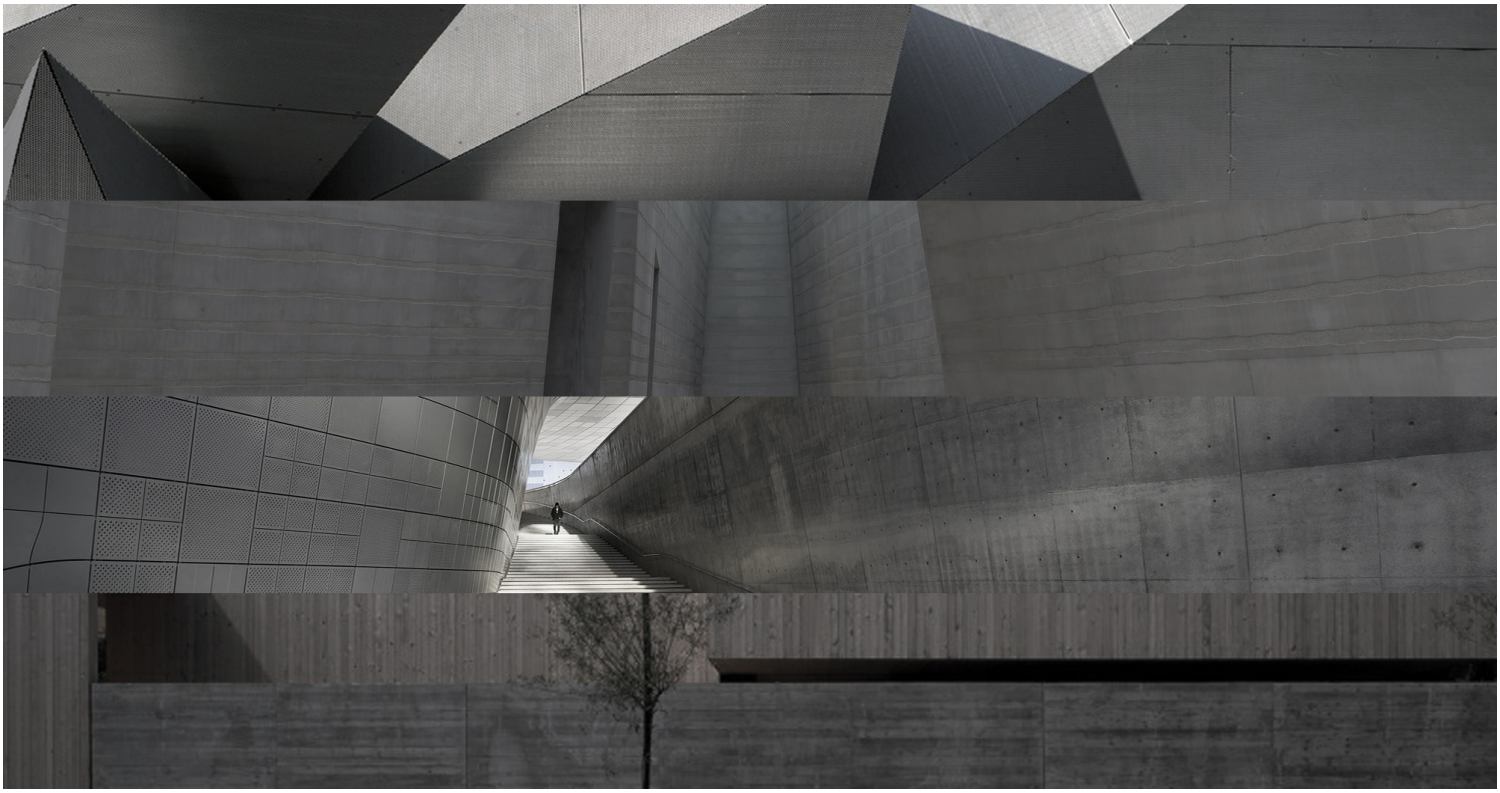
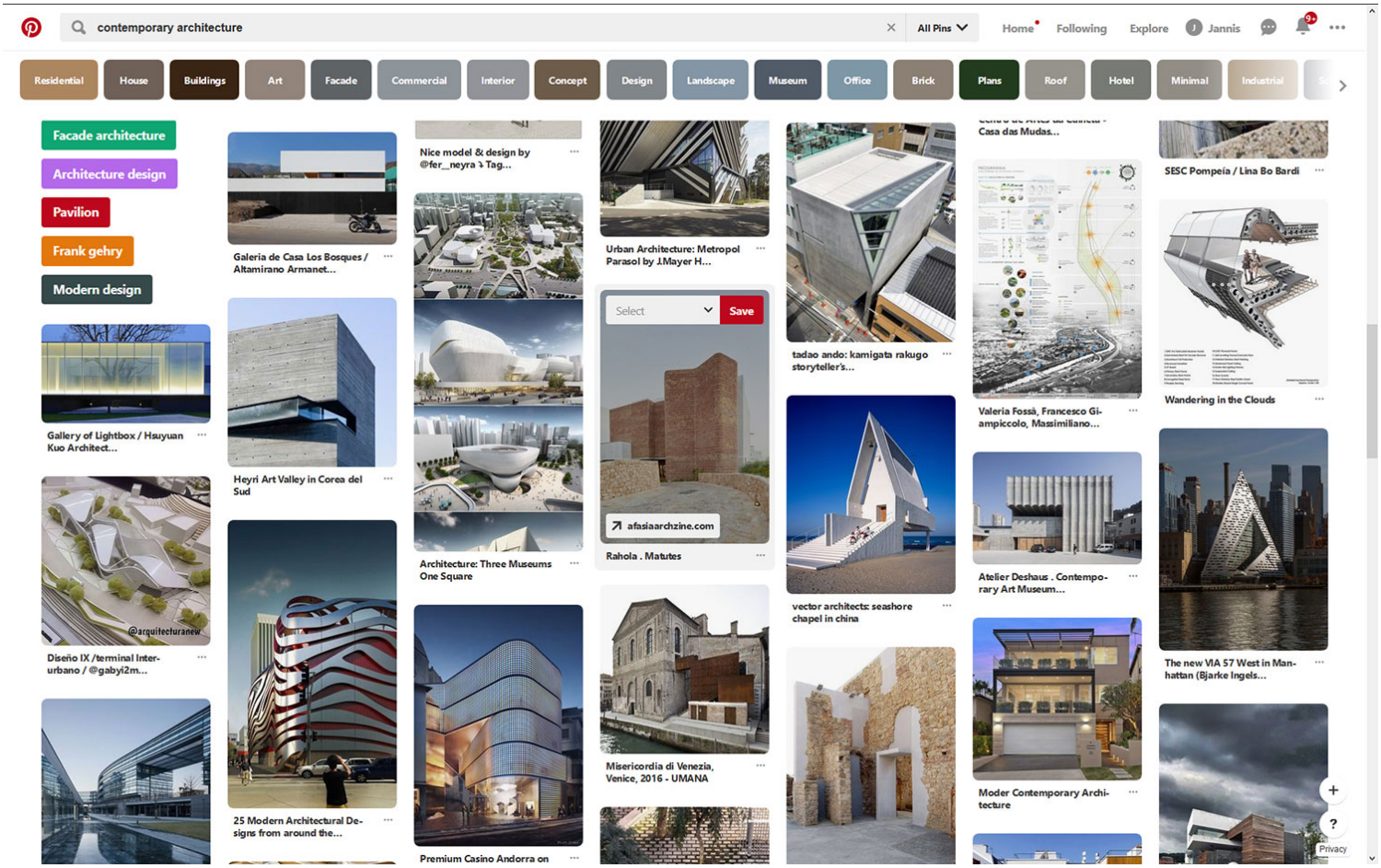
Archetype



Ο υποκειμενισμός του αισθητικού προσανατολισμού

Γιάννης Αθανασόπουλος - 28/10/2018

Η αρχιτεκτονική της εποχής μας χαρακτηρίζεται από την ποικιλία των αισθητικών προσεγγίσεων. Ιδίως μετά την εμφάνιση του μεταμοντερνισμού και τις διαφορετικές εκφάνσεις του, όπως ο τοπικισμός, η αποδόμηση, η εννοιολογική τέχνη, ή ακόμα και ο «νεο-μοντερνισμός» (ο οποίος έχει αναγάγει την αφαίρεση της μορφής σε αυτοσκοπό), η αρχιτεκτονική παύει σταδιακά να ακολουθεί ένα γενικό αισθητικό γνώρισμα, οδηγώντας στην υποκειμενικοποίηση της αισθητικής αντίληψης. Παρατηρείται, δηλαδή, η απουσία ενός κυρίαρχου Ρυθμού και, κατ’ επέκταση, ενός κοινού μορφολογικού λεξιλογίου **[Εικ. 1]**.



