

MAX BENSE

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΜΕΛΙΩΣΗ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

Δέν υπάρχει μόνο μοντέρνα τέχνη, αλλά και μοντέρνα αισθητική, και ή έκφραση «μοντέρνα» πρέπει νά σημαίνει, πώς, έδω, πρόκειται για μιὰ είδικά έπιστημονική και όχι, μόνο, μιὰ φιλοσοφικά θεμελιωμένη αισθητική, που χαρακτηρίζει ένα μεθοδολογικά προσιτό, άνοιχτό πεδίο έρευνας, όπου είναι προτιμότερη ή όρθολογιστική και έμπειρική μέθοδος έρευνας από τις θεωρητικές και μεταφυσικές έρμηνείες. "Αν σκεφτεί κανείς πώς ή νέα αυτή αισθητική διαθέτει μιὰ πλατιά θεμελιακή έρευνα, που στηρίζεται σε έννοιες, παραστάσεις και συμπεράσματα των μαθηματικών, τής φυσικής, των επικοινωνιών και τής θεωρίας των πληροφοριών, τότε είναι εύλογο νά μιλάμε για μιὰ άκριβή και τεχνολογική αισθητική, που, σε σχέση με την ιστορία των μέχρι τώρα αισθητικών και θεωριών περί τέχνης, που αναπτύχτηκαν κυρίως από φιλοσοφική άποψη, άποτελεί, στην πραγματικότητα, κάτι νέο.

"Αν μου έπιτρέπεται νά σκεφτώ, για μιὰ στιγμή, ιστορικά και όχι θεωρητικά, τότε θα έπιθυμούσα νά κάνω τή διάκριση μεταξύ δύο

γενικῶν δυνατῶν τύπων τῆς αἰσθητικῆς, δηλ. τοῦ Hegel καὶ τοῦ Γαλιλαίου.

Οἱ περίφημες «Παραδόσεις περὶ τῆς Αἰσθητικῆς» τοῦ Hegel, ποὺ ἐκδόθηκαν μετὰ τὸ θάνατό του τὸ 1835, εἶναι τυπικὲς γιὰ ἓνα εἶδος αἰσθητικῆς ὅπου ἢ «τέχνη», τὸ «κάλλος», δηλ. περιληπτικὰ ἢ «αἰσθητικὴ πραγματικότητα», δὲν κατέχουν ἓνα ἀντικειμενικὸ καὶ αὐτόνομο «εἶναι» ποὺ θὰ ἦταν καὶ «πιστοποιήσιμο». Ὁ ὀρισμὸς τοῦ «αἰσθητικὰ ὡραίου» τοῦ Hegel, γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε μιὰ ἀποφασιστικὴ του ἔννοια, μὲ τὴ βοήθεια τῶν μεταφυσικῶν ἐννοιῶν τῆς «ιδέας», καὶ τοῦ «ιδανικοῦ» ποὺ ξεπερνοῦν τὸν ὀρίζοντα τοῦ φυσικοῦ κόσμου, δὲν σημαίνει, βέβαια, «ἔρευνα» μὲ τὴν αὐστηρὴ ἔννοια οὔτε καν μιὰ «περιγραφή», ἀλλὰ ἀπλῶς μιὰ «ἐρμηνεία», ποὺ ἐντάσσει ἢ, μᾶλλον, ὑποτάσσει κάθε ἐκδήλωση τοῦ αἰσθητικοῦ «εἶναι» στὴ γενικότερη συνάρτηση τῆς ἐξέλιξης τοῦ καθολικοῦ πνεύματος καὶ τὴ συνδέει μὲ ὅλα τὰ ἄλλα χαρακτηριστικὰ τοῦ νοητοῦ κόσμου τῆς ἱστορίας, τῆς κοινωνίας, τῆς φιλοσοφίας, τῆς ἠθικῆς καὶ τῆς θρησκείας.

Ἐντελῶς διαφορετικὸς εἶναι ὁ τύπος τῆς αἰσθητικῆς τοῦ Γαλιλαίου. Δὲν εἶναι εὐρύτερα γνωστὸ πῶς ὁ νεαρὸς Γαλιλαῖος εἶχε λογοτεχνικὰ καὶ μουσικὰ ἐνδιαφέροντα, ποὺ ποτὲ δὲν ἐγκατέλειψε, ἀκόμη καὶ ὅταν ἔγινε ἀργότερα ὁ θεμελιωτὴς τῆς νέας μηχανικῆς. Στὸ ἔργο του «Considerazioni al Tasso» ὁ μέγας αὐτὸς φυσικός, ποὺ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ, μετὰ τὸν Μακιαβέλλι, ὁ δημιουργὸς τοῦ ἰταλικοῦ πεζοῦ λόγου, προσπάθησε νὰ στηρίξει τὶς ἀντιρρήσεις του κατὰ τοῦ συγγραφέα τῆς «Ἐλευθερωμένης Ἱερουσαλήμ» μὲ μιὰ αἰσθητικὴ ἀντίληψη ποὺ ἀναγνωρίζει ὑπέρτατη αὐτοτελὴ ἀξία στὸ ἔργο τέχνης, στὴν ποίηση, στὴ ζωγραφικὴ, στὴ μουσικὴ. Πολέμησε τὴ γνώμη πῶς ἡ ποιητικὴ πράξη συγχέεται μὲ τὴν ἐπιστημονικὴ, τὴ θρησκευτικὴ ἢ τὴ φιλοσοφικὴ. Τὸ ποίημα πρέπει νὰ ἀναπτύσσει τὴν ποίηση, ποὺ θὰ πρέπει νὰ διακριβώνεται σὰν τέτοια, καὶ ὄχι τὴ γνώση ἢ τὴν ἠθικὴ. Συνοπτικὰ μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς πῶς μὲ τὶς αἰσθητικὲς ιδέες τοῦ Γαλιλαίου ἀρχίζει ἐκείνη ἡ χειραφέτηση τῆς αἰ-

σθητικῆς πραγματικότητας, πού τήν μεταβάλλει σήμερα, ὅλο καί περισσότερο, σέ μιὰ αὐτόνομη περιοχή ἔρευνας, στήν Αἰσθητική.

Θά ἔγινε κιόλας φανερό πῶς αὐτό πού ὀνομάζουμε μοντέρνα αἰσθητική ἀνήκει στόν τύπο τοῦ Γαλιλαίου. Τò ἐνδιαφέρον μας ἀπασχολεῖ ἐδῶ τὸ σύνολο τῶν γνωρισμάτων ἑνὸς ἀντικειμένου τέχνης (ἢ καὶ ἐφαρμοσμένης τέχνης) πού χαρακτηρίζουμε σὰν «αἰσθητικὴ κατάσταση» ἢ σὰν «αἰσθητικὴ πραγματικότητα» ἢ, μᾶλλον, εἴμαστε συνηθισμένοι νὰ τὰ ὀνομάζουμε ἔτσι μὲ βάση παραδοσιακὲς παραστάσεις καὶ τρόπους χαρακτηρισμοῦ. Εἶναι αὐτονόητο πῶς διακρίνουμε αὐτὴ τὴν «αἰσθητικὴ πραγματικότητα» πού διαπιστώνεται σὲ ἓνα ἀντικείμενο τέχνης ἢ ἐφαρμοσμένης τέχνης ἀπὸ τὴ «φυσικὴ πραγματικότητα», ἀπὸ τὸ σύνολο δηλ. ὅλων τῶν φυσικῶν δεδομένων μὲ τὰ ὁποῖα πρὶν ἀπ' ὅλα μᾶς δίνεται τὸ ἀντικείμενο τῶν παρατηρήσεών μας. Τέχνη, ποίηση, κάλλος, ἀσχήμια, χάρη, τραγικότητα εἶναι πάντα χαρακτηρισμοὶ ἢ, ὀρθότερα, ἐρμηνεῖες πού ταξινομοῦν αἰσθητικὰ γνωρίσματα, πού δὲν θά εἶχαν κανένα νόημα, ἂν ἦταν ἀνεξάρτητα ἀπὸ κάποια συγκεκριμένη ὑλικὴ πραγμάτωση, μιὰ «ἀφορμὴ», ὅπως θά ἔλεγε ὁ Whitehead. Τὴν «φυσικὴ πραγματικότητα» τὴ θεωροῦμε λοιπόν, σὰν τὸ «φορέα» τῆς «αἰσθητικῆς πραγματικότητας» ἀκριβέστερα, σὰν ἓνα συγκροτικὸ φορέα κάθε δυνατῆς αἰσθητικῆς πραγματικότητας.

Ἄλλὰ διακρίνω, ὅπως θά ἔχει γίνει φανερό, καὶ τὴ διαπιστώσιμη ἀπὸ τὴν ἐρμηνευόμενὴ «αἰσθητικὴ πραγματικότητα». Ἡ διαπιστώσιμη «αἰσθητικὴ πραγματικότητα» θεμελιώνεται σὲ ἓνα σύστημα ἔρευνας τοῦ τύπου τοῦ Γαλιλαίου· ἡ ἐρμηνευόμενὴ «αἰσθητικὴ πραγματικότητα» σὲ ἓνα ἐρμηνευτικὸ σύστημα τοῦ τύπου τοῦ Hegel. Κάθε ἐρώτημα γιὰ τὴν «πραγματικότητα» ἀντιμετωπίζεται μὲ δύο τρόπους : διαπιστωτικὰ καὶ ἐρμηνευτικὰ. Ἡ διαπίστωση ἀποσκοπεῖ στὴν ἀντικειμενικότητα πού, ὅμως, ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴν μικρολογία γνωστῶν (ἀριθμητικῶν, μετρικῶν) τιμῶν πού χαρακτηρί-

ζουν τήν πραγματικότητα. Ἡ ἔρμηνεία ἐνέχει ὑποκειμενικότητα, μπορεῖ, ὅμως, νὰ δημιουργήσῃ μιὰ ἀκέραια συστηματική καί συνεκτική παράσταση τῆς πραγματικότητος. Ἡ μοντέρνα αἰσθητική ἐργάζεται διαπιστωτικά καί βρίσκει ὀρισμένα (ἀριθμητικά προσιτά) γνωρίσματα τῆς «αἰσθητικῆς πραγματικότητος» πού τή χαρακτηρίζουν λεπτομερειακά καί ἀφηρημένα, ἀλλά ὅμως, ἀντικειμενικά καί πραγματικά. Στή συνέχεια θὰ δείξουμε σέ ποιά ἔννοια καί σέ ποιά ὀξύτητα θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ κάθε ὑλική καί ἐκτατική «πραγματικότητα» σάν ἓνα σύνθετο σύστημα δύο εἰδικῶν «πραγματικότητων», τῆς φυσικῆς καί τῆς αἰσθητικῆς, ὅπου καί οἱ δύο εἶναι προσιτές κατὰ τόν ἴδιον τρόπο, τόσο ἀριθμητικά, ὅσο καί ἐρμηνευτικά καί ἀπλῶς ξεχωρίζουν ἀπὸ τὸ διαφορετικὸ σύστημα πού παρουσιάζουν οἱ χαρακτηριστικὲς σταθερὲς τῆς κατανομῆς (διάταξη, πιθανότητα, συχνότητα) τῶν ὑλικῶν καί ἐκτατικῶν στοιχείων.

Ἡ αἰσθητική πραγματικότητα, ἐμφανίζεται ἐδῶ σάν μιὰ δεύτερη ὄψη τῆς κοσμολογικῆς πραγματικότητος. Παράλληλα μὲ τὴ φυσική οἱ αἰσθητικὲς καταστάσεις ἔχουν, τουλάχιστον κατ' ἀρχήν, κοσμολογικὸ χαραχτήρα, ὅπως ἀκριβῶς καί οἱ φυσικὲς. Ἡ τέχνη θὰ μποροῦσε, κατὰ συνέπεια, νὰ ὀριστεῖ σάν ἐπέμβαση νοητικῶν ὄντων στὶς φυσικὲς καταστάσεις τῆς κοσμολογικῆς πραγματικότητος μὲ σκοπὸ τὴν παραγωγή αἰσθητικῶν καταστάσεων. Ἐδῶ θὰ πρέπει κιόλας νὰ εἰπωθεῖ πὼς οἱ φυσικὲς καταστάσεις (διεργασίες) διακρίνονται ἀπὸ μιὰ ἰσχυρότερη προσδιοριστικότητα πού διέπεται ἀπὸ φυσικοὺς νόμους, σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς αἰσθητικὲς. Χαρακτηριστικὸ τῶν αἰσθητικῶν καταστάσεων (διεργασιῶν) εἶναι ἡ ἀσθενέστερη προσδιοριστικότητα ἢ καί ἀπροσδιοριστία.

