

Επιστήμη και τέχνη: η παιδαγωγική διάσταση μιας αμφιλεγόμενης σχέσης

ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΣΧΕΣΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ και τέχνης είναι τόσο παλιό όσο και η σκέψη και η προβληματική σχετικά με την τέχνη. Συνιστά τόσο ένα επιστημολογικού όσο και ένα αισθητικού ενδιαφέροντος ζήτημα —τα δύο μάλιστα στενά συνδεόμενα μεταξύ τους— και προσλαμβάνει ευθύς εξαρχής και παιδαγωγική διάσταση.

Το κεντρικό ερώτημα που ανακύπτει εν αναφορά προς τη σχέση αυτή, έχει ασφαλώς να κάνει με το πού εντοπίζεται η σχέση, με το πού βρίσκεται το σημείο τομής τέχνης και επιστήμης. Το είδος της απάντησης στο ερώτημα αυτό, καθορίζει άλλωστε εν πολλοίς και τη θέση και την αξία που προσλαμβάνει η τέχνη ως εκπαιδευτικό αντικείμενο.

Ο συνηθέστερος τρόπος αντιμετώπισης της σχέσης αυτής, ωστόσο, τόσο εντός όσο και εκτός της εκπαιδευτικής διαδικασίας, δεν θέτει ως προϋπόθεση τον εντοπισμό των σημείων επαφής μεταξύ αυτών των δύο τρόπων προσέγγισης και άρθρωσης της σχέσης μας με τον κόσμο και το πραγματικό, ούτε στηρίζεται πάνω σε προηγούμενη θεωρητική διερεύνηση των συνθηκών πρακτικής εφαρμογής της. Το μόνο που προϋποθέτει είναι η πίστη (η οποία, ως πίστη, ακριβώς, δεν χρήζει προηγούμενης τεκμηρίωσης) στην ύπαρξη μιας τέτοιας σχέσης.

Η σχέση επιστήμης και τέχνης λοιπόν λειτουργεί, το συχνότερο, προς τρεις κατευθύνσεις, είτε μεταβάλλοντας την μία εκ των δύο σε όργανο εξυπηρέτησης των στόχων της άλλης, είτε αποδίδοντας το βάρος της σχέσης στον ένα εκ των δύο όρων της. α) Ο συνηθέστερος τρόπος είναι αυτός της χρησιμοποίησης της τέχνης ως μέσου αισθητοποίησης εννοιών, αρχών και νόμων των επιστημών —των θετικών κατά κύριο λόγο επιστημών— και, επομένως, ε-

ξοικείωσης με το περιεχόμενο των επιστημών αυτών. β) Η άλλη κατεύθυνση προς την οποία κινείται η σχέση επιστήμης-τέχνης είναι αυτή της χρήσης επιστημονικών ανακαλύψεων ή επιτευγμάτων από τις τέχνες — τις εικαστικές τέχνες και τη μουσική κυρίως. γ) Ο άλλος και διαφορετικός τρόπος σχέσης μεταξύ των δύο, ο οποίος δεν υπάγει την μία στην άλλη ούτε την προσδιορίζει υπό το πρίσμα της χρησιμότητας της μίας για την άλλη, είναι αυτός της διεκδίκησης της αισθητικής διάστασης τόσο από την μία όσο και από την άλλη: η ομορφιά ενός ποιήματος και η ομορφιά ενός θεωρήματος — τα δύο θεωρούμενα ισοδύναμα.

Για όλες όμως τις εκφάνσεις αυτής της σχέσης, έχουν διατυπωθεί ισχυρές επιφυλάξεις, οι οποίες κλονίζουν τη βεβαιότητα τόσο για την ίδια τη σχέση όσο και για την αποτελεσματικότητά της εν αναφορά προς τους στόχους που θέτει αλλά και για τις ισοδυναμίες που προϋποθέτει. Ας ξεκινήσουμε αντίστροφα προκειμένου να καταλήξουμε στο πρώτο είδος σχέσης, δεδομένου ότι είναι αυτή η οποία, κατά κύριο λόγο, αφορά στην εκπαιδευτική διαδικασία, θέμα που εδώ μας απασχολεί.

α) Το ζήτημα της σύνδεσης επιστήμης και τέχνης μέσω των αισθητικών χαρακτηριστικών που φέρουν τόσο η μία όσο και η άλλη —ζήτημα, το οποίο έχει συζητηθεί κυρίως εν αναφορά προς τις μαθηματικές και φυσικές επιστήμες— δεν είναι παρά ένα δευτερεύον ζήτημα, οσοδήποτε ενδιαφέρον ή ερεθιστικό μπορεί να εμφανίζεται. Μία επιστημονική θεωρία μπορεί να παρουσιάζεται συμμετρική ή αρμονική ως προς την ανάπτυξη των μερών της· η απλότητα, η τελειότητα ή η καθαρότητα μπορεί να χαρακτηρίζουν την αρχική ιδέα ή τις ιδέες που την κινούν, σε κάθε περίπτωση όμως γίνεται αποδεκτή επί τη βάση της ορθότητάς της και όχι της ομορφιάς της. Και μπορεί βέβαια να γίνεται συχνά αναφορά στη φράση του Einstein ότι «οι μοναδικές φυσικές θεωρίες που είμαστε διατεθειμένοι να δεχτούμε είναι αυτές που είναι ωραίες», ωστόσο, ο τελικός έλεγχος των θεωριών, όσο 'ωραίες' και αν είναι αυτές, δεν βασίζεται σε αισθητικά κριτήρια αλλά σε κριτήρια εγκυρότητας και πειραματικής επαληθευσιμότητας, εφόσον πρόκειται για φυσικές επιστήμες. Η αντίχνευση αισθητικών κριτηρίων στη συγκρότηση και τη διατύπωση επιστημονικών θεωριών δεν φαίνεται να προσδιορίζει ουσιαστική σχέση μεταξύ τέχνης και επιστήμης, αλλά μάλλον μια χαλαρή αναλογία, βασιζόμενη στην των επιστημόνων αντίληψη περί τέχνης και αισθητικής. Τα αισθητικά κριτήρια ό-

