Πανεπιστήμιο Κρήτης – Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Φιλοσοφικών & Κοινωνικών Σπουδών
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Φιλοσοφίας

Βασιλαντωνάκης Σταύρος

«Ο άνθρωπος και η τέχνη στο έργο του Παναγιώτη Μιχελή»

Μια ειδική αναφορά στα *Αισθητικά Θεωρήματα*

Διπλωματική Εργασία

Ρέθυμνο 2006

Περιεχόμενα

Πρόλογος **3**

Εισαγωγή **4**

Κεφάλαιο Α΄: Ο προσδιορισμός της τέχνης μέσα από τα «Αισθητικά Θεωρήματα» του Μιχελή **6**

1. Τα χαρακτηριστικά της τέχνης 7
2. Το έργο τέχνης ως «κόσμος εν κόσμω» 9
3. Ο διδακτικός και ο διαλεκτικός χαρακτήρας της τέχνης 12

Κεφάλαιο Β΄ : Δημιουργία και Αναδημιουργία της Τέχνης **17**

1. Από τις αισθήσεις στην εντύπωση 19
2. Από την εντύπωση στο αισθητικό βίωμα 22
3. Ο ρόλος της φαντασίας 24

Κεφάλαιο Γ΄: Ο μαντικός χαρακτήρας της τέχνης **27**

1. Προαισθητική τέχνη 33
2. Αισθητική τέχνη 37
   i. Η κλασική εποχή 37
   ii. Η Μεσαιωνική εποχή 43
   iii. Η Εποχή Μπαρόκ 51

Κεφάλαιο Δ΄: Ο μαντικός χαρακτήρας στη σύγχρονη τέχνη **52**

1. Μετα-αισθητική τέχνη 52
   i. Τα χαρακτηριστικά της σύγχρονης τέχνης 55
   ii. Παράγοντες διαμόρφωσης της σύγχρονης τέχνης 64
2. Προς μία νέα εποχή κλασικού 72

Επίλογος **78**

Βιβλιογραφία **81**

Πρόλογος

Ο Μιχελής είναι ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της νεοελληνικής αισθητικής, γι' αυτό το ενδιαφέρον μας στράφηκε στο έργο του μεγάλου αυτού θεωρητικού της τέχνης. Τα συγγράμματά του δίνουν την ευκαιρία στον αναγνώστη να έρθει σε επαφή με τον κόσμο της τέχνης και να κατανοήσει «εκ των έσω» τη γένεση και τη λειτουργία της . Κυρίως όμως θέτει ερωτήματα και προβληματισμούς αναφορικά με τη σχέση ανθρώπου–φύσης, ερωτήματα τα οποία θα αναπτύξω και θα μοιραστώ μαζί σας.

Σε αυτήν την εργασία εξετάζω την σχέση του ανθρώπου με την τέχνη, όπως αυτή παρουσιάζεται στα «Αισθητικά Θεωρήματα» του Μιχελή. Οι τρείς τόμοι που έχουν αυτόν τον τίτλο περιλαμβάνουν δοκίμια του Μιχελή για ευρύ φάσμα ζητημάτων της αισθητικής και μας επιτρέπουν να ανασυγκροτήσουμε καλύτερα τον συστηματικό χαρακτήρα της θεωρίας του.

Ευχαριστίες οφείλω στην καθηγήτρια Γεωργία Αποστολοπούλου για την πολύτιμη βοήθειά της σε θέματα έρευνας. Ευχαριστώ, επίσης, τον αναπληρωτή καθηγητή Κωνσταντίνο Ανδρουλιδάκη και τον αναπληρωτή καθηγητή Γεώργιο Μαραγκό για την πολύτιμη συνεργασία τους. Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα το Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή που υποστήριξε με θέρμη αυτήν την έρευνα και συνέβαλε αποφασιστικά στην πραγματοποίησή της.

Εισαγωγή

Το θέμα αυτής της εργασίας αφορά στη σκέψη και το έργο του φιλοσόφου της τέχνης Παναγιώτη Μιχελή. Ο Μιχελής ήταν αρχιτέκτονας και θεωρητικός της αρχιτεκτονικής και της τέχνης. Διετέλεσε τακτικός καθηγητής της Αρχιτεκτονικής Μορφολογίας και Ρυθμολογίας του Ε.Μ. Πολυτεχνείου (1941-1969) και τα ενδιαφέροντά του στρέφονταν γύρω από θέματα της φιλοσοφικής αισθητικής και της θεωρίας της αρχιτεκτονικής, στα οποία τελικά και αφιερώθηκε αφήνοντας έργο αναγνωρισμένο διεθνώς. Το έργο αυτό μελετάμε σε αυτή την εργασία καθώς αυτό συνέβαλε στη διαμόρφωση των θεωρητικών βάσεων και της αισθητικής της σύγχρονης αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα.

Ειδικότερα το θέμα μας σε αυτή την εργασία είναι η σχέση του ανθρώπου με την τέχνη, έτσι όπως αυτή γίνεται κατανοητή μέσα από το έργο του Παναγιώτη Μιχελή. Σκοπός μας είναι να προσεγγίσουμε την σχέση ανθρώπου-τέχνης με απώτερο στόχο την κατανόηση του ρόλου της τέχνης στην επικοινωνία του ανθρώπου με τη φύση και τον κόσμο γενικότερα. Αυτό που στην πραγματικότητα επιζητούμε είναι να διερευνήσουμε κατά πόσο η τέχνη φέρνει σε επικοινωνία τον άνθρωπο με τη φύση που φύση στην προκειμένη περίπτωση θα μπορούσε να είναι είτε η φύση του ίδιου του ανθρώπου, ο εσωτερικός του δηλαδή εαυτός, είτε ο φυσικός-αντικειμενικά αισθητός κόσμος.

Η μέθοδος με την οποία θα προσεγγίσουμε το έργο του Μιχελή είναι η ανασυγκρότηση της σκέψης του, έτσι όπως αυτή εμφανίζεται μέσα από τα συγγράμματά του ίδιου του συγγραφέα. Κατά τη διάρκεια της μελέτης μας δόθηκε ιδιαίτερο βάρος στη μελέτη του πρωτότυπου έργου του Μιχελή, γεγονός που βοήθησε ώστε η προσοχή μας να εστιάσει στα ίδια ακριβώς σημεία που τονίζει ο Μιχελής και τα οποία ο ίδιος θεωρεί σημαντικά. Προσπαθήσαμε να χαράξουμε κάποια όρια και περιορισμούς και αυτό δεν το καταφέραμε παρά μόνο ακολουθώντας την πορεία που χαράζει ο ίδιος ο Μιχελής στο έργο του για τον αναγνώστη. Ο βασικός άξονας γύρω από τον οποίο στρέφεται η σκέψη του Μιχελή είναι η «αισθητική θεώρηση της τέχνης». Πρόκειται για μια αισθητική θεωρία που περιλαμβάνει και επιχειρεί να ερμηνεύσει την πορεία της τέχνης μέσα στην ιστορία πάντα σε συνάρτηση με τον άνθρωπο και όχι με τις ιστορικο-

πολιτικές συνθήκες, όπως συνηθίζουν να κάνουν οι ιστορικοί της τέχνης. Τα ερωτήματα που θέτει και στα οποία επιχειρεί να απαντήσει ο Μιχελής μέσω της αισθητικής θεώρησης της τέχνης έχουν ως σημείο αναφοράς τον άνθρωπο ως φυσικό και κοινωνικό ον. Με την «αισθητική θεώρηση της τέχνης» θα ασχοληθούμε στο τέταρτο και τελευταίο μέρος της εργασίας μας όπου θα παρουσιάσουμε αναλυτικά τις εποχές της τέχνης, έτσι όπως τις εξετάζει ο Μιχελής στα διάφορα άρθρα και τις μελέτες του.

Είναι γνωστό ότι ο Μιχελής δεν έχει εκθέσει μια συστηματική θεωρία σχετικά με την τέχνη σε ένα αυτοτελές έργο του. Αυτό που κατανοούμε ως σκέψη του Μιχελή φυσικά μπορεί να συγκροτήσει μια συστηματική θεώρηση της τέχνης. Η συστηματική αυτή θεώρηση της τέχνης απορρέει από προσπάθειες ανασυγκρότησης των πολλών και διαφόρων μεταξύ τους επιμέρους προβλημάτων που αναζητά και αναλύει ο Μιχελής στις διάφορες μελέτες και τα διάφορα άρθρα του, τα περισσότερα από τα οποία έχουν εκδοθεί υπό τον τίτλο *Αισθητικά Θεωρήματα*.

Στα *Αισθητικά Θεωρήματα* θα βασιστεί και η δική μας εργασία. Όπως αναφέρθηκε, πρόκειται για μία τρίτομη έκδοση, όπου είναι συγκεντρωμένες οι κυριότερες μελέτες και άρθρα που δημοσιεύθηκαν από τον Μιχελή. Στον πρώτο τόμο συναντά κανείς μελέτες που αφορούν στη Γενική Αισθητική και στην Αισθητική της Αρχιτεκτονικής. Ο δεύτερος τόμος περιλαμβάνει μελέτες σχετικές με την Αισθητική της Βυζαντινής Τέχνης, την Αισθητική της Σύγχρονης Τέχνης, τη Βιομηχανική Αισθητική και ένα Επίμετρο με ποικίλες μελέτες για τη λογοτεχνία και άλλα θέματα. Ο τρίτος τόμος αποτελείται από μελέτες που αφορούν και αυτές τη Γενική Αισθητική, και τη Σύγχρονη Τέχνη, την Αισθητική της Βυζαντινής Τέχνης και την Αισθητική της Αρχιτεκτονικής. Θα πρέπει να πούμε ότι οι μελέτες κατατάσσονται κατ' είδος και όχι κατά χρονολογική σειρά, γεγονός όμως που δεν επηρεάζει την εργασία μας αλλά ούτε και δυσχεραίνει το έργο μας καθώς το ενδιαφέρον μας δεν εστιάζεται σε κάποια χρονική στιγμή αλλά εκτείνεται σε όλο το εύρος των μελετών που συγκεντρώνονται στους τρεις τόμους των *Αισθητικών Θεωρημάτων*.

Κεφάλαιο Α΄: Ο προσδιορισμός της τέχνης μέσα από τα «Αισθητικά Θεωρήματα» του Μιχελή

Ωραίο είναι εκείνο, που πηγάζει από μια εσωτερική ψυχική αναγκαιότητα.
Ωραίο είναι εκείνο, που είναι εσωτερικά αναγκαίο.
Kandinsky, Για το πνευματικό στην τέχνη.

Ο ορισμός της τέχνης είναι γενικά ένα μέλημα για τη φιλοσοφία[1]. Δεν είναι εύκολο να προσπαθεί η ανθρώπινη διάνοια να προσδιορίσει τη φύση της τέχνης, τα χαρακτηριστικά της, τους ρόλους της και όλα όσα την περιβάλλουν και να επιχειρεί έναν ορισμό. Προσδοκώντας σε έναν ορισμό της τέχνης εμείς θα ασχοληθούμε με τα ερωτήματα που αφορούν ακριβώς στα χαρακτηριστικά και τον ρόλο της τέχνης. Ποιος είναι ο ρόλος της τέχνης που δικαιολογεί την ύπαρξή της μέσα στους αιώνες; Ή με άλλα λόγια: Τι σημαίνει η τέχνη για τον άνθρωπο ως άτομο και ως κοινωνικό σύνολο;

Το ίδιο ερώτημα απασχολεί και τον Μιχελή, ο οποίος όμως δεν δίνει μιαν άμεση απάντηση αλλά αφήνει να εννοηθεί η άποψη του μέσα από τη γενικότερη θεώρησή του. Την άποψη του Μιχελή για το θέμα του ρόλου της τέχνης και της σημασίας της για τον άνθρωπο ως άτομο και ως κοινωνικό σύνολο θα εκθέσουμε εδώ παρουσιάζοντας απόψεις του Μιχελή μέσα από τα «Αισθητικά Θεωρήματα» και σχολιάζοντας ή δίνοντας κάποια λογική προέκταση στις απόψεις του. Πριν

[1] Με τη σχέση της φιλοσοφίας με την τέχνη ασχολείται ο Danto. Στο βιβλίο του εξετάζονται πολλές από τις προσπάθειες των φιλοσόφων να ορίσουν την τέχνη. Φαίνεται ότι καμιά από τις προσπάθειες αυτές δεν κρίνονται ικανοποιητικές και ο Danto καταλήγει να αποδίδει το γεγονός ότι δεν είναι δυνατό να δοθεί ένας ικανοποιητικός ορισμός για την τέχνη στο ότι δεν έχει δοθεί ένας ακριβής ορισμός για τη φιλοσοφία. Όταν οι φιλόσοφοι καταφέρουν να ορίσουν τη φιλοσοφία, τότε θα μπορέσουν να ορίσουν και τη φιλοσοφία της τέχνης και συνεπώς την ίδια την τέχνη. Βλ. A. Danto, «Η μεταμόρφωση του κοινότοπου», μετάφραση: Μαριλένα Καρρά, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004, σελ. 101-153.

προχωρήσουμε όμως στην εξέταση του ρόλου και της σημασίας της τέχνης, θα ήταν ορθότερο να επισημάνουμε τα χαρακτηριστικά της τέχνης, έτσι ώστε να έχουμε μια σαφέστερη εικόνα για την έννοια της τέχνης, της οποίας το ρόλο εξετάζουμε.

1. Τα χαρακτηριστικά της τέχνης

Πρώτα απ' όλα, ο Μιχελής αναφέρεται στον χώρο ως το βασικότερο χαρακτηριστικό της τέχνης. Ένα έργο τέχνης κατέχει κάποιο χώρο· είναι όγκος υπαρκτός στο χώρο και επομένως καταλαμβάνει ένα ποσοστό χώρου. Από την άλλη μεριά, την οποία τονίζει σαφώς περισσότερο ο Μιχελής, είναι ο χώρος τον οποίο δημιουργεί η τέχνη. Αναφέρει για παράδειγμα ότι «με την τέχνη μπαίνουμε σ' έναν χώρο ιδεατόν, όπου χωρούν τα πλάσματα της φαντασίας και στον οποίο η τέχνη μας καλεί να μεταφερθούμε για ν' αναπνεύσουμε τη δημιουργία της[2]». Ο χώρος αυτός είναι ιδεατός, επομένως όχι αντικειμενικά αντιληπτός μέσω των ανθρωπίνων αισθήσεων· είναι ο χώρος που πλάθεται μέσω της φαντασίας του ανθρώπου[3] και μέσα στον οποίο κινούνται τα πλάσματα που η ίδια η φαντασία δημιουργεί[4].

Ένα δεύτερο εξίσου σημαντικό χαρακτηριστικό της τέχνης είναι ο χρόνος. Ένα έργο τέχνης υπάρχει μέσα στο χρόνο. Ιδιαίτερα τέχνες όπως η μουσική εκτυλίσσονται εν χρόνω. Δεν μπορούμε δηλαδή να φανταστούμε τη μουσική ή το θέατρο ξεκομμένα από τη διάσταση του χρόνου. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι ο Μιχελής αναφέρεται στο χρόνο των δέκα λεπτών που χρειάζεται να εκτελεστεί ένα μουσικό κομμάτι ή των δύο ωρών που χρειάζεται για

---

[2] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 10.

[3] Ο Μουρέλος κάνει λόγο για στρατηγική στη δημιουργία του χώρου ενός έργου τέχνης. Βλ. Γ. Μουρέλος, «Η στρατηγική του φανταστικού και ο εικαστικός χώρος», *Χρονικά Αισθητικής* 21-22 (1982-1983), σελ 23-36, εδώ σελ. 24.

[4] Την αντίληψη σχετικά με τον ιδεατό χώρο τη συναντούμε και σε ένα άρθρο του Μουτσόπουλου, όπου αναφέρεται ότι μέσω ενός έργου τέχνης ο χώρος δεν καταλύεται αλλά αντικαθίσταται από ένα χώρο που ιδιάζει μέσα στο έργο και ο οποίος είναι ο ιδιαίτερος χώρος του έργου τέχνης. Βλ. Ε. Μουτσόπουλος, «Η μορφοποιός φαντασία», *Χρονικά Αισθητικής* 2 (1963), σελ. 64-77, εδώ σελ. 66.

να παρουσιαστεί μια θεατρική παράσταση. Ο χρόνος αυτός δεν έχει να κάνει με τον ιδεατό χρόνο μέσα στον οποίο το έργο τέχνης εντάσσει ή επιθυμεί να εντάξει τον θεατή. Για τον ιδεατό χρόνο θα μιλήσουμε αμέσως παρακάτω.

Έργα τέχνης, όπως μια τραγωδία ή ένα μουσικό κομμάτι, εκτός του ότι χρειάζονται ένα κομμάτι πραγματικού χρόνου μέσα στο οποίο λαμβάνουν χώρα, δημιουργούν τα ίδια ένα δικό τους χρόνο, ένα ιδεατό χρόνο μέσα στον οποίο επιθυμούν να εντάξουν το θεατή προκειμένου να τον κάνουν μέτοχο και μάρτυρα στην πλοκή και τη λύση τους συμβάλλοντας έτσι στην κάθαρση που αναφέρει ο Αριστοτέλης. Για παράδειγμα, μια τραγωδία παριστάνει τα γεγονότα στη σκηνή μέσα σε ένα δικό της χωρο-χρόνο, ο οποίος δεν έχει σχέση με αυτόν της πραγματικότητας. Οι αποστάσεις του χρόνου συντομεύονται έτσι ώστε συγκεκριμένες σκηνές του έργου που γνωρίζουμε ότι στην πραγματικότητα απέχουν μεταξύ τους ώρες ή μήνες, ακολουθούν με πολύ γρήγορο ρυθμό η μία την άλλη. Το ίδιο μπορούμε να πούμε και για ένα μυθιστόρημα. Ο συγγραφέας ενός μυθιστορήματος δεν περιγράφει με κάθε χρονική συνέπεια τα γεγονότα που αφηγείται αλλά θεωρώντας τα από απόσταση τα ανακατατάσσει ώστε να συλλάβει την ενότητα της δράσης του έργου του. Έτσι εστιάζει στα γεγονότα που συμβάλλουν στην πλοκή και τη λύση του έργου του. Ο χρόνος ενός έργου τέχνης είναι αδιάφορος, επισημαίνει ο Μιχελής[5], από τον πραγματικό και δεν μετριέται με το ρολόι. Είναι ο χρόνος μέσα στον οποίο εκτυλίσσεται ένα έργο τέχνης[6].

Συνοψίζοντας τα παραπάνω χαρακτηριστικά θα λέγαμε ότι (α) ένα έργο τέχνης υπάρχει μέσα στο χώρο και το χρόνο με την έννοια ότι για να εκτελεστεί και για να λάβει χώρα χρειάζεται ένα μικρό ή μεγάλο κομμάτι πραγματικού χώρου και χρόνου αντίστοιχα (β) το ίδιο το έργο τέχνης δημιουργεί το δικό του χώρο και το δικό του χρόνο μέσα στον οποίο εντάσσει ή επιθυμεί να εντάξει τον θεατή. Πρόκειται για έναν ιδεατό χώρο και έναν ιδεατό χρόνο μέσα στον οποίο ο θεατής, ο ακροατής ή ο αναγνώστης εισάγεται και ζει μαζί με τους ήρωες[7]. Είναι

---

[5] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 15.

[6] Μια διαφορετική οπτική γωνία αναφορικά με το θέμα του χρόνου στο έργο τέχνης μας αποκαλύπτει ο Μποζώνης. Βλ. Γ. Μποζώνης, «Ο χρόνος ως κριτήριο της τέχνης», *Χρονικά Αισθητικής* 27-28 (1988-1989), σελ.17-21, εδώ σελ. 21.

[7] Θα μπορούσαμε εδώ να αναφερθούμε στην αντίληψη που εκφράζει ο Μουτσόπουλος, σύμφωνα με την οποία, κάθε δημιούργημα της ανθρώπινης πνευματικής δραστηριότητας έχει τη δική του υπέρ-χρονικότητα και τη δική του υπέρ-εκτατικότητα, διότι μεταβάλλει πάντα με το δικό του

– για να το πούμε αλλιώς – σαν ο θεατής να ζει σε δύο χρόνους. Ο χρόνος των δύο ωρών που κάθεται σε ένα κάθισμα και παρακολουθεί μια θεατρική παράσταση και ο ιδεατός χρόνος των δύο χρόνων που έζησε μαζί με τους πρωταγωνιστές της παράστασης. Με τον ιδεατό αυτό χρόνο θα ασχοληθούμε πιο διεξοδικά στη συνέχεια.

2. Το έργο τέχνης ως «κόσμος εν κόσμω»

Προηγουμένως είπαμε ότι ένα έργο τέχνης υπάρχει μέσα σε πραγματικό χώρο και χρόνο και δημιουργεί ένα δικό του ιδεατό χώρο και χρόνο. Με τις προηγούμενες αυτές επισημάνσεις αναφορικά με τον πραγματικό και τον ιδεατό χώρο και το χρόνο ενός έργου τέχνης, ο Μιχελής επιθυμεί να δώσει τις απαραίτητες εξηγήσεις ώστε να εισαγάγει τον αναγνώστη στην έννοια του έργου τέχνης ως «κόσμου εν κόσμω»[8]. Σύμφωνα με την σκέψη του Μιχελή, κάθε έργο τέχνης είναι ένας κόσμος κλειστός, απομονωμένος, ικανός ωστόσο να επικοινωνεί με τον θεατή, να του περνάει μηνύματα συνειδητά αλλά και ασυνείδητα και με αυτόν τον τρόπο να διαλέγεται με τον άνθρωπο τόσο ως άτομο όσο και ως κοινωνικό σύνολο. Η τέχνη, υποστηρίζει ο Μιχελής, δημιουργεί κόσμους εν κόσμω και με αυτό δηλώνεται αυτήν ακριβώς η ιδιότητα της τέχνης να δημιουργεί κόσμους αυτόνομους. Το έργο τέχνης δηλαδή διαθέτει αυτονομία ύπαρξης μέσα στον κόσμο, υπάρχει αυτόνομο ως ενότητα αδιάσπαστη και πλήρη καθ' εαυτή. «Η τέχνη δημιουργεί νέους κόσμους εν κόσμω». Αυτό σημαίνει ότι «το έργο τέχνης έχει μιαν ιδιότητα πρωταρχική, ότι αποτελεί ενότητα αδιάσπαστη και πλήρη καθ' εαυτή, ώστε να παρουσιάζεται απομονωμένο, ως «κόσμος εν κόσμω».

Η πλήρης και αδιάσπαστη ενότητα ενός έργου τέχνης καθώς και η αυτάρκειά του ίσως να δίνει στο θεατή την εντύπωση πως το ίδιο το έργο τέχνης

τρόπο το χώρο και το χρόνο σε υπερ-χώρο και υπερ-χρόνο. Δίνει, σύμφωνα με τον Μουτσόπουλο, μία μοναδική στο είδος της και ανεπανάληπτη λύση στην αντινομία της εξωτερικής και εσωτερικής πραγματικότητας. Μια λύση που γίνεται δυνατή χάρη στην επέμβαση της φαντασίας. Βλ. Ε. Μουτσόπουλος, «Η μορφοποιός φαντασία», *Χρονικά Αισθητικής* 2 (1963), σελ. 64-77, εδώ σελ. 67.

[8] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 28.

έχει την τάση να τον αφήνει αμέτοχο και να του απαγορεύει την εισχώρηση στην ιδεατή του σφαίρα. Παρόλα αυτά, επισημαίνει ο Μιχελής, όλα αυτά δεν είναι παρά η πρώτη μας αντίδραση ως θεατών μπροστά σε ένα έργο τέχνης. Συγκεκριμένα, η αντίδραση του θεατή μπροστά σε ένα έργο τέχνης χωρίζεται σε δύο φάσεις:

Η πρώτη φάση αρχίζει με την πρώτη επαφή του θεατή με το έργο τέχνης και χαρακτηρίζεται από συγκέντρωση της προσοχής σε ψυχικό συναγερμό, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Μιχελής, προκειμένου η ψυχή να αντιμετωπίσει αυτό που συμβαίνει μέσα της. Συσπειρώνεται και φαίνεται να διατηρεί μια επιφυλακτική και αμυντική στάση απέναντι στον απροσπέλαστο αυτό κόσμο του έργου τέχνης που αντικρίζει. Η δεύτερη φάση αρχίζει τη στιγμή που ο θεατής θα αντιληφθεί την ομορφιά, θα την αναγνωρίσει και θα αρχίσει η ψυχική του διάθεση απέναντι στο έργο τέχνης να μεταβάλλεται. Η ψυχή του τότε συσπειρώνεται και θέλει να κατακτήσει την ομορφιά που έχει μπροστά της. Το επόμενο βήμα είναι να την αναδημιουργήσει με την ποιητική του φαντασία.

Σύμφωνα με τον Μιχελή, όλη αυτή η διαδικασία καταλήγει σε μια δραματική σύγκρουση μεταξύ των δύο κόσμων – του ψυχικού κόσμου του θεατή και του κόσμου εν κόσμω που είναι το έργου τέχνης. Ακολουθώντας την Εμπεδόκλεια φιλοσοφία αναφέρεται στη σύγκρουση της φιλότητας με το νείκος θέτοντας έτσι το πρόβλημα της βιωματικής προσέγγισης του έργου τέχνης. Νείκος και φιλότης κυβερνούν την αισθητική χαρά, λέει ο Μιχελής παραλληλίζοντας τη σύγκρουση των δύο αυτών στοιχείων της προσωκρατικής σκέψης με τη σύγκρουση των δύο κόσμων στον χώρο της αισθητικής[9].

Η πορεία προς το επιθυμητό αποτέλεσμα που είναι η αισθητική χαρά περνάει, μας εξηγεί ο Μιχελής, από κάποια στάδια, τα οποία ωστόσο θα αναλύσουμε στο επόμενο κεφάλαιο. Εδώ θα παρατηρήσουμε ότι η τέχνη αλληλεπιδρά με την ψυχή του ανθρώπου, επικοινωνεί μαζί της και εν τέλει ασκεί επίδραση πάνω της. Την κάνει να συσπειρώνεται, να αντλεί από την μνήμη προηγούμενες εμπειρίες, από την φαντασία εικόνες, να αναδημιουργεί με αυτές το έργο τέχνης και με αυτόν τον τρόπο να κατακτά το έργο τέχνης.

[9] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 28.

Η τέχνη μέσω της αναδημιουργίας[10], όπως την ονομάζει ο Μιχελής, είναι ικανή να εξυψώνει την ανθρώπινη ψυχή[11]. Παρακολουθώντας τη σκέψη του φιλοσόφου, παραθέτουμε μία παρομοίωση που ο ίδιος χρησιμοποιεί σχετικά με την καλλιτεχνική δημιουργία: «Θα μπορούσε κανείς να παρομοιάσει την καλλιτεχνική δημιουργία με τον έρωτα, του οποίου σκοπός πρακτικός είναι η διαιώνιση του είδους, αλλά πνευματικός η ανάταση της ψυχής και του νου προς τα υψηλότερα αισθήματα και διανοήματα, ο τόκος της ψυχής[12]». Είναι φανερό ότι ο Μιχελής έχει μιαν οικειότητα με τις πλατωνικές έννοιες[13]. Δεν φαίνεται ωστόσο να συμμερίζεται την πλατωνική αντίληψη περί τέχνης ως ειδώλου του ειδώλου της πραγματικότητας. Η τέχνη για τον Μιχελή δεν είναι παραπλάνηση του θεατή και απομάκρυνση από την αλήθεια. Είναι, όπως μαρτυρεί το απόσπασμα που παραθέσαμε, τόκος της ψυχής. Ο καλλιτέχνης που δημιουργεί μοιάζει να κυοφορεί στην ψυχή του το έργο τέχνης το οποίο τίκτει τη στιγμή της δημιουργίας.

Την άποψη ότι η τέχνη δεν απομακρύνει τον άνθρωπο από την αλήθεια τη συναντούμε και στο βιβλίο του Ξηροπαΐδη, όπου επισημαίνεται ότι το έργο τέχνης είναι ένας προνομιούχος τρόπος αποκάλυψης της αλήθειας· όχι όμως μιας οποιασδήποτε αλήθειας αλλά της ουσίας της αλήθειας. Σύμφωνα με την παρατήρηση του ίδιου, στην ουσιώδη αλήθεια του όντος μπορεί να φθάσει ο άνθρωπος όχι μέσω εννοιολογικών κατασκευών, αλλά μέσω της εκάστοτε θυμικής διάθεσης[14].

---

[10] Την έννοια της αναδημιουργίας θα εξετάσουμε στο κεφάλαιο Β΄.

[11] Έχει επισημανθεί από τους μελετητές ότι η θεωρία της ενσυναίσθησης επέδρασε στην σκέψη του Μιχελή αναφορικά με την τέχνη. Βλ. Ράπτη, «Ο ρόλος της θεωρίας της ενσυναίσθησης στο έργο του Παναγιώτη Μιχελή», Κ. Βουδούρης (επιμ.), *Νεοελληνική Φιλοσοφία,* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2000, σελ. 269-279, εδώ σελ. 272. Εδώ επισημαίνει ότι ο Μιχελής στις απόψεις του για την τέχνη ως μέσο εξύψωσης της εσωτερικής μας ζωής έχει δεχτεί την επίδραση της θεωρίας της ενσυναίσθησης.

[12] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 109.

[13] Με το θέμα του πλατωνισμού του Μιχελή ασχολείται στο έργο του ο Δ. Ανδριόπουλος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Αισθητικής και Φιλοσοφίας της Τέχνης, 1453-2000*, τόμος 1, Αθήνα: Παπαδήμας, 2002, σελ. 112.

[14] Βλ. Γ., Ξηροπαΐδης, «Ο Heidegger και το πρόβλημα της οντολογίας», Αθήνα: Κριτική, 1995, σελ. 163.

Είπαμε προηγουμένως ότι ο Μιχελής δεν συμμερίζεται την πλατωνική αντίληψη, σύμφωνα με την οποία η τέχνη παραπλανά τον θεατή και τον απομακρύνει από την αλήθεια. Σε αυτό το σημείο προβάλλει το ερώτημα σχετικά με τον σκοπό της τέχνης. Γιατί υπάρχει η τέχνη; Σε τι εξυπηρετεί τον άνθρωπο η δημιουργία της; Αυτό θα το εξετάσουμε στην αμέσως επόμενη ενότητα.

Η αντίληψη που εκφράζει ο Μιχελής στα *Αισθητικά Θεωρήματα* σχετικά με τον σκοπό της τέχνης εμφανίζεται σαφώς επηρεασμένη από τη σκέψη του Hegel. Ο Hegel αναφερόμενος στους σκοπούς της τέχνης, εξηγεί πρώτα την αρχή της μίμησης της φύσης, έπειτα κάνει λόγο για διέγερση του θυμικού και τέλος καταλήγει να εστιάσει το ενδιαφέρον του στον «υψηλότερο ουσιαστικό σκοπό»[15], ο οποίος συνίσταται σε επιμέρους σκοπούς, όπως η ικανότητα της τέχνης και ο προορισμός της να πραΰνει την αγριότητα των ορέξεων[16], κάθαρση των παθών, η διδασκαλία και η ηθική τελείωση[17]. Σύμφωνα με τον Μιχελή, ο ρόλος της τέχνης αλλά και ο τελικός σκοπός της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι η τελική ανάταση της ψυχής και του νου προς ανώτερες σφαίρες διανόησης και συναισθήματος.

Η ανάταση της ψυχής μέσω της τέχνης, αναφέρεται ως εξής: «Το έργο τέχνης αναδίδει τους καπνούς που σε φέρνουν στην κατάσταση αυτής της μέθης και ναρκώνοντας το περιορισμένο σου εγώ, που είναι προσκολλημένο στην πρακτική ζωή, σου ξυπνάει του υψηλότερον εαυτό, το υπέρ-εγώ[18]». Αυτά αναφορικά με τον ρόλο της τέχνης στην ανθρώπινη ψυχή ή αλλιώς στον άνθρωπο ως άτομο.

3. Ο διδακτικός και ο διαλογικός χαρακτήρας της τέχνης

---

[15] Hegel, *Εισαγωγή στην Αισθητική,* μετάφραση-εισαγωγή-σχόλια: Γιώργος Βελουδής, επίμετρο: Κοσμάς Ψυχοπαίδης, Αθήνα: Πόλις, 2000, σελ. 121-148.

