

Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών

Φιλοσοφία και Τέχνες

Διπλωματική Εργασία

Το παράλογο της ζωής, η ελευθερία και η καλλιτεχνική τους
αποτύπωση: Μια διερεύνηση της υπαρξιακής αισθητικής.

Αποστόλου Μαίρη

Επιβλέπων καθηγητής: Στασινός Σταυριανέας



Αθήνα, Ιούνιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Αποστόλου Μαίρης, που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του/της συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του/της συγγραφέα/δημιουργού. Ο/Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Διπλωματική Εργασία

Το παράλογο της ζωής, η ελευθερία και η καλλιτεχνική τους
αποτύπωση: Μια διερεύνηση της υπαρξιακής αισθητικής.

Αποστόλου Μαίρη

Επιτροπή Επίβλεψης Πτυχιακής / Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Στασινός Σταυριανέας

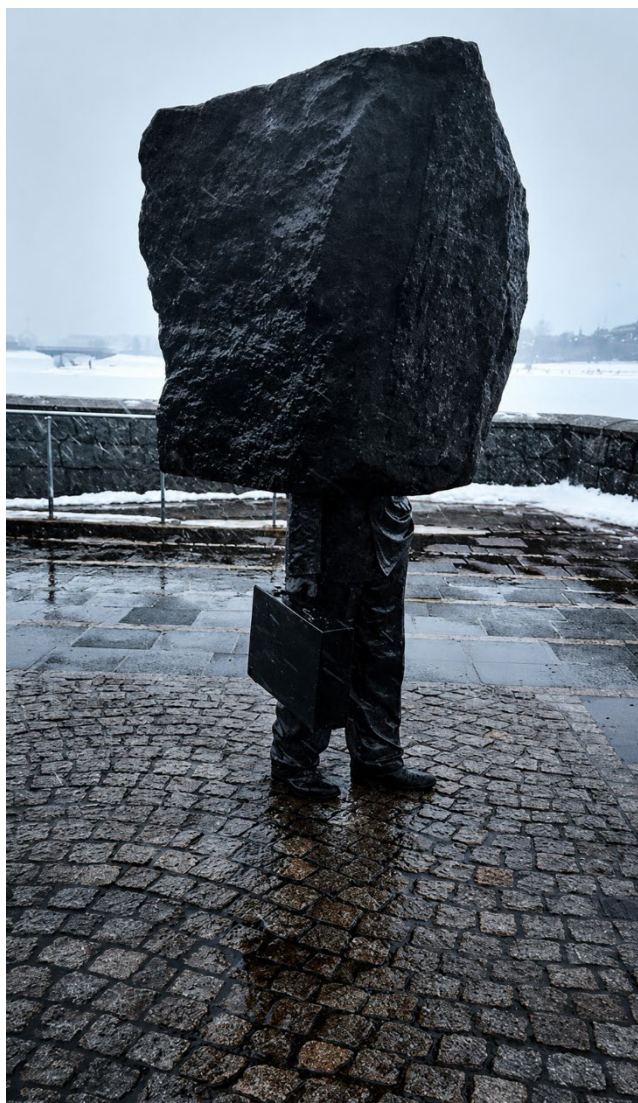
Μέλος ΣΕΠ του ΕΑΠ

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Αλέξιος Πέτρου

Μέλος ΣΕΠ του ΕΑΠ

Αθήνα, Ιούνιος 2026



*The Monument to the Unknown Bureaucrat, Magnús Tómasson, 1993,
Reykjavík. Φωτογραφία της συγγραφέως, 2022*

Η φωτογραφία επιλέχθηκε ως εικαστικός εμπλουτισμός της εργασίας, καθώς αποτυπώνει συμβολικά την ανθρώπινη ύπαρξη απέναντι στους περιορισμούς που επιβάλλουν οι κοινωνικές συμβάσεις, οι προκαθορισμένες ταυτότητες, οι δεδομένοι ρόλοι και οι παγιωμένες αντιλήψεις. Η ανώνυμη ανθρώπινη μορφή, σχεδόν εξαφανισμένη μέσα στον ογκώδη βράχο, υποδηλώνει ότι οι κοινωνικές απαιτήσεις και οι βεβαιότητες του κόσμου δεν λειτουργούν μόνο ως εξωτερικοί περιορισμοί, αλλά συχνά αφομοιώνονται στην ίδια την ταυτότητα του ανθρώπου. Η ύπαρξη συμπορεύεται με το φορτίο της, κινδυνεύοντας να απορροφηθεί από τα βάρη της καθημερινότητας και τις προσδοκίες των άλλων, χάνοντας τη μοναδικότητα και την ελευθερία της. Ταυτόχρονα, το γλυπτό αναδεικνύει την ανάγκη υπέρβασης αυτής της συνθήκης και ίσως την προοπτική μιας πιο αυθεντικής σχέσης με τον κόσμο. Ο βράχος συμβολίζει κάθε μορφή περιορισμού που απομειώνει τη δυνατότητα αυτοπροσδιορισμού και καθαρής ματιάς προς τον κόσμο, ενώ η δυσβάστακτη συμπόρευση με αυτόν οδηγεί στη συνάντηση με το παράλογο. Ωστόσο, η εμπειρία αυτή μπορεί να λειτουργήσει ως αφετηρία απελευθέρωσης από τις ψευδαισθήσεις και τις βεβαιότητες που εγκλωβίζουν το άτομο, ανοίγοντας τον δρόμο προς νέες δυνατότητες ύπαρξης, ερμηνείας και νοηματοδότησης του κόσμου.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα εργασία διερευνάται η σχέση ανάμεσα στην υπαρξιακή φιλοσοφική σκέψη και την τέχνη, εστιάζοντας στις έννοιες του παραλόγου, της ελευθερίας, της αγωνίας και του θάρρους, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο οι έννοιες αυτές εκφράζονται αισθητικά στη νεότερη καλλιτεχνική δημιουργία. Έναυσμα για το όλο εγχείρημα αποτέλεσε η διαπίστωση ότι η ανθρώπινη ύπαρξη βιώνει μια διαρκή ένταση, η οποία προκύπτει από την ανάγκη του ανθρώπου για νόημα, βεβαιότητα και συνεκτικότητα και στη συνειδητοποίηση ότι ο κόσμος αδυνατεί να ανταποκριθεί σε αυτή του την ανάγκη. Η σύγκρουση αυτή, σύμφωνα με τον Αλμπέρ Καμύ (Albert Camus), οδηγεί στην εμπειρία του παραλόγου.

Αρχικά, μελετώνται οι έννοιες της συνείδησης, της αλήθειας και της γνώσης μέσα από τις διατυπώσεις των Ιμμάνουελ Καντ (Immanuel Kant), Φρίντριχ Νίτσε (Friedrich Nietzsche), Μάρτιν Χάιντεγκερ (Martin Heidegger), Τόμας Κουν (Thomas Kuhn), Πωλ Φεγεράμπεντ (Paul Feyerabend) και Ζαν Πωλ Σαρτρ (Jean Paul Sartre). Φιλοσοφικές σκέψεις που αναδεικνύουν την ιστορική, ερμηνευτική, άρα εξαρτώμενη από τον άνθρωπο διάσταση της γνώσης. Κατόπιν, αναλύεται η έννοια του παραλόγου, σύμφωνα με τις θεωρήσεις του Καμύ, καθώς και η σαρτρική αντίληψη περί ελευθερίας, σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος είναι καταδικασμένος να συγκροτεί ο ίδιος το νόημα της ύπαρξής του. Μια συνθήκη που λαμβάνει χώρα μέσα σε ένα πλαίσιο αβεβαιότητας, χωρίς σταθερές και ακλόνητα σημεία αναφοράς, και η οποία συνδέεται τόσο με το βίωμα της αγωνίας όσο και με τις πολλαπλές δυνατότητες ελεύθερης επιλογής και δημιουργίας.

Στο δεύτερο μέρος της μελέτης εξετάζεται η τέχνη ως ένας ιδιαίτερος χώρος έκφρασης, αποκάλυψης και διερεύνησης του παραλόγου. Η καλλιτεχνική πράξη προσεγγίζεται ως μέσο αισθητικής αποτύπωσης της ασάφειας, της πολλαπλότητας και της ελευθερίας που χαρακτηρίζουν την ανθρώπινη ύπαρξη και όχι ως προσπάθεια άρνησης της απουσίας νοήματος. Μέσα από τη σκέψη του Καμύ ο καλλιτέχνης, αντιμετωπίζεται ως ένας ελεύθερος δημιουργός που εξεγείρεται αέναα απέναντι στο παράλογο.

Τέλος, η εργασία εξετάζει τις περιπτώσεις των εικαστικών Μαρσέλ Ντυσάν (Marcel Duchamp), Ζαν Ντυμπυφέ (Jean Dubuffet), Φράνσις Μπέικον (Francis Bacon) και

Λουίζ Μπουρζουά (Louise Bourgeois), ως χαρακτηριστικά παραδείγματα καλλιτεχνικών έργων που αποτυπώνουν την υπαρξιακή αγωνία, την αποξένωση, τη ρευστότητα του γίνεσθαι, την ελευθερία και το παράλογο. Συμπερασματικά, αναδεικνύεται μια κοινή επιδίωξη του υπαρξιακού φιλοσοφείν και της τέχνης να κατανοήσουν και να εκφράσουν την ανθρώπινη κατάσταση, δηλαδή την πορεία ενός ανθρώπου εγκαταλελειμμένου σε έναν κόσμο ανοιχτό και αβέβαιο, ο οποίος αγωνίζεται διαρκώς να ερμηνεύσει, να νοηματοδοτήσει και εν τέλει να υπάρξει. Η τέχνη συναντά το παράλογο, το καθιστά αισθητό και μετατρέπει την αδιάκοπη ανθρώπινη αναζήτηση νοήματος σε πράξη ελευθερίας, δημιουργίας και εξέγερσης.

Λέξεις-κλειδιά: υπαρξισμός, παράλογο, ελευθερία, αγωνία, υπαρξιακή αισθητική, Αλμπέρ Καμύ, Σαρτρ, νεότερη τέχνη, μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη, τέχνη του 20^{ου} αιώνα, Μαρσέλ Ντυσάν, Φράνσις Μπέικον

The Absurdity of Life, Freedom, and their Artistic Representation: An Exploration of Existential Aesthetics

Mary Apostolou

ABSTRACT

This thesis explores the relationship between existential philosophy and art, focusing on the concepts of absurdity, freedom, anxiety, and courage, as well as the ways in which these concepts are aesthetically expressed in modern and contemporary creation. The study is grounded in the observation that human existence is characterized by a constant tension between the desire for meaning, certainty, and coherence and the world's inability to provide definitive answers. According to Albert Camus, this conflict gives rise to the experience of the absurd.

The first part examines the concepts of consciousness, truth, and knowledge through the philosophical perspectives of Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Thomas Kuhn, Paul Feyerabend and Jean Paul Sartre, highlighting the historical, interpretive, and rational nature of knowledge. It further investigates Camus' notion of the absurd and Sartre's conception of freedom, according to which human beings are condemned to choose and create meaning for themselves. The absence of absolute certainty is shown to generate existential anxiety while simultaneously making freedom and creativity possible.

The second part approaches art as a privileged field for revealing, expressing, and exploring the absurd. Art is examined not as a means of overcoming the human condition but as a way of aesthetically representing uncertainty, multiplicity, and freedom. Drawing particularly on Camus's thought, artistic creation is interpreted as an act of revolt against meaninglessness and as a creative response to the uncertainties and contradictions of human existence.

The final part analyzes the work of Marcel Duchamp, Jean Dubuffet, Francis Bacon and Luise Bourgeois as representative examples of artists whose work reflects

existential anxiety, alienation, the fluidity of knowledge, freedom, and the absurd. The study concludes that existential philosophy and art converge in their attempt to understand and express human existence within an open, uncertain world devoid of predetermined meaning.

Keywords: existentialism, absurdity, freedom, anxiety, existential aesthetics, Camus, Sartre, modern art, Marcel Duchamp, Francis Bacon

«Εγώ γι' αυτό γεννήθηκα και γι' αυτό ήρθα στον κόσμο,
προκειμένου να δώσω μαρτυρία για την αλήθεια»
Ο Πιλάτος αποκρίθηκε: «Τί είναι αλήθεια;»
(Κατά Ιωάννην, 18:37-38)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	v
ABSTRACT.....	vii
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	x
Εισαγωγή	1
Κεφάλαιο 1	4
Ο υπαρξισμός και η εμπειρία του παραλόγου	4
1.1 Συνείδηση και υποκειμενικότητα.....	4
1.2 Ο δρόμος προς την αλήθεια	6
1.3 Η γνώση, ένα ιστορικό φαινόμενο	9
1.4 Το παράλογο ως υπαρξιακή εμπειρία	11
1.5 Η αντίδραση απέναντι στο παράλογο	13
1.6 Η αγωνία της ελευθερίας.....	15
1.7 Η ανθρώπινη ύπαρξη ως μια υπό διαμόρφωση διαδικασία	16
1.8 Η αβεβαιότητα, η ιδέα του πάθους και το θάρρος	17
1.9 Βία και Μηδενισμός.....	19
Κεφάλαιο 2	22
Η τέχνη ως αποκάλυψη του κόσμου.....	22
2.1 Η τέχνη ως πράξη ελευθερίας.	22
2.2 Έκφραση και καλλιτεχνική πράξη	24
2.3 Η διερεύνηση του παραλόγου στην τέχνη	25
2.4 Η προσπάθεια για νοηματοδότηση	26
Κεφάλαιο 3	31
Η τέχνη ως αποτύπωση του παραλόγου	31
3.1 Ο Καμύ για την αξία της τέχνης.....	31
3.2 “Η πολλαπλότητα είναι ο χώρος της τέχνης” (Καμύ, 1973, σ. 135).....	31
3.3 Το ταξίδι της δημιουργίας.....	32
3.4 Ο καλλιτέχνης, ένας ελεύθερος άνθρωπος.....	33
3.5 Ο δρόμος για το μη παραστατικό, η απόλυτη ανυποταξία.	35
Κεφάλαιο 4	39
Η αισθητική της ελευθερίας και του παραλόγου	39
4.1 Marcel Duchamp. Μια εκ νέου νοηματοδότηση	39

4.1.1 Τέχνη: Ένα ανοιχτό πεδίο ερμηνείας	39
4.1.2 Η καλλιτεχνική πράξη μετατρέπεται σε απελευθερωτική δύναμη.....	43
4.2 Jean Dubuffet. Πέρα από το ωραίο και το καθιερωμένο	45
4.2.1 Η αμφισβήτηση του αισθητικού ιδανικού	45
4.2.2 Προσήλωση στο ακατέργαστο, το αντισυμβατικό	46
4.3 Francis Bacon Η ρευστότητα της ύπαρξης	50
4.3.1 Μορφές ανάμεσα στο οικείο και το ανοίκειο	50
4.3.2 Η ετερότητα της μορφής.....	51
4.3.3 Η αποξένωση και η αβεβαιότητα στα έργα του Μπέικον	53
4.3.4 Η κτηνώδης παραλογικότητα της ύπαρξης	56
4.4 Louise Bourgeois. Η ανάγκη για ελευθερία.....	58
4.4.1 Απελευθέρωση από τη μνήμη	58
4.4.2 Η καλλιτεχνική πράξη ως άλλος Σίσυφος	62
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	65
Βιβλιογραφικές Αναφορές.....	67

Εισαγωγή

Η ανθρώπινη ύπαρξη χαρακτηρίζεται από μια διαρκή ένταση ανάμεσα στην επιθυμία του ανθρώπου να κατανοήσει τον κόσμο εντός του οποίου υπάρχει, και την αδυναμία του κόσμου να απαντήσει με σαφήνεια στην ανάγκη του αυτή. Ο άνθρωπος τείνει διαρκώς να οργανώνει και να κατηγοριοποιεί τα πράγματα γύρω του, μια τάση που πηγάζει από τον πυρήνα της ύπαρξής του και δεν αφορά απλά μια γνωσιολογική ανάγκη, μια διανοητική αναζήτηση, αλλά τη λαχτάρα να οδηγηθεί σε βεβαιότητες και να καταλήξει σε ένα καθολικό νόημα. Η φιλοσοφική σκέψη η οποία αναζητά τις αρχές και τα οντολογικά αίτια της ύπαρξης, έχει αναδείξει μέσα από την πορεία της, ιδιαίτερα από τον 18^ο αιώνα και μετά, ότι η γνώση, η αλήθεια δεν συνιστούν βεβαιότητες και σίγουρα δεν υφίστανται ανεξάρτητα από τον άνθρωπο, εφόσον δομούνται μέσα από την ανθρώπινη εμπειρία και μέσα από ιστορικά, εννοιολογικά και υπαρξιακά πλαίσια. Ήδη ο Ιμμάνουελ Καντ στο έργο του *Κριτική του Καθαρού Λόγου* (1781), διατυπώνει τον ισχυρισμό ότι η γνώση σχετίζεται με τα φαινόμενα και αφορά στα πράγματα όπως αυτά εμφανίζονται στον κόσμο μέσα από τις κατηγορίες της νόησης και δεν αφορά «τα πράγματα καθαυτά». Ο Καντ με άλλα λόγια υποστηρίζει ότι «κάθε γνώση εκκινεί από την εμπειρία» και ότι ο άνθρωπος δύναται να γνωρίζει μόνο τα φαινόμενα, δηλαδή τα πράγματα όπως εμφανίζονται στον χώρο και στον χρόνο που συνιστούν τις βασικές μορφές αισθητικότητας. Η θεώρησή του αυτή, επαναπροσδιορίζει, επί της ουσίας την έννοια της αντικειμενικότητας, και υιοθετεί τη θέση ότι η γνώση δεν μπορεί να είναι άμεση (Καντ, 1929, σσ. 134-135).

Προς αυτή την κατεύθυνση κινούνται και μεταγενέστεροι διανοητές. Ο Φρίντριχ Νίτσε για παράδειγμα, επανεξετάζει και αμφισβητεί την έννοια της απόλυτης αλήθειας υποστηρίζοντας πως η γνώση στοιχειοθετείται μέσα από ερμηνευτικά σχήματα, ενώ ο Μάρτιν Χάιντεγκερ προσδιορίζει εκ νέου την έννοια της αλήθειας ως μια συνθήκη, μια διαδικασία οντολογικής φανέρωσης (*aletheia*), εντός συγκεκριμένων ιστορικών πλαισίων (Heidegger, 1993, σσ. 113, 125-227). Αντίστοιχα, ο Τόμας Κουν στο έργο του *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων*, εντός του πεδίου της φιλοσοφίας της επιστήμης, εστιάζει στον ιστορικό χαρακτήρα της επιστημονικής γνώσης και στο γεγονός ότι η εξέλιξη της επιστήμης διακρίνεται από ασυνέχειες, ρήξεις και αλλαγές παραδείγματος. Στο ίδιο πνεύμα, ο Πολ Φεγιεράμπεντ υποστηρίζει ότι η παραγωγή της

επιστημονικής γνώσης δεν προκύπτει μέσα από μία ενιαία και καθολική μέθοδο, αλλά έχει ιστορικό και ερμηνευτικό χαρακτήρα, αμφισβητώντας την απόλυτη βεβαιότητα και αντικειμενικότητα.

Η αποσταθεροποίηση των θεμελίων της καθολικής γνώσης και η αμφισβήτηση της αντικειμενικής αλήθειας οδηγεί τον άνθρωπο σε έναν νέο, απροσδιόριστο χώρο όπου συναντάται η εμπειρία του παραλόγου, μια συνθήκη που εκφράζει την αδυναμία συγκρότησης νοήματος ή κάποιου γενικού πλαισίου αλήθειας. Ο Αλμπέρ Καμύ, στο έργο του *Ο Μύθος του Σίσυφου* ορίζει το παράλογο ως το προϊόν της σύγκρουσης του πόθου του ανθρώπου για σαφήνεια και της παγερής σιωπής του κόσμου. Αντίστοιχα, ο Ζαν Πωλ Σαρτρ στο *Είναι και το Μηδέν* του 1943 αναδεικνύει τη συνείδηση ως εκ βαθέων ελεύθερη, αλλά την ίδια στιγμή εγκαταλελειμμένη σε έναν κόσμο, χωρίς νόημα.

Υπό αυτό το πρίσμα, η τέχνη αναδεικνύεται σε προνομιακό πεδίο έκφρασης του παραλόγου, όχι επειδή είναι η μόνη δυνατότητα, αλλά επειδή δεν δεσμεύεται από τις συμβατικές δομές της τυπικής λογικής. Η επιστήμη επιδιώκει εξηγήσεις, η φιλοσοφία επιχειρεί να κατανοήσει την ανθρώπινη κατάσταση μέσω της εννοιολογικής ανάλυσης και του στοχασμού, ενώ η τέχνη μπορεί να εκφράσει το ακαθόριστο, το αντιφατικό και το άρρητο, χωρίς να χρειάζεται να τα επιλύσει. Αυτό υποστηρίζει ο Καμύ στον *Μύθο του Σισύφου*, ότι η τέχνη δεν επιχειρεί να αναιρέσει το παράλογο, αλλά να του δώσει μορφή, να το αναδείξει ως στοιχείο αισθητικής εμπειρίας. Ο Χάιντεγκερ συμπληρώνει αυτή τη θέση, υποστηρίζοντας ότι το έργο τέχνης λειτουργεί ως συνθήκη αποκάλυψης του κόσμου και δεν αποτελεί απλή αναπαράστασή του.

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο η τέχνη φωτίζει το παράλογο της ζωής αναδεικνύοντας τις ιδιαίτερες αρετές της όπως η ελευθερία και το θάρρος. Στο πλαίσιο αυτό θα αναλυθούν οι έννοιες της συνείδησης, της αλήθειας, της ελευθερίας και του παραλόγου όπως θεματοποιούνται στον υπαρξισμό και όπως απαντώνται στην ζωή αλλά και στην τέχνη.

Παράλληλα, θα ερευνηθεί η σχέση μεταξύ της επιστημολογικής ρευστότητας της γνώσης και του παραλόγου, όπως και ο τρόπος με τον οποίο η καλλιτεχνική παραγωγή συνιστά μέσο έκφρασης, πεδίο αντίστασης και άλλοτε συμφιλίωσης με το παράλογο. Ως μελέτη περίπτωσης θα δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στο έργο των Μαρσέλ Ντυσάν, Ζαν

Ντυμπυφέ, Φράνσις Μπέικον, και Λουίζ Μπουρζουά, καθώς το καλλιτεχνικό τους αποτύπωμα υπαινίσσεται με έντονο τρόπο είτε την υπαρξιακή αγωνία είτε την ρευστότητα της μορφής είτε το παράλογο της πραγματικότητας είτε την προσωπική ελευθερία του δημιουργού να ορίζει τη δική του ερμηνεία και στάση απέναντι στον κόσμο.

Κεφάλαιο 1

Ο υπαρξισμός και η εμπειρία του παραλόγου

Η φιλοσοφία του υπαρξισμού δομείται γύρω από τον αγώνα κατανόησης της ανθρώπινης ύπαρξης σε μια πραγματικότητα όπου οι παραδοσιακές σταθερές έχουν κλονισθεί. Υπό αυτό το πρίσμα, βασικές έννοιες όπως η συνείδηση, η αλήθεια, η γνώση και η ελευθερία νοηματοδοτούνται, εκ νέου, καθιστώντας το παράλογο ως θεμελιακή υπαρξιακή συνθήκη.

1.1 Συνείδηση και υποκειμενικότητα

Στο έργο του *Το Είναι και το Μηδέν*, ο Ζαν Πωλ Σαρτρ περιγράφει τη συνείδηση ως κενό χώρο, χωρίς ουσία και περιεχόμενο, ως μη-πράγμα, δηλαδή, ως μια μηδενική οντότητα που συγκροτείται μέσα από την ίδια της τη δυναμική. Με άλλα λόγια η συνείδηση δεν συνιστά έναν παθητικό δέκτη της εξωτερικής πραγματικότητας, αλλά μια δυνατότητα που διαμορφώνεται ενεργά και μπορεί να προσδίδει νόημα στην εμπειρία. Έτσι, η πραγματικότητα δεν προκύπτει ανεξάρτητα από τον άνθρωπο ούτε είναι κάτι απόλυτο ή δεδομένο, αλλά διαμορφώνεται μέσα από τη σχέση του υποκειμένου με την πραγματικότητα αυτή. Και το νόημα αυτό αφορά όχι μόνο στον εξωτερικό κόσμο αλλά και τον εσωτερικό, από τη στιγμή που η συνείδηση δεν δέχεται τα πράγματα ως ουδέτερα δεδομένα, αλλά τα ερμηνεύει μέσα από την εμπειρία, τη σχέση και τη στάση του ατόμου απέναντι στα πράγματα αυτά (Σαρτρ, 2007, σσ. 9-10, 138-140 και 167-171).

Τα παραδείγματα που απαντώνται στην καθημερινή ζωή είναι πολλά, όπως η ζωή μέσα σε ένα άδειο σπίτι, μπορεί να σημαίνει για κάποιον μοναξιά, ενώ για κάποιον άλλον ανεξαρτησία και ελευθερία, η νοηματοδότηση, με άλλα λόγια, υπερβαίνει το ίδιο το γίνεσθαι. Ένα άλλο παράδειγμα είναι η διαχείριση μιας τραυματικής εμπειρίας. Άλλος μπορεί να καταρρεύσει, να παραιτηθεί από τη ζωή, και άλλος μπορεί να ενεργοποιηθεί, εκλαμβάνοντας το δυσάρεστο βίωμα ως ευκαιρία ενδυνάμωσης, ή ακόμα και ως αφορμή εργαλειοποίησης και εκμετάλλευσης της κατάστασης. Το νόημα που θα

προσδώσει ο καθένας σε ένα συμβάν διαμορφώνεται με διαφορετικό τρόπο, επομένως η συνείδηση αναλαμβάνει να υπερβεί και να νοηματοδοτήσει την πραγματικότητα.

Στο ίδιο πνεύμα, ο Μάρτιν Χάιντεγκερ επισημαίνει ότι η ανθρώπινη ύπαρξη δεν συνιστά ένα υποκείμενο που είναι σε θέση να παρατηρεί τον κόσμο από μια θέση αποστασιοποιημένη και να κατανοεί ή να παράγει γνώση με ουδέτερο τρόπο, αλλά ότι, εξ αρχής, ο άνθρωπος είναι ενταγμένος μέσα στον κόσμο αυτόν, δηλαδή, συνιστά ένα είναι-στον-κόσμο, «being-in-the-world» (Heidegger, 1993, σ. 20). Η έννοια του είναι-στον-κόσμο υποδηλώνει την εγγενή συνύπαρξη, σύνδεση του ανθρώπου με τον κόσμο και από τη στιγμή που η ανθρώπινη ύπαρξη δεν δύναται να νοηθεί ανεξάρτητα από την πραγματικότητά της, η κατανόηση των πραγμάτων καθίσταται εφικτή σε μια προϋπάρχουσα νοηματική δομή. Πιο συγκεκριμένα για τον Χάιντεγκερ «το επιστημολογικό Υποκείμενο δεν εκφράζει [...] το πλήρες περιεχόμενο του Πνεύματος», άρα και της ύπαρξης. Αντίθετα, η ύπαρξη «Dasein» προσλαμβάνεται ως μια οντότητα που λειτουργεί και οργανώνεται εντός ενός κόσμου με δεδομένες νοηματικές σχέσεις, άρα η εμπειρία των πραγμάτων μοιάζει περισσότερο πρακτική παρά θεωρητική (Heidegger, 1993, σ.σ. 11 και 19-20).