μως που η επιστήμη, οι επιστήμονες μάλλον, επικαλούνται, δεν σηματοδοτούν μια πραγματική εκ μέρους τους προσέγγιση της τέχνης, αλλά μια κατά το μάλλον ή ήττον παραδοσιακή αντίληψή τους περί αισθητικής (τα κριτήρια της απλότητας, της συμμετρίας, της αρμονίας ή της καθαρότητας, που συνήθως χρησιμοποιούν,¹ παραπέμπουν στον κλασικό τρόπο προσδιορισμού του ωραίου, όπως διατυπώθηκε ήδη από τον Πλάτωνα ή τον Θωμά Ακινάτη), όπως και μια ατεκμηρίωτη ταύτιση τέχνης και ομορφιάς. Οι αντιλήψεις και οι ταυτίσεις αυτές ωστόσο έχουν αναθεωρηθεί τόσο από την σύγχρονη αισθητική σκέψη και θεωρία της τέχνης, όσο και από τη μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη, οι οποίες δεν προσδιορίζονται πλέον επί τη βάση του κριτηρίου της ομορφιάς.²

Η υποτιθέμενη ισοδυναμία των αισθητικών στοιχείων ανάμεσα σε μια επιστημονική θεωρία και την τέχνη, δεν συνιστά εν τέλει παρά μια μεταφορά: αισθητικοί όροι χρησιμοποιούνται μεταφορικά προκειμένου να προσδιορίσουν κάτι αρκετά διαφορετικό απ' ό,τι στη χρήση τους εντός του καλλιτεχνικού πεδίου· χρησιμοποιούνται, για παράδειγμα, προκειμένου να προσδιορίσουν ποιότητες όπως η οικονομική, σαφής και εύληπτη διατύπωση των επιστημονικών

1. Βλ. την πολύ ενδιαφέρουσα ανακοίνωση του Τεύκρου Μιχαηλίδη σχετικά με το θέμα των αισθητικών κριτηρίων όπως αυτά εφαρμόζονται τόσο στα μαθηματικά και τις φυσικές επιστήμες όσο και στην τέχνη, η οποία δημοσιεύεται στα Πρακτικά του 1ου Επιστημονικού συνεδρίου με θέμα Επιστήμη και Τέχνη (Τεύκρος Μιχαηλίδης, «Η Έννοια του Ωραίου στα Μαθηματικά και την Τέχνη», στο *Επιστήμη και Τέχνη*, 1ο Διεθνές Διεπιστημονικό Συνέδριο, Πρακτικά Εργασιών Συνεδρίου, τόμος Α', σσ. 95-100).

2. Χαρακτηριστική είναι εν προκειμένω η περίπτωση του φιλοσόφου Arthur Danto, ο οποίος αμφισβητεί κάθε προσπάθεια ορισμού της τέχνης μέσω αισθητικών κριτηρίων, στο βαθμό που αυτά υπάγονται, λίγο ως πολύ, στον αστερισμό της ομορφιάς. Στο βιβλίο του *Η Μεταμόρφωση του κοινότοπου*, το οποίο συνιστά ένα βιβλίο αναφοράς μέσα στο πλαίσιο της σύγχρονης αισθητικής συζήτησης, ο Danto συνηγορεί υπέρ της αποκοπής του ομφάλιου λώρου που συνδέει την τέχνη με την αισθητική. Η ομορφιά, ισχυρίζεται, δεν αποτελεί παράμετρο ορίζουσα της τέχνης_κάθε οντότητα που διαθέτει αισθητικές ποιότητες δεν είναι κατ' ανάγκην έργο τέχνης και το έργο τέχνης με τη σειρά του δεν προσδιορίζεται ως τέτοιο από κάποιες ενδογενείς αισθητικές ποιότητες. Βλ. Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts-London 1981.

θεωριών, ή προκειμένου να περιγράψουν το είδος της ικανοποίησης που αντλεί κανείς από την κατανόησή τους. Ακόμα και στην περίπτωση όμως που μπορούμε να υποθέσουμε ότι μιλάμε κυριολεκτικώς με αισθητικά κριτήρια αναφερόμενοι στην κομψότητα, π.χ., ή στην πρωτοτυπία μιας επιστημονικής θεωρίας, η θεωρία δεν μπορεί παρά να εγκαταλείπεται, εφόσον διαπιστώνεται ότι είναι λανθασμένη. Τα αισθητικά χαρακτηριστικά των επιστημονικών θεωριών υποτάσσονται στον έλεγχο που ασκείται με κριτήρια αλήθειας και ψεύδους.

Στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής διαδικασίας, επομένως, οι επιστήμες δεν μπορούν να προσεγγίζονται υπό την προοπτική της αισθητικής τους αρτιότητας αλλά της λογικής τους ορθότητας, επειδή η ικανότητα αναγνώρισης και εκτίμησης των αισθητικών ποιοτήτων έχει ασκηθεί και αναπτυχθεί στο πλαίσιο ενός άλλου μαθησιακού πεδίου: αυτού της διδασκαλίας των τεχνών και της αισθητικής αγωγής.

β) Το ότι κάποιες φορές η τέχνη αντλεί στοιχεία για την ανάπτυξή της από τις επιστήμες, είναι γεγονός αναμφισβήτητο μεν, το οποίο όμως, επίσης, δεν εδραιώνει κάποιου άλλου είδους σχέση μεταξύ των δύο πέραν αυτής της επίδρασης της μίας επί της άλλης, ή της χρησιμότητας. Επιστημονικές εξελίξεις, θεωρήσεις ή επινοήσεις προσφέρουν χρήσιμο υλικό για τις τέχνες ή διαγράφουν ένα πλαίσιο αναπροσανατολισμού των τεχνών και προσφέρουν έτσι ένα επιχείρημα υπέρ της άποψης εκείνης που υποστηρίζει ότι οι κοσμοαντιλήψεις και αναζητήσεις, το πνεύμα και ο τρόπος προσέγγισης του κόσμου και των πραγμάτων μιας εποχής διαποτίζει όλους τους τρόπους έκφρασης και άρθρωσής της, καλλιτεχνικούς, επιστημονικούς αλλά και κάθε άλλον.