Εικ. 1. Το αποτέλεσμα της αναζήτησης στο διαδίκτυο υπό το λήμμα "contemporary architecture". Είναι εμφανής η στυλιστική πληθώρα των διαφορετικών προσεγγίσεων, απόρροια της απουσίας μιας κοινής αισθητικής αντίληψης. [Πηγή: gr.pinterest.com].

Ο Ρυθμός, κατά μία έννοια, ορίζει τον ευδιάκριτο, σαφή και αναγνωρίσιμο τρόπο, βάσει του οποίου εκδηλώνεται-διατυπώνεται το καλλιτεχνικό έργο σε συγκεκριμένο τόπο και χρονική περίοδο. Δίνει μορφή στον τρόπο, με τον οποίο η κάθε κοινωνία βλέπει τον κόσμο στην εποχή της. Είναι, μάλιστα χαρακτηριστικό, ότι –τουλάχιστον μέχρι και τον ύστερο μεταπολεμικό μοντερνισμό– σχεδόν όλοι οι πολιτισμοί χαρακτηρίζονται, σε κάθε έκφρασή τους, από την ενότητα του καλλιτεχνικού ύφους, καθώς συνδέουν άρρηκτα την έννοια της τέχνης με την εκάστοτε κοινωνία και κατ' επέκταση με τις κοινωνικοπολιτικές και θρησκευτικές αντιλήψεις. Η τέχνη αποτελεί, δηλαδή, μέρος των κοινωνικών διεργασιών, και η εκδήλωση του εκάστοτε Ρυθμού απόρροιά τους.

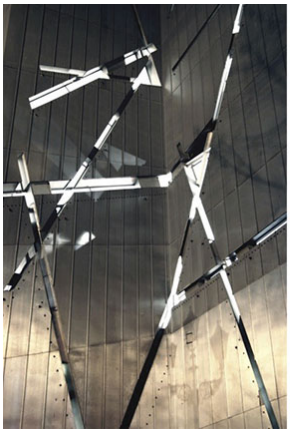
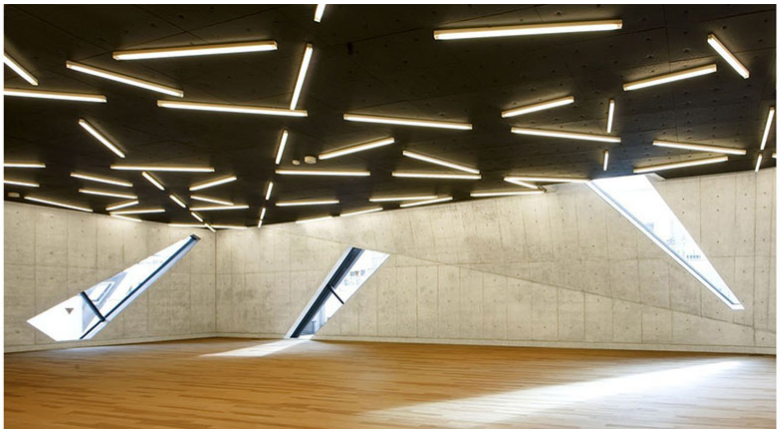
Ουσιαστικώς, μέσω της αισθητικής «ρύθμισης» μπαίνει σε τάξη η ανάγκη της κοινωνίας να εκφραστεί καλλιτεχνικά, ως προς έναν κοινό αισθητικό παρανομαστή. Ο παρανομαστής αυτός παράγεται εν χρόνω, μέσω της αλληλόδρασης-ώσμωσης, η οποία αμβλύνει τις αντιθέσεις οδηγώντας προς ένα γενικό αισθητικό γνώρισμα. Επομένως, ο Ρυθμός, δεν είναι τίποτ' άλλο, παρά ο *αισθητικός συντονισμός* μιας κοινωνίας ή μιας εποχής, ως προς μία κοινώς αποδεκτή μορφή, η οποία αναδύεται μέσα από ένα κοινωνικώς εδραιωμένο σύστημα αξιών.[1]

Σήμερα, περισσότερο το άτομο, και όχι το σύνολο, φέρει (ή θεωρεί ότι φέρει) το «καινούργιο» στην έκφραση, η οποία διέπεται από έναν ιδιότυπο μανιερισμό,[2] διαμορφώνοντας έτσι μια *«νέα υποκειμενικότητα»*, σε αντιδιαστολή με την *«νέα αντικειμενικότητα»* της εποχής του Μεσοπολέμου.[3] Η υποκειμενικότητα αυτή ανέδειξε σταδιακά την κατηγορία των αρχιτεκτόνων-σταρ. Το έργο τους μπορεί να επηρέασε –και να συνεχίζει να επηρεάζει– τον αισθητικό προσανατολισμό αρχιτεκτόνων, οι οποίοι εκδηλώνουν την εκάστοτε συμπάθειά τους προς το μορφολογικό τους λεξιλόγιο **[Εικ. 2-4** και **Εικ. 5-7]**, δεν κατάφερε, όμως, ακριβώς εξαιτίας της διαφορετικότητας και υποκειμενικότητας της προσέγγισης να δημιουργήσει και έναν καθολικό Ρυθμό.





Η επιρροή του αρχιτέκτονα - σταρ: **Εικ. 2.** Το πρότυπο: Zaha Hadid Architects, Heydar Aliyev Center, Baku, Azerbaijan, 2013 [Πηγή: www.archdaily.com], **Εικ. 3** και **Εικ. 4.** Η επίδραση: Justo Garcia Rubio, Σταθμός λεωφορείων, Cáceres, Ισπανία, 2003 [Πηγή: www.justogarcia.com], και MAD Architects, Harbin Opera House, Harbin, Heilongjiang, Κίνα, 2015 [Πηγή: inhabitgroup.com].


Η επιρροή του αρχιτέκτονα - σταρ: **Εικ. 5.** Το πρότυπο: Studio Libeskind, Jewish Museum, Berlin, Γερμανία, 1999, [Πηγή: libeskind.com], **Εικ. 6** και **Εικ. 7.** Η επίδραση: Nikken Sekkei, Jimbocho Theater, Tokyo, Ιαπωνία, 2007 [Πηγή: www.arch2o.com], και Yasui Hideo Atelier, Karuizawa Museum Complex, Karuizawa, Ιαπωνία, 2011 [Πηγή: www.archdaily.com].

Τελικώς, όμως, ποιος ορίζει και διαμορφώνει αυτά τα τυπικά χαρακτηριστικά που καθιερώνουν τον εκάστοτε Ρυθμό ως έκφραση της συγκεκριμένης καλλιτεχνικής ροπής μιας εποχής; Ποιος καθορίζει τα μορφολογικά πρότυπα, βάσει τον οποίων το έργο τέχνης αποκτά στις διάφορες χρονικές περιόδους την καθολική αποδοχή; Η κοινωνία και το προϋπάρχον διαμορφωμένο περιβάλλον είναι αυτά τα οποία γεννούν, εισάγουν και τελικώς διαμορφώνουν την εκάστοτε ρυθμική έκφραση ή μήπως η καλλιτεχνική μεγαλοφυΐα είναι εκείνη, η οποία μορφοποιεί την καλλιτεχνική διάθεση του συνόλου αναδεικνύοντας το πνεύμα της;

Σύμφωνα με τους θεωρητικούς της τέχνης και οι δύο αυτές συνθήκες προβάλλονται ως εξίσου σημαντικές και καθοριστικές στην διαμόρφωση του Ρυθμού. Κατά τον θεωρητικό τέχνης Alois Riegl, «οι ιδιοφυΐες δεν τοποθετούνται εκτός της εθνικής τους παράδοσης, αλλά αντιθέτως αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της».[4] Αντιθέτως, ο Immanuel Kant, υποστηρίζει, πως μόνο η ιδιοφυΐα (ως φυσικό χάρισμα) «παρέχει τον κανόνα στην τέχνη»,[5] άποψη με την οποία συντάσσεται και ο Παναγιώτης Μιχελής, ο οποίος θεωρεί ότι η κοινωνία δεν προηγείται, αλλά ακολουθεί την ατομική διάθεση και εσωτερική και εν τέλει προσωπική και μοναχική ανάγκη για δημιουργία, αναφέροντας πως «το άτομο ηγείται, η κοινωνία έπεται».[6]

Ασφαλώς, ο εμπνευσμένος και χαρισματικός καλλιτέχνης μπορεί να βγει έξω από την εποχή του και να προβλέψει μέσα από το έργο του μελλοντικές διεργασίες. Πρωτίστως, όμως, συλλαμβάνει το πνεύμα της, και –μέσω αυτής της σύλληψης– μπορεί να εκφράσει και να διατυπώσει στον ύψιστο βαθμό την εκάστοτε αισθητική και τελικώς καλλιτεχνική της τάση. Δεν μπορεί, όμως, να δημιουργήσει ο ίδιος τον Ρυθμό της εποχής του, όχι μόνο γιατί η εκδήλωσή του αποτελεί –όπως αναφέρθηκε παραπάνω– το αποτέλεσμα πλήθους εσωτερικών κοινωνικών διεργασιών, αλλά κυρίως επειδή πάντοτε μορφώνει το έργο του, βάσει του υποκειμενικού-προσωπικού του φίλτρου.

