



ΤΕΧΝΗ & ΝΕΥΡΟΕΠΙΣΤΗΜΗ

Θα ήθελα να συζητήσω μια καινούργια περιοχική επιστημονικής έρευνας που ονομάζεται νευρο-αισθητική, και η οποία είναι η μελέτη της τέχνης από νευροεπιστήμονες. Οι πιο εξέχοντες υπερασπιστές της νευρο-αισθητικής είναι ο V.S. Ramachandran και ο Semir Zeki (εικόνες 1a, 1b). Έχουν κάνει και οι δύο φιλόδοξους ισχυρισμούς για τη δουλειά τους. Ο Ramachandran λέει με τόλμη ότι έχει ανακαλύψει “το κλειδί για να κατανοήσουμε τι πραγματικά είναι η τέχνη” και ότι η δική του θεωρία για την τέχνη μπορεί να ελεγχθεί με πειράματα εγκεφαλικής απεικόνισης, αν και δεν λέει με σαφήνεια τι περιλαμβάνει το πειραματικό σχέδιο.¹ Και ο Zeki, που είναι αυτός ο οποίος επινόησε αρχικά τον όρο “νευρο-αισθητική”, ισχυρίζεται ότι έθεσε τα θεμέλια για την κατανόηση “της βιολογικής βάσης της αισθητικής εμπειρίας”.²

Αν αυτοί οι ισχυρισμοί είναι αληθείς, βρισκόμαστε στην αυγή μιας καινούργιας εποχής όσον αφορά στη μελέτη της τέχνης. Μέχρι στιγμής, οι περισσότεροι από αυτούς που μελετούν την τέχνη είναι ιστορικοί, μερικοί από τους οποίους διαβάζουν λατινικά, μεταξύ των οποίων, όμως, δύσκολα βρίσκεται κάποιος που να κατέχει ακόμα και τα στοιχειώδη της επιστήμης του εγκεφάλου. Και η αισθητική είναι στα χέρια των φιλοσόφων, οι οποίοι διαφωνούν ακόμα μεταξύ τους για ιδέες που έχουν διατυπωθεί τον 4ο αιώνα π.Χ. Η νευροαισθητική είναι αλλιώςτικη. Όπως λέει ο Ramachandran:

«Αυτές οι ιδέες έχουν το πλεονέκτημα ότι, σε αντίθεση με τις ασαφείς έννοιες των φιλοσόφων και των ιστορικών της τέχνης, μπορούν να ελεγχθούν πειραματικά».³

Άρα, είναι η νευροαισθητική το επόμενο μεγάλο πράγμα; Θα ήθελα να δω τις προοπτικές της αρχίζοντας με τον Ramachandran.

Όπως είπα, ο Ramachandran ισχυρίζεται ότι έχει ανακαλύψει “το κλειδί για να κατανοήσουμε τι πραγματικά είναι η τέχνη”. Επίσης, ονομάζει αυτό το κλειδί “καθολικό κανόνα ή “βαθιά δομή”, που αποτελεί τη βάση όλης της καλλιτεχνικής εμπειρίας”, και “κοινό παρονομαστή που υπόκειται σε όλα τα είδη τέχνης”.⁴ Γράφει τα εξής:

«Σίγουρα, σκοπός της τέχνης δεν είναι απλώς να απεικονίσει ή να αναπαραστήσει την πραγματικότητα –γιατί αυτό μπορεί να επιτευχθεί πολύ εύκολα με μια κάμερα– αλλά να εντείνει, να υπερβεί ή, μάλιστα, ακόμα και να παραμορφώσει την πραγματικότητα... Αυτό που ο καλλιτέχνης προσπαθεί να κάνει (είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα) δεν είναι μόνο να συλλάβει την ουσία κάποιου πράγματος αλλά επίσης να την ενισχύσει προκειμένου να ενεργοποιήσει ισχυρότερα τους ίδιους νευρωνικούς μηχανισμούς που θα ενεργοποιούνταν από το πρωτότυπο αντικείμενο».⁵

Με τον όρο “πρωτότυπο αντικείμενο” ο Ramachandran εννοεί το αντικείμενο που παριστάνεται από τον καλλιτέχνη: για παράδειγμα, ένας άντρας ή μία γυναίκα, το εσωτερικό ενός δωματίου, ένα τοπίο κτλ. Η υπόθεσή του είναι ότι τα έργα τέχνης που απολαμβάνουμε ενεργοποιούν τους νευρωνικούς μηχανισμούς οι οποίοι ενεργοποιούνται όταν βλέπουμε υπό κανονικές συνθήκες τα είδη αντικειμένων που αναπαριστούν τα έργα τέχνης, μόνο που τους ενεργοποιούν πιο ισχυρά.

Όμως, γιατί θα πρέπει η παραμόρφωση της πραγματικότητας να έχει αυτή την επίδραση; Η απάντηση του Ramachandran, την οποία περιγράφει ως το “κλειδί για να κατανοήσουμε τι πραγματικά είναι η τέχνη”, είναι ότι αυτό είναι ένα παράδειγμα ψυχολογικής επίδρασης που ονομάζεται “μετατόπιση κορυφής”. Γράφει τα εξής:

«Αν ένας αρουραίος εκπαιδεύεται να διακρίνει ένα τετράγωνο από ένα παραλληλόγραμμο (ας πούμε, αναλογίας 3:2) και ανταμείβεται για το παραλληλόγραμμο, θα μάθει σύντομα να αποκρίνεται πιο συχνά στο παραλληλόγραμμο. Παραδόξως, όμως, η απόκριση του αρουραίου σε ένα ακόμα πιο μακρύ και πιο λεπτό παραλληλόγραμμο (ας πούμε, αναλογίας 4:1) είναι ακόμα μεγαλύτερη απ’ ό,τι ήταν στο αρχικό πρωτότυπο

πάνω στο οποίο είχε εκπαιδευτεί... σε αυτή την αρχή βρίσκεται το κλειδί για να κατανοήσουμε τη συγκίνηση που προκαλεί ένα μεγάλο μέρος της εικαστικής τέχνης».⁶

Το αγαπημένο παράδειγμα μετατόπιση κορυφής του Ramachandran στην τέχνη είναι ο τρόπος με τον οποίο παριστανόταν η γυναικεία φιγούρα από τους κλασικούς ινδούς γλύπτες. Η εικόνα 2 δείχνει ένα παράδειγμα από τον 18ο αιώνα, ένα γλυπτό της θεάς Kaumari. Αυτό το είδος γλυπτικής, λέει ο Ramachandran, είναι στην ουσία “μια καρικατούρα της γυναικείας μορφής”. Και προσθέτει αυτό:

«Μπορεί να υπάρχουν νευρώνες στον εγκέφαλο που αναπαριστούν την αισθησιακή στρογγυλή θηλυκή μορφή σε αντίθεση με τη γωνιώδη αρσενική μορφή και ο καλλιτέχνης επέλεξε να ενισχύσει “την ίδια την ουσία” της θηλυκότητας με το να φέρει την εικόνα ακόμα πιο μακριά στη γραμμή του φάσματος άνδρα/γυναίκα. Το αποτέλεσμα αυτών των ενισχύσεων είναι ένα “υπερ-ερέθισμα” στο πεδίο των διαφορών άνδρα/γυναίκα».⁷

Επομένως, ο Ramachandran προτείνει μία γενίκευση για την τέχνη και έπειτα θέτει ένα μηχανισμό για να εξηγήσει αυτή τη γενίκευση. Η γενίκευση είναι ότι «ο σκοπός της τέχνης... [είναι] να εντείνει, να υπερβεί ή, μάλιστα, ακόμα και να παραμορφώσει την πραγματικότητα... δεν είναι μόνο να συλλάβει την ουσία κάποιου πράγματος αλλά επίσης να την ενισχύσει». Ακόμη πιο περιεκτικά: «όλη η τέχνη είναι καρικατούρα».⁸ Και ο μηχανισμός είναι η μετατόπιση κορυφής. Συνδυσάζοντας, τα δύο αυτά πράγματα εξηγούν ένα σοβαρό και πολύ διαδεδομένο κομμάτι της ανθρώπινης ζωής με όρους ενός απλού φυσιολογικού μηχανισμού, ο οποίος μπορεί να καταδειχθεί στο εργαστήριο με έναν αρουραίο, ένα τετράγωνο, ένα παραλληλόγραμμο και λίγο τυρί.

