Archetype

Το «εμφανές» και «αφανές» στη σχέση περιεχομένου και μορφής

Γιάννης Αθανασόπουλος - 17/07/2019

Γιάννης Αθανασόπουλος Δρ. Μηχανικός ΔΠΘ, Διπλωματούχος Αρχιτέκτων Μηχανικός ΕΜΠ

Κατά τη διαδικασία θεώρησης του έργου τέχνης, η σχέση περιεχομένου και μορφής καθορίζει –αναλόγως της ευκρίνειάς της– τον βαθμό προσέγγισης του ατόμου με την πνευματική δημιουργία. Αν η σαφής ανάδειξη του περιεχομένου μέσω της μορφής οδηγεί στην αμεσότητα της διαλεκτικής σχέσης με το καλλιτεχνικό έργο, η αδυναμία κατανόησης του νοήματος, ακόμα και από τον μυημένο δέκτη, οδηγεί πολλές φορές στο συμπέρασμα ότι η σχέση περιεχομένου και μορφής είναι ανύπαρκτη.

Μέσω της παράθεσης διαφόρων φιλοσοφικών και αισθητικών θεωρήσεων, αλλά κυρίως, παραδειγμάτων από τον χώρο των εικαστικών τεχνών και της αρχιτεκτονικής, θα επιχειρηθεί να κατατεθεί η άποψη, ότι η αίσθηση περί της απουσίας της σχέσης περιεχομένου και μορφής είναι παραπλανητική. Η δημιουργία αυτής της αίσθησης δεν πηγάζει από την ανυπαρξία του νοήματος, αλλά σχετίζεται με τον τρόπο και τον βαθμό, με τον οποίο ο καλλιτέχνης επιθυμεί να αποκαλύψει το πάντοτε υπαρκτό περιεχόμενο της δημιουργίας του.

Το καλλιτεχνικό έργο αποτελεί προϊόν έμπνευσης. Ταυτοχρόνως, είναι αποτέλεσμα της προσωπικής συμμετοχής και κατάθεσης, καθώς απαιτεί τον μόχθο και αποτυπώνει την ανάγκη του πνευματικού ανθρώπου

να δώσει μορφή στη σκέψη του. Επομένως, κάθε έργο τέχνης εμπεριέχει ένα νόημα. Αποτελεί, ουσιαστικώς, μία κατάθεση - δήλωση εκ μέρους του δημιουργού του. Το νόημα του καλλιτεχνήματος είναι εκείνο, το οποίο διαχωρίζει το εικαστικό αντικείμενο από το καθημερινό - χρηστικό αντικείμενο ή τον λογοτεχνικό λόγο από τον μη λογοτεχνικό. Ανεξαρτήτως του βαθμού ανάδειξης της σχέσης μορφής και περιεχομένου, το νόημα είναι πάντοτε παρόν, καθώς είναι αυτό το οποίο, τελικώς, ανάγει την πρακτική δραστηριότητα του τεχνίτη στην πνευματική δημιουργία του καλλιτέχνη.[1]

Πολύ πριν το άτομο αναλύσει μέσα στην καθημερινότητά του αισθητικώς οποιαδήποτε προσλαμβανόμενη εντύπωση, αντιλαμβάνεται σχεδόν αυθόρμητα τα πάντα μέσω της μορφής.[2] Η μορφή αποτελεί, έτσι, τον βασικό σύνδεσμο του ατόμου με τον υπαρκτό κόσμο. Η ασυνείδητη λειτουργία τού νου να κατανοήσει και να συσχετίσει το πλήθος των υπαρκτών στοιχείων μέσω των μορφών του χώρου ή των αντικειμένων, οδηγεί στην άμεση αποκατάσταση της σχέσης του ατόμου με το ευρύτερο περιβάλλον του.[3]

Όμως, η αισθητική εμπειρία δεν εξαντλείται στην απλή θέαση ή αντιληψιμότητα της μορφής, αλλά επιθυμεί να την συσχετίσει με ένα περιεχόμενο, ώστε να ολοκληρωθεί. Επομένως, η σχέση μορφής και περιεχομένου είναι πάντοτε άρρηκτη και υπαρκτή, καθώς, ανεξαρτήτως του βαθμού ανάδειξης του νοήματος, το περιεχόμενο αντιπροσωπεύει το *«τι»* της αναπαράστασης, ενώ η μορφή το *«πώς»*. Το περιεχόμενο είναι το μήνυμα και ο συμβολισμός, ενώ η μορφή το μέσο που οδηγεί τον δέκτη σ' αυτά. Και αν η μορφή αποτελεί το μέσο που μας συνδέει με τον «έξω» κόσμο, το ίδιο συμβαίνει και κατά τη διαδικασία της αισθητικής προσέγγισης. Η μορφή, εκφράζοντας τη σκέψη του καλλιτέχνη, αναπαριστά το περιεχόμενό της, και καθίσταται το μέσο επικοινωνίας μεταξύ του δημιουργού και του δέκτη. Την ίδια στιγμή, το περιεχόμενο προσδίδει στη μορφή μια πνευματικότητα, η οποία την αποσυνδέει από τη σκοπιμότητα του υλικού κόσμου. **[Εικ. 1-3]**

Χρήση αντικειμένων καθημερινής χρήσης στην καλλιτεχνική δημιουργία. **Εικ. 1.** Αριστερά. Marcel Duchamp, Fountain, 1917 [Πηγή: press.philamuseum.org]. **Εικ. 2.** René Magritte, La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe),1929 [Πηγή: www.moma.org]. **Εικ. 3.** Γιώργος Ζογγολόπουλος, Αίθριο, 1999 [Πηγή: αρχείο του συγγραφέα].

Α. Μορφή vs περιεχομένου

Ο Ernst Fischer έχει υποστηρίξει την άποψη, πως «μπορούμε, αν πρόκειται, βέβαια, για απλοποίηση, να ορίσουμε τη μορφή ως συντηρητική, και το περιεχόμενο ως επαναστατικό».[4] Παρεμφερής είναι και η άποψη του Wassily Kandinsky: «Η όλη εξέλιξη, η εσωτερική δηλαδή ανάπτυξη και η εξωτερική κουλτούρα, είναι μετάθεση των εμποδίων. Τα εμπόδια και οι περιορισμοί δημιουργούνται διαρκώς και μονίμως από νέες αξίες που ανέτρεψαν τα παλαιά εμπόδια. Βλέπουμε, άρα, ότι το σημαντικό κατά βάση δεν είναι η νέα αξία, αλλά το πνεύμα που αποκαλύπτεται μέσα σε αυτή την αξία.»[5]

Η μορφή, κατά Kandinsky, αποτελεί ως «εμπόδιο» πάντα ένα στάδιο αποτίμησης, αλλά ταυτοχρόνως και στάσης - διακοπής της ροής του χρόνου. Κι αυτό, γιατί «σταθεροποιεί» τη σκέψη του δημιουργού σε μία συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Γι' αυτόν τον λόγο μπορεί να χαρακτηριστεί ως συντηρητική, ακριβώς επειδή από μόνη της δεν μπορεί να εξελιχθεί, καθώς, δίχως τη δύναμη του περιεχομένου –της, κατά Kandinsky, «αξίας»– δεν μπορεί να δημιουργηθεί καινούρια μορφή. Το περιεχόμενο, διατυπωμένο εδώ ως *«εσωτερική ανάπτυξη»* και *«πνεύμα»*, αντιπροσωπεύει, όπως ακριβώς και κατά Fischer, την έννοια του «επαναστατικού», δηλαδή του στοιχείου εκείνου, το οποίο, αναλόγως της σημασίας του, καθορίζει τελικώς τη διάρκεια και την αντοχή του έργου στον χρόνο.

Οι παραπάνω θέσεις κατοχυρώνουν σε μεγάλο βαθμό, τόσο τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ της μορφής και

του περιεχομένου, όσο –και κυρίως– τη μεταξύ τους αλληλένδετη σχέση. Βεβαίως, αποτελεί γεγονός, ότι κατά τη θεώρηση του καλλιτεχνήματος, το πνεύμα, όπως και η ανθεκτικότητα της οποιασδήποτε καλλιτεχνικής δημιουργίας στη διάρκεια του χρόνου, εκφράζονται κυρίως μέσα από το περιεχόμενό της και λιγότερο από τη μορφή της. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο συγκινούμαστε όταν αντικρίζουμε τον Παρθενώνα, όταν παρατηρούμε έναν πίνακα του Rembrandt ή, τέλος, όταν ακούμε μια παρτίτα του Bach. Πρωτίστως το περιεχόμενο και ο συμβολισμός τους είναι που μας συγκλονίζουν, και δευτερευόντως η μορφή. Το περιεχόμενο προηγείται, η μορφή ακολουθεί. Γιατί, αν επρόκειτο αυτές οι δημιουργίες να κριθούν μόνο από το φαίνεσθαι, θα είχαν απορριφθεί, καθώς θα είχε πρυτανεύσει η γενική-απλοϊκή άποψη ότι ως μορφές είναι «ξεπερασμένες».[6]

Στη δυναμική του περιεχομένου στηρίζεται και το γεγονός ότι η τέχνη δεν «εξελίσσεται», οπότε και η παραπάνω αντίληψη περί του «παρωχημένου» καθίσταται τελικώς άστοχη. Το παρωχημένο είναι ούτως ή άλλως αδιάφορο, ενώ το έργο τέχνης, βγαίνοντας έξω από την εποχή του, πάντα ελκύει. Γι’ αυτόν τον λόγο, ενώ η μορφή –ενδεχομένως και με τη βοήθεια της εκάστοτε καινούριας τεχνικής– μπορεί να μεταβληθεί ή να μετασχηματιστεί δημιουργώντας μια ψευδαίσθηση «εξέλιξης», το περιεχόμενο, συνεπικουρούμενο από τη διατύπωση της εκάστοτε κοσμοθεωρίας, επαναλαμβάνεται ως μια σχεδόν σταθερή αξία, ανεξαρτήτως του αισθητικού προσανατολισμού είτε νοητικού, είτε αισθητηριακού.[7]

Παρ' όλη τη δύναμη του περιεχομένου, η μορφή είναι εξίσου καθοριστικής σημασίας, γιατί χωρίς αυτήν δεν μπορεί να εξωτερικευθεί η βούληση του καλλιτέχνη. Μάλιστα, αρκετοί θεωρητικοί υπερτονίζουν τη σημασία της μορφής έναντι του περιεχομένου. Σύμφωνα με τον Benedetto Croce, το αισθητικό γεγονός είναι η μορφή και μόνο αυτή, καθώς το έργο, συμπεριλαμβανομένων όλων των βασικών μορφικών του χαρακτηριστικών προϋπάρχει στη σκέψη του δημιουργού του. Και μάλιστα, έχει σχηματιστεί, όχι βάσει ορισμένων αόριστων συναισθημάτων ή εντυπώσεων, αλλά ως έκφραση, μέσω της οποίας το περιεχόμενο έχει σχηματιστεί δια της μορφής.[8] Παρεμφερής είναι και η άποψη του Robin George Collingwood, σύμφωνα με την οποία το έργο τέχνης αποτελεί μία αυτόνομη ολοκληρωμένη έκφραση του δημιουργού.[9] Τα χαρακτηριστικά της σύνθεσης έχουν τεθεί εξ αρχής, καθώς το έργο έχει ήδη σχηματιστεί μέσα στη συνείδηση του καλλιτέχνη. Πιθανώς, και οι δύο αυτές απόψεις να σχετίζονται περισσότερο με τη σημασία που έχει η έννοια του τελικού σκοπού της σύνθεσης, και λιγότερο με την αυτονομία της μορφής. Ότι, δηλαδή, η σύνθεση πρέπει εκ των προτέρων να υπηρετεί έναν στόχο, που δεν είναι άλλος απ’ αυτόν της σχηματοποίησης και εν τέλει της μορφοποίησης της κεντρικής της Ιδέας.

