

ΠΕΡΙ ΟΡΕΞΕΩΣ ΛΟΓΟΣ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

ΑΓΓΕΛΟΣ ΧΑΝΙΩΤΗΣ

Τι κοινό έχουν η γυάλινη πυραμίδα του Λούβρου, ο *Μυστικός Δείπνος* του Λεονάρντο ντα Βίντσι και τα ψηφιδωτά στη Μονή του Οσίου Λουκά; Θα περίμενε ποτέ ένας αναγνώστης ότι τα παραπάνω έργα θα συνεξετάζονταν σε ένα βιβλίο με τον τίτλο *Αριστουργήματα της νεότερης τέχνης*; Ένα ανάλογο ερώτημα θα μπορούσε κανείς να θέσει και σε σχέση με το ανά χειράς βιβλίο. Η ίδια χρονική απόσταση που χωρίζει τα βυζαντινά ψηφιδωτά του Οσίου Λουκά από τη γυάλινη πυραμίδα του Λούβρου χωρίζει και το άγαλμα του Απόλλωνα των Ναξίων από το άγαλμα του Μεγάλου Κωνσταντίνου στα Μουσεία του Καπιτωλίου. Όσο ετεροειδή έργα είναι μια τοιχογραφία που κοσμούσε την Τράπεζα ενός μοναστηριού και μια γυάλινη πυραμίδα στην είσοδο ενός μουσείου, άλλο τόσο ετεροειδή δημιουργήματα είναι η Νίκη της Σαμοθράκης και η πυραμίδα του Κέστιου στη Ρώμη – ανάθημα σε ένα ιερό το ένα, επιτύμβιο μνημείο ενός αριστοκράτη το άλλο.

Ένας τόμος που συγκεντρώνει μελέτες για αυτά τα έργα και για έξι ακόμη γλυπτά υπό τον τίτλο *Αριστουργήματα της αρχαίας τέχνης* ίσως θα φανεί λιγότερο παράδοξος όταν αναλογισθούμε την αρχαία σημασία της λέξης *τέχνη*: τεχνική, τέχνασμα, τεχνοτροπία, δεξιοτεχνία. *Τέχνη* σύμφωνα με την αρχαία σημασία είναι κάθε δημιουργήμα που φανερώνει την ικανότητα και

επινοητικότητα του ανθρώπου να δαμάζει την ύλη. Έργα τέχνης δεν είναι μόνο δημιουργήματα που προκαλούν τον θαυμασμό του θεατή για το αισθητικό αποτέλεσμα, αλλά και έργα που τον καθηλώνουν με την τεχνική αρτιότητά τους και με τον τρόπο που οι δημιουργοί τους αντιμετώπισαν μια ξεχωριστή πρόκληση. Τα λεγόμενα «επτά θαύματα του κόσμου», έργα επίσης ετερογενή, όπως το άγαλμα του Δία στην Ολυμπία, ο Κολοσσός της Ρόδου και ο Φάρος της Αλεξάνδρειας, ήταν έργα τέχνης με αυτή την αρχαία έννοια. Συνδύαζαν τεχνική τελειότητα, πρωτοτυπία και επινοητικότητα στην επίλυση προβλημάτων, προκαλούσαν θαυμασμό και πρόσφεραν αισθητική απόλαυση.

Το 2001, το ελβετικό ίδρυμα *New7Wonders Foundation* (Ίδρυμα για τα Νέα Επτά Θαύματα) πήρε την πρωτοβουλία για τη δημιουργία ενός σύγχρονου καταλόγου Επτά Θαυμάτων – επιβεβλημένη από το γεγονός ότι από τα Επτά Θαύματα της αρχαιότητας ακέραιη σώζεται πλέον μόνο η μεγάλη πυραμίδα της Γκίζας. Το αποτέλεσμα που ανακοινώθηκε στις 7 Ιουλίου 2007 απογοήτευσε πολλούς, άλλους για αισθητικούς κι άλλους για πατριωτικούς λόγους· κι αυτό δεν εκπλήσσει. Το τι θεωρείται «θαύμα» ή «αριστούργημα» είναι απόρροια πολλών παραγόντων όπως η παιδεία, ατομικές και συλλογικές εμπειρίες, πολιτιστικές τάσεις και επιρροές, αλλά και ο τρόπος που ο ανθρώπινος οφθαλμός προσλαμβάνει εικόνες. Όλα αυτά συνιστούν αυτό που στην καθομιλουμένη ονομάζουμε «γούστο». Αντίθετα από ό,τι πρεσβεύει ένα λατινικό ρητό (*de gustibus non est disputandum*), όποιος ενδιαφέρεται για την τέχνη, είτε ως ερευνητής είτε ως ερασιτέχνης, μπορεί και πρέπει να συλλογίζεται και να διαλέγεται για τους λόγους που ευρύτερες ομάδες –ενίοτε μόνο ομάδες ειδικών– θεωρούν κάποια έργα αριστουργήματα, κομψοτεχνήματα, «θαύματα», είτε πρόκειται για προϊστορικές σπηλαιογραφίες είτε για ένα σύνολο της Σανέλ. Υπάρχουν μάλιστα κάποια στοιχεία που μπορούν να συνδέσουν το «γούστο» με συγκεκριμένα αντικειμενικά δεδομένα, όπως η σύνθεση, η τεχνική, η σχέση με τον χώρο, η χρήση του χρώματος; Υπάρ-

