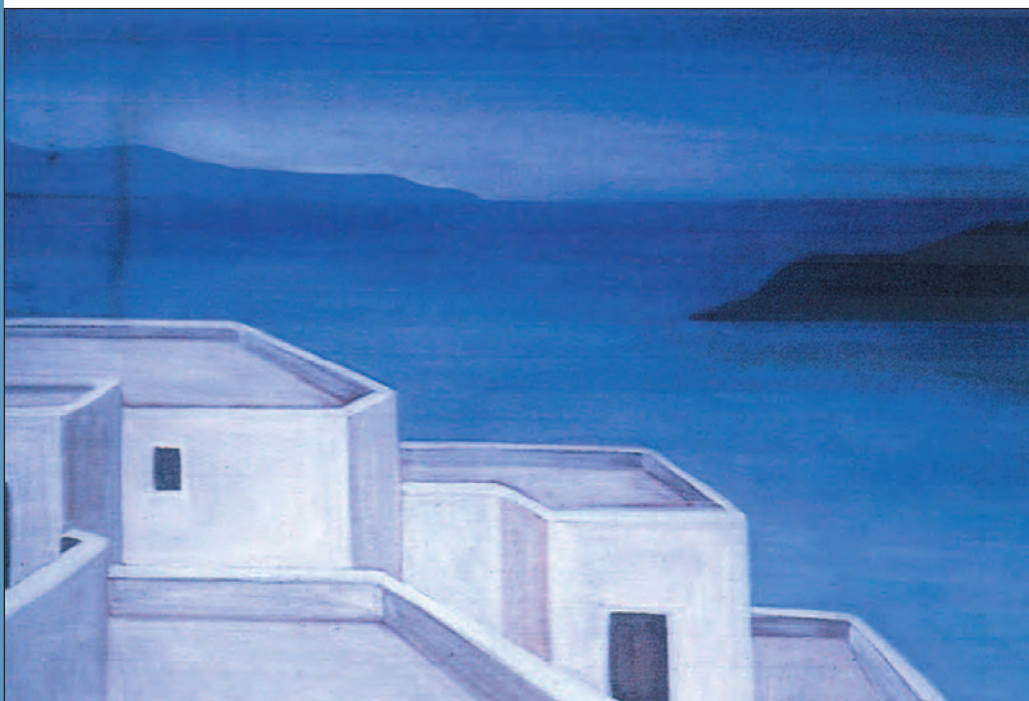


- Τι κάνει τα ωραία πράγματα να είναι ωραία;
- Γιατί και πώς μας συγκινούν τα έργα τέχνης;

Ποιος από μας δεν έχει θαυμάσει ένα ηλιοβασίλεμα, μια ακρογιαλιά ή ένα καταπράσινο τοπίο; Ποιος δεν έχει συγκινηθεί από έναν ζωγραφικό πίνακα, ένα μουσικό κομμάτι, ένα θεατρικό ή κινηματογραφικό έργο, ένα καλογραμμένο ποίημα ή μυθιστόρημα; Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, για να περιγράψουμε τις εντυπώσεις μας, χρησιμοποιούμε λέξεις όπως “ωραίο”, “όμορφο”, “εντυπωσιακό”, “χαριτωμένο”, “μελαγχολικό”, “γλαφυρό” κτλ. Λέμε πως τα συγκεκριμένα αντικείμενα ή καταστάσεις μάς προκαλούν κάποια αισθητική εμπειρία και πως έχουν αισθητική αξία. Τα εξετάζουμε από μια σκοπιά που διαφέρει σαφώς από εκείνες της αναζήτησης της γνώσης και της ηθικής αποτίμησης της πράξης, τις οποίες αναπτύξαμε σε προηγούμενα κεφάλαια. Αυτό που ενδιαφέρει εδώ τον φιλόσοφο είναι τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της αισθητικής εμπειρίας και η προέλευση της αισθητικής αξίας. Το ερώτημα που τον απασχολεί είναι πότε και γιατί θεωρούμε κάποιο πράγμα ωραίο ή, με άλλα λόγια, “τι είναι εκείνο που κάνει τα ωραία πράγματα ωραία”.



Γιούλκα Λακερίδου, *Αιγαίο*, 1989. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ιδιωτική Συλλογή.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. “Δεν κρίνεις ένα δειλινό, μόνο το νι-
ώθεις και το χαίρεσαι” (G. Santayana,
The Sense of Beauty, New York 1955,
σ. 11).

Νομίζετε ότι η ομορφιά ορίζεται μέσα από την άμεση και ενστικτώδη εμπειρία της μάλλον παρά μέσα από τις αισθητικές μας κρίσεις; Ποια είναι τελικά η συμβολή του καλλιτέχνη στη φανέρωση της φυσικής ομορφιάς;

2. Να συζητηθεί η παρακάτω άποψη του Πλωτίνου (*Εννεάδα*, V 8 [=31], 1, 15- 19): “Αυτή την εμφάνιση δεν την είχε η ύλη, αλλά υπήρχε μέσα σ’ αυτόν που την επινόησε, πριν ακόμα φτάσει στον βράχο. Και μάλιστα υπήρχε μέσα στον καλλιτέχνη, όχι καθόσον αυτός είχε μάτια ή χέρια, αλλά επειδή αυτός συμμετείχε στην τέχνη. Υπήρχε λοιπόν μέσα στην τέχνη αυτή η ωραιότητα κατά πολύ ανώτερη”.

Θα έπρεπε να δεχτούμε ότι η καλλιτεχνική ωραιότητα ενός αγάλματος προϋπάρχει μέσα στο ασκάλιστο μάρμαρο ή μάλλον μέσα στη φαντασία του γλύπτη που σκαλίζει το μάρμαρο;

Ρενέ Μαγκρίτ, *Εν λευκώ*, 1965. “Τα ορατά πράγματα μπορούν να γίνουν αόρατα. Αν κάποιος ιππεύει ένα άλογο σ’ ένα δάσος, άλλοτε φαίνεται και άλλοτε όχι, παρότι είναι εκεί. Στο *Εν λευκώ* η αναβάτισσα κρύβει τα δέντρα και τα δέντρα την κρύβουν. Όμως, η δύναμη της σκέψης μας συλλαμβάνει τόσο το ορατό όσο και το αόρατο, κι εγώ χρησιμοποιώ τη ζωγραφική για να κάνω ορατές τις σκέψεις.” Ρενέ Μαγκρίτ .