Β. Το δίπολο «εμφανές - αφανές». Συγκριτική θεώρηση των εννοιών

Σε ό,τι αφορά, επομένως, τη σχέση μορφής και περιεχομένου, το ζήτημα δεν έγκειται στην ύπαρξη ή την απουσία τής μεταξύ τους σύνδεσης (αφού αυτή, όπως αναλύθηκε παραπάνω, είναι πάντοτε υπαρκτή), αλλά στον τρόπο, με τον οποίο αυτή προβάλλεται ή αφήνεται να εννοηθεί. Σχετίζεται άμεσα με την κατεύθυνση του αισθητικού προσανατολισμού, δηλαδή, τη ροπή πότε προς το διανοητικό και πότε προς το αισθητηριακό ύφος. Όπως θα επιχειρηθεί να αναλυθεί παρακάτω, η τέχνη του νοητικού ύφους τείνει να καταστήσει το περιεχόμενο περισσότερο **εμφανές**, ενώ η τέχνη του αισθητηριακού ύφους περισσότερο **αφανές**. Η μορφή είναι υπεύθυνη για την επίτευξη άλλοτε του εμφανούς και άλλοτε του αφανούς, καθώς αναλόγως του χειρισμού της εκ μέρους του καλλιτέχνη, αποκαλύπτει ή συγκαλύπτει αντιστοίχως το περιεχόμενο, επιθυμώντας να υπηρετήσει κάθε φορά και την εκάστοτε θεώρηση περί της έννοιας του Ωραίου.

Το ζεύγος «εμφανές-αφανές» αφορά, επομένως, την τάση και τον βαθμό ανάδειξης του εσωτερικού περιεχομένου του έργου τέχνης. Τόσο η έννοια του «εμφανούς», όσο και η έννοια του «αφανούς» σχετίζονται με την πρόθεση του καλλιτέχνη –και μέσω αυτού, του καλλιτεχνήματος– να καταστεί πότε άμεση και πότε έμμεση η επικοινωνία του με τον δέκτη. Σαφώς συνδέεται με το ιδεολογικό περιεχόμενο και το αισθητικό κριτήριο, ρυθμίζοντας την κάθε μορφολογική έκφανση συγκλίνοντας πότε προς το συλλογικό και πότε προς το ατομικό. Εκφράζει την οποιαδήποτε ροπή, τόσο προς το «ωραίο - οικείο», όσο και ως προς το «ά-σχημο - αν-οικείο». Η αισθητική συνείδηση, βάσει της εκάστοτε αξίωσής της, επηρεάζει τον τρόπο θεώρησης του καλλιτεχνήματος, καθορίζοντας τη σχέση της έννοιας του Ωραίου με το περιεχόμενο του έργου και κατ’ επέκταση με τη μορφή του.

Για παράδειγμα, η αισθητική αξίωση, ιδίως στη σύγχρονη εποχή, δεν συνδέεται αποκλειστικώς με το γενικώς αποδεκτό ως όμορφο, το οποίο κατά συνθήκη σχετίζεται με τις έννοιες της καθαρότητας του σχήματος, της «τάξης», της διαλεκτικής της σύνθεσης ή με τη –κατά Μιχελή– χρήση του ρυθμού τής αρμονίας και του

μέτρου, ως μηχανισμών της τέχνης,[10] αλλά είναι δυνατόν να ικανοποιηθεί από το ακριβώς αντίθετό τους. Έτσι, η φαινομενική ακανονιστία του σχήματος, η αταξία, η μη-διαλεκτική σύνθεση, σε συνδυασμό με την απουσία κάθε έννοιας ρυθμού, αρμονίας και μέτρου, είναι στοιχεία ικανά να κριθούν ως θετικά από την αισθητική συνείδηση είτε του δημιουργού είτε του δέκτη, και έτσι το ά-σχημο να του αποκαλυφθεί ως Ωραίο, αφού θα συμφωνεί πλήρως με τα αισθητικά του κριτήρια. Έτσι, αυτό που για άλλους φαίνεται ωραίο, για άλλους ενδεχομένως να φανεί άσχημο και αντιστρόφως.[11] **[Εικ. 4]**

Εικ. 4. Εκφυλισμένη τέχνη κατά τους Ναζί. Η ναζιστική προπαγάνδα συνδέει την κατ' αυτήν «ά-σχημη» μορφή της εξπρεσιονιστικής τέχνης με πρόσωπα διανοητικώς καθυστερημένων ατόμων ή εκ γενετής παραμορφωμένα σωμάτα. [Πηγή: http://www.arts.ucsb.edu].

Μάλιστα, ο Παπανούτσος αναφέρει χαρακτηριστικά: «Απομένει το ζήτημα της φυσικής ομορφιάς. Αυτή καθαυτήν η Φύση, λέγουν οι οπαδοί του αισθητικού ιδεαλισμού, δεν είναι ούτε ωραία ούτε άσχημη. Γιατί η ομορφιά είναι μια αξία, και σαν τέτοια δεν εννοείται έξω από τη σφαίρα της συνειδησιακής ζωής. Ωραίο ή άσχημο δε μπορούμε να ονομάσουμε κανένα φυσικό αντικείμενο, αλλά την παράστασή του, δηλ. το είδωλό του μέσα στη συνείδησή μας. Ωραίο γίνεται ένα πράγμα, όταν η παράστασή του αποτιμάται θετικά από την αισθητική συνείδηση - από τη συνείδηση που έχει αισθητικές αξιώσεις. Και άσχημο όταν η αισθητική συνείδηση αποκρούει την παράστασή του, γιατί δεν ικανοποιεί τις αξιώσεις της. Η ομορφιά (ή η ασχήμια) δεν είναι αντικειμενική ιδιότητα των πραγμάτων, αλλά μια αξία που παίρνει η παράστασή τους μέσα στη συνείδησή μας».[12]

Β.1. Η έννοια του «εμφανούς». Το «κλειστό» έργο τέχνης

Σύμφωνα με τον Hegel, το Ωραίο αποβλέπει στη δημιουργία τής σταθερής σχέσης περιεχομένου και μορφής. Το ασυναφές, ως προς τη μορφή, περιεχόμενο είναι περιττό, καθώς διασπά την ενότητα του έργου, ενώ η μορφή, όταν δεν το εκφράζει ακριβώς, μπορεί να θεωρηθεί και ως ανεπαρκής.[13] Επομένως, η σχέση αυτή, όχι μόνο είναι υπαρκτή, αλλά η αποσαφήνισή της θεωρείται –κατά Hegel– αναγκαία κατά τη φάση της θεώρησης και ερμηνείας του έργου τέχνης. Κατά τον ίδιο, η τέχνη που συνδέεται με την έννοια του Ωραίου δεν είναι τίποτε άλλο, παρά η αισθητή αποκάλυψη - εμφάνιση της Ιδέας (das sinnliche Scheinen der Idee[14]). Όσο πιο ειλικρινής και αντικειμενική είναι αυτή η αποκάλυψη, τόσο περισσότερο η Ιδέα συνδέεται με την έννοια του Ωραίου: «Ωστόσο, η ιδέα πρέπει να υλοποιηθεί μέσω μιας εξωτερίκευσης (äußerlich realisieren), και τη συγκεκριμένη υφιστάμενη ύπαρξη να την προσκτηθεί ως φυσική και πνευματική αντικειμενικότητα. (…). Το *ωραίο* καθορίζεται έτσι ως η αισθητηριακή *έκφανση* της ιδέας».[15] Επομένως, η ταύτιση του Ωραίου με το όσο το δυνατόν εμφανέστερο περιεχόμενο, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο η πνευματική δημιουργία ενσαρκώνει την Ιδέα, αποτελεί –κατά Hegel– μια επιπλέον αξία του καλλιτεχνήματος, το οποίο αναδεικνύει την ουσία του μηνύματος ξεπερνώντας το μιμητικό ή το εκφραστικό.[16]

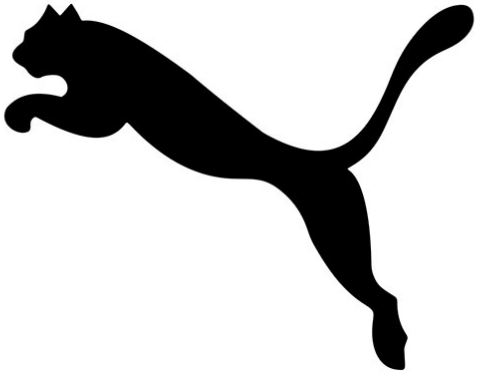
Ο Kant συνδέει την εμφάνιση της Ιδέας με το σκόπιμο της μορφής, σχετίζοντας την Ιδέα με το εμφανές της πρόθεσης. Η ταύτιση περιεχομένου και μορφής υπηρετεί την αναμενόμενη ύπαρξη της αρμονίας, την οποία επιζητεί ο δέκτης προκειμένου να ταυτιστεί γρηγορότερα με την πνευματική δημιουργία. Η εμπειρία της αρμονίας αποτελεί την πηγή της απόλαυσης της αισθητικής εμπειρίας. Η καθαρή μορφή είναι ικανή να περιγράψει ευκρινώς και την Ιδέα, και με αυτόν τον τρόπο η εμπειρία μπορεί να στηριχθεί αμιγώς στην αναζήτηση των κανόνων της αισθητικής, κινούμενη σαφώς σε ένα προ-εννοιολογικό επίπεδο. Καθώς «το ωραίο είναι η μορφή της σκοπιμότητας ενός αντικειμένου χωρίς παράσταση κάποιου σκοπού»,[17] η αισθητική εμπειρία δεν χρειάζεται να αναζητήσει επιπλέον την εννοιολογική διάσταση του αναπαριστώμενου, καθώς αυτό από μόνο του εκφράζει τον σκοπό και τον λόγο ύπαρξής του.[18] Ο Kant διαχωρίζει, έτσι, την «ελεύθερη ομορφιά» (freie Schönheit) από την «εξαρτημένη ομορφιά» (anhängende Schönheit), όπου η πρώτη αφορά αντικείμενα, τα οποία δεν έχουν κανέναν αντικειμενικό ή υποκειμενικό σκοπό, ενώ η δεύτερη αναζητά το Ωραίο στη σχέση τού αντικειμένου με τον συγκεκριμένο σκοπό. Συνδέει την αισθητική κρίση με τον βαθμό αναφοράς, και γι' αυτό θεωρεί την ελεύθερη ομορφιά ανώτερη της εξαρτημένης, καθώς οδηγεί στην καθαρή κρίση του γούστου (Geschmacksurteil).

