ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Διδακτορική Διατριβή

Η ΑΥΤΟΝΟΜΙΑ ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ: ΤΟ ΔΙΔΑΓΜΑ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ

Κατερίνα Παπλωματά

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Βάσω Κιντή
Συμβουλευτική Επιτροπή: Αριστείδης Μπαλτάς, Κατερίνα Ιεροδιακόνου

ΑΘΗΝΑ, ΜΑΪΟΣ 2011

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η παρούσα διατριβή δεν θα βρισκόταν στα χέρια μας χωρίς τη συμβολή του Αριστείδη Μπαλτά, στη διδασκαλία και την καθοδήγηση του οποίου οφείλω όχι μόνο το ενδιαφέρον μου για τη φιλοσοφία αλλά, σε μεγάλο βαθμό, και την πορεία έρευνας που επέλεξα. Κι εγώ η ίδια ξεχνώ πολλές φορές πως το σημείο στο οποίο καταλήγω εδώ, δηλαδή στον στρουκτουραλισμό και τη φιλοσοφία του Merleau-Ponty, ήταν το σημείο απ' όπου περίπου ξεκίνησα με τη διπλωματική μου εργασία, τον Ιούνιο του 2000, στο διατμηματικό μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών του ΕΜΠ Αρχιτεκτονική – Σχεδιασμός του Χώρου, πράγμα που επαληθεύει την τότε διορατική προτροπή του Αριστείδη Μπαλτά να προσεγγίσω τα ερωτήματα που με απασχολούσαν μελετώντας την έννοια της Δομής στον στρουκτουραλισμό. Στο πλαίσιο του ίδιου προγράμματος είχα, επίσης, την ευκαιρία να παρακολουθήσω το σεμινάριο της Φαίης Ζήκα και της Κατερίνας Ιεροδιακόνου με τίτλο «Ζητήματα αισθητικής/ το χρώμα στη φιλοσοφία, την επιστήμη και την τέχνη», το οποίο με επηρέασε σημαντικά στις πρώτες μου αισθητικές αναζητήσεις. Επιπλέον, ο Αριστείδης Μπαλτάς και η Κατερίνα Ιεροδιακόνου, ως μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής του διδακτορικού μου, ήταν δίπλα μου καθ' όλη τη διάρκεια του διδακτορικού. Όμως, η παρούσα εργασία δεν θα είχε πραγματοποιηθεί και χωρίς την πολύτιμη καθοδήγηση και ενθάρρυνση, σε όλες τις φάσεις της δουλειάς, της επιβλέπουσας καθηγήτριάς μου Βάσως Κιντή, η οποία καθόρισε τις επιλογές μου και η οποία, με τις προσεκτικές της παρατηρήσεις, με απέτρεψε από πολλές παγίδες στις οποίες πέφτει κανείς όταν είναι ακόμα άπειρος στα ζητήματα που πραγματεύεται. Επιπλέον, ήταν η Βάσω Κιντή που με κάλεσε να μιλήσω στο σεμινάριό της, την άνοιξη του 2008, όπου εξέθεσα και συζήτησα εκτενώς με την ίδια αλλά και τους φοιτητές του σεμιναρίου τις σκέψεις μου πάνω στο πώς ακολουθούμε έναν (καλλιτεχνικό) κανόνα, αλλά και που με κάλεσε να μιλήσω στο συνέδριο που διοργάνωσε τον Μάιο του 2011 με θέμα «το Μοντέρνο στη σκέψη και τις τέχνες του 20^{ου} αιώνα». Επίσης, δεν θα μπορούσα να ξεχάσω την ανεκτίμητη βοήθεια του συντρόφου μου Jean-Philippe Narboux, αλλά και τους γονείς μου, χωρίς την συμπαράσταση και την υλική υποστήριξη των οποίων δεν θα είχα καν οραματιστεί αυτήν εδώ τη διατριβή.

Παράλληλα, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τη Juliet Floyd με την οποία είχα την ευκαιρία να συζητήσω εκτενώς πολλά ζητήματα που αφορούν τη φιλοσοφία του Kant και του Stanley Cavell, και η οποία έκανε τον κόπο να διαβάσει δικά μου κείμενα και να με συμβουλέψει αναλυτικά, τον ίδιο τον Stanley Cavell που, σε συνάντησή μας τον Μάιο του 2009, είχε την καλοσύνη να απαντήσει σε πολλές ερωτήσεις που αφορούν το έργο του αλλά και τη σχέση της δικής του φιλοσοφίας με αυτήν του Theodor Adorno, και τον David Belot για τις συζητήσεις μας πάνω στη φιλοσοφία του Merleau-Ponty αλλά και για τα ανέκδοτα σχόλια του Merleau-Ponty για τη μουσική που μου έδωσε. Ακόμα θα ήθελα να ευχαριστήσω την Antonia Soulez που, όταν έφτασα στη Γαλλία, το 2005, υποψήφια

διδάκτωρ ακόμα σε πολύ πρώιμο στάδιο, με κάλεσε επανειλημμένως να μιλήσω στο σεμινάριό της για τη φιλοσοφία της μουσικής στο πανεπιστήμιο Paris 8, αλλά και στο συνέδριο που διοργάνωσε τον Σεπτέμβρη του 2009 προς τιμήν του έργου της φιλοσόφου Lydia Goehr, παρουσία της ιδίας της Goehr, και τη Fabienne Brugère που επίσης με κάλεσε στο σεμινάριό της για την αισθητική στο Πανεπιστήμιο Bordeaux 3, τον Δεκέμβρη του 2006, και με την οποία συζήτησα πολλές φορές ερωτήματα που θίγω στη διατριβή μου.

Όμως, η διατριβή αυτή δεν θα είχε έρθει σε πέρας αν δεν είχα τη βοήθεια και πολλών άλλων μελετητών από διάφορους χώρους πριν ακόμα την περίοδο των μεταπτυχιακών μου σπουδών. Δεν θα έπρεπε να παραλείψω να ευχαριστήσω την Καίτη Ρωμανού, στα μαθήματα της οποίας, στο Σύγχρονο Ωδείο Αθηνών, επιστρέφω ακόμα και τώρα για κάθε μου ερώτηση που αφορά τη μουσικολογία, τον Πάνο Βλαγκόπουλο και τον Ανάργυρο Δενιόζο που, όταν τους γνώρισα στο ΙΕΜΑ το 1995, την εποχή που ήμουν ακόμα φοιτήτρια στην αρχιτεκτονική, με μύησαν με τον καλύτερο τρόπο, μέσω των σεμιναρίων τους και των αμέτρητων συζητήσεων μας, στα μυστικά της μουσικής, και δη της σύγχρονης μουσικής, χωρίς ποτέ να υπολογίσουν τον χρόνο τους, και τον Eric Moe για την εξαιρετική διδασκαλία του στη μουσική ανάλυση στο πανεπιστήμιο του Pittsburg το φθινόπωρο του 2001. Τέλος δεν θα έπρεπε να παραλείψω να πω ότι βρέθηκα συχνά, ήδη πριν ξεκινήσω τις μεταπτυχιακές μου σπουδές, ανάμεσα στους καθηγητές και τους φοιτητές του μεταπτυχιακού προγράμματος Μεθοδολογίας, Ιστορίας και Θεωρίας των Επιστημών που οργανώνεται από κοινού από το Πολυτεχνείο και το Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΜΙΘΕ) και ότι είχα την ευκαιρία να επωφεληθώ από πολλά από τα σεμινάρια που γίνονταν εκεί, άλλοτε παρακολουθώντας τα η ίδια και άλλοτε διαβάζοντας και συζητώντας τις σημειώσεις άλλων φοιτητών, όπως τα σεμινάρια του Στέλιου Βιρβιδάκη και του Γιώργου Ξηροπαΐδη για τον Kant και τα σεμινάρια του Αριστείδη Μπαλτά για τον Wittgenstein. Εκτός από τη γνώση, την οποία δεν ήμουν ίσως τότε σε θέση να απορροφήσω πλήρως, ο χώρος αυτός προετοίμασε αυτά που έκανα μετά ως σπουδές, αλλά και, πράγμα ακόμα πιο σημαντικό ίσως, καθόρισε ένα περιβάλλον. Στο πλαίσιο αυτό γνώρισα και τον Γιώργο Φαράκλα και την Ελένη Περδικούρη στους οποίους χρωστώ μερικές από τις πιο ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις πάνω στο θέμα με το οποίο είχα διαλέξει να ασχοληθώ, αλλά και πολλούς φοιτητές, μερικοί καθηγητές φιλοσοφίας πλέον, που δύσκολα θα μπορούσα να κατονομάσω έναν-έναν, και με τους οποίους έχουμε περάσει αμέτρητες ώρες συζητώντας. Τους ευχαριστώ όλους.

Πινακας Περιεχομενων

Ευχαριστιες 3

Πινακας Περιεχομενων 5

Προλογος 7

ΕΙΣΑΓΩΓΗ: Συνθεση- Αυτονομια- Προθεση 13

I. Οι κανόνες στην ιστορία των αισθητικών θεωριών 13
II. Το «συν» της σύνθεσης 16
III. Το δίλημμα 20
IV. Οι παραδειγματικές τέχνες 23
V. Ο όρος «σύνθεση» 33
VI. Τα κεφάλαια 37

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Αναστοχαστικη αυτονομια και μορφικη σκοπιμοτητα: Ο φορμαλισμος του Kant 41

Μερος 1: Τεχνη – Επιστημη – Τεχνουργηματα – παιχνιδια 45

I. Η τέχνη ως έργο δημιουργού που πράττει έλλογα 45
II. Δύνασθαι και γνωρίζειν 47
III. Τέχνη και τεχνουργήματα 48
IV. Τέχνη και παιχνίδια 49
V. Διδασκαλία – Κριτική – Όργανον 51
VI. Η τέχνη ως πράξη και ως ποίηση 56

Μερος 2: Η εαυτονομια της αναστοχαστικης κρισης και ο αναστοχαστικος χαρακτηρας της συνθεσης 63

I. Μια κριτική για την κριτική ικανότητα 65
II. Καθοριστική και αναστοχαστική κρίση 68
III. Η τέχνη της φύσης 75
IV. Μεταξύ τεχνουργημάτων και παιχνιδιών 78
V. Ο αναστοχαστικός χαρακτήρας της σύνθεσης 80

Μερος 3: η μορφη της σκοπιμοτητας και η συνθεση ως μορφικη σκοπιμοτητα 83

I. Μορφική σκοπιμότητα 84
II. Ελεύθερη και εξαρτημένη ομορφιά 88
III. Ο φορμαλισμός του Kant 94
IV. Το έργο τέχνης ως οργανισμός 101

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η κριση και ανασυνθεση του μεσου: Ο μοντερνισμος κατα τον Cavell 109

Μερος 1: Η συνθεση προϋποθετει ενα καλλιτεχνικο μεσο 114

I. Η έννοια του καλλιτεχνικού μέσου 114
II. Ο ιδεαλισμός του Collingwood και ο φορμαλισμός του Beardsley 117
III. Το μέσο ως «μορφή ζωής» 124

Μερος 2: Η συνθεση ως προβολη 129

I. Περίοδοι κρίσης και ανατροπής του μέσου 129
II. Προβολή μιας λέξης και οικογενειακές ομοιότητες 136
III. Αυτοσχεδιασμός και σύνθεση 145

Μερος 3: Ο καλλιτεχνης και η παραδοση 152

I. Οι καλλιτεχνικές επανάστάσεις 152
II. Η πυκνότητα των αποφάσεων και η ευθύνη του συνθέτη 161

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΠΡΟΘΕΣΗ *ΜΕΣΑ* ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ: Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ CAVELL ΣΤΗΝ «ΠΛΑΝΗ ΤΗΣ ΠΡΟΘΕΣΗΣ» 169

ΜΕΡΟΣ 1: Η ΠΛΑΝΗ ΤΗΣ «ΠΛΑΝΗΣ ΤΗΣ ΠΡΟΘΕΣΗΣ» 172
I. Η μηχανιστική πλευρά της τεχνικής εργασίας 172
II. Η «πλάνη της πρόθεσης» 174
III. Η κριτική στην «πλάνη της πρόθεσης» 177

ΜΕΡΟΣ 2: Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΩΣ ΠΡΑΞΗ 182
I. Σύνθεση, αυτονομία και πρόθεση 183
II. Η «έμπρακτη» σκοπιμότητα 186
III. Τυχαιότητα 205

ΜΕΡΟΣ 3: ΣΥΝΘΕΣΗ – ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ – ΗΘΙΚΕΣ ΠΡΑΞΕΙΣ: ΕΠΙΛΟΓΟΣ ΣΤΟΝ KANT 207

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΔΙΑΦΩΝΙΑ: Η ΑΤΟΝΙΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ ΣΤΟΝ ADORNO 211

ΜΕΡΟΣ 1: ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΝΕΩΤΕΡΙΣΜΟΥ 214
I. Η φιλοσοφία της ιστορίας του νέου 216
II. Αυτονομία και πολιτικός χαρακτήρας της τέχνης 225

ΜΕΡΟΣ 2: ΑΥΤΟΝΟΜΙΑ ΚΑΙ ΕΝΥΠΑΡΚΤΗ ΛΟΓΙΚΗ 232
I. Η λογικότητα του έργου τέχνης 232
II. Η χειραφέτηση του μερικού 236
III. Αυθεντικότητα και εσωτερική συνοχή 240
IV. Η έννοια του απόλυτου 245

ΜΕΡΟΣ 3: Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΩΣ ΔΙΑΦΩΝΙΑ 247
I. Η μορφή 247
II. Το υλικό 251
III. Η ολική οργάνωση 255
IV. Φορμαλισμός και φανκτιοναλισμός 262

ΜΕΡΟΣ 4: Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΣΕ ΠΡΩΤΟ ΠΛΑΝΟ 265
I. Δύο έννοιες αυτονομίας 268
II. Η γενεαλογία του φορμαλισμού 269
III. Η σύνθεση ως *background* που γίνεται *foreground* 274
IV. Η κυριολεκτική ενσωμάτωση των σωματικών στοιχείων 277

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Η ΠΛΑΓΙΑ ΑΝΑΣΥΝΘΕΣΗ ΤΟΥ ΑΙΣΘΗΤΟΥ: ΤΟ ΔΙΑΚΡΙΤΙΚΟ ΝΟΗΜΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΟΝ MERLEAU-PONTY 281

ΜΕΡΟΣ 1: Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ 287
I. Η γλώσσα 287
II. Το πρόβλημα 293
III. Οι μετασχηματισμοί 296
IV. «Μπορούμε να χορέψουμε τα γλυπτά του Caro»; 303

ΜΕΡΟΣ 2: ΕΙΔΗ ΑΝΑΦΟΡΑΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ 309
I. Αναπαράσταση- δειγματισμός- έκφραση 312
II. Ένα παράδειγμα 315
III. Γλώσσες της τέχνης 320

ΕΠΙΛΟΓΟΣ 327

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 333

Προλογος

Όποιος ασχολείται με τα ζητήματα της δημιουργίας της τέχνης δύσκολα παραβλέπει το γεγονός ότι το μεγαλύτερο μέρος της τέχνης του 20ου αιώνα, ειδικά των αρχών, στοχεύει στη διερεύνηση ερωτημάτων που αφορούν τη διαδικασία παραγωγής της τέχνης. Η μοντέρνα τέχνη στρέφεται σε «εσωτερικά» ή εγγενή ζητήματα της τέχνης και κυρίως σε ζητήματα που αφορούν τη μορφή. Ζωγράφοι όπως ο Kandinsky ή ο Mondrian δίνουν στους πίνακες τους τον τίτλο «σύνθεση» δηλώνοντας έτσι ευθέως ότι τα έργα τους δεν απεικονίζουν παρά την ίδια τη διαδικασία σύστασής τους. Τι μπορεί, όμως, να σημαίνει ότι ένας πίνακας απεικονίζει την ίδια τη συστατική του διαδικασία; Και σε τι συνίσταται αυτή η διαδικασία;

Στη βάση της έννοιας της σύνθεσης βρίσκεται η ιδέα ότι το έργο τέχνης δεν είναι απλώς ένα σύνολο διάσπαρτων συστατικών αλλά το αποτέλεσμα εμπρόθετης οργάνωσης και στάθμισης των στοιχείων του. Αν, λοιπόν, σύνθεση σημαίνει σύνδεση, συνένωση, συσχέτιση –κυριολεκτικά τοποθετώ μαζί–, τότε τίθεται το ερώτημα *τι* είναι αυτό που κάνει το αποτέλεσμα να έχει μια ιδιαίτερου τύπου ενότητα και, συνεπώς, αξία: το αποτέλεσμα της σύνθεσης είναι ένα προϊόν διαφορετικής αξίας από την αξία του απλού αθροίσματος των μερών που λαμβάνουν μέρος στη διαδικασία της σύνθεσης. Στο «συν» της σύνθεσης οφείλεται αυτή η υπεραξία του καλλιτεχνικού αποτελέσματος, δηλαδή στο στοιχείο εκείνο που συνδέει τα μέρη του έργου τέχνης. Ποιά είναι, λοιπόν, η φύση του «συν» της σύνθεσης; Και σε τι μπορεί να αναφέρεται το έργο τέχνης που παρουσιάζει απλώς μια σύνθεση; Η παρούσα μελέτη στοχεύει στο να διαλευκάνει αυτά τα ερωτήματα παίρνοντας αφορμή από το ιστορικό γεγονός του μοντερνισμού.

Πριν, όμως, προχωρήσω σε αυτά τα ερωτήματα θεωρώ σκόπιμο να ειπωθεί γιατί επιλέγω τον όρο «σύνθεση» και όχι, για παράδειγμα, τον όρο «δημιουργία». Ο όρος «δημιουργία» ταιριάζει περισσότερο στις θεωρήσεις της τέχνης που τη βλέπουν ως αποτέλεσμα έμπνευσης, χαρίσματος ή ενόρασης, ενώ ο όρος «σύνθεση» τονίζει περισσότερο το λογικό ή συστηματικό της χαρακτήρα (ακόμα και αν δεν εννοούμε τη λογική με την κυριολεκτική της σημασία). Η θεώρηση της καλλιτεχνικής πράξης ως σύνθεσης δίνει έμφαση στην άποψη ότι δεν υπάρχει δημιουργία χωρίς πειθαρχία ή τάξη ή τεχνική, ή, με άλλα λόγια, δίνει έμφαση στην άποψη ότι η δημιουργία δεν είναι μια διαδικασία μη-λογική ή παράλογη και, με αυτή την έννοια, αυθαίρετη: η εμπλοκή κανόνων προϋποθέτει μια τεχνική ή τον επιδέξιο έλεγχο των μορφών ή απαιτεί να γνωρίζει κανείς καλά μια παράδοση. Γενικά, η χρήση του όρου «σύνθεση» αναδεικνύει περισσότερο τη λογική οργάνωση της τέχνης και τη φέρνει, αφενός, πιο κοντά στο τεχνούργημα, ενώ, αφετέρου, την απομακρύνει από την ενόραση και τον αυτοσχεδιασμό[1]. Αν, λοιπόν, επιλέγω τον όρο «σύνθεση» είναι επειδή θέλω να δώσω έμφαση στη συστηματική οργάνωση της

[1] Ο αυτοσχεδιασμός αφορά ό,τι βρίσκεται στις σχισμές της σύνθεσης, ό,τι στην ουσία παραμένει εκτός του ελέγχου της.

τέχνης, ή τουλάχιστον μου επιτρέπει να το θέσω ως πρόβλημα.

Ωστόσο, τα παραπάνω προϋποθέτουν όχι μόνο ότι τα έργα τέχνης αφορούν κανόνες αλλά και ότι περισσότερα από ένα έργα τέχνης αφορούν κοινούς κανόνες –η έννοια της σύνθεσης δεν τονίζει μόνο την ενότητα ενός έργου τέχνης, αλλά και την ενότητα μεταξύ ενός έργου και ενός άλλου. Διαφορετικά δεν θα είχε νόημα να μιλούμε καν για κανόνες. Όμως, αφορούν πράγματι τα έργα τέχνης κοινούς «κανόνες» ή κοινές «λογικές» μορφές οργάνωσης; Κάτι που μας αποδεικνύει την ύπαρξη κοινών μορφών οργάνωσης είναι η δυνατότητα παραλλαγών στην απόδοση ενός δεδομένου θέματος. Η δυνατότητα της παραλλαγής, δηλαδή των διαφορετικών διατυπώσεων, βασίζεται στην ύπαρξη κοινών μορφών οργάνωσης.[2] Το αποδεικνύουν και οι σειρές έργων ενός συγκεκριμένου καλλιτέχνη. Για παράδειγμα, η σειρά των πινάκων που απεικονίζουν την πρόσοψη του καθεδρικού ναού της Rouen του Monet δείχνουν τη συστηματική αναζήτηση ενός προσωπικού τρόπου προσέγγισης-απόδοσης ενός θέματος. Η χειραφέτηση της ζωγραφικής από την αναπαράσταση, αναφέρει ο Morizot στο *Dictionnaire d'esthétique*, ανέδειξε τη συστηματική οργάνωση των έργων η οποία εκφράστηκε, σε μερικές περιπτώσεις, με τη μορφή σειρών χαρακτηριστικές της μουσικής σύνθεσης, όπως οι *Nocturnes* του Whistler ή οι παραλλαγές σε ένα θέμα των κυβιστών.[3] Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν είναι δυνατόν να έχουμε παραλλαγές σε μια αναπαράσταση. Απλά αποδεικνύει, όπως μας αποκάλυψε η αφηρημένη τέχνη, ότι αυτό που εξασφαλίζει την δυνατότητα των παραλλαγών (και την ενότητα μεταξύ των παραλλαγών) δεν είναι το θέμα της αναπαράστασης αλλά κάτι άλλο, όπως κοινές μορφές οργάνωσης ή μια κοινή λογική. Από τη στιγμή που υπάρχουν σειρές έργων το θέμα της αναπαράστασης τίθεται σε δεύτερο πλάνο. Οι περιπτώσεις αναζητήσεων ενός καλλιτέχνη πάνω στο ίδιο θέμα αποδεικνύουν γενικά, πρώτον, ότι η αναπαράσταση δεν μπορεί να είναι απλή αντιγραφή, γιατί τότε θα υπήρχε ένας μόνο τρόπος απόδοσης και η παραλλαγή δεν θα ήταν δυνατή· δεύτερον, ότι υφίστανται συμβάσεις οι οποίες επιτρέπουν τη δυνατότητα παραλλαγής· και, τρίτον, ότι η αναζήτηση αυτή πραγματοποιείται με κάποια συνέπεια ή και συστηματικότητα από την πλευρά του καλλιτέχνη.

Μπορούμε να πούμε ότι τα όρια της σύνθεσης καθορίζονται σε σχέση από τη μια πλευρά με την επιστήμη και το τεχνούργημα, τα οποία αφορούν κάποιου είδους κανόνες, και από την άλλη πλευρά με την έμπνευση η οποία δεν αφορά καθόλου κανόνες[4]. Βέβαια, η έμπνευση δεν είναι πάντα κάτι που επειδή δεν αφορά κανόνες καθιστά τη δημιουργία αυθαίρετη, εφ' όσον στην περίπτωση που προέρχεται, ή θεωρείται ότι προέρχεται, από μια εξωτερική πηγή (Θεός, Φύση, κάποια αυθεντία) είναι η εγκυρότητα της πηγής που

[2] Το παράδειγμα της γλώσσας είναι εδώ σχετικό: το γεγονός ότι μπορούμε να διατυπώσουμε μια φράση με πολλούς διαφορετικούς τρόπους οφείλεται στην ύπαρξη μιας κοινής γραμματικής.

[3] Βλ. *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Morizot-Pouivet (éd.), Paris, Armand Colin, 2007, λήμμα «Composition».

εξασφαλίζει την εγκυρότητα της δημιουργίας. Επίσης, αν είναι ο επιστημονικός της χαρακτήρας που εγγυάται τότε και πάλι η εγγύηση προέρχεται από μια εξωτερική πηγή. Και στις δύο περιπτώσεις η εγγύηση είναι εξωτερική και, άρα, ο χαρακτήρας της σύνθεσης ετερόνομος. Ωστόσο, μπορούμε να υποθέσουμε ότι αν η δημιουργία είναι καθαρή έμπνευση, τότε είναι αυτόνομη με την έννοια ότι δεν προϋποθέτει κανόνες οι οποίοι ανάγονται σε, και δικαιολογούνται από, συγκεκριμένους στόχους, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του τεχνικού έργου: ο τεχνίτης ακολουθεί συγκεκριμένους κανόνες ή γενικότερα οδηγίες, συχνά λανθάνουσες, οι οποίες προκύπτουν και δικαιολογούνται από αυτό που θέλει να κάνει, δηλαδή από τον στόχο του –να κατασκευάσει ένα ζευγάρι παπούτσια αν είναι τσαγκάρης, ή μια πόρτα αν είναι μαραγκός, ή να βάλει πλακάκια αν είναι πλακάς· ο στόχος είναι συγκεκριμένος ενώ η διαδικασία που οδηγεί στην εκπλήρωσή του είναι μηχανιστική εφ' όσον τόσο ο στόχος όσο και ο τρόπος για να ικανοποιηθεί είναι δεδομένοι εκ των προτέρων, στο βαθμό που ο τρόπος ικανοποιεί το στόχο και ο στόχος δικαιολογεί τον τρόπο. Η διαδικασία παραγωγής τεχνικού έργου είναι, επομένως, ετερόνομη, εφ' όσον ανάγεται σε μια λειτουργία εκτός αυτής.[5]

Αντίθετα, η προσέγγιση της τέχνης ως έμπνευσης, ως πηγαίας έκφρασης, εμφανίζει την τέχνη ως διαδικασία αυτόνομη εφ' όσον δεν προϋποθέτει και δεν εμπλέκει ούτε κανόνες, ούτε οδηγίες, ούτε συμβάσεις οι οποίες προκύπτουν ή δικαιολογούνται από κάποιο συγκεκριμένο εξωτερικό στόχο. Ακόμα και αν υφίσταται σκοπός, δεν είναι ούτε δεδομένος, όπως στην τεχνική εργασία, αλλά ούτε και καθορίζεται από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, με την έννοια ότι δεν αποτελεί εκ των προτέρων συνειδητή απόφαση του καλλιτέχνη, ενώ η διαδικασία που οδηγεί στην εκπλήρωση του σκοπού δεν μπορεί να αναχθεί σε αυτόν: αν η τέχνη είναι θέμα έμπνευσης τότε δεν υφίσταται τεχνική προκειμένου να αποδοθεί αυτό που ο καλλιτέχνης «θέλει» να εκφράσει, εφ' όσον, και εξαιτίας του γεγονότος ότι, αυτό που θέλει να εκφράσει δεν είναι δεδομένο και καθορισμένο εξαρχής. Από αυτή τη σκοπιά, η καλλιτεχνική πράξη δεν ανάγεται σε κάποια λειτουργία εκτός αυτής και, επομένως, είναι αυτόνομη (αν θεωρήσουμε ότι εγγυάται μια εξωτερική πηγή τότε είναι ετερόνομη, ενώ αν θεωρήσουμε ότι δεν ανάγεται σε κάποια σκοπιμότητα είναι αυτόνομη).

Από τη μια πλευρά, τονίζοντας περισσότερο τον λογικό χαρακτήρα της σύνθεσης μοιάζει να απειλείται ο αισθητικός χαρακτήρας του έργου τέχνης αλλά και η αυτονομία του: η προσέγγιση της καλλιτεχνικής πράξης ως σύνθεσης εισάγει τις έννοιες της

[5] Η προσέγγιση αυτή της τεχνικής εργασίας είναι σε ένα βαθμό απλοποιημένη. Η τεχνική εργασία μπορεί να αποδίδεται από αυτό το μοντέλο εφ' όσον υφίστανται πολλοί τεχνίτες οι οποίοι δουλεύουν με αυτόν τον τρόπο. Συχνά όμως η τεχνική εργασία είναι κάτι παραπάνω, και πολλοί τεχνίτες δουλεύουν χωρίς να ακολουθούν απλώς πιστά μια συγκεκριμένη τεχνική: στο σημείο αυτό μπορούμε να πούμε ότι σταματά το έργο του τεχνίτη και ξεκινά το έργο του καλλιτέχνη. Η έμπνευση παίζει μεγάλο ρόλο στην τεχνική εργασία. Συχνά η έμπνευση είναι αυτό που καθιστά την τεχνική εργασία ανώτερη σε ποιότητα.

Το ίδιο ισχύει και στην επιστήμη. Δεν σημαίνει ότι στην επιστήμη η έμπνευση δεν παίζει κανένα ρόλο. Πολλές φορές βρίσκεται διέξοδος στα μεγαλύτερα επιστημονικά προβλήματα μέσω έμπνευσης και μόνο. Ωστόσο, δεν θεωρείται ότι οι επιστήμονες βρίσκουν λύσεις μέσω της έμπνευσης, ή ακόμα και όταν αυτό συμβαίνει απαιτείται δικαιολόγηση με όρους της εν λόγω επιστήμης.

σύμβασης, του κανόνα ή των αρχών και, έτσι, η σύνθεση μοιάζει να ανάγεται σε συνταγή ή αυτοματισμό. Η προσέγγιση αυτή, σύμφωνα με την κυρίαρχη άποψη, μετατρέπει την τέχνη σε ετερόνομη λειτουργία. Από την άλλη πλευρά, τονίζοντας περισσότερο τον ενορατικό της χαρακτήρα δίδουμε έμφαση στην αυτόνομη φύση της αλλά ταυτόχρονα καθιστούμε αναγκαία μια εξωτερική πηγή εγγύησης, γιατί διαφορετικά η δημιουργία καθίσταται αυθαίρετη διαδικασία. Επιπλέον, η θεώρηση της σύνθεσης ως έμπνευσης έρχεται σε αντίφαση με την έννοια της σύνθεσης ως διαδικασίας εμπρόθετης οργάνωσης: η έμπνευση παρακάμπτει τη σύνθεση. Ωστόσο, για να είναι μια δημιουργία σύνθεση δεν αρκεί να είναι εμπρόθετη γιατί πρέπει ταυτόχρονα να είναι και λογική –η πρόθεση είναι αναγκαία αλλά όχι ικανή συνθήκη προκειμένου μια δημιουργία να αποτελεί σύνθεση.

Έτσι, φαίνεται να έχουμε να επιλέξουμε μεταξύ μιας κατεύθυνσης που μας οδηγεί προς την αυτοματοποίηση της τέχνης και μιας δεύτερης που μας προτρέπει να τη δούμε περισσότερο ως διαδικασία που δεν ελέγχεται από τον καλλιτέχνη. Με άλλα λόγια, μοιάζει να έχουμε να επιλέξουμε μεταξύ μιας αυτόματης ή μηχανιστικής πρόθεσης και μιας αυθαίρετης πρόθεσης. Ωστόσο, και αυτή είναι η θέση που θα επιδιώξω να υποστηρίξω, η εμπλοκή κανόνων δεν οδηγεί απαραίτητα στην αυτοματοποίηση της τέχνης ούτε και στην κατάλυση του αυτόνομου χαρακτήρα της. Οι δύο αυτές απαιτήσεις δεν αντιφάσκουν η μία με την άλλη. Η θέση που θα επιδιώξω να υποστηρίξω είναι ότι μόνο η έννοια της σύνθεσης, η οποία προϋποθέτει ένα είδος λογικότητας και συστηματικότητας της τέχνης ή το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης ακολουθεί κανόνες, μας επιτρέπει να εκτιμήσουμε τον αυτόνομο χαρακτήρα της. Βεβαίως, αναφέρομαι σε μια διαφορετική έννοια σύνθεσης και σε μια διαφορετική έννοια κανόνα. Οι κανόνες που αφορούν την τέχνη είναι διαφορετικής φύσης από τους κανόνες της επιστήμης ή του τεχνουργήματος χωρίς ωστόσο να είναι αυθαίρετοι.

Την ιδέα ότι τα όρια της καλλιτεχνικής δημιουργίας καθορίζονται από τη μια πλευρά από τα όρια της έμπνευσης και από την άλλη από τα όρια της επιστήμης και του τεχνουργήματος εκφράζει η καντιανή έννοια της «σκοπιμότητας χωρίς σκοπό». Στην περίπτωση της ενορατικής δημιουργίας δεν υφίσταται σκοπιμότητα εφ’ όσον η πρόθεση δεν είναι η πρόθεση του ίδιου του καλλιτέχνη (προέρχεται από τον Θεό ή τη Φύση ή κάποια άλλη αντίστοιχη αυθεντία), ενώ στην περίπτωση της τεχνικής εργασίας υφίσταται εξωτερικός σκοπός (πρακτικός σκοπός). Αν, λέγοντας ότι δεν υφίσταται πρόθεση, εννοούμε απλώς ότι δεν υφίσταται πρόθεση εκ των προτέρων, τότε αυτό ακριβώς δηλώνει η ιδέα της σκοπιμότητας χωρίς σκοπό: δεν υφίσταται δεδομένος (εξωτερικός) σκοπός στον οποίο να μπορεί να αναχθεί η διαδικασία εκπλήρωσής του (βρισκόμαστε στην καρδιά της έμπνευσης). Προσεγγίζοντας την ενορατική δημιουργία με αυτό τον τρόπο την καθιστούμε συμβατή με τη σύνθεση: αν, λέγοντας ότι δεν υφίσταται (εξωτερικός) σκοπός, εννοούμε απλώς ότι δεν υφίσταται σκοπός εκ των προτέρων αλλά ότι υφίσταται σκοπός στην πράξη, δηλαδή ένα είδος εσωτερικού σκοπού, τότε η δημιουργία ως έμπνευση δεν είναι ασύμβατη με την προσέγγισή της ως σύνθεση.

Αυτό, λοιπόν, που αναζητούμε είναι, κατ' αρχάς, μια έννοια *σύνθεσης* που να μην είναι μηχανιστική, δηλαδή που να μην καταλύει τον αισθητικό χαρακτήρα της τέχνης και να μην υποβιβάζει το έργο τέχνης σε τεχνούργημα. Έπειτα, μια έννοια *αυτονομίας* που να μην καταλήγει σε αυθαιρεσία. Επιδιώκουμε έτσι να παρακάμψουμε το πρόβλημα του φορμαλισμού: η φορμαλιστική απαίτηση να προσεγγίζουμε την τέχνη ανεξάρτητα από τους σκοπούς που μπορεί τυχόν να εξυπηρετεί ενέχει τον κίνδυνο της μετατροπής της σε διαδικασία που δεν δικαιολογείται από πουθενά, δηλαδή σε διαδικασία αυθαίρετη. Και, τέλος, αναζητούμε μια έννοια *πρόθεσης* διαφορετική από την εξωτερική πρόθεση: ενώ θεωρούμε ότι είναι σκόπιμο να προσεγγίζουμε την τέχνη ως αποτέλεσμα εμπρόθετης οργάνωσης ταυτόχρονα δεν θέλουμε η καλλιτεχνική δημιουργία να ανάγεται στη σκοπιμότητα αυτή γιατί τότε θα μετατρεπόταν και πάλι σε μηχανισμό. Το κλειδί για την ικανοποίηση όλων αυτών των απαιτήσεων βρίσκεται στην προσπάθεια να οριστεί μια διαφορετική έννοια «κανόνα», ή, διαφορετικά, μια διαφορετική έννοια του «συν» της σύνθεσης. Μια μοντέρνα έννοια της σύνθεσης (δηλαδή που να αρμόζει στον μοντερνισμό), όπως θα εξηγήσω στη συνέχεια, ικανοποιεί αυτές τις απαιτήσεις, και θέτει το πρόβλημα σε νέα βάση: αυτό που έχει σημασία δεν είναι το *τι* τίθεται μαζί στη σύνθεση, αλλά το *πώς* τίθεται. Και με αυτόν τον τρόπο η τέχνη απαλλάσσεται από το πρόβλημα της αναπαράστασης, εφ' όσον δεν είναι τόσο αυτό που απεικονίζεται, δηλαδή αυτό το οποίο η τέχνη μιμείται, το οποίο της δίνει νόημα, αλλά περισσότερο η ίδια η εσωτερική της οργάνωση (η βαρύτητα μεταβαίνει από το *τι* στο *πώς*). Από τη στιγμή που δεν είναι το περιεχόμενο το οποίο εξασφαλίζει τον τρόπο με τον οποίο τα στοιχεία της σύνθεσης οργανώνονται μέσα στο έργο, το *πώς* αποκτά μια ιδιαίτερη σημασία και αξία.

Στην εισαγωγή που ακολουθεί επιδιώκω να διαλευκάνω ορισμένα ζητήματα που συνδέονται με τη στροφή του μοντερνισμού προκειμένου να ορίσω τα βασικά ερωτήματα στα οποία επιχειρώ να απαντήσω στα επόμενα κεφάλαια. Κατ' αρχάς, εξηγώ τι είναι αυτό που αλλάζει στον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες του μοντερνισμού αντιλαμβάνονται τη σύνθεση: τα έργα τους έχουν συχνά τον τίτλο «σύνθεση», πράγμα που αποδεικνύει ότι συλλαμβάνουν την έννοια όχι ως μέσο για την επίτευξη ενός άλλου σκοπού αλλά ως αυτοσκοπό. Ο χαρακτήρας τους καθίσταται έντονα αυτοαναφορικός και το «συν» της σύνθεσης αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Το πρώτο γενικό ερώτημα αφορά τη φύση του «συν» της σύνθεσης, με άλλα λόγια το είδος των κανόνων που αφορούν την (μοντέρνα) τέχνη. Έπειτα, παρατηρώ πως εξαιτίας του έντονου αυτοαναφορικού της χαρακτήρα θεωρούμε γενικά ότι η τέχνη του μοντερνισμού, αλλά και η κριτική, έρχεται αντιμέτωπη με το δίλημμα είτε να πανηγυρίσει την αυτοαναφορικότητά της και να δεχτεί έτσι τον κίνδυνο να καταστεί αυθαίρετη είτε να αντισταθεί και να ξεπέσει σε αυτοματισμό (το δίλημμα του φορμαλισμού). Το δεύτερο, λοιπόν, γενικό ερώτημα αφορά το αν και πώς η τέχνη του μοντερνισμού υπερβαίνει το αποκλειστικό δίπολο αυτού του διλήμματος. Στη συνέχεια, διαπιστώνω ότι η κάθε τέχνη συνέβαλλε διαφορετικά στη στροφή του μοντερνισμού και ότι αν μπορούμε να πούμε για τις εικαστικές τέχνες ότι πέρασαν στην αφαίρεση δεν μπορούμε

να πούμε τόσο απλά το ίδιο και για τη μουσική ή την αρχιτεκτονική. Το τρίτο γενικό ερώτημα, επομένως, αφορά το πώς συνέβαλε η καθεμιά από τις τέχνες στον καθορισμό της νέας έννοιας της σύνθεσης και πιο συγκεκριμένα το αν υφίσταται μια συγκεκριμένη τέχνη παράδειγμα. Τέλος, παρουσιάζω τις βασικές διαφορές μεταξύ της έννοιας σύνθεσης του μοντερνισμού και της έννοιας σύνθεσης που παραδεχόμασταν μέχρι τότε, δηλαδή τη ρητορική έννοια της σύνθεσης.

Στα κεφάλαια που ακολουθούν τίθενται εκ νέου και πιο συγκεκριμένα τα παραπάνω ερωτήματα ως εξής. Δεδομένου ότι η σύνθεση, ως αυτόνομη, δεν ανάγεται σε κάτι εκτός αυτής, μπορούμε να έχουμε κανόνες που να μας υποδεικνύουν πώς να φτιάξουμε ένα έργο τέχνης; Και αν υφίστανται τέτοιοι κανόνες από που τους αντλούμε ή που τους θεμελιώνουμε; Αν είναι η παράδοση που εγγυάται για τους τρόπους οργάνωσης, τις μορφές, της τέχνης, τότε τι συμβαίνει όταν η παράδοση αμφισβητείται; Ή, με άλλα λόγια, πώς η τέχνη συνεχίζει την πορεία της σε περιόδους όπου η παράδοση βρίσκεται υπό κρίση και, επομένως, δεν υφίσταται τίποτα γενικά αποδεκτό πάνω στο οποίο μπορεί να βασιστεί; Αν η τέχνη δεν ακολουθεί τις γενικά αποδεκτές οδηγίες μιας παράδοσης τότε με ποιά έννοια το έργο τέχνης δεν είναι απλώς τυχαίο; Ή, τι μπορεί να σημαίνει ότι κάποιος το έχει επινοήσει, το έχει φτιάξει βάσει μιας πρόθεσης, και πώς αυτό δεν έρχεται απαραιτήτως σε αντίθεση με το γεγονός ότι το έργο τέχνης είναι αυτόνομο; Και τελικά, ο φορμαλισμός εξοβέλισε το έργο τέχνης από την κοινωνία ή την πολιτική ζωή προς όφελος μιας ελίτ; Η εγκατάλειψη της αναπαράστασης και η έμφαση στη μορφή δήλωσαν, δηλαδή, ταυτόχρονα, σύμφωνα με την κριτική που έχει ασκηθεί στον φορμαλισμό, και τον εξοστρακισμό της τέχνης από τον κόσμο; (στο τέλος της εισαγωγής βρίσκουμε μια πιο αναλυτική περιγραφή των κεφαλαίων).

Η θέση μου γενικά είναι, κατ' αρχάς, ότι για να προσεγγίσουμε το ερώτημα της *σύνθεσης* στον μοντερνισμό πρέπει να επανακαθορίσουμε ταυτόχρονα την έννοια της *αυτονομίας* και της *πρόθεσης*, αν θέλουμε να καταλάβουμε πώς είναι δυνατόν το έργο τέχνης να είναι ταυτόχρονα αυτόνομο και εμπρόθετο, δηλαδή δικαιολογημένο ή και σχεδιασμένο με κάποια έννοια (έτσι προσπαθώ να απαντήσω στην κριτική που έχει ασκηθεί στην θέση περί αυτονομίας της τέχνης). Και έπειτα ισχυρίζομαι ότι για να κατανοήσουμε πώς είναι δυνατόν ο φορμαλισμός να μην σημαίνει απαραίτητα αποκοπή του έργου τέχνης από τον κόσμο πρέπει να δούμε τη σχέση του έργου τέχνης με τον κόσμο ως *έμμεση*: μέσω της μορφής του, και όχι απαραίτητα κυριολεκτικά μέσω του θέματός του, το έργο τέχνης μπορεί να αναφέρεται στον κόσμο (έτσι προσπαθώ να απαντήσω στην κριτική που έχει ασκηθεί στον φορμαλισμό).

ΕΙΣΑΓΩΓΗ:
ΣΥΝΘΕΣΗ- ΑΥΤΟΝΟΜΙΑ- ΠΡΟΘΕΣΗ

Πριν προχωρήσω στο ερώτημα σχετικά με το «συν» της σύνθεσης, θα επιχειρήσω μια σύντομη ιστορική αναδρομή στην ιστορία των αισθητικών θεωριών που μας δείχνει ότι το ζήτημα περί κανόνων στην τέχνη δεν εμφανίζεται για πρώτη φορά στον μοντερνισμό. Η ιστορία των αισθητικών θεωριών μας παρέχει πολλαπλά δείγματα της έντασης μεταξύ της άποψης ότι η τέχνη αφορά κανόνες και της άποψης ότι δεν αφορά. Η ένταση αυτή εντοπίζεται κυρίως μεταξύ των θεωριών της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού, και των θεωριών του Ρομαντισμού, όπως θα εξηγήσω παρακάτω. Το ερώτημα, λοιπόν, αν οι καλλιτέχνες ακολουθούν κανόνες ή όχι δεν αφορά μόνο τον μοντερνισμό. Ωστόσο, ο μοντερνισμός δίδει μια διαφορετική λύση που επιλύει την ένταση, όπως θα εξηγήσω στη συνέχεια –είναι η ιδιαίτερη φύση του «συν» της σύνθεσης που επιλύσει την εν λόγω ένταση.

Ι. ΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΩΝ ΘΕΩΡΙΩΝ

Την πεποίθηση ότι η τέχνη αφορά κανόνες εκφράζουν η πλειονότητα των καλλιτεχνών ή διανοητών της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού. Στη ζωγραφική, για παράδειγμα, θεωρείται ότι οι κανόνες εξασφαλίζουν την αρμονία και τη συμφωνία των μελών και των χρωμάτων του πίνακα. Εξάλλου η ομορφιά δεν είναι παρά ευταξία, λέει ο Alberti στο *Περί ζωγραφικής* (*Della pittura*, 1435).[1] Η συμφωνία για την οποία μιλά ο Alberti εκφράζεται μέσω αριθμών και αναλογιών οι οποίες αντικατοπτρίζουν την οικουμενική τάξη και οι οποίες δεν μπορεί παρά να είναι οι ίδιοι αριθμοί και αναλογίες που τέρπουν όλες τις αισθήσεις. «Είμαι πεπεισμένος για την αλήθεια του γνωμικού του Πυθαγόρα, ότι είναι βέβαιο πως η Φύση ενεργεί με συνέπεια και με σταθερή αναλογία σ' όλες τις λειτουργίες της: Απ' αυτό συμπεραίνω», λέει ο Alberti, «ότι οι ίδιοι οι αριθμοί, μέσω των οποίων η συμφωνία των ήχων επιδρά ευχάριστα στα αυτιά μας, τέρπουν επίσης και τα μάτια και το νου μας» [IX, v].[2]

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω καταλαβαίνουμε ότι δεν είναι τυχαίο που κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης αναπτύσσονται δύο μαθηματικοποιημένες θεωρίες για τις εικαστικές τέχνες: η θεωρία της γραμμικής προοπτικής και η θεωρία των αναλογιών. Αναπτύσσονται συστήματα κανόνων τα οποία, σύμφωνα με το θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται, εκφράζουν τη φυσική αρμονία. Εφ' όσον, λοιπόν, υφίστανται κανόνες σταθεροί και αναλλοίωτοι οι οποίοι εκφράζουν τη φυσική αρμονία, και στο βαθμό που είναι δυνατόν να τους βρούμε και να τους οργανώσουμε σε θεωρία, είναι δυνατή η

[1] βλ. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, Αθήνα, Νεφέλη, 1989, σελ. 117.
[2] βλ. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, σελ. 116.

επιστήμη της τέχνης.

Η συστηματοποίηση της επιστήμης της ζωγραφικής ήταν ο σκοπός του Leonardo Da Vinci, όπως φαίνεται στην *Πραγματεία περί ζωγραφικής*. «Η ζωγραφική», λέει ο Da Vinci, «είναι επιστήμη, γιατί (1) οι αρχές της αναπαράστασης επιδέχονται συστηματική διατύπωση (σ.4)· (2) πραγματεύεται την κίνηση των σωμάτων και την ταχύτητα των αντιδράσεών τους (σ.5)· και (3) είναι μαθηματική, αφού πραγματεύεται όλα τα συνεχή μεγέθη, καθώς και τις αναλογίες σκιάς και φωτός (σ.9 πρβλ. σ.4) – αν και είναι ακόμα σπουδαιότερη από την αριθμητική και τη γεωμετρία, γιατί περιλαμβάνει τόσο ποιότητες όσο και ποσότητες. Αφού όλα τα ορατά πράγματα γεννιούνται από τη φύση και η ζωγραφική γεννιέται απ' αυτά… δικαιολογημένα λέμε πως η ζωγραφική είναι εγγόνι της φύσης και συγγενής με το Θεό (σ.5)».[3] Για τον Da Vinci το ότι η ζωγραφική ταυτίζεται με την αναπαράσταση είναι κάτι που δεν αμφισβητείται –η ζωγραφική είναι αναπαραστατική εκ φύσεως–, ενώ το αναπαριστώμενο δεν είναι άλλο από το ζωγραφικό φαινόμενο: ο ζωγράφος αποτελεί ένα είδος επιστήμονα ο οποίος παρατηρεί το φαινόμενο και εκφράζει τα συμπεράσματα της παρατήρησής του συστηματικά μέσω μαθηματικών διατυπώσεων, όπως περίπου θα έκανε και ένας φυσικός.

Η καρτεσιανή ορθολογικότητα του Διαφωτισμού εμπιστεύεται το Λόγο ως εγγυητή. Οι προσεγγίσεις του Διαφωτισμού βρίσκονται στην ίδια κατεύθυνση με αυτές της Αναγέννησης: στην τέχνη εμπλέκονται κανόνες σταθεροί και αναλλοίωτοι οι οποίοι εκφράζουν την ενότητα Φύσης και Λόγου, πράγμα που καθιστά δυνατή την επιστήμη της τέχνης. Στην *Πραγματεία περί του επικού ποιήματος* (*Traité du poème épique*, 1675), ο René le Bossu παρατηρεί: «Οι τέχνες έχουν το εξής κοινό γνώρισμα με τις επιστήμες: τόσο οι πρώτες όσο και οι δεύτερες είναι θεμελιωμένες στο Λόγο, και στις τέχνες πρέπει να έχει κανείς για οδηγό του τα φώτα που μας έδωσε η φύση [βιβλίο Ι, κεφ. Ι].[4]

Ένα τέτοιο θεωρητικό πλαίσιο είναι απ' όλες τις απόψεις κατάλληλο να δεχτεί το μουσικό σύστημα αρμονίας. Αν και η μουσική δεν αναπαριστά, παρόλα αυτά εκφράζει τη φυσική αρμονία μέσω ενός μουσικού συστήματος αναλογικών σχέσεων. «Η μουσική μας θέλγει», λέει ο Leibniz, «μολονότι η ομορφιά της δεν συνίσταται παρά στις αρμονίες των αριθμών και στον υπολογισμό των διακροτημάτων ή των ταλαντώσεων των ηχητικών σωμάτων, που συναντιούνται κατά ορισμένα διαστήματα και, μολονότι η ψύχη κάνει αυτούς τους υπολογισμούς, εμείς δεν έχουμε επίγνωσή τους» (Leibniz, "Principes de la nature et de la grâce", 1714, §17).[5] Την πεποίθηση ότι η επιστήμη της μουσικής είναι δυνατή καθώς και ότι αυτό δεν είναι δυνατόν να συμβεί χωρίς τη συμβολή των μαθηματικών, εκφράζει ο Rameau στο έργο του *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722): «Η μουσική είναι η επιστήμη που πρέπει να έχει ορισμένους κανόνες· οι κανόνες αυτοί πρέπει να απορρέουν από μια αυταπόδεικτη αρχή· και είναι

[3] βλ. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, σελ. 119.
[4] βλ. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, σελ. 133.
[5] βλ. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, σελ. 145.

σχεδόν αδύνατο να γνωρίσουμε αυτή την αρχή χωρίς τη βοήθεια των μαθηματικών» [Πρόλογος].[6] Ο Rameau επιδιώκει να θεμελιώσει τις εσωτερικές του μουσικού συστήματος αναλογίες σε φυσικές ιδιότητες του ήχου. Και πραγματικά οι προσπάθειες αυτές, οι οποίες φυσικά δεν περιορίζονται μόνο στο έργο του Rameau, επιτυγχάνουν να θεμελιώσουν το μουσικό αναλογικό σύστημα στις φυσικές ιδιότητες του ήχου τόσο άρτια ώστε είναι εξαιρετικά δύσκολο να καταρρίψει κανείς την άποψη ότι το τονικό σύστημα αρμονίας εκφράζει τη φυσική νομοτέλεια και όχι μια συμβατική ανθρώπινη κατασκευή χωρίς φυσική βάση.

Η άποψη ότι η τέχνη δεν αφορά κανόνες ή ότι αυτό που της δίνει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της είναι αυτό που υπερβαίνει τους κανόνες, εκφράζει τις ρομαντικές κυρίως προσεγγίσεις της τέχνης. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, στην τέχνη αυτό που έχει σημασία δεν είναι τόσο η σωστή εφαρμογή του κανόνα, στην περίπτωση που δεχτούμε ότι υπάρχουν κανόνες, αλλά η πρωτοτυπία, αυτό που κάνει ένα έργο να διαφέρει από ένα άλλο, δηλαδή το σημείο υπέρβασης του κανόνα. Αν υποθέσουμε ότι το ζήτημα είναι πώς θα εφαρμόσουμε τους κανόνες σωστά τότε κινδυνεύουμε να πέσουμε στη μονοτονία και τη μηχανιστική παραγωγή και αναπαραγωγή της τέχνης· μια τέτοια σκοπιά δεν μπορεί να εξασφαλίσει τη διαφορετικότητα και την πρωτοτυπία. Αν δώσουμε, λοιπόν, έμφαση στο γεγονός ότι στην τέχνη εμπλέκονται κανόνες μπορεί να παραβλέψουμε το γεγονός ότι συχνά αυτό που ονομάζουμε τέχνη είναι η πηγαία αδιαμεσολάβητη έκφραση, η άμεση ή καθαρή δημιουργία, η έμπνευση, με άλλα λόγια αυτό που υπερβαίνει τον κανόνα ή αυτό που δεν χωράει σε κανόνες.

Όσον αφορά τις θεωρίες της έκφρασης δύο έννοιες παίζουν ρόλο: η έννοια του υψηλού (sublime) ως απρόσιτο και η έννοια της «υποκειμενοποίησης» ως άμεσης έκφρασης, μη διαμεσολαβημένης από έννοιες. «Η τέχνη του ρομαντισμού», αναφέρει η Αλεξάνδρα Μουρίκη στο βιβλίο της *Μεταμορφώσεις της Αισθητικής*, «θεωρεί ότι οφείλει να εκφράζει τα συναισθήματα του δημιουργού καθώς και, δια των ιδιαίτερων μέσων που χρησιμοποιεί (χρώμα, μελωδία, λέξεις κλπ), να απηχεί στον συναισθηματικό κόσμο του θεατή, ακροατή, αναγνώστη, κατά τρόπο άμεσο, χωρίς τη διαμεσολάβηση των εννοιών και επεξηγήσεων του διεξοδικού λόγου. Γίνεται η κατ' εξοχήν έκφραση της εσωτερικότητας, ένα παράθυρο μέσα από το οποίο ο άνθρωπος δεν ατενίζει πλέον τον κόσμο ή «ένα κομμάτι του ορατού κόσμου», όπως συνέβαινε στην αναγέννηση, αλλά τον εσωτερικό κόσμο του καλλιτέχνη – δημιουργού.» Η τέχνη ως έκφραση συναισθημάτων, συνεχίζει η Μουρίκη, «συνδέεται με την προβολή της καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας, της προσωπικότητας του καλλιτέχνη δημιουργού, προφήτη και οραματιστή που ενσαρκώνει το ρομαντικό πνεύμα. Η θεωρία αυτή της έκφρασης συμπληρώνεται από έναν ενορατισμό του συναισθήματος που στηρίζεται στην αναγνώριση μιας ιδιαίτερης γνωστικής διάστασης στην τέχνη: *η τέχνη θεωρείται πηγή ενορατικής γνώσης, γνώσης δηλαδή βασισμένης στην αποκαλυπτική δύναμη*

[6] βλ. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, σελ. 147.

του συναισθήματος.»[7]

Ωστόσο, αν δεν μπορούμε να βρούμε τον κανόνα μέσα στα πράγματα, τότε που τον βρίσκουμε; Ποιος εγγυάται για τον κανόνα στην περίπτωση που δεχτούμε ότι η τέχνη είναι καθαρή αδιαμεσολάβητη δημιουργία, ανεμπόδιστη έκφραση, απρογραμμάτιστη, ασχεδίαστη, αυθόρμητη έκφραση του βιώματος, ανορθολογική κατασκευή; Είτε ο κανόνας παρέχεται απ' ευθείας από μια εξωτερική πηγή, μια αυθεντία η οποία εγγυάται γι' αυτόν, είτε δεν υπάρχει καθόλου και τότε αυτό που εγγυάται για τη μορφή είναι κάτι μέσα στον άνθρωπο, ίσως μια εσωτερική προ-εννοιολογική αίσθηση. Μέσα στο πλαίσιο αυτού του διλήμματος αναπτύσσονται οι θεωρίες έκφρασης. Ο Croce ισχυρίζεται ότι «… δεν είναι παρά η υλοποίηση της ήδη πλήρους μορφής, έτσι όπως αυτή υπάρχει στον καλλιτέχνη, ανεξάρτητα από το υλικό στο οποίο θα υποστασιοποιηθεί. Το έργο ως πράγμα εσωτερικό δεν έχει καμιά σχέση με την φυσική εξωτερίκευσή του»[8]. Άρα η μορφή δεν είναι κάτι εξωτερικό, επιβαλλόμενο σε ένα περιεχόμενο ή υλικό. Εκτός αν υποθέσουμε ότι υπάρχει κανόνας αλλά είναι αυθαίρετος και ότι δικαιολογείται στο πλαίσιο της τέχνης και μόνο (είδος φορμαλισμού).

Ο μοντερνισμός, λοιπόν, κληρονομεί την ένταση μεταξύ της άποψης ότι η τέχνη είναι αποτέλεσμα κανονιστικής διαδικασίας και της άποψης ότι είναι αποτέλεσμα ενόρασης, δηλαδή μη κανονιστικής διαδικασίας. Στην πρώτη περίπτωση η μορφή είναι αποτέλεσμα συστηματικής κατασκευής ενώ στη δεύτερη η μορφή παρέχεται αυτούσια. Την ένταση αυτή επιλύει ο μοντερνισμός ορίζοντας μια διαφορετική έννοια κανόνα. Ο κανόνας αφορά το *πώς* τίθεται αυτό που τίθεται κατά τη σύνθεση, δηλαδή αφορά το «συν» της σύνθεσης.

II. Το «συν» της σύνθεσης

Στη σύνθεση αυτό που προέχει είναι το «συν» και όχι η «θέση», δηλαδή ο δεσμός που συνδέει τα στοιχεία και όχι τα ίδια τα στοιχεία. Είναι ο δεσμός της σύνθεσης που έχει τη δύναμη να μετατρέπει στοιχεία που από μόνα τους έχουν το καθένα πολύ μικρή αξία σε σύνολο με πολύ σημαντικότερη αξία. Λόγω της ιδιαίτερης φύσης του δεσμού που εγκαθιδρύει, μια σύνθεση καθίσταται κάτι παραπάνω από απλή συνύπαρξη: τα μέρη συνδέονται μέσω ενός δεσμού ο οποίος τους παρέχει μια ιδιαίτερου τύπου ενότητα. Η ενότητα αυτή αποτελεί επίσης αρχή κατανοησιμότητας (intelligibility) είναι δηλαδή αυτό που επιτρέπει στο σύνολο να είναι κάτι παραπάνω από απλή συνεύρεση στοιχείων ή, διαφορετικά, επιτρέπει στο σύνολο να βγάζει κάποιο νόημα. Ωστόσο, η έννοια της ενότητας που διατηρείται στην μοντέρνα σύνθεση δεν ταυτίζεται με τη παραδοσιακή έννοια της ενότητας. Παραδοσιακά η ενότητα θεωρούνταν ως αρμονία, ενώ η μοντέρνα σύνθεση εγκαθιδρύει μια διαφορετικού τύπου ενότητα από αυτήν της αρμονίας.

Όσοι ταυτίζουν τη σύνθεση με την αναπαράσταση δεν βλέπουν ότι είναι δυνατή μια

[7] Αλεξάνδρα Μουρίκη, *Μεταμορφώσεις της Αισθητικής*, Αθήνα, Νεφέλη, 2005, σελ. 74, 75.
[8] βλ. Αλεξάνδρα Μουρίκη, *Μεταμορφώσεις της Αισθητικής*, σελ. 87.

μοντέρνα έννοια σύνθεσης όπου η αναπαράσταση παίζει δευτερεύοντα ρόλο ή απουσιάζει τελείως. Ή όσοι προσεγγίζουν την εν λόγω ενότητα ως αρμονία ή συμμετρία δεν μπορούν να διακρίνουν τη δυνατότητα, και φυσικά πολύ λιγότερο την αναγκαιότητα, μιας μοντέρνας έννοιας σύνθεσης. Αν η σύνθεση ταυτιζόταν με την αρμονική διάταξη των μερών του έργου τα οποία πρέπει να είναι έτσι επιλεγμένα ώστε να εξυπηρετούν αυτή τη διάταξη, τότε η έννοια της σύνθεσης θα ήταν ασύμβατη με το έργο του Baudelaire ο οποίος ισχυρίζεται ότι μπορούμε να κάνουμε τέχνη με το οτιδήποτε, ή το έργο του Bataille ο οποίος υπερασπίζεται το άσχημο στην τέχνη. Πολύ περισσότερο θα ήταν ασύμβατη με ολόκληρο τον μοντερνισμό ο οποίος εμφανίζεται ως ανατροπή των καθιερωμένων αρχών σύνθεσης της αρμονίας ή της συμμετρίας και ο οποίος αντιπροτείνει τις αντιδραστικές αρχές της εξάρθρωσης, της δυσαρμονίας, της διαφωνίας κλπ. Επομένως, από τη στιγμή που την προσεγγίζουμε ως αρμονία ή συμμετρία, η σύνθεση μοιάζει να αποτελεί ένα απολύτως κλασικό εργαλείο, ενώ η προσέγγιση της έννοιας της σύνθεσης ως κατανοησιμότητα δεν συμβαδίζει απαραίτητα με την αρμονία.

Το ερώτημα που θέτει η μοντέρνα τέχνη δεν είναι τόσο αν ένα έργο τέχνης είναι ωραίο αλλά αν έχει νόημα. Ακόμα και η τέχνη χωρίς μορφή, ή η μη τυποποιημένη τέχνη (informal) μπορεί να γίνει κατανοητή, όπως, για παράδειγμα, μπορεί να κατανοηθεί το έργο του Beckett: μολονότι το έργο του έχει ως θέμα τη διερεύνηση του παραλόγου (non-sense - ανόητου), και γι' αυτό το λόγο αποκλείει επίτηδες όλες τις κλασικές μορφές σύνθεσης κάνοντας έτσι και την ίδια τη μορφή να δείχνει παράλογη και χωρίς να βγάζει νόημα. Ωστόσο, είναι συντεθειμένο και είναι αυτό που του δίνει τελικά *κάποιο* νόημα –φυσικά διαφορετικό από το παραδοσιακό. Η μοντέρνα τέχνη ανέδειξε τη σημασία της ενότητας, δηλαδή τη λειτουργία του δεσμού της σύνθεσης, και αποκάλυψε έτσι τη σημασία της σύνθεσης συμπεριλαμβανομένης και της παραδοσιακής σύνθεσης, εφ' όσον τα χαρακτηριστικά της μοντέρνας σύνθεσης μπορούμε να αναγνωρίσουμε και στην τέχνη του παρελθόντος: κατά κάποιο τρόπο η σύνθεση λειτουργούσε πάντοτε με τον ίδιο τρόπο.

Στο άρθρο της «La liaison comme remise en cause de la représentation»[9], η Thomas-Fogiel παρατηρεί ότι η σύνθεση στη μοντέρνα τέχνη αλλάζει χαρακτήρα και από μέσον για την επίτευξη ενός σκοπού, του αναπαραστατικού σκοπού, γίνεται η ίδια σκοπός. Ο Kandinsky έχει τονίσει, παρατηρεί η Thomas-Fogiel, ότι τα εργαλεία της σύνθεσης εμφανίζονται στο προσκήνιο της τέχνης σαν να μην ήταν πλέον εργαλεία για την επίτευξη ενός σκοπού αλλά ο ίδιος ο σκοπός του έργου τέχνης. Παραθέτει τον Kandinsky να λέει για τις *Λουόμενες* ότι ο Cézanne «δίνει έμφαση στο καθαρά ζωγραφικό – συνθετικό στοιχείο. Δεν είναι το τρίγωνο, στην περίπτωση αυτή, βοηθητικό μέσο για τον εναρμονισμό του συνόλου, αλλά ο καθαρά εκφρασμένος καλλιτεχνικός στόχος»[10]. Στόχος του Kandinsky,

[9] Isabelle Thomas-Fogiel, «La liaison comme remise en cause de la représentation : la composition chez Kandinsky et la notion de système dans l'idéalisme allemand », στο Bertrand Rougé (ed.), *La liaison, actes du 8e colloque du Cicada*, Pau, PUP, 2008.

[10] Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, στο Kandinsky, *Complete Writings on Art*, Da Capo, 1994, σελ. 167.

λέει η Thomas-Fogiel, είναι, σύμφωνα με τα όσα δηλώνει ο ίδιος, «να ζωγραφίσει μια σύνθεση» και όχι να συνθέσει μια ζωγραφιά, πράγμα που αντιστρέφει την ιεραρχία και αναδεικνύει τη σύνθεση σε περιεχόμενο του έργου τέχνης: η σύνθεση έρχεται σε πρώτο πλάνο. Γι' αυτό, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, πολλά έργα του καλλιτέχνη φέρουν τον τίτλο απλώς «σύνθεση», σαν να είναι το έργο που μας δείχνει τι είναι ο τίτλος και όχι αντίστροφα.

Οι παρατηρήσεις της Thomas-Fogiel είναι τρεις. Σύμφωνα με την πρώτη παρατήρηση, το γεγονός ότι ο δεσμός της σύνθεσης (tenir ensemble – θέτω μαζί) μετατρέπεται σε περιεχόμενο του έργου τέχνης δείχνει ότι ο Kandinsky δεν σκέφτεται τον δεσμό ως μια σχέση διάταξης στοιχείων που έχουν εκ των προτέρων ένα δικό τους περιεχόμενο, αλλά περισσότερο ως αυτό που κάνει τα στοιχεία να σημαίνουν κάτι (ή κάτι άλλο) μέσα στο τελικό αποτέλεσμα. Η ιδέα ότι ο δεσμός αυτός δεν εξυπηρετεί την απλή τακτοποίηση στοιχείων που φέρουν ένα περιεχόμενο εκτός του έργου, αλλά γίνεται ο ίδιος σκοπός του έργου, εκφράζει μια έννοια σύνθεσης πολύ διαφορετική από την παραδοσιακή. Ο Alberti δανείζεται την έννοια «σύνθεση» (compositio) από τη ρητορική και στήνει τη δική του θεωρία της ζωγραφικής με πρότυπο τη ρητορική[11]. Η ζωγραφική έχει έναν στόχο, να διηγηθεί μια ιστορία, ενώ η σύνθεση περιορίζεται στο να οργανώσει, να τακτοποιήσει, τα μέρη της ιστορίας τα οποία έχουν δοθεί εκ των προτέρων:

> Η σύνθεση στη ζωγραφική είναι η διαδικασία μέσω της οποίας τα μέρη τακτοποιούνται μέσα στο ζωγραφικό έργο. Η πιο σημαντική δουλειά του ζωγράφου δεν είναι να φτιάξει έναν κολοσσό αλλά μια ιστορία… Τα μέρη της ιστορίας είναι τα σώματα, το μέρος του σώματος είναι το μέλος και το μέρος του μέλους είναι η επιφάνεια. Τα αρχικά μέρη ενός έργου είναι συνεπώς, οι επιφάνειες, γιατί από αυτές φτιάχνονται τα μέλη, από τα μέλη τα σώματα και από τα σώματα η ιστορία η οποία συνιστά το τελικό βαθμό ολοκλήρωσης του έργου του ζωγράφου.[12]

Τα στοιχεία ή τα μέρη της σύνθεσης προηγούνται της οποιασδήποτε διάταξής τους. Πρόκειται για τα σώματα, τα μέλη, τα χέρια, τα πόδια· έχουν ήδη μια σημασία πριν ακόμα αποτελέσουν υλικό της σύνθεσης, ενώ θέτω-μαζί σημαίνει βάζω τάξη σε ένα περιεχόμενο που είναι ήδη δοσμένο, με την έννοια ότι καθορίζεται από το θέμα του έργου (και το οποίο, θέμα, ταυτίζεται συχνά με το περιεχόμενό του). Αντίθετα, στη σύνθεση κατά τον Kandinsky, κανένα στοιχείο δεν μπορεί να έχει περιεχόμενο εκτός της σύνθεσης παρά μόνο

[11] Ο Alberti είναι ο πρώτος που γράφει θεωρία της τέχνης και χρησιμοποιεί τον όρο «compositio» για να δηλώσει ένα συγκεκριμένο τρόπο οργάνωσης του ζωγραφικού πίνακα. Ο Alberti δανείζεται τον όρο από την αρχαία ρητορική (κυρίως από τον Κικέρωνα), η οποία ασκεί μεγάλη επιρροή γενικά στους ιταλούς ουμανιστές της εποχής –οι ιταλοί ουμανιστές θεωρούσαν την τέχνη του λόγου τέχνη πρότυπο για τις υπόλοιπες.
Βλ. Michael Baxandall, *Giotto and the Orators, Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford, Oxford University Press, 1971. Παρακάτω θα πω ποιόν ελληνικό όρο μεταφράζει ο όρος compositio.

[12] Alberti, *De Pictura*, Βιβλίο II, §35, στο *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995.

στο πλαίσιο αυτής: το μερικό γεννάται μέσα από το σύνολο.

Σύμφωνα με τη δεύτερη παρατήρηση της Thomas-Fogiel, το γεγονός ότι το έργο ταυτίζεται με τη σύνθεση σημαίνει ότι η σύνθεση μετατρέπεται σε σκοπό του έργου. Στον Alberti η σύνθεση χρησιμεύει ώστε να αποδοθεί η ιστορία την οποία «διηγείται» ο πίνακας: αποτελεί μέσον για την εκπλήρωση του αναπαραστατικού σκοπού (αυτού που δηλώνει το αναπαραστατικό θέμα), πράγμα που κάνει τον δεσμό, δηλαδή αυτό που δίνει συνοχή στο σύνολο, να εξαρτάται από αυτό τον σκοπό, αν δεν ανάγεται σε αυτόν. Αντίθετα, στη μοντέρνα σύνθεση ο δεσμός δεν υπόκειται σε κανέναν (εξωτερικό) σκοπό και αυτό δηλώνει τόσο την αυτοδυναμία του ίδιου του δεσμού όσο και την αποδέσμευση της τέχνης από οποιοδήποτε εξωτερικό και προκαθορισμένο περιεχόμενο. Η μοντέρνα τέχνη απαλλάσσεται από την υποχρέωση της αναπαράστασης ως μίμησης ενός κόσμου ήδη δεδομένου και, αντί να υπόκειται σε αυτόν, τον καθιστά αναγνώσιμο μόνο μέσω της ίδιας.

Σύμφωνα με την τρίτη παρατήρηση της Thomas-Fogiel, η αντιστροφή του Kandinsky, που φέρνει τη σύνθεση σε πρώτο πλάνο, έχει ως αποτέλεσμα την πλήρη ανατροπή του αναπαραστατικού χώρου. Αν στην αναπαραστατική ζωγραφική ο χώρος ήταν αυτός που αναλάμβανε να οργανώσει τα μέρη του πίνακα, τώρα δεν υφίσταται τέτοιος χώρος που να προϋποτίθεται. Ο ίδιος ο χώρος είναι κάτι που αναδύεται μέσα από τη σύνθεση, όπως αναδύονται και τα στοιχεία της. Το ίδιο το επίπεδο πάνω στο οποίο εκτυλίσσεται η πράξη της σύνθεσης αποτελεί απλώς ένα από τα στοιχεία της, μαζί με τη γραμμή και το σημείο. Τίποτα δεν προϋποτίθεται της σύνθεσης. Η σύνθεση, λέει ο Kandinsky,

> είναι μια συμπαράθεση από φόρμες χρωμάτων και σχεδίων, οι οποίες υφίστανται αυθύπαρκτα ως τέτοιες, εξάγονται από την εσωτερική αναγκαιότητα, και σχηματίζουν στην κοινή ζωή που έχει δημιουργηθεί με αυτόν τον τρόπο ένα σύνολο, το οποίο καλείται πίνακας.[13]

Όλα αυτά δηλώνουν την αυτοδυναμία της σύνθεσης και αυτή η προσέγγιση φαίνεται να έρχεται πολύ κοντά στην προσέγγιση των φορμαλιστών. Ωστόσο, το είδος του φορμαλισμού το οποίο θα επιδιώξω να υποστηρίξω δεν συνάδει με τον κυρίαρχο φορμαλισμό. Ο κυρίαρχος φορμαλισμός βλέπει στη μοντέρνα τέχνη την αυτονόμηση της μορφής από το περιεχόμενο. Όμως, δεν αρκεί να ειπωθεί ότι η τέχνη απλώς πέταξε το περιεχόμενο, δηλαδή τους σκοπούς που εξυπηρετεί, και κράτησε τη μορφή γιατί η έννοια της σύνθεσης έχει μετατραπεί σε κάτι άλλο και μαζί με αυτήν έχει αλλάξει και η έννοια του σκοπού και, συνεπώς, και η έννοια της αυτονομίας. Δεν αρκεί να ειπωθεί ότι η μοντέρνα τέχνη αφορά ένα είδος κάθαρσης προς όφελος της μορφής· δηλαδή δεν αρκεί να θεωρήσουμε ότι αφορά μόνο τη μορφή που είναι διαχωρισμένη από το περιεχόμενο και που, συνεπώς, δεν υπόκειται σε κανένα είδος σκοπιμότητας, γιατί τότε ανάγουμε τη σύνθεση σε διαδικασία αυθαίρετη. Αυτό για το οποίο έχει κατακριθεί ο κυρίαρχος φορμαλισμός είναι ακριβώς ότι αποδίδοντας στην τέχνη αυτονομία την αποκόπτει από τον

[13] Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, ελλ. μετφρ., Αθήνα, Νεφέλη, 1981, σελ. 121.

κόσμο και την καθιστά, τελικά, αυθαίρετη. Για να υπερβούμε αυτό το πρόβλημα που έχει συνδεθεί στενά με τον φορμαλισμό οφείλουμε να ορίσουμε, μαζί με την μοντέρνα έννοια της σύνθεσης, και μια διαφορετική έννοια αυτονομίας και σκοπιμότητας: αυτονομία δεν σημαίνει απαραίτητα έλλειψη σκοπιμότητας και, αντίστροφα, η ύπαρξη σκοπού δεν καταλύει αυτομάτως τον αυτόνομο χαρακτήρα της τέχνης[14]. Αν και ο φορμαλισμός είναι, λοιπόν, σύμφωνα με την κυρίαρχη άποψη, υπαίτιος για τον κίνδυνο που διατρέχει η τέχνη να βρεθεί στα όρια της αυθαιρεσίας, η άποψή μου είναι ότι ο φορμαλισμός είναι, αντίθετα, όπως θα εξηγήσω παρακάτω, ο δρόμος που μας έβγαλε από το δίλημμα μεταξύ αυθαιρεσίας και μηχανιστικότητας. Μόνο που πρέπει να τον προσεγγίσουμε από διαφορετική σκοπιά.

Η παραδεδομένη αντίληψη μας θέτει το εξής δίλημμα: αν η σύνθεση αποτελεί μέσον για την επίτευξη ενός σκοπού τότε δεν είναι αυτόνομη, ενώ αν είναι αυτοσκοπός, δηλαδή αν είναι αυτόνομη, τότε δεν υπόκειται σε καμιά σκοπιμότητα. Το παραπάνω δίλημμα στηρίζεται σε βαθιές προκαταλήψεις για το τι είναι αυτονομία ή σκοπιμότητα γι' αυτό και μοιάζει να μην έχει λύση. Όμως, η σύνθεση δεν είναι ούτε μέσον για την επίτευξη ενός εξωτερικού σκοπού αλλά ούτε και αυτοσκοπός. Αφορά ένα είδος ενότητας που, αν και αυτοδιοικούμενη, ωστόσο ταυτόχρονα εξυπηρετεί και δικαιολογείται από κάποιους σκοπούς. Η έμφαση σε αυτό το είδος ενότητας, εξηγεί, μεταξύ άλλων, γιατί ο μοντερνισμός στρέφεται προς μια συγκεκριμένη έννοια του αόρατου: εμμενές αόρατο (immanent invisible), όπου το εμμενές αντιτίθεται στο υπερβατολογικό (transcendental), δηλαδή στο εξωτερικό και ανώτερο. Το αόρατο, τονίζει η Thomas-Fogiel, δεν κείται πέρα και πάνω από το ορατό, αλλά μέσα ή ανάμεσα στο ορατό (αυτή είναι η άποψη του Maurice Merleau-Ponty την οποία θα δούμε εκτενώς στο τελευταίο κεφάλαιο). Αυτό που ενώνει όλα τα στοιχεία δεν είναι ούτε ένα ακόμα στοιχείο ούτε ένα υπερ-στοιχείο.

III. Το δίλημμα

Το δίλημμα με το οποίο μας φέρνει αντιμέτωπους η παραπάνω προσέγγιση προσδιορίζεται ως εξής. Έχουμε να επιλέξουμε μεταξύ της λύσης που προσεγγίζει τη σύνθεση ως ετερόνομη διαδικασία, με κίνδυνο, όμως, η δημιουργία να καταστεί μηχανιστική, και της λύσης που την προσεγγίζει ως αυτόνομη διαδικασία, με κίνδυνο, όμως, ελλείψει εξωτερικού εγγυητή, η δημιουργία να καταστεί αυθαίρετη. Ο κλασικιστής θα υποστήριζε ότι δεν υφίσταται λύση στο παραπάνω δίλημμα: αυτός που θα επιχειρούσε να βρει διέξοδο είτε θα μετέβαλε την τέχνη σε επιστήμη –χωρίς καν να το ομολογήσει–,

[14] Γι' αυτό, όπως θα δούμε, η αυτονομία δεν ταυτίζεται με την έλλειψη αναπαραστατικού θέματος, δηλαδή αναπαραστατικού σκοπού. Η τέχνη μπορεί να αναπαριστά και εντούτοις να είναι αυτόνομη. Αν η μοντέρνα τέχνη επέμεινε στον μη αναπαραστατικό χαρακτήρα του έργου τέχνης δεν ήταν για να δείξει ότι μόνο με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται η αυτονομία, αλλά για να τονίσει τον ούτως ή άλλως αυτόνομο χαρακτήρα της

είτε θα περιοριζόταν στην ενορατική προσέγγιση η οποία αφήνει, στην ουσία, ένα μέρος του προβλήματος άλυτο, εφ' όσον ό,τι δεν μπορεί να εξηγήσει το αποδίδει σε κάποια δύναμη ανώτερη από τον ίδιο το δημιουργό και επομένως αδιαφανή σε οποιαδήποτε προσπάθεια ερμηνείας. Η ένταση αυτή εκφράζει, σε γενικές γραμμές, τις δύο κύριες προσεγγίσεις της τέχνης, την κλασική και τη ρομαντική.

Ωστόσο, η μοντέρνα σκέψη μας έδειξε ότι το παραπάνω δεν είναι ένα αδιέξοδο χωρίς λύση. Η φαινομενική αδυναμία να βρεθεί λύση στο παραπάνω δίλημμα οφείλεται στο γεγονός της αδυναμίας μας να φανταστούμε ότι ο χώρος δυνατοτήτων είναι ευρύτερος απ' ό,τι υποθέτουμε. Αυτό υποστηρίζουν οι βασικοί συγγραφείς στους οποίους αναφέρομαι στο κείμενο που ακολουθεί, οι οποίοι εισάγουν νέες έννοιες προκειμένου να επιλύσουν το πρόβλημα. Ο Kant εισάγει την έννοια της «σκοπιμότητας χωρίς σκοπό», ένα είδος σκοπιμότητας το οποίο διαφέρει από την εξωτερική σκοπιμότητα, και το οποίο εξηγεί με ποια έννοια η σύνθεση μπορεί να είναι ταυτόχρονα εμπρόθετη και αυτόνομη. Ο Stanley Cavell εισάγει την έννοια του μέσου (medium) καθώς και την έννοια της «πρόθεσης κατά την πράξη», ένα είδος πρόθεσης το οποίο είναι, εντούτοις, διαφορετικό από την πρόθεση θεωρούμενη ως εκ των προτέρων πλάνο στο νου του καλλιτέχνη στο οποίο μπορεί η σύνθεση να αναχθεί με κίνδυνο, έτσι, να μετατραπεί σε μηχανισμό. Ο Theodor Adorno εισάγει την έννοια της «αρνητικής διαλεκτικής» για να δείξει πώς η τέχνη μπορεί να παράγει νόημα (αρνητικό νόημα) χωρίς την εγγύηση των καθολικών εννοιών, δηλαδή χωρίς να βασίζεται σε κάποια θεωρία. Ενώ ο Merleau-Ponty εισάγει την έννοια της «έμμεσης γλώσσας» προκειμένου να δείξει πώς η τέχνη, αν και αντλεί το περιεχόμενό της από τον κόσμο, δεν εξαντλείται σε μια διαδικασία άμεσης αναφοράς στον κόσμο που θα καταργούσε τον αυτόνομο χαρακτήρα της. Οι λύσεις μοιάζουν όλες παράδοξες: υφίσταται σκοπός και ταυτόχρονα δεν υφίσταται· υφίσταται πρόθεση και ταυτόχρονα δεν υφίσταται· η τέχνη δεν είναι αυθαίρετη και ωστόσο δεν υπάρχει τίποτα εκτός αυτής που να τη δικαιολογεί· η τέχνη αναφέρεται στον κόσμο και ταυτόχρονα δεν αναφέρεται. Όμως, αυτό ισχύει γενικά: παράδοξες μοιάζουν γενικά οι προτάσεις που επιδιώκουν να δώσουν λύση σε διλήμματα που μοιάζουν αδιέξοδα. Θα λέγαμε ότι το κοινό στοιχείο των παραπάνω λύσεων είναι ότι είναι όλες *έμμεσες*.

Υπάρχουν, κατ' αρχάς, δύο λύσεις οι οποίες επιλύουν το δίλημμα μόνο επιφανειακά. Αυτές είναι η ταυτολογική λύση του μινιμαλιστή και η λύση του άρρητου (ineffability). Στην πρώτη περίπτωση, ο μινιμαλιστής επιδιώκει να ορίσει ένα minimum προκειμένου να εξασφαλίσει έναν ελάχιστο βαθμό αυτονομίας: θεωρεί δηλαδή ότι υφίσταται ένα ελάχιστο στο οποίο θεμελιώνεται η διαδικασία της σύνθεσης το οποίο δεν της αφαιρεί τον αυτόνομο χαρακτήρα της. Ωστόσο, η πρόταση αυτή καταλήγει σε πτώχευση εφ' όσον ανάγει το όλο σε ένα ελάχιστο. Στη δεύτερη περίπτωση, προκειμένου να εξασφαλιστεί η αυτονομία της τέχνης θεωρείται ότι δεν μπορεί να ειπωθεί τίποτα σχετικά με αυτήν. Αυτή η πρόταση βασίζεται σε μια παρεξηγημένη, κατά τη γνώμη μου, ανάγνωση του Kant. Η καντιανή ιδέα ότι η διαδικασία της σύνθεσης δεν μπορεί να χωρέσει σε έννοιες δεν συνάδει με την άποψη

ότι δεν μπορούμε να μιλήσουμε για τη σύνθεση. Και αν η σύνθεση είναι αυτόνομη, αυτό δεν οφείλεται τόσο στο ότι η τέχνη δεν αφορά καθόλου έννοιες, αλλά περισσότερο στο ότι δεν ανάγεται σε αυτές (οι έννοιες που εμπλέκονται δεν είναι «καθοριστικές»).

IV. Οι παραδειγματικες τεχνες

Μέχρι στιγμής, όπου αναφέρθηκα σε συγκεκριμένη τέχνη, αναφέρθηκα στη ζωγραφική. Όμως, δεν αντλώ τα παραδείγματά μου μόνο από τη ζωγραφική. Τρεις είναι οι τέχνες που χρησιμοποιώ ως παραδείγματα, η ζωγραφική, η μουσική και, σε μικρότερο βαθμό, η αρχιτεκτονική. Παρακάτω θα προσπαθήσω να εξηγήσω γιατί χρησιμοποιώ ως παραδείγματα αυτές τις τέχνες και πιο συγκεκριμένα ποια είναι η συμβολή της φάσης μοντερνισμού καθεμιάς από αυτές στα γενικά ερωτήματα που θέτω. Επιπλέον, επιδιώκω να θέσω και ορισμένα ερωτήματα αλληλεπίδρασης των τεχνών. Σύμφωνα με την κυρίαρχη άποψη, ήταν η ζωγραφική που επηρεάστηκε από τη μουσική, τέχνη κατεξοχήν μη αναπαραστατική, επειδή στη φάση μοντερνισμού της απαλλάσσεται από την αναπαράσταση. Ωστόσο, και αυτή είναι η άποψη που επιχειρώ να υποστηρίξω, η επιρροή που δέχτηκε η μουσική από τη ζωγραφική στο μοντερνισμό ήταν αντίστοιχης σημασίας. Αν παραβλέψουμε την επιρροή που δέχτηκε η μουσική από τη ζωγραφική δεν μπορούμε να δούμε το γεγονός ότι ο τρόπος με τον οποίο η μουσική ήταν μη αναπαραστατική στη προηγούμενή της φάση δεν είναι ο ίδιος με τον τρόπο που η μουσική είναι μη αναπαραστατική στη μοντέρνα της φάση. Και αυτή η παράβλεψη έχει μια σημαντική συνέπεια, το γεγονός ότι δεν μπορούμε να διακρίνουμε με ποια έννοια αλλάζει η έννοια της μουσικής σύνθεσης στο μοντερνισμό και, συνεπώς, δεν μπορούμε να διακρίνουμε με ποια έννοια αλλάζει η έννοια της σύνθεσης στο μοντερνισμό γενικά. Επομένως, αν και ο μοντερνισμός ταυτίστηκε με την απαίτηση για σαφή διαχωρισμό μεταξύ των τεχνών –η ζωγραφική ή η μουσική αυτονομούνται από τη λογοτεχνία–[15], η επίδραση μεταξύ τους δεν έπαψε να υφίσταται. Μόνο που η επίδραση αυτή συνεχίστηκε να υφίσταται σε διαφορετικό επίπεδο, όπως θα εξηγήσω παρακάτω.[16]

Η ζωγραφική στη μοντέρνα της φάση αποκηρύσσει τον αναπαραστατικό της χαρακτήρα και δηλώνει την απαλλαγή της από τη δέσμευση να αποδίδει, και τελικά να ανάγεται, σε ένα δεδομένο εξωτερικό περιεχόμενο και, ως εκ τούτου, δηλώνει την ικανότητά της να παράγει το δικό της εσωτερικό περιεχόμενο. Η ζωγραφική διεκδικεί να είναι αφηρημένη,

[15] Ο Lessing υποστήριξε πρώτος την άποψη ότι η κάθε τέχνη είναι αυτόνομη με την έννοια ότι μπορεί να σταθεί αυτοδύναμα χωρίς να έχει την ανάγκη των άλλων τεχνών. Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoön, An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, translated by E.A. McCormick, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1984 (1766).

[16] Στο συνέδριο «Το Μοντέρνο στη σκέψη και στις τέχνες του 20ου αιώνα» που οργανώθηκε στο Μουσείο Μπενάκη στις 14 και15 Μαΐου του 2011, η Φαίη Ζήκα αναφέρθηκε στο ζήτημα της σύνθεσης των καλλιτεχνικών μέσων στο μοντέρνο έργο τέχνης ή γενικότερα της τάσης της κάθε τέχνης να εισάγει στοιχεία που ανήκουν, θεωρητικά, σε κάποια άλλη τέχνη (synaesthesia). Αν και ορισμένοι, ισχυρίζεται η Ζήκα, όπως για παράδειγμα ο Greenberg, θεωρούν απαίτηση του μοντερνισμού τον απόλυτο διαχωρισμό των τεχνών και την αναζήτηση στο πλαίσιο του κάθε καλλιτεχνικού μέσου αυτού που ανήκει αποκλειστικά σε αυτό, ο μοντερνισμός μας παρέχει πολλά παραδείγματα καλλιτεχνών που οραματίστηκαν το πλήρες έργο (Kandinsky) ή που επιχείρησαν να εισάγουν στο έργο τους στοιχεία από μια άλλη τέχνη (Klee), αποδεικνύοντας ότι οι ανταλλαγές μεταξύ των τεχνών δεν ήταν κάτι έξω από τη λογική του μοντερνισμού. Το ζήτημα της αλληλεπίδρασης των τεχνών, κυρίως μεταξύ εικαστικών τεχνών και μουσικής, συζητώ πάλι στο 3ο μέρος του 4ου κεφαλαίου.

δηλαδή χωρίς αναπαραστατικό θέμα, ενώ το ενδιαφέρον στρέφεται προς την εσωτερική οργάνωση του έργου, προς την οργάνωση της μορφής του. Ο Kandinsky ονομάζει την εσωτερική δύναμη οργάνωσης του έργου τέχνης «εσωτερική αναγκαιότητα» για να την ξεχωρίσει από τις εξωτερικές δεσμεύσεις στις οποίες μπορεί να συμμορφώνεται η ζωγραφική, δηλαδή την εξωτερική αναγκαιότητα που δεν την αφορά[17]. Ακόμα και όπου το αναπαραστατικό θέμα εξακολουθεί να υφίσταται, όπως για παράδειγμα στη ζωγραφική του Πικάσο, η σχέση του έργου με την εξωτερική πραγματικότητα δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως μίμηση. Το έργο δεν επιδιώκει πλέον να αποδώσει ή να μοιάσει σε ένα δεδομένο περιεχόμενο· αντιθέτως, είναι μάλλον το έργο που προτείνει τρόπο προσέγγισης του κόσμου και όχι ο κόσμος που απαιτεί να προσεγγιστεί με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Ο κόσμος παύει να είναι το αμετάβλητο αντικείμενο μελέτης, σαν να ήταν το αντικείμενο έρευνας μιας επιστήμης[18], το οποίο η τέχνη, κατά τρόπο αντίστοιχο με την επιστήμη, «ερευνά»· αντικείμενο μελέτης της τέχνης καθίσταται η ίδια η τέχνη, και αυτή η αντιστροφή μοιάζει να την εισάγει σε μια αυτοαναφορική διαδικασία διερεύνησης που ταιριάζει απόλυτα στον χαρακτηρισμό «φορμαλισμός».

Ωστόσο, ο φορμαλισμός δεν εμφανίζεται μόνο ως τάση της ίδιας της τέχνης να απελευθερωθεί από την υποχρέωση της αναπαράστασης. Πολύ πριν την εμφάνιση της αφηρημένης τέχνης, ή γενικότερα της μη-αναπαραστατικής τέχνης, έντονες φορμαλιστικές τάσεις εμφανίζει η κριτική της τέχνης. Ένας από τους πρώτους φορμαλιστές κριτικούς είναι ο Baudelaire, ο οποίος στα γραπτά του κριτικής της τέχνης τονίζει ότι πολύ περισσότερο από το θέμα του έργου, ή την ιεραρχία που αφορά το γένος στο οποίο εντάσσεται το έργο τέχνης (εννοεί το ζωγραφικό έργο), σημασία έχει η εσωτερική του άρθρωση. Αυτό που προέχει δεν είναι το πώς το έργο τέχνης αποδίδει τη φύση, ή την ωραία πλευρά της φύσης, αλλά το πώς «δημιουργεί μια αφηρημένη ενότητα» καλύπτοντας στην πραγματικότητα τη φύση, όπως μια μακιγιαρισμένη γυναίκα καλύπτει το φυσικό της πρόσωπο, τα σημάδια και τους λεκέδες της φύσης, και στην ουσία, με αυτό τον τρόπο, υπερβαίνει τη φύση αντί να την αναδεικνύει υποτασσόμενη σε αυτή[19]. Αυτού του είδους η ματιά επί της τέχνης είναι προϊόν της μοντέρνας σκέψης –ο Baudelaire ονομάζει modernité τη φάση αυτή της τέχνης αλλά και της σκέψης[20]. Την προσέγγιση της τέχνης ως

[17] Βλ. Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη*.

[18] Στην επιστήμη, επίσης, στις αρχές του 20ου αιώνα, αμφισβητείται η ιδέα ότι το επιστημονικό αντικείμενο παραμένει σταθερό και αναλλοίωτο και ανεπηρέαστο από την ιστορία της επιστήμης. Καθίσταται έτσι σαφές ότι και η επιστημονική ματιά είναι ένας τρόπος προσέγγισης του κόσμου, μεταξύ άλλων, και ότι δεν υφίσταται *ένας* τρόπος προσέγγισης ή *καλύτερος* τρόπος προσέγγισης του Κόσμου: αν ο κόσμος ήταν «σταθερός» οι τρόποι προσέγγισής του θα μπορούσαν να αξιολογηθούν και να αποδοθούν βαθμοί ακρίβειας προσέγγισης· και τότε φυσικά η τέχνη θα βρισκόταν στο κατώτατο σκαλί. Η μοντέρνα σκέψη ανατρέπει τις κλασικές αυτές ιδέες – μοιάζει να έχει επηρεαστεί από τη μοντέρνα τέχνη.

[19] Baudelaire, *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard folio essais, 1992. Βλ. κυρίως την εισαγωγή της Claire Brunet (présentation), σελ. XXXIII. Την ιδέα ότι η φύση δεν είναι τέλεια και ότι μπορεί να είναι άσχημη ή τρομακτική, αντιθέτως με ότι πίστευε ο Kant ο οποίος της απέδιδε τον απόλυτο βαθμό τελειότητας (η φύση είναι υπέροχη), βρίσκουμε εκτενώς στον Hegel.

[20] Ο όρος modernité αναφέρεται στην τέχνη, ένα είδος πρώιμου μοντερνισμού, του δεύτερου μισού του 19ου

«σημαίνουσας μορφής» (significant form) υποστηρίζει ο άγγλος κριτικός Clive Bell, τονίζοντας επίσης το γεγονός ότι η σημασία της τέχνης (και μάλιστα η διαχρονική σημασία της) έγκειται στην εσωτερική της οργάνωση και όχι στο τι απεικονίζει: «… γραμμές και χρώματα συνδυασμένα με συγκεκριμένο τρόπο, συγκεκριμένες μορφές και σχέσεις μορφών, διεγείρουν τα αισθητικά μας συναισθήματα. Αυτές τις σχέσεις και τους συνδυασμούς γραμμών και χρωμάτων, αυτές τις μορφές που μας συγκινούν αισθητικά, ονομάζω «Σημαντική Μορφή»· και η «Σημαντική Μορφή» είναι η μοναδική κοινή ποιότητα όλων των έργων εικαστικής τέχνης.»[21] Από την πλευρά των φορμαλιστών, δεν υφίσταται καμιά αντίφαση μεταξύ φορμαλιστικής προσέγγισης και αναπαραστατικής τέχνης. Η τέχνη μπορεί να είναι αναπαραστατική, μόνο που η αναπαράσταση δεν είναι *ουσιαστική* ιδιότητα των έργων τέχνης[22]. Σκοπός των φορμαλιστών δεν είναι να αποκόψουν την τέχνη από το αναπαραστατικό της περιεχόμενο αλλά να δείξουν ότι δεν είναι αναγώγιμη στο αναπαραστατικό της περιεχόμενο. Αν επομένως η τέχνη είναι αυτόνομη αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι δεν μπορεί να αναχθεί σε ένα δεδομένο εξωτερικό σκοπό και όχι στο ότι αυτός ο σκοπός δεν υφίσταται καθόλου.

Τα παραδείγματα φορμαλιστικών προσεγγίσεων της τέχνης δεν εξαντλούνται φυσικά εδώ. Επίσης, είναι λάθος να μιλούμε για ένα μόνο είδος φορμαλισμού. Όμως, μια πλήρης παρουσίαση των φορμαλιστικών τάσεων ή η ιστορική προσέγγιση του φορμαλισμού δεν είναι σκοπός της παρούσας εργασίας. Ωστόσο, ορισμένες παρατηρήσεις που αφορούν το φορμαλισμό μάς αφορούν άμεσα: ο φορμαλισμός προσεγγίζει την τέχνη ως αυτόνομη και ως προς αυτό φαίνεται να λαμβάνει τη μουσική ως πρότυπο εφ' όσον η μουσική είναι, κατά κάποιο τρόπο, αυτόνομη εκ φύσεως, επειδή δεν υπόκειται σε κάποια εξωτερική πραγματικότητα· όμως, ο μοντερνισμός μας έδειξε ότι ακόμα και η μουσική μπορεί να υποστεί αφαίρεση και με αυτή την έννοια καθίσταται αυτόνομη με διαφορετικό τρόπο (σαν να γίνεται αυτόνομη εις τη δευτέρα)· η έννοια της αυτονομίας που αφορά τον μοντερνισμό είναι διαφορετική από την κλασική ή ρομαντική έννοια αυτονομίας, και για κατανοήσουμε το εγχείρημα του φορμαλισμού απαιτείται αυτή η νέα έννοια αυτονομίας.

Παρακάτω επιδιώκω να δείξω πώς μια απλοϊκή προσέγγιση της αυτονομίας μπορεί να μας παραπλανήσει και, έτσι, να μην δούμε ότι μεταξύ της παραδοσιακής έννοιας της σύνθεσης και της μοντέρνας υφίσταται ένα σημαντικό κενό. Κατά μία έννοια, ο Kandinsky, αν και αυτός πρώτος έβγαλε τη σύνθεση σε πρώτο πλάνο διαχωρίζοντάς την από την παραδοσιακή έννοια της σύνθεσης, μπορεί να θεωρηθεί υπαίτιος αυτής της παρεξήγησης. Η ιστορία πιο αναλυτικά:

αιώνα, ενώ ο όρος modernism δηλώνει, κυρίως, την τέχνη των αρχών του 20ου αιώνα. Οι όροι αυτοί χρησιμοποιήθηκαν αντί για τον όρο modern ο οποίος είχε ήδη χρησιμοποιηθεί παλαιότερα τόσο στην τέχνη όσο και στην φιλοσοφία. Στα ελληνικά χρησιμοποιούμε τον όρο «μοντερνισμός» για να αναφερθούμε στην τέχνη των αρχών του 20ου αιώνα, όμως δεν διαθέτουμε αντίστοιχο επίθετο και, επομένως, μεταφράζουμε ως «μοντέρνα τέχνη» το modernist art, πράγμα που δημιουργεί προβλήματα.

[21] Clive Bell, *Art*, New York, Capricorn Books, 1958, σελ. 17-18.

[22] βλ. Noël Carroll, *Philosophy of Art*, London-New York, Routledge, 1999, σελ. 110.

Αν η ζωγραφική παύει να αναπαριστά τον κόσμο, ή ακόμα και όταν τον αναπαριστά αυτό που προέχει είναι η εσωτερική της οργάνωση και όχι το αναπαριστώμενο, τότε μοιάζει να έρχεται πιο κοντά στη μουσική, και μάλιστα στην «απόλυτη» (absolute) μουσική, τη μουσική χωρίς κείμενο ή πρόγραμμα, δηλαδή την καθαρά οργανική μουσική. Σύμφωνα με τη ρομαντική αντίληψη, η μουσική αν και δεν αναπαριστά, δηλαδή αν και δεν αναφέρεται στον κόσμο των φαινομένων, δεν είναι, ωστόσο, υποδεέστερη των άλλων τεχνών· αντιθέτως είναι ανώτερη εφ' όσον έχει την ικανότητα να αποδίδει αυτό που υπερβαίνει τα φαινόμενα. Ως απόλυτη βρίσκεται, συνεπώς, πιο ψηλά στην ιεραρχία των τεχνών απ' ότι η ζωγραφική και οι υπόλοιπες εικαστικές τέχνες (αυτή η ιδέα μας θυμίζει την πλατωνική άποψη περί ανωτερότητας της μουσικής ως προς τις άλλες τέχνες και ειδικά τις εικαστικές). Σύμφωνα, λοιπόν, με μια συγκεκριμένη άποψη, η ζωγραφική, αποκηρύσσοντας τον αναπαραστατικό της χαρακτήρα, καθίσταται «απόλυτη» όπως και η μουσική. Επομένως, με αυτή την έννοια, η μοντέρνα ζωγραφική μοιάζει να έχει επηρεαστεί από τη μουσική και επομένως, αν αυτό ισχύει, η μουσική καθίσταται τέχνη παράδειγμα για τη ζωγραφική και τις υπόλοιπες τέχνες.

Για την προ-ρομαντική σκέψη, η μουσική, αν και δεν μιμείται ή δεν αναπαριστά με τον τρόπο που αναπαριστά η ζωγραφική, είναι, ωστόσο, ικανή να μιμείται συναισθήματα και πάθη. Στο βιβλίο του *The Idea of Absolute Music*, ο Dahlhaus παραπέμπει σε ένα απόσπασμα του Abbé Dubos που έχει γραφτεί το 1715: «ακριβώς όπως η ζωγραφική μιμείται τις μορφές και τα χρώματα της φύσης, η μουσική μιμείται τους τόνους, τις κορυφώσεις, τον αναστεναγμό, τους χρωματισμούς της φωνής, εν συντομία, όλους τους ήχους μέσω των οποίων η ίδια η φύση εκφράζει τα συναισθήματα και τα πάθη»[23]. Στο παραπάνω απόσπασμα, ο Dubos επιδιώκει να αποδείξει ότι η μουσική δεν είναι υποδεέστερη της ζωγραφικής εφ' όσον μπορεί και αυτή να μιμείται τη φύση όπως και η ζωγραφική –μόνο που αντί να μιμείται παραστάσεις, μιμείται συναισθήματα. Επιδιώκει, έτσι, να δώσει στη μουσική αυτό που φαίνεται να της λείπει, συγκρινόμενη με τη ζωγραφική, και να δείξει ότι η μουσική μπορεί να σταθεί από μόνη της, δηλαδή χωρίς να έχει ανάγκη τη βοήθεια του λόγου προκειμένου, μέσω αυτού, να εξασφαλίσει την ικανότητά της να μιμείται ή να αναπαριστά τη φύση.

Σε αντίθεση με τα παραπάνω, η ρομανική θεωρία της οργανικής μουσικής θέτει το πρόβλημα πολύ διαφορετικά: αντί να θεωρεί ότι η μουσική, όταν αποδεσμεύεται από το λόγο, οφείλει να βρει έναν τρόπο να αποκαταστήσει τη χαμένη της σχέση με τον υλικό κόσμο μέσω της αναπαράστασης, ή μέσω μιας αντίστοιχης διαδικασίας, αποδίδει στην καθαρή μουσική μορφή μεταφυσικό χαρακτήρα δίδοντάς της, έτσι, ιδιότητες που δεν έχει καν η ζωγραφική και οι οποίες είναι ανώτερες της αναπαράστασης. Η ιεραρχία αντιστρέφεται και η μουσική αναδεικνύεται σε τέχνη πρότυπο (για πρώτη, ίσως, φορά μετά τον Πλάτωνα): «ο Schlegel», λέει ο Dahlhaus, «συγκρίνει τη μουσική μορφή με τη

[23] Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, σελ. 71.

φιλοσοφική σκέψη προκειμένου να κάνει σαφές ότι η μορφή είναι πνεύμα και όχι ένα απλό κέλυφος αναπαράστασης παθών ή έκφρασης συναισθημάτων»[24]. Για τη ρομαντική σκέψη, για τον Schlegel ή τον Novalis, η οργανική μουσική είναι ο υλικός φορέας που καταφέρνει να υπερβεί την υλικότητα του επίγειου κόσμου, ενώ ακόμα και η θεωρία των συναισθημάτων όπως αυτή του Dubos παραμένει δέσμια της υλικότητας του κόσμου. Για τη ρομαντική σκέψη, αν η μουσική εκφράζει καθόλου συναισθήματα τότε αυτά είναι μη-αναπαραστατικά και μη-εννοιολογικά. Ο Schopenhauer δίνει στη μουσική επίσης έντονο μεταφυσικό χαρακτήρα θεωρώντας ότι η μουσική όντας αφηρημένη μπορεί να εκφράζει αυτό που βρίσκεται πίσω και πάνω από τον κόσμο των φαινομένων, την ίδια τη Θέληση, πράγμα ακόμα πιο δύσκολο από την έκφραση της Ιδέας καθεαυτής την οποία μπορεί να προσεγγίσει η τέχνη γενικά (ο Kant θεωρούσε αδύνατο να γνωρίζουμε το πράγμα καθ' εαυτό [Ding an sich], μολονότι μπορούμε να διατυπώσουμε ασφαλή αιτήματα γι' αυτό μέσω της ηθικής). Ο αφηρημένος χαρακτήρας της μουσικής δεν αποτελεί για τον Schopenhauer μειονέκτημα, αλλά επιβεβαίωση του γεγονότος ότι η μουσική, ακόμα και ως έκφραση συναισθημάτων, δεν είναι δέσμια του εμπειρικού κόσμου, αλλά αντιθέτως τον διαπερνά και καταφέρνει να αναδείξει αυτό που βρίσκεται πίσω από τα φαινόμενα, δηλαδή τη μεταφυσική ουσία του κόσμου.[25]

Η ιδέα ότι η μουσική εκφράζει το καθαρά πνευματικό, ή αυτό που βρίσκεται πίσω από τα φαινόμενα, ή ότι είναι μια γλώσσα πάνω από τη γλώσσα –μια μεταγλώσσα–, φαίνεται να έχει επηρεάσει πολλούς ζωγράφους του μοντερνισμού οι οποίοι, μέσω της αφαίρεσης, διακηρύσσουν το πνευματικό στην τέχνη (στη ζωγραφική αυτή τη φορά). Ήταν κυρίως οι καλλιτέχνες που ανέδειξαν τη σύνθεση σε σκοπό της ζωγραφικής, όπως ο Mondrian, ο Malevich ή ο Kandinsky, αυτοί οι οποίοι διεκδίκησαν την καθαρότητα της τέχνης, ιδωμένης ως απαλλαγής από το αναπαραστατικό θέμα, και υποστήριξαν την υπερβατική της δύναμη. Όπως η οργανική μουσική, έτσι και η ζωγραφική αποκηρύσσει το αναπαραστατικό θέμα και καθίσταται καθαρή (pure). Και ως καθαρή υπερβαίνει τον φαινομενικό κόσμο, τον υλικό κόσμο, και ορίζει το δικό της «εσωτερικό» περιεχόμενο, ένα περιεχόμενο διαφορετικό από αυτό που δανείζεται, ως αναπαραστατική, από τον εξωτερικό κόσμο των φαινομένων. «Η λέξη είναι ένας εσωτερικός ήχος», λέει ο Kandinsky,

> πηγάζει ο εσωτερικός αυτός ήχος εν μέρει (κύρια ίσως) από το αντικείμενο για το οποίο χρησιμεύει η λέξη σαν όνομα. Όταν όμως δεν βλέπει κανείς αυτό το αντικείμενο, αλλά ακούει το όνομά του μόνον, δημιουργείται έτσι στο μυαλό του η αφηρημένη παράσταση, το από-ϋλικοποιημένο αντικείμενο, που προκαλεί αμέσως στην «καρδιά» μια δόνηση. Είναι έτσι το *πράσινο, κίτρινο, κόκκινο δέντρο* στο λιβάδι μια υλική μόνον περίπτωση, μια τυχαία υλοποιημένη μορφή του δέντρου, το οποίο αισθανόμαστε μέσα μας, όταν ακούμε τη λέξη δέντρο… με τον ίδιο τρόπο ξεχνιέται και το νόημα ακόμα του χαρακτηριζόμενου αντικειμένου

[24] Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, σελ. 71.
[25] Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, σελ. 72-73.

> που έχει γίνει αφηρημένο και αποκαλύπτεται ο καθαρός μόνο *ήχος* της λέξης. Τον «καθαρό» αυτόν ήχο ακούμε ασυνείδητα ίσως και στην συνήχηση με το πραγματικό ή αργότερα αφηρημένο αντικείμενο.[26]

Τον εσωτερικό αυτό «ήχο» των πραγμάτων επιδιώκει να αποδώσει η αφηρημένη ζωγραφική, και πιο συγκεκριμένα η σύνθεση. Και το εσωτερικό αυτό περιεχόμενο το οποίο ο ίδιος ο Kandinsky ονομάζει «πνευματικό», έχει επίσης χαρακτηριστεί ως καθαρά υποκειμενικό και εκτός κόσμου[27]. Πρότυπο, λοιπόν, για τη ζωγραφική φαίνεται να αποτελεί η μουσική και μάλιστα έτσι όπως την προσεγγίζει η ρομαντική σκέψη. Και, επομένως, αν θέλουμε να κατανοήσουμε τι ακριβώς επεδίωκαν οι εν λόγω καλλιτέχνες όταν έδιδαν στα έργα τους τον τίτλο απλώς «σύνθεση», πρέπει να καταφύγουμε στη ρομαντική έννοια της μουσικής σύνθεσης. Εξάλλου, είναι προφανές ότι τον όρο «σύνθεση» οι ζωγράφοι δανείζονται από την μουσική. Όχι πως ο συγκεκριμένος όρος δεν είχε χρησιμοποιηθεί ποτέ στη ζωγραφική. Αντιθέτως, εφαρμόζεται ήδη στη ζωγραφική από τον Alberti. Όμως, σε αυτή τη φάση, είναι η μουσική που έχει ιδιοποιηθεί τον όρο και πιο συγκεκριμένα τον όρο «συνθέτης», όρος που δηλώνει το επάγγελμα αυτού που γράφει μουσική. Όλα, λοιπόν, δείχνουν ότι η μουσική καθίσταται τέχνη υπόδειγμα (με τον τρόπο που εννοεί το παράδειγμα ο Kuhn) για τους μοντέρνους καλλιτέχνες. Άρα, αν η ζωγραφική καθίσταται αυτόνομη η αυτονομία της μοιάζει να έχει ως πρότυπο την αυτονομία της μουσικής έτσι όπως την προσεγγίζει η ρομαντική σκέψη.

Μπορούμε, όμως, να διηγηθούμε την ίδια ιστορία και με διαφορετικό τρόπο.

Η μουσική κάνει και αυτή ένα σημαντικό βήμα, στις αρχές του 20ου αιώνα, όταν ανατρέπει την τονική αρμονία και όλες τις καθιερωμένες μουσικές μορφές, δηλαδή όλες τις καθιερωμένες συμβάσεις μέσω των οποίων διασφάλιζε ένα είδος περιεχομένου. Απαλλασσόμενη από αυτές είναι σαν να εγκατέλειπε μαζί και όλα τα μουσικά «θέματα», αυτά που της εξασφάλιζαν ένα είδος αναπαραστατικού περιεχομένου. Στην προσπάθειά της αυτή, η μουσική φαίνεται να θεωρεί τη ζωγραφική, και πιο συγκεκριμένα τη μη-αναπαραστατική ζωγραφική, ως παράδειγμα, και, μολονότι από τη φύση της αφηρημένη, διεκδικεί τώρα με διαφορετικό τρόπο την αφαίρεση.

Η μουσική δεν αναπαριστά. Όμως, μέσω των κωδικοποιημένων τρόπων ανάπτυξής της, μέσω των σταθεροποιημένων μορφών σύνθεσής της, καταφέρνει να αποκτά ένα περιεχόμενο αντίστοιχο του αναπαραστατικού. Μια μελωδία κατασκευάζεται από θέματα και τα θέματα από μοτίβο και όλα αυτά βάσει συγκεκριμένων κωδίκων. Κάποιος που γνωρίζει τους κώδικες αναγνωρίζει πότε η μουσική φράση αρχίζει, πότε κορυφώνεται και πότε καταλήγει. Αναγνωρίζει επίσης τον τρόπο με τον οποίο ένα μουσικό κομμάτι αναπτύσσεται, αλλάζει θέμα, τονικότητα, και τελικά καταλήγει στο αρχικό θέμα και στην αρχική τονικότητα. Όσο πιο οικείοι μας είναι οι κώδικες τόσο περισσότερο μπορούμε να

[26] Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, σελ. 59.
[27] Για μια τέτοια προσέγγιση βλ. Michel Henry, *Voir l'invisible chez Kandinsky*, Paris, PUF, 2005 (1988).

«προβλέπουμε» την εξέλιξη του κομματιού. Αυτοί οι κώδικες ή οι συμβάσεις δεν δίδουν στη μουσική τη δυνατότητα να αναπαριστά.[28] Όμως, της δίνουν τη δυνατότητα να έχει ένα συγκεκριμένο αναγνωρίσιμο περιεχόμενο που είναι αντίστοιχο του αναπαραστατικού: είναι σαν η μουσική, μέσω των συμβάσεών της, να έχει την ικανότητα να δημιουργεί σημεία, με σημαίνον και σημαινόμενο, αν και βέβαια δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το γεγονός ότι τα σημεία της μουσικής δεν σημαίνουν με τον ίδιο τρόπο που σημαίνει η γλώσσα και ότι υπάρχουν κάποια όρια σε αυτή την αναλογία (εξάλλου αν η μουσική μπορούσε να σημαίνει με τον τρόπο που σημαίνει η γλώσσα, τότε θα μπορούσε να αναπαριστά με τον τρόπο που αναπαριστά η γλώσσα, και η αναλογία θα έληγε εδώ). Γενικά μπορεί να ειπωθεί ότι οι μουσικές συμβάσεις ή κώδικες εξασφαλίζουν την κατανοησιμότητα της μουσικής. Ή, όπως ειπώθηκε στην αρχή αυτού του κεφαλαίου, η συνοχή της, η συνέπεια με την οποία οργανώνεται, είναι και αρχή κατανοησιμότητας.

Τι συμβαίνει, όμως, αν η μουσική καταργήσει τους κώδικές της; Όταν οι γνωστοί κώδικες πάψουν να υφίστανται χάνεται το αναγνωρίσιμο περιεχόμενο. Τα μουσικά σημεία είναι σαν να μην αναφέρονται πλέον πουθενά, ούτε καν σε ένα «αφηρημένο» περιεχόμενο. Και με αυτή την έννοια η μουσική καθίσταται αφηρημένη –πραγματοποιεί μια αφαίρεση αντίστοιχη της ζωγραφικής. Όταν ακούμε ένα κομμάτι του Schoenberg δεν αναγνωρίζουμε μουσικά θέματα ή φράσεις με την κλασική έννοια, δεν καταλαβαίνουμε με ποιο τρόπο αναπτύσσεται, δεν αναγνωρίζουμε τονικότητες ή μετατροπίες και επαναφορές στις αρχικές τονικότητες, και το τέλος του κομματιού έρχεται τελείως απροετοίμαστο. Όλα αυτά συμβαίνουν γιατί το κομμάτι αυτό δεν ακολουθεί τους παραδοσιακούς κώδικες. Συνεπώς, η αλλαγή των παραδοσιακών κωδίκων κλονίζει την κατανοησιμότητα του έργου, και κάνει το κομμάτι να μοιάζει χωρίς συνοχή (η ενότητα που επιτυγχάνεται είναι τελείως διαφορετική από την κλασική). Αυτή η εξέλιξη μπορεί να θεωρηθεί αφαίρεση ή αυτονόμηση: αυτονόμηση από το περιεχόμενο που κατοχύρωναν οι προηγούμενοι κώδικες. Από αυτή τη σκοπιά, είναι η μοντέρνα μουσική που έχει επηρεαστεί από τη ζωγραφική και όχι το αντίθετο. Ωστόσο, για να αποφύγουμε το χωρίς νόημα (ή και ψευδές) δίλημμα να αποφασίσουμε ποια από τις δύο τέχνες επηρέασε την άλλη, είναι προτιμότερο να δούμε την επιρροή ως αμφίδρομη. Παρακάτω επιδιώκω να δείξω με ποια έννοια οι αναφερόμενοι συγγραφείς έχουν λάβει υπ' όψιν τους το δίδαγμα της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ ζωγραφικής και μουσικής και πώς, βάσει αυτής, προσεγγίζουν το εγχείρημα του μοντερνισμού γενικά.

Για τον Cavell αφαίρεση σημαίνει αλλαγή κωδίκων. Πραγματοποιώντας αυτού του είδους την αφαίρεση, η μουσική, όπως και η ζωγραφική, αναγκάστηκε να ανασυνθέσει τους κώδικές της, ισχυρίζεται ο Cavell, όπως θα δούμε παρακάτω εκτενέστερα. Στην προσπάθειά τους αυτή, η μουσική και η ζωγραφική πορεύονται παράλληλα: και οι δύο

[28] Όχι, πως κάτι τέτοιο αποκλείεται: αν η μουσική μιμείται, για παράδειγμα, τον ήχο που παράγει ένα πουλί, εφ' όσον κάτι τέτοιο αποτελεί σταθερή σύμβαση, μπορεί να θεωρηθεί ότι η μουσική αναπαριστά το πουλί. Όμως, κάτι τέτοιο δεν είναι στόχος της μουσικής.

τέχνες ανατρέπουν τις καθιερωμένες συμβάσεις και ανασυνθέτουν τους κώδικές τους από την αρχή, εκ του μηδενός. Το πρόβλημα που έχουν να αντιμετωπίσουν είναι πώς από τη στοιχειώδη ύλη θα αναπαραγάγουν τους κώδικές τους και χωρίς να έχουν κάτι που να τις καθοδηγεί: η παράδοση, ή το περιεχόμενο που κατοχύρωναν οι παραδοσιακές συμβάσεις, δεν μπορεί πλέον να αποτελέσει εγγύηση. Η τέχνη επιστρέφει στην υλικότητά της και με αυτή την έννοια απομακρύνεται από την ρομαντική προσέγγιση της τέχνης. Εδώ αρμόζει περισσότερο μια υλιστική έννοια σύνθεσης.

Ο Adorno από την πλευρά του ισχυρίζεται ότι αν η μουσική εκφράζει το πνευματικό, με την έννοια του εγελιανού Geist, αυτό δεν είναι ούτε το πνευματικό το οποίο ίπταται πάνω από την επιφάνεια του έργου τέχνης ούτε, όμως, και το πνευματικό το οποίο μπορεί να αναχθεί απόλυτα στην υλικότητα του έργου· δεν είναι ούτε ένα απόλυτο πνεύμα ούτε ένα αντικειμενικό πνεύμα, αλλά πνεύμα διαμεσολαβημένο από το αντικείμενο. Με αυτή την έννοια, η χρήση του όρου «πνευματικό» από τον Kandinsky είναι παραπλανητική. Σύμφωνα με τον Adorno, η χρήση του όρου «πνευματικό» από τον Kandinsky αποδίδει μυστικιστικό χαρακτήρα στην τέχνη και καταλήγει σχεδόν σε πρόληψη.[29] Η μοντέρνα τέχνη αναζητεί το πνευματικό μέσα στην υλικότητά της και όχι έξω από αυτήν. Αυτό το οποίο ο Adorno προσάπτει στο θεωρητικό έργο του Kandinsky δεν είναι ότι παρεξήγησε τον όρο «εσωτερικός ήχος» ή «εσωτερικό περιεχόμενο» αλλά ότι παρεξήγησε τον όρο «πνευματικό»: το εσωτερικό περιεχόμενο ως πνευματικό με τον τρόπο που εννοεί το πνευματικό ο Kandinsky, έρχεται σε αντίφαση με την έννοια της εσωτερικότητας του μοντερνισμού η οποία δεν έχει μυστικιστικό χαρακτήρα.[30]

Αντίστοιχα, ο Merleau-Ponty ασκεί κριτική στην άποψη ότι η μη αναπαραστατική τέχνη εκφράζει την καθαρή υποκειμενικότητα και ότι, ως καθαρά υποκειμενική, βρίσκεται εκτός κόσμου. Οι απόψεις που θεωρούν ότι η τέχνη εκφράζει είτε το καθαρά πνευματικό, είτε το

[29] Βλ. Max Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, σελ. 114. Επίσης Theodor W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2000, σελ. 154.

[30] Ο Kandinsky δεν είναι ο μόνος από τους καλλιτέχνες που είναι υπαίτιος γι' αυτή την παρεξήγηση (αν πρόκειται πράγματι για παρεξήγηση). Ο Mondrian διακηρύσσει ότι η σύνθεση εκφράζει την «καθαρή» πραγματικότητα ή το οικουμενικό, και δίνει έτσι στην τέχνη μια χροιά μυστικισμού: «η σύνθεση εκφράζει το υποκειμενικό, το ατομικό… Την ίδια στιγμή εκφράζει το οικουμενικό…» (Piet Mondrian, *The New Art – The New Life, The Collected Writings of Piet Mondrian*, New York, Da Capo, 1993, σελ. 39). Πολλοί, επίσης, ρώσοι καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων και ο Malevich, είχαν επηρεαστεί έντονα από θεοσοφικές θεωρήσεις όπως αυτή του Ouspensky.

Ο Moshe Barasch, αναφέρει δύο μεγάλα κινήματα μοντέρνου μυστικισμού στη Δύση, τη Θεοσοφική Κοινότητα (Theosophical Society), ιδρυθείσα στη Νέα Υόρκη το 1875, και την Ανθρωποσοφική Κοινότητα (Anthroposophical Society) –δεν αναφέρεται η ακριβής ημερομηνία της ίδρυσής της. Αναφέρει ότι, αν και δύσκολο να κατανοήσουμε σήμερα πώς κάτι τέτοιο είναι δυνατόν, συνθέτες όπως ο Alexander Scriabin, ο Igor Stravinsky ή ο Arnold Schoenberg είχαν εντυπωσιαστεί από αυτές τις θεοσοφικές θεωρίες, κυρίως από την γερμανική πλευρά της Θεοσοφικής Κοινότητας η οποία είχε αυτονομηθεί το 1907 με πρωτοβουλία του Rudolf Steiner, ενώ ο Piet Mondrian ήταν για 10 χρόνια επίσημο μέλος της Θεοσοφικής Κοινότητας και για περισσότερο από 20 χρόνια κάτω από την επιρροή της. Ο Barasch επισημαίνει επίσης ότι ο Kandinsky αναφέρεται σαφώς στη δουλειά του Steiner ειδικά στο κείμενό του *Lucifer-Gnosis* (Moshe Barasch, *Theories of Art, 3, From Impressionism to Kandinsky*, New York-London, Routledge, 1998, σελ. 299-307).

καθαρά υποκειμενικό, είτε το υπερβατικό, την καταδικάζουν τελικά στην υποκειμενικότητά της, έξω από τον κόσμο. Η μοντέρνα τέχνη, ισχυρίζεται ο Merleau-Ponty, καταφέρνει να λύσει το δίλημμα μεταξύ μιας εξωκοσμικής πνευματικότητας και μιας εγκόσμιας υλικότητας «συνθέτοντας» τα δύο.

Οι φορμαλιστές δεν έχουν κατά νου τις ρομαντικές θεωρίες περί μουσικής, ενώ η αυτονομία της τέχνης δεν ταυτίζεται με την ρομαντική έννοια περί αυτονομίας. Απαιτούνται μια νέα έννοια αυτονομίας και μία νέα έννοια σύνθεσης προκειμένου να κατανοήσουμε τι ακριβώς επεδίωκαν οι φορμαλιστές.

Τα συμπεράσματα που αντλώ από τα παραπάνω είναι, πρώτον, ότι ούτε η ζωγραφική, ούτε η μουσική είναι χωριστά η καθεμιά παραδειγματική τέχνη, και ότι μόνο εξετάζοντας τις αλληλεπιδράσεις των δύο τεχνών μπορούμε να κατανοήσουμε το εγχείρημα του μοντερνισμού (και του φορμαλισμού)· και, δεύτερον, ότι για να κατανοήσουμε το εν λόγω εγχείρημα –δηλαδή πώς ακόμα και η μουσική που από τη φύση της είναι μη-αναπαραστατική μπορεί να διεκδικεί την αφαίρεση–, δεν αρκεί η ρομαντική έννοια σύνθεσης της μουσικής, αλλά απαιτείται μια καινούργια έννοια σύνθεσης.

Η αρχιτεκτονική θέτει διαφορετικού είδους ερωτήματα. Αν η μουσική εκ πρώτης όψεως είναι αυτόνομη από τη φύση της, η αρχιτεκτονική εκ πρώτης όψεως είναι από τη φύση της ετερόνομη εφ' όσον είναι πάντοτε δέσμια μιας ορισμένης λειτουργίας. Στην ιεραρχία των τεχνών της ρομαντικής αισθητικής η αρχιτεκτονική κατέχει την κατώτατη βαθμίδα, επειδή θεωρείται ότι είναι αντίθετη στη μουσική. Σύμφωνα με αυτή την σκοπιά, η αρχιτεκτονική δεν μπορεί να επιτύχει οποιουδήποτε είδους αφαίρεση εφ' όσον έτσι θα ερχόταν σε αντίθεση με τη φύση της (θα έπαυε να είναι αρχιτεκτονική). Η αρχιτεκτονική είναι τόσο εξαρτημένη από σκοπούς που τίθεται θέμα αν είναι καν τέχνη ή απλώς μια τεχνική, δηλαδή κάτι που μπορεί να αναχθεί στις δεσμεύσεις που θέτουν οι σκοποί που εξυπηρετεί. Ένα κτίριο έχει συγκεκριμένους περιορισμούς που προέρχονται από τις διάφορες «λειτουργίες» που εξυπηρετεί. Κατ' αρχάς διαθέτει μια λειτουργία με την κυριολεκτική έννοια, είναι κατοικία ή σχολείο κλπ, αλλά και πλήθος άλλων λειτουργιών με την ευρύτερη έννοια: η στατική, που αφορά τον φέροντα οργανισμό, η μηχανολογική, η κοινωνική, η οικονομική, τα υλικά και η κατασκευαστική του λεπτομέρεια, τα χρώματα και οι φωτισμοί, για να αναφέρουμε μόνο μερικές. Ο ρόλος του αρχιτέκτονα μοιάζει, έτσι, να είναι καθαρά συντονιστικός, δηλαδή μοιάζει να είναι αυτός που συντονίζει το έργο των υπόλοιπων μηχανικών ή επιστημόνων οι οποίοι είναι πιο ειδικευμένοι όσον αφορά την κάθε λειτουργία από τον ίδιο τον αρχιτέκτονα, και η δουλειά του μοιάζει να ανάγεται στη λύση του προβλήματος που συνθέτουν όλες αυτές οι απαιτήσεις: το έργο, λοιπόν, του αρχιτέκτονα είναι να ορίζει και να επιλύει το πρόβλημα που συνθέτουν όλες οι λειτουργίες του κτιρίου. Με αυτή την έννοια, η δυσκολία της δουλειάς του αρχιτέκτονα συνίσταται στο να συνδυάσει με τον καλύτερο τρόπο τους περιορισμούς που θέτουν οι υπόλοιποι μελετητές.

Ωστόσο, κάθε αρχιτέκτονας πραγματοποιεί μια σύνθεση που δεν συνίσταται απλώς στη

σύνθεση των περιορισμών που θέτουν οι λειτουργίες του κτιρίου. Η μορφή του κτιρίου δεν μπορεί να αναχθεί πλήρως στη λύση του προβλήματος που θέτει η σύνθεση των περιορισμών των διαφόρων λειτουργιών. Όπως ένας σχεδιαστής επίπλων δεν είναι απλώς μαραγκός, ή ένας σχεδιαστής παπουτσιών δεν είναι απλώς τσαγκάρης, έτσι και η δουλειά του αρχιτέκτονα δεν είναι απλώς μια τεχνική η οποία ανάγεται στην προσεκτική μελέτη των διαφορετικών λειτουργιών που εξυπηρετεί το κτίριο. Υπάρχει, λοιπόν, ένα μέρος της δουλειάς του αρχιτέκτονα που είναι αυτόνομο, με την έννοια ότι δεν ανάγεται στους σκοπούς που το έργο καλείται να εξυπηρετήσει. Συνεπώς, αν η αρχιτεκτονική υποστεί αφαίρεση δεν σημαίνει ότι δεν παραμένει τίποτα. Αντιθέτως, μπορούμε να πούμε ότι παραμένει το καθαρά αρχιτεκτονικό μέρος, η καθαρή σύνθεση.

Όμως, τα παραπάνω δεν συνάδουν με την άποψη ότι μόνο η αρχιτεκτονική που δεν εξυπηρετεί κάποια λειτουργία είναι αυτόνομη (αυτή θα ήταν η ματιά ενός απλοϊκού φορμαλισμού). Όπως η ζωγραφική δεν χρειάζεται να απαλλαγεί από το αναπαραστατικό της θέμα για να καταστεί αυτόνομη, έτσι και η αρχιτεκτονική δεν χρειάζεται να απαλλαγεί από τη λειτουργία της, με την ευρύτερη έννοια του όρου, ή να υποτάξει τη λειτουργία στη μορφή, για να καταστεί αυτόνομη. Αντιθέτως, μια τέτοια έννοια αφαίρεσης αποτελεί πτώχευση και αντιστοιχεί σε μια φτηνή έννοια αυτονομίας. Συχνά λέγεται για τον αρχιτεκτονικό φορμαλισμό ότι, επειδή δίδει προτεραιότητα στη μορφή, υποτιμά τη λειτουργία και αναγκάζεται να κάνει συμβιβασμούς προκειμένου η λειτουργία να ταιριάζει στις προϋποθέσεις που θέτει η μορφή. Αυτή η κριτική προϋποθέτει την ιδέα ότι η αυτονομία της μορφής και η ετερονομία της λειτουργίας είναι δύο πράγματα ασυμβίβαστα –το ένα αποκλείει το άλλο. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, είτε είναι η μορφή αυτόνομη και η λειτουργία υποταγμένη σε αυτή, είτε υπερισχύει η λειτουργία και η μορφή είναι ετερόνομη.

Η αρχιτεκτονική μας βοηθά να καταλάβουμε τι είναι σκοπός στην τέχνη γενικά εφ’ όσον είναι η μόνη τέχνη που καλείται να εξυπηρετήσει πρακτικούς σκοπούς (πρακτική λειτουργία), όπως τα τεχνουργήματα. Ωστόσο, χρησιμοποιώ την αρχιτεκτονική ως παράδειγμα πολύ λιγότερο απ’ ότι τη ζωγραφική και τη μουσική, και όταν πρόκειται για πρακτικούς σκοπούς αναφέρομαι στα τεχνουργήματα ούτως ώστε να μην τίθεται τόσο θέμα τέχνης. Στην αρχιτεκτονική, το ζήτημα της αφαίρεσης του σκοπού τέθηκε σε πολύ διαφορετικό επίπεδο απ’ ότι στις εικαστικές τέχνες (η αρχιτεκτονική δεν μπορεί στην ουσία να αφαιρέσει τους πρακτικούς σκοπούς τους οποίους εξυπηρετεί), και επομένως η «αρχιτεκτονική αφαίρεση», αν και μπορεί να ιδωθεί σε αναλογία με την αφαίρεση του αναπαραστατικού σκοπού, προϋποθέτει, κατά κάποιο τρόπο, το ξεκαθάρισμα της έννοιας της αφαίρεσης στις εικαστικές τέχνες και τη μουσική. Χωρίς να θέλω να υποβαθμίσω τη σημασία του μοντερνισμού στις άλλες τέχνες, θα επικεντρωθώ περισσότερο στη ζωγραφική (στις εικαστικές τέχνες γενικά) και τη μουσική, επειδή θεωρώ ότι τα βήματα που έγιναν εκεί μπορεί να φωτίσουν τα βήματα που έγιναν και στις άλλες τέχνες. Τα ερωτήματα που αφορούν τη σύνθεση έτσι όπως προβλήθηκαν μέσα από τη διαλεκτική

σχέση μεταξύ εικαστικών τεχνών και μουσικής μπορούν να φωτίσουν, σε μια δεύτερη φάση, τα ερωτήματα που τέθηκαν στο πλαίσιο των άλλων τεχνών.

V. Ο ΟΡΟΣ «ΣΥΝΘΕΣΗ»

(1). Η ρητορική έννοια της σύνθεσης

Οι όροι «componere» και «compositio», που προέρχονται από τη αρχαία τέχνη της ρητορικής, χρησιμοποιούνταν ήδη από το μεσαίωνα κυρίως στη μουσική και δήλωναν το σχηματισμό ενός «cantus»[31]. Στην περίοδο της αναγέννησης, ο όρος «compositio», και πιο συγκεκριμένα το «cantus compositus», δηλώνει την επεξεργασμένη πολυφωνική μουσική γραφή, σε αντίθεση με την αυτοσχεδιασμένη πολυφωνική μουσική η οποία δεν ήταν συντεθειμένη, ενώ ο όρος «compositor» δηλώνει για πρώτη φορά το επάγγελμα του μουσικού που γράφει μουσική[32].

Ο Alberti είναι ο πρώτος που γράφει θεωρία της τέχνης και χρησιμοποιεί τον όρο «compositio» για να δηλώσει ένα συγκεκριμένο τρόπο οργάνωσης του ζωγραφικού πίνακα. Ο Alberti δανείζεται τον όρο από την αρχαία ρητορική (κυρίως από τον Κικέρωνα), η οποία ασκεί μεγάλη επιρροή γενικά στους ιταλούς ουμανιστές της εποχής –οι ιταλοί ουμανιστές θεωρούσαν την τέχνη του λόγου τέχνη πρότυπο για τις υπόλοιπες[33].

Στον Αριστοτέλη τέσσερα είναι τα στάδια επεξεργασίας από τα οποία αποτελείται η ρητορική τέχνη: *εύρεσις* ή *inventio*, *τάξις* ή *dispositio*, *λέξις* ή *elocutio*, και *υπόκρισις* ή *pronuntiatio*. Αργότερα ο Κικέρων προσθέτει ακόμα ένα: *memoria*. Τα τρία πρώτα αφορούν το γραπτό μέρος ενώ τα δύο τελευταία το προφορικό μέρος της ρητορικής[34] (εν προκειμένω μας αφορούν περισσότερο τα τρία πρώτα στάδια επεξεργασίας και όχι τόσο το προφορικό μέρος της ρητορικής). Το πρώτο στάδιο –*inventio*– αφορά τη σύλληψη, όπως θα λέγαμε σήμερα, αν και στην αρχαία ρητορική είχε περισσότερο την έννοια της έρευνας και όχι τόσο της επινόησης εκ του μηδενός: πρόκειται για την ενημέρωση και εύρεση στοιχείων σχετικά με την υπόθεση για την οποία ο ρήτορας πρέπει να μιλήσει. Το δεύτερο στάδιο –*dispositio*– αφορά την οργάνωση ή τακτοποίηση του αρχικού υλικού σύμφωνα με συγκεκριμένους κανόνες. Ενώ το τρίτο –*elocutio*– αφορά τη στυλιστική επεξεργασία. Το *compositio* με την στενή έννοια αντιστοιχεί στο *dispositio* δηλαδή στην οργάνωση, ταξινόμηση, της ύλης. Με την έννοια αυτή το *compositio* αφορά τη μορφολογική επεξεργασία του περιεχομένου το οποίο καθορίζεται στο πρώτο στάδιο.[35]

---

[31] Βλ. Marc Honegger, *Dictionnaire du Musicien*, Paris, Larousse, 2002, σελ. 177-178.

[32] Βλ. Marc Honegger, *Dictionnaire du Musicien*, σελ. 178.

[33] Βλ. Michael Baxandall, *Giotto and the Orators, Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford, Oxford University Press, 1971.

[34] Βλ. Alex Preminger, T. V. F. Brogan (ed.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetics*, New Jersey, Princeton University Press, 1993, λήμμα "rhetoric and poetry", σελ. 1045-1052, και Brian Vickers, *Classical Rhetoric in English Poetry*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1989, σελ. 61-62.

