

ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΓΕΝΙΚΟ ΤΜΗΜΑ
ΤΟΜΕΑΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ:
ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΕΣ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: «ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΠΤΥΞΗ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟΥ ΔΙΠΛΩΜΑΤΟΣ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ

Προσεγγίσεις του αισθητικού κριτηρίου:
ανασκόπηση αισθητικών θεωριών, ο διαχωρισμός ελιτισμού-
μαζικής κουλτούρας και η βιντεοτέχνη

ΤΡΙΠΟΛΙΤΑΚΗ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Επίκουρος Καθηγητής ΠΑΤΕΛΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ

ΧΑΝΙΑ, 2010

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος _____	σ. 3
Εισαγωγή _____	σ. 4

Κεφάλαιο 1: ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΚΡΙΤΗΡΙΟ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ

1.1. Έννοιες και όροι _____	σ. 6
1.2. «Το Μέτρο του Γούστου» του David Hume _____	σ. 8
1.3. Ο βιολογικός παράγοντας _____	σ. 13
1.4. Η κοινωνική διάσταση μιας κρίσης _____	σ. 14
1.5. Αισθητική συνείδηση _____	σ. 17

Κεφάλαιο 2: ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ

2.1. Η Αισθητική _____	σ. 20
2.2. Αισθητικές θεωρίες: μια ανασκόπηση _____	σ. 21
2.2.1. Αρχαία Ελλάδα και Ρώμη _____	σ. 24
2.2.2. Μεσαίωνας _____	σ. 27
2.2.3. Αναγέννηση _____	σ. 31
2.2.4. Διαφωτισμός: _____	σ. 33
2.2.4.1. Γαλλική λογοκρατία _____	σ. 33
2.2.4.2. Αγγλικός εμπειρισμός _____	σ. 34
2.2.4.3. Γερμανικός ιδεαλισμός _____	σ. 35
2.2.5. Ρομαντισμός _____	σ. 39
2.2.6. Ο 19 ^{ος} αιώνας _____	σ. 41
2.2.7. Η σύγχρονη εποχή: _____	σ. 45
2.2.7.1. Μοντέρνο _____	σ. 45

2.2.7.2. Μεταμοντέρνο _____ σ. 47

Κεφάλαιο 3: ΜΑΖΙΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ – ΕΛΙΤΙΣΜΟΣ

3.1. Η μαζική κουλτούρα _____ σ. 51

3.2. Ελιτισμός _____ σ. 56

3.3. Η αντιμετώπιση της τέχνης ως εμπόρευμα _____ σ. 58

3.4. Σύγχρονα παραδείγματα _____ σ. 60

Κεφάλαιο 4: Η ΒΙΝΤΕΟΤΕΧΝΗ: ένα σύγχρονο παράδειγμα _____ σ. 64

4.1. Δημιουργία και εξέλιξη της βιντεοτέχνης _____ σ. 65

4.2. Μορφή και χαρακτηριστικά του βιντεο-έργου _____ σ. 69

4.3. Οι εγκαταστάσεις _____ σ. 72

4.4. Βιντεο-καλλιτέχνες _____ σ. 74

4.5. Τελικά τι είναι η βιντεοτέχνη; _____ σ. 76

Συμπεράσματα – Επίλογος _____ σ. 80

Βιβλιογραφία – Αρθρογραφία – Αναφορές από ιστοτόπους _____ σ. 83

Παράρτημα: Βασικά καλλιτεχνικά ρεύματα 19^{ου} & 20^{ου} αιώνα _____ σ. 91

Πρόλογος

Το αισθητικό κριτήριο είναι εξαιρετικά πολύπλοκο, καθώς αφορά πολλές πτυχές και επίπεδα της προσωπικότητας και κατ' επέκταση, εγείρει ολόκληρο πλέγμα ερωτημάτων σχετικά με την πορεία διαμόρφωσής του. Ως εκ τούτου, ανακύπτει πληθώρα προσεγγίσεων και απόψεων, γεγονός που υπογραμμίζει τη δυναμική υποκειμενικότητα της κατάστασης. Ωστόσο, το αισθητικό κριτήριο είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τις εκάστοτε κοινωνικές διεργασίες που πηγάζουν από τη νομοτελή διαμόρφωση της αντικειμενικής πραγματικότητας. Εάν δηλαδή το αισθητικό κριτήριο σχετίζεται κατά κύριο λόγο με την ανάπτυξη της προσωπικότητας του υποκειμένου στο οποίο έγκειται η αισθητική επιλογή, τότε οι συνθήκες εντός των οποίων διαμορφώνεται η προσωπικότητα είναι αυτές που αποτελούν το έναυσμα για την οποιαδήποτε εκδήλωση ενδιαφέροντος. Κατά συνέπεια διακρίνω μια εξαρχής διαλεκτική σχέση μεταξύ υποκειμένου και ιστορικών συνθηκών, μεταξύ ατομικού και συλλογικού όπως επίσης και μεταξύ νόησης και συναισθήματος που αποτελεί τη βάση για την κατανόηση του θέματος.

Σκοπός της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι η ανάλυση ορισμένων παραμέτρων του ζητήματος και η διερεύνησή τους ώστε να αναδειχθεί αυτή ακριβώς η πολυπλοκότητά του. Για την αποπεράτωσή της θέλω θερμά να ευχαριστήσω όλους όσους συνέβαλαν και με τον τρόπο τους βοήθησαν να ολοκληρωθεί ένα κατεξοχήν δύσκολο αλλά εξαιρετικά σημαντικό για μένα εγχείρημα. Ιδιαίτερα θα ήθελα να εκφράσω ειλικρινή ευγνωμοσύνη στον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Δ. Πατέλη, χωρίς τη συμβολή του οποίου θα ήταν αδύνατη η επίτευξη αυτού του προσωπικού και κατ' επέκταση ερευνητικού στόχου που εδώ παρουσιάζεται.

Εισαγωγή

Κίνητρο γι' αυτή την εργασία αποτέλεσε η εξαιρετική ποικιλομορφία που εμφανίζουν οι αισθητικές προτιμήσεις ανά τις ανθρώπινες προσωπικότητες. Ποιος δεν έχει ακούσει για τα διάφορα στυλ, που ορισμένοι επιμελώς υποστηρίζουν, όπως π.χ. το ροκ, το ποπ ή το κίτς; Οι περί γούστου απόψεις, γενικότερα, εμφανίζουν μίαν ευρύτατη ποικιλότητα αφενός μεν εκφάνσεων και εκφράσεων ανά τα υποκείμενα, αφετέρου δε παραμέτρων που αλληλεπιδρούν στη διαμόρφωσή του. Στην πλειοψηφία των συζητήσεων επικρατεί η διαισθητική υποστήριξη ότι «το γούστο είναι προσωπική υπόθεση», εννοώντας την υποκειμενική διάσταση του θέματος, χωρίς όμως να τίθεται η ένταξή της στην αντικειμενική πραγματικότητα. Ακριβώς αυτή η διατύπωση απόψεων μου κέντρισε το ενδιαφέρον για να ασχοληθώ με το θέμα.

Εξαιτίας όμως της τόσο μεγάλης ευρύτητας του φαινομένου, προέκυψε η ανάγκη συγκεκριμενοποίησης ορισμένων πτυχών και προβλημάτων. Το ενδιαφέρον μου για την ανάδειξη της σύγχρονης (των δύο τελευταίων αιώνων) αισθητικής πραγματικότητας, όπως ανακύπτει από την ιστορική της βάση, με οδήγησε τελικά στην αναζήτηση απαντήσεων σε τρία βασικά ερωτήματα:

1. Τι είναι το γούστο, το στυλ; Και ποιά η διαφορά τους από το αισθητικό κριτήριο; Πώς λειτουργούν και γιατί εμφανίζουν αυτή την τόσο ευρεία ποικιλομορφία;
2. Πώς έχουν ιστορικά διατυπωθεί οι αισθητικές θεωρίες και ποια μορφή εν γένει λαμβάνουν στο σύγχρονο κοινωνικό γίνεσθαι;
3. Ποια είναι, μέσω παραδείγματος, τα σύγχρονα αισθητικά δεδομένα;

Το περιεχόμενο της παρούσας εργασίας διαμορφώνεται σε τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο παρέχονται διευκρινήσεις για την υφή του ζητήματος και επιχειρείται η θεωρητική διατύπωση των εννοιών που η μελέτη επιδιώκει να προσεγγίσει: του γούστου, του αισθητικού κριτηρίου και των λοιπών σχετικών εννοιών, οι οποίες σε άμεση συσχέτιση με την ατομικότητα του υποκειμένου και την κοινωνική διάσταση της προσωπικότητάς του, αποτελούν τη βάση για την οποιαδήποτε περαιτέρω ενασχόληση με το θέμα. Στο δεύτερο κεφάλαιο, διευκρινίζεται ο όρος Αισθητική, με τη σημαντικότητα των νοημάτων που περικλείει, ώστε να ακολουθήσει η σκιαγράφηση του ιστορικού πλέγματος εντός του οποίου οι παραπάνω έννοιες διαμορφώθηκαν και καταστάλαξαν στη

σημερινή τους μορφή. Δηλαδή μέσω μιας σύντομης (περιληπτικής) ανασκόπησης στη μακροσκελή πορεία θεωρητικοποίησης του αισθητικού προβληματισμού, αναδεικνύεται η σπουδαιότητα του θέματος και η πολυμορφία των στοχασμών και απόψεων που έχουν διατυπωθεί σχετικά. Στο τρίτο κεφάλαιο, γίνεται μια περαιτέρω διερεύνηση του διαχωρισμού, που προκύπτει με την έλευση του μοντερνισμού, μεταξύ μαζικής κουλτούρας και ελιτισμού. Ενός διαχωρισμού ο οποίος εν πολλοίς οδήγησε στην αισθητική πραγματικότητα όπως σήμερα διαμορφώνεται. Εδώ επισημαίνεται και η στάση που τηρείται απέναντι στην αντιμετώπιση της τέχνης ως (παγκόσμιου πλέον) εμπορεύματος των «πολιτιστικών/ψυχαγωγικών βιομηχανιών» (με ειδική αναφορά στους διανοητές της Σχολής της Φρανκφούρτης) σε άμεση συνάρτηση με την ιστορική ανάδειξη της πολιτισμικής αλλοτρίωσης ώστε να αναδειχθεί η σύγχρονη κατάσταση. Και τέλος, στο τέταρτο κεφάλαιο, ως εφαρμογή-επικαιροποίηση των ως άνω νοηματοδοτήσεων επιλέγεται η παρουσίαση ενός χαρακτηριστικού παραδείγματός σύγχρονης καλλιτεχνικής έκφρασης. Ως παράγωγο της μεταμοντέρνας αισθητικής αντίληψης, η βιντεοτέχνη αποτελεί μια μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης με αμφισβητήσιμα, τελικά, αποτελέσματα ως προς τη μορφή που λαμβάνει, το περιεχόμενο που εκπροσωπεί και το χωροχρονικό πλαίσιο στο οποίο τοποθετείται. Χρησιμοποιείται δηλαδή εδώ η βιντεοτέχνη που είναι γέννημα των σύγχρονων πολιτισμικών αλλά και τεχνικών, οικονομικών, πολιτικο-ιδεολογικών, ευρύτερα κοινωνικών στοιχείων, ως υπόδειγμα σύγχρονης καλλιτεχνικής δραστηριότητας, για να αντιπροσωπεύσει, ως ένα βαθμό, την παροντική έκφραση της δημιουργικότητας. Με αυτό τον τρόπο έμμεσα επισημαίνονται τα σημεία αντίθεσης με το παρελθόν και επιδιώκεται να υπογραμμιστούν τα σημεία που καθορίζουν το παρόν, έχοντας ως απώτερο στόχο την εκκίνηση ενός εποικοδομητικού διαλόγου με θέμα τον αισθητικό προβληματισμό του μέλλοντος.

Κεφάλαιο 1: ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΚΡΙΤΗΡΙΟ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ

Η ποικιλομορφία του αισθητικής αντίληψης ανέκαθεν αποτελούσε ελκυστικό αντικείμενο μελέτης στην πορεία της ανθρωπότητας. Αυτό που στην παρούσα εργασία μας ενδιαφέρει είναι η ανάδειξη της σύγχρονης αισθητικής πραγματικότητας, κυρίως μέσω των αισθητικών προτιμήσεων. Κάτι τέτοιο όμως απαιτεί την προηγούμενη αποσαφήνιση των εννοιών και των όρων που αποτελούν τον κεντρικό άξονα της μελέτης. Με αυτό τον τρόπο αναδεικνύεται η πολυπλοκότητα του φαινομένου που επιχειρούμε να προσεγγίσουμε και εξασφαλίζουμε τον περιορισμό του στις συγκεκριμένες παραμέτρους που επιλέγεται να αναλυθούν.

1.1. Έννοιες και όροι

Κατά τη διάρκεια της μελέτης για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας διαπιστώθηκε ότι οι όροι γούστο και αισθητικό κριτήριο χρησιμοποιούνται με τον ίδιο σχεδόν τρόπο. Αυτό όμως δεν σημαίνει την ταύτισή τους. Παρά το γεγονός ότι οι διαφορές μεταξύ τους δεν είναι μεγάλες, υπάρχουν κάποια σημεία καίριας σημασίας που επιβάλλεται να υπογραμμιστούν. Γιατί η, ενίοτε αυθαίρετη, αντικατάσταση των όρων ίσως να οφείλεται στην πολυπλοκότητα των νοημάτων τους ή στα δυσδιάκριτα μεταξύ τους όρια, που περιπλέκουν την ανάλυση του περιεχομένου τους. Εδώ επιχειρείται λοιπόν να αποσαφηνιστούν οι έννοιες αυτές για να αναδειχθούν κυρίως οι διαφορές μεταξύ τους και να εξηγηθεί η περιπτωσιακή τους εναλλαγή.

Αρχικά, το **γούστο**¹ ενός υποκειμένου αποδίδεται με το νόημα της υποκειμενικής αισθητικής αντίληψης, ως η έκφραση μιας κλίσης προς ένα συγκεκριμένο αντικείμενο ή γεγονός, ακόμα και προς ένα άλλο υποκείμενο. Συνήθως αντικαθίσταται από το **στυλ**², ως τον ιδιαίτερο τρόπο έκφρασης ενός υποκειμένου, τη στάση δηλαδή που τηρεί έναντι συγκεκριμένων πραγμάτων και καταστάσεων. Εστιάζοντας την προσοχή μας στον αισθητικό προβληματισμό, διαπιστώνουμε ότι οι έννοιες αυτές χρησιμοποιούνται ως αναφορά στις

¹ Λήμμα: «γούστο» στο *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (1998) Γ. Μπαμπινιώτης

² Λήμμα: «στυλ» στο *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (1998) ό.π.

προτιμήσεις με τη λογική της αρέσκειας ή της απαρέσκειας, ως αποτέλεσμα προσωπικής επιλογής³. Πιο συγκεκριμένα, κάθε υποκείμενο, το οποίο προσλαμβάνει μια καλλιτεχνική δράση, εμφανίζει πληθώρα αλληπάληλων και εναλλασσόμενων προτιμήσεων, ακόμα και απέναντι στο ίδιο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Οι προτιμήσεις δηλαδή, κυμαίνονται ανάλογα με την ψυχοσύνθεση του υποκειμένου, αλλά και βάσει της κοινωνικής επίγνωσης του νοήματος που συνάδει με την προσωπικότητά του⁴.

Επιστημονική έκφραση των παραπάνω αποτελεί ο όρος **αισθητικό κριτήριο**, ως η φιλοσοφική έκφραση της αντίληψης για το ωραίο με γνώμονα την κριτική ικανότητα. Το αισθητικό κριτήριο διαχωρίζεται νοηματικά στην έννοια της αισθητικής και στην έννοια του κριτηρίου. Ως μίξη αισθητικής και κριτικής αποτελεί ένα αμάλγαμα (συν)αισθήματος και νόησης που επιβεβαιώνει την πολυπλοκότητά του⁵. Το συναίσθημα ως η αισθητηριακή πρόσληψη της πραγματικότητας προσδίδει στο αισθητικό κριτήριο μια διαισθητική οπτική και συμβάλλει καθοριστικά στη διαμόρφωσή του. Με τη σειρά της η νόηση επικαλείται στοιχεία της γνωστικής διαδικασίας και, παραθέτοντας επιχειρήματα και απτές αποδείξεις, αναδεικνύει την ισχύ του αισθητικού κριτηρίου και κατοχυρώνει την εγκυρότητά του. Καθίσταται λοιπόν σαφές ότι είναι απαραίτητη η επίκληση και των δύο αυτών συνειδησιακών διαδικασιών για να δημιουργηθεί η εκάστοτε αισθητική κρίση.

Και ενώ εξαρχής εκφράζεται ένα σχήμα οξύμωρο καθώς η αισθητική άπτεται του (συν)αισθήματος, ενώ η κρίση φέρει στοιχεία της διανοίας⁶, αδιαμφισβήτητα επικρατεί μια διαλεκτική σχέση μεταξύ τους και η διαλεκτικότητα αυτή συντελεί στην εν δυνάμει ισορροπημένη αλληλεπίδραση τους, ώστε με τη σύγκλιση των κατάλληλων προϋποθέσεων, να διαμορφώνονται τα αισθητικά κριτήρια⁷. Δηλαδή, η κρίση αναφορικά με το καλλιτεχνικό δημιούργημα (το έργο τέχνης) αποτελεί απόρροια πλήθους εσωτερικών και εξωτερικών διεργασιών, ακούσιων και εκούσιων, που έχουν ως τελικό

³ Λήμματα: «γούστο», «προτίμηση» στο *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (1998) ό.π.

⁴ Σκάρος Ζ. (1983) *Ζητήματα Τέχνης*, σ. 9-10

⁵ Πετρίτης Π. (1992) *Αλφαβητάριο Αισθητικής*, σ. 51

⁶ Eagleton T. (2008) *Η ιδεολογία του αισθητικού*, σ. 141

⁷ Zangwill N. (2007) «Aesthetic Judgement»

αποτέλεσμα την εκδήλωση προτίμησης ή αποστροφής σχετικά με αυτό. Σε αυτό το πλαίσιο ο καθένας βρίσκει την «προσωπική του αισθητική»⁸. Με το δίπολο ενσυναίσθηση-νόηση έχει ασχοληθεί μεγάλο μέρος των στοχαστών από την απαρχή της ενσυνείδητης σκέψης και ακόμα δεν υπάρχει η απαραίτητη βεβαιότητα για να υποστηριχθεί ο ακριβής τρόπος λειτουργίας του στην ανθρώπινη προσωπικότητα και συμπεριφορά.

Είναι λοιπόν δεδομένο ότι οι άνθρωποι παρουσιάζουν μια ευφάνταστη ποικιλομορφία αισθητικών προτιμήσεων. Είναι επίσης δεδομένο ότι υπάρχει πληθώρα παραγόντων που καθορίζουν, διαμορφώνουν και επηρεάζουν την εκδήλωση αυτών των προτιμήσεων. Η πολυμορφία των παραγόντων αυτών δυσχεραίνει την κατηγοριοποίηση τους και η παράμετρος της αβεβαιότητας μειώνει το ποσοστό επιτυχίας αναφορικά με τη δημιουργία ενός αισθητικού συστήματος, καθώς «τα αισθητικά συστήματα αναφέρονται στα αισθητικά κριτήρια, δίνοντας ορισμούς ακόμα και κανόνες για το ωραίο»⁹, όμως προσπαθώντας να προσεγγίσουν το πρόβλημα της αισθητικής αξιολόγησης, συχνά υποπίπτουν σε συγχύσεις. Οι τελευταίες πάντως δεν σημαίνουν ότι η αισθητική αξιολόγηση καθίσταται ανέφικτη. Η λεπτομερής και αναλυτική μελέτη ακριβώς αυτών των παραγόντων μπορεί δυναμικά να εξασφαλίσει τη συστηματοποίηση των αισθητικών κριτηρίων και κατ'επέκταση την εφαρμογή τους στις αισθητικές απόψεις.

1.2. «Το Μέτρο του Γούστου» του David Hume

Οδηγό στην ανάδειξη της πολυπλοκότητας και της ποικιλομορφίας του γούστου θα μπορούσε να αποτελέσει εδώ μια μελέτη με θέμα το αισθητικό κριτήριο. Εκτενέστατη αναφορά για την εμπειρική αντιμετώπιση του γούστου γίνεται, μεταξύ άλλων, στο έργο του David Hume (1711-1776), όπου αναλύονται οι προϋποθέσεις που πρέπει μια κρίση να πληρεί για να θεωρείται «καλαισθητή». Ο Hume αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της

⁸ Πετρίτης Π. (1992) ό.π., σ. 18

⁹ Πετρίτης Π. (1992) ό.π., σ. 140

εμπειριοκρατίας, που επικράτησε στην Αγγλία την εποχή του Διαφωτισμού¹⁰. Η μελέτη του χαρακτηρίζεται από πολυμέρεια και ανοιχτούς για την εποχή ορίζοντες. Συγκεκριμένα, στην εργασία «Το μέτρο του γούστου»¹¹ παρατίθενται με ενάργεια οι απόψεις του για τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να διαμορφώνεται μια αισθητική κρίση. Θέτοντας ως βάση την εμπειρική άποψη, ο φιλόσοφος αντιμετωπίζει τον ανθρώπινο ψυχισμό ως ένα μόρφωμα εντυπώσεων¹² και αναλύει διεξοδικά τα κριτήρια βάσει των οποίων πρέπει να λαμβάνει χώρα η κριτική ενός έργου τέχνης θέτοντας τα όρια για την υποστήριξή της.

Αναλυτικότερα, ιδιαίτερα σημαντική για τον Hume είναι η «λεπτότητα της καλαισθητικής κρίσης» καθώς θεωρεί ότι αποτελεί την υπέρτατη αρετή ως στοιχείο της προσωπικότητας¹³. Κατά την άποψή του, είναι αδιαμφισβήτητη η εξαιρετικά μεγάλη ποικιλία τόσο γούστου όσο και απόψεων ανά την ανθρωπότητα, επειδή, ακόμα και όταν ο λόγος είναι γενικά ο ίδιος, τα συναισθήματα των ανθρώπων συχνά διαφέρουν. Θεωρεί φυσικό να επικρατεί μια ανεξάντλητη πολυφωνία σχετικά με την εκάστοτε υποκειμενική άποψη, και αναζητώντας τον τρόπο με τον οποίο αυτή η πολυφωνία μπορεί να συστηματοποιηθεί, παραθέτει χαρακτηριστικά: «είναι φυσικό να αναζητάμε ένα μέτρο του γούστου· έναν κανόνα με τον οποίο να μπορούν να συμφιλιωθούν τα ποικίλα συναισθήματα των ανθρώπων· κάτι που τελικά να αποφασίζει ποιο συναίσθημα να επικυρώνεται και ποιο να καταδικάζεται»¹⁴.

Υποστηρίζει πάντως ότι πληθώρα παραγόντων οδηγεί προς την αδυναμία ύπαρξης ενός τέτοιου μέτρου, καθώς όλα τα συναισθήματα είναι σωστά και πραγματικά για το κάθε υποκείμενο χωριστά. Και αυτό γιατί καθένας έχει τη δική του αντιληπτική ικανότητα για να προσεγγίζει την ομορφιά με διαφορετικό τρόπο και δεν νοείται η επικριτική αντίδραση σε οποιοδήποτε γούστο ώστε να

¹⁰ Βλ. και κεφ. 2, §2.2.4.2., σ. 35

¹¹ Hume D. (χ.χ.) *Δοκίμια: Φιλολογικά – Ηθικά – Πολιτικά*, I.6 «Το μέτρο του γούστου», σ. 120-127 (μετ. Ε. Παπανούτσος) [αρχική έκδοση 1757]

¹² Φίλιας Β. (2000) *Κοινωνιολογία του Πολιτισμού*, τ. Α, σ. 466 [ψυχολογικός σενσουαλισμός]

¹³ Hume D. ό.π., σ. 38

¹⁴ Hume D. ό.π., σ. 105

είναι απαραίτητη η δικαιολόγησή του από μέρους του υποκειμένου· χαρακτηριστικά αναφέρει «είναι μάταιο να μαλώνουμε για τα γούστα»¹⁵.

Δεν θα μπορούσε όμως να ισχύει ούτε η αρχή της φυσικής ισότητας των γούστων καθώς «είναι φανερό ότι κανένας κανόνας σύνθεσης δεν θεμελιώνεται με διαλογισμούς a priori, ούτε μπορούν να είναι [να προκύπτουν] σεβαστά αφηρημένα συμπεράσματα της νόησης από τη σύγκριση έξεων και σχέσεων μεταξύ ιδεών αιώνιων και αμετακίνητων»¹⁶. Διατείνεται δηλαδή ότι στα θέματα της νόησης η κατάσταση είναι γενικά πιο ξεκάθαρη, καθώς η κατάλληλη επιχειρηματολογία εξομαλύνει τις διαφορές, αλλά κατά κύριο λόγο η κοινή λογική είναι εκείνη που εξασφαλίζει την ομοφωνία στα θέματα που άπτονται του γούστου, καθώς επιτάσσει τα ηθικά προτάγματα και εξυψώνει τις εκάστοτε ανθρώπινες αρετές. Θεμέλιο λοιπόν των γούστων είναι, κατά τον Hume, η εμπειρία και η κοινή αποδοχή σε μήκος τόπου και βάθος χρόνου.

Το υποκείμενο που επιλέγει να ασκήσει κριτική σε οποιαδήποτε αισθητική έκφραση είναι απαραίτητο να διαθέτει ένα σύμπλεγμα χαρακτηριστικών που θα του εξασφαλίσουν την ορθή διατύπωση της κρίσης του, με γνώμονα την αντικειμενικότητα και την αμεροληψία. Και αυτό διότι παρόλο που η λογική δεν κατέχει εξέχοντα ρόλο στις υποθέσεις του γούστου, η συνετή κρίση είναι ουσιαστικό κομμάτι τους.

Πρώτα από όλα θεωρεί ότι είναι εξαιρετικής σημασίας η παιδείωση των αισθητήριων οργάνων, ώστε οι εξωτερικές ιδιότητες της μορφής των αισθητικών αντικειμένων να γίνονται αντιληπτές από τη λεπτότητα του γούστου, η οποία επιτυγχάνεται με την «εκλέπτυνση» (εξάσκηση) αυτών των οργάνων του σώματος, ώστε να είναι σε θέση να επιτύχουν την αρτιότερη αξιολόγηση των αισθητικών ερεθισμάτων. Τα όργανα αυτά σε πλήρη λειτουργία είναι εκείνα που εξασφαλίζουν τη μέγιστη δυνατή αρέσκεια απέναντι στην ομορφιά, ενώ πιθανά ελαττώματά τους εμποδίζουν ή αδυνατίζουν την ορθή κρίση. Υπάρχουν γενικοί κανόνες που πηγάζουν από κατεστημένα πρότυπα (γλωσσικά ή μη) στο θέμα της ομορφιάς και ομόφωνα αποδεκτές αρχές, που αποτελούν τη βάση κάθε κριτικής. Σημειώνεται εδώ ότι τελικά ο Hume

¹⁵ Hume D. ό.π., σ. 106 [αναφέρεται στο γνωστό «De gustibus non est disputandum»]

¹⁶ Hume D. ό.π., σ. 107

αποδέχεται μεν τη σπανιότητα της απόλυτης τελειότητας των οργάνων της εσωτερικής αίσθησης για να επιτύχει μια αληθινή κρίση στις καλές τέχνες¹⁷, αλλά συνεχίζει να υποστηρίζει ότι η εξάσκηση σίγουρα διασφαλίζει την άνοδο σε ανώτερα επίπεδα στην κλίμακα της καλαισθησίας, καθώς η πρώτη επαφή με το αντικείμενο είναι καθαρά διαισθητική, ενώ η περαιτέρω τριβή οδηγεί στην πληρέστερη κατανόησή του και κατ' επέκταση στην καλύτερη κρίση του.

Πέρα από την εξάσκηση των οργάνων όμως, το πνεύμα του κριτικού πρέπει να είναι απαλλαγμένο από προκαταλήψεις, για να εκτιμήσει ολόπλευρα και αντικειμενικά το έργο τέχνης, χωρίς διαστροφές των διανοητικών του δυνάμεων. Οι θρησκευτικές πλάνες δεν πρέπει ποτέ να λαμβάνονται υπόψη για τη διαμόρφωση μιας αισθητικής κρίσης, εάν και εφόσον οδηγούν τον καλλιτέχνη στο φανατισμό¹⁸. Τα θρησκευτικά δηλαδή θέματα πρέπει να μένουν εκτός του πεδίου της αισθητικής, έτσι ώστε να μην επηρεάζουν τον καλλιτέχνη με σκοπό τον προσηλυτισμό του κοινού και, κατ' επέκταση, να μην εμπλέκουν τον κριτή σε τέτοιου είδους περιπέτειες.

Στη συνέχεια, θεωρεί ότι είναι απαραίτητος και ο συγχρονισμός των αισθήσεων με τις περιστάσεις, για την επίτευξη του βέλτιστου δυνατού αποτελέσματος αισθητικής κρίσης της «καθολικής και οικουμενικής ομορφιάς», με γενική διάρκεια και κύρος στο χρόνο. Η «ταύτιση» με το έργο του καλλιτέχνη οδηγεί τον κριτή σε ευνοϊκότερη αντιμετώπιση λόγω οικειότητας, σε αντίθεση με κάτι εντελώς πρωτόγνωρο προς αυτόν. Η συνήθεια δηλαδή τον επηρεάζει άμεσα στο έργο του και μερικές φορές δεν του επιτρέπει να λειτουργήσει αμερόληπτα. Γι' αυτό το λόγο, είναι αναπόφευκτες και οι συγκρίσεις «ανάμεσα στα διάφορα είδη και στους διάφορους βαθμούς υπεροχής»¹⁹ των έργων τέχνης, ώστε να αποφανθεί ο κριτικός για την τελειότητα του αντικειμένου που καλείται να κρίνει. Επιπρόσθετα, πρέπει σίγουρα κατά τη διάρκεια της κρίσης να λαμβάνεται υπόψη ο σκοπός που εξυπηρετεί το εκάστοτε έργο τέχνης και ως εκ τούτου η ηθική φέρει μεγάλο βάρος της κρίσης.

¹⁷ Hume D. ό.π., σ. 118

¹⁸ Hume D. ό.π., σ. 126

¹⁹ Hume D. ό.π., σ. 115

Καταληκτικά, κατά τον Hume, η παιδείυση των αισθητήριων οργάνων σε συνδυασμό με την απαλλαγή από τις προκαταλήψεις και την ικανότητα του κριτή να συμβαδίζει με τις περιστάσεις, μπορούν να αποφέρουν το βέλτιστο αποτέλεσμα, την αποκάλυψη δηλαδή της αλήθειας για το μέτρο της ομορφιάς, το γούστο. Ωστόσο, παρεμβολές στην αμερόληπτη καλαισθητική κρίση μπορούν να ασκήσουν οι προσωπικές αναμνήσεις του κριτή, οι ιδιαίτερες κλίσεις του και η εκάστοτε διάθεσή του, αλλά, κυρίως, οι συνθήκες που επικρατούν κατά την περίοδο διατύπωσης της κρίσης.

Με αυτό τον τρόπο προσεγγίζει ο Hume το αισθητικό κριτήριο. Επιβάλλεται εδώ να σημειωθεί ότι, κατά τη διάρκεια της μελέτης του, ο Hume γίνεται δογματικός και θεωρεί την καλαισθητική κρίση ως το υπέρτατο των χαρισμάτων μιας προσωπικότητας: «ένα λεπτό γούστο εξυπνάδας ή ομορφιάς πρέπει πάντοτε να είναι [να έχει] μια επιθυμητή ποιότητα, γιατί είναι η πηγή των πιο λεπτών και των πιο αθών απολαύσεων που μπορεί να δεχτεί η ανθρώπινη φύση. Σ' αυτή τη γνώμη συμφωνούν τα συναισθήματα ολόκληρης της ανθρωπότητας»²⁰. Δεν παύει όμως η μελέτη του αυτή να αποτελεί μια από τις πιο χαρακτηριστικές προσπάθειες συστηματικής ανάλυσης, που έχουν πραγματοποιηθεί στην ιστορικοκοινωνική πορεία της ανθρωπότητας για την επεξήγηση της αισθητικής κρίσης, με ενδιαφέρον, σταθερή ιστορική αξία αλλά και έντονες ενστάσεις ως προς τις παραμέτρους που θέτει²¹.

Ωστόσο η μελέτη του Hume χρησιμοποιείται εδώ ως χαρακτηριστικό δείγμα προβληματισμού για την ανάδειξη της πολυπλοκότητας του αισθητικού κριτηρίου και ο συνοπτικός σχολιασμός της εργασίας του για το «Μέτρο του γούστου» έχει επιλεγεί ώστε να μας διευκολύνει να εστιάσουμε την προσοχή μας σε συγκεκριμένες παραμέτρους κατά την εξέταση του εν λόγω φαινομένου. Και τελικά δίνουμε έμφαση σε δύο βασικούς συντελεστές: αφενός στον βιολογικό παράγοντα, δηλαδή στα ιδιοσυγκρασιακά χαρακτηριστικά της προσωπικότητας του υποκειμένου που συνεισφέρουν στην έκβαση μιας κρίσης, και αφετέρου στα κριτήρια που αυτή ακριβώς η κρίση χρησιμοποιεί για την έκβασή της με την καίρια συνδρομή των εκάστοτε ιστορικών, κοινωνικών,

²⁰ Hume D. ό.π., σ. 113

²¹ Παρισιάκη Θ. (2004) *Φιλοσοφία και Τέχνη*, σ. 116-117

πολιτικών, οικονομικών, κ.λπ. συνθηκών στο κρινόμενο θέμα. Συνεπώς υπογραμμίζονται και αναλύονται παρακάτω οι ατομικού-βιολογικού χαρακτήρα ιδιομορφίες του υποκειμένου, αλλά και οι κοινωνικές συνθήκες διαμέσου των οποίων διαμορφώνονται, αρχικά η προσωπικότητά του και κατ' επέκταση, οι παράμετροι βάσει των οποίων πραγματοποιείται η εκάστοτε αισθητικού περιεχομένου κρίση.