[16] Hegel, 2000, σελ. 133.

[17] Hegel, 2000, σελ. 137.

[18] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 40.

Ο ρόλος της τέχνης δεν περιορίζεται στην ανύψωση της ανθρώπινης ψυχής· η τέχνη ασκεί επίδραση στον άνθρωπο και σε συλλογικό επίπεδο. Η επίδραση της τέχνης σε συλλογικό ή κοινωνικό καλύτερα επίπεδο -για να έχουμε ένα σημείο αναφοράς πιο συγκεκριμένο- γίνεται φανερή αν επικεντρώσουμε την προσοχή μας στην έννοια του συμβόλου. Ο Μιχελής επισημαίνει τον επικοινωνιακό ρόλο της τέχνης μέσω του συμβόλου και εξηγεί ότι θα πρέπει να έχουμε υπόψη μας την ετυμολογική σημασία του όρου ως σημείου όπου συμβάλλουν και συναντώνται σκέψεις και ιδέες που βρίσκουν την έκφρασή τους με εικόνες[19]. Στηριζόμενος σε αυτή τη σημασία της λέξης σύμβολο ο Μιχελής αναλύει (α) τον διδακτικό χαρακτήρα της βυζαντινής τέχνης[20] και (β) το διαλεκτικό χαρακτήρα της τέχνης γενικά.

Για να είμαστε από την αρχή σαφείς, θα πρέπει να ξεκαθαρίσουμε ότι ο Μιχελής στα *Αισθητικά Θεωρήματα* δεν ασχολήθηκε με τον διδακτικό χαρακτήρα της τέχνης γενικά αλλά με τον διδακτικό ρόλο της βυζαντινής τέχνης στα πλαίσια της ορθόδοξης χριστιανικής πίστης. Στο άρθρο του με τίτλο «Η Βυζαντινή τέχνη ως θρησκευτική και διδακτική τέχνη» κάνει λόγο για το σύμβολο που έκανε την εμφάνισή του κατά τα πρώτα χριστιανικά χρόνια και επηρέασε τις μετέπειτα καλλιτεχνικές συνήθειες: «Όταν όμως ο χριστιανισμός ανεγνωρίσθη επισήμως, οι καλλιτέχνες εκράτησαν τη συνήθεια αν όχι να κρύβουν πάντως να υποβάλλουν το νόημα των έργων τους με σύμβολα[21]».

Μια τέτοια συνήθεια υποβολής του νοήματος μέσω συμβόλων επηρέασε και την μετέπειτα αισθητική του βυζαντινού κόσμου. Τα σύμβολα κάποτε αποκαλύπτονται αλλά η Εκκλησία συνεχίζει να καθοδηγεί τους θεατές στη διδασκαλία και την ορθή ερμηνεία των αναπαριστανομένων συμβάντων ή προσώπων με τη χρήση επιγραφών. Οι επιγραφές είναι ένας τρόπος υποδείξεως στον θεατή για το τι σημαίνει η αναπαράσταση και το τι πρέπει να κατανοήσει από αυτό που βλέπει. Αυτό και μόνο το γεγονός φανερώνει ότι η τέχνη μπορεί να γεννήσει στον θεατή πολλά και διαφορετικά συναισθήματα. Η καθοδήγηση μέσω των επιγραφών είναι ένας τρόπος να εξασφαλιστεί η ερμηνεία των έργων τέχνης

---

[19] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 114.

[20] Η εικόνα εκπληρώνει μια διπλή λειτουργία: αισθητική και ηθική. Επιπλέον, η εικαστική απόδοση του θείου προσφέρει στους ανθρώπους τα άμεσα αντικείμενα της λατρείας τους. Βλ. Γ. Ζωγραφίδης, *Εικαστική φιλοσοφία,* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1998, σελ. 83.

[21] *Αισθητικά Θεωρήματα* 3, 2004, σελ. 208.

προς την επιθυμητή από την Εκκλησία κατεύθυνση[22]. Γίνεται έτσι κατανοητός ο διδακτικός ρόλος που αποκτά πλέον η τέχνη στο Βυζάντιο. Πρόκειται για ένα ρόλο ξεχωριστό από αυτό που εννοούμε συνήθως όταν μιλάμε για διδακτικό χαρακτήρα της τέχνης γενικά. Η βυζαντινή τέχνη διαμορφώνει σιγά-σιγά έναν ρόλο στη συγκεκριμένη κοινωνία· αξιοποιεί, θα λέγαμε εμείς, τον διδακτικό της χαρακτήρα ούτως ώστε να υπηρετήσει τον ρόλο που της δόθηκε, τη θεολογική διδασκαλία. Ο Μιχελής φαίνεται να αναγνωρίζει τον διδακτικό χαρακτήρα της τέχνης μόνο που δεν αναφέρει κάπου ρητά το διαχωρισμό του διδακτικού χαρακτήρα της τέχνης από τον διδακτικό ρόλο της βυζαντινής τέχνης.

Είδαμε ότι η χρήση του συμβόλου στην βυζαντινή τέχνη δεν εγκαταλείφθηκε κατά την εποχή που δεν ήταν άμεσα αναγκαία. Αντιθέτως, συνέχισε να καλλιεργείται και ενσωματώθηκε στην τέχνη ως διδακτικό μέσο, ως μέσο δηλαδή επικοινωνίας με απώτερο σκοπό τη διδασκαλία. Κι αυτό διότι το σύμβολο ως σημείο όπου συμβάλλουν και συναντώνται σκέψεις και ιδέες που βρίσκουν την έκφρασή τους με εικόνες[23], λειτουργεί φυσικά ως μέσο επικοινωνίας, ως διάλογος, θα μπορούσαμε να πούμε. Ένα άλλο, επίσης, μέσο επικοινωνίας των ανθρώπων μεταξύ τους είναι ο διάλογος ή *ενθουσιασμός*, όπως τον ονομάζει ο Μιχελής. Ο *ενθουσιασμός*[24] δρα ως συνεκτικός δεσμός όχι μόνο μεταξύ των ανθρώπων-θεατών ενός έργου τέχνης αλλά και μεταξύ ενός θεατή και ενός έργου τέχνης.

Ο Μιχελής προκειμένου να καταδείξει το διαλεκτικό χαρακτήρα της τέχνης παρομοιάζει την επικοινωνία θεατή και έργου τέχνης με τον φιλοσοφικό διάλογο. Η χαρά που προκύπτει, μας λέει, είναι η ίδια. Επίσης, ίδιος είναι ο τρόπος ή η μηχανισμός που μας οδηγεί σε αυτή τη χαρά. Τόσο ο φιλοσοφικός διάλογος όσο και το έργο τέχνης χρησιμοποιούν το μηχανισμό της διαλεκτικής. Η

---

[22] *Αισθητικά Θεωρήματα* 3, 2004, σελ. 209-10. Η βυζαντινή εκκλησιαστική τέχνη βέβαια μορφώνεται σε μια εποχή έντονων θρησκευτικών διαμαχιών, οι περισσότερες από τις οποίες αφορούν στη διατήρηση της ορθοδοξίας, γεγονός που δεν αναφέρεται από τον Μιχελή αλλά που, κατά την γνώμη μας, είναι ένας παράγοντας που ίσως να μας βοηθούσε να κατανοήσουμε γιατί η Εκκλησία ενώ αποκαλύπτει κάποια στιγμή τα σύμβολα, εντούτοις δεν τα εγκαταλείπει αλλά τα μετασχηματίζει και τα χρησιμοποιεί με τη μορφή επιγραφών αποσκοπώντας και πάλι στη διδασκαλία και την καθοδήγηση των πιστών.

[23] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 114.

[24] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 113.

διαφορά τους έγκειται στο ρόλο των συναισθημάτων. Ο φιλοσοφικός διάλογος απαιτεί αποκλεισμό κάθε είδους συναισθήματος· η καλλιτεχνική αγωγή, αντίθετα, αποδέχεται και κατά βάση στηρίζεται στα συναισθήματα από τα οποία προσπαθεί να λυτρωθεί με το να τα εναρμονίσει[25].

Ο Μιχελής παραλληλίζει το έργο τέχνης με ένα φιλοσοφικό διάλογο προκειμένου να γίνει σαφής στην προσέγγισή του αναφορικά με το διάλογο μεταξύ θεατή και έργου τέχνης. Συγκεκριμένα, όταν μιλάμε για «διάλογο» αναφερόμαστε στην επικοινωνία μεταξύ δύο προσώπων μέσω της γλώσσας ή γενικότερα του λόγου (διά-λογος)[26]. Το εγχείρημα του Μιχελή να παραλληλίσει το φιλοσοφικό διάλογο με τον αισθητικό διάλογο στηρίζεται, κατά την γνώμη μας, σε αυτή ακριβώς την παραδοχή που επιτρέπει ή μάλλον επιβάλει ο όρος «διάλογος». Ο φιλοσοφικός διάλογος είναι η επικοινωνία δύο έλλογων όντων πάνω στη βάση ενός φιλοσοφικού ζητήματος. Ο αισθητικός διάλογος είναι η επικοινωνία δύο έλλογων όντων, του θεατή και του καλλιτέχνη, ο οποίος μιλάει μέσα από το έργο του[27], πάνω στη βάση ενός αισθητικού αποτελέσματος.

Αυτόν τον παραλληλισμό μεταξύ έργου τέχνης και φιλοσοφικού διαλόγου τον συναντούμε στο βιβλίο του Μανώλη Ανδρόνικου, ο οποίος επισημαίνει ότι η ηδονή της τέχνης θα πρέπει να έχει την ίδια ποιότητα με κείνη που χαρίζουν οι Ιδέες του φιλοσόφου[28].

Εκτός από τον προσωπικό διάλογο με το έργο τέχνης, υπάρχει και ο κοινωνικός διάλογος που πραγματοποιείται μεταξύ του πλήθους των θεατών και του αυτού έργου. Πραγματικά ο ρόλος της τέχνης ως επικοινωνιακό μέσο δεν περιορίζεται στην επικοινωνία μεταξύ του θεατή και του έργου τέχνης. Ένα έργο τέχνης δρα και ως συνεκτικός δεσμός μεταξύ μιας ομάδας ατόμων. Αυτή η ομάδα

---

[25] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 112.

[26] Για τον επικοινωνιακό ρόλο της τέχνης κάνει λόγο ο Μουρέλος ο οποίος παραβάλλει τη γλώσσα με την τέχνη. Βλ. Γ., Μουρέλος, «Η ολοκλήρωση στην τέχνη στο επίπεδο του κοινωνικού και του ατομικού», *Χρονικά Αισθητικής,* 15-16 (1976-1977), σελ.154-163, εδώ σελ. 155.

[27] Ο Μιχελής αναφέρεται συστηματικά στο διάλογο θεατή-έργου τέχνης δίχως να αναφέρεται ρητά στον καλλιτέχνη που κρύβεται πίσω από το έργο τέχνης. Σε ένα σημείο ωστόσο γίνεται φανερό ότι αναγνωρίζει αυτή τη σχέση θεατή-καλλιτέχνη πάνω στη βάση του τελικού αισθητικού αποτελέσματος. «Αλλά δεν υπάρχει απόδειξη ότι το πνεύμα του κατά την αναδημιουργική αυτή θέαση του έργου, θ' ακολουθήσει την ίδια διαλεκτική πορεία με το πνεύμα του καλλιτέχνη που το δημιούργησε». Βλ. *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 113.

[28] Βλ. Μ., Ανδρόνικος, «Ο Πλάτων και η τέχνη», Αθήνα: Νεφέλη, 1984, σελ. 229.

μπορεί να είναι ένα κοινωνικό σύνολο, όπως είναι οι πιστοί ενός θρησκευτικού δόγματος, οι θεατές μιας θεατρικής παράστασης, οι ακροατές μιας όπερας ή μιας συναυλίας. Τη στιγμή που εκτελούνται, που λαμβάνουν χώρα τα δρώμενα, οι άνθρωποι που παρακολουθούν παρόλο που μπορεί να είναι άγνωστοι μεταξύ τους εντούτοις η συγκίνηση που προκαλεί στις ψυχές τους το έργο τέχνης τους κάνει να έρχονται σε επαφή μεταξύ τους μέσω των αισθημάτων, των σκέψεων και των ιδεών που παρουσιάζει το έργο. Το έργο πλέον δρα σαν σύμβολο όπου συμβάλλουν και συναντώνται οι ιδέες και τα αισθήματα των θεατών. Είναι το κοινό σημείο επαφής των ψυχών και των σκέψεών τους. Έτσι, η τέχνη είναι ένας διάλογος, μία επικοινωνιακή οδός μεταξύ των ανθρώπων μέσα στην καθημερινότητά τους[29].

Αν η τέχνη είναι διάλογος, τότε ίσως να μπορεί να υποστηριχθεί και η άποψη ότι η τέχνη είναι μια γλώσσα. Εδώ ανοίγεται ένα μεγάλο κεφάλαιο που ξεφεύγει από τα όρια του θέματός μας και γι' αυτό δεν θα επεκταθούμε. Θα αναφέρουμε μόνο ως συμπέρασμα ότι, σύμφωνα με τον Μιχελή, η τέχνη μπορεί να μιλεί ωσάν να ήταν γλώσσα αλλά δεν είναι. Η τέχνη είναι δημιουργός γλωσσών κάθε φορά πρωτότυπων, ώστε να μπορεί να εκφράζει τις προθέσεις της[30].

Για να συνοψίσουμε όσα ειπώθηκαν για την τέχνη και τον χαρακτήρα της, θα αναφέρουμε:

(α) ότι το έργο τέχνης υπάρχει μέσα στο χώρο και τον χρόνο. Επίσης, το έργο τέχνης δημιουργεί το ίδιο ένα χώρο και χρόνο μέσα στον οποίο εντάσσει το θεατή.

(β) Η τέχνη δημιουργεί «κόσμους εν κόσμω». Το έργο τέχνης είναι ένας «κόσμος εν κόσμω» αυτάρκης, αυτόνομος και κλειστός, μια ενότητα αδιάσπαστη και πλήρη καθ' εαυτή.

(γ) Η τέχνη έχει χαρακτήρα διαλεκτικό και διδακτικό. Ανάλογα με τις ανάγκες μιας κοινωνίας ο χαρακτήρας αυτός μπορεί –όπως στην περίπτωση της βυζαντινής τέχνης- να αποκτήσει ρόλο διδακτικό.

---

[29] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001 σελ. 114.

[30] *Αισθητικά Θεωρήματα* 3, 2004, σελ. 36-37.

Κεφάλαιο Β΄ : Δημιουργία και Αναδημιουργία της Τέχνης

Δημιουργία και αναδημιουργία είναι δυο έννοιες που βρίσκονται πολύ κοντά η μια στην άλλη. Δεν πρόκειται για αλληλοσυμπλήρωση στην προκειμένη περίπτωση αλλά για διαδοχή σταδίων. Η αναδημιουργία έπεται της δημιουργίας και ενώ η αναδημιουργία έχει ως σημείο αναφοράς την ψυχή του θεατή, η δημιουργία την ψυχή του καλλιτέχνη. Ωστόσο, θεατής είναι και ο καλλιτέχνης μετά το πέρας του σταδίου της δημιουργίας, οπότε η αναδημιουργία αφορά και στην ψυχή του καλλιτέχνη. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η αναδημιουργία στον καλλιτέχνη δεν αρχίζει μόνο μετά το πέρας της δημιουργίας αλλά είναι δυνατό να υπάρξει και κατά τη διάρκεια της δημιουργίας, όταν ο καλλιτέχνης παίρνει μια απόσταση –χώρου και χρόνου- από το έργο του και το παρατηρεί ως θεατής για να επισημάνει τυχόν ατέλειες ή για να εποπτεύσει γενικά την πορεία του έργου του. Επομένως, η δημιουργία αφορά μόνο στην ψυχή του καλλιτέχνη, ενώ η αναδημιουργία στις ψυχές και των δύο, καλλιτέχνη και θεατή[31].

Τι είναι όμως η δημιουργία και τι η αναδημιουργία ενός έργου τέχνης; Για τη δημιουργία έχουν μιλήσει πολλοί μελετητές, και έχει απασχολήσει επίσης πάμπολλους καλλιτέχνες· γι' αυτό δεν θα δώσουμε ιδιαίτερο βάρος σε αυτό το σκέλος του ζητήματος. Το ενδιαφέρον μας θα επικεντρωθεί κυρίως στην έννοια της αναδημιουργίας.

[31]«Η προσπάθεια αυτή της αγκίστρωσης και απαγκίστρωσης στην ενότητα του έργου και η διαλεκτική των αποστάσεων που επιτελεί ο θεατής για να το αναδημιουργήσει, επιτελείται και από τον καλλιτέχνη που το δημιουργεί». *Αισθητικά Θεωρήματα* 1,2001, σελ. 34.

Η αναδημιουργία, θα λέγαμε με λίγα λόγια, είναι η δυνατότητα που έχει ο θεατής να ζωντανεύει το έργο τέχνης μέσα στην ψυχή του ντύνοντάς το με τα δικά του βιώματα και τις προσωπικές του εμπειρίες[32]. Αν λάβουμε υπόψη μας ότι το έργο τέχνη είναι ένας κόσμος κλειστός και αυτάρκης μέσα στον κόσμο μας, τότε πώς είναι δυνατό να εισχωρήσει κανείς μέσα σε αυτή την αδιάσπαστη ενότητα του έργου τέχνης προκειμένου να την ντύσει με τις δικές του εμπειρίες και τα δικά του βιώματα και να την αναδημιουργήσει;

Για να εισχωρήσει κανείς μέσα στην αδιάσπαστη ενότητα του έργου τέχνης δεν αρκεί μόνο η διάσπαση του χώρου και του χρόνου. Δεν αρκεί, με άλλα λόγια, να εισχωρήσει ο θεατής στον ιδεατό χώρο και τον ιδεατό χρόνο του έργου για να επιτύχει την αναδημιουργία και κατ' επέκταση την επικοινωνία με το έργο τέχνης. Θα χρειαστεί ο θεατής να αναλύσει και να ανασυνθέσει την ενότητα του έργου τέχνης. Θα χρειαστεί να προβάλλει στο πρόσωπο του πρωταγωνιστή τα δικά του αισθήματα, τα δικά του συναισθήματα, τις δικές του συγκινήσεις και τις δικές σκέψεις και να ζήσει το έργο μέσα από τα δική του βιωματική προσέγγιση. Σε αυτή τη διαδικασία χρειάζεται, λέει ο Μιχελής, η συμβολή του νου και του αισθήματος, της φαντασίας και της μνήμης καθώς και η επίγνωση της ύλης[33]. Η συμβολή αυτών των δυνάμεων στην αναδημιουργία του έργου τέχνης έγκειται στο να βρει η κάθε μία από τις δυνάμεις αυτές σημείο αγκίστρωσης στο έργο. Με αυτό εννοούμε ότι συγκεκριμένα ο νους του θεατή θα πρέπει να αναγνωρίσει μια γνώση μέσα στο έργο. Αντίστοιχα, τα αισθήματα του θεατή θα πρέπει να βρουν κάτι κοινό ή να πλησιάζουν στα αισθήματα που παρουσιάζει το έργο. Η φαντασία του θεατή, επίσης, θα πρέπει να βρει κοινά σημεία επικοινωνίας με το έργο τέχνης. Το έργο τέχνης, τέλος, θα πρέπει να προκαλεί τη μνήμη του θεατή να έρθει στην επιφάνεια και να δράσει αναμοχλεύοντας υλικό του παρελθόντος, ανασταίνοντας εικόνες και ξαναζώντας εμπειρίες, προκειμένου να βρει κοινά σημεία ή σημεία επαφής με το έργο τέχνης.

Συνοψίζοντας όσα είπαμε σχετικά με την αναδημιουργία του έργου τέχνης από τον θεατή καταλαβαίνουμε ότι

---

[32] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 31.

[33] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 31-32.

(α) η προσέγγιση του έργου τέχνης γίνεται μέσω της αναδημιουργίας. Αυτή επιτρέπει στο θεατή να μην μένει στο περιθώριο αλλά να εισχωρεί στον κόσμο του έργου, να επικοινωνεί με το έργο τέχνης.

(β) όταν μιλάμε για αναδημιουργία, αναφερόμαστε σε μια διαδικασία πνευματική· πρόκειται για ανάλυση και ανασύνθεση του έργου τέχνης.

(γ) στην αναδημιουργία συμμετέχουν οι αισθήσεις, όπως π.χ. η όραση ή η ακοή, καθώς και η μνήμη, η διάνοια, η φαντασία. Πώς γίνεται αυτό; Με ποιόν τρόπο δηλαδή συμμετέχουν οι παραπάνω δυνάμεις στην αναδημιουργία του έργου τέχνης; Αυτό είναι το θέμα που θα συζητήσουμε στη συνέχεια.

1. Από τις αισθήσεις στην εντύπωση

Είδαμε παραπάνω ότι η αναδημιουργία στηρίζεται στην ανάλυση και την ανασύνθεση του έργου τέχνης και ότι σε αυτή τη διαδικασία συμμετέχουν όλες οι δυνάμεις, όπως η αίσθηση, η μνήμη, η διάνοια και η φαντασία. Με ποιόν τρόπο συμμετέχουν οι δυνάμεις αυτές;

Θα πρέπει από την αρχή να αναφέρουμε ότι η έννοια της αναδημιουργίας, που υποστηρίζει ο Μιχελής, στηρίζεται στην αντίληψη ότι ο άνθρωπος είναι μια οντότητα ζωντανή μέσα στο χρόνο με μνήμες και εμπειρίες. Χωρίς μνήμη και κατ' επέκταση εμπειρίες, αναδημιουργία δεν μπορεί να συντελεστεί, διότι η αναδημιουργία δεν είναι μια διαδικασία που αρχίζει και τελειώνει κατά την ώρα θέασης ή επικοινωνίας με τι έργο. Απαιτείται πρώτα από όλα χρόνος παρελθοντικός, χρόνος μέσα στον οποίο ο άνθρωπος έχει αποκτήσει εμπειρίες, έχει ζήσει και έχει μνήμες μέσα στην ψυχή του από προηγούμενα γεγονότα.

Πώς δημιουργούνται αυτές οι μνήμες και οι εμπειρίες στην ψυχή του ανθρώπου; Όλα αρχίζουν από τις αισθήσεις. Η ανθρώπινη όραση είναι ικανή να αποτυπώνει στην ψυχή του ανθρώπου, εικόνες από γεγονότα που συμβαίνουν τη στιγμή ακριβώς που συμβαίνουν. Είναι όμως ακριβώς έτσι τα πράγματα; Πράγματι αποτυπώνονται στην ψυχή μας όλα όσα βλέπουμε; Ο Μιχελής υποστηρίζει την άποψη ότι δεν βλέπουμε πάντα ό,τι ζούμε ούτε ζούμε πάντα ό,τι

βλέπουμε[34]. Αυτή η δήλωση μας κάνει να σκεφτούμε πάνω στο ζήτημα του τι ακριβώς αποτυπώνεται στην ψυχή μας αν όχι ό,τι ακριβώς βλέπουν τα μάτια μας.

Σε ένα σημείο ο Μιχελής αναφέρει ότι «με τα μάτια βλέπει ο νους[35]» και σε άλλο σημείο ότι η αισθητική δυσαρέσκεια δεν είναι προϊόν μυϊκού κόπου των ματιών, αλλά του πνεύματος, που αποκρούει το άσχημο και ζητεί ν' απολαύσει μιαν ενότητα στην ποικιλία[36]. Πώς στηρίζει αυτή τη θέση;

Κατ' αρχάς απορρίπτει την άποψη ότι η πραγματικότητα είναι η ίδια για όλους. Δεν αντιλαμβάνονται όλοι οι άνθρωποι την πραγματικότητα με τον ίδιο τρόπο, γεγονός που έχει ήδη επισημανθεί από την αρχαιότητα. Οι αρχαίοι φιλόσοφοι επισημαίνουν ότι οι εντυπώσεις των αισθήσεων διαφέρουν από άνθρωπο σε άνθρωπο διότι αποφασιστικής σημασίας για τη διαμόρφωσή τους είναι η διάνοια[37].

Αν δεχτούμε ότι η εντύπωση που έχουμε για ένα αντικείμενο μοιάζει κάθε φορά να είναι η ίδια, αυτό συμβαίνει διότι συμβάλλουν σε αυτό η μνήμη και η διάνοια. Η μνήμη διότι η εικόνα του αντικειμένου έχει απολιθωθεί σε αυτή και επανέρχεται κάθε φορά που αντικρίζουμε το αντικείμενο και η διάνοια διότι έχει εκ προοιμίου σχηματίσει για κάθε εικόνα μια έννοια, ένα νοητικό σχήμα και ένα όνομα, που το επικολλά στο αντικείμενο σαν ετικέτα.

Έτσι, η αντίληψη της πραγματικότητας και των γεγονότων που συμβαίνουν γύρω μας δεν εξαρτάται από τις αισθήσεις αλλά από το νου. Τα μάτια είναι μόνο όργανα μεταφοράς των δεδομένων της πραγματικότητας, των χρωμάτων, των ήχων, της γεύσης στο νου. Αυτός είναι το όργανο με το οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα. Μια τέτοια θέση όμως μας οδηγεί στην παραδοχή ότι αντικειμενική πραγματικότητα δεν υπάρχει εφόσον όλοι οι άνθρωποι δεν αντιλαμβάνονται την πραγματικότητα, όπως την βλέπουν αλλά η αυτή διαφοροποιείται από άνθρωπο σε άνθρωπο. Τι είναι αυτό που κάνει τη διαφορά μεταξύ της όρασης και της αντίληψης της πραγματικότητας; Με άλλα λόγια, σε τι διαφέρει το ρήμα «βλέπω» από το ρήμα «αντιλαμβάνομαι»; Στην

---

[34] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 14.

[35] «…με τα μάτια βλέπει ο νους που υπολογίζει και την προσπάθεια και είτε υπερτιμά είτε υποτιμά συγκριτικά τις διαστάσεις». *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 179.

[36] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 356.

[37] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 171.

επέμβαση του νου. Ποιος όμως είναι ο τρόπος με τον οποίο επεμβαίνει ο νους στον σχηματισμό των εντυπώσεων;

Ένας πρώτος τρόπος είναι να συλλάβει μέσω της όρασης τη δομή του αντικειμένου εφόσον η όραση είναι μια λειτουργία οργανωτική του υλικού που βλέπουμε. Από τη στιγμή που ο νους μας συλλάβει τη δομή του αντικειμένου[38] που έχουμε μπροστά στα μάτια μας, δεν είναι δυνατό αυτό να χάσει αυτή τη δομή, όπως αλλιώς και να το γυρίσουμε, όπως αλλιώς και να το δούμε.

Εδώ βλέπουμε το νου να «ντύνει» ένα αντικείμενο, τη βασική δομή, δηλαδή, ενός αντικειμένου της αισθητής πραγματικότητας έτσι όπως την μεταφέρουν τα μάτια, με συνειρμούς παραστάσεων. Αυτή η πράξη του καλλιτέχνη να απογυμνώνει το έργο του από συνειρμούς παραστάσεων, στηρίζει τη θέση του Μιχελή αναφορικά με την επέμβαση του νου στη διαδικασία αντίληψης της αισθητής πραγματικότητας.

Ένας δεύτερος τρόπος επέμβασης του νου είναι η αφαίρεση. Σύμφωνα με τον Μιχελή, «το πνεύμα αφαιρεί τα επουσιώδη και κρατά τα ουσιώδη, ανασυντάσσει και πυκνώνει τη σειρά των γεγονότων[39].

Καταλήγοντας, είμαστε σε θέση να απαντήσουμε στο πρωταρχικό μας ερώτημα πώς δημιουργούνται οι μνήμες και οι εμπειρίες στην ψυχή του ανθρώπου. Οι μνήμες είναι προϊόντα των δεδομένων των αισθήσεων με παράλληλη την επέμβαση του νου μέσω είτε της δημιουργίας εννοιών, ονομάτων και ετικέτας, είτε μέσω της αφαίρεσης όταν παρεμβάλλεται χρονική απόσταση.

Σε αδρές γραμμές, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε πως η εντύπωση είναι μια εικόνα αποτυπωμένη στην ανθρώπινη μνήμη που σχηματίζεται χάρη στις αισθήσεις και στην επέμβαση της ανθρώπινης διάνοιας.

Αφού είδαμε πώς δημιουργούνται οι μνήμες και οι εμπειρίες στην ανθρώπινη ψυχή, θα συνεχίσουμε να δούμε τον ρόλο τους στην αναδημιουργία ενεός έργου τέχνης.

---

[38] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 23.

[39] «Έτσι το πνεύμα αποκτά εποπτεία πάνω στις αναμνήσεις των βιώσεων της ψυχής. Προτού όμως η αφαίρεση και η ανασύνταξη αυτή των αναμνήσεων επιτελεσθεί, αισθητικό αποτέλεσμα δεν μπορεί να υπάρξει». *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 13.

2. Από την εντύπωση στο αισθητικό βίωμα

Σε αυτό το σημείο θα μας απασχολήσει το ζήτημα ποιος είναι ο ρόλος της μνήμης στην αναδημιουργία ενός έργου τέχνης από το θεατή και γιατί αυτός ο ρόλος θεωρείται απαραίτητος.

Για να κατανοήσουμε το συγκεκριμένο ζήτημα είναι σημαντικό να θυμηθούμε την ιστορία ενός κινέζου ζωγράφου, έτσι όπως τη διηγείται ο Μιχελής. Στη συγκεκριμένη ιστορία ο κινέζος ζωγράφος βίωνε με όλες του τις αισθήσεις το τοπίο που επέλεγε να ζωγραφίσει έτσι ώστε να αποκομίσει μνήμες και εμπειρίες από το συγκεκριμένο τοπίο, οι οποίες θα έρχονταν σαν μυστική υπόκρουση να τον συμβουλέψουν την ώρα που θα ζωγραφίζει. Η εικόνα που ζωγραφίζει ένας ζωγράφος δεν είναι μια απλή φωτογραφική αποτύπωση ενός τοπίου σε μια χρονική στιγμή, αλλά μια άποψη ενός ολόκληρου κόσμου, μια σύνθεση αυτάρκης, μια σύνθεση που περιέχει βιώματα και εμπειρίες προσωπικές από την μνήμη του καλλιτέχνη που αποδίδει το τοπίο με χρώματα. Ο ζωγράφος τη στιγμή της δημιουργίας του πίνακα θα κουβαλά μέσα του όλες τις μέρες που πέρασε κοιτάζοντας το τοπίο με βροχή και με ήλιο και η μνήμη του θα φέρει στην επιφάνεια εκείνη τη στιγμή αυτό το υλικό των βιωμάτων και εμπειριών, το οποίο θα αποδώσει με χρώματα πάνω στον καμβά[40].

Οι μνήμες έρχονται κατόπιν σαν μυστική υπόκρουση και δίνουν ψυχή στην εικόνα του τοπίου. Αυτός είναι ο ρόλος της μνήμης στην αναδημιουργία του έργου· να εμφανίζει εντυπώσεις από την ψυχή που έχουν ήδη εντυπωθεί σε αυτή κατά το παρελθόν. Ο ζωγράφος που επισκέπτεται το τοπίο που θα ζωγραφίσει, το ζει, το κάνει μέρος της ζωής του έτσι ώστε να δημιουργηθούν μέσα στην ψυχή του μνήμες. Αυτό συμβαίνει με τον τρόπο που αναλύσαμε παραπάνω. Οι αισθήσεις μεταφέρουν δεδομένα της αισθητής πραγματικότητας (χρώματα από τον ήλιο που ανατέλλει, ήχο από τα πουλιά που κελαηδούν, μυρωδιές από τα λουλούδια, αν υπάρχουν) και με την παράλληλη επέμβαση του νου με συνειρμούς από προηγούμενες παραστάσεις, νοήματα και συναισθήματα[41], δημιουργούνται

[40] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 17.

[41] «Ενέχει, άλλωστε, κάθε έργο στοιχεία ή συνειρμούς και από τους τρεις κύκλους των νοημάτων, των συναισθημάτων και των παραστάσεων, που όπως οι ρόδες του ρολογιού, συνεργάζονται για να κινηθεί το σύνολο». *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 33.