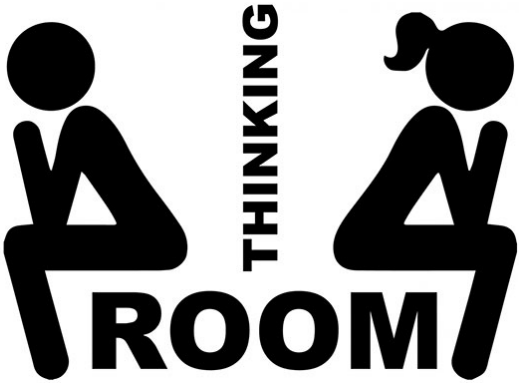
Ο Nietzsche, στο έργο *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*, συνδέει την έννοια του Ωραίου με το εμφανές, το ορατό της Ιδέας, λέγοντας πως, «όταν η δύναμη αποκτήσει χάρη και κατέλθει προς το ορατό, την κάθοδο αυτή την αποκαλώ ομορφιά».[19] Το ορατό σχετίζεται με την απολλώνια φύση του ανθρώπου, η οποία πασχίζει να ισορροπήσει τη μέθη του διονυσιακού. Υπό την επίδραση του απολλώνιου ονείρου, η μουσική του διονυσιακού καλλιτέχνη καθίσταται σ' αυτόν ορατή ως μια συμβολική εικόνα ονείρου.[20] Η συγκεκριμένη εικόνα τού δείχνει ακριβώς τη σύνδεσή του με τον κόσμο, και η ενότητα αυτή «δίνει αισθητηριακή έκφραση στην αρχέγονη αντίφαση και τον πόνο, μαζί με τη λαγνεία του και την απόλαυση που αντλεί από την ομοιότητα».[21]

Ο Μιχελής υποστηρίζει ότι το έργο τέχνης, μέσω της αναπαράστασης, εκφράζει έναν συμβολισμό, και προκύπτει από μια ανάγκη όχι χρηστική, αλλά πνευματική. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι, «τα έργα τέχνης εκφράζουν λοιπόν ιδέες. Αλλ' αυτό δεν αρκεί να γίνει αντιληπτό με τη νόηση. (…) Σκοπός απώτερος λοιπόν της τέχνης είναι να διαμορφώσει το έργο της έτσι, ώστε δι' αμέσου εποπτείας να μάς φανερώσει το πνευματικό του περιεχόμενο. Και τότε φαίνεται ελεύθερο από την ανάγκη, που τυχόν εξυπηρετεί, διότι το γέννησε μια ανάγκη πνευματική και αυτήν εκφράζει».[22] Οφείλει, επομένως, η πνευματική δημιουργία να καταστήσει το περιεχόμενό της εμφανές, μέσα από κοινές αισθητικές αρχές, ώστε να κοινωνήσει το μήνυμά της στον δέκτη, και να τον λυτρώσει από το στενό του εγώ. Χωρίς αυτό το «κοινωνείν», «την τάσι αυτή προς την αρμονική τελειότητα ενός ιδεατού κόσμου –που παριστάνει εικονικά το καλλιτέχνημα– (…) ούτε η αντίθεση ατόμου και συνόλου θα ήταν συνειδητή, ούτε και η σύνθεση κοινωνίας δυνατή».[23] Μέσω του διαλόγου του δέκτη με την ορατή Ιδέα θα συντεθεί το ατομικό με το συλλογικό. Εκεί έγκειται, κατά Μιχελή, και η κοινωνική αξία της τέχνης, γιατί καλεί τους ανθρώπους «να επικοινωνήσουν σε μιαν ενότητα, χάρη στη δύναμη που έχει να τους γοητεύει».[24]

Ταυτοχρόνως, ο ίδιος αποδέχεται και τη μερική απόκρυψη του νοήματος ή τη μερική αποκάλυψη της Ιδέας, καθώς αναφέρει ότι «με το να λέγει ολιγότερα η τέχνη έχει τη δυνατότητα να λέγει και περισσότερα, διότι δεν τα λέγει όλα».[25] Πιθανώς, η παραπάνω άποψη, η οποία αποτελεί ουσιαστικώς μια παρεμφερή εκδοχή της περίφημης ρήσης του Mies «less is more», δείχνει να συνδέεται περισσότερο με την αφαιρετική τέχνη, η οποία προβάλλει το μήνυμά της δια της ανάδειξης του άκρως απαραίτητου και του στυλιζαρίσματος της μορφής, έναντι της ρεαλιστικής και όσο το δυνατόν πιο λεπτομερούς απεικόνισής της.

Όμως, η έννοια της αφαίρεσης δεν αφορά την ελαχιστοποίηση του ορατού της Ιδέας ή ακόμα και τον πλήρη αφανισμό της, όπως ενδεχομένως κανείς θα μπορούσε να υποστηρίξει εξαιτίας της απομάκρυνσής της από το ρεαλιστικό. Σχετίζεται με την ελαχιστοποίηση του μέσου, το οποίο χρησιμοποιείται, ώστε να προβληθεί το μήνυμά της.[26] **[Εικ. 5-7]** Επομένως, το μήνυμα αυτό, όχι μόνο δεν απουσιάζει, αλλά σε πολλές περιπτώσεις είναι ιδιαίτερα εμφανές, καθώς η αφαιρετική τέχνη ξεχωρίζει το ουσιώδες από το επουσιώδες, το καθιστά υπαρκτό, αφήνοντας, κατά Μιχελή, τη φαντασία ελεύθερη να το συμπληρώσει.[27] Δηλαδή, ο δέκτης βασίζεται σε μία ιδέα αναγνώσιμη, ώστε να μπορέσει να την επεκτείνει και να την εμπλουτίσει, σύμφωνα με την αρχική κατεύθυνση που θα του δώσει το ίδιο το καλλιτέχνημα. Χωρίς την εμφανή αυτή κατεύθυνση, μέσω της άμεσης ανάδειξης του ουσιώδους, ο εμπλουτισμός του μηνύματος πιθανώς θα στηριχθεί σε μια εξαρχής αυθαίρετη ερμηνεία του περιεχομένου και της ιδέας της πνευματικής δημιουργίας.





Σημειολογία του λογότυπου. Η αμεσότερη μετάδοση της πληροφορίας γίνεται εφικτή μέσω της σχηματοποίησης και της χρήσης αφαιρετικών μορφών. **Εικ. 5.** Λογότυπο της εταιρείας Apple. **Εικ. 6.** Λογότυπο της εταιρείας Puma. **Εικ. 7.** Σήμανση δημόσιων χώρων υγιεινής.

Σύμφωνα με τον Husserl, η έννοια της γεωμετρικής αφαίρεσης, η εκ πρώτης όψεως απουσία ενός συγκεκριμένου νοήματος, καθιστά την τέχνη ικανή να γίνει αντικειμενική και προσιτή στον καθένα. Η αφαίρεση δεν σημαίνει την απομάκρυνση από το νόημα, αλλά αντιθέτως την πρόσβαση στα ενδότερά του. Η αξία της γεωμετρικής αναπαράστασης και της σαφήνειας των σχέσεων καθίσταται παγκόσμια, και γι’ αυτό καθολική, καθώς το γεωμετρικώς σκέπτεσθαι ξεπερνά την οποιαδήποτε σύμβαση ή πολιτισμική διαφορά: «Η μέτρηση υπάρχει σε κάθε πολιτισμό».[28] Βάσει των παραπάνω, η μη αναπαραστατική φύση της τέχνης της αφαίρεσης, ενώ επιφέρει τη ρήξη με τον αναγνωρίσιμο πραγματικό κόσμο, την ίδια στιγμή προσφέρει την «ασφάλεια», μέσω της αναγνωρίσιμης μορφής.

Ο Klee, κάνοντας λόγο για την ανάγκη της λειτουργίας του εμφανούς στην τέχνη, υποστηρίζει ότι, «η τέχνη δεν αποδίδει το ορατό, αλλά καθιστά κάτι ορατό. (…) Η τέχνη ξεπερνάει το αντικείμενο, τόσο το πραγματικό όσο και το φανταστικό. (…) Τώρα αποκαλύπτεται η σχετικότητα των ορατών πραγμάτων, και έτσι εκφράζεται η πεποίθηση, ότι το ορατό σε σχέση με το όλον του κόσμου είναι απλώς ένα απομονωμένο παράδειγμα, και ότι άλλες αλήθειες βρίσκονται με λανθάνοντα τρόπο στην πλειοψηφία».[29] Επομένως, το ορατό της τέχνης οδηγεί, μέσω της καθαρότητάς του, στο μονοσήμαντο του νοήματος αναιρώντας κάθε παρερμηνεία. Θέλοντας να αποκλείσει κάθε πλάνη που θα δημιουργήσουν οι αισθήσεις, και οι οποίες ενδεχομένως θα αδυνατίσουν το είναι του καλλιτεχνήματος, υποστηρίζει γι’ αυτόν τον λόγο ότι, «στην τέχνη το βλέπειν (Sehen) δεν είναι τόσο σημαντικό όσο το να καθιστάς κάτι ορατό (Sichtbarmachen)».[30]

Ο Mondrian τείνει να συνδέσει την έννοια του εμφανούς με το αντικειμενικό, που πηγάζει από τη διακριτότητα των σχέσεων. Η σαφήνεια της σχέσης την καθιστά αναγνώσιμη από τον παρατηρητή, καθώς «οι αισθήσεις δεν είναι μεταδόσιμες, ή, μάλλον, δεν είναι μεταδόσιμες οι καθαρά ποιοτικές τους ιδιότητες. Ωστόσο, δεν ισχύει το ίδιο και ως προς τις σχέσεις ανάμεσα στις αισθήσεις. […] Συνεπώς, μόνο οι σχέσεις ανάμεσα στις αισθήσεις μπορούν να έχουν μια αντικειμενική αξία…»[31]. Παρεμφερής, σε ό,τι αφορά την έννοια της αντικειμενικότητας, είναι και η άποψη του Itten, ο οποίος αναφέρει ότι «η έννοια της αρμονίας πρέπει να μεταφερθεί από το πεδίο της υποκειμενικής συμπεριφοράς σε εκείνο της αντικειμενικής αρχής».[32]

Ο Le Corbusier αναφέρεται στην αξία των καθαρών γεωμετρικών μορφών, οι οποίες, εξαιτίας της αναγνωρισιμότητάς τους αναιρούν την παρερμηνεία του περιεχομένου: «Η αρχιτεκτονική είναι το καλλιτεχνικό, ορθό και όμορφο παιχνίδι του φωτός σε συνθέσεις όγκων. Τα μάτια μας είναι φτιαγμένα για να βλέπουν μορφές στο φως· το φως και η σκιά αποκαλύπτουν τις μορφές· οι κύβοι, οι κώνοι, οι σφαίρες, οι κύλινδροι και οι πυραμίδες είναι οι κύριες πρωτογενείς μορφές που αποκαλύπτονται από το φως· η εικόνα τους μας είναι ξεκάθαρη και απτή, χωρίς ασάφειες. Κι αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο είναι όμορφες μορφές, οι πιο όμορφες. Όλοι συμφωνούν σ’ αυτό: το παιδί, ο άγριος και ο οπαδός της μεταφυσικής. Αυτό είναι το πραγματικό θεμέλιο των οπτικών τεχνών».[33]Έτσι, η γεωμετρική καθαρότητα αναδεικνύει αμέσως τους συνθετικούς άξονες, πάνω στους οποίους εκφράζεται η Ιδέα και το περιεχόμενό της. Η καθολικότητα των μορφών, σε συνδυασμό με τη σαφήνεια των μεταξύ τους σχέσεων, ρυθμίζει το όλο αισθητικώς, καθώς η έννοια του εμφανούς έρχεται να υπηρετήσει τη συνοχή της σύνθεσης, και να βοηθήσει τον παρατηρητή να μεταβεί από το γενικό στο ειδικό και αντιστρόφως: «Δείτε πώς γεννιέται η συναισθηματική δομή της αρχιτεκτονικής: καταρχάς, συγκινείσαι βαθιά και αποφασιστικά από την κύρια σύνθεση του όγκου: αυτή είναι η πρώτη και πιο ισχυρή αντίληψη. Στη συνέχεια, κοιτάζεις από ένα παράθυρο ή μια ανοιχτή πόρτα: οι αναλογίες των κατασκευασμένων χώρων εκδηλώνονται αμέσως· έχουν αναλάβει τα μαθηματικά. Αυτό είναι

όλο, αυτό είναι η αρχιτεκτονική».[34]