Η ταυτότητα του δημιουργού –καθώς αυτή νοείται ως η έκφραση ενός προσωπικού ύφους, το οποίο λειτουργεί όπως το δακτυλικό αποτύπωμα– ασφαλώς και μπορεί να είναι σαφής και ευδιάκριτη.[7] Όταν, όμως, το έργο του εντάσσεται σε ένα γενικότερο αξιακό σύστημα, τελικώς αναφέρεται αισθητικώς στον Ρυθμό και την εποχή, κατά την οποία εκείνος εκδηλώθηκε. Το προσωπικό ύφος (προφανώς υποκειμενικό, και ασχέτως του

βελησνεκούς του δημιουργού) υποτάσσεται στην κυρίαρχη αισθητική αντίληψη ή οδηγείται από αυτήν[8] **[Εικ. 8-10]**. Αυτή είναι και η αιτία, για την οποία κανείς μπορεί να κάνει λόγο για τον Αναγεννησιακό ή τον Μπαρόκ Ρυθμό, και όχι για τον Ρυθμό Dürer ή Rembrandt, παρόλο που το έργο τους ξεχωρίζει έναντι των συγχρόνων τους. Επομένως, *η μεγαλοφυΐα από μόνη της μπορεί να συμβάλλει στην διαμόρφωση των συνθηκών ανάδειξης ενός αισθητικού πλαισίου, όχι, όμως, και να το επιβάλλει*. Τα παραδείγματα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου ή του Tintoretto είναι χαρακτηριστικά. Οι μεγάλοι αυτοί ζωγράφοι, καθώς δεν εντάχθηκαν σε κάποιο ρεύμα ή σχολή, δεν κατάφεραν, παρόλο το εκτόπισμά τους, να δημιουργήσουν Ρυθμό επηρεάζοντας και την ευρύτερη αισθητική αντίληψη της εποχής ή της κοινωνίας, μέσα στις οποίες έδρασαν.





Ζωγραφική της Αναγέννησης. Οι εμφανείς διαφορές του προσωπικού ύφους υποτάσσονται στα γενικά χαρακτηριστικά του ρυθμού της εποχής, όπως τα έντονα περιγράμματα, η επιπεδότητα και ευκρίνεια των μορφών, και ο διάχυτος φωτισμός. **Εικ. 8.** Sandro Botticelli, Giuliano de' Medici, 1475 [Πηγή: www.wikidata.org], **Εικ. 9.** Albrecht Dürer, Αυτοπροσωπογραφία, 1498 [Πηγή: arthive.com], **Εικ. 10.** Lucas Cranach, Αφροδίτη, 1532 [Πηγή: www.staedelmuseum.de].

Τελικώς, πώς μπορεί κανείς να χαρακτηρίσει τη σημερινή εποχή, κατά την οποία απουσιάζει αυτό το, κατά τον αρχιτέκτονα και θεωρητικό Christian Norberg-Schulz, ευδιάκριτο «σύστημα μορφών»;[9] Πώς μπορεί να ερμηνευτεί η σημερινή πληθώρα αισθητικών προσεγγίσεων; Και κυρίως, πώς μπορεί να εξηγηθεί η τάση (ή ακόμα και η ανάγκη) του εκάστοτε δημιουργού να υπηρετήσει ένα συγκεκριμένο μορφολογικό λεξιλόγιο και συντακτικό έναντι ενός άλλου; Η αισθητική θεώρηση ιστορικά, του διπόλου «αντικειμενικό»[10] (συλλογικό) - «υποκειμενικό» μπορεί, πιθανώς, να αποτελέσει ένα μικρό εργαλείο κατανόησης των σημερινών φαινομένων, αλλά και ενδεχομένως να βοηθήσει, ώστε να απαντηθούν τα διατυπωμένα ερωτήματα.

Ο φιλόσοφος και ιστορικός τέχνης Wladyslaw Tatarkiewicz υποστηρίζει ότι στην διαχρονική εξέλιξη της ιστορίας της τέχνης μπορεί κανείς να διακρίνει περιόδους «κανονιστικές» και «μη-κανονιστικές».[11] Η κανονιστική περίοδος διέπεται ακριβώς από την έννοια του μέτρου ή κανόνα, τα οποία αποτελούν το μέσο προς την «τελειότητα». Το μέτρο αυτό είτε είναι εξωτερικό και αφορά τον άνθρωπο, είτε εσωτερικό, το οποίο ρυθμίζει τις σχέσεις των στοιχείων που αποτελούν τη σύνθεση, βάσει μιας σαφούς νομοτέλειας. Αντιθέτως, η μη-κανονιστική περίοδος θεωρεί το μέτρο ή την γενικότερη νομοτέλεια της σύνθεσης, ως εμπόδια στην ελεύθερη καλλιτεχνική έκφραση. Και εξαιτίας αυτής της ελευθερίας –και τελικώς– υποκειμενικής θεώρησης του δημιουργού, οι έννοιες της ισορροπίας, της αναλογίας και της αισθητικής καθίστανται αμφίσημες και ευάλωτες σε οποιαδήποτε συναισθηματική διακύμανση.

Παρατηρείται εδώ μια –σχεδόν απόλυτη– ταύτιση των παραπάνω θεωρήσεων με τις απόψεις τού Μιχελή, όπως αυτές διατυπώνονται στο βιβλίο του *Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης*. Ο Μιχελής προχωρά στην διάκριση ανάμεσα στην *Τέχνη του Ωραίου* και την *Τέχνη του Υψηλού*, καθώς άλλοτε κυριαρχεί το στοιχείο της «έντασης» μέσω του ανθρωποκεντρικού (και γι’ αυτό «κανονιστικού») χαρακτήρα της θεώρησης, και άλλοτε

το μνημειώδες-υπερβατικό, μέσω της «έμφασης» στην κυριαρχία της μορφής και την ανάδειξη του «εξωτερικού πάθους». Μέσω του Ωραίου εκφράζονται οι κοινωνίες, οι οποίες, έχοντας ως κέντρο τον άνθρωπο, διέπονται από την υποχώρηση του θρησκευτικού ιδεώδους. Η θεώρηση αυτή αναδεικνύει το μέτρο, την αντικειμενική πραγματικότητα και την ορθολογιστική γνώση, οι οποίες οδηγούν σε μια αρμονία στατικής φύσης.[12] Από την άλλη μεριά, το Υψηλό εκφράζει κοινωνίες και εποχές της Θεοκρατίας, στις οποίες ο άνθρωπος χάνει την ατομικότητά του υποτασσόμενος, όχι μόνο στο γενικό σύνολο, αλλά, κυρίως, στις επικρατούσες θρησκευτικές και γενικότερες δογματικές αντιλήψεις. Παύει να αποτελεί το μέτρο των πάντων, καθώς υποβάλλεται από το υπερβατικό και το θείο. Γι' αυτό και οι βιώσεις του είναι παθητικές και βασίζονται στο συναίσθημα και όχι στην έλλογη κρίση.[13]