στην ψυχή του ζωγράφου μνήμες και οι εμπειρίες. Όταν, λοιπόν, ο ζωγράφος αρχίσει να ζωγραφίζει το συγκεκριμένο τοπίο, θα αρχίσουν να αναδύονται μνήμες από τις στιγμές που έζησε σε κείνο το τοπίο, οι οποίες θα ξεχυθούν σαν μυστική υπόκρουση και θα ντύσουν την εικόνα που εκείνη τη στιγμή δημιουργείται από τον καλλιτέχνη. Τον ίδιο ακριβώς ρόλο έχει η μνήμη και στην περίπτωση της αναδημιουργίας. Ας υποθέσουμε ότι ο ζωγράφος τελείωσε την φάση της δημιουργίας του έργου του και η εικόνα του τοπίου είναι έτοιμη. Ο θεατής που θα σταθεί μπροστά στη συγκεκριμένη εικόνα δεν έχει μνήμες από το συγκεκριμένο τοπίο, όπως ο ζωγράφος που έζησε εκεί. Έχει όμως ζήσει σε άλλα τοπία και έχει βιώματα από άλλες στιγμές ανατολής ηλίου, φτερουγίσματα ή κελαηδίσματα πουλιών και μυρωδιές από λουλούδια της άνοιξης. Οι μνήμες αυτές θα αναδυθούν τη στιγμή που ο θεατής θα κοιτάξει την εικόνα αυτού του τοπίου. Αν ο θεατής δεν έχει βιώματα από τέτοιες στιγμές είναι δύσκολο να εισχωρήσει στον κλειστό κόσμο του έργου, να αναδημιουργήσει, δηλαδή, το έργο «ντύνοντάς το» ή μεταφέροντας σε αυτό τα δικά του βιώματα και τις δικές του εμπειρίες.

Αυτό γίνεται κατανοητό αν επικεντρώσουμε την προσοχή μας σε αυτό που ο Μιχελής αναφέρει σχετικά με την λειτουργία της μνήμης. Πότε αποκτούμε βιώματα που διατηρούνται στη μνήμη μας όσα χρόνια και αν περάσουν; Αυτό συμβαίνει όταν οι εντυπώσεις των αισθήσεων και του πνεύματος συμπέσουν. Όταν μας δοθεί μια αφορμή συσχέτισης των γεγονότων που συνέβησαν κάποτε στη ζωή μας με τα γεγονότα που βλέπουμε να συμβαίνουν στη ζωή ενός άλλου, όπως του πρωταγωνιστή μιας θεατρικής παράστασης, τότε ξυπνούν μέσα μας μνήμες από τα δικά μας βιώματα και από τις δικές εμπειρίες και με αυτές αναδημιουργούμε το έργο που βλέπουμε[42].

Σε συμφωνία με την άποψη του Μιχελή είναι η γνώμη που εκφράζει ο Νικολαΐδης. Ο τελευταίος κάνοντας λόγο για τα εφόδια του καλλιτέχνη τη στιγμή της δημιουργίας ενός έργου τέχνης, αναφέρεται στις εικόνες που φέρει ο καλλιτέχνης στη μνήμη του. Ο καλλιτέχνης, λέει ο Νικολαΐδης[43], χρησιμοποιεί εικόνες του αντικειμενικού κόσμου, που τώρα πια έχει διευρυνθεί ως τα βαθύτερα και λιγότερο συνειδητά στρώματα της ανθρώπινης εμπειρίας. Αυτό το πλήθος των

[42] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 14.

[43] Βλ. Γ., Νικολαΐδης, Παρατηρήσεις πάνω στη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, στο: *Αισθητική και θεωρία της τέχνης,* επιμ.: Παύλος Χριστοδουλίδης, Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1994, σελ. 131-135, εδώ σελ. 133.

πληροφοριών που εισέπραξε μέσω των αισθήσεών του ο καλλιτέχνης, χωρίς ο ίδιος να έχει τη συνείδησή τους, έχουν εγγραφεί με μια ιδιαίτερη συγκινησιακή σημασία και ανασύρονται για να πάρουν μέρος με απροσδόκητο τρόπο στον τελικό συνδυασμό. Πριν λάβει όμως χώρα ο τελικός συνδυασμός, όλες αυτές οι εικόνες, όλο αυτό το υλικό των πληροφοριών που βρίσκεται στη μνήμη του καλλιτέχνη, διευθετείται μέσω της λογικής, παρατηρεί ο Νικολαΐδης, με τη συνεχή αμφιταλάντευση μεταξύ συνειδητών και ασυνειδήτων διεργασιών, με τις άπειρες διαβαθμίσεις που υπάρχουν μεταξύ τους, μεταξύ λογικού και παράλογου[44].

Εξίσου σημαντικό αλλά και παράλληλο ρόλο στην αναδημιουργία ενός έργου τέχνης παίζει και η δημιουργική φαντασία για την οποία θα μιλήσουμε αμέσως παρακάτω.

3. Ο ρόλος της φαντασίας

Στο έργο του Μιχελή ο ρόλος της φαντασίας εξετάζεται παράλληλα προς το ρόλο της μνήμης. Ο Μιχελής υποστηρίζει την άποψη ότι αισθητικό βίωμα υπάρχει μόνον όταν η μνήμη συνεργάζεται με τη δημιουργική φαντασία. Κάτι τέτοιο το συναντούμε και στον Kant[45]. Σύμφωνα με τον Kant, κατά την αισθητική εμπειρία συντελείται μια ιδιότυπη πνευματική κατάσταση. Πρόκειται για ένα συναίσθημα του πνευματικού παιχνιδιού, του συντονισμού και της εναρμόνισης των γνωστικών δυνάμεων, δηλαδή της φαντασίας που προσλαμβάνει τη μορφή του αντικειμένου και συνθέτει το πολλαπλό των αισθημάτων σε εποπτείες και της διάνοιας που συνθέτει τις εποπτείες σε έννοιες. Αφετηρία για την αισθητική εμπειρία είναι ακριβώς η πρόσληψη της μορφής από τη φαντασία. Η πρόσληψη αυτή της μορφής από τη φαντασία γίνεται χωρίς να υπάρχει πρόθεση για γνώση αλλά ούτε και για κτήση. «Εδώ συγκρίνει η αναστοχαστική κριτική δύναμη τη μορφή του αντικειμένου με την ικανότητά της να συσχετίζει εποπτείες και έννοιες[46]», εξηγεί ο Kant. Κατά τη σύγκριση τούτη ίσως να επέλθει μια συμφωνία ή συντονισμός και εναρμόνιση μεταξύ της φαντασίας και της διάνοιας. Τότε οι

---

[44] Βλ. Νικολαΐδης, 1994, σελ.131-135, εδώ σελ. 133.

[45] Βλ. I. Kant, *Κριτική της κριτικής δύναμης,* εισ.-μετ.-σχ.: Ανδρουλιδάκης Κ., Αθήνα: Ιδεόγραμμα, 2002, σελ. 51.

[46] Βλ. Kant, 2002, σελ. 51.

δύο αυτές δυνάμεις συνεργούν σε ένα ελεύθερο παιχνίδι που εκδηλώνεται ως συναίσθημα της ηδονής. Οι γνωστικές αυτές δυνάμεις της φαντασίας και της διάνοιας τελούν σε ένα ελεύθερο παιχνίδι, διότι δεν έχουν εδώ την πρόθεση για την επίτευξη μιας ορισμένης γνώσης, όπως αναφέραμε και προηγουμένως και γι' αυτό δεν υπόκεινται στους περιορισμούς της διάνοιας. Τέλος, καταλήγει ότι η εναρμόνιση της φαντασίας και της διάνοιας και το συνακόλουθο συναίσθημα της ηδονής είναι ο γνωστικός λόγος της καλαισθητικής κρίσης[47].

Η εναρμόνιση της φαντασίας και της διάνοιας είναι ικανή, υποστηρίζει ο Μιχελής με τη σειρά του, να συνδυάσει το πραγματικό με το ιδεατό. «Μνήμη και φαντασία συναντώνται στα άκρα. Η φαντασία οραματίζεται κάτι νέο, η μνήμη το ανάγει στο αιώνιο πρότυπό του. Μνήμη χωρίς φαντασία δεν είναι δημιουργική και φαντασία χωρίς μνήμη είναι ανεδαφική[48]». Η αλληλοσυμπλήρωση των δύο εννοιών είναι εμφανής. Αυτό που αναζητούμε εμείς σε αυτό το σημείο είναι το πώς αλληλοσυμπληρώνονται οι δύο έννοιες, σε ποια σημεία συναντώνται.

Παραλληλίζοντας ως ένα σημείο τον ρόλο της μνήμης με τον ρόλο της φαντασίας ο Μιχελής κάνει λόγο για συνεργασία των δύο πνευματικών δυνάμεων στο έργο της αναδημιουργίας του έργου τέχνης από τον θεατή. Έτσι, «αν η μνήμη εκμηδενίζει την απόσταση του παρελθόντος, η φαντασία εκμηδενίζει την απόσταση του μέλλοντος[49]». Η μνήμη φέρνει στην επιφάνεια εικόνες από προηγούμενες εμπειρίες και βιώματα, από εικόνες του παρελθόντος. Η φαντασία αντίστοιχα φέρνει εικόνες από το μέλλον. Το σημείο συνάντησής τους; Η ιδέα. Έτσι μόνον είναι δυνατό να συμπράξουμε με το έργο και να μπούμε στο δικό του χρόνο, υποστηρίζει ο Μιχελής[50].

Είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο ότι η τέχνη εκτός του ότι υπάρχει στο χώρο και τον χρόνο, δημιουργεί, επίσης, μόνη της χώρο και χρόνο μέσα στον οποίο εντάσσει ή επιθυμεί να εντάξει το θεατή. Το ζητούμενο, επομένως, είναι η ένταξη του θεατή στο χώρο και τον χρόνο του έργου τέχνης. Για να συμβεί κάτι τέτοιο συνεργάζονται όλες μαζί οι δυνάμεις της ψυχής, όπως επίσης και η φαντασία, ρόλος της οποίας είναι να οραματιστεί το νέο, αυτό που δεν κουβαλά ακόμη η ανθρώπινη ψυχή ακόμη ως εμπειρία, αυτό που είναι ακόμη άγνωστο στη

[47] Βλ. Kant, 2002, σελ. 51.

[48] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 22.

[49] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 16.

[50] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 16.

μνήμη και τη διάνοια. Η φαντασία λειτουργεί με αντίστοιχο προς τη μνήμη τρόπο αλλά όχι όμοιο. Όπως δηλαδή η μνήμη εκμηδενίζει την απόσταση του παρελθόντος και μας κάνει να ζούμε το παρελθόν σαν να ήταν παρόν, ζωντανεύοντας συναισθήματα και παραστάσεις, με ανάλογο τρόπο η φαντασία εκμηδενίζει την απόσταση του μέλλοντος και μας κάνει να ζούμε το μέλλον σαν να ήταν παρόν. Η φαντασία όμως δεν έχει να ζωντανέψει παρά μόνο εικόνες διότι τα συναισθήματα και οι εμπειρίες ανήκουν στο παρελθόν και τα διαχειρίζεται η μνήμη. Η φαντασία ωστόσο συνεργάζεται με τη μνήμη όταν μπαίνουν και οι δύο σε κίνηση εκμηδενίζοντας, όπως αναφέρει ο Μιχελής, τις αποστάσεις είτε του παρελθόντος είτε του μέλλοντος με απώτερο στόχο τη σύλληψη της ιδέας του έργου. Η σύλληψη της ιδέας του έργου είναι ο στόχος που επιτυγχάνουν αλλά και ο τόπος όπου συναντιούνται εφόσον έχουν διαφορετική αφετηρία κατά την εκκίνησή τους.

Σαν συμπέρασμα θα θυμίσουμε ότι παραπάνω, όταν εξετάζαμε την έννοια της μνήμης, είπαμε ότι η αντίληψη της αναδημιουργίας που παρουσιάζει ο Μιχελής, στηρίζεται στην αντίληψη ότι ο άνθρωπος είναι ζωντανή οντότητα μέσα στο χρόνο με μνήμες κα εμπειρίες. Εδώ θα προσθέσουμε «και με φαντασία». Ο άνθρωπος είναι μια ζωντανή οντότητα μέσα στο χρόνο με μνήμες και εμπειρίες από το παρελθόν και εικόνες από το μέλλον. Θα πρέπει εδώ να τονίσουμε ότι δεν πρόκειται για δυο δυνάμεις όμοιες αλλά για δύο δυνάμεις διαφορετικές που συνεργάζονται για την επίτευξη της σύλληψης της ιδέας του έργου. Η ιδέα είναι και ο τόπος συνάντησής τους[51].

[51] Ο ρόλος της φαντασίας στη δημιουργία ενός έργου τέχνης απασχόλησε και τον Μποζώνη, ο οποίος στα δύο άρθρα του «Η γνησιότητα στην τέχνη» και «Η Νεωτερικότητα υπό φιλοσοφική θεώρηση», αναφέρεται στο θέμα αυτό. Βλ. Γ., Μποζώνης, «Η γνησιότητα στην τέχνη», *Χρονικά Αισθητικής* 37-38 (1997-1998), σελ.23-27 εδώ σελ. 25, Γ., Μποζώνης, «Η νεωτερικότητα υπό φιλοσοφική θεώρηση», *Χρονικά Αισθητικής,* 37-38 (1997-1998), σελ.57-65, εδώ σελ. 65.

Κεφάλαιο Γ΄: Ο μαντικός χαρακτήρας της τέχνης

Στην προηγούμενη ενότητα ασχοληθήκαμε με την τέχνη σε αναφορά προς τον άνθρωπο και συγκεκριμένα προς την ανθρώπινη φύση. Εδώ θα ασχοληθούμε με την τέχνη σε αναφορά προς την ιστορία και συγκεκριμένα προς την ιστορία της ίδιας της τέχνης. Συνήθως ακούμε για συσχέτιση της τέχνης με την πολιτική ιστορία της εποχής, μέσα στην οποία εμφανίστηκε και υπήρξε. Σε αυτή την περίπτωση, εξετάζονται συνθήκες πολιτικές, κοινωνικές, θρησκευτικές καθώς και ιστορικά γεγονότα προκειμένου να γίνει κατανοητό το φαινόμενο της γένεσης του συγκεκριμένου ύφους της τέχνης που υπήρξε εκείνη τη συγκεκριμένη περίοδο. Ενδιαφέρουν κυρίως τα αίτια και οι παράγοντες που συντέλεσαν σε αυτή τη γένεση καθώς και την εξέλιξη της τέχνης σε αυτή την εποχή. Εδώ δεν θα μας απασχολήσει κάτι τέτοιο, όπως δεν απασχολεί τον Μιχελή[52], εφόσον είναι ένα

[52] Παρόλο που πολλοί σύγχρονοι φιλόσοφοι έχουν επισημάνει τη σύνδεση που υπάρχει ανάμεσα στην κοινωνία και την τέχνη, ο Μιχελής δεν φαίνεται να ασχολείται με αυτή. Για παράδειγμα, φιλόσοφοι της Σχολής της Φρανκφούρτης έχουν υποστηρίξει την άποψη ότι η τέχνη είναι συστατικό μέρος της κουλτούρας, η οποία είναι εξαρτημένη σε μεγάλο βαθμό από διαδικασίες που λαμβάνουν χώρα στην κοινωνία. Κάτι τέτοιο δεν φαίνεται να είναι μέσα στα ενδιαφέροντα του Μιχελή, καθώς η οπτική του γωνία είναι σαφώς διαφορετική. Παρόλο που ο παράγοντας *κοινωνία* είναι ζητούμενο για κάθε φιλόσοφο της τέχνης και συνεπώς και για τον Μιχελή, ο τελευταίος επιλέγει να μην το θέσει ως ερώτημα ή ζητούμενο στη μελέτη του καθώς επιθυμεί να προχωρήσει σε μια περισσότερο αφαιρετικού χαρακτήρα θεώρηση της τέχνης υπό το πρίσμα της έννοιας της ιστορικότητας. Βλ. Adorno Theodor, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα,* Επιλογή κειμένων, Εισαγωγή και Μετάφραση: Ζήσης Σαρίκας, Αθήνα: ύψιλον/βιβλία 1984, σελ.14.

θέμα που βρίσκεται εκτός του πλαισίου της αισθητικής φιλοσοφίας καθώς προσιδιάζει κυρίως στην ιστορία της τέχνης.

Το ενδιαφέρον μας θα στραφεί και στην έννοια της ιστορικότητας της τέχνης στο βαθμό που αυτή απασχολεί τη σκέψη του Μιχελή. Η έννοια αυτή εμφανίζεται στην πρώτη ενότητα του τετάρτου κεφαλαίου της εργασίας μας όπου εξετάζουμε τον πρωτογονισμό ως χαρακτηριστικό της σύγχρονης τέχνης. Πρόκειται για μια έννοια που συναντούμε στα κείμενά του και έχει ιδιαίτερη σημασία για τον Μιχελή. Ωστόσο δεν την εξετάζει ούτε την αναλύει συστηματικά στο έργο του· πρόκειται μάλλον για μια λανθάνουσα έννοια –για να χρησιμοποιήσουμε μια λέξη που αρέσει στον ίδιο τον Μιχελή- που αναδύεται ως προβληματισμός γενικότερα πάνω στο θέμα της τέχνης και της πορείας ή της εξέλιξής της στην ιστορία. Αυτή θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε μέσα από τα κείμενα του Μιχελή σε αυτό το τρίτο μέρος της εργασίας μας.

Στο εγχείρημά μας αυτό πρωταρχικός μας στόχος είναι να προσεγγίσουμε την τέχνη με τον τρόπο που την προσεγγίζει ο Μιχελής. Ο Μιχελής υποστηρίζει την άποψη ότι η τέχνη γενικά έχει μαντικό χαρακτήρα. Τι σημαίνει μαντικός χαρακτήρας και πού στηρίζει αυτή τη θέση;

Αν αντιπαραβάλουμε, υποστηρίζει ο Μιχελής, την τέχνη με την επιστήμη, θα δούμε την επιστήμη να στηρίζεται και να προχωρεί με βάση κανόνες που στηρίζονται σε φυσικούς νόμους αιτίου και αποτελέσματος. Η νομοτέλεια στη φύση και τον κόσμο είναι σύμμαχος της επιστήμης και πολύτιμος βοηθός της εφόσον εκείνη το επιλέγει. Η τέχνη, όμως, δεν στηρίζεται σε τέτοιους νόμους ούτε θεωρεί καμιά νομοτέλεια στη φύση και τον κόσμο. Η τέχνη στηρίζεται σε νόμους δεοντολογικούς, υποστηρίζει ο Μιχελής, και γι' αυτό ο καλλιτέχνης οφείλει να κατασκευάσει ένα έργο αισθητικά ωραίο, ένα έργο δηλαδή, που θα αρέσει. Η τέχνη προχωρεί με τη διαίσθηση μάλλον παρά με τη σκέψη. Ο καλλιτέχνης κάθε στιγμή προσπαθεί να μαντέψει τη δομή του έργου του. Δεν το έχει στο μυαλό του, δεν το σκέφτεται. Αφήνει το υλικό να τον καθοδηγήσει από μόνο του, να αποκαλυφθούν στα μάτια της ψυχής του τα σημάδια του Θεού, όπως αναφέρει ο Μιχελής[53].

---

[53] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 67.

Η τέχνη προχωρεί στο έργο της διαισθητικά και όχι διασκεπτικά[54]. Ο καλλιτέχνης δεν σκέφτεται κατά την ώρα της δημιουργίας αλλά διαισθάνεται. Έχει τα μάτια της ψυχής του ανοιχτά για να δράξει το σχήμα, το χρώμα και τη μορφή του έργου του έτσι όπως θα του παραδοθούν από τα αποκαλυπτικά σημεία του Θεού και να τα ερμηνεύσει. Αλλά και πάλι αυτή η ερμηνεία δεν έχει σχέση με την ερμηνεία που επιχειρεί η επιστήμη βάσει αιτιολογικών νόμων. Η ερμηνεία του καλλιτέχνη έχει να κάνει με το αισθητικό αποτέλεσμα και οι νόμοι της είναι δεοντολογικοί.

Αν θεωρήσουμε, επίσης, τα έργα τέχνης ως χρησμούς του Απόλλωνος[55], θα δούμε ότι είναι πλήρη νοήματος μυστικού, όπως και οι χρησμοί[56]. Χρειάζεται τότε ο ιερέας για να ερμηνεύσει τις κραυγές της Πυθίας και να τις μετατρέψει σε λόγο. Σύμφωνα με τον Μιχελή, ο καλλιτέχνης δεν έπαψε ποτέ να είναι ο ίδιος και Πυθία και ιερέας του Απόλλωνος[57]. Σε αυτά τα λόγια συμπυκνώνεται ένα μεγάλο μέρος της σκέψης του Μιχελή αναφορικά με τον μαντικό χαρακτήρα της τέχνης, που εξετάζουμε εδώ. Ο καλλιτέχνης είναι ο ίδιος και Πυθία και ιερέας του Απόλλωνος. Είναι αυτός που έρχεται σε επαφή με τον θείο, που κρατάει τα μάτια της ψυχής του ανοιχτά για να του αποκαλυφθούν τα σημάδια του Θεού, τα οποία στη συνέχεια ο ίδιος ως ιερέας του Απόλλωνος θα ερμηνεύσει έτσι ώστε να γίνουν κατανοητά από τους υπόλοιπους ανθρώπους. Το παράδοξο σε αυτήν την θεώρηση του Μιχελή είναι ότι ο καλλιτέχνης γίνεται ο ερμηνευτής του εαυτού του. «(Ο καλλιτέχνης) κάθεται στον τρίποδα και μασώντας δάφνη μεθάει από τους καπνούς του αδύτου και ο ίδιος, ακούοντας τον εαυτό του, χρησμοδοτεί· συντάσσει από τις άναρθρες πυθικές κραυγές του λόγο. Αλλοίμονο αν δεν μπορέσει ν' ακούσει τον εαυτό του τη στιγμή που εμπνέεται, αλλά και πάλι αλλοίμονο αν τον ακούσει και δεν μπορέσει να χρησμοδοτήσει, δηλαδή να ερμηνεύσει εαυτόν[58]».

---

[54] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 67.

[55] «…κάθε έργο τέχνης είναι ένας χρησμός». *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 90.

[56] Η αναζήτηση του νοήματος ενός έργου τέχνης είναι ένα θέμα που απασχόλησε και απασχολεί ακόμη πολύ τους μελετητές της τέχνης και τους φιλοσόφους. Βλ. Α., Μουρίκη, *Μεταμορφώσεις της Αισθητικής*, Αθήνα: Νεφέλη, 2003, σελ. 178-179.

[57] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 90.

[58] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 65.

Αν προσέξουμε καλύτερα, θα δούμε ότι ο Μιχελής σε άλλο σημείο του έργου του, παρομοιάζει τον καλλιτέχνη με γυναίκα που εγκυμονεί και εν τέλει τίκτει. Σε αυτήν την περίπτωση ο καλλιτέχνης δεν είναι ο ίδιος ερμηνευτής του εαυτού του αλλά ερμηνευτής των θείων σημαδιών που ο ίδιος δέχεται. Τα σημάδια του Θεού είναι κάτι διαφορετικό από τον ίδιο. Μετατρέπεται, θα λέγαμε, ο καλλιτέχνης, όπως μας εξηγεί ο Μιχελής, σε μια γυναίκα που κυοφορεί το θείο, το οποίο στην συνέχεια τίκτει[59].

Ο μαντικός χαρακτήρας της τέχνης, σύμφωνα με τον Μιχελή είναι ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα της τέχνης γενικά. Αν θελήσουμε όμως να δούμε την τέχνη ειδικότερα, κατά εποχές δηλαδή, θα δούμε τον Μιχελή να κάνει διάκριση μεταξύ πυθικής και χρησμοδοτικής τέχνης, μεταξύ δηλαδή τέχνης που δεν ερμηνεύεται και τέχνης που ερμηνεύεται από τον καλλιτέχνη.

«Οι χρησμοί της τέχνης είναι διφορούμενοι και γιομάτοι νόημα υποβλητικό, όπως ήσαν και οι χρησμοί του Μαντείου[60]». Ο παραλληλισμός των χρησμών της τέχνης με τον χρησμό του Μαντείου μας οδηγεί στην εξής σκέψη: Στο Β΄ Κεφάλαιο όπου εξετάσαμε την αναδημιουργία του έργου τέχνης από τον θεατή, είδαμε ότι ο θεατής αναλύει και ανασυνθέτει το έργο με βάση τα δικά του αισθήματα, βιώματα, σκέψεις και ιδέες. Προβάλει, θα λέγαμε, στο έργο τέχνης όλα αυτά και μέσω της βιωματικής προσέγγισης το κατακτά, το κάνει δικό του. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με τους χρησμούς των μαντείων. Ο απολλώνιος χρησμός ήταν πάντα διφορούμενος και αυτός που ζητάει και παίρνει από το θεό τον χρησμό, τον ερμηνεύει με βάση τα δικά του βιώματα και τις δικές του προσδοκίες. Ερμηνεύει το χρησμό ανάλογα με την αλήθεια που κρύβει μέσα του. Αν δεχτούμε ότι κάθε άνθρωπος έχει την αλήθεια μέσα του αλλά με τον ένα ή τον άλλο τρόπο έχει απομακρυνθεί από αυτήν, ο χρησμός τον διευκολύνει να φέρει την αλήθεια του στην επιφάνεια, δηλαδή να την συνειδητοποιήσει. Έτσι η αντίληψη ότι κάθε άνθρωπος έχει την αλήθεια μέσα του μόνο που δεν το ξέρει είναι γνωστή ήδη από την αρχαιότητα με τον Σωκράτη ως πρώτο επίσημο εκφραστή αυτής της αντίληψης. Στη σύγχρονη εποχή η ψυχαναλυτικά θεώρηση της τέχνης εξετάζει αυτή την αντίληψη και δέχεται ότι από ένα έργο τέχνης παίρνουμε ό,τι συνειδητά ή ασυνείδητα του ζητάμε. Πότε άμεσα και πότε έμμεσα

---

[59] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 35.

[60] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 68.

μας κάνει να ξαναζούμε πίσω από τα σύμβολά του τους κρυφούς καημούς και τις λαχτάρες μας, τους φόβους και τα όνειρά μας και αυτή η υποβολή μοιάζει με όνειρο[61].

Το Μαντείο των Δελφών σε αυτή την αντίληψη στηρίχθηκε αλλά η σκέψη του Μιχελή δεν φαίνεται να στηρίζεται σε αυτή την αντίληψη όταν εισάγει τον παραλληλισμό των χρησμών της τέχνης και των χρησμών του μαντείου. Αυτό ας σημειωθεί ως μια δική μας υπόθεση και όχι ως μια παρατήρηση που αφορά την σκέψη και το έργο του Μιχελή. Ο Μιχελής, όπως θα γίνει περισσότερο σαφές στη συνέχεια, αναγνωρίζει τον προφητικό χαρακτήρα της τέχνης παρόλο που επιλέγει να εισάγει τον όρο «πυθική» για την προαισθητική τέχνη[62].

Ο Μιχελής διακρίνει την τέχνη σε πυθική και χρησμοδοτική. Οι μαντείες της χρησμοδοτικής τέχνης έχουν καθαρθεί και έχουν μπει σε ρυθμό, μέτρο και αρμονία ενώ οι μαντείες της πυθικής τέχνης είναι ανερμήνευτες, χρησμοί σκοτεινοί. «Το άγαλμα ενός θεού των Ελλήνων και ενός των πρωτογόνων λαών, φανερώνουν τη διαφορά· χρησμός το πρώτο, πυθικό ξεφώνημα το δεύτερο[63]».

Τίθεται εδώ το ερώτημα: Μήπως ο διαχωρισμός αυτός αφορά τον χαρακτηρισμό των περιόδων της τέχνης; «Κάθε ύφος στην περίοδο της γένεσής του παρουσιάζει σημεία πυθικά γιατί μαντεύει αυτό εαυτό, ενώ στην ωριμότητά του, στην κλασική του εποχή, όπου οι μορφές του έχουν καθιερωθεί και καθαρθεί, αυτοερμηνεύεται και γίνεται χρησμοδοτικό[64]». Επομένως, οι χαρακτηρισμοί πυθική τέχνη και χρησμοδοτική τέχνη δεν είναι χαρακτηρισμοί καλλιτεχνικών περιόδων. Δεν χαρακτηρίζεται δηλαδή μια ολόκληρη περίοδος τέχνης πυθική ή χρησμοδοτική αλλά μία κάθε περίοδος στην αρχή της γένεσής του παρουσιάζει πυθικά στοιχεία ενώ στη συνέχεια καθώς εξελίσσεται μετατρέπεται σταδιακά σε χρησμοδοτική τέχνη, μια τέχνη που είναι ικανή να αυτοερμηνεύεται. Παρ' όλο που μοιάζει ξεκάθαρη η δήλωση του Μιχελή σε αυτό το σημείο, αν το αντιπαραβάλλουμε με το αμέσως προηγούμενο, ίσως να παρατηρήσουμε μια μικρή σύγχυση. Ενώ σε αυτό το χωρίο υποστηρίζει ότι κάθε ύφος στην περίοδο γένεσής του παρουσιάζει πυθικά στοιχεία, παραπάνω αναφέρει ότι το άγαλμα ενός θεού των Ελλήνων και ενός των πρωτογόνων λαών, φανερώνουν τη

[61] Ε. Παπανούτσος, *Αισθητική,* Αθήνα: Ίκαρος, 1976, σελ. 254.

[62] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 88.

[63] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 68.

[64] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 91-92.

διαφορά· χρησμός το πρώτο, πυθικό ξεφώνημα το δεύτερο[65]. Στην δεύτερη περίπτωση μοιάζει σαν να αποκαλεί ολόκληρη την κλασική εποχή χρησμοδοτική και την πρωτόγονη πυθική. Είναι πράγματι έτσι; Εννοεί ότι αποδίδει τον χαρακτηρισμό πυθική ή χρησμοδοτική σε μια εποχή τέχνης από την αρχή μέχρι το τέλος της; Μπορούμε να ονομάσουμε, με άλλα λόγια, μια εποχή πυθική ή χρησμοδοτική; Μάλλον όχι. Αν και φαινομενικά δείχνει να ισχύει κάτι τέτοιο, ωστόσο η συνολική θεώρηση του έργου του Μιχελή δεν το αποδεικνύει. Στην πορεία της εργασίας μας θα φανεί ότι ο χαρακτηρισμός πυθική και χρησμοδοτική τέχνη αναφέρεται όχι σε ολόκληρες περιόδους τέχνης αλλά μάλλον στα στάδια ανάπτυξής της. «Η τέχνη, όταν φτάσει σε ωριμότητα είναι χρησμοδοτική και κυρίως η κλασική τέχνη όπου η μαντική έμπνευση δαμάζεται από την ποιητική διάνοια[66]». «Συμβαίνει μάλιστα σε όλες τις εποχές της τέχνης, στα πρώτα βήματα ενός νέου ύφους, η τέχνη να είναι περισσότερο πυθική, παρά χρησμοδοτική[67]». Επομένως, μιλάμε μάλλον για στοιχεία πυθικά είτε χρησμοδοτικά που αν παρουσιάζονται σε αφθονία και αποτελούν το κυρίαρχο στοιχείο, τότε αυτή την εποχή τέχνης ο Μιχελής την ονομάζει πυθική ή χρησμοδοτική ανάλογα με το ποια στοιχεία έχουν επικρατήσει. Αυτή την παρατήρηση την κάνει στο εξής σημείο: «Ακόμη και στη σύγχρονη τέχνη που την αποκαλούμε πυθική, ο χρησμός δεν απουσιάζει απολύτως[68]». Και αλλού αναφέρει: «Εξάλλου, και στη χρησμοδοτική τέχνη το βάθος μένει πυθικό[69]».

Θα πρέπει, επίσης, να επισημάνουμε και έναν άλλο διαχωρισμό που κάνει ο Μιχελής αναφορικά με την ιστορία της τέχνης. Ο ίδιος κάνοντας λόγο για πυθική τέχνη αναφέρεται σε τέχνη προαισθητική, όπως την ονομάζει, εννοώντας το στάδιο κατά το οποίο η τέχνη δεν είχε αναπτυχθεί σε σημείο που να κατέχει τεχνικές που θα την προωθούσαν, όπως για παράδειγμα η προοπτική. Επίσης, όταν μιλάει για χρησμοδοτική τέχνη αναφέρεται σε τέχνη αισθητική, κατά την οποία έχουν κατακτηθεί οι κατάλληλες τεχνικές έτσι ώστε να πραγματωθεί η αρμονία και η ισορροπία της μορφής. Συνοπτικά, θα λέγαμε ότι υπάρχει αντιστοιχία πυθικής-προαισθητικής τέχνης και χρησμοδοτικής-αισθητικής τέχνης.