Όλες οι παραπάνω θεωρήσεις περί του εμφανούς και ορατού της Ιδέας τεκμηριώνουν τη θέση του Theodor Adorno, ο οποίος εισάγει την έννοια του *«κλειστού έργου τέχνης»*. Υποστηρίζει ότι αυτό διέπεται από έναν τελεολογικό χαρακτήρα, καθιστώντας ευκρινή τον στόχο της σύνθεσης. Ο χαρακτήρας αυτός οδηγεί μοιραία στη μονοσήμαντη ερμηνεία του. Το κλειστό –«ερμητικό», κατά Adorno– έργο τέχνης ενοποιεί στη συνείδηση του δέκτη το υποκείμενο με το αντικείμενο, διατηρώντας, ωστόσο, ταυτοχρόνως και την αυτονομία τους: «Η ιδέα ότι το έργο τέχνης πρέπει να παρουσιάζει παρατηρήσιμη σαφήνεια, οδηγεί στην ψευδαίσθηση ότι η διχοτομία (Bruch) μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου έχει ξεπεραστεί. [Η γνώση] βασίζεται στη διατύπωση αυτής της διχοτομίας. (…) Το ερμητικό έργο τέχνης υπερασπίζεται την ταυτότητα του υποκειμένου και του αντικειμένου. (…) Γιατί μόνο στο πεδίο της αναγκαιότητας –που εκδηλώνεται μοναδολογικά από ερμητικά έργα τέχνης– η τέχνη είναι σε θέση να αποκτήσει τη δύναμη της αντικειμενικότητας που την καθιστά τελικά ικανή για [γνώση]».[35]

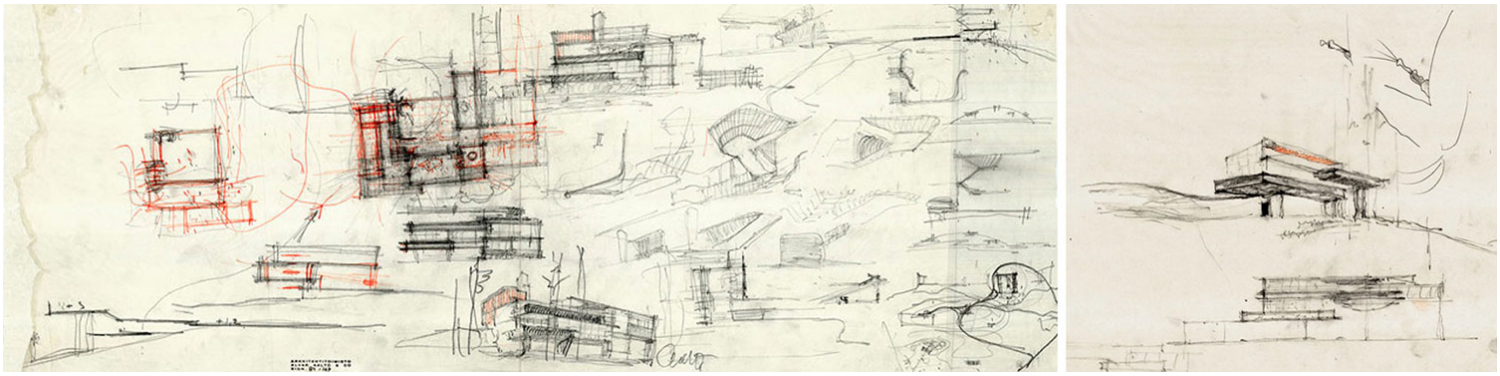
Το στοιχείο του εμφανούς στο κλειστό έργο τέχνης ενισχύει τον βαθμό της αυτο-αναφορικότητάς του. Το σχεδόν μονοσήμαντο του νοήματος προσδίδει στο έργο έναν βαθμό αυτονομίας, ανεξαρτητοποιώντας το περιεχόμενό του από οποιαδήποτε εξωτερική αναφορά. Για παράδειγμα, στην τέχνη του μοντερνισμού η έννοια του εμφανούς σχετίζεται ευθέως με το στοιχείο του αυτο-αναφορικού. Το αυτο-αναφορικό δεν μπορεί παρά να εκφραστεί με την αμεσότητα της τυπικής μορφής, καθώς, ελλείψει της εξωτερικής αναφοράς, δεν έχει άλλον τρόπο για να δηλώσει την ύπαρξή του.[36] **[Εικ. 8, 9]**

Η αυτο-αναφορικότητα του μοντερνισμού στη ζωγραφική. **Εικ. 8.** Γιάννης Μόραλης, Ερωτικό, 1994 [Πηγή: www.felioscollection.gr]. **Εικ. 9.** Γιάννης Σπυρόπουλος, Σελίδα 12, 1965 [Πηγή: www.1stdibs.com]. Παρ' όλη την απουσία κάθε εξωτερικής αναφοράς, η ευκρίνεια και αναγνωσιμότητα των μορφών (αριστερά) ή η συνθετική αρχή (δεξιά), συμβάλλουν στον διάλογο των έργων με τον δέκτη.

Έτσι, η αφαίρεση του μοντέρνου λειτουργεί, όχι με στόχο τη συγκάλυψη (όπως κανείς θα μπορούσε να υποθέσει εξαιτίας της μη αναπαράστασης του ρεαλιστικού), αλλά με τρόπο, ώστε να διαχωριστεί το ουσιώδες από το επουσιώδες. Η διάκριση αυτή οδηγεί στην προβολή τού αμέσως ορατού, και επομένως του εμφανούς τού νοήματός της. Το στοιχείο του αυτοαναφορικού, όχι μόνο δεν αποκλείει τον δέκτη από το περιεχόμενό του, αλλά αντιθέτως τον βοηθά να το προσεγγίσει.[37] Η μορφή αναλαμβάνει να τον οδηγήσει προς αυτόν τον σκοπό, δηλαδή προς την ουσία και το *είναι* της Ιδέας, μέσω των διακριτών χαρακτηριστικών της, εντός της αυτο-αναφορικής συνθήκης. Ο Clement Greenberg, επιχειρώντας να προσεγγίσει την ουσία τού μοντερνισμού, υποστηρίζει ότι αυτή έγκειται «στην εκ μέρους του χρήση των χαρακτηριστικών μεθόδων ενός

αυστηρά περιχαρακωμένου κλάδου (discipline), προκειμένου ν' ασκήσει κριτική στον ίδιο του τον εαυτό –όχι για να τον υπονομεύσει, αλλά για να ορίσει σαφέστερα την επικράτειά του». Κατά τον Greenberg, η «καθαρότητα» του μοντερνισμού σημαίνει τον αυτοπροσδιορισμό του έργου τέχνης.[38]

Το εμφανές της αρχιτεκτονικής του μοντερνισμού σχετίζεται με την, εκ μέρους του δέκτη, δυνατότητα να αναγνωρίσει χωρίς αμφιταλαντεύσεις τις προθέσεις του δημιουργού. Η έννοια της διαφάνειας, σε συνδυασμό με την καθαρότητα της κατασκευής (και κατ' επέκταση της μορφής), αποτελεί τον σύνδεσμό της με τον χρήστη. Ο Gropius κάνει λόγο για την ανάγκη της αναγνωρισιμότητας της νέας αρχιτεκτονικής, η οποία θα υπηρετήσει το σύνολο, διακηρύσσοντας ότι «θέλουμε να δημιουργήσουμε μια καθαρή, οργανική αρχιτεκτονική, που η εσώτερη λογική της θα είναι απαστράπτουσα και γυμνή, ανεμπόδιστη από ψεύτικες προσόψεις και τεχνάσματα· θέλουμε μια αρχιτεκτονική προσαρμοσμένη στον κόσμο μας, με τις μηχανές, τα ραδιόφωνα και τα γρήγορα αυτοκίνητα, μια αρχιτεκτονική που η λειτουργία της θα είναι εύκολα αναγνωρίσιμη από τη σχέση των μορφών της».[39] Έτσι, η ειλικρίνεια της κατασκευής δεν αποτελεί μια εμμονή ή αυτοπεριορσιμό, αλλά εκφράζει τη συνέπεια της Ιδέας, μέσω του συγκερασμού όλου και μέρους. Κατά τον Mies van der Rohe, «όταν λέμε δομή έχουμε να κάνουμε με μια φιλοσοφική ιδέα. Η δομή είναι το σύνολο, από πάνω μέχρι κάτω, μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια –με τις ίδιες ιδέες. Αυτό είναι που ονομάζουμε δομή»,[40] ενώ ο Le Corbusier αναφέρει ότι το νέο πνεύμα, είναι αυτό της «κατασκευής και της σύνθεσης, υπό την καθοδήγηση μιας ξεκάθαρης σύλληψης».[41] **[Εικ. 10]**



Εικ. 10. Alvar Aalto, Villa Mairea, Noormarkku, Φινλανδία, 1939 [Πηγή: alvaraaltoproject.weebly.com]. Η αυτο-αναφορικότητα του μοντερνισμού στην αρχιτεκτονική. Η μορφή ως απόρροια της συνθετικής δομής και απουσίας κάθε εξωτερικής αναφοράς.

Β.2. Η έννοια του «αφανούς». Το «ανοικτό» έργο τέχνης

Η έννοια του αφανούς δεν καταργεί το περιεχόμενο του έργου τέχνης (όπως θα μπορούσε να παρανοηθεί), αλλά το καθιστά δυσπρόσιτο ή δυσδιάκριτο ως προς τις προθέσεις του δημιουργού του. Έτσι, η ερμηνεία είναι ανοικτή προς κάθε κατεύθυνση. Η αμφισημία (και πόσο μάλλον η πολυσημία) του νοήματος, επιθυμεί να επιτύχει το μεταβλητό της εντύπωσης. Το στοιχείο της διαρκούς αναζήτησης του –κάθε φορά– διαφορετικού και μεταβαλλόμενου νοήματος είναι άμεσα συνυφασμένο με το στοιχείο της έκπληξης.

Ακριβώς γι' αυτό, ο Umberto Eco κάνει λόγο για το «*ανοικτό έργο τέχνης*».[42] Σε αντίθεση με το «κλειστό έργο», το οποίο «εμφανίζει» τις προθέσεις του (ή τουλάχιστον συμβάλλει στην αποκάλυψή τους), το «ανοικτό» εδράζεται στην αμφίσημη σχέση μεταξύ των μερών του. Η αμφισημία αυτή δημιουργεί μια αίσθηση ασυνέχειας στην κατανόηση του περιεχομένου, η οποία εκδηλώνεται εξαιτίας της έλλειψης εσωτερικής συνοχής, που προκαλούν το τυχαίο και το αποσπασματικό της μορφής. Τότε, η προσέγγιση του περιεχομένου υποκειμενικοποιείται καταλήγοντας στην πολυσημία.