Πολύ σημαντικές, ως προς την ανάλυση και ερμηνεία των χαρακτηριστικών των προαναφερόμενων αντιθετικών φαινομένων ύφους, μπορούν να θεωρηθούν οι απόψεις του ιστορικού Dimitri Likhachev και του κοινωνιολόγου Pitirim Aleksandrovich Sorokin. Ο Likhachev, από τους βασικούς πολέμιους της θεωρίας περί της ισότιμης σχέσης και αξίας των δύο κατηγοριών ύφους, διακρίνει τους διάφορους ρυθμούς σε «πρωτεύοντες» και «δευτερεύοντες».[14] Τον πρωτεύοντα ρυθμό χαρακτηρίζει η απλότητα, και προκύπτει, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, μέσα από ένα «άλμα», δηλαδή, μια διαδικασία ανατροπής και ρήξης. Αντιθέτως, ο δευτερεύων ρυθμός είναι σαφώς πιο σύνθετος επιζητώντας την πολυπλοκότητα. Μάλιστα, καθώς οφείλει, σύμφωνα με τον Likhachev, την ύπαρξή του στον προηγούμενο πρωτεύοντα, εκδηλώνεται σταδιακά και όχι απότομα, αδυνατώντας να συμβάλλει στη δημιουργία του ουσιαστικώς καινούργιου. Μπορεί ενδεχομένως ο δευτερεύων ρυθμός να «βελτιώνει» το φαινόμενο (και ουσιαστικώς τη μορφή[15]) του πρωτεύοντα, παρουσιάζοντάς το όλο και πιο σύνθετο, όμως χαρακτηρίζεται και ως λιγότερο καινοτόμος από αυτόν. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό, το οποίο, κατά Likhachev, διαφοροποιεί τις δύο κατηγορίες ρυθμών αφορά στην ιδεολογική συνοχή και συνέπειά τους. Ο πρωτεύων ρυθμός συνδέεται άμεσα με ένα ξεκάθαρο ιδεολογικό περιεχόμενο, ενώ αντιθέτως οι δευτερεύοντες ρυθμοί, εξαιτίας της συνθετότητας και πολυπλοκότητάς τους, εκφράζουν συνήθως διάφορες ιδεολογίες και μάλιστα, σε ορισμένες περιπτώσεις, ακόμα και αντιφατικές μεταξύ τους. Καθώς η μορφή κυριαρχεί, το περιεχόμενο περνά σε δεύτερη μοίρα.

Ο Sorokin, ίσως περισσότερο αντικειμενικός και λιγότερο επικριτικός από τον Likhachev, διακρίνει τους ρυθμούς, όχι τόσο βάσει της σημασίας, των ποιοτικών χαρακτηριστικών και (εν τέλει) της υπεροχής τού ενός έναντι του άλλου, όσο –κυρίως– βάσει της αντίστοιχης σχέσης τους, πότε με την έννοια του ιδεατού και πότε του πραγματικού.[16] Τα δύο κυρίαρχα-αντίθετα φαινόμενα ύφους είναι το νοητικό-διανοητικό (ideational style) και το οπτικό-αισθητηριακό (visual-sensate style),[17] τα οποία χαρακτηρίζουν την κατάσταση του πολιτισμού των εκάστοτε κοινωνιών διακρίνοντάς τες αναλόγως. Την ενδιάμεση συνθήκη την ονομάζει ιδεαλιστική (idealistic style), ως τον συνδυασμό των δύο αντιδιαμετρικώς αντιθέτων νοοτροπιών.

Το νοητικό ύφος σχετίζει την πραγματικότητα με την πνευματικότητα, ως γενικότερη λειτουργία της νόησης. Γι' αυτό, το αντικείμενο δημιουργίας ή θεώρησης χαρακτηρίζεται από την αφαίρεση, τον συμβολισμό, και την άρνηση της υλικότητας. Η τέχνη του νοητικού ύφους διατυπώνει, εκφράζει, και –τελικώς– μεταδίδει αξίες, οι οποίες χαρακτηρίζουν γενικότερα τη ζωή, και όχι μόνο το καλλιτεχνικό φαινόμενο. Χωρίς, βεβαίως, να αρνηθεί την ύπαρξη εξαιρέσεων, ο Sorokin υποστηρίζει, ότι η νοητική αντίληψη απορρίπτει την δημιουργία της τέχνης με αποκλειστικό σκοπό να υπηρετηθεί η τέχνη αυτή καθαυτή, δίνοντας έμφαση και προτεραιότητα στην ανάδειξη –μέσω αυτής– κοινωνικών, ηθικών και θρησκευτικών αξιών ή ακόμα και αξιών και αρετών μη αισθητικού χαρακτήρα. Επομένως, εκφράζοντας το γενικότερο υψηλό ιδανικό, η τέχνη του διανοητικού ύφους τοποθετεί τον άνθρωπο στην υπηρεσία του συνόλου και γίνεται περισσότερο αντικειμενική[18] και, εν τέλει, συλλογική παρά ατομική.

Η συλλογικότητα αυτή της αντίληψης απορρέει από το κοινώς νοούμενον, το οποίο συνδέεται με τις έννοιες του ορθολογισμού-ρασιοναλισμού, της αφαίρεσης και του τυπικού χαρακτήρα της νοητικής τέχνης. Αυτή η θεώρηση, σε συνδυασμό και με τη βασική θέση ότι ο κόσμος του ιδανικού και του αληθινού είναι αιώνιος, εξηγεί και την στατικότητα της μορφής, που χαρακτηρίζει την τέχνη του διανοητικού. Και αυτό, γιατί το περιεχόμενό της εκφράζει την ιδέα του αληθινού, το οποίο ουσιαστικώς λειτουργεί ως αξίωμα προβάλλοντας ως διαχρονικό, σταθερό και αμετάβλητο.[19] Επομένως, το διανοητικό ύφος, βασιζόμενο στη διάρκεια, εκφράζει αξίες, τις οποίες έχει ενστερνιστεί, όχι τυχαία και ευκαιριακά, αλλά μέσα από την προσεκτική και εις βάθος ανάλυσή τους. Η εμβρίθεια αυτή συνδέεται άμεσα και με τη συχνότητα μεταβολής και με το χρόνο εξέλιξης και προσαρμογής των αξιών αυτών. Το περιεχόμενο του νοητικού ύφους δεν μεταβάλλεται διαρκώς σύμφωνα με την όποια συγκυρία ή τις διαθέσεις της τύχης, αλλά σταδιακά και σε βάθος χρόνου, έχοντας προηγουμένως

μελετήσει εκτενώς τις συνθήκες που οδηγούν στην όποια μεταβολή του.[20] Έτσι, η αξία αυτή, ως το ιδανικό ή απόλυτο, δεν χρειάζεται να αντικατασταθεί με άλλες –ενδεχομένως υποδεέστερες– αξίες, όσο «καινούργιες», «ανατρεπτικές» ή «σύγχρονες» μπορούν να θεωρηθούν.

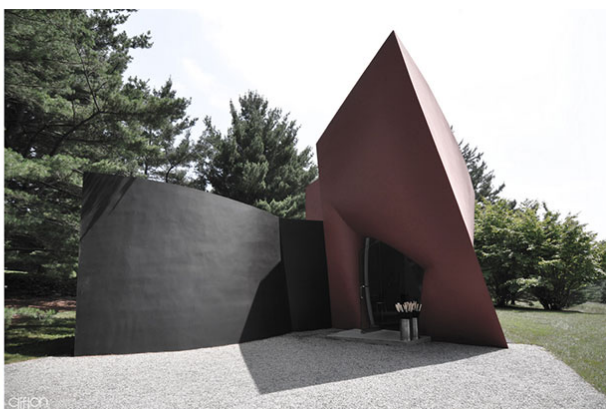
Αντιθέτως, το οπτικό-αισθητηριακό ύφος συνδέει την πραγματικότητα με την υλικότητα, την φευγαλέα εντύπωση της στιγμής και την καταγραφή της, μέσω της λειτουργίας της υποκειμενικής εμπειρίας και των αισθήσεων. Εξαιτίας αυτών των παραμέτρων, το ύφος αυτό χαρακτηρίζεται ως δυναμικό (και ίσως ιμπρεσσιονιστικό με τη γενικότερη έννοια), καθώς επιζητεί να αιχμαλωτίσει την οπτική εντύπωση μιας συγκεκριμένης και δεδομένης στιγμής. Η καταγραφή της προσωπικής εντύπωσης και αίσθησης οδηγεί σε μια τέχνη περισσότερο υποκειμενική και ατομική και λιγότερο συλλογική, η οποία σε αρκετές περιπτώσεις τείνει, τελικώς, να υπηρετήσει αποκλειστικά είτε τον καλλιτέχνη-δημιουργό της είτε τον ίδιο της τον εαυτό. Γι’ αυτό, περίοδοι που διέπονται από το οπτικό ύφος χαρακτηρίζονται –κατά μία έννοια– από έναν «αισθητισμό», θεωρώντας, ότι με το να ασκείται αποκλειστικά «η τέχνη για την τέχνη» επιτυγχάνεται και η απελευθέρωσή της από οποιεσδήποτε δεσμεύσεις κινούνται εκτός του πλαισίου της, όπως ζητήματα πολιτικά, θρησκευτικά, ηθικής ή καθήκοντος κ.ο.κ.[21]