Αυτό είναι αρκετό για να καταδικάσει τη θεωρία, στα μάτια μερικών. Είναι θρασύτητα αναγωγιστικό, και αυτό, πιστεύουν ορισμένοι, είναι κακό πράγμα. Αυτή είναι, φυσικά, μια καλά εδραιωμένη άποψη για τη σύγχρονη επιστήμη. Για παράδειγμα, εκφράζεται στους παρακάτω στίχους του William Blake:

*Τα άτομα του Δημοκρίτου
Και τα σωματίδια φωτός του Νεύτωνα
Είναι η άμμος πάνω στην Ακτή της Ερυθράς
Θάλασσας
Όπου οι σκηνές του Ισραήλ γυαλίζουν τόσο
λαμπερά.*

Προσωπικά, αγαπώ την ποίηση του Blake αλλά δεν δέχομαι την αντι-επιστημονική του άποψη για τον κόσμο. Δεν πιστεύω ότι η σύγχρονη επιστήμη αφαιρεί τη μαγεία του κόσμου. Και σύμφωνα με την άποψή μου, το να εξηγήεις σύνθετα φαινόμενα με όρους απλών μηχανισμών, ή το να εξηγήεις μια ποικιλία φαινομένων με όρους ενός απλού μηχανισμού, είναι καλό πράγμα. Όμως, οι στίχοι του Blake μας υπενθυμίζουν ότι δεν μπορούμε να δεχόμαστε τον αναγωγισμό στην επιστήμη που έχει ηλικία πάνω από έναν αιώνα και να την απορρίπτουμε στο πρόσφατο επιστημονικό έργο.

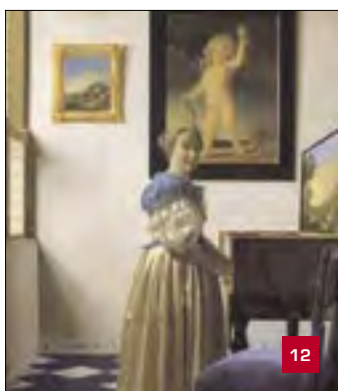
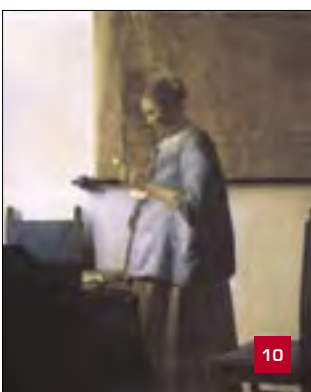
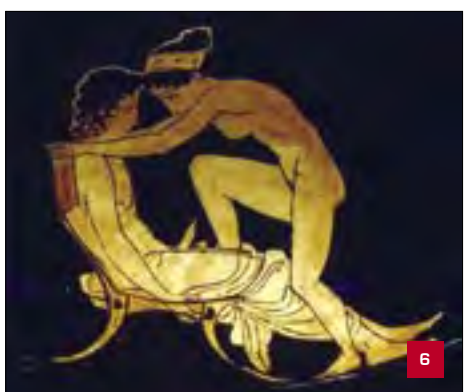
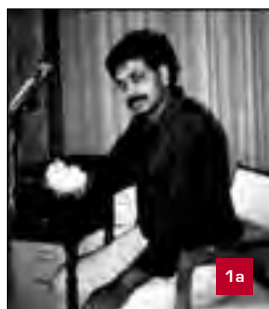
Αυτή δεν είναι μια πνευματικά υπερασπισίμη θέση. Όποιος χρησιμοποιεί τον όρο “αναγωγιστικό” για να προσβάλει θα πρέπει να αναρωτηθεί αν η θεωρία της φυσικής επιλογής του Δαρβίνου και η θεωρία της καθολικής βαρύτητας του Νεύτωνα είναι αναγωγιστικές θεωρίες και αν, στην περίπτωση που είναι, θα πρέπει γι’ αυτό τον λόγο να τις απορρίψουμε.

Επομένως, η θεωρία του Ramachandran δεν πρέπει να απορριφθεί με το επιχειρήμα ότι είναι αναγωγιστική. Αν η απόλαυση στην τέχνη μπορεί πραγματικά να ερμηνευτεί από τη μετατόπιση κορυφής, τότε η ανακάλυψη αυτή είναι ένα εκπληκτικό κατόρθωμα, ένα φοβερό εντυπωσιακό κομμάτι της επιστήμης. Δυστυχώς, όμως, η θεωρία του Ramachandran έχει τρεις μοιραίες αδυναμίες. Πρώτον, ο Ramachandran φαίνεται να έχει παρανοήσει το φαινόμενο της μετατόπισης κορυφής. Δεύτερον, η θεωρία δεν αφορά στην πραγματικότητα καθόλου την τέχνη. Αφορά το γιατί οι άντρες έλκονται από γυναίκες με μεγάλο στήθος. Και τρίτον, η θεωρία βασίζεται σε μια εξαιρετικά περιορισμένη γνώση της τέχνης. Θα σχολιάσω αυτά τα σημεία διαδοχικά.

Ξεκινώ με το φαινόμενο της μετατόπισης κορυφής. Σε ένα είδος ψυχολογικού πειράματος το οποίο ήταν δημοφιλές πριν από περίπου πενήντα χρόνια ένα πουλί εκπαιδεύονταν στο να ραμφίζει όταν έβλεπε ένα φως ενός συγκεκριμένου χρώματος ή όταν άκουγε έναν ήχο ενός συγκεκριμένου τονικού ύψους. Το πουλί ανταμείβονταν κάθε φορά που αποκρινόταν σε αυτό το συγκεκριμένο ερέθισμα με το να ραμφίζει ένα στόχο και, έπειτα, από τη στιγμή που θα είχε μάθει να το κάνει αυτό, δοκιμαζόταν σε ένα φάσμα διαφορετικών ερεθισμάτων συμπεριλαμβανομένου του ερεθίσματος που είχε χρησιμοποιηθεί στην εκπαίδευση. Η συμπαγής γραμμή στο σχήμα 3 αναπαριστά ένα πείραμα όπου περισσότερα εκπαιδεύονταν με φως 550 νανομέτρων, και μετά δοκιμάζονται με διαφορετικά φώτα, μερικά με υψηλότερα μήκη κύματος και μερικά με χαμηλότερα μήκη κύματος. Το ερέθισμα της εκπαίδευσης ονομάζεται S+, και, όπως δείχνει το σχήμα, η απόκριση του πουλιού μειωνόταν λίγο-πολύ ομοιόμορφα καθώς το ερέθισμα γινόταν λιγότερο όμοιο με το S+.

Τώρα, στα πειράματα που αναπαριστώνται στο σχήμα 3 με διακεκομμένες γραμμές, τα περισσότερα ανταμείβονταν για την απόκρισή τους στο S+. Όμως, τους έδειχναν και ένα άλλο ερέθισμα στην εκπαίδευση, το οποίο ονομάζεται S-, για το οποίο δεν ανταμείβονταν όταν αποκρίνονταν σ’ αυτό. Όταν τα περισσότερα ελέγχονταν μετά από αυτό το είδος εκπαίδευσης, αποκρίνονταν πιο ζωηρά στο ερέθισμα που ήταν διαφορετικό από το S+, στην κατεύθυνση που μακριά από το S-, απ’ ό,τι στο ίδιο το S+. Επομένως, η κορύφωση της διανομής μετατοπιζόταν περίπου στα 540 νανόμετρα. Αυτή η νέα κορύφωση ονομάζεται μερικές φορές S++. Γι’ αυτό και ο όρος “μετατόπιση κορύφωσης”.