---

[65] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 68.

[66] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 90.

[67] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 66.

[68] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 91.

[69] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 91.

Στην πορεία της εργασίας μας θα βασιστούμε στο διαχωρισμό αυτό που κάνει ο Μιχελής μεταξύ πυθικής-προαισθητικής τέχνης και χρησμοδοτικής-αισθητικής τέχνης για να μιλήσουμε για την πρωτόγονη, την κλασική και τη σύγχρονη τέχνη.

1. Προαισθητική τέχνη

Η διάκριση που κάνει ο Μιχελής μεταξύ πυθικής και χρησμοδοτικής τέχνης στηρίζεται, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, στην άποψή του σχετικά με τον μαντικό χαρακτήρα της τέχνης. Ο καλλιτέχνης γίνεται σκεύος θείας μανίας όταν πρόκειται να δημιουργήσει. Δέχεται αποκαλύψεις θείων σημείων. Πώς γίνεται αυτό; Ο καλλιτέχνης κατά την ώρα της δημιουργίας, όπως έχουμε πει παραπάνω, δεν σκέφτεται αλλά διαισθάνεται. Αφήνει το υλικό της τέχνης του να τον καθοδηγήσει, κρατά τα μάτια της ψυχής του ανοιχτά για να δράξει τα σημάδια της έμπνευσης. Είναι η στιγμή που ο καλλιτέχνης κατεχόμενος από κάποια δύναμη που υπερβαίνει τις δυνάμεις του, από κάποιον ενθουσιασμό ποιητικό που μοιάζει με μανία θεϊκή είναι έτοιμος να πει, ό,τι αυτή κελεύει[70]. Ο καλλιτέχνης γίνεται έτσι σκεύος θείας μανίας, δέχεται μέσα του τις αποκαλύψεις του θείου, όπως κάποτε ο ποιητής άκουγε τι του αποκάλυπτε η Μούσα, κατά την αρχαϊκή εποχή. Αποκαλύψεις του θείου γίνονται όμως και σε προφήτες και πολύ συχνά η τέχνη έχει χαρακτηριστεί προφητική, όπως το αναφέρει και ο ίδιος ο Μιχελής[71]. Γιατί ωστόσο ο Μιχελής δεν δέχεται τον χαρακτηρισμό προφητική αλλά υιοθετεί τον όρο πυθική τέχνη;

Αν δεχτούμε ότι η τέχνη έχει προφητικό χαρακτήρα, θα πρέπει να δεχτούμε ότι ο καλλιτέχνης ξεπερνάει τη γνώση και με την έκσταση ή την πλατωνική ανάμνηση φθάνει σε αποκαλύψεις του αφάτου. Τέτοια είναι η ποίηση του χριστιανισμού όπου ο καλλιτέχνη έρχεται σε άμεση επαφή με το θείο και το άσμα του είναι ένας λυρικός μονόλογος[72]. Ο Μιχελής αναγνωρίζει τον προφητικό χαρακτήρα της τέχνης αλλά δεν δέχεται την προφητικότητα ως χαρακτηριστικό

[70] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 64.

[71] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 88.

[72] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 88.

της τέχνης του παρόντος. Η τέχνη του παρόντος, υποστηρίζει, είναι μαντική, γιατί τα μηνύματά της μένουν αινίγματα προς λύση[73]».

Ο Μιχελής χρησιμοποιεί τον όρο πυθική για να χαρακτηρίσει την τέχνη που δεν χρησιμοποιεί σύμβολα γνωστά, όπως συμβαίνει στην προφητική τέχνη, αλλά μηνύματα αινιγματικά, υποβλητικά, διφορούμενα. Ο καλλιτέχνης δεν είναι παρά η Πυθία που βγάζει κραυγές άτακτες, ασύνδετες και άλογες ανίκανος να αρθρώσει λόγο, να ερμηνεύσει εαυτόν[74].

Ειδικότερα αν στραφούμε προς τη σύγχρονη τέχνη, θα κατανοήσουμε καλύτερα τι σημαίνει πυθική τέχνη και γιατί ο Μιχελής την ονομάζει έτσι. Ιδιαίτερα αν σταθούμε μπροστά σε έναν πίνακα σύγχρονης ζωγραφικής είναι αδύνατο να μην αισθανθούμε το πυθικό στοιχείο της τέχνης, έτσι όπως το ορίζει ο Μιχελής. Το πυθικό στοιχείο αναγνωρίζεται από το αδιαμόρφωτο της μορφής του, από την εναγώνια προσπάθεια του καλλιτέχνη να συλλάβει σαν μέσα από καπνούς και σύννεφα τη δομή, τη μορφή και τα χαρακτηριστικά του έργου του καταλήγοντας να δημιουργήσει ένα έργο-κραυγή. Ο θεατής που βρίσκεται μπροστά σε ένα έργο τέχνης βρίσκεται ενώπιον ενός χρησμού, τον οποίο καλείται να συλλάβει μέσω μιας μαντικής πράξης. Όταν πάλι βρίσκεται μπροστά σε ένα έργο τέχνης πυθικό, τότε βρίσκεται μπροστά σε μία κραυγή και θα πρέπει να μαντεύσει τους χρησμούς των οποίων η διαμόρφωση βρίσκεται σε κατάσταση εμβρυώδη[75].

Ο Μιχελής όταν μιλά για πυθική τέχνη έχει κατά νου την πρωτόγονη και την αρχαϊκή τέχνη. Πρόκειται για δύο διαφορετικές εποχές τέχνης, την τελευταία από τις οποίες μπορούμε να την δούμε στα αγγεία της γεωμετρικής εποχής στον ελλαδικό χώρο. Αν κοιτάξουμε, υποστηρίζει ο Μιχελής, ένα αγγείο εκείνης της εποχής θα δούμε έντονο τον πυθικό χαρακτήρα της τέχνης κυρίως διότι η διάνοια δεν είχε ακόμη αποκτήσει εμπιστοσύνη στη δύναμή της, δεν είχε συνειδητοποιήσει τη σπουδαιότητά της[76], γεγονός που αποδεικνύεται και από τα υπόλοιπα πεδία σκέψης της εποχής. Εκείνη την εποχή κυριαρχεί το μυθολογικό και το ηρωϊκό στοιχείο χωρίς διανοητική ή λογική επεξεργασία της πραγματικότητας. Η μετάβαση από την εποχή όπου κυριαρχούσε το μυθολογικό

[73] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 89.

[74] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 89.

[75] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 93.

[76] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 67.

και το έντονο θρησκευτικό στοιχείο σε μια μεταγενέστερη εποχή θα φανεί μετέπειτα από τη σταδιακή στροφή προς την σκέψη και τη λογική ως μέσο για την κατανόηση της δομής του κόσμου. Από εκεί και έπειτα η διάνοια θα κατακτά όλο και περισσότερο χώρο, μέχρι την ακμή της ελληνικής φιλοσοφίας κατά την κλασική εποχή. Αυτή η εποχή χαρακτηρίζεται από ορθολογισμό, ανθρωπισμό και ρεαλισμό στην τέχνη.

Ποια είναι τα χαρακτηριστικά της πρωτόγονης τέχνης, σύμφωνα με τον Μιχελή; Η πρωτόγονη τέχνη (α) αρνείται το καθαρά οπτικό φαινόμενο, (β) δεν διαχωρίζει υποκείμενο και αντικείμενο, κι έτσι αγνοεί τις αντιφάσεις, (γ) δεν διαχωρίζει έμψυχα και άψυχα ούτε φυσικά και υπερφυσικά κι έτσι παντρεύει και αποκαλύπτει απίθανους συσχετισμούς μεταξύ τους[77]. Το χαρακτηριστικό όμως που κατά κύριο λόγο τραβάει το ενδιαφέρον του Μιχελή είναι η επικράτηση της αισθητικής κατηγορίας του άσχημου.

Το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό που αποδίδει στην πρωτόγονη τέχνη ο Μιχελής γίνεται κατανοητό μόνο μέσα στο πλαίσιο της *αισθητικής θεώρησης της ιστορίας της* τέχνης που ο ίδιος προτείνει. Σύμφωνα με τη θεώρηση αυτή, οι αισθητικές κατηγορίες, όπως είναι αυτή του Ωραίου, η οποία χρησιμοποιείται στην αισθητική για να εκφράσει την αισθητική αξία ενός έργου τέχνης, μπορεί στη φιλοσοφία της τέχνης να εκφράσει μια μεγάλη καλλιτεχνική εποχή, όπως για παράδειγμα, την κλασική αρχαιότητα. Έτσι, αν η κατηγορία του Ωραίου καλύπτει το πεδίο της κλασικής τέχνης, η κατηγορία του Υψηλού καλύπτει το πεδίο της χριστιανικής. Οι κατηγορίες του Ωραίου και του Υψηλού εναλλάσσονται μέσα στην ιστορία της ευρωπαϊκής τέχνης, διότι στον άνθρωπο είναι έμφυτη η διάθεση του Ωραίου και του Υψηλού και σε διαρκή αντίθεση μεταξύ τους. Φυσικά, σε μια ανθρωποκεντρική αντιμετώπιση της ζωής κυριαρχεί το Ωραίο, σε μια θεοκεντρική το Υψηλό. Η τρίτη κατηγορία της Χάριτος, που μετέχει και των δύο, εμφανίζεται σε μεσάζουσες περιόδους, όπως στο Ροκοκό. Το Τραγικό, το Κωμικό και το Άσχημο είναι δευτερεύουσες, που αντλούν τα πρώτα στοιχεία από τις βασικές[78].

Βέβαια δεν αποκλείεται, υποστηρίζει ο Μιχελής, και η αλληλοδιείσδυση των αισθητικών κατηγοριών, σε κάθε περίοδο τέχνης. Διότι όλες συγγενεύουν,

---

[77] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 69.

[78] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 244. Για κριτική της *αισθητικής θεώρησης της ιστορίας της τέχνης, βλ. Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 245.

αφού όλες πηγάζουν απ' την αισθητική χαρά, όσο και αν κυριαρχεί μία κατά περιόδους. Φυσικά, η κυριαρχούσα αισθητική κατηγορία οφείλει κάθε φορά να ερευνάται και ως προς τον τρόπο που φιλτράρεται μέσα από τις ενδιάμεσες εφέσεις και παραδόσεις του λαού που αποτελεί τον κύριο συντελεστή, τον πυρήνα κάθε περιόδου τέχνης[79].

Σύμφωνα με τα παραπάνω, καταλαβαίνουμε ότι μέσω της *αισθητικής θεώρησης της ιστορίας της τέχνης,* ο Μιχελής θεωρεί ότι σε κάθε μεγάλη περίοδο τέχνης επικρατεί μία αισθητική κατηγορία. Στην προαισθητική τέχνη κυριαρχούν οι δευτερεύουσες, όπως τις ονομάζει, αισθητικές κατηγορίες, όπως αυτή του άσχημου, του τραγικού και του κωμικού. Αυτές δεν απουσιάζουν και από τις μεγάλες εποχές τέχνης. Το Άσχημο αποτελεί και αυτό μέρος της αισθητικής δημιουργίας της κλασικής εποχής αλλά δεν είναι αυτό που επικρατεί. Επίσης, το Ωραίο αποτελεί μέρος της αισθητικής δημιουργίας της πρωτόγονης τέχνης αλλά δεν είναι αυτό που επικρατεί[80].

Ο ίδιος ο Μιχελής αναγνωρίζει σε υποσημείωση του έργου του[81] ότι η έννοια του Υψηλού έχει εισαχθεί από την γερμανική ιδεαλιστική φιλοσοφία. Πράγματι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι έντονη η επίδραση της γερμανικής ιδεαλιστικής φιλοσοφίας στο έργο του Μιχελή. Ιδιαίτερα φανερή είναι η επίδραση της σκέψης του Hegel. Ο Hegel συνάπτει το έργο τέχνης προς την εποχή της δημιουργίας του θεωρώντας το επιγέννημα της πνευματικής δραστηριότητας του ανθρώπου και οργανική ολότητα που υπάρχει δι' εαυτήν· το μελετά όμως ως την αισθητή παρουσία του πνεύματος. Σύμφωνα με τον Hegel, το έργο τέχνης καταγράφει το οδοιπορικό του πνεύματος[82]. Αυτή η αντίληψη φαίνεται να εμπνέει τη σύλληψη του Μιχελή αναφορικά με τη θέση του απέναντι στην τέχνη. Η διάθεσή του να θεωρήσει από ένα ύψος την ιστορία της τέχνης αναζητώντας ένα νόημα σε αυτή την πορεία μέσα από τους αιώνες δείχνει την επιρροή που άσκησε

---

[79] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 245.

[80] «Στην τέχνη όμως των Ελλήνων, ακόμη και οι παραστάσεις των Εριννύων, που έχουν το άσχημο ως στοιχείο βασικό, διέπονται από μέτρο και τη γαλήνη της καλαισθησίας. Μόνον στις προαισθητικές εποχές το έξαλλο της ασχήμιας και ο δυναμισμός της φαντασίας παραμένουν άμετροι και αχαλίνωτοι». *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 68.

[81] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 245.

[82] Ν. Χρόνης, Το έργο τέχνης στις σύγχρονες αισθητικές κατευθύνσεις, στο: *Αισθητική και θεωρία της τέχνης,* επιμ. Π. Χριστοδουλίδης, Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1994, σελ. 205.

η εγελιανή σκέψη στο έργο του. Αυτό ωστόσο δεν σημαίνει ότι ο Μιχελής παίρνει άκριτα ορολογία και έννοιες από τη γερμανική ιδεαλιστική φιλοσοφία. Ο Hegel αποτελεί έμπνευση για τον Μιχελή και όχι πρότυπο μίμησης.

Και για να επανέλθουμε στην προαισθητική τέχνη, θα πούμε ότι σε αυτήν περιλαμβάνονται η πρωτόγονη και η αρχαϊκή τέχνη και επικρατούν, όπως έχουμε πει, αρνητικές αισθητικές κατηγορίες, όπως αυτή του άσχημου. Η αισθητική κατηγορία του Άσχημου έχει αποτελέσει το επίκεντρο των συζητήσεων γύρω από το ζήτημα της ομοιότητας της σύγχρονης τέχνης με την πρωτόγονη. Αυτό το θέμα θα το συζητήσουμε στην ενότητα της σύγχρονης τέχνης.

2. Αισθητική τέχνη

Σύμφωνα με την *αισθητική θεώρηση της ιστορίας της τέχνης,* στην αισθητική τέχνη επικρατούν θετικές αισθητικές κατηγορίες, όπως αυτή του Ωραίου, του Υψηλού και του Χαρίεντος ή της Χάριτος. Η αισθητική κατηγορία του Ωραίου επικρατεί στην κλασική εποχή, του Υψηλού στη μεσαιωνική εποχή και της Χάριτος στην εποχή Ροκοκό και Μπαρόκ. Αρχικά θα δούμε τα χαρακτηριστικά της κλασικής εποχής σε σχέση προς την τέχνη που η εποχή αυτή δημιούργησε και την αισθητική κατηγορία του Ωραίου που σε αυτήν επικράτησε.

i. Η κλασική εποχή

Πριν ασχοληθούμε με την κλασική τέχνη, θα πρέπει προηγουμένως να θυμηθούμε τα χαρακτηριστικά της κλασικής εποχής έτσι ώστε να είμαστε σε θέση να εντάξουμε την κλασική τέχνη στο γενικότερο ιδεολογικό πλαίσιο της εποχής. Το βασικότερο από τα χαρακτηριστικά της κλασικής αρχαιότητας είναι ο ορθολογισμός. Η ανθρώπινη λογική είναι το κατεξοχήν μέσο για την κατανόηση της δομής του κόσμου και γενικότερα της πραγματικότητας αισθητής και υπεραισθητής. Η φιλοσοφία από την αναζήτηση των πρώτων αρχών του κόσμου στρέφεται στον άνθρωπο, έτσι από φυσική γίνεται ανθρωπιστική και στο κέντρο

των ενδιαφερόντων των φιλοσόφων δεν είναι πλέον η φύση αλλά ο άνθρωπος. Έχουμε δηλαδή μια ακμή του ορθολογισμού και παράλληλα του ανθρωπισμού στην κλασική αρχαιότητα.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της κλασικής αρχαιότητας που επηρέασε την τέχνη είναι η θρησκεία. Οι δώδεκα θεοί του Ολύμπου είναι ανθρωπόμορφοι με γήινες ανάγκες και πάθη. Είναι αθάνατοι άνθρωποι με υπερφυσικές ικανότητες.

Θα αναφερθούμε και σε ένα τελευταίο χαρακτηριστικό που είναι το πολίτευμα της δημοκρατίας. Το πολίτευμα καθορίζει και αυτό την τέχνη εφόσον αποτελεί μέρος της γενικότερης ιδεολογίας της εποχής.

Αναφέρουμε αυτά τα χαρακτηριστικά διότι μέσα σε αυτή την ατμόσφαιρα μορφώνεται η κλασική τέχνη, έτσι όπως την ορίζει ο Μιχελής. Σύμφωνα με τον τελευταίο, η τέχνη της εποχής αυτής έχει να επιλύσει ορισμένα προβλήματα ή μάλλον να αντεπεξέλθει σε ορισμένες απαιτήσεις των καιρών. Θα πρέπει δηλαδή να αναπαραστήσει μη γήινες οντότητες και να πείσει ότι αυτές είναι αληθινές αν και αόρατες με το φυσικό μάτι[83]. Πώς θα γίνει αυτό; Με όσο το δυνατό ρεαλιστικότερο τρόπο απεικόνισης των μορφών τους. Θα πρέπει ο εικονιζόμενος θεός να μοιάζει αληθινός, να δίνει την εντύπωση στον θεατή ότι είναι ζωντανός, ικανός να του μιλήσει τη συγκεκριμένη στιγμή που βρίσκεται μπροστά του.

Ο τρόπος για να κατορθώσει ένας καλλιτέχνης την απεικόνιση της μορφής του προτύπου είναι η μίμηση της φύσης[84]. Η φύση είναι αυτή που δίνει τα πρότυπα. Ο Πλάτων εκφράζει την άποψη ότι η τέχνη αποτελεί έναν καθρέπτη, ο οποίος αντανακλά όψεις του κόσμου. Ο ζωγράφος κατ' επέκταση είναι ένας τεχνίτης που κατασκευάζει εικόνες (είδωλα) των αντικειμένων της φύσης. Το έργο του δεν είναι κάτι το πραγματικό αλλά κάτι που μοιάζει με το πραγματικό, κάτι που μιμείται το πραγματικό. Επομένως, η τέχνη της ζωγραφικής είναι μια διαδικασία μίμησης μέσω της οποίας αναπαράγεται η όψη των φυσικών αντικειμένων[85]. Η άποψη του Αριστοτέλη για την τέχνη δεν διαφέρει από αυτή του Πλάτωνα αναφορικά με τη μίμηση. Και αυτός υποστηρίζει ότι η τέχνη είναι

---

[83] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 22.

[84] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 154.

[85] Βλ. Α. Μουρίκη, «Μεταμορφώσεις της Αισθητικής», Αθήνα: Νεφέλη, 2003, σελ. 18.

μίμηση αλλά μίμηση που οδηγεί στη γνώση και δεν απομακρύνει τον άνθρωπο από αυτή, όπως πιστεύει ο Πλάτων[86].

Με τις απόψεις των αρχαίων φιλοσόφων που πιστεύουν ότι η τέχνη είναι αναπαραγωγή μιας προϋπάρχουσας πραγματικότητας, συνάδει και η άποψη του Sőrbom ότι ο άνθρωπος δεν είναι ικανός να φανταστεί κάτι αν δεν το έχει δει πρώτα[87]. Οι θεοί του Ολύμπου είναι πρότυπα παρμένα από τη φύση. Έχουν ανθρώπινη μορφή και ανθρώπινες αδυναμίες. Έτσι, ο καλλιτέχνης, καταφεύγει στη φύση για να τον καθοδηγήσει στην απόδοση της ιδέας του. Οι καλλιτέχνες της κλασικής αρχαιότητας σύχναζαν στα γυμναστήρια όπου παρακολουθούσαν τους αθλητές να αθλούνται για να παρατηρούν τις αναλογίες του ανθρωπίνου σώματος και μάλιστα του τέλειου σώματος, του καλά γυμνασμένου με τις όσο το δυνατό τελειότερες αναλογίες. Αυτή η παρατήρηση ήταν απαραίτητη διότι βασική προϋπόθεση για τη δημιουργία ενός έργου τέχνης ήταν η γνώση του προτύπου, η γνώση των αναλογιών του προς απεικόνιση αντικειμένου[88]. Την παραπάνω άποψη για την παρατήρηση και την απόκτηση γνώσης σχετικά με το πρότυπο υποστηρίζει ο Πλάτων και την επισημαίνει ο Μανώλης Ανδρόνικος.

Μια αξιοσημείωτη ακόμη παρατήρηση του Ανδρόνικου είναι ότι όταν στην κλασική αρχαιότητα κάνουμε λόγο για μίμηση εννοούμε κάτι διαφορετικό από τον νατουραλισμό. Στο βιβλίο του Ανδρόνικου επισημαίνεται ότι πολλοί ερμηνευτές της πλατωνικής αντίληψης για την τέχνη ταύτιζαν τη μίμηση με ό,τι εμείς ονομάζουμε νατουραλιστική θεωρία της τέχνης, ερμηνεία αστήρικτη, κατά την γνώμη του Ανδρόνικου. Οι περισσότεροι ερμηνευτές νόμισαν πως το ιδανικό της τέχνης, κατά τον Πλάτωνα, είναι η όσο το δυνατό πιο πιστή απόδοση του εξωτερικού κόσμου. Κατά την άποψη του Ανδρόνικου κάτι τέτοιο δεν είναι αλήθεια, καθώς για τον Πλάτωνα η εκλογή ενός υλικού, για παράδειγμα ενός χρώματος, δεν γίνεται με βάση τη συμφωνία του με τη φύση, αλλά με το σκοπό

---

[86] Βλ. Μουρίκη, 2003, σελ. 22.

[87] «Το πρόσωπο που ονειρεύεται ή φαντάζεται πράγματα», για να αναφερθούμε σε μια φράση του Sőrbom, «έχει μια προηγούμενη γνωριμία με πράγματα που αποτελούν το όνειρο ή τη φαντασία. Είναι αδύνατον να ονειρεύεσαι ή να φαντάζεσαι ότι περπατάς μέσα σ' ένα σπίτι αν δεν έχεις δει ποτέ σπίτια ή ανθρώπινες κατασκευές που χρησιμοποιούν για καταφύγιο». Βλ. Gőran Sőrbom, «Η παρατήρηση των έργων τέχνης ως μορφή αίσθησης», *Χρονικά Αισθητικής,* 35 (1995), σελ.31-41 εδώ σελ. 35.

[88] Βλ. Ανδρόνικος, 1984, σελ. 254-255.

να συνταιριαστεί αρμονικά στη συνολική μορφή που ο τεχνίτης θέλει να δώσει[89]. Αυτό μπορούμε να το δούμε και στην αρχαϊκή τέχνη όπου τα αγάλματα είναι γεμάτα χρώματα που δεν παραπέμπουν σε νατουραλισμό.

Το σημαντικότερο εξάλλου στοιχείο της αρχαίας ελληνικής σκέψης και κατ' επέκταση τέχνης είναι η ελευθερία. Η ελευθερία στην τέχνη εκφράζεται με την απαλλαγή από την μηχανική μίμηση του προτύπου. Η αφύπνιση του νου που πέτυχαν στο χώρο του πνεύματος διαπνέει όλες της πτυχές του βίου των αρχαίων Ελλήνων. Σύμφωνα με τον Μποζώνη, ο οποίος στηρίζει την παραπάνω θέση, ο μιμητισμός αποτέλεσε το νεκροθάπτη του κλασικισμού, με την έννοια, ότι προκάλεσε τη δουλική επανάληψη των κλασικών και ανθρωπιστικών επιτευγμάτων[90].

Συνέβαινε εκείνη την εποχή η μορφή να δίνει σχήμα, να μορφώνει δηλαδή το περιεχόμενο, σε αντίθεση με τη βυζαντινή εποχή όπου το περιεχόμενο είναι αυτό που ορίζει τη μορφή. Κάτι τέτοιο είναι δικαιολογημένο και φυσικό καθώς κατανοούμε ότι το περιεχόμενο της τέχνης της κλασικής αρχαιότητας είναι ασαφές και άμορφο, σε τελική ανάλυση μη υπαρκτό. Εφόσον από τη μορφή εξαρτάται το περιεχόμενο του έργου τέχνης, τότε είναι σαφές γιατί η μορφή -και μάλιστα η τέλεια μορφή- είναι το ζητούμενο στην κλασική τέχνη.

Η αντίληψη περί τελειότητας στην κλασική εποχή είναι και αυτή συνάρτηση του ορθολογιστικού κλίματος της εποχής, όπου η κανονικότητα και η ακρίβεια είναι αναγκαίες. Το τέλειο είναι αυτό που βλέπω, αυτό που μπορώ να αντιληφθώ μέσω των αισθήσεων και της διάνοιάς μου, ως τέλειο. Σύμφωνα με τον Μιχελή, ο ρόλος των κανονικών και -όσο το δυνατό- ακριβέστερων αναλογιών είναι καθοριστικός στην επίτευξη της τελειότητας[91] καθώς τελειότητα στην κλασική αρχαιότητα σημαίνει μέτρο, ρυθμός και αρμονία. Γενικά, η έννοια της τελειότητας έχει να κάνει με τη σχέση των μερών μεταξύ τους και προς το σύνολο υποταγμένη σε νόμους. Αυτό σημαίνει πως την άμορφη και ατίθαση ύλη την υποτάσσουμε βάζοντας τάξη στο χάος[92].

---

[89] Βλ. Ανδρόνικος, 1984, σελ. 232.

[90] Βλ. Γ., Μποζώνης, «Οι Αισθητικές αξίες ως ουσιώδης δομή του κλασσικού πνεύματος», *Χρονικά Αισθητικής,* 35 (1995), σελ.45-51 εδώ σελ. 46.

[91] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 39.

[92] Βλ. Ανδρόνικος, 1984, σελ. 244.

Αυτή η αντίληψη που θέτει την τέχνη να στηρίζεται σε αρχές αναλογιών - και στην ουσία πρόκειται για την μαθηματική επιστήμη- έχει την αρχή της στους Πυθαγορείους, επισημαίνει ο Μιχελής, θυμίζοντάς μας την ορθολογική βάση της τέχνης στην κλασική αρχαιότητα. Η τέχνη έχει άμεση σχέση και βρίσκεται σε μόνιμο διάλογο με την επιστήμη, ένα θέμα, στο οποίο θα επανέλθουμε σε επόμενες ενότητες αναφορικά με τη σύγχρονη τέχνη.

Σύμφωνα με τον Μιχελή, η τάση των Ελλήνων να απεικονίζουν το τέλειο έχει την αρχή της όχι μόνο στην μαθηματική επιστήμη αλλά και στην πίστη τους αναφορικά με τον χρόνο. Η κλασική τέχνη, επισημαίνει ο Μιχελής εκφράζει τη γενικότερη αντίληψη των Ελλήνων ότι ο κόσμος δεν δημιουργήθηκε από ένα θεό, ούτε έχει αρχή και τέλος. Ο χρόνος για τους Έλληνες είναι κυκλικός. Ό,τι συμβαίνει εδώ μπορεί να συμβεί και αύριο εκεί. Έτσι, έχουν μια στατική αντίληψη για τα πράγματα και τον κόσμο, η οποία αντίληψη εκφράζεται στην τέχνη της εποχής τους. Η κλασική τέχνη απεικονίζει το Είναι με την ιδανικά τέλεια μορφή[93].

Πέρα από την επιστήμη και την πίστη των Ελλήνων για τον χρόνο, υπάρχει και ένας άλλος παράγοντας, κατά την άποψη του Μιχελή, που διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της κλασικής τέχνης, έτσι όπως την γνωρίζουμε, η πολιτική. Στην πολιτική το δημοκρατικό πολίτευμα, εκφράζεται στην τέχνη μέσω της αρχής της αυτονομίας των μερών, σύμφωνα με την οποία η τέλεια αποδοσμένη μορφή στηρίζεται στην τελειότητα των μερών της. Η αντίληψη αυτή όπου τα μέρη του συνόλου δεν υποτάσσονται στο όλο αλλά αποτελούν από μόνα τους μικρά έργα τέχνης, βασίζεται στην ιδεολογική ατμόσφαιρα της εποχής όπου κυριαρχεί το δημοκρατικό ιδεώδες και στο δημοκρατικό πολίτευμα όλοι οι πολίτες είναι ίσοι απέναντι στο κράτος και τους νόμους. Στην τέχνη και ειδικότερα στην αρχιτεκτονική βλέπουμε, αναφέρει ο Μιχελής, μια επιπλέον έκφραση της δημοκρατίας: τη δοκό επί στύλων. Σε έναν αρχαιοελληνικό ναό παρατηρούμε τους στύλους έναν πλάι στον άλλο σε ίσες αποστάσεις να μοιράζονται το βάρος της ίδιας δοκού. Αυτό έχει ως συνέπεια, υποστηρίζει ο Μιχελής, όταν πέσει ένα μέρος του ναού, να έχουμε ένα μικρότερο έργο τέχνης και όχι ένα εξαρθρωμένο και γκρεμισμένο ναό, όπως συμβαίνει σε κτίσματα άλλων καλλιτεχνικών περιόδων. Αυτό το φαινόμενο συμβαίνει χάρη

[93] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 25.

στην αυτονομία των μερών του έργου τέχνης, μια αρχή που μόνο στην κλασική τέχνη υπάρχει.

Είπαμε ότι η τελειότητα της μορφής με την κανονικότητα και την ακρίβεια ως πολύτιμες και αναγκαίες αρετές είναι το ζητούμενο στην κλασική τέχνη. Σύμφωνα με τον Μιχελή, το Ωραίο είναι έκφραση της τελειότητας, που επί της ουσίας σημαίνει έκφραση της κανονικότητας, της ακρίβειας, της ισορροπίας και των αναλογιών. Συνεπώς, το Ωραίο είναι έκφραση όλων αυτών που συνιστούν την τελειότητα. Όλες αυτές οι συνιστώσες της τελειότητας είναι αντικειμενικές. Γίνονται, με άλλα λόγια, αντιληπτές από όλους μέσω των αισθήσεων. Κατά συνέπεια, όλες τους είναι ικανές να ορίζουν μιαν αντικειμενική πραγματικότητα, εφόσον κανείς δεν υπάρχει που να μην συμφωνεί που να μην παραδέχεται ως αληθινά τα δεδομένα των αισθήσεών του και της διάνοιάς του.

Η αισθητική κατηγορία του Ωραίου που επικρατεί στην κλασική εποχή είναι, σύμφωνα με τον Μιχελή, μια έκφραση της αντικειμενικής θεώρησης του κόσμου. Στην κλασική αρχαιότητα ένα έργο τέχνης για να γίνει αποδεκτό ως ωραίο θα πρέπει να διαθέτει αντικειμενικά αναγνωρίσιμο κάλλος, αισθητά ορατό κάλλος.