Τα στοιχεία του δυναμικού και του στιγμιαίου καθορίζουν και την σχέση του οπτικού-αισθητηριακού με το χρόνο. Από την στιγμή που το κύριο ζητούμενο είναι η αποτύπωση του διαρκώς κινούμενου ή η εντύπωση της αλλαγής, μοιραία το οπτικό συνδέεται αμεσότερα με την έννοια της στιγμής και όχι της διάρκειας. Η καταγραφή της διαφορετικότητας της κάθε στιγμής οδηγεί νομοτελειακώς σε μορφές δυναμικές, οι οποίες εκφράζουν το διαρκώς μεταβαλλόμενο, την αδιάκοπη τάση για το καινούργιο, την ποικιλία και το ετερόκλητο. Το σταθερό και το μόνιμο θεωρείται οικείο (ως και βαρετό), το οποίο αντιτίθεται στην έννοια της «καινοτομίας». Το οπτικό ύφος έλκεται από την έκπληξη του καινούργιου στοιχείου, γι’ αυτό και είναι συνώνυμο με τις εκάστοτε συγκυριακές διαθέσεις της μόδας και του εφήμερου.

Οι παραπάνω θεωρήσεις, βάσει της διατύπωσής τους, αφορούν περισσότερο ευρύτερες χρονικές περιόδους της ιστορίας ή κοινωνικές συνθήκες, μέσω των οποίων διαμορφώνεται η εκάστοτε γενικότερη αντίληψη του κοινωνικού συνόλου. Καθώς, όμως, η κοινωνία αποτελείται από άτομα, δεν είναι πάντοτε βέβαιο ότι η «κόσμο»-θεωρία (δηλαδή, η θεωρία του κόσμου, του συνόλου) επιβάλλεται καθολικά. Ούτε, αντιθέτως, ότι η «βίο»-θεωρία (δηλαδή, η υποκειμενική βιωματική θεώρηση, η θεωρία του ατόμου) υποτάσσεται ή ταυτίζεται κατ’ ανάγκη με την επικρατούσα γενική θεώρηση.[22] Κι αυτό, γιατί τόσο το «νοητικό», όσο και το «οπτικό»-«αισθητηριακό», αφορούν δύο ισάξιες αντίρροπες συνθήκες της ανθρώπινης ψυχοσύνθεσης, οι οποίες χαρακτηρίζουν το κάθε άτομο-προσωπικότητα[23] και, πρωτίστως, την σχέση του με την ίδια τη ζωή και την καθημερινότητά της, πολύ πριν εκείνο σχηματίσει ή κρίνει την οποιαδήποτε αισθητική εμπειρία.

Για παράδειγμα, η σχέση με το χρόνο (σταθερή ή ασταθής) ή η έννοια της τάξης-αταξίας απαντώνται εξίσου στον ανθρώπινο ψυχισμό, επηρεάζοντας καταλυτικά και τον προσανατολισμό της αισθητικής κατεύθυνσης. Δηλαδή, το αν κανείς επιθυμεί τη διάρκεια και σταθερότητα μιας εμπειρίας ή μιας σχέσης (είτε μεταξύ ανθρώπων είτε μεταξύ πραγμάτων) ή άλλος προτιμά το εφήμερο και την διαρκή αλλαγή, αν νιώθει οικεία μέσα σε ένα –κατ’ αυτόν– κανονιστικό πλαίσιο σκέψης ή θέλγεται από το απρόβλεπτο, αν καταπιέζεται από την τάξη ή το χάος, τον περιορισμό[24] ή την ελευθεριότητα, την σαφήνεια ή την ασάφεια, υποδηλώνει την υπαρκτή –και γι’ αυτό θεμιτή– διαφορετικότητα του ανθρώπινου ψυχισμού[25] **[Εικ. 11-13]**.



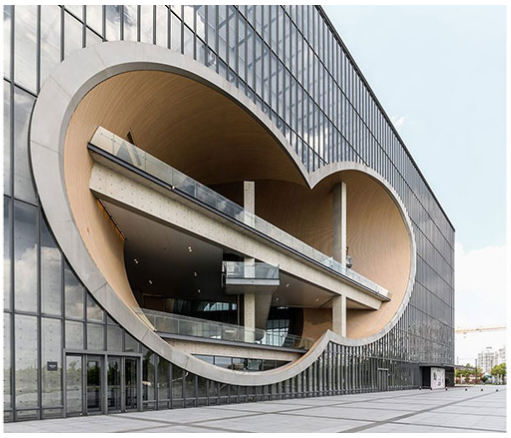


Η καταλυτική επίδραση της ψυχοσύνθεσης στο παράδειγμα του Philip Johnson. Ο αρχιτέκτων πιθανώς ασπάστηκε τον ύστερο μοντερνισμό, που χαρακτηρίζει το πρώιμο έργο του, είτε θεωρώντας τον ως *μόδα+, είτε επειδή επηρεάστηκε παροδικά από το

κυρίαρχο αισθητικό πνεύμα της εποχής ή την μαθητεία και μετέπειτα συνεργασία του με τον Mies van der Rohe. Αργότερα, η πλειονότητα των έργων του χαρακτηρίζεται από την μεταμοντέρνα θεώρηση, φανερώνοντας τον πραγματικό αισθητικό προσανατολισμό του βάσει της αγάπης του προς το εφήμερο. **Εικ. 11.** Επιρροή του ύστερου μοντερνισμού. Glass House, New Canaan, ΗΠΑ, 1949 [Πηγή: www.archdaily.com], **Εικ. 12.** Κλασικιστικός Μεταμοντερνισμός. AT&T Building, New York, ΗΠΑ 1984 [Πηγή: structurae.net] **Εικ.13.** Αποδόμηση. Gatehouse ("Da Monsta"), New Canaan, ΗΠΑ, 1995 [Πηγή: www.flickr.com].

Επομένως, η «μοντέρνα» ή «μεταμοντέρνα» προσέγγιση της τέχνης, δηλαδή η «κλασική» ή «αντι-κλασική» αντίληψή της, δεν αφορά την απλή «ομολογία» ένταξης σε ένα συγκεκριμένο αισθητικό πλαίσιο ή την ροπή προς ένα σύστημα μορφών έναντι κάποιου άλλου, αλλά σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό και με την ύπαρξη των, κατά Nietzsche, δύο αντίθετων ισχυρών ανθρώπινων παρορμήσεων, του *απολλώνιου* και του *διονυσιακού* πνεύματος. Το απολλώνιο πνεύμα εκφράζει το έλλογο, το ορθολογιστικό. Αγαπά την τάξη και επιζητά το Ωραίο μέσα από την αναλογία και το τυπικώς όμορφο. Αντιθέτως, ο διονυσιακός άνθρωπος δίνει προτεραιότητα στο μη-λογικό ή μη-ορθολογιστικό, και λατρεύει την ζωή βιώνοντας στο έπακρο την έκσταση και τις ακρότητές της, μη διστάζοντας να έρθει αντιμέτωπος με την φρίκη ή τον παραλογισμό της ύπαρξης.[26]

Η μορφή, όμως, πολλές φορές αποπλανεί. Δηλαδή, μπορεί να φανεί ελκυστική, ακόμα και αν δεν ανήκει στο προσωπικό «αξιακό σύστημα», στο προσωπικό μορφολογικό λεξιλόγιο. Αυτό εξηγείται από το γεγονός, ότι ο υποκειμενικός ψυχισμός του ανθρώπου, όσο και αν εμφορείται περισσότερο είτε από το ορθολογικό (ή αρχετυπικό), είτε από το συγκινησιακακό, δεν είναι πάντα απολύτως προσανατολισμένος προς τη μία ή την άλλη συνθήκη. Συχνά το άτομο στρέφεται προς το αντίθετό του, είτε για να ισχυροποιήσει τη θέση του μέσω της καταδίκης του, είτε απλώς επειδή θέλγεται από αυτό.[27] Η παραπάνω διαπίστωση αποτυπώνεται και στη δημιουργική έκφραση, όταν παρατηρείται η μορφολογική «εξαίρεση» στο έργο καλλιτεχνών, οι οποίοι κάποια στιγμή παρέκκλιναν προς την αντίθετη –ως προς το αξιακό τους υπόβαθρο– κατεύθυνση **[Εικ. 14-16]**. Ο λόγος-αιτία τού απολλώνιου, προκειμένου να επιτύχει τη διαρκή ανανέωσή του, βασίζεται στο ένστικτο του διονυσιακού, την ίδια στιγμή που η διονυσιακή παρόρμηση στηρίζεται στην αιτία, ώστε να βρει χώρο έκφρασης. Άλλωστε, κατά Nietzsche, στον Ζαρατούστρα, «έχουν αναμειχθεί μέσα σε μια καινούρια ενότητα όλα τα αντίθετα. Οι υψηλότερες και οι βαθύτερες δυνάμεις της ανθρώπινης φύσης, ό,τι είναι πιο γλυκό, ό,τι είναι πιο ελαφρό, και ό,τι είναι πιο φοβερό, όλα αναβρύζουν από μια πηγή με αθάνατη βεβαιότητα».[28]