Η εξέταση αυτού του είδους της σχέσης, πάντως, δεν οδηγεί και πολύ πέραν του προφανούς: η προοπτική αναπαράσταση του χώρου δεν θα ήταν δυνατή πριν από την αναγέννηση, η κυβιστική αναπαράσταση συνδέεται σε κάποιον βαθμό με το χωροχρονικό συνεχές του Αϊνστάιν, οι αναγεννησιακοί και μπαρόκ καλλιτέχνες χρησιμοποιούν γεωμετρικά όργανα και τεχνικές εφευρέσεις της εποχής τους, κ.λπ. Παρά ταύτα, και παρά τη δεδηλωμένη πρόθεση καλλιτεχνών, όπως ο Λεονάρντο, παραδείγματος χάριν, να καταστήσουν την τέχνη τους ισότιμη των επιστημών —των ελευθέρων λεγόμενων τεχνών— της εποχής τους, ούτε εκείνος ούτε —πολύ αργότερα και κάτω από διαφορετικές συνθήκες εν αναφορά προς τη θέση τεχνών και επιστημών μέσα στην κοινωνία της εποχής τους— ο Πικάσο, ούτε φυσικά ο Μπαχ ούτε ακόμα και

ο Ξενάκης —παρά τη στενή του σχέση με την επιστήμη— κάνουν μέσω του έργου τους μαθηματικά ή φυσική. Υπάρχουν, βέβαια, και οι περιπτώσεις των καλλιτεχνών εκείνων οι οποίοι, όπως ο Ξενάκης, προωθούν την ιδέα μιας συνένωσης τέχνης και επιστήμης και οι οποίοι επιχείρησαν να δείξουν τη δυνατότητα μιας τέτοιας συνένωσης μέσα από το έργο τους. Το τι ακριβώς έκαναν όμως, μέχρι ποιου βαθμού πέτυχαν κάτι τέτοιο και πώς αξιοποίησαν επιστημονικές μεθόδους ή θεωρίες, είναι αντικείμενο ειδικών διερευνήσεων, μέσω των οποίων θα καταδεικνυόταν πώς η επιστημονική γνώση αξιοποιείται από την τέχνη. Αξιοποιείται, όπως θα ισχυριστούμε και στη συνέχεια, όχι για να παραχθεί ένα άλλο είδος τέχνης-επιστήμης, αλλά για να προαχθεί αυτός ο άλλος τρόπος έκφρασης —ο μέσω της τέχνης τρόπος έκφρασης— ο οποίος διέρχεται δια του δημιουργικού μετασχηματισμού (εν προκειμένω του μετασχηματισμού της επιστημονικής γνώσης).

Μέσα σ' αυτό το ίδιο πλαίσιο θα μπορούσαμε να δούμε επίσης και τις τάσεις εκείνες, οι οποίες δεν αναζητούν απλώς επιδράσεις των επιστημών επί των τεχνών, αλλά επιδιώκουν να υπαγάγουν τις τέχνες σε ένα επιστημονικό μοντέλο, ανάλογο με αυτό των άλλων επιστημών. Ο Goodman, για παράδειγμα, έχει προτείνει μια γενική ερμηνευτική, η οποία ισχύει όχι μόνο για τις τέχνες αλλά και για τις επιστήμες, θεωρώντας ότι, παρά τις διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στα διάφορα συμβολικά συστήματα (όπως είναι και αυτά της τέχνης και της επιστήμης), οι ομοιότητες είναι ακόμα βαθύτερες και σημαντικότερες.³ Και υπ' αυτήν την προοπτική πάντως —που ασφαλώς δεν οδηγεί ούτε σε εξομοίωση ούτε σε ταύτιση τέχνης και επιστήμης— δεν συγχροείται πραγματική σχέση. Εδώ έχουμε να κάνουμε με την υπαγωγή της τέχνης σε μια γενική θεωρία συμβόλων και στην, μέσω αυτής, διεκδίκηση μιας επιστημονικότητας, που επιτρέπει, σύμφωνα με αυτόν τον τρόπο προσέγγισης της τέχνης, την αποτίναξη των συσκοτίσεων και των συγχύσεων εν αναφορά τόσο ως προς τη λειτουργία όσο και ως προς την κατανόησή της· που την απαλλάσσει, με άλλα λόγια, από το στοιχείο εκείνο, το οποίο θεωρείται ότι εμποδίζει την επιστημονική της προσέγγιση: το υποκειμενικό-ψυχολογικό

3. Σχετικά με την αισθητική και τη γενική θεωρία του των συμβόλων, βλ. Nelson Goodman, *The Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Oxford University Press, London 1969.

στοιχείο, δηλαδή, των υπεισερχόμενων στην εμπειρία της τέχνης αισθημάτων. Επιστήμη και τέχνη δεν συσχετίζονται εδώ παρά μόνον υπό την προϋπόθεση υιοθέτησης εκ μέρους της μίας των τρόπων άρθρωσης της άλλης: υπό την προϋπόθεση μιας επιστημονικοποίησης της τέχνης με άλλα λόγια — ή και ενός εκβιασμού απεμπόλησης των χαρακτηριστικών της εκείνων που δεν συναρμόζουν προς το επιστημονικό μοντέλο.

γ) Η αξίωση, τέλος, να αποτελέσουν οι τέχνες μέσον εξοικείωσης με τις επιστήμες δεν στοιχειοθετεί σχέση μεταξύ τους, στο μέτρο που δεν προβλέπει ούτε θεωρεί απαραίτητη την ύπαρξη κοινών στοιχείων, μεθοδολογικών εργαλείων ή στόχων. Αυτό που ενδιαφέρει σ' αυτήν την περίπτωση είναι αποκλειστικά να εξυπηρετηθούν στόχοι εξωγενείς προς την τέχνη ή να γίνουν κατανοητές αρχές των επιστημών, μέσω της αισθητοποίησής τους. Το περιεχόμενο της τέχνης απαλείφεται, αντικαθιστάμενο από αυτό των επιστημών και η μορφή της αγνοείται ως μη έχουσα σχέση με τον στόχο που καλείται να υπηρετήσει. Στη σχολική πρακτική μάλιστα, θα λέγαμε ότι η τέχνη μεταβάλλεται έτσι σε διδακτικό εργαλείο, η χρήση του οποίου κινδυνεύει να δώσει εντελώς λανθασμένες εντυπώσεις σχετικά με το τι είναι και πώς λειτουργεί η τέχνη.

Άλλωστε είναι εξαιρετικά δύσκολο να κατανοήσει κανείς πώς υλικό αντλημένο από τις τέχνες μπορεί να χρησιμοποιηθεί προκειμένου να διευκολύνει την κατανόηση των επιστημών ή τη διδασκαλία άλλων εκπαιδευτικών αντικειμένων, των μαθηματικών ή της φυσικής, για παράδειγμα. Και η κατανόηση του πώς ένας τέτοιος στόχος μπορεί να επιτευχθεί δυσχεραίνεται τόσο περισσότερο, όσο δεν επιχειρείται να δοθεί μια απάντηση στο ακανθώδες ζήτημα του αν υπάρχουν ή όχι διάφοροι τρόποι γνώσης και εμπειρίας, αν η τέχνη συνιστά έναν τέτοιο τρόπο και αν ο τρόπος αυτός συνδέεται και ως προς τι με τους υπόλοιπους.