Ο Σαρτρ, από την άλλη, προσεγγίζει τη συνείδηση του ανθρώπου ως μια δυναμική λειτουργία που προσλαμβάνει τον κόσμο όχι με έναν στατικό τρόπο, με τον τρόπο, δηλαδή, που ορίζεται η ύπαρξη της ύλης, αλλά, με μια ρευστή και ελεύθερη πνευματική διεργασία που υπερβαίνει τα υλικά πράγματα. Στο πλαίσιο αυτό, η συνείδηση μπορεί να οριστεί ως μια ενέργεια άρνησης και υπέρβασης του υφιστάμενου κόσμου. Με τον τρόπο αυτό η συνείδηση τείνει να αναπαριστά τον υπαρκτό κόσμο, μέσω της αποπραγμάτωσης, δηλαδή, αποστασιοπούμενη από τα υλικά πράγματα, τα αρνείται ή τα αμφισβητεί και ελεύθερα δομεί μια άλλη πραγματικότητα. Η συνείδηση είναι με άλλα λόγια μια «λειτουργία φαντασιακή», εφόσον κατασκευάζει περιεχόμενο εκ νέου (Λασσιθιωτάκη, 1981, σ. 5). Η δυνατότητα αυτή της συνείδησης να απορρίπτει την αντικειμενική πραγματικότητα και να την υπερβαίνει συνδέεται με την διεργασία της μηδενοποίησης, δηλαδή, με την άρνηση του *καθεαυτού* που συγκροτεί τη στατικότητα της ύλης. Μέσα από αυτή τη διαδικασία ο άνθρωπος δεν αρκείται στα δεδομένα πράγματα του κόσμου, αλλά διαμορφώνει ενεργά τον τρόπο με τον οποίο κατανοεί και αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα, συνθήκη που θεμελιώνει την ελευθερία του (Λασσιθιωτάκη, 1981, σ. 7).

Η ιδέα αυτή εικονοποιείται στη *Ναυτία* (1938) του Σαρτρ στο σημείο όπου ο ήρωας κοιτάζοντας το φλύαρο, πνιγηρό σώμα της ρίζας μιας καστανιάς νιώθει αηδία και η εμπειρία του αυτή, η κατάρρευση, η αποσύνθεση της αντικειμενικής πραγματικότητας τον κάνει να συνειδητοποιήσει την ασήμαντη, τυχαία, αλλά και περιττή υλική υπόσταση των πραγμάτων. Η στιγμή που η ρίζα παύει να είναι ρίζα για τον σαρκικό ήρωα, η στιγμή που η σημασία της μηδενίζεται είναι μια απελευθερωτική και ιδιαίτερα γοητευτική στιγμή. Οι λέξεις και το νόημα χάνονται, η συνείδηση απομακρύνεται από τον οικείο, συμβατικό τρόπο πρόσληψης της πραγματικότητας, απελευθερώνεται και νοηματοδοτεί εκ νέου (Σαρτρ, 2019, σσ. 148 και 151-154). Μια παρόμοια εμπειρία μπορεί να βιώσει ο άνθρωπος όταν παρατηρεί αποστασιοποιημένα το πλήθος των περαστικών που κινούνται, ένα πλήθος που μοιάζει με έναν ενιαίο ζωντανό οργανισμό, ένα ολόκληρο σύστημα, απρόσωπο, έναν κοινωνικό μηχανισμό που ρέει, που περιφέρεται αδιάκοπα στον χώρο.

1.2 Ο δρόμος προς την αλήθεια

Παραδοσιακά η αλήθεια νοείται ως η αντιστοίχιση μεταξύ της πραγματικότητας και της νόησης, μια αντίληψη που αμφισβητείται στη νεότερη φιλοσοφία. Η αλήθεια στη σύγχρονη σκέψη δεν νοείται ως μια έννοια ανεξάρτητη από τον άνθρωπο, αλλά αντιμετωπίζεται ως μια έννοια που συγκροτείται μέσα από ερμηνευτικά σχήματα και συγκεκριμένα ιστορικά πλαίσια. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Φεγιεράμπεντ στο έργο του *Ενάντια στη Μέθοδο* (Against Method) του 1975, ότι «η γνώση είναι μέρος μιας σύνθετης ιστορικής διαδικασίας» (Knowledge is part of a complex historical process) και ότι η επιστήμη δεν είναι ο μόνος δρόμος προς την αλήθεια, είναι μια οπτική των πραγμάτων ανάμεσα σε πολλές άλλες (Feyerabend, 1993, σ. xiii).

Στο πνεύμα αυτό κινείται η πεποίθηση του Σαίρεν Κίρκεγκωρ (Soren Kierkegaard), ότι η αλήθεια είναι απόλυτη όταν γίνεται βίωμα, και στέκεται απέναντι στις στέρεες αδιαμφισβήτητες επιστημονικές αλήθειες της εκάστοτε εποχής. Ο φιλόσοφος αντιτάσσεται στα εδραιωμένα ανοίκεια συστήματα επιστημονικής και φιλοσοφικής θεώρησης που πρεσβεύουν και αναζητούν το αντικειμενικό, και προτάσσει την προσωπική εμπειρία ως μοναδική οδό προς την αυτοσυνειδησία (Βαλ, 2011, σσ. 18-24). Ο Κίρκεγκωρ δεν απορρίπτει την αντικειμενική γνώση, την προσπάθεια του

ανθρώπου να κατανοήσει τα πράγματα γύρω του, επί της ουσίας, εκκινεί από αυτή τη γνώση, την κατακτά, ωστόσο, δεν εφησυχάζει. Η διερεύνηση του υπάρχειν, συνεχίζει, ο συλλογισμός περί της υπόστασης υπερβαίνει τα παραδοσιακά όρια του φιλοσοφικού λόγου και εν τέλει, η υποκειμενικότητα, η ανάγκη για αυτοεπίγνωση, οδηγεί σε μια αδιάκοπη αποτύπωση, πρόσληψη του κόσμου με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά, γεγονός που γεννά ανασφάλεια, αγωνία, αλλά και ελευθερία, εφόσον οι δυνατότητες είναι άπειρες (Βαλ, 2011, σσ. 24-29 και 51).

Ένα παράδειγμα ιστορικό θα μπορούσε να είναι η περίπτωση του Γαλιλαίου, ο οποίος αμφισβήτησε το κυρίαρχο κοσμολογικό παράδειγμα της εποχής του. Η γεωκεντρική θεωρία την εποχή εκείνη συνιστούσε βεβαιότητα, μια σταθερή και αδιαμφισβήτητη αλήθεια, με γνωσιολογικό υπόβαθρο τις αριστοτελικές πεποιθήσεις και τη θρησκευτική αυθεντία. Η αμφισβήτηση του εδραιωμένου επιστημονικού πλαισίου συνιστά ρήξη με τη θεσμοθετημένη αντίληψη της αλήθειας και επιφέρει συνέπειες τόσο υπαρξιακές, εφόσον εκθέτει το άτομο στην εμπειρία της αγωνίας, της ευθύνης και της ελευθερίας, αλλά και κοινωνικές, από τη στιγμή που η απομάκρυνση από το σταθερό πλαίσιο βεβαιότητας οδηγεί στην κοινωνική περιθωριοποίηση. Η σύγκρουση με τους κυρίαρχους θεσμούς μπορεί να οδηγήσει σε διώξεις, αποκλεισμό ή ακόμη και στην εκτόπιση του ανθρώπου από το κοινωνικό και επιστημονικό γίγνεσθαι, όπως συνέβη με τον Γαλιλαίο, ο οποίος δικάστηκε από την Ιερά Εξέταση και τέθηκε σε κατ' οίκον περιορισμό.

Η ιδέα της αλήθειας αμφισβητείται και από τον Νίτσε καθώς υποστηρίζει ότι οι *αλήθειες* είναι ψευδαισθήσεις, ανθρωπομορφισμοί και συνιστούν μεταφορές που έχουν επιβιώσει στον χρόνο και μοιάζουν πλέον στις κοινωνίες με δεσμευτικές, αδιαμφισβήτητες βεβαιότητες (Nietzsche, 1999, σ. 84). Επί της ουσίας, ο Γερμανός φιλόσοφος αποδομεί την αντίληψη ότι η γνώση αποτυπώνει την αντικειμενική πραγματικότητα, εφόσον οι λέξεις και οι έννοιες που χρησιμοποιούνται για να την εκφράσουν, εκφράζουν, εν τέλει, μεταφορές και συσχετισμούς, χωρίς να φανερώνουν τα πράγματα καθαυτά (Nietzsche, 1999, σσ. 83-84). Σύμφωνα με μια τέτοια προσέγγιση, η γνώση είναι προοπτική, αφού εξαρτάται από τη θέση του ατόμου και ερμηνευτική, εφόσον η αισθητηριακή εμπειρία του κόσμου εκφράζεται μέσα από υποκειμενικές γλωσσικές δομές (Nietzsche, 1999, σσ. 85-86). Με άλλα λόγια, η γνώση δεν μπορεί να είναι ανεξάρτητη και απόλυτη, αφού κάθε γνώση είναι αποτέλεσμα

υποκειμενικής ερμηνείας και έχει να κάνει με την οπτική γωνία του υποκειμένου (Nietzsche, 1999, σσ. 85-86). Ένα παράδειγμα από την καθημερινή ζωή θα μπορούσε να είναι η έννοια της αξίας, ένας όρος που έχει άλλη σημασία για τον καθένα, ανάλογα τη θέση που έχει στον κόσμο. Μια φράση όπως: «το μοναδικό πράγμα που αξίζει στη ζωή είναι η ασφάλεια» δεν συνιστά μια αντικειμενική αλήθεια αλλά εκφράζει συγκεκριμένες ανάγκες, στόχους, και προτεραιότητες. Αντίθετα, κάποιος άλλος μπορεί να θεωρεί ότι η ελευθερία, η αυτοπραγμάτωση ή η δημιουργία έχουν μεγαλύτερη αξία από την ασφάλεια. Έτσι, η αξιολόγηση και η νοηματοδότηση των πραγμάτων συνδέονται με την προσωπική οπτική του ατόμου, και ενδέχεται να διαφοροποιούνται από εκείνες των άλλων.

Η αντικειμενική γνώση για τον Νίτσε είναι ένας τρόπος παρουσίασης της πραγματικότητας που έχει ως στόχο να διασφαλίσει στον άνθρωπο την επιβίωση στον κόσμο, σε πρακτικό επίπεδο, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι η γνώση αυτή είναι αλήθεια. Η αντικειμενική γνώση χρησιμοποιείται ως εργαλείο ζωής και συνιστά μια αναγκαία πλάνη, μια σταθερά. Η αναγνώριση της μεταβλητότητας του κόσμου και η αντιφατικότητά του, ωστόσο, κλονίζει τον άνθρωπο και ενισχύει το εσωτερικό του πάθος, την επιθυμία να αναζητά την αλήθεια, το μόνιμο, το αμετάβλητο (Αυγελής, 2019, σσ. 589 και 592-593). Στο έργο του *Η Γέννηση της Τραγωδίας* (The Birth of Tragedy) του 1872 ο Νίτσε ασκεί κριτική στην επιστήμη, θεωρώντας ότι δεν μπορεί να είναι ουδέτερη και απόλυτη, εφόσον δεν είναι σε θέση να ελέγξει, κριτικά τα δικά της δεδομένα. Απαραίτητη προϋπόθεση για να υπάρξει αντικειμενικότητα είναι η θέαση της επιστημονικής γνώσης από άλλη οπτική, εξωεπιστημονική, ίσως την οπτική του καλλιτέχνη, αφού η τέχνη για τον Νίτσε φωτίζει διαστάσεις της ζωής που διαφεύγουν από τον επιστημονικό λόγο (Nietzsche, 2018, σσ.16-17). Ο Νίτσε θεωρεί την επιστήμη ως πρόβλημα, επειδή προβάλλεται ως αποκλειστικός φορέας της αλήθειας, χωρίς, εντούτοις, να απαξιώνει την εγκυρότητα και τη χρησιμότητά της. Η κριτική του Νίτσε εστιάζει στο κατά πόσο η επιστήμη είναι σε θέση να θεμελιώσει την αλήθεια, να ερμηνεύσει με επάρκεια τις πολλαπλές πτυχές της ανθρώπινης ζωής, ώστε να την υπηρετεί καθολικά ή αν παραβλέπει και αδιαφορεί για τις αισθητικές, δημιουργικές και τραγικές διαστάσεις της ύπαρξης.

Η οπτική αυτή συμπληρώνεται από τον Χάιντεγκερ, ο οποίος στο έργο του *Είναι και Χρόνος* (Being and Time) του 1927 επαναπροσεγγίζει την έννοια «αλήθεια» όχι ως μια

πρόταση σε αντιστοιχία με την πραγματικότητα, αλλά ως διαδικασία αποκάλυψης (Aletheia) των όντων. Με αυτόν τον τρόπο, η αλήθεια δεν αντιμετωπίζεται ως μια απλή αντιστοιχισή ανάμεσα στη νόηση και τον κόσμο, αλλά ως μια διαδικασία αποκάλυψης που συγκροτείται μέσα από τη σχέση του ανθρώπου με την πραγματικότητα. Κατά συνέπεια, σύμφωνα με τη φιλοσοφία του Χάιντεγκερ, η αλήθεια αφορά πρωταρχικά τη φανέρωση των πραγμάτων και σε δεύτερο επίπεδο την εγκυρότητα της γνώσης (Heidegger, 1953, σσ. 201, 203). Η αλήθεια ως φανέρωμα των όντων μπορεί να γίνει κατανοητή μέσα από παραδείγματα τόσο από την καθημερινή ζωή όσο και από την εξελικτική πορεία της ιστορίας ή της επιστήμης. Για παράδειγμα ένα σφυρί δεν αποκαλύπτεται απλά ως ένα αντικείμενο, αλλά φέρει συνειρμούς όπως ότι είναι χρήσιμο, καρφώνει καρφιά κλπ. Η αλήθεια του σφυριού με άλλα λόγια έχει να κάνει με τη λειτουργία του μέσα στον κόσμο (Heidegger, 1953, σσ. 19). Αντίστοιχα, έννοιες όπως ο τρελός ή ο ζωγράφος αποκτούν διαφορετική σημασία στον χρόνο, ανάλογα το ιστορικό πλαίσιο και την πρόοδο της επιστήμης. Η αλήθεια σε όλες αυτές τις περιπτώσεις συνδέεται με τη διαδικασία αποκάλυψης του κόσμου και δεν είναι δεδομένη η αντιστοιχία νόησης και πραγματικότητας.

Στο ίδιο πνεύμα κινείται και ο Σαρτρ στο έργο του *Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός* (Existentialism is a Humanism) του 1946, όπου η ανθρώπινη υποκειμενικότητα είναι αυτή που καθιστά την όποια δράση και την όποια αλήθεια, δυνατή μέσα σε ένα περιβάλλον. Ο άνθρωπος, υπό το πρίσμα του υπαρξιστή, πρώτα υπάρχει, και στη συνέχεια διαμορφώνεται μέσα από τη σχέση του με τον κόσμο. Με άλλα λόγια, η ύπαρξη προηγείται της ουσίας και κατ' επέκταση ο άνθρωπος καθίσταται υπεύθυνος όχι μόνο για το άτομό του αλλά και για τον τρόπο που νοηματοδοτεί τον κόσμο (Βαλ, 2011, σσ 42-43, Σαρτρ, 2020, σσ. 30-31).

1.3 Η γνώση, ένα ιστορικό φαινόμενο

Η επιστημονική γνώση είναι μια έννοια που συχνά συνδέεται με την ιδέα της απόλυτης αλήθειας και της αντικειμενικότητας, ωστόσο αμφισβητείται από τη σύγχρονη φιλοσοφία της επιστήμης.

Στο έργο *Η Δομή των Επιστημονικών Επαναστάσεων* (The Structure of Scientific Revolutions) του 1962, ο Κουν αποδομεί την παραδοσιακή αντίληψη ότι η επιστήμη

συνιστά μια συνέχεια ανακαλύψεων και θεωριών και εισάγει τον όρο «Παράδειγμα», μια έννοια που περιγράφει τη «φυσιολογική επιστήμη», την επιστήμη που αποτελεί το εδραιωμένο πρότυπο, το σταθερό πλαίσιο των νόμων, των θεωριών και των πρακτικών που οφείλει να υπηρετεί η επιστημονική κοινότητα την εκάστοτε εποχή (Kuhn, 2008, σσ. 63-68, 88, 122). Το Παράδειγμα αυτό ανατρέπεται ανά περιόδους, όταν προκύψουν ανωμαλίες που δεν μπορούν να κατανοηθούν μέσα από τις υφιστάμενες δομές, με αποτέλεσμα την ανάδυση ενός νέου Παραδείγματος. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις αλλαγής Παραδείγματος είναι η αντικατάσταση της γεωκεντρικής κοσμολογικής θεώρησης από την ηλιοκεντρική, καθώς και η διατύπωση της θεωρίας της σχετικότητας του Αϊνστάιν. Η αδυναμία της φυσιολογικής επιστημονικής δραστηριότητας να επιλύσει ζητήματα που προκύπτουν στην επιστημονική έρευνα επιφέρει ρήξη και ανάλογα την ιστορική συγκυρία, το παλιό Παράδειγμα αντικαθίσταται πλήρως από το νέο (Kuhn, 2008, σσ. 137-139, 147 και 167). Κατά συνέπεια, η επιστημονική γνώση εμφανίζεται ως μια διαρκώς υπό διαμόρφωση διαδικασία που ενίοτε αναθεωρείται.

Στο ίδιο πνεύμα και ο Αυστριακός φιλόσοφος Λούντβιχ Βίτγκενστάιν στο έργο του *Φιλοσοφικές Έρευνες* (Philosophical Investigations) του 1953, αμφισβητεί την παραδοσιακή αντίληψη ότι η γνώση συνιστά ένα ακλόνητο, συμπαγές και απόλυτα θεμελιωμένο σύνολο δεδομένων. Ο Βίτγκενστάιν υποστηρίζει, χαρακτηριστικά, ότι το νόημα, η κατανόηση και εν τέλει, η όποια βεβαιότητα προκύπτουν από «γλωσσικά παιχνίδια». Δηλαδή, από τα πρακτικά και κοινωνικά δομημένα πλαίσια μέσα στα οποία οι λέξεις μέσω της χρήσης τους αποκτούν νόημα. Ωστόσο, το νόημα των λέξεων αυτό δεν είναι σταθερό και αμετάβλητο, αφού αν αλλάξει το γλωσσικό παιχνίδι αλλάζουν και οι κανόνες νοηματοδότησης (Wittgenstein, 2009, σ. 43).

Τα γλωσσικά παιχνίδια του Βίτγκενστάιν συναντούν κατά κάποιο τρόπο, τη θεωρία των επιστημονικών παραδειγμάτων του Κουν, καθώς αμφότεροι αμφισβητούν την ύπαρξη μιας απόλυτης και αντικειμενικής γνώσης. Με τον ίδιο τρόπο που μεταβάλλεται το νόημα, όταν αλλάζουν οι κανόνες ενός γλωσσικού παιχνιδιού, έτσι και η μετάβαση από ένα επιστημονικό παράδειγμα σε άλλο αλλάζει τα κριτήρια εγκυρότητας και κατανόησης της πραγματικότητας. Με βάση τα παραπάνω, η διερεύνηση της έννοιας της αλήθειας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η αλήθεια δεν μπορεί να είναι ουδέτερη, ανεξάρτητη ή αμετάβλητη, αλλά συγκροτείται ερμηνευτικά και προκύπτει μέσα από διαδικασίες και συσχετισμούς.

Και για τον Φεγιεράμπεντ η επιστημονική γνώση δεν προσλαμβάνεται ως ένα σταθερό, βέβαιο σύνολο αληθειών. Στο έργο του *Ενάντια στη Μέθοδο* υποστηρίζει, χαρακτηριστικά, ότι η ιστορία της επιστήμης δεν φανερώνει μια συνέχεια, μια καθολική, αδιαμφισβήτητη διαδικασία παραγωγής γνώσης. Αντίθετα, γίνεται συνειδητό το γεγονός ότι οι πιο σημαντικές επιστημονικές ανακαλύψεις, όπως ο ατομισμός της αρχαιότητας, η Κοπερνίκεια επανάσταση, η θεωρία των κβάντων προέκυψαν μέσα από την ριζική αμφισβήτηση και την παράκαμψη των εδραιωμένων κανόνων και αρχών. Αναφέρει για παράδειγμα στο βιβλίο του ο Φεγιεράμπεντ ότι «δεν υπάρχει ούτε ένας κανόνας [...] όσο επιστημολογικά θεμελιωμένος και αν φαίνεται, που να μην παραβιάστηκε κάποια στιγμή» (Feyerabend, 1993, σ. 14). Παράλληλα, ο Αυστριακός θεωρητικός υποστηρίζει ότι η αντίληψη του ανθρώπου για τον κόσμο δεν βασίζεται σε ουδέτερες παρατηρήσεις και δεδομένα, αλλά σε θεωρητικές παραδοχές που σχετίζονται με τις αισθήσεις και τις εμπειρικές προσλήψεις, οι οποίες μπορεί να είναι απατηλές (Feyerabend, 1993, σ. 22). Για παράδειγμα, η διαπίστωση ότι ένα τραπέζι είναι καφέ δεν είναι μια αυτονόητη αλήθεια, από τη στιγμή που η αισθήσεις του ανθρώπου εξαρτώνται από τις συνθήκες παρατήρησης, τον φωτισμό, την όραση, τη γωνία παρατήρησης, αλλά και προηγούμενες θεωρητικές παραδοχές που δεν αποτελούν βεβαιότητες, όπως η αντίληψη ότι οι αισθήσεις αποτυπώνουν πιστά την πραγματικότητα. Το ίδιο ισχύει και για την επιστημονική δραστηριότητα όπου τα αποτελέσματα της έρευνας δεν προκύπτουν μέσα από συνθήκες απόλυτης ανεξαρτησίας και ουδετερότητας, αλλά επηρεάζονται από τον διαθέσιμο εξοπλισμό, τους οικονομικούς πόρους, καθώς και τις ευρύτερες κοινωνικο-πολιτισμικές και ιστορικές συνθήκες της εποχής (Feyerabend, 1993, σ. 22, Chalmers, 2014, σ. 227). Η γνώση, επομένως, συνιστά ένα ανοιχτό σύστημα, μια διαδικασία που συνεχώς εξελίσσεται και ενίοτε αναθεωρείται, γεγονός που αποδυναμώνει την πεποίθηση ότι υπάρχουν απόλυτες βεβαιότητες. Η απουσία μιας σταθερής, καθολικής αλήθειας αποσταθεροποιεί τον άνθρωπο, ενισχύει την υπαρξιακή του αβεβαιότητα και η αδυναμία αυτή κατανόησης του κόσμου οδηγεί στην εμπειρία του παραλόγου.

1.4 Το παράλογο ως υπαρξιακή εμπειρία

Ο Καμύ στον *Μύθο του Σισύφου* του 1942, επισημαίνει ότι «κάθε σκέψη είναι ανθρωπομορφική», καθώς ο ανθρώπινος νους προσπαθεί να κατανοήσει τα πράγματα

γύρω του, να οργανώσει τα αισθητηριακά δεδομένα που προσλαμβάνει, περιορίζοντάς τα στα μέτρα του και στη λογική του. Η συνείδηση συναντά το παράλογο στο σημείο όπου η λογική αδυνατεί να ερμηνεύσει την πραγματικότητα και να καταλήξει σε σαφή και ασφαλή συμπεράσματα, μια συνθήκη που αποκαλύπτει τα περιορισμένα όριά της. Η εμπειρία του παραλόγου, όπως διατυπώνει ο Καμύ, προκύπτει από τον κενό χώρο ανάμεσα στην ανθρώπινη επιθυμία για ενότητα, διαφάνεια και στο «ανέκφραστο σύμπαν» όπου επικρατούν αντιφάσεις και σιωπή (Καμύ, 1973, σ. 26, 28, 32 και 36).

Η λογική και η επιστήμη συναντούν τα όριά τους όταν, για παράδειγμα, καλούνται να απαντήσουν σε ερωτήματα σχετικά με την εξέλιξη του σύμπαντος, ή την προέλευση της ζωής, ερωτήματα στα οποία η σύγχρονη κοσμολογία αδυνατεί να δώσει οριστικές απαντήσεις. Ένα παράδειγμα όπου ο άνθρωπος έρχεται αντιμέτωπος με μια ανοίκεια πραγματικότητα σε έναν κόσμο ξένο και σιωπηλό είναι η εμπειρία του θανάτου ενός νέου ανθρώπου από σοβαρή ασθένεια. Η επιστήμη μπορεί να εξηγήσει εν μέρει τα βιολογικά αίτια, ωστόσο τα υπαρξιακά ερωτήματα όπως γιατί συνέβη ή ποιο το νόημα παραμένουν αναπάντητα. Το νόημα χάνεται και εκεί ακριβώς γεννάται το παράλογο ως μια εμπειρία που βιώνεται τη στιγμή κατά την οποία συγκρούεται η δίψα για νόημα και αιτιολόγηση με την αδιαφορία ενός κόσμου που δεν προσφέρει τελικές απαντήσεις.

Η συνάντηση με το παράλογο, η εμπειρία αυτή επιτρέπει στον άνθρωπο να αντιμετωπίζει την πραγματικότητα με διαύγεια, χωρίς ψευδαισθήσεις και υπερβατικές αυταπάτες αναζητώντας μια νέα θέση στον κόσμο (Λασσιθιωτάκη, 1981, σ. 6, Καμύ, 1973, σσ. 22-23 και 25-26). Η συμπόρευση με το παράλογο για τον Καμύ είναι μια επανάσταση, μια γοητευτική και ταυτόχρονα εφιαλτική συνθήκη, εφιαλτική γιατί από τη μία παύει η όποια βεβαιότητα για το αύριο και από την άλλη υπέροχη γιατί η πραγματική ελευθερία έγκειται στην κατάρρευση των ψευδαισθήσεων (Καμύ, 1973, σσ. 5, 63, 66-67, 71 και 79). Μια συνθήκη που προσλαμβάνεται, πάντα με τρόπο υποκειμενικό.

Υπό αυτή την οπτική, το παράλογο είναι κάτι μοναδικό, ένα προσωπικό βίωμα που δεν μπορεί να προκύπτει κατ' εξακολούθηση, είναι θα έλεγε κανείς μια πρόκληση, μια αμφισβήτηση του συντηρητικού τρόπου σκέψης, εφόσον είναι ανεξάρτητο και δεν ορίζεται με βάση τους κανόνες της λογικής. Παράλληλα, η εμπειρία του παραλόγου ενεργοποιεί την έμφυτη τάση του ανθρώπου να επιδιώκει την λογική εξήγηση των

πραγμάτων και τον ωθεί στην αναζήτηση νέων τρόπων ερμηνείας της πραγματικότητας, διευρύνοντας, συνεχώς, τα όρια του πεδίου της νόησής του (Παπαπέτρου, 1972, σσ. 664).