1.3. Ο βιολογικός παράγοντας

Είναι γεγονός ότι στην πορεία των βιολογικών ερευνών έχουν πραγματοποιηθεί ιδιαίτερα σημαντικές ανακαλύψεις σχετικά με τη ψυχοσύνθεση ως ιδιότυπο μόρφωμα της ιδιοσυγκρασίας και τους παράγοντες που συνεπικουρούν στη διαμόρφωσή της. Σύμφωνα με τις έρευνες αυτές, η αποδοχή ή η απόρριψη ενός καλλιτεχνικού αποτελέσματος συνδέεται άμεσα με το νευρικό σύστημα του υποκειμένου²². Σχετίζεται δηλαδή με την αντίδρασή του σε κάποια ερεθίσματα και εκδηλώνεται μέσω των αντανακλαστικών μηχανισμών του νευρικού συστήματος²³.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι μελέτες που έχουν γίνει σχετικά με το λεγόμενο «μουσικό αυτί», ένα φαινόμενο στο οποίο το άτομο έχει ιδιαίτερα ανεπτυγμένη την αίσθηση της ακοής, σε τέτοιο βαθμό ώστε να μπορεί να ξεχωρίζει ήχους τους οποίους ένα «κοινό» αυτί αδυνατεί να συλλάβει²⁴. Με τη χρήση ακουογραμμάτων και επαναλαμβανόμενα πειράματα έχει τεκμηριωθεί επιστημονικά η εν λόγω ιδιομορφία και έχει επιβεβαιωθεί η ύπαρξη αυτού του «ταλέντου» σε ορισμένους ανθρώπους.

Σχετικό με τη μουσική είναι και το συμπέρασμα ότι το γενετικά κληρονομούμενο σύστημα συμπεριφοράς κατέχει μεγάλο μέρος της μουσικής αντιληπτικής ικανότητας. Η νευρολογική δηλαδή βάση ενός ανθρώπινου οργανισμού είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις δημιουργικές λειτουργίες, όσον

²² Public Library of Science (2007) «Is the Beauty of a Sculpture in the Brain of the Beholder?»

²³ Πετρίτης Π. (1992) ό.π., σ. 54

²⁴ Allot R. (1994) «The Biological Bases of Music» στο www.percepp.com/biomusic.htm

αφορά στην πρόσληψη μουσικών ερεθισμάτων²⁵. Επιπρόσθετα, σε πρόσφατες μελέτες διαπιστώθηκε ό,τι η εξέλιξη του οπτικού συστήματος αποτελεί καθοριστικό παράγοντα για την αντίληψη της αφηρημένης τέχνης²⁶.

Κατά βάση, όμως, η συγκίνηση σχετίζεται με τη ψυχολογική-νευρολογική διάσταση της προσωπικότητας²⁷. Η αισθητική συγκίνηση, συγκεκριμένα, συνιστά την «ψυχολογική αντίδραση προς ορισμένες ιδιότητες και σημασίες των πραγμάτων σε σχέση με ορισμένες ανάγκες ή επιθυμίες του ατόμου»²⁸, σε άμεση δηλαδή συσχέτιση με το αισθητικό αντικείμενο ή γεγονός που το υποκείμενο αντιμετωπίζει, και είναι γενικά παραδεκτό ότι αυτή προσδιορίζεται από βιωματικά στοιχεία σε άμεσο συνδυασμό με το πλέγμα αναγκών του κάθε ατόμου.

Βέβαια, οι συνθήκες, βάσει των οποίων διαμορφώνεται μια ανθρώπινη προσωπικότητα, εμφανίζουν τεράστια ποικιλία και η λεπτομερής ανάλυσή τους δεν αποτελεί αντικείμενο της παρούσας εργασίας, καθώς είναι εξαιρετικά δύσκολη η καταγραφή όλων των στοιχείων που συμβάλλουν στη διαμόρφωσή της. Από τη στιγμή όμως της ένταξης του υποκειμένου σε ένα κοινωνικό σύνολο, οι συνθήκες αυτές φέρουν μια κοινωνική φόρτιση και, καθώς παρουσιάζονται ως επέκταση της βιολογικής διαδικασίας, αποδεικνύουν την επίδραση της κοινωνικής νομοτέλειας στην ατομική ψυχολογία²⁹.

1.4. Η κοινωνική διάσταση μιας κρίσης

Όπως προαναφέρθηκε, το πλήθος των παραμέτρων που προσδιορίζει μια εκφραζόμενη αισθητική άποψη εξαρτάται από ένα ευρύτατο φάσμα ποικιλόμορφων συντελεστών και προϋποθέσεων. Ο σχολαστικός διαχωρισμός των βιολογικών παραμέτρων από τις κοινωνικές συνθήκες, βάσει των οποίων διαμορφώνεται η προσωπικότητα ενός ανθρώπου, αποτελεί ένα εξαιρετικά

²⁵ University of Helsinki (2009) «Genetical Bases of Musical Aptitude: Neurobiology of Musicality Related to Intrinsic Attachment Behavior»

²⁶ University of Liverpool (2008) «Evolution of the Visual System is Key to Abstract Art»

²⁷ Πετρίτης Π. (1992) ό.π., σ. 53

²⁸ Πετρίτης Π. (1992) ό.π., σ. 57

²⁹ Πετρίτης Π. (1992) ό.π., σ. 56-57

δύσκολο εγχείρημα καθώς είναι τόσα πολλά τα αλληλοτεμνόμενα πεδία που ο ακριβής διαχωρισμός τους θεωρείται τις περισσότερες φορές αδιανόητος. Είναι δηλαδή γενικά παραδεκτό ότι οι βιολογικές λειτουργίες σε άρρηκτη σύνδεση με την ιδιότητα του ανθρώπου ως κοινωνικού όντος συν-καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται μια αισθητική κρίση. Εδώ θα εστιάσουμε την προσοχή μας στα κοινωνικά-πολιτισμικά στοιχεία που είναι απαραίτητα για τον σχηματισμό μιας τέτοιας κρίσης.

Κριτήριο είναι το μέτρο για τη διαμόρφωση μιας κρίσης και με την αναφορά στον όρο κρίση, εννοείται η διανοητική ενέργεια που προσδιορίζει τις σχέσεις ανάμεσα στις έννοιες, συγκρίνει και ξεχωρίζει τις διαφορές, διατυπώνει δηλαδή μια έγκυρη και εμπειριστατωμένη άποψη για κάτι³⁰. Σε μια σχηματική κατηγοριοποίηση των συμβαλλομένων μερών για τη διατύπωση μιας κρίσης, διακρίνονται: (α) το υποκείμενο που ασκεί την κριτική, (β) το υποκείμενο ή αντικείμενο που αποτελεί στόχο της κριτικής και (γ) το περιεχόμενο της κριτικής ως προς το σκοπό που καλείται να εξυπηρετήσει³¹. Μια από τις σημαντικότερες αναλύσεις με επίκεντρο την κριτική είναι, για παράδειγμα, η τριλογία του Kant³² ο οποίος αποδέχεται ως συνειδησιακούς τόπους τη γνώση, την επιθυμία και το συναίσθημα και συνέγραψε τρία έργα που αντιστοιχούν σε κάθε μια από αυτές τις θεματικές περιοχές³³.

Ο θετικός ή αρνητικός χαρακτήρας μιας κρίσης λαμβάνει τη μορφή μιας αξιολόγησης από τη στιγμή που συντελείται στο πλαίσιο ενός συστήματος για την αποκόμιση ενός πορίσματος. Το εν λόγω σύστημα αποτελεί το σύνολο των αξιών που διέπει κάθε κοινωνικό πλαίσιο και καθορίζει τα όρια στα οποία εντάσσεται η εκάστοτε κριτική διατύπωση. Οι αξίες ως έννοιες αποτελούν «αποδεκτές αποτιμήσεις της κοινωνικής και πολιτισμικής σημασίας, του

³⁰ Λήμμα: «κρίση» στο *Ελληνικό Λεξικό* (1997) Τεγόπουλος-Φυτράκης

³¹ Χριστοφόγλου Μ. Ε. (2002) «Η κριτική των εικαστικών τεχνών: μια ιστορία μεταξύ θεωρίας και αγοράς» στο *Τεχνών Κρίσεις: κείμενα για την κριτική*, σ. 17

³² Αναφορά στον Kant, από την άποψη όμως της αισθητικής του θεώρησης, γίνεται παρακάτω, κεφ. 2, §2.2.4.3., σ. 36

³³ Kant I. (1724-1804) *I.Κριτική του Καθαρού Λόγου (1781A, 1787B)*, *II. Κριτική του Πρακτικού Λόγου (1788)* και *III. Κριτική της Κριτικής Δύναμης (1790)* [από το βιβλίο του Γιανναρά Α. (1976) *Κριτική του Καθαρού Λόγου (A1)*, σ. 10]

νοήματος διαφόρων πραγμάτων, φαινομένων, σχέσεων και δραστηριοτήτων που εντάσσονται στο πεδίο του πολιτισμικού είναι και λειτουργούν ως φορείς ορισμένων κοινωνικών σχέσεων»³⁴. Σημαντική στήριξη στην αντίληψη κάθε στοιχείου προσφέρει το αντίθετό του καθώς κάθε έννοια βρίσκεται σε άμεση συσχέτιση με την αντίθετή της. Η έννοια της αξίας δηλαδή προκύπτει από μια σύγκριση και κάθε σύγκριση για να πραγματοποιηθεί χρειάζεται ένα μέτρο, ένα κριτήριο³⁵.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η αντίληψη για την ομορφιά και την ασχήμια με βάση τις εκάστοτε πολιτισμικές συνθήκες. Το άσχημο δεν υφίσταται αυτόνομα ως έννοια παρά μόνο σε αντιδιαστολή με το όμορφο και η ποικιλία των απόψεων καθιστά την έννοια της ασχήμιας απαραίτητη ως εξισορροπητική της έννοιας του κάλλους³⁶. Για να κατανοηθεί δηλαδή η σπουδαιότητά του, το ωραίο έρχεται σε αντιδιαστολή με το άσχημο, χωρίς απαραίτητα αυτό το τελευταίο να υποβαθμίζεται, και ανάλογα με τις συνθήκες διαβίωσης και τις κοινωνικές αντιλήψεις που επικρατούν καταδεικνύονται τα πρότυπα της ομορφιάς αλλά και της ασχήμιας σε κάθε πολιτισμικό σύστημα. Σε κάθε περίπτωση όμως γίνεται αποδεκτή μια αρχή η οποία αναφέρει ότι: «αν και υπάρχουν άσχημα πλάσματα και πράγματα, η τέχνη έχει τη δύναμη να τα απεικονίσει με όμορφο τρόπο και το κάλλος (ή τουλάχιστον η ρεαλιστική πιστότητα) αυτής της μίμησης καθιστά το άσχημο αποδεκτό»³⁷.

Μια παράμετρος που οφείλουμε επίσης να εξετάσουμε, αφορά στο σκοπό που η ασκούμενη κριτική εξυπηρετεί και, θεωρητικά, φέρει και το μεγαλύτερο βάρος της διαδικασίας, καθώς δεν νοείται η εκφορά κριτικών απόψεων ελλείψει σκοπού³⁸. Το ενδιαφέρον μας εδώ επικεντρώνεται στην κριτική που έχει ως αντικείμενό της τις καλλιτεχνικές δημιουργίες και τέτοιου είδους σκοποθεσία θα μπορούσε, για παράδειγμα, να αφορά στην κριτική κειμένου³⁹, η οποία μπορεί να είναι αισθητική, κοινωνιολογική, ηθική, σημειολογική, συμβολική,

³⁴ Πατέλης Δ. (2006) «Οι αξίες ως εκφάνσεις των πολιτιστικών καθόλου»

³⁵ Πετρίτης Π. (1992) ό.π., σ. 140

³⁶ Eco U. (2007) *Η Ιστορία της Ασχήμιας*, σ. 8-20

³⁷ Eco U. (2004) *Η Ιστορία της Ομορφιάς*, σ. 133

³⁸ Eagleton T. (1984) *The Function of Criticism*, σ. 7-8 και 107-108

³⁹ Berger A. A. (1995) *Cultural criticism*, σ. 19

ψυχαναλυτική, μαρξιστική, κ.ά. Στηριζόμενη στη διανοητική διαύγεια, η κριτική οφείλει να έχει ως αντικειμενικό της στόχο τη μεθοδευμένη πραγματοποίηση μιας ανάλυσης που αποφέρει εποικοδομητικά αποτελέσματα, ενώ η ερμηνεία υποβοηθά τη σωστή λειτουργία της.

Μπορούμε λοιπόν να συμπεράνουμε τα ακόλουθα:

1) Από τη μια πλευρά, η κριτική είναι άμεσα συνυφασμένη με την προσωπικότητα του υποκειμένου που τη διατυπώνει. Αποδεικνύεται δηλαδή ότι υπάρχουν σαφή στοιχεία υποκειμενικότητας στην εκφορά μιας κριτικής άποψης και ο βιολογικός παράγοντας επιδρά άμεσα μέσω των αισθημάτων, συμπεριλαμβάνοντας δηλαδή τις αισθήσεις και τα συναισθήματα. Από την άλλη πλευρά, αμεροληψία και οξυδέρκεια είναι σε γενικές γραμμές οι βασικές παράμετροι της ορθής κρίσης, με την υπαγωγή της σε αντικειμενικά κριτήρια. Αδιαμφισβήτητα όμως, η διατύπωση απόψεων ενέχει το ενδεχόμενο διαφορετικής ιδεολογικής βάσης μεταξύ κριτή και κρινόμενου και αυτό περιπλέκει τα όρια της ορθότητάς της.

2) Η βάση της οποιασδήποτε ανάλυσης εξαρτάται και από πλήθος εξωγενών παραμέτρων, των λεγόμενων ιστορικοκοινωνικών συνθηκών. Ανήκει δηλαδή σε ένα αντικειμενικό πλαίσιο το οποίο συνεισφέρει στη διαμόρφωση της προσωπικότητας του υποκειμένου. Από τη στιγμή που ο άνθρωπος εντάχθηκε στη συλλογική ομάδα, είναι απαραίτητη η διερεύνηση των στοιχείων της προσωπικότητας σε άμεση εξάρτηση με τις κοινωνικές παραμέτρους. Έτσι το υποκείμενο εξετάζεται ως ολότητα και λαμβάνονται υπόψη όσο το δυνατόν περισσότερες παράμετροι για την εξασφάλιση πληρέστερων συμπερασμάτων, από τη στιγμή που είναι αναμφίβολη η αλληλεπίδραση μεταξύ των διαφόρων κλάδων των κοινωνικών επιστημών αναφορικά με τα πολιτισμικά στοιχεία⁴⁰.

1.5. Αισθητική συνείδηση

Σε άμεση σχέση με τα προηγούμενα, μια φιλοσοφική προσέγγιση της αισθητικής σκέψης αναφέρει τα ακόλουθα:

⁴⁰ Φίλιας Β. (2000) ό.π., τ. Α, σ. 20

Η αμφίδρομη σχέση μεταξύ υποκειμένων και η αλληλεπίδρασή τους με τη φύση συμβαδίζουν με την ανάπτυξη της ατομικής και κατ' επέκταση της κοινωνικής τους συνείδησης⁴¹. Ως συνέπεια αυτών, η συγκροτημένη και ολοκληρωμένη ανάπτυξη της προσωπικότητας αποτελείται από ένα σύνολο συνειδησιακών και νοητικών λειτουργιών του υποκειμένου που αντικειμενικό στόχο έχει την κατανόηση της πραγματικότητας μέσα από τη συνθετική ενότητα «νοείν, αισθάνεσθαι, ποιείν και πράττειν»⁴². Το υποκείμενο ως προσωπικότητα συνδέεται άμεσα με τα κοινωνικά σύνολα στα οποία ανήκει, κατ' αντιστοιχία αυτής ακριβώς της ενότητας που προαναφέρθηκε, και μπορεί, με αυτό τον τρόπο, να γίνεται λόγος περί κοινωνικής συνείδησης⁴³. Διευκρινίζεται ότι δεν μπορεί να αποσπάται η ατομική από την κοινωνική συνείδηση, καθώς πρόκειται για φαινόμενα που αλληλοπροϋποτίθενται και δεν υφίστανται το ένα χωρίς το άλλο⁴⁴. Ο συν-καθορισμός δηλαδή του κοινωνικού επιπέδου της συνείδησης αφενός από τη γνωστική διαδικασία και αφετέρου από τη συνειδητοποίηση της αλληλεπίδρασης μεταξύ των υποκειμένων⁴⁵ αποδεικνύει και την αμφίδρομη διασύνδεσή τους.

Οι σχέσεις μεταξύ των υποκειμένων προσδιορίζονται μέσω πράξεων, αισθημάτων και νόησης, και κατ' αντιστοιχία η κοινωνική συνείδηση υποδιαιρείται σε τρεις μορφές: την ηθική, την αισθητική και τη φιλοσοφική⁴⁶. Είναι αλληλένδετη η μεταξύ τους συσχέτιση, καθώς σχηματικά θα μπορούσε να αναφερθεί ότι νοείν και αισθάνεσθαι οδηγούν σε ποιείν και πράττειν⁴⁷. Στη συγκεκριμένη εργασία μας ενδιαφέρει η αισθητική μορφή της κοινωνικής συνείδησης ως «αντανάκλαση της ουσίας των ανθρώπων, των νομοτελειών των κοινωνικών σχέσεων μέσω αισθητηριακών ισοδυνάμων»⁴⁸. Δηλαδή, ως πρόσληψη της πραγματικότητας, μέσω του πρίσματος των αισθημάτων από τα

⁴¹ Βαζιούλιν Β. Α. [Vazulin V. A.] (2004) *Η Λογική της Ιστορίας: Ζητήματα θεωρίας και μεθοδολογίας*, σ. 229

⁴² Πατέλης Δ. (2008) «Διδακτικές σημειώσεις στο μάθημα: Τέχνη και Τεχνολογία», σ. 11

⁴³ Βαζιούλιν Β. Α. (2004) ό.π., σ. 239

⁴⁴ Βαζιούλιν Β. Α. (2004) ό.π., σ. 243

⁴⁵ Πατέλης Δ. (2008) ό.π., σ. 80

⁴⁶ Πατέλης Δ. (2008) ό.π., σ. 85

⁴⁷ Βαζιούλιν Β. Α. (2004) ό.π., σ. 249

⁴⁸ Βαζιούλιν Β. Α. (2004) ό.π., σ. 263

υποκείμενα που συνειδητοποιούν εαυτούς και αλλήλους. Αυτή ακριβώς η μορφή συνείδησης έχει θέση μόνο ως συνειδητοποίηση του μετασχηματισμού της φύσης εντός της ενότητάς της με την κοινωνική μορφή του υποκειμένου⁴⁹. Η αισθητική συνείδηση είναι ανέφικτη χωρίς πράξεις προκαλούμενες και κατευθυνόμενες ακριβώς από αυτή την ίδια αλλά και με τη συμβολή της νόησης που αναπτύσσεται μέσω απεικασμάτων⁵⁰.

Έκφραση της αισθητικής μορφής της κοινωνικής συνείδησης αποτελεί η τέχνη ως ένας ιδιαίτερος τρόπος εμπράγματος και πνευματικής προσοικειώσης της πραγματικότητας⁵¹. Μέσω της τέχνης εκφράζεται η ομορφιά στο βαθμό που είναι ιδιότυπη για κάθε υποκείμενο⁵² και σε άμεση συσχέτιση με την κοινωνικότητα της ύπαρξής του. Η τέχνη δηλαδή αποτελεί ισορροπιστή μεταξύ του συναισθηματικού και του διανοητικού κόσμου του ανθρώπου⁵³.

Μια λεπτομερέστερη αναφορά στο περιεχόμενο της αισθητικής, ως κλάδου της φιλοσοφίας, και των θεωριών που έχουν διατυπωθεί σχετικά, θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε περί τίνος πρόκειται.

⁴⁹ Βαζιούλιν Β. Α. (2004) ό.π., σ. 265

⁵⁰ Βαζιούλιν Β. Α. (2004) ό.π., σ. 265

⁵¹ Πατέλης Δ. (2008) ό.π., σ. 92

⁵² Βαζιούλιν Β. Α. (2004) ό.π., σ. 264

⁵³ Σκάρος Ζ. (1983) ό.π., σ. 30

Κεφάλαιο 2: ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ

2.1. Η Αισθητική

Η αισθητική αντίληψη αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της ανθρώπινης φύσης. Η ετυμολογία της λέξης «αισθη-τική»⁵⁴ έχει ως ρίζα τη λέξη «αίσθη-σις» και αφορά στην αισθητηριακή πρόσληψη της πραγματικότητας. Αισθητήριο αποτελεί καθένα από τα όργανα των αισθήσεων που λειτουργεί με τη λήψη εξωτερικών ή εσωτερικών ερεθισμάτων και τη μεταβίβασή τους ως νευρικών διεργασιών στο κεντρικό νευρικό σύστημα, ώστε ο οργανισμός να προγραμματίσει προσεχείς αλλαγές στη λειτουργία της συμπεριφοράς⁵⁵. Δηλαδή, οι πέντε αισθήσεις (ακοή, αφή, γεύση, όραση, όσφρηση) του υποκειμένου διεγείρονται από τα αντικείμενα και τα λοιπά υποκείμενα που το περιβάλλουν και η αλληλεπίδραση μεταξύ τους έχει ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη αισθημάτων.

Ταυτόχρονα, με τον όρο «αισθητική» νοείται ο κλάδος της φιλοσοφίας που έχει ως αντικείμενο έρευνας την καλλιτεχνική έκφραση, επιδιώκοντας να προσδιορίσει την ουσία, τον χαρακτήρα και τις σχέσεις της αντίληψης προς το ωραίο, με τις άλλες ανθρώπινες δραστηριότητες⁵⁶. Θεωρητικά δηλαδή, η Αισθητική έχει ως αντικείμενο το «ωραίο» και σκοπός της είναι να προβαίνει στην ολόπλευρη προσέγγιση μιας ομάδας πολυσύνθετων φαινομένων για την κατανόησή του⁵⁷.

Επίσημη αναφορά στον όρο «αισθητική» γίνεται, κατά γενική ομολογία, για πρώτη φορά από τον Baumgarten με την έκδοση του βιβλίου του «Σκέψεις για την ποίηση»⁵⁸ περίπου στα 1750. Φυσικά αυτό δεν αναιρεί την ύπαρξη της αισθητικής ως έννοιας πριν τον ορισμό της, γιατί είναι ουσιαστικά η μέχρι τότε ύπαρξη και χρήση της που οδήγησε στην ανάγκη διατύπωσης του ορισμού της. Η αισθητική βρίσκει τις ρίζες της στην απαρχή της φιλοσοφικής σκέψης, καθώς

⁵⁴ Λήμμα: «αισθητική» στο *Ελληνικό Λεξικό* (1997) ό.π.

⁵⁵ Λήμμα: «αίσθηση», «αισθητήριο» στο *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (1998) ό.π.

⁵⁶ Λήμμα: «αισθητική» στο *Ελληνικό Λεξικό* (1997) ό.π.

⁵⁷ Πετρίτης Π. (1992) ό.π., σ. 19

⁵⁸ Το εν λόγω βιβλίο εκδόθηκε στα 1735, αλλά η ημιτελής *Aesthetica* του ίδιου συγγραφέα πρώτη επισημοποιεί τον όρο (§1) στα 1750/1758. Βλ. Παπανούτσος Ε. (1948) *Αισθητική*, σ. 13 και Παρισάκη Θ. (2004) ό.π., σ. 14

η αναζήτηση περί του «ωραίου» ανέκαθεν ήταν πρωτεύον μέρος του ενσυνείδητου στοχασμού. Ερμηνεύοντας τους όρους ετυμολογικά, μπορούμε να πούμε ότι η «φιλο-σοφία» αποβλέπει στην αγάπη για τη σοφία -και κατ' επέκταση την αλήθεια- και η «αισθητική», ως αναπόσπαστο τμήμα αυτής της επιδίωξης, συνεισφέρει με τη συμβολή των αισθήσεων και των συναισθημάτων. Δηλαδή, εξ ορισμού, το αντικείμενο της αισθητικής συνδυάζει τη γνώση με την αίσθηση, για να απαντήσει στα θεμελιώδη ερωτήματα της ανθρώπινης ύπαρξης που το ενδιαφέρον τους κινείται στη σφαίρα της αντίληψης για το ωραίο (το κάλλος) και όλα όσα αυτό συνεπάγεται.

2.2. Αισθητικές θεωρίες: μια ανασκόπηση

Μια ιστορική ανασκόπηση στις θεωρίες που με το περιεχόμενό τους σημάδεψαν την πορεία της αισθητικής σκέψης θέτει αδρομερώς το πλαίσιο, εντός του οποίου εξελίχθηκε ο αισθητικός προβληματισμός κατά την ιστορική πορεία της ανθρωπότητας. Αναδεικνύοντας αυτό το πλαίσιο διαφαίνεται η ευρύτητα της αισθητικής προσέγγισης της πραγματικότητας και επισημαίνεται η σπουδαιότητα της ιστορικής παραμέτρου στη διαμόρφωσή της⁵⁹.

Κάνοντας λοιπόν λόγο για αισθητικές θεωρίες εννοούμε το περίγραμμα, εντός του οποίου διαμορφώνονται τα εκάστοτε αισθητικά κριτήρια, που με τη σειρά τους επηρεάζουν τη συγκρότηση νέων αισθητικών θεωριών. Επικρατεί δηλαδή μια σχέση δράσης-αντίδρασης μεταξύ τους, χωρίς απαραίτητα να ακολουθείται η σειρά που προαναφέρθηκε. Επίσης, αναδεικνύοντας την ιστορική συνέχεια ή ασυνέχεια που διέπει αυτή τη σχέση, γίνεται πληρέστερη η εικόνα του πλαισίου αναφοράς⁶⁰.

⁵⁹ Σημειώνεται εδώ ότι η περιληπτική αναφορά των αισθητικών θεωριών είναι βοηθητική της όλης ανάλυσης για την ανάδειξη της πολυπλοκότητας του αισθητικού φαινομένου. Συνεπώς, κατά παρέκκλιση, χρησιμοποιούνται δευτερογενείς και όχι πρωτογενείς πηγές καταγραφής τους, με βάση στοιχεία που αντλούνται από τα βιβλία: Ινστιτούτο Φιλοσοφίας και Ινστιτούτο Ιστορίας των Τεχνών της Ακαδημίας Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) *Αισθητική*, σ. 42-224 και Breardsley, M. C. (1989) *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*.

⁶⁰ Παρά το γεγονός ότι δεν κρίνεται σκόπιμη η ακριβής χρονολογική καταγραφή των γεγονότων, καθώς δεν αποτελεί αντικείμενο αυτής της εργασίας -αφού στόχος είναι να

Να σημειωθεί βέβαια ότι, παρόλο που η αισθητική (ως τμήμα της φιλοσοφίας) διαφαίνεται κατά μήκος της πολιτιστικής πορείας του ανθρώπου ανά την υφήλιο, έμφαση στην παρούσα εργασία δίνεται στις θεωρίες του λεγόμενου «δυτικού» πολιτισμού, καθώς θα ήταν χαοτική η προσπάθεια μιας καταγραφής των αισθητικών θεωριών σε παγκόσμια κλίμακα.

Ωστόσο, πριν από την εμφάνιση των θεωριών με τη μορφή οργανωμένων αισθητικών σκέψεων, αναγκαίο κρίνεται να αναφερθούμε εν συντομία στην πορεία που ακολούθησε η ανθρωπότητα για να μπορούμε να πούμε ότι πλέον γίνεται λόγος για αισθητικό προβληματισμό. Η ανάπτυξη της αισθητικής αντίληψης ξεκινά με την εξέλιξη του ανθρώπινου είδους, όταν ο συγκερασμός των ιστορικοκοινωνικών συνθηκών συντέλεσε στη διαμόρφωση του *homo sapiens*⁶¹. Έκτοτε βέβαια πρώτο λόγο έχουν ζητήματα επιβίωσης και διατήρησης της ύπαρξης. Με την εξέλιξη όμως των ανθρώπινων ικανοτήτων και την πρόοδο της ατομικής και συλλογικής σκέψης, κάνει την εμφάνισή της και η προσπάθεια να δοθούν απαντήσεις στα αέναα ερωτήματα περί ζωής και κόσμου. Η αναζήτηση αναφορικά με το ωραίο, ως η αισθητική πτυχή της πρακτικής και πνευματικής πρόσκτησης της πραγματικότητας, αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι αυτής της κοινωνικοποιητικής διαδικασίας.

Η καταγραφή αναπαραστάσεων της καθημερινότητας απεικονίζει τις πρώτες εκδηλώσεις της ανθρώπινης ανάγκης για έκφραση και δημιουργικότητα⁶². Σημάδια τέτοιων απεικονίσεων έχουν αφήσει ανεξίτηλα οι «άνθρωποι των σπηλαίων» (15.000-10.000 π.Χ.). Εξετάζοντας όμως το φαινόμενο σε βάθος χρόνου, είναι κοινά αποδεκτό ότι η «τέχνη» έκανε την εμφάνισή της με την κατασκευή των πρώτων εργαλείων⁶³. Σίγουρα όχι με τη

αποδοθεί το γενικό πλαίσιο κάθε περιόδου εντός της οποίας αναπτύχθηκαν οι εκάστοτε αισθητικές θεωρίες και όχι μια λεπτομερής ιστορική περιγραφή-, εντούτοις, η καταγραφή των σημαντικότερων χρονολογιών θεωρείται απαραίτητη ώστε να αποδοθεί το συνολικό νόημα της χρονολογικής πορείας. Τα ιστορικά στοιχεία αντλούνται και από το βιβλίο του Gombrich E. H. (1998) *Το Χρονικό της Τέχνης*.

⁶¹ Πατέλης Δ. (2008) ό.π., σ. 13-15

⁶² Gombrich, E. H. (1998) ό.π., σ. 40-41

⁶³ Παπανούτσος Ε. (2003) ό.π., σ. 95

μορφή που σήμερα νοείται, αλλά μέσα από τη διαδικασία ανάπτυξης της τεχνικής διαμόρφωσης των πρώτων οργάνων, που αποτέλεσαν προέκταση του ανθρώπινου σώματος. Στη συνέχεια οι στολισμοί, πέρα από το απαραίτητο και το αναγκαίο σε αυτά ακριβώς τα εργαλεία, πιθανότατα αποτελούν τα πρώτα σημάδια καλλιτεχνικής έκφρασης στην ιστορία της ανθρωπότητας⁶⁴. Στη φάση αυτή «ο άνθρωπος αποκτά συνείδηση της τέχνης, όχι πλέον μόνο ως συλλογικής, αλλά και ως ατομικής έκφρασης, και κατ' επέκταση συνείδηση του πολιτισμού»⁶⁵.

Με την πάροδο των αιώνων, οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες εξελίσσονται ανάλογα με το πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο ανήκουν και σημαντικά είναι τα στοιχεία που διασώζονται για τη Μινωική Κρήτη ή τις περιοχές της Μεσοποταμίας. Από τα πιο αξιοπρόσεκτα δείγματα του είδους συναντώνται στον πολιτισμό των Αιγυπτίων οι οποίοι εξύψωσαν τα καλλιτεχνικά στοιχεία με την ένταξή τους στην καθημερινή απεικόνιση της ζωής και του θανάτου (3.000π.Χ). Για παράδειγμα, η μουμιοποίηση των νεκρών και ο στολισμός των τάφων με ανάγλυφες παραστάσεις και τοιχογραφίες μας δίνουν μια ιδιαίτερα ζωντανή εικόνα της ζωής στην Αίγυπτο πριν από χιλιάδες χρόνια⁶⁶. Η δραστηριότητα τους αυτή με τη χρήση αξιοθαύμαστων τεχνοτροπιών αποτελεί το καλύτερο δείγμα «καλλιτεχνικής» εκδήλωσης της περιόδου εκείνης. Ανάλογες μορφές έκφρασης διακρίνονται στους τότε πολιτισμούς της Ινδίας, της Κίνας αλλά και της Αυστραλίας και της Κεντρικής Αμερικής (Μάγια). Εξετάζοντας τις συνθήκες που συνέβαλαν στην ανάπτυξη της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στις περιοχές κυρίως του Ανατολικού Πολιτισμού διαπιστώνεται ότι «η σημαντικότητα του οικονομικού συντελεστή είναι δεδομένη και καθοριστική για την εξέλιξή» του σε διάφορα επίπεδα⁶⁷. Τη συγκεκριμένη περίοδο είναι έντονη η «κρατικοποίηση» των καλλιτεχνικών δημιουργιών που παρατηρείται σε «μια κλίμακα ίσως μοναδική στην ιστορία της ανθρωπότητας»⁶⁸.

⁶⁴ Πατέλης Δ. (2008) ό.π., σ. 19

⁶⁵ Φίλιας Β. (2000) ό.π., τ. Α, σ. 368

⁶⁶ Gombrich E.H. (1998) ό.π., σ. 58-61

⁶⁷ Φίλιας Β. (2000) ό.π., τ. Α, σ. 375

⁶⁸ Φίλιας Β. (2000) ό.π., τ. Α, σ. 376-7

Ουσιαστικά όμως, πρώτοι οι **αρχαίοι Έλληνες** φιλόσοφοι, στις πόλεις-κράτη του δουλοκτητικού κοινωνικοοικονομικού σχηματισμού, ασχολήθηκαν θεωρητικά με τα θέματα της αισθητικής, του ωραίου, όπως επίσης και με τις συνώνυμες και αντίθετες προς αυτά έννοιες. Περίπου στα μέσα της πρώτης χιλιετίας π.Χ. (όταν οι σοφιστές μετονομάστηκαν σε φιλοσόφους) δόθηκε το έναυσμα στη (φιλοσοφική) σκέψη να διατυπώσει σαφέστερα τις απορίες της επί παντός επιστητού και να προσπαθήσει να αποσαφηνίσει τη μάχη μεταξύ σωματικού και πνευματικού. Η αλληλένδετη και συγχρόνως αντιφατική σχέση ύλης και ιδέας γοήτευσε εξ αρχής τους αρχαίους Έλληνες, που κατέβαλλαν επίμονες προσπάθειες να επεξηγήσουν την επικρατούσα κατάσταση για την ανθρώπινη πραγματικότητα. Όταν οι πυθαγόρειοι φιλόσοφοι καθιέρωσαν τη χρήση του όρου φιλοσοφία (6^{ος} αι.π.Χ.), θέλησαν να μαθηματικοποιήσουν τα αισθητικά φαινόμενα, για να επιτύχουν τη βέλτιστη κατανόησή τους με βάση την αντικειμενική νομοτέλεια που εξασφαλίζουν οι αριθμοί⁶⁹. Η πρώτη αυτή σχολαστική ενασχόληση με τα προβλήματα της αισθητικής αντίληψης αποτέλεσε την αφετηρία για την ανάπτυξη θεωριών που έμελλε να καθορίσουν την πορεία της αισθητικής σε βάθος χρόνου.

