**Γιατί η «τέχνη» ; ιστορική αναδρομή προς αποσαφήνιση εννοιών και στόχων**

«Αρχή σοφίας η των ονομάτων επίσκεψις», έλεγε ο Αντισθένης και αν υιοθετούσαμε την ανωτέρω ρήση θα είχαμε αποφύγει πλήθος αποπροσανατολιστικών παρερμηνειών. Δεν υποστηρίζουμε την πιστή ακολουθία των αρχικών σημασιών των λέξεων, αλλά τουλάχιστον ας παρακολουθούμε τις αλλαγές που σημειώθηκαν στο αρχικό τους νόημα, κατανοώντας το πώς και το γιατί.

Ένα από τα θύματα είναι η λέξη «τέχνη» στα Ελληνικά, ομοίως η γαλλοαγγλική «art». Από τον 18ο με 19ο αιώνα χρησιμοποιείται αυτή η λέξη με διαφορετική σημασία απ’ ότι στους προηγούμενους τουλάχιστον 25 αιώνες, υπεισέρχεται και στα λεξικά η διαφορετικής σημασίας λέξη «τεχνική». Στα Ελληνικά, από εποχής Ομήρου, η «τέχνη» προέρχεται εκ του «τίκτω» και σημαίνει την ευφυΐα, και την επιδεξιότητα στην εργασία ή επιτηδειότητα στο χέρι, στον Όμηρο λεγόταν για τον ναυπηγό, για τον μάντη στον Αισχύλο και στον Σοφοκλή. Χρησιμοποιήθηκε και με αρνητική σημασία, δηλώνοντας την πανουργία, ως «δολίη τέχνη»[[1]](#footnote-1). Ομοίως η «art» προήλθε από το λατινικό «ars» που σήμαινε επιδεξιότητα και τρόπο –δηλ. επιτηδειότητα ( manière), καθώς και επάγγελμα (métier). Επίσης και η αντίστοιχη γερμανική λέξη «Kunst» φαίνεται να προέρχεται από το «können» που σημαίνει «μπορώ», με τη σημασία της κατοχής γνώσεως και δεξιοτεχνίας-επιτηδειότητας.

Την πρωτοκαθεδρία στην κοινωνική εκτίμηση στην αρχαία Ελλάδα είχαν οι «ελεύθερες τέχνες». Αυτές οι τέχνες, που αποτελούσαν από την Ελλάδα μέχρι και τον μεσαίωνα το πρόγραμμα παιδείας των νέων, ήσαν η Γραμματική, η Διαλεκτική, η Ρητορική, η Αριθμητική, η Γεωμετρία, η Αστρονομία και η Μουσική. Στις «ελεύθερες τέχνες» ανήκαν και όσες σχετίζονταν με αυτές, όπως η φιλοσοφία, η ποίηση και όποιες θεωρούσε κανείς κάθε φορά ως σχετιζόμενες. Ο Πλάτων π.χ., έλεγε να φυλάσσουμε τα παιδιά από τους τραγικούς ποιητές, γιατί δεν προσφέρουν παρά ατελή μίμηση των προτύπων ιδεών, αλλά θεωρούσε την Αρχιτεκτονική ως υψηλοτάτη τέχνη, διότι κατασκεύαζε με γνώση, δηλαδή συνδεόταν με τα μαθηματικά. Σε αντίθεση, ο Αριστοτέλης δεν συμφωνούσε με τις επιφυλάξεις του δασκάλου του, θεωρώντας ακριβέστατες τέχνες –δηλαδή μαθηματικά ελεγχόμενες- τη ζωγραφική και την «αδριαντοποιία». Στον μεσαίωνα αυτές οι «ελεύθερες τέχνες» χωρίστηκαν στο Trivium με τις τρείς ανωτέρω γλωσσικές επιστήμες και στο Quadrivium με τις ανωτέρω τέσσερεις μαθηματικές επιστήμες. Μόλις στην Αναγέννηση η ζωγραφική, μετά τις σκέψεις του Alberti και του Leonardo, έγινε αποδεκτή ως ανήκουσα και αυτή στις «ελεύθερες τέχνες»[[2]](#footnote-2), καθ’ όσον προϋποθέτει σύνθετες επιστημονικές γνώσεις.