Σύμφωνα με τον Eco, η δράση του διφορούμενου του ανοικτού έργου τέχνης ενισχύεται από τον ρόλο και την ικανότητα του δέκτη να συμπληρώσει την πρόθεση του δημιουργού του. Γι' αυτό και θεωρεί ότι, κατά μία έννοια, όλη η τέχνη είναι «ανοικτή», από την στιγμή που αυτή βασίζεται στην εκάστοτε διαφορετική ερμηνεία του περιεχομένου της. Ο ρόλος του δέκτη δεν περιορίζεται απλώς στην επιλογή ενός εκ των πολλών μηνυμάτων και συμβολισμών του καλλιτεχνήματος, αλλά κυρίως στην αναδημιουργία του, μέσω της παράστασης και προβολής του περιεχομένου του εντός της συνείδησής του: «Επομένως, ένα έργο τέχνης είναι μια πλήρης και *κλειστή* μορφή στη μοναδικότητά του ως ισορροπημένη οργανική ολότητα, ενώ συγχρόνως αποτελεί ένα *ανοιχτό* προϊόν καθώς υπόκειται σε αμέτρητες διαφορετικές ερμηνείες που δεν στηρίζονται στον μη νοθεύσιμο συγκεκριμένο χαρακτήρα του. Συνεπώς, κάθε πρόσληψη του έργου τέχνης είναι συγχρόνως

ερμηνεία και επιτέλεση, γιατί σε κάθε πρόσληψη το έργο αποκτά μια νέα οπτική για τον εαυτό του».[43] **[Εικ. 11, 12]**

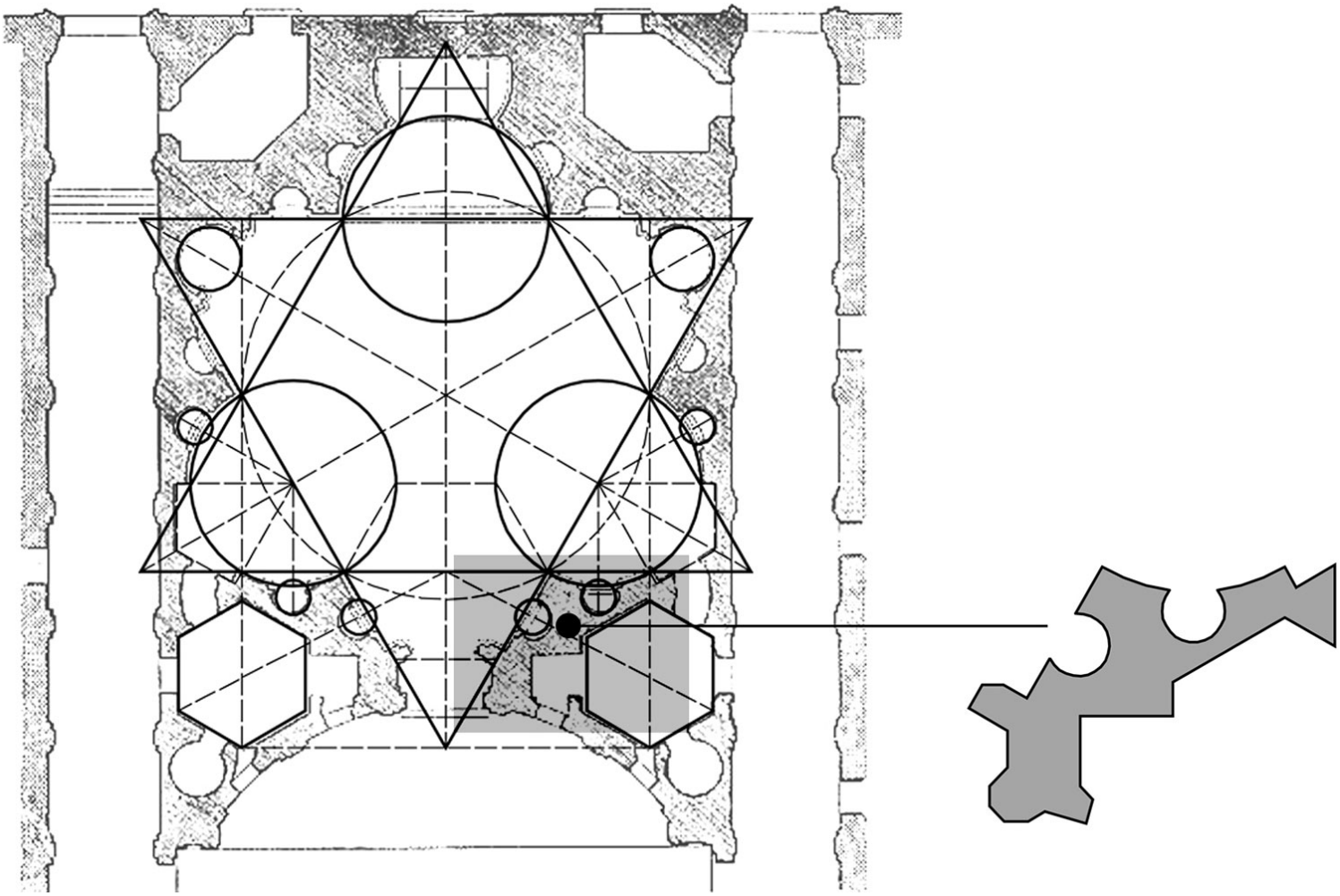
Το «ανοικτό έργο» στην Εννοιολογική Τέχνη. Πολυσημία του νοήματος. **Εικ. 11.** Antoni Tàpies, Mirada y mà, 2003 [Πηγή: www.artium.org]. **Εικ. 12.** Maurizio Cattelan, Χωρίς τίτλο, 2007 [Πηγή: www.artsy.net].

Γι' αυτόν τον λόγο το έργο τέχνης θεωρείται –κατά Eco– ως «το τελικό προϊόν της προσπάθειας ενός δημιουργού να διευθετήσει μια αλληλουχία επικοινωνιακών μέσων, με τέτοιον τρόπο, ώστε κάθε μεμονωμένος δέκτης να μπορεί να μεταποιήσει την αρχική σύνθεση που είχε επινοήσει ο δημιουργός. Ο δέκτης θα μπει σε ένα αμοιβαίο παιχνίδι ερεθίσματος και ανταπόκρισης, το οποίο βασίζεται στη μοναδική του ικανότητα αισθητηριακής πρόσληψης του έργου. (…) Στην πραγματικότητα, η μορφή του έργου τέχνης αποκτά την αισθητική της εγκυρότητα ανάλογα ακριβώς με τον αριθμό διαφορετικών οπτικών από τις οποίες μπορεί να θεωρηθεί και να κατανοηθεί».[44] Το ανοικτό έργο τέχνης, όχι μόνο απαιτεί μεγαλύτερη συμμετοχή εκ μέρους του παρατηρητή, όσο –και κυρίως– τη συνεχή και αέναη προσπάθεια αναζήτησης της σχέσης του με αυτό. Καθώς το ανοικτό έργο τέχνης θεωρείται πλέον ως μία «συνεχής δυνητικότητα της «ανοιχτότητας», με άλλα λόγια «ένα άπειρο απόθεμα νοημάτων»,[45] η συνεχής διαδικασία προσέγγισής του μεγεθύνει, σύμφωνα με τους υποστηρικτές του, την αισθητική απόλαυση. Γιατί, το μη τελεολογικό του αφανούς σπάει τα δεσμά του οριστικού, προσφέροντας στον δέκτη τη μέγιστη αίσθηση της ελευθερίας.[46]

Για παράδειγμα, στην τέχνη του Μπαρόκ, η οποία υπηρετεί το αισθητηριακό ύφος, καταργείται η έννοια της αρχής, η οποία αποτελεί το βασικό μέσο που οδηγεί στο εμφανές. Ο Deleuze ορίζει το Μπαρόκ ως την «ιλαρή στιγμή όπου διατηρούμε Κάτι, αντί για τίποτα, και όπου ανταποκρινόμαστε στη δυστυχία του κόσμου με μια υπερβολή αρχών, μια ύβρι αρχών, μια ύβρι που προσιδιάζει στις αρχές».[47] Στηριζόμενος στους Nietzsche και Mallarmé, οι οποίοι «μας ξανάδωσαν την αποκάλυψη μιας Σκέψης-κόσμου που ρίχνει μια ζαριά», υποστηρίζει, ότι αυτή η ζαριά «είναι η δύναμη να καταφάσκουμε το Τυχαίο, να σκεφτόμαστε καθετί το τυχαίο, που κυρίως δεν είναι μια αρχή, αλλά η απουσία κάθε αρχής».[48] Και είναι, επομένως, αυτή η κατάργηση της αρχής και η προβολή του τυχαίου, που καθιστούν την έννοια του αφανούς χαρακτηριστική της αρχιτεκτονικής του Μπαρόκ. Η απουσία της αρχής και η έμφαση στο απροσδιόριστο είναι αδύνατον να εκφράσουν το γενικώς ορατό.

Η αρχιτεκτονική του Μπαρόκ επιδιώκει αυτήν την επίτευξη της αμφισημίας, μέσω της σύνδεσης του πραγματικού με το φανταστικό. Τα μορφικά χαρακτηριστικά έρχονται να υπηρετήσουν αυτόν τον στόχο, πείθοντας για τη λειτουργία τού μη ορατού της μορφής. Η ύλη χρησιμοποιείται, όχι ως δομικό, αλλά ως ζωγραφικό μέσο, το οποίο εκφράζει τον υπερβατικό χαρακτήρα της σύνθεσης. Ο ρεαλισμός του Μπαρόκ δεν επιδιώκει απλώς να κατασκευάσει ένα πανομοιότυπο του φυσικού κόσμου, αλλά κυρίως να αποκαλύψει το στοιχείο τού μη ορατού κόσμου πίσω από τον πραγματικό-αντιληπτό. Χρησιμοποιεί την εικόνα (και κατ' επέκταση τη μορφή), ώστε να αποδώσει έναν περισσότερο δυναμικό και «συναρπαστικό» κόσμο. Ο κόσμος αυτός μπορεί να είναι αληθοφανής, δεν είναι όμως και άμεσα εμφανής, διότι τονίζεται κυρίως η υπερβολή του. Η έμφαση στην υπερβολή δεν εξηγείται αμέσως στον δέκτη μέσω της μορφής. **[Εικ. 13]** Εκείνος πρέπει να αναζητήσει μετά από προσπάθεια τον λόγο ύπαρξής της. Έτσι, η ρεαλιστική-ψευδαισθητική τέχνη συγκαλύπτει το μέσο και χρησιμοποιεί την τέχνη, ώστε τελικώς να την αποκρύψει.[49] Σύμφωνα με την

Christine Buci-Glucksmann, αυτός ο μυστικισμός του Μπαρόκ, «ο ερωτισμός του παντός/τίποτα», πιθανώς «αφορά αυτό το μη αναπαραστάσιμο τίποτα που βασανίζει αδιάκοπα τη δυτική φιλοσοφία ως ο ‘ανατολίτης’ Άλλος της, το όριό της, η διαφορά της. (…) Αυτό το ‘τίποτα του είναι’ μετατρέπεται σε μια απειρία εκστατικής απόλαυσης, σε μια πληθώρα μορφών».[50]



Εικ. 13. Francesco Borromini, Sant’Ivo alla Sapienza, Ρώμη, Ιταλία, 1660. Αριστερά: Αρμονική ανάλυση της κάτοψης, δεξιά: μεμονωμένο δομικό στοιχείο (τοίχος). Αν και η συνθετική δομή της κάτοψης υπάγεται σε μια σαφή γεωμετρική αρχή, η γεωμετρία της –φαινομενικώς τυχαίας– μορφής (δεξιά) προκύπτει ως αποτέλεσμα των σχέσεων ή ως το υπόλοιπο μεταξύ των σχημάτων που συγκροτούν τη σύνθετη νομοτέλεια. Η πολυγωνική-τυχαία μορφή συγκαλύπτει τη συνθετική αρχή.

Ο Heinrich Wölfflin υποστηρίζει ότι η τέχνη του Μπαρόκ κρατά καλά τα μυστικά της, ακόμα κι όταν κανείς μπορεί, έστω και μερικώς, να αναγνωρίσει τις μορφές της.[51] Τα μορφικά χαρακτηριστικά της αδυνατίζουν (έως και αναιρούν) το ευκατάληπτο του μηνύματός της. Η ζωγραφικότητα της μορφής και η έννοια του βάθους ενισχύουν στην τρίτη διάσταση την ανοικτή και άνευ σαφούς νομοτέλειας σύνθεση, η οποία επιδιώκει ένα συνεχές γίγνεσθαι και την –κατ’ επέκταση– διαρκή ανανέωση του περιεχομένου του νοήματός της. Η ανανέωση αυτή καθίσταται δυνατή μόνο μέσω της ανανέωσης της εικόνας, δηλαδή της μορφής, η οποία κάθε φορά μεταφέρει κάτι καινούριο στον δέκτη.[52] Η έλλειψη σταθερότητας της εντύπωσης προκαλεί την αμφισημία του μηνύματος, και τελικώς, το αφανές των προθέσεών του.