[35] Στη ρητορική του Αριστοτέλη το *compositio* με τη στενή έννοια (*dispositio*) αντιστοιχεί στο «τάξις». Στα

Το *De Pictura* (1435) του Alberti αποτελείται από τρία βιβλία, το δεύτερο εκ των οποίων είναι αφιερωμένο στην εικαστική σύνθεση (compositio). Η ζωγραφική, εξηγεί ο Alberti, συνίσταται στην *οριοθέτηση των περιγραμμάτων*, τη *σύνθεση* και την *αποδοχή του φωτός*. Τα τρία αυτά στάδια επεξεργασίας αντιστοιχούν στα *inventio*, *dispositio* και *elocutio* της ρητορικής. Στο πρώτο στάδιο καθορίζεται το περιεχόμενο, δηλαδή ορίζονται τα περιγράμματα των αντικειμένων-σωμάτων που λαμβάνουν μέρος στη σύνθεση. Το δεύτερο στάδιο αφορά τη σύνθεση με τη στενή έννοια, την κατασκευή, δηλαδή την οργάνωση πάνω στον καμβά των μερών της σύνθεσης –ένα είδος τακτοποίησης. Ενώ το τρίτο μέρος αφορά την απόδοση του φωτισμού και του χρώματος. Στόχος της ζωγραφικής, λέει ο Alberti, είναι να διηγηθεί μια ιστορία (historia), όπως στόχος για τον ρήτορα είναι να πείσει για μια συγκεκριμένη υπόθεση[36]. Η σχέση μεταξύ ιστορίας και σύνθεσης στον Alberti, ισχυρίζεται η Jacqueline Lichtenstein, είναι ανάλογη της σχέσης μεταξύ *μύθου* και *ποίησης* στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη:

> Το δεύτερο μέρος, η σύνθεση, αφορά το σκοπό της ζωγραφικής, που είναι να αναπαραστήσει την ιστορία. Συνίσταται στην ακριβή διευθέτηση των μερών σε σχέση με το σύνολο. Πρόκειται για την καθαρά «ποιητική» δραστηριότητα του ζωγράφου, και η σχέση που ο Alberti εγκαθιστά μεταξύ ιστορίας και σύνθεσης είναι ανάλογη αυτής του Αριστοτέλη, στην *Ποιητική*, μεταξύ Μύθου και Ποίησης (δημιουργία ή κατασκευή της διήγησης).[37]

Πώς, όμως, ο ζωγράφος οργανώνει πάνω στον καμβά τα μέρη που αποτελούν τη σύνθεση; Ο Alberti μεταφέρει στη ζωγραφική το μοντέλο της οργάνωσης που εφάρμοζαν οι ουμανιστές στη γλώσσα. Το μοντέλο αυτό αφορά την οργάνωση των στοιχείων σε τέσσερα διαφορετικά επίπεδα ιεραρχίας: συνδυάζοντας λέξεις σχηματίζουμε φράσεις, συνδυάζοντας φράσεις σχηματίζουμε προτάσεις, και συνδυάζοντας προτάσεις σχηματίζουμε περιόδους. Ανάλογα με το μοντέλο αυτό, στη ζωγραφική, συνδυάζοντας επίπεδα σχηματίζουμε τα μέλη των σωμάτων, συνδυάζοντας τα μέλη σχηματίζουμε τα σώματα και συνδυάζοντας σώματα σχηματίζουμε την εικόνα η οποία περιγράφει μια

Μετά τα Φυσικά, ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί τον όρο «σύνθεσις» όταν, για παράδειγμα, μιλάει για τη σύνθεση της πρότασης ή του αριθμού: «έστιν ο αριθμός σύνθεσις μονάδων» (7. 1039α).

Ωστόσο, ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσεύς χρησιμοποιεί τον όρο «σύνθεσις» (μιλά για τη σύνθεση ενός κειμένου): το βασικό του σύγγραμμα έχει τίτλο *Περί Συνθέσεως Ονομάτων*. Ο όρος *compositio* μεταφράζει τον ελληνικό όρο *σύνθεσις* με την έννοια που τον χρησιμοποιεί ο Διονύσιος.

Τον ελληνικό όρο *σύνθεσις* βρίσκουμε στη φιλοσοφία με δύο έννοιες: είτε ως composition είτε ως synthesis, όπως στον Kant. Στα ελληνικά δεν έχουμε τρόπο να διαχωρίσουμε τις δύο αυτές έννοιες εφ' όσον διαθέτουμε μόνο έναν όρο και αυτό αποτελεί γενικά πρόβλημα. Όπου αναφέρομαι, στη συνέχεια, στη σύνθεση ως synthesis γράφω σε παρένθεση τον όρο στο λατινικό αλφάβητο για να είναι πιο σαφές.

[36] Ο Alberti ενδέχεται να εννοεί την «ιστορία» με διαφορετική έννοια απ' ότι σήμερα. Σε μια ομιλία της στο συνέδριο που οργανώθηκε στο Cape Town το Μάρτη του 2011 με θέμα "Hacking's style(s) of thinking", η Βάσω Κιντή, με αφορμή τον Locke, αναφέρει ότι την εποχή εκείνη είχαν μια διαφορετική αντίληψη για την ιστορία, δηλαδή δεν εννοούσαν την ιστορία, όπως σήμερα, ως «ανάπτυξη και διαδοχή στο χρόνο» αλλά ως «απ' ευθείας παρατήρηση συγκεκριμένων αντικειμένων και ποιοτήτων», πράγμα που αποδίδει την ελληνιστική έννοια της ιστορίας. Αυτή η παρατήρηση διαλευκάνει την έννοια «ιστορία» και στον Alberti.

[37] Jacqueline Lichtenstein, *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995, σελ. 135.

ιστορία.[38] Η σύνθεση, είτε στον προτασιακό λόγο είτε στη ζωγραφική, σύμφωνα με τους ουμανιστές ήταν, λοιπόν, ένα είδος κτισίματος βάσει στοιχειωδών μονάδων και σε διαφορετικά επίπεδα οργάνωσης με σκοπό αυτό το σύνολο να αποκτήσει μια αρμονική τάξη. Η τάξη αυτή θεωρείτο κλειδί για την επίτευξη του στόχου που δεν ήταν άλλος από το να πειστεί το κοινό σχετικά με μια υπόθεση, στη ρητορική, ή να περιγραφεί μια ιστορία, στη ζωγραφική.

Η έννοια της «αρμονίας» αφορά, κατ' αρχάς, δύο πλευρές της ρητορικής έννοιας της σύνθεσης. Η πρώτη αφορά το αντικείμενο του έργου: το αντικείμενο του έργου δεν μπορεί να αφορά μη αρμονικά θέματα, δηλαδή ασήμαντα ή ποταπά ή άσχημα πράγματα. Η δεύτερη αφορά τον τρόπο με τον οποίο μιλούμε ή απεικονίζουμε το θέμα: δεν επιτρέπει τον μη αρμονικό τρόπο απόδοσης των αρμονικών πραγμάτων. Μπορούμε, λοιπόν, να μιλούμε για σύνθεση ως αρμονία, όπου η αρμονία αφορά είτε το θέμα είτε τον τρόπο απόδοσης του θέματος.

Η εγελιανή έννοια της σύνθεσης είναι μια επίσης αρμονική έννοια σύνθεσης. Η ζωγραφική σύνθεση, σύμφωνα με τον Hegel, συμμορφώνεται σε τρεις βασικούς κανόνες. Ο πρώτος αφορά τη δημιουργία ενός κατάλληλου για το θέμα περιβάλλοντος, μιας κατάστασης ή ενός σκηνικού μέσα στο οποίο αναδεικνύεται ο βασικός χαρακτήρας που απεικονίζεται. Το πρώτο, λοιπόν, βήμα αφορά τη σύνθεση του ίδιου του θέματος, ζήτημα αρκετά σύνθετο για τον Hegel το οποίο χαρακτηρίζει ως ανακάλυψη.[39] Ο δεύτερος κανόνας αφορά την εύρεση κατάλληλων μοτίβων (συμβόλων) για την απόδοση της κατάστασης η οποία έχει επιλεγεί σε πρώτη φάση. Το πραγματικό ταλέντο, η εφευρετικότητα και η εξυπνάδα του ζωγράφου βρίσκονται στο πώς θα ανακαλύψει τα κατάλληλα μοτίβα για να αποδώσει το θέμα. Για παράδειγμα, το ότι δύο πρίγκιπες ή δύο

[38] Βλ. Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*, σελ. 130,131.

[39] Βλ. Hegel, *Esthétique (troisième partie)*, Paris, Le Livre de Poche, 1997. Ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου αναδεικνύεται καλύτερα μέσα από μια πράξη (σελ. 279). Η ζωγραφική οφείλει να δημιουργήσει ένα σκηνικό μέσα στο οποίο θα παρουσιάζει αυτό που πράττει ο κεντρικός χαρακτήρας. Το σκηνικό αυτό εκτός του ότι παρουσιάζει καλύτερα τον βασικό χαρακτήρα, προσδίδει δραματικό χαρακτήρα στη ζωγραφική ο οποίος αντισταθμίζει τη στατικότητά της. Αντίθετα με τη γλυπτική που δημιουργεί περιβάλλον ηρεμίας, η ζωγραφική δημιουργεί περιβάλλον έντασης, σύγκρουσης και ζωηρότητας. Επιπλέον, επειδή δεν μπορεί, όπως η ποίηση, να αναπτύξει το θέμα της στο χρόνο –αδυνατεί να παρουσιάσει διαδοχή στιγμών ή γεγονότων–, προκειμένου να παρουσιάσει καλύτερα το θέμα το οποίο είναι μια πράξη που εκτυλίσσεται στο χρόνο, οφείλει να επιλέξει την κατάλληλη χρονική στιγμή η οποία μπορεί να μιλήσει για όλη την πράξη συνολικά, π.χ. αν το θέμα είναι μια μάχη πρέπει να επιλέξει τη στιγμή της νίκης.

Το ζωγραφικό θέμα μπορεί να παρουσιάσει συναισθήματα μόνο εμμέσως, από τις κινήσεις του χαρακτήρα που αναπαριστά ή από την κατάσταση που απεικονίζει. Από αυτή την πλευρά, είναι κατώτερη της μουσικής ή της ποίησης οι οποίες μπορούν να εκφράζουν συναισθήματα άμεσα. Το γεγονός ότι η μουσική μπορεί να εκφράσει εσωτερικές εντυπώσεις άμεσα συνδέεται με τον αφηρημένο χαρακτήρα της και πιο συγκεκριμένα με το φευγαλέο χαρακτήρα του ήχου (σελ. 280).

Τι, όμως, επιτυγχάνει η ζωγραφική με τη σύνθεση του θέματος; Επιτυγχάνει την κατανοησιμότητα, ισχυρίζεται ο Hegel: «… το βασικό πράγμα, μέσα στον πίνακα, συνίσταται στο να αναπαραστήσει μια πραγματική κατάσταση, να θέσει επί σκηνής μια πράξη. Εδώ, ο βασικός νόμος είναι η κατανοησιμότητα» (σελ. 283). Επομένως, η κατανοησιμότητα συνδέεται εδώ με το θέμα και όχι τόσο με την απόδοση του θέματος, δηλαδή με τους μορφικούς χειρισμούς της σύνθεσης.

πατριάρχες δίνουν τα χέρια συμβολίζει την ειρήνη ή την επιβεβαίωση συμμαχίας, και αποτελεί ένα σύμβολο το οποίο ανακαλύπτει ο ζωγράφος προκειμένου να αποδώσει το θέμα του. Και αυτό δεν είναι κάτι το οποίο προκύπτει άμεσα και αυτόματα από το θέμα.[40] Και ο τρίτος κανόνας αφορά το πώς τοποθετούνται μαζί τα διάφορα μοτίβα, την οργάνωσή τους μέσα στο έργο, προκειμένου να επιτευχθεί ενότητα: ο ζωγράφος «πρέπει να ξέρει να συντονίζει όλα τα μέρη, να τα συνδυάζει έτσι ώστε να επιτυγχάνεται ένα αρμονικό σύνολο»[41]. Μια μορφή οργάνωσης είναι η πυραμιδοειδής τοποθέτηση, η οποία επιβάλλει μια εξωτερική ενότητα. Επίσης, εδώ αναφέρεται η συμμετρική οργάνωση, καθώς και ότι ο κεντρικός χαρακτήρας πρέπει να βρίσκεται κεντροβαρικά.[42]

(2). Αν το κλασσικό έργο τέχνης οφείλει να οργανώνεται με βάση τις παραπάνω αρχές της σύνθεσης, το μοντέρνο έργο, αντίθετα, δείχνει να μη ακολουθεί καμιά από αυτές τις αρχές. Τα μοντέρνα έργα τέχνης μοιάζουν να μην είναι συντεθειμένα, με την έννοια ότι δεν αποτελούν αρμονικό σύνολο. Τα έργα αυτά μοιάζει να μην έχουν μορφή και να είναι αποσπασματικά, δηλαδή χωρίς ενότητα. Μοιάζει να μην έχουν εσωτερική συνοχή και να μην ολοκληρώνονται, να μην έχουν αρχή και τέλος. Είναι περισσότερο αποσυντεθειμένα, θα λέγαμε, παρά συντεθειμένα. Και επιπλέον, αυτό μοιάζει να το επιδιώκουν σαν να δηλώνουν περήφανα ότι αρνούνται να συμμορφωθούν στις κλασσικές αρχές. Επομένως, εκ πρώτης όψεως, η έννοια της σύνθεσης μοιάζει πεπαλαιωμένη όσον αφορά τα μοντέρνα έργα τέχνης.

Ωστόσο, τα έργα αυτά δεν συνίστανται απλώς σε μια παράθεση στοιχείων που παραμένουν ασύνδετα μεταξύ τους. Τα εν λόγω έργα είναι δομημένα, οργανωμένα, συστηματικά, λογικά, δηλαδή είναι συντεθειμένα, όχι, όμως, με την κλασσική έννοια. Το γεγονός ότι δεν επιτυγχάνουν την αρμονική ενότητα δεν σημαίνει ότι δεν επιτυγχάνουν κανενός είδους ενότητα. Ενώ ο λόγος που δεν μπορούμε να τα κατανοήσουμε, δηλαδή ο λόγος που δεν βλέπουμε με ποιο τρόπο είναι δομημένα ή οργανωμένα, είναι ότι δεν γνωρίζουμε αυτούς τους τρόπους οργάνωσης επειδή δεν εντάσσονται στο πλαίσιο μιας γνωστής και αφομοιωμένης παράδοσης –ίσως τώρα, τόσα χρόνια μετά την πρώτη τους εμφάνιση, να μπορούμε να τα καταλάβουμε καλύτερα.

Το ερώτημα όμως παραμένει: γιατί να διατηρήσουμε μια έννοια σύνθεσης τη στιγμή που οι ίδιοι οι καλλιτέχνες δηλώνουν ότι δεν συνθέτουν; Τι λόγους έχουμε να προσπαθούμε να σώσουμε, την εν λόγω έννοια, έστω ορίζοντάς την εκ νέου, αντί να την αντικαταστήσουμε με κάποια άλλη; Οι λόγοι είναι κυρίως δύο. Πρώτον, η διατήρηση της έννοιας της σύνθεσης μας βοηθά στο να δείξουμε ότι μεταξύ των νέων, μοντέρνων, έργων τέχνης και των παραδοσιακών, κλασσικών, δεν υφίσταται μόνο ασυνέχεια, δηλαδή ρήξη και

[40] Hegel, *Esthétique*, σελ. 285-286.
[41] Hegel, *Esthétique*, σελ. 287.
[42] Σημαντικό είναι ότι σε αυτό το χωρίο δεν αναφέρεται καθόλου το χρώμα. Το μόνο που αναφέρεται είναι η σκιά και η φωτεινότητα και ο ρόλος τους στο να αναδεικνύουν τον κεντρικό χαρακτήρα. Το χρώμα αντιμετωπίζεται ως προστιθέμενη ποιότητα, ενώ παραλληλίζεται με τη λειτουργία του ήχου στη μουσική (λυρική του χρώματος).

απόρριψη, αλλά και κάποια συνέχεια: οι νέες μορφές οργάνωσης, αν και δεν μπορούν να συγκριθούν με τις παλιές, προκύπτουν, ωστόσο, *κατά κάποιο τρόπο* από τις παλιές. Αυτό μας βοηθά να καταλάβουμε πώς είναι δυνατόν οι νέες μορφές οργάνωσης να μην είναι απλώς αυθαίρετες (δικαιολογούνται από το παρελθόν, αν και δεν προκύπτουν άμεσα από αυτό). Και δεύτερον, μόνο η έννοια της σύνθεσης μας επιτρέπει να προσεγγίσουμε τα έργα τέχνης ταυτόχρονα ως αυτόνομα και εμπρόθετα. Μόνο αν δούμε τα έργα τέχνης ως συντεθειμένα μπορούμε να βγούμε από το δίλημμα που μας θέτει ο μοντερνισμός: η σύνθεση είναι μια εμπρόθετη πράξη που, ωστόσο, δεν ανάγεται στους στόχους που εξυπηρετεί και που, με αυτή την έννοια, είναι αυτόνομη.

VI. Τα κεφαλαια

Στο πρώτο κεφάλαιο θα παρουσιάσουμε και θα εξετάσουμε τα στοιχεία που καθορίζουν τον καντιανό φορμαλισμό. Η τέχνη, ως δημιουργία, παρατηρεί ο Kant, δεν διαθέτει κανόνες που να εξασφαλίζουν το αποτέλεσμα. Ωστόσο το αποτέλεσμα έχει μια συγκεκριμένη οργάνωση που δεν είναι τυχαία. Αντίθετα με την παραπάνω υπόθεση, μοιάζει να έχει παραχθεί βάσει συγκεκριμένων κανόνων. Μπορούμε να διατυπώσουμε την ίδια ένταση και με διαφορετικούς όρους. Η τέχνη, ως δημιουργία, δεν ακολουθεί κανόνες που επικυρώνονται εκτός αυτής· άρα, αποτελεί κλειστή αυτοαναφορική διαδικασία. Ταυτόχρονα, δεν είναι αυθαίρετη, που σημαίνει ότι θεμελιώνεται σε κάτι εκτός αυτής. Για να δείξει πώς συμβιβάζονται οι αντιφατικές αυτές απαιτήσεις, ο Kant, εισάγει την έννοια της εαυτονομίας της αναστοχαστικής κρίσης και την έννοια της μορφικής σκοπιμότητας. Η πρώτη αφορά ένα είδος «θεμελιωμένης» αυτονομίας. Ενώ η δεύτερη αφορά ένα είδος σκοπιμότητας χωρίς σκοπό. Αν δούμε την αυτονομία και τη σκοπιμότητα της σύνθεσης σε αναλογία με την αυτονομία και τη σκοπιμότητα της αναστοχαστικής κρίσης, επιλύουμε το παραπάνω παράδοξο: η αναστοχαστική κρίση είναι αυτόνομη με την έννοια ότι δεν πράττει μηχανιστικά, δηλαδή δεν ανάγεται στους σκοπούς που ενδεχομένως εξυπηρετεί.

Η ιδέα ότι η σύνθεση είναι αυτόνομη επειδή είναι μια διαδικασία που δεν ανάγεται μηχανιστικά στους σκοπούς που εξυπηρετεί αποτελεί τη ραχοκοκαλιά της διατριβής. Με αυτή την έννοια αυτή είναι η μόνη έννοια αυτονομίας (και σκοπιμότητας) που θα μας απασχολήσει.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα δούμε πώς η αναστοχαστική έννοια της αυτονομίας μπορεί να ερμηνεύσει τις επιλογές του μοντερνισμού και, αντιστρόφως, πώς ο μοντερνισμός μας αποκαλύπτει ή επαληθεύει την έννοια της αναστοχαστικής αυτονομίας. Ωστόσο, ο μοντερνισμός έχει να αντιμετωπίσει και άλλα προβλήματα που δεν εντάσσονται πλήρως στο καντιανό πλαίσιο, αν και αυτό εξακολουθεί να φωτίζει ορισμένες πτυχές των προβλημάτων. Ο μοντερνισμός, παρατηρεί ο Cavell, δεν μπορεί να ιδωθεί ανεξάρτητα από το γεγονός ότι εμφανίζεται σε μια ιστορική φάση όπου η παράδοση βρίσκεται υπό κρίση. Δεδομένης, λοιπόν, της αμφισβήτησης των παραδοσιακών συμβάσεων, η μοντέρνα

σύνθεση είναι αναγκασμένη να ανασυνθέσει τις νέες συμβάσεις. Η προσέγγιση αυτή του Cavell μας φέρνει αντιμέτωπους με το εξής ερώτημα: κατά πόσο η διαδικασία της ανασύνθεσης είναι μια ελεγχόμενη διαδικασία, μια διαδικασία που με κάποια έννοια προγραμματίζεται;

Το παραπάνω ερώτημα θα μας απασχολήσει στο τρίτο κεφάλαιο. Η πράξη της σύνθεσης δεν προγραμματίζεται. Όμως, ισχυρίζεται ο Cavell, αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υφίσταται καμιά έννοια πρόθεσης που να αφορά την ερμηνεία ή την αξιολόγηση των έργων τέχνης: η απάντηση στην ερώτηση «γιατί το έκανες έτσι;», λέει ο Cavell, θα είναι πάντα το κλειδί στην ερμηνεία και αξιολόγηση των έργων τέχνης. Ωστόσο, η πρόθεση αυτή δεν μπορεί να αναζητηθεί σε κάτι εκτός της ίδιας της πράξης που παράγει το έργο. Η πράξη αυτή είναι αυτόνομη από κάθε είδους εξωτερικούς προσδιορισμούς ενώ η ευθύνη που επωμίζεται ο καλλιτέχνης μέγιστη.

Ωστόσο, η ευθύνη για την οποία μιλά ο Cavell δεν καλύπτει και την κοινωνική και πολιτική ευθύνη την οποία αναλαμβάνει το έργο τέχνης. Το έργο τέχνης είναι ένα εμπόρευμα που εξαρτάται από τους νόμους της αγοράς, και με αυτή την έννοια οι νόμοι της αγοράς αποτελούν την σκοπιμότητα στην οποία υπόκειται. Αυτό του αποδίδει πολιτικό χαρακτήρα. Ωστόσο, το έργο τέχνης τόσο περισσότερο αποκτά πολιτικό ρόλο όσο λιγότερο εμπλέκεται και εκφράζει την κατάσταση αυτή άμεσα. Αν το έργο τέχνης έχει πολιτικό χαρακτήρα αυτός είναι αφομοιωμένος στη λογική οργάνωση της μορφής. Την αυτή εκδοχή του Adorno θα δούμε στο τέταρτο κεφάλαιο, η οποία επιδιώκει να διαλύσει την ένταση μεταξύ της μαρξιστικής προσέγγισης και του φορμαλισμού: ο Adorno βάλλει κατά της άποψης ότι το γεγονός ότι η τέχνη στρέφεται στα προβλήματα της μορφής τη βγάζει έξω από την κοινωνία και την πολιτική ζωή (προσπαθεί να συμβιβάσει την ιστορική προσέγγιση με τον φορμαλισμό). Σε περιόδους όπου η ιστορία βρίσκεται σε κρίση, ισχυρίζεται ο Adorno, η μορφή δεν μπορεί παρά να εκφράζει αυτή την κρίση. Όμως, δεν την εκφράζει επιλύοντάς την αρμονικά. Με άλλα λόγια, εκφράζει τις κοινωνικές αντιθέσεις αρνούμενη να λύσει τις αντιθέσεις σε αρμονικές συμφωνίες. Η επίλυση του μοντερνισμού είναι μια «διάφωνη» επίλυση των εντάσεων, και με αυτή την έννοια είναι μια μη-επίλυση ή μια αρνητική επίλυση των εντάσεων.

Αν για τον Adorno η εσωτερική οργάνωση του έργου τέχνης είναι λογική, για τον Merleau-Ponty είναι συντακτική. Ο Merleau-Ponty προτείνει να δούμε την τέχνη σε αναλογία με τη γλώσσα, και ισχυρίζεται ότι στο φως του γλωσσικού φορμαλισμού μπορούμε να κατανοήσουμε το είδος της οργάνωσης που αφορά και την τέχνη. Στόχος του Merleau-Ponty είναι να δείξει ότι η τέχνη εκφράζει στη σύνταξή της την σύνταξη της δομής που έχει η σωματική μας σχέση με τον κόσμο. Με αυτή την έννοια, ο Merleau-Ponty, αν και εμμένει στη θέση περί αυτονομίας της τέχνης, ορίζει έναν έμμεσο ή, καλύτερα, πλάγιο τρόπο σύνδεσης της τέχνης με τον κόσμο: ο,τιδήποτε μπορούμε να δούμε στην τέχνη βρίσκεται στη δομή της. Η συντακτική δομή του έργου τέχνης μας αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο εντάσσεται στη συντακτική δομή της ιστορίας και το καθιστά

μέρος αλλά και κινητήρια δύναμη του θεσμού της. Ως μέρος μιας τέτοιας ιστορικής δομής, το έργο τέχνης ανασυνθέτει, και με αυτό τον τρόπο προωθεί, το πολιτιστικό ενέργημα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1:
ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΤΙΚΗ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑ ΚΑΙ ΜΟΡΦΙΚΗ ΣΚΟΠΙΜΟΤΗΤΑ: Ο ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΚΑΝΤ

Στην εισαγωγή είδαμε την καλλιτεχνική δημιουργία από δύο διαφορετικές γωνίες θεώρησης. Σύμφωνα με την πρώτη γωνία θεώρησης, η καλλιτεχνική δημιουργία είναι μια ενορατική δραστηριότητα η οποία δεν αφορά κανόνες, ή, στην περίπτωση που αφορά κανόνες, οι κανόνες παρέχονται απ' ευθείας στον καλλιτέχνη μέσω έμπνευσης από κάποια εξωτερική πηγή. Σύμφωνα με τη δεύτερη γωνία θεώρησης, η καλλιτεχνική δημιουργία είναι μια διαδικασία η οποία αφορά κανόνες, ή τουλάχιστον ένα είδος κανονιστικής οργάνωσης, κατ' αναλογία προς την επιστήμη ή την τεχνική εργασία. Από τη μια πλευρά, αν ασπαστούμε την πρώτη προσέγγιση δεχόμαστε είτε ότι το έργο τέχνης παράγεται με μηχανισμούς τυχαίους και ότι οι κανόνες που ενδεχομένως εμπλέκονται είναι αυθαίρετοι, είτε ότι υφίσταται κάποια εξωτερική πηγή η οποία εγγυάται τους κανόνες. Όμως, ο μεγάλος βαθμός συνέπειας με την οποία οργανώνονται τα έργα τέχνης μάς αποδεικνύει ότι δεν είναι δυνατόν να πρόκειται για αποτέλεσμα τυχαίων χειρισμών, ενώ, από την άλλη πλευρά, η ύπαρξη μια εξωτερικής πηγής η οποία εγγυάται τους εν λόγω κανονιστικούς χειρισμούς θα ήταν απλή αποφυγή του ερωτήματος σχετικά με την προέλευσή τους. Από την άλλη πλευρά, αν ασπαστούμε την δεύτερη προσέγγιση, και δούμε την τέχνη σε αναλογία με την επιστήμη, ή περισσότερο με την τεχνική εργασία, κινδυνεύουμε να αναγάγουμε την καλλιτεχνική δημιουργία σε μηχανιστική εργασία, πράγμα, όμως, που θα είχε ως συνέπεια να μην μπορούμε να ερμηνεύσουμε ούτε τον καλλιτεχνικό αυθορμητισμό, δηλαδή τα καλλιτεχνικά στοιχεία που δεν μπαίνουν σε κανόνες, αλλά ούτε και τον πλουραλισμό των καλλιτεχνικών υφών, δηλαδή την καλλιτεχνική ποικιλία η οποία αποδεικνύει την κάθε άλλο παρά τυφλή υπακοή σε έναν μηχανισμό. Επομένως, μοιάζει να έχουμε δύο επιλογές, οι οποίες, όμως, έχουν και οι δύο μειονεκτήματα. Για να βγούμε από το δίλημμα μεταξύ αυθαιρεσίας και μηχανιστικότητας θεωρήσαμε, λοιπόν, ότι θα πρέπει να θέσουμε το ίδιο το πρόβλημα σε διαφορετική βάση. Αντί του ερωτήματος αν υφίστανται κανόνες στην τέχνη ή όχι, θέσαμε το ερώτημα περί φύσης των κανόνων που εμπλέκονται στην τέχνη, υποθέτοντας ότι μια προσέγγιση της ιδιαίτερης φύσης τους μπορεί να δώσει απάντηση και στο ερώτημα της προέλευσής τους. Επίσης, θεωρήσαμε ότι ο όρος «σύνθεση» είναι καταλληλότερος από τον όρο «δημιουργία» για να αποδώσει τον χαρακτήρα της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως διαδικασίας η οποία εμφανίζει ένα είδος εμπρόθετης λογικής οργάνωσης, σε αντίθεση με τον όρο «δημιουργία» ο οποίος ενθαρρύνει την προσέγγιση που θεωρεί την τέχνη μη-λογική, μη-εμπρόθετη, οργάνωση. Τέλος, προκειμένου να προσεγγίσουμε το ερώτημα της ιδιαίτερης φύσης των καλλιτεχνικών κανόνων, δηλαδή της ιδιαίτερης φύσης του συνδετικού υλικού, εστιάσαμε

το ερώτημα στο «συν» του όρου «σύνθεση». Ποια είναι λοιπόν η φύση του *πώς* στην διαδικασία του τοποθετώ μαζί; Ο Kant είναι από τους πρώτους που προσπάθησαν να δώσουν απάντηση στο παραπάνω ερώτημα. Ποια είναι η ιδιαίτερη αξία της καντιανής προσέγγισης;

Το πρώτο από τα ερωτήματα που θέτει ο Kant σχετικά με την τέχνη αφορά το είδος τής εν λόγω δραστηριότητας, αν είναι, δηλαδή, έλλογη ή όχι. Η απάντησή του είναι θετική: πρόκειται για *έλλογη* δραστηριότητα. Όμως, ισχυρίζεται, αυτό δεν μας επιτρέπει να θεωρήσουμε ότι η τέχνη προσεγγίζει την επιστήμη. Και αυτό γιατί η τέχνη, σε αντίθεση με την επιστήμη, δεν διαθέτει θεωρία. Οι κανόνες της δεν συστηματοποιούνται, πράγμα που αποκλείει την υπόθεση σύμφωνα με την οποία η τέχνη, είτε ως κριτική είτε ως δημιουργία, μπορεί να οργανωθεί σε ένα είδος επιστήμης. Έτσι, βάσει της καντιανής προσέγγισης αποδεικνύεται ότι οι προσδοκίες των αναγεννησιακών καλλιτεχνών, και αργότερα των καλλιτεχνών του Διαφωτισμού, να θεμελιώσουν την τέχνη σε σταθερές a priori αξίες δεν ευσταθούν· το ίδιο και το σχέδιο του Baumgarten να οργανώσει τη φιλοσοφία της τέχνης βάσει αντικειμενικών κριτηρίων[1]. Και οι δύο προσεγγίσεις προϋποθέτουν ότι τόσο η δημιουργία όσο και η αποτίμηση της τέχνης μπορεί να βασιστεί σε αντικειμενικά κριτήρια, και ότι, επομένως, οι καλλιτεχνικοί κανόνες μπορούν να συστηματοποιηθούν σε θεωρία, προκειμένου είτε η φιλοσοφία της τέχνης είτε η κριτική είτε η σύνθεση να οργανωθούν με βάση το μοντέλο της επιστήμης. Ο Kant δεν είναι, βέβαια, ο πρώτος που αμφισβήτησε τον αντικειμενικό χαρακτήρα των καλλιτεχνικών κανόνων. Οι εμπειριστές τόνισαν εκτενώς τον υποκειμενικό χαρακτήρα των κανόνων της τέχνης. Οι αρχές της κριτικής ή οι κανόνες της σύνθεσης, σύμφωνα με τον Hume, δεν είναι a priori αλλά βασίζονται στην εμπειρία και μπορούν να εξαχθούν μόνο επαγωγικά από το αποτέλεσμα και να γενικευθούν μόνο εκ των υστέρων, πράγμα που σημαίνει ότι δεν μπορούν να συστηματοποιηθούν σε θεωρία βάσει της οποίας θα κρίνεται ή θα παράγεται ένα καλλιτεχνικό προϊόν. Εντούτοις, το σχέδιο του Kant είναι πιο σύνθετο. Το ερώτημα που επιδιώκει να απαντήσει είναι το εξής: πώς είναι δυνατόν οι κανόνες της τέχνης, αν και υποκειμενικοί, να είναι ταυτόχρονα και απαραίτητοι;

Σύμφωνα με τον Kant, δύο αναλογίες μπορούν να χρησιμεύσουν στην προσέγγιση της ιδιαίτερης φύσης των καλλιτεχνικών κανόνων. Η πρώτη αφορά την αναλογία μεταξύ καλλιτεχνικών κανόνων και κανόνων των παιχνιδιών, ενώ η δεύτερη την αναλογία μεταξύ καλλιτεχνικών κανόνων και κανόνων που εμπλέκονται στη δημιουργία των τεχνουργημάτων. Δίνοντας προτεραιότητα στην πρώτη αναλογία τονίζουμε περισσότερο τον *αυτόνομο χαρακτήρα* των κανόνων της τέχνης. Δίνοντας προτεραιότητα στην δεύτερη αναλογία τονίζουμε περισσότερο τον *εξαρτημένο χαρακτήρα* των κανόνων της τέχνης. Οι δύο αυτές προσεγγίσεις οδηγούν σε ένα νέο δίλημμα περί καλλιτεχνικών κανόνων το οποίο εστιάζεται στη φύση των κανόνων της τέχνης και όχι στο αν η τέχνη εμπλέκει καν κανόνες. Το δίλημμα είναι ότι αν δεχτούμε ότι οι κανόνες είναι *αυτόνομοι*, δηλαδή ότι δεν

[1] Όπως θα δούμε ο Kant ασκεί κριτική στο σχέδιο του Baumgarten.

θεμελιώνονται πουθενά εκτός του συστήματος παρά μόνο στο πλαίσιο αυτού, δεν μπορούμε να αποδείξουμε την εγκυρότητά τους, ενώ αν δεχτούμε ότι οι κανόνες είναι *ετερόνομοι*, δηλαδή ότι θεμελιώνονται κάπου εξωτερικά του συστήματος, αποφεύγουμε την αυθαιρεσία, όμως πέφτουμε στην παγίδα μιας τυφλής μηχανιστικότητας, πράγμα που επίσης θέλουμε να αποφύγουμε. Το ίδιο δίλημμα μπορεί να διατυπωθεί και διαφορετικά: είτε οι κανόνες είναι *υποκειμενικοί*, πράγμα που θέτει δυσκολίες στην προσπάθεια θεμελίωσής τους, είτε είναι *αντικειμενικοί*, πράγμα που, όμως, τους καθιστά εξαρτημένους από εξωτερικά θεμέλια και αφαιρεί από την ίδια την τέχνη τη δυνατότητα ελέγχου των μορφών της. Το ερώτημα σχετικά με το αν το ωραίο είναι υποκειμενικό ή αντικειμενικό θέτει ένα αντίστοιχο δίλημμα: από τη στιγμή που δεχτούμε ότι το ωραίο δεν είναι αντικειμενική ιδιότητα αλλά υποκειμενική δεν μπορούμε να εγγυηθούμε την εγκυρότητά του και είμαστε αναγκασμένοι να δεχτούμε λύσεις σχετικιστικές (όπως είναι η λύση που προτείνει ο Hume). Αντίστοιχο είναι και το δίλημμα του φορμαλισμού: η άποψη που εκφράζεται πίσω από τη ρήση «η τέχνη για την τέχνη», δίνει έμφαση στον αυτόνομο χαρακτήρα της τέχνης, ταυτόχρονα, όμως, την καθιστά φαινόμενο το οποίο παραμένει ασύνδετο με τον υπόλοιπο κόσμο. Και έτσι την απομονώνει στην υποκειμενικότητά της. Ή, σύμφωνα με μια διαφορετική διατύπωση της κριτικής στον φορμαλισμό, αν αποκόψουμε τη μορφή από το περιεχόμενο, επειδή τη θεωρούμε αυτόνομη, την καταδικάζουμε σε αυθαιρεσία.

Ο Kant καλείται να δώσει απάντηση σε δύο ειδών αντιφάσεις. Πρώτον, πώς είναι δυνατόν οι κανόνες της τέχνης να είναι ταυτόχρονα αυτόνομοι αλλά όχι αυθαίρετοι, δηλαδή πώς είναι δυνατόν να δούμε την τέχνη σε αναλογία με τα κλειστά συστήματα των παιχνιδιών χωρίς, όμως, να την αποκόψουμε από τον κόσμο και να την καταδικάσουμε σε μια αέναη αυτοαναφορικότητα. Και, δεύτερον, πώς είναι δυνατόν να δούμε την τέχνη ως εμπρόθετη διαδικασία η οποία εξυπηρετεί έναν σκοπό χωρίς, ωστόσο, να την εξαρτήσουμε από αυτό τον σκοπό, δηλαδή χωρίς να την αναγάγουμε σε μηχανιστική διαδικασία η οποία υπαγορεύεται από αυτόν τον σκοπό. Ή, με άλλα λόγια, πώς είναι δυνατόν ένα έργο να είναι εμπρόθετο, δηλαδή προϊόν σχεδίου, χωρίς, ωστόσο, ο σκοπός του σχεδιασμού να είναι καθορισμένος. Για να επιλύσει την πρώτη αντίφαση, ο Kant, εισάγει, στην *3η Κριτική*, την έννοια της *εαυτονομίας* της αναστοχαστικής κρίσης. Για να επιλύσει την δεύτερη αντίφαση, εισάγει, επίσης στην *3η Κριτική*, την έννοια της *μορφικής σκοπιμότητας* της αισθητικής κρίσης.

Στο παρόν κεφάλαιο θα επιχειρήσω κατ' αρχάς να διατυπώσω το δίλημμα περί σύνθεσης, όπως το ονομάζω, ή διαφορετικά τις δύο αντιφάσεις στις οποίες ο Kant καλείται να δώσει απάντηση, αφού εξετάσω τις αναλογίες μεταξύ τέχνης και επιστήμης, τέχνης και τεχνουργήματος, και τέχνης και παιχνιδιού. Έπειτα, θα επιχειρήσω να αποδώσω τις δύο λύσεις που προτείνει ο Kant, δηλαδή να δείξω πώς η έννοια της εαυτονομίας τής αναστοχαστικής κρίσης επιλύει την πρώτη αντίφαση και πώς η έννοια της μορφικής σκοπιμότητας της αισθητικής κρίσης επιλύει τη δεύτερη αντίφαση. Η πρώτη έννοια

αποτελεί το κλειδί για να κατανοήσουμε πώς είναι δυνατή γενικά μια κρίση που καταλήγει σε εμπειρικές έννοιες. Και ειδικότερα αποτελεί το κλειδί για να κατανοήσουμε πώς είναι δυνατόν να κρίνουμε την αισθητική ποιότητα ενός αντικειμένου χωρίς να ακολουθούμε προκαθορισμένους ή αντικειμενικούς κανόνες και παρ' όλα αυτά να απαιτούμε την εγκυρότητα της κρίσης μας:

> πώς είναι δυνατή μια κρίση, η οποία με αφετηρία το δικό μας συναίσθημα της ηδονής για ένα αντικείμενο και ανεξάρτητα από την έννοιά του, κρίνει την ηδονή τούτη ως ενυπάρχουσα a priori στην παράσταση του ιδίου αντικειμένου σε κάθε άλλο υποκείμενο, δηλαδή χωρίς να χρειάζεται να αναμένει τη συμφωνία των άλλων.[2]

Ή, για να θέσω το ερώτημα με τους όρους του θέματός μου, *πώς είναι δυνατόν ενώ συνθέτουμε χωρίς αντικειμενικούς κανόνες να απαιτούμε την εγκυρότητα του αποτελέσματος a priori*; Ενώ η δεύτερη έννοια μας βοηθά να κατανοήσουμε πώς είναι δυνατόν η αισθητική κρίση, αν και εξυπηρετεί έναν σκοπό, ταυτόχρονα αυτός ο σκοπός να μην υφίσταται· ή *πώς είναι δυνατόν να συνθέτουμε σαν να έχουμε σκοπό να εξυπηρετήσουμε μια λειτουργία ή ένα συγκεκριμένο περιεχόμενο χωρίς από αυτή τη λειτουργία ή το περιεχόμενο να καθορίζεται (να εξαρτάται) ο τρόπος της σύνθεσης;* Η δεύτερη αυτή έννοια παραπέμπει και σε ορισμένα ερωτήματα που αφορούν το πώς μαθαίνουμε να συνθέτουμε: *πώς είναι δυνατόν να μάθουμε να συνθέτουμε τη στιγμή που δεν υφίστανται αντικειμενικοί κανόνες, θεωρία, ή, έστω, ένα είδος εμπειρικών οδηγιών;*

Τέλος θα συζητήσω ορισμένα ερωτήματα που τίθενται σε σχέση με την παράγραφο 14 της «τρίτης στιγμής» της *3ης Κριτικής*, η οποία μοιάζει να πέφτει στην παγίδα στην οποία έχουν κατηγορηθεί ότι έχουν πέσει πολλές φορμαλιστικές θεωρίες, πράγμα που μοιάζει να αναιρεί όλη την προσπάθεια να δούμε την καντιανή προσέγγιση ως λύση που απαντά στο δίλημμα του φορμαλισμού και που ξεφεύγει της κριτικής που έχει ασκηθεί στον φορμαλισμό: αν η μορφή έχει προτεραιότητα σε σχέση με το περιεχόμενο, όπως ισχυρίζεται ο Kant στην εν λόγω παράγραφο, τότε μοιάζει να επανερχόμαστε στην προσέγγιση ενός κλασικού φορμαλισμού, ο οποίος αποκόπτει τη μορφή από το περιεχόμενο ή το έργο από τον κόσμο. Επί του παρόντος θα επιχειρήσω μια προσέγγιση της εν λόγω παραγράφου σύμφωνα με την οποία αν το περιεχόμενο αποτελεί μέρος της μορφικής σκοπιμότητας του έργου, ή αλλιώς μέρος της σύνθεσης του έργου, τότε είναι οργανικό μέρος της μορφής και κάθε άλλο παρά αποκομμένο από αυτήν είναι. Ενώ, αντίθετα, αν το περιεχόμενο δεν αποτελεί μέρος της μορφικής σκοπιμότητας του έργου, δηλαδή αν δεν αποτελεί μέρος της σύνθεσης, τότε είναι απλώς ένα επιπρόσθετο περιττό στοιχείο, διακοσμητικό, ή αλλιώς ένα στοιχείο το οποίο έχει χάσει το λειτουργικό του ρόλο

[2] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, μτφρ. Κ. Ανδρουλιδάκης, Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2002, §36, σελ. 217. Όλα τα αποσπάσματα από την *3η Κριτική* είναι από την παραπάνω μετάφραση του κειμένου στα ελληνικά. Στο πρωτότυπο, Immanuel Kant, *Akademieausgabe von Immanuel Kants Gesammelten Werken, Band V, Kritik der Praktischen Vernunft, Kritik der Urteilskraft*, σελ. 288.

στη συνθετική οργάνωση.

ΜΕΡΟΣ 1:
ΤΕΧΝΗ – ΕΠΙΣΤΗΜΗ – ΤΕΧΝΟΥΡΓΗΜΑΤΑ – ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ

Ι. Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΕΡΓΟ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ ΠΟΥ ΠΡΑΤΤΕΙ ΕΛΛΟΓΑ

Στην παράγραφο 43 της *Κριτικής της Κριτικής Δύναμης*, ο Kant συγκρίνει τα έργα της τέχνης κατ' αρχάς με τα έργα της φύσης και έπειτα με την επιστήμη και τα τεχνουργήματα. Ποια είναι, λοιπόν, η διαφορά μεταξύ έργου τέχνης και έργου φύσης; «Η τέχνη», λέει ο Kant, «διακρίνεται από τη φύση, όπως το ποιείν (facere) από το πράττειν ή το δραν εν γένει (agere) και το προϊόν ή το αποτέλεσμα της τέχνης ως έργο (opus) από το προϊόν της φύσης ως αποτέλεσμα (effectus)»[3]. Επομένως, το έργο της τέχνης χαρακτηρίζεται ως ποίηση, με την ευρύτερη έννοια της δημιουργίας, ενώ το έργο της φύσης χαρακτηρίζεται ως πράξη ή δράση εν γένει. Τι είναι, όμως, αυτό που διαφοροποιεί τα έργα τέχνης από τα έργα της φύσης; «Θα έπρεπε να ονομάζουμε τέχνη», λέει ο Kant παρακάτω στην ίδια παράγραφο, «μόνο τη δημιουργία μέσω της ελευθερίας, δηλαδή μέσω μιας θελήσεως που θέτει τον Λόγο ως αρχή των πράξεών της»[4]. Άρα, η τέχνη είναι μια πράξη η οποία προϋποθέτει έναν δημιουργό ο οποίος πράττει έλλογα. Γι' αυτό το λόγο, για παράδειγμα, το έργο των μελισσών δεν είναι τέχνη, παρ' όλο που το αποτέλεσμα, δηλαδή οι αυστηρά γεωμετρικές μορφές των κερήθρων τους, *μοιάζει* να έχει προκύψει βάσει μιας έλλογης διαδικασίας. Και αυτό γιατί το εν λόγω αποτέλεσμα δεν μπορεί να θεωρηθεί προϊόν της σκέψης των μελισσών:

> μολονότι μας αρέσει να αποκαλούμε έργο τέχνης το προϊόν των μελισσών (τις συμμετρικώς δομημένες κερήθρες), όμως τούτο συμβαίνει μόνο λόγω της αναλογίας με την τέχνη· μόλις δηλαδή σκεφτούμε ότι δεν στηρίζουν την εργασία τους σε δικό τους έλλογο στοχασμό, λέμε αμέσως ότι είναι έργο της φύσης τους (του ενστίκτου) και ως τέχνη αποδίδεται μόνο στον δημιουργό τους.[5]

Αν θεωρήσουμε έργο τέχνης το έργο των μελισσών είναι σαν να αποδίδουμε στις μέλισσες έλλογο στοχασμό. Για να θεωρηθεί, όμως, ένα πράγμα έργο τέχνης δεν αρκεί να είναι προϊόν της δραστηριότητας ενός έλλογου όντος. Επιπλέον, τονίζει ο Kant, στην περίπτωση του έργου τέχνης, ο δημιουργός, «η αιτία που το δημιούργησε έχει σκεφτεί έναν σκοπό, στον οποίο [το έργο τέχνης] οφείλει τη μορφή του»[6]. Αν βρούμε ένα πελεκημένο ξύλο ή μια πέτρα λαξευμένη θα πούμε ότι κάποιος το έχει φιλοτεχνήσει επειδή έχει σκεφτεί

[3] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §43, σελ. 235. Στο πρωτότυπο: σελ. 303.
[4] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §43, σελ. 235. Στο πρωτότυπο: σελ. 303.
[5] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §43, σελ. 235. Στο πρωτότυπο: σελ. 303.
[6] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §43, σελ. 235. Στο πρωτότυπο: σελ. 303.

κάτι στο οποίο το ξύλο ή η πέτρα οφείλουν τη μορφή τους. Αντίθετα, δεν θα πούμε το ίδιο αν βρούμε ένα κομμάτι ξύλου το οποίο το έχει φάει η θάλασσα, γιατί στην περίπτωση αυτή, αν και το αποτέλεσμα μπορεί να έχει μια καλλιτεχνική αξία, δεν υφίσταται ένας δημιουργός ο οποίος το έχει φτιάξει βάσει μιας πρόθεσης, δηλαδή προϋποθέτοντας έναν σκοπό. Η καλλιτεχνική δημιουργία είναι, επομένως, όχι μόνο έλλογη αλλά και εμπρόθετη (αν και τα δύο αυτά είναι αλληλένδετα μεταξύ τους). Ακόμα, βέβαια, και στην περίπτωση των μελισσών, αναφέρει ο Kant, αν και οι μέλισσες δεν έχουν σκεφτεί το αποτέλεσμα, οι κερήθρες είναι έτσι φτιαγμένες ώστε «να πρέπει να έχει προηγηθεί μια παράστασή τους στην αιτία τους πριν την πραγματοποίησή τους»[7]· πράγμα που σημαίνει ότι παρατηρούμε στη γεωμετρική κανονικότητα του προϊόντος των μελισσών ένα αποτέλεσμα που μοιάζει σχεδιασμένο, δηλαδή μη-τυχαίο, και γι' αυτό παίρνουμε την ελευθερία να το ονομάσουμε τέχνη. Για να αποκαλέσουμε, όμως, ένα πράγμα έργο τέχνης δεν αρκεί να εμφανίζει στην μορφή του κάτι το οποίο δείχνει να προϋποθέτει μια παράστασή του στην αιτία του, αλλά θα πρέπει να είναι και έργο ανθρώπου: «όταν όμως αποκαλούμε ένα πράγμα απλώς έργο τέχνης, για να το διακρίνομε από ένα φυσικό αποτέλεσμα, τότε με την λέξη αυτή εννοούμε πάντοτε ένα έργο των ανθρώπων»[8]. Άρα τα έργα της τέχνης διακρίνονται από τα έργα της φύσης ως αποτέλεσμα σχεδίου ενός σκεπτόμενου όντος. Παρ' όλα αυτά, στην παράγραφο 45 ο Kant ισχυρίζεται ότι αν και πρέπει να έχουμε συνείδηση ότι ένα αντικείμενο είναι έργο τέχνης και όχι έργο φύσης, «θα πρέπει η σκοπιμότητα στη μορφή του να φαίνεται τόσο ελεύθερη από κάθε καταναγκασμό αυθαίρετων κανόνων ως εάν ήταν προϊόν της απλής φύσης.»[9]. Δηλαδή, μολονότι προϋποτίθεται μια σκοπιμότητα, το έργο τέχνης θα πρέπει να φαίνεται σαν να έχει φτιαχτεί χωρίς την πρόθεση να εξυπηρετήσει κάποιο σκοπό, σαν να μην είναι προϊόν σχεδίου, ή, διαφορετικά, σαν να έχει φτιαχτεί χωρίς κανόνες. Πιο συγκεκριμένα, ένα αντικείμενο είναι έργο τέχνης στην περίπτωση που αρέσει «κατά την απλή αποτίμηση»[10], δηλαδή κατά την αποτίμηση η οποία δεν βασίζεται ούτε στο συναίσθημα ευχαρίστησης που μπορεί να αποκομίζουμε κατά τη θέαση ή ανάγνωση ή ακρόαση κτλ. αλλά ούτε και σε έννοιες, δηλαδή σε κανόνες. Γιατί και στις δύο περιπτώσεις, είτε το κατ' αίσθηση αίσθημα είτε οι έννοιες αποτελούν έναν καθορισμένο σκοπό για τον οποίο φτιάχνεται το έργο και επομένως αν εξυπηρετούσαν έναν τέτοιο σκοπό δεν θα έμοιαζαν με εκείνα τα έργα της φύσης που έχουμε την τάση να ονομάζουμε τέχνη, τα οποία δεν εξυπηρετούν κάποιο καθορισμένο σκοπό. Επιπλέον, αν υπήρχε μια τέτοια αντικειμενική σκοπιμότητα, όπως στην περίπτωση που δεχτούμε ως σκοπό έννοιες, η τέχνη θα πορευόταν σύμφωνα με μια συγκεκριμένη γνώση σχετικά με το πώς θα εκπλήρωνε αυτούς τους σκοπούς, με αποτέλεσμα να «εκτελεί απλώς τις απαιτούμενες

[7] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §43, σελ. 235. Στο πρωτότυπο: σελ. 303.
[8] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §43, σελ. 235. Στο πρωτότυπο: σελ. 303.
[9] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §45, σελ. 239. Στο πρωτότυπο: σελ. 306.
[10] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §45, σελ. 239. Στο πρωτότυπο: σελ. 306.

πράξεις για να το πραγματοποιήσει, [και να] είναι μηχανική»[11]. Για να αποφύγει λοιπόν την περίπτωση μιας μηχανιστικής τέχνης, ο Kant υποστηρίζει ότι μολονότι θα πρέπει να έχουμε συνείδηση ότι ένα αντικείμενο είναι έργο τέχνης και όχι φύσης, και μολονότι η τέχνη είναι προϊόν σχεδίου, θα πρέπει ταυτόχρονα να μην έχουμε την αίσθηση ότι πρόκειται για προϊόν σχεδίου:

> η σκοπιμότητα στο προϊόν των καλών τεχνών, μολονότι είναι με πρόθεση, δεν πρέπει να φαίνεται ότι έχει πρόθεση· δηλαδή οι καλές τέχνες πρέπει να θεωρούνται ως φύση, μολονότι έχομε συνείδηση ότι είναι τέχνες. Αλλά ένα προϊόν της τέχνης εμφανίζεται ως φύση, επειδή βρίσκεται σ' αυτό όλη η ακρίβεια της συμφωνίας με τους κανόνες, σύμφωνα με τους οποίους και μόνο το προϊόν μπορεί να γίνει εκείνο που οφείλει να είναι· χωρίς όμως υπέρμετρη ακρίβεια, χωρίς να διαφαίνεται η σχολαστική μορφή, δηλαδή χωρίς να δείχνει ούτε ένα ίχνος ότι ο καλλιτέχνης είχε μπροστά στα μάτια του το κανόνα και αυτός του έθετε δεσμά στις πνευματικές του δυνάμεις.[12]

II. ΔΥΝΑΣΘΑΙ ΚΑΙ ΓΝΩΡΙΖΕΙΝ

Η δεύτερη διάκριση που πραγματοποιεί ο Kant είναι μεταξύ τέχνης και επιστήμης: «η τέχνη ως δεξιότητα του ανθρώπου διακρίνεται επίσης από την επιστήμη (όπως το δύνασθαι από το γνωρίζειν) ως πρακτική από τη θεωρητική ικανότητα, ως τεχνική από τη θεωρία (όπως η τοπογραφία από τη γεωμετρία)»[13]. Η επιστήμη απαιτεί θεωρία ενώ η τέχνη απαιτεί δεξιοτεχνία. Ακόμα κι αν θεωρήσουμε ότι υφίσταται θεωρία και στην τέχνη δεν αρκεί να γνωρίζει κανείς τη θεωρία για να μπορέσει να δημιουργήσει ένα έργο τέχνης, γιατί απαιτείται παράλληλα και τεχνική επιδεξιότητα: «μόνο εκείνο που, μολονότι το γνωρίζει κανείς με τον πληρέστερο τρόπο, δεν κατέχει εν τούτοις αμέσως την επιδεξιότητα να το κάνει, είναι μέρος της τέχνης»[14]. Επομένως, στην τέχνη, η πρόσβαση στη γνώση σχετικά με το πώς μπορεί να φτιαχτεί κάτι δεν εξασφαλίζει σε κάποιον την ικανότητα να το κάνει. Η διαπίστωση αυτή αποτελεί αναγκαία συνθήκη για έναν (αρνητικό) ορισμό της τέχνης, όχι όμως και ικανή. Γιατί επιδεξιότητα απαιτούν και οι χειροτεχνικές εργασίες (στη φάση αυτή ο Kant δεν έχει ακόμα διαχωρίσει την τέχνη από τη χειροτεχνία). Όπως τα έργα τέχνης έτσι και τα τεχνουργήματα για να παραχθούν απαιτούν επιδεξιότητα η οποία αποκτάται μέσω πρακτικής εξάσκησης. Δεν αρκεί να γνωρίζει κανείς πώς να φτιάξει ένα ζευγάρι παπούτσια για να μπορεί κιόλας να το φτιάξει· χρειάζεται να δοκιμάσει στην πράξη και να εξασκηθεί στην κατασκευή των παπουτσιών πριν μπορέσει να φτιάξει ένα επιτυχώς. Συνεπώς, η τέχνη διακρίνεται από την επιστήμη, σύμφωνα με τον Kant, ενώ η υπόθεση ότι η τέχνη μπορεί να

[11] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §44, σελ. 238. Στο πρωτότυπο: σελ. 305. Στο κείμενό μου χρησιμοποιώ τον όρο «μηχανιστική» για να αποδώσω τον όρο "mechanische" του Kant.
[12] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §45, σελ. 239-240. Στο πρωτότυπο: σελ. 306-307.
[13] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §43, σελ. 235. Στο πρωτότυπο: σελ. 303.
[14] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*,§43, σελ. 235-236. Στο πρωτότυπο: σελ. 303-304.

οργανωθεί ως επιστήμη δεν ευσταθεί.

III. ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΥΡΓΗΜΑΤΑ

Η τρίτη διάκριση της παραγράφου 43 αφορά τη διάκριση μεταξύ έργων τέχνης και τεχνουργημάτων. Τα έργα τέχνης διακρίνονται από τα τεχνουργήματα όπως τα προϊόντα ελεύθερης εργασίας –δηλαδή εργασίας που δεν πληρώνεται–, από τα προϊόντα έμμισθης εργασίας. Το γεγονός ότι δεν κάνουμε τέχνη με σκοπό την πληρωμή φέρνει την τέχνη πιο κοντά στα παιχνίδια: «θεωρούμε την πρώτη με τέτοιον τρόπο, ως εάν μπορούσε να τελεσθεί σκοπίμως (να πετύχει) μόνον ως παιχνίδι, δηλαδή ως δραστηριότητα που είναι καθ' εαυτήν ευχάριστη.»[15], πράγμα που σημαίνει όχι μόνο ότι η τέχνη δεν αποσκοπεί στην πληρωμή γενικά αλλά και ότι δεν πρέπει σε καμιά περίπτωση να αποσκοπεί στην πληρωμή. Γιατί αν η τέχνη ήταν έμμισθη θα υφίστατο μια υλική σκοπιμότητα, δηλαδή αντικειμενικός σκοπός, από τον οποίο η τέχνη θα ήταν εξαρτημένη και τότε δεν θα ήταν ελεύθερη αλλά μηχανιστική.

Πιο συγκεκριμένα, ανάλογα με το είδος του σκοπού, ο Kant καθορίζει δύο τρόπους για να είναι η τέχνη ελεύθερη. Ο πρώτος αφορά την ελευθερία από έννοιες, και πιο συγκεκριμένα από καθοριστικές έννοιες ή κανόνες[16], πράγμα που δηλώνει την ανεξαρτησία από αντικειμενικούς σκοπούς. Στην περίπτωση που υφίσταται αντικειμενικός σκοπός, η τέχνη είναι μηχανιστική: «αν η τέχνη, σύμφωνα με τη γνώση ενός ενδεχομένου αντικειμένου, εκτελεί απλώς τις απαιτούμενες πράξεις για να το πραγματοποιήσει, είναι μηχανική»[17]. Τέτοια είναι η περίπτωση της τεχνικής εργασίας. Ένα παπούτσι φτιάχνεται για να εξυπηρετήσει έναν συγκεκριμένο σκοπό: πρέπει να είναι μαλακό στο περπάτημα, αδιάβροχο, ανθεκτικό στο χρόνο κλπ. Οι εν λόγω περιορισμοί, που αφορούν τη συγκεκριμένη λειτουργία του παπουτσιού, απαιτούν ένα είδος γνώσης σχετικά με το πώς φτιάχνεται ένα παπούτσι. Οι κανόνες αυτοί, οι οποίοι, στην περίπτωση των τεχνουργημάτων, είναι εμπειρικοί και πολλές φορές λανθάνοντες, καθορίζουν τι είναι ένα καλό παπούτσι και πώς φτιάχνεται. Επομένως, η μηχανιστική εφαρμογή τους είναι εδώ απαραίτητη και όχι προς αποφυγήν. Στην περίπτωση των τεχνουργημάτων, όπου υφίσταται αντικειμενικός ή υλικός σκοπός, υφίσταται ταυτόχρονα μηχανισμός βάσει του οποίου παράγεται ένα τεχνούργημα. Αντίθετα, στην τέχνη δεν υφίσταται τέτοιος μηχανισμός επειδή δεν υφίσταται υλικός σκοπός (ή πρακτικός σκοπός). Η τέχνη πρέπει να είναι

[15] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §43, σελ. 236. Στο πρωτότυπο: σελ. 304.

[16] Οι έννοιες αποτελούν κανόνες για τον Kant. Η σύνθεση (synthesis), που εξασφαλίζει τη σχέση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, είναι μια δραστηριότητα της διάνοιας. Η διάνοια αποτελεί πηγή εννοιών, και συγκεκριμένα, όταν πρόκειται για συνθετικές a priori κρίσεις, αποτελεί πηγή a priori εννοιών, δηλαδή των κατηγοριών. Η a priori σύνθεση, που ενδιαφέρει κυρίως τον Kant, αποτελεί σύνθεση σύμφωνα με τις κατηγορίες. Βλ. Sebastian Gardner, *Routledge Philosophy Guidebook to Kant and the* Critique of Pure Reason, London, Routledge, 1999, σελ. 160-170.

[17] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §44, σελ. 238. Στο πρωτότυπο: σελ. 305.

ελεύθερη από κάθε αντικειμενική ή υλική σκοπιμότητα. Επομένως, μπορούμε να ορίσουμε το είδος της σκοπιμότητας της τέχνης αρνητικά σε αυτή τη φάση, ως σκοπιμότητα υποκειμενική και μορφική. Η δεύτερη μορφή ελευθερίας τής τέχνης αφορά την ελευθερία από το συναίσθημα ηδονής που αποσκοπεί στην ευχαρίστηση. Το εν λόγω συναίσθημα είναι υποκειμενικό, επομένως καθορίζει μια υποκειμενική σκοπιμότητα και όχι αντικειμενική. Παρ' όλα αυτά, επειδή αποσκοπεί στην ευχαρίστηση, αποτελεί υλικό σκοπό ο οποίος εξαρτά και πάλι την τέχνη από ένα είδος εξωτερικής, δηλαδή υλικής, σκοπιμότητας: «αν … έχει ως άμεση πρόθεση το συναίσθημα της ηδονής, τότε λέγεται αισθητική τέχνη. Η τελευταία είτε είναι ευχάριστη είτε ανήκει στις καλές τέχνες. Συμβαίνει το πρώτο , αν ο σκοπός της είναι να συνοδεύει η ηδονή τις παραστάσεις ως απλές αισθήσεις, ενώ συμβαίνει το δεύτερο, αν τις συνοδεύει ως τρόπους της γνώσης.»[18]. Άρα η τέχνη δεν πρέπει να είναι απλώς ευχάριστη, δηλαδή να αποσκοπεί στην απόλαυση. Ποια είναι όμως η τέχνη που αποσκοπεί στην απόλαυση;

> Τέτοια είναι όλα τα θέλγητρα που μπορούν να ψυχαγωγήσουν τη συντροφιά στο τραπέζι, όπως το να αφηγείται κανείς διασκεδαστικά, να κάνει τη συντροφιά εντελώς ελεύθερα και ζωηρά ομιλητική, να δημιουργεί με αστεία και γέλιο τη διάθεση και έναν ορισμένο τόνο ευθυμίας… (εδώ ανήκει επίσης και ο τρόπος που θα ετοιμάσει κανείς για απόλαυση το τραπέζι ή ακόμη, σε μεγάλα φαγοπότια, και η μουσική του τραπεζιού – ένα παράξενο πράγμα που δουλειά του είναι απλώς να προκαλεί σαν ευχάριστος ήχος την εύθυμη ψυχική διάθεση και, χωρίς να αφιερώσει κανένας την παραμικρή προσοχή στη σύνθεση της μουσικής, να ευνοεί την ελεύθερη ομιλητικότητα του ενός συνδαιτυμόνα με τον άλλο).[19].

Άρα, ως προς την πρώτη μορφή ελευθερίας, τα έργα τέχνης έρχονται σε αντίθεση με τα τεχνουργήματα. Ως προς τη δεύτερη μορφή ελευθερίας τα έργα τέχνης (καθαρής τέχνης) έρχονται σε αντίθεση με εκείνη την τέχνη που αποσκοπεί απλώς στην ευχαρίστηση και η οποία δεν αποτελεί «μόνιμο υλικό για στοχασμό»[20]. Στην πρώτη περίπτωση έρχονται σε αντίθεση με εκείνα τα έργα που εξυπηρετούν μια αντικειμενική και υλική σκοπιμότητα, ενώ στην δεύτερη με εκείνα τα έργα που εξυπηρετούν μια υποκειμενική αλλά και πάλι υλική σκοπιμότητα.

IV. ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ

Ποια είναι όμως η σχέση των έργων τέχνης με τα παιχνίδια; Τι είδους είναι η σκοπιμότητα των παιχνιδιών; Αντιπαρατιθέμενα στα τεχνουργήματα, τα έργα τέχνης προσεγγίζουν τα παιχνίδια, εφ' όσον τα παιχνίδια δεν έχουν υλικό σκοπό: «θεωρούμε την πρώτη [την τέχνη δηλαδή] με τέτοιον τρόπο, ως εάν μπορούσε να τελεσθεί σκοπίμως (να

[18] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §44, σελ. 238. Στο πρωτότυπο: σελ. 305.
[19] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §44, σελ. 238. Στο πρωτότυπο: σελ. 305-306.
[20] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §44, σελ. 238. Στο πρωτότυπο: σελ. 305.

πετύχει) μόνο ως παιχνίδι…» [21]. Όμως, τα παιχνίδια διαθέτουν αντικειμενική ή υποκειμενική σκοπιμότητα; Αυτό δεν το καθορίζει ο Kant. Παρ' όλα αυτά, αν δούμε τα παιχνίδια σε σύγκριση με τα τεχνουργήματα, μπορούμε να υποθέσουμε ότι αν και τα παιχνίδια διαθέτουν σαφείς κανόνες, εφ' όσον οι κανόνες δεν δικαιολογούνται από κάποια εξωτερική υλική σκοπιμότητα (επειδή είναι αυθαίρετοι), η σκοπιμότητα των παιχνιδιών δεν είναι αντικειμενική. Συνεπώς, ιδωμένη από αυτή τη σκοπιά, η σκοπιμότητα των έργων τέχνης προσεγγίζει αυτή των παιχνιδιών, τόσο ως προς την απουσία αντικειμενικότητας όσο και ως προς την απουσία υλικού σκοπού. Από την άλλη πλευρά, όταν στην παράγραφο §44 τα καθ' εαυτό έργα τέχνης συγκρίνονται και διαχωρίζονται από αυτά που αποσκοπούν απλώς στην απόλαυση, ο Kant τονίζει ότι στην περίπτωση των έργων που αποσκοπούν απλώς στην απόλαυση συγκαταλέγονται «ακόμη όλα τα παιχνίδια που δεν έχουν κανένα άλλο ενδιαφέρον παρά να κάνουν να περνά, χωρίς να το προσέχομε, η ώρα.»[22]. Πράγμα που σημαίνει ότι ιδωμένα από αυτή τη σκοπιά, τα παιχνίδια προσεγγίζουν περισσότερο την ευχάριστη τέχνη και όχι την τέχνη καθ' εαυτήν, δηλαδή τις καλές τέχνες. Ιδωμένη από αυτή τη σκοπιά, η σκοπιμότητα των παιχνιδιών αν και παραμένει υποκειμενική, θεωρείται υλική, εφ' όσον τα παιχνίδια αποσκοπούν σε έναν υλικό σκοπό, δηλαδή στην ευχαρίστηση. Η παραπάνω άποψη περί παιχνιδιών αποδυναμώνει την προσέγγιση τους ως δραστηριότητα που βασίζεται σε κανόνες και δίνει έμφαση στην προσέγγιση που τα θεωρεί ως δραστηριότητα που αποσκοπεί στην ευχαρίστηση. Η διάκριση των καθ' εαυτό έργων τέχνης από τα παιχνίδια, όταν αυτά είναι ιδωμένα ως δραστηριότητα που αποσκοπεί στην ευχαρίστηση, επαναφέρει την ανάγκη να προσεγγίσουμε τα έργα τέχνης ως δραστηριότητα που απαιτεί ένα είδος καταναγκασμού ή μηχανισμού, πράγμα που φέρνει τα έργα τέχνης, αυτή τη φορά, πιο κοντά στα τεχνουργήματα: γιατί

> δεν είναι άσκοπο να υπομνησθεί ότι σε όλες τις ελεύθερες τέχνες είναι απαραίτητος κάποιος καταναγκασμός ή, όπως τον ονομάζουν, ένας μηχανισμός, χωρίς τον οποίο το πνεύμα που πρέπει να είναι στην τέχνη ελεύθερο και που μόνο αυτό ζωογονεί το έργο, δεν θα είχε καθόλου σώμα και θα εξανεμιζόταν εντελώς (πχ. στην ποίηση, η γλωσσική ορθότητα και ο γλωσσικός πλούτος, ομοίως η προσωδία και το μέτρο), αφού ορισμένοι νεώτεροι παιδαγωγοί πιστεύουν ότι προάγουν καλύτερα μια ελεύθερη τέχνη, όταν της αφαιρούν κάθε καταναγκασμό και τη μετατρέπουν από εργασία σε απλό παιχνίδι.[23]

Συνεπώς, η τέχνη αν και είναι απαλλαγμένη από κάθε αντικειμενικό ή υλικό σκοπό, θα πρέπει, παρ' όλα αυτά, να διαθέτει κάποιου τύπου κανόνες οι οποίοι όμως δεν την μετατρέπουν σε μηχανισμό, δηλαδή δεν εξυπηρετούν μια αντικειμενική ή υλική σκοπιμότητα.

[21] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §43, σελ. 236. Στο πρωτότυπο: σελ. 304.
[22] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §44, σελ. 238. Στο πρωτότυπο: σελ. 306.
[23] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §43, σελ. 236-237. Στο πρωτότυπο: σελ. 304.

V. ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ – ΚΡΙΤΙΚΗ – ΌΡΓΑΝΟΝ

Διακρίσεις μεταξύ τέχνης και επιστήμης, τεχνουργημάτων και λογικής, πραγματοποιεί ο Kant ήδη στα *Μαθήματα της Λογικής* (τα οποία προηγούνται της *3ης Κριτικής*), προκειμένου να καθορίσει τα όρια της τέχνης, ή πιο συγκεκριμένα να ορίσει τη φύση των κανόνων που εμπλέκονται στην τέχνη σε αντιδιαστολή με τους κανόνες των επιστημών, της λογικής ή των τεχνουργημάτων. Όπως στην *3η Κριτική* έτσι κι εδώ, η σχέση μεταξύ επιστήμης και έργων τέχνης ορίζεται ως σχέση μεταξύ θεωρίας και πράξης:

> …κάτι ονομάζεται *τέχνη* (για να διαχωρίσουμε αυτές τις έννοιες) για το οποίο απαιτείται μια συγκεκριμένη τελειότητα *πράξης* (*praxis*). Ενώ κάτι ονομάζεται *επιστήμη* για το οποίο απαιτείται μια συγκεκριμένη τελειότητα θεωρίας. Κάθε τέχνη αφορά μια πρακτική επιδεξιότητα στην πράξη.[24]

Όμως, με ποιό τρόπο μπορεί κανείς να αποκτήσει αυτή την επιδεξιότητα; «Η πρακτική επιδεξιότητα που πρέπει να έχει κανείς στην τέχνη δεν μπορεί να αποκτηθεί, όμως, απλώς με κανόνες και συγκεκριμένες διδαχές»[25] λέει ο Kant, πράγμα που σημαίνει ότι η ικανότητα αυτή δεν διδάσκεται θεωρητικά. Επομένως, η τέχνη, σε αντίθεση με την επιστήμη, δεν διαθέτει θεωρία ή διδασκαλία, την οποία αν γνωρίζει κανείς μπορεί να αποκτήσει την επιδεξιότητα που απαιτείται: πρόκειται για μια ικανότητα η οποία μπορεί να μαθευτεί μόνο στην πράξη (εξάλλου παραπάνω είδαμε ότι στην *3η Κριτική* η τέχνη ορίζεται ως αυτό που «μολονότι το γνωρίζει κανείς με τον πληρέστερο τρόπο, δεν κατέχει εν τούτοις αμέσως την επιδεξιότητα να το κάνει»). Το γεγονός, όμως, ότι δεν υφίσταται θεωρία την οποία αν εφαρμόσουμε μπορούμε να παραγάγουμε ένα άρτιο καλλιτεχνικό έργο, δεν σημαίνει ότι στην τέχνη δεν υφίσταται θεωρία γενικά, ή ότι δεν υφίστανται κανόνες. Η ιδιαιτερότητα της τέχνης, σύμφωνα με τον Kant, έγκειται στο γεγονός ότι η πρόσβαση στους καλλιτεχνικούς κανόνες είναι δυνατή μόνο εκ των υστέρων, δηλαδή αφού το καλλιτεχνικό προϊόν έχει ήδη παραχθεί:

> Κάθε θεωρητική γνώση είναι είτε διδασκαλία είτε κριτική. Η *κριτική* [critique], όμως, δεν είναι παρά ένα είδος θεωρητικής γνώσης (επομένως όχι πρακτικής) που αφορά οποιοδήποτε προϊόν το οποίο υφίσταται, η οποία μας δείχνει τους κανόνες σύμφωνα με τους οποίους το προϊόν έχει φτιαχτεί. Από την άλλη πλευρά, η *διδασκαλία* [doctrine] είναι η θεωρητική γνώση στην οποία μπορεί κανείς να βρει έρεισμα σχετικά με το πώς μπορεί να αναπτυχθεί ένα ζήτημα, ή διατυπώνει τους κανόνες σύμφωνα με τους οποίους μπορεί να παραχθεί ένα καλό προϊόν.[26]

Σε ένα απόσπασμα στη Λογική Dohna-Wundlacken αναφέρει ότι «η διδασκαλία {είναι ένα σύμπλεγμα κανόνων, όπου οι κανόνες προηγούνται του προϊόντος[.] [Ενώ η] (Κριτική

[24] The Blomberg Logic, *Lectures on Logic*, Cambridge University Press, 1992, σελ. 181 –όλες οι παρακάτω παραπομπές είναι από αυτή την έκδοση. Η μετάφραση είναι δική μου από την αγγλική μετάφραση.
[25] The Blomberg Logic, σελ.181.
[26] The Blomberg Logic, σελ. 181.

είναι η χρήση της δύναμης της κρίσης, όπου το προϊόν προηγείται του κανόνα)[.]}»[27] Και στην Jäsche ορίζει τη διδασκαλία ως «δογματική καθοδήγηση από κανόνες a priori, με την οποία μπορεί να έχει κανείς επίγνωση σε όλα μέσω της διάνοιας χωρίς την καθοδήγηση από πεδία που έχουν αποκτηθεί από την εμπειρία, και η οποία μας παρέχει τους κανόνες, τους οποίους αν ακολουθήσουμε πετυχαίνουμε την απαιτούμενη τελειότητα»[28]. Η τέχνη, λοιπόν, διαθέτει μόνο κριτική και όχι διδασκαλία. Η κριτική εξάγει τους κανόνες από το αποτέλεσμα, πράγμα που σημαίνει ότι δεν υφίσταται δυνατότητα να έχουμε πρόσβαση στους κανόνες εκ των προτέρων. Επομένως, η τέχνη δεν διαθέτει δογματικές οδηγίες ή κανόνες a priori, πράγμα προφανές γιατί «διαφορετικά θα μπορούσαμε να παράγουμε καλά προϊόντα απ' ευθείας»[29]. Όμως, για παράδειγμα, «ένα καλό ποίημα δεν μπορεί να παραγγελθεί, αλλά συντελείται μόνον εφ' όσον ο ποιητής βρίσκεται στην κατάλληλη διάθεση –την ευτυχή διάθεση του νου– γι' αυτό· οι κανόνες δεν είναι επαρκείς για κάτι τέτοιο. Γι' αυτό υπάρχουν μάλλον ποιητές παρά κανόνες για την ποίηση.»[30]

Ως προς το αν η τέχνη διαθέτει διδασκαλία (ή δόγματα), ο Kant συντάσσεται με τους εμπειριστές και αντιτίθεται στον Baumgarten, ο οποίος θεωρούσε ότι η επιστήμη της αισθητικής είναι δυνατή: «ο φιλόσοφος Baumgarten στην Φρανκφούρτη είχε ένα πλάνο για την αισθητική ως επιστήμη. Αλλά ο Home, πιο σωστά, ονόμασε την αισθητική *κριτική*, εφ' όσον δεν ενδίδει σε κανόνες a priori οι οποίοι καθορίζουν την κρίση επαρκώς, όπως κάνει η λογική, αλλά αντιθέτως αντλεί τους κανόνες της a posteriori, και εφ' όσον κάνει περισσότερο καθολικούς, μέσω σύγκρισης, τους εμπειρικούς νόμους σύμφωνα με τους οποίους γνωρίζουμε το πιο τέλειο (ωραίο) και το πιο ατελές.»[31] Επίσης, σε ένα άλλο απόσπασμα αναφέρει ότι «υπάρχουν πολλές τέχνες οι οποίες βρίσκονται πολύ μακριά από τις επιστήμες και τις οποίες ο άνθρωπος δεν μπορεί να κάνει επιστήμες. Π.χ., οι άνθρωποι προσπαθούν πάντα να κάνουν την τέχνη της ζωγραφικής, της μουσικής, επιστήμες. Η τέχνη αφορά την ολοκλήρωση, ενώ η επιστήμη το περιεχόμενο της γνώσης.»[32] Επομένως, η αισθητική, ως κρίση του ωραίου, δεν μπορεί παρά να διαθέτει εμπειρικούς ή a posteriori νόμους. Το γεγονός ότι οι νόμοι της κρίσης είναι εμπειρικοί, ισχυρίζεται ο Paul Guyer, θα πρέπει να το δούμε όχι ως δυνατότητα να πραγματοποιούμε συγκρίσεις μεταξύ διαφόρων

[27] The Dohna-Wundlacken Logic, *Lectures on Logic*, Cambridge University Press, 1992, σελ. 432. Στην Λογική Dohna-Wundlacken έχουν χρησιμοποιηθεί ειδικά σύμβολα για να αποδωθούν οι σημειώσεις των μαθητών του Kant. Οι σημειώσεις μεταξύ των γραμμών, οι σημειώσεις στο περιθώριο, καθώς και οι παραπομπές σε άλλα σημεία του κειμένου, έχουν ενσωματωθεί στο κυρίως κείμενο. Κε κάθε περίπτωση χρησιμοποιείται ένα διαφορετικό σύμβολο: τα σύμβολα "< >" χρησιμοποιούνται για τις σημειώσεις που βρίσκονταν μεταξύ των γραμμών, τα σύμβολα "{ }" για τις σημειώσεις στο περιθώριο, και τα σύμβολα "[{ }]" για τις παραπομπές. Για συμπληρώματα που έχουν προστεθεί προκειμένου για να κλείσουν μικρά κενά, ο εκδότης έχει χρησιμοποιήσει τα σύμβολα "[ ]". Με αυτό τον τρόπο ο αναγνώστης μπορεί να ανασυγκροτήσει το πρωτότυπο κείμενο.

[28] The Jäsche Logic, *Lectures on Logic*, Cambridge University Press, 1992, σελ. 530.

[29] The Blomberg Logic, σελ. 181.

[30] The Dohna-Wundlacken Logic, σελ. 445.

[31] The Jäsche Logic, σελ. 530.

[32] The Hechsel Logic, *Lectures on Logic*, Cambridge University Press, 1992, σελ. 419.

αντικειμένων και να αποφαινόμαστε σχετικά με το πιο είναι το πιο ωραίο, όπως φαίνεται να προτείνει ο Kant, αλλά ως δυνατότητα «να πραγματοποιούμε κρίσεις για το ωραίο χωρίς πλήρη βεβαιότητα, ανεξάρτητα από τον συγκεκριμένο βαθμό ομορφιάς που συμβαίνει να αποδίδουν στα αντικείμενά τους»[33]. Η διάκριση μεταξύ a priori και a posteriori νόμων όσον αφορά τις αισθητικές κρίσεις, δηλώνει, σύμφωνα με τον Guyer, «ότι η αισθητική, επειδή δεν έχει κανόνες a priori, δεν μπορεί να καθορίσει την κρίση επαρκώς.» Πράγμα που σημαίνει ότι «δεν παρέχει κανόνες οι οποίοι μπορούν να αποφασίσουν αυτόματα αν ένα αντικείμενο είναι ωραίο ή όχι»[34]. Η άποψη ότι η αισθητική δεν διαθέτει κανόνες βάσει των οποίων μπορούμε να αποφασίζουμε αυτόματα αν ένα αντικείμενο είναι ωραίο ή όχι, δηλώνει ότι η αισθητική δεν μπορεί να διαθέτει μια αρχή a priori και, άρα, οι κανόνες τους οποίους εμπλέκει πρέπει να είναι διαφορετικού τύπου: κατά κάποιο τρόπο καθορίζουν λιγότερο σαφώς τι είναι αισθητικά καλό.

Όσον αφορά τη Λογική, «οι κανόνες της Λογικής δεν είναι οι κανόνες σύμφωνα με τους οποίους σκεφτόμαστε, αλλά οι κανόνες σύμφωνα με τους οποίους πρέπει να σκεφτόμαστε.»[35] Η Λογική αφορά απαραίτητους καθολικούς κανόνες, πράγμα που δεν ισχύει στην τέχνη. Οι καλλιτεχνικοί κανόνες είναι πιο κοντά στους κανόνες της γραμματικής, οι οποίοι είναι ενδεχομενικοί: «Η Λογική πρέπει να περιλαμβάνει αρχές *a priori*. Επομένως, η Λογική είναι επιστήμη ενώ η γραμματική δεν είναι, επειδή οι κανόνες της είναι ενδεχομενικοί. Άρα κάθε Λογική στην οποία παρατηρούνται κανόνες από την εμπειρία δεν είναι καθαρή.»[36] Συνεπώς, η τέχνη βρίσκεται πιο κοντά στη γραμματική και όχι στη Λογική, εφ' όσον οι κανόνες που εμπλέκει είναι εμπειρικοί. Ωστόσο, επειδή η Λογική δεν περιλαμβάνει την ύλη, αλλά μόνο τη μορφή της σκέψης, προσεγγίζει τις καθαρές αισθητικές κρίσεις, οι οποίες εστιάζουν στη μορφή και όχι στο περιεχόμενο: «Μία καθολική Λογική πρέπει να αφαιρεί από όλα τα αντικείμενα της σκέψης»[37]. Η Λογική «ως διδασκαλία μπορεί να ονομαστεί κανόνας (canon) της διάνοιας και της λογικής»[38]: «ως κανόνας της διάνοιας και της λογικής δεν μπορεί να δανείζεται αρχές ούτε από την επιστήμη ούτε από οποιαδήποτε εμπειρία· δεν πρέπει να περιλαμβάνει παρά μόνο νόμους *a priori*, οι οποίοι είναι απαραίτητοι και έχουν να κάνουν με τη διάνοια γενικά»[39].

Είδαμε, λοιπόν, ότι, σύμφωνα με τον Kant, η τέχνη δεν μπορεί να διαθέτει διδασκαλία, δηλαδή κανόνες που προηγούνται του προϊόντος, αλλά μόνο κριτική, δηλαδή κανόνες που έπονται του προϊόντος. Η κριτική, όμως, ως βάση σύμφωνα με την οποία μπορούμε να κρίνουμε αν κάτι συμμορφώνεται με τους κανόνες ή όχι, έχει δύο χρήσεις:

(η κριτική είναι η χρήση της ισχύος της κριτικής δύναμης, όπου το προϊόν προηγείται των

[33] Paul Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, Harvard University Press, 1979, σελ. 17.
[34] Paul Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, σελ. 17.
[35] The Dohna-Wundlacken Logic, σελ. 432.
[36] The Dohna-Wundlacken Logic, σελ. 432.
[37] The Dohna-Wundlacken Logic, σελ. 431.
[38] The Dohna-Wundlacken Logic, σελ. 432.
[39] The Jäsche Logic, σελ. 529.

> κανόνων) [.] Περιλαμβάνει τη βάση για κριτική σχετικά με το αν κάτι είναι αληθές ή ψευδές. Μπορεί να έχει δύο χρήσεις, η μία μόνο ως κριτική, η άλλη ως *όργανο* (organon). Η πρώτη περίπτωση[,] π.χ. η διδασκαλία του γούστου, μόνο η κριτική {εξυπηρετεί για να ασκήσουμε κριτική σε κάτι, π.χ. σε ένα ποίημα}, δεν μας διδάσκει πώς να φτιάξουμε κάτι καλαίσθητο. {Η κριτική προϋποθέτει ότι το προϊόν ήδη υφίσταται, ενώ οι τεχνικοί κανόνες μπορεί να δοθούν εκ των προτέρων.}[40]

Άρα, η κριτική μπορεί να χρησιμοποιηθεί είτε ως απλώς κριτική, δηλαδή ως διδασκαλία σχετικά με το πώς μπορούμε να ασκήσουμε κριτική (και ως απλώς κριτική μπορούμε να τη γνωρίζουμε εκ προοιμίου), είτε ως όργανο, δηλαδή ως «μία οδηγία σχετικά με το πώς μπορεί να διεξαχθεί μια συγκεκριμένη γνώση»[41]. Η τέχνη δεν διαθέτει όργανο, διαθέτουν, όμως, τα τεχνουργήματα. Στην περίπτωση των τεχνουργημάτων είναι δυνατόν να έχουμε οδηγίες σχετικά με το πώς να τα παράγουμε. Πρόκειται για εμπειρικούς κανόνες χωρίς καθολική ισχύ, οι οποίοι μπορούν, παρ' όλα αυτά, να καθορίζουν μηχανιστικά το αποτέλεσμα. Επομένως, επειδή στην τέχνη θέλουμε να αποφύγουμε τη μηχανιστική υπαγόρευση του αποτελέσματος, δεν μπορούμε να δεχτούμε τέτοιου είδους κανόνες. Ο Guyer αναφέρει ότι οι κανόνες του οργάνου συνιστούν «την κοινή λογική»: «μια τέτοια λογική δεν μπορεί να κάνει τίποτα περισσότερο από το να εφιστά την «προσοχή» κάποιου σε κανόνες τους οποίους ήδη γνωρίζει· είναι μόνο «αρνητική (για να αποφύγουμε λάθη· αισθητική)»»[42]. Το όργανο, όμως, μπορεί να αφορά λανθάνοντες κανόνες: κανόνες οι οποίοι δεν είναι γραμμένοι πουθενά αλλά που υφίστανται παραταύτα. Ένας τεχνίτης μπορεί να μην «γνωρίζει» τους κανόνες που εφαρμόζει, με την έννοια ότι δεν μπορεί να τους διατυπώσει ή να τους υποδείξει, ακολουθεί, παρ' όλα αυτά, κάποιους κανόνες όταν φτιάχνει ένα παπούτσι ή μία καρέκλα. Και για το λόγο ότι δεν μπορεί να τους διατυπώσει ή να τους υποδείξει, ο μαθητευόμενος δεν μπορεί να μάθει παρά παρακολουθώντας τον δάσκαλό του να φτιάχνει ένα αντικείμενο. Επίσης, ένα είδος οργάνου είναι και η γραμματική: πρόκειται για εμπειρικούς κανόνες, δηλαδή ενδεχομενικούς, τους οποίους εφαρμόζουμε χωρίς να είναι απαραίτητο να μπορούμε να τους διατυπώσουμε (ειδικά όταν πρόκειται για τη μητρική μας γλώσσα). Ιδωμένη από αυτή τη σκοπιά η τέχνη τοποθετείται αντιδιαμετρικά ως προς τη γραμματική, εφ' όσον δεν διαθέτει όργανο.

Εφ' όσον, λοιπόν, η τέχνη δεν μπορεί να διαθέτει ούτε καθολικούς κανόνες a priori αλλά ούτε καν εμπειρικούς κανόνες a posteriori οι οποίοι μπορούν να συνιστούν οδηγίες, δηλαδή όργανο, και οι οποίοι υποδεικνύουν με ποιο τρόπο μπορούμε να φτιάξουμε ένα έργο τέχνης, τότε τι είδους είναι οι κανόνες που αφορούν την τέχνη; Η αισθητική, λέει ο Kant, «ως απλώς κριτική του γούστου δεν έχει κανόνα (law) [canon] αλλά μόνο νόρμα [norm] (μοντέλο ή μέτρο για να ασκήσουμε κριτική), η οποία συνιστά καθολική συμφωνία»[43]. Σε

[40] The Dohna-Wundlacken Logic, σελ.432-433.
[41] The Jäsche Logic, σελ. 528.
[42] Paul Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, σελ. 18.
[43] The Jäsche Logic, σελ. 530.

ένα άλλο απόσπασμα αναφέρει επίσης ότι «η νόρμα, ο οδηγός (πώς κάτι πρέπει να είναι) του γούστου, δεν βρίσκεται στους καθολικούς κανόνες του λόγου, αλλά, αντίθετα, πουθενά αλλού παρά στα πραγματικά έργα του γούστου.»[44] Επομένως, αυτό που μπορεί να καθορίσει τις νόρμες της τέχνης είναι τα ίδια τα έργα τέχνης· όχι όμως όλα τα έργα τέχνης. Κάποια από αυτά, τα οποία διαρκούν στο χρόνο, λειτουργούν ως αρχέτυπα (archetypon), δηλαδή ως μοντέλα για μίμηση, ενώ ο μόνος τρόπος για να έχει κανείς πρόσβαση σε αυτά είναι μέσω «κοινωνικής συναναστροφής»[45] και καλλιέργειας (εκτός από την περίπτωση της ιδιοφυΐας η οποία γνωρίζει τις νόρμες εκ φυσικού και επομένως δεν χρειάζεται καλλιέργεια).

Ο Guyer δίνει έμφαση και σε μια ακόμα διάκριση που πραγματοποιεί ο Kant στα μαθήματα της Λογικής, μεταξύ αφηρημένων κανόνων και συγκεκριμένων κανόνων: «οι αφηρημένοι [abstract] κανόνες είναι αυτοί που είναι γνωστοί πριν από την εμπειρία των περιπτώσεών τους, και είναι πραγματικά καθολικοί· αυτό που είναι συγκεκριμένο [concrete], όμως, μπορεί να το γνωρίσουμε με βάση παραδείγματα, ενώ η ισχύς του περιορίζεται στην εμβέλεια των παραδειγμάτων πάνω στα οποία βασίζεται.»[46] Έτσι, ο Kant διακρίνει τη λογική, οι κανόνες της οποίας είναι αφηρημένοι και a priori, από την τέχνη, ή πιο συγκεκριμένα τις αισθητικές κρίσεις, οι κανόνες των οποίων είναι κανόνες in concreto και a posteriori. Επομένως, αν και, όπως είδαμε παραπάνω, η καθαρές αισθητικές κρίσεις προσεγγίζουν τη Λογική εφ' όσον και οι δύο αφαιρούν από τα αντικείμενα, εν προκειμένω βλέπουμε ότι η τέχνη βρίσκεται στον αντίποδα της Λογικής εφ' όσον οι κανόνες της τέχνης είναι συγκεκριμένοι και a posteriori ενώ της Λογικής αφηρημένοι και a priori.

Ήδη, λοιπόν, από την προ-Κριτική περίοδο, ο Kant παρατηρεί ότι οι κανόνες που αφορούν την τέχνη, είτε ως δημιουργία είτε ως αποτίμηση, δεν μπορούν να θεμελιωθούν σε αντικειμενικά κριτήρια. Κατά την περίοδο αυτή, πριν την *3η Κριτική*, ο Kant φαίνεται να υποστηρίζει την άποψη ότι οι αισθητικές κρίσεις, αν και υποκειμενικές, παρουσιάζουν παρ' όλα αυτά διυποκειμενική εγκυρότητα. Ορίζει το γούστο ως κοινωνικό φαινόμενο και ως κάτι που μπορεί να αποκτήσει κάποιος μόνο μέσα σε μια κοινότητα και όχι όταν είναι απομονωμένος:

> Η κρίση που αφορά το γούστο, επομένως, δεν είναι ποτέ μία ιδιωτική κρίση[·] Από αυτό συμπεραίνουμε ότι
>
> Το γούστο πρέπει να σχετίζεται με την κρίση όλων. Το γούστο είναι μία κρίση που αφορά γενική συμφωνία.
>
> Το γούστο έχει κάτι κοινωνικό [*geselliges*], κοινωνικό [*gesellschaftlich*] σχετικά με αυτό.
>
> Η κοινωνικότητα, όμως, δίνει στη ζωή ένα συγκεκριμένο γούστο, το οποίο διαφορετικά της

[44] The Blomberg Logic, σελ. 33.
[45] The Blomberg Logic, σελ. 33.
[46] Paul Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, σελ. 18. Βλέπε επίσης στο The Blomberg Logic, σελ. 33.

λείπει, και αυτό το ίδιο το γούστο είναι κοινωνικό. Όταν αυτό, το οποίο είναι ευχάριστο αισθητικά σε μένα, ευχαριστεί επίσης ειλικρινά και άλλους, τότε σημαίνει: έχω γούστο.[47]

Ωστόσο, ο Kant δεν μπορεί να δεχτεί καμία αρχή a priori για την μεταδοσιμότητα των αισθητικών κρίσεων, γιατί σε αυτή την περίπτωση θα έπρεπε να δεχτεί επίσης ότι η αισθητική αποτίμηση είναι κάτι το οποίο μπορούμε να γνωρίζουμε a priori, πράγμα που έρχεται σαφώς σε αντίφαση με την υπόθεση ότι δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τους κανόνες του γούστου εκ των προτέρων. Από την άλλη πλευρά, όμως, η διυποκειμενική εγκυρότητα δεν εξασφαλίζει καθολική εγκυρότητα (και επιπλέον οδηγεί σε σχετικισμό). Ο Kant, εστιάζοντας στις αισθητικές κρίσεις, αναγνώρισε αρκετά νωρίς το γεγονός ότι οι αισθητικές κρίσεις, αν και υποκειμενικές ως προς το συναίσθημα ευχαρίστησης που νιώθουμε, ως προς τη μορφή τους είναι καθολικά έγκυρες, δηλαδή αντικειμενικές. Ο Guyer παραθέτει ένα απόσπασμα από ένα γράμμα του 1769 όπου ο Kant αναφέρει ότι «σε κάθε περίπτωση του ωραίου, το ότι η μορφή του αντικειμένου διευκολύνει τις λειτουργίες της διάνοιας έχει να κάνει με την ευχαρίστηση και είναι υποκειμενικό· όμως, το ότι αυτή η μορφή είναι καθολικά έγκυρη, είναι κάτι αντικειμενικό»[48].

VI. Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΠΡΑΞΗ ΚΑΙ ΩΣ ΠΟΙΗΣΗ

Τα παιχνίδια είναι κλειστά αυτοαναφορικά συστήματα. Δεν αναφέρονται σε τίποτα εκτός αυτών ενώ οι κανόνες τους δεν μπορούν να δικαιολογηθούν παρά μόνο στο πλαίσιο του κάθε παιχνιδιού. Ένα παιχνίδι δεν εξυπηρετεί άλλο σκοπό εκτός από το να παίζεται: μία παρτίδα σκακιού δεν εξυπηρετεί άλλο σκοπό εκτός από το να διεξαχθεί επιτυχώς ενώ, για παράδειγμα, μια γέφυρα χτίζεται προκειμένου να διευκολύνει την μετάβαση των αυτοκινήτων από τη μια μεριά ενός ποταμού στην άλλη, ή ένα ρολόι φτιάχνεται προκειμένου να μας δείχνει την ώρα. Παρ' όλα αυτά, σύμφωνα με μια πρώτη ένσταση, και στην περίπτωση των παιχνιδιών υφίσταται κάποιος στόχος, δηλαδή η διεκδίκηση της νίκης του παιχνιδιού. Όμως, αυτός ο στόχος είναι διαφορετικής φύσης από αυτόν των τεχνικών έργων (μπορούμε να τον χαρακτηρίσουμε εσωτερικό), γιατί δεν είναι ικανός να θεμελιώσει τους κανόνες του παιχνιδιού όπως συμβαίνει στην περίπτωση των τεχνικών έργων: οι κανόνες με βάσει τους οποίους σχεδιάζουμε και τελικά υλοποιούμε μια γέφυρα επιλέγονται ώστε να εξυπηρετηθεί καλύτερα ο στόχος μας, δηλαδή να ενώσουμε τις δύο πλευρές του ποταμού με μια στατικά άρτια γέφυρα και να δώσουμε δυνατότητα στα οχήματα να περνούν από τη μια πλευρά στην άλλη, ενδεχομένως με το μικρότερο κόστος· ενώ στο σκάκι, ο στόχος της νίκης δεν μας βοηθά στην επιλογή των κανόνων, γιατί όποιοι και να είναι οι κανόνες του παιχνιδιού ο στόχος παραμένει ίδιος (ο στόχος είναι ανεξάρτητος των κανόνων). Σύμφωνα με μια δεύτερη ένσταση, όμως, η διαφορά που παρατηρούμε δεν

[47] The Blomberg Logic, σελ. 32.
[48] Paul Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, σελ. 28-29.

οφείλεται τόσο στη διαφορά της φύσης του στόχου αυτού καθ' αυτόν όσο στο γεγονός ότι τα τεχνικά έργα έχουν προϊόν ενώ τα παιχνίδια δεν έχουν. Το πρόβλημα, έτσι, εστιάζεται στη διαφορά ποίησης – πράξης, και όχι στη διαφορά του χαρακτήρα του ίδιου του στόχου: στην περίπτωση που δεν υπάρχει προϊόν δεν υφίσταται εξωτερικό θεμέλιο το οποίο να δικαιολογεί τους όρους της διεξαγωγής μιας πράξης. Σύμφωνα λοιπόν με αυτήν την παρατήρηση θα πρέπει να συγκρίνουμε τα παιχνίδια με άλλες πράξεις και όχι με ποιητικές εφαρμογές. Ένα παράδειγμα μπορεί να είναι το έργο ενός δικηγόρου. Ο συνήγορος, όμως, επιλέγει και αυτός τα επιχειρήματά του έτσι ώστε να εξυπηρετήσει καλύτερα τον στόχο του, δηλαδή να υποστηρίξει την αθωότητα του κατηγορουμένου και να πείσει το δικαστήριο γι' αυτήν. Επομένως, και σε αυτή την περίπτωση, οι όροι διεξαγωγής της πράξης επιλέγονται με βάση το στόχο και δεν είναι ανεξάρτητοι από αυτόν, σε αντίθεση με τα παιχνίδια. Έτσι, είτε θεωρήσουμε έναν στόχο εξωτερικό όπως, για παράδειγμα, στην περίπτωση του ποδοσφαίρου, τη δυνατότητα να παίζουμε ΠΡΟΠΟ και να βοηθούμε, έτσι, την έμμεση φορολογία από το κράτος (μπορούμε να θεωρήσουμε πολλαπλούς στόχους τέτοιου τύπου: κοινωνικούς, οικονομικούς, πολιτικούς κλπ), είτε θεωρήσουμε έναν στόχο εσωτερικό, όπως τη νίκη του παιχνιδιού, οι κανόνες με τους οποίους διεξάγεται το παιχνίδι παραμένουν ανεξάρτητοι από τον στόχο: το κάρφωμα ενός καρφιού καθορίζει το πώς φτιάχνεται ένα σφυρί ή το πώς χρησιμοποιείται ένα σφυρί, ενώ οι στόχοι που εδεχομένως εξυπηρετεί το ποδόσφαιρο δεν καθορίζουν τους κανόνες του. Με αυτήν την έννοια, λοιπόν, τα παιχνίδια δεν έχουν πρακτική σκοπιμότητα.

Η απουσία πρακτικής σκοπιμότητας, έχει για τα παιχνίδια ορισμένες συνέπειες. Η πρώτη αφορά το γεγονός ότι δεν υπάρχει τρόπος να δικαιολογήσουμε την επιλογή του κανόνα. Γιατί ο στρατιώτης στο σκάκι μπορεί να κινηθεί μόνο ένα τετράγωνο μπροστά και όχι, για παράδειγμα, δύο; Δεν υφίσταται ιδιαίτερος λόγος για την επιλογή του συγκεκριμένου κανόνα: *οι κανόνες των παιχνιδιών είναι αυθαίρετοι*. Η επιλογή είναι συμβατική ενώ ο μοναδικός περιορισμός είναι ο κανόνας να λειτουργεί συστηματικά, δηλαδή σε συνέπεια με τους υπόλοιπους κανόνες του παιχνιδιού. [49]

Η δεύτερη συνέπεια που έχει η απουσία πρακτικής σκοπιμότητας αφορά το γεγονός ότι δεν μπορούμε να παραβιάσουμε ένα κανόνα παιχνιδιού. *Οι κανόνες είναι άρρηκτα δεμένοι με τον εσωτερικό στόχο του παιχνιδιού*, δηλαδή τη νίκη: κερδίζω το παιχνίδι εφ' όσον παίζω σύμφωνα με προκαθορισμένους περιορισμούς. Δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι παραβιάζουμε έναν κανόνα για να νικήσουμε ευκολότερα, όπως θα αλλάζαμε έναν από τους κανόνες κατασκευής μια γέφυρας επειδή διαπιστώσαμε ότι έχουμε καλύτερο αποτέλεσμα. Παραβιάζω τον κανόνα σημαίνει παύω να παίζω το παιχνίδι, βρίσκομαι εκτός παιχνιδιού. Έτσι, η αλλαγή ενός κανόνα παιχνιδιού, λόγω ακριβώς απουσίας πρακτικής σκοπιμότητας, όχι απλώς δεν είναι επιτρεπτή στην περίπτωση ενός παιχνιδιού, αλλά δεν έχει καν νόημα· ενώ το γεγονός ότι ο κάθε παίκτης οφείλει να αποδέχεται τους κανόνες του

[49] Βλ. Suits, Bernard, "What is a game?", *Philosophy of Science*, Vol. 34, No. 2, (Jun., 1967), pp. 148-156.

παιχνιδιού χωρίς δικαίωμα αμφισβήτησης αποδεικνύει ότι αυτό που έχει σημασία είναι η αποδοχή και τήρηση της ίδιας της πρακτικής του παιχνιδιού και όχι η εξυπηρέτηση ενός στόχου (η τήρηση των κανόνων είναι αυτοσκοπός).

Μία ακόμα συνέπεια της έλλειψης πρακτικής σκοπιμότητας στα παιχνίδια είναι ότι *δεν υπάρχει καλύτερος, ευκολότερος ή οικονομικότερος κανόνας παιχνιδιού*. Στο γκολφ ο στόχος είναι να μπει το μπαλάκι μέσα σε μια συγκεκριμένη τρύπα, όμως, δεν μπορούμε να πάμε το μπαλάκι στην τρύπα με το χέρι μας επειδή είναι πιο εύκολο. Για έναν εξωτερικό παρατηρητή ο οποίος δεν γνωρίζει τί παιχνίδι παίζεται, ή τί σημαίνει «παιχνίδι» γενικά, μπορεί η επιμονή ενός παίκτη να καθοδηγεί το μπαλάκι με ένα μπαστούνι, αντί να το πάει με το χέρι κατ' ευθείαν στην τρύπα, να φαίνεται τελείως παράλογη. Για κάποιον, όμως, που γνωρίζει τους κανόνες του γκολφ το μπαστούνι αυτό αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του ίδιου του ορισμού του εν λόγω παιχνιδιού και στην περίπτωση που το παιχνίδι παίζεται χωρίς αυτό μπορούμε απλά να πούμε ότι αυτό που παίζεται δεν είναι γκολφ ακόμα και αν ο στόχος παραμένει ο ίδιος, δηλαδή να μπει το μπαλάκι στην τρύπα. Εφ' όσον, λοιπόν, οι κανόνες είναι απαραβίαστοι το μόνο που απομένει στους παίκτες είναι η επιλογή του τρόπου εφαρμογής τους, δηλαδή ο σχεδιασμός της στρατηγικής που θα τους χαρίσει τη νίκη.

Τέλος, επειδή δεν υφίσταται πρακτικός σκοπός θεωρούμε ότι το παιχνίδι δεν είναι σοβαρό, σε αντίθεση με την εργασία η οποία εξυπηρετεί πάντοτε πρακτικούς σκοπούς. Όμως, ο σκοπός που τίθεται εσωτερικά, δηλαδή η τήρηση των ίδιων των κανόνων του παιχνιδιού και η διεξαγωγή του με βάση αυτούς αποκτά ιδιαίτερη σημασία και καθιστά το παιχνίδι κάθε άλλο παρά μια μη-σοβαρή πρακτική. *Η εθελοντική υποταγή στους κανόνες μιας συγκεκριμένης πρακτικής*, δηλαδή η πειθαρχία σε κανόνες σε περιπτώσεις όπου δεν υφίσταται εξωτερικός πρακτικός σκοπός ο οποίος να την αναγκάζει, *είναι η μεγαλύτερη ένδειξη για το πόσο σοβαρά διεξάγεται η εν λόγω πρακτική*: η σοβαρότητα με την οποία πραγματοποιείται μια συγκεκριμένη πράξη είναι μεγαλύτερη όταν η υποταγή στους κανόνες αυτής της πράξης είναι εθελοντική και όχι αναγκαστική. Υπό αυτή την έννοια, λοιπόν, το παιχνίδι είναι εξίσου σοβαρό με την εργασία, αν και δεν θα πρέπει να παραλείψουμε να τονίσουμε ότι αυτό που συγκρίνεται είναι η σοβαρότητα της ίδιας της διαδικασίας και όχι η σοβαρότητα του στόχου.

Τα τεχνουργήματα διαφέρουν από τα παιχνίδια ως προς το ότι εξυπηρετούν έναν πρακτικό σκοπό, εξυπηρετούν δηλαδή μια συγκεκριμένη λειτουργία. Τα παπούτσια εξυπηρετούν στο να περπατάμε και τα ρολόγια στο να μας δείχνουν την ώρα. Η ύπαρξη στόχου δικαιολογεί την επιλογή των κανόνων: οι κανόνες πρέπει να είναι τέτοιοι ώστε να εξυπηρετούν καλύτερα τον στόχο. Αντίθετα με τα παιχνίδια, εδώ, οι κανόνες δεν είναι αυτόνομοι αλλά εξαρτημένοι, με την έννοια ότι υπαγορεύονται από τις ανάγκες που θέτει ο σκοπός που εξυπηρετούν.

Η ύπαρξη πρακτικού σκοπού έχει επομένως τις αντίθετες συνέπειες απ' ότι στα

παιχνίδια. Όπως ήδη είπαμε, *οι κανόνες δεν είναι αυθαίρετοι*. Το πώς φτιάχνεται ένα παπούτσι δεν είναι θέμα αυθαίρετων συμβάσεων, αλλά αποτέλεσμα εφαρμογής ενός δοκιμασμένου τρόπου κατασκευής παπουτσιών ώστε να ικανοποιείται καλύτερα η λειτουργία του παπουτσιού. Επομένως, οι κανόνες όχι μόνο δεν είναι ανεξάρτητοι του στόχου αλλά θεμελιώνονται σε αυτόν.

Αν στην περίπτωση των παιχνιδιών δεν είναι θεμιτό να παραβιάσουμε έναν κανόνα, στα τεχνουργήματα είναι, πράγμα που αποδεικνύει ότι *ο στόχος δεν είναι ανεξάρτητος των κανόνων*. Στην περίπτωση που μια αλλαγή κανόνα εξυπηρετεί καλύτερα τον στόχο είναι όχι μόνο θεμιτό αλλά και απαραίτητο να πραγματοποιείται. Έτσι, στα τεχνουργήματα, αντίθετα με τα παιχνίδια, υφίσταται καλύτερος, ευκολότερος ή οικονομικότερος κανόνας. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι ο κανόνας επερωτάται κάθε φορά που εφαρμόζεται. Αντιθέτως, οι κανόνες των τεχνουργημάτων συνιστούν εμπειρικές αλλά σταθερές οδηγίες, παγιωμένη τεχνική, η οποία εφαρμόζεται χωρίς να αμφισβητείται. Μια αλλαγή κανόνα έχει νόημα εφ' όσον εξυπηρετεί την καλύτερη λειτουργία του τεχνουργήματος όμως, στις περιπτώσεις που αυτό συμβαίνει, δεν συμβαίνει για λόγους πρωτοτυπίας: δεν μας απασχολεί αν ένα ρολόι λειτουργεί με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που λειτουργούν και όλα τα άλλα ρολόγια.

Τέλος, η υποταγή σε κανόνες δεν έχει στην περίπτωση των τεχνουργημάτων την ίδια σημασία που έχει στα παιχνίδια. Αν στα παιχνίδια η υποταγή σε κανόνες είναι αυτοσκοπός, στα τεχνουργήματα είναι απλώς μέσο για την επίτευξη του σκοπού, ενώ η σοβαρότητα των τεχνουργημάτων καθορίζεται σε σχέση με τη σοβαρότητα της λειτουργίας που εξυπηρετούν τελικά.

Τα έργα τέχνης, όπως και τα παιχνίδια, ιδωμένα από μια ορισμένη σκοπιά, δεν εξυπηρετούν κάποιο πρακτικό σκοπό. Τα έργα τέχνης δεν έχουν συγκεκριμένη λειτουργία, με την έννοια που έχουν τα τεχνουργήματα: φτιάχνουμε έργα τέχνης απλώς για να τα βλέπουμε όπως παίζουμε παιχνίδια απλώς για να παίζουμε, χωρίς απώτερο πρακτικό στόχο. Η άποψη ότι τα έργα τέχνης μοιάζουν με τα παιχνίδια εκφράζει ένα είδος φορμαλισμού: η εν λόγω αναλογία, όπως και ο φορμαλισμός, προϋποθέτει ότι στην τέχνη δεν υφίσταται εξωτερική σκοπιμότητα και, επομένως, αυτό στο οποίο μπορούμε να εστιάσουμε είναι κυρίως η μορφή, εφ' όσον το περιεχόμενο ή η ύλη δεν αποτελούν εξωτερικά σημεία αναφοράς. Ποιες είναι όμως οι συνέπειες που υφίσταται ο ορισμός των καλλιτεχνικών κανόνων στην περίπτωση που δεχτούμε ότι η αναλογία με τα παιχνίδια είναι βάσιμη;

Η πρώτη σημαντική συνέπεια είναι *η αποδοχή του αυτόνομου χαρακτήρα των κανόνων*. Επειδή δεν υφίσταται εξωτερικός πρακτικός σκοπός δεν υφίσταται και εξωτερικό θεμέλιο πάνω στο οποίο να βασίζονται οι κανόνες, επομένως οι κανόνες είναι αυτόνομοι με την έννοια ότι δεν υπαγορεύονται από κάπου ούτε ανάγονται σε κάτι εκτός αυτών. Πρακτική σκοπιμότητα στην περίπτωση της τέχνης θα μπορούσε να αποτελεί είτε το περιεχόμενο, είτε η λειτουργία, είτε το υλικό, θεωρούμενα ως εξωτερικά. Τι σημαίνει, όμως, αυτό; Αν ένας πίνακας ζωγραφικής αναπαριστά μια καρέκλα και ένα κρεβάτι μέσα σε ένα δωμάτιο

τότε θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι το εν λόγω θέμα αποτελεί ένα δεδομένο περιεχόμενο το οποίο ο καλλιτέχνης έχει επιλέξει να απεικονίσει. Αν, λοιπόν, καταφέρει να αποδώσει το θέμα του σύμφωνα με τους νόμους της προοπτικής, οι οποίοι βασίζονται στους νόμους της επιστήμης της οπτικής, και προσθέσει έπειτα τα χρώματα και τους φωτισμούς με τον τρόπο που τα «βλέπει» θα έχει επιτύχει στην προσπάθειά του να αναπαραστήσει το δωμάτιο με μια ορισμένη αντικειμενικότητα. Οι κανόνες που θα χρησιμοποιούσε στην περίπτωση αυτή ανάγονται είτε στους κανόνες της προοπτικής, δηλαδή της οπτικής, είτε στους κανόνες της σκιαγραφίας, είτε γενικότερα στην πιστή αντιγραφή αυτού που βλέπει. Ο ισχυρισμός, ωστόσο, ότι δεν υφίσταται εξωτερική σκοπιμότητα δηλώνει ότι οι κανόνες δεν μπορούν να αναχθούν σε ένα τέτοιου είδους περιεχόμενο, ή με άλλα λόγια ότι δεν υφίσταται τέτοιου είδους περιεχόμενο. Αντίστοιχα, στην αρχιτεκτονική, η λειτουργία ενός κτιρίου μπορεί να ιδωθεί ως ανεξάρτητη του τρόπου με τον οποίο οργανώνεται η μορφή: σύμφωνα με την άποψη που εξετάζουμε, το καλλιτεχνικό μέρος του σχεδιασμού ενός κτιρίου, δηλαδή οι κανόνες που αφορούν την οργάνωση της μορφής του, δεν μπορούν να αναχθούν στη λειτουργία που το κτίριο εξυπηρετεί. Δεχόμενοι την αναλογία της τέχνης με τα παιχνίδια, δεχόμαστε ταυτόχρονα ότι οι κανόνες είναι αυθαίρετοι και ότι απλά θα μπορούσαν να είναι και διαφορετικοί, ενώ ο μόνος απαραίτητος περιορισμός είναι εσωτερικός, μια εσωτερική συνέπεια που απαιτεί από το σύνολο των κανόνων να λειτουργούν ως σύστημα: οι κανόνες πρέπει να είναι τέτοιοι ώστε να μην δημιουργούνται εσωτερικές αντιφάσεις. Αν θεωρήσουμε τον κανόνα της σύνθεσης αυτόνομο σημαίνει ότι αντιμετωπίζουμε τη μορφή ανεξάρτητα από το περιεχόμενο, ή ότι θεωρούμε πως το περιεχόμενο είναι εσωτερικό, δηλαδή καθοριζόμενο από την μορφή. Είτε το ονομάσουμε εξωτερικό περιεχόμενο, λειτουργία, ή υλικό, σε κάθε περίπτωση αναφερόμαστε σε ένα είδος εξωτερικής ή πρακτικής σκοπιμότητας. Το ότι ο κανόνας της σύνθεσης είναι αυτόνομος σημαίνει ότι δεν μπορεί να αναχθεί σε κανενός είδους τέτοια σκοπιμότητα. Με βάση αυτήν την προσέγγιση μπορούμε να δικαιολογήσουμε την ύπαρξη διαφορετικών στυλ: το ίδιο ζωγραφικό θέμα είναι δυνατόν να αποδίδεται με πολύ διαφορετικούς τρόπους, ή κτίρια με την ίδια ακριβώς λειτουργία μπορεί να έχουν πολύ διαφορετικές μορφές. Και σε τελευταία ανάλυση, είναι η μορφή της καρέκλας που μου υποδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο κάθομαι και όχι αντίστροφα. Ο τρόπος με τον οποίο κάθομαι, σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, εξαρτάται από τη μορφή της καρέκλας, δηλαδή η λειτουργία της καρέκλας δεν θεωρείται κάτι εξωτερικό, δεδομένο και αναλλοίωτο. Το ίδιο και στη ζωγραφική, ο πίνακας μου υποδεικνύει πώς να «δω» το δωμάτιο με την καρέκλα και το κρεβάτι. Το θέμα δεν είναι εξωτερικό και ανεξάρτητο του πίνακα. Αν δεχόμασταν την ύπαρξη εξωτερικού περιεχομένου, θα έπρεπε ταυτόχρονα να δεχτούμε ότι η μορφή ανάγεται σε αυτό και επομένως δεν θα μπορούσαμε να δικαιολογήσουμε την ύπαρξη διαφορετικών στυλ. Η τέχνη θα αναγόταν περισσότερο σε επιστήμη: η λύση ενός επιστημονικού προβλήματος δεν μπορεί να δεχτεί περισσότερες από μια λύσεις, ενώ η ύπαρξη στυλ είναι τελείως αντίθετη με τη φύση της επιστήμης. Είδαμε

λοιπόν τι ακριβώς δηλώνει ο ισχυρισμός ότι δεν υφίσταται εξωτερική ή πρακτική σκοπιμότητα στην περίπτωση της ζωγραφικής και της αρχιτεκτονικής, επειδή οι δύο αυτές τέχνες είναι τα κατ' εξοχήν παραδείγματα τεχνών τα οποία, είτε λόγω αναπαραστατικής ικανότητας, είτε λόγω πρακτικής λειτουργίας, μπορεί να θεωρηθεί ότι εμφανίζουν σαφή εξωτερική σκοπιμότητα.

Η δεύτερη συνέπεια που υφίσταται ο ορισμός των καλλιτεχνικών κανόνων αν αποδεχτούμε την αναλογία μεταξύ τέχνης και παιχνιδιού είναι η θεώρηση των κανόνων ως αδιάρρηκτα συνδεδεμένων με τον εσωτερικό στόχο, ο οποίος μπορεί να είναι, εν προκειμένω, το εσωτερικό περιεχόμενο του έργου τέχνης όπως το ορίσαμε στην προηγούμενη παράγραφο. Το περιεχόμενο ορίζεται στο πλαίσιο του έργου, ενώ οι κανόνες, δηλαδή η μορφή, εξυπηρετεί αυτό το περιεχόμενο. Όμως, αυτός ο ισχυρισμός μας οδηγεί σε *κυκλικό ορισμό*: *το περιεχόμενο καθορίζεται μέσα από τη μορφή και ταυτόχρονα η μορφή μέσα από το περιεχόμενο*. Επίσης, αντίθετα με όσα είπαμε για τα παιχνίδια, στην τέχνη δεν είμαστε έτοιμοι να δεχτούμε την άκριτη αποδοχή των κανόνων, ούτε και να περιορίσουμε την καλλιτεχνική δημιουργικότητα στην στρατηγική εφαρμογή σταθερών, παρά ταύτα, κανόνων. Η μόνη διέξοδος σε αυτό το πρόβλημα θα ήταν να θεωρήσουμε ότι ο καλλιτέχνης θέτει, περίπου κάθε φορά που δημιουργεί, τους κανόνες του παιχνιδιού, δηλαδή φτιάχνει με άλλα λόγια παιχνίδια κάθε φορά που δημιουργεί. Μόνο που τότε αρχίζουμε να ξεφεύγουμε από την έννοια του παιχνιδιού και η αναλογία τέχνης-παιχνιδιού δεν λειτουργεί πια.

Η τρίτη συνέπεια που υφίσταται ο ορισμός των καλλιτεχνικών κανόνων αν αποδεχτούμε την αναλογία μεταξύ τέχνης και παιχνιδιού είναι ότι δεν μπορούμε να αξιολογήσουμε τους κανόνες και να θεωρήσουμε έναν καλύτερο από κάποιον άλλο. Επομένως, δεν μπορούμε να δώσουμε απάντηση στον πώς επιλέγονται οι κανόνες. *Αν οι κανόνες είναι αυθαίρετοι τότε δεν υφίστανται κριτήρια βάσει των οποίων πραγματοποιείται η επιλογή τους*. Με ποιόν τρόπο, λοιπόν, διαλέγουμε τους κανόνες στην τέχνη; Αν θεωρήσουμε την τέχνη σε αναλογία με τα παιχνίδια δεν μπορούμε να δώσουμε απάντηση σε αυτό το ερώτημα.

Παρ' όλα αυτά, η άποψη ότι *υποταγή σε κανόνες είναι εθελοντική έχει και στην τέχνη, όπως στα παιχνίδια, μια ιδιαίτερη σημασία*. Δηλώνει την ανάγκη να δημιουργούμε «γλώσσες», με την έννοια της εσωτερικής πειθαρχίας, για να εκφράζουμε τον κόσμο.

Από την άλλη πλευρά, αν θεωρήσουμε ότι η τέχνη μοιάζει περισσότερο με τα τεχνουργήματα, δεχόμαστε, αντίθετα με την προηγούμενη προσέγγιση, ότι και στην τέχνη υφίσταται πρακτική σκοπιμότητα. Έτσι, στο παραπάνω παράδειγμα του ζωγραφικού πίνακα που αναπαριστά μια καρέκλα και ένα κρεβάτι μέσα σε ένα δωμάτιο, το θέμα αποτελεί την εξωτερική σκοπιμότητα η οποία εκφράζεται από το έργο τέχνης. Αντίστοιχα, η λειτουργία ενός κτιρίου αποτελεί, βάσει της αναλογίας με τα τεχνουργήματα, την πρακτική σκοπιμότητα την οποία εξυπηρετεί το κτίριο. Η προσέγγιση αυτή παρουσιάζει ορισμένα πλεονεκτήματα σε σχέση με την προηγούμενη η οποία βασίζεται στην αναλογία με τα παιχνίδια.

Κατ' αρχάς, η αντιμετώπιση της τέχνης κατ' αναλογία προς τα τεχνουργήματα δίδει

έμφαση στην ύπαρξη ενός δημιουργού ο οποίος φτιάχνει ένα έργο προκειμένου να εκφράσει αυτό που ονομάσαμε εξωτερική σκοπιμότητα, δηλαδή ένα εξωτερικό περιεχόμενο. Αυτό που έχει σημασία εδώ είναι ότι ο εν λόγω δημιουργός φτιάχνει κάτι για έναν συγκεκριμένο σκοπό, ή, με άλλα λόγια, φτιάχνει κάτι βάσει της πρόθεσης να εξυπηρετήσει έναν συγκεκριμένο σκοπό. *Ο σκοπός για τον οποίο φτιάχνεται ένα έργο, ή η πρόθεση με την οποία φτιάχνεται, ή η ερώτηση «γιατί φτιάχτηκε έτσι και όχι αλλιώς;» είναι αυτό το οποίο βοηθά στην κατανόηση του έργου*. Όμως, την πρόθεση, ως βασικό στοιχείο για την ερμηνεία της τέχνης, μπορεί να επικαλεστεί μόνο το μοντέλο που θεωρεί την τέχνη σε αναλογία με τα τεχνουργήματα: αν δεχτούμε ότι δεν υφίσταται εξωτερική σκοπιμότητα, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο καλλιτέχνης προτίθεται να εκφράσει έναν σκοπό. Επομένως, αντίθετα με τις φορμαλιστικές προσεγγίσεις, η άποψη που προσεγγίζει τα έργα τέχνης ως τεχνουργήματα μπορεί να μιλήσει για πρόθεση του δημιουργού και έτσι με αυτό τον τρόπο να δικαιολογήσει την ανάγκη του ερωτήματος «γιατί το έργο έχει φτιαχτεί με αυτό τον τρόπο;».

Έπειτα, από τη στιγμή που υφίσταται εξωτερική ή πρακτική σκοπιμότητα, υφίσταται εξωτερικό θεμέλιο πάνω στο οποίο μπορούν να βασιστούν οι κανόνες. Επομένως, *οι κανόνες δεν είναι αυθαίρετοι*.

Επιπλέον, οι κανόνες είναι δυνατόν, και πολλές φορές απαραίτητο, να σπάσουν: υφίστανται καλύτεροι και χειρότεροι κανόνες. Οι κανόνες είναι το μέσον για την επίτευξη του σκοπού, και όχι αυτοσκοπός, και οφείλουν να προσαρμόζονται ανάλογα. Επομένως, σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, *υφίστανται κριτήρια για την επιλογή των κανόνων*.

Τέλος, η ύπαρξη εξωτερικού σκοπού καθιστά της εκπλήρωσή του μια σοβαρή δουλειά. Εδώ, δεν είναι η εθελοντική υπακοή σε κανόνες αυτό που καθιστά την τέχνη σοβαρή, αλλά η σπουδαιότητα του ίδιου του στόχου. Βεβαίως, δεν θα πρέπει να ξεχνάμε και το πλατωνικό επιχείρημα ότι είναι πιο σημαντικός σκοπός η κατασκευή ενός κρεβατιού, που είναι έργο του τεχνίτη, από τη μίμηση ενός κρεβατιού, που είναι έργο του καλλιτέχνη. Οι στόχοι αξιολογούνται και, βάσει αυτής της λογικής, η τέχνη μοιάζει να διαθέτει κατώτερους στόχους από τα τεχνουργήματα. Επομένως, ως προς αυτό το σημείο, η αναλογία της τέχνης με τα τεχνουργήματα πιθανώς να μην δικαιώνει την τέχνη.

Όμως, παράλληλα με τα πλεονεκτήματα, η συγκεκριμένη προσέγγιση της τέχνης έχει ένα βασικό μειονέκτημα. Δεχόμενοι την αναλογία της τέχνης με τα τεχνουργήματα δεχόμαστε παράλληλα και το γεγονός ότι οι τέχνη ανάγεται σε ένα είδος εμπειρικής επιστήμης, ενώ οι κανόνες ανάγονται σε τεχνική ή ρετσέτα, δηλαδή σε ένα σύνολο δοκιμασμένων οδηγιών, οι οποίες αν ακολουθηθούν εξασφαλίζουν το επιθυμητό αποτέλεσμα. Η ύπαρξη εξωτερικής σκοπιμότητας καθιστά την τέχνη αυτοματισμό, ενώ χάνεται ταυτόχρονα και η δυναμική των διαφορετικών στυλ: από τη στιγμή που ανακαλύπτεται μία μέθοδος, μία τεχνική με την βοήθεια της οποίας μπορούμε να αποδίδουμε «αντικειμενικά» αυτό που αναπαριστά ένας ζωγραφικός πίνακας, δεν απομένει στον καλλιτέχνη παρά να εφαρμόζει αυτή τη τεχνική προκειμένου να φτάσει τον στόχο

του, με κίνδυνο όμως όλα τα έργα να είναι όμοιας τεχνοτροπίας. Πώς, λοιπόν, θα δικαιολογήσουμε τον καλλιτεχνικό πλουραλισμό;

Οι παραπάνω αναλογίες τοποθετούν την τέχνη μεταξύ παιχνιδιών και τεχνουργημάτων. Ιδωμένη σε αναλογία με τα παιχνίδια, η τέχνη είναι περισσότερο πράξη, ενώ, ιδωμένη σε αναλογία με τα τεχνουργήματα, η τέχνη είναι περισσότερο ποίηση. Ο Αριστοτέλης διαχωρίζει την *πράξη*, η οποία εμπεριέχει τον σκοπό για τον οποίο διεξάγεται, από την *ποίηση*, η οποία δεν εμπεριέχει σε αυτήν την ίδια τον σκοπό για τον οποίο διεξάγεται[50]. Γι' αυτό τα παιχνίδια, επειδή εμπεριέχουν το σκοπό για τον οποίο διεξάγονται, κατατάσσονται στην κατηγορία της πράξης, ενώ τα τεχνουργήματα, επειδή δεν εμπεριέχουν το σκοπό για τον οποίο διεξάγονται κατατάσσονται στην κατηγορία της ποίησης. Για τον Αριστοτέλη η τέχνη (με την ευρύτερη, όμως, έννοια και όχι μόνο ως καλή τέχνη) είναι σαφώς ποίηση, κατασκευή[51], εφ' όσον υφίσταται ένα προϊόν που είναι και ο στόχος για τον οποίο ενεργοποιείται όλη η διαδικασία. Στον Kant, εντούτοις, η κατάταξη είναι λιγότερο σαφής. Αν και ο Kant δεν ισχυρίζεται πουθενά ότι η τέχνη δεν είναι ποίηση, και έτσι μοιάζει να παραμένει στο πλαίσιο της Αριστοτελικής προσέγγισης, ωστόσο το γεγονός ότι αρνείται πως η τέχνη εξυπηρετεί εξωτερικούς ή απώτερους σκοπούς, δηλαδή σκοπούς που δεν εμπεριέχονται σε αυτήν την ίδια, κάνει την κατάταξη της τέχνης ως ποίησης λιγότερο προφανή.

Το καντιανό δίλημμα μπορεί να διατυπωθεί και ως εξής: αν δούμε την τέχνη ως πράξη, δηλαδή αν την τοποθετήσουμε δίπλα στα παιχνίδια, μοιάζει να αγνοούμε το γεγονός ότι υφίσταται ένα προϊόν, δηλαδή ένας υλικός σκοπός ο οποίος ενεργοποιεί τη διαδικασία, ενώ αν τη δούμε ως ποίηση, δηλαδή αν την τοποθετήσουμε δίπλα στα τεχνουργήματα, μοιάζει να την ανάγουμε σε έναν εξωτερικό ή υλικό σκοπό. Η λύση για τον Kant βρίσκεται ενδιάμεσα, όπως θα δούμε. Βέβαια, ο Kant επικεντρώνει περισσότερο στην αποτίμηση, δηλαδή στις αισθητικές κρίσεις, και όχι τόσο στη δημιουργία. Θα δούμε, λοιπόν, πρώτα, με ποια έννοια η αναστοχαστική κρίση αποτελεί απάντηση στο παραπάνω δίλημμα, και έπειτα με ποια έννοια, αναλογικά, είναι η ίδια η σύνθεση αναστοχαστική.

ΜΕΡΟΣ 2:
Η ΕΑΥΤΟΝΟΜΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΤΙΚΗΣ ΚΡΙΣΗΣ ΚΑΙ Ο ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ

Το ερώτημα που θέτει ο Kant στην *3η Κριτική* αφορά το πώς είναι δυνατόν η καλαισθητική κρίση, αν και υποκειμενική, να έχει καθολική ισχύ. Με άλλα λόγια, το ερώτημα είναι πώς είναι δυνατόν όταν κρίνουμε ότι ένα αντικείμενο είναι ωραίο (ή άσχημο), και επιπλέον, χωρίς να δεχόμαστε για αυτή την κρίση μας καμιά αντικειμενική βάση, να προϋποθέτουμε ότι θα πρέπει να το θεωρούν ωραίο (ή άσχημο) όλοι, πριν καν

[50] Βλ. Christian Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard , Ed. du Temps, 2004, σελ. 35.
[51] Βλ. Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, VI, 4, 1140a, 1-24.

τους τεθεί το ερώτημα. Το κλειδί για τη λύση του παραπάνω παράδοξου βρίσκεται στην έννοια του αναστοχασμού: μπορούμε να κατανοήσουμε πώς η καλαισθητική κρίση ικανοποιεί τις παραπάνω αντιφατικές προϋποθέσεις, ισχυρίζεται ο Kant, αν τη δούμε ως αναστοχαστική κρίση (στη συνέχεια θα δούμε αναλυτικά τι είναι οι αναστοχαστικές κρίσεις).

Όμως, αναστοχαστικές κρίσεις δεν είναι μόνο οι κρίσεις για το ωραίο αλλά και όλες οι κρίσεις που αφορούν τα αντικείμενα της φύσης γενικά. Έτσι, το πρόβλημα των κρίσεων του ωραίου αντιμετωπίζεται, στην *3η Κριτική*, ως μέρος ενός γενικότερου προβλήματος που αφορά μια κατηγορία κρίσεων για τα αντικείμενα της φύσης, οι οποίες δεν μπορούν, παρόλα αυτά, να θεμελιωθούν στις αρχές της διάνοιας, δηλαδή στην *Κριτική του Καθαρού Λόγου*. Γενικά, το πρόβλημα της αναστοχαστικής κρίσης εμφανίζεται ως πρόβλημα θεμελίωσης της συστηματικότητας των κρίσεων που αφορούν την εμπειρική επιστήμη της φύσης, ενώ η a priori αρχή της αναστοχαστικής κρίσης ως αρχή η οποία αποδίδει την ιδιότητα της συστηματικότητας στην ίδια τη φύση. Η συσχέτιση της καλαισθητικής κρίσης με την αναστοχαστική έχει ιδιαίτερη σημασία για την κατανόηση της καντιανής αισθητικής θεωρίας, εφ' όσον πάνω στην έννοια του αναστοχασμού βασίζεται η έννοια της αρμονίας μεταξύ διάνοιας και φαντασίας, η οποία αποτελεί κλειδί τόσο για την ερμηνεία της ηδονής που νιώθουμε για το ωραίο όσο και για την δικαιολόγηση των καλαισθητικών κρίσεων που απορρέουν από αυτή την ηδονή. Η προσέγγιση της καλαισθητικής κρίσης ως αναστοχαστικής μάς βοηθά να κατανοήσουμε πώς είναι δυνατόν μια κρίση η οποία δεν υπόκειται στους περιορισμούς της διάνοιας -γι' αυτό και η διάνοια και η φαντασία βρίσκονται, στην περίπτωση των καλαισθητικών κρίσεων, σε κατάσταση ελεύθερου παιχνιδιού- να μην είναι αυθαίρετη. Ή αλλιώς, μας βοηθά να κατανοήσουμε πώς είναι δυνατόν να είναι καθολικά έγκυρη μια κρίση για ένα αντικείμενο η οποία βασίζεται αποκλειστικά στο συναίσθημα ηδονής που νιώθει το υποκείμενο για το αντικείμενο ανεξάρτητα από κάθε έννοια του αντικειμένου.

Διαφορετικά ιδωμένο, το πρόβλημα που προσπαθεί να επιλύσει ο Kant στην *3η Κριτική* είναι το πρόβλημα της θεμελίωσης της κοινής λογικής. Πώς είναι δυνατόν να κρίνουμε σωστά τη στιγμή που αυτή η ικανότητα δεν καθοδηγείται από έννοιες και δεν μπορεί, επομένως, να είναι προϊόν μάθησης; Τι είναι αυτό που διαχωρίζει έναν βλάκα από έναν έξυπνο; «Η έλλειψη κριτικής δυνάμεως», αναφέρει ο Kant σε μια υποσημείωση στην *1η Κριτική*,

> είναι κυρίως αυτό που λέμε βλακεία και μια τέτοια ατέλεια δε θεραπεύεται καθόλου. Ένας κοιμισμένος άνθρωπος ή στενοκέφαλος, που δεν του λείπει τίποτε άλλο παρά μόνο ο απαιτούμενος βαθμός του νου και έννοιες που να του είναι δικές του μπορεί κάλλιστα να καταρτισθεί σε παιδεία και να φτάση μάλιστα ως τη λογιότητα. Αλλά καθώς του λείπει εκείνο το άλλο (η secunda Petri), έτσι δεν είναι ασυνήθιστο να συναντά κανένας ανθρώπους με μεγάλη λογιότητα, οι οποίοι αφήνουν συχνά να διαφαίνεται η αθεράπευτη αυτή έλλειψη στη χρήση που

κάνουν της επιστήμης τους. (A134/ B173)[52]

Επομένως, η ικανότητα της καλής κριτικής είναι έμφυτη και δεν μαθαίνεται. Το να δούμε τις καλαισθητικές κρίσεις ως μέρος του προβλήματος της κοινής λογικής, σημαίνει ότι θεωρούμε την ικανότητα να κρίνουμε τι είναι ωραίο (ή άσχημο) ως έμφυτη ικανότητα που δεν μαθαίνεται αλλά μόνο καλλιεργείται. Από την άλλη πλευρά, όμως, ο Kant θέλει να διασφαλίσει την εγκυρότητα των εν λόγω κρίσεων πράγμα που σημαίνει ότι είναι απαραίτητη μια αρχή για τη θεμελίωσή τους προκειμένου να μην πέσουμε στην ενδεχομενικότητα του εμπειρικού κόσμου. Αυτό είναι το εγχείρημα της *3ης Κριτικής*.