Ένα παράδειγμα θα μπορούσε να είναι η περίπτωση ενός καθημερινού ανθρώπου που ζει μια ζωή, οργανωμένη, σταθερή, βασισμένη σε όλες τις κοινωνικές συμβάσεις όπως εργασία, οικογένεια κλπ. και έχει την πεποίθηση ότι τα πράγματα στη ζωή του είναι τακτοποιημένα με σαφή προσανατολισμό για το μέλλον. Εντούτοις, όταν όλα τα σχέδια ανατρέπονται εξαιτίας μιας απώλειας ή μιας ξαφνικής ατυχίας και συνειδητοποιεί ότι η ζωή και ο κόσμος δεν υπακούουν πάντα σε κάποια λογική δομή ή σε μια δίκαιη και προκαθορισμένη τάξη πραγμάτων. Το παράλογο στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν ταυτίζεται με το δυσάρεστο γεγονός, αλλά με τη ρήξη με τις απατηλές προσδοκίες του ατόμου για έναν κόσμο με τάξη και νόημα.

Η αναζήτηση του νοήματος αυτή, αποτελεί για τον άνθρωπο μια εγγενή, εσωτερική ανάγκη και η αναζήτηση αυτή, ενδεχομένως, θα μπορούσε να καταλήξει σε κάτι σταθερό και πραγματικό, σε μια ενότητα που θα έδινε συνοχή και σκοπό στην ανθρώπινη ύπαρξη. Ωστόσο, σε έναν κόσμο που είναι αδύνατο να βεβαιωθεί ένα απόλυτο θεμέλιο νοήματος, η όποια προσπάθεια, μοιάζει μετέωρη. Ο άνθρωπος, όπως ο Σίσυφος, πιστεύει ο Καμύ, είναι από τη φύση του προσανατολισμένος στην αναζήτηση νοήματος και συνεχίζει αδιάκοπα να εργάζεται προς αυτή την κατεύθυνση, χωρίς καμία εγγύηση ότι θα δικαιωθούν οι κόποι του. Η στιγμή αυτή, που η ανθρώπινη λαχτάρα για σαφήνεια έρχεται αντιμέτωπη με τη παγερή σιωπή του κόσμου, είναι για τον Καμύ η στιγμή συνάντησης με το παράλογο (Pözlner, 2019, σ. 367).

1.5 Η αντίδραση απέναντι στο παράλογο

Ο Καμύ, εντούτοις, αντιμετωπίζει το παράλογο με επαναστατική στάση, το αναγνωρίζει και το αποδέχεται ως εμπειρία, συνειδητοποιεί, δηλαδή, ότι η αποκάλυψη του νοήματος δε θα είναι ποτέ εφικτή. Την ίδια στιγμή, όμως, αρνείται να το αντιμετωπίσει παθητικά ως μια κανονικότητα. Ζει μαζί του, δεν το αποφεύγει. Μάλιστα, αντιδρά και δεν υποτάσσεται σε αυτό. Άλλωστε, για τον Καμύ όταν αρνείται κανείς το παράλογο και το εκτοπίζει από τη σκέψη του, τότε αυτό παύει να υπάρχει ως συνειδητή εμπειρία (Pözlner, 2019, σελ. 368, Καμύ, 1973, σ. 40, 66). Ο

επαναστατημένος άνθρωπος αντιτάσσεται στον κατακερματισμένο κόσμο και καθοδηγείται από μια εσωτερική αναγκαιότητα να διεκδικήσει την ενότητά του. Αμφισβητεί ξανά και ξανά τον κόσμο και τον παραλογισμό του, και αυτή η στάση εξέγερσης, η αδιάκοπη ενέργειά της, δίνει στη ζωή ένταση και αίσθηση ελευθερίας (Pözlzer, 2019, σ. 369, Κωνσταντέλλου, 2015, σ. 38, Καμύ, 1973, σσ. 67 και 103).

Η συνειδητοποίηση του παραλόγου προετοιμάζει το έδαφος για τον άνθρωπο της επανάστασης, ο οποίος αρνείται να υπακούσει τις διαταγές της εξουσίας, να συμπλεύσει με τις συμβάσεις, ούτε καν να ανεχθεί το θλιβερό θέαμα της τυραννίας των άλλων. Μπορεί η συνειδητοποίηση του παραλόγου να είναι ένα ατομικό βίωμα, ωστόσο, η εξέγερση συνδέεται με το συλλογικό στοιχείο, εφόσον, βασίζεται στην δόμηση μιας ταυτότητας κοινής ενάντια στην απουσία ενότητας (Κωνσταντέλλου, 2015, σ. 38). Την ίδια στιγμή, το παράλογο μοιάζει να έχει μια διπλή διάσταση, εφόσον, αφενός ανατρέπει τις παγιωμένες βεβαιότητες και αφετέρου ανοίγει τον δρόμο για νέες μορφές νοηματοδότησης. Με το αίσθημα του παραλόγου το παλιό αχρηστεύεται. Αυτό δεν σημαίνει, όμως, πως ο άνθρωπος που το βιώνει βρίσκεται σε αδιέξοδο. Αντίθετα η βασική συνθήκη που δημιουργείται με την εμπειρία του παράλογου είναι η επανάσταση ενάντια στο ακατανόητο και η αναζήτηση της αλλαγής μέσω της στροφής στον εαυτό και της εκ νέου προσπάθειας τακτοποίησης των πραγμάτων μέσα στο χάος (Καμύ, 1971, σσ. 23 και 25-26).

Για παράδειγμα, τη στιγμή που ο εξουσιαζόμενος λέει όχι στη διαταγή του εξουσιαστή, ταυτόχρονα αποδεσμεύεται, ελευθερώνεται από την ταυτότητα του υπόδουλου. Την ίδια στιγμή, η πράξη αυτή της εξέγερσης ανοίγει μια νέα δυνατότητα ύπαρξης, μέσα από την οποία, ο άνθρωπος είναι πλέον σε θέση να πρεσβεύει, να διεκδικεί την αξιοπρέπειά του, την ελευθερία του. Συνάμα, όμως, είναι ένα τίποτα, δηλαδή είναι έτοιμος με θάρρος να αποδεχθεί τον θάνατό του αν δεν μπορεί να κάνει αλλιώς. Πρόκειται για μια πράξη εξέγερσης που δεν μοιάζει ατομική, αλλά συλλογική, δηλαδή ο εξουσιαζόμενος δεν επαναστατεί μόνο για τον ίδιο, αλλά και για τους συνανθρώπους του, που βιώνουν την ίδια βία. Θεωρητικά ο άνθρωπος της εξέγερσης μηδενίζει τον υφιστάμενο κόσμο και δομεί μια νέα πραγματικότητα όπου όλοι οι άνθρωποι άρχοντες και δούλοι μπορούν να ζήσουν μαζί, ισότιμα, με αξιοπρέπεια. Το ζητούμενο, άλλωστε για τον Καμύ είναι η εσωτερική ανάγκη για τάξη, για ενότητα, και σε αυτό το πνεύμα, η εμπειρία του παραλόγου δεν οδηγεί απαραίτητα στον απόλυτο μηδενισμό, αλλά

μπορεί να οδηγήσει σε νέες αξίες μέσα από την αντίδραση σε προκαθορισμένα νοήματα. Μια εξέγερση που δεν εκφράζει μόνο μια άρνηση, αλλά και την κατάφαση στην ανθρώπινη αλληλεγγύη (Καμύ, 1971, σσ. 29-30 και 38-39). Και ενώ η εμπειρία του παραλόγου είναι μια υπόθεση προσωπική, η συνειδητοποίησή του, συνιστά πρόοδο της ανθρώπινης σκέψης, μιας σκέψης που ενώ έχει εμποτιστεί από το παράλογο, άρα αντιλαμβάνεται ότι υπάρχει σε έναν κόσμο χωρίς ανταπόκριση, εξεγείρεται και λειτουργεί πλέον συλλογικά, βγαίνει από τη μοναξιά του και επιδιώκει να μοιραστεί την περιπέτειά του με τους άλλους. Μια επανάσταση, άλλωστε, δεν αφορά έναν είναι υπόθεση όλων (Καμύ, 1971, σ. 38).

1.6 Η αγωνία της ελευθερίας

«Ο άνθρωπος είναι ελευθερία», σύμφωνα με τον Σαρτρ, όπου ανθρώπινη ελευθερία είναι ένα σύμπαν διαρκών επιλογών, εντός του οποίου διαμορφώνεται η ουσία του ανθρώπου. Οι επιλογές αυτές, οι αποφάσεις και οι πράξεις, συνθέτουν, ουσιαστικά την ανθρώπινη πραγματικότητα. Υπό αυτό το πρίσμα, η ελευθερία αποτελεί την πρωταρχική συνθήκη της ανθρώπινης ύπαρξης, καθώς μέσα από αυτήν ο άνθρωπος αυτο-προσδιορίζεται. Κατά συνέπεια, το είναι του ανθρώπου δεν διαχωρίζεται από την ελευθερία του, καθώς συγκροτείται μέσω αυτής, δηλαδή, μέσα από τις επιλογές και τις πράξεις του. Η υπαρξιακή συνθήκη αυτή της ελευθερίας καθιστά τον άνθρωπο αποκλειστικά υπεύθυνο για τον καθορισμό του τρόπου με τον οποίο θα υπάρξει, ενώ την ίδια στιγμή, η ελευθερία αυτή συνδέεται εγγενώς με την εμπειρία της αγωνίας όπως θα δούμε αμέσως (Σαρτρ, 1943, σ. 77, Βαλ, 2011, σσ. 185-186).

Η συνειδητοποίηση της ελευθερίας είναι μια κατάσταση που μπορεί να προκαλέσει φόβο και αγωνία στον άνθρωπο, καθώς αντιλαμβάνεται ότι η ζωή του μπορεί να αλλάξει κατεύθυνση, ανά πάσα στιγμή ανάλογα με την κάθε επιλογή του και την εκάστοτε συμπεριφορά (Καμύ, 1973, σσ. 25-27). Για παράδειγμα, ένας άνθρωπος στέκεται στη μια πλευρά της λεωφόρου και θέλει να περάσει απέναντι. Τα ενδεχόμενα είναι πολλά, μπορεί να διασχίσει προσεκτικά τον δρόμο με ασφάλεια, να υπολογίσει εσφαλμένα την ταχύτητα ενός οχήματος, να αφαιρεθεί ή να παραπατήσει, ακόμη και να σκεφτεί την πιθανότητα να ριχθεί ηθελημένα στις ρόδες του (Σαρτρ, 1943, σ. 82). Η εμπειρία αυτή αναδεικνύει τον ίλιγγο της ελευθερίας και τη συνειδητοποίηση ότι

κάθε επιλογή μπορεί να καθορίσει όχι μόνο την επόμενη στιγμή αλλά και όλη την πορεία της ζωής, δεδομένης της πολλαπλότητας των ενδεχομένων. Η αγωνία, εν τέλει, δεν συνιστά μια έκφραση αδυναμίας, αλλά ένδειξη της συνειδητότητας της ελευθερίας, καθώς φανερώνει ότι ο άνθρωπος έχει επίγνωση της ευθύνης του.

Η αγωνία αυτή συνδέεται, επίσης, και με την εμπειρία του παραλόγου του Καμύ, ο οποίος υποστηρίζει ότι, αν ο κόσμος μπορούσε να κατανοηθεί πλήρως, θα ήταν οικείος και φιλόξενος, αλλά μέσα σε έναν κόσμο πολλαπλών δυνατοτήτων ο άνθρωπος αισθάνεται σαν ξένος και αυτή «η απόσταση του ανθρώπου από τη ζωή του», ακριβώς αυτό το χάσμα είναι η εμπειρία του παραλόγου (Καμύ, 1973, σ. 5). Η ίδια συνθήκη προκύπτει και στην καθημερινή ζωή, εφόσον τα ερωτήματα που πρέπει να λάβουν απάντηση είναι πολλά: Ποια είναι η επόμενη λέξη που θα γράψω, ώστε να έχει νόημα το κείμενό μου; Ποια θα είναι η επόμενη πινελιά, η επόμενη νότα; Ποια απόφαση θα απογειώσει την επαγγελματική μου πορεία, χωρίς να επιβαρύνω την προσωπική μου ζωή; Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις οι απαντήσεις δεν είναι ούτε προκαθορισμένες, ούτε προφανείς και ο άνθρωπος βιώνει την αγωνία που δημιουργεί η ευθύνη της επιλογής.

Βέβαια, η ελευθερία του ενός συνδέεται άμεσα με την ελευθερία των άλλων, από τη στιγμή που οι πράξεις και οι αποφάσεις του ενός έχουν αντίκτυπο στους άλλους. Για παράδειγμα, η απόφαση του αν κάποιος θα αποκτήσει παιδιά και πως θα τα αναθρέψει, ή ποια πολιτική επιλογή θα κάνει, ή ποιο επάγγελμα θα ακολουθήσει δεν αφορούν αποκλειστικά τον άνθρωπο που κάνει την επιλογή αλλά ένα ευρύτερο σύνολο (Σαρτρ, 2020, σσ. 61-65). Με αυτόν τον τρόπο η ευθύνη δεν αφορά αποκλειστικά στην ατομική επιλογή, αλλά προσδίδει στην ελευθερία ακόμη μεγαλύτερη βαρύτητα, εφόσον κάθε επιλογή έχει συλλογικό αντίκτυπο.

1.7 Η ανθρώπινη ύπαρξη ως μια υπό διαμόρφωση διαδικασία

Για τον Σαρτρ ο άνθρωπος είναι ελεύθερος κάθε στιγμή της ζωής του, ανεξάρτητα από τις όποιες συγκυρίες και η ελευθερία αυτή εκφράζεται μέσα από τις ιδέες, τις αποφάσεις και τις επιλογές του. Οι πολλαπλές αυτές δυνατότητες που ανοίγονται τον ωθούν προς την αδιάκοπη υπέρβαση του ίδιου του εαυτού του, να είναι, δηλαδή, διαρκώς διαφορετικός από αυτό που είναι (Σαρτρ, 1943, σ. 89, Βαλ, 2011, σσ. 144-

145). Η ανθρώπινη ύπαρξη, βέβαια, δεν εξελίσσεται σε κενό, ουδέτερο χώρο, αλλά σε ένα προϋπάρχον πλαίσιο, το οποίο καθορίζεται από φυσικο-πολιτισμικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά. Τα στοιχεία αυτά συγκροτούν αυτό που ο Χάιντεγκερ αποκαλεί «γεγονότητα» (Faktizität) της ύπαρξης, δηλαδή τις ήδη διαμορφωμένες ποιότητες, τα ατομικά χαρακτηριστικά που πλαισιώνουν, χωρίς, ωστόσο, να καθορίζουν απόλυτα την πορεία και τις επιλογές ενός υποκειμένου. Την προσέγγιση αυτή υιοθετεί και ο Σαρτρ, ο οποίος αναγνωρίζει ότι η ανθρώπινη ύπαρξη διαμορφώνεται, εκ των πραγμάτων, μέσα από προκαθορισμένες συνθήκες και περιορισμούς. Εντούτοις, από τη στιγμή που ο σαρτρικός άνθρωπος είναι καταδικασμένος να είναι ελεύθερος, καλείται αδιάκοπα να αγωνίζεται για να αναδιαμορφώσει, να διατηρήσει ή να υπερβεί τον εαυτό του και έτσι, η ελευθερία του δεν αίρεται από την τυχαιότητα της εμπειρικής πραγματικότητάς του (Heidegger, 1933, σσ. 22, 235, Βαλ, 2011, σσ. 137-139, Σαρτρ, 1943, σ. 192). Κατά συνέπεια, η ελευθερία που εκδηλώνεται μέσα από πράξεις και επιλογές προϋποθέτει ότι ο άνθρωπος έχει επίγνωση ανά πάσα στιγμή της ελευθερίας του αυτής. Ωστόσο, στο σημείο αυτό, εγείρεται ένας προβληματισμός. Εφόσον, ο άνθρωπος είναι πεπερασμένο ον, οι δυνατότητές του θα είναι εγγενώς περιορισμένες. Για τον Σαρτρ, όμως ακριβώς αυτή η συνθήκη, είναι που καθιστά την ανάγκη για ελευθερία ακόμη πιο επιτακτική (Βαλ, 2011, σσ. 143, Λασσιθιωτάκη, 1981, σ. 20).

Η σαρτρική ελευθερία αυτή, μοιάζει καταλυτική και αναπόφευκτη, μια συνθήκη που λειτουργεί ως εσωτερικός κανόνας και καθορίζει την ίδια την ύπαρξη. Υπό αυτό το πρίσμα, ο χαρακτήρας της ελευθερίας είναι δεσμευτικός, αφού δημιουργεί στον άνθρωπο την ευθύνη να ασκεί την ελευθερία του να αποφασίζει για το ποιος θα είναι και πως θα πράττει (Λασσιθιωτάκη, 1981, σ. 15-16, 19). Η συνθήκη αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι η ανθρώπινη ύπαρξη στερείται σταθερής, προκαθορισμένης φύσης, και ως εκ τούτου, ο άνθρωπος καλείται να αυτοπροσδιοριστεί και να αποδίδει το νόημα που ο ίδιος αποφασίζει για τη ζωή του (Flynn, 2020, «The phenomenological core of existentialist aesthetics»).

1.8 Η αβεβαιότητα, η ιδέα του πάθους και το θάρρος

Το πάθος, η αβεβαιότητα και η αγωνία είναι έννοιες που συνδέονται με τον κίνδυνο. Η ένταση της υποκειμενικής άποψης δεν προκύπτει σε μια συνθήκη που είναι συνηθισμένη, δεδομένη

και βέβαιη, αλλά εκδηλώνεται τη στιγμή που ο άνθρωπος συνειδητοποιεί την ανυπαρξία ενός αντικειμενικού, σταθερού αναφορικού πλαισίου, μέσα σε μια πραγματικότητα γεμάτη αβεβαιότητες. Η στιγμή αυτή της συνειδητοποίησης, προκαλεί το αίσθημα του ιλίγγου και οδηγεί τον άνθρωπο να αναλάβει την ευθύνη να καθορίσει ο ίδιος τους κανόνες, τόσο για τον εαυτό του όσο και για τους άλλους (Βαλ, 2011, σσ. 148-150). Ο υπαρξισμός, ωστόσο, δεν αντιλαμβάνεται το πάθος ως μια σαρωτική, ανεξέλεγκτη δύναμη που μοιραία ορμάει εκ των έσω, αντίθετα εκλαμβάνει το στοιχείο αυτό ως μια δύναμη που συνδέεται με την ελευθερία του ατόμου. Ο άνθρωπος, με άλλα λόγια, δεν παρασύρεται παθητικά από τα συναισθήματά του και τα πάθη του, αλλά είναι υπεύθυνος για τις όποιες συμπεριφορές της ίδιας του της ύπαρξης (Σαρτρ, 2020, σσ. 39-40).

Η ελευθερία για τον Σαρτρ, συμπορεύεται με το θάρρος, από τη στιγμή που ένα από τα πολλαπλά ενδεχόμενα που καλείται να επιλέξει ο άνθρωπος είναι και η δειλία, η επιλογή της αδράνειας. Το θάρρος, δηλαδή, έγκειται στην υπέρβαση που μπορεί να κάνει ο ελεύθερος άνθρωπος, ώστε να μετασχηματίσει και να επανανοηματοδοτήσει τα δεδομένα που του ορίζει η συγκυρία ή η γεγονότητά του. Με άλλα λόγια, το θάρρος είναι μια στάση ζωής που προϋποθέτει την ενεργή άσκηση ελευθερίας, μια πράξη που έρχεται σε ρήξη με το υφιστάμενο, μηδενοποιεί τα δεδομένα νοήματα και δημιουργεί νέες δυνατότητες (Σαρτρ, 1943, σσ. 81-82).

Ο άνθρωπος όντας εκ των πραγμάτων ελεύθερος, είναι καταδικασμένος να βιώνει την εμπειρία της αγωνίας όταν αντιμετωπίζει καταστάσεις που ξεπερνούν τα όρια της λογικής. Η συνάντηση με το παράλογο συμβαίνει ακριβώς τη στιγμή που συνειδητοποιείται η «απουσία κάθε βαθιάς αιτίας» (Σαρτρ, 1943, σ. 13). Η εμπειρία αυτή ενεργοποιεί το πάθος για γνώση και νόημα, τροφοδοτεί με θάρρος τον άνθρωπο και απελευθερωμένος από τις αυταπάτες, είναι σε θέση, πλέον, να δει καθαρά την απουσία ενός τελικού νοήματος (Καμύ, 1973, σσ. 30-31). Η ελευθερία μοιάζει αναγκαιότητα και όχι επιλογή, αφού ο άνθρωπος μόνος, εγκαταλελειμμένος και χωρίς κάποιον καλοκάγαθο, μεγαλοδύναμο Θεό να τον προστατεύει ή κάποιο εξωτερικό σημάδι να τον κατευθύνει, έχει τη διαύγεια να βλέπει τον κόσμο του να λειτουργεί, χωρίς προσχήματα, χωρίς προκαθορισμένο σκοπό, μέσα στην ασάφειά του, μέσα την τυχαιότητά του. Επομένως, η ελευθερία να δημιουργήσει ο άνθρωπος νόημα εκεί που δεν υπάρχει, απορρέει από την εμπειρία του παραλόγου. (Καμύ, 1973, σσ. 30, 36, Λασσιθιωτάκη, 1981, σσ. 8-9, Βαλ, 2011, σ. 135). Την ίδια στιγμή, για τον Σαρτρ η ελευθερία, εκτός από το παράλογο, συνδέεται και με το μηδέν, το οποίο εκφράζει το χάσμα που χωρίζει τον άνθρωπο από τον εαυτό του και την πραγματικότητα. Εφόσον, ο άνθρωπος στερείται σταθερής, αμετάβλητης φύσης δεν ταυτίζεται ποτέ με το είναι του, και μέσα από τη μηδενποιητική διαδικασία που ωθείται συνειδητά ο άνθρωπος, μπορεί να απομακρυνθεί από το υπαρκτό και να το υπερβεί.

Χαρακτηριστικά αναφέρεται στη βιβλιογραφία ότι «το μηδέν [...] αποτελεί τη μοναδική δυνατότητα της ελευθερίας του». Με αυτόν τον τρόπο η ελευθερία εκδηλώνεται στον κενό χώρο ως η δυνατότητα του ατόμου να αρνείται το είναι του και να το διαμορφώνει εκ νέου (Λασσιθιωτάκη, 1981, σ. 9).

1.9 Βία και Μηδενισμός

Η ελευθερία κατά τον Σαρτρ, έχει συχνά τη μορφή μιας ανελέητης βίας που εκπληρώνεται σε συνάρτηση με τον φυσικό κόσμο, δηλαδή, γίνεται πράξη, ενεργοποιείται και αποκτά νόημα στο πεδίο του αισθητού. Την ίδια στιγμή, η ελευθερία αυτή, η οποία ταυτίζεται με την ανθρώπινη ύπαρξη, μοιάζει ανεκπλήρωτη, διαρκώς αυτοαναιρούμενη, αλλά και αναπόφευκτη, μακριά από οποιαδήποτε σταθερά, ή οποιοδήποτε δεδομένο της ζωής, μακριά από τον ίδιο της τον εαυτό (Λασσιθιωτάκη, 1981, σσ. 12-13 και σσ. 18-19). Με άλλα λόγια, ελευθερία συνεπάγεται μια «ριζική τομή» με την εξωτερική πραγματικότητα, και η βίαιη αυτή τομή είναι υπαρξιακή και εκδηλώνεται ως άρνηση του δεδομένου, εντούτοις στη συνέχεια βιώνεται και μέσα στην καθημερινή ζωή. Για παράδειγμα, η απόφαση ενός ανθρώπου να απορρίψει ή να εγκαταλείψει έναν τρόπο ζωής που είναι σύμφωνος με τα κοινωνικά παραδοσιακά πρότυπα, δηλαδή ένα επάγγελμα, έναν ρόλο ή μια ταυτότητα, τον φέρνει σε ρήξη με το κοινωνικά αποδεκτό. Η ρήξη αυτή, αρχικά αποτελεί μια μορφή υπαρξιακής βίας, αφού το υποκείμενο αρνείται το υφιστάμενο, σε δεύτερο χρόνο, ωστόσο, ενδέχεται να προκληθεί και μια άλλη μορφή βίας, μια αντίσταση κοινωνική, από τη στιγμή που η κοινωνία, πάντα, επιθυμεί να διατηρεί τις καθιερωμένες νοηματικές δομές. Όπως ο Μερσό¹ στον *Ξένο* του 1942 του Καμύ του οποίου η ζωή όσο ήταν συμβατή με τον κοινωνικό κομπορρισμό, δηλαδή, όσο ήταν ένα άτομο ενταγμένο στα καθιερωμένα κοινωνικά πρότυπα, ήταν αποδεκτό, από τη στιγμή, όμως που σταματά «να παίζει το παιχνίδι» και αρνείται να πει ψέματα, κατηγορείται για αναισθησία και γίνεται ξένος για τον κόσμο (Κωσταντέλλου, 2015, σσ. 52-53)

¹ Ο Μερσό είναι ο κεντρικός χαρακτήρας του μυθιστορήματος *Ο Ξένος* (1942) του Αλμπέρ Καμύ. Πρόκειται για έναν άνθρωπο που αδιαφορεί για τις κοινωνικές συμβάσεις και αντιμετωπίζει τα γεγονότα της ζωής του με συναισθηματική αποστασιοποίηση. Η άρνησή του να προσποιηθεί και να προσαρμοσθεί στην κοινωνική πραγματικότητά του τον καθιστά «ξένο» στα μάτια των άλλων. Μέσα από την αφήγηση της ζωής του Μερσό, ο Καμύ αναδεικνύει ζητήματα όπως το παράλογο, η ελευθερία και η σύγκρουση του ανθρώπου με τις κοινωνικές προσδοκίες.

Πιο συγκεκριμένα, η βιαιότητα που ενέχει η ελευθερία είναι η κάθετη ρήξη που πραγματοποιεί ο άνθρωπος με τον έξω κόσμο και η βία αυτή προκύπτει τη στιγμή του μηδενισμού. Το σημείο του μηδενισμού είναι η στιγμή της διαπίστωσης ότι οι συστημικές φαινομενικότητες που επιχειρούν να σχηματίσουν το νόημα, καθώς και η γοητεία που φέρουν, έχουν αποδομηθεί πλήρως. Και ο συνειδητοποιημένος άνθρωπος αντιλαμβάνεται ότι είναι εγκαταλελειμμένος σε έναν κόσμο που κυριαρχεί η «βία της ερμηνείας», όπως χαρακτηριστικά διατυπώνει ο Ζαν Μποντριγιάρ (Jean Baudrillard) στο έργο του *Ομοιώματα και Προσωμοίωση* (1981). Πρόκειται για έναν κόσμο που επιβάλλει νόημα εκεί που δεν υπάρχει, εκθέτοντας τον άνθρωπο στη βία της κατασκευής αυθαίρετων, αδιάφανών τελικοτήτων (Μποντριγιάρ, 1981, σσ. 237-238). Ο εναγκαλισμός με το μηδέν οδηγεί σε μια άλλη βία, θεωρητική, ενάντια στο ηγεμονικό σύστημα που λειτουργεί βασιζόμενο σε αυταπάτες που το ίδιο επιβάλλει, επίσης, με βίαιο τρόπο. Ο ριζοσπαστισμός αυτός, ωστόσο, μοιάζει, με μάταιο αγώνα, διότι το σύστημα καταφέρνει, εν τέλει, να εκμηδενίζει την όποια προσπάθεια αντίστασης σε αυτό και το καταφέρνει διαχέοντας με κανονιστικό τρόπο την αδιαφορία για τα πάντα, ακόμη και την αδιαφορία για την αναζήτηση νοήματος (Μποντριγιάρ, 1981, σ. 241).