ΕΝΟΤΗΤΑ ΔΕΥΤΕΡΗ: ΒΑΣΙΚΕΣ ΑΝΤΙΛΗΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

1. Η τέχνη ως μίμηση ή αναπαράσταση της φύσης και της ζωής

Μία από τις πρώτες αναλύσεις σχετικά με την καλλιτεχνική δραστηριότητα, από την εποχή του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, επισημαίνει ότι η τέχνη είναι αναπαράσταση ή “μίμηση” καταστάσεων του φυσικού κόσμου και της ανθρώπινης ζωής. Ένα άγαλμα, ένας ζωγραφικός πίνακας, ένα ποίημα, ακόμη και μια μουσική σύνθεση επιχειρούν να αποδώσουν μορφές, χρώματα, ήχους και καταστάσεις από τη ζωή που τραβούν την προσοχή μας. Όσο πιο πιστή είναι η αναπαράσταση, τόσο πιο ωραίο είναι το έργο τέχνης· και είναι ωραίο, επειδή κατορθώνει να συλλάβει την αρμονία της μορφής του αντικειμένου που απεικονίζει, της



πράξης ή της κατάστασης που περιγράφει. Βέβαια, η ικανότητα του καλλιτέχνη να “μιμείται” την πραγματικότητα προκαλεί ανησυχία σε κάποιους φιλοσόφους, όπως στον Πλάτωνα, οι οποίοι πιστεύουν ότι η μίμηση αυτή, με την έμφαση που δίνει στην επιφανειακή εικόνα των πραγμάτων, μπορεί να εξαπατήσει τους ανθρώπους ή να προβάλει ως αισθητικά πρότυπα ήρωες με πάθη και ηθικές αδυναμίες (όπως, π.χ., στα έπη και σε ορισμένες τραγωδίες).

Την ιδέα αυτή της αναπαράστασης ή μίμησης της φύσης τη συναντάμε σε διάφορες εκδοχές στα νεότερα χρόνια, από την κλασική τέχνη της εποχής της Αναγέννησης μέχρι την αναζήτηση του “ρεαλισμού” στα μυθιστορήματα του 19ου αιώνα, όπου επιδιώκεται η κατά το δυνατόν ακριβής περιγραφή των κοινωνικών καταστάσεων. Ωστόσο, όπως θα δούμε παρακάτω, η ίδια η έννοια της πιστής αναπαράστασης παρουσιάζει προβλήματα, τα οποία συνειδητοποιούμε προοδευτικά, καθώς γίνεται κατανοητό ότι το ανθρώπινο μάτι δεν είναι ένας απλός φωτογραφικός φακός - που μπο-



Ρενέ Μαγκρίτ, *Τα δυο μυστήρια*, 1966. Η απεικόνιση μιας πίπας δεν είναι μια πίπα. Πρόκειται για κοινότοπο συμπέρασμα που ωστόσο κρύβει όλο το μυστήριο της τέχνης στο οποίο διαρκώς επανέρχεται ο Μαγκρίτ: ούτε η λέξη, ούτε η εικόνα του αντικείμενου μπορούν να μας διαβεβαιώσουν ότι το αντικείμενο υπάρχει πραγματικά.

ρεί να συλλαμβάνει την πραγματικότητα “όπως είναι”, ανεξάρτητα από τη σκοπιά από την οποία την παρατηρούμε. Ο τρόπος παρατήρησης, η οπτική γωνία, ο φωτισμός, αλλά και οι διαθέσεις και τα συναισθήματα του παρατηρητή διαμορφώνουν μια μεγάλη ποικιλία διαφορετικών “όψεων” αυτής της “αντικειμενικής” πραγματικότητας. Άλλωστε, όπως είδαμε στο κεφάλαιο της γνωσιολογίας, ο ανθρώπινος νους δεν είναι ένας παθητικός δέκτης εντυπώσεων, αλλά επεξεργάζεται τα στοιχεία που προσλαμβάνει από τις αισθήσεις, συμβάλλοντας σημαντικά στην ίδια την απεικόνιση του εξωτερικού κόσμου (κεφάλαιο 3.III.3).

2. Η τέχνη ως αποκάλυψη μιας βαθύτερης πραγματικότητας

Μία προσέγγιση της τέχνης, που φαίνεται να επηρεάζεται από θρησκευτικές αντιλήψεις, δέχεται πως μια σημαντική καλλιτεχνική δραστηριότητα δεν αποβλέπει στην αναπαράσταση του φυσικού κόσμου που μας περιβάλλει, αλλά στην αποκάλυψη μιας βαθύτερης ή ανώτερης πνευματικής πραγματικότητας. Έτσι, την περίοδο του Μεσαίωνα στη Δυτική Ευρώπη, αλλά και στο Βυζάντιο, γινόταν ευρύτερα αποδεκτό ότι ο δημιουργός ενός ζωγραφικού πίνακα ή ενός ποιήματος έπρεπε να συμμορφώνεται με τα διδάγματα

της χριστιανικής διδασκαλίας. Ο Δάντης, για παράδειγμα, στη *Θεία Κωμωδία* του, φαντάζεται την τύχη των ψυχών στη μεταθανάτια ζωή εμπνεόμενος από τα



Ο Ευαγγελισμός

δόγματα της Καθολικής Εκκλησίας για την ανταμοιβή, τη δοκιμασία ή την τιμωρία τους, ανάλογα με τις πράξεις τους κατά τη θνητή τους ύπαρξη. Ο Ρωμανός ο Μελωδός υμνεί τον Θεό και τους αγίους, τους οποίους περιγράφει σύμφωνα με τις παραδόσεις της Ορθοδοξίας. Οι Βυζαντινοί αγιογράφοι επεξεργάζονται τα κατάλληλα συμβολικά μέσα που πίστευαν ότι τους επιτρέπουν να προχωρήσουν πέρα από την επιφανειακή ομορφιά της φθαρτής φύσης στο πνευματικό κάλλος της μεταφυσικής διάστασης. Οι αρχιτέκτονες ενός γοτθικού ή ενός βυζαντινού ναού αυτό το κάλλος ενδιαφέρονται να αποδώσουν μέσα από κτίσματα που αναδεικνύουν τη σχέση του ανθρώπου και του κτιστού σύμπαντος με τον Θεό. Η μουσική του Γιώχαν Σεμπάστιαν Μπαχ δίνει την εντύπωση της σύλληψης μιας αρμονίας υπερβατικής, με θεϊκή προέλευση.

Ωστόσο, πέρα από τις θεολογικές πεποιθήσεις, που κατευθύνουν κυρίως την καθαυτό θρησκευτική τέχνη, είναι αρκετά διαδεδομένη η αίσθηση



Έντβαρντ Μουνχ, *Η κραυγή*, 1893, Όσλο, Μουσείο Μουνχ. Θεωρείται ένα από τα αριστουργήματα της ζωγραφικής στα τέλη του 19ου αιώνα. “Άκουσα μια κραυγή”, έγραψε, “και τότε ζωγράφισα τα σύννεφα σαν να ήταν αίμα και έκανα ακόμα και τα χρώματα να ουρλιάζουν”.

πως κάθε μεγάλος καλλιτέχνης έχει την ικανότητα να διεισδύει πίσω από τα φαινόμενα και να αποτυπώνει τις μορφές ενός ιδεατού κόσμου. Η πίστη στις ιδιαίτερες πνευματικές ικανότητες του δημιουργού διατηρείται στις περισσότερες ερμηνείες του φαινομένου της τέχνης μέχρι σήμερα.