Μπορούμε να δούμε ότι σε αυτό το πείραμα το S+ και το S- είναι πολύ όμοια το ένα με το άλλο. Το S+ είναι στα 550 nm φωτός, που είναι το λαμπερό κίτρινο. Και το S- κυμαίνεται από τα 560nm, που είναι το κιτρινωπό πορτοκαλί, στα



590ημ, που είναι το πορτοκαλίζον κίτρινο. Στην πραγματικότητα, η μετατόπιση κορυφής συμβαίνει μόνο όταν το S+ και το S- είναι πολύ όμοια, και η πιο κοινή θεωρία της μετατόπισης κορυφής εξηγεί γιατί. Η θεωρία, η οποία αναπαριστάται στο σχήμα 4, είναι ότι η μετατόπιση κορυφής είναι το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης μεταξύ μίας διεγερτικής κλίσης γύρω από το S+ και μίας ανασταλτικής κλίσης γύρω από το S-. Αυτό που πιστεύεται ότι συμβαίνει είναι ότι όταν το ζώο εκπαιδεύεται στο να αποκρίνεται στο S+ αποκτά επίσης την τάση να αποκρίνεται και σε ερεθίσματα που μοιάζουν στο S+, τόσο προς τα αριστερά όσο και προς τα δεξιά. Αλλά αν εκπαιδεύεται επίσης και στο να μην αποκρίνεται στο S-, και το S- είναι όμοιο με το S+, αυτό το μέρος της εκπαίδευσης αναστέλλει ταυτόχρονα την τάση του να αποκρίνεται στο S+. Επομένως, το καθαρό αποτέλεσμα είναι ότι το ζώο αποκρίνεται πιο ζωηρά σε ένα ερέθισμα που μοιάζει με το S- λίγο λιγότερο απ' ό,τι το S+.

Τα διδάγματα από το σχήμα 4 είναι, πρώτον, ότι το S- πρέπει να είναι πολύ κοντά στο S+ στον ποιοτικό χώρο του υποκειμένου προκειμένου να παραχθεί το φαινόμενο της μετατόπισης κορυφής και, δεύτερον, ότι αν το φαινόμενο πράγματι συμβεί, το νέο ερέθισμα κορυφώσης, S+, θα είναι ακόμα πιο κοντά στο S+ απ' ό,τι είναι το S+ στο S-. Αυτό σημαίνει ότι αν τα αρσενικά υποκείμενα είναι προδιατεθειμένα να αποκρίνονται θετικά σε ένα στερεοτυπικό γυναικείο σώμα στην ηλικία της αναπαραγωγής – με άλλα λόγια, αν αυτό είναι το S+ σχήμα σώματος – η μετατόπιση κορυφής προς πιο φαρδείς γοφούς και μεγαλύτερο στήθος θα συνέβαινε μόνο αν δημιουργούνταν μία ανασταλτική κλίση γύρω από το γυναικείο σώμα με ελαφρά στενότερους γοφούς και μικρότερο στήθος απ' τον μέσο όρο, και το αναμενόμενο αποτέλεσμα θα ήταν ότι η απόκριση του υποκειμένου θα κορυφωνόταν σε ένα γυναικείο σώμα με πολύ ελαφρά φαρδύτερους γοφούς και πολύ ελαφρά μεγαλύτερο στήθος απ' τον μέσο όρο.

Η εξήγηση, λοιπόν, του Ramachandran για την ομορφιά της ινδικής γλυπτικής δεν λειτουργεί. Πρώτ' απ' όλα, δεν υπάρχει απόδειξη ότι οι θεατές που τη βρίσκουν ωραία έχουν εκπαιδευτεί με αυτόν τον τρόπο. Και δεύτερον, το σχήμα του σώματος της θεάς αποκλίνει από τον κανόνα κατά πολύ. Η μετατόπιση κορυφής δεν είναι ο σωστός μηχανισμός για να εξηγήσουμε πώς ένα "υπερ-ερέθισμα" στο πεδίο των διαφορών αρσενικού/θηλυκού επιδρά στον εγκέφαλο του αρσενικού.

Αυτή είναι η πρώτη αιτία για να απορρίψουμε τη θεωρία του Ramachandran για την τέχνη. Η δεύτερη είναι ότι η θεωρία δεν αφορά πραγματικά καθόλου στην τέχνη. Αφορά πραγματικά στο γιατί οι άνδρες έλκονται από τις γυναίκες με μεγάλο στήθος.

Θυμηθείτε: η θεωρία θεωρείται ότι μας παρέχει "το κλειδί για να κατανοήσουμε τι πραγματικά είναι η τέχνη". Αλλά το γεγονός ότι η ινδική γλυπτική είναι ένα έργο τέχνης είναι απολύτως άσχετο με αυτή τη θεωρία. Θα μπορούσε κάλλιστα να είναι μια θεωρία για την Pamela Anderson (εικόνα 5). Η θεωρία θα ήταν ότι η Pamela Anderson έχει

ενισχύσει την "ίδια την ουσία" της θηλυκότητας – με άλλα λόγια, μεγάλωσε το στήθος της – και το αποτέλεσμα είναι ένα "υπερ-ερέθισμα" στο πεδίο των διαφορών αρσενικού/θηλυκού. Και φυσικά αυτό είναι λίγο ως πολύ αληθές, αν και δεν μπορεί να περιγραφεί ως προωθημένο επιστημονικό επίτευγμα.

Το σημείο που θέλω να τονίσω είναι ότι η θεωρία για την τέχνη του Ramachandran – μπορούμε να την αποκαλούμε Baywatch θεωρία τέχνης – δεν κάνει διάκριση μεταξύ του έργου τέχνης και του είδους του αντικειμένου που αναπαριστά. Για παράδειγμα, δεν κάνει διάκριση μεταξύ ενός γλυπτού που αναπαριστά μία γυναίκα με μεγάλο στήθος και μιας γυναίκας με μεγάλο στήθος. Και επομένως η θεωρία δεν μπορεί να μας πει ποιο είναι "το κλειδί για να κατανοήσουμε τι πραγματικά είναι η τέχνη".

Αυτό είναι κάτι που κάθε προπτυχιακός φοιτητής μαθαίνει τις πρώτες εβδομάδες στο πανεπιστήμιο. Στην Πολιτεία του Πλάτωνα, ο Σωκράτης λέει ότι οποισδήποτε μπορεί να είναι καλλιτέχνης:

«Η μήπως δεν αντιλαμβάνεσαι ότι και εσύ ο ίδιος θα μπορούσες να τα πλάσεις αυτά όλα με κάποιον, βέβαια, τρόπο; ... αν έπαιρνες έναν καθρέφτη και τον περιέφερες παντού – αμέσως θα φτιάξεις έναν ήλιο και ό,τι υπάρχει στον ουρανό, αμέσως και μια γη, αμέσως μετά εσένα τον ίδιο και τα άλλα ζωντανά όντα και τα κατασκευάσματα και τα φυτά και όλα όσα περιγράψαμε τώρα δα». (Πολιτεία, 596d, μετάφραση Ν.Μ. Σκουτερόπουλος).

Δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για το πόσο σοβαρά ήθελε ο Πλάτων να πάρουμε τη σύγκριση μεταξύ ζωγραφικής και κατοπτρισμού. Αλλά κάθε φοιτητής μαθαίνει πώς να της κάνει κριτική. Κάθε φοιτητής μαθαίνει ότι το να κατανοήσει κανείς "τι πραγματικά είναι τέχνη" σημαίνει να κατανοήσει πρώτ' απ' όλα ότι είναι τέχνη. Ο Ramachandran φαίνεται να έχει καταλάβει το μισό από αυτό το μάθημα. Φαίνεται να έχει καταλάβει ότι το έργο τέχνης δεν είναι ένα αληθές απείκασμα του κόσμου. Θυμηθείτε πως λέει ότι σκοπός της τέχνης είναι να ενισχύσει και να παραμορφώσει την πραγματικότητα. Αν, όμως, ένα έργο τέχνης δεν είναι ένα αληθές απείκασμα του κόσμου, δεν είναι ούτε και ένα ενισχυμένο με σλικόνη απείκασμα του κόσμου. Αυτό είναι το κομμάτι του μαθήματος που φαίνεται να του έχει διαφύγει.