Από όλα όσα συζητήσαμε παραπάνω γίνεται, πιστεύουμε, κατανοητή η σχέση ιδεολογίας και τέχνης. Η έρευνα αυτής της σχέσης μας διευκολύνει να κατανοήσουμε τους λόγους για τους οποίους επικράτησε η αισθητική κατηγορία του Ωραίου, την οποία υποστηρίζει ο Μιχελής, και όχι μόνο τους λόγους επικράτησής του αλλά και τους τρόπους έκφρασής του μέσα από τις διάφορες τέχνες. Συνοπτικά, είμαστε σε θέση να αναφέρουμε ότι η θρησκεία έδωσε το κίνητρο για δημιουργία μιας τέχνης στηριζόμενης στην τελειότητα της μορφής. Η φιλοσοφία μέσω του ορθολογισμού της δημιούργησε τους κανόνες έκφρασης της τελειότητας, την κανονικότητα, την ακρίβεια, την αναλογία. Επίσης, η φιλοσοφία μέσω του ανθρωπισμού της στρεφόμενη στον άνθρωπο ώθησε την καλλιτεχνική δημιουργία προς το ανθρώπινο πρότυπο ενώ, τέλος, η πολιτική μέσω του δημοκρατικού πολιτεύματος και γενικότερα μέσα του δημοκρατικού ιδεώδους αποτελεί την πραγμάτωση του σκοπού, την αυτονομία των μερών.

ii. Η Μεσαιωνική εποχή

Στη μεσαιωνική εποχή παρατηρείται μια «στροφή προς τα έσω», όπως την ονομάζει ο Μιχελής. Με αυτό επισημαίνει την αλλαγή που συντελέστηκε με την εμφάνιση του χριστιανισμού, ο οποίος έδωσε διαφορετικό προσανατολισμό στην τέχνη. «Το ιδανικό της χριστιανικής θρησκείας δεν ήταν πλέον ο φυσικός άνθρωπος, ο «νους υγιής εν σώματι υγιεί», αλλά ο μεταφυσικός, η ψυχή και το πνεύμα του οποίου εκαλλιεργούντο με την άρνηση του σώματος και την ασκητική. Ούτε ενδιέφερε πλέον του σώματος η ωραία μορφή, αλλά το ηθικό περιεχόμενο. Τα πλάσματα αυτά μαρτυρούσαν στη γη για ν' αγιάσουν στους ουρανούς. Μπορούσαν να είναι άσχημα αλλά τα είχε φωτίσει η θεία χάρις[94]».

Επίσης, η αντίληψη σχετικά με το κάλλος είναι διαφορετική στη μεσαιωνική εποχή από ό,τι ήταν στην κλασική. Ένα έργο τέχνης στη μεσαιωνική εποχή οφείλει να απεικονίσει όχι μια μη γήινη οντότητα ή κάτι μη υπαρκτό αλλά ένα πρόσωπο ιστορικό με συγκεκριμένη προσωπικότητα και ορισμένα χαρακτηριστικά[95]. Η προσωπικότητα και τα χαρακτηριστικά του προσώπου θα πρέπει να αποδοθούν όσο το δυνατό πιστότερα. Κι ενώ θα πίστευε κανείς πως αυτό επιτυγχάνεται με τον ρεαλιστικό τρόπο απεικόνισης του προτύπου, συμβαίνει εντούτοις κάτι διαφορετικό. Εγκαταλείπεται η κανονικότητα και η ακρίβεια της κλασικής εποχής και υιοθετείται σταδιακά ένα γραφικό ύφος. Και όμως, θα έλεγε κανείς ότι κάθε έλλειψη κανονικότητας φαίνεται να είναι μια παρέκκλιση από την ακριβή ιδεατή μορφή. Αν όμως οι παρεκκλίσεις, υποστηρίζει ο Μιχελής, είναι καμωμένες με λεπτότητα, αποτελούν επίσης προσεγγίσεις στην μορφή αυτή διότι αυτές προκαλούν τη φαντασία του θεατή να αναπαραστήσει την ιδεατή μορφή, ίσως καλύτερα από κάθε μορφή κανονική και απολύτου ακρίβειας. Οι παρεκκλίσεις του δίνουν τη δυνατότητα να εμπλουτίσει το έργο τέχνης με τις δικές του λεπτομέρειες, όπως ο ίδιος τις φαντάζεται ή επιθυμεί να τις δει. Επίσης, μπορεί ο θεατής να διαλέξει από τις παρεκκλίσεις εκείνη που πλησιάζει

---

[94] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 21.

[95] Σχετικά με το πρότυπο στη Βυζαντινή τέχνη, βλ. Γ., Ζωγραφίδης, *Η Βυζαντινή Φιλοσοφία της Εικόνας*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1997, σελ. 159-200.

περισσότερο προς την ιδεατή μορφή, και έτσι να την φανταστεί ότι πάει να γίνει ακριβής[96].

Οι παρεκκλίσεις, επίσης, κατορθώνουν να διαγράψουν τη μορφή με προσεγγίσεις, όπως ένας ζωγράφος διαγράφει τα όρια μιας μορφής με πολλές γραμμές.

Γιατί συμβαίνει όμως να υποχωρεί η κανονικότητα και η ακρίβεια και να παραχωρούν την θέση τους στην γραφικότητα; Την απάντηση θα μπορούσαμε να την αναζητήσουμε στη θεματολογία της εποχής. Θέμα της μεσαιωνικής ζωγραφικής δεν είναι πλέον το γυμνασμένο, υγιές και όμορφο σώμα αλλά το εξαϋλωμένο σώμα, το άσχημο πολλές φορές από τις κακουχίες πρόσωπο, τα ταλαιπωρημένα μέλη[97], τα οποία δεν είναι εύκολο να αποδοθούν με ρεαλιστικό τρόπο καθώς το άσχημο στην τέχνη μας απωθεί. Το άσχημο συνεπώς δεν μπορεί να αποδοθεί παρά μέσω της γραφικότητας. Το είδος αυτή της αισθητικής θεώρησης έχει τη χάρη του, παρατηρεί ο Μιχελής, διότι με το να θεωρεί ο θεατής την πραγματοποιημένη μορφή του έργου σαν μια του έκφραση διαβατική η προσοχή του έλκεται προς το πνευματικό περιεχόμενο του έργου[98]. Ο καλλιτέχνης της μεσαιωνικής εποχής προσπαθούσε να αποδώσει με τη στάση, τη μορφή και το πρόσωπο την έκφραση του ηθικού περιεχομένου του προσώπου που λειτουργεί ως πρότυπο· επιθυμούσε δηλαδή να αποδώσει κυρίως το υπερβατικό πνεύμα του προτύπου, να εικονίσει δύο εκ διαμέτρου αντίθετες καταστάσεις, την αθλιότητα του σώματος και τη θειότητα του πνεύματος, που προκαλούν δέος και μας φέρνουν σ' έκσταση υψηλή[99].

Η παραπάνω εύστοχη παρατήρηση του Μιχελή σχετικά με το δύσκολο έργο του καλλιτέχνη της μεσαιωνικής εποχής, ο οποίος οφείλει να απεικονίσει δύο εκ διαμέτρου αντίθετες καταστάσεις, την αθλιότητα του σώματος και την θειότητα του πνεύματος, έχει να κάνει με την αισθητική θεώρηση της εποχής εκείνης όπου επικρατεί μεν το αίσθημα του Υψηλού εντούτοις όμως συνυπάρχει και συνδιαλέγεται με το αίσθημα του Ωραίου. Στη βυζαντινή τέχνη το αίσθημα του Ωραίου διαλέγεται ασταμάτητα με το αίσθημα του Υψηλού. Πρόκειται για το αίσθημα του δέους και της έκστασης που γεννιέται στην ψυχή του θεατή όταν

[96] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 39.

[97] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 22.

[98] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 39.

[99] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 22.

αυτός αντικρίζει έργα τεράστια ή πνευματικώς ασύλληπτα και υπερβατικά[100]. Έτσι ο καλλιτέχνης που το έργο του οφείλει να αποδώσει την υπερβατικότητα του προτύπου έχει το πλεονέκτημα να ισορροπεί μεταξύ του αισθήματος του Υψηλού, που καλείται να απεικονίσει και του αισθήματος του Ωραίου που οφείλει να αποδώσει.

Ο διάλογος αυτός μεταξύ του αισθήματος του Ωραίου και του Υψηλού εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο του διαλόγου μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, μεταξύ δηλαδή του αρχαιοελληνικού ορθολογιστικού πνεύματος και του σύγχρονου –για εκείνη την εποχή- βυζαντινού θεοκεντρικού πνεύματος[101].

Διάλογος δεν γίνεται μόνο μεταξύ παρελθόντος και παρόντος αλλά δημιουργείται στο Βυζάντιο διάλογος μεταξύ μοναρχικού και δημοκρατικού ατομικιστικού πνεύματος, που κρατάει από την ελληνική παράδοση[102]. Άλλες αλλαγές, επίσης, ήταν ότι η γνώση αντικαταστάθηκε από την αποκάλυψη της θείας χάριτος που επιφοιτά στον καθένα, αδιάφορο αν είναι πλούσιος ή φτωχός, μορφωμένος ή αμόρφωτος. Αρκεί να έχει πίστη, ελπίδα και αγάπη και το θαύμα θα γίνει. Από τότε ο άνθρωπος στρέφεται προς τα μέσα, στον εσωτερικό του εαυτό, στην ψυχή του, η οποία έχει πλέον τον πρώτο λόγο καθώς και την επικυριαρχία επί του σώματος. Το ιδανικό «mens sana in corpore sano» σταματά πλέον να είναι ιδανικό και τη θέση του παίρνει το ασκητικό ιδεώδες, κατά το οποίο το σώμα οφείλει να πάσχει ώστε να λυτρωθεί η ψυχή. Έτσι, τον αθλητή αντικαθιστά ο ασκητής που έχει ως ιδανικό του την αγιοσύνη[103]

Στο διάλογο μεταξύ του αρχαιοελληνικού ορθολογισμού και της βυζαντινής αποκάλυψης υπερτερεί η αποκάλυψη. Η βυζαντινή τέχνη ρέπει προς το αίσθημα του Υψηλού. Κι αυτό γιατί το αίσθημα του Υψηλού ανταποκρίνεται στο θεοκεντρικό πνεύμα του Βυζαντίου εφόσον οι ιδέες που διαπνέουν την ατμόσφαιρα της εποχής είναι υπερβατικές και υψηλές.

Ένας άλλος παράγοντας που επηρέασε την τέχνη στην στροφή της προς το Υψηλό είναι η αντίληψη των Βυζαντινών σχετικά με τον χρόνο. Ο χρόνος στη νέα αυτή εποχή αποκτά αρχή και τέλος, καθώς ο κόσμος δημιουργήθηκε από το Θεό

---

[100] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 84.

[101] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 82.

[102] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 82.

[103] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 85.

σε μια ορισμένη χρονική στιγμή. Η αντίληψη αυτή περί γραμμικού χρόνου[104] σε αντίθεση με την αντίληψη περί κυκλικού χρόνου στην κλασική αρχαιότητα, ασκεί μεγάλη επιρροή στην τέχνη, την οποία στρέφει προς μια δυναμική τάση. Η τέχνη δηλαδή δεν αποβλέπει πλέον στο Ωραίο και την τελειότητα των αναλογιών του φυσικού κόσμου, με άλλα λόγια, η τέχνη δεν είναι πλέον ρεαλιστική. Δεν μπορεί επίσης, να είναι ούτε κοσμοκεντρική όπως παλαιότερα. Είναι πλέον θεοκεντρική αφιερωμένη στο Θεό και τις υπερβατικές γενικότερα ιδέες της βυζαντινής εποχής.

Ο χώρος ιδωμένος υπό το πρίσμα του χρόνου αυξάνει στο άπειρο, το πνεύμα κινείται και οι ιδέες εξελίσσονται προς την αιωνιότητα, το σώμα πεθαίνει και η ψυχή ανεβαίνει στα ουράνια περιμένοντας την ώρα της Κρίσεως. Έτσι, στη βυζαντινή τέχνη μέσω της γραμμικής αντίληψης του χρόνου περνάμε από τη στατική θεώρηση του Ωραίου στη δυναμική βίωση του Υψηλού, από την παράσταση στην έκφραση και από την ιδανική μορφή στην ψυχική κατάσταση και την υπερβατικότητα του προτύπου[105].

Ένα εύλογο ερώτημα σε αυτό το σημείο είναι: Πώς μπορεί να απεικονιστεί το υπερβατικό; Πώς κατορθώνει η τέχνη να αποδώσει το ασύλληπτο; Αυτό γίνεται, εξηγεί ο Μιχελής, μέσω ορισμένων αρχών, τις οποίες κατείχαν οι βυζαντινοί καλλιτέχνες και εφάρμοσαν στην αρχιτεκτονική και ζωγραφική τέχνη.

Σύμφωνα με τον Μιχελή, οι βυζαντινοί στην προσπάθειά τους να αποδώσουν την υπερβατικότητα βασίστηκαν στο αίσθημα του Υψηλού. Προσπάθησαν, με άλλα λόγια, να υποβάλλουν στον θεατή την εικόνα του υψηλού και του απείρου. Για να γίνουμε περισσότερο σαφείς, θα αναφερθούμε στην αρχή της διάτρησης και την αρχή της γραφικότητας. Και οι δύο αυτές αρχές εφαρμόζονταν από τους βυζαντινούς καλλιτέχνες προκειμένου να υποβάλλουν στον θεατή την εικόνα του απείρου. Σύμφωνα με την αρχή της διάτρησης οι κόγχες του ναού διατρυπώνται με άλλες μικρότερες και οι μικρότερες και αυτές από τοξοστοιχίες που επιτρέπουν στο βλέμμα του θεατή να εισχωρεί και να επιστρέφει και στον χώρο να φαίνεται πως αυξάνει στο άπειρο[106]. Η αρχή της γραφικότητας από την άλλη στηρίζεται στην ελευθερία με την οποία συνδυάζονται οι μορφές χωρίς να ενδιαφέρονται για τη γεωμετρική κανονικότητα

---

[104] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 85.

[105] Π., Μιχελής, *Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης*, Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, 2006, σελ. 170.

[106] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 89.

και την ακρίβεια των σχημάτων[107]. «Η ελευθερία και ο δυναμισμός, που έχει το ύφος της γραφικής διατάξεως, επιτρέπουν στα έργα να έχουν μεγαλύτερη αισθητική αντοχή σε εξωτερικές φθορές και επεμβάσεις…είναι ωσάν το γραφικό ύφος να θεωρεί την πραγματοποιημένη μορφή του έργου ως διαβατική, όπως η φύση τα πλάσματά της[108]». Εν ολίγοις, η ακρίβεια και η κανονικότητα είναι χάρες του κλασικού ύφους, του γραφικού ύφους χάρη είναι το ακανόνιστο[109]. Το ακανόνιστο της μορφής αποδίδει καλύτερα το περιεχόμενο καθώς αποδεσμεύει τη φαντασία, την αφήνει ελεύθερη να σχηματίσει μόνη της την έλλειψη της μορφής του έργου τέχνης.

Ένας άλλος κάπως διαφορετικός τρόπος απόδοσης του Υψηλού αισθήματος στην βυζαντινή τέχνη είναι η εγκατάλειψη της γλυπτικής. Η γλυπτική δεν αντικαταστάθηκε απλώς από τη ζωγραφική. Στο Βυζάντιο εγκαταλείφθηκε εντελώς κάθε προσπάθεια μίμησης της πλαστικής τεχνοτροπίας της. Σύμφωνα με τον Μιχελή, η βυζαντινή τέχνη μεταπήδησε από το απτικό στο οπτικό[110]. Ο λόγος που συνέβη αυτό εξηγείται από τον ίδιο ως εξής: ο πνευματικός υπερουράνιος χώρος όπου κινούνται οι άγγελοι, οι ψυχές των αγίων και ο Θεός, προϋποθέτει άϋλα σώματα και εκτοπλασματικά. Το έργο της γλυπτικής μας δίνει πάντα την εντύπωση ότι είναι σώμα που μπορεί κανείς να το αγγίξει και το οποίο κυκλοφορεί ανάμεσα στους ανθρώπους. Αυτό σημαίνει ότι το έργο της γλυπτικής θα πρέπει να πάρει διαστάσεις ιδανικής μορφής έτσι ώστε να ξεχωρίζει από τους απλούς ανθρώπους. Αντίθετα, το έργο της ζωγραφικής δίνει την εντύπωση μιας σκιάς, ενός οράματος, που βγαίνει έξω από τα όρια της πραγματικότητας. Γίνεται συνεπώς κατανοητός ο λόγος γιατί στο Βυζάντιο καταργήθηκε η γλυπτική και η ιδανικότητα της μορφής που αυτή συνεπάγεται. Η βυζαντινή τέχνη έργο της είναι να απεικονίζει το υψηλό, τον ιδανικό εσωτερικό κόσμο και όχι την ιδανική εξωτερική μορφή[111].

Ένας τέτοιος κόσμος εσωτερικός, με εξαϋλωμένες τις μορφές και δισδιάστατος, δεν μπορούσε να εκφραστεί, σύμφωνα με τον Μιχελή, με την γλυπτική που την βάραινε η παράδοση των εθνικών. Εξάλλου η στροφή προς την

---

[107] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 90.

[108] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 174.

[109] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 174.

[110] Βλ. Μιχελής, 2006, σελ. 166.

[111] Βλ. Μιχελής, 2006, σελ. 166.

εσωτερικότητα των ανθρώπων αρχίζει ήδη από την Ελληνιστική περίοδο, στην οποία ανθεί η προσωπογραφία στη ζωγραφική τέχνη[112]. Το τρισδιάστατο της μορφής που αποδίδει η γλυπτική δεν εναρμονίζεται πλήρως με το δισδιάστατο της μορφής που δεσπόζει στη βυζαντινή εποχή. Θα ρωτούσε κανείς γιατί καθιερώνονται οι δύο διαστάσεις και εγκαταλείπονται οι τρεις εφόσον αποτελούν κατάκτηση προηγούμενης εποχής, της κλασικής; Αυτό το ερώτημα απασχολεί έντονα τους μελετητές της μεσαιωνικής τέχνης στους οποίους απευθυνόμενος ο Μιχελής αφιερώνει πολλά από τα άρθρα του στο ζήτημα αυτό. Με το θέμα αυτό θα ασχοληθούμε μόνο στο πλαίσιο που άπτεται του θέματος της εργασίας μας όπου θα αναφερθούμε στο δισδιάστατο της μορφής.

Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της βυζαντινής ζωγραφικής είναι ότι ο χώρος είναι πάντοτε ιδεατός ακόμη κι όταν οι παραστάσεις της μιμούνται τον φυσικό κόσμο. Στη βυζαντινή ζωγραφική, που δεν μιμείται τον φυσικό κόσμο στην απόδοση των μορφών, η τρίτη διάσταση υποδηλώνεται απλώς. Κι αυτό όχι από άγνοια της προοπτικής ή αδυναμία παρουσίασής της. Η προοπτική είναι ήδη γνωστή και χρησιμοποιείται από την αρχαιότητα. Η τρίτη διάσταση υποδηλώνεται απλώς για να αποφευχθεί η αναπαράσταση του φυσικού χώρου και να μην αποδοθεί η πλαστικότητα της μορφής με απώτερο σκοπό να εξαρθεί το άπειρο του υπερουράνιου χώρου, όπου μπορούν να κινηθούν σώματα εξαϋλωμένα, ψυχές και πνεύματα Αγίων. «Ο ζωγραφικός αυτός χώρος είναι υπερβατικός», τονίζει ο Μιχελής[113]. Η δισδιάστατη τέχνη εξυπηρετεί την ανάγκη της βυζαντινών για απόδοση του απείρου. Αποφεύγεται η απεικόνιση του φυσικού χώρου διότι οι μορφές της βυζαντινής τέχνης οφείλουν να είναι αφύσικες. Αν ήταν φυσικές θα ήταν απίθανες, ξένες προς την εσώτερή τους διάθεση και το αρχιτεκτονικό τους περιβάλλον. Για να πεισθεί κανείς αρκεί να ιδεί νεώτερες νατουραλιστικές εικόνες μέσα σε βυζαντινούς ναούς, επισημαίνει ο Μιχελής[114], εικόνες δηλαδή που μιμούνται στις απεικονίσεις τους τον φυσικό κόσμο.

Οι βυζαντινοί ζωγράφοι δεν απέφευγαν μόνο την τρισδιάστατη αναπαράσταση του φυσικού κόσμου αλλά και την προοπτική αναπαράστασή του. Ο λόγος είναι, σύμφωνα με τον Μιχελή, ότι ο βυζαντινός ζωγράφος αρνείται την

---

[112] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 21.

[113] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 27.

[114] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 32.

προοπτική σμίκρυνση της φυσικής οράσεως διότι έτσι αρνείται τη φαινομενική, την αρνητική όψη των πραγμάτων του κόσμου τούτου και παρουσιάζει την ουσιαστική[115]. Πώς παρουσιάζει την ουσιαστική όψη του κόσμου τούτου; Με ποιόν τρόπο; Σύμφωνα με τον Μιχελή, ο βυζαντινός ζωγράφος δεν εγκαταλείπει εντελώς την προοπτική αλλά την αρνείται. Δεν είναι απόλυτος στην στάση του σχετικά με την άρνηση κάθε τύπου προοπτικής. Αρνείται να χρησιμοποιήσει ένα σύστημα προοπτικής και είδαμε γιατί. Ο λόγος είναι ότι αρνούμενος την προοπτική αναπαράσταση του φυσικού κόσμου αρνείται τον κόσμο, έτσι όπως αυτός φαίνεται στα φυσικά ανθρώπινα μάτια. Επιθυμία του είναι να αναπαραστήσει τον κόσμο έτσι όπως είναι στην πραγματικότητα και η πραγματικότητα είναι στην ψυχή του ανθρώπου. Ό,τι πιστεύει ένας άνθρωπος, αυτό υπάρχει. Πραγματικότητα δεν είναι ο φυσικός κόσμος αλλά ο κόσμος της βασιλείας του Θεού. Και ο Χριστός όταν πρέπει να απεικονιστεί δεν μπορεί να φαίνεται μικρότερος στα φυσικά ανθρώπινα μάτια ενώ δεν είναι στην πραγματικότητα. Για να αποφύγουν τη σμίκρυνση του Χριστού σύμφωνα με την προοπτική διάταξη του χώρου, οι δυτικοί τόνιζαν την ύπαρξή του με σύννεφα, φώτα και διάφορους άλλους τρόπους, ενώ οι Βυζαντινοί αντιμετώπιζαν το ίδιο ζήτημα μέσω της ανάστροφης προοπτικής και μάλιστα όχι απόλυτα της ανάστροφης προοπτικής αλλά μέσω πολλών προοπτικών συστημάτων.

Σύμφωνα με τον Μιχελή, ο οποίος διαφωνεί με όσους θέλουν να βλέπουν στη βυζαντινή ζωγραφική ένα σύστημα ανάστροφης προοπτικής, «η προοπτική των Βυζαντινών δεν είναι παντού ανάστροφη. Δεν ακολουθεί δηλαδή ένα σύστημα. Συμβαίνει ο ίδιος πίνακας να έχει σημεία φυγής και μπρος και πίσω του, αλλά να τα δείχνει εξ απόπτου και άλλα από χαμηλά. Άρα υπάρχουν στον ίδιο πίνακα πολλά σημεία φυγής, διότι πάνω από την προοπτική τάξη είναι γι' αυτούς η οπτική τάξη, της οποίας τη σοφία κατέχει ο καλλιτέχνης και ρυθμίζει υποβλητικά τις απόψεις. Και όταν η ανάστροφη προοπτική φαίνεται ολοκληρωτική, όπως στον Μυστικό Δείπνο της Καισαριανής (16ος αι.), ή στο ελεφαντοστούν της Dijon που παριστάνει τον Χριστό και τους Αποστόλους, η πρόθεση είναι σαφής, να μη μικρύνει ο Χριστός που βρίσκεται στο βάθος, αλλ' αντιθέτως να εξαρθεί όπως του αξίζει, εφ' όσον ιεραρχικά αυτός βρίσκεται ψηλότερα. □ίναι δηλαδή μια άρνηση επί της αρνήσεως που επιβάλλει η

[115] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 30.

προοπτική στην ιεραρχική τάξη των μεγεθών, που καταλήγει σε θέση του ορθού[116]».

Η άρνηση αρνήσεως είναι μια θέση του Μιχελή που στηρίζεται και αναπτύσσεται σε παραπάνω του ενός σημεία μέσα στο έργο του. Η προοπτική αρνείται την ιεραρχική τάξη των προσώπων, όσο ψηλά και αν βρίσκονται κοινωνικά ή πνευματικά. Ό,τι και είναι κοινωνικά ή πνευματικά κάποιος, αν καθίσει στο βάθος ενός τραπεζιού, φαίνεται σύμφωνα με το σύστημα προοπτικής μικρότερος. Αυτή είναι μια άρνηση. Οι Βυζαντινοί καλλιτέχνες αρνούνται να χρησιμοποιήσουν την προοπτική και μαζί με αυτό να υιοθετήσουν την άρνηση που κουβαλά μέσα της. Αυτό εννοεί ο Μιχελής με την άρνηση επί της αρνήσεως.

Επομένως, παρατηρεί ο Μιχελής, οι βυζαντινοί ζωγράφοι δεν είχαν μια προοπτική εσφαλμένη από έλλειψη γνώσεων ή επιστήμης, όπως αρέσκονται να πιστεύουν και να υποστηρίζουν οι μελετητές της δυτικής τέχνης, αφού την προοπτική είχαν προάγει ήδη αρκετά οι αρχαίοι, όπως πείθουν τα φρέσκα της Πομπηίας. Απλούστατα οι Βυζαντινοί την εγκατέλειψαν ως σύστημα και προήγαγαν την οπτική τάξη που ήταν ικανή να εκφράσει τον εσωτερικό τους κόσμο, όπως την εγκατέλειψε και η σύγχρονη ζωγραφική, δείχνοντας έτσι ότι η προοπτική είναι μέσο και όχι σκοπός[117]».

Σε αυτή την ενότητα είδαμε τη στροφή της τέχνης από την κλασικό ύφος της αρχαιότητας στο γραφικό ύφος του Βυζαντίου. Αυτή η στροφή που συντελέστηκε σε όλους σχεδόν τους τομείς της σκέψης επηρέασε και τον τομέα της τέχνης, όπου επικράτησε το αίσθημα του Υψηλού, ένα αίσθημα που εξέφραζε την υπερβατικότητα των ιδεών που διέπνεαν την ατμόσφαιρα της εποχής. Η αισθητική κατηγορία του Υψηλού εκφράστηκε ή αποδόθηκε με μέσα όπως το δισδιάστατο της εικόνας, η εγκατάλειψη της γλυπτικής και του ενός μόνου συστήματος προοπτικής, με απώτερο σκοπό την αποφυγή ρεαλιστικής απεικόνισης του φυσικού κόσμου που συνεπάγεται άρνηση της καθαυτό πραγματικότητας. Η ουσιαστική όψη των πραγμάτων αποκαλύπτεται από τα μάτια της ψυχής και όχι τα φυσικά μάτια. Και τα μάτια της ψυχής χρησιμοποιούσαν οι Βυζαντινοί και για να δημιουργούν αλλά και για να βλέπουν.

---

[116] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 95.

[117] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 31.

iii. Η Εποχή Μπαρόκ

Στην αισθητική τέχνη εντάσσεται, σύμφωνα με τον Μιχελή, και η εποχή του Μπαρόκ. Δεν έχει αναλυθεί σε έκταση αυτή η εποχή διότι δεν άπτεται των ενδιαφερόντων του Μιχελή καθώς δεν εντάσσεται στο γενικότερο πλαίσιο συζήτησης. Όταν εξετάζει την κλασική τέχνη και το αίσθημα του Ωραίου ή την Βυζαντινή τέχνη και το αίσθημα του Υψηλού ασχολείται με πρωτεύουσες αισθητικές κατηγορίες που αποτελούν συνέχεια στην ιστορία της ελληνικής τέχνης. Εξάλλου φαίνεται μέσα από τα γραπτά του Μιχελή πως υπερασπίζεται την βυζαντινή τέχνη ενάντια σε λανθασμένες εκτιμήσεις ξένων ειδικών στο πεδίο της αισθητικής. Δεν θα ασχοληθούμε με αυτό το θέμα, μόνο θα αναφέρουμε ότι η αισθητική κατηγορία της Χάριτος επικρατεί σε ενδιάμεσες εποχές, όπως αυτή του Ροκόκό ή του Μπαρόκ.

Ανακεφαλαιώνοντας, θα τονίσουμε τα βασικά σημεία αυτής της ενότητας για να υπενθυμίσουμε ότι:

(α) Στην αισθητική τέχνη έχουμε επικράτηση θετικών αισθητικών κατηγοριών και συγκεκριμένα του Ωραίου, του Υψηλού και της Χάριτος στην κλασική, τη μεσαιωνική και την Μπαρόκ εποχή αντίστοιχα.

(β) Η αντίληψη περί τελειότητας διαφέρει μεταξύ των επιμέρους εποχών της αισθητικής τέχνης και γι' αυτό έχουμε την επικράτηση των διαφορετικών αισθητικών κατηγοριών. Στη μεν κλασική εποχή έχουμε το ιδεώδες του υγιούς ωραίου σώματος με τις τέλειες αναλογίες, επομένως, επικράτηση του αισθήματος του Ωραίου χωρίς βέβαια να αποκλείεται και η παρουσία του Άσχημου. Στη βυζαντινή εποχή δε έχουμε το ασκητικό ιδεώδες και την αγιοσύνη, την υπερβατικότητα των ιδεών και συνεπώς επικράτηση του αισθήματος του Υψηλού, χωρίς φυσικά να αποκλείεται η παρουσία του Ωραίου ή του Άσχημου ή όποιων άλλων δευτερευουσών αισθητικών κατηγοριών.

(γ) Ανάλογα με το αίσθημα που επικρατεί σε κάθε εποχή, διαμορφώνεται και το ανάλογο ύφος απόδοσης του συγκεκριμένου αισθήματος. Στην κλασική εποχή το αίσθημα του Ωραίου αποδίδεται με το ρεαλιστικό ύφος. Στο Βυζάντιο το αίσθημα του υψηλού αποδίδεται με το γραφικό ύφος.

(δ) Το ύφος – ρεαλιστικό ή γραφικό – που διαμορφώνεται κάθε φορά για την απόδοση του αισθήματος, αποδίδεται με τα ανάλογα μέσα ή αρχές. Στην κλασική εποχή χρησιμοποιείται η μίμηση της φύσης και η τρισδιάστατη γλυπτική τέχνη με την πλαστικότητα που προσφέρει στη ματιά του θεατή, ενώ στη βυζαντινή εποχή χρησιμοποιείται η αρχή της διάτρησης, της γραφικότητας, η εγκατάλειψη της γλυπτικής, η υιοθέτηση της δισδιάστατης απεικόνισης του προτύπου και η χρησιμοποίηση περισσότερου του ενός συστήματος προοπτικής.

Κεφάλαιο Δ΄: Ο μαντικός χαρακτήρας στη σύγχρονη τέχνη

1. Μετα-αισθητική τέχνη

Μιλήσαμε στην αρχή αυτού του κεφαλαίου για το διαχωρισμό που κάνει ο Μιχελής μεταξύ πυθικής και χρησμοδοτικής τέχνης και είπαμε ότι το πυθικό στοιχείο χαρακτηρίζει την προαισθητική τέχνη, στην οποία εντάσσονται η πρωτόγονη και η αρχαϊκή. Επίσης, αναφερθήκαμε στο χρησμοδοτικό στοιχείο που χαρακτηρίζει την αισθητική τέχνη όπου εντάσσονται η κλασική, η μεσαιωνική και η Μπαρόκ εποχή. Γενικά στην προαισθητική-πυθική τέχνη επικρατούν οι αρνητικές αισθητικές κατηγορίες χωρίς να αποκλείονται οι θετικές και στην αισθητική-χρησμοδοτική τέχνη επικρατούν οι θετικές αισθητικές κατηγορίες χωρίς να αποκλείονται και οι αρνητικές.

Η σύγχρονη τέχνη χαρακτηρίζεται από τον Μιχελή ως μετα-αισθητική. Αυτό δεν σημαίνει ένα ανώτερο στάδιο. Η τέχνη μας δεν είναι, με άλλα λόγια, καλύτερη ή ανώτερη από την αισθητική τέχνη. Επίσης, ο χαρακτηρισμός μετα-

αισθητική δεν σημαίνει χρονική διαδοχή. Σημαίνει, σύμφωνα με τον Μιχελή, ο οποίος άλλωστε εισάγει αυτόν τον χαρακτηρισμό, ένα επίπεδο κατώτερο από την αισθητική τέχνη. Η σύγχρονη τέχνη βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο με την προαισθητική[118]. Η μεταισθητική τέχνη είναι στην ουσία ένα στάδιο παρακμής της αισθητικής τέχνης. Είναι το μετέπειτα στάδιο όπου οι χρησμοί δεν έχουν πλέον νόημα, είναι άμετρες και μονοσήμαντες πεζολογίες, όπως αναφέρει ο Μιχελής. Αυτή είναι η στιγμή να γεννηθεί ένα νέο ύφος. Στην εποχή μας δεν έχει γεννηθεί ακόμη αυτό το νέο ύφος. Ζούμε ακόμη την εποχή της παρακμής του χρησμοδοτικού στοιχείου.