Το κεντρικό ερώτημα που ανακύπτει εν αναφορά προς τη σχέση τέχνης και επιστήμης, όπως είπαμε και εισαγωγικά, έχει να κάνει με το πού εντοπίζεται η σχέση αυτή, με το πού βρίσκεται το σημείο τομής τέχνης και επιστήμης. Φαίνεται, λοιπόν, πως το σημείο αυτό μπορεί να εντοπισθεί μέσα από την απάντηση στο παραπάνω ερώτημα. Ερώτημα ασφαλώς καθόλου απλό, με μακρά ιστορία, το οποίο δεν μπορεί να απαντηθεί ούτε από τις επιστήμες ούτε από τις τέχνες ασφαλώς. Πρόκειται για ζήτημα καθαρά φιλοσοφικό, οι πηγές του οποίου ανιχνεύονται ήδη στην αρχαιότητα.

α'

Ο Πλάτων, πρώτος, αναφέρεται σ' αυτή τη σχέση, αντιδιαστέλλοντας πλήρως τους δύο όρους της και αρνούμενος οποιοδήποτε σημείο επαφής τέχνης και αληθούς επιστήμης. Η τέχνη, ως διαδικασία μίμησης, παράγει εικόνες (είδωλα), ουσιώδες γνώρισμα, των οποίων είναι, σύμφωνα με την πλατωνική επιστημολογία, ότι υστερούν του πρωτοτύπου τους, του οποίου δεν αποτελούν παρά μόνον ατελή αντίγραφα (αν η εικόνα ήταν τέλεια, όπως λέει στον Κρατύλο, τότε δεν θα ήταν πια εικόνα του πράγματος αλλά άλλο ένα παράδειγμα του ίδιου πράγματος).⁴ Η μίμηση οδηγεί στην παραγωγή αντικειμένων, τα οποία δεν έχουν παρά μόνον την όψη των αντικειμένων τα οποία μιμούνται, τα οποία λειτουργούν, δηλαδή, ως ατελή υποκατάστατα αυτού το οποίο μιμούνται. Παρέχοντας μόνον όψεις των πραγμάτων, η τέχνη ασχολείται με το φαίνεσθαι και όχι με το είναι και ως προς το τούτο εξαπατά τους ανθρώπους, προκαλώντας σύγχυση ανάμεσα στο πραγματικό και την εικόνα του. Εξάλλου, η τέχνη συνιστά μια δραστηριότητα στην οποία επιδίδονται εκείνοι οι οποίοι δεν μπορούν να είναι αυτό το οποίο μιμούνται. Οι καλλιτέχνες δεν έχουν πραγματική γνώση (επιστήμη) ούτε καν αληθή γνώμη (δόξα) των πραγμάτων τα οποία μιμούνται. Οι τέχνες δεν λένε την αλήθεια.

Από την άποψη του γνωστικού της περιεχομένου, η τέχνη επομένως στον Πλάτωνα όχι μόνον αφίσταται των επιστημών, αλλά επί πλέον υποβαθμίζεται γι' αυτό: η τέχνη καταλαμβάνει την κατώτατη βαθμίδα στην κλίμακα των βαθμίδων της γνώσης (η τέχνη συνιστά εικασία), της αποδίδεται, δε, μέγιστη ευθύνη στο μέτρο που συχνά εξαπατά τους ανθρώπους, επιδιώκοντας να παρουσιάσει ως πραγματικές απατηλές μόνο ομοιότητες, ή δείχνοντάς τους τα πράγματα καλύτερα απ' ό,τι στην πραγματικότητα είναι προκειμένου να τους ευχαριστήσει.

Η πρώτη απάντηση πάντως σ' αυτήν την υποβάθμιση της τέχνης και τη ρητή άρνηση οιασδήποτε σχέσης της με την επιστήμη, έρχεται ήδη στην αρχαιότητα, από τον Αριστοτέλη. Και για τον Αριστοτέλη, όπως και για τον Πλάτωνα, η τέχνη είναι μίμηση, αλλά απ' αυτήν τη βασική παραδοχή, ο Αριστοτέλης συνάγει εντελώς διαφορετικά συμπεράσματα απ' αυτά στα οποία είχε καταλήξει ο Πλάτων.

4. Πλάτωνος, Κρατύλος, 432 b,c.

Για τον Αριστοτέλη, η τέχνη δεν εξαπατά τους ανθρώπους, δεν προκαλεί σύγχυση ανάμεσα στο πραγματικό και την εικόνα του, αλλ' αντιθέτως, και ακριβώς επειδή είναι μιμητική διαδικασία, αποτελεί πηγή γνώσης: «ότι το μανθάνειν», όπως λέει ο Αριστοτέλης, «είναι ευαρεστότατον όχι μόνον εις τους φιλοσόφους, αλλά και εις τους άλλους ανθρώπους ομοίως... Διότι δια τούτο ευχαριστούνται βλέποντες τας εικόνας, ότι συγχρόνως θεωρούντες εννοούν και συλλογίζονται τι είναι έκαστον, π.χ. ότι αυτός είναι ο δείνα».⁵

Για τον Αριστοτέλη, όπως και για τον Πλάτωνα, η τέχνη είναι μεν αναπαράσταση μιας προϋπάρχουσας πραγματικότητας, μόνο που η μίμηση εδώ δεν απομακρύνει από τη γνώση αλλά οδηγεί σε αυτήν, σε κάποια μορφή της τουλάχιστον. Ο καλλιτέχνης μιμείται αυτήν την πραγματικότητα και ακριβώς επειδή πρόκειται για μίμηση, για μια διαδικασία δηλαδή η οποία μοιάζει με τη διαδικασία μάθησης της παιδικής ηλικίας, μπορούμε, μέσω της τέχνης, να γευόμαστε την απόλαυση που προσφέρει η αναγνώριση και η γνώση, η κατανόηση του νοήματος που έχει το αντικείμενο της μίμησης. Η μίμηση επομένως για τον Αριστοτέλη, και συνακόλουθα η τέχνη ως μιμητική αναπαράσταση του πραγματικού, έχει υψηλή αξία ως μορφή μάθησης, η οποία οδηγεί στη σύλληψη του καθολικά ισχύοντος, του σταθερού και του αναγκαίου: έργο του ποιητή, όπως επισημαίνει, δεν είναι να λέει όσα απλώς έγιναν, αλλά όσα θα μπορούσαν να γίνουν, δηλαδή τα δυνατά κατά πιθανή ή αναγκαία συνέπεια. «Δια τούτο είναι και φιλοσοφώτερον και σπουδαιότερον (πράγμα) η ποίησις από την ιστορίαν, διότι η μεν ποίησις μάλλον τα καθόλου (συμβαίνοντα) λέγει, η δε ιστορία τα καθ' έκαστον (άνθρωπον συμβάντα)».⁶

Η καταγγελία του Πλάτωνα ότι τα έργα τέχνης, ως μιμήσεις, δεν αποτελούν παρά μόνον επί μέρους περιπτώσεις ατελούς αντιγραφής ενός πρωτοτύπου, αποκρούεται εδώ υπέρ της ανάδειξης της δυνατότητας που αυτά έχουν να φανερώνουν κάτι περί της ουσίας των πραγμάτων που αναπαριστούν.