Ιδιαίτερα σημαντικές είναι οι συνθήκες εντός των οποίων έλαβε χώρα αυτή η άνθηση της φιλοσοφικής σκέψης, αλλά και η απογείωση των καλλιτεχνικών εκφράσεων μέσα από τη σύλληψη, για πρώτη φορά, του ανθρώπου ως ατομικότητα και προσωπικότητα. Στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό κάνουν την πρώτη εμφάνισή τους τόσο η ορθολογική όσο και η ανθρωποκεντρική προσέγγιση, με την έννοια, αφενός, της ικανότητας του αυτοπροσδιορισμού από τον άνθρωπο ως φορέα του λόγου και της λογικής και, αφετέρου, με τη σύλληψη του ανθρώπου ως «ατομικής ελεύθερης οντότητας»⁷⁰. Οι μεταβολές των υλικών και ψυχοδιανοητικών δεδομένων του κοινωνικού γίνεσθαι⁷¹ είναι ριζικότερες στην αρχαία Ελλάδα και ιδιαίτερα στο πεδίο των εικαστικών τεχνών αποτελούν «έκφραση ενός πνευματικού κλίματος (...) που

⁶⁹ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 43

⁷⁰ Φίλιας Β. (2000) ό.π., τ. Α, σ. 381-2

⁷¹ Φίλιας Β. (2000) ό.π., τ. Α, σ. 386

θα ήταν αδιανόητο και ακατανόητο χωρίς τον ευρύτατο εξαστισμό και εκδημοκρατισμό, που κορυφώνονται τον 5^ο π.Χ. αιώνα»⁷².

Με την άνθηση του αρχαίου Ελληνικού πολιτισμού (5^{ος} αι.π.Χ. περίπου) παρατηρείται η πρώτη διατύπωση, με τη μορφή προφορικού και γραπτού λόγου, των ανθρώπινων ερωτημάτων. Οι φιλοσοφικές αναζητήσεις των αρχαίων Ελλήνων αποτελούν πλέον, κατά γενική ομολογία, τη βάση του φιλοσοφικού στοχασμού, πάνω στην οποία εξελίχθηκε όλη η «δυτική» σκέψη του είδους με απόληξη τη σημερινή της μορφή. Είναι αυτοί που έκαναν τις πρώτες προσπάθειες έλλογης διατύπωσης και θεωρητικοποίησης των φαινομένων της ανθρώπινης ύπαρξης και κατ' επέκταση της αισθητικής⁷³. Με βάση την ιστορία των αισθητικών θεωριών ξεχωρίζουν οι Ηράκλειτος, Δημόκριτος και Σωκράτης⁷⁴. Η συνεχής ροή των πάντων με τις μεταφυσικές της προεκτάσεις για τον πρώτο, η υποκειμενική διάσταση των αισθητικών κριτηρίων με την αναγωγή της σε κοινωνικά αίτια για τον δεύτερο και η άμεση σύνδεση κάλλους και ηθικής για τον τρίτο, αποτέλεσαν θεμέλιες λίθους για τη μετέπειτα αντίληψη περί αισθητικής.

Ο σημαντικότερος όμως αρχαίος Έλληνας φιλόσοφος που έθιξε επισταμένα τα αισθητικά ζητήματα ήταν ο **Πλάτωνας** (427-347 π.Χ.). Η μελέτη του σχετικά με το ωραίο στροβιλίζεται στον κόσμο των ιδεών, πέρα δηλαδή από την απτή πραγματικότητα, και η ιδεαλιστική του προσέγγιση, σε άμεση σύνδεση με το μεταφυσικό της χαρακτήρα, έγκειται για τον Πλάτωνα στην επιφοίτηση («θεία» έμπνευση) του καλλιτέχνη (και ειδικότερα του ποιητή) κατά τη διάρκεια της δημιουργίας. Απαραίτητη προϋπόθεση αποτελεί για τον Πλάτωνα ο καλλιτέχνης να δημιουργεί (σε κάθε μορφή τέχνης) οραματιζόμενος με γνώμονα τη «μίμηση», την πιστή δηλαδή αναπαραγωγή πανομοιότυπων με πραγματικά μοντέλα αντιγράφων⁷⁵.

Η εκτενής ενασχόληση του Πλάτωνα με την αισθητική περιέχει πολυμορφία όρων και θέσεων, με κύριο άξονα το τρίπτυχο κάλλος-αρετή-

⁷² Φίλιας Β. (2000) ό.π., τ. Α, σ. 388

⁷³ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 42 και Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 19-24

⁷⁴ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 43-44 και Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 20-24

⁷⁵ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 45 και Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 28-31

αλήθεια⁷⁶. Συγκεκριμένα θεωρεί την ανάπτυξη της αντιληπτικής ικανότητας για το Ωραίο σε άμεση συσχέτιση με την αρετή ως την έννοια αφενός του μέτρου και της αναλογίας (ιδιαίτερα για τις εικαστικές τέχνες) και αφετέρου του διαχωρισμού του καλού από το κακό, με απώτερο στόχο τη συμβολή τους στην αισθητική απόλαυση για να εξασφαλίσουν την «αρμονία της ψυχής»⁷⁷.

Ακολούθως, ο **Αριστοτέλης** (384-322 π.Χ.) ήταν αυτός που συστηματοποίησε τη θεωρία γύρω από την αισθητική. Παρά την ιστορική αλληλουχία των απόψεών του με τις ιδέες του Πλάτωνα, η ανάλυση του Αριστοτέλη έρχεται σε αντιδιαστολή με αυτή του τελευταίου, καθώς διέκρινε τη σκέψη σε είδη, καθόρισε κατηγορίες αιτίων για την καλλιτεχνική δημιουργία και απέδωσε στην τέχνη παιδαγωγικές (*γνώση*) και ψυχαγωγικές (*απόλαυση*) ιδιότητες. Ο Αριστοτέλης στο έργο του «Περί Ποιητικής» καταθέτει τις απόψεις του για την αισθητική μέσω της ποίησης και αναφέρει συγκεκριμένα στοιχεία που επισφραγίζουν τη συνέπεια και το κύρος τους. Επιπρόσθετα, μέσα από μια λεπτομερή έρευνα για την τραγωδία, ερμηνεύει τα χαρακτηριστικά της, επεξηγεί τους σκοπούς που αυτή μπορεί να εξυπηρετεί και εξάγει τα κριτήρια που είναι απαραίτητα για να προωθείται η λειτουργία της. Διαμέσου δηλαδή αυτής της έκφρασης της τέχνης, διερευνά την υλική υπόσταση και αναδεικνύει τον πνευματικό ρόλο κάθε καλλιτεχνήματος.

Η συμβολή της αριστοτελικής σκέψης στην ανάπτυξη της αισθητικής θεωρίας είναι τεράστια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα θα μπορούσε να αποτελεί η ποικιλομορφία των ερμηνειών που έχει αποδοθεί στον αριστοτελικό όρο «κάθαρση», ο οποίος αφορά στην κορύφωση της αισθητικής συγκίνησης και την επιρροή που αυτή ασκεί στον δεχόμενο την καλλιτεχνική δράση⁷⁸. Οι λίγες αυτές γραμμές δεν επαρκούν για να κατανοηθεί η σπουδαιότητα του έργου του, αλλά παρέχουν μόνο μια πρώτη επαφή με την απaráμιλλη συνεισφορά του στη διαμόρφωση της αισθητικής θεωρίας.

Μετά τον Αριστοτέλη δεν έχουν διασωθεί έργα άλλων αρχαίων Ελλήνων φιλοσόφων με καθαρά αισθητικό περιεχόμενο. Οι απόψεις των Στωικών, των Επικούρειων και των Σκεπτικιστών, που όμως δεν επικεντρώνονται στην

⁷⁶ Μαρκής Δ.: λήμμα «Πλάτων» στο *Φιλοσοφικό & Κοινωνιολογικό Λεξικό* (1998)

⁷⁷ Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 35, 39, 43

⁷⁸ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 46-48 και Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 47-55

αισθητική αναζήτηση, θεωρείται ότι ολοκληρώνουν το υπόβαθρο (αν θα μπορούσε να ειπωθεί ως τέτοιο) που δημιούργησαν οι αρχαίοι Έλληνες στοχαστές, πάνω στο οποίο στηρίχθηκε η μετέπειτα εξέλιξη της αισθητικής σκέψης. Είναι γενικά αποδεκτό ότι στις πολύπλοκες αισθητικοφιλοσοφικές θεωρήσεις της αρχαίας Ελλάδας υπάρχουν τα σπέρματα για όλους σχεδόν τους μέχρι σήμερα τύπους κοσμοθεωριών⁷⁹. Θα πρέπει όμως να διατηρείται μια επιφύλαξη ως προς την άγνωστη πορεία άλλων πολιτισμών και τα αισθητικά πορίσματα που μπορεί να εξήγαγαν, τα οποία όμως δεν επιβίωσαν της φθοράς του χρόνου για να υπάρξει εδώ η δυνατότητα να αναφερθούν.

Η σκυτάλη για την ανάπτυξη των αισθητικών θεωριών περνάει ιστορικά στην **αρχαία Ρώμη**, όπου όμως για αντικειμενικούς λόγους δεν συντελέστηκε αξιόλογη πρόοδος. Τα πεδία των μαχών για την ικανοποίηση των επεκτατικών στόχων της αυτοκρατορίας δεν επέτρεπαν την εκτεταμένη φιλοσοφική ενασχόληση και δη με την αισθητική. Πέρα από την «Ars Poetica» του Οράτιου, δεν υπάρχουν άλλα αξιομνημόνευτα δείγματα αισθητικών μελετών, παρά την ύπαρξη ρευμάτων σκέψης την περίοδο αυτή. Μόνο τον 3^ο αι.μ.Χ. ο νεοπλατωνισμός επαναφέρει την αισθητική στο προσκήνιο, μέσα από το έργο του Πλωτίνου και τις θεοκρατικές αντιλήψεις του. Βαδίζοντας στα βήματα του Πλάτωνα, ο Πλωτίνος προωθεί την ανακάλυψη του ωραίου μέσα από τον ιδεαλισμό. Παρόλες όμως τις αναφορές του σε αισθητικά στοιχεία (*αναλογία, χρώμα, ιδανική μορφή*), ο κύριος λόγος του αφορά στο δρόμο της ηθικής και του ασκητισμού που πρέπει να ακολουθηθεί ώστε να συλλάβει ο θεατής την έννοια του ωραίου⁸⁰.

Επόμενη ιστορική στάση για την πορεία της αισθητικής θεωρείται ο **Μεσαίωνας** (5^{ος}-14^{ος} αι.μ.Χ.). Η χρονική αυτή περίοδος χωρίζεται σε δύο υποπεριόδους: την πρώιμη και την όψιμη και η καθεμία φέρει τα δικά της

⁷⁹ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 42

⁸⁰ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 49 και Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 71-80

ιδιαίτερα χαρακτηριστικά⁸¹. Παρά το γεγονός ότι «είναι επικίνδυνο να γενικεύουμε υπέρμετρα σε ότι αφορά τις εποχές και τους ρυθμούς [γιατί] υπάρχουν πάντα εξαιρέσεις και παραδείγματα που δεν συμφωνούν με τέτοιες γενικεύσεις»⁸², θα μπορούσαμε να πούμε ότι κυρίαρχα στοιχεία και για τις δύο είναι ο σκοταδισμός και ο μυστικισμός. Στη διάρκεια του Μεσαίωνα, οι συνθήκες συνέκλιναν στη διαμόρφωση του εξουσιαστικού καθεστώτος στη δυτική φεουδαρχία, σε άμεση συνάρτηση με τις εδαφικές ιδιοκτησιακές σχέσεις⁸³, και η καθολική εκκλησία ταυτίστηκε από πλευράς οικονομικοκοινωνικών συμφερόντων με την άρχουσα φεουδαρχική τάξη για να συναποτελέσουν τους εξουσιαστικούς μηχανισμούς της περιόδου⁸⁴. Κυρίως κατά τη δεύτερη υποπερίοδο (όψιμη) ο ρόλος της εκκλησίας είναι «όχι απλώς κυριαρχικός, αλλά επικυριαρχικός» και σε αυτό συμβάλλει τόσο η θεοκρατική αντίληψη, ως ο καθοριστικός παράγοντας για τον προσδιορισμό της κοινωνικής θέσης, όσο και η εξάλειψη κάθε είδους ατομικότητας με την επικράτηση μόνο της «σωματειακού χαρακτήρα» κοινωνικής ενότητας στην οποία ανήκει το άτομο⁸⁵.

⁸¹ Η πρώτη υποπερίοδος εκτείνεται από τον 5^ο-6^ο έως τον 11^ο αιώνα και η όψιμη από τον 12^ο έως τον 14^ο αιώνα. Η πρώτη είναι γενικότερα γνωστή με την υποτιμητική ονομασία Σκοτεινοί Αιώνες καθώς πρόκειται για μια «αναστατωμένη και δυσκολοξεδιάλυτη εποχή» κατά την οποία σημαντικές αλλαγές στο καλλιτεχνικό τοπίο δεν συντελέστηκαν αφού οι συνεχείς πόλεμοι και διαμάχες μεταξύ των «ευρωπαϊκών» φυλών άφηναν ελάχιστα περιθώρια στη δημιουργικότητα για να αναπτυχθεί. (Gombrich E. H. (1998) ό.π., σ. 157)

Κατά τη δεύτερη υποπερίοδο, κάθε αιώνας φέρει ξεχωριστή σημασία στην πορεία του αισθητικού προβληματισμού. Σε γενικές γραμμές, τον 12^ο αιώνα, η Εκκλησία προσανατολίζει οποιαδήποτε αισθητική δραστηριότητα στην έκφραση των θρησκευτικού περιεχομένου μηνυμάτων που επιδιώκει να διαδώσει. Τον 13^ο αιώνα, η επιτυχία αυτής της διάδοσης είναι «θριαμβευτική» και είναι τον 14^ο αιώνα που, παράλληλα με την εκκλησιαστική κυριαρχία, οι πολιτικο-οικονομικές συνθήκες συνέβαλαν στη μετάλλαξη των κοινωνικών συνθηκών για να δημιουργηθεί μια νέα αστική τάξη και να δοθεί μια νέα πνοή στην αισθητική δραστηριότητα. (ό.π., σ. 171, 205, 207)

⁸² Gombrich E. H. (1998) ό.π., σ. 207

⁸³ Φίλιας Β. (2000) ό.π., τ. Α, σ. 393

⁸⁴ Φίλιας Β. (2000) ό.π., τ. Α, σ. 394

⁸⁵ Φίλιας Β. (2000) ό.π., τ. Α, σ. 396-397

Η εκκλησία πήρε την πρωτοκαθεδρία στη διαμόρφωση της πνευματικής και της πολιτικής ζωής και, στοχεύοντας στη συγκρότηση ενός απολυταρχικού θρησκευτικού συστήματος, άφησε στους φορείς της πνευματικής εργασίας (κατά κανόνα κληρικούς και μοναχούς λόγιους) ελάχιστα περιθώρια ενασχόλησης με οτιδήποτε άλλο πέρα από τη διάδοση της θρησκώληπτης προκατάληψης (πόσω μάλλον με τα αισθητικά προβλήματα). Ο δεσποτισμός, με γνώμονα τη θρησκευτική πίστη, και η επιβολή κανόνων και δογμάτων για την επικράτησή της, είχαν ως αποτέλεσμα τη διασπορά του φόβου, τη διαιώνιση του μυστικισμού και τον εκμηδενισμό της προσωπικής άποψης. Οι καλλιτέχνες της περιόδου αυτής αρκέστηκαν στη θρησκώληπη δημιουργία⁸⁶ και η οποιαδήποτε θεωρητική συζήτηση σε θέματα γύρω από την τέχνη, εμπεριείχε στοιχεία χειραγώγησης, με αποκλειστική κατεύθυνση τη θρησκευτική επικέντρωση.

Σκοπός της τέχνης κατά την περίοδο του Μεσαίωνα ήταν η απόλυτη σύνδεσή της με τη θεία πίστη, που τελικά την καθιστά «μέσο και όπλο εκκλησιαστικής προπαγάνδας»⁸⁷. Στις εικαστικές τέχνες υιοθετούνται τα αντινατουραλιστικά εξπρεσιονιστικά στοιχεία και διαμορφώνεται βαθμιαία μια σπριτουαλιστική απόδοση του ανθρώπινου σώματος για να συμβαδίζει με την πνευματική ενατένιση του θείου. Με αυτό τον τρόπο διαβιβάζονται τα θρησκώληπτα μηνύματα, καθοριζόμενα από το ρόλο της εκκλησίας σε τρία επίπεδα: ιδεολογικό, εκπαιδευτικό [προσηλυτιστικό] και σε επίπεδο ανάθεσης έργων στους καλλιτέχνες⁸⁸.

Χαρακτηριστικά από τον Φίλια αναφέρεται ότι σημαντικοί είναι «τόσο οι ευρύτερα κοινωνικοί όσο και οι ειδικότερα οικονομικοί παράγοντες διαμόρφωσης του κλίματος κοινωνικής αποδοχής και υποδοχής» της θρησκευτικής πίστης που λειτουργούσε ως «ιδεολογικός στυλοβάτης του φεουδαρχικού κοινωνικού συστήματος, με αντίστοιχους μηχανισμούς διάχυσης και επιβολής της στην καθημερινή πραγματικότητα»⁸⁹. Παρατηρείται δηλαδή

⁸⁶ Αναφορικά με τις δεσπόζουσες καλλιτεχνικές αντιλήψεις κατά την περίοδο του Μεσαίωνα βλ. και Eco U. (2004) ό.π., σ. 99-125

⁸⁷ Φίλιας Β. (2000) ό.π., τ. Α, σ. 398

⁸⁸ Φίλιας Β. (2000) ό.π., τ. Α, σ. 398, 400

⁸⁹ Φίλιας Β. (2000) ό.π., τ. Α, σ. 403

μια «θεολογική υπερκέραση της [φεουδαρχικής] αρχής» με την επιβολή της «από Θεού δεδομένης παγκόσμιας τάξης» που αιτιολογούσε και δικαιολογούσε «τις απύθμενες κοινωνικές ανισότητες και το καθεστώς εκμετάλλευσης, διασφαλίζοντας για αιώνες την κοινωνική ειρήνη και τον πολιτικό «εφησυχασμό» των μεγάλων μαζών»⁹⁰.

Οι πιο γνωστές (θεοκρατικές) απόψεις που επικράτησαν την εποχή του Μεσαίωνα σχετικά με την αισθητική είναι αυτές του ιερού Αυγουστίνου (354-430) κατά την πρώτη υποπερίοδο και του Θωμά Ακινάτη (1225-1274) κατά τη δεύτερη. Ο ιερός Αυγουστίνος, ασπαζόμενος το νεοπλατωνισμό, κυριολεκτικά εκθειάζει το ωραίο και αναζητώντας την ύπαρξή του στην ενότητα, την αναλογία και την τάξη, συμπεραίνει την εκπόρευσή του από τη θρησκευτική σοφία. Τον 13^ο αιώνα, ο Ιταλός θεολόγος Θωμάς Ακινάτης από τη δική του πλευρά επιδιώκει την προσαρμογή των αριστοτελικών ιδεών στα θρησκευτικά πιστεύω, αναγνωρίζοντας τρεις καίριες ιδιότητες στο ωραίο⁹¹: την ακεραιότητα ή τελειότητα, την αναλογία ή ερμηνεία, την ενάργεια ή σαφήνεια, τις οποίες και συσχετίζει αναπόσπαστα με το θεολογικό στοιχείο⁹².

Είναι γνωστό ότι υπήρχαν και αντίθετες αισθητικές απόψεις, ενάντια σε όλη αυτή τη θρησκόληπτη χειραγώγηση, που όμως η εκκλησιαστική λογοκρισία δεν επέτρεψε τη διατήρησή τους και πιθανότατα εξάλειψε χάρη στον απόλυτο θεοκρατικό προσανατολισμό που ακολουθούνταν. Κύρια αιτία γι' αυτή την πρακτική, κυρίως, ήταν το γεγονός ότι ο χριστιανισμός επέβαλλε τρεις νέες «ιδέες»: τη θεωρία της δημιουργίας (ότι δηλαδή «η φύση είναι κατά κάποιο τρόπο ζωντανό σύμβολο της θεότητας»), την ενσάρκωση της θεϊκής αλήθειας (στον Χριστό) και τα σύνολα θεϊκών κειμένων που επεδίωκαν να ερμηνεύσουν (αλληγορικά κυρίως) την αντικειμενική πραγματικότητα σε τέτοιο βαθμό ώστε να μην αφήνουν κανένα περιθώριο αμφισβήτησης ή επικράτησης «αιρετικών» απόψεων⁹³.

⁹⁰ Φίλιας Β. (2000) ό.π., τ. Α, σ. 404

⁹¹ Eco U. (2004) ό.π., σ. 100

⁹² Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 57-58 και Beardsley M.C. (1989) ό.π., σ. 84-98

⁹³ Beardsley M.C. (1989) ό.π., σ. 98-100

Στην εποχή της **Αναγέννησης** (14^{ος}/15^{ος}-16^{ος} αιώνας περίπου), οι αλλαγές που παρατηρούνται είναι σημαντικές καθώς πρόκειται για την περίοδο που «αφυπνάνται η ανθρώπινη φύση από τα δεσμά της χειμερίας νάρκης» στα οποία βρισκόταν κατά την περίοδο του Μεσαίωνα⁹⁴. Οι τελευταίοι τρεις αιώνες της μεσαιωνικής περιόδου γνώρισαν σημαντικές κοινωνικοοικονομικές αλλαγές που συντέλεσαν στη δημιουργία μιας νέας κοινωνικής κατηγορίας, της αστικής η οποία κατακτούσε βαθμιαία ηγεμονική θέση στην κοινωνία, απέρριπτε τον μέχρι τότε κοινωνικό προκαθορισμό, βάσει της επικρατούσας θρησκευτικής ιδεολογίας, και πραγματοποιούσε μια ανθρωποκεντρική και ταυτόχρονα λογοκρατική στροφή⁹⁵. Παράλληλα, μεταξύ άλλων, αυτή η νέα «αστική τάξη» επεδίωξε την απελευθέρωση της εκπαιδευτικής δραστηριότητας από τον θρησκόληπτο προσανατολισμό «αντιμετωπίζοντας τη γνώση πρωταρχικά με ‘ορθολογισμό σκοπιμότητας’» και, κατ’ επέκταση, συνέδεσε πρακτικά τη γνώση και την επιστήμη με την οικονομία και τη συνακόλουθη ανάπτυξη της τεχνολογίας⁹⁶.

Χάρη λοιπόν σε αυτές τις πρόσφορες ιστορικοκοινωνικές συνθήκες και τη σύγκλιση των παραπάνω κατάλληλων παραμέτρων εμφανίζεται στην Ιταλία στις αρχές του 15^{ου} αιώνα το κίνημα του ουμανισμού, που υποστηρίζει ότι η δύναμη είναι στη γνώση. Οι ουμανιστές ζητούν πνευματική ελευθερία ενάντια στη θρησκόληπτη καταπίεση της εκκλησίας, θέλοντας να αναπτύξουν ανεμπόδιστα τις δημιουργικές τους δυνάμεις και να εξελίξουν τις τεχνοτροπίες που επιτρέπουν τη σπουδή του ανθρώπινου σώματος και, κατ’ επέκταση, της φύσης σε σχέση με τον άνθρωπο⁹⁷. Θεωρούν ότι κάθε είδος τέχνης πρέπει να αναπτύσσεται με κριτήριο την αρμονία, τη χάρη και την ομορφιά και επιστρατεύουν τις επιστημονικές τους ανακαλύψεις για την όσο το δυνατό πιστότερη αναπαραγωγή της πραγματικότητας στις καλλιτεχνικές εκφράσεις.

Κύριοι εκπρόσωποι του ουμανιστικού ρεύματος είναι οι θεωρητικοί-καλλιτέχνες της εποχής, διανοητές που χωρίς να αποτελούν κατ’ αποκλειστικότητα αισθητικούς φιλοσόφους, είναι αυτοί που τελικά

⁹⁴ Λήμμα: «Αναγέννηση» στην *Ελεύθερη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* (χ.χ.)

⁹⁵ Φίλιας Β. (2000) ό.π., τ. Α, σ. 411-412

⁹⁶ Φίλιας Β. (2000) ό.π., τ. Α, σ. 414-415

⁹⁷ Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 119

ασχολήθηκαν με τα αισθητικά προβλήματα. Ο Alberti (1404-1472) με τον αξιοσημείωτο συνδυασμό επιμελούς εμπειρικής έρευνας και συστηματικού ενδιαφέροντος για το ωραίο, το μεγαλοφυές πνεύμα του Da Vinci (1452-1519), που η εκτεταμένη συμβολή του στην επιστημονική ανακάλυψη βρήκε πρακτική εφαρμογή στα ίδια τα έργα τέχνης του (κυρίως στη ζωγραφική) και ο Dürer (1471-1528), με την ειλικρινή έκφραση των προβληματισμών του γύρω από την αισθητική, είναι μόνο τρεις από τους βασικότερους αντιπροσώπους του αναγεννησιακού ύφους⁹⁸.

Επισημαίνεται εδώ ότι παράλληλα με την έμφαση στις εικαστικές τέχνες, έγιναν σημαντικές καταθέσεις απόψεων τόσο στη μουσική όσο και στην ποίηση, που συνέβαλαν στην εξέλιξη των θεωρητικών θεμάτων για όλες τις μορφές τέχνης. Οι μουσικοί θεωρητικοί της εποχής έδιναν έμφαση στη στενή συνεργασία μουσικής και ποίησης, στοιχείο που αντλούσαν από την εποχή της αρχαίας Ελλάδας, και «πίστευαν (συμφωνώντας με την αυθεντία του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη) ότι η ύπαρξη της μουσικής δικαιώνεται μόνο αν η μουσική τεθεί στην υπηρεσία της διαμόρφωσης του χαρακτήρα και της αρετής»⁹⁹. Όσον αφορά στην ποίηση, η θεωρία βασιζόταν σε δύο κεντρικές παραδοχές: την ταύτιση της ποίησης με τη μίμηση πράξεων (κατά τον Πλάτωνα) και τη διπλή λειτουργία ψυχαγωγίας και διαπαιδαγώγησης που πρέπει (κατά τον Οράτιο) να κατέχει¹⁰⁰. Βεβαία, να σημειωθεί ότι διατυπώθηκαν αντιρρήσεις και για τις δύο αυτές τακτικές και γενικότερα είναι μεγάλη η ποικιλία των απόψεων μεταξύ των θεωρητικών της τέχνης τη συγκεκριμένη εποχή. Καθώς όμως παρουσιάζονται διάφορες τάσεις που μάχονται η μια την άλλη, η αισθητική της Αναγέννησης παρέμεινε στενά συνδεδεμένη με την καλλιτεχνική πρακτική και λειτούργησε δημιουργικά στη μετέπειτα εξέλιξη των αισθητικών θεωριών¹⁰¹.

Τελικά, το κίνημα του ουμανισμού προσέλαβε πανευρωπαϊκές διαστάσεις και μας κληροδότησε τα εξαιρετικής σπουδαιότητας καλλιτεχνήματα της Αναγέννησης. Η σπουδαιότητα αυτή συνδέεται με το δυναμισμό της ανερχόμενης αστικής τάξης και τη συνακόλουθη ανάδειξη στο προσκήνιο της

⁹⁸ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 79-82 και Beardsley M.C. (1989) ό.π., σ. 113-121

⁹⁹ Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 123

¹⁰⁰ Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 128

¹⁰¹ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 83 και Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 128

εξιδανικευμένης ατομικότητας του αστού-δημιουργού (εμπόρου, μηχανικού, επιστήμονα ή καλλιτέχνη). Δύο από τους θεωρητικούς που ξεχωρίζουν κατά την περίοδο των αναγεννησιακών χρόνων είναι ο Ficino (1433-1499), που ως γνήσιος συνεχιστής του πλατωνισμού ακολούθησε πιστά τον ιδεαλισμό του, και ο Bruno (1548-1600), που διαχώρισε την αισθητή από την απόλυτη ομορφιά και στη θεώρησή του επεσήμανε την ανωτερότητα του καλλιτέχνη έναντι των μη καλλιτεχνών¹⁰².

Φτάνοντας στον 17^ο αιώνα παρατηρείται μια «διαφωτισμένη» στροφή στη θεωρητική σκέψη. Η εν λόγω περίοδος, μέχρι τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, λαμβάνει το προσωνύμιο **Διαφωτισμός**, καθώς εμφανίζει μια έξαρση της φιλοσοφικής σκέψης. Οι εξέχουσες πνευματικές προσωπικότητες στον τομέα της φιλοσοφίας και της αισθητικής την περίοδο αυτή είναι πολλές. Εδώ γίνεται μια αναφορά στους σημαντικότερους, κατά γενική άποψη, στοχαστές, που σημάδεψαν την πορεία της αισθητικής σκέψης, χωρίς όμως αυτό να μειώνει το σεβασμό στην προσφορά εκείνων που δεν κατονομάζονται. Επιπλέον, υπογραμμίζεται ότι η επιγραμματική αναφορά των απόψεων όσων αναφέρονται επιχειρεί περιληπτικά να αποδώσει την ουσία του έργου τους.

Αρχικά, στη λογοκρατούμενη¹⁰³ **Γαλλία**, ο Descartes (1590-1650) ήταν ο πρωτοπόρος στη σκέψη της εποχής και, παρά το γεγονός ότι δεν αναφέρθηκε ειδικά στο ωραίο, οι αντιλήψεις του είχαν καταλυτική επίδραση στην πορεία της αισθητικής θεωρίας. Αναζητώντας τα βασικά χαρακτηριστικά της γνώσης, θεώρησε την ενόραση και τη λογική ως πηγές της αναγκαίας αλήθειας, η οποία πρέπει να είναι ο αντικειμενικός σκοπός κάθε υποκειμένου. Η τελειότερη έκφραση του ρασιοναλιστικού καρτεσιανού πνεύματος στην ποιητική θεωρία βρίσκει πρακτική εφαρμογή στο έργο «Ποιητική τέχνη» του Boileau (1636-1711)¹⁰⁴, ο οποίος υποστηρίζει εν γένει ότι «οι νόμοι που διέπουν την τέχνη υπάρχουν αντικειμενικά στη φύση των πραγμάτων και ο καλλιτέχνης δεν

¹⁰² Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 110-114

¹⁰³ Η κυριαρχία της λογικής σκέψης τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο της προσέδωσε και το προσωνύμιο «λογοκρατούμενη».

¹⁰⁴ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 85-87 και Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 132-

χρειάζεται να τους επινοήσει, αλλά μόνο να τους ανακαλύψει»¹⁰⁵, για να επεκταθεί στη συνέχεια στους διανοητές της ζωγραφικής και της μουσικής.

Επικεντρώνοντας τώρα την προσοχή μας στο αισθητικό περιεχόμενο, θεμελιωτής του διαφωτιστικού κινήματος στη Γαλλία ήταν ο Voltaire (1694-1778), η ορθολογιστική άποψη του οποίου, αναφορικά με την τέχνη, παρήγαγε αντιφατικά αποτελέσματα καθώς προσπάθησε να ενσωματώσει στην κλασική φόρμα το νέο πλέγμα των αστικών-διαφωτιστικών ιδεών χωρίς όμως να καταφέρνει να απελευθερωθεί από τους παλιούς αισθητικούς κανόνες. Στη συνέχεια, ο Montesquieu (1689-1755) επιχειρεί να δώσει μια θεωρητική βάση στην τέχνη αναζητώντας, αφενός μεν αντικειμενικούς προσδιορισμούς του ωραίου, αφετέρου δε ανάγοντας την καλαισθησία σε ικανοποίηση των αισθήσεων. Ακολουθεί μια δεύτερη γενιά Γάλλων διαφωτιστών, με πρωτοπόρο τον Diderot (1713-1784), που διέκρινε πιο ξεκάθαρα τις ιδιομορφίες της αισθητικής, καθώς ανέλυσε τις μέχρι τότε θεωρίες για το ωραίο και κατέληξε στο συμπέρασμα ότι «η αντίληψη των αναλογιών είναι η βάση του». Σημαντικός τέλος, για τη γαλλική διαφωτιστική σκέψη είναι και ο Rousseau (1712-1778), ο οποίος, δίνοντας έμφαση μέσα από το έργο του στις κοινωνικές ανισότητες, επέκρινε την τέχνη ως «θέαμα» και τον αριστοκρατικό κλασικισμό ως αισθητική αρχή των κυρίαρχων τάξεων, που αντιτίθεται στην ηθική του απλού λαού¹⁰⁶.

Άμεσα επηρεασμένοι είναι αυτοί οι τελευταίοι διανοητές από την αρκετά διαφορετική κατάσταση που επικρατεί στο αγγλικό έδαφος, όπου ο εμπειρισμός και η αισθησιοκρατία είναι οι βασικές έννοιες που καθορίζουν το διανοητικό στοχασμό. Η μέχρι τότε αντιμετώπιση της αισθητικής αντίληψης ως υποδεέστερης πρόσληψης της πραγματικότητας έναντι του ρασιοναλιστικού καρτεσιανισμού, λαμβάνει «ανώτερη» πλέον θέση στην **Αγγλία**, με τη μορφή απεικάσματος της φαντασίας. Πρώτη φορά γίνεται λόγος για αυτοσυνειδησία της κριτικής, ώστε να απαγκιστρωθεί η καλλιτεχνική δημιουργία από τα δεσμά του κριτικού της τέχνης. Οδηγητής του ρεύματος της αισθητικής εμπειριοκρατίας θεωρείται ο Shaftesbury (1671-1713), που υποστηρίζει έναν

¹⁰⁵ Παρισιάκη Θ. (2004) ό.π., σ. 45-46

¹⁰⁶ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 96-104

«κοσμικό οπτιμισμό», με την οργανική σχέση μεταξύ της ομορφιάς, του καλού και της αλήθειας, ως βάση για την ηθική-διαπαιδαγωγική λειτουργία της τέχνης. Οι ιδέες του συστηματοποιήθηκαν από τον Hutcheson (1694-1747), ο οποίος επικεντρώθηκε σε συγκριτικές μελέτες κυρίως αναφορικά με την ιδέα της ομορφιάς σε σχέση με ιδέες άλλων αισθητικών ποιοτήτων (π.χ. το κρύο ή η ζέση). Παρά την εκτίμηση που αυτές οι μελέτες κέρδισαν από τους σύγχρονούς του, πρέπει να υπογραμμιστεί ότι ενίοτε κατέληγαν σε αντιφατικά συμπεράσματα, ιδιαίτερα όσον αφορά την τάση του για συμβιβασμό των θεωρητικών αναλύσεων με τα θρησκευτικά δόγματα¹⁰⁷.