Ἡ καλλιτεχνική παραγωγή ἀντιμετωπίζει λοιπὸν πάντα τὴ δυσχέρεια νὰ μετατρέψῃ αὐστηρὰ νομοτελειακὲς καταστάσεις (ὕλικους φορεῖς) σὲ ἀσθενέστερα νομοτελειακὲς καταστάσεις (ἐκτατικὸ κάλλος). Στὴν κλασικὴ καλλιτεχνικὴ παραγωγή χρησιμοποιήθηκαν γενικὰ

«άντικειμενικές σημασίες», που δὲν εἶναι ὅμως φυσικοὶ νόμοι, ἀλλὰ συμβατικές, δηλ. ἀσθενέστερα νομοτελεῖς. Τὸ πρόβλημα τῆς μοντέρνας καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς εἶναι νὰ καταργήσει τὴ σημασιολογικὴ μεταβατικὴ φάση μεταξύ τοῦ φυσικοῦ φορέα καὶ τῆς αισθητικῆς κατάστασης καὶ νὰ ἐναποθέσει τὴν αισθητικὴ τοῦ ὑλικοῦ στὴ φυσικὴ του, νὰ γίνεи, δηλ., ὑλικὴ καλλιτεχνικὴ παραγωγή καὶ ὄχι σημασιολογικὴ.

Μὲ αὐτὲς τὶς προϋποθέσεις θὰ ἤθελα νὰ διατυπώσω τοὺς ὅρους που πρέπει νὰ ἐκπληρώνει ἓνα ἀντικείμενο, γιὰ νὰ εἶναι ἓνα αισθητικὸ ἀντικείμενο, δηλ. δίπλα στὴ φυσικὴ του πραγματικότητα νὰ ἔχει καὶ μιὰ αισθητικὴ. Οἱ ὅροι αὐτοὶ φυσικὰ χαρακτηρίζουν τὰ οὐσιαστικὰ γνωρίσματα τῆς «αισθητικῆς πραγματικότητος» ἑνὸς ἀντικειμένου τέχνης (ἢ ἐφαρμοσμένης τέχνης). Στὴ μοντέρνα αισθητικὴ μιλάμε ἐπίσης ἀπ' τὴ μιὰ γιὰ μίνιμουμ ἀπαιτήσεις καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη γιὰ μάξιμουμ ἀπαιτήσεις που μπορούμε νὰ ἔχουμε ἀπὸ ἓνα ἀντικείμενο αισθητικῆς πραγματικότητος. Στὴν ἀρχὴ θὰ μιλήσω γιὰ τὶς μίνιμουμ ἀπαιτήσεις. Ἐδῶ ἀνήκουν τὸ «θέμα τῆς ἐκτατικότητος» ἢ «τῆς ὑλικότητος», ἢ «θεματικὴ τῆς διεργασίας» ἢ τῆς «πραγματοποίησης», καί, τελικά, ἢ «ἐπικοινωνιακὴ λειτουργία» τοῦ ἀντικειμένου.

Τὸ θέμα τῆς ἐκτατικότητος ἢ τῆς ὑλικότητος ὑπονοεῖ πὼς κάθε αισθητικὴ πραγματικότητα ἀδιάφορο ἂν πρόκειται γιὰ μιὰ κατάσταση, π.χ. ἓνα γλυπτό, ἢ μιὰ ἐξέλιξη, π.χ. μιὰ δραματικὴ σκηνή, περιγράφεται μόνον σὰν ἐκτατικὴ πολλαπλότητα διακριτῶν στοιχείων ὑλικῆς ὑφῆς, που λειτουργοῦν σὰν «φορεῖς» τοῦ αισθητικοῦ. Αὐτὸ σημαίνει πὼς τὸ ἔργο τέχνης, σὰν πνευματικὴ πραγματικότητα, πρέπει νὰ ἔχει μιὰ ὑλικὴ καὶ ἐκτατικὴ ἔκφραση, γιὰ νὰ γίνεи ἔτσι αισθητό. Ἡ διαφορὰ μεταξύ ἔργου τέχνης (π.χ. γλυπτό, ποίημα, ζωγραφικὸς πίνακας) καὶ ἐφαρμοσμένης τέχνης (π.χ. καφετιέρα, διαφημιστικὸ κείμενο, καροσσερί) προκύπτει στὴ συνάφεια αὐτὴ ἀπὸ τὴν ἔνδειξη πὼς ὁ ὑλικὸς φορέας τῶν ἀντικειμένων τέχνης (π.χ. χρωστικὴ οὐσία)

είναι αποκλειστικά σύνολο φυσικο - οντικῶν δεδομένων, ἐνῶ ὁ ὑλικὸς φορέας τῶν ἀντικειμένων ἐφαρμοσμένης τέχνης πρέπει νὰ θεωρηθεῖ καὶ σὰν σύνολο τεχνολογικῶν - πραγματιστικῶν λειτουργιῶν. Ἐπομένως ὁ ὑλικὸς φορέας τοῦ ἀντικειμένου τέχνης εἶναι γενικὰ «φυσικός» καὶ στοιχειώδης, ἐνῶ στὸ ἀντικείμενο τῆς ἐφαρμοσμένης τέχνης εἶναι «τεχνητός» καὶ σύνθετος. Ἔτσι προκύπτει ἀκόμη πῶς ὁ ὑλικὸς φορέας τοῦ ἀντικειμένου τῆς ἐφαρμοσμένης τέχνης προδικάζει κατὰ κανόνα ἰσχυρότερα τὴν αἰσθητικὴ του κατάσταση.

Ἡ θεματικὴ τῆς διαδικασίας ἢ τῆς πραγματοποίησης ἐκφράζει πῶς τὸ ἀντικείμενο τέχνης (ἢ ἐφαρμοσμένης τέχνης) τότε μόνο ἐνέχει, πέρα ἀπ' τὴ φυσικὴ, καὶ αἰσθητικὴ πραγματικότητα, ὅταν οὐσιαστικὰ (ὄχι μόνον τυχαῖα) δὲν «ὑπάρχει» ἀλλὰ «γίνεται»· ἐκφράζει ἐπίσης πῶς ἡ ὑπαρξὴ τους εἶναι φτιαγμένη μὲ συνειδητὰ πεπερασμένα σὲ ἀριθμὸ βήματα, ποὺ γίνανε σὲ ἓνα δοσμένο ὑλικό, δηλ. εἶναι «τεχνητή» πραγματικότητα. Ἡ αἰσθητικὴ πραγματικότητα περιορίζεται, κάτω ἀπ' τὴν προϋπόθεση αὐτή, σὲ «τεχνητὰ ἀντικείμενα», τὸ «κάλλος» σὲ «τεχνητὸ κάλλος»· τὸ «φυσικὸ κάλλος» ἀποκλείεται, ὅπως καὶ στὸν Hegel.

Ἐν τέλει ἡ ἐπικοινωνιακὴ λειτουργία τῆς τέχνης ὑπονοεῖ, μέσα στὰ πλαίσια τῶν μίνιμουμ ἀπαιτήσεων, πῶς κάθε αἰσθητικὴ πραγματικότητα (ὁ φορέας δὲν ἔχει καμιά σημασία), κάθε ἀντικείμενο τῆς τέχνης ἀνήκει σὲ ἓνα μεσολαβητικὸ, ἐπικοινωνιακὸ σχῆμα, ὅπου γίνεται αἰσθητὸ ἢ ὄχι, κατανοητὸ ἢ ὄχι, καὶ γενικὰ ἀξιολογεῖται καὶ κρίνεται. Αὐτὸ ἀναφέρεται τόσο στὴν πλευρὰ τῆς κατασκευῆς τοῦ ἔργου, ὅσο καὶ στὴν πλευρὰ τῆς θεώρησής του. Ἐκεῖ ἡ διαδικασία τῆς «πραγματοποίησης» ἐμφανίζεται ἤδη σὰν «ἐπικοινωνία», ἐδῶ ὑπάρχει ἡ «ἐρμηνεία» ποὺ ἐξυπηρετεῖ τὴ «μεσολάβηση».

Μετὰ τὴν ἀπαρίθμηση καὶ τὴ σύντομη αὐτὴ ἐκθεση γιὰ τοὺς ἐλάχιστους ὅρους ποὺ πρέπει νὰ τεθοῦν σ' ἓνα ἀντικείμενο «φυσικῆς πραγματικότητας», γιὰ νὰ ἐνέχει ἔτσι «αἰσθητικὴ πραγματικότητα»,

θὰ ἀναφέρω τώρα καί τῖς μάλιστα ἀπαιτήσεις. Αὐτές φυσικά μποροῦν νὰ καθορίσουν στήν κυριολεξία τήν «αἰσθητική πραγματικότητα».

Στίς μάλιστα ἀπαιτήσεις ἀνήκουν πρῶτα οἱ ὅροι τῆς «τριαδικῆς λειτουργίας τῶν σημείων», τῶν «σχέσεων τάξης», τῆς «αἰσθητικῆς σχέσης ἀπροσδιοριστίας» καί ἐκεῖνες τῆς «ἀξιολογικῆς σχέσης». Αὐτές οἱ μάλιστα ἀπαιτήσεις εἶναι βέβαια πολὺ πιὸ πολύπλοκες ἀπὸ τῖς μίνιμουμ, ἀλλὰ ἀγγίζουν τὰ οὐσιαστικά γνωρίσματα τῆς αἰσθητικῆς πραγματικότητας. Ἡ μετατροπὴ τῶν ὑλικῶν ἑκτατικῶν «στοιχείων» (ἦχοι, χρώματα, γραμμές, λέξεις κλπ) σὲ «σημεῖα» εἶναι ἡ πρώτη βασικὴ διαδικασία μὲ τὴν ὁποία μιὰ φυσικὴ κατάσταση μετασχηματίζεται σὲ αἰσθητικὴ. Ἐδῶ μιλάμε γιὰ τὸν «αἰσθητικὸ μετασχηματισμό» πρώτου βαθμοῦ. Ἡ ταξινόμηση τῶν «σημείων» ἢ ἡ εἰσαγωγή τῆς «τριαδικῆς λειτουργίας τῶν σημείων» στήν καλλιτεχνικὴ διεργασία περιγράφει μιὰ ὑλικὴ ἑκτατικὴ πραγματικότητα σὰν αἰσθητικὴ. (Ἀντίθετα στὴ φυσικὴ διαδικασία ἐμφανίζονται μόνο «στοιχεῖα» καί ἡ «φυσικὴ πραγματικότητα» περιγράφεται μόνο μὲ τὴν κατανομή, κατάταξη καί συχνότητα τῶν «στοιχείων»).

Ἡ ἔννοια τῆς «τ ρ ι α δ ι κ ῆ ς λ ε ι τ ο υ ρ γ ί α ς τ ῶ ν σ η μ ε ῖ ω ν» ὀφείλεται στὸν ἀμερικανὸ μαθηματικὸ καί φιλόσοφο Charles Sanders Peirce (πέθανε τὸ 1914) ποὺ δημιούργησε τὴν πιὸ περιεκτικὴ καί γενικὴ θεωρία σημείων ἢ Σημειωτικὴ. Στὴ Σημειωτικὴ θεωροῦνται σὰν «σημεῖα» ὅλα ὅσα ἐρμηνεύονται σὰν σημεῖα. Αὐτὸ σημαίνει πὼς τὸ σημεῖο προβάλλει σὲ μιὰ τριπλὴ σχέση.

Θὰ μποροῦσε κανεὶς ὁ,τιδήποτε, ἄς ποῦμε μιὰ μορφή σχεδιασμένη μὲ κιμωλία στὸν πίνακα, νὰ τὸ θεωρήσει μὲ τριπλὴ ἔννοια σὰν «σημεῖο». Πρῶτο, μὲ τὴν ἔννοια πὼς θὰ πρέπει νὰ χρησιμοποιηθεῖ σὰν «σημεῖο», δεύτερο σὲ ἀναφορὰ μ' ἓνα «ἀντικείμενο» γιὰ τὸ ὁποῖο λειτουργεῖ σὰν σημεῖο, καί τρίτο σὲ ἀναφορὰ πρὸς ἓνα «ἐρμηνευτὴ» γιὰ τὸν ὁποῖο ἡ μορφή ἀπὸ κιμωλία χρησιμεύει γιὰ τὴ μεσολάβηση σὰν «σημεῖο» γιὰ ἓνα «ἀντικείμενο». Ἡ «τριαδικὴ λειτουργία ση-

μείων», ή όποία έτσι άντικαθιστά στην πραγματικότητα αυτό που συνήθως όνομάζουμε «σημείο», περιλαμβάνει πάντα τó «σημείο καθαυτό», τó «σημείο σε σχέση με τó άντικείμενό του» και, τελικά, τó «σημείο σε σχέση με τόν έρμηνευτή του». Αν λοιπόν θεωρήσει κανείς, π.χ. μιá γραμμή μιãς εικόνας σαν «σημείο», τότε θα έχουμε μιá τριπλή δυνατότητα τής σημειωτικής έρμηνείας. Μπορούμε νά πούμε πώς ή γραμμή σαν σκέτο «σημείο» άποτελείται από μιá μαύρη κοντυλιά· σε άναφορά στο «άντικείμενο» που χαρακτηρίζει, θα μπορούσε νά ήταν τó διάγραμμα ένός γυναικείου προσώπου· σε άναφορά στον «έρμηνευτή», π. χ. ένα ζωγράφο ή έναν παρατηρητή, θα μπορούσε νά ήταν ή παράσταση του μοντέλου.

