

Ε.Η.
GOMBRICH

Τέχνη και ψευδαίσθηση

Μελέτη για την ψυχολογία της εικαστικής αναπαράστασης

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΠΠΑΣ

Από τον
συγγραφέα των
Το χρονικό της τέχνης
& *Μικρή ιστορία*
του κόσμου

E. H. GOMBRICH

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΗ

Μελέτη για την ψυχολογία της
εικαστικής αναπαράστασης

Μετάφραση
ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΠΠΑΣ



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Προλογικό σημείωμα του μεταφραστή	...	11
Πρόλογος	...	13
Πρόλογοι στη 2η, 3η, 4η, 5η, 6η έκδοση	...	18
ΕΙΣΑΓΩΓΗ		
Ψυχολογία και «αίνιγμα του ύφους»	...	41
ΜΕΡΟΣ Α΄ : ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΟΜΟΙΟΤΗΤΑΣ		
1. Από το φως στο χρώμα	...	73
2. Αλήθεια και στερεότυπο	...	103
ΜΕΡΟΣ Β΄ : ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΦΟΡΜΑ		
3. Η δύναμη του Πυγμαλίωνα	...	135
4. Σκέψεις για την «ελληνική επανάσταση»	...	160
5. Φόρμουλα και εμπειρία	...	195
ΜΕΡΟΣ Γ΄ : Η ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΗ		
6. Η εικόνα στα σύννεφα	...	231
7. Όροι της ψευδαίσθησης	...	251
8. Αμφισημίες της τρίτης διάστασης	...	291
ΜΕΡΟΣ Δ΄ : ΕΠΙΝΟΗΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ		
9. Η ανάλυση της όρασης στην τέχνη	...	343
10. Το πείραμα της καρικατούρας	...	385
11. Από την αναπαράσταση στην έκφραση	...	416
ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ		
Σημειώσεις	...	451
Κατάλογος εικόνων	...	483
Ευρετήριο	...	499



1. Ντανιέλ Αλαίν, Σχέδιο, ©The New Yorker Magazine (1955).

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ψυχολογία και «αίνιγμα του ύφους»

Εφόσον η τέχνη συνδέεται με τον ανθρώπινο νου, κάθε επιστημονική μελέτη της τέχνης θα είναι αναπόφευκτα ψυχολογία. Μπορεί, βέβαια, να είναι και άλλα πράγματα, αλλά ψυχολογία θα είναι οπωσδήποτε.

MAX J. FRIEDLÄNDER, *Για την τέχνη και τη γνώση*¹

I

Η ΕΙΚΟΝΑ της απέναντι σελίδας εξηγεί πιο γρήγορα απ' ό,τι οποιαδήποτε λόγια τι εννοώ «αίνιγμα του ύφους». Το σχέδιο του Αλαίν συνοψίζει πολύ καθαρά ένα πρόβλημα που απασχολεί γενιές και γενιές ιστορικών της τέχνης. Γιατί διαφορετικές εποχές και διαφορετικοί λαοί έχουν αναπαραστήσει τον ορατό κόσμο με τόσο διαφορετικό τρόπο; Οι πίνακες που σήμερα τους θεωρούμε πιστή απεικόνιση της φύσης θα είναι, άραγε, για τις επερχόμενες γενιές τόσο λίγο πειστικοί, όσο είναι για μας σήμερα η Αιγυπτιακή ζωγραφική; Είναι όλα τα σχετικά με την τέχνη εντελώς υποκειμενικά, ή υπάρχουν και αντικειμενικά κριτήρια; Και αν υπάρχουν, και αν όσα διδάσκονται σήμερα οι σπουδαστές της τέχνης καταλήγουν σε πιο πιστές μιμήσεις της φύσης απ' ό,τι οι συμβάσεις των Αιγυπτίων, τι ήταν εκείνο που εμπόδιζε τους Αιγύπτιους να τα υιοθετήσουν; Μήπως, όπως υπαινίσσεται ο Αλαίν, αντιλαμβάνονταν τη φύση με διαφορετικό τρόπο; Μήπως μια τέτοια ποικιλομορφία της καλλιτεχνικής όρασης θα βοηθούσε τελικά να εξηγήσουμε και τις περίπλοκες εικόνες πολλών σύγχρονων καλλιτεχνών;

Όλα αυτά τα ερωτήματα απασχολούν την ιστορία της τέχνης. Όμως, οι απαντήσεις δεν μπορούν να δοθούν με τη βοήθεια των μεθόδων της ιστορίας και μόνο. Περιγράφοντας τις αλλαγές που σημειώνονται, ο ιστορικός της τέχνης έχει ολοκληρώσει το έργο του. Αυτό που εξετάζει είναι οι διαφορές της μιας τεχνοτροπίας από την άλλη, έχοντας καταφέρει να τελειοποιήσει τις μεθόδους περιγραφής, ώστε να ομαδοποιεί, να οργανώνει και να χαρακτηρίζει

τα έργα τέχνης που σώζονται. Παρατηρώντας τις κάθε είδους εικόνες σε αυτό το βιβλίο, όλοι μας, περισσότερο ή λιγότερο, αντιδρούμε όπως ο ιστορικός της τέχνης στις μελέτες του: προσλαμβάνουμε το θέμα μιας παράστασης σε συνδυασμό με την τεχνοτροπία της (ένα κινεζικό τοπίο, ένα ολλανδικό τοπίο, ένα αρχαιοελληνικό κεφάλι, μια προσωπογραφία του 17ου αιώνα). Θεωρώντας αυτές τις κατατάξεις δεδομένες, έχουμε πάψει να αναρωτιόμαστε πώς είναι τόσο εύκολο να λέμε ότι ένα δέντρο είναι ζωγραφισμένο από έναν Κινέζο ή έναν Ολλανδό. Αν η τέχνη δεν ήταν μόνο —ή κυρίως— έκφραση προσωπικής οπτικής, δεν θα υπήρχε ιστορία της τέχνης. Δεν θα ήταν δεδομένο —όπως είναι σήμερα— ότι πρέπει να υπάρχει κάποια συγγένεια ανάμεσα σε εικόνες δέντρων ζωγραφισμένες την ίδια λίγο-πολύ εποχή. Δεν θα ήταν αυτονόητο ότι οι μαθητές στο σκίτσο του Αλαίν [1] θα ζωγραφίσουν τελικά μια χαρακτηριστικά αιγυπτιακή μορφή. Ακόμα και το αν μια αιγυπτιακή μορφή φιλοτεχνήθηκε πριν από 3.000 χρόνια ή αποτελεί χθεσινή απομίμηση θα ήταν δύσκολο να εντοπιστεί. Ο ιστορικός της τέχνης βασίζεται σ' αυτό που είπε κάποτε ο Wölfflin: «Δεν είναι τα πάντα δυνατά σε κάθε περίοδο».² Η ερμηνεία αυτού του παράξενου γεγονότος δεν είναι καθήκον του ιστορικού της τέχνης. Τότε όμως, τίνος καθήκον είναι;

II

Σε μια παλιότερη εποχή οι μέθοδοι αναπαράστασης ήταν αρμοδιότητα του κριτικού της τέχνης. Έχοντας συνηθίσει να κρίνει τα έργα της εποχής του πάνω απ' όλα με όρους αναπαραστασιακής ακρίβειας, ο κριτικός δεν είχε καμιά αμφιβολία πως η ικανότητα αυτή είχε ακολουθήσει εξελικτική πορεία, από την υποτυπώδη μίμηση έως την τελειοποίηση της ψευδαίσθησης. Σύμφωνα με αυτή την αντίληψη, η Αιγυπτιακή τέχνη υιοθετούσε κάποιες υποτυπώδεις, σχεδόν παιδικές μεθόδους αναπαράστασης, απλώς και μόνο γιατί δεν γνώριζε άλλες, πιο προχωρημένες· οι μέθοδοι των Αιγυπτίων θα μπορούσαν να εξηγηθούν, αλλά όχι βέβαια και να επαινεθούν. Ένα από τα σημαντικότερα κέρδη που αποκομίσαμε από τη μεγάλη καλλιτεχνική επανάσταση που σάρωσε την Ευρώπη στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα είναι και το ότι απαλλαχθήκαμε από αυτού του είδους την αισθητική. Η πρώτη προκατάληψη που συνήθως προσπαθούμε να καταπολεμήσουμε όταν εισάγουμε κάποιον στην τέχνη είναι η πεποίθηση ότι η καλλιτεχνική αξία ταυτίζεται με τη φωτογραφικού τύπου

ακρίβεια. Ο μαθητής εκπαιδεύεται βαθμιαία ώστε να μπορεί να διακρίνει την τεράστια διαφορά που χωρίζει τη δημιουργική έμπνευση του μεγάλου καλλιτέχνη από την απλή εικόνα μιας καρτ-ποστάλ ή μιας φωτογραφίας κομμένης από περιοδικό. Με άλλα λόγια, η αισθητική έχει απορρίψει κάθε ενασχόληση με το πρόβλημα της περισσότερο ή λιγότερο πιστής αναπαράστασης. Πρόκειται για απελευθέρωση από πολλές απόψεις και δεν νομίζω ότι υπάρχει κανείς που θα ήθελε να ξαναγυρίσουμε στην παλιά σύγχυση. Καθώς, όμως, ούτε ο ιστορικός της τέχνης ούτε ο κριτικός επιθυμεί να ασχολείται με αυτό το πανάρχαιο πρόβλημα, δημιουργείται οπωσδήποτε ένα κενό· τείνει να επικρατήσει η εντύπωση ότι το θέμα της ψευδαίσθησης, όντας χωρίς ενδιαφέρον από καλλιτεχνική άποψη, είναι και από ψυχολογική άποψη πολύ απλό.³

Δεν είναι απαραίτητο να προσφύγουμε στην τέχνη για να δείξουμε πως η άποψη αυτή είναι εσφαλμένη. Οποιοδήποτε εγχειρίδιο ψυχολογίας και αν ανοίξουμε είναι γεμάτο από παραδείγματα που δείχνουν πόσο περίπλοκα είναι αυτά τα ζητήματα. Την εικόνα [2] από το εβδομαδιαίο χιουμοριστικό έντυπο *Die Fliegenden Blätter* (Τα Ιπτάμενα Φύλλα) μπορούμε να τη δούμε είτε σαν κουνέλι είτε σαν πάπια. Ασφαλώς, δεν έχουμε την ψευδαίσθηση ότι πρόκειται για «πραγματικό» κουνέλι ή πάπια.⁴ Αυτό που βλέπουμε στο χαρτί δεν θυμίζει καν ζώο. Και όμως, δεν μπορεί κανείς να αμφισβητήσει πως το σχέδιο «μεταμορφώνεται», καθώς το ράμφος της πάπιας μετατρέπεται σε αυτιά του κουνελιού και μια σχεδόν αδιόρατη γραμμή στο κεφάλι της πάπιας αναβαθμίζεται σε στόμα του κουνελιού. Αν ξαναδιαβάσουμε το σχέδιο σαν πάπια, η γραμμή αυτή τραβά, άραγε, περισσότερο την προσοχή μας; Για να απαντήσουμε σε αυτό το ερώτημα, θα πρέπει να δούμε τι «πραγματικά υπάρχει», να αποσυνδέσουμε το σχέδιο από την ερμηνεία του. Σύντομα ωστόσο, διαπιστώνουμε πως κάτι τέτοιο δεν είναι δυνατόν. Μπορούμε, βέβαια, τώρα να περνάμε με μεγαλύτερη ταχύτητα από τη μια «ανάγνωση» στην άλλη. Μπορούμε επίσης να θυμόμαστε το κουνέλι όταν βλέπουμε την πάπια. Όμως, όσο και αν εξοικειωθούμε με την εικόνα, διαπιστώνουμε πως παραμένει πάντοτε αδύνατον να πετύχουμε τη διπλή, ταυτόχρονη ανάγνωση. Όπως θα διαπιστώσουμε, η ψευδαίσθηση είναι δύσκολο να περιγραφεί ή να αναλυθεί. Όσο και αν έχουμε επίγνωση ότι κάθε εμπειρία πρέπει να είναι μια ψευδαίσθηση, δεν μπορούμε να δούμε, με τη στενή έννοια του όρου, τον εαυτό μας σε κατάσταση ψευδαίσθησης.



2. Κουνέλι ή πάπια;

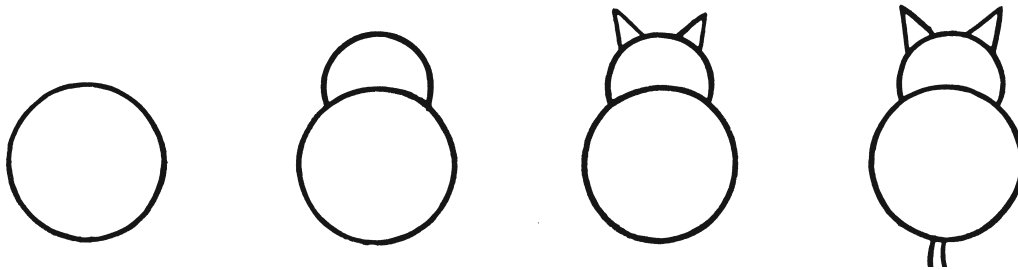
Αν ο αναγνώστης βρίσκει αυτόν τον ισχυρισμό κάπως αινιγματικό, υπάρχει

πάντοτε ένα «όργανο ψευδαίσθησης» πολύ οικείο σε όλους μας, που μπορεί να τον επιβεβαιώσει: ο καθρέφτης του μπάνιου. Αναφέρομαι ειδικότερα στο μπάνιο, γιατί το πείραμα που προτείνω πετυχαίνει καλύτερα αν ο καθρέφτης είναι λίγο θολωμένος από ατμούς. Είναι πράγματι γοητευτικό από την άποψη της ιλουζιονιστικής αναπαράστασης να παρατηρήσει κανείς το κεφάλι του στον καθρέφτη, καθαρίζοντας τους ατμούς από την επιφάνειά του. Μόνον όταν κάνουμε κάτι τέτοιο, συνειδητοποιούμε πόσο μικρή είναι η εικόνα που μας δίνει την ψευδαίσθηση ότι βλέπουμε τον εαυτό μας «πρόσωπο με πρόσωπο». Για την ακρίβεια, είναι η μισή απ' ό,τι το κεφάλι μας. Δεν θέλω να κουράσω τον αναγνώστη με γεωμετρικές αποδείξεις του γεγονότος, αν και το πράγμα είναι αρκετά απλό: αφού ο καθρέφτης βρίσκεται πάντα στη μέση της απόστασης που με χωρίζει από το είδωλό μου, το κεφάλι που βλέπω θα είναι το μισό σε μέγεθος από το πραγματικό.⁵ Παρ' όλες, ωστόσο, αυτές τις αποδείξεις και παρά τη γεωμετρία, ο ισχυρισμός μου θα γίνεται πάντοτε δεκτός με ειλικρινή δυσπιστία. Ακόμα και εγώ θα συνεχίσω να επιμένω ότι βλέπω το κεφάλι μου σε φυσικό μέγεθος όταν ξυρίζομαι και ότι το μέγεθος στην επιφάνεια του καθρέφτη δεν είναι παρά οπτασία. Δεν μπορείς να «χρησιμοποιείς» μια ψευδαίσθηση και να την παρατηρείς ταυτόχρονα.