Όμως ο διανοητής με τη μεγαλύτερη επιρροή στο εν λόγω ρεύμα είναι ο Σκωτσέζος Hume (1711-1776) στον οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί προηγούμενα¹⁰⁸. Σκεπτικιστής, αγνωστικιστής, υποκειμενιστής και ρελατιβιστής είναι μερικά από τα ελαττώματα που του προσάπτονται, αλλά ο Hume συνέγραψε μια σειρά από αισθητικές εργασίες, μεταξύ αυτών και το περίφημο «Μέτρο του γούστου», όπου αναλυτικά παρέθεσε τις απόψεις του για την υποκειμενικότητα του γούστου και τις έννοιες της φαντασίας, της εντύπωσης, της συνήθειας, της προκατάληψης και της σύνεσης της κριτικής¹⁰⁹. Με αυτή του την πραγματεία παρέθεσε όλους σχεδόν τους προβληματισμούς αναφορικά με τα αισθητικά κριτήρια και, παρά την έλλειψη επιστημονικότητας στην προσέγγισή του, είναι ξεκάθαρη η συμβολή του στην πρόοδο της αισθητικής.

Η **Γερμανία** του 18^{ου} αιώνα έχει τον τελευταίο, αλλά όχι λιγότερο σημαντικό, λόγο στον αισθητικό προβληματισμό του Διαφωτισμού¹¹⁰. Την περίοδο εκείνη διατυπώνεται για πρώτη φορά επίσημα ο ορισμός της αισθητικής, καθώς ο Baumgarten (1714-1762) κάνει την πιο αποφασιστική προσπάθεια που είχε γίνει μέχρι τότε προς τη θεμελίωση μιας ολοκληρωμένης αισθητικής θεωρίας. Με βάση τις καρτεσιανές αρχές, ο Baumgarten οδηγήθηκε

¹⁰⁷ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 90-92 και Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 169-173, 175-177

¹⁰⁸ Σχετικά με τον Hume βλ. και παραπάνω κεφ. 1, §1.2., σ. 8

¹⁰⁹ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 95-96 και Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 178-182

¹¹⁰ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 104, και Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 139-229

στο να συνθέσει την αισθητική θεωρία αυτή καθαυτή, ορίζοντάς την «ως την επιστήμη της αισθητηριακής γνώσης» και αναζήτησε την τελειότητα, τόσο στη νόηση όσο και στην αισθητή αντίληψη και τη βούληση¹¹¹.

Η περίοδος του Διαφωτισμού στη Γερμανία χαρακτηρίζεται από τη διατύπωση αισθητικών απόψεων με κεντρικό άξονα «το πνεύμα» και δύο από τους σημαντικότερους διανοητές του λεγόμενου γερμανικού ιδεαλισμού είναι οι Kant (1724-1804) και Hegel (1770-1831). Η επιγραμματική αναφορά στο έργο τους επιχειρεί να δώσει το γενικό νόημα των απόψεών τους για την αισθητική καθώς ο κριτικός ιδεαλισμός του πρώτου και ο αντικειμενικός ιδεαλισμός ως συνέχεια από τον δεύτερο, είχαν βαθιά επίδραση στον αισθητικό στοχασμό.

Ο Kant στο πρώτο μέρος της *Κριτικής της Κριτικής Ικανότητας*¹¹², που αναφέρεται ειδικά στην αισθητική κρίση, πραγματοποιεί μια διεξοδική αλλά και διαλεκτική μελέτη της ποιοτικής, ποσοτικής και σχεσιακής υφής του ωραίου (πεπερασμένο) και του υψηλού (μη πεπερασμένο). Το απεριόριστο του υψηλού, η απουσία κοινού μέτρου μεταξύ αυτού και της ανθρώπινης ενατενιστικής και

¹¹¹ Παρισιάκη Θ. (2004) ό.π., σ. 13. Βλ. και Χριστοφόγλου Μ. Ε. (2002) ό.π., σ. 19

¹¹² Ιδιαίτερο σχολιασμό θα ήθελα εδώ να παραθέσω για το χωρίο §56 από το δεύτερο διαχωρισμό του πρώτου μέρους του έργου του Kant *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, σχετικά με τη διαλεκτική της καλαισθητικής κρίσης και την αντινομία που διέπει τη διαμάχη μεταξύ υποκειμενικότητας και αντικειμενικότητας του γούστου. Ο Kant, παραθέτοντας μια λεκτική πολυπλοκότητα, χαρακτηριστικά αναφέρεται σε μια θέση και μια αντίθεση που κοινό τόπο έχουν το γούστο και τις έννοιες γύρω από αυτό:

«1. Θέση: η καλαισθητική κρίση δεν θεμελιώνεται σε έννοιες· διότι διαφορετικά θα μπορούσαμε να αντιλέγομε σχετικώς (να αποφαινόμεστε μέσω αποδείξεων).

2. Αντίθεση: η καλαισθητική κρίση θεμελιώνεται σε έννοιες· διότι διαφορετικά, ασχέτως της διαφοράς τους, δεν θα μπορούσαμε ούτε καν να λογομαχούμε σχετικώς (να προβάλλομε αξίωση επί της αναγκαίας ομοφωνίας των άλλων με την κρίση αυτή)».

Στο χωρίο §57 τελικά ο Kant παρουσιάζει ως επίλυση της αντινομίας του γούστου μια σύνθεση, η οποία, κατά την προσωπική μου άποψη, εμφανίζει εξαιρετικό μελετητικό ενδιαφέρον, καθώς την αντιμετωπίζει ως «διαδικασία πέραν του γνωστικού πεδίου» ώστε τελικά να αποκαλύπτεται η αλήθεια ακριβώς και στις δύο θέσεις, συμπεραίνοντας με αυτό τον τρόπο την ταύτισή τους.

Βλ. Pluhar W. (1987) *Kant I. 'Critique of Judgment'*, Part I, Division II, §56-57, σ. 210-214 και Ανδρουλιδάκης Κ. (2002) *Kant I. «Κριτική της Κριτικής Δύναμης»*, μέρος 1^ο, βιβλίο 2^ο, τμήμα 2^ο, §56-57, σ. 278-282 και στο ίδιο, Παρατηρήσεις I & II, σ. 282-288.

φαντασιακής ικανότητας, αφενός μεν συνθλίβει τον άνθρωπο ως πεπερασμένη-περιορισμένη φύση, αφετέρου δε τον εξυψώνει ως πνευματικό ον, αφυπνίζοντας την ιδέα του λόγου και τη συνείδηση της ηθικής του υπεροχής. Ως εκ τούτου ο Kant δεν θέτει απλώς το υψηλό υπεράνω του ωραίου, αλλά συναρτά το πρώτο με την ιδέα της ελευθερίας. Η ανιδιοτέλεια του γούστου αποτελεί για τον Kant σημαντική παράμετρο της καλαισθητικής κρίσης και αντιπαραβάλλει τις αισθητηριακές παρεμβολές του υποκειμένου με ένα είδος «ιδιότυπης διαπροσωπικής εγκυρότητας» των κρίσεων, για να θεμελιώσει την υποκειμενική και αντικειμενική διάσταση του θέματος. Καθολικότητα και αναγκαιότητα, σε αντιπαράθεση με την ελευθερία, είναι τρεις από τους άξονες γύρω από τους οποίους εξετάζει τα αισθητικά κριτήρια. Με έμφαση στη φαντασία ως τη λειτουργία που συνθέτει το πολλαπλό των παραστάσεων ώστε να εξηγηθεί η υπόσταση του ωραίου και του υψηλού, ο Kant εξάγει ένα σύνολο συμπερασμάτων, που αριστοτεχνικά μεθοδευμένα παρέχουν μια συνολική αισθητική μελέτη, τόσο πρωτοποριακή και συνάμα περιεκτική ώστε να αποτελέσει υπόβαθρο για όλη τη μετέπειτα θεωρία¹¹³.

Εντούτοις, η θρησκευτική προσκόλληση του Kant δεν συνάδει με την όλη προσφορά του στην αισθητική και πολλοί κάνουν λόγο για αντιφάσεις στο έργο του, υποστηρίζοντας ότι η προσπάθεια να ξεπεράσει την αντιδιαστολή ανάμεσα στην εμπειρική και ορθολογική επεξήγηση των γνωσιολογικών, αισθητικών και ηθικών προβλημάτων αποτυγχάνει να βρει το στόχο της¹¹⁴. Γεγονός όμως είναι ότι η συμβολή του στην αισθητική σκέψη είναι αδιαμφισβήτητη. Το έργο του επηρέασε ανεπιστρεπτί όλους τους μετέπειτα ενασχολούμενους με το θέμα, θεωρητικούς και μη, και οι απόψεις του για το υπέροχο (το υψηλό) έχουν πλέον παγκόσμια απήχηση.

Κατά την ίδια περίοδο, οι Schiller (1759-1805) και Goethe (1749-1832) εξελίσσουν, μεταξύ άλλων, τις αισθητικοφιλοσοφικές αντιλήψεις. Ο πρώτος κινείται με επίκεντρο τις έννοιες «παιχνίδι» και «αισθητική θέα» ως διακριτικά γνωρίσματα της τέχνης, ενώ ο δεύτερος κινείται σε πιο επιστημονικά μονοπάτια

¹¹³ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 127-136 και Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 200-214

¹¹⁴ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 134-135

και θεωρεί αδιαχώριστη την τέχνη από την πραγματικότητα¹¹⁵. Αναπτύσσοντας περαιτέρω αυτή την προβληματική, οι Fichte (1762-1814) και Schelling (1775-1854) συνεισέφεραν στην ανάπτυξη της αισθητικής σκέψης, ο πρώτος εξυψώνοντας -αν και με ασαφή τρόπο- την προσωποποίηση της φύσης στο Εγώ και την αναγωγή της αισθητικής σε έκφανση της αυτοσυνειδησίας του Εγώ (υπερβατικός ιδεαλισμός) και ο δεύτερος, ασπαζόμενος την ανωτερότητα της τέχνης, ως υποστηρικτής της εσωτερικής στο υποκείμενο πνευματικής ομορφιάς, με αποτέλεσμα οι απόψεις τους να προλειάνουν το έδαφος για τον ερχομό του ρομαντισμού και την αλόγιστη υποστήριξη του υποκειμενισμού¹¹⁶.

Πρωτοπόρος για την αισθητική θεωρία ως μέρος ενός ολοκληρωμένου φιλοσοφικού συστήματος, υπήρξε ο Hegel. Με καταβολές επηρεασμένες από το δημοκρατικό πολίτευμα των αρχαίων Ελλήνων και τη συνειδητή άρνηση του χριστιανισμού, εξαιτίας των περιορισμών που επιβάλλει στην ελευθερία, εισχωρεί βαθύτερα στα κοινωνικά προβλήματα με κύριο άξονα την ιστορία ως αποτέλεσμα της «δραστηριότητας της ανθρωπότητας» (κατά τις διατυπώσεις του Marx¹¹⁷). Είναι σημαντική η αντίληψη του Hegel για την πραγματικότητα, που καθορίζει και τη θεώρησή του γύρω από την αισθητική: ανάγει ολόκληρη τη φιλοσοφική σκέψη του στον αντικειμενικό ιδεαλισμό διατυπώνοντας την έννοια του «απόλυτου πνεύματος» ως την πηγή της αληθινής γνώσης και υποστηρίζει ότι η πραγματικότητα είναι απλώς εξωτερικευση-αντικειμενοποίηση της απόλυτης ιδέας. Ο Hegel αναγνωρίζει τρεις μορφές αυτοσυνειδησίας: την τέχνη, τη θρησκεία και τη φιλοσοφία ως πραγμάτωση του εαυτού σε μορφή εποπτείας, παράστασης και έννοιας αντίστοιχα. Κατ' επέκταση αποδέχεται την τέχνη ως αποκάλυψη της αλήθειας σε αισθητή μορφή. Ερμηνεύει δηλαδή την τέχνη ως ενανθρώπιση του εξωτερικού κόσμου και γι' αυτό το λόγο αρνείται το ωραίο στη φύση, καθώς το συνδέει αποκλειστικά με την κοινωνική δραστηριότητα των ανθρώπων. Ιδανικό στην τέχνη αποτελεί για τον Hegel η αναλογία αισθητικών στοιχείων και

¹¹⁵ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 114-126 και Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 215-219

¹¹⁶ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 136-143 και Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 220-222

¹¹⁷ Ακαδημία των Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 146

διαμορφούμενης πραγματικότητας, που περιλαμβάνει ένα τέλειο παράδειγμα ελευθερίας της απόλυτης ιδέας¹¹⁸.

Πολλοί διακρίνουν στο έργο του Hegel μυστηριακά και διαστρεβλωτικά στοιχεία, που δυσχεραίνουν την κατανόηση αλλά και την αποδοχή της θεώρησής του ως ολοκληρωμένης¹¹⁹. Όμως η συμβολή του στο φιλοσοφικό στοχασμό είναι ολοφάνερη, καθώς διαφαίνεται η επίδραση της αισθητικής του θεωρίας σε όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, αφού κατέδειξε την ανελευθερία της τέχνης στη νέα αστική κοινωνία που στην εποχή του ξεκίνησε να διαμορφώνεται.

Τελικά, ο γερμανικός ιδεαλισμός «αναβάθμισε» την αισθητική ώστε αυτή να λάβει τη μορφή και το περιεχόμενο που τη χαρακτηρίζουν και σήμερα εν πολλοίς. Η γερμανική διάνοηση ανέπτυξε τη θεωρητική σκέψη γύρω από το θέμα της αισθητικής και διεύρυνε το περιεχόμενό της σε νέα στοχαστικά επίπεδα. Αξίζει δε να σημειωθεί ότι οι διανοητές του Διαφωτισμού, παρά τους επικοινωνιακούς περιορισμούς της εποχής, αντάλλαξαν ιδέες πέρα και έξω από τα γεωγραφικά όρια των περιοχών στις οποίες βρίσκονταν¹²⁰. Είναι δηλαδή σαφής η αλληλεπίδραση των απόψεων και των θεωριών μεταξύ Γάλλων, Άγγλων και Γερμανών διαφωτιστών¹²¹.

Η πολυμορφία στις απόψεις των στοχαστών του Διαφωτισμού καθόρισε την εξέλιξη της δυτικής φιλοσοφικής σκέψης. Ακόλουθη σημαντική περίοδο για την αισθητική θεωρία αποτελεί ο **Ρομαντισμός**, που στα τέλη του 18^{ου} αιώνα θέτει την αισθητική στο κέντρο του συναισθήματος και, κατ' επέκταση, του υποκειμένου. Με ένα γενικότερα άμορφο σύνολο ιδεών, ο Ρομαντισμός

¹¹⁸ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 144-148 και Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 224-228

¹¹⁹ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 147, 150-156

¹²⁰ Παρισάκη Θ. (2004) ό.π., σ. 22, 25

¹²¹ Υπογραμμίζεται εδώ ότι αποτελεί κείμενο χαρακτηριστικό της φιλοσοφικής σκέψης, ιδιαίτερα κατά την περίοδο του Διαφωτισμού, η αλληλεπίδραση των στοχασμών και γι' αυτό το λόγο είναι δυσδιάκριτος ο ακριβής προσδιορισμός των χρονολογικών και εννοιολογικών ορίων καταγραφής των θεωριών. Χαρακτηριστικά ο Beardsley αναφέρει ότι «η συνοπτική εξιστόρηση πολύπλοκων κινημάτων επιβάλλει –και γι' αυτό νομίζω επιτρέπει– κάποια χρονολογική ελευθεριότητα», ό.π., σ.234

παρουσιάζει μια ιδιαίτερη ροπή προς τη μελαγχολία, τον αυθορμητισμό και την ειρωνεία, δίνοντας μια νέα ώθηση στην απόλαυση του συναισθήματος και της συγκίνησης. Τη συγκεκριμένη περίοδο αναπτύσσονται διάφορες θεωρίες με επίκεντρο τη «φантаσία» ως παράγοντα ελεύθερης έκφρασης που τίθενται σε αντιπαράθεση με τη διδακτική άποψη της τέχνης¹²². Ως κύριος εκπρόσωπος του Ρομαντισμού ο Schlegel (1767-1845) αναζητά μια δυναμική ομορφιά στην εξέλιξη της τέχνης και επομένως, δυσαρμονική, στο βαθμό που το ωραίο μπορεί να πηγάζει από το άσχημο και αντιστρόφως¹²³. Η εξύψωση της τέχνης ενάντια στον πεσιμισμό της καθημερινότητας από τον Γερμανό Schopenhauer (1788-1860) πλαισιώνει μεταξύ άλλων το κλίμα του Ρομαντισμού. Παράλληλα, ο εκπρόσωπος του συντηρητικού ρομαντισμού Άγγλος Coleridge (1772-1834), ο Γάλλος Baudelaire (1821-1867) και πολλοί άλλοι σύγχρονοί τους, έδωσαν στην τέχνη και στον καλλιτέχνη μια νέα θέση ανάμεσα στα σημαντικά στοιχεία του πολιτισμού, φωτίζοντας πρωτόγνωρα διαφορετικές πλευρές του όλου θέματος¹²⁴. Χαρακτηριστική είναι η κριτική που ασκεί ο Baudelaire στην προσποίηση και στην επιτήδευση των ρομαντικών.

Σε γενικές γραμμές, οι καλλιτέχνες του Ρομαντισμού ξεχώριζαν την ιδιαιτερότητα τους, επικαλούμενοι την υπερευαισθητοποίηση που τους διακατείχε και μια τέτοια πρόφαση οδηγούσε στην αποξένωση-περιθωριοποίησή τους από το κοινωνικό σύνολο, προάγοντας τον λεγόμενο «αισθητικό μοναχισμό»¹²⁵. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία του δόγματος «η τέχνη για την τέχνη» (*l'art pour l'art*), που ανάγει την καλλιτεχνική δημιουργία σε αυτοσκοπό και υποστηρίζει την αυτονομία της τέχνης εξοβελίζοντας τον κοινωνικό ρόλο της¹²⁶.

Στα πλαίσια του Ρομαντισμού, αλλά με σαφή επικριτική διάθεση προς τις απόψεις που το κίνημα αυτό πρέσβευε, διατύπωσε τις απόψεις του και ο

¹²² Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 241

¹²³ Eco U. (2007) ό.π., σ. 315

¹²⁴ Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 234-262

¹²⁵ Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 273

¹²⁶ Περαιτέρω ανάλυση για την αυτονομία της τέχνης και τον ελιτισμό στη σύγχρονη εποχή γίνεται παρακάτω στο κεφ. 3, §3.2., σ. 56

Γερμανός Nietzsche (1844-1900)¹²⁷. Σημαντική συμβολή του στην αισθητική θεωρία αποτελεί η ανάπτυξη της εννοιολογικής διάκρισης μεταξύ απολλώνιου και διονυσιακού, καθώς ανέλυσε ότι η ενότητα αυτών των δύο στοιχείων, δηλαδή του μέτρου και της αρμονίας από τη μία και του παρορμητισμού και του ενστικτώδους από την άλλη, εξασφαλίζει την αρτιότητα ενός καλλιτεχνικού αποτελέσματος¹²⁸. Ο συγκεκριμένος στοχαστής αποτελεί έναν από τους κυριότερους εκπροσώπους του μοντερνισμού, ενός φαινομένου που χαρακτηρίζεται από την επιθετική άρνηση της παραδοσιακότητας της τέχνης¹²⁹. Πριν προβούμε όμως σε μια περαιτέρω ανάλυση του μοντερνισμού, όπως διαμορφώνεται βάσει των νέων συνθηκών που τη συγκεκριμένη περίοδο επικρατούν, σημαντικότερη είναι μια αναφορά στη μαρξιστική θεωρία η οποία επέκρινε έμμεσα το νέο αυτό φαινόμενο και εξήγησε τους λόγους βάσει των οποίων είναι αδύνατο η ανθρώπινη φύση να αρνηθεί την κοινωνική ιστορικότητά της, πόσω μάλλον η τέχνη που πηγάζει από αυτήν ακριβώς τη βάση.

Με την έλευση του **19^{ου} αιώνα**, νέες θεωρίες διατυπώνονται για να προσαρμοστούν στις συνθήκες που πλέον διαμορφώνονται με την εκμηχάνιση της βιομηχανίας και την ανάδειξη των κοινωνικών τάξεων που στηρίζονται στην υλική ευημερία¹³⁰. Στη φράση του Beardsley «ο 19^{ος} αιώνας έφερε ριζικές αλλαγές στην πολιτική, οικονομική και κοινωνική θέση του καλλιτέχνη και έθεσε πρωτόγνωρα προβλήματα, πρακτικά όσο και θεωρητικά, για τη σχέση του καλλιτέχνη με την τέχνη του και τους συνανθρώπους του»¹³¹ θα μπορούσε να περικλείεται το νόημα της περιόδου. Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, ιδιαίτερα στην Αγγλία, ωριμάζει η κεφαλαιοκρατία του «ελεύθερου ανταγωνισμού» με την εκβιομηχάνιση και αναδεικνύονται οι αντιφάσεις της και οι κοινωνικές εκείνες δυνάμεις (η εργατική τάξη κατά τον Μάρξ) που συνδέονται με την προοπτική της υπέρβασης της κεφαλαιοκρατίας. Η φιλοσοφική θεώρηση των Marx (1818-

¹²⁷ Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 263-267

¹²⁸ Πατέλης Δ. (2008) ό.π., σ. 10

¹²⁹ Πατέλης Δ. (2008) ό.π., σ. 116-117

¹³⁰ Αναλυτικότερα οι συνθήκες αυτές παρατίθενται στο κεφ. 3, §3.1., σ. 51

¹³¹ Beardsley Monroe C. (1989) ό.π., σ. 271

1883) και Engels (1820-1895) συνδράμει καθοριστικά στη σκιαγράφηση των νέων οικονομικοκοινωνικοπολιτικών συνθηκών και σε αυτό το πλαίσιο διατυπώνει και τους αισθητικούς της προβληματισμούς.

Οι δύο μεγάλοι αυτοί διανοητές αναπτύσσουν τη σκέψη τους σε μια περίοδο που χαρακτηρίζεται από έντονη προβληματική σχετικά με το κοινωνικό περιβάλλον της τέχνης και τις κοινωνικές λειτουργίες που επιτελεί¹³². Μια σύντομη αναφορά στον τρόπο με τον οποίο αντιλήφθηκαν τη νομοτελώς αναπτυσσόμενη αντικειμενική πραγματικότητα της κοινωνίας θα βοηθήσει στην κατανόηση της αισθητικής τους θεώρησης. Παρά το γεγονός ότι το έργο τους δεν συμπεριλαμβάνει κάποια συγκεκριμένη καταγραφή ειδικής αισθητικής θεωρίας και οι αναφορές τους στα αισθητικά στοιχεία είναι διάσπαρτες σ' αυτό, είναι σαφή τα συμπεράσματα που μπορούν να εξαχθούν σχετικά με τις απόψεις τους για την αισθητική ως μορφή κοινωνικής συνείδησης και την αισθητική πτυχή της ανθρώπινης σχέσης προς την πραγματικότητα καθώς και κάθε ανθρώπινης δραστηριότητας στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Οι Marx και Engels εξέτασαν συνολικά την ανθρωπότητα ως όλο, μέσω ενός φιλοσοφικού συστήματος που αργότερα ονομάστηκε διαλεκτικός και ιστορικός υλισμός. Διαχωρίζοντας τη βάση (υλικοί και οικονομικοί παράγοντες) από το εποικοδόμημα (ιδεολογικές παράμετροι, κράτος, δίκαιο, κ.λπ.), διευκρίνισαν τη δομή του εκάστοτε οικονομικοκοινωνικού συστήματος μέσα στο αντίστοιχο ιστορικό του πλαίσιο και τόνισαν την αλληλεπίδραση μεταξύ βάσης και εποικοδομήματος για τη συγκρότηση των κοινωνικών τάξεων¹³³. Ελεσήμεναν τις αμφίδρομες σχέσεις που διατηρούν οι άνθρωποι με τη φύση αλλά και οι άνθρωποι μεταξύ τους. Εντός του οικονομικοκοινωνικού σχηματισμού, κατέδειξαν τη σπουδαιότητα που έχει ο τρόπος παραγωγής (παραγωγικές δυνάμεις και σχέσεις παραγωγής) στις ταξικές διαφορές και απέδωσαν στον κοινωνικό καταμερισμό της εργασίας εξέχοντα ρόλο για τη διαμόρφωση της κοινωνικής δομής. Ταυτόχρονα, αποσαφήνισαν τη διαδικασία ανάπτυξης της

¹³² Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 178-179

¹³³ Μαρξ-Ενγκελς (1975) *Κείμενα για την Τέχνη*, σ. 27-29

κοινωνίας, που θεώρησαν ότι νομοτελώς οδηγείται στην κομμουνιστική κοινωνία¹³⁴.

Η επιγραμματική αναφορά στο έργο τους που παρατίθεται εδώ παρέχει μια πρώτη ιδέα για το εύρος και το βάθος της θεωρητικής τους συνεισφοράς, για την ενασχόλησή τους με όλους τους υλικούς και πνευματικούς παράγοντες που προσδιορίζουν την κοινωνική ζωή. Στη διαλεκτική θεώρηση των τελευταίων εντάσσουν οι Marx και Engels οργανικά με μοναδικό τρόπο και την αισθητική. Προσπάθησαν να αφαιρέσουν το μυστηριακό πέπλο από τις αισθητικές λειτουργίες, εντάσσοντάς τις στο διαλεκτικό-υλιστικό τους προβληματισμό και, παίρνοντας ως δεδομένο τον αναπόσπαστο δεσμό μεταξύ συναισθήματος και γνωστικής διαδικασίας στον κοινωνικό άνθρωπο, εξήγησαν με επιστημονικό τρόπο τη διαλεκτική σχέση που έχει η αισθητική με τη βάση και το εποικοδόμημα, στο πλαίσιο του ιστορικού υλισμού¹³⁵.

Για τους Marx και Engels, σε γενικές γραμμές, η τέχνη χαρακτηρίζεται από τον ταξικό χαρακτήρα της και αυτό διαφαίνεται ξεκάθαρα στην πορεία της ιστορικής της εξέλιξης, σε άμεση σύνδεση με την εργασιακή δραστηριότητα, χωρίς να ανάγεται γραμμικά στην τελευταία. Στο κέντρο των αισθητικών τους ερευνών, θέτουν το πρόβλημα του ρεαλισμού, ως την καθολική, πιστή και αληθινή απεικόνιση της πραγματικότητας διαμέσου της τέχνης. Καθώς η αισθητική συνείδηση ως μορφή κοινωνικής συνείδησης αποτελεί τρόπο αφομοίωσης της αντικειμενικής πραγματικότητας, η τέχνη τείνει να αναπαραγάγει την αληθινή πρόσληψη της πραγματικότητας¹³⁶.

Η κοσμοθεώρηση των Marx και Engels έχει επηρεάσει πολλούς από τους στοχαστές που ακολούθησαν. Οι μετέπειτα υποστηρικτές του μαρξισμού, με κυριότερο τον Lenin, αλλά και σε αισθητικό επίπεδο τον προγενέστερό του Plekhanov, συμπλήρωσαν τον αρχικό στοχασμό τους και εξέλιξαν την

¹³⁴ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 177

¹³⁵ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 187-189 και Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 341-342

¹³⁶ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 184 και Μαρξ-Ένγκελς (1975) *Κείμενα για την Τέχνη*, σ. 7-23

αισθητικο-φιλοσοφική τους θεώρηση¹³⁷. Είναι όμως γεγονός και το ότι η θεωρία τους έχει παραποιηθεί σε σημαντικό βαθμό από μεγάλο αριθμό διανοητών, οι οποίοι είτε δεν κατανόησαν πλήρως το περιεχόμενό της, είτε παρανόησαν και εξέλαβαν με τον τρόπο που εκείνοι επιθυμούσαν τα σημεία που προσπάθησαν να επεξεργαστούν. Είναι επίσης γεγονός ότι υπάρχει σημαντικός αριθμός διανοητών που είτε αγνόησαν τη δράση τους, είτε διαφώνησαν με το περιεχόμενό της. Πάρα ταύτα το κύρος της είναι κατά γενική ομολογία αδιαμφισβήτητο, πέρα από την αποδοχή ή την απόρριψή της.

Η επιρροή της φιλοσοφικής θεώρησης της πραγματικότητας και δη του αισθητικού στοχασμού των Marx και Engels, άφησε ανεξίτηλα τα σημάδια της στην πνευματική διάνοηση από τον 19^ο αιώνα και έπειτα. Είναι τόσο μεγάλο το εύρος της επίδρασης, που έχει ασκήσει και ασκεί μέχρι σήμερα, ο μαρξισμός, που δεν θα εξυπηρετούσε την παρούσα μελέτη να παρατεθούν περαιτέρω λεπτομέρειες. Όμως, επειδή δεν έχουμε κάνει καμία αναφορά ως τώρα έξω από τα στενά «ευρωπαϊκά» όρια, οφείλουμε να σταθούμε στο έργο των Ρώσων διανοητών κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, που είναι ιδιαίτερα σημαντικό για να μην συμπεριληφθεί σε αυτή τη συνοπτική καταγραφή της ιστορικής εξέλιξης της αισθητικής θεωρίας¹³⁸. Με κυριότερους εκπροσώπους τους Belinsky, Chernyshevsky και Dobrolyubov, το ρεύμα αυτό ανέδειξε σε συγκλίνουσες κατευθύνσεις σειρά αισθητικών προβλημάτων, η οποία διανοίγει τους ορίζοντες της αισθητικής και αποτέλεσε αφετηρία για σημαντικό μέρος της μαρξιστικής ανάλυσης. Η επαναστατική-δημοκρατική ιδεολογία που επικρατούσε στη Ρωσία στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, ευνόησε τη διαμόρφωση αισθητικών τους αντιλήψεων, μέσω της κριτικής ανάλυσης λογοτεχνικών δημιουργιών, θεμελίωσαν τη σχέση της τέχνης με την πραγματικότητα, ασκώντας παράλληλα δριμύτατη κριτική στο κίνημα της «τέχνης για την τέχνη», που αναφέραμε παραπάνω¹³⁹.

¹³⁷ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 193-216 και Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 343-344

¹³⁸ Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. (1984) ό.π., σ. 156-176 και Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 285-286

¹³⁹ Βλ. §2.2.5., σ. 39

Τα τέλη του 19^{ου} αιώνα προοιωνίζουν τις επερχόμενες μεταρρυθμίσεις και με τον ερχομό του **20^{ου} αιώνα** είναι εμφανείς πλέον οι αλλαγές στην αισθητική προβληματική. Οι κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές μεταβολές επηρεάζουν μεγάλο αριθμό διανοητών και παρατηρείται πληθώρα απόψεων και θέσεων που εξαιτίας της ποικιλομορφίας, αλλά και του μεγέθους τους, καθιστά αναγκαία τη συσπείρωση τους σε ρεύματα και κινήματα. Οι ατομικοί στοχασμοί αναζητούν τη συλλογική έκφρασή τους και οι ομαδικές προσπάθειες προωθούν το αντικείμενο της έρευνάς τους. Περιορίζεται πλέον η αναφορά των τάσεων ανά στοχαστή και επικρατεί η ροπή αυτές να κατονομάζονται ως συλλογικές καλλιτεχνικές κινήσεις ανά την ιδεολογία που αντιπροσωπεύουν¹⁴⁰. Τα καλλιτεχνικά αυτά ρεύματα, που μπορούμε πλέον σήμερα να διακρίνουμε ευκρινέστερα, έχουν το καθένα τα δικά του ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, αλλά και δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις, στις οποίες οι καλλιτέχνες αλλά και οι θεωρητικοί τους εκπρόσωποι ασπάζονται περισσότερες από μια τέτοιες τάσεις.

Δεδομένου ότι αυτό που επιδιώκω σε τούτο το κεφάλαιο είναι να αποδοθεί το γενικό νόημα κάθε εποχής, ώστε να αποσαφηνιστεί ο τρόπος με τον οποίο επηρεάζουν οι αισθητικές θεωρίες τις καλλιτεχνικές τάσεις και κατ' επέκταση τα αισθητικά κριτήρια, δεν κρίνω σκόπιμη στα πλαίσια της παρούσας εργασίας τη λεπτομερή ενασχόληση με καθένα από τα παραπάνω καλλιτεχνικά ρεύματα του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα χωριστά¹⁴¹. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο επιλέγω εδώ μια γενικότερη αναφορά στη χαρακτηριστική διάκριση, που κατά γενική ομολογία δείχνει ότι επικρατεί, ανάμεσα σε «μοντέρνο» και «μεταμοντέρνο».

Ο λόγος που το **μοντέρνο** έκανε την εμφάνισή του από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα αφορά στην προσπάθεια ανεύρεσης νέων καλλιτεχνικών μεθόδων έκφρασης. Η σκέψη που επικρατούσε στους διανοητές της εποχής ήταν η απόρριψη της παράδοσης¹⁴², ώστε νέες φόρμες, νόρμες και σύμβολα να πάρουν τη θέση τους στη δημιουργική δραστηριότητα. Έχει υποστηριχθεί ότι πρόκειται για αποτέλεσμα της επίδρασης της Αναγέννησης¹⁴³, ουσιαστικά όμως, η

¹⁴⁰ Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 271-272

¹⁴¹ Ενδεικτική περιγραφή αυτών των ρευμάτων γίνεται στο ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.

¹⁴² Πατέλης Δ. (2008) ό.π., σ. 123

¹⁴³ Berger A. A. (1995) *Cultural criticism*, σ. 26

περίοδος αυτή αποτελεί απαύγασμα της διανόησης του Διαφωτισμού¹⁴⁴, όταν ο καπιταλισμός είχε πλέον εδραιωθεί ως το κυρίαρχο οικονομικοκοινωνικό σύστημα και ο αισθητικός προβληματισμός όφειλε να λάβει θέση υπέρ ή κατά της τρέχουσας τότε κατάστασης. Συνδέεται δηλαδή άρρηκτα ο μοντερνισμός με την εξύψωση του ατομικισμού και την καθιέρωση της καπιταλιστικής τάξης πραγμάτων¹⁴⁵.