Εντούτοις, το μηδέν εκ των πραγμάτων είναι μια αναίρεση, μια άρση του κόσμου και έτσι, ο μηδενισμός αδιάκοπα, εντός του είναι, σαν σκουλήκι συνεχίζει να δημιουργεί ρήξεις και δεν κάμπτεται από τις αντιστάσεις του καθιερωμένου (Σαρτρ, 1943, σ. 72). Αντίστοιχα, όπως διατυπώνει στον *Επαναστατημένο άνθρωπο* του 1951 ο Καμύ, ο άνθρωπος προσπαθεί να εδραιωθεί σε έναν παράλογο κόσμο όπου το κοινωνικό και οικονομικο-πολιτικό κατεστημένο λειτουργεί ως σιωπηλός οδοστρωτήρας που ισοπεδώνει, ασκώντας βία και καταναγκασμό, υπό το λάβαρο διάφορων προσχηματικών αφηγημάτων. Οι δυνάμεις που του ασκούνται είναι τόσο ισχυρές που για να κρατηθεί κανείς πρέπει να ορίσει μόνος του μια σταθερά, ένα ιδανικό, μια αξία, ώστε να μπορεί να κρατηθεί από αυτή, και να κατακτήσει μια κρίση ήρεμη, διαυγή (Καμύ, 1971, σσ. 15 και 18).

Ο μηδενισμός, ήδη και για τον Νίτσε δεν αφορά το απόλυτο τίποτα, αλλά τίποτα το υπαρκτό, αφού αποδομεί τα δεδομένα που ορίζονται ως αλήθειες. Στο πλαίσιο αυτό, το ελεύθερο πνεύμα απορρίπτει τις πλάνες που πρεσβεύουν και κηρύττουν οι θρησκείες και οι πολιτικές ιδεολογίες και μέσα από τη μηδENOποίηση, μόνο και εξαντλημένο

οδεύει προς μία νέα συνθήκη όπου όλα είναι ανοιχτά. Ωστόσο, η ελευθερία δεν σημαίνει χάος, και αν ο άνθρωπος θέλει να μείνει ελεύθερος και να μην εγκλωβιστεί σε έναν απόλυτο μηδενισμό πρέπει να πλάσει από την αρχή τον κόσμο και τον εαυτό του, να γίνει ο ίδιος ένας μεγάλος δημιουργός, ένας καλλιτέχνης (Καμύ, 1971, σσ. 95-98, 100).

Ο καλλιτέχνης, άνθρωπος ελεύθερος, βιώνει την εμπειρία του παραλόγου και σε λευκό καμβά, από την αρχή δημιουργεί τον δικό του κόσμο.

Κεφάλαιο 2

Η τέχνη ως αποκάλυψη του κόσμου

Η τέχνη δεν αναπαριστά αυτό που βλέπουμε. Μάλλον μας κάνει να το δούμε. (P. Klee)

2.1 Η τέχνη ως πράξη ελευθερίας.

Η ύπαρξη, η ελευθερία και η αυτοδιάθεση είναι για τους υπαρξιστές έννοιες που σχετίζονται, όχι μόνο με τη θεωρία, αλλά, κυρίως με τη δράση. Πρόκειται για έννοιες που πραγματώνονται ή καλύτερα, εκδηλώνονται ως πρακτικές, ως ενέργειες που λαμβάνουν χώρα στον κόσμο και συγκεκριμένα σε σχέση με τους άλλους.

Για παράδειγμα, όταν ένας καλλιτέχνης δημιουργεί ένα έργο, δομεί, πλάθει ουσιαστικά έναν κόσμο, που, είτε ακούσια, είτε εκούσια προτείνει ως εναλλακτικό πρότυπο ζωής ή ως έναν άλλο τρόπο θέασης και κατανόησης του κόσμου. Διατυπώνει, χαρακτηριστικά, ο Χάιντεγκερ «Ένα έργο τέχνης σημαίνει να δημιουργείς έναν κόσμο». Η καλλιτεχνική δημιουργία αυτή, σύμφωνα με τον Χάιντεγκερ δεν υπάρχει ανεξάρτητα από τη γη, δηλαδή από την υλικότητά της, το ξύλο, το χρώμα, την πέτρα ή τον καμβά και το έργο τέχνης προκύπτει μέσα από τη συνάντηση της γης με τον κόσμο, της ύλης με το νόημα. Έτσι, η τέχνη δεν συνιστά, απλώς μια αναπαράσταση της πραγματικότητας, αλλά λειτουργεί ως αποκάλυψή της, προτείνοντας μια διαφορετική νοηματική πρόσληψή της (Heidegger, 1993, σ. 170, Sartre 1948a, σσ. 32 και 38). Και για τον Σαρτρ, ένα έργο τέχνης μπορεί να θεωρηθεί ως μια άλλη παρουσίαση του κόσμου, ένα προϊόν της συνείδησης και της φαντασίας που προϋποθέτει ελευθερία και απευθύνεται στην ελευθερία των άλλων. Ο καλλιτέχνης, δηλαδή, από τη στιγμή που μπαίνει στη διαδικασία να παράξει τέχνη, αναγνωρίζει και προσβλέπει στην ελευθερία του κοινού του, εφόσον και ο θεατής, ο ακροατής, ή ο αναγνώστης με τη σειρά του αναγνωρίζει την ελευθερία του δημιουργού. Άρα, το έργο τέχνης, από όποια πλευρά κι αν το προσεγγίσει κανείς, είναι μια έκφραση πίστης στην ικανότητα των ανθρώπων να δρουν ελεύθερα, μια στάση που τιμά την ελευθερία του άλλου, μια πράξη εμπιστοσύνης στην ελεύθερη βούληση (Sartre, 1948a, σ. 67).

Για τον Σαρτρ, λοιπόν, ο αναγνώστης αλλά και ο συγγραφέας, επικυρώνουν την ελευθερία ο ένας του άλλου, μόνο και μόνο για να απαιτήσουν αμφοτέρωι να

εκδηλωθεί, να φανερωθεί η ελευθερία αυτή ως υπαρξιακή συνθήκη. Και το λογοτεχνικό έργο, εν δυνάμει, ορίζεται ως μια νοητική κατασκευή του κόσμου, η οποία δεν αντιμετωπίζεται απλώς ως αναπαράσταση, αλλά ως υποκινητής της ανθρώπινης ελευθερίας. Υπό το πρίσμα αυτό, τόσο ο συγγραφέας όσο και ο αναγνώστης δεν αρκούνται στην αναγνώριση της ελευθερίας ως μιας έννοιας αφηρημένης, αλλά την αντιλαμβάνονται ως κάτι που οφείλει να πραγματοποιηθεί μέσω της καλλιτεχνικής πράξης ή μέσω της ερμηνείας της πράξης αυτής. Το έργο, επί της ουσίας, λειτουργεί ως πεδίο όπου η ελευθερία δεν δηλώνεται απλώς, αλλά απαιτείται ενεργά (Sartre, 1948a, σ. 67). Επεκτείνοντας, λοιπόν, τον ορισμό του Σαρτρ για το μυθιστόρημα, θα έλεγε κανείς ότι κάθε έργο τέχνης είναι μια «έκκληση» στις ελευθερίες των άλλων. Άλλωστε, όπως λέει κι ο Ραμπάρ² στην *Πανούκλα* του 1947 του Καμύ: «[...] μα ίσως είναι ντροπή η ευτυχία του ενός» «αυτή η ιστορία αφορά όλους». Ο Ραμπάρ πάντα ένοιωθε ξένος στην πόλη του, από τη στιγμή όμως που είδε όσα ήταν να δει, προσέλαβε τον κόσμο του εκ νέου με μια νέα οπτική. Και μάλιστα, από τη στιγμή που οι πράξεις, οι αποφάσεις του ενός έχουν αντίκτυπο στους άλλους και η στάση ζωής του κάθε ανθρώπου ενέχει μια καθολικότητα, ένιωσε την ανάγκη να αποκαλύψει αυτά που είδε και στους άλλους. Στο ίδιο πνεύμα και ο ελεύθερος άνθρωπος-δημιουργός δεν αρκείται στην άσκηση της δικής του ελευθερίας, αλλά προσπαθεί να προτείνει έναν νέο τρόπο θέασης και αντιμετώπισης του κόσμου και στους άλλους, αισθάνεται, με άλλα λόγια, την ανάγκη να μοιραστεί τη νέα αυτή οπτική. Η αναγνώριση, με άλλα λόγια ότι «η ιστορία αφορά όλους» μετατρέπει την προσωπική εμπειρία σε συλλογικό ζήτημα, καλώντας τους άλλους να αναλάβουν την ευθύνη ενεργοποιώντας τη δική τους ελευθερία (Σαρτρ, 2020, σσ. 61, 65-66, Καμύ, 1990, σ. 192, Κωνσταντέλλου, 2015, σ. 62)

Για τον Καμύ η τέχνη στρέφεται προς μια άλλη εκδοχή της πραγματικότητας από αυτή που υπάρχει, όπως συμβαίνει και με την εξέγερση, εφόσον και εκείνη επιδιώκει να δομήσει εκ νέου τον κόσμο. Επί της ουσίας, και ο καλλιτέχνης και ο επαναστάτης αμφισβητούν το πραγματικό και οραματίζονται να δημιουργήσουν έναν νέο σαφή πολιτισμό, μια άλλη κοινωνική οντότητα καθαρή, στα μέτρα του ανθρώπου,

² Ο Ραμπάρ είναι βασικός χαρακτήρας της *Πανούκλας* (1947) του Αλμπέρ Καμύ. Αρχικά, ο ήρωας αντιμετωπίζει την επιδημία ως μια υπόθεση ξένη που δεν τον αφορά, εντούτοις στη συνέχεια, αντιλαμβάνεται ότι η ανθρώπινη αγωνία είναι κοινή και επιλέγει να συμμετέχει ενεργά στη συλλογική προσπάθεια αντιμετώπισης της πανούκλας.

απελευθερωμένη από τα δεσμά του παρόντος αντιφατικού και απάνθρωπου κόσμου (Κωνσταντελλου, 2015, σσ. 51-52).

2.2 Έκφραση και καλλιτεχνική πράξη

Για τους υπαρξιστές, όπως είδαμε, το έργο τέχνης φέρνει σε υψηλότερο επίπεδο αναστοχασμού και συνέπειας την έμφυτη ικανότητα των ανθρώπων να αποκαλύπτουν τον κόσμο (Flynn, 2020, «Art as expression of human freedom»). Ο Καμύ για παράδειγμα αποδίδει υψηλή σημασία στην καλλιτεχνική δημιουργία γιατί έχει την πεποίθηση ότι η παθιασμένη, αδιάκοπη ενασχόληση με την τέχνη μεταδίδει στον άνθρωπο την ικανότητα να βλέπει τον κόσμο με διαύγεια, άρα να έχει επίγνωση του παραλόγου. Ταυτόχρονα, η καλλιτεχνική διαδικασία, έχει τη δύναμη να μετατρέψει την αφηρημένη γνώση αυτή σε ικανότητα δράσης, καλλιεργώντας στον άνθρωπο τη δύναμη και τη διάθεση να σταθεί απέναντι στο παράλογο και να υιοθετεί, διαρκώς μια στάση εξέγερσης. Αν και ο Νίτσε δεν ταυτίζεται με τον Καμύ, βρίσκουν κοινό τόπο στην πεποίθηση ότι η τέχνη επιτρέπει στον άνθρωπο να αντιμετωπίσει δημιουργικά μια πραγματικότητα που δεν προσφέρει βεβαιότητες. Ωστόσο, ενώ για τον Καμύ η τέχνη κρατά ενεργή τη συνείδηση του παραλόγου, για τον Νίτσε λειτουργεί ως θετική ζωτική δύναμη, καθώς μέσω της αισθητικής εμπειρίας καθιστά δυνατή την αποδοχή της τραγικότητας της ύπαρξης (Καμύ, 1973, σ. 111, Nietzsche, 2008, σ. 42 και 125). Όπως υποστηρίζει ο Νίτσε, άλλωστε, η τέχνη και η εμμονή με τη δημιουργία βοηθάει τον άνθρωπο να αντέξει την αλήθεια, εφόσον μέσα από τα έργα της, του δίνεται η δυνατότητα να κατανοεί και να ερμηνεύει τον κόσμο. Και όπως ηδονικά ο καλλιτέχνης αφιερώνει κάθε στιγμή της ζωής του στην προσπάθεια να πλάσει τον δικό του κόσμο, το δικό του έργο, έτσι με το ίδιο πάθος ο ελεύθερος άνθρωπος δεν αποθαρρύνεται και συνεχίζει να ασκεί την ελευθερία του και να επαναστατεί απέναντι στο παράλογο.

Ωστόσο, πρόκειται για μια διαδικασία δύσκολη και απαιτητική, διότι ο δημιουργός, πολλές φορές, αντί να διατηρήσει την επίγνωση του παραλόγου, αποδίδει στο έργο του μια απόλυτη νοηματική τάξη και το μετατρέπει σε φορέα μιας τεχνητής βεβαιότητας. Με αυτόν τον τρόπο, όμως, τα δεσμά της επίπλαστης πραγματικότητας και της ψευδαίσθησης ότι υπάρχει τέλεια πνευματική ενότητα, επανέρχονται και ο άνθρωπος απομακρύνεται από την καθαρότητα της σκέψης που είχε κατακτήσει με την

αναγνώριση του παραλόγου (Pözlner, 2019, σσ. 370-371, Καμύ, 1973, σσ. 111-112, Nietzsche, 2008, σσ. 19, 35, 26, 127).

2.3 Η διερεύνηση του παραλόγου στην τέχνη

Οι υπαρξιστές φιλόσοφοι πέραν της ενασχόλησης με την οντολογία του ανθρώπου διατυπώνουν και ορισμένους αισθητικούς, κοινωνικούς και ηθικο-πολιτικούς περιορισμούς στην καλλιτεχνική πράξη. Η υπαρξιακή αισθητική τους, ωστόσο, θέτει ως αφετηρία την απόλυτη ελευθερία του καλλιτέχνη, η οποία λειτουργεί ως πρότυπο της ανθρώπινης ελευθερίας, γενικότερα. Οι αναλύσεις τους σε αισθητικά ζητήματα αναφέρονται στο «μυστήριο» της δημιουργικότητας, στο «θαύμα της έκφρασης», στη διέξοδο που προσφέρει ένα έργο τέχνης, και γενικά στο μεγαλείο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Επιπλέον, ενδιαφέρον έχει, για τους θεωρητικούς του Υπαρξισμού και ο ιδιαίτερος θαυμασμός που προκαλεί ένα έργο τέχνης και η ανεξήγητη γοητεία που ασκεί το μυστήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας (Flynn, 2020, «Theory of expression»).

Βέβαια, η ριζοσπαστική ελευθερία του καλλιτέχνη δεν είναι απόλυτη, από τη στιγμή που, η απόφαση για ενασχόληση με την τέχνη είναι μια συνθήκη που μπορεί να έχει επηρεαστεί από παράγοντες τόσο εξωτερικούς, όσο και εσωτερικούς. Αλλά και για την ίδια την παραγωγή του καλλιτεχνικού προϊόντος είναι ασαφής ο βαθμός που εμπλέκονται φυσικο-ιστορικο-κοινωνικές ή προσωπικές παράμετροι. Άλλωστε τί είναι Τέχνη; Είναι το ίδιο το έργο, η πράξη της δημιουργίας; Ή είναι μια ευρεία έννοια που δεν αντιστοιχεί σε κάτι συγκεκριμένο, σε κάτι πραγματικό, αλλά αφορά σε μια γενική, απροσδιόριστη στάση απέναντι στους καλλιτέχνες και τις παραγωγές τους; Κι όμως, παρά τις διαφορετικές ερμηνείες που έχουν εκφρασθεί, τα έργα έχουν υλική υπόσταση, εντάσσονται σε μια απτή πραγματικότητα, σχετίζονται με τις αισθήσεις, εφόσον όλα (πίνακες, παρτιτούρες, γλυπτά κλπ.) είναι κάπου τοποθετημένα στον φυσικό χώρο. Η ύλη είναι η υποδομή και το έδαφος πάνω στο οποίο λαμβάνει χώρα η διαμορφωτική πράξη του καλλιτέχνη και έτσι, το έργο τέχνης γίνεται μια σύνθεση, μια δομή ύλης-μορφής (Heidegger, 1993, σσ. 144-145, 153, 155). Εντούτοις, για να καταστεί δυνατή η επί της ουσίας κατανόηση του έργου και να προκύψει κάποια σύνδεση με αυτό, απαιτείται η αποδέσμευσή του από τις εξωτερικές συναρτήσεις, επιτρέποντάς του να

σταθεί αυτοτελώς, ως αυθύπαρκτη ουσία, ως οντότητα. Ήδη, όμως, εγγενώς, η καλλιτεχνική πρόθεση μοιάζει να στοχεύει προς αυτή την κατεύθυνση. Το έργο οφείλει να αποκοπεί από την υποκειμενικότητα του δημιουργού, προκειμένου να αναδυθεί στην καθαρή, ανεξάρτητη μορφή του (Heidegger, 1993, σ. 165).

Για τον Καμύ, ένα έργο τέχνης αποδεδειγμένο από τις συμβάσεις μπορεί να κινείται στο σύμπαν του παραλόγου, να λειτουργεί ως μέσο κατανόησης της ανθρώπινης κατάστασης, ενώ, μπορεί παράλληλα, να συμβάλει στη διαμόρφωση της ηθικής συνείδησης. Δεν συνιστά, όμως μια σύνθεση που λυτρώνει τον άνθρωπο απαλλάσσοντάς τον από το παράλογο, αντίθετα, τον καλεί να το αναγνωρίσει και να συμπορευτεί δημιουργικά μαζί του. Το έργο τέχνης αυτό αναδύεται από την εγκατάλειψη της αναζήτησης απόλυτων αιτιολογήσεων και εκλογικεύσεων. Μπροστά σε έναν λευκό καμβά με καθαρή ματιά και ελευθερία, ο δημιουργός, μέσα από τις αντιθέσεις, τις ασάφειες και τις εντάσεις του έργου του αντανakλά το παράλογο, το αποτυπώνει, το κάνει ορατό και με αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτει το υπαρξιακό δράμα που βιώνει ο άνθρωπος (Pözlner, 2019, σ. 372, Καμύ, 1973, σσ. 113-117).

2.4 Η προσπάθεια για νοηματοδότηση

Σύμφωνα με τη θεωρία του Υπαρξισμού ο ίδιος ο κόσμος προσλαμβάνεται από τη μία ως αντικείμενο αντίληψης και γνώσης, δηλαδή ως κάτι που μπορεί να κατανοηθεί και να ερμηνευθεί και από την άλλη ως πλαίσιο, εντός του οποίου ο άνθρωπος υπάρχει, επιλέγει και πράττει. Για παράδειγμα, ένας νεφικός σχηματισμός στον ουρανό ή ένας βράχος μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο γνώσης, όταν μελετάται ή παρατηρείται, αλλά και στοιχείο που διαμορφώνει το περιβάλλον ή αλλιώς το πλαίσιο που ζει και δραστηριοποιείται ο άνθρωπος. Εν τούτοις, η πραγματικότητα αυτή, όπως και το ανθρώπινο πράττειν, εντός της, αντιμετωπίζεται με διαφορετικό τρόπο από τους αποκαλούμενους «αισιόδοξους» στοχαστές του υπαρξισμού και με διαφορετικό από τους αποκαλούμενους «τραγικούς».

Στους «αισιόδοξους» υπαρξιστές κατατάσσονται οι θεωρητικοί Γκαμπριέλ Ονορέ Μαρσέλ (Gabriel Honoré Marcel) και Μωρίς Μερλώ-Ποντύ (Maurice Merleau-Ponty), οι οποίοι οντολογικώς μιλώντας, αντιμετωπίζουν τον κόσμο, την ύπαρξη την ίδια, ως το κατάλληλο έδαφος, επί του οποίου, δίνεται στον άνθρωπο η δυνατότητα να επιτύχει

υψηλά επίπεδα γνώσης, να αναπτύξει τις δεξιότητές του και, εν γένει, να δραστηριοποιείται. Με άλλα λόγια, η υλική υπόσταση, το ανθρώπινο σώμα γίνεται το όχημα με το οποίο ο άνθρωπος μαθαίνει να ζει στον κόσμο με τρόπο που να έχει νόημα (Flynn, 2020, «Art and the absurd»). Το νόημα αυτό, η λογική δομή πάνω στην οποία βασίζεται η ανθρώπινη σκέψη, είναι ο χώρος που συναντάται το υποκειμενικό με το αντικειμενικό. Βέβαια, στο σημείο αυτό, εγείρεται ο προβληματισμός κατά πόσο η υποκειμενική σκέψη μπορεί να αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα όπως είναι, να βάλει σε τάξη τα δεδομένα που προσλαμβάνει, και να συλλάβει εν τέλει, την αλήθεια (Παπαπέτρου, 1972, σσ. 662-663). Η θεμελίωση του νοήματος μοιάζει ανέφικτη, από τη στιγμή που κάθε εξήγηση είναι απλά μια ενδονοητική οργάνωση ορισμένων δεδομένων στη συνείδηση, μια λογική διάρθρωση, μια τακτοποίηση της επί μέρους πληροφορίας. Αν ισχύει το παραπάνω τότε η πραγματικότητα αποκτά σχετικό χαρακτήρα, εφόσον φαίνεται να προσλαμβάνεται πάντα μέσα από την ανθρώπινη σκέψη και όχι ως κάτι απολύτως ανεξάρτητο από αυτήν (Flynn, 2020, «Art and the absurd», Παπαπέτρου, 1972, σσ. 662-663). Έτσι, για τους αισιόδοξους υπαρξιστές η προσπάθεια για νοηματοδότηση της ανθρώπινης ύπαρξης και ταυτόχρονα η προσδοκία ότι μέσω της υποκειμενικής γνώσης θα προκύψει το αντικειμενικό, μοιάζει να συνιστά αδιέξοδο.

Από την άλλη, οι λεγόμενοι «τραγικοί» υπαρξιστές, όπως είναι ο Σαρτρ και ο Καμύ, σε οντολογικό επίπεδο, εμμένουν στην αδιαφορία του κόσμου, και στις, μάλλον, αφιλόξενες και αντιφατικές συνθήκες του, που διαρκώς, ματαιώνουν τις προσπάθειες των ανθρώπων να λειτουργήσουν ενοποιητικά, να εναρμονιστούν με τον κόσμο, προκειμένου να του δώσουν συνοχή, τάξη, ολότητα και νόημα. Σύμφωνα με τον Καμύ, ο κόσμος αντί να είναι ένα έλλογο όλον εναρμονισμένο με τον εαυτό του και τον άνθρωπο, μοιάζει να είναι ένα τυχαίο παίγνιο με άλογους παίκτες. Το παράλογο, όμως, δεν οδηγεί αναγκαστικά στην παραίτηση. Αντίθετα, ο Καμύ αναζητά μια μορφή συμφιλίωσης, όχι στην ανακάλυψη κάποιου βαθύτερου νοήματος, αλλά στην εμπειρία της ομορφιάς του κόσμου και στην αισθητική απόλαυση που μπορεί να προσφέρει η φύση.

Όπως, ο Μερσό, στον *Ξένο*, ο οποίος εστιάζει στα της φύσης και αδιαφορεί, εντελώς, για τα συναισθηματικά, τις κοινωνικές συμβάσεις, τα ανθρώπινα πράγματα. Αναγνωρίζει το παράλογο της καθημερινότητας, της «κανονικότητας», της ίδιας της

ζωής, και επιλέγει, αντί να προσποιηθεί τον «κανονικό άνθρωπο» να πορευθεί με την αλήθεια που ενυπάρχει στην υπαρξιακή αδιαφορία, τί σημασία έχει, άλλωστε; Καμία. Για τον Μερσό ο κοινωνικός περίγυρος επιχειρεί, διαρκώς, να εφεύρει, να σκαρφίζεται ή πολλές φορές να επιβάλλει ορθολογικές ερμηνείες, εξηγήσεις βασισμένες σε μια αυθαίρετη κανονιστικότητα και να εντάσσει, επίσης, αυθαίρετα τον παραλογισμό μέσα σε λογικά πλαίσια, ώστε να υπάρχει κοινωνική συνοχή και ευταξία. Ο Μερσό, ωστόσο, απορρίπτει τις συμβάσεις και επιλέγει να μένει πιστός στη δική του προσωπική κοσμοθεωρία, τη δική του πραγματικότητα και πορεύεται ελεύθερος, αδιαφορώντας για την αυθαιρεσία των κοινωνικών επιταγών.

Η κοινωνία, αντίθετα επιδιώκει να οργανώνει την πραγματικότητα μέσα από κανόνες, θεσμούς και λογικές δομές και για τον υπαρξισμό, ο άνθρωπος που συμπλέει με τον μηχανοποιημένο αυτόν κόσμο -έναν κόσμο που εντάσσει τον παραλογισμό σε μία κανονικότητα- αποφεύγει την ευθύνη, το βάρος της ελευθερίας του να απορρίψει το συμβατικό και να επινοήσει τον δικό του κόσμο (Ames, 1951, σ. 252 και Καμύ, 1989). Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα παραλογισμού που είναι ενταγμένο μέσα στον λογικό χώρο του κοινωνικού γίνεσθαι είναι η τυπική γραφειοκρατία³, ένα κανονιστικό πλαίσιο οργάνωσης με καθολική εφαρμογή. Για τον Γερμανό κοινωνιολόγο και θεωρητικό Μαξ Βέμπερ (Max Weber), πρόκειται για έναν παραλογισμό της ορθής λογικής, για ένα ορθολογικό σύστημα που τείνει να εξαφανίσει την αυτονομία και την ελευθερία του ανθρώπου (Ritzer & Stepnisky, 2020, σσ. 431, 434-435). Η εργασία, ο γάμος ή μια κηδεία αποτελούν θεσμούς που εντάσσουν ακόμα και τις πιο προσωπικές στιγμές σε προκαθορισμένα πλαίσια κανόνων και προσδοκιών, μετατρέποντας το παράλογο της ύπαρξης σε κοινωνικά αποδεκτή κανονικότητα.

Ο Καμύ περιγράφει, χαρακτηριστικά, στο βιβλίο του *Ο Ξένος* την αδιαφορία, τη συναισθηματική αποστασιοποίηση του Μερσό και την περιφρόνηση στους κανόνων και τα προκαθορισμένα πρότυπα συμπεριφοράς: «πέρασε άλλη μια Κυριακή [...] η

³ Στο πεδίο της Κοινωνιολογίας, οι τύποι ορθολογικότητας αποτελούν «τα βασικά ευρετικά εργαλεία» που αξιοποιεί ο Βέμπερ για να μελετήσει τις διαδικασίες εξορθολογισμού του δυτικού πολιτισμού. Η τυπική ή αλλιώς γραφειοκρατική ορθολογικότητα, πιο συγκεκριμένα, είναι ένα σύστημα με απρόσωπους κανόνες, νόμους και ρυθμίσεις με καθολική ισχύ. Πρόκειται για ένα είδος θεσμοθετημένης διοίκησης αντικειμενοποιημένης, η οποία λειτουργεί ανεξάρτητα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των ατόμων. Είναι, με λίγα λόγια, μια γραφειοκρατική μορφή εξουσίας (Ritzer & Stepnisky, 2020, σ. 431).