Στον παραπάνω 'διάλογο' ανάμεσα στον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, ανιχνεύεται ο πυρήνας του όλου ζητήματος και προδιαγράφεται, θα μπορούσα-

5. Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικής*, μετάφραση Σίμου Μενάρδου, εισαγωγή, κείμενον και ερμηνεία Ι. Συκουτρή, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 1448b (3,4,5).

6. *Αυτόθι*, 1451 b (3,4).

με να πούμε, η πορεία που η συζήτηση εν αναφορά προς τη σχέση επιστήμης και τέχνης θα ακολουθήσει στη συνέχεια και μέχρι τις μέρες μας.

Η σχέση επιστήμης και τέχνης αναπτύσσεται, λοιπόν, μέσα στο πλαίσιο μιας φιλοσοφίας της τέχνης, η οποία συνδέει το status αυτής της τελευταίας με τη δυνατότητα —ή τη μη-δυνατότητά της— να παρέχει γνώση και θέτει ως έναν από τους βασικούς στόχους της τη διερεύνηση του είδους της γνώσης την οποία αυτή παρέχει —στον βαθμό, βέβαια, που, μέσα στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης φιλοσοφικής θεώρησης, γίνεται δεκτό ότι η τέχνη παρέχει γνώση. Διατυπώνεται, δηλαδή, ως ένα επιστημολογικό ερώτημα σχετικά με το κατά πόσον η τέχνη είναι σε θέση να παρέχει ή όχι γνώση από την απάντησή του εξαρτάται η στάση που υιοθετείται εν αναφορά προς τη φύση, τη λειτουργία και την μαθησιακή αξία της τέχνης. Το επιστημολογικό αυτό ερώτημα συνδέεται στενά, δε, και με ένα αισθητικό ερώτημα: με το ερώτημα σχετικά με το κατά πόσον η ικανότητα της τέχνης να παρέχει γνώση, ενισχύει την αξία της ως τέχνης. Οι Πλάτων και Αριστοτέλης, οι οποίοι συνδέουν στενά γνώση και τέχνη, θα απαντούσαν καταφατικά σε μια τέτοια ερώτηση. Άλλωστε ο πρώτος απαξιώνει και ο δεύτερος αναβιβάζει την τέχνη, επί τη βάσει ακριβώς αυτής της δυνατότητάς της ή της μη δυνατότητάς της να παρέχει γνώση. Στη νεότερη και σύγχρονη φιλοσοφική αισθητική όμως, αυτήν που ακολουθεί την καντιανή κατεύθυνση της αποσύνδεσης της αισθητικής κρίσης από κάθε προσωπικό, πρακτικό ή γνωστικό διαφέρον, και κυρίως υπό την επίδραση της φορμαλιστικής αισθητικής του μοντερνισμού⁷ —με την έμφαση που

7. Στις αρχές του 20ού αιώνα, κάποιοι θεωρητικοί και κριτικοί, με προεξάρχουσες φυσιογνωμίες τους Clive Bell και Roger Fry, υποστήριξαν την πλήρη ανεξαρτησία του έργου τέχνης, εστιάζοντας την προσοχή τους στη διερεύνηση του τι είναι πραγματικά αισθητικό στην τέχνη και παραμερίζοντας όλα τα υπόλοιπα ως μη σχετικά. Ο Clive Bell είναι σαφής επ' αυτού: «Το αναπαραστασιακό στοιχείο μπορεί να είναι ή να μην είναι επιζήμιο σ' ένα έργο τέχνης: σε κάθε περίπτωση, είναι άσχετο. Διότι, για να εκτιμήσουμε ένα έργο τέχνης, δε μας χρειάζεται τίποτα που να σχετίζεται με τη ζωή: καμιά γνώση περί των ιδεών και των υποθέσεων της ζωής, καμιά εξοικείωση με τις συγκινήσεις της. Η τέχνη μας μεταφέρει από τον κόσμο της ανθρώπινης δραστηριότητας σ' έναν κόσμο αισθητικής έξαρσης. Για μια στιγμή αποκλειόμαστε από τα ανθρώπινα ενδιαφέροντα: οι προβλέψεις και οι μνήμες μας

αυτή αποδίδει στην αυτοτέλεια της καλλιτεχνικής μορφής καθώς και στον πλήρη διαχωρισμό της αισθητικής από κάθε άλλη αξία—, αυτή η σχέση συχνά αποδυναμώνεται και η αξία της τέχνης διαχωρίζεται από το γνωστικό της περιεχόμενο. Πρόκειται για την τάση του αισθητικού αντι-γνωστικισμού, όπως ονομάζεται, η οποία ωστόσο δεν διατηρεί τα πρωτεία στην σύγχρονη αισθητική συζήτηση. Αντιθέτως, η τάση εκείνη σύμφωνα με την οποία η τέχνη όχι μόνον έχει την ικανότητα να προσφέρει γνώση, αλλά αυτή της η ικανότητα καθορίζει επί πλέον την αξία της ως τέχνης —η τάση του αισθητικού γνωστικισμού, δηλαδή— κερδίζει διαρκώς έδαφος.⁸

Και για να επανέλθουμε στο κεντρικό ζήτημα του προβληματισμού μας: το ζητούμενο σημείο τομής ανάμεσα σε επιστήμη και τέχνη είναι η γνώση. Ποια γνώση όμως; Συνιστά η τέχνη έναν ιδιαίτερο τρόπο γνώσης και πώς ο τρόπος αυτός συσχετίζεται και ως προς τι με τους υπόλοιπους; Πώς εντάσσονται διάφορα γνωστικά περιεχόμενα στα έργα τέχνης και σε ποιο βαθμό συνδέονται αυτά με την αισθητική τους αξία;

β'

Η προσπάθεια διερεύνησης των ερωτημάτων αυτών είναι κεφαλαιώδους σημασίας ως προς το πώς νοούμε τόσο τη διδασκαλία της τέχνης όσο και τη συσχέτισή της με την επιστήμη μέσα στην εκπαιδευτική διαδικασία.