Στο παρόν μέρος θα δούμε αναλυτικά τι είναι η αναστοχαστική κρίση και πιο συγκεκριμένα πώς η έννοια της εαυτονομίας της αναστοχαστικής κρίσης απαντά στα παραπάνω ερωτήματα. Έπειτα, θα δούμε πώς η έννοια της εαυτονομίας μπορεί να μας λύσει αντίστοιχα προβλήματα που αφορούν όχι τόσο την αποτίμηση των αντικειμένων ως προς την αισθητική τους αξία όσο την ίδια την καλλιτεχνική δημιουργία. Δηλαδή, επεκτείνοντας την έννοια του αναστοχασμού, θα δούμε πώς είναι δυνατόν να είναι καθολικά έγκυρη η καλλιτεχνική σύνθεση όταν αυτή δεν καθοδηγείται από καθοριστικές έννοιες.

I. Μια κριτική για την κριτική ικανοτητα

Το ερώτημα πώς είναι δυνατόν να κρίνουμε σωστά ενώ η κρίση μας αυτή δεν καθοδηγείται από έννοιες μπορεί να απαντηθεί με τη βοήθεια της έννοιας του αναστοχασμού μόνο εφ' όσον υποθέσουμε ότι η αναστοχαστική κρίση διαθέτει μια αρχή a priori, δηλαδή μόνο εφ' όσον υφίσταται μια ξεχωριστή κριτική για την αναστοχαστική κρίση. Όμως, το γεγονός και μόνο ότι οι αναστοχαστικές κρίσεις δεν μπορούν να θεμελιωθούν στην *1η Κριτική* δεν αρκεί για να δικαιολογήσει την ύπαρξη μιας άλλης κριτικής για τη θεμελίωσή τους. Πώς είναι, λοιπόν, δυνατόν να εξασφαλίσουμε ότι η υπόθεση της ύπαρξης μιας αρχής a priori της αναστοχαστικής κρίσης είναι βάσιμη και επομένως ότι υφίσταται μια ανεξάρτητη κριτική για την αναστοχαστική κρίση; Το επιχείρημα που παρουσιάζει ο Kant βρίσκεται στη εισαγωγή της *3ης Κριτικής*. Στην αρχή της εισαγωγής (τόσο της πρώτης όσο και της δεύτερης εισαγωγής) παρουσιάζονται οι ανώτερες γνωστικές ικανότητες του νου:

> ... η συστηματική παράσταση της ικανότητας του σκέπτεσθαι χωρίζεται σε τρία μέρη: πρώτον στην ικανότητα της γνώσης του *γενικού* (κανόνων), στη *διάνοια*, δεύτερον στην ικανότητα *υπαγωγής του ιδιαίτερου* στο γενικό, στην *κριτική ικανότητα*, και τρίτον στην ικανότητα *προσδιορισμού* του ιδιαίτερου από το γενικό (παραγωγή αρχών), δηλαδή στο *λόγο*. (1η

[52] Kant, *Κριτική του Καθαρού Λόγου*, μτφρ. Αναστάσιος Γιανναράς, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση, σελ. 153. Στο πρωτότυπο, Immanuel Kant, *Akademieausgabe von Immanuel Kants Gesmmelten Werken, Band III, Kritik der reinen Vernunft (2. Aufl. 1787)*, σελ. 132.

εισαγωγή, II)[53]

Για τη διάνοια και το λόγο υφίσταται κριτική, επομένως το ερώτημα είναι αν υφίσταται κριτική και για την κριτική ικανότητα. Το επιχείρημα του Kant είναι ότι εφ' όσον υφίσταται κριτική για τις άλλες δύο γνωστικές ικανότητες του νου, κατ' αναλογία, θα πρέπει να υφίσταται κριτική και για την τρίτη ικανότητα:

> Εάν όμως τώρα η διάνοια παρέχει τους a priori νόμους της φύσης, ο λόγος αντιθέτως τους νόμους της ελευθερίας, τότε πρέπει κανείς, τηρουμένων των αναλογιών, να προσδοκά ότι η κριτική δύναμη, η οποία μεσολαβεί για τη συσχέτιση των δύο ικανοτήτων, προσφέρει, όπως ακριβώς και εκείνες οι ικανότητες, τις δικές της ιδιάζουσες αρχές a priori και ίσως μάλιστα θέτει τα θεμέλια για ένα ιδιαίτερο μέρος της φιλοσοφίας. (1η εισαγωγή, II)[54]

Επίσης, αντιστρόφως, αν η κριτική δύναμη δεν διέθετε μια αρχή a priori δεν θα ανήκε καν στις γνωστικές ικανότητες, πράγμα που θέτει υπό αμφισβήτηση τη συνέπεια της παραπάνω διάταξης των γνωστικών ικανοτήτων. Άρα, καταλήγει ο Kant, η κριτική δύναμη πρέπει να διαθέτει μια αρχή a priori.

Όμως, από το γεγονός ότι η κριτική δύναμη πρέπει να διαθέτει μια αρχή a priori δεν προκύπτει και ότι η εν λόγω αρχή πρέπει να είναι και διαφορετική από αυτή της διάνοιας. Με ποια δικαιολογία υποθέτουμε ότι η κριτική δύναμη, δουλειά της οποίας, όπως είδαμε παραπάνω, είναι να υπάγει το ιδιαίτερο στο γενικό, ή αλλιώς να εφαρμόζει έννοιες στην εποπτεία, έχει ανάγκη από μια αρχή διαφορετική από αυτή των εννοιών τις οποίες εφαρμόζει; Η απάντηση του Kant εδώ είναι ότι η εν λόγω αρχή δεν μπορεί να είναι αντικειμενική, γιατί τότε θα πέφταμε στον κίνδυνο μιας επ' άπειρο αναδρομής (infinite regress) αρχών: η διάνοια παρέχει έννοιες για τα αντικείμενα· αν η κριτική δύναμη είχε ανάγκη από άλλους κανόνες προκειμένου να μπορέσει να εφαρμόσει τις έννοιες που παρέχει η διάνοια, τότε θα απαιτούνταν και περαιτέρω κανόνες προκειμένου να εφαρμοστούν οι προηγούμενοι και ούτω καθ' εξής. Και θα ήταν παράλογος ο ισχυρισμός ότι υφίστανται πολλαπλές κριτικές δυνάμεις. Επομένως, καταλήγει ο Kant, η αρχή της κριτικής δύναμης δεν μπορεί να είναι αντικειμενική ή καθοριστική αλλά ένα διαφορετικό είδος κανόνα:

> Η ίδια θα πρέπει να προσδιορίσει μια έννοια, μέσω της οποίας δεν γνωρίζομε πράγματι τίποτε, αλλά η οποία χρησιμεύει στον εαυτό της ως κανόνας. Όχι όμως ως αντικειμενικός κανόνας, στον οποίο να μπορεί να προσαρμόσει την κρίση της, επειδή για τούτο θα χρειαζόταν πάλι μια άλλη κριτική δύναμη, για να μπορεί να διακρίνει αν τούτο ήταν η περίπτωση [εφαρμογής] του κανόνα ή όχι.[55]

---

[53] Kant, *Πρώτη εισαγωγή στην Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, μτφρ. Π. Μεϊντάνη, Αθήνα, Πόλις, 1996, σελ. 19-20.

[54] Kant, *Πρώτη εισαγωγή*, σελ. 20.

[55] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, πρόλογος, σελ. 71. Στο πρωτότυπο: σελ. 169.

Το παραπάνω επιχείρημα περί επ' άπειρο αναδρομής θυμίζει το αντίστοιχο επιχείρημα της *1ης Κριτικής*:

> Όταν ο νους εν γένει χαρακτηρίζεται ως η ικανότητα για κανόνες, τότε η κριτική ικανότητα είναι εκείνη η οποία ενεργεί την υπαγωγή σε κανόνες, δηλ. κρίνει αν κάτι υπάγεται σ' ένα δεδομένο κανόνα (casus datae legis= περίπτωση δεδομένου κανόνα) ή δεν υπάγεται. Η Γενική Λογική δεν περιέχει κανόνες για τη χρήση της κριτικής δυνάμεως και δεν μπορεί να περιέχει. Γιατί, επειδή κάνει αφαίρεση από κάθε περιεχόμενο της γνώσεως, γι' αυτό δεν της υπολείπεται κανένα άλλο έργο παρά μόνο να ξεχωρίσει αναλυτικά την ψιλή μορφή της γνώσεως σε έννοιες, κρίσεις και συλλογισμούς και μ' αυτό τον τρόπο να καθορίσει τυπικούς κανόνες κάθε νοητικής χρήσεως. Αν τώρα αυτή [η Γενική Λογική] ήθελε να δείξει γενικά πώς πρέπει να ενεργείται η υπαγωγή σε κανόνες, δηλ. πώς να κρίνει κανένας αν κάτι υπάγεται ή δεν υπάγεται σ' αυτούς, τότε αυτό δεν θα μπορούσε να επιτελεσθεί διαφορετικά παρά μόνο πάλι μέσω ενός κανόνα. Αλλά αυτός, επειδή ακριβώς είναι ένας κανόνας, θ' απαιτούσε μια νέα εκπαίδευση της κριτική ικανότητας κι έτσι γίνεται φανερό, ότι ο νους μεν είναι επιδεκτικός διδαχής και εξοπλισμού με κανόνες, αλλά η κριτική ικανότητα είναι ένα ιδιαίτερο χάρισμα, που δε μαθαίνεται παρά μόνο χρειάζεται εξάσκηση. Γι' αυτό το λόγο η κριτική ικανότητα είναι το ειδικό γνώρισμα της λεγόμενης φυσικής ευφυΐας[56], που την έλλειψή της δεν μπορεί ν' αναπληρώσει κανένα σχολείο· γιατί μολονότι αυτό [το σχολείο] μπορεί να προσφέρει σ' ένα περιορισμένο μυαλό άφθονους κανόνες δανεισμένους από ξένη γνώση και κατά κάποιο τρόπο να τους ενοφθαλμίσει σ' αυτό, ωστόσο την ικανότητα για τη σωστή χρησιμοποίησή της πρέπει να την κατέχει ο μαθητευόμενος ο ίδιος και κανένας κανόνας, που θα του υπαγορευόταν ως προς αυτό, δε θα ήταν κατοχυρωμένος από κατάχρηση, αν έλειπε το φυσικό αυτό χάρισμα.[57]

Παρ' όλα αυτά, αν και τα δύο επιχειρήματα μοιάζουν πολύ μεταξύ τους, ο ρόλος τους είναι διαφορετικός. Στην *1η Κριτική* ο Kant χρησιμοποιεί το συγκεκριμένο επιχείρημα για διαφορετικό σκοπό απ' ότι στην *3η Κριτική*. Στην *1η Κριτική* το χρησιμοποιεί για να διαχωρίσει τη Γενική Λογική, η οποία δεν αφορά αντικείμενα, από την Υπερβατολογική Λογική, δηλαδή τη λογική της έννοιάς μας ενός αντικειμένου γενικά. Ενώ στην *3η Κριτική* χρησιμοποιεί το ίδιο επιχείρημα για να δηλώσει ότι, όπως το διατυπώνει η Juliet Floyd, «το a priori μέτρο της *καλής* κρίσης μπορεί να είναι μόνο *υποκειμενικό*, ή, καλύτερα, ότι η υπερβατολογική λογική δεν μπορεί να παίξει το ρόλο του να παρέχει φυσική ευφυΐα. Επομένως, η δυσκολία του Kant είναι η εξής: πρέπει να υπάρχει μια a priori αρχή της (καλής) κρίσης, η οποία, παρ' όλα αυτά, δεν μπορεί να είναι αντικειμενική»[58]. Το

[56] Ως φυσική ευφυΐα μεταφράζουμε το Mutterwitzes του γερμανικού κειμένου (mother wit στα αγγλικά, bon sens στη γαλλική μετάφραση).

[57] Kant, *Κριτική του Καθαρού Λόγου*, A 132-133 B171-172. Στο πρωτότυπο: σελ. 132.

[58] Juliet Floyd, "Heautonomy: Kant on Reflective Judgment and Systematicity", *Kants Aesthetik- Kant's Aesthetics –L'esthétique de Kant*, Herman Parret (ed.), Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1998, σελ. 194.

πρόβλημα, όμως, της επ' άπειρο αναδρομής δεν μπορεί να αποφευχθεί ακόμα και στην περίπτωση που θεωρήσουμε ότι η αρχή της αναστοχαστικής κρίσης είναι υποκειμενική, τονίζει η Floyd. Εκτός και αν με τον όρο «υποκειμενικός» εννοούμε αυτό που η κριτική δύναμη εφαρμόζει στον εαυτό της. Και όπως θα δούμε αργότερα, την ιδέα ότι η κριτική δύναμη εφαρμόζει την αρχή που θέτει η ίδια στο εαυτό της εκφράζει η έννοια της εαυτονομίας της αναστοχαστικής κρίσης.

Είδαμε, λοιπόν, ότι η αναστοχαστική κρίση θα πρέπει να διαθέτει μια αρχή a priori, ότι η αρχή αυτή είναι υποκειμενική και ότι τη θέτει η ίδια η αναστοχαστική κρίση στον εαυτό της. Ας δούμε, όμως, τώρα γιατί η αναστοχαστική κρίση συνδέεται με το συναίσθημα ηδονής ή λύπης. Το επιχείρημα είναι και στην προκειμένη περίπτωση επιχείρημα κατ' αναλογία. Όλες οι ικανότητες του ανθρώπινου θυμικού, λέει ο Kant, ανάγονται στις εξής τρεις: «στη *γνωστική ικανότητα*, στο *αίσθημα ηδονής και λύπης* και στο *επιθυμητικό*» (1η εισαγωγή, μτφρ. ΙΙΙ, σελ.27). Αν η γνωστική ικανότητα συνδέεται με τις νομοθετικές αρχές της διάνοιας και το επιθυμητικό με τις νομοθετικές αρχές του λόγου, τότε, κατ' αναλογία, το αίσθημα ηδονής και λύπης συνδέεται με την κριτική δύναμη. Η κριτική δύναμη είναι αυτή που "παρέχει αρχές a priori για το αίσθημα της ηδονής" (1η εισαγωγή, μτφρ., ΙΙΙ σελ. 30) με τη διαφορά ότι δεν είναι συστατική (ή αντικειμενική), αλλά ρυθμιστική (ή υποκειμενική).

Άρα, συμπεραίνουμε ότι α. η αναστοχαστική κρίση διαθέτει μία αρχή a priori, β. η αρχή αυτή δεν μπορεί να είναι παρά υποκειμενική και τη θέτει η ίδια η αναστοχαστική κρίση στον εαυτό της και γ. συνδέεται με το αίσθημα ηδονής ή λύπης. Ποια είναι λοιπόν η αρχή της αναστοχαστικής κρίσης; Για να απαντήσουμε σε αυτό το ερώτημα πρέπει πρώτα να δούμε τι είναι η κρίση γενικά.

ΙΙ. ΚΑΘΟΡΙΣΤΙΚΗ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΤΙΚΗ ΚΡΙΣΗ

Η κρίση γενικά είναι η ικανότητα του ανθρώπου να υπάγει το μερικό (μερική περίπτωση, αντικείμενο ή παράσταση) στο καθολικό (έννοια, κανόνας ή νόμος). Στην *1η Κριτική* περιγράφεται ως εξής:

> Όταν ο νους εν γένει χαρακτηρίζεται ως η ικανότητα για κανόνες, τότε η κριτική ικανότητα είναι εκείνη η οποία ενεργεί την υ π α γ ω γ ή σ ε κ α ν ό ν ε ς , δηλ. κρίνει αν κάτι υπάγεται σ' ένα δεδομένο κανόνα (casus datae legis= περίπτωση δεδομένου κανόνα) ή δεν υπάγεται.[59]

Στην *1η Κριτική* ο Kant δεν διαχωρίζει διαφορετικές μορφές της κριτικής ικανότητας. Όμως στην *3η Κριτική* η κριτική ικανότητα εμφανίζεται με δύο μορφές:

> Εάν είναι δεδομένο το καθολικό (ο κανόνας, η αρχή, ο νόμος), τότε η κριτική δύναμη η οποία υπάγει το ειδικό σε εκείνο (ακόμη και όταν ως υπερβατολογική κριτική δύναμη αναφέρει a

[59] Kant, *Κριτική του Καθαρού Λόγου*, A 132/B 171, μτφρ. σελ.152. Βλ. υποσημείωση 55.

> priori τους όρους, σύμφωνα με τους οποίους και μόνο μπορεί να γίνει υπαγωγή σε εκείνο το καθολικό) είναι κ α θ ο ρ ι σ τ ι κ ή . Εάν, όμως, είναι δεδομένο μόνο το ειδικό, για το οποίο η κριτική δύναμη πρέπει να βρει το καθολικό, τότε είναι απλώς α ν α σ τ ο χ α σ τ ι κ ή .[60]

Άρα, η κριτική δύναμη συνδυάζει έννοιες με εμπειρικές παραστάσεις. Στη φράση «αυτό είναι μια καρέκλα» συνδυάζεται ένα αντικείμενο με την έννοια «καρέκλα» και επομένως η φράση αυτή είναι μια κρίση. Αν αυτό που δίδεται είναι η έννοια, ισχυρίζεται ο Kant, τότε η κριτική δύναμη ψάχνει μια περίπτωση στην οποία να εφαρμόσει την έννοια. Ενώ αν το δεδομένο είναι η ειδική περίπτωση, δηλαδή το αντικείμενο, η κριτική δύναμη ψάχνει μια έννοια για να υπαγάγει σε αυτήν την ειδική περίπτωση. Όταν η κριτική δύναμη κατευθύνεται από το καθολικό στο ειδικό τότε ονομάζεται καθοριστική (ή προσδιοριστική). Όταν κατευθύνεται αντίστροφα, δηλαδή από το ειδικό στο καθολικό, ονομάζεται αναστοχαστική.

Στην 1η εισαγωγή της *Κριτικής της Κριτικής Δύναμης* η καθοριστική κρίση περιγράφεται ως η «ικανότητα *προσδιορισμού* μιας έννοιας, που υπόκειται ως βάση, μέσω μιας δεδομένης εμπειρικής παράστασης» (1η εισ., μτφρ., V, σελ. 38) πράγμα που υποδηλώνει την ικανότητα της κριτικής δύναμης, στην περίπτωση της καθοριστικής κρίσης, να παράσχει τις περιπτώσεις πάνω στις οποίες εφαρμόζονται οι έννοιες με τις οποίες την τροφοδοτεί ο νους. Στην 1η *Κριτική*, ο Kant ισχυρίζεται ότι η υπερβατολογική φιλοσοφία έχει το ιδιαίτερο γνώρισμα, εκτός από τον ίδιο τον κανόνα, να μπορεί να υποδείξει ταυτόχρονα και a priori την περίπτωση, στην οποία πρέπει να εφαρμοστεί[61]. Αυτές οι a priori καθοριζόμενες περιπτώσεις είναι τα σχήματα των διαφόρων καθαρών εννοιών, τα οποία παρέχουν το μοντέλο για την εφαρμογή των εννοιών στις εμπειρικές παραστάσεις (βλ. «Περί της Σχηματοποιήσεως των Καθαρών Εννοιών του Νου», στην *Κριτική του Καθαρού Λόγου*). Επομένως, στην περίπτωση της καθοριστικής κρίσης δεν απαιτείται ιδιαίτερη αρχή a priori εφ' όσον η ίδια η διάνοια παρέχει τους όρους εφαρμογής των εννοιών:

> Η κριτική δύναμη η οποία καθορίζει κάτω από καθολικούς υπερβατολογικούς νόμους που δίδει η διάνοια, απλώς υπάγει· ο νόμος της είναι προδιαγεγραμμένος a priori και συνεπώς δεν χρειάζεται να σκεφθεί η ίδια έναν νόμο, για να μπορεί να υποτάσσει στο καθολικό το ειδικό στη φύση.[62]

Η καθοριστική κρίση απαντά στο ερώτημα της εφαρμογής των καθολικά έγκυρων κατηγοριών της διάνοιας στα πιθανά αντικείμενα της εμπειρίας, ενώ τις συνθήκες για την εφαρμογή τους παρέχει η ίδια η διάνοια. Τα αντικείμενα της κρίσης είναι, σε αυτή την περίπτωση, ήδη καθορισμένα από την υπερβατολογική κρίση. Στην περίπτωση, όμως, που η κρίση καλείται να υπαγάγει μία εμπειρική παράσταση σε μια έννοια, όταν αυτό που

[60] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, εισαγωγή IV, σελ. 84-85. Στο πρωτότυπο: σελ. 179.
[61] Βλ. Kant, *Κριτική του Καθαρού Λόγου*, A136/B175.
[62] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, εισ. IV, μτφρ., σελ. 85. Στο πρωτότυπο: σελ. 179.

δίδεται δεν είναι η έννοια αλλά η εμπειρική παράσταση, η κρίση δεν καθοδηγείται από τη διάνοια. Επομένως, η καθοριστική κρίση δεν μπορεί να λύσει το πρόβλημα στην περίπτωση που οι έννοιες δεν είναι δεδομένες εξαρχής αλλά πρέπει να βρεθούν εκ των υστέρων. Διαφορετικά διατυπωμένο, αυτό που παραμένει ως ερώτημα είναι πώς είναι δυνατό να κάνουμε λάθη στην κρίση μας στην καθημερινή μας ζωή. «Ένα άτομο με περιορισμένη ικανότητα κριτικής», λέει η Floyd,

> μπορεί, παρ' όλα αυτά, να πραγματοποιεί αληθείς ή ψευδείς κρίσεις, και να διακρίνει μεταξύ των δικών της αντιλήψεων και των σειρών των («εξωτερικών») αιτιακών γεγονότων στο κόσμο που αντιλαμβάνεται. Το πρόβλημα είναι ότι το πραγματοποιεί χωρίς διορατικότητα. Και γι' αυτό οι κατηγορίες δεν είναι γιατρικό.
>
> [..] Ένας ηλίθιος μπορεί να αποκαλέσει ένα σκύλο *σκύλο*. Αλλά για να διακρίνουμε έναν ηλίθιο από έναν έξυπνο χρειαζόμαστε κάτι περισσότερο. Αυτό το παραπάνω δεν μπορεί ποτέ (απλώς) να διδαχτεί θεωρητικά, μια και δεν μπορεί να συνοψιστεί από ένα σύνολο αντικειμενικών οδηγιών. Όπως και η Αριστοτελική πρακτική σοφία, η καντιανή κρίση με την ευρύτερη έννοια μπορεί να αποκτηθεί μόνο από κάθε άτομο μέσω κατάλληλης και μακράς εμπειρίας της ίδιας της κρίσης.[63]

Άρα, η κρίση με τον τρόπο που αντιμετωπίζεται στην *1η Κριτική* δεν επαρκεί για να ερμηνεύσει την κρίση ως φαινόμενο γενικά. Γι' αυτό το λόγο ακριβώς, απαιτείται ένα δεύτερο είδος κρίσης, η αναστοχαστική. Η διαφορά μεταξύ καθοριστικής και αναστοχαστικής κρίσης έγκειται, κατ' αρχήν, στη διαφορά κατεύθυνσης: η πρώτη κατευθύνεται από τις έννοιες προς τα αντικείμενα ενώ η δεύτερη, αντίστροφα, από τα αντικείμενα προς τις έννοιες. Επιπλέον, μπορούμε να πούμε ότι πρόκειται για περισσότερο ή λιγότερο μηχανιστικό τρόπο να πραγματοποιούμε μια κρίση: στην αναστοχαστική κρίση δεν υφίσταται μηχανιστικός τρόπος για να υπαγάγουμε ένα αντικείμενο σε μια έννοια, όπως στην καθοριστική κρίση.[64] Φαίνεται λοιπόν ότι στην αναστοχαστική κρίση παρουσιάζεται μια έλλειψη σαφών κριτηρίων, τα οποία να υποδεικνύουν πώς πραγματοποιούμε μια κρίση, έλλειψη την οποία δεν μπορούμε να αναπληρώσουμε με συγκεκριμένες υποδείξεις. Επομένως, για την αναστοχαστική κρίση δεν υπάρχουν συνταγές ή όργανο.

Εντούτοις, όπως και στην καθοριστική της μορφή, η αναστοχαστική κρίση έχει επίσης ανάγκη από μια αρχή για να μπορέσει να εφαρμόσει έννοιες πάνω στις δεδομένες εμπειρικές παραστάσεις. Διαφορετικά οι αναστοχαστικές κρίσεις θα ήταν αυθαίρετες.

---

[63] Juliet Floyd, "Heautonomy: Kant on Reflective Judgment and Systematicity", σελ. 196.

[64] Τα όρια, βέβαια, συχνά δεν είναι και τόσο σαφή. Η κρίση ενός ατόμου ότι «το εξώφυλλο ενός βιβλίου είναι μπλέ», λέει η Floyd, όταν πραγματοποιείται ενώ έχει μπροστά στα μάτια του το βιβλίο και με φως ημέρας, μπορεί να είναι ένα παράδειγμα καθοριστικής κρίσης. Όταν όμως πραγματοποιεί την ίδια κρίση βάση μια εικόνας του βιβλίου που έχει στην μνήμη του ή αν ο φωτισμός του χώρου δεν είναι καλός τότε η ίδια ακριβώς κρίση μπορεί να θεωρηθεί αναστοχαστική. (Floyd, ο.π. σελ. 201). Άρα το περιεχόμενο μιας κρίσης δεν επαρκεί για να αποφασίσουμε αν είναι καθοριστική ή αναστοχαστική.

Όμως, την εν λόγω αρχή δεν μπορεί να τη δανειστεί από την εμπειρία και άρα «μια τέτοια υπερβατολογική αρχή μπορεί λοιπόν η αναστοχαστική κριτική δύναμη να τη δώσει μόνον η ίδια στον εαυτό της ως νόμο και όχι να τη λάβει από αλλού (γιατί στην περίπτωση αυτή θα ήταν καθοριστική κριτική δύναμη)»[65]. Πώς όμως μπορεί να δικαιολογηθεί η εγκυρότητα της κριτικής δύναμης όταν την αρχή τη θέτει η ίδια στον εαυτό της; Τι είδους αρχή είναι αυτή; Για να απαντήσουμε το ερώτημα θα πρέπει να δούμε πιο αναλυτικά τι είναι ο αναστοχασμός.

Στην 1η εισαγωγή της *3ης Κριτικής*, ο Kant εξηγεί αναλυτικά ποια είναι κατ' αρχήν η λειτουργία της αναστοχαστικής κρίσης: «αναστοχασμός (στοχασμός) όμως, είναι: να συγκρίνουμε και να συνδέουμε δεδομένες παραστάσεις, είτε με άλλες, είτε με τη γνωστική του ικανότητα [του υποκειμένου], σε αναφορά με μια έννοια, που είναι δυνατή μέσω αυτής της γνωστικής ικανότητας»[66]. Επομένως ο ρόλος του αναστοχασμού είναι, κατ' αρχήν, *συγκριτικός* ή *συνδυαστικός:* συγκρίνοντας εμπειρικές παραστάσεις, και χωρίς να προϋποτίθενται έννοιες, «μπορεί να σχηματίσει κανείς μια έννοια με το να αναδεικνύει ό,τι έχουν κοινό διαφορετικές μεταξύ τους παραστάσεις ως ένα γνώρισμα για γενική χρήση»[67]. Η παραπάνω άποψη όπως παρατηρεί ο Henry Allison, θυμίζει την εμπειριστική προσέγγιση του Hume και φαίνεται να σκοντάφτει στα ίδια σημεία που σκοντάφτει και η χιουμιανή προσέγγιση. Για να καταλάβουμε το πρόβλημα, ο Allison μας παραπέμπει στο αντίστοιχο πρόβλημα στον Hume:

> Όταν έχουμε βρει μια ομοιότητα μεταξύ διαφορετικών αντικειμένων, τα οποία συχνά πέφτουν στην προσοχή μας, εφαρμόζουμε το ίδιο όνομα για όλα, ανεξάρτητα από τις διαφορές που μπορεί να παρατηρούμε στους βαθμούς της ποσότητας ή ποιότητάς τους, και ανεξάρτητα από άλλες διαφορές που μπορεί να εμφανίζονται μεταξύ τους. Αφού έχουμε αποκτήσει μια συνήθεια αυτού του είδους, το άκουσμα αυτού του ονόματος ζωντανεύει την ιδέα ενός από αυτά τα αντικείμενα, και κάνει τη φαντασία να το συλλαμβάνει με όλες τις ιδιαίτερες περιπτώσεις και αναλογίες του.[68]

Το πρόβλημα εμφανίζεται από το πρώτο κιόλας βήμα και αφορά το πώς βρίσκουμε τις ομοιότητες μεταξύ των διαφόρων αντικειμένων. Η ικανότητα να αναγνωρίζουμε ομοιότητες, ισχυρίζεται ο Allison, και να αφαιρούμε από τις διαφορές προϋποθέτει ήδη μία έννοια και επομένως δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να ερμηνεύσει την προέλευσή της[69]. Βέβαια, ο Kant, σύμφωνα πάντα με τον Allison, αποφεύγει μέρος του προβλήματος που αντιμετωπίζει η θεωρία του Hume επειδή, σε αντίθεση με τους εμπειριστές, ταυτίζει την εμπειρία με την εμπειρική γνώση και όχι απλώς με τις εμπειρικές προσλαμβάνουσες οι

[65] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, εισ., IV μτφρ., σελ. 85. Στο πρωτότυπο: σελ. 180.
[66] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, 1η εισαγ., μτφρ., V, σελ.38-39.
[67] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, 1η εισ., V -υποσημείωση 5, μτφρ., σελ.39.
[68] David Hume, *A Treatise of Human Nature*, Book I, Part I, Sec. VII. Παρατίθεται από τον Henry Allison, *Kant's Theory of Taste*, Cambridge University Press, 2001, σελ. 22-23.
[69] Allison, *Kant's Theory of Taste*, σελ. 23.

οποίες αποτελούν βάση αυτής της γνώσης (εντυπώσεις). Λαμβάνοντας την εμπειρία ήδη ως εμπειρική γνώση ο Kant υποθέτει την κατοχή και χρήση εννοιών πριν από κάθε εμπειρία, πράγμα που, από τη μια πλευρά, λύνει το πρόβλημα που αντιμετωπίζει η χιουμιανή θεωρία, από την άλλη, όμως, μοιάζει να οδηγεί σε αντίφαση: προϋποθέτει εμπειρικές έννοιες οι οποίες απαιτούνται προκειμένου να παραχθούν εμπειρικές έννοιες. Ο Allison, ακολουθώντας την Longuenesse, προτείνει μια λύση που φαίνεται να αποφεύγει το αδιέξοδο. Η σύγκριση, ισχυρίζονται, δεν πραγματοποιείται ούτε μεταξύ απλών εμπειρικών παραστάσεων (όπως στον Hume), ούτε μεταξύ εννοιών, ούτε βέβαια και μεταξύ εννοιολογημένων εμπειρικών παραστάσεων, αλλά μεταξύ σχημάτων εννοιών, δηλαδή μεταξύ εννοιών οι οποίες δεν είναι ακόμα καθορισμένες (undetermined concepts). Και έτσι τα σχήματα, δηλαδή μη καθορισμένες έννοιες, είναι αυτά που επιτρέπουν την σύγκριση με καθολική ισχύ. Πάντως ακόμα και αυτή η ανάγνωση φαίνεται να προϋποθέτει ότι υφίσταται κάτι καθολικό κωδικοποιημένο, κατά κάποιο τρόπο, στην εμπειρία μας, το οποίο παρέχει τη βάση τόσο για το σχηματισμό των σχημάτων όσο και των εννοιών[70]. Αυτό που προϋποτίθεται δεν είναι άλλο από την αρχή της αναστοχαστικής κρίσης.

Υπάρχει, λοιπόν, κάτι στην ίδια την εμπειρία το οποίο επιτρέπει στην αναστοχαστική κρίση να πραγματοποιεί ένα είδος τακτοποίησης της φύσης, δηλαδή να ταξινομεί τα πράγματα της φύσης (σε γένη και είδη) βάσει εμπειρικά προσδιοριζομένων εννοιών. Με άλλα λόγια προϋποθέτει τη συστηματικότητα της φύσης. Και είμαστε δικαιολογημένοι «να προϋποθέτουμε μια μορφή για τα προϊόντα της φύσης, μια μορφή που είναι δυνατή σύμφωνα με καθολικούς νόμους που μπορούμε να γνωρίσουμε» γιατί διαφορετικά «κάθε αναστοχασμός μας θα γινόταν μόνο τυχαία και τυφλά, οπότε δεν θα μπορούσαμε να αναμένουμε βάσιμα ότι θα συμφωνεί με τη φύση»[71]. Δηλαδή, ισχυρίζεται ο Kant, ο μόνος τρόπος για να εξασφαλίσουμε ότι ο αναστοχασμός δεν πράττει τυχαία, είναι να υποθέσουμε ότι η ίδια η φύση είναι φτιαγμένη με τέτοιο τρόπο ώστε να επιτρέπει στον αναστοχασμό να πραγματοποιεί συστηματικές ταξινομήσεις των φυσικών μορφών και να καταλήγει σε εμπειρικούς νόμους. Εξάλλου, το γεγονός ότι ο αναστοχασμός καταφέρνει να πραγματοποιεί ταξινομήσεις όσον αφορά τη φύση σημαίνει ότι βρίσκει κατάλληλο πεδίο, δηλαδή πεδίο κατάλληλα προδιατεθειμένο ως προς αυτόν. Γιατί αν οι μορφές της φύση ήταν υπερβολικά ανομοιογενείς θα «ήταν μάταιες όλες ή τουλάχιστον οι περισσότερες συγκρίσεις που θα είχαν ως σκοπό να δημιουργήσουν μεταξύ των μορφών μια ομοφωνία και μια ιεραρχική οργάνωση των ειδών και των γενών»[72]. Οι προτάσεις που συχνά χρησιμοποιούμε για να δηλώσουμε ότι η φύση «κατευθύνεται προς την κριτική μας δύναμη» [73], δηλαδή ότι η φύση είναι κατάλληλα προδιατεθειμένη ως προς την αναστοχαστική μας κρίση, όπως ότι «η φύση διαλέγει το συντομότερο δρόμο -*δεν κάνει*

[70] H. Allison, *Kant's Theory of Taste,* σελ. 28.
[71] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, 1η εισαγωγή, V, μτφρ., σελ. 40-41.
[72] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, 1η εισαγωγή, V, μτφρ. σελ. 42.
[73] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, 1η εισαγωγή, II, μτφρ. σελ. 21.

τίποτε άσκοπα – δεν κάνει άλματα που θα διατάρασσαν τη συνέχεια της πολλαπλότητας των μορφών (continuum formatum) – *είναι πλούσια σε είδη αλλά παράλληλα φειδωλή σε γένη* κ.ο.κ.»[74] δεν εκφράζουν παρά την υπερβατολογική αρχή της κριτικής δύναμης, η οποία θεμελιώνεται στην υπόθεση ότι μόνον υπό αυτή την προϋπόθεση μπορεί να είναι δυνατή η εμπειρία. Επομένως, η αναστοχαστική κρίση δικαιολογείται να υποθέτει την αρχή της συστηματικότητας της φύσης a priori και να την εφαρμόζει στον εαυτό της. Όμως, αν και είναι σαφές ότι ούτε η διάνοια ούτε ο λόγος μπορούν να θεμελιώσουν έναν τέτοιο φυσικό νόμο a priori, «μια τέτοια αρχή δεν μπορεί να καταλογιστεί σε καμιά περίπτωση [ούτε και] στην εμπειρία, αφού μόνο υπό την προϋπόθεση μιας τέτοιας αρχής είναι δυνατό να αποκτήσουμε εμπειρίες με συστηματικό τρόπο»[75]. Άρα, μόνο η ίδια η αναστοχαστική κρίση μπορεί να δώσει μια τέτοια αρχή στον εαυτό της.

Η ιδέα ότι η ίδια η αναστοχαστική κρίση δίνει μια αρχή στον εαυτό της συνοψίζεται στον χαρακτηρισμό της ως *εαυτόνομη* (*heautonomous*):

> αυτή τη νομοθεσία θα έπρεπε να την αποκαλούσαμε κατά κυριολεξία εαυτονομία, αφού η κριτική δύναμη δεν παρέχει το νόμο ούτε στη φύση ούτε στην ελευθερία, αλλά μόνο στον ίδιο της τον εαυτό και δεν είναι ικανότητα παραγωγής εννοιών από τα αντικείμενα, αλλά ικανότητα να συγκρίνει εμφανιζόμενες περιπτώσεις με έννοιες που της έχουν δοθεί από αλλού και να δηλώνει a priori τους υποκειμενικούς όρους της δυνατότητας αυτής της σύνδεσης.[76]

Ο Kant επιλέγει τον όρο «εαυτόνομη», και όχι απλώς «αυτόνομη», για να δηλώσει τον απαραιτήτως αυτοπαθή χαρακτήρα της αναστοχαστικής κρίσης. Πιο συγκεκριμένα, αν η αναστοχαστική κρίση ήταν αυτόνομη, θα σήμαινε ότι η ίδια νομοθετεί τους κανόνες a priori σύμφωνα με τους οποίους δρα. Όμως, η αναστοχαστική κρίση δεν μπορεί να προϋποθέσει a priori την εγκυρότητα των εννοιών τις οποίες εφαρμόζει στα αντικείμενα της φύσης. Επομένως, το ότι μπορεί να εφαρμόζει έννοιες στα αντικείμενα της εμπειρίας, το κάνει αναφορικά με τον εαυτό της, δηλαδή αναφορικά με την ίδια την ικανότητά της να ασκεί την κριτική δύναμη, και χωρίς να προϋποθέτει καθοριστικές έννοιες (γιατί στην περίπτωση που προϋπέθετε καθοριστικές έννοιες δεν θα ήταν καν αυτόνομη αλλά ετερόνομη). Αυτό λοιπόν που χαρακτηρίζει τον αναστοχασμό δεν είναι ότι ορίζει μόνος του τον νόμο βάσει του οποίου πράττει, αλλά, κατά κάποιο τρόπο, ότι βασίζει τη δράση του στην ίδια την ικανότητά του να δρα, πράγμα που είναι περισσότερο μια πρακτική ικανότητα παρά θεωρητική. Βεβαίως, ο αυστηρά αυτοπαθής χαρακτήρας του αναστοχασμού μοιάζει αθεράπευτα κυκλικός. Παρ' όλα αυτά, είναι ο μόνος τρόπος για να αποφύγουμε την μηχανιστική αναδρομή σε αντικειμενικούς κανόνες.[77]

Όμως, επειδή ακριβώς ο χαρακτήρας της είναι αυτοπαθής, δεν θα πρέπει να υποθέσουμε

[74] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, 1η εισαγωγή, IV, μτφρ. σελ. 36.
[75] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, 1η εισαγωγή, IV, μτφρ. σελ. 37.
[76] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, 1η εισαγωγή, VIII, μτφρ. σελ. 69.
[77] Βλ. Juliet Floyd, "Heautonomy: Kant on Reflective Judgment and Systematicity", σελ. 205.

ότι η αναστοχαστική κρίση αποδίδει στην φύση την ιδιότητα της συστηματικότητας[78]. Η αρχή της συστηματικότητας της φύσης δεν μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι με βάση αυτή μπορούμε να συνθέσουμε το πολλαπλό των κατ' αίσθηση αντιλήψεων σε μια ενιαία εμπειρία και με αυτό τον τρόπο να διαμορφώσουμε ξεχωριστή συνείδηση· ούτε και να έχουμε «γνώση των αντικειμένων και της συγκρότησής τους»[79]. Το μόνο που προσθέτει είναι «ένα ακόμα στρώμα οργάνωσης το οποίο ελπίζουμε να βρούμε μεταξύ των εμπειρικών μας εννοιών»[80]. Επομένως, η αρχή της αναστοχαστικής κρίσης, ως γενική συνθήκη a priori για την εφαρμογή των εννοιών δεν είναι συστατική αρχή αλλά απλώς ρυθμιστική. Για το λόγο αυτό, ισχυρίζεται ο Kant, η αναστοχαστική κρίση υπάγει τα εμπειρικά φαινόμενα σε εμπειρικούς νόμους, «όχι σχηματικά αλλά *τεχνικά* (technisch), όχι σαν να δρούσε απλώς μηχανικά, όπως ένα όργανο, υπό τη διεύθυνση της διάνοιας και των αισθήσεων αλλά *έντεχνα* (künstlich)»[81]. Εδώ, ο Kant μας αποκαλύπτει ήδη τον λόγο για τον οποίο αργότερα θα μας πει ότι η αναστοχαστική κρίση είναι ένα ταλέντο: όταν δρα κανείς μηχανικά, δρα σύμφωνα με μια ορισμένη καθοδήγηση, δηλαδή σύμφωνα με κανόνες ή έστω οδηγίες, όπως στην περίπτωση των τεχνουργημάτων· ενώ όταν δρα κανείς έντεχνα, δρα βάσει ταλέντου, δηλαδή βάσει μιας έμφυτης ικανότητας που του υποδεικνύει τον τρόπο, ανεξάρτητα από οποιοδήποτε κανόνα ή οδηγία, πράγμα που δηλώνει απλά το γεγονός ότι η αναστοχαστική κρίση δεν καθοδηγείται από τη διάνοια, δηλαδή από καθοριστικές έννοιες, όπως δηλαδή συμβαίνει στην περίπτωση της τέχνης. Για το λόγο ακριβώς αυτό, στην τέχνη, η οποία σχετίζεται με την αναστοχαστική κρίση, αν και ο χαρακτήρας της είναι συστηματικός, δεν διαθέτουμε κανόνες: η δουλειά και του κριτικού και του καλλιτέχνη δεν είναι συστατική αλλά ρυθμιστική, που σημαίνει ότι αν και βασίζεται σε μια γενική αρχή a priori, και επομένως δεν είναι αυθαίρετη, μπορεί να οργανώνει, να ταξινομεί ή να παράγει συνεκτικά συστήματα χωρίς την καθοδήγηση καθοριστικών εννοιών. Η ικανότητα να πραγματοποιεί κανείς μια αισθητική κρίση ή να παράγει ένα έργο τέχνης δεν είναι μηχανιστική, δηλαδή δεν αποφασίζεται βάσει αντικειμενικών κριτηρίων, πράγμα που δικαιολογεί και την αμφιβολία που συνοδεύει τις αισθητικές κρίσεις ή την καλλιτεχνική δημιουργία.

[78] «Αυτή η αρχή», λέει ο Guyer, «δεν είναι, τελικά, καθόλου μία απαραίτητη συνθήκη για τη δυνατότητα της εμπειρίας. Ο Kant διατυπώνει τον όρο του περιγράφοντας την αρχή της αναστοχαστικής κρίσης ως «απαραίτητη *προϋπόθεση*» παρά νόμο, ή σαν να αποδίδει έναν νόμο απλώς στην ίδια την κρίση και όχι στην φύση. Δεν ορίζει ποια είναι η φύση μιας «προϋπόθεσης» ή ποια είναι η ακριβής ισχύς της αντίθεσης μεταξύ μιας προϋπόθεσης και ενός πραγματικού υπερβατολογικού νόμου της φύσης. Όμως, φαίνεται ότι τελικά δεν αναγνωρίζει την έννοια της συστηματικότητας ως ένα κριτήριο της εμπειρικής αλήθειας, ή ως μία συνθήκη [εφ' όσον και] χωρίς αυτήν «θα μπορούσε να υπάρχει ένα πλήθος κατ' αίσθηση αντιλήψεων, ακόμα και μια ολόκληρη αισθητικότητα, όπου ένα πλήθος εμπειρικών συνειδήσεων θα βρισκόταν μέσα στο πνεύμα μου, αλλά χωριστά και χωρίς ν' αποτελούν μια ενιαία συνείδηση του εαυτού μου»». Στο Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, σελ. 48.

[79] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, 1η εισαγωγή, II, μτφρ., σελ. 24.

[80] Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, σελ. 48.

[81] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, 1η εισαγωγή, V, μτφρ., σελ. 43.

III. Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ

Γενικά, η έννοια της αναστοχαστικής κρίσης μας δείχνει πώς είναι δυνατόν μια κρίση η οποία πορεύεται χωρίς την καθοδήγηση καθοριστικών εννοιών, δηλαδή χωρίς αντικειμενική βάση, να καταλήγει σε εμπειρικές έννοιες και σε συσχετισμούς μεταξύ εμπειρικών εννοιών οι οποίοι δεν είναι, παρ' όλα αυτά, αυθαίρετοι. Ενώ η έννοια της συστηματικότητας της φύσης, ως αρχή της αναστοχαστικής κρίσης, απαντά στο ερώτημα πώς είναι δυνατόν να δικαιολογούνται οι νόμοι της αναστοχαστικής κριτικής δύναμης αν και είναι υποκειμενικοί. Μέχρι στιγμής, ορίσαμε την αρχή της αναστοχαστικής δύναμης ως συστηματικότητα της φύσης. Πιο συγκεκριμένα, όμως, ο Kant ονομάζει την αρχή της συστηματικότητας της φύσης *σκοπιμότητα της φύσης*[82] τονίζοντας έτσι, όχι απλώς τον συστηματικό χαρακτήρα της φύσης, αλλά το γεγονός ότι είναι *σαν* να υφίσταται ένας δημιουργός ο οποίος έχει φτιάξει τη φύση με τέτοιο τρόπο ώστε αυτή να συμμορφώνεται στις δικές μας γνωστικές ικανότητες, χωρίς, βέβαια, η αναστοχαστική κρίση να μπορεί να προϋποθέσει ότι υφίσταται πράγματι ένας δημιουργός:

> Οι ειδικοί εμπειρικοί νόμοι θα πρέπει να θεωρούνται, όσον αφορά σε ό,τι παραμένει απροσδιόριστο από τους καθολικούς φυσικούς νόμους, σύμφωνα με μια τέτοιαν ενότητα, ως εάν τους είχε δημιουργήσει και αυτούς μια διάνοια (όχι όμως η δική μας) χάριν των δικών μας γνωστικών ικανοτήτων, ώστε να καθιστά δυνατό ένα σύστημα της εμπειρίας κατά ειδικούς φυσικούς νόμους. Όχι ότι θα έπρεπε με τον τρόπο αυτό να γίνει πράγματι δεκτή μια τέτοια διάνοια (διότι η Ιδέα αυτή λειτουργεί ως αρχή μόνο για την αναστοχαστική κριτική δύναμη, για να στοχάζεται και όχι για να καθορίζει). Αλλά η γνωστική αυτή ικανότητα δίδει ένα νόμο απλώς στον εαυτό της και όχι στη φύση.[83]

Γιατί όμως μας χρειάζεται μια έννοια αποβλεπτικότητας (intentionality) επιπλέον της έννοιας της συστηματικότητας της φύσης; Γιατί δεν επαρκεί η έννοια της συστηματικότητας της φύσης, όπως την ορίσαμε παραπάνω, για να καταστήσει δυνατό ένα σύστημα της εμπειρίας; «Η απάντηση», λέει ο Guyer, «βρίσκεται στην μη-δηλωμένη υπόθεση ότι μόνο η δημιουργία σύμφωνα με κανόνες μπορεί να εξηγήσει την αναγκαιότητα, και ότι αυτοί οι κανόνες πρέπει να είναι κανόνες προφανείς σε μια διάνοια η οποία δρα βάσει αυτών»[84]. Δηλαδή μπορούμε να προϋποθέσουμε την αναγκαιότητα της συστηματικότητας της φύσης μόνο αν θεωρήσουμε τη φύση *ως εάν* ήταν προϊόν σχεδίου ενός δημιουργού. Παρ' όλα αυτά, δεν μπορούμε να αποδώσουμε «στα προϊόντα της φύσης ένα τέτοιο πράγμα, όπως είναι η σχέση της φύσης σε αυτά με σκοπούς». Η αναστοχαστική

---

[82] Με τον όρο «σκοπιμότητα» μεταφράζω τον όρο *Zweckmässigkeit* του Kant, επειδή *Zweck* σημαίνει *σκοπός* στα γερμανικά. Αλλού μεταφράζεται ως τελικότητα (από το «τέλος»= σκοπός). Η Floyd προτιμά στα αγγλικά την μετάφραση του όρου με τον όρο amenability ο οποίος δηλώνει περισσότερο τη συμμόρφωση της φύσης στις δικές μας γνωστικές ικανότητες.

[83] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, IV, μτφρ., σελ. 86. Στο πρωτότυπο: σελ. 180.

[84] Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, σελ. 55.

κρίση «μπορεί να μεταχειρίζεται την έννοια αυτή, ώστε να στοχάζεται για τη φύση όσον αφορά στην συνάφεια των φαινομένων σ' αυτήν, η οποία είναι δεδομένη σύμφωνα με εμπειρικούς νόμους.»[85].

Η άποψη ότι για να κατανοήσουμε το είδος της οργάνωσης της φύσης πρέπει τη δούμε *ως εάν* είχε σχεδιαστεί από έναν δημιουργό, αποκαλύπτει ότι ο Kant βλέπει το είδος αυτής της οργάνωσης σε αναλογία με το είδος της οργάνωσης των τεχνουργημάτων και των έργων τέχνης. Ο *εμπρόθετος σχεδιασμός* πρέπει να ιδωθεί εδώ σε αντίθεση με τον *μηχανισμό*[86]: εφ' όσον δεν είναι μηχανιστική δεν μπορεί παρά να είναι μια εμπρόθετη διαδικασία, δηλαδή αν δεν υπαγορεύεται από έναν μηχανισμό δεν μπορεί παρά να υφίσταται ένας δημιουργός ο οποίος την υπαγορεύει. Τονίζεται έτσι ο *πρακτικός* χαρακτήρας, κατ' αρχήν, της ίδιας της φύσης, ένα είδος «τέχνης της φύσης», που δεν δηλώνει παρά τον *τεχνικό* (technisch) χαρακτήρα της ίδιας της αναστοχαστικής κρίσης σε αντίθεση με αυτό που θα αποκαλούσαμε θεωρητικό χαρακτήρα: η αρχή της αναστοχαστικής κρίσης δεν θα μπορούσε να έχει θεωρητικό χαρακτήρα (ή νομοθετικό όπως λέει ο Kant), γιατί, στην περίπτωση αυτή, θα έπρεπε να δεχτούμε ότι προϋποθέτει a priori την εγκυρότητα των εννοιών τις οποίες εφαρμόζει στα αντικείμενα της φύσης ανεξάρτητα από την ίδια την άσκηση της κριτικής δύναμης, πράγμα που ο Kant αποκλείει εξαρχής. Ο όρος «τεχνικός» δηλώνει ότι θεμέλιο της αναστοχαστικής κρίσης αποτελεί η ίδια η πρακτική της αναστοχαστικής κρίσης, δηλαδή η άσκηση της κριτικής δύναμης, εφ' όσον, όπως και στις τέχνες, δεν υφίσταται θεωρητικό εργαλείο. Επίσης, η σκοπιμότητα της φύσης δεν θα πρέπει να ιδωθεί ως πρακτική σκοπιμότητα, όπως είναι για παράδειγμα η σκοπιμότητα των τεχνουργημάτων ή των ηθικών πράξεων. Και αυτό γιατί ο πρακτικός σκοπός προϋποθέτει μια έννοια (πιο συγκεκριμένα: «το αντικείμενο μιας έννοιας, εφ' όσον θεωρείται η έννοια ως η αιτία του αντικειμένου», Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §10, μτφρ., σελ.131) και όπως είδαμε η αναστοχαστική κρίση είναι ανεξάρτητη από έννοιες (εξάλλου αν ήταν εξαρτημένη από έννοιες θα ήταν ετερόνομη).

Ο όρος «τεχνικός» παραπέμπει εμφανώς στα τεχνουργήματα. Όμως, θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι η σύγκριση με τα τεχνουργήματα έχει σκοπό να τονίσει απλώς τον πρακτικό χαρακτήρα της αναστοχαστικής κρίσης και όχι να δηλώσει ότι υφίσταται, όπως στα τεχνουργήματα, *όργανο*. Γιατί αν η αναλογία με τα τεχνουργήματα ήταν πλήρης τότε θα έπρεπε να δεχτούμε ότι η αναστοχαστική κρίση διαθέτει *όργανο* και επομένως είναι μηχανιστική, πράγμα που θέλουμε ακριβώς να αποφύγουμε. Γι' αυτό το λόγο, ο Kant, εκτός από τον όρο «τεχνικός», εισάγει και τον όρο «έντεχνος» (künstlich) προκειμένου να περιγράψει τον χαρακτήρα της αναστοχαστικής κρίσης, όρος που παραπέμπει απ' ευθείας στην τέχνη. Επομένως, η αναστοχαστική κρίση αντλεί την εγκυρότητά της από την ίδια την τέχνη του κρίνειν, ή αλλιώς την πρακτική άσκηση του κρίνειν. Δίδεται έτσι έμφαση στην ίδια την πρακτική. Σαν να λέμε ότι η κριτική ικανότητα δρα εδώ αυθόρμητα, εφ' όσον δεν

[85] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, IV, μτφρ., σελ. 86-87. Στο πρωτότυπο: σελ. 181.
[86] Βλ. Floyd, "Heautonomy: Kant on Reflective Judgment and Systematicity", σελ. 216.

υπαγορεύεται από καθοριστικές έννοιες, ως ένα έμφυτο ταλέντο, το οποίο διαθέτει κανείς σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, και το οποίο, αν και καλλιεργείται, παρ' όλα αυτά, δεν μαθαίνεται θεωρητικά. Συνεπώς, η εγκυρότητα της αναστοχαστικής κρίσης πρέπει να αναζητηθεί στην ίδια την πρακτική άσκησή της και όχι σε καθοριστικές αρχές, μια πρακτική άσκηση η οποία είναι νομοτελειακή χωρίς, εντούτοις, να θεμελιώνεται σε νόμους –τον νόμο τον δίνει η ίδια στον εαυτό της.

Ποια είναι, λοιπόν, η φύση αυτής της νομοτέλειας; Ποια είναι η σχέση μεταξύ της νομοτέλειας που εμφανίζουν τα παιχνίδια ή τα τεχνουργήματα και του είδους της νομοτέλειας που εμφανίζει η αναστοχαστική κρίση; Μοιάζει περισσότερο με τα παιχνίδια ως προς το ότι οι κανόνες των παιχνιδιών δεν θεμελιώνονται πουθενά εκτός της ίδιας της πρακτικής των παιχνιδιών: όπως και στα παιχνίδια έτσι και στις αναστοχαστικές κρίσεις οι κανόνες δεν υπαγορεύονται από κάτι εξωτερικό της ίδιας της πρακτικής. Όμως, η αναστοχαστική κρίση δεν είναι απλώς αυτόνομη, όπως τα παιχνίδια, αλλά εαυτόνομη, πράγμα που όπως είδαμε εξασφαλίζει την εγκυρότητα των αναστοχαστικών κρίσεων, σε αντίθεση με τα παιχνίδια οι κανόνες των οποίων είναι αυθαίρετοι. Ο αναστοχασμός δεν είναι απλώς ένα παιχνίδι. Βέβαια, αν και έχουμε δεχτεί ότι υφίσταται ένα είδος νομοτέλειας (ή έστω κανονιστικότητας), θα πρέπει να είμαστε ιδιαίτερα προσεκτικοί όταν αναφερόμαστε σε κανόνες στην περίπτωση των αναστοχαστικών κρίσεων, γιατί, όπως τονίσαμε, εδώ δεν υφίστανται καθοριστικοί κανόνες. Όμως, η απουσία καθοριστικών κανόνων, δηλαδή κανόνων οι οποίοι υπαγορεύουν μηχανικά μια διαδικασία, δεν αποκλείει την ύπαρξη κανόνων οι οποίοι δεν είναι καθοριστικοί. Εδώ συνοψίζεται και όλη η δυσκολία του παρόντος εγχειρήματος: πώς να προσεγγίσουμε τους εν λόγω κανόνες ως κανόνες οι οποίοι δεν είναι καθοριστικοί. Ποια μπορεί να είναι η φύση αυτών των κανόνων; Αν στην περίπτωση των αναστοχαστικών κρίσεων δεν μπορούμε να έχουμε έναν κανόνα που να καθορίζει ότι «ο αξιωματικός κινείται πάντοτε διαγωνίως», τότε τι άλλου είδους κανόνες μπορούμε να έχουμε; Μια λύση είναι να θεωρήσουμε ότι πρόκειται για λανθάνοντες κανόνες. Όμως, ούτε και αυτό ισχύει, γιατί ακόμα και οι λανθάνοντες κανόνες είναι σαφώς καθοριστικοί κανόνες εφ' όσον υπαγορεύουν μηχανικά μια διαδικασία: αν και δεν μπορούμε να τους διατυπώσουμε, παρ' όλα αυτά τους ακολουθούμε επίσης μηχανικά. Θα πρέπει, λοιπόν, να σκεφτούμε τους κανόνες της αναστοχαστικής κρίσης ως κανόνες που δεν υπαγορεύουν μηχανικά την κρίση, δηλαδή ως κανόνες τους οποίους η αναστοχαστική κρίση μοιάζει να ακολουθεί, χωρίς όμως να την καθορίζουν.

Σχετικά με τους κανόνες στην αναστοχαστική κρίση, ο Allison λέει τα εξής:

> Ο «κανόνας» που εμπλέκεται στον «καθαρό αναστοχασμό» μπορεί μόνο να εξυπηρετεί στο να βρεθεί ένα διαισθητικό περιεχόμενο (intuitive content) σε αυτό που αντιλαμβανόμαστε, το οποίο πριν από και ανεξάρτητα από οποιαδήποτε εννοιολόγηση ή σύγκριση με άλλες αντιλήψεις, παρουσιάζεται ως εάν αφορούσε κάτι «καθ' εαυτό καθολικό». Το τελευταίο μπορεί επίσης να χαρακτηριστεί και ως «σχήμα», αλλά όχι ως μία «μη-καθοριστική έννοια», εφ' όσον,

> εξ' υποθέσεως, καμία έννοια δεν προκύπτει από έναν τέτοιο αναστοχασμό. Αντίθετα, είναι μια μορφή που μπορούμε να ονομάσουμε «*σαν* σχήμα» ή, ίσως, το «σχήμα του σχήματος», εφ' όσον παρουσιάζεται σαν να ήταν δομημένη σε συμφωνία με έναν συγκεκριμένο κανόνα, αν και κανένας συγκεκριμένος κανόνας δεν μπορεί να καθοριστεί.[87]

Σύμφωνα λοιπόν με τον Allison, η υπόθεση ότι η αναστοχαστική κρίση ακολουθεί το σχήμα μιας μη-καθοριστικής έννοιας δεν μπορεί να ισχύσει: η ιδέα ενός μη-καθοριστικού κανόνα δεν έχει καν νόημα εφ' όσον από την αναστοχαστική κρίση δεν προκύπτει ποτέ κανένας κανόνας. Σύμφωνα πάντα με τον Allison, θα έπρεπε μάλλον να υποθέσουμε ότι είναι σαν να εφαρμόζει το σχήμα μιας έννοιας, χωρίς όμως να το εφαρμόζει επί της ουσίας (και είναι μέσω του σχήματος που εξασφαλίζεται η καθολικότητα). Δηλαδή, αυτό που βρίσκουμε στην αναστοχαστική κρίση είναι απλώς η μορφή της σχηματοποίησης χωρίς ούτε να προϋποτίθεται καμιά έννοια, χωρίς δηλαδή να προϋποτίθεται κανένα σχήμα, ούτε, όμως, και να καθορίζεται τελικά: πρόκειται για μια διαδικασία σχηματοποίησης χωρίς σχήμα. Με άλλα λόγια, μπορούμε να πούμε ότι σχηματοποιεί αυθόρμητα χωρίς να ακολουθεί κανόνες. Άρα, νομιμοποιούμαστε να μιλούμε για κανόνες μόνο κατ' ευφημισμόν. Ωστόσο, όταν συζητούν το *Τρίτο Σημείο* και την έννοια της μορφικής σκοπιμότητας και πώς μπορεί αυτή να συνδέεται με την σκοπιμότητα της μορφής των αντικειμένων που τίθενται υπό κρίσιν, τόσο ο Allison όσο και ο Guyer δέχονται μη-καθοριστικούς κανόνες, πράγμα που μοιάζει να αντιφάσκει με τα παραπάνω: «μπορεί να υπάρχουν πιο γενικοί –ή μη-καθοριστικοί– κανόνες οι οποίοι να συνδέουν τη δυνατότητα μιας καθαρά αισθητικής απόκρισης είτε με συγκεκριμένες απόψεις ή με συγκεκριμένα είδη αντικειμένων, χωρίς δι' αυτών να ορίζεται κάποια διαδικασία μέσω της οποίας θα μπορούσε μηχανικά να αποφασιστεί ότι ένα δεδομένο αντικείμενο είναι ωραίο.»[88]

IV. Μεταξύ τεχνουργημάτων και παιχνιδιών

Ως προς την ύπαρξη σκοπού, οι αναστοχαστικές κρίσεις προσεγγίζουν περισσότερο τα παιχνίδια. Όπως στα παιχνίδια έτσι και στις αναστοχαστικές κρίσεις δεν υφίσταται πρακτικός σκοπός (ή αντικειμενικός): εφ' όσον δεν προϋποτίθεται αντικειμενικός κανόνας δεν υφίσταται αντικειμενικός σκοπός. Η σκοπιμότητα των αναστοχαστικών κρίσεων είναι μορφική, δηλαδή αν και προϋποτίθεται ένας σκοπός, ο σκοπός αυτός δεν καθορίζεται τελικά, ή, αλλιώς, δεν καθορίζει την κρίση. Εξάλλου, αν υπήρχε πρακτικός σκοπός η αναστοχαστική κρίση θα ήταν εξαρτημένη από καθοριστικές έννοιες, πράγμα που έχουμε αποκλείσει (αν υπήρχε πρακτικός σκοπός η αναστοχαστική κρίση θα ήταν ετερόνομη).

Ως προς τη δυνατότητα αξιολόγησης του τρόπου διεξαγωγής, οι αναστοχαστικές κρίσεις προσεγγίζουν περισσότερο τα τεχνουργήματα. Όπως και στα τεχνουργήματα έτσι και στις

[87] Allison, *Kant's Theory of Taste*, σελ. 49.
[88] Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, σελ. 208.

αναστοχαστικές κρίσεις υφίσταται καλύτερος και χειρότερος τρόπος να πραγματοποιήσουμε μια κρίση (αν δεν υπήρχε δυνατότητα αξιολόγησης η διαδικασία δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί έγκυρη). Παρ' όλα αυτά, στις αναστοχαστικές κρίσεις, εφ' όσον δεν υφίστανται κανόνες, δεν είναι δυνατόν να διαθέτουμε κριτήρια αξιολόγησης: η αξιολόγηση πραγματοποιείται χωρίς αντικειμενικά κριτήρια (αυθόρμητα κατά κάποιο τρόπο). Επομένως, ιδωμένες από αυτή τη σκοπιά, οι αναστοχαστικές κρίσεις προσεγγίζουν περισσότερο και πάλι τα παιχνίδια. Βέβαια, και στα παιχνίδια μπορούμε να ισχυριστούμε ότι, αν και δεν υφίσταται καλύτερος και χειρότερος κανόνας, εντούτοις υφίσταται καλύτερη ή χειρότερη στρατηγική εφαρμογής των κανόνων. Από αυτή την άποψη, οι αναστοχαστικές κρίσεις προσεγγίζουν τα παιχνίδια.

Τέλος, είπαμε ότι στα παιχνίδια έχουμε εθελοντική υποταγή σε μια πρακτική ενώ ο σκοπός απουσιάζει. Αυτό τονίζει τον αυτόνομο χαρακτήρα της εν λόγω πρακτικής: παίζουμε απλώς για να παίζουμε. Όμως, η συνέπεια με την οποία παίζουμε, ή η σοβαρότητα με την οποία παίζουμε, δηλαδή η συνέπεια με την οποία εφαρμόζουμε μια συγκεκριμένη πρακτική, δικαιολογεί (θεμελιώνει) το ίδιο το παιχνίδι. Κατ' αναλογία με αυτού του είδους την αυτονομία πρέπει να δούμε και την αυτονομία της πρακτικής που αφορά την αναστοχαστική κρίση: η εγκυρότητά της αντλείται από την ίδια τη σοβαρότητα με την οποία διεξάγουμε την εν λόγω πρακτική. Βέβαια, η προσέγγιση αυτή είναι κυκλική, και μοιάζει να μην θεμελιώνεται πουθενά. Όμως, αυτή είναι και η δυσκολία, όπως έχουμε ήδη τονίσει, που αντιμετωπίζει η θέση περί εαυτονομίας των αναστοχαστικών κρίσεων.

Είδαμε, λοιπόν, πώς η εαυτονομία της αναστοχαστικής κρίσης μπορεί να δώσει απάντηση στο ερώτημα πώς είναι δυνατόν μια κρίση η οποία είναι υποκειμενική, η οποία, δηλαδή, δεν βασίζεται σε καμιά έννοια του αντικειμένου που υπόκειται στην κρίση της, να διεκδικεί ταυτόχρονα και καθολική ισχύ, δηλαδή να είναι έγκυρη. Εντούτοις, αν και ισχυρίστηκα ότι η αναστοχαστική κρίση σχεδιάζεται με βάση την αναλογία με την τέχνη γενικά, μέχρι στιγμής δεν έχουμε απαντήσει παρά σε ερωτήματα που αφορούν την αναστοχαστική κρίση και όχι την τέχνη (ή πιο συγκεκριμένα την καλαισθητική κρίση, δηλαδή την κρίση που αφορά στην αποτίμηση των έργων τέχνης).

Ο Kant, στην *3η Κριτική*, επικεντρώνει περισσότερο σε ζητήματα αποτίμησης της τέχνης, δηλαδή κριτικής της τέχνης. Ωστόσο, είναι προφανές ότι τα ίδια συμπεράσματα αφορούν και την καλλιτεχνική δημιουργία: δεν υπάρχουν κανόνες με την έννοια είτε της θεωρίας είτε του οργάνου, που να υποδεικνύουν πώς μπορεί να φτιάξει κανείς ένα καλλιτεχνικά άρτιο έργο. Στα μαθήματα της Λογικής, όπως είδαμε, υπήρχαν πολλά τέτοια σχόλια ενώ στην *3η Κριτική*, αν και το κύριο θέμα είναι η καλαισθητικές κρίσεις, ο Kant αφιερώνει τελικά ορισμένες παραγράφους στην ίδια τη δημιουργία της τέχνης. Τους κανόνες στην τέχνη, ισχυρίζεται ο Kant, γνωρίζει μόνο η ιδιοφυΐα, η οποία είναι προικισμένη με αυτό το χάρισμα εκ φύσεως. Οι κανόνες αυτοί δεν μεταδίδονται, δεν διδάσκονται με την έννοια που διδάσκεται η επιστήμη ή η τεχνική εργασία, και μόνο αυτοί που έχουν το χάρισμα έχουν πρόσβαση σε αυτούς:

> … μια τέτοια δεξιότητα δεν μπορεί να μεταδοθεί, αλλά πρέπει να δοθεί στον καθένα αμέσως από το χέρι της φύσης, άρα πεθαίνει μαζί του, έως ότου η φύση προικίσει πάλι με τον ίδιο τρόπο κάποιον άλλον που δεν χρειάζεται παρά μόνο ένα παράδειγμα, για να μπορέσει να δραστηριοποιήσει κατά παρόμοιο τρόπο το τάλαντο, του οποίου απέκτησε επίγνωση.[89]

Ο μόνος τρόπος πρόσβασης στους κανόνες είναι μέσω μίμησης αυτών που τους γνωρίζουν: τους κανόνες κατέχει η ιδιοφυΐα και οι υπόλοιποι ακολουθούν το παράδειγμά της και μέσα από αυτή την διαδικασία τελικά μαθαίνουν. Εξάλλου «η μάθηση», λέει ο Kant ασπαζόμενος την πλατωνική ιδέα περί μάθησης, «δεν είναι τίποτε άλλο παρά μίμηση»[90]: μαθαίνουμε μιμούμενοι το παράδειγμα του δασκάλου, ενώ η ιδέα ότι μαθαίνουμε εφαρμόζοντας μια λίστα κανόνων τους οποίους έχουμε πρώτα αφομοιώσει αποτελεί πλάνη. Προσεγγίζουμε τους κανόνες αφαιρώντας από την πράξη. Συνεπώς, στην τέχνη γενικά υφίστανται κανόνες. Πρόκειται, όμως, για ένα είδος κανόνα που «δεν μπορεί να λειτουργήσει ως κανονισμός διατυπωμένος σε έναν τύπο· διότι τότε θα μπορούσε να προσδιορισθεί η κρίση περί του ωραίου σύμφωνα με έννοιες»[91]. Όπως, λοιπόν, και στις αναστοχαστικές κρίσεις γενικά, έτσι και στην τέχνη, είτε στην αποτίμηση είτε στη δημιουργία της τέχνης, οι κανόνες δεν μπορούν να οργανωθούν σε κανενός τύπου οδηγία ή συνταγή. Αυτό σημαίνει ότι η καλλιτεχνική δημιουργία, αν και αφορά κανόνες, εντούτοις δεν ανάγεται σε αυτούς. Και επειδή δεν ανάγεται σε κανόνες, δηλαδή δεν εξαρτάται από κανόνες, η δημιουργία είναι αυτόνομη. Παρακάτω θα επιχειρήσω να δείξω, χρησιμοποιώντας ένα παράδειγμα, με ποια έννοια η ίδια η σύνθεση, δηλαδή η δημιουργική διαδικασία, είναι αναστοχαστική.

V. Ο ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ

Η θεώρηση της σύνθεσης ως αναστοχαστική αποκαλύπτει ένα από τα σημαντικότερα διδάγματα του μοντερνισμού: ότι η σύνθεση είναι αυτόνομη, δηλαδή ότι δεν υφίστανται απόλυτοι (καθολικοί) ή διαχρονικοί κανόνες στους οποίους υπάγεται η συνθετική πρακτική. Και αυτός είναι ένας λόγος για τον οποίο θα λέγαμε ότι η καντιανή θεώρηση προμηνύει τον μοντερνισμό. Η συνείδηση ότι η καθολικότητα στην οποία υπάγεται η τέχνη δεν είναι και τόσο ακλόνητη, οδήγησε πολλούς καλλιτέχνες του μοντερνισμού στο να επανακαθορίσουν το καθολικό μέσα από το μερικό. Τι ακριβώς σημαίνει αυτό; Καλλιτέχνες όπως ο Schönberg, ο Kandinsky ή ο Malevich επιχειρούν να ορίσουν τα βασικά στοιχεία της σύνθεσης (στοιχειώδης αφαίρεση[92]). Έπειτα το πρόβλημα της σύνθεσης εστιάζεται στο

[89] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §47, μτφρ. σελ. 243. Στο πρωτότυπο: σελ. 309.
[90] Στο πρωτότυπο: σελ. 308.
[91] Στο πρωτότυπο: σελ. 309.
[92] Τους όρους «στοιχειώδης αφαίρεση» (abstraction élémentaire) και «δομική αφαίρεση» (abstraction structurel) έχω δανειστεί από τον Philippe Sers, *L'avant-garde radicale: le renouvellement des valeurs dans l'art du XXe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, σελ. 47-50. Ως εκπροσώπους της στοιχειώδους αφαίρεσης ο Sers αναφέρει τους Kandinsky, Malevich και Van Doesburg, ενώ ως εκπροσώπους της

πώς αυτά τα στοιχεία συνδέονται μεταξύ τους. Ο Schönberg, στη μουσική, επιλέγει ως βασικά στοιχεία τους 12 φθόγγους, και με αφετηρία αυτούς στήνει το δωδεκαφθογγικό σύστημα· ο Kandinsky επιλέγει το σημείο, τη γραμμή και το επίπεδο, καθώς και τα βασικά χρώματα, ενώ ο Malevich το τετράγωνο και παραλλαγές αυτού.

Ας δούμε πιο αναλυτικά το εγχείρημα του Kandinsky. Τα στοιχεία της σύνθεσης είναι κατ' αρχάς το σημείο, η γραμμή και το επίπεδο και με βάση αυτά και χωρίς να προϋποτίθεται κανένας κανόνας που να υποδεικνύει πώς τα στοιχεία αυτά συνδέονται μεταξύ τους, στήνεται η σύνθεση. Τα στοιχεία, όμως, του Kandinsky συμπίπτουν με τα στοιχεία του Alberti και επίσης με τα στοιχεία της ευκλείδειου γεωμετρίας. Γιατί, λοιπόν, υποθέτουμε ότι υφίσταται κάποια διαφορά μεταξύ του εγχειρήματος των δύο; Η διαφορά έγκειται στο ότι τα στοιχεία του Kandinsky δεν είναι ιδεατά, όπως αυτά της ευκλείδειας γεωμετρίας, αλλά υλικά. Για παράδειγμα, το σημείο δεν είναι ένα στοιχείο χωρίς διαστάσεις αλλά ένα στοιχείο με τις ελάχιστες διαστάσεις συγκριτικά με τα υπόλοιπα στοιχεία του έργου. Αν ένα σημείο μεγαλώσει πολύ, ισχυρίζεται ο Kandinsky, μπορεί να γίνει κύκλος, πράγμα που δείχνει ότι τα στοιχεία δεν είναι απόλυτα, αλλά ορίζονται σε σχέση με τα υπόλοιπα. Επίσης, ένα σημείο έχει σχήμα, μπορεί να είναι τετράγωνο, κυκλικό, να έχει τη μορφή ενός άστρου ή τη μορφή ενός ακανόνιστου σχήματος· η λίστα των δυνατοτήτων είναι απεριόριστη. Η σύνθεση, λοιπόν, προκύπτει μέσα από τη συνένωση των διαφόρων στοιχείων, ενώ η συνένωση αυτή δικαιολογείται μόνο από την υλικότητα των ίδιων των στοιχείων, δηλαδή του μερικού. Μέσα από τη μορφή του μερικού κτίζεται το καθολικό, δηλαδή η καθολική μορφή, η οποία δεν είναι δεδομένη εξαρχής: δεν υφίσταται κανένας υλικός σκοπός στον οποίο το μερικό συμμορφώνεται (αντίθετα με το τι συμβαίνει στον Alberti: η σύνθεση διηγείται μια ιστορία). Κατά κάποιο τρόπο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η σύνθεση αποτελεί εδώ διαφορετικές περιπτώσεις συνδυασμών των στοιχείων, ενώ ό,τι προκύπτει από αυτούς ακριβώς τους συνδυασμούς αποτελεί περιεχόμενο της σύνθεσης. Το περιεχόμενο στον Kandinsky είναι εσχατολογικό, δεν προϋποτίθεται αλλά παράγεται μέσα από το σταδιακό κτίσιμο της μεγάλης μορφής. Το μερικό έχει, ωστόσο, μορφή, δεν είναι άμορφο. Αυτό που δεν είναι δεδομένο αρχικά είναι η καθολική μορφή, η μεγάλη μορφή ή φόρμα, η οποία κτίζεται μέσα από τους συνδυασμούς των μερικών μορφών. Ο ρόλος της σύνθεσης είναι συγκριτικός ή συνδυαστικός, όπως και στις αναστοχαστικές κρίσεις: πραγματοποιεί συγκρίσεις μεταξύ των στοιχείων προκειμένου να τα ταιριάξει σε μεγαλύτερες συνθέσεις, χωρίς εντούτοις να προϋποθέτει έννοιες, δηλαδή κανόνες, οι οποίοι να υποδεικνύουν με ποιο τρόπο μπορεί να πραγματοποιήσει αυτό το ταίριαγμα. Ο χαρακτήρας της σύνθεσης είναι πρακτικός ή ρυθμιστικός. Κατά κάποιο τρόπο ρυθμίζει τις σχέσεις μεταξύ των στοιχείων χωρίς να τις υπαγάγει σε κάποια ανώτερη αρχή (γιατί στην περίπτωση αυτή ο χαρακτήρας της θα ήταν θεωρητικός). Διαφορετικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο χαρακτήρας της είναι

δομικής αφαίρεσης τον Mondrian και τον Klee.

αυτοσχεδιαστικός: αρχή της σύνθεσης είναι η δοκιμή στην πράξη των συνδυασμών που μπορεί να προκύψουν.[93]

Θεωρούμενη ως αναστοχαστική, η σύνθεση εμφανίζει συνοπτικά τις εξής ιδιότητες[94]:

Πρώτον, δεν προσδιορίζεται από έννοιες, δηλαδή *δεν υφίστανται κριτήρια* βάσει των οποίων η σύνθεση υπάγει το μερικό, δηλαδή τα συντιθέμενα στοιχεία, στο καθολικό, δηλαδή σε μια μορφή – δεν υπάγει καν σε μια μορφή, με την έννοια ότι η μορφή αυτή δεν επιβάλλεται στο μερικό, αλλά αντίθετα προκύπτει ή αποκαλύπτεται μέσα από τη συνθετική οργάνωση του μερικού.

Δεύτερον, είναι *έμμεση* ή *αυθόρμητη* εφ' όσον πραγματοποιείται χωρίς την καθοδήγηση κανόνων ή αρχών.

Τρίτον, είναι *αισθητική* και όχι λογική. Οι συνθετικές διαδικασίες οργάνωσης δεν είναι λογικές, με την έννοια ότι δεν βασίζονται σε αντικειμενικές έννοιες, αλλά στην αισθητικότητα του δημιουργού: στην πρακτική του ικανότητα να συνθέτει.

Τέταρτον, ως μη-προσδιοριζόμενη από αντικειμενικές έννοιες και ως αισθητική, η σύνθεση δεν είναι, επομένως, *νοητική* (non-cognitive). Δεν προσθέτει τίποτα στη γνώση του αντικειμένου.

Πέμπτον, ως μη-προσδιοριζόμενη ούτε από αντικειμενικές έννοιες αλλά ούτε και από κάποιο πρακτικό σκοπό, η σύνθεση *δεν βασίζεται σε κανένα συμφέρον*, και με αυτή την έννοια είναι ανιδιοτελής.

Έκτον, εφ' όσον αφαιρεί από κάθε συμφέρον, δηλαδή από κάθε υλική ή πρακτική σκοπιμότητα, η σύνθεση στοχεύει κατ' αρχήν στο καθολικό. Έτσι θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε την επιμονή ορισμένων καλλιτεχνών του μοντερνισμού στην άποψη ότι μέσα από την αφαίρεση η μοντέρνα τέχνη εκφράζει το καθολικό, όπως ο Mondrian. Αφαιρώντας από κάθε περιεχόμενο η τέχνη προσεγγίζει τελικά την απόλυτη γενικότητα, ισχυρίζεται ο Mondrian95. Όμως, η σύνθεση δεν σκοπεύει απλώς στην καθολικότητα αλλά είναι και καθολικά έγκυρη. Εφ' όσον αφαιρεί τόσο από κάθε έννοια του συντιθέμενου αντικειμένου όσο και από κάθε ατομική άποψη για το αντικείμενο, προσεγγίζει αυτό που είναι κοινό σε όλους όσοι είναι ικανοί να ασκήσουν αυτή την πρακτική. Παρ' όλα αυτά, δεδομένου ότι δεν εμπλέκονται έννοιες, η καθολικότητα της σύνθεσης δεν μπορεί να είναι αντικειμενική αλλά παραμένει υποκειμενική.

Έβδομον, εφ' όσον αφαιρεί από κάθε υλική σκοπιμότητα, δηλαδή από κάθε περιεχόμενο, η σύνθεση δεν μπορεί παρά να εστιάζει στη μορφή. Η σύνθεση αφορά γενικά

[93] Για τη στοιχειώδη αφαίρεση στον Kandinsky αλλά και στον Schönberg ως χειραφέτηση του μερικού από το καθολικό θα μιλήσω περισσότερο στο 4ο κεφάλαιο.

[94] Την συνοπτική αυτή παρουσίαση των ιδιοτήτων της καθαρής καλαισθητικής κρίσης έχω δανειστεί από το άρθρο "The Art of Judgment" του David Bell, σελ. 234-235. Εδώ φαίνεται καθαρά πώς στήνεται το εγχείρημα όλης της 3ης *Κριτικής* βάσει της θέσης ότι η καλαισθητική κρίση, ως αναστοχαστική, δεν καθοδηγείται από έννοιες.

[95] Στο επόμενο μέρος θα ορίσω καλύτερα ποια έννοια αφαίρεσης αφορά την καντιανή προσέγγιση αλλά και τον μοντερνισμό.

μορφή και ύλη. Όμως, είναι καθολική όταν αφαιρεί από την ύλη, δηλαδή από κάθε περιεχόμενο, και εστιάζει στη μορφή: η σύνθεση είναι καθολική μόνο ως προς τη μορφή της. Επειδή, λοιπόν, αφαιρεί από κάθε υλική σκοπιμότητα, η σκοπιμότητά της είναι μορφική (*Κριτική της Κριτικής Δύναμης* §11). Βέβαια, όπως θα δούμε παρακάτω δεν σημαίνει ότι αφαιρεί από την ύλη με την έννοια ότι διαχωρίζει το περιεχόμενο από τη μορφή και πετά το περιεχόμενο. Αφαιρεί από την ύλη με την έννοια ότι δεν βασίζει ή δεν ανάγει τη μορφή σε αυτήν.

Και όγδοον, είναι αναστοχαστική και όχι καθοριστική, δηλαδή υπάγει το μερικό στο καθολικό όταν είναι δεδομένο το μερικό. Εφ' όσον υπάγουν το μερικό στο καθολικό ξεκινώντας από το μερικό, κατευθύνεται αντιστρόφως ως προς τη σύνθεση (synthesis). Αν ο αναστοχασμός μπορεί να ιδωθεί και ως ικανότητα που αποδίδει στο μερικό μια έννοια μέσα από ένα δεδομένο σύνολο εννοιών (έννοιες που παρέχονται από αλλού), τότε αυτή η διαδικασία δεν μπορεί να περιγράψει τη σύνθεση. Γιατί στην περίπτωση της σύνθεσης δεν υφίσταται κανένα δεδομένο σύνολο εννοιών ή μορφών: η σύνθεση βασίζεται αποκλειστικά στο μερικό και αντλεί από αυτό και μόνο, εφ' όσον δεν μπορεί να αντλήσει από πουθενά αλλού. Αυτό δηλώνει την αυτονομία του μερικού σε σχέση με το καθολικό (ένα είδος χειραφέτησης του μερικού). Το έργο τέχνης, πιο συγκεκριμένα το έργο της ιδιοφυΐας, έχει παραδειγματική ισχύ, ισχυρίζεται ο Kant. Με βάση αυτό το μοντέλο θα πρέπει να κατανοήσουμε την παραδειγματική λειτουργία του μερικού στον αναστοχασμό.[96]

Αν και θεωρήσαμε ότι το έργο του Kandinsky αποτελεί ένα από τα καλύτερα παραδείγματα τέχνης όπου η σύνθεση δεν υπάγεται σε έναν πρακτικό ή υλικό σκοπό, εντούτοις, ο Kandinsky ορίζει τη σύνθεση ως «υποταγή σε έναν ζωγραφικό σκοπό»

> Καθορίζουμε την έννοια «σύνθεση» ως εξής: *σύνθεση είναι η εσωτερικά απαραίτητη υποταγή,*
>
> 1. των απομονωμένων στοιχείων, και
> 2. της κατασκευής,
>
> *στον συγκεκριμένο ζωγραφικό σκοπό*.[97]

Πώς θα πρέπει να ερμηνεύσουμε τα παραπάνω; Είτε κάναμε λάθος στην εκτίμησή μας είτε ο σκοπός για τον οποίο μας μιλά ο Kandinsky δεν είναι ο πρακτικός ή υλικός σκοπός. Αν η αφαίρεση ισοδυναμεί με αφαίρεση όλων των πρακτικών σκοπών, ή περιεχομένων, αυτό σημαίνει ότι δεν παραμένει κανένα περιεχόμενο; Αυτή είναι η ερώτηση που θα μας απασχολήσει στο επόμενο μέρος, πιο συγκεκριμένα το ερώτημα «ποιο είναι το είδος της σκοπιμότητας στο οποίο υπάγεται η σύνθεση;»

ΜΕΡΟΣ 3:

Η ΜΟΡΦΗ ΤΗΣ ΣΚΟΠΙΜΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΩΣ ΜΟΡΦΙΚΗ ΣΚΟΠΙΜΟΤΗΤΑ

[96] Περί παραδειγματικής λειτουργίας της σύνθεσης θα μιλήσω στο τελευταίο κεφάλαιο.

[97] Wassily Kandinsky, *Σημείο – Γραμμή – Επίπεδο: Συμβολή στην ανάλυση των ζωγραφικών στοιχείων*, Αθήνα – Γιάννενα, Δωδώνη, 1996, σελ. 40.

Ο ισχυρισμός ότι η σύνθεση είναι αναστοχαστική δηλώνει ότι η σύνθεση αν και δεν εμπλέκει κανόνες εμφανίζει παρ' όλα αυτά μια νομοτέλεια η οποία δικαιολογείται μόνο αν υποθέσουμε την ύπαρξη κανόνων. Ή, σύμφωνα με μια δεύτερη διατύπωση, η σύνθεση ως αναστοχαστική δείχνει να ικανοποιεί έναν αντικειμενικό σκοπό χωρίς, όμως, αυτός ο σκοπός να υφίσταται πραγματικά. Ή, διαφορετικά, η σύνθεση φαίνεται να πορεύεται βάσει σχεδίου (προϋποθέτει έναν σκοπό), δηλαδή είναι εμπρόθετη, αν και η πρόθεση αυτή δεν μπορεί να αποδοθεί στον δημιουργό. Εξετάζοντας την ιδέα περί εαυτονομίας της αναστοχαστικής κρίσης, έχουμε απαντήσει μερικώς στο πώς είναι δυνατόν η σύνθεση να εμφανίζει μια συγκεκριμένη νομοτέλεια αν και δεν βασίζει τη νομοτέλεια αυτή σε αντικειμενικούς κανόνες ή σκοπούς. Στο Τρίτο Σημείο της *3ης Κριτικής* ο Kant επιχειρεί ακόμα μια προσέγγιση αυτού του παραδόξου. Τη λύση εδώ δίνει η έννοια της μορφικής σκοπιμότητας, την οποία έχουμε ήδη αναφέρει σε σχέση με την αναστοχαστική κρίση (εισαγωγές της *3ης Κριτικής*). Επίσης, είναι στο *Τρίτο Σημείο* που ο Kant επιχειρεί να συνδέσει την καλαισθητική κρίση με ιδιότητες των αντικειμένων που τίθενται υπό κρίσιν: είναι η μορφή του αντικειμένου αυτό στο οποίο πρέπει να εστιάσει η καλαισθητική κρίση προκειμένου να αποφανθεί αν είναι ωραίο ή όχι. Επειδή η έμφαση δίνεται στην μορφή του αντικειμένου και όχι στην ύλη ή στο περιεχόμενο, το *Τρίτο Σημείο* θεωρείται βάση του καντιανού φορμαλισμού. Παρ' όλα αυτά, ο φορμαλισμός αυτός φαίνεται να έρχεται σε αντίφαση με την υπόλοιπη αισθητική θεωρία του Kant, εφ' όσον δείχνει να προϋποθέτει αντικειμενικές έννοιες που σχετίζονται με τη μορφή του αντικειμένου (δείχνει να επαναφέρει δηλαδή αντικειμενικούς σκοπούς). Στον παρόν μέρος θα επιχειρήσω να προσεγγίσω αυτό το πρόβλημα, καθώς επίσης και να δω πώς η έννοια της μορφικής σκοπιμότητας επαναπροσδιορίζει την έννοια της σύνθεσης.

I. Μορφικη σκοπιμοτητα

Προκειμένου να ορίσει τι είναι η σκοπιμότητα γενικά, ο Kant δίνει στην §10 τον ορισμό του σκοπού: «σκοπός είναι το αντικείμενο μιας έννοιας, εφ' όσον θεωρείται η έννοια ως η αιτία του αντικειμένου (ο πραγματικός λόγος της δυνατότητάς του)»[98]. Ενώ σκοπιμότητα είναι «η αιτιότητα μιας έννοιας όσον αφορά στο αντικείμενό της (forma finalis)»[99]. Για παράδειγμα, αν έχουμε την έννοια *κάθισμα* τότε η καρέκλα μπορεί να θεωρηθεί αντικείμενο αυτής της έννοιας, δηλαδή σκοπός της, εφ' όσον η εν λόγω έννοια αποτελεί αιτία της δυνατότητας της καρέκλας. Με άλλα λόγια, δεν μπορούμε να δικαιολογήσουμε τη δυνατότητα μιας καρέκλας παρά μόνο αν την προσεγγίσουμε ως αντικείμενο που εξυπηρετεί έναν συγκεκριμένο σκοπό, δηλαδή το να καθόμαστε. Αν δεν υφίσταται μια τέτοια αιτία δεν μπορούμε να δικαιολογήσουμε την ύπαρξη της καρέκλας ως *καρέκλα*.

[98] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §10 μτφρ. σελ. 131. Στο πρωτότυπο: σελ. 220.
[99] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §10 μτφρ. σελ. 131. Στο πρωτότυπο: σελ. 220.

Συνεπώς, αν έχουμε ένα αντικείμενο τη μορφή ή την ύπαρξη του οποίου δεν μπορούμε να δικαιολογήσουμε παρά μόνο μέσω μιας έννοιας του αντικειμένου, τότε πρέπει να σκεφτούμε αυτή την έννοια, δηλαδή πρέπει να σκεφτούμε έναν σκοπό: «όπου συνεπώς νοείται όχι απλώς η γνώση ενός αντικειμένου αλλά το ίδιο το αντικείμενο (η μορφή ή η ύπαρξή του) ως αποτέλεσμα που είναι δυνατό μόνο μέσω της έννοιας του αποτελέσματος, εκεί σκεπτόμαστε έναν σκοπό.»[100]. Αν θέληση είναι «το να πράττομε σύμφωνα με την παράσταση ενός σκοπού»[101], τότε τα παραπάνω δεν δηλώνουν παρά το γεγονός ότι για να δικαιολογήσουμε την ύπαρξη ενός αντικειμένου πρέπει να το δούμε ως προϊόν μιας θέλησης: πρέπει να δούμε την καρέκλα ως προϊόν ενός δημιουργού που το έχει σκεφτεί βάσει μιας έννοιας, δηλαδή βάσει ενός σκοπού (στην περίπτωση της καρέκλας το να καθόμαστε). Αυτή η σκοπιμότητα είναι αντικειμενική σκοπιμότητα, ενώ η έννοια-σκοπός (ως παράσταση του αποτελέσματος) αποτελεί καθοριστική αρχή της αιτίας του αντικειμένου.

Η έννοια αυτή της σκοπιμότητας έχει σχεδιαστεί κατ' αναλογία με την πρακτική σκοπιμότητα των τεχνουργημάτων. Όμως, η εν λόγω σκοπιμότητα, εφ' όσον προϋποθέτει καθοριστικές έννοιες, δεν έχει θέση στο καντιανό σύστημα. Όπως έχουμε ήδη δει στο Πρώτο Σημείο της *3ης Κριτικής*, η καλαισθητική κρίση είναι ανιδιοτελής, δηλαδή είναι ανεξάρτητη από κάθε σκοπό είτε αντικειμενικό είτε υποκειμενικό (όταν πρόκειται για το συναίσθημα του ευχάριστου)[102]· Παρ' όλα αυτά, σύμφωνα με την §10, της είναι απαραίτητο να προϋποθέτει έναν σκοπό προκειμένου να δικαιολογήσει τη δυνατότητα του αντικειμένου που τίθεται υπό κρίσιν. Το παράδοξο αυτό, ο Kant, επιλύει ορίζοντας ένα διαφορετικό είδος σκοπιμότητας *τη σκοπιμότητα χωρίς σκοπό*:

> Ένα αντικείμενο ή μια ψυχική κατάσταση ή μια πράξη ονομάζεται επίσης σκόπιμη, μολονότι η δυνατότητά τους δεν προϋποθέτει αναγκαίως την παράσταση ενός σκοπού, απλώς, επειδή η δυνατότητά τους μπορεί να εξηγηθεί και να κατανοηθεί από μας μόνον εάν αποδεχθούμε ως θεμέλιό τους μιαν αιτιότητα σύμφωνα με σκοπούς, δηλαδή μια θέληση, η οποία τα έχει τακτοποιήσει σύμφωνα με την παράσταση ενός ορισμένου κανόνα. Η σκοπιμότητα μπορεί συνεπώς να είναι χωρίς σκοπό, εφ' όσον δεν θέτομε τις αιτίες της μορφής αυτής σε μια θέληση και εν τούτοις μπορούμε να κατανοήσομε την εξήγηση της δυνατότητάς της μόνον εάν τη συναγάγομε από μια θέληση.[103]

Η σκοπιμότητα αυτή δεν είναι αντικειμενική. Παρ' όλα αυτά, δεν μπορεί να είναι ούτε και υποκειμενική, εφ' όσον είναι ανεξάρτητη τόσο από τους αντικειμενικούς όσο και από

[100] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §10 μτφρ. σελ. 131. Στο πρωτότυπο: σελ. 220.
[101] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §10 μτφρ. σελ.132. Στο πρωτότυπο: σελ. 220.
[102] Σύμφωνα με τον Guyer, το Τρίτο Σημείο αποτελεί συνέχεια του επιχειρήματος του Πρώτου Σημείου. Σκοπός του Τρίτου Σημείου είναι να ορίσει ποιο είναι το κατάλληλο αντικείμενο της καθαρής καλαισθητικής κρίσης και να θέσει περιορισμούς όσον αφορά την υποκειμενική βάση της αποτίμησής του. Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, σελ. 207.
[103] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §10 μτφρ. σελ. 132. Στο πρωτότυπο: σελ. 220.

τους υποκειμενικούς σκοπούς, δηλαδή από τους υποκειμενικούς «λόγους της αρέσκειας»[104]. Όπως ήδη έχουμε τονίσει η καθαρή καλαισθητική κρίση είναι ανιδιοτελής και ως προς το συναίσθημα του ευχάριστου το οποίο αποτελεί υποκειμενικό ενδιαφέρον. Η εν λόγω σκοπιμότητα μπορεί να θεωρηθεί υποκειμενική με την έννοια ότι δεν είναι αντικειμενική, χωρίς, ωστόσο, να προϋποθέτει υποκειμενικούς σκοπούς. Επομένως, μια τέτοια σκοπιμότητα είναι *μορφική*, επειδή δεν βασίζεται σε υλικούς σκοπούς, είτε αντικειμενικούς είτε υποκειμενικούς: «η απλή μορφή της σκοπιμότητας στην παράσταση, με την οποία μας δίδεται ένα αντικείμενο, εφ' όσον έχομε συνείδηση της μορφής αυτής»[105]. Άρα, ισχυρίζεται ο Kant, το αντικείμενο της καθαρής καλαισθητικής κρίσης προσεγγίζεται ως εάν ήταν προϊόν σχεδίου, δηλαδή ως αντικείμενο που έχει συλληφθεί προκειμένου να εξυπηρετήσει έναν υλικό σκοπό, χωρίς όμως ένας τέτοιος σκοπός να υφίσταται επί της ουσίας. Με άλλα λόγια, επειδή η μορφή του μπορεί να εξηγηθεί μόνο αν υποθέσουμε ότι έχει σχεδιαστεί προκειμένου να εξυπηρετήσει έναν υλικό σκοπό, υποθέτουμε μια θέληση η οποία το έχει σχεδιάσει έχοντας υπ' όψιν της έναν σκοπό: προσεγγίζουμε το αντικείμενο ως «προϊόν μιας αιτιότητας μέσω μιας έννοιας, ή προϊόν της πράξης ενός δράστη που είναι ικανός για εννοιολογική αναπαράσταση»[106].

Το γεγονός ότι το αντικείμενο της καλαισθητικής κρίσης μοιάζει σχεδιασμένο αφορά την ίδια τη μορφή του αντικειμένου και όχι απλώς τον τρόπο αποτίμησής του. Στο Τρίτο Σημείο ο Kant επιχειρεί για πρώτη φορά να εισαγάγει κριτήρια που αφορούν όχι μόνο τη δική μας στάση απέναντι στα αντικείμενα, αλλά και κριτήρια που αφορούν τα ίδια τα αντικείμενα των καλαισθητικών κρίσεων. Έτσι, σύμφωνα με το Τρίτο Σημείο, η καλαισθητική κρίση επικεντρώνει στη μορφή του αντικειμένου προκειμένου να αποφανθεί αν είναι ωραίο ή όχι, δηλαδή φαίνεται να επικεντρώνει σε αντικειμενικές ιδιότητες. Επομένως, αν και στο Πρώτο Σημείο της *3ης Κριτικής* παρέχονται οι περιορισμοί που αφορούν τη ματιά του παρατηρητή (ανιδιοτελής ματιά), επί του παρόντος ο Kant παρέχει περιορισμούς που αφορούν τα ίδια τα αντικείμενα της καλαισθητικής κρίσης. Εν τούτοις, το εγχείρημα είναι αντιφατικό δεδομένου ότι έχουμε δεχτεί εξαρχής ότι δεν υφίστανται αντικειμενικοί κανόνες οι οποίοι να καθοδηγούν την κρίση. Επομένως η προσπάθεια να οριστούν οι ιδιότητες των αντικειμένων της καλαισθητικής κρίσης είναι κατ' αρχάς αντιφατική σε σχέση με την υπόλοιπη καντιανή προσέγγιση. Συγκεκριμένα ο Guyer θεωρεί ότι η προσπάθεια του Kant να προχωρήσει πιο πέρα από την ανάλυση της ανιδιοτελούς ματιάς στον ορισμό τύπων αντικειμένων που αφορούν την καλαισθητική κρίση είναι τελικά αποτυχημένη[107]. Παρ' όλα αυτά, θεωρώ ότι μέσω της έννοιας της μορφικής σκοπιμότητας ο Kant προσεγγίζει μια διαφορετική έννοια μορφής, η οποία, αν και είναι αντικειμενική εφ'

[104] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §11 μτφρ. σελ.133. Στο πρωτότυπο: σελ. 221.
[105] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §11 μτφρ. σελ. 133. Στο πρωτότυπο: σελ. 221.
[106] Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, σελ. 211.
[107] Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, σελ. 209. Θεωρεί ότι η καντιανή προσέγγιση αποτυγχάνει ειδικά ως θεωρία για την τέχνη.

όσον αφορά τα ίδια τα αντικείμενα, δεν ορίζεται μέσω αντικειμενικών εννοιών: η έννοια της μορφικής σκοπιμότητας μας επιτρέπει να μιλούμε για τα ίδια τα αντικείμενα, χωρίς να επαναφέρει καθοριστικές έννοιες. Το γεγονός ότι προσεγγίζουμε τα αντικείμενα των καλαισθητικών κρίσεων ως εάν ήταν σχεδιασμένα, δηλώνει ότι τα προσεγγίζουμε ως αντικείμενα συντεθειμένα, χωρίς, ωστόσο, αυτό να σημαίνει ότι εμπλέκουμε αντικειμενικούς κανόνες. Μέσω της έννοιας της μορφικής σκοπιμότητας ορίζεται μια διαφορετική έννοια μορφής και τελικά σύνθεσης, η οποία έχει τη δύναμη να τακτοποιεί χωρίς να εμπλέκει κανόνες. Και είναι αυτή η έννοια της σύνθεσης η οποία δίνει λύση στο παράδοξο που μοιάζει να παρακωλύει την συνέπεια της καντιανής προσέγγισης στο οποίο θα επανέλθω αναλυτικότερα στη συνέχεια.

Η μορφική σκοπιμότητα εκφράζει, επίσης, το είδος της σχέσης μεταξύ των γνωστικών δυνάμεων κατά την καλαισθητική κρίση, δηλαδή τη σχέση μεταξύ διάνοιας και φαντασίας. Εφ' όσον δεν υφίστανται αντικειμενικές έννοιες οι οποίες να περιορίζουν τη διάνοια και τη φαντασία (που είναι οι πηγές της γνώσης γενικά), η σχέση μεταξύ φαντασίας και διάνοιας είναι ελεύθερη:

> οι γνωστικές δυνάμεις, οι οποίες ενεργοποιούνται μέσω της παράστασης αυτής, βρίσκονται εκεί σ' ένα ελεύθερο παιχνίδι, επειδή καμιά ορισμένη έννοια δεν τις περιορίζει σε έναν ιδιαίτερο κανόνα της γνώσης. Συνεπώς, η ψυχική κατάσταση σε αυτήν την παράσταση πρέπει να είναι εκείνη ενός συναισθήματος του ελεύθερου παιχνιδιού των παραστατικών δυνάμεων σε μια δεδομένη παράσταση εν όψει μιας γνώσης εν γένει.[108]

Ιδωμένη από τη σκοπιά του Τρίτου Σημείου, η απουσία αντικειμενικών εννοιών δεν δηλώνει παρά την απουσία πρακτικού σκοπού. Επομένως, ισχυρίζεται ο Kant, στην περίπτωση των καθαρών καλαισθητικών κρίσεων, η διάνοια και η φαντασία συντονίζονται αρμονικά ως εάν υπήρχε ένας σκοπός που να τις περιορίζει, αν και ο εν λόγω σκοπός απουσιάζει. Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο που η σχέση μεταξύ των γνωστικών δυνάμεων περιγράφεται ως σχέση «ελεύθερου παιχνιδιού», γιατί το παιχνίδι είναι το κατεξοχήν παράδειγμα της δραστηριότητας η οποία, αν και εμφανίζει την συνέπεια μιας δραστηριότητας που οργανώνεται έτσι ώστε να ικανοποιεί έναν υλικό σκοπό, παρ' όλα αυτά, δεν διαθέτει έναν τέτοιο σκοπό. Η σκοπιμότητα που αφορά το παιχνίδι, όπως έχουμε ήδη τονίσει, μπορεί να χαρακτηριστεί εσωτερική. Το ίδιο και η σκοπιμότητα που αφορά τη σχέση μεταξύ των γνωστικών δυνάμεων στις καθαρές καλαισθητικές κρίσεις:

> […] περιέχει μια καθοριστική αρχή της δραστηριότητας του υποκειμένου σε σχέση με τη ζωογόνηση των γνωστικών δυνάμεων, άρα μια εσωτερική αιτιότητα (που είναι σκόπιμη) όσον αφορά στη γνώση εν γένει, χωρίς όμως να περιορίζεται σε μια ορισμένη γνώση, και συνεπώς περιέχει μιαν απλή μορφή της υποκειμενικής σκοπιμότητας μιας παράστασης σε μιαν αισθητική

[108] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §9 μτφρ. σελ. 128-129. Στο πρωτότυπο: σελ. 217.

κρίση.[109]

Ο αρμονικός συντονισμός μεταξύ διάνοιας και φαντασίας έχει ως αποτέλεσμα το συναίσθημα ηδονής που νιώθει το υποκείμενο. Αυτή η συγκίνηση, όμως, δεν οφείλεται στο γεγονός της ικανοποίησης ενός πρακτικού σκοπού, αλλά στην ίδια την σχέση μεταξύ των γνωστικών δυνάμεων οι οποίες εναρμονίζονται χωρίς εξωτερική αιτία.

Ο ισχυρισμός ότι η γνωστικές δυνάμεις βρίσκονται σε σχέση ελεύθερου παιχνιδιού δηλώνει ότι οι γνωστικές δυνάμεις μπορούν να συνθέτουν, όχι όμως με την έννοια της *1ης Κριτικής*, δηλαδή με την έννοια του synthesis, αλλά με την έννοια του composition. Αν στην περίπτωση της *1ης Κριτικής* οι γνωστικές δυνάμεις συνθέτουν βασιζόμενες σε καθοριστικούς κανόνες (δηλαδή καθοριστικές έννοιες) και παράγουν γνώση για το αντικείμενο, στην *3η Κριτική* συνθέτουν χωρίς καθοριστικούς κανόνες και δεν παράγουν γνώση. Στην πρώτη περίπτωση παράγεται καθοριστική μορφή, ενώ στην δεύτερη παράγεται ένα διαφορετικό είδος μορφής: μη-εννοιολογημένη μορφή, δηλαδή μη-καθολική μορφή. Αν θέλουμε να κατανοήσουμε το καντιανό εγχείρημα όσον αφορά την καλαισθητική κρίση πρέπει να κατανοήσουμε την έννοια της σύνθεσης στην *3η Κριτική*. Η έννοια της σύνθεσης ως composition εμφανίζεται μόνο στην §14 της *3ης Κριτικής*, και δηλώνει το αντίστοιχο του σχεδίου για τις τέχνες που δεν είναι οπτικές όπως η μουσική και ο χορός. Παρ' όλα αυτά, η έννοια της σύνθεσης αποτελεί κλειδί για την κατανόηση της έννοιας της μορφικής σκοπιμότητας. Έτσι ο στόχος μου σε αυτό το μέρος είναι να διαλευκάνω την έννοια της μορφικής σκοπιμότητας προκειμένου να ορίσω εκ νέου τι είναι η σύνθεση και, αντιστρόφως, επικεντρώνοντας στην έννοια της σύνθεσης να προσδιορίσω την έννοια της μορφικής σκοπιμότητας. Κλειδί στη συζήτηση αυτή είναι η §14. Προτού όμως συζητήσω την §14 θα επιχειρήσω να δείξω ποιο είναι το πρόβλημα στο οποίο σκοντάφτει το εγχείρημα του Τρίτου Σημείου σύμφωνα και με τους μελετητές του καντιανού έργου.

II. Ελευθερη και εξαρτημενη ομορφια

Η απαίτηση να προσεγγίζουμε το αντικείμενο ως εάν υπήρχε ένας δημιουργός προκύπτει, όπως έχω ήδη τονίσει παραπάνω, από το συμπέρασμα ότι μια αισθητική κρίση δεν μπορεί να παραχθεί μηχανιστικά: εφ' όσον δεν υπάρχουν κανόνες βάσει των οποίων να μπορούμε να αποφασίσουμε αν κάτι είναι ωραίο ή όχι, είναι απαραίτητο να υποθέσουμε έναν δημιουργό προκειμένου να εξηγήσουμε πώς είναι δυνατόν η μορφή του να εμφανίζεται οργανωμένη και όχι ως τυχαίο αποτέλεσμα· επειδή το είδος της οργάνωσης που εμφανίζει μπορεί να εξηγηθεί μόνο αν προϋποτεθεί ότι έχει δημιουργηθεί με βάση την παράσταση ενός υλικού σκοπού. Και όμως δεν μπορούμε να δεχθούμε ότι η καλαισθητική κρίση μπορεί να βασιστεί σε έναν τέτοιο υλικό σκοπό, γιατί αυτό θα σήμαινε ότι

[109] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §12 μτφρ. σελ. 134-135. Στο πρωτότυπο: σελ. 222.

επαναφέρουμε αντικειμενικά κριτήρια, και επομένως η κρίση θα αναγόταν και πάλι σε μηχανισμό. Το επιχείρημα μοιάζει να είναι φαύλος κύκλος: από τη μια πλευρά, προκειμένου η καλαισθητική κρίση να μην αναχθεί σε μηχανιστική διαδικασία, υποθέτουμε έναν δημιουργό ο οποίος έχει σχεδιάσει το αντικείμενο που υπόκειται στην εν λόγω κρίση βάσει της παράστασης ενός σκοπού· από την άλλη πλευρά, όμως, αν υποθέσουμε έναν σκοπό, και ειδικά έναν υλικό σκοπό, τότε προϋποθέτουμε καθοριστικές έννοιες, ή αλλιώς κανόνες, οι οποίοι, όμως, ανάγουν την κρίση σε μηχανιστική διαδικασία. Η μόνη διέξοδος στον φαύλο κύκλο είναι να υποθέσουμε ένα διαφορετικό είδος αιτιότητας η οποία δεν ανάγει την διαδικασία της κρίσης σε μηχανισμό, και αυτή, σύμφωνα με τον Kant, είναι η μορφική σκοπιμότητα.

Ο Kant διακρίνει επιμελώς τη δυνατότητα ύπαρξης των αντικειμένων βάσει σκοπών –«μολονότι η *δυνατότητά* τους (δεν) προϋποθέτει την παράσταση ενός σκοπού»–, από την απλή ερμηνεία τους βάσει σκοπών –«επειδή η δυνατότητά τους μπορεί *να εξηγηθεί και να κατανοηθεί από μας* μόνον εάν αποδεχθούμε ως θεμέλιό τους μιαν αιτιότητα σύμφωνα με σκοπούς…»[110]. Αντικείμενα των οποίων η ίδια η ύπαρξη προϋποθέτει την παράσταση ενός σκοπού είναι τα τεχνουργήματα (όπως το παράδειγμα της καρέκλας παραπάνω). Όμως, ο Kant, αν και προσεγγίζει τα αντικείμενα που υπόκεινται στις καθαρές καλαισθητικές κρίσεις βάσει της αναλογίας με τα τεχνουργήματα, τονίζει ότι για τα εν λόγω αντικείμενα προϋποτίθεται η παράσταση ενός σκοπού μόνο για να ερμηνευθεί η δυνατότητά τους από εμάς, δηλαδή από τα υποκείμενα που κρίνουν, και όχι για να βασιστεί σε αυτούς τους σκοπούς η ίδια η ύπαρξή τους. Όταν στην αρχή της §10 ορίζει τι είναι σκοπός γενικά, ισχυρίζεται ότι ο σκοπός είναι αιτία είτε της *ύπαρξης* ενός αντικειμένου είτε της *μορφής* του: «όπου συνεπώς νοείται όχι απλώς η γνώση ενός αντικειμένου αλλά το ίδιο το αντικείμενο (η μορφή ή η ύπαρξή του) ως αποτέλεσμα που είναι δυνατό μόνο μέσω της έννοιας του αποτελέσματος, εκεί σκεπτόμαστε έναν σκοπό.» Παρακάτω, όμως, διαχωρίζει την περίπτωση όπου η παράσταση ενός σκοπού προϋποτίθεται για να ερμηνεύσει μόνο την μορφή ενός αντικειμένου και όχι την ίδια την ύπαρξή του από την περίπτωση όπου ερμηνεύει ταυτόχρονα και την ύπαρξή του. Για παράδειγμα, όταν κρίνουμε ωραίο ένα λουλούδι, δηλαδή ένα αντικείμενο της φύσης, δεν έχουμε ανάγκη να υποθέσουμε, σε αντίθεση με τα τεχνουργήματα, ότι η ίδια η ύπαρξή του οφείλεται στο σχεδιασμό από έναν δημιουργό, αλλά μόνο ότι το είδος της οργάνωσης που εμφανίζει, δηλαδή η μορφή του, μπορεί να εξηγηθεί από εμάς, τους κριτές, αν το δούμε ως προϊόν ενός δημιουργού. Επομένως, αυτού του είδους η σκοπιμότητα δεν προϋποθέτει καμιά αντικειμενική έννοια, ή αλλιώς δεν καθορίζει καμιά αντικειμενική ιδιότητα του αντικειμένου, σε αντίθεση με τα τεχνουργήματα η σκοπιμότητα των οποίων προϋποθέτει έννοιες του ίδιου του αντικειμένου. Έτσι, ο ισχυρισμός ότι η καλαισθητική κρίση αναγνωρίζει μια μορφική σκοπιμότητα στα αντικείμενα που θέτει υπό την κρίση της δεν σημαίνει ότι η καλαισθητική

[110] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §10 μτφρ. σελ. 132. Στο πρωτότυπο: σελ. 220.

κρίση ξεχωρίζει συγκεκριμένες αντικειμενικές ιδιότητες της μορφής των αντικειμένων πάνω στις οποίες βασίζει την κρίση της. Το λουλούδι είναι ωραίο όχι επειδή διαθέτει ορισμένες συγκεκριμένες ιδιότητες αλλά επειδή η καλαισθητική κρίση, για δικούς της λόγους, το «βλέπει» ωραίο (υποκειμενική ματιά). Εξάλλου, η έλλειψη αντικειμενικών κριτηρίων είναι η αιτία που καθιστά ιδιαίτερα δύσκολη την επιχειρηματολογία σχετικά με το αν ένα αισθητικό αντικείμενο είναι ωραίο ή όχι.

Έτσι, σύμφωνα με τον Kant, όταν κρίνουμε ένα αντικείμενο ωραίο ή άσχημο υποθέτουμε έναν δημιουργό ο οποίος το έχει φτιάξει έχοντας στο νου του έναν σκοπό που το αντικείμενο εξυπηρετεί. Παρ' όλα αυτά, όταν κρίνουμε αντικείμενα τέχνης ο ισχυρισμός ότι υποθέτουμε έναν δημιουργό είναι παράλογος εφ' όσον υφίσταται πραγματικά ένας δημιουργός ο οποίος το έχει παραγάγει έχοντας στο νου του κάποιο σκοπό. Όπως, εξάλλου, ο Kant αναφέρει στην §43, το γεγονός ότι τα έργα τέχνης «είναι έτσι φτιαγμένα, ώστε να πρέπει να έχει προηγηθεί μια παράστασή τους στην αιτία τους πριν την πραγματοποίησή τους»[111] είναι ακριβώς αυτό που τα διαχωρίζει από τα έργα της φύσης. Προσεγγίζουμε τα έργα της φύσης ως εάν υπήρχε δημιουργός χωρίς, παρ' όλα αυτά, να υφίσταται: δεν εννοούμε ότι δεν υφίσταται κάποιος ο οποίος τα έχει φτιάξει –οι μέλισσες, για παράδειγμα, είναι ο δημιουργός των κερήθρων–, αλλά ότι, σε αντίθεση με την τέχνη, δεν υφίσταται ένας δημιουργός ο οποίος τα έχει δημιουργήσει αφού έχει σκεφτεί την παράσταση του αποτελέσματος· ή αλλιώς, εννοούμε ότι δεν υφίσταται κάποιος ο οποίος τα έχει δημιουργήσει εμπρόθετα. Ενώ προσεγγίζουμε τα έργα της τέχνης γνωρίζοντας ότι υφίσταται δημιουργός αλλά ως εάν δεν υπήρχε σκοπός για τον οποίο τα έχει δημιουργήσει. Στην πρώτη περίπτωση η έμφαση δίδεται στο «*ως εάν υπήρχε δημιουργός* ο οποίος τα έχει δημιουργήσει βάσει ενός σκοπού», ενώ στην δεύτερη η έμφαση δίδεται στο «*ως εάν υπήρχε ένας σκοπός* με βάση τον οποίο ο δημιουργός τα έχει δημιουργήσει». Τι σημαίνει, όμως, αυτό για τα έργα τέχνης; Από τη μια πλευρά, ο Kant, φαίνεται να ισχυρίζεται ότι τα έργα τέχνης κατέχουν μια υλική σκοπιμότητα, ενώ, από την άλλη πλευρά, ισχυρίζεται ότι αν και είναι έργα ανθρώπου δεν πρέπει να φαίνεται ότι υπάρχει δημιουργός, δηλαδή δεν πρέπει να φαίνεται ότι έχουν κάποια υλική σκοπιμότητα, όπως δεν έχουν και τα έργα της φύσης: «θα πρέπει η σκοπιμότητα στη μορφή του να φαίνεται τόσο ελεύθερη από κάθε καταναγκασμό αυθαίρετων κανόνων ως εάν ήταν προϊόν της απλής φύσης»[112]. Τα παραπάνω μας θέτουν ένα σοβαρό δίλημμα. Αν υποθέσουμε ότι στην περίπτωση των έργων τέχνης υφίσταται ένας δημιουργός που τα έχει δημιουργήσει βάσει της παράστασης του σκοπού τους, δηλαδή βάσει μιας έννοιας που καθορίζει τι θα πρέπει να είναι αυτό το αντικείμενο, καταργούμε τη διάκριση μεταξύ έργων τέχνης και τεχνουργημάτων (και επιπλέον πρέπει να δεχτούμε ότι υφίσταται όργανο και στην τέχνη όπως στα τεχνουργήματα). Από την άλλη πλευρά, αν υποθέσουμε ότι δεν υφίσταται δημιουργός, ή, για την ακρίβεια, ότι ο δημιουργός τα έχει παραγάγει χωρίς να έχει σκεφτεί μια παράστασή

[111] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §43 μτφρ. σελ. 235. Στο πρωτότυπο: σελ. 303.
[112] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §45 μτφρ. σελ. 239. Στο πρωτότυπο: σελ. 306.

τους πριν την πραγματοποίησή τους, καταργούμε τη διάκριση μεταξύ έργων τέχνης και έργων της φύσης. Ο Kant δεν μπορεί να ισχυρίζεται ούτε το ένα ούτε το άλλο. Ποια είναι λοιπόν η καντιανή θέση σε αυτό το ζήτημα; Στην §48 ο Kant αναφέρει τα εξής:

> Για να κρίνω μια φυσική ομορφιά ως τέτοια, δεν χρειάζεται να έχω προηγουμένως μια έννοια για το τι είδους πράγμα οφείλει να είναι το αντικείμενο· δηλαδή δεν απαιτείται να γνωρίζω την καθ' ύλην σκοπιμότητα (τον σκοπό), παρά η απλή μορφή χωρίς γνώση του σκοπού αρέσει κατά την αποτίμηση καθ' εαυτήν. Όταν όμως το αντικείμενο είναι δεδομένο ως προϊόν της τέχνης και πρόκειται να κριθεί ως τέτοιο αν είναι ωραίο, τότε θα πρέπει –επειδή η τέχνη προϋποθέτει πάντοτε έναν σκοπό στην αιτία της (και στην αιτιότητά της)– να αποδεχθούμε πρώτα ως θεμέλιο μια έννοια για το τι πράγμα οφείλει να είναι αυτό· και επειδή η εναρμόνιση του πολλαπλού σε ένα πράγμα με τον εσωτερικό προορισμό του ως σκοπό είναι η τελειότητα του πράγματος, για τούτο θα πρέπει κατά την αποτίμηση της ομορφιάς της τέχνης να λαμβάνεται συγχρόνως υπ' όψιν η τελειότητα του πράγματος, κάτι για το οποίο δεν τίθεται καθόλου ζήτημα κατά την αποτίμηση μιας φυσικής ομορφιάς (ως τέτοιας).[113]

Έτσι, σύμφωνα με το παραπάνω απόσπασμα, όταν κρίνουμε ένα αντικείμενο τέχνης ως ωραίο (ή μη) πρέπει να λαμβάνουμε υπ' όψιν μας το σκοπό για τον οποίο έχει παραχθεί. Ενώ όταν κρίνουμε ένα αντικείμενο της φύσης ως ωραίο (ή μη) δεν απαιτείται να γνωρίζουμε την σκοπιμότητά του. Όμως, σύμφωνα με τα παραπάνω, εφ' όσον λαμβάνουμε υπ' όψιν μας την υλική του σκοπιμότητα, ο Kant φαίνεται να ισχυρίζεται ότι ένα αντικείμενο τέχνης δεν μπορεί να είναι ποτέ αντικείμενο μιας καθαρής καλαισθητικής κρίσης. Μήπως θα έπρεπε να υποθέσουμε ότι μόνο τα αντικείμενα της φύσης, και όχι τα αντικείμενα της τέχνης, μπορεί να είναι αντικείμενα μιας καθαρής καλαισθητικής κρίσης; Μια τέτοια υπόθεση, όμως, δεν μπορεί να ευσταθεί. Στη συνέχεια θα δούμε το γιατί.

Στην §16 ο Kant διαχωρίζει δύο είδη ομορφιάς, την ελεύθερη και την εξαρτημένη (ή «προσηρτημένη», σύμφωνα με την μετάφραση του Ανδρουλιδάκη). Το πρώτο είδος, η ελεύθερη, «δεν προϋποθέτει μια έννοια του τι οφείλει να είναι το αντικείμενο», ενώ «η δεύτερη προϋποθέτει μια τέτοια έννοια και την τελειότητα του αντικείμενου σύμφωνα μ' αυτήν»[114]. Στην πρώτη περίπτωση έχουμε «αυθυπόστατα» είδη ομορφιάς ενώ στην δεύτερη «εξαρτημένα» είδη ομορφιάς, εφ' όσον εξαρτιόνται από την σκοπιμότητα που εξυπηρετεί το αντικείμενο που τίθεται υπό κρίση. Μόνο στην πρώτη περίπτωση, ισχυρίζεται ο Kant, δηλαδή «κατά την αποτίμηση μιας ελεύθερης ομορφιάς (απλώς κατά τη μορφή) η καλαισθητική κρίση είναι καθαρή»[115], γιατί δεν προϋποθέτει καμιά έννοια του σκοπού που το αντικείμενο ενδεχομένως υπηρετεί. Στην αντίθετη περίπτωση η καλαισθητική κρίση δεν είναι καθαρή, και τότε το πολλαπλό πρέπει να υπηρετεί τον δεδομένο σκοπό. Με άλλα λόγια, στην περίπτωση που η καλαισθητική κρίση είναι εξαρτημένη ανάγεται σε μηχανισμό

[113] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §48 μτφρ. σελ. 246. Στο πρωτότυπο: σελ. 311.
[114] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §16, μτφρ. σελ. 143. Στο πρωτότυπο: σελ. 229.
[115] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §16 μτφρ. σελ. 144. Στο πρωτότυπο: σελ. 229.

εφ' όσον υπαγορεύεται από συγκεκριμένες έννοιες του σκοπού και επομένως δεν είναι καθαρή.

Ας δούμε ποια είναι αυθυπόστατα είδη ομορφιάς και ποια εξαρτημένα. Τα λουλούδια ανήκουν στα αυθυπόστατα είδη ομορφιάς όπως και «πολλά πουλιά (ο παπαγάλος, το κολιβρί, το παραδείσιο πουλί), [ή] ένα πλήθος οστρακόδερμα της θάλασσας[116]. Αυθυπόστατα είδη ομορφιάς όμως δεν είναι μόνο αντικείμενα της φύσης αλλά και ανθρώπινες δημιουργίες όπως «τα σχέδια à la grecque, οι φυλλωσιές μέσα σε πλαίσια ή σε ταπετσαρίες» ή ακόμα και «ό,τι ονομάζουμε στη μουσική αυτοσχεδιασμό (χωρίς θέμα) και μάλιστα όλη τη μουσική χωρίς κείμενο»[117]. Τα παραδείγματα αυθυπόστατης ομορφιάς που επιλέγει ο Kant είναι δείγματα αντικειμένων η ομορφιά των οποίων κρίνεται ανεξάρτητα από τη σκοπιμότητα που ενδεχομένως εξυπηρετούν: «αρέσουν ελεύθερα και αφ' εαυτών» (*Κριτική της Κριτικής Δύναμης* §16 μτφρ. σελ. 144). Όταν πρόκειται για ανθρώπινες δημιουργίες επιλέγει παραδείγματα μη-αναπαραστατικής τέχνης, ή τέχνης χωρίς θέμα, δηλαδή παραδείγματα τέχνης η οποία μοιάζει να μην εξυπηρετεί κανένα σκοπό ή παραδείγματα τέχνης η οποία μοιάζει να μην έχει δημιουργό. Όμως, δεν είναι πάντα τα αντικείμενα της φύσης τα οποία έχουν το προνόμιο της αυθυπόστατης ομορφιάς σε αντίθεση με τα έργα τέχνης. Τις περισσότερες φορές τόσο τα αντικείμενα της φύσης όσο και τα αντικείμενα τέχνης εξυπηρετούν πολλαπλούς σκοπούς και η ομορφιά τους προϋποθέτει μια έννοια η οποία καθορίζει τι πρέπει να είναι το πράγμα: «η ομορφιά ενός ανθρώπου (και μέσα στο είδος αυτό, ενός άντρα, μιας γυναίκας ή ενός παιδιού), η ομορφιά ενός αλόγου, ενός κτιρίου (ως ναού, ανακτόρου, ναυπηγείου ή περιπτέρου) προϋποθέτει την έννοια ενός σκοπού ο οποίος καθορίζει τι πρέπει να είναι το πράγμα, άρα την έννοια της τελειότητάς του· συνεπώς είναι μια προσηρτημένη ομορφιά»[118].

Το ερώτημα που τίθεται είναι το εξής: ένα αντικείμενο το οποίο εξυπηρετεί έναν συγκεκριμένο σκοπό, δηλαδή ένα αντικείμενο του οποίου η ομορφιά είναι, σύμφωνα με τον Kant, προσηρτημένη, μπορεί να ιδωθεί ανεξάρτητα από αυτόν το σκοπό; Στην περίπτωση που αυτό είναι δυνατόν, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι και ένα έργο τέχνης, το οποίο έχει ως θεμέλιο μια έννοια για το τι πράγμα οφείλει να είναι, μπορούμε να το δούμε ανεξάρτητα από την έννοια αυτή και, επομένως, να το κρίνουμε καθαρά. «Μια καλαισθητική κρίση», λέει ο Kant,

> τότε μόνο θα ήταν καθαρή όσον αφορά σε ένα αντικείμενο με ορισμένο εσωτερικό σκοπό, εάν ο κρίνων είτε δεν είχε την έννοια του σκοπού αυτού είτε προέβαινε κατά την κρίση του σε αφαίρεση από αυτόν. Αλλά τότε ο κρίνων μολονότι εξέφερε μια ορθή καλαισθητική κρίση,

[116] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §16, μτφρ. σελ. 143. Στο πρωτότυπο: σελ. 229.
[117] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §16 μτφρ. σελ. 144. Στο πρωτότυπο: σελ. 229.
[118] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §16 μτφρ. σελ. 144. Άρα, η υπόθεση ότι μπορούμε να πραγματοποιήσουμε μια καλαισθητική κρίση μόνο για τα αντικείμενα της φύσης, ενώ ίσως όχι για τα αντικείμενα της τέχνης, δεν ευσταθεί, εφ' όσον και τα αντικείμενα της φύσης εξυπηρετούν σκοπούς ακόμα και όταν δεν τους γνωρίζουμε. Στο πρωτότυπο: σελ. 230.

> αφού έκρινε το αντικείμενο ως ελεύθερη ομορφιά, θα εψέγετο από έναν άλλον, ο οποίος θεωρεί την ομορφιά του αντικειμένου μόνον ως προσηρτημένη ιδιότητα (και αποβλέπει στον σκοπό του αντικειμένου) και θα του επερρίπτετο μια λανθασμένη καλαισθησία, μολονότι και οι δύο με τον τρόπο τους κρίνουν ορθά – ο ένας σύμφωνα με όσα κατέχει από τις αισθήσεις, ο άλλος από τη σκέψη του.[119]

Επομένως, θεωρητικά τουλάχιστον, είναι δυνατόν κατά την κρίση να κάνουμε αφαίρεση από τον σκοπό για τον οποίο το αντικείμενο έχει φτιαχτεί. Εδώ, ο Kant, δείχνει να ισχυρίζεται ότι το αν μια καλαισθητική κρίση είναι καθαρή ή εξαρτημένη οφείλεται στην ματιά του κριτή κατά την κρίση, ενώ το μόνο πρόβλημα το οποίο εμφανίζεται στην περίπτωση αυτή είναι ότι μπορεί να προκληθεί σύγχυση μεταξύ των κριτών. Με άλλα λόγια, φαίνεται να υποστηρίζει την άποψη ότι η ματιά του κριτή κατά την αποτίμηση του αντικειμένου μπορεί να είναι ή να μην είναι ανιδιοτελής και ότι αυτό *δεν* εξαρτάται από το αν το αντικείμενο εξυπηρετεί μια συγκεκριμένη υλική σκοπιμότητα, ή, αλλιώς, από το αν το αντικείμενο έχει έναν δημιουργό που το έχει παραγάγει προϋποθέτοντας μια παράσταση του σκοπού του. Η προσέγγιση όμως αυτή εμφανίζει δύο προβλήματα όσον αφορά την τέχνη. Το πρώτο πρόβλημα είναι ότι μοιάζει να αντιφάσκει με την απαίτηση του Kant να κρίνουμε τα προϊόντα της τέχνης με θεμέλιο την έννοια του σκοπού τους: πώς είναι δυνατόν να πρέπει να τα προσεγγίζουμε ανιδιοτελώς, δηλαδή κάνοντας αφαίρεση του σκοπού για τον οποίο έχουν φτιαχτεί, σαν να μην ήταν προϊόντα ενός δημιουργού, και ταυτόχρονα να πρέπει πάντοτε να έχουμε υπ' όψιν μας αυτόν τον σκοπό; Μήπως θα έπρεπε να υποθέσουμε ότι για τον Kant μόνο τα έργα τέχνης που δεν είναι αναπαραστατικά ή μόνο τα έργα τέχνης που είναι αφηρημένα ή σχηματικά, δηλαδή μη-απεικονιστικά, μπορούν να είναι αντικείμενα καθαρών καλαισθητικών κρίσεων; Το ίδιο ερώτημα θέτει και ο Guyer[120]. Όμως, ακόμα και σε αυτή την περίπτωση, όπως ευστόχως σημειώνει ο Guyer, ακόμα και τα μη αναπαραστατικά έργα, ή οι ταπετσαρίες των τοίχων ή οποιοδήποτε άλλο έργο αναφέρει ο Kant ως παράδειγμα μη εξαρτημένης τέχνης, εξυπηρετούν κάποιο σκοπό.[121] Άρα, καταλήγουμε και πάλι στο συμπέρασμα ότι τα έργα τέχνης όσον αφορά την καντιανή προσέγγιση δεν μπορεί να είναι αντικείμενα καθαρών καλαισθητικών κρίσεων, πράγμα που όμως μοιάζει παράδοξο. Το δεύτερο πρόβλημα που αντιμετωπίζουμε, αν δεχτούμε την παραπάνω προσέγγιση περί αφαιρετικής ματιάς προκειμένου για μια καθαρή καλαισθητική κρίση, είναι ότι αν υποθέσουμε πως μια τέτοια αφαίρεση στην περίπτωση των έργων τέχνης είναι τελικά και θεμιτή και εφικτή καταλήγουμε να αποδίδουμε στον Kant μια έντονα φορμαλιστική προσέγγιση η οποία θα ήταν εύκολος στόχος κριτικής. Παρακάτω θα επιχειρήσω να αναπτύξω μια διαφορετική προσέγγιση της καντιανής θεωρίας προκειμένου να δώσω μια διέξοδο στα παραπάνω προβλήματα. Στόχος μου είναι, κατ' αρχάς, να δείξω

[119] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §16 μτφρ. σελ. 145. Στο πρωτότυπο: σελ. 231.
[120] Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, σελ. 237.
[121] Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, σελ. 250.

ότι ο Kant δεν θα μπορούσε να είναι υπέρ μιας άποψης περί αφαίρεσης των σκοπών όταν πρόκειται για την αποτίμηση των έργων τέχνης, γιατί αυτό θα καθιστούσε την προσέγγισή του προβληματικά φορμαλιστική, και, έπειτα, ότι το γεγονός πως δεν μπορούμε να προσεγγίσουμε τη καντιανή θεωρία παρά μόνο ως φορμαλιστική δεν οφείλεται σε στοιχεία εγγενή της θεωρίας αλλά στη δική μας ελλιπή προσέγγιση.

III. Ο ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ ΤΟΥ KANT

Τα έργα τέχνης δεν είναι τεχνουργήματα. Τη διαφορά μεταξύ έργων τέχνης και τεχνουργημάτων έχουμε μέχρι στιγμής προσεγγίσει ως διαφορά μεταξύ αντικειμένων που δεν εξυπηρετούν κάποιο σκοπό και αντικειμένων που εξυπηρετούν κάποιο πρακτικό σκοπό. Είδαμε, όμως, ότι και τα έργα τέχνης εξυπηρετούν συγκεκριμένους σκοπούς και ότι η προσέγγισή τους ανεξάρτητα από αυτούς τους σκοπούς δεν είναι πάντοτε θεμιτή, γιατί τότε καταργείται η διάκριση μεταξύ έργων τέχνης, δηλαδή έργων ενός δημιουργού, και έργων της φύσης, δηλαδή έργων που δεν έχουν δημιουργό. Παρ' όλα αυτά, αν και τα έργα τέχνης μπορεί να διαθέτουν σκοπούς, δεν θα πρέπει να ξεχνούμε ότι ο Kant τονίζει καθαρά ότι οι σκοποί αυτοί δεν υπαγορεύουν μηχανιστικά ούτε την αποτίμηση αλλά ούτε και την δημιουργία. Με άλλα λόγια, ο σκοπός δεν λειτουργεί στην περίπτωση των έργων τέχνης όπως στα τεχνουργήματα. Δεν υφίστανται αντικειμενικοί κανόνες, δηλαδή αντικειμενικές ιδιότητες, με βάση τις οποίες είναι δυνατόν να ελέγξουμε την τελειότητα των αντικειμένων:

> Ένας αντικειμενικός κανόνας της καλαισθησίας, ο οποίος θα καθόριζε μέσω εννοιών τι είναι ωραίο, δεν μπορεί να υπάρξει. Διότι κάθε κρίση προερχόμενη από την πηγή αυτή είναι αισθητική· δηλαδή η καθοριστική της αρχή είναι το συναίσθημα του υποκειμένου και όχι η έννοια ενός αντικειμένου. Αποτελεί άγονη προσπάθεια να αναζητούμε μία αρχή της καλαισθησίας, η οποία θα προσδιόριζε το καθολικό κριτήριο του ωραίου μέσω ορισμένων εννοιών, επειδή εκείνο που ζητείται είναι αδύνατον και καθ' εαυτό αντιφατικό.[122]

Δηλαδή, όπως έχω εξάλλου ήδη τονίσει, η σκοπιμότητα που αφορά τα έργα τέχνης δεν μπορεί να είναι αντικειμενική (ούτε βέβαια και υποκειμενική εφ' όσον δεν στοχεύει ούτε και στο συναίσθημα του ευχάριστου). Το γεγονός ότι ο σκοπός, όσον αφορά μια αισθητική κρίση γενικά και πιο ειδικά όσον αφορά την αποτίμηση των έργων τέχνης, δεν μπορεί να υπαγορεύει την κρίση μηχανικά είναι κάτι που τονίζει και ο ίδιος ο Guyer: αν και δεν υφίστανται αντικειμενικοί κανόνες για την καλαισθητική κρίση, μπορεί παρ' όλα αυτά να υφίστανται «μη-καθοριστικοί» κανόνες (indeterminate rules)[123]. Επομένως, είναι σαφές ότι θα πρέπει να σκεφτούμε τη σκοπιμότητα των έργων τέχνης διαφορετικά από την σκοπιμότητα των τεχνουργημάτων. Τη λύση σε αυτό το ζήτημα μας την έχει δώσει ήδη ο ίδιος ο Kant όταν όρισε την έννοια της μορφικής σκοπιμότητας: η κρίση λαμβάνει υπ' όψιν

[122] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §17, μτφρ. σελ. 146. Στο πρωτότυπο: σελ. 231.
[123] Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, σελ. 208.