Τι σημαίνει όμως χρησμοδοτικό στοιχείο; Τι είναι δηλαδή αυτό που παρακμάζει στην τέχνη της εποχής μας; Τι ήταν αυτό που χαρακτήριζε την Αισθητική τέχνη και δεν μπορεί πλέον να εκφράσει την Μεταισθητική; Την αρχή για την απάντηση στα ερωτήματα αυτά την κάναμε στην αμέσως προηγούμενη ενότητα όπου εξετάσαμε την Κλασική, τη Μεσαιωνική και τη Μπαρόκ εποχή και είδαμε τα βασικά χαρακτηριστικά τους. Αυτό θα μας χρησιμεύσει στο να έχουμε μια εικόνα του χρησμοδοτικού στοιχείου και να μπορούμε έτσι να κατανοήσουμε το πυθικό στοιχείο της σύγχρονης τέχνης.

Για το χρησμοδοτικό στοιχείο δεν μπορούμε παρά να μιλήσουμε αποφατικά, όπως προτιμά να κάνει και ο Μιχελής στο έργο του. Συγκεκριμένα, αναφέρεται πολύ περισσότερο στο πυθικό στοιχείο συγκριτικά με το χρησμοδοτικό[119] και κατά συνέπεια ο ορισμός -ή καλύτερα η περιγραφή- του χρησμοδοτικού στοιχείου προκύπτει από χαρακτηρισμούς του αντιθέτου, δηλαδή του πυθικού. Αναφέρει, λόγου χάρη, ότι χαρακτηριστικό του πυθικού στοιχείου είναι η ανικανότητα του καλλιτέχνη να ερμηνεύσει εαυτόν χωρίς αντίστοιχα να αναφέρει ως χαρακτηριστικό του χρησμοδοτικού στοιχείου την ικανότητα του καλλιτέχνη να ερμηνεύει εαυτόν. Από την άλλη πλευρά, δεν θα πρέπει να παραβλέψουμε το γεγονός ότι το χρησμοδοτικό στοιχείο ίσως να μην αναλύθηκε άμεσα από τον Μιχελή, αναλύθηκε όμως έμμεσα μέσα από την Αισθητική Θεώρηση της Αισθητικής τέχνης. Έτσι, μπορούμε να σχηματίσουμε μιαν άποψη για το χρησμοδοτικό στοιχείο αναφέροντας χαρακτηριστικά που δεν έχει.

---

[118] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 60.

[119] Πράγμα απόλυτα δικαιολογημένο και φυσικό εφόσον ο ίδιος έχει ορίσει ως στόχο του την κατανόηση της σύγχρονης τέχνης μέσα από την εξέταση της τέχνης προηγουμένων εποχών και ειδικότερα της βυζαντινής.

Σύμφωνα με τον Μιχελή, η τέχνη σε όλες τις εποχές προσπαθεί να μαντέψει, να συλλάβει τις νέες μορφές και τα νέα σύμβολα και μόνον όταν τα βρει αρχίζει να ωριμάζει και να χαλιναγωγεί τη φαντασία με τη διάνοια. Τότε το νέο ύφος παίρνει τον κλασικό του χαρακτήρα και οι μορφές του ηρεμούν, γίνονται πιο καλαίσθητες[120]. Αυτή θα μπορούσε να είναι μια πρώτη προσέγγιση του χρησμοδοτικού στοιχείου στο οποίο αναφερόμαστε. Το χρησμοδοτικό στοιχείο εμφανίζεται την εποχή της ωριμότητας του ύφους, τότε που οι μορφές γίνονται πιο καλαίσθητες εκφράζοντας μεγαλύτερη αρμονία και ισορροπία. Και συμβαίνει αυτό διότι ωριμότητα σημαίνει με άλλα λόγια η χαλιναγώγηση της φαντασίας από τη διάνοια.

Η τέχνη της εποχής μας αν και πυθική, δεν στερείται χρησμών. Ο χρησμός, υποστηρίζει ο Μιχελής, δεν έχει εκλείψει παντελώς[121]. Παρουσιάζει ωστόσο μια ιδιαιτερότητα· παρουσιάζεται στον θεατή υπό μορφή αινίγματος προς επίλυση. Το έργο τέχνης ως χρησμός δεν θέτει ένα δίλημμα ώστε ο θεατής να πρέπει να διαλέξει μία από τις δύο λύσεις. Σήμερα το έργο τέχνης ζητά από τον θεατή να μαντεύσει τη σημασία των σημείων του, χωρίς όμως να υπόσχεται ένα μήνυμα υψηλού νοήματος, την ερμηνεία ενός πράγματος[122]. Η κυριαρχία του πυθικού στοιχείου στην τέχνη σήμερα είναι εμφανής και ορατή.

Ο καλλιτέχνης σήμερα δεν είναι σε θέση να δώσει χρησμούς. Ενώ από τη φύση του έχει το χάρισμα της επαφής με το θείο και της αναγνώρισης των θείων σημαδιών ή αποκαλύψεων σαν άλλη Πυθία, εντούτοις δεν είναι σε θέση να ερμηνεύσει εαυτόν. Τα έργα του είναι κραυγές άναρθρες, ασυνάρτητες χωρίς νόημα, χωρίς η διάνοια να έχει παρέμβει ώστε να δοθεί μια λογική σειρά και ένα λογικό νόημα στο μήνυμα που μεταφέρει ο καλλιτέχνης μέσω της φαντασίας του στην φυσική πραγματικότητα.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, θα τονίσουμε ότι η τέχνη της εποχής μας ονομάζεται από τον Μιχελή μεταασθητική και κυριαρχεί σε αυτή το πυθικό στοιχείο, όπως κυριαρχεί και στην προαισθητική τέχνη. Είναι φανερό ότι ο Μιχελής βρίσκει ως κοινό σημείο συνάντησης της μεταασθητικής και της

---

[120] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 66-67.

[121] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 91.

[122] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 91.

προαισθητικής τέχνης το πυθικό στοιχείο· έτσι σε αρκετά σημεία του έργου του προβαίνει σε σύγκριση της πρωτόγονης και της σύγχρονης τέχνης.

Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι η σύγχρονη εποχή λατρεύει την πρωτόγονη τέχνη. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του, «και μεγάλη επιρροή άσκησε και ανταπόκριση βρήκε η πρωτόγονη τέχνη στις ημέρες μας[123]». Επίσης, αναφερόμενος στην αισθητική κατηγορία του Άσχημου υποστηρίζει ότι «δεν μένει άλλη περίοδος τέχνης σχετικά συγγενική με τη σύγχρονη ως προς τη χρήση του Άσχημου, παρά η πρωτόγονη[124]».

Ιδιαίτερα το θέμα της σύγκρισης πρωτόγονης και σύγχρονης τέχνης πάνω στο κοινό σημείο συνάντησής τους, δηλαδή την αισθητική κατηγορία του Άσχημου, έχει προκαλέσει ιδιαίτερα το ενδιαφέρον του Μιχελή και αφιερώνει γι' αυτό το θέμα αρκετές σελίδες από το έργο του ερχόμενος και επανερχόμενος σε αυτή τη συζήτηση σε κάθε ευκαιρία. Έχει και για εμάς ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε την σκέψη του και να προσπαθήσουμε να ανασυγκροτήσουμε τα επιχειρήματα με τα οποία στηρίζει τις απόψεις του. Πριν όμως ασχοληθούμε ειδικότερα με την αισθητική κατηγορία του Άσχημου, θα πρέπει να δούμε το πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται η συζήτηση αυτή.

i. Τα χαρακτηριστικά της σύγχρονης τέχνης

Το πλαίσιο συζήτησης αφορά γενικότερα τα χαρακτηριστικά της σύγχρονης τέχνης, τα οποία είναι οι πυθικές εκδηλώσεις της[125]. Σύμφωνα με τον Μιχελή, οι πυθικές εκδηλώσεις της σύγχρονης τέχνης είναι τρεις:

(α) Πρωτογονισμός

(β) Υπερρεαλισμός

(γ) Αφαιρετισμός

---

[123] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 59.

[124] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 59.

[125] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 69.

(α) Πρωτογονισμός

Παραπάνω θίξαμε το θέμα του Άσχημου στη σύγχρονη τέχνη. Εδώ θα ασχοληθούμε περισσότερο αναλυτικά με το ζήτημα. Με την ανάλυση που θα δούμε πρώτα ότι κάνει ο Μιχελής, στην ουσία απαντά στην θέση της Krestonsky, η οποία υποστηρίζει ότι το Άσχημο είναι το θέμα της εποχής μας[126]. Ο Μιχελής δεν διαφωνεί ότι η σύγχρονη εποχή έχει το Άσχημο πολύ συχνά ως θέμα. Αυτό το οποίο απορρίπτει κατηγορηματικά είναι η άποψη της Krestovsky ότι το Άσχημο κυριαρχεί στην εποχή μας ή, όπως μεταφέρει ο Μιχελής τα λόγια της Krestovsky, «το Άσχημο αποτελεί το διεγερτικό της εποχής μας και η ασχήμια που παρουσιάζει η σύγχρονη τέχνη δεν είναι παρά μια όψη της τραγικότητας, η οποία συχνά χαρακτηρίζει την εποχή μας[127]». Αυτό δεν σημαίνει παρά την αλλοτρίωση του σύγχρονου ανθρώπου, την τραγικότητα μέσα στην οποία ζει καθημερινά χωρίς να το συνειδητοποιεί ώσπου έρχεται η τέχνη να θυμίσει και κυρίως να δείξει στους ανθρώπους το τραγικό ψυχικό αδιέξοδο μέσα στο οποίο βρίσκονται. Σύμφωνα με την ίδια, το τραγικό στοιχείο αποτελεί το συνεκτικό υλικό, το τσιμέντο, που συνδέει προς εαυτό το Ωραίο και το Άσχημο[128]. Θεωρεί ότι η σύγχρονη τέχνη, για να εκφράσει την τραγικότητά της ακολουθεί τρεις βασικές αρχές:

-την παραμόρφωση

-την αποσύνθεση, ή το κομμάτιασμα της μορφής,

-την απανθρώπιση.

Όμως, οι τρεις αυτές αρχές, λέγει, μέσα από την καταστροφική τους τάση είναι δυνάμεις εποικοδομητικές[129].

Η αντίδραση του Μιχελή έχει να κάνει με το κατά πόσο είναι δυνατό να κυριαρχήσει το Άσχημο σε μια ολόκληρη εποχή, εφόσον όπως έχει υποστηρίξει, πρόκειται για μια δευτερεύουσα αισθητική κατηγορία χωρίς δημιουργική δύναμη. Τη θέση του αυτή τη στηρίζει υποστηρίζοντας το εξής: Πράγματι, η σύγχρονη τέχνη παρουσιάζει πολλές ομοιότητες σε αρκετά σημεία με την πρωτόγονη τέχνη. Ένα από τα σημεία ομοιότητας είναι και η αισθητική κατηγορία του Άσχημου, η

[126] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 55.

[127] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 56.

[128] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 56.

[129] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 56.

οποία συναντάται σε μεγάλο βαθμό στην σύγχρονη τέχνη. Αυτό που θα πρέπει να προσέξουμε, λέει ο Μιχελής, είναι το σημείο συνάντησης. Το σημείο στο οποίο συναντώνται η πρωτόγονη και η σύγχρονη τέχνη δεν είναι σε καμία περίπτωση του Άσχημο εφόσον αυτό καθεαυτό δεν είναι πρωτεύουσα αισθητική κατηγορία και δεν δύναται να αποτελέσει δημιουργική πνοή. Ακόμη και στην πρωτόγονη τέχνη όπου κυριαρχεί το Άσχημο, αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι πρωτόγονοι άνθρωποι, όπως και τα παιδιά, δεν διακρίνουν καν το αξιόλογο από αισθητική άποψη αλλά αποβλέπουν στο σύμβολο και τη μαγική του επιρροή. Το μαγικό δεν εκφράζεται πάντα με αισθητικά ωραία μορφή. Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Μιχελής, «η μαγεία δεν ασκείται με τη γοητεία που δίνει η ομορφιά παρά μόνον στις εκλεπτυσμένες γενεές. Στις πρωτόγονες ασκείται κυρίως με την υπερβολική αποκρουστικότητα του άσχημου[130]».

Σημείο συνάντησης της πρωτόγονης και της σύγχρονης τέχνης είναι το μαγικό στοιχείο. Η μαγεία εκφράζεται περισσότερο με το Άσχημο, την αποκρουστική μορφή, και γι' αυτό κυριαρχεί στην πρωτόγονη τέχνη. Το κοινό χαρακτηριστικό που μπορούμε να διακρίνουμε μεταξύ πρωτόγονης και σύγχρονης τέχνης, είναι η παρουσία του μαγικού και συγκεκριμένα του πυθικού στοιχείου.

Αν το σημείο συνάντησης πρωτόγονης και σύγχρονης τέχνης είναι το μαγικό στοιχείο, το σημείο διαφοροποίησής τους βρίσκεται στην ιστορικότητα της σύγχρονης τέχνης. Η πρωτόγονη τέχνη δεν έχει ιστορία πίσω της, όπως έχει η σύγχρονη. Το πυθικό στοιχείο στην πρωτόγονη τέχνη είναι ένα στάδιο πρωταρχικό. Ένα στάδιο του οποίου δεν έχει ήδη προηγηθεί κάτι άλλο. Η πρωτόγονη τέχνη δεν έχει κατακτήσει μέχρι εκείνη τη στιγμή κανένα βαθμό γνώσης, χρησιμοποιεί τα εργαλεία που έχει ανακαλύψει μόνη της και γενικά δεν έχει στηριχθεί σε προηγούμενες κατακτημένες γνώσεις. Το αισθητικό αποτέλεσμα της πρωτόγονης τέχνης είναι δημιούργημα αποκλειστικά δικό της. Η σύγχρονη τέχνη, από την άλλη, έπεται πολλών εποχών και σταδίων τέχνης. Η τέχνη έχει κατακτήσει τη γνώση της προοπτικής, τα εργαλεία είναι εξελιγμένα. Η σύγχρονη εποχή, με λίγα λόγια, έχει τη γνώση και τις δεξιότητες αλλά τις εγκαταλείπει, τις αφήνει. Το γιατί η σύγχρονη τέχνη εγκαταλείπει την ήδη κατακτημένη γνώση είναι ένα άλλο μεγάλο ζήτημα που θα το δούμε παρακάτω.

---

[130] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 59.

Μια ενδιαφέρουσα άποψη είναι αυτή που εκφράζει ο Gombrich. Η τέχνη των κλασικών ζωγράφων, όπως του Ραφαήλ και του Κορρέτζιο, φαινόταν ανειλικρινής και υποκριτική στα μάτια των εξπρεσιονιστών, διότι πίστευαν οι τελευταίοι πως η προσήλωση στην αρμονία και την ομορφιά στην τέχνη πήγαζε μόνον από την άρνηση να είναι κανείς τίμιος. Επιδίωξή τους ήταν η γυμνή αλήθεια της ύπαρξής μας. Επεδίωκαν να εκφράσουν συμπόνια για τον απόκληρο και τον άσχημο. «Ήταν θέμα τιμής γι' αυτούς ν' αποφεύγουν οτιδήποτε ελκυστικό και να σοκάρουν την "μπουρζουαζία" για να την αφυπνίσουν από την πραγματική ή τη φανταστική της νάρκη[131]».

Στην παραπάνω δήλωση γίνεται φανερή η τάση των καλλιτεχνών να αναζητούν να απεικονίσουν την αλήθεια μέσα από την τέχνη τους. Αλήθεια και πραγματικότητα έχουν αλλάξει στην σύγχρονη εποχή και θεωρείται ανειλικρίνεια από τους περισσότερους από αυτούς να εμμένουν στην τεχνοτροπία κλασικών ζωγράφων της Αναγέννησης που μιμούνταν τη φύση. Ο Gombrich αναφέρεται στο Άσχημο λέγοντας πως εκείνο που ενόχλησε τελικά το κοινό σχετικά με την εξπρεσιονιστική τέχνη ήταν, ίσως, όχι τόσο το γεγονός πως παραμορφωνόταν η φύση, όσο ότι το αποτέλεσμα απομακρυνόταν από την ομορφιά. Το γεγονός ότι ο γελοιογράφος μπορούσε να καταδείξει την ασχήμια του ανθρώπου ήταν αποδεκτό. Αυτή ήταν η δουλειά του. Αλλά το κοινό δεν μπορούσε να δεχτεί το γεγονός ότι οι άνθρωποι που θεωρούσαν τους εαυτούς τους σοβαρούς καλλιτέχνες ξεχνούσαν πως, αν ήθελαν οπωσδήποτε ν' αλλάξουν την όψη των πραγμάτων, θα έπρεπε να τα εξιδανικεύουν και όχι να τα ασχημίζουν. Για παράδειγμα ο Μουνκ θα μπορούσε να υποστηρίξει πως μια κραυγή αγωνίας δεν είναι όμορφη. Είναι ωστόσο υποκρισία και ανειλικρίνεια να βλέπει κανείς μόνο την ευχάριστη όψη της ζωής[132].

Ο Gombrich εδώ κάνει μια παρατήρηση αναφορικά με τα πιστεύω των καλλιτεχνών και την στάση τους απέναντι στην τέχνη και την αισθητική της σύγχρονης εποχής. Πρόκειται για άλλη μια γνώμη για το πώς αντιμετωπίζεται το Άσχημο στη σύγχρονη τέχνη ως θέμα και ως θέαμα. Ο Μιχελής εξετάζει περισσότερο αναλυτικά το ζήτημα αναζητώντας τους λόγους και τα αίτια της

---

[131] Ε. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης,* μετάφραση: Λίνα Κάσδαγλη, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., 1995, σελ. 566.

[132] Gombrich, 1995, σελ. 566.

στροφής της τέχνης προς το Άσχημο. Ο ίδιος κάνει λόγο για τη στροφή της τέχνης όχι στο Άσχημο αλλά στο μαγικό στοιχείο.

Τα αίτια για τη στροφή της τέχνης στο μαγικό στοιχείο έχουν τη βάση τους στην ανατροπή των αξιών και της πίστης προς κάθε τι καθιερωμένο. Η τέχνη είναι και αυτή μια απόρροια του γενικότερου πνευματικού και ιδεολογικού κλίματος. Έτσι η στροφή της τέχνης συνδέεται άμεσα με το γενικότερη ιδεολογική ατμόσφαιρα όπου επικρατεί κατάρριψη των αξιών. «Ο σύγχρονος άνθρωπος παρουσιάζεται σαν ένας πολιτισμένος πρωτόγονος, ένας άνθρωπος που παρά τα αγαθά του τεχνικού πολιτισμού έχασε μέσα από τα χέρια του τον ανθρωπισμό του, τις πρώτες αρχές[133]». Ο άνθρωπος για τον Μιχελή είναι χαμένος στο αλογικό στοιχείο, ξένος προς την ίδια του τη φύση που είναι ο ανθρωπισμός. Επίσης, αναφέρεται ότι «η σύγχρονη εποχή αφ' ότου ξέπεσε στην ωραιολογία, που δεν ασκούσε πια υποβολή καμία, άλλο μέσο δεν είχε για ν' αντιδράσει προς αυτή, παρά την αποκρουστικότητα του άσχημου. Λόγος βαθύτερος όμως για την πτώση μας αυτή στη μαγεία, υπήρξε η ανατροπή των αξιών και της πίστης προς κάθε τι καθιερωμένο». Αναλυτικά τα αίτια για την ανατροπή των αξιών και της πίστης προς τα καθιερωμένα θα τα δούμε σε άλλο σημείο, παρακάτω. Εδώ θα συνεχίσουμε εξετάζοντας τις πυθικές εκδηλώσεις της σύγχρονης τέχνης.

(β) Υπερρεαλισμός

Ο υπερρεαλισμός είναι, σύμφωνα με τον Μιχελή, άλλη μια πυθική εκδήλωση της σύγχρονης τέχνης. Βασική αρχή του υπερρεαλισμού -ή αλλιώς σουρεαλισμού- είναι η ενστικτώδης αποτύπωση του άλογου στοιχείου. Μεγάλη έμφαση δίνεται επίσης στα σύμβολα και τον συμβολισμό. Ο Μιχελής αναφέρει: «Ο υπερρεαλισμός της σύγχρονης τέχνης εκμαιεύει σύμβολα πυθικά, ατομικής βέβαια σημασίας αλλά από τα κατάβαθα του υποσυνείδητου κόσμου, ώστε να καταντούν καθολικής αξίας[134]». Ο υπερρεαλιστής καλλιτέχνης επικοινωνεί με τον

---

[133] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 149.

[134] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 69.

θεατή του έργου του μέσω των υποσυνειδήτων συμβόλων που ακριβώς επειδή είναι υποσυνείδητα δεν μπορεί παρά να είναι καθολικώς αναγνωρίσιμα.

Σύμφωνα με τον Gombrich, οι υπερρεαλιστές επιζητούσαν νοητικές καταστάσεις κατά τις οποίες ανεβαίνουν στην επιφάνεια όλα όσα βρίσκονται θαμμένα στην ασυνείδητη περιοχή του νου. Σύμφωνα με τους υπερρεαλιστές και συγκεκριμένα τον Κλέε, ο καλλιτέχνης δεν πρέπει να σχεδιάζει το έργο του, αλλά να το αφήνει να αναπτύσσεται μόνο του. Το αποτέλεσμα ίσως να σοκάρει τον ανίδεο και να φανεί σε αυτόν τερατώδες αλλά αν αυτός ξεπεράσει τις προκαταλήψεις του και αφήσει τη φαντασία του ελεύθερη, θα μπορέσει ίσως να συμμεριστεί το παράξενο όνειρο του καλλιτέχνη[135].

Αυτή η θεώρηση της τέχνης έχει την αρχή της στη θεωρία της ψυχανάλυσης του Σίγκμουντ Φρόϋντ. Πολλοί από τους υπερρεαλιστές είχαν επηρεαστεί από τα βιβλία του Φρόϋντ, που είχε αποδείξει πως, όταν στομώνουν οι συνειδητές σκέψεις μας, το παιδί και ο πρωτόγονος που ζει μέσα μας τις αντικαθιστούν. Αυτή ακριβώς η ιδέα έκανε τους υπερρεαλιστές να διακηρύξουν πως δεν είναι δυνατό να δημιουργηθεί τέχνη όταν η λογική είναι εντελώς «εν εγρηγόρσει». Παραδέχονταν πως η λογική μας δίνει την επιστήμη, έλεγαν όμως πως μόνον η απουσία της λογικής μας δίνει την τέχνη[136].

(γ) Αφαιρετισμός

Η τελευταία από τις πυθικές εκδηλώσεις της σύγχρονης τέχνης είναι, σύμφωνα με τον Μιχελή, ο αφαιρετισμός. Ο αφαιρετισμός είναι, σύμφωνα με τον Μιχελή, μια αρχή νέα που ξεκινά από μιαν άλλη βάση, ότι η τέχνη δεν έχει τίποτε να μιμηθεί διότι αντικείμενό της δεν είναι πλέον τα εξωτερικά φαινόμενα αλλά το ίδιο της το έργο[137]. Από τη στιγμή που η τέχνη αποδέχεται την αρχή αυτή, στρέφεται εις εαυτήν και αποβλέπει στο να δημιουργεί, να ποιεί έργα που να εκφράζουν τη δημιουργική της δράση, την ποιητική της πράξη ελεύθερη από οράματα μορφών

[135] Gombrich, 1995, σελ. 592.

[136] Gombrich, 1995, σελ. 592.

[137] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 134.

γνωστών του έξω κόσμου. Να εκφράσει το δημιουργείν, το ποιείν καθεαυτό[138]. Αυτός είναι, με λίγα λόγια, ο ορισμός που δίνει ο Μιχελής για τον αφαιρετισμό της σύγχρονης τέχνης.

Έτσι, ο αφαιρετισμός ως εκδήλωση της σύγχρονης τέχνης δεν μπορεί παρά να συνδέεται πρώτα από όλα με την άρνηση των καθιερωμένων αρχών και μορφών του παρελθόντος, εφόσον η σύγχρονη τέχνη είναι τέχνη επαναστατική.

Γενικά, η σύγχρονη τέχνη αρνείται τη μίμηση, το θέμα, τα γνωστά σύμβολα και τις ιδέες. Πραγματικότητες είναι, σύμφωνα με τους καλλιτέχνες της σύγχρονης εποχής, μόνον τα έργα της τέχνης και όχι οι ιδέες. Αντικείμενο της τέχνης είναι το ίδιο της το έργο. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι τα έργα της είναι απλώς ατελείωτα ή ατελή ή απνευμάτιστα. Αντίθετα, τα έργα του Mondrian «δείχνουν τόση ακρίβεια και επεξεργασία τελειώματος, τόση προσήλωση σε κάποιον ανανεωμένο πυθαγορισμό, ώστε θα έλεγε κανείς ότι μπροστά τους κάθε άλλη ζωγραφική μοιάζει ατελείωτη, ή τουλάχιστον ότι στη σύγχρονη τέχνη υπάρχει και ένας κλάδος του τελειωμένου. Όμως τα έργα του Mondrian δεν έχουν αρχή και τέλος, όσο και αν είναι ρυθμικοί παλμοί μεγίστης ακρίβειας[139]».

Όσο και αν η σύγχρονη τέχνη μοιάζει άμορφη ή απνευμάτιστη, αποσπασματική ή ατελείωτη, φαίνεται καθαρά πως όλα αυτά είναι χαρακτηριστικά της εξωτερικά και πως τα έργα της –όπως όλα τα έργα τέχνης- υπάρχουν, μόνον εφόσον ο κόσμος του πνεύματος παντρεύεται με την ύλη δια της μορφής και με τη συζυγία αυτή εγκαινιάζεται ένας διάλογος που συνεχίζεται στην ύπαρξή τους[140].

Έτσι, παρόλο που τα έργα της σύγχρονης τέχνης δεν αναφέρονται σε γνωστά στην ανθρώπινη διάνοια σύμβολα και ιδέες εντούτοις δεν μπορεί κανείς να πει ότι είναι απνευμάτιστα διότι δημιουργούν νέα σύμβολα και ιδέες, ή τουλάχιστον δημιουργούν τις δομές των μορφών τη στιγμή της γένεσης ενός νέου κόσμου μέσα σ' ένα χώρο χαώδη. Ως προς αυτό πρόκειται για μορφές αινιγματικές, άναρχες και ατέρμονες, μέσα από τις οποίες ο κόσμος του μέλλοντος μαντεύεται. Ο κόσμος του μέλλοντος είναι ένας κόσμος που θέτει ταυτοχρόνως την αρχή και το τέλος του στα έργα αυτά εν σπέρματι. Θέτει,

---

[138] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 134.

[139] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 190.

[140] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 190.

υποστηρίζει ο Μιχελής, το όλο πρόβλημα της δημιουργίας εξ υπαρχής, γυμνό από κάθε συνειρμό παραστάσεων του παρελθόντος[141].

Αλλά ας δούμε αναλυτικά τι ακριβώς χαρακτηρίζει τον αφαιρετισμό της σύγχρονης τέχνης, που την κάνει να διακρίνεται από το παρελθόν και τις αισθητικές αξίες προηγουμένων εποχών.

Το πρώτο από όλα και το πιο σημαντικό είναι η άρνηση της μίμησης[142] φυσικών μορφών, μια καθιερωμένη αντίληψη και πρακτική προηγουμένων εποχών, μια κατάκτηση που πήρε αρκετά χρόνια να καλλιεργηθεί και να τελειοποιηθεί. Η σύγχρονη τέχνη ενώ κατέχει την γνώση της μίμησης της φύσης και μάλιστα της τέλειας μίμησης των φυσικών μορφών, ωστόσο, την εγκαταλείπει αναζητώντας νέες μορφές έκφρασης του περιεχομένου της. Οι λόγοι για τους οποίους εγκαταλείφθηκε η μίμηση της φυσικής φόρμας είναι, σύμφωνα με τον Μιχελή, η ελευθερία του καλλιτέχνη να εκφράσει το θέμα του απερίσπαστος από τη φύση τόσο τη δική του όσο και τον εξωτερικό κόσμο γενικότερα. Αναφέρει ο ίδιος ότι «η βαθμιαία κατάργηση της μιμήσεως στην τέχνη απέβλεπε στο να την ελευθερώσει από τα εξωτερικά φαινόμενα και να την οδηγήσει στην κατασκευή, να την ελευθερώσει από τους συνειρμούς και να την καταστήσει καθαρά καλλιτεχνικού περιεχομένου δράση, αληθινή δημιουργία, ποίηση[143]».

Η άρνηση της μιμήσεως στην τέχνη συνοδεύεται από την άρνηση της προοπτικής[144]. Έτσι, εγκατάλειψη της μίμησης των φυσικών μορφών σημαίνει ταυτόχρονα εγκατάλειψη της προοπτικής. Η προοπτική δεν είναι αυτοσκοπός στην τέχνη αλλά γνώση που επιτρέπει και διευκολύνει την πιστότερη αναπαράσταση του προτύπου. Αυτή η γνώση υπηρετεί αιώνες τώρα την τέχνη της ζωγραφικής. Βασίζεται στην υπόθεση ότι υπάρχει ένα σταθερό σημείο οπτικής επαφής[145]. Η προοπτική αποτελεί μια πλάνη του ανθρώπινου νου και η

---

[141] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 190.

[142] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 133.

[143] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2 ,2001, σελ. 146-147

[144] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2 ,2001, σελ. 134.

[145] «Η κλασική προοπτική είναι μια μέθοδος παραστάσεως των μορφών του έξω κόσμου σύμφωνα με τον μηχανισμό της οράσεως. Προς τούτο στηρίζεται σε ορισμένες παραδοχές. Δέχεται ότι: το σημείο βλέμματος είναι ένα και σταθερό, και ότι οι οπτικές ακτίνες τέμνονται από ένα επίπεδο, κατακόρυφο προς τον άξονα του βλέμματος, απάνω στο οποίο διαγράφονται οι μορφές που θεάται με γραμμές κατευθυνόμενες προς ένα ή δύο σημεία φυγής.

κατάργησή της αποβλέπει, υποστηρίζει ο Μιχελής, στη λύτρωση της τέχνης από τα οπτικά τεχνάσματα όπου κατέφευγε για να απατήσει τον θεατή. Να την πείσει πως ό,τι είναι οργανικό και συνεπές στην εξυπηρέτηση ενός σκοπού, συνεπές προς την ίδια του τη δομή, είναι και ωραίο.

Η εγκατάλειψη της κλασικής προοπτικής σήμανε παράλληλα και την εγκατάλειψη της προσπάθειας αναπαράστασης του τρισδιάστατου χώρου[146]. Προορισμός του συστήματος της κλασικής προοπτικής ήταν η αναπαράσταση της τρίτης διάστασης, που είναι το βάθος. Από τη στιγμή όμως που εγκαταλείπεται η κλασική προοπτική ως σύστημα αναπαράστασης του φυσικού κόσμου, δεν σημαίνει αυτόματα ότι εγκαταλείπεται και κάθε σύστημα προοπτικής αναπαράστασης των αντικειμένων. Αυτό που στην πραγματικότητα συνέβη είναι ότι ο χώρος από τριών διαστάσεων που ήταν, άρχισε πλέον να αποκτά τέσσερις διαστάσεις. Η αναπαράσταση των τεσσάρων διαστάσεων δεν μπορεί να επιτευχθεί μέσω της κλασικής προοπτικής και για το λόγο αυτό η τελευταία παραμερίζεται χωρίς αυτό απαραίτητα να σημαίνει ότι η προοπτική έλειψε παντελώς από την τέχνη. Αντί του προοπτικού μηχανισμού, επρόβαλε η οπτική τάξη, αυτή που αξιολογεί τα φαινόμενα ιεραρχικά, γνωρίζει και τονίζει τη σημασία τους, αναφέρει ο Μιχελής[147].