Τα έργα τέχνης δεν είναι καθρέφτες, αλλά έχουν κοινή με τους καθρέφτες τη φευγαλέα μαγεία της μεταμόρφωσης, που είναι δύσκολο να περιγραφεί με λόγια. Μια πραγματική αυθεντία της ενδοσκόπησης όπως ο Kenneth Clark έχει περιγράψει πολύ γλαφυρά πώς απέτυχε όταν προσπάθησε να «καταγράψει» μια ψευδαίσθηση. Παρατηρώντας ένα αριστούργημα του Βελάσκειθ, προσπάθησε να εντοπίσει τι ακριβώς συνέβαινε και οι απλές πινελιές χρώματος στο τελάρο μετατρέπονταν σε όραμα μιας μεταμορφωμένης πραγματικότητας καθώς έκανε μικρά βήματα προς τα πίσω.⁶ Όσο, όμως, και αν μετακινούνταν πίσω μπρος, δεν μπόρεσε ποτέ να έχει δύο οπτικές εικόνες ταυτόχρονα, και επομένως να απαντήσει στο πρόβλημα που τον απασχολούσε. Στο παράδειγμα του Kenneth Clark, τα ζητήματα αισθητικής και ψυχολογίας αλληλοδιαπλέκονται με εξαιρετικά λεπτοφυή τρόπο, άγνωστο φυσικά στα εγχειρίδια ψυχολογίας. Συχνά σε αυτό το βιβλίο θεώρησα βολικό να αποσυνδέσω τη συζήτηση για τα οπτικά φαινόμενα από τη συζήτηση για τα έργα τέχνης. Ξέρω ότι ενίοτε αυτό δημιουργεί την εντύπωση πως δεν αποδίδω στα έργα τέχνης τον απαραίτητο σεβασμό, αλλά ελπίζω ότι συμβαίνει το αντίθετο ακριβώς.

Έστω και αν η αναπαράσταση δεν είναι πάντοτε τέχνη, αυτό δεν την κάνει λιγότερο μυστηριώδη. Θυμάμαι πολύ καλά ότι η δύναμη και η μαγεία της

εικονοπλασίας μού αποκαλύφθηκε για πρώτη φορά όχι βέβαια από τον Βελάσκειθ, αλλά από ένα παιχνίδι σχεδιάσματος που έμαθα από το Αναγνωστικό μου. Μια μικρή ομοιοκαταληξία έλεγε πώς μπορείς να σχεδιάσεις έναν κύκλο που να παριστάνει ένα καρβέλι ψωμί (τα καρβέλια ήταν ολοστρόγγυλα στη Βιέννη όπου ζούσα τότε)· μια καμπύλη πάνω από τον κύκλο μπορούσε να μετατρέψει το καρβέλι σε τσάντα για τα ψώνια, δύο μικρά τριγωνάκια στο χερούλι της την περιόριζαν σε απλό πουγκί για χρήματα και, με την προσθήκη μιας ουράς, είχες μπροστά σου μια γάτα [3]. Εκείνο που με είχε συναρπάσει ήταν η δύναμη της «μεταμόρφωσης». Η ουρά κατέστρεφε το πουγκί και δημιουργούσε τη γάτα· δεν μπορούσες να έχεις το ένα χωρίς να εξαλείψεις το



3. Πώς να σχεδιάσετε μια γάτα.

άλλο. Στον βαθμό που απέχουμε πολύ από το να κατανοήσουμε εις βάθος αυτή τη διαδικασία, πώς μπορεί να ελπίζουμε κάτι τέτοιο όταν βρισκόμαστε μπροστά σε έναν Βελάσκειθ;

Όταν άρχιζα τις έρευνές μου, δεν φανταζόμουν πόσο μακριά θα με οδηγήσει το θέμα της ψευδαίσθησης. Το μόνο που μπορώ να συστήσω στον αναγνώστη ο οποίος θέλει να με ακολουθήσει σε αυτή την «εξερεύνηση» είναι να ασκηθεί στο παιχνίδι της αυτοπαρατήρησης, όχι τόσο σε σχέση με τα μουσεία, όσο στην καθημερινή του επαφή με κάθε είδους εικόνες — από την αίθουσα αναμονής του γιατρού μέχρι και την ώρα που στέκεται όρθιος στο λεωφορείο. Όσα βλέπει στους χώρους αυτούς δεν μπορούν, οπωσδήποτε, να καταταγούν στα έργα τέχνης, αν και δεν αποκλείεται να είναι πιο λειτουργικά και σημαντικά από κάποια κακομοίρικα έργα τέχνης που απλώς πιθηκίζουν τα ευρήματα και τις τεχνικές επινοήσεις του Βελάσκειθ.

Εξετάζοντας το έργο ζωγράφων που υπήρξαν μεγάλοι καλλιτέχνες αλλά και μεγάλοι ιλουζιονιστές, δεν είναι πάντα εύκολο να ξεχωρίσει κανείς τη μελέτη της τέχνης από τη μελέτη της ψευδαίσθησης. Αισθάνομαι πάντως την ανάγκη να δηλώσω ξεκάθαρα πως το βιβλίο αυτό δεν αποτελεί ρητή ή συγκαλυμμένη συνηγορία υπέρ της χρήσης ιλουζιονιστικών τεχνασμάτων στη ζω-

γραφική της εποχής μας. Θεωρώ και εγώ, βέβαια, γεγονός ότι οι επινοήσεις και τα εφέ τα σχετικά με την αναπαράσταση που αποτελούσαν τη δόξα ορισμένων παλαιών ζωγράφων αποτελούν πλέον κοινοτοπίες. Πιστεύω, ωστόσο, ότι υπάρχει κίνδυνος να χάσουμε την επαφή μας με τους μεγάλους Δασκάλους του παρελθόντος, αν δεχτούμε τη θεωρία —που είναι της μόδας— πως αυτά τα ζητήματα δεν είχαν καμιά σχέση με την τέχνη. Ο λόγος για τον οποίο η αναπαράσταση της φύσης μπορεί σήμερα να θεωρείται τετριμμένη οφείλει να απασχολεί ιδιαίτερα τον ιστορικό της τέχνης.⁷ Ποτέ κατά το παρελθόν η εικόνα δεν ήταν τόσο φτηνή —με κάθε έννοια του όρου— όσο στην εποχή μας. Ζούμε περικυκλωμένοι από αφίσες και διαφημίσεις, από κόμικ και εικονογραφημένα έντυπα. Στην οθόνη της τηλεόρασης και στον κινηματογράφο, στα γραμματόσημα και στη συσκευασία των προϊόντων, αναπαριστώνται όψεις της πραγματικότητας. Η ζωγραφική διδάσκεται στο σχολείο και ασκείται στο σπίτι για λόγους θεραπευτικούς ή απλώς για να περνάει η ώρα. Ένας μέτριος σημερινός ερασιτέχνης ζωγράφος είναι σε θέση να χρησιμοποιεί τεχνικές και τεχνάσματα που θα φαίνονταν μαγικά στον Τζόττο. Ακόμα και οι χονδροειδείς παραστάσεις που συναντάμε σε ένα κουτί από κόρνφλεϊκς θα άφηναν άφωνους τους συγχρόνους του Τζόττο. Δεν ξέρω αν κάποιοι συμπεραίνουν από αυτό ότι το κουτί των κόρνφλεϊκς είναι ανώτερο από τον Τζόττο, εγώ πάντως δεν ανήκω σε αυτούς. Απλώς πιστεύω πως ο θρίαμβος και η εκλαΐκευση της αναπαραστασιακής δεξιότητας θέτουν κάποια προβλήματα για τον κριτικό και τον ιστορικό της τέχνης.

Οι Έλληνες έλεγαν ότι η απαρχή της γνώσης βρίσκεται στην έννοια του θαυμαστού και ότι, αν πάψουμε να θαυμάζουμε, κινδυνεύουμε να πάψουμε να γνωρίζουμε. Αυτό που κυρίως επιδιώκω εδώ είναι να αποκαταστήσω την αίσθησή μας του θαυμαστού μέσω της ικανότητας του ανθρώπου να παράγει, με φόρμες, γραμμές, σκιές ή χρώματα, αυτά τα γεμάτα μυστήριο φαντάσματα της πραγματικότητας που αποκαλούμε «εικόνες». Γράφει ο Πλάτων στον *Σοφιστή*: «Άραγες δεν θα πούμε πως κατασκευάζει από τη μια μεριά ένα πραγματικό σπίτι με την οικοδομική και από την άλλη μεριά έν' άλλο με τη ζωγραφική, καμωμένο σαν ένα είδος όνειρο ανθρώπινο για ξυπνητούς».⁸ Πρόκειται ίσως για την καλύτερη περιγραφή της έννοιας του θαυμαστού στην τέχνη — η αξία της δεν μειώνεται από το γεγονός ότι πολλές από αυτές τις ονειροφαντασίες εμείς τις εξοβελίζουμε από το πεδίο της τέχνης ως απλά υποκατάστατα ονείρων (κόμικ, πιν-απ γκερλς). Ακόμα και αυτά τα «κατώτερα» είδη εικόνων μπορούν, αν αξιοποιηθούν σωστά, να αποτελέσουν έναυσμα για σκέψη. Όπως

ακριδώς η μελέτη της ποίησης παραμένει ελλιπής χωρίς κάποια γνώση της γλώσσας της πεζογραφίας, έτσι και η μελέτη της τέχνης θα συμπληρώνεται, πιστεύω, όλο και περισσότερο από την εμπάθυση στη γλώσσα των εικόνων. Ήδη η εικονολογία ανιχνεύει την αλληγορική και συμβολική λειτουργία των εικόνων, τη σχέση τους με ό,τι θα μπορούσε να ονομαστεί «αόρατος κόσμος των ιδεών».⁹ Ο τρόπος με τον οποίο η γλώσσα της τέχνης αναφέρεται στον ορατό κόσμο είναι τόσο προφανής αλλά και τόσο μυστηριώδης ταυτόχρονα, ώστε παραμένει σχεδόν άγνωστος — με εξαίρεση τους ίδιους τους καλλιτέχνες, που μπορούν να χρησιμοποιούν αυτή τη γλώσσα χωρίς πάντοτε να τη γνωρίζουν από γραμματική και σημειολογική άποψη.¹⁰

Τα βιβλία καλλιτεχνών και καθηγητών της τέχνης που προορίζονται για τους σπουδαστές, αλλά και για τους απλούς φιλότεχνους, περιέχουν πολλές πρακτικές γνώσεις και οδηγίες.¹¹ Μη όντας ο ίδιος καλλιτέχνης, δεν σκοπεύω να επεκταθώ σε τεχνικά ζητήματα που υπερβαίνουν τις ανάγκες της επιχειρηματολογίας μου. Θα ήμουν πάντως ευτυχής αν κάθε κεφάλαιο αυτού του βιβλίου ήταν και ένα υποστήριγμα της τόσο αναγκαίας γέφυρας ανάμεσα στην ιστορία της τέχνης και στον καλλιτέχνη με τα προβλήματά του. Το ζητούμενο είναι να συζητήσουμε ορισμένα προβλήματα σε μια γλώσσα κατανοητή στους ιστορικούς της τέχνης, στους καλλιτέχνες και —γιατί όχι— σε όσους μελετούν επιστημονικά το ζήτημα της αντίληψης.

III

Ο αναγνώστης που θέλει να περάσει κατευθείαν «στο ζουμί» καλά θα κάνει να πάει από εδώ κατευθείαν στο Κεφάλαιο 1. Υπάρχει, ωστόσο, μια παλαιά παράδοση (τόσο παλαιά όσο ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης), που επιτάσσει, πριν κάποιος ασχοληθεί με ένα φιλοσοφικό πρόβλημα και προτείνει νέες λύσεις, να παραθέτει πρώτα μια κριτική επισκόπηση της ιστορίας του προβλήματος. Στα υπόλοιπα μέρη αυτής της Εισαγωγής θα αναφερθώ, λοιπόν, σύντομα στην εξέλιξη των απόψεων για το καλλιτεχνικό ύφος και θα εξηγήσω πώς η ιστορία της αναπαράστασης στην τέχνη συναρθρώθηκε βαθμιαία όλο και περισσότερο με την ψυχολογία της αντίληψης. Το τελευταίο μέρος ειδικότερα, είναι αφιερωμένο στην κατάσταση που επικρατεί σήμερα και στη διάταξη της ύλης αυτού του βιβλίου.