Τα ερωτήματα αυτά, ωστόσο, ελάχιστα έχουν απασχολήσει τη θεωρία σχετικά με τη διαμόρφωση εκπαιδευτικών προγραμμάτων και ακόμα λιγότεπαύουν να λειτουργούν ανυψωνόμαστε πάνω από το ρεύμα της ζωής». Βλ. Clive Bell, *Art*, Capricorn Books 1958 (ανατύπωση της πρώτης έκδοσης του 1913), σ. 25.

8. Για μια γενική ενημέρωση σχετικά με το πώς αντιμετωπίζεται το ζήτημα της σύνδεσης γνώσης και τέχνης στη σύγχρονη αισθητική συζήτηση, βλ. το πολύ κατατοπιστικό κείμενο του Berys Gaut, *Art and Knowledge*, στο: J. Levinson (Ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press 2003, σσ. 436-450. Βλ. επίσης Eileen John, *Art and Knowledge*, στο: B. Gaut & D. McIver Lopes, *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York 2001 σσ. 329-340.

ρο την εκπαιδευτική πρακτική. Στη διδακτική πράξη, το μεν ζήτημα της αισθητικής απλώς αγνοείται, η δε τέχνη, ή για να είμαστε ακριβέστεροι, ένα είδος προσαρμοσμένης ή 'σχολικής' τέχνης, χρησιμοποιείται περίπου ως προσιτό εργαλείο ή ευχάριστος τρόπος εξοικείωσης των διδασκομένων με το περιεχόμενο, τα στοιχεία ή τις βασικές αρχές διαφόρων επιστημών.

Υπάρχει ωστόσο ένας άλλος τρόπος να προσεγγίσει κανείς το ζήτημα, ο οποίος βασίζεται σε μια προηγούμενη διερεύνηση των δυνατοτήτων και των όρων σύνδεσης της διδασκαλίας της τέχνης με εξω-αισθητικούς στόχους και ο οποίος λαμβάνει υπόψη τις απαντήσεις που έχουν δοθεί στο κεντρικό φιλοσοφικό ερώτημα σχετικά με το αν η τέχνη μπορεί να παρέχει γνώση, τι είδους γνώση και πώς. Και τούτο σημαίνει επίσης ότι η σύνδεση τέχνης και επιστήμης δεν μπορεί, χωρίς τον κίνδυνο στρεβλώσεων, να εφαρμοσθεί στην εκπαιδευτική πράξη, χωρίς μια προηγούμενη αναμέτρηση με την, επίσης φιλοσοφική, προβληματική, σχετικά με την αναφορικότητα ή μη της τέχνης.

Είναι δυνατόν να θεωρείται πως η τέχνη δεν έχει καμία σχέση με εξω-καλλιτεχνικά θέματα, ως εξω-καλλιτεχνικά θεωρούμενα όλα εκείνα τα οποία δεν αποτελούν ενδογενώς σημαίνοντα στοιχεία (ήχοι, χρώματα, λέξεις, κ.λπ.), οργανωμένα έτσι ώστε να συγκροτούν μια αυτοκαθοριζόμενη και αυτάρχη δομή εσωτερικών σχέσεων· μια πλήρη νοήματος καλλιτεχνική μορφή, δηλαδή. Υπάρχει ωστόσο και η άποψη, σύμφωνα με την οποία το νόημα ενός έργου τέχνης δεν καθορίζεται από τη μορφή του αλλά προκύπτει μάλλον από το αναπαραστασιακό του περιεχόμενο. Αυτό, εν σχέσει προς το ζήτημα του κατά πόσον η τέχνη μπορεί να παρέχει γνώση, και, επομένως, να σχετίζεται με την επιστήμη, μεταφράζεται σε προτάσεις όπως: η τέχνη δεν μπορεί να μας μάθει τίποτα, επειδή δεν αναφέρεται σε τίποτα έξω απ' αυτήν, επειδή είναι αυτο-αναφορική. Ή αντιθέτως: η τέχνη παρέχει γνώση για το πραγματικό, για το τι πραγματικά συμβαίνει, επειδή ακριβώς η τέχνη μπορεί να αναφέρεται στο πραγματικό, επειδή είναι πλάνη να πιστεύουμε ότι η τέχνη ή ο κόσμος της τέχνης είναι πάντα φανταστικός.

Εάν δεν αναμετρηθεί με αυτές τις αλληλο-αντικρουόμενες θέσεις, είναι δύσκολο να φανταστούμε πώς ο παιδαγωγός, ο ασχολούμενος με την εκπόνηση προγραμμάτων διδασκαλίας, θα εντάξει την τέχνη ως μέρος της διδασκαλίας άλλων γνωστικών πεδίων.

