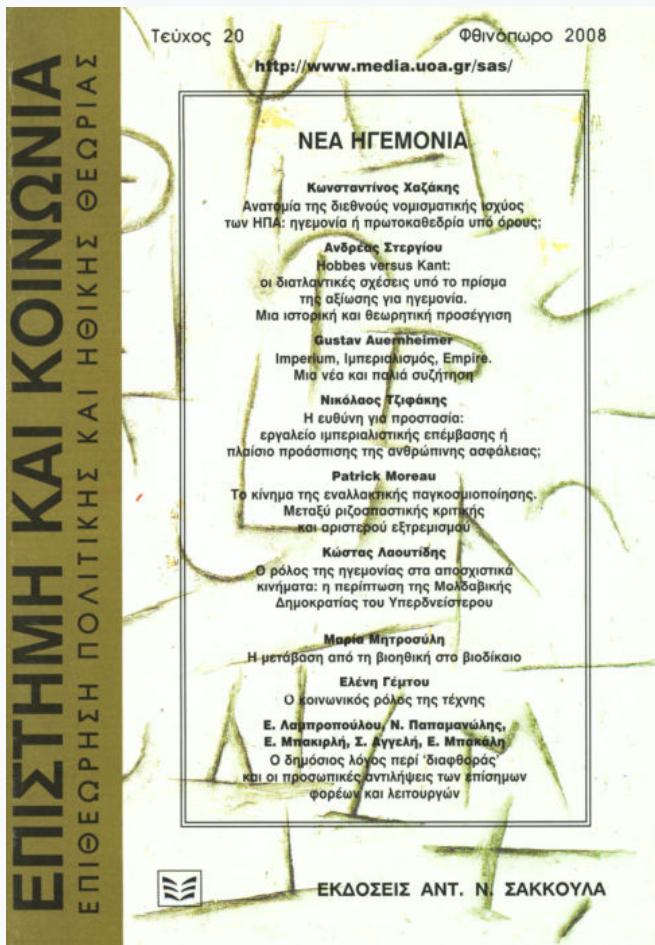


Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας

Τόμ. 20 (2008)

Νέα ηγεμονία



Ο κοινωνικός ρόλος της τέχνης

Ελένη Γέμτου

doi: [10.12681/sas.525](https://doi.org/10.12681/sas.525)

Copyright © 2015



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Γέμτου Ε. (2015). Ο κοινωνικός ρόλος της τέχνης. *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 20, 199–218. <https://doi.org/10.12681/sas.525>

Ο κοινωνικός ρόλος της τέχνης

Ελένη Γέμου*

Σημαντική παράμετρος ορισμού της τέχνης ως πνευματικού-κοινωνικού φαινομένου είναι ο επικοινωνιακός της χαρακτήρας: ο καλλιτέχνης δημιουργεί με συγκεκριμένες προθέσεις, απευθυνόμενος σε ένα κοινό που είναι πρόθυμο και ικανό να συγκινηθεί και να κατανοήσει τα μηνύματά του. Τα ερωτήματα που προκύπτουν αφορούν τον ρόλο των προθέσεων του δημιουργού αλλά και της ανταπόκρισης του κοινού στην αξιολόγηση των καλλιτεχνικών έργων. Ο καλλιτέχνης λειτουργεί επηρεασμένος από το κοινωνικό, ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ζει και εργάζεται, αλλά και το έργο τέχνης έχει τη δυναμική να επηρεάσει την κοινωνική ομάδα προτείνοντας τρόπους σκέψης και καλλιεργώντας αξίες. Αντικείμενο της εργασίας αυτής είναι οι δυνατότητες επίδρασης της τέχνης στην κοινωνία, στον βαθμό που τα έργα τέχνης λειτουργούν ως φορείς θεμελιωδών αξιών. Διερευνούνται οι αισθητικές, γνωστικές και ηθικές αξίες που υπάρχουν στο περιεχόμενο και τη μορφή των έργων προκαλώντας αισθητική εμπειρία με ευεγχετικές (ή μη) επιπτώσεις για το άτομο και το κοινωνικό σύνολο: η ομορφιά, ως αμιγώς αισθητική αξία, συμβάλλει στην επίτευξη εσωτερικής ηρεμίας και ισορροπίας, ενώ η αισθητική γνώση διευρύνει τους πνευματικούς ορίζοντες και ανανεώνει τους τρόπους που βλέπουμε την πραγματικότητα. Αν και η τέχνη δεν προσφέρει επιστημονική παιδεία, μπορεί να συμβάλει –μέσα από την εύληπτη γλώσσα και την εικόνα– στην κατανόηση από το ευρύ κοινό δύσκολων επιστημονικών θεωριών. Έμφαση δίδεται στη φιλοσοφική παράδοση που συνδέει τέχνη και ηθική, ενώ διερευνούνται οι δυνατότητες διαμόρφωσης ή αποδυνάμωσης ηθικών αξιών μέσα από τα έργα τέχνης.

Η τέχνη είναι πνευματικό φαινόμενο που διαμορφώνεται στο πλαίσιο κοινωνικών ομάδων ως μέσο έκφρασης και επικοινωνίας ιδεών, σκέψεων και αξιών. Υπάρχει από τα προϊστορικά χρόνια, όταν ακόμη δεν λειτου-

* Λέκτορας στο Τμήμα Μεθοδολογίας, Ιστορίας και Θεωρίας της Επιστήμης του Πανεπιστημίου Αθηνών. Ευχαριστώ θερμά τους ανώνυμους κριτές του περιοδικού *Επιστήμη και Κοινωνία* που με τις ουσιαστικές υποδείξεις τους μου έδωσαν τα ερεθίσματα για μια πιο σφαιρική προσέγγιση και ανάλυση του θέματος.

γούσαν οργανωμένες κοινωνίες με συγκεκριμένες ιεραρχίες και δομές. Οι άνθρωποι που σχεδίασαν τα περίφημα σπηλαιογραφήματα στην Αλταμίρα και τη Λασκό δεν ήταν ζωγράφοι με τη σημερινή έννοια του όρου, αλλά δημιουργοί παρακινημένοι από μια εσωτερική ανάγκη έκφρασης φόβων και ελπίδας για την επιβίωση της κοινωνικής τους ομάδας. Η τέχνη, ως διαδικασία και αποτέλεσμα της ανάγκης για έκφραση, έχει πανανθρώπινο και υπερχρονικό χαρακτήρα, καθώς υπάρχει σε όλες τις εποχές και τις κοινωνίες, ανεξαρτήτως πολιτισμικού επιπέδου. Διαφοροποιήσεις στους κοινωνικούς θεσμούς ωστόσο οδηγούν στη διαμόρφωση διαφορετικών ρόλων της στο κοινωνικό γίγνεσθαι: σκοπός της τέχνης στις ανοιχτές και δημοκρατικές κοινωνίες είναι η ελεύθερη επικοινωνία ιδεών και αξιών, ενώ στα απολυταρχικά καθεστάτα καλλιεργούνται μορφές στρατευμένης έκφρασης με προπαγανδιστικές προεκτάσεις.

Η σχέση τέχνης και κοινωνίας είναι ιδιαίτερα στενή: σε όλες της τις μορφές, η τέχνη εμφανίζεται ως ένα είδος γλώσσας που αποτελεί ζωντανό οργανισμό και ακολουθεί αυτόνομους ρυθμούς εξέλιξης, αλλά συγχρόνως βρίσκεται σε σχέση αλληλεπίδρασης με όλα τα πνευματικά φαινόμενα και την κοινωνική ζωή. Οι καλλιτέχνες ως κοινωνικά μέλη δημιουργούν μέσα σε συγκεκριμένο ιστορικό, πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο που διαμορφώνει ως έναν βαθμό τα αιτήματα και τις επιλογές τους. Με αυτή την έννοια, τα έργα τέχνης πρέπει να εκλαμβάνονται ως έκφραση του ευρύτερου κοινωνικού συνόλου στο οποίο ανήκουν, λειτουργώντας ως γέφυρα επικοινωνίας μεταξύ δημιουργού και κοινού. Ο δημιουργός εκφράζεται καλλιτεχνικά με συγκεκριμένα αιτήματα και προθέσεις και ο αποδέκτης αποκομίζει αισθητική εμπειρία ανανεώνοντας τους τρόπους σκέψης και αντίληψής του για τον κόσμο. Η απουσία του αποδέκτη θα περιόριζε τη σημασία του έργου. Στην περίπτωση που ο καλλιτέχνης κωδικοποιεί τη σκέψη του στο μέσο που χρησιμοποιεί χωρίς να στοχεύει άμεσα στην επικοινωνία με το κοινό, η τέχνη μετατρέπεται σε ένα είδος ιδιωτικής πνευματικής έκφρασης που τελικά προκαλεί αισθητική εμπειρία μόνο στον ίδιο τον δημιουργό, περιορίζοντας σε μεγάλο βαθμό το νόημά της. Καθώς οι αισθητικές αξίες που ορίζουν την καλλιτεχνική δημιουργία είναι άμεσα εξαρτημένες από τα υποκείμενα και δεν αποτελούν εγγενείς ιδιότητες των έργων τέχνης (όπως υποστηρίζεται από τους ρεαλιστές), η απουσία αποδεκτών τα καθιστά ασήμαντα.