Η ροπή προς το αντίθετο, μέσω της απόκλισης από το κυρίαρχο μορφολογικό συντακτικό. **Εικ. 14.** Renzo Piano Building Workshop, Zentrum Paul Klee, Bern, Ελβετία, 2005 [Πηγή: αρχείο του συγγραφέα]. Τόσο η καμπυλοειδής μορφή των όγκων, όσο και ο υπόσκαφος χαρακτήρας της σύνθεσης, αποτελούν στοιχεία, τα οποία σπάνια απαντώνται στο έργο του αρχιτέκτονα. **Εικ. 15.** Tadao Ando, Poly Grand Theatre, Shanghai, Κίνα, 2014 [Πηγή: www.designboom.com]. Το φαινομενικώς τυχαίο καμπύλο περίγραμμα του όγκου που αφαιρείται από το κυρίαρχο παραλληλεπίπεδο έρχεται σε αντιδιαστολή με το στοιχείο του αρχετυπικού, που διέπει την αισθητική θεώρηση του αρχιτέκτονα. **Εικ. 16.** Zaha Hadid Architects, Rosenthal Center for Contemporary Art, Cincinnati, ΗΠΑ, 2003 [Πηγή: www.archdaily.com]. Παρόλο τον αποδομητικό χαρακτήρα του κτιρίου, η σύνθεση βασίζεται ως επί το πλείστον σε καθαρούς γεωμετρικούς όγκους, σε πλήρη αντίθεση με τις συνήθεις χυτές μορφές, που χαρακτηρίζουν σχεδόν το σύνολο του έργου του συγκεκριμένου γραφείου.

Επιπλέον, στην σύγχρονη εποχή της «νέας υποκειμενικότητας» το θελκτικό του «αντίθετου» δεν είναι άσχετο από τον βομβαρδισμό και την επιβολή της εικόνας, που έχει επιβάλλει στην καθημερινότητά μας το διαδίκτυο της υπερπληροφόρησης και της ταχύτητας της μετάδοσής της[29] (βλ. και Εικ. 1). Γι’ αυτό το λόγο, η επιρροή-ερέθισμα επιδρά σήμερα, περισσότερο από ποτέ, καταλυτικά στην συνθετική δημιουργία. Δεν αποτελεί, όμως, πάντοτε απόρροια ενδελεχούς μελέτης ή ειλικρινούς ιδεολογικής ταύτισης, αλλά χρησιμοποιείται προκειμένου να συντελεστεί μια επιτηδευμένη «ανατροπή», κυρίως μέσω μιας μορφής, η οποία μοναδικό

στόχο έχει να «εντυπωσιάσει» ή να ξεχωρίσει ως το υποτιθέμενο καινούργιο. Πόσο, όμως, είναι εφικτό να διατυπωθεί αυτό το επιζητούμενο καινούργιο, όταν ήδη παρατηρείται η υπερπληθώρα μορφολογικών επιλογών και αισθητικών κατευθύνσεων; Πόσο εύκολο είναι αυτό, όταν η μορφή έχει φτάσει στα όριά της; Όταν, πια, κανείς μπορεί να δει στον δρόμο ή να βρει στην οθόνη το οτιδήποτε, και το «άσπρο» και το «μαύρο» και το «γκρίζο»;[30] Όταν έχει κορεστεί από την ποσότητα της πληροφορίας που δέχεται; Και, ποιος μπορεί, ελλείψει ενός κοινού τόπου αισθητικής θεώρησης (όπως παρατηρείται σήμερα), να πιστοποιήσει και να ορίσει το πραγματικώς άξιο;

Η σημερινή παγκόσμια κοινωνική κρίση ασφαλώς και έχει αντίκτυπο στον τρόπο με τον οποίο εκδηλώνεται και η καλλιτεχνική έκφραση. Σε πολιτικό επίπεδο, η τάση να υπερισχύσει η εθνική ή ιδεολογική καθαρότητα έναντι της συνεργασίας των κοινωνιών σε επίπεδο θεσμών και ώσμωσης ιδεών, αποτελεί έναν από τους λόγους, για τους οποίους απουσιάζει ο Ρυθμός, ως απόρροια κοινωνικής σύγκλισης. Πιθανώς, όμως, σε ατομικό επίπεδο στην σημερινή εποχή της «νέας υποκειμενικότητας», η ύπαρξη ενός κοινού αισθητικού τόπου να κρίνεται και ανεπιθύμητη, καθώς μπορεί να φαντάζει ως «καταπιεστική», και γι' αυτό «αντιδημοκρατική».

Ασφαλώς και χρειάζεται ο πειραματισμός της υποκειμενικής ματιάς, η οποία θα οδηγήσει στην ανατροπή, διακρίνοντας τη γόνιμη απόκλιση από το στερεότυπο. Όμως, από την άλλη μεριά, μήπως είναι εξίσου ενδιαφέρον (και ίσως προκλητικό για τον ίδιο τον δημιουργό) να αναζητηθεί η διαφορετικότητα του προσωπικού του ύφους, ακριβώς όταν αυτό εντάσσεται μέσα σε ένα γενικότερο κοινό πλαίσιο αισθητικών αρχών και αξιών; Όταν η προσωπική αναζήτηση και εμβάθυνση της σχέσης του με το καλλιτεχνικό φαινόμενο περνά μέσα από τον έμμεσο-φανταστικό διάλογο με (όσο το δυνατόν περισσότερους) ομοϊδεάτες δημιουργούς;[31]

Κανείς δεν μπορεί να μην παραδεχτεί, ότι η δημιουργία εμπεριέχει πάντοτε ένα ποσοστό φιλοδοξίας ή ακόμα και ματαιοδοξίας. Η φιλοδοξία μπορεί να αποτελέσει κίνητρο-εργαλείο γένεσης σκέψης, δηλαδή ύπαρξης, ενώ η ματαιοδοξία να οδηγήσει στην απληστία, δηλαδή στην παρακμή. Ίσως, η απάντηση-λύση στα παραπάνω ερωτήματα να αναζητηθεί, εν τέλει, στο βαθμό αυθεντικότητας της αισθητικής προσέγγισης, στο γνήσιο της πρόθεσης τού «γιατί δημιουργώ». Με το αν, δηλαδή, ο δημιουργός έχει ταχθεί να υπηρετήσει την τέχνη του ή την χρησιμοποιεί για να τον υπηρετήσει εκείνη. Τουλάχιστον, η ειλικρινής «υπηρεσία», αναδεικνύει το αληθινό και το γνήσιο, το καλό καγαθό. Το αν αυτό χαρακτηριστεί και ως «καινούργιο» είναι κάτι, το οποίο θα φανεί από την αντοχή του στον χρόνο. Δηλαδή, πολύ αργότερα…

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

[1] Εδώ ο όρος «μορφή» νοείται ως το γενικότερο πλαίσιο ενός αισθητικού προσανατολισμού, οποίος αναδύεται ακριβώς, μέσα από την διαδικασία του «αισθητικού συντονισμού». Ο συντονισμός αυτός είναι που καθιστά τον όρο «Ρυθμός» πολύ πιο δόκιμο από τους λατινογενείς "Style"-«ύφος» και "Order"-«τάξη» (γερμανικά: "Ordnung"). Οι όροι αυτοί, όχι μόνο δεν περιγράφουν ακριβώς την έννοια της αισθητικής σύγκλισης, αλλά –ειδικότερα στην περίπτωση του «ύφους»– χρησιμοποιούνται στη βιβλιογραφία επιπλέον, προκειμένου να τονιστούν τα χαρακτηριστικά ενός συγκεκριμένου Ρυθμού. Για παράδειγμα, πολλές φορές γίνεται λόγος για το «κλασικό ύφος της Αναγέννησης» ή το «κλασικό ύφος του μοντερνισμού», δηλαδή για το κοινό ύφος δύο περιόδων, οι οποίες εκφράστηκαν μορφολογικώς με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Και εδώ παρατηρούμε (σε σχέση με τους ορισμούς που δόθηκαν) μια διαφοροποίηση των δύο εννοιών, καθώς ο μεν Ρυθμός μορφοποιεί την όποια ροπή της κοινωνίας να εκφραστεί καλλιτεχνικά εδραιώνοντας κοινά μορφολογικά πρότυπα, ενώ το ύφος εκφράζει τον γενικότερο προσανατολισμό και, κυρίως, το περιεχόμενο της αισθητικής θεώρησης.