3. Η τέχνη ως έκφραση των συναισθημάτων του δημιουργού

Ενώ η πρώτη -κατά πολλούς αφελής αντιμετώπιση της τέχνης στηρίζεται κυρίως στην έννοια της μίμησης ή αναπαράστασης του φυσικού κόσμου και η δεύτερη, αυτή της θρησκευτικής θεωρήσης, προβάλλει την προσπάθεια φανέρωσης κάποιας μεταφυσικής πραγματικότητας, μια πολύ νεότερη ανάλυση της καλλιτεχνικής δημιουργίας δίνει έμφαση στην *έκφραση των συναισθημάτων*. Το *ρομαντικό κίνημα*, που ξεκίνησε στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα και κυριάρχησε στη Γερμανία, την Αγγλία και τη Γαλλία, εντοπίζει το κριτήριο της αισθητικής αξίας των καλλιτεχνικών δημιουργημάτων στην αποτύπωση του ανθρώπινου πάθους σε εικόνες, χρώματα, ήχους και λέξεις. Όσο πιο αυθεντική και ζωηρή είναι αυτή η αποτύπωση, τόσο πιο πετυχημένο είναι το έργο τέχνης και ο αναγνώστης, ο θεατής ή ο ακροατής νιώθει μέσα του κάτι ανάλογο με εκείνο που αισθανόταν ο συγγραφέας, ο ζωγράφος, ή ο μουσικός. Αρκεί να διαβάσει κανείς ποιήματα του Χάινριχ Χάινε, του Σάμουελ Κόλεριτζ και του Βικτόρ Ουγκό, να δει πίνακες του Ευγένιου Ντελακρουά ή να ακούσει μια από τις συμφωνίες του Λούντβιχ βαν Μπετόβεν, για να καταλάβει τη σημασία της έκφρασης της λύπης, της χαράς, της οργής, του ενθουσιασμού ή της μελαγχολίας μέσα από τις καλλιτεχνικές μορφές. Το ανθρώπινο υποκείμενο

εξερευνά τον εσωτερικό του κόσμο και αναζητά και στο φυσικό περιβάλλον αντιστοιχίες και εκφραστικά μέσα ψυχικών καταστάσεων.

Εδώ πρέπει να επισημανθεί ότι και στη φύση και στην τέχνη εκείνο που μπορεί να τραβήξει την προσοχή μας δεν είναι μόνο η αρμονία των αναπαριστώμενων στοιχείων, αλλά και καταστάσεις που χαρακτηρίζονται από ένταση και προκαλούν δέος: δε μας εντυπωσιάζουν μόνο η γαλήνη και η καλοκαιρία, αλλά και οι καταιγίδες και οι τρικυμίες ή ο βαρύς και συννεφιασμένος ουρανός.

Για να χαρακτηρίσουμε την αισθητική ιδιαιτερότητα αυτών των καταστάσεων, χρησιμοποιούμε αντί για την έννοια του “ωραίου”, εκείνη του “υψηλού” ή του “υπέροχου”, αυτού που μας συγκινεί με το να μας εντυπωσιάζει, ακόμη και με το να μας τρομάζει. Οι ρομαντικοί καλλιτέχνες επιμένουν συχνά στην απόδοση συναισθημάτων που συνδέονται με αυτή την ιδιάζουσα αισθητική εμπειρία.

4. Η τέχνη ως ελεύθερο παιχνίδι της φαντασίας

Για να καταλάβουμε ίσως τι σημαίνει ωραίο στη φύση αλλά κυρίως στην τέχνη, πρέπει να αναλογιστούμε το ελεύθερο παιχνίδι των νοητικών μας δυνάμεων. Η δύναμη του ανθρώπινου νου, που μας ενδιαφέρει εδώ, είναι προπάντων η φαντασία, η οποία μας δίνει τη δυνατότητα να ξεπεράσουμε την απλή, πιστή αναπαραγωγή της πραγματικότητας και να δημιουργήσουμε κάτι καινούριο. Μιλώντας βέβαια για ελεύθερο παιχνίδι της φαντασίας δεν πρέπει να νομίσουμε ότι ο δημιουργός δε θα χρειαστεί τελικά να πειθαρχήσει και να κατευθύνει την έκφραση της έμπνευσής του σύμφωνα με τους κανόνες που διέπουν αυτό το “παιχνίδι”. Η ελευθερία του δε συνεπάγεται ανυπαρξία κανόνων.

Εκείνο που έχει σημασία είναι ότι η τέχνη αποτελεί μια αυτόνομη δραστηριότητα, αφού διαφοροποιείται και από την επιδίωξη της γνώσης, αλλά και από την εξυπηρέτηση των πρακτικών αναγκών της καθημερινής ζωής. Γι’ αυτό και όταν μιλάμε για “καθαρή” αισθητική απόλαυση ενός αντικειμένου ή μιας κατάστασης, συνηθίζουμε να αποσυνδέουμε αυτή την απόλαυση από τη γνωστική σύλληψη και την πρακτική χρησιμότητα του αντικειμένου. Έτσι, η καλλιτεχνική ευαισθησία μάς διδάσκει να διακρίνουμε το ωραίο ως μια ξεχωριστή αξία που μπορεί να ανιχνευθεί στον κόσμο που μας περιβάλλει, όταν τον κοιτάζουμε με τον κατάλληλο τρόπο.

Είναι γεγονός ότι συνειδητοποιούμε την ομορφιά ενός φυσικού φαινομένου, κυρίως όταν δεν το προσεγγίζουμε με επιστημονικό ενδιαφέρον ή με την πρόθεση να το αξιοποιήσουμε πρακτικά. Για παράδειγμα, λέμε ότι αντιμετωπίζουμε αισθητικά ένα δάσος ή ένα ποτάμι, όταν δε σκεφτόμαστε πώς θα αναλύσουμε τα φυσικά του στοιχεία ή πώς θα το χρησιμοποιήσουμε για ξυλεία (το δάσος) ή για πότισμα των χωραφιών μας (το ποτάμι). Έτσι, ο δημιουργός ενός ποιήματος ή ενός ζωγραφικού

Ντε Κίρικο, Προσωπογραφία του Γκιγιώμ Απολιναίρ, 1914, Παρίσι, Κέντρο Ζώρζ Πομπιντού, Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης. Φόρος τιμής στον ποιητή και φίλο του, το έργο αυτό απεικονίζει το χαρακτηριστικό προφίλ του Απολιναίρ, ως σκιά ή στόχο. Στο πρώτο πλάνο του πίνακα, η κλασική προτομή με τα μαύρα γυαλιά παραπέμπει στον τυφλό μάντη της αρχαιότητας. Το ψάρι και το όστρακο συμβολίζει τη θεραπευτική αλλά και την οραματική δύναμη της ποίησης.