Ό Peirce διαχώρησε άκόμη τριαδικά τις επί μέρους σχέσεις τής «τριαδικής λειτουργίας» του σημείου. Με τόν τρόπο αυτό προκύπτει ένα όλόκληρο σύστημα σχέσεων σημείων, που μπορεί κανείς νά χρησιμοποιήσει στη σημειακή περιγραφή ή ταξινόμηση «παραστάσεων», τις γνωστές σαν «τριχοτομίες σημείων». Έδω θα άναφέρω μόνο μιá από τις σπουδαιότερες, τήν τριχοτομία του «σημείου σε σχέση με τó άντικείμενό του». Ένα σημείο, π.χ. ένα όνομα, μπορεί νά ύποδηλώνει τó άντικείμενο άπλά· στην περίπτωση αυτή ό Peirce μιλάει για «σύμβολο». Σε σχέση με τó άντικείμενο μπορεί ένα σημείο νά άναγγέλει άκόμη ένα πράγμα, όπως τó σφύριγμα άναγγέλει τήν άτμομηχανή· στην περίπτωση αυτή τó «σημείο» τó όνομάζουμε «ένδεικτη» (Index). Μιá όδική πινακίδα είναι, π.χ. σε σχέση με τήν τοποθεσία που ύποδεικνύει, ένας «ένδεικτης». Όλα τά λογικά («και», «ή») και καθαρά γραμματικά μόρια τής γλώσσας είναι «ένδεικτες». Τέλος τó σημείο μπορεί άκόμη νά άπεικονίζει τó άντικείμενό του, στην περίπτωση αυτή τήν άτμομηχανή, σχηματικά ή με άκρίβεια, αυτό είναι άδιάφορο, όποτε μιλάμε για μιá «είκόνα». Με άνάλογο τρόπο γίνονται οί τριαδικές ταξινομήσεις του «σημείου καθαυτό» και του «σημείου σε σχέση με τόν έρμηνευτή». Όστόσο ή θεώρηση μιãς καλλιτεχνικής διαδικασίας σαν διεργασία σημείων προϋποθέτει τήν άκριβή άναλυτική περιγραφή του καλλιτεχνικού άντικει-

μένου σαν συνόλου σημείων, που μπορεί να γίνει με το παραπάνω σύστημα της τριαδικής ταξινόμησης.

Έδω θα πρέπει να αναφερθούμε πάλι γενικά στο γεγονός, πώς η βασική αρχή της μοντέρνας αισθητικής ότι η τέχνη πρέπει να θεωρηθεί σαν επικοινωνιακή διαδικασία και τα έργα τέχνης, ανάλογα, σαν φορείς «αισθητικής πληροφορίας», οδηγεί αναγκαστικά στη θεωρία των σημείων. Όπως κάθε γνωσιολογική, έτσι ακριβώς και κάθε επικοινωνιακή διαδικασία, είναι μια διεργασία σημείων. Τα σημεία μεταδίδουν γνώσεις και καθιστούν δυνατή την επικοινωνία. Μια λεπτομερής ταξινόμηση των σημείων, όπως την έκανε ο Peirce είναι αναγκαία για να περιγραφούν οι επικοινωνιακές διαδικασίες στις επί μέρους φάσεις τους. Τα διαφορετικά είδη των σημείων καθορίζουν επίσης και τα διαφορετικά είδη της χρήσης τους. Υπάρχουν γνώσεις από σημεία - ένδεικτες και από σημεία - εικόνες· η γνώση των συμπτωμάτων μιᾶς ἀρρώστιας είναι γνώση ενδείκτου, αλλά η γνώση που περιέχει μιᾶ μεταφορὰ είναι γνώση εικόνας.

Όσον ἀφορᾷ τὸ γεγονός πὼς ἓνα σημεῖο δὲν ἔχει μόνο σχέση με τὸ ἀντικείμενο καὶ τὸν ἑρμηνευτὴ του, ὅπως ἀνέφερα, ἀλλ' εἶναι ἀκόμη καὶ «σημεῖο καθαυτό», δηλ. «σημεῖο» σαν «μέσο», ὁ Peirce κάνει διάκριση, στὴν τελευταία αὐτὴ «σχέση μέσου» τοῦ σημείου, μεταξύ «σημείου ποιότητας», «σημείου μοναδικότητας» καὶ «σημείου κανονισμῶν».

Ένα σημεῖο, σαν καθαρὸ «μέσο», μπορεί νὰ ἔχει τὴν ιδιότητα μιᾶς «ποιότητας» («θερμότητας», «βαρύτητας» κ.ἄ.). Μπορεῖ ἐπίσης σαν «μέσο» νὰ ἔχει «μοναδική», «ἀτομική», «πρωτότυπη» δηλ. «ιδιάζουσα» σημασία, ὅποτε εἶναι ἓνα «σημεῖο μοναδικότητας». «Σημεῖο κανονισμῶν», εἶναι κάθε «σημεῖο» ποὺ χρησιμοποιεῖται με ὅποιοδήποτε τρόπο «βάσει κανόνων» (ὅπως π.χ. κάθε λέξη μιᾶς ὀρισμένης γλώσσας ποὺ ἡ χρήση της προκαθορίζεται ἀπὸ τὴ γραμματικὴ καὶ τὸ συνταχτικό).

Ἡ ταξινόμηση αὐτῆ τῶν «σημείων» σὰν «μέσα» ἐπιτρέπει τῆ θεώρηση τῶν «ἔργων τέχνης» σὰν σύνολο, ὅπως ἐπίσης τὸ εἰδικό «αἰσθητικὸ μῆνυμά» τους σὰν «σημεῖα μοναδικότητας», σὰν σημεῖα μὲ σαφῶς μοναδική, ἀτομική, πρωτότυπη, δηλ. «ιδιάζουσα», σημασία. Ἡ καλλιτεχνικὴ διεργασία εἶναι μιὰ διαδικασίᾳ ποὺ ὁδηγεῖ στὴ συγκρότηση μιᾶς εἰδικῆς κατηγορίας σημείων, μιὰ διαδικασίᾳ ποὺ χρειάζεται τὴν κατηγορία τῶν «σημείων μοναδικότητας» μὲ σκοπὸ τὴν «αἰσθητικὴ πληροφορία» ἢ τὴν «αἰσθητικὴ πραγματικότητα» (Σ' αὐτὸ ποὺ στὸ χῶρο τῆς ἐπιστήμης ὀνομάζουμε «γνώση» ἐπικρατοῦν ἐκεῖνα τὰ «σημεῖα» τὰ θεωρούμενα ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τοῦ «μέσου» π.χ. σὰν «σημεῖα κανονισμῶν»).

Ἐδῶ θὰ πρέπει ἀκόμη μιὰ φορὰ νὰ ὑπενθυμίσω τὴν διάκριση ποὺ ἔγινε μεταξὺ «φυσικῶν» καὶ «αἰσθητικῶν» καταστάσεων ἢ τῶν διεργασιῶν ἀπ' τὶς ὁποῖες προέρχονται. Κάθε τι τὸ φυσικὸ διακρίνεται ἀπὸ μιὰ τάση κανονικῆς κατανομῆς τῶν στοιχείων μὲ τὴν ἔννοια τῆς μεγαλύτερης πιθανότητας, ἐνῶ κάθε τι αἰσθητικὸ ἀπὸ μιὰ τάση μὴ κανονικῆς κατανομῆς τῶν στοιχείων μὲ τὴν ἔννοια τῆς λιγότερης πιθανότητας, δηλ. μεγάλης ἀπιθανότητας. Οἱ κανονικὲς πιθανὲς καταστάσεις εἶναι καταστάσεις ἰσχυρῆς ἀνάμιξης, δηλ. «ἀταξίας», ἐνῶ οἱ μὴ κανονικὲς ἀπίθανες κατανομὲς ἐμφανίζουν καταστάσεις μεγαλύτερης «τάξης». Ἡ διάκριση αὐτὴ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ καθορίσουμε τὶς «φυσικὲς καταστάσεις» μὲ τὴν «πιθανὴ ἀταξία» τους καὶ τὶς «αἰσθητικὲς καταστάσεις» μὲ τὴν «ἀπίθανη τάξη» τους. Τὸ «χάος» ἀναπαριστᾷ π.χ. τὴν κατάστασι «πιθανῆς ἀταξίας», ἐνῶ ἡ «συμμετρία» δημιουργεῖ μιὰ κατάστασι «ἀπίθανης τάξης».

Οἱ «σχέσεις τάξης» τῶρα ποὺ πρέπει νὰ ὑπάρχουν καὶ νὰ διακριβῶνονται προκειμένου τὸ ἀντικείμενο νὰ καθοριστεῖ σὰν «αἰσθητικὸ», ἀποτελοῦν τὸν αἰσθητικὸ μετασχηματισμὸ δευτέρου βαθμοῦ. Ἐδῶ ἀρχίζουν οἱ πρῶτοι ἀριθμητικοὶ συλλογισμοί, στὴ βάση τῶν ὁποίων ὑπάρχει τὸ «μέτρο κάλλους» ἢ «μέτρο μορφῆς» ποὺ πρότεινε ὁ ἀμερικανὸς μαθηματικὸς G.D. Birkhoff.

Στην αρχή θα προτείνω να προσέξουμε πώς πρέπει να γίνει έντελῶς γενικά ή ἐξῆς διάκριση στις «διαδικασίες τάξης», ὅπως ἔδειξαν και οἱ κυβερνητικοὶ συλλογισμοὶ τοῦ Heinz von Förster καὶ τοῦ Gott- hard Günther, ἂν κανεὶς προϋποθέτει πὼς ἡ τέχνη εἶναι μιὰ διεργασία πὺ παράγει τάξη :

1. Τάξη ἀπὸ τάξη
2. Τάξη ἀπὸ ἀταξία
3. Τάξη ἀπὸ τάξη καὶ ἀταξία.

*Ἄν ἐννοήσει κανεὶς τὴ «μορφοποίηση» σὰν δημιουργία «τάξης» ἀπὸ ὑπάρχοντα ὑλικά στοιχεῖα, τότε μπορεῖ νὰ συμπληρώσει τὶς ἐννοιες ἢ τὰ μέτρα πὺ ἔχει εἰσάγει ὁ Christian von Ehrenfels δηλ. «καθαρότητα μορφῆς» καὶ «βαθμὸς μορφῆς». Ὁ βαθμὸς μιᾶς «μορφῆς» σημαίνει τὸν ἀριθμὸ τῶν κατασκευαστικῶν βημάτων (ἀποφάσεις, χειρισμὸς τῶν δεδομένων ὑλικῶν στοιχείων), γιὰ νὰ παραχθεῖ ἡ «μορφή». Ἡ «καθαρότητα», ἀντίθετα, παριστάνει τὸ βαθμὸ ἑκεῖνο τῆς ἔκφρασης τῆς μορφῆς μὲ τὸν ὁποῖο πλησιάζει τὸ ἰδανικό της πρότυπο. Γενικά, οἱ «μορφοποιήσεις», σὰν τοπολογικὰ συμπλέγματα ἢ συνθέσεις, ἀπαιτοῦν «βαθμὸ μορφῆς», ἐνῶ οἱ «μορφοποιήσεις», σὰν δομικὲς διατάξεις, «καθαρότητα». Ὅπωςδήποτε ὁμως ἡ κατασκευὴ «αἰσθητικῆς πραγματικότητας» μπορεῖ νὰ κινηθεῖ πρὸς τὴν κατεύθυνση τόσο σύνθετου «βαθμοῦ μορφῆς», ὅσο καὶ ὀργανικῆς «καθαρότητας μορφῆς». Ἐνῶ ἡ ἐξέλιξη τοῦ «βαθμοῦ μορφῆς» δὲν ἔχει κατ' ἀρχὴν ἀνώτατο ὄριο καὶ εἶναι ἀνεξάντλητη, ἡ «καθαρότητα μορφῆς» ἔχει πάντα ἓνα μᾶξιμουμ μορφοποίησης.