[2] Το μανιεριστικό ύφος του μεταμοντερνισμού τονίζεται, ήδη από το 1977, ως κύριο χαρακτηριστικό του από θεωρητικούς, όπως ο C. Ray Smith, ο οποίος αναλύει το φαινόμενο του «υπερμανιερισμού» στο βιβλίο *Supermannerism: New Attitudes in Post-Modern architecture*, Dutton, New York 1977.

[3]Οι όροι «Νέα Αντικειμενικότητα» ("Neue Sachlichkeit") και «Διεθνές Στυλ» ("International Style") τεκμηριώνουν, σε μεγάλο βαθμό, το γεγονός ότι ο μοντερνισμός, σε αντίθεση με τον μεταμοντερνισμό, αν και χαρακτηρίζεται εξίσου από πληθώρα καλλιτεχνικών ρευμάτων μπορεί να θεωρηθεί, ιδίως σε ό,τι αφορά στην τέχνη της αρχιτεκτονικής, ως το τελευταίο συλλογικό καλλιτεχνικό κίνημα.

[4]Για περισσότερα βλ. Bernard Smith, *Modernism's history: a study in twentieth-century art and ideas*, UNSW Press, Sydney 1999, σ. 46.

[5]Για περισσότερα βλ. Immanuel Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, μτφρ. Κώστας Ανδρουλιδάκης, Ιδεόγραμμα, Αθήνα 2002, σ. 240.

[6]Για περισσότερα βλ. Παναγιώτης Μιχελής, *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, δ΄ έκδοση, Αθήνα 1973, σ. 20.

[7]Η επιτυχία του καλλιτέχνη να φτάσει στη δημιουργία ενός προσωπικού ιδιώματος, ίσως να αποτελεί και ένα στοιχείο «καταξίωσης», ιδίως όταν είμαστε στη θέση να τον αναγνωρίσουμε μέσα από ένα έργο του, το οποίο πρωτύτερα δεν έχουμε δει ή ακούσει. Βάσει αυτής της ταυτότητας μπορούμε να αναγνωρίσουμε έναν «Μόραλη» στη ζωγραφική, έναν «Mahler» στη μουσική, έναν «Moore» στη γλυπτική κ.ο.κ.

[8] Εδώ μπορεί να γίνει μία ακόμα διάκριση ανάμεσα στην έννοια του «ύφους» και του «Ρυθμού», καθώς ο επικρατών ρυθμός (όταν υφίσταται) ενσωματώνει το εκάστοτε προσωπικό ύφος στις τάξεις του. Για παράδειγμα, μπορεί να διαπιστωθεί το διαφορετικό ύφος αρχιτεκτόνων του μοντερνισμού, όπως το «κορμπουζιανό» ύφος, το ύφος της αρχιτεκτονικής του Mies van der Rohe, του Ιωάννη Δεσποτόπουλου ή του Άρη Κωνσταντινίδη. Το ίδιο συμβαίνει και στην τέχνη της μουσικής, όταν κανείς αναφέρεται στο «μοτσάρτειο» ύφος της εποχής του κλασικισμού, το «ύφος Brahms» την εποχή του ρομαντισμού κ.ο.κ.

[9]Ο Christian Norberg-Schulz, καθιστά τη μορφή ως το βασικό χαρακτηριστικό του Ρυθμού, υποστηρίζοντας ότι «μια μορφή μπορεί να αποκτήσει περιεχόμενο, μόνο εάν ανήκει σε ένα σύστημα μορφών. Κάθε τέτοιο σύστημα είναι αυτό που αποκαλούμε 'στυλ'». Για περισσότερα βλ. Christian Norberg-Schulz, *Intentions in architecture*, MIT Press, Cambridge MA 1968, σ. 156.

[10]Εδώ ο όρος «αντικειμενικό» χρησιμοποιείται βάσει του διατυπωμένου όρου «Νέα Αντικειμενικότητα» των μοντερνιστών, όπως αναφέρθηκε παραπάνω.

[11]Για περισσότερα βλ. Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, 3 Vol., Vol. 1, Continuum International Publishing Group, London/New York 2005, σσ. 49 και 72.

[12]Για περισσότερα βλ. Παναγιώτης Μιχελής, *Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης*, β΄ έκδοση, Αθήνα 1972, σσ. 286 και 290.

[13]Η έλλογη κρίση, κατά Μιχελή, προκύπτει όταν «ο άνθρωπος αποκτά εμπιστοσύνη στον ορθολογισμό του και γίνεται αυτός «μέτρο του παντός». Στο ίδιο, σ. 291.

[14]Για περισσότερα βλ. Willem G Weststeijn, «Pushkin between Classicism, Romanticism and Realism», στο Joe Andrew, Robert Reid, *Two hundred years of Pushkin. Pushkin's Legacy*, 3 Vol., Vol. 3, Rodopi, Amsterdam/New York 2004, σσ. 47-48.

[15]Η επεξήγηση είναι του συγγραφέα.

[16]Για περισσότερα βλ. Pitirim Aleksandrovich Sorokin, *Social and cultural dynamics. A study of change in major systems of art, truth, ethics, law, and social relationships*, Transaction Publishers, New Brunswick NJ 1957, σσ. 82-96.

[17]Ο όρος "ideational" στην ουσία μπορεί να ερμηνευτεί ως αυτό το οποίο συλλαμβάνεται ή εκλαμβάνεται με νοητικό τρόπο. Αναλόγως, ο όρος "sensate" αφορά στο καθετί που συλλαμβάνεται είτε με εμπειρικό τρόπο είτε με τη βοήθεια των αισθήσεων.

[18]Ο Sorokin αναφέρει χαρακτηριστικά για το νοητικό ύφος ότι «τότε, η δημιουργία παρουσιάζει την τάση να εμπλέκει ενεργά τη συλλογικότητα καθώς και τους μεμονωμένους καλλιτέχνες-δημιουργούς, στην οποία οι καλλιτέχνες αυτοί είναι απλώς οι ηγέτες. Όλοι πασχίζουν να συμβάλλουν όσο μπορούν σε μια τέτοια δημιουργία, επειδή η αξία είναι η κοινή αξία όλων», καθώς «οι αξίες της είναι οι αιώνιες αξίες, διαλεγμένες και επιλεγμένες προσεκτικά: δεν απαιτούν την αέναη αλλαγή. Η απόλυτη αξία είναι η ανώτατη αξία». Pitirim Aleksandrovich Sorokin, ό.π., σσ. 94 και 96.

[19]Στο χαρακτηριστικό της διάρκειας της διανοητικής τέχνης εστιάζει την προσοχή του και ο Viollet-Le-Duc, ο οποίος αναφέρει ότι «όσο πιο πολύ απομακρύνονται οι Τέχνες από τη μίμηση της φύσης, τόσο περισσότερο ξεσηκώνουν μερικές βαθιά ριζωμένες χορδές της ψυχής, σφραγίζοντάς μας προφανώς με μια διαρκή εντύπωση». Για περισσότερα βλ. Αντώνης Κ. Αντωνιάδης, *Viollet-Le-Duc. Διαλέξεις και Ελληνική Αρχιτεκτονική, Εκδόσεις Στάχυ*, Αθήνα 2000, σ. 44.

[20]Το απόσταγμα της σκέψης, ως προϊόν μελέτης και εμβάθυνσης, οδηγεί στην αφαίρεση της μορφής.

[21]Για περισσότερα βλ. Pitirim Aleksandrovich Sorokin, ό.π., σ. 93.