Από τον 18ο όμως αιώνα και εξής, ο όρος «τέχνη» άρχισε να σημαίνει αποκλειστικά τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη μουσική, το θέατρο και ότι άλλο εμείς σήμερα αποκαλούμε τέχνη, όπου βεβαίως και εδώ παρουσιάζονται διχογνωμίες. Η γιαγιά μας, π.χ., όταν μας έλεγε «μάθε τέχνη κι’ άστηνε» δεν εννοούσε μάθε ζωγραφική ή κεραμοποιία. Εν πάση περιπτώσει, σημασία δεν έχει τόσο η αλλαγή σημαινομένου της λέξεως «τέχνη». Σημασία όμως έχει πως αν μελετούσαμε σε βάθος γιατί οι Έλληνες έδιναν μεγαλύτερο κύρος στις «ελεύθερες τέχνες» και αν διερωτώμεθα γιατί οι άλλες αποκτούσαν κύρος στο βαθμό που συνδέονταν με αυτές, δεν θα χανόμαστε σήμερα σε ένα χάος θεωριών και ερμηνειών. Αυτό το χάος μας αποπροσανατολίζει των σκοπών όλων των περασμένων μορφών τέχνης, αλλά και της σημερινής «τέχνης», που δεν έχει πάψει να αναζητά λόγο ύπαρξης.

Αν δούμε λοιπόν αρχικώς το λόγο ύπαρξης και ιδιαιτέρου κύρους των τεχνών λόγου – ρητορική, γραμματική, διαλεκτική- και των ευθέως συνδεομένων με αυτές ποίηση και φιλοσοφία και μαθηματικών τεχνών – αριθμητική, γεωμετρία, αστρονομία, μουσική- και εξετάσουμε τους στόχους αυτών των επιστημών, θα δούμε πως κύριος στόχος των υπήρξε η ερμηνεία του Κόσμου και η ενίσχυση της παρουσίας του ανθρώπου μέσα σε αυτόν, με την πρόσδοση σε αυτόν υπαρξιακής θέσης και ρόλου. Η αναζήτηση υπαρξιακού ρόλου, εμφανίστηκε αρχικώς ως αντιεντροπική δράση του ανθρώπου απέναντι στον χώρο που βρέθηκε να ζει, με τις πρώτες προσπάθειες επιβολής του προς αυτόν δια της μαγείας και της επίκλησης συνδιαλλαγής του με ανώτερες δυνάμεις, στη συνέχεια αναζήτησης κεντρικού κοσμικού ρόλου δια της διανοίας του. Οι μορφές που σήμερα αποκαλούμε «τέχνη», δεν ήσαν παρά οι αισθητικοποιήσεις αυτών των προσπαθειών του – εξ’ ου και η «αισθητική» όπως πρωτοεμφανίσθηκε ως όρος/κλάδος της φιλοσοφίας, στα μέσα του 18ου αιώνα από τον θεολόγο και φιλόσοφο A.Baumgarden[[3]](#footnote-3). Αυτή η «αισθητική» είχε ως στόχο την «ενοποίηση σε συστηματική επιστήμη των κανόνων του κάλλους», όπως έλεγε ο ίδιος, με κυριότερη την υποστήριξη πως το «κάλλος» έχει γνωστική διάσταση ή αλλιώς πως το «κάλλος» είναι η αισθητή μορφή της Αλήθειας.