Ὁ Birkhoff διέγνωσε τὸ γεγονὸς πὼς, ἂν ὑπάρχει ἓνα μέτρο γι' αὐτὸ πὺ ὀνομάζουμε τὸ «κάλλος» ἢ γενικότερα τὴν «αἰσθητικὴ πραγματικότητα» ἐνὸς καλλιτεχνικοῦ ἀντικειμένου, τότε τὸ μέτρο αὐτὸ ἐξαρτᾶται τόσο ἀπὸ τὴν «πολυπλοκότητα» τοῦ ὑλικοῦ πὺ ἀναλῶθηκε, ὅσο καὶ ἀπὸ τὴ διάρθρωσή του, δηλ. τὴν «τάξη» ἢ «διάταξη». Καὶ οἱ δύο, «πολυπλοκότητα» καὶ «τάξη», ἀποτελοῦν τὰ οὐσιαστικὰ καθοριστικὰ μέρη τῆς «μορφοποίησης» καὶ τοῦ ἀπο-

τελέσματός της πού είναι ή «μορφή». 'Ο βαθμός βέβαια τῆς «μορφοποίησης» είναι τόσο «ύψηλότερος»-ὅπως διέγνωσε ὁ Christian von Ehrenfels, ὁ θεμελιωτής τῆς αἰσθητικῆς τῆς μορφῆς καί, ἀπό μιάν ἄποψη, πρόδρομος τῆς μετρικῆς αἰσθητικῆς τοῦ Birkhoff-ὅσο πολυειδέστερη είναι ἡ διάρθρωση τοῦ ὑλικοῦ, τόσο περισσότερες σχέσεις τάξης δημιουργοῦνται σ' αὐτό· καί αὐτή είναι τόσο «χαμηλή», ὅσο πολυπλοκότερο είναι τὸ ὑλικὸ πού ἀναλώθηκε, δηλ. ὁ ἀριθμὸς τῶν ὑλικῶν στοιχείων πού χρησιμοποιήθηκαν στὴ «μορφοποίηση».

'Ο Birkhoff ἐρμήνευσε ἔτσι τὸ «αἰσθητικὸ μέτρο» τῆς μορφοποίησης σὰν συνάρτηση δύο μεταβλητῶν, τῆς πολυπλοκότητος : Π καί τῆς τάξης : Τ. Εὐκόλα διαπιστώνει κανεὶς πὼς μὲ τὴν αὐξουσα τάξη αὐξάνεται καί τὸ «αἰσθητικὸ μέτρο», ἐνῶ μειώνεται μὲ αὐξουσα πολυπλοκότητα. 'Ο ἀριθμὸς τοῦ αἰσθητικοῦ μέτρου δίνεται, λοιπόν, κατὰ τὸν Birkhoff μὲ τὸν συντελεστὴ T/Π πού μπορεῖ νὰ ὑπολογιστεῖ, τουλάχιστο κατ' ἀρχὴν, γιὰ κάθε καλλιτεχνικὸ ἀντικείμενο τόσο γιὰ τὸ ἔργο τῆς καθαρῆς τέχνης, ὅσο καί γιὰ τὸ ἔργο τῆς ἐφαρμοσμένης τέχνης. Αὐτὸ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ ἂν μπορεῖ νὰ βρεῖ κανεὶς ἐννόητες καί κατάλληλες ἀριθμητικὲς τιμὲς γιὰ τὸ Τ, δηλ. τὴν τάξη καί γιὰ τὸ Π, δηλ. τὴν πολυπλοκότητα. 'Η πολυπλοκότητα μετρίεται σχετικὰ εὐκόλα. Θὰ μπορούσε π.χ. νὰ καθοριστεῖ ἀπὸ τὸν ἀριθμὸ τῶν διαφορετικῶν στοιχείων πού ἀναλώθηκαν, ὅπως, στὴν περίπτωση ἐνὸς κειμένου, ἀπὸ τὸν ἀριθμὸ τῶν λέξεων. Γιὰ νὰ γίνῃ πιὸ χαρακτηριστικὴ ἢ ἀριθμητικὴ τιμὴ, θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ ὑπολογιστοῦν μαζὺ καί ἄλλα στοιχεῖα πολυπλοκότητος, ὅπως ὁ ἀριθμὸς τῶν προτάσεων, τῶν σημείων στίξης, τῶν οὐσιαστικῶν, τῶν ρημάτων κλπ. Δυσκολότερο εἶναι νὰ βρεθοῦν ἀριθμητικὲς τιμὲς γιὰ τὴν τάξη. Οἱ τιμὲς αὐτὲς πρέπει νὰ ἐκφράζουν τὸν ἀριθμὸ τῶν σχέσεων τάξης. 'Ο Birkhoff σὲ κατασκευές, ὅπως βάζα ἢ πολύγωνα, μετράει συμμετρίες, κέντρα συμμετριῶν, βασικὰ σχήματα, εὐθεῖες, σημεία τροπῆς καί παρόμοια. Πρέπει νὰ ἔχει κανεὶς πάντα ὑπόψη του πὼς οἱ ἀριθμητικὲς τιμὲς τοῦ αἰσθητικοῦ μέτρου εἶναι σχετικὲς. Χρησιμοποιοῦνται μόνο γιὰ σύγκριση, ἰσχύουν δηλ. μόνο γιὰ παραβλητὰ

καλλιτεχνικά ἀντικείμενα, γιὰ «αἰσθητικὲς οἰκογένειες», ὅπως λέμε, π.χ. γιὰ πολύγωνα, βάζα, σχήματα, τυπογραφίες, συγκεκριμένη ζωγραφικὴ (π.χ. τοῦ Max Bill), γιὰ συγκεκριμένη ποίηση (π.χ. ἡ σύγχρονη βραζιλιανή ποίηση) καί, ὅπωςδήποτε, γιὰ λογοτεχνικά κείμενα ποὺ συγγενεύουν ἱστορικὰ καί κατηγορικὰ.

Εἶναι φανερὸ πὼς τὸ «μέτρο μορφοποίησης» τῆς «αἰσθητικῆς πραγματικότητας» ποὺ δίνεται μὲ τὸν τύπο

$$M = f(T, \Pi) = T/\Pi$$

τοῦ Birkhoff, μπορεῖ νὰ γίνῃ πιὸ γενικὸ καί πιὸ ὀλοκληρωμένο. Πρῶτα ὅμως πρέπει νὰ εἰσάγῃ κανεῖς, τόσο γιὰ τὸ βαθμὸ τῆς «τάξης», ὅσο καί γιὰ τὸ βαθμὸ τῆς «πολυπλοκότητας», ἀπαριθμητὰ στοιχεῖα ποὺ καθορίζουν τὴν αἰσθητικὴ κατάσταση «μακροαισθητικά», δηλ. ὑλικά, μορφές, δομές κλπ, ποὺ εἶναι ἄμεσα προσιτὰ στὶς αἰσθήσεις καί τὴν ἐποπτεία.

Μετὰ τὴν εἰσαγωγὴ στατιστικῶν τρόπων παρατήρησης γίνεται δυνατὴ μιὰ «μικροαισθητικὴ» θεώρηση τοῦ μέτρου τοῦ Birkhoff. Πρῶτα ὅμως θὰ ἀναφερθῶ στὴν «αἰσθητικὴ σχέση ἀπροσδιοριστίας». Μὲ τὸν ὄρο αὐτὸ ἐκφράζεται στὴ σύγχρονη αἰσθητικὴ τὸ γεγονὸς πὼς ἡ αἰσθητικὴ πραγματικότητα, ὅλα δηλ. τὰ χαρακτηριστικὰ τὰ ὁποῖα ἀποδεχόμεσθε σὰν «αἰσθητικὰ γνωρίσματα», ὅπως «κάλλος», «ἀσχήμια», «χάρη», «κωμικότητα», «τραγικότητα» κλπ., ἐμφανίζει πάντα μιὰ «ἀπροσδιοριστία», μιὰ «εὐμεταβλητότητα», «ἀστάθεια» μπροστὰ σὲ διαταράξεις ἢ καταστροφές. Τὸ περίφημο κριτήριον τοῦ Nietzsche, πὼς δηλ. κάθε μεγάλο ἔργο τέχνης χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς πὼς μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ καί διαφορετικὰ σὲ ὅλες του τὶς ὄψεις, ὅπως ἔλεγε ὁ ἴδιος, ἀποδέχεται αὐτὴ τὴν οὐσιαστικὴ ἀπροσδιοριστία τῆς αἰσθητικῆς πραγματικότητας. Πρῶτος ὁ Oskar Becker μίλησε μὲ σαφήνεια γιὰ τὸ «εὐθραυστον» τῶν ἔργων τέχνης.

Ἡ «αἰσθητικὴ ἀσάφεια» ἐπίσης εἶναι ἀριθμητικὰ προσιτή. Εἶναι

δυνατό να μεταφέρουμε τὸ ὑπολογιστικὸ σχῆμα ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ φυσικός, γιὰ νὰ διατυπώσῃ ἀριθμητικὰ τὴν «έντροπία», καταστάσεις δηλ. ἀταξίας, ἀνάμιξης -γιὰ νὰ εἴμαστε πιὸ συγκεκριμένοι-, ἀπὸ τὴ φυσική (ὀρθότερο : θερμοδυναμική) πραγματικότητα στὴν αἰσθητική. Διότι, ὅπως ἡ φυσική, ἔτσι καὶ ἡ αἰσθητική πραγματικότητα μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ λιγότερο ἢ περισσότερο διαρθρωμένο σύστημα τάξης ὑλικῶν στοιχείων· εἶναι ὅμως ἐντελῶς ἀδιάφορο σὲ σχέση μὲ τὸ ἀφηρημένο ὑπολογιστικὸ σχῆμα ποὺ χρησιμοποιεῖται ἐδῶ, ἂν γίνεταί λόγος γιὰ ἓνα σύστημα σωματιδίων μὲ τὸ ὄνομα «ἀέριο», γιὰ ἓνα σύστημα λεκτικῶν σημείων μὲ τὸ ὄνομα «κείμενο», ἢ γιὰ ἓνα σύστημα χρωματικῶν ἐπιφανειῶν μὲ τὸ ὄνομα «εἰκόνα». Ἡ «έντροπία» τοῦ συστήματος ἐξαρτᾶται πάντως ἀπὸ τὴν (μαθηματική) πιθανότητα τῆς κατανομῆς τῶν (ὑλικῶν) στοιχείων, καὶ μετρίεται, ἂν ἐπιτρέπεται νὰ ἐκφραστῶ ἐδῶ κάπως ἀπλά, μὲ τὸν λογάριθμο τῆς πιθανότητας νὰ βρεθεῖ ἢ ὄχι σὲ ἓνα ὀρισμένο σημεῖο τοῦ θεωρούμενου χώρου ἓνα σωματίδιο, μιὰ λέξη, μιὰ χρωματική κηλίδα. Τὴ σκέψη αὐτὴ θὰ ἐπεξηγήσω μὲ ἓνα ἄλλο παράδειγμα: Ἄς ὑποθέσουμε πῶς ἔχουμε μέσα ἀπὸ 32 χαρτιά νὰ διαλέξουμε ἓνα. Τὸ ζητούμενο χαρτί εἶναι δηλ. ἄοριστο μέσα στὰ 32. Ἡ ἄγνοια τοῦ χαρτιοῦ αὐτοῦ εἶναι σχετική, δηλ. μιὰ ἀπὸ τὶς 32. Γιὰ νὰ παραμεριστεῖ ἡ ἄγνοια πρέπει νὰ ὑπάρχει γνώση. Ἡ γνώση ποὺ θὰ χρησιμοποιήσουμε, γιὰ νὰ παραμερίσουμε τὴν ἄγνοια, εἶναι ἐπίσης σχετική γνώση. Ἀναφέρεται στὴν περιοχὴ τῶν 32 χαρτιῶν. Ὑπάρχει ὅμως ἡ δυνατότητα νὰ μειώσουμε προοδευτικὰ τὴν ἄγνοια τοῦ ζητούμενου χαρτιοῦ μέσα ἀπὸ τὰ 32. Χωρίζουμε τὸ σύνολο τῶν 32 χαρτιῶν σὲ δύο μισὰ ἀπὸ 16 χαρτιά, καὶ στὸ ἓνα ἀπὸ τὰ δύο πρέπει νὰ ὑπάρχει τὸ ζητούμενο. Μετὰ χωρίζουμε πάλι τὸ ἓνα μισό, ὅπου ὑποθέτουμε πῶς βρίσκεται τὸ ζητούμενο χαρτί καὶ συνεχίζουμε τὸ παιχνίδι αὐτὸ μέχρι νὰ καταλήξουμε σὲ δύο μόνο χαρτιά, ποὺ τὸ ἓνα πρέπει νὰ εἶναι τὸ ζητούμενο. Ἐδῶ παρατηρεῖ κανεὶς ἀμέσως πῶς ἔγιναν 5 διαιρέσεις γιὰ νὰ φτάσουμε στὸ τελευταῖο πακέττο μὲ δύο χαρτιά ποὺ τὸ ἓνα εἶναι

τὸ ζητούμενο. Δηλαδή, ἔγινε 5 φορές διαλογὴ ἀπὸ δύο, γιὰ νὰ καθοριστεῖ ἀπὸ τὰ 32 χαρτιά τὸ ζητούμενο. Μὲ τοὺς 5 αὐτοὺς στὰ δύο διαχωρισμοὺς μεταβλήθηκε κατασκευαστικὰ ἢ ἄγνοια σὲ γνώση καὶ ἢ ἀριθμητικὴ σχέση μεταξύ τῶν 5 αὐτῶν διαλογῶν ἀπὸ δύο μέσα σ' ἓνα σύστημα 32 χαρτιῶν, ποὺ περιέχουν τὸ ζητούμενο ἀόριστο χαρτί, μᾶς δίνεται ἀπὸ τὸ γεγονός πὼς τὸ 2^5 ἰσοῦται μὲ 32, ἢ ὁ λογάριθμος τοῦ 32 μὲ βάση 2 εἶναι ὁ ἀριθμὸς 5. Παρατηροῦμε πὼς τὸ ὑπολογιστικὸ σχῆμα ποὺ ἀπαιτεῖται, γιὰ νὰ βροῦμε ἓνα ἄγνωστο χαρτί ἀπὸ ἓνα δοσμένο σύνολο χαρτιῶν, ἀντιστοιχεῖ σὲ ἐκεῖνο ποὺ ἀπαιτεῖται γιὰ νὰ καθοριστεῖ ἡ ἐντροπία, δηλ. ὁ βαθμὸς ἀταξίας ἑνὸς συστήματος. Τὸ ὑπολογιστικὸ σχῆμα χρησιμοποιεῖ τὸν λογάριθμο· ὁ λογάριθμος ἀναφέρεται στὸν ἀριθμὸ τῶν δυνατοτήτων ὅπου πραγματοποιεῖται τὸ ζητούμενο· στὸ παράδειγμα τῶν χαρτιῶν μπορεῖ κάθε ἓνα ἀπὸ τὰ 32 χαρτιά νὰ εἶναι τὸ ζητούμενο. Τότε λέμε πὼς ὅλα τὰ χαρτιά εἶναι τὸ ἴδιο πιθανά.