μαμά βρισκόταν τώρα θαμμένη, [...] τίποτα δεν είχε αλλάξει», ή «[...] η Μαρί [...] με ρώτησε αν ήθελα να την παντρευτώ. [...] μου ήταν αδιάφορο» (Καμύ, 1989, σσ. 24, 40).

Για τον Σαρτρ, η εμπειρία του παραλόγου εκδηλώνεται ως υπαρξιακή ναυτία. Ο κόσμος δεν προσλαμβάνεται ως ένα οργανωμένο πλαίσιο που διέπεται από την αρμονία και την τάξη, αλλά ως ένα αποκρουστικό, δυσάρεστο σύμπαν, που συχνά προκαλεί στον άνθρωπο αίσθημα δυσφορίας και αποξένωσης. Ο Σαρτρ, στο μυθιστόρημά του *Ναυτία* (1938) περιγράφει, χαρακτηριστικά, την αποστροφή του ήρωα απέναντι στα πράγματα του κόσμου που στερούνται σταθερού θεμελίου και αναγκαιότητας, παρομοιάζοντας την ανθρώπινη ύπαρξη ως κάτι εχθρικό και αηδιαστικό⁴. Ωστόσο, κάποιες αισθητικές εμπειρίες, ενίοτε, λειτουργούν ως έναυσμα για υπέρβαση της οντολογικής αταξίας και γίνονται η αφορμή για φευγαλέες στιγμές με νόημα και εναρμόνιση με τη φύση και τον κόσμο. Αυτό συμβαίνει, για παράδειγμα, όταν ο κεντρικός ήρωας του μυθιστορήματος ακούει ξαφνικά ένα κομμάτι τζαζ σε ένα καφέ, το οποίο, σαν μια «ατσάλινη λουρίδα», εξυψώνει τη στιγμή, ίσως της δίνει νόημα, πέρα από τη ναυτία, τη δυσφορία της καθημερινότητας (Σαρτρ, 2019, σσ. 14, 32–33, 50). Με παρόμοιο τρόπο και στον Καμύ η εμπειρία του παραλόγου δεν αποκλείει στιγμές πρόσκαιρης ευτυχίας που γεννώνται με την επαφή με την φύση και στο πνεύμα αυτό, στο έργο του *Ο Ξένος*, ο συγγραφέας γράφει για την εφήμερη ευδαιμονία που βιώνει ο ήρωας απολαμβάνοντας τη φύση: «Ο ουρανός ήταν πράσινος, ένιωθα ευτυχισμένος» ή «Η θαυμάσια γαλήνη [...] του καλοκαιριού [...]» (Καμύ, 1989, σσ. 26, 111).

Εν τέλει, τόσο το έργο του Καμύ όσο και του Σαρτρ, σε μεγάλο βαθμό, αφορούν στην περιγραφή των δυσκολιών που αντιμετωπίζουν οι άνθρωποι στον οντολογικό αγώνα τους να βρουν τη θέση τους, σε μια κοινωνική και αισθητή πραγματικότητα που δεν παρέχει εγγυήσεις ούτε οριστικές απαντήσεις. Η διαφορά τους εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο βιώνεται αυτή η συνθήκη. Για τον Σαρτρ είναι κυρίαρχο το αίσθημα της ναυτίας και η αγωνία της ελευθερίας, ενώ για τον Καμύ η συνειδητοποίηση του παραλόγου μπορεί να συνυπάρξει με στιγμές αισθητικής ευδαιμονίας. Στο πλαίσιο της

⁴ Χαρακτηριστική είναι η καταγραφή στο ημερολόγιο του Ροκαντέν, του ήρωα του μυθιστορήματος *Η Ναυτία* (1938) του Ζαν Πολ Σαρτρ, που παρομοιάζει ένα ανθρώπινο χέρι με «ένα χοντρό λευκό σκουλήκι» (a fat white worm), εκφράζοντας την αποστροφή που του προκαλεί η ανθρώπινη ύπαρξη (Σαρτρ, 2019, σ. 14).

υπαρξιακής αβεβαιότητας αυτής η τέχνη προτείνεται από τον Καμύ ως το προνομιακό πεδίο έκφρασης του παραλόγου, καθώς μπορεί να αποδώσει το ασαφές και το άρρητο χωρίς να δεσμεύεται από τους κανόνες της τυπικής λογικής.

Κεφάλαιο 3

Η τέχνη ως αποτύπωση του παραλόγου

3.1 Ο Καμύ για την αξία της τέχνης

Για τον Καμύ η ύπαρξη του παραλόγου, δηλαδή η συνειδητοποίηση της ματαιότητας της αναζήτησης ενός απόλυτου νοήματος, σημαίνει ότι τίποτα στον κόσμο δεν έχει εγγενή αξία. Άρα και η τέχνη σύμφωνα με τον Γάλλο διανοητή δεν μπορεί να έχει εγγενή αξία. Κατά τον Καμύ η τέχνη έχει εργαλειακό χαρακτήρα και οφείλει να ενισχύει την επίγνωση του παραλόγου, να φανερώνει στον άνθρωπο την έλλειψη νοήματος και να του εμφυσεί μια στάση εξέγερσης. Πιο συγκεκριμένα, ένα έργο τέχνης που έχει τη δύναμη να στρέψει το βλέμμα του ανθρώπου προς το παράλογο, μπορεί την ίδια στιγμή, να του τροφοδοτήσει μια επαναστατική στάση απέναντι στην κανονικότητα του παραλόγου (Pözlner, 2019, σ. 369-370, Καμύ, 1973, σσ. 66, 112).

Η ελευθερία της τέχνης για τον Καμύ, ωστόσο, έχει σημασία και αξία όταν συνδέεται με την αναζήτηση της αλήθειας και με την άρνηση των ορίων που θέτουν οι παγιωμένες ιστορικές αφηγήσεις. Στο ίδιο πνεύμα, ο Νίτσε, ήδη από τη *Γέννηση της Τραγωδίας* (1872) αμφισβητεί τη δυνατότητα μιας ενιαίας και ουδέτερης Ιστορίας, καθώς, πρόκειται για μια Ιστορία δομημένη πάνω σε προκαταλήψεις και αμφίσημες αφηγήσεις. Επομένως, δεν μπορεί να υπάρξει μια ενιαία, σφαιρική οπτική των πραγμάτων (Κωνσταντελλου, 2015, σσ. 69-70, Χαραλαμπίδης, 2018, σ. 12, και Nietzsche, 2008, σσ. 162, 168). Υπό αυτό το πρίσμα, όπως η πραγματικότητα χαρακτηρίζεται από πολλαπλότητα ερμηνειών, έτσι και η τέχνη συνδέεται με την αβεβαιότητα και είναι σε θέση να εκφράζει αυτόν τον αφηρημένο, ανοιχτό, υποκειμενικό κόσμο μέσα από την υπαρξιακή αισθητική.

3.2 “Η πολλαπλότητα είναι ο χώρος της τέχνης” (Καμύ, 1973, σ. 135).

Η αποδοχή και η συνειδητή συμπόρευση με το παράλογο μπορεί να οδηγήσει σε μια μορφή ευδαιμονίας, καθώς ο άνθρωπος απελευθερώνεται από την απαίτηση μιας οριστικής εξήγησης του κόσμου και αποδεσμεύεται από τις συνηθισμένες λογικές παραδοχές. Οι στοχασμοί του παραλόγου παρασύρουν το πνεύμα σε άλλες

κατευθύνσεις, πέραν των οικείων, συμβατικών λογικών ορίων και ενεργοποιούν ένα ανεξήγητο, επίσης, παράλογο δημιουργικό πάθος που μπορεί να εκφραστεί μέσα από την τέχνη, να αποτυπωθεί σε έναν καμβά ή σε ένα δοκίμιο ή σε ένα μουσικό κομμάτι. Πρόκειται για μία συνθήκη, όπου ο καλλιτέχνης παύει να προσπαθεί να ανακαλύψει την τελική αιτία των πραγμάτων, να αναζητά ένα βαθύτερο μεταφυσικό νόημα για το έργο του και αφήνεται σε σκέψεις πιο καθαρές και δημιουργικές διαδικασίες πιο ελεύθερες (Καμύ, 1973, σσ. 113-116). Άλλωστε, όπως, διατυπώνει ο Καμύ στον Σίσυφο «κάθε αληθινή γνώση είναι ανέφικτη» και «εάν ο κόσμος μπορούσε να δικαιολογηθεί, εάν ήταν σαφής δε θα υπήρχε τέχνη». Αντίστοιχα, και ο Νίτσε ο υποστηρίζει ότι «ένα έργο τέχνης είναι ένα παράλογο φαινόμενο». Σύμφωνα, λοιπόν, με τις παραπάνω σκέψεις ένα έργο τέχνης υπερβαίνει τα συμβατικά όρια της λογικής ερμηνείας και γίνεται ο χώρος όπου η ασάφεια, η πολλαπλότητα και το παράλογο μπορούν να αποκτήσουν μορφή (Κωνσταντέλλου, 2015, σσ. 35-37, Καμύ, 1973, σσ. 20, 117).

3.3 Το ταξίδι της δημιουργίας

Για τον υπαρξισμό, ο καλλιτέχνης επιδιώκει διαρκώς να είναι ελεύθερος και να δημιουργεί κάθε στιγμή της ζωής του. Ενταγμένος μέσα σε έναν συγκεκριμένο τόπο και χρόνο, καλείται να υπερβαίνει αδιάκοπα τα όρια που μπορεί να του θέτουν οι συγκυρίες, ή η γεγονότα του. Η αυθεντικότητα του δημιουργού που είναι καταδικασμένος να είναι ελεύθερος, δεν έγκειται στην επανάληψη των γνώριμων καλλιτεχνικών πρακτικών, αλλά στην αδιάκοπη υπέρβαση του εαυτού του, στο να μετουσιώνεται συνεχώς σε κάτι άλλο, νέο. Και αυτό οφείλει να το πράττει αδιάκοπα, να αναζητά διαρκώς την πρωτοτυπία, αποφεύγοντας την επανάληψη, μια συνθήκη που πολύ εύκολα μπορεί να κυριαρχήσει επί της δημιουργικής δραστηριότητας. Η δυσκολία της διαρκούς αναζήτησης νέων μορφών έκφρασης, η αμφιβολία που ακολουθεί κάθε επιλογή και το θάρρος που καλείται να έχει τόσο ο καλλιτέχνης όσο και ο ελεύθερος άνθρωπος που ζει αντιμετωπίζει τη ζωή ως δημιουργική πράξη, μοιάζει με ένα ασήκωτο βάρος που σηκώνει στις πλάτες του (Ames, 1951, σ. 252).

Η καλλιτεχνική πράξη θυμίζει τον *Μύθο του Σίσυφου*, θα έλεγε κανείς. Ο δημιουργός, ένας παράλογος ήρωας, ως άλλος Σίσυφος οδηγείται από το πάθος του για ζωή

αδιαφορώντας για τον θάνατο, τους Θεούς, για το νόημα. Μοιάζει ευτυχισμένος και διατεθειμένος να πληρώνει το τίμημα της επιλογής του να κουβαλάει αδιάκοπα το βάρος της πέτρας του. Ένα φορτίο που όλο κυλάει προς τα κάτω, πόσο άσκοπο... Ο καλλιτέχνης ως τραγικός ήρωας έχει επίγνωση της μοίρας του και ξεκινάει ξανά και ξανά την πορεία προς την κορυφή. Ίσως το φορτίο αυτό να είναι το έργο τέχνης, ένας νέος κόσμος, μια δική του πραγματικότητα που κάθε φορά ο αγώνας για τη δημιουργία του μοιάζει ατελείωτος, αλλά ο ελεύθερος άνθρωπος αδιαφορεί για τελικότητες και νοήματα και η πορεία, το ταξίδι της δημιουργίας συνεχίζεται. Το υπαρξιακό ιδεώδες, άλλωστε, για τον ελεύθερο άνθρωπο είναι να ζει αντιλαμβανόμενος τη διαρκή αβεβαιότητα του κόσμου, και η στάση ζωής του να είναι μια στάση εξέγερσης, χωρίς σταθερές, χωρίς τελικές απαντήσεις, ενώ, το έργο του μοιάζει να μην τελειώνει ποτέ, εφόσον η ελευθερία δεν πραγματώνεται ποτέ. Με άλλα λόγια ο δημιουργός κινείται, τείνει αδιάκοπα προς το νέο, βρίσκεται σε ένα διαρκώς υπό διαμόρφωση γίγνεσθαι (Ames, 1951, σ. 252). Όταν, όμως, ένα έργο θεωρηθεί οριστικά ολοκληρωμένο και αντιμετωπισθεί ως φορέας μιας τελικής αλήθειας, μπορεί να θεσπισθεί ως επίτευγμα που ικανοποιεί τις συμβάσεις, με αποτέλεσμα να παύσει η ανάγκη για συνεχή επανάσταση και να χαθεί ο ανατρεπτικός χαρακτήρας του. Μια τέτοια συνθήκη, ωστόσο, αντιβαίνει, υπό μία έννοια, στο υπαρξιακό ιδανικό της απόρριψης των βεβαιολογιών, καθώς η ανοιχτή διαδικασία της δημιουργίας έχει αντικατασταθεί από την ψευδαίσθηση της τάξης και η σαφήνειας.

Ίσως ο καλλιτέχνης μοιάζει και με τον Μερσό «έναν άνθρωπο μόνο και γυμνό, ερωτευμένο με τον ήλιο που δεν αφήνει σκιές» (Κωνσταντέλλου, 2015, σ. 54). Έναν άνθρωπο των αισθήσεων, ξένο για τους άλλους, εφόσον, αρνείται να παίξει το παιχνίδι. Το μόνο που τον νοιάζει είναι η αλήθεια του, μια αλήθεια που τον εξυψώνει και τον κάνει άφταστο για τους γύρω του, τόσο πολύ που γίνεται απειλή.

3.4 Ο καλλιτέχνης, ένας ελεύθερος άνθρωπος

Η υπαρξιακή αισθητική, λοιπόν, βασίζεται στην ιδέα ότι η ελευθερία του ανθρώπου είναι επί της ουσίας ασαφής, απροσδιόριστη και αυτό συμβαίνει διότι εκφράζεται εντός του πλαισίου που δημιουργούν οι φυσικο-κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες, δηλαδή, η γεγονότητα, μια κατάσταση εντός της οποίας ο άνθρωπος καλείται διαρκώς να πάρει

θέση και να πράξει ελεύθερα. Στο σημείο αυτό γίνεται η ζωτικής σημασίας σύνδεση της φιλοσοφικής σκέψης με την τέχνη, εφόσον αμφότερες επιδιώκουν να διερευνήσουν και να φωτίσουν την ασαφή αυτή φύση της ανθρώπινης κατάστασης (Flynn, 2020, «The Artist»).

Παρ' όλα αυτά, η καλλιτεχνική δημιουργία, συχνά αμφίσημη και αντιφατική δεν αφορά πάντα σε μια συνειδητή διεργασία, αλλά ενίοτε κινείται προς το ακαθόριστο, το ασυνείδητο ή απλά την ίδια την υλικότητα του έργου. Στο έργο του Σαρτρ *Τί είναι Λογοτεχνία;* του 1947, για παράδειγμα, αναδεικνύεται η αντίφαση ότι η συνείδηση πολλές φορές εγκαταλείπεται από τον καλλιτέχνη για χάρη του πάθους και της γοητείας της υλικότητας. Δεν τίθεται πλέον, δηλαδή, ζήτημα υποκειμενικότητας αλλά, ίσως μιας αντικειμενικής κατασκευής του κόσμου, εφόσον το έργο φαίνεται να αποκτά έως έναν βαθμό αυτονομία. Προς αυτή την κατεύθυνση κινείται και ο θεμελιωτής του σουρεαλισμού Andre Breton ο οποίος αναφέρει χαρακτηριστικά στα *Communicating Vessels* (1932), ότι «το όνειρο και η αφύπνιση είναι επικοινωνούντα δοχεία». Το υποσυνείδητο και το συνειδητό, δύο φαινομενικά διακριτές πραγματικότητες, μέσω του σουρεαλισμού επιχειρείται η σύνθεσή τους και η οντολογική ενοποίησή τους ως ολότητα. Επομένως, η δύναμη της τέχνης φαίνεται να προκύπτει από τη σύνδεση, τη συνάντηση του εσωτερικού κόσμου με τον εξωτερικό, καθώς το έργο τέχνης είναι ο καθρέφτης της αντιφατικής και συχνά απάνθρωπης φύσης του κόσμου. Μάλιστα, σε εξαιρετικές περιπτώσεις μέσω της εμπειρίας του υψηλού, ο καλλιτέχνης μπορεί να επικοινωνήσει αισθητικά το απάνθρωπο στοιχείο αυτό, τη βία του ωραίου (Σαρτρ, 1948α, σ. 342, Flynn, 2020, «Non-linguistic arts: painting and music»). Η καλλιτεχνική αναπαράσταση του κόσμου, κατ' επέκταση, μπορεί να αποτυπώσει το παράλογο που προκύπτει από την έλλειψη εγγενούς νοήματος.

Η ελευθερία της συνείδησης, εκφράζεται κατεξοχήν μέσω της φαντασίας, εφόσον, ένα αντικείμενο από τη μία συγκροτείται ως ύπαρξη και από την άλλη εκμηδενίζεται ως κάτι που δεν είναι. Η αποπραγματοποιητική τάση της συνείδησης οδηγεί σε μια υλικότητα του έργου που λειτουργεί ως αφορμή για το ιδανικό. Έτσι, το γνήσιο έργο τέχνης είναι, ταυτόχρονα πραγματικό άρα ατελές και μη πραγματικό άρα ιδανικό. Για παράδειγμα, στα έργα του Μπείκον, οι ανθρώπινες μορφές είναι πραγματικές, αφού αποτυπώνονται σε έναν καμβά και διαθέτουν υλική υπόσταση ως ζωγραφικές φόρμες. Ταυτόχρονα, όμως δεν αντιστοιχούν σε πραγματικά σώματα ούτε αναπαριστούν

κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο υπαρκτό. Έτσι, το έργο είναι συγχρόνως πραγματικό, εφόσον είναι αντικείμενο και μη πραγματικό, εφόσον είναι μια σύνθεση φαντασιακή. Για τον Σαρτρ οι αδιαχώριστες αυτές όψεις του έργου είναι ανάλογες του ιδανικού και η υπαρξιστική αισθητική του υπερτονίζει την ανάγκη της ενότητας που εισάγει η καλλιτεχνική δημιουργία στον κόσμο. Η ενότητα αυτή, το νόημα προκύπτει από το άρρητο, τη σιωπή ή από τον κενό χώρο στο έργο τέχνης και εντοπίζεται κάπου ανάμεσα στα στοιχεία που συνθέτουν το έργο αυτό και όχι στα στοιχεία καθαυτά που είναι προφανή.

Το μη πραγματικό συνθετικό σύνολο, με άλλα λόγια, είναι αυτό που δίνει στις λέξεις, τις πινελιές ή τους ήχους το νόημά τους και την οργανική ενότητά τους. Ο καλλιτέχνης αναλαμβάνει να δομήσει το σημανόμενο, να πλάσει αυτή τη σύνθεση χρωμάτων, γραμμών, στοιχείων, λέξεων ή νοτών κλπ. με τέτοιο τρόπο, ώστε το επιδιωκόμενο άρρητο να εκφραστεί (Flynn, 2020, «Ontology of the artwork»).

3.5 Ο δρόμος για το μη παραστατικό, η απόλυτη ανυποταξία.

Οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επικρατούν στον Δυτικό κόσμο στις αρχές του 20^{ου} αιώνα σηματοδοτούν μια περίοδο οικονομικής σταθερότητας, σχετικής ειρηνικής και πολιτιστικής εξέλιξης. Η εύθραυστη αυτή ευημερία στην Ευρώπη, ωστόσο, ανατρέπεται βίαια από τους δύο Παγκόσμιους πολέμους, αλλά και τις πολιτικές εξεγέρσεις, με κυριότερη τη Ρωσική επανάσταση. Τα γεγονότα αυτά, επιφέρουν τεράστιες απώλειες σε ανθρώπινο κεφάλαιο, βαθύτατο τραυματισμό στον ψυχισμό των ευρωπαίων, αλλά και ζυμώσεις στο πολιτισμικό γίγνεσθαι. Παράλληλα, ο 20^{ος} αιώνας διακρίνεται για τη ραγδαία τεχνολογική και επιστημονική πρόοδο, εξελίξεις που μετασχηματίζουν, ριζικά τις κοινωνίες. Την ίδια εποχή, η θεωρία της σχετικότητας που διατυπώνει ο Αϊνστάιν κλονίζει τις υφιστάμενες σταθερές, εφόσον, διατείνεται ότι ο χώρος, ο χρόνος και η ύλη δεν είναι απόλυτα μεγέθη, αλλά επηρεάζονται από την κίνηση και τη θέση του παρατηρητή. Ανατρεπτική είναι και η ψυχαναλυτική θεωρία του Φρόυντ, σύμφωνα με την οποία οι ανθρώπινες συμπεριφορές και ενέργειες καθορίζονται εν μέρει από το υποσυνείδητο, άρα ο άνθρωπος πλέον, αμφισβητεί τις παραδοσιακές βεβαιότητες, αντιλαμβάνεται τη σχετικότητα του αντικειμενικού, και

αναδιαμορφώνει την αντίληψή του σε σχέση με τον εαυτό του και τον κόσμο γύρω του (Χαραλαμπίδης, 2018, σσ. 11-12, Εμμανουήλ, 2008, σ. 67).

Η νέα αυτή σχέση που διαμορφώνεται ανάμεσα στον άνθρωπο και το περιβάλλον του αντανακλάται και στην τέχνη. Οι καλλιτέχνες της εποχής δημιουργούν έργα που σταδιακά απομακρύνονται από την αναπαράσταση του φυσικού κόσμου, εξερευνούν νέους εκφραστικούς δρόμους, νέες αξίες μέσα από μια άλλη αισθητική υπερβατική, που εκκινεί εκ των έσω και εν τέλει απελευθερώνει τη δημιουργία, σε μια αφηρημένη εκδοχή της. Η αφηρημένη τέχνη αυτή μοιάζει να έχει ξεφύγει από τους περιορισμούς της παράδοσης και των καθορισμένων κανόνων και να διεκδικεί την απόλυτη ελευθερία στην έκφραση (Χαραλαμπίδης, 2018, σ. 117). Ο κόσμος πλέον τείνει να ερμηνεύεται με έναν τρόπο μη αντικειμενικό και αυτή η μετατόπιση προς την υποκειμενική πρόσληψη και αποκωδικοποίηση της πραγματικότητας συστηματοποιείται στους κόλπους της τέχνης εν μέσω του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και γιγαντώνεται μετά τον Β' Παγκόσμιο. Οι καλλιτέχνες, υπό το νέο αυτό πρίσμα, αναπτύσσουν ένα νέο εικαστικό λεξιλόγιο και πειραματίζονται με γεωμετρικά σχήματα, φόρμες, χρώματα και γραμμές, απορρίπτοντας την αντικειμενική απεικόνιση των πραγμάτων και στρέφονται προς την έκφραση του πολλαπλού, του ανεικονικού, του μη αναπαραστατικού. Με άλλα λόγια, το καλλιτεχνικό πνεύμα των αρχών του 20^{ου} αιώνα επιδιώκει να συλλάβει, να ερμηνεύσει και να αποδώσει την ασταθή, αβέβαιη και ρευστή φύση της σύγχρονης πραγματικότητας και ταυτόχρονα να καταφέρει μέσω της καλλιτεχνικής πράξης να φτάσει στην αλήθεια (Χαραλαμπίδης, 2018, σ. 117, Εμμανουήλ, 2008, σσ. 117-118).

Σε αυτό το πλαίσιο, κινείται και ο γερμανός φιλόσοφος Γιούργκεν Χάμερμπας (Jürgen Habermas) ο οποίος αναφέρεται στη δημόσια σφαίρα και στην ανάπτυξη κοινωνικών πρακτικών, που λειτουργούν εντός της σφαίρας αυτής, ως διαδικασίες δόμησης μιας αστικής ταυτότητας, ατομικής που έχει ιστορικότητα και αυτονομία. Μια αυτονομία που υποδηλώνει την ικανότητα του ατόμου να βιώνει την αισθητική εμπειρία με υποκειμενικό τρόπο, αλλά και να παράγει πολιτιστικά έργα με μοναδικά χαρακτηριστικά, τόσο τεχνικά όσο και εκφραστικά. Υπό αυτή την έννοια, στον ευρωπαϊκό μοντερνισμό κυριαρχεί η ιδιαιτερότητα του μέσου και η καλλιτεχνική αυτονομία (Foster, 2018, σ. 25). Έτσι, η αυτονομία της τέχνης γίνεται το θεμέλιο του Μοντερνισμού.

Η απόρριψη των καθιερωμένων στο σύνολό τους, η ανυποταξία, η αναγνώριση του παραλόγου, η απουσία του νοήματος και η άρνηση του κανόνα πρωτοεμφανίζονται στο καλλιτεχνικό γίγνεσθαι μέσα από το κίνημα του Νταντά. Το πνεύμα του Σουρεαλισμού εκκινεί επίσης, από την αναγνώριση της αταξίας, αλλά δεν παρασύρεται από τον άγονο αντικομορμισμό του Νταντά, αντίθετα, αντιπροτείνει τις δικές του αρχές και επιχειρεί να δομήσει τη δική του τάξη (Καμύ, 1971, σσ. 122-123). Ως μόνη αλήθεια για τους σουρεαλιστές αναγνωρίζεται το πάθος, το ισχυρό ασυνείδητο, η εμπειρία του παραλόγου και υπό αυτό το πρίσμα, ο κόσμος της αγοράς και του συμβιβασμού γίνονται η αφορμή για μηδενισμό, για ανατροπή, επανάσταση και ως μονόδρομος για τον εξεγερμένο είναι η διεκδίκηση της ενότητας στον κόσμο, η απαίτηση για διαφάνεια. Ωστόσο, μια αντίφαση προέκυπτε στη θεωρία του σουρεαλισμού. Όπως επισημαίνει ο Καμύ στον *Επαναστατημένο Άνθρωπο*, στον σουρεαλισμό από τη μία ζητούμενο ήταν μεταμόρφωση του κόσμου⁵ και από την άλλη, η κατάκτηση της ενότητας της ανθρώπινης ζωής. Οι δύο αυτοί στόχοι δεν είναι πάντα συμβατοί, από τη στιγμή που μια προσπάθεια καθολικής αναδιαμόρφωσης του κόσμου θέτει σε κίνδυνο την ατομική ελευθερία. Τελικά, ο στόχος του σουρεαλισμού, όπως τον οραματίστηκε ο Μπρετόν, δεν επετεύχθη, να δημιουργήσει, δηλαδή, νέες αξίες, προς αντικατάσταση των υφιστάμενων, που θεωρήθηκαν υπεύθυνες για τον κοινωνικό εκφυλισμό της εποχής. Μπορεί βέβαια, να μη κατακτήθηκε η απόλυτη αλήθεια, ωστόσο ο Μπρετόν δεν εγκατέλειψε το όραμα, διατυπώνοντας, εν τέλει, ότι «θέλουμε το επέκεινα των ημερών μας», προσδοκώντας σε κάτι μη υπαρκτό, ίσως μελλοντικό, που βρίσκεται, μέχρι στιγμής, εκτός της ανθρώπινης αντίληψης (Καμύ, 1971, σσ. 124, 128, 129, 130, 132-133).