Αυτή είναι η δεύτερη αιτία για να απορρίψουμε τη θεωρία του Ramachandran για την τέχνη. Η τρίτη είναι ότι βασίζεται σε μια εξαιρετικά περιορισμένη γνώση για την τέχνη. Υπάρχουν δύο θέματα εδώ. Πρώτον, όπως είδαμε προηγουμένως, ο Ramachandran ξεκινά με την παρακάτω παρατήρηση:

«Σίγουρα, σκοπός της τέχνης δεν είναι απλώς να απεικονίσει ή να αναπαραστήσει την πραγματικότητα – γιατί αυτό μπορεί να επιτευχθεί με μια κάμερα – αλλά το να εντείνει, να υπερβεί ή ακόμα και να παραμορφώσει την πραγματικότητα».⁹

Όταν ζητήθηκε απ' τον E.H. Gombrich να σχολιάσει τη θεωρία του Ramachandran για την τέχνη, έκανε το παρακάτω σχόλιο:

«Είναι φανερό ότι για τον ιστορικό της τέχνης η έννοια της "τέχνης" που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας είναι πολύ πρόσφατη και δεν την ασπάζονται όλοι... Δεν εξηγούν πώς μπορεί κανείς να φωτογραφίσει τον Παράδεισο ή την Κόλαση, τη Δημιουργία του Κόσμου, τη Πάθη του Χριστού, ή τις τρέλες των αρχαίων θεών – όλα τα θέματα που βρίσκουμε να αναπαριστώνται στα μουσεία μας».¹⁰

Δεν μπορώ να βελτιώσω αυτό το σχόλιο. Θα προσέθετα μόνο ότι η φωτογραφία από μόνη της είναι μια από τις εικαστικές τέχνες, η οποία καθίσταται όλο και πιο σημαντική τα τελευταία εκατό χρόνια. Άρα ακόμα και το είδος της αναπαράστασης της πραγματικότητας που όντως πραγματοποιείται με μια κάμερα δεν μπορεί να αποκλειστεί από το πεδίο της τέχνης.

Το δεύτερο σημείο είναι ότι ακόμα και αν περιορίσουμε τους εαυτούς μας στις ερωτικές εικόνες που φτιάχνονται από άνδρες καλλιτέχνες, και υποτίθεται σύμφωνα με το ανδρικό γούστο, είναι προφανές ότι η ιδέα του Ramachandran για την παραμόρφωση της πραγματικότητας, η ιδέα ότι όλη η τέχνη είναι καρικατούρα, δεν είναι καθόλου πειστική. Να μερικά παραδείγματα, τα οποία φτιάχτηκαν σε διαφορετικές κοινωνίες και με διαφορετικές τεχνικές.

Το πρώτο είναι ένα μικρό ερυθρόμορφο αγγείο φιλοτεκνημένο στην Αθήνα περίπου το 430 π.Χ., το οποίο είναι μια ασυνήθιστα συγκινητική εικόνα ενός αγοριού και ενός κοριτσιού που κάνουν έρωτα σύμφωνα με τα πρότυπα της ελληνικής τέχνης (εικόνα 6). Το αγόρι γερμένο πίσω στην καρέκλα, τα μπράτσα του είναι στα πλάγια και τα χέρια του κρατούν σφιχτά το κάθισμα, ενώ ο χιτώνας του είναι κατεβασμένος κάτω γύρω από τα γόνατά του. Ένα νέο κορίτσι, γυμνό, εκτός από μια φαρδιά ταινία γύρω από τα μαλλιά του, είναι έτοιμο να καθίσει με τα πόδια ανοικτά στην ακάλυπτη αγκαλιά του. Τα μέτωπά τους αγγίζουν το ένα το άλλο ενώ κοιτιούνται στα μάτια με μια τρυφερότητα η οποία είναι σπάνια για εκείνη την εποχή. (Δεν εννοώ ότι ήταν σπάνια η τρυφερότητα μεταξύ των εραστών. Εννοώ ότι σπάνια αναπαραστάθηκε από την τέχνη).

Το δεύτερο παράδειγμα είναι μια ξυλογραφία του Utamaro φιλοτεκνημένη τη δεκαετία του 1780 (εικόνα 7). Αρκετά πράγματα συμβάλλουν στον λεπτό ερωτισμό αυτής της εικόνας: η ένταση της συγκέντρωσης του ζευγαριού, η οποία εκφράζεται από τα χέρια τους και τα μάτια του άνδρα, τα οποία μόλις που είναι ορατά κάτω από τα μαλλιά της ερωμένης του – το σύμπλεγμα των μελών του σώματος το οποίο κρύβεται εν μέρει από το ευαίσθητο μεταξωτό κιμονό του άνδρα – και η ισχυρή αντίθεση μεταξύ των υφασμάτων, με τα έντονα χρώματα και τα ζωηρά σχέδια, οι γεμάτες χάρη μορφές του πσινού και του λαιμού της γυναίκας, το καθαρό λευκό του δέρματός της χωρισμένο με δύο όμοιες καμπύλες.

Το τελευταίο μου παράδειγμα είναι ένα από τα τελευταία χαρακτηριστικά του Rembrandt, ο Δίας και η Αντιόπη, το οποίο φιλοτεκνήθηκε το 1659 (εικόνα 8). Η σύνθεση βασίζεται σε ένα χαρακτηριστικό του Annibale Carracci το οποίο χρονολογείται από το 1592 (εικόνα 9). Όμως, η μορφή του Amor, η κουρτίνα στο προσκήνιο και

το τοπίο έχουν όλα παραλειφθεί, προκειμένου να επικεντρωθεί στις δύο κύριες μορφές, ενώ στην Αντιόπη έχει δοθεί μια πιο φυσική στάση. Τα χέρια της γέρνουν πίσω από το κεφάλι της, και είναι βυθισμένα σε βαθύ ύπνο.

Καμιά από αυτές τις εικόνες δεν επιβεβαιώνει τη γενίκευση του Ramachandran για την τέχνη, και φυσικά βρίσκονται εδώ εκπροσωπώντας εκατοντάδες άλλα έργα.

Είπα προηγουμένως ότι από τον Ramachandran διαφεύγει το βασικό ζήτημα ότι το να καταλαβαίνει κανείς “τι πραγματικά είναι η τέχνη” σημαίνει να καταλαβαίνει πρώτ’ απ’ όλα ότι είναι τέχνη. Με άλλα λόγια, τα έργα τέχνης παράγονται με συγκεκριμένα εργαλεία, υλικά και τεχνικές. Η σύγκριση μεταξύ αυτών των δύο χαρακτηρισμών βοηθάει να αναδειχθεί η σημασία αυτού του σημείου.¹¹

Όταν κοιτάζουμε το χαρακτηριστικό του Annibale, βλέπουμε ότι αν και χρησιμοποίησε τα εργαλεία της χαλκογραφίας δούλεψε με το στυλ του ξυλόγραφου. Έτσι, όταν ήθελε να παραστήσει μια σκιά, χρησιμοποίησε τη συνθιθισμένη σταυρωτή χάραξη του χαρακτή (cross-hatching). Το αποτέλεσμα είναι μία γκραβούρα ικανού τεχνίτη. Αλλά δεν υπάρχει τίποτε το προσωπικό στην τεχνική: είναι απλώς ένα χρήσιμο μέσο για έναν σκοπό.

Αντίθετα, η εγκάρση δια ξηράς αιχμής (drypoint) και η χρήση της γλυφίδας (burin) από τον Rembrandt πάνω σε ένα αρχικό στρώμα χαλκογραφίας δίνει στη γκραβούρα απίστευτο βάθος και λεπτότητα φωτός και σκιάς. Η γλυφίδα χρησιμοποιείται για να δώσει έναν ενδιάμεσο τόνο σκιάς στο στομάχι και στους γοφούς της Αντιόπης. Και έπειτα διάφορες λεπτομέρειες στα μπράτσα και στο κεφάλι γίνονται αντικείμενο επεξεργασίας με ξηρά αιχμή, όπως συμβαίνει με το παχύ στρώμα του τόνου πίσω της το οποίο αναδεικνύει το φωτεινό άνω μέρος του σώματός της. Το μίγμα αυτών των τεχνικών δίνει τον πλούτο και την ποικιλία του τόνου, και άρα δημιουργεί μια λεπταίσθητη ατμόσφαιρα γεμάτη αίσθημα η οποία υπερβαίνει καθετί που μπορεί να δώσει η απλή μέθοδος του Annibale.