Ἄν ἀποδεχτεῖ κανεὶς αὐτὲς τὶς συνάψεις, εἶναι εὐκόλο νὰ κατανοήσῃ πὼς ἡ αἰσθητικὴ μεταλλαγὴ ἑνὸς διαρθρωμένου συστήματος ὑλικῶν στοιχείων, ὅπως λέξεις, χρωματικὲς κηλίδες, σχηματικὲς μορφές, τοπολογικὲς κατασκευές κλπ. σὲ ἀντικείμενα τέχνης ἢ ἐφαρμοσμένης τέχνης, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἔτσι, ποὺ γιὰ τὴ χρῆση κάθε στοιχείου σὲ ἓνα κείμενο, σὲ μιὰ εἰκόνα, σὲ μιὰ φιγούρα, νὰ γίνεται πάντα μιὰ διαλογὴ ἀπὸ δύο. Τὸ ὑλικό, ποὺ εἶναι ὁ φορέας τῆς «αἰσθητικῆς πραγματικότητας» μεταβάλλεται σὲ ἓνα σύστημα ἀπροσδιοριστίας σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὰ ἐπὶ μέρους διαλεγμένα στοιχεῖα τοῦ συστήματος, παρὰ τὸ γεγονός πὼς τὸ ὅλο πρέπει αὐτονόητα νὰ θεωρηθεῖ σὰν παραμορφωμένη πραγματοποίηση, σὰν ὀρισμένο κατασκεύασμα, σὰν αἰσθητικὸ ἀντικείμενο. Ἐδῶ πρέπει νὰ ποῦμε πὼς ἓνα αἰσθητικὸ ἀντικείμενο, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τέτοιες διαλογές ποὺ ἀφοροῦν τὴ χρῆση ἐλάχιστων ὑλικῶν στοιχείων, ἐμφανίζεται μικρο-αἰσθητικὰ σὰν ἀκαθόριστο, μακρο-αἰσθητικὰ ὅμως σὰν ὀρισμένο. Ἀπὸ μικρο-αἰσθητικὴ ἄποψη, σὲ ὅ,τι δηλ. ἀφορᾷ τὴν προτιθέμενη πραγματοποίησή του ἀπὸ τὶς ἐπὶ μέρους διαδικασίες τῆς

έκλογής και τής απόφασης για τὰ ἐλάχιστα ὑλικά στοιχεῖα, κάθε ἔργο τέχνης εἶναι ἓνα σύστημα ἀπροσδιοριστίας και μπορεί νὰ «θεωρηθεῖ και διαφορετικά». Ὁ βαθμὸς τῆς ἀντικειμενικῆς ἀπροσδιοριστίας τοῦ ἔργου τέχνης εἶναι ἓνας βαθμὸς τῆς ἐλευθερίας ὑποκειμενικῶν ἀποφάσεων για τὰ διαλεγμένα στοιχεῖα. Εἶναι εὐκόλο νὰ σκεφτεῖ κανεὶς πὼς ὁ βαθμὸς αὐτὸς τῆς μικροκατασκευαστικῆς ἀντικειμενικῆς ἀπροσδιοριστίας μπορεί νὰ καθοριστεῖ ἀριθμητικὰ ἀπὸ τὸ βαθμὸ τῆς «ἀνάμιξης» μὲ τὸν ὁποῖον ἐμφανίζεται τὸ ρεπερτόριο τῶν χρησιμοποιηθέντων στοιχείων «στὸ ἔργο»: ὁ βαθμὸς αὐτὸς τῆς «ἀνάμιξης» μπορεί ἐπίσης νὰ χαρακτηριστεῖ σὰν βαθμὸς τῆς «πιθανότητας» τῆς τελικῆς «καταστάσεως». Οἱ ἔννοιες αὐτὲς προέρχονται, κατὰ τὸν τρόπο ποὺ χρησιμοποιοῦνται ἐδῶ για τὸν χαρακτηρισμὸ «αἰσθητικῶν καταστάσεων», ἀπὸ τὴν θερμοδυναμική, ὅπου χαρακτηρίζουν «φυσικὲς καταστάσεις». Πρῶτος τις εἰσήγαγε ὁ Ludwig Boltzmann. Σ' αὐτὸν ὀφείλεται ἐπίσης και ἡ μαθηματικὴ ἀντίληψη πὼς ἡ κατάσταση τῆς ἀνάμιξης ἢ τῆς κατανομῆς ὑλικῶν στοιχείων, δηλ. ἡ «ἐντροπία» (E) εἶναι συνάρτηση τῆς «πιθανότητάς» τους (π), δηλαδή

$$E = f(\pi)$$

Ὁ αὐξων βαθμὸς τῆς ἀνάμιξης ἢ τῆς κατανομῆς ὑλικῶν στοιχείων σὲ μιὰ γενικὴ κατάσταση πρέπει νὰ εἶναι ἡ κατάσταση μεγαλύτερης πιθανότητας. Κατὰ συνέπεια ἡ μαθηματικὴ συνάρτηση ποὺ συνδέει «ἐντροπία» και «πιθανότητα» εἶναι λογαριθμική και ὁ γενικὸς τύπος τοῦ Boltzmann εἶναι :

$$E = \sigma \log \pi$$

(τὸ σ εἶναι μιὰ ὀρισμένη σταθερά).

*Ἄν ἐπιμείνουμε στὸ γεγονός πὼς ἡ «αἰσθητικὴ πραγματικότητα» (ἑνὸς ἔργου τέχνης) δὲν καθορίζεται καθόλου ἢ ἐλάχιστα, τότε μπορεί νὰ θεωρηθεῖ γενικὰ μόνο σὰν «πιθανὴ κατάσταση» και ὄχι σὰν «πραγματικὴ» και συνεπῶς καθορίζεται ἀριθμητικὰ ἀπὸ ἓνα μέγεθος ποὺ εἶναι συνάρτηση τῆς «πιθανότητας».

Θὰ πρέπει φυσικὰ νὰ διακρίνουμε τίς «πιθανές καταστάσεις» ἀπὸ τίς «μὴ πιθανές». Μὲ δύο ζάρια εἶναι πιθανὸ νὰ φέρι κανεὶς τὸ 7 γιατί τὸ 7 μπορεῖ νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸ συνδυασμὸ 1+6, 2+5, 3+4, 4+3, 5+2, 6+1. Λιγότερο πιθανὸ ὅμως εἶναι νὰ φέρι κανεὶς τὸ 12, ἐφόσον τὸ 12 ἔρχεται μόνο ὅταν κάθε ζάρι βγάλει τὸ 6. Τὸ 7 εἶναι ἡ πιθανὴ μακρο-κατάσταση πολλῶν μικρο-καταστάσεων. Τὸ 12 εἶναι ἡ ἀπίθανη μακρο-κατάσταση μιᾶς μικρο-κατάστασης. Οἱ φυσικὲς καταστάσεις ἀναπτύσσονται, καὶ αὐτὸ εἶναι γενικὸ πόρισμα τῆς φυσικῆς ἔρευνας καὶ θεωρίας, μὲ κατεύθυνση πρὸς «πιθανές καταστάσεις», δηλ. πρὸς «ὁμοιογενεῖς κατανομές» ἢ «μερικὴ ἀταξία», ὅπως λέμε ἐπίσης. Οἱ «αἰσθητικὲς διαδικασίες» ὅμως (διαδικασίες μορφοποίησης, σημείων, τάξης) τείνουν πρὸς «ἀπίθανες καταστάσεις» δηλ. «μὴ κανονικὲς κατανομές», πρὸς «μερικὴ τάξη» ἢ «διάταξη» τῶν ὑλικῶν στοιχείων· ὄχι «ἀνάμιξη», ἀλλὰ «ἀπόσμιξη» ἀνήκει στὰ χαρακτηριστικὰ τῆς κατανομῆς τους, δηλ. μιὰ αὐξανόμενη ἀναγωγικότητα τοῦ «αὐθαίρετου» στὸ «μὴ αὐθαίρετο» τοῦ διαθέσιμου ὑλικοῦ, πράγμα ποῦ ἀποδίδεται ἐπίσης μὲ τὴ λογαριθμικὴ σχέση τοῦ E καὶ τοῦ π.

Στὴ συνέχεια θὰ ἀσχοληθῶ μὲ τὸ τελευταῖο αἰσθητικὸ κριτήριον τῶν μᾶξιμουμ ἀπαιτήσεων, τὴν «ἀξιολογικὴ σχέση» δηλ. μὲ τὸ γεγονός πὼς ἓνα «αἰσθητικὸ ἀντικείμενο» μπορεῖ νὰ ἀξιολογηθεῖ. Ξεκινᾶμε ἀπὸ τὴ σκέψη τοῦ G. E. Moore πὼς μιὰ «ἀξία» δὲν ἐνυπάρχει ποτέ σὲ ἓνα ἀντικείμενο, ἀλλὰ τοῦ ἀποδίδεται, πὼς οἱ ἀξίες εἶναι «nonnatural intrinsic» κατηγορήματα, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὰ «natural intrinsic» κατηγορήματα. Μὲ τὴν ἀπόδοση μιᾶς «ἀξίας» (καλό, τέλειο), ἐμπλουτίζεται ἡ «σημειακὴ φύση» τοῦ «αἰσθητικοῦ ἀντικειμένου», δηλ. τὸ «πεδίο τῶν ἐρμηνευτῶν». «Ἀξίες» εἶναι, ἀπὸ σημειωτικὴ σκοπιὰ, ἀναφορὲς ἐρμηνευτῶν. Ἐπειδὴ κάθε «σημεῖο» εἶναι ἐρμηνευόμενον καὶ ὄχι γεγονός-«ἀντικείμενο», γιὰ τοῦτο ἀντιστοιχεῖ γενικὰ ἡ «ἀξία» ἑνὸς ὑλικοῦ καλλιτεχνήματος στὸ αἰσθητικὸ του «σημεῖο». Γενικὰ ἡ «ἀξία» μεταβάλλει πάντοτε ἓνα «πράγμα» σὲ «σημεῖο». Στὴν εἰδικὴ περίπτωση τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς τὸ «αἰσθητικὸ

άντικείμενο» είναι κιόλας «σημείο» και ή «άξιολόγησή του» σημαίνει για τὸ αἰσθητικὸ «σημείο» ἓνα «σημείο» για ἓνα «σημείο», δηλ. ἓνα «σημείο» ἑνὸς «σημείου», ἓνα «μετα -σημείο». Ἡ «άξιολόγηση» εἶναι μιὰ πράξη ἐπικοινωνίας, δημιουργεῖ δηλ. μιὰ ἐπικοινωνιακὴ καὶ μάλιστα μονόπλευρη σχέση στὴν ὁποία ή αἰσθητικὴ κατάσταση ἀναφέρεται στὸ ἀντικείμενο σημειωτικὰ καὶ λειτουργεῖ σὰν ἐνδείκτης. (Σὲ σχέση πρὸς τὴν «ἀξία» κάθε «φορέας ἀξίας» εἶναι ἓνας «ἐνδείκτης»).