Η μελέτη των διαφόρων τεχνών και η σύγκριση των τρόπων με τους οποί-

ους αυτές σχετίζονται με το πραγματικό, η εξέταση του νοήματος των έργων τέχνης, το οποίο άλλοτε συναρτάται με το αναπαραστασιακό τους περιεχόμενο (π.χ., παραστατική τέχνη, ρεαλιστική λογοτεχνία) και άλλοτε με τη μορφή τους, θα μπορούσε εν προκειμένω να βοηθήσει στο να γίνει αντιληπτό ότι ούτε η αναφορικότητα ούτε μια αποκλειστική προσκόλληση στη μορφή, αποτελούν επαρκείς προσεγγίσεις της πολλαπλότητας των νοημάτων που διαμεσολαβούνται καθώς και των γνώσεων που μεταφέρονται μέσω των τεχνών. Εξω-καλλιτεχνικά θέματα, ανάμεσα στα οποία και γνώσεις που σχετίζονται με διάφορα επιστημονικά πεδία, είναι δυνατόν να συμμετέχουν στον προσδιορισμό του νοήματος των έργων τέχνης, με την προϋπόθεση όμως ότι, σε κάθε περίπτωση, υπόκεινται σε έναν μετασχηματισμό τέτοιο που τους επιτρέπει να λειτουργούν ως συστατικά στοιχεία ενός αισθητικού νοήματος. Η τέχνη, θα μπορούσαμε να πούμε, υπερβαίνει το αναφορικό της περιεχόμενο μέσω της μορφής της, παράγοντας έτσι νοήματα που δεν ταυτίζονται με αυτά των περιεχομένων που ενσωματώνει· πρόκειται για νοήματα αισθητικά, τα οποία, σύμφωνα τουλάχιστον με τους οπαδούς του αισθητικού γνωστικισμού, είναι «βαθύτερα και θεμελιωδέστερα» από τα νοήματα των αναφορικών περιεχομένων της τέχνης. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο της μετασχηματιστικής διαδικασίας που χαρακτηρίζει την τέχνη στην επαφή της με θέματα και περιεχόμενα εξω-καλλιτεχνικά, μπορεί να κατανοηθεί επίσης και ο τρόπος δια του οποίου γνώσεις παρέχονται μέσω της τέχνης: οι γνώσεις αυτές ενσωματώνονται και μεταδίδονται δια της τέχνης ως αισθητικά σχετικές. Όταν ένα έργο τέχνης (ένα μυθιστόρημα, για παράδειγμα) μας προσφέρει κάποια γνώση (γνώση ιστορική ή γνώση πραγματικών καταστάσεων ή ακόμα γνώση επιστημονική —ας θυμηθούμε εδώ μυθιστορήματα που έχουν να κάνουν με την εξέλιξη της μαθηματικής επιστήμης, με ένα θεώρημα, κ.τ.λ.) τότε η γνώση αυτή, ως περιεχόμενο του έργου τέχνης, μεταδίδεται σε μας όχι ανεξάρτητα από αλλά συνδεδεμένη άμεσα με τον τρόπο έκφρασης που υιοθετεί ο/η συγγραφέας, με το ύφος του.

Υπ' αυτήν την έννοια, η τέχνη δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί στη σχολική πρακτική για τη διδασκαλία άλλων γνωστικών αντικειμένων. Η συνάντησή της με τα άλλα επιστημονικά πεδία μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνον στο επίπεδο που επικαλούμαστε τους δικούς της τρόπους έκφρασης προκειμένου να δείξουμε ότι υπάρχουν πολλοί, ενίοτε αλληλοτεμνόμενοι και εξίσου ενδιαφέροντες, τρό-

ποι διατύπωσης της σχέσης μας με τον κόσμο και να προβάλουμε τρόπους κατανόησης όψεων του κόσμου και της σχέσης μας μ' αυτόν που δεν προσδιορίζονται από τον εξηγητικό και ενίοτε χειραγωγικό λόγο της επιστήμης.⁹

Αντί λοιπόν μιας επιφανειακής σύνδεσης επιστήμης και τέχνης στην εκπαιδευτική πράξη —η οποία εν πολλοίς λειτουργεί εις βάρος της τέχνης, υποβαθμίζοντας την ιδιαιτερότητα της προσφοράς της, μεταβάλλοντάς την σε μέσο και εργαλείο—, μπορεί κανείς να στραφεί μάλλον στις επιστήμες εκείνες ή τα πεδία μελέτης, που ως αντικείμενό τους έχουν την ίδια την τέχνη ή που λειτουργούν επίσης θεμελιωτικά εν αναφορά προς τη συγκρότηση της διδασκαλίας της τέχνης ως αυτόνομου και πλήρους μαθησιακού πεδίου. Πρόκειται για τις επιστήμες που διερευνούν όψεις του καλλιτεχνικού φαινομένου, της εμπειρίας που έχουμε από τη συνάντησή μας με την τέχνη, της αισθητικής αξίας της και του νοήματος του κόσμου που τα έργα τέχνης συγκροτούν. Ιστορία της τέχνης, κριτική της τέχνης, αισθητική θεωρία και φιλοσοφία της τέχνης, συνιστούν μια πολυεπίπεδη προσέγγιση, η οποία προσφέρει δυνατότητες πληρέστερης κατανόησης της τέχνης και της εμπειρίας της. Διανοίγοντας πολλαπλές προοπτικές ανάγνωσης και εκτίμησής της, οδηγεί και στην ανάδειξη της διδασκαλίας της ως διακριτού εκπαιδευτικού πεδίου, το οποίο εμπεριέχει μια δική του γνωστική αξία. Μόνον μέσω αυτών των προσεγγίσεων, άλλωστε, και ειδικότερα της αισθητικής φιλοσοφικής προσέγγισης, είναι δυνατόν να γίνει κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο η τέχνη μπορεί να προσφέρει γνώση· να γίνει κατανοητό το πώς μπορεί να μας μάθει κάτι, δηλαδή, υπό την έννοια υπό την οποία ο Αριστοτέλης θεωρούσε ότι η τέχνη μπορεί μάθει κάτι στους ανθρώπους: βαίνοντας από το επί μέρους στο καθόλου, όπως παραπάνω είπαμε, και, επομένως, μεταδίδοντας κάτι που μπορεί να αφορά όλους τους ανθρώπους, κάτι που σχετίζεται με μια ουσιαστικότερη κατανόηση της ανθρώπινης κατάστασης και του τρόπου ή των τρόπων μάλλον, με τους οποίους ο άνθρωπος συγκροτεί και ενοικεί τον κόσμο του. Η τέχνη καταρχήν έχει να κάνει με τη συγκρότηση και εννοημάτηση κόσμων και ως εκ τούτου συνδέεται πολύ περισσότερο με τη φιλοσοφία και τις αναζητήσεις της απ' ό,τι με την επιστήμη και τις εξηγήσεις της.

9. Βλ. Μ. Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, μτφρ. Α. Μουρίκη, Νεφέλη, Αθήνα 1991, σ. 61.

Πέραν των ευκαιριών που προσφέρει για αισθητική πλήρωση και απόλαυση, η τέχνη και η εμπειρία της τέχνης καθιστά δυνατές νέες προοπτικές πρόσβασης στον κόσμο και τον εαυτό μας, συνιστώντας έτσι ένα ξεχωριστό είδος κατανόησης. Η επαφή με τα έργα τέχνης αναδεικνύει αξίες τέτοιες που σχετίζονται με τη διάνοιξη δυνατοτήτων μιας ανανεωμένης επαφής με τον κόσμο και τα πράγματα και επιτρέπει να προσεγγίσει κανείς το οικείο υπό το φως του ανοίχειου, να αντιληφθεί, δηλαδή, νέες και μη εισέτι αντιληπτές συνδέσεις και σχέσεις μεταξύ των πραγμάτων που επιτρέπει, με άλλα λόγια, την οργάνωση και επανοργάνωση της εμπειρίας μας της πραγματικότητας. Και τούτο μόνον μέσω του φιλοσοφικού αισθητικού λόγου μπορεί να αναδειχθεί, αναλυθεί και κατανοηθεί ως προς τη σπουδαιότητα και το εύρος της σημασίας του σημασία που σχετίζεται με τη διεύρυνση και ανανέωση της ανθρώπινης εμπειρίας και συμβάλλει, όπως το θέτουν ορισμένοι, «στην ενεργοποίηση αξιόλογου ανθρώπινου δυναμικού».¹⁰

