόημα στην καθημερινότητα των ανθρώπων. Βέβαια, όχι χωρίς κόστος και δίχως τσαρλατανισμό. Όμως η ίδια η φύση του ανθρώπου, που είναι και μεταφυσική, καλεί γι' αυτή την επανανακάλυψη.

Τώρα πια υπάρχει η **μεταφιλοσοφία**. Δεν κάνουμε μια νέα φιλοσοφία, αλλά προσπαθούμε να προσεγγίσουμε αυτό που ήδη υπάρχει στα φιλοσοφικά κείμενα. Το έργο τέχνης είναι υλικότητα και ψυχή ταυτόχρονα. Όπως δεν μπορεί να διαχωριστεί το σώμα από την ψυχή πάνω στη Γη, έτσι και το έργο τέχνης είναι υλική μορφή την οποία διαπνέει μια **ορισμένη «ρυθμική έμπνευση»**.

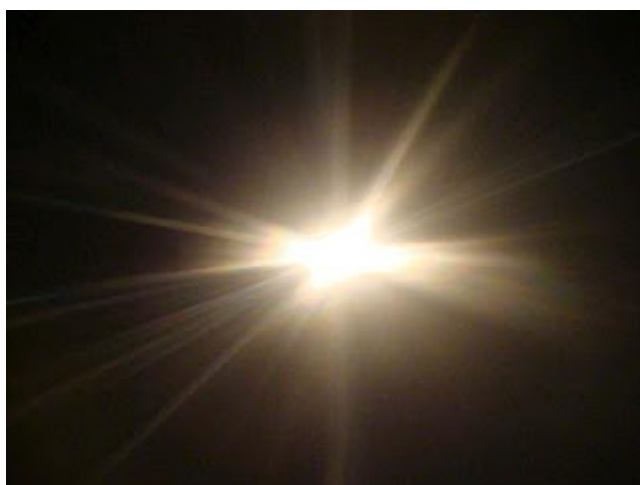


Ένας πολύ μεγάλος αριθμός ποιητών και καλλιτεχνών έχουν περιγράψει το ξεπέταγμα εντός τους της έμπνευσης ως φαινόμενο στη γέννηση του οποίου

**βοηθούν και το οποίο τους φαίνεται ανεξάρτητο από το εγώ τους και τη βούλησή τους.**

Είναι απατηλό να διατείνεται κανείς ότι ανακαλύπτει έναν πρότερο σκοπό του δημιουργού. Ακόμη και ο ίδιος τον ανακαλύπτει στη διάρκεια της πραγματοποίησης του έργου, του οποίου η αίσθηση, η συνοχή, συχνά δεν του παρουσιάζονται παρά εκ των υστέρων, και είναι συχνά περισσότερο διαυγή για τον «θεατή» απ' όσο είναι για τον ίδιο το δημιουργό.

«*Το έργο*», λέει ο Μάικλ Χάαρ στο βιβλίο του *Το έργο τέχνης* (εκδόσεις Scripta, μετάφραση Π. Ανδρικόπουλος, σελ. 89), «είναι μια ενσαρκωμένη αίσθηση, ένας κόσμος που καθιερώνεται και απλώνει ρίζες σε κάποια γη.» Και συνεχίζει (σελ. 90): «*Η σύλληψη ενός έργου είναι μεμιάς ολική και σταδιακή, στιγμιαία και πολύ αργή. Όπως κάθε σύλληψη, δίνεται σύμφωνα με μια διαδοχική σειρά από **κατατομές**, και η συνύπαρξη των μερών ενός έργου ως φυσικού σώματος, δεν πρέπει να μας κάνει να πιστέψουμε, (...), ότι όντως αρκεί μία και μόνη ματιά για να την παρατηρήσεις.*».



Το έργο τέχνης, δηλαδή, περνάει από πολλές φάσεις μέχρι να ολοκληρωθεί μέσα από τον καλλιτέχνη. Η φάση της πρωταρχικής έμπνευσης είναι η πρώτη στιγμή, ένα κλάσμα του δευτερολέπτου μέσα στον χρόνο. Από εκείνη τη στιγμή και μετά ο καλλιτέχνης έχει μέσα του διαρκώς την ιδέα αυτή, μέχρι να αρχίσει να παίρνει μορφή στην οθόνη του μυαλού του. Κάθε χρονική στιγμή επεξεργάζεται εσωτερικά διαφορετικές πλευρές και παραμέτρους του έργου του. Φυσικά μπορεί ένα έργο να «κατέβει» ολόκληρο και στιγμιαία, αλλά σχεδόν πάντα χρειάζεται επεξεργασία για την υλοποίησή του. Και κάθε αληθινό έργο τέχνης έχει πολλαπλές αναγνώσεις.

Ο Χάαρ συνεχίζει (Σελ. 91) «*Εκείνο που μας κάνει να προσεγγίζουμε έναν πίνακα με πιο αυθεντικό τρόπο, απ' όσο το κάνουν το ύφος του και τα περιγράμματά του, είναι η συναισθηματική τονικότητα που διαχέεται μέσω αυτού.*»





Είναι σαφές ότι εκείνος που προσλαμβάνει το έργο τέχνης, το δέχεται μέσα από το **θυμικό** του αρχικά, και αμέσως μετά το διυλίζει μέσα από το **γνωστικό** του πλέγμα, που αρχίζει να κάνει συνειρμούς-συνδυασμούς. Πέρα από την συναισθηματική πρόθεση του καλλιτέχνη, ο θεατής μπορεί να κατανοήσει τα γνωστικά στοιχεία που απαρτίζουν το έργο, έτσι ώστε να μην είναι άβουλος, αλλά ένας **ενεργός συμμετέχων του έργου**. Έτσι, εκείνος ο θεατής που γνωρίζει, είναι εξίσου σημαντικός για το έργο τέχνης, με τον δημιουργό του.

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

1) *Ιστορία των αισθητικών θεωριών από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα Aesthetics from classical Greece to the present: A short history*, του Beardsley Monroe C., Μετάφραση Κούρτοβικ Δημοσθένης, Χριστοδουλίδης Παύλος, Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ, 392 σελ., ISBN: 9789602110393.

2) *Το έργο τέχνης, Δοκίμιο για την οντολογία των έργων*, του Michel Haar, Μετάφραση Παντ. Ανδρικόπουλος, Εκδόσεις SCRIPTA, 104 σελ., ISBN: 960-7909-06-2.

3) *Ιστορία της Δυτικής Φιλοσοφίας*, (Οκτ. 2005), επιμ. Anthony Kenny, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, σειρά Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, 528 σελ., ISBN: 960-211-748-6.

4) *Οι διθύραμβοι του Διονύσου* (1991), του Φρίντριχ Νίτσε, μετάφραση Άρης Δικταίος, εκδόσεις Αιγόκερως, 128 σελ.

5) *Οι θεραπευτικές δυνάμεις της μουσικής*, (Αθήνα 1997), του Randall McClellan, μετάφραση Εύα Πέππα, εκδόσεις Fagotto, 200 σελ., ISBN: 960-7075-55-2.