χουν κάποια στοιχεία που ανεξαρτήτως εποχής θέλγουν τον θεατή, τραβούν την προσοχή του και κερδίζουν τον θαυμασμό του; Η προσέγγιση τέτοιων ερωτημάτων, που συνδέουν τη νόηση με το αίσθημα και την απόλαυση, δεν είναι απλή υπόθεση – και σύγχρονες έρευνες επισημαίνουν ότι δεν είναι υπόθεση μόνο των ιστορικών της τέχνης αλλά και των νευροβιολόγων, που μελετούν τον τρόπο πρόσληψης εικόνων. Κάποιες πτυχές αυτού του πολύπλοκου θέματος φωτίζονται από τα δοκίμια που ακολουθούν. Οι συγγραφείς τους, διακεκριμένοι γερμανοί αρχαιολόγοι και ιστορικοί της ελληνικής και ρωμαϊκής τέχνης, εξετάζουν ποικιλία θεμάτων, από τεχνικές και κατασκευαστικές λεπτομέρειες ως και την πρόσληψη ενός έργου αιώνες μετά τη δημιουργία του.

Το βιβλίο, γραμμένο για το ευρύ κοινό και φοιτητές, δεν είναι ούτε γενική ιστορία τέχνης ούτε εγχειρίδιο ούτε κατάλογος του τύπου *Οι Θεσσαυροί του τάδε Μουσείου*. Είναι ένα βιβλίο που καταπιάνεται με το ερώτημα γιατί κάποια έργα θεωρήθηκαν ή θεωρούνται αριστουργήματα, χωρίς ούτε να ισχυρίζεται ότι είναι τα μόνα αριστουργήματα ούτε να υπονοεί ότι υπερέχουν δεκάδων άλλων έργων που θα μπορούσαν να είχαν επιλεγεί στη θέση τους. Ως προς ένα σημείο η επιλογή μπορεί να θεωρηθεί μονομερής. Διαπιστώνουμε ότι, παρά την ανομοιογένειά τους, όλα τα έργα που εξετάζονται εδώ, αλλά και όλοι οι νικητές του πρόσφατου διαγωνισμού για την ανάδειξη των επτά νέων θαυμάτων, με πρώτο το Μεγάλο Σινικό Τείχος, και όλα τα αρχαία ομόλογα μνημεία, έχουν κάτι κοινό: ξεχωρίζουν για τον όγκο και το μέγεθός τους. Μπορεί για τον προσδιορισμό του «θαύματος» το μέγεθος να παίζει πρωτεύοντα ρόλο. Αλλά είναι υποχρεωτικό το αριστούργημα της τέχνης να έχει τις μνημειώδεις διαστάσεις του Απόλλωνα των Ναξίων, της Νίκης της Σαμοθράκης, του συμπλέγματος του Λαοκόωντα ή του αγάλματος του Μεγάλου Κωνσταντίνου; Δεν θέτω το ερώτημα αυτό για να επικρίνω μια συγκεκριμένη επιλογή, αλλά για να επισημάνω την αναπόφευκτη υποκειμενικότητα, και εν μέρει μονομέρεια,