Η λέξη στίλ (ύφος, τεχνοτροπία) προέρχεται από το *stilus*, το όργανο γραφής

των Ρωμαίων, οι οποίοι χρησιμοποιούσαν τον όρο και με την έννοια της «ρέουσας, καλής πέννας», όπως θα λέγαμε σήμερα.¹² Η κλασική παιδεία στηριζόταν στην ικανότητα του σπουδαστή να εκφράζεται και να πείθει, γι' αυτό και οι δάσκαλοι της ρητορικής έδιναν πάντοτε μεγάλη έμφαση στα ζητήματα ύφους. Οι απόψεις των δασκάλων αυτών, πλούσιες καθώς ήταν σε ιδέες για την τέχνη και την έκφραση γενικότερα, άσκησαν σημαντική και παρατεταμένη επίδραση στην κριτική.¹³ Οι προσπάθειές τους επικεντρώνονταν συνήθως στο να αναλύσουν τις ψυχολογικές επιπτώσεις των ποικίλων υφολογικών ευρημάτων και παραδόσεων, με επακόλουθο τη διαμόρφωση μιας πλούσιας ορολογίας για την περιγραφή των «εκφραστικών κατηγοριών» (κομψό, μεγαλοπρεπές, πομπώδες, συγκαταβατικό, κ.ά.).¹⁴ Χωρίς αυτούς, οι διάφοροι προσδιορισμοί του ύφους ίσως να μην είχαν ποτέ επεκταθεί στις εικαστικές τέχνες.¹⁵

Αναζητώντας γλαφυρούς χαρακτηρισμούς για το ύφος, οι συγγραφείς που ασχολήθηκαν με τη ρητορική συνήθιζαν να κάνουν παραλληλισμούς με τη ζωγραφική και τη γλυπτική.¹⁶ Ο Κουιντιλιανός λ.χ., προκειμένου να περιγράψει την εμφάνιση της λατινικής ρητορικής τέχνης και την εξέλιξή της από την τραχιά ορμητικότητα στην εξευγενισμένη κομψότητα, παραθέτει μια σύντομη ιστορία της τέχνης, από την «ακαμψία» της Αρχαϊκής γλυπτικής έως τη «γλυκύτητα» και την «απαλότητα» των μεγάλων καλλιτεχνών του 4ου αιώνα π.Χ.¹⁷ Όσο και αν είναι γοητευτικές, αυτές οι αναδρομές χαρακτηρίζονται συχνά από σύγχυση, την οποία μάς έχουν κληροδοτήσει. Τα προβλήματα της έκφρασης σπανίως είναι ανεξάρτητα από τα προβλήματα της καλλιτεχνικής δεξιότητας. Εκείνο που εμφανίζεται ως πρόοδος από την άποψη του χειρισμού ενός μέσου μπορεί, ιδωμένο από μια άλλη οπτική γωνία, να θεωρείται κενή περιεχομένου δεξιοτεχνία. Στις συγκρούσεις ανάμεσα στις διάφορες σχολές ρητορικής χρησιμοποιούνται συχνά παρόμοια «ηθικού χαρακτήρα» επιχειρήματα. Η ασιατική μεγαλοστομία αποδοκιμάζεται ως ένδειξη ηθικής παρακμής, ενώ η επάνοδος σε αμιγώς αττικό λεξιλόγιο χαιρετίζεται ως ηθική νίκη.¹⁸ Σε ένα δοκίμιο του Σενέκα ο εκφυλισμός του ύφους από τον Μαικήνα στιγματίζεται ως φαινόμενο μιας διεφθαρμένης κοινωνίας, για την οποία η επιτήδευση και οι δυσνόητες φράσεις έχουν μεγαλύτερη αξία απ' ό,τι η σαφήνεια και η διαύγεια των νοημάτων.¹⁹ Ύπάρχε, όμως, και ο αντίλογος. Σε έναν διάλογό του περί ρητορικής, ο Τάκιτος αντικρούει τις Ιερεμιάδες της εποχής του, που καταδίκαιζαν το «μοντέρνο» ύφος.²⁰ Οι καιροί αλλάζουν, υποστηρίζει, και μαζί τους αλλάζουν και τα αυτιά μας· απαιτούμε νέο ύφος στους λόγους που εκφωνούνται.

Αυτή η αναφορά στις συνθήκες της εποχής και στη διαφοροποίηση που επέρχεται στα «αυτιά» είναι ίσως η πρώτη —φευγαλέα, έστω— επαφή ανάμεσα στην ψυχολογία του ύφους και την ψυχολογία της αντίληψης. Άλλη ανάλογη αναφορά στα κείμενα της αρχαιότητας για την τέχνη εγώ τουλάχιστον δεν έχω υπόψη μου. Όχι ότι η αρχαιότητα αγνοούσε τη σημασία της δεξιότητας του καλλιτέχνη για την ψυχολογία της αντίληψης. Σε έναν από τους φιλοσοφικούς διαλόγους του Κικέρωνα, τα *Ακαδημαϊκά*, γίνεται λόγος για την αισθητηριακή αντίληψη ως πηγή γνώσης. Στον σκεπτικιστή που αμφισβητεί τη δυνατότητα οποιασδήποτε γνώσης, υπενθυμίζεται η οξύτητα και η τελειότητα της όρασής μας. «Πόσα πράγματα που εμείς δεν βλέπουμε τα βλέπουν οι ζωγράφοι μέσα από τις σκιές και τις προβολές!», αναφωνεί ένας συνομιλητής — για να του υπενθυμίσουν, βέβαια, σύντομα ότι το επιχείρημά του αποδεικνύει απλώς πόσο κακή θα πρέπει να είναι η όραση του μέσου Ρωμαίου, αφού ελάχιστοι από τους ζωγράφους είναι Ρωμαίοι.²¹

Τίποτε, ωστόσο, δεν δείχνει ότι η Κλασική Αρχαιότητα είχε πλήρη συνείδηση των επιπτώσεων αυτής της επισήμανσης. Το ερώτημα που τίθεται παραμένει πάντοτε αναπάντητο. Η ικανότητα των καλλιτεχνών να μιμούνται την πραγματικότητα οφείλεται στο ότι «βλέπουν περισσότερα» απ' ό,τι ο μέσος άνθρωπος ή, αντιστρόφως, βλέπουν περισσότερα γιατί έχουν το χάρισμα και την ικανότητα της μίμησης.²² Και οι δυο απόψεις έχουν υπέρ τους κάποια επιχειρήματα, που προέρχονται από κοινές σε όλους μας εμπειρίες. Προφανώς οι καλλιτέχνες μαθαίνουν παρατηρώντας επίμονα τη φύση, αλλά βέβαια ποτέ η παρατήρηση και μόνο δεν είναι αρκετή για να γίνει κάποιος καλλιτέχνης. Κατά την αρχαιότητα, η αξιοποίηση της ψευδαίσθησης στην τέχνη ήταν τόσο πρόσφατο επίτευγμα, ώστε η συζήτηση για τη ζωγραφική και τη γλυπτική έτεινε αναπόφευκτα να επικεντρώνεται στο θέμα της μίμησης. Έτσι, ο Πλίνιος διηγείται την ιστορία της γλυπτικής και της ζωγραφικής σαν μια ιστορία επινοήσεων και ανακαλύψεων, αποδίδοντας σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες τα διαδοχικά επιτεύγματα ως προς την απόδοση της φύσης: ο Πολύγνωτος ήταν ο πρώτος που ζωγράφιζε μορφές με ανοιχτό το στόμα και με δόντια, ο γλύπτης Πυθαγόρας ο πρώτος που έδωσε στα έργα του φλέβες και νεύρα, ο ζωγράφος Νικίας ο πρώτος που προσπάθησε να αποδώσει το φως και τη σκιά.²³ Στην Αναγέννηση, ο Βαζάρι περιέγραψε την πορεία της τέχνης από τον 13ο έως τον 16ο αιώνα δίνοντας επίσης έμφαση στη συνεισφορά συγκεκριμένων καλλιτεχνών στην υπόθεση της αναπαράστασης.²⁴ Κατά τον Βαζάρι, η τέχνη αναδύθηκε από τις ταπεινές απαρχές της στα όρια της τελειό-

τητας γιατί κάποιες μεγαλοφυΐες όπως ο Τζόττο έθεσαν τα θεμέλια στα οποία έχτισαν οι άλλοι. Έτσι, για τον μυστηριώδη Στέφανο (ντα Βερόνα) διαβάζουμε: «Αν και οι προσπάθειές του για απόδοση των μορφών με προοπτική βράχυνση παρουσιάζουν σοβαρές αδυναμίες... λόγω δυσκολιών του στην εκτέλεση, ωστόσο, όντας ο πρώτος που ερεύνησε αυτές τις δυσκολίες, είναι πολύ πιο αξιομνημόνευτος απ' ό,τι εκείνοι που τον ακολούθησαν με ένα πιο μεθοδικό και πειθαρχημένο ύφος».²⁵ Με άλλα λόγια, ο Βαζάρι αντιμετώπιζε την ανακάλυψη των μεθόδων αναπαράστασης σαν τόσο μεγάλο και δύσκολο συλλογικό εγχείρημα ώστε να είναι απαραίτητος ένας κάποιος «καταμερισμός εργασίας». Για τον Ταντέο Γκάντι, γράφει: «Ο Ταντέο υιοθέτησε την τεχνοτροπία του Τζόττο, αλλά δεν τη βελτίωσε σημαντικά παρά μόνον ως προς το χρώμα, που έγινε πιο ζωηρό και πιο διαυγές. Ο Τζόττο είχε δώσει τόσο μεγάλη σημασία στο να βελτιώσει άλλες πλευρές της τέχνης της ζωγραφικής, ώστε στα χρώματά του ήταν απλώς επαρκής. Έτσι ο Ταντέο, που είχε ήδη γνωρίσει και αφομοιώσει τα επιτεύγματα του Τζόττο, είχε την άνεση να προσθέσει τη δική του συμβολή, βελτιώνοντας το χρώμα».²⁶

Ελπίζω να αποδείξω με όσα θα ακολουθήσουν ότι η άποψη αυτή δεν είναι σε καμιά περίπτωση τόσο αφελής, όσο φαίνεται ορισμένες φορές. Φαίνεται αφελής μόνο και μόνο επειδή ο Βαζάρι δεν μπορούσε να αποσυνδέσει την ιδέα της καλλιτεχνικής επινόησης και ανακάλυψης από τη μίμηση της φύσης. Η αντίφαση αυτή είναι ιδιαίτερα φανερή σε όσα αναφέρει ο Βαζάρι για τον Μαζάτσο, στον οποίο αποδίδει την ανακάλυψη ότι «η ζωγραφική δεν είναι τίποτε άλλο παρά απεικόνιση όλων των ζωντανών πραγμάτων της φύσης μέσω του σχεδίου και του χρώματος, τα οποία επίσης προέρχονται από την ίδια τη φύση». Α.χ., ο Μαζάτσο «συνήθιζε να αποδίδει τα ρούχα με λίγες πτυχωσεις, να πέφτουν αρκετά ελεύθερα, όπως ακριβώς είναι στο φυσικό τους· η συνήθειά του αυτή αποδείχθηκε πολύ χρήσιμη για τους μεταγενέστερους καλλιτέχνες, και επομένως αξίζει να του πιστώσει κανείς την ανακάλυψή της».²⁷

Δικαιολογημένα ο αναγνώστης θα μπορούσε να αναρωτηθεί τι ήταν αυτό που εμπόδιζε τους ζωγράφους πριν από τον Μαζάτσο να αποδώσουν το φυσικό, ελεύθερο «πέσιμο» των ρούχων. Η διατύπωση αυτού του ερωτήματος και οι πρώτες προσπάθειες να απαντηθεί συνδέονται ακόμα και σήμερα με την ακαδημαϊκή παράδοση στη διδασκαλία της τέχνης.

Το ερώτημα τι σημαίνει «παρατηρώ τη φύση» —αυτό που σήμερα ονομάζεται ψυχολογία της αντίληψης— πρωτοεμφανίστηκε με τη μορφή πρακτικού προβλήματος στη διδασκαλία της τέχνης. Ο ακαδημαϊκός δάσκαλος που επι-

ζητούσε την ακρίβεια της αναπαράστασης ανακάλυπτε—όπως ανακαλύπτουμε και εμείς σήμερα—ότι οι δυσκολίες των μαθητών του οφείλονταν στην ανικανότητά τους όχι μόνο να αντιγράψουν αλλά και να «δουν» τη φύση. Στις αρχές του 18ου αιώνα, ο Jonathan Richardson παρατηρούσε σχετικά: «... Κανείς δεν βλέπει πώς είναι τα πράγματα, αν δεν ξέρει πώς πρέπει να είναι. Το ότι το αξίωμα αυτό ισχύει γίνεται φανερό αν δει κανείς το ακαδημαϊκό σχέδιο κάποιου που αγνοεί τη δομή του ανθρώπινου σώματος, των αρθρώσεων και της ανατομίας γενικά, σε αντιπαραβολή με το σχέδιο κάποιου που γνωρίζει και καταλαβαίνει πολύ καλά όλα αυτά... Και οι δυο βλέπουν το ίδιο πράγμα, αλλά με διαφορετικό ο καθένας μάτι».²⁸

Τέτοιου τύπου παρατηρήσεις δεν απείχαν πολύ από την άποψη ότι οι αλλαγές στο ύφος, όπως τις είχε περιγράψει ο Βαζάρι, δεν οφείλονταν μόνο σε αυξημένη δεξιότητα, αλλά και σε διαφορετικούς τρόπους να βλέπει κανείς τον κόσμο. Ήδη από τον 18ο αιώνα, σε μια από τις παραδόσεις του στη Βασιλική Ακαδημία, ο ακαδημαϊκός δάσκαλος James Barry απορούσε για την πληροφορία του Βαζάρι ότι την *Παναγία Ρουτσελλάι* του Τσιμαμπούε (σήμερα αποδίδεται στον Ντούτσο) τη θεωρούσαν αριστούργημα τον 13ο αιώνα [4]: «Οι μεγάλες αδυναμίες αυτού του έργου του Τσιμαμπούε», έλεγε ο Barry, «θα μπορούσαν να κάνουν κάποιον να πιστέψει πως ο καλλιτέχνης δεν είχε ουσιαστικά εικόνα της φύσης όταν το ζωγράφισε. Η μίμηση, ωστόσο, στην παλαιότερη τέχνη θυμίζει τη σχετική διαδικασία στα παιδιά: τίποτε δεν είναι ορατό ακόμα και στον καθρέφτη, αν δεν είναι από πριν γνωστό και ζητούμενο. Οι άπειρες διαφορές μεταξύ των περιόδων γνώσης και άγνοιας δείχνουν σε ποιο βαθμό η επέκταση ή περιστολή του οπτικού μας πεδίου εξαρτάται από αρκετούς άλλους παράγοντες πέρα από τη φυσική μας όραση. Οι άνθρωποι σε διάφορες εποχές έβλεπαν και θαύμαζαν περιορισμένα, επειδή γνώριζαν περιορισμένα».²⁹

Κάτω και από την επίδραση των νέων επιστημονικών δεδομένων για την όραση και την παρατήρηση, τα ζητήματα αυτά απασχολούσαν πολύ τους καλλιτέχνες των αρχών του 19ου αιώνα. «Η τέχνη να διαβάσεις τη φύση», έλεγε ο Κόνσταμπλ με το γνωστό γλαφυρό του ύφος, «είναι κάτι που πρέπει κανείς να το μάθει με τον ίδιο τρόπο που μαθαίνει και την τέχνη να διαβάσει τα ιερογλυφικά των Αιγυπτίων».³⁰ Πρόκειται για μια κατ' εξοχήν αιχμηρή παρατήρηση, αν λάβει κανείς υπόψη ότι δεν απευθύνεται τόσο στους άλλους καλλιτέχνες, όσο στο κοινό. Το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει ο Κόνσταμπλ είναι ότι το κοινό δεν έχει δικαίωμα να κρίνει την πιστότητα ή μη ενός



4. Παναγία Ρουσελλάι, περ. 1285.