Η τέχνη, άλλωστε, ιστορικά συχνά αρνείται το πραγματικό όπως αυτό έχει παγιωθεί, ενώ την ίδια στιγμή το αναζητά εκ νέου μέσα από νέες μορφές. Η ένταση αυτή ανάμεσα στην κατάλυση του παλιού και στη δημιουργία του νέου είναι μόνο φαινομενικά αντιφατική, καθώς η άρνηση λειτουργεί ως προϋπόθεση για τη συγκρότηση μιας νέας πραγματικότητας. Η καλλιτεχνική δημιουργία είναι μια μορφή εξέγερσης, εφόσον, η τέχνη είναι ακατάπαυστη πρόοδος, και η ύπαρξή της οφείλεται, μάλλον, στην αδυναμία

⁵ Αν ο στόχος είναι η ολική μεταμόρφωση του κόσμου, τότε απαιτούνται ιδεολογίες, πολιτικά προγράμματα και κοινωνικά συμβόλαια. Πρόκειται για συλλογικές δεσμεύσεις οι οποίες περιορίζουν την ελευθερία του ατόμου (Καμύ, 1972, σ. 129).

κατανόησης της κοινωνικής πραγματικότητας, στην αναγνώριση της ασχήμιας του κόσμου. Το κάλλος, ωστόσο δεν εξεγείρεται. Ο επαναστατημένος άνθρωπος, όμως έχει ανάγκη τους κανόνες της ομορφιάς, κανόνες που προσδίδουν ενότητα και αμφισβητούν το υπάρχον (Καμύ, 1971, σσ. 315-317, 321, 339, 343-344).

Κεφάλαιο 4

Η αισθητική της ελευθερίας και του παραλόγου

Η ζωγραφική είναι πρωτίστως μια αναλογική τέχνη. Η πρακτική της ζωγραφικής αποτελεί το όχημα μέσω του οποίου η αναλογία γίνεται γλώσσα, γίνεται κώδικας επικοινωνίας, γίνεται μορφοποιητής της σκέψης, ενώ, άλλες φορές, η μορφή η ίδια μετουσιώνεται σε γλώσσα.

Η αφηρημένη ζωγραφική από την άλλη, εισάγει έναν τρόπο έκφρασης στον οποίο το νόημα δεν συγκροτείται πρωτίστως μέσω της αναπαράστασης της εξωτερικής πραγματικότητας, αλλά μέσα από τα ίδια τα στοιχεία του εικαστικού λεξιλογίου, όπως οι φόρμες, τα χρώματα, οι γραμμές και οι μεταξύ τους σχέσεις. Και ο εικαστικός κώδικας, αυτός μοιάζει παράδοξος, μάλλον, αντιφατικός εφόσον, από τη μία, απορρίπτει την αναλογία, την προοπτική, την ομοιότητα με το πραγματικό, και από την άλλη τη χρησιμοποιεί, πειραματίζεται μαζί της. Πρόκειται για μια συνθήκη που αγγίζει τα όρια του αδύνατου.

4.1 Marcel Duchamp. Μια εκ νέου νοηματοδότηση

4.1.1 Τέχνη: Ένα ανοιχτό πεδίο ερμηνείας

Ο Μαρσέλ Ντυσάν υπήρξε ένας εικαστικός και θεωρητικός του 20^{ου} αιώνα, με ιδιαίτερα ριζοσπαστικό και προκλητικό έργο που διαδραμάτισε καταλυτικό ρόλο στην αποδόμηση των γνώριμων, παραδοσιακών όρων και ορίων της τέχνης. Συνδέθηκε άμεσα με το κίνημα του Ντανταϊσμού και αργότερα με του Σουρεαλισμού και το έργο του φανερώνει μια εμμονή με την καλλιτεχνική αυτονομία, εφόσον πρόκειται για καλλιτεχνικές πράξεις που αμφισβητούν έντονα την πολιτισμική κανονικότητα και απορρίπτουν τις καθιερωμένες αισθητικές αξίες. Η συνειδητή διάλυση των εδραιωμένων σχέσεων υποκειμένου-αντικειμένου και η επιθυμία επιβολής νέου ερμηνευτικού αφηγήματος μοιάζει με πράξη αντιδραστική και πολλές φορές παράλογη, ωστόσο, προκύπτει ως αντίδραση απέναντι στις προυπάρχουσες δομές νοηματοδότησης (Foster, 2018, σσ. 25, 33). Τα ready-mades του Ντυσάν συνιστούν μια καλλιτεχνική πράξη απόλυτα ελεύθερη, μια ριζοσπαστική ενέργεια που αμφισβητεί

τα συμβατικά και ευρύτερα αποδεκτά κριτήρια που μέχρι πρότινος όριζαν το τί μπορεί να θεωρηθεί έργο τέχνης. Για τον Ντυσάν η αισθητική αρτιότητα ή η τεχνική δεξιότητα δεν αποτελούν κεντρικό ζήτημα, αντίθετα βασικό ζητούμενο είναι η ελεύθερη πράξη και η εκ νέου νοηματοδότηση του πραγματικού από τον ίδιο τον δημιουργό. Σύμφωνα, άλλωστε, και με τον κριτικό τέχνης Τιερί ντε Ντιβ (Thierry de Duve), μετά τον Ντυσάν η τέχνη από τη στιγμή που ονομάζεται τέχνη μετατρέπεται σε ένα ανοιχτό πεδίο, μια απροσδιόριστη συνθήκη που δεν ορίζεται από κάποιο σταθερό κριτήριο ή κάποια συγκεκριμένη αισθητική ποιότητα. Με άλλα λόγια, η τέχνη αυτοπροσδιορίζεται και λειτουργεί ως ένα αυτόνομο σύμπαν που δεν χρειάζεται καμία εξωτερική νομιμοποίηση, αφού η ίδια θέτει τους όρους της ύπαρξής της (de Duve, 1996, σσ. 12, 86).

Ο Ντυσάν με στόχο την αμφισβήτηση της ακαδημαϊκής και μουσειακής αυθεντίας, καθώς και την άσκηση κριτικής στην παραδοσιακή αντίληψη του τί είναι τέχνη, αρνείται συνειδητά να παράγει καλαίσθητα ή χειροποίητα έργα. Αντίθετα επιλέγει καθημερινά αντικείμενα, τα απομακρύνει από το πεδίο χρήσης τους και τα εντάσσει στον καλλιτεχνικό χώρο. Με αυτόν τον τρόπο, ο θεατής ξαφνιάζεται και ωθείται προς νέους προβληματισμούς σχετικά με το τί είναι τέχνη, ποιος την ορίζει και εν τέλει ποιο είναι το νόημα της καλλιτεχνικής πράξης. Στη νέα αντίληψη που διαμορφώνει ο Ντυσάν για την τέχνη και τη σχέση με τον άνθρωπο και τον κόσμο, αναφέρεται και το βιβλίο *Salt seller: The writings of Marcel Duchamp* του 1973. Πιο συγκεκριμένα, διατυπώνεται ότι ο Ντυσάν «υπονομεύει τα ίδια τα θεμέλια της τέχνης» (Duchamp, 1973, σ. 4) μια στάση που μοιάζει να συνδέεται με την υπαρξιακή θεώρηση, ότι ο ίδιος ο άνθρωπος νοηματοδοτεί ελεύθερα μέσα σε ένα σύμπαν ανοιχτό και αδιάφανο.



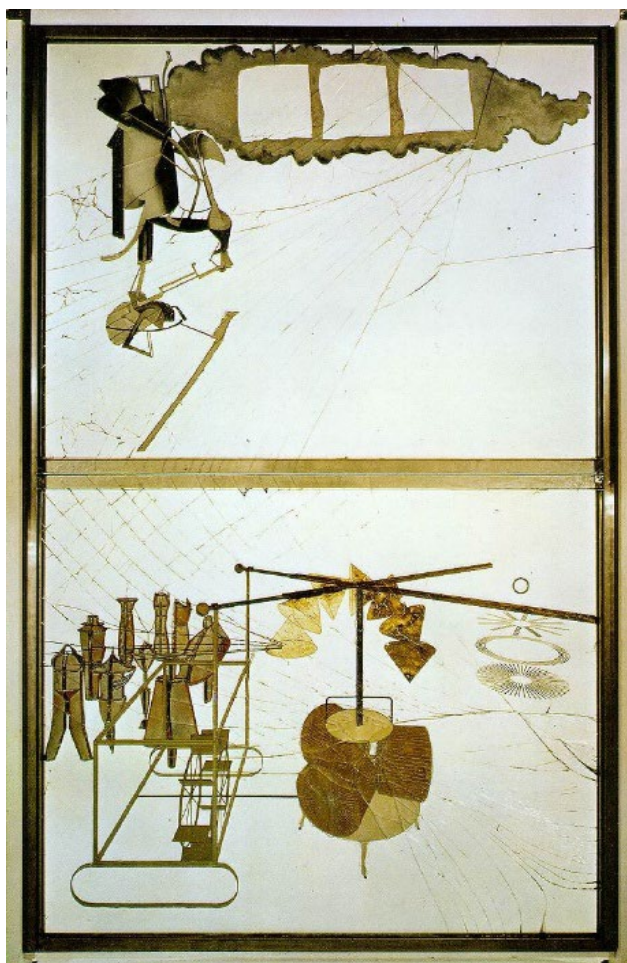
Εικόνα 1: Marcel Duchamp, *Fountain* (1917). Πηγή: Wikimedia Commons.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέχνης με ανοιχτό και αβέβαιο πλαίσιο νοηματοδότησης είναι το έργο του Ντυσάν *Σιντριβάνι* (*Fountain*) του 1917, ένα ουρητήριο που θα περίμενε κανείς να δει σε μια δημόσια τουαλέτα υπογεγραμμένο από το όνομα «R.Mutt». Η αποδέσμευση από τα παραδοσιακά αισθητικά πρότυπα και η πράξη της ονοματοδοσίας μετατρέπουν το καθημερινό αντικείμενο σε έργο τέχνης, εφόσον το νόημα παύει να είναι δεδομένο, και πλέον προκύπτει μέσα από μια ανοιχτή και υποκειμενική ερμηνεία.

Η καλλιτεχνική ριζοσπαστική κίνηση αυτή του Ντυσάν, να παρουσιάσει δηλαδή ένα κοινό ουρητήριο ως έργο τέχνης, μπορεί να συσχετισθεί με την ελευθερία του Σαρτρ,

εφόσον αποκαλύπτεται ότι το νόημα των πραγμάτων δεν είναι εγγενές, αλλά προκύπτει μέσα από την ανθρώπινη δράση και την υποκειμενική ερμηνεία. Το άλλοτε ξεκάθαρα χρηστικό προϊόν χάνει την ταυτότητά του, γίνεται φορέας νοήματος και μετατρέπεται σε σύμβολο της ανθρώπινης ελευθερίας να προσλαμβάνει τη πραγματικότητα κατά το δοκούν. Την ίδια στιγμή, το *Σιντριβάνι* σχετίζεται και με την έννοια του παραλόγου, εφόσον, εκ των πραγμάτων, η τοποθέτηση ενός ουρητηρίου μέσα σε έναν χώρο τέχνης και η αντιμετώπισή του ως έργο υψηλής σημασίας λειτουργεί ως παράλογη πράξη αφού καταρρίπτει τις όποιες λογικές συμβάσεις. Σύμφωνα με τον ίδιο τον καλλιτέχνη, άλλωστε, στη ζωή του αλλά και την τέχνη του δεν αποδέχεται τίποτα το προκαθορισμένο, δεν ακολουθεί κανέναν κανόνα και απορρίπτει τις όποιες μετέωρες εξηγήσεις. Ο Ντυσάν, χαρακτηριστικά, αναφέρει ότι επιδιώκει διαρκώς να αντιφάσκει με τον εαυτό του, ώστε να αποφύγει να συμμορφωθεί με το ίδιο του το γούστο. Μια στάση ζωής που καταδεικνύει την αδιάκοπη αγωνία του να μην επαναλαμβάνεται, να μην ακολουθεί την πεπατημένη και να διευρύνει συνεχώς τα όρια που θέτει ο κόσμος (Duchamp, 1973, σσ. 5, 9). Η διαρκής άρνησή του αυτή να αποδεχθεί μια σταθερή και αμετάβλητη καλλιτεχνική ταυτότητα φανερώνει, μάλλον, μια ευρύτερη άρνηση υπαρξιακού χαρακτήρα που αμφισβητεί την έννοια της απόλυτης αλήθειας, την όποια μορφή αυθεντίας.

4.1.2 Η καλλιτεχνική πράξη μετατρέπεται σε απελευθερωτική δύναμη



Εικόνα 2: *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)*. 1915–1923, Marcel Duchamp. Πηγή: Wikimedia Commons.

Η εμπειρία του παραλόγου συνδέεται και με το έργο του Ντυσάν *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)* του 1915 – 1923. Το έργο αυτό είναι μια δημιουργία ανοιχτή, καθώς το 1923 ο Ντυσαν αποφάσισε πως η ιδιότυπη αυτή εγκατάσταση αφήνεται οριστικά ανολοκλήρωτη. Το *Large Glass* συνιστά έναν πολύπλοκο μηχανισμό, μια σύνθεση από συμβολισμούς, γλωσσικά παιχνίδια, μορφές και έννοιες (Duchamp, 1973, σ.σ. v-vi). Στα γραπτά του ο Ντυσάν αναφέρει ότι ο ιδιόμορφος αυτός μηχανισμός βασίζεται σε ένα νέο σύστημα λογικής που ο ίδιος σχημάτισε, καθώς επινόησε νέους μαθηματικούς και φυσικούς

κανόνες ώστε να θεμελιωθεί το έργο. Με άλλα λόγια το έργο *Large Glass* αποτελεί έναν κόσμο που δομείται εκτός των γνώριμων λογικών ορίων και οι κανόνες της πραγματικότητάς του συγκροτούνται με ελεύθερο και αυθαίρετο τρόπο.

Παράλληλα, το *Large Glass* φέρει και συνειρμούς υπαρξιακής αποξένωσης, αφού η εικόνα των αυθύπαρκτων όντων του κόσμου αυτού και η λογική που τον διέπει θυμίζουν τον μηχανικό και απρόσωπο χαρακτήρα της σύγχρονης πραγματικότητας, εντός της οποίας καλείται ζήσει και να βρει τη θέση του ο άνθρωπος.

Ιδιαίτερο εννοιολογικό αλλά και υπαρξιακό ενδιαφέρον έχει το έργο *3 Standard Stoppages* (1913–1914), μέσω του οποίου ο Ντυσάν προσεγγίζει το παράλογο και αμφισβητεί τις σταθερές βεβαιότητες. Πρόκειται για ένα έργο που σχετίζεται



Εικόνα 3: Marcel Duchamp, *3 stoppages étalon* (3 Standard Stoppages), 1913–1914, replica 1964. Πηγή: Tate.

περισσότερο με το τυχαίο και καθόλου με τη δεξιότητα του καλλιτέχνη ή την αισθητική αρτιότητα. Ο καλλιτέχνης επιχειρεί να αναπαραστήσει μια επιστημονική, πειραματική διαδικασία ρίχνοντας τυχαία στο έδαφος ένα νήμα μήκους ενός μέτρου. Στη συνέχεια το αποτέλεσμα του πειράματος, δηλαδή το νήμα με τις τυχαίες καμπυλώσεις του, επικολλάται σε καμβά, «τυποποιείται» και μετασχηματίζεται σε ένα νέο πρότυπο, σε μια νέα αυθαίρετη μονάδα μέτρησης. Η πράξη αυτή μοιάζει με παρωδία των παραδοσιακών μεθόδων που ακολουθούνται για την κατάληξη σε «ακριβή» συμπεράσματα και υπονομεύει την τάξη και τον ορθολογικό χαρακτήρα της αντικειμενικής γνώσης (Duchamp, 1973, σ. 9, Moma, 2026).

Ο ίδιος αναφέρει σε συνέντευξή του το 1961, ότι το έργο *3 Stoppages* του 1913, λειτούργησε ως απελευθερωτική δύναμη και ως μια πρώτη άμεση πράξη ρήξης με το παρελθόν. Επί της ουσίας, ο Ντυσάν μέσα από την εκ νέου διερεύνηση του αν το μετρικό σύστημα και οι παραδοχές του συνιστούν μια ακλόνητη και αντικειμενική

γνώση, αμφισβητεί ευθέως την επιστημονική αυθεντία ως φορέα καθολικής και απόλυτης αλήθειας (Duchamp, 1973, σ. 9, Tate, 2026).

Εν τέλει, μέσα από το έργο του *3 Standard Stoppages*, ο Ντυσάν με θάρρος αποδέχεται το τυχαίο και το ακαθόριστο, γεγονός που απαιτεί πνευματική ελευθερία, μια ελευθερία που ωθεί τον άνθρωπο σε ρήξη με τις όποιες βεβαιότητες, τόσο σε κοινωνικό, όσο και σε καλλιτεχνικό επίπεδο. Και υπό αυτό το πρίσμα, η καλλιτεχνική πράξη μετατρέπεται από αισθητική δραστηριότητα σε πράξη ελευθερίας, υπέρβασης και επανανοηματοδότησης του κόσμου.

4.2 Jean Dubuffet. Πέρα από το ωραίο και το καθιερωμένο

4.2.1 Η αμφισβήτηση του αισθητικού ιδανικού

Ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα καλλιτεχνικού έργου που μπορεί να συνδεθεί με το παράλογο, την ελευθερία και την απουσία νοήματος, είναι αυτό του Γάλλου ζωγράφου και γλύπτη Ζαν Ντυμπυφέ. Όπως, άλλωστε, έχει επισημάνει και ο ίδιος η «απλή υλικότητα» του έργου έρχεται σε αντιστοιχία με την ανοησία και τον θόρυβο του κόσμου (Foster et all., 2018, σ. 395). Το μεταπολεμικό τραυματικό κλίμα που κυριαρχεί στην Ευρώπη μετά το 1940 και σε συνδυασμό με την κατάρρευση των μέχρι πρότινος καθιερωμένων αξιών που εξύψωναν την έννοια του ανθρώπου οδηγούν σε μια εκ βάθέων αμφισβήτηση της λογικής, της τάξης των πραγμάτων αλλά και του αισθητικού ιδανικού. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Ντυμπυφέ δεν επιδιώκει να αποτυπώσει με το έργο του τον κόσμο ως μια ενότητα, ως ένα σύνολο που έχει συνοχή, αντίθετα, επιχειρεί να αποκαλύψει το άκαθόριστο και την αποσπασματικότητά του. Παράλληλα, η μακροχρόνια ενασχόλησή του με έργα λαϊκής τέχνης, παιδικές ζωγραφιές και δημιουργίες ανθρώπων που δεν θεωρούνται επαγγελματίες καλλιτέχνες και δεν έχουν ακαδημαϊκό υπόβαθρο, άνοιξε τον δρόμο για τη καθιέρωση της έννοιας Ωμή ή αλλιώς Ακατέργαστη Τέχνη (Art Brut). Ο Ντυμπυφέ γίνεται ένας από τους πρώτους που αναγνωρίζει ως τέχνη τα έργα ατόμων με ψυχικές ασθένειες και επιχειρεί να επαναπροσδιορίσει τα καθιερωμένα κριτήρια αισθητικής και καλλιτεχνικής κανονικότητας (Χαραλαμπίδης, 2018, σ. 532). Η ένταξη της περιθωριοποιημένης δημιουργίας στην αναγνωρισμένη τέχνη αποσύνδεσε την καλλιτεχνική πράξη από τις κοινωνικο-πολιτισμικές νόρμες και έτσι, η τέχνη επαναπροσδιορίστηκε ως

πρωτογενής, αυθεντική μορφή έκφρασης που ξεπερνά τους κανόνες της λογικής τάξης. Το έργο του ενσωματώνει στοιχεία της Ακατέργαστης Τέχνης, εφόσον χρησιμοποιεί πρωτογενή υλικά (σπασμένα γυαλιά, μαστίχα, χαλίκια κλπ.), ανάγλυφες υφές και αδρές, ασαφείς μορφές (Kermani, 2025, Χαραλαμπίδης, 2018, σ. 533).

Η ιδέα της Art Brut εκ των πραγμάτων πλαισιώνει μια μορφή τέχνης που αποκλίνει από τον πολιτισμικό ορθολογισμό και τους αισθητικούς κανόνες. Όπως, διατυπώνει ο ίδιος, ο Ντυμπυφέ, άλλωστε, πρόκειται για έργα ανθρώπων αυθεντικά, που δεν έχουν επηρεαστεί από την καλλιτεχνική κουλτούρα, δηλαδή τις παραδοσιακές συμβάσεις της κλασικής τέχνης ή της τέχνης που τυγχάνει να είναι της μόδας (Dapena-Tretter, 2017, σσ. 16-17). Μια θέση που θα έλεγε κανείς ότι συνδέεται με την υπαρξιακή αντίληψη ότι η ύπαρξη προηγείται της ουσίας, άρα ο άνθρωπος δεν έχει μια φύση προκαθορισμένη αλλά διαμορφώνεται μέσα από τις πράξεις του και τις επιλογές του (Σαρτρ, 2020, σ. 30). Το έργο, εν τέλει του καλλιτέχνη που δεν περιορίζεται από τα δεσμά των αισθητικών συμβάσεων και κανόνων είναι αποτέλεσμα μιας ελεύθερης πράξης. Στο ίδιο πνεύμα, το άρθρο του Robert Hughes «Realism as Absurdity» του Time Magazine αναφέρεται στον Ντυμπυφέ και στο γεγονός ότι ο ίδιος επιλέγει να αποτυπώνει αλλόκοτες μορφές που θυμίζουν μουτζούρες ή δημιουργήματα ενός τρελού με σκοπό να αποκαλύψει το πόσο γελοία, βίαιη, ή παράλογη μπορεί να είναι σύγχρονη τέχνη (Hughes, Time, 1973, παρ. 8). Η ανοίκεια μορφή μετατρέπεται σε εμπειρία του παραλόγου, γκρεμίζοντας την όποια ψευδαίσθηση αρμονίας ή συνοχής, και δημιουργεί ρωγμές στην πεποίθηση ότι ο κόσμος μπορεί να έχει τάξη και λογική οργάνωση.

4.2.2 Προσίλωση στο ακατέργαστο, το αντισυμβατικό

Η σκέψη αυτή παραπέμπει και στο παράλογο του Καμύ το οποίο περιγράφεται ως η στιγμή της πρόσκρουσης της ανθρώπινης επιθυμίας για νόημα με τη σιωπή του κόσμου. Η ρήξη αυτή αποκτά μορφή στα έργα του Ντυμπυφέ, στις περίεργες φιγούρες που μοιάζουν να διαχέονται άσκοπα στον χώρο, χωρίς καμία συνοχή και χωρίς να είναι σε θέση να ακουμπήσουν σε μια σταθερά. Αντίθετα, φανερώνονται με έντονο τρόπο η υπαρξιακή αστάθεια, η αγωνία και η αποξένωση του ανθρώπου, όχι μόνο σε κοινωνικό επίπεδο, αλλά κυρίως σε οντολογικό.



Εικόνα 4. *Lady's Body (Corps de Dame)*, 1950 Jean Dubuffet. Πηγή: Guggenheim Museum Bilbao.

Ο Γάλλος εικαστικός εστιάζει σε μορφές που αποκλίνουν από την καθιερωμένη έννοια του ωραίου και του κανονικού, όπως η σειρά των έργων «Σώματα κυριών» (*Corps de Dames*) του 1950-1951. Στα έργα αυτά παρουσιάζεται η γυναικεία μορφή ως ακατέργαστη ύλη, σχεδόν άμορφη, σε αντίθεση με το εδραιωμένο Ευρωπαϊκό πρότυπο του γυναικείου γυμνού. Ο Ντυμπυφέ επισημαίνει χαρακτηριστικά ότι η ιδέα του όμορφου και του άσχημου ανθρώπου ή αντικειμένου αποτελεί μια ανθυγιεινή σύμβαση

και επιλέγει να απομακρυνθεί από το καθιερωμένο, να εκκινήσει από το μηδέν και να επανανοηματοδοτήσει την πραγματικότητα (Μουσείο Γκούγκενχαϊμ Μπιλμπάο, χ.χ.).

Ωστόσο, το έργο του Ντυμπυφέ δεν αφορά μόνο στην απλή αποτύπωση της εμπειρίας του παραλόγου, αντίθετα, χαρακτηρίζεται από μια ελευθερία αδιαπραγμάτευτη που θυμίζει τη σαρκική σκέψη. Πιο συγκεκριμένα η προσήλωση στο ακατέργαστο, το αντισυμβατικό και η απόρριψη των υφιστάμενων κανόνων υποδεικνύουν σαφή καλλιτεχνική ελευθερία. Όπως τονίζει, χαρακτηριστικά, ο Γάλλος κριτικός Ζορζ Λιμπούρ (Georges Limbour) στόχος του Ντυμπυφέ είναι η αφοσίωση στην απόλυτη ελευθερία και η πλήρης αποδέσμευση από τους κανόνες και τις συμβάσεις που περιορίζουν την καλλιτεχνική δημιουργία (Hughes, Time, 1973, παρ. 7). Ο ελεύθερος αυτοπροσδιορισμός του δημιουργού μέσα σε έναν κόσμο, χωρίς σταθερές και η ευθύνη που αναλαμβάνει παραπέμπει στην ελευθερία του Σαρτρ.



Εικόνα 5. Jean Dubuffet, *L'Extravagante (The Extravagant One)*, 1954. Λάδι σε καμβά. Fondation Dubuffet.

Η απουσία νοήματος είναι κυρίαρχη και στην σχεδόν απόκοσμη μορφή του έργου *The Extravagant One* (*L'extravagante*) του 1954 του Ντυμπυφέ. Πρόκειται για ένα ανθρωπόμορφο πλάσμα, ασταθές που αδυνατεί να οριστεί, χωρίς σαφή ταυτότητα ή εσωτερική συνοχή. Η αισθητική αυτή προσέγγιση απομακρύνεται αποφασιστικά από

τις γνώριμες, παραδοσιακές ανθρώπινες αναπαραστάσεις, αντίθετα ο εικαστικός δημιουργεί μια ύπαρξη που αποπνέει μια αίσθηση απροσδιοριστίας, ρευστότητας. Η οπτική αυτή του Ντυμπυφέ συνδέεται με την ευρύτερη πεποίθησή του ότι το Art Brut η τέχνη, δηλαδή που ορίζεται έξω από τις συμβάσεις της καθιερωμένης κουλτούρας, διαμορφώνεται, ελεύθερα από τον ίδιο τον δημιουργό και δεν καθοδηγείται από τους επίσημους καλλιτεχνικούς κανόνες. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Ντυμπυφέ, σύμφωνα με το *Journal of Theatre and Performing Arts Volume 1, titled Authenticity* (Autumn 2017), ότι τα έργα αυτά είναι αποτέλεσμα της εσωτερικής διεργασίας του καλλιτέχνη, ενός καλλιτέχνη που δεν ορίζεται από τις συμβάσεις και που δεν προσπαθεί να ακολουθήσει την πολιτισμική παράδοση (Depena-Tretter, 2017, σσ. 16-17).

Εν τέλει η αισθητική του *The Extravagant One* αντανακλά την υπαρξιακή συνθήκη ενός κόσμου χωρίς σταθερές, σε έναν κόσμο γεμάτο αβεβαιότητες και χωρίς προκαθορισμένα νοήματα. Η επιλογή της άρνησης της όποιας τάξης και αρμονίας και η μη ορθολογική οργάνωση της ανθρώπινης μορφής, λειτουργεί ως όχημα που τείνει προς το παράλογο, εφόσον αποκαλύπτει την ανοιχτότητα της ύπαρξης και τον αδιάκοπο αγώνα του ανθρώπου να αυτοορισθεί και να νοηματοδοτήσει τον εαυτό του και τον κόσμο του.