κάθε επιλογής. Αν και κανένα έργο μικροτεχνίας δεν εξετάζεται στον τόμο, και η αρχαία και η σύγχρονη αντίληψη περί αριστουργήματος περιλαμβάνει και τη δεξιοτεχνία που δημιουργεί έργα μικροτεχνίας. Ας μεταφερθούμε στη Σάμο του Πολυκράτη, στον ύστερο 6ο π.Χ. αιώνα. Το νησί φημιζόταν για τα έργα μεγάλων διαστάσεων: τον τότε μεγαλύτερο ναό, το μεγαλύτερο υδραγωγείο (τη σήραγγα του Ευπαλίνου), το κτιστό λιμάνι. Το ιερό της Ήρας το κοσμούσαν γλυπτά μεγάλων διαστάσεων, και ο περίφημος κούρος της Σάμου έχει τέτοιο μέγεθος που απαιτήθηκε ιδιαίτερα ανυψωμένη οροφή για να εκτεθεί στο Μουσείο. Κι όμως, όταν ο φαραώ Άμασις συμβούλευσε τον τύρανο Πολυκράτη να πετάξει οικειοθελώς το πιο πολύτιμο και αγαπημένο του αντικείμενο, για να μην προκαλέσει τον φθόνο των θεών με την περίφημη τύχη του, ο Πολυκράτης επέλεξε ένα δαχτυλίδι που τον σφραγιδόλιθό του τον είχε χαράξει ένας μεγάλος μάστορας της μικροτεχνίας, ο Θεόδωρος. Σε μια κοινωνία που εκτιμούσε το μέγεθος και τον όγκο, εκείνο που ο Πολυκράτης είχε στην καρδιά του ήταν το μικρότερο ίσως αντικείμενο της παρουσίας του.

Η επιλογή των έργων τέχνης που παρουσιάζονται στο βιβλίο μπορεί να είναι υποκειμενική, δεν είναι όμως αυθαίρετη. Απορρέει από συγκεκριμένη θεώρηση της τέχνης και είναι, επομένως, και έκφραση ιδεολογημάτων. Ένας έλληνας εκδότης ανάλογου τέτοιου τόμου το πιθανότερο είναι να επέλεγε, δέσμιος της δικής του παιδείας και των ντόπιων ιδεολογημάτων, μόνο έργα της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Ως γνωστόν, έχουμε συνηθίσει να ταυτίζουμε το «αρχαίο» με το «αρχαιοελληνικό» και την ιστορία της αρχαίας τέχνης με την τέχνη του 5ου και του 4ου π.Χ. αιώνα. Δεν θα έλειπαν από την επιλογή του τα υπέροχα άλογα του Φειδία από τον Παρθενώνα ή ο Ερμής του Πραξιτέλη. Αν την επιλογή την έκανα εγώ, ίσως να επέλεγα μόνο έργα που ανακαλύφθηκαν τις τελευταίες δεκαετίες, χωρίς να έχουν την ευκαιρία να γίνουν αντικείμενο παρατήρησης και θαυμασμού από περιηγητές της Αναγέννησης και μελετητές του Κλασικισμού, χωρίς

να καθιερωθούν από γενιές θαυμαστών ως «αριστουργήματα»· θα επέλεγα την τοιχογραφία της αρπαγής της Περσεφόνης από τον βασιλικό «Τάφο της Περσεφόνης» στη Βεργίνα, τον σφραγιδόλιθο με την παράσταση βαρκάρη από το μινωικό ιερό στα Ανεμόσπηλια των Αρχανών, τον Κούρο από τον Κεραμεικό της Αθήνας, τον κρατήρα του Ευφρονίου από κάποια λαθρανασκαφή της Ιταλίας.

Το βιβλίο αποπνέει το γερμανικό πνεύμα περί τέχνης και αριστουργήματος· με μια εξαίρεση, περιορίζεται σε έργα της μεγάλης γλυπτικής· ασχολείται κυρίως με έργα που σφράγισαν τη σύγχρονη αντίληψη για την ιστορία της αρχαίας τέχνης – ορισμένα από αυτά μάλιστα, καθώς ήταν γνωστά ήδη από τα χρόνια της Αναγέννησης, επηρέασαν και την εξέλιξη της τέχνης· αγνοεί την αιγαιακή τέχνη της Εποχής του Χαλκού· δίνει έμφαση στη τέχνη των ρωμαϊκών χρόνων. Αλλά η επιλογή κρύβει και ορισμένες εκπλήξεις: δεν υπάρχει ούτε ένα έργο από την Κλασική Εποχή, ούτε ένα έργο από την Αθήνα. Υπάρχουν όμως έργα που οι περισσότεροι φοιτητές Κλασικής Αρχαιολογίας ελληνικών πανεπιστημίων δεν έχουν δει ποτέ να παρουσιάζονται σε κάποια παράδοση ή φροντιστήριο. Ακριβώς τα στοιχεία που πολλούς θα ξενίσουν και κάποιοι θα σπεύσουν να επικρίνουν ήταν εκείνα που με οδήγησαν στη σκέψη να περιλάβω το βιβλίο στο εκδοτικό πρόγραμμα της σειράς *Νέες προσεγγίσεις στον αρχαίο κόσμο*.