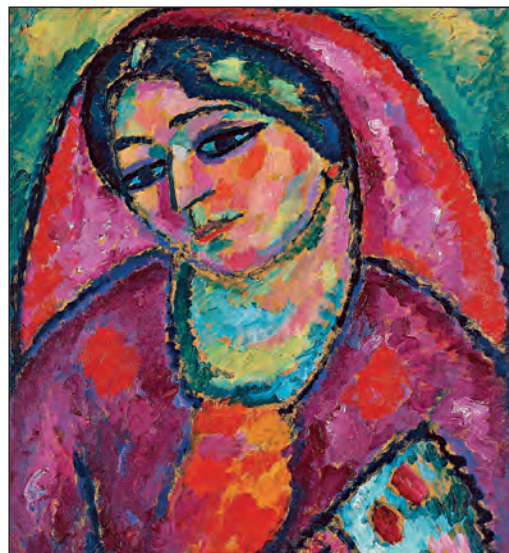
πίνακα, που περιγράφει ένα τοπίο ή εκφράζει ένα βίωμα, αποβλέπει στο να αναδείξει μια μορφή που θα μας συγκινήσει αισθητικά, πέρα από οποιονδήποτε γνωστικό, ηθικό ή πολιτικό στόχο. Όπως παρατηρεί ο Ιμάνουελ Καντ, η καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά και η εμπειρία που παρέχει η αισθητική στάση απέναντι στα πράγματα εκφράζουν μια “σκοπιμότητα χωρίς σκοπό”. Κατ’ αυτόν τον τρόπο μπορούμε να αναγνωρίσουμε την αξία της τέχνης στην αυτονομία της -στη διάκρισή της από άλλες πνευματικές και πρακτικές δραστηριότητες- και στη δυνατότητά της να μας παρέχει τη χαρά της ελεύθερης δημιουργίας, μια απόλαυση παρόμοια με εκείνη ενός παιχνιδιού που δεν έχει κανέναν απώτερο στόχο, πέρα από την ευχαρίστηση της συμμετοχής σ’ αυτό. Οι κανόνες της τέχνης υπαγορεύονται από την ίδια την τέχνη και θα ήταν λάθος να αναζητηθούν στη θρησκεία, στην επιστήμη, στην ηθική ή στην πολιτική. Μερικοί μάλιστα καλλιτέχνες δε διστάζουν να υιοθετήσουν το αξίωμα “η τέχνη για την τέχνη”, προκειμένου να τονίσουν την ανάγκη να εξετάζουμε την καλλιτεχνική δημιουργία καθεαυτήν, ανεξάρτητα από οποιαδήποτε ευρύτερη κοινωνική λειτουργία της.

5. Η μοντέρνα τέχνη ως αναφορά της τέχνης στον ίδιο της τον εαυτό - Στοχασμός πάνω στο νόημα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας

Τον 20ό αιώνα οι παραδοσιακές αντιλήψεις για την καλλιτεχνική δημιουργία και τις αισθητικές αξίες τις οποίες αυτή ενσαρκώνει φάνηκε να αμφισβητούνται και να ανατρέπονται στην πράξη μέσα από τα διάφορα κινήματα της λεγόμενης “μοντέρνας τέχνης”. Έτσι, τέθηκε υπό αμφισβήτηση η υποχρέωση του καλλιτέχνη να επιδιώκει κά-



Βασίλι Καντίνσκι, *Πορτοκαλί*, 1923, Ιδιωτική Συλλογή.
Η λιθογραφία αποτελείται από καθαρά γεωμετρικά σχήματα



Αλεξέι φον Γιαβλένσκι, *Αφηρημένο Κεφάλι*. Εσωτερικό Όραμα, Κόκκινο Φως, 1926, Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας. Μετά τη δεκαετία του 20 ο Γιαβλένσκι επηρεασμένος από τις αναζητήσεις του Καντίνσκι, τείνει να στυλιζάρει τα χαρακτηριστικά των γυναικείων πορτρέτων του και προσεγγίζει την αφαίρεση. Στους πίνακες αυτούς που έχουν τίτλο “Στοχασμοί”, ο ζωγραφικός χώρος περιορίζεται σε δισδιάστατα γεωμετρικά επίπεδα με χρώματα ζεστά και έντονα. που ζωηρεύουν το πρόσωπο της κοπέλας. Τα γυναικεία πορτρέτα είναι το αγαπημένο θέμα του Γιαβλένσκι. Τα έργα αυτά του καλλιτέχνη αποτελούν αναφορά στη ρωσική παράδοση των αγιογραφιών, με τη στατική και επίσημη πόζα των προσώπων.

ποια πιστή απεικόνιση των μορφών στη ζωγραφική και στη γλυπτική, να σέβεται τις παλαιότερες αρχές που εξασφάλιζαν την έκφραση των νοημάτων στη λογοτεχνία -όπως η τήρηση των κανόνων της προσωδίας, της ομοιοκαταληξίας και της λογικής αλληλουχίας στην ποίηση, η ενότητα και η συνέχεια της αφήγησης στην πεζογραφία, η συνοχή της πλοκής στο θέατρο- ή να τηρεί με ευλάβεια την παραδοσιακή αρμονία των συνθέσεων στη μουσική. Οι επαναστατικές αυτές αλλαγές θεωρήθηκε από πολλούς ότι βοήθησαν την τέχνη να αξιοποιήσει καλύτερα τις δημιουργικές της δυνάμεις και να συμβάλει στη διεύρυνση των πνευματικών οριζόντων του ανθρώπου όπως, για παράδειγμα, με την ανάδειξη των ορμών του υποσυνείδητου στην οποία στόχευαν οι υπερρεαλιστές. Σύμφωνα όμως με άλλους, με τις εξελίξεις αυτές η σύγχρονη τέχνη έχει μπει σε μια περίοδο σοβαρής κρίσης, η οποία συνεχίζεται μέχρι σήμερα και μάλιστα αντανakλά τα γενικότερα αδιέξοδα του δυτικού

πολιτισμού.

Σε κάθε περίπτωση πάντως, αυτό που πρέπει να παρατηρήσουμε και το οποίο φαίνεται να χαρακτηρίζει τα περισσότερα είδη σύγχρονης τέχνης είναι ότι η καλλιτεχνική δημιουργία επιλέγει συχνά ως βασικό θέμα της όχι πια τον φυσικό, τον υπερβατικό ή τον εσωτερικό κόσμο, αλλά τον ίδιο της τον εαυτό. Έτσι, αρκετοί μιλούν για “αυτο-αναφορικότητα” των έργων τέχνης της εποχής μας, τα οποία παρέχουν αισθητική απόλαυση με το να μας κάνουν να αναρωτηθούμε πάνω στον τρόπο με τον οποίο διαλύουν τις παλαιότερες μορφές και προσπαθούν να συνθέσουν νέες, πάνω στους περιέργους συνδυασμούς των υλικών που χρησιμοποιούν, αλλά και πάνω στη δυνατότητα αξιοποίησης κοινών, καθημερινών καταστάσεων και αντικειμένων που ποτέ μέχρι τότε δε θεωρούνταν φορείς αισθητικής αξίας. Ένα μαύρο τετράγωνο (Καζιμίρ

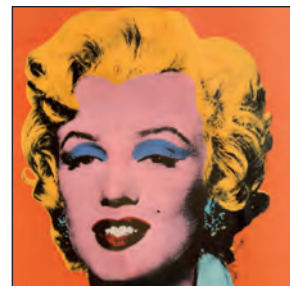
Μάλεβιτς), η πορσελάνινη λεκάνη ενός ουρητηρίου (Μαρσέλ Ντυσάν), ένα διήγημα που



Γκέοργκ Γκρος, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1938, Πινακοθήκη Νίρεντορφ του Βερολίνου. Απεικονίζει τον εαυτό του με διάθεση αυτοσαρκασμού: φοράει άσπρο πουκάμισο και γραβάτα και έχει πόζα “σοβαρού” καθηγητή.