Το διδάγμα από αυτό το παράδειγμα είναι διπλό. Κατ’ αρχάς, η σύγκριση αποκαλύπτει πόσο βαθιά ήταν αναμειγμένοι ο Rembrandt με την εκτύπωση. Ένας επιδέξιος χαλκογράφος θα μπορούσε να ακολουθήσει το σχέδιο του Annibale, αλλά μόνο ο ίδιος ο Rembrandt μπορεί να δουλέψει τη χαλκογραφία του, γιατί η τεχνική ήταν ιδιαίτερα σημαντική για το τελικό αποτέλεσμα. Δεύτερον, το παράδειγμα αποσαφηνίζει τη θεμελιώδη θέση ότι τα έργα τέχνης παράγονται με συγκεκριμένα εργαλεία, υλικά και τεχνικές. Για να κατανοήσουμε «τι πραγματικά είναι τέχνη» πρέπει να κατανοήσουμε πώς η ικανότητα των έργων τέχνης να εκφράζουν κάποιο νόημα και να μεταδίδουν σκέψεις, συναισθήματα και αντιλήψεις, εξαρτάται από αυτά τα εργαλεία, τα υλικά και τις τεχνικές.

Επομένως, η θεωρία του Ramachandran αποτυγχάνει τριπλά. Αποτυγχάνει επειδή του διαφεύγει το βασικό ζήτημα σχετικά με το τι είναι η τέχνη. Αποτυγχάνει επειδή η γενίκευσή του σχετικά με τι αναπαριστούν τα έργα τέχνης δεν υποστηρίζεται από τα γεγονότα. Και αποτυγχάνει

επειδή ακόμα και αν η γενίκευση ήταν αληθής, ο μηχανισμός της μετατόπισης κορυφής δεν θα εξηγούσε το γιατί.

Θα στραφώ τώρα στον Semir Zeki και ειδικότερα στις δύο κεντρικές ιδέες του βιβλίου του *Inner Visions*, στο οποίο επιδιώκει να θέσει τα θεμέλια για “την κατανόηση της βιολογικής βάσης της αισθητικής εμπειρίας”. Η μία από αυτές τις ιδέες αφορά ειδικά στις εικαστικές τέχνες ενώ η άλλη στις τέχνες γενικά.

Η ανάπτυξη της πρώτης ιδέας καταλαμβάνει ένα μεγάλο μέρος του βιβλίου του Zeki. Αλλά εκφράζεται με τον πιο εκπληκτικό τρόπο στο σχόλιό του ότι “οι καλλιτέχνες είναι κατά μία έννοια νευροεπιστήμονες, οι οποίοι μελετούν τον εγκέφαλο με τεχνικές που είναι μοναδικές σε αυτούς”.¹² Ο Zeki παραδέχεται χωρίς να δισσαστεί ότι πρόκειται για εκπληκτική δήλωση. Όμως, μολονότι η διατύπωση εκπλήσσει, η ιδέα είναι παγιωμένη από το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα. Θα εξηγήσω σε λίγο ποια ακριβώς είναι η πρωτοτυπία στην εκδοχή του Zeki. Όμως πρώτα θα παραθέσω ένα απόσπασμα από την αρχική πηγή, η οποία είναι μια διάλεξη του Helmholtz του 1871:

«Πρέπει να δούμε τους καλλιτέχνες ως άτομα των οποίων η παρατήρηση των αισθητηριακών εντυπώσεων είναι ιδιαίτερα ζωηρή και ακριβής και των οποίων η μνήμη για αυτές τις εικόνες είναι ιδιαίτερα ασφαλής. Αυτό που η μακρά παράδοση έχει μεταδώσει στους πιο προικισμένους από αυτή την άποψη και αυτό που οι ίδιοι έχουν ανακαλύψει μέσω αναριθμητών πειραμάτων προς τις πιο ποικίλες κατευθύνσεις, όσον αφορά στα μέσα και τις μεθόδους της αναπαράστασης, διαμορφώνει μια σειρά από σημαντικά και σημαίνοντα γεγονότα τα οποία ο φυσιολόγος, που πρέπει να μάθει από τον καλλιτέχνη, δεν μπορεί να αμελήσει. Η μελέτη των έργων τέχνης θα ρίξει φως στο ερώτημα σχετικά με το ποια στοιχεία και ποιες σχέσεις των οπτικών μας εντυπώσεων είναι οι πιο κυρίαρχες στο να καθορίσουν το πώς συλλαμβάνουμε το τι βλέπουμε και ποιες είναι λιγότερο σημαντικές. Στο μέτρο που εξαρτάται από τις δυνάμεις του, ο καλλιτέχνης θα προσπαθήσει να ενισχύσει τις πρώτες εις βάρος των δεύτερων».¹³

Στο απόσπασμα αυτό ο Helmholtz συνδυάζει την ιδέα ότι ο καλλιτέχνης εξετάζει και διερευνά το οπτικό σύστημα με μια θεωρία όρασης το ευρύ περίγραμμα της οποίας έχει κληρονομήσει από τον Locke και τον Kant. Η θεωρία λέει ότι οι οπτικές παραστάσεις λαμβάνουν χώρα όταν η ασύνειδη διάνοια ερμηνεύει τις “αισθητηριακές εντυπώσεις”. Οι αισθητηριακές εντυπώσεις είναι καθαροί σχηματισμοί χρώματος χωρίς κανένα εγγενές νόημα. Οι καλλιτέχνες, ισχυρίζεται, είναι εξαιρετικά καλοί στο να παρατηρούν τις αισθητηριακές τους εντυπώσεις και στο να υπολογίζουν ποιοι σχηματισμοί προκαλούν ποιες ερμηνύσεις.

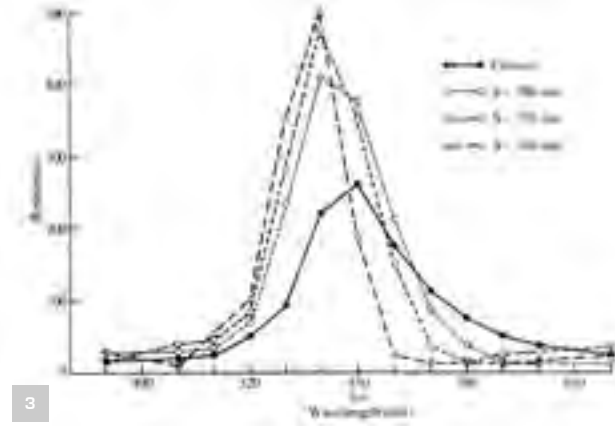
Οι περισσότεροι επιστήμονες της όρασης έχουν εγκαταλείψει τη θεωρία όρασης του Helmholtz. Δεν μιλούν πλέον περί αισθητηριακών εντυπώσεων ή περί ασύνειδης διάνοιας η οποία ερμηνεύει αισθητηριακές εντυπώσεις. Αντίθετα,

γίνεται γενικά δεκτό ότι διαφορετικά μέρη του εγκεφάλου εκτελούν ταυτόχρονα διαφορετικό εξαιρετικά εξειδικευμένο έργο, αντιδρώντας στη μορφή, στην κίνηση, στο χρώμα· και ότι με τον ένα ή τον άλλο τρόπο τα αποτελέσματα αυτών των διαδικασιών συνδυάζονται προκειμένου να σχηματιστεί μια ενιαία οπτική αντίληψη, αν και κανείς ακόμα δεν είναι σίγουρος σχετικά με το πώς πραγματοποιείται αυτή η σύνθεση.