Στην αρχιτεκτονική του 20ού αιώνα, το μονοσήμαντο της σχεδιαστικής συνέπειας του μοντερνισμού, έρχεται να ανατρέψει η μετέπειτα αρχιτεκτονική του μεταμοντερισμού. Σύμφωνα με τους μελετητές, τα αισθητικά –και γι’ αυτό παραδοσιακά– κριτήρια της μοντερνιστικής τέχνης, η οποία «αντιμετωπίζει το καλλιτεχνικό έργο με όρους μορφής», δίνουν τη θέση τους στη μελέτη του γλωσσικού φαινομένου. Κατά συνέπεια, η τέχνη, προκειμένου να συλλάβει την ίδια της τη φύση, οφείλει να θέτει και να διερευνά ζητήματα εννοιολογικά.[53] Ο εννοιολογικός χαρακτήρας της τέχνης του μεταμοντερνισμού έρχεται, έτσι, να απελευθερώσει το περιεχόμενο του έργου τέχνης από τα δεσμά του μονοσήμαντου, να ενισχύσει την πολυσημία του, και τελικώς να υπηρετήσει την υποκειμενικότητα της θεώρησης. Κι αυτό, γιατί η έννοια δεν σχετίζεται με την αντικειμενικότητα της λογικής, αλλά με την υποκειμενικότητα της διαίσθησης. Το μήνυμα χάνει την καθολικότητα του εμφανούς, αποκτώντας την ιδιαιτερότητα του αφανούς.

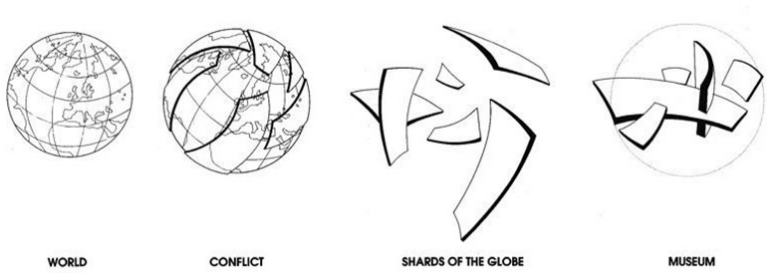
Σύμφωνα με τον Sol LeWitt, η ιδέα της *έννοιας* στην εννοιολογική τέχνη «είναι η πιο σημαντική πλευρά του έργου. (…) Η ιδέα γίνεται μια μηχανή που δημιουργεί την τέχνη. Αυτό το είδος τέχνης δεν είναι θεωρητικό, ούτε και επεξηγεί θεωρίες· είναι διαισθητικό, εμπλέκεται με όλα τα είδη νοητικών διεργασιών και είναι άσκοπο. Κατά κανόνα δεν εξαρτάται από τη δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη ως τεχνίτη. Αντικειμενικός σκοπός του καλλιτέχνη που ασχολείται με την εννοιολογική τέχνη, είναι να καταστήσει το έργο του νοητικά ενδιαφέρον για τον θεατή. (…) Με τους όρους της ιδέας, ο καλλιτέχνης είναι ελεύθερος ακόμα και να αιφνιδιάσει τον ίδιο του τον εαυτό. Οι ιδέες ανακαλύπτονται με τη διαίσθηση. (…) Αφού οι λειτουργίες της νοητικής σύλληψης (conception) και της αισθητηριακής αντίληψης (perception) είναι αντικρουόμενες (η μία πραγματοποιείται εκ των προτέρων· η άλλη εκ των υστέρων), ο καλλιτέχνης αμβλύνει την ιδέα του, εφαρμόζοντας σ' αυτήν την υποκειμενική του κρίση. (…) Η εννοιολογική τέχνη είναι καλή, μόνο όταν η ιδέα είναι καλή».[54]

Είτε πρόκειται για την αρχιτεκτονική του κλασικιστικού μεταμοντερνισμού, είτε για την αρχιτεκτονική της αποδόμησης, η εννοιολογική προσέγγιση είναι κοινή, αφού στόχος είναι να μεγιστοποιηθεί το εύρος του περιεχομένου τους, μέσω της, κατά Venturi, κατάλυσης κάθε έννοιας τάξης.[55] Μόνο η αταξία μπορεί να υπηρετήσει καλύτερα το πολυσήμαντο του αφανούς και του μη άμεσα ορατού, καθώς, σύμφωνα με τον ίδιο, «το δύσκολο Όλον σε μια αρχιτεκτονική της περιπλοκότητας και της αντίθεσης περιλαμβάνει την πολλαπλότητα και την ποικιλία των στοιχείων, με σχέσεις που δεν είναι σταθερές ή πολύ δύσκολο να γίνουν αντιληπτές».[56]

Ο Lyotard κάνοντας έναν χοντρικό διαχωρισμό ανάμεσα στο κλασικό και το σύγχρονο, αντιδιαστέλλει το ζήτημα του εμφανούς - αφανούς αναφορικώς με τις κοινωνικές προεκτάσεις. Υποστηρίζει ότι, απέναντι στην κλασική θεώρηση, η οποία επιτρέπει την αμεσότητα δημιουργού και δέκτη (καθώς η κοινωνία γνωρίζει πολύ καλά τους κανόνες βάσει των οποίων θα κριθεί το έργο τέχνης), η μεταμοντέρνα οπτική είναι «ένας τρόπος καλλιτεχνικής αντίδρασης σε μια ιστορία χωρίς προηγούμενο, χωρίς λογική, χωρίς τους κανόνες που θα μας επέτρεπαν να την κατανοήσουμε».[57] Κι αυτό, γιατί το μεταμοντέρνο έργο τέχνης, άλλοτε αναπαριστά έναν εικονικό - φανταστικό κόσμο, και άλλοτε αποτελεί φορέα μιας αφήγησης ή μιας ιστορίας, η οποία –εξαιτίας του εννοιολογικού της χαρακτήρα– δεν είναι άμεσα ορατή.

Στην περίπτωση της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής, το στοιχείο του αλληγορικού επηρεάζει σαφώς τη μορφή, η οποία αποτελεί το μέσο της αφήγησης. Πλέον το συμβολικό δεν αφορά την αφαίρεση, αλλά τον υπαινιγμό, μέσω του οποίου θα εκφραστεί το αντιφατικό. Σύμφωνα με τον θεωρητικό Fredric Jameson, «αν το αλληγορικό είναι ελκυστικό για τη σημερινή εποχή, αυτό συμβαίνει επειδή αναπαριστά μια σχέση ρήξεων, κενών, ασυνεχειών και εσωτερικών αποστάσεων και ασυμμετριών κάθε είδους. Γι' αυτό μπορεί να λειτουργήσει σαν είδωλο της ασυμμετρίας του σημερινού κόσμου καλύτερα απ' ό,τι το ιδεώδες του συμβόλου, που ρόλος του είναι να σηματοδοτεί μια αδύνατη ενότητα».[58] Έτσι, ιδίως στην αρχιτεκτονική της αποδόμησης, αναδεικνύονται όλες οι «ασυμμετρίες της ανθρώπινης λογικής σε σχέση με το πραγματικό»,[59] καθώς βασίζεται στο ευρηματικό της ιδέας, στη διαρκή αναζήτηση της έκπληξης, μέσω της αναίρεσης κάθε μορφής τάξης ή κανόνα. Η ηθελημένη αποδέσμευση από τους περιορισμούς που δημιουργούν συγκεκριμένα συστήματα ή καθολικές (και σχεδόν αντικειμενικές) θεωρίες, οδηγεί μοιραία σε ανοικτά συστήματα πολλαπλής ανάγνωσης. Κατά μία έννοια, η αποδόμηση καθίσταται αντι-ερμηνευτική.

Έτσι, προκειμένου να γίνει πλήρως αντιληπτό το περιεχόμενο της εννοιολογικής αρχιτεκτονικής, ο δέκτης θα πρέπει a priori να πληροφορηθεί για το περιεχόμενο της αφήγησης, μέσω μιας εξωτερικής αναφοράς (συνήθως υπό μορφή ενός επεξηγηματικού κειμένου ή ενός διαγράμματος), η οποία θα τον οδηγήσει ασφαλέστερα στον πυρήνα της σκέψης τού δημιουργού. **[Εικ. 14]** Αυτές οι, εκ των προτέρων, πληροφορίες θα τον βοηθήσουν να εκτιμήσει και να κατανοήσει τον φαινομενικό –κατά την πρώτη θέαση του αρχιτεκτονήματος– διχασμό περιεχομένου και μορφής. Χωρίς αυτήν τη βοήθεια της εξωτερικής πληροφορίας - αναφοράς, το αφανές του μηνύματος, όχι μόνο θα οδηγήσει τον δέκτη σε περισσότερες της μιας ερμηνευτικές προσεγγίσεις, αλλά κυρίως, θα τείνει να ακυρώσει το ίδιο το έργο του δημιουργού, εξαιτίας του ακατανόητου των προθέσεών του.[60] Από τη στιγμή που η μορφή αποδεσμεύεται από την ευθύνη να μεταφέρει αυτή το μήνυμα του περιεχομένου, ο δημιουργός της καθίσταται ικανός να την χρησιμοποιήσει ελεύθερα εντός της συνθήκης που του επιτρέπει το «ανοικτό» έργο τέχνης. Η σύνθεση, απαλλασσόμενη από τους αισθητικούς κανόνες, μπορεί χωρίς ενδοιασμούς να ενοποιήσει μία ετερόκλητη πολυμορφία, η οποία θα υπηρετήσει πληρέστερα την, ανοικτή προς κάθε προσέγγιση, φύση του εννοιολογικού, δηλαδή την αναίρεση του αναμενόμενου.[61]



Εικ. 14. Studio Libeskind, Imperial War Museum North, Manchester, Ηνωμένο Βασίλειο, 1999 [Πηγή: www.iwm.org.uk, και libeskind.com]. Ανάλυση της έννοιας που εμπεριέχεται στη σύνθεση.

Γ. Συμπεράσματα

Αν η έννοια του εμφανούς αναδεικνύει τη σχέση μορφής και περιεχομένου, η έννοια του αφανούς την συγκαλύπτει. Το εμφανές, μέσω της μονοσήμαντης ερμηνείας, υπηρετεί το συλλογικό (την κοινωνική –κατά Μιχελή– διάσταση της τέχνης), ενώ αντιθέτως η πολυσημία ή αμφισημία του νοήματος δεν επιδιώκει την κατάργηση της σχέσης μορφής και περιεχομένου, αλλά να οδηγήσει τον δέκτη στην πολλαπλή, και γι' αυτό διαφορετική ή υποκειμενική –κάθε φορά– θεώρηση του καλλιτεχνικού έργου.

Όμως, η ανάδειξη ή συγκάλυψη του νοήματος δεν αφορά μόνο τον χειρισμό της μορφής εκ μέρους του δημιουργού, αλλά εξίσου, και τον βαθμό συμμετοχής εκ μέρους του δέκτη. Εναπόκειται στην ικανότητα του ατόμου να αποκτήσει μια διαλεκτική σχέση με την πνευματική δημιουργία, και να βρεθεί στη θέση, όχι απλώς να αποφανθεί στιγμιαία και γενικά, αλλά κυρίως να διεισδύσει στο έργο τέχνης, αναλύοντας και, ακολούθως, ανασυνθέτοντας μέσα στη σκέψη του το καλλιτεχνικό φαινόμενο και τους εσωτερικούς μηχανισμούς του.