πίνακα, γιατί η οπτική του συσκοτίζεται από άγνοια και προκαταλήψεις. Το 1843, ο Ράσκιν έγραψε το έργο του *Σύγχρονοι ζωγράφοι* για να υπερασπιστεί τον Τέρνερ με βάση αυτήν ακριβώς την άποψη. Η πραγματεία του Ράσκιν είναι ίσως η τελευταία και πειστικότερη απόπειρα να ερμηνευτεί η ιστορία της τέχνης με βάση την πορεία προς την εικαστική αλήθεια, σύμφωνα με την παράδοση του Πλίνιου και του Βαζάρι.³¹ Ο Τέρνερ είναι ανώτερος από τον Κλοντ

Λορραίν ή τον Καναλέττο, υποστηρίζει ο Ράσκιν, γιατί είναι φανερό πως γνωρίζει περισσότερο απ' ό,τι εκείνοι για τη φύση και τα οπτικά εφέ. Αυτή, όμως, η αλήθεια της φύσης «δεν είναι ευδιάκριτη στις ακαλλιέργητες αισθήσεις». Αν ο κριτικός αναλύσει τη δομή των κυμάτων και του συννεφιασμένου ουρανού, των βράχων και της βλάστησης, θα αναγνωρίσει τελικά πως ο Τέρνερ είναι πάντοτε σωστός. Η πρόοδος της τέχνης μετατρέπεται έτσι σε αγώνα κατά των προκαταλήψεων της παράδοσης. Είναι αργή, επειδή είναι δύσκολο να αποσυνδέσουμε αυτό που πραγματικά βλέπουμε από αυτό που απλώς γνωρίζουμε, να ανακτήσουμε με άλλα λόγια το «αθώο μάτι» (ο Ράσκιν έκανε ευρύτερα γνωστό τον όρο) που απαιτείται.

Χωρίς να το γνωρίζει, ο Ράσκιν προσέφερε έτσι το εκρηκτικό μείγμα που θα τίναζε στον αέρα το οικοδόμημα της ακαδημαϊκής τέχνης και διδασκαλίας. Για τον Barry, «η απλή επάνοδος στη φυσική μας όραση» δεν ήταν σε θέση να δώσει τίποτε καλύτερο από την *Παναγία Ρουτσελλάι*. Για τον Ράσκιν και τους επιγόνους του, στόχος του καλλιτέχνη έπρεπε να είναι η επάνοδος στην άδολη αλήθεια της φυσικής όρασης. Οι ανακαλύψεις των ιμπρεσιονιστών και οι ζωντανές συζητήσεις που αυτές προκάλεσαν αύξησαν το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών και των κριτικών για τα «μυστήρια» της αντίληψης. Είχαν, άραγε, δίκιο οι ιμπρεσιονιστές όταν ισχυρίζονταν ότι έβλεπαν τον κόσμο όπως τον ζωγράφιζαν, ότι αναπαρήγαν «την εικόνα στον αμφιβληστροειδή»; Αυτός ήταν ο στόχος προς τον οποίο έτεινε ολόκληρη η ιστορία της τέχνης; Θα έλυne τελικά η ψυχολογία της αντίληψης τα προβλήματα του καλλιτέχνη;

IV

Η σχετική συζήτηση αποκάλυψε αυτό που ήταν αναπόφευκτο να αποκαλύψει: η επιστήμη είναι ουδέτερη και ο καλλιτέχνης, αν θέλει να επικαλείται τα πορίσματά της, πρέπει να διακινδυνεύσει. Η διάκριση ανάμεσα στο τι πραγματικά βλέπουμε και τι νοητικά συμπεραίνουμε είναι τόσο παλιά, όσο και η συζήτηση για την ανθρώπινη αντίληψη. Ο Πλίνιος συμπυκνώνει τις σχετικές απόψεις της Κλασικής Αρχαιότητας όταν γράφει ότι «ο νους είναι το πραγματικό όργανο όρασης και παρατήρησης· τα μάτια λειτουργούν σαν σκεύος που υποδέχεται και μεταβιβάζει το ορατό μέρος όσων συνειδητοποιούμε».³² Ο Πτολεμαίος αφιερώνει αρκετά αποσπάσματα από τα *Οπτικά* του (περ. 150 μ.Χ.) στον ρόλο που διαδραματίζει η κρίση στη διαδικασία της όρασης.³³ Ο μεγαλύ-

τερος Άραβας μελετητής του θέματος, ο Αλχάζεν (πέθ. 1038), δίδαξε στη μεσαιωνική Δύση τη διάκριση μεταξύ αίσθησης, γνώσης και συνεπαγωγής, που αποτελούν όλες στοιχεία της αντίληψης. «Τίποτε απ' όσα βλέπουμε», λέει, «δεν γίνεται αντιληπτό μόνο με την αίσθηση της όρασης, εκτός από το φως και τα χρώματα».³⁴ Τα προβλήματα που έθετε αυτή η παράδοση επανήλθαν στο προσκήνιο όταν ο Τζον Λοκ αρνήθηκε την ύπαρξη σύμφυτων εννοιών και ισχυρίστηκε ότι όλες μας οι γνώσεις αποκτώνται μέσω των αισθήσεων. Αν, όμως, το μάτι αντιδρά μόνο στο φως και στα χρώματα, από πού προέρχεται η γνώση μας για την τρίτη διάσταση; Στο έργο του *Νέα θεωρία της όρασης*, που εκδόθηκε το 1709, ο Μπέρκλεϋ επανήλθε στο πρόβλημα, για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι η γνώση μας του χώρου και του όγκου δεν μπορεί να αποκτηθεί παρά μόνο μέσω της αίσθησης της αφής και της κίνησης. Αυτή η αναφορά σε «αισθητηριακά δεδομένα», που ξεκίνησε με τους Άγγλους εμπειριστές, εξακολούθωσε να κυριαρχεί στις ψυχολογικές έρευνες έως τον 19ο αιώνα, οπότε και αναπτύχθηκε η επιστήμη της οπτικής από τον Χέλμχολτς και άλλους. Ούτε όμως ο Μπέρκλεϋ ούτε ο Χέλμχολτς έκαναν το λάθος να μπερδέψουν την όραση με την οπτική εντύπωση. Αντιθέτως, η διάκριση ανάμεσα σε ό,τι ονομάζουμε συχνά «εντύπωση» —την απλή καταγραφή των ερεθισμάτων— και τη νοητική διεργασία της αντίληψης, που, κατά τον Χέλμχολτς, στηρίζεται στην «ασύνειδη συνεπαγωγή», αποτελούσε κοινό τόπο για την ψυχολογία του 19ου αιώνα.³⁵

Δεν ήταν, λοιπόν, δύσκολο να αντικρουστούν τα ψυχολογικά επιχειρήματα των ιμπρεσιονιστών, ότι οι πίνακές τους έδειχναν τον κόσμο «όπως πραγματικά τον βλέπουμε», με εξίσου ισχυρά ψυχολογικά επιχειρήματα για την εξάρτηση της παραδοσιακής τέχνης από τις νοητικές διεργασίες. Στην πορεία αυτής της διαμάχης, που άρχισε γύρω στα τέλη του 19ου αιώνα, η γενική και βολική έννοια της μίμησης κατέρρευσε, αφήνοντας καλλιτέχνες και κριτικούς σε σύγχυση.

Σημαντικός από αυτή την άποψη είναι ο ρόλος ορισμένων Γερμανών στοχαστών. Ένας από αυτούς, ο Konrad Fiedler, επέμενε πως, σε αντίθεση με ό,τι ισχυρίζονταν οι ιμπρεσιονιστές, «ακόμα και η πιο απλή αισθητηριακή εντύπωση, που μοιάζει με πρώτη ύλη των νοητικών διεργασιών, είναι ήδη ένα νοητικό γεγονός, ενώ αυτό που ονομάζεται εξωτερικός κόσμος είναι στην πραγματικότητα προϊόν σύνθετων ψυχολογικών διαδικασιών».³⁶

Ένας φίλος του Fiedler, ο νεοκλασικός γλύπτης Adolf von Hildebrand, επιχείρησε να αναλύσει αυτές τις διαδικασίες στο βιβλιαράκι του με τίτλο *Το*

πρόβλημα της μορφής στις εικαστικές τέχνες, που εκδόθηκε το 1893 και προκάλεσε το ζωηρό ενδιαφέρον μιας ολόκληρης γενιάς.³⁷ Ο Hildebrand αμφισβήτησε επίσης τα ιδεώδη του επιστημονικού νατουραλισμού, επικαλούμενος την ψυχολογία της αντίληψης. Αν επιχειρήσουμε να αναλύσουμε τις νοητικές μας εικόνες στα συστατικά τους στοιχεία, θα δούμε ότι αποτελούνται από αισθητηριακά δεδομένα που απορρέουν από την όραση, αλλά και από αναμνήσεις αφής και κίνησης. Μια σφαίρα, λ.χ., εμφανίζεται στο μάτι σαν επίπεδος δίσκος· η αφή είναι εκείνη που μας πληροφορεί για τις ιδιότητες του χώρου και του σχήματος. Κάθε απόπειρα του καλλιτέχνη να απεκδυθεί αυτές τις γνώσεις είναι μάταιη, αφού χωρίς αυτές δεν αντιλαμβάνεται καν τον κόσμο. Αποστολή του, αντιθέτως, είναι να «επανορθώσει» την έλλειψη κίνησης του έργου του, μέσω μιας εικόνας που να μεταδίδει όχι μόνον οπτικές αισθήσεις, αλλά και τις απτικές εκείνες μηνύμες που θα μας επιτρέψουν να ανασυγκροτήσουμε την τριδιάστατη φόρμα στο μυαλό μας.

Δεν είναι ασφαλώς τυχαίο ότι η περίοδος κατά την οποία η συζήτηση αυτή βρισκόταν σε έξαρση ήταν και η περίοδος χειραφέτησης της τέχνης από την αρχαιογνωσία, τη βιογραφία, την αισθητική.³⁸ Θέματα που έως τότε θεωρούνταν ξεκαθαρισμένα άρχισαν να επανεκτιμώνται και να αντιμετωπίζονται μέσα από νέο πρίσμα. Όταν, το 1896, ο Bernard Berenson έγραψε το εμπνευσμένο δοκίμιό του για τους Φλωρεντινούς ζωγράφους, ακολούθησε τις βασικές γραμμές της ανάλυσης του Hildebrand.³⁹ Με το χάρισμά του για μεστές και επιγραμματικές φράσεις, ο Berenson συνόψισε το βιβλίο του Hildebrand στη φράση: «Ο ζωγράφος μπορεί να εκπληρώσει τους στόχους του μόνον προσδίδοντας απτικές αξίες (tactile values) σε ερεθίσματα του αμφιβληστροειδούς». Κατά τον Berenson, η σημασία και η προσοχή που δίνουμε στο έργο του Τζόττο ή του Πολαγιουόλο οφείλεται στο ότι πέτυχαν αυτό ακριβώς.

Τρία χρόνια αργότερα, το 1899, ο Heinrich Wölfflin δεν παρέλειψε να αποτίσει φόρο τιμής στον Hildebrand στον πρόλογο του έργου του *Η Κλασική τέχνη*.⁴⁰ Το ιδεώδες της σαφήνειας και της αρμονικής διάταξης του χώρου, που ο Wölfflin εντοπίζει στα αριστουργήματα του Ραφαήλ, είναι εξίσου επηρεασμένο από τον Hildebrand όσο και η άποψη του Berenson για τον Τζόττο. Ο Wölfflin, όμως, διαπίστωσε ότι οι αναλυτικές κατηγορίες του Hildebrand ήταν κατάλληλες όχι μόνον ως βοηθητικές για τη διατύπωση αξιολογικών κρίσεων, αλλά και ως εργαλεία για την ανάλυση των ποικίλων τρόπων αναπαράστασης. Οι δυο πόλοι γύρω από τους οποίους στρέφεται το θεμελιώδες έργο του *Βασικές έννοιες της ιστορίας της τέχνης*,⁴¹ η σαφήνεια της Αναγέννησης

και το πληθωρικό στοιχείο του Μπαρόκ, οφείλουν επίσης πολλά στις απόψεις του Hildebrand. Ο Wölfflin ήταν αυτός που επέβαλε τον όρο «ιστορία της όρασης» στην ιστορία της τέχνης, αλλά και εκείνος ο οποίος προειδοποίησε για τους κινδύνους που συνεπάγεται το να δίνει κανείς σε αυτή τη μεταφορά μεγαλύτερη αξία απ' όση πραγματικά έχει. Ο ίδιος δεν έκανε ποτέ το σφάλμα να μπερδέψει την απλή περιγραφή με την ερμηνεία. Παρά το ότι γνώριζε όσο λίγοι ιστορικοί της τέχνης το πρόβλημα που θέτει η ίδια η ύπαρξη των διαφορετικών τρόπων αναπαράστασης, χάρη και στην αυτοσυγκράτηση που είχε κληρονομήσει από τον μεγάλο του πρόγονο, τον Jakob Burckhardt, ποτέ δεν επιδόθηκε σε αόριστες υποθέσεις για τους απώτερους λόγους των ιστορικών αλλαγών.