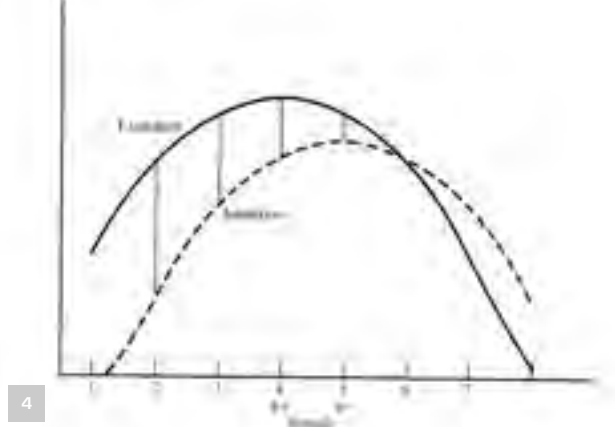
Αλλά η εγκατάλειψη της θεωρίας του Helmholtz δεν συνεπάγεται και εγκατάλειψη της ιδέας ότι οι καλλιτέχνες εξετάζουν και διερευνούν το οπτικό σύστημα. Αντιθέτως, αφήνει περιθώρια για μια περισσότερο λεπτομερή εκδοχή της ίδιας ιδέας που κάνει περισσότερες διακρίσεις, αφού διαφορετικά είδη τέχνης μπορεί τώρα να αντι-στοιχηθούν προς διαφορετικά μέρη του οπτικού συστήματος. Για παράδειγμα, η κινητική τέχνη αναφέρεται ειδικά στο V5, δηλαδή στο τμήμα του οπτικού φλοιού που ανταποκρίνεται στην κίνηση. Η φωβιστική τέχνη αναφέρεται ειδικά στο V4, το οποίο ανταποκρίνεται στο χρώμα. Ένας πίνακας του Mondrian θα διεγείρει το V1, το οποίο αντιδρά στις οριζόντιες και κάθετες γραμμές, και ούτω καθεξής. Το μήνυμα είναι ότι σε ορισμένες περιπτώσεις διαφορετικά είδη τέχνης διεγείρουν διαφορετικές ομάδες κυττάρων του εγκεφάλου. Αυτή είναι η κεντρική ιδέα την οποία υποστηρίζει ο Zeki στο βιβλίο του.

Θέλω να κάνω δύο σχόλια σχετικά με αυτήν την ιδέα. Πρώτον, είναι αναμφισβήτητο το ότι δεν θα μπορούσαμε να εκτιμήσουμε ένα πίνακα του Mondrian αν τα κύτταρα του εγκεφάλου μας τα οποία διεγείρονται από κατακόρυφες και οριζόντιες γραμμές δεν λειτουργούσαν σωστά. Όμως, αυτό δεν εξηγεί γιατί είναι ευχάριστο ή ενδιαφέρον να τον κοιτάς ή τι σημαίνει. Στην πραγματικότητα, δεν αποκαλύπτει απολύτως τίποτε ειδικά για την τέχνη. Κι αυτό διότι είναι εξίσου αληθές ότι δεν θα μπορούσα να δω ένα κείμενο πάνω σε μια σελίδα ή το κιγκλιδωμά ενός φράχτη αν τα κύτταρα του εγκεφάλου μου, τα οποία διεγείρονται από κατακόρυφες και οριζόντιες γραμμές, δεν λειτουργούσαν σωστά.

Το δεύτερο σχόλιο που θέλω να κάνω είναι το εξής. Μπορεί να είναι διασκεδαστική παραδοξολογία το να περιγράψουμε τους ζωγράφους ως νευρολόγους οι οποίοι μελετούν τον εγκέφαλο με τον δικό τους ιδιαίτερο τρόπο. Αλλά η πραγματική ουσία αυτού του ισχυρισμού είναι, πρώτον, ότι τα ζωγραφικά έργα σχεδιάζονται προκειμένου να επιδρούν με συγκεκριμένους τρόπους πάνω στους θεατές, και, δεύτερον, ότι τα συγκεκριμένα είδη ψυχολογικής επίδρασης προκαλούνται από συγκεκριμένα είδη δραστηριότητας του νευρικού συστήματος. Δεν θέλω να διαφωνήσω με καμία από αυτές τις ιδέες. Αποτελούν κοινοτοπίες εδώ και περισσότερο από 100 χρόνια και είναι και οι δύο σίγουρα αληθείς. Αλλά, αν μπορούμε να σκεφτούμε τα έργα ζωγραφικής με αυτόν τον τρόπο, το ίδιο ισχύει για πολλά άλλα πράγματα. Για παράδειγμα, τα χάρμυρα και τα παιχνίδια σχεδιάζονται προκειμένου να παραγάγουν συγκεκριμένα είδη ψυχολογικής επίδρασης στους καταναλωτές: την εμπειρία της γεύσης του χάρμυρα στη μια περίπτωση, και την εμπειρία της γεύσης του παγωτού στην άλλη. Και



3



4

αυτές οι συγκεκριμένες ψυχολογικές αντιδράσεις παράγονται από συγκεκριμένα είδη δραστηριότητας του νευρικού συστήματος.

Υπάρχουν, λοιπόν, δύο λόγοι για να αμφισβητήσουμε κατά πόσον ο ισχυρισμός ότι οι καλλιτέχνες είναι κατά μία έννοια νευρολόγοι είναι χρήσιμος. Πρώτον, δεν λέει τίποτα ιδιαίτερο για τους καλλιτέχνες. Δεν λέει τίποτα για τον Picasso και τον Cezanne που δεν ισχύει εξίσου για το Haaghe Dazs ή τα MacDonalds. Και δεύτερον, παραβλέπει πολλές ενδιαφέρουσες διαφορές μεταξύ καλλιτεχνών· για παράδειγμα, τη διαφορά μεταξύ καλλιτεχνών οι οποίοι ενδιαφέρονται για τη γεωμετρική οπτική, όπως ο Piero della Francesca, και καλλιτεχνών οι οποίοι ενδιαφέρονται για την ψυχολογία της αντίληψης, όπως ο Seurat και ο Bridget Riley. Η τη διαφορά μεταξύ καλλιτεχνών οι οποίοι ενδιαφέρονται για τον χαρακτήρα της εμπειρίας της όρασης, όπως, θεωρητικά τουλάχιστον, φαίνεται να ήταν ο Monet και ο Bonnard, και καλλιτεχνών οι οποίοι είναι περισσότερο νατουραλιστές και, επομένως, δεν ενδιαφέρονται για την εμπειρία της όρασης αλλά για τον ορατό κόσμο – για παράδειγμα ο Constable και ο Turner.

Η δεύτερη ιδέα που θα ήθελα να σχολιάσω είναι η πιο τολμηρή και η πιο εικονολογική στο βιβλίο του Zeki. «Οι αισθητικές θεωρίες», υποστηρίζει ο Zeki, «θα γίνουν κατανοητές και θα αποκτήσουν βάθος μόνο όταν βασιστούν στις εργασίες του εγκεφάλου».¹⁴ Παρακινούμενος από αυτή τη σκέψη, προτείνει αυτό που αποκαλεί “νευροβιολογικό ορισμό της τέχνης”.¹⁵ Γράφει: «Η υψηλή τέχνη μπορεί, επομένως, να οριστεί με νευρολογικούς όρους ως αυτό το οποίο μπορεί να έρθει πιο κοντά στο να δείξει ότι τι φαίνεται αλλά μάλλον όσες περισσότερες πλευρές της πραγματικότητας είναι δυνατόν... Η ανεκτίμητη ποιότητα [της υψηλής τέχνης] οφείλεται στη δυνατότητα που προσφέρεται στον εγκέφαλο να παρέχει πολλαπλές ερμηνείες, όλες έγκυρες».¹⁶

Ο Zeki αποκαλεί μερικές φορές αυτή την ανεκτίμητη ποιότητα της υψηλής τέχνης “αμφισβησία”. Μπορεί να μην είναι η κατάλληλη λέξη. Αλλά δεν θα επιμείνω στην ορολογία. Το σημαντικό ερώτημα εδώ είναι κατά πόσον αυτό που εκτιμούμε στην υψηλή τέχνη είναι η δυνατότητα που μας δίνει να έχουμε πολλαπλές έγκυρες ερμηνείες. Υπάρχει επίσης το ενδιαφέρον και αμφιλεγόμενο ερώτημα κατά πόσον είναι ο εγκέφαλος που

ερμηνεύει ή ολόκληρο το ζώο. Αλλά δεν θα συζητήσω αυτό το ερώτημα εδώ.