4.3 Francis Bacon Η ρευστότητα της ύπαρξης

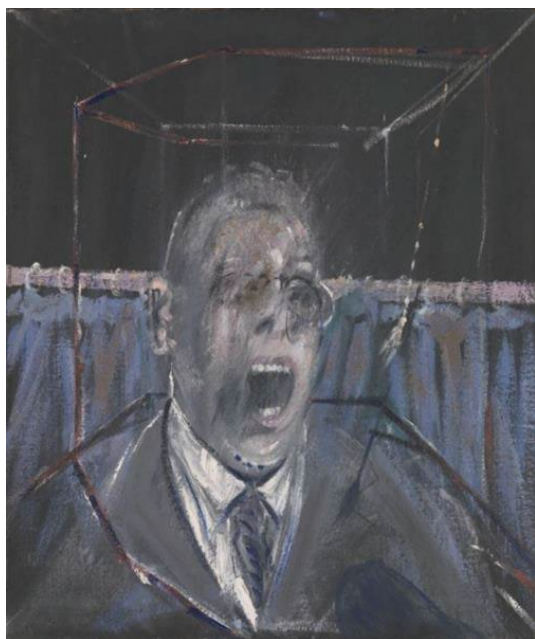
4.3.1 Μορφές ανάμεσα στο οικείο και το ανοίκειο

Ο Φράνσις Μπέικον αποτύπωσε με ιδιαίτερο τρόπο τη ρευστότητα και την αστάθεια της ανθρώπινης ύπαρξης. Τα πλάσματα που εμφανίζονται στα έργα του θυμίζουν συνηθισμένα σώματα παγιδευμένα σε καταστάσεις δυσφορίας, έντασης και αποξένωσης.

Οι μορφές στα έργα του Μπέικον, τα σώματα και η ύλη, απελευθερωμένα από τις συμβατικές σχέσεις μορφής-φόντου, μοιάζουν να βρίσκονται σε μια μόνιμη κατάσταση αστάθειας, σαν να είναι καταδικασμένα σε μια αδιάκοπη πτώση, σε μια διαρκή εκτόπιση. Και την ίδια στιγμή, εγκλωβισμένα στο ίδιο παράλογο μοτίβο, τα χωρικά επίπεδα διασταυρώνονται, προκαλώντας αντιθέσεις και εντάσεις. Εξίσου, παράλογα τα χρώματα συγχέονται, χωρίς να ορίζουν κάτι σταθερό ή οριστικό (Deleuze, 2003, σσ.

117-118). Οι μορφές του Μπέικον κινούνται ανάμεσα στο οικείο και το ανοίκειο, το σαφές και το ακαθόριστο. Παρότι φαινομενικά μοιάζουν εξπρεσιονιστικές, οι αντινομίες είναι πολλές: στα περιβάλλοντα η γεωμετρία που χρησιμοποιείται και η προοπτική αποτυπώνονται με βάση τις νόρμες της Αναγέννησης, οι μορφές φέρουν στοιχεία του νατουραλισμού, ενώ παράλληλα εμφανείς είναι και οι σύγχρονες επιρροές από τη φωτογραφία, τον κινηματογράφο και γενικά τη σύγχρονη πολιτιστική κουλτούρα (Χαραλαμπίδης, σσ. 618-619). Η πολλαπλότητα στα έργα του αντανακλά την εμπειρία του παραλόγου, καθώς η ύπαρξη και το περιβάλλον μοιάζουν με δύο κόσμους σε διαρκή σύγκρουση, όπως ακριβώς συγκρούονται η εσωτερική παρόρμηση και η λογική.

Ίσως τελικά, οι οντότητες του Μπέικον δεν είναι σώματα τσακισμένα από κάποιες ακραίες συνθήκες, αλλά συνηθισμένα σώματα που συναντά κανείς στην καθημερινότητα, σώματα που αντανακλούν μια εσωτερική αόρατη δυσφορία, τη ναυτία.



Εικόνα 6. Σπουδή για πορτρέτο, 1952, Francis Bacon



Εικόνα 7. Σπουδή για κεφάλι, 1952, Francis Bacon

4.3.2 Η ετερότητα της μορφής.

Παρατηρώντας το έργο του Μπέικον θα έλεγε κανείς ότι η μορφή που κινείται βίαια να προσπαθεί να μεταμορφωθεί σε κάτι άλλο ή σαν να επιχειρεί μάταια να ξεφύγει

από το απροσδιόριστο είναι του, μοιάζει με την ανθρώπινη συνείδηση. Θυμίζει τη δυάδα-φάντασμα του Σαρτρ στο έργο του *Το είναι και το μηδέν* όπου η συνείδηση σε οντολογικό επίπεδο, είναι ταυτόχρονα, η αντανάκλασή της, είναι και το αντανακλόν, μια συνθήκη η οποία οδηγεί στην αλληλοακύρωση, στον μηδενισμό. Διαφορετικά, θα ήταν εμφανής η αντανάκλαση του αντανακλόντος στοιχείου, της αντανακλούσας παρουσίας (Σαρτρ, 1943, σσ. 259-260). Ένας τίτλος που θα ταίριαζε σε πολλά από τα έργα του Bacon είναι «η ετερότητα της μορφής», εφόσον απεικονίζεται η αντανάκλαση μιας μορφής, ενός όντος, που δεν μπορεί, που αδυνατεί να οριστεί (Σαρτρ, 1943, σ. 261).

Άλλες πάλι, φορές, για τον Μπέικον η τέχνη του είναι η προσπάθεια ανασύνθεσης της βίας που υφίσταται στον πραγματικό κόσμο και αυτό γίνεται εμφανές στις μορφές του δημιουργού. Για παράδειγμα στη *Σπουδή για πορτρέτο* (1952) (Εικόνα 6) ή τη *Σπουδή για κεφάλι* (1952), όπου απεικονίζεται μια ακραία στιγμή έντασης, μια οριακή κατάσταση θυμού, τρόμου, απελπισίας ή αποκάλυψης, ο άνθρωπος αναγκάζεται να ουρλιάξει, να εκτονώσει προς τα έξω τον πόνο, το βασανιστήριο που βιώνει, όπως ένα άγριο ζώο δείχνει τα δόντια του και γρυλίζει όταν δέχεται επίθεση (Χαραλαμπίδης, 2018, σσ. 619-620).

4.3.3 Η αποξένωση και η αβεβαιότητα στα έργα του Μπέικον

Οι μορφές του Μπέικον που ουρλιάζουν απευθυνόμενοι στον θεατή, είναι φιγούρες που μοιάζουν να απεικονίζουν τη βία, τον ίλιγγο, τη φρίκη που βιώνει ο άνθρωπος όταν πρωτοσυνειδητοποιεί ότι η ύπαρξή του αδυνατεί να πατήσει σε ένα σταθερό έδαφος και το νόημα που τόσο επιθυμεί να θεμελιώσει, αιωρείται σε σχετικές και μεταβαλλόμενες δομές. Η εμπειρία της υπαρξιακής αβεβαιότητας, δηλαδή, η αίσθηση ενός κόσμου κενού από σταθερό νόημα, αποτυπώνεται στον καμβά από τον εικαστικό



Εικόνα 8. *Study for a Head, 1952, oil on canvas, Francis Bacon*

με πολλαπλούς τρόπους. Για παράδειγμα, η μοναξιά και η αποξένωση που νιώθει ο άνθρωπος σε σχέση με τον εξωτερικό κόσμο, αλλά και με τον ίδιο του τον εαυτό,

μοιάζουν να κυριαρχούν στους πίνακές του δημιουργού και το υπαρξιακό συναίσθημα αυτό αποτυπώνεται στο σκοτεινό φόντο του καμβά. Ένα φόντο, μια σκοτεινή ύλη που θυμίζει κλειστοφοβικό δωμάτιο, χωρίς όρια ή πλαίσια, αφιλόξενο, κενό, απροσδιόριστο και γυμνό σαν να θέλει να σε αποτρέψει να υπάρξεις μέσα του. Την ίδια στιγμή, η κατάρρευση του ανθρώπου που ρίχνεται σε έναν κόσμο ρευστό, χωρίς καμία βεβαιότητα και σαφώς προσδιορισμένα σημεία αναφοράς, εικονοποιείται με την παθιασμένη, φρενήρη αναταραχή της μορφής. Μια μορφή η οποία λειτουργεί ως στιγμιότυπο της ύπαρξης τη στιγμή που προσπαθεί να απελευθερωθεί από την καταπίεση και τα δεσμά των πρότερων συμβάσεων της (Σαρτρ, 1996, σ. 39, Arya, 2012, σ. 89).



Εικόνα 9. *Man in Blue VI*, 1954, Francis Bacon

Η εμπειρία της αποξένωσης αποτυπώνεται από τον Bacon και στα έργα της σειράς *Man in Blue I-VI* του 1954 όπου ως ένα έρεβος απειλητικό περικυκλώνει τον άνθρωπο, τον εγκλωβίζει και σαν μια αόρατη δύναμη απειλεί να τον καταπιεί. Ο εικαστικός για τη σειρά αυτή επιλέγει ως θέμα έναν «άνθρωπο της αγοράς» με μπλε κοστούμι σε σκούρο μπλε φόντο με απροσδιόριστες προθέσεις, σκέψεις. Πρόκειται για μια κουρασμένη μορφή, γνώριμη, που συναντά κανείς στην καθημερινή ζωή, μια ύπαρξη στερεοτυπική, ανώνυμη, παγιδευμένη

στη μονοτονία της καθημερινότητας που αντιπροσωπεύει την αποξένωση, μια μοίρα κοινή για πολλούς (Arya, 2012, σ. 88). Για τον υπαρξιστή ο άνθρωπος που συμμορφώνεται με τους κανόνες, τις υποχρεώσεις του επαγγελματικού, εργασιακού περιβάλλοντος και του επιχειρείν, αφομοιώνεται, επί της ουσίας από τον μηχανοποιημένο κόσμο και αποποιείται την ευθύνη της ελευθερίας του. Πρόκειται για έναν άνθρωπο δειλό που παίζει το παιχνίδι, συμπλέει με τις κυρίαρχες δομές και

αντιβαίνει στο υπαρξιακό πρότυπο της αυθεντικής ύπαρξης που απορρίπτει τις συμβάσεις και ζει ελεύθερα. Η ελευθερία αυτή, βέβαια συμπορεύεται με την αγωνία, με την αμφιβολία, εφόσον, εν τέλει δεν πραγματώνεται ποτέ όπως και το έργο του καλλιτέχνη που οι πινελιές του είναι γεμάτες δισταγμούς. Είναι γεγονός, άλλωστε, πως κάθε νέα δημιουργία περιβάλλεται από αβεβαιότητα ως προς την πορεία της και πως το ενδεχόμενο της σιωπής είναι πάντα εκεί. Ωστόσο, ο καλλιτέχνης είναι καταδικασμένος να δημιουργεί, να είναι ανατρεπτικός και να ρισκάρει. Συχνά έλεγε ο Μπέικον, καταγράφει ο Michael Perriatt στο έργο του *Anatomy of an enigma* (2009), μία και μόνο πινελιά έχει τη δύναμη να ανυψώσει έναν ανολοκλήρωτο πίνακα, να πυροδοτήσει νέους συσχετισμούς ή απλά να τον ακυρώσει (Perriatt, 2009, Ames, 1951, σσ. 252-253)

Στην καλλιτεχνική του πορεία ο Μπέικον πραγματεύεται με εμμονικό πάθος τη γήινη φύση του ανθρώπου και επιδιώκει να δημιουργήσει νόημα από την απουσία νοήματος, γεγονός που, επίσης, τον συνδέει με τη Φιλοσοφία του Υπαρξισμού. Το έργο του δεν απομονώνει τον άνθρωπο σε μια υποκειμενικότητα αδιέξοδη, όπως αποτυπώνεται, χαρακτηριστικά στις παγιδευμένες στον κενό χώρο φιγούρες, αντίθετα μέσα από την έμφυτη ζωτική δύναμη του σώματος, οι μορφές εξεγείρονται, επαναστατούν και επιχειρούν να υπερβούν την αποξένωση και να επανασυνδεθούν με τον κόσμο και με τον ίδιο τους τον εαυτό. Ο άνθρωπος με άλλα λόγια από τη στιγμή που ρίχνεται στην ύπαρξη, μόνος, χωρίς μεταφυσική παρηγοριά πρέπει να βρει σκοπό και νόημα, να εξεγερθεί και με τις επιλογές του να ορίσει την ταυτότητά του, να καθορίσει τη στάση ζωής του, εφόσον τίποτα δεν είναι δεδομένο εξ αρχής (Arya, 2012, σελ. 86). Για τον Μπέικον η έλλειψη εγγενούς σκοπού και νοήματος στην ανθρώπινη ύπαρξη και τον κόσμο, συνιστά την αφορμή, το έναυσμα για να πάρει κανείς τη ζωή στα χέρια του και να τη γεμίσει εμπειρίες και δραστηριότητες που δίνουν νόημα.

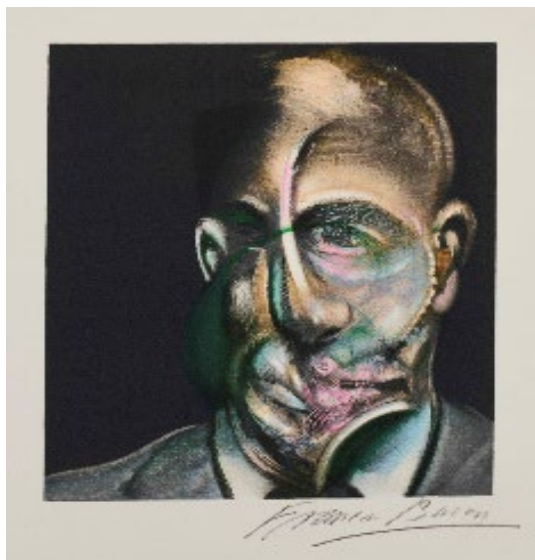
Χαρακτηριστικά αναφέρει ο καλλιτέχνης σε συνέντευξή του: «Έχω την πεποίθηση ότι η ζωή δεν έχει νόημα· όμως εμείς της δίνουμε νόημα κατά τη διάρκεια της ύπαρξής μας. Δημιουργούμε συγκεκριμένες συμπεριφορές που της προσδίδουν νόημα [...] αν και αυτές καθαυτές είναι στην πραγματικότητα άνευ νοήματος» ή «[...] γεννιόμαστε και πεθαίνουμε, αλλά ενδιάμεσα, με τις παρορμήσεις μας, τα εσωτερικά μας κίνητρα, δίνουμε νόημα σε αυτή την άνευ νοήματος ύπαρξη» (Sylvester, 1933, σσ. 133-134, Χαραλαμπίδης, 2018, σσ. 620).

4.3.4 Η κτηνώδης παραλογικότητα της ύπαρξης

Η ρευστότητα αυτή του γίνεσθαι, η αίσθηση μιας οντότητας που μοιάζει να στριφογυρίζει γύρω από τον εαυτό της, να ξεχύνεται έξω από τα όριά της, επίσης, απεικονίζεται στα έργα του Μπέικον, και η παραμόρφωση, η ασάφεια της μορφής αυτή, αμφισβητεί την ιδέα μιας ενιαίας οπτικής. Για τον Μπέικον η μόνη απτή πραγματικότητα, η μόνη βεβαιότητα που υπάρχει, ελλείπει ενός καθολικού αφηγήματος, είναι το σώμα. Στο σημείο αυτό θα έλεγε κανείς ότι η φιλοσοφία του δημιουργού θυμίζει τις θεωρήσεις των «αισιόδοξων» υπαρξιστών την αντίληψή τους ότι η ενσωμάτωσή μας στον κόσμο μέσω του σώματός μας, αποτελεί την αφετηρία, την εκκίνηση της διαδικασίας να ζούμε μέσα στον κόσμο αυτόν, να μαθαίνουμε, να κατανοούμε και να δίνουμε νόημα. Πρόκειται για ένα σώμα μέσω του οποίου ο άνθρωπος μπορεί να αισθάνεται, να αποκτά εμπειρίες, να βιώνει με μοναδικό τρόπο την ένταση, τη μοναχικότητα της ύπαρξης, τη ζωτική δύναμη της σκέψης, αλλά και να έχει επίγνωση της φθαρτότητας. Και υπό αυτό το πρίσμα για τον καλλιτέχνη η αμείλικτη σκιά του επικείμενου θανάτου γίνεται η αφετηρία για να εκκινήσει η διαδικασία της διαμόρφωσης του εαυτού. Η στάση αυτή του δημιουργού σε σχέση με την τελικότητα του θανάτου μοιάζει μηδενιστική, ωστόσο η τέχνη του, μάλλον αναδεικνύει την εμπειρία του ζην και ωθεί τον άνθρωπο σε εσωτερική διερεύνηση της ύπαρξης και σε μια πορεία εξωτερίκευσης και επανανοηματοδότησης. (Flynn, 2020, «Art and the absurd», Arya, 2012, σ. 87).

Ο Μπέικον, εντούτοις αναγνωρίζει, το παράλογο στον κόσμο και την τραγικότητα που βιώνει ο άνθρωπος τη στιγμή της συνάντησης με αυτό, και μοιάζει να επιχειρεί να εκφράσει, να απεικονίσει το στιγμιότυπο της διάλυσης των ψευδαισθήσεων περί ύπαρξης ενότητας και λογικής στον κόσμο, αλλά και τη διαδικασία απελευθέρωσης από την πλάνη, τη χίμαιρα του νοήματος. Η απόρριψη των συμβάσεων και η αγωνιώδης προσπάθεια αναδόμησης μιας νέας ταυτότητας, πραγματικότητας, η εξελικτική πορεία της οποίας μοιάζει να εκφράζεται στα έργα του Μπέικον θυμίζει την σκέψη των «τραγικών» υπαρξιστών, σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος αγωνίζεται σε οντολογικό επίπεδο να ορίσει τη θέση του στον κόσμο του αισθητού.

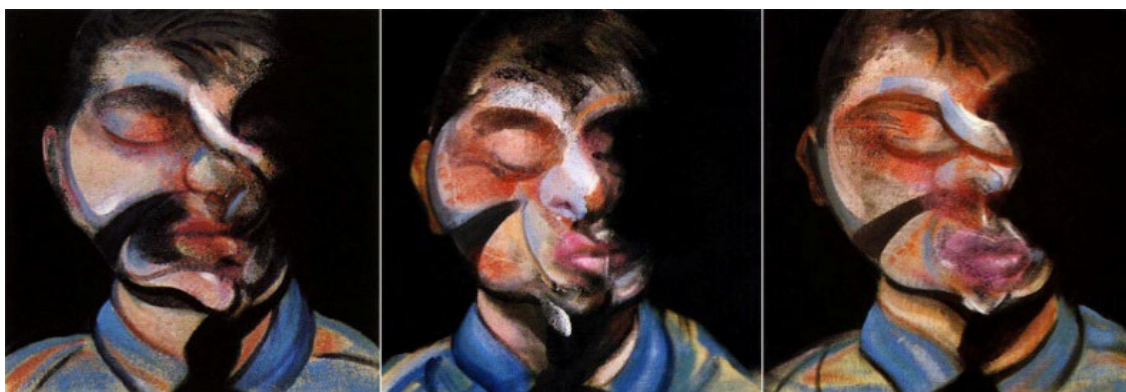
Το έργο του Μπέικον *Portrait of Michel Leiris* (1976), οι αυτοπροσωπογραφίες του ίδιου του καλλιτέχνη *Three studies for self-portrait* (1973), ή το κεφάλι-αυτοπροσωπογραφία του *Portrait Head* (1959) μορφές εξπρεσιονιστικές με



Εικόνα 11. *Portrait of Michel Leiris* (1976), Francis Bacon



Εικόνα 12. *Head* (1962), Francis Bacon



Εικόνα 13. *Three studies for self-portrait* (1973), Francis Bacon

ασυνήθιστη ένταση φαίνεται να βρίσκονται σε διαρκή κίνηση επιζητώντας να ορισθούν, να αναδομηθούν. Την ίδια στιγμή αποτυπώνεται στον καμβά ο υπαρξιακός αγώνας, το αδιέξοδο του ανθρώπου που συνειδητοποιεί ότι βρίσκεται σε έναν κόσμο εχθρικό και ακατανόητο. Αντί, ωστόσο, να αναζητά νόημα στον κόσμο και τις προκαθορισμένες δομές και βεβαιότητες, επιχειρεί να στρέψει το βλέμμα στη δική του αλήθεια, μέσα από τη δική του βιωμένη εμπειρία. Και το μέσο για να καταφέρει να βιώσει την ύπαρξη, να τη νοηματοδοτήσει και να τη συνδέσει με τον κόσμο, είναι το σώμα του. Ο υπαρξιακός αγώνας του Μπέικον παραπέμπει στο Σαρτρικό άγχος, την απελπισία της αναγνώρισης ότι δεν υπάρχει Θεός, δεν υπάρχει κάτι που θα μπορούσε

να επικυρώσει ή να ακυρώσει την οποιαδήποτε ανθρώπινη συμπεριφορά ή πράξη. Πρόκειται, ωστόσο, για ένα συναίσθημα που ερμηνεύεται περισσότερο ως μία θετική συνθήκη, παρά ως κάτι δυσάρεστο και σηματοδοτεί ένα αίσθημα ελευθερίας, εφόσον ο κόσμος είναι πλέον ένας κόσμος με ανοιχτές επιλογές και δυνατότητες, ένα διαρκές γίνεσθαι και η ελευθερία αυτή καλλιεργεί την δεξιότητα, την ικανότητα να σχηματίζει κανείς το δικό του αξιακό σύστημα (Σαρτρ, 2020, σ. 39, Arya, 2012, σ. 90).

Διατυπώνει ο Σαρτρ χαρακτηριστικά ότι η ταυτότητα δεν είναι σταθερή, οντολογικά, πρόκειται για μια δυνατότητα, μια κατάσταση ανοιχτή, που ο άνθρωπος μπορεί να υπερβαίνει διαρκώς προς νέες αόριστες κατευθύνσεις και η υπό διαμόρφωση αυτή ταυτότητα απεικονίζεται στους πίνακες του Μπέικον (Σαρτρ, 2020, σ. 39, Trevalyan, 2013, σ. 64). Χωρίς τον Θεό, βέβαια, δεν υπάρχουν ηθικοί περιορισμοί και η ελευθερία δράσης γίνεται απόλυτη. Ο Μπέικον εξερευνά την απεριόριστη αυτή ελευθερία, έλκεται από την ιδέα της αναρχίας και του μηδενισμού και απεικονίζει τις ανθρώπινες υπάρξεις στην «κτηνώδη παραλογικότητά» τους, αποκαλύπτοντας την απόλυτη αβεβαιότητα, τη βία, τη σκληρότητα, το σκοτεινό βάθος που κρύβει η ζωή (Arya, 2012, σ. 95).

Το έργο του Μπέικον ξεσκεπάζει τα περιορισμένα όρια της αναπαράστασης, η μορφή αδυνατεί να παραμείνει σταθερή μέσα στον καμβά, βρίσκεται σε διαρκή διάλυση-μεταβολή και ποτέ δεν γίνεται οριστική. Η μορφή του *Πάπα Ιννοκέντιου Ι'*, για παράδειγμα, εμφανίζεται επανειλημμένα ως μια ύπαρξη ρευστή, ως μια αναπαράσταση ενός προσώπου, που δεν μπορεί να συλληφθεί πλήρως, ώστε να αποτυπωθεί με επιτυχία η όψη του. Η ζωγραφική του Μπέικον, μάλλον επιδιώκει να εκφράσει, να αποδώσει τη διαδικασία συγκρότησης της πραγματικότητας, παρά την ίδια την πραγματικότητα. Άλλωστε, σε κάθε δημιουργία πάντα κάτι διαφεύγει ή κάτι προκύπτει και το σώμα μοιάζει να μην περιορίζεται στα συμβατικά του όρια, αντίθετα διαχέεται στον χώρο, επιχειρεί να ξεφύγει να υπερβεί κάθε τι σταθερό (Arya, 2012, σ. 94).

4.4 Louise Bourgeois. Η ανάγκη για ελευθερία.

4.4.1 Απελευθέρωση από τη μνήμη

Η τέχνη της Louise Bourgeois μοιάζει ανένταχτη, πολυδιάστατη και η θεματολογία που επιλέγει να πραγματευθεί σχετίζεται, μεταξύ άλλων, με την αποξένωση, το άγχος,

την αναζήτηση ταυτότητας, τον θάνατο. Παράλληλα, το καλλιτεχνικό της έργο χαρακτηρίζεται διαχρονικό με καθολική απήχηση, με ευρύτερες αναφορές σε ζητήματα που αφορούν στην ανθρώπινη συνείδηση, καθώς και τον τρόπο που ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται και ερμηνεύει τον κόσμο. Ωστόσο, η τέχνη της ερμηνεύεται και ως μέσο ανάδειξης βαθύτερων υπαρξιακών εννοιών. Η Μπουρζουά μοιάζει να παλεύει όλη της τη ζωή να υπερβεί, να ξεπεράσει τη γεγονότα της, τις εμπειρίες και τα βιώματα της παιδικής της ηλικίας, αλλά το έργο της, εν τέλει, δεν αφορά μόνο στη δική της ζωή, αλλά τον ανθρώπινο υπαρξιακό αγώνα, ευρύτερα.

Ένα ιδιαίτερο παράδειγμα της απόρριψης του παρελθόντος είναι το έργο *Cell (Choisy)* (1993) ένα γλυπτό, μια εγκατάσταση που αποτελείται από ένα ψηλό συρμάτινο πλέγμα



Εικόνα 14. *Cell (Choisy)* Louise Bourgeois, 1993 United States, Πηγή: WikiArt.

που εγκλωβίζει, εντός του, ένα ροζ μαρμάρινο σπίτι, μια μικρογραφία της οικείας όπου έζησε η Μπουρζουά όταν ήταν μικρή μαζί με την οικογένειά της. Μια γιγάντια μεταλλική γκιλοτίνα στέκεται απειλητικά πάνω από το σπίτι-σύμβολο του παλιού. Για τη Μπουρζουά η γκιλοτίνα δε συνδέεται απαραίτητα με κάτι καταστροφικό, άλλωστε υπήρξε ευτυχισμένη στο σπίτι αυτό, η σιδερένια λαιμητόμος χρησιμοποιείται ως εργαλείο, γίνεται το μέσο απελευθέρωσης από τη μνήμη, γίνεται η αφορμή για βίαιη αποκοπή από το παρελθόν. Έτσι, το παρόν μπορεί να βιωθεί εκ του μηδενός, και ο άνθρωπος ελεύθερος, να μπορεί, πλέον, κάθε στιγμή να ορίζει τον εαυτό του, μακριά από τις προϋπάρχουσες γνώσεις, προσδοκίες κλπ. Επί της ουσίας, με μια μόνο ελεύθερη πράξη επέρχεται η βίαιη κατάργηση των μέχρι πρότινος κυρίαρχων φυσικο-κοινωνικών δεδομένων, η διάλυση μιας σταθερής δομής, που μηδενίζει συνειδητά τον προϋπάρχοντα εαυτό (Σαρτρ, 1943, σσ. 81-82, Sabatini, 2007, σσ. 1-3).