Υπ' αυτήν την προοπτική, αντιλαμβάνεται κανείς τη σημασία και τη συμβολή της αισθητικής και της φιλοσοφίας στη συγκρότηση μιας επαρκούς και συνεκτικής θεωρίας για τη στήριξη, αιτιολόγηση και δικαιολόγηση της αισθητικής αγωγής και του ρόλου της στην εκπαιδευτική διαδικασία: η διερεύνηση της φύσης της τέχνης και της αισθητικής εμπειρίας, η ανάδειξη και διατύπωση των ποικίλων λειτουργιών και επενεργειών της τέχνης συνιστούν θεμελιώδη τρόπο δια του οποίου η φιλοσοφική αισθητική αποδεικνύεται σχετική προς — ή και συγκροτητική— μιας θεωρίας της αισθητικής αγωγής.¹¹

10. R. Smith, «Philosophy and Theory of Aesthetic Education», στο R. Smith, and A. Simpson (Ed.), *Aesthetics and Art Education*, University of Illinois Press, Urbana & Chicago 1991, σσ. 144-5.

11. Ο Francis Sparshott έφτασε μάλιστα στο σημείο να ισχυρίζεται ότι ο κύριος λόγος για τον οποίο διατυπώνονται θεωρίες για την τέχνη είναι για να βοηθήσουν στην οργάνωση της διδασκαλίας. (Βλ. F. Sparshott, «On the Possibility of Saying What Literature Is», στο P. Hernandi (Ed.), *What Is Literature*, Indiana University Press, Bloomington 1978, σ. 14). Και μολονότι ο ισχυρισμός αυτός συνιστά μια ρητορική υπερβολή, δηλώνει ωστόσο τη συνάφεια αισθητικής θεωρίας και αισθητικής αγωγής.

Εν είδει επιλόγου:

Μέσα στην εκπαιδευτική διαδικασία υπάρχουν στόχοι που δεν μπορούν να επιτευχθούν με άλλους τρόπους παρά μόνο μέσα από την εξοικείωση με την καλλιτεχνική διαδικασία και την εισαγωγή στον κόσμο της αισθητικής εμπειρίας. Μέσα από την επαφή με την τέχνη, αναπτύσσονται και καλλιεργούνται μορφές γνώσης, που επιτρέπουν να γίνει κατανοητό ότι υπάρχει ένας άλλος τρόπος να ζούμε και να σκεπτόμαστε, ένας άλλος τρόπος να είμαστε στον κόσμο απ' αυτόν της φυσικής ή επιστημονικής στάσης. Και αυτός ο άλλος τρόπος είναι ένας τρόπος αισθητικός και αισθητοποιούμενος μέσω της τέχνης. Ή, με άλλα λόγια, η αισθητική εμπειρία δεν απομακρύνει από τη γνώση. Προϋποθέτει την γνωστική ικανότητα και προσδιορίζει τη στάση μας εν σχέσει προς τα έργα τέχνης ως μια προσπάθεια κατανόησης· κατανόησης, παραδείγματος χάριν, αυτού που ένα μυθιστόρημα λέει ή ένας πίνακας δείχνει —κινητοποιούμενης και από τον βαθμό ικανοποίησης με τον οποίο αυτή συνδέεται— εν αντιδιαστολή προς την επιστημονική στάση κατά την οποία αυτό που ενδιαφέρει είναι η ανάλυσή του.

Κατά τούτο, λοιπόν, η τέχνη έχει έναν ρόλο ουσιαστικό να διαδραματίσει και μέσα στην εκπαιδευτική διαδικασία· έναν ρόλο που είναι μεν άλλος από αυτόν των επιστημών, δεν είναι όμως και αυτός που της προσέδιδε ένα, παρωχημένο πλέον, ανορθολογικό μοντέλο, θεωρώντας την ως αντίποδα του κρατούντος νοησιαρχιακού μοντέλου της εκπαίδευσης.¹² Ως κατεξοχήν εκφραστική δραστηριότητα, σημασιοδοτεί την ανθρώπινη εμπειρία και συνιστά μια απόπειρα να δοθεί μορφή σε εκείνο το οποίο διαφορετικά ίσως παρέμενε εγκλωβισμένο μέσα στην ξεχωριστή ζωή της κάθε συνείδησης. Μπορεί να υποβάλλει βιώματα και καταστάσεις, ενεργοποιώντας τον στοχασμό και φέρνοντας στο προσκήνιο ιδέες. Διανοίγει έτσι στην εμπειρία απρόσμενους ορίζοντες, εγκαθιδρύει νέα νοήματα, αποκαλύπτει καινούριες διαστάσεις και πεδία αναζητήσεων.¹³ Ταυτοχρόνως καλεί στην υιοθέτηση αυτού του ιδιαίτερου εί-

12. Ο ρόλος αυτός τέμνεται με αυτόν μιας φαινομενολογικής φιλοσοφίας, η οποία, μέσω του παραδείγματος της τέχνης, επιθυμεί να μάθει εκ νέου η επιστήμη πώς να στρέφεται προς τα ίδια τα πράγματα και τον εαυτό της, πώς να ξαναγίνει φιλοσοφία. Βλ. σχετικά Μ. Μερλώ-Ποντύ, *ό.π.*, σ. 63.

13. *Αυτόθι*, σ. 43.

δους στάσης που είναι η αισθητική στάση και η οποία, λόγω του χαρακτήρα της —ανοιχτή, δυναμική, ερευνητική— συνιστά δράση μάλλον παρά στάση: είναι δημιουργία και αναδημιουργία.¹⁴ Κατά συνέπεια, η τέχνη και η διδασκαλία της τέχνης διαμορφώνουν έναν ιδιαίτερο χώρο, αναγκαίο τόσο ως προς το είδος της δημιουργικής δράσης που εγκαινιάζει όσο και ως προς τον ρόλο της αναδημιουργίας κόσμων που καλείται να διαδραματίσει μέσα στην εκπαιδευτική πράξη.

14. Βλ. N. Goodman, *ό.π.*, σσ. 241-2.