[22]Τον πολύ εύστοχο διαχωρισμό ανάμεσα στις έννοιες «κοσμοθεωρία» και «βιοθεωρία» διατυπώνει ο Βασίλης Ραφαηλίδης στο βιβλίο του *Νεοελληνική Ιστορία της Αρχαίας Ελλάδας. Από την ελληνική αρχή στην αρχή της ελληνικής παρακμής*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2010, σ. 38. Εμπλουτίζοντας τη διάκριση των εννοιών αναφέρει ότι «Η κοινωνία δεν είναι 'μηχανισμός'. Είναι σύνολο ανθρώπων, όπου ο καθένας ερωτεύεται μόνος του και πεθαίνει μόνος του».

[23]Εδώ ο όρος «προσωπικότητα» δεν νοείται ως προς τη σημασία-ικανότητα του ατόμου, αλλά ως προς την ιδιαιτερότητά του, ως ξεχωριστού-διακριτού κέντρου θεώρησης. Στη σημασία, αλλά και διαδικασία διαμόρφωσης του προσωπικού «κέντρου» αναφέρεται ο εικαστικός Γιάννης Κουνέλλης, ο οποίος υποστηρίζει ότι «το 'κέντρο' του ο καθένας το ανακαλύπτει με μέθοδο. Το 'κέντρο' δεν είναι ποτέ το ίδιο για όλους». Για περισσότερα βλ. Γιάννης Κουνέλλης, *Στην πεδιάδα του Ιονίου. Διάλογοι του Γιάννη Κουνέλλη με τον Θανάση Λάλα και τον Βασίλη Βασιλικό*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σ. 20.

[24]Η αναφορά στην έννοια του περιορισμού σχετίζεται, εδώ, τόσο με την κοινωνική συμπεριφορά (όπου η αδιαφορία για τον νόμο και τον πλησίον μπορεί να οδηγήσει σε φαινόμενα ασυδοσίας, ακόμα και αναρχίας), όσο και με τη δημιουργία του πνευματικού έργου. Την αναγκαιότητα ύπαρξης του προσωπικού «κανόνα», δηλαδή του «αυτοπεριορισμού» στην τέχνη υποστηρίζει ο Goethe, ο οποίος αναφέρει ότι «Κάθε καλλιτέχνης άξιος του ονόματος αυτού καλείται τώρα να διαμορφώσει, με βάση την πείρα και τις σκέψεις του, αν όχι μια θεωρία, τουλάχιστον ορισμένους εμπειρικούς κανόνες, τους οποίους βρίσκει επωφελείς σε ορισμένες περιπτώσεις». Για περισσότερα βλ. Johann Wolfgang Goethe, *Περί τέχνης*, μτφρ. Β. Τομανάς, Printa, Αθήνα 1994, σ. 35.

[25]Για παράδειγμα, η δωρικότητα, η οποία χαρακτηρίζει το έργο του Άρη Κωνσταντινίδη είναι πλήρως συνυφασμένη με τη γενικότερη αντίληψή του για το χρόνο και τη σχέση του με την έννοια του διαρκούς, καθώς και την αντίθεσή του ως προς την επίδραση της φαντασίας (δηλαδή ως την ακραία συνθήκη του μη νοητικού) κατά τη διαδικασία της δημιουργίας. Χαρακτηριστικά αναφέρει ότι «Όλα είναι ένα. Μια είναι η ζωή. Ένας είναι ο άνθρωπος. Δεν πα' να έχει ζήσει χίλια χρόνια πιο πριν και άλλα δυο χιλιάδες χρόνια μετά; Το σήμερα, το χτες και το αύριο είναι μια ενότητα, το ένα δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς το άλλο. […] Η φαντασία μάλλον είναι κάτι που οδηγεί στην μίμηση. Η καλλιτεχνική φαντασία είναι μία διενέργεια πολύ επικίνδυνη». Για περισσότερα βλ. Ντοκιμαντέρ: *Ο Αρχιτέκτονας Άρης Κωνσταντινίδης*, στο www.youtube.com/w»tch?v=MQXZxM7nnz4, 11:21 και 12:12.

[26]Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, «Η κατάφαση στη ζωή, ακόμα και όσον αφορά στα πιο αλλόκοτα και σκληρά προβλήματά της […] αυτό ονόμασα εγώ διονυσιακό, αυτό μυρίστηκα εγώ ως γέφυρα που οδηγει στην ψυχολογία του τραγικού ποιητή. Όχι για να απαλλαχτεί κανείς από τον τρόμο και τον οίκτο, όχι για να εξαγνιστεί από ένα επικίνδυνο αίσθημα μέσω της βίαιης εκφόρτισής του, όπως παρανόησε ο Αριστοτέλης: αλλά για να είναι ο ίδιος, μακριά από τον τρόμο και τον οίκτο, η αιώνια χαρά του γίγνεσθαι – εκείνη η χαρά που περικλείει μέσα της ακόμη και τη χαρά της καταστροφής…». Για περισσότερα βλ. Φρίντριχ Νίτσε, Ecce Homo (*Ίδε ο Άνθρωπος*), μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Εκδόσεις Πανοπτικόν, Αθήνα 2010, σ. 86.

[27]Τη θέση περί της σαγήνης του αντιθέτου διατυπώνει ο Μιχελής, υποστηρίζοντας ότι «το όμοιο με το όμοιο ξεπροβάλλει, και από το αντίθετο έλκεται». Για περισσότερα βλ. Παναγιώτης Μιχελής, Η αρχιτεκτονική ως τέχνη, ό.π., σ. ιζ΄.

[28]Για περισσότερα βλ. Φρίντριχ Νίτσε, ό.π., σ. 122.

[29]Είναι χαρακτηριστική η ταχύτητα με την οποία γίνεται, τόσο η πλοήγηση από ιστότοπο σε ιστότοπο, όσο και

η περιήγηση (το περίφημο “scroll down”), όταν μάλιστα, μέσα στην πληθώρα των εικόνων, ο χρήστης δεν μπορεί να «σταθεί» εύκολα, αδυνατώντας να βρει σημείο ενδιαφέροντος. Ή, όταν το βρει, να το προσπεράσει σε ελάχιστο χρόνο, κάτι που είναι άδικο για ένα έργο, το οποίο για το δημιουργό του μπορεί να αποτελεί προϊόν έρευνας μεγάλης διάρκειας ή «βασανιστικής» συνθετικής προσέγγισης, δηλαδή προϊόν μόχθου.

[30]Εδώ γίνεται αναφορά στη γνωστή διατύπωση-μανιφέστο του Robert Venturi: «από ‘το ένα ή το άλλο’ προτιμώ ‘και το ένα, και το άλλο’, από το ‘μαύρο ή άσπρο’ προτιμώ το ‘μαύρο και άσπρο’, και μερικές φορές το γκρίζο». Για περισσότερα βλ. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1977, σ. 16.

[31]Η αναφορά στον «έμμεσο» διάλογο αφορά, εδώ, όχι την απευθείας συνομιλία-συζήτηση, αλλά την ανταλλαγή απόψεων, μέσω του κατατεθειμένου πνευματικού έργου. Η ύπαρξη ομοϊδεατών δημιουργών δεν σημαίνει απαραίτητα και απόλυτη συμφωνία επί των απόψεων που αφορούν στην εκάστοτε καλλιτεχνική προσέγγιση. Σε ό,τι αφορά ειδικότερα στην αρχιτεκτονική, είναι γνωστές οι ενστάσεις του Αριστομένη Προβελλέγγιου, ως προς την ευστοχία της λύσης που έδωσε ο Γιάννης Δεσποτόπουλος για το Πνευματικό Κέντρο της Αθήνας στο διαγωνισμό του 1961. Ο Προβελέγγιος την χαρακτηρίζει ως ένα «πυκνό άθροισμα λειτουργιών και όγκων που δημιουργούν μεταξύ τους πλήθος στενών και παράδοξων γωνιών και σχημάτων», ενώ κατά τον ίδιο είναι έκδηλος «ο συνωστισμός, ο πληθωρισμός και η ανησυχία της σύνθεσης». Γι’ αυτό και την χαρακτηρίζει «άθροισμα και όχι σύνθεση». Για περισσότερα βλ. Παναγιώτης Τσακόπουλος, «Το Πνευματικό Κέντρο και το Ωδείο Αθηνών στην ιστοριογραφία της ελληνικής αρχιτεκτονικής», στο Γιώργος Αγγελής (επιμ.), *Ιωάννης Δεσποτόπουλος. Ωδείο Αθηνών*, Niko Advertising/Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2014, σ. 15. Σύμφωνα με τον συγγραφέα του άρθρου, η κριτική του Προβελέγγιου μπορεί να αναζητηθεί στο άρθρο του αρχιτέκτονα «Το Πνευματικό Κέντρο της Αθήνας», στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης, 89/1962, σσ. 592-605.