Εμβαθύνοντας στο έργο της Μπουρζουά, μπορεί να εντοπίσει κανείς στα έργα της περαιτέρω υπαρξιακούς προβληματισμούς. Πιο συγκεκριμένα, το παράλογο αποτυπώνεται στις αρχιτεκτονικές εγκαταστάσεις της δημιουργού και συγκεκριμένα στο *Cell 3 (White Marble Spheres)* (1991), ένα γλυπτό που ανήκει στη σειρά *Cells*. Πρόκειται για ένα κελί, έναν περιορισμένο χώρο περιφραγμένο με σκουριασμένο μέταλλο και μέρη από καθρέφτες σπασμένους, θαμπούς. Μέσα στον κλειστοφοβικό κύβο αυτό είναι εγκλωβισμένες τρεις λευκές μαρμάρινες σφαίρες, δύο μεγάλες και μια



Εικόνα 15. *Cell 3, White Marble Spheres*, Louise Bourgeois, 1993 United States

μικρή στρυμωγμένη ανάμεσά τους, που εμποδίζουν την είσοδο ή την έξοδο από το κλουβί, δημιουργώντας μια δυσλειτουργική κατάσταση που θυμίζει τα υπαρξιακά αδιέξοδα, αλλά και την ανάγκη για ελευθερία. Η δυσαναλογία των σφαιρικών όγκων θυμίζουν από τη μία το οικογενειακό μοντέλο, δυο κυρίαρχα δομικά στοιχεία συνθλίβουν με τον όγκο τους το μικρότερο και από την άλλη θυμίζουν το κοινωνικό γίγνεσθαι με τις ανισότητες και τους περιορισμούς. Ωστόσο, τίποτα δεν είναι ξεκάθαρο στο γλυπτό αυτό και ο θεατής καλείται να σχηματίσει το δικό του αφήγημα, να ερμηνεύσει την κατασκευή αντλώντας μνήμες από τις δικές του εμπειρίες. Το έργο της Μπουρζουά, ο κόσμος που συνθέτει, μοιάζει να αντανακλά την εμπειρία του παραλόγου, την έλλειψη τάξης, τη δυσκολία των ανθρώπινων σχέσεων, αλλά και την εσωτερική ψυχολογική ή συναισθηματική δυσφορία που προκαλείται από την αβεβαιότητα, την ασάφεια του περιβάλλοντος αυτού κόσμου.

4.4.2 Η καλλιτεχνική πράξη ως άλλος Σίσυφος

Η τέχνη της Μπουρζουά μοιάζει να έχει κοινό τόπο με τις διατυπώσεις του Καμύ περί ελευθερίας της σκέψης και της δράσης. Για τον Καμύ το μόνο είδος ελευθερίας που αναγνωρίζει είναι η ελευθερία της νόησης και του πράττειν. Ακόμα και όταν το παράλογο, σαρωτικό, αδιαπραγμάτευτο απομακρύνει την πιθανότητα μιας ελευθερίας αιώνιας δεν είναι σε θέση να ακυρώσει την ελευθερία για δράση. Ο άνθρωπος άλλωστε, πριν συναντήσει το παράλογο ζει, ενεργεί κάνοντας σχέδια, οργανώνει τον κόσμο του με τέτοιο τρόπο, ώστε να νιώθει ότι υπάρχει νόημα και λειτουργεί σα να είναι ελεύθερος. Η συνάντηση με το παράλογο, με το γεγονός ενός θανάτου, για παράδειγμα, καταρρίπτει με μιας όλο το οικοδόμημα του ανθρώπου και με ιλιγγιώδη ορμή ανατρέπει την όποια ελπίδα για νόημα και συνέχεια. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, μαζί με το παράλογο, έρχεται και η συνειδητοποίηση της μέχρι πρότινος ψευδούς αντίληψης περί πραγματικής ελευθερίας άρα και η αποδέσμευση από το θέσφατο της ελευθερίας αυτής.

Για παράδειγμα, πριν από τη συνάντηση με το παράλογο, προκειμένου να υλοποιηθούν οι στόχοι που «ελεύθερα» είχαν τεθεί, ο άνθρωπος ενεργούσε με αυτοδέσμευση προς αυτή την κατεύθυνση, με αισιοδοξία και σιγουριά. Με τη συνειδητοποίηση, όμως του παραλόγου καταρρέουν οι βεβαιότητες και οι κανόνες που μέχρι πρότινος προσέφεραν

την απατηλή αίσθηση της συνοχής στον κόσμο. Η βαθιά αβεβαιότητα στην οποία αφήνεται ο άνθρωπος, πλέον, σπάει τα δεσμά των ψευδαισθήσεων και ανοίγει τον δρόμο προς μια άλλη μορφή ελευθερίας. Η ελευθερία αυτή ασκείται με διαύγεια, χωρίς πλάνες μέσα σε έναν κόσμο πεπερασμένο, ψυχρό και αδιάφορο που τίποτα δεν είναι δεδομένο (Καμύ, 1973, σσ. 69-71).

Υπό το ίδιο πρίσμα και για τη Μπουρζουά η δράση, όσο παράλογη και να είναι, γίνεται απαραίτητη, ξεπερνά τα εμπόδια και τους περιορισμούς της σαφήνειας ή του νοήματος, του σωστού ή του λάθους και εκφράζεται μέσα από την εγκατάστασή της *I Do; I Undo; I Redo* (1999-2000). Το έργο της Μπουρζουά είναι μια σύνθεση, ένα συμμετοχικό γλυπτό κολοσσιαίας κλίμακας που εγκαταστάθηκε στο Turbine Hall της Tate Modern το 2000 (Sabatini, 2007, σσ. 9-10). Βασική επιδίωξη της Μπουρζουά είναι να παρακινήσει τον επισκέπτη να μετουσιωθεί από παθητικός δέκτης σε ενεργό συνομιλητή μέσα σε έναν υπό εξέλιξη διάλογο. Πρόκειται για πύργους που περιβάλλονται από σπειροειδείς σκάλες που ανεβαίνουν, οδηγώντας τον επισκέπτη μπροστά σε μεγάλους κυκλικούς καθρέφτες που, μάλλον, τον υποβάλλουν σε σιωπηλή περισυλλογή. *I Do; I Undo;* Η Μπουρζουά αποτυπώνει τη δράση (*I Do;*), πόσο βίαιο να πρέπει να γνωρίζεις τί πρέπει να κάνεις... στη συνέχεια αναιρεί (*I Undo;*), απαλλάσσεται από το βάσανο, το άγχος του να ξέρεις τί πρέπει να κάνεις και πάλι από την αρχή (*I Redo*) μια επαναλαμβανόμενη πορεία, ένας φαύλος κύκλος που δεν έχει όριο. Ο άνθρωπος γίνεται ένας Σίσυφος που δεν προσπαθεί να βρει απάντηση, δεν κάθεται στον πάτο του πύργου να κοιτά προς τα πάνω, ανεβαίνει, κατεβαίνει και επαναλαμβάνει. Ανεβαίνει και ίσως έρχεται αντιμέτωπος με την αντανάκλαση μιας ενοχής, ή μιας κακής μάνας, ή ενός απωθημένου, μιας διαλυμένης σχέσης, κατεβαίνει, ανασυντάσσεται και ξανανεβαίνει...

Η Μπουρζουά αφήνει ανοιχτό το πεδίο, μένει ασαφής και μοιάζει να πλησιάζει τον παραλογισμό του Καμύ, δηλαδή με άλλα λόγια η καλλιτέχνης δε συμβιβάζεται με τους περιορισμούς του ανθρώπου σε σχέση με την αναζήτηση νοήματος και υπερτονίζει την αμοιβαία εξάρτηση των ανθρώπων μεταξύ τους, με τον εαυτό τους και με το



Εικόνα 16. *I Do, I Undo and I Redo*, 1999-2000, Louise Bourgeois

περιβάλλον, μια συνθήκη αντιφατική, αδιέξοδη, παράλογη που δεν αφήνει περιθώρια για τελικότητες.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην παρούσα μελέτη επιχειρήθηκε η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο βασικές έννοιες του υπαρξισμού όπως η ελευθερία, το θάρρος, η αγωνία ή το παράλογο αξιοποιούνται από τον καλλιτέχνη και αποκτούν μορφή και αισθητικό αποτύπωμα. Η μελέτη της φιλοσοφικής σκέψης των Καμύ, Σαρτρ, Χάιντεγκερ και Νίτσε και άλλων σημαντικών θεωρητικών ανέδειξε ότι η ανθρώπινη ύπαρξη δεν συνιστά μια εκ των προτέρων ορισμένη και σταθερή ουσία, αλλά μια αβέβαιη και συνεχώς υπό διαμόρφωση οντότητα. Υπό αυτή την ανοιχτή συνθήκη, ο άνθρωπος εγκαταλείπεται σε ένα σύμπαν αδιαφανές, χωρίς εγγενές νόημα και καλείται να υπάρξει σε αυτό μόνος, αναλαμβάνοντας την ευθύνη να αντιμετωπίσει την αλήθεια της ύπαρξής του ως μοναδική του βεβαιότητα.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το ανθρώπινο πνεύμα ωθούμενο από την ανάγκη του για συνοχή και νόημα προσκρούει στην αδιαφορία του κόσμου και ακριβώς στο σημείο αυτό προκύπτει η εμπειρία του παραλόγου. Εντούτοις, η συνάντηση με το παράλογο και η συνειδητοποίηση της απουσίας νοήματος δεν αποθαρρύνουν απαραίτητα τον πόθο για σαφήνεια και τάξη, αλλά λειτουργούν ως αφετηρία ελευθερίας και εξέγερσης απέναντι στη ψευδή περιρρέουσα κανονικότητα. Η υπαρξιακή αυτή ελευθερία, βέβαια, δεν συνδέεται με καμιά υπερβατική εγγύηση και δεν παρέχει κανενός είδους ασφάλεια και σταθερότητα, αντίθετα συμπορεύεται με το αίσθημα της αγωνίας και το βάρος που δημιουργεί η ευθύνη της επιλογής.

Η τέχνη, σύμφωνα με την υπαρξιακή σκέψη, προσλαμβάνεται ως ένα ανοιχτό πεδίο αποκάλυψης της ανθρώπινης κατάστασης και όχι ως μια απλή αισθητική πράξη, περιορισμένης σημασίας. Και υπό το πρίσμα αυτό, ο καλλιτέχνης αντιμετωπίζεται ως ένας ελεύθερος άνθρωπος που προσπαθεί να αποτυπώσει, να εκφράσει την αβεβαιότητα του κόσμου, την αποξένωση του ανθρώπου, τη μη σταθερή φύση του, την αγωνία του για διαρκή υπέρβαση του εαυτού του. Με άλλα λόγια, το έργο τέχνης συνιστά μια πράξη αντίδρασης, μια πράξη λογικής απέναντι στο παράλογο παρόν. Πρόκειται, για έναν αδιάκοπο αγώνα επανανοηματοδότησης του πραγματικού, μια δημιουργική προσπάθεια κατανόησης της ύπαρξης. Την ίδια στιγμή, η υπαρξιακή αισθητική φανερώνει την αδυναμία τελικών απαντήσεων και την απουσία μιας οριστικής ενότητας στον κόσμο, παρουσιάζοντας την πραγματικότητα ως έναν ανοιχτό

χώρο πολλαπλών, ενίοτε ασύμβατων δυνατοτήτων ερμηνείας. Και υπό αυτή την οπτική, η τέχνη εκφράζει τον κόσμο μέσα από μορφές, στοιχεία και καλλιτεχνικές πρακτικές, μακριά από το κλασικό αισθητικό ιδεώδες και τη συμβατική, οικεία αναπαράσταση του πραγματικού. Αντίθετα, ο καλλιτέχνης που συναντά το παράλογο, επαναστατεί απέναντι στο αναμενόμενο, το υπαρκτό, καθώς επιχειρεί να αποτυπώσει, να εκφράσει αυτό που παραμένει άρρητο, απροσδιόριστο και εν τέλει παράδοξο.

Οι περιπτώσεις των εικαστικών Marcel Duchamp, Jean Dubuffet, Francis Bacon και Louise Bourgeois και η διερεύνηση του έργου τους ανέδειξε ότι μέσα από την υπαρξιακή αισθητική, η καλλιτεχνική πράξη έχει τη δύναμη να αξιοποιεί την συνθήκη του παραλόγου μετατρέποντας την εμπειρία αυτή σε έναν νέο τρόπο πρόσληψης και ερμηνείας της πραγματικότητας. Με τις ανατρεπτικές ιδέες τους αμφισβήτησαν τον ίδιο τον ορισμό της τέχνης, απέρριψαν το καθιερωμένο, ξεχώρισαν με την ωμή αποτύπωση της ανθρώπινης αγωνίας και οντολογικής αστάθειας και άνοιξαν εν τέλει τον δρόμο για τη σύγχρονη τέχνη. Άλλοτε με τη μορφολογική ασάφεια, άλλοτε με την απομάκρυνση από την ακαδημαϊκή κανονικότητα και άλλοτε με στρέψη του «βλέμματος» προς το περιθωριακό, η τέχνη συνδέεται άμεσα με την ανθρώπινη προσπάθεια να εκφράσει έναν κόσμο χωρίς εγγενές νόημα.

Εν τέλει, στην παρούσα εργασία αναδείχθηκαν ουσιαστικές συνδέσεις ανάμεσα στην υπαρξιακή σκέψη και την τέχνη καθώς αμφότερες εκφράζουν την προσπάθεια του ανθρώπου να σταθεί απέναντι σε έναν κόσμο ανοιχτό, αβέβαιο και χωρίς προκαθορισμένο νόημα. Η τέχνη δεν ακυρώνει την αγωνία της ύπαρξης ούτε προσφέρει οριστικές απαντήσεις, αντίθετα, δίνει μορφή στην ρευστότητα, καθιστά ορατή την αποξένωση και μετατρέπει την ανθρώπινη ανάγκη για νόημα σε πράξη ελευθερίας και δημιουργίας. Μέσα από αυτή τη δημιουργική ζύμωση, ο άνθρωπος δεν υπερβαίνει οριστικά τη σιωπή του κόσμου, αλλά μαθαίνει να υπάρχει, να αντιστέκεται και να δημιουργεί μέσα στο παράλογο.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Ελληνόφωνη Βιβλιογραφία

- Αυγελής, Ν. Γ. (2019). *Εισαγωγή στη φιλοσοφία* (7η έκδ.). Εκδ. Κ. & Μ. Αντ. Σταμούλη, Θεσσαλονίκη
- Βαλ, Ζ., (1954/2011). *Εισαγωγή στις Φιλοσοφίες του Υπαρξισμού*, (Μαλεβίτση Χ., Μετφ.), Εκδ. Αρμός, Αθήνα
- Εμμανουήλ, Μ., Πετρίδου, Β. (2008). *Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, Τόμος Β', *Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από τον 18ο ως τον 20ο αιώνα*, Ε.Α.Π., Πάτρα
- Καμύ, Α., (1989). *Ο ξένος*. (Αγγέλου Γ., Μετφ.), Εκδ. Ζαχαρόπουλος, Σ.Ι., Αθήνα
- Καμύ, Α., (1990). *Η Πανούκλα*, (Τατάνη Α., Μετφ.), Εκδ. Γράμματα, Αθήνα
- Καμύ, Α., (1973). *Ο μύθος του Σίσυφου*, Εκδ. Μπουκουμάνη, Αθήνα
- Καμύ, Α., (1971). *Ο επαναστατημένος άνθρωπος*, (Τσιακίρη Ι., Μετφ.). Εκδ. Μπουκουμάνη, Αθήνα
- Καντ Ι. (1781/1929). *Κριτική του Καθαρού λόγου* (Γιανναρά Α., Μετφ.). Εκδ. Παπαζήση, Αθήνα
- Κωσταντέλλου, Λ. (2015). *Αλμπέρ Καμύ, Ζαν-Πωλ Σαρτρ: Συνομιλίες με τον υπαρξισμό και το παράλογο*. Εκδόσεις: ΔΡΟΜΩΝ, Αθήνα
- Λασιθιωτάκη, Λ. Ε., (1981). *Ο Σαρτρ και οι δρόμοι της ελευθερίας*, Ε.Λ.Ι.Α. Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα
- Μουσείο Γκούγκενχαϊμ Μπιλμπάο, *Lady's Body (Corps de Dame)*. Διαθέσιμο: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/ladys-body-corps-de-dame> (Πρόσβαση: 24 Ιανουαρίου 2026).
- Μποντριγκάρ, Ζ. (2019). *Ομοιώματα και προσομοίωση* (Σ. Ρέγγας, Μτφρ.). Εκδ. Πλέθρον.
- Παπαπέτρου, Κ. Ε., (1972). *Δοκίμιο για το Παράλογο*. Νέα Εστία 91
- Σαρτρ, Ζ.Π., (1996/2020). *Ο Υπαρξισμός είναι ένας Ανθρωπισμός* (Χατζημωυσής Α., Μετφ.), Εκδ. Δώμα
- Σαρτρ, Ζ.Π., (1943/2007). *Το είναι και το μηδέν* (Παπαγιώργης Κ., Μετάφρ.), Εκδ. Παπαζήση
- Σαρτρ, Ζ.Π., (2019). *Η Ναυτία* (Εγγλέζος Γ., Μετφ.), Εκδ. Δαμιανός
- Σπύρου, Π., (2000). *Επιστημολογία των μαθηματικών*, Σημειώσεις παραδόσεων, Πανεπιστήμιο Αθηνών
- Χαραλαμπίδης, Α., (2018). *Η τέχνη του 20^ο αιώνα*, Εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Ames, V. M. (1951). *Existentialism and the arts. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 9(3), 252–256.
- Arya, R. (2012), *Francis Bacon: Critical and Theoretical Perspectives* Chapter: The Existential Dimensions of Bacon's art, Publisher: Peter Lang, Ανακτήθηκε: 24 Δεκεμβρίου 2025:
https://www.researchgate.net/publication/281850568_the_Existential_Dimensions_of_Bacon's_Art
- Cameron, E. W. (1964). *Francis Bacon and the pragmatic theory of forms*. YorkSpace, Ανακτήθηκε 15 Δεκεμβρίου 2025 από: <https://yorkspace.library.yorku.ca/items/e3823665-6258-4e92-b520-7601645ae549>
- Chalmers, A. F. (2014). *Τι είναι αυτό που το λέμε επιστήμη*; Εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
- Dapena-Tretter, A. (2017). *Jean Dubuffet & Art Brut: The creation of an avant-garde identity. Platform, 11*.
- Deleuze, G., (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, (Μετφ: Smith, D.W.), Εκδ. Continuum / Bloomsbury
- de Duve, T. (1996). *Kant after Duchamp*. MIT Press
- Feyerabend, P. (1993). *Against method* (3th ed.). Verso.
- Flynn, T. (2020). *Existentialist aesthetics*. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2020 ed.). Ανακτήθηκε 20 Νοεμβρίου 2025 από: <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-existentialist/>
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. H. D. (2018). *Η τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός* (Μεταφρ.: Τσολακίδου, Ι. & Κούλουθρος, Δ., Επιμ.: Παπανικολάου, Μ.). Επίκεντρο.
- Heidegger, M. (1977/1993). *Basic writings: From being and time (1927) to the task of thinking (1964)* (D. F. Krell, Ed.). Harper San Francisco.
- Heidegger, M. (1953/1996). *Being and time* (J. Stambaugh, Trans.). State University of New York Press.
- Kermani, M. H. (2025). *Analysis of Jean Dubuffet's works based on Sartre's existentialism*. PAYKAREH Journal of Art Faculty
- Kuhn, T. S. (2008). *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων* (Β. Κάλφας, μτφρ.). Σύγχρονα Γράμματα
- Kuykendall, Dr.L. (no date) *Smarthistory – Marcel Duchamp, the bride stripped bare by her bachelors, even (the large glass), Marcel Duchamp, The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)*. Διαθέσιμο: <https://smarthistory.org/duchamp-largeglass/> (Πρόσβαση: 25 Μάϊου 2026).

- Nietzsche, F. (2018). *The birth of tragedy: Or, Hellenism and pessimism* (W. A. Haussmann, Trans.). Global Grey. (Original work published 1872)
- Nietzsche, F. (2008). *The Birth of Tragedy*. Translation: Smith D., Oxford University Press.
- Nietzsche, F. (1979/1999). On truth and lies in a nonmoral sense. In *Philosophy and truth: Selections from Nietzsche's notebooks of the early 1870s*. Humanities Press. (Original work written 1873) Διαθέσιμο: <https://tfreeman.net/resources/Phil-360/Nietzsche-Selections.pdf> (Πρόσβαση: 15 Απριλίου 2026)
- Peppiatt, M., (2009). *Francis Bacon: Anatomy of an enigma*. Skyhorse Publishing, EU
- Philadelphia Museum of Art (no date). Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass), 1915-1923* | Διαθέσιμο: <https://www.philamuseum.org/objects/54149> (Πρόσβαση: 25 Μαΐου 2026).
- Pözlner, T., (2019). *Camus on the Value of Art* Philosophia (2020) Διαθέσιμο: <https://doi.org/10.1007/s11406-019-00078-4> (Πρόσβαση: 21 Νοεμβρίου 2025)
- Ritzer, G. and Stepnisky, J., (2020). *Κλασική Κοινωνιολογική Θεωρία*, Μετρ.: Φριλίνγκος, Α., Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα.
- Sabatini, F. (2007). *Louise Bourgeois: An Existentialist Act of Self-Perception*. Nebula, 4(4), 1–13.
- Sartre, J. P. (1967). *What is literature?* (Frechtman, B., Trans.). Methuen. (Original work published 1948)
- Seipel, W., Steffen, B., & Vitalo, C. (Editors) (2003). *Francis Bacon and the tradition of art*. (Exhibition Catalog) Skira
- Sylvester, D., (1933). *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. London: James and Hudson
- Tate, (1970). '3 stoppages étalon (3 standard stoppages)', Marcel Duchamp, 1913–14, replica 1964, Tate. Διαθέσιμο: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-t07507> (Πρόσβαση: 24 Μαΐου 2026).
- The Museum of Modern Art. (n.d.). *Marcel Duchamp. 3 Standard Stoppages. Paris 1913–14*. MoMA. Διαθέσιμο: <https://www.moma.org/collection/works/78990> (Πρόσβαση: 24 Μαΐου 2026).
- Time Magazine, *Dubuffet: Realism as Absurdity*. April 29, 1973. Διαθέσιμο: <https://time.com/archive/6840970/art-dubuffet-realism-as-absurdity/> (Πρόσβαση: 12 Απριλίου 2026)
- Trevalyan, R., (2013). *The Legacy of Simone de Beauvoir on Modern French Visual Art*. Journal of International Women's Studies, 14(4), 114-127. Διαθέσιμο: <https://vc.bridgew.edu/jiws/vol14/iss4/6> (Πρόσβαση: 18 Ιανουαρίου 2026)
- Wittgenstein, L. (2009). *Philosophical investigations* (G. E. M. Anscombe, Trans., 4th ed.). Wiley-Blackwell. (Original work published 1953)

Εικόνες

Εικόνα 1. Wikimedia Commons. (n.d.). *Fountain* by Marcel Duchamp. Διαθέσιμο: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Fountain_\(Duchamp\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Fountain_(Duchamp)) (Πρόσβαση: 28 Μαρτίου 2026).

Εικόνα 2. Wikimedia Commons. (n.d.). *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (The Large Glass) by Marcel Duchamp, (Photograph). Διαθέσιμο: <https://commons.wikimedia.org/> (Πρόσβαση: 12 Απριλίου 2026).

Εικόνα 3. Tate. (n.d.). *3 stoppages éta lon* (3 Standard Stoppages), 1913–14, replica 1964, by Marcel Duchamp. Διαθέσιμο: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-t07507> (Πρόσβαση: 8 Μαΐου 2026).

Εικόνα 4. Guggenheim Museum Bilbao. (2022). *Lady's Body* (Corps de Dame), 1950, by Jean Dubuffet (Artwork image). Διαθέσιμο: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/jean-dubuffet-ardent-celebration> (Πρόσβαση: 10 Μαΐου 2026).

Εικόνα 5. Fondation Dubuffet. (n.d.). *L'Extravagante* (The Extravagant One) by Jean Dubuffet, (Painting, 1954). Διαθέσιμο: <https://www.fondationdubuffet.com/oeuvres/87> (Πρόσβαση: 11 Μαΐου 2026).

Εικόνα 6. The Estate of Francis Bacon. (n.d.). *Study for a Portrait* (Man Screaming) by Francis Bacon, (Painting, 1952). Διαθέσιμο: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-portrait-0> (Πρόσβαση: 12 Φεβρουαρίου 2026).

Εικόνα 7. The Estate of Francis Bacon. (n.d.). *Study for a Portrait* by Francis Bacon, (Oil on canvas, 1952). <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-head> Διαθέσιμο: (Πρόσβαση: 12 Φεβρουαρίου 2026).

Εικόνα 8. The Estate of Francis Bacon. (n.d.). *Study for Head* by Francis Bacon, (Oil on canvas, 1952). <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-head-1> (Πρόσβαση: 15 Φεβρουαρίου 2026).

Εικόνα 9. The Estate of Francis Bacon. (n.d.). *Man in Blue VI*, by Francis Bacon, (Oil on canvas, 1954). Διαθέσιμο: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/man-blue-vi> (Πρόσβαση: 18 Φεβρουαρίου 2026).

Εικόνα 10. The Estate of Francis Bacon. (n.d.). *Man in Blue IV*, by Francis Bacon, (Series of paintings; oil on canvas, 1954). Διαθέσιμο: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/man-blue-iv> (Πρόσβαση: 20 Φεβρουαρίου 2026).

Εικόνα 11. The Estate of Francis Bacon. (n.d.). *Portrait of Michel Leiris* by Francis Bacon, (Oil on canvas, 1976). Διαθέσιμο: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/portrait-michel-leiris> (Πρόσβαση: 20 Φεβρουαρίου 2026).

Εικόνα 12. The Estate of Francis Bacon. (n.d.). *Head* by Francis Bacon, (Oil on canvas, 1962). Διαθέσιμο: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/head-6> (Πρόσβαση: 22 Φεβρουαρίου 2026).

Εικόνα 13. Basil & Elise Goulandris Foundation (n.d.). *Three studies for self-portrait*, by Francis Bacon, (Oil on canvas, 1972). Διαθέσιμο: <https://goulandris.gr/en/artwork/bacon-francis-three-studies-for-self-portrait> (Πρόσβαση: 22 Φεβρουαρίου 2026).

Εικόνα 14. WikiArt. (n.d.). *Cell* (Choisy), 1993, by Louise Bourgeois, Διαθέσιμο: <https://www.wikiart.org/en/louise-bourgeois/cell-choisy-1993> (Πρόσβαση: 5 Απριλίου 2026).

Εικόνα 15. WikiArt. (n.d.). *Cell III* (White Marble Spheres), 1993, by Louise Bourgeois Διαθέσιμο: <https://www.wikiart.org/en/louise-bourgeois/cell-3-white-marble-spheres-1993> (Πρόσβαση: 6 Απριλίου 2026).

Εικόνα 16. Tate. (n.d.). *I Do, I Undo, I Redo*, The Unilever Series, by Louise Bourgeois: (Installation). Διαθέσιμο: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series-louise-bourgeois-i-do-i-undo-i-redo> (Πρόσβαση: 12 Φεβρουαρίου 2026).

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.