Γκέοργκ Γκρος, *Ο Άρρωστος από Έρωτα*, 1916, Συλλογή Τέχνης Βόρειας Ρηνανίας-Βεστφαλίας του Ντίσελντορφ. Ο πίνακας αποτελεί μια από τις πιο εμφανείς μαρτυρίες της σκληρής κοινωνικής κριτικής του καλλιτέχνη. Θέλει να καταγγείλλει την απώλεια των ηθικών αξιών που καταντά τον αστό ανδρείκελο, θύμα των ταπεινών του παθών.



Από μηχανής εικόνες. “Θέλω να λειτουργώ σαν μηχανή”, δήλωνε ο “πάπας της ποπ” **Άντι Γουόρχολ**. Στη φωτογραφία η θρυλική Μέριλιν Μονρόε, από τους πρωταγωνιστές και αυτή της επικαιρότητας και των Μ.Μ.Ε., τους οποίους ο Γουόρχολ τύπωσε σε τετράχρωμη μεταξοτυπία, πασπαλίζοντας τους με την αστερόσκηνη που δικαιούνταν.

έχει τη μορφή δοκιμίου (Χόρχε Λουίς Μπόρχες, Νάσος Βαγενάς), μια κινηματογραφική ταινία που δεν έχει σαφή πλοκή, αλλά είναι γεμάτη από εντυπωσιακές εικόνες σχολιασμένες με στίχους ποιημάτων (Στάλκερ του Αντρέι Ταρκόφσκι), ένα κουτί απορρυπαντικού που παρουσιάζεται σαν γλυπτό ή μια φωτογραφία της Μαίριλυν Μονρόε (Άντι Γουόρχολ) είναι μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της “αυτο-αναφορικότητας” της τέχνης. Η αισθητική αξία των συγκεκριμένων έργων μπορεί τελικά να είναι ανάλογη με την πρωτοτυπία τους και το κέντρισμα της σκέψης που προκαλούν.

Βέβαια, οι πειραματισμοί της σύγχρονης τέχνης φαίνονται συχνά ακατανόητοι για το ευρύ κοινό και τα προϊόντα τους τελείως ξένα προς αυτό που είχαμε συνηθίσει να αποκαλούμε ωραίο. Μάλιστα κάποιοι φιλόσοφοι κάνουν λόγο για το τέλος της τέχνης - όσον αφορά την ιδιαιτερότητα του χαρακτήρα της ως πνευματικής δραστηριότητας. Ωστόσο, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, η σύγχρονη τέχνη φαίνεται πράγματι να μας αποκαλύπτει νέες δυνατότητες και να μας υποχρεώνει να επανεξετάσουμε τα κριτήρια της αισθητικής αξίας.



Πάνω: Άντι Γουόρχολ, *Κονσέρβες Campbell's*, 1962, Χιούστον, Συλλογή Menil και κάτω: Άντι Γουόρχολ, *Κουτιά Brillo*, 1964, Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης



Ντυσιάν, *Ρόδα Ποδηλάτου*, 1913, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη.



ΚΕΙΜΕΝΑ

1. “Τότε λοιπόν τους ποιητές μονάχα θα πρέπει να επιβλέπουμε και να τους υποχρεώνουμε να αποτυπώνουν στα έργα τους το αγαθό ήθος, ειδαλλιώς να μη συνθέτουν στην πόλη μας ποιήματα, ή θα χρειαστεί να επιβλέπουμε και τους άλλους τεχνίτες και να τους εμποδίζουμε τούτο τον κακό χαρακτήρα, τον ακόλαστο, τον μικροπρεπή, τον παράταιρο να τον απεικονίζουν στους ζωγραφικούς πίνακές τους, στα οικοδομήματα ή σε οποιοδήποτε άλλο έργο, και σ’ όποιον δεν είναι ικανός να το κάνει αυτό να μην του επιτρέπουμε να ασκεί στην πόλη μας την τέχνη του, προκειμένου οι φύλακές μας να μην ανατρέφονται μέσα σε απεικονίσεις του κακού σαν μέσα σε κακό λιβάδι τσιμπολογώντας από ’δω κι από ’κεί λίγο λίγο κάθε μέρα και δοκιμάζοντας πολλά, ώσπου τελικά, δίχως να αντιληφθούμε πώς, να σωρεύσουν στην ψυχή τους ένα πελώριο κακό· και να αναζητούμε τεχνίτες με έμφυτη την ικανότητα να ανιχνεύουν την ομορφιά και την ευπρέπεια, ώστε οι νέοι, σαν μέσα σ’ έναν τόπο υγιεινό, να αντλούν ωφέλεια από τα πάντα, καθώς οτιδήποτε από τα όμορφα έργα θα αγγίζει τα μάτια ή τα αυτιά τους θα είναι σαν αύρα από έναν τόπο καλό που θα φέρνει υγεία, και χωρίς καν να το καταλάβουν, από παιδιά κιόλας, θα τους οδηγεί να μοιάσουν, να φιλιώσουν και να ταιριάζουν με τον λόγο που κλείνει μέσα της η ομορφιά...”

(Πλάτων, Πολιτεία, 401b-c 1, μτφρ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλος)

2. “Στοχάσου, στοχάσου, προτού γράψεις. Πρώτα να συλλάβει ο νους. Αυτό το αξίωμα του μεγάλου Γκαίτε είναι η πιο απλή και η πιο

εξάισια σύνοψη και εντολή όλων των πιθανών έργων τέχνης. [...] Να έχεις πάντα στον νου σου το πρωτότυπο, και τίποτε άλλο. [...] Η τέχνη είναι μια αναπαράσταση, δεν πρέπει να σκεφτόμαστε παρά πώς να αναπαραστήσουμε. Πρέπει το πνεύμα του καλλιτέχνη να είναι σαν τη θάλασσα, τόσο απέραντο, ώστε να μη φαίνονται τα όριά του, τόσο αγνό, ώστε να καθρεφτίζονται βαθιά μέσα του τα αστέρια του ουρανού”.