Το βάρος, επομένως, να συνδυάσει τις απόψεις του Hildebrand με τη μελέτη της καλλιτεχνικής εξέλιξης έπεσε στον τρίτο από τους πατέρες της «ιστορίας του καλλιτεχνικού ύφους», τον Alois Riegl. Φιλοδοξία του Riegl ήταν να καταστήσει την ιστορία της τέχνης επιστημονικά αξιοσέβαστη, απαλλάσσοντάς την από τα υποκειμενικά αξιολογικά ιδεώδη. Σε αυτή του την προσέγγιση τον βοήθησε και η επαγγελματική του απασχόληση σε μουσείο καλών και εφαρμοσμένων τεχνών. Μελετώντας την ιστορία των διακοσμητικών τεχνών, των κάθε είδους μορφότυπων και διακοσμητικών μοτίβων, πείστηκε ότι οι απόψεις που κυριαρχούσαν έως τότε ήταν εντελώς ανεπαρκείς — τόσο η «υλική» υπόθεση ότι το μορφότυπο ήταν άμεσα συνδεδεμένο με την υφαντική και την καλαθοπλεκτική, όσο και η «τεχνολογική» υπόθεση ότι η δεξιότητα των χεριών είναι το παν. Σε τελική ανάλυση, τα διακοσμητικά μορφότυπα πολλών «πρωτόγονων» φυλών μαρτυρούν και προϋποθέτουν εντυπωσιακή επιδεξιότητα των χεριών. Αν το ύφος αλλάζει, αυτό θα πρέπει επομένως να οφείλεται στο ότι αλλάζουν οι στόχοι και οι προθέσεις. Στο πρώτο του βιβλίο, *Το ζήτημα του ύφους*,⁴² ο Riegl υποστήριξε ότι αυτά τα θέματα μπορούν και πρέπει να εξετάζονται με αμιγώς «αντικειμενικό» τρόπο, χωρίς την παρεμβολή των υποκειμενικών εννοιών της προόδου και της παρακμής. Ως προς τα φυτικά διακοσμητικά μοτίβα, λ.χ., υπάρχει κατά τον Riegl μια συνεχής παράδοση από τον αιγυπτιακό λωτό έως τα αραβουργήματα. Οι διαδοχικές αυτές αλλαγές και μετεξελίξεις όχι μόνον δεν είναι τυχαίες, αλλά και εκφράζουν τον γενικότερο αναπροσανατολισμό των καλλιτεχνικών προθέσεων, της «θέλησης προς τη μορφή», η οποία εκδηλώνεται από το μικρότερο ανθέμιο έως το πιο μνημειώδες κτίριο. Σε μια τέτοια προσέγγιση, η έννοια της «παρακμής» δεν έχει πια κανένα νόημα. Αποστολή του ιστορικού είναι να εξηγεί και όχι να κρίνει.

Ένας άλλος ιστορικός της τέχνης στη Βιέννη, ο Franz Wickhoff, επιχείρησε, την ίδια ακριβώς εποχή, να απαλλάξει μια ολόκληρη περίοδο από το στίγμα της παρακμής. Το 1895 ο Wickhoff, με τη συνεργασία του Wilhelm Ritter von Hartel, δημοσίευσε ένα πολύτιμο χειρόγραφο της Ύστερης Αρχαιότητας, το *Vienna Genesis*, θέλοντας να αποδείξει πως το θεωρούμενο παρακμιακό και κατώτερο ύφος της ρωμαϊκής αυτοκρατορικής τέχνης αδικείται από τους χαρακτηρισμούς αυτούς όσο και τα πρόσφατα την εποχή εκείνη έργα των μπρεσιονιστών.⁴³ Η τέχνη των Ρωμαίων, κατέληγε ο Wickhoff, ήταν τόσο «προοδευτική» στο θέμα της οπτικής υποκειμενικότητας όσο και η τέχνη του τέλους του 19ου αιώνα.

Ο Riegl βασίστηκε σε αυτή την ερμηνεία για να προχωρήσει σε μια ακόμα τολμηρή γενίκευση. Το 1901 ξεκαθάρισε τη θέση του σε σχέση με τις πολυσυζητημένες θεωρίες του Hildebrand.⁴⁴ Ο ιστορικός μπορούσε να δεχτεί την ψυχολογική ανάλυση του Hildebrand, αλλά όχι και να συμμεριστεί τις καλλιτεχνικές του προτιμήσεις. Η αναφορά στην αφή δεν ήταν ούτε καλύτερη ούτε χειρότερη από την αναφορά στην όραση. Έχοντας αναλάβει να δημοσιεύσει αρχαιολογικά ευρήματα από την περίοδο της Ύστερης Αρχαιότητας, ο Riegl έγραψε το περιώνυμο βιβλίο του *Ύστερορωμαϊκές καλές και εφαρμοσμένες τέχνες*,⁴⁵ την πιο φιλόδοξη ίσως προσπάθεια που έγινε ποτέ να ερμηνευτεί η πορεία της τέχνης με βάση τις αλλαγές στον τρόπο αντίληψης της πραγματικότητας.

Πρόκειται για βιβλίο που δύσκολα διαβάζεται και συνοψίζεται. Ο βασικός, πάντως, ισχυρισμός του Riegl είναι ότι η τέχνη της Αρχαιότητας ενδιαφερόταν πάντοτε για την απόδοση μάλλον μεμονωμένων αντικειμένων παρά του κόσμου στην απεραντοσύνη του. Η πιο ακραία έκφανση αυτής της τάσης είναι η Αιγυπτιακή τέχνη. Εδώ τα πράγματα αποδίδονται όπως τα αντιλαμβάνεται η αφή, η πιο «αντικειμενική» δηλαδή αίσθηση, που αναφέρεται στο μόνιμο σχήμα των πραγμάτων ανεξάρτητα από τη μεταβαλλόμενη οπτική γωνία. Αυτός είναι ίσως και ο λόγος που οι Αιγύπτιοι απέφευγαν να αποδίδουν την τρίτη διάσταση, αφού κάθε έννοια προοπτικής σημαίνει και εισαγωγή ενός υποκειμενικού στοιχείου. Το βήμα προς την τρίτη διάσταση έγινε με τους Έλληνες. Μόνον, ωστόσο, κατά την τρίτη και τελευταία περίοδο της τέχνης της Αρχαιότητας (στην Ύστερη Αρχαιότητα) αναπτύχθηκε ένας αμιγώς οπτικός τρόπος απόδοσης των αντικειμένων όπως αυτά φαίνονται από απόσταση. Αυτή η πρόοδος εμφανίζεται, παραδόξως, στον σύγχρονο θεατή σαν οπισθοδρόμηση, αφού τα σώματα δείχνουν πλέον επίπεδα και άμορφα, και αφού αποδίδονται

μόνο μεμονωμένα αντικείμενα, αποκομμένα απ' ό,τι τα περιβάλλει, σε ασαφώς σκιώδες ή χρυσό φόντο. Και όμως, στο πλαίσιο της παγκόσμιας ιστορίας, η τέχνη της Ύστερης Αρχαιότητας δεν αποτελούσε παρακμή, αλλά αναγκαία μεταβατική φάση. Η εμφάνιση των γερμανικών φύλων στο προσκήνιο, που ο Riegl τα θεωρούσε πιο επιρρεπή στην υποκειμενικότητα, επέτρεψε στην τέχνη να συνεχίσει τους μετασχηματισμούς της σε όλο και ανώτερο επίπεδο, να περάσει τελικά από την απτική αντίληψη του τριδιάστατου χώρου (Αναγέννηση) σε μια περαιτέρω ενίσχυση της εικαστικής υποκειμενικότητας (Μπαρόκ) και στον θρίαμβο των αμιγώς οπτικών ερεθισμάτων (Ιμπρεσιονισμός).⁴⁶

«Κάθε ύφος αποσκοπεί στην πιστή απόδοση της φύσης και σε τίποτε άλλο· απλώς η αντίληψη που το κάθε ύφος έχει για τη φύση είναι διαφορετική...». Η επιμονή με την οποία ο Riegl προσπαθεί να αποδώσει όλες τις υφολογικές αλλαγές (στην αρχιτεκτονική, τη γλυπτική, τη ζωγραφική, τη διακόσμηση) στην ίδια αρχή είναι συχνά αξιοθαύμαστη. Αυτή, όμως, η προσκόλλησή του σε μία και μόνη ερμηνευτική αρχή τον παρέσυρε στην προεπιστημονική συνήθεια που συνοδεύει όλα τα μονιστικά ερμηνευτικά σχήματα: στην παγίδα της μυθοποίησης του όρου-κλειδί. Η «θέληση προς τη μορφή», το *Kunstwollen*, γίνεται έτσι «το φάντασμα στη μηχανή», που οδηγεί τους τροχούς της καλλιτεχνικής εξέλιξης σύμφωνα με κάποιους «αδήριτους νόμους». Όπως γράφει και ο Meyer Schapiro, οι ερμηνείες του Riegl «...είναι ασαφείς και συχνά αυθαίρετες. Κάθε σημαντική φάση αντιστοιχεί σε μια φυλετική προδιάθεση... Κάθε λαός παίζει έναν προδιαγεγραμμένο ρόλο και αποσύρεται όταν τελειώσει η αποστολή του...».⁴⁷

Εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς ότι παρόμοιες απόψεις για την ιστορία της τέχνης αποτελούν σε μεγάλο βαθμό αναβίωση των ρομαντικών εκείνων «μυθολογιών» που κορυφαία τους στιγμή αποτελεί η φιλοσοφία της ιστορίας του Χέγκελ. Για την Κλασική Αρχαιότητα και την Αναγέννηση, η ιστορία της τέχνης αντανakλούσε την πρόοδο στη χρήση του εκφραστικού μέσου. Με αυτή την έννοια, και οι ίδιες οι τέχνες αντιμετωπίζονταν μερικές φορές με όρους παιδικής ηλικίας, ωριμότητας και παρακμής.⁴⁸ Οι ρομαντικοί, όμως, είδαν την ιστορία γενικότερα σαν το μεγάλο έπος της ανέλιξης της ανθρωπότητας από την παιδική ηλικία στην ωριμότητα. Η τέχνη αντιμετωπίστηκε σαν «έκφραση της εποχής» και σαν σύμπτωμα της φάσης στην οποία έχει φτάσει το Παγκόσμιο Πνεύμα σε κάθε συγκεκριμένη χρονική περίοδο.⁴⁹ Σε αυτό το πλαίσιο, ο Γερμανός φυσικός Carl Gustav Carus προηγήθηκε ουσιαστικά του Riegl, ερμηνεύοντας την ιστορία της τέχνης σαν πορεία από την αφή στην

όραση. Συνηγορώντας υπέρ της αναγνώρισης της τοπιογραφίας ως της μεγάλης τέχνης του μέλλοντος, δεν δίστασε να επικαλεστεί τους νόμους της ιστορικής νομοτέλειας: «Σε κάθε οργανισμό η ανάπτυξη των αισθήσεων αρχίζει με την αφή. Οι πιο λεπτές αισθήσεις της ακοής και της όρασης εμφανίζονται με την τελειοποίηση του οργανισμού. Με τον ίδιο σχεδόν τρόπο, η ανθρωπότητα ξεκίνησε με τη γλυπτική. Ό,τι έφτιαχνε ο άνθρωπος έπρεπε να είναι συμπαγές, ογκώδες, απτό. Γι' αυτό και η ζωγραφική... εμφανίζεται πάντοτε σε μεταγενέστερη φάση... Η τοπιογραφία... προϋποθέτει υψηλό επίπεδο ανάπτυξης».⁵⁰

Έχω εξηγήσει σε άλλα μου κείμενα γιατί θεωρώ εξαιρετικά επικίνδυνο το να βασίζεται η ιστορία της τέχνης σε μυθολογικές ερμηνείες.⁵¹ Η συνήθεια να μιλά κανείς με έννοιες όπως «ανθρωπότητα», «φυλές», «εποχές», κ.λπ. εξασθενίζει την αντίσταση του μυαλού σε «ολοκληρωτικές» τάσεις και συνήθειες. Για να φανεί ότι δεν υποστηρίζω κάτι τέτοιο αβασάνιστα, θα μπορούσα να αναφέρω τα διδάγματα που ο Hans Sedlmayr συνιστά στον αναγνώστη να βγάλει διαβάζοντας τον Riegl – για τα δοκίμια του οποίου έγραψε μια εισαγωγή το 1927.⁵²

Έχοντας εκθέσει ό,τι θεωρεί «πεμπουσία» της θεωρίας του Riegl, ο Sedlmayr περνά στην απαρίθμηση των εσφαλμένων απόψεων ορισμένων επιγόνων του, οι οποίες θα πρέπει να απορριφθούν ως αβάσιμες. Μια από αυτές τις απόψεις είναι ότι «μόνον τα άτομα είναι πραγματικά, ενώ οι ομάδες και οι πνευματικές κοινότητες αποτελούν απλώς αφηρημένες έννοιες». Κατά συνέπεια, πρέπει επίσης να απορρίψουμε «την πίστη στον ενιαίο και αμετάβλητο χαρακτήρα της ανθρώπινης φύσης και λογικής», καθώς και την ιδέα ότι «η φύση παραμένει πάντοτε η ίδια, και απλώς απεικονίζεται με διάφορους τρόπους». Τέλος, πρέπει να αρνηθούμε την αιτιοκρατική ανάλυση της ιστορίας «που αντιλαμβάνεται την ιστορική αλλαγή σαν αλυσίδα αιτίων και αποτελεσμάτων». Η «νοηματοδοτημένη αυτο-κίνηση του Πνεύματος που οδηγεί σε αυθεντικά ιστορικά σύνολα γεγονότων» είναι κάτι υπαρκτό.