Είναι, λοιπόν, εύλογος ο ισχυρισμός του Zeki για την αξία της υψηλής τέχνης ή όχι; Δεν είμαι σίγουρος ότι η κατηγορία της υψηλής τέχνης είναι χρήσιμη στην ιστορία της τέχνης, στη φιλοσοφία, ή στην επιστήμη. Αλλά νομίζω ότι όλοι ξέρουμε σε γενικές γραμμές ποιες ιδιότητες κάνουν την τέχνη να ανταμείβει τη σοβαρή και επίμονη προσοχή. Σκεπτόμαστε αυτές τις ιδιότητες όταν χρησιμοποιούμε τις έννοιες στις οποίες διαρκώς επιστρέφει η κριτική – τις έννοιες, μεταξύ άλλων, της φαντασίας, της αλήθειας, του ωραίου, της μορφής και του συναισθήματος. Όμως, αντιμετωπίζουμε δύο δυσκολίες όταν διατυπώνουμε θεωρίες για την τέχνη. Πρώτον, καμία από αυτές τις έννοιες δεν είναι σαφής· απαιτούν όλες προσεκτική μελέτη. Και δεύτερον, η σημασία τους έγκειται στις ίδιες τις συγκεκριμένες χρήσεις που επιφυλάσσουμε σ’ αυτές, στην κριτική μας, έτσι που αν τις ονομάζουμε απλώς δεν πάμε μακριά.

Ας πάρουμε την έννοια της φαντασίας.¹⁷ Κάθε σοβαρό έργο τέχνης, κάθε έργο τέχνης το οποίο αξίζει την προσοχή της κριτικής, διαπνέεται από φαντασία, τουλάχιστον σε κάποιο βαθμό. Αλλά η ιδέα ότι κάτι έχει φαντασία έχει έννοια μόνο σε αντίθεση με κάτι που δεν έχει... Το να περιγράψουμε ένα έργο ως διαπνεόμενο από φαντασία ισοδυναμεί με το να πεις τι δεν είναι. Ισοδυναμεί με το να ισχυριστείς ταυτόχρονα ότι δεν είναι κοινότοπο, συμβατικό ή ακαδημαϊκό, και ότι δεν είναι τέχνασμα, ιδιορρυθμία ή κίτς. Φυσικά μερικές φορές είναι δύσκολο να αποφασίσουμε αν ένα έργο τέχνης, ή ένα μέρος ενός έργου, έχει ή δεν έχει φαντασία. Για παράδειγμα, ας θεωρήσουμε τους φημισμένους πρώτους στίχους του ποιήματος του T.S. Eliot, «Το ερωτικό τραγούδι του J. Alfred Prufrock» («The Love Song of J. Alfred Prufrock»):

*Ας πάμε λοιπόν εσύ κι εγώ,
Την ώρα που το βράδυ ξεδιπλώνεται στον
ουρανό,
Σαν ναρκωμένος ασθενής πάνω στο τραπέζι.*

Η παρομοίωση “σαν ναρκωμένος ασθενής πάνω στο τραπέζι” έχει φαντασία ή είναι επιτήδευση; Σε πολλές περιπτώσεις οι απόψεις δίστανται και είναι δύσκολο να ξέρει κανείς. Αλλά μέρος της δουλειάς της κριτικής είναι ακριβώς να

παίρνει αυτές τις δύσκολες αποφάσεις, και να τις υποστηρίζει με πειστικούς λόγους.

Οπότε, δεν μπορούμε να σταθίσουμε την ιδέα ότι η φαντασία είναι βασική έννοια στη θεωρία της τέχνης χωρίς να μελετήσουμε παραδείγματα. Το ίδιο ισχύει και για την ιδέα ότι η αξία της υψηλής τέχνης – ή της τέχνης που ανταμείβει τη σοβαρή προσοχή – βρίσκεται «στη δυνατότητα που προσφέρεται στον εγκέφαλο να παρέχει πολλαπλές ερμηνείες, όλες έγκυρες». Ο ίδιος ο Zeki το δέχεται και, πράγματι, παρέχει πολλά παραδείγματα του είδους της τέχνης που νομίζει ότι επιδέχεται πολλαπλές ερμηνείες. Αναφέρει, για παράδειγμα, τον πίνακα του Vermeer *Γυναίκα στα μπλε η οποία διαβάζει ένα γράμμα* (*Woman in Blue Reading a Letter*) και σχολιάζει ότι δεν υπάρχει τρόπος να ξέρουμε σε τι αναφέρεται το γράμμα το οποίο διαβάζει (εικόνα 10). Σωστό. Συμβαίνει, όμως, να υπάρχει και ένας πιο πρώιμος πίνακας του Vermeer με τίτλο *Ένα κορίτσι διαβάζει ένα γράμμα δίπλα σε ένα ανοικτό παράθυρο* (*A Girl Reading a Letter by an Open Window*) (εικόνα 11) και σε αυτή την περίπτωση οι ακτίνες Χ αποκάλυψαν μία ζωγραφιά του Cupid κρεμασμένη στον τοίχο πίσω από τη γυναίκα, την ίδια που βλέπουμε και στο έργο *Μια κυρία στέκεται μπροστά στο βιργινάλι* (*A Lady is Standing at a Virginal*) (εικόνα 12). Αυτή ήταν μια ένδειξη ότι το κορίτσι διαβάζει ένα γράμμα από κάποιο επίδοξο μνηστήρα ή εραστή. Αλλά ο Vermeer αποφάσισε τελικά να κρύψει την ένδειξη, και νομίζω ότι μπορούμε να καταλάβουμε το γιατί.

Αλλά το δύσκολο ερώτημα είναι ποια είδη αοριστίας ή πολλαπλότητας μπορούν να συμβάλλουν στην αξία ενός έργου τέχνης. Η πολλαπλότητα δεν είναι πάντα ένα καλό πράγμα και η περισσότερη πολλαπλότητα δεν είναι πάντα καλύτερη από τη λιγότερη πολλαπλότητα. Για παράδειγμα, ας θεωρήσουμε μία από τις νεκρές φύσεις του Chagrin με τον λαγό, την πέδρα και την πάπια (εικόνα 13). Αμφιβάλλω αν το εν λόγω έργο θα ήταν ένα καλύτερο ζωγραφικό έργο αν ο Chagrin είχε καταφέρει να ζωγραφίσει μία εικόνα λαγού-πάπιας να κρέμεται από τον τοίχο, αν και αυτό θα είχε εισαγάγει μια αμφισβησία η οποία δεν βρίσκεται εκεί τώρα (εικόνα 14).

Ίσως, αυτό που αναζητούμε να είναι η φαντασιακή πολλαπλότητα – πολλαπλότητα η οποία δεν είναι κοινότοπη, συμβατική ή ακαδημαϊκή και η οποία δεν είναι τέχνασμα ή κίτς. Αλλά, αν

αυτό είναι σωστό, η ιδέα ότι η υψηλή τέχνη είναι η τέχνη που επιτρέπει πολλαπλές έγκυρες ερμηνείες συνοψίζεται στην ιδέα ότι η υψηλή τέχνη είναι η τέχνη που διαπνέεται από φαντασία, εννοούμενη με αυτό τον συγκεκριμένο τρόπο.

Το τελευταίο μου σχόλιο πάνω σε αυτή την ιδέα είναι ότι αυτό το είδος φαντασίας μου φαίνεται πως είναι μία ιδιότητα, μεταξύ άλλων, η οποία μερικές φορές συμβάλλει στην αξία ή το ενδιαφέρον ενός έργου τέχνης. Σίγουρα δεν είναι ένας ορισμός της υψηλής τέχνης με νευρολογικούς όρους. Και υπάρχουν πολλοί άλλοι λόγοι για να θαυμάζουμε την τέχνη. Ας πάρουμε, για ποικιλία, ένα λογοτεχνικό παράδειγμα.