Στο πρώτο μέρος του άρθρου αναλύεται η θέση ότι η τέχνη είναι επικοινωνιακός φορέας μεταξύ υποκειμένων, ενώ διερευνάται ο ρόλος δημιουργού και αποδέκτη στην επικοινωνιακή αυτή διαδικασία. Στη συνέχεια αναλύεται το αντικείμενο της επικοινωνίας, που είναι οι αξίες: αισθητικές (μέρος II), γνωστικές (μέρος VI) και ηθικές (μέρος VI). Έμφαση δίδεται στη μελέτη των δυνατοτήτων επίδρασης των καλλιτεχνικών αξιών στις κοινωνικές ομάδες (μέρη III, V, VII και VIII)

I. Η τέχνη ως επικοινωνία

Τέχνη είναι η πνευματική δραστηριότητα που επιδιώκει αισθητική ικανοποίηση και διάπλαση νέων τρόπων σκέψης και κατανόησης του κόσμου.¹ Έχει επικοινωνιακό χαρακτήρα: προϋποθέτει δημιουργό με συγκεκριμένες προθέσεις και αποδέκτη πρόθυμο και ικανό να συγκινηθεί και να αντιληφθεί τα μηνύματα που εμπεριέχονται στην καλλιτεχνική δημιουργία. Ένα από τα ερωτήματα που προκύπτουν αφορά τον ρόλο των προθέσεων του δημιουργού στο ολοκληρωμένο έργο τέχνης. Τα μηνύματα που περνούν στον αποδέκτη εντάσσονται στις προθέσεις του δημιουργού ή το έργο αποκτά μετά την ολοκλήρωσή του αυτονομία και η ερμηνεία και αξιολόγησή του εναπόκειται πλήρως στον αποδέκτη; Αυτό υποστηρίζει η θεωρία της αντι-πρόθεσης [intentional fallacy] των William Wimsatt και Monroe Beardsley (1946) η οποία τονίζει ότι η σημασία ενός έργου τέχνης δεν πρέπει να συνδέεται με την ψυχολογία του δημιουργού του. Τα καλλιτεχνήματα εκλαμβάνονται ως δημόσια αγαθά και ο δημιουργός δεν μπορεί να έχει περισσότερη εξουσία στην ερμηνεία τους από οποιονδήποτε άλλο. Παρόμοια είναι και η λίγο μεταγενέστερη θέση του Roland Barthes που διακήρυξε μεταφορικά τον θάνατο του συγγραφέα ορίζοντας ως αποκλειστικό ερμηνευτή του έργου τον αποδέκτη. Η κατανόηση, η ερμηνεία και η αξιολόγηση των έργων τέχνης προκύπτουν μέσα από προσεκτική και συστηματική ανάλυση του περιεχομένου τους, ενώ εκμηδενίζεται ο ρόλος του δημιουργού. Παράλληλα προάγεται ο ρόλος του κριτικού που συμβάλλει στη δημιουργία προϋποθέσεων για την κατανόηση των έργων.

Γενικότερα, οι θεωρίες της αντι-πρόθεσης περιορίζουν την ολοκληρωμένη αξιολόγηση των έργων τέχνης, καθώς αποκλείουν χρήση εξωγενών στοιχείων. Ιδιαίτερα σε περιπτώσεις όπως η ειρωνεία στη λογοτεχνία, η γνώση της πρόθεσης του συγγραφέα και άλλων εξωγενών στοιχείων είναι

πολύ σημαντική. Οι σκέψεις, τα αιτήματα, τα άλλα έργα, το ιστορικό και πολιτιστικό πλαίσιο του καλλιτέχνη, ως δημιουργού του αξιολογούμενου έργου, δεν μπορεί να μην λαμβάνονται υπόψη καθώς αποτελούν ουσιαστικά στοιχεία για την κατανόησή του. Ακόμη και όταν δεν υπάρχουν άμεσες αναφορές στις προθέσεις του δημιουργού, τα ίδια τα έργα τις εμπεριέχουν. Η αποκωδικοποίησή τους προϋποθέτει συχνά γνώσεις ιστορίας της τέχνης, της υπόλοιπης δουλειάς του καλλιτέχνη αλλά και του ευρύτερου ιστορικού και πολιτισμικού πλαισίου.

Οι θεωρίες της αντι-πρόθεσης δεν μπορούν επίσης να εξηγήσουν την μειωμένη ή και ανύπαρκτη αξία που προσδίδεται σε αντίγραφα αυθεντικών έργων τέχνης. Ακόμη κι αν εξαιρέσουμε τον ηθικό παράγοντα (που ταυτίζει την αντιγραφή με την πλαστογραφία), η απομίμηση ενός μεγάλου εικαστικού έργου αποτελεί διαδικασία που υστερεί σε δημιουργικότητα και πρωτοτυπία. Το αποτέλεσμα μπορεί να είναι πανομοιότυπο με το αυθεντικό, ωστόσο εκείνο που τελικά αξιολογείται είναι η πρόθεση του δημιουργού που είναι η απλή αντιγραφή. Ισχυρό είναι και το επιχείρημα ότι αισθητικά αντικείμενα που διαμορφώθηκαν τυχαία, χωρίς δημιουργό, δεν θεωρούνται έργα τέχνης. Έτσι, ένα κομμάτι ξύλο που έχει ωραία όψη μπορεί να χαρακτηριστεί όμορφο διακοσμητικό αντικείμενο, ποτέ όμως ως έργο τέχνης, αφού δεν είναι αποτέλεσμα των προθέσεων κάποιου καλλιτέχνη.

Η θεωρία των εννοιολογικών κινήματων² βρίσκεται στον αντίποδα της θεωρίας της αντι-πρόθεσης: υποστηρίζει ότι ένα τετριμμένο αντικείμενο ανάγεται σε έργο τέχνης επειδή επιλέχθηκε από τον καλλιτέχνη. Ο ουρητήρας που χρησιμοποιήθηκε από τον Duchamp για το έργο του Πηγγή έχει εικαστική αξία λόγω της πρόθεσης του καλλιτέχνη να αφαιρέσει τον χρηστικό του χαρακτήρα μετατρέποντας τον σε έργο τέχνης. Προέκταση της παραπάνω θεωρίας αποτελεί η θεωρία της θεσμοθέτησης του G. Dickie που αναγνωρίζει ως δικαίωμα των μελών του καλλιτεχνικού κόσμου (καλλιτέχνες, κριτικοί, ιστορικοί της τέχνης κ.λπ.) την αναγνώριση αισθητικών αντικειμένων ως έργων τέχνης και των δημιουργών τους ως καλλιτεχνών. Πρόκειται για θεωρίες που έρχονται σε αντιπαράθεση με τη θεωρία της αντι-πρόθεσης, χωρίς ωστόσο και αυτές να είναι σε θέση να εξηγήσουν το φαινόμενο της τέχνης και να προτείνουν μεθόδους αξιολόγησης των έργων.

