**Η πλάνης Τέχνη και η Art Brut**

**Νικήτας Χιωτίνης**

Αυτό που αποκαλούμε σήμερα Τέχνη προέρχεται από μια ιστορικά αυθαίρετη χρήση του όρου αυτού, κυρίως από τον 18ο αιώνα και εξής. Η «τέχνη», από εποχής Ομήρου, 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]](#endnote-2). 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, δηλαδή 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, 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 από την Αναγέννηση άρχισε ο όρος να διολισθαίνει προς αυτό που αποκαλούμε σήμερα «τέχνη». Αρχικά η ζωγραφική, μετά τις σκέψεις του Alberti και του Leonardo, έγινε αποδεκτή ως ανήκουσα και αυτή στις «ελεύθερες τέχνες»[[2]](#endnote-3) , καθ’ όσον προϋποθέτει σύνθετες επιστημονικές γνώσεις. Από τον 18ο όμως αιώνα και εξής, ο όρος «τέχνη» άρχισε σταδιακά 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]](#endnote-4). 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.

Έκτοτε και παρ’ όλη την πρόταξη από τη νεωτερική διανόηση της αποϊεροποίησης του κόσμου, της ατομικότητας και του ενδιαφέροντος προς την ορατή πραγματικότητα, τόσο οι διανοητές, όσο κυρίως οι λειτουργοί της τέχνης, δηλαδή αυτής που κατέληξε να είναι, εξακολουθούσαν να στρέφονται στην αναζήτηση υπαρξιακών νοημάτων πέραν του ορατού –προσπαθώντας να κάνουν ορατό το μη ορατό, όπως έλεγε ο Klee[[4]](#endnote-5). Άλλωστε η αισθητικοποίηση υπαρξιακών νοημάτων είχε και έχει ιδιαίτερο ρόλο στην αναζήτηση από τον άνθρωπο επέκταση της εμβέλειάς του πέραν των στενών ορίων του ορατού. Θα μπορούσαμε μάλιστα βασίμως να υποστηρίξουμε πως οι προτάξεις της νεωτερικότητας ουδέποτε έγιναν αποδεκτές ως φιλοσοφική θεμελίωσή του, από το ευρύτερο κοινό. Βεβαίως επηρέασε στον τρόπο αντίληψης του εαυτού του και του υπαρξιακού του ρόλου, βεβαίως ανήγαγε την κατανάλωση σε οντολογικό σχεδόν επίπεδο, εξ’ αιτίας της συρρίκνωσης της ύπαρξής του στη λεγόμενη φυσική του ζωή. Παρ’όλα όμως αυτά φαίνεται πως το συλλογικό ασυνείδητο του ανθρώπου, όπως θάλεγε ο Jung, καίτοι αποπροσανατολισμένος από την αρχέγονη ζωτική ανάγκη του να ερμηνεύσει τον Κόσμο και να αναζητήσει τελείωσή του σε αυτόν, καίτοι ευρισκόμενος κατ’ ουσίαν σε περίοδο οντολογικού κενού, ουδέποτε αποδέχτηκε τον εγκλεισμό του στο ορατό.

H πρώτη οργανωμένη και «επίσημη», αν μπορούμε να πούμε, αντίδραση, υπήρξε ο ρομαντισμός του 19ου αιώνα. Η Δύση –γιατί στην Ανατολή τα πράγματα εξελίχθησαν διαφορετικά- εστράφη εναγωνίως προς αναζήτηση νοήματος ζωής και Κόσμου σε παλαιότερες οντολογικές προτάσεις, ιδιαιτέρως στην Ελληνική, άλλωστε σε αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό και η δημιουργία του νεοελληνικού κράτους. Η Τέχνη, αυτή που εννοούμε σήμερα ως τέτοια, υπήρξε η αιχμή του δόρατος γι’ αυτό, δεδομένης της δύναμής της να αποτελεί τον κατ’ εξοχήν τρόπο άρθρωσης του ανθρώπου με το πέραν αυτού, με αυτό δηλαδή που κάθε φορά θεωρεί ως κοσμική και ιστορική πραγματικότητα ή Αλήθεια ή όπως αλλιώς θεωρεί την τελείωσή του.