Ακριβώς επειδή ασχολείται με έργα που χρονολογούνται πριν και μετά την Κλασική Εποχή, προϊόντα εργαστηρίων εκτός της Αθήνας, έργα που δεν δημιούργησε το «ελληνικό θαύμα» της δημοκρατικής πόλης αλλά η ματαιοδοξία αριστοκρατών και η αυταρχική εξουσία δεσποτών, μας θυμίζει πόσο πολυδιάστατη είναι η ιστορία της αρχαίας τέχνης. Οι ελληνολάτρες, οι αρχαιολάτρες, οι λάτρες της τέχνης και γενικά οι λάτρες μάλλον θα απογοητευθούν. Η λατρεία προϋποθέτει την πίστη όχι την κρίση, και τα κείμενα που δημοσιεύονται εδώ απευθύνονται σε αναγνώστες που θα προβληματιστούν, θα απορήσουν, θα κοιτάξουν

ξανά και πιο προσεκτικά ένα έργο και ίσως θα διαφωνήσουν. Το βιβλίο αυτό δεν είναι εγχειρίδιο έτοιμης γνώσης, αλλά άσκηση ματιάς και κρίσης.

Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στη Ρένα Λυδάκη για την, όπως πάντα, εξαιρετική επιμέλεια, στην Έλενα Παλλαντζά για την πιστή και ωραία μετάφραση, και τον καθηγητή Κλασικής Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Columbia Γιάννη Μυλωνόπουλο, που είχε την επιστημονική επιμέλεια, συμβάλλοντας στην ορθή απόδοση του κειμένου και κυρίως πλουτίζοντας το κείμενο με τις κριτικές του παρατηρήσεις.

ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ; ΕΝΑΣ ΜΙΚΡΟΣ ΟΔΗΓΟΣ ΧΡΗΣΕΩΣ

LUCA GIULIANI

Τόσο ο όρος *τέχνη* όσο και ο όρος *αριστούργημα* είναι χαρακτηριστικές έννοιες της νεότερης εποχής.¹ Αντίστοιχά τους δεν υπάρχουν σε καμία αρχαία γλώσσα. Τι νόημα έχει επομένως να κάνουμε λόγο για *αριστουργήματα της αρχαίας τέχνης*; Μια σύντομη ματιά στην ιστορία των όρων θα μας βοηθήσει πιθανότατα να διαλευκάνουμε το ζήτημα.

Στα αρχαία ελληνικά απαντά, βέβαια, ο όρος *τέχνη* και στα λατινικά ο όρος *ars*, με διαφορετική όμως σημασία από αυτήν που αποδίδουμε εμείς σήμερα στη λέξη. Και οι δύο όροι αναφέρονται σε ποικίλες ανθρώπινες δεξιότητες, τις οποίες δεν κατέχει κανείς εκ φύσεως, αλλά αποκτά μέσω της μάθησης και μπορεί να βελτιώσει μέσω της άσκησης. Τούτο ισχύει τόσο για τις τεχνικές ασχολίες όσο και για την επιστήμη – αποφασιστικής σημασίας είναι σε κάθε περίπτωση η δυνατότητα εκμάθησης (σε αντίθεση με εμάς σήμερα που τείνουμε να συνδέουμε την τέχνη με το φυσικό χάρισμα).

Κατά τον πρώιμο και κυρίως Μεσαίωνα η σχολική εκπαίδευση στα μοναστήρια ήταν οργανωμένη βάσει των επτά *τεχνών* (*artes*) που θεωρούνταν στο σύνολό τους η επιτομή της ανθρώπινης γνώσης. Την πρώτη βαθμίδα αποτελούσε το τρίπτυχο (Trivium) Γραμματική, Ρητορική και Διαλεκτική, ενώ

1 Ο λατινικός όρος *opera nobilia* σίγουρα πλησιάζει την έννοια των αντικειμένων που αποκαλούμε σήμερα *αριστουργήματα* (σ.τ.ε.).

το τετράπτυχο (Quadrivium) Αριθμητική, Γεωμετρία, Αστρονομία και Θεωρία της Μουσικής συνιστούσε την ανώτερη εκπαίδευση. Με την αύξηση όμως των γνωστικών πεδίων κατά τη διάρκεια του 12ου και 13ου αιώνα το σύστημα αυτό περιήλθε σε κρίση. Σε τούτο συνέβαλε και η ίδρυση των πρώτων πανεπιστημίων. Εκεί δεν διδάσκονταν πια οι *artes* αλλά τα Νομικά, η Θεολογία και η Φιλοσοφία.