της τον σκοπό για τον οποίο έχει παραχθεί το αντικείμενο χωρίς, όμως, ο εν λόγω σκοπός να υπαγορεύει την κρίση. Το ότι «η κρίση είναι καθαρή» και το ότι «η κρίση λαμβάνει υπ' όψιν της τη σκοπιμότητα του έργου» δεν είναι δύο θέσεις απαραιτήτως αντιφατικές. Επίσης, το γεγονός ότι ο Kant μας δίνει παραδείγματα τέχνης μη-αναπαραστατικής, ή διακοσμητικής, δεν σημαίνει απαραίτητα ότι υποστηρίζει πως μόνο ένα τέτοιο είδος τέχνης μπορεί να υπόκειται σε καθαρή καλαισθητική κρίση, όπως ισχυρίζονται οι μελετητές του. Ο λόγος για τον οποίο επιλέγει αυτά τα παραδείγματα, δεν είναι για να υποστηρίξει ότι μόνο τα μη-αναπαραστατικά έργα τέχνης ή τα μουσικά έργα χωρίς λόγια ή πρόγραμμα μπορεί να είναι ωραία, αλλά για να μας βοηθήσει να δούμε καλύτερα τι είναι η μορφική σκοπιμότητα (αν και με αυτόν τον τρόπο δικαιολογούνται για πρώτη φορά στην ιστορία της φιλοσοφίας της τέχνης και έργα μη-αναπαραστατικά ή μη-απεικονιστικά ή χωρίς θέμα). Η μορφική σκοπιμότητα δεν αναιρεί την υλική σκοπιμότητα. Πρόκειται για ένα είδος οργάνωσης που αφορά τα αντικείμενα της καλαισθητικής κρίσης το οποίο ενσωματώνει στην μορφή του αντικειμένου την υλική του αιτιότητα (χωρίς να εξαρτά τη μορφή του από αυτή την υλική σκοπιμότητα). Άρα, τόσο το ερώτημα σχετικά με το αν ο Kant αποκλείει την περίπτωση τα αναπαραστατικά έργα να αποτελούν αντικείμενα καθαρών καλαισθητικών κρίσεων, όσο και το ερώτημα σχετικά με το αν η αφαίρεση των σκοπών με βάση τους οποίους έχει παραχθεί ένα αντικείμενο μπορεί να αποτελέσει τη λύση προκειμένου το εν λόγω αντικείμενο να είναι κατάλληλο για να υπαχθεί σε μια καθαρή καλαισθητική κρίση, αποτελούν ψευδή διλήμματα.

Στις παραγράφους 13 και 14, ο Kant περνά από τη μορφική σκοπιμότητα της καλαισθητικής κρίσης στη σκοπιμότητα της μορφής του ίδιου του αντικειμένου. Αυτή η κίνηση θεωρείται από τους μελετητές του αδικαιολόγητο ολίσθημα, ίσως και μοιραίο[124], επειδή μοιάζει να επαναφέρει αντικειμενικούς κανόνες, δηλαδή κριτήρια που πρέπει να πληροί το ίδιο το αντικείμενο προκειμένου να είναι αντικείμενο της καλαισθητικής κρίσης (συγκεκριμένα η μορφή του αντικειμένου), πράγμα που έρχεται σε αντίφαση με τη γενική καντιανή προσέγγιση σύμφωνα με την οποία τέτοιοι κανόνες δεν υφίστανται. Στην §14 καθορίζει ποια είναι εκείνα τα αντικείμενα, ή καλύτερα ποιες είναι η ιδιότητες που πρέπει να πληροί ένα αντικείμενο προκειμένου να είναι αντικείμενο καλαισθητικής κρίσης. Έτσι, στη ζωγραφική, στη γλυπτική, στην αρχιτεκτονική και σε όλες τις εικαστικές τέχνες, αυτό που προέχει είναι το *σχέδιο* και όχι το χρώμα ή άλλες ποιότητες: «Τα χρώματα που φωτίζουν το σχεδιάγραμμα ανήκουν στα θέλγητρα· μπορούν βέβαια να ζωηρέψουν για τις αισθήσεις το αντικείμενο καθ' εαυτό, αλλά δεν μπορούν να το κάμουν αξιοθέατο και ωραίο·»[125]. Ενώ στη μουσική ή το χορό αυτό που προέχει είναι η *σύνθεση*, ως οργάνωση της μορφής, και όχι το ηχόχρωμα ή άλλες ποιότητες: η καθαρότητα των ήχων συμβάλλει στην ομορφιά, ως ευχάριστη καθ' εαυτή, μπορεί να τραβήξει την προσοχή στο αντικείμενο,

[124] Βλ. Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, στο κεφάλαιο "The form of finality", και Allison, *Kant's Theory of Taste*, σελ. 288.

[125] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §14, σελ. 138. Στο πρωτότυπο: σελ. 225.

δεν μπορεί όμως να αποτελέσει αντικείμενο της καλαισθητικής κρίσης. Διαχωρίζει, δηλαδή, τα στοιχεία που αφορούν καθαρά τη *μορφή*, ως χωροχρονική οργάνωση, από αυτά που αφορούν την *ύλη*, ως στοιχεία των αισθήσεων που προκαλούν απλώς εντύπωση (ο ρόλος τους είναι να ενισχύουν απλώς τη μορφή). Διακρίνει, επίσης, αυτό που είναι απαραίτητο στοιχείο της μορφής από αυτό που είναι διακοσμητικό στοιχείο, απλή προσθήκη (το ονομάζει *πάρεργο*). Τέτοια είναι, για παράδειγμα, τα κάδρα γύρω από τους πίνακες ή τα ενδύματα στα αγάλματα ή και οι κιονοστοιχίες γύρω από τα κτίρια. Αν η λειτουργία του πρόσθετου αυτού στοιχείου δεν είναι άλλη «παρά να προκαλέσει την επιδοκιμασία με το θέλγητρό του», τότε ως απλώς «κόσμημα» βλάπτει την ομορφιά του αντικειμένου και πρέπει να αφαιρείται.

Στις §§13 και 14, επειδή ακριβώς εδώ ξεχωρίζεται η μορφή ως αντικείμενο της καλαισθητικής κρίσης από άλλα στοιχεία, ή από το περιεχόμενο, βασίζουν οι μελετητές την απόδειξη του καντιανού φορμαλισμού. Αν, όμως, υποθέσουμε ότι ο Kant αποδίδει όλα τα προνόμια στη μορφή και υποβαθμίζει τη σημασία άλλων στοιχείων, όπως για παράδειγμα τη σημασία του χρώματος, τότε μοιάζει να αποδίδουμε στον Kant ένα είδος φορμαλισμού που πέφτει σε όλες τις γνωστές παγίδες στις οποίες πέφτει ο φορμαλισμός που διαχωρίζει τη μορφή από το περιεχόμενο και αποβάλλει το περιεχόμενο[126]. Επιπλέον, μοιάζει να έρχεται σε αντίφαση με το χαρακτηρισμό της ομορφιάς του ίδιου του Kant, στην §51, ως έκφραση αισθητικών ιδεών[127]. Για το λόγο αυτό, ορισμένοι μελετητές, όπως ο Guyer[128] (και με αυτό φαίνεται να συμφωνεί και ο Allison[129]), υποστηρίζουν ότι μια μη-περιοριστική (non-restrictive) έννοια μορφής θα ήταν συμβατή με τη γενικότερη καντιανή προσέγγιση, και με αυτό τον τρόπο θεωρούν ότι επιλύουν, σε ένα βαθμό, το πρόβλημα, αν και ο ίδιος ο Kant φαίνεται να θεωρεί τη μορφή με την πολύ περιοριστική έννοια του όρου. Είναι, όμως, ο Kant φορμαλιστής; Και αν είναι, με ποια έννοια;

Προκειμένου να ασκήσουν κριτική κατά της άποψης που ο Kant υποστηρίζει στην §14 σύμφωνα με την οποία αυτό που μετράει στην τέχνη είναι η μορφή και όχι η ύλη, δηλαδή το χρώμα ή το ηχόχρωμα κλπ., μερικοί μελετητές φέρνουν ως παραδείγματα ζωγραφικά έργα στα οποία το χρώμα παίζει πρωταρχικό ρόλο ενώ το σχέδιο πρακτικά δεν υφίσταται. Ο Guyer[130] αναφέρεται στα παραδείγματα στα οποία βασίζει την κριτική του στον καντιανό φορμαλισμό ο Barrows Dunham. Στα έργα του Josef Albers όπως στη σειρά

[126] Εδώ μοιάζει να ταυτίζω στοιχεία που αφορούν την ύλη, όπως το χρώμα ή η σκιά ή η υφή κλπ., όσον αφορά τη ζωγραφική, με το περιεχόμενο, όρο με τον οποίο συνήθως δηλώνουμε είτε το αναπαραστατικό περιεχόμενο είτε οποιοδήποτε άλλο αφηρημένο περιεχόμενο μπορεί να έχει ένας πίνακας. Πρόθεσή μου δεν είναι να τα εξισώσω. Υφίσταται όμως μια αναλογία μεταξύ της άποψης που εστιάζει στο σχέδιο και αφαιρεί την ύλη και της άποψης που εστιάζει στη μορφή και αφαιρεί το περιεχόμενο. Αν η δεύτερη πέφτει σε παγίδες, τότε πέφτει και η πρώτη. Αποτελούν και οι δύο απόψεις του ίδιου τύπου φορμαλισμού. Παρακάτω θα δούμε την αναλογία πιο αναλυτικά.

[127] Allison, *Kant's Theory of Taste*, σελ. 132.

[128] Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, βλ. Κεφάλαιο "The form of finality": Form and Matter.

[129] Allison, *Kant's Theory of Taste*, σελ. 136.

[130] Βλ. Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, σελ. 230-233.

"Homage to the Square" η γεωμετρική μορφή, λέει ο Dunham, δηλαδή το τετράγωνο, παραμένει ίδια ενώ αυτό που διαφοροποιείται από το ένα έργο στο άλλο είναι το χρώμα, πράγμα που σημαίνει ότι αν κρίνουμε πως κάποιοι από αυτούς τους πίνακες είναι ωραίοι ενώ άλλοι όχι αυτό θα οφείλεται αποκλειστικά στο χρώμα και όχι στη μορφή. Ο Guyer αναφέρεται, επίσης, στο σχόλιο του Hilton Kramer σύμφωνα με το οποίο η μοναδικότητα ενός έργου του Albers δεν οφείλεται καθόλου στην μορφική του επινόηση, αλλά αποκλειστικά στον ιδιαίτερο συνδυασμό των χρωμάτων. Ο Guyer θεωρεί πως η υπόθεση ότι η αισθητική αξία των εν λόγω έργων οφείλεται στους συνδυασμούς των χρωμάτων, και ότι αυτοί οι συνδυασμοί παράγουν την αρμονία μεταξύ της φαντασίας και της διάνοιας και όχι η μορφή, θα ήταν απόλυτα συμβατή με την καντιανή θεώρηση, αν ο Kant δεν είχε αποκλείσει την περίπτωση το χρώμα να παράγει αυτή την αρμονία. Ο Kant δέχεται την άποψη ότι το χρώμα μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο της καθαρής καλαισθητικής κρίσης μόνο στην περίπτωση που είναι καθαρό. Όμως, ως καθαρό, το χρώμα δεν μπορεί να διεγείρει την αρμονία μεταξύ φαντασίας και νου, ισχυρίζεται ο Guyer. Και σε αυτό το σημείο εστιάζει το πρόβλημα.

Κατά πόσο, όμως, είναι θεμιτό να ασκούμε κριτική στον Kant χρησιμοποιώντας παραδείγματα έργων τα οποία είναι πολύ μεταγενέστερα της εποχής του; Είναι, βέβαια, αλήθεια ότι όσον αφορά τα μη-αναπαραστατικά έργα ή γενικότερα τα αφαιρετικά έργα, ο Kant δεν φαίνεται να έχει δυσκολία να βρει παραδείγματα και να δείξει, όπως πιστεύουν πολλοί, ότι προηγείται της εποχής του. Και πιθανώς η άποψη ότι δεν πρέπει να φέρνουμε ως παραδείγματα έργα μεταγενέστερα να είναι απλώς κακή δικαιολογία. Ωστόσο, είναι θεμιτό να υποθέσουμε ότι ο Kant βρίσκεται ακόμα στο πλαίσιο των κλασσικών θεωριών σύνθεσης σύμφωνα με τις οποίες ο ζωγράφος ξεκινά πρώτα με το σχέδιο και έπειτα προσθέτει το χρώμα ή ο μουσικός ξεκινά με τη μορφή και έπειτα προσθέτει τα όργανα, ή, ακόμα και αν νοητικά το πραγματοποιεί ταυτόχρονα, το επίπεδο των ηχοχρωμάτων είναι καθαρά διακριτό και κατά μια έννοια πρόσθετο. Ο Guyer αναφέρεται στο σχόλιο του Dunham σύμφωνα με το οποίο θα ήταν αδιανόητο σε μια συμφωνία να δώσουμε το μέρος των βιολιών στα κόρνα και αντίστροφα[131]. Εντούτοις, δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι τα μουσικά έργα της κλασσικής περιόδου μεταγράφονταν κατά κόρον (είναι γνωστές οι περίφημες μεταγραφές του Λιστ για πιάνο πολλών έργων γραμμένα αρχικά για συμφωνικές ορχήστρες), πράγμα που αποδεικνύει ότι η συγκεκριμένη επιλογή των ηχοχρωμάτων δεν είναι απαραίτητο στοιχείο της σύνθεσης αλλά στοιχείο πρόσθετο: ακόμα και η τεράστια ποικιλία των ηχοχρωμάτων μιας ολόκληρης ορχήστρας επιτρέπεται, στο πλαίσιο της κλασσικής σύνθεσης, να αντικατασταθεί με το ηχόχρωμα ενός πιάνου. Όλα αυτά αποδεικνύουν ότι για την ίδια την τέχνη της κλασικής περιόδου ορισμένα στοιχεία που ανήκουν στην ύλη και όχι στη μορφή θεωρούνταν πρόσθετα. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, ο Kant θεωρεί, δικαιολογημένα πιστεύω, ότι ο ρόλος των στοιχείων αυτών είναι αντίστοιχος

[131] Βλ. Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, σελ. 231.

των διακοσμητικών στοιχείων, δηλαδή αντίστοιχος με το ρόλο δευτερευόντων στοιχείων τα οποία δεν αποτελούν οργανικό, ή απαραίτητο, μέρος της μορφής. Επιπλέον, αν υποστηρίζαμε την άποψη ότι οι συνδυασμοί των χρωμάτων μπορεί να είναι αντικείμενο της καλαισθητικής κρίσης, όπως υποθέτει ο Guyer[132], δηλαδή ότι οι συνδυασμοί των χρωμάτων και όχι μόνο η μορφή μπορεί να προκαλέσουν την αρμονία μεταξύ φαντασίας και διάνοιας, αυτό θα οφειλόταν στο γεγονός ότι *οι συνδυασμοί των χρωμάτων είναι ήδη μορφή*. Φανταστείτε, για παράδειγμα, ορισμένα πειράματα του Schönberg όπου η μελωδία παράγεται όχι από διαφορετικά τονικά ύψη αλλά από διαφορετικά ηχοχρώματα (θα συζητήσω αυτό το παράδειγμα αναλυτικότερα σε επόμενο κεφάλαιο). Στην περίπτωση αυτή οι συνδυασμοί των ηχοχρωμάτων αποτελούν ήδη μορφή, δηλαδή μελωδία στην προκειμένη περίπτωση, και δεν μπορούν να αποσπαστούν από αυτήν. Το επίπεδο της μελωδίας και του ηχοχρώματος είναι δεμένα μεταξύ τους οργανικά. Με τον ίδιο τρόπο πρέπει να προσεγγίσουμε και τα έργα του Albers: ο ζωγράφος δεν έφτιαξε πρώτα ένα τετράγωνο το οποίο έπειτα έντυσε με χρώμα (μια τέτοια προσέγγιση θα πρόδιδε ότι είμαστε ακόμα δέσμιοι των κλασσικών θεωριών σύνθεσης), αλλά το ίδιο το χρώμα αποτελεί και τη μορφή του πίνακα. Κάτι τέτοιο, βέβαια, δεν θα μπορούσε να είχε φανταστεί ο Kant. Αυτό ήταν, για εκείνη την εποχή, ακόμα αδιανόητο. Ωστόσο, τα παραπάνω παραδείγματα δεν είναι καθόλου ασύμβατα με την καντιανή θεώρηση. Αντίθετα δείχνουν με ποιο τρόπο μέσα από την ίδια την ύλη μπορεί να παραχθεί η μορφή, πράγμα που είναι η βασική λειτουργία της σύνθεσης ως αναστοχαστική: η ύλη, ως μερικό και χωρίς η μορφή να προϋποτίθεται παράγει τελικά μορφή δηλαδή καθολικότητα, όπως εξάλλου είδαμε στο προηγούμενο μέρος με παράδειγμα το έργο του Kandinsky. Αυτή είναι και η προσέγγιση της καντιανής θεωρίας από τον Adorno, όπως θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο. Ο Kant φαίνεται να υποστηρίζει ένα είδος φορμαλισμού σύμφωνα με το οποίο αυτό στο οποίο οφείλουμε να εστιάζουμε είναι η μορφή και όχι η ύλη. Ως ύλη, όμως, εννοεί την ύλη που παραμένει πρόσθετο στοιχείο της μορφής και τελικά εξαρτώμενη από αυτήν. Αν δούμε τα πράγματα έτσι κατανοούμε εύκολα γιατί ο Kant έχει δώσει προτεραιότητα στη μορφή και όχι στην ύλη.

Οι σκέψεις αυτές που αφορούν την ύλη αφορούν, κατ' αναλογία, και το περιεχόμενο ενός πίνακα, ή τη λειτουργία ενός κτιρίου κλπ., δηλαδή γενικότερα τους σκοπούς (έννοιες) που ένα έργο τέχνης μπορεί να εξυπηρετεί. Όπως είδαμε προηγουμένως, η μορφική σκοπιμότητα δεν αναιρεί την υλική σκοπιμότητα. Πρόκειται για ένα είδος οργάνωσης που ενσωματώνει στην μορφή του αντικειμένου την υλική του αιτιότητα χωρίς, εντούτοις, να εξαρτά τη μορφή του από αυτή την υλική σκοπιμότητα: η μορφή παράγεται με βάση την υλική σκοπιμότητα όχι όμως μηχανιστικά, δηλαδή χωρίς η υλική σκοπιμότητα να παίζει ρόλο καθοριστικό. Επίσης τονίσαμε ότι το ερώτημα αν η αφαίρεση των σκοπών με βάση τους οποίους έχει παραχθεί ένα αντικείμενο είναι απαραίτητη προκειμένου το εν λόγω

[132] Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, σελ. 231.

αντικείμενο να είναι κατάλληλο για να υπαχθεί σε μια καθαρή καλαισθητική κρίση είναι ψευδές δίλημμα (η έννοια της σκοπιμότητας χωρίς σκοπό δεν ισοδυναμεί με αφαίρεση των σκοπών)· και θα προσθέσω εδώ ότι δεν είναι μόνο ψευδές δίλημμα αλλά και κίνηση που σε καμιά περίπτωση δεν θα έλυνε το πρόβλημα που πολλοί μελετητές, όπως ο Guyer[133], διακρίνουν στην καντιανή θεωρία, αλλά αντιθέτως θα μας έριχνε μπροστά σε νέες σκοπέλους. Έτσι, το πρόβλημα δεν εστιάζεται στο γεγονός ότι ο Kant εμπιστεύτηκε υπερβολικά την δύναμή μας να αφαιρεί τους σκοπούς, όπως επισημαίνει ο Guyer· ούτε είναι η αφαιρετική μας δύναμη η οποία θα επέτρεπε στα έργα τέχνης ή ακόμα και στα αναπαραστατικά έργα τέχνης να είναι αντικείμενα καλαισθητικών κρίσεων, όπως επίσης ισχυρίζεται ο Guyer: «συγκεκριμένα», λέει ο Guyer, «μπορεί [ο Kant] να απέτυχε να παρατηρήσει ότι μια αρκετά ευρεία αφαιρετική δύναμη για την γενική θεωρία του αισθητικής αποτίμησης θα ήταν επίσης αρκετά ευρεία για να επιτρέψει την ελεύθερη κρίση σχετικά με την ομορφιά αντικειμένων τα οποία είναι, στην πραγματικότητα, έργα τέχνης ή ακόμα και έργα αναπαραστατικής τέχνης»[134]. Αν είναι όμως θέμα μόνο ματιάς, δηλαδή τρόπου θέασης, όπως ισχυρίζεται ο Guyer, τότε η αφαιρετική μας δύναμη δεν θα επέτρεπε σε οποιοδήποτε αντικείμενο να αποτελέσει αντικείμενο καλαισθητικής κρίσης; Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο είμαστε αναγκασμένοι να μιλήσουμε για τα ίδια τα αντικείμενα, και πιο συγκεκριμένα για τον τρόπο με τον οποίο τα αντικείμενα αυτά έχουν παραχθεί, ή αλλιώς συντεθεί.

Υφίστανται, όμως, και άλλες σκόπελοι στις οποίες σκοντάφτει η θεωρία περί αφαίρεσης των σκοπών. Ένα τέτοιο πρόβλημα επισημαίνει ο Richard Wollheim στο δοκίμιό του "On Formalism and its Kinds"[135]. Αν δεν λάβουμε υπ' όψιν μας το αναπαραστατικό περιεχόμενο του πίνακα είναι αδύνατο να αναγνωρίσουμε και να απομονώσουμε τη μορφή. Ο Wollheim εννοεί το αναπαραστατικό περιεχόμενο με την ευρύτερη έννοια: και τα αφηρημένα έργα μπορεί να έχουν αναπαραστατικό περιεχόμενο, το οποίο υπάγεται σε αφηρημένες (abstract) έννοιες. Έτσι η παρατήρησή του αφορά τόσο τα αναπαραστατικά, με την κοινή έννοια, έργα, όσο και τα αφηρημένα. Γενικά, λοιπόν, αν δεν λάβουμε υπ' όψιν μας το περιεχόμενο του έργου δεν είναι δυνατόν να αποφασίσουμε ποια είναι η μορφή, δηλαδή πού είναι τα όρια ενός σχήματος ή μιας περιοχής του πίνακα και με αυτό τον τρόπο να καθορίσουμε κάποιες συμμετρίες ή αναλογίες ή οποιουδήποτε άλλου είδους χαράξεις που θεωρούμε ότι αποτελούν το μορφικό υπόβαθρο του έργου (παρόμοιες παρατηρήσεις αφορούν και τη μουσική). Η φορμαλιστική ανάλυση, ακόμα και στην πιο αυστηρή μορφή της, αν και εστιάζει στη μορφή, δεν αποκλείει το περιεχόμενο γιατί χωρίς αυτό δεν θα ήταν καν σε θέση να αναγνωρίσει τη μορφή. Ο Kant δεν θα μπορούσε να μην έχει επίγνωση της παγίδας που επισημαίνει ο Wollheim: στην περίπτωση των αντικειμένων της

[133] Βλ. Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, στο κεφάλαιο "Form of Finality" – "Abstraction and the Freedom of the Imagination", σελ. 248-255.
[134] Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, σελ. 252.
[135] Richard Wollheim, *On Formalism and its Kinds*, Barcelona, Fundacio Antonio Tapies, 1995, σελ. 18-19.

καλαισθητικής κρίσης δεν έχει νόημα να μιλούμε για μορφή χωρίς να λαμβάνουμε υπ' όψιν μας το περιεχόμενο. Η περίπτωση αντικειμένων ελεύθερης ομορφιάς είναι, ίσως, μια οριακή περίπτωση· όμως, ακόμα και σε αυτή την περίπτωση δεν μπορούμε να αφαιρέσουμε το περιεχόμενο του αντικειμένου, δηλαδή τη σκοπιμότητα που εξυπηρετεί ή τις έννοιες στις οποίες υπόκειται, προκειμένου να προσεγγίσουμε την «καθαρή» μορφή του. Ο Kant θα μπορούσε και στο Τρίτο Σημείο να πραγματοποιήσει μια κίνηση αντίστοιχη της ανιδιοτελούς ματιάς του Πρώτου Σημείου, η οποία είναι σαφώς μια αφαιρετική ματιά. Όμως, δεν το κάνει, αντίθετα με ό,τι ισχυρίζεται ο Guyer[136]. Ο Guyer θεωρεί ότι ο Kant υποστηρίζει την άποψη περί αφαιρετικής ικανότητας του νου τόσο από αισθήσεις όσο και από έννοιες (βασίζει την άποψη αυτή στην §15 της *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*). Κάνοντας, όμως, μια τέτοια υπόθεση δεν μπορεί να δικαιολογήσει τα όσα ο Kant ισχυρίζεται περί εξαρτημένης ομορφιάς στην §16: πώς είναι δυνατόν από τη μια πλευρά να θεωρούμε ότι η καθαρή καλαισθητική κρίση αφαιρεί τους σκοπούς ή τις έννοιες του αντικειμένου και από την άλλη πλευρά να θεωρούμε ότι υφίστανται είδη ομορφιάς όπου ο σκοπός ή η έννοια του αντικειμένου *πρέπει* να λαμβάνεται υπ' όψιν; Οι δύο απόψεις μοιάζουν άκρως αντιφατικές και η καντιανή προσέγγιση τελικά αποτυχημένη, σύμφωνα με τον Guyer. Όμως, στην §15 η θέση του Kant είναι ότι η αισθητική κρίση δεν *καθορίζεται* από αντικειμενικούς σκοπούς, και με αυτή την έννοια ο Kant θεωρεί ότι η αισθητική κρίση πρέπει να αφαιρεί τους αντικειμενικούς σκοπούς προκειμένου να μην «απομένει στο πνεύμα του εποπτεύοντος τίποτε άλλο παρά η υποκειμενική σκοπιμότητα των παραστάσεων»:

> Η καλαισθητική κρίση είναι μια αισθητική κρίση, δηλαδή μια κρίση που στηρίζεται σε υποκειμενικούς λόγους και της οποίας η προσδιοριστική αρχή δεν μπορεί να είναι μια έννοια, άρα ούτε η έννοια ενός ορισμένου σκοπού. Συνεπώς, μέσω της ομορφιάς, ως μιας μορφικής υποκειμενικής σκοπιμότητας, δεν νοείται καθόλου μια τελειότητα του αντικειμένου, ως υποτιθέμενη μορφική και εν τούτοις αντικειμενική σκοπιμότητα.[137]

Εξάλλου, αν η αισθητική κρίση στηριζόταν σε καθοριστικές έννοιες θα ήταν γνωστική κρίση, πράγμα που δεν ισχύει: «μια αισθητική κρίση είναι μοναδική στο είδος της και δεν παρέχει απολύτως καμιά γνώση (ούτε συγκεχυμένη) του αντικειμένου, πράγμα που συμβαίνει μόνο μέσω μιας λογικής κρίσης»[138]. Έτσι, η αισθητική κρίση αφαιρεί τους αντικειμενικούς σκοπούς με την έννοια ότι δεν εξαρτάται από αυτούς, πράγμα που δεν έρχεται σε αντίφαση με την δυνατότητα ύπαρξης εξαρτημένης ομορφιάς: αν και πολλά αντικείμενα προϋποθέτουν την έννοια ενός σκοπού, όπως ένα άλογο ή ένα κτίριο, παρ' όλα αυτά όταν κρίνεται η αισθητική τους αξία, αν και ο σκοπός αυτός λαμβάνεται αναγκαστικά υπ' όψιν, η ίδια η κρίση δεν καθορίζεται από αυτό τον σκοπό. Αυτό στο οποίο πρέπει να

[136] Βλ. Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, σελ. 250-255.
[137] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §15, μτφρ. σελ. 142. Στο πρωτότυπο:
[138] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §15, μτφρ. σελ. 142. Στο πρωτότυπο:

εστιάσουμε δεν είναι τόσο το είδος της ματιάς επί του αντικειμένου αλλά το είδος του ίδιου του σκοπού που το αντικείμενο εξυπηρετεί: η φύση του σκοπού είναι διαφορετική.

IV. Το έργο τέχνης ως οργανισμος

Όπως έχω ήδη τονίσει η άποψη ότι η ύλη, ή το περιεχόμενο, πρέπει να αφαιρείται προκειμένου η αισθητική κρίση να είναι καθαρή θα ερχόταν σε καθαρή αντίφαση με το συνολικό εγχείρημα του Kant στην *3η Κριτική* που είναι να δείξει πώς μέσα από την ύλη, δηλαδή μέσα από το μερικό, αναδύεται η μορφή, χωρίς να προϋποτίθεται καμιά έννοια, δηλαδή μορφή. Αν αποδώσουμε στον Kant τάσεις φορμαλισμού με την κοινή έννοια του όρου, είναι σαν να αγνοούμε το συνολικό του εγχείρημα. Ο αναστοχαστικός χαρακτήρας της αισθητικής κρίσης βασίζεται στην *παραδειγματική λειτουργία του μερικού*: το μερικό, η ύλη, λειτουργεί ως δείγμα με βάση το οποίο κτίζεται το καθολικό, δηλαδή η μορφή. Αυτό αφορά τόσο την αισθητική κρίση όσο και την δημιουργία των αντικειμένων της αισθητικής κρίσης: η λειτουργία της σύνθεσης είναι επίσης παραδειγματική, και αυτό δηλώνει ακριβώς ότι η μορφή δεν επιβάλλεται αλλά αναδύεται μέσα από την ύλη.

Προκειμένου να δείξει πώς η αναστοχαστική κρίση είναι ικανή να «σχηματίζει χωρίς έννοια» (schematizing without a concept), δηλαδή χωρίς να καθοδηγείται από έννοιες, ο David Bell χρησιμοποιεί το εξής παράδειγμα:

> Όπως μπαίνω μέσα στην γκαλερί, την προσοχή μου τραβάει ένας ιδιαίτερα μεγάλος καμβάς, ένα έργο αφηρημένου εξπρεσιονισμού, του Jackson Pollock, για παράδειγμα. Πηγαίνω κοντά και στέκομαι μπροστά σε απόσταση που θεωρώ ιδανικότερη· και κοιτάζω. Όμως, παραμένει πεισματικά προβληματικό, πεισματικά αρνούμενο να υποκύψει σε οποιοδήποτε νόημα μπορεί να έχει. Το να πάω πιο κοντά, ή πιο πίσω, να επιστρατεύσω τα μάτια μου, να γείρω το κεφάλι μου προς τη μια πλευρά ή προς την άλλη, να δώσω προσοχή ιδιαίτερα στον τόνο, ή στη γραμμή, στην κίνηση, στην υφή, στην πυκνότητα, ή στο βάθος – τίποτα από αυτά δεν φαίνεται να βοηθάει. Επιμένω, όμως, και μετά από λίγο αρχίζω να βρίσκω μια ευχαρίστηση στον πίνακα που με κάνει να χαμογελάσω: έχει αρχίσει να λειτουργεί για μένα – πάνω μου. Και στην ευχαρίστηση που βρίσκω παρατηρώντας το, προσεγγίζω, πιστεύω, τόσο πιο κοντά όσο μπορώ σε μια αποκλειστικά *αισθητική* αποδοχή. Ειρωνικά, είναι πιθανόν τα πράγματα που αρχικά μου προκάλεσαν απορία και βρήκα προβληματικά να είναι αυτά που τώρα βρίσκω να με ανταμείβουν *αισθητικά*: ο τόνος, η υφή, η γραμμή, η κίνηση κλπ.
>
> Αλλά σε τι συνίσταται η αποδοχή μου; Τι έχω τώρα που αρχικά μου ξέφευγε; Λοιπόν, θα έλεγε κανείς ότι ο πίνακας άρχισε να έχει νόημα για μένα, ή ίσως ότι εγώ άρχισα να βγάζω νόημα. Φυσικά δεν είναι μια ερμηνεία, μια ανάγνωση, αυτό που κατάφερα – και στο βαθμό που μπορεί να μιλάει κανείς εδώ για κατανόηση, η δική μου δεν είναι σίγουρα ούτε εννοιολογική ούτε και δυνατόν να αρθρωθεί. Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, μοιάζει λάθος το να θεωρήσουμε το επίτευγμά μου, ή την αλλαγή που υπέστη, ως αποκλειστικά οπτική ή αισθητική: εν μέρει επειδή

> δεν υπάρχει τίποτα τώρα που τραβάει την προσοχή του ματιού μου στο οποίο δεν είχα και αρχικά πρόσβαση· και εν μέρει επειδή θέλει κανείς να διατηρήσει την κρίσιμη σχετικότητα του μεγαλύτερου μέρους της σκέψης που ήταν ενιαίο και αναπόσπαστο μέρος του να έρθω σε συμβιβασμό με τον πίνακα. […] Ο διαλογισμός μου δεν ήταν χωρίς σκέψη, και παρ' όλα αυτά είναι ιδιαίτερα δύσκολο να χαρακτηρίσω το προϊόν θετικά. Βέβαια, αυτό το προϊόν δεν φαίνεται να είναι ένα συμπέρασμα – μια κρίση ή μια σκέψη. Και στην περίπτωση που είναι ένα αίσθημα, είναι ένα ιδιαίτερα σύνθετο αίσθημα: στο πιο γενικό επίπεδο έχει να κάνει, για παράδειγμα, με τη σχέση των μερών με το όλο, και αφορά το αίσθημα ότι το όλο έχει μια ακεραιότητα, *κάτι να πει*, με άλλα λόγια ότι τα στοιχεία και τα όριά του δεν είναι αυθαίρετα αλλά αποτελούν μία αμοιβαία και εσωτερικά αυτό-προσδιοριστική ενότητα.[139]

Τι ακριβώς θέλει να πει ο Bell; 1. Επιλέγει ένα παράδειγμα μη-αναπαραστατικής τέχνης. Αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία γιατί, εξαιτίας της έλλειψης αναπαραστατικού περιεχομένου, δεν υφίσταται προφανές περιεχόμενο, δηλαδή έννοιες στις οποίες υπόκειται το έργο. Επομένως, αποφεύγει τον πειρασμό να θεωρήσει οποιοδήποτε αναπαραστατικό περιεχόμενο ως καθοριστικό για την μορφή (η μορφή δεν ανάγεται σε καθοριστικούς σκοπούς). Αν διάλεγε ένα παράδειγμα μουσικής τέχνης αυτό θα έπρεπε να είναι, αντίστοιχα, ένα σύγχρονο ατονικό έργο, ώστε να αποφεύγεται κάθε υπόνοια ότι τα θέματα ή μοτίβα του έργου μπορεί να λειτουργήσουν ως καθοριστικό περιεχόμενο, δηλαδή περιεχόμενο που προϋποτίθεται και στο οποίο ανάγεται η μορφή. Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει ότι δεν υφίσταται κανένα περιεχόμενο –ο Wollheim θα το ονόμαζε παραστατικό (figurative). Εντούτοις, ένα τέτοιο περιεχόμενο δεν προϋποτίθεται αλλά, όπως θα δούμε, ξεκαθαρίζει σταδιακά μέσα από τη θέαση: ο θεατής δεν έχει συγκεκριμένα εργαλεία για να προσεγγίσει το έργο και η μορφή γίνεται αντιληπτή σταδιακά μέσα από την θέαση, η οποία δεν είναι μια παθητική θέαση· θα την χαρακτήριζα συνθετική ματιά. 2. Αυτό που κάνει ο θεατής είναι να αντιπαραθέτει, να συγκρίνει, τα διάφορα στοιχεία της μορφής. Ωστόσο, αυτά τα στοιχεία δεν είναι δεδομένα εξαρχής, γιατί αν ήταν τότε θα προϋποτίθεντο έννοιες, δηλαδή μορφή, και η θέαση δεν θα ήταν καθαρή. Όπως είδαμε προηγουμένως, μελετητές όπως ο Allison συζητούν εκτενώς το πρόβλημα της συγκριτικής δύναμης της αναστοχαστικής κρίσης. Θεωρούν πως η καντιανή θεώρηση αντιμετωπίζει, στο σημείο αυτό, το πρόβλημα που αντιμετωπίζει και η χιουμιανή προσέγγιση: για να συγκρίνω δύο πράγματα χρειάζεται πρώτα να τα αναγνωρίσω ως δύο πράγματα διακριτά, πράγμα που προϋποθέτει αναγκαστικά έννοιες· συνεπώς, η άποψη ότι καταλήγω σε έννοιες μέσω σύγκρισης δεν ευσταθεί εφ' όσον προϋποθέτει έννοιες. Ο Allison θεωρεί ότι η καντιανή θεώρηση αποφεύγει το πρόβλημα επειδή η σύγκριση πραγματοποιείται μεταξύ σχημάτων εννοιών και όχι μεταξύ εννοιών tout court. Αυτό το βλέπουμε με κάποιο τρόπο στο παράδειγμα του Bell: τα στοιχεία της μορφής μεταξύ των οποίων πραγματοποιείται η σύγκριση γίνονται δια μιας διακριτά, ως εάν οι συνδυασμοί αυτοί να προηγούνται των

[139] David Bell, "The Art of Judgment", σελ. 236-237.

ίδιων των στοιχείων, ή αλλιώς ως εάν η σύνθεση να προηγείται των συντιθέμενων στοιχείων. 3. Το έργο αρχίζει να αποκτά νόημα όταν αρχίζει να διακρίνεται η εσωτερική του οργάνωση, η συνοχή του. Ωστόσο, δεν σημαίνει, όπως επισημαίνει και ο Bell, ότι στην διαδικασία αυτή δεν εμπλέκονται έννοιες ή συγκεκριμένες σκέψεις, απλά αυτές οι έννοιες ή σκέψεις δεν είναι καθοριστικές: δεν μπορούμε να θεωρήσουμε ότι καθορίζουν τη μορφή. Με αυτή την έννοια, η μορφή είναι αυτόνομη και τα στοιχεία που την καθορίζουν γίνονται διακριτά αφού γίνει διακριτή η ίδια η μορφή ως συνεκτική ενότητα. Αυτό που αντιλαμβανόμαστε είναι, πιο συγκεκριμένα, η μορφική σκοπιμότητα του έργου, δηλαδή η σύνθεσή του. Ο Allison ισχυρίζεται, αναφερόμενος στην §65 της Κριτικής *της τελεολογικής κριτικής δύναμης*, ότι πρέπει να αντιληφθούμε αυτή την ενότητα «όχι απλώς ως οργανωμένη, αλλά ως *αυτοοργανούμενη* (self-organizing)»[140], δηλαδή ως το είδος της οργάνωσης που αφορά τους οργανισμούς. Η αυτονομία των έργων τέχνης προσεγγίζει έτσι την αυτονομία των οργανισμών, ιδωμένων ως ταυτόχρονα *αιτία και αποτέλεσμα του εαυτού τους* (causa sui).

Τι ακριβώς είναι ένας οργανισμός; Οι οργανισμοί είναι φυσικοί σκοποί: «Ένα πράγμα», αναφέρει ο Kant στην §64 της αναλυτικής της *Κριτικής της τελεολογικής κριτικής δύναμης*, «υπάρχει ως φυσικός σκοπός, όταν είναι αφ' εαυτού αιτία και αποτέλεσμα»[141]. Ως παράδειγμα θεωρεί ένα δένδρο. Το πρώτο χαρακτηριστικό ενός δένδρου είναι ότι αναπαράγεται μόνο του, και με αυτή την έννοια είναι αιτία του εαυτού του. Το δεύτερο χαρακτηριστικό είναι ότι έχει την ικανότητα να αυτοδιατηρείται, ή πιο απλά να αναπτύσσεται. Και το τρίτο, και πιο σημαντικό, είναι ότι τα μέρη ενός δένδρου αλληλοσυντηρούνται προκειμένου να διατηρηθεί το δένδρο. Για παράδειγμα, από τα φύλλα, τα οποία είναι προϊόν του δένδρου, εξαρτώνται τα υπόλοιπα μέρη, όπως ο κορμός ή οι ρίζες, εφ' όσον αν τα φύλλα κοπούν το δένδρο μαραίνεται. Στην §65 ο Kant κάνει τον ορισμό του φυσικού σκοπού πιο συγκεκριμένο καθορίζοντας δύο ακόμα συνθήκες. Σχετικά με την πρώτη αναφέρει τα εξής: «Για να είναι ένα πράγμα φυσικός σκοπός, απαιτείται πρώτον ότι τα μέρη (κατά την ύπαρξη και τη μορφή τους) είναι δυνατά μόνο μέσω της σχέσης τους προς το όλον. Διότι το ίδιο το πράγμα είναι σκοπός, συνεπώς υπάγεται σε μια έννοια ή μια Ιδέα, η οποία πρέπει να ορίζει a priori όλα όσα οφείλουν να περιέχονται σ' αυτό»[142]. Η συνθήκη, όμως, αυτή δεν αφορά μόνο τους οργανισμούς αλλά και τα τεχνουργήματα. Για παράδειγμα, σε ένα ρολόι η ύπαρξη του κάθε εξαρτήματος δικαιολογείται μόνο σε σχέση με το σύνολο: υπάρχει για να εξυπηρετήσει το σκοπό που εξυπηρετεί το σύνολο. Ενώ η δεύτερη συνθήκη αφορά μόνο τους οργανισμούς και όχι τα τεχνουργήματα και είναι η εξής: «τα μέρη του συνδέονται στην ενότητα ενός όλου με το να είναι αμοιβαίως το ένα ως προς το άλλο αιτία και αποτέλεσμα της μορφής τους»[143]. Αυτή η

[140] Allison, *Kant's Theory of Taste*, σελ. 278.
[141] Kant, *Κριτικής της τελεολογικής κριτικής δύναμης*, §64, μτφρ. σελ. 317. Στο πρωτότυπο: σελ. 370.
[142] Kant, *Κριτικής της τελεολογικής κριτικής δύναμης*, §65, μτφρ. σελ. 319. Στο πρωτότυπο: σελ. 373.
[143] Kant, *Κριτικής της τελεολογικής κριτικής δύναμης*, §65, μτφρ. σελ. 319-320. Στο πρωτότυπο: σελ. 373.

συνθήκη αντιστοιχεί στην τρίτη χαρακτηριστική ιδιότητα των φυσικών σκοπών που αναφέρει στην §64 με παράδειγμα το δένδρο.

Ο Kant συγκρίνει τα τεχνουργήματα με τους οργανισμούς.

> Σε ένα ρολόι, ένα μέρος είναι το εργαλείο της κίνησης των άλλων, ένας τροχός: όμως δεν είναι το ποιητικό αίτιο της παραγωγής ενός άλλου· ένα μέρος υπάρχει βέβαια χάριν του άλλου, όχι όμως μέσω αυτού. Γι' αυτό και το παραγωγικό αίτιο του ρολογιού και της μορφής του δεν περιέχεται στη φύση (της ύλης αυτής), αλλά εκτός αυτής, σε ένα ον, το οποίο μπορεί να δρα σύμφωνα με Ιδέες ενός όλου που είναι δυνατό μέσω της αιτιότητάς του. Για τούτο, ένας τροχός στο ρολόι δεν παράγει έναν άλλον, και πολύ λιγότερο παράγει ένα ρολόι άλλα ρολόγια, με το να χρησιμοποιεί (να οργανώνει) για τον σκοπόν αυτόν άλλη ύλη. […]

Ενώ

> Ένα οργανωμένο ον λοιπόν δεν είναι απλώς μηχανή, διότι αυτή έχει απλώς κινητήρια δύναμη, αλλά εκείνο κατέχει μέσα του διαμορφωτική δύναμη και μάλιστα τέτοια, την οποία μεταδίδει στα υλικά που δεν την έχουν (τα οργανώνει), άρα μιαν αναπαραγωγική διαμορφωτική δύναμη, η οποία δεν μπορεί να εξηγηθεί με μόνη την ικανότητα κινήσεως (τον μηχανισμό).[144]

Με άλλα λόγια, αυτό που διακρίνει τους οργανισμούς από τις μηχανές είναι η αυτό-οργανωτική τους δύναμη, η δυνατότητα, δηλαδή, κάθε μέρος του να είναι ποιητικό αίτιο ενός άλλου, ενώ οι μηχανές δεν διαθέτουν αυτού του είδους την αυτονομία. Έτσι, αν και θεωρεί ότι ο οργανισμός πρέπει να προσεγγίζεται ως σκοπός, παρ' όλα αυτά η σκοπιμότητά του είναι εσωτερική, δηλαδή δεν αποδίδεται σε ένα ον εκτός αυτού που τον έχει παραγάγει βάσει μιας ιδέας, μιας έννοιας. Επίσης, στην §75 αναφέρει ότι η παραγωγή των οργανισμών, αν και γίνεται κατανοητή μόνο τελεολογικά, δεν μπορεί να ερμηνευθεί μηχανιστικά, δηλαδή δεν μπορεί να δικαιολογηθεί βάση του σκοπού τον οποίο ο οργανισμός εξυπηρετεί: η μορφή του δεν μπορεί να αναχθεί σε έναν τέτοιο σκοπό. Επομένως, η κατανόηση των οργανισμών μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο μέσω της αναστοχαστικής κρίσης, η οποία δεν προϋποθέτει σκοπούς ως πραγματική αιτία του προϊόντος.

Ποια είναι, όμως, η σχέση με τα έργα τέχνης; Τα έργα τέχνης μπορούν να ερμηνευθούν μόνο αν τα δούμε ως προϊόντα ενός δημιουργού. Αυτός ο δημιουργός, βέβαια, υφίσταται πράγματι, ενώ οι οργανισμοί δεν έχουν δημιουργό (εκτός αν θεωρήσουμε ως δημιουργό τον Θεό). Εντούτοις, για να μοιάζουν περισσότερο στα προϊόντα της φύσης, ισχυρίζεται ο Kant, τα έργα τέχνης πρέπει να μην φαίνεται ότι είναι σχεδιασμένα, δηλαδή να μην φαίνεται ότι έχουν έναν δημιουργό, πράγμα που σημαίνει ότι δεν πρέπει να εξαρτούν τη μορφή τους από τους σκοπούς που ενδεχομένως εξυπηρετούν. Ιδωμένα, λοιπόν, από αυτή την άποψη τα έργα τέχνης προσεγγίζουν τους οργανισμούς, και η αυτονομία τους πρέπει να ιδωθεί σε αναλογία με την αυτονομία των οργανισμών. Τα έργα τέχνης είναι αυτόνομα

[144] Kant, *Κριτικής της τελεολογικής κριτικής δύναμης*, §65, μτφρ. σελ. 321. Στο πρωτότυπο: σελ. 374.

επειδή, αν και παραγόμενα από έναν δημιουργό, ο δημιουργός τους δεν τα καθορίζει μηχανιστικά: το προσχέδιό του καλλιτέχνη, αυτό που έχει στο νου, δεν αποτελεί μια ένα προς ένα αναπαράσταση του προϊόντος. Αυτό ακριβώς δηλώνει η ιδέα ότι το προϊόν είναι αυτόνομο ως προς τη μορφή του, ή ότι η σύνθεσή του, ως μορφική σκοπιμότητα, διατηρεί έναν αυτόνομο χαρακτήρα. Βλέποντας τα πράγματα από αυτή τη σκοπιά, η διάσταση μεταξύ σύνθεσης ως διαδικασία δημιουργίας και σύνθεσης ως αποτέλεσμα παύει να υφίσταται. Η σύνθεση ως διαδικασία δημιουργίας δεν συνίσταται στο πλάνο που έχει στο νου του ο καλλιτέχνης το οποίο μετατρέπεται μηχανιστικά σε σύνθεση ως αποτέλεσμα. Η σύνθεση ως πρακτική αποκτά από μόνη της μια αυτοδυναμία σε σχέση με τον καλλιτέχνη, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ο καλλιτέχνης δεν έχει τον έλεγχο του έργου του· απλώς το είδος του ελέγχου που έχει είναι διαφορετικό (θα επανέλθω σε αυτή τη συζήτηση εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο). Το ίδιο συμβαίνει και με τη σχέση μεταξύ μορφικής σκοπιμότητας και σκοπιμότητας της μορφής. Η σκοπιμότητα της μορφής δεν πρέπει να νοηθεί ως αντικειμενική ιδιότητα της μορφής η οποία καθορίζει το έργο, ως εάν υπήρχε ένας καθοριστικός σκοπός (έννοια) στον οποίο ανάγεται η μορφή, αλλά περισσότερο ως σύνθεση της μορφής του έργου η οποία, σαν οργανισμός, αναπτύσσεται αυτόνομα και ανεξάρτητα από καθοριστικούς σκοπούς.

Ο Kant είναι φορμαλιστής επειδή αποδίδει αυτονομία στη μορφή ή, καλύτερα, στη σύνθεση. Όμως, δεν είναι φορμαλιστής με την έννοια που συνήθως αποδίδουμε στον όρο, δηλαδή με την έννοια της αποκοπής της μορφής από το περιεχόμενο ή την ύλη. Αντίθετα, η μορφή κτίζεται μέσα από την ύλη ή το περιεχόμενο, το οποίο, εντούτοις, δεν προϋποτίθεται, που σημαίνει ότι και αυτό το ίδιο καθορίζεται τελικά μέσα από τη μορφή. Έτσι μπορούμε να δικαιολογήσουμε και τα όσα ο Kant ισχυρίζεται περί αισθητικών ιδεών, και να κατανοήσουμε πώς είναι δυνατόν αυτού του τύπου ο εξπρεσιονισμός να μην αντιφάσκει με τις φορμαλιστικές του απόψεις. Τι είναι, όμως, οι αισθητικές ιδέες και γιατί μια τέτοια ιδέα μοιάζει να αντιτίθεται στον φορμαλισμό; «Με τον όρο αισθητική Ιδέα», λέει ο Kant,

> εννοώ την παράσταση εκείνη της φαντασίας, η οποία μας παρακινεί να στοχασθούμε πολύ, χωρίς όμως να μπορεί να της αντιστοιχεί οποιαδήποτε ορισμένη σκέψη, δηλαδή μια έννοια, και την οποία συνεπώς καμιά γλώσσα δεν μπορεί να εκφράσει εντελώς και να κάμει κατανοητή. – Βλέπομε εύκολα ότι αποτελεί το αντίστοιχο (ομόλογο) μιας Ιδέας του Λόγου, η οποία είναι αντιθέτως μια έννοια, στην οποία δεν μπορεί να αντιστοιχεί καμιά εποπτεία (παράσταση της φαντασίας).[145]

Οι αισθητικές ιδέες μπορούν να διευρύνουν μια έννοια απεριόριστα (επεκτείνουν τον κανόνα) προσθέτοντας σε αυτήν αισθητικά κατηγορήματα, δηλαδή παραστάσεις της φαντασίας ή αλλιώς εποπτείες, πράγμα που δεν μπορούν να κάνουν τα λογικά

[145] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §49, μτφρ. σελ. 249. Στο πρωτότυπο: σελ. 314.

κατηγορήματα που περιέχονται στις έννοιες. Για παράδειγμα,

> Ο αετός του Δία με την αστραπή στα νύχια του είναι ένα κατηγόρημα του ισχυρού ουράνιου βασιλιά, το δε παγώνι ένα κατηγόρημα της μεγαλοπρεπούς ουράνιας βασίλισσας. Δεν παριστάνουν, όπως τα λογικά κατηγορήματα, εκείνα που περιέχονται στις έννοιές μας περί του ύψους και του μεγαλείου της δημιουργίας, αλλά κάτι άλλο που δίδει αφορμή στη φαντασία να επεκταθεί πέραν ενός πλήθους συγγενών παραστάσεων, οι οποίες μας κάνουν να σκεφθούμε περισσότερα από όσα μπορούμε να εκφράσομε σε μια έννοια προσδιορισμένη με λέξεις…».[146]

Επειδή συνδυάζουν μια έννοια με παραστάσεις της φαντασίας, οι αισθητικές ιδέες είναι συνθετικές. Εντούτοις, δεν υφίσταται καμιά καθοδήγηση από την έννοια, κανένας καταναγκασμός από κανόνες, πράγμα που σημαίνει ότι η σύνθεση που πραγματοποιείται είναι διαφορετικής φύσης από αυτή των συνθετικών κρίσεων, ελεύθερη από τους περιορισμούς των εννοιών (αλλά και της εμπειρίας εφ' όσον η φαντασία κινείται ελεύθερα). Θα ήταν δόκιμο να υποθέσουμε ότι οι αισθητικές ιδέες δεν συντίθενται με την έννοια του *synthesis* αλλά με την έννοια του *composition*: παραστάσεις προστίθενται στην έννοια χωρίς καθοδήγηση από την έννοια.[147] Όμως, θα ήταν λάθος να υποθέσουμε ότι πραγματοποιούν κάτι τέτοιο αυθαίρετα. Οι αισθητικές ιδέες είναι προϊόν του παιχνιδιού των γνωστικών δυνάμεων, της διάνοιας και της φαντασίας, ενώ η αρμονία στην οποία βρίσκονται κατά τη διάρκεια αυτού του παιχνιδιού και η οποία εκφράζεται από τη μορφική σκοπιμότητα του αποτελέσματος, αποτελεί ένα είδος οργάνωσης η οποία, αν και δεν καθορίζεται από κανόνες, μοιάζει να υπόκειται σε κανόνες. Για το λόγο αυτό απαιτεί, όπως είδαμε, και καθολική ισχύ.

Επειδή τα αισθητικά κατηγορήματα μοιάζει να αφορούν την ύλη και όχι τη μορφή, έχει θεωρηθεί από πολλούς μελετητές ότι έρχονται σε αντίθεση με τον καντιανό φορμαλισμό. Όμως, οι αισθητικές ιδέες κάθε άλλο παρά αναιρούν την ανάγκη για οργάνωση της μορφής, και με αυτή την έννοια δεν αντιτίθενται στις φορμαλιστικές τάσεις του Kant. Αντιθέτως, το είδος της αρμονίας που προϋποθέτουν μεταξύ της διάνοιας και της φαντασίας ενισχύει την άποψη ότι αυτό που έχει σημασία είναι η σχέση μεταξύ τους η οποία εκφράζεται από τη μορφή, άποψη που αντανακλά το είδος του φορμαλισμού που υποστηρίζει ο Kant. Ο Allison αναφέρει σχετικά τα εξής:

> Αυτά τα [αισθητικά] κατηγορήματα συνιστούν αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε «ύλη» της αισθητικής ιδέας, αλλά εξίσου απαραίτητη σε μια τέτοια ιδέα είναι η «μορφή» της. Με τον τελευταίο όρο κατανοούμε την οργάνωση ή την ενότητα αυτών των κατηγορημάτων, χάριν στην οποία συνιστούν μια μοναδική αισθητική ιδέα, σε αντίθεση, ας πούμε, με μια τυχαία «στοίβα» ασύνδετων εικόνων. Έτσι, το να πούμε ότι μια τέτοια ιδέα, όπως η ομόλογή της

[146] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §49, μτφρ. σελ. 250-251. Στο πρωτότυπο: σελ. 315.

[147] Στο προηγούμενο μέρος επιδίωξα να δείξω με ποια έννοια η σύνθεση είναι αναστοχαστική. Στο παρόν μέρος επιδίωξα να δείξω με ποια έννοια η αισθητική κρίση, ή η καλλιτεχνική δημιουργία, είναι συνθετική (compositional).

> λογική ιδέα, απαιτεί επίσης μια μορφή όπως και μια ύλη σημαίνει ότι πρέπει να κατέχει μια εσωτερική συνοχή ή καθοδήγηση από κανόνες, μια οργανική ενότητα, αν θέλετε, μολονότι μια ενότητα η οποία δεν μπορεί να προσδιοριστεί με καθοριστικό τρόπο. Επιπλέον, είναι χάριν αυτής που οι αισθητικές ιδέες είναι καθολικά επικοινωνήσιμες.[148]

Αυτή η οργανική ενότητα δεν είναι παρά η σύνθεση, τόσο ως διαδικασία δημιουργίας όσο και αποτέλεσμα και έχει καθολική ισχύ.

Ο Kant δεν είναι φορμαλιστής με την έννοια του φορμαλισμού που αποκόπτει τη μορφή από το περιεχόμενο (την ύλη). Δεν είναι ούτε και ιντενσιοναλιστής αν με αυτό τον όρο εννοούμε ότι αυτό που πραγματοποιεί ο καλλιτέχνης μπορεί να εκφραστεί από την αρχική του πρόθεση, μια πρόθεση η οποία μπορεί να προσδιορίσει καθοριστικά, δηλαδή μέσω συγκεκριμένων ιδεών (σκοπών), το προϊόν. Επίσης, δεν είναι και εξπρεσιονιστής αν με τον όρο αυτό εννοούμε ότι η μορφή μπορεί να απορροφηθεί από τις ελεύθερες παραστάσεις που παράγει η φαντασία. Αν επιμένω να μιλώ για καντιανό φορμαλισμό, ή για ιδιαίτερη μορφή φορμαλισμού στον Kant, είναι γιατί θεωρώ ότι μόνο μέσω του φορμαλισμού, μιας αναθεωρημένης μορφής φορμαλισμού, είναι δυνατόν να αποδώσουμε όλες τις πλευρές της καντιανής προσέγγισης της τέχνης.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα δούμε με ποια έννοια ο φορμαλισμός του Kant μπορεί να αναδείξει ορισμένες διαστάσεις του μοντερνισμού. Ο καντιανός φορμαλισμός μπορεί να εξηγήσει πώς ο μοντερνισμός, ως η τέχνη που απέρριψε τις παραδοσιακές συμβάσεις, ανέδειξε τον αυτόνομο αλλά αναγκαίο χαρακτήρα της τέχνης. Ωστόσο, δεν μπορεί να εξηγήσει τι ακριβώς έκανε ο μοντερνισμός όταν βρέθηκε αντιμέτωπος με το πρόβλημα να θέσει νέες συμβάσεις στη θέση των παλιών. Το πρόβλημα αυτό επιδιώκει να προσεγγίσει, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, ο Cavell.

[148] Allison, *Kant's Theory of Taste*, σελ. 283.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2:
Η ΚΡΙΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΣΥΝΘΕΣΗ ΤΟΥ ΜΕΣΟΥ:
Ο ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΚΑΤΑ ΤΟΝ CAVELL

Αν για τον Καρτέσιο το ερώτημα είναι αν μια αναπαράσταση είναι αληθής ή ψευδής, δηλαδή αν υπάρχει ανταπόκριση μεταξύ πραγματικότητας και αναπαράστασης, για τον Kant το ερώτημα είναι περισσότερο αν μια αναπαράσταση επιτυγχάνει καν ως αναπαράσταση. Με την έννοια αυτή, είναι προτιμότερη μια ψευδής αναπαράσταση από μια αναπαράσταση η οποία δεν είναι καν αναπαράσταση. Το ερώτημα σχετικά με το πώς αναπαριστούμε τον κόσμο θέτει ένα ζήτημα δέσμευσης (commitment) σχετικά με το πώς τα πράγματα είναι στον κόσμο, θέτει, δηλαδή, ένα θέμα αποβλεπτικότητας (intentionality). Οι κρίσεις και οι πράξεις μας είναι ένα είδος δέσμευσης που εξασφαλίζει ότι ο κόσμος είναι έτσι ώστε οι έννοιές μας να μπορούν να εφαρμόζονται σε αυτόν: κάνουμε μια κρίση επειδή έχουμε λόγους να πιστεύουμε ότι μια έννοια εφαρμόζεται στον κόσμο. Άρα, κάθε φορά που εφαρμόζουμε μια έννοια, αναλαμβάνουμε την ευθύνη της εφαρμογής. «Ο Καρτεσιανός σκεπτικιστής», λέει ο Robert Brandom,

> αναρωτιέται τι λόγους έχουμε να υποθέτουμε ότι ο κόσμος είναι όπως τον αναπαριστούμε στη σκέψη. Η έρευνα των συνθηκών που καθιστούν μια αναπαράσταση *επιτυχή* είναι συνεπώς ο κατάλληλος δρόμος για να δώσουμε μιαν απάντηση. Ο Kant εστιάζει αρχικά στην *αποβλεπτικότητα* παρά στη *γνώση*. Αναρωτιέται για τις συνθήκες ακόμα και μιας υποτιθέμενης/ οιωνεί αναπαράστασης. Τι είναι αυτό που κάνει τις ιδέες μας ακόμα και να φαίνεται ότι στοχεύουν πέρα από αυτές, σε κάτι για το οποίο μιλούν;[1]

Το ερώτημα σχετικά με το πώς οι αναπαραστάσεις μας αφορούν τον κόσμο, ισχυρίζεται ο Brandom, είναι θέμα κανονιστικού επιτεύγματος (normative achievement). Μια νόρμα (norm ή μέτρο) είναι κάτι που αποτιμάται στο φως του κόσμου και όχι ανεξάρτητα από αυτόν. Αν έχω ένα δωμάτιο ορθογώνιο, τότε το γνωστό μας μέτρο είναι κατάλληλο για να το μετρήσω. Αν, όμως, το δωμάτιο έχει μη-ορθογωνικό σχήμα τότε το μέτρο δεν είναι κατάλληλο και χρειάζομαι μια άλλη νόρμα, δηλαδή ένα διαφορετικού είδους μέτρο. Επομένως, το μέτρο καθορίζεται από το τι θέλω να κάνω, από το πού έχω την πρόθεση να το χρησιμοποιήσω, ή, με άλλα λόγια, δικαιολογείται από το σκοπό που εξυπηρετεί (instrumentalist approach). Οι αναπαραστάσεις μας αφορούν τον κόσμο επειδή αποτιμώνται στο φως του κόσμου.

Ένας κανόνας είναι κάτι σαν μια νόρμα. Ο Kant συνδέει τις έννοιες με τους κανόνες μέσω του σχήματος: το σχήμα είναι ένας κανόνας που μου δείχνει πώς να εφαρμόσω την έννοια. Η ίδια η έννοια, δηλαδή, περιλαμβάνει τα *κριτήρια* για την εφαρμογή της, με λίγα

[1] Robert Brandom, *Tales of the Mighty Dead*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 2002, σελ. 23.

λόγια είναι ένας κανόνας (ο Brandom, ωστόσο, δεν επιμένει τόσο στην έννοια του σχηματισμού). Ο κανόνας είναι, λοιπόν, ένα είδος μέτρου βάσει του οποίου «μετράμε», δηλαδή εννοιολογούμε, τον κόσμο. Ένας κανόνας, όμως, δεν είναι απλώς μια νόρμα, αλλά επιπλέον εξασφαλίζει τη συνέχεια της εφαρμογής μιας έννοιας: όταν διαθέτω κριτήρια για το πώς μπορώ να εφαρμόσω μια έννοια, μπορώ να την εφαρμόσω και σε νέες περιπτώσεις (η συζήτηση περί κανόνων δεν μας δεσμεύει στη ρητή επίκληση ρητών κανόνων, αλλά μπορεί να αφορά και λανθάνοντες κανόνες).

Ωστόσο, στην εφαρμογή των κανόνων εμφανίζονται περιπτώσεις όπου δεν είμαστε σε θέση να εφαρμόσουμε τον κανόνα τυφλά, χωρίς σκέψη. Αυτές οι περιπτώσεις εφαρμογής ενός κανόνα απασχολούν τον Wittgenstein στις *Φιλοσοφικές Έρευνες*. Αν και το ερώτημα *πώς ακολουθούμε έναν κανόνα;* (following a rule) τίθεται σε κάθε εφαρμογή ενός κανόνα, σε ορισμένες περιπτώσεις παρατηρούμε άλματα που πραγματοποιούνται χωρίς κριτήρια και που, ωστόσο, δεν είναι αδικαιολόγητα.

Με αφορμή το ερώτημα του Wittgenstein, ο Stanley Cavell επαναφέρει τη συζήτηση περί της συνέχειας στην εφαρμογή κανόνων. Ονομάζει «προβολή» (projection) την περίπτωση όπου ένας κανόνας εφαρμόζεται σε μια νέα περίπτωση. Εστιάζει, όμως, στις περιπτώσεις όπου ο κανόνας εφαρμόζεται σε ένα νέο *είδος* περίπτωσης. Πρόκειται για σημεία τομής στην ομαλή συνέχεια εφαρμογής ενός κανόνα, δηλαδή προβληματικές περιπτώσεις όπου δεν έχουμε κριτήρια που να εξασφαλίζουν την εφαρμογή του κανόνα. Τρεις παρατηρήσεις είναι εδώ σχετικές:

Πρώτον, το πρόβλημα του *πώς εφαρμόζουμε έναν κανόνα;* αφορά ενδεχομένως κάθε εφαρμογή του κανόνα. Είναι, όμως, τα σημεία τομής, δηλαδή οι περιπτώσεις άλματος στην εφαρμογή του κανόνα, που μας αποκαλύπτουν ότι υπάρχει πρόβλημα. Οι περιπτώσεις αυτές μας αποκαλύπτουν ότι υπήρχε πρόβλημα ακόμα και όταν θεωρούσαμε την εφαρμογή του κανόνα μη προβληματική: κλονίζονται, σύμφωνα με τον Cavell, και τα υποτιθέμενα αδιαμφισβήτητα κριτήρια που θεωρούσαμε ότι είχαμε μέχρι τη στιγμή του άλματος. Με αυτή την έννοια μπορούμε να πούμε ότι είχαμε πάντα πρόβλημα ακόμα και όταν δεν θεωρούσαμε ότι είχαμε.[2]

[2] Το ερώτημα *πώς ακολουθούμε έναν κανόνα;* στον Wittgenstein έχει προσεγγισθεί με διαφορετικούς τρόπους. Σύμφωνα με μια πρώτη προσέγγιση, έχουμε πρόβλημα σε κάθε εφαρμογή και όχι μόνο στις προβληματικές περιπτώσεις, δηλαδή στις περιπτώσεις τομής. Σύμφωνα με μια δεύτερη προσέγγιση δεν υφίσταται πρόβλημα πουθενά, ούτε στις περιπτώσεις τομής. Γενικά θεωρώ ότι, πρώτον, πρέπει να εξασφαλίσουμε τη δυνατότητα, σε πολλές περιπτώσεις, να εφαρμόζουμε κανόνες χωρίς να *θεωρούμε* ότι έχουμε πρόβλημα. Και δεύτερον, θεωρώ ότι πρέπει να εξασφαλίσουμε ότι υφίστανται περιπτώσεις όπου σκοντάφτουμε, περιπτώσεις όπου, είτε θεωρούμε ότι έχουμε πρόβλημα είτε όχι, διακόπτουν την ομαλή συνέχεια στην εφαρμογή ενός κανόνα. Επί του παρόντος θα επιμείνω περισσότερο στη μελέτη των περιπτώσεων τομής στην εφαρμογή ενός κανόνα, επειδή είναι αυτές που μας αποκαλύπτουν το πρόβλημα, είτε θεωρήσουμε ότι το είχαμε πάντα, είτε θεωρήσουμε ότι δεν το είχαμε πάντα αλλά το αποκτήσαμε σε κάποια στιγμή, είτε θεωρήσουμε ότι δεν το είχαμε ποτέ και ότι η εφαρμογή ενός κανόνα δεν αποτελεί στην ουσία πρόβλημα ακόμα και όταν εμφανίζονται περιπτώσεις ασυνέχειας στην εφαρμογή του. Σε κάθε περίπτωση, οι περιπτώσεις που μελετούμε είναι περιπτώσεις τομής (ίσως ο όρος «τομή» να είναι καλύτερος εδώ από τον όρο «προβληματικός» επειδή ο δεύτερος όρος υπονοεί ότι η περίπτωση τομής είναι προβληματική –δεν θα ήθελα, όμως, να εισχωρήσω περισσότερο σε αυτό το ζήτημα).

Δεύτερον, η έννοια της «προβολής» δεν είναι μια ακόμα προσέγγιση του παραδοσιακού προβλήματος της εφαρμογής μιας έννοιας (ενός καθόλου) σε διάφορα αντικείμενα. Όπως θα δούμε παρακάτω, ο Cavell, ερμηνεύοντας τον Wittgenstein, σημειώνει ότι το παραδοσιακό πρόβλημα έχει τεθεί σε λάθος βάση.

Και τρίτον, η προβολή ενός κανόνα σε ένα νέο είδος περίπτωσης δεν είναι αυθαίρετη και αυτό συνδέεται με την αναστοχαστική κρίση: οι περιπτώσεις άλματος στην εφαρμογή ενός κανόνα είναι περιπτώσεις συνέχειας στην εφαρμογή του κανόνα χωρίς, όμως, αυτές να μπορούν να βασιστούν σε κανένα κανόνα (κανένας κανόνας δεν μπορεί να υποδείξει την αλλαγή στη χρήση του κανόνα), και εκεί ακριβώς έγκειται ο αναστοχαστικός χαρακτήρας αυτών των περιπτώσεων. Τι σημαίνει ακριβώς αυτό; Το ερώτημα, ισχυρίζεται ο Cavell, *πώς μπορούμε να κάνουμε άλματα στην εφαρμογή ενός κανόνα χωρίς ωστόσο αυτά να είναι αυθαίρετα;* σχετίζεται με το ερώτημα περί καθολικότητας ή διυποκειμενικότητας των αισθητικών κρίσεων. Σύμφωνα με μια καβελλιανή ανάγνωση της *3ης Κριτικής*, η καθολικότητα ή η συμφωνία όσον αφορά τις αισθητικές κρίσεις στον Kant μπορεί να εννοηθεί ως ένα είδος συντονισμού (attunement) χωρίς κανόνες: όταν αξιώνουμε από τους άλλους να έχουν την ίδια άποψη περί αισθητικής ποιότητας ενός έργου τέχνης, όπως ισχυρίζεται ο Kant, βασίζουμε αυτή μας την αξίωση στην υπόθεση ότι υφίσταται μεταξύ όλων των υποκειμένων ένα είδος συντονισμού ο οποίος δεν υπάγεται σε κανενός είδους κανόνα.[3] Η έννοια του «συντονισμού» στον Cavell έχει μια σωματική διάσταση η οποία μπορεί να θεωρηθεί και βάση της.[4]

Ποια είναι, όμως, η σχέση των παραπάνω με την τέχνη; Η μοντέρνα τέχνη, παρατηρεί ο Cavell, αποτελεί ένα από τα κύρια παραδείγματα άλματος στην ομαλή εφαρμογή κανόνων. Ένα δεύτερο παράδειγμα αποτελεί η επιστήμη. Στην επιστήμη παρατηρούνται περιπτώσεις αλλαγής θεωρίας όπου το νέο θεωρητικό πλαίσιο δεν μπορεί να θεωρηθεί απλώς ομαλή εξέλιξη του παλιού: οι νέες θεωρίες δεν είναι καν συγκρίσιμες με τις παλιές. Το έργο του Thomas Kuhn εστιάζει στις περιπτώσεις ολικής ρήξης, τομής ή επανάστασης στην επιστήμη· και ο Cavell, επηρεασμένος από το έργο του Kuhn, εξετάζει κατά πόσο μπορούμε να πούμε το ίδιο για την τέχνη, δηλαδή ότι και στην τέχνη παρατηρούνται φάσεις ριζικής τομής ή επανάστασης και ότι το νέο καλλιτεχνικό πλαίσιο δεν είναι συγκρίσιμο με το παλιό. Τέτοιου είδους παρατηρήσεις αποτελούν σίγουρα θετικό προχώρημα για την φιλοσοφία της τέχνης. Όμως, το παράδειγμα της τέχνης, και πιο

[3] Αυτή η άποψη, ωστόσο, δεν μας δεσμεύει στην υπόθεση ότι όταν εκφέρουμε μια αισθητική κρίση δεν εμπλέκουμε καμία έννοια με κανένα τρόπο. Ο Cavell είναι σαφώς κατά της ανάγνωσης της καντιανής θεωρίας σύμφωνα με την οποία δεν μπορούμε να μιλήσουμε για την τέχνη (ineffabilist reading). Είμαστε σε θέση να μιλήσουμε για την τέχνη, δεν μπορούμε, όμως, να αποδείξουμε τις απόψεις μας.

[4] Όπως θα δούμε η κριτική της τέχνης έχει την αφετηρία της στο σώμα, ενώ η σωματική εμπειρία αποτελεί κύριο διαρθρωτικό παράγοντα του έργου τέχνης. Την άποψη αυτή, η οποία έχει την αφετηρία της στον Wittgenstein, ασπάζεται και ο Michael Fried. Στο τελευταίο κεφάλαιο θα δούμε αναλυτικά ότι ο Fried βασίζει την άποψή του περί σωματικής διάστασης του έργου τέχνης στην στρουκτουραλιστική παράδοση και χρησιμοποιεί την επιλογή του αυτή ως επιχείρημα για να δείξει ότι ο φορμαλισμός του δεν στοχεύει στην αποκοπή της μορφής από τη σωματική εμπειρία.

συγκεκριμένα των περιπτώσεων τομής στην ομαλή εξέλιξη της τέχνης, είναι ιδιαίτερα πρόσφορο στη φιλοσοφία γενικά προκειμένου να μελετήσουμε την περίπτωση άλματος στην εφαρμογή κανόνων, ισχυρίζεται ο Cavell. Ο λόγος είναι ότι στην τέχνη διαθέτουμε ένα επιπλέον εργαλείο, την έννοια της «σύνθεσης».[5]

Η (καλλιτεχνική) σύνθεση είναι μία διαδικασία προβολής, δηλαδή εφαρμογής κανόνων. Ωστόσο, σε ορισμένες φάσεις της τέχνης, όπως στον μοντερνισμό, οι κατεστημένοι κανόνες κλονίζονται –εμφανίζονται προβληματικές περιπτώσεις–, και τότε παύει να είναι σαφές πώς πραγματοποιείται η σύνθεση: σε αυτές τις περιπτώσεις συνθέτω σημαίνει φτιάχνω ένα έργο τέχνης χωρίς την καθοδήγηση κατεστημένων κανόνων (ή συμβάσεων). Ο Cavell ισχυρίζεται ότι στις εν λόγω φάσεις ο καλλιτέχνης όχι μόνο συνθέτει χωρίς την καθοδήγηση κανόνων αλλά, κατά κάποιο τρόπο, είναι και υποχρεωμένος να συνθέσει και τους ίδιους τους κανόνες. Η σύνθεση αποκτά έτσι προτεραιότητα και καθίσταται διαδικασία αυτόνομη εφ' όσον δεν καθοδηγείται από κάτι εκτός αυτής (η ίδια θέτει στον εαυτό της τους κανόνες που οφείλει να ακολουθήσει). Αυτή η έννοια σύνθεσης μπορεί να αποκαλύψει τον τρόπο με τον οποίο ακολουθούμε ή αλλάζουμε κανόνες και σε άλλα πεδία.

Ο μοντερνισμός, λοιπόν, θέτει γενικά το ζήτημα του επανακαθορισμού των καλλιτεχνικών κανόνων οι οποίοι, για διάφορους λόγους, δεν εξυπηρετούν πια. Αυτό όμως προϋποθέτει, και επαληθεύει αυτά που είπα στην αρχή της εισαγωγής, ότι κάθε κανόνας τίθεται για να εξυπηρετήσει έναν συγκεκριμένο σκοπό. Επομένως, ο συνθέτης, κατά τη διαδικασία της σύνθεσης, καθοδηγείται από τους σκοπούς που θέτει: ο σκοπός δικαιολογεί τα μέσα. Τότε, όμως, η σύνθεση καθίσταται διαδικασία εξαρτημένη από τους σκοπούς που εξυπηρετεί και αυτό έρχεται σε αντίθεση με την παραπάνω υπόθεση σύμφωνα με την οποία η σύνθεση είναι αυτόνομη εφ' όσον δεν υπόκειται στην καθοδήγηση συγκεκριμένων σκοπών. Πώς θα αντιμετωπίσουμε αυτή την αντίφαση;

Ο Cavell ισχυρίζεται ότι η μοντέρνα σύνθεση αποτελεί το κατ' εξοχήν παράδειγμα αυτόνομης διαδικασίας (αυτοπροσδιοριζόμενης διαδικασίας). Ο λόγος, όμως, για τον οποίο δεν είναι αυθαίρετη είναι ότι, αν και αυτόνομη, εξυπηρετεί ταυτόχρονα *κάποια* σκοπιμότητα: ο συνθέτης έχει την πρόθεση να συνθέσει ένα έργο το οποίο να δείχνει ή να εκφράζει *κάτι*, έχει, δηλαδή, έναν σκοπό. Για να κατανοήσουμε πώς είναι δυνατόν μια διαδικασία ανεξάρτητη από σκοπιμότητες ταυτόχρονα να εξυπηρετεί και σκοπούς απαιτείται να επανακαθορίσουμε τόσο την έννοια της αυτονομίας όσο και την έννοια της πρόθεσης. Σε αυτό το κεφάλαιο θα συζητήσω περισσότερο την έννοια «αυτονομία», ενώ στο επόμενο την έννοια «πρόθεση».

Κλειδί στην κατανόηση της αυτονομίας της τέχνης είναι η αναστοχαστική κρίση: όπως

[5] Τα κείμενα που μελετώ σε αυτό το κεφάλαιο είναι κυρίως δύο κείμενα του Cavell, το "Music Discomposed" και το "A Matter of Meaning It", που βρίσκονται στην πρώτη συλλογή του άρθρων *Must We Mean What We Say?*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976. Τα δύο αυτά κείμενα έχουν ελάχιστα σχολιαστεί από τους μελετητές του έργου του Cavell, ενώ περιορισμένες είναι ακόμα και οι αναφορές σε αυτά.

η αναστοχαστική κρίση εξυπηρετεί ορισμένους στόχους χωρίς, όμως, να καθοδηγείται από αυτούς, έτσι και η σύνθεση εξυπηρετεί τις προθέσεις του συνθέτη χωρίς, όμως, να καθορίζεται από αυτές. Οι προθέσεις του συνθέτη είναι εσωτερικές της διαδικασίας, δηλαδή δεν προηγούνται και δεν διαχωρίζονται από αυτήν, πράγμα που σημαίνει ότι η διαδικασία δεν μπορεί να αναχθεί σε αυτές (σε αυτό έγκειται η αυτονομία της). Ωστόσο, αν σκοπός σε αυτό το κεφάλαιο είναι να δειχθεί και πάλι ότι η μοντέρνα σύνθεση έχει χαρακτήρα αναστοχαστικό, τότε δεν αποτελεί και σημαντικό προχώρημα σε σχέση με το προηγούμενο κεφάλαιο. Όμως, εκτός του ότι δείχνει, αναδρομικά, με ποια έννοια η προσέγγιση του Kant στο προηγούμενο κεφάλαιο είναι έντονα καβελλιανή, προσθέτει και κάτι ακόμα ιδιαίτερα σημαντικό: ο Kant δεν εισχώρησε σε θέματα αλλαγής των κανόνων, ενώ το ερώτημα πώς η αναστοχαστική κρίση μπορεί να μας δώσει απάντηση σε θέματα αλλαγής των κανόνων τίθεται μόνο στο πλαίσιο μιας φιλοσοφίας μετά τον Wittgenstein.

Ωστόσο, ο μοντερνισμός ως ανατροπή των παραδοσιακών κανόνων, μπορεί να ιδωθεί και ως τάση κατάργησης των κανόνων. Συχνά το ότι η τέχνη είναι αυτόνομη δηλώνει την απεξάρτησή της από κανόνες, με άλλα λόγια ότι δεν εξαρτάται από συγκεκριμένους σκοπούς, δηλαδή έννοιες. Αποδεχόμενοι την ύπαρξη κανόνων μοιάζει να επανερχόμαστε σε παραδοσιακές προσεγγίσεις της τέχνης και να απομακρυνόμαστε από αυτό που θεωρείται, γενικά, βασικό δίδαγμα του μοντερνισμού. Για τον ίδιο λόγο, επειδή έχει συνδεθεί με την εφαρμογή κανόνων, η έννοια «σύνθεση», θεωρείται γενικά ξεπερασμένη έννοια (πολλοί καλλιτέχνες δηλώνουν ότι δεν συνθέτουν). Όμως, όπως θα δούμε παρακάτω, αυτονομία δεν σημαίνει αναρχία, ενώ η ύπαρξη κανόνων δεν προϋποθέτει απαραίτητα καθοριστικούς σκοπούς ή έννοιες. Έτσι, το ότι ένα έργο τέχνης είναι συντεθειμένο αποκτά, στην περίοδο του μοντερνισμού, μια διαφορετική διάσταση. Και αυτό ακριβώς είναι το θέμα του παρόντος κεφαλαίου (και του επομένου). Βέβαια, η άποψη ότι η έννοια «σύνθεση» είναι μια ελαστική έννοια η οποία μπορεί να ταιριάξει σε όλες τις φάσεις και είδη της τέχνης δεν είναι άποψη που μπορούμε να δεχτούμε χωρίς συζήτηση. Ωστόσο, το ότι αμφιταλαντευόμαστε μεταξύ της θέσης σύμφωνα με την οποία η έννοια «σύνθεση» είναι μία πεπαλαιωμένη έννοια και της θέσης σύμφωνα με την οποία όλα είναι σύνθεση, ισχυρίζεται ο Cavell, είναι μέρος του προβλήματος.

Στη συνέχεια θα εξετάσω την άποψη σύμφωνα με την οποία η έννοια του μέσου ως σύνολο κανόνων (ή συμβάσεων) είναι απαραίτητη στην προσέγγιση της τέχνης και ότι αυτό δεν εξαρτά απαραίτητα την τέχνη από καθοριστικούς σκοπούς, δηλαδή δεν την μετατρέπει απαραίτητα σε μηχανιστική διαδικασία. Έπειτα θα εξηγήσω με ποια έννοια η (μοντέρνα) σύνθεση αποτελεί μια προβολή κανόνων σε ένα νέο *είδος* περίπτωσης και με ποια έννοια αυτού του είδους η προβολή αποτελεί επανάσταση, δηλαδή ολική ρήξη στην ομαλή εξέλιξη της τέχνης.

ΜΕΡΟΣ 1:
Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΠΡΟΫΠΟΘΕΤΕΙ ΕΝΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΜΕΣΟ

I. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΜΕΣΟΥ

Κάθε καλλιτεχνική δημιουργία πραγματοποιείται με τη βοήθεια ενός ήδη διαμορφωμένου υλικού και όχι απευθείας με το φυσικό υλικό. Για παράδειγμα, ο μουσικός χρησιμοποιεί τις νότες της συγκερασμένης κλίμακας, ενώ ο ζωγράφος λάδι ή τέμπερα ή ακουαρέλα. Το υλικό μιας σύνθεσης δεν είναι απλώς το φυσικό υλικό, δηλαδή απλώς χρώμα ή ήχος, αλλά διαμορφωμένο υλικό. Όπως όταν μιλάμε δεν χειριζόμαστε καθαρούς ήχους αλλά ήχους υπό ορισμένη μορφή και με μια συγκεκριμένη οργάνωση, δηλαδή φωνήματα και κατ' επέκταση λέξεις, έτσι και στην τέχνη το υλικό της συνθετικής πρακτικής εμφανίζει μια αντίστοιχη οργάνωση, ιδιαίτερη στην κάθε τέχνη. Όμως, το μέσο έκφρασης δεν είναι απλώς το υλικό, ακόμα και αν θεωρήσουμε ως υλικό το διαμορφωμένο υλικό που προσιδιάζει σε κάθε τέχνη. Το μέσο έκφρασης περιλαμβάνει μορφές οργάνωσης του υλικού. «Η ιδέα του μέσου», λέει ο Cavell, «δεν είναι απλώς αυτή του φυσικού υλικού, αλλά του υλικού-σε-συγκεκριμένες-χαρακτηριστικές-εφαρμογές»6. Οι μουσικοί συνθέτουν άριες ή φούγκες ή σονάτες, δηλαδή συνθέτουν με τη βοήθεια ενός διαμορφωμένου υλικού έτσι όπως εμφανίζεται σε συγκεκριμένες εφαρμοσμένες περιπτώσεις και το οποίο μεταδίδεται μέσω της μουσικής παράδοσης. Το ίδιο ισχύει και στις υπόλοιπες τέχνες: οι ζωγράφοι συνθέτουν πορτρέτα ή γυμνά, οι ποιητές ωδές ή σονέτα κλπ.

Ο Cavell χαρακτηρίζει το μέσο ως «υλικό-σε-συγκεκριμένες-χαρακτηριστικές-εφαρμογές» για να τονίσει ότι οι συμβάσεις που το αποτελούν δεν τίθενται ποτέ εκ των προτέρων και ότι μπορούμε να τις αντλήσουμε μόνο αναδρομικά μέσα από συγκεκριμένες εφαρμογές.[7] Το μέσο δεν είναι άλλο παρά τυπικές μορφές (forms) που παίρνει το υλικό σε κάθε τέχνη και οι οποίες χρησιμοποιούνται ως πρότυπο (standard) για περαιτέρω εφαρμογές. Το ότι υφίσταται μια έννοια παράδοσης στην τέχνη, δηλώνει ακριβώς ότι οι μορφές που παίρνει το μέσο κάθε τέχνης σταθεροποιούνται κατά εποχές και μετατρέπονται σε πρότυπο για τις περαιτέρω εφαρμογές.

Εντούτοις το μέσο δεν είναι όργανο (με την καντιανή έννοια), όπως επίσης και οι σταθεροποιημένες μορφές του μέσου μπορούν μόνο οριακά να χαρακτηριστούν ως «συμβάσεις». Το μέσο δεν είναι σταθερή οδηγία ή συνταγή για τυφλή εφαρμογή, αλλά απλώς μεσολάβηση, όπως το λέει εξάλλου και ο όρος «μέσο», δηλαδή πλαίσιο μέσα στο οποίο λαμβάνει χώρα η σύνθεση. Αν θεωρήσουμε το μέσο ως κανόνα, έστω και εμπειρικό, έστω και παροδικό, προς τον οποίο πρέπει να συμμορφώνεται η κάθε τέχνη, τότε η σύνθεση θα αναγόταν σε μηχανισμό, όπως μας έδειξε καθαρά ο Kant. Παρόλα αυτά,

[6] Cavell, "A Matter of Meaning It", στο *Must We Mean What We Say?*, σελ. 221.

[7] Ο απόηχος της *3ης Κριτικής* είναι φανερός. Η τέχνη διαθέτει μόνο κριτική και όχι θεωρία, που σημαίνει ότι οι «κανόνες» μπορούν να εξαχθούν μόνο εκ των υστέρων μέσα από το προϊόν.

κάποιου τύπου δεσμεύσεις είναι απαραίτητες, αν και δεν θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι οι δεσμεύσεις αυτές αποτελούν σταθερούς μηχανισμούς σύνθεσης. Ο ίδιος ο Kant φρόντισε επιμελώς να ξεχωρίσει την τέχνη από τα τεχνουργήματα και τα παιχνίδια και να τονίσει ότι η τέχνη δεν διαθέτει μηχανιστικές διαδικασίες παραγωγής όπως συμβαίνει με τα τεχνουργήματα αλλά ούτε και κανόνες όπως αυτούς που έχουν τα παιχνίδια, δηλαδή κανόνες υποχρεωτικούς (αν και αυθαίρετους). Ωστόσο παραδέχεται ότι και στην τέχνη είναι απαραίτητος κάποιος καταναγκασμός:

> Δεν είναι όμως άσκοπο να υπομνησθεί ότι σε όλες τις ελεύθερες τέχνες είναι απαραίτητος κάποιος καταναγκασμός ή, όπως τον ονομάζουν, ένας μηχανισμός, χωρίς τον οποίο το πνεύμα που πρέπει να είναι στην τέχνη ελεύθερο και που μόνο αυτό ζωογονεί το έργο, δεν θα είχε καθόλου σώμα και θα εξανεμιζόταν εντελώς (π.χ. στην ποίηση, η γλωσσική ορθότητα και ο γλωσσικός πλούτος, ομοίως η προσωδία και το μέτρο).[8]

Χωρίς μηχανισμούς, ισχυρίζεται ο Kant, η τέχνη δεν θα είχε σώμα, δηλαδή η υλοποίησή της δεν θα ήταν εφικτή. Επομένως δεσμεύσεις όπως η γλώσσα, η προσωδία ή το μέτρο είναι απαραίτητες προκειμένου να αποκτήσει μορφή το «ελεύθερο πνεύμα». Κατά μία έννοια η ελευθερία του πνεύματος εξασφαλίζεται μέσα από αυτούς τους περιορισμούς. Αυτό είναι το παράδοξο. Αν δεν υπήρχαν κάποιοι αυτοματισμοί, κάποιο «ακαδημαϊκό στοιχείο»[9], δηλαδή κάποιες δεσμεύσεις που στο πλαίσιο της καντιανής θεώρησης δεν δηλώνουν παρά την ύπαρξη καθοριστικής σκοπιμότητας η οποία δεν αρμόζει στην τέχνη αλλά στα τεχνουργήματα, τότε τα προϊόντα της τέχνης δεν θα ήταν παρά προϊόντα της τύχης.[10] Και την τύχη δεν θα πρέπει να την ερμηνεύσουμε ως ελευθερία αλλά ως έλλειψη επιλογής, βούλησης, δηλαδή ως έλλειψη ελευθερίας.

Φυσικά ο βαθμός του ακαδημαϊσμού δεν είναι κάτι που μπορεί να προκαθοριστεί. Συνήθως τις εξάρσεις του ακαδημαϊσμού μπορεί να διακρίνει μόνο η ιστορία. Παρόλα αυτά, αν και η ανάγκη κάποιων σταθερών συμβάσεων είναι βέβαιη, σε περιόδους όπου οι συμβάσεις αυτές μετατρέπονται σε πραγματικό καταναγκασμό η τέχνη τείνει να αναχθεί σε μηχανισμό και να χάσει τον ελεύθερο χαρακτήρα της. Ολόκληρο το καντιανό εγχείρημα στην *3η Κριτική* εστιάζεται στο να παρουσιάσει αυτό τον κίνδυνο και στο να καθορίσει τα όρια μεταξύ καθαρής τέχνης (δηλαδή καθαρής αισθητικής κρίσης) και μηχανιστικής τέχνης (δηλαδή μηχανιστικής κρίσης): όπως η αναστοχαστική κρίση παρουσιάζει μόνο ως προς τη μορφή την κανονιστικότητα της καθοριστικής κρίσης, έτσι και η καθαρή τέχνη παρουσιάζει μόνο ως προς τη μορφή την κανονιστικότητα της μηχανικής τέχνης. Το εγχείρημα της *3ης Κριτικής* εστιάζεται στον καθορισμό του ιδιαίτερου χαρακτήρα των κανόνων που αφορούν την τέχνη, δηλαδή στη διασάφηση του ιδιαίτερου χαρακτήρα της καλλιτεχνικής μορφής. Το καλλιτεχνικό μέσο αποτελεί μηχανισμούς ιδιαίτερης φύσης.

[8] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §43.
[9] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §47, «Schulgerechtes» στο πρωτότυπο κείμενο.
[10] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §47.

Ο όρος «μέσο», βέβαια, δεν είναι μέρος της καντιανής ορολογίας. Εισάγεται από πιο σύγχρονες θεωρίες αισθητικής. Όμως, την έννοια του «μέσου», έτσι όπως την προσεγγίζει ο Cavell, βρίσκουμε καθαρά και στην *3η Κριτική*. Οι κανόνες, ισχυρίζεται ο Kant, μεταδίδονται μέσα από συγκεκριμένα καλλιτεχνικά δείγματα τα οποία αποτελούν πρότυπα μίμησης. Οι καλλιτεχνικοί κανόνες δεν μπορούν να προσδιοριστούν παρά μόνο «με αφαίρεση από την πράξη, δηλαδή από το προϊόν»[11], αναδρομικά, και δεν μπορεί να μεταδοθούν παρά μόνο μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα (η τέχνη διαθέτει μόνο κριτική και όχι θεωρία ή διδασκαλία). Οι κανόνες της τέχνης δεν είναι δυνατόν να διατυπωθούν με έναν τύπο. Γιατί, αν κάτι τέτοιο ήταν εφικτό, θα σήμαινε ότι η τέχνη μπορεί να προσδιοριστεί από έννοιες και, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, κάτι τέτοιο είναι αδύνατο. Έτσι, ο μόνος τρόπος προσδιορισμού και μετάδοσής τους, σύμφωνα με τον Kant, είναι η μίμηση συγκεκριμένων καλλιτεχνικών εφαρμογών και, ειδικότερα, παραδείγματα εφαρμογών μιας καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας. Το έργο της ιδιοφυΐας καθίσταται νόρμα (norm), πρότυπο ή καθοδηγητικό μέσο για τους μεταγενέστερους οι οποίοι καλούνται να το ακολουθήσουν: «τα προϊόντα της [ιδιοφυΐας] πρέπει να είναι συγχρόνως πρότυπα, δηλαδή παραδειγματικά»[12]. Επομένως, το ρόλο του καλλιτεχνικού μεσολαβητή, στον Kant, παίζει το έργο της ιδιοφυΐας.[13]

Ποια είναι η φύση των συμβάσεων που αποτελούν ένα καλλιτεχνικό μέσο; Οι συμβάσεις που αποτελούν ένα μέσο δεν είναι όλες της ίδιας φύσης και μπορεί να αφορούν διαφορετικά επίπεδα οργάνωσης. Για παράδειγμα, στη μουσική, αυτό που αποκαλούμε μορφή σονάτας αφορά διαφορετικού είδους συμβάσεις από το σύστημα της τονικής αρμονίας, αν και τα δύο συνδέονται μεταξύ τους άρρηκτα: δεν μπορούμε να κατανοήσουμε τι σημαίνει «έκθεση» ή «επανέκθεση» χωρίς την έννοια της τονικότητας. Το πρώτο είδος αφορά σχέσεις οργάνωσης στο χρόνο (οριζόντιος άξονας ανάπτυξης) και αποτελεί αντικείμενο ανάλυσης της μουσικής Μορφολογίας, ενώ το δεύτερο αφορά σχέσεις οργάνωσης σε κάθε χρονική στιγμή (κάθετος άξονας ανάπτυξης) και αποτελεί αντικείμενο ανάλυσης της μουσικής Αρμονίας. Και φυσικά τα παραπάνω είδη δεν εξαντλούν το μέσο της μουσικής ακόμα και αν πάρουμε ως παράδειγμα τη μουσική στην πιο κλασσική της φάση. Στην ζωγραφική, αντίστοιχα, οι συμβάσεις που αφορούν, για παράδειγμα, σχέσεις διάταξης στο χώρο, όπως συμμετρικές σχέσεις ή σχέσεις χρυσής τομής, διαφέρουν από αυτές της γραμμικής προοπτικής. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι τα διαφορετικά είδη συμβάσεων αφορούν διαφορετικά επίπεδα επεξεργασίας του ζωγραφικού έργου, ή διαφορετικές διαστάσεις του έργου. Οι διαφορετικές οπτικές οργάνωσης επί του έργου είναι δυνατόν να ιδωθούν ως διαφορά στην κλίμακα επεξεργασίας. Με άλλα λόγια είναι το

[11] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §47.
[12] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §46.
[13] Τα ίχνη της έννοιας του μέτρου (standard) όπως το βρίσκουμε στον Βιτγκενστάιν είναι ήδη ορατά στο καντιανό έργο.

ίδιο το μέσο που καθορίζει τις κλίμακες επεξεργασίας ή τα διαφορετικά επίπεδα οργάνωσης του έργου.

Όμως, το ερώτημα που μας απασχολεί προς το παρόν δεν αφορά τόσο τα διαφορετικά είδη συμβάσεων που αποτελούν ένα μέσο, ή τις διαφορετικές διαστάσεις ενός έργου, όσο το ερώτημα τι σημαίνει για την πρακτική της σύνθεσης το ότι λαμβάνει χώρα *απαραίτητα* μέσα σε ένα μέσο, δηλαδή στο πλαίσιο ορισμένων συμβάσεων ή απλώς μορφών. Γιατί το μέσο είναι αναγκαίο προκειμένου να είναι δυνατή η σύνθεση; Με άλλα λόγια, γιατί η διαδικασία παραγωγής ενός έργου τέχνης είναι πάντοτε εμποτισμένη από τις συμβάσεις του μέσου; Γιατί η σύλληψη του έργου εξαρτάται από τον τρόπο της υλοποίησής του; Κανείς βέβαια (ή σχεδόν κανείς) δεν ισχυρίζεται ότι τα έργα τέχνης δεν υλοποιούνται μέσα σε ένα μέσο, έστω και αν θεωρήσουμε το μέσο ως απλώς φυσικό υλικό. Ωστόσο, όχι μόνο δεν πρέπει να θεωρήσουμε αυτονόητο το γεγονός ότι η σύλληψη, η επινόηση ή η αρχική οργάνωση των έργων τέχνης βρίσκεται ήδη μέσα σε ένα μέσο κάποιου τύπου, αλλά και οφείλουμε να λάβουμε υπ' όψιν μας την αντίρρηση σύμφωνα με την οποία το μέσον δεν είναι καν σχετικό στη σύλληψη ή σύνθεση των έργων τέχνης –μάλιστα ορισμένοι θεωρούν ότι αυτό είναι το δίδαγμα του μοντερνισμού. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, αν καταστήσουμε απαραίτητο το μέσο μέσα στο οποίο υλοποιείται το έργο τέχνης φέρνουμε το έργο τέχνης πολύ κοντά στα τεχνουργήματα: μόνο η τεχνική εργασία διαθέτει μέσον –*όργανον*–, δηλαδή οδηγίες σύμφωνα με τις οποίες μπορεί να παραχθεί ένα τεχνούργημα, και όχι η τέχνη η οποία είναι, και πρέπει να είναι, ελεύθερη από τέτοιου τύπου δεσμεύσεις.

II. Ο ΙΔΕΑΛΙΣΜΟΣ ΤΟΥ COLLINGWOOD ΚΑΙ Ο ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ ΤΟΥ BEARDSLEY

Σίγουρα η τέχνη διαφέρει από την τεχνική εργασία. Ωστόσο, από αυτό δεν συμπεραίνεται ότι η εμπλοκή των κανόνων καθιστά την τέχνη απαραιτήτως τεχνική εργασία, δηλαδή μηχανισμό (ορισμένα επιχειρήματα κατά της άποψης αυτής είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο). Αντιθέτως, η εμπλοκή των κανόνων είναι απαραίτητη και η έννοια του μέσου ως σύνολο κανόνων ή συμβάσεων, και όχι απλώς ως φυσικό υλικό, είναι απαραίτητη στην προσέγγιση και εκτίμηση της τέχνης. Παρακάτω σχολιάζω δύο απόψεις που υποτιμούν τη σημασία του μέσου στην προσέγγιση της τέχνης. Η πρώτη ανήκει στον R. G. Collingwood, η δεύτερη στον Monroe C. Beardsley. Ο πρώτος επιδιώκει να καταρρίψει την τεχνική θεωρία της τέχνης η οποία προσεγγίζει την τέχνη σε αναλογία με τα τεχνουργήματα και την καθιστά μηχανιστική· ενώ ο δεύτερος επιδιώκει να αποφύγει την παγίδα μιας εκτίμησης που θα ανήγαγε την τέχνη στις αρχικές προθέσεις του συνθέτη, και επομένως θα την καθιστούσε με αυτόν τον τρόπο μηχανιστική. Αυτό που επιδιώκω να δείξω είναι ότι και στις δύο περιπτώσεις η υποτίμηση του ρόλου του μέσου μας ρίχνει ακριβώς στην παγίδα μιας μηχανιστικής προσέγγισης της τέχνης πράγμα που και οι δύο προσεγγίσεις θέλουν να αποφύγουν.

Το έργο τέχνης είναι προϊόν μιας εσωτερικής πράξης έκφρασης η οποία στη συνέχεια

εξωτερικεύεται μέσα σε ένα μέσο κάποιου τύπου που το καθιστά προσβάσιμο σε όλους, ισχυρίζεται ο Collingwood. Ο Collingwood επιδιώκει να αποφύγει την παγίδα μιας τεχνικής προσέγγισης της τέχνης, όπως την αποκαλεί, η οποία θα μετέτρεπε το έργο τέχνης σε τεχνούργημα. Τι ακριβώς εννοεί με τον όρο τεχνική προσέγγιση της τέχνης;

Τρία είναι, κατά τον Collingwood, τα χαρακτηριστικά στοιχεία της τεχνικής εργασίας (crafts). Πρώτον, κάθε τεχνική εργασία εμπλέκει κάποια έννοια μέσων (means) και στόχων (ends). Οι στόχοι είναι συγκεκριμένοι για την κάθε τεχνική εργασία (χαρακτηρίζουν το είδος της εργασίας) ενώ μέσα αποτελούν οτιδήποτε εμπλέκεται προκειμένου να επιτευχθούν οι στόχοι. Δεύτερον, κάθε τεχνική εργασία εμπλέκει προγραμματισμό ή σχεδιασμό (planning) και εκτέλεση (execution). Κάθε τεχνούργημα πρώτα σχεδιάζεται και έπειτα εκτελείται: ο σχεδιασμός αποτελεί γνώση εκ των προτέρων του αποτελέσματος. Και τρίτον, κάθε τεχνική εργασία προϋποθέτει ένα υλικό το οποίο μετασχηματίζεται σε κάτι άλλο. Κανένα από τα χαρακτηριστικά αυτά τα οποία απορρέουν από το γεγονός ότι η τεχνική εργασία διαθέτει καθορισμένους στόχους, ισχυρίζεται ο Collingwood, δεν αφορούν την τέχνη. Αν υποθέσουμε ότι η τέχνη αφορά επίσης τον διαχωρισμό μεταξύ μέσων και στόχων ή μεταξύ σχεδιασμού και εκτέλεσης είναι σαν να αποδίδουμε και στην τέχνη καθορισμένους στόχους (πρακτική σκοπιμότητα), πράγμα που δεν ισχύει. Έτσι οι θεωρίες που αποδίδουν στην τέχνη κάποια σκοπιμότητα εξωτερική, όπως την διέγερση συναισθημάτων ή του νου ή την ενθάρρυνση κάποιας δραστηριότητας, μετατρέπουν την τέχνη σε ψυχαγωγία, μαγεία ή προπαγάνδα. Στην τέχνη, σύμφωνα με τον Collingwood, οι διακρίσεις μεταξύ μέσων και στόχων ή μεταξύ σχεδιασμού και εκτέλεσης δεν είναι δυνατές: ο καλλιτέχνης δεν μπορεί ούτε να προεπιλέγει τα μέσα με τα οποία πραγματοποιεί το έργο του, ούτε να προσχεδιάζει το έργο του.

Έτσι, ένας τεχνίτης ο οποίος κατασκευάζει ένα αντικείμενο ώστε να εξυπηρετεί έναν σκοπό διαλέγει το υλικό μέσα από ένα φάσμα δυνατών υλικών προκειμένου να κατασκευάσει το αντικείμενο με τον καλύτερο τρόπο. Για παράδειγμα, ένας πεταλωτής φτιάχνει ένα πέταλο όχι από οποιοδήποτε κομμάτι μετάλλου αλλά από ένα συγκεκριμένο κομμάτι σιδήρου, κομμένο από μια συγκεκριμένη ράβδο κτλ.[14] Ο χτίστης δουλεύει με συγκεκριμένα υλικά, είτε τούβλα, είτε τσιμεντόλιθους, είτε σανίδες από ξύλο κτλ, και ανάλογα με το τι θέλει να επιτύχει διαλέγει το υλικό του. Το γεγονός ότι ο τεχνίτης δουλεύει με προκαθορισμένους στόχους είναι αυτό που του επιτρέπει να μπορεί να διαλέγει το υλικό, ή μέσο, προκειμένου να υλοποιήσει το σχέδιό του. Η άποψη, όμως, ότι ο καλλιτέχνης, σαν να ήταν τεχνίτης, διαλέγει το υλικό με το οποίο δουλεύει μέσα από ένα φάσμα δυνατών υλικών προκειμένου να φτιάξει το έργο δεν ευσταθεί σύμφωνα με τον Collingwood. Ένας ποιητής, για παράδειγμα, δουλεύει, ίσως, με λέξεις. Όμως, δεν θα ήταν σωστό να θεωρήσουμε ότι κάθε φορά που θέλει να γράψει ένα ποίημα διαλέγει ορισμένες λέξεις μέσα από ένα δυνατό λεξιλόγιο και με αυτές χτίζει το ποίημα σαν οι λέξεις να ήταν

[14] Βλ. R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford, Oxford University Press, 1958 (1938), σελ. 22-23.

τα τούβλα. «Αν ο Ben Jonson έκανε καθόλου κάτι τέτοιο», λέει ο Collingwood,

> «τότε θα είπε: 'θέλω να κάνω έναν ωραίο μικρό ύμνο για να ανοίξω την Πράξη V, Σκηνή vi του *Cynthia's Revels*. Να η αγγλική γλώσσα, ή όσο τουλάχιστον ξέρω από αυτήν· θα χρησιμοποιήσω *thy* πέντε φορές, *to* τέσσερις φορές, *and, bright, excellently*, και *goddess* τρεις φορές, και ούτω καθεξής.' Όμως δεν έκανε τίποτε απ' όλα αυτά. Οι λέξεις που βρίσκονται στο ποίημα δεν ήταν ποτέ στο νου του ως σύνολο με διαφορετική διάταξη από αυτήν του ποιήματος, τις οποίες ανακάτεψε μέχρις ότου το ποίημα, όπως το γνωρίζουμε, εμφανιστεί.»[15]

Ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να διαλέξει το υλικό του όπως ο τεχνίτης γιατί ο στόχος του δεν είναι καθορισμένος με τον τρόπο που είναι καθορισμένος ο στόχος του τεχνίτη. Αυτό που καθιστά δυνατή την επιλογή των εργαλείων ή υλικών είναι η ύπαρξη μιας πρακτικής σκοπιμότητας, πράγμα που απουσιάζει στην τέχνη. Αν χρησιμοποιούσαμε την καντιανή ορολογία θα λέγαμε ότι ο στόχος του καλλιτέχνη δεν είναι καθοριστικός, δηλαδή δεν υπάγεται σε καθοριστικές έννοιες, και επομένως ο καλλιτέχνης δεν διαθέτει συγκεκριμένα εργαλεία (ή υλικά) με τα οποία πραγματοποιεί το έργο του. Ή, διαφορετικά, επειδή δεν υφίσταται καθοριστικός στόχος ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να προγραμματίσει, να σχεδιάσει πλήρως, το έργο πριν την εκτέλεση (δεν υφίσταται στόχος που να υπαγορεύει τις μεθόδους πριν την εκτέλεση)[16]. Επειδή ο καλλιτέχνης δεν είναι τεχνίτης, καταλήγει ο Collingwood, το ακατέργαστο υλικό με το οποίο εργάζεται δεν μπορεί να είναι του ίδιου τύπου με το υλικό του τεχνίτη. Γι' αυτό το μόνο υλικό το οποίο ο ίδιος βλέπει να μπορεί να αποτελέσει καθαρό υλικό (raw material) για τον καλλιτέχνη είναι τα συναισθήματα. Αρχικά, σύμφωνα πάντα με τον Collingwood, δεν υφίσταται ούτε ύλη, η οποία έπειτα μορφοποιείται, ούτε μορφή η οποία έπειτα υλοποιείται, παρά μόνο «μια συγκεχυμένη διέγερση στο νου του ποιητή» καθώς και «μια αυθόρμητη διάθεση για γράψιμο»[17].

Ο Collingwood βλέπει καθαρά το πρόβλημα. Αν υποθέταμε ότι ο καλλιτέχνης έχει στο νου του κάτι σαφές πριν το υλοποιήσει και εκ των υστέρων διαλέγει τα μέσα, μέσα από έναν αριθμό συγκεκριμένων δυνατοτήτων, προκειμένου να υλοποιήσει αυτό που έχει στο νου του, θα αναγάγαμε την τέχνη σε τεχνική εργασία, επειδή μόνο στην τεχνική εργασία είναι δυνατός ένας τέτοιος διαχωρισμός μεταξύ μέσων και σκοπών. Άρα, αυτό που ο καλλιτέχνης θέλει να εκφράσει δεν μπορεί να είναι σαφές πριν εκφραστεί (αυτό αποδεικνύει, εξάλλου, και η εμπειρία μας):

---

[15] Collingwood, *The Principles of Art*, p. 23.

[16] Το εγχείρημα του Collingwood μοιάζει να είναι πολύ κοντά στο καντιανό αν υποθέσουμε ότι και για τον Kant το ερώτημα είναι πώς να διαχωρίσουμε την τέχνη ή την καθαρή αισθητική κρίση από την τεχνική εργασία ή την μηχανιστική κρίση. Οι δύο φιλόσοφοι επισημαίνουν την παγίδα στην οποία πέφτει κάθε προσέγγιση της τέχνης που λαμβάνει ως μοντέλο την τεχνική εργασία. Ωστόσο, η παρατήρηση ότι στην τέχνη δεν υφίσταται σκοπιμότητα αντίστοιχη αυτής των τεχνουργημάτων και επομένως δεν υφίσταται μέσο (μηχανισμός) με τον τρόπο που υφίσταται στα τεχνουργήματα δεν οδηγεί τον Kant στο συμπέρασμα ότι στην τέχνη δεν υφίσταται κανένας ή κανενός είδους μηχανισμός. Κάποιοι μηχανισμοί, αυτοματισμοί, ή συμβάσεις, δηλαδή στοιχεία που αφορούν την υλοποίηση του έργου, εμπλέκονται.

[17] «Confused excitement in the poet's mind» και «impulse to write» στο πρωτότυπο.

> Μέχρι κάποιος να εκφράσει το συναίσθημά του, δεν γνωρίζει ακόμα τι είναι αυτό το συναίσθημα. Η πράξη της έκφρασης είναι επομένως μία εξερεύνηση των συναισθημάτων του. Προσπαθεί να ανακαλύψει ποια είναι αυτά τα συναισθήματα. Έχουμε εδώ μια κατευθυνόμενη διαδικασία: μια προσπάθεια που οδηγείται προς ένα συγκεκριμένο στόχο· αλλά ο στόχος δεν είναι κάτι προβλεπόμενο και προσχεδιασμένο, για το οποίο μπορούν να βρεθούν τα κατάλληλα μέσα στο φως της γνώσης μας του ειδικού χαρακτήρα του. Η έκφραση είναι μια δραστηριότητα για την οποία δεν μπορεί να υπάρχει καμία τεχνική.[18]

Επομένως, ο Collingwood δεν μπορεί, εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον, να κατηγορηθεί για ιδεαλισμό, όπως θεωρείται ευρέως, εφ' όσον δεν θεωρεί ότι το έργο τέχνης υφίσταται με σαφήνεια στο νου του καλλιτέχνη πριν την υλοποίησή του. Δεν θεωρεί ότι το καλλιτεχνικό μέσο είναι απλώς φορέας μιας καλλιτεχνικής «ιδέας» η οποία υφίσταται με σαφήνεια πριν την υλοποίησή της. Γι' αυτό και η έκφραση, σύμφωνα με τον Collingwood, δεν είναι απλώς μια μηχανιστική διαδικασία υλοποίησης ενός προκαθορισμένου στόχου.

Όμως, ο Collingwood δεν θέλει και να παραδεχτεί ότι αυτό που ο καλλιτέχνης θέλει να εκφράσει προϋποθέτει την υλοποίησή του, δηλαδή ότι υφίσταται *μόνο* ως υλοποιημένο. Δεν θέλει να παραδεχτεί ότι το εκφραζόμενο πριν εκφραστεί, πριν αποκτήσει μορφή, δεν ξέρουμε καν αν υφίσταται ή όχι –μπορεί να μην είναι τίποτα. Έτσι επαναφέρει, στην ουσία, κατάλοιπα της κλασσικής θεωρίας έκφρασης, σύμφωνα με την οποία η γλώσσα, ως μέσο έκφρασης, αποτελεί απλό (συνεπώς ουδέτερο) φορέα καθαρών ιδεών που προηγούνται του μέσου έκφρασής τους. Όμως, η κλασσική θεωρία έκφρασης είναι μια τεχνική θεωρία έκφρασης, εφ' όσον προϋποθέτει ότι το εκφραζόμενο, ο στόχος, προσχεδιάζεται και ότι τα μέσα έκφρασης επιλέγονται έτσι ώστε να εξυπηρετήσουν αυτό το στόχο. Ο Collingwood μοιάζει να στρέφεται εναντίον του εαυτού του. Θεωρεί, ενδεχομένως, ότι ο ισχυρισμός πώς το εκφραζόμενο προϋποθέτει το μέσο έκφρασης θα έδινε υπερβολική σημασία στο μέσο και θα ερχόταν σε αντίφαση με την άποψη ότι το έργο τέχνης είναι προϊόν της φαντασίας του καλλιτέχνη, άποψη στην οποία βασίζει όλη του την θεώρηση: το εκφραζόμενο πριν την υλοποίησή του μπορεί να μην είναι πολύ καθαρό, όμως, ισχυρίζεται ο Collingwood, υφίσταται ως συγκεκριμένο συναίσθημα ή ίσως και κάτι παραπάνω από απλό συναίσθημα. Δουλειά του καλλιτέχνη, λέει ο Collingwood,

> δεν είναι να επιδράσει συναισθηματικά σε ένα κοινό, αλλά, για παράδειγμα, να φτιάξει μια μελωδία. Αυτή η μελωδία είναι ήδη ολοκληρωμένη και τέλεια όταν υφίσταται απλώς ως μελωδία στο κεφάλι του, δηλαδή ως φανταστική μελωδία. Στη συνέχεια, μπορεί να κανονίσει η μελωδία να παιχτεί μπροστά σε ένα κοινό. Τώρα υφίσταται μια πραγματική μελωδία, μια συλλογή θορύβων. Αλλά ποιο από τα δύο αυτά πράγματα είναι το έργο τέχνης; Ποιο από τα δύο είναι η μουσική; Η απάντηση έχει υπαινιχθεί σε όσα έχουμε ήδη πει: η μουσική, το έργο τέχνης, δεν είναι μια συλλογή θορύβων, είναι η μελωδία στο κεφάλι του συνθέτη. Οι θόρυβοι που

[18] Collingwood, *The Principles of Art*, σελ. 111.

παράγουν οι ερμηνευτές, και οι οποίοι λαμβάνονται από το κοινό, δεν είναι καθόλου μουσική· είναι απλώς μέσο μέσω του οποίου οι ακροατές, αν ακούσουν έξυπνα (όχι αλλιώς), μπορεί να ανασυγκροτήσουν για τους εαυτούς τους την φανταστική μελωδία που υπήρχε στο κεφάλι του συνθέτη.[19]

Ο Collingwood θεωρεί ότι το υλικό μέρος του έργου τέχνης είναι αυτό που μας επιτρέπει να ανασυστήσουμε την αφηρημένη μορφή του έργου τέχνης και όχι το ίδιο το έργο τέχνης: είναι «μια σημειογραφία από την οποία το αφηρημένο ή το ακόμα μη υλοποιημένο σχέδιο μπορεί να ανασυγκροτηθεί στο νου του ατόμου που το μελετά»[20]. Το μέσο εξυπηρετεί απλώς στην δημοσιοποίηση του έργου τέχνης, είναι ένα μέσο ανασυγκρότησης για τον θεατή ή ακροατή αυτού που έχει φανταστεί ο καλλιτέχνης: το (μουσικό) μέσο δεν είναι τίποτα παραπάνω από ένα σύνολο θορύβων. Ο Collingwood μοιάζει να θέλει να διατηρήσει την άποψη ότι το έργο τέχνης υφίσταται ανεξάρτητα από το μέσο μέσα στο οποίο υλοποιείται. Μπορεί να υφίσταται με μορφή συγκεχυμένη· μπορεί, επίσης, η δουλειά του καλλιτέχνη προκειμένου να κάνει το έργο δημόσιο να έχει ιδιαίτερη σημασία. Ωστόσο, το έργο υφίσταται ανεξάρτητα από το μέσο που το δημοσιοποιεί. Αποτέλεσμα είναι να διατηρείται η άποψη ότι η σχέση μεταξύ σκοπών και μέσων είναι εξωτερική, δηλαδή μη αναγκαία, εφ' όσον το εκφραζόμενο υφίσταται ανεξάρτητα από το μέσο μέσα στο οποίο υλοποιείται και στο βαθμό που το ίδιο εκφραζόμενο θα μπορούσε να εκφραστεί και με διαφορετικό τρόπο. Αν, όμως, θεωρήσουμε ότι η σχέση μεταξύ μέσων και σκοπών είναι εξωτερική επαναφέρουμε την τεχνική θεώρηση της τέχνης, δηλαδή την θεώρηση που ο Collingwood θέλει στην ουσία να καταρρίψει.

Είναι δυνατόν ένα έργο τέχνης να υφίσταται ανεξάρτητα από το μέσο μέσα στο οποίο υλοποιείται; Η θεωρία του Collingwood περί τέχνης μοιάζει να υποτιμά τη σημασία του μέσου. Θα μπορούσαμε, βέβαια, να υποθέσουμε, όπως προτείνει ο Wollheim, ότι αυτό που φαντάζεται ή έχει στο νου του ο καλλιτέχνης βρίσκεται όχι μέσα σε ένα φυσικό μέσο (physical medium) αλλά μέσα σε ένα νοητό μέσο (conceived medium)[21]. Ο ποιητής μπορεί, όταν συλλαμβάνει το ποίημα, να έχει στο νου του τις λέξεις, ακόμα και πριν καταγράψει το ποίημα, ή ο μουσικός να έχει στο νου του τις νότες ή τα μουσικά θέματα της σύνθεσής του πριν την μετατρέψει σε παρτιτούρα. Μπορεί, δηλαδή, ο καλλιτέχνης να δουλεύει με νοητικές εικόνες (mental images). Όμως, όπως δείχνει ο Wollheim, η υπόθεση σκοντάφτει σε δύο σκοπέλους. Πρώτον, είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι η νοητικές εικόνες μπορεί να είναι έτσι διαρθρωμένες ώστε να λαμβάνουν υπ' όψιν τις δυσκολίες που εμφανίζονται όταν δουλεύει κανείς μέσα σε ένα υλικό. Γιατί το υλικό παρουσιάζει αντίσταση στην επεξεργασία του και αυτό είναι αδύνατον να προβλεφθεί. Και δεύτερον, αν θεωρήσουμε ότι η εσωτερική διαδικασία λαμβάνει χώρα μέσα σε ένα έστω νοητό μέσο, μοιάζει να

[19] Collingwood, *The Principles of Art*, σελ. 139.
[20] Collingwood, *The Principles of Art*, σελ. 135.
[21] Richard Wollheim, "Art and its Objects", στο *Art and its Objects*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 (1968), σελ. 40-43.

αμφισβητούμε την υποτιθέμενη προτεραιότητα της νοητικής εμπειρίας σε σχέση με το φυσικό αντικείμενο, δηλαδή αμφισβητούμε την βασική υπόθεση της ιδεαλιστικής θεωρίας περί τέχνης. «Διότι τώρα η εμπειρία», λέει ο Wollheim, «μοιάζει να αντλεί το περιεχόμενό της από τη φύση του τεχνήματος (artifact): επειδή το τέχνημα είναι από ένα συγκεκριμένο υλικό και η εικόνα συλλαμβάνεται νοητικά μέσα σε ένα αντίστοιχο μέσο.»[22] Η διαπίστωση αυτή μοιάζει να κλονίζει την ιδέα ότι το έργο τέχνης μπορεί να υφίσταται ανεξάρτητα από το μέσο μέσα στο οποίο υλοποιείται και προβάλλει ως απαραίτητη προϋπόθεση ακόμα και για τη νοητική σύλληψη του έργου την ύπαρξη ενός μέσου.

Ο Aaron Ridley έχει προσπαθήσει να υπερασπιστεί τον Collingwood κατά του χαρακτηρισμού που έχει δεχτεί το έργο του ως ιδεαλισμός αλλά και να τον υπερασπιστεί απέναντι στην κριτική του Wollheim.[23] Ο Ridley θεωρεί ότι η άποψη ότι το μέσο αποτελεί *απλώς* μέσο, εργαλείο, για την ανασυγκρότηση του έργου τέχνης και ότι μεταξύ της υλοποιημένης μορφής του και του «ίδιου» του έργου δεν υφίσταται αναγκαίος δεσμός αποδίδεται αδίκως στον Collingwood, γιατί «δεν μπορεί κανείς να ανασυγκροτήσει τη μουσική αν δεν έχει ακούσει τους θορύβους· οι θόρυβοι, σε αυτή την ανάγνωση, είναι λογικά απαραίτητα μέσα για τον σκοπό της μουσικής.»[24] Ο Ridley θεωρεί ότι οι περισσότεροι μελετητές εστιάζουν στο απόσπασμα που παρέθεσα αμέσως παραπάνω και παραλείπουν άλλα αποσπάσματα των *Principles of Art* που δεν μοιάζει καθόλου να λένε ότι το έργο τέχνης είναι κάτι στο κεφάλι του καλλιτέχνη ή ότι η σχέση μεταξύ εκφραζόμενου και υλικής έκφρασής του είναι συμπτωματική, με αποτέλεσμα να αποδίδουν αδίκως ιδεαλιστικές τάσεις στον Collingwood. Ένα τέτοιο απόσπασμα είναι το παρακάτω:

> Ένας άνθρωπος ζωγραφίζει με τα χέρια του, όχι με τα μάτια του. … [Οι καλλιτέχνες] φτιάχνουν το έργο τους με τον καρπό και τα μπράτσα τους, και ακόμα… με τα πόδια και τα δάκτυλα των ποδιών τους. Αυτό που ζωγραφίζει κανείς είναι αυτό που μπορεί να ζωγραφιστεί· κανείς δεν μπορεί να κάνει περισσότερα· και αυτό που μπορεί να ζωγραφιστεί πρέπει να βρίσκεται σε κάποια σχέση με την μυϊκή δραστηριότητα όταν ζωγραφίζεται.[25]

Ίσως ο Ridley να έχει δίκιο ότι δεν μπορούμε να κατηγορήσουμε τον Collingwood για ιδεαλισμό. Εξάλλου, όπως είπα παραπάνω, ο ιδεαλισμός αποτελεί τεχνική θεωρία έκφρασης και ο Collingwood δεν επεδίωξε άλλο από το να καταρρίψει την τεχνική προσέγγιση της τέχνης. Επίσης, η άποψη ότι μεταξύ του εκφραζόμενου και της υλικής του μορφής δεν υφίσταται παρά μια μη-αναγκαία, συμπτωματική, σχέση οφείλεται, ίσως, σε μια μη γενναιόδωρη ανάγνωση, όπως ισχυρίζεται ο Ridley. Ωστόσο, δεν νομίζω ότι ο Collingwood θα συμφωνούσε με την ιδέα ότι η σχέση αυτή είναι εσωτερική και αναγκαία, όχι επειδή απλώς τα δύο μέρη συνδέονται λογικά, όπως λέει ο Ridley, αλλά επειδή χωρίς το

[22] Wollheim, "Art and its Objects", σελ. 43.
[23] Aaron Ridley, "Not ideal: Collingwood's expression theory", στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 3 (Summer, 1997), σελ. 263- 272.
[24] Ridley, "Not ideal: Collingwood's expression theory", σελ. 265.
[25] Collingwood, *The Principles of Art*, σελ.144-145 (παρατίθεται από τον Ridley).

υλικό κομμάτι το ιδεατό δεν υφίσταται καν, ή, για να είμαι πιο ακριβής, δεν ξέρουμε αν υφίσταται. Ο Collingwood, υποθέτω, θεώρησε ότι αν έδιδε προτεραιότητα στο μέσο δεν θα μπορούσε να υποστηρίξει το ρόλο της φαντασίας στην τέχνη. Και έτσι προτίμησε να υποτιμήσει το μέσο. Κάνοντας, όμως, μια τέτοια κίνηση επανέφερε κατάλοιπα της τεχνικής θεωρίας, την οποία είχε στο στόχαστρο.

Επίσης, ακόμα και αν θεωρήσουμε ότι το υλικό μέρος της δουλειάς, ή το σωματικό μέρος της δουλειάς έχει ιδιαίτερη σημασία στο έργο του Collingwood, πουθενά δεν βρίσκουμε την άποψη ότι το μέσο είναι κάτι παραπάνω από υλικό, ότι αποτελείται από συμβάσεις ή μορφές. Για να αποφύγουμε την τεχνική προσέγγιση της τέχνης είναι απαραίτητο να δούμε το μέσο όχι απλώς ως φυσικό υλικό μέσα στο οποίο λαμβάνει χώρα η πράξη της έκφρασης, αλλά ως σύνολο συμβάσεων ή μορφών, όπως θα εξηγήσω παρακάτω.

Αντιρρήσεις ως προς την άποψη ότι το μέσον είναι σχετικό στην κριτική θεώρηση του έργου τέχνης προβάλλει και ο Beardsley. Όπως είδαμε η έννοια του μέσου (ως means) σχετίζεται με τη δυνατότητα προσχεδιασμού του αντικειμένου προκειμένου να εξυπηρετήσει έναν συγκεκριμένο σκοπό. Δηλαδή προϋποθέτει ότι το αντικείμενο προγραμματίζεται με την πρόθεση να εξυπηρετήσει έναν συγκεκριμένο σκοπό: σαν να μην είχε νόημα να μιλάμε για μέσα παρά μόνο στην περίπτωση όπου αυτά μπορούν να επιλεγούν αρχικά, μέσα από ένα σύνολο δυνατών μέσων, ώστε το τέχνημα που προκύπτει να εξυπηρετεί έναν συγκεκριμένο σκοπό. Ο Beardsley, ο οποίος αρνείται ότι η έννοια της πρόθεσης του καλλιτέχνη είναι σχετική στην αποτίμηση των έργων τέχνης, οφείλει να αρνηθεί ταυτόχρονα και τη σχετικότητα της έννοιας του μέσου: «η ορολογία περί μέσων και στόχων αποτελεί κατάλοιπο της συζήτησης περί πρόθεσης, και δεν είναι αποδεκτή επειδή τείνει να ενδυναμώνει έννοιες σχετικές με την πρόθεση οι οποίες δεν μπορούν να εξακριβωθούν και οι οποίες μας απομακρύνουν από το ίδιο το έργο»[26]. Το επιχείρημα του Beardsley έχει ως εξής. Αν υποθέσουμε ότι στόχος μας είναι να φτάσουμε σε μία πόλη, χωρίς κατ' αρχάς να μας ενδιαφέρει να εκπληρώσουμε άλλους στόχους, τότε έχουμε να διαλέξουμε μεταξύ διαφορετικών μέσων μεταφοράς όπως αυτοκίνητο, λεωφορείο, τρένο, αεροπλάνο κτλ. προκειμένου να πετύχουμε το στόχο μας. Μπορούμε επίσης να εισαγάγουμε και άλλους στόχους όπως, για παράδειγμα, να φτάσουμε στην εν λόγω πόλη με τον οικονομικότερο τρόπο, πράγμα που θα αποκλείσει κάποιες από τις παραπάνω δυνατότητες περιορίζοντας έτσι το φάσμα των δυνατών μέσων. Ας υποθέσουμε τώρα ότι εφαρμόζουμε το ίδιο σκεπτικό σε έναν σχέδιο του Rembrandt, για παράδειγμα το «Κορίτσι που κοιμάται»[27]. Μπορούμε να φανταστούμε ότι ένα άλλο σχέδιο πετυχαίνει τις ίδιες ποιότητες, για παράδειγμα τρυφερότητα ή σταθερότητα, με περισσότερες γραμμές, χωρίς να αφήνει λευκά κενά. Τότε μπορούμε να ισχυριστούμε ότι το δεύτερο σχέδιο είναι, για παράδειγμα, πιο οικονομικό από το πρώτο. Ισχυριζόμενοι, όμως, κάτι τέτοιο είναι σαν να θεωρούμε ότι πίσω από τα δύο σχέδια υφίσταται ο ίδιος στόχος και ότι το ένα από τα δύο

[26] M. C. Beardsley, *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett, 1981 (1958), σελ. 80.
[27] "Girl sleeping" του Rembrandt.

πετυχαίνει το στόχο καλύτερα, με διαφορετικό τρόπο. Με λίγα λόγια είναι σαν να υποθέτουμε ότι το έργο τέχνης φτιάχνεται προκειμένου να εξυπηρετήσει έναν καθορισμένο στόχο, εξωτερικό του έργου τέχνης, και ότι η εκτέλεση μπορεί να πραγματοποιηθεί με διαφορετικά μέσα επειδή ακριβώς αυτός ο στόχος είναι σταθερός (υποθέτουμε ότι η σχέση μεταξύ μέσων και στόχων είναι εξωτερική, δηλαδή μη-αναγκαία). Ο ισχυρισμός, όμως, ότι στην τέχνη υφίστανται συγκεκριμένοι στόχοι δεν ευσταθεί.[28] Στην τέχνη ο διαχωρισμός μεταξύ μέσων και στόχων δεν είναι δυνατός, όπως εξάλλου παρατηρεί και ο Collingwood. Επομένως, καταλήγει ο Beardsley, κάθε προσπάθεια να καθορίσουμε τα μέσα με τα οποία δημιουργήθηκε ένα έργο προϋποθέτει έναν σταθερό και καθοριστικό στόχο, ή αλλιώς μια συγκεκριμένη πρόθεση την οποία το έργο εκφράζει, πράγμα που δεν ευσταθεί: στην τέχνη ο τρόπος με τον οποίο εκφράζεται κάτι δεν προηγείται, αλλά είναι συνυφασμένος με το εκφραζόμενο και δεν διαχωρίζεται από αυτό (γι' αυτό είμαστε αναγκασμένοι να θεωρήσουμε ότι το έργο που φανταστήκαμε προηγουμένως είναι απλώς ένα διαφορετικό έργο από αυτό του Rembrandt και όχι μια εναλλακτική μορφή του έργου του Rembrandt).

Αντίθετα με ό,τι ισχυρίζεται ο Collingwood αλλά και ο Beardsley –αν και οι θεωρίες τους είναι αντιδιαμετρικά αντίθετες, η μία θεωρία έκφρασης η άλλη φορμαλιστική θεωρία, καταλήγουν στο ίδιο συμπέρασμα–, η υπόθεση ότι το έργο προϋποθέτει το μέσο μέσα στο οποίο υλοποιείται και δεν διαχωρίζεται από αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι έχει προσχεδιαστεί ή προγραμματιστεί με την έννοια που προσχεδιάζεται ένα τεχνούργημα. Γιατί το μέσο δεν είναι *απλώς* μέσο για την υλοποίηση ενός στόχου εξωτερικού, εργαλείο για την επίτευξη ενός στόχου, αλλά το ίδιο το έργο. Αν δεν θέλουμε να πέσουμε στην παγίδα της τεχνικής θεώρησης της τέχνης πρέπει να θεωρήσουμε το μέσο όχι μόνο σχετικό στην αποτίμηση της τέχνης αλλά και να το δούμε ως μορφή και όχι απλώς ως φυσικό υλικό. Γιατί, όμως, είναι απαραίτητο κάτι τέτοιο;

III. Το μεσο ως «μορφη ζωης»

Η άποψη ότι το μέσο είναι απλώς φυσικό ακατέργαστο υλικό προϋποθέτει και πάλι ότι το μέσο είναι εξωτερικό του έργου τέχνης. Αν υποστηρίζαμε κάτι τέτοιο θα πέφταμε πάλι στο στόχαστρο του Beardsley. Ορισμένοι φιλόσοφοι προσπάθησαν να διαχωρίσουν το *φυσικό μέσο* (physical medium) από το *καλλιτεχνικό μέσο* (artistic medium), προκειμένου να δείξουν ότι το μέσο του καλλιτέχνη δεν είναι απλώς φυσικό υλικό αλλά διαμορφωμένο υλικό.[29] Για παράδειγμα, ο ζωγράφος δεν εργάζεται απλώς με χρώμα, αλλά με διαφορετικές ποιότητες χρώματος, όπως η τέμπερα, η ακουαρέλα, το λάδι ή το ακρυλικό, ή και με διαφορετικά είδη πινελιάς. Ή ο μουσικός δεν εργάζεται απλώς με ήχους, αλλά με διαφορετικές ποιότητες ήχων, όπως οι ποιότητες ήχων που παράγουν τα διαφορετικά όργανα, ή με νότες συγκεκριμένου τονικού ύψους, όπως η συγκερασμένη κλίμακα.

[28] Τα παραδείγματα είναι του Beardsley, βλ. Beardsley, *Aesthetics*, σελ. 79.
[29] Βλ. Joseph Margolis, *Art and Philosophy*, Atlantic Heights – NJ, Humanities Press, 1980, σελ. 41-42.

Οριζόμενο έτσι, το μέσο δεν είναι ακόμα μορφή αλλά απλώς υλικό – όμως, τι είναι μορφή και τι υλικό και ποια η διαφορά; Ορίζοντας το μέσο ως *διαμορφωμένο υλικό* προκαλούμε το ερώτημα σχετικά με το πώς διαμορφώνεται το υλικό με αυτούς τους συγκεκριμένους τρόπους –ο τρόπος διαμόρφωσης του υλικού δεν είναι ήδη μορφή; Είναι θεμιτό να θεωρήσουμε ότι το μέσο διαμορφώνεται με συγκεκριμένους τρόπους μέσα από την πρακτική τής κάθε τέχνης; Το μέσο μπορεί να είναι διαμορφωμένο, κατά πόσο, όμως, είναι και συστηματοποιημένο ή τυποποιημένο; Και τι ακριβώς μπορεί να σημαίνει εδώ τυποποίηση; Η ιδέα ότι το μέσο είναι τυποποιημένο μπορεί να εκφράζει απλώς τον συμβατικό του χαρακτήρα.