Πράγματι, με την «τέχνη» της προϊστορίας, δηλαδή τη ζωγραφική των σπηλαίων, κατανοείτο και ελεγχόταν ο Κόσμος. Γι’ αυτό και ο ζωγράφος είχε κεντρικό ρόλο και ιδιαίτερο κύρος. Ήταν κάποιος αντίστοιχος με τους σημερινούς Σαμάν που επιζούν ακόμα σε μερικούς κυνηγετικούς πληθυσμούς στη Σιβηρία, στους Εσκιμώους και έχουν αφήσει ίχνη τους στην Αυστραλία και στην Αφρική. Ήταν ένας άνθρωπος που συνδύαζε καθήκοντα και ικανότητες, που στον σύγχρονο κόσμο έχουν διαχωριστεί μεταξύ τους. Είναι ταυτοχρόνως ιερέας, γιατρός και καλλιτέχνης. Ο σαμάν ενεργεί πάντα κάτω από μια αυτο-δημιουργούμενη κατάσταση έκστασης, δοκιμαζόμενος πρώτα ο ίδιος. Ο σαμάν θεωρείτο πολύ σημαντικός για την κοινωνία του: ασκούσε μεγάλη επιρροή στους γύρω του, και το κοινωνικό του καθήκον, όπου εκτός άλλων, είχε να κάνει με το να ελέγχει και να διατηρεί τη ψυχολογική ισορροπία των μελών της ομάδας του, μας βεβαιώνουν οι ειδικοί μελετητές. Τα μέλη της φυλής θεωρούν τον σαμάνο τους ως κάποιον που, όταν βρίσκεται σε έκσταση, μπορεί να διαχωρίσει προσωρινώς την ψυχή του από το σώμα του, και με τη δύναμη της θέλησής του να ταξιδέψει στον καταχθόνιο κόσμο, ή το Κοσμικό υπερπέραν και να έρθει σε συνδιαλλαγή μ’ αυτά. Να έρθει δηλ. σε συνδιαλλαγή με μία μη ορατή, για την υπόλοιπη ομάδα πραγματικότητα, μία υπερ-φυσική πραγματικότητα[[4]](#footnote-4).

Η ζωγραφική αυτή δεν έπαιζε το ρόλο της «διακόσμησης», με τη συρρικνωμένη σημερινή έννοια του όρου, των χώρων που κατοικούσαν οι άνθρωποι. Σε πολλές περιπτώσεις δύσκολα έφτανε κανείς στους χώρους των σπηλαίων που ζωγραφιζόντουσαν. Βρέθηκαν μάλιστα ζωγραφισμένοι χώροι, όπου για να φτάσει κανείς έπρεπε να συρθεί με την κοιλιά, ο δε καλλιτέχνης, στη προκειμένη περίπτωση, ζωγράφιζε ανάσκελα. Σ’ αυτές τις περιπτώσεις η θέαση της «σύνθεσης» ήταν αδύνατη με μία μόνο ματιά.

Το περιεχόμενο της ζωγραφικής αυτής ήταν μαγικό. Ερμηνεύεται, συνδυαζόμενο με τα αντίστοιχα έργα πρωτογόνων φυλών της εποχής μας, των οποίων γνωρίζουμε το περιεχόμενο και το σκοπό. Στις περιπτώσεις ζώων και κυνηγιών, γίνεται προσπάθεια με μαγικό τρόπο να προδικαστεί το αίσιον πέρας του κυνηγιού που θα γίνει έξω. Συχνά όμως εμφανίζονται και σύμβολα, με την επικράτηση δε μετέπειτα του ανιμισμού, η κατ’ αρχήν νατουραλιστική ζωγραφική θα γίνει αφαιρετική και συμβολική, με σύμβολα του ουρανού, του θανάτου και άλλα που δεν έχουν ακόμα αποκωδικοποιηθεί.