Οι αποδέκτες των μηνυμάτων που διακινούνται μέσα από τις καλλιτεχνικές δημιουργίες, χωρίς αυτά να ταυτίζονται πάντοτε με τις προθέσεις

του καλλιτέχνη, αποκτούν αισθητική εμπειρία με θετικές ή αρνητικές προεκτάσεις. Τα σχετικά ζητήματα που απασχολούν τη φιλοσοφική σκέψη αφορούν τη φύση και τη λειτουργία της αισθητικής εμπειρίας, το εύρος των αισθητικών αξιών που την προκαλούν (αν, δηλαδή, συμπεριλαμβάνουν ηθικές και γνωστικές αξίες ή περιορίζονται μόνο στις αισθητικές ποιότητες), αλλά και τις επιδράσεις τους στο κοινό. Το κύριο βάρος της εργασίας είναι στο δεύτερο και το τρίτο ζήτημα που σχετίζονται άμεσα με τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης.

Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει το ερώτημα, αν η αισθητική ικανοποίηση του κοινού μπορεί να εκληφθεί ως κριτήριο αξιολόγησης των έργων τέχνης. Ο μινρεσιονιστικός κριτικισμός πρόβαλε την ιδέα ότι η ανταπόκριση του αναγνώστη στο ποίημα αποτελεί θεμελιώδη ένδειξη για την αξία του. Οι Wimsatt και Beardsley (1946) χρησιμοποίησαν το επιχείρημα του συναισθηματικού σφάλματος [affective fallacy] στηρίζοντας τη θεωρία της αντι-πρόθεσης: οι πολλαπλές και διαφορετικές ερμηνείες που δίνουν σε ένα έργο τέχνης οι αποδέκτες του δεν μπορεί να ταυτίζονται με τις προθέσεις του δημιουργού. Πεποϊθήσή τους ήταν ότι η συναισθηματική αντίδραση του αναγνώστη ενός ποιήματος και, γενικότερα, ο άμεσος αντίκτυπος καλλιτεχνικών έργων στο κοινό δεν έπρεπε να συγχέονται με την ερμηνεία του περιεχομένου τους και την κριτική τους αξιολόγηση.

Το επιχείρημα του συναισθηματικού σφάλματος (όπως και η θεωρία της αντι-πρόθεσης) επιχειρεί να αντικειμενικοποιήσει το υποκειμενικό πνεύμα καλλιτέχνη και αποδέκτη. Στην πραγματικότητα, γίνεται προσπάθεια ταύτισης αναλυτικών και ερμηνευτικο-διαλεκτικών φιλοσοφικών παραδόσεων που τελικά οδηγεί στην υποβάθμιση του ιδιαίτερου χαρακτήρα της τέχνης. Το έργο τέχνης είναι ελεύθερη δημιουργία υποκειμένου, δεν υπόκειται σε αυστηρή μεθοδολογία και έλεγχο (τουλάχιστον όχι ως προς το περιεχόμενο – η μορφή κατά περιόδους ακολουθεί συγκεκριμένους κανόνες) και εκφράζει σκέψεις και επιθυμίες του δημιουργού που μετατρέπονται σε αξίες πανανθρώπινου και υπερχρονικού χαρακτήρα. Ο αποδέκτης κατανοεί το περιεχόμενο του έργου, συγκινείται με τη μορφή του και έτσι αποκτά αισθητική εμπειρία. Η αισθητική εμπειρία έχει διαβαθμίσεις και διάρκεια έως την κορύφωσή της και ο βαθμός της εξαρτάται από την ευαισθησία, την παιδεία και τις εμπειρίες του υποκειμένου.

II. Οι αισθητικές αξίες της τέχνης

Παραδοσιακά οι αισθητικές αξίες συνδέονται με τη μορφή του έργου τέχνης, ενώ κυρίαρχη αισθητική ποιότητα είναι η ομορφιά. Στο πλαίσιο της κλασικής και κλασικιστικής τέχνης το ωραίο μορφοποιήθηκε μέσα από τις αρχές της συμμετρίας, του μέτρου, της ισορροπίας και της αρμονίας των μερών σε σχέση με το σύνολο. Επηρεασμένοι από την πλατωνική παράδοση, καλλιτέχνες και θεωρητικοί αυτής της κατεύθυνσης συνέλαβαν την ομορφιά ως ανεξάρτητη από χώρο και χρόνο ιδέα που γίνεται αντιληπτή μόνο με υπερβατικό τρόπο (αντίθετα προς ρεαλιστικές προσεγγίσεις που τη συλλαμβάνουν ως ποιότητα των αισθητικών αντικειμένων που γίνεται αντιληπτή με τις αισθήσεις) (Beardsley 1981: 501κ.ε.).

Κοινή πεποίθηση είναι ότι οι αισθητικές αξίες αποτελούν βασική παράμετρο της διαμόρφωσης αισθητικής εμπειρίας. Το ερώτημα είναι αν αυτές πηγάζουν από τη μορφή των έργων τέχνης ή αν ταυτίζονται με τις γνωστικές και ηθικές αξίες του περιεχομένου τους. Στο πλαίσιο της φορμαλιστικής θεώρησης της τέχνης, εκτός από την ομορφιά, γίνεται αναφορά και στη 'σημείουσα μορφή' (Bell 1914), ως πιο συγκεκριμένη έννοια που ορίζει μόνο τα έργα τέχνης. Από την άλλη πλευρά, η εννοιολογική τέχνη λειτουργεί αισθητικά λόγω της γνωστικής της αξίας που πηγάζει αποκλειστικά και μόνο από το περιεχόμενο των έργων. Τα εννοιολογικά έργα είναι καθημερινά, τετριμμένα αντικείμενα, τα οποία όμως αποκτούν αισθητική αξία λόγω της δηλωτικής τους ιδιότητας. Ο θεατής αποκτά αισθητική εμπειρία μέσα από πνευματική διαδικασία που προϋποθέτει υπομονή και θεωρητική γνώση (Danto 2004).

III. Επιδράσεις των αισθητικών αξιών στο κοινωνικό σύνολο

Οι παραδοσιακές αισθητικές ποιότητες, που αφορούν κατά κανόνα τη μορφή και δεν επιδέχονται ιδιαίτερη ερμηνευτική, αποτελούν βασική υπόθεση για την επίτευξη αισθητικής εμπειρίας με άμεσες και ευεργετικές συνέπειες για τον άνθρωπο. Η έννοια της αισθητικής ικανοποίησης καθιερώθηκε με τον Kant, ο οποίος τοποθέτησε τη σκέψη για το ωραίο στην πλευρά της συναισθηματικής κατάστασης του υποκειμένου. Το έργο τέχνης λειτουργεί ως μέσο για τη δημιουργία αισθητικής εμπειρίας, καθώς η αισθητική κρίση δεν ενδιαφέρεται για αυτό καθαυτό αλλά για την αίσθηση ευχαρίστησης που της παρέχει. Ο Kant στην *Κριτική της ικανότητας προς*

κρίσιν ορίζει το ωραίο ως ένα είδος αυταρέσκειας του υποκειμένου, το οποίο αξιώνει την παρουσία αισθητικών αντικειμένων αλλά δεν ενδιαφέρεται να γνωρίσει την αντικειμενική τους υπόσταση. Η αισθητική κρίση δεν προσδιορίζει τα αντικείμενα, ούτε διευρύνει τις γνώσεις μας αλλά λειτουργεί ως ανακλαστική σχέση μεταξύ αισθητικών αντικειμένων και ικανοποίησης. Ο Kant πίστευε ότι μόνο η ομορφιά της φύσης μπορεί να προκαλέσει απόλυτη αισθητική ικανοποίηση γιατί, σε αντίθεση με την τέχνη, στη σχέση της με την αισθητική κρίση του υποκειμένου δεν υπηρεί κάμια πρόθεση: είναι «άνευ σημασίας» (στερείται λειτουργικότητας ή χρησιμότητας, δεν προσφέρει θεωρητικό ή πρακτικό πλεονέκτημα, δεν αποδίδει κανένα υλικό ή ηθικό καλό), είναι «άνευ εννοίας» (δεν συνάγεται από καμία έννοια του ωραίου) και επίσης είναι «άνευ αναπαραστάσεως μιας τελείωσης» (δεν περιλαμβάνει καμία χρησιμότητα ή συμμόρφωση σε κάποιον κανόνα ή κάποιο ιδεώδες) (Haar 2001: 31-35).