(Περιοδικό Διαβάζω, αριθμ. 143, 7-5-86, Γκυστάβ Φλομπέρ, αφιέρωμα, σ. 46)

3. “Δεν υπάρχει πλέον δύναμη των εικόνων. Όσο ζωντανά κι αν μας “αναπαριστά” τα δάση, τις πόλεις, τους ανθρώπους, τις μάχες ή τις καταιγίδες, το σχέδιο, παρ’ όλα αυτά δεν τους μοιάζει: δεν είναι παρά λίγο μελάνι βαλμένο εδώ κι εκεί πάνω στο χαρτί. Μετά βίας κρατάει από τα πράγματα το σχήμα τους, ένα σχήμα που έχει αναχθεί σε ένα και μόνο επίπεδο, παραμορφωμένο, και το οποίο οφείλει να είναι παραμορφωμένο -το τετράγωνο σε ρόμβο, ο κύκλος σε σχήμα ωσειδές- προκειμένου να αναπαραστήσει το αντικείμενο. Δεν αποτελεί την “εικόνα” του παρά μόνον υπό τον όρο να “μην του μοιάζει”. Αν όμως δε δρα μέσω της ομοιότητας, πώς δρα λοιπόν; “Ωθεί τη σκέψη μας” να “συλλαμβάνει”, όπως κάνουν και τα σημεία και τα λόγια, τα οποία κατά κανέναν τρόπο δε μοιάζουν με τα πράγματα που σημαίνουν [...] η παλιά ιδέα της αποτελεσματικής ομοιότητας, η οποία μας έχει επιβληθεί από την ύπαρξη των καθρεφτών και των πινάκων, χάνει και το τελευταίο της στήριγμα, αν όλη η δύναμη του πίνακα ανάγεται πλέον στη δύναμη ενός κειμένου που προορίζεται για ανάγνωση...”

(Μορίς Μερλό-Ποντύ, Η αμφιβολία του Σε-

ζάν. *Το μάτι και το πνεύμα*, μτφρ. Α. Μουρίκη, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1991, σ. 81)



Πικάσο, *Ο θάνατος του Αρλεκίνου*, 1905, Ιδιωτική Συλλογή. Το φάσμα του θανάτου ίσως ν' αποτελεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο πρέπει να τοποθετήσουμε την υπαρξιακή και καλλιτεχνική περιπέτεια του Πικάσο. Το γεγονός ότι ανέθεσε στη ζωγραφική θαυματουργικό ρόλο σήμαινε για τον καλλιτέχνη την ανάκτηση της πρωταρχικής έννοιας της δημιουργικής πράξης. Η γοητεία που ασκούσαν πάνω του ο Αρλεκίνος, ο Μινώταυρος, ο Ερμής και ο Διόνυσος προέρχεται από αυτήν την ιδιαίτερη αντίληψη για τη ζωγραφική.

4. “Κάθε δεξιότητα που ξεκινά από την παρατήρηση της συμμετρίας των έμβιων όντων, για να φτάσει ως τη συμμετρία όλης της ζωής, είναι μέρος της Υπερβατικής Δύναμης που παρατηρεί και διαλογίζεται τη συμμετρία που βασιλεύει σ’ όλα τα όντα του Νοητού Κόσμου. Έτσι, κάθε μουσική -αφού μελετά τη μελωδία και τον ρυθμό- πρέπει να είναι γήινη αναπαράσταση της μουσικής που υπάρχει στον ρυθμό του Ιδανικού Κόσμου”.

(Πλωτίνος, *Εννεάδες*, V, ix, 11)

5. “Η αγάπη του Δαβίδ για τη μουσική ήταν σωστή κι αξιοθαύμαστη, επειδή τη χρησιμο-

ποιούσε για να δοξάζει τον Θεό: “το λογικό και εύτακτο συνταίριασμα διάφορων ήχων, έτσι ώστε να συνυπάρχουν σε μίαν αρμονική ποικιλία, υποδηλώνει την αδιάσπαστη ενότητα της εύρυθμης πολιτείας” και μάλιστα μπορεί να είναι μια “μυστική αναπαράσταση” του θεϊκού”.

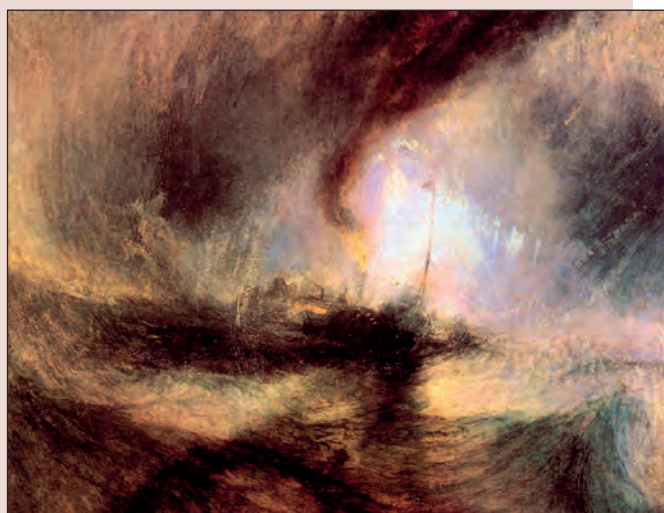
(Αυγουστίνος, *Περί της Πολιτείας του Θεού*, XVII, xiv, στο Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ - Παύλος Χριστοδουλίδης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1989, σ. 86)

6. “Το αίσθημα που αγγίζει και τις πιο απλοϊκές ψυχές είναι διττό: αποτελείται από το αίσθημα του ωραίου και αυτό του υπέροχου, οι συγκινήσεις τους είναι ευχάριστες αλλά με διαφορετικό τρόπο. Η όψη των χιονισμένων κορυφών μιας οροσειράς που υψώνονται πάνω από τα σύννεφα, η περιγραφή ενός κυκλώνα ή του βασιλείου της κολάσεως (Milton) μας παρέχουν μια απόλαυση ανάμεικτη με τρόμο. Η θέα των ανθισμένων λιβαδιών, οι ελικώσεις των ποταμών και τα βοσκοτόπια, η περιγραφή των Ηλυσίων ή η ομηρική αναπαράσταση της Αφροδίτης μάς προξενούν επίσης ευχάριστα συναισθήματα, που δεν αποπνέουν όμως παρά μόνο ιλαρότητα και χαρμονή. Για να μπορεί κανείς να προσοικειωθεί σ’ όλη της την ισχύ την πρώτη εντύπωση, πρέπει να διαθέτει το αίσθημα του υπέροχου, για να μπορεί να απολαύσει τη δεύτερη, το αίσθημα του ωραίου. Οι πελώριες βελανιδιές και οι μοναχικές βαθύσκιες φυλλωσιές σ’ ένα παρθένο δάσος είναι υπέροχες, τα ανθοτόπια, οι μικροί φράκτες, οι ομοιόσχημα κλαδεμένες δεντροσειρές είναι ωραία. Η νύχτα είναι υπέροχη, η ημέρα είναι ωραία. Αυτοί που διαθέτουν το αίσθημα του υπέροχου οδηγούνται στα υψηλά αισθήματα της φιλίας, της αιωνιότητας, της περιφρόνη-