Η εξέλιξη της φυσικής, ως της μόνης εναπομείνασας οντολογικής σκέψης, καθόσον οι παραδοσιακοί φιλόσοφοι παραιτήθηκαν της οντολογίας από εποχής θριάμβου της νευτώνειας κοσμοεικόνας και της δαρβίνειας θεώρησης του ανθρώπου, έδωσε και «επίσημα» πλέον, διέξοδο από την νευτώνεια πραγματικότητα και έδαφος παραμονής της Τέχνης στην αρχέγονη αποστολή της. Ήδη από την αρχή του 20ου αιώνα οι καλλιτέχνες (νεολογισμός, αλλά ας τον χρησιμοποιήσουμε όπως είθισται σήμερα) αποδύθηκαν σε μια κατά πόδας παρακολούθηση των οντολογικών προτάσεων της Φυσικής ή και τις προέβλεπαν. Άλλωστε και από τα τέλη του 18ο αιώνα αυτό έκαναν.

Η δυτική «επίσημη» Τέχνη των νεωτερικών χρόνων – δηλ. αυτή που τα εγχειρίδια των ιστορικών θεωρούν σαν «ιστορία τέχνης» - προσπάθησε να κατακτήσει ή να φέρει τον άνθρωπο σε συνδιαλλαγή με τον νέο νευτώνιο Κόσμο, θεωρώντας πως αυτή υπήρξε η φιλοσοφική θεμελίωση της εποχής αυτής, καθόσον έτσι είχε γίνει κατ’ ουσίαν αποδεκτή και από τους φιλοσόφους[[5]](#endnote-6). Στον 20ο αιώνα λοιπόν ομοίως η Τέχνη εντάσσεται και προωθεί τις νέες κοσμοεικόνες ή οντολογίες, που αντικαθιστούν σταδιακώς αυτήν της νευτώνειας Φυσικής. Η Art Nouveau και ο Gaudi στην αρχή φέρνουν τη ρήξη με το παρελθόν, επικαλούμενοι τη «ζωτική ορμή» και «δημιουργό εξέλιξη» του Berxon και αμφισβητώντας την επικράτεια της οριζοντίου και της καθέτου. Στη συνέχεια ο Κυβισμός, το Μοντέρνο κίνημα και οι Φουτουριστές, προσλαμβάνουν δημιουργικά την έννοια του χωροχρονικού συνεχούς του Einstein. Η στη συνέχεια εξέλιξη της Φυσικής, ακολουθείται επίσης από την εξέλιξη της Τέχνης. Προσοχή όμως, αναφερόμαστε στην Τέχνη που παρουσιάζουν τα εγχειρίδια της «ιστορίας της Τέχνης», θα τολμούσαμε να πούμε αυθαιρέτως και λανθασμένα. Γιατί δίπλα σε αυτήν άλλες τέχνες, πολύ περισσότερο αποδεκτές από τους λαούς, αναπτύσσονταν, συνηχώντας με τους παλμούς της ζωής τους, τους πόθους τους και τα πάθη τους, αλλά αγενώς αποκαλούμε σήμερα λαϊκές, με μάλλον υποτιμητικό τρόπο, ή ακόμα χειρότερο ανώνυμες. Επισήμως λοιπόν, από την «παρανοϊκή κριτική του Dali» έως την σύγχρονη μεταδομιστική θεώρηση της , ο νέος κβαντικός Κόσμος ακολουθείται ή και προβλέπεται. Αλλά και η αποτυχία όλων αυτών των προσπαθειών πρόσβασης στην Αλήθεια γίνεται φανερή. Όταν δε λέμε αποτυχία, εννοούμε τη μη αποδοχή τους από το ευρύ κοινό –θα λέγαμε τελικώς από κανένα, γι’ αυτό και η συνεχής και αγωνιώδης εναλλαγή κινημάτων και θεωριών, σε βαθμό όλος ο 20ος αιώνας να διαπερνάται από όλα τα κινήματα αυτά ταυτόχρονα και η Τέχνη να γίνεται στοιχείο μιας «κοινωνίας του θεάματος» και αντικείμενο κατανάλωσης. Ομοίως απέτυχαν και οι «μεταμοντέρνοι», που διαπιστώνοντας την αποτυχία της πίστης στους νέους τρόπους θεώρησης της πραγματικότητας από τις εξελίξεις της Φυσικής, εστράφησαν προς αναζήτηση των συλλογικών ασυνειδήτων στο Genius Loci και στις Παραδόσεις και στην ιστορία των λαών : γρήγορα χάθηκαν σε παρωδίες της Ιστορίας, όπως έλεγε ο Λάββας[[6]](#endnote-7). Καμμία τέχνη δεν μπόρεσε να εκφράσει υπαρξιακής διάστασης συλλογικούς στόχους των λαών, όπως γινόταν δηλαδή στο συντριπτικά μεγαλύτερο μέρος της Ιστορίας του ανθρώπου. Άλλωστε δεν φαίνεται να υπάρχουν και τέτοιοι μεγάλοι συλλογικοί στόχοι. Η Τέχνη παραπαίει εντός ενός οντολογικού κενού ή εντός της δεύτερης και οριστικής απογοήτευσης του κόσμου, όπως θα ‘λεγε ο Καστοριάδης[[7]](#endnote-8).