Αν και οι προσωπικές εμπειρίες του καθενός από την επαφή του με τα μεγάλα έργα τέχνης όλων των κατηγοριών είναι καθοριστικές για την κοσμοεικόνα του, από τη μία, και την ψυχική του ανάταση και ισορροπία, από την άλλη, είναι δύσκολο να αποκτήσουμε εμπειρική και πρακτική γνώση των συνολικών επιδράσεων της καλλιτεχνικής ομορφιάς (ή του αντίθετού της) στην κοινωνία. Ενδεικτικές είναι οι ευεργετικές συνέπειες των κοντσέρτων κλασικής μουσικής κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ή και οι έντονες αντιδράσεις του κοινού για εικαστικά έργα που σε διάφορες εποχές ανέτρεψαν το αισθητικό κατεστημένο. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της *Ολυμπίας* του Manet: η βιαιότητα των φιλότεχνων που έβλεπαν το έργο αυτό εκτεθειμένο στο Σαλόνι του 1863 ανάγκασε τους υπεύθυνους να το απομακρύνουν και να το τοποθετήσουν σε εξαιρετικά ψηλό σημείο μιας πίσω αίθουσας, ώστε σχεδόν να μην φαίνεται. Οι κριτικοί κράτησαν παρόμοια στάση με το κοινό, χαρακτηρίζοντας το έργο «ημιτελές», «αναίσχυντο» και «κακοζωγραφισμένο» (Nehamas 2007: 36κ.ε.).

Η αισθητική εμπειρία, ακόμη και στην αρνητική της διάσταση, απελευθερώνει εσωτερικές εντάσεις, καταπραΰνει καταστροφικά ένστικτα και συμβάλλει στην ψυχική αρμονία δημιουργού και κοινού. Λειτουργεί ενωτικά προωθώντας κοινή συμπάθεια και κατανόηση, αλλά ταυτόχρονα προβάλλει και το στοιχείο της διαφορετικότητας: αν δεν υπήρχε η τέχνη που αποκαλύπτει το μοναδικό τρόπο που ο καθένας μας αντιλαμβάνεται τον

κόσμο, αυτή η «ποιοτική διαφοροποίηση» δεν θα μπορούσε να εκφραστεί (Proust στο: Nehamas 2007: 134-135). Στις θετικές επιπτώσεις της αισθητικής εμπειρίας συμπεριλαμβάνεται η βελτίωση της αντίληψης, της ευαισθησίας, της πνευματικής υγείας και της φαντασίας (Beardsley 1981: 573 κ.ε.). Μέσα από την τέχνη ξεπηδούν οι πρώτες νύξεις για ένα καλύτερο μέλλον και διαμορφώνονται νέες αισθητικές και ηθικές αξίες που έρχονται σε σύγκρουση με κατεστημένο τρόπο ζωής (Dewey 1959).

IV. Η γνωστική αξία της τέχνης

Η γνωστική αξία της τέχνης διαφοροποιείται από τον πληροφοριακό και ρυθμιστικό χαρακτήρα των εμπειρικών και δεοντολογικών επιστημών. Τα έργα τέχνης δεν παρέχουν πρωτογενή γνώση του κόσμου,³ ούτε προτείνουν τρόπους οργάνωσης της κοινωνικής ζωής και συμπεριφοράς. Αναπαριστούν και διαμορφώνουν κόσμους, πραγματικούς ή φανταστικούς, με σκοπό την προβολή αξιών και τη διεύρυνση του πνευματικού ορίζοντα προς νέους τρόπους σκέψης. Η αισθητική γνώση ταυτίζεται με την αλήθεια σε μια ευρύτερη έννοια του όρου: έχει υποκειμενικό χαρακτήρα και αποκαλύπτει πολλαπλούς τρόπους θέασης του κόσμου μέσα από μια συγκινησιακή διαδικασία, προκαλώντας αισθητική εμπειρία. Ο θεατής ενός εννοιολογικού έργου τέχνης ικανοποιείται αισθητικά μέσα από υπομονητική και εμπειριστατωμένη προσέγγιση, στο πλαίσιο της οποίας επιχειρεί να απαντήσει σε φιλοσοφικά ερωτήματα που αφορούν μεταξύ άλλων και τη φύση της ίδιας της τέχνης. Η αισθητική συγκίνηση δεν προκαλείται από παραδοσιακές αισθητικές ποιότητες (οι οποίες απουσιάζουν εσκεμμένα από τα εννοιολογικά έργα) αλλά από την κατάκτηση της αισθητικής γνώσης που διευρύνει τους πνευματικούς ορίζοντες και ανανεώνει τους τρόπους που αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα.

V. Τέχνη, επιστήμη και φιλοσοφία

Όσο πιο ελεύθερη και δημοκρατική είναι μια κοινωνία, τόσο πιο πνευματικά ανήσυχοι και ευρηματικοί είναι οι καλλιτέχνες της. Στον 20^ο αιώνα οι εικαστικές τέχνες παρουσίασαν απίστευτη πολυμορφία ανατρέποντας τους παραδοσιακούς ορισμούς. Πολλές είναι οι περιπτώσεις καλλιτεχνών που αναζήτησαν πνευματικές διεξόδους και νέους τρόπους έκφρασης στον χώρο της επιστήμης και της φιλοσοφίας. Σε αυτό το πλαίσιο μπορούν να

ενταχθούν τα δύο μεγάλα ρεύματα του 20^{ου} αιώνα, η εννοιολογική⁴ και η αφηρημένη⁵ τέχνη.

Ο εννοιολογικός M. Duchamp ανέτρεψε τους παραδοσιακούς ορισμούς που συνέδεαν οντολογικά τέχνη και ομορφιά, αναδεικνύοντας το καλλιτεχνικό έργο σε αισθητικό αντικείμενο με δηλωτικό χαρακτήρα και φιλοσοφικό περιεχόμενο. Την ίδια περίοδο, η εικαστική αφαίρεση λειτούργησε ως η κατάλληλη εποπτική μορφή για τη νέα διάσταση του φυσικού κόσμου που αναδύονταν μέσα από τις σύγχρονες επιστημονικές θεωρίες. Οι L.Moholy-Nagy, M.Bill, Th.van Doesburg και El Lissitzky φιλοτέχνησαν αφηρημένες συνθέσεις βασισμένες στην ευκλείδεια και μη ευκλείδεια γεωμετρική γλώσσα για να εκφράσουν τη σχέση χώρου και χρόνου σε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο σύμπαν. Καθώς η νέα κοσμολόγία δεν γινόταν εύκολα κατανοητή από τον κοινό νοου, η γεωμετρική αφηρημένη τέχνη θεωρήθηκε ως το πλέον κατάλληλο μέσο μορφοποίησης της με εικαστικές εκδοχές που ανταποκρίνονταν στο γνωστικό δυναμικό των σύγχρονων επιστημονικών θεωριών (Gamwell 2002: 224 κ.ε.).

Στη σύγχρονη εποχή, πολλοί είναι οι καλλιτέχνες που με τα έργα τους προσεγγίζουν αισθητικά την επιστημονική γνώση (Ede 2000: 55 κ.ε.), καθιστώντας την πιο εύκολα κατανοητή στο ευρύ κοινωνικό σύνολο. Το καλλιτεχνικό έργο, ωστόσο, προσδίδει στα επιστημονικά πορίσματα ανθρωπομορφικό και αξιολογικό χαρακτήρα, που αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ανθρώπινης κοινωνικής συμπεριφοράς και τέχνης, αλλά πρέπει να αποκλείεται από το σώμα των επιστημονικών προτάσεων. Ο θεατής τέτοιων έργων τέχνης δεν διαπαιδαγωγείται επιστημονικά, αλλά κατανοεί την ουσία των επιστημονικών κατακτήσεων και τις εντάσσει στην ευρύτερη κοσμολόγία του (που έχει κυρίως εμπειρικό και συχνά εσφαλμένο χαρακτήρα). Η τέχνη που εμπνέεται από την επιστήμη δεν προβάλλει με ολοκληρωμένο και λεπτομερή τρόπο τη γνώση, αλλά συμβάλλει στην επαγρύπνηση του κοινού και στην όξυνση της αισθητικής του σκέψης.