σης του κόσμου, μέσα στη γαλήνια σιωπή μιας καλοκαιρινής νύχτας, όταν η τρεμάμενη λάμψη των άστρων διατρέχει τη μελανόχροη νύχτα και το φεγγάρι εμφανίζεται μοναχικό στο στερέωμα. Το φέγγος της μέρας γεννά, μαζί με τον ζήλο για εργασία, ένα αίσθημα χαράς. Το υπέροχο τaráσσει, το ωραίο γοητεύει. Το πρόσωπο αυτού που διαπερνάται από το αίσθημα του υπέροχου αποπνέει την αυστηρότητα και, συχνά, την έκπληξη, το ζωντανό αίσθημα του ωραίου αναγγέλλεται από το φωτεινό βλέμμα, το χαμόγελο και, συχνά, από τη θορυβώδη ευθυμία. Το υπέροχο παρουσιάζεται με διάφορες μορφές. Άλλοτε συνοδεύεται από βαρυθυμία ή τρόμο, άλλοτε από σιωπηλό θαυμασμό και άλλοτε συνδυάζεται με το αίσθημα μιας σεβάσμι-ας ευμορφίας... Το υπέροχο είναι πάντοτε μεγάλο, το ωραίο μπορεί να είναι προσέτι μικρό”.

(Ι. Καντ, Παρατηρήσεις πάνω στο αίσθημα του ωραίου και του υπέροχου, μτφρ. Χ. Τασάκος, εκδ. Printa, Αθήνα 1999, σ. 25-27)

7. “Ως προς τη θέα του ωκεανού, δε θα πρέπει να τον θεωρήσουμε, όπως εμείς με το νου μας που είναι εξοπλισμένοι με γνώσεις πάνω σε διάφορα θέματα (οι οποίες παρά ταύτα δεν περιέχονται στην άμεση εποπτεία) είμαστε συνηθισμένοι να τον αναπαριστούμε στη σκέψη, σαν, ας πούμε, ένα ευρύχωρο βασίλειο υδρόβιων πλασμάτων ή την πανίσχυρη δεξαμενή από την οποία αντλούνται οι ατμοί που γεμίζουν τον αέρα με σύννεφα υγρασίας για το καλό της γης ή ακόμη ως ένα στοιχείο το οποίο αναμφίβολα χωρίζει τη μια ήπειρο από την άλλη, αλλά την ίδια στιγμή παρέχει το μέσο για την εμπορική τους επικοινωνία, γιατί με αυτό τον τρόπο δεν παίρνουμε τίποτε πέρα από τελεολογικές κρίσεις. Αντ’ αυτού πρέπει να μπορούμε να δούμε το υψηλό στον ωκεανό, θεωρώντας τον με τον τρόπο των ποιητών,



Γουίλιαμ Τέρνερ, Χιονοθύελλα, Ατμόπλοιο στο Harbour's Mouth. Ελαιογραφία, 1842, Λονδίνο, Πινακοθήκη Τέιτ.

σύμφωνα με αυτό που αποκαλύπτει η εντύπωση που μας δημιουργείται, ας πούμε, όταν είναι ήρεμος, σαν έναν καθαρό καθρέφτη νερού που συνορεύει μόνο με τους ουρανούς ή, όταν διαταραχθεί, ως απειλούντα να κατακαλύψει και να καταπιεί τα πάντα”.

[Από: Παύλος Σκαλτσογιάννης, «Το υψηλό στην αισθητική φιλοσοφία του Ιμμ. Καντ», Χρονικά Αισθητικής, τόμος 35, 1995 (Πρακτικά του Συμποσίου «Η Αισθητική στην παιδεία, τον πολιτισμό και την παράδοση», Αθήνα 11-12 Νοεμβρίου 1994, σ. 142)]

8. “Πάντα λοιπόν θα τρέχουμε προς άγνωστο ακρογιάλι,

Θα καταποντιζόμαστε στου τάφου την νυχτιά,
Χωρίς ποτέ έν ‘πάνεμο μέσ’ στην ανεμοζάλη,
Ούτ’ ένα καταφύγιο στη βαρυχειμωνιά!

Κοίταξε, λίμνη, κοίταξε! Δεν έκλεισ’ ένας χρόνος
Πο’ ‘παιζε με το κύμα σου χαρούμενη, τρελή,
και τώρα, τώρα ο δύστυχος, κάθομαι, λίμνη,
μόνος
στην πέτρα εδώ, όπου πάντοτε μας έβλεπες
μαζί.

Καθώς και τώρα, εμούγκριζες και τότε
αγριεμένη

Κι εξέσχιζες τα στήθη σου στου βράχου τα
πλευρά,

Ανήσυχη παράδερνες στην άκρη, θυμωμένη,
Κι εράντιζες τα πόδια της με τον αφρό συχνά.

Θυμάσαι, λίμνη, μόνοι μας μια νύχτα εγώ κι
εκείνη

Ελάμναμε άφωνοι οι φτωχοί στα κρύα σου
νερά.

Τ' αγέρι δεν ανάσαινε, είχες κι εσύ γαλήνη,
Στον ύπνο σου δεν άκουες παρά τα δυο κουπιά.

Λοιπόν, απ' όσα εχάρηκα δεν θ' απομείνει
τρίμμα,

δεν θε ν' αφήσω τίποτε σ' αυτήν τη μαύρη γη!

Απ' το γοργό μας πέρασμα δεν είναι τάχα
κρίμα

να μη σωθεί ένα πάτημα, ω Χρόνε αδικητή;

Ω λίμνη, ω βράχοι μου άφωνοι, ω σεις, σπηλιές
και δάση,

που βλέπετε τον πόνο μου, μια χάρη σας ζητώ:
εσείς οπού δεν σκιάζεσθε κανείς να σας
χαλάσει,

ποτέ μην μας ξεχάσετε, στο μνήμ' αν πάω κι
εγώ..."

(Αλφόνς ντε Λαμαρτίν, "Η λίμνη", μτφρ. Α.
Βαλαωρίτης)

9. "Μόνο όπου η νοητική δύναμη ξεπερνάει το
απαραίτητο μέτρο, η γνώση αποβαίνει λίγο ως
πολύ αυτοσκοπός. Έτσι λοιπόν αποτελεί κάτι
εντελώς ασυνήθιστο, όταν σ' έναν οποιονδή-
ποτε άνθρωπο η νοητική δύναμή του παύει να
είναι στραμμένη στον φυσικό προορισμό της,
δηλαδή στην εξυπηρέτηση της βούλησης και,
κατά συνέπεια, στην κατανόηση απλώς των

σχέσεων ανάμεσα στα πράγματα, και ενεργεί
με τρόπο καθαρώς αντικειμενικό. Αλλά
με αυτό ακριβώς γεννιέται η τέχνη, η ποίη-
ση και η φιλοσοφία, οι οποίες έχουν έτσι την
προέλευσή τους σ' ένα όργανο που συχνά δεν
ήταν προορισμένο γι' αυτές. Ο νους δηλαδή
είναι από τη φύση του ένας σκληρά εργαζό-
μενος μεροκαματιάρης, που το πολύ απαιτη-
τικό αφεντικό του, η βούληση, τον απασχολεί
από το πρωί ως το βράδυ. Αν, παρ' όλο τούτο,
συμβαίνει κάποτε, σε κάποια ελεύθερη ώρα
του, αυτός ο συνεχώς καταπιεζόμενος δούλος
να ετοιμάσει ένα μέρος της δουλειάς του εθε-
λοντικά, με δική του πρωτοβουλία, χωρίς να
αποβλέπει σε άλλους παράλληλους στόχους,
αλλά απλώς και μόνο για δική του ικανοποίη-
ση και ευχαρίστηση, τότε αυτό θα είναι ένα
γνήσιο έργο τέχνης, και σε εξαιρετικές περι-
πτώσεις έργο μεγαλοφυΐας.