Στη ζωγραφική αυτή εκφραζόταν και ο τρόπος αντίληψης του Κόσμου. Διακρίνουμε δύο σχετικές απόψεις. Σύμφωνα με την πρώτη άποψη, η μη ύπαρξη διευθύνσεων, εμπρός-πίσω, πάνω –κάτω, δεξιά-αριστερά, η μη ύπαρξη χρόνου, δηλαδή του πότε γίνεται η ζωγραφική και τι ζωγραφίστηκε πριν, η αδιαφορία για το μέγεθος, αλλά και για το αν αυτή η ζωγραφική ειδωθεί ποτέ από κάποιον, προδίδει έναν χαοτικό τρόπο αντίληψης του Κόσμου και του ανθρώπου μέσα σε αυτόν. Σύμφωνα με την δεύτερη, δεν έχουμε να κάνουμε με μια χαοτική αντίληψη του χώρου - και του χρόνου - απλώς έχουμε να κάνουμε με μία ελευθερία και ανεξαρτησία μιας «Ολικής θεώρησης», που ποτέ δεν ξαναεμφανίστηκε σε τέτοιο βαθμό. Οι επικαλύψεις με νέες ζωγραφιές παλαιοτέρων παραστάσεων, καθώς και η αλλαγή κλίμακας μεγέθους μέσα στην ίδια ζωγραφική σύνθεση, είναι πράξεις ηθελημένες και όχι τυχαίες. Όλα κινούνται, μας βεβαιώνει ο S. Giedion, μέσα σ’ ένα παντοτινό παρόν, σε μία αέναη ερμηνεία ταυτοχρόνως του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος. Δεν έχουμε να κάνουμε με χάος. « Έχουμε να κάνουμε με μεταφορά της τάξης των άστρων, που κινούνται στους άπειρους χώρους, ελεύθερα και παντοτινά στις μεταξύ τους σχέσεις»[[5]](#footnote-5). Όποια και από τις δύο απόψεις κι’ αν προκρίνουμε, αυτό που είναι σαφές είναι πως με την τέχνη τους οι πρωτόγονοι της προϊστορίας αφ’ ενός προσπαθούσαν να επιβληθούν στο χώρο τους αφ’ ετέρου να τον ερμηνεύσουν και να επικοινωνήσουν με αυτόν. Ομοίως αντιεντροπική δράση αποτελούσε και η «τέχνη» της νεολιθικής περιόδου, με τα menhirs, τεράστιους μακρόστενους λίθους, σαν στήλες, συχνά με τεράστιο βάρος και ύψος - έχει βρεθεί ένα στη Βρετάνη, πεσμένο και κομμένο ίσως λόγω κεραυνού, που υπολογίζεται πως είχε ύψος 23,5 μ. και βάρος περισσότερο από 300 τόνους - σφηνωμένοι όρθιοι στο έδαφος. Η συμβολική τους διάσταση και η τεράστια σημασία τους για τον τότε άνθρωπο είναι προφανής, αν λάβουμε υπ’ όψιν μας τον τεράστιο κόπο που έπρεπε αυτός να καταβάλει για να τα βρει και να τα στήσει και το ότι δεν ήταν «χρηστικά» αντικείμενα με τη στενή έννοια του όρου. Ο Κοσμικός συμβολισμός τους αποδεικνύεται και από το ότι τα Menhir πολλές φορές τοποθετούνταν σε σειρές παράλληλες (στο Carnak βρέθηκαν 2934 τέτοια Menhir) και μπορούμε κάλλιστα να εικάσουμε ότι σημασιοδοτούσαν μία πορεία προς το Σύμπαν ή το Άπειρο ή αποτελούσαν την αποτύπωση στον «πραγματικό» ανθρώπινο περιβάλλον αυτού του Σύμπαντος ή του Απείρου, πολλοί άλλωστε ειδικοί μελετητές μας βεβαιώνουν ότι αυτές οι σειρές σκόπευαν σε κάποιο σημείο του ορίζοντα. Επίσης βρέθηκαν Menhir διατεταγμένα σε κύκλο, εντός του οποίου ένα σχήμα πετάλου, πάλι από Menhir, όριζε άξονα Ανατολής - Δύσης κατά την ημέρα του θερινού ηλιοστασίου (Stonehenge, Ν. Αγγλίας). Αυτά τα Menhir αποτελούσαν με άλλα λόγια την «άρθρωση» μεταξύ ανθρώπων και του από αυτούς θεωρούμενοι ως Κόσμου ή την επισήμανση της παρουσίας τους μέσα σε αυτόν[[6]](#footnote-6).