Ο Wollheim ο οποίος υιοθετεί την έννοια *μορφή ζωής* από τον Wittgenstein, ισχυρίζεται ότι η τέχνη είναι μορφή ζωής με την έννοια ότι η καλλιτενχική δραστηριότητα μπορεί μόνο να λαμβάνει χώρα στο βαθμό που «ορισμένες διαδικασίες ή πράγματα είναι ήδη αναγνωρισμένα ως φορείς της τέχνης»[30]. Ο Wollheim υποστηρίζει ότι η ιδέα ότι η τέχνη αποτελεί εσωτερική διαδικασία που μπορεί να διατηρεί μια κάποια ανεξαρτησία από το μέσο μέσα στο οποίο εξωτερικεύεται αντιστοιχεί στην ιδέα ότι «ένας διανοητής είναι ένας άνθρωπος με το κεφάλι του γεμάτο από ιδέες αν και δεν διαθέτει καμιά γλώσσα ή άλλο μέσο για να τις εκφράσει»[31]. Όμως, ο διανοητής κατέχει ήδη μια γλώσσα και γι' αυτό είναι σε θέση να σκέφτεται. Η γλώσσα δεν είναι απλώς το μέσο της υλοποίησης των σκέψεων, οι οποίες υφίστανται ανεξάρτητα από αυτό, έστω και συγκεχυμένα, αλλά φορέας της σκέψης. Επομένως, η σχέση μεταξύ γλώσσας και σκέψης είναι εσωτερική με την έννοια ότι το περιεχόμενο δεν έχει καν υπόσταση ανεξάρτητα από το μέσο έκφρασης[32]· και αν υφίσταται κάποια σκοπιμότητα αυτή δεν μπορεί να διαπιστωθεί ανεξάρτητα από το έργο μέσα στο οποίο εξωτερικεύεται. Αν η τέχνη είναι μορφή ζωής, αναφέρει ο Wollheim, «θα ήταν λάθος να υποθέσουμε, για κάθε έργο τέχνης, μία συγκεκριμένη αισθητική πρόθεση ή παρόρμηση η οποία ταυτόχρονα εξηγεί το έργο τέχνης και η οποία μπορεί να ταυτοποιηθεί ανεξάρτητα από αυτό»[33]. Με άλλα λόγια, ο σκοπός που εξυπηρετούν τα έργα τέχνης δεν είναι εξωτερικός, όπως στα τεχνουργήματα, και το έργο τέχνης δεν είναι ένας μεταξύ πολλών τρόπων να επιτύχει κανείς αυτόν τον σκοπό (δεν υφίσταται διαχωρισμός μεταξύ μέσων και σκοπών όπως στα τεχνουργήματα). Αντίθετα, ο σκοπός μπορεί να ιδωθεί μόνο μέσα σε ένα συγκεκριμένο έργο τέχνης, επειδή ο τρόπος με τον οποίο εκφράζεται η σκοπιμότητα στην τέχνη είναι ήδη μέρος της σκοπιμότητάς της. Αυτό ακριβώς δηλώνει και ο Kant με τον όρο *μορφική σκοπιμότητα*. Η διαπίστωση ότι στην τέχνη τα μέσα και οι σκοποί είναι

[30] Wollheim, "Art and its Objects", σελ. 108.
[31] Wollheim, "Art and its Objects", σελ. 115.
[32] Η γλώσσα είναι μέσο έκφρασης, όμως το κάθε καλλιτεχνικό μέσο δεν είναι απαραίτητα γλώσσα. Η αναλογία μεταξύ τέχνης και γλώσσας έχει ορισμένα όρια και αυτό το έχει δείξει ο ίδιος ο Wollheim καθαρά στο "Art and its Objects". Επίσης, η κριτική του εναντίων ενός είδους φορμαλισμού (λανθάνων φορμαλισμός) συνίσταται ακριβώς στο ότι ο εν λόγω φορμαλισμός έχει υπερβάλλει την αναλογία μεταξύ τέχνης και γλώσσας –βλ. Wollheim, *Formalism and its Kinds*. Συνεπώς δεν θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι μπορούμε να περνάμε από τη γλώσσα στην τέχνη και αντίστροφα χωρίς περιορισμούς.
[33] Wollheim, "Art and its Objects", σελ. 110.

αδιαχώριστα δεν μας εγκλωβίζει απαραίτητα σε ένα δίπολο εναλλακτικών δυνατοτήτων που μας αναγκάζει να θεωρήσουμε είτε τα μέσα μη-σχετικά, είτε τους σκοπούς μη-σχετικούς. Η διέξοδος στο φαινομενικά αποκλειστικό δίλημμα εναλλακτικών δυνατοτήτων μπορεί να είναι μια διαφορετική έννοια του μέσου. Ο Wollheim επιλέγει τη έννοια *μορφή ζωής* προκειμένου να αποδώσει την ιδιαίτερη φύση του καλλιτεχνικού μέσου, δίνοντας παράλληλα έμφαση στον συμβατικό του χαρακτήρα.

Αν δεν είχαμε συμβάσεις, και δη κοινές συμβάσεις, η έκφραση δεν θα ήταν δυνατή. Γιατί η έκφραση προϋποθέτει τη δυνατότητα επικοινωνίας της, δηλαδή το ότι μπορεί να γίνει «κατανοητή» από τον καθένα. Δεν έχει καν νόημα να θεωρήσουμε ως έκφραση κάτι το οποίο δεν μπορεί να μεταδοθεί (δεν έχουμε κριτήρια να κρίνουμε αν είναι καν έκφραση). Για να είναι όμως κάτι μεταδόσιμο είναι απαραίτητη η τυποποίηση, δηλαδή κάποιου τύπου συμβάσεις. Ο Collingwood μπορεί να θεωρεί πολύ σημαντική την επικοινωνία με το κοινό, όμως υποτιμώντας τη σημασία του μέσο, δηλαδή τις συμβάσεις του μέσου, καθιστά τελικά αυτή την επικοινωνία αδύνατη. Η έκφραση (και δεν εννοώ βέβαια μόνο τη γλωσσική) προϋποθέτει την τυποποίησή της. «Τυποποίηση (formalization) της τέχνης», λέει ο Clement Greenberg,

> σημαίνει κάνω την αισθητική εμπειρία επικοινωνήσιμη: την αντικειμενοποιώ –την κάνω πραγματική– την κάνω δημόσια, αντί να την διατηρώ ιδιωτική ή σολιψιστική όπως συμβαίνει με το μεγαλύτερο μέρος της αισθητικής εμπειρίας. Για να μεταδοθεί και να κοινωνηθεί η αισθητική εμπειρία πρέπει να υπαχθεί σε συμβάσεις –ή «μορφές» (forms) αν θέλετε– όπως ακριβώς και η γλώσσα αν θέλουμε να την κατανοούν περισσότερα από ένα άτομα.[34]

Δύο παρατηρήσεις είναι εδώ σχετικές. Πρώτον, δεν πρέπει να νομίσουμε ότι οι συμβάσεις του μέσου είναι ένα είδος κανόνα. Αν πάρουμε για παράδειγμα τη γλώσσα, το κατ' εξοχήν παράδειγμα μέσου, τα κριτήρια που διαθέτουμε για να κρίνουμε αν κάτι είναι μία γλωσσική εφαρμογή ανήκουν στη γραμματική. Η γραμματική, όμως, όπως ισχυρίζεται ο Cavell ερμηνεύοντας τον Wittgenstein, δεν είναι ένα πλαίσιο κανόνων (framework of rules), αν και τα κριτήρια *είναι* κανόνες γραμματικής. Το ότι η γραμματική δεν αποτελεί σύνολο κανόνων δηλώνει ότι η γραμματική δεν μπορεί εγγυηθεί για κάθε γλωσσική εφαρμογή ανεξάρτητα από τις ίδιες τις εφαρμογές. Με άλλα λόγια, η γραμματική δεν αποτελεί ένα είδος a priori θεμελίου, εγγυητή κάθε εφαρμογής (όπως θα δούμε παρακάτω αυτό γίνεται σαφές σε περιόδους όπου οι εφαρμογές ξεφεύγουν από το «κανονικό»). Ο Putnam, προκειμένου να περιγράψει το χαρακτήρα της γλωσσικής κανονιστικότητας, την οποία βλέπει σε αναλογία με την κανονιστικότητα και άλλων πρακτικών όπως η επιστημονική, επιλέγει τον όρο *εναρμόνιση ή συντονισμός* (attunement), ένα είδος συμφωνίας μεταξύ αυτών που ασκούν την πρακτική, και δηλώνει ότι ο συντονισμός δεν αποτελεί «*θεμέλιο*, ή *βάση*, ή *δικαιολόγηση*, αλλά περισσότερο *προϋποθέσεις που καθιστούν*

[34] Clement Greenberg, "Convention and Innovation", στο *Homemade Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 1999, σελ. 47.

δυνατή την κατανόηση των φράσεών μας»[35] (έτσι κατανοεί τον όρο *μορφή ζωής* του Wittgenstein). Πρέπει να δούμε τις συμβάσεις περισσότερο ως μέτρο (standard) ή νόρμες (norms), δηλαδή περισσότερο ως παραδείγματα με τα οποία συγκρίνουμε τις πράξεις μας, παρά ως κανόνες οι οποίοι μας υπαγορεύουν πώς πρέπει να πράττουμε (και οι οποίοι έχουν προτεραιότητα έναντι των πράξεων –οι κανόνες δεν είναι παρά ένα πλήθος εφαρμογών. Μια συνοπτική διατύπωσή τους θα μπορούσε να είναι ο κανόνας αλλά αυτή η συνοπτική διατύπωση δεν δίνει επιπλέον ισχύ)· και το γεγονός ότι όλοι συμφωνούμε σχετικά με αυτές τις μορφές είναι αποτέλεσμα ενός είδους εναρμόνισης (attunement) ή συντονισμού όλων όσοι μοιράζονται την ίδια μορφή ζωής.

Δεύτερον, δεν πρέπει να νομίσουμε ότι η τυποποίηση του μέσου μάς απαλλάσσει από την ευθύνη της κάθε εφαρμογής. Το καλλιτεχνικό μέσο δεν αποτελεί αυτοματισμό με την έννοια ότι το εφαρμόζουμε τυφλά και χωρίς έλεγχο. Η κάθε τέχνη οφείλει να ελέγχει το μέσο της και να το υποβάλλει σε διαρκείς δοκιμασίες. Η ιδέα ότι η τέχνη πραγματοποιεί μια αυτό-κριτική (self-criticism), δηλαδή ελέγχει το μέσο της, ιδιαίτερα σε περιόδους κρίσης του μέσου, ανήκει, όπως είναι ευρέως γνωστό, στον Greenberg.[36] Όταν η τυποποίηση, λέει ο Greenberg, καταντά τυφλός αυτοματισμός, δηλαδή όταν ο καλλιτέχνης δεν αναλαμβάνει την ευθύνη των αποφάσεων που παίρνει παρά τις στηρίζει στις συμβάσεις του μέσου, τότε η τέχνη καταντά απλώς βαρετή: ««*υπερβολικά* συμβατική» ή «*υπερβολικά* ακαδημαϊκή»»[37]. Η ποιότητα στην τέχνη, συνεχίζει ο Greenberg, είναι «ανάλογη της πυκνότητας και του βάρους των αποφάσεων που παίρνονται κατά τη δημιουργία της»[38]. Όπως θα δούμε και πιο αναλυτικά παρακάτω, ο φορμαλισμός, ως μορφοκρατία ή τυποποίηση, δεν πρέπει να ταυτίζεται (ή έστω δεν πρέπει να ταυτίζεται απαραίτητα) με την άποψη ότι το έργο τέχνης δεν εκφράζει σκοπούς και, άρα, δεν έχει περιεχόμενο. Γιατί ένα έργο τέχνης που είναι απλώς μορφή χωρίς περιεχόμενο είναι δυνατό μόνο στο πλαίσιο ενός υπερβολικού ακαδημαϊσμού, δηλαδή σε περιπτώσεις όπου κάτι άλλο και όχι το περιεχόμενο μπορεί να εγγυηθεί για τις μορφές. Όμως, στην ιδέα ενός επικρατούντος ακαδημαϊσμού, όπως είδαμε, ασκεί έντονη κριτική ο Greenberg, που είναι ο κυριότερος εκπρόσωπος του φορμαλισμού. Θα ήταν λάθος να θεωρήσουμε ότι ο φορμαλισμός συμβαδίζει απαραίτητα με την άποψη ότι το έργο τέχνης ταυτίζεται με τη μορφή και όχι με το περιεχόμενο.

Ο Cavell επιμένει στον όρο *αυτοματισμός* για να περιγράψει τον χαρακτήρα των συμβάσεων του μέσου. Στο *World Viewed* αναφέρει ότι τρία είναι τα στοιχεία που εξηγούν την παρόρμησή του να χρησιμοποιεί αυτόν τον όρο. Πρώτον, η αίσθηση ότι όταν ένα τέτοιο μέσο ανακαλύπτεται, «γεννά νέες περιπτώσεις: δεν τις καθιστά απλώς δυνατές, αλλά

[35] Hilary Putnam, "Rules, attunement, and "applying words to the world"",στο Nagl, L., & Mouffe, C. (ed.), *The Legacy of Wittgenstein, Pragmatism or Deconstruction*, Frankfurt, Peter Lang, 2001, σελ. 18.

[36] Βλ. Clement Greenberg, "Modernist painting", στο *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4, Modernism with a Vengeance, 1957-1969, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

[37] Greenberg, "Convention and Innovation", σελ. 49.

[38] Greenberg, "Convention and Innovation", σελ. 48.

τις απαιτεί, σαν να θέλει να δείξει ότι αυτό που έχει ανακαλυφθεί είναι κάτι περισσότερο από αυτό που ένα μόνο έργο θα μπορούσε να μεταδώσει». Δεύτερον, η εμπειρία του έργου τέχνης που κωδικοποιείται στην έννοια του αυτοματισμού και η οποία είναι ότι «συμβαίνει από μόνο του». Ένας τρίτοςλόγος που επιμένω να αποκαλώ τη δημιουργία ενός μέσου δημιουργία ενός αυτοματισμού είναι για να καταγράψω, την αίσθηση ότι ο στόχος αυτής της προσπάθειας είναι «όχι απλώς να με απαλλάξει από τον περιορισμό μου στους αυτοματισμούς τους οποίους δεν αναγνωρίζω πλέον ως δικούς μου …, αλλά να απαλλάξει το αντικείμενο από εμένα, να δώσει νέο έδαφος στην *αυτονομία* του»[39]. Ο Cavell επιλέγει τον όρο «αυτοματισμός», όχι για να δείξει ότι το μέσο αποτελεί ένα είδος κανόνων, ένα είδος θεωρίας, η οποία εγγυάται το αποτέλεσμα, αλλά για να περιγράψει τον αυτόνομο χαρακτήρα του μέσου, δηλαδή ότι το μέσο διαμορφώνεται και εξελίσσεται στο πλαίσιο κάθε τέχνης από τους μηχανισμούς της ίδιας της τέχνης –αναστοχαστικός χαρακτήρας (reflective).

Για να κατανοήσουμε γιατί το έργο τέχνης είναι αυτόνομο, ισχυρίζεται ο Cavell, είναι απαραίτητο να δούμε τι συμβαίνει σε περιόδους κρίσης του μέσου, ή κρίσης της παράδοσης (φάση μοντερνισμού), δηλαδή σε περιόδους ανατροπής των κατεστημένων συμβάσεων. Η έννοια η οποία είναι απαραίτητη προκειμένου να κατανοήσουμε πώς πραγματοποιείται μια ανατροπή των συμβάσεων είναι η *σύνθεση*. Τι είναι, λοιπόν, η φάση μοντερνισμού και πώς επιδρά η σύνθεση στην αλλαγή των συμβάσεων; Το ερώτημα αυτό θα μας απασχολήσει στη συνέχεια.

Η σύνθεση προϋποθέτει το μέσο, εφ’ όσον κάθε σύνθεση λαμβάνει χώρα μέσα σε ένα μέσο, όπως είπα παραπάνω. Όμως, σε περιόδους κρίσης του μέσου, η σχέση μεταξύ σύνθεσης και μέσου αντιστρέφεται. Όταν οι συμβάσεις του μέσου κλονίζονται τότε το μέσο πρέπει να επανασυντεθεί. Έτσι, σε περιόδους κρίσης συνθέτω μέσα σε ένα μέσο σημαίνει ότι συνθέτω και το ίδιο το μέσο. Αυτή είναι μια συνοπτική διατύπωση της θέσης του Cavell που θα δούμε αναλυτικά αμέσως παρακάτω.

[39] Stanley Cavell, *The World Viewed*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1979, σελ. 107-108.

ΜΕΡΟΣ 2:
Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΩΣ ΠΡΟΒΟΛΗ

Ι. ΠΕΡΙΟΔΟΙ ΚΡΙΣΗΣ ΚΑΙ ΑΝΑΤΡΟΠΗΣ ΤΟΥ ΜΕΣΟΥ

Η φάση μοντερνισμού της κάθε τέχνης[40] χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι τα κριτήρια βάσει των οποίων κρίνουμε αν ένα αντικείμενο μετράει ως παράδειγμα αυτής της τέχνης καθίστανται εγγενώς προβληματικά. Αυτό σημαίνει ότι στην περίοδο του μοντερνισμού δεν διαθέτουμε κριτήρια για να αποφασίσουμε όχι μόνο την αξία ενός αντικειμένου αλλά ούτε καν την ταυτότητά του (δεν μπορούμε να το ταξινομήσουμε). Με άλλα λόγια τα κριτήρια που διαθέτουμε για να κρίνουμε αν ένα δεδομένο αντικείμενο αποτελεί περίπτωση αυτής της τέχνης κλονίζονται και επομένως δεν είμαστε σε θέση να κρίνουμε αν ένα αντικείμενο είναι καν ζωγραφική, γλυπτική ή κάτι άλλο, ή αν ένα άκουσμα είναι μουσική ή κάτι άλλο. Στην περίπτωση αυτή, ισχυρίζεται ο Cavell, το πρόβλημα του μοντερνισμού μπορεί να οριστεί ως «το πρόβλημα όπου το ερώτημα περί αξίας είναι πρώτο και τελευταίο»[41]. Μια σονάτα μπορεί να χαρακτηριστεί ως σονάτα ανεξάρτητα από το αν είναι καλή ή κακή σονάτα. Σε περιόδους όπου τα κριτήρια είναι σαφή, δηλαδή όταν η έννοια *μορφή σονάτας* είναι ορισμένη, είμαστε σε θέση να ταξινομήσουμε ένα μουσικό έργο ως σονάτα χωρίς να είμαστε αναγκασμένοι να το αξιολογήσουμε ως καλή ή κακή σονάτα. Ένα, όμως, κομμάτι του Cage, την περίοδο που γράφτηκε, δεν είναι δυνατόν να χαρακτηριστεί καν μουσικό έργο πριν αποφασιστεί ότι είναι ένα *καλό* μουσικό έργο, ή ένα γλυπτό του Caro δεν είναι δυνατό να χαρακτηριστεί καν γλυπτικό έργο πριν αποφασιστεί ότι είναι ένα *καλό* γλυπτό. «Είναι τα γλυπτά του Caro γλυπτά;» αναρωτιέται ο Cavell. «Είχα υποθέσει –υποθέτω ότι όλος ο κόσμος είχε υποθέσει– (υποθέσει; φανταστεί; –καμιά λέξη δεν είναι σωστή, και αυτό από μόνο του απαιτεί φιλοσοφική συζήτηση) ότι ένα γλυπτό είναι κάτι *δουλεμένο* (σκαλισμένο, πελεκημένο, γυαλισμένο κλπ.)»[42], γράφει ο Cavell.

Τα έργα, όμως, του Caro, όπως σημειώνει ο Cavell, δεν είναι έτσι. Είναι κατασκευασμένα από μεταλλικά δοκάρια, κομμάτια σκουριασμένου μετάλλου, ή από μεταλλικές πλάκες μεγάλων διαστάσεων, που μοιάζει να έχουν προέλθει από τα απομεινάρια ναυπηγείου. Δεν είναι σκαλισμένα αλλά παρατεθειμένα ή τοποθετημένα όπως το ανεπεξέργαστο υλικό. Ο Greenberg σημειώνει γενικότερα ότι ένα μοντέρνο έργο γλυπτικής «μπορεί να είναι χυμένο, σφυρήλατο, κομμένο ή απλώς τοποθετημένο· δεν είναι

[40] Ο Cavell χρησιμοποιεί το όρο «φάση μοντερνισμού» και όχι απλώς «μοντερνισμός». Κατά τη γνώμη μου επιλέγει αυτόν τον όρο για να αποφύγει να ταυτίσει την περίοδο του μοντερνισμού της κάθε τέχνης με όλων των άλλων και να μιλήσει για μια συγκεκριμένη περίοδο μοντερνισμού με συγκεκριμένη αρχή και τέλος. Ο όρος «φάση μοντερνισμού» επιτρέπει διαφορετικά χρονολογικά όρια ως αρχή και τέλος για την κάθε τέχνη. Παρ' όλα αυτά, με τον όρο αυτό αναφέρεται καθαρά στον μοντερνισμό. Το εγχείρημα του Cavell εστιάζει στο να προβάλλει αυτό που θεωρεί ότι αποκάλυψε ο μοντερνισμός για την τέχνη.

[41] Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 216.

[42] Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 216-217.

τόσο σκαλισμένο όσο κατασκευασμένο, χτισμένο, συναρμολογημένο, τακτοποιημένο»[43]. Αν τα συγκρίνουμε με τα παραδοσιακά γλυπτά, τα γλυπτά του Caro μοιάζουν α-συνεχή ή ανοικτά. Σε αντίθεση με τα παραδοσιακά γλυπτά, τα γλυπτά του Caro δεν είναι τοποθετημένα πάνω σε μια βάση. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό στοιχείο αυτών των γλυπτών είναι το πώς χρησιμοποιούν το χρώμα. Ο Cavell σημειώνει ότι το χρώμα, σε ένα έργο του Caro, δεν είναι κάτι εξωτερικό ή προστεθειμένο στο αντικείμενο αλλά κάτι το οποίο βρίσκεται εκεί από την αρχή: ένα γλυπτό του Caro δεν είναι χρωματισμένο αλλά *έχει* ένα χρώμα (όπως έχει το γρασίδι ή το χώμα). Ο Cavell γράφει: «η εμπειρία που θυμάμαι μπορεί να σκιαγραφηθεί λέγοντας ότι ο Caro δεν χρησιμοποιεί χρωματιστά δοκάρια, ράβδους και πλάκες, αλλά δοκάρια, ράβδους και πλάκες χρώματος»[44]. Ίδιες παρατηρήσεις αφορούν και άλλες τέχνες, όπως, για παράδειγμα, τη ζωγραφική. Είναι ένα κολάζ ζωγραφική; Τα κομμάτια των κολλημένων χαρτιών πάνω σε μια επιφάνεια δεν μοιάζουν καθόλου με χρώματα πάνω σε μια επιφάνεια, όπως όλοι υποθέταμε ότι είναι η ζωγραφική. Το ερώτημα που τίθεται μπροστά σε ένα κολάζ του Picasso ή του Braque είναι το αν θα πρέπει να το κατατάξουμε ως ζωγραφική, ή κάτι που ανήκει στη γλυπτική –κάτι σαν ένα ανάγλυφο–, ή ως κάτι που είναι δείγμα μιας άλλης μορφής τέχνης.

Έτσι, σε περιόδους όπου τα κριτήρια με τα οποία κατατάσσαμε ένα έργο ως ζωγραφική ή ως μουσική ή ως γλυπτική κλονίζονται, δηλαδή σε περιόδους όπου η παράδοση παύει να είναι εγγυητής, αυτό που αποκτά προτεραιότητα είναι η αξιολόγηση, ισχυρίζεται ο Cavell. Η εμπειρία μας είναι αυτή που μάς εγγυάται ότι το αντικείμενο είναι κατ' αρχάς ένα γλυπτό, και μάλιστα ένα *καλό* γλυπτό, και έπειτα τα κριτήριά μας αναπροσαρμόζονται με βάση αυτό το αντικείμενο το οποίο αποτελεί, με λίγα λόγια, το νέο παράδειγμα. Γιατί πώς αλλιώς θα αλλάζαμε τα κριτήριά μας; Δεν θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι υφίστανται ορισμένα κριτήρια, ή κανόνες, βάσει των οποίων αλλάζουμε τους προηγούμενους κανόνες, γιατί τότε θα καταλήγαμε σε μια επ' άπειρο αναδρομή κανόνων (infinite regression)[45]. Επομένως, το μόνο που μπορεί να εγγυηθεί για την αλλαγή των κριτηρίων είναι ένα *είδος πεποίθησης* ότι το αντικείμενο έχει αξία (και θα δούμε παρακάτω πώς η πεποίθηση αυτή μπορεί να δικαιολογηθεί στο πλαίσιο μιας τέχνης). Το πρόβλημα, λοιπόν, της κατάταξης δεν μπορεί να διαχωριστεί από αυτό της αξιολόγησης, ισχυρίζεται ο Cavell.[46]

Η φάση, λοιπόν, μοντερνισμού μιας τέχνης χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι τα κριτήρια βάσει των οποίων κρίνουμε αν ένα αντικείμενο μετράει ως παράδειγμα αυτής της τέχνης καθίστανται εγγενώς προβληματικά. Αυτό σημαίνει ότι ο μοντερνισμός χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι η ίδια η φύση του μέσου της καθίσταται προβληματική.

---

[43] Clement Greenberg, "The New Sculpture", στο *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961, σελ. 142.

[44] Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 217.

[45] Το πρόβλημα που αντιμετωπίζουμε είναι αντίστοιχο με αυτό που αναφέρει ο Kant στον πρόλογο της *3ης Κριτικής*.

[46] Βλ. Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 216. Απ' όσο γνωρίζω κανένας φιλόσοφος της αναλυτικής παράδοσης μέχρι και τις μέρες μας δεν έχει ισχυριστεί κάτι τέτοιο. Αντίθετα, οι περισσότεροι θεωρούν ότι είναι θέμα αυστηρότητας της φιλοσοφικής σκέψης το να διαχωρίζονται τα δύο ζητήματα.

Τα κριτήρια βάσει των οποίων εφαρμόζουμε τις έννοιές μας κλονίζονται: αν ένας κανόνας (ή μια σύμβαση) είναι η δυνατότητα εφαρμογής μιας έννοιας σύμφωνα με συγκεκριμένα κριτήρια, τότε όταν κλονίζονται τα κριτήρια κλονίζεται και ο ίδιος ο κανόνας. Η κατάσταση αυτή μπορεί να περιγραφεί ως κρίση του μέσου.

Ας υποθέσουμε, λέει ο Cavell, ότι μια μέρα βλέπουμε έναν μαύρο κύκνο[47]. Μέχρι εκείνη τη στιγμή πιστεύαμε ότι όλοι οι κύκνοι είναι άσπροι, παρ' όλα αυτά ο μαύρος κύκνος διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά ενός κύκνου, εκτός βέβαια από το χρώμα. Πώς πρέπει να αντιδράσουμε; Ίσως, πρέπει να θεωρήσουμε ότι μέχρι τότε κάναμε λάθος, εφ' όσον όπως αποδεικνύεται υπάρχει πράγματι μαύρος κύκνος. Δύο ερωτήματα είναι εδώ σχετικά. Πρώτον, εφ' όσον το παράδειγμα που έχουμε δεν πληροί τα «κριτήρια» γιατί επιμένουμε να το θεωρούμε κύκνο; Και δεύτερον, αν δεχτούμε ότι αυτό που βλέπουμε είναι πράγματι ένας μαύρος κύκνος, τότε θέτουμε υπό αμφισβήτηση την επιμονή μας, μέχρι εκείνη τη στιγμή, να λαμβάνουμε το χρώμα τόσο σοβαρά, θέτουμε δηλαδή υπό αμφισβήτηση και την ισχύ των μέχρι τότε κριτηρίων μας. «Στην προκειμένη περίπτωση», λέει ο Cavell,

> είναι σαν να υπάρχει κάτι στον ορίζοντα το οποίο *για κάποιο λόγο* επιμένω να αποκαλώ κύκνο (εξάλλου, δεν ισχύει ότι πριν *ήξερα* τους λόγους, ή είχα καν λόγους, να ονομάζω τα προηγούμενα πουλιά κύκνους), αλλά το οποίο μερικές φορές μοιάζει και συμπεριφέρεται τόσο διαφορετικά που όχι μόνο νιώθω ότι καλούμαι να δικαιολογήσω τον *τίτλο τους*, αλλά νιώθω ότι καλούμαι να δικαιολογήσω και την μέχρι τότε αδιαμφισβήτητη ικανότητά μου να αναγνωρίζω τους παλιούς.[48]

Κάναμε, λοιπόν, λάθος; Και αν δεχτούμε ότι κάναμε λάθος, πώς πρέπει να προχωρήσουμε τώρα;

Μία πρώτη λύση θα ήταν να κρατήσουμε τα παλιά κριτήρια και να αναπροσαρμόσουμε μόνο αυτά που καθόριζαν το χρώμα, να διορθώσουμε δηλαδή τα προηγούμενα κριτήρια (διορθωτική επέμβαση στο μέσο). Για παράδειγμα, ο μακρύς λαιμός του κύκνου, «η μελωδική του γραμμή», όπως λέει ο Cavell, είναι ίσως ένα από τα ουσιώδη χαρακτηριστικά του κύκνου το οποίο, ως ουσιώδες, παραμένει σταθερό. Παρ' όλα αυτά, «η εμπειρία μου των νέων [λαιμών] καθιστά μερικές φορές τον παλιό λαιμό μάλλον ένα δυσάρεστο χαρακτηριστικό, σαν να ήταν κατά κάποιο τρόπο αυθαίρετο, σαν οι παλιοί να φαίνονται μερικές φορές *λυγισμένοι*»[49]. Τα κριτήρια κλονίζονται στο σύνολό τους, πράγμα που αποδεικνύει ότι ο διαχωρισμός μεταξύ ουσιωδών και μη-ουσιωδών κριτηρίων είναι ανέφικτος –στο φως το νέου παραδείγματος όλα τα χαρακτηριστικά που δεχόμασταν μέχρι τότε μοιάζουν αυθαίρετα. Το παράδειγμα του μαύρου κύκνου ή το έργο του Caro κλονίζουν τα κριτήρια συνολικά και μας αφήνουν στο κενό σχετικά με το πώς μπορούμε να

[47] Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 214.
[48] Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 214.
[49] Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 214.

αλλάξουμε τα κριτήρια ώστε να συμπεριλαμβάνουν τις νέες περιπτώσεις. Δεν διαθέτουμε κριτήρια για να αλλάξουμε τα κριτήριά μας. Αυτό είναι εξάλλου το καντιανό δίδαγμα: η αναστοχαστική κρίση είναι αυτόνομη επειδή προχωρά χωρίς προηγούμενα κριτήρια, δηλαδή χωρίς να κατευθύνεται από έννοιες.

Μια δεύτερη λύση θα ήταν να διευρύνουμε τον ορισμό του τρέχοντος μέσου, να προσθέσουμε δηλαδή κριτήρια, ώστε να συμπεριλαμβάνει τις νέες περιπτώσεις. Αυτή είναι η επιλογή του Beardsley και του Margolis. Όμως, αυτή η πρόταση δεν λαμβάνει υπ' όψιν της τη φύση των ίδιων των αντικειμένων –είναι εξωτερική στην κάθε τέχνη. Αυτή η πρόταση περιθωριοποιεί τα νέα αντικείμενα, τα καθιστά όριο της παράδοσης, αντί να εξηγήσει τον κεντρικό τους χαρακτήρα, τον τρόπο, δηλαδή, με τον οποίο επανακαθορίζουν το περίγραμμα της παράδοσης. Μια τέτοια κίνηση, λέει ο Cavell, θα μας έκανε να παρακάμψουμε τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του μοντερνισμού, εφ' όσον θα τον ερμήνευε ως περιθωριακό φαινόμενο της παράδοσης και όχι ως φαινόμενο ανατρεπτικό της παράδοσης.

Μια αντίθετη, στην προηγούμενη, πρόταση, αντίθετη εφ' όσον αντιτίθεται στον εξωτερικό χαρακτήρα της, είναι αυτή του Greenberg. Η πρόταση του Greenberg προσεγγίζει την ουσιοκρατική προσέγγιση της πρώτης λύσης (διορθωτική επέμβαση στο μέσο). Σύμφωνα με τον Greenberg, η κάθε τέχνη, μέσω μιας διαδικασίας αυτοκριτικής (self-criticism), καταφέρνει σταδιακά να προσεγγίσει τη φύση του μέσου της, απαλλασσόμενη από οτιδήποτε δεν της ανήκει αποκλειστικά. Στην περίπτωση της ζωγραφικής, ισχυρίζεται ο Greenberg, ο απαραίτητος πυρήνας του μέσου συνίσταται «στην επιπεδότητα και στην οριοθέτηση της επιπεδότητας» (flatness and the delimitation of flatness). Ο Greenberg χαρακτηρίζει τη «μοντερνιστική αναγωγή» (modernist reduction) ως εξής:

> Κάτω από τη δοκιμασία του μοντερνισμού όλο και περισσότερες συμβάσεις της τέχνης της ζωγραφικής έχουν αποδειχτεί δευτερεύουσας σημασίας, μη απαραίτητες. Τώρα έχει πλέον κατοχυρωθεί, απ' ότι φαίνεται, ότι η μη-αναγώγιμη ουσία της εικονιστικής τέχνης δεν είναι παρά δύο συστατικές συμβάσεις ή νόρμες: η επιπεδότητα και στην οριοθέτηση της επιπεδότητας· και το ότι η τήρηση αυτών και μόνο των δύο συμβάσεων είναι αρκετή για να δημιουργηθεί ένα αντικείμενο το οποίο μπορεί να βιωθεί ως μια εικόνα: έτσι, ένας τεντωμένος ή καρφωμένος καμβάς υφίσταται ήδη ως μία εικόνα –αν και όχι κατ' ανάγκην ως μια *επιτυχημένη* εικόνα.[50]

Όμως, όπως δείχνει ο Michael Fried, ασκώντας κριτική στην ουσιοκρατική προσέγγιση του Greenberg, η ιδέα μιας ουσίας μη-αναγώγιμης για *όλη* την ζωγραφική προσεγγίζει την ιδέα μιας απόλυτης στιγμής μέσα στην ιστορία της ζωγραφικής, η οποία, εκτός του ότι θα σήμαινε το τέλος της ιστορίας της ζωγραφικής, είναι επιπλέον απολύτως αδύνατο να

[50] Clement Greenberg, "After Abstract Expressionism", στο *The Collected Essays*, volume 4, Chicago, University of Chicago Press, 1993, σελ. 131.

βρεθεί. Ο Fried γράφει:

> Αυτό που μπορεί να ειπωθεί ότι ανακαλύπτει ο ζωγράφος στην τέχνη του –αυτό που μπορεί να ειπωθεί ότι φανερώνεται σε αυτόν μέσα σε αυτήν– δεν είναι η μη-αναγώγιμη ουσία *όλης* της ζωγραφικής αλλά μάλλον αυτό το οποίο, την παρούσα στιγμή στην ιστορία της ζωγραφικής, είναι ικανό να τον πείσει ότι μπορεί να αντέξει τη σύγκριση με τη ζωγραφική τόσο του μοντερνιστικού όσο και του προ-μοντερνιστικού παρελθόντος, η ποιότητα του οποίου μοιάζει σε αυτόν να είναι υπεράνω κάθε αμφισβήτησης.[51]

Η αναγωγή του μοντερνισμού, σύμφωνα με τον Greenberg, συνίσταται στη διαρκή διόρθωση του μέσου, μέσα από πράξεις αυτό-κριτικής, προκειμένου να προσεγγίσει τις ουσιώδεις συμβάσεις και να τις απομονώσει. Αν, όμως, δεχτούμε ότι πράγματι υφίστανται ουσιώδεις συμβάσεις, τότε καθιστούμε τους μηχανισμούς αναπροσαρμογής του μέσου εξαρτημένους από μια ουσία η οποία αποτελεί θεμέλιο για την όποια αλλαγή συμβάσεων. Αυτή, όμως, η άποψη, όπως ισχυρίζονται ο Cavell και ο Fried, δεν ευσταθεί. Ο Greenberg εννοεί την αυτονομία του μέσου ως προτεραιότητα του μέσου πάνω στην ιστορία του. Αυτό, όμως, καθιστά ετερόνομους τους μηχανισμούς αναπροσαρμογής του μέσου, εφ' όσον επαναφέρει κριτήρια για την κάθε αλλαγή του μέσου. Ο Greenberg ήταν ο πρώτος που μίλησε για τους εσωτερικούς μηχανισμούς αυτό-κριτικής του μέσου της κάθε τέχνης σε περίοδο μοντερνισμού, προκειμένου να ερμηνεύσει τον τρόπο με τον οποίο η κάθε τέχνη εξελίσσεται μέσα ακριβώς από τις διαρκείς ανατροπές του μέσου της. Όμως, πιστεύοντας ότι οι μηχανισμοί αυτοί έχουν ως στόχο την ανακάλυψη της ουσίας του μέσου, απέτυχε να ερμηνεύσει τελικά το φαινόμενο του μοντερνισμού, επειδή έθεσε κριτήρια: όπως είδαμε δεν υφίστανται κριτήρια βάσει των οποίων μπορεί να αποφασιστεί η αναπροσαρμογή του μέσου. Το ερώτημα που μας θέτει ο μοντερνισμός είναι *πώς η αλλαγή του μέσου είναι δυνατή χωρίς κριτήρια που να δικαιολογούν την αλλαγή;* ή *πώς είναι δυνατόν να συνεχίζουμε να θεωρούμε το έργο του Caro γλυπτική σε φάσεις όπου δεν διαθέτουμε κριτήρια για να καθορίσουμε τι είναι γλυπτική;* ή, σε τελευταία ανάλυση, *πώς δημιουργούμε ένα έργο, δηλαδή πώς οργανώνουμε ένα έργο, ελλείψει κριτηρίων οργάνωσης;*

Το γεγονός ότι συνεχίζουμε να εφαρμόζουμε τον κανόνα σε νέα είδη περιπτώσεων ή να συνεχίζουμε να δημιουργούμε έργα αν και δεν διαθέτουμε κριτήρια οργάνωσης οφείλεται στην ιδιαίτερη λειτουργία της σύνθεσης. Η θέση του Cavell είναι ότι, ελλείψει a priori κριτηρίων οργάνωσης, συνθέτω μέσα σε ένα μέσο σημαίνει, σε φάση μοντερνισμού, ότι συνθέτω και το ίδιο το μέσο. Με αυτή την έννοια, η σύνθεση αποκτά προτεραιότητα ως προς το μέσο. Έτσι, σε περιόδους μοντερνισμού *η σύνθεση είναι αυτόνομη*. Ούτε η πρόταση για εξωτερική επέκταση του ορισμού ούτε και η πρόταση για εσωτερική αναγωγή του ορισμού δεν επιλύει το πρόβλημα που θέτει ο μοντερνισμός. Για τον Cavell, ο μόνος τρόπος για να ξεπεράσουμε το δίλημμα είναι να δεχτούμε ότι *μόνο η ίδια η τέχνη μπορεί να*

[51] Michael Fried, *Art and Objecthood*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, σελ. 36.

ορίσει την τέχνη. Και για να δούμε πώς η τέχνη μπορεί να ορίσει την τέχνη πρέπει να δούμε τι είναι η σύνθεση ενός έργου τέχνης. Οι δύο προηγούμενες απόψεις, δηλαδή των Margolis-Beardsley και του Greenberg, έχουν ως κοινό χαρακτηριστικό το ότι θέλουν να επιλύσουν, μια για πάντα, το πρόβλημα του μοντερνισμού. Όμως, θεωρούν το μέσο δεδομένο και προσπαθούν να το ορίσουν ανεξάρτητα από τα έργα που το καθορίζουν, δηλαδή ανεξάρτητα από τα έργα τα οποία είναι συντεθειμένα με τα μέσα αυτού του μέσου. Το κοινό στοιχείο των δύο προσεγγίσεων είναι ότι δεν λαμβάνουν υπ' όψιν τους το γεγονός ότι όσο η σύνθεση των έργων είναι λειτουργία του μέσου άλλο τόσο και το μέσο είναι λειτουργία της σύνθεσης των έργων. Το μήνυμα του μοντερνισμού, σύμφωνα με τον Cavell, είναι το παρακάτω: *συνθέτω ένα έργο με τους τρόπους ενός μέσου ή μέσα σε ένα μέσο σημαίνει αναγκαστικά, στην εποχή του μοντερνισμού, ότι συνθέτω την ίδια στιγμή αυτό το ίδιο το μέσο*. Με αυτή την έννοια, η αυτονομία του έργου τέχνης την οποία διεκδικεί ο μοντερνισμός βασίζεται στην αυτονομία του μέσου θεωρούμενης, όχι ως προβάδισμα του μέσου πάνω στην ιστορία του, αλλά αντιθέτως, ως αυτονομία της ιστορίας του μέσου, ως ανεξαρτησία του μέσου από κάθε νόρμα a priori, δηλαδή από κάθε νόρμα που αφορά στην ουσία του (συγκεκριμένα, το μέσον δεν καθορίζεται από το υλικό του, όπως θεωρεί συχνά ο Greenberg αναφερόμενος στην «κυριολεκτικότητα» –literalism). Το μέσον, σημειώνει ο Cavell, «πρέπει να αποκαλύπτεται/ ανακαλύπτεται ή να εφευρίσκεται μέσα από το ίδιο»[52].

Το μέσο δεν παρέχεται ανεξάρτητα από τα έργα τα οποία είναι συντεθειμένα μέσα σε αυτό παρά μόνο όταν η εγγραφή των έργων μέσα στην παράδοση δεν είναι προβληματική. Αν προσπαθήσει κανείς να αναλύσει την έννοια της παράδοσης, ισχυρίζεται ο Cavell, θα δει ότι η παράδοση δεν είναι άλλο από την κατάσταση κατά την οποία μία τέχνη μπορεί να συντίθεται μέσα σε ένα μέσον χωρίς να συντίθεται ταυτόχρονα και το ίδιο το μέσον. Ο μοντερνισμός αποκαλύπτει το φαινόμενο σύμφωνα με το οποίο η φύση του μέσου μέσα στην ίδια την παράδοση καθίσταται αναδρομικά προβληματική. Αναγνωρίζοντας το μαύρο πουλί, που έχει όλα τα χαρακτηριστικά ενός κύκνου εκτός από το ότι είναι μαύρο, ως, παρ' όλα αυτά, κύκνο, δηλαδή αποδεχόμενοι ότι υπάρχουν μαύροι κύκνοι, σημαίνει ότι αποδεχόμαστε όχι μόνο ότι οι κύκνοι δεν είναι αυτό που *νομίζαμε* ότι είναι, αλλά και ότι οι κύκνοι δεν *ήταν* αυτό που νομίζαμε ότι ήταν. Με τον ίδιο τρόπο, αναγνωρίζοντας ένα γλυπτό του Caro ως γλυπτό, δεν σημαίνει απλώς ότι αλλάζουμε τον τρόπο με τον οποίο κατανοούμε τι είναι ένα γλυπτό, αλλά επίσης ότι αλλάζουμε τον τρόπο με τον οποίο κατανοούμε τι *ήταν* ένα γλυπτό. Όπως υπογραμμίζει ο Cavell,

> ένα νέο στυλ όχι μόνο αντικαθιστά ένα παλιό, αλλά μπορεί να αλλάξει τη σημασία ενός προηγούμενου στυλ· δεν νομίζω ότι είναι απλώς ζήτημα αλλαγής γούστου αλλά επίσης θέμα αλλαγής *της όψης*, θα λέγαμε, της παρελθούσης τέχνης, αλλαγής των τρόπων με τους οποίους μπορεί να περιγραφεί, καθιστώντας μερικούς πεπαλαιωμένους, φέρνοντας άλλους στο φως – μπορεί κανείς να θέλει να πει ότι μπορεί να αλλάξει το τι *είναι* το παρελθόν, ακόμα και αν αυτό

[52] Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 221.

αντιβαίνει στα καθιερωμένα.[53]

Όταν, λοιπόν, τα έργα παύουν να εγγράφονται στην παράδοση χωρίς πρόβλημα, ισχυρίζεται ο Cavell, οφείλουμε να ανασυγκροτήσουμε το μέσο. Με άλλα λόγια, όταν η παράδοση βρίσκεται σε κρίση, δηλαδή όταν το μέσο δεν μπορεί να θεωρηθεί δεδομένο, οφείλουμε να συνθέσουμε και το ίδιο το μέσο μέσα στο οποίο λαμβάνει χώρα η σύνθεση. Αυτό, όμως, μοιάζει να μας εγκλωβίζει στο εξής δίπολο εναλλακτικών λύσεων: είτε διαθέτουμε μετά-κριτήρια, ανώτερης τάξης, βάσει των οποίων αποφασίζουμε τις αλλαγές, είτε οι αποφάσεις μας είναι αυθαίρετες. Ο Cavell θεωρεί ότι το παραπάνω δίπολο αποτελεί ψευδές δίλημμα· και επιμένει ότι το μέσο ανακαλύπτεται ή εφευρίσκεται μέσα από το ίδιο το μέσο. Αν και δεν διαθέτουμε κριτήρια βάσει των οποίων να εξασφαλίζεται η μετάβαση από το παραδοσιακό μέσο στο νέο, ωστόσο το νέο προκύπτει κατά κάποιο τρόπο από το παλιό, σαν να εκκολάπτεται μέσα σε αυτό. Και εντούτοις αυτό που προκύπτει δεν είναι κάτι που θα μπορούσε να προβλεφθεί ή να προγραμματιστεί εφ' όσον δεν υφίσταται κάποια αναλλοίωτη ουσία μέσα στο μέσο στην οποία μπορούμε να βασιστούμε (είδαμε εξάλλου ότι δεν μπορούμε καν να λάβουμε την παράδοση ως σταθερή εφ' όσον το νέο μπορεί να την αλλάξει αναδρομικά)· ούτε και μπορεί να βασιστεί σε κάποια κρυμμένη ουσία μέσα στα πράγματα που μπορεί να αποτελέσει θεμέλιο κάθε αλλαγής των συμβάσεων. Δεν υφίσταται ούτε ουσία του μέσου, ούτε ουσία των πραγμάτων πάνω στην οποία να μπορούμε να βασίσουμε τις αλλαγές του μέσου, πράγμα που καθιστά την εξέλιξή του διαδικασία που κατά κάποιο τρόπο αναπαράγεται από μόνη της. Αυτό ακριβώς δηλώνει η φράση «το μέσο ανακαλύπτεται μέσα από το ίδιο το μέσο».

Πώς, λοιπόν, το μέσο ανακαλύπτεται μέσα από το ίδιο το μέσο; Στην κατανόηση αυτού του ερωτήματος μας βοηθάει η έννοια «προβολή» (projection) την οποία ο Cavell εισάγει προκειμένου να προσεγγίσει τις λειτουργίες της γλώσσας. Στο "Excursus" στο βιβλίο του *The Claim of Reason*, ο Cavell συζητάει την άποψη του Wittgenstein για την γλώσσα. Τα ερωτήματα που επιχειρεί να προσεγγίσει είναι δύο. Πρώτον, τι σημαίνει μαθαίνω μια λέξη και, δεύτερον, τι είναι αυτό που εγγυάται την ορθότητα της προβολής μιας λέξης. Το πρώτο ερώτημα, αναφέρει ο Cavell, μπορεί να διατυπωθεί και ως «κατανόηση ενός καθόλου» ("grasping a universal"), ενώ το δεύτερο μπορεί να διατυπωθεί και ως «αναγνώριση μιας νέας περίπτωσης του ίδιου καθόλου» ("the recognition of another instance of the same universal") ή «το γεγονός ότι αυτό το νέο αντικείμενο είναι *όμοιο* με το παλιό» ("the fact that the new object is *similar* to the old")[54]. Τα δύο ερωτήματα, βέβαια, συνδέονται άμεσα εφ' όσον δεν μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι κατέχει μια λέξη αν δεν είναι σε θέση να την προβάλλει. Η αναλογία την οποία επιχειρώ είναι η εξής: η σύνθεση ενός έργου τέχνης σε περιόδους μοντερνισμού μπορεί να ιδωθεί σε αναλογία με την προβολή μιας λέξης σε ένα νέο αντικείμενο. Απαντώντας στο ερώτημα «με ποια έννοια το νέο αντικείμενο είναι όμοιο

[53] Stanley Cavell, "Music Discomposed", στο *Must We Mean What We Say?*, σελ. 184.
[54] Stanley Cavell, *The Claim of Reason*, Oxford, Oxford University Press, 1979, σελ. 169.

με το παλιό» απαντάμε ταυτόχρονα και το ερώτημα «με ποια έννοια το έργο του Caro είναι επίσης γλυπτική».

ΙΙ. Προβολη μιας λεξης και οικογενειακες ομοιοτητες

Τι είναι η προβολή μιας λέξης; Ο Cavell χρησιμοποιεί τη λέξη «ταΐζω» (feed) ως παράδειγμα. Λέμε «ταΐζω τη γάτα» (feed the kitty), «ταΐζω το λιοντάρι» (feed the lion), «ταΐζω τους κύκνους» (feed the swans), με άλλα λόγια προβολή μιας λέξης είναι η χρήση μιας λέξης. Κάποια μέρα, όμως, λέμε «ταΐζω το παρκόμετρο» (feed the meter) ή «ταΐζω το φιλμ» (feed in the film)[55], προβάλουμε δηλαδή τη λέξη σε ένα νέο είδος περίπτωσης, σε μια περίπτωση που ξεφεύγει από τις μέχρι εκείνη τη στιγμή κανονικές περιπτώσεις εφαρμογής: ας την πούμε αλματώδη προβολή.

Στα ελληνικά οι παραπάνω προβολές της λέξης «ταΐζω» δεν είναι εφικτές αν και είναι στα αγγλικά. Όμως, αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία. Γιατί το γεγονός ότι μόνο ορισμένες προβολές είναι δυνατές στο πλαίσιο μιας γλώσσας και μόνο στο πλαίσιο μιας γλώσσας σημαίνει ότι η προβολή μιας λέξης δεν είναι κάτι που πραγματοποιούμε αυθαίρετα. Οι περισσότερες προβολές μιας λέξης θα ήταν απλώς λανθασμένες. Γιατί η γλώσσα αν και είναι εξαιρετικά ευέλικτη και επιτρέπει ένα μεγάλο βαθμό προβολών, δεν επιτρέπει, παρ' όλα αυτά, οποιαδήποτε προβολή. Αυτό που μετράει ως προβολή μιας λέξης είναι «βαθιά ελεγχόμενο»[56], λέει ο Cavell: «ένα αντικείμενο ή ένα γεγονός πάνω στο οποίο ή μέσα στο οποίο προβάλλεται μία έννοια, πρέπει να *καλεί* ή να *επιτρέπει* αυτή την προβολή»[57]. Επομένως, δεν είναι μόνο η λέξη που εμπεριέχει, κατά κάποιο τρόπο, ορισμένες δυνατότητες προβολής, αλλά και τα ίδια τα αντικείμενα που επιτρέπουν αυτές τις προβολές. Η λειτουργία της προβολής δεν είναι μονομερής, μόνο από τις έννοιες προς τα αντικείμενα ή τα γεγονότα. Το μέσο δεν επιβάλλεται στον κόσμο με αυθαίρετο τρόπο και το γεγονός ότι μόνο ορισμένες προβολές είναι δυνατές δεν οφείλεται απλώς και μόνο στην εσωτερική συνοχή του ίδιου του μέσου αλλά και σε αυτό πάνω στο οποίο το μέσο προβάλλεται. Ένα μέσο όπως η γλώσσα δεν είναι ένας αυτοματισμός ο οποίος διαθέτει τους δικούς του εσωτερικούς μηχανισμούς συνοχής και τον οποίο μπορούμε να εφαρμόζουμε με απόλυτη συνέπεια χωρίς να βασίζουμε τους κανόνες σε τίποτα εκτός αυτού. Η γλώσσα είναι μορφή ζωής, αλλά η μορφή ζωής δεν είναι μια μορφή που επιβάλλεται στον κόσμο. «Η ίδια η ικανότητα», λέει ο Cavell,

> να σχεδιάζουμε ένα λαγό, όπως η ικανότητα να φανταζόμαστε έναν λαγό, ή το να φανταζόμαστε τι θα νιώθαμε ή τι θα κάναμε ή τι θα λέγαμε σε συγκεκριμένες περιστάσεις, εξαρτάται από το πόσο καλά κατέχουμε μια μορφή αναπαράστασης (π.χ., από το να ξέρουμε τι

[55] Cavell, *The Claim of Reason*, σελ. 181.
[56] Cavell, *The Claim of Reason*, σελ. 183.
[57] Cavell, *The Claim of Reason*, σελ. 183.

> σημαίνει «αυτό είναι μια κολοκύθα») *και* από τη γενική μας γνώση του αντικειμένου που αναπαριστάνεται (π.χ., από το να ξέρουμε τι είναι μια κολοκύθα).[58]

Και παρακάτω λέει ότι δεν έχει καν νόημα να ισχυριζόμαστε ότι κατέχουμε μια έννοια αν δεν γνωρίζουμε τι μπορεί να υπαχθεί σε αυτήν, δηλαδή το ειδικό[59]. Από την άλλη πλευρά, όμως, δεν πρέπει να υποθέσουμε ούτε και ότι ο κόσμος προηγείται της γλώσσας. Όταν μαθαίνουμε μια έννοια, για παράδειγμα την έννοια «καρέκλα», μαθαίνουμε ταυτόχρονα τόσο την έννοια αλλά και τι είναι μια καρέκλα. Έτσι, θα ήταν επίσης σφάλμα να υποθέσουμε ότι υπάρχει κάτι στο αντικείμενο, το οποίο υφίσταται ανεξάρτητα από τη γλώσσα, και το οποίο δικαιολογεί κάθε προβολή μιας λέξης. Θα ήταν εξίσου σφάλμα, ισχυρίζεται ο Cavell, το να βασίσουμε το γεγονός ότι μια προβολή δεν είναι αυθαίρετη σε μια ουσία (essence).

Αν ψάξουμε να βρούμε τι είναι κοινό μεταξύ μιας, μέχρι στιγμής, φυσιολογικής περίπτωσης εφαρμογής μιας έννοιας και μιας περίπτωσης εφαρμογής της σε ένα νέο είδος περίπτωσης, κατά πάσα πιθανότητα δεν θα ανακαλύψουμε τίποτα κοινό, ισχυρίζεται ο Cavell. Όπως δεν θα ανακαλύψουμε τίποτα ούτε και αν ψάξουμε να βρούμε τι είναι κοινό μεταξύ των αντικειμένων πάνω στα οποία εφαρμόζεται η έννοια στις δύο περιπτώσεις, δηλαδή μεταξύ της γάτας και του παρκόμετρου στο παράδειγμα της προβολής της έννοιας «ταΐζω». Και παρ' όλα αυτά το εν λόγω άλμα δεν είναι αυθαίρετο. Είναι, όμως, ο Cavell ενάντιος στην ιδέα ότι υφίσταται μια κοινή ουσία και στα δύο αντικείμενα η οποία δικαιολογεί την αλματώδη προβολή; Όταν ο Wittgenstein στις *Φιλοσοφικές Έρευνες* λέει ότι «»η Ουσία εκφράζεται από τη γραμματική (§371)»», αναφέρει ο Cavell, «δεν αρνείται τη σημασία, ή τη σπουδαιότητα, της έννοιας της ουσίας, αλλά την επαναφέρει. Η ανάγκη για ουσία ικανοποιείται από τη γραμματική…»[60]. Παρ' όλα αυτά, συνεχίζει ο Cavell, σε μια άλλη παράγραφο στην αρχή των *Φιλοσοφικών Ερευνών* (§65), ο Wittgenstein φαντάζεται κάποιον να διαμαρτύρεται ότι δεν

> «έχει πουθενά πει ποιο είναι το ουσιαστικό στο γλωσσικό παιχνίδι, και άρα και στη γλώσσα: τι το κοινό έχουν όλες αυτές οι διαδικασίες που τις κάνει να είναι γλώσσα…»· και απαντάει: «… αυτό είναι αλήθεια. –Αντί να παρουσιάσω κάτι το κοινό σε όλα εκείνα που ονομάζουμε γλώσσα, λέω πως αυτά τα φαινόμενα δεν έχουν τίποτε κοινό, που εξαιτίας του χρησιμοποιούμε για όλα τους την ίδια λέξη».[61]

Έπειτα, συνεχίζει ο Cavell, αναφερόμενος στις *Φιλοσοφικές Έρευνες*, ο Wittgenstein προχωρά στη συζήτηση σχετικά με το «τι είναι κοινό» σε όλα τα αντικείμενα για τα οποία χρησιμοποιούμε το ίδιο όνομα (π.χ., τι είναι κοινό μεταξύ όλων των παιχνιδιών).

[58] Cavell, *The Claim of Reason*, σελ. 185.
[59] Cavell, *The Claim of Reason*, σελ. 188.
[60] Cavell, *The Claim of Reason*, σελ. 186.
[61] Cavell, *The Claim of Reason*, σελ. 186. Για την παραπομπή από τον Wittgenstein έχω χρησιμοποιήσει την ελληνική μετάφραση των *Φιλοσοφικών Ερευνών* (Ludwig Wittgenstein, *Φιλοσοφικές Έρευνες*, Αθήνα, Παπαζήσης, 1977, σελ. 57).

Εγείροντας αυτό το ερώτημα εγείρει ταυτόχρονα και το ερώτημα περί «καθόλου» (universals) ή περί «ουσίας» (essence). Αντί λοιπόν να υποθέσουμε, ή μάλλον να προϋποθέσουμε, ότι «*πρέπει* να υπάρχει κάτι κοινό», το οποίο θα πρόδιδε ότι είμαστε προκατειλημμένοι από μια συγκεκριμένη φιλοσοφική «εικόνα», ο Wittgenstein μας προτρέπει

> να «*κοιτάζουμε για να δούμε*» αν υπάρχει. Λέει ότι αυτό που θα βρούμε στην πραγματικότητα θα είναι «ένα πολύπλοκο δίκτυο ομοιοτήτων που αλληλοκαλύπτονται και που μπλέκονται μεταξύ τους: μερικές φορές γενικές ομοιότητες, μερικές φορές ομοιότητες λεπτομέρειας… Δεν μπορώ να σκεφτώ καλύτερη έκφραση για να χαρακτηρίσω αυτές τις ομοιότητες από το «οικογενειακές ομοιότητες»» (§66, §67) ·και μοιάζει σαν να παρουσιάζει την έννοια «οικογενειακές ομοιότητες» ως εναλλακτική στην ιδέα της «ουσίας». Όμως, αν τα πράγματα είναι έτσι, η ιδέα του είναι κενή, δεν εξηγεί τίποτα. Γιατί ο φιλόσοφος που νιώθει την ανάγκη των καθόλου για να εξηγήσει το νόημα ή την ονοματοδοσία θα εξακολουθήσει να αισθάνεται την ανάγκη τους για να εξηγήσει και την έννοια «οικογενειακές ομοιότητες». Αυτή η ιδέα θα ήταν αντίθετη στην ιδέα των καθόλου μόνο αν είχε δειχθεί ότι οι οικογενειακές ομοιότητες είναι ό,τι χρειαζόμαστε για να εξηγήσουμε το γεγονός της ονοματοδοσίας *και* ότι τα αντικείμενα μπορεί να συνδέονται μεταξύ τους με οικογενειακές ομοιότητες και ότι μπορεί να μην έχουν *τίποτα* κοινό· το οποίο είναι είτε λάθος είτε κοινοτοπία.[62]

Ο Cavell θεωρεί ότι ο Wittgenstein προτείνει την έννοια «οικογενειακές ομοιότητες», όχι για να αντικαταστήσει με αυτήν την έννοια «ουσία» ή την έννοια «καθόλου», αλλά για να μας δείξει ότι δεν θα πρέπει να είμαστε ικανοποιημένοι με την ιδέα των καθόλου ως ερμηνεία της γλώσσας και ότι τα καθόλου δεν είναι ούτε απαραίτητα ούτε και χρήσιμα για να εξηγήσουμε πώς διάφορες λέξεις και έννοιες εφαρμόζονται πάνω σε αντικείμενα[63]. Για τον Wittgenstein, το ίδιο το πρόβλημα τίθεται σε λάθος βάση. Το γεγονός αυτό γίνεται περισσότερο εμφανές σε περιπτώσεις αλματώδους προβολής μιας λέξης[64]. Ένα καθόλου, ή οποιοδήποτε είδος κανόνα ή άλλο κριτήριο, δεν θα μπορούσε να εξηγήσει πώς είναι δυνατή μια τέτοια προβολή. Μια τέτοια εφαρμογή κλονίζει τον κανόνα ο οποίος δεν μπορεί να σταθεί εγγυητής στην περίπτωση ενός τέτοιου άλματος. Όμως, και η έννοια «οικογενειακές ομοιότητες» δεν εξηγεί περισσότερο τη λειτουργία της προβολής, αν με τον όρο «οικογενειακές ομοιότητες» εννοούμε κάτι αντίστοιχο μιας ουσίας ή κάποιων κρυμμένων στα αντικείμενα ιδιοτήτων.[65]

Ο Wittgenstein εισάγει τον όρο «οικογενειακές ομοιότητες» σε δύο σημεία του έργου

[62] Cavell, *The Claim of Reason*, σελ. 187.
[63] Cavell, *The Claim of Reason*, σελ. 187.
[64] Για τη διάκριση μεταξύ της εφαρμογής μιας έννοιας σε μια νέα περίπτωση και της εφαρμογής της σε ένα νέο *είδος* περίπτωσης, βλ. Jean-Philippe Narboux, « Ressemblances de famille, caractères, critères », στο Sandra Laugier (ed.), *Wittgenstein, métaphysique et jeux de langage*, Paris, PUF, 2001, σελ. 69-95.
[65] Βλ. επίσης Βάσω Κιντή, "Concept as vessel and concept as use", υπό έκδοση. Η Κιντή εξηγεί ότι η έννοια «οικογενειακές ομοιότητες» αφορά τόσο τις «κλειστές» έννοιες όσο και τις «ανοικτές»: οι κλειστές έννοιες δεν είναι περισσότερο ασφαλισμένες, αντίθετα με ό,τι συχνά πιστεύεται.

του. Το πρώτο βρίσκεται στο *Μπλε Βιβλίο*. Το δεύτερο, που είναι και το περισσότερο γνωστό, βρίσκεται στις *Φιλοσοφικές Έρευνες* (§66, §67) – σε αυτές τις παραγράφους, όπως ήδη είδαμε, αναφέρεται και ο Cavell. Προκειμένου να εξηγήσει τι εννοεί με τον όρο «οικογενειακές ομοιότητες», ο Wittgenstein χρησιμοποιεί το παράδειγμα του σχοινιού: ένα σχοινί είναι κατασκευασμένο από διαφορετικές ίνες, όμως καμιά από αυτές δεν διατρέχει το σχοινί σε όλο του το μήκος (§67). Η αντοχή του σχοινιού δεν οφείλεται στο γεγονός ότι μια ίνα διατρέχει το σχοινί σε όλο του το μήκος, αλλά στην αλληλεπικάλυψη πολλών ινών. Η ενότητα των μελών μιας οικογένειας αντιστοιχεί στο σχοινί. Μπορεί κάποια μέλη της οικογένειας να μοιράζονται το ίδιο χαρακτηριστικό, για παράδειγμα την ίδια μύτη. Αυτό, όμως, δεν σημαίνει ότι όλα τα μέλη της οικογένειας μοιράζονται το ίδιο χαρακτηριστικό. Αυτό που θέλει να δείξει ο Wittgenstein δεν είναι ότι τα μέλη μιας «οικογένειας» πραγμάτων που μοιράζονται το ίδιο όνομα δεν έχουν *κανένα* κοινό χαρακτηριστικό, αλλά ότι δεν υπάρχει *ένα* συγκεκριμένο χαρακτηριστικό, δηλαδή ένα ουσιώδες χαρακτηριστικό το οποίο μοιράζονται όλα τα μέλη της οικογένειας και το οποίο δικαιολογεί το γεγονός ότι όλα αυτά τα πράγματα ανήκουν στην ίδια οικογένεια.[66]

Τι μπορεί να μας διδάξει το παράδειγμα της γλωσσικής προβολής στην τέχνη; Σε αναλογία με τα γλωσσικά παραδείγματα, θα μπορούσαμε να προσεγγίσουμε το παράδειγμα του έργου του Caro ως μια προβολή της έννοιας «γλυπτό», πιο συγκεκριμένα ως μια αλματώδη προβολή της έννοιας «γλυπτό». Θα μπορούσαμε δηλαδή να δούμε το έργο του Caro ως μια επέκταση της έννοιας «γλυπτό», αν και δεν παρατηρούμε καμία ομοιότητα, τίποτα κοινό, μεταξύ ενός αντικειμένου που παραδοσιακά θεωρούσαμε γλυπτό και του νέου αυτού αντικειμένου. Η δυνατότητα προβολής στην τέχνη αποδεικνύει ότι η έννοια «τέχνη» είναι μια έννοια που επανακαθορίζεται μέσα στο χρόνο, μια έννοια η οποία

[66] Στο άρθρο του "Universals and Family Resemblances" (*Proceedings of the Aristotelian Society*, 1960-1961), ο R. Bambrough προκειμένου να ερμηνεύσει τις οικογενειακές ομοιότητες του Wittgenstein υποθέτει το παρακάτω διάγραμμα:

	e	d	c	b	a
Δ. 1	ABCD	ABCE	ABDE	ACDE	BCDE

Στο άρθρο του « Ressemblances de famille, caractères, critères » (στο Sandra Laugier (ed.), *Wittgenstein, métaphysique et jeux de langage*, Paris, PUF, 2001, σελ. 69-95), ο Jean-Philippe Narboux σχολιάζει το παράδειγμα του Bambrough:

Αν περιοριστούμε στις περιπτώσεις e, d, c, και a, παρατηρούμε ότι υφίσταται ένα κοινό στοιχείο, δηλαδή ο χαρακτήρας B. Το γεγονός, όμως, ότι όλες αυτές οι περιπτώσεις υπάγονται στην ίδια έννοια δεν οφείλεται στο ότι μοιράζονται έναν κοινό χαρακτήρα. Ακόμα και αν υπήρχε ένα κοινός χαρακτήρας σε όλες τις περιπτώσεις το ότι όλες οι περιπτώσεις υπάγονται στην ίδια έννοια δεν θα οφειλόταν σε αυτόν. Η προτροπή του Wittgenstein «να κοιτάξουμε για να δούμε» τι κοινό υπάρχει μεταξύ όλων των περιπτώσεων δηλώνει, λέει ο Narboux, ότι αυτό δεν μπορεί να είναι «ένα μηχανικό τεστ» - σελ. 74 (η έννοια του «μηχανισμού» εδώ παραπέμπει στον Kant). Το παράδειγμα αυτό, αν και παρακάτω στο άρθρο του ο Narboux το κατακρίνει, καθώς και άλλα αντίστοιχα παραδείγματα, επειδή θεωρεί ότι διατηρούν κατάλοιπα της ουσιοκρατικής προσέγγισης, εξηγεί, παρ' όλα αυτά, με απλό τρόπο το παράδειγμα του σχοινιού του ίδιου του Wittgenstein. Αυτό που μας δείχνει κυρίως το παραπάνω παράδειγμα, είναι ότι το γεγονός ότι δύο περιπτώσεις που δεν μοιράζονται κανένα κοινό χαρακτήρα δεν σχετίζονται άμεσα, μπορεί να σχετίζονται όμως έμμεσα μέσω άλλων περιπτώσεων (έμμεσος χαρακτήρας των οικογενειακών ομοιοτήτων).

βρίσκει μέσα στο χρόνο εφαρμογές σε νέα είδη περιπτώσεων. Και θα ήταν μάταιη κάθε προσπάθεια να ορίσουμε την κρυμμένη ουσία πίσω από τα έργα τέχνης που θα αποτελούσε θεμέλιο αυτών των αλλαγών. Κάθε ουσιοκρατική προσέγγιση της τέχνης θα είχε αμφίβολο αποτέλεσμα (γι' αυτό και η άποψη του Greenberg κατακρίθηκε σε μεγάλο βαθμό). Παρ' όλα αυτά, το γεγονός ότι αυτές οι προβολές πραγματοποιούνται χωρίς προηγούμενα κριτήρια δεν σημαίνει ότι είναι αυθαίρετες.

Η πεποίθηση ότι δεν υφίσταται καμιά αναγκαία και ικανή συνθήκη που να κάνει κάτι έργο τέχνης βρίσκεται στη βάση ορισμένων σύγχρονων θεωριών για την τέχνη. Ο Morris Weitz ο οποίος, επηρεασμένος από τον Wittgenstein (και συγκεκριμένα από τη συζήτηση περί οικογενειακών ομοιοτήτων στις *Φιλοσοφικές Έρευνες*), καταλήγει να καταδικάσει κάθε προσπάθεια ορισμού της τέχνης η οποία βασίζεται σε ένα ή περισσότερα κοινά χαρακτηριστικά στοιχεία όλων των έργων τέχνης, επειδή, όπως ισχυρίζεται, τέτοια στοιχεία απλώς δεν υφίστανται. Ενώ για τον Clive Bell και τον Roger Fry αυτό που χαρακτηρίζει τη φύση της τέχνης είναι η «σημαίνουσα μορφή» (significant form), για τον Tolstoy και τον Ducasse η έκφραση συναισθημάτων, για τον Croce η πνευματική ζωή κλπ., για τον Weitz δεν υφίσταται τίποτα ουσιώδες, δηλαδή *αναγκαίες και ικανές συνθήκες*, που να χαρακτηρίζει τη φύση όλων των έργων τέχνης:

> … η αισθητική θεωρία είναι μια λογικά μάταιη προσπάθεια να οριστεί αυτό που δεν μπορεί να οριστεί, να ειπωθούν οι αναγκαίες και ικανές ιδιότητες αυτού που δεν έχει αναγκαίες και ικανές ιδιότητες, να συλληφθεί η έννοια της τέχνης ως κλειστή έννοια όταν η ίδια η χρήση της αποκαλύπτει και απαιτεί την ανοικτότητά της.[67]

Και καταλήγει παρακάτω στο ίδιο άρθρο

> Η ίδια η «τέχνη» είναι μία ανοικτή έννοια[68]. Νέες συνθήκες (περιπτώσεις) έχουν διαρκώς προκύψει και πρόκειται χωρίς αμφιβολία διαρκώς να προκύπτουν· νέες μορφές τέχνης, νέα κινήματα θα αναδυθούν, τα οποία θα απαιτήσουν αποφάσεις από την πλευρά όσων ενδιαφέρονται, συνήθως επαγγελματίες κριτικούς, σχετικά με το αν η έννοια θα πρέπει να επεκταθεί ή όχι. Οι θεωρητικοί της αισθητικής θα διατυπώσουν συνθήκες ομοιότητας αλλά ποτέ αναγκαίες και ικανές συνθήκες για τη σωστή εφαρμογή της έννοιας.[69]

Ο Arthur Danto σχολιάζει την άποψη του Weitz. Αναφερόμενος στον Wittgenstein και στην έννοια «οικογενειακές ομοιότητες», αναρωτιέται τι μπορεί να είναι κοινό μεταξύ διαφόρων πραγμάτων που θεωρούμε ότι ανήκουν στην ίδια οικογένεια. Τι κοινό θα δούμε μεταξύ των έργων του Μότσαρτ ή μεταξύ όλων των μπαρόκ αντικειμένων αν

[67] Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1 (Sep., 1956), σελ. 30.

[68] Ο Weitz αναφέρεται στην έννοια 'open concept' του Waismann. Προϋποθέτει ότι η έννοια «ανοικτή έννοια» αποδίδει την έννοια «οικογενειακές ομοιότητες» του Wittgenstein. Ωστόσο, ορισμένοι μελετητές αμφισβητούν ότι η έννοια «ανοικτή έννοια» αποδίδει την έννοια «οικογενειακές ομοιότητες».

[69] Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", p. 32.

ακολουθήσουμε την προτροπή του Wittgenstein «κοίταξε για να δεις»; Με ποιο τρόπο αναγνωρίζουμε ένα έργο ως έργο του Μότσαρτ; Είναι επειδή όλα τα έργα του Μότσαρτ συμμερίζονται μια κοινή ιδιότητα, όσο δύσκολο και αν είναι να την καθορίσουμε, η αιτία που τα εντάσσουμε στην κατηγορία «έργα του Μότσαρτ»; Σίγουρα δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι μπορούμε να αναγνωρίζουμε ένα συγκεκριμένο στυλ. Παρ' όλα αυτά, καταλήγει ο Danto, δεν είναι δυνατό να αποδώσουμε αυτή μας την ικανότητα σε κάποιο αντιληπτικό κριτήριο (perceptual criterion), δηλαδή σε κάτι που πραγματικά «βλέπουμε» (ή ακούμε κλπ.) μέσα στα έργα –έτσι ερμηνεύει τον Wittgenstein.[70]

Προκειμένου να αποφύγουμε τις ουσιοκρατικές προσεγγίσεις, οι εναλλακτικές δυνατότητες που προτείνουν οι σύγχρονες αισθητικές θεωρίες μοιάζει να είναι δύο. Η πρώτη είναι αυτή που επιλέγει ο Weitz, δηλαδή το να αφήσουμε ανοικτό τον ορισμό της τέχνης δεδομένου ότι δεν υφίσταται καμιά θεμελιώδης ιδιότητα η οποία να μπορεί να αποτελέσει αναγκαία και ικανή συνθήκη για την εφαρμογή της έννοιας «τέχνη»[71]. Μια δεύτερη δυνατότητα είναι αυτή που προτείνει η Θεσμική θεωρία (Institutional Theory), σύμφωνα με την οποία, ελλείψει εσωτερικών κριτηρίων, το μόνο που μπορεί να δικαιολογήσει ότι ένα αντικείμενο είναι έργο τέχνης είναι το θεσμικό πλαίσιο (institution) μέσα στο οποίο εντάσσεται το έργο. Ο George Dickie και ο Arthur Danto, βασικοί εκπρόσωποι της Θεσμικής θεωρίας, χρησιμοποιούν την έννοια Καλλιτεχνικός Κόσμος[72]

[70] Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1981, σελ. 58-62.

Για να το δείξει αυτό, ο Danto χρησιμοποιεί ένα παράδειγμα που δανείζεται από τον William Kennick –ο οποίος επίσης θεωρεί μάταια την προσπάθεια ορισμού της τέχνης (William Kennick, "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", στο *Mind*, No. 67, 1958). Πρόκειται για ένα νοητικό πείραμα σύμφωνα με το οποίο κάποιος καλείται να μπει μέσα σε μια αποθήκη στην οποία βρίσκονται διάφορα αντικείμενα – διάφορες εικόνες, μουσικές παρτιτούρες, βιβλία ποίησης, αλλά και έπιπλα, μηχανές, εργαλεία, μουσικά όργανα, λουλούδια – και να διαλέξει μόνο αυτά που θεωρεί ότι είναι έργα τέχνης. Σύμφωνα με την υπόθεση του Kennick, ο άνθρωπος αυτός «θα καταφέρει να το κάνει με αρκετή επιτυχία παρά το γεγονός ότι, όπως ακόμα και θεωρητικοί της αισθητικής θα παραδεχτούν, δεν κατέχει κανένα ικανοποιητικό ορισμό της τέχνης με όρους κάποιου κοινού παρονομαστή. Φανταστείτε τώρα», συνεχίζει ο Kennick, «να στείλουμε το ίδιο άτομο στην αποθήκη για να μας φέρει όλα τα αντικείμενα με Σημαίνουσα Μορφή ή όλα τα αντικείμενα που αποτελούν Έκφραση. Θα τον φέρουμε σε αμηχανία». Αυτό, ισχυρίζεται ο Kennick, αποτελεί απόδειξη ότι δεν μπορούμε να έχουμε κάποια φόρμουλα, δηλαδή συγκεκριμένα κριτήρια, σύμφωνα με τα οποία κρίνουμε τι είναι έργο τέχνης και τι όχι. Όμως, συμπληρώνει ο Danto, δεν θα πρέπει να δούμε το παράδειγμα ως αποτέλεσμα της ύπαρξης μιας διαίσθησης η οποία μας καθοδηγεί. Η επιτυχία του ανθρώπου της αποθήκης να επιλέξει τα έργα τέχνης είναι κατά πάσα πιθανότητα θέμα τύχης. Σε μια άλλη αποθήκη θα μπορούσε να είναι έργα τέχνης όλα αυτά τα αντικείμενα τα οποία δεν είναι έργα τέχνης στην αποθήκη του Kennick. Αυτό που το παράδειγμα αποδεικνύει, ισχυρίζεται ο Danto, είναι ότι σε περιόδους που υπάρχει κάποια σταθερότητα, δηλαδή σε περιόδους που το μέσο δεν βρίσκεται σε κρίση (για να χρησιμοποιήσω τους όρους του Cavell), είμαστε σε θέση να προβαίνουμε σε κάποια γενικευμένα συμπεράσματα τα οποία όμως είναι απόλυτα ενδεχομενικά. Μόλις εμφανιστεί μια νέα περίπτωση στο χώρο της τέχνης, ένα νέο αντικείμενο που ξεφεύγει της γενίκευσης, τα κριτήριά μας κλονίζονται και αυτό αποδεικνύει ακριβώς την αδυναμία μας να γενικεύσουμε (βλ. σελ. 62).

[71] Ωστόσο, ορισμένοι μελετητές υποστηρίζουν ότι ακόμα και ο Weitz διολισθαίνει στην ουσιοκρατία. Βλ. Severin Schroeder, *Wittgenstein*, Polity, 2006, (σελ. 143-4).

[72] Την έννοια «Καλλιτεχνικός Κόσμος» εισήγαγε πρώτος ο Danto το 1964 με το άρθρο του "The Artworld", στο *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19 (Oct. 15, 1964), σελ. 571-584. Βλ. επίσης Stephen Davies, *Definitions of Art*, Ithaca-New York, Cornel University Press, 1991, σελ. 81: « Η ιδέα του [Danto] ήταν ότι τα έργα τέχνης περιστοιχίζονται από μια 'ατμόσφαιρα θεωρίας' την οποία το μάτι δεν μπορεί να δει.

(Artworld) προκειμένου να εξηγήσουν τους μηχανισμούς με τους οποίους κάτι γίνεται αποδεκτό ως έργο τέχνης. Σύμφωνα λοιπόν με την εν λόγω θεωρία, κάτι είναι έργο τέχνης επειδή έχει ονομαστεί, βαπτιστεί ή τιμηθεί ως έργο τέχνης από κάποιον που έχει την ισχύ να το κάνει ως μέρος του θεσμού του Καλλιτεχνικού Κόσμου. Έτσι, ένα αντικείμενο, ή οτιδήποτε άλλο, μπορεί να δηλωθεί ως έργο τέχνης χωρίς να είναι κατασκευασμένο για να είναι έργο τέχνης. Με αυτό τον τρόπο, η Θεσμική θεωρία δικαιολογεί πώς είναι δυνατόν, για παράδειγμα, ένα ready made όπως αυτά του Duchamp ή του Warhol, να αποτελεί έργο τέχνης. Η Θεσμική θεωρία αντιστρέφει τη διαδικασία: αντί να αναγνωρίζουμε κάτι ως έργο τέχνης επειδή κατέχει ορισμένες ιδιότητες, θεωρούμε, αντίστροφα, ότι κάτι είναι έργο τέχνης επειδή ορίζεται ως τέτοιο από το θεσμικό πλαίσιο.[73]

Αν η Θεσμική θεωρία υποστηρίζει ότι επειδή δεν υφίσταται κάποια ουσία μέσα στα έργα τέχνης οφείλουμε να θέσουμε εξωτερικά κριτήρια τότε αυτό είναι, θεωρώ, μια παρεξηγημένη εφαρμογή της έννοιας των οικογενειακών ομοιοτήτων. Για τον Cavell το γεγονός ότι οι προβολές μας δεν είναι αυθαίρετες δεν οφείλεται σε ένα πλαίσιο εξωτερικό αλλά σε κάτι το οποίο βρίσκεται μέσα στα πράγματα, αν και δεν αποτελεί ουσία των πραγμάτων. Η έννοια «μορφή ζωής» του Wittgenstein δεν θα πρέπει να ειδωθεί ως απλώς θεσμικό πλαίσιο το οποίο καθορίζει βάσει εξωγενών κριτηρίων τι μπορεί να κατέχει το status ενός έργου τέχνης και τι όχι. Μεταξύ της λύσης του να βασίσουμε τις προσεγγίσεις μας σε κάποια θεμελιώδη χαρακτηριστικά ή σε μια ουσία κοινή σε όλα τα πράγματα που ονομάζουμε «έργα τέχνης» (παραδοσιακή κατεύθυνση) και της λύσης του να καθορίσουμε ένα εξωτερικό πλαίσιο που να ορίζει τι είναι έργο τέχνης και τι όχι (σύγχρονες κατευθύνσεις), ο Cavell προτείνει να δούμε το έργο τέχνης ως συντεθειμένο: η σύνθεση δεν προϋποθέτει μια ουσία. Και θα δούμε παρακάτω τι σημαίνει ακριβώς αυτό για την συνθετική πρακτική.

Πριν μπω σε ζητήματα σύνθεσης θα εξετάσω αν πράγματι η Θεσμική θεωρία και πιο συγκεκριμένα η προσέγγιση του Danto θέτει εξωτερικά κριτήρια και τι ακριβώς σημαίνει αυτό. Ανεξάρτητα από το αν έχει δικαίως χαρακτηριστεί ως εκπρόσωπος της Θεσμικής θεωρίας ή όχι[74], ο Danto εκφράζει συχνά την ιδέα ότι δεν υφίσταται τίποτα *μέσα* στα ίδια τα αντικείμενα που να τα καθιστά έργα τέχνης (άρα υιοθετεί την βασική από τις

Για να αναγνωρίσουμε και να κατανοήσουμε ένα έργο τέχνης πρέπει να μπορούμε να το τοποθετήσουμε μέσα σε ένα ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο. Αυτό το πλαίσιο, ή η ατμόσφαιρα, προκύπτει από τις μεταβαλλόμενες πρακτικές και συμβάσεις της τέχνης, την κληρονομιά των έργων τέχνης, τις προθέσεις των καλλιτεχνών, τα κείμενα των κριτικών, και ούτω καθεξής. Όλα αυτά μαζί συνιστούν τον Καλλιτεχνικό Κόσμο.»

[73] Βλ. Stephen Davies, *Definitions of Art*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1991. Στο κεφάλαιο "Dickie's Institutional Theory" παρουσιάζει εκτός από την ίδια τη θεωρία και τις διαφορές μεταξύ της προσέγγισης του Dickie και αυτής του Danto.

[74] Ο ίδιος επιτίθεται κατά της Θεσμικής Θεωρίας και κατά του Dickie (βλ. Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1981, σελ. 92-94). Ωστόσο, ο Stephen Davies απορεί με τη στάση αυτή του Danto και θεωρεί ότι δικαιολογημένα έχει θεωρηθεί από τους πρώτους υποστηρικτές της Θεσμικής Θεωρίας (βλ. Stephen Davies, *Definitions of Art*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1991, σελ. 81).

προκείμενες της Θεσμικής θεωρίας). Τι είναι αυτό που κάνει το *Brillo Box* του Warhol διαφορετικό από το ίδιο κουτί του σουπερμάρκετ; Τίποτα, ισχυρίζεται ο Danto. Επιδίωξη του Warhol, θεωρεί, είναι να αμφισβητήσει τη διαφορά μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας και με αυτό τον τρόπο να αμφισβητήσει τους μηχανισμούς της καλλιτεχνικής βιομηχανίας, η οποία βασίζεται ή, μάλλον, εκμεταλλεύεται την ιδέα ότι υφίστανται αντιληπτικές διαφορές μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας:

> Το ενδιαφέρον στοιχείο του *Brillo Box* ήταν ότι ιδιοποιήθηκε το φιλοσοφικό ερώτημα της σχέσης μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας και το ενσωμάτωσε στο κουτί του Brillo, ρωτώντας, συνεπώς, γιατί, αν *αυτό* είναι τέχνη, τα κουτιά του Brillo στο σουπερμάρκετ, τα οποία δεν διαφέρουν από αυτό με κανένα ενδιαφέροντα αντιληπτικό τρόπο, δεν είναι.[75]

Στόχος του Warhol μπορεί να ήταν να ασκήσει κριτική στην καλλιτεχνική βιομηχανία, όμως η κριτική αυτή αποτελεί εξωτερική κριτική. Ο Warhol προκάλεσε το κατεστημένο της βιομηχανίας της κουλτούρας, και επομένως και της κοινωνίας της μπουρζουαζίας, όχι μόνο με το καλλιτεχνικό του έργο αλλά και με τον τρόπο ζωής του ή με τον τρόπο που επέλεγε τις παρέες του ή με τον τρόπο που οργάνωσε το στούντιό του –ο Danto αφιερώνει ένα μεγάλο κομμάτι των γραπτών του για τον Warhol στην περιγραφή του στούντιο, του *Εργοστασίου* όπως το ονόμαζε ο Warhol. Όλα αυτά όπως και τα διάφορα happening που οργάνωναν πολλοί καλλιτέχνες του ’60 ή ακόμα και μερικές εγκαταστάσεις (installations) είχαν ως στόχο το να προκαλέσουν το καλλιτεχνικό, και όχι μόνο, κατεστημένο και να δώσουν στην τέχνη μια διαφορετική διάσταση. Ίσως να την κάνουν και πιο δημοκρατική: έβγαλαν την τέχνη στο δρόμο και έδειξαν ότι τέχνη δεν είναι μόνο ορισμένα αντικείμενα αλλά και τρόπος ζωής. Ωστόσο, οι εν λόγω καλλιτέχνες άσκησαν κριτική ή προκάλεσαν όχι με το καθ’ εαυτό έργο τους αλλά με άλλα πράγματα που μπορεί να σχετίζονται με το καλλιτεχνικό τους έργο όμως αποτελούν εξωτερικό πλαίσιο αυτού. Το *Brillo Box* προκάλεσε επειδή ακριβώς έμοιαζε τόσο πολύ με ένα αντικείμενο που βρίσκουμε στο σουπερμάρκετ, ένα αντικείμενο banal, και όχι επειδή είχε κάτι, κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, τα οποία να το καθιστούν διαφορετικό από τα προηγούμενα αντικείμενα τέχνης. Μάλλον δεν είχε κανένα χαρακτηριστικό που να το καθιστά διαφορετικό από όλα τα αντικείμενα της καθημερινότητας, όπως λέει και ο Danto. Αυτό όμως αποτελεί εξωτερική αμφισβήτηση του θεσμού της τέχνης γενικά, απορρίπτει, μια για πάντα, το καλλιτεχνικό κατεστημένο από τα έξω και εξ’ ολοκλήρου.

Ας δούμε όμως και ένα διαφορετικό παράδειγμα. Ο Danto αναφέρεται στην ταινία του Warhol *Empire*. Μία κάμερα δείχνει το κτίριο Empire State το οποίο είναι και ο μοναδικός ηθοποιός. Η ταινία διαρκεί 8 ώρες και, στην ουσία, δεν συμβαίνει τίποτα. Μπορεί κάτι να συμβαίνει, όπως για παράδειγμα ένα φως που ανάβει ή σβήνει, αλλά αυτό δεν είναι σημαντικό. Η ταινία δείχνει ότι «κάτι μπορεί να είναι μια κινούμενη εικόνα και να *μην*

[75] Arthur Danto, *Philosophizing Art*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1999, σελ. 65.

δείχνει κίνηση»[76], αναφέρει ο Danto. Ο Danto θεωρεί ότι η περίπτωση του *Empire* είναι αντίστοιχη του *Brillo Box,* εφ' όσον και στις δύο περιπτώσεις αυτό που αμφισβητείται είναι η διαφορά μεταξύ πραγματικότητας και τέχνης: ο πραγματικός χρόνος και ο κινηματογραφικός ταυτίζονται. Η ταινία όπως και το *Brillo Box*, λέει ο Danto, δείχνει ότι δεν υφίσταται αντιληπτική διαφορά μεταξύ πραγματικότητας και τέχνης. Ωστόσο, μεταξύ των δύο παραδειγμάτων υπάρχει, ίσως, διαφορά. «Ο Warhol», αναφέρει ο Danto,

> αφαίρεσε από την κινούμενη εικόνα οτιδήποτε μπορεί να περάσουμε για ουσιαστική ιδιότητα της ταινίας. Έτσι αυτό που έμεινε ήταν καθαρή ταινία. Αυτό που μαθαίνουμε είναι ότι στην κινούμενη εικόνα είναι η ίδια η ταινία που κινείται, όχι απαραίτητα τα αντικείμενα, τα οποία μπορεί να παραμένουν ακίνητα.[77]

Ο Warhol, ισχυρίζεται ο Danto, επιδιώκει μια εξερεύνηση των ορίων του κινηματογραφικού μέσου και μας την παρουσιάζει. Αυτό όμως αποτελεί κριτική της τέχνης και συγκεκριμένα του κινηματογραφικού μέσου από το εσωτερικό της εν λόγω τέχνης. Μοιάζει με την απαίτηση του Greenberg η κάθε τέχνη να θέτει συνεχώς υπό εξέταση το μέσο της: ο Warhol αναζητά τα όρια του [κινηματογραφικού] μέσου, ισχυρίζεται ο Danto. Ωστόσο, αν στόχος του Warhol είναι να κάνει φιλοσοφία και όχι τέχνη, τότε η κριτική του είναι και πάλι εξωτερική ακόμα και όταν πρόκειται για την ταινία.

Ο Danto επιμένει ότι τα δύο παραδείγματα αποτελούν σχόλιο πάνω στο τι είναι τέχνη, μπορούμε να το πούμε και αυτοκριτική. Ωστόσο, τα δύο παραδείγματα διαφέρουν ως προς το ότι το ένα αποτελεί κριτική από τα μέσα ενώ το άλλο κριτική από τα έξω. Ένας άλλος τρόπος να θέσουμε το ζήτημα είναι να πούμε ότι η ταινία είναι συντεθειμένη ενώ το *Brillo Box* όχι. Το γεγονός ότι κάτι μπορεί να είναι τέχνη ενώ μοιάζει με ένα αντικείμενο της καθημερινότητας δεν σημαίνει ότι δεν υφίσταται τίποτα που το κάνει να είναι τέχνη. Ο ίδιος ο Danto λέει ότι αυτό που κάνει κάτι να είναι τέχνη «μπορεί να είναι σχεδόν αόρατο, ίσως ο τρόπος με τον οποίο βγήκε στον κόσμο και αυτό που κάποιος είχε την πρόθεση να είναι»[78]. Όμως, με ποια έννοια μπορεί να είναι εμπρόθετο ένα έτοιμο αντικείμενο (ready made); Ή με ποια έννοια είναι σχετικός ο τρόπος με τον οποίο έχει βγει στον κόσμο το *Brillo Box*; Εδώ ακριβώς έγκειται το ερώτημα.[79]

Το ότι δεν υπάρχει κάτι σαν μια ουσία μέσα στα έργα τέχνης που να τα καθιστά έργα τέχνης δεν σημαίνει ούτε ότι δεν υφίσταται τίποτα ούτε και ότι ο μόνος τρόπος να καθορίσουμε τι είναι έργο τέχνης βρίσκεται έξω από την τέχνη, σε ένα πλαίσιο συνθηκών.

---

[76] Danto, *Philosophizing Art*, σελ. 66.
[77] Danto, *Philosophizing Art*, σελ. 67.
[78] Danto, *Philosophizing Art*, σελ. 71.
[79] Ορισμένοι, και ο ίδιος ο Danto, επιμένουν στο ότι το *Brillo Box* είναι κατασκευασμένο για να είναι ομοιότυπο με το πραγματικό αντικείμενο και ότι δεν είναι το ίδιο το αντικείμενο έτσι όπως το βρίσκουμε στο σουπερμάρκετ. Για παράδειγμα, είναι κατασκευασμένο από διαφορετικό υλικό, το πραγματικό από χαρτόνι ενώ το έργο τέχνης από νοβοπάν. Κάτι τέτοιο όμως αμφισβητεί το γεγονός ότι το αντικείμενο αυτό είναι απλώς ένα έτοιμο αντικείμενο (ready made) ή ένα αντικείμενο που έχει βρεθεί (objet trouvé) και επομένως στρέφεται, θεωρώ, εναντίον του ίδιου του σκοπού αυτών των έργων τέχνης.

Το να δούμε το έργο τέχνης ως συντεθειμένο μας επιτρέπει να το δούμε ως αποτέλεσμα σκοπών, αν και μη καθοριστικών. Αυτό σημαίνει ότι το αντικείμενο τέχνης εξυπηρετεί μια ορισμένη σκοπιμότητα, δηλαδή *είναι* σχεδιασμένο, χωρίς όμως αυτή η σκοπιμότητα να παίζει καθοδηγητικό ρόλο. Η λειτουργία της προβολής μπορεί να μας εξηγήσει, όπως είδαμε, πώς είναι δυνατόν να συνθέτουμε χωρίς κριτήρια σε περιόδους που το μέσο δεν μπορεί να παίξει καθοδηγητικό ρόλο. Παρακάτω θα δούμε αναλυτικά τι είναι ο αυτοσχεδιασμός και τι η σύνθεση: θα μπορούσαμε απλά να αντιστοιχίσουμε τον αυτοσχεδιασμό σε μια απλή προβολή και τη σύνθεση σε μια αλματώδη προβολή.

III. Αυτοσχεδιασμος και συνθεση

Τι είναι ο αυτοσχεδιασμός; Στην μουσική, λέει ο Cavell, η έννοια «αυτοσχεδιασμός» χρησιμοποιείται για να δηλώσει δύο κυρίως μουσικές λειτουργίες[80]. Η πρώτη αφορά τη μουσική η οποία δεν είναι γραμμένη, ένα είδος μουσικής δημιουργίας και εκτέλεσης μαζί που παράγεται από ορισμένες κοινωνίες ή τάξεις οι οποίες δεν έχουν δηλωμένους συνθέτες. Η δεύτερη αφορά μέρη της γραμμένης ή συντεθειμένης μουσικής τα οποία δεν είναι πλήρως γραμμένα και τα οποία συμπληρώνονται, κατά κάποιο τρόπο, από τον εκτελεστή, όπως είναι η cadenza ή το αριθμημένο μπάσο της μπαρόκ μουσικής ή διάφορες περιπτώσεις μουσικού διακόσμου. Ο Cavell λέει ότι χρησιμοποιεί τον όρο με πολύ ευρύτερη έννοια από την καθιερωμένη, για να αναφερθεί σε συγκεκριμένες ποιότητες της μουσικής γενικά. Ισχυρίζεται ότι ένα μεγάλο μέρος της μουσικής της περιόδου του Beethoven μπορεί να θεωρηθεί αυτοσχεδιασμένο. Και το γεγονός ότι πρόκειται πολλές φορές για εξαιρετικά πολύπλοκα έργα δεν αποτελεί εμπόδιο: όπως είναι γνωστό, ο Bach μπορούσε να αυτοσχεδιάζει διπλές φούγκες πάνω σε οποιοδήποτε θέμα. Αυτό, όμως, συνεχίζει ο Cavell, δεν θα μπορούσαμε να το φανταστούμε για κάποια ύστερα έργα του Beethoven. Αντίστοιχες παρατηρήσεις μπορούμε να κάνουμε και για άλλους συνθέτες. Για παράδειγμα, τα περισσότερα έργα του Chopin και του Liszt μοιάζουν να έχουν αυτοσχεδιαστεί, το ίδιο και ορισμένα έργα του Brahms, όπως τα Intermezzi, όχι όμως και οι συμφωνίες του. Τι ακριβώς θέλει να πει ο Cavell με αυτές τις παρατηρήσεις;

Σε συγκεκριμένες φάσεις της ιστορίας της μουσικής, όταν το μέσο δεν βρίσκεται υπό κρίση, όταν οι συμβάσεις είναι σταθερές, υφίστανται ορισμένες οδηγίες οι οποίες κατευθύνουν το συνθέτη. Σε τέτοιες περιόδους, η σύνθεση καθοδηγείται από κάποιες φόρμουλες –ένα είδος *οργάνου*, θα έλεγε ο Kant. Και αυτό δεν ισχύει μόνο στη μουσική, βέβαια, αλλά μπορεί να λεχθεί και για τις υπόλοιπες τέχνες. Το γεγονός ότι σε έναν αυτοσχεδιασμό «ένα λάθος αναγνωρίζεται καθαρά ως τέτοιο»[81], φανερώνει την ύπαρξη οικείων μορφών: αν δεν υπήρχε τυποποίηση, και μάλιστα αρκετά μεγάλη, η έννοια

[80] Βλ. Cavell, "Music Discomposed", σελ. 200-201.
[81] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 201.

«λάθος» δεν θα είχε καν νόημα. Επομένως, με τον όρο «αυτοσχεδιασμός» ο Cavell εννοεί κάθε σύνθεση η οποία λαμβάνει χώρα μέσα σε ένα μέσο όταν το μέσο βρίσκεται σε φάση σταθερότητας και, άρα, όταν οι συμβάσεις είναι αδιαμφισβήτητες. Με άλλα λόγια, αυτοσχεδιασμός είναι η σύνθεση που λαμβάνει χώρα μέσα σε μια παράδοση. «Το πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορούμε να ακούμε μια μουσική ως αυτοσχεδιαστική», λέει ο Cavell,

> είναι αυτό μέσα στο οποίο η γλώσσα που χρησιμοποιείται, οι συμβάσεις της, είναι οικείες ή αρκετά προφανείς … ώστε σε καμιά στιγμή, ούτε εμείς, ούτε ο εκτελεστής, να μην είμαστε σε αμφιβολία σχετικά με τη θέση ή τον στόχο μας· υπάρχουν λύσεις για κάθε πρόβλημα, που επιτρέπουν την άσκηση οικείων μορφών επινοητικότητας.[82]

Όταν οι συμβάσεις είναι οικείες και δεν αμφισβητούνται, όταν δηλαδή, όπως θα έλεγε ο Kant, διαθέτουμε ένα *όργανο*, βρισκόμαστε σε φάση όπου η σύνθεση καλείται να ικανοποιήσει *συγκεκριμένους* στόχους. Με αυτή την έννοια, σε τέτοιες φάσεις, η δουλειά του συνθέτη (σε όλες τις τέχνες) έρχεται πολύ κοντά στη δουλειά του τεχνίτη. Οι στόχοι είναι σαφείς επειδή υφίσταται ένα καθοριστικό πλαίσιο συμβάσεων. Αυτό, βέβαια, δεν μειώνει τη σπουδαιότητα του έργου του συνθέτη που δουλεύει σε τέτοιες φάσεις. Και αυτό γιατί ποτέ ένας άξιος συνθέτης δεν ακολουθεί τυφλά ορισμένες οδηγίες ή συνταγές που τίθενται από την παράδοση. Κάθε φορά που χρησιμοποιεί τα δεδομένα εργαλεία με επινοητικούς τρόπους, κάθε φορά που συνδυάζει τις δεδομένες μορφές με διαφορετικούς τρόπους, ίσως και με τρόπους ανορθόδοξους για την παράδοση στη οποία εντάσσεται, ξεφεύγει από το πλαίσιο του τυφλού αυτοματισμού. Τότε βρίσκεται στα όρια μεταξύ αυτοσχεδιασμού και σύνθεσης. Τα όρια μεταξύ αυτοσχεδιασμού και σύνθεσης, ή πιο συγκεκριμένα, τα όρια μεταξύ αυτοσχεδιαστικής σύνθεσης και καθαρής σύνθεσης, δεν είναι σαφή: κάποιος μπορεί να αυτοσχεδιάζει όταν συνθέτει και να συνθέτει όταν αυτοσχεδιάζει. Πώς θα καθορίσουμε αυτά τα όρια;

Όταν μια σύνθεση πραγματοποιείται στο πλαίσιο μιας παράδοσης, ισχυρίζεται ο Cavell, όταν δηλαδή οι συμβάσεις ή οι αυτοματισμοί είναι δεδομένοι, το έργο τέχνης συντίθεται κατά κάποιο τρόπο από μόνο του (γι' αυτό και ο Cavell χρησιμοποιεί τον όρο «αυτοματισμός»): «η έννοια του αυτοματισμού κωδικοποιεί την εμπειρία του έργου τέχνης ως κάτι που «συμβαίνει από μόνο του»[83]. Σε περιόδους, όμως, που αυτές οι συμβάσεις ή αυτοματισμοί κλονίζονται, δηλαδή σε περιόδους όπου η εργασία του καλλιτέχνη παύει να εντάσσεται στο πλαίσιο μιας παράδοσης, τότε ο συνθέτης δεν έχει να επικαλεστεί κανένα καθοδηγητικό στοιχείο, βρίσκεται απολύτως μόνος του. Σε μια τέτοια φάση, την οποία ο Cavell ονομάζει φάση μοντερνισμού, ο συνθέτης καλείται να θέσει εκ νέου τις συμβάσεις, δηλαδή να συνθέσει και το ίδιο το μέσο. Σε φάσεις ανατροπής του μέσου η σύνθεση έχει προτεραιότητα σε σχέση με το μέσο, και με αυτή την έννοια είναι αυτόνομη:

[82] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 201.
[83] Stanley Cavell, *The World Viewed*, σελ. 107.

> Μέσα σε μια παράδοση, η μεγάλη προσωπικότητα γνωρίζει καλύτερα από τον καθένα πώς να ενεργοποιεί τους αυτοματισμούς της, και πώς να προκαλεί καλύτερα τη μούσα για να κάνει την περισσότερη δουλειά. Σε μια κατάσταση μοντερνισμού δεν υπάρχει καμιά τέτοια βοήθεια: η δουλειά είναι όλη δική σου, δεν υπάρχει πλέον καμιά φυσική σχέση μεταξύ της δουλειάς σου και των αποτελεσμάτων της, αναζητείς αυτό που λειτουργεί (συμβαίνει από μόνο του). Μόνο μετά το γεγονός θα έρθει η μούσα να ευλογήσει τη δουλειά σου, ή όχι. Οι αυτοματισμοί μιας παράδοσης δίδονται στον παραδοσιακό καλλιτέχνη πριν από κάθε περίπτωση την οποία προσθέτει σε αυτήν· ο αριστοτέχνης τις εξερευνά και τις επεκτείνει. Ο μοντερνιστής καλλιτέχνης πρέπει να εξερευνήσει τον ίδιο τον αυτοματισμό, σαν να ερευνά τι σημαίνει ανά πάσα στιγμή να έχει παραγάγει ένα έργο τέχνης με τη δύναμη της ίδιας της τέχνης του.[84]

Η φάση μοντερνισμού μιας τέχνης καθορίζεται από το γεγονός ότι τα ίδια τα προβλήματα ή οι στόχοι δεν είναι σαφείς: «το όλο εγχείρημα της πράξης και της επικοινωνίας καθίσταται προβληματικό»[85]. Φανταστείτε, για παράδειγμα, έναν τσαγκάρη στο εργαστήριο του οποίου, μια μέρα, σπάει ένα εργαλείο. Τι θα κάνει, δεδομένου ότι εκείνη τη στιγμή δεν μπορεί να το αντικαταστήσει και πρέπει, παρ' όλα αυτά, να κατασκευάσει το ζευγάρι παπούτσια που του έχουν παραγγείλει; Η πιο άμεση λύση θα είναι να χρησιμοποιήσει τα υπόλοιπα εργαλεία που διαθέτει με τέτοιο τρόπο ώστε να καλύψει το κενό του σπασμένου εργαλείου ή να επινοήσει ένα νέο εργαλείο για να αντικαταστήσει το σπασμένο. Μια τέτοια κίνηση μπορεί να χαρακτηριστεί ως αυτοσχεδιασμός: ο στόχος του παραμένει ίδιος, δηλαδή το να φτιάξει ένα ζευγάρι παπούτσια. Φανταστείτε, όμως, την περίπτωση που αρχίζει να αμφισβητεί τι είναι ένα παπούτσι, ή πώς πρέπει να περπατάμε (πράγμα, βέβαια, λίγο ανορθόδοξο για έναν τσαγκάρη, γι' αυτό όσον αφορά την τεχνική εργασία δεν έχει νόημα να μιλάμε για σύνθεση). Ας υποθέσουμε ότι ο τσαγκάρης είδε ένα έργο επιστημονικής φαντασίας όπου κάποια περίεργα όντα, ωστόσο ανθρωπόμορφα, περπατούσαν διαφορετικά από εμάς. Ο στόχος του, που για έναν τσαγκάρη είναι να κατασκευάζει παπούτσια για να περπατάμε, καθίσταται προβληματικός. Δεν είναι πλέον σίγουρος τι θέλει να κατασκευάσει. Και φυσικά, ελλείψει συγκεκριμένου στόχου, όλα τα εργαλεία και οι συνταγές που είχε μάθει για να φτιάχνει παπούτσια, καθίστανται και αυτά προβληματικά. Δεν έχει νόημα να θεωρήσουμε ότι μπορεί να αυτοσχεδιάσει για να φτιάξει το νέο είδος παπουτσιών, εφ' όσον δεν γνωρίζει τι ακριβώς θα είναι αυτά τα νέα παπούτσια, εφ' όσον δηλαδή ο στόχος του δεν είναι σαφής. Μπορεί να αυτοσχεδιάζει αενάως χωρίς όμως αποτέλεσμα. Σε μια αντίστοιχη κατάσταση βρίσκεται και ο καλλιτέχνης σε φάση μοντερνισμού: «η σύμβαση στο σύνολό της μπορεί τώρα να ιδωθεί όχι σαν μια εδραιωμένη κληρονομιά από το παρελθόν, αλλά σαν ένας διαρκής αυτοσχεδιασμός εν όψει προβλημάτων που δεν καταλαβαίνουμε πια». Όταν, λοιπόν, οι συμβάσεις κλονίζονται, ισχυρίζεται ο Cavell, ο καλλιτέχνης μένει στο

[84] Cavell, *The World Viewed*, σελ. 107-108.
[85] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 201.

κενό χωρίς να έχει από πού να πιαστεί. Τότε η μόνη διέξοδος είναι να ρισκάρει:

> Η επιτυχία μιας πράξης απειλείται από άλλους οικείους τρόπους: από την έλλειψη προετοιμασίας και προνοητικότητας· από την αποτυχία άλλων κατάλληλων πηγών, φυσικών ή κοινωνικών, να παράσχουν τα εργαλεία για την πράξη (ένα όπλο, μία γέφυρα, ένα στέγαστρο, την επιπλέον βοήθεια κάποιου)· και από την έλλειψη γνώσης σχετικά με τη σωστή κατεύθυνση που πρέπει να πάρουμε, ή του τρόπου με τον οποίο πρέπει να πορευθούμε. Το να επιζήσουμε από τις πρώτες απειλές απαιτεί επινοητικότητα και εφευρετικότητα· το να επιζήσουμε από την τελευταία απαιτεί τη θέληση και την ικανότητα να διακινδυνεύσουμε, να πάρουμε ρίσκο.[86]

Μια προβολή του μέσου, δηλαδή μια πράξη σύνθεσης σε περίοδο μοντερνισμού, πραγματοποιείται χωρίς προηγούμενα κριτήρια. Γι' αυτό ακριβώς αυτή η πράξη ενέχει μεγάλο βαθμό ρίσκου, ισχυρίζεται ο Cavell. Στο *The Claim of Reason*, ο Cavell αναφέρει ότι η σύνθεση σε περίοδο μοντερνισμού δεν αντιστοιχεί απλώς στην εκμάθηση και την ομιλία της μητρικής γλώσσας, δεν αντιστοιχεί απλώς στην απόκτηση μιας γλώσσας από ένα παιδί, αλλά περισσότερο στην ποίηση, τον τρόπο με τον οποίο ένας ενήλικας χειρίζεται τη γλώσσα και, οριακά, την μεταλλάζει. Τη διαφορά μεταξύ παράδοσης και μοντερνισμού βλέπουμε εδώ ως διαφορά μεταξύ μητρικής γλώσσας και ποίησης. Αν η απόκτηση και η χρήση της μητρικής γλώσσας είναι η φάση όπου το πλαίσιο των συμβάσεων προηγείται της κάθε εφαρμογής, η ποίηση είναι η φάση όπου η κάθε εφαρμογή προηγείται των συμβάσεων. Ο Cavell αναφέρεται στον Thoreau και στη διάκριση που αυτός κάνει μεταξύ μητρικής γλώσσας και πατρικής γλώσσας, δηλαδή μεταξύ της μηχανιστικής ή αυτοσχεδιαστικής χρήσης της γλώσσας και της σύνθεσης της γλώσσας, ή της ποιητικής χρήσης της γλώσσας.[87]

Η παραπάνω προσέγγιση του αυτοσχεδιασμού και της σύνθεσης μας αφήνει, ωστόσο, ένα σημαντικό ερώτημα. Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι οι καλλιτέχνες συνθέτουν γενικά ή η σύνθεση αφορά μόνο τη φάση μοντερνισμού ή αντίστοιχες φάσεις τομής στην ομαλή πορεία του μέσου;[88] Απάντηση σε αυτό το ερώτημα μπορούν να μας δώσουν, θεωρώ, τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί ο Cavell. Το πρώιμο έργο του Beethoven, ισχυρίζεται, είναι αυτοσχεδιαστικό ενώ το ύστερο όχι· μερικά έργα του Brahms είναι αυτοσχεδιαστικά ενώ άλλα όχι. Επομένως, η σύνθεση δεν αφορά μόνο τον μοντερνισμό αλλά και άλλες ιστορικές περιόδους. Επίσης, μπορεί να αφορά μέρος του συνολικού έργου ενός καλλιτέχνη: ένα μέρος του έργου ενός καλλιτέχνη μπορεί να είναι αυτοσχεδιασμένο ενώ το υπόλοιπο συντεθειμένο. Ή μπορεί να αφορά και ένα μεμονωμένο έργο. Επιπλέον, το έργο του Beethoven βρίσκεται στο μεταίχμιο, μεταξύ κλασικισμού και ρομαντισμού, άρα μπορούμε να υποθέσουμε ότι η μετάβαση από την αυτοσχεδιαστική περίοδο στη συνθετική

[86] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 199.
[87] Βλ. Cavell, *The Claim of Reason*, σελ. 189.
[88] Ο Cavell χρησιμοποιεί τους όρους «αυτοσχεδιασμός» και «σύνθεση» με πολύ διαφορετική έννοια από την κοινή. Έτσι, ο αυτοσχεδιασμός δεν είναι κάτι άλλο από τη σύνθεση. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι τόσο ο αυτοσχεδιασμός όσο και η σύνθεση με τη στενή έννοια είναι μέρη της σύνθεσης με την ευρεία έννοια.

περίοδο του συνθέτη οφείλεται σε μια τομή στην ιστορία του μέσου ή, αντιστρόφως, ότι αυτή η τομή στο έργο του συνθέτη σήμανε μια τομή στην ιστορία του μέσου. Ωστόσο, δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο και για τον Chopin ή τον Brahms. Σε αυτές τις περιπτώσεις δεν θεωρείται ότι έχουμε σημαντική τομή στην ιστορία του μέσου. Είναι, λοιπόν, θέμα βαθμού; Δηλαδή, ανάλογα με την περίπτωση ένα έργο μπορεί να είναι λιγότερο ή περισσότερο συντεθειμένο; Αν απαντήσουμε θετικά δίνουμε έμφαση περισσότερο στη συνέχεια μεταξύ του αυτοσχεδιασμού και της σύνθεσης: ο καλλιτέχνης αυτοσχεδιάζει στη φάση όπου λαμβάνει το μέσο ως δεδομένο, ενώ συνθέτει από τη στιγμή που αρχίζει να το μεταλλάζει, να επεμβαίνει πάνω σε αυτό. Αν απαντήσουμε αρνητικά δίνουμε έμφαση περισσότερο στην ασυνέχεια: ο καλλιτέχνης γενικά αυτοσχεδιάζει, ενώ συνθέτει από τη στιγμή όπου προκαλεί ριζική τομή στο μέσο, από τη στιγμή που επεμβαίνει ολοκληρωτικά πάνω στο μέσο. Στην πρώτη περίπτωση προσεγγίζουμε τη σύνθεση περισσότερο ως επέκταση του μέσου, ενώ στη δεύτερη ως ανατροπή του μέσου. Το πώς θα απαντούσε ο Cavell στο παραπάνω δίλημμα δεν είναι σαφές. Υποθέτω ότι θα ήθελε να διατηρήσει και τις δύο εκδοχές –το δίλημμα είναι μέρος του προβλήματος. Ωστόσο, όταν τονίζει ότι η σύνθεση ενέχει κινδύνους, δηλώνει ξεκάθαρα ότι η πράξη αυτή δεν αφορά απλώς διορθωτικές κινήσεις στα προβλήματα που θέτει το μέσο αλλά σημαντικές ανατροπές του.

Το ότι ο καλλιτέχνης σε ορισμένες φάσεις καλείται να πάρει ρίσκο αποτελεί, για τον Cavell, κριτήριο για το αν ένα έργο είναι συντεθειμένο ή όχι. Και το αν είναι συντεθειμένο ή όχι αποτελεί κριτήριο γνησιότητας του έργου. Όχι με την έννοια ότι αν δεν ικανοποιεί τη συνθήκη είναι πλαστό (counterfeit) αλλά με την έννοια ότι αν δεν την ικανοποιεί είναι ψεύτικο (fraudulent) ή απλά δεν είναι καλό έργο. Στις φάσεις όπου ζητείται διέξοδος στην κρίση ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να αποφύγει το ρίσκο να πάρει αποφάσεις –όπως είδαμε, ρισκάρει εφ' όσον δεν έχει την καθοδήγηση του μέσου. Και οφείλει να αναλάβει την ευθύνη των αποφάσεων αυτών εφ' όσον δεν υφίσταται τίποτα στο οποίο να μπορεί να αποδώσει ή να βασίσει τις αποφάσεις του. Γι' αυτό ο Cavell ασκεί κριτική σε ορισμένους καλλιτέχνες που προσπάθησαν, όπως πιστεύει, να αποφύγουν να αναλάβουν την ευθύνη, όπως ο Krenek και ο Stockhausen, δύο από τους καλλιτέχνες, σειραϊστές, που υποστήριξαν την ολική οργάνωση στη σύνθεση (total organization)[89].

Ο Krenek προσπαθεί να αποφύγει τις παγίδες της «έμπνευσης», όπως λέει ο ίδιος σε ένα απόσπασμα που παραθέτει ο Cavell. Θεωρεί ότι η έμπνευση είναι αυτό που επικαλούνται οι καλλιτέχνες όταν δεν μπορούν να δώσουν λύσεις στα προβλήματα, δηλαδή απλώς μια κακή δικαιολογία. Η «έμπνευση», αναφέρει,

> συνδέεται εξ ορισμού στενά με την τύχη, εφ' όσον είναι αυτό που δεν μπορεί να ελεγχθεί, παρασκευαστεί ή προσχεδιαστεί με κανέναν τρόπο. … Προκειμένου να αποφύγει τις υπαγορεύσεις αυτού του φαντάσματος, [ο καλλιτέχνης] προτιμά να στήσει έναν απρόσωπο μηχανισμό (impersonal mechanism) ο οποίος θα παράσχει, σύμφωνα με προσχεδιασμένα

[89] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 194-195.

> πρότυπα, μη προβλεπόμενες καταστάσεις… Ό,τι συμβαίνει μετά είναι προκαθορισμένο από την επιλογή του μηχανισμού, αλλά όχι προσχεδιασμένο, εκτός μόνο ως ασυνείδητο αποτέλεσμα προκαθορισμένων λειτουργιών. Το απρόοπτο συμβαίνει κατ' ανάγκην. [90]

Η ιδέα του να θέσουμε έναν μηχανισμό ο οποίος να παράγει από μόνος του, σαν μια μηχανή Turing, το έργο, αποτελεί, για τον Krenek τον τρόπο υπέρβασης των ορίων του καλλιτέχνη: το αποτέλεσμα υπερβαίνει αυτό που ο καλλιτέχνης θα μπορούσε να φανταστεί. Γιατί η φαντασία του καλλιτέχνη είναι τόσο εμποτισμένη από τις συμβάσεις του παρελθόντος που συχνά δεν μπορεί να τις υπερβεί παρά μόνο με τη μεσολάβηση της τύχης. Ωστόσο, η τύχη αυτή είναι διαφορετική από την τύχη που ενέχει η έμπνευση. Πρόκειται για μια τυχαιότητα η οποία είναι εντούτοις ελεγχόμενη από τον αρχικό μηχανισμό, ένα είδος αλγοριθμικής τυχαιότητας.

Η αντίρρηση του Cavell στη μέθοδο της ολικής οργάνωσης του σειραϊσμού συνίσταται στο ότι η εν λόγω μέθοδος, προκειμένου να επιλύσει τα προβλήματα που εμφανίζονται στο πλαίσιο της πρακτικής, θέτει *εξωτερικά κριτήρια*. Έτσι, οι καλλιτέχνες που την ασπάζονται αποφεύγουν, στην ουσία, να επιλύσουν το πρόβλημα ή, για την ακρίβεια, αποφεύγουν να αναλάβουν την ευθύνη της λύσης που παρέχουν: η ευθύνη είναι του μηχανισμού, αν μπορούμε να ισχυριστούμε κάτι τέτοιο. Το αποτέλεσμα αποτελεί εξωτερική λύση με την έννοια ότι οι καλλιτέχνες που ασπάζονται την εν λόγω τεχνική, αντί να αντιμετωπίσουν το πρόβλημα από το εσωτερικό της τέχνης τους, επιδιώκουν να το παρακάμψουν. Ο Cavell αντιδιαστέλλει την τυχαιότητα της ολικής οργάνωσης με την τυχαιότητα ως στοιχείο ορισμένων συνθέσεων του Cage. Ας δούμε ένα παράδειγμα μιας τέτοιας σύνθεσης:

> Στη σκηνή υπήρχαν δώδεκα ραδιόφωνα, με δύο παίχτες το καθένα, και τον συνθέτη-διευθυντή –είκοσι πέντε άτομα συνολικά. Η παρτιτούρα επιβάλλει έναν παίχτη για το χειρισμό του κουμπιού που επιλέγει τους διαφορετικούς σταθμούς που ο συνθέτης επιθυμεί να ακουστούν κατά τη διάρκεια του έργου, και έναν δεύτερο ερμηνευτή για το κουμπί που ρυθμίζει την ένταση του ήχου. Οι οδηγίες του συνθέτη σχετικά με το συντονισμό των σταθμών χρησιμοποιούν νότες και παύσεις· το μήκος κύματος του κάθε σταθμού σημειώνεται σε χιλιοκύκλους. Άρα, αν το κομμάτι παιχτεί στη Νέα Υόρκη, θα ακουστεί μια ομάδα σταθμών· αν παιχτεί στο Ντένβερ, θα ακουστεί μια άλλη ομάδα σταθμών, αυτοί που χρησιμοποιούν τα ίδια μήκη κύματος σε αυτή την περιοχή. Ο παίχτης που ρυθμίζει την ένταση ακολουθεί οδηγίες στην παρτιτούρα που αντιστοιχούν σε αριθμούς κατά μήκος του φάσματος από το μηδέν και πάνω, παράγοντας ένα φάσμα δυναμικών από απλό ψιθύρισμα μέχρι πλήρες *fortissimo*. Όπως και η επιλογή των μηκών κύματος, οι εντάσεις έχουν συγκεκριμένες ρυθμικές οδηγίες.
>
> Αυτή είναι μια μουσική στην οποία μερικά στοιχεία που συνήθως δεν καθορίζονται με ακρίβεια, όπως η δυναμική και το rubato, και οτιδήποτε από το οποίο εξαρτάται η μορφή, υποδεικνύονται με τη μεγαλύτερη ακρίβεια. Οι μελωδικές γραμμές, οι αρμονίες, και η

[90] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 195. Απόσπασμα από το Ernst Krenek, "Extents and Limits of Serial Techniques", στο *Musical Quarterly*, XLVI, 1960, σελ. 228-229.

> ενορχήστρωση, ο ακριβής έλεγχος των οποίων έχουμε συνηθίσει να αποτελεί το κυρίως ενδιαφέρον του συνθέτη, καθορίζονται, από την άλλη πλευρά, πλήρως από την ενδεχομενικότητα (accident) του προγραμματισμού των σταθμών του ραδιοφώνου.[91]

Οτιδήποτε βρίσκεται πάνω στην παρτιτούρα του έργου του Cage, δυναμικές ήχων ή συχνότητες σταθμών, καθορίζεται βάσει αριθμών για την παραγωγή των οποίων ο συνθέτης χρησιμοποιεί το *I Ching*, μια κινέζικη μηχανή εύρεσης τυχαίων αριθμών. Έτσι, ο συνθέτης με κανένα τρόπο δεν μπορεί να προβλέψει το ακριβές αποτέλεσμα ούτε καν υποσυνείδητα, πράγμα που σημαίνει ότι παρακάμπτεται ο υποκειμενικός παράγων, όπως και στην περίπτωση της ολικής οργάνωσης. Ωστόσο, εδώ η τυχαιότητα επεμβαίνει με διαφορετικό τρόπο. Ο συνθέτης έχει ο ίδιος αποφασίσει με ποιο τρόπο εισχωρεί η τυχαιότητα στο έργο του και έχει αναλάβει την πλήρη ευθύνη της απόφασής του, δεν έχει αποφύγει, όπως λέει ο Cavell, να πάρει το ρίσκο. Το έργο του Cage είναι, με τον τρόπο που το θέτει ο Cavell, συντεθειμένο, αν και με την κλασική έννοια δεν μπορούμε να ισχυριστούμε κάτι τέτοιο: «το τυχαίο έχει καθαρά *αντικαταστήσει* σκόπιμα τις παραδοσιακές έννοιες της τέχνης και της σύνθεσης»[92].

Ωστόσο, άλλα έργα του Cage κατακρίνονται από τον Cavell, όπως για παράδειγμα τα happenings. Ο Cavell κατατάσσει αυτά τα έργα στην ίδια κατηγορία με τα έργα της Pop Art και με τα έργα των σειραϊστών μουσικών στα οποία αναφέρθηκα παραπάνω. Οι καλλιτέχνες αυτοί αποφεύγουν να επιλύσουν τα προβλήματα που τίθενται στο πλαίσιο της τέχνης τους από το εσωτερικό της τέχνης τους, δηλαδή αποφεύγουν να ανασυνθέσουν τις συμβάσεις που βρίσκονται σε κρίση. Αντί να λύσουν το πρόβλημα το καταργούν, και με αυτό τον τρόπο καταλήγουν σε μηδενισμό: «θα έλεγα ότι η προσπάθεια να ξανα-εφευρεθούν οι συμβάσεις είναι η εναλλακτική που επιλέγουν ο Schoenberg, ο Stravinsky, ο Bartok· ενώ με την ολική τους οργάνωση, ο Krenek και ο Stockhausen επέλεξαν το μηδενισμό»[93]. Για το λόγο ότι οι καλλιτέχνες που βρίσκονται στο στόχαστρο θέτουν εξωτερικά κριτήρια, δηλαδή παρακάμπτουν το μέσο και τα προβλήματα που τίθενται στο εσωτερικό του, ο Cavell αναφέρει ότι «(1) αυτά τα έργα δεν μπορούν να κριθούν, όπως κρίνεται η παραδοσιακή τέχνη, αλλά πρέπει να υπερασπιστούν, ή να απορριφθούν, ως τέχνη συνολικά», καθώς επίσης «(2) αυτά τα έργα δεν θα υπήρχαν παρά μόνο για τη φιλοσοφία»[94]. Στόχος των καλλιτεχνών που υπόκεινται στην κριτική του Cavell μοιάζει να είναι να κάνουν φιλοσοφία και όχι τέχνη (ενώ τα έργα του Cage, αυτά που ο Cavell παραδέχεται, αποτελούν όχι φιλοσοφία αλλά παραδείγματα για τη φιλοσοφία). Την παραπάνω απάντηση θα μπορούσαμε να δώσουμε και στον Danto: αν στόχος του Warhol ήταν να κάνει φιλοσοφία τότε παρέκαμψε την τέχνη του καταργώντας, αντί να επιλύσει, τα

[91] Πρόκειται για το *Imaginary Landscape IV* του John Cage. Το απόσπασμα είναι από το Henry Cowell, "Current Chronicle", R. Kostelanetz (ed.), *John Cage*, New York, ADA Capo, 1991, σελ. 96.
[92] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 194.
[93] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 202.
[94] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 196.

προβλήματα.

Θα μπορούσαμε να αντιστοιχίσουμε τη διάκριση μεταξύ έργου συντεθειμένου και έργου μη-συντεθειμένου στη διάκριση του Michael Fried μεταξύ έργου μη-θεατρικού και έργου που επαναφέρει τη θεατρικότητα (theatricality): αν η απάντηση στην κριτική της Conceptual Art κατά της άποψης ότι πρέπει να «αναγιγνώσκουμε» τη ζωγραφική προκειμένου να τη προσεγγίσουμε, δηλαδή της παραδοσιακής άποψης ότι η ζωγραφική εξαρτάται από το λόγο, ήταν να μας προσφέρει το κείμενο έτοιμο, τότε δεν μας πρόσφερε παρά μια θεατρική λύση στο πρόβλημα, μια εξωτερική λύση. Με άλλα λόγια, μας πρόσφερε μια φιλοσοφική και όχι καλλιτεχνική λύση.

Συνοψίζω αυτά που είπα μέχρι στιγμής. Η έννοια σύνθεση αποτελεί κατά γενική ομολογία μια ξεπερασμένη έννοια, ενώ τα έργα μετά τη στροφή του μοντερνισμού δεν μοιάζει να είναι καν συντεθειμένα με την παραδοσιακή έννοια (πολλοί καλλιτέχνες όπως, για παράδειγμα, ο Anthony Caro ισχυρίζονται ότι δεν συνθέτουν). Ωστόσο μόνο κάτω από το νέο φως που ρίχνει μια νέα έννοια σύνθεσης, την οποία υποστηρίζει ο Cavell (αλλά και ο Fried), μπορούμε να προσεγγίσουμε την τέχνη του μοντερνισμού ή και του μετα-μοντερνισμού και να κατανοήσουμε την εν λόγω στροφή. Η αξία του μοντερνισμού έγκειται στο ότι, αν και αποτελεί φάση ριζικής τομής, ολικής ανατροπής, με την παράδοση, ωστόσο αποτελεί και απάντηση στα προβλήματα που κληρονόμησε από αυτήν. Δεν την αγνόησε θέτοντας εξωτερικά κριτήρια, δεν την κατήργησε, αλλά την ανασυνέθεσε –γι' αυτό η έννοια της σύνθεσης είναι κεντρική στην κατανόηση του εγχειρήματος του μοντερνισμού. Ο Cavell, προκειμένου να κατανοήσει το εγχείρημα αυτό παραλληλίζει την επαναστατική τομή που προκάλεσε ο μοντερνισμός στην ιστορία της τέχνης με τις επιστημονικές επαναστάσεις έτσι όπως τις προσεγγίζει ο Thomas S. Kuhn, στο βιβλίο του *The Structure of Scientific Revolutions*.[95] Παρακάτω θα εξετάσω αυτή την αναλογία και θα υποστηρίξω την άποψη ότι η προσέγγιση του έργου του Kuhn από τον Cavell είναι βαθιά επηρεασμένη από το έργο του Greenberg.

ΜΕΡΟΣ 3:
Ο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ Η ΠΑΡΑΔΟΣΗ

I. ΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΕΙΣ

Τι είναι μια επιστήμη σε μια κανονική φάση και τι μια επιστημονική επανάσταση; Μια «κανονική επιστήμη, λέει ο Kuhn, είναι μια έρευνα που στηρίζεται σε προηγούμενα επιτεύγματα τα οποία γίνονται αποδεκτά από την επιστημονική κοινότητα και αποτελούν θεμέλιο της πρακτικής της. Το βασικό χαρακτηριστικό μιας κανονικής επιστήμης είναι ότι

[95] Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, The University of Chicago Press, 1962. Μετάφραση στα ελληνικά, T.S. Kuhn, *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων*, μετάφραση, Γ. Γεωργακόπουλος, Β. Κάλφας, Αθήνα, Σύγχρονα Θέματα.

οργανώνεται γύρω από ένα «Παράδειγμα» (paradigm). Το «Παράδειγμα» είναι ένα συγκεκριμένο δείγμα, ένα υπόδειγμα, όπως δηλώνει και η λέξη, το οποίο καλεί για συστηματική έρευνα και το οποίο αναφέρεται σε μια συγκεκριμένη επιστημονική παράδοση. «Όσοι στηρίζουν την έρευνά τους σε κοινά Παραδείγματα», αναφέρει ο Kuhn,

> αναγνωρίζουν τους ίδιους κανόνες και τα ίδια κριτήρια επιστημονικής πρακτικής. Αυτή η αναγνώριση και η φαινομενική ομοφωνία που προκαλείται είναι βασικές προϋποθέσεις για τη κανονική επιστήμη, δηλαδή για τη γένεση και τη συνέχιση μιας συγκεκριμένης ερευνητικής παράδοσης.[96]

Η κανονική επιστήμη είναι μια «δραστηριότητα επίλυσης γρίφων», που επεκτείνει διαρκώς την επιστημονική γνώση. Η φυσιολογική επιστήμη δεν αποσκοπεί στην καινοτομία. Ωστόσο, προκύπτουν νέα φαινόμενα και νέες θεωρίες οι οποίες εμφανίζονται ως «εκπλήξεις», από το οποίο συμπεραίνουμε ότι η έρευνα μέσα στο πλαίσιο ενός Παραδείγματος, προκαλεί Παραδειγματικές αλλαγές.[97] Και ενώ οι καινοτομίες αυτές παράγονται σχεδόν ακούσια, λέει ο Kuhn, «από ένα παιχνίδι που παίζεται σύμφωνα μ' ένα σύνολο κανόνων, η αφομοίωσή τους απαιτεί την επεξεργασία ενός άλλου συνόλου.»[98] Οι καινοτομίες παρουσιάζονται μετά από μια περίοδο «ανωμαλίας». Σε περίπτωση που οι ανωμαλίες δεν μπορούν να αντιμετωπιστούν στο πλαίσιο του Παραδείγματος, επέρχεται κρίση του Παραδείγματος, και το γεγονός αυτό επιφέρει μια αβεβαιότητα στην επιστημονική κοινότητα («έκδηλη επαγγελματική αβεβαιότητα»[99]). Μέσα από αυτή την κρίση αναδύονται νέες θεωρίες οι οποίες ανατρέπουν πλήρως το προηγούμενο Παράδειγμα και θέτουν, στη θέση του παλιού, νέο. Έτσι, η κρίση ενός Παραδείγματος «είναι ο προάγγελος της εμφάνισης νέων θεωριών»[100], πράγμα που σημαίνει ότι η κρίση του Παραδείγματος είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την εμφάνιση νέων θεωριών.

Το νέο Παράδειγμα, σύμφωνα με τον Kuhn, βρίσκεται σε μια σχέση ασυμμετρίας (incommensurability) με το προηγούμενο. Μεταξύ δύο διαδοχικών Παραδειγμάτων η διαφορά δεν είναι μόνο στους τρόπους ή τις μεθόδους επίλυσης των γρίφων, αλλά και στους ίδιους τους γρίφους, δηλαδή στα ίδια τα προβλήματα που το Παράδειγμα καλείται να επιλύσει. Τα δύο Παραδείγματα δεν είναι απλώς πολύ διαφορετικά αλλά είναι και ασυμβίβαστα μεταξύ τους. Η ασυμμετρία αφορά τις έννοιες, τα κριτήρια αλλά και την αντίληψη: πρόκειται για αλλαγές κοσμοθεώρησης, τις οποίες ο Kuhn περιγράφει ως αλλαγές οπτικών μορφών Gestalt.

Η προσέγγιση του Kuhn επέφερε σημαντικές καινοτομίες στην ιστορική προσέγγιση της επιστήμης κυρίως επειδή θεώρησε ότι το παραδοσιακό Παράδειγμα και το νέο Παράδειγμα είναι μεταξύ τους ασύμμετρα. Έτσι έθεσε υπό αμφισβήτηση τη συσσωρευτική

[96] Kuhn, *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων*, μετφρ., σελ. 74.
[97] Βλ. Kuhn, *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων*, μετφρ., σελ. 121.
[98] Kuhn, *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων*, μετφρ., σελ. 121.
[99] Kuhn, *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων*, μετφρ., σελ. 139.
[100] Kuhn, *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων*, μετφρ., σελ. 160.

εξέλιξη της επιστήμης, πράγμα που ασφαλώς προκάλεσε μεγάλο θόρυβο επειδή αμφισβήτησε την δυνατότητα της επιστήμης να προοδεύει γραμμικά. Αν κάθε θεωρία αποτελεί μια διαφορετική οπτική επί του κόσμου, και αν κάθε νέα θεωρία είναι ασύμμετρη με την προηγούμενη, και, επομένως, αν δεν μπορούμε να αποφανθούμε ποια είναι η καλύτερη, τι μπορεί να εγγυηθεί ότι δεν θα πέσουμε σε σχετικισμό; Απάντηση σε αυτό το ερώτημα μπορεί να δοθεί αν διαλευκάνουμε το πώς ακριβώς μεταβαίνουμε από το ένα Παράδειγμα στο άλλο. Το πρόβλημα που καλείται να αντιμετωπίσει ο Kuhn είναι ανάλογο με το πρόβλημα που έχει να αντιμετωπίσει ο Cavell: πώς μεταβαίνουμε από ένα καλλιτεχνικό μέσο σε ένα άλλο και τι εγγυάται ότι δεν θα πέσουμε σε σχετικισμό;

Πώς, όμως, αναγιγνώσκει ο Cavell τον Kuhn; Κάποιος που πραγματοποιεί μια τέτοια επαναστατική αλλαγή πρέπει να είναι άριστος κάτοχος των παλαιοτέρων συμβάσεων, ισχυρίζεται ο Cavell. «Η εσωτερική τυραννία της σύμβασης», αναφέρει χαρακτηριστικά,

> έγκειται στο ότι μόνο ένας σκλάβος της γνωρίζει πώς να την αλλάξει προς το καλύτερο, ή γνωρίζει γιατί πρέπει να εξαλειφθεί. Μόνο οι άριστοι κάτοχοι ενός παιχνιδιού, τέλειοι σκλάβοι αυτού του προγράμματος, είναι σε θέση να εγκαταστήσουν συμβάσεις οι οποίες υπηρετούν καλύτερα την ουσία του.[101]

Έτσι κατανοεί τη *Δομή των Επιστημονικών Επαναστάσεων* του Kuhn:

> Μόνο ένας άριστος κάτοχος μιας επιστήμης μπορεί να δεχτεί μια επιστημονική αλλαγή ως μια φυσιολογική επέκταση αυτής της επιστήμης· και … την αποδέχεται, ή την προτείνει, προκειμένου να παραμείνει σε επαφή με την ιδέα αυτής της επιστήμης, με τους εσωτερικούς κανόνες κατανοησιμότητας και αρτιότητάς της…[102]

Ο τρόπος με τον οποίο ο Cavell αναγιγνώσκει τον Kuhn είναι έντονα επηρεασμένος από τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει τις καλλιτεχνικές επαναστάσεις ο Greenberg. Αν υφίστανται επαναστάσεις στην τέχνη, τότε μια επαναστατική αλλαγή στην τέχνη μπορεί αντίστοιχα να πραγματοποιηθεί μόνο από όσους κατέχουν άριστα το παραδοσιακό μέσο, ισχυρίζεται ο Greenberg. Στο κείμενό του "Convention and Innovation", όπου υποστηρίζει ότι η τυποποίηση αλλά και η διαρκής καινοτομία είναι απαραίτητα στοιχεία της τέχνης, αναφέρει ότι «προκειμένου να έρθει κανείς σε ρήξη με μια σύμβαση πρέπει να την κατέχει ή, αν όχι να την κατέχει, τουλάχιστον να είναι σε θέση να δει το νόημά της και να το εκτιμήσει»[103]. Καλλιτέχνες όπως ο Blake, ο Whitman, ο Joyce, ο Schoenberg, ο Manet, ο Pollock, ή ο Picasso, ισχυρίζεται ο Greenberg, «είχαν στα κόκαλά τους» τις προηγούμενες συμβάσεις προτού τις καταρρίψουν τόσο ριζικά. Και συνεχίζει

> Αυτό που θέλω να πω είναι ότι η ιστορία δεν παρέχει καμιά περίπτωση σημαντικής καινοτομίας όπου ο καινοτόμος καλλιτέχνης δεν κατείχε την σύμβαση ή τις συμβάσεις τις οποίες άλλαξε ή

[101] Cavell, The Claim of Reason, σελ. 120-121.
[102] Cavell, *The Claim of Reason*, σελ. 121.
[103] Greenberg, "Convention and Innovation", σελ. 52.