Είναι γνωστό ότι ο πιο ερωτικός στίχος της αγγλικής ποίησης –ο οποίος βρίσκεται στην ελεγεία του Donne «Στην ερωμένη του που πηγαίνει για ύπνο» («To His Mistress Going to Bed»)- αποτελείται μόνο από προθέσεις:

*Δώσε άδεια στα περιπλανώμενα χέρια μου και
άφησέ τα να πάνε
Μπροστά, πίσω, πάνω, ανάμεσα, κάτω.*

Είναι αλήθεια ότι αυτός ο στίχος αφήνει περιθώρια για πολλές ερμηνείες, ή τουλάχιστον για διαφορετικές ιδέες σχετικά με το τι είχε στον νου του ο ποιητής. Για παράδειγμα, υπάρχουν αρκετά πράγματα που θα ήθελε ο Donne τα χέρια του να βρεθούν ανάμεσα, αν και κανείς δεν φαντάζεται ότι είχε κατά νου τα δόντια της. Αλλά αμφιβάλλω αν αυτό εξηγεί την εντυπωσιακή επίδραση του στίχου. Σίγουρα είναι η οικονομία των μέσων και ο συνδυασμός φαντασίας και τεχνικού ελέγχου που επιτρέπει στον Donne να στοιβάξει τόσο ερωτική φόρτιση σε μια σειρά προθέσεων. Με άλλα λόγια είναι το σεξ και η σύνταξη, και όχι η αμφισημία.

Αυτό το παράδειγμα μας υπενθυμίζει, και πάλι, ότι τα έργα τέχνης παράγονται με συγκεκριμένα υλικά και ότι, συχνά, αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι η σχέση –σε μερικές περιπτώσεις η αιφνιδιαστική σχέση– ανάμεσα σ' αυτά τα υλικά και τις σκέψεις και τα συναισθήματα που μεταδίδουν. Μην θεωρήσετε, όμως, παρακαλώ, ότι αυτή είναι η δική μου καθολική θεωρία της τέχνης. Είναι απλώς ένα είδος παραδείγματος. Και έχει επιλεγεί για να δείξει ότι θα πρέπει να είμαστε πλουραλιστές σε ό,τι αφορά στην καλλιτεχνική αξία. Είναι λάθος να νομίζουμε ότι η αμφισημία ή η καρικατούρα ή οτιδήποτε άλλο αυτού του τύπου ορίζει την τέχνη, ή κάθε "υψηλή" τέχνη. Οι φιλόσοφοι και οι ιστορικοί θεωρούσαν για καιρό κοινοτοπία ότι δεν υπάρχει μία μοναδική πηγή αξίας ή ένα μοναδικό κυρίαρχο κίνητρο στην τέχνη. Γιατί θα έπρεπε να υπάρχει αυτό

στην τέχνη, περισσότερο απ' ό,τι υπάρχει στην ανθρώπινη ζωή γενικά;

Ο Zeki ισχυρίζεται ότι «οι ανθρώπινες θεωρίες θα γίνουν κατανοητές και εμβριθείς μόνο τη στιγμή που θα βασιστούν στις λειτουργίες του εγκεφάλου». Άρα, υπόσχεται τελικά η νευροεπιστήμη να παράσχει μια κατανοητή και εμβριθή αισθητική θεωρία, ή μια θεωρία η οποία θα παρέχει «το κλειδί για να κατανοήσουμε τι πραγματικά είναι η τέχνη»; Και θα είμαστε σύντομα σε θέση να ξεφορτωθούμε τις ακατάληπτες και επιφανειακές αισθητικές θεωρίες που έχουν προταθεί απ' τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη, τον Hume, ή τον Kant;

Αν κρίνουμε από το παρόν, η απάντηση θα πρέπει να είναι όχι. Η νευροεπιστήμη μπορεί να εξηγήσει μερικά χαρακτηριστικά μερικών ζωγραφικών έργων. Για παράδειγμα, μερικές από τις επιδράσεις του χρώματος των ιμπρεσιονιστικών έργων μπορεί να εξηγηθούν από την έμμεση συστολή (lateral inhibition). Αλλά η ιδέα ότι υπάρχει η προοπτική για μια νευρολογική θεωρία της τέχνης είναι, κατά τη γνώμη μου, τελείως αβάσιμη. Τα ελκυστικά παράδοξα που προτείνουν ο Ramachandran και ο Zeki –ότι όλη η τέχνη είναι καρικατούρα, ότι οι καλλιτέχνες είναι νευρολόγοι– είναι στην πραγματικότητα πολύ αδύναμες ιδέες. Και στην περίπτωση του Ramachandran, αυτή η ανίσχυρη ιδέα μεταμφιέζεται ως κομμάτι της επιστήμης όταν συσχετίζεται παραπλανητικά με το φαινόμενο της μετατόπισης κορυφής. Αυτό, ειδικά, παίρνει κακό βαθμό στο βιβλίο μου.

Θα προσθέσω ένα ακόμα τελικό σχόλιο. Το κύριο μειονέκτημα στη δουλειά που συζητήσα είναι ότι και οι δύο συγγραφείς προτείνουν εξωφρενικές γενικεύσεις για την τέχνη –όλη η τέχνη είναι καρικατούρα- όλη η υψηλή τέχνη είναι αμφίσημη-, και έπειτα συζητούν ένα μικρό αριθμό παραδειγμάτων τα οποία έχουν επιλεγεί για να παρουσιάσουν τις γενικεύσεις τις οποίες προτιμούν αντί να τις ελέγξουν. Θα ανέχονταν, ο Ramachandran και ο Zeki, τη διαδικασία αυτή στο αντικείμενό τους; Υποθέτω ότι θα την περιγελούσαν. Πόσο εύκολα απορρίπτουμε την ακαδημαϊκή μας εκπαίδευση όταν κάνουμε το τολμηρό βήμα να βγούμε έξω από τα αυλάκια που έχουμε μάθει να οργώνουμε!

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

¹ V.S. Ramachandran and William Hirstein, «The Science of Art: A neurological theory of aesthetic experience», *Journal of Consciousness Studies*, vol. 6, no 6/7 (June/July 1999), σελ. 17.

² Semir Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain* (Oxford: OUP, 1999), σελ. 2.

³ V.S. Ramachandran, απάντηση στον Gombrich, *Journal of Consciousness Studies* vol.7, no 8/9 (August/September 2000), σελ. 19.

⁴ *Journal of Consciousness Studies*, vol.6, no 6/7, σελ. 16.

⁵ Ο.π. σελ. 16f.

⁶ Ο.π. σελ. 18. Ακολουθώντας την περιγραφή της μετατόπισης κορυφής ως "κοινού παρονομαστή που υπόκειται σε όλα τα είδη της τέχνης" (σελ.16) και ως "κλειδί για να κατανοήσουμε τι πραγματικά είναι η τέχνη" (σελ.17), η πιο προσεκτική φράση "συγκίνηση που προκαλεί ένα μεγάλο μέρος της εικαστικής τέχνης" μπορεί να σηματοδοτεί ένα αθόρυβο βήμα προς τα πίσω. Όπως είπε κάποτε ο

φιλόσοφος J.L. Austrin, υπάρχει το κομμάτι που το λες και το κομμάτι που το παίρνεις πίσω.

⁷ Ο.π. σελ. 18.

⁸ Ο.π. σελ. 18.

⁹ Ο.π. σελ. 16f.

¹⁰ E.H. Gombrich, «Concerning "The Science of Art"», *Journal of Consciousness Studies* vol.7, no 8/9, σελ. 17.

¹¹ Αυτή η σύγκριση είναι πλήρως παρμένη από τον Christopher White, *Rembrandt as an Etcher*, 2η έκδοση (London: Yale University Press, 1999).

¹² Semir Zeki, *Inner Vision*, ό.π. σελ. 10.

¹³ H. von Helmholtz, «On the relation of optics to painting», in *Science and Culture*, ed. D. Cahan (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1995), σελ. 280.

¹⁴ Semir Zeki, *Inner Vision*, ό.π. σελ. 217.

¹⁵ Ο.π. σελ. 22.

¹⁶ Ο.π. σελ. 22f.

¹⁷ Τα σχόλιά μου περί δημιουργικής φαντασίας προέρχονται καθ' ολοκληρίαν από τον John Passmore, *Serious Art* (London: Duckworth, 1998).