Τυχαίνει να είμαι φανατικός υπέρμαχος όλων εκείνων των «ξεπερασμένων» ιδεών τις οποίες ο Sedlmayr το 1927 παρακινούσε ένα εύπιστο κοινό να απορρίψει, συνηγορώντας παράλληλα υπέρ ενός ιστορικισμού έντονα επηρεασμένου από τον Σπένγκλερ. Όπως γράφει και ο Κ. Ρ. Πόππερ στο βιβλίο του *Η ένδεια του ιστορικισμού*: «Δεν συμπαθώ καθόλου αυτά τα “πνεύματα”: ούτε τα ιδεαλιστικά τους πρωτότυπα, ούτε τις διαλεκτικές και υλιστικές τους ενσαρκώσεις. Αντίθετα, αισθάνομαι απόλυτα αλληλέγγυος με όσους τα περιφρονούν.

Αισθάνομαι, ωστόσο, ότι μαρτυρούν την ύπαρξη ενός κενού, ενός χώρου που η κοινωνιολογία οφείλει να καλύψει με κάτι πιο απτό, όπως μια ανάλυση των προβλημάτων που τίθενται στο πλαίσιο μιας παράδοσης». Το ύφος είναι, κατά τη γνώμη μου, μια από τις εκφάνσεις αυτών των παραδόσεων. Στον βαθμό που δεν έχουμε κάποια καλύτερη ερμηνεία να προσφέρουμε, η ύπαρξη ομοιομορφων τρόπων αναπαράστασης του κόσμου ωθεί προς την εύκολη εξήγηση ότι αυτή η ενότητα θα πρέπει να οφείλεται σε κάποιο υπερατομικό πνεύμα, το «πνεύμα της εποχής» ή το «πνεύμα της φυλής».⁵³

Δεν αρνούμαι φυσικά ότι οι ιστορικοί, όπως και όλοι οι μελετητές ανθρώπων ομάδων, ανακαλύπτουν συχνά κοινές στάσεις, κοινές πεποιθήσεις ή κοινά γούστα που θα μπορούσαν να θεωρηθούν η κυρίαρχη (σε μια τάξη, μια γενιά, ένα έθνος) νοοτροπία και αντίληψη. Ούτε, βέβαια, αμφισβητώ ότι οι αλλαγές στο διανοητικό κλίμα και το γούστο ή στη μόδα αντανακλούν κοινωνικές αλλαγές και ότι η διερεύνηση των σχέσεων αυτών μπορεί να παρουσιάζει σημαντικό ενδιαφέρον. Τόσο όμως ο Riegl όσο και οι επίγονοί του και οι ερμηνευτές του (όπως ο Worringer, ο Dvořák και ο Sedlmayr), εκτός από πλείστα όσα ιστορικά ζητήματα που ανακύπτουν, αυτό για το οποίο αισθάνονται κατ'εξοχήν περήφανοι είναι τελικά και το μοιραίο τους μειονέκτημα: απορρίπτοντας την έννοια της δεξιότητας και τη σημασία της, όχι μόνον αγνοούν κρίσιμες πλευρές της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά κάνουν αδύνατη και τη διαμόρφωση μιας έγκυρης ψυχολογίας των υφολογικών αλλαγών, κάτι που περιλαμβάνεται οπωσδήποτε στις φιλοδοξίες τους.⁵⁴

Η ιστορία του γούστου και της μόδας είναι μια ιστορία προτιμήσεων και επιλογών μεταξύ εναλλακτικών λύσεων. Η απόρριψη των ακαδημαϊκών συμβάσεων της εποχής τους από τους Προραφαηλίτες, όπως και ο «ιαπωνισμός» της Αρ Νουβώ, αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα. Παρόμοιες αλλαγές σε ένα ύφος και στο κύρος που αυτό έχει μπορούν να περιγραφούν και με όρους «θέλησης προς τη μορφή» — άλλωστε, κανείς δεν αμφιβάλλει ότι αποτελούσαν συμπτώματα ενός ευρύτερου συνόλου τάσεων και διαθέσεων. Ωστόσο, αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ από μεθοδολογική άποψη είναι ότι μια επιλογή εκφράζει κάτι συνολικότερο μόνον αν μπορούμε να ανασυστήσουμε τις συνθήκες και τις διαδικασίες της. Ο πλοίαρχος που θα μπορούσε να εγκαταλείψει το πλοίο του αλλά προτίμησε να βυθιστεί μαζί του ήταν προφανώς ηρωικός· μπορεί, όμως, και αυτός που κοιμόταν στην καμπίνα του και πνίγηκε να ήταν εξίσου ηρωικός, αλλά δεν θα το μάθουμε ποτέ. Αν θέλουμε να αντιμετωπίσουμε το ύφος ως σύμπτωμα κάποιων γενικότερων (ενδεχομένως πολύ εν-

διαφερουσών) καταστάσεων, χρειαζόμαστε αναγκαστικά μια θεωρία των εναλλακτικών λύσεων και εκδοχών. Αν κάθε αλλαγή είναι αναπόφευκτη και συνολική, δεν υπάρχει τίποτε για να συγκρίνουμε, καμιά κατάσταση για να ανασυστήσουμε, κανένα σύμπτωμα και καμιά έκφραση για να διερευνήσουμε. Σε αυτή την περίπτωση, η αλλαγή αποτελεί σύμπτωμα της... αλλαγής και, για να συγκαλυφθεί αυτή η ταυτολογία, επιστρατεύεται κάποιο μεγαλεπήβολο εξελικτικό σχήμα. Αυτό συνέβη όχι μόνο με τον Riegl, αλλά και με πολλούς από τους επιγόνους του. Λίγοι είναι σήμερα οι ιστορικοί, και ακόμα λιγότεροι οι ανθρωπολόγοι, που πιστεύουν ότι η ανθρωπότητα έχει υποστεί κάποια εμφανή βιολογική αλλαγή από τη μια ιστορική περίοδο στην άλλη. Ακόμα, όμως, και εκείνοι που θα δέχονταν ότι υπάρχει κάποια ανεπαίσθητη βαθμιαία γενετική διαφοροποίηση της ανθρωπότητας, δεν θα δέχονταν ποτέ την άποψη ότι ο άνθρωπος άλλαξε τα τελευταία 3.000 χρόνια (περίοδο που αντιστοιχεί σε περίπου εκατό γενιές) τόσο όσο η τέχνη του και το ύφος του.⁵⁵

V

Ο εξελικτισμός είναι νεκρός, αλλά τα γεγονότα που τροφοδοτούν τον μύθο του δεν είναι εύκολο, ακόμα και σήμερα, να αγνοηθούν. Ένα από αυτά τα γεγονότα είναι η συγγένεια ανάμεσα στην παιδική και την πρωτόγονη τέχνη. Για τον μη ιδιαίτερα υποψιασμένο, η συγγένεια αυτή οδηγεί στο εσφαλμένο δίλημμα ότι οι πρωτόγονοι είτε δεν μπορούσαν να προχωρήσουν περισσότερο γιατί διέθεταν τη δεξιότητα ενός παιδιού μόνο, είτε ότι δεν ήθελαν να προχωρήσουν περισσότερο γιατί εξακολούθουσαν να έχουν νοοτροπία παιδιού. Και οι δυο αυτές υποθέσεις είναι προφανώς λάθος, καθώς στηρίζονται στη σιωπηλή παραδοχή πως ό,τι είναι εύκολο για μας ήταν και πάντοτε εύκολο. Ένα από τα σημαντικότερα και μονιμότερα κέρδη από την επαφή της ιστορίας της τέχνης με την ψυχολογία της αντίληψης είναι, κατά τη γνώμη μου, ότι δεν είμαστε πλέον υποχρεωμένοι να πιστεύουμε κάτι τέτοιο. Στην πραγματικότητα, έστω και αν λυπάμαι για την κακή χρήση αυτής της προσέγγισης από τον ιστορικισμό, ομολογώ πως νοσταλγώ κάπως την τόλμη των αισιόδοξων στοχαστών του 19ου αιώνα. Ίσως αυτό να οφείλεται και στο ότι είχα την τύχη να διδαχτώ από τέτοια τολμηρά πνεύματα, που στις αρχές του 20ού αιώνα προσπαθούσαν να απαντήσουν στο ερώτημα γιατί η τέχνη έχει ιστορία. Ένας από αυτούς ήταν και ο Emanuel Loewy, του οποίου η περιώνυμη μελέτη *Η απόδοση της φύσης στην Πρώιμη*

Ελληνική τέχνη εκδόθηκε το 1900.⁵⁶ Σε αυτό το βιβλίο περιέχεται, κατά τη γνώμη μου, ό,τι καλύτερο μπορεί να αντλήσει κανείς από τον εξελικτισμό.

Ο Loewy επηρεάστηκε επίσης από τον Hildebrand και την ψυχολογία των αισθητηριακών δεδομένων. Όπως και αρκετοί άλλοι κριτικοί της ίδιας περιόδου, ο Hildebrand απέδιδε τις ιδιομορφίες της παιδικής τέχνης σε ασαφείς εικόνες μνήμης.⁵⁷ Οι εικόνες αυτές θεωρούνταν κατάλοιπα αισθητηριακών εντυπώσεων που καταγράφονται στη μνήμη, όπου και συμπυκνώνονται σε χαρακτηριστικά σχήματα, με τον ίδιο λίγο πολύ τρόπο που σχηματίζονται χαρακτηριστικές εικόνες με τη διαδοχική υπέρθεση πολλών φωτογραφιών. Σε αυτή τη διαδικασία, υποστήριζε ο Loewy, η μνήμη αποβάλλει τα χαρακτηριστικά γνώρισμα των αντικειμένων, όλα εκείνα τα στοιχεία που τους δίνουν την ιδιαίτερη μορφή τους. Ο πρωτόγονος καλλιτέχνης, όπως και το παιδί, ξεκινά από αυτές τις εικόνες μνήμης. Έτσι, θα προσπαθήσει να αποδώσει το ανθρώπινο σώμα μετωπικά, τα άλογα σε πλάγια όψη, τις σαύρες όπως φαίνονται από ψηλά. Η ανάλυση του Loewy για αυτές τις αρχαϊκές μεθόδους γίνεται και σήμερα εν πολλοίς δεκτή, αν και πρόκειται για κυκλική σε μεγάλο βαθμό εξήγηση. Αφού ο πρωτόγονος καλλιτέχνης δεν αντιγράφει προφανώς τον εξωτερικό κόσμο, αντιγράφει κάποιον άορατο εσωτερικό κόσμο νοητικών εικόνων. Η μόνη, ωστόσο, απόδειξη για την ύπαρξη αυτών των εικόνων προέρχεται από... την τέχνη των πρωτογόνων. Κανείς μας δεν έχει, πιστεύω, στο μυαλό του τις σχηματικές παραστάσεις ανθρώπινων σωμάτων, αλόγων ή σαυρών που υπαινίσσεται η θεωρία του Loewy. Για τον καθένα από μας, αυτές οι λέξεις παραπέμπουν και σε κάτι διαφορετικό, ενώ θα υπάρχουν πάντοτε και κάποια φευγαλέα γεγονότα που δεν θα μπορούν να αναπαραχθούν με ολοκληρωμένο τρόπο. Οι επιφυλάξεις αυτές δεν αναιρούν πάντως την αξία των αναλύσεων του Loewy για τα κοινά στοιχεία στην τέχνη των παιδιών, των ακαλλιέργητων ενηλίκων και των πρωτογόνων. Ο Loewy, στρέφοντας την προσοχή του όχι πλέον στην εξέλιξη της ανθρωπότητας γενικά, αλλά στην πρώτη φορά που τα κοινά αυτά στοιχεία άρχισαν μεθοδικά να απορρίπτονται (στην Αρχαϊκή τέχνη στην Ελλάδα), ανέδειξε τη σημασία των δυνάμεων εκείνων που πρέπει να υπερβεί μια τέχνη αν θέλει να πετύχει την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Καθένα από αυτά τα βήματα εμφανίζεται σαν κατάκτηση μιας άγνωστης έως τότε περιοχής, που η νέα παράδοση εικονοπλασίας πρέπει να διασφαλίσει και να κατοχυρώσει. Αυτή είναι και η αιτία που τα νέα καλλιτεχνικά πρότυπα δείχνουν πάντοτε ανεξήγητη (με όρους «αισθητηριακών εντυπώσεων») ανθεκτικότητα.