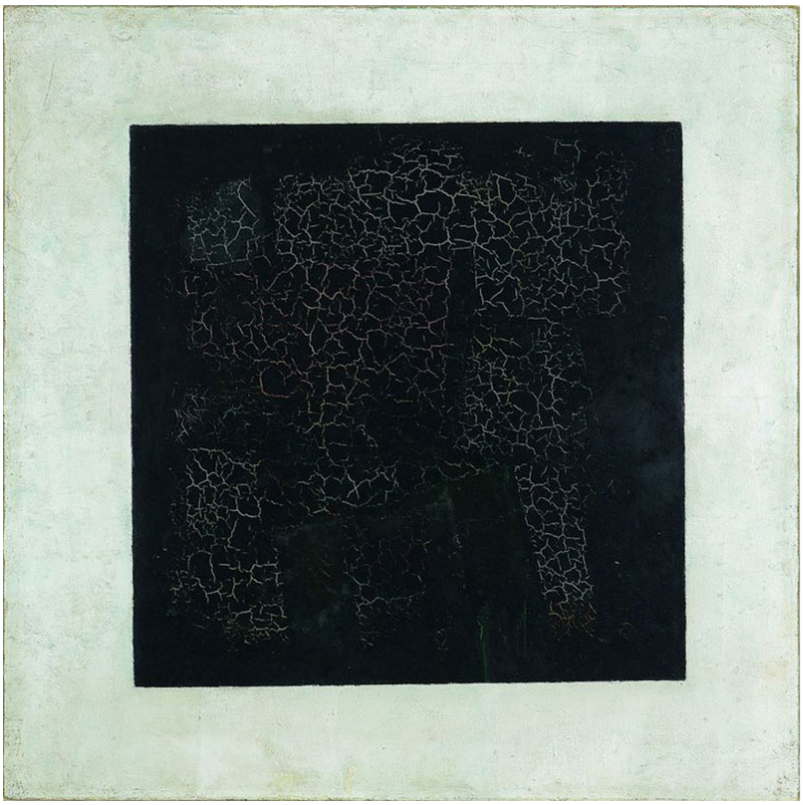
Ο Μιχελής αναφέρει χαρακτηριστικά: «Έργο παράγεται μόνον όταν το περιεχόμενο μετατρέπεται και με τη δική μας προσπάθεια σε ενέργεια. Γι' αυτό, όποιος δεν ξανάζησε προσωπικά τον αγώνα των άλλων δεν τους εννοεί, είναι δε ανίκανος να διδαχθεί και να ανανεώσει το έργο τους. Το φως εκ των έξω δεν αρκεί. Το φως πρέπει ν' ανάψει μέσα μας».[62] Επομένως, είτε πρόκειται για τις εικαστικές τέχνες, την αρχιτεκτονική ή τη μουσική, είτε ακόμα και για τον γραπτό λόγο, το άτομο οφείλει να επαναπροσδιορίσει το αντιλαμβανόμενο μέσα από τις διεργασίες εκείνες, οι οποίες θα το οδηγήσουν στην όσο το δυνατόν πιο ουσιαστική –κατ' αυτό– αισθητική θεώρηση. Πρόκειται περί της ειδοποιού διαφοράς μεταξύ του απλού θεατή και του ενεργού παρατηρητή. Ο θεατής είναι κατά μία έννοια παθητικός, ενώ ο παρατηρητής προσπαθεί να διεισδύσει στο αντικείμενο θέασης. Ο θεατής απλώς «κοιτάζει», ενώ ο παρατηρητής «βλέπει» ή πολύ περισσότερο «δια-βλέπει».[63]

Στην τέχνη του εμφανούς, μέσω της αφαιρετικής λειτουργίας των χαρακτηριστικών της τυπικής (ή αρχετυπικής) μορφολόγησης, η αναγνωσιμότητα της μορφής έρχεται να ενισχύσει και τον βαθμό της αναγνωσιμότητας του περιεχομένου της. Μα κι αν ακόμα (όπως στην περίπτωση της αφηρημένης τέχνης) ο δέκτης δεν καταφέρει να πλησιάσει αμέσως το περιεχόμενο του καλλιτεχνήματος, μπορεί με σχετική ευκολία να αναγνωρίσει τις εσωτερικές του σχέσεις, να οικειοποιηθεί το μορφολογικό του λεξιλόγιο, να το αναδημιουργήσει στη συνείδησή του και να αποκαταστήσει μαζί του μια οικειότητα ως ενεργός παρατηρητής.

Στην τέχνη του αφανούς, η πολυδιάστατη προσέγγιση του περιεχομένου απαιτεί μία μορφή, η οποία θα υπηρετήσει το πολυσήμαντο και όχι το μονοσήμαντο. Μοιραία, η μορφή αυτή επιζητεί να εκφράσει την ανατροπή τής σταθερότητας του θεωρητικώς συμβατικού, στρεφόμενη προς μία διαρκή αναζήτηση του θεωρητικώς «καινούργιου». Παύει να εδράζεται στο γενικώς αποδεκτό, το οποίο είναι καθολικώς ορατό, και στρέφεται προς την ακύρωσή του, μέσω της συνθετότητας της σχέσης περιεχομένου και μορφής, και –κατ' επέκταση– της μη αναγνωρισιμότητάς της. Καθώς το εμφανές ενδιαφέρεται, διαμέσου της σταθερότητας της μορφής, να προβάλει το μονοσήμαντο του περιεχομένου, το αφανές επιθυμεί να αναδείξει τη διαρκή μεταβολή του, μέσω της έκπληξης που δημιουργεί η καινοτομία και η ρήξη με τη συμβατική - τυπική μορφολογική προσέγγιση.

Αν η μορφή προβάλλει το περιεχόμενο, άλλο τόσο το περιεχόμενο δίνει αξία στη μορφή. **[Εικ. 15, 16]** Η

μορφή δίχως το νόημα του περιεχομένου τείνει είτε στην επιτήδευση είτε στην αφέλεια. Αποτελεί τον φορέα του περιεχομένου, εξυπηρετώντας πάντα ένα «σενάριο», ασχέτως αν αυτό είναι αυτο-αναφορικό ή ετερο-αναφορικό. Από την άλλη μεριά, το περιεχόμενο μπορεί μόνο μέσω της μορφής να εκφράσει την Ιδέα του καλλιτεχνήματος. Όμως, μήπως η ύπαρξη αυτού του «σεναρίου» καθιστά, εν τέλει, την τέχνη στο σύνολό της «εννοιολογική»;



Προβολή του περιεχομένου, ανάδειξη της μορφής. **Εικ. 15.** Kazimir Malevich, Μαύρο Τετράγωνο, 1913 [Πηγή: www.tate.org.uk]. Η μορφή ως μανιφέστο. **Εικ. 16.** Charles Green Shaw, Interior no.2, 1966 [Πηγή: www.artfixdaily.com]. Τόσο ο τίτλος του έργου όσο και η αφαιρετική αναπαράσταση της προοπτικής του χώρου, δίνουν υπόσταση στις μορφές μιας σύνθεσης, η οποία εύκολα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί είτε naive, είτε κενή περιεχομένου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

[1] Ο Juan Gris λέει: «Δε φτάνει να πάρεις μουσαμάδες, πινέλα και χρώματα για να ζωγραφίσεις. Δεν θα είναι ζωγραφική, αν η *ιδέα* της ζωγραφικής δεν *υπάρχει a priori*». Για περισσότερα βλ. Ανδρόνικος, Μανόλης, *Ο Πλάτων και η Τέχνη. Οι Πλατωνικές απόψεις για το ωραίο και τις εικαστικές τέχνες*, Αθήνα, Νεφέλη 1986, σ. 279. Το στοιχείο της πνευματικής προσέγγισης της τέχνης εξηγεί και τον λόγο, για τον οποίο η αρχιτεκτονική –υπό τον όρο ότι θα υπηρετηθεί με συνέπεια και θα αποτελέσει προϊόν πνευματικού μόχθου–, ενώ αποτελεί σαφώς μια εξυπηρετική τέχνη, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί και ως εφαρμοσμένη, όπως πολλοί ισχυρίζονται.

[2] Το ίδιο συμβαίνει και με τη διαδικασία της αναπνοής. Όπως δεν σκεφτόμαστε όταν αναπνέουμε, έτσι δεν σκεφτόμαστε προκειμένου να αποκαταστήσουμε τη σχέση μας με τα αντικείμενα του χώρου, μέσα στον οποίο βρισκόμαστε.

[3] Σύμφωνα με τον Norberg-Schulz, τα φαινόμενα του υλικού κόσμου «εμφανίζονται (ή γίνονται αντιληπτά) μέσω της μορφής». Για περισσότερα βλ. Norberg-Schulz, Christian, *Intentions in architecture*, Cambridge MA, MIT Press 1968, σ. 27.

[4] Για περισσότερα βλ. Fischer, Ernst, *Η αναγκαιότητα της τέχνης*, μτφρ. Φούλα Χατζιδάκη, Αθήνα, Θεμέλιο 1984, σ. 149.

[5] Για περισσότερα βλ. Kandinsky, Wassily, *Τέχνη και Καλλιτέχνες*, μτφρ. Γιώργος Κεντρωτής, Αθήνα, Νεφέλη 1986, σ. 17.

[6] Θα αποτελούσε ατόπημα για τον σημερινό δημιουργό να παρουσιάσει κάτι σύγχρονο βασιζόμενος μόνο σε ένα περασμένο μορφολογικό λεξιλόγιο. Οι μορφές του παρελθόντος προέκυψαν πάντα βάσει των αναγκών και της κοσμοθεωρίας τής κάθε εποχής, και επομένως «ρυθμίστηκαν» βάσει αυτών. Το στοιχείο αυτό δεν πρέπει να αγνοείται. Θα ήταν λοιπόν λάθος να αποκοπούν από το συγκεκριμένο πλαίσιο και να χρησιμοποιηθούν περασμένες μορφές ως αυτούσιες σε ένα σύγχρονο έργο. Βάσει αυτών μόνο σχόλιο μπορεί να γίνει, αλλά όχι πρόταση. Τα παραδείγματα είναι πολλά, όπως συμβαίνει με τη μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική, την ποπ-αρτ, ή ακόμα και σε μουσικά έργα («κλασική συμφωνία του Προκόφιεφ») κ.ά.

[7] Για τις διαφορές νοητικού και αισθητηριακού ύφους βλ. Αθανασόπουλος, Γιάννης, «Ο υποκειμενισμός του αισθητικού προσανατολισμού», *www.archetype.gr*

[8] Για περισσότερα βλ. Braembussche, Antoon van den, *Thinking Art*, Dordrecht, Heidelberg, London, New York, Springer 2009, σσ. 43-44.

[9] *Στο ίδιο*, σ. 44.

[10] Για περισσότερα βλ. Μιχελής, Παναγιώτης, *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη,* δ΄ έκδοση, Αθήνα 1973, σ. 49.

[11] Το χιτλερικό καθεστώς θεωρούσε ως «εκφυλισμένη» την, κατ' αυτό, άμορφη (και γι' αυτό «άσχημη») τέχνη των εξπρεσιονιστών. Αδυνατώντας να συλλάβουν το περιεχόμενο της τέχνης αυτής, οι ναζιστές εξέλαβαν την παρέκκλιση από το πραγματικό και το ρεαλιστικό της μορφής ως παραμόρφωση του υγιούς, θεωρώντας ότι –κυρίως σε ό,τι αφορά την απόδοση της ανθρώπινης μορφής– δίνεται έμφαση στην αναπαράσταση διανοητικώς καθυστερημένων ατόμων ή εκ γενετής παραμορφωμένων σωμάτων.

[12] Για περισσότερα βλ. Παπανούτσος, Ευάγγελος, *Αισθητική*, οριστική έκδοση, Αθήνα, Ίκαρος 1976, σ. 143.

[13] Για περισσότερα βλ. Rutter, Benjamin, *Hegel on the Modern Arts*, Cambridge, Cambridge University Press 2010, σ.86.