Οι επτά *artes* έπαψαν πια να διεκδικούν τον τίτλο του συνόλου της γνώσης και έγιναν κλάδοι της προεκπαίδευσης. Τώρα αποκαλούνται ελεύθερες τέχνες (*artes liberales*), προκειμένου να διαχωρίζονται από τις λεγόμενες *artes mechanicae*. Στις μηχανικές τέχνες ανήκαν οι χειροτεχνικές ασχολίες όπως η ύφανση του μαλλιού ή η μεταλλουργία και η κατασκευή όπλων. Με το πέρασμα του χρόνου όμως συμπεριελήφθησαν σε αυτές η ζωγραφική και η γλυπτική, ενώ συγχρόνως οι ζωγράφοι και οι γλύπτες άρχισαν να οργανώνονται σταδιακά –όπως άλλωστε και οι λοιποί τεχνίτες– σε συντεχνίες.

Την εποχή αυτή *ars* και χειροτεχνική εργασία είναι έννοιες συνώνυμες ακόμα, χωρίς καμιά αισθητή διαφορά. Η σχετική διαφοροποίηση επέρχεται με την ίδρυση των Σχολών Καλών Τεχνών: της Accademia del Disegno στη Φλωρεντία (το 1562), της Accademia di San Luca στη Ρώμη (το 1577 – εδώ ο άγιος Λουκάς λειτουργούσε κατά κάποιον τρόπο ως υποκατάστατο μούσας, αφού μούσα της ζωγραφικής δεν υπήρξε ποτέ) και της Académie Royale de Peinture et Sculpture στο Παρίσι (το 1648). Στις Ακαδημίες καλλιεργούνταν έως τότε αποκλειστικά οι *artes liberales*. Με την ίδρυση των Σχολών Καλών Τεχνών οι ζωγράφοι και οι γλύπτες διεκδίκησαν μιαν αντίστοιχη διανοητική (και κοινωνική) θέση. Είναι ενδεικτικό ότι στην εκπαίδευση των νέων σπουδαστών δόθηκε ιδιαίτερη βαρύτητα στο σχέδιο και τη θεωρία της τέχνης. Στο επίκεντρο βρίσκεται τώρα η θεωρητική κατάρτιση, ενώ η τεχνική διάσταση υποβιβάζεται σε μεγάλο βαθμό. Οι Ακαδημίες διαφοροποιούνται έτσι ρητά και εξαρχής από τη χειροτεχνική παραγωγή. Ειδικά τα μέλη της Académie

Royale δεν θεωρούν τους εαυτούς τους τεχνίτες, αλλά μέλη μιας ανώτερης τάξης διανοουμένων. Νιώθουν καταρχήν λιγότερο ζωγράφοι (*peintres*) και περισσότερο καλλιτέχνες (*artistes*): ο γενικός αυτός όρος εμφανίζεται για πρώτη φορά κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα, καθιερώνεται όμως σχετικά γρήγορα.

Οι Ακαδημίες λειτουργούσαν και ως τόπος συνάντησης των καλλιτεχνών κι ενός κλειστού κύκλου φιλότεχνων ευγενών που θα μπορούσαν ενδεχομένως να αποτελέσουν μελλοντικούς αναθέτες ή αγοραστές. Τα έργα, επομένως, των μελών της Ακαδημίας έβρισκαν την πελατεία τους απευθείας και όχι μέσω του εμπορίου. Αυτό αποτέλεσε αρχικά πλεονέκτημα, στην πορεία, ωστόσο, του 18ου αιώνα μετατράπηκε σε μειονέκτημα. Η εμφάνιση μιας νέας τάξης αγοραστών, προερχόμενης από τα αστικά στρώματα, οδήγησε στον σχηματισμό μιας εύρωστης αγοράς έργων τέχνης, η οποία συνοδευόταν από εντατική εκθεσιακή και τεχνοκριτική δραστηριότητα. Και όσο πιο ζωνρή ήταν η διακίνηση και η συζήτηση περί τέχνης εκτός Ακαδημίας, τόσο περισσότερο έχαναν οι Ακαδημίες την πρωτοκαθεδρία και την παλιά τους αίγλη.