Σταθήκαμε στην προϊστορία, γιατί εκεί φαίνεται η πρωταρχική στάση του ανθρώπου απέναντι στον χώρο στον οποίον βρέθηκε να ζει. Έκτοτε η πρόταξη της ερμηνείας του Κόσμου, η επικοινωνία του ανθρώπου με αυτόν και η αναζήτηση υπαρξιακής θέσης και ρόλου, επιβεβαιώνονται ως ζωτικές ανθρώπινες ανάγκες, που εκφράζονται μέσω πολλών πρακτικών της καθημερινής ζωής του, συμπεριλαμβανομένων και αυτών που σήμερα καλούμε «τέχνη». Εν συνεχεία στην Αίγυπτο έχουμε μια περισσότερο συστηματοποιημένη σκέψη περί του Κόσμου, που ερμηνεύεται σαν μια απέραντη, συνεχής και αμετάβλητη ενότητα, σαν μια αιώνια τάξη που υπακούει σε αιώνιους νόμους. Αυτούς τους νόμους προσπαθεί ο Αιγύπτιος να ελέγξει, αυτό τον βοηθάει και στην καθημερινότητά του, αλλά και στην τελική ένταξή του σε αυτόν. Αυτό υπήρξε και προτεραιότητα της καθημερινής ζωής του. Με την «τέχνη» της αστρονομίας προέβλεπε με ακρίβεια τις πλημμύρες του Νείλου, με τελετές οι άνθρωποι συμμετείχαν σε ανώτερα επίπεδα ύπαρξης – όπως μας βεβαιώνουν οι ψυχολόγοι της Gestalt- και με την «τέχνη» της αρχιτεκτονικής, ζωγραφικής και γλυπτικής δημιουργούσε τις αρθρώσεις μεταξύ ανθρώπων και της αιώνιας Κοσμικής τάξης. Aκόμα, με την «τέχνη» της μουμιοποίησης, εξασφάλιζε την υπερχρονική παρουσία του ενδιάμεσου μεταξύ ανθρώπου και θεών Φαραώ[[7]](#footnote-7).

Στην μετέπειτα Ελλάδα η ερμηνεία του Κόσμου διαφοροποιείται ως προς την υπαρξιακή θέση του ανθρώπου μέσα σε αυτόν. Με τα μαθηματικά και την αστρονομία («ελεύθερες τέχνες») γίνεται προσπάθεια ελέγχου του, ενώ με τη φιλοσοφία και τους μύθους ερμηνεύεται στην υπαρξιακή του σχέση με τον άνθρωπο. Το σύνολο αυτό αισθητοποιείται μέσω των μορφών που σήμερα ονομάζουμε «τέχνη» και που τότε αποκτούσαν εγκυρότητα και αποστολή στο βαθμό που προέρχονταν από τους «επιστημονικούς» τρόπους διερεύνησης της Αλήθειας και σύνδεσης του ανθρώπου με αυτήν. Στην Ελλάδα η θέση του ανθρώπου ενισχύεται, καταλαμβάνει ρόλο κεντρικό, καθίσταται σχεδόν συμμέτοχος της δημιουργίας του Κόσμου. Οι Θεοί γίνονται σχεδόν άνθρωποι, αντιστοιχούν στις δυνάμεις της φύσης, οι μύθοι και οι κοσμογονίες αποτελούν κοσμικές προβολές της ανθρώπινης ψυχής. Οι τέχνες της αρχιτεκτονικής, γλυπτικής, ζωγραφικής, δραματουργίας, αποτελούν αρθρώσεις μεταξύ του ανθρώπου και του Κόσμου (του), επέκτειναν την εμβέλειά του προς αυτόν, ενίσχυαν το συλλογικό στόχο απόκτησης υπαρξιακής θέσης και ρόλου.

Στη Ρώμη, η περαιτέρω στροφή στο άτομο οδηγεί σε κοινωνικά αδιέξοδα και έτσι στην ανατολική περίοδο της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας μια νέα ιεροποίηση του Κόσμου, με την συνακόλουθη αλλαγή των προτεραιοτήτων της καθημερινής ζωής, αλλάζει και τους στόχους των τεχνών – δηλαδή των «ελευθέρων τεχνών», αλλά και των συναρτημένων με αυτές. Έτσι οι «αισθητικοποιήσεις» της νέας κοσμοεικόνας και των σχέσεων του ανθρώπου με αυτήν, καθίστανται οι στόχοι της αρχιτεκτονικής και ζωγραφικής/εικονογραφίας. Ομοίως αναγεννιέται και η δυτική Ευρώπη. Ο στόχος των τεχνών του ανθρώπου, παραμένει στόχος προερχόμενος και αναφερόμενος στους μεγάλους κοινωνικούς συλλογικούς στόχους, που είναι η μίμηση της θεωρούμενης ως κοσμοεικόνας με σκοπό την επέκταση της εμβέλειας του ανθρώπου προς τον Κόσμο αυτόν και την απόκτηση υπαρξιακής θέσης και ρόλου.