Στὰ πλαίσια τῆς μετρικῆς αἰσθητικῆς, ή αἰσθητικὴ «άξιολόγηση» βρίσκεται σὲ σχέση μὲ τὴν ἀριθμητικὴ θεωρία τῶν «ἀξιών» ποὺ ἀνέπτυξε ὁ Robert S. Hartmann (στὸ ἔργο του κυρίως «The Logic of Description and Valuation»). Σύμφωνα μ' αὐτὴ τὴ θεωρία οἱ ἀξιολογικὲς ιδιότητες εἶναι σύνολα περιγραφῶν (περιγραφομένων ιδιοτήτων), ἔτσι, ὥστε σὲ ἓνα ἀντικείμενο τότε μόνο ἀντιστοιχεῖ ή μέγιστη «ἀξία», ὅταν εἶναι δυνατόν ν' ἀποδοθοῦν σ' αὐτὸ «κ» περιγραφόμενες ιδιότητες καὶ ἐμφανίζει αὐτὲς τὶς «κ» ιδιότητες. Ὅταν τὸ ἀντικείμενο παρουσιάζει λιγότερες ἀπὸ «κ» ιδιότητες, τότε μειώνεται καὶ ή «ἀξία». Ἄν οἱ περιγραφόμενες ιδιότητες εἶναι «κ» τότε ὁ R.S. Hartmann βαθμολογεῖ «κ α λ ὸ ς», ἂν εἶναι λιγότερες ἀπὸ $k/2$ «κ α κ ὸ ς», ἂν εἶναι περισσότερες ἀπὸ $k/2$ «ἐ π α ρ κ ἦ ς» καὶ ἂν εἶναι $k/2$ «μ ἔ τ ρ ι ο ς».

Ὅλα ὅσα αὐτὲς οἱ ἐλάχιστες καὶ μέγιστες ἀπαιτήσεις καθορίζουν περιγραφικὰ σὲ μιὰ «αἰσθητικὴ κατάσταση», ἐπισημαίνονται σ' αὐτὴν ἀντικειμενικὰ : ή ὑποκειμενικὴ «άξιολόγηση» ἀναφέρεται ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο σ' αὐτὸ τὸν ἀντικειμενικὸ καθορισμὸ τῆς «αἰσθητικῆς κατάστασης» τοῦ ἔργου τέχνης. Ἐφόσον οἱ «ἀξίες», ποὺ στὴν «άξιολόγηση» ἀντιστοιχοῦν στὸ «πιστοποιήσιμο», ἐμφανίζονται σὰν «σύνολα περιγραφῶν», τότε βαθμολογοῦνται εὐκολα. Μπορεῖ δηλ. νὰ ἐκπροσωποῦν μιὰ ἀξιολογικὴ βαθμίδα ποὺ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ πόσες ἀπ' τὶς διαθέσιμες καὶ ὑπεύθυνες (κριτικὲς) «περιγραφές»

πραγματοποιήθηκαν για μιὰ ὀρισμένη «αἰσθητική κατάσταση» ἐνὸς ὀρισμένου ἔργου τέχνης.

Ἡ μετρικὴ αὐτὴ ἀξιολογικὴ θεωρία φτάνει στὰ πορίσματά της ἐντελῶς τυπολογικά, δηλ. οἱ ἀξίες εἶναι ἀρκετὰ ἀφηρημένες, ὥστε νὰ ἐρμηνεύονται σὰν «ἠθικοὶ» ἢ σὰν «αἰσθητικοὶ» ἐνδείκτες. Ἡ διάκριση εἶναι δυνατὴ προφανῶς μόνο σημειωτικὰ στὸν ἐρμηνευτὴ ἢ στὸ ἐρμηνευτικὸ πεδίο.

Τὸ θέμα λοιπὸν εἶναι ἂν ἓνας «ἐνδείκτης» («φορέας ἀξίας») ἀξιολογεῖται στὸ ἐρμηνευτικὸ πεδίο ἠθικὰ ἢ αἰσθητικὰ. Ἔτσι φαίνεται πῶς ἓνας «ἐνδείκτης» εἶναι τότε «ἠθικός», ὅταν (στὴν ὀρολογία τοῦ Peirce) στὸ ἐρμηνευτικὸ πεδίο θεωρεῖται σὰν «Dicent» ἢ σὰν «Argument», ἐνῶ εἶναι «αἰσθητικός», ὅταν ἐρμηνεύεται σὰν «ρηματικὸ ἐν-δεικτικὸ σημεῖο μοναδικότητας». Ἐδῶ εἶναι ἐνδιαφέρον πῶς καὶ ἡ σημειωτικὴ ἀνάλυση μιᾶς «διαφήμισης» ὀδηγεῖ στὸ σύνθετο αὐτὸ ἐν-δεικτικὸ σημεῖο στὸ ἐρμηνευτικὸ πεδίο.

Ἄν ρωτήσουμε τώρα πῶς ὅλες αὐτὲς οἱ ἐλάχιστες καὶ μέγιστες ἀπαιτήσεις ποὺ ἀναφέραμε εἶναι δυνατὸ νὰ συνοψιστοῦν κατηγορικὰ, ἂν ρωτήσουμε εἰδικότερα πῶς πρέπει νὰ χαρακτηριστεῖ κατηγορικὰ ἡ «αἰσθητικὴ πραγματικότητα» ἐνὸς ὑλικοῦ καὶ ἐκτατικοῦ ἀντικειμένου, ποὺ καθορίζεται ἀπὸ μιὰ τέτοια σύνθεση ἰδιοτήτων, συναντᾶμε αὐτὸ ποὺ σὲ γενικὴ ὅσο καὶ εἰδικὴ ἔννοια ὀνομάζεται «πληροφορία», κάτι πού, καθὼς εἶπαν ὁ Norbert Wiener καὶ ὁ Gotthard Günther, δὲν εἶναι οὔτε ὑλικὸ οὔτε συνειδητό, ἀλλὰ, θὰ λέγαμε, κάτι ἀνάμεσά τους. Στὴν «πληροφορία» ἢ σ' αὐτὸ ποὺ ὀνομάζουμε ἀκόμη «μῆνυμα» συναντιῶνται ὅλα ἐκεῖνα τὰ γνωρίσματα ποὺ ἀναφέρονται στὶς ἐλάχιστες καὶ μέγιστες ἀπαιτήσεις. Μὲ ἄλλα λόγια, κάτι ποὺ ἀνταποκρίνεται σ' αὐτὲς τὶς ἐλάχιστες καὶ μέγιστες ἀπαιτήσεις ἔχει τὸ χαραχτήρα μιᾶς «πληροφορίας». Διότι ἡ «πληροφορία» ἢ «εἰδηση», τὸ «μῆνυμα», εἶναι μιὰ «ἐκτατικὴ μορφή» ποὺ ἔχει ἓναν «ὑλικὸ» φορέα, στὴν ὁποία ἀποδίδεται ἓνας «ἐπικοινωνιακὸς ρόλος», μιὰ δια-

βιβαστική λειτουργία αποτελούμενη από «σημείο» που μπορεί να υπόκειται σε ένα όρισμένο «σχῆμα τάξης» και, καθώς επιδέχεται παρεμβολές, να εμφανίζει μια «άσάφεια».

Ὁ ὅρος «πληροφορία» σήμερα δὲν εἶναι πιά μόνο ἕνας φθαρμένος ὅρος τῆς καθομιλουμένης, ἀλλὰ ἕνας ὅρος τῆς τεχνικῆς τῶν εἰδήσεων, θεωρητικά αὐστηρά καθορισμένος. Ἡ θεωρία του εἶναι ἡ θεωρία τῶν πληροφοριῶν, οὐσιαστικά μιὰ μαθηματική θεωρία τῆς ἔρευνας τῶν ἐπικοινωνιῶν. Ἡ ἐφαρμογή τῆς θεωρίας τῶν πληροφοριῶν στὸν καθορισμὸ τῆς «αἰσθητικῆς πραγματικότητας» σὰν «πληροφορίας» ἢ πιο ὀρθὰ σὰν κλάση «πληροφοριῶν», στηρίζεται πρῶτα στὸ ὅτι ὁ ὅρος «πληροφορία» στὴ «θεωρία τῶν πληροφοριῶν» εἶναι ἀρκετὰ ἀφηρημένος καὶ δεύτερο στὸ ὅτι γίνεται ἐννοιολογικὴ διάκριση τῆς «αἰσθητικῆς πληροφορίας» ἀπὸ τὴ «σημασιολογική».

Ἡ θεωρία τῶν πληροφοριῶν στὴν τεχνικὴ τῶν εἰδήσεων χρησιμοποιεῖ ὅπωςδὴποτε ἐντελῶς παραστατικά τὸν ὅρο «πληροφορία» ὅσο καὶ ἂν τὸν καθορίζει μαθηματικά. Σύμφωνα μ' αὐτή, «πληροφορία» εἶναι πάντα «νέα εἶδηση», τὸ πρωτότυπο δηλ. στοιχεῖο σὲ ἕνα σχῆμα τάξης. Ὅσο καθαρότερη εἶναι ἡ πληροφορία ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτή, τόσο εἶναι καὶ πιο ἀπρόβλεπτη, λιγότερο πιθανή, ἔχει δηλ. ἐλάχιστο χαρακτήρα συχνότητας. Ὡστόσο δὲν πρόκειται γιὰ τὸ σημασιακὸ περιεκτικὸ νόημα τῆς «πληροφορίας», ἀλλὰ μόνο γιὰ τὴν ἀριθμητικὴ τιμὴ τῆς «καινοτομίας». Τοῦτο γίνεται κατανοητό, ὅταν σκεφεῖ κανεὶς πῶς γιὰ τὴν ἀποστολὴ ἑνὸς τηλεγραφήματος τὸ «μῆνυμα» δὲν ἔχει περιεκτικὴ, ἀλλὰ μόνο οἰκονομικὴ σημασία, ἐφόσον χαρακτηρίζεται μὲ ἕνα ὀρισμένο ποσό, πού στὴ συνέχεια εἶναι μιὰ συνάρτηση τοῦ ἀριθμοῦ τῶν λέξεων ἢ τῶν συλλαβῶν. Εἶναι φανερό ἐπίσης πῶς τὸ τηλεγράφημα περιορίζεται ἀκριβῶς στὶς λέξεις ἐκεῖνες, πού εἶναι ἀπολύτως ἀπαραίτητες γιὰ τὴ μεταβίβαση τῆς πληροφορίας. Οἱ περιττὲς παραλείπονται. Μόνο αὐτὸ πού εἶναι πραγματικὴ πληροφορία σὰν «νέα εἶδηση», ὑπολογίζεται στὸ χρηματικὸ ποσό, ἐνῶ κάθε τι ἄλλο πού δὲν εἶναι «νέα εἶδηση», πού δὲν

ὑποβοηθεῖ τὴν «πληροφορία», ποὺ εἶναι «περιττό», «πλεοναστικό», δὲν λαμβάνεται ὑπόψη.

Ἀπὸ τὸν ὄρο αὐτὸ τῆς «πληροφορίας», ποὺ ἔγινε ἔννοια παραστατικά καὶ ὄχι ἀφηρημένα, γίνεται κίολας φανερό πὼς ἡ ποσότητα τῆς πληροφορίας ποὺ μεταβιβάζει μιὰ σειρά σημείων ποὺ προέρχονται ἀπὸ ἓνα ρεπερτόριο, ἀπὸ μαθηματικὴ σκοπιά, εἶναι μιὰ ὑπόθεση πιθανοτήτων μὲ τὶς ὁποῖες τὰ σημεία, ποὺ ἐπιλέγονται ἀπὸ τὸ ρεπερτόριο, ἀκολουθοῦν τὸ ἓνα τὸ ἄλλο· ὁ Shannon καὶ ὁ Weaver, ποὺ εἶναι οἱ ἰδρυτὲς τῆς θεωρίας τῶν πληροφοριῶν καὶ τῶν ἐπικοινωνιῶν, ἔδωσαν ἓναν τύπο μὲ τὸν ὁποῖο ἡ ποσότητα πληροφορίας μιᾶς ἀκολουθίας σημείων μετρίεται σὲ σχέση μὲ τὸ ρεπερτόριο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο διαλέχτηκαν, μὲ βάση τὴν ἔντροπία τους. Ἔτσι γιὰ τὴ μέση ποσότητα πληροφορίας ἑνὸς κειμένου K ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ Λ σημεία ἑνὸς ρεπερτορίου ἀπὸ « r » στοιχεῖα ἰσχύει ἡ τιμή:

$$K = \Lambda \cdot \sum_{i=1}^r \lambda_i \cdot \lg \frac{1}{\lambda_i}$$

Μὲ τὸν τύπο αὐτὸ μετρίωνται οἱ ποσότητες πληροφορίας τῶν σειρῶν σημείων ἢ τῶν συνόλων σημείων ἀπὸ τὶς ἔντροπιες, δηλ. ἀπὸ τοὺς βαθμοὺς τῆς πρωτότυπης κατανομῆς ἢ ἀνάμιξης, τοὺς βαθμοὺς τῆς «μερικῆς διάταξης» ἢ «τάξης». Ἐπίσης καὶ ἡ πολυπλοκότητα μορφῶν καθορίζεται ἀριθμητικὰ ἀπὸ τὸν τύπο τοῦ Shannon.

Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἐρμηνεύουμε τὸ μέτρο μορφῆς τοῦ Birkhoff ποὺ ἐκφράζει, ὅπως εἶδαμε, τὴν «αἰσθητικὴ πραγματικότητα» μὲ βάση τὴ σχέση τῆς «τάξης» μὲ τὴν «πολυπλοκότητα».

Εἶναι εὐκόλο νὰ καταλάβει κανεὶς, πὼς αὐτὸ ποὺ ὁ Birkhoff ὀνομάζει «πολυπλοκότητα» δὲν εἶναι τίποτα ἄλλο παρὰ ἡ στατιστικὴ πληροφοριακὴ ποσότητα καὶ πὼς αὐτὸ ποὺ ὀνομάζει «τάξη» ἀνήκει στὰ πλεοναστικά χαρακτηριστικά ποὺ εἶναι ἀπαραίτητα γιὰ νὰ ἀναγνωριστῆ καὶ κατανοηθῆ μιὰ «πληροφορία» σὰν τέτοια. Γιατὶ κάθε τάξη πρέπει νὰ πιστοποιηθῆ σὰν τέτοια προκειμένου νὰ δια-

γνωστεῖ σάν «τάξη». Ὅπως μπόρεσε νὰ δείξει ὁ R. Gunzenhäuser στὸ συντελεστὴ τοῦ Birkhoff

$$M = T/\Pi$$

ἀντιστοιχεῖ στὸ $M = - \frac{\text{ὑποκειμενικὴ πλεοναστικότητα}}{\text{στατιστικὴ πληροφορία}}$.

Σ' αὐτὸ πρέπει νὰ προστεθεῖ τὸ ἐξῆς : στὴν πρωταρχικὴ μορφή

$$M = T/\Pi$$

τόσο ἢ «πολυπλοκότητα» ὅσο καὶ ἢ «τάξη» ἐρμηνεύονται σάν μακρο-αἰσθητικὲς συνιστώσες, σάν καταστάσεις δηλ. τοῦ ἀντικειμένου τέχνης ποὺ γίνονται ἄμεσα αἰσθητές. Ὁ Birkhoff καθόρισε τὸ Π μὲ βάση μακρο-ὕλικά στοιχεῖα τὰ ὁποῖα ἀπαριθμοῦνται γεωμετρικὰ ἢ τοπολογικὰ (σημεῖα, εὐθεῖες, ἐφαπτόμενες κλπ.) καὶ τὸ T ἐπίσης μὲ βάση αἰσθητὰ μορφολογικὰ στοιχεῖα, συμμετρίες, κέντρα ἰσοροπίας κλπ.· τὸ πρωταρχικὸ μακρο-αἰσθητικὸ μέτρο ἀναφέρεται δηλ. στὸ μετρικὸ καθορισμὸ καλλιτεχνικῶν καταστάσεων ποὺ ἐμφανίζουν αἰσθητὲς «μορφές» (στὴν κλασικὴ ἔννοια αὐτοῦ τοῦ ὅρου τῆς αἰσθητικῆς). Ἀντίθετα στὴ θεωρητικὴ ἀντίληψη τοῦ μέτρου τοῦ Birkhoff ἡ προσοχὴ στρέφεται ὄχι στὴ «μορφὴ», ἀλλὰ στὴν «κατανομὴ» (ὕλικά, χρωματικὰ καὶ μορφολογικὰ στοιχεῖα). Γι' αὐτὸν τὸ λόγο ἢ σχέση τῆς στατιστικῆς πλεοναστικότητος πρὸς τὴ στατιστικὴ πληροφορία περιγράφει τὴν μικρο-αἰσθητικὴ ἄποψη τῶν καλλιτεχνικῶν ἀντικειμένων.

Γιὰ τὴν τεχνικὴ διαδικασίαν ἔχει σημασίαν τὸ γεγονός, ὅπως εἶδαμε, πὼς τόσο ἢ «πληροφορία», ὅσο καὶ ἢ «πλεοναστικότητα», εἶναι δυνατὸ νὰ μετρηθοῦν μὲ τὴν «ἐντροπία». Δὲν μᾶς ἐνδιαφέρουν ἐδῶ οἱ μαθηματικὲς σχέσεις ποὺ θὰ πρέπει νὰ ληφθοῦν ὑπόψη. Ὡστόσο μιὰ γενικὴ ἄποψη παίζει σημαντικὸ ρόλο. Ὅπως εἶπαμε, ἡ ἐντροπία μετρεῖ μιὰ κατάστασιν ἀταξίας ἢ τάξης, ποὺ, ὅπως ἐπίσης εἶδαμε, εἶναι ἀποφασιστικὴ καὶ γιὰ τὴ «φυσικὴ» καὶ γιὰ τὴν «αἰσθητικὴ πραγματικότητα».

Ἡ κατάσταση αὐτὴ τῆς «ἀταξίας» ἢ «τάξης» ἀναφέρεται βέβαια σὲ

όρισμένα στοιχεία που εμφανίζονται σε μια τέτοια κατανομή. Σε ένα κείμενο μπορεί να γίνει λόγος για «έντροπία» των «συλλαβών», «λέξεων» ή «προτάσεων». Οί συλλαβές μπορούν να χαρακτηριστούν αριθμητικά από τον αριθμό των γραμμάτων, οί λέξεις από τον αριθμό των συλλαβών και οί προτάσεις από τον αριθμό των λέξεων. Στην ανάλυση μιᾶς εικόνας πρέπει να τεμαχίσει κανείς με ένα πλέγμα (Raster) τὴν εἰκόνα σε στοιχεία, να ἐρμηνεύσει κάθε στοιχείο τοῦ πλέγματος ὡς στοιχείο κατανομῆς (χρωμάτων, ἀντιθέσεων, ἐπικαλύψεων κλπ), να χαρακτηρίσει ἀριθμητικά και να καθορίσει τὴν ἀντίστοιχη ἐντροπία τῆς εἰκόνας.

Ἡ κατανόηση ἑνὸς «μηνύματος» βασίζεται στὴν ἀπὸ πρὶν γνώση και ἐπισήμανση ὀρισμένων χαρακτηριστικῶν τῆς ἀκολουθίας τῶν σημείων. Σε κάθε σημασιολογικὸ μήνυμα, πού τὸ νόημά του βασίζεται στὴ μεταβίβαση ἀπὸ πρὶν καθορισμένων «νοημάτων», πρέπει ἡ πιθανότητα τοῦ ἀπρόβλεπτου στὴν ἀκολουθία τῶν σημείων να εἶναι σχετικὰ μικρὴ, ἀλλιῶς δὲν ὑπάρχει ἐπικοινωνία. Τὸ αἰσθητικὸ μήνυμα, ὡστόσο, μεταφέρει τὸν στατιστικὸ χαρακτήρα τῆς ἀκολουθίας τῶν σημείων πρὸς τὴν κατεύθυνση μεγαλύτερης ἀπιθανότητας, καινοτομίας, ἐκπληξης, εὐθραυστότητας, ἀπροσδιοριστίας πού, με μιὰ λέξη, ὀνομάζουμε «πρωτοτυπία». Σ' αὐτὸ φυσικὰ ὀφείλεται και ἡ δυσκολία κάθε «αἰσθητικῆς ἐπικοινωνίας», κάθε γνώσης τοῦ ὀραίου, ἡ ἐνδεχόμενη ἀπωθητικὴ ἐκπληξη μπροστὰ σ' ἕνα νέο ἔργο τέχνης, σ' ἕνα νέο εἶδος ποίησης ἢ ζωγραφικῆς. Στὴν «αἰσθητικὴ», πού θεμελιώνεται στὶς ἔννοιες τῆς θεωρίας τῶν πληροφοριῶν, με «πρωτοτυπία» ἑνὸς ἔργου τέχνης ἐννοοῦμε τὸ μέτρο τῶν νέων, ἀπρόβλεπτων και ἀπίθανων ἐπιλογῶν τῶν σημείων ἢ τῆς κατανομῆς τους· ὅταν γίνεται λόγος γιὰ τὰ πλεοναστικὰ στοιχεία τῆς «μορφοποίησης», γιὰ τὶς ἤδη γνωστὲς «σχέσεις τάξης» (π.χ. στὸν γοτθικὸ ρυθμό), μιλάμε γιὰ ὕφος. Ἐδῶ βλέπει κανείς μέχρι ποιοῦ σημείου μπορεῖ αὐτὴ ἡ «αἰσθητικὴ» να εἰσάγει τὶς μετρικὲς και ἀφηρημένες ἔννοιες τῆς στὴ δομῆ τῶν παραδοσιακῶν παραστάσεων και να μεταφράζει τὶς παραδοσιακὲς ἔννοιες στὴ γλώσσα και τὴν ὀρολογία τῆς.

Ἐδῶ θὰ ἤθελα νὰ κάνω μιὰ παρατήρηση πάνω στὴ σχέση ἀνάμεσα στὴν ἀφηρημένη καὶ μὴ ἀφηρημένη ζωγραφικὴ. Τὸ σύστημα τῶν ἀντικειμένων σὲ ἓνα, ὅπως τὸν ὀνομάζουμε, μὴ ἀφηρημένο πίνακα, παριστάνει, ὅπως εἶναι φυσικό, ἓνα σύστημα πλεοναστικότητας, τάξης γενικά. Εἶναι δυνατό νὰ λειτουργεῖ σὰν φορέας μιᾶς «καινοτομίας» καὶ ἔτσι μιᾶς πληροφοριακῆς «πρωτοτυπίας», δὲν ἀποδίδει ὅμως καθαρὰ τὴν «αἰσθητικὴ πληροφορία», ἀλλὰ κάπως «καλυμμένα». Ἀντίθετα ἡ ἀφηρημένη ζωγραφικὴ ἀπελευθερώνει τὴν «καινοτομία», τὴν «αἰσθητικὴ πληροφορία» καὶ συμβάλλει μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ γενικά στὴ χειραφέτηση τῆς «αἰσθητικῆς πραγματικότητας». Ἐξάλλου εἶναι αὐτονόητο πὼς ἡ αἰσθητικὴ κατανομή, δηλ. ἡ σχετικὴ αἰσθητικὴ κατάσταση ἑνὸς «κειμένου» ἢ ἑνὸς «πίνακα» εἶναι δυνατό νὰ δοθεῖ ἀπὸ τὸ σύστημα τῶν (πιστοποιήσιμων) «νοιμάτων» ἢ ἀντικειμένων» (ὅποτε οἱ ὀνομαζόμενες π.χ. «μορφές» ἐμφανίζονται σὰν «πλεοναστικές», σὰν «συνιστώσες τάξης» τῶν «περιεκτικῶν» πολυπλοκότητων). Ἄν τελικὰ θεωρήσει κανεὶς ἓνα ἀντικείμενο τέχνης (κείμενο, πίνακα) ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς δομῆς του ἀπὸ «σημεῖα», π.χ. σὰν ἓνα σύστημα «συμβόλων» ποὺ ἀνάγονται σὲ ἀντικείμενα «εἰκόνων» καὶ «ἐνδεικτῶν» (δηλ. σὰν «παράσταση») τότε, θὰ πρέπει σὲ ἀναφορὰ πρὸς τὸν συντελεστὴ T/Π τοῦ Birkhoff νὰ χρησιμοποιήσῃ τὶς «εἰκόνες» καὶ τοὺς «ἐνδεικτες» σὰν πλεοναστικούς παράγοντες τάξης, ἀλλὰ τὸ σύνολο τῶν συμβόλων (ὅλα δηλ. τὰ ἐπὶ μέρος σημειωτικὰ στοιχεῖα) σὰν πολυπλοκότητα.