> εγκατέλειψε. Πράγμα που σημαίνει ότι υπέβαλε την τέχνη του στην πίεση αυτών των συμβάσεων στην πορεία της αλλαγής ή της αποβολής τους. Ούτε είχε να ψάξει γύρω για νέες συμβάσεις προκειμένου να αντικαταστήσει αυτές τις οποίες απέβαλε· οι νέες συμβάσεις προκύπτουν από τις παλιές απλώς χάριν στην σφοδρή αντιπαράθεσή του [του καλλιτέχνη] με τις παλιές. Και οι παλιές, ανεξάρτητα από το πόσο απότομα απορρίφθηκαν, συνεχίζουν κατά κάποιο τρόπο να είναι εκεί, σαν φαντάσματα, και να καθοδηγούν σαν φαντάσματα.[104]

Ο Greenberg δεν διστάζει, στο ίδιο πάντα κείμενο, να καταδικάσει καλλιτέχνες όπως τον Kandinsky, τον Kupka και τον Malevich ως «πρόωρους καινοτόμους» (premature innovators) οι οποίοι δεν είχαν αφομοιώσει επαρκώς τις προηγούμενες συμβάσεις προτού προχωρήσουν σε δραστικές αλλαγές του μέσου. Τα ίδια ισχυρίζεται και σε μια συζήτησή του με τον Thierry De Duve ενώπιον κοινού, την οποία δημοσιεύει ο De Duve στο βιβλίο του *Clement Greenberg entre les lignes*: χαρακτηρίζει τους καινοτόμους καλλιτέχνες του μοντερνισμού ως «διστακτικούς επαναστάτες»[105] και τονίζει, επιπλέον, ότι η επανάσταση δεν ήταν αυτοσκοπός αυτών των καλλιτεχνών. Ο Manet, τον οποίο ο Greenberg θεωρεί πρώτο καλλιτέχνη του μοντερνισμού όσον αφορά τη ζωγραφική, «δεν δούλευε με σκοπό την επανάσταση αλλά με την εξής ιδέα: πώς να κάνει ένα πίνακα όσο πιο καλό γίνεται»[106], αναφέρει, καθιστώντας έτσι σαφές ότι η επανάσταση πρέπει να ιδωθεί περισσότερο ως δευτερεύον προϊόν του μοντερνισμού και όχι ως βασικός στόχος: οι καλλιτέχνες του μοντερνισμού δεν ήταν «συνειδητά επαναστάτες»[107].

Επομένως, σύμφωνα με την έννοια της επανάστασης του Greenberg την οποία ασπάζεται ο Cavell, η επανάσταση, αν και επιφέρει ολική ρήξη του μέσου, είτε επιστημονικού είτε καλλιτεχνικού, ωστόσο προκύπτει μέσα από το προηγούμενο μέσο: «αυτό που μοιάζει με «ρήξη» … είναι μια προσπάθεια … να παραμείνουμε πιστοί με την παράδοση»[108]. Τοποθετούμενος με αυτόν τον τρόπο, ο Cavell τονίζει περισσότερο τη συνέχεια μεταξύ της παράδοσης και του νέου καλλιτεχνικού μέσου παρά την ασυνέχεια. Όπως τονίζει η Βάσω Κιντή στο άρθρο της "Novelty and Revolution in Art and Science: The Connection between Kuhn and Cavell"[109], η έννοια της επανάστασης που προτείνει ο Cavell μοιάζει, εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον, να αποκλίνει σημαντικά από την έννοια της επανάστασης που προτείνει ο Kuhn. Ο Cavell, αλλά και ο Fried, αναφέρει η Κιντή, υποστηρίζουν ότι οι καλλιτέχνες επαναστάτες επιδιώκουν να αποκαταστήσουν την τέχνη τους επιστρέφοντας στην παράδοση για να «ανακαλύψουν», όπως ισχυρίζονται, και όχι να

[104] Greenberg, "Convention and Innovation', σελ. 53.
[105] "Débat avec Clement Greenberg", στο Thierry De Duve, *Clement Greenberg entre les lignes*, Paris, Editions Dis Voir, 1996, σελ. 127.
[106] "Débat avec Clement Greenberg", σελ. 127.
[107] "Débat avec Clement Greenberg", σελ. 131.
[108] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 206-207.
[109] Βάσω Κιντή, "Novelty and Revolution in Art and Science: The Connection between Kuhn and Cavell", στο *Perspectives on Science*, Vol. 18, No. 3, fall 2010, σελ. 284-310.

επινοήσουν, τις νέες συμβάσεις «στη συνέχεια της ίδιας της ζωγραφικής»[110]. Όμως, ο Kuhn δεν λέει καθόλου κάτι τέτοιο. Ο Kuhn, όπως λέει η Κιντή, «τονίζει την ανοιχτότητα της διαδικασίας, την ενδεχομενικότητα και την μη-προβλεψιμότητα των εξελίξεων, την ασυνέχεια και την ασυμμετρία των διαδοχικών σταδίων, την ποικιλία της επιστημονικής πρακτικής»[111]. Ο Greenberg, ο Cavell και ο Fried μοιάζει να υποστηρίζουν το αντίθετο απ' ότι ο Kuhn. Πώς θα ερμηνεύσουμε αυτή την απόκλιση;

Η Κιντή αναφέρεται στην Hanna Arendt και στις δύο έννοιες επανάστασης που ορίζει. Η πρώτη αφορά μια πρώτη έννοια κατανόησης των πολιτικών επαναστάσεων, σύμφωνα με την οποία η επανάσταση έχει σκοπό όχι τη ρήξη και την ανατροπή της παράδοσης αλλά την αποκατάστασή της. Σύμφωνα με την πρώτη αυτή έννοια της επανάστασης, η οποία διαμορφώθηκε στην Αγγλία του 17ου αιώνα, στην αρχαιότητα και στο μεσαίωνα υπήρχαν εξεγέρσεις ή ανταρσίες ή αναταραχές –όχι επαναστάσεις–, οι οποίες είχαν σκοπό περισσότερο να αποκαταστήσουν τη χαμένη τάξη παρά να ανατρέψουν το παρελθόν: «Οι επαναστάσεις ξεκινούσαν ως επανορθώσεις ή αποκαταστάσεις και το επαναστατικό πάθος μιας ολοκληρωτικά καινούργιας αρχής γεννιόταν μόνο κατά τη διάρκεια του ίδιου του γεγονότος»[112]. Η δεύτερη έννοια αφορά μια μοντέρνα έννοια κατανόησης των πολιτικών επαναστάσεων, σύμφωνα με την οποία επανάσταση σημαίνει ριζική αλλαγή χωρίς επιστροφή στο παρελθόν. Στοιχεία αυτής της νέας έννοιας αποτελούν η βία και ολοκληρωτική ανατροπή του παρελθόντος. Δηλαδή, σε αντίθεση με την πρώτη έννοια της επανάστασης η οποία είναι κυκλική, η δεύτερη μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο βάσει μιας απόλυτα γραμμικής έννοιας χρόνου.

Εκ πρώτης όψεως, ο Cavell βλέπει την επανάσταση με την πρώτη έννοια, ενώ ο Kuhn με τη δεύτερη: οι δύο απόψεις μοιάζουν ασυμβίβαστες, σημειώνει η Κιντή. Η Κιντή εξετάζει αν πράγματι οι δύο προσεγγίσεις αποκλίνουν, και τελικά καταλήγει στο συμπέρασμα ότι δεν αποκλίνουν και τόσο, αν και ταυτόχρονα θεωρεί ότι η έννοια της επανάστασης που εισάγει ο Kuhn διαφέρει ακόμα και από τη μοντέρνα έννοια επανάστασης που ορίζει η Arendt, είναι κυριολεκτικά μετα-μοντέρνα. Η Κιντή κάνει δύο υποθέσεις για να ερμηνεύσει την απόκλιση των δύο απόψεων. Σύμφωνα με την πρώτη, η διαφορά οφείλεται στη διαφορά των πεδίων, το ένα αφορά την επιστήμη, το άλλο την τέχνη. Όμως, ο ίδιος ο Cavell, παρατηρεί η Κιντή, δεν φαίνεται να θεωρεί τα δύο πεδία τόσο αποκλίνοντα, πράγμα που μάλλον αποκλείει αυτή την περίπτωση. Σύμφωνα με τη δεύτερη υπόθεση, όταν ο Cavell λέει ότι οι καλλιτέχνες αναζητούν τα όρια ή την ουσία της τέχνης τους, δεν εννοεί ότι αυτό που κάνουν στην ουσία δεν αποτελεί ριζική τομή με το παρελθόν, αλλά ότι απλώς νομίζουν ότι δεν κάνουν τίποτε άλλο από το να αναζητούν τα

[110] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 219 και Michael Fried, "How Modernism Works, A Response to T.J. Clark". *Critical Inquiry* vol. 9, no 1, σελ. 223.

[111] Κιντή, "Novelty and Revolution in Art and Science: The Connection between Kuhn and Cavell".

[112] Hanna Arendt, *On Revolution*, London, Penguin Books, (1963) 1990, σελ.37. Το απόσπασμα παρατίθεται από την Κιντή.

όρια της τέχνης τους. Είναι αλήθεια ότι τόσο ο Cavell όσο και ο Greenberg τονίζουν επανειλημμένως ότι κανένας καλλιτέχνης επαναστάτης δεν προγραμμάτισε ποτέ να κάνει μια επανάσταση. Ωστόσο, αυτό, παρατηρεί η Κιντή, ο Cavell δεν το λέει για να φανερώσει ότι οι καλλιτέχνες δεν έχουν συνείδηση του τι κάνουν, αλλά για να δείξει δύο κυρίως πράγματα: πρώτον, ότι η τέχνη δεν προχωρά με κανονικά συσσωρευτικά βήματα και δεύτερον, ότι κάθε νέα κατάσταση επιφέρει μια αλλαγή στο παρελθόν, μας αναγκάζει να αναμορφώσουμε τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζουμε το παρελθόν. Τα δύο αυτά στοιχεία ο Kuhn αποδίδει στις επιστημονικές επαναστάσεις. Συνεπώς, δικαιολογούμαστε να υποθέσουμε ότι οι δύο απόψεις δεν αποκλίνουν σημαντικά, καταλήγει η Κιντή.

Στη συνέχεια, θα προσθέσω ορισμένες ακόμα παρατηρήσεις στην προσέγγιση της Κιντή. Αν και ο Cavell σε ορισμένα κείμενα τονίζει της σημασία της συνέχειας της μετεπαναστατικής κατάστασης με την παράδοση, σε άλλα τονίζει την ολική ρήξη, τη βία και τη μη-αντιστρεψιμότητα. Αν λοιπόν σε κάποια κείμενα τονίζει τη συνέχεια δεν πρέπει να θεωρήσουμε ότι αυτός είναι ο τελευταίος του λόγος. Στο κείμενό του "Impressions of Revolution"[113], ο Cavell αναφέρει ότι «η βία και η μη-αντιστρεψιμότητα είναι κριτήρια της έννοιας της επαναστατικότητας, όπως ο Kuhn τα ορίζει για την επιστήμη»[114]. Και θεωρεί ότι αυτός ο ορισμός συμφωνεί με τον τρόπο που ορίζει η Hanna Arendt τις κοινωνικές επαναστάσεις: δηλαδή ως κινήματα που στοχεύουν στην ελευθερία, πράγμα που πραγματοποιούν μέσω βίας, αλλά και ως κινήματα τα οποία ταυτόχρονα επανακαθορίζουν την ίδια την έννοια της ελευθερίας, πράγμα που καθιστά την κοινωνική μεταβολή που επιφέρει μια επανάσταση μη-αντιστρέψιμη[115]. Επομένως, ασπάζεται τη δεύτερη έννοια επανάστασης, όπως την ορίζει η Arendt. Και εξετάζει, σύμφωνα με αυτά τα δύο κριτήρια που αφορούν τις κοινωνικές επαναστάσεις, αν έχουμε επαναστάσεις στην επιστήμη και στην τέχνη.

Η διαμάχη μεταξύ του Γαλιλαίου και των Αριστοτελικών επιστημόνων της εκκλησίας σχετικά με την κίνηση της γης ικανοποιεί και τα δύο κριτήρια. Η κίνηση του Γαλιλαίου ορίζει «έναν καινούργιο κόσμο», λέει ο Cavell δανειζόμενος τον όρο του Kuhn, ο οποίος είναι πλήρως ασύμμετρος με τον παλιό όσον αφορά τόσο τις έννοιες όσο και την πρακτική της εν λόγω επιστήμης[116]. Ικανοποιούν, όμως, τα κριτήρια οι καλλιτεχνικές τομές; Αναφερόμενος στο πέρασμα της μουσικής από τον κλασικισμό στον ρομαντισμό, ο Cavell

[113] Stanley Cavell, "Impressions of Revolution", *The Musical Quarterly* 85(2), Summer 2001, pp. 264-273.

[114] Cavell, "Impressions of Revolution", σελ. 266.

[115] Παρ' όλα όσα ισχυρίζεται ο Cavell, νομίζω ότι στόχος της Arendt είναι να υποβαθμίσει τη αναγκαιότητα της βίας των κοινωνικών επαναστάσεων, πράγμα που έρχεται σε αντίθεση με την προσέγγιση του Kuhn. Ο Kuhn επιμένει στον «βίαιο» χαρακτήρα των επαναστάσεων, με την έννοια ότι το νέο είναι ανηλεές ως προς την παράδοση, έτοιμο να την ανατρέψει ολοκληρωτικά. Ο Cavell μοιάζει να μη διακρίνει αυτή τη διαφορά, αν και θεωρεί ότι η βία είναι κριτήριο για να καθορίσουμε αν μια εξέλιξη αποτελεί επανάσταση, πράγμα που δηλώνει σαφώς ότι ασπάζεται την άποψη του Kuhn. Η άποψη ότι η βία αποτελεί αναγκαίο παράγοντα προκειμένου να πραγματοποιηθεί μια κοινωνική επανάσταση ανήκει περισσότερο σε προσεγγίσεις όπως αυτή του Sartre και του Merleau-Ponty.

[116] Βλ. Cavell, "Impressions of Revolution", σελ. 266.

λέει ότι ο ρομαντισμός επέφερε δραστικές αλλαγές στη μουσική σύνθεση όπως, για παράδειγμα, την επιμήκυνση του μουσικού θέματος και την καθυστέρηση της λύσης στην τονική. Οι αλλαγές αυτές, ισχυρίζεται ο Cavell, έθεσαν σε εξαιρετικά δύσκολη θέση πολλούς συνθέτες οι οποίοι δεν μπορούσαν να φανταστούν πώς είναι δυνατόν το θέμα να παραμένει εκκρεμές μέχρι την τελευταία στιγμή του μέρους και οι οποίοι συνέχισαν, παρά τις εξελίξεις, να συνθέτουν σονάτες: «ο κόσμος είχε αλλάξει πίσω από την πλάτη τους· βία είχε επιβληθεί στην τέχνη τους»[117], αναφέρει ο Cavell, τονίζοντας τον βίαιο χαρακτήρα μιας τέτοιας αλλαγής. Οι καλλιτέχνες που δεν μπορούν να αφομοιώσουν την αλλαγή είναι καταδικασμένοι να παραμείνουν μουγκοί, χωρίς γλώσσα. Η βία, σπεύδω να συμπληρώσω, ασκείται όχι μόνο απέναντι στους καλλιτέχνες αλλά και στο κοινό. Τα έργα του Schoenberg ή του Kandinsky σόκαραν και αποδοκιμάστηκαν επειδή δεν ήταν δυνατόν να γίνουν κατανοητά με τα κριτήρια που διέθετε τότε το κοινό. Το σοκ της αλλαγής είναι τόσο μεγάλο στην περίπτωση των έργων του μοντερνισμού που ακόμα και σήμερα, έναν αιώνα μετά, τα έργα αυτά δεν έχουν αφομοιωθεί. Επομένως, οι αλλαγές στην τέχνη μπορεί να είναι εξίσου βίαιες με αυτές των κοινωνικών επαναστάσεων. Και το εννοώ κυριολεκτικά: το κοινό που εξανίσταται μπορεί να αντιδράσει με βίαιο τρόπο απέναντι στους ίδιους τους καλλιτέχνες.

Άρα, οι καλλιτεχνικές επαναστάσεις ικανοποιούν το κριτήριο της βίας. Είναι, όμως, και μη-αντιστρέψιμες; Η έννοια της μη-αντιστρεψιμότητας συνδέεται με την έννοια της προόδου, την οποία διεκδικούν κυρίως οι θετικές επιστήμες. Τι θα σήμαινε όμως «πρόοδος» στην τέχνη; Η διαδοχή των διαφορετικών καλλιτεχνικών στυλ, αν και δεν αποτελεί πρόοδο, δεν αποτελεί και απλή διαδοχή, ισχυρίζεται ο Cavell. Συχνά οι κριτικοί της τέχνης και οι ιστορικοί ισχυρίζονται ότι μια γενιά «επιλύει ένα πρόβλημα» που έχει κληρονομήσει από την προηγούμενη και επομένως μερικές φορές η τέχνη μοιάζει να προοδεύει σε σχέση με την τέχνη της προηγούμενης γενιάς. Τα προβλήματα επιλύονται και η τέχνη προχωρά προς συγκεκριμένες κατευθύνσεις. Και επειδή τα επιλυμένα προβλήματα δεν επανεμφανίζονται, παρά μόνο υπό πολύ διαφορετική μορφή, τα διάφορα καλλιτεχνικά στυλ είναι μη-αντιστρέψιμα.[118]

Ο Cavell στο κείμενό του "Music Discomposed" φαίνεται να τονίζει περισσότερο τη ριζική τομή, η οποία επέρχεται μόνο βίαια, και τη γραμμικότητα των καλλιτεχνικών επαναστάσεων. Δεν πρέπει, λοιπόν, να υποτιμήσουμε τη σημασία της ασυνέχειας στην προσέγγιση του Cavell. Εξάλλου όλη του η προσπάθεια έγκειται στο να δείξει ότι ο μόνος τρόπος για να κατανοήσουμε τη σημασία του μοντερνισμού, που είναι το κύριο παράδειγμα επανάστασης που χρησιμοποιεί, είναι να τον προσεγγίσουμε ως ριζική τομή με την παράδοση, ολοκληρωτική και μη-αντιστρέψιμη ανατροπή του παρελθόντος. Επομένως, η απόκλιση δεν παρατηρείται μεταξύ της προσέγγισης του Cavell και αυτής του Kuhn, αλλά κατ' αρχάς μεταξύ δύο προσεγγίσεων του Cavell: τι ακριβώς υποστηρίζει, τη

[117] Cavell, "Impressions of Revolution", σελ. 266.
[118] Βλ. Cavell, "Music Discomposed", σελ. 183-184.

συνέχεια ή την ασυνέχεια; Η γνώμη μου είναι ότι υποστηρίζει και τα δύο. Η δυσκολία έγκειται στο να δούμε πώς συμβιβάζονται οι δύο οπτικές. Αυτό είναι μέρος του προβλήματος, ή και μέρος της ίδιας της έννοιας «επανάσταση».

Μια αρχή προς τη λύση του προβλήματος θα ήταν η εξής. Ο Cavell θέλει να διατηρήσει κάποιου είδους σχέση με το παρελθόν, όμως η σχέση αυτή δεν είναι σχέση αναμέτρησης. Η άποψη ότι η τέχνη συνεχίζει την παράδοση επειδή βρίσκει κάτι σε αυτήν, μια ουσία, και επειδή πραγματοποιεί κάτι τέτοιο καλύτερα από την προηγούμενη κατάσταση του μέσου ανήκει στον Greenberg όχι, όμως, στον Cavell ή τον Fried. Πολύ περισσότερο ο Fried αλλά και ο Cavell αντιδρούν, όπως είδαμε, στην τελεολογική αυτή προσέγγιση των καλλιτεχνικών επαναστάσεων του Greenberg. Για το λόγο αυτό θεωρώ ότι δεν πρέπει να βασιζόμαστε στο γεγονός ότι ο Cavell και ο Fried εννοούν τη συνέχεια με την έννοια της επιστροφής σε κάποια «ουσία», αν και το λένε ρητά, γιατί το ζήτημα της αναζήτησης της «ουσίας» του μέσου αποτελεί τη λυδία λίθο της διαφοράς τους με τον Greenberg. Η κάθε πλευρά υποστηρίζει μια διαφορετική έννοια επανάστασης. Αν η προσέγγιση των καλλιτεχνικών επαναστάσεων του Greenberg είναι τελεολογική, του Cavell και του Fried είναι διαλεκτική –η ιδέα ότι το νέο αλλάζει κατά κάποιο τρόπο το παρελθόν δηλώνει ακριβώς τη διαλεκτική σχέση μεταξύ νέου και παρελθόντος. Η έννοια της καλλιτεχνικής επανάστασης που υποστηρίζουν ο Cavell και ο Fried είναι κυκλική με όλη τη σημασία του όρου[119] (από το παρόν στο παρελθόν και πίσω στο παρόν), ενώ η έννοια του Greenberg είναι γραμμική, αν και αντιστρόφως γραμμική, με φορά από το παρόν προς το παρελθόν. Ο Greenberg, υποστηρίζοντας μια σχέση αναμέτρησης του νέου με το παρελθόν για την επίτευξη ενός στόχου, επαναφέρει την έννοια της συσσωρευτικής προόδου στην εξέλιξη της τέχνης και αυτό έρχεται σε αντίθεση με τη θέση του Cavell ο οποίος, επηρεασμένος από τον Kuhn, δεν εξετάζει καθόλου αυτό το ενδεχόμενο για την τέχνη όπου, ούτως ή άλλως, δεν τίθεται τέτοιο ζήτημα. Ιδωμένη ως συνεχής και ως διαλεκτική η σχέση μεταξύ της νέας κατάστασης του μέσου και της προηγούμενης προ-επαναστατικής κατάστασης είναι έμμεση· ενώ ιδωμένη ως ασυνεχής είναι άμεση. Αυτό μπορεί να αποτελεί ένα βήμα προς τη λύση του παραπάνω προβλήματος. Στο θέμα περί διαλεκτικού χαρακτήρα της σχέσης του νέου με την παράδοση, καθώς και στο ερώτημα γιατί η σχέση αυτή είναι έμμεση, θα επανέλθω στα επόμενα κεφάλαια. Επί του παρόντος, θα συνοψίσω και θα διατυπώσω μερικά γενικά συμπεράσματα.

Η τέχνη, για τον Cavell, όπως είδαμε, ανατρέπει την παράδοση μέσα από την παράδοση: «τα κριτήρια είναι κάτι το οποίο πρέπει να ανακαλύψουμε στη συνέχεια της ίδιας της ζωγραφικής»[120]. Με αυτή την έννοια τα κριτήρια μάλλον αποκαλύπτονται, έρχονται στο

[119] Στο κεφάλαιο 4, και υπό το φως που ρίχνει η προσέγγιση του Adorno στο ζήτημα της σχέσης μεταξύ νέου και παλιού, θα εξηγήσω αναλυτικότερα γιατί θεωρώ ότι οι προσέγγιση των Fried και Cavell διαφέρει από αυτή του Greenberg. Ο Cavell και ο Fried, αν και μιλούν ρητά για ουσία, κυρίως ο Fried, δεν ξεπέφτουν, ωστόσο, στην ουσιοκρατία.

[120] Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 219.

φως, παρά επινοούνται. Παρ' όλα αυτά, αυτού του είδους η συνέχεια μεταξύ της παράδοσης και του νέου Παραδείγματος την οποία υποστηρίζει ο Cavell, δεν αποτελεί κριτήριο στη θέση των κριτηρίων που απουσιάζουν. Μπορεί να αποτελέσει κριτήριο με την αρνητική μόνο έννοια: όποιος είναι ανώριμος να πραγματοποιήσει μια επανάσταση δεν θα τα καταφέρει. Δεν αποτελεί, όμως, κριτήριο με την θετική έννοια. Η αφομοίωση της παράδοσης δεν αποτελεί εφόδιο που μπορεί να υποδείξει σε κάποιον πώς θα κάνει μια επαναστατική αλλαγή. Μια τέτοια αλλαγή δεν προβλέπεται ούτε, φυσικά, και προγραμματίζεται: δεν υπάρχει μέθοδος για να κάνει κανείς μια επανάσταση. Κανείς δεν γνωρίζει, ούτε ο ίδιος ο καλλιτέχνης, τι είναι αυτό που θα μετρήσει ως περίπτωση της τέχνης του μετά την επανάσταση. Κανείς δεν μπορεί να προβλέψει τον μαύρο κύκνο. Αν και η νέα εφαρμογή είναι μια φυσιολογική επέκταση, ισχυρίζεται ο Cavell, τονίζοντας έτσι για μια ακόμη φορά τη συνέχεια μεταξύ των παλιών εφαρμογών και της νέας, εντούτοις η νέα εφαρμογή έρχεται πρώτη σε προτεραιότητα επειδή δεν μπορεί ούτε να προβλεφθεί, ούτε να προγραμματιστεί, αλλά ούτε και να αναχθεί κάπου. Εμφανίζεται ως νέο παράδειγμα μιας τέχνης και μόνο εκ των υστέρων μπορούμε να κρίνουμε αν ένα νέο αντικείμενο αποτελεί περίπτωση αυτής της τέχνης ή όχι. Έτσι, το νέο αυτό αντικείμενο επιφορτίζεται με το ρόλο του νέου Παραδείγματος:

> Αν είναι δουλειά του καλλιτέχνη του μοντερνισμού να μας δείξει ότι δεν γνωρίζουμε a priori τι θα μετρήσει για μας ως μία περίπτωση της τέχνης του, τότε αυτή η δουλειά, ή αυτή η μοίρα, θα ήταν ακατανόητη, ή μη πραγματοποιήσιμη, ανεξάρτητα από την ύπαρξη αντικειμένων τα οποία, πριν από οποιαδήποτε νέα προσπάθεια, υπολογίζουμε ως τέτοιες αυτονόητες περιπτώσεις.[121]

Το παράδειγμα έρχεται πρώτο. «Αυτό που αποδεικνύει η μοντέρνα ζωγραφική», λέει ο Cavell στο "Automatism" του *World Viewed*, «είναι ότι δεν γνωρίζουμε a priori τι πρέπει να κάνει η ζωγραφική ή σε τι πρέπει να παραμείνει πιστή προκειμένου να παραμείνει ζωγραφική»[122]. Το νέο παράδειγμα, η νέα περίπτωση που θα μετρήσει ως ζωγραφικό έργο, είναι *αυτόνομη*. Δεν υπαγορεύεται από πουθενά. Αυτός είναι ο τρόπος με τον οποίο πρέπει να κατανοήσουμε την αυτονομία του έργου τέχνης, και αυτό είναι κάτι που μας έδειξε ο μοντερνισμός.

Το γεγονός ότι μια επανάσταση δεν προγραμματίζεται και ότι το νέο καλλιτεχνικό Παράδειγμα αποκτά προτεραιότητα, δηλώνει, μεταξύ άλλων, ότι είναι δύσκολο να αποφανθούμε για το πότε έχουμε επανάσταση. Στο τέλος του άρθρου της, η Κιντή θέτει ορισμένα ερωτήματα μεταξύ των οποίων και το *πώς καταλαβαίνουμε ότι μια εξέλιξη αποτελεί επανάσταση;*, ή *πώς διακρίνουμε την περίπτωση απόκλισης από τους παραδοσιακούς κανόνες, ή λάθους, από την περίπτωση μιας επαναστατικής τομής;* Η απάντηση είναι ότι αν είμαστε καν σε θέση να πούμε αν συμβαίνει μια επανάσταση, ή να διακρίνουμε αν μια περίπτωση είναι απλώς απόκλιση στην ιστορία του μέσου ή αποτελεί

[121] Cavell, *The Claim of Reason*, σελ. 123.
[122] Cavell, *The World Viewed*, σελ. 106.

τομή, είμαστε σε θέση μόνο εκ των υστέρων. Και ακόμα και εκ των υστέρων αυτή η δουλειά είναι εξαιρετικά δύσκολη –επειδή δεν έχουμε κριτήρια για να κρίνουμε–, και αφορά τους κριτικούς. Όπως δεν έχουμε κριτήρια για να πραγματοποιήσουμε μια επανάσταση, έτσι δεν έχουμε και κριτήρια για να κρίνουμε αν έχει ήδη πραγματοποιηθεί μια επανάσταση ή αν μια περίπτωση ανήκει στην παραδοσιακή μορφή ενός μέσου ή όχι. Γι' αυτό, ελλείψει κριτηρίων, η εμπειρία έχει ιδιαίτερη σημασία.

Τη σημασία της εμπειρίας τονίζουν τόσο ο Cavell και ο Fried όσο και ο Greenberg. «Η τέχνη», λέει ο Greenberg, «δεν μπορεί να διαχωριστεί καθοριστικά ή αποφασιστικά από την αισθητική εμπειρία με την ευρύτερη έννοια»[123], πράγμα που δηλώνει ότι η τέχνη δεν χωράει αποκλειστικά σε έννοιες. Μία διαφορετική διατύπωση της ίδιας θέσης, ή ένα επακόλουθο, είναι ότι «οι αισθητικές κρίσεις δεν μπορούν να αποδειχθούν»[124]. Αν μπορούσαν να αποδειχθούν, ισχυρίζεται ο Greenberg, δεν θα χρειαζόταν να έρθουμε σε επαφή με τα έργα τέχνης προκειμένου να τα κρίνουμε. Επομένως, η επαφή με την ίδια την τέχνη, η εμπειρία της τέχνης, είναι τα μοναδικά εφόδια του κριτικού, υποστηρίζει ο Greenberg, φανερώνοντας την έντονη καντιανή επιρροή. Με άλλα λόγια, η κριτική δεν μπορεί να είναι μηχανιστική. Και φυσικά το ίδιο ισχύει για τις επαναστάσεις: το ότι δεν μπορούμε να προγραμματίσουμε μια επανάσταση ή να κρίνουμε αν συμβαίνει μια επανάσταση (ή ακόμα και αν *συνέβη* μια επανάσταση) δηλώνει ότι όλες αυτές οι καταστάσεις δεν αποτελούν μηχανισμό.

Ο Cavell αντίστοιχα επιμένει στη σημασία της εμπειρίας στην κριτική της τέχνης. Ο κριτικός δεν διαθέτει άλλα κριτήρια από τις αισθήσεις του. Μπορεί να διαθέτει και να χρησιμοποιεί πλήθος κριτηρίων, όμως αυτά δεν είναι καθοριστικά, δηλαδή ο κριτικός δεν μπορεί να αποφασίσει μηχανιστικά βάσει αυτών. Και όχι μόνο δεν διαθέτει τίποτε άλλο εκτός από την εμπειρία του για να κρίνει, αλλά και το κοινό δεν διαθέτει τίποτε άλλο εκτός από την εμπειρία του για να εκτιμήσει τη δουλειά του κριτικού. Η δουλειά του κριτικού είναι «να μας *κάνει* να δούμε, να ακούσουμε ή να αντιληφθούμε ή να παρατηρήσουμε»[125], λέει ο Cavell.

Αν υπάρχει ένα συνολικό δίδαγμα του μοντερνισμού αυτό θα μπορούσε να είναι ότι πρέπει να αντιμετωπίσουμε τη *σύνθεση*, την *εμπειρία* και την *ιστορία* μαζί: η καθεμιά από αυτές τις πλευρές δεν μπορεί να ιδωθεί ανεξάρτητα από την άλλη.

II. Η ΠΥΚΝΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΑΠΟΦΑΣΕΩΝ ΚΑΙ Η ΕΥΘΥΝΗ ΤΟΥ ΣΥΝΘΕΤΗ

Η έννοια της αυτονομίας δεν μπορεί να νοηθεί ανεξάρτητα από την έννοια της σύνθεσης και αντίστροφα. Και την αυτονομία πρέπει να την εννοήσουμε ως μη-μηχανιστικότητα: όπως είναι αυτόνομη η αναστοχαστική κρίση στον Kant επειδή δεν είναι μηχανιστική, έτσι

[123] Clement Greenberg, "Intuition and the Esthetic Experience", στο *Homemade Esthetics*, σελ. 5-6.
[124] Clement Greenberg, "Esthetic Judgment", στο *Homemade Esthetics*, σελ. 12.
[125] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 190.

και η σύνθεση είναι αυτόνομη επειδή δεν είναι μηχανιστική, δηλαδή δεν καθοδηγείται από a priori κριτήρια. Όμως, η ιδέα ότι η σύνθεση είναι αυτόνομη δεν μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι δεν εξυπηρετεί κανένα σχέδιο ή πρόγραμμα, ότι δεν περιορίζεται από τίποτα. Κάθε αλλαγή, κάθε επανάσταση, πραγματοποιείται για να εξυπηρετήσει έναν στόχο, ένα σχέδιο, ενώ η απουσία a priori κριτηρίων δηλώνει περισσότερο ότι ο δρόμος προς τον στόχο δεν είναι προκαθορισμένος, και όχι την απουσία στόχου:

> …μία σύμβαση μπορεί να αλλάξει επειδή είναι ουσιώδες για μια σύμβαση το να βρίσκεται στην υπηρεσία ενός προγράμματος, και δεν γνωρίζουμε a priori ποιες διαδικασίες είναι καλύτερες από άλλες γι' αυτό το πρόγραμμα.[126]

Το γεγονός ότι οι συμβάσεις τίθενται για να εξυπηρετήσουν έναν στόχο, ένα πρόγραμμα (project), σημαίνει ότι τίθενται για να εξυπηρετήσουν κάποιες προθέσεις. Χωρίς την έννοια της πρόθεσης οι έννοιες «αυτονομία» και «σύνθεση» δεν μπορούν να δικαιολογηθούν. Η έννοια της πρόθεσης αποτελεί την τρίτη έννοια, την οποία θα επιχειρήσω να εξετάσω εκτενέστερα στο επόμενο. Αντίθετα με ότι υποστηρίζουν ορισμένοι φορμαλιστές, η έννοια «πρόθεση» –μια συγκεκριμένη έννοια πρόθεσης–, δεν αντιφάσκει με τον φορμαλισμό: η έννοια «πρόθεση» είναι απαραίτητη για να δικαιολογήσουμε τον φορμαλισμό. Το έργο εκπληρώνει μια πρόθεση, ως αποτέλεσμα ενός σχεδίου, ενώ ο καλλιτέχνης ο οποίος θέτει το σχέδιο ή πρόγραμμα αναλαμβάνει την ευθύνη γι' αυτό που κάνει. Και επειδή ακριβώς η σύνθεση είναι αυτόνομη, η ευθύνη που αναλαμβάνει ο συνθέτης είναι ακόμα μεγαλύτερη: όταν οι κανόνες δεν τίθενται υπό αμφισβήτηση τότε η ευθύνη του συνθέτη είναι ασήμαντη· σε περιόδους όμως που οι κανόνες βρίσκονται υπό κρίση, ο συνθέτης αναλαμβάνει την πλήρη ευθύνη να τους ξανασυνθέσει. Όταν παίζουμε ένα παιχνίδι δεχόμαστε τους κανόνες χωρίς αντιρρήσεις και δεν τους επερωτούμε κάθε φορά που παίζουμε. Ελλείψει επιλογής, η ευθύνη του παίκτη καθίσταται ασήμαντη. Στην περίπτωση, όμως, που οι κανόνες παύουν να θεωρούνται σταθεροί τότε η ευθύνη αυτών που καλούνται να τους αλλάξουν είναι μέγιστη. Και τότε η πρόθεσή τους, τι ακριβώς θέλουν να κάνουν, αποκτά ιδιαίτερη σημασία. «Η κατηγορία της πρόθεσης», λέει ο Cavell, «είναι αναπόφευκτη… όταν μιλούμε για αντικείμενα τέχνης όπως είναι αναπόφευκτη όταν μιλούμε για το τι λένε και πράττουν οι άνθρωποι: χωρίς αυτήν δεν θα κατανοούσαμε τι είναι αυτοί»[127].

Ο Cavell βλέπει την τέχνη ως πράξη και αυτό ανατρέπει την για αιώνες κυρίαρχη αριστοτελική άποψη ότι η τέχνη ανήκει στην κατηγορία της ποίησης. Για τον Αριστοτέλη η ποίηση είναι μια δραστηριότητα που χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι επιδιώκει να ικανοποιήσει έναν στόχο εξωτερικό, ενώ η πράξη χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι ο στόχος που επιδιώκει να ικανοποιήσει φέρεται από αυτήν την ίδια, είναι εσωτερικός. Για παράδειγμα, μπορούμε να πούμε ότι ένας αρχιτέκτονας «ποιεί» ένα κτίριο εφ' όσον το κτίριο αποτελεί εξωτερικό στόχο, ενώ οτιδήποτε κάνει προκειμένου να ικανοποιήσει αυτό

[126] Cavell, *The Claim of Reason*, σελ. 120.
[127] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 198.

τον στόχο υπόκειται σε αυτόν. Το κτίριο προηγείται της πραγματοποίησής του ως μορφή (παρούσα στο νου του αρχιτέκτονα) και έπεται αυτής ως υλοποιημένη μορφή (στην ύλη του κτιρίου). Αυτό ακριβώς αμφισβητεί ο Cavell όταν αντικαθιστά την έννοια της ποίησης με αυτήν της πράξης: για τον Αριστοτέλη, ο καλλιτέχνης δεν συνθέτει μια μορφή μέσα σε μια ύλη, αλλά επιθέτει μια μορφή πάνω στην ύλη. Ο Cavell δείχνει πως η άποψη ότι τα έργα τέχνης είναι συντεθειμένα δηλώνει ότι δεν προϋποτίθενται ούτε η ύλη ούτε η μορφή (εννοώ την τελική μορφή). Η προσέγγιση του Cavell καθορίζει το είδος της σκοπιμότητας που αφορά τα έργα τέχνης: τα έργα τέχνης δεν εκφράζουν καμιά συγκεκριμένη πρόθεση, κανένα συγκεκριμένο στόχο· η σκοπιμότητα που αφορά τα έργα τέχνης μπορεί να χαρακτηριστεί καλύτερα ως μορφική έτσι όπως την όρισε ο Kant:

> Ένα έργο τέχνης δεν εκφράζει κάποια συγκεκριμένη πρόθεση (όπως κάνουν οι προτάσεις μας), ούτε επιτυγχάνει συγκεκριμένους σκοπούς (με τον τρόπο που το κάνουν η τεχνολογική επιδεξιότητα ή η ηθική πράξη), αλλά, μπορεί κανείς να πει, υμνεί το γεγονός ότι οι άνθρωποι μπορούν να σχεδιάζουν (intend) τις ζωές τους (αν θέλετε, το ότι είναι ελεύθεροι να επιλέγουν), και ότι οι πράξεις τους έχουν συνοχή και καταφέρνουν να είναι αποτελεσματικές μπροστά στο σκηνικό μιας αδιάφορης φύσης και μιας αποφασισμένης κοινωνίας. Αυτό καταλαβαίνω ότι είχε δει ο Kant όταν έλεγε ότι τα έργα τέχνης εμπεριέχουν «σκοπιμότητα χωρίς σκοπό».[128]

Επομένως, η σκοπιμότητα, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο σχεδιάζονται τα έργα τέχνης, έχει ιδιαίτερο χαρακτήρα, εφ' όσον ο στόχος δεν προηγείται της σύνθεσης και δεν είναι καθορισμένος. Αν ήταν καθορισμένος η σύνθεση θα αναγόταν σε μηχανισμό, όπως ισχυρίζεται ο Kant. Μόνο στην περίπτωση του αυτοσχεδιασμού, υποστηρίζει ο Cavell, ο σκοπός είναι καθορισμένος, όχι όμως και στη σύνθεση. Στη σύνθεση, όπως ήδη είδαμε, επειδή ο στόχος δεν είναι καθορισμένος, ο συνθέτης αναλαμβάνει μεγάλο ρίσκο όταν πραγματοποιεί τις επιλογές του και όταν αποφασίζει να διαλέξει το έναν ή τον άλλο δρόμο. Η έννοια της πρόθεσης που αφορά τα έργα τέχνης δεν είναι εξωτερική, δεν προϋποτίθεται, αλλά είναι ενσωματωμένη στην ίδια την πράξη της σύνθεσης. Αυτό είναι το θέμα του επόμενου κεφαλαίου.

Η απουσία a priori στόχων ή κριτηρίων αφήνει τον συνθέτη έκθετο. Έτσι το βάρος πέφτει σε αυτόν και στις αποφάσεις που καλείται να πάρει. Ο Greenberg ισχυρίζεται ότι «η ποιότητα στην τέχνη είναι ευθέως ανάλογη της πυκνότητας ή του βάρους της απόφασης που έχει παρθεί κατά τη δημιουργία της»[129]. Και φυσικά, διευκρινίζει, δεν εννοεί την πυκνότητα ή το βάρος ποσοτικά. Ένα απλό κουτί μπορεί να φέρει τόση πυκνότητα αποφάσεων όση και ένα σύνθετο γλυπτό. Η διαπίστωση αυτή, βέβαια, δεν δικαιολογεί ορισμένα είδη τέχνης, όπως η Pop Art, η οποία επιλέγει αντικείμενα της καθημερινής ζωής, όπως για παράδειγμα ένα απλό κουτί, και τα παρουσιάζει ως έργα τέχνης. Μία λεκάνη τουαλέτας όπως αυτή που εξέθεσε ο Duchamp ή το *Brillo box* του Warhol είναι δύο

[128] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 198.
[129] Greenberg, "Convention and Innovation", σελ. 48.

αντικείμενα της καθημερινής ζωής που έχουν σχεδιαστεί για να εξυπηρετήσουν καθημερινές ανάγκες και που, εντούτοις, εκτέθηκαν στο μουσείο ως έργα τέχνης. Αυτά τα έργα πέφτουν στο στόχαστρο της κριτικής τόσο του Greenberg όσο και του ίδιου του Cavell (αλλά και του Fried) επειδή ακριβώς παρακάμπτουν το ερώτημα της σύνθεσης: αυτά τα αντικείμενα δεν έχουν σχεδιαστεί από τους καλλιτέχνες με βάση μια πρόθεση (they are not intended) ή αλλιώς δεν ήταν σκοπούμενα (they are not meant). Σε αυτά τα έργα η πυκνότητα της απόφασης που έχει παρθεί είναι μηδενική όσον αφορά τη σύνθεσή τους. Ο Duchamp, λέει ο Greenberg, «εκ προθέσεως έθεσε τον εαυτό του απέναντι στην τυπική ή τυποποιημένη τέχνη»[130], παρέκαμψε δηλαδή το μέσο, τις συμβάσεις του μέσου, και τα προβλήματα που θέτει το μέσο, και, με αυτή την έννοια, η τέχνη του δεν είναι συντεθειμένη. Με βάση αυτή τη λογική, ο Greenberg δεν διστάζει να καταδικάσει την τέχνη πολλών δεκαετιών μετά τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, όπως την Minimal Art, την Conceptual Art και αργότερα την Pattern Painting και τον νέο εξπρεσιονισμό.

Όσον αφορά τη δουλειά του Greenberg δύο παρατηρήσεις είναι εδώ σχετικές.

Η πρώτη παρατήρηση είναι η εξής. Ο Greenberg ισχυρίζεται ότι οποιοδήποτε αντικείμενο μπορεί να αποτελέσει έργο τέχνης. Αυτή η άποψη μοιάζει να αφορά άμεσα τα ready-mades της Pop Art και, επομένως, έκανε πολλούς να μην καταλαβαίνουν την τόσο μεγάλη αποστροφή του Greenberg γι' αυτά τα έργα. Όμως, η φράση «οποιοδήποτε αντικείμενο μπορεί να αποτελέσει έργο τέχνης» μπορεί να ερμηνευθεί με δύο τρόπους. Ο πρώτος είναι να θεωρήσουμε ότι η κατασκευή οποιουδήποτε αντικειμένου μπορεί να έχει καλλιτεχνικό χαρακτήρα. Για παράδειγμα, στην περίπτωση που ένας ταλαντούχος μαραγκός κατασκευάσει ένα τραπέζι το οποίο έχει και αισθητική αξία, θα έχουμε κάθε λόγο να ισχυριστούμε ότι το τραπέζι είναι έργο τέχνης αν και είναι ταυτόχρονα και αντικείμενο της καθημερινής ζωής. Τίποτα δεν αποκλείει την περίπτωση ένας μαραγκός να είναι και καλλιτέχνης. Την ίδια παρατήρηση μπορούμε να κάνουμε ακόμα και για ένα βιομηχανικό προϊόν. Φυσικά στην περίπτωση αυτή δεν είναι η μηχανή η οποία αναλαμβάνει τον ρόλο του καλλιτέχνη, αλλά αυτός που σχεδίασε το προϊόν πριν αυτό περάσει στην παραγωγή. Ο δεύτερος τρόπος να ερμηνεύσουμε την φράση είναι να θεωρήσουμε ότι οποιοδήποτε αντικείμενο μας εξυπηρετεί στην καθημερινή μας ζωή μπορεί να χριστεί «έργο τέχνης» εκ των υστέρων, αν και τίποτα στον τρόπο κατασκευής του δεν δικαιολογεί αυτόν τον χαρακτηρισμό. Μια συνταγή μαγειρικής μπορεί να συνταχθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να έχει και λογοτεχνική αξία. Εξάλλου, είναι η μοντέρνα τέχνη που κατάργησε τη διάκριση μεταξύ ευγενών και μη ευγενών θεμάτων. Αυτό, όμως, δεν σημαίνει ότι οποιαδήποτε συνταγή μαγειρικής μπορεί να θεωρηθεί λογοτεχνικό έργο. Και η διάκριση την οποία προσπαθώ να κάνω εδώ δεν έχει να κάνει με το αν το αντικείμενο είναι

[130] Greenberg, "Convention and Innovation", σελ. 56. Ο Greenberg δεν τίθεται πάντοτε κατά του Duchamp. Αλλού τον χαρακτηρίζει ως ταλαντούχο καλλιτέχνη και λέει ότι επειδή ήταν ο πρώτος που έκανε ready-mades τα έργα του έχουν ίσως κάποια αξία. Μετά τον Duchamp, λέει ο Greenberg, τα ready-mades έγιναν απλώς μόδα, βαρετή τέχνη.

ωραίο ή όχι, αλλά με το αν το αντικείμενο έχει σχεδιαστεί ή όχι (περισσότερο με το αν είναι καλό έργο τέχνης, δηλαδή σχεδιασμένο ή συντεθειμένο, παρά ωραίο): το κριτήριο είναι η πυκνότητα της απόφασης που έχει παρθεί κατά την κατασκευή του, σύμφωνα με τον Greenberg.

Αν δεν θέλουμε να κατηγορήσουμε τον Greenberg για ασυνέπεια, τότε πρέπει να ερμηνεύσουμε τη φράση του με τον πρώτο τρόπο. Όταν ο Warhol εξέθεσε το *Brillo Box,* ένα κουτί για ένα προϊόν της καθημερινής ζωής, στο μουσείο ως έργο τέχνης, η ιδέα του, ή τουλάχιστον αυτό που μοιάζει να ήταν η ιδέα του, ήταν να θέσει την πρακτική σκοπιμότητα του αντικειμένου σε αναστολή και με αυτόν τον τρόπο να δηλώσει ότι οποιαδήποτε μορφή, αν δεν λάβουμε υπόψη μας τον σκοπό που εξυπηρετεί, μπορεί να αποτελέσει έργο τέχνης. Αυτό, όμως, δεν σημαίνει ότι με αυτόν τον τρόπο προέβαλε τη σκοπιμότητα χωρίς σκοπό, δηλαδή τον καθαρά αισθητικό χαρακτήρα του έργου τέχνης, ή αλλιώς την καθαρή σύνθεσή του. Αυτό που προέβαλε ήταν απλώς καμία σκοπιμότητα. Το αντικείμενο αυτό δεν έχει σχεδιαστεί, δεν έχει συντεθεί. Καμία απόφαση δεν έχει παρθεί στην κατασκευή του. Και αν υποθέταμε ότι ο Warhol το εξέθεσε επειδή είδε κάτι που έχει αισθητική αξία μέσα στο αντικείμενο, τότε θα προδίδαμε τις πραγματικές προθέσεις του: το αντικείμενο αυτό δεν εκτέθηκε στο μουσείο για να αποκαλύψει τι είναι η σύνθεση, αλλά για να προκαλέσει το ίδιο το ερώτημα περί σύνθεσης, ή αλλιώς για να δείξει ότι το ερώτημα μπορεί να παρακαμφθεί. Με αυτή την έννοια τα αντικείμενα αυτά είναι επίτηδες μη συντεθειμένα.

Η σκοπιμότητα χωρίς σκοπό για τον Kant, όπως είδαμε στο τέλος του προηγούμενου κεφαλαίου, δεν ισοδυναμεί με το να θέσουμε στο περιθώριο την πρακτική σκοπιμότητα των αντικειμένων. Δεν μπορούμε να αποκαλύψουμε την μορφική σκοπιμότητα απλώς αφαιρώντας τον πρακτικό σκοπό του αντικειμένου. Όπως είδαμε, υπάρχουν δύο λόγοι γι αυτό. Ο πρώτος είναι ότι αν ο Kant ήθελε να ισχυριστεί κάτι τέτοιο θα έλεγε καθαρά ότι για να αποκαλύψουμε τη μορφική σκοπιμότητα χρειάζεται να θέσουμε τους εαυτούς μας σε απόσταση από την πρακτική σκοπιμότητα, με τον τρόπο που είπε ότι απαιτείται μια απόσταση προκειμένου να φτάσουμε στην καθαρή ευχαρίστηση. Αν, δηλαδή, το ζητούμενο για τον Kant ήταν να θέσουμε την πρακτική σκοπιμότητα του αντικειμένου σε αναστολή προκειμένου να αποκαλύψουμε την σκοπιμότητα χωρίς σκοπό, όπως θέτουμε κάθε προσωπική ιδιοτέλεια σε παρένθεση προκειμένου να φτάσουμε στην καθαρά αισθητική ευχαρίστηση, τότε δεν υπάρχει κανένας λόγος να μην το έχει εκφράσει με αντίστοιχο τρόπο. Ο δεύτερος λόγος είναι ότι αν ισχυριζόμασταν ότι η μορφική σκοπιμότητα είναι η σκοπιμότητα του αντικειμένου αφού αφαιρέσουμε την πρακτική του σκοπιμότητα τότε θα αποδίδαμε κακές φορμαλιστικές τάσεις στον Kant, όπως εξήγησα στο προηγούμενο κεφάλαιο. Η κύρια θέση του φορμαλισμού, ή τουλάχιστον μιας εκλεπτυσμένης μορφής φορμαλισμού, δεν συνάδει με την άποψη ότι η μορφική σκοπιμότητα είναι η σκοπιμότητα της μορφής χωρίς το περιεχόμενο, δηλαδή χωρίς τη σκοπιμότητα. Η προσέγγιση αυτή θα πρόδιδε απλώς κακό φορμαλισμό. Έτσι, σύμφωνα με τα παραπάνω οι καλλιτέχνες της Pop

Art, επειδή ακριβώς θέτουν στο περιθώριο την πρακτική σκοπιμότητα, μοιάζει να είναι μάλλον κακοί φορμαλιστές παρά αντιφορμαλιστές.

Η δεύτερη παρατήρηση είναι εξής. Η βασική θέση του Greenberg για τον μοντερνισμό συνοψίζεται στην ιδέα ότι το μέσο στον μοντερνισμό υποβάλλει τον εαυτό του σε αυτοκριτική (self-criticism): «η ουσία του μοντερνισμού έγκειται … στη χρήση των χαρακτηριστικών μεθόδων μιας δραστηριότητας/ πειθαρχίας (discipline) προκειμένου να ασκήσει κριτική στην ίδια την δραστηριότητα»[131]. Με αυτόν τον τρόπο ο Greenberg εκφράζει αντίστοιχα την άποψη ότι η τέχνη επανακαθορίζει το μέσο της, δηλαδή τα κριτήριά της, μέσα από τις δικές της εσωτερικές διαδικασίες, και με αυτήν την έννοια είναι αυτόνομη. Όμως, η Pop Art ή η Minimal Art, τάσεις τις οποίες, όπως είπα παραπάνω, ο Greenberg καταδικάζει έντονα, μοιάζει να θέτουν την αυτοκριτική ή τη διερεύνηση των ορίων του μέσου μεταξύ των βασικών αρχών τους. Και η διαπίστωση αυτή παρότρυνε πολλούς να θεωρήσουν ότι η τέχνη αυτή απορρέει από την προσέγγιση του Greenberg ή τέλος πάντων ότι οι καλλιτέχνες αυτοί είναι οι κύριοι συνεχιστές του έργου του Greenberg. Όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει τον μοντερνισμό, ο Greenberg δεν είχε περισσότερο πιστούς συνεχιστές από τους ίδιους τους μινιμαλιστές (minimalists ή literalists), λέει ο Fried (για παράδειγμα, καλλιτέχνες σαν τον Donald Judd ή τον Larry Bell). Στην συζήτηση με τον De Duve[132], ο Greenberg δείχνει να έχει επίγνωση των παραπάνω, δηλαδή της τροπής που έχει πάρει η τέχνη βασιζόμενη υποτίθεται στη δική του προσέγγιση, και προσπαθεί να δικαιολογηθεί. Ισχυρίζεται, λοιπόν, ότι οτιδήποτε έχει πει περί αυτοκριτικής της τέχνης στον μοντερνισμό είναι μόνο διαπίστωση και όχι συνταγή για περαιτέρω εφαρμογές. Η Minimal Art μετέτρεψε την αυτοκριτική σε σκοπό της, τη θεματοποίησε, πράγμα που ο Greenberg, όπως ισχυρίζεται, δεν υποστήριξε ποτέ. Από τη διαπίστωση ότι η τέχνη ασκεί κριτική στον εαυτό της δεν συμπεραίνεται ότι η αυτοκριτική μπορεί να μετατραπεί σε θέμα της. Το ερώτημα που θέτει η τέχνη οφείλει να είναι «τι είναι η *καλή* τέχνη»[133], λέει ο Greenberg, και αυτό ήταν το πραγματικό ερώτημα του μοντερνισμού. Η διερεύνηση των ορίων του καλλιτεχνικού μέσου για τον μοντερνισμό προέκυψε ως ανάγκη στην πορεία προς την ποιοτική τέχνη και δεν ήταν αυτοσκοπός.

Ο Greenberg επιμένει ότι ό,τι έχει πει περί μοντερνιστικής αναγωγής (modernist reduction) ή «επιπεδότητας και οριοθέτησης της επιπεδότητας» (flatness and the limitation of flatness) στον μοντερνισμό δεν θα πρέπει να ιδωθεί ως ρυθμιστική οδηγία, ως συνταγή, για περαιτέρω εφαρμογές. Αναφέρει ότι η κριτική που του έχει ασκηθεί βασίζεται στην ιδέα ότι οι διαπιστώσεις του θεωρήθηκαν απόλυτες αλήθειες στις οποίες η τέχνη οφείλει να στοχεύει. Αυτή θα μπορούσε να είναι η απάντηση του Greenberg και στην κριτική του

[131] Clement Greenberg, "Modernist Painting", στο *The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance*, Vol. 4, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1993, σελ. 85.

[132] Βλ. "Débat avec Clement Greenberg". Αντίστοιχες παρατηρήσεις κάνει και στο υστερόγραφο στο "Modernist Painting" σελ. 93-94 καθώς και στο "Complaints of an Art Critic", επίσης στο *The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance*, Vol. 4, σελ. 267-268.

[133] "Débat avec Clement Greenberg", σελ. 146-147.

Fried, δηλαδή ότι με τους όρους «επιπεδότητα» και «οριοθέτηση της επιπεδότητας» δεν εννοεί ότι η επιπεδότητα είναι η σταθερή ουσία της τέχνης, αλλά απλώς μια συνθήκη αυτής. Στη συζήτηση με τον De Duve, αναφερόμενος στον T.J. Clark, αναφέρει ότι ο τελευταίος έδωσε υπερβολική σημασία στα σχόλιά του [Greenberg] περί επιπεδότητας πράγμα που έδωσε την λανθασμένη εντύπωση ότι ισχυρίζεται πως η επιπεδότητα είναι αξία της τέχνης. Όμως, επιμένει ο Greenberg, ο ίδιος ποτέ δεν θεώρησε ότι η επιπεδότητα είναι αξία: «είναι απλώς συνθήκη… Στην τέχνη, σε όλη την τέχνη, δεν μπορούμε να απομονώσουμε κάτι συγκεκριμένο και να του αποδώσουμε αξία. Η αξία ανήκει στα έργα, στα έργα ως σύνολο, και αυτή η ιστορία περί επιπεδότητας, όχι… δεν με ευχαριστεί»[134].

Ο μοντερνισμός ανέδειξε, σύμφωνα με τον Cavell, τις λειτουργίες της σύνθεσης που ήταν καλυμμένες σε παλαιότερες φάσεις της τέχνης από το πέπλο της παράδοσης. Έδειξε ότι η εμπιστοσύνη σε μια παράδοση δεν αποτελεί πάντοτε αδιάσειστο θεμέλιο και ότι όταν το θεμέλιο αυτό κλονίζεται ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να εμπιστευθεί παρά μόνο τους εσωτερικούς μηχανισμούς της σύνθεσης. Ωστόσο, ο καλλιτέχνης βρίσκεται στη δυσάρεστη εκείνη θέση να πρέπει να ακολουθήσει τους μηχανισμούς της σύνθεσης χωρίς να μπορεί να τους κατονομάσει ή να τους ελέγξει. Βρίσκεται στη θέση να πρέπει να αναλάβει την ευθύνη της πράξης του χωρίς εξωτερικούς εγγυητές. Κατά κάποιο τρόπο, τους ανακαλύπτει στην πορεία. Η πράξη της σύνθεσης δεν προγραμματίζεται ενώ η πρόθεση με την οποία πραγματοποιείται μπορεί να είναι μόνο μια πρόθεση της ίδιας της πράξης. Την ιδέα αυτή θα δούμε αναλυτικότερα στο επόμενο κεφάλαιο.

[134] "Débat avec Clement Greenberg", σελ. 127. Στο "An Introduction to My Art Criticism", ο Fried μας δίνει όλο το σκηνικό πίσω από αυτή τη συζήτηση κυρίως στις υποσημειώσεις. Παραθέτω ένα απόσπασμα που μπορεί να θεωρηθεί απάντηση στην απάντηση του Greenberg: «Το 1978 ο Greenberg προσέθεσε ένα υστερόγραφο στο "Modernist Painting" όπου επιμένει, πρώτον, ότι δεν συνηγορεί υπέρ, ούτε συμμερίζεται, ούτε πιστεύει στη λογική της μοντέρνας τέχνης που περιγράφει το δοκίμιό του, και δεύτερον, ότι δεν θεωρεί «την επιπεδότητα και τον περιορισμό της επιπεδότητας ως κριτήρια αισθητικής ποιότητας στην οπτική τέχνη» αλλά απλώς ως «περιοριστική συνθήκη» αυτής της τέχνης (*Modernism with a Vengeance*, σελ. 93-94). Αλλά το κρίσιμο ερώτημα δεν είναι αν ο Greenberg πρέπει να θεωρηθεί ότι ενθαρρύνει τους καλλιτέχνες ρητά ή άρρητα να κάνουν τέχνη στο πνεύμα του δοκιμίου του … αλλά περισσότερο αν συμμερίζεται ή πιστεύει στην άποψη ότι έτσι λειτούργησαν πραγματικά οι τέχνες του μοντερνισμού, και ειδικά η ζωγραφική. Προφανώς το πιστεύει και εγώ διαφωνώ. Όσο για τη δεύτερη παρατήρηση, έχει δίκιο να λέει ότι ποτέ δεν παρουσίασε την επιπεδότητα και τον περιορισμό της επιπεδότητας ως κριτήρια ποιότητας, αν και το αν «περιοριστική συνθήκη» σημαίνει «συστατικές νόρμες ή συμβάσεις» και, ειδικά, «μη αναγώγιμη ουσία» είναι ένα ερώτημα, για να πούμε το λιγότερο …».

Fried ασπάζεται γενικά την κριτική του De Duve ότι ο Greenberg δεν κατάλαβε ποτέ τη δύναμη που είχε η προσέγγισή του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3:
ΠΡΟΘΕΣΗ *ΜΕΣΑ* ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ:
Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ CAVELL ΣΤΗΝ «ΠΛΑΝΗ ΤΗΣ ΠΡΟΘΕΣΗΣ»

Σύμφωνα με τον Kant, αυτό που διακρίνει τα έργα τέχνης από τα έργα της φύσης είναι ότι τα έργα τέχνης είναι προϊόντα «μιας θελήσεως που θέτει το Λόγο ως αρχή των πράξεών της» (*Κριτική της Κριτικής Δύναμης* §43), ενώ, αντίθετα, τα έργα της φύσης δεν είναι προϊόντα μιας προμελετημένης πράξης. Με άλλα λόγια, τα έργα τέχνης, ισχυρίζεται ο Kant, δημιουργούνται από κάποιον σύμφωνα με συγκεκριμένους σκοπούς τους οποίους έχει προκαθορίσει έλλογα. Για παράδειγμα, οι κερήθρες των μελισσών αποτελούν έργο της φύσης και όχι έργο τέχνης, εφ' όσον, αν και η κανονικότητά τους τις κάνει να μοιάζουν με έργο ενός έλλογου όντος το οποίο τις έχει παραγάγει αφού έχει σκεφτεί το αποτέλεσμα, οι μέλισσες «δεν στηρίζουν την εργασία τους σε δικό τους έλλογο στοχασμό» (*Κριτική της Κριτικής Δύναμης* §43). Εντούτοις, σε άλλα αποσπάσματα της *3ης Κριτικής*, οι ισχυρισμοί του Kant για την τέχνη είναι πολύ πιο σύνθετοι. Στην §45 αναφέρει ότι τα έργα τέχνης δεν θα πρέπει να έχουν την εμφάνιση αντικειμένων που έχουν παραχθεί από κάποιον σύμφωνα με την αναπαράσταση του σκοπού τους. Πρέπει, δηλαδή, αν και είναι έργα τέχνης, να μοιάζουν με έργα της φύσης: «θα πρέπει η σκοπιμότητα στη μορφή του να φαίνεται τόσο ελεύθερη από κάθε καταναγκασμό αυθαίρετων κανόνων ως εάν ήταν προϊόν της απλής φύσης» (*Κριτική της Κριτικής Δύναμης* §45). Αν και θα πρέπει να έχουμε συνείδηση ότι πρόκειται για έργα τέχνης, η σκοπιμότητά τους πρέπει να είναι, κατά κάποιο τρόπο, κρυμμένη ώστε να μοιάζουν με τα έργα της φύσης. Επομένως, ιδωμένα ως αντικείμενα των οποίων η σκοπιμότητα δεν φαίνεται να είναι εμπρόθετη, τα έργα τέχνης προσεγγίζουν τα έργα της φύσης. Ενώ ιδωμένα ως αντικείμενα των οποίων η σκοπιμότητα φαίνεται να είναι εμπρόθετη, τα έργα τέχνης προσεγγίζουν τα τεχνουργήματα, δηλαδή προϊόντα που εξυπηρετούν καθοριστικούς σκοπούς και των οποίων η δημιουργία υπόκειται σε αυτούς τους σκοπούς. Οι παραπάνω ισχυρισμοί μοιάζουν να είναι αντιφατικοί. Τι θέλει, όμως, να πει πραγματικά ο Kant; Η παραπάνω φαινομενική αντίφαση μπορεί να λυθεί όταν το επιχείρημα διατυπωθεί διαφορετικά. Το ερώτημα για τον Kant δεν είναι τόσο αν τα έργα τέχνης είναι προϊόντα μιας προμελετημένης πράξης κάποιου που τα παράγει σύμφωνα με την αναπαράσταση του σκοπού τους, ή όχι, αλλά περισσότερο αν ο σκοπός αυτός μπορεί να είναι ένας καθοριστικός σκοπός (ένας σκοπός ο οποίος αποφασίζεται εξαρχής και πάνω στον οποίο θεμελιώνεται εκ των υστέρων η δημιουργική διαδικασία). Με άλλα λόγια, το ερώτημα που απασχολεί τον Kant είναι αν η διαδικασία παραγωγής έργων τέχνης μπορεί να είναι μηχανιστική, δηλαδή προμελετημένη βάσει συγκεκριμένων σκοπών που το αντικείμενο εξυπηρετεί. Και η απάντησή του είναι αρνητική. Η διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας για τον Kant δεν καθοδηγείται από καθοριστικές έννοιες ή καθοριστικούς κανόνες, πράγμα που δηλώνει ότι η καλλιτεχνική δημιουργία δεν υπόκειται

στην αναπαράσταση ενός καθοριστικού σκοπού, ή, διαφορετικά, σε ένα πλήρες προμελετημένο σχέδιο.

Όμως, από το γεγονός ότι η καλλιτεχνική δημιουργία δεν είναι μηχανιστική δεν απορρέει το ότι δεν εξυπηρετεί καμιά σκοπιμότητα. Μόνο που η σκοπιμότητά τους είναι διαφορετική από την σκοπιμότητα των τεχνουργημάτων. Ενώ η σκοπιμότητα των τεχνουργημάτων είναι «αντικειμενική» και «υλική», η σκοπιμότητα των έργων τέχνης είναι «υποκειμενική» και «μορφική» –ο σκοπός που εξυπηρετεί ένα ζευγάρι παπούτσια δεν είναι ο ίδιος με τον σκοπό που εξυπηρετεί ένας πίνακας ζωγραφικής. Ο στόχος του Kant είναι διπλός. Από την μια πλευρά, επιχειρεί να τονίσει τη σημασία της έννοιας της πρόθεσης στην προσέγγιση των έργων τέχνης: τα έργα τέχνης μπορούν να προσεγγιστούν (δηλαδή να ερμηνευθούν και να κριθούν) μόνο ως προϊόντα ενός νου που τα έχει παραγάγει βάσει σχεδίου. Από την άλλη πλευρά, τονίζει ότι η σκοπιμότητα που αφορά τα έργα τέχνης είναι διαφορετική από τη σκοπιμότητα των τεχνουργημάτων: αντίθετα με την σκοπιμότητα των τεχνουργημάτων, η οποία είναι «αντικειμενική» και «υλική», η σκοπιμότητα των έργων τέχνης είναι «υποκειμενική» και «μορφική». Άρα, τόσο τα έργα τέχνης όσο και τα τεχνουργήματα είναι προϊόντα σχεδίου. Εντούτοις, είναι διαφορετικό το να προγραμματίζει κανείς τη δημιουργία ενός πίνακα από το να προγραμματίζει τη δημιουργία ενός ζευγαριού παπουτσιών.

Η άποψη ότι το έργο τέχνης είναι προϊόν σχεδίου ισοδυναμεί με την άποψη ότι έχει παραχθεί από τον δημιουργό του εμπρόθετα. Έτσι, το παραπάνω ζήτημα στον Kant συνδέεται με ένα πιο σύγχρονο ζήτημα στην αναλυτική αισθητική που αφορά τη σχέση της έννοιας της *πρόθεσης* στην ερμηνεία ή την κριτική των έργων τέχνης. Στο άρθρο τους «Η πλάνη της πρόθεσης» (“Intentional Fallacy” -1946), ο Monroe Beardsley και ο William Wimsatt υπερασπίζονται τη φορμαλιστική προσέγγιση των έργων τέχνης. Η θέση τους περιστρέφεται γύρω από την αντι-ιντενσιοναλιστική προσέγγιση σύμφωνα με την οποία «το σχέδιο ή η πρόθεση του συγγραφέα δεν είναι ούτε διαθέσιμη ούτε επιθυμητή ως μέτρο για να κρίνουμε την επιτυχία ενός συγγραφικού έργου τέχνης» [1][1]. Σύμφωνα με τον Beardsley και τον Wimsatt η σημασία ενός έργου δεν καθορίζεται από τον συγγραφέα (ή τουλάχιστον όχι μόνο από τον συγγραφέα), επομένως η πρόθεση με την οποία ο συγγραφέας το δημιούργησε δεν αφορά την εκτίμηση του έργου. Το επιχείρημά τους βασίζεται στην υπόθεση ότι είναι αδύνατο να ανακτήσουμε την πραγματική πρόθεση του συγγραφέα, εφ’ όσον ακόμα και ο ίδιος δεν βρίσκεται στην προνομιακή θέση να την γνωρίζει. Για την αποτίμηση των έργων τέχνης, ισχυρίζονται ο Beardsley και ο Wimsatt, οφείλουμε να εστιάζουμε στα ενδογενή στοιχεία του έργου και να αφήνουμε κατά μέρος

[1] Ο Beardsley και ο Wimsatt συζητούν για πρώτη φορά περί της πλάνης της πρόθεσης το 1943 στο κείμενό τους για το λήμμα «πρόθεση» ενός λεξικού. Εντούτοις, βασική αναφορά αποτελεί το άρθρο τους “Intentional Fallacy” του 1946, το οποίο δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στο Sewanee Review No. 54 (1946). Οι αριθμοί των δικών μου αναφορών αντιστοιχούν στους αριθμούς των παραγράφων του κειμένου έτσι όπως εμφανίζονται στην ιστοσελίδα www.eiu.edu.

οποιαδήποτε μαρτυρία εξωτερική του «ίδιου του έργου» (external evidence to the "work itself"). Με αυτή την έννοια πρόκειται για μια φορμαλιστική προσέγγιση της τέχνης.

Το εν λόγω άρθρο του Beardsley και του Wimsatt πυροδότησε, και πυροδοτεί ακόμα, πάρα πολλές αντιρρήσεις (όλη η συζήτηση μεταξύ ιντενσιοναλιστών και αντι-ιντενσιοναλιστών περιστρέφεται γύρω από τη δουλειά κυρίως του Beardsley, ο οποίος θεωρείται ο κύριος εκπρόσωπος του αντι-ιντενσιοναλισμού μέχρι σήμερα). Σύμφωνα με την βασική αντίρρηση, αν ασπαστούμε την κύρια θέση του αντι-ιντενσιοναλισμού δεν μπορούμε να προσεγγίσουμε τα έργα τέχνης ως έργα *τέχνης*. Οι ιντενσιοναλιστές ισχυρίζονται ότι το ερώτημα γιατί ένα έργο τέχνης είναι φτιαγμένο με έναν συγκεκριμένο τρόπο είναι κεντρικό στην εκτίμηση των έργων τέχνης και δεν μπορεί να παρακαμφθεί. Επομένως, η ανακατασκευή της πρόθεσης του καλλιτέχνη είναι απαραίτητη στην ερμηνεία ή κρίση των έργων τέχνης, αν θέλουμε να τα προσεγγίσουμε ως προϊόντα σχεδίου και όχι ως προϊόντα λάθους ή ατυχήματος.[2]

Στη συνέχεια, θα επιχειρήσω να δείξω ότι η έννοια της πρόθεσης την οποία προϋποθέτουν τόσο οι αντι-ιντενσιοναλιστές όσο και οι ιντενσιοναλιστές είναι προβληματική. Και οι δύο απόψεις προϋποθέτουν μια συγκεκριμένη έννοια πρόθεσης σύμφωνα με την οποία η πρόθεση του καλλιτέχνη είναι ένα ιδιωτικό νοητικό γεγονός το οποίο προηγείται της δημιουργικής διαδικασίας. Και επειδή και οι δύο πλευρές βασίζουν τις θέσεις τους σε αυτή την έννοια πρόθεσης αντιμετωπίζουν το ίδιο πρόβλημα: δεν μπορούν να εξηγήσουν τη σχέση μεταξύ του ιδιωτικού εσωτερικού γεγονότος και του εξωτερικού, που στην προκειμένη περίπτωση είναι το έργο τέχνης. Η Μαρία μπορεί να έχει την πρόθεση να μαγειρέψει μακαρονάδα αύριο. Όμως, τι μπορεί να εγγυηθεί ότι η πρόθεσή της είναι ένα πραγματικό κίνητρο της πράξης της και όχι απλώς μια πρόβλεψη του τι μπορεί να κάνει στο μέλλον; Αν υποθέσουμε ότι η πρόθεση της Μαρίας είναι μια πρόβλεψη, τότε, όπως όλες οι προβλέψεις, η πρόθεσή της μπορεί να μην πραγματοποιηθεί. Και τότε το πρόβλημα είναι ότι δεν μπορούμε να εξηγήσουμε την πράξη της. Δεν μπορούμε να εξηγήσουμε με ποιά έννοια η πράξη της μπορεί να είναι εμπρόθετη: η πράξη της μπορεί να επιβεβαιώσει την πρόθεσή της ή όχι, όπως τα καιρικά φαινόμενα μπορεί να επιβεβαιώσουν την πρόβλεψη του μετεωρολογικού δελτίου ή όχι. Το πρόβλημα δημιουργείται επειδή προϋποθέτουμε ότι η πρόθεση είναι ένα νοητικό γεγονός εκτός της ίδιας της πράξης. Αποτέλεσμα είναι να μην μπορούμε να γεφυρώσουμε το χάσμα μεταξύ πρόθεσης και πράξης και επομένως να μην μπορούμε να δικαιολογήσουμε πώς είναι δυνατόν η πράξη να συνδέεται αναγκαία με την πρόθεση και όχι ενδεχομενικά. Τόσο οι ιντενσιοναλιστές όσο και οι αντι-ιντενσιοναλιστές προϋποθέτουν ότι η πρόθεση είναι κάτι που βρίσκεται στον νου του καλλιτέχνη και ότι συνδέεται αιτιακά με το έργο το οποίο βρίσκεται έξω από τον νου του καλλιτέχνη. Αποτέλεσμα είναι ότι και οι δύο πλευρές δεν

[2] Για μια συνοπτική παρουσίαση των διαφορετικών ειδών του ιντενσιοναλισμού: Paisley Livingston, "Intention in Art", στο Jerold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003. Επίσης και στο Gregory Currie, "Interpretation in Art", στον ίδιο τόμο.

μπορούν να ερμηνεύσουν την δημιουργική διαδικασία ως εμπρόθετη.

Κατ' αρχάς, θα επιχειρήσω να δείξω ότι και οι δύο πλευρές βασίζονται σε μια έννοια πρόθεσης η οποία προϋποθέτει ότι η δημιουργική διαδικασία λειτουργεί μηχανιστικά: η διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας εμφανίζεται να καθοδηγείται από καθοριστικές έννοιες και κανόνες, ή να υπόκειται στην αναπαράσταση ενός καθοριστικού σκοπού ή σχεδίου, όπως συμβαίνει στην τεχνική εργασία. Αυτή θα ήταν η αντίρρηση του Kant. Στη συνέχεια, θα επιχειρήσω να δείξω, ακολουθώντας τον Cavell, ποια έννοια πρόθεσης αφορά την προσέγγιση των έργων τέχνης. Ο Cavell ισχυρίζεται ότι τα έργα τέχνης χρήζουν ερμηνείας με τον τρόπο που χρήζουν ερμηνείας οι ανθρώπινες πράξεις και οι ανθρώπινες δηλώσεις. Αν η Anscombe έχει δίκιο, λέει ο Cavell, τότε οι ανθρώπινες πράξεις μπορούν να ερμηνευθούν μόνο αν εστιάσουμε σε αυτό που ονομάζει «πρόθεση μέσα στην πράξη» (intention in the action). Όπως οι ανθρώπινες πράξεις, η πρόθεση στην περίπτωση των έργων τέχνης μπορεί να ερμηνευθεί μόνο αν προσεγγίσουμε την πρόθεση που είναι σχετική στην αποτίμησή τους ως *πρόθεση μέσα στο έργο τέχνης*: αν και οι προθέσεις του συνθέτη είναι σχετικές στην προσέγγιση του έργου τέχνης, ωστόσο δεν προηγούνται και δεν διαχωρίζονται από τη διαδικασία της σύνθεσης, δηλαδή την *πράξη* της σύνθεσης, και επομένως δεν αποτελούν σκοπούς στους οποίους μπορεί η διαδικασία να αναχθεί· εντούτοις, αυτού του είδους η σκοπιμότητα δικαιολογεί τις πράξεις μας. Μια τέτοια προσέγγιση καταλύει τη διαφορά μεταξύ σύνθεσης ως διαδικασίας παραγωγής ενός έργου τέχνης και σύνθεσης ως αποτελέσματος αυτής της διαδικασίας.

ΜΕΡΟΣ 1:
Η ΠΛΑΝΗ ΤΗΣ «ΠΛΑΝΗΣ ΤΗΣ ΠΡΟΘΕΣΗΣ»

I. Η ΜΗΧΑΝΙΣΤΙΚΗ ΠΛΕΥΡΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Ας υποθέσουμε ότι ένας πεταλωτής αλόγων θέλει να φτιάξει πέταλα για ένα άλογο. Ο στόχος του είναι σαφής: τα πέταλα πρέπει να ταιριάζουν στο άλογο και να μην το πονάνε, πρέπει να είναι γερά, πρέπει να είναι φτιαγμένα από ένα συγκεκριμένο υλικό, κτλ. Το πρόβλημα που έχει να επιλύσει είναι επίσης σαφές: πρέπει να βρει τα κατάλληλα μέσα για να πραγματοποιήσει τον στόχο του. Επομένως η τέχνη του συνίσταται στο να καθορίσει τον στόχο του και να σχεδιάσει την εκτέλεσή του. Αυτό που ονόμαζαν *ars* στα λατινικά και *τέχνη* στα ελληνικά, λέει ο Collingwood στο βιβλίο του *The Principles of Art*, είναι «η δύναμη να παράγουμε ένα προμελετημένο αποτέλεσμα μέσω μιας συνειδητά ελεγχόμενης και κατευθυνόμενης πράξης»[3]. Αν το «προμελετημένο αποτέλεσμα» αντιστοιχεί στα πέταλα, και η «συνειδητά ελεγχόμενη και κατευθυνόμενη πράξη» αντιστοιχεί στον προγραμματισμό και την εκτέλεση του στόχου, τότε ο παραπάνω ορισμός αποτελεί μια

[3] R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford, Oxford University Press, 1958, σελ. 15.

ακριβή προσέγγιση του έργου του πεταλωτή. Παρ' όλα αυτά, ο παραπάνω ορισμός υποτίθεται ότι αφορά τόσο την τεχνική εργασία όσο και τις καλές τέχνες. Είναι, όμως, επιθυμητό να εφαρμόζουμε το μοντέλο που ταιριάζει στα τεχνουργήματα στις καλές τέχνες; Προτείνω να δεχθούμε, συμφωνώντας με τον Collingwood, πως δεν είναι. Αν προσεγγίσουμε τα έργα τέχνης βάσει του μοντέλου που αρμόζει στα τεχνουργήματα τότε ανάγουμε την καλλιτεχνική δημιουργία σε μηχανισμό. Όμως, τι είναι ένας μηχανισμός και με ποια έννοια η τεχνική εργασία είναι μηχανισμός;

Στο παραπάνω παράδειγμα της δουλειάς του πεταλωτή μπορούμε να διακρίνουμε τρία διαφορετικά στάδια στην διαδικασία της παραγωγής των πετάλων. Το πρώτο στάδιο συνίσταται στον προγραμματισμό ή σχεδιασμό της δουλειάς· το δεύτερο στην εκτέλεση του σχεδίου· και το τρίτο στο προϊόν, δηλαδή στον πραγματοποιημένο στόχο για χάρη του οποίου ενεργοποιείται η όλη διαδικασία. Ο στόχος των τεχνουργημάτων καθορίζεται πάντοτε εκ των προτέρων και αυτό είναι συστατικό στοιχείο των τεχνουργημάτων. Δεν θα είχε νόημα να υποθέσουμε ότι ο τεχνίτης ξεκινά να φτιάξει κάτι χωρίς να ξέρει τι είναι αυτό. Επιπλέον, επειδή η σκοπιμότητα του τελικού προϊόντος είναι γνωστή εκ των προτέρων (το αντικείμενο εξυπηρετεί έναν συγκεκριμένο πρακτικό σκοπό), ο τεχνίτης είναι δυνατόν να προγραμματίσει την εκτέλεσή του με μεγάλη ακρίβεια. Όμως, όσο περισσότερο η εκτέλεση καθοδηγείται από ένα λεπτομερές σχέδιο, όσο περισσότερο είναι δυνατόν να προσχεδιαστεί, τόσο περισσότερο καθίσταται αυτόματη: η εκτέλεση μπορεί να πραγματοποιηθεί ακόμα και από ένα μηχάνημα και τότε τα τρία στάδια ελαττώνονται σε δύο. Μια προσέγγιση της τέχνης η οποία βασίζεται στο παραπάνω μοντέλο για τα τεχνουργήματα βασίζεται σε δύο προϋποθέσεις. Σύμφωνα με την πρώτη, η σκοπιμότητα του καλλιτεχνικού προϊόντος μπορεί να προκαθοριστεί, πράγμα που σημαίνει ότι η σκοπιμότητα του έργου τέχνης είναι απαραιτήτως πρακτική (ή καθοριστική) εφ' όσον μόνο η πρακτική σκοπιμότητα, δηλαδή η «αντικειμενική» και «υλική», μπορεί να καθοριστεί εκ των προτέρων (αυτή είναι η θέση του Kant)· και σύμφωνα με τη δεύτερη, ο πλήρης προγραμματισμός του έργου τέχνης είναι δυνατός. Είναι, όμως, νόμιμο να αποδίδουμε αυτά τα χαρακτηριστικά στα έργα τέχνης; Ο Kant μας έδειξε ότι η σκοπιμότητα που αφορά τα έργα τέχνης διαφέρει από την πρακτική σκοπιμότητα των τεχνουργημάτων. Επιπλέον, μας έδειξε ότι, εφ' όσον ο σκοπός δεν μπορεί να προκαθοριστεί, το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα δεν μπορεί να παραχθεί μηχανικά: μία μηχανή *δεν* μπορεί να το κάνει. Η δυνατότητα ενός πλήρους σχεδίου, ισχυρίζεται ο Kant, προϋποθέτει ένα *όργανο*, ένα πεπερασμένο αριθμό οδηγιών που αφορούν το πώς μπορούμε να εκπληρώσουμε έναν στόχο, και αυτό είναι ένα εργαλείο που δεν διαθέτει η τέχνη (στην τέχνη δεν υπάρχουν συνταγές). Σύμφωνα με αυτές τις παρατηρήσεις, η τέχνη δεν είναι μηχανιστική, πράγμα που σημαίνει όχι μόνο ότι ο προγραμματισμός στην τέχνη διαφέρει από τον προγραμματισμό στην τεχνική εργασία, αλλά επίσης ότι το στάδιο της εκτέλεσης χρήζει μεγαλύτερης προσοχής. Με άλλα λόγια, μια προσέγγιση της τέχνης βάσει του μοντέλου που αρμόζει στα τεχνουργήματα δεν θα μπορούσε να απαντήσει στο ερώτημα περί

αποβλεπτικότητας της σύνθεσης και επιπλέον θα μετέτρεπε τη σύνθεση σε αυτοματισμό (ή μηχανισμό).

Εντούτοις, ως μηχανιστικό, το παραπάνω μοντέλο δεν αρμόζει ούτε και στα ίδια τεχνουργήματα. Η θεώρηση που εξισώνει την τεχνική εργασία με τη δουλειά μιας μηχανής παρέχει μια πολύ φτωχή προσέγγιση των τεχνουργημάτων. Η εκτέλεση στην τεχνική εργασία απαιτεί δεξιοτεχνία και δεν μπορεί να αναχθεί απλώς στην δουλειά μιας μηχανής, ούτε και να αποκοπεί από τον σχεδιασμό. Η τεχνική εργασία είναι πρώτα απ' όλα χειροτεχνία, και τον ρόλο του χεριού δεν μπορεί να αναλάβει μια μηχανή. Η ιδέα ότι ο τεχνίτης μπορεί πρώτα να σχεδιάσει το έργο του και έπειτα να το εκτελέσει με «κλειστά μάτια» δεν αποτελεί σωστή εκτίμηση της τεχνικής εργασίας. Επιπλέον, πολλές φορές η διάκριση μεταξύ τεχνουργημάτων και έργων τέχνης δεν είναι σαφής. Και τότε θα ήταν απλώς λάθος να ισχυριστούμε ότι αυτό που τα διαχωρίζει είναι το γεγονός ότι το ένα προϊόν έχει καθοριστική σκοπιμότητα και το άλλο όχι. Φανταστείτε, για παράδειγμα, ότι ένας αρχιτέκτονας σχεδιάζει ένα τραπέζι ώστε να ταιριάζει στο σπίτι που έχει χτίσει. Είναι αυτό το τραπέζι ένα τεχνούργημα ή ένα έργο τέχνης; Η απάντηση δεν είναι σαφής.

Παρ' όλα αυτά, παρά τις παραπάνω παρατηρήσεις, υπάρχει κάτι στην τεχνική εργασία το οποίο ενθαρρύνει την άποψη ότι το στάδιο της εκτέλεσης στα τεχνουργήματα μπορεί να είναι μηχανιστικό (σε αυτό το στοιχείο βασίζεται και η προσέγγιση του Kant). Εξάλλου, κάθε μαθητής που μαθαίνει μια τεχνική μαθαίνει να αναπαράγει με ακρίβεια μια συγκεκριμένη τεχνική. Το αν ο μαθητής είναι καλός τεχνίτης ή όχι δεν εξαρτάται από το πόσο καλά μπορεί να αυτοσχεδιάζει, αλλά, αντίθετα, από το πόσο πιστά μπορεί να εφαρμόζει μια τεχνική. Επί του παρόντος, όταν χρησιμοποιώ τον όρο «μοντέλο τεχνουργημάτων» αναφέρομαι σε μια περιορισμένη έννοια τεχνουργήματος, ή ακόμα και σε μια απλοϊκή έννοια τεχνουργήματος, την οποία δεν θα υποστήριζα αν είχα να μιλήσω για τα ίδια τα τεχνουργήματα.

II. Η «ΠΛΑΝΗ ΤΗΣ ΠΡΟΘΕΣΗΣ»

Πώς, όμως, τα παραπάνω συνδέονται με τη διαμάχη μεταξύ ιντενσιοναλιστών και αντι-ιντενσιοναλιστών; Το ζήτημα που προσπαθούν να αντιμετωπίσουν και οι δύο πλευρές αφορά το κατά πόσο οι προθέσεις του καλλιτέχνη είναι σχετικές στην αποτίμηση των έργων τέχνης. Εξετάζουν δύο εκδοχές. Είτε ο καλλιτέχνης είναι η αρχή (authority) του έργου του και τότε το να ανακτήσουμε την πρόθεση του καλλιτέχνη είναι απαραίτητο στην αποτίμηση του έργου τέχνης, είτε ο καλλιτέχνης δεν είναι αρχή του έργου του και τότε η πρόθεση με την οποία δημιούργησε το έργο δεν είναι σχετική στην αποτίμησή του. Η πρώτη είναι η εκδοχή των ιντενσιοναλιστών. Η δεύτερη είναι η εκδοχή των αντι-ιντενσιοναλιστών. Παρ' όλα αυτά, και οι δύο δρόμοι σκοντάφτουν σε ορισμένους σκοπέλους επειδή αντιμετωπίζουν την διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας σαν να ήταν μηχανισμός ή αυτοματισμός (ντιτερμινιστική σχέση μεταξύ σχεδίου και εκτέλεσης).

Εντούτοις, είναι περισσότερο κατανοητό το γεγονός ότι οι ιντενσιοναλιστές βασίζουν τη θεώρησή τους στο τεχνικό μοντέλο, παρά οι αντι-ιντενσιοναλιστές, οι οποίοι επιδιώκουν να καταρρίψουν αυτό ακριβώς το μοντέλο προσέγγισης της τέχνης. Οι αντι-ιντενσιοναλιστές, ως φορμαλιστές, θεωρούν το έργο τέχνης (το αντικείμενο) αυτόνομο, δηλαδή μη αναγώγιμο σε κάτι εκτός αυτού. Θέλουν, επομένως, να απαλλαγούν από το τεχνικό μοντέλο προσέγγισης της τέχνης. Εντούτοις, όπως επιδιώκω να δείξω στη συνέχεια, βασίζουν την προσέγγισή τους σε κάτι που ανάγει και πάλι τα έργα τέχνης σε μηχανισμό. Επομένως εμφανίζονται ασυνεπείς με το αρχικό τους σχέδιο (ενώ στην περίπτωση των ιντενσιοναλιστών δεν εμφανίζεται τουλάχιστον ασυνέπεια). Επειδή με ενδιαφέρει να εξετάσω για ποιο λόγο αποτυγχάνει η προσπάθειά τους να απαλλάξουν την τέχνη από το τεχνικό μοντέλο προσέγγισής της θα συζητήσω περισσότερο την άποψη των αντι-ιντενσιοναλιστών.

Στο κείμενό τους «η πλάνη της πρόθεσης», ο M.C. Beardsley και ο W.K. Wimsatt ισχυρίζονται ότι «η πρόθεση είναι ένα 'σχέδιο' ή πλάνο στο νου του καλλιτέχνη»[4] και ότι «η συγγένεια μεταξύ της πρόθεσης, τι έχει αισθανθεί, τι τον έκανε να γράψει, και της στάσης του καλλιτέχνη απέναντι στο έργο του είναι προφανής». Οι Beardsley και Wimsatt, αν και παραδέχονται ότι οι προθέσεις του καλλιτέχνη παίζουν σημαντικό ρόλο στην καλλιτεχνική δημιουργία, εντούτοις επιμένουν ότι δεν αφορούν την αποτίμηση του έργου. Δεν συζητούν τόσο το ερώτημα σχετικά με το αν είναι δυνατόν να αποκαλύψουμε την πραγματική ή αρχική πρόθεση του καλλιτέχνη ή όχι. Γιατί, ισχυρίζονται, ακόμα και αν αυτό ήταν δυνατόν οι προθέσεις του καλλιτέχνη θα ήταν και πάλι μη σχετικές στην αποτίμηση του έργου. Οι Beardsley και Wimsatt θεωρούν ότι το έργο τη στιγμή που γεννιέται αποσπάται από τον καλλιτέχνη, αποκτά δική του ζωή, και ότι γι' αυτό το λόγο ο καλλιτέχνης δεν έχει έλεγχο επί αυτού[5]. Επομένως, η ανάκτηση των αρχικών προθέσεων του καλλιτέχνη δεν προσθέτει τίποτα στην εκτίμηση του έργου.

Ο Beardsley συζητά τα ίδια ερωτήματα και στο βιβλίο του *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. «Αυτό που έρχεται φυσιολογικά στο νου μας όταν στοχαζόμαστε περί έργων τέχνης», λέει ο Beardsley, «είναι ότι πρόκειται για προϊόντα προμελετημένης ανθρώπινης δραστηριότητας, μερικές φορές χρονοβόρας και επίπονης – θυμήσου το ταβάνι της Capela Sistina, την *Elegy in a Country Churchyard*, τον Wozzeck, και τον καθεδρικό ναό στη Chartre»[6]. Όμως, συνεχίζει, «μπορεί ένα έργο να θεωρηθεί αποτέλεσμα ορισμένων αρχικών συνθηκών;»[7] Η απάντησή του είναι αρνητική. Αυτοί που ασκούν «ιστορική κριτική» ή «κοινωνιολογική κριτική», λέει ο Beardsley, θα επέμεναν ότι η διερεύνηση των προθέσεων του καλλιτέχνη είναι απαραίτητη προκειμένου να ερμηνεύσουμε τα έργα

[4] Monroe C. Beardsley, William K. Wimsatt, "The Intentional Fallacy", [2].
[5] M. C. Beardsley, W. K. Wimsatt, "The Intentional Fallacy", [4].
[6] Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis – Cambridge, Hackett Publishing Company, 1981 (1st edition 1958), p. 17.
[7] Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, σελ. 18.

τέχνης. Παρ' όλα αυτά, «οι φιλόσοφοι που πιστεύουν στην ελευθερία βούλησης, με την έννοια που αυτή η θεωρία αρνείται ότι όλα τα ψυχολογικά γεγονότα είναι προκαθορισμένα αιτιακά, θα ισχυρίζονταν, υποθέτω, ότι υφίσταται ένα στοιχείο αυθορμητισμού, ή απροσδιοριστίας (indeterminism), στην δημιουργική πράξη, και επομένως ότι είναι *κατ' αρχήν* αδύνατο να ερμηνεύσουμε οποιοδήποτε έργο τέχνης με όρους κοινωνιολογικούς, ιστορικούς, ή ψυχολογικούς»[8]. Ο Beardsley δεν ισχυρίζεται ότι οι προθέσεις του καλλιτέχνη δεν αφορούν την εκτίμηση των έργων τέχνης επειδή είναι αδύνατον να τις ανακτήσουμε: «όπως *ο Τριστάνος και η Ιζόλδη*, έτσι οι θύελλες και οι πόλεμοι είναι εξαιρετικά πολύπλοκα [φαινόμενα], και το να δώσει κανείς πλήρη λογαριασμό όλων των αιτιακών παραγόντων τους μπορεί να μην είναι πρακτικά εφικτό, όμως δεν μοιάζει να υπάρχει λόγος να θεωρήσουμε ότι είναι *κατ' αρχήν* αδύνατο»[9]. Η θέση του είναι μάλλον ότι, λόγω του παράγοντα απροσδιοριστίας που επεμβαίνει στην δημιουργική διαδικασία, η άποψη ότι μπορούμε να ανάγουμε το αποτέλεσμα σε ορισμένες αρχικές συνθήκες δεν ευσταθεί. Σύμφωνα πάντα με τον Beardsley ο καλλιτέχνης δεν έχει πλήρη έλεγχο των πράξεών του. Με άλλα λόγια αρνείται ότι η πραγματοποίηση ενός αρχικού καλλιτεχνικού σχεδίου είναι πάντα επιτυχής. Επομένως, στην περίπτωση που οι αρχικές προθέσεις του καλλιτέχνη δεν πραγματοποιηθούν επιτυχώς στο έργο, η γνώση των αρχικών προθέσεων μπορεί να είναι χρήσιμη προκειμένου να κρίνουμε τον καλλιτέχνη, δεν είναι όμως χρήσιμη προκειμένου να ανακαλύψουμε και να κρίνουμε το ίδιο το έργο[10]. Το έργο είναι ανεξάρτητο από τον δημιουργό του. Αυτό που αναπαριστά μια εικόνα δεν ταυτίζεται ούτε εξαρτάται από αυτό που ο δημιουργός του είχε την πρόθεση να αναπαραστήσει[11]. Αντίστοιχα, στη λογοτεχνία ο συμβολισμός επιτυγχάνεται μέσω της επανάληψης και των εξάρσεων και όχι επειδή ο συγγραφέας είχε την πρόθεση το έργο του να συμβολίζει κάτι συγκεκριμένο[12]· ή στη μουσική η εκφραστικότητα δεν εξαρτάται ούτε από τα συναισθήματα του συνθέτη, ούτε από τα συναισθήματα που προκαλεί στον ακροατή[13]. Την ερμηνεία και αξιολόγηση των έργων τέχνης (δύο ζητήματα που ο Beardsley επιμένει να διαχωρίζει) αφορούν μόνο εσωτερικές μαρτυρίες, δηλαδή «μαρτυρίες που προκύπτουν από απευθείας εξέταση του αντικειμένου»[14], ενώ οι εξωτερικές μαρτυρίες, «μαρτυρίες από το ψυχολογικό και κοινωνιολογικό πλαίσιο του αντικειμένου» θα πρέπει να αποφεύγονται. Ο Beardsley δεν αντιτίθεται σε όλα τα είδη εξωτερικών θεωρήσεων: οι πληροφορίες που δίδονται από τα συγκείμενα μπορεί να αφορούν την εκτίμηση του έργου τέχνης. Αυτό που

[8] Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, σελ. 18.
[9] Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, σελ. 18.
[10] Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, σελ. 17-28 και επίσης σελ. 457-460. Against the 1st person authority, see also George Dickie and W. Kent Wilson, "The Intentional Fallacy: Defending Beardsley", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No. 3 (Summer, 1995), pp.233-250.
[11] Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, σελ. 272-278.
[12] Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, σελ. 406-407.
[13] Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, σελ. 326-339.
[14] Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, σελ. 20.

θεωρεί ότι δεν αφορά την αποτίμηση των έργων τέχνης είναι «πληροφορίες σχετικά με τη φυσική βάση, τις φυσικές διαδικασίες της δημιουργίας, καθώς και το βιογραφικό πλαίσιο»[15].

III. Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΗΝ «ΠΛΑΝΗ ΤΗΣ ΠΡΟΘΕΣΗΣ»

Η θέση των αντι-ιντενσιοναλιστών μοιάζει, εκ πρώτης όψεως, να απορρίπτει το μηχανιστικό μοντέλο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, εφ' όσον η άποψη ότι ο σχεδιασμός δεν είναι σχετικός στην αποτίμηση των έργων τέχνης μπορεί να ιδωθεί ως απόρριψη της άποψης ότι το μοντέλο που αφορά τη δημιουργία των τεχνουργημάτων μπορεί να εφαρμοστεί στην τέχνη. Μπορεί, δηλαδή, να ιδωθεί ως κριτική στην άποψη ότι το προϊόν ταιριάζει απόλυτα σε κάποια αρχική αναπαράσταση στο νου του καλλιτέχνη. Δεδομένου ότι αυτό το ταίριασμα είναι αδύνατον, εκτός και αν η διαδικασία είναι αυτόματη (μηχανιστική), η άποψη των αντι-ιντενσιοναλιστών ότι οι προθέσεις του καλλιτέχνη στην αποτίμηση των έργων τέχνης δεν είναι σχετικές μοιάζει να απορρίπτει το μηχανιστικό μοντέλο. Η θέση ότι ο καλλιτέχνης δεν έχει προνομιακή θέση στον καθορισμό της σημασίας του έργου σε σχέση με το κοινό, ισοδυναμεί με τη θέση ότι η σημασία του έργου δεν μπορεί να είναι απλώς ακριβές αποτέλεσμα ορισμένων αρχικών συνθηκών προκαθορισμένων από τον καλλιτέχνη. Άρα, η άρνηση στο ιδιαίτερο προνόμιο του καλλιτέχνη να ελέγχει το έργο του μπορεί να ιδωθεί ως απόρριψη της άποψης ότι το αποτέλεσμα είναι προϊόν μιας «μηχανής δημιουργίας» που προγραμματίζεται από τον καλλιτέχνη: το προϊόν δεν είναι μια απλή κόπια μιας προσχηματισμένης αναπαράστασης στο νου του καλλιτέχνη, αλλά κάτι πολύ περισσότερο από αυτήν.

Οι αντι-ιντενσιοναλιστές υποστηρίζουν την άποψη ότι το προϊόν είναι αυτόνομο, έχει τη δική του ζωή, και πρέπει να ερμηνεύεται και να κρίνεται όχι βάσει εξωτερικών στοιχείων αλλά βάσει του τι «βλέπουμε» μέσα στο ίδιο το έργο (εσωτερικές μαρτυρίες – internal evidence). Το πρόβλημα, όμως, εστιάζεται ακριβώς στο γεγονός ότι βλέπουν τις προθέσεις του καλλιτέχνη ως εξωτερικές του έργου μαρτυρίες και, επομένως, θεωρούν το στάδιο του σχεδιασμού ως αποκομμένο από και μη σχετικό με το προϊόν. Η ιδέα ότι οι προθέσεις του καλλιτέχνη είναι εξωτερικές του έργου ισοδυναμεί με την ιδέα ότι η σχέση μεταξύ αυτών και του προϊόντος είναι εξωτερική, δηλαδή ενδεχομενική. Ως αποτέλεσμα, η προσέγγιση των αντι-ιντενσιοναλιστών δεν ξεφεύγει του μηχανιστικού μοντέλου: μεταξύ της άποψης ότι η εκτέλεση είναι αυτόματη και της άποψης ότι η εκτέλεση είναι ενδεχομενική δεν υπάρχει διαφορά, εφ' όσον και στις δύο περιπτώσεις η σχέση μεταξύ σχεδιασμού και

[15] Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, σελ. 53.
Βλ. επίσης Stephen Davies, "Beardsley and the Autonomy of the Work of Art", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, No. 2 (Spring, 2005), pp.179-183. In this paper, Davies argues that Beardsley's stance is consistent with contextualism and that, seen as contextual, is not inevitably incompatible with the current view of intentionalism.

εκτέλεσης θεωρείται εξωτερική. Επιπλέον, η άποψη ότι μόνο το στάδιο του σχεδιασμού είναι εμπρόθετο υποδηλώνει ότι η διαδικασία που φέρνει το έργο στο φως δεν είναι εμπρόθετη. Και αυτό είναι ένα ακόμα αρνητικό σύμπτωμα του μηχανιστικού μοντέλου. «Υποθέστε», λέει ο Wollheim, «ότι περιοριζόμαστε σε αυτό το μέρος της δημιουργικής διαδικασίας το οποίο έχει πραγματοποιηθεί μέσα στο έργο. Είναι προφανές ότι η ανασυγκρότηση (reconstruction) αυτού του μέρους της διαδικασίας μπορεί να μας διαφωτίσει, ενώ η αυστηρή εξέταση (scrutiny) του μέρους που αντιστοιχεί στο έργο δεν μπορεί. Μπορεί να δείξει ότι αυτό το μέρος του έργου που υλοποιήθηκε μέσω σχεδιασμού υλοποιήθηκε πράγματι μέσω σχεδιασμού και όχι μέσω ατυχήματος ή λάθους. Η αυστηρή εξέταση, η οποία *ex hypothesi* περιορίζεται στο αποτέλεσμα δεν μπορεί να μας δείξει κάτι τέτοιο»[16]. Αν αποκόψουμε το αποτέλεσμα από τη διαδικασία που το έχει δημιουργήσει και το εξετάσουμε χωριστά, ισχυρίζεται ο Wollheim, είναι σαν να θεωρούμε την δημιουργική διαδικασία τυχαία. «Υποθέστε», λέει ο Beardsley, «ότι κάποιος εκφέρει μια φράση. Μπορούμε να κάνουμε δύο ερωτήσεις: (1) τι εννοεί ο ομιλητής; (2) τι εννοεί η φράση; Τώρα, αν ο ομιλητής έχει πλήρη συναίσθηση και είναι ικανός, η απάντηση και στις δύο ερωτήσεις θα είναι χωρίς αμφιβολία η ίδια»[17]. Το πρόβλημα που αντιμετωπίζει ο Beardsley είναι ότι δεν μπορεί να εξηγήσει τη σχέση μεταξύ της πρόθεσης του καλλιτέχνη –τι θέλει να κάνει–, και του αποτελέσματος. Πώς αυτή η πρόθεση μετατρέπεται σε δράση και τελικά σε προϊόν; Πώς αυτό που εννοεί ο ομιλητής μπορεί να ταυτίζεται με αυτό που σημαίνει η φράση; Αν η σχέση μεταξύ πρόθεσης και προϊόντος είναι εξωτερική, ο μόνος τρόπος για να είναι αυτή η αντιστοιχία επιτυχής είναι να θεωρήσουμε την πρόθεση του καλλιτέχνη και το αποτέλεσμα ως τις δύο πλευρές του ίδιου νομίσματος. Όμως, οι αντι-ιντενσιοναλιστές δεν θέλουν να δεσμευτούν με αυτόν τον τρόπο, επειδή ακριβώς αρνούνται ότι η καλλιτεχνική δημιουργία είναι μια μηχανιστική διαδικασία. Εντούτοις, με το να απορρίπτουν τη σχετικότητα της πρόθεσης του καλλιτέχνη, ενώ την ίδια στιγμή τη θεωρούν εξωτερική της εκτέλεσης, κάνουν την καλλιτεχνική δημιουργία να μοιάζει με χαλασμένο μηχανισμό: κάτι μπορεί να πάει στραβά με αποτέλεσμα η αρχική πρόθεση να παρακαμφθεί κατά την εκτέλεση· ένα ατύχημα μπορεί να συμβεί, η μηχανή μπορεί να χαλάσει και να παραγάγει αυθαίρετα κάτι άλλο από το προϊόν που έχει σχεδιάσει ο καλλιτέχνης. Αυτή είναι η εικόνα, θεωρώ, που έχουν οι αντι-ιντενσιοναλιστές για τη διαδικασία παραγωγής ενός έργου τέχνης.

Την παραπάνω εικόνα για τη διαδικασία παραγωγής ενός έργου τέχνης μοιάζει να ασπάζονται και οι Alfred R. Mele και Paisley Livingston οι οποίοι, στο άρθρο τους "Intentions and Interpretations", λένε τα παρακάτω: «Φανταστείτε ότι μία φοιτήτρια της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας, η οποία δεν έχει έρθει ποτέ σε επαφή με τη *Μήδεια*, μετατρέπει τη γεννήτρια τυχαίων αριθμών στον υπολογιστή της σε γεννήτρια τυχαίων

[16] Richard Wollheim, "Criticism as Retrieval", in *Art and its Objects*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, σελ. 190.

[17] Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, σελ. 25.

γραμμάτων (χρησιμοποιώντας Ελληνικά γράμματα). Μετά από πολλά χρόνια, ο υπολογιστής ως εκ θαύματος παράγει ένα ακριβές αντίγραφο της *Μήδειας*. … τώρα δεν υπάρχει καμία απολύτως αμφιβολία ότι δεν υπάρχουν συγγραφικές προθέσεις ή συγγραφική σημασία. Ο υπολογιστής είναι μια μη σκεπτόμενη οντότητα. Δεν εννοεί (ο υπολογιστής) τίποτα απολύτως, αν και αυτό που παρήγαγε σημαίνει πολλά στη σπουδάστριά μας. … Γνωρίζοντας τι να κάνει σχετικά με την πηγή του έκτυπου του υπολογιστή, η σπουδάστρια δεν υποθέτει –δεν χρειάζεται καν να υποκριθεί– ότι «χειρίζεται σημάδια … που έχουν παραχθεί από ένα εμπρόθετο ον»»[18]. Οι Mele και Livingston υποθέτουν ότι πείραμά τους αποδεικνύει ότι ένα λογοτεχνικό κείμενο έχει νόημα ανεξάρτητα από τον συγγραφέα του, εφ' όσον έχει νόημα ακόμα και όταν ο συγγραφέας είναι ένα μηχάνημα. Τα έργα τέχνης έχουν νόημα και όταν δεν είναι προϊόντα ενός όντος που τα έχει παραγάγει εμπρόθετα, επομένως, συμπεραίνουν, το νόημα ενός κειμένου δεν ταυτίζεται με αυτό που ο συγγραφέας ήθελε να του αποδώσει. Τι κάνει, όμως, τους Mele και Livingston να πιστεύουν πως το πείραμά τους είναι εφικτό; Είναι δυνατόν ένας υπολογιστής να παραγάγει ένα ποίημα σαν τη *Μήδεια*; Αν δεχτούμε ότι είναι δυνατόν, τότε η αρχική μας υπόθεση ότι τα έργα τέχνης είναι προϊόντα μιας εμπρόθετης πράξης θα ήταν σίγουρα λανθασμένη. Οι Mele και Livingston θεωρούν κυριολεκτικά ότι η καλλιτεχνική δημιουργία είναι μια διαδικασία που μοιάζει με αυτό που κάνει μια μηχανή. Όμως, μπορεί μια μηχανή να συνθέσει; Αν απαντήσουμε σε αυτή την ερώτηση θετικά είναι σαν να χάνουμε μια για πάντα τη δυνατότητα να διαχωρίζουμε τα έργα τέχνης από άλλα αντικείμενα, όπως τα τεχνουργήματα ή ακόμα και τα βιομηχανοποιημένα προϊόντα.

Ο Beardsley χρησιμοποιεί το ίδιο περίπου επιχείρημα σε δύο ακόμα άρθρα του[19]. Φανταστείτε, λέει, ότι ένα ποίημα που έχει δημιουργηθεί από έναν υπολογιστή αρχίζει ως εξής: «While life reached evilly through empty faces». Αυτή είναι μια περίπτωση όπου κανείς δεν έχει προσχεδιάσει το ποίημα. Επομένως, εξ ορισμού, το νόημα αυτού του κειμένου δεν μπορεί να ταυτίζεται με το προσχεδιασμένο νόημα κανενός. Εδώ, όπως και στο προηγούμενο παράδειγμα, δεν ερχόμαστε αντιμέτωποι απλώς με μια περίπτωση ατυχήματος κατά την καλλιτεχνική δημιουργία αλλά με μια περίπτωση απόλυτου ατυχήματος. Το επιχείρημα μοιάζει να απορρίπτει την ιδέα ότι η δημιουργική διαδικασία είναι μηχανιστική, εφ' όσον υποθέτει ότι είναι δυνατόν να δημιουργήσουμε ένα έργο τέχνης χωρίς κανένα δημιουργό, δηλαδή χωρίς καμιά πρόθεση. Η διαδικασία δεν είναι μηχανιστική εφ' όσον το στάδιο του σχεδιασμού δεν υφίσταται καν. Εντούτοις, το επιχείρημα αυτό προϋποθέτει τη μηχανιστική προσέγγιση: πίσω από την ιδέα ότι μπορούμε να παρακάμψουμε το σχεδιασμό βρίσκεται η ιδέα ότι η σχέση μεταξύ σχεδίου και αποτελέσματος είναι εξωτερική, ή διαφορετικά μη αναγκαία. Και είναι ακριβώς η

[18] Alfred R. Mele and Paisley Livingston, "Intentions and Interpretations", in *MLN*, Vol. 107, No. 5, Comparative Literature, Dec., 1992, σελ. 934.

[19] Monroe C. Beardsley, "Textual Meaning and Authorial Meaning", στο *Genre* 1 (1968): 169-181, και "The Authority of the Text", στο *The Possibility of Criticism* (Wayne State University Press, 1970), pp. 16-37.

προσέγγιση της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως μηχανισμός που μας ωθεί να θεωρήσουμε ότι το αποτέλεσμα είναι αποκομμένο από τη διαδικασία που το παράγει ή ακόμα χειρότερα ότι είναι αδιάφορο ως προς αυτήν. Με άλλα λόγια, ο Beardsley δεν μπορεί να αρνηθεί ότι υφίσταται μια αιτιακή σχέση μεταξύ του υπολογιστή και του αποτελέσματος. Αυτό που είναι όμως υποχρεωμένος να αρνηθεί είναι ότι μπορούμε να ζητήσουμε από τον υπολογιστή να αναλάβει την ευθύνη γι' αυτό που έχει παραγάγει, δηλαδή να του ζητήσουμε το λόγο για ότι έχει κάνει. Με αυτή την έννοια ο υπολογιστής δεν είναι ο δημιουργός του ποιήματος, αλλά απλώς η αιτία του, και δεν μπορεί να εξηγήσει γιατί το προϊόν είναι φτιαγμένο έτσι και όχι αλλιώς. Το έργο δεν είναι προϊόν σχεδίου αλλά προϊόν τύχης, πράγμα που είναι το αποτέλεσμα της άποψης που διαχωρίζει τις προθέσεις του καλλιτέχνη από το αποτέλεσμα (phychologistic ή mentalist view of intention). Επιπλέον, η υπόθεση ότι μία μηχανή μπορεί να γεννήσει ένα έργο τέχνης είναι πολύ αμφίβολη. Δεν έχει ποτέ συμβεί και δεν είναι τυχαίο που δεν έχει συμβεί: αποδεικνύει ότι οι προθέσεις του καλλιτέχνη, αυτό που θέλει να κάνει, δεν είναι κάτι που μπορεί να παρακαμφθεί, ακόμα και αν με τον όρο «πρόθεση» εννοούμε τις *εξωτερικές* αρχικές συνθήκες υπό τις οποίες το έργο έχει δημιουργηθεί.

Οι ιντενσιοναλιστές από την πλευρά τους, αν και θεωρούν τις προθέσεις του καλλιτέχνη σχετικές στην αποτίμηση των έργων τέχνης, προϋποθέτουν επίσης ότι οι εν λόγω προθέσεις είναι εξωτερικές της εκτέλεσης (μη αναγκαία σχέση μεταξύ πρόθεσης και εκτέλεσης ή αποτελέσματος). Αντίθετα με τον αντι-ιντενσιοναλισμό, οποίος εμφανίζεται κυρίως υπό μια μορφή με βασικό εκπρόσωπο τον Beardsley, ο ιντενστιοναλισμός εμφανίζεται υπό πολλές διαφορετικές μορφές, άλλες περισσότερο ακραίες (strong intentionalism) και άλλες λιγότερο (moderate intentionalism). Ο υποθετικός ιντενσιοναλισμός (hypothetical intentionalism) του Levinson είναι από τις πιο εκλεπτυσμένες μορφές ιντενσιοναλισμού (αφορά κυρίως τη λογοτεχνία)[20]. Σύμφωνα με τον Levinson το νόημα μιας εκφοράς δεν ταυτίζεται αλλά είναι ευρύτερο από το νόημα που έχει την πρόθεση να μεταφέρει ο συγγραφέας[21]. Επομένως, η εκφορά διαθέτει ένα περίσσευμα νοήματος το οποίο δεν ελέγχεται από τον συγγραφέα. Ο Levinson ισχυρίζεται ότι το νόημα που βρίσκεται εκτός προθέσεων του συγγραφέα μπορεί να υποτεθεί από έναν κατάλληλο αναγνώστη, δηλαδή από ένα μέλος ενός κοινού που είναι σε θέση να αποδίδει προθέσεις στον συγγραφέα. Είναι σημαντικό να παρατηρήσουμε ότι το υποθετικό νόημα αποδίδεται στον ίδιο τον συγγραφέα: ενσωματώνει «μη-ρητά-προγραμματισμένα-αν-και-πιθανά-για-τον-συγγραφέα νοήματα τα οποία προκύπτουν άμεσα ή υποδηλώνονται από ένα κείμενο που ερμηνεύεται σύμφωνα με μια λογικά υποτιθέμενη πρόθεση»[22]. Ορίζοντας έτσι το υποθετικό νόημα, ο

[20] Η θέση του Levinson βασίζεται στον υποθετικό ιντενσιοναλισμό (Hypothetical Intentionalism) του Tolhurst.

[21] Βλ. Levinson, "Intention and Interpretation in Literature", στο *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Lamarque and Olsen (ed.), Blackwell, 2004, pp. 200-222.

[22] Levinson, "Intention and Interpretation in Literature".

Levinson αποκλείει την πιθανότητα απόδοσης στο κείμενο αναχρονιστικών νοημάτων, εφ' όσον ο ενημερωμένος αναγνώστης δεν δικαιολογείται να αποδίδει τέτοιου είδους νοήματα στον συγγραφέα. Με αυτό τον τρόπο εξασφαλίζεται η αντικειμενικότητα του υποθετικού ιντενσιοναλισμού. Ο Levinson βλέπει τις προθέσεις του συγγραφέα όχι τόσο ως το αρχικό νοητικό γεγονός βάσει του οποίου υλοποιείται ένα έργο (άποψη που εκφράζει τις περισσότερες ακραίες μορφές ιντενστιοναλισμού), αλλά περισσότερο μια κατασκευή του ερμηνευτή την οποία, όμως, αποδίδει και πάλι στον συγγραφέα ως πιθανή πρόθεση. Το υποτιθέμενο νόημα κατασκευάζεται βάσει στοιχείων που βρίσκονται μέσα στο ίδιο το έργο[23]. Με αυτή την έννοια ο Levinson μοιάζει να έρχεται κοντά στην ιδέα μιας πρόθεσης η οποία βρίσκεται μέσα στο έργο και, επομένως, μοιάζει να αποφεύγει το μηχανιστικό μοντέλο. Εντούτοις, αυτό δεν ισχύει. Ο Levinson δηλώνει ρητά ότι «αυτές οι προθέσεις παραμένουν, σε τελευταία ανάλυση, εξωγενείς των ίδιων των έργων, με την έννοια ότι δεν είναι εγγυημένα ενδογενείς σε, και δεν απορρέουν άμεσα από ένα έργο ή από τον παρατηρούμενο τρόπο παραγωγής του, αλλά αντίθετα βρίσκονται στη στάση και τις αποφάσεις του δημιουργού του έργου, οι οποίες περιλαμβάνονται ίσως μόνο στις τάσεις της συμπεριφοράς του»[24]. Επομένως, η έννοια της πρόθεσης του Levinson είναι επίσης εξωτερική του έργου, αφορά την ψυχολογική κατάσταση του συγγραφέα, τα βιώματά του.

Η άποψη τόσο των ιντενσιοναλιστών όσο και των αντι-ιντενσιοναλιστών για την καλλιτεχνική δημιουργία βασίζεται στην αναλογία με ένα απλοϊκό μοντέλο για τη δημιουργία τεχνουργημάτων. Το μέρος της διαδικασίας που και οι δύο πλευρές θεωρούν εμπρόθετο αφορά το πρώτο στάδιο, το οποίο προηγείται του σταδίου της καθ' αυτό δημιουργίας, δηλαδή της υλοποίησης του έργου. Έτσι η δημιουργία ανάγεται σε απλή εκτέλεση ενός αρχικού σχεδίου, εφ' όσον δεν θεωρούν ότι η σχέση μεταξύ του σχεδίου και της εκτέλεσης είναι αναγκαία. Οι δυνατότητες μοιάζει να είναι δύο. Είτε το έργο είναι μια πιστή υλοποίηση του αρχικού σχεδίου, και τότε το περιεχόμενό του συμπίπτει με το προγραμματισμένο από τον καλλιτέχνη περιεχόμενο, είτε το έργο δεν είναι πιστή υλοποίηση του αρχικού σχεδίου, και τότε το περιεχόμενό του δεν συμπίπτει με το προγραμματισμένο περιεχόμενο. Η πρώτη δυνατότητα οδηγεί σε ντιτερμινισμό, ή σε αυτό που ονομάζω μηχανιστική προσέγγιση της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η δεύτερη δυνατότητα κάνει τα έργα τέχνης να μοιάζουν με προϊόντα ατυχήματος ή λάθους, ή τη δημιουργική διαδικασία να μοιάζει με χαλασμένο μηχανισμό. Οι λύσεις που διαθέτουμε μοιάζει να προτείνουν είτε μια προσέγγιση η οποία είναι υπερβολικά μηχανιστική ώστε να μπορεί να αποδώσει τον χαρακτήρα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, είτε όχι αρκετά μηχανιστική ώστε να μπορεί να αποκλείσει την περίπτωση το προϊόν να είναι αποτέλεσμα αυθαίρετο. Έτσι, το σχέδιο του Collingwood να διαχωρίσει την τέχνη από τα τεχνουργήματα παραμένει ανεκπλήρωτο. Και η επιμονή του Kant να τονίζει ότι τα έργα τέχνης δεν παράγονται με συνταγές, δηλαδή μηχανιστικά, και δεν προϋποθέτουν

[23] Levinson, "Intention and Interpretation in Literature", σελ. 216.
[24] Levinson, "Intention and Interpretation in Literature", σελ. 206.

καθοριστικές σκοπιμότητες, παραμένει επίκαιρη παρά ποτέ.

ΜΕΡΟΣ 2:
Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΩΣ ΠΡΑΞΗ

Αν και υπόκειται σε σοβαρή κριτική, η αντι-ιντενσιοναλιστική, δηλαδή η φορμαλιστική, προσέγγιση είναι, εντούτοις, αυτή που φαίνεται να ερμηνεύει καλύτερα τον μοντερνισμό. Η άποψη ότι τα έργα τέχνης διατηρούν την ανεξαρτησία τους από τον δημιουργό τους συμβαδίζει, εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον, με την απαίτηση για αυτονομία των αφηρημένων έργων τέχνης· ενώ οι ιντενσιοναλιστές, δηλαδή οι αντι-φορμαλιστές, επαναφέροντας τις προθέσεις του καλλιτέχνη στο προσκήνιο, μοιάζει να μας γυρίζουν πίσω σε μια περισσότερο παραδοσιακή θεώρηση της τέχνης η οποία δεν ταιριάζει στον μοντερνισμό εφ' όσον δεν μπορεί να ερμηνεύσει τον αυτόνομο χαρακτήρα του. Η αντι-φορμαλιστές, οι οποίοι βάλλουν κατά της αυτονομίας της τέχνης, καταλήγουν στο να καταδικάσουν ολόκληρο το εγχείρημα του μοντερνισμού. Διατείνονται ότι ο μοντερνισμός ήταν μια τέχνη η οποία, επηρεασμένη από τις ρομαντικές αντιλήψεις περί «τέχνης για την τέχνη», δεν κατάφερε παρά να αποκόψει την τέχνη από την πραγματική ζωή, το ανθρώπινο στοιχείο. Ωστόσο, ο Cavell επιμένει ότι η έννοια της πρόθεσης είναι αναπόφευκτη αν θέλουμε να προσεγγίσουμε πραγματικά τη μοντέρνα τέχνη, πράγμα που μοιάζει με παράδοξο δεδομένων των δύο παραπάνω θεωρήσεων.

Πρώτα θα επιχειρήσω να δείξω γιατί ο Cavell επιμένει ότι η έννοια της πρόθεσης είναι απαραίτητη στην προσέγγιση των έργων τέχνης. Έπειτα θα προσπαθήσω να εξηγήσω ποια έννοια πρόθεσης θεωρεί σχετική. Με την έννοια «πρόθεση» ο Cavell δεν εννοεί τις προθέσεις που μπορούμε να ανακτήσουμε κάνοντας ψυχανάλυση στον καλλιτέχνη ή ανακαλύπτοντας τα βιογραφικά του στοιχεία, αλλά τις προθέσεις που μπορούμε να βρούμε μέσα στο ίδιο το έργο. Ο Cavell ισχυρίζεται ότι η διερεύνηση των προθέσεων με τις οποίες υλοποιήθηκε ένα έργο δεν μας οδηγούν έξω από αυτό, αλλά ακόμα περισσότερο μέσα σε αυτό. Αντιτίθεται έτσι στην άποψη ότι οι προθέσεις είναι κάτι στο νου του καλλιτέχνη, ενώ το έργο είναι κάτι έξω από το νου του, καθώς και στην άποψη ότι η σχέση μεταξύ των προθέσεων και του αποτελέσματος είναι απλώς αιτιακή, και αφορά μόνο τον βιογράφο του καλλιτέχνη. Στην αρχή του άρθρου του "Music Discomposed" καταδικάζει την φορμαλιστική θέση των New Critics οι οποίοι διατείνονται ότι η κριτική οφείλει να εστιάζει «στο ίδιο το αντικείμενο» και ότι οι προθέσεις με τις οποίες πραγματοποιείται ένα έργο είναι μη-σχετικές στην αποτίμησή του και αφορούν μόνο τους ψυχολόγους, τους κοινωνιολόγους ή τους ιστορικούς[25]. Επίσης, στο "A Matter of Meaning It" ασκεί κριτική στον Beardsley και στην τάση του να ερμηνεύει τα έργα τέχνης ως διατάξεις που διέπονται από μια εσωτερική συνέπεια, χωρίς να λαμβάνει υπ' όψιν του το γεγονός ότι έχουν

[25] Stanley Cavell, "Music Discomposed", σελ. 181.

παραχθεί εμπρόθετα, άποψη που, σύμφωνα με τον Cavell, δεν καταφέρνει να θέσει τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ των έργων τέχνης και άλλων αντικειμένων τα οποία εμφανίζουν επίσης εσωτερική συνέπεια[26].

Ι. Σύνθεση, αυτονομια και προθεση

Ο φορμαλισμός έχει κατακριθεί σε μεγάλο βαθμό και συνεχίζει να κατακρίνεται. Ο λόγος, όμως, που εξετάζω την άποψη του Cavell δεν είναι για να ασκήσω ακόμα μια φορά κριτική στον φορμαλισμό. Πρόθεσή μου είναι να δείξω ότι όχι μόνο ο φορμαλισμός αλλά ούτε και οι μετέπειτα προταθείσες εναλλακτικές απόψεις δεν καταφέρνουν να προσεγγίσουν το ζήτημα της πρόθεσης του καλλιτέχνη με τον τρόπο που το έκανε ο Cavell, επειδή και οι δύο πλευρές βασίζουν τη θεώρησή τους στην κοινή προϋπόθεση ότι όταν μιλούμε για προθέσεις εννοούμε εξωτερικές του έργου μαρτυρίες. Έτσι, το ζήτημα δεν είναι να καταδικάσουμε τον φορμαλισμό μια για πάντα και να επαναφέρουμε παλαιότερες απόψεις για την τέχνη, αλλά να επανακαθορίσουμε το φορμαλισμό και να τον θέσουμε σε σωστές βάσεις. Αυτό μας προτρέπει να επανακαθορίσουμε τη σχέση μεταξύ καλλιτέχνη και αποτελέσματος, δηλαδή το ρόλο της πρόθεσης του καλλιτέχνη στη διαδικασία του σχεδιασμού. Ξεφεύγοντας από την ιδέα ότι η πρόθεση είναι ένα ιδιωτικό νοητικό γεγονός αποκομμένο από το αποτέλεσμα, θα μπορέσουμε να δώσουμε μια σωστότερη εικόνα της καλλιτεχνικού σχεδιασμού.

Προσεγγίζοντας τη σύνθεση ως αυτόνομη διαδικασία χωρίς να λάβουμε υπ' όψιν μας την έννοια «πρόθεση» (εννοώ την έννοια πρόθεσης που είναι σχετική), κινδυνεύουμε να πέσουμε στην παγίδα ενός ανεπαρκή φορμαλισμού. Η άποψη του Cavell είναι ότι οι τρεις αυτές έννοιες, η σύνθεση, η αυτονομία και η πρόθεση, αποτελούν ένα τρίγωνο: για να ορίσουμε την κάθε μία από τις τρεις είναι απαραίτητες οι άλλες δύο. Εντούτοις, η έννοια της πρόθεσης φαίνεται, εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον, να έρχεται σε αντίθεση με την έννοια της αυτονομίας: μία προγραμματισμένη διαδικασία όπως η σύνθεση πώς μπορεί να είναι ταυτόχρονα και αυτόνομη; Η έννοια του προγραμματισμού προϋποθέτει μια καθοριστική σκοπιμότητα και αυτό αντιτίθεται στην ιδέα περί αυτονομίας της σύνθεσης, η οποία, όπως είδαμε, δεν προϋποθέτει κάποια καθοριστική σκοπιμότητα. Ο Cavell, όμως, δεν εννοεί τον σχεδιασμό ως πλήρη προκαθορισμό ενός καλλιτεχνικού εκπονήματος. Ο Cavell καθορίζει ένα διαφορετικό τύπου καλλιτεχνικό σχεδιασμό ή προγραμματισμό ο οποίος δεν προϋποθέτει μια καθοριστική σκοπιμότητα και με αυτή την έννοια ολοκληρώνει το καντιανό εγχείρημα. Το ξεκαθάρισμα της έννοιας της πρόθεσης και του σχεδιασμού που είναι σχετικές στην αποτίμηση των έργων τέχνης σύμφωνα με τον Cavell είναι το τελικό ζητούμενο αυτού του δεύτερου μέρους του παρόντος κεφαλαίου.

Τι είναι ένα έργο τέχνης; Αναρωτιέται ο Cavell. «Είναι ένα αντικείμενο το οποίο κινεί ή

[26] Stanley Cavell, "A Matter of Meaning it", σελ. 225.

μπορεί να κινήσει το ενδιαφέρον των ανθρωπίνων όντων, ένα αντικείμενο το οποίο τους απορροφά ή μπορεί να τους απορροφήσει ή να τους παρασύρει»[27], λέει ο Cavell. Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν πολλά αντικείμενα τα οποία μπορούν να απορροφήσουν ή να παρασύρουν τους ανθρώπους, όπως τα παιχνίδια, οι γρίφοι, τα πάζλ ή ακόμα και τα σκάνδαλα. Σίγουρα υπάρχει κάτι κοινό μεταξύ των αντικειμένων τέχνης και των παιχνιδιών, αυτό όμως που μας ενδιαφέρει εν προκειμένω είναι να προσδιορίσουμε τις διαφορές. Ποια είναι, λοιπόν, η διαφορά; Τα αντικείμενα της τέχνης, ισχυρίζεται ο Cavell, όχι μόνο μας απορροφούν αλλά μας συγκινούν. Νοιαζόμαστε γι' αυτά όπως νοιαζόμαστε για τους ανθρώπους και όχι όπως νοιαζόμαστε για ένα αντικείμενο ή για μια δήλωση. Είμαστε σε θέση να θυσιάσουμε τις ζωές μας, να παλέψουμε γι' αυτά[28]. Δεν είναι ότι τα αντικείμενα αυτά δεν είναι ενδιαφέροντα από μόνα τους· ο λόγος που εγείρουν το ενδιαφέρον μας είναι ότι τα έχει παραγάγει κάποιος. Επειδή είναι προϊόντα προμελετημένης δράσης, είμαστε προορισμένοι να *δούμε* κάτι μέσα σε αυτά: «όταν έχω την εμπειρία ενός έργου τέχνης νιώθω ότι είμαι *προορισμένος* να παρατηρήσω κάποιο πράγμα και όχι κάποιο άλλο, ότι η τοποθέτηση μιας νότας ή μιας ρίμας ή μιας γραμμής έχει έναν *σκοπό*, και ότι ορισμένα έργα είναι τέλεια πραγματοποιημένα, ή επινοημένα.»[29]. Με άλλα λόγια, τα έργα τέχνης δεν είναι προϊόντα ατυχήματος ή λάθους, αλλά αντικείμενα που κάποιος έφτιαξε για κάποιο σκοπό. Όπως λέει ο Cavell, εκφραζόμαστε και προτιθέμεθα να εκφραστούμε μέσα σε ένα συγκεκριμένο μέσο, χρησιμοποιώντας συγκεκριμένα υλικά, και τα έργα τέχνης είναι η απόδειξη αυτού που «κάποιος κατάφερε να κάνει με αυτά τα υλικά»[30]. Επομένως, εφ' όσον αυτό που είναι ιδιαίτερο σχετικά με τα έργα τέχνης είναι ότι νιώθουμε ότι κάποιος τα έχει σχεδιάσει, τα έχει προμελετήσει, η έννοια της πρόθεσης είναι αναπόφευκτη. Και το ερώτημα *Γιατί*; ένα αντικείμενο είναι φτιαγμένο με έναν συγκεκριμένο τρόπο –ερώτημα πολύ κοινό στην πρακτική της κριτικής της τέχνης–, είναι ερώτημα απολύτως σχετικό στην ερμηνεία και αξιολόγηση των έργων τέχνης, όπως το ερώτημα *Γιατί το έκανες αυτό;* είναι σχετικό στην κατανόηση μιας ανθρώπινης πράξης.

Παρ' όλα αυτά, κάνοντας αυτή την ερώτηση δεν θα πρέπει να περιμένουμε να μας αποκαλυφθεί κάποιος συγκεκριμένος σκοπός ή μια συγκεκριμένη πρόθεση, πράγμα που είναι η υπόθεση τόσο των ιντενσιοναλιστών όσο και των αντι-ιντενσιοναλιστών. Τα έργα τέχνης δεν επιτυγχάνουν συγκεκριμένους σκοπούς· δεν διαθέτουν υλική ή αντικειμενική σκοπιμότητα, όπως η τεχνολογική δεξιότητα ή οι ηθικές πράξεις. Άρα η έννοια της πρόθεσης που είναι σχετική στην καλλιτεχνική δημιουργία δεν μπορεί να είναι ένα ιδιωτικό νοητικό γεγονός το οποίο προηγείται και ρυθμίζει την πράξη της δημιουργίας, εφ' όσον κάτι τέτοιο θα ήταν δυνατόν μόνο αν οι σκοποί ήταν καθοριστικοί. Η ιδέα ότι το έργο τέχνης πρώτα σχεδιάζεται ή προγραμματίζεται σύμφωνα με ορισμένες αρχικές προθέσεις

[27] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 197.
[28] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 198.
[29] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 182.
[30] Cavell, "A Matter of Meaning it", σελ. 221.

προκειμένου να εξυπηρετεί έναν καθοριστικό σκοπό, και έπειτα εκτελείται, δεν αποδίδει το χαρακτήρα της δημιουργικής διαδικασίας. «Ένα έργο τέχνης», ισχυρίζεται ο Cavell, «δεν εκφράζει κάποια συγκεκριμένη πρόθεση (όπως οι δηλώσεις), ούτε επιτυγχάνει συγκεκριμένους σκοπούς (όπως η τεχνολογική δεξιότητα και οι ηθικές πράξεις), αλλά, μπορεί κανείς να πει, τιμά το γεγονός ότι οι άνθρωποι μπορούν να σχεδιάζουν (intend) τις ζωές τους (αν θέλετε ότι είναι ελεύθεροι να κάνουν επιλογές), και ότι οι πράξεις τους έχουν συνοχή και είναι αποτελεσματικές στο σκηνικό μιας απαθούς φύσης και μιας αποφασισμένης κοινωνίας. Αυτό καταλαβαίνω να διαπιστώνει ο Kant όταν λέει ότι τα έργα τέχνης έχουν «σκοπιμότητα χωρίς σκοπό»»[31]. Επομένως, αυτό που αναζητούμε είναι μια διαφορετική έννοια «πρόθεσης» από τη μηχανιστική έννοια, μια διαφορετική έννοια «σχεδίου» από αυτό που αφορά την τεχνική εργασία ή τις ηθικές πράξεις. Αυτό που αναζητούμε είναι μια έννοια «σχεδίου» η οποία μπορεί να εξηγήσει τη συνοχή του έργου χωρίς να την αποδίδει στην ψυχολογική κατάσταση του δρώντος υποκειμένου. Ο μόνος τρόπος για επιτύχουμε κάτι τέτοιο είναι να προσεγγίσουμε τα έργα τέχνης ως συντεθειμένα.