Από την Αναγέννηση και εξής, φαίνεται μια ριζική αλλαγή της φιλοσοφικής θέσμισης των κοινωνιών και συνακολούθως των τεχνών. Αρχίζει μια πορεία προς σταδιακή – και οριστική ; - αποϊεροποίηση του Κόσμου, με μεταφορά της Αλήθειας από το νοητικά προσεγγίσιμο στο απτό και ορατό. «Πεθαίνει ο Θεός», όπως διαπίστωσε ο Νίτσε στα τέλη του 19ου αιώνα. Η ευδαιμονία αναζητείται στη Γή και στα χρονικά όρια της ύπαρξης, που δεν έχει νόημα παρά στο διάστημα μεταξύ γεννήσεως και θανάτου του ανθρώπου, που έκτοτε αποκαλείται και φυσική ζωή. Το «ωραίο» επίσης βρίσκεται εδώ. Αυτό λοιπόν το ωραίο αναζητείται με τις «τέχνες», που σταδιακά περιορίζονται σε αυτό που σήμερα αντιλαμβανόμαστε ως τέτοιες και που απασχολεί έκτοτε τους διανοητές, αλλά και τους πρακτικούς, χωρίς να έχει ακόμα βρεθεί κοινά αποδεκτή ερμηνεία των στόχων τους.

Από την αρχή της Αναγέννησης η ποίηση και η ζωγραφική, αλλά και η γλυπτική και η αρχιτεκτονική, εντάσσονται ισότιμα στις «ελεύθερες τέχνες» αποκτώντας κοινωνικό κύρος και κοινωνική αποστολή. Τα κείμενα του Leon Batista Alberti τις αναβιβάζει θεωρώντας τη ζωγραφική υψηλότατο πνευματικό λειτούργημα, που προϋποθέτει υψηλές και σύνθετες επιστημονικές γνώσεις, γνώση δηλαδή των «ελευθέρων τεχνών». Η ζωγραφική είναι για τον Leonardo da Vinci «πνευματική υπόθεση» και την αναγάγει στο επίπεδο της επιστήμης και της φιλοσοφίας. Αναβαθμίζεται έτσι το κοινωνικό κύρος των ζωγράφων, που διαθέτουν ιδιαίτερες γνώσεις, ευφυΐα και ταλέντο, μάλιστα ο Michelangelo θα αποκληθεί από τους συγχρόνους του divino. Ομοίως και για τη γλυπτική, παρά του ότι ο Leonardo τη θεωρούσε υποδεέστερη της ζωγραφικής, αλλά βεβαίως και της αρχιτεκτονικής, που έχαιρε ιδιαίτερης εκτίμησης από εποχής Πλάτωνα.