(Α. Σοπενχάουερ, Επιλογή από το έργο του,
μτφρ. Νίκος Σκουτερόπουλος - Κλάους
Μπέτσεν, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1993, σ. 91)

10. "Σουρεαλισμός είναι η συνάντηση της ρα-
πτομηχανής με την ομπρέλα στο χειρουργικό
τραπέζι".

(Αντρέ Μπρετόν, Μανιφέστο σουρεαλισμού)

11. "Υπάρχω για να ληστεύω την ανυπαρξία
Υπάρχω για να ληστεύω την ανυπαρξία.

Από κει κουβαλάω με κόπο

Υπέροχα ποιήματα.

Είναι διάφανα, φωτεινά κι ανέκφραστα.

Αλλά στο δρόμο μου πέφτουνε, σπάνε,

Τα μπαλώνω, τα κολλάω με λέξεις.

Με λέξεις που οι άνθρωποι λένε.

Μ' αυτά που ξέρω, που βλέπω κι ακούω.

Και τα χαλάω μ' αυτό που υπάρχει".

(Γιάννης Πατίλης, Ζεστό μεσημέρι, Αθήνα
1984)

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Τι είναι μίμηση; Είναι η μίμηση κάτι υποτιμητικό για τον άνθρωπο ή μήπως είναι μια πολύ σημαντική ανθρώπινη δραστηριότητα; Να συζητηθεί η εκτίμηση του Αριστοτέλη για τη μίμηση, που εκφράζεται ως εξής (*Περί Ποιητικής*, 1448b5-6): “Η μίμηση είναι σύμφυτη στους ανθρώπους ήδη από την παιδική ηλικία, και κατά τούτο υπερέχουν των άλλων ζώων. Διότι ο άνθρωπος είναι μιμητικότατο ον και αποκτά τις πρώτες μαθήσεις μέσω μίμησης. Σύμφυτο είναι και το ότι όλοι χαιρόμαστε για τα μιμήματα”.
2. Να συζητηθεί η άποψη του Πλάτωνα (*Πολιτεία*, 596d-e) ότι ο ποιητής δεν κάνει τίποτα σοβαρό παρά μονάχα περιφέρει παντού έναν καθρέφτη, μέσα στον οποίο αναπαρίστανται τα πάντα ταχύτατα: ο ήλιος, τα ουράνια σώματα, η γη, ο εαυτός του, τα άλλα ζώα, τα σκεύη και τα φυτά.
3. “Τρία είδη κρεβατιού υπάρχουν: το ένα είναι το ιδεατό κρεβάτι, αυτό που έκανε ο θεός, το άλλο είναι αυτό που κάνει ο ξυλουργός και το τρίτο αυτό που κάνει ο ζωγράφος. Οι επιστάτες αυτοί στα τρία είδη κρεβατιού μπορούν να χαρακτηριστούν ως εξής: ο θεός είναι ο επινοητής της ιδέας του κρεβατιού, ο ξυλουργός είναι ο δημιουργός του πραγματικού κρεβατιού και ο ζωγράφος ο μιμητής του” (Πλάτων, *Πολιτεία*, I, 597 bk.εξ.).
“Μόνον εφόσον είναι ειλικρινής (παρατείνεται ρητώς από κάθε αξίωση για την πραγματικότητα) και μόνον εφόσον είναι

αυτόνομη (στερείται από κάθε συνδρομή της πραγματικότητας) είναι η φαινομενικότητα αισθητική. Μόλις γίνει ψεύτικη και προφασισθεί την πραγματικότητα, και μόλις νοθευτεί και χρειαστεί την πραγματικότητα, για να γίνει αποτελεσματική, δεν είναι τίποτε άλλο από ένα ασήμαντο εργαλείο για υλικούς σκοπούς και δεν μπορεί να αποδείξει τίποτε για την ελευθερία του πνεύματος”

(Φρίντριχ Σίλερ, *Περί της αισθητικής παιδείας του Ανθρώπου*, μτφρ. Κ. Ανδρουλιδάκης, εκδ. Ιδεόγραμμα, Αθήνα 2006, σ. 155-156)

Γιατί επικρίνεται η τέχνη ως μίμηση, ως φαινομενική αναπαράσταση της πραγματικότητας; Με ποιο νόημα θα μπορούσε ένα έργο ζωγραφικής να αποδώσει το “αληθινό” κρεβάτι; Ως προς τι διαφέρουν ουσιαστικά οι σχετικές απόψεις του Πλάτωνα και του Σίλερ;

4. Νομίζετε ότι ένα καλλιτεχνικό πορτρέτο παριστάνει ό,τι ακριβώς η φωτογραφία ενός ανθρώπου ή είναι κάτι εντελώς διαφορετικό; Προσπαθήστε να διαπιστώσετε ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στο πορτρέτο και στη φωτογραφία ενός ανθρώπου. Πόσο ελεύθερη και δημιουργική μπορεί να είναι και η ίδια η φωτογραφική αποτύπωση ενός ανθρώπινου προσώπου;
5. Να αναζητήσετε παραδείγματα της θεώρησης της τέχνης ως αποκάλυψης μιας μεταφυσικής διάστασης της πραγματικότητας από την ιστορία της ζωγραφικής και της μουσικής στον δυτικό πολιτισμό, αλλά και σε ανατολικούς πολιτισμούς.

6. Να μελετήσετε το ποίημα του Λαμαρτίν (απόσπασμα 8) και να προσπαθήσετε να απαντήσετε στα παρακάτω ερωτήματα:
- Ποια στοιχεία συνθέτουν την τοπιογραφία του ποιήματος και ποια συναισθήματα υποβάλλουν στον αναγνώστη τα στοιχεία αυτά;
 - Ποια σχέση με τη λίμνη αναπτύσσει ο ήρωας του ποιήματος και πώς η σχέση αυτή τον βοηθά να εκφράσει την εσωτερική του διάθεση; Να λάβετε υπόψη σας την εποχή στην οποία αναφέρεται το ποίημα και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά

της στιγμής κατά την οποία αυτό γράφεται.

7. Έχει ειπωθεί ότι η σύγχρονη τέχνη είναι “η τέχνη του άσχημου”. Μήπως αυτό σημαίνει ότι έχουν καταργηθεί εντελώς κάποια κριτήρια για την αποτίμηση ενός καλλιτεχνήματος ως “καλού” (=ωραίου);



Σίλερ