Σε τι συνίσταται, όμως, η σύνθεση; Και πώς είναι δυνατόν η σύνθεση να είναι μια εμπρόθετη διαδικασία η οποία όμως δεν εμπλέκει σχεδιασμό; Όπως είδαμε, ελλείψει κριτηρίων, ένας τρόπος είναι ο αυτοσχεδιασμός, δηλαδή η χρήση και επανάχρηση με διαφορετικούς τρόπους των εργαλείων που ήδη διαθέτουμε. Εντούτοις, η διαδικασία αυτή δεν ελέγχεται (ή τουλάχιστον, δεν ελέγχεται πλήρως), με την έννοια ότι δεν υπόκειται σε κανενός είδους συγκεκριμένες οδηγίες. Επομένως, ισχυρίζεται ο Cavell, στο ερώτημα ποιος είναι ο καλύτερος δρόμος για να ακολουθήσουμε δεν υπάρχει απάντηση. Πρέπει να πάρουμε ρίσκο και να διαλέξουμε μια πορεία χωρίς εγγύηση. Η πρόθεση δεν μπορεί να δικαιολογήσει τις επιλογές μας, εφ' όσον δεν υφίσταται αντικειμενικός ή υλικός σκοπός από τον οποίο μπορούμε να συναγάγουμε ποια είναι η καλύτερη πορεία. Στην σύνθεση δεν υπάρχουν συνταγές επειδή δεν υφίστανται προκαθορισμένοι σκοποί: «τα μέσα για να επιτύχει κανείς τους σκοπούς του δεν μας έρχονται έτοιμα στα χέρια, ready-made»[32]. Στην καλλιτεχνική σύνθεση δεν υφίσταται διάκριση μεταξύ μέσων και σκοπών. Οι σκοποί καθορίζονται μόνο κατά τη διάρκεια της δημιουργικής διαδικασίας. Με αυτή την έννοια, δεν υφίσταται διάκριση μεταξύ σύνθεσης ως διαδικασία παραγωγής ενός έργου και σύνθεσης ως αποτέλεσμα. Ο Cavell μας προτείνει να κάνουμε ταυτόχρονα δύο κινήσεις. Πρώτα, μας παροτρύνει να σκεφτούμε ως αυτόνομο όχι το ίδιο το έργο, το προϊόν, αλλά τη συνθετική διαδικασία της οποίας αποτέλεσμα είναι το έργο. Και έπειτα, μας παροτρύνει να θεωρήσουμε τη σύνθεση ως αυτόνομη όχι με την έννοια μιας διαδικασίας η οποία είναι

[31] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 198.

[32] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 199. Ο Cavell εδώ ασκεί κριτική στα ready-mades της Pop Art, επειδή ακριβώς πρόκειται για αντικείμενα τα οποία δεν είναι συντεθειμένα, επινοημένα ή σχεδιασμένα. Τα έργα αυτά παρακάμπτουν το ερώτημα της σύνθεσης. Για να δείξω ότι πρόκειται για κριτική στα ready-mades, έχω αφήσει τον όρο αμετάφραστο.

αποκομμένη από τις προθέσεις που την παρακίνησαν, αλλά περισσότερο με την έννοια μιας διαδικασίας η οποία δεν υπόκειται και δεν ανάγεται σε αυτές τις προθέσεις. Η σύνθεση δεν είναι μια διαδικασία μιας κατεύθυνσης που πρώτα σχεδιάζεται, προγραμματίζεται, μετά εκτελείται έως ότου, τελικά, λάβουμε το προϊόν. Ο σχεδιασμός, η εκτέλεση και το προϊόν αποτελούν διαφορετικά στάδια μιας ενιαίας διαδικασίας και ορίζονται ταυτόχρονα καθώς η διαδικασία εξελίσσεται. Η έρευνα της διαδικασίας της σύνθεσης συνίσταται στην προσέγγιση της εν λόγω διαδικασίας κατά την εξέλιξή της.

Κάθε έργο τέχνης, λέει ο Cavell, είναι ένας ισχυρισμός. Αλλά δεν υπάρχει ισχυρισμός χωρίς νόημα (point), ενώ «το να γνωρίζεις το νόημά του είναι να γνωρίζεις την απάντηση σε μία έννοια της ερώτησης «Γιατί είναι έτσι όπως είναι;». Χρήζει ερμηνείας, ίσως όχι με τον τρόπο που χρήζουν ερμηνείας οι παλίρροιες και οι καταθλίψεις, αλλά με τον τρόπο που χρήζουν ερμηνείας οι δηλώσεις και οι πράξεις»[33]. Άρα η ερώτηση *Γιατί*; είναι η κατάλληλη στην προσέγγιση και ερμηνείας των έργων τέχνης, ή τουλάχιστον μια έννοια αυτής της ερώτησης, με τον τρόπο που η ίδια ερώτηση είναι κατάλληλη στην προσέγγιση των ανθρωπίνων πράξεων. Ο Cavell παραπέμπει στην έρευνα της Elisabeth Anscombe για τις ανθρώπινες πράξεις, την οποία θα δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια.

II. Η «ΕΜΠΡΑΚΤΗ» ΣΚΟΠΙΜΟΤΗΤΑ

Στην αρχή του βιβλίου της *Intention,* η Anscombe διαχωρίζει τρεις χρήσεις του όρου «πρόθεση». Όταν κάποιος λέει «πρόκειται να κάνω αυτό και αυτό», εκφράζει μια πρόθεση η οποία κατευθύνεται σε κάτι στο μέλλον (πρόθεση για το μέλλον). Αυτή είναι η πρώτη χρήση του όρου. Η δεύτερη είναι η χρήση του όρου ως επίθετο (adjectival use), δηλαδή όταν θεωρούμε μια πράξη ως εμπρόθετη (εμπρόθετη πράξη). Και η τρίτη εκφράζει την απώτερη πρόθεση ή στόχο για τον οποίο πραγματοποιείται μια πράξη (απώτερη πρόθεση). Για παράδειγμα, αν βάλω σε μια κατσαρόλα νερό προκειμένου να μαγειρέψω μακαρόνια, η φράση «έχω την πρόθεση να μαγειρέψω μακαρόνια» αντιστοιχεί στην πρώτη χρήση του όρου· η φράση «βάζω νερό στην κατσαρόλα» αντιστοιχεί στη δεύτερη χρήση του όρου· και η φράση «μαγειρεύω μακαρόνια επειδή σκοπεύω να φάω» αντιστοιχεί στην τρίτη χρήση. Εντούτοις, οι τρεις διαφορετικές χρήσεις του όρου «πρόθεση» δεν αντιστοιχούν σε τρεις διαφορετικές σημασίες της έννοιας. Όπως μας δείχνει η Anscombe παρακάτω, στην §23, δεν είναι καν σαφές ότι οι τρεις χρήσεις είναι πάντοτε διαχωρίσιμες. Ο σκοπός της Anscombe είναι να δείξει ακριβώς ότι οι διαφορετικές χρήσεις είναι απλώς διαφορετικές χρήσεις της ίδιας έννοιας. Το σχέδιό της μπορεί να ιδωθεί ως προσπάθεια να δείξει πώς οι διαφορετικές χρήσεις είναι διαφορετικές περιγραφές της ίδιας πράξης. Με άλλα λόγια, προσπαθεί να επαναφέρει την ενότητα της πράξης προκειμένου να εξηγήσει πώς μια πρόθεση μπορεί να υλοποιείται καν σε μια πράξη.

[33] Cavell, "A Matter of Meaning it", σελ. 225.

Ας δούμε, όμως, πρώτα σε ποιες απόψεις απαντά με την πρότασή της. Η Anscombe επιτίθεται στις δύο γνωστές απόψεις σχετικά με το τι σημαίνει να δρα κανείς εμπρόθετα. Σύμφωνα με την πρώτη άποψη, προκειμένου να προσεγγίσουμε την «πρόθεση», οφείλουμε να επικεντρώσουμε στη λεκτική διατύπωση της πρόθεσης. Ενώ σύμφωνα με τη δεύτερη άποψη οφείλουμε να εξετάσουμε αυτό του οποίου διατύπωση είναι η λεκτική διατύπωση, δηλαδή να επικεντρώσουμε στο εκφραζόμενο και όχι στην ίδια την έκφραση (§3).

Αν επιλέξουμε την πρώτη άποψη κινδυνεύουμε να οδηγηθούμε στο συμπέρασμα ότι η λεκτική διατύπωση, η έκφραση, είναι ένα είδος διαταγής, προσταγής, ένας τρόπος ομιλίας (speech act) ή μια παράσταση (στην κατάταξη της Anscombe οι διαταγές είναι υποκατηγορία των προβλέψεων): φανταστείτε ότι κάποιος λέει «θέλω να χτίσω ένα σπίτι». Στην περίπτωση που το κάνει, η πρόθεσή του πραγματοποιείται. Όμως, αν αλλάξει τα σχέδιά του ή για κάποιο άλλο λόγο δεν χτίσει το σπίτι, τότε η φράση «θέλω να χτίσω ένα σπίτι» μοιάζει με ένα είδος πρόβλεψης για το μέλλον την οποία τα γεγονότα αποδεικνύουν τελικά ψευδή. Αυτοί που εστιάζουν στην έκφραση της πρόθεσης είναι λογικό να ισχυρίζονται ότι αυτό που το άτομο εκφράζει τη δεδομένη στιγμή είναι αυτό που πιστεύει ή ελπίζει ότι θα πραγματοποιήσει στο μέλλον. Για παράδειγμα, αντί της παραπάνω φράσης το άτομο θα μπορούσε να είχε εκφράσει την πρόθεσή του με την εξής φράση: «έχω την πρόθεση να πάω μια βόλτα αύριο, αλλά για την ώρα δεν έχω ιδέα σχετικά με το αν θα πάω μια βόλτα αύριο ή όχι». Εφ' όσον δεν είναι σίγουρο αν η πράξη θα πραγματοποιηθεί, η φράση του μοιάζει περισσότερο με πρόβλεψη ή ευχή.

Αν τώρα επιλέξουμε τη δεύτερη εναλλακτική άποψη, δηλαδή να εστιάσουμε όχι στην έκφραση αλλά στο περιεχόμενο της έκφρασης, τότε, ισχυρίζεται η Anscombe, συναντούμε άλλου είδους προβλήματα. Αυτό που κάνει την εξωτερική πράξη, δηλαδή την πράξη ως γεγονός, εμπρόθετη είναι, σύμφωνα με αυτή την άποψη, μια άλλη πράξη, εσωτερική, η οποία προηγείται του γεγονότος και η οποία είναι εμπρόθετη. Όμως, τι μπορεί να εγγυηθεί ότι αυτή η εσωτερική πράξη είναι πράγματι εμπρόθετη; Αυτοί που ισχυρίζονται κάτι τέτοιο είναι αναγκασμένοι να υποθέσουν ότι υφίσταται και μία τρίτη εσωτερική πράξη που προηγείται της δεύτερης και η οποία είναι εμπρόθετη. Η υπόθεση αυτή, όμως, καταλήγει σε άπειρη αναδρομή (infinite regression), εφ' όσον για να δείξουμε ότι η τρίτη αυτή εσωτερική πράξη είναι εμπρόθετη θα χρειαζόμαστε και μια τέταρτη, και ούτω καθ' εξής[34]. Και οι δύο απόψεις προϋποθέτουν ότι υφίσταται μια αιτιακή σχέση μεταξύ της πρόθεσης, ως καθαρά νοητικού γεγονότος, και της πράξης ως υλικού γεγονότος. Σύμφωνα με αυτή την προϋπόθεση, ο σχεδιασμός είναι ένα καθαρά νοητικό γεγονός, η εκτέλεση το εξωτερικό γεγονός, ενώ η σχέση μεταξύ των δύο είναι αιτιακή, πράγμα, όμως, που δεν εξηγεί πώς η ίδια η εκτέλεση είναι εμπρόθετη. Και στις δύο περιπτώσεις δεν μπορούμε να εξηγήσουμε την αποβλεπτικότητα της ίδιας της πράξης, αλλά την ανάγουμε σε ένα

[34] Για μια παρουσίαση των αντιρρήσεων της Anscombe στην ψυχολογιστική άποψη περί πρόθεσης (psychologistic view), βλέπε την εισαγωγή του Descombe στη γαλλική μετάφραση του Intention, Intention, Gallimard, Paris, 2002, σελ. 10-14.

προηγούμενο νοητικό, δηλαδή εσωτερικό, γεγονός το οποίο είναι εμπρόθετο. Αυτό είναι το επακόλουθο του διαχωρισμού μεταξύ της σφαίρας των σκέψεων του υποκειμένου, δηλαδή της εσωτερικής σύστασης του υποκειμένου, και του εξωτερικού κόσμου. Ο διαχωρισμός μεταξύ σχεδιασμού και εκτέλεσης μοιάζει να είναι κατάλοιπο μιας θεωρίας πράξης η οποία προσεγγίζει την πράξη σε αναλογία με μια θεωρία ποίησης που αφορά τα τεχνουργήματα. Ως αποτέλεσμα παρέχει μια θεωρία πράξης στη βάση ενός μοντέλου που υποτίθεται ότι αρμόζει στην τεχνική εργασία. Υποτίθεται ότι αρμόζει, γιατί αν λάβουμε σοβαρά την κριτική της Anscombe η προσέγγιση αυτή δεν θα αποτελούσε κατάλληλη προσέγγιση ούτε και της τεχνικής εργασίας. Η κριτική της Anscombe στρέφεται ταυτόχρονα κατά των αντι-ιντενσιοναλιστών και κατά των ιντενσιοναλιστών, εφ' όσον και οι δύο πλευρές προϋποθέτουν ότι η πρόθεση ανήκει στην εσωτερική σφαίρα του νου ενώ η πράξη στη εξωτερική σφαίρα του κόσμου, πράγμα που ανάγει την πράξη σε μηχανιστική εφαρμογή της πρόθεσης ως νοητικού γεγονότος.

Τα παραπάνω μοιάζουν να καταρρίπτουν την άποψη ότι μόνο το δρων υποκείμενο μπορεί να φανερώσει τον πραγματικό σκοπό των πράξεών του, εφ' όσον δεν δεχόμαστε ότι η πρόθεση είναι ένα ιδιωτικό, εσωτερικό, γεγονός. Ωστόσο, πώς είναι δυνατόν να προσδιορίσουμε την πρόθεση μιας πράξης αν δεν καταφύγουμε στο ίδιο το άτομο που πράττει; «Εύκολα μοιάζει», λέει η Anscombe, «ότι το γενικό ερώτημα ποιές είναι οι προθέσεις ενός ατόμου απαντάται επιτακτικά (authoritatively) από το ίδιο το άτομο»[35]. Αυτό σημαίνει ότι μόνο ο πράττων μιας συγκεκριμένης πράξης μπορεί να παράσχει πληροφορίες σχετικά με τις προθέσεις του, εφ' όσον μόνο αυτός βρίσκεται στην προνομιακή θέση να τις γνωρίζει με σιγουριά. Επομένως, ο πράττων, ως πηγή, έχει εξουσία πάνω στις προθέσεις του (1st person authority), ενώ η ερμηνεία οποιουδήποτε άλλου βρίσκεται σε λιγότερο προνομιακή θέση και εξαρτάται από την κατάθεση, τη μαρτυρία, του ίδιου του πράττοντα.

Οι λόγοι που έχουμε για να υποθέτουμε ότι μόνο ο ίδιος ο πράττων βρίσκεται στην προνομιακή θέση να γνωρίζει πραγματικά τις προθέσεις του είναι οι εξής. Κατ' αρχάς, δεν μας ενδιαφέρει απλώς η πρόθεση κάποιου να κάνει αυτό που κάνει (*of* doing it), αλλά η πρόθεσή του κάνοντάς το (*in* doing it), πράγμα που σημαίνει ότι, απλώς παρατηρώντας μια πράξη, ένας εξωτερικός παρατηρητής δεν θα συνειδητοποιήσει παρά την ανικανότητά του να αποκαλύψει την πραγματική πρόθεση του δράστη. Έπειτα, το ερώτημα σχετικά με το αν μια πράξη είναι εμπρόθετη δεν τίθεται καν εφ' όσον είναι προφανές ότι η πράξη είναι εμπρόθετη. Ή, στην περίπτωση που τίθεται, η απάντηση μπορεί να δοθεί εύκολα από τον πράττοντα. Και τρίτον, μερικές φορές κάποιος έχει την πρόθεση να κάνει κάτι αλλά, είτε επειδή το εμποδίζει μια εξωτερική αιτία είτε επειδή αλλάζει γνώμη, τελικά δεν πραγματοποιεί την αρχική του πρόθεση, πράγμα που σημαίνει ότι μόνο ο ίδιος ο πράττων είναι σε θέση να γνωρίζει ποια ήταν η πρόθεσή του, μια πρόθεση η οποία παραμένει

[35] Elizabeth Anscombe, *Intention*, ?? §4, σελ. 9.

απραγματοποίητη και καθαρά εσωτερική[36]. Όλοι αυτοί είναι λόγοι για να πιστεύουμε ότι η πρόθεση κάποιου ανήκει στην εσωτερική σφαίρα του νου του και ότι η ίδια η πράξη, ως φυσικό γεγονός, δεν είναι σχετική στην έρευνά μας. Ωστόσο η κριτική της Anscombe δεν κατευθύνεται τόσο εναντίον αυτών που θεωρούν ότι οι προθέσεις ανήκουν στην εσωτερική σφαίρα του νου, αλλά περισσότερο εναντίον αυτών που πιστεύουν ότι, επειδή ακριβώς οι προθέσεις είναι κάτι καθαρά εσωτερικό, το φυσικό γεγονός, η ίδια η πράξη, δεν είναι σχετικό στην ερευνά μας περί προθέσεων. Αυτό που προσπαθεί να αποφύγει είναι την παγίδα μιας διχοτόμησης μεταξύ πρόθεσης ως εσωτερικού γεγονότος και πράξης ως φυσικού γεγονότος μέσα στο οποίο πραγματοποιείται το εσωτερικό. Προκειμένου να αποφύγει την παγίδα, ξεκινά με το να εξετάσει πρώτα τη δεύτερη χρήση του όρου «πρόθεση», δηλαδή την πρόθεση μέσα στην πράξη, και έπειτα προσπαθεί να διαλευκάνει τις άλλες δύο χρήσεις, αντί να κάνει το αντίθετο, τακτική που επιλέγουν όλες οι γνωστές θεωρίες. Το πρόγραμμά της μπορεί να περιγραφεί ως εξής: επιδιώκει να συνδέσει την έννοια της εμπρόθετης πράξης (δεύτερη χρήση του όρου) με τη δυνατότητα εφαρμογής της ερώτησης *Γιατί*;, και να δείξει πώς μια απάντηση στην ερώτηση *Γιατί*; μπορεί να παράσχει στοιχεία για την ευρύτερη περιγραφή αυτού που κάνει ο πράττων. Με άλλα λόγια, επιδιώκει να δείξει ότι η ερώτηση *Γιατί*; δεν μας βγάζει έξω από την πράξη ως φυσικό γεγονός αλλά μας εισάγει ακόμα περισσότερο μέσα σε αυτήν.

Για να δούμε πώς η εν λόγω ερώτηση μπορεί να μας κατευθύνει μέσα στην πράξη και όχι εκτός αυτής, πρέπει να δούμε με ποιο τρόπο η απάντηση στην ερώτηση αυτή μπορεί να μας δείξει ότι η πρόθεση ως νοητικό γεγονός και η πράξη ως φυσικό γεγονός συνδέονται με έναν δεσμό ο οποίος δεν είναι απλώς αιτιακός: η πρόθεση δεν είναι μια απλή αιτία της πράξης, όπως ο αέρας που φυσά είναι η αιτία που κινεί τα φύλλα. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η απάντηση στην ερώτηση *Γιατί*; δεν είναι πάντα σχετική, με την έννοια ότι δεν μπορεί να αποτελέσει κριτήριο για να διαχωρίσουμε τις πράξεις που είναι εμπρόθετες από αυτές που δεν είναι, πράξεις που έχουν, παρ' όλα αυτά, μια αιτία. Για παράδειγμα, ας υποθέσουμε ότι κάποιος σπρώχνει ένα φλιτζάνι καφέ το οποίο πέφτει από το τραπέζι. Στην ερώτηση «γιατί το έκανες αυτό;» απαντά ότι νόμισε πώς είδε κάποιον στο παράθυρο και ότι αυτό τον έκανε να αναπηδήσει με αποτέλεσμα να ρίξει κάτω τον καφέ (§5, σελ. 9). Η εξήγηση που δίνει δεν αποδεικνύει ότι η πράξη του είναι εμπρόθετη, και προφανώς δεν είναι. Με ποια έννοια, όμως, ο λόγος αυτός είναι διαφορετικός από τους λόγους που παρέχονται για μια πράξη μου όπως το «να διασχίσω το δρόμο ή το να τηλεφωνήσω για να έρθει ένα ταξί;», αναρωτιέται η Anscombe (§5, σελ. 10). Δεν θα επαρκούσε, τονίζει η Anscombe, να υποθέσουμε ότι στην πρώτη περίπτωση ο λόγος που παρέχεται δεν είναι ικανός «λόγος για δράση» (reason for acting) ενώ στις άλλες περιπτώσεις είναι. Γιατί σε όλες τις περιπτώσεις ο λόγος που δίδεται *είναι* ένας καλός και ικανός λόγος για δράση. Το πρόβλημα πρέπει να τεθεί σε διαφορετική βάση. Θα πρέπει να βρούμε ποια είναι διαφορά μεταξύ των δύο ειδών

[36] Anscombe, *Intention*, §4, σελ. 9.

λόγων που δίδονται προκειμένου να κατανοήσουμε τι σημαίνει δράση. Μια άλλη προσέγγιση θα ήταν να πούμε ότι στην πρώτη περίπτωση ο «λόγος» είναι απλώς μια αιτία, ενώ στις άλλες περιπτώσεις η απάντηση στην ερώτηση *Γιατί*; παρέχει λόγους για δράση και όχι απλώς αιτίες. Η προσέγγιση, όμως, αυτή μας οδηγεί και πάλι σε αδιέξοδο, επειδή δεν είναι σαφές τι εννοούμε με τους όρους «αιτία» ή «αιτιακότητα». Χρειαζόμαστε ένα ακόμα κριτήριο. Η πρόταση της Anscombe είναι η εξής: «ο «λόγος» για μια κίνηση είναι μια αιτία, και όχι ένας λόγος με την έννοια του «λόγου για δράση», όταν η κίνηση είναι μη ηθελημένη· και είναι ένας λόγος, σε αντίθεση με μια αιτία, όταν η κίνηση είναι ηθελημένη και εμπρόθετη»[37]. Η έννοια που δίνει στον όρο «λόγος» είναι τελεολογική. Αυτό που προκαλεί ένα ατύχημα μπορεί να είναι αιτία του ατυχήματος αλλά όχι ο λόγος για τον οποίο δρα αυτός που προκαλεί το ατύχημα, εφ' όσον ένα ατύχημα δεν μπορεί να είναι ηθελημένο. Στο παράδειγμα του Beardsley όπου ένας υπολογιστής παράγει ένα ποίημα, η απάντηση στην ερώτηση *Γιατί*; παρέχει μόνο αιτίες και όχι λόγους, εφ' όσον ο υπολογιστής δεν μπορεί να έχει παραγάγει το ποίημα ηθελημένα.

Επομένως, η σωστή ερμηνεία μιας εμπρόθετης πράξης είναι αυτή που μπορεί να την ερμηνεύσει ως ηθελημένη και εμπρόθετη και όχι ως μηχανιστική. Αυτό που ερμηνεύει την πράξη, ως εκτέλεση, δεν είναι ούτε κάποιο πλάνο που προηγείται αυτής ούτε το τελικό προϊόν. Με άλλα λόγια, ούτε η *πρόθεση για το μέλλον* (intention for the future), δηλαδή η δήλωσή μου σχετικά με το τι θέλω να κάνω στο μέλλον, τα σχέδιά μου για το μέλλον, ούτε και η *απώτερη πρόθεση* (further intention), δηλαδή ο τελικός σκοπός για τον οποίο κάνω κάτι, το τελικό προϊόν, παρέχουν την πρόθεση με την οποία κάνω ό,τι κάνω αυτή τη στιγμή (intention in action), παρά ερμηνεύουν αυτό που κάνω τώρα ως μηχανιστική διαδικασία. Και οι δύο προσεγγίσεις παρακάμπτουν την αποβλεπτικότητα της ίδιας της εκτέλεσης. Τόσο οι ιντενσιοναλιστές, οι οποίοι εστιάζουν στα σχέδια του καλλιτέχνη σχετικά με το τι πρόκειται να κάνει, όσο και οι αντι-ιντενσιοναλιστές, οι οποίοι εστιάζουν στο τελικό προϊόν, δεν ερμηνεύουν με ποιο τρόπο η ίδια η σύνθεση, ως διαδικασία παραγωγής ενός έργου τέχνης, είναι εμπρόθετη, με αποτέλεσμα η διαδικασία να μοιάζει με μηχανισμό ή με ατύχημα, και ο συνθέτης να μοιάζει να μην έχει ευθύνη για το τι κάνει όταν συνθέτει. «Μιλώντας γενικά», λέει η Anscombe, «κάποιος έχει την πρόθεση να κάνει αυτό που κάνει», και αυτή είναι η κύρια θέση της. Και συνεχίζει, «φυσικά, μιλώντας *πολύ* γενικά. Όμως, είναι σωστό να το εκφράσουμε ως αντίδοτο της παράλογης θέσης που συχνά υποστηρίζεται: ότι η εμπρόθετη πράξη ενός ατόμου περιγράφεται μόνο περιγράφοντας το *σκοπό* του» [38]. Επιμένοντας να εστιάζει στην ίδια την πράξη και να μη λαμβάνει ως μόνη έγκυρη πηγή τις εξωτερικές μαρτυρίες, η Anscombe αμφισβητεί την προνομιακή θέση του 1ου προσώπου: ό,τι και να ισχυρίζεται το άτομο ότι ήθελε να κάνει, ακόμα και αν δεν ήθελε να δηλητηριάσει αυτούς που βρίσκονταν στο σπίτι με το να αντλεί νερό από τη δηλητηριασμένη πηγή παρά για να πάρει τα χρήματα που του είχαν υποσχεθεί, το γεγονός

[37] Anscombe, *Intention*, §5, σελ. 10.
[38] Anscombe, *Intention*, §25, σελ. 45.

ότι τους δηλητηρίασε δεν αλλάζει· και στην ερώτηση «Γιατί άντλησες δηλητηριασμένο νερό;» η απάντηση «για να πληρωθώ» δεν θα ήταν αποδεκτή. Άρα, «ενώ μπορούμε να βρούμε περιπτώσεις όπου 'μόνο το ίδιο το άτομο μπορεί να πει αν είχε μια συγκεκριμένη πρόθεση ή όχι', αυτές περιορίζονται από το εξής: δεν μπορεί να ισχυριστεί ότι δεν είχε την πρόθεση να κάνει αυτό που ήταν μέσο για να πραγματοποιήσει το σκοπό του»[39]. Δηλαδή, δεν μπορεί να ισχυριστεί ότι η διαδικασία με την οποία πραγματοποίησε αυτό που ήθελε να κάνει δεν ήταν εμπρόθετη, πράγμα που σημαίνει ότι η ίδια η πράξη μάς αποκαλύπτει τις προθέσεις του εξίσου όσο και οι προσωπικές του μαρτυρίες. Εφ' όσον, λοιπόν, γνώριζε τι έκανε, δεν μπορεί να αποποιηθεί των ευθυνών του επικαλούμενος τις αρχικές του προθέσεις.

Οι αντι-ιντενσιοναλιστές θα θεωρούσαν, ίσως, ότι η Anscombe με το να αμφισβητεί την προνομιακή θέση του 1ου προσώπου επικροτεί τις υποθέσεις τους: εφ' όσον αυτό που μετράει τελικά είναι αυτό που το άτομο έκανε, η ίδια η πράξη του, είναι, λοιπόν, απολύτως νόμιμο να εστιάζουμε στο αποτέλεσμα και να μην λαμβάνουμε υπ' όψιν μας αυτό που ο πράττων ισχυρίζεται ότι ήταν οι αρχικές του προθέσεις. Η Anscombe, όμως, δεν ισχυρίζεται καθόλου κάτι τέτοιο. Το γεγονός ότι δεν παραδέχεται πως ο πράττων κατέχει κάποια προνομιακή θέση με την έννοια ότι δεν δέχεται ότι η πράξη μπορεί να αναχθεί σε κάποιο πρότερο εσωτερικό νοητικό γεγονός μάρτυρας του οποίου είναι μόνο ο ίδιος, δεν σημαίνει ότι αφαιρεί την ευθύνη από τον πράττοντα. Αυτό που ισχυρίζεται είναι ότι η ευθύνη, οι λόγοι για τους οποίους έκανε ό,τι έκανε, βρίσκεται μέσα στην ίδια την πράξη και όχι εκτός αυτής. Οι αντι-ιντενσιοναλιστές, αντίθετα, κρίνοντας τις προθέσεις με τις οποίες πραγματοποιείται μια πράξη μη-σχετικές, και μη ορίζοντας άλλη σχέση μεταξύ πράττοντα και προϊόντος παρά μια σχέση μηχανιστική, αφαιρούν πλήρως την ευθύνη από τον πράττοντα. Γι' αυτό το προϊόν μοιάζει να είναι απλώς αποτέλεσμα ατυχήματος.

Το ερώτημα λοιπόν δεν είναι αν οι προθέσεις του ατόμου είναι ή όχι σχετικές, αλλά το ποια «πρόθεση» είναι σχετική. Ο Kant, όπως είδαμε, διατύπωσε το αντίστοιχο ερώτημα διαφορετικά. Μας έδειξε ότι, όσον αφορά την τέχνη, η σκοπιμότητα στην οποία υπάγεται δεν είναι εξωτερική, δηλαδή πρακτική ή υλική και αντικειμενική, αλλά εσωτερική, δηλαδή υποκειμενική και μορφική. Η τέχνη, σύμφωνα με τον Kant, δεν διαθέτει *όργανο*, δηλαδή οδηγίες σχετικά με τον πώς μπορεί να φτιάξει κανείς ένα έργο τέχνης, επειδή ακριβώς στην τέχνη δεν υφίστανται συγκεκριμένοι σκοποί (καθοριστικοί σκοποί). Με άλλα λόγια, ένα έργο τέχνης δεν σχεδιάζεται πλήρως, δεν προγραμματίζεται και δεν εκτελείται μηχανιστικά, ενώ η σκοπιμότητα με την οποία το έργο τέχνης έχει παραχθεί βρίσκεται μέσα σε αυτό εν είδη εσωτερικού σκοπού: αυτό που κάνει ο καλλιτέχνης δεν ανάγεται ούτε σε ένα σχέδιο, δηλαδή, για να χρησιμοποιήσω τον όρο της Anscombe, σε μια *πρόθεση για το μέλλον*, ούτε σε έναν τελικό σκοπό, δηλαδή σε μια *απώτερη πρόθεση*. Αν και ο Kant μιλάει για την ποίηση (poïêsis) και συγκεκριμένα για την τέχνη, ενώ η Anscombe για την

[39] Anscombe, *Intention*, §25, σελ. 44.

πράξη (praxis) γενικά, θεωρώ πώς την έννοια της πρόθεσης που η είναι σχετική στις πράξεις πρέπει να δούμε σε αντιστοιχία με την έννοια του «εσωτερικού σκοπού» στον Kant. Όπως θα δούμε παρακάτω, σύμφωνα με την Anscombe, ο συλλογισμός που αφορά τις πράξεις είναι ακριβώς ο *πρακτικός συλλογισμός*, ο οποίος, σε αντίθεση με την επικρατούσα μορφή συλλογισμού, δεν είναι μηχανιστικός: στον πρακτικό συλλογισμό δεν πορεύομαι με αφετηρία κάποιες συγκεκριμένες προκείμενες προς την αυτόματη εκτέλεσή τους· με αυτή την έννοια ο πρακτικός συλλογισμός δεν είναι μηχανιστικός, πράγμα που παραπέμπει άμεσα στην αναστοχαστική κρίση. Αν και η Anscombe δεν αναφέρεται στην τέχνη ως παράδειγμα και καθόλου στον Kant (η βασική της αναφορά είναι ο Αριστοτέλης), παρ' όλα αυτά η ισχύς του καλλιτεχνικού παραδείγματος είναι προφανής σε αυτό που θέλει να δείξει. Η διαφορά είναι ότι θα πρέπει να δει κανείς ως πράξη και την ίδια την καλλιτεχνική δημιουργία, και όχι ως ποίηση, πράγμα που ανατρέπει την παραδοσιακή θεώρηση (την αριστοτελική θεώρηση). Σε αυτό έγκειται η συμβολή του Cavell: η τέχνη, ισχυρίζεται ο Cavell, μπορεί να μας δώσει το παράδειγμα για να κατανοήσουμε τι είναι μια πράξη γενικά. Και γι' αυτό τον σκοπό είναι απαραίτητο να δούμε με ποιο τρόπο η σύνθεση ως πράξη είναι εμπρόθετη, δηλαδή με ποιο τρόπο ο σχεδιασμός αφορά ένα είδος σκοπιμότητας η οποία ωστόσο δεν είναι εξωτερική. Το εγχείρημα του Cavell συνοψίζεται στο να συνδέσει την καντιανή έννοια της εσωτερικής σκοπιμότητας με την έννοια «πρόθεση» της Anscombe μέσω της έννοιας της σύνθεσης ως πράξης.

Το ερώτημα που παραμένει μετέωρο αφορά την έννοια της εσωτερικής πρόθεσης. Τι ακριβώς εννοώ με τον όρο «εσωτερική» πρόθεση; Στην §28 η Anscombe εκφράζει την άποψη ότι *δεν γνωρίζουμε τι κάνουμε μέσω παρατήρησης*, δηλαδή θεωρώντας τι κάνουμε ως εξωτερικοί παρατηρητές ή παρατηρώντας το αποτέλεσμα, αν και το ότι γνωρίζουμε τι κάνουμε χωρίς παρατήρηση μπορεί να είναι κάτι που κατά γενική αποδοχή ισχύει στην περίπτωση της θέσης ή κίνησης των μελών του σώματός μας (εσωτερική κιναισθητική αίσθηση). Όμως, η Anscombe ισχυρίζεται ότι γνωρίζουμε τι κάνουμε χωρίς παρατήρηση στην περίπτωση οποιασδήποτε εμπρόθετης πράξης. Συγκεκριμένα λέει τα εξής:

> Όταν η γνώση ή η γνώμη είναι παρούσες όσον αφορά το τι συμβαίνει και όσον αφορά αυτό που μπορεί να συμβεί –ας πούμε Z– αν κάποιος κάνει ορισμένα πράγματα, ας πούμε ABC, τότε είναι πιθανό να έχει κανείς την πρόθεση να κάνει Z κάνοντας ABC· και αν η περίπτωση είναι μια περίπτωση γνώσης ή αν η γνώμη είναι σωστή, τότε κάνοντας ή προκαλώντας Z είναι μια εμπρόθετη πράξη, και δεν είναι μέσω παρατήρησης που κάποιος γνωρίζει ότι κάνει Z· ή στο μέτρο που κάποιος παρατηρεί, συμπεραίνει κλπ. ότι το Z πράγματι λαμβάνει χώρα, η γνώση που έχει δεν είναι η γνώση που έχει κάποιος των δικών του εμπρόθετων πράξεων. Ως γνώση που έχει κάποιος των εμπρόθετων πράξεών του εννοώ τη γνώση που κάποιος αρνείται ότι κατέχει αν όταν ερωτηθεί π.χ. «Γιατί χτυπάς αυτό το κουδούνι;» απαντήσει «Θεέ μου! Δεν το ήξερα ότι το χτυπούσα *εγώ*!»
>
> Αυτό είναι δύσκολο. Ας πούμε ότι πάω στο παράθυρο και το ανοίγω. Κάποιος που με ακούει να

> κινούμαι μου φωνάζει: τι κάνεις που προκαλεί αυτό το θόρυβο; Απαντώ «Ανοίγω το παράθυρο». Έχω ονομάσει αυτή τη δήλωση γνώση ευθύς εξαρχής· επειδή ακριβώς σε αυτή την περίπτωση αυτό που λέω είναι αλήθεια –πράγματι ανοίγω το παράθυρο· και αυτό σημαίνει ότι το παράθυρο αρχίζει να ανοίγεται από τις κινήσεις του σώματος από το στόμα του οποίου έχουν βγει αυτές οι λέξεις. Αλλά δεν λέω τις λέξεις ως εξής: «Για να δω, τι κάνει αυτό το σώμα; Α, ναι! Ανοίγει το παράθυρο». Ούτε καν ως εξής: «Για να δω, τι κάνουν οι κινήσεις του σώματός μου; Ανοίγουν το παράθυρο».[40]

Το πρόβλημα που αντιμετωπίζουμε, επισημαίνει η Anscombe, αν υποθέσουμε ότι στην περίπτωση μιας εμπρόθετης πράξης γνωρίζουμε τι κάνουμε χωρίς παρατήρηση, είναι ότι θα πρέπει να δεχτούμε ότι διαθέτουμε ένα είδος γνώσης που προκύπτει χωρίς παρατήρηση του τι κάνουμε και ένα είδος γνώσης που προκύπτει από παρατήρηση του τι κάνουμε. Όμως, «πώς μπορεί να μιλά κανείς για δύο διαφορετικές γνώσεις του ίδιου *ακριβώς* πράγματος;»[41], αναρωτιέται η Anscombe. Αυτή, πιστεύει, είναι η δυσκολία που έχει ωθήσει πολλούς στο να θεωρήσουν ότι σε μια εμπρόθετη πράξη αυτό που γνωρίζουμε χωρίς παρατήρηση είναι μόνο η πρόθεση, ή ίσως και η κίνηση του σώματος που προκαλεί την πράξη (ως εσωτερική κιναισθητική γνώση) και ότι γνωρίζουμε το αποτέλεσμα της πράξης μόνο μέσω παρατήρησης[42]. Το συμπέρασμα, όμως, αυτό δεν ευσταθεί· γιατί κάνει την πράξη να μοιάζει με κάτι απλώς επιθυμητό το οποίο προκαλώ εξ αποστάσεως, χωρίς να κάνω κάτι ιδιαίτερο για να το πετύχω. Ο έλεγχος του τι κάνω περιορίζεται στην πρόθεσή μου να το κάνω και από εκεί και πέρα η πράξη μου είναι σαν να πραγματοποιείται από κάποιον άλλο –θα μπορούσε να είναι μια μηχανή που την εκτελεί. Ένας άλλος τρόπος να εκφράσουμε την ίδια ιδέα, σύμφωνα με την Anscombe, είναι ο εξής: η παραπάνω υπόθεση μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η σχέση μεταξύ της πρόθεσής μου και της πράξης μου, δηλαδή μεταξύ του τι θέλω να κάνω και τι πραγματικά συμβαίνει, είναι εξωτερική δηλαδή συμπτωματική (accidental)[43]. Ένας στρατιώτης κάποτε, λέει η Anscombe, εστάλη στο στρατοδικείο για ανυπάκουη συμπεριφορά απέναντι στον οδοντίατρό του. Τι είχε συμβεί; Ο οδοντίατρος είπε στον στρατιώτη να σφίξει τα δόντια του· εκείνος έβγαλε τη μασέλα του, την έδωσε στον γιατρό και του είπε «σφίξ' τα μόνος σου»[44]. Αν υποθέσουμε ότι έχουμε γνώση του τι κάνουμε μέσω παρατήρησης είναι σαν να υποστηρίζουμε την άποψη ότι κάθε φορά που θέλουμε να κάνουμε κάτι βγάζουμε τη μασέλα μας και να τη δίνουμε σε κάποιον άλλο για να κάνει αυτό που θέλουμε. Η πρόθεσή μας μοιάζει περισσότερο με εντολή που δίνουμε σε κάποιον άλλο, ενώ η εκτέλεση αποκτά καθαρά μηχανιστικό χαρακτήρα. Ο ισχυρισμός ότι απαιτείται απόσταση για να γνωρίζουμε τι κάνουμε μετατρέπει τον ίδιο τον πράττοντα σε αμέτοχο δράστη της πράξης του.

---

[40] Anscombe, *Intention*, §28, σελ. 50-51.
[41] Anscombe, *Intention*, §29, σελ. 51.
[42] Anscombe, *Intention*, §29, σελ. 51-52.
[43] Anscombe, *Intention*, §29, σελ. 52.
[44] Anscombe, *Intention*, §31, σελ. 55.

Ένα ακόμα παράδειγμα που χρησιμοποιεί η Anscombe, για να δείξει ότι η άποψη πως έχουμε γνώση του τι κάνουμε μέσω παρατήρησης δεν ευσταθεί, είναι η περίπτωση που γράφουμε κάτι με τα μάτια κλειστά. Όταν γράφουμε με κλειστά μάτια γνωρίζουμε τι ακριβώς γράφουμε χωρίς, φυσικά, παρατήρηση. Βέβαια, το αποτέλεσμα μπορεί να μην είναι ικανοποιητικό –π.χ. μπορεί να συνεχίσουμε να γράφουμε αν και το μελάνι έχει τελειώσει, ή να συνεχίσουμε να γράφουμε έξω από το χαρτί–, πράγμα που σημαίνει ότι χρειαζόμαστε τα μάτια μας για να έχουμε το αποτέλεσμα που επιθυμούμε. Παρ' όλα αυτά, τα μάτια παίζουν ρόλο βοηθητικό ή διορθωτικό και όχι το ρόλο του παρατηρητή που μας γνωστοποιεί τι γράφουμε: το τι γράφουμε το γνωρίζουμε ήδη[45]. Αυτές οι σκέψεις ωθούν την Anscombe στο να πει ότι δεν χρειάζεται να έχουμε την απόσταση του παρατηρητή για να γνωρίζουμε τι ακριβώς κάνουμε.

Που οφείλεται, λοιπόν, η απόκλιση μεταξύ της πρόθεσης, του τι δηλώνουμε ότι κάνουμε, και της εκτέλεσης; Πώς μπορούμε να δικαιολογήσουμε την απόκλιση μεταξύ της γνώσης που λαμβάνουμε από παρατήρηση και της γνώσης που λαμβάνουμε χωρίς παρατήρηση; Πώς θα αποφύγουμε την υπόθεση ότι δεν έχουμε δύο ειδών γνώσεις; Η απόκλιση, ισχυρίζεται η Anscombe, οφείλεται σε λάθος της εκτέλεσης και όχι σε λάθος στην κρίση μας σχετικά με το τι κάνουμε. Ας θεωρήσουμε ένα παράδειγμα απόκλισης. Ας υποθέσουμε ότι κάποιος πάει να ψωνίσει έχοντας μια λίστα στα χέρια του. Τη λίστα μπορεί να την έχει συντάξει μόνος του, πράγμα που σημαίνει ότι η λίστα εκφράζει την πρόθεσή του· ή η γυναίκα του, πράγμα που σημαίνει ότι εκφράζει τις οδηγίες ή προσταγές της γυναίκας του. Ας υποθέσουμε τώρα ότι το άτομο αυτό παρακολουθείται από έναν ντετέκτιβ ο οποίος καταγράφει τι ακριβώς αγοράζει ο καταναλωτής μας[46]. Αν τα αγαθά που αγοράζει ο καταναλωτής δεν συμφωνούν με αυτά που είναι γραμμένα στη λίστα, ισχυρίζεται η Anscombe, τότε το λάθος δεν βρίσκεται στη λίστα αλλά στο τρόπο εκτέλεσής της. Ενώ αν τα αγαθά που αγοράζει ο καταναλωτής δεν συμφωνούν με την καταγραφή που κάνει ο ντετέκτιβ, τότε το λάθος δεν βρίσκεται στην εκτέλεση του καταναλωτή αλλά στην καταγραφή του ντετέκτιβ. Στην περίπτωση που αυτά που αγοράζει ο αγοραστής δεν συμφωνούν με αυτά που είναι γραμμένα στη λίστα δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι υπάρχει λάθος στη λίστα (λάθος στη λίστα υφίσταται μόνο στην λίστα καταγραφής του ντετέκτιβ). Το λάθος είναι λάθος εκτέλεσης και όχι λάθος κρίσης· πρόκειται, κατά κάποιο τρόπο, για υλικό λάθος. Και μια τέτοια απόκλιση δεν μπορεί να αποτελέσει απόδειξη της άποψης ότι δεν γνωρίζουμε τι κάνουμε παρά μόνο μέσω παρατήρησης. Βέβαια, το παράδειγμα που χρησιμοποιήσαμε αφορά μια μελλοντική πράξη, δηλαδή μια πράξη που προγραμματίζεται για αργότερα, ενώ για να δούμε το πρόβλημα της απόκλισης μας χρειάζεται, ίσως, ένα παράδειγμα όπου κάποιος κάνει κάτι *τώρα*. Τι συμβαίνει όταν κάποιος πει «τώρα πατάω το κουμπί Α» ενώ τον βλέπουμε να πατάει το κουμπί Β; Και πάλι, όμως, το λάθος δεν βρίσκεται στην κρίση αλλά στην εκτέλεση. Δεν μπορούμε να

[45] Anscombe, *Intention*, §29, σελ. 53.
[46] Anscombe, *Intention*, §32, σελ. 56.

πούμε «αυτό που *είπες* ήταν λάθος, επειδή έπρεπε να περιγράφει αυτό που έκανες και τελικά δεν το περιγράφει», αλλά «αυτό που *έκανες* ήταν λάθος, επειδή δεν βρίσκεται σε συμφωνία με αυτό που είπες»[47]. Παρατηρούμε απόκλιση, ισχυρίζεται η Anscombe, επειδή ακριβώς προϋποθέτουμε ότι αποκτούμε γνώση των πράξεών μας μέσω παρατήρησης. Αλλά μεταξύ της γνώσης που έχουμε χωρίς παρατήρηση και του τι κάνουμε δεν υφίσταται καμία απόκλιση. Κάνουμε αυτό που λέμε ότι κάνουμε· και αν υφίσταται κάποια απόκλιση στο αποτέλεσμα αυτό είναι θέμα υλικό (υλικότητας του κόσμου), όπως θέμα υλικό είναι και τα προβλήματα που αντιμετωπίζουμε όταν γράφουμε με κλειστά μάτια: τα προβλήματα που αντιμετωπίζουμε στην εκτέλεση δεν μπορούμε να τα χαρακτηρίσουμε καν ως λάθος· δεν μπορώ να πω ότι είναι λάθος που βγήκα έξω από το χαρτί ή που τελείωσε το μελάνι ή επίσης που οι λέξεις μου δεν διαβάζονται.

Επομένως, ο όρος «εσωτερική πρόθεση» δηλώνει δύο πράγματα ταυτόχρονα· δηλώνει την πρόθεση η οποία δεν επιβεβαιώνεται μέσω εξωτερικής παρατήρησης, και ταυτόχρονα δηλώνει ότι η σχέση μεταξύ πρόθεσης του υποκειμένου και πράξης δεν είναι εξωτερική, δηλαδή δεν είναι συμπτωματική. Εντούτοις, δεν θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι η Anscombe ισχυρίζεται ότι η «εσωτερική πρόθεση» ή το είδος της γνώσης που έχουμε όταν πράττουμε το αποκτούμε μέσω ενδοσκόπησης. Θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε σε αυτό το συμπέρασμα δεδομένου ότι η άποψη ότι δεν γνωρίζουμε τι κάνουμε μέσω παρατήρησης οδηγεί εύκολα στο συμπέρασμα ότι η γνώση που έχουμε είναι κάτι το οποίο βρίσκεται βαθιά μέσα μας και ότι το ανακαλύπτουμε με ενδοσκόπηση. Όμως, ο όρος «εσωτερικός» δεν σημαίνει εδώ εσωτερικός στο δρων υποκείμενο αλλά εσωτερικός στην πράξη, χωρίς ωστόσο αυτό να επαναφέρει τη διάσταση μεταξύ πρόθεσης του υποκειμένου και πράξης. Γιατί το δίλημμα δεν βρίσκεται μεταξύ μιας λύσης που θα έδινε βαρύτητα στο υποκείμενο ή μιας λύσης που θα έδινε βαρύτητα στην πράξη: στόχος της είναι να διαλύσει αυτό το δίλημμα.

Ας δούμε ένα άλλο ερώτημα που προκύπτει από τα παραπάνω. Η Anscombe, υποστηρίζοντας ότι δεν έχουμε γνώση του τι κάνουμε μέσω παρατήρησης, μοιάζει να έρχεται σε αντίφαση με την άποψή της ότι η θέση του πράττοντα δεν είναι περισσότερο προνομιακή σε σχέση με τη θέση οποιουδήποτε άλλου παρατηρητή: ειδικά στην περίπτωση που δεχτούμε ότι δεν γνωρίζει τι κάνει μέσω παρατήρησης, δεν είναι ο μόνος ο οποίος μπορεί να πει τι κάνει και όχι οποιοσδήποτε άλλος παρατηρητής; Η άποψη, όμως, αυτή προϋποθέτει ότι η γνώση του δρώντος υποκειμένου είναι κάτι που ανακαλύπτεται με ενδοσκόπηση. Μόνο υπό αυτή την προϋπόθεση ο πράττων θα είχε το προνόμιο να γνωρίζει καλύτερα από οποιονδήποτε άλλο παρατηρητή τι ακριβώς κάνει. Τη γνώση που έχει το υποκείμενο δεν την αποκτά ούτε με εξωτερική παρατήρηση ούτε, όμως, και με εσωτερική, ενώ η ιδέα του δρώντος υποκειμένου ως εσωτερικού παρατηρητή θα επανέφερε τη διάσταση μεταξύ υποκειμένου και πράξης.

[47] Anscombe, *Intention*, §32, σελ. 57.

Τα παραπάνω αφήνουν ακόμα μετέωρα πολλά ερωτήματα. Πώς είναι δυνατόν να δεχτούμε ότι η οπτική γωνία του ατόμου που δρα δεν είναι περισσότερο προνομιακή σε σχέση με αυτήν ενός άλλου παρατηρητή; Αν υποστηρίξουμε κάτι τέτοιο δεν είναι σαν να λέμε ότι ο πράττων δεν γνωρίζει τις προθέσεις του; ή, έστω, ότι δεν μπορεί να ελέγξει αν οι προθέσεις του έχουν εκπληρωθεί με την πράξη του; Ακόμα και αν υποθέσουμε ότι ο πράττων δεν έχει πρόσβαση στην πράξη του ή τις προθέσεις του μέσω παρατήρησης, είτε εξωτερικής είτε εσωτερικής, παρ' όλα αυτά δεν είναι ο μόνος που με κάποιο τρόπο γνωρίζει τι θέλει να κάνει; Άρα, υποστηρίζουμε πράγματι ότι υφίστανται δύο γνώσεις, μία μέσω παρατήρησης της πράξης και μία χωρίς παρατήρηση; Το πρόβλημα, επισημαίνει η Anscombe, εμφανίζεται επειδή προσεγγίζουμε τη γνώση που έχουμε των πράξεών μας με τα κριτήρια της θεωρητικής γνώσης (contemplative knowledge). Η Anscombe αναφέρεται στην αριστοτελική έννοια της πρακτικής γνώσης (practical knowledge) και ισχυρίζεται ότι τέτοια είναι η γνώση που αφορά τις πράξεις και όχι θεωρητική:

> Οπωσδήποτε στη σύγχρονη φιλοσοφία έχουμε μια αθεράπευτα θεωρητική αντίληψη γνώσης. Η γνώση πρέπει να είναι κάτι που κρίνεται ως τέτοια με το να είναι σε συμφωνία με τα γεγονότα. Τα γεγονότα, η πραγματικότητα, προηγούνται και υπαγορεύουν αυτό που πρέπει να λεχθεί, αν πρόκειται για γνώση. Και αυτή είναι η εξήγηση του απόλυτου σκότους στο οποίο βρεθήκαμε. Γιατί αν υπάρχουν δύο γνώσεις –μία μέσω παρατήρησης, και η άλλη μέσα στην πρόθεση– τότε μοιάζει σαν να υπάρχουν δύο αντικείμενα γνώσης· αλλά αν ισχυριστούμε ότι τα αντικείμενα είναι ένα και το αυτό, τότε αναζητούμε χωρίς ελπίδα ένα διαφορετικό *τρόπο θεωρητικής γνώσης* στην δράση, σαν να υπήρχε ένα πολύ περίεργο και ειδικό είδος επιβλέποντος ματιού εν μέσω δράσης.[48]

Για να κατανοήσουμε τη διαφορά μεταξύ πρακτικής και θεωρητικής γνώσης, πρέπει να κατανοήσουμε τη διαφορά μεταξύ πρακτικού και θεωρητικού συλλογισμού. Στον θεωρητικό συλλογισμό ξεκινάμε από ορισμένες προκείμενες οι οποίες είναι αληθείς (ή τις οποίες θεωρούμε αληθείς) και καταλήγουμε σε ένα συμπέρασμα το οποίο αποτελεί γνώση κάποιων γεγονότων. Αντίθετα, *στον πρακτικό συλλογισμό το* συμπέρασμα *δεν καταλήγει σε γνώση αλλά σε δράση*. Το παράδειγμα που χρησιμοποιεί ο Αριστοτέλης, όπως παρατίθεται από την Anscombe, είναι το εξής:

> Η ξηρά τροφή είναι καλή για κάθε άνθρωπο
> Αυτή η τροφή είναι ξηρά
> Εγώ είμαι άνθρωπος
> Αυτό είναι τέτοιου είδους τροφή
>
> Άρα, αυτή η τροφή είναι καλή για μένα.[49]

[48] Anscombe, *Intention*, §32, σελ. 57.
[49] Anscombe, *Intention*, §33, σελ. 58.

Πολλοί μελετητές, λέει οι Anscombe, θεωρούν ότι ο πρακτικός συλλογισμός στον Αριστοτέλη δεν καταλήγει απαραίτητα σε δράση. Όμως, ο Αριστοτέλης επιμένει ότι ο πρακτικός συλλογισμός καταλήγει σε δράση: αν οι υποθέσεις μου είναι σωστές, πρέπει *κάτι* να κάνω, όχι όμως σαν να υπήρχε κάποιος κανόνας που μου υπαγορεύει τι να κάνω:

> Δεν υπάρχει γενικός θετικός κανόνας της μορφής «κάνε πάντα Χ» ή «το να κάνεις Χ είναι πάντα καλό –απαραίτητο–βολικό–, ένα χρήσιμο–κατάλληλο–κλπ.– πράγμα» (όπου το 'Χ' περιγράφει μια συγκεκριμένη πράξη) τον οποίο ένα λογικό άτομο θα δεχόταν ως σημείο εκκίνησης για να συμπεράνουμε τι πρέπει να κάνουμε σε μια συγκεκριμένη περίπτωση.[50]

Αυτό μοιάζει πολύ με τη θέση στην οποία βρίσκεται ο καλλιτέχνης. Δεν υφίσταται γενικός κανόνας ή οδηγίες που να του υπαγορεύουν τι θα κάνει σε κάθε δεδομένη περίπτωση. Και αυτό, όπως είδαμε, είναι απόρροια του γεγονότος ότι η τέχνη δεν υπάγεται σε καθοριστικούς σκοπούς. Με τον ίδιο τρόπο μας καλεί εδώ η Anscombe να προσεγγίσουμε την πράξη γενικά. Αν ανάγουμε μια πράξη σε μια *πρόθεση για το μέλλον* ή σε ένα *απώτερο σκοπό*, με άλλα λόγια αν ανάγουμε την πράξη σε ένα καθοριστικό σκοπό, όπως θα έλεγε ο Kant, ή, διαφορετικά, αν υποθέσουμε ότι η πράξη μπορεί να προγραμματίζεται με ακρίβεια –είτε εκ των προτέρων, είτε κατά τη διάρκεια–, τότε εισάγουμε μια εξωτερική σκοπιμότητα. Και αν μια πράξη υπακούει σε εξωτερικούς σκοπούς, τότε θα ήταν δυνατόν να έχουμε κανόνες που να μας υπαγορεύουν τι ακριβώς πρέπει να κάνουμε ανάλογα με την περίσταση. Αυτό που κάνουμε όταν πράττουμε θα έμοιαζε πολύ με αυτό που κάνουμε στην τεχνική εργασία, όπου δεχτήκαμε ότι μπορεί να έχουμε κανόνες ή οδηγίες (*όργανο*, σύμφωνα με τον Kant). Η τέχνη αποτελεί το κατ' εξοχήν παράδειγμα πράξης όπου αν και πορευόμαστε χωρίς κανόνες, παρ' όλα αυτά, αυτό που κάνουμε είναι εμπρόθετο. Η προτροπή της Anscombe να δούμε την πρόθεση μέσα στην πράξη εμφανίζει μια σαφή αναλογία με την καντιανή προσέγγιση της κρίσης ως αναστοχαστικής και της τέχνης ως υπαγόμενης μόνο σε εσωτερική ή μορφική σκοπιμότητα.

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι αυτό που κάνουμε όταν πράττουμε γενικά, σύμφωνα με την Anscombe, είναι περισσότερο μια επιδεξιότητα (skill), κάτι το οποίο πραγματοποιούμε χωρίς διαλογισμό: «όπως λέει ο Αριστοτέλης, δεν σκεφτόμαστε μια επιδεξιότητα που έχουμε αποκτήσει· η περιγραφή του τι κάνει κανείς, την οποία κατανοεί κανείς πλήρως, βρίσκεται σε απόσταση από τις λεπτομέρειες των κινήσεών του, τις οποίες δεν υπολογίζει καθόλου»[51]. Και το λέει αυτό για να δείξει ότι ο δρων δεν αποκτά γνώση του τι κάνει μέσω παρατήρησης. Ωστόσο, δεν θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι αυτή η επιδεξιότητα είναι κάτι το οποίο κάνω μηχανικά, όπως όταν οδηγώ ή όταν πλένω τα πιάτα. Επίσης, η επιδεξιότητα εδώ δεν είναι η ίδια με την επιδεξιότητα που αφορά την τεχνική εργασία: η Anscombe δεν παραλείπει να επισημάνει ότι υπάρχουν ορισμένες πράξεις, «το

[50] Anscombe, *Intention*, §33, σελ. 62.
[51] Anscombe, *Intention*, §30, σελ. 54.

να κάνουμε αριθμητική ή χορό, δηλαδή διάφορες επιδεξιότητες ή τέχνες –αυτό που ο Αριστοτέλης θα ονόμαζε *τέχναι*»[52], οι οποίες επιτρέπουν γενικούς κανόνες ή οδηγίες. Επομένως, η έννοια επιδεξιότητα που είναι εδώ σχετική δεν είναι αυτή που αφορά την τεχνική εργασία (οι τέχνες στον Αριστοτέλη δηλώνουν περισσότερο την τεχνική εργασία παρά τις καλές τέχνες). Δηλώνει περισσότερο κάτι που κάνω χωρίς προγραμματισμό, χωρίς καθοριστικό σκοπό, και που, όμως, δεν κάνω μηχανικά (δεν είναι αυτοματισμός).

Η επιδεξιότητα που περιγράφει η Anscombe μοιάζει περισσότερο με την ικανότητα του αυτοσχεδιασμού: ο σκοπός είναι συγκεκριμένος, όμως ο δρόμος που πρέπει να επιλέξει κανείς για να φτάσει στο στόχο του δεν μπορεί να προδιαγραφεί. Κάποιος, λέει η Anscombe,

> έχει να επιλέξει μεταξύ διαφορετικών ειδών υγιεινών πιάτων κάθε φορά που θέλει να φάει, και επιλέγει μερικά από αυτά, αλλά δεν παίρνει ποτέ κάποια άλλα. Τώρα το *ποιο* διαλέγει δεν είναι καθορισμένο από το σκοπό του· αλλά δεν βρίσκεται στη θέση του πρώτου ατόμου [δηλαδή κάποιου που δεν έχει καθόλου στόχο]· αν και τώρα καθορίζει ποιο θέλει (πρωτεΐνες ή βιταμίνες ας πούμε), το οποίο δεν ήταν προκαθορισμένο, ωστόσο πρέπει να διαλέξει μεταξύ αυτών αλλιώς πρέπει να εγκαταλείψει το στόχο του να φάει υγιεινή τροφή.
>
> Αυτή η ασήμαντη περίπτωση είναι ένα παράδειγμα της πιο κοινής κατάστασης στην οποία βρίσκεται κάποιος που επιδιώκει να πραγματοποιήσει έναν στόχο.[53]

Η Anscombe δίνει το παράδειγμα ενός μηχανικού που κτίζει ένα σπίτι. Το σχέδιό του μπορεί να μην καθορίζει το υλικό που θα διαλέξει για τα παράθυρα. Μπορεί να είναι, ας πούμε, από αλουμίνιο ή από ξύλο. Αυτό πρέπει να το αποφασίσει όταν έρθει η ώρα. Και πρέπει τότε να δει ποιο θα είναι το αποτέλεσμα και τελικά να διαλέξει. Γενικά, πολλές αποφάσεις του μηχανικού είναι αυτού του είδους. Πολλά θέματα δεν είναι προκαθορισμένα από το αρχικό του σχέδιο. Κάθε φορά που προκύπτει ένα θέμα πρέπει να βρει λύση, η οποία μπορεί να οδηγήσει ακόμα και σε αναπροσαρμογή του αρχικού του σχεδίου. Αυτό αποτελεί μια περίπτωση αυτοσχεδιασμού, ή μια περίπτωση πρακτικού υπολογισμού.

Ας υποθέσουμε τώρα ότι ο μηχανικός διευθύνει τις εργασίες από μακριά χωρίς να βλέπει το αποτέλεσμα[54]. Με τη φαντασία του μπορεί να ακολουθεί τις εργασίες μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια και να έχει ολοκληρωμένη εικόνα του αποτελέσματος αν και δεν μπορεί να το ελέγξει. Οι οδηγίες του είναι σαφείς και πλήρεις: πρέπει να καθορίσει καθετί και με τη σωστή σειρά. Η γνώση του είναι πρακτική γνώση, λέει η Anscombe. Ο μηχανικός γνωρίζει τι συμβαίνει στο εργοτάξιο χωρίς να χρειάζεται να παρατηρήσει το αποτέλεσμα. Γνωρίζει, όμως, πράγματι τι συμβαίνει στο εργοτάξιο; Και αν οι οδηγίες ή οι διαταγές του δεν έχουν ακολουθηθεί; Πώς μπορούμε να ισχυριστούμε ότι αυτό που ο μηχανικός ισχυρίζεται ότι έχει πραγματοποιηθεί ταυτίζεται με αυτό που έχει πραγματοποιηθεί; Όμως,

[52] Anscombe, *Intention*, §33, σελ. 62.
[53] Anscombe, *Intention*, §44, σελ. 81.
[54] Anscombe, *Intention*, §45, σελ. 82.

όπως ήδη είδαμε, αν υπάρχει απόκλιση αυτή οφείλεται σε λάθος της εκτέλεσης και όχι σε λάθος της κρίσης του μηχανικού. Ένα λάθος στην εκτέλεση δεν κλονίζει την άποψη ότι ο μηχανικός έχει πράγματι γνώση του τι κάνει: ο παράγων του τυχαίου παραμένει εξωτερικός της πράξης.

Κατά τη διάρκεια μιας πράξης εμφανίζονται δύο είδη τυχαιότητας. Η πρώτη αφορά διάφορα προβλήματα στην εκτέλεση, προβλήματα τα οποία έχω προηγουμένως χαρακτηρίσει ως υλικά: οι τεχνίτες στο εργοτάξιο μπορεί να μην ακολουθήσουν τις οδηγίες του μηχανικού, ή το στυλό με το οποίο γράφω με κλειστά μάτια μπορεί να μην έχει μελάνι και τελικά αυτό που υποθέτω ότι γράφω να μην γραφτεί, ή, σε τελευταία ανάλυση, να πέσω ενώ περνώ το δρόμο. Όλες αυτές είναι περιπτώσεις «ατυχήματος», δηλαδή απροσδόκητες καταστάσεις, υλικά εμπόδια, που έχουν ως αποτέλεσμα την παρέκκλιση της πράξης μου. Πρόκειται, όμως, για εξωτερικά εμπόδια, περιπτώσεις αντίστασης του κόσμου, που αλλάζουν την πορεία των πράξεών μου. Αυτά είναι απλώς απρόβλεπτα ατυχήματα τα οποία, όπως λέει η Anscombe, μπορούν ωστόσο να κλονίσουν την εμπιστοσύνη μας στο γεγονός ότι το δρων υποκείμενο γνωρίζει τι κάνει (γι' αυτό και συζητά εκτενώς αυτού του είδους τις περιπτώσεις). Το δεύτερο είδος τυχαιότητας έχει να κάνει με αυθαίρετες «αποφάσεις» του ίδιου του δρώντος υποκειμένου κατά τη διάρκεια της πράξης του. Πρόκειται για εσωτερικό είδος τυχαιότητας, απρόβλεπτες, μη προγραμματισμένες καταστάσεις, για τις οποίες είμαι εγώ ο ίδιος υπαίτιος. Αυτή η δεύτερη περίπτωση έχει μεγαλύτερο ενδιαφέρον στην τέχνη, γιατί καθορίζει ένα διαφορετικό είδος σχεδιασμού: πρόκειται για παρεμβολές της τύχης, περιπτώσεις οι οποίες δεν είναι προκαθορισμένες και για τις οποίες ο καλλιτέχνης είναι παρ' όλα αυτά υπαίτιος. Αυτού του τύπου ο σχεδιασμός είναι σχετικός στην τέχνη.

Θα ξαναγυρίσω τώρα στην τέχνη. Λέμε για ένα τεχνούργημα ή για μια ληστεία ότι είναι σχεδιασμένες. Με ποια έννοια, όμως, ένα έργο τέχνης είναι σχεδιασμένο; Ο Cavell θεωρεί ότι *η τέχνη αποτελεί το κατ' εξοχήν παράδειγμα πράξης όπου ο πράττων είναι υπεύθυνος για οτιδήποτε κάνει, ακόμα και για συνάφειες ή συνέπειες του* έργου *του που δεν έχουν περάσει από το νου του*. Ο Cavell ισχυρίζεται ότι όχι μόνο ο συνθέτης δεν προγραμματίζει το έργο του πλήρως και εξαρχής πριν το εκτελέσει, όπως συμβαίνει στην περίπτωση των περισσοτέρων πράξεων, αλλά και ότι ο συνθέτης είναι πάντοτε υπεύθυνος για ό,τι κάνει ακόμα και για συνέπειες της πράξης του τις οποίες δεν γνωρίζει, αν και σε άλλη περίπτωση θα ήταν δικαιολογημένος και θα λέγαμε ότι αυτές οι συνέπειες δεν ήταν σκόπιμες, εμπρόθετες. Σύμφωνα με τον Cavell, στην τέχνη η ερώτηση *Γιατί*; είναι πάντοτε σχετική, και αποτελεί απόδειξη της άποψης ότι η εν λόγω ερώτηση δεν μας βγάζει έξω από την πράξη αλλά μας εισάγει ακόμα περισσότερο μέσα σε αυτήν. Γιατί η άποψη ότι ο συνθέτης είναι πάντοτε υπεύθυνος, ακόμα και στην περίπτωση που τον ρωτήσουμε και πει ότι αυτή την περιγραφή ή την περαιτέρω συνέπεια δεν την είχε στο νου του, δεν την είχε, δηλαδή, προ-σχεδιάσει, αποδεικνύει ότι η ερώτηση *Γιατί*; δεν έχει σχέση με το τι δηλώνει ο ίδιος ο

πράττων, ή με την αρχική του πρόθεση ως εσωτερικό νοητικό γεγονός, αλλά με το τι βλέπουμε μέσα στο ίδιο το έργο. Επομένως, αν πράγματι ισχύει αυτό που λέει ο Cavell, το παράδειγμα του συνθέτη είναι το καλύτερο παράδειγμα ενός δρώντος υποκειμένου το οποίο δεν έχει προνομιακή θέση σε σχέση με τον παρατηρητή. Όχι, όμως, με την έννοια ότι αφαιρείται η ευθύνη που έχει: η ευθύνη του είναι η μέγιστη και το έργο του είναι εμπρόθετο, πράγμα που σημαίνει ταυτόχρονα ότι ο ίδιος ο συνθέτης έχει γνώση του τι έχει κάνει –δεν χρειάζεται να παρατηρήσει τι έχει κάνει για να αποκτήσει γνώση του τι έχει κάνει–, αν και υπό μια άλλη έννοια μπορεί να μην έχει. Αυτό μοιάζει παράδοξο. Πώς δικαιολογεί την άποψή αυτή ο Cavell;

Υπάρχουν περιπτώσεις πράξεων οι οποίες δεν μπορούν να θεωρηθούν σκόπιμες υπό ορισμένες περιγραφές, ενώ θεωρούνται σκόπιμες υπό άλλες. Εδώ ο Cavell αναφέρεται στην §6 του *Intention*, όπου η Anscombe ισχυρίζεται ότι μια πράξη μπορεί να είναι εμπρόθετη υπό μια περιγραφή και όχι υπό μία άλλη: «το να πούμε ότι κάποιος γνωρίζει ότι κάνει Χ σημαίνει να δώσουμε μια περιγραφή αυτού που κάνει *υπό την οποία* το γνωρίζει»[55]. Επίσης, αν η πράξη μου έχει ορισμένες παρενέργειες για τις οποίες δεν είμαι ενήμερος, τότε δεν θεωρούμαι υπεύθυνος γι αυτές. Σε ορισμένες περιπτώσεις, δηλαδή, η ερώτηση *Γιατί*; δεν έχει εφαρμογή. Αν, για παράδειγμα, ο πυροβολισμός μου τρόμαξε ένα μωρό, μπορώ να ισχυριστώ ότι δεν είμαι υπεύθυνος γι αυτό, ότι δεν ήταν μέρος του σχεδίου μου, ότι «δεν είχα επίγνωση», ή «δεν το εννοούσα», ή «δεν ήξερα ότι έκανα κάτι τέτοιο»[56], και θα θεωρηθώ δικαιολογημένος. Αν η πράξη μου περιγραφεί ως «τρόμαξα όλα τα μωρά της γειτονιάς», πράγμα που είναι μια παρενέργεια του πυροβολισμού μου, ή ως «σκότωσα τον πρόεδρο του συνδικάτου», αν αυτή είναι μια ιδιότητα του θύματος την οποία δεν γνώριζα, τότε δεν είναι εμπρόθετη. Αν περιγραφεί ως «σκότωσα τον άνθρωπο που έκλεψε τα χρήματά μου», η πράξη μου είναι εμπρόθετη. Δεν μπορούμε να κατηγορήσουμε κάποιον ότι σκόπιμα έπραξε κάτι αν δεν ήξερε ότι έκανε *αυτό* το πράγμα: αν δεν γνωρίζει κανείς κάτι δεν μπορεί να το έχει κάνει σκόπιμα. Επομένως, είμαι δικαιολογημένος για τις παρενέργειες της πράξης μου των οποίων δεν είχα επίγνωση. Όμως, αν κάποιος μου υποδείξει μια συνέπεια αυτού που κάνω, μια παρενέργεια, της οποίας δεν είχα επίγνωση, τότε είμαι υποχρεωμένος να σταματήσω αυτό που έκανα, διαφορετικά δεν είμαι δικαιολογημένος[57].

Ποια είναι, όμως, η θέση του καλλιτέχνη; ο Cavell παίρνει ως παράδειγμα την ταινία *La Strada* του Felini. Ο Cavell θεωρεί ότι η ταινία του Felini είναι μια εκδοχή του μύθου της Φιλομήλας: η Giulietta Masina είναι πρακτικά άφωνη στην ταινία, σαν βιασμένη, παίζει με την τρομπέτα της συνεχώς την ίδια μελωδία σε μια έρημη παραλία, ώσπου τελικά νικά τον

[55] Anscombe, *Intention*, §6, σελ. 12.
[56] Αυτές οι δηλώσεις αντιστοιχούν, σύμφωνα με την Anscombe, στις τρεις περιπτώσεις όπου η ερώτηση *Γιατί*; δεν έχει εφαρμογή. Βλ. Anscombe, *Intention*, §§ 6,7,8.
[57] Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 231.

βάρβαρο αφέντη της[58]. Ήταν πρόθεση του Felini να κάνει αυτή την αναφορά στο μύθο της Φιλομήλας; Αν ερωτηθεί και η απάντησή του είναι καταφατική, τότε το θέμα μπορεί να θεωρηθεί λήξαν. Τι συμβαίνει, όμως, στην περίπτωση που το αρνηθεί; Εμείς είμαστε πεπεισμένοι ότι η αναφορά στο μύθο υπάρχει στην ταινία, ακόμα και αν ο ίδιος ο σκηνοθέτης το αρνείται. Τι μπορεί να σημαίνει αυτό; Θα πρέπει, ίσως, να υποθέσουμε ότι σε αυτή την περίπτωση η αναφορά στο μύθο της Φιλομήλας είναι μια διαφορετική περιγραφή αυτού που έκανε ο Felini, ή μια συνάφεια η οποία δεν είχε περάσει από το νου του. Αν μιλούσαμε για μια ηθική πράξη και όχι για μια ταινία, θα λέγαμε ότι ο πράττων δεν έχει ευθύνη για κάτι κακό το οποίο έκανε εν αγνοία του· ή θα λέγαμε ότι από τη στιγμή που κάποιος του επισημάνει ότι η πράξη του έχει συνέπειες τις οποίες αγνοούσε, οφείλει να σταματήσει. Δηλαδή, αν δώσουμε μια περιγραφή του τι ο Felini έκανε υπό την οποία ο ίδιος δεν αναγνωρίζει την πράξη του, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι δεν είναι υπεύθυνος για ό,τι έκανε, ή ότι πρέπει να σταματήσει να κάνει αυτό που έκανε; Υπάρχει μεγάλη διαφορά μεταξύ των πράξεων που έχουν ηθικό χαρακτήρα και της τέχνης. Πρώτον, στην τέχνη δεν υφίσταται προφανής περιγραφή αυτού που κάνει ο καλλιτέχνης, και αυτό συνδέεται με το γεγονός ότι δεν υφίσταται προκαθορισμένος σκοπός. Και δεύτερον, ακόμα και αν υπήρχε μια προφανής περιγραφή, ο καλλιτέχνης δεν θα σταματούσε ή δεν θα άλλαζε αυτό που κάνει στην περίπτωση που του επισημανθεί μια περαιτέρω συνέπεια της πράξης του. Στην τέχνη δεν υφίστανται πρακτικές συνέπειες ενός έργου. Αν και υφίστανται

[58] Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 230.

Ο μύθος έχει ως εξής:

Ο Πανδίονας επειδή είχε τεράστια υποχρέωση στον Τηρέα, βασιλιά της Θράκης, διότι σε δύσκολες στιγμές τον είχε βοηθήσει σε πόλεμο με γειτονικές περιοχές, του έδωσε την κόρη του Πρόκνη για σύζυγο. Ο Τηρέας παντρεύτηκε την Πρόκνη και απέκτησαν μαζί ένα γιο τον Ίτυ.

Η Πρόκνη ζούσε μαζί του για χρόνια, και όταν κάποτε επιθύμησε να δει την αδελφή της Φιλομήλα, ο Τηρέας ανέλαβε να πάει ο ίδιος να την φέρει. Πάντοτε θαύμαζε την ομορφιά και την υπέροχη φωνή της Φιλομήλας και βρήκε την ευκαιρία να την πλησιάσει, με υποχθόνιο σκοπό. Ο Τηρέας την ποθούσε και κάπου στην ερημιά την βίασε και της έκοψε την γλώσσα, για να μην εξιστορήσει σε κανέναν τα ειδεχθή του εγκλήματα. Φυλάκισε την Φιλομήλα σε πύργο κάπου στην εξοχή και μήνυσε στον πεθερό του Πανδίονα, ότι η Φιλομήλα πέθανε και την έθαψε με όλες τις τιμές που της άρμοζαν και συνέχισε την ζωή του με την Πρόκνη, που έκλαψε πικρά για το θάνατο της αδελφής της.

Ήρθε όμως καιρός που γιόρταζαν στη Θράκη τον Βάκχο και η υπήρχε έθιμο να στέλνουν όλοι δώρα στη βασίλισσα. Η φυλακισμένη Φιλομήλα, βρήκε τότε την ευκαιρία να ειδοποιήσει την αδελφή της, στέλνοντας της ένα δώρο. Ύφανε έναν λευκό πέπλο και με κόκκινα σημάδια (γράμματα), μήνυσε στην αδελφή της ότι βρίσκεται ανάμεσα στους δούλους, και όλα όσα κακά της προξένησε ο Τηρέας.

Όταν η Πρόκνη διάβασε το μήνυμα, έψαξε και βρήκε την αδελφή της και οι δύο αδελφές μαζί οργάνωσαν σχέδιο, για να εκδικηθούν τον Τηρέα. Η Πρόκνη θολωμένη από όσα ξαφνικά έμαθε, δολοφόνησε το παιδί που απέκτησε με τον Τηρέα και αφού το τεμάχισε το μαγείρεψε και το παρέθεσε ως δείπνο στον αδίστακτο Τηρέα.

Ο Τηρέας αφού έφαγε, κατάλαβε τι συνέβη, όταν η Πρόκνη του έδειξε τα μέλη του παιδιού τους. Οι δύο αδελφές έφυγαν βιαστικά από το παλάτι, για να γλιτώσουν και ο Τηρέας έτρεξε και τις κυνήγησε. Εκεί που έτρεχαν όμως οι αδελφές τις λυπήθηκαν οι θεοί και τις μεταμόρφωσαν σε πουλιά. Η Φιλομήλα μεταμορφώθηκε σε χελιδόνι, γι' αυτό και έχει βραχιά, τραχιά και κακόηχη φωνή το χελιδόνι, διότι της έλειπε η γλώσσα. Συνεχώς πετά γύρω γύρω, από φόβο για τον Τηρέα φωνάζοντας ο Τηρέας με βίασε. Η Πρόκνη μεταμορφώθηκε σε αηδόνι, διότι θρηνούσε για το μικρό παιδί της και τον φώναζε συνεχώς ίτυ-ίτυ. Η Πρόκνη λέγεται και μελοποιός αηδών, διότι τεμάχισε τον Ίτυ και από λύπη θρηνεί το χαμό του μεταμορφωμένη σε πουλί, συνεχώς μοιρολογεί ίτυ-ίτυ. (πηγή: ilakate.blogspot.com).

κάποιου τύπου συνέπειες: αν ο καλλιτέχνης δεν δει τις συνάφειες που του υποδεικνύω τότε «κλονίζεται η εμπιστοσύνη σε αυτόν ως καλλιτέχνη»[59]. Πώς μπορεί να μην το βλέπει; Στην τέχνη «η πρόθεση δεν μπορεί να εξασφαλίσει τη συνάφεια της περιγραφής κάποιου για ένα έργο»[60], αλλά αντιθέτως είναι η περιγραφή η οποία αποκαλύπτει κάτι σχετικά με την πρόθεση του καλλιτέχνη, και τότε αναμένουμε από τον καλλιτέχνη να παραδεχτεί ότι το έκανε, ότι *ήταν* η πρόθεσή του.

Όλα εξαρτώνται, υποστηρίζει ο Cavell, από την αντίδραση του καλλιτέχνη όταν κάποιος του επισημάνει μια περαιτέρω συνάφεια του έργου του. Αν ο καλλιτέχνης πει «φυσικά, αυτό ήθελα να κάνω, αν και δεν είχε περάσει από το νου μου», ή «δεν το είχα συνειδητοποιήσει»[61], πώς πρέπει να ερμηνεύσουμε την αντίδρασή του; Σύμφωνα με μια πρώτη ερμηνεία, αυτό ήθελε ακριβώς να κάνει ο καλλιτέχνης, δηλαδή ήθελε πράγματι να κάνει αυτή την αναφορά, αν και δεν ήταν τόσο ξεκάθαρο στο νου του. Σύμφωνα με μια δεύτερη ερμηνεία, το έκανε χωρίς να το συνειδητοποιεί. Όμως, σε αυτή την δεύτερη περίπτωση είναι σαν να ισχυριζόμαστε ότι η αναφορά ήταν ανεπιθύμητη για τον καλλιτέχνη: σαν να παραδέχεται ότι πράγματι εμφανίζεται στο έργο του μια τέτοια συνάφεια η οποία δεν του αρέσει. Σύμφωνα με μια τρίτη ερμηνεία, η αναφορά ήταν ασυνείδητη. Δηλαδή υπάρχουν συνειδητές και ασυνείδητες προθέσεις; Ή οι προθέσεις είναι πάντα συνειδητές και όχι ασυνείδητες; Αυτά τα ερωτήματα ανοίγουν μια συζήτηση με πολύ αμφίβολα αποτελέσματα, λέει ο Cavell, γι' αυτό επιλέγει να μην την ανοίξει.

Το ερώτημα που προκύπτει από τα παραπάνω είναι αν ο καλλιτέχνης θα μπορούσε να έχει την πρόθεση να κάνει την αναφορά χωρίς να το «γνωρίζει». Στην περίπτωση των ηθικών πράξεων αποκλείσαμε αυτή την πιθανότητα: αν κάποιος δεν γνωρίζει ότι η πράξη του έχει μια συγκεκριμένη συνέπεια, δεν μπορεί να την έχει προνοήσει, δηλαδή η συγκεκριμένη συνέπεια δεν είναι εμπρόθετη και ο πράττων δεν κρίνεται υπεύθυνος γι' αυτήν τη συνέπεια της πράξης του. Αλλά η περίπτωση του καλλιτέχνη είναι διαφορετική. Ακόμα και αν δεν γνώριζε ότι έκανε μια συγκεκριμένη αναφορά, ισχυρίζεται ο Cavell, ακόμα και αν δεν γνώριζε ότι το έργο του παρουσιάζει μια συγκεκριμένη συνάφεια με κάτι άλλο, μπορεί, εντούτοις, να ειπωθεί ότι η αναφορά ή η συνάφεια είναι εμπρόθετη. Αυτό, εκ πρώτης όψεως, μοιάζει παράλογο. Ωστόσο, αυτό που δημιουργεί το πρόβλημα είναι μια συγκεκριμένη έννοια του όρου «γνώση», όπως μας έδειξε η Anscombe. Το να γνωρίζει κανείς κάτι, ισχυρίζεται ο Cavell, δεν σημαίνει απαραίτητα να το έχει στο νου του[62], ενώ το αν έχει κάνει κάτι εμπρόθετα ή όχι εξαρτάται από αυτό που βλέπουμε μέσα στο έργο (πρόθεση μέσα στην πράξη): «το αν είχε την πρόθεση να το κάνει εξαρτάται από αυτό που *έκανε*, από το ίδιο το έργο»[63]. Αν, για παράδειγμα, ο Felini είχε ακούσει την ιστορία της

[59] Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 232.
[60] Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 232.
[61] Βλ. Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 233.
[62] Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 233.
[63] Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 233.

Φιλομήλας και την είχε ξεχάσει, αυτό θα σήμαινε ότι δεν την γνώριζε όταν έκανε την ταινία; Σίγουρα τη γνώριζε με μια έννοια. Ο Cavell ισχυρίζεται ότι αυτό που είναι σημαντικό είναι η γνώση να είναι κατά κάποιο τρόπο *ενεργή* (active) στον καλλιτέχνη[64]. Κάνει δύο παρατηρήσεις:

> 1. Δεν είναι απαραίτητο για το καλλιτέχνη να το έχει συνειδητοποιήσει· αλλά είναι απαραίτητο να μπορεί να του *γίνει* συνείδηση με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Ο άνθρωπος που πυροβολεί με το όπλο του συνειδητοποιεί αυτές τις περαιτέρω συνάφειες μόνο αν κάποιος του τις επισημάνει, ή μέσω περαιτέρω εμπειρικής εξερεύνησης. Όμως, ο καλλιτέχνης τις συνειδητοποιεί όταν τις συλλογίζεται μόνος του· όταν, ούτως ειπείν, δοκιμάζει την πρόθεσή του στον εαυτό του. Αυτή η διαφορά είναι κάτι αναμενόμενο. Επειδή δεν υπάρχει συνάφεια για να αναδείξουμε, σε σχέση με ένα έργο τέχνης, την οποία δεν έχει δημιουργήσει ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Είναι αυτός που έβαλε το παιδί εκεί και το έκανε να κοιμηθεί ή το γέμισε με φόβο.
> 2. Είναι, ή θα έπρεπε να είναι, αρκετά προφανές ότι ένας καλλιτέχνης είναι ένας άνθρωπος ο οποίος γνωρίζει να *κάνει* κάτι, να φτιάχνει κάτι, ότι περνάει τη ζωή του προσπαθώντας να μάθει να το κάνει καλύτερα, μέσω εμπειρίας, εξάσκησης, άσκησης, αντίληψης… Και όπως είναι γνωστό με κάθε δραστηριότητα: μπορεί να είσαι άριστος γνώστης αυτής (να ξέρεις πώς να το κάνεις καλά) χωρίς να ξέρεις (να συνειδητοποιείς) τι κάνεις ακριβώς· και σίγουρα χωρίς να είσαι σε θέση να πεις τι κάνεις.[65]

Συνεπώς, ο καλλιτέχνης «γνωρίζει» τι κάνει χωρίς να του είναι απαραίτητο να παρατηρήσει το αποτέλεσμα της πράξης του για να το ανακαλύψει. Με αυτή την έννοια, η πρόθεσή του, η πραγματική του πρόθεση, βρίσκεται μέσα σε αυτό που κάνει, στην πράξη δημιουργίας, δηλαδή στη σύνθεση. Η γνώση του είναι πρακτική. Γνωρίζει να *κάνει* κάτι και υπό αυτή την έννοια μοιάζει στον τεχνίτη: όπως και ο τεχνίτης, ο καλλιτέχνης μπορεί να *δείξει* σε κάποιον τι κάνει, να του μάθει δίνοντάς του το παράδειγμα, χωρίς, όμως, να είναι σε θέση να εννοιολογήσει την πράξη του. Ωστόσο, δεν θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι η πρακτική γνώση είναι απλώς μη-εννοιολογήσιμη γνώση ή ότι αφορά λανθάνοντες κανόνες. Δηλώνει περισσότερο την προτεραιότητα της ίδιας της πράξης. Αν στην θεωρητική γνώση προχωρούμε από ορισμένες προκείμενες (έννοιες) προς συγκεκριμένα συμπεράσματα, στην πρακτική γνώση δεν πορευόμαστε με βάση ορισμένους κανόνες προς ένα αποτέλεσμα, πορευόμαστε χωρίς εγγυητές, πράγμα που δηλώνει ότι η εγκυρότητα της πορείας που επιλέγουμε εξασφαλίζεται μέσω της ίδιας της πορείας και όχι μέσω κάποιου εξωτερικού εγγυητή. Ή αν, για να χρησιμοποιήσω το καντιανό λεξιλόγιο, στην καθοριστική κρίση πορευόμαστε από ορισμένες έννοιες (καθόλου) προς τα επιμέρους προκειμένου να τα υπαγάγουμε σε αυτές, στην αναστοχαστική κρίση χειριζόμαστε τα επιμέρους χωρίς καθοδήγηση από έννοιες, πράγμα που δηλώνει την αυτονομία της αναστοχαστικής κρίσης.

[64] Βλ. Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 234.
[65] Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 234.

Αυτό που προηγείται είναι η ίδια η πράξη, δηλαδή, εν προκειμένω, η σύνθεση, ιδωμένη ως πράξη δημιουργίας ενός έργου τέχνης. Μέσα στην ίδια την πράξη του ανακαλύπτει και ο ίδιος ο καλλιτέχνης ποια ήταν πραγματικά η πρόθεσή του:

> Ο Felini δεν είχε την πρόθεση να κάνει αυτή την αναφορά, αλλά, όντας καλλιτέχνης, έκανε κάτι ακόμα καλύτερο· ξανα-ανακάλυψε, ή ανακάλυψε για τον εαυτό του, στον εαυτό του, την πρόθεση του ίδιου του μύθου, τα συναισθήματα και τις ανάγκες που τον δημιούργησαν αρχικά.[66]

Ο Cavell κατανοεί το έργο τέχνης όχι ως παραγωγή (ποίηση), αλλά ως πράξη, ή διαφορετικά, το αντιμετωπίζει συγχρόνως και ως πράξη και ως ποίηση. Αυτή η θέση είναι ουσιώδης: όλο το ενδιαφέρον της έννοιας της σύνθεσης συγκεντρώνεται στο ότι ενσωματώνει, αντί να αποκλείει, τη δυνατότητα μιας σύγκρισης με την ανθρώπινη πράξη. Για τον Αριστοτέλη, η ποίηση χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι σκοπεύει στην πραγματοποίηση ενός εξωτερικού σκοπού, ενώ η πράξη χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι τον σκοπό τον φέρει αυτή η ίδια. Για παράδειγμα, μπορεί να πει κανείς ότι ο αρχιτέκτονας «παράγει» ή «ποιεί» ένα κτίριο στο βαθμό που το κτίριο είναι ο εξωτερικός σκοπός, ενώ για την πραγματοποίησή του χρησιμοποιεί όλες τις μεθόδους και τα μέσα που έχει τα οποία, όμως, παραμένουν υποταγμένα στον εξωτερικό σκοπό. Το κτίριο προηγείται της ποίησής του ως μορφής (παρούσα στο μυαλό του αρχιτέκτονα) και έπεται αυτής ως υλοποιημένης μορφής (παρούσα στο υλοποιημένο κτίριο). Σε αυτό ακριβώς αντιτίθεται ο Cavell αντικαθιστώντας εδώ την έννοια της ποίησης με αυτήν της σύνθεσης. Για τον Αριστοτέλη, ο καλλιτέχνης δεν συνθέτει παρά μια μορφή μέσα στην ύλη: *επιβάλλει* μια μορφή πάνω στην ύλη. Ο Cavell ισχυρίζεται πως η άποψη ότι τα αντικείμενα τέχνης είναι συντεθειμένα ισοδυναμεί με την άποψη ότι ούτε το μέσον ούτε η μορφή προϋποτίθενται. Εξάλλου, η επιβολή μορφής πάνω στην ύλη δεν θα ήταν δυνατή παρά μόνο αν υποθέταμε ότι είναι δυνατός ο πλήρης σχεδιασμός εξαρχής, δηλαδή μόνο αν υποθέταμε ότι υφίσταται εξωτερικός σκοπός.

Συνοπτικά, είδαμε

1. ότι η σύνθεση ανήκει σε αυτή την κατηγορία των πράξεων όπου η πράξη δεν προγραμματίζεται εκ των προτέρων, δηλαδή δεν προσχεδιάζεται με ακρίβεια. Η άποψη ότι η σύνθεση είναι μια πράξη που βασίζεται σε ορισμένες ρητές συνιστώσες από τις οποίες παράγεται το αποτέλεσμα αυτόματα ή μηχανικά δεν ευσταθεί.

2. η έννοια της πρόθεσης που είναι σχετική στα έργα τέχνης δεν είναι ένα εξωτερικό, πρότερο της πράξης, νοητικό γεγονός από το οποίο παράγεται ένα αποτέλεσμα. Ένα έργο τέχνης δεν είναι εμπρόθετο με την έννοια ότι τα μέρη του αντιστοιχούν ένα προς ένα σε μια πρότερη απεικόνιση στο νου του καλλιτέχνη.

3. η πρόθεση βρίσκεται μέσα στην πράξη. Την ονόμασα *εσωτερική πρόθεση*. Θα

[66] Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 235-236.

μπορούσαμε να την ονομάσουμε και *πρακτική πρόθεση* ή ακόμα και *αναστοχαστική πρόθεση*. Αυτό δηλώνει ότι εν προκειμένω αυτό που έχει προτεραιότητα είναι η ίδια η πράξη χωρίς, παρ' όλα αυτά, να αφαιρείται η ευθύνη από το δρων υποκείμενο: η πράξη *είναι* εμπρόθετη.

III. ΤΥΧΑΙΟΤΗΤΑ

Παραπάνω προσπάθησα να δείξω ότι μεταξύ της προσέγγισης όπου ο όρος «σύνθεση» δηλώνει τον πλήρη προσχεδιασμό, με την έννοια της πλήρους νοητικής προαπεικόνισης, και της προσέγγισης όπου ο όρος δηλώνει την πλήρη απουσία σχεδιασμού, δηλαδή ότι το αποτέλεσμα είναι τυχαίο, υφίσταται και μία τρίτη εναλλακτική προσέγγιση όπου η τυχαιότητα παίζει έναν ιδιαίτερο ρόλο: εδώ ο όρος «τυχαίο» δεν δηλώνει απλώς το ατύχημα που προκαλεί τον εκτροχιασμό της πρόθεσης, δηλαδή της πράξης, από την προβλεφθείσα πορεία της, αλλά μια κατά κάποιο τρόπο *εμπρόθετη τυχαιότητα*. Παραπάνω ονόμασα αυτό το είδος τυχαιότητας *εσωτερική τυχαιότητα*. Θα προσπαθήσω να διαλευκάνω τις διαφορές μεταξύ διαφόρων παρεμβολών του τυχαίου με ορισμένα παραδείγματα.

«Ποτέ», λέει ο Miró,

> δεν χρησιμοποιώ, όπως είναι, ένα καμβά όπως τον βρίσκω στο χρωματοπωλείο. Προκαλώ ατυχήματα, μια μορφή, έναν λεκέ χρώματος. Οποιοδήποτε ατύχημα είναι καλό. Στην αρχή, είναι κάτι άμεσο. Είναι η ύλη που αποφασίζει. Προετοιμάζω ένα υπόστρωμα, καθαρίζοντας, για παράδειγμα, τα πινέλα μου πάνω στον καμβά. Το να αναποδογυρίσω λίγη από τη βενζίνη κάνει πολύ καλά την ίδια δουλειά.[67]

Αυτό που μας περιγράφει ο Miró είναι μια περίπτωση όπου ένα ατύχημα έχει προκληθεί εμπρόθετα από τον ίδιο τον καλλιτέχνη και το οποίο επιβάλλει την αναπροσαρμογή του προσχεδίου. Εδώ το ατύχημα, ο λεκές, ενσωματώνεται στο σχεδιασμό. Εντούτοις, παραμένει εξωτερικό του σχεδιασμού.

Ένα άλλο παράδειγμα μας δίνει το έργο του Jackson Pollock. Τα σταξίματα (drippings) του Pollock είναι τυχαία ή προγραμματισμένα; Με ποια έννοια θα μπορούσε να ειπωθεί ότι κάθε στάξιμο είναι προσχεδιασμένο; Έτσι περιγράφει ο Pollock την τεχνική του:

> Δεν δουλεύω ξεκινώντας με σχέδια ή σκίτσα με χρώμα. Ζωγραφίζω κατ' ευθείαν. Ζωγραφίζω συνήθως στο πάτωμα. Μου αρέσει να δουλεύω σε ένα μεγάλο καμβά. Με τον καμβά στο πάτωμα αισθάνομαι πιο κοντά σε έναν πίνακα … Μερικές φορές χρησιμοποιώ ένα πινέλο, αλλά πολύ συχνά προτιμώ να χρησιμοποιώ μία ράβδο. Μερικές φορές ρίχνω το χρώμα απευθείας από το κουτί.[68]

Εδώ έχουμε μια περίπτωση τυχαιότητας που είναι περισσότερο εσωτερική στο

[67] Στο Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, Minerve, 2008, σελ. 20.
[68] Στο Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, σελ. 69.

σχεδιασμό, με την έννοια ότι είναι εξαρχής ενσωματωμένη: δεν έχει καν νόημα να υποθέσουμε ότι υφίσταται κάτι, ένα προσχέδιο, μια ιδέα, η οποία διαμορφώνεται ή αναδιαμορφώνεται μετά την παρεμβολή του ατυχήματος. Γι αυτό ο Pollock επιμένει ότι τα σταξίματά του δεν είναι ατυχήματα: «δεν χρησιμοποιώ το ατύχημα… γιατί αρνούμαι το ατύχημα»[69].

Ένα τρίτο παράδειγμα αποτελεί το έργο του John Cage. Έχω ήδη αναφέρει το έργο του *Imaginary Landscape IV*, ένα έργο για 12 ραδιόφωνα τα οποία παίζουν τον ρόλο μουσικών οργάνων. Ο Cage ενσωματώνει το τυχαίο στις συνθέσεις του με συνέπεια. Συνθέσεις όπως το *Imaginary Landscape* δεν ενσωματώνουν το τυχαίο με τον τρόπο που το κάνουν τα happenings ή οι διαφόρου τύπου εγκαταστάσεις (installations) είτε στη μουσική είτε στις εικαστικές τέχνες. Εκεί η τύχη, οποιοδήποτε «ατύχημα» (accident) μπορεί να συμβεί κατά τη διάρκεια ενός happening, μπορεί να επέμβει δραστικά και να αλλάξει το έργο, όμως αυτή η επέμβαση πραγματοποιείται εξωτερικά: πρόκειται για εξωτερικά «ατυχήματα» τα οποία επεμβαίνουν αναδρομικά. Ενώ στην περίπτωση των έργων του Cage το τυχαίο είναι κατά κάποιο τρόπο εμπρόθετο, μέρος της σύνθεσης, η ίδια η σύνθεση. Ο Cage, όπως έχω ήδη αναφέρει, για να εξασφαλίσει ότι οι συνθέσεις του είναι ελεύθερες από κάθε προσωπική προτίμηση και μνήμη χρησιμοποιεί το *I Ching*, μία παλιά κινέζικη μέθοδο εύρεσης τυχαίων αριθμών με ρίψη ζαριών ή αριθμημένων ράβδων. Οτιδήποτε μέσα στις συνθέσεις του καθορίζεται από αυτούς τους τυχαίους αριθμούς. «Ο Cage», λέει ο Henry Cowell,

> επιμένει στην συνέπεια με την οποία η τύχη αφήνεται να λειτουργήσει, και εμμένει πιστά στις αποφάσεις της. Έτσι η τύχη καθορίζει αν το κομμάτι παραμένει στατικό ή αν αλλάζει, τι είδος αλλαγής πρόκειται να συμβεί, αν υφίσταται ένα γεγονός ή μια σιωπή, αν ένα δεδομένο ραδιόφωνο παίζει ή όχι, αν οι δυναμικές του ήχου διαφοροποιούνται ή παραμένουν σταθερές: και, αν αλλάζουν, ποιες από τις δυναμικές εφαρμόζονται.[70]

Ο Cage δεν είναι ο μόνος συνθέτης ο οποίος επεδίωξε να εξαλείψει τον υποκειμενικό παράγοντα. Στο "Music Discomposed" ο Cavell, όπως επίσης είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, αναφέρεται στην «ολοκληρωτική οργάνωση» (total organization) και στον Krenek –και σε άλλα σημεία στον Stockhausen. Στις συνθέσεις αυτές η τύχη επεμβαίνει με διαφορετικό τρόπο απ' ότι σε όλες τις προηγούμενες περιπτώσεις. Ο συνθέτης καθορίζει τις αρχικές συνθήκες του έργου, τις αρχικές συνιστώσες, και έπειτα το έργο παράγεται βάσει αυτών, μέσω ενός απρόσωπου μηχανισμού (impersonal mechanism), όπως τον χαρακτηρίζει ο ίδιος ο Krenek[71]. Ο συνθέτης δεν ελέγχει άμεσα το αποτέλεσμα. Και αυτός είναι ένας τρόπος να παραχθούν απρόβλεπτοι, αναπάντεχοι, συνδυασμοί οι οποίοι υπερβαίνουν τον συνθέτη. Όμως, ο μηχανιστικός τρόπος με τον οποίο παράγονται οι εν

[69] Στο Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, σελ. 21.
[70] Henry Cowell, "Current Chronicle", σελ. 99.
[71] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 195.

λόγω συνθέσεις παρακάμπτει την ευθύνη του συνθέτη. Τα έργα είναι αποτέλεσμα ενός ντιτερμινιστικού μηχανισμού, πρόκειται για ένα είδος κατ' ανάγκην τυχαιότητας, το οποίο επαναφέρει στην ουσία τον εκ προοιμίου κανόνα: ο Krenek «εμπιστευόμενος τους κανόνες, είναι κλασσικιστής, αλλά χωρίς σεβασμό ή ελπίδα για την ανακάλυψη νέων συμβάσεων από τον πολιτισμό του»[72].

Είδαμε ότι η έννοια της σύνθεσης επιβάλλεται προκειμένου να κατανοήσουμε τον ιδιαίτερο τύπο των αντικειμένων που είναι τα έργα τέχνης και ότι επιβάλλεται επειδή επιβάλλεται ταυτόχρονα η κατηγορία της πρόθεσης. Αυτό σημαίνει ότι οι έννοιες της σύνθεσης και της πρόθεσης καθορίζονται ταυτόχρονα. Παρακάτω, θα προσπαθήσω να δείξω ότι το διπλό πρόσωπο της σύνθεσης την εγγράφει μέσα σε ένα διπλό σύστημα συσχετίσεων, και ότι αυτό το διπλό σύστημα συσχετίσεων επιτρέπει τον καθορισμό των εννοιών ταυτόχρονα της σύνθεσης και της πρόθεσης, πράγμα που είναι τελικά αυτό που πρέπει να εννοούμε ως αυτονομία της σύνθεσης (η πρόθεση δεν προηγείται της σύνθεσης ούτε και αντίστροφα).

ΜΕΡΟΣ 3:
ΣΥΝΘΕΣΗ – ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ – ΗΘΙΚΕΣ ΠΡΑΞΕΙΣ: ΕΠΙΛΟΓΟΣ ΣΤΟΝ KANT

Οι συνθέσεις προσεγγίζουν τα έργα του τεχνίτη ως προς την ύπαρξη ενός σκοπού. Ιδωμένα ως παραγωγή (δηλαδή περισσότερο ως πράξη), οι συνθέσεις προσεγγίζουν τα έργα του τεχνίτη και τους οργανισμούς, με την έννοια ότι για να μας γίνουν κατανοητά απαιτείται να τα δούμε ως προϊόντα ενός σχεδίου, ως αποτέλεσμα ενός σχεδίου. Οι συνθέσεις, τα έργα του τεχνίτη και οι οργανισμοί έχουν το κοινό στοιχείο ότι οργανώνονται βάσει ενός σκοπού, φυσικού στην περίπτωση των οργανισμών, πολιτιστικού ή τεχνητού στην περίπτωση των άλλων. Για τον Kant η συνθήκη προκειμένου να είναι κάτι «σκοπός», γενικά, είναι «τα μέρη του… να είναι δυνατά μόνο μέσω της σχέσης τους προς το όλον. Διότι το ίδιο το πράγμα είναι σκοπός, συνεπώς υπάγεται σε μια έννοια ή μια Ιδέα, η οποία πρέπει να ορίζει a priori όλα όσα οφείλουν να περιέχονται σ' αυτό»[73]. Η ιδέα ότι η ύπαρξη των μερών οφείλεται σε ένα σκοπό (εξωτερικό στην προκειμένη περίπτωση) ισχύει τόσο για τους οργανισμούς και για τα έργα του τεχνίτη όσο και για τις συνθέσεις. Τα μέρη του πίνακα υφίστανται χάριν του πίνακα ως συνόλου όπως και όλα τα μέρη ενός ρολογιού χάριν του ρολογιού ως συνόλου.

Οι συνθέσεις προσεγγίζουν τα έργα του τεχνίτη και διαφέρουν από τους οργανισμούς ως προς την κατεύθυνση της τελικότητάς τους (την οποία ο Kant ορίζει ως την ιδιότητα κάποιου πράγματος να υπολογίζεται ως σκοπός). Οι οργανισμοί διαφέρουν από τα έργα του τεχνίτη ως προς το ότι «τα μέρη τους συνδέονται στην ενότητα ενός όλου με το να είναι

[72] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 196.
[73] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §65, σελ. 319.

αμοιβαίως το ένα ως προς το άλλο αιτία και αποτέλεσμα της μορφής τους»[74], πράγμα το οποίο δεν ισχύει για τα έργα του τεχνίτη όπου τα μέρη τους δεν υφίστανται παρά μόνο χάριν της σχέσης τους με το όλο χωρίς να παράγονται αμοιβαία ούτε να διατηρούνται στην ύπαρξη αμοιβαία. Με μια λέξη, τα έργα του τεχνίτη στερούνται το είδος της αυτονομίας την οποία χαίρουν οι οργανισμοί. Από αυτή τη σκοπιά, οι συνθέσεις βρίσκονται πιο κοντά στα έργα του τεχνίτη απ' ότι στους οργανισμούς εφ' όσον τα μέρη τους δεν είναι με αμοιβαίο τρόπο αιτία και αποτέλεσμα της μορφής τους, αν και το όλον επιδρά πάνω στα μέρη. Όπως τα έργα του τεχνίτη, και σε αντίθεση με τους οργανισμούς, οι συνθέσεις ιδωμένες από τη σκοπιά του τρόπου γέννησής τους, δεν είναι αυτόνομες.

Οι συνθέσεις προσεγγίζουν τους οργανισμούς και διαφέρουν από τα έργα του τεχνίτη ως προς την καταγωγή της τελικότητάς τους. Ενώ η τελικότητα του έργου του τεχνίτη είναι *εξωτερική*, η τελικότητα μιας σύνθεσης είναι, όπως εξάλλου και αυτή του οργανισμού, *εσωτερική*.

Οι συνθέσεις διαφέρουν από τους οργανισμούς αλλά και από τα έργα του τεχνίτη ως προς το είδος της τελικότητάς τους. Ενώ η τελικότητα του έργου του τεχνίτη ή του οργανισμού είναι *υλική* και *αντικειμενική*, η τελικότητα μιας σύνθεσης είναι *μορφική* και *υποκειμενική*.

Οι συνθέσεις προσεγγίζουν τις ηθικές πράξεις και το παιχνίδι ως προς τον χαρακτήρα της τελικότητάς τους: η τελικότητά τους είναι η τελικότητα των δραστηριοτήτων που κυβερνώνται από κανόνες. Με άλλα λόγια, όχι μόνο η τελικότητά τους είναι τεχνητή και εσωτερική, και όχι τεχνητή και εξωτερική ούτε και φυσική και εσωτερική, αλλά και είναι *ελεύθερα υποτιθέμενη*. Ιδωμένες περισσότερο ως πράξη (παρά ως ποίηση), οι συνθέσεις μοιάζουν στις ηθικές πράξεις ή στις παρτίδες ενός παιχνιδιού εφ' όσον κατανοούνται μόνο αν αποδοθούν σε ένα δρων υποκείμενο.

Η σύνθεση προσεγγίζει το παιχνίδι και διαφέρει από τις ηθικές αντιδράσεις ως προς την καταγωγή της πρόθεσης. Όχι μόνο η σύνθεση και η παρτίδα ενός παιχνιδιού φέρουν οι ίδιες τον σκοπό για τον οποίο πραγματοποιούνται, χωρίς να υφίσταται άλλος εξωτερικός, όπως εξάλλου συμβαίνει με όλες τις πράξεις, αλλά, επιπλέον, αυτός ο σκοπός καθορίζεται από αυτές τις ίδιες. Με αυτή την έννοια, η σύνθεση και το παιχνίδι διαφέρουν από την επιδεξιότητα του τεχνίτη αλλά και από μια ηθική πράξη[75]. Όπως οι κανόνες ενός παιχνιδιού, έτσι και οι κανόνες της σύνθεσης δεν δικαιολογούνται παρά μόνο από την εσωτερική συνοχή ακόμα και αν αυτή η εσωτερική συνοχή, αντίθετα με αυτήν του παιχνιδιού, εγγράφεται στην εσωτερική συνοχή της ιστορίας του μέσου.

Η σύνθεση προσεγγίζει τις πράξεις της ηθικής και διαφέρει από το παιχνίδι ως προς το ρόλο της έννοιας της πρόθεσης. Η σύνθεση και οι πράξεις της ηθικής δεν είναι μόνο δραστηριότητες που καθορίζονται από κανόνες, αλλά και δραστηριότητες που αξιολογούνται με βάση την έννοια της πρόθεσης. Ο παίχτης δεν επιλέγει τους κανόνες του

[74] Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, §65, σελ. 319-320.
[75] Βλ. Cavell, "Music Discomposed", σελ. 198.

παιχνιδιού και η ευθύνη του περιορίζεται στο να εφαρμόσει τους κανόνες. Όπως σημειώνει ο Cavell,

> τα παιχνίδια είναι ο τόπος όπου η πρόθεση δεν μετράει, ανθρώπινες δραστηριότητες στις οποίες η πρόθεση δεν χρειάζεται, γενικά, να λαμβάνεται υπ' όψιν· επειδή στα παιχνίδια ό,τι συμβαίνει περιγράφεται αποκλειστικά με όρους καθορισμένους από το ίδιο το παιχνίδι, επειδή οι συνέπειες για τις οποίες είναι κανείς υπεύθυνος περιορίζονται a priori από τους κανόνες του παιχνιδιού.[76]

Η σύνθεση διαφέρει από τις πράξεις της ηθικής και από το παιχνίδι ως προς την ποσότητα της πρόθεσης. Αν, στην ηθική, η περιγραφή των προθέσεων κάποιου περιορίζει την ευθύνη του, στην τέχνη, αντιθέτως, η επίκληση της κατηγορίας της πρόθεσης «τη διαστέλλει στο έπακρο»[77]. Ο μοντερνισμός προέβαλλε αυτή τη διαστολή, δείχνοντας ότι ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να εξαιρεθεί από αυτή την ευθύνη προβάλλοντας ως δικαιολογία το μέσο. Ο καλλιτέχνης, λέει ο Cavell,

> είναι υπεύθυνος για οτιδήποτε συμβαίνει μέσα στο έργο του –και όχι μόνο με την έννοια ότι είναι πεπραγμένο (*is done*), αλλά και με την έννοια ότι είναι εμπρόθετο (*is meant*). Είναι μία ευθύνη φοβερή· πολύ λίγοι άνθρωποι έχουν το ταλέντο, την υπομονετικότητα και τη μοναδικότητα για να την υποφέρουν. Αλλά είναι ακόμα περισσότερο φοβερή, εκεί που υποφέρεται, να μην την εκτιμούμε, να αρνούμαστε να κατανοήσουμε κάτι που είναι τόσο τέλεια το αντικείμενο μιας πρόθεσης.[78]

Έτσι, η αυτονομία της σύνθεσης αφορά στην αυτονομία των προθέσεων του έργου, με την έννοια της στο έπακρο διαστολής της ευθύνης. Έτσι, η διαστολή της ευθύνης του έργου είναι το τίμημα για την αυτονομία του. Η οξυμένη συνείδηση της ευθύνης του έργου είναι το αποτέλεσμα μιας οξυμένης συνείδησης αυτονομίας. Αν αυτά που προηγούνται είναι ορθά, τότε η έννοια της σύνθεσης είναι η έννοια που δηλώνει την ισοδύναμη σχέση μεταξύ ευθύνης και αυτονομίας.

Ωστόσο, η ευθύνη για την οποία μιλά ο Cavell δεν καλύπτει και την κοινωνική και πολιτική ευθύνη την οποία αναλαμβάνει το έργο τέχνης. Το έργο τέχνης ως εμπόρευμα με ανταλλακτική αξία εξαρτάται από τους νόμους της αγοράς και με αυτή την έννοια έχει πολιτικό χαρακτήρα. Ωστόσο, το έργο τέχνης τόσο περισσότερο αποκτά πολιτικό ρόλο όσο λιγότερο εμπλέκεται και εκφράζει την κατάσταση αυτή άμεσα. Αν το έργο τέχνης έχει πολιτικό χαρακτήρα αυτός είναι αφομοιωμένος στη λογική οργάνωση της μορφής. Επομένως, σε περιόδους όπου η ιστορία βρίσκεται σε κρίση η μορφή δεν μπορεί παρά να εκφράζει αυτή την κρίση. Η μοντέρνα σύνθεση εκφράζει την ιστορική κρίση με τη διαφωνία, δηλαδή εκφράζει τις κοινωνικές αντιθέσεις αρνούμενη να λύσει τις αντιθέσεις σε

[76] Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 236.
[77] Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 236.
[78] Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 236-237.

αρμονικές συμφωνίες. Τη θέση αυτή του Adorno θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4:
ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΔΙΑΦΩΝΙΑ:
Η ΑΤΟΝΙΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ ΣΤΟΝ ADORNO

Η φιλοσοφία της τέχνης οφείλει να δέχεται την τέχνη ως δεδομένο φαινόμενο αν δεν θέλει να παράγει απλώς ιδεολογίες. Την άποψη αυτή εκφράζει ο Adorno στο κεφάλαιο «Κατάσταση» της Αισθητικής του Θεωρίας στο οποίο καθορίζει το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται η θεωρία του: «Ίσως αρμόζει σήμερα να συμπεριφέρεται κανείς απέναντι στην τέχνη με έναν καντιανό τρόπο, όπως απέναντι σε ένα δεδομένο· όποιος θα συνηγορούσε υπέρ της τέχνης θα έφτιαχνε ήδη ιδεολογίες και θα μετέτρεπε και την ίδια σε ιδεολογία.»[1] Δεν έχει νόημα να τοποθετούμαστε υπέρ ή κατά της μοντέρνας τέχνης, ισχυρίζεται ο Adorno, εφ' όσον η πραγματικότητα της μοντέρνας τέχνης είναι για τη φιλοσοφία της τέχνης, ή τουλάχιστον οφείλει να είναι, δεδομένη. Όπως λέει ο Kant, είναι προτιμότερο να κάνουμε κριτική, η οποία έρχεται να εκτιμήσει ένα φαινόμενο εκ των υστέρων, παρά θεωρία, δεδομένου ότι δεν είναι δυνατόν να τεθούν εκ προοιμίου κριτήρια. Επιπλέον, όχι μόνο η φιλοσοφία δεν καθοδηγεί την τέχνη, αλλά είναι μάλλον η μοντέρνα τέχνη η οποία μπορεί να μας δείξει πώς να κάνουμε φιλοσοφία. Την άποψη αυτή συμμερίζονται ο Adorno και ο Cavell, οι οποίοι βλέπουν την τέχνη του μοντερνισμού ως παράδειγμα από το οποίο μπορεί να διδαχθεί η φιλοσοφία.

Στο προηγούμενο κεφάλαιο είδαμε ότι ο Cavell τονίζει πως η μοντέρνα τέχνη μας δείχνει πώς είναι δυνατόν να συνεχίσουμε να πορευόμαστε χωρίς τη σιγουριά ορισμένων αδιαμφισβήτητων καθόλου ή αρχών, εδραιωμένων συμβάσεων ή καθιερωμένων μορφών. Η μοντέρνα τέχνη, παρατηρεί ο Cavell, μας δείχνει πώς είναι δυνατόν να παράγουμε τέχνη χωρίς εξωτερικούς εγγυητές, τη στιγμή που οι οποιουδήποτε τύπου εξωτερικοί εγγυητές έχουν καταρρεύσει, και ισχυρίζεται ότι αυτή η διαπίστωση αποτελεί δίδαγμα για τη φιλοσοφία. Ούτε ο λόγος, ως απόλυτη δύναμη, ούτε η παράδοση, ως σχετική αλλά καθιερωμένη πραγματικότητα, μπορούν πλέον να παίξουν το ρόλο του εγγυητή. Η μοντέρνα τέχνη, και από αυτό μπορεί να διδαχθεί η μοντέρνα φιλοσοφία (modernist philosophy κατά το modernist art), μας δείχνει ότι το δίλημμα μεταξύ είτε λόγου είτε παράδοσης, όσον αφορά τα θεμέλια, είναι ψευδές. Γιατί το κύρος του έργου τέχνης δεν πρέπει να αναζητηθεί σε κάτι έξω από αυτό αλλά στο ίδιο το έργο τέχνης ως συντεθειμένο αντικείμενο (αυτονομία και παραδειγματική λειτουργία του έργου τέχνης)[2]. Μέχρι στιγμής

---

[1] Adorno, Theodor W., *Αισθητική Θεωρία*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2000, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, σελ. 42. Στο πρωτότυπο, Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2003 (1970), σελ. 35.

[2] Μια παρόμοια άποψη εκθέτει και ο J.M. Bernstein στο άρθρο του "Aesthetics, Modernism, Literature: Cavell's Transformations of Philosophy", στο Richard Eldridge (ed.), *Stanley Cavell*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003. Το έργο τέχνης δεν αντλεί την ισχύ του ούτε από το λόγο, ούτε και από την παράδοση. Το κύρος του έργου τέχνης είναι χαρισματικό: τη χαρισματικότητά του διακρίνει στον παραδειγματικό του χαρακτήρα. Αυτό ακριβώς διδάχθηκε η φιλοσοφία από τη μοντέρνα τέχνη, ισχυρίζεται ο Bernstein ερμηνεύοντας τον Cavell: "Modernist philosophy means to show that the

ισχυρίστηκα ότι κλειδί για την κατανόηση του πώς η μοντέρνα τέχνη πραγματοποιεί κάτι τέτοιο είναι η έννοια της σύνθεσης και συγκεκριμένα μια μοντέρνα έννοια σύνθεσης η οποία κατάγεται από την αισθητική θεωρία του Kant. Η σύνθεση (composition) που πραγματοποιεί η μοντέρνα τέχνη είναι ένα είδος σύνθεσης (synthesis) που δεν υποτάσσεται σε απόλυτες αρχές, που ακολουθεί τον δικό του εσωτερικό κανόνα: η μοντέρνα σύνθεση, όχι μόνο δεν επαφίεται σε κατοχυρωμένες αρχές ή συμβάσεις, αλλά καλείται να ανασυνθέσει τις συμβάσεις μέσα στις οποίες αναπτύσσεται (reflective character). Και όπως η τέχνη, έτσι και η φιλοσοφία καλείται να κάνει τη δική της σύνθεση. Έτσι κατανοώ την προσέγγιση του Cavell.

Ο Adorno από την πλευρά του ισχυρίζεται ότι κάνει φιλοσοφία με τον τρόπο που συνθέτει μουσική ο Schoenberg.[3] Τι ακριβώς εννοεί ο Adorno; Σε μια φάση όπου η παράδοση βρίσκεται σε κρίση, οι αρχές οργάνωσης δεν μπορούν να αναζητηθούν σε κάτι εκτός του έργου τέχνης, πράγμα που σημαίνει ότι το έργο καθίσταται αυτο-νομοθετούμενη (self legislating) και επομένως αυτόνομη οντότητα. Αυτό, θεωρεί ο Adorno, είναι το δίδαγμα που μας προσφέρει η μοντέρνα μουσική. Η μουσική του Schoenberg, παρατηρεί ο Adorno, μας διδάσκει πώς να συνθέτουμε χωρίς κανόνες για τους οποίους μπορεί να εγγυηθεί κάτι εκτός του έργου: το έργο τέχνης είναι αναγκαστικά αυτόνομο. Στο άρθρο της

Enlightenment either/or of either reason or tradition is a false one. We have already seen how each modernist work is a response to this dilemma: Each shows itself to be more than tradition (by dispensing with tradition) while not deducible from reason; each radically *appears*, and lodges its claim through the very insistence of its appearing. Call the moment of claiming through appearing the work's charismatic authority" (σελ. 131).

Ο Bernstein ισχυρίζεται ότι ο Cavell βλέπει το 1ο μέρος των *Φιλοσοφικών Ερευνών* του Wittgenstein καθώς και το έργο του Emerson ως τα κατ' εξοχήν παραδείγματα *μοντέρνας* φιλοσοφίας, και την ονομάζει έτσι επειδή παρατηρεί ότι η φιλοσοφία αυτή έχει κοινό χαρακτήρα με τη μοντέρνα τέχνη. Βεβαίως, η ιδέα ότι η φιλοσοφία μπορεί να διδαχθεί από τη μοντέρνα τέχνη προκειμένου να βρει λύσεις στα φιλοσοφικά ζητήματα είναι διαφορετική από την ιδέα ότι ο χαρακτήρας της φιλοσοφίας, δηλαδή του ίδιου του φιλοσοφικού κειμένου, είναι όμοιος με αυτόν της τέχνης. Το πρώτο μας λέει κάτι για τη στάση της φιλοσοφίας απέναντι σε ορισμένα προβλήματα ενώ το δεύτερο αφορά το ίδιο το κείμενο ως τρόπο έκφρασης, και είναι αυτό που παραλληλίζεται με το έργο τέχνης. Το πρώτο αφορά το περιεχόμενο ενώ το δεύτερο τη μορφή. Ο Bernstein ισχυρίζεται ότι ο Cavell βλέπει ορισμένα φιλοσοφικά κείμενα της μοντέρνας περιόδου να έχουν χαρακτήρα που μοιάζει με αυτόν του μοντέρνου έργου τέχνης. Όπως το μοντέρνο έργο είναι αυτόνομο, δηλαδή δεν ανάγεται σε αρχές εκτός αυτού, έτσι και η αποσπασματική μορφή (fragment), ως φιλοσοφικός τρόπος έκφρασης, είναι αυτόνομη: το απόσπασμα διατηρεί μια αυτοδυναμία σε σχέση με τις διπλανές του φράσεις. Δεν ξέρω κατά πόσο ευσταθεί η θέση του Bernstein και αν μπορεί να ειπωθεί κάτι τέτοιο για τη φιλοσοφία του Wittgenstein και του Emerson ή αν ο Cavell ισχυρίζεται κάτι τέτοιο. Δύο παρατηρήσεις είναι, όμως, εδώ σχετικές. Πρώτον, ο Cavell στα κείμενά του για τη μοντέρνα τέχνη εκφράζει πράγματι την άποψη ότι η μοντέρνα τέχνη μπορεί να διδάξει τη φιλοσοφία όσον αφορά το περιεχόμενο τουλάχιστον. Και δεύτερον, η μοντέρνα τέχνη μας έδειξε μεταξύ άλλων ότι τα ζητήματα που αφορούν το περιεχόμενο δεν ξεχωρίζονται από τη μορφή. Έτσι, κατά κάποιο τρόπο, μια φιλοσοφία η οποία είναι μοντέρνα στο περιεχόμενο είναι αναγκαία μοντέρνα και στη μορφή. Η απάντηση βρίσκεται στην έννοια της μοντέρνας σύνθεσης: το περιεχόμενο ή το ειδικό δεν διαχωρίζεται από το γενικό ή τη μορφή. Αυτό θα το δούμε πολύ καθαρά και στη φιλοσοφία του Adorno.

[3] Σε ένα γράμμα του προς τον Thomas Mann αναφέρει: «σπούδασα φιλοσοφία και μουσική. Αντί να αποφασίσω μεταξύ των δύο, είχα την αίσθηση σε όλη μου τη ζωή ότι στις αποκλίνουσες περιοχές επεδίωκα τελικά το ίδιο». Παρατίθεται από την Lydia Goehr στο άρθρο της "Adorno, Schoenberg, and the 'Totentanz der Prinzipien' -In Thirteen Steps", στο *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 56, No 3 (Autumn, 2003), σελ. 599.

"Adorno, Schoenberg, and the *Totentanz der Prinzipien*" η Lydia Goehr μελετά τη σχέση μεταξύ της μουσικής του Schoenberg και της φιλοσοφίας του Adorno. Ο Adorno κάνει διάφωνη φιλοσοφία όπως διάφωνη είναι και η μουσική του Schoenberg. Η μουσική του Schoenberg είναι διάφωνη εφ' όσον δεν υποτάσσεται στις παραδοσιακές αρχές της μουσικής σύνθεσης, δηλαδή στην τονική αρμονία, ενώ η φιλοσοφία του Adorno είναι διάφωνη εφ' όσον δεν υποτάσσεται σε μια προκαθορισμένη τάξη πραγμάτων, ή διαφορετικά σε οτιδήποτε μπορεί να μπει στην κατηγορία του γενικού – κανόνες, έννοιες, μορφές.[4] Αυτό που ο Adorno αμφισβητεί δεν είναι η δυνατότητα να διαθέτουμε αρχές αλλά η δυνατότητα να διαθέτουμε θετική νομοθεσία αρχών (positive legislation of principles), δηλαδή κάποια μέθοδο τεθειμένη εκ των προτέρων που να μπορεί να εγγυηθεί για το αποτέλεσμα. Μια τέτοια προκατεστημένη τάξη αποτελεί θεολογία, ισχυρίζεται ο Adorno, δηλαδή κάτι χωρίς βάσιμη ισχύ. Στον Adorno βρίσκουμε και πάλι την ιδέα μιας μοντέρνας έννοιας της σύνθεσης η οποία αφορά τόσο την τέχνη όσο και τη φιλοσοφία, με επίσης καντιανή καταγωγή, σύμφωνα με την οποία συνθέτω *δεν* σημαίνει τοποθετώ μαζί τα μέρη, τα κομμάτια της σύνθεσης, έτσι ώστε να ταιριάζουν σε ορισμένες θεωρητικές αρχές, ή σε ορισμένες καθιερωμένες μορφές, με στόχο να δημιουργηθεί ένα αρμονικό σύνολο – ο ορισμός είναι αρνητικός και αυτό όπως θα δούμε έχει ιδιαίτερη σημασία για τη φιλοσοφία του Adorno. Η μοντέρνα σύνθεση για τον Adorno έχει αναστοχαστικό χαρακτήρα, επειδή δεν υπάγει το μερικό σε ένα δεδομένο και απόλυτο γενικό: επειδή ο ρόλος της δεν είναι να ταιριάζει τα μέρη με το όλο δεν παράγει αρμονική συμφωνία. Το μερικό χειραφετείται από το γενικό και παραμένει μετέωρο. Αν η φιλοσοφία ακολουθήσει το δρόμο της τέχνης κινδυνεύει να παραμείνει και αυτή μετέωρη, γιατί σε αυτό το δρόμο δεν υπάρχουν εγγυήσεις. Τον κίνδυνο να μην καταφέρουμε τελικά να συνεννοηθούμε επισημαίνει εξάλλου και ο Cavell: η (φιλοσοφική) σύνθεση είναι μάλλον μια αποσύνθεση (decomposition), όπως δηλώνει και ο τίτλος του άρθρου του "Music Decomposed", παρά μια σύνθεση με την καταφατική έννοια.

Ωστόσο, μεταξύ της προσέγγισης του Cavell και της προσέγγισης του Adorno υπάρχουν σημαντικές διαφορές. Ο Cavell ισχυρίζεται ότι για να κατανοήσουμε το φαινόμενο του μοντερνισμού πρέπει να το δούμε ιστορικά. Είδαμε ότι, σύμφωνα με τον Cavell, δεν μπορούμε να διαχωρίσουμε την έννοια «σύνθεση» από τις έννοιες «εμπειρία» και «ιστορία». Όμως, ο Cavell δεν εννοεί την ιστορία με την ευρεία έννοια: οι κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις δεν αφορούν την προσέγγιση του έργου τέχνης. Ο Adorno, αντίθετα, θεωρεί ότι δεν μπορούμε να κατανοήσουμε τον μοντερνισμό παρά μόνο αν τον δούμε και ως ιστορικό φαινόμενο με την ευρεία έννοια, υιοθετώντας έτσι τη μαρξιστική σκοπιά που θεωρεί την τέχνη ως αναπόσπαστο μέρος της κοινωνίας. Το εγχείρημα του Adorno είναι να συμβιβάσει τον καντιανό φορμαλισμό με τη μαρξιστική θεώρηση του έργου τέχνης και την εγελιανή έμφαση στο διαλεκτικό χαρακτήρα της ιστορίας. Η καντιανή θέση περί

[4] Goehr, "Adorno, Schoenberg, and the 'Totentanz der Prinzipien' -In Thirteen Steps", σελ. 601.

αυτονομίας της τέχνης και η μαρξιστική θεώρηση του έργου τέχνης ως κοινωνικού φαινομένου, θέσεις κατά τα φαινόμενα αντιφατικές, συμβιβάζονται, θεωρεί ο Adorno, όταν ο πολιτικός ή κοινωνικός ρόλος του έργου τέχνης ιδωθεί ως μέρος της μορφής του έργου τέχνης. Κλειδί για να συλλάβουμε πώς γίνεται κάτι τέτοιο είναι να δούμε με ποιο τρόπο φτιάχνεται ένα έργο τέχνης, δηλαδή με ποιο τρόπο είναι συντεθειμένο.

Παραδειγματική τέχνη για τον Adorno είναι η μουσική και σε μεγάλο βαθμό η μουσική του Schoenberg. Η μουσική του Schoenberg αποτελεί, για τον Adorno, παράδειγμα με βάση το οποίο προσεγγίζει τον μοντερνισμό συνολικά. Το γεγονός ότι η μουσική του Schoenberg είναι μια α-τονική μουσική, μια διάφωνη μουσική, δηλαδή μια μουσική που αυτοπροσδιορίζεται αρνητικά, που αμφισβητεί δηλαδή τη δυνατότητά της ανασυνθέσει ένα θετικό νόημα, δικαιολογεί τη διατυπωμένη με σύγχρονους όρους εγελιανή ανησυχία ότι η τέχνη μπορεί να μην καταφέρει να επιβιώσει στο τελευταίο στάδιο του καπιταλιστικού κόσμου.

Στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου θα προσπαθήσω να προσεγγίσω την άποψη του Adorno σύμφωνα με την οποία για να προσεγγίσουμε τον μοντερνισμό ως νεωτερικότητα πρέπει να τον δούμε στο πλαίσιο μιας διαλεκτικής έννοιας της ιστορίας. Έπειτα, θα δείξω με ποιο τρόπο ο φορμαλισμός του Adorno απαντά σε μια συγκεκριμένη κριτική κατά του φορμαλισμού, σύμφωνα με την οποία η φορμαλιστική σκοπιά της τέχνης είναι ανιστορική και απολιτική. Στο δεύτερο μέρος θα επιδιώξω να προσεγγίσω τη θεωρία του περί σύνθεσης: η μοντέρνα έννοια σύνθεσης είναι μια διάφωνη έννοια σύνθεσης. Και στο τρίτο θα εξετάσω την ιδέα σύμφωνα με την οποία η μοντέρνα έννοια της σύνθεσης προϋποθέτει την άποψη ότι ο μοντερνισμός αποτελεί ολική ρήξη με το παρελθόν ιδωμένης στο πλαίσιο μιας διαλεκτικής έννοιας της ιστορίας.

Μερος 1:
Ιστορικη και πολιτικη διασταση του νεωτερισμου

Όπως είδαμε, γίνονται και στην τέχνη επαναστάσεις. Κάθε επανάσταση προκαλεί ριζική ρήξη με το παρελθόν, τομή, ασυνέχεια, πράγμα που σημαίνει ότι η παράδοση, δηλαδή το καλλιτεχνικό παράδειγμα που ανατρέπεται, δεν είναι συγκρίσιμο με το νέο. Η τομή είναι τόσο ριζική που το νέο παράδειγμα όχι μόνο δεν συγκρίνεται, και πολύ περισσότερο δεν ανάγεται στο παλιό, αλλά και μοιάζει να μην έχει κανένα τόπο καταγωγής. Ωστόσο, όπως είδαμε, τόσο ο Greenberg όσο και ο Cavell ισχυρίζονται ότι για να πραγματοποιήσει ένας καλλιτέχνης ένα τέτοιο άλμα πρέπει να είναι άριστος κάτοχος των παραδοσιακών συμβάσεων, να τις κατέχει στο πετσί του, προτού κάνει οποιαδήποτε κίνηση για να τις αλλάξει. Διαφορετικά, όπως λέει ο Greenberg, είναι ανώριμος επαναστάτης. Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει ότι ο καλλιτέχνης βρίσκει καθοδήγηση στις παλιές συμβάσεις. Ορίζει, όμως, κάποιο είδος συνέχειας μεταξύ του παλιού και του νέου καλλιτεχνικού παραδείγματος.

Ορίζεται, έτσι, ένα είδος αντινομίας: από τη μια το νέο παράδειγμα βρίσκεται σε πλήρη ρήξη με το παρελθόν, δηλαδή σε σχέση ασυνέχειας, και από την άλλη υφίσταται και μια ορισμένη σχέση συνέχειας μεταξύ νέου και παρελθόντος.

Επί του παρόντος, και υπό το νέο φως που ρίχνει στο ζήτημα η φιλοσοφία του Adorno, θα δούμε ότι οι προσεγγίσεις του Cavell και του Greenberg, όσον αφορά τη σχέση μεταξύ καινοτομίας και παράδοσης, αν και καταρχήν σύμφωνες, τελικά καταλήγουν σε σημαντικές αποκλίσεις. Για τον Cavell και τον Adorno η σχέση μεταξύ νέου και παράδοσης είναι διαλεκτική: το νέο αλλάζει κατά κάποιο τρόπο το παρελθόν. Ορίζουν, έτσι, μια σχέση μεταξύ νέου και παλιού η οποία διαφεύγει του διλήμματος μεταξύ συνέχειας ή ασυνέχειας. Χαρακτηριζόμενη είτε ως συνεχής είτε ως ασυνεχής, η σχέση με το παρελθόν είναι μια σχέση γραμμικής εξέλιξης (γραμμική σχέση με μονοσήμαντη φορά). Σε κάθε περίπτωση το παρελθόν λαμβάνεται ως σταθερό και στατικό. Ενώ η διαλεκτική σχέση δεν είναι γραμμική αλλά κυκλική: το παρελθόν βρίσκεται μέσα στο παρόν και ταυτόχρονα εμπεριέχει το παρόν ή το παρελθόν επιστρέφει στο παρελθόν μέσω του παρόντος. Ιδωμένη από αυτή τη σκοπιά, η ουσιοκρατική ή τελεολογική προσέγγιση του Greenberg διαφέρει από αυτή του Cavell. Κάτω από το φως της προσέγγισης του Adorno ο χάρτης των απόψεων διαμορφώνεται διαφορετικά: η προσέγγιση του Cavell βρίσκεται πιο κοντά σε αυτή του Adorno παρά σε αυτή του Greenberg. Ορίζοντας τη σχέση μεταξύ νέου και παλιού ως διαλεκτική, τόσο ο Adorno όσο και ο Cavell κάνουν φιλοσοφία της ιστορίας του νέου ενώ ο Greenberg όχι, επειδή η έννοια του νέου την οποία υποστηρίζει είναι, όπως θα εξηγήσω στη συνέχεια, ανιστορική.[5]

Θεωρώντας τη σχέση μεταξύ νέου και παράδοσης διαλεκτική, ο Adorno ορίζει μια διαφορετική έννοια αυτονομίας του έργου τέχνης. Το έργο τέχνης είναι αυτόνομο ως αισθητική μορφή, ενώ η παράδοση, ως ιστορία, εισχωρεί διαλεκτικά σε αυτό, πράγμα που σημαίνει ότι το έργο τέχνης δεν αποκόπτεται από τα ετερόνομα στοιχεία που το καθορίζουν. Ως αισθητική μορφή, το έργο τέχνης είναι αυτόνομο, δηλαδή ανεξάρτητο από την παράδοση. Ως κοινωνικό γεγονός, το έργο τέχνης είναι ετερόνομο, δηλαδή διαμεσολαβημένο από την παράδοση. Για να συλλάβουμε τον φορμαλισμό του Adorno, που έχει χαρακτηριστεί ως κριτικός φορμαλισμός[6] επειδή ακριβώς συλλαμβάνει το έργο τέχνης ταυτόχρονα ως αισθητική μορφή και ως κοινωνικό γεγονός, πρέπει να κατανοήσουμε πώς είναι δυνατόν να συμβιβαστούν οι δύο αυτές, φαινομενικά αντιφατικές, όψεις του έργου τέχνης. Το κλειδί βρίσκεται στην ιδέα ότι τα ετερόνομα στοιχεία

[5] Έτσι φαίνεται επίσης καλύτερα γιατί η προσέγγιση του Greenberg έχει θεωρηθεί πολύ κοντά σε αυτή των μεταμοντέρνων, κάνοντας τον ίδιο τον Greenberg να εξανίσταται. Η αιτία αυτής της παρεξήγησης, όπως θα δούμε αναλυτικότερα παρακάτω, οφείλεται στο ότι οι θέσεις της συνέχειας, που είναι, απλουστεύοντας, αυτή του Greenberg, και της απόλυτης ασυνέχειας των μεταμοντέρνων, αν και αντιδιαμετρικά αντίθετες, βασίζονται σε ορισμένες κοινές παραδοχές και γι' αυτό μοιάζει τελικά να συγκλίνουν.