Το φαινόμενο αυτό θεωρείται απόρροια του Ρομαντισμού από τον οποίο και πηγάζει το κίνημα της «τέχνης για την τέχνη». Ο ελιτισμός, όπως μετονομάζεται τη συγκεκριμένη περίοδο αυτό το κίνημα, κάνει έντονη την παρουσία του στους καλλιτεχνικούς κύκλους, γεγονός που εντείνει τη διαμάχη μεταξύ μαζικής κουλτούρας (mass culture) και υψηλής τέχνης (ή αλλιώς ανώτερου πολιτισμού (high culture))¹⁴⁶. Οι θεωρητικοί του μοντερνισμού τάσσονται υπέρ της τελευταίας και υποστηρίζουν τον εγκλεισμό της τέχνης σε αυστηρά καλλιτεχνικά πλαίσια ώστε να μην «μολύνεται» το περιεχόμενό της¹⁴⁷. Το πέρασμα στον 20^ο αιώνα διακρίνεται από μια ολοένα αυξανόμενη τάση υποστήριξης της αυτονομίας της τέχνης, οι καλλιτέχνες της εποχής παράλληλα επιδίδονται σε επιθετικές αντιδράσεις προς τη μαζική κουλτούρα, γεγονός που συνεπάγεται και την αποχή τους από τις πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές εξελίξεις της εποχής¹⁴⁸.

Σχεδόν όλες οι μορφές τέχνης επηρεάζονται από αυτή τη θεώρηση και είναι μεγάλο το πλήθος καλλιτεχνών και κινημάτων που δίνουν τον παλμό της εποχής είτε με την πλήρη αποδοχή του μοντερνισμού είτε με την έντονη αντιπαράθεσή τους προς αυτόν¹⁴⁹. Σημειώνεται εδώ ότι περίπου την ίδια χρονική περίοδο άρχισαν να αναλύονται και να καταγράφονται και οι

¹⁴⁴ Burke B. (2000) «Post-modernism and Post-modernity»

¹⁴⁵ Berger A. A. (1995) ό.π., σ. 27

¹⁴⁶ Εκτενής ανάλυση για την αντιπαράθεση ελιτισμού-μαζικής κουλτούρας γίνεται στο κεφ. 3.

¹⁴⁷ Hussen A. (1988) *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, σ. vii

¹⁴⁸ Hussen A. (1988) ό.π., σ. vii

¹⁴⁹ Naremore J.-Bratlinger P. (1991) *Modernity and Mass Culture*

ψυχολογικές προεκτάσεις της αισθητικής¹⁵⁰, γεγονός που έπαιξε σημαντικό ρόλο στη μετέπειτα πορεία και εξέλιξη των καλλιτεχνικών ρευμάτων¹⁵¹.

Το πέρασμα από το μοντερνισμό στο μεταμοντερνισμό δεν μπορεί χρονολογικά να προσδιοριστεί επακριβώς καθώς τα όρια μεταξύ τους είναι αρκετά δυσδιάκριτα¹⁵². Ο **μεταμοντερνισμός** (ή αλλιώς η μετανεωτερικότητα) κάνει την εμφάνισή του στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, δηλαδή από τη δεκαετία του 1950 και έπειτα¹⁵³. Η συγκεκριμένη περίοδος διακρίνεται από έντονες ανακατατάξεις καθώς είναι διάχυτες οι μεταπολεμικές επιδράσεις του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου και οι ανατροπές που αυτές επέφεραν στις οικονομικές και κοινωνικοπολιτικές συνθήκες διαβίωσης, κατά κύριο λόγο στις Η.Π.Α., τη Γαλλία, την Αγγλία και τη Γερμανία. Ουσιαστικά το μεταμοντέρνο αποτελεί μια επαναξιολόγηση του μοντερνισμού και εν μέρει επιδιώκει να αποτελέσει μια «λαϊκή επίθεση στον ελιτισμό»¹⁵⁴ με κύριους εκπροσώπους τους Foucault, Lyotard, Baudrillard, κ.ά. Κατά γενική ομολογία όμως, η μεταμοντέρνα αντίληψη βασίζεται στη σύγχυση. Φέρει τόσα πολλά νοήματα, σε τόσες διαφορετικές εκφάνσεις και συζητήσεις, που τελικά τα συμπεράσματα οδηγούν σε αντιφατικά αποτελέσματα¹⁵⁵.

Εν συντομία, κύριο χαρακτηριστικό του μεταμοντερνισμού είναι ο πρωτεύοντας ή και αποκλειστικά καθοριστικός ρόλος που αποδίδεται στο ψυχοδιαφορικό κλίμα και το «στυλ ζωής» για τη διαμόρφωση νέων κλειστών «κοινωνικοτήτων» (ως αποτέλεσμα της πολυδιάσπασης του κοινωνικού συνεχούς και της αποσύνθεσης της κοινωνικότητας¹⁵⁶) με στοιχεία

¹⁵⁰ Πιο γνωστές είναι οι μελέτες του S. Freud (1856-1939) για τις αναλύσεις στις οποίες προέβει σχετικά με τον ανθρώπινο ψυχισμό.

¹⁵¹ Πατέλης Δ. (2008) ό.π., σ. 106

¹⁵² Hussen A. (1988) ό.π. σ. ix

¹⁵³ Storey J. ed. (2006) *Cultural Theory and Popular Studies: a reader*, σ. 385

¹⁵⁴ Storey J. ed. (2006) ό.π., σ. 385

¹⁵⁵ Hebdige D. (2006) *Postmodern and 'The Other Side'* στο Storey J. ed. (.) ό.π., σ. 410-411. Ο συγκεκριμένος συγγραφέας αποδίδει στο μεταμοντέρνο τον επιτυχημένο, κατά προσωπική άποψη, χαρακτηρισμό «buzzworld» με την έννοια του συνεχούς θορύβου χωρίς να διακρίνεται ακριβώς περί τίνος πρόκειται.

¹⁵⁶ Φίλιας Β. (2001) *Κοινωνιολογία του Πολιτισμού*, τ. 'Β, σ. 508

συννοχής βιωματικού χαρακτήρα¹⁵⁷. Αντικαθίσταται η ιδεολογία από τη νοοτροπία, μεταθέτοντας ολοκληρωτικά το κέντρο βάρους από το συλλογικό στο ατομικό και καταργώντας τη βασική διάκριση μεταξύ «αναμνηστικών» και «ερμηνευτικών» σχημάτων¹⁵⁸. Επιπρόσθετα, υποστηρίζεται ότι η αλματώδης εξέλιξη των τεχνικών επικοινωνίας οδηγεί αφενός στην «εργαλειοποίηση» των πολιτισμικών και αισθητικών εκφράσεων, μέσω της χρησιμοποίησης των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας τα οποία διαμορφώνουν και κατευθύνουν ένα καταναλωτικό «κοινό», και αφετέρου στην απαλοιφή των συνόρων μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας¹⁵⁹.

Ο μεταμοντερνισμός ξεκινάει με την άσκηση κριτικών απόψεων, σε μεταφυσικό κυρίως επίπεδο, και, παρά τις αποκλίνουσες απόψεις που εμπεριέχει, επιδίδεται σε μια προσπάθεια κατάργησης της καθολικότητας στο όνομα της διάσωσης της διαφοράς και της πολυπλοκότητας για να αναχθεί τελικά σε μια χαώδη αντίληψη για την πραγματικότητα¹⁶⁰. Προς συμπλήρωση των μεταμοντέρνων αντιλήψεων, ο Hebdige εισάγει ένα σύστημα τριών διασυνδεδεμένων αρνήσεων που θα μπορούσε εν μέρει να οριοθετεί το νόημα του μεταμοντέρνου: η μεταμοντέρνα αντίληψη είναι ενάντια (α) στον ολοκληρωτισμό, (β) στην τελεολογία και (γ) στις ουτοπίες¹⁶¹.

Τελικά η άμεση σύνδεση που έχει ο μεταμοντερνισμός με τις οικονομικοπολιτικές συνθήκες, καθιστά την ερμηνεία του ιδιαίτερα προβληματική, καθώς δεν περιλαμβάνει αποκλειστική αναφορά στην αισθητική έκφραση, αλλά προσλαμβάνει πολιτισμικές διαστάσεις που δυσχεραίνουν την ολοκληρωμένη προσέγγισή του. Χαρακτηριστικά ο Φιορεβάντες αναφερόμενος στο μεταμοντέρνο κάνει λόγο για «απορρυθμισμό» της τέχνης, της κουλτούρας και γενικότερα της πολιτισμικής πρακτικής¹⁶².

¹⁵⁷ Φίλιας Β. (2001) ό.π., τ. 'Β, σ. 499-500

¹⁵⁸ Φίλιας Β. (2001) ό.π., τ. 'Β, σ. 502-503

¹⁵⁹ Φίλιας Β. (2001) ό.π., τ. 'Β, σ. 504. Βλ. και Δεληβογιατζής Σ. (1994) «Το αισθητικό γεγονός (και η αυτονομία του)», σ. 47

¹⁶⁰ Ιωαννίδης Κ. (2002) «Το Μεταμοντέρνο: Άλλο ένα οριστικό αδιέξοδο»

¹⁶¹ Hebdige D. (2006) ό.π. στο Storey J. ed. (.) ό.π., σ. 415

¹⁶² Φιοριβάντες Β. (2004) *Θεωρία Πολιτισμού II: Τέχνη, Κουλτούρα, Αισθητική (ο άνθρωπος αντιμέτωπος με την Παγκοσμιοποίηση)*, σ. 43-46

Ανακεφαλαιώνοντας, θα λέγαμε ότι η παραπάνω ανασκόπηση των αισθητικών θεωριών, επεσήμανε τα σημαντικότερα σημεία που συνέτειναν στη διαμόρφωση του αισθητικού στοχασμού. Θεωρώντας σημείο εκκίνησης την κοινώς αποδεκτή απαρχή της φιλοσοφικής σκέψης στην αρχαία Ελλάδα, κύριοι και καίριοι τόποι όπου άνθισε η αισθητική σκέψη του «δυτικού» πολιτισμού είναι η αναγεννησιακή Ιταλία και, κατά την περίοδο του Διαφωτισμού, χώρες όπως η Αγγλία, η Γαλλία και η Γερμανία. Τον 19^ο αιώνα, από τη γερμανική κλασική διαλεκτική φιλοσοφία, ο αισθητικός φιλοσοφικός στοχασμός, μέσω της συμβολής του μαρξισμού τίθεται σε επιστημονική βάση και συνδέεται με τις προοπτικές χειραφέτησης της εργασίας. Σε αντίθετη κατεύθυνση ανακύπτουν τάσεις ανορθολογισμού και υποκειμενισμού. Υπό αυτές τις συνθήκες γίνεται η μετάβαση στη σύγχρονη σκέψη του 20^{ου} αιώνα όπου οι έννοιες του μοντέρνου και του μεταμοντέρνου σημάδεψαν τον αισθητικό προβληματισμό και καθόρισαν τη μετέπειτα πορεία και την είσοδό του στον 21^ο αιώνα. Γι' αυτήν την τελευταία περίοδο επικρατεί μια εγγενής αδυναμία στην εξαγωγή συμπερασμάτων, ούτε μπορεί να γίνει λόγος για ολοκληρωμένες αισθητικές θεωρίες καθώς μόνο όταν κατασταλάζει η εκάστοτε τρέχουσα κατάσταση και μπορεί να αποτιμηθεί ως παρελθόν, η ιστορία μπορεί να καταγράψει τα γεγονότα¹⁶³. Επιπλέον, τα τελευταία χρόνια, οι αλλαγές σε όλους τους τομείς της κοινωνικής δράσης είναι ραγδαίες. Επικρατεί μια γενικότερη σύγχυση αναφορικά με τα αισθητικά ζητήματα ως αποκύημα της επίδρασης του μεταμοντερνισμού και μερικοί μάλιστα υποστηρίζουν ότι πρέπει πλέον να γίνεται λόγος για μετα-μεταμοντέρνο¹⁶⁴.

Επιδιώκοντας μια περαιτέρω διερεύνηση της σύγχρονης πραγματικότητας, διαπιστώνουμε ότι η αισθητική αντίληψη των δύο τελευταίων αιώνων έχει παίξει, με τη σειρά της, καίριο ρόλο στην τρόπο με τον οποίο λειτουργεί σήμερα ο αισθητικός προβληματισμός. Σκόπιμο κρίνουμε να σταθούμε σε δύο σημεία:

α) στη διαμάχη μεταξύ μαζικής κουλτούρας και ελιτισμού, όπως προέκυψε κατά την περίοδο του μοντερνισμού, και φέρει μέρος της ευθύνης για τη

¹⁶³ Beardsley M. C. (1989) ό.π., σ. 304-5 και 373

¹⁶⁴ Φιορεβάντες Β. (2004) *Θεωρία Πολιτισμού I: Μετακριτική, Πολιτισμός και Άνθρωπος*

σημερινή εξέλιξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας και την αντιμετώπιση της τέχνης ως εμπόρευμα (κεφάλαιο 3), και

β) στη σύγχυση της μεταμοντέρνας αισθητικής που μπορεί εύστοχα να αποδοθεί με ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μεταμοντέρνας καλλιτεχνικής έκφρασης όπως είναι η βιντεοτέχνη (video art), καθώς πρόκειται για ένα είδος δημιουργικότητας μιας ιδιαίτερης καλλιτεχνικής έκφρασης που συνδυάζει τη σύγχυση της μεταμοντέρνας θεώρησης με τα νέα τεχνολογικά μέσα, όπου τελικά τίθεται υπό αμφισβήτηση το ίδιο το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα (κεφάλαιο 4).

Κεφάλαιο 3: ΜΑΖΙΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ – ΕΛΙΤΙΣΜΟΣ

Η σύγχρονη εποχή, που σχηματικά θα λέγαμε ότι ξεκινά με την περίοδο του μοντερνισμού και προχωρά σε αυτή του μεταμοντερνισμού. Καίριο χαρακτηριστικό και για τις δύο αυτές περιόδους αποτελεί ο διαχωρισμός μεταξύ μαζικής κουλτούρας και ελιτισμού, που βρίσκεται σε έντονο κλίμα αντιπαράθεσης κατά την πρώτη περίοδο και αφήνει έντονα τα σημάδια «ισοπέδωσής» της στη δεύτερη. Σε αυτό το κεφάλαιο επιχειρείται μια περαιτέρω ανάλυση αυτού του διαχωρισμού, παραθέτοντας τα ιστορικά δεδομένα που οδήγησαν στη δημιουργία του και προβαίνοντας σε μια κριτική, κυρίως της μαζικής κουλτούρας αλλά και του ελιτισμού, με βάση τις απόψεις των θεωρητικών της Σχολής της Φρανκφούρτης.

3.1. Η μαζική κουλτούρα

Αναζητώντας ιστορικά τη ρίζα του φαινομένου της μαζικής κουλτούρας, είναι γενικά παραδεκτό ότι η εμφάνισή του οφείλεται στις τεχνολογικές εξελίξεις που έλαβαν χώρα κατά την περίοδο της βιομηχανικής επανάστασης και συντέλεσαν στη δημιουργία και εξάπλωση των μέσων μαζικής ενημέρωσης (ΜΜΕ). Με τον όρο βιομηχανική επανάσταση νοείται ένα ιδιαίτερα σύνθετο σύστημα τεχνικών, οικονομικών, πολιτικών και κοινωνικών ανακατατάξεων που οδήγησε τις αγροτικές κοινωνίες, αρχικά κυρίως της Αγγλίας και της Γαλλίας, στην εκβιομηχάνισή τους από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα περίπου¹⁶⁵. Πρόκειται για το φαινόμενο που ουσιαστικά εδραίωσε τον καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής¹⁶⁶ και οδήγησε στην «απογείωση για μια αυτοδύναμη ανάπτυξη»¹⁶⁷. Ο κερδοσκοπικός προσανατολισμός του ευνοήθηκε από την εκτεταμένη χρήση νέων τεχνικών μέσων, που περιόρισαν τη χειρωνακτική εργασία και ανέδειξαν το εργοστάσιο ως το βασικό τόπο παραγωγής, όπου παρέχεται η δυνατότητα αύξησης της ποσότητας των παραγόμενων προϊόντων, με αποτέλεσμα τη μείωση του κόστους παραγωγής

¹⁶⁵ Hobsrawm E. J. (1992) *Η εποχή των Επαναστάσεων 1789-1848*, σ. 12

¹⁶⁶ Hobsrawm E. J. (1992) *ό.π.*, σ. 14

¹⁶⁷ Hobsrawm E. J. (1992) *ό.π.*, σ. 48

τους¹⁶⁸. Αυτή η εκμηχάνιση της παραγωγής συντέλεσε καθοριστικά στην ανακατανομή της εργασίας και, τελικά, συνέβαλε ώστε να συγκεντρωθεί η ιδιοκτησία των μέσων παραγωγής σε ένα μικρό τμήμα του πληθυσμού, το οποίο και κατέληξε να ελέγχει την αγορά¹⁶⁹.

Οι οικονομικές και κοινωνικοπολιτικές αυτές μεταβολές είχαν σαφή επίδραση και στην καλλιτεχνική δημιουργία. Η ολοένα αυξανόμενη χρήση νέων υλικών, μορφών ενέργειας και επιστημονικών-τεχνολογικών γνώσεων, επηρέασαν σημαντικά και τα καλλιτεχνικά δρώμενα. Κυρίως οι τεχνολογικές εξελίξεις στους τομείς της ενέργειας, της μεταλλουργίας και των υφασμάτων, με τις φυσικοχημικομαθηματικές προόδους που αυτές συνεπάγονταν, είχαν σαφή επίδραση στην καλλιτεχνική δράση¹⁷⁰. Δόθηκε πλέον η δυνατότητα στον καλλιτέχνη να διευκολύνει την παραγωγή αλλά και τη μαζική αναπαραγωγή, διακίνηση και απεύθυνση του έργου τέχνης και κατ' επέκταση να διευρύνει τους καλλιτεχνικούς του ορίζοντες. Παράλληλα, από την ανάπτυξη της τεχνολογίας δεν ήταν δυνατό να μείνουν ανέπαφοι οι λήπτες των καλλιτεχνικών δράσεων, το κοινό, δεδομένων των τεχνικών, οικονομικών και κοινωνικών όρων ατομικής και μαζικής πρόσληψης.

Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, ο ρυθμός της οικονομικής και κοινωνικής αλλαγής αυξήθηκε εμφανώς και σημαντικά¹⁷¹. Οι ψυχαγωγικές δραστηριότητες έλαβαν εμπορικό χαρακτήρα¹⁷² και αποτέλεσαν υποπροϊόντα διασκέδασης και απασχόλησης του ελεύθερου χρόνου, καθώς τη συγκεκριμένη περίοδο εισάγεται αυτός ο όρος ως «το περίσσειμα του χρόνου από την εργασιακή δραστηριότητα»¹⁷³, και παρατηρείται μια σταθερή κλίση προς τον υλισμό¹⁷⁴. Κυρίως στην Αμερική των αρχών του 20^{ου} αιώνα «βασιλεύει ο φετιχισμός του

¹⁶⁸ Hobsrawm E. J. (1992) ό.π., σ. 52-54

¹⁶⁹ Hobsrawm E. J. (1992) ό.π., σ. 75, 81-82

¹⁷⁰ Mokyr J. (1990) *The lever of the riches*, σ. 81-84

¹⁷¹ Hobsrawm E. J. (1992) ό.π., σ. 245

¹⁷² Hobsrawm E. J. (1992) ό.π., σ. 387-388

¹⁷³ Adorno T.-Bernstein J. M. (1991) *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, σ. 187

¹⁷⁴ Hobsrawm E. J. (1992) ό.π., σ. 407

εμπορεύματος»¹⁷⁵ και κάνει την πρώτη του εμφάνιση ο όρος «pop(ular) culture». Από τότε ξεκινά η πορεία ενός κινήματος που προφασιζόμενο την πολιτισμική επιλογή, προσέλαβε τεράστιες διαστάσεις μέσω της κατανάλωσης, με μια ιδιότυπη βιομηχανία θεάματος-ακροάματος προσανατολισμένη (παρόλα τα περί του αντίθετου προσχήματα) κυρίως στη μεγιστοποίηση του κέρδους¹⁷⁶.

Ο όρος «μαζική κοινωνία» καθιερώνεται ουσιαστικά μετά το τέλος του 1^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου, κυρίως στη Βόρεια Αμερική αλλά και στην Κεντρική Ευρώπη¹⁷⁷. Πρόκειται για τη «μαζικοποίηση» της ατομικότητας με τη χρήση μοντέρνων βιομηχανικών τεχνικών, που τελικά οδηγεί στην αγοραία αντιμετώπιση του πολιτισμού¹⁷⁸ με την εξάπλωση των ΜΜΕ. Τότε προκύπτει και ο όρος «μαζική κουλτούρα» (mass culture) από τη συνένωση των όρων της «δημοφιλούς κουλτούρας» (popular culture) με τα ΜΜΕ (mass media)¹⁷⁹.

Κατά έναν ορισμό της λοιπόν, η μαζική κουλτούρα αποτυπώνεται ως ένα πλέγμα από πολιτιστικές αξίες και ιδέες, που προέρχονται από την κοινή έκθεση ενός πληθυσμού στις ίδιες πολιτιστικές δραστηριότητες, επικοινωνιακές πρακτικές, καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, κ.λπ. Αφορά στην πλειοψηφία της αντικείμενα καθημερινής χρήσης και πρακτικής, με ενσωματωμένες καλλιτεχνικές τεχνοτροπίες για την προσέλκυση του κοινού. Στα πλαίσια της μαζικής κουλτούρας επιστρατεύονται ιδέες, συμπεριφορές, πρακτικές και προοπτικές που επηρεάζουν εκφάνσεις της καθημερινής κοινωνικής ζωής¹⁸⁰.

Χαρακτηριστικά ο Huyssen αναφέρει ότι «η μαζική κουλτούρα εξαρτάται από τις τεχνολογίες της μαζικής παραγωγής και της μαζικής αναπαραγωγής που οδηγούν τελικά στην ομογενοποίηση της διαφορετικότητας»¹⁸¹. Μεγάλο βαθμό συνεισφοράς σε αυτή την ομογενοποίηση έχουν τα ΜΜΕ από τη στιγμή που η

¹⁷⁵ Huyssen A. (1988) ό.π., σ. 6

¹⁷⁶ Storey J. (2006) *Cultural Theory and Popular Culture: an introduction*, σ. 25

¹⁷⁷ Shils E. (1992) “Mass Society and Its Culture” στο Jacobs N. ed. (.) *Mass Media in Modern Society*, σ. 43

¹⁷⁸ Shils E. (1992) ό.π., σ. 44, 48, 51

¹⁷⁹ Lowenthal L. (1984) «Ιστορικές Προοπτικές της Προοριζόμενης για το Πλατύ Κοινό Κουλτούρας» στο Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε, Χορκχάιμερ (.) *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα*, σ. 139

¹⁸⁰ Λήμμα: «mass culture» στο Online Dictionary of Social Sciences

¹⁸¹ Huyssen A. (1988) ό.π., σ. 9

κοινωνική λειτουργία τους δεν προσδιορίζεται από την πληροφορία που το υποκείμενο συλλαμβάνει, αλλά από τη μνήμη που (ασυνείδητα) δημιουργείται σχετικά με αυτή¹⁸². Αναλυτικότερα, κάθε μέσο παρέχει μια τεράστια ποικιλία επικοινωνιακών δυνατοτήτων και έτσι δυνητικά δίνεται η ευχέρεια στο καταναλωτικό κοινό να επιλέξει τα θέματα που το ενδιαφέρουν¹⁸³. Τα πιο δημοφιλή μέσα όμως κατακλύζουν ακατάπαυστα το υποκείμενο με πληροφορίες και, λόγω του εξαιρετικά μεγάλου αριθμού νέων πληροφοριών, είναι αδύνατη η έλλογη αποτύπωσή τους στην ανθρώπινη μνήμη. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, η επιλογή και η αφομοίωση γίνεται ασυνείδητα με βάση την επανάληψη κάθε πληροφορίας. Καθώς η «κοινή» αυτή έκθεση διαπερνάται στο υποκείμενο μέσω του υποσυνείδητου, αμβλύνεται στο έπακρο η εκ μέρους του κριτική επεξεργασία.

Όπως κάθε νόμισμα έχει δύο όψεις, έτσι και η διάδοση των ΜΜΕ είχε θετικές και αρνητικές επιδράσεις. Η δυνατότητα ενημέρωσης μεγαλύτερου μέρους του πληθυσμού και η επέκταση των ψυχαγωγικών δραστηριοτήτων ανήκουν σίγουρα στις πρώτες. Αρχικά επικράτησε η αντίληψη ότι τα ΜΜΕ (εφημερίδα, ραδιόφωνο, τηλεόραση) εδράζονται (σε διαφορετικό βαθμό το καθένα) στο τρίπτυχο ενημέρωση-διαφήμιση-ψυχαγωγία¹⁸⁴ και ότι η «γνώση του κόσμου έγκειται σε αυτή που τα ΜΜΕ παράγουν και αναπαράγουν»¹⁸⁵. Ωστόσο με την εξάπλωση της χρήσης τους (ως διαμεσολαβητών), διαφάνηκαν και οι πρώτες ενδείξεις, που στη συνέχεια θα αποτελέσουν αδιάφευστα στοιχεία της εξάπλωσης της καλλιτεχνικής αλλοτρίωσης, με άμεση συνέπεια την εδραίωση της «μαζικής κουλτούρας».

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η πλαισίωση των (τηλεοπτικών κυρίως) διαφημίσεων με «καλλιτεχνικά» στοιχεία, που αποβλέπει στην παραπλάνηση του κοινού και στοχεύει στην εκμετάλλευση της αγοραστικής του δύναμης. Η επιχειρηματική εκμετάλλευση χώρου και χρόνου των ΜΜΕ με τη διαφήμιση είναι ο κυριότερος μηχανισμός οικονομικής λειτουργίας, από τη στιγμή που τα ΜΜΕ έκαναν την εμφάνισή τους. Σε αυτό το σημείο

¹⁸² Luhmann N. (2000) *The Reality of the Mass Media*, σ. 65

¹⁸³ Luhmann N. (2000) ό.π., σ. 66

¹⁸⁴ Luhmann N. (2000) ό.π., σ. 64

¹⁸⁵ Luhmann N. (2000) ό.π., σ. 76

παρεμβαίνουν και τα εργαλεία της οικονομικής θεωρίας¹⁸⁶, υποβοηθώντας τις βλέψεις αυτές για την επιβολή και ενσωμάτωση του τομέα προβολής και προώθησης προϊόντων στη διαδικασία παραγωγής (marketing). Έχοντας ως σταθερό στόχο την εξάπλωση του καταναλωτισμού με τη χειραγώγηση των αναγκών του δυνητικού καταναλωτή, επιστρατεύεται μέσω αυτής της διαδικασίας ένα πλέγμα «ερευνητικών» δραστηριοτήτων προβολής, προώθησης, διανομής, τιμολόγησης των προϊόντων, ώστε τελικά η οργάνωση της διαφήμισης να αποτελεί μια σύνθετη οικονομική δραστηριότητα. Πλαισιώνεται δηλαδή η δημιουργία επίπλαστων αναγκών, αποσκοπώντας στην αύξηση της κατανάλωσης και κατά συνέπεια, στην επίτευξη της μεγαλύτερης δυνατής κερδοφορίας. Η ελκυστικότητα με την οποία παρουσιάζεται το διαφημιζόμενο προϊόν, επιχειρεί να προκαλέσει τη μεγαλύτερη δυνατή απήχηση στο αγοραστικό κοινό, γι' αυτόν ακριβώς το λόγο επιστρατεύεται πλήθος «καλλιτεχνικών μέσων» που διεγείρουν τις αισθήσεις του δυνητικού καταναλωτή και ευαισθητοποιούν τα αισθητηριακά του όργανα, ώστε να επιτύχουν το σκοπό τους.

Με αυτό τον τρόπο η μαζική κουλτούρα αποτελεί μια υποκατάστατη αισθητική εμπειρία, που δημιουργεί παραπλανητικές εντυπώσεις με μηχανοποιημένους τρόπους. Ανώτερος στόχος της διαφήμισης είναι πάντα το κέρδος και το παγκοσμιοποιημένο πλαίσιο, στο οποίο πλέον λειτουργούν οι μηχανισμοί κερδοφορίας, επιτρέπει τη διάβρωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας¹⁸⁷. Με πρόφαση την προώθηση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας και την προβολή της αισθητικής παιδείας, η τέχνη αντιμετωπίζεται πλέον επίσημα ως υλικό αγαθό, ως εμπορεύσιμο προϊόν που υπόκειται στους νόμους της προσφοράς και της ζήτησης. Παρέχεται στο ευρύ κοινό με εύπεπτες καλλιτεχνικές προτάσεις και αποσκοπεί στην καιροσκοπική καθοδήγησή του. Προωθείται δηλαδή η κατανάλωση μέσω αισθητικής επίδρασης και έχει ως μοναδικό «στόχο το κέρδος και τη φθορά των συνειδήσεων»¹⁸⁸.

Τα ΜΜΕ κατέχουν πλέον πρωταρχικό ρόλο στη διαμόρφωση των σύγχρονων προτιμήσεων. Είτε (σε μεγαλύτερο βαθμό) επιδιώκοντας την

¹⁸⁶ Πατέλης Δ. (2008) ό.π., σ. 137-138

¹⁸⁷ Lowenthal L. (1984) ό.π., σ. 152

¹⁸⁸ Σκάρος Ζ. (1983) *Ζητήματα Τέχνης*, σ. 20

«ισοπέδωσή» τους, είτε (σε εξαιρετικές περιπτώσεις) προωθώντας την ποιοτική τους αναβάθμιση. Η πρώτη περίπτωση λοιπόν συναντάται σε μεγαλύτερο ποσοστό. Απόρροια αυτής της διαδικασίας είναι η χειραγώγηση της κοινής γνώμης και ο κατευθυνόμενος προσανατολισμός της σε συγκεκριμένα (καταναλωτικά) πρότυπα με απώτερο στόχο αυτού του μηχανισμού την εξάπλωση του καταναλωτισμού.

3.2. Ελιτισμός

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η βιομηχανική επανάσταση συνέβαλε καθοριστικά στις τεχνολογικές εξελίξεις που συντέλεσαν στη δημιουργία των ΜΜΕ και οδήγησαν στην εμφάνιση του φαινομένου της μαζικής κουλτούρας. Οι τοποθετήσεις ενάντια στη μαζική κουλτούρα βρήκαν διάφορους τρόπους έκφρασης. Ένας από αυτούς ήταν (και ίσως ακόμα είναι) και η υιοθέτηση από τους καλλιτεχνικούς κύκλους μιας ελιτιστικής στάσης ενάντια σε οτιδήποτε μαζικό.

Σημαντικός δηλαδή αριθμός καλλιτεχνών, κριτικών και λοιπών σχετιζομένων με την καλλιτεχνική δραστηριότητα, άσκησε δριμύτατη κριτική στο φαινόμενο της μαζικής κουλτούρας, καταδικάζοντάς το ως προϊόν καταναλωτισμού και διαφθοράς. Στον αντίποδα τοποθέτησαν την αυτονομία της τέχνης, τη λεγόμενη «ανώτερη κουλτούρα» (high culture), υπερασπιζόμενοι την αποκοπή της καλλιτεχνικής δραστηριότητας από το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο (τόσο χωροχρονικά όσο και δημιουργικά) ανήκει, με σκοπό να αποφεύγονται επιτήδειες προσπάθειες παρεμβολής από τους μη ειδικούς σε καλλιτεχνικά ζητήματα¹⁸⁹. Για παράδειγμα, τονίζουν την αντίθεσή τους στη μαζική διάδοση καλλιτεχνικών στοιχείων ως αποτέλεσμα της εξάπλωσης των ΜΜΕ (μέσω π.χ. διαφημίσεων προϊόντων)¹⁹⁰.

Η θέση περί αυτονομίας της τέχνης υποστηρίζει το συνεχώς διευρυνόμενο χάσμα μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας¹⁹¹ και οι εν λόγω καλλιτεχνικοί κύκλοι προασπίζονται τα συμφέροντα μιας ελίτ, αποτελούμενης αποκλειστικά

¹⁸⁹ Πετρίτης Π. (1992) ό.π., σ. 191

¹⁹⁰ Όπως είδαμε και παραπάνω, §3.1., σ.51

¹⁹¹ Huyssen A. (1988) ό.π., σ. 7

από την «πνευματική διάνοηση» ενός χώρου, με την πρόφαση να ανυψώσουν την τέχνη στο πολιτισμικό βάθρο που δικαιωματικά της ανήκει. Ο Lukács, μεταξύ άλλων, αναφερόμενος στην αυτονομία της τέχνης και κατ' επέκταση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, συμπεραίνει ότι σύμφωνα με αντιλήψεις το έργο τέχνης παράγεται ανεξάρτητα από το αποτέλεσμα που προκαλεί. Πρόκειται για μια «τέχνη κλεισμένη στον εαυτό της, υπακούοντας μόνο στους δικούς της νόμους», όπου καταστέλλεται η πληρότητα του έργου τέχνης και απογειώνεται το Εγώ (η εγωκεντρική μοναξιά) καθώς εξαλείφεται η δημιουργικότητα και απουσιάζει παντελώς η ηθική¹⁹².

Ο κλειστός αυτός κύκλος καλλιτεχνών, τεχνοκριτικών, εικαστικών και απανταχού εύπορων «φιλότεχνων», που ενώ διαλαλεί την αναγωγή της τέχνης σε ύψιστο αγαθό, ουσιαστικά διακινεί την τέχνη αποκλειστικά και μόνο εντός των ορίων του κύκλου της, αποτρέποντας την παρέμβαση οποιουδήποτε δεν ανήκει σ' αυτόν και εξοβελίζοντας τον κοινωνικό της ρόλο, αποτελεί τη λεγόμενη «ελίτ». Σε γενικές γραμμές, οι θεωρίες του ελιτισμού είναι κοινωνικοφιλοσοφικού χαρακτήρα και υποστηρίζουν το διαχωρισμό της δομής οποιασδήποτε κοινωνίας αφενός στην ελίτ και αφετέρου στην υπόλοιπη «μάζα». Υποστηρίζουν δηλαδή την ανισότητα των κοινωνικών στρωμάτων και αρνούνται την ιστορική πρόοδο «δεδομένου ότι ανάγουν την ιστορία σε κυκλικά εναλλασσόμενες κυριαρχίες ορισμένων τύπων ελίτ»¹⁹³.