Έτσι, στη σύγχρονη εποχή μιλάμε πλέον για χωροχρονική τέχνη, όπου το στατικό οπτικό φαινόμενο παραχωρεί τη θέση του στον μνημονικό συνδυασμό των πολλαπλών του απόψεων, που επιτρέπει όσα ακριβώς ζητάει ο κυβισμός: ανάλυση του αντικειμένου σε διάφορα επίπεδα, διαφάνεια των επιπέδων ώστε να διαφαίνεται μία όψη μέσα από την άλλη που την επικαλύπτει, και τελικά την ερμητική ανασύνθεση του όλου σ' ενότητα καλλιτεχνική, όπως στα έργα του Picasso[148].

Πράγματι, ο Κυβισμός δεν ξεκίνησε για να καταλύσει την παράσταση αλλά να την αναμορφώσει. Για να καταλάβουμε τα προβλήματα που

Ό,τιδήποτε λοιπόν είναι πλησίον φαίνεται μεγαλύτερο, ενώ ό,τι είναι μακρύτερα φαίνεται μικρότερο αναλόγως της αποστάσεως. Έτσι κατορθώνει η προοπτική πάνω στον πίνακα των δύο διαστάσεων ν' αποδώσει και την τρίτη διάσταση του βάθους». *Αισθητικά Θεωρήματα* 2 ,2001, σελ. 135.

[146] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 136.

[147] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 147.

[148] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 137.

προσπάθησαν να λύσουν οι Κυβιστές, θα πρέπει να θυμηθούμε τα συμπτώματα της ζύμωσης και της κρίσης, την ανησυχία που δημιούργησε η ιδιοφυής αταξία των «στιγμιότυπων» με τα οποία έπιαναν οι Ιμπρεσιονιστές τις φευγαλέες εντυπώσεις, την ανάγκη για περισσότερη τάξη, δομή και σύνθεση που είχε εμπνεύσει τις εικονογραφήσεις του Άρτ Νουβώ, τονίζοντας τη «διακοσμητική» απλοποίηση όσο και ο Σερά ή ο Σεζάν[149].

Υπάρχει βέβαια ένα μειονέκτημα σ' αυτή τη μέθοδο για τη διάρθρωση της εικόνας ενός αντικειμένου, και οι δημιουργοί του Κυβισμού το γνώριζαν καλά: η μέθοδος λειτουργεί μόνον όταν το αντικείμενο είναι οικείο. Όποιος κοιτάζει την εικόνα, πρέπει να γνωρίζει πώς είναι ένα βιολί, για να μπορέσει να συνδέσει το ένα με το άλλο τα διάφορα θραύσματα[150]. Ο ίδιος ο Πικάσο αρνιόταν πως έκανε πειράματα. «Δεν αναζητώ», έλεγε, «βρίσκω». Περιγελούσε εκείνους που ήθελαν να καταλάβουν την τέχνη του. «Όλοι θέλουν να καταλάβουν την τέχνη. Γιατί δεν προσπαθούν να καταλάβουν το τραγούδι του πουλιού;[151]».

Συνοπτικά, θα πρέπει να τονίσουμε την στροφή της σύγχρονης τέχνης στον πρωτογονισμό, τον υπερρεαλισμό και τον αφαιρετισμό. Η τάση της σύγχρονης τέχνης να εγκαταλείπει τεχνικές και γνώσεις ήδη κατακτημένες για να επιστρέψει στο πρωτόγονο, το άλογο και το αφηρημένο, είναι μια τάση που δημιουργείται μέσα από κάποιες συνθήκες, εφόσον η τέχνη είναι προϊόν της εκάστοτε εποχής. Αν δούμε τη σύγχρονη τέχνη ως προϊόν της εποχής μας θα αντιληφθούμε τη σύνδεση της τέχνης με την επιστήμη και την ιδεολογία της εποχής μας. Παρακάτω θα δούμε αναλυτικά τι σημαίνει αυτό.

ii. Παράγοντες διαμόρφωσης της σύγχρονης τέχνης

[149] Βλ. Gombrich, 1995, σελ. 570–571.

[150] Βλ. Gombrich, 1995, σελ. 575.

[151] Βλ. Gombrich, 1995, σελ. 577.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι βρίσκεται πάντα κάποια φιλοσοφία που πλαισιώνει μια εποχή και είναι δύσκολο να κατανοήσουμε το είδος της τέχνης που επικρατεί χωρίς να αναφερθούμε σ' αυτή[152]. Η παρατήρηση αυτή του Μουρέλου βρίσκει σύμφωνους και εμάς και τον Μιχελή. Η τέχνη δημιουργείται μέσα από τις συνθήκες μιας εποχής και εκφράζει το πνεύμα της συγκεκριμένης εποχής. Τη σύγχρονη τέχνη, επομένως, θα πρέπει να τη δούμε υπό το πρίσμα της σύγχρονης εποχής και ιδεολογίας.

Από τα χαρακτηριστικά της σύγχρονης εποχής ο Μιχελής τονίζει την υποχώρηση του θρησκευτικού κοσμοειδώλου αλλά και του ντετερμινιστικού κοσμοειδώλου[153], η οποία ευθύνεται ή στην οποία αποδίδεται η στροφή της σύγχρονης τέχνης προς τον πρωτογονισμό, τον υπερρεαλισμό και τον αφαιρετισμό. Πρώτα από όλα, θα πρέπει να μας απασχολήσει το ερώτημα τι ήταν αυτό που προκάλεσε την υποχώρηση του θρησκευτικού κοσμοειδώλου. Σύμφωνα με τον Μιχελή, οι παράγοντες που συνέβαλαν σε αυτό και επέδρασαν στην τέχνη ώστε να αποκτήσει τα παραπάνω χαρακτηριστικά ήταν τρεις:

(α) Υπαρξισμός

(β) Ψυχανάλυση

(γ) Επιστήμη

Αναλυτικά:

(α) Υπαρξισμός

Ιδιαίτερο βάρος στη σκέψη του Μιχελή αποκτά ο υπαρξισμός, καθώς η φιλοσοφική αυτή τάση να παραμερίζεται η αντικειμενικότητα της πραγματικότητας και τη θέση της να καταλαμβάνει η υποκειμενικότητα, επιδρά με πολλούς τρόπους πάνω στην τέχνη. Είναι γεγονός ότι η νεώτερη φιλοσοφία αρνήθηκε να εξηγήσει νοητικά τον κόσμο. Η αγωνία της ύπαρξης έγινε το επίκεντρο των σκέψεών της και διακήρυξε ότι η ύπαρξη είναι πριν από την ουσία.

---

[152] Βλ. Γ. Μουρέλος, *Θέματα Αισθητικής και Φιλοσοφίας της Τέχνης,* 2, 1985 Αθήνα: Νεφέλη, σελ. 131.

[153] Γ. Αποστολοπούλου, «Ο Παναγιώτης Μιχελής και η φιλοσοφία της σύγχρονης τέχνης», *Πρακτικά του Δ΄ Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών (Κόρινθος 9-16 Σεπτεμβρίου 1990),* 3 (1992-1993), σελ.145-155 εδώ σελ. 150.

Στη συνέχεια ο Νίτσε κήρυξε την ιδέα του υπερανθρώπου αρνούμενος την ύπαρξη του Θεού και μαζί του κάθε σταθερή αξία του παρελθόντος.

Έτσι, ο υπαρξισμός και ο μηδενισμός του Νίτσε οδηγούν στην άρνηση κάθε αξίας αντικειμενικής. Οι ανθρώπινες πράξεις αποτελούν τη μόνη πραγματικότητα, το δείγμα της ελευθερίας της ύπαρξης του ανθρώπου[154]. Από εκεί προέρχονται, σύμφωνα με τον Μιχελή, η «Νέα Πλαστικότητα» και ο Κονστρουκτιβισμός στην τέχνη. Ένα κύμα φόβου, μηδενισμού και αυτοκαταστροφής διαπερνά το σύγχρονο άνθρωπο, και προσπαθεί να σωθεί με το να πράττει. Τα έργα τέχνης αποτελούν, ίσως, τις μόνες πράξεις διάσωσης του ναυαγημένου ανθρώπου της σύγχρονης ζωής, τα σωσίβια της τραγικής του ύπαρξης, διότι του αποκαλύπτουν άθελά του, τις αξίες που αρνείται [155].

Συνοπτικά, θα πρέπει να διασαφηνίσουμε ότι αναφορικά στον τομέα της φιλοσοφίας και γενικότερα της ιδεολογικής ατμόσφαιρας της σύγχρονης εποχής, ο υπαρξισμός και ο μηδενισμός του Νίτσε συνδέονται στη σκέψη του Μιχελή με την υποχώρηση του θρησκευτικού κοσμοειδώλου. Παράλληλα αναφορικά με τον τομέα της τέχνης ο υπαρξισμός συνδέεται με τον πρωτογονισμό.

Το σημείο όπου συναντώνται ο μηδενισμός του Νίτσε με την στροφή της τέχνης στον πρωτογονισμό είναι το μαγικό στοιχείο, όπως το ονομάζει ο Μιχελής. Ο Νίτσε κατάργησε τη διάκριση υπερφυσικού–φυσικού, πράγμα που εκδηλώθηκε στην τέχνη μέσω του μαγικού στοιχείου που διαθέτει, επιστρέφοντας στην πυθική της εκδήλωση, μια εκδήλωση που την χαρακτήριζε αιώνες πριν. Η πρωτόγονη τέχνη, όπως έχουμε δει, σε προηγούμενη ενότητα, χαρακτηρίζεται από το πυθικό στοιχείο, όπου δεν υπάρχει ερμηνεία χρησμών αλλά μόνο χρησμοί. Κι αυτό διότι την εποχή εκείνη ήταν εποχή μύθων και ηρώων, όπου το υπερφυσικό δεν διακρινόταν από το φυσικό. Στην εποχή μας συμβαίνει το ίδιο. Η κατάργηση κάθε αξίας αντικειμενικά αναγνωρίσιμης οδηγεί στον υποκειμενισμό, μας γυρίζει πίσω σε εποχές μυθοπλασίας όπου καθένας αναγνωρίζει δικές του αξίες και δικά του πιστεύω.

Το γεγονός ότι η σύγχρονη τέχνη έχει το ίδιο ιδεολογικό υπόστρωμα, τον υποκειμενισμό και τη σύγχυση υπερφυσικού-φυσικού, δεν σημαίνει ότι η σύγχρονη και η πρωτόγονη εποχή παράγουν την ίδια ακριβώς τέχνη. Σε

---

[154] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 72.

[155] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 72.

προηγούμενη ενότητα έχουμε εξηγήσει σε ποιο σημείο και γιατί ο Μιχελής διακρίνει τις δύο εποχές τέχνης.

(β) Ψυχανάλυση

Μία νέα κατάκτηση της ανθρώπινης νόησης είναι η μελέτη του ανθρώπινου ψυχισμού. Τα άδυτα της ανθρώπινης ψυχής αρχίζουν να φωτίζονται από την επιστήμη της ψυχολογίας και ο Φρόϋντ εισάγει τη θεωρία της ψυχανάλυσης που θα αναστατώσει τον πνευματικό κόσμο της εποχής. Οι καλλιτέχνες αρχίζουν να επηρεάζονται από τις απόψεις που εκθέτει ο Φρόϋντ στα βιβλία του. Οι απόψεις αυτές έχουν να κάνουν με ασυνείδητες σκέψεις. Οι ιδέες του Φρόϋντ έκαναν τους καλλιτέχνες του υπερρεαλιστικού κινήματος να διακηρύξουν πως δεν είναι δυνατόν να δημιουργηθεί τέχνη όταν η λογική βρίσκεται σε πλήρη εγρήγορση. Παραδέχονταν ότι η λογική στηρίζει την επιστήμη, απέρριπταν όμως την παρουσία της λογικής όταν επρόκειτο για την τέχνη[156].

Οι απόψεις του Φρόϋντ οδήγησαν τους καλλιτέχνες στη μέθοδο του αυτοματισμού. Στη θεωρία της ψυχανάλυσης βρήκαν την ελευθερία να εκφράσουν ελεύθερα και χωρίς λογικούς φραγμούς ή περιορισμούς το ανθρώπινο υποσυνείδητο. Επίσης, η εμφάνιση στην επιφάνεια των ανθρωπίνων ενστίκτων και η προβολή τους ως αίτια της ανθρώπινης συμπεριφοράς ή ως υλικό που μπορεί να βοηθήσει στην εξήγηση της συμπεριφοράς και του ψυχισμού του ανθρώπου έφεραν στον τομέα της τέχνης ένα νέο θέμα, το όνειρο. Ένας από τους πιο γνωστούς υπερρεαλιστές ζωγράφους, ο Ισπανός Σαλβαδόρ Νταλί (1904-89), που έζησε για πολλά χρόνια στις Η.Π.Α. προσπάθησε να μιμηθεί τη σύγχυση της ζωής του ονείρου. Ένα βασικό χαρακτηριστικό των έργων του είναι η απεικόνιση της ονειρικής κατάστασης. Ανακατεύει παράξενα και ασύνδετα κομμάτια από τον πραγματικό κόσμο –ζωγραφισμένα με καταπληκτική λεπτομερειακή ακρίβεια- και δίνει το επίμονο αίσθημα πως πρέπει να υπάρχει κάποια αλήθεια σ' αυτή την τρέλα, παρατηρεί ένας από τους μεγαλύτερους ιστορικούς της τέχνης, ο Gomprich [157].

[156] Βλ. Gomprich, 1995, σελ. 592.

[157] Βλ. Gomprich, 1995, σελ. 593.

Γενικά, οι υπερρεαλιστές συμφωνούσαν μεταξύ τους στο ότι ο καλλιτέχνης δεν πρέπει να σχεδιάζει το έργο του, αλλά να το αφήνει να αναπτύσσεται μόνο του. Το αποτέλεσμα μπορεί να φαίνεται τερατώδες για τον ανίδεο, αν όμως αυτός ξεπεράσει την προκατάληψή του και αφήσει τη φαντασία του ελεύθερη, θα μπορέσει ίσως να συμμεριστεί το παράξενο όνειρο του καλλιτέχνη[158].

Ο Μιχελής όσον αφορά στην ελευθερία που αναγνώριζαν οι καλλιτέχνες του υπερρεαλισμού, έχει αντίθετη άποψη. Υποστηρίζει ότι ο αυτοματισμός του υπερρεαλισμού σημαίνει στέρηση της πνευματικής ελευθερίας[159]. Πράγματι, η ελευθερία που αναγνωρίζουν οι υπερρεαλιστές αφορά στην έκφραση του υποσυνειδήτου, ενώ ο Μιχελής κάνει λόγο για πνευματική ελευθερία και έχει δίκιο. Η ελευθερία των ενστίκτων καταστρατηγεί την ελευθερία του πνεύματος. Αν μάλιστα αναλογιστούμε ότι ο Μιχελής είναι οπαδός και θαυμαστής της πλατωνικής σκέψης, είναι εύκολο για εμάς να φανταστούμε πόσο δύσκολα θα δεχόταν ο Μιχελής μια τέτοια ελευθερία. Το «λογιστικόν» στο μύθο του Πλάτωνα[160] έχει τα ηνία του άρματος και συγκρατεί τα κατώτερα μέρη της ψυχής. Αυτό που συνέβη με τη θεωρία της ψυχανάλυσης είναι τα ηνία να περάσουν στα χέρια των κατώτερων μερών της ψυχής. Ο Μιχελής αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ο Φρόϋντ έβγαλε στην επιφάνεια όλο το βούρκο των ενστίχτων[161]». Ο θαυμασμός του Μιχελή στο ανθρώπινο πνεύμα είναι εμφανής και απεριόριστος. Παρακάτω θα μας δοθεί η ευκαιρία να ασχοληθούμε περισσότερο με αυτό το θέμα.

(γ) Επιστήμη

Η τρίτη παράμετρος που πρέπει να συνυπολογίζουμε αν θέλουμε να έχουμε μια σαφή εικόνα για την τέχνη της σύγχρονης εποχής είναι η επιστήμη. Σε παλαιότερες εποχές ίσως η επιστήμη να μην μελετούνταν διεξοδικά όταν

---

[158] Βλ. Gomprich, 1995, σελ. 592.

[159] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 71.

[160] Ο πλατωνισμός του Μιχελή έχει γίνει συχνά αντικείμενο μελέτης. Ο Δημήτρης Ανδριόπουλος έχει ασχοληθεί με αυτό το ζήτημα και παρουσιάζει ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις πάνω στο θέμα. Βλ. Δ. Ανδριόπουλος *Ιστορία της Νεοελληνικής Αισθητικής και Φιλοσοφίας της Τέχνης 1453-2000,* 1 (2002) σελ. 112-117.

[161] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1 ,2001, σελ. 59.

επρόκειτο για τέχνη. Ίσως πάλι η μελέτη της επιστήμης ως παράγοντας διαμόρφωσης της τέχνης να περιοριζόταν στην εξέλιξη των εργαλείων των καλλιτεχνών ή του υλικού που χρησιμοποιούσαν στη δημιουργία ενός έργου τέχνης. Στην προκειμένη περίπτωση που αφορά στην επιστήμη των τελευταίων ετών είναι διαφορετικά τα πράγματα. Η εξέλιξη της επιστήμης αλλάζει τόσο πολύ τον τρόπο θεώρησης της πραγματικότητας που είναι αδύνατο να μην την συμπεριλάβει κανείς στους παράγοντες επίδρασης στην τέχνη[162].

Γενικά, θεωρείται ότι η αντίληψη του χώρου των τεσσάρων διαστάσεων (ύψος, μήκος, πλάτος, χρόνος) που εισήγαγε η νεώτερη φυσική για την έρευνα των φυσικών φαινομένων επηρέασε και την καλλιτεχνική αντίληψη περί χώρου, και έτσι ενώ παλαιότερα ο καλλιτέχνης οραματίζονταν τα πλάσματά του μέσα σε τρισδιάστατο χώρο τώρα τα οραματίζεται στο χώρο των τεσσάρων διαστάσεων, δηλαδή στο χωροχρόνο [163]. Αυτή είναι μια άποψη που εκφράζει ο Μιχελής, ο οποίος την επεκτείνει στη σκέψη του αποδίδοντας στην επιστήμη το ρόλο του αιτίου για την στροφή της τέχνης σε τάσεις περισσότερο αφαιρετικές από παλαιότερα.

Για να είμαστε περισσότερο συνεπείς στην πορεία του θέματός μας θα πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι το βασικό μας ερώτημα στην αρχή της ενότητας αφορούσε στα χαρακτηριστικά της σύγχρονης εποχής που συνέβαλαν στην στροφή της τέχνης σε πρωτογονισμό, υπερρεαλισμό και αφαιρετισμό. Αναφέραμε ότι βασικό χαρακτηριστικό είναι η υποχώρηση του θρησκευτικού κοσμοειδώλου αναζητώντας στη συνέχεια τους παράγοντες στους οποίους οφείλεται αυτό το βασικό χαρακτηριστικό. Οι παράγοντες είναι ο υπαρξισμός και ο μηδενισμός του Νίτσε, η θεωρία της ψυχανάλυσης του Φρόϋντ και η θεωρία της σχετικότητας του Αϊνστάιν, που προσέθεσε την τέταρτη διάσταση στον τομέα της επιστήμης και που με αυτόν τον τρόπο άλλαξε τον τρόπο αντίληψης του χώρου. Οι παράγοντες αυτοί, τους οποίους εξετάζουμε σε αυτή την ενότητα, έχουν θέση αιτίου στη σκέψη του Μιχελή αναφορικά με την κατάρρευση ή τουλάχιστον την υποχώρηση του θρησκευτικού κοσμοειδώλου ενώ ταυτόχρονα αποτελούν παράγοντες

---

[162] Ειδικότερα κάνει λόγο για τον καταλυτικό ρόλο της επιστήμης στην Αισθητική ο Νιάνιας. Βλ. Δ. Νιάνιας, «Σύγχρονος φιλοσοφία και αισθητική», *Χρονικά Αισθητικής*, 3 (1964, 1966) σελ. 6-101, εδώ σελ.83.

[163] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1 ,2001, σελ. 310.

στροφής της τέχνης προς τις αντίστοιχες κατευθύνσεις του πρωτογονισμού, του υπερρεαλισμού και του αφαιρετισμού.

Συνέπεια της επίδρασης της επιστήμης στην τέχνη αποτέλεσε η έννοια του χωροχρόνου[164]. Η εισαγωγή της τέταρτης διάστασης είχε ως αποτέλεσμα τη στροφή των καλλιτεχνών σε ένα νέο τρόπο αντίληψης της τέχνης, ο οποίος τείνει να ενσωματώσει στο έργο τέχνης την τέταρτη διάσταση, τον χρόνο. Μέχρι πριν από μερικά χρόνια η κατεξοχήν τέχνη που απαιτούσε χρόνο για να εκτυλιχθεί ήταν η μουσική. Τα τελευταία χρόνια, παρατηρούνται τέχνες που αποκαλούνταν στατικές, που δεν είχαν ανάγκη δηλαδή από τον χρόνο για να εκτυλιχθούν, τώρα πλέον να χρησιμοποιούν τον χρόνο ως μία από τις διαστάσεις που τις αναδεικνύουν. Για παράδειγμα, καλλιτέχνες των κατεξοχήν στατικών τεχνών, όπως είναι η ζωγραφική και η γλυπτική, τα τελευταία χρόνια χρησιμοποιούν τεχνικές που ενσωματώνουν τη διάσταση του χρόνου στα έργα τους. Εκτός από τις στατικές τέχνες που τα τελευταία μόλις χρόνια γίνονται χωροχρονικές, υπάρχουν και άλλες που γεννήθηκαν από αυτήν ακριβώς την εισαγωγή του χρόνου στην τέχνη, όπως για παράδειγμα ο κινηματογράφος.

Ένα βασικό ερώτημα είναι το πώς ασκήθηκε η επίδραση της επιστήμης στην τέχνη. Μια άποψη θα μπορούσε να είναι πως η επίδραση υπήρξε άμεση και προκλήθηκε από το γεγονός ότι πολλοί καλλιτέχνες ή δημιουργοί δηλώνουν επηρεασμένοι τόσο από τη θεωρία της σχετικότητας όσο και από τη θεωρία των κβάντα, στις οποίες αναζητούν μοντέλα για να φτιάξουν τα έργα τους. Μερικοί μάλιστα από αυτούς έχουν πτυχία φυσικομαθηματικών, πολυτεχνικών σχολών και ιατρικής. Είναι πολύ φυσικό οι επιστημονικές γνώσεις τους να ανοίγουν καινούριους δρόμους στην αντιμετώπιση των καλλιτεχνικών πραγμάτων[165].

Η άποψη αυτή όμως δεν εκφράζει απόλυτα τον Μιχελή, ο οποίος αντιλαμβάνεται την επίδραση της επιστήμης στην τέχνη πολύ πιο έμμεση και ουσιαστική. Για τον ίδιο η επίδραση είναι κάτι που έχει να κάνει με τον εσωτερικό άνθρωπο και όχι απλά τη λογική του ανθρώπου και τις γνώσεις του. Ο ίδιος δεν αρνείται ότι το αεροπλάνο, το αυτοκίνητο, το υποβρύχιο, τα φωτογραφικά μηχανήματα, ο κινηματογράφος, ο Φρόϋντ, η θεωρία της σχετικότητας και τόσα άλλα τεχνικά και επιστημονικά κατορθώματα της

---

[164] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 330.

[165] Βλ. Μουρέλος, 2, 1985, σελ. 117.

σύγχρονης εποχής επηρέασαν την καλλιτεχνική σύλληψη. «Δεν την επηρέασαν όμως ποτέ με τον πεζό τρόπο που αναφέρουν συνήθως οι αφελείς αλλά σοβαροφανείς κριτικοί, τρόπο που κολακεύονται να τον πιστεύουν και οι καλλιτέχνες (Marinetti κ.λ.π.). Γιατί ο καλλιτέχνης δημιουργεί έργα τέχνης εφόσον η φαντασία του παραμένει υγιής και δεν προσπαθεί να μιμηθεί απλώς τις εξωτερικές και επιπόλαιες εντυπώσεις που ο καθένας έχει από το ταξίδι του με το αεροπλάνο, από τον Φρόϋντ, ή από τη θεωρία του Αϊνστάιν[166]». Ο καλλιτέχνης είναι, για τον Μιχελή, άνθρωπος της εποχής του που επηρεάζεται πρώτα σαν άνθρωπος και μετά σαν καλλιτέχνης, πρώτα δηλαδή εσωτερικά και μετά εξωτερικά. Ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να εμπνευστεί από την πεζή αντίληψη και την εφήμερη μορφή της θεωρίας, αν δεν ανατρέξει στην ουσία, και ο μόνος τρόπος που μπορεί να το κάμει είναι να βιώσει το μύθο της νέας πραγματικότητας και να παραστήσει, όπως είπαμε, θεάματα συμβολικά, πρωτότυπα σε μορφή και περιεχόμενο ικανά να συγκινούν αισθητικά.

Αλλά η σύγχρονη τέχνη επειδή διαφέρει από την παλαιότερη κατά το ότι δεν είναι ιδεαλιστική αλλά ματεριαλιστική όπως είπαμε, είναι ανίκανη ακόμη να πλάσει μύθους. Μόνο να ονειρευτεί μπορεί, να μαντέψει, να φανταστεί, να μαγέψει. Γι' αυτό και στη σύγχρονη τέχνη το μύθο τον αντικατέστησε το όνειρο. Ο μύθος προαπαιτεί μιαν ιδέα. Το όνειρο βαδίζει προς την ιδέα. Οπωσδήποτε, άλλου είδους συγκίνηση, γνώση ή εμπειρία δεν ζητάμε από την τέχνη παρά συγκίνηση αισθητική. Φαντάζεται ο καλλιτέχνης, να φανταστούμε θέλουμε και μείς· μαντεύει ο καλλιτέχνης, να μαντέψομε ζητάμε και μεις· συμβολίζει ο καλλιτέχνης, τα σύμβολα ζητάμε και μεις για να επικοινωνήσουμε μαζί του και μεταξύ μας εφόσον δεν είμαστε επιστήμονες ή φιλόσοφοι. Αλλά ακόμη και αν είμαστε, θέλουμε σύμβολα από την τέχνη, γιατί στο σύμβολο υπάρχει κάτι περισσότερο απ' ό,τι υπάρχει στο νόημα ή στη θεωρία[167]».

Συνοπτικά, θα πρέπει να τονίσουμε τα βασικά χαρακτηριστικά της σύγχρονης τέχνης, που είναι ο υποκειμενισμός και η μη-αντικειμενικότητα. Ο Μιχελής βλέπει τη νέα τέχνη να αντιστρατεύεται το ύφος και των δύο μεγάλων

---

[166] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 333.

[167] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 334-335.

περιόδων, της κλασικής και της μεσαιωνικής, παρ' όλο ότι δεν αρνείται τις βασικές τους αρχές[168].

Ο υποκειμενισμός, σύμφωνα με τον Μιχελή, στηρίζεται στη βάση του υπερρεαλισμού, που ξεπερνά το ρεαλισμό διαστρέφοντας την πραγματικότητα, δοκιμάζοντας παράλληλα να συλλάβει την ουσία της με αναπάντεχους συνδυασμούς μεταφορικών εικόνων. Έτσι, η ψυχολογία του υποσυνειδήτου που έρχεται στο προκείμενο είναι μια ψυχολογία που επιθυμεί να δώσει εξηγήσεις αναφορικά με τη σύγχρονη τέχνη βάσει του αυτοματισμού, των ονειρικών εικόνων και της χωροχρονικής θέασης των γύρω μας μορφών[169].

Η μη-αντικειμενικότητα από την άλλη μεριά, τονίζεται με τη μορφή της αφηρημένης τέχνης (non-objective art=μη-αντικειμενικής τέχνης). Κύκλοι, γραμμές, τρίγωνα και άλλες στοιχειώδεις μορφές της γεωμετρίας, που χρησιμοποιεί η νέα τέχνη υπενθυμίζουν τα πλατωνικά σώματα, υπογραμμίζει ο Μιχελής, και οι συνδυασμοί τους υποβάλλουν Πυθαγόρειες ιδέες περί της τάξεως του κόσμου ως στηριγμένης στον αριθμό. Ένας μυστικισμός της γεωμετρίας και των μαθηματικών αποτελεί κοινή γλώσσα των σύγχρονων καλλιτεχνών και αισθητικών, ασχέτως της πραγματικής αυτών επιστημονικής αξίας[170].

Και μόνο το γεγονός ότι κάνει λόγο για μυστικισμό της γεωμετρίας και των μαθηματικών, για Πυθαγόρειες ιδέες και πλατωνικά σχήματα, είμαστε σχεδόν βέβαιοι ότι ο κόσμος του Μιχελή διαπνέεται από το αρχαίο ελληνικό κλασικό πνεύμα. Και αυτό το καταλαβαίνουμε όχι μόνο από το γεγονός ότι εκφράζεται με θαυμασμό για το πνεύμα της κλασικής αρχαιότητας αναφερόμενος συχνά σε πλατωνικές έννοιες, Πυθαγόρειες ιδέες και ελληνικά αγάλματα αλλά κατά βάση από την αισιοδοξία του για την πορεία της σύγχρονης τέχνης, η οποία αισιοδοξία στηρίζεται σε μια νέα εποχή κλασικισμού.

2. Προς μία νέα εποχή κλασικού

[168] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 117.

[169] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 118.

[170] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 117-118.

Πράγματι, θα ήταν δύσκολο να φανταστεί κανείς μια αισιόδοξη πορεία για τη σύγχρονη τέχνη τη στιγμή μάλιστα που είναι εξαιρετικά δύσκολο στον θεατή να επικοινωνήσει μαζί της και μόνο αμηχανία του προκαλεί. Την ίδια στάση διατηρεί και ένας φιλόσοφος ή όποιος επιχειρεί να ερμηνεύσει την τέχνη δεδομένου ότι έπαψαν να υφίστανται πλέον οι παραδοσιακές αρχές της αισθητικής. Πολλοί κάνουν λόγο για θάνατο της τέχνης και αρκετοί από τους στοχαστές υποστηρίζουν θέτουν ερωτήματα και ζητήματα αναφορικά με την εξέλιξη και την περαιτέρω πορεία της τέχνης[171]. Η κατάρρευση του αισθητικού κοσμοειδώλου είναι πραγματικότητα, για τον Μιχελή, ο οποίος διαβλέπει μέσα από αυτή την αισθητική κατάρρευση, την κατάρρευση των παραδοσιακών αξιών[172] που συνόδευαν τον άνθρωπο μέχρι τα τελευταία χρόνια. Διότι στην πραγματικότητα, το πρόβλημα δεν είναι η κατάρρευση του αισθητικού κοσμοειδώλου. Η ειδοποιός διαφορά μεταξύ της εποχής μας και των προηγουμένων εποχών είναι η κατάρρευση του θρησκευτικού και του ντετερμινιστικού κοσμοειδώλου που προείπαμε. Είναι η δύναμη που προσπάθησε και απέκτησε ο άνθρωπος με τη λογική του ικανότητα. Είναι η ελευθερία του υπερανθρώπου που επέβαλε ο ίδιος ο άνθρωπος στον εαυτό του, γινόμενος ο ίδιος δούλος αυτής της ελευθερίας. Φαίνεται τελικά πως η ελευθερία που τόσο επίμονα αναζήτησε και πέτυχε δεν ήταν τελικά το ζητούμενο διότι η δύναμη και η ελευθερία του μόνο αμηχανία του προσέφεραν και αυτή η αμηχανία κατοπτρίζεται σαν σε καθρέπτη σε κάθε είδους έργο τέχνης. Ο άνθρωπος έμεινε μετέωρος χωρίς Θεό και μεταφυσική. Έμεινε

---

[171] Η Τερέζα Πεντζοπούλου-Βαλαλά θέτει ερωτήματα, όπως: θα πρέπει να καταδικάσουμε δογματικά τη σύγχρονη τέχνη γιατί δεν κατορθώνει πάντοτε να επικοινωνεί με τον θεατή και πρέπει έτσι να μιλάμε για θάνατο της τέχνης; Επίσης, μήπως όταν το μήνυμα δεν γίνεται αντιληπτό, φταίει γι' αυτό ο θεατής, ο κριτής ή το υποκείμενο; Η απάντηση που δίνεται και στα δύο ερωτήματα είναι: Ασφαλώς όχι. Ασφαλώς και δεν θα πρέπει να θεωρηθεί ότι η τέχνη πεθαίνει επειδή δεν μπορεί πάντοτε να επικοινωνήσει με τον θεατή και ασφαλώς δεν φταίει ο θεατής για την έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ του ίδιου και του έργου τέχνης. Βλ. Τ. Πεντζοπούλου-Βαλαλά, «Πεθαίνει η τέχνη»; *Χρονικά Αισθητικής* 11-12 (1972-1973), σελ.118-122 εδώ σελ.121. Βλ. επίσης, Ε. Μουτσόπουλος, «Η σύγχρονος τέχνη: θάνατος ή μεταμόρφωση;» *Χρονικά Αισθητικής* 11-12 (1972-1973).