Ο δάσκαλός μου στην ιστορία της τέχνης, ο Julius von Schlosser, έδειχνε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον ρόλο των «τύπων», ή ακόμα και των στερεοτύπων, στην καλλιτεχνική παράδοση. Ξεκινώντας από τη μελέτη παλαιών νομισμάτων, σύντομα πέρασε στη μελέτη της Μεσαιωνικής τέχνης, όπου οι μεταβολές των «τύπων» είναι εμφανείς. Το πρόβλημα της χρήσης των «προηγούμενων τύπων» στη Μεσαιωνική τέχνη δεν έπαψε ποτέ να γοητεύει τον Schlosser, παρά το ότι η επίδραση του Κρότσε τον έκανε ολοένα και πιο επιφυλακτικό απέναντι στις ψυχολογικές ερμηνείες (όσοι γνωρίζουν τις σκέψεις του στα ζητήματα αυτά θα αναγνωρίσουν κάποια από τα αγαπημένα του θέματα σε αυτό το βιβλίο).⁵⁸

Ό,τι έκανε ο Schlosser για τον Μεσαίωνα, ο σύγχρονός του Aby Warburg το έκανε για την Αναγέννηση στην Ιταλία. Εμβαθύνοντας συνεχώς στο πρόβλημα τι ακριδώς αναζητούσε η Αναγέννηση στην Κλασική Αρχαιότητα, ο Warburg οδηγήθηκε στην ανάλυση του ύφους της Αναγέννησης με βάση την υιοθέτηση μιας νέας εικαστικής γλώσσας. Πρόσεξε ότι τα δάνεια των καλλιτεχνών της Αναγέννησης από την Κλασική γλυπτική δεν ήταν τυχαία, αλλά, αντιθέτως, εμφανίζονταν όπου ο καλλιτέχνης αισθανόταν την ανάγκη μιας ιδιαίτερα εκφραστικής κίνησης ή χειρονομίας (αυτό που ο Warburg αποκάλεσε τελικά Pathosformel).⁵⁹ Ιδιαίτερη εντύπωση προκάλεσε η επιμονή του Warburg στην άποψη ότι οι καλλιτέχνες του 15ου αιώνα, που έως τότε θεωρούνταν υπέρμαχοι της απλής, καθαρής παρατήρησης, πολύ συχνά κατέφευγαν σε προϋπάρχοντες «τύπους». Βοηθούμενοι και από την αύξηση του ενδιαφέροντος για τα εικονογραφικά πρότυπα, οι επίγονοι του Warburg κατέληγαν όλο και περισσότερο στη διατύπωση ότι η εξάρτηση από την παράδοση είναι ο κανόνας ακόμα και στα έργα εκείνα της Αναγέννησης και του Μπαρόκ που έως τότε θεωρούνταν νατουραλιστικά. Σήμερα, η μελέτη αυτής της συνέχειας έχει αντικαταστήσει σε μεγάλο βαθμό το παλαιότερο ενδιαφέρον για το ύφος και την εξέλιξή του.⁶⁰

Στο γοητευτικό του έργο *Η ψυχολογία της τέχνης*, ο Αντρέ Μαλρό καταπιάνεται με τη σημασία αυτών των διαπιστώσεων.⁶¹ Υπάρχει πολύς Χέγκελ και πολύς Σπένγκλερ στους ύμνους του Μαλρό προς τον μύθο και την αλλαγή, αλλά και ριζική αμφισβήτηση της άποψης ότι το ύφος και η τεχνοτροπία του παρελθόντος αντικατοπτρίζει ουσιαστικά τον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες «έβλεπαν» τον κόσμο. Ο Μαλρό ξέρει πως η τέχνη γεννιέται από την τέχνη και όχι από τη φύση. Παρ' όλη, ωστόσο, τη γοητεία του και παρά τις εμπνευσμένες ψυχολογικές του επισημάνσεις, το βιβλίο του Μαλρό δεν καταφέρνει να

μας δώσει αυτό που ο τίτλος του υπόσχεται: μια ψυχολογία της τέχνης. Εξακολουθούμε να μην έχουμε μια ικανοποιητική εξήγηση για το σκίτσο του Αλαίν [1]. Ίσως, όμως, να είμαστε καλύτερα προετοιμασμένοι απ' ό,τι ο Riegl για να αποπειραθούμε μια τέτοια εξήγηση. Γνωρίζουμε πλέον αρκετά για την επιρροή των συμβάσεων και τη δύναμη των παραδόσεων στα διάφορα γνωσιακά πεδία. Οι ιστορικοί έχουν μελετήσει την επίδραση κάποιων προτύπων στον χρονικογράφο που επιδιώκει να καταγράψει τα πρόσφατα γεγονότα· μελετητές της λογοτεχνίας όπως ο Ernst Robert Curtius έχουν επισημάνει τον ρόλο των παραδοσιακών κοινών τόπων στην ποίηση.⁶² Είναι, λοιπόν, η ώρα να προσεγγίσει κανείς το πρόβλημα του ύφους και πάλι, εξοπλισμένος όμως με τις σχετικά πρόσφατες γνώσεις για τη δύναμη των παραδόσεων.

Αντιλαμβάνομαι ότι αυτή η εμμονή στην ανθεκτικότητα των συμβάσεων, στον ρόλο των «τύπων» και των στερεοτύπων στην τέχνη, θα συναντήσει την επιφυλακτικότητα όσων δεν έχουν δουλέψει σε αυτό το πεδίο. Μια πάγια σχεδόν κατηγορία κατά της ιστορίας της τέχνης είναι ότι επικεντρώνει το ενδιαφέρον της στην αναζήτηση επιδράσεων, παραγνωρίζοντας έτσι το «μυστήριο» της δημιουργικότητας. Όμως, αυτό δεν είναι πάντοτε αλήθεια. Όσο περισσότερο συνειδητοποιούμε την έντονη τάση του ανθρώπου να επαναλαμβάνει ό,τι έχει μάθει, τόσο μεγαλύτερος είναι ο θαυμασμός μας για τα εξαιρετικά εκείνα άτομα που καταφέρνουν να ξεφύγουν από αυτή την έμφυτη τάση και να ανοίξουν νέους δρόμους, στους οποίους έρχονται και άλλοι να βαδίσουν.

Παρ' όλα αυτά, συχνά αναρωτιέμαι αν τα συμπεράσματά μου προκύπτουν πράγματι από τα δεδομένα της ιστορίας της τέχνης, αν η ανάγκη του τύπου, της «φόρμουλας», είναι τόσο καθολική όσο πιστεύω. Σε ένα όμορφο απόσπασμα από τον Κουιντιλιανό γίνεται λόγος για τη δημιουργικότητα του ανθρώπινου μυαλού, με τον καλλιτέχνη να αναφέρεται ως χαρακτηριστικό παράδειγμα: «Ποιος καλλιτέχνης διδάχτηκε ποτέ να αναπαριστά όλα όσα υπάρχουν στη φύση; ... Ποιος τεχνίτης δεν έχει κατασκευάσει ένα σκεύος σε σχήμα που δεν έχει δει ποτέ του;».⁶³

Πρόκειται σίγουρα για ενδιαφέρουσα παρατήρηση, που όμως παραβλέπει το γεγονός ότι το νέο σκεύος θα ανήκει λίγο-πολύ στην ίδια οικογένεια μορφών με αυτές που γνωρίζει ο τεχνίτης, ότι η αναπαράσταση «όλων όσα υπάρχουν στη φύση» εκ μέρους του θα συνδέεται πάντοτε με τις αναπαραστάσεις εκείνες που οι δάσκαλοί του του κληροδότησαν.⁶⁴ Κανένας ιστορικός της τέχνης δεν μπορεί να υποτιμήσει την επίδραση του ύφους, και πολύ λιγότερο βέβαια ο ιστορικός εκείνος που χαρτογραφεί τον μακρύ δρόμο προς την ψευδαίσθηση.

VI

Για να απαντήσει κανείς σε αυτά τα κρίσιμα ερωτήματα της επιστήμης μας, δεν αρκεί, πιστεύω, να επαναλαμβάνει απλώς την παλαιά διάκριση σε «όραση» και «γνώση», ή να επιμένει πως κάθε αναπαράσταση γενικά βασίζεται σε συμβάσεις. Πρέπει να αναλυθεί μέσα από νέο πρίσμα και με ψυχολογικούς όρους τι ακριβώς περιλαμβάνει η διαδικασία της εικονοπλασίας και της ανάγνωσης των εικόνων. Σε αυτό ακριβώς το σημείο εμφανίζεται ένα τεράστιο εμπόδιο. Η απλή ψυχολογία, στην οποία στηρίζονταν με τόση σιγουριά ο Bar-ry και ο Ράσκιν, ο Riegl και ο Loewy, δεν υπάρχει πλέον για να μας καθοδηγήσει. Τα προβλήματα που συνδέονται με τη διαδικασία της αντίληψης είναι σήμερα τόσο μεγάλα και πολύπλοκα, ώστε κανείς δεν θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι τα αντιλαμβάνεται και τα κατέχει πλήρως.

Ο Berenson μπορούσε να ξεκινά την περιήγησή του σε αυτά τα πεδία με τη φράση «η ψυχολογία έχει διαπιστώσει...». Σήμερα λείπει από τα βιβλία που κυκλοφορούν αυτός ο τόνος της βεβαιότητας. Ο J. J. Gibson, λ.χ., γράφει, στην πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη του *Η αντίληψη του οπτικού κόσμου*: «Οι σημερινοί ψυχολόγοι δεν καταλαβαίνουν τι σημαίνει να συλλαμβάνεις και να ερευνάς νέα χαρακτηριστικά του κόσμου». ⁶⁵ Ο D. O. Hebb, στο γνωστό του βιβλίο *Η οργάνωση της συμπεριφοράς*, φτάνει να υποστηρίξει πως «η αντίληψη του μεγέθους, της φωτεινότητας και του τόνου μπορεί να ειπωθεί ότι, προς το παρόν, δεν ερμηνεύεται από καμιά θεωρία». ⁶⁶ Η δυσκολία αυτή δεν περιορίζεται στα βασικά ζητήματα. Μιλώντας για τον απροσδόκητο τρόπο με τον οποίο τα αλληλοεπικαλυπτόμενα χρώματα μπορούν να επιδρούν το ένα στο άλλο — κάτι που ενδιαφέρει ιδιαίτερα τον ζωγράφο—, ο Ralph M. Evans γράφει στο βιβλίο του *Εισαγωγή στο χρώμα*: «...ώσπου να μπορέσουμε να εξηγήσουμε αυτά τα φαινόμενα χωρίς εξεζητημένες υποθέσεις, δεν μπορούμε να πούμε ότι καταλαβαίνουμε τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η οπτική διαδικασία». ⁶⁷

Κάτω από αυτές τις συνθήκες, ίσως είναι παράτολμο να επικαλεστούμε τα πορίσματα ενός αβέβαιου πεδίου για να εξηγήσουμε τις αμφιβολίες μας και τις αβεβαιότητές μας. Όμως, η ενθάρρυνση για μια τέτοια απόπειρα προέρχεται ακριβώς από έναν μεγάλο πρωτοπόρο της ψυχολογίας της αντίληψης: τον Wolfgang Köhler. Στις παραδόσεις του με τίτλο *Η δυναμική στην ψυχολογία* (1940), ο Köhler εκθειάζει τις αρετές της «καταπάτησης ξένου εδάφους ως επιστημονικής τεχνικής»:

«Οι ευτυχέστερες στιγμές στην ιστορία της γνώσης είναι όταν γεγονότα

που έως τότε θεωρούνταν εντελώς ιδιαίτερα συσχετίζονται ξαφνικά με άλλα, από πρώτη ματιά απόμακρα, και φωτίζονται με εντελώς νέο τρόπο. Για να συμβεί κάτι τέτοιο στην ψυχολογία, πρέπει να είμαστε πάντοτε πληροφορημένοι και για άλλα πράγματα εκτός από το καθαυτό αντικείμενό μας... Αν η σημερινή κατάσταση της ψυχολογίας μάς προσφέρει έναν θαυμάσιο λόγο —ή μάλλον μια έξοχη ευκαιρία— για να επεκτείνουμε την περιέργειά μας πέρα από το περιορισμένο μας πεδίο, δεν θα έπρεπε να προσπαθούμε να αδράξουμε αυτή την ευκαιρία;». ⁶⁸

Ένας τουλάχιστον από τους οπαδούς του Köhler άδραξε, πάντως, την ευκαιρία και αποτόλμησε το πέρασμα από την ψυχολογία στην τέχνη. Το βιβλίο του Rudolf Arnheim *Τέχνη και οπτική αντίληψη*⁶⁹ ασχολείται με την εικόνα από τη σκοπιά της ψυχολογίας της ολικής μορφής (Gestalt). Η ανάγνωση αυτού του βιβλίου μου έχει προσφέρει πολλά. Το κεφάλαιο για την τέχνη των παιδιών μου φάνηκε τόσο διδακτικό, ώστε ένιωσα —με ανακούφιση— πως μπορώ πλέον να σταματήσω τις έρευνές μου σε αυτό το πολυσυζητημένο πεδίο. Από την άλλη, το βιβλίο του Arnheim λέει λίγα πράγματα για τον ιστορικό της τέχνης και το πρόβλημα του ύφους. Ίσως ο συγγραφέας σπεύδει κάπως να ακολουθήσει τον Riegl στην «αντικειμενικότητά» του, να δικαιώσει τους πειραματισμούς της τέχνης του 20ού αιώνα, η οποία σε μεγάλο βαθμό θεωρεί το πρόβλημα της ψευδαίσθησης απλή προκατάληψη των «φιλισταίων». Το γεγονός ότι τα πρότυπα της πιστότητας και της αληθοφάνειας αλλάζουν από εποχή σε εποχή δίνει στον Arnheim την ελπίδα ότι «μια νέα αλλαγή στο επίπεδο της πραγματικότητας στην τέχνη» θα κάνει τα έργα του Πικάσσο, του Μπρακ ή του Κλέε «να μοιάζουν με τα πράγματα που αναπαριστούν» — αν αυτό αληθεύει, δεν αποκλείεται στο μέλλον να δούμε διαφημίσεις για μαντολίνα, κανάτες ή άλλα αντικείμενα που να κινούνται στο νέο αυτό «επίπεδο πραγματικότητας». ⁷⁰

Το βιβλίο του W. M. Ivins Jr. *Χαρακτικά και οπτική επικοινωνία*⁷¹ αποτελεί πικρό αντίδοτο σε αυτές τις πνευματικές αναζητήσεις. Κατά τον Ivins, η ιστορία της αναπαράστασης μπορεί να ενταχθεί στη γενικότερη ιστορία της επιστήμης χωρίς καμιά αναφορά σε ζητήματα αισθητικής.

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα επίσης να μνημονεύσω το βιβλίο του Anton Ehrenzweig *Η ψυχανάλυση της καλλιτεχνικής όρασης και ακοής*.⁷² Η οξυδέρκεια και η τόλμη με την οποία ο συγγραφέας προσπαθεί να εντάξει τα πορίσματα της ψυχολογίας της Gestalt σε ένα σύστημα φροϋδικών ιδεών αξίζει κάθε προσοχή και κάθε σεβασμό. Ο Ehrenzweig δεν κάνει το λάθος να υποτιμήσει τις

δυνάμεις που έχει να αντιμετωπίσει ο επιστημονικός νατουραλισμός στην τέχνη. Μας δίνει ενδιαφέρουσες περιγραφές του οπτικού χάους που προσπαθεί να υποτάξει η τέχνη, αλλά δεν αποφεύγει και αυτός, κατά τη γνώμη μου, την άρνηση να μελετήσει κάποια πειράματα με την αντικειμενική πραγματικότητα, όπως δεν αποφεύγει και την προσφυγή σε εξελικτικιστικές ερμηνείες.