Στο θεατρικό έργο *Copenhagen*, με θέμα τη φανταστική συνάντηση του δανού χβαντοφυσικού Niels Bohr και του πρώην συναδέλφου του Werner Heisenberg, την εποχή που εκείνος δούλευε για τους ναζί, ο Michael Frayn παρουσιάζει στοιχεία της χβαντικής θεωρίας και ιδιαίτερα τις έννοιες του αβέβαιου και του δυνητικού. Αναφέρεται, από το ένα μέρος, σε επιστημονικά στοιχεία, όπως ότι η διαδικασία της επιστημονικής μέτρησης καθορί-

ζει την τελική μορφή του φυσικού φαινομένου, ενώ από το άλλο, συνδέει φυσικά φαινόμενα και ανθρώπινη συμπεριφορά προβάλλοντας την παλιά φιλοσοφική συζήτηση για τη μοίρα και την ελεύθερη βούληση με παραδείγματα από την κβαντομηχανική (Ede 2000: 15). Η συσχέτιση αυτή είναι απολύτως θεμιτή στο πλαίσιο της τέχνης, αρκεί ο θεατής να έχει επίγνωση της διαφορετικής λειτουργίας τέχνης και επιστήμης.

Οι καλλιτέχνες που πραγματεύονται αισθητικά επιστημονικές θεωρίες δεν έχουν σκοπό τη διάδοση της γνώσης, αλλά να δημιουργήσουν και να προβάλουν αξίες και σκέψεις σχετικές με την κοσμοεικόνα μας. Συγχρόνως έχει διατυπωθεί το αίτημα χρησιμοποίησης από τους επιστήμονες μιας ποιητικής-μεταφορικής γλώσσας ώστε να γίνουν τα πορίσματα της επιστήμης κατανοητά στο ευρύτερο κοινό (Dawkins 1988). Οι εικαστικές τέχνες, ήδη από την Αναγέννηση, χρησιμοποιήθηκαν από επιστήμονες στο πλαίσιο μιας περιγραφικής προσέγγισης του κόσμου. Ο Leonardo da Vinci έκανε πάνω από 750 ανατομικά σχέδια, ο Tizian ή μέλη του εργαστηρίου του συνεργάστηκαν με τον Andrea Vesalius στην εικονογράφιση του βιβλίου του *Fabrica* φιλοτεχνώντας υψηλού επιπέδου σχέδια του ανθρώπινου σώματος, ενώ σώζονται πολλές απεικονίσεις φυτών, εντόμων και ζώων σε φυσιοκρατικές μελέτες, όπως το μνημειώδες έργο του Conrad Gesner *Historiae animalium* (Γέμτου 2001-2003: 65-84).

Έχει υποστηριχθεί η θέση ότι οι καλλιτέχνες παρατηρούν συνήθως πρώτοι φυσικά φαινόμενα, δημιουργώντας έτσι τις προϋποθέσεις για την εξήγησή τους από τους επιστήμονες (Shlain 1991). Κοινή αφετηρία καλλιτεχνών και επιστημόνων είναι η παρατήρηση και η δημιουργική φαντασία, διαφοροποίηση ωστόσο υπάρχει μεταξύ επιστημονικής και καλλιτεχνικής διαδικασίας, καθώς η πρώτη στηρίζεται σε αυστηρό λογικό και εμπειρικό έλεγχο και η δεύτερη ακολουθεί ελεύθερες συγκινησιακές μεθόδους. Η οικεία και εύληπτη γλώσσα της τέχνης μπορεί όμως να λειτουργήσει ως φορέας δυσκολονόητων επιστημονικών κατακτήσεων δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για πνευματικό προβληματισμό και επαγρύπνηση. Σημαντικός είναι και ο ρόλος της φιλοσοφίας να ορίσει σαφή όρια των διαφορετικών πνευματικών πεδίων, αλλά ταυτόχρονα να προσφέρει συνθετική και συστηματική γνώση, διατηρώντας και διασφαλίζοντας την ενότητα του πνεύματος (Γέμτος 2008).

VI. Τέχνη και ηθικές αξίες

Στο πλαίσιο ενός ακραίου μοραλισμού, βασικός ρόλος της τέχνης είναι η προβολή θεμελιωδών ηθικών αξιών με θετικές κοινωνικές επιπτώσεις (Tolstoy 1898, 1994). Κεντρική θέση αυτής της φιλοσοφικής θεώρησης είναι ότι η αισθητική αξία της τέχνης καθορίζεται αποκλειστικά από τα ηθικά της θεμέλια.⁶ Ο L. Tolstoy, ως βασικός εκφραστής της, δέχεται ως σκοπό της τέχνης όχι την αισθητική απόλαυση, αλλά την ηθική διάπλαση και αναβάθμιση της ανθρώπινης ζωής. Κύρια κριτική στον ακραίο μοραλισμό είναι ότι παραγνωρίζει θεμελιώδεις πτυχές των αισθητικών αξιών, κυρίως εκείνες που αναφέρονται στη μορφή των καλλιτεχνικών έργων. Με μοναδικό αξιολογικό κριτήριο των έργων τις ηθικές τους αξίες και τις επιπτώσεις τους στο κοινωνικό σύνολο, δεν είναι δυνατή η διαφοροποίηση της τέχνης από άλλες πνευματικές δραστηριότητες, όπως ο πολιτικός λόγος.

Στον αντίποδα του ακραίου μοραλισμού βρίσκονται ο αυτονομισμός και ο αισθητικισμός που, θεωρώντας ότι τα καλλιτεχνικά έργα πρέπει να κρίνονται αποκλειστικά με αισθητικές κατηγορίες, υποβαθμίζουν την κοινωνική και πολιτισμική διάσταση της τέχνης. Πρόκειται για συγγενείς φιλοσοφικές θεωρίες: ο αυτονομισμός δίνει έμφαση στην αυτονομία των αισθητικών αξιών και ο αισθητικισμός προβάλλει τις καθαρές αισθητικές ποιότητες ως τις μόνες καλλιτεχνικές αξίες. Με τον όρο «καθαρές αισθητικές ποιότητες» οι αισθητικιστές εννοούν τα μορφικά χαρακτηριστικά και την ομορφιά, ενώ για κάποιους αυτονομιστές αυτές περιορίζονται μόνο στη μορφή. Μέσα από τον αισθητικισμό ξεπήδησαν οι εστέτ με σκοπό ζωής τις αισθητικές απολαύσεις που, όμως, κατά αντιφατικό τρόπο ερμηνεύονταν με ηθικούς όρους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ακραίου αυτονομιστή ήταν ο Oscar Wilde. Στην εισαγωγή του βιβλίου του *Το πορτρέτο του Dorian Gray* χαρακτηρίζει τη ζωή ως τον καταλύτη που διαλύει την τέχνη, ενώ διαχωρίζει την αισθητική αξία ενός έργου από το περιεχόμενό του: το περιεχόμενο μπορεί να είναι φορέας ηθικών αξιών, ανεξάρτητων όμως από τις αισθητικές αξίες του που το καθιστούν καλλιτέχνημα. Οι αυτονομιστές, με σύνθημα το περίφημο «η τέχνη για την τέχνη», ερμηνεύουν τις αισθητικές αξίες με μια στενή έννοια, υποβαθμίζοντας πλήρως το περιεχόμενο του καλλιτεχνικού έργου. Το δυνατό σημείο ωστόσο του αυτονομισμού είναι ότι, πράγματι, οι αισθητικές ποιότητες αποτελούν θεμελιώδες χαρακτηριστικό όλων των έργων τέχνης (με εξαίρεση την εννοιολογική τέχνη που ε-

σκεμμένα τις απορρίπτει), ενώ είναι δύσκολο να αναγνωριστούν ηθικές αξίες σε όλες τις μορφές τέχνης, όπως τη μουσική, τον χορό ή την αφηρημένη ζωγραφική.

Πρόσφατες θεωρητικές προσεγγίσεις⁷ αξιοποιώντας την παραπάνω κριτική διερευνούν συνθετότερα το πρόβλημα, αν οι ηθικές αξίες ενός έργου μπορούν και πρέπει να γίνονται αντιληπτές ως αισθητικές. Για έναν μετριοπαθή μοραλισμό (Caroll 1996, 1998a, 1998b, 2000) κάποια αφηγηματικά έργα τέχνης αξιολογούνται και με ηθικά κριτήρια που συνυπολογίζονται στη συνολική αισθητική τους εκτίμηση. Σε έργα όπως το *Emma* της Jane Austin και το *Πορτρέτο του Dorian Gray* του Oscar Wilde είναι απαραίτητη η συμβολή της ηθικής μας αντίληψης για να τα κατανοήσουμε και να αποκομίσουμε αισθητική εμπειρία. Το ανήθικο περιεχόμενο ενός έργου μπορεί να επηρεάσει την αισθητική μας κρίση. Για παράδειγμα η κινηματογραφική ταινία της Leni Riefenstahl *Triumph of the Will* (1935), ενώ διακρίνεται για την αισθητική της ποιότητας στη σκηνοθεσία και τη φωτογραφία, δεν μπορεί παρά να σοκάρει και να απογοητεύσει το σύγχρονο ηθικά ευαισθητοποιημένο κοινό για τη γοητευτική παρουσίαση του ναζιστικού καθεστώτος (Devereaux 1998). Από το άλλο μέρος ο μετριοπαθής αυτονομισμός (Anderson και Dean 1998) δέχεται ότι σε κάποια έργα τέχνης οι ηθικές αξίες μετέχουν ουσιαστικά στη διαμόρφωση εμπειρίας που όμως δεν είναι αισθητική: αισθητικές και ηθικές αξίες έχουν ανεξάρτητες θέσεις στα καλλιτεχνικά έργα.

Η συζήτηση αν οι ηθικές αξίες εμπεριέχονται στις αισθητικές είναι μεγάλη και συνεχίζεται ακόμη στη φιλοσοφική κοινότητα στο πλαίσιο της ευρύτερης προβληματικής ορισμού της τέχνης. Ωστόσο, αν δεχτούμε ότι η τέχνη έχει κοινωνικό ρόλο λειτουργώντας ως επικοινωνιακός φορέας, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε και τις ηθικές αξίες του περιεχομένου της ως αναπόσπαστο μέρος του ορισμού της. Ο καλλιτέχνης δεν δημιουργεί απαλλαγμένος από τις ηθικές του αντιλήψεις, ούτε ο αποδέκτης του έργου μπορεί να το κατανοήσει και να το αξιολογήσει λειτουργώντας ως *tabula rasa*. Η αισθητική εμπειρία είναι πολυσύνθετη και με αυτή την έννοια μονομερείς φιλοσοφικές τοποθετήσεις κρίνονται απλουστευτικές και αδύναμες.

VII. Ηθική διαπαιδαγώγηση μέσα από την τέχνη

Το ερώτημα που προκύπτει είναι αν οι ηθικές αξίες της τέχνης έχουν τη δυναμική να διαμορφώσουν συνειδήσεις. Πολλοί είναι οι διανοούμενοι που, επηρεασμένοι από πλατωνικές αντιλήψεις, πιστεύουν στη δύναμη της τέχνης και της ομορφιάς για την ηθική και αισθητική διαπαιδαγώγηση ή και διαφθορά των ανθρώπων. Ο Coleridge θεωρούσε ότι το συστηματικό διάβασμα μυθιστορημάτων καταστρέφει τη δύναμη του μυαλού, ενώ σε γερμανικό φυλλάδιο του 1796 η ενασχόληση με τη λογοτεχνία καταδικαζόταν ως εθισμός ανάλογος με το αλκοόλ και το ταμπάκο. Παρόμοια κατακρίνονται στη σύγχρονη εποχή οι τηλεοπτικές παραγωγές ως μορφή λαϊκής τέχνης που διαστρεβλώνει αξίες, προβάλλει λανθασμένα πρότυπα και αποδυναμώνει την κριτική σκέψη (Nehamas 2007: 128 κ.ε.). Από την άλλη πλευρά, υποστηρίζεται η θέση ότι το διάβασμα ορισμένων λογοτεχνικών έργων διαμορφώνει ολοκληρωμένες προσωπικότητες με μηδενική ανοχή στη βαρβαρότητα (Nussbaum 1998), ενώ έχει διατυπωθεί και η άποψη ότι η ομορφιά ενισχύει το αίσθημα της δικαιοσύνης (Scarry 1999: 55 κ.ε.).

Η ιστορία ωστόσο έχει δείξει ότι η πλατωνική ταύτιση ομορφιάς και αρετής δεν υφίσταται πάντοτε. Υπάρχουν έργα τέχνης στα οποία η ομορφιά συνυπάρχει με την ανηθικότητα καλύπτοντας την πραγματική της έκταση και αποστασιοποιώντας το κοινό από τα πραγματικά προβλήματα. Σε αυτές τις περιπτώσεις η ηθική γνώση μεταδίδεται μόνο σε εκείνους που δεν επιζητούν αισθητική απόλαυση (Danto 1994). Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι μορφές εικαστικών τεχνών που έχουν προωθηθεί από ολοκληρωτικά καθεστώτα: οι παραδοσιακές αισθητικές αρχές της αρμονίας, της συμμετρίας και της ισορροπίας, αλλά και θέματα ηθικού προσανατολισμού χρησιμοποιήθηκαν για να προβάλουν ρατσιστικά, ιμπεριαλιστικά και φασιστικά μηνύματα.

Από την εποχή του Διαφωτισμού, κοινή ήταν η πεποίθηση στους καλλιτεχνικούς κύκλους ότι η τέχνη αποτελεί το κατάλληλο μέσο για τη βελτίωση της ανθρώπινης ζωής. Η κοινωνία μπορούσε να αναβαθμιστεί μόνο με τη συμβολή διαφωτισμένων, μορφωμένων ανθρώπων που κατείχαν τη γνώση και ήταν ικανοί να παράγουν νέα, αλλά και μέσα από τις τέχνες και την αρχιτεκτονική που γίνονταν αντιληπτές ως φορείς θεμελιωδών αξιών. Επιστήμονες, φιλόσοφοι και καλλιτέχνες λειτουργούσαν ως υποδείγματα ηθικής σκέψης και ως βάσεις για μια καλύτερη κοινωνία. Η αρχαιότητα

προσέφερε το πρότυπο: διάχυτη ήταν η πεποίθηση ότι οι αρχαίοι είχαν ι-δανική κοινωνία, οι αξίες της οποίας ανταποκρίνονταν στα πρότυπα του Διαφωτισμού. Ο J. J. Winckelmann είχε εξιδανικεύσει την ελληνορωμαϊκή τέχνη και προέτρεπε τους σύγχρονους καλλιτέχνες να τη μιμηθούν. Η Αθήνα του Περικλή και η Ρώμη της δημοκρατικής περιόδου πρόσφεραν στους εικαστικούς καλλιτέχνες αλληγορικές εικόνες ως φορείς αξιών, όπως ο ηρωισμός, η ενάρετη συμπεριφορά, η αυτοθυσία και η αφοσίωση στα ιδανικά και την πατρίδα.

Την ίδια εποχή -στο πλαίσιο της «διαμάχης μεταξύ αρχαίων και μοντέρνων» που υπήρχε σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες με άξονα την ηθική, πνευματική και καλλιτεχνική ανωτερότητα των μεν ή των δε- οι «μοντέρνοι» οραματίζονταν τη δημιουργία ενός νέου κόσμου ανεξάρτητα από αρχαία πρότυπα. Το ρομαντικό κίνημα έδινε έμφαση στη συναισθηματική-αισθητική πλευρά του ανθρώπου προβάλλοντας τη φαντασία ως βασική προϋπόθεση κάθε πνευματικής δραστηριότητας. Κεντρικό αίτημα ήταν η κοινωνική και πνευματική ελευθερία ως άξονες μιας νέας κοινωνίας στην οποία η τέχνη δεν καλλιεργεί μόνο ιστορικές αξίες αλλά θίγει σύγχρονα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα.

Η τάση αυτή κορυφώθηκε την περίοδο του Μεσοπολέμου, όταν κινήματα και καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν τις αρχές της γεωμετρικής αφαίρεσης για να επαναφέρουν την παγκόσμια αρμονία. Για τον Modrian η ζωγραφική ήταν το υποκατάστατο της απουσίας της αρμονίας από την ανθρώπινη και πνευματική ζωή. Η αρμονία γινόταν αντιληπτή ως ισορροπία αντιθέσεων, με πιο στοιχειώδη αντίθεση την ορθή γωνία, που εκφράζει τη σταθερή ισορροπία μέσα από τη συνάντηση μιας κάθετης και μιας οριζόντιας γραμμής. Αυτού του τύπου οι μορφικές συνθέσεις θα μπορούσαν να έχουν ως αποτέλεσμα μια πρωταρχική και παγκόσμια αρμονία, ανεξάρτητη από προσωπικές παρεμβολές. Σκοπός του Modrian ήταν η κατάκτηση του γενικού, του παγκόσμιου και του υπερχρονικού. Στο βιβλίου του *Le Neoplasticisme* (1920) αναφέρει ότι στο μέλλον δεν θα υπάρχει τέχνη γιατί θα έχει εκπληρωθεί ο λόγος ύπαρξής της, η κατάκτηση της αλήθειας και της αρμονίας (Χαραλαμπίδης 1990: 170 κ.ε.).

Τα ερωτήματα που εύλογα τίθενται είναι τούτα: έχει υποχρέωση η τέχνη να συμβάλει στην ηθική διάπλαση των υποκειμένων; Οφείλει να παρουσιάζει μόνο το ηθικά καλό και όταν παρουσιάζει το κακό να προτείνει και

τρόπους καταπολέμησης του; Σε ποιον βαθμό μπορεί η ηθική να κρίνει την τέχνη και να την απορρίπτει ως ανήθικη και επικίνδυνη; Αν η απάντηση στα ερωτήματα αυτά είναι καταφατική, τότε αποδεχόμαστε έμμεσα τη λογοκρισία της τέχνης που έως και τη σύγχρονη εποχή εμποδίζει την ελευθερία του δημιουργού με πρόσχημα την προστασία της δημόσιας ηθικής. Από την άλλη πλευρά, μπορεί ο καλλιτέχνης να είναι περισσότερο ελεύθερος από τα άλλα μέλη της κοινωνίας και να εκφράζεται προσβάλλοντας παγιωμένα ήθη και αξίες; Η απάντηση πρέπει να είναι καταφατική. Γιατί εδώ βρίσκεται το νόημα και η ουσία της τέχνης. Όπως το διατύπωσε και ο Wittgenstein στις *Διαλέξεις για την αισθητική* (1938), σκοπός της τέχνης είναι να απελευθερώσει τη σκέψη από τα δεσμά του παρελθόντος και να ανοίξει νέους ορίζοντες κατανόησης της πραγματικότητας. Από την πλευρά αυτή, ένα έργο με ανήθικο περιεχόμενο μπορούμε να το κρίνουμε ως ανάρμοστο, κακό ή άσχημο, όμως πρέπει να το αποδεχτούμε ως τέχνη, από τη στιγμή που εκφράζοντας μια διαφορετική άποψη έχει τη δυναμική να ανοίξει νέους τρόπους σκέψης. Έργο της πολιτείας δεν είναι να λογοκρίνει και να απαγορεύει έργα, αλλά να κάνει τους πολίτες ώριμους και ικανούς να υιοθετούν πρότυπα σκέψης και συμπεριφοράς που αυξάνουν την προσωπική και συλλογική ευημερία.

VIII. Η επίδραση της τέχνης στην κοινωνική ζωή: συμπεράσματα

Είναι γεγονός ότι η τέχνη έχει τη δυναμική να επηρεάσει ηθικά και λειτουργικά την ανθρώπινη συνείδηση. Ένα από τα σημαντικότερα πολιτικά έργα εικαστικής τέχνης, η *Guernica* του Picasso συγκλονίζει μέχρι και σήμερα προσβάλλοντας τη βαναυσότητα και τον παραλογοισμό του πολέμου στην πανανθρώπινη διάσταση του (van Hensbergen 2008) στις 5 Φεβρουαρίου 2003 σε τηλεοπτική συνέντευξη τύπου του αμερικανού πρέσβη στον ΟΗΕ, Τζον Νεγκρεπόντε, για επικείμενο αεροπορικό βομβαρδισμό της Βαγδάτης, καλύφθηκε ταπισερί του πίνακα που υπήρχε πίσω από τον ομιλητή καθώς προκαλούσε σύγχυση στους θεατές. Αν και το θέμα του αναφερόταν σε άλλη πολεμική σύρραξη, ο τρόμος που αποτυπώνει είναι κοινός στους πολέμους όλων των μέσων και εποχών.

Η δημιουργία αισθητικής εμπειρίας και επίδρασης της τέχνης προϋποθέτει ουσιαστική επαφή των κοινωνικών μελών με τα έργα και κατανόηση του περιεχομένου και της μορφής τους. Έργο της ελεύθερης ανοικτής κοι-

ωνίας πρέπει να είναι η συστηματική οργάνωση εικαστικών εκθέσεων, λογοτεχνικών συναντήσεων, θεατρικών δρώμενων και άλλων πολιτιστικών δραστηριοτήτων, όπου το κοινό θα γνωρίζει και θα εμβαθύνει στην ελεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία. Συγχρόνως, οι πολίτες της πρέπει να έχουν καλλιτεχνική παιδεία και γνώσεις ιστορίας των τεχνών που συμβάλλουν στην καλλιέργεια ερμηνευτικών ικανοτήτων, αισθητικής ευαισθησίας και εξαφάνισης των προκαταλήψεων για το καινούργιο και το άγνωστο.

Συμπερασματικά, αφετηρία για τη βελτίωση της κοινωνίας μέσα από την τέχνη είναι η συστηματική επαφή των μελών της με ελεύθερη ποιοτική καλλιτεχνική δημιουργία. Τα έργα τέχνης ολοκληρώνουν τον σκοπό ύπαρξής τους όταν φτάσουν στο κοινό διαμορφώνοντας πρότυπα συμπεριφοράς και στάσεις ζωής. Δεν είναι πάντοτε εύκολο να κατανοήσουμε την τέχνη και να πάρουμε ερεθίσματα από αυτή: συχνά χρειάζονται προσπάθεια, επιμονή, εμπειρία και γνώση. Έργα τέχνης που εκφράζουν άμεσα βιωμένες αξίες, όπως η αγάπη, η ομορφιά, η αξιοπρέπεια και η αφοσίωση, γίνονται πιο εύκολα κατανοητά δημιουργώντας έντονες αισθητικές εμπειρίες και επηρεάζοντας το κοινό, ενώ αλληγορικές προσεγγίσεις αξιών προϋποθέτουν παιδεία και γνώση. Η μορφή, επίσης, των έργων τέχνης αποτελεί συχνά πεδίο αποκωδικοποίησης για τον θεατή: η κατανόηση κυβιστικών, εξπρεσιονιστικών και αφηρημένων έργων μπορεί να γίνει μόνο αν υπάρχει εικαστική παιδεία. Έχει εξάλλουδειχθεί ότι και πιο προσिता –για τον δυτικό άνθρωπο– έργα, όπως είναι οι φυσιοκρατικοί πίνακες που στηρίζονται στις αρχές της γραμμικής προοπτικής, δύσκολα γίνονται κατανοητά από μέλη πρωτόγονων πολιτισμών που δεν γνωρίζουν τις δυτικές εικαστικές συμβάσεις (Herskovits 1948: 381).

Η τέχνη, ακόμη και αν αναφέρεται ή απεικονίζει πραγματικά και συγκεκριμένα γεγονότα, είναι ένας συμβατικός κόσμος που διασφαλίζει δημιουργία και επικοινωνία παγκοσμίως και θεμελιωδών αξιών μέσα από τον διάλογο των πολιτισμών.⁸ Δεν παρέχει πληροφορίες, αλλά ανοίγει νέους τρόπους σκέψης. Δεν αποτελεί μέσο διαπαιδαγώγησης, αλλά επηρεάζει και συγγινεί συνειδήσεις. Πάνω από όλα, συμβάλλει στη δημιουργία και καλλιέργεια αξιών, στην πνευματική άνοδο, στην εύρυθμη λειτουργία των κοινωνικών ομάδων, στην ανθρώπινη ελευθερία και ευτυχία.

Σημειώσεις

1. Η θεωρία ότι ρόλος της τέχνης δεν είναι η αισθητική ικανοποίηση, αλλά η πνευματική διεύρυνση προς νέους τρόπους σκέψης ανάγεται στον γερμανό φιλόσοφο Konrad Fiedler, βλ. Liessmann (1999: 89κ.ε.)

2. Τα εννοιολογικά κινήματα εμφανίστηκαν στο τέλος της δεκαετίας του 1960 ανατρέποντας κάθε παραδοσιακό ορισμό της τέχνης. Απορρίπτοντας την υλική της υπόσταση, αγνόησαν την εννοιολογική σκέψη που προηγούνταν της καλλιτεχνικής διαδικασίας ως το μοναδικό αντικείμενο της τέχνης. Με αφετηρία τα ready-made του Marcel Duchamp, οι νεότεροι εννοιολογικοί καλλιτέχνες εξέθεταν ως έργα τέχνης κοινότητα αντικείμενα, γραπτά κείμενα, φωτογραφίες, βίντεο, μετατρέποντας τα σε φορείς ιδεών.

3. Για το γνωστικό περιεχόμενο των αξιών και την προβληματική των αξιολογήσεων στην επιστήμη, βλ. Π. Γέμτος 2004: 45επ.

4. Βλ. παραπάνω, σημείωση 2.

5. Η αφηρημένη τέχνη ανέτρεψε την παραδοσιακή αντίληψη ότι οι εικαστικές τέχνες οφείλουν να 'μιμούνται' τον κόσμο και προώθησε την πλήρη αυτονομία της. Τα ίδια τα μορφοπλαστικά μέσα και οι αρχές της γεωμετρίας μετατράπηκαν σε περιεχόμενο και μορφή των έργων τέχνης λειτουργώντας ως φορείς αισθητικών, αλλά και ηθικών και γνωστικών αξιών. Τα παρακλάδια της αφηρημένης έκφρασης είναι πολυάριθμα, με κέντρο την Ευρώπη την περίοδο πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και την Αμερική μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

6. Ο Πλάτων ταύτιζε το ωραίο με το ηθικό, λέγοντας ότι η αναζήτηση του ωραίου οδηγεί στην αρετή και την ευτυχία. Δεν συνέδεε, ωστόσο, το ωραίο με τις τέχνες τις οποίες θεωρούσε ακατάλληλες για μια ιδανική κοινωνία (καθώς προκαλούν πάθη και θολώνουν τη λογική σκέψη). Δεν φοβόταν, όμως, άμεση επίδραση του καλλιτεχνικού έργου στο κοινό, αλλά λανθάνουσα παρείσφρηση του κακού μέσα από τις εικόνες της τέχνης στις ανθρώπινες ψυχές.

7. Πολλές θεωρίες διατυπώθηκαν στο πλαίσιο του 'Ethical Criticism Symposium' στα τεύχη 21-22 του *Philosophy and Literature*, 1997-1998.

8. Για τη συζήτηση του σχετικισμού των αξιών και την ιδιαιτερότητα του ευρωπαϊκού πολιτισμού στη δημιουργία πανανθρώπινων αξιών, βλ. P. Gemtos 2007: 207επ.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Anderson, J. & Dean, J. (1998). 'Moderate Autonomism', *British Journal of Aesthetics*, 38, 2.
- Barthes, R. (1968). 'The Death of the Author' στο Neel A. & Ridley A. (1995). *The Philosophy of Art. Readings Ancient and Modern*, USA: McGraw-Hill.

- Baxandall, M. (1985). *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven: Yale University Press.
- Beardsley, M.C. (1981). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, 2^η εκδ., Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Bell, Cl. (1914). 'Significant Form', στο Hospers, J. (1969), *Introductory Readings in Aesthetics*, N.Y.: Free Press.
- Caroll, N. (1996). 'Moderate Moralism', *British Journal of Aesthetics*, 36, 3.
- Caroll, N. (1998a). 'Moderate Moralism versus Moderate Autonomism', *British Journal of Aesthetics*, 38, 4.
- Caroll, N. (1998b). 'Art, Narrative and Moral Understanding' στο Levinson, J. (ed.), *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Caroll, N. (2000). 'Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research', *Ethics*, 110.
- Γέμου, Ε. (2001-2003). 'Τέχνη και Επιστημονική Γνώση: Η Σχέση Ζωγραφικής και Περιγραφικών Επιστημών στην Αναγέννηση', *Παρουσία*, τομ. ΙΕ-ΙΣΤ.
- Γέμος, Π. (2004), *Μεθοδολογία των κοινωνικών επιστημών*, τομ. Ι, (4^η εκδ.), Αθήνα: Παπαζήσης.
- Gemtos, P., (2007). 'Relativity and Universality in Human Cultures and Values', στο: L.G. Christophorou, C. Drakatos (ed.), *Science, Technology and Human Values*, International Symposium Proceedings, Athens: The Academy of Athens.
- Γέμος, Π. (2008). 'Παιδεία για μια ανοικτή κοινωνία', *Επιστήμη και Κοινωνία*, 19.
- Danto, A.C. (1994). 'Beauty and Morality', στο A.C. Danto, *Embodied Meanings. Critical Essays and Aesthetic Meditation*, N.Y.: Farrer Straus Giroux.
- Danto, A.C. (2004). *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου. Μια φιλοσοφική θεώρηση της τέχνης*, Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Dawkins, R. (1988). *Unweaving the Rainbow. Science, Delusion and the Appetite for Wonder*, Boston: Houghton Mifflin.
- Devereaux, M. (1998). 'Beauty and Evil: the case of Leni Riefenstahl's Triumph of the Will', στο Leninson (ed.), *Aesthetics and Ethics*, Cambridge: CUP.

- Dewey, J. (1959). *Art as Experience*, USA: Perigee Trade.
- Ede, S. (2000). *Strange and Charmed. Science and the Contemporary Visual Arts*, London: Calouste Gulbenkian Foundation.
- Feibleman, J. (1966). 'The Truth-Value of Art', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24, 4.
- Gamwell, L. (2002). *Exploring the Invisible. Art, Science and the Spiritual*, UK: Princeton University Press.
- Gaut, B. (1998). 'The Ethical Criticism of Art' στο Levinson, J. (επιμ.), *Aesthetics and Ethics*, Cambridge: CUP.
- Haar, M. (2001). *Το έργο τέχνης. Δοκίμιο για την οντολογία των έργων*, μτφρ. Π. Ανδρικόπουλος, 2^η εκδ., Αθήνα: SCRIPTA.
- Herskovits, M.J. (1948). *Man and his Works. The Science of Cultural Anthropology*, N.Y: Knopf.
- Hirsch Jr., E.D. (1967). 'Validity in Interpretation', στο Neel A. & Ridley A. (1995). *The Philosophy of Art. Readings Ancient and Modern*, USA: McGraw-Hill.
- Liessmann, K.P. (1999). *Philosophie der modernen Kunst*, Wien: UTB.
- Nehamas, A. (2007). *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in a World of Art*, UK: Princeton University Press.
- Nussbaum, M. (1998). 'Exactly and Responsibly: A Defense of Ethical Criticism', *Philosophy and Literature*, 22.
- Posner, R. (1997). 'Against ethical Criticism', *Philosophy and Literature*, 21.
- Robinson, J. (1995). 'Style and Personality in the literary Work', στο Neel A. & Ridley A., *The Philosophy of Art. Readings Ancient and Modern*, USA: McGraw-Hill.
- Scarry, E. (1999). *On Beauty and Being just*, UK: Princeton University Press.
- Shlain, L. (1991). *Art and Physics. Parallel Visions in Space, Time and Light*, USA: Perennial.
- Tolstoy, L. (1898, 1994). *What is Art?*, London: Bristol Classical Press.
- van Hensbergen, G. (2008). *Guernica. Η βιογραφία ενός συμβόλου του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα: Μικρή Άρκτος.
- Wilde, O. (1975). *Plays, Prose Writings and Poems*. London: J.M. Dent & Sons.

- Wimsatt, W.K. & Beardsley, M.C. (1946). 'The Intentional Fallacy', στο Neel A. & Ridley A. (1995), *The Philosophy of Art. Readings Ancient and Modern*, USA: McGraw-Hill.
- Χαραλαμπίδης, Α. (1990). *Η Τέχνη του Εικοστού Αιώνα. Ζωγραφική, Πλαστική, Αρχιτεκτονική 1880-1920*, τομ. Ι., Θεσσαλονίκη: University Studio Press.