Η εποχή αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική, γιατί τώρα διαμορφώνεται ο όρος τέχνη με τη σύγχρονη έννοια. Ήδη το 1729 ο J. B. Du Bos συμπεριλαμβάνει στον γενικό όρο καλές τέχνες (*beaux arts*) την ποίηση και τη ζωγραφική, ενώ μια γενιά περίπου αργότερα, το 1746, ο Charles Batteaux δημοσιεύει την πραγματεία του *Les beaux arts reduits à un même principe*. Στις καλές τέχνες (οι οποίες δεν συγκαταλέγονται πια στις μηχανικές τέχνες) ανήκουν σύμφωνα με τον Batteaux η μουσική, η ποίηση, η ζωγραφική, η γλυπτική και ο χορός. Και οι πέντε έχουν έναν κοινό στόχο, την τέρψη του κοινού, και μια κοινή αρχή, τη μίμηση της φυσικής ομορφιάς. Αν όμως κοιτάξουμε προσεκτικότερα τον ορισμό αυτό –όπως πρώτος παρατήρησε με σαρκασμό ο Ντιντερό– θα διαπιστώσουμε πως πρόκειται για κυκλικό συλλογισμό: ο Batteaux όρισε τις καλές τέχνες ως μίμηση της φυσικής ομορφιάς και τη φυσική ομορφιά ως αντικείμενο της

μίμησης αυτής. Αυτό όμως ουδόλως έβλαψε την επιτυχία του ορισμού. Η ενότητα των καλών τεχνών που εισήγαγε πρώτος ο Batteaux έγινε αποδεκτή ως αυτονόητη ακόμη κι από τους επικριτές του. Μεταξύ άλλων προβάλλεται και χαιρεί υποστήριξης στην ίδια την *Εγκυκλοπαίδεια* του Ντιντερό. Και ακριβώς επειδή η ενότητα αυτή θεωρήθηκε αυτονόητη, έγινε η μετάβαση από τον πληθυντικό στον ενικό και αντί για καλές τέχνες γινόταν πια λόγος για τέχνη (τον υπονοούμενο δεύτερο πόλο της αντίθεσης θα αποτελέσει στη συνέχεια ως επί το πλείστον η επιστήμη).

Η ενότητα των τεχνών όπως την καθιέρωσε ο Batteaux χαροποίησε ωστόσο λιγότερο τους παραγωγούς και περισσότερο τους αποδέκτες. Ανάμεσα στην εργασία ενός ποιητή, ενός μουσικού ή ενός ζωγράφου τα κοινά σημεία είναι ελάχιστα. Τεχνική και υλικά διαφέρουν τόσο πολύ, που είναι δύσκολο έως αδύνατον να συγκριθούν. Οι ομοιότητες προκύπτουν όταν θέτουμε ως κριτήριο την επίδραση που ασκούν στο κοινό. Γιατί ένας φιλότεχνος που διαβάζει ένα ποίημα, ακούει ένα μουσικό κομμάτι ή περιεργάζεται έναν πίνακα ζωγραφικής αισθάνεται και στις τρεις περιπτώσεις μια συγκρίσιμη ικανοποίηση. Και για την ικανοποίηση αυτή υπεύθυνο είναι, τουλάχιστον από τον 18ο αιώνα και μετά, ένα πολύ συγκεκριμένο όργανο: η καλαισθησία. Και τούτο, όπως παρατηρεί ο J. G. Sulzer στο έργο του *Γενική θεωρία των Καλών Τεχνών* (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*), δεν είναι παρά «η ικανότητα να αντιλαμβανόμαστε την ομορφιά, όπως ακριβώς η λογική είναι η ικανότητα να αναγνωρίζουμε το αληθινό και το σωστό, και το ήθος η ικανότητα να νιώθουμε το καλό». Ιδιαίτερη σημασία έχει το γεγονός ότι η καλαισθησία δεν είναι έμφυτη, αλλά χρήζει καλλιέργειας. Προϋποθέτει άσκηση, προσοχή και συγκέντρωση. Και ακόμη, διατυπώνεται λεκτικά σε μια πολύ συγκεκριμένη μορφή έκφρασης: στη συζήτηση περί τέχνης, στην τεχνοκριτική.²

2 Νεότερες έρευνες που προσπαθούν να διαπιστώσουν τον ακριβή συσχετισμό έμφυτων εγκεφαλικών διεργασιών και τέχνης (από την πλευρά