Σὲ πρώτη θεώρηση τὸ «σημασιολογικὸ περιεχόμενο» (στὴν ἔννοια τῆς «ἀναγωγῆς σὲ ἀντικείμενα» καὶ ὄχι τῆς «ἀναγωγῆς σὲ ἑρμηνευτές» τῆς «τριαδικῆς σχέσης σημείων») ἑνὸς «κειμένου» ἢ ἑνὸς «πίνακα» καθορίζεται ἐπίσης σὰν «σημασιολογικὴ πυκνότητα» καὶ σὰν «σημασιολογικὴ ἐντροπία». Κάθε κείμενο διαχωρίζεται γενικά εὐκόλα στὰ «ὑποκείμενα» καὶ στὰ «κατηγορήματά» του (ἢ «κατηγορηματικὰ συστατικά»), ποὺ ἀναφέρονται στὰ πρῶτα, ἐπειδὴ ἀκριβῶς διατυπώνουμε τὶς ἀποφάνσεις μας γιὰ τὰ «ἀτομικὰ ἀντικείμενα» πάντα σὰν ἀποφάνσεις «κατηγορημάτων», ποὺ ἀποδίδονται ἢ δὲν ἀποδίδονται

σ'αυτά. Ἐνα «κείμενο» μὲ «ν» «ἄτομα» καὶ «μ» «κατηγορήματα» θὰ περιέχει «ν»·«μ» στοιχειώδεις περιεκτικὲς ἀποφάνσεις καὶ ἡ περιεκτικὴ ἢ «σημασιολογικὴ πυκνότητα» τοῦ «κειμένου» θὰ ἦταν δυνατό νὰ καθοριστεῖ, ὅταν ἀνάγουμε τὸν ἀριθμὸ τῶν στοιχειωδῶν ἀποφάνσεων στὸ μῆκος τοῦ κειμένου ἢ, ἄς ποῦμε, σὲ 100 λέξεις τοῦ κειμένου. Ἄν ἐφαρμόσουμε τὸ συλλογισμὸ αὐτὸ στὴ ζωγραφικὴ, δηλ. σὲ «πίνακες», τότε πρέπει νὰ διακρίνουμε τὶς ταυτοποιήσιμες «μορφές» ἀπὸ τὰ ταυτοποιήσιμα «χρῶματα» ποὺ ἀποδίδονται ἢ δὲν ἀποδίδονται σ' αὐτές. Μιὰ ταυτοποιήσιμη «μορφή» ποὺ ἔχει ἓνα ταυτοποιήσιμο «χρῶμα» θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ σὰν ταυτοποιήσιμη «στοιχειώδης εἰκόνα». Ἄν μετρήσουμε «ν». τέτοιες «μορφές» καὶ «μ» τέτοια «χρῶματα», τότε θὰ προέκυπταν «ν». «μ» «στοιχειώδεις εἰκόνες». Ἄν φανταστεῖ κανεὶς ἓνα τετράγωνο πλέγμα πάνω σὲ ἓνα «πίνακα», τότε μπορεῖ νὰ μετρήσει τὸν ἀριθμὸ τῶν «στοιχειωδῶν εἰκόνων» σὲ κάθε τετράγωνο τοῦ πλέγματος. Ἐτσι εἶναι πολὺ εὐκόλο νὰ βρεθεῖ ἡ μέση «ἐντροπία» τῆς κατανομῆς τῶν «στοιχειωδῶν εἰκόνων» στὸν «πίνακα» σὰν «σημασιολογικὴ ἐντροπία» ποὺ εἶναι ἡ ἀφετηρία γιὰ τὴ διακρίβωση τῆς «αἰσθητικῆς κατάστασης» τοῦ ταυτοποιήσιμου περιεχομένου τοῦ «πίνακα».

Δὲν εἶναι ἴσως ἄσκοπο νὰ ἀναφερθοῦμε στὸ γεγονὸς πὼς ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἀναλυτικὸ ρόλο ποὺ ἄρχισε νὰ διαδραματίζει ἡ νέα αὐτὴ «αἰσθητικὴ» γιὰ τὴν περιγραφικὴ καὶ κριτικὴ θεώρηση ἀντικειμένων τέχνης καὶ ἐφαρμοσμένης τέχνης, ἔρχεται σιγὰ-σιγὰ στὸ προσκῆνιο καὶ ἡ συνθετικὴ λειτουργία της.

Ἰδιαίτερα στὴ μουσικὴ (μὲ τὰ ἠλεκτρονικὰ καὶ στοχαστικὰ πειράματα τοῦ Stockhausen καὶ τοῦ Ξενάκη), στὴ ζωγραφικὴ (μὲ τὶς ἀπόψεις τοῦ Mathieu καὶ τὴ συγκεκριμένη ζωγραφικὴ τοῦ Max Bill καὶ τοῦ Mavignier) καὶ στὴ νεώτερη λογοτεχνία (πρὸ πάντων μὲ τὴν εἰσαγωγὴ μεθόδων γραφῆς: συγκεκριμένης, στοχαστικῆς, συνδυαστικῆς καὶ τοπολογικῆς ὑφῆς ἀπὸ μεγάλο ἀριθμὸ νέων συγγραφέων) προβλήθηκε μιὰ νέα τάξη πειραματικῆς μεθοδικῆς τέχνης,

πού, και όταν ακόμη τή χαρακτηρίσουμε σαν «τεχνητή τέχνη», προσβλέπει σέ ένα χῶρο νέων δυνατοτήτων μορφοποίησης, πού υπόσχεται πολλά· κυρίως όταν οί συγγραφείς χρησιμοποιοῦν στή δουλειά τους, ὅπως τοῦτο ἔγινε κιόλας, ἠλεκτρονικούς ὑπολογιστές.

Θά ἤθελα, τελειώνοντας, νά προσθέσω δύο ακόμη ἀντιλήψεις πού εἶναι χαρακτηριστικές γιά τή σύγχρονη αἰσθητική. Καί οἱ δύο ἀναφέρονται στή σχέση μεταξύ τέχνης καί μαθηματικῶν καί τέχνης καί προόδου σέ γενικότερη ἔννοια.

Ἡ σχέση τέχνης καί μαθηματικῶν εἶναι ἀπό παλιά γνωστή. Τό ὅτι τὰ τυπολογικά ἐνδιαφέροντα τῆς τέχνης περιγράφονται μαθηματικά, ἀριθμητικά ἢ γεωμετρικά, εἶναι γνωστό πρὶν ἀπό τήν Ἀναγέννηση, σαν δεδομένο τῆς αἰσθητικῆς. Ἄς θυμίσουμε τή θεωρία τῆς προοπτικῆς καί τῶν ἀναλογιῶν. Ἀπό τή σκοπιὰ τῆς στατιστικῆς καί τῆς νέας αἰσθητικῆς πού στηρίζεται στή θεωρία τῶν πληροφοριῶν πρέπει νά τονίσουμε τὰ ἀκόλουθα: κάθε ἐκτατική πραγματικότητα, τόσο ἡ αἰσθητική ὅσο καί ἡ φυσική, περιγράφεται μαθηματικά. Οἱ ἀριθμητικές καί οἱ γεωμετρικές (στατιστικές καί τοπολογικές) δομές της ἀνήκουν οὐσιαστικά στήν κατασκευή της ἀπό ὑλικά στοιχεῖα. Ἡ προτίμηση τοῦ μαθηματικοῦ φορέα σαν μιᾶς ἰδιαίτερης κλάσης τοῦ σημασιολογικοῦ φορέα αἰσθητικῶν μηνυμάτων (καλλιτεχνικῶν μορφοποιήσεων) ὀφείλεται οὐσιαστικά σέ δύο ιδιότητες: Πρῶτο, στά πολλά καί συνάμα ἐκλεπτυσμένα γνωρίσματα τῆς πλεοναστικότητας πού προκύπτουν ἀπό τόν ἀριθμητικό φορέα τῆς καλλιτεχνικῆς πραγματικότητας καί τὰ ὅποια παρέχουν ταυτόχρονα καθοριζόμενη ἀκρίβεια, ἀλλά καί μιᾶ μη καθοριζόμενη εὐθραυστότητα. Δεύτερο, ὁ μαθηματικός φορέας μέ τίς (τροπολογικά-ὄντολογικά) ἰδεατές ὑπαρξιακές του σχέσεις ὑποβοηθεῖ τό αἰσθητικό μήνυμα, μέ τίς ἀποκλειστικά (τροπολογικά - ὄντολογικά) πραγματικές ὑπαρξιακές του σχέσεις ἢ τήν καλλιτεχνική του ἀναφορά στό ἰδεατό (μέ τήν ἔννοια μιᾶς αἰσθητικῆς ἐρμηνείας σύμφωνα μέ τόν Hegel). Ἡ θεμελιακή (μεταφυσική - ὄντολογική) διαφορά

μεταξὺ τοῦ μαθηματικοῦ εἶναι καὶ τοῦ αισθητικοῦ, πῶς δηλ. τὸ πρῶτο βασίζεται σὲ μέγιστες πλεοναστικότητες καὶ στὸ ἰδεατό, ἐνῶ τὸ δεύτερο σὲ μέγιστες καινοτομίες καὶ στὴν πραγματικότητα, διατηρεῖται σὲ ἔνταση καὶ σὲ αισθητικὴ ἐγρήγορση μὲ τὴ χρησιμοποίηση μαθηματικῶν φορέων αισθητικῶν μηνυμάτων.

Τέλος, τέχνη καὶ πρόοδος. Τὰ ἔργα τέχνης διατηροῦν ὀρισμένα αισθητικὰ μηνύματα, ποὺ συνιστοῦν τὸ νόημά τους, τὸ ὁποῖο μεταδίδεται μὲ τὴν ἐρμηνεία. Καὶ πρῶτα ἡ ἀποκάλυψη τοῦ αισθητικοῦ καὶ ἐξωαισθητικοῦ μηνύματος ἑνὸς ἔργου τέχνης μπορεῖ νὰ εἶναι, τουλάχιστο στὸν ἐρμηνευτὴ, θέμα προόδου. Πέρα ἀπ' αὐτό, ὅμως, ἡ ἐξέλιξη τῆς τέχνης καθαυτῆς, στὴν ὁποία τὰ αισθητικὰ μηνύματα πραγματοποιοῦνται σὰν ξεχωριστὰ ὑλικά καὶ νοητικὰ μηνύματα στὴ μορφή ἔργων τέχνης, ἐμφανίζεται σὰν ἔκφραση πάντα νεότροπων, καὶ μάλιστα ὑπὸ ὑλικὴ καὶ νοητικὴ ἀποψη, αισθητικῶν μηνυμάτων. Ἡ αισθητικὴ πραγματικότητα τῆς τέχνης πρέπει νὰ θεωρηθεῖ βασικὰ πῶς ἐπιδέχεται συνεχὴ διεύρυνση (ἐδῶ ἐναρμονίζεται μὲ τὴν τεχνικὴ πραγματικότητα). Ἐφόσον ἡ καινοτομία ἢ ἡ πρωτοτυπία ἀνήκει ἱστορικὰ καὶ κριτικὰ στὴν οὐσία τοῦ ἔργου τέχνης, καὶ ἡ τέχνη ἀπολήγει στὴν ἰδέα τῆς προόδου. Συνοπτικὰ θὰ λέγαμε πῶς ἡ ἐξέλιξη τῆς τέχνης, σὰν τὸ σύνολο ὅλων τῶν ἔργων ποὺ πραγματοποιήθηκαν, ἀντλεῖ τὴν αισθητικὴ ἰδιομορφία ἀπὸ ὀρισμένα ὑλικά μὲ τὰ ὁποῖα μποροῦν νὰ πραγματοποιηθοῦν ἔργα τέχνης. Ἡ τέχνη φανερώνει κατὰ κάποιον τρόπο αὐτὴ τὴν αισθητικὴ ἰδιομορφία δίπλα στὴ φυσική. Ἐδῶ ἐγκεῖται ἡ ἀναφορὰ τῆς τέχνης στὸ εἶναι, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ ἕνα πρόβλημα προοδευτικῆς καλλιτεχνικῆς χειραγώγησης, στὴν ἔννοια ἑνὸς αισθητικοῦ προσδιορισμοῦ τοῦ ὄντος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Becker, O. : Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. Eine ontologische Untersuchung im ästhetischen Plänomenbereich. in : Festschrift Ed. Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet. 1929.

- Bense, M.*: *aesthetica* 1-4. 1954-1960. Theorie der Texte. 1962.
- Birkhoff, G. D.*: *Collected Mathematical Papers*. 3 Bde., 1950.
- v. Ehrenfels, Chr.*: *Kosmogonie*. 1916.
- v. Förster, H.*: *Self-Organizing Systems*. 1962.
- Günther, G.*: *Das Bewusstsein der Maschinen*. 1963.
- Gunzenhäuser, R.*: *Aesthetisches Mass und ästhetische Information*. 1962.
- Hartmann, R. S.*: *The Logic of Description and Valuation*. 1961.
- Hegel, G. W. F.*: *Vorlesungen über die Aesthetik*. I-III, 3 Aufl. 1953.
- Peirce, Ch. S.*: *Collected Papers*. Vol. I - VIII, 1931 - 1958, 2. Aufl. 1960.
- Shannon, C. E.*: *The Mathematical Theory of Communication*. 1949.
- Walther, E.*: *Die Begründung der Zeichentheorie bei Charles Sanders Peirce*. in: *Grundlagenstudien aus Kybernetik und Geisteswissenschaft*, Bd. III, H. 2, 1962.
- Whitehead, A. N.*: *Process and Reality*. 1929.
- Wiener, N.*: *Cybernetics*, 1948.