Με άλλα λόγια, στον αντίποδα των μαζικά παραγόμενων καλλιτεχνικών και κατ' επέκταση πολιτιστικών «προϊόντων» τοποθετείται η λεγόμενη «ελιτίστικη τέχνη», δηλαδή η τέχνη που «κατά τους δημιουργούς της, προσανατολίζεται σε ολιγάριθμη ομάδα ανθρώπων που διαθέτουν ειδικές καλλιτεχνικές ευαισθησίες, λόγω των οποίων πρέπει να εκτιμώνται ως το εκλεκτότερο μέρος της κοινωνίας, η ελίτ»¹⁹⁴. Ο Greenberg εύστοχα καταδεικνύει το ρήγμα (χάσμα) μεταξύ πρωτοπορίας και μαζικής κουλτούρας (avant-garde vs mass culture), μέσω της εμφάνισης της αφηρημένης τέχνης (της τέχνης που παρουσιάζεται ελλείπει αντικειμένου, έννοιας και νοήματος), που στόχο έχει την υποστήριξη της αυθυπαρξίας του έργου τέχνης (χωρίς καμία

¹⁹² Lukács G. (1986) «L' art pour l' art» στο *Η ψυχή και οι μορφές*, σ. 131, 134-135

¹⁹³ Πατέλης Δ. (2008) ό.π., σ. 48

¹⁹⁴ Πατέλης Δ., Λήμμα: «Ελιτίστικη τέχνη» στο *Φιλοσοφικό-Κοινωνιολογικό Λεξικό (τ.1-5)*

σημειολογική αναφορά)¹⁹⁵. Με αυτό τον τρόπο η καλλιτεχνική έκφραση στερείται την κοινωνική της βάση και τελικά «οι αξίες στον όνομα των οποίων [ο καλλιτέχνης] επικαλείται το απόλυτο είναι αξίες σχετικές»¹⁹⁶, με αποτέλεσμα η αντίληψη αυτή ουσιαστικά να εξυπηρετεί έμμεσα τα συμφέροντα της αστικής τάξης, που εκλαμβάνεται σαν ελίτ.

Η ρίζα του ελιτισμού στην καλλιτεχνική δραστηριότητα βρίσκεται θεωρητικά, κατά γενική ομολογία, στην εποχή του Ρομαντισμού (αρχές 19^{ου} αιώνα), όταν δηλαδή έκανε επίσημα την εμφάνισή του το κίνημα «η τέχνη για την τέχνη». Όπως έχει ήδη αναφερθεί¹⁹⁷, το συγκεκριμένο κίνημα υποστήριζε την απομάκρυνση των καλλιτεχνικών δημιουργιών από τις οποιεσδήποτε διασυνδέσεις (κοινωνικές, οικονομικές, κ.λπ.) και τον εγκλωβισμό τους στο «αποστειρωμένο» περιβάλλον του ατελιέ και των καλλιτεχνικών κύκλων. Σκοπός ήταν η αποφυγή «μολύνσεων» από τους καλλιτεχνικά ανίδεους και η αναζήτηση του πραγματικού νοήματος της τέχνης χωρίς κατευθυνόμενες επιρροές¹⁹⁸. Συγκεκριμένα, ο γάλλος Baudelaire συνέβαλλε καθοριστικά στην καθιέρωση του όρου «l'art pour l'art», με τον οποίο υποστηρίζει ότι η μετατροπή της τέχνης σε εμπόρευμα οδήγησε σε μια αντίδραση ενάντια στον «ωμό ωφελιμισμό»¹⁹⁹, ενάντια δηλαδή στη μαζικότητα και την εμπορικότητα, που τελικά μόνο ο ελιτισμός μπορεί να εξυγιάνει, προάγοντας την αυτονομία της τέχνης, με την έννοια που προαναφέρθηκε, από τη στιγμή που θεωρεί ότι η τέχνη λειτουργεί «ως αντίδοτο και ως άλλοθι για τις αλλοτριωτικές επιπτώσεις της εκμεταλλευτικής τεχνοκρατικής χρησιμοθηρίας»²⁰⁰.

3.3. Η αντιμετώπιση της τέχνης ως εμπόρευμα

Δριμύτατη κριτική έχει κατά καιρούς ασκηθεί εναντίον του φαινομένου της μαζικής κουλτούρας και των αρνητικών πολιτιστικών επιδράσεων που έχει

¹⁹⁵ Greenberg C. (1965) *Πρωτοπορία και Κιτς στην τέχνη του 20^{ου} αιώνα*, σ. 31, 15

¹⁹⁶ Greenberg C. (1965) *ό.π.*, σ. 14

¹⁹⁷ Βλ. κεφ. 2, §2.2.5, σ. 39

¹⁹⁸ Χριστοφόγλου Μ. (1987) «Modernité, Μοντερνισμός και Τεχνολογία», σ. 114

¹⁹⁹ Fischer E. (1972) *Η Αναγκαιότητα της Τέχνης*, σ. 89

²⁰⁰ Πατέλης Δ. (2008) *ό.π.*, σ. 9

επιφέρει. Μεταξύ άλλων, καίριας σημασίας είναι οι απόψεις των θεωρητικών της Σχολής της Φρανκφούρτης²⁰¹ που ασχολήθηκαν με την προβληματική της μαζικής κουλτούρας και πραγματοποίησαν πλήθος αναλύσεων με στόχο τη λεπτομερή εξέτασή της και κατ' επέκταση την ορθή αντιμετώπισή της. «Σχολή της Φρανκφούρτης» ονομάστηκε η ομάδα εκείνη των διανοητών, που με κοινή αφετηρία το Ινστιτούτο Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου της ομώνυμης πόλης στη δεκαετία του 1920, διαμόρφωσε μια στοχαστική ενότητα γύρω από την έννοια της πολιτισμικής «αλλοτρίωσης» και την κριτική θεωρία που αυτή περικλείει. Με κύριους εκπροσώπους τους Horkheimer, Adorno και Marcuse, η εν λόγω σχολή βασίστηκε κυρίως σε ορισμένη ερμηνεία της σκέψης του Marx, δίνοντας έμφαση στις ψυχαναλυτικές της προεκτάσεις. Διατύπωσε μεταξύ άλλων απόψεις τόσο για το φαινόμενο της «μαζικής κουλτούρας», όσο και για τις κοινωνικοπολιτικές διαστάσεις που λαμβάνει.

Πιο συγκεκριμένα, στηριζόμενοι στις απόψεις του μαρξισμού για το φетиχισμό του εμπορεύματος, οι παραπάνω θεωρητικοί επέκτειναν τη λογική της επιδημικής εξάπλωσης του καπιταλιστικού συστήματος (με βάση την τεχνολογική εξέλιξη) στο πεδίο των κοινωνικών σχέσεων και αποσαφήνισαν τις ανταλλακτικές και εμπορευματικές αξίες που κατακλύζουν κάθε έκφανση της σύγχρονης ανθρώπινης ζωής. Ο κριτικός στοχασμός τους εγκαταστάθηκε στον αντίποδα αυτής ακριβώς της μορφής κοινωνικής πρακτικής και, αναπτύσσοντας τις θεωρίες της «πολιτιστικής βιομηχανίας» ή «βιομηχανίας της κουλτούρας»²⁰², τόνισαν τις διαδικασίες βιομηχανοποίησης της κουλτούρας, με την επιβολή των υπαγορευσεων της μαζικής παραγωγής και κατανάλωσης που την καθορίζουν²⁰³.

Στο έργο των Adorno και Horkheimer διαφαίνεται η υποστήριξη της άποψης ότι το σύστημα της πολιτιστικής παραγωγής ελέγχεται από τις διαφημιστικές και εμπορικές επιταγές, κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να εδραιώνεται ασυνείδητα στους ανθρώπους η νοοτροπία της υποτέλειας στον καταναλωτικό

²⁰¹ Vincent J.M. (1978) *Η Σχολή της Φρανκφούρτης και η κριτική θεωρία*

²⁰² Ο όρος πρωτοδιατυπώθηκε από τους Horkheimer και Adorno στο έργο τους *Η διαλεκτική του Διαφωτισμού* (1947) και αφορούσε στη μορφή της μαζικής τέχνης. [Πηγή: Adorno T.-Bernstein J. M. (1991) ό.π., σ. 98-106]

²⁰³ Kellner D (χ.χ.) «The Frankfurt School»

καπιταλισμό. Εστίασαν στο θέμα της χειραγώγησης και της μαζικής εξαπάτησης μέσω των καταναλωτικών πολιτισμικών πρακτικών και έδωσαν έμφαση στις βιομηχανίες των μέσων μαζικής ενημέρωσης που ασκούν την εξουσία τους στο κοινό μέσω εκτεταμένων κομπορμιστικών «ιδεολογιών».

Ο Marcuse κάνει λόγο για το «μονοδιάστατο άνθρωπο», στον οποίο η ανεπτυγμένη βιομηχανική κοινωνία δημιουργεί ψευδείς ανάγκες, προάγοντας του επίπλαστους δεσμούς με την υπάρχουσα οργάνωση της παραγωγής και κατανάλωσης²⁰⁴, καθώς αυτή η τελευταία αναπαράγεται με τη διαρκή παρέμβαση της βιομηχανικής διαχείρισης των μέσων μαζικής ενημέρωσης (βλ. διαφήμιση).

Σημαντικοί επίσης εκπρόσωποι της Σχολής, με ιδιαίτερη αναφορά στο θέμα της μαζικής κουλτούρας, είναι οι Benjamin και Habermas. Ο πρώτος ασχολήθηκε με τις ανερχόμενες νέες τεχνολογίες της πολιτισμικής παραγωγής και μελετώντας την εξέλιξη των μέσων επικοινωνίας, τόνισε την καθοριστική παρέμβασή τους στην αντικατάσταση των παλαιότερων μορφών κουλτούρας²⁰⁵. Ο δεύτερος αναζητά τις ιστορικές ρίζες της πολιτιστικής βιομηχανίας μετά την περίοδο του Διαφωτισμού και καταδεικνύει την επικράτηση γιγαντιαίων εθνικών –και στη συνέχεια πολυεθνικών- επιχειρήσεων, που μετέτρεψαν «την ορθολογική συζήτηση της δημόσιας σφαίρας από κριτικό διάλογο σε μηχανισμό συναίνεσης δια της χειραγώγησης»²⁰⁶.

3.4. Σύγχρονα παραδείγματα

Με αφορμή τις απόψεις των θεωρητικών της Σχολής της Φρανκφούρτης, θα μπορούσαμε εδώ να σταθούμε σε δύο σημεία της σύγχρονης καθημερινότητας που αποδεικνύουν την εμπορευματοποιημένη αντιμετώπιση της τέχνης. Το πρώτο αφορά στην ανακήρυξή της σε «χρηματιστηριακή αξία» και το δεύτερο στην επιτηδευμένη και χειραγωγούμενη κριτική που πλέον ασκείται στις καλλιτεχνικές δραστηριότητες.

²⁰⁴ Μαρκούζε Χ. (1998) *Η Αισθητική Διάσταση*, σ. 46

²⁰⁵ Βλ. Benjamin W. (1978) *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του*

²⁰⁶ Βλ. Habermas J. (1962/1989) *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*

Αναφορικά με το πρώτο, είναι γεγονός ότι μεταξύ των «δημοφιλών» προϊόντων στις χρηματοοικονομικές αγορές έχουν προστεθεί και τα έργα τέχνης²⁰⁷. Από τα μέσα της προηγούμενης δεκαετίας υπάρχει ένας ειδικός χρηματοοικονομικός δείκτης (Artprice Global²⁰⁸) που ασχολείται αποκλειστικά με τον τομέα της τέχνης. Τα τελευταία χρόνια, επίσης, αυξάνεται η δημιουργία αμοιβαίων κεφαλαίων (art funds) με αντικείμενο αγοραπωλησίας έργα τέχνης από όλο τον κόσμο, κάθε είδους, ρεύματος και αξίας. Η συγκεκριμένη αγορά λειτουργεί στα πλαίσια του παγκόσμιου οικονομικού κύκλου, αλλά καθώς οι επενδύσεις σε έργα τέχνης συνδέονται συνήθως αρνητικά με άλλα επενδυτικά προϊόντα, μειώνεται ο κίνδυνος και εξομαλύνεται το συνολικό ρίσκο²⁰⁹.

Παράλληλα, οι οίκοι δημοπρασιών (με κυριότερους τους Christies, Bonham's, Sotheby's, κ.ά.) αποκομίζουν υπέρογκα χρηματικά ποσά από την πώληση έργων τέχνης, ώστε για τους σύγχρονους κερδοσκόπους επενδυτές να θεωρείται πλέον αυτονόητη η εξίσωση: «τέχνη ίσον αγοραπωλησία». Τα έργα τέχνης αποτελούν πόλο έλξης των μεγιστάνων του σύγχρονου καπιταλιστικού συστήματος, ως αυξανόμενης σημασίας και αξίας χαρτοφυλάκιο. Οι μεγαλύτεροι συλλέκτες έργων τέχνης παγκοσμίως διαθέτουν ποσά δισεκατομμυρίων εμπλουτίζοντας συνεχώς τις (κλειστές στο κοινό) συλλογές τους²¹⁰.

Όσον αφορά το δεύτερο σημείο που θίγουμε εδώ, επισημαίνουμε ότι η σημερινή έννοια της «τεχνοκριτικής» σε επαγγελματικό επίπεδο, έγκειται στη δημοσιοποίηση της άποψης ενός «διαπιστευμένου» κριτικού και φανερώνει την «απόλυτη» χειραγώγησή της κατά κύριο λόγο από καιροσκοπικά συμφέροντα²¹¹. Οι τεχνοκριτικοί αυτοί εφαρμόζουν αισθητικά συστήματα για να διατυπώσουν σχολιασμούς, κρίσεις και εξηγήσεις πάνω σε συγκεκριμένα έργα τέχνης με σκοπό την αποτίμησή τους²¹². Δημιουργείται δηλαδή ένα σύστημα στο οποίο τα έργα τέχνης παράγονται, οι κριτικοί σχολιάζουν τη μορφή, το

²⁰⁷ Σαφίκου Μ. (2005) «Η αγορά έργων τέχνης»

²⁰⁸ Επίσημη ιστοσελίδα: www.artprice.com (“The world leader in art market information”)

²⁰⁹ Σαφίκου Μ. (2005) ό.π.

²¹⁰ Κοσμά Κ. (2009) «Οι Κροίσοι δίνουν πνοή στην τέχνη»

²¹¹ Χριστοφόγλου Μ. Ε. (2002) ό.π., σ. 30

²¹² Becker H. (1982) *Art worlds*, σ. 131

περιεχόμενό τους ή και τα δύο και το κοινό λαμβάνει υπόψη του αυτούς τους τελευταίους για να αποφανθεί στις επιλογές του αναφορικά με τις καλλιτεχνικές δημιουργίες. Είναι δηλαδή ένα κλειστό κύκλωμα, στο οποίο καθένας παίζει το δικό τους ρόλο και αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του πλαισίου κερδοφορίας στο οποίο ανήκει η ως άνω οικονομική δραστηριότητα.

Βέβαια, αυτή η κατάσταση τείνει να συγκαλυφθεί με διάφορους τρόπους. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι στους σκοπούς της Ένωσης Κριτικών Τέχνης Ελλάδος αναφέρεται ότι είναι «η προώθηση και η ανάπτυξη της κριτικής και της ιστορίας της τέχνης, όπως και η προστασία των ηθικών και επαγγελματικών συμφερόντων και δικαιωμάτων των μελών της [για] να αντανakλά τα σύγχρονα αιτήματα του πνευματικού κόσμου σχετικά με την ενίσχυση κάθε δραστηριότητας και πρότασης, που αποσκοπεί να συμβάλει στην αμοιβαία προσέγγιση των διαφορετικών πολιτισμών»²¹³. Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι εδώ γίνεται λόγος για αιτήματα, που τελικά όμως εξυπηρετούν συμφέροντα, καθώς είναι ευρύτερα γνωστή η χειραγώγηση που δέχονται οι τεχνοκριτικοί από τις εταιρίες διανομής οπτικοακουστικού υλικού, τους εκδοτικούς οίκους ακόμα και από πολιτιστικούς οργανισμούς όπως είναι τα μουσεία²¹⁴.

Καταληκτικά, μπορεί η περίοδος του μοντερνισμού να διακρίνεται για την έντονη αντιπαράθεση μεταξύ μαζικής κουλτούρας και ελιτισμού, κατά τον μεταμοντερνισμό όμως ο διαχωρισμός αυτός λαμβάνει «χαοτικές» διαστάσεις, καθώς πλέον τα όρια μεταξύ τους έχουν αλληλοκαλυφθεί και μια γενικότερη σύγχυση επικρατεί ως προς τι είναι τέχνη και τι όχι. Αυτό όμως είναι και το νόημα του μεταμοντερνισμού: η συγκεχυμένη αντίληψη για την πραγματικότητα χωρίς ιστορική βάση, με όλη την υποκειμενική απροσδιοριστία που η κατάσταση αυτή συνεπάγεται. Κατ' επέκταση, στα πλαίσια του μεταμοντερνισμού, η μελέτη της μαζικής κουλτούρας έχει ταυτιστεί με τη

²¹³ Επίσημη ιστοσελίδα ελληνικού τμήματος Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Τέχνης: «Ιστορία, Σκοποί» www.aica.gr/histgr.html

²¹⁴ Χριστοφόγλου Μ. Ε. (2002) ό.π., σ. 16

μελέτη του πολιτισμού²¹⁵. Είναι όμως η εδραίωση ενός τέτοιου ακαδημαϊκού υποδείγματος, ένας τρόπος παραγωγής νέας έρευνας σε προηγούμενο υλικό και κατά πόσο διατηρεί σχέση με μια ευρύτερη κριτική της κουλτούρας;²¹⁶ Χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας μεταμοντέρνας καλλιτεχνικής έκφρασης αποτελεί η βιντεοτέχνη, που αναλύεται στο επόμενο κεφάλαιο, και θα μας βοηθήσει να διελευκάνουμε το παραπάνω ερώτημα.

²¹⁵ Denning M. (1991) «The End of Mass Culture» στο Naremore J.-Brantlinger P. ed. (.) *Modernity and Mass Culture*, σ. 253

²¹⁶ Denning M. (1991) ό.π., σ. 254

Κεφάλαιο 4: Η ΒΙΝΤΕΟΤΕΧΝΗ: ένα σύγχρονο παράδειγμα

Η προσέγγιση της ποικιλομορφίας του αισθητικού κριτηρίου επιλέχθηκε στην παρούσα εργασία να γίνει με την εξέταση της ιστορικής του βάσης και την ανάδειξη της έντονης αντιπαράθεσης ανάμεσα στη μαζικότητα και τον ελιτισμό. Ξεκινώντας από τη φιλοσοφική σκιαγράφηση της αισθητικής και προχωρώντας σε μια ιστορική ανασκόπηση των «δυτικών» αισθητικών θεωριών, καταλήξαμε στην εποχή του μεταμοντέρνου, χωρίς όμως πλέον να επικρατεί απόλυτη βεβαιότητα για το τι ισχύει σήμερα σχετικά. Στη συνέχεια, σκόπιμη κρίθηκε μια περαιτέρω ανάλυση της διαμάχης μεταξύ μαζικής κουλτούρας και ελιτισμού, από αισθητικοκοινωνικής απόψεως, η οποία ξεκίνησε στα πλαίσια του μοντερνισμού και περνώντας από μακροχρόνιες έριδες καταλήγει στο σήμερα για να πλαισιώσει τις σύγχρονες καλλιτεχνικές δημιουργίες.

Όσα δηλαδή αναφέρθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια έχουν συμβάλει με ποικιλοτρόπως στη διαμόρφωση των σύγχρονων καλλιτεχνικών δεδομένων, στη μορφή δηλαδή που λαμβάνουν σήμερα τα έργα τέχνης. Θεωρώ λοιπόν σε αυτό το σημείο απαραίτητο να δοθεί ένα παράδειγμα καλλιτεχνικής έκφρασης, το οποίο ανταποκρίνεται σε αυτά ακριβώς τα δεδομένα, για να κατανοηθούν πληρέστερα οι έννοιες της σύγχρονης αισθητικής και να συμπληρωθούν τα όσα έχουν ήδη εξεταστεί. Αναζητώντας αυτό το παράδειγμα κατέληξα στη βιντεοτέχνη (video art), η οποία αποτελεί ένα είδος καλλιτεχνικής έκφρασης που απορρέει μεν από την εξέλιξη των πολιτιστικών δεδομένων, αντικατοπτρίζει δε και τη νέα διάσταση που έχει πλέον λάβει η καλλιτεχνική δραστηριότητα. Με την τεχνολογική έξαρση να κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο και στις εκδηλώσεις της σύγχρονης έκφρασης, η βιντεοτέχνη αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα καλλιτεχνικής δράσης, υποβοηθούμενης από την τεχνολογική πρόοδο και τους κανόνες που αυτή καθιερώνει. Το θεωρητικό πλαίσιο γι' αυτό το καλλιτεχνικό είδος είναι ανεπαρκές, αλλά η μεταμοντέρνα αισθητική που ακολουθεί και οι καλλιτεχνικές «αξίες» που αντιπροσωπεύει, μπορούν και διαμορφώνουν μια σχετικά ξεκάθαρη άποψη επί του προκειμένου.

Η βιντεοτέχνη είναι εναρμονισμένη με σύγχρονα πολιτισμικά στοιχεία και ακολουθεί το ρεύμα της εποχής. Αναλύοντας τον τρόπο με τον οποίο προέκυψε αυτού του είδους η καλλιτεχνική έκφραση και επικεντρώνοντας την προσοχή μας στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της από άποψη δημιουργίας αλλά και

παρουσίασης, μας δίνεται η δυνατότητα να κατανοήσουμε καλύτερα τη σύγχρονη καλλιτεχνική εξέλιξη.

4.1. Δημιουργία και εξέλιξη της βιντεοτέχνης

Η μορφή της βιντεοτέχνης την κατατάσσει στις εικαστικές τέχνες²¹⁷, καθώς βασίζεται στην τεχνική των εναλλασσόμενων εικόνων, η οποία καθιερώθηκε αρχικά με την εμφάνιση του κινηματογράφου και στη συνέχεια εξελίχθηκε με την τηλεόραση. Ουσιαστικά όμως ο άμεσος συνδυασμός της τηλεόρασης ως οπτικοακουστικού μέσου με την πολυχρηστική λειτουργία του βίντεο, έδωσαν στη βιντεοτέχνη τη μορφή και το περιεχόμενο που τελικά έλαβε.

Η ιστορία της κινούμενης εικόνας ξεκινά από την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα όταν οι πρώτες κινηματογραφικές μηχανές έκαναν την εμφάνισή τους για να εισάγουν μια νέα μορφή ψυχαγωγικής δραστηριότητας²¹⁸. Η καινοτόμος γοητεία του μέσου, τα καλλιτεχνικά στοιχεία που ενσωμάτωνε και η ευρεία απήχηση που είχε στο κοινό το μεγαλείο της «μεγάλης οθόνης», καθιέρωσαν τον κινηματογράφο ως καίρια μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης, ώστε να έχει πλέον επικρατήσει και ο όρος «7^η τέχνη». Στα τέλη της δεκαετίας του 1920, ο κινηματογράφος ενσωματώνει τον ήχο στην εικόνα και ξεκινάει η παραγωγή ενός οπτικοακουστικού αποτελέσματος, με κλασική πλέον καλλιτεχνική αξία²¹⁹. Την ίδια αυτή δεκαετία, η εφεύρεση της τηλεόρασης²²⁰ δίνει στην κινούμενη εικόνα μια από τις πιο διαδεδομένες σήμερα μορφές της. Σημειώνεται ότι η τηλεόραση έλαβε την πρώτη πειραματική της μορφή²²¹ το 1884 ως αποτέλεσμα τεχνολογικών καινοτομιών της ηλεκτρονικής, της μηχανικής, της ηλεκτρομαγνητικής, της ηχητικής και της ηλεκτροχημικής επιστήμης, που συντελέστηκαν από τα μέσα της δεύτερης δεκαετίας του 19^{ου} αιώνα. Η συσκευή αποτελείται από τέσσερα κύρια τμήματα: το περίβλημα, το ηχητικό σύστημα, την οθόνη και ένα πλέγμα ηλεκτρονικών μερών που

²¹⁷ Perrée R. (1994) *Εισαγωγή στη Βιντεοτέχνη*, σ. 5

²¹⁸ Βαλούκος Στ. (2003) *Ιστορία του Κινηματογράφου*, σ. 41

²¹⁹ Βαλούκος Στ. (2003) *ό.π.*, σ. 175

²²⁰ Το 1925 από τον C. Francis Jenkins στις Η.Π.Α.

²²¹ Από τον Γερμανό Paul Nipkow.

περιλαμβάνει την κεραία, εισόδους και εξόδους καλωδίων, υπολογιστικά τσιπ, κουμπιά πρόσβασης, κ.ά. Το τηλεχειριστήριο μπορεί να θεωρηθεί ένα πέμπτο τμήμα της²²².

Μετά τον 2^ο Παγκόσμιο Πόλεμο, η τελειοποίηση της έγχρωμης τηλεόρασης έδωσε νέες διαστάσεις στην τηλεοπτική αναμετάδοση²²³. Στα πλαίσια εξάπλωσης των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης και Επικοινωνίας (Μ.Μ.Ε.Ε.), η τηλεόραση αύξησε τις επικοινωνιακές δυνατότητες επιχειρώντας να εξασφαλίσει τη μέγιστη δυνατή επιρροή στο κοινό για την επέκταση των προτύπων του καταναλωτισμού²²⁴. Ο αρχικός ενθουσιασμός αναφορικά με τη διευκόλυνση της επικοινωνίας και την επέκταση των ψυχαγωγικών δραστηριοτήτων αντικαθίσταται σταδιακά τη δεκαετία του 1950 από την ανησυχία ότι «η τηλεόραση χρησιμοποιείται για πολιτικο-εμπορικούς σκοπούς»²²⁵. Η εκτεταμένη παρουσία των διαφημίσεων που διακόπτουν τα τηλεοπτικά προγράμματα για να εξυπηρετήσουν τα καταναλωτικά πρότυπα, η εξαγορά δηλαδή του τηλεοπτικού χρόνου ώστε να αναλωθεί προς κερδοσκοπική εκμετάλλευση, προκαλεί δυσφορία σε μια ορισμένη ομάδα καλλιτεχνών. Σε αυτό το κλίμα βρίσκει πρόσφορο έδαφος η δημιουργία της βιντεοτέχνης.

Κατά την ίδια περίπου περίοδο, κάνει την πρώτη της εμφάνιση η τεχνολογία του βίντεο (1956) ως η συσκευή που εγγράφει, αποθηκεύει και αναπαράγει ηλεκτρονικά εναλλασσόμενες εικόνες σε συνδυασμό με ήχο²²⁶. Η καινοτομία αυτή προήλθε από την αμερικάνικη εταιρία Ampex με την εφεύρεση του πρώτου βίντεο²²⁷ (ευρύτερα γνωστού με τον όρο Video Tape Recorder). Επανάσταση όμως στη συγκεκριμένη τεχνολογία έφερε η ιαπωνική εταιρία Sony που το 1965 εφηύρε την πρώτη συσκευή βίντεο «ευρείας κατανάλωσης και

²²² Λεπτομέρειες από το «How Products Are Made: Television» στο www.enotes.com

²²³ Η πρώτη επίσημη έγχρωμη εκπομπή πραγματοποιήθηκε το 1951 από το δίκτυο CBS στις Η.Π.Α.

²²⁴ Βλ. κεφ. 3, §3.1., σ. 51

²²⁵ Joselit D. (2006) «The Video Public Sphere», σ. 452

²²⁶ Λήμμα: «video» στο WordNet του Πανεπιστημίου Princeton

²²⁷ Πρόκειται για το μοντέλο VR-1000 με 4 κεφαλές εγγραφής (quadruplex) σε κασέτα 2 ιντσών το οποίο ζύγιζε περίπου 200 κιλά και καταλάμβανε το χώρο ενός ολόκληρου δωματίου. [Πηγή: λήμμα «video» στο www.answers.com]

οικιακής πλέον χρήσης»²²⁸. Το συγκεκριμένο μοντέλο έδωσε τη δυνατότητα χειρισμού σε μεγαλύτερο αριθμό χρηστών, καθώς δεν απαιτούσε ιδιαίτερη εξοικείωση με τα τεχνολογικά μέσα και η τιμή του ήταν σχετικά προσιτή.

Και μόλις δύο χρόνια αργότερα, το 1967, η Sony εισήγαγε στην αγορά το περίφημο Portapak²²⁹. Πρόκειται για την πρώτη φορητή συσκευή βίντεο αποτελούμενη από δύο μέρη (την κάμερα λήψης ασπρόμαυρης εικόνας και ήχου και τη μονάδα εγγραφής και αποθήκευσης του υλικού), που χρησιμοποιούνταν σε άμεσο συνδυασμό με ένα τρίτο μέρος (το σταθερό τηλεοπτικό δέκτη για την αναπαραγωγή της λήψης)²³⁰. Η ευκολία που παρείχε το Portapak ως «ένα μέσο που ο καθένας μπορούσε να χρησιμοποιήσει»²³¹ διεύρυνε σημαντικά τις δυνατότητες λήψης εξωτερικών πλάνων από τον οποιονδήποτε ενδιαφερόμενο και παράλληλα παρείχε τη δυνατότητα της «ελευθερίας του λόγου» σε αντίθεση με την τηλεόραση²³². Γι' αυτό και η συγκεκριμένη συσκευή θεωρείται ότι εφευρέθηκε κυρίως για «καλλιτεχνική» χρήση. Ουσιαστικά λοιπόν, σε αυτό το σημείο έκανε την επίσημη εμφάνισή της η βιντεοτέχνη.

Οι αρνητικές μαζικές διαστάσεις που είχε πλέον λάβει η τηλεόραση σε συνδυασμό με την εύχρηστη λειτουργία του βίντεο έδωσαν την ώθηση σε ένα σύνολο καλλιτεχνών να εκφραστούν και να δημιουργήσουν²³³. Καταγράφοντας εικόνες μέσω των οποίων επεδίωκαν να εκφράσουν τα μηνύματά τους και επιχειρώντας την αναπαραγωγή τους σε δημόσιους χώρους, οι λεγόμενοι βιντεοτέχνες²³⁴, θέλησαν αρχικά να εκφράσουν την αγανάκτηση τους για την

²²⁸ Είναι το μοντέλο CV-2000 το οποίο χρησιμοποιούσε κασέτα 1/2 ίντσας και παρείχε τη δυνατότητα για παραπάνω από μια ώρα συνεχούς εγγραφής και αναπαραγωγής ενώ ζύγιζε μόλις 20 κιλά [Πηγή: «History of Sony Video Recorder» στο www.sony.net]

²²⁹ Το συγκεκριμένο μοντέλο ήταν το DV-2400 Video Rover. Ακολούθησαν Portapaks και από άλλες κατασκευαστικές εταιρίες (π.χ. JVC, Panasonic).

²³⁰ Shapiro M. (2010) «The History of Camcorders»

²³¹ Shapiro M. (2010) ό.π.

²³² Hugetz E. (χ.χ.) «Experimental Video» στο The Encyclopedia of Television

²³³ Οι καλλιτεχνικές προσωπικότητες της βιντεοτέχνης παρουσιάζονται αναλυτικότερα παρακάτω, §4.4, σ. 74

²³⁴ Ως συνένωση των όρων βιντεοτέχνη-καλλιτέχνες.

τηλεοπτική παρακμή²³⁵. Να καταθέσουν δηλαδή με αυτό τον τρόπο την αντίθεσή τους στην εκμετάλλευση που δέχεται ο θεατής μέσω του τηλεοπτικού δικτύου από τη στιγμή που αντιμετωπίζεται ως μαζικός καταναλωτής, ως δυνητικός αγοραστής των προϊόντων που διαφημίζονται στους τηλεοπτικούς δέκτες. Προσπάθησαν με τις δημιουργίες τους να αναδείξουν τη μοναδικότητα του θεατή, να επισημάνουν τις κοινωνικές αντιθέσεις και να αποδώσουν καλλιτεχνικά τους κοινωνικούς τους προβληματισμούς²³⁶.

Σημειώνεται εδώ ότι τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, το ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο περιλαμβάνει πλήθος ανακατατάξεων. Μετά τον τρόμο του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου, τη δεκαετία του 1950 παρατηρήθηκε μια «κρίση ταυτότητας», ιδιαίτερα στους καλλιτεχνικούς κύκλους²³⁷. Η πρωτοφανής για την εποχή ελευθεριότητα είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη ενός ρεύματος «νεανικής κουλτούρας», το οποίο συνεχίστηκε τη δεκαετία του 1960, καθώς και την εμφάνιση τάσεων που μέχρι και σήμερα επηρεάζουν τα καλλιτεχνικά κινήματα.

Η βιντεοτέχνη αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για ένα μεγάλο φάσμα καλλιτεχνικών κινήματων, θεωρητικών ιδεών, τεχνολογικών επιτευγμάτων και πολιτικο-κοινωνικού ακτιβισμού²³⁸. Οι πρώτες παραγωγές βιντεο-έργων αποτελούν πρώιμους πειραματισμούς, αλλά η μετέπειτα εξέλιξη τους, στις δεκαετίες 1960 και 1970, οδεύει προς την ολοκληρωμένη διαμόρφωση ενός καλλιτεχνικού είδους που επηρέασε σημαντικά την πορεία της αισθητικής αντίληψης ως προς τη σχέση που αυτή η τελευταία απέκτησε με τις ολοένα αυξανόμενες τεχνολογικές εξελίξεις²³⁹. Η σταθερή (ίσως και κάπως μειωμένη) αποδοχή της βιντεοτέχνης τη δεκαετία του 1980 και η μετέπειτα ανάκαμψη του δημοφιλούς χαρακτήρα της, τη δεκαετία του 1990, εισάγουν στον 21^ο αιώνα μια

²³⁵ Joselit D. (2006) ό.π., σ. 453

²³⁶ Joselit D. (2006) ό.π., σ. 456

²³⁷ Gorrara C. & Feldner H. (2008) «Europe in the 1950s: the 'lost' decade» στο *New Readings Journal* του Cardiff School of European Studies, vol. 9, intro

²³⁸ Σταυράκη Μ. (2007) «Γενικές Πληροφορίες για τη Βιντεοτέχνη»

²³⁹ Joselit D. (2006) ό.π., σ. 454-5

εξελιγμένη μορφή του είδους, με έντονες μεταβολές από την αρχική, αλλά πάντα επίκαιρη και εξαιρετικά δημοφιλή²⁴⁰.