Το κυριότερο πάντως είναι πως από την Αναγέννηση άρχισε μια σταδιακή αποϊεροποίηση του Κόσμου, με τη σταδιακή επικράτηση μιας νέας αντίληψης για τη ζωή, με επίκεντρο το άτομο. Η στροφή προς αναζήτηση του ατομικού ταλέντου και της ατομικής μεγαλοφυΐας, του «αναγεννησιακού ανθρώπου», του «homo universalis», δεν αποτελεί παρά σύμπτωμά της. Η επιστροφή του σώματος στην τέχνη της Αναγέννησης, δεν έχει να κάνει με την ανθρωποκεντρικότητα της ελληνικής τέχνης, εδώ το σώμα υπάρχει εξ εαυτού και προσβλέπει σε εαυτό, καθ’ όσον προτάσσεται η επίγεια ζωή και η αναζήτηση της επίγειας ομορφιάς. Έτσι, τον 18ο αιώνα, επικυρώθηκε και από την «επίσημη» διανόηση της εποχής εκείνης, τόσο η αυτονόμηση της «τέχνης», δηλαδή της τέχνης όπως την εννοούμε σήμερα, από τις υπόλοιπες δραστηριότητες του ανθρώπου και διαχωρίστηκε από την «τεχνική», ως η κατ’ εξοχήν πλέον αρμόδια για την αναζήτηση αυτής της ομορφιάς. Η οποία τέχνη βρέθηκε σε ένα κυκεώνα ιδεών παλαιών και νέων, απόδειξη η συνεχής εναλλαγή των στοχεύσεών της, έτσι και των μορφών της. Όλος ο 19ος αιώνας προβληματιζόταν ποια τέχνη – και σκέψη- θα ακολουθήσει, με τη διαμάχη μεταξύ παλαιών και νέων ιδεών. Αυτό εκφράστηκε στη σκέψη με την εμφάνιση του ρομαντισμού, στον αντίποδα της νεωτερικής πρότασης και στην τέχνη με τον νεοκλασικισμό/ιστορισμό, στον αντίποδα της προσπάθειας δημιουργίας αποδεσμευμένων από το παρελθόν νέων μορφών τέχνης. Η νεωτερικότητα όμως, ως αποϊεροποίηση του Κόσμου με τις βεβαιότητες της επιστήμης της Φυσικής, στην αρχή του αιώνα είχε θριαμβεύσει, σε επίπεδο «επίσημης διανόησης» (οποία Φυσική, ως η μόνη εναπομείνασα οντολογική σκέψη, πήρε τη θέση της παραδοσιακής φιλοσοφίας). Οι λειτουργοί όμως της τέχνης, με τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε σήμερα τον όρο αυτόν, εξακολουθούσαν να θεωρούν την τέχνη τους συναρτημένη με τα γνωστικά αντικείμενα των παλαιοτέρων «ελευθέρων τεχνών». Ο κυβισμός στη ζωγραφική και ο μοντερνισμός στην αρχιτεκτονική, αποτελούν τέκνα του χωροχρονικού συνεχούς του Einstein. Ομοίως και η γλυπτική. Τα μανιφέστα των καλλιτεχνικών κινημάτων των αρχών του ΧΧου αιώνα, καταδήλως προέρχονται από φιλοσοφικές απόψεις που είχαν κυοφορηθεί στις υποθέσεις και στα εργαστήρια των Φυσικών. Ο Kandinsky γίνεται ο ζωγράφος των χωροχρονικών σχέσεων, ενώ ο Klee δηλώνει πως στόχος του είναι να κάνει ορατό το μη ορατό στοιχείο της πραγματικότητας. Προς αυτό το αόρατο και υπερ-λογο στοιχείο στοχεύουν και οι υπερ-ρεαλιστές. Στα τέλη του ΧΧου αιώνα οι αποδομιστές αρνούνται τις παλαιές βεβαιότητες και επιδιώκουν να κατασκευάσουν αντικείμενα «κρεμασμένα από το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον» ή θραύσματα μιας διασπασμένης υπερχρονικής και υπερχωρικής ενότητας. Όλους αυτούς δεν μπορούμε παρά να τους συσχετίσουμε με την εξέλιξη από την κοσμοεικόνα του Einstein στην αρχή της απροσδιοριστίας και στη κβαντική φυσική/θεώρηση της πραγματικότητας[[8]](#footnote-8).