[172] Αναφορικά με την παράδοση στην τέχνη και τις παραδοσιακές αξίες κάνει λόγο η Τερέζα Πεντζοπούλου-Βαλαλά στο άρθρο της σχετικά με την αμφισβήτηση στην τέχνη. Βλ. Τ. Πεντζοπούλου-Βαλαλά, «Η αμφισβήτηση στην τέχνη και τα όριά της», *Χρονικά Αισθητικής* 37-38 (1997-1998), σελ.47-55 εδώ σελ.

μόνος μέσα στο απέραντο σύμπαν. Αυτή η μοναξιά και ο αποπροσανατολισμός του ανθρώπου είναι επίσης μερικά από τα θέματα της σύγχρονης τέχνης. Στην πραγματικότητα το πρόβλημα της εποχής μας δεν εστιάζεται στην τέχνη αλλά στην κατανόηση του εαυτού του και του κόσμου. Θα πρέπει δηλαδή πρώτα να αποκατασταθεί η σχέση του ανθρώπου με τον εαυτό του, τον συνάνθρωπό του και τον κόσμο και έπειτα να αποκατασταθεί η τέχνη όχι γιατί έχει δευτερεύουσα σημασία αλλά γιατί υπάρχει μεταξύ τους μια σχέση αιτίου και αιτιατού. Ο άνθρωπος γεννά την τέχνη και όταν η ισορροπία και η αρμονία επανέλθει στο εσωτερικό του σύγχρονου ανθρώπου, τότε θα αποκατασταθεί και η ισορροπία και η αρμονία στην τέχνη.

Γενικά παρατηρούμε ότι για τον Μιχελή η έννοια της τέχνης σχετίζεται με την έννοια της αρμονίας και της τάξης. Το γεγονός ότι η σύγχρονη τέχνη δεν χαρακτηρίζεται από ισορροπία και αρμονία είναι στη σκέψη του Μιχελή ένα στάδιο που θα ξεπεραστεί όταν ο άνθρωπος αποκαταστήσει την αρμονική του σχέση με την ίδια του τη φύση και τον κόσμο γενικότερα. Η αισιοδοξία του Μιχελή πηγάζει, κατά την γνώμη μας, από αυτή του την αντίληψη σχετικά με τη σχέση τάξης-τέχνης. Είναι αδύνατο για τον ίδιο –πράγμα που απορρέει και από την αισθητική θεώρησα της τέχνης- να θεωρήσει την τέχνη σε μια γραμμική πορεία όπου το επόμενο στάδιο δεν θα είναι επαναφορά στην τάξη και την αρμονία αλλά μια συνέχιση της υπάρχουσας αταξίας και αποδιοργάνωσης της μορφής.

Η ιστορία της τέχνης, έτσι όπως την κατανοήσαμε εμείς μέσα από το έργο του Μιχελή, έχει μία σπειροειδή μορφή. Δεν θα μπορούσαμε δηλαδή να της αποδώσουμε γραμμικό χαρακτήρα διότι θα μας σταματούσε η έννοια της ιστορικότητας, μια έννοια ιδιαίτερου βάρους στην σκέψη του Μιχελή. Ο ίδιος πιστεύει πως δεν είναι δυνατό ποτέ -και γι' αυτό άλλωστε δεν συμβαίνει- να ξαναζήσουμε μια εποχή πρωτόγονης τέχνης, διότι μεταξύ πρωτόγονης τέχνης και σύγχρονης μεσολαβούν κάποιοι αιώνες ανακαλύψεων και κατάκτησης επιστημονικής γνώσης που είναι αδύνατο να τους αγνοήσουμε. Επίσης, δεν θα μπορούσαμε να της αποδώσουμε κυκλική μορφή διότι το όραμα του Μιχελή για την τέχνη του μέλλοντος δεν περιλαμβάνει επιστροφή στο ίδιο κλασικό ιδεώδες της αρχαιότητας. Το όραμα του Μιχελή έχει να κάνει με επιστροφή σε αξίες αρμονίας, τάξης και ισορροπίας, δεν πρόκειται όμως για απομίμηση των αξιών αυτών. Ο Μιχελής αποσκοπεί στην αποκατάσταση των αξιών της ιδεολογικής

ατμόσφαιρας της σύγχρονης εποχής που θα φέρει την αποκατάσταση των αξιών της τέχνης. Με λίγα λόγια, αναζητείται ένα νέο κοσμοείδωλο που θα γεννήσει το αισθητικό κοσμοείδωλο.

Η κατάρρευση του θρησκευτικού και ντετερμινιστικού κοσμοειδώλου άφησε κενή θέση στην ιδεολογική ατμόσφαιρα και τον χώρο των αξιών. Αυτό το κενό των αξιών εκφράζει σήμερα η τέχνη. Ο Μιχελής αναπληρώνει το κενό αυτό αναγνωρίζοντας ως ύψιστη αξία τον άνθρωπο. Υποστηρίζει ένα ανθρωποκεντρικό ιδεώδες, το οποίο θα γεννήσει μια νέα αρμονία στον κόσμο και την τέχνη και θα οδηγήσει σε ένα νέο είδος κλασικού. Το νέο όμως «κλασικό ιδεώδες δεν είναι η παλινόρθωση μιας κλασικιστικής απομιμήσεως, ούτε απλώς ένα μονοσήμαντο αισθητικό ιδεώδες, αλλά είναι ο δείκτης της οντολογικής πολυσημίας και ανοιχτότητας της ανθρώπινης υπάρξεως, οι οποίες περιέχουν και τη δυνατότητα για την κατάφαση και την αναγνώριση της αξίας του ανθρώπου κατά το μέτρο του λόγου και κατά το μέτρο των ορίων του[173]».

Με την έννοια του κλασικού στην τέχνη έχει ασχοληθεί ιδιαίτερα και ο Winckelmann, το έργο του οποίου άνοιξε το δρόμο στο κίνημα του κλασικισμού. Σύμφωνα με τον Winckelmann, στην τέχνη των αρχαίων Ελλήνων «η μίμηση της ομορφιάς στη φύση συγκεντρώνει τις παρατηρήσεις που έχουν αντληθεί από διαφορετικά αντικείμενα και τις συνενώνει»[174]. Με τον τρόπο αυτό, πρώτοι οι Έλληνες προσέγγισαν το εν γένει ωραίο και προχώρησαν στις ιδανικές απεικονίσεις του. Έτσι, ο Winckelmann υποστηρίζει ό,τι η ανανέωση στην τέχνη μπορεί να επιτευχθεί μέσα από τη μίμηση των κλασικών προτύπων. Πρόκειται βέβαια, για μια μάλλον «τυφλή» μίμηση τόσο της τεχνοτροπίας όσο και της θεματολογίας της κλασικής τέχνης.

Στη σκέψη του Μιχελή η έννοια του κλασικού έχει αναμφίβολα διαφορετική σημασία. «Στο επίπεδο του αισθητικού κοσμοειδώλου πρόκειται για τον προσανατολισμό στην ιδέα του κλασικού, δηλαδή στον αρμονικό συγκερασμό λόγου και κάλλους, περιεχομένου και μορφής, νοήματος και εκφράσεως[175]». Το αισθητικό κοσμοείδωλο που αναζητά η σύγχρονη εποχή έχει να κάνει, στην

---

[173] Βλ. Αποστολοπούλου, 1992-1993, σελ. 153.

[174] Βλ.Winckelmann, *Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και στη γλυπτική,* Επιλογή κειμένων, Εισαγωγή και Μετάφραση Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, Αθήνα: Ίνδικτος, 2001, σελ.23.

[175] Βλ. Αποστολοπούλου, 1992-1993, σελ. 152.

σκέψη του Μιχελή, με την επιζητούμενη δυνατότητα της τέχνης να χρησμοδοτεί και να ερμηνεύει η ίδια τους χρησμούς της. Μοιάζει στα μάτια του Μιχελή με τον Ηράκλειτο, ο οποίος προμαντεύει τον ερχομό της κλασικής εποχής αλλά ο ίδιος δεν κατοικεί ακόμη σε αυτή[176]. Έτσι, κάθε έργο σύγχρονης τέχνης «δεν είναι μια απλή ενόραση των ουσιών του «είναι», παρουσιάζει τις ουσίες αυτές στον κόσμο του γίγνεσθαι μ' ένα τρόπο πρωτότυπο, δηλαδή φέρνοντας ένα μήνυμα καινούριο. Κάθε μήνυμα νέο είναι μια μαντεία του γίγνεσθαι. Η τέχνη προβλέπει την εικόνα του μέλλοντος κόσμου και προπορεύεται της εποχής της γιατί δημιουργώντας αναδημιουργεί τις αιώνιες ουσίες από μια νέα σκοπιά. Ο μαντικός χαρακτήρας της τέχνης επαληθεύεται καλύτερα στην εποχή μας, όπου οι μορφές του παρελθόντος γκρεμίστηκαν και αναζητείται ένα νέο ύφος[177]».

Γιατί όμως ο Μιχελής τείνει σε ένα νέο κλασικό ιδεώδες και όχι σε κάτι περισσότερο πρωτόγονο ή σε κάτι περισσότερο αναγεννησιακό; Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα ίσως να μην είναι τόσο απλή όσο να φαινόταν με μια πρώτη προσέγγιση. Θα μπορούσαμε να κάνουμε τη σκέψη ότι η τάση του Μιχελή στο νέο κλασικό ιδεώδες ίσως να είναι απόρροια του θαυμασμού του στο αρχαίο ελληνικό πνεύμα. Ίσως ακόμα να είναι επίδραση της εποχής κατά την οποία μελετά και συγγράφει τα «Αισθητικά Θεωρήματα». Ίσως η τάση του αυτή να είναι αποτέλεσμα όλων αυτών. Στο έργο του ωστόσο φαίνεται να έχει επιχειρήματα που εξηγούν την αισιοδοξία του αναφορικά με την αρμονική εξέλιξη της τέχνης στο μέλλον.

Μία πρώτη δήλωση χαρακτηριστική της τάσης του Μιχελή προς το νέο κλασικό ιδεώδες είναι: «Η τάξη αποτελεί μια νίκη πάνω στο χάος[178]». Αυτή η δήλωση εμφανίζει έντονο το πλατωνικό στοιχείο και αν λάβουμε υπόψη μας τον πλατωνισμό του Μιχελή, θα καταλάβουμε ότι συμμεριζόμενος τις αντιλήψεις και πολλά από τα δόγματα του Πλάτωνα ίσως να καταλήγει να δέχεται και τις υπόλοιπες απόψεις που απορρέουν από τα πρώτα.

Σύμφωνα με δηλώσεις του Μιχελή που είδαμε παραπάνω αναφορικά με την χαοτική κατάσταση που επικρατεί στην τέχνη, από την αποδιοργάνωση της μορφής και του περιεχομένου, είναι κατά κάποιον τρόπο αναμενόμενο σε εμάς να περιμένουμε από τον Μιχελή να επικαλείται την τάξη ύστερα από το χάος. Στην

---

[176] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 68.

[177] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 97.

[178] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 185.

κοσμολογία του Πλάτωνα, επικρατεί χάος στην αρχή μέχρι να μπουν σε τάξη τα στοιχεία και να δημιουργηθεί ο κόσμος. Ο κόσμος, επομένως, χαρακτηρίζεται από τάξη και αρμονία και δεν μπορεί να νοηθεί κόσμος χωρίς τάξη. Με παρόμοιο τρόπο αντιλαμβάνεται και ο Μιχελής την κόσμο. Στη σύγχρονη εποχή παρατηρείται χάος. Το χάος δεν είναι όμως μια φυσιολογική –αν μπορούμε να το πούμε έτσι- κατάσταση και είναι θέμα χρόνου τη θέση του χάους να την πάρει η τάξη και η αρμονία. Διότι διαφορετικά είναι αδύνατο να νοήσει κανείς τέχνη, όπως με ανάλογο τρόπο είναι αδύνατο να νοήσει κανείς κόσμο.

Εξάλλου, ο άνθρωπος έχει μέσα του έμφυτη την τάση για τάξη και αρμονία, επομένως, είναι παράλογο να υποστηρίζουμε ότι η σύγχρονη τέχνη είναι ένα από στα στάδια της τέχνης που θα εξελιχθούν προς αυτή την κατεύθυνση της αμορφίας και της ανισορροπίας. Η σύγχρονη τέχνη, σύμφωνα με τον Μιχελή, είναι ένα στάδιο στην ιστορία της τέχνης, που θα οδηγήσει σε ένα νέο είδος κλασικού ιδεώδους.

Το ζητούμενο πλέον είναι να δούμε με ποιον τρόπο θα οδηγηθούμε σε αυτό το νέο κλασικό ιδεώδες. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι θέση της σύγχρονης τέχνης είναι ότι ο κόσμος που γνωρίζαμε καταστράφηκε μαζί με τους ανθρώπους και τους θεούς του. Αυτό που απέμεινε είναι μια tabula rasa πάνω στην οποία καλούμαστε να αναδημιουργήσουμε τον άνθρωπο και τον κόσμο από το χάος στο οποίο περιήλθαμε. Και αυτό δεν είναι δυνατό να συμβεί παρά μόνο αν αρχίσουμε από το μηδέν να αναδημιουργήσουμε το όλο, αποδεχόμενοι το όλο ως ενότητα. Αυτή του την άποψη τη στηρίζει και με την εξής παρατήρηση. Ότι από αυτό το σημείο αρχίζει κάθε φιλοσοφία, από το μηδέν, δείχνοντας ότι στη ζωή κάθε τέρμα αποτελεί την αρχή μιας αέναης διαλεκτικής, που την κινεί ο έρως[179].

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα είναι για άλλη μια φορά έκδηλος ο πλατωνισμός του Μιχελή. Το ενδιαφέρον μας προκαλεί η άποψη του Μιχελή ότι η αναδημιουργία του κόσμου από το χάος αρχίζει από το μηδέν. Αυτό μας κάνει να σκεφτούμε ότι αν η πορεία της ιστορίας της τέχνης δεν έχει φτάσει σε σημείο μηδέν, τότε θα πρέπει να περιμένουμε μέχρι αυτό να συμβεί για να είμαστε σε θέση να αρχίσουμε την αναδημιουργία του κόσμου από το χάος.

[179] *Αισθητικά Θεωρήματα* 1, 2001, σελ. 121.

Επίλογος

Όταν πρόκειται να ορίσουμε την έννοια της τέχνης, τα πράγματα γίνονται δύσκολα καθώς πρόκειται για ένα πολυσυζητημένο θέμα. Ο Μιχελής δεν ασχολείται ιδιαίτερα με τον ορισμό της τέχνης. Εστιάζει το ενδιαφέρον του κυρίως στη λειτουργία της μέσα στο κοινωνικό σύνολο και κατά βάση στον ρόλο της και τη θέση της μέσα στην ιστορία της ανθρωπότητας. Επιχειρεί να προσεγγίσει την τέχνη σε σχέση πάντα με τον άνθρωπο και όχι σε σχέση με τις ιστορικές συνθήκες, όπως συνηθίζουν να κάνουν οι ιστορικοί της τέχνης. Ο ίδιος, ως φιλόσοφος της τέχνης, δεν ενδιαφέρεται παρά για το πώς επικοινωνεί η τέχνη με τον άνθρωπο, για το πώς η τέχνη γίνεται μεσάζοντας στη σχέση ανθρώπου και φύσης και για το πώς εν τέλει μπορούμε, μελετώντας την τέχνη, να κατανοήσουμε τον βαθμό επικοινωνίας μας με τον εσωτερικό εαυτό μας, τη φύση και τον κόσμο.

Απάντηση σε αυτά τα ερωτήματα αναζητήσαμε μέσω της ανασυγκρότησης της σκέψης του Μιχελή, την οποία κατορθώσαμε με την μελέτη της «αισθητικής θεώρησης της τέχνης», τον άξονα, με άλλα λόγια, γύρω από τον οποίο στρέφεται η σκέψη του Μιχελή αναφορικά με τον ρόλο της τέχνης στην ανθρώπινη ιστορία. Η ανασυγκρότηση της «αισθητικής θεώρησης της τέχνης» μας βοήθησε στο να προσεγγίσουμε αναλυτικά και «εκ των έσω» κάθε εποχή τέχνης και να δούμε τις αξίες της κάθε εποχής που γέννησε το εκάστοτε ύφος. Για παράδειγμα, στην πρωτόγονη εποχή η προσήλωση στην μυθολογία και τις θρησκευτικές προκαταλήψεις εκφράζεται με την επικράτηση της αισθητικής κατηγορίας του Άσχημου όχι γιατί οι καλλιτέχνες της εποχής εκείνης δεν είχαν τα κατάλληλα μέσα και εργαλεία- γεγονός φυσικά που έπαιζε σημαντικό ρόλο- αλλά κυρίως διότι αυτή ήταν η αντίληψη που είχαν για τη θέση τους μέσα στον κόσμο και τη φύση. Η ελλιπής επιστημονική γνώση έκανε αδύνατο τον έλεγχο της καταστροφικής μανίας της φύσης με αποτέλεσμα η φύση να προκαλεί φόβο στους ανθρώπους της εποχής εκείνης και να φαντάζει φοβερή και άσχημη στα μάτια και τη φαντασία τους. Στην κλασική έπειτα εποχή, όπου σύμφωνα με τον Μιχελή, επικρατεί η αισθητική κατηγορία του Ωραίου, η σχέση ανθρώπου–φύσης

αποκαθίσταται κυρίως λόγω της εμπιστοσύνης στον ορθό λόγο και της ανάπτυξης της επιστημονικής γνώσης, που στην ουσία σημαίνει γνωριμία με τη φύση και σεβασμό στα χαρακτηριστικά και τη δύναμή της. Στην μεσαιωνική εποχή επικρατεί η αισθητική κατηγορία του Υψηλού. Αυτό εκφράζει, σύμφωνα με τον Μιχελή, την προσήλωση των ανθρώπων της εποχής στο υπερβατικό στοιχείο και την οριοθέτηση του εαυτού τους με βάση το στοιχείο αυτό. Το φυσικό στοιχείο και η επιστημονική γνώση ως μέσω προσέγγισής του προσωρινά παραμερίζονται και τη θέση τους παίρνουν το μεταφυσικό στοιχείο και ως μέσο προσέγγισής του η αποκάλυψη.

Γενικά, η τέχνη αντανακλά τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση και τον κόσμο είτε αυτή είναι καλή είτε είναι κακή. Αυτό γίνεται περισσότερο φανερό στη σύγχρονη τέχνη, όπου η σχέση του ανθρώπου με τη φύση αρχίζει να χάνεται. Η υποχώρηση των παλαιών αξιών και η σταδιακή υποχώρηση του θρησκευτικού κοσμοειδώλου αφήνουν κενό, το οποίο καλείται να αναπληρώσει η τέχνη, μόνο που η τέχνη δεν έχει τη δυνατότητα να λυτρώσει τον άνθρωπο.

Στην υποχώρηση του θρησκευτικού κοσμοειδώλου συνέβαλαν (α) ο μηδενισμός του Νίτσε και ο υπαρξισμός, (β) η θεωρία της ψυχανάλυσης του Φρόϋντ και (γ) η θεωρία της σχετικότητας του Αϊνστάιν. Ο μηδενισμός του Νίτσε και ο υπαρξισμός επέδρασαν ώστε η ιδεολογική ατμόσφαιρα της εποχής μας να οδηγηθεί στη σύγχυση φυσικού-υπερφυσικού στοιχείου και η τέχνη να στραφεί στον πρωτογονισμό. Η θεωρία της ψυχανάλυσης έφερε στο προσκήνιο τα ένστικτα του ανθρώπου και με επίδραση της ιδεολογικής ατμόσφαιρας η τέχνη στράφηκε στον υπερρεαλισμό. Τέλος, η επιστήμη στο πρόσωπο του Αϊνστάιν κλόνισε τις παραδοσιακές αντιλήψεις για τον χρόνο και εισήγαγε τη δυναμική θεώρηση του κόσμου.

Έτσι, η τέχνη στη σύγχρονη εποχή καταλήγει αντιτέχνη. Η τέχνη μένει βουβή, ανίκανη να ερμηνεύσει μόνη της τους χρησμούς που η ίδια εκφράζει, γεγονός που δείχνει την απόσταση που έχει δημιουργηθεί μεταξύ του ανθρώπου και της φύσης. Ο άνθρωπος αποκτά συνείδηση του εαυτού του μέσω της τέχνης[180]. Αποκτά αντίληψη της θέσης του μέσα στον κόσμο και τη φύση, η οποία

[180] Η τέχνη είναι ακεραιωτική στιγμή του πνεύματος του λαού, καθίδρυση νοήματος, εξήγηση της ουσίας, αυτοκατανόηση ενός λαού. Βλ. Φήβεκ Κλάους, «Αισθητική και Φιλοσοφία της Ιστορίας

φανερώνεται μέσω της τέχνης. Στην αρχιτεκτονική και ειδικότερα στην βυζαντινή αρχιτεκτονική κυριαρχούν τα μέτρα αναφοράς στην ανθρώπινη κλίμακα, ώστε με μια ματιά να μπορεί να συλλάβει ο θεατής το μέγεθος του έργου[181]. Ο άνθρωπος αποτελεί το μέτρο για την τέχνη και με αυτόν τον τρόπο αντιλαμβάνεται τον κόσμο γύρω του. Κάτι φαίνεται ψηλό ή χαμηλό, σύμφωνα με τις διαστάσεις και τις δυνατότητες του ανθρωπίνου σώματος. Στη κλασική τέχνη κυριαρχεί ο κανόνας των αναλογιών, ένας κανόνας που προκύπτει από την πίστη ότι η ανθρώπινη λογική έχει τη δυνατότητα να αντιλαμβάνεται με αντικειμενικότητα τη φύση και γενικά τον αισθητό κόσμο. Όταν, για παράδειγμα, διπλασιάζεται ο ναός στην κλασική τέχνη, διπλασιάζονται και τα μέτρα της θύρας του, έτσι ώστε ο θεατής δεν μπορεί να συλλάβει τις πραγματικές διαστάσεις του ναού. Η βυζαντινή εκκλησιαστική τέχνη βέβαια μορφώνεται σε μια εποχή έντονων θρησκευτικών διαμαχιών, οι περισσότερες από τις οποίες αφορούν τη διατήρηση της ορθοδοξίας, γεγονός που δεν αναφέρεται από τον Μιχελή και που, κατά την γνώμη μας, είναι ένας εξίσου σημαντικός παράγοντας για να κατανοήσουμε γιατί η Εκκλησία ενώ αποκαλύπτει κάποια στιγμή τα σύμβολα, εντούτοις δεν τα εγκαταλείπει αλλά τα μετασχηματίζει και τα χρησιμοποιεί με τη μορφή επιγραφών αποσκοπώντας και πάλι στη διδασκαλία και την καθοδήγηση των πιστών.

Η συνείδηση που έχει ο άνθρωπος για τη θέση του απέναντι στους συνανθρώπους, τον αισθητό κόσμο και τον μεταφυσικό κόσμο, αντανακλάται και με άλλο τρόπο στην αρχιτεκτονική τέχνη. Ο Μιχελής παρατηρεί ότι η διάταξη των ναών στην κλασική και τη μεσαιωνική εποχή αντίστοιχα δηλώνουν μέσω κάποιων αρχών τη θέση του ανθρώπου μέσα στον κόσμο αλλά και μέσα στο κοινωνικό σύνολο. Στην κλασική τέχνη, που βασίζεται στο σύστημα της δοκού επί στύλων, η παράταξη των στύλων του ναού αντικατοπτρίζουν τις δημοκρατικές αντιλήψεις της εποχής, όπου ο πολίτης είναι ίσος απέναντι στην πολιτεία και τους νόμους της. Στη βυζαντινή αρχιτεκτονική αντίστοιχα, ο τρούλος που επιβάλλεται

στην Οικουμενική Θεώρηση του Ύστερου Χέγκελ», *Ιστορία και Υποκειμενικότητα στη Φιλοσοφία του Χέγκελ,* σελ. 126.

[181] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 14.

στο σύνολο των κιόνων με τρόπο που αποκαλύπτει τη μοναρχική αντίληψη στην κοινωνική συγκρότηση των ανθρώπων της εποχής[182].

Η σχέση του ανθρώπου με τη φύση και τον κόσμο αποκαλύπτεται με ποικίλους τρόπους στην τέχνη, η οποία γίνεται φορέας ιδεών και αντιλήψεων πολύ συχνά χωρίς η ίδια να το επιδιώκει. Είναι ωστόσο απαραίτητη σε μια κοινωνία ανθρώπων ιδιαίτερα όταν το συνειδητό κομμάτι της επικοινωνίας των ανθρώπων μεταξύ τους χάνεται και δεν μένει άλλος τρόπος επικοινωνίας μεταξύ τους αλλά και με τον εαυτό τους από τον ασυνείδητο τρόπο. Αυτό το κομμάτι της ασυνείδητης επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων είχε επωμιστεί η θρησκεία για πολλούς αιώνες, ώσπου στις μέρες κατέρρευσε και μαζί της κατέρρευσε και η τέχνη, η οποία δεν αντέχει το βάρος -που της μεταθέτουν- της λύτρωσης του ανθρώπου από την αυτοκαταστροφική του μανία.

Βιβλιογραφία

Πηγές

Μιχελής, Παναγιώτης: *Αισθητικά Θεωρήματα,* τόμοι Α,Β, Δ΄ Έκδοση, Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, 2001.

Μιχελής, Παναγιώτης: *Αισθητικά Θεωρήματα,* τόμος Γ, Γ΄ Έκδοση, Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, 2004.

Μιχελής, Παναγιώτης: *Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης,* Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, 2006.

Μιχελής, Παναγιώτης: *Η αρχιτεκτονική ως Τέχνη,* ΣΤ΄ Έκδοση, Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, 2002.

Δευτερεύουσα βιβλιογραφία

[182] *Αισθητικά Θεωρήματα* 2, 2001, σελ. 16.

Ανδριόπουλος, Δημήτρης, Ζ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Αισθητικής και Φιλοσοφίας της Τέχνης, 1453-2000*, τόμ. Α΄, Αθήνα: Παπαδήμας, Δ., 2002.

Ανδρόνικος, Μανώλης, *Ο Πλάτων και η τέχνη*, Αθήνα: Νεφέλη, 1984.

Αποστολοπούλου, Γεωργία, Ο Παναγιώτης Μιχελής και η φιλοσοφία της σύγχρονης τέχνης, Ανάτυπον από:*Πρακτικά του Δ΄ Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών (Κόρινθος 9-16 Σεπτεμβρίου 1990),* τόμος Γ΄, Αθήνα:1992-1993.

Ζωγραφίδης, Γ., *Η Βυζαντινή Φιλοσοφία της Εικόνας,* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1997.

Μουρέλος, Γεώργιος, Ι., Θέματα Αισθητικής και Φιλοσοφίας της Τέχνης, τόμοι Α και Β, Αθήνα: Νεφέλη, 1985.

Μουρέλος Γεώργιος, Ι., «Η ολοκλήρωση στην τέχνη στο επίπεδο του κοινωνικού και του ατομικού», *Χρονικά Αισθητικής,* τομ.15-16 (1976-1977), σελ154-163.

Μουρέλος, Γεώργιος, Ι., «Η στρατηγική του φανταστικού και ο εικαστικός χώρος», *Χρονικά Αισθητικής*, τόμ. 21-22 (1982-1983),σελ 23-36.

Μουρίκη Αλεξάνδρα, *Μεταμορφώσεις της Αισθητικής*, Αθήνα: Νεφέλη, 2003.

Μουτσόπουλος, Ε., Η μορφοποιός φαντασία, στο περιοδικό: *Χρονικά Αισθητικής,* τόμος 2ος, Ελληνική Εταιρία Αισθητικής, Αθήνα, 1963, σελ. 66.

Μουτσόπουλος, Ε., «Η σύγχρονος τέχνη: θάνατος ή μεταμόρφωση»; *Χρονικά Αισθητικής*, τόμ. 11-12 (1972-1973), σελ 109-113.

Μποζώνης, Γ., «Οι Αισθητικές αξίες ως ουσιώδης δομή του κλασσικού πνεύματος», *Χρονικά Αισθητικής,* τομ. 35 (1995), σελ 45-51.

Μποζώνης, Γ., «Η γνησιότητα στην τέχνη», *Χρονικά Αισθητικής*, τόμ. 37-38 (1997-1998), σελ 23-27.

Μποζώνης, Γ., «Η νεωτερικότητα υπό φιλοσοφική θεώρηση», *Χρονικά Αισθητικής,* τόμ. 37-38 (1997-1998), σελ 57-65.

Μποζώνης, Γ., «ο χρόνος ως κριτήριο της τέχνης», *Χρονικά Αισθητικής* 27-28(1988-1989), σελ.17-21.

Νιάνιας, Δ.Γ., «Σύγχρονος φιλοσοφία και αισθητική», στο περιοδικό: *Χρονικά Αισθητικής*, τόμ. 3 (1966), σελ 6-101.

Νικολαΐδης, Γιώργος, Παρατηρήσεις πάνω στη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, στο: *Αισθητική και θεωρία της τέχνης,* επιμ.: Παύλος Χριστοδουλίδης, Αθήνα: Καρδαμίτσα, (1994), σελ. 131-135.

Ξηροπαΐδης, Γιώργος, *Ο Heidegger και το πρόβλημα της οντολογίας*, Αθήνα: Κριτική, 1995.

Παπανούτσος, Ε., *Αισθητική,* Αθήνα: Ίκαρος, 1976.

Ράπτη, Γιούλη, Ο ρόλος της θεωρίας της ενσυναίσθησης στο έργο του Παναγιώτη Μιχελή, στο: *Νεοελληνική Φιλοσοφία,* επιμ. Βουδούρης Κωνσταντίνος, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2000, σσ. 269-279.

Πεντζοπούλου-Βαλαλά, Τερέζα, «Πεθαίνει η τέχνη»; *Χρονικά Αισθητικής*, 11-12 (1972-1973),σελ 118-122.

Πεντζοπούλου-Βαλαλά, Τερέζα, «Η αμφισβήτηση στην τέχνη και τα όριά της», *Χρονικά Αισθητικής*, 37-38 (1997-1998), σελ 47-55.

Χρόνης, Νικόλαος, Το έργο τέχνης στις σύγχρονες αισθητικές κατευθύνσεις, στο: *Αισθητική και θεωρία της τέχνης,* επιμ. Παύλος Χριστοδουλίδης, Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1994.

Ξένη βιβλιογραφία

Adorno Theodor, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα.* Επιλογή κειμένων, μετάφραση και εισαγωγή Ζ.Σαρίκας, Αθήνα: ύψιλον, 1984.

Danto, Arthur, *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου*. Μετάφραση: Μαριλένα Καρρά, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004.

Φήβεκ Κλάους, Αισθητική και Φιλοσοφία της Ιστορίας στην Οικουμενική Θεώρηση του Ύστερου Χέγκελ, στο: *Ιστορία και Υποκειμενικότητα στη Φιλοσοφία του Χέγκελ,* σελ. 115-167.

Gombrich, E. H., *Το χρονικό της τέχνης* .Μετάφραση: Λίνα Κάσδαγλη, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1995.

Hegel, *Εισαγωγή στην Αισθητική.* Μετάφραση-εισαγωγή-σχόλια: Γιώργος Βελουδής, επίμετρο: Κοσμάς Ψυχοπαίδης, Αθήνα: Πόλις, 2000.

Sőrbom Gőran, Η παρατήρηση των έργων τέχνης ως μορφή αίσθησης, Χρονικά Αισθητικής, τομ. 35, Αθήνα: Έκδοση Ιδρύματος Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, 1995.

Winckelmann, J.J., *Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και στη γλυπτική,* Μετάφραση: Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, Αθήνα: Ίνδικτος, 2001.