[6] Lydia Goehr, "Dissonant Works and the Listening Public", στο Tom Huhn (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, σελ. 239.

εισχωρούν στο, παρ' όλα αυτά, αυτόνομο έργο έμμεσα. Τη θέση αυτή του Adorno επιδιώκω να προσεγγίσω στη συνέχεια, αφού πρώτα εξετάσω τις σχέσεις μεταξύ των προσεγγίσεων του Greenberg, του Cavell και του Adorno όσον αφορά τη σχέση του νέου με την παράδοση.

I. Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΝΕΟΥ

Την κρίση των παραδοσιακών αρχών διαπιστώνουν τόσο ο Cavell όσο και ο Adorno. Ο Adorno, όπως και ο Cavell, τονίζει ότι αυτό που αποκάλυψε αυτή η κρίση δεν είναι μόνο ότι τώρα η τέχνη παρέμεινε μετέωρη επειδή κατέρρευσαν οι παραδοσιακές αξίες αλλά και ότι η σιγουριά που αυτές προσέφεραν όταν ακόμα δεν βρίσκονταν υπό αμφισβήτηση ήταν μια ψευδαίσθηση. Σε προηγούμενο κεφάλαιο είδαμε την άποψη του Cavell σύμφωνα με την οποία η ρήξη με την παράδοση μας κάνει να αμφιβάλλουμε ακόμα και για τα κριτήρια που διαθέταμε μέχρι εκείνη τη στιγμή. Μας κάνει δηλαδή να αμφιβάλλουμε, αναδρομικά, για το παραδοσιακό νόημα. Με άλλα λόγια, κλονίζεται η πεποίθησή μας ότι μπορούμε να λαμβάνουμε την παράδοση ως δεδομένη. Παραθέτω πάλι ένα απόσπασμα από το "A Matter of Meaning It":

> Η εμπειρία μου των νέων [λαιμών των κύκνων] καθιστά μερικές φορές τον παλιό λαιμό μάλλον ένα δυσάρεστο χαρακτηριστικό, σαν να ήταν κατά κάποιο τρόπο αυθαίρετο, σαν οι παλιοί να φαίνονται μερικές φορές *λυγισμένοι*.[7]

Η μοντέρνα σύνθεση καλείται να ανασυνθέσει την παράδοση, τους αυτοματισμούς της, όπως λέει ο Cavell. Όμως, ισχυρίζεται ο Adorno, το ανασυντεθειμένο νόημα δεν μπορεί να είναι θετικό γιατί τότε η τέχνη θα καταντούσε και πάλι θεολογία, δηλαδή θα ανασκεύαζε την ψευδαίσθηση της σιγουριάς που της παρείχε η παράδοση.[8] Αυτό δηλώνει, με άλλα λόγια, ότι κλονίζεται η πεποίθησή μας ότι μπορούμε να θέσουμε άλλα (θετικά) κριτήρια στη θέση των παλιών:

> Όσο πιο πολύ η χειραφέτηση του υποκειμένου κατέστρεφε τις αντιλήψεις μιας προκαθορισμένης τάξης πραγμάτων που προσέδιδε νόημα, τόσο πιο προβληματική γινόταν η έννοια του νοήματος, θεωρούμενη πλέον ως καταφύγιο της ξεθωριασμένης θεολογίας. Ήδη πριν από το Άουσβιτς οι ιστορικές εμπειρίες έδειχναν ότι ήταν καταφατικό ψέμα να αποδίδει

[7] Stanley Cavell, "A Matter of Meaning It", σελ. 214.

[8] Δεν είμαι σίγουρη αν ο Cavell θα ασπαζόταν πλήρως την άποψη αυτή (ο Adorno επιμένει πολύ περισσότερο σε αυτό το σημείο). Ωστόσο, αυτό που μου επιτρέπει να υποθέσω ότι θα την ασπαζόταν είναι το γεγονός ότι τόσο ο ίδιος όσο και ο Fried (ίσως κυρίως ο Fried) υποστηρίζουν την ιδέα ότι η τέχνη πορεύεται πραγματοποιώντας συνεχείς επαναστάσεις, πράγμα που δηλώνει ότι αμφισβητούν τη δυνατότητα να υφίστανται στιγμές ή καταστάσεις σταθερότητας που θα μπορούσαν να προσφέρουν τη σιγουριά της παράδοσης. Το παρόν βρίσκεται συνεχώς υπό κρίσιν και ως διαρκώς αμφισβητούμενο μόνο οριακά μετατρέπεται σε παράδοση.

κανείς στη ζωή οποιοδήποτε θετικό νόημα.[9]

Η ιδιαίτερη σημασία των προσεγγίσεων του Cavell και του Adorno βρίσκεται, πρώτον, στη διαπίστωσή τους ότι μετά τη ρήξη με την υπό κρίσιν παράδοση που προκάλεσε ο μοντερνισμός κλονίστηκε η πεποίθησή μας ότι μπορούμε να ανασυνθέσουμε την παράδοση, και δεύτερον, στον ισχυρισμό τους ότι η σχέση μεταξύ παράδοσης και νέου είναι διαλεκτική. Αυτό σημαίνει ότι η ρήξη με την παράδοση δεν αφήνει την ίδια την παράδοση, ως παρελθόν, αναλλοίωτη. Σε ένα απόσπασμα από το "Music Discomposed", στο οποίο έχω επίσης αναφερθεί, ο Cavell εκφράζει καθαρά αυτή την άποψη, αν και βέβαια δεν χρησιμοποιεί ποτέ τον όρο «διαλεκτικός»:

> ένα νέο στυλ όχι μόνο αντικαθιστά ένα παλιό, αλλά μπορεί να αλλάξει τη σημασία ενός προηγούμενου στυλ· δεν νομίζω ότι είναι απλώς αλλαγή γούστου αλλά επίσης θέμα αλλαγής *ματιάς*, ας πούμε, της παρελθούσης τέχνης, αλλαγής των τρόπων με τους οποίους μπορεί να περιγραφεί, καθιστώντας μερικούς πεπαλαιωμένους, φέρνοντας άλλους στο φως –μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι μπορεί να αλλάξει το τι *είναι* το παρελθόν, ακόμα και αν αυτό ακούγεται περίεργο.[10]

Το νέο, ισχυρίζεται ο Adorno, δεν απορρίπτει την παράδοση γενικά. Η παράδοση κρίνεται από το παρόν και με αυτή την έννοια το παρόν ορίζει το παρελθόν:

> Η παράδοση δεν πρέπει να απορρίπτεται γενικά και αφηρημένα, αλλά με μη απλοϊκό τρόπο να υποβάλλεται σε κριτική σύμφωνα με τη στάθμη του παρόντος: έτσι το παρόν συγκροτεί το παρελθόν. [11]

Η ρήξη, επομένως, με την παράδοση δεν επιδρά μόνο στο παρόν ή το μέλλον αλλά και στο παρελθόν. Το γεγονός ότι αμφιβάλλουμε για το αν είμαστε σε θέση να θέσουμε νέα κριτήρια, όπως θα έλεγε ο Cavell, ή να αποδώσουμε θετικό νόημα, όπως θα έλεγε ο Adorno, σημαίνει ότι αναδρομικά αμφιβάλλουμε για το θετικό χαρακτήρα της παράδοσης, δηλαδή αμφισβητούμε την ίδια την έννοια της παράδοσης.

Αντίθετα, η έννοια του νέου που υποστηρίζει ο Greenberg είναι πιο απλουστευμένη: το νέο οφείλει να συναγωνίζεται την παράδοση ως προς την ποιότητα. Το κριτήριο, όμως, της ποιότητας είναι ανιστορικό. Η προσέγγισή του είναι τελεολογική: η κάθε τέχνη αναζητά αυτό που ανήκει αποκλειστικά σε αυτήν και το οποίο τη διαφοροποιεί από τις άλλες (μοντερνιστική αναγωγή). Αυτή η ιδιαίτερη ουσία του μέσου της αποτελεί τον στόχο προς τον οποίο κατευθύνεται η κάθε τέχνη. Ως ουσιοκρατικά, τα κριτήρια του Greenberg είναι ανιστορικά, εφ' όσον η ουσία της κάθε τέχνης προσδιορίζεται ανεξάρτητα από την ιστορία του μέσου.[12] Τόσο ο Cavell όσο και ο Adorno αμφισβητούν την ιδέα ότι μπορεί να τεθούν

[9] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 262. Στο πρωτότυπο: σελ. 229.
[10] Cavell, "Music Discomposed", στο *Must We Mean What We Say?*, σελ. 184.
[11] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 79. Στο πρωτότυπο: σελ. 67.
[12] Είδαμε ότι ο Greenberg αντιδρά στο χαρακτηρισμό του έργου του ως ουσιοκρατικό. Ωστόσο, ακόμα και αν δεχτούμε ότι δεν θεωρεί ότι υφίσταται κάποια ουσία την οποία η κάθε τέχνη αναζητά, η προσέγγισή του

ανιστορικά κριτήρια και δεν θα συμμερίζονταν την άποψη του Greenberg ότι «ο καλλιτέχνης μπορεί να υπερβεί ή να αποσπάσει τον εαυτό του από κάθε ιστορική περίσταση εκτός από αυτή της τέχνης»[13]. Ωστόσο, ο Adorno φαίνεται, εκ πρώτης όψεως, να υποστηρίζει ό,τι ακριβώς και ο Greenberg όταν ισχυρίζεται ότι ο καλλιτέχνης οφείλει να λαμβάνει υπ' όψιν του *μόνο* την ιστορική διάσταση της τέχνης του. Όμως, για τον Adorno η ίδια η τέχνη (το υλικό της) είναι εμποτισμένη από την ιστορία και αυτό δεν είναι μια διάσταση που μπορεί κανείς να αφαιρέσει. Επομένως, η προτροπή ο καλλιτέχνης να παραμείνει στο πλαίσιο της τέχνης του δεν δηλώνει, για τον Adorno, την τάση αποκοπής από την ιστορία. Ταυτόχρονα δεν θεωρεί ότι αυτό έρχεται σε αντίφαση με την ιδέα ότι η τέχνη είναι αυτόνομη: αν και εμποτισμένη από την ιστορία, δηλαδή καθοριζόμενη από ετερόνομα στοιχεία, είναι ωστόσο αυτόνομη, ισχυρίζεται ο Adorno. Αντίθετα με ό,τι πιστεύει ο Greenberg, ο Adorno θεωρεί ότι η φορμαλιστική προσέγγιση της τέχνης δεν αντιφάσκει με την ιδέα ότι η τέχνη είναι ιστορικά εμποτισμένη και την άποψη αυτή συμμερίζεται και ο Cavell.

Στη συνέχεια θα δούμε αναλυτικότερα την προσέγγιση του Greenberg, όσον αφορά τη σχέση μεταξύ νέου και παράδοσης, και πώς με βάση την έννοια του νέου που βρίσκουμε στον Cavell και τον Adorno ξεπερνούμε το δίλημμα στο οποίο μας οδηγεί η προσέγγιση του Greenberg. Αν η υπόθεσή μου είναι σωστή, τότε μπορεί να εξηγηθεί και η δυσαρέσκεια του Michael Fried απέναντι στην ουσιοκρατική προσέγγιση του Greenberg και το γιατί κατέφυγε στη φιλοσοφία του Cavell και του Merleau-Ponty, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, προκειμένου να δικαιολογήσει τον δικό του κριτικό φορμαλισμό[14].

Ο Adorno θεωρεί ως πρώτη φωνή του μοντερνισμού τον Baudelaire ενώ ο Greenberg φαίνεται να λαμβάνει ως πηγή του μοντερνισμού τον T.S. Eliot[15]. Στο κείμενο του "Tradition and the Individual Talent" (1919), ο Eliot ισχυρίζεται ότι η καινοτομία έχει νόημα μόνο ως τρόπος ανανέωσης της παράδοσης τονίζοντας έτσι περισσότερο τη συνέχεια με το παρελθόν παρά τη ρήξη. Η ασυνέχεια αποκτά νόημα στο όνομα της συνέχειας:

> κανένας ποιητής, κανένας καλλιτέχνης καμιάς τέχνης, δεν αποκτά πλήρες νόημα από μόνος του.

παραμένει ανιστορική. Πρώτον, γιατί θέτει κάποιο είδος ανιστορικών σταθερών, όπως η ποιότητα (και θεωρεί την ποιότητα ως οριζόμενη απόλυτα) και, δεύτερον, γιατί ήταν ρητή επιλογή του να μην αναγνωρίσει κανένα ρόλο στην ιστορία –θεωρεί ότι με αυτό τον τρόπο αποδίδει τον χαρακτήρα του μοντερνισμού.

[13] Clement Greenberg, "Autonomies of Art", ?

[14] Την επιρροή του Fried από τον Merleau-Ponty θα εξετάσω αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο.

[15] Η υπόθεση αυτή είναι του Jean-Philippe Narboux. Το γεγονός ότι ο Adorno θεωρεί πηγή του μοντερνισμού τον Baudelaire είναι κάτι που ο Adorno εκφράζει ρητά. Η υπόθεση αφορά περισσότερο την άποψη ότι ο Greenberg θεωρεί πηγή του μοντερνισμού τον Eliot. Πάντως ορισμένοι μελετητές μιλούν για αμερικάνικο μοντερνισμό που έχει την πηγή του στον T.S. Eliot και τον αντιδιαστέλλουν με τον γαλλικό μοντερνισμό με πηγή τον Baudelaire– βλ. Μαθήματα του Ottavio Paz κυρίως το "The closing of the circle", στο *Children on the Mire, Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

> Η σημασία του, η κατανόησή του είναι η κατανόηση της σχέσης του με τους νεκρούς ποιητές και καλλιτέχνες. Δεν μπορείς να τον αξιολογήσεις από μόνο του· πρέπει να τον τοποθετήσεις, για αντίθεση και για σύγκριση, ανάμεσα στους νεκρούς. Αυτό το εννοώ ως αξία της αισθητικής, και όχι απλώς ιστορικής, κριτικής.[16]

Το νέο, το οποίο πηγάζει από την παράδοση, έρχεται να αποσταθεροποιήσει τις παλιές ισορροπίες οι οποίες βρίσκουν νέο σημείο ισορροπίας μετά την εισβολή του νέου:

> αυτό που συμβαίνει όταν ένα νέο έργο τέχνης δημιουργείται είναι κάτι που συμβαίνει ταυτόχρονα σε όλα τα έργα τέχνης που προηγούνται αυτού. Τα υπάρχοντα μνημεία σχηματίζουν μια ιδεώδη τάξη μεταξύ τους, η οποία τροποποιείται με την εισαγωγή του νέου (του πραγματικά νέου) έργου τέχνης ανάμεσά τους.... και έτσι οι σχέσεις, αναλογίες, αξίες κάθε έργου τέχνης με το σύνολο επαναρρυθμίζονται· και αυτό σημαίνει συμμόρφωση μεταξύ του παλιού και του νέου.[17]

Στόχος του Eliot είναι να προφυλάξει την ποίηση από το μυστικισμό, γι' αυτό επιμένει ότι η καινοτομία δικαιώνεται στο όνομα της παράδοσης και μόνο, ή διαφορετικά στο όνομα του ποιητικού μέσου, και όχι επειδή πηγάζει από τα βαθύτερα συναισθήματα του ποιητή όπως πολλοί τείνουν να πιστεύουν[18]. Αυτό που δικαιολογεί την καινοτομία είναι η ποιοτική της αξία σε σχέση με τις παραδοσιακές αξίες: «πρέπει αναπόφευκτα να κριθεί από τα δεδομένα του παρελθόντος».[19]

Ο Greenberg, αν και ισχυρίζεται ότι η τέχνη του μοντερνισμού έχει την αφετηρία της στη Γαλλία –«Ο μοντερνισμός αναδύθηκε στα μέσα του περασμένου αιώνα και μάλλον τοπικά, στη Γαλλία, με τον Baudelaire στη λογοτεχνία, τον Manet στη ζωγραφική, και ίσως και με τον Flaubert στην πεζή μυθιστοριογραφία»– φαίνεται, παρ' όλα αυτά, να έχει υιοθετήσει την έννοια του νέου και της σχέσης του με την παράδοση (όσον αφορά την επιμονή στη συνέχεια με την παράδοση που βρίσκουμε κυρίως στον ύστερο Greenberg), καθώς και την έννοια της ποιότητας ως κριτήριο αξιολόγησης της τέχνης, από τον Eliot:

> Αντίθετα με την κοινή άποψη, ο Μοντερνισμός ή η πρωτοπορία δεν έκανε την εμφάνισή της ερχόμενη σε ρήξη με την παράδοση. [...] Και από πού πήραν τα μέτρα και τα σταθμά τους; από το παρελθόν, δηλαδή από το καλύτερο του παρελθόντος.[...] Και δεν ήταν θέμα μίμησης [του παρελθόντος] αλλά συναγωνισμού (emulation) –ακριβώς όπως έγινε με την Αναγέννηση σε σχέση με την αρχαιότητα. [...] Το να είσαι μοντέρνος ήταν ένας τρόπος να τιμήσεις το παρελθόν.[20]

---

[16] T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", στο *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, σελ. 26.

[17] Eliot, "Tradition and the Individual Talent", σελ. 26.

[18] Τα συναισθήματα που έχουν σχέση είναι αυτά που βρίσκουν ζωή στο ποίημα το ίδιο και όχι στην ιστορία του ποιητή: "Very few know when there is expression of *significant* emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet. The emotion of art is impersonal."

[19] Eliot, "Tradition and the Individual Talent", σελ. 27.

[20] Clement Greenberg, "Modern and Postmodern", William Dobell Memorial Lecture, Sydney, Australia, Oct

Ωστόσο, τόσο η έννοια του νέου όσο και η έννοια της ποιότητας που βρίσκουμε στον Greenberg είναι στατική, ανιστορική. Ο ίδιος ο Eliot θέτει το ζήτημα διαφορετικά. Αν και υποστηρίζει ότι το νέο δικαιώνεται μόνο στο φως του παρελθόντος –το νέο συμμορφώνεται στο παρελθόν και στις ποιοτικές του αξίες– εντούτοις ισχυρίζεται ότι η σχέση μεταξύ παρόντος και παρελθόντος είναι διπλή –«το παρελθόν πρέπει να διαφοροποιείται από το παρόν όσο και το παρόν κατευθύνεται προς το παρελθόν»[21]– αναγνωρίζοντας έτσι μια αμφίδρομη σχέση μεταξύ παρόντος και παρελθόντος: το νέο αποκαλύπτει διαστάσεις του παλιού οι οποίες ήταν κρυμμένες, και με αυτή την έννοια «οι καινούργιοι ξέρουν περισσότερα από τους παλιούς δασκάλους», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει. Η διάσταση αυτή φαίνεται, όμως, να χάνεται τελείως στον Greenberg.[22]

Η προσέγγιση του Greenberg μας φέρνει αντιμέτωπους με το εξής δίλημμα: οι εναλλακτικές λύσεις είναι δύο, είτε το νέο συναγωνίζεται την παράδοση, είτε αποκόπτεται πλήρως από αυτήν. Μοιάζει να έχουμε να διαλέξουμε μεταξύ της δικής του άποψης για τον μοντερνισμό και της εναλλακτικής άποψης των μεταμοντέρνων. Αν για τον Greenberg το νέο, ως μοντέρνο, είναι αυτό που συναγωνίζεται την παράδοση ως προς την ποιότητα, για τον Danto (ή τον Judd) το νέο, ως μεταμοντέρνο, είναι ένα συγκεκριμένο αντικείμενο το οποίο δεν βρίσκεται μέσα σε κανένα συγκεκριμένο μέσο. Δεν είναι ούτε ζωγραφική, ούτε γλυπτική, πράγμα που σημαίνει ότι δεν εντάσσεται και επομένως αποκόπτεται από την παράδοση όλων των καλλιτεχνικών μέσων: «η βαθιά δομή [της ιστορίας της τέχνης της σύγχρονης εποχής], όπως τη βλέπω, είναι ένα είδος πρωτοφανούς πλουραλισμού, που το αντιλαμβανόμαστε ακριβώς με όρους ανοικτού διαχωρισμού των μέσων»[23]. Ενώ ο Greenberg υποστηρίζει ότι μόνο το νέο που είναι τόσο καλό όσο και το παλιό είναι πραγματικά νέο, ο Danto προτείνει την ιδεολογία του νέου: «το νέο για το νέο». Το κοινό στοιχείο των δύο αυτών, κατά τα άλλα αντίθετων, προσεγγίσεων είναι ότι και οι δύο πλευρές παραβλέπουν το γεγονός ότι ο μοντερνισμός έρχεται να προκαλέσει την ίδια την ιδέα της παράδοσης (και οι δύο πλευρές λαμβάνουν την παράδοση ως σταθερή). Αν παραμείνουμε εγκλωβισμένοι στο παραπάνω δίπολο εναλλακτικών προσεγγίσεων τότε η θέση του Adorno για το νέο μοιάζει να είναι πιο κοντά σε αυτή των μεταμοντέρνων[24].

31, 1979, στο *Arts* 54, No. 6 (February 1980).

[21] Eliot, "Tradition and the Individual Talent", σελ. 27.

[22] Στο βιβλίο του *Only a Promise of Happiness*, ο Αλέξανδρος Νεχαμάς ισχυρίζεται πως «η στάση του Greenberg απέναντι στην τέχνη του παρελθόντος μοιάζει μετριοπαθής και συμφιλιωτική συγκρινόμενη με την ολοκληρωτική απόρριψη της ποίησης από τον T. S. Eliot η οποία, όπως πίστευε, τον διαχώρισε από τους πραγματικούς προκατόχους του» -σελ. 33 (A. Nehamas, *Only a Promise of Happiness*, Princeton University Press, 2007).

Ο Eliot, όπως αναφέρει ο Νεχαμάς, ήθελε να απορρίψει δύο αιώνων αγγλικής ποίησης, ως «υπερβολικά εκλογικευμένη και συναισθηματικά χονδροειδής», και να ταχθεί υπέρ του μοντερνισμού ο οποίος, θεωρούσε, «είχε ανακαλύψει και πάλι τις αρετές της ποίησης» -σελ. 34. Ο Eliot αναφέρει τον Baudelaire, τον Laforgue και τον Corbière, πράγμα που, όπως μας θυμίζει ο Νεχαμάς, δηλώνει ότι ήταν σαφώς επηρεασμένος από τον γαλλικό Μοντερνισμό. Τα όρια, λοιπόν, μεταξύ αμερικάνικου και ευρωπαϊκού μοντερνισμού μπορεί να μην είναι και τόσο σαφή.

[23] Arthur Danto, *After the End of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1997, σελ. 147.

[24] Η Goehr ενώ ασπάζεται την έννοια της αυτονομίας του Adorno, θεωρεί, εντούτοις, ότι πηγάζει από τον

Όμως, η θέση του Adorno βρίσκεται στον αντίποδα του μεταμοντερνισμού. Τόσο ο Cavell όσο και ο Adorno ξεπερνούν το δίλημμα μεταξύ της άποψης ότι το μοντέρνο τιμά την παράδοση ως προς την ποιότητα και της άποψης ότι το μοντέρνο υπερασπίζεται το νέο για χάρη του νέου και μόνο, δηλαδή ξεπερνούν το δίλημμα της επιλογής μεταξύ της πλήρους συνέχειας ή της πλήρους ασυνέχειας του νέου με την παράδοση. Καμία από τις παραπάνω κατευθύνσεις δεν είναι πειστική γιατί καμιά δεν είναι διαλεκτική. Καμιά από τις δύο κατευθύνσεις δεν προτείνει μια φιλοσοφία της ιστορίας.

Την ιδέα ότι η σχέση του νέου με την παράδοση είναι διαλεκτική υποστηρίζει και ο Michael Fried. Το νέο, υποστηρίζει, αποκαλύπτει αναδρομικά κρυμμένες διαστάσεις της παράδοσης: με μια έννοια σταθμίζει αναδρομικά τη «γονιμότητα» των στοιχείων· από τη στιγμή που θα το δεις *ήταν* εκεί. Την έννοια «γονιμότητα» ο Fried τη δανείζεται από τον Merleau-Ponty και αναγιγνώσκει τον διαλεκτικό ισχυρισμό του Cavell ότι το παρόν μπορεί να αλλάξει το παρελθόν, ως αποτέλεσμα της γονιμότητας του παρελθόντος[25]. Αν ο Fried επηρεάζεται από τον Merleau-Ponty ως προς την προσέγγισή του της έννοιας του νέου, ο Adorno την οφείλει στον Baudelaire. Στον Baudelaire βρίσκουμε την ιδέα ότι αυτό που είναι παλιό ήταν κάποτε νέο, τονίζοντας έτσι τη σχετικότητα των κατηγοριών αυτών: αυτό που έρχεται πρώτο ή δεύτερο δεν είναι κάτι το οποίο καθορίζεται χρονολογικά αλλά κάτι που προσδιορίζει η εσωτερική αναγκαιότητα της κάθε τέχνης –αυτό που δεν είναι πια λειτουργικό καταντά διακόσμηση, περιττό, παλιό, υποστηρίζει ο Adorno[26].

Το νέο «έχει κατ' ανάγκη αφηρημένο χαρακτήρα»[27], ισχυρίζεται ο Adorno, πράγμα που σημαίνει ότι δεν μπορούμε να το ορίσουμε σε σχέση με κάτι. Δεν υφίστανται κριτήρια ορισμού του νέου, ή σταθερές. Τόσο στον Cavell όσο και στον Adorno βρίσκουμε την ιδέα ότι ένα αντικείμενο αναγνωρίζεται ως έργο τέχνης επειδή είναι απλώς παρόν – «το Νέο είναι ένα τυφλό σημείο, κενό όπως το τέλειο «αυτό εδώ»»[28]. Ελλείψει άλλων κριτηρίων, είναι η παρουσία του, ο παραδειγματικός του χαρακτήρας το στοιχείο που το χαρακτηρίζει – μιλά στις αισθήσεις, «πρέπει να το δεις, να το ακούσεις», λέει ο Cavell. Σε αυτό έγκειται η αυτονομία του. Το μοντέλο του Greenberg είναι διαφορετικό. Προκειμένου να αποφασίσουμε αν ένα αντικείμενο είναι έργο τέχνης, αν, για παράδειγμα, ένα αντικείμενο

Wagner. Η κίνηση όμως αυτή την οδηγεί σε μια παγίδα. Το έργο τέχνης σύμφωνα με τον Wagner μοιάζει με το μεταμοντέρνο έργο τέχνης. Πρόκειται για ένα αντικείμενο που δεν πραγματοποιείται μέσα σε ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό μέσο αλλά αφορά τη σύνθεση πολλών μέσων. Όπως το μεταμοντέρνο έργο τέχνης έτσι και το έργο τέχνης του Wagner (total work) δεν είναι εγκλωβισμένο σε κανένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό μέσο. Αποδίδοντας, όμως, βαγκνερική καταγωγή στην έννοια της αυτονομίας του Adorno, η Goehr φέρνει αναπόφευκτα τον Adorno πολύ κοντά στους μεταμοντέρνους. Βλ. στα δύο βιβλία της, *Elective Affinities* και *The Quest for Voice*. Στο τέλος του κεφαλαίου θα αναφερθώ εκτενέστερα σε ορισμένα από αυτά τα ζητήματα.

[25] Αυτά τα οφείλω σε δουλειά του Jean-Philippe Narboux. Στο επόμενο κεφάλαιο θα μελετήσω πιο αναλυτικά την ιδέα περί γονιμότητας της παράδοσης έτσι όπως τη βρίσκουμε στη φιλοσοφία του Merleau-Ponty.

[26] Adorno, "Functionalism Today", στο Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture, A reader in Cultural Theory*, London – New York, Routledge, 1997.

[27] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 45, 46. Στο πρωτότυπο: σελ. 37.

[28] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 46. Στο πρωτότυπο: σελ. 38.

είναι ζωγραφικό έργο τέχνης, πρέπει να εξετάσουμε αν συμμορφώνεται με αυτό που θεωρείται ουσία της ζωγραφικής, δηλαδή αν εκφράζει την επιπεδότητα (flatness), μια ουσία που μπορούμε να αποκαλύψουμε όταν πετάξουμε όλα τα περιττά στοιχεία και κρατήσουμε αυτό που προσιδιάζει στο εν λόγω μέσο. Θέτει έτσι ένα κριτήριο, μια σταθερά. Με αυτό τον τρόπο ορίζεται το πεδίο της κάθε τέχνης και διαχωρίζεται από τα υπόλοιπα μέσα. Τα δύο μοντέλα αφορούν διαφορετικά είδη αυτονομίας. Ο Cavell και ο Adorno ξεπερνούν το δίλημμα μεταξύ της αυτονομίας ως ουσιοκρατίας, που είναι η θέση του Greenberg και της ετερονομίας ως κοινωνικού καθορισμού μέσω των κοινωνικών θεσμών, που είναι η θέση των μεταμοντέρνων: αυτό που ανήκει αυτόνομα στην τέχνη και αυτό που είναι ετερόνομο αποτελεί μια εσωτερική, διαλεκτική, σχέση.[29] Παρακάτω θα προσπαθήσω να ανασκευάσω το βασικό επιχείρημα του κριτικού φορμαλισμού του Adorno. Εδώ βρίσκεται το σημείο τομής μεταξύ της προσέγγισης του Cavell και αυτής του Adorno.

(1) Το μοντέρνο έργο τέχνης δεν μπορεί να έχει καμιά βάση, ισχυρίζεται ο Adorno. Καμιά σταθερά δεν το ορίζει:

> Όπως η κατηγορία του Νέου προέκυψε από το ιστορικό γίγνεσθαι, το οποίο πρώτα διέλυσε την ειδική παράδοση και έπειτα κάθε παράδοση, έτσι και η νεωτερικότητα δεν είναι μια παρέκκλιση που θα μπορούσε να διορθωθεί με την επάνοδο σε ένα έδαφος το οποίο δεν υπάρχει πια και δεν πρέπει να υπάρχει· αυτό αποτελεί, παραδόξως, τη βάση της νεωτερικότητας και της δίνει κανονιστικό χαρακτήρα. Αναμφίβολα υπάρχουν και στην αισθητική σταθερές, αλλά σε απομονωμένη μορφή δεν έχουν καμιά σημασία.[30]

Ως παράδειγμα παίρνει τη μουσική. Για πολύ καιρό ίσχυε ότι «η μουσική πρέπει να οργανώνει με έλλογο τρόπο την ενδοχρονική ακολουθία των περιστατικών της: το ακόλουθο περιστατικό να προκύπτει μέσα από το προηγούμενο, με έναν τρόπο που, όπως ο ίδιος ο χρόνος, δεν επιτρέπει την αντιστροφή».[31] Αυτή όμως η προϋπόθεση ήταν πλασματική. Η μουσική του μοντερνισμού έδειξε ότι ακόμα και ο χρόνος δεν μπορεί να λαμβάνεται συμβατικά και ανεξάρτητα από το γίγνεσθαι της μουσικής σύνθεσης: «παραμένει αμφίβολο αν η μουσική είναι δυνατόν να απαλλαγεί από τον χρόνο ως σταθερά, αλλά είναι βέβαιο ότι η αμετάβλητη παράμετρος χρόνος, άπαξ και έγινε αντικείμενο στοχασμού, θα είναι ένα στοιχείο του μουσικού γίγνεσθαι, όχι ένα a priori.»[32] Το γεγονός, όμως, ότι ο μοντερνισμός στρέφεται κατά των σταθερών δεν δηλώνει μόνο την τάση του να αυτονομηθεί από τις παραδοσιακές σταθερές, τα προηγούμενα καλλιτεχνικά

[29] Βλ, επίσης J.M. Bernstein, *The Fate of Art, Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992, κυρίως το κεφάλαιο "Reinscribing Aesthetics: Modernism, Autonomy and Synthesis".
[30] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 50. Στο πρωτότυπο: σελ. 41.
[31] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 50. Στο πρωτότυπο: σελ. 42.
[32] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 51. Στο πρωτότυπο: σελ. 42.

στυλ και τεχνοτροπίες, αλλά και την τάση του για αμφισβήτηση της ίδιας της ιδέας της παράδοσης: «δεν αρνείται όμως όπως ανέκαθεν τεχνοτροπίες, προηγούμενες καλλιτεχνικές πρακτικές, αλλά την παράδοση ως τέτοια»[33]. Ο ορισμός της νεωτερικότητας είναι στερητικός: δεν ορίζεται θετικά αλλά μόνο ως άρνηση ή «απώλεια» της παράδοσης: «περισσότερο άρνηση αυτού που πρέπει να πάψει πια να υπάρχει παρά ένα θετικό σύνθημα»[34].

(2) Όμως, το νέο οριζόμενο μόνο αρνητικά ενέχει τον κίνδυνο να μετατραπεί σε φετίχ, δηλαδή σε αντικείμενο το οποίο «λατρεύουμε» χωρίς αυτό να οφείλεται σε εγγενή του αντικειμένου χαρακτηριστικά. Ο Baudelaire έχει επισημάνει το χαρακτήρα αυτό του νέου. Και η λογική του φετίχ μοιάζει με αυτή του εμπορεύματος. Όπως το εμπόρευμα είναι ένα αντικείμενο η ανταλλακτική αξία του οποίου δεν έχει σχέση με την αξία χρήσης του, είναι δηλαδή ένα αντικείμενο η αξία του οποίου καθορίζεται από ετερόνομα στοιχεία (νόμος της αγοράς), έτσι και η αξία ενός φετίχ καθορίζεται από στοιχεία που δεν έχουν να κάνουν με τη φύση του αντικειμένου: οτιδήποτε μπορεί να γίνει φετίχ. Συνεπώς, εμπορευματοποίηση της τέχνης σημαίνει φετιχοποίηση της τέχνης. Αυτά είναι τα δύο χαρακτηριστικά του καπιταλισμού σύμφωνα με τον Adorno[35].

(3) Τον κίνδυνο της φετιχοποίησης της τέχνης ενέχει η τάση για αποκαλλιτεχνικοποίηση (deaesthetization) της τέχνης από την πολιτιστική βιομηχανία, ισχυρίζεται ο Adorno. Η αποκαλλιτεχνικοποίηση της τέχνης δέχεται ότι όλα τα έργα τέχνης είναι δυνάμει τουλάχιστον εμπορεύματα:

> Μετά την απώλεια του αυτονόητου χαρακτήρα της η τέχνη δεν αντιδρά μόνο με συγκεκριμένες αλλαγές συμπεριφοράς και μεθόδων, αλλά τραβώντας και τεντώνοντας την ίδια της την έννοια σαν να ήταν αλυσίδα, αμφισβητώντας το γεγονός ότι είναι τέχνη. Αυτό μπορεί να διαπιστωθεί πιο απτά στην κατώτερη τέχνη ή την αλλοτινή διασκέδαση, που σήμερα διοικείται, ενοποιείται και μετασχηματίζεται ποιοτικά από την πολιτιστική βιομηχανία. [...] Από την αυτονομία των έργων τέχνης, που εξοργίζει τους πελάτες της κουλτούρας επειδή τους εκλαμβάνει κανείς ως κάτι καλύτερο από αυτό που πιστεύουν ότι είναι, δεν έχει απομείνει παρά μόνον ο φετιχιστικός χαρακτήρας του εμπορεύματος...[36].

Σύμφωνα, όμως, με την κυρίαρχη άποψη το μεταμοντέρνο είναι και αυτό μια περίπτωση αποκαλλιτεχνικοποίησης –εδώ η αποκαλλιτεχνοποίηση θεωρείται κάτι θετικό. Όταν ο Danto λέει ότι το δίδαγμα που παίρνουμε από τον Warhol είναι ότι η διαφορά μεταξύ ενός έργου τέχνης και ενός αντικειμένου δεν είναι κάτι το οποίο μπορούμε να αντιληφθούμε (έτσι κατανοεί τα ready-mades), επειδή δεν είναι μια εγγενής διαφορά, μετατρέπει αναπόφευκτα το έργο τέχνης σε εμπόρευμα: η διαφορά μεταξύ του *Brillo Box* του Warhol

[33] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 46. Στο πρωτότυπο: σελ. 38.
[34] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 46. Στο πρωτότυπο: σελ. 38.
[35] Βέβαια δεν πρέπει να μπλέκουμε αυτόν τον φετιχισμό με τον αρχαϊκό φετιχισμό. Εκεί πρόκειται για άλλο είδος ετερονομίας.
[36] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 39. Στο πρωτότυπο: σελ. 32.

και του αντίστοιχου αντικειμένου που βρίσκουμε στην αγορά, του εμπορεύματος, δεν είναι αντιληπτή, ενώ το μόνο που μπορεί να τα διαχωρίσει, σύμφωνα με τον Danto, είναι η ιδιαίτερη ματιά με την οποία θα το δούμε. Ο ορισμός του ως έργο τέχνης είναι θεσμικός, επομένως ετερόνομος. Ο Adorno είναι αντίθετος με αυτή την προσέγγιση. Μπορούμε να διαβάσουμε το απόσπασμα για την αποκαλλιτεχνικοποίηση της τέχνης και την κριτική της πολιτιστικής βιομηχανίας (*Αισθητική Θεωρία*, κεφ. «Κατάσταση») ως κριτική του μεταμοντέρνου, και μάλιστα ως κριτική η οποία θυμίζει έντονα την κριτική του Michael Fried κατά του μεταμοντέρνου. «Η παλιά συγγένεια μεταξύ του παρατηρητή και του παρατηρούμενου αντιστρέφεται»[37], λέει ο Adorno. Και συνεχίζει: «...το υποκείμενο που θεωρούσε, άκουγε, διάβαζε ένα μόρφωμα όφειλε να ξεχνά τον εαυτό του, να αδιαφορεί για το άτομό του, να σβήνει και να χάνεται μέσα στο μόρφωμα». Ο Fried κάτι τέτοιο το ονομάζει απορρόφηση (absorption). Όμως, το αποκαλλιτεχνικοποιημένο έργο δεν επιτρέπει κάτι τέτοιο. Αντιθέτως επαναφέρει το υποκείμενο στη θέση του παρατηρητή, του θεατή, αυτού που βρίσκεται σε απόσταση από το έργο. «Το μέγεθος του κομματιού», λέει ο Fried αναφερόμενος στην Minimal Art, «σε συνδυασμό με τον μη συσχετιστικό, συγκεντρωτικό, χαρακτήρα του, *απομακρύνει* τον παρατηρητή – όχι μόνο φυσικά αλλά και ψυχολογικά. Είναι, μπορεί να πει κανείς, ακριβώς αυτή η απομάκρυνση που *κάνει* τον παρατηρητή ένα υποκείμενο και το εν λόγω κομμάτι … ένα αντικείμενο»[38]. Κάποτε απορροφώμασταν από το έργο τέχνης ενώ τώρα είναι το έργο τέχνης που, ως απλώς πράγμα, απορροφάται ή αλλιώς καταναλώνεται από εμάς. Και το έργο τέχνης, λέει ο Adorno, δεν είναι πλέον παρά «ένα πράγμα μεταξύ άλλων πραγμάτων» –επαναφέρει την αντικειμενότητα, θα έλεγε ο Fried. «Αυτό που τα εκπραγματισμένα έργα τέχνης δεν λένε πια», λέει ο Adorno, «ο παρατηρητής το αναπληρώνει με την τυποποιημένη ηχώ του εαυτού του που ακούει από αυτά», δηλαδή το έργο τέχνης επαναφέρει την θεατρική σχέση μεταξύ του έργου και του παρατηρητή, όπως θα έλεγε ο Fried[39]. Μια αντόρνια ανάγνωση του έργου του Fried θα ήταν ότι το "Art and Objecthood" δεν είναι παρά μια επίθεση στον φετιχισμό και την εμπορευματοποίηση της τέχνης. Ασκώντας κριτική στην μετατροπή του έργου τέχνης σε απλώς πράγμα, δηλαδή σε εμπόρευμα, ο Adorno επιτίθεται κατά της κυριολεκτικότητας (literaleness) της τέχνης, όπως και ο Fried[40].

(4) Αν η αυτονομία του έργου τέχνης έγκειται στο ότι είναι απλώς ένα πράγμα, ισχυρίζεται ο Adorno, τότε αυτή είναι μια πλασματική αυτονομία. Ωστόσο, η πραγματική αυτονομία εμπλέκει τον καλλιτεχνικό μετασχηματισμό της εμπειρίας μας της πλασματικής αυτονομίας. Ο Adorno παίρνει για παράδειγμα τον Baudelaire (σελ. 40). Ο Baudelaire ούτε αγνοεί, ούτε και επιτίθεται κατά της ετερονομίας της μοντέρνας κοινωνίας: «η ποίηση του

[37] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 40.
[38] Michael Fried, "Art and Objecthood", στο *Art and Objecthood*, σελ. 154.
[39] Fried, "Art and Objecthood", στο *Art and Objecthood*, σελ. 153.
[40] Ο Fried βέβαια δεν ασχολείται με την πολιτική διάσταση της τέχνης. Μάλλον θεωρεί ότι η πολιτική είναι μια διάσταση που μπορεί να αφορά άλλες περιόδους της τέχνης αλλά όχι τον μοντερνισμό. Στο έργο του βρίσκουμε μόνο διακρίσεις που αφορούν την ηθική.

Baudelaire είναι η πρώτη που κωδικοποίησε την ιδέα ότι η τέχνη μέσα στην πλήρως ανεπτυγμένη κοινωνία των εμπορευμάτων μόνον ως ανίσχυρη μπορεί να αγνοεί την τάση της τελευταίας»[41]. Και αυτό γιατί θεωρεί ότι η τέχνη πρέπει να ενσωματώνει την κοινωνική ζωή, «πρέπει να προσκομίζει στην αυτονομία της τις αγοραίες εικόνες (imagerie)»[42]. Η πραγματική αυτονομία απορροφά την ετερονομία στη μορφή του έργου (σε αυτό θα συμφωνούσε βεβαίως και ο Cavell). Αν την αγνοούσε, αν για παράδειγμα έκανε ποίηση όπως έκαναν ποίηση δύο αιώνες πριν από αυτόν, αυτό θα ήταν κακή αυτονομία. Όμως, δεν την εκφράζει και κυριολεκτικά, όπως έκανε η τέχνη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού –αυτό θα ήταν καθαρός μοραλισμός. Όταν η τέχνη αγνοεί την κοινωνική ετερονομία η αυτονομία της είναι αποτυχημένη. Πρόκειται για την περίπτωση αποτυχημένης καλλιτεχνικής αυτονομίας. Όταν μιμείται την αυτονομία ενός πράγματος, ή ενός εμπορεύματος, η αυτονομία της είναι πλασματική ή ψευδής. Ενώ η περίπτωση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού αφορά την καλλιτεχνική ετερονομία. Καμιά από τις τρεις αυτές περιπτώσεις δεν αφορά την τέχνη του Baudelaire, σύμφωνα με τον Adorno. Το πραγματικά αυτόνομο έργο ενσωματώνει στη μορφή του τα ετερόνομα στοιχεία που το καθορίζουν.

II. Αυτονομια και πολιτικος χαρακτηρας της τεχνης

Αν, για τον Adorno, η μετατροπή της τέχνης σε εμπόρευμα αποτελεί τον κίνδυνο που ενέχει η τάση για αποκαλλιτεχνικοποίηση της πολιτιστικής βιομηχανίας, για τον Pierre Bourdieu δεν είναι παρά αποτέλεσμα της ίδιας της φορμαλιστικής προσέγγισης της τέχνης την οποία εκμεταλλεύεται, ενδεχομένως, η πολιτιστική βιομηχανία. Ποιο ακριβώς είναι το επιχείρημα του Bourdieu; Η θεώρηση ενός έργου τέχνης ανεξάρτητα από την προσωπική ευχαρίστηση, προϋποθέτει ένα είδος αφαίρεσης, καθαρισμού ή εξαγνισμού. Το ίδιο και η θεώρησή του ως αντικείμενου που εξυπηρετεί κάποια σκοπιμότητα χωρίς όμως να υφίσταται σκοπός. Ο Bourdieu, στο βιβλίο του *La distinction*[43], ασκεί δριμεία κριτική στις πιουριστικές προσεγγίσεις της τέχνης, και ειδικά στην καντιανή θεώρηση. Η αισθητική του «καθαρού» γούστου, κατά τον Bourdieu, βασίζεται στην απόρριψη του μη καθαρού, του γούστου που ανάγεται στην ευχαρίστηση των αισθήσεων, ή διαφορετικά στην απόρριψη του εύκολου γούστου, δηλαδή αυτού που είναι εύκολα προσβάσιμο:

> το «καθαρό» γούστο και η αισθητική που το κάνει θεωρία βρίσκουν την αρχή τους στον αποκλεισμό του «μη-καθαρού» γούστου και της αίσθησης (aisthesis), μορφή απλή και πρωτόγονη της αισθητικής απόλαυσης που ανάγεται σε *απόλαυση των αισθήσεων*[...] Με ρίσκο να μοιάζει θυσιασμένη στο εύκολο αποτέλεσμα που στιγματίζει το «καθαρό γούστο», μπορούμε να δείξουμε ότι όλη η γλώσσα της αισθητικής είναι εγκλωβισμένη μέσα στην κατ' αρχήν

[41] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 47. Στο πρωτότυπο: σελ. 39.
[42] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 47. Στο πρωτότυπο: σελ. 39.
[43] Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979, βλ. κυρίως το Post-scriptum : éléments pour une critique « vulgaire » des critiques « pures ».

απόρριψη του εύκολου, νοημένο με όλες τις σημασίες που η ηθική και η αισθητική της μπουρζουαζίας δίνει σε αυτή τη λέξη.[44]

Αυτή, όμως, η απόρριψη δεν είναι μια διαδικασία γενικά προσιτή, ισχυρίζεται ο Bourdieu. Η «καθαρή» τέχνη είναι μόνο για την ελίτ, γι' αυτούς που είναι σε θέση να απορρίψουν το «μη-καθαρό» ή το «βάρβαρο». Έτσι η θέση περί αυτονομίας του έργου τέχνης, ως κάθαρση ή εξαγνισμός της τέχνης από κάθε ετερόνομο, δηλαδή μη «καθαρό», στοιχείο, βασίζεται και ενισχύει τη διάκριση μεταξύ των κοινωνικών τάξεων προς όφελος μιας καλλιεργημένης ελίτ, δηλαδή της άρχουσας τάξης, η οποία είναι σε θέση να πραγματοποιήσει αυτή την αφαίρεση. Ο φορμαλισμός, μέσω της εκλογίκευσης της μορφής, οδηγεί στον αποκλεισμό των κατωτέρων τάξεων από την τέχνη και στην ενίσχυση της κυριαρχούσας τάξης, πράγμα που είναι, κατά τον Bourdieu, αποτέλεσμα της ανιστορικής και απολιτικής στάσης των φορμαλιστικών θεωρήσεων.

Όμως, η αισθητική του «καθαρού» γούστου του Kant δεν ισοδυναμεί με απομόνωση του γούστου από κάθε «μη-καθαρό», δηλαδή ετερόνομο, στοιχείο. Ο Bourdieu δεν έχει δίκαιο να ισχυρίζεται ότι η αυτόνομη ματιά επί της τέχνης στον Kant είναι μια κίνηση απλού αποκλεισμού του μη καθαρού. Όπως επιχείρησα να δείξω, ο καντιανός φορμαλισμός δεν προτρέπει για απλοϊκή αφαίρεση των ετερόνομων στοιχείων προκειμένου να απομονωθεί η καθαρή μορφή. Ο καντιανός φορμαλισμός δεν είναι ένα είδος αφαίρεσης. Αυτό που μοιάζει εκ πρώτης όψεως να είναι μια «αποστειρωμένη» ματιά επί της τέχνης δεν δηλώνει παρά ότι η τέχνη δεν *ανάγεται* σε ετερόνομα στοιχεία, δηλαδή σε στοιχεία εκτός αυτής, και όχι τόσο ότι πρέπει να αποβάλλεται πλήρως κάθε «μη καθαρό» στοιχείο, δηλαδή κάθε εμπειρικό στοιχείο ή κάθε στοιχείο που δεν είναι μορφικό. Η έννοια της «καθαρής» μορφής δεν δηλώνει παρά την προτεραιότητα της μορφής και όχι την αποκοπή της από το περιεχόμενο.

Εντούτοις, το επιχείρημα του Bourdieu έχει κάποια βάση. Γιατί ακόμα και αν ισχύουν τα παραπάνω δύσκολα μπορούμε να παραβλέψουμε ότι το αποτέλεσμα είναι το ίδιο: μια κοινωνική τάξη πράγματι εκμεταλλεύεται την στάση αυτή απέναντι στην τέχνη για ίδιον συμφέρον. Η ανιδιοτελής προσέγγιση της τέχνης ενθαρρύνει την άποψη ότι η τέχνη είναι αυτόνομη με την κακή έννοια του όρου, δηλαδή με την έννοια της αποκοπής από το ευρύτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται. Αποτέλεσμα είναι να ενθαρρύνεται και ένα ολόκληρο σύστημα θεσμών γύρω από την τέχνη, οι οποίοι εκφράζουν την αστική τάξη και οι οποίοι ανάγουν τελικά την τέχνη σε καταναλωτικό προϊόν. Αν η επιδίωξη των θεωριών περί «τέχνης για την τέχνη» ήταν να προστατέψουν την τέχνη από οτιδήποτε θα την ανήγαγε σε κάτι άλλο από αυτό που πραγματικά είναι, ισχυρίζεται ο Bourdieu, το αποτέλεσμα ήταν τελικά το αντίθετο, την ανήγαγαν, δηλαδή, σε ετερόνομες λειτουργίες και την μετέτρεψαν σε εμπόρευμα:

έχουμε κάθε λόγο να υποθέτουμε ότι η συγκρότηση της αισθητικής ματιάς ως «καθαρή ματιά»,

[44] Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, σελ. 566.

> ικανή να θεωρεί το έργο τέχνης μέσω αυτού και καθαυτό, δηλαδή ως «σκοπιμότητα χωρίς σκοπό», συνδέεται με τον θεσμό του έργου τέχνης ως αντικείμενο θεώρησης, με τη δημιουργία ιδιωτικών και έπειτα δημόσιων γκαλερί και μουσείων, και με την παράλληλη ανάπτυξη ενός συνόλου επαγγελματιών οι οποίοι προσλαμβάνονται για να συντηρήσουν το έργο τέχνης, τόσο υλικά όσο και συμβολικά. Αντίστοιχα, η παρουσίαση της καλλιτεχνικής παραγωγής ως «δημιουργία» στερούμενης κάθε προσδιορισμού ή οποιασδήποτε κοινωνικής λειτουργίας, αν και έχει διεκδικηθεί από πολύ παλιά, επιτυγχάνει την πλήρη έκφρασή της στις θεωρίες περί «τέχνης για την τέχνη».[45]

Η αστική τάξη βρίσκει ευκαιρία, ισχυρίζεται ο Bourdieu, βασιζόμενη σε επιχειρήματα του φορμαλισμού, να ιδιοποιηθεί την τέχνη με τις δικές της μεθόδους και να τη μετατρέψει σε προϊόν με ανταλλακτική αξία για να εξυπηρετήσει τα δικά της συμφέροντα, τα οποία όχι μόνο δεν έχουν να κάνουν με την τέχνη αλλά και είναι τελείως αντίθετα με αυτό που η τέχνη θα έπρεπε να είναι, δηλαδή μέρος της κοινωνικής και πολιτικής ζωής. Η κριτική του Bourdieu στρέφεται τόσο εναντίον του φορμαλισμού όσο και εναντίον της θεσμικής θεωρίας της τέχνης: ο φορμαλισμός αποκόπτει την τέχνη από την κοινωνία γιατί τη θεωρεί μόνο ως μορφή και ανεξάρτητα από οποιοδήποτε περιεχόμενο, δηλαδή ανεξάρτητα από οποιονδήποτε σκοπό ή λειτουργία, ενώ η θεσμική θεωρία την αποκόπτει γιατί τη θεωρεί τέχνη μόνο επειδή είναι ενταγμένη σε ένα συγκεκριμένο θεσμικό πλαίσιο και όχι λόγω εγγενών σε αυτήν στοιχείων. Έτσι και οι δύο πλευρές μοιάζει να μην αναγνωρίζουν κανέναν κοινωνικό ή πολιτικό ρόλο στην τέχνη.

Σύμφωνα, όμως, με ένα διαφορετικό επιχείρημα, η τέχνη, και πιο συγκεκριμένα η τέχνη της πρωτοπορίας, όφειλε να παραμείνει αυτόνομη προκειμένου να διαχωρίσει τον εαυτό της από την κουλτούρα της αστικής τάξης, και να αποφύγει να πάρει μέρος στην εμπορευματοποίηση της μαζικής κουλτούρας. Η αφαίρεση του περιεχομένου, ισχυρίζεται ο Greenberg, είναι το ίχνος της κοινωνικής διεκδίκησης του κοινωνικού, η έκφραση μιας προσπάθειας να διατηρηθεί η κουλτούρα εν όψει του εκφυλισμού της κουλτούρας:

> η πραγματική και πιο σημαντική λειτουργία της πρωτοπορίας δεν ήταν να «πειραματίζεται», αλλά να βρει ένα δρόμο κατά μήκος του οποίου θα ήταν δυνατόν να αφήσει την κουλτούρα να προχωρά ελεύθερα εν μέσω ιδεολογικής σύγχυσης και βίας. Αποσυρόμενος από το δημόσιο, ο ποιητής ή ο καλλιτέχνης της πρωτοπορίας κατάφερε να διατηρήσει το υψηλό επίπεδο της τέχνης του περιορίζοντας και ταυτόχρονα υψώνοντάς την σε έκφραση ενός απόλυτου στο οποίο όλες οι σχετικότητες και αντιφάσεις είτε θα λύνονταν είτε θα ήταν χωρίς νόημα. Η «τέχνη για την τέχνη» και η «καθαρή ποίηση» εμφανίζονται, και το θέμα ή περιεχόμενο γίνεται κάτι το οποίο πρέπει να αποφεύγεται σαν να ήταν πανούκλα.[46]

Η πλήρης διάλυση του περιεχομένου σε μορφή εκφράζει, κατά τον Greenberg, την

[45] Βλ. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Polity Press, 1993.

[46] Clement Greenberg, "Avant-garde and Kitsch", στο *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1989 (1961), σελ. 5.

άρνηση της τέχνης να υποκύψει στις διαταγές της καπιταλιστικής αγοράς: η τέχνη επαναστάτησε αρνούμενη να λάβει μέρος στην ιδεολογική σύγχυση της κοινωνίας, και παραμένοντας απολιτική δήλωσε την πολιτική της στάση.

Ωστόσο, αυτά τα λέει ο Greenberg στο πρώιμο έργο του. Στο ύστερο έργο του αρνείται κάθε άμεση τουλάχιστον εμπλοκή της τέχνης στην πολιτική:

> αν η ανταρσία και η εξέγερση ήταν *πραγματικά* μέρος του Μοντερνισμού, ήταν μόνο όταν αυτό κρίθηκε απαραίτητο προς όφελος της αισθητικής αξίας, όχι για πολιτικούς σκοπούς. Το ότι ορισμένοι Μοντερνιστές υπήρξαν μη συμβατικοί στον τρόπο ζωής τους δεν μας αφορά.[47]

Έτσι, η μοντέρνα τέχνη έπρεπε να παραμείνει απολιτική για να διαφυλάξει την αισθητική της αξία και για να μην γίνει υποχείριο της βιομηχανίας της κουλτούρας:

> Αυτό που διαχωρίζει τον Μοντερνισμό και του δίνει τη θέση και την ταυτότητά του περισσότερο από οτιδήποτε άλλο είναι η απάντησή του σε μια επιτεταμένη αίσθηση απειλών κατά της αισθητικής αξίας: απειλές από το κοινωνικό και υλικό περιβάλλον, από τη διάθεση των καιρών, εκφραζόμενες όλες από τις απαιτήσεις ενός καινούργιου και ανοιχτού πολιτισμού της αγοράς, απαιτήσεις μέσης διανοητικής ικανότητας. [48]

Παραιτούμενη από την θρησκεία, την πολιτική, ακόμα και την ηθική, η μοντέρνα τέχνη διαφύλαξε την «αυτόνομη αξία της»[49], ισχυρίζεται ο ύστερος Greenberg, ομολογώντας ρητά την απολιτική του στάση.[50] Η προσέγγιση του Greenberg καθίσταται, στο ύστερο έργο του, όλο και περισσότερο ελιτίστικη. Ο μοντερνισμός έπρεπε να παραμείνει μακριά από το κοινωνικό και πολιτικό σκηνικό, μακριά από τα ευρεία κοινωνικά προβλήματα, για να διαφυλάξει το δικό του υψηλό και ελιτίστικο χαρακτήρα. Όσοι, λοιπόν, κατηγορούν τον Greenberg για ελιτισμό δεν έχουν άδικο:

> Η πρωτοπορία αναδύθηκε 100 χρόνια πριν ως μειονότητα μέσα σε μια μειονότητα: μια κουλτούρα μειονότητας μέσα σε μια ευρύτερη κουλτούρα μειονότητας η οποία ήταν επίσημη. Αν η τελευταία, σύμφωνα με την τρέχουσα ορολογία, πρέπει να θεωρηθεί ελιτίστικη, τότε η πρωτοπορία ήταν υπερελιτίστικη. Η πρωτοπορία ήταν ίσως η πιο ελιτίστικη εκδήλωση πολιτισμού που υπήρξε ποτέ.[51]

Η απολιτική θέση του ύστερου Greenberg είχε ως στόχο να προστατέψει την τέχνη από τον εκφυλισμό της βιομηχανίας της κουλτούρας. Κάνοντας, όμως, αυτή την κίνηση, όπως

---

[47] Greenberg, "Modern and Postmodern", στο *Later Writings*, Minneapolis- London, University of Minnesota Press, 2003, σελ. 28-29.

[48] Greenberg, "Modern and Postmodern", σελ. 30.

[49] Greenberg, "Modern and Postmodern", σελ. 31.

[50] Ο Greenberg έχει κατηγορηθεί ευρέως για την απολιτική του στάση. Και την κριτική αυτή δεν διέφυγαν και πολλοί μαθητές του όπως ο Michael Fried και Rosalind Krauss (βλ. Patricia Leighten, "Cubist Anachronisms: Ahistoricity, Cryptoformalism, and Business-as-Usual in New York", *Oxford Art Journal*, Vol. 17, No. 2 (1994), σελ. 91-102). Στο επόμενο κεφάλαιο θα δούμε πώς ο Fried αντικρούει τις κατηγορίες της Krauss ως προς το θέμα.

[51] Clement Greenberg, "Looking for the Avant-Garde", στο *Late Writings*, σελ. 20.

θα έλεγε ο Bourdieu, ο Greenberg δεν κατάφερε παρά να ρίξει την τέχνη στα σαγόνια της βιομηχανίας της κουλτούρας και να τη μετατρέψει σε εμπόρευμα.

Η άποψη του Adorno βρίσκεται κοντά στην άποψη του πρώιμου Greenberg. Η μόνη κοινωνική λειτουργία που μπορεί να έχει η τέχνη, ισχυρίζεται ο Adorno, είναι να μην έχει κοινωνική λειτουργία[52]. Το έργο τέχνης είναι κατ' αρχήν αυτόνομο επειδή αντιστέκεται, με την ύπαρξή του και μόνο, στην γενικευμένη ετερονομία που διέπει την καπιταλιστική κουλτούρα, η οποία θεμελιώνεται στην αρχή ότι όλα είναι ανταλλάξιμα.

> Τον κοινωνικό της χαρακτήρα τον αποκτά μάλλον επειδή έρχεται σε αντίθεση προς την κοινωνία, μια θέση που τη λαμβάνει μόνον αφότου έγινε αυτόνομη... η τέχνη ασκεί κριτική στην κοινωνία απλώς και μόνο με την ύπαρξή της, κάτι που αποδοκιμάζεται από τους πουριτανούς όλων των κατηγοριών. Δεν υπάρχει καθαρό μόρφωμα, επεξεργασμένο σύμφωνα με τον εσωτερικό του νόμο, που δεν ασκεί σιωπηρά κριτική, που δεν καταγγέλλει την ταπείνωση του ανθρώπου από μια κατάσταση η οποία οδηγεί προς την ολική κοινωνία της ανταλλαγής: όπου τα πάντα συνιστούν ένα είναι δι' άλλο.[53]

Η κοινωνία βρίσκεται στα έργα τέχνης διαμεσολαβημένη από τη μορφή και όχι επειδή αυτά αναφέρονται άμεσα σε κοινωνικά θέματα. Η μορφή, υποστηρίζει ο Adorno, «ενεργεί όπως ένας μαγνήτης»[54], απορροφά την εμπειρική πραγματικότητα και τη μετατρέπει σε μορφολογικό νόμο. Η άποψη ότι η τέχνη εκφράζει την κοινωνική πραγματικότητα με το θέμα της, δηλαδή με αυτό που απεικονίζει ή με αυτό που περιγράφει, είναι απλώς απάτη, ισχυρίζεται ο Adorno. Στην παγίδα αυτή είχαν πέσει, για παράδειγμα, οι ιθύνοντες των λαϊκών δημοκρατιών οι οποίοι πίστευαν ότι η τέχνη πρέπει να εκφράζει άμεσα τα κοινωνικά προβλήματα προκειμένου να επηρεάζει τους πολίτες προς την κατεύθυνση του σοσιαλισμού. Με αυτή τη δικαιολογία καταδικάστηκε ολόκληρη η καλλιτεχνική πρωτοπορία η οποία, σε τελευταία ανάλυση, εξέφρασε πολύ βαθύτερα και ουσιαστικότερα τις ιδέες της επανάστασης. Τα έργα τα οποία περνούσαν άνετα τη λογοκρισία ήταν αυτά που εξέφραζαν με το θέμα τους τις πολιτικές τους θέσεις εις βάρος, όμως, της αισθητικής τους επεξεργασίας. Λίγοι ήταν οι καλλιτέχνες που κατάφεραν να συμμορφωθούν στις απαιτήσεις του συστήματος χωρίς να θυσιάσουν την ποιότητα της τέχνης τους, όπως ο Shostakovitch. Και δεν είναι ίσως τυχαίο που κάτι τέτοιο το κατάφερε ένας μουσικός, εφ' όσον η μουσική, τέχνη κατ' εξοχήν μη αναπαραστατική ή μη περιγραφική, ξεφεύγει ευκολότερα από την απαίτηση της ρεαλιστικής αναπαράστασης. Δύο ερμηνείες μπορώ να δώσω σε αυτό. Η σοβιετική λογοκρισία είτε δεν είδε, αφελώς, ότι οι κοινωνικοί αγώνες και οι ταξικές σχέσεις αποτυπώνονται πολύ καλύτερα στη μορφή των έργων απ' ότι στο θέμα τους, είτε ήταν αυτό ακριβώς που τη φόβισε, δηλαδή το γεγονός ότι αυτά που

[52] «Αν μπορεί να αποδοθεί στα έργα τέχνης μια κοινωνική λειτουργία, αύτή είναι η απουσία μιας λειτουργίας, ενός κοινωνικού ρόλου»: Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 384. Στο πρωτότυπο: σελ. 336-337.

[53] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 382-3. Στο πρωτότυπο: σελ. 335.

[54] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 384. Στο πρωτότυπο: σελ. 336.

αποτυπώνονται στη μορφή των έργων είναι λιγότερο ελεγχόμενα, λόγω του αφηρημένου τους χαρακτήρα, και ταυτόχρονα έχουν πολύ μεγαλύτερη δύναμη και συνεπώς επιρροή στο κοινό. Ο Adorno θεωρεί ότι ο βαθμός ενσωμάτωσης των κοινωνικών ζητημάτων στο έργο τέχνης είναι αντιστρόφως ανάλογος της έκφρασης των ζητημάτων αυτών από το θέμα του έργου, πράγμα που σημαίνει ότι η τέχνη, κατ' αρχήν, δεν μπορεί να συμφιλιώσει τα δύο: «η κοινωνία εμφανίζεται μέσα [στο έργο] με τόσο πιο αυθεντικό τρόπο όσο λιγότερο προμελετημένα γίνεται θέμα της». Συνεπώς, το να μην δηλώνει το έργο προμελετημένα στο θέμα του τα κοινωνικά ζητήματα αποτελεί, σύμφωνα με τον Adorno, κριτήριο αυθεντικότητας (υπό αυτή τη σκοπιά το εγχείρημα του Shostakovitch μοιάζει ακατόρθωτο). Έτσι δικαιώνει και τις αναζητήσεις της αφηρημένης τέχνης: πολύ περισσότερο από τη δηλωμένα πολιτική τέχνη, η αφηρημένη τέχνη έχει, δυνάμει, πολιτικό χαρακτήρα.

Ερωτηθείς αν παραδέχεται την άποψη του Adorno ότι η τέχνη διατηρεί την κριτική της λειτουργία μόνο όταν δεν έχει κοινωνική λειτουργία, ο Greenberg απάντησε: «αυτό μπορεί σίγουρα να το πει κανείς για την τέχνη, για την καλή τέχνη εν πάσει περιπτώσει. Αλλά αυτό δεν είναι σημαντικό για μένα»[55]. Έτσι, κλείνει το θέμα μια για πάντα.

Μια λιγότερο αρνητική στάση αλλά εξίσου κριτική απέναντι στην άποψη του Adorno όσον αφορά ερώτημα περί κοινωνικό-πολιτικού χαρακτήρα της τέχνης κρατάει και ο Cavell στο πρόσφατο έργο του[56]. Έχει ειπωθεί, αναφέρει ο Cavell, ότι υφίστανται καλλιτεχνικές επαναστάσεις όπως και φιλοσοφικές ή επιστημονικές. Όμως, αναρωτιέται, τι σημαίνει ακριβώς ότι μια τέτοια επανάσταση μπορεί να αποτελεί απάντηση σε μια πολιτική επανάσταση; Με ποια έννοια μπορεί το έργο του Μπετόβεν, για παράδειγμα η Ηρωική συμφωνία, να εκφράζει τις ιδέες της γαλλικής επανάστασης; Ο Cavell παραθέτει την εξής φράση του Dalhaus για την Ηρωική συμφωνία: «η λάβα της επανάστασης τρέχει κι εδώ, αλλά ως ιδέα, ως μουσική ιδέα». Και παρακάτω παραθέτει ένα απόσπασμα από τον Adorno όπου ο τελευταίος ισχυρίζεται ότι «αν ακούσουμε Μπετόβεν και δεν ακούσουμε τίποτα από την επαναστατημένη αστική τάξη... δεν καταλαβαίνουμε καλύτερα τον Μπετόβεν από οποιοδήποτε ακροατή ο οποίος δεν μπορεί να ακολουθήσει το καθαρά μουσικό περιεχόμενο του κομματιού, την εσωτερική ιστορία που διαδραματίζεται στα θέματά του»[57]. Ο Cavell έχει ενδοιασμούς όσον αφορά την άποψη του Adorno ότι μπορεί να δοθεί κάποιο νόημα στις καθαρά μουσικές κινήσεις ή στο ότι μπορεί να πραγματοποιηθεί ένα είδος μετάφρασης μεταξύ μουσικής και φιλοσοφίας και να βρεθούν αναλογίες. Αυτού του είδους οι προσπάθειες προϋποθέτουν ότι η μουσική σημασία μπορεί να βρεθεί σε κάτι εκτός αυτής, υποστηρίζει ο Cavell. Βέβαια τονίζει πως όλοι συμφωνούν, γενικά, ότι η οποιαδήποτε μουσική σημασία δεν μπορεί να είναι σαν αυτή μιας πρότασης και ότι η

[55] Clement Greenberg, "Modernism of Barbarism", συζήτηση με τον Karlheinz Ludeking, στο *Late Writings*, σελ. 224-225.

[56] Stanley Cavell, "Impressions of Revolution", *The Musical Quarterly* 85(2), Summer 2001, σελ. 264-273.

[57] Cavell, "Impressions of Revolution", σελ. 269. Το απόσπασμα που παραθέτει είναι από το Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*, New York, Seasbury Press, 1976, 62.

μουσική επιτρέπει μια κατανόηση χωρίς σημασία, δηλαδή χωρίς την άρθρωση μεμονωμένων πράξεων αναφοράς πάνω στις οποίες βασίζεται η σκέψη. Ωστόσο πολλοί αναζητούν τη μουσική σημασία σε αυτό που μπορεί να δηλώνει αυτό που ακούγεται σαν ένα «τικ τακ» σε μια μουσική φράση, σαν αυτό το «τικ τακ» να αναφέρεται ή να μιμείται – αν όχι να αναπαριστά–, κάτι που παράγει αντίστοιχα αυτόν τον ήχο. Ο Cavell ασκεί κριτική στη ιδέα ότι μπορούμε να προσεγγίσουμε τη μουσική σημασία με αυτόν τον τρόπο, ως δηλωτική κάποιου πράγματος που βρίσκεται εκτός αυτής. Τέτοιες προσπάθειες φανερώνουν όχι μόνο αδυναμία στην κατανόηση της μουσικής αλλά και στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο σημαίνει μια λέξη ή μια πρόταση. Ο Cavell αναφέρει ότι ο Wittgenstein θεωρούσε τη μουσική ως παράδειγμα για την κατανόηση της πρότασης επειδή θεωρούσε ότι πρέπει να κατανοήσουμε μάλλον τη σημασία της πρότασης όπως κατανοούμε τη σημασία της μουσικής, δηλαδή ως σημασία που δεν κατοχυρώνεται μέσω αναφοράς σε κάτι εκτός αυτής, παρά το αντίθετο: η μουσική *δείχνει* τους τρόπους κατανόησής της, λέει ο Cavell, δηλώνοντας τον παραδειγματικό χαρακτήρα της μουσικής. Η μουσική μας μαθαίνει ότι η σημασία γενικά δεν μπορεί να κατοχυρωθεί μέσω αντιστοίχισης σε μια αδιαμφισβήτητη και σταθερή ουσία εκτός του μουσικού φαινομένου, πράγμα που δηλώνει ό,τι και η ιδέα ότι δεν υφίστανται καθολικές έννοιες οι οποίες να υποδεικνύουν το πως να εφαρμόσουμε την ίδια έννοια σε διάφορα πράγματα τα οποία έχουν μια υποτιθέμενα κοινή ουσία.

Αν καταλαβαίνω καλά την κριτική, ο Cavell δεν θεωρεί πως ο Adorno πέφτει στην παγίδα μιας απλοϊκής ερμηνείας του μουσικού νοήματος· όμως, θεωρεί ότι όταν ο Adorno ισχυρίζεται ότι μπορούμε να πραγματοποιήσουμε αντιστοιχίσεις μεταξύ μουσικής και φιλοσοφίας ή μεταξύ μουσικής και διαφόρων πολιτικών ιδεών, πέφτει στην ίδια παγίδα που πέφτουν και όσοι αναζητούν στη μουσική αυτό που μπορεί να δηλώνει το «τικ τακ» μιας μουσικής φράσης. Γιατί το γεγονός ότι μπορούν να πραγματοποιηθούν τέτοιες αντιστοιχίσεις προϋποθέτει την ύπαρξη κάποιου κοινού πράγματος εκτός του μουσικού ή πολιτικού φαινομένου, μια κοινή ουσία, η οποία να δικαιολογεί τις αντιστοιχίσεις. Ωστόσο ο Adorno δεν εννοεί την έννοια της αντιστοίχισης με τρόπο απλοϊκό, όπως τον κατηγορεί ο Cavell. Ο τρόπος με τον οποίο ένα μουσικό έργο *δείχνει* να εκφράζει επαναστατικές ιδέες, σύμφωνα με τον Adorno, είναι πολύ περισσότερο διαμεσολαβημένος, έμμεσος, και δεν αποδίδεται από μια απ' ευθείας αντιστοιχία μεταξύ ορισμένων στοιχείων της μορφής και μιας ιδέας. Η πολιτική ή οποιοσδήποτε άλλος ετερόνομος προσδιορισμός, λέει ο Adorno, εισχωρεί στο έργο τέχνης (όχι μόνο στο μουσικό έργο) έμμεσα και ο τρόπος για να αναγνωρίσουμε αυτούς τους προσδιορισμούς μέσα στο έργο είναι εξαιρετικά σύνθετος. Σίγουρα δεν μπορούμε να το αναγνωρίσουμε πίσω από ένα «τικ τακ» το οποίο νομίζουμε ότι «ακούμε», χωρίς να είναι και αυτό βέβαιο, σε μια μουσική φράση. Στην περίπτωση αυτή η τέχνη δεν θα ήταν αυτόνομη αλλά ετερόνομη. Βέβαια, αν τα πράγματα είναι έτσι, τότε, λέει ο Cavell, μόνο μεταφορικά μπορούμε να πούμε ότι η μουσική εκφράζει την επανάσταση. Ο Adorno, όμως, δεν θα συμφωνούσε με την άποψη αυτή, και

επιμένει ότι «οι άλυτοι ανταγωνισμοί της πραγματικότητας επανέρχονται στα έργα τέχνης ως ενύπαρκτα προβλήματα της μορφής τους».[58]

Αν το ενδιαφέρον του Baudelaire στρέφεται στο προφίλ του δανδή και της πόρνης[59] αυτό δεν συμβαίνει επειδή θεωρεί ότι αυτά είναι απλώς τα θέματα του μοντερνισμού, αλλά επειδή θεωρεί ότι αυτά εισχωρούν με κάποιο τρόπο, ως ετερόνομοι προσδιορισμοί, στη ίδια τη «σύνταξη» του έργου. Ο Cavell αναφέρεται στον Baudelaire όταν μιλάει για τον κινηματογράφο, επειδή θεωρεί ότι αυτά τα θέματα εισχωρούν στον κινηματογράφο και γίνονται θεματογραφία του, βλέπει δηλαδή το έργο του Baudelaire περισσότερο ως ανάδειξη ορισμένων θεμάτων του μοντερνισμού και παρακάμπτει, ίσως, το ερώτημα πώς αυτά γίνονται μέρος της μορφής[60]. Φυσικά ο Cavell δεν υποστηρίζει ότι δεν υφίσταται εσωτερική σχέση μεταξύ θέματος, ή περιεχομένου, και μορφής. Όμως, διατηρεί τον διαχωρισμό μεταξύ θέματος ή περιεχομένου και μορφής, ενώ ο Baudelaire τείνει να τον διαλύσει. Στο σημείο της απορρόφησης αυτής της διαφοράς διακρίνεται η έννοια του μοντέρνου έργου τέχνης, και αναδεικνύεται ο διπλός χαρακτήρας του ως αισθητική μορφή, δηλαδή αυτόνομο αντικείμενο, και κοινωνικό φαινόμενο, δηλαδή ετερόνομα προσδιορισμένο. Αν και ως αυτόνομο προϊόν της αστικής τάξης το έργο τέχνης είναι φετιχιστικό και ένοχο για τον φετιχιστικό του χαρακτήρα, τον οποίο δεν μπορεί να αποβάλλει, εντούτοις «ο φετιχιστικός χαρακτήρας των έργων τέχνης είναι προϋπόθεση του περιεχομένου αλήθειας, το οποίο συνιστά και την κοινωνική τους αλήθεια»[61]. Πώς ακριβώς το αυτόνομο έργο τέχνης απορροφά την εμπειρία μας της ετερονομίας; Για να το συλλάβουμε είναι απαραίτητο να δούμε με ποιο τρόπο είναι φτιαγμένο το μοντέρνο έργο τέχνης: *η σχέση μεταξύ έργου τέχνης ως αισθητική μορφή και έργου τέχνης ως κοινωνικό γεγονός είναι μια διαλεκτική σχέση η οποία αποτυπώνεται στο έργο τέχνης ως συντεθειμένο*. Την άποψη του Adorno πάνω σε αυτό το ζήτημα προσπαθώ να προσεγγίσω στη συνέχεια.

ΜΕΡΟΣ 2:
ΑΥΤΟΝΟΜΙΑ ΚΑΙ ΕΝΥΠΑΡΚΤΗ ΛΟΓΙΚΗ

Ι. Η ΛΟΓΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ

Τα έργα τέχνης είναι συνθετικά σύνολα. Συνθέτουν όπως και ο Λόγος, ισχυρίζεται ο Adorno, χωρίς όμως έννοιες, κρίσεις και συμπεράσματα:

> Η συνθετική τους λειτουργία είναι εσωτερική, αφορά την ενότητά τους και όχι μια άμεση σχέση με κάτι οπωσδήποτε καθορισμένο και δεδομένο έξω από αυτά· αναφέρεται στο

[58] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 21. Στο πρωτότυπο: σελ. 16.
[59] Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », στο Charles Baudelaire, *Critique d'art*, Paris, Gallimard folio essais, 1992.
[60] Βλ. Stanley Cavell, *The World Viewed*.
[61] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 385. Στο πρωτότυπο: σελ. 337.

διάσπαρτο, μη εννοιολογικό και τρόπον τινά αποσπασματικό υλικό το οποίο πρέπει να χειρίζονται τα έργα τέχνης στον εσωτερικό τους χώρο.[62]

Αν η λογική είναι ένα σύνολο κανόνων που ελέγχουν τις σχέσεις μεταξύ κρίσεων συντεθειμένων από έννοιες, τότε τα έργα τέχνης δεν είναι ακριβώς αυτό. Στο βαθμό που συνθέτουν έτσι ώστε τα διάσπαρτα στοιχεία που τα απαρτίζουν να αποκτήσουν ενότητα, τα έργα τέχνης είναι λογικά. Ωστόσο η σύνθεσή τους δεν πραγματοποιείται μέσω εννοιών αλλά μέσα στο καλλιτεχνικό μέσο: δεν υφίσταται κάτι έξω από τα έργα τέχνης «καθορισμένο και δεδομένο» με βάση το οποίο να επιτυγχάνεται η ενότητα στο εσωτερικό τους. Αν, λοιπόν, η δομή ενός συλλογισμού είναι να υπάγει το μερικό στο καθολικό, τότε το έργο τέχνης διαθέτει μόνο εν μέρει το χαρακτήρα του συλλογισμού εφ' όσον συνθέτει το μερικό χωρίς όμως να το υπάγει στο καθολικό ή το γενικό. Η λογικότητά του είναι ενύπαρκτη ενώ συμβιβάζεται με τη συλλογιστική λογική μόνο ως προς το «σχήμα» (Form des Schlusses): «συγγενεύουν πιο πολύ με το σχήμα του συλλογισμού και της αντικειμενικά περιεκτικής σκέψης [sachhaltigen Denken – empirical thought]»[63].

Τι είναι το σχήμα του συλλογισμού; Οι χρονικές τέχνες, όπως η μουσική και η ποίηση, οργανώνονται στον χρόνο. Ωστόσο, δεν οργανώνονται απλώς ως διαδοχή στο χρόνο αλλά ως διαδοχή μορφωμάτων όπου το ένα προκύπτει από το άλλο. Και αυτό δηλώνει ότι το ένα είναι αιτία του άλλου. Είναι δύσκολο να συλλάβουμε την χρονική διαδοχή ως κάτι άλλο από αιτιακή αλληλεπίδραση. Το γεγονός, λοιπόν, ότι τα μέρη ή οι στιγμές ενός μουσικού κομματιού σχετίζονται μεταξύ τους αιτιακά αποδεικνύει τη λογική συνέπεια της οργάνωσης τους, μια συνέπεια η οποία ωστόσο μοιάζει με ένα συλλογισμό μόνο ως προς το σχήμα και όχι ως προς το περιεχόμενο εφ' όσον δεν εμπλέκει έννοιες και κρίσεις.

Γιατί όμως δικαιολογούμαστε να θεωρούμε ότι η αιτιακή τους δομή είναι και λογικά συνεπής; Το επιχείρημα του Adorno είναι το εξής. Αν και συλλαμβάνουμε τη χρονική διαδοχή με όρους αιτιακής αλληλεπίδρασης, η έννοια της διαδοχής δεν είναι απαραιτήτως χρονική. Ο κανόνας της διαδοχής, δηλαδή ότι κάτι πρέπει να προκύπτει από κάτι άλλο, δεν ισχύει μόνο στις χρονικές τέχνες αλλά και στις εικαστικές, πράγμα που αποδεσμεύει την έννοια της διαδοχής από το χρόνο, μολονότι αρχικά τη συλλαμβάνουμε με βάση το χρονικό μοντέλο. Αν η διαδοχή εμφανιζόταν μόνο στις χρονικές τέχνες αυτό θα σήμαινε ότι είναι απλώς αιτιακή. Το γεγονός, όμως, ότι εμφανίζεται και στις μη χρονικές τέχνες αποδεικνύει ότι είναι κάτι παραπάνω από αιτιακή, είναι λογική.

Η λογική συνέπεια εμφανίζεται ως «υποχρέωση των έργων τέχνης να γίνονται όμοια με τον εαυτό τους» και να τηρούν το «εγγενές τους συμβόλαιο»[64]. Το συμβόλαιο είναι εγγενές επειδή δεν υπαγορεύεται από κάτι άλλο εκτός του ίδιου του έργου, ενώ η υποχρέωση να γίνονται όμοια με τον εαυτό τους (ομοιόσταση) δεν δηλώνει παρά την επιδίωξή τους για

[62] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 517. Στο πρωτότυπο: σελ. 453.
[63] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 235. Στο πρωτότυπο: σελ. 205.
[64] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 235. Στο πρωτότυπο: σελ. 205.

ενότητα. Αυτά τα δύο βέβαια, ισχυρίζεται ο Adorno, μπορεί να βρίσκονται σε ένταση: αυτό που υπαγορεύεται από το εγγενές συμβόλαιο του έργου τέχνης μπορεί να υπονομεύει την ενότητά του. Η υποχρέωση του έργου τέχνης να είναι πιστό στον εαυτό του και η ανάγκη για ομοιόσταση, δηλαδή η επιδίωξη της ισορροπίας των δυνάμεων, είναι απαιτήσεις της λογικής συνέπειας στην οποία υπόκειται. Αυτά δηλώνουν την ορθολογική πλευρά των έργων τέχνης και με αυτή την έννοια τα έργα τέχνης προσαρμόζονται στη συλλογιστική σκέψη. Επιπλέον, συνεχίζει ο Adorno, «χωρίς την εσωτερική ανάγκη» –ο όρος «ανάγκη» δηλώνει ότι πρόκειται για κάτι που συγγενεύει με τη λογική–, «κανένα έργο δεν θα είχε αντικειμενοποιηθεί»[65]. Αν τα έργα τέχνης δεν ήταν λογικά θα ήταν απλώς προβολές που πραγματοποιεί το υποκείμενο, όπως για παράδειγμα ένα όνειρο. Αυτό που τα καθιστά αυθυπόστατα αντικείμενα είναι «η αντιμιμητική τους παρόρμηση», δηλαδή το γεγονός ότι δεν είναι απλώς κόπιες κάποιου άλλου πράγματος. Η κόπια αντλεί τη λογική της από κάτι άλλο, από ένα πρωτότυπο, βασίζεται σε κάτι υπερβατικό. Με άλλα λόγια, η μίμηση δανείζεται την εσωτερική της ενότητα από αυτό που μιμείται. Επομένως, αν τα έργα τέχνης δεν ήταν λογικά θα ήταν απλώς μιμήσεις και όχι αυθυπόστατα αντικείμενα.

Ωστόσο, η λογική τους διαδικασία εκτυλίσσεται σε ένα εξωλογικό πεδίο, και «η ενότητα που επιτυγχάνουν... τα κάνει να αντιστοιχούν στη λογική της εμπειρίας, όσο και αν οι μέθοδοί τους, τα στοιχεία τους και οι εσωτερικές τους αναλογίες απέχουν από τα αντίστοιχα της πρακτικής εμπειρίας»[66]. Τι ακριβώς εννοεί ο Adorno με τον όρο «λογική της εμπειρίας»; Για τον Kant, ο ισχυρισμός ότι υφίσταται λογική της εμπειρίας δεν θα ήταν αποδεκτός, εφ' όσον η λογική είναι αναλυτική ενώ όπου υπάρχει εμπειρία υπάρχει σύνθεση, δηλαδή κάτι επιπρόσθετο, επιπλέον πληροφορία. Επιπλέον, ο Adorno συγκρίνει την τέχνη με τα μαθηματικά: όπως η τέχνη, τα μαθηματικά είναι και αυτά μη εννοιολογικά επειδή «δεν συμβολίζουν κάτι υπαρκτό» και «δεν εκφέρουν υπαρκτικές κρίσεις»[67]. Εντούτοις, τα μαθηματικά είναι a priori συνθετικά αλλά όχι λογικά. Είναι δυνατόν να έχουμε μαθηματικά της εμπειρίας μόνο στην περίπτωση που αυτά δεν αφορούν το περιεχόμενο της εμπειρίας αλλά τη μορφή της: αφορούν τη μορφή, άρα είναι a priori, αλλά τη μορφή της εμπειρίας, άρα είναι συνθετικά. Όμως, για τον Kant δεν υφίσταται a priori που να κυριαρχεί πάνω στο περιεχόμενο της εμπειρίας. Το a priori είναι μορφικό (formal): είτε έχουμε μορφή της σκέψης, δηλαδή a priori νόμους της λογικής, είτε μορφή της εμπειρίας, χώρο και χρόνο, δηλαδή a priori νόμους των μαθηματικών. Το a priori του περιεχομένου της εμπειρίας δεν έχει θέση στην καντιανή θεωρία. Ίσως ο Adorno να εννοεί τη λογική της εμπειρίας με την έννοια της λογικής, για παράδειγμα, των χρωμάτων: κάτι δεν μπορεί να είναι ταυτόχρονα κόκκινο και πράσινο (την άποψη αυτή, βέβαια, δεν αποδέχεται ο Kant, αν και αποδέχεται η φαινομενολογία). Ή με τον όρο «λογική της εμπειρίας» μπορεί να εννοεί απλώς την αιτιακότητα. Αυτό δεν είναι σαφές. Πάντως, όσον

[65] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 235. Στο πρωτότυπο: σελ. 205.
[66] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 235. Στο πρωτότυπο: σελ. 205.
[67] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 236. Στο πρωτότυπο: σελ. 205.

αφορά τη σχέση της τέχνης με τα μαθηματικά, η αναγνώριση της συγγένειας μεταξύ τέχνης και μαθηματικών μπορεί να είναι ένας τρόπος να κατανοήσουμε τη λογικότητα της τέχνης. Βέβαια, αντίθετα με ό,τι ισχυρίζεται ο Adorno, το γεγονός ότι πρόκειται και στις δύο περιπτώσεις για μη εννοιολογικές μορφές δεν σημαίνει ότι μοιράζονται τις *ίδιες* μη εννοιολογικές μορφές. Αυτό που είναι αληθές στη σύγκριση της τέχνης με τα μαθηματικά είναι ότι η λογική της τέχνης είναι μία έννοια. Ωστόσο, η τέχνη δεν είναι μη εννοιολογική με την έννοια που είναι τα μαθηματικά μη εννοιολογικά, ενώ η ιδέα ότι αφορούν και τα δύο μη εννοιολογικές εγγενείς μορφές μας οδηγεί στον πειρασμό να ταυτίσουμε τις μορφές της τέχνης με τα μαθηματικά και να τις καταστήσουμε, έτσι, υπερβατικές.

«Η λογική συνέπεια», επιμένει ο Adorno, «καθορίζει αντικειμενικά τα έργα τέχνης στη δομή τους, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η υποδοχή [reception] τους». Η «δεύτερη φύση» τους, δηλαδή το αντικειμενοποιημένο έργο, οφείλεται στην ενύπαρκτη λογικότητά τους. Ποια όμως είναι η πηγή αυτής της ταυτότητας; Μπορούμε να την αναζητήσουμε σε ένα πρωτότυπο, όπως στην περίπτωση της μίμησης, ή να την ανακαλύψουμε στην εσωτερική ενότητα του αντικειμένου, δηλαδή στην λογικότητά του. Αυτό το δεύτερο δρόμο προτείνει ο Adorno. Η αντικειμενικότητα του έργου τέχνης οφείλεται στην ενύπαρκτη λογική του· και τη κατανοησιμότητά του την χρωστά επίσης στην ενύπαρκτη λογική του: για να το κατανοήσουμε πρέπει να ξεκινήσουμε από το ίδιο το έργο και όχι από τον τρόπο με τον οποίο επιδρά στο κοινό. Ο Adorno δικαιώνει τη σύνθεση (composition), ως εσωτερική λογική, ενάντια σε κάποια εξωτερική πηγή ως πηγή κατανοησιμότητας του έργου τέχνης. Η άποψη αυτή αποτελεί έμμεση κριτική στην Θεσμική θεωρία της τέχνης αλλά και στην θεωρία της τέχνης ως μίμηση. Το έργο τέχνης δεν μπορεί να κριθεί με βάση κάτι εκτός αυτού αλλά μόνο βάσει της ενύπαρκτης λογικότητάς του, πράγμα που σημαίνει ότι η αξία του δεν μπορεί να αναχθεί ούτε στο πώς το βλέπει ο Κόσμος της τέχνης (artworld) ούτε και σε κάποιο πρωτότυπο.

Εντούτοις, δεν πρέπει να παίρνουμε τη λογικότητά τους κατά γράμμα, παραδέχεται ο Adorno. Σε τελευταία ανάλυση οτιδήποτε θεωρούμε λογικό στο έργο τέχνης μπορεί να μην είναι τίποτε παραπάνω από το γεγονός ότι «φαίνονται απλώς σαν να πρέπει να είναι έτσι, σαν να μην μπορούσαν να είναι διαφορετικά»[68]. Μπορεί, σε τελευταία ανάλυση, να είναι αυτού του είδους η αναγκαιότητα αυτό που ερμηνεύουμε ως λογικότητα και τίποτα παραπάνω. Εξάλλου, αντίθετα με την εξωκαλλιτεχνική λογική η οποία επιτρέπει συγκεκριμένο αριθμό λύσεων, η λογική των έργων τέχνης επιτρέπει πολύ μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων: «αφήνει πολύ μεγαλύτερα περιθώρια διακύμανσης στα επιμέρους γεγονότα και επιτρέπει πολύ περισσότερες λύσεις απότι η εξωκαλλιτεχνική λογική»[69]. Μοιάζει αναμφίβολα με αυτή των ονείρων όπου η αίσθηση της αναγκαιότητας δεν έχει παρά τυχαία βάση. Ωστόσο, δεν αληθεύει ότι στην τέχνη μπορούμε να κάνουμε ό,τι θέλουμε χωρίς περιορισμούς. Οι διάφορες τεχνοτροπίες παίζουν αυτό το ρόλο: πρόκειται

[68] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 236. Στο πρωτότυπο: σελ. 206.
[69] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 236. Στο πρωτότυπο: σελ. 206.

για προδιαγεγραμμένα σχήματα και τύπους οι οποίοι καθορίζουν τις δυνατότητες των συνθετικών λύσεων στο πλαίσιο κάθε μεμονωμένου έργου· αυτού του είδους τους περιορισμούς ερμηνεύουμε ως λογική του έργου. Ωστόσο, όταν ένα έργο συντίθεται βάσει μιας τεχνοτροπίας έχει μεγαλύτερα περιθώρια ελευθερίας από ένα έργο το οποίο δεν υπόκειται σε καμιά τεχνοτροπία, σημειώνει ο Adorno. Γιατί συμβαίνει αυτό; Η ύπαρξη γνωστών και κοινών προδιαγραφών επιτρέπει πολυάριθμες δυνατότητες λύσεων, πολυάριθμες παραλλαγές. Η δυνατότητα του αυτοσχεδιασμού είναι εξάλλου απόδειξη αυτής της ελευθερίας. Μοιάζει με τη λειτουργία της γλώσσας: αν γνωρίζω τους κανόνες της γραμματικής μπορώ να σχηματίσω απεριόριστο αριθμό προτάσεων. Ενώ, αντίθετα με ότι πιστεύεται γενικά, ένα έργο που δεν εντάσσεται σε καμιά τεχνοτροπία αναγκάζεται να οργανωθεί με πολύ μεγαλύτερη αυστηρότητα ως προς τους κανόνες της λογικής συνέπειας, προκειμένου η απουσία γενικών προδιαγραφών να μην αποβεί μοιραία για την κατανοησιμότητά του. Παραδείγματα τέτοιων έργων μας παρέχει ο μοντερνισμός. Όταν καταρρέει η παράδοση και όλα τα γενικά αποδεκτά προδιαγεγραμμένα σχήματα τίθενται υπό αμφισβήτηση το έργο τέχνης αναγκάζεται να θέσει μια όλο και πιο δεσμευτική λογική. Οργανώνεται εσωτερικά με όλο και μεγαλύτερη αυστηρότητα, «φθάνοντας μέχρι την παρωδία στα ολοκληρωτικά καθορισμένα έργα [total-organization] που παράγονται απαγωγικά από ένα ελάχιστο βασικό υλικό»[70].

II. Η ΧΕΙΡΑΦΕΤΗΣΗ ΤΟΥ ΜΕΡΙΚΟΥ

Λόγω του συνθετικού του χαρακτήρα, ο Adorno αντιλαμβάνεται τη μορφή του έργου τέχνης ως κάτι αντίστοιχο της ορθολογικής οργάνωσης, ή εκλογίκευσης. Ωστόσο, το γεγονός ότι υφίστανται κάποια όρια στην αναλογία αυτή δεν πρέπει να ερμηνεύσουμε ως αδυναμία της τέχνης, σε σχέση με την καθαρή γνώση, να επιτύχει τον ίδιο βαθμό εκλογίκευσης, αλλά ως δείγμα της κριτικής στάσης της τέχνης απέναντι στο μοντέλο σύμφωνα με το οποίο η γνώση συνίσταται στην υπαγωγή του μερικού σε έννοιες: κατά την υπαγωγή του μερικού στο γενικό «κάτι χάνεται ή καταπιέζεται»,[71] σημειώνει ο J.M. Bernstein. Και συνεχίζει:

> αυτό που χάνεται μέσα σε αυτές τις διαδικασίες είναι η αισθητηριακή (sensual) ιδιαιτερότητα του ίδιου του ατομικού. Η αισθητηριακή ιδιαιτερότητα έχει χαθεί από μας επειδή ο θεωρητικός και ο πρακτικός λόγος έχουν κατανοηθεί ως υπαγωγή.[72]

Με άλλα λόγια, η τέχνη δεν συμβιβάζεται με το μοντέλο της κυριαρχίας του γενικού πάνω στο ειδικό, αλλά απελευθερώνει, *«χειραφετεί» το ειδικό από το γενικό*, και με αυτό τον τρόπο ασκεί κριτική στον θεωρητικό και στον πρακτικό λόγο, ότι έχουν καταπιέσει το

[70] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 237. Στο πρωτότυπο: σελ. 206.
[71] J. M. Bernstein, *The Fate of Art, Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, σελ. 197.
[72] Bernstein, *The Fate of Art,* σελ. 198.

μερικό και συνεπώς έχουν χάσει κάτι από την αισθητική φύση του μερικού. Ο Bernstein βλέπει έτσι την προσέγγιση του Adorno ως απάντηση στο φαινομενικό αδιέξοδο στο οποίο μας οδηγεί η άποψη ότι μεταξύ της γνώσης που λαμβάνουμε από την τέχνη και της γνώσης με την κοινή έννοια (truth-only cognition) υφίσταται ένα αγεφύρωτο χάσμα και ότι μόνο μία από τις δύο μπορεί να είναι αληθής.

Η τέχνη τείνει να ανατρέπει την παράδοση για το λόγο ότι δεν δέχεται να υπαχθεί στις σταθερές συμβάσεις της παράδοσης, δηλαδή αντιστέκεται στην κυριαρχία των παραδοσιακών εννοιών, ισχυρίζεται ο Bernstein ερμηνεύοντας τον Adorno. Συμμορφώνομαι με την παράδοση σημαίνει υπάγομαι στις σταθερές αξίες της, ή, με άλλα λόγια, εννοιολογούμαι, εκλογικεύομαι, αποκτιέμαι ως γνώση. Η μοντέρνα τέχνη απορρίπτοντας την παράδοση αρνείται να υπαχθεί στο γνωστικό μοντέλο της υπαγωγής σε έννοιες για χάρη ενός άλλου γνωστικού μοντέλου: «γίνομαι στοιχείο της παράδοσης σημαίνει γίνομαι γνωστός, αποκτιέμαι ως γνώση, υπάγομαι. Άρα η απόρριψη της παράδοσης είναι μια μάχη με τη γνώση για χάρη της (μιας άλλης) γνώσης»[73]. Ποιο ακριβώς είναι, όμως, αυτό το διαφορετικό μοντέλο γνώσης;

Αν η ορθολογική λειτουργία της τέχνης συνίσταται στο να υπάγει το επιμέρους σε έννοιες, αν δηλαδή σχετίζει το επιμέρους με το γενικό, τότε η μιμητική πλευρά της αφορά τη σχέση μεταξύ των επιμέρους στοιχείων της. Η μίμηση, με τον τρόπο που την ορίζει ο Adorno, αφορά την οικειοποίηση χωρίς υπαγωγή: σε αυτήν το υποκείμενο συγκρίνεται με το αντικείμενο, δεν υπάγεται σε αυτό, και έτσι πραγματοποιεί το αντίστροφο από αυτό που πραγματοποιεί η εννοιολογική οικειοποίηση. Η ορθολογική πλευρά σχετίζεται με την καθοριστική κρίση, ενώ η μιμητική με την αναστοχαστική. Αν στην καθοριστική κρίση το μερικό υποτάσσεται στο καθολικό, αν δηλαδή

> ένα υποκείμενο χρησιμοποιεί μία έννοια προκειμένου να οικειοποιηθεί ένα επιμέρους στοιχείο σύμφωνα με τα γνωσιακά και πρακτικά του ενδιαφέροντα, στη μίμηση η κατάσταση είναι διαφορετική: ένα επιμέρους στοιχείο (το υποκείμενο) οικειοποιείται ένα άλλο επιμέρους (το αντικείμενο) παρομοιάζοντας τον εαυτό του με αυτό[74].

Βέβαια, δεν θα πρέπει να υποθέσουμε ότι οι συγκρίσεις μεταξύ επιμέρους στοιχείων που πραγματοποιεί η αναστοχαστική σύνθεση δεν εμπλέκει καθόλου έννοιες. Ούτε ο Adorno αλλά ούτε και ο ίδιος ο Kant (όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο) υποθέτει κάτι τέτοιο. Αν υπέθεταν κάτι τέτοιο θα είχαν να αντιμετωπίσουν τις δυσκολίες της χιουμιανής προσέγγισης, δηλαδή θα έπρεπε να δικαιολογήσουν πώς είναι δυνατόν να πραγματοποιούνται συγκρίσεις μεταξύ πραγμάτων χωρίς να προϋποτίθενται οι έννοιές τους. Αντίθετα, θεωρούν ότι αν και εμπλέκονται έννοιες, αυτές δεν έχουν τον καθοδηγητικό ρόλο που έχουν στην καθοριστική κρίση: αν στην καθοριστική κρίση, και επομένως στην καθοριστική σύνθεση, η έννοια είναι ένα είδος κανόνα που καθορίζει τη σχέση μεταξύ των

[73] Bernstein, *The Fate of Art*, σελ. 198.
[74] Bernstein, *The Fate of Art*, σελ. 201.

επιμέρους στοιχείων, στην αναστοχαστική σύνθεση (αυτό που αποκαλώ απλώς composition σε αντιδιαστολή με την έννοια synthesis) η σχέση μεταξύ των επιμέρους δεν καθορίζεται από κανόνες. Και ωστόσο δεν είναι αυθαίρετη, όπως ισχυρίζεται ο Kant, εφ' όσον, αν και μη εννοιολογική, η αναστοχαστική σύνθεση εμπεριέχει το στοιχείο της γενικότητας: η αναστοχαστική σύνθεση η οποία βασίζεται στην ικανότητα των καλλιτεχνών να κατανοούν διαισθητικά τη μορφή,

> αποτελεί την κατηγορία διαμεσολάβησης για τη λύση του προβλήματος που είχε θέσει ο Kant, πώς και γιατί η τέχνη, που γι' αυτόν ήταν κάτι εξαιρετικά μη εννοιολογικό, υποκειμενικά φέρει μέσα της εντούτοις το στοιχείο της γενικότητας και της αντικειμενικότητας, το οποίο σύμφωνα με την κριτική του Λόγου είναι αποκλειστική υπόθεση της συλλογιστικής γνώσης[75].

Μπορούμε να σκεφτούμε την αναστοχαστική σύνθεση ως ένα κολάζ όπου ο τρόπος με τον οποίο τοποθετούνται τα επιμέρους κομμάτια πάνω στον καμβά δεν καθοδηγείται από κανόνες, δηλαδή από κάποιο συγκεκριμένο μορφικό κανόνα, ο οποίος επιβάλλεται από έξω και ο οποίος δεν έχει σχέση με τα επιμέρους κομμάτια της σύνθεσης: αν, για παράδειγμα, τα κομμάτια του κολάζ τοποθετούνται έτσι ώστε να επιτευχθεί συμμετρία στο τελικό αποτέλεσμα τότε η *συμμετρία* είναι ένας κανόνας μορφικός ο οποίος επιβάλλεται στην οργάνωση του μερικού από τα έξω, χωρίς να έχει σχέση με τα επιμέρους κομμάτια της σύνθεσης, και έτσι, στην περίπτωση αυτή, το κολάζ υπόκειται στους όρους της καθοριστικής σύνθεσης και όχι της αναστοχαστικής. Η μοντέρνα τέχνη απορρίπτοντας την παράδοση, δηλαδή αρνούμενη τον κυριαρχικό ρόλο κανόνων όπως η συμμετρία, αρνήθηκε το γνωσιακό μοντέλο της υπαγωγής, και έδειξε ότι ο αυτόνομος (εαυτόνομος) τρόπος με τον οποίο οργανώνεται το επίπεδο του μερικού αποτελεί μια εναλλακτική προσέγγιση σύνθεσης σε αντιπαράθεση με τη σύνθεση (ως synthesis) της γνωσιακής λειτουργίας.

Αν υπαγωγή σημαίνει συμφιλίωση του μερικού με το γενικό κάτω από την καθοδήγηση του γενικού, έτσι ώστε να λυθούν οι εντάσεις και να επιτευχθεί αρμονία και ενότητα, τότε η μοντέρνα τέχνη απορρίπτοντας την παράδοση δήλωσε ότι αυτή η αρμονία δεν μπορεί να επιτευχθεί. Πρόκειται απλώς για ψευδαίσθηση του κλασικισμού, ισχυρίζεται ο Adorno. Πιο συγκεκριμένα, ο μοντερνισμός έδειξε ότι η *κατασκευή*, δηλαδή η δύναμη εκλογίκευσης της τέχνης, η εξορθολογιστική της δύναμη, και η *έκφραση*, δηλαδή η μιμητική της πλευρά, δεν είναι δύο πλευρές της τέχνης όπου η μια αντιμάχεται την άλλη μέχρις ότου να υπερισχύσει η μία σε βάρος της άλλης και έτσι να επέλθει λύση της έντασης. Ή, διαφορετικά, η αντικειμενική πλευρά της τέχνης και η υποκειμενική της πλευρά δεν μπορούν να συντεθούν αρμονικά, ενώ η ενότητα που επιτυγχάνεται στο έργο τέχνης δεν συνίσταται στον απλό συμβιβασμό των δύο πλευρών του, δηλαδή σε μια συμφιλίωση μεταξύ των δύο, ωστόσο, ανεξάρτητων πλευρών του. Αντίθετα, η σχέση μεταξύ της κατασκευής και της έκφρασης είναι διαλεκτική, δηλαδή η μία πραγματοποιείται μόνο εν μέσω της άλλης:

[75] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 199. Στο πρωτότυπο: σελ. 175.

> Το γεγονός ότι η τέχνη δεν μπορεί να αναχθεί στο αναμφισβήτητο δίπολο της μίμησης και της κατασκευής ως έναν πάγιο και αμετάβλητο τύπο γίνεται αμέσως αντιληπτό αν αναλογισθούμε ότι σε αντίθετη περίπτωση το σημαντικό έργο τέχνης θα έπρεπε να επιφέρει μια ισορροπία ανάμεσα σε αυτές τις δύο αρχές. Αλλά στη νεωτερικότητα στάθηκε γόνιμο ό,τι πήγαινε προς ένα από τα άκρα και όχι ό,τι τα συμβίβαζε· όποιος επιδίωκε και τα δύο μαζί, μια σύνθεση, ανταμειβόταν με ύποπτη συναίνεση. Η διαλεκτική αυτών των δύο στοιχείων μοιάζει εδώ με τη λογική διαλεκτική, ότι μόνο στο ένα πραγματοποιείται το άλλο και όχι ανάμεσά τους. Η κατασκευή δεν είναι ένας διορθωτικός παράγων ή μια αντικειμενοποιητική διασφάλιση της έκφρασης, αλλά πρέπει τρόπον τινά να συναρμόζεται από τις μιμητικές παρορμήσεις χωρίς σχεδιασμό.[76]

Η σύνθεση, λοιπόν, του μοντέρνου έργου τέχνης είναι ένα διαφορετικό είδος σύνθεσης –μη αρμονική σύνθεση (δεν είναι synthesis)– όπου η κατασκευή, ως δύναμη εξορθολογισμού, δεν επιβάλλεται για να «διορθώσει» ή να «αντικειμενοποιήσει» το επιμέρους, το εκφραζόμενο. Η μοντέρνα σύνθεση είναι αποτέλεσμα της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ των δύο πλευρών, της κατασκευαστικής και της εκφραστικής. Δείχνει πώς η κατασκευή μπορεί να προκύψει μέσα από το εκφραζόμενο, δηλαδή μέσα από το επιμέρους: αφορά την οργάνωση του έργου από «κάτω προς τα πάνω»[77] (ή τέλος πάντων *και* από κάτω προς τα πάνω και όχι *μόνο* από πάνω προς τα κάτω). Επομένως, η κατασκευή είναι διαμεσολαβημένη από το επιμέρους (και αντίστροφα).

Ωστόσο, η διάλυση της υπερκείμενης μορφής και η χειραφέτηση του μερικού άφησε το έργο μετέωρο. Τη μετέωρη αυτή κατάσταση του μερικού, η μοντέρνα τέχνη την διεκδίκησε και την έκανε έμβλημά της. Αν υφίσταται μια σταθερά του μοντερνισμού αυτή δεν είναι άλλη από την διαφωνία, υποστηρίζει ο Adorno. Η μοντέρνα τέχνη έδειξε ότι η απαίτηση της κλασσικής μουσικής σύνθεσης να επιστρέφει πάντα σε ένα τονικό κέντρο και έτσι να επιλύει τις διαφωνίες και να καταλήγει σε αρμονική ισορροπία βασιζόταν στην ψευδή πεποίθηση του κλασικισμού ότι η συμφιλίωση του μερικού με το γενικό, ή αντίστοιχα του υποκειμενικού με το αντικειμενικό στοιχείο του έργου, είναι δυνατή (ιδέα που έχει τις ρίζες της στον εγελιανό ιδεαλισμό). Απελευθερωνόμενη από την υποχρέωση να καταλήγει σε συμφωνία, να «κλείνει» τις φράσεις της ή να κινείται γύρω από ένα τονικό κέντρο, δηλαδή ένα κέντρο ισορροπίας, η μοντέρνα μουσική ανέδειξε την εκφραστική της πλευρά, δηλαδή την υποκειμενική της πλευρά, αν και, όπως θα δούμε παρακάτω, την ξαναχειραγώγησε και πάλι αφήνοντας το μερικό, ως υλικό πλέον, από το εσωτερικό του έργου να επικρατήσει πάνω της ολοκληρωτικά. Τα έργα του μοντερνισμού μπορούν να μην έχουν τέλος, να μην «πέφτουν» προς την τονική, να μην επιλύουν τις εντάσεις, να παραμένουν ανοιχτά, άμορφα, διάφωνα. Αντίστοιχα, στην μοντέρνα λογοτεχνία εμφανίζονται έργα τα οποία δεν έχουν αρχή και τέλος, δεν ολοκληρώνονται, παραμένουν ανοιχτά, και με αυτό τον τρόπο

[76] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 85. Στο πρωτότυπο: σελ. 72.
[77] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 188. Στο πρωτότυπο: σελ. 165.

δηλώνουν την αντίδρασή τους απέναντι στο κλασικό ιδεώδες μιας σύνθεσης η οποία καταλήγει σε αρμονική λύση των εντάσεων του έργου. Ενώ στη μοντέρνα ζωγραφική η απόρριψη της απαίτησης για ισορροπία εκφρασμένη ως συμμετρία ή ισορροπία μαζών, σκούρων και ανοιχτών, δηλώνει το δικό της διάφωνο χαρακτήρα.

Ωστόσο, η διάφωνη σύνθεση δεν αντιτίθεται στην ιδέα ότι το έργο τέχνης οργανώνεται εσωτερικά. Αντίθετα, τόσο περισσότερο οργανώνεται εσωτερικά, τόσο περισσότερο γίνεται λογικό, όσο περισσότερο αρνείται να υποταχθεί σε μορφές επιβεβλημένες από τα έξω, ή, διαφορετικά, όσο περισσότερο αρνείται να υποταχθεί στις οδηγίες (τις εγγυήσεις) της παράδοσης. Την έννοια της διαφωνίας δεν θα πρέπει να δούμε ως το αντίθετο της εσωτερικής συνέπειας ή της εσωτερικής λογικής.

III. Αυθεντικοτητα και εσωτερικη συνοχη

Το αυθεντικό έργο συνειδητοποιεί ότι το παραδοσιακό νόημα βρίσκεται υπό κρίση και ότι δεν μπορεί να λαμβάνει την παράδοση ως εγγυητή νοήματος. Η αυθεντική τέχνη (authentic), ισχυρίζεται ο Adorno, είναι η τέχνη που δεν θεωρεί δεδομένο το παραδοσιακό νόημα, ενώ η μη αυθεντική (resigned) αυτή που παραμένει δέσμια των παραδοσιακών στερεοτύπων, δηλαδή «των στοιχείων που επικυρώνουν παραδοσιακά το νόημα»[78]. Τα μοντέρνα αυθεντικά έργα τέχνης, παρατηρεί, πραγματοποιούν το εξής παράδοξο, μετατρέπουν την αναίρεση του νοήματος σε θέμα τους και την εντάσσουν στη δομή τους (ως διαφωνία):

> το κατώφλι μεταξύ της αυθεντικής τέχνης, η οποία αναλαμβάνει την ευθύνη για την κρίση του νοήματος, και μιας παραιτημένης, που αποτελείται από προτάσεις πρωτοκόλλου υπό την κυριολεκτική έννοια, είναι ότι στα σημαντικά έργα η άρνηση του νοήματος εμφανίζεται με αρνητική μορφή, ενώ στα άλλα απεικονίζεται σκληροκέφαλα, θετικά.[79]
>
> Η πρωτοποριακή παραγωγή των τελευταίων δεκαετιών συνειδητοποίησε αυτή την κατάσταση πραγμάτων, την έκανε θέμα της και την ενέταξε στη δομή των έργων.[80]

Η ιδιαιτερότητα των έργων αυτών δεν βρίσκεται τόσο στην άρνησή τους να υιοθετήσουν το δεδομένο παραδοσιακό νόημα, αλλά στην άρνησή τους να θέσουν ένα νέο θετικό νόημα. Επιδιώκουν το φαινομενικά αδύνατο εγχείρημα να γίνουν κατανοητά αν και αποστρέφονται όλες τις νοηματοδοτικές κατηγορίες. Αυτό, ισχυρίζεται ο Adorno, μπορεί να θεωρηθεί ως απάντηση της τέχνης στην καντιανή απαίτηση τα έργα τέχνης να είναι «χωρίς σκοπό», δηλαδή στην απαίτηση να είναι αποκομμένα από την εμπειρική ζωή, «που δεν μας επιτρέπει να αποκαλούμε το νόημα των έργων σκοπό τους παρά τη συγγένειά του

[78] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 263. Στο πρωτότυπο: σελ. 229.
[79] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 264-265. Στο πρωτότυπο: σελ. 231.
[80] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 263. Στο πρωτότυπο: σελ. 229-230.

με την εσωτερική τελεολογία τους»[81]. Η απαίτηση αυτή έθεσε ένα δύσκολο πρόβλημα στα έργα τέχνης: πώς μπορούν να έχουν ένα νόημα χωρίς αυτό να είναι ο σκοπός που τα συνδέει με την εμπειρική πραγματικότητα, δηλαδή χωρίς να εκφράζουν το θετικό νόημα της ζωής. Επιπλέον, καθίσταται ταυτόχρονα κοινωνική συνείδηση, «ήδη πριν από το Άουσβιτς, ...ότι είναι καταφατικό ψέμα να αποδίδει κανείς στη ζωή οποιοδήποτε θετικό νόημα»[82]. Η απάντηση της μοντέρνας τέχνης σε αυτές τις προκλήσεις ήταν ακριβώς η απόρριψη του νοήματος και η μετατροπή αυτής της απόρριψης σε θέμα του έργου. Επιδιώκουν, κατά μια έννοια, ένα αρνητικό νόημα.

Παράδειγμα τέτοιας τέχνης αποτελεί το έργο του Beckett. Το έργο του Beckett δεν δηλώνει απλώς ότι το θετικό νόημα δεν είναι δυνατό. Το αρνητικό νόημα των έργων του, ο παράλογος χαρακτήρας τους, δεν ταυτίζεται με την πλήρη απουσία νοήματος, το κενό νοήματος. Ο Beckett μετατρέπει σε θέμα του έργου του το πρόβλημα «πώς να αποδοθεί νόημα» (στα θεατρικά του έργα οι πρωταγωνιστές συζητούν περί νοήματος). Και αυτό μετατρέπεται σε αισθητικό νόημα το οποίο είναι εσωτερικό και επομένως μη-θετικό:

> Τα θεατρικά έργα του Beckett είναι παράλογα όχι λόγω απουσίας οποιουδήποτε νοήματος – διότι τότε θα ήταν ανάξια λόγου–, αλλά ως ακροαματική διαδικασία με θέμα το νόημα. Θέτουν επί τάπητος την ιστορία του. Στο έργο του κυριαρχεί η έμμονη ιδέα ενός θετικού τίποτε καθώς και μιας απουσίας νοήματος που προέκυψε ιστορικά και κατά συνέπεια είναι τρόπον τινά ο μισθός του ανθρώπου, το οποίο όμως δεν μπορεί να διεκδικεί θεωρώντας το ως θετικό νόημα.[83]

Τα μοντέρνα έργα τέχνης που εμφανίζονται χωρίς νόημα είναι ωστόσο κάτι περισσότερο από έργα απλώς χωρίς νόημα. Γιατί η συνέπεια με την οποία επιδιώκουν την άρνηση του νοήματος μετατρέπεται, στο μοντέρνο έργο τέχνης, σε νόημα: η «εσωτερική πυκνότητα και ενότητα η οποία άλλοτε φανέρωνε το νόημα» διατηρείται στα μοντέρνα έργα τέχνης ως αρχή της σύνθεσής τους. Έτσι αυτό που εκλαμβάνεται ως νόημα δεν είναι άλλο από την εσωτερική συνέπεια με την οποία προσεγγίζουν αυτό το πρόβλημα:

> τα έργα του πιο υψηλού μορφολογικού επιπέδου, που δεν έχουν νόημα ή κινούνται έξω από κάθε νόημα, είναι κάτι περισσότερο από έργα χωρίς νόημα, αφού το πνευματικό ή νοηματικό τους περιεχόμενο αυξάνεται με την άρνηση του νοήματος. Η συνέπεια με την οποία ένα έργο αρνείται το νόημα υποχρεώνει το έργο να έχει την ίδια πυκνότητα και εσωτερική ενότητα η οποία άλλοτε φανέρωνε το νόημα. Τα έργα τέχνης, ακόμη και χωρίς τη θέλησή τους, γίνονται νοηματικά πλαίσια καθόσον αρνούνται το νόημα.[84]

Σε ορισμένα μουσικά έργα το τυχαίο μετατρέπεται σε αυστηρό συνθετικό νόμο και αυτή η άρνηση τάξης, δηλαδή ενός θετικού νοήματος, λόγω της συστηματικότητας με την οποία διεκδικείται, αποκτά και πάλι νόημα. Τέτοια είναι πολλά έργα του Cage. Θα ήταν σφάλμα

[81] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 262. Στο πρωτότυπο: σελ. 229.
[82] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 262. Στο πρωτότυπο: σελ. 229.
[83] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 264. Στο πρωτότυπο: σελ. 230.
[84] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 264. Στο πρωτότυπο: σελ. 231.

να θεωρήσουμε ότι η εισχώρηση του τυχαίου στις συνθέσεις του Cage διαλύει την ενότητα του έργου και το καθιστά άνευ νοήματος. Μόνο που το είδος σύνθεσης που αφορά αυτά τα έργα είναι διαφορετικό: δεν συνθέτει την ενότητά τους βάσει ενός θετικού νοήματος, δηλαδή βάσει μορφικών στοιχείων –μιας γραμματικής– που επικυρώνουν το νόημα· συνθέτει την ενότητά τους χωρίς θετικό νόημα, δηλαδή χωρίς στοιχεία, ή συμβάσεις. Η εισχώρηση του τυχαίου στις συνθέσεις του Cage κάνει αυτή τη λειτουργία ακόμα πιο έκδηλη.

Επομένως, τα αυθεντικά μοντέρνα έργα τέχνης αποκτούν νόημα επειδή οργανώνονται με εσωτερική συνέπεια. Είναι μέσα στη σύνθεσή τους που βρίσκουμε το (αρνητικό) νόημά τους το οποίο εκφράζεται ως διαφωνία.

Η αυθεντική τέχνη για τον Adorno όχι μόνο δεν σχετίζεται αλλά είναι τελείως αντίθετη με αυτό που θεωρεί αυθεντική τέχνη το κίνημα της ιστορικής εκτέλεσης. Το κίνημα της ιστορικής εκτέλεσης υποστηρίζει την άποψη ότι το μουσικό έργο τέχνης πρέπει να εκτελείται με όργανα εποχής, με το κούρδισμα της εποχής στην οποία γράφτηκαν, υπό τις ίδιες συνθήκες εκτέλεσης, και σύμφωνα με τις πρωτότυπες παρτιτούρες, προκειμένου να διατηρείται η αυθεντικότητά του[85]. Πρέπει δηλαδή να αντιστοιχεί στο πρωτότυπο, στο πραγματικό αντικείμενο, στο μοναδικό, σε αντίθεση με την κόπια, το πλαστό, ή το ψεύτικο. Η αλήθεια του κρίνεται από το αν αντιστοιχεί στο αρχικό, δηλαδή σε κάτι έξω από αυτό. Ενώ, σύμφωνα με τον Adorno, το αν ένα έργο είναι αυθεντικό ή όχι κρίνεται από το ίδιο το έργο και πιο συγκεκριμένα από την μορφή του. Ο Adorno στρέφει έτσι το ενδιαφέρον στο ίδιο το έργο και στον νόμο της μορφής του, ή, με άλλα λόγια, στο νόμο της σύνθεσής του.

Ο Adorno είναι ιδιαίτερα πολεμικός απέναντι στο κίνημα της ιστορικής εκτέλεσης επειδή πιστεύει ότι αποπροσανατολίζει το ενδιαφέρον και το στρέφει εκτός του έργου: «Ο ιστορικισμός έχει εγείρει ένα φανατικό ενδιαφέρον το οποίο δεν αφορά πλέον καν το ίδιο το έργο.»[86] Η ιδέα πίσω από το κίνημα του ιστορικισμού, λέει ο Adorno, είναι ότι παραμένοντας πιστοί στο πρωτότυπο εξασφαλίζουμε την αντικειμενικότητα της μουσικής αναπαράστασης. Αυτό, όμως, ισχυρίζεται, είναι απλώς μια ψευδαίσθηση γιατί, αν και δεν διαφωνεί ότι η μόνη πραγματικά αντικειμενική αναπαράσταση είναι αυτή που παραμένει πιστή στην ουσία του αντικειμένου, δεν θεωρεί ότι αυτή ταυτίζεται με την ιστορικά πρώτη του εκτέλεση, όπως διατείνονται οι ιστορικιστές:

> Αυτό που καλεί για διάψευση... είναι αυτό για το οποίο είναι περισσότερο περήφανοι οι πιουριστές – η «αντικειμενικότητά» τους. Η μόνη αντικειμενική αναπαράσταση της μουσικής είναι αυτή που αποδεικνύεται επαρκής ως προς την ουσία του αντικειμένου. Αυτό, όμως, δεν πρέπει να ταυτιστεί –όπως ακόμα και ο Hindemith θεώρησε δεδομένο– με την ιδέα της ιστορικά

[85] Το κίνημα ιστορικής εκτέλεσης αφορά κυρίως τη πρώιμη κλασσική μουσική, την αναγεννησιακή μουσική και τη μουσική μπαρόκ.

[86] Adorno, "Bach Defended against his Devotees", *Prisms*, London, Neville Spearman, 1967, σελ. 142-3. Παρατίθεται από τον Max Paddison, "Authenticity and Failure in Adorno's Aesthetics", Tom Huhn (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, σελ. 202.

πρώτης εκτέλεσης.[87]

Ένα έργο τέχνης δεν είναι αυθεντικό επειδή υποτάσσεται στις προδιαγραφές που θέτει το πρωτότυπο (η ιδέα αυτή είναι αντίστοιχη της ιδέας ότι ένα έργο τέχνης είναι αυθεντικό επειδή υποτάσσεται στις προδιαγραφές που θέτει η παράδοση). Δεν είναι αυθεντικό επειδή είναι αληθές ως προς κάτι εκτός του έργου τέχνης το οποίο κρίνεται ως αντικειμενικά αληθές. Η αλήθεια του δεν είναι μια αλήθεια μέσω αντιστοίχισης (correspondence theory of truth). Είναι αληθές επειδή είναι συνεπές ως προς τον εαυτό του (identity theory of truth)[88]. Η γνησιότητα του έργου τέχνης κρίνεται μόνο από την εσωτερική οργάνωση του έργου, από τη μορφή του, κατά τον Adorno, και όχι επειδή αντιστοιχεί σε κάτι άλλο το οποίο κρίνεται αληθές βάσει κριτηρίων που δεν έχουν σχέση με το ίδιο το έργο.

Ο Cavell μας μιλά για το ίδιο θέμα. Το απατηλό έργο (fraudulent) πρέπει να εκτίθεται, και αυτό είναι καθήκον της μοντέρνας τέχνης. Ως απάτη, όμως, δεν θεωρεί την πλαστογραφία, το κάλπικο έργο, αλλά το έργο που είναι «περισσότερο σαν απομίμηση... όχι *μία* απομίμηση»[89], ή διαφορετικά το έργο που δίνει την εντύπωση της γνησιότητας. Ποιο, όμως, έργο δίνει την εντύπωση της γνησιότητας; Ας κάνουμε την εξής υπόθεση: ένας σύγχρονος συνθέτης συνθέτει έργα όπως, για παράδειγμα, ο Beethoven. Ακόμα και αν αυτά είναι συντεθειμένα βάσει των αρχών σύνθεσης του Beethoven, είναι έργα που είναι γνήσια μόνο ως προς την εντύπωση που δίνουν, ενώ στην ουσία δεν πρόκειται παρά για απάτη. Δεν είναι απάτη επειδή αντιγράφουν πιστά *συγκεκριμένα* έργα του Beethoven αλλά επειδή αντιγράφουν την τεχνοτροπία, το στυλ, της μουσικής του. Επομένως, τα έργα που αναπαράγουν πιστά την παράδοση χωρίς να την αμφισβητούν δεν είναι αυθεντικά έργα, αλλά απομιμήσεις, και αυτά πρέπει να ξεχωρίζονται και να «διώκονται» ως απάτη, σύμφωνα με τον Cavell.[90]

Η ιδέα ότι το έργο αντλεί την αλήθεια του από την παράδοση είναι ψευδαίσθηση. Το ίδιο και η ιδέα ότι το έργο αντλεί την αλήθεια του από την αλήθεια του θέματός του. Η αυθεντικότητα ενός έργου τέχνης δεν εξαρτάται από αυτό που περιγράφει το θέμα του: «ζωγραφίζουμε μια εικόνα, σύμφωνα με τη ρήση του Schoenberg, και όχι αυτό που παριστάνει η εικόνα»[91]. Έτσι η γνησιότητα του έργου τέχνης δεν κρίνεται από τη γνησιότητα αυτού που αναπαριστά ή περιγράφει, όπως πίστευε ακόμα και ο Hegel. Το έχει δείξει καθαρά ο Baudelaire, ότι η τέχνη μπορεί να είναι όμορφη ακόμα και αν αναπαριστά ή περιγράφει το άσχημο, και ότι δεν είναι «ευγενής» μόνο όταν είναι το θέμα της ευγενές.

[87] Adorno, "Bach Defended against his Devotees". Παρατίθεται από τον Max Paddison, "Authenticity and Failure in Adorno's Aesthetics", σελ. 202.

[88] Βλ. Max Paddison, "Authenticity and Failure in Adorno's Aesthetics".

[89] Cavell, "Music Discomposed", σελ. 189-190.

[90] Δεδομένης, ωστόσο, της έλλειψης κριτηρίων για να κρίνουμε αν κάτι είναι αυθεντικό και όχι απάτη, εφ' όσον τα παραδοσιακά κριτήρια όχι μόνο δεν έχουν ισχύ αλλά βρίσκονται αυτά τα ίδια υπό κρίση, οι μόνες αποδείξεις μπορούν να βρεθούν μέσα στο ίδιο το αντικείμενο: "πρέπει να το δεις, να το ακούσεις", λέει ο Cavell, δείχνοντας ότι μόνο οι αισθήσεις μπορεί να εγγυηθούν για τη γνησιότητα του αντικειμένου (χωρίς αυτό βέβαια να θυσιάζει την εγκυρότητα της κρίσης, όπως είδαμε).

[91] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 19. Στο πρωτότυπο: σελ. 14.

Αυτό κατέστησε σαφές ο μοντερνισμός, πρόκειται, όμως, για κάτι που ήταν ανέκαθεν αληθές στην τέχνη:

> Η ιδέα ότι τα έργα που καταπιάνονται με οποιαδήποτε υπέροχα γεγονότα, η αίγλη των οποίων συνήθως είναι απλώς προϊόν ιδεολογίας, μιας στάσης που υποκλίνεται μπροστά στην εξουσία και τη μεγαλοσύνη, αποκτούν γι' αυτόν το λόγο ιδιαίτερη αξία έχει διαψευσθεί από τη στιγμή που ο Van Gogh ζωγράφισε μια καρέκλα ή μερικούς ηλίανθους με τέτοιον τρόπο, που στους πίνακες μαίνεται η θύελλα όλων των συγκινήσεων με τις οποίες πρώτη φορά η εμπειρία του ατόμου της εποχής του κατέγραφε την ιστορική καταστροφή. Αφότου αυτό έγινε φανερό, θα μπορούσε κανείς να δείξει και πάνω στην παλαιότερη τέχνη πόσο λίγο η αυθεντικότητά της εξαρτάται από την ψεύτικη ή ακόμη και από την πραγματική σημασία και βαρύτητα των αντικειμένων της.[92]

Επομένως, η γνησιότητα ενός έργου δεν κρίνεται από το θέμα του αλλά από τον τρόπο με τον οποίο αυτό αποδίδεται στο έργο, δηλαδή από την εσωτερική οργάνωση του έργου. Το αυθεντικό έργο τέχνης είναι αυτόνομο, ενώ η ετερονομία η οποία εκφράζεται από το θέμα του εισχωρεί στο έργο μέσω της μορφής του: «Στον τρόπο ζωγραφίσματος μπορούν να κατασταλάξουν ασύγκριτα πιο βαθειές και κοινωνικά σημαντικές εμπειρίες απότι σε πιστές προσωπογραφίες στρατηγών και ηρώων μιας επανάστασης.»[93] Η αυθεντικότητα του έργου δεν μπορεί, συνεπώς, να αποφασιστεί ούτε βάσει του κατά πόσο αντιστοιχεί στην αδιαμφισβήτητη εγκυρότητα ενός πρωτοτύπου ούτε και βάσει της αδιαμφισβήτητης εγκυρότητας που έχει στην πραγματικότητα το απεικονιζόμενο. Σε κάθε περίπτωση η αξία του δεν κρίνεται σύμφωνα με ένα εξωαισθητικό σύστημα αναφοράς, επειδή η αλήθεια του έργου δεν μπορεί να αναχθεί σε μια a priori τάξη πραγμάτων: «δεν υπάρχει καμιά αντιστοιχία ανάμεσα στον κλειστό και ενιαίο χαρακτήρα του αισθητικού, σε τελική ανάλυση του εξωαισθητικού συστήματος αναφοράς και στην αξία του ίδιου του έργου τέχνης.»[94]

Η παράδοση, ως παγιωμένο σύστημα συμβάσεων, αποτελεί σταθερό σύστημα αναφοράς, αν και πρόκειται για μια θετικότητα «απατηλή», λέει ο Adorno[95]. Έτσι τα έργα που τη διατηρούν δεν είναι αυθεντικά εφ' όσον αποδέχονται ένα σταθερό σύστημα αναφοράς. Ο μοντερνισμός έδειξε ότι η προσπάθεια διατήρησης της παράδοσης είναι μάταιη και ότι ο κίνδυνος να παραμείνει η τέχνη μετέωρη είναι αναπόφευκτος και εγγενής στην ίδια την έννοια της τέχνης. Η παράδοση, λοιπόν, αμφισβητείται από τα αυθεντικά έργα και ανατρέπεται εξ' ολοκλήρου και αυτό μοιάζει να αποτελεί κριτήριο γνησιότητας, αν και αρνητικό κριτήριο: το γνήσιο έργο είναι αυτό που *δεν* λαμβάνει την παράδοση ως δεδομένη.

---

[92] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 256-7. Στο πρωτότυπο: σελ. 224.
[93] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 258. Στο πρωτότυπο: σελ. 225.
[94] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 271. Στο πρωτότυπο: σελ. 236.
[95] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 270. Στο πρωτότυπο: σελ. 236.

Η ολοκληρωτική ανατροπή της παράδοσης φαίνεται να είναι μοναδική λύση εφ' όσον η λύση μιας αναπροσαρμογής μέσω διορθωτικών κινήσεων δεν φαίνεται να γίνεται αποδεκτή. Ο Adorno ασκεί κριτική στον Stravinsky ότι «υπέκυψε στον πειρασμό να φανταστεί ότι η υπεύθυνη ουσία της μουσικής μπορούσε να αποκατασταθεί μέσω στυλιστικών μεθοδεύσεων»[96]. Ενώ ο Schoenberg ακολούθησε άλλο δρόμο, θεώρησε ότι ξεκινάει από το μηδέν και ανασύνθεσε έτσι το μουσικό μέσο από την αρχή. Ξεκινώντας από μια σειρά που αποτελείται από όλους τους 12 τόνους της μουσικής κλίμακας σε τυχαία διάταξη και από τις κανονικές παραλλαγές αυτής (αντίστροφη σειρά, καρκινική σειρά, και η αντίστροφη της καρκινικής), έστησε το βασικό υλικό της σύνθεσης· το υλικό αυτό είναι ουδέτερο συγκρινόμενο με το παραδοσιακό υλικό με την έννοια ότι δεν παραχωρεί τα προνόμια σε κανέναν από τους τόνους, και καταργεί έτσι τα κέντρα πάνω στα οποία στηρίζονταν οι λειτουργίες της τονικής αρμονίας. Οργανώνοντας έτσι από το μηδέν το υλικό της σύνθεσης, ο Schoenberg απέρριψε συνολικά τις παραδοσιακές μεθόδους οι οποίες έδρευαν σε αυτό, ενώ μοναδικό κριτήριο της νέας σύνθεσης αποτελεί η εσωτερική συνέπεια με την οποία οργανώνεται το έργο βάσει, και στο πλαίσιο, αυτού του νέου υλικού. Η σύνθεση στον Schoenberg οργανώνεται από κάτω προς τα πάνω εφ' όσον οργανώνεται με μόνη αφετηρία το ίδιο το υλικό χωρίς να προϋποθέτει άλλους μορφικούς κανόνες παρά μόνο αυτούς που προκύπτουν μέσα από το ίδιο το υλικό: η μορφή αναδύεται μέσα από την οργάνωση του υλικού (παρακάτω θα δούμε αναλυτικότερα πως πραγματοποιείται αυτό).

IV. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΑΠΟΛΥΤΟΥ

Η ιδέα ότι το μουσικό έργο είναι αυτοτελές και ότι οργανώνεται στο εσωτερικό του με συνέπεια, χωρίς να αναφέρεται σε τίποτα έξω από αυτό και χωρίς να ανατρέχει σε μεταφυσικές ερμηνείες, έχει υποστηριχθεί από τον Eduard Hanslick ήδη στο τέλος του 19ου αιώνα. Το επιχείρημα του Hanslick ότι η έμφαση πρέπει να δοθεί στη λογική συνέπεια του μουσικού έργου είχε αναμφισβήτητα μεγάλη επιρροή στον Adorno (και φυσικά όχι μόνο σε αυτόν). Παραθέτω ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από το 3ο κεφάλαιο του βιβλίου του Hanslick *On the Musically Beautiful* το οποίο συνοψίζει καθαρά το βασικό του επιχείρημα:

> Στη μουσική η έννοια της «μορφής» υλοποιείται με έναν ειδικότερα μουσικό τρόπο. Οι μορφές που οι ίδιες κατασκευάζονται από τόνους δεν είναι κενές αλλά γεμάτες· δεν πρόκειται για περιγράμματα ενός κενού, αλλά για πνεύμα που δίνει σχήμα στον εαυτό του εκ των έσω... Η μουσική έχει νόημα και λογική – αλλά μουσικό νόημα και λογική. Είναι ένα είδος γλώσσας την οποία μιλούμε και καταλαβαίνουμε και που όμως δεν μπορούμε να μεταφράσουμε. Οφείλεται στην υποσυνείδητη αναγνώριση ότι εκφράζουμε «μουσικές» σκέψεις και, όπως στην περίπτωση

[96] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 135. Στο πρωτότυπο Adorno, Theodor W., *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp Verlag – Taschebuch Wissenschaft, Frankfurt am Main, 1975 (1958), σελ. 127.

> του λόγου, η εκπαιδευμένη κρίση διαχωρίζει εύκολα μεταξύ γνήσιων σκέψεων και κενών φράσεων. Με τον ίδιο τρόπο, αναγνωρίζουμε τη λογική συνοχή ενός συνόλου τόνων και το ονομάζουμε πρόταση, όπως ακριβώς με κάθε λογική πρόταση έχουμε αίσθηση πότε τελειώνει, αν και αυτό που μπορεί να εννοούμε ως «αλήθεια» στις δύο περιπτώσεις δεν είναι καθόλου το ίδιο πