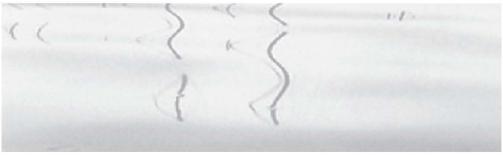


1



I

Η λειτουργία της τέχνης και η λειτουργία του οπτικού εγκεφάλου ταυτίζονται

Υπάρχουν τόσοι τρόποι για να δει και να θαυμάσει κανείς την τέχνη όσοι είναι και οι θεατές. Ένας θεατής ίσως να ενδιαφέρεται για τα χρώματα που χρησιμοποίησε ο καλλιτέχνης, άλλος για τον συμβολισμό του έργου και ένας τρίτος για την αναπαράσταση των γυμνών σωμάτων. Οι γνώσεις, οι εμπειρίες και τα ενδιαφέροντα κατευθύνουν την προσοχή του θεατή. Ο καθένας μας κουβαλά βιώματα και προσδοκίες που επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό το τι αντιλαμβανόμαστε από ένα έργο τέχνης, ποια συναισθήματα μας προκαλεί και, πώς, τελικά, το αξιολογούμε. Εξάλλου, όπως θα διαπιστώσουμε, είναι πολλά ακόμη εκείνα που πρέπει να κατανοήσουμε για να ερμηνεύσουμε τη μεγάλη και αινιγματική επίδραση που έχει η τέχνη επάνω στον άνθρωπο.

Ωστόσο, τα ανωτέρω δεν σημαίνουν ότι δεν υπάρχουν γενικές αρχές επί τη βάση των οποίων βλέπουμε, αντιλαμβανόμαστε και ερμηνεύουμε την τέχνη. Το θέμα αυτό θα το εξετάσουμε διεξοδικά στη συνέχεια: προς το παρόν αρκεί να επισημάνουμε ότι η αυξανόμενη πολυπλοκότητα των νευρικών συστημάτων οδήγησε στον ανθρώπινο εγκέφαλο και επέτρεψε την ανάδυση της συνείδησης και της τέχνης³.

Μέσα στο πλαίσιο αυτό, η πρώτη άποψη που θα προσπαθήσω να υποστηρίξω είναι ότι ο εγκέφαλος και η τέχνη αναζητούν το

³ Η πολυπλοκότητα του εγκεφάλου και η ανάπτυξη του οπτικού συστήματος εξυπηρετούσαν αρχικά άλλους σκοπούς, όπως ήταν η διάκριση των αντικειμένων από το υπόβαθρο -για την προστασία από κρυμμένα άγρια ζώα ή για την ανεύρεση και εξόντωση θηραμάτων-, η διάκριση των χρωμάτων -για τη συλλογή ώριμων φρούτων και καρπών-, η αντίληψη των προσώπων και των εκφράσεών τους, δηλαδή σκοπούς που είχαν ως τελική επιδίωξη την επιβίωση για χρονικό διάστημα ικανό να βρει κανείς το ταίρι του και να τεκνοποιήσει -διαιωνίζοντας τα γονίδιά του.



Εικόνα 1. Τζων Κόνσταμπλ,
Το Πάρκο Wivenhoe.
Ανατυπώθηκε μετά από
άδεια από το *Μουσεία του
κάσμου*, Mondadori-
Φυτράκης, 1969, Εκδόσεις
Φυτράκη.

ουσιώδες και ότι η λειτουργία της τέχνης και η λειτουργία του οπιτικού εγκεφάλου ταυτίζονται. Με άλλα λόγια: Βλέπουμε για να αποκτήσουμε γνώση για τον κόσμο· το ίδιο επιχειρεί και η τέχνη. Ο Κόνσταμπλ είχε επισημάνει τον ρόλο αυτό της τέχνης και ιδιαίτερα της ζωγραφικής όταν από τις αρχές του 18ου αιώνα συνόψιε την άποψή του ως εξής: “Η ζωγραφική είναι επιστήμη και πρέπει να ασκείται σαν μια έρευνα των νόμων της φύσης. Γιατί, λοιπόν, να μη θεωρείται η τοπιογραφία κλάδος της φυσικής ψιλοσοφίας και οι πίνακες πειράματα στα πλαίσια αυτού του κλάδου;” (Εικόνα 1). Αργότερα, ο Σερά δέχθηκε επίσης τον επιστημονικό χαρακτήρα της τέχνης και, όταν ήταν ακόμη μαθητής στη Σχολή Καλών Τεχνών, διάβασε τις επιστημονικές μελέτες της εποχής για την οπική και το χρώμα και ειδικά τις θεωρίες του Γάλλου χημικού Ευγένιου Σεβρέλ για τη διάσπαση του φωτός στα συστατικά του χρώματα καθώς και για την αλληλεπίδραση και το κοντράστ μεταξύ παρακείμενων χρωμάτων. Λόγου χάριν, ο Σεβρέλ είχε διαπιστώσει ότι το μεγαλύτερο κοντράστ παρατηρείται όταν δύο συμπληρωματικά χρώματα βρίσκονται το ένα δίπλα στο άλλο. Η διαπίστωση αυτή ήταν μια επανάσταση στην επιστήμη του χρώματος και χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον από τους καλλιτέχνες από την πρώτη στιγμή της ανακάλυψής της. Ο



Εικόνα 2. Ζωρζ Σερά,
Απόγευμα Κυριακής στο νησί
La Grande Jatte.

Ανατυπώθηκε μετά από
άδεια από το Ιστορία της
μοντέρνας ζωγραφικής.
Ρηντ, 1978, Εκδόσεις
Υποδομή.

Σερά, με τις μελέτες του επάνω στο χρώμα ανακάλυψε μια νέα τεχνική που την ονόμασε *ντιβίζιονισμό*, η οποία αργότερα έγινε γνωστή ως *ποναντιγισμός*⁴ (Εικόνα 2). Τις χρωματικές αναζητήσεις του ακολούθησαν έρευνες επάνω στη γραμμή και γενικά στην επιστημονική βάση της αισθητικής εμπειρίας. “Εάν”, έλεγε, “με την καλλιτεχνική εμπειρία κατόρθωσα να βρω επιστημονικά το νόμο των ζωγραφικού χρώματος, γιατί να μην ανακαλύψω ένα εξίσου λογικό, επιστημονικό ζωγραφικό σύστημα ώστε να συνθέτω αρμονικά τις γραμμές ενός πίνακα, όπως συνθέτω τα χρώματά μου;”.

Εξάλλου, όσο εσφαλμένες και αν είναι οι αντιλήψεις των καλλιτεχνών για τη λειτουργία του οπικού εγκεφάλου έχουν προσδιορίσει τη λειτουργία της τέχνης με τέτοιον τρόπο, που θα έκανε έναν σύγχρονο νευροβιολόγο όχι μόνο να καταλάβει αλλά και να συμμεριστεί την άποψή τους. Ίσως οι καλλιτέχνες να είναι και αυτοί “νευροβιολόγοι”, που μελετούν τον εγκέφαλο και την οργάνωσή του με τεχνικές μοναδικές για αυτούς, έστιν και χωρίς να το συνει-

4 Ο Σερά με τον πίνακα *Απόγευμα Κυριακής στο νησί La Grande Jatte* (Εικόνα 2) σοκάρισε το κοινό. Ωστόσο, τον ακολούθησαν νεαροί ζωγράφοι, όπως ήταν ο Σινιάκ και ο Λυσιέν Πισαρό. Το νέο αυτό κίνημα ονομάθηκε “νέο-ιμπρεσιονισμός” για να διακριθεί από τον “ρομαντικό ιμπρεσιονισμό”.

δητοποιούν. Ο Ματίς είπε κάποτε ότι “κάτια από αυτήν την αλληλουχία των στιγμών η οποία αποτελεί την επιφανειακή ύπαρξη των πραγμάτων και των δυνών και η οποία διαρκώς τα τροποποιεί και τα μεταμορφώνει, μπορούμε να αναζητήσουμε έναν πιο αληθινό, πιο συσιώδη χαρακτήρα τον οποίο ο καλλιτέχνης θα συλλάβει, ώστε να δώσει ίσως στην πραγματικότητα μια πιο διαρκή ερμηνεία”. Ουσιαστικά, το ίδιο κάνει διαρκώς ο εγκέφαλος με το να συγκρατεί από τις πληροφορίες που δέχεται τις πιο βασικές, ξεχωρίζοντας από τις διαδοχικές όψεις τον ουσιώδη χαρακτήρα των αντικειμένων και των καταστάσεων (βλ. παρακάτω). Η λεπτουργία του εγκεφάλου, όπως την δρισε ο Τενεσή Γουίλιαμς, έγκειται στο: “Να αποσπάσει το παντούνδι από το απελπιστικά εφήμερο”.

Γνώμες σαν και αυτές δεν είναι μεμονωμένες, ούτε περιορίζονται σε λίγους σκεπτόμενους καλλιτέχνες. Μπορούμε να βρούμε παρόμοιες απόψεις στα γραπτά πολλών καλλιτεχνών και κριτικών της τέχνης. Το 1912, ο Γάλλος κριτικός και μελλοντικός διευθυντής της Νέας Γαλλικής Επιθεώρησης Ζακ Ριβιέρ έγραφε: “Ο αληθινός σκοπός της ζωγραφικής είναι να αναπαραστήσει τα αντικείμενα όπως πραγματικά είναι, δηλαδή διαφορετικά από τον τρόπο που τα βλέπουμε. Η ζωγραφική έχει πάντοτε την τάση να μας δίνει τη λογική ουσία των αντικειμένων, την παρονοία τους, όχι αυτό και η ζωγραφισμένη εικόνα δεν μοιάζει με την εμφάνισή τους”. Την ίδια αντίληψη εκφράζει και η άποψη ότι το μεγαλείο του Καραβάτζο βρίσκεται “σε μια τεχνοτροπία που δίνει στην αναπαράσταση των πραγμάτων καλλιτεχνική αξία, ένα αιώνιο οχήμα”, διότι “οι αφηρημένες μορφές του περιέχουν τύπο συναισθηματικής έντασης, τύπο αποδεικτικά στοιχεία της αλήθειας ώστε να θεωρούνται η ίδια η πραγματικότητα” (δική μου έμφαση).

Ένα άλλο παράδειγμα βρίσκεται στην αναπαράσταση της κίνησης στη ζωγραφική, κάτι που προβλημάτισε πολλούς, μεταξύ αυτών και τον Ντεγκά, για τον οποίο οι μπαλαρίνες και τα άλογα, που βρίσκονται σχεδόν πάντοτε σε κίνηση, ήταν θέματα ειδικού ενδιαφέροντος (Εικόνα 3). Η Γαλλίδα ιστορικός και κριτικός της τέχνης Λιλιάν Μπριό-Γκερρύ επισήμανε πολύ σωστά σχετικά με τη στατική αναπαράσταση της κίνησης στη ζωγραφική τα εξής: “Η τέχνη αυτή πρέπει να ακινητοποιεί το συνεχές και να απομονώνει το σταγματιό από μια διαδοχή χωροχρονικών εικόνων... Εν τούτοις, κατά παράδοξο τρόπο, αν συγκρίνουμε μια φωτογραφία με έναν πίνακα του Ντεγκά, εκείνο που φαίνεται σφαλερό είναι η φωτογραφία. Αυτό ερμηνεύεται από το γεγονός ότι, στην πραγματικότητα, δεν προσλαμβάνουμε ποτέ ένα μέρος της κίνησης, για το οποίο η φωτογράφηση δίνει μια πιστή αναπαραγωγή, αλλά την προσδευτική εξέλιξη της... [Επομένως, ο πίνακας του Ντεγκά] ξεπερνούν την πραγματικότητα μιας δεδομένης στιγμής, για να εκφράσουν με νοητική ανακατασκευή τη σύνδεση δύον των στιγμών”. Πράγματι, σε ένα μεγάλο έργο ζωγραφικής ή γλυπτικής, ο καλλιτέχνης συνθέτει την αναπριστώμενη δράση ως δύον, με τρόπο που να μεταφράζει τη χρονι-