Αναφερθήκαμε προηγουμένως στην «επίσημη» διανόηση, η οποία και δημιούργησε μια «επίσημη» τέχνη. Αναφερθήκαμε δηλαδή στους καταγεγραμμένους από τα ιστορικά εγχειρίδια διανοητές, που οδήγησαν σε τέχνες επίσης ιστορικά καταγεγραμμένες. Είναι όμως βέβαιο πως δίπλα σε αυτούς μια άλλη σκέψη και μια άλλη τέχνη λάμβανε χώρα, περισσότερο αποδεκτή από τους λαούς της. Μια απλή καταγραφή των εικόνων των πόλεων και των χωριών όλων των κρατών της Ευρώπης μπορεί να το επιβεβαιώσει. Έτσι μια σκέψη και μια τέχνη νοσταλγούσα παλαιότερα υπαρξιακά νοήματα, που η νεωτερική πρόταση δεν μπόρεσε να εκριζώσει από το συλλογικό ασυνείδητο των λαών (όπως θα έλεγε ο Jung), ο μεταμοντερνισμός, ήρθε να προστεθεί στην κατάδηλη αδυναμία της να επιτελέσει τον ρόλο που παλαιότερα – δηλαδή στο συντριπτικά μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας του ανθρώπου - επιτελούσε. Οι διανοητές έπαψαν, ίσως οριστικά, να συμπυκνώνουν συλλογικούς στόχους, όπως πίστευε, καλύτερα ήλπιζε, ο Νίτσε και οι καλλιτέχνες έπαψαν να κάνουν έργα που να προέρχονται αλλά και να προωθούν τους στόχους αυτούς. Αναφερθήκαμε παραπάνω στην ιστορία της λεγόμενης Δύσης, αλλά τα ίδια θα διαπιστώσουμε και στην Ανατολή, ίσως μάλιστα η νεωτερικότητα να την οδήγησε σε μεγαλύτερη σύγχυση, δεδομένης της πολιτικής, οικονομικής, αλλά και κοινωνικής και φιλοσοφικής υποταγής της σε αυτήν, τουλάχιστον μέχρι πρότινος.

Η Τέχνη, όπως και να την θεωρήσουμε, υπήρξε ο μοχλός της αντιεντροπικής δράσης του ανθρώπου, υπήρξε το μέσον επέκτασης της χωρικής αλλά και χρονικής του εμβέλειας, σε αυτό που κάθε φορά θεωρούσε ως κοσμική και ιστορική πραγματικότητα ή Αλήθεια. Με την Αλήθεια στην αρχαιοελληνική της σημασία, ως μη λήθη, όπου η αναζήτησή της σήμαινε την επιδίωξη θέασης και γνώσης των υπερεμπειρικών και υπερπροσωπικών υπαρξιακών σταθερών. Το θέμα ορισμού της Τέχνης σήμερα, καθώς και η αναγνώριση των στοχεύσεών της, παραμένει ανοικτό, στο βαθμό που η κοινωνία θα παραμείνει διασπασμένη και μη στηριζόμενη σε βεβαιότητες και συλλογικούς υπαρξιακούς στόχους, δηλαδή στόχους οντολογικά θεμελιωμένους. Μέχρι τότε, ο κάθε ελεύθερος σκοπευτής θα προτείνει νέες ιδέες και θα αναζητά υπαρξιακά θεμέλια του εαυτού του και της τέχνης του, στην καλλίτερη περίπτωση, ενώ στη χειρότερη, θα συμμετέχει στο παιχνίδι του εφήμερου, δημιουργώντας έργα στον πάγο που θα λειώνουν γρήγορα ή happenings που θα διαρκούν ακόμα λιγότερο.

**Αναφορές**

- Bayer R., «Histoire de l’esthétique», ed. Armand Colon, Paris 1961

- Giedion «La naissance de l’Art», Ed. de la Connaissance, Bruxelles 1964

- H.G.Liddell-R.Scott, Λεξικό Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης, εκδ. Πελεκάνος 2007

- Panofsky E., «Idea :a concept in Αrt theory», ed. Icon ed. 1968

- Χιωτίνης Ν. : «Εισαγωγή στην Ιστορική Σημαντική της Αρχιτεκτονικής Πράξης», Εκδόσεις Ίων, 2011

1. Λεξικό Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης, H.G.Liddell-R.Scott [↑](#footnote-ref-1)
2. E. Panofsky, «Idea :a concept in Αrt theory», Icon ed. 1968 [↑](#footnote-ref-2)
3. Bayer R., «Histoire de l’esthétique», ed. Armand Colon, Paris 1961 [↑](#footnote-ref-3)
4. Giedion «La naissance de l’Art», Ed. de la Connaissance, Bruxelles 1964 [↑](#footnote-ref-4)
5. Idem, σελ. 396 [↑](#footnote-ref-5)
6. Χιωτίνης Ν. «Εισαγωγή στην Ιστορική Σημαντική της Αρχιτεκτονικής Πράξης», εκδ. Ίων, 2011 [↑](#footnote-ref-6)
7. Idem [↑](#footnote-ref-7)
8. idem [↑](#footnote-ref-8)