Βέβαια θα πρέπει εδώ να επισημάνουμε ότι ο όρος του βίντεο δεν υφίσταται πλέον με την έννοια που αρχικά καθιερώθηκε. Η τεχνολογία με την οποία ξεκίνησε (VTR) έχει σχεδόν καταργηθεί, καθώς η παραγωγή κασετών έχει σταματήσει, και τη θέση της έχει λάβει ένα ψηφιακό σύστημα, το λεγόμενο Digital Video Disk (DVD)²⁴¹, που βασίζεται σε μια πιο εξελιγμένη ηλεκτρονική τεχνολογία σε μερική αντικατάσταση και της προϋπάρχουσας, από τη δεκαετία του 1980, μεθόδου αποθήκευσης με τη χρήση ηλεκτρομαγνητικών μονάδων συμπιεσμένων δίσκων (Compact Disk). Συνεχίζει όμως η βιντεοτέχνη να λειτουργεί με τη μέθοδο της εγγραφής, αποθήκευσης και αναπαραγωγής κινούμενων εικόνων, με ή χωρίς ήχο.

4.2. Μορφή και χαρακτηριστικά του βιντεο-έργου

Τα χαρακτηριστικά ενός έργου της βιντεοτέχνης πηγάζουν από τον τρόπο σύλληψης, δημιουργίας και παρουσίασής του. Η ιδέα του καλλιτέχνη τον οδηγεί στη δημιουργία του βιντεο-έργου και συνήθως ο συμβολισμός και η αλληγορία είναι τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την παρουσίαση²⁴².

Η μορφή του αποτελείται από το συνδυασμό της εικόνας με τον ήχο για να αποδώσει ο καλλιτέχνης το περιεχόμενο που επιθυμεί. Η χρήση του οπτικο-ηλεκτρονικού σήματος με την επεξεργασία και αναπαραγωγή άυλων εικόνων σε κίνηση και με χρονική διάρκεια είναι τα σημαντικότερα στοιχεία που κάνουν το βιντεο-έργο να διαχωρίζεται τεχνικά αλλά και αισθητικά από τις άλλες μορφές παρόμοιου είδους καλλιτεχνικής έκφρασης, ακολουθώντας τους δικούς της κανόνες, τόσο στη σύλληψη και τη δημιουργία (από την πλευρά του καλλιτέχνη), όσο και στην παρακολούθηση και την αισθητική απόλαυση (από την πλευρά του θεατή)²⁴³.

²⁴⁰ Hugetz E. (χ.χ.) ό.π.

²⁴¹ Λεπτομέρειες από το «How Products Are Made: DVD player» στο www.enotes.com

²⁴² Manasseh C. (2009) *The Problematic of Video Art in the Museum*, σ. 15

²⁴³ Παπαδοπούλου Γ. (2006) «Τι είναι η Βιντεοτέχνη; Από την πρώιμη καταγραφή εικαστικών δράσεων στον Άντι Γουόρχολ, τον Μπιλ Βαϊόλα και τη σύγχρονη τεχνολογία»

Η διαδικασία χειρισμού του χρόνου αποτελεί ένα από τα κυριότερα τεχνικά χαρακτηριστικά της βιντεοτέχνης καθώς ο απελευθερωτικός χαρακτήρας του βίντεο προσέδωσε ένα νέο νόημα στις κινούμενες εικόνες. Με το βίντεο δηλαδή ο χρόνος, που χρησιμοποιείται και καταγράφεται, αποδεσμεύθηκε από τα τηλεοπτικά δεσμά και έλαβε την καλλιτεχνική διάσταση που αυτή η μορφή καλλιτεχνικής εκδήλωσης επιδίωκε. Η αναπαραγωγή κινούμενων εικόνων σε χώρο και στιγμή ανεξάρτητα από αυτά που έχουν παραχθεί, με την εμπλοκή του θεατή στη ροή του βιντεο-έργου για το χρονικό διάστημα που αυτό διαρκεί, δίνει τη δυνατότητα «μεταφοράς» στην ατμόσφαιρα που το έργο επιχειρεί να δημιουργήσει. Με αυτό τον τρόπο το βίντεο λειτουργεί ως μέσο αποτύπωσης μιας ιδέας και ο θεατής εισάγεται στο νόημα της δράσης, την οποία προσλαμβάνει στο χωροχρονικό πλαίσιο που αυτή κινείται ενώπιόν του²⁴⁴.

Επίσης ο ήχος κατέχει σημαντικό ρόλο στις βιντεο-δημιουργίες καθώς αποτελεί μέρος του έργου, χωρίς απαραίτητα να υπάρχει φυσική σύνδεση με την εικόνα. Η ηχητική υπόκρουση είναι συνήθως διαχωρισμένη από την εικόνα που προβάλλεται και προσδίδει μια ιδιαιτερότητα στο έργο, καθώς φέρει την ένταση που επιδιώκει ο καλλιτέχνης να εκφράσει. Αρχικά, η ηχητική αξία ήταν υποβαθμισμένη στο βιντεο-έργο, αλλά, με την πάροδο του χρόνου, η σύνδεση του οπτικού με το ακουστικό υλικό επέφερε θεαματικά αποτελέσματα και ενσωματώθηκε στην καλλιτεχνική δημιουργία ως αναπόσπαστο μέρος του νοήματος που επιλέγει να εξυπηρετήσει²⁴⁵.

Η περιγραφή των χαρακτηριστικών εικόνας και ήχου φυσιολογικά οδηγεί σε μια σύγκριση του βιντεο-έργου με τις κινηματογραφικές ταινίες και με τις τηλεοπτικές εκπομπές. Κατά πρώτο, είναι αναπόφευκτη η σύγκριση της βιντεοτέχνης με την τηλεόραση καθώς η χρήση της ίδιας οθόνης προκαλεί σύγχυση στο θεατή και συνειρμικά προκαλεί την ταύτιση των δύο αυτών μέσων. Και κατά δεύτερο, η προβολή εικόνων στο βιντεο-έργο έχει συνήθως μορφή παραπλήσια με αυτή των κινηματογραφικών ταινιών μικρού μήκους, γεγονός που αρκετές φορές έχει ως αποτέλεσμα την αδυναμία διαχωρισμού τους από το

²⁴⁴ Perrée R. (1994) ό.π., σ. 44

²⁴⁵ Perrée R. (1994) ό.π., σ. 76-81

κοινό. Για την καλύτερη λοιπόν κατανόηση των μεταξύ τους ομοιοτήτων και διαφορών παρατίθεται ο ακόλουθος πίνακας, που στηρίζεται στα αποτελέσματα εμπειρικής έρευνας, και μπορεί σχηματικά να βοηθήσει το διαχωρισμό μεταξύ των τριών αυτών μέσων²⁴⁶:

	<i>εικόνα</i>	<i>ήχος</i>	<i>τεχνολογία</i>	<i>σενάριο</i>	<i>διάρκεια</i>	<i>χώρος</i>
Κινηματογράφος	εναλλαγή	αρχικά όχι - μετά ναι	μηχανή προβολής, τεχνολογία 3d	συνήθως ναι	& μικρή & μεγάλη	αίθουσα προβολής
Τηλεόραση	εναλλαγή	ναι	δίκτυο αναμετάδοσης - τηλεοπτικός δέκτης	συνήθως ναι	μεσαία	οικιακή συσκευή, home cinema
Βιντεοτέχνη	εναλλαγή	& ναι & όχι	τηλεοπτική οθόνη - βίντεο (κασέτα, cd, dvd) [ή/και projector]	& ναι & όχι	συνήθως μικρή	εκθεσιακός χώρος (μουσείο, φεστιβάλ, κ.λπ.) εγκατάσταση

Με βάση λοιπόν τον παραπάνω πίνακα και επικεντρώνοντας την προσοχή μας στα χαρακτηριστικά της βιντεοτέχνης, διαπιστώνουμε τα εξής:

- η βιντεοτέχνη στηρίζεται κατά βάση στην εναλλαγή εικόνων που λαμβάνει χώρα κατά την παρουσίαση του βιντεο-έργου,
- η συμβολή του ήχου δεν τηρεί μια γραμμική πορεία αλλά εξαρτάται από το αποτέλεσμα που ο καλλιτέχνης επιδιώκει να αποδώσει,
- τα τεχνολογικά μέρη ενός βιντεο-έργου απαρτίζονται συνήθως από ένα κλειστό κύκλωμα τηλεόρασης,
- η πλοκή δεν είναι ένα από τα στοιχεία στα οποία δίνεται έμφαση στη βιντεοτέχνη,
- η διάρκεια του δημιουργήματος της βιντεοτέχνης ποικίλει ανάλογα με την καλλιτεχνική δράση, και
- η παρουσίαση των βιντεο-έργων πλέον πραγματοποιείται σχεδόν πάντα σε εκδηλώσεις καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος και η συνηθέστερη μορφή παρουσίασης των έργων της βιντεοτέχνης είναι σε εγκαταστάσεις.

²⁴⁶ Rush M. (1999) «Video Art»

4.3. Οι εγκαταστάσεις

Ένα από τα βασικά στοιχεία, που προσπάθησε να εξασφαλίσει τη διαφορετικότητα της βιντεοτέχνης από την τηλεόραση, είναι η παρουσίαση των καλλιτεχνικών δημιουργιών σε εγκαταστάσεις (installations). Τη δεκαετία του 1960 οι εγκαταστάσεις άρχισαν να καθιερώνουν αυτή τη νέα μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης και έκτοτε εξελίσσονται και αναδιαμορφώνονται στο πέρασμα των χρόνων²⁴⁷. Στις εγκαταστάσεις, για την ολοκληρωμένη παρουσίαση της ιδέας του καλλιτέχνη, απαιτείται η χρήση γλυπτικών στοιχείων, σε συνδυασμό με την παρουσία του βίντεο, εντός συγκεκριμένου χώρου, που αποτελεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο εξασφαλίζεται η συνοχή του έργου²⁴⁸. Η επιτυχής λειτουργία των εγκαταστάσεων προϋποθέτει τη φυσική παρουσία του θεατή, ο οποίος καλείται συνήθως να χρησιμοποιήσει τις ίδιες του τις αισθήσεις για να εκπληρωθεί ο διαδραστικός σκοπός του καλλιτεχνήματος. Με αυτό τον τρόπο επιχειρείται να αποδώσει ο καλλιτέχνης το συναίσθημα που επιθυμεί να εκφράσει με το έργο του και να εισπράξει ο θεατής την ατμόσφαιρα που αυτό αποπνέει.

Για την καλύτερη κατανόηση του τρόπου με τον οποίο λειτουργούν οι εγκαταστάσεις, επιλέγω ως παραδείγματα μια από τις παλαιότερες παρουσιάσεις που έγιναν στην πορεία της βιντεοτέχνης αλλά και μια πιο πρόσφατη.

Το 1986 και με τον τίτλο «TV Buddha» παρουσιάστηκε στην Galeria Bonino της Νέας Υόρκης με τη μορφή εγκατάστασης κλειστού κυκλώματος τηλεόρασης ένα καθιστό χάλκινο άγαλμα του Βούδα το οποίο μαγνητοσκοπείται να κοιτάζει απέναντι το είδωλό του στην οθόνη²⁴⁹. Είναι κατανοητό ότι ο συμβολισμός στις βιντεο-εγκαταστάσεις είναι παρών σε κάθε στιγμή των παρουσιάσεων. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ένα σύμβολο θρησκευτικότητας, διαλογισμού και περισυλλογής έρχεται «αντιμέτωπο» με μια συσκευή τηλεόρασης. Ο καλλιτέχνης με αυτό τον τρόπο προσπαθεί να συνδυάσει «την

²⁴⁷ Manasseh C. (2009) ό.π., σ. 23

²⁴⁸ Perrée R. (1994) ό.π., σ.27-28

²⁴⁹ Πρόκειται για ένα από τα πιο γνωστά έργα του πρωτοπόρου της βιντεοτέχνης Nam June Paik.

παρελθοντική με την παροντική οπτική» καθώς και να πειραματιστεί με τη συνύπαρξη μιας Ανατολικής θεότητας και ενός δυτικού μέσου έκφρασης²⁵⁰.

Μια πιο πρόσφατη παρουσίαση²⁵¹: σε μια αίθουσα κρέμονται στο ταβάνι, από τον έναν τοίχο στον άλλο, προτάσεις που έχουν ραφτεί ανάμεσα σε δύο σειρές από μάλλινα κουβάρια και οι οποίες αφορούν διατυπώσεις και σκέψεις καλλιτεχνών αναφορικά με την εννοιολογική τέχνη, ενώ την ίδια στιγμή κάτω στο πάτωμα μια μικρή τηλεοπτική οθόνη συνδεδεμένη με ένα βίντεο αναπαράγει την εικόνα μιας νεαρής κοπέλας, η οποία μέσα από ατελείωτα «ξεθωριάσματα» (zoom in-zoom out) ράβει ένα ένα τα στρογγυλά γράμματα των λέξεων με τις μάλλινες κλωστές. Σε ερώτηση για την επεξήγηση της εγκατάστασης από τη δημιουργό της, διευκρινίστηκε τόσο η προσπάθεια απόδοσης στο έργο ενός ημερολογιακού ύφους, με σκοπό την εξωτερικευση σκέψεων και προβληματισμών σχετικά με την εννοιολογική τέχνη, όσο και η θέληση ενσωμάτωσης στοιχείων από τη γυναικεία καθημερινότητα, όπως είναι το πλέξιμο, για να επιτευχθεί ο απεγκλωβισμός της ίδιας από τα ανδρικά καλλιτεχνικά πρότυπα.

Διαπιστώνεται συγκριτικά ότι η μορφή της εγκατάστασης δεν έχει μεταβληθεί σημαντικά στην πορεία της βιντεοτέχνης. Έχει σταθερά εκθεσιακό χαρακτήρα²⁵², δηλαδή το δημιούργημα του καλλιτέχνη παρουσιάζεται μια φορά στο κοινό και η καλλιτεχνική του ιδέα και σύλληψη λαμβάνει χώρα σε ένα συγκεκριμένο χώρο και για περιορισμένο χρονικό διάστημα, και βασιζεται στην αλληγορική ερμηνεία που ο καλλιτέχνης του προσδίδει. Με αυτό τον τρόπο θεσμοποιήθηκε η βιντεοτέχνη ως καλλιτεχνική έκφραση, καθώς δόθηκε η δυνατότητα στις καλλιτεχνικές δημιουργίες του είδους να εκτεθούν σε ανάλογους χώρους (μουσεία, εκθέσεις, γκαλερί, κ.λπ.) ως «κανονικά»²⁵³ έργα

²⁵⁰ Nam June Paik “TV-Budha” στο www.medienkunstnetz.de/works/tv-budha/

²⁵¹ Σεπτέμβριος 2009, στα πλαίσια έκθεσης όπου παρουσιάστηκαν τα έργα αποφοίτων του τμήματος Fine Arts της σχολής ΑΚΤΟ. Ανήκει στη Μαρία Τριαλώνη. [Πηγή: Καβάζη Μ. (2009) «Installations» στο *Περιοδικό «Ε»*, σ. 114-116]

²⁵² Perrée R. (1994) ό.π., σ. 11

²⁵³ Με την χρήση του όρου «κανονικό» δεν εννοείται η υποβίβαση των έργων της βιντεοτέχνης αλλά επιχειρείται να δοθεί έμφαση στη διαφορετική χρήση που ο όρος «έργο τέχνης» έχει λάβει κατά την ιστορική εξέλιξη ανάλογα με τη μορφή και το περιεχόμενό του.

τέχνης, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα την αποδοχή της από τους αρμόδιους πολιτιστικούς παράγοντες²⁵⁴.

4.4. Βιντεο-καλλιτέχνες

Η δημιουργία των βιντεο-εγκαταστάσεων είναι άμεσα συνυφασμένη με την προσωπικότητα του δημιουργού τους. Πρωτοπόρος της βιντεοτέχνης και θρύλος πλέον για το είδος αυτό, θεωρείται ο Κορεάτης Nam June Paik²⁵⁵ που, το 1963, ήταν ο πρώτος που έβαλε σε έναν καλλιτεχνικό χώρο (Parnass gallery) δώδεκα τηλεοπτικούς δέκτες σε σχήμα τυχαίου σωρού, παραποίησε το σήμα τους χρησιμοποιώντας ηλεκτρομαγνήτες και προσκάλεσε τους θεατές να επέμβουν με διαδραστικό τρόπο στη μορφή της εγκατάστασης²⁵⁶. Ο Paik ασπαζόμενος το διεθνές καλλιτεχνικό ρεύμα Fluxus²⁵⁷ που έχει τις ρίζες του στο ντανταϊσμό, στόχευε κυρίως με τα έργα του να προκαλέσει το θεατή, διεγείροντας τις αισθήσεις της όρασης και της ακοής, για να τον ενσωματώσει στη διαδικασία του προβληματισμού του.

Πολλές είναι οι καλλιτεχνικές προσωπικότητες που ξεχώρισαν για την πρωτοτυπία του έργου τους και την ιδιαίτερη συνεισφορά τους στην ανάδειξη της βιντεοτέχνης κατά τη διάρκεια της σύντομης αλλά δημιουργικής ιστορίας της. Επιγραμματικά θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τα ονόματα των Wolf Vostell, Vito Acconci, John Baldessari, Joan Jonas, Bruce Nauman, S. & W. Vasulka, κ.ά. ως πρωτεργατών, ενώ μια δεύτερη γενιά βιντεοκαλλιτεχνών, εξίσου σημαντική και αξιόλογη, απαρτίζεται από τους Bill Viola, Matthew Barney, Gary Hill, Pipilotti Rist, κ.ά.²⁵⁸

²⁵⁴ Manasseh C. (2009) ό.π., σ. 29

²⁵⁵ Nam June Paik (1932-2006): επίσημη ιστοσελίδα www.paikstudios.com

²⁵⁶ Perré R. ό.π. σ. 23-24

²⁵⁷ Πρόκειται για ένα κίνημα με αντισυμβατικό χαρακτήρα που υποστηρίζει την ανάμειξη διαφορετικών καλλιτεχνικών μέσων και εφαρμογών. Καταγωγή του κινήματος θεωρείται η Γερμανία της δεκαετίας 1960 και ιδρυτής του ο G. Maciunas. [Τα στοιχεία αντλήθηκαν από την επίσημη ιστοσελίδα του κινήματος (www.fluxus.org) καθώς και από το Art Dictionary (www.artlex.com/artlex/f/fluxus.html)]

²⁵⁸ Σταυράκη Μ. (2007) ό.π.

Ειδική αναφορά χρειάζεται εδώ να γίνει σε έναν από τους τελευταίους, που με την πολυετή συμβολή του στη βιντεοτέχνη έχει εξελίξει τη μορφή της και έχει αναδείξει σημαντικά το περιεχόμενό της, εντάσσοντας την δυναμικά στα καλλιτεχνικά δρώμενα. Πρόκειται για τον Bill Viola, ο οποίος δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην ακρίβεια και την ευθεία απλότητα που χρησιμοποιεί στα βίντεο-έργα του με «σκοπό την εξερεύνηση των φαινομένων της αισθητικής αντίληψης ως το δρόμο προς την αυτογνωσία»²⁵⁹. Με έμφαση σε οικουμενικές ανθρώπινες εμπειρίες, εσωτερικές σκέψεις του υποκειμένου και συλλογικές μνήμες, οι δημιουργίες του Viola στοχεύουν στην επικοινωνία με το θεατή και την πρόσληψη των μηνυμάτων σε προσωπικό επίπεδο. Ενδεικτικά θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως παράδειγμα μια αναφορά στο βίντεο-έργο του «Anthem»²⁶⁰, που έχει αναγνωριστεί ως ένας «μετα-βιομηχανικός θρήνος»²⁶¹. Στο εν λόγω βίντεο-έργο, η φωνή ενός εντεκάχρονου κοριτσιού σε έναν υπόγειο σταθμό μετρό του Los Angeles παραποιείται χρονικά και μεταβάλλεται σε συχνότητα, ώστε να παράγει μια κλίμακα από νότες, που λειτουργούν ως μουσική υπόκρουση σε ένα συνονθύλευμα εικόνων, που σκοπό έχει να αποδώσει την προσκόλληση που σήμερα επικρατεί στην «υλιστική»²⁶² αντίληψη: κορμοί αιωνόβιων δέντρων, τοποθετημένοι ανάμεσα σε εικόνες που πηγάζουν από την καθημερινότητα της αστικής ζωής, γιγαντιαίοι αγωγοί άντλησης πετρελαίου, σε αντιδιαστολή με την εύθραυστη φύση του ανθρώπινου σώματος σε ένα χειρουργικό κρεβάτι, η ακτινογραφία του ανθρώπινου κρανίου, σε άμεση παράθεση με μια λάμπα, μια τσαγιέρα και τα υπόλοιπα αντικείμενα που έχουν θέση σε ένα συνηθισμένο σπίτι, είναι μόνο μερικές από τις εικόνες αυτού του έργου. Η παραποίηση της φωνής, που αποπνέει ένα είδος άναρθρων κραυγών, είναι εμπνευσμένη από τις βουδιστικές ψαλμωδίες και για τον Viola

²⁵⁹ Bill Viola (1951-): επίσημη ιστοσελίδα www.billviola.com

²⁶⁰ Bill Viola, βίντεο με χρώμα & ήχο 11'30" (1983) που βρίσκεται στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Αθηνών

²⁶¹ Bill Viola «Anthem», σχολιασμός στο Electronic Arts Intermix

²⁶² Πρόκειται για την κοσμοθεωρητική αντίληψη κατά την οποία η ύλη θεωρείται η πρωταρχική πραγματικότητα και βάση αυτής γίνεται προσπάθεια επεξήγησης κάθε άλλου φαινομένου.

[Πηγή: Λήμμα «υλισμός» στην *Ελεύθερη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*] Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο υλισμός αναφέρεται με την έννοια του ματεριαλισμού, του διαλεκτικού δηλαδή υλισμού.

αυτό το έργο είναι μια τελετουργική επίκληση «στους βαθύτερους πρωτογενείς φόβους, στο διαχωρισμό σώματος και πνεύματος».

Θα ήθελα εδώ να σημειώσω τη συμβολή και των γυναικείων καλλιτεχνικών προσωπικοτήτων στην παρουσία και την εξέλιξη της βιντεοτέχνης. Η δημιουργία του εν λόγω καλλιτεχνικού είδους εν καιρώ ανακατατάξεων²⁶³, άφησε το περιθώριο και στις γυναίκες καλλιτέχνιδες να παίξουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωσή της από τότε έως και σήμερα²⁶⁴. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της Ιρανής καλλιτέχνιδος Shirin Neshat, που δημιούργησε μια σειρά από πέντε βίντεο (την περίοδο 2004-2008), παρουσιαζόμενα με τη μορφή ξεχωριστών εγκαταστάσεων υπό τον τίτλο «Women without men»²⁶⁵, αντλώντας την έμπνευσή της από το ομότιτλο μυθιστόρημα της συγγραφέως Shahrnush Parsipur (το οποίο παραμένει απαγορευμένο στο Ιράν από το 1989). Αναπαριστώντας την ιστορία των πέντε γυναικείων χαρακτήρων του βιβλίου, του οποίου η υπόθεση τοποθετείται στο 1953²⁶⁶, η Neshat διατηρεί το ρεαλισμό του μυθιστορήματος, αλλά με ελεύθερη απόδοση της δράσης, και επικαλείται το μαγικό και το υπερφυσικό, ώστε να λειτουργήσουν διαδραστικά, για να αποδώσουν τη διάθεση και τον τόνο της φυγής: η σκληρή καθημερινότητα στις ζωές αυτών των γυναικών εξηγεί την τάση τους να διαφύγουν (με πέντε διαφορετικούς τρόπους), αναζητώντας καλύτερες συνθήκες διαβίωσης, ίσως σε ένα δικό τους «κήπο της Εδέμ»²⁶⁷.

4.5. Τελικά τι είναι η βιντεοτέχνη;

Υποστηρίζεται ότι η βιντεοτέχνη έχει πλέον κατακτήσει ελάξια ρόλο ύπαρξης στο καλλιτεχνικό στερέωμα, αφού θα μπορούσε να αναγνωριστεί σε

²⁶³ Όπως προαναφέρθηκε σχετικά, §4.1., σ. 65

²⁶⁴ Perrée R. (1994) ό.π., σ. 12

²⁶⁵ Η συγκεκριμένη βιντεο-εγκατάσταση παρουσιάστηκε στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Αθηνών την περίοδο 18/3/09-31/5/09.

²⁶⁶ Έτος πολιτικών ανακατατάξεων για το Ιράν καθώς κορυφώνονται οι κοινωνικές, πολιτικές και θρησκευτικές εντάσεις, ιδιαίτερα στην Τεχεράνη, με το πραξικόπημα που οι Βρετανοί και οι Αμερικάνοι συνδιοργάνωσαν, γεγονός ιδιαίτερα χαρακτηριστικό για να αποτελέσει πηγή έμπνευσης για την καλλιτέχνη.

²⁶⁷ Καφέτση Α. (2009) *Κατάλογος: Shirin Neshat "Women Without Men"*, Εισαγωγή

αυτήν το είδος της καλλιτεχνικής έκφρασης που ανταποκρίνεται σε όρους της πραγματικότητας και διαθέτει τα προσόντα για να απελευθερώσει τη δημιουργικότητα και να ωθήσει τη φαντασία. Και αυτό θεωρείται ότι βρίσκεται σε άμεση συσχέτιση με τα βιντεο-έργα που παράγονται, τόσο σε σύλληψη (από τον καλλιτέχνη), όσο και σε αντίληψη (από το κοινό), καθώς και με το πλαίσιο στο οποίο παρουσιάζονται. Η αποδέσμευση δηλαδή που προσφέρει η βιντεοτέχνη στον καλλιτέχνη, σε σχέση με τις παραδοσιακές μορφές τέχνης και η άμεση ανάδραση μεταξύ βιντεο-εγκατάστασης και κοινού που επιτυγχάνει, προβάλλει μια νέα αισθητική αντίληψη και καθορίζει την εξέλιξη αυτής της μορφής καλλιτεχνικής δραστηριότητας ως πρότυπο της σύγχρονης αισθητικής²⁶⁸.

Η ανάλυση-γενίκευση εκδοχών της μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η βιντεοτέχνη αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα εφαρμογής της μεταμοντέρνας αισθητικής. Η σύγχυση που προκάλεσε η ίδια η δημιουργία της το αποδεικνύει αυτό, αφού κοινό χαρακτηριστικό, σε όλα σχεδόν τα αρχικά βιντεο-έργα, ήταν η λήψη πλάνων και η προβολή τους μέσω μιας τηλεοπτικής οθόνης, γεγονός που έθετε αναπόφευκτα τη σύγκριση της βιντεοτέχνης με την τηλεόραση. Όπως προαναφέρθηκε, βέβαια, είναι και το εξ αρχής συγγενές μεταξύ τους ύφος που αποτέλεσε και έναν από τους σημαντικότερους λόγους δημιουργίας της. Γιατί μπορεί, στην πλειοψηφία των παραδειγμάτων, αρχικός στόχος να ήταν η αφύπνιση ενάντια στην τηλεοπτική ομογενοποίηση και, κατ' επέκταση, η αντιπαράθεση ενάντια στις αρνητικές επιρροές που προκαλεί η τηλεόραση²⁶⁹, αλλά η μαζικότητα με την οποία ταυτίστηκε το μέσο αυτό επηρέασε αρνητικά και την αντίληψη αναφορικά με τη βιντεοτέχνη, επεκτείνοντας και σ' αυτήν την προκατάληψη για ευτελές περιεχόμενο και εμπορευματοποιημένη τέχνη. Και μπορεί από τη μια, αυτή να ήταν μια παραπάνω ώθηση για τους βιντεο-καλλιτέχνες να εντείνουν τις προσπάθειές τους ώστε να αποδείξουν την καλλιτεχνική αξία των δημιουργιών τους, από την άλλη όμως, όπως διαφάνηκε στην πορεία, υπήρξαν (και υπάρχουν) καλλιτέχνες που δεν ασπάστηκαν αυτή την αρχική τάση και συνέδεσαν άμεσα τα βιντεο-έργα τους με τα τηλεοπτικά

²⁶⁸ Manasseh C. (2009) ό.π., σ. 233-234

²⁶⁹ Perrée R. (1994) ό.π., σ. 84

δρώμενα και κατ' επέκταση με τη μαζικότητά τους με απώτερο σκοπό τους την αναγνωρισιμότητα και την κερδοφορία²⁷⁰.

Εντούτοις, η κυριότερη αμφισβήτηση που δέχεται η βιντεοτέχνη, αμφισβήτηση της ίδιας της καλλιτεχνικής της υπόστασης, εστιάζει στην εκτεταμένη χρήση τεχνολογικών μέσων για την παραγωγή των έργων της, αλλά και στο εφήμερο και τη μαζικότητα του χαρακτήρα της. Παρά το γεγονός βέβαια ότι η τεχνολογία δεν αποτελεί αποκομμένο παράγοντα της καλλιτεχνικής έκφρασης, αλλά ανέκαθεν ήταν αναπόσπαστο τμήμα της, από την αφετηρία της αισθητικής αντίληψης και πρόσληψης, στη συγκεκριμένη περίπτωση της βιντεοτέχνης δεν πρόκειται για αντισυμβαλλόμενο παράγοντα, αλλά για ορατή εισβολή στη διαμόρφωση της τελικής μορφής του έργου. Η εξελιγμένη μορφή της βιντεοτέχνης δεν φαίνεται να έχει πλέον σχέση με τους αρχικούς πειραματισμούς και αυτό οφείλεται κυρίως στην άρρηκτη διασύνδεσή της με την τεχνολογική ανάπτυξη και τις αλματώδεις αλλαγές που έχουν σημειωθεί σχετικά. Παρατηρείται δηλαδή μια ασυνέχεια στο περιεχόμενό της, που εκφράζει ακριβώς την ιδιαιτερότητά της ως καλλιτεχνικού μέσου και δυσκολεύει τη θεωρητικοποίησή της, εξαιτίας κυρίως της συνεχούς ανακάλυψης νέων πτυχών τεχνολογικής επέκτασης του βίντεο-έργου²⁷¹. Για να κατανοηθεί η διάσταση που λαμβάνουν σήμερα οι βίντεο-δημιουργίες επισημαίνεται εδώ η επίδραση που έχει ασκήσει η εκτενής χρήση των ηλεκτρονικών υπολογιστών και του διαδικτύου τις τελευταίες δεκαετίες, και έχει τελικά επηρεάσει σημαντικά το βίντεο-έργο ως μορφή καλλιτεχνικής εκδήλωσης. Το ψηφιακό πλέον σύστημα που χρησιμοποιείται έχει ευρεία απήχηση ως μορφή «έκφρασης», πέρα και έξω από τις οριοθετήσεις του καλλιτεχνικού κόσμου, και ιδιαίτερα σημαντικός είναι ο αριθμός των ιστοτόπων στον κυβερνοχώρο που εξυπηρετούν αυτούς τους σκοπούς²⁷².

²⁷⁰ Hugetz E. (χ.χ.) ό.π.

²⁷¹ Perrée R. (1994) ό.π., σ.99-100

²⁷² Για παράδειγμα, η δημοφιλέστερη από αυτές τις διαδικτυακές διευθύνσεις, βάσει στατιστικών στοιχείων, είναι η www.youtube.com, που τα τελευταία χρόνια λαμβάνει διαστάσεις «καλλιτεχνικού» ρεύματος με το μεγάλο αριθμό βίντεο που αναρτώνται, στα πλαίσια αυτής ακριβώς της διάδοσης.

Μπορεί όμως τελικά η εξέλιξη των τεχνολογικών επιτευγμάτων να θέτει επιτακτικά την αφομοίωσή τους από την καλλιτεχνική δραστηριότητα, για να αντεπεξέλθει αυτή η τελευταία στις απαιτήσεις της σύγχρονης πραγματικότητας; Και κατά πόσο μπορεί τότε να γίνεται λόγος για έργα τέχνης με αυθεντικό χαρακτήρα και ρεαλιστικούς πολιτιστικούς σκοπούς; Είναι δηλαδή τελικά το βιντεο-έργο έργο τέχνης;

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η πολυπλοκότητα του αισθητικού κριτηρίου, αλλά και η μελέτη των παραμέτρων του στην παρούσα εργασία, δεν μας επιτρέπει να καταλήξουμε σε μονοσήμαντα γενικά συμπεράσματα. Οι επισημάνσεις που εδώ μπορούν να γίνουν είναι ειδικές και συγκεκριμένες, αφού το πολυδιάστατο του θέματος μπορεί να μας παρασύρει σε γενικολογίες. Ως επίλογο λοιπόν στην παρούσα εργασία, θα αναφέρω τα εξής:

I. Όσο προσεκτική και αν είναι η αποσαφήνιση των όρων που ως αντικείμενό τους έχουν τον αισθητικό προβληματισμό, είναι τόσες πολλές οι παράμετροι που αλληλοδιασταυρώνονται για τη μελέτη του θέματος, ώστε τελικά μια πρώτη προσέγγιση να μην επιτρέπει την πλήρη διευκρίνισή τους. Μια πληρέστερη μελέτη όμως παρέχει τη δυνατότητα δημιουργίας ενός «αισθητικού συστήματος» λαμβάνοντας υπόψη πληθώρα παραμέτρων σχετικά με την προσωπικότητα του υποκειμένου και τις αντικειμενικές συνθήκες διαμόρφωσης των αισθητικών επιλογών. Δυνητικά μπορεί τότε να γίνεται λόγος για γενικές συνθήκες ώστε η συγκεκριμενοποίηση των συμπερασμάτων να απαιτεί εξέταση της οποιασδήποτε κατάστασης κατά περίπτωση.