Στον όρο τέχνη επομένως, όπως τουλάχιστον καθιερώθηκε στα νεωτερικά χρόνια, μπορούμε να διακρίνουμε δύο πτυχές. Η πρώτη τείνει προς έναν οντολογικό και συγχρόνως κανονιστικό καθορισμό του τι είναι τέχνη. Τέτοιου είδους ορισμοί όμως (όπως αυτός του Batteaux) αποτελούν συνήθως κυκλικό συλλογισμό και επιδιώκουν κατά κανόνα να εδραιώσουν μια στενή σχέση ανάμεσα στο ωραίο, το καλό και το αληθινό. Η δεύτερη κατεύθυνση δεν είναι οντολογικής φύσεως, αφορά την πρόσληψη και εισάγει στο παιχνίδι μια πολύ συγκεκριμένη στάση του αποδέκτη: τέχνη είναι κάτι που χωρίς να εξυπηρετεί κανέναν πρακτικό στόχο γίνεται αντικείμενο εντατικής παρατήρησης προς ιδίαν τέρψιν.

Η οντολογική κανονιστική κατεύθυνση θεωρείται από πολλούς ξεπερασμένη σήμερα. Οι τέχνες έχουν πάψει από καιρό (και ίσως δεν θα μπορούσε ποτέ) να μένουν προσκολλημένες στην έννοια του ωραίου.³ Το ερώτημα αν ένα συγκεκριμένο αντικείμενο λόγω συγκεκριμένων ιδιοτήτων μπορεί, πρέπει ή επιτρέπεται να θεωρηθεί τέχνη, δεν αρκεί πια για να «ανάψουν τα αίματα». Μπορούμε, λοιπόν, να το αφήσουμε κατά μέρος. Εξόχως ζωνρό και επίκαιρο παραμένει όμως το δεύτερο ερώτημα που αφορά την ιδιαίτερη ποιότητα της αισθητικής παρατήρησης. Αυτού του είδους η παρατήρηση είναι χαρακτηριστικό επινόημα του 18ου αιώνα. Προϋποθέτει συγκέντρωση και ακρίβεια, διακατέχεται από υπομονή και δεκτικότητα απέναντι στις ιδιότητες του αντικειμένου, το ψηλαφεί με τα μάτια και επιχειρεί, τέλος, να περιγράψει το αντικείμενο της παρατήρησης λεκτικά. Έτσι παρατηρούσε ο Βίνκελμαν τα έργα της αρχαιότητας, ανάλογα πράττουν και σήμερα ακόμη πολλοί αρχαιολόγοι. Μπορεί οι

τόσο της παραγωγής τέχνης όσο και της τεχνοκριτικής) δεν αποδίδουν πλέον τόσο μεγάλο βάρος στην καλλιέργεια· βλ. G. Lucignani – A. Pinotti (επιμ.), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Μιλάνο 2007 (σ.τ.ε.).

3 Βλ. Umberto Eco (επιμ.), *Storia della bellezza*, 2004· ελληνική έκδοση: *Ιστορία της Ομορφιάς*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2004 (σ.τ.ε.).

μέθοδοι ανάλυσης της μορφής και της ιστορικής κατάταξης να έχουν εκλεπτυνθεί σημαντικά, η βασική όμως αισθητική στάση έχει παραμείνει κατ' ουσίαν η ίδια. Αυτό το είδος παρατήρησης δεν υπηρετεί καμία πρακτική στόχευση, παρά μόνο τη θεωρητική γνώση και –όπως άλλωστε γινόταν ανέκαθεν– την προσωπική απόλαυση. Και σε αυτό το σημείο τα πράγματα δεν έχουν αλλάξει πολύ. Τον 18ο αιώνα ο Batteaux έκανε λόγο για *plaisir*, ο Καντ για απόλαυση άνευ κινήτρου, άλλοι απλώς για ψυχαγωγία. Η αισθητική απόλαυση προϋποθέτει σαφώς σχετική ηρεμία και ανοιχτό πνεύμα: την προθυμία να αφηθεί κανείς σε αυτό που βρίσκεται μπροστά στα μάτια του, το οποίο όμως υπό ορισμένες συνθήκες δεν είναι τόσο εύκολο να το δει πραγματικά. Απαιτεί άσκηση και μια σχετική παιδείυση του βλέμματος. Για να επανέλθουμε στο αρχικό μας ερώτημα, *τέχνη* ή *ars* με την αρχαία έννοια θα μπορούσε κανείς να αποκαλέσει την αισθητική παρατήρηση. Οι μελέτες του ανά χειράς βιβλίου εστιάζουν η κάθε μία σε ένα συγκεκριμένο έργο τέχνης προσπαθώντας να συλλάβουν την αισθητική του σαγήνη. Μπορούν, συνεπώς, να εκληφθούν ως ερέθισμα και συγχρόνως ως εγχειρίδιο της αισθητικής παρατήρησης.