[14] Για περισσότερα βλ. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, V*orlesungen über die Ästhetik I*, Berlin, Suhrkamp Verlag 1986, σ. 151.

[15] Για περισσότερα βλ. Arndt, Andreas, Bal, Karol, Ottmann, Henning, *Hegels Ästhetik. Die Kunst der Politik, die Politik der Kunst*, Erster Teil, Berlin, Akademie Verlag 2000, σ. 248.

[16] Για περισσότερα βλ. Schroeder, William Ralph, *Continental philosophy. A critical approach*, Malden MA, Oxford, Victoria, Blackwell Publishing 2005, σ. 48.

[17] Για περισσότερα βλ. Παπανούτσος, *Αισθητική*, ό.π., σ. 33.

[18] Περί της, κατά Kant, προσέγγισης της τέχνης κυρίως μέσω αισθητικών κανόνων, και την ερμηνεία των απόψεών του από τον Cassirer, ο οποίος τις συσχετίζει με την έννοια της αρμονίας, κατά Leibniz, καθώς και με την concinnitas του Alberti, βλ. Mallgrave, Harry Francis, *The architect's brain. Neuroscience, creativity, and architecture*, Malden MA, Oxford, Blackwell Publishing 2010, σσ. 55-56.

[19] Για περισσότερα βλ. Nietzsche, Friedrich, *Also Sprach Zarathustra: Ein Buch Für Alle Und Keinen*, München, Wilhelm Goldmann Verlag 1958, σ. 92. Τα λόγια του Nietzsche χρησιμοποιεί ο Μιχελής, ώστε να τεκμηριώσει την άποψή του περί της οργανικής σχέσης μέρους και όλου, η οποία συγκροτείται βάσει της διάθεσης του τεχνίτη, «ώστε όλα μαζί να χαρισθούν στην ιδέα που συναρμολογούν». Για περισσότερα βλ. Μιχελής, *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, ό.π., σ. 35.

[20] Για περισσότερα βλ. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *The Birth of Tragedy and Other Writings*, edited by Raymond Geuss and Ronald Speirs, Cambridge, Cambridge University Press 1999, σ. 30.

[21] *Στο ίδιο.*

[22] Για περισσότερα βλ. Μιχελής, *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, ό.π., σ. 4.

[23] *Στο ίδιο*, σ. 5.

[24] *Στο ίδιο*, σ. 19.

[25] *Στο ίδιο*, σ. 67.

[26] Μέσω της λειτουργίας της αφαίρεσης και της σύνδεσής της με την έννοια του εμφανούς, λειτουργούν στην πλειονότητά τους τα κάθε είδους λογότυπα. Όσο πιο απλή και σχηματική είναι η μορφή, τόσο πιο άμεσα εντυπώνεται η πληροφορία για ένα εταιρικό προϊόν ή γίνεται η σήμανση της λειτουργίας ενός χώρου ή μιας κίνησης μέσα σε αυτόν.

[27] *Στο ίδιο*.

[28] Για περισσότερα βλ. Allen, Stan, *Practice. Architecture, technique and representation*, London, Routledge 2000, σσ. 22-23.

[29] Για περισσότερα βλ. Marx, Bernhard, *Balancieren im Zwischen. Zwischenreiche bei Paul Klee*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2007, σσ.36- 37.

[30] Για περισσότερα βλ. Klee, Paul, *Tagebücher, 1898-1918*, Ostfildern, Hatje Cantz 1988, σ. 471.

[31] Για περισσότερα βλ. Μόρις, Ρόμπερτ, «Σημειώσεις για τη γλυπτική I-IV» (1966-1969), στο Δασκαλοθανάσης, Νίκος, *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη. Μια κριτική ανθολογία*, Αθήνα, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών 2006, σ. 105.

[32]Για περισσότερα βλ. Itten, Johannes, *The Art of Color*. *The Subjective Experience and Objective Rationale of Color*, New York, John Wiley and Sons 1974, σ. 35.

[33] Για περισσότερα βλ. Heer, Jan de, *The architectonic colour. Polychromy in the purist architecture of Le Corbusier,* Rotterdam, 010 Publishers 2009, σ. 80.

[34] Παρεμφερής είναι και η άποψη του Peter Zumthor, ο οποίος υποστηρίζει ότι «η γεωμετρία μπορεί να μας βοηθήσει να καταλάβουμε πώς να διαχειριστούμε τον χώρο στην αρχιτεκτονική». Για περισσότερα βλ. *Zumthor, Peter, Architektur Denken, 2. Auflage*, Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser 2006, σ. 21.

[35] Για περισσότερα βλ. Roberts, David, *Art and Enlightenment. Aesthetic Theory after Adorno*, Lincoln NE, University of Nebraska Press 2006, σ. 49-50.

[36] Στην αυτοαναφορικότητα της αφαίρεσης αναφέρεται ο εισηγητής του ρεύματος του σουπρεματισμού Kazimir Malevich, ο οποίος τονίζοντας τη σημασία της απουσίας κάθε εξωτερικής αναφοράς υποστηρίζει ότι: «(Η εικαστική δημιουργία) αντί να εμπνέεται από κάποιο εξωτερικό πρότυπο, μπορεί να γίνει η ίδια, εξαιτίας του νέου της ρόλου, το λογικό πρότυπο μιας νέας διανοητικής δραστηριότητας. Απελευθερώνεται οριστικά από την κυριαρχία του θέματος». Για περισσότερα βλ. Μάλεβιτς, Καζιμίρ, *Γραπτά*, μτφρ. Δημήτρης Χορόσκελης, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Βάνιας 1992, σ. 35.

[37] Για περισσότερα βλ. Γκρίνμπεργκ, Κλέμεντ, «Η μοντερνιστική ζωγραφική», στο Δασκαλοθανάσης, *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη*, ό.π., σ. 37.

[38] *Στο ίδιο*, σ. 39.

[39] Για περισσότερα βλ. Weitz, Eric D., Weimar Germany. *Promise and tragedy*, Princeton NJ, Princeton University Press 2007, σ. 196.

[40] Για περισσότερα βλ. Eck, Caroline van, Winters, Edward, *Dealing with the visual*. *Art history, aesthetics, and visual culture*, Aldershot, Burlington VT, Ashgate Publishing, Ltd. 2005, σ. 213.

[41] Για περισσότερα βλ. Hvattum, Mari, Hermansen, Christian, *Tracing modernity. Manifestations of the modern in architecture and the city,* New York, Routledge 2004, σ. 46.

[42] Για περισσότερα βλ. Eco, Umberto, *The Open Work,* trans. Anna Cancogni, Cambridge MA, Harvard University Press 1989.

[43] *Στο ίδιο*, σ. 4.

[44] *Στο ίδιο*, σ. 3.

[45] *Στο ίδιο*, σ. 10.

[46] Ο Χρήστος Βακαλόπουλος στο μυθιστόρημά του *Η γραμμή του ορίζοντος*, προκειμένου να περιγράψει τη λειτουργία της εξήγησης και την αρνητική επίδραση που ενδεχομένως μπορεί να επιφέρει η διαδικασία της αποσαφήνισης, γράφει χαρακτηριστικά: «Πρέπει να γράψει στην Έρση και να της εξηγήσει τι ακριβώς συνέβη και μόλις γράφει την πρώτη λέξη οδηγείται αλλού, δεν μπορεί να εξηγήσει τίποτα, μόλις εξηγήσεις κάτι αρχίζει να σχηματίζεται μέσα σου το αντίθετο, όλοι το ξέρουν αυτό κι όμως συνεχίζουν να εξηγούν, φοβούνται ότι κάτι θα γίνει και θα πεθάνουν αν σταματήσουν να εξηγούν, φοβούνται ότι θα πεθάνουν και εξηγούν». Για περισσότερα βλ. Βακαλόπουλος, Χρήστος, *Η γραμμή του ορίζοντος*, Αθήνα, Εστία 1996, σ. 21.

[47] Για περισσότερα βλ. Deleuze, Gilles, Η Πτύχωση. *Ο Λαΐμπνιτς και το Μπαρόκ*, μτφρ. Νίκος Ηλιάδης, Αθήνα, Πλέθρον 2006, σ. 147.

[48] *Στο ίδιο*, σ. 144.

[49] Για περισσότερα βλ. Γκρίνμπεργκ, Κλέμεντ, «Η μοντερνιστική ζωγραφική» (1960), στο Δασκαλοθανάσης, *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη*, ό.π., σ. 39.

[50] Για περισσότερα βλ. Buci-Glucksmann, Christine, Baroque Reason. *The Aesthetics of Modernity*, London, Thousand Oaks CA, New Delhi, SAGE 1994, σσ. 148, 129-130.

[51] Για περισσότερα βλ. Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 18. Auflage, Basel, Schwabe 1991, σ. 256.

[52] *Στο ίδιο*.

[53] Για περισσότερα βλ. Δασκαλοθανάσης, *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη*, ό.π., σ. 222.

[54] Για περισσότερα βλ. Λε Ουίτ, Σολ, «Παράγραφοι για την εννοιολογική τέχνη» (1967), *στο ίδιο*, σσ. 203-210.

[55] Για περισσότερα βλ. Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architectur*e, New York, The Museum of Modern Art 1977, σ. 41.

[56] *Στο ίδιο*, σ. 88.

[57] Για περισσότερα βλ. Slade, Andrew, *Lyotard, Beckett, Duras, and the postmodern sublime*, New York, Peter Lang Publishing 2007, σ. 33.

[58] Για περισσότερα βλ. Hendrix, John, Shannon, *Aesthetics & the philosophy of spirit: from Plotinus to Schelling and Hegel*, New York, Peter Lang Publishing 2005, σ. 276.

[59] *Στο ίδιο*.

[60] Σύμφωνα με τον Joseph Kosuth, «θα μπορούσαμε να πούμε ότι, αν βλέπαμε ένα από τα κουτιά του Τζαντ γεμάτο μπάζα, αν το βλέπαμε τοποθετημένο σ΄ ένα βιομηχανικό περιβάλλον ή απλώς παρατημένο σε μια γωνία του δρόμου, τότε αυτό το κουτί δε θα ταυτιζόταν με την τέχνη.» Για περισσότερα βλ. Κοσούτ, Τζόζεφ, «Η Τέχνη μετά τη Φιλοσοφία» (1969), στο Δασκαλοθανάσης, *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη*, *ό.π.*, σ. 246.

[61] Ο Kosuth αναφέρει χαρακτηριστικά ότι, «δεν πρέπει, λοιπόν, να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι η τέχνη με τη λιγότερο παγιωμένη μορφολογία είναι το κατεξοχήν παράδειγμα μέσω του οποίου αποκρυπτογραφούμε τη

φύση του γενικού όρου ‘τέχνη’· γιατί, όπου υπάρχει ένα πλαίσιο ανεξάρτητο από τη μορφολογία της τέχνης, κι αυτό το πλαίσιο συνδέεται περισσότερο με τη λειτουργία της, είναι πολύ πιο πιθανό να προκύψουν συμπεράσματα λιγότερο συμβατικά και λιγότερο προβλέψιμα.» *Στο ίδιο*.

62 Για περισσότερα βλ. Μιχελής, *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, ό.π., σ. 39.

63 Ο Picasso αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «να βλέπουμε, αυτό είναι το δύσκολο. Κάποιες φορές βλέπουμε, αλλά αυτό συμβαίνει σπάνια. Συνήθως κοιτάζουμε χωρίς να βλέπουμε». Για περισσότερα βλ. Picasso, Pablo, *Σκέψεις για την τέχνη*, μτφρ. Αλεξάνδρα Δημητριάδη, Γεράσιμος Ιωαννίδης, β’ έκδοση, Αθήνα, εκδόσεις Printa 2005, σ. 23.