II. Είναι άρρηκτη η διασύνδεση της ατομικής φύσης του ανθρώπου με την κοινωνική διάσταση της προσωπικότητάς του. Γι' αυτό το λόγο η ατομικότητα δεν νοείται αποκομμένη από τη συλλογικότητα και, κατ' επέκταση, η αισθητική αντίληψη δεν μπορεί να εξετάζεται χωριστά. Ουσιαστικά, με την ένταξη στο κοινωνικό σύνολο, διαμορφώνεται στο υποκείμενο η κοινωνική συνείδηση που λαμβάνει μεταξύ άλλων και την αισθητική μορφή. Σε αυτή την τελευταία, οι προσλήψεις της πραγματικότητας γίνονται μέσω των αισθημάτων (αισθήσεων και συναισθημάτων) αλλά και μέσω της νόησης. Είναι διαλεκτική η σχέση μεταξύ των δύο αυτών συνιστωσών της αισθητικής συνείδησης και δεν υφίσταται η προσέγγιση της πραγματικότητας χωρίς τη συνδρομή αμφοτέρων (πέρα από εξαιρετικές περιπτώσεις). Κατά βάση επικρατεί μια κλιμάκωση στην επιρροή της μιας σε σχέση με την άλλη, αλλά αποτελεί βεβαιότητα η μεταξύ τους αλληλεπίδραση για την ολόπλευρη ανάπτυξη της προσωπικότητας και την πλήρη λειτουργία της έλλογης σκέψης.

III. Η ιστορική βάση αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι διερεύνησης ενός φαινομένου της σύγχρονης πραγματικότητας. Με αυτό τον τρόπο διερευνώνται οι ιστορικές συνθήκες που συνέβαλαν στη διαμόρφωσή του και κατανοείται η πορεία βάσει της οποίας διαμορφώθηκε και άρα λειτουργεί. Πραγματοποιώντας μια σύντομη ανασκόπηση στις αισθητικές θεωρίες, που κατά καιρούς έχουν εκφραστεί, διαφάνηκε πόσο σημαντική είναι η ιστορική προσέγγιση του θέματος. Η αδιαμφισβήτητη πολυφωνία που έχει επικρατήσει στην πορεία της αισθητικής σκέψης καταδεικνύει και την πολυπλοκότητα της αισθητικής αντίληψης. Σημειώνεται εδώ ότι η ιστορικότητα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις εκάστοτε οικονομικο-κοινωνικο-πολιτικο-ιδεολογικές συνθήκες. Αντιμετωπίζεται δηλαδή ως όλο και παρά την περιορισμένη εδώ αναφορά τους, ο ρόλος τους είναι σημαντικότερος στη διαμόρφωση των αισθητικών προβληματισμών.

IV. Στο ιστορικό πάντα πλαίσιο, η διαμάχη μεταξύ ελιτισμού και μαζικής κουλτούρας, που ουσιαστικά ξεκίνησε με την έλευση του μοντερνισμού, έχει αφήσει τα σημάδια της στον αισθητικό προβληματισμό. Παρά το γεγονός ότι η πλειοψηφία των απόψεων υποστηρίζει την απαλοιφή της με τον ερχομό του μεταμοντέρνου, ο εν λόγω διαχωρισμός δεν παύει να αποτελεί μέρος της πορείας του. Η εδραίωση της μαζικότητας με την εξάπλωση των Μ.Μ.Ε. ομογενοποίησε τις αισθητικές προτιμήσεις και προώθησε τον καταναλωτικό χαρακτήρα των αισθητικών επιλογών. Φαινομενικά στον αντίποδα τοποθετήθηκε ο ελιτισμός ως η ανάληψη «καθηκόντων» από ομάδες εκλεκτών για την προστασία του υψηλού του αισθητικού νοήματος. Ουσιαστικά όμως η διαμάχη μεταξύ μαζικότητας και ελιτισμού αποδεικνύει την αντιμετώπιση της τέχνης ως εμπόρευμα και ως σήμερα συνεχίζει να αποτελεί τέτοιο.

V. Καταλήγοντας στο σήμερα, η πλήρης σύγχυση που αποδίδεται στις έννοιες κατά τον μεταμοντερνισμό, δυσχεραίνει στο έπακρο την εξαγωγή ξεκάθαρων συμπερασμάτων. Η σύγχυση αυτή έχει περιπλέξει τα όρια «ανωτερότητας ή κατωτερότητας» των καλλιτεχνικών δημιουργιών. Χαρακτηριστικό της παράδειγμα είναι και η βιντεοτέχνη, που ξεκίνησε ως αντίδραση στη μαζικότητα των ΜΜΕ και τελικά αποτελεί μια μορφή έκφρασης

αμφισβητήσιμου καλλιτεχνικού περιεχομένου. Ως αντιπροσωπευτικό καλλιτεχνικό δείγμα της σύγχρονης εποχής, το βιντεο-έργο περιλαμβάνει όλα τα καλλιτεχνικά στοιχεία που του επιτρέπουν να θεωρείται παράγωγο της σύγχρονης «τέχνης» υπενθυμίζοντας συνεχώς ότι η εμφάνισή του προέκυψε από ένα από τα κυριότερα μέσα εξάπλωσης της μαζικής κουλτούρας. Όμως τα τεχνολογικά μέσα στα οποία βασίζεται φέρουν τις περισσότερες φορές όλο το βάρος της παρουσίασής του και είναι απορίας άξιο αν τελικά επιχειρείται μέσω αυτού να μεταδοθεί κάποιο μήνυμα προς το κοινό (όπως το πραγματικό έργο τέχνης οφείλει) ή το ίδιο το μέσο αποτελεί το μήνυμα..

VI. Στόχος αυτής της εργασίας υπήρξε εξ αρχής η ανάδειξη της πολυπλοκότητας του αισθητικού κριτηρίου και του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί στη σύγχρονη πραγματικότητα. Το στάδιο της μελέτης στο οποίο εντάσσεται αυτή η εργασία δεν θα μπορούσε να επιτρέψει την παράθεση τελεσίδικων λύσεων στα προβλήματα που ανέκυψαν. Αποτελεί όμως αφετηρία μιας προσωπικής προσπάθειας για δημιουργικό προβληματισμό και περαιτέρω μελέτη των αισθητικών θεμάτων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ακαδημία Επιστημών της Ε.Σ.Σ.Δ. – Ινστιτούτο Φιλοσοφίας & Ινστιτούτο Ιστορίας των Τεχνών (1984) *Αισθητική*, Αθήνα: ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ
- Αλεξίου Νίκος (1982) *Αισθητικά σημειώματα*, Αθήνα: ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ
- Ανδρουλιδάκης Κώστας (2002) *Καντ Ι. 'Κριτική της Κριτικής Δύναμης'*, Αθήνα: ΙΔΕΟΓΡΑΜΜΑ
- Βακαλιός Θανάσης (2002) *Τεχνολογία, Κοινωνία, Πολιτισμός*, Αθήνα: ΨΗΦΙΔΑ
- Βαλούκος Στάθης (2003) *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Αθήνα: ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
- Βεϊκος Θεόφιλος (1989) *Εισαγωγή στη φιλοσοφία*, Αθήνα: ΘΕΜΕΛΙΟ – [«Τι κάνει πολύτιμο ένα έργο τέχνης;» σελ. 151-162]
- Γιανναράς Αναστάσιος (1976) *Κριτική του Καθαρού Λόγου (Α1)*, Αθήνα: ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ
- Δεληβογιατζής Σωκράτης (1994) «Το αισθητικό γεγονός (και η αυτονομία του)» στο Χριστοδουλίδης Παύλος (.) *Αισθητική και Θεωρία της Τέχνης (Πρακτικά του 6^{ου} Πανελληνίου Συνεδρίου της Ελληνικής Φιλοσοφικής Εταιρίας που πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα 18-20/5/1994)*, Αθήνα: ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ
- Καφέτση Α., Βαταναμπάντι Σ., Καρίμι-Χακάκ 'Α. (2009) *Κατάλογος: Shirin Neshat "Women Without Men"*, Αθήνα: Ε.Μ.Σ.Τ.
- Μιχελής Α. Παναγιώτης (1979-2004) *Αισθητικά Θεωρήματα (τόμος Α)*, Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή (Βιβλιοθήκη Αισθητικής)
- Παπανούτσος Ε. (2003) *Αισθητική*, Αθήνα: ΝΟΗΣΗ
- Παρισάκη Θεόπη (2004) *Φιλοσοφία και Τέχνη: από την αντικειμενικότητα του ωραίου στη υποκειμενικότητα του γούστου*, Αθήνα: ΖΗΤΡΟΣ
- Πετρίτης Πάνος (1992) *Αλφαβητάριο Αισθητικής για μεγάλους*, Αθήνα: ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ
- Σαγκριώτης Γ. (2006) «Σημειώσεις για την έννοια της μορφής στην αισθητική του Γκέοργκ Λούκατς» στο *Γκέοργκ Λούκατς: Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Αθήνα: ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ
- Σκάρος Ζήσης (1983) *Ζητήματα Τέχνης*, Αθήνα: ΣΟΚΟΛΗ
- Φίλιας Βασίλης (2001) *Κοινωνιολογία του Πολιτισμού: Βασικές Οροθετήσεις και Κατευθύνσεις, τόμος Α*, Αθήνα: ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ

- Φίλιας Βασίλης (2001) *Κοινωνιολογία του Πολιτισμού: τα Μέτωπα των Θεωρητικών Αντιπαραθέσεων, τόμος 'B*, Αθήνα: ΠΑΠΑΖΗΣΗ
- Φιορεβάντες Βασίλης (2004) *Θεωρία Πολιτισμού: Μετακριτική, Πολιτισμός και Άνθρωπος*, Αθήνα: ΨΗΦΙΔΑ
- Φιορεβάντες Βασίλης (2004) *Θεωρία Πολιτισμού II: Τέχνη, Κουλτούρα, Αισθητική (ο άνθρωπος αντιμέτωπος με την Παγκοσμιοποίηση)*, Αθήνα: ΨΗΦΙΔΑ
- Χριστοδουλίδης Παύλος επιμ. (1994) *Αισθητική και Θεωρία της Τέχνης (Ελληνική Φιλοσοφική Εταιρία – 6ο Πανελλήνιο Συνέδριο – Αθήνα 18-20/5/1994)*, Αθήνα: ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ
- Χριστοφόγλου Μάρθα (1987) «Modernité, Μοντερνισμός και Τεχνολογία» από τα *Πρακτικά του Συμποσίου με θέμα «Τέχνη και Τεχνολογία» που διοργανώθηκε στα Χανιά Κρήτης τον Μάρτιο του 1987 από το Πολυτεχνείο Κρήτης και Υπουργείο Πολιτισμού-Γενικής Γραμματεία Νέας Γενιάς*, Αθήνα: ΥΨΙΛΟΝ
- Χριστοφόγλου Μάρθα-Έλλη (2002) «Η κριτική των εικαστικών τεχνών: μια ιστορία μεταξύ θεωρίας και αγοράς» στο *Τεχνών Κρίσεις: κείμενα για την κριτική (αρχιτεκτονική, εικαστικά, θέατρο, κινηματογράφος, μουσική, πολυμέσα, χορός)*, Αθήνα: DIAN
- Adorno, Horkheimer, Lowenthal, Marcuse (1984) *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα*, Αθήνα: ΥΨΙΛΟΝ
- Adorno T., Bernstein J. M. (1991) *The Culture Industry: selected essays on mass culture*, New York: ROUTLEDGE [στο www.books.google.com]
- Basin Yevgeny (1991) *Σημειολογία: Φιλοσοφία της Τέχνης*, Αθήνα: ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ
- Beardsley Monroe C. (1989) *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, Αθήνα: ΝΕΦΕΛΗ
- Becker Howard S. (1984) *Art worlds*, California: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS
- Benjamin W. (1978) *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του*, [αποσπάσματα από

<http://www.users.muohio.edu/mandelle/myhab.htm> - ημερομηνία ανάκτησης: 29-9-2009]

- Berger Arthur Asa (1995) *Cultural Criticism*, California: SAGE PUBLICATIONS
- Berleant Arnold (2004) *Η αισθητική του περιβάλλοντος*, Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή (Βιβλιοθήκη Αισθητικής)
- Bourdieu Pierre (2002) *Η Διάκριση: κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΤΑΚΗ
- De Duve Thierry (1996) *Kant after Duchamp*, Massachusetts: THE MIT PRESS
- Denning Michael (1991) “The End of Mass Culture” στο Naremore J.- Brantlinger P. ed. (1991) *Modernity and Mass Culture*, USA: INDIANA PRESS UNIVERSITY [στο www.books.google.com]
- Eagleton Terry (2008) *Η Ιδεολογία του Αισθητικού*, Αθήνα: ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΝ
- Eagleton Terry (1984) *The Function of Criticism*, UK: VERSO
- Eco Umberto (2004) *Η Ιστορία της Ομορφιάς*, Αθήνα: ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ
- Eco Umberto (2007) *Η Ιστορία της Ασχήμιας*, Αθήνα: ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ
- Elkins James ed. (2006) *Art History versus Aesthetics*, New York: ROUTLEDGE
- Fischer Ernst (1972) *Η αναγκαιότητα της Τέχνης*, Αθήνα: ΜΠΟΥΚΟΥΜΑΝΗ
- Focillon Henri (1982) *Η ζωή των μορφών*, Αθήνα: ΝΕΦΕΛΗ (Βιβλιοθήκη της Τέχνης)
- Gombrich Ernst Hans (1998) *Το Χρονικό της Τέχνης*, Αθήνα: ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ
- Greenberg Clement (1965) *Πρωτοπορία και Κιτς στην τέχνη του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα: ΚΑΘΡΕΠΤΗΣ
- Joselit David (2006) “The Video Public Sphere” στο Mirzoeff Nicholas ed. (.) *The Visual Culture Reader*, London, New York: ROUTLEDGE
- Habermas, J. (1962/1989) *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, [αποσπάσματα στο <http://www.users.muohio.edu/mandelle/myhab.htm> - ημερομηνία ανάκτησης: 29-9-2009]
- Hebdige David (2006) «Postmodern and the ‘Other Side’» στο Storey John ed. (.) *Cultural theory and Popular culture: a reader*, Essex: PEARSON EDUCATION LIMITED

- Heidegger Martin (1986) *Η προέλευση του έργου τέχνης*, Αθήνα: ΔΩΔΩΝΗ
- Hobsbawm Eric J. (1992) *Η εποχή των Επαναστάσεων 1789-1848*, Αθήνα:
ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ
- Hume David (χ.χ.) *Δοκίμια: Φιλολογικά – Ηθικά – Πολιτικά*, Αθήνα:
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ ΤΗΣ ΕΣΤΙΑΣ (Ι. Δ. Κολλάρου & ΣΙΑΣ Α.Ε.)
- Huyssen Andreas (1988) *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, London: PALGRAVE MACMILLAN
- Iegorov Alexei (1980) *Προβλήματα Αισθητικής*, Αθήνα: ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ
- Levinson Jerrold (1998) *Aesthetics and Ethics (Essays in the Intersection)*, New York: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS
- Lukács Georg (1986) *Η ψυχή και οι μορφές*, Αθήνα: ΘΕΜΕΛΙΟ
- Luhmann Niklas (2000) *The Reality of the Mass Media*, Great Britain: POLITY PRESS [στο www.books.google.com]
- Manasseh Cyrus (2009) *The Problematic of the Video Art in the Museum: 1968-1990*, New York: CAMBIA PRESS [στο www.books.google.com]
- Marcuse Herbert (1998) *Η Αισθητική Διάσταση*, Αθήνα: ΝΗΣΙΔΕΣ
- Marx K. – Engels F. (1975) *Μαρξ – Ένγκελς: για την Τέχνη*, Αθήνα: ΕΞΑΝΤΑΣ
- Mokyr Joel (1990) *The lever of the riches: technological creativity and economic progress*, Oxford: University Press
- Naremore J.-Brantlinger P. ed. (1991) *Modernity and Mass Culture*, USA: INDIANA PRESS UNIVERSITY [στο www.books.google.com]
- Perrée Rob (1994) *Εισαγωγή στη Βιντεοτέχνη*, Αθήνα: ΣΧΟΛΗ ΣΤΑΥΡΑΚΟΥ
- Plekhanov G. V. (χ.χ.) *Αισθητική: η τέχνη και η λογοτεχνία σαν κοινωνικά φαινόμενα*, Αθήνα: ΑΝΑΓΝΩΣΤΙΔΗ
- Pluhar Werner (1987) *Kant Immanuel “Critique of Judgment”*, Indianapolis: HACKETT PUBLISHING COMPANY
- Schiller Friedrich (1990) *Για την αισθητική παιδεία του ανθρώπου*, Αθήνα: ΟΔΥΣΣΕΑΣ
- Shills Edward (1992) “Mass Society and its Culture” στο Jacobs Norman ed. (.) *Mass Media in Modern Society*, USA: TRANSACTION PUBLISHERS [στο www.books.google.com]
- Storey John (2006) *Cultural theory and Popular culture: an introduction*, Essex: PEARSON EDUCATION LIMITED

Storey John ed. (2006) *Cultural theory and Popular culture: a reader*, Essex:

PEARSON EDUCATION LIMITED

Vazulin V. A. (2004) *Η Λογική της Ιστορίας: ζητήματα θεωρίας και*

μεθοδολογίας, Αθήνα: ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ

Vincent Jean Marie (1978) *Η Σχολή της Φρανκφούρτης και η κριτική θεωρία*,

Αθήνα: ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ

Yursik Rudolf (1976) *Αισθητικές Σχέσεις*, Αθήνα: DIETZ VERLAG

ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΙΑ & ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΑΠΟ ΙΣΤΟΤΟΠΟΥΣ

Διεθνής Ένωση Κριτικών Τέχνης (ελληνικό τμήμα – aica hellas) *Ιστορικό*,

Σκοποί [www.aica.gr/histgr.html - ημερομηνία ανάκτησης: 20-9-2009]

Ελεύθερη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια [www.livopedia.gr]

Κοσμά Κατερίνα (2009) «Οι Κροίσοι δίνουν πνοή στην τέχνη» στην *εφημερίδα*

ΕΘΝΟΣ 2-8-2009

[<http://www.ethnos.gr/general.asp?catid=11379&subid=20110&pubid=5032861> – ημερομηνία ανάκτησης: 20-9-2009]

Ιωαννίδης Κυριάκος (2002) «Το Μεταμοντέρνο: άλλο ένα οριστικό αδιέξοδο»

[<http://politikokafeneio.com/oplostasio/metamonterno1510.htm> -

ημερομηνία ανάκτησης: 3-10-2009]

Καβάτζη Μαριλένα (2009) «Installations» στο *Περιοδικό «Ε» της Κυριακάτικης*

Ελευθεροτυπίας 20-9-2009, σ. 114-116

Μαρκής Δημήτρης (1994-1995): Λήμμα «Πλάτων» στο *Φιλοσοφικό-*

Κοινωνιολογικό Λεξικό (τ.1-5), Αθήνα: ΚΑΠΟΠΟΥΛΟΣ

Μπαμπινιώτης Γ. (1998) *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: ΚΕΝΤΡΟ

ΛΕΞΙΚΟΛΟΓΙΑΣ Ε.Π.Ε.

Παπαδοπούλου Γιούλα (2006) «Τι είναι η Βιντεοτέχνη; Από την πρώτη

καταγραφή των εικαστικών δράσεων στον Άντι Γουόρχολ, τον Μπιλ

Βαϊόλα και τη σύγχρονη τεχνολογία»

[[www.festivalmiden.gr/textslinks/Gioula_Papadopoulou-](http://www.festivalmiden.gr/textslinks/Gioula_Papadopoulou-Ti_einai_videotexni_2006.htm)

[Ti_einai_videotexni_2006.htm](http://www.festivalmiden.gr/textslinks/Gioula_Papadopoulou-Ti_einai_videotexni_2006.htm) – ημερομηνία ανάκτησης: 20-9-2009]

- Πατέλης Δημήτρης (2006) «Οι αξίες ως εκφάνσεις των πολιτιστικών καθόλου» σελ. 170-183 στο Βουδούρης Κ. επιμ. *Η φιλοσοφία του πολιτισμού*, Αθήνα: ΙΩΝΙΑ [www.ihls.tuc.gr/gr/axies_ekfanseis_politistikon_katholou.htm – τελευταία πρόσβαση: 6-8-2009]
- Πατέλης Δημήτρης (1994-1995): Λήμμα «Διάνοια και λόγος» στο *Φιλοσοφικό-Κοινωνιολογικό Λεξικό (τ.1-5)*, Αθήνα: ΚΑΠΟΠΟΥΛΟΣ [www.ilhs.tuc.gr/gr/limata.htm - ημερομηνία ανάκτησης: 12-1-2010]
- Πατέλης Δημήτρης (1994-1995): Λήμμα «Ελιτίστικη τέχνη» στο *Φιλοσοφικό-Κοινωνιολογικό Λεξικό (τ.1-5)*, Αθήνα: ΚΑΠΟΠΟΥΛΟΣ [www.ilhs.tuc.gr/gr/limata.htm - ημερομηνία ανάκτησης: 9-1-2009]
- Πατέλης Δημήτρης (2008) «Διδακτικές σημειώσεις στο μάθημα: Τέχνη και Τεχνολογία», Χανιά: Πολυτεχνείο Κρήτης
- Σαφίκου Μαρίνα (2005) «Η αγορά έργων τέχνης» *Μηνιαίο Επενδυτικό και Οικονομικό Περιοδικό «Χρήμα»* τ. 312 (7-8) [<http://www.hrma.gr/article.asp?view=177&ref=175> – τελευταία πρόσβαση: 20-9-2009]
- Σταυράκη Μ. (2007) «Γενικές Πληροφορίες για τη Βιντεοτέχνη» [www.festivalmiden.gr/textlinks/Margarita_Stavraki_Genikes_Plirofories_gia_tin_video_techne_2007.htm – ημερομηνία ανάκτησης: 20-9-2009]
- Τεγόπουλος-Φυτράκης (1997) *Ελληνικό Λεξικό*, Αθήνα: ΑΡΜΟΝΙΑ ΑΕ
- Allot Robin (1994) «The Biological Bases of Music» [www.percepp.com/biomusic.htm – τελευταία πρόσβαση: 17-3-2010]
- Burke Barry (2000) «Post-modernism and Post-modernity» [www.infed.org/biblio/b-postmd.htm – ημερομηνία ανάκτησης: 3-10-2009]
- Chagani Fayaz (1998) «Postmodernism: rearranging the furniture of the universe» [www.geocities.com/Athens/agora/9095/postmodernism.htm - ημερομηνία ανάκτησης: 3-10-2009]
- Electronic Arts Intermix: Bill Viola «Anthem» [www.eai.org/eai/title.htm?id=1355 – ημερομηνία ανάκτησης: 20-9-2009]
- Encyclopedia Britannica [www.britannica.com]

- Eskridge Robert (2003) «The Enduring Relationship of Science and Art»
 adapted from a lecture titled «Exploration and the Cosmos: the Consilience
 of Science and Art» [[www.artic.edu/aic/ science, art and technology](http://www.artic.edu/aic/science%2C%20art%20and%20technology)>an
 introduction to the science and art>the enduring relationship of science
 and art - ημερομηνία ανάκτησης: 20-11-2008]
- Gorrara C. & Feldner H. (2008) «Europe in the 1950s: the ‘lost’ decade» στο
 New Readings Journal of Cardiff School of European Studies, vol. 9, intro
 [[www.cardiff.ac.uk/euros/research/journals/newreadings/archive/volume
 9/index.html](http://www.cardiff.ac.uk/euros/research/journals/newreadings/archive/volume%209/index.html) – ημερομηνία ανάκτησης: 9-4-2010]
- History of Sony Video Recorder στον επίσημο ιστοτόπο www.sony.net
 [www.sony.net/sonyinfo/corporateinfo/history/sonyhistory_d.html –
 ημερομηνία ανάκτησης: 20-3-2010]
- How Products Are Made: Television στο www.enotes.com
 [www.enotes.com/how-products-encyclopedia/television.html –
 ημερομηνία ανάκτησης: 27-3-2010]
- How Products Are Made: DVD player στο www.enotes.com
 [www.enotes.com/how-products-encyclopedia/dvdplayer.html –
 ημερομηνία ανάκτησης: 27-3-2010]
- Hugetz Ed (χ.χ.) «Experimental Video» στο The Encyclopedia of Television in
 Museum of Broadcast Communications
 [www.museum.tv/eotvsection.php/entycod=experimentalvideo –
 ημερομηνία ανάκτησης: 9-4-2010]
- Internet Encyclopedia of Philosophy, Λήμμα «aesthetics» [www.iep.utm.edu –
 ημερομηνία ανάκτησης: 6-8-2009]
- Kellner Douglas (χ.χ.) «The Frankfurt School»
 [www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/papers/fs.html – ημερομηνία
 ανάκτησης: 7-9-2009]
- Online dictionary of Social Sciences [www.bitbucket.icaap.org]: Λήμμα «mass
 culture»
- Paik Nam June: official website www.paikstudios.com
- Public Library of Science (2007) “Is the Beauty of a Sculpture in the Brain of the
 Beholder?” [www.sciencedaily.com/releases/2007/11/071120201928.htm
 – ημερομηνία ανάκτησης 13-4-2010]

- Rush Michael (1999) «Video Art» από το βιβλίο *New Media in Late 20th Century Art* [www.knowledgerush.com/kr/encyclopeidia/video-art – ημερομηνία ανάκτησης: 9-4-2010]
- Shapiro Mark (2010) «The History of Camcorders» στο Internet Video Magazine [www.intenetvideomag.com/articles-2006/112706_historyofcamcoders.htm – ημερομηνία ανάκτησης: 9-4-2010]
- Smuts Aaron (2005) «Video Games and the Philosophy of Art» [www.aesthetics-online.org/articles – ημερομηνία ανάκτησης: 24-8-2009]
- University of Helskinki (2009) “Genetical Bases of Musical Aptitude: Neurobiology of Musicality Related to Intrinsic Attachment Behavior” [www.sciencedaily.com/releases/2009/05/090526093925.htm – ημερομηνία ανάκτησης 13-4-2010]
- University of Liverpool (2008) “Evolution of the Visual System is Key to Abstract Art” [www.sciencedaily.com/releases/2008/11/081117082246.htm – ημερομηνία ανάκτησης 13-4-2010]
- Viola Bill: official website www.billviola.com
- Wordnet (Lexical Database in English) of Princeton University: Λήμμα «video» [<http://wordnetweb.princeton.edu/perlwebwn?s=video> – ημερομηνία ανάκτησης 10-1-2010]
- Zangwill Nick (2007) «Aesthetic Judgment» [www.plato.stanford.edu/entries/aesthetic-judgment/ - ημερομηνία ανάκτησης: 24-8-2009]

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ:

Βασικά καλλιτεχνικά ρεύματα στις εικαστικές τέχνες το 19 & 20 αιώνα

(σε αλφαβητική σειρά):

- i. **ΑΦΗΡΗΜΕΝΟΣ ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ:** 1950-60 Αμερική (Νέα Υόρκη) – Ο καλλιτέχνης εκφράζεται μέσω του χρώματος των σχημάτων και μιας χειρονομαϊκής κίνησης χωρίς να τον ενδιαφέρει το θέμα και η αφήγηση· οι εκπρόσωποι του αφηρημένου εξπρεσιονισμού είχαν ως κοινά γνωρίσματα τον αυτοσχεδιασμό και τη χρήση της ελεύθερης φόρμας· η τεχνική τους πολλές φορές περιγράφεται και με τον όρο action painting που θα μπορούσε να μεταφραστεί ως ζωγραφική δράσης.
Κύριοι εκπρόσωποι: Pollock, De Kooning, Newman, Rothko, κ.α.
- ii. **ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΤΕΧΝΗ:** τέλη 1960 – Το κίνημα αυτό αμφισβητεί τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται η τέχνη καθώς και τα μέσα που ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί για να εκφραστεί· για την καλλιτεχνική έκφραση χρησιμοποιούνται εικόνες ή αντικείμενα που είναι συναισθηματικά φορτισμένα με κύρια εργαλεία τη φωτογραφία, το βίντεο αλλά και τις κατασκευές.
Κύριοι εκπρόσωποι: Gilbert & George, Yoko Ono, Hirst, Chapman, κ.α.
- iii. **ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ (Expressionism):** Ο καλλιτέχνης παραμορφώνει την πραγματικότητα για να εκφράσει με αυτό τον τρόπο τα συναισθήματά του· εξπρεσιονιστικά κινήματα στο χώρο των εικαστικών τεχνών είναι π.χ. οι ομάδες «Γέφυρα» και «Γαλάζιος Καβαλάρης» με έδρα τη Γερμανία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.
Κύριοι εκπρόσωποι: Munch, Schiele, Kokoschka, Beckmann, κ.α.
- iv. **ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ (Impressionism):** 1874 – Σύλληψη της οπτικής εντύπωσης μίας σκηνής (συνήθως τοπίο) και όχι της πραγματικής αναφοράς σε αυτή· κύριο χαρακτηριστικό είναι το ενδιαφέρον για τα «παιχνίδια» του φωτός.
Κύριοι εκπρόσωποι: Monet, Renoir, Pissarro, Degas, Sisley, κ.α.
- v. **ΚΟΝΣΤΡΟΥΚΤΙΒΙΣΜΟΣ (Constructivism):** 1913-1917 – Βάση του κονστρουκτιβισμού αποτελεί η φουτουριστικής προέλευσης λατρεία της

μηχανής· κύριο χαρακτηριστικό θεωρούνται οι απολύτως αφηρημένες κατασκευές ενώ απουσιάζουν οι συμβατικές αναπαραστάσεις αντικειμένων· έμφαση δίνεται στην απεικόνιση γεωμετρικών μορφών.

Κύριοι εκπρόσωποι: Kandinsky, Gabo, Tatlin, Popova, κ.α.

- vi. ΚΥΒΙΣΜΟΣ (Cubism): 1907-14 – Ο όρος προέρχεται από τον Matisse που μιλούσε για τους μικρούς κύβους του Braque· το κίνημα του κυβισμού επηρεάστηκε από την αφρικανική τέχνη και τα έργα που ανήκουν σε αυτό απεικονίζονται με πολυεδρικά γεωμετρικά σχήματα· τα αντικείμενα χωρίζονται, αναλύονται και ανασυντίθενται σε μια πιο αφηρημένη μορφή (αντί οι καλλιτέχνες να αποδίδουν τα αντικείμενα από μια συγκεκριμένη γωνία, τα διαιρούν σε πολλαπλές απόψεις βλέποντας έτσι ταυτόχρονα πολλές διαφορετικές διαστάσεις ή όψεις αντικειμένων και συχνά οι επιφάνειες των όψεων ή τα πλάνα τέμνονται σε γωνίες που δεν έχουν κάποιο αναγνωρίσιμο βάθος).

Κύριοι εκπρόσωποι: Picasso, Gris, Braque, κ.α.

- vii. ΜΠΑΟΥΧΑΟΥΖ (Bauhaus): 1919 – Ιδρυτής της σχολής ήταν ο W. Gropius που υποστήριξε τη στενή σύνδεση εικαστικών τεχνών και αρχιτεκτονικής· στο κίνημα αυτό προωθείται και η δημιουργία πρωτότυπων αντικειμένων που λειτουργούν ως μοντέλα για τη μαζική παραγωγή.

Κυριότεροι εκπρόσωποι: Kandinsky, Klee, Schlemmer-Breuer, κ.α.

- viii. ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ: μέσα 19^{ου} αιώνα – Καλλιτεχνική μέθοδος που ενσαρκώνει πιο ολοκληρωμένα την αντικειμενική, γνωστική και αισθητική, μεταρρυθμιστική φύση της τέχνης. Χαρακτηριστική είναι η γνήσια απεικόνιση της ανθρώπινης προσωπικότητας, στις ποικιλόμορφες σχέσεις προς την πραγματικότητα, η αποκάλυψη, μέσω εξατομικευμένης αναπαράστασης της ζωής, του νομοτελειακού του τυπικού. Οι καλλιτεχνικές επιτεύξεις του ρεαλισμού εφαρμόζονται δημιουργικά από το σοσιαλιστικό ρεαλισμό.

Κύριοι εκπρόσωποι: Σταντάλ, Μπαλζάκ, Ντίκενς, Χόγκαρθ, Ντωμιέ, Κουρμπέ, Μανέ, Μενιέ, Γκόγκολ, Τουργκένιεφ, Σαλτικόφ-Στσεντρίν, Νεκράσοφ, Τολστόι, κ.α.

- ix. **ΣΟΣΙΑΛΙΣΤΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ:** αρχές 20^{ου} αιώνα – Καλλιτεχνική μέθοδος που η ουσία της έγκειται στην αλήθεια, δηλαδή σαν ιστορικά συγκεκριμένη αντανάκλαση της αντικειμενικής και υποκειμενικής πραγματικότητας, που παίρνεται στην επαναστατική της ανάπτυξη. Θεωρείται σαν νομοτελειακή συνέχεια και ανάπτυξη των καλύτερων ρεαλιστικών παραδόσεων της τέχνης του παρελθόντος, και, παράλληλα, παρουσιάζεται σαν ένα νέο στάδιο της καλλιτεχνικής ανάπτυξης της ανθρωπότητας. Η ουσία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού είναι η αλήθεια της ζωής, που εκφράζεται στις καλλιτεχνικές μορφές από τη θέση της κομμουνιστικής κοσμοθεωρίας, που επιτρέπει στους καλλιτέχνες να κατανοήσουν το ιστορικό νόημα των φαινομένων και γεγονότων, που παριστάνουν ή αφηγούνται, όπως, επίσης, να καθρεφτίσουν και να εκφράσουν αληθινά με την τέχνη, όχι μόνο το σύγχρονο και το περασμένο, αλλά και τις τάσεις της κοινωνικής ανάπτυξης.
- x. **ΣΟΥΠΡΕΑΛΙΣΜΟΣ (Surrealism):** 1924 – Προσπάθεια του κινήματος είναι η ανάμειξη του λογικού με το παράλογο, η χρήση εικόνων με βάση το τυχαίο, τη δομή του ονείρου και πολύ λιγότερο η πραγματικότητα· ο σουρεαλισμός κινείται στη σφαίρα της φιλοσοφίας του ιδεαλισμού.
Κύριοι εκπρόσωποι: Dali, Ernst, Miró, Bretton, Masson, κ.α.
[Έλληνες: Εγγονόπουλος, Κελαϊδής, Γέρος, Γκίνης, κ.α.]
- xi. **ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟΣ (Futurism):** Πρωτοπόρος θεωρείται ο F. T. Marinetti για το ιταλικό αυτό καλλιτεχνικό και λογοτεχνικό κίνημα όπου λατρεύονται οι μηχανές, απορρίπτεται η τέχνη του παρελθόντος και προτείνεται η καταστροφή των μουσείων· οι πίνακες απεικονίζουν πρόσωπα και αντικείμενα εν κινήσει και έχει πολλά κοινά σημεία με τον κυβισμό.
Κύριοι εκπρόσωποι: Boccioni, Carrà, Balla, Russolo, Severini, κ.α.