Και ο όρος *αριστούργημα* έχει μια μακρά ιστορία. Στη Γαλλία απαντά ήδη από τον 13ο αιώνα ως *chef d'œuvre* και από εκεί διεισδύει στις άλλες ευρωπαϊκές γλώσσες. Η αρχική του σημασία σχετίζεται με τις εξετάσεις ενός μαθητευόμενου τεχνίτη, ο οποίος στο τέλος της μαθητείας του κατέθετε ένα έργο του ενώπιον επιτροπής, προκειμένου να αποδείξει τη δεξιοτεχνία του. Ακριβώς όμως επειδή ο όρος προερχόταν από τη σφαίρα της χειροτεχνικής εργασίας, δεν έγινε αρχικά αποδεκτός από τις Ακαδημίες της Τέχνης. Τον ύστερο 17ο αιώνα, ωστόσο, ο όρος εμφανίζεται ξανά – αυτή τη φορά όχι μόνο στους κύκλους των ακαδημαϊκών φιλότεχνων, αλλά κυρίως στην ταξιδιωτική λογοτεχνία: αποδίδεται ως τιμητικός τίτλος σε εξέχοντα αξιοθέατα και περιγράφει τα υψηλότερα επιτεύγματα της τέχνης. Από τα έργα της αρχαίας γλυπτικής σαράντα το πολύ θεωρούνται αριστουργήματα, ένα πολύ μικρό μέρος δηλαδή της συνολικής κλη-

ρονομιάς. Σε αυτά προστίθενται τα κορυφαία επιτεύγματα της αναγεννησιακής ζωγραφικής: τα έργα του Μιχαήλ Αγγέλου, του Λεονάρντο, του Ραφαήλ.

Στην Κλασική Αρχαιολογία το *αριστούργημα* εισάγεται ως τεχνικός όρος (*terminus technicus*) στα τέλη περίπου του 19ου αιώνα, προκειμένου να χαρακτηρίσει ένα έργο που μπορεί να αποδοθεί σε έναν συγκεκριμένο καλλιτέχνη τον οποίο γνωρίζουμε ονομαστικά. Με αυτή την έννοια γράφει ο A. Furtwängler για τα *Αριστουργήματα της ελληνικής πλαστικής* (*Meisterwerke griechischer Plastik*, 1893). Αριστούργημα θεωρείται ένα έργο μόνο εφόσον αποκαλύπτει την αναγνωρίσιμη υπογραφή του αριστοτέχνη, το στίγμα της μεγαλοφυΐας. Οφείλει κανείς να λαμβάνει υπόψη του τη συγκεκριμένη επιστημονική παράδοση, έστω κι αν ή μάλλον κυρίως όταν πρόκειται να αποστασιοποιηθεί από αυτήν. Πράγματι, στο παρόν βιβλίο επιδιώκουμε να απομακρυνθούμε από την αισθητική κατηγορία της μεγαλοφυΐας και να επανέλθουμε στην παλαιότερη αντίληψη περί «αριστοτεχνίας» με την έννοια της τεχνικής ικανότητας και της δεξιοτεχνίας. Οι παράμετροι βέβαια που ορίζουν τη δεξιοτεχνία επαναπροσδιορίζονται διαρκώς με το πέρασμα των αιώνων και υπόκεινται συνεπώς στο ιστορικό γίγνεσθαι. Έτσι, η ενασχόληση με την καλλιτεχνική αριστοτεχνία αποδεικνύεται ένας ιδανικός τρόπος να ακονίσουμε την κριτική μας ματιά πάνω στα ιστορικά φαινόμενα και ταυτόχρονα να γίνουμε κοινωνοί της αισθητικής απόλαυσης.

Τα κείμενα του βιβλίου ανάγονται σε μια σειρά διαλέξεων που πραγματοποιήθηκαν κατά το χειμερινό εξάμηνο 2004/2005 από το Ινστιτούτο Κλασικής Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου του Μονάχου σε συνεργασία με τον εκδοτικό οίκο C. H. Beck και το Μουσείο Εκμαγείων Κλασικών Έργων. Η ιδέα ήταν του Stefan von der Lahr, ο οποίος μαζί με την Dorothee Bauer, την Juliane Bretschneider και την Andrea Morgan παρακολούθησε και υποστήριξε το βιβλίο σε όλα τα στάδια της δημιουργίας του. Τους ευχαριστούμε όλους θερμά.