Τόσο την Art Brut, αλλά όσο και νεώτερες προσπάθειες διείσδυσης σε υπαρξιακές αλήθειες, οφείλουμε να την εντάξουμε και τις εντάξουμε στην περιπλάνηση της Τέχνης, με τον ίδιο τρόπο που περιπλανάται –αλλά και πλανάται- η Σκέψη, με αναγκαία αυτήν την πλάνη και περιπλάνηση, όπως μας εξηγεί ο Κώστας Αξελός στην «Πλανητική Σκέψη»[[8]](#endnote-9).

Η προσπάθεια διείσδυσης στην ορατή πραγματικότητα προς ανεύρεση και αισθητοποίηση του μη ορατού μέρους της, προς ανεύρεση και ανάδειξη βαθύτερων υπαρξιακών νοημάτων, αποτέλεσε την κύρια επιδίωξη της Τέχνης και του 20ου αιώνα λοιπόν. Έτσι παρατηρούμε από τη μια μεριά την υπέρβαση της επικράτειας των μορφών, με τη σταδιακή μετάβαση από τον ιμπρεσιονισμό στον εξπρεσιονισμό και στην αφαίρεση. Από την εισαγωγή της διάστασης του χρόνου στην αναπαράσταση του αισθητού περιβάλλοντος περνάμε σταδιακά στη διάλυση της μορφής, προς αναζήτηση ενός πέραν αυτής και ανώτερου επιπέδου υπαρξιακού νοήματος. Από την άλλη μεριά ο «σουρεαλισμός», αναζητά στο όνειρο και στη ψυχή, την καταγραφή του ασυνειδήτου, το οποίο εγκρύπτει τη μνήμη ανώτερων πραγματικοτήτων. Απαλλαγμένος από τον εγκλεισμό του στη λογική και σε κάθε είδους αισθητικών και ηθικών προκαταλήψεων, επικαλείται τον καθαρό ψυχισμό.

Η Art Brut, καλύτερα η αναζήτηση μιας Art Brut, έχει τις ίδιες στοχεύσεις. Αν αποδεχτούμε μάλιστα την άποψη του Freud πως το ασυνείδητο είναι απρόσιτο από τη γνώση, εξ αιτίας μιας «διαδικασίας λογοκρισίας» που προστατεύει το άτομο από την απειλή απαράδεκτων επιθυμιών και παρορμήσεων, τι καλύτερο από την αναζήτησή του σε άτομα «εκτός λογικής», στην τρέλα και στη σχιζοφρένεια. Ίσως εδώ να βρίσκεται και ένας άλλος δρόμος προς το ασυνείδητο, όπως έλεγε για τα όνειρα ο Freud.

Αυτό είδε ο ζωγράφος Jean Dubuffet  το 1945, στις συλλογές ζωγραφικών έργων ασθενών σε ψυχιατρικές κλινικές στην Ελβετία. Ονόμασε αυτήν την Τέχνη Art brut, ως αυθόρμητη έκφραση που δεν υπακούει σε κανένα διανοητικό κανόνα, που δεν υπόκειται σε καμία δέσμευση. Ιδρύει έτσι με τον θεμελιωτή και κύριο θεωρητικό του σουρεαλισμού André Breton καθώς και με τον Jean Paulhan, συγγραφέα και κριτικό, την «Εταιρία της Art Brut», με σκοπό την από κοινού παρουσίαση έργων με χαρακτήρα αυθορμητισμού, χωρίς συντεταγμένες πολιτιστικές προθέσεις και με δημιουργούς εκτός της επίσημης καλλιτεχνικής παραγωγής και αγοράς.

Αυτό το «εκτός» άλλωστε, συχνά το επικαλούνταν και εξακολουθούν να το επικαλούνται, οι δημιουργοί και οι θεωρητικοί της Τέχνης. Το επικαλούνταν άλλωστε από αρχαιοτάτων χρόνων, σε κάθε πρακτική με στόχο την πρόσβαση σε ανώτερες πραγματικότητες. Από τους σαμάνους της προϊστορίας και τα φύλλα της Πυθίας, μέχρι σήμερα, αναζητείται κάποιου είδους έκ-σταση του δημιουργού, αναζητείται μια κάποια υπερβατική συνδιαλλαγή του, ποιητικά ή καθαρά διανοητικά (και στο βαθμό που αυτά διαχωρίζονται, όταν διαχωρίζονται και με την «ποίηση» στον τρόπο που την αντιλαμβανόμαστε σήμερα –δηλαδή και εδώ τίθεται θέμα νοηματοδότησης του όρου αυτού).

Σήμερα η Art brut γοητεύει ξανά τους ασχολούμενους με τη θεωρία και την πρακτική της Τέχνης. Παρά του ότι συχνά αποκλίνει του αρχικού νοήματός της, όταν επιδιώκεται από δημιουργούς χωρίς το στοιχείο της τρέλας ή, ας πούμε, εκτός της θεωρούμενης ως λογικής της καθημερινής ζωής[[9]](#endnote-10). Σε κάθε πάντως περίπτωση βλέπουμε τελευταία να τίθεται το ζήτημα της προσέγγισης ανώτερων πραγματικοτήτων μέσα από «τέχνες» που στοχεύουν στην αναζήτηση του ασυνειδήτου μέσω ψυχολογικών διαδικασιών, π.χ. με διάφορες performances που αναζητούν ενσυναισθηματική συμμετοχή των θεατών. Στην περιπλάνηση του ανθρώπου προς αναζήτηση της Αλήθειας….

1. Λεξικό Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης, H.G.Liddell-R.Scott, [↑](#endnote-ref-2)
2. E. Panofsky, «Idea :a concept in Αrt theory», Icon ed. 1968 [↑](#endnote-ref-3)
3. Bayer R., «Histoire de l’esthétique», ed. Armand Colon, Paris 1961 [↑](#endnote-ref-4)
4. H. Read, «Ιστορία μοντέρνας ζωγραφικής», εκδ. Υποδομή 1978 [↑](#endnote-ref-5)
5. Αυτό στην αρχιτεκτονική φαίνεται εντονότερα, δες “επαναστατική” αρχιτεκτονική των τελών του 18ου αιώνα, Boulle , Ledoux, Vaudoyer, Durand, την αρχιτεκτονική των μηχανικών του 19ου Paxton, Eiffel, κ.λ.π. [↑](#endnote-ref-6)
6. Λάββας Γιώργος, «Επίτομη Ιστορία Αρχιτεκτονικής», εκδ. University Studio Press, 2011 [↑](#endnote-ref-7)
7. Η πρώτη απογοήτευση του κόσμου, κατά τον Καστοριάδη, προήλθε από την οπισθοχώρηση των θρησκειών και την αντικατάστασή τους από πολιτικά ιδεολογήματα, που γρήγορα έδειξαν και αυτά τα όριά τους. [↑](#endnote-ref-8)
8. Αξελός Κώστας «Προς την πλανητική Σκέψη», εκδ. Εστία 1996, αλλά και«Το άνοιγμα στο επερχόμενο και Το αίνιγμα της Τέχνης», εκδ. Εστία 2011 [↑](#endnote-ref-9)
9. άραγε οι κουρελούδες των νοικοκυρών στα χωριά μας είναι Αrt brut; [↑](#endnote-ref-10)