Τα τρία βιβλία που ανέφερα δείχνουν ότι εκκρεμούν κάποια προβλήματα που ζητούν τις λύσεις τους. Έχοντας ήδη προχωρήσει τη δουλειά μου όταν κυκλοφόρησαν τα τρία βιβλία, δεν μπορώ να ισχυριστώ πως οι κρίσεις μου για αυτά είναι ανεπηρέαστες. Έτσι ή αλλιώς, πιστεύω πως τα εν λόγω έργα δείχνουν ότι είναι πιεστική ανάγκη για τον ιστορικό του καλλιτεχνικού ύφους να διαβεί τα σύνορα που τον χωρίζουν από τον ψυχολόγο. Ένα τέτοιο εγχείρημα πιστεύω πως μπορεί να αποδώσει κάτι πολύ περισσότερο από μερικές μεμονωμένες περιπτώσεις ψυχολογικών πειραμάτων. Ο ριζικός αναπροσανατολισμός κάθε παραδοσιακής ιδέας για τον ανθρώπινο νου δεν μπορεί να αφήσει ανεπηρέαστο τον ιστορικό της τέχνης. Αυτός ο αναπροσανατολισμός είναι —έστω και έμμεσα— φανερός στην αντιμετώπιση της παιδικής τέχνης από τον Arnheim, καθώς και στις απόψεις του Ehrenzweig για την ασύνειδη αντίληψη —έστω και αν ο χαρακτήρας και η σημασία ενός τέτοιου αναπροσανατολισμού συσκοτίζεται κάπως από την εμμονή τους στις ιδέες και στην ορολογία μιας συγκεκριμένης ψυχολογικής σχολής και θεωρίας. Οι βασικοί όροι που χρησιμοποιούσαν με εμπιστοσύνη καλλιτέχνες, κριτικοί και ιστορικοί της τέχνης έχουν χάσει σε μεγάλο βαθμό το κύρος τους και την αξία τους. Έννοιες όπως «μίμηση της φύσης», «εξιδανίκευση» ή «αφαίρεση» στηρίζονται στην παραδοχή ότι προηγούνται οι «αισθητηριακές εντυπώσεις», οι οποίες εν συνεχεία υπόκεινται στην απαραίτητη επεξεργασία, παραμορφώνονται, ή γενικεύονται.

Ο Κ. Ρ. Πόππερ αποκαλεί αυτές τις απόψεις «θεωρία του μυαλού-κουβά», ενός μυαλού, δηλαδή, όπου σωρεύονται τα «αισθητηριακά δεδομένα». Έχοντας αποδείξει το αβάσιμο αυτής της βασικής παραδοχής στο πεδίο της επιστημονικής μεθόδου και της θεωρίας της γνώσης, ο Πόππερ επιμένει σε ό,τι αποκαλεί «θεωρία του προβολέα», δίνοντας έμφαση στις δραστηριότητες του ζωντανού οργανισμού που δεν σταματά ποτέ να εξετάζει και να ερευνά το περιβάλλον του.⁷³ Η γονιμότητα μιας τέτοιας προσέγγισης αρχίζει να γίνεται ολοένα και πιο αισθητή σε πολλούς τομείς της ψυχολογίας. Όσο και αν οι θεωρίες διαφέρουν μεταξύ τους, η έμφασή τους μετατοπίζεται σταθερά από τα ερεθίσματα στην ανταπόκριση του οργανισμού, ανταπόκριση που είναι αρχικά αόριστη και γενική, για να γίνει σταδιακά πιο εξειδικευμένη και σύνθετη.

«Η πορεία της μάθησης είναι από το αόριστο προς το συγκεκριμένο, και όχι από τις αισθήσεις προς την αντίληψη», γράφει ο J. J. Gibson.⁷⁴ Και ο L. von Bertalanffy, μιλώντας για τη θεωρητική βιολογία, συμπληρώνει: «Η σύγχρονη έρευνα δείχνει ότι πιθανότατα υπάρχουν στην αρχή ανοργάνωτα και άμορφα σύνολα στο πλαίσιο των οποίων συντελείται βαθμιαία η διαφοροποίηση».⁷⁵

Εύκολα θα μπορούσε κανείς να παραλληλίσει αυτές τις φράσεις με τις απόψεις του Πιαζέ για τη νοητική ανάπτυξη των παιδιών⁷⁶ ή του Φρόυντ και των επιγόνων του για τη συναισθηματική εξέλιξή τους.⁷⁷ Ακόμα και οι πρόσφατες μελέτες για το πώς «μαθαίνουν» οι μηχανές δείχνουν προς την ίδια κατεύθυνση: από το γενικό στο ειδικό.⁷⁸ Σε όσα ακολουθούν επιδίδομαι μερικές φορές σε παρόμοιους παραλληλισμούς, έστω και αν γνωρίζω τους κινδύνους που συνεπάγονται αυτοί οι ερασιτεχνισμοί και το να μπαίνει κανείς «σε ξένα χωράφια». Η προσέγγισή μου αυτή δικαιώνεται μόνο στο μέτρο που το βιβλίο μου θα αποδειχθεί χρήσιμο για την καθημερινή δουλειά του ιστορικού της τέχνης. Δεν ήταν εύκολο να εντρυφήσω στο θέμα της ψευδαίσθησης χωρίς μια θεωρία της αντίληψης. Σε αυτό ακριβώς το πεδίο, ο τρόπος σκέψης που ανέφερα αποδείχθηκε εξαιρετικά χρήσιμος.⁷⁹ Το θεωρητικό μοντέλο αυτής της προσέγγισης, που οι ρίζες του βρίσκονται στον Καντ, διατυπώνεται με τον πιο συστηματικό και συνεκτικό τρόπο στο βιβλίο του Φ. Α. φον Χάγκεν *Η αισθητηριακή τάξη*.⁸⁰ Πάνω απ' όλα πάντως, έχω επωφεληθεί από την εμμονή του Πόππερ στον ρόλο της πρόβλεψης και των τεστ. Στην ψυχολογία, η προσέγγιση αυτή υιοθετείται από τους Jerome S. Bruner και Leo Postman, που υποστηρίζουν ότι «όλες οι γνωστικές διεργασίες, ανεξάρτητα αν παίρνουν τη μορφή αντιλήψεων, σκέψεων ή ανακλήσεων, αποτελούν “υποθέσεις” του οργανισμού... και απαιτούν “απαντήσεις” με τη μορφή κάποιας παραπέρα εμπειρίας, απαντήσεις που θα τις επιβεβαιώσουν ή θα τις καταρρίψουν».⁸¹

Σε αυτό το πλαίσιο, ο Πόππερ έχει επισημάνει πως οι επιβεβαιώσεις αυτών των «υποθέσεων» δεν μπορούν παρά να είναι προσωρινές, ενώ η απόρριψή τους οριστική.⁸² Δεν υπάρχει, επομένως, αυστηρή διάκριση μεταξύ ψευδαίσθησης και αντίληψης. Η αντίληψη χρησιμοποιεί όλα της τα μέσα για να ξεριζώσει τις επιβλαβείς ψευδαισθήσεις, αλλά συχνά αποτυγχάνει να «απορρίψει» μια εσφαλμένη υπόθεση — όταν, λ.χ., έχει να κάνει με ιλουζιονιστικά έργα τέχνης.

Πιστεύω βάσιμα πως μια τέτοια θεωρία «της δοκιμής και του σφάλματος» για την αντίληψη θα μπορούσε να αποδειχθεί γόνιμη και για άλλους επιστημονικούς κλάδους εκτός από τον δικό μου, αλλά δεν σκοπεύω να επιμείνω εδώ

ως προς αυτό. Κύριο μέλημά μου είναι η ανάλυση της εικονοπλασίας, ο τρόπος, με άλλα λόγια, με τον οποίο οι καλλιτέχνες ανακάλυψαν κάποια από αυτά τα μυστικά της όρασης μέσω «της δημιουργίας και της αναπαραγωγής». Οι Αιγύπτιοι του Αλαίν [1], πριν μπορέσουν να δημιουργήσουν μια ψευδαίσθηση της πραγματικότητας, έπρεπε να μάθουν όχι «να αντιγράφουν ό,τι βλέπουν», αλλά να χειρίζονται κάποιους διαφορούμενους κώδικες σημείων, στους οποίους οφείλουμε να στηριζόμαστε για τη σταθερή μας όραση, ώσπου η εικόνα τους να γίνει ένα με την πραγματικότητα. Με άλλα λόγια, αντί να απαντήσουν στο δίλημμα «κουνέλι ή πάπια», έπρεπε να ανακαλύψουν το παιχνίδι «τελάρο ή φύση», που παιζόταν με ένα σύνολο γήινων χρωμάτων ικανών —από μακριά, τουλάχιστον— να καταλήξουν σε ψευδαίσθηση. Καλλιτεχνικό ή όχι, αυτό το παιχνίδι δεν μπορούσε παρά να είναι απόρροια πολλών διαδοχικών «δοκιμών και σφαλμάτων». Ως πείραμα στο πλαίσιο μιας θεωρίας της αντίληψης, η ιλουζιονιστική τέχνη παρουσιάζει ενδιαφέρον ακόμα και σε μια περίοδο η οποία την έχει εξοβελίσει για χάρη άλλων τρόπων έκφρασης.

Με κίνδυνο να αποκαλύψω όλη την «πλοκή» από την αρχή, δεν διστάζω να δηλώσω, για τον βιαστικό αναγνώστη ή κριτικό, ότι τα συμπεράσματα που υπαινίσσομαι εδώ εκτίθενται αναλυτικά στο Κεφάλαιο 9 του βιβλίου, όπου και επανέρχονται κάποια από τα ζητήματα που θίγω στην Εισαγωγή. Κάθε βιβλίο που επικεντρώνεται σε ένα βασικό συμπέρασμα πρέπει να χτίζεται όπως μια αψίδα. Η «κλείδα» θα είναι σαν να κρέμεται στον αέρα αν δεν υποστηρίζεται από τους άλλους αψιδόλιθους. Όλα τα κεφάλαια αυτού του βιβλίου στρέφονται, κατά κάποιον τρόπο, προς το κέντρο του προβλήματος, αλλά και στηρίζονται από τον σκελετό του κτιρίου. Τα όρια της μίμησης που προκύπτουν από το εκφραστικό μέσο και το «σχήμα», οι σχέσεις φόρμας και λειτουργίας στην εικονοπλασία και, πάνω απ' όλα, η σημασία της συμμετοχής του θεατή για τη διαλεύκανση των αμφισημιών δικαιώνουν τελικά την τολμηρή πρόταση ότι η τέχνη έχει ιστορία επειδή οι ψευδαισθήσεις της τέχνης δεν είναι μόνον ο καρπός της ανάλυσης των φαινομένων από τον καλλιτέχνη, αλλά και τα απαραίτητα εργαλεία για μια τέτοια ανάλυση. Ελπίζω ότι ο αναγνώστης δεν θα κλείσει το βιβλίο σε αυτό το σημείο, αλλά θα με ακολουθήσει στη δοκιμή και την εφαρμογή αυτής της προσέγγισης στη φυσιογνωμική έκφραση και, ακόμα παραπέρα, έως τα όρια της αισθητικής, αυτής της Γης της Επαγγελίας που μόνο φευγαλέα θα μπορέσει να τη δει, από μακριά.

Καταλαβαίνω πως οι μακροσκελείς αναφορές στις θεωρίες της αντίληψης είναι κάπως κουραστικές για τον αναγνώστη που θέλει να φτάνει πάντοτε στην

καρδιά αυτού που ονομάζουμε τέχνη. Ωστόσο, πιστεύω πως, προκειμένου να συζητηθούν τα ζωτικά προβλήματα της τέχνης, απαιτείται πάντοτε να ξεκαθαρίσει το ευρύτερο τοπίο. Αυτή μου η πεποίθηση ενισχύεται απ' όσα γράφει ο μακαρίτης φίλος μου Ernst Kris —με τον οποίο συχνά συζητούσα όλα αυτά τα ζητήματα— στο βιβλίο του *Ψυχαναλυτικές αναζητήσεις στην τέχνη*.⁸³

«Έχουμε πλέον συνειδητοποιήσει ότι η τέχνη δεν παράγεται σε κενό αέρος, ότι όλοι οι καλλιτέχνες έχουν προδρόμους και πρότυπα, αποτελώντας, όπως και οι επιστήμονες, μέρη μιας παράδοσης και δουλεύοντας σε συγκεκριμένο πάντοτε πλαίσιο προβλημάτων. Ο βαθμός στον οποίο ελέγχει κανείς τα εκφραστικά του μέσα και η ελευθερία —σε ορισμένες τουλάχιστον περιόδους— να τροποποιεί αυτό το αυστηρό πλαίσιο αποτελούν προφανώς μέρος μιας περίπλοκης κλίμακας, με την οποία μετράμε την επιτυχία. Η ψυχανάλυση από την πλευρά της λίγα πράγματα έχει συνεισφέρει έως τώρα στην κατανόηση αυτού του πλαισίου. Η ψυχολογία του καλλιτεχνικού ύφους δεν έχει γραφτεί ακόμη».

Το κενό που επισημαίνει ο Kris δεν πρόκειται, φυσικά, να καλυφθεί με τα κεφάλαια που ακολουθούν. Το «αίνιγμα του ύφους» μπορεί να απαντηθεί μόνον από την ψυχολογία της αναπαράστασης. Υπάρχουν πάντοτε οι ανεξιχνίαστες πιέσεις της μόδας και τα μυστήρια του γούστου.⁸⁴ Αν, όμως, θέλουμε κάποτε να κατανοήσουμε τις επιπτώσεις αυτών των παραγόντων στην αναπαράσταση, και κατ' επέκταση στην τέχνη, πρέπει πρώτα να αναζητήσουμε μια απάντηση στα απλούστερα ερωτήματα που θέτει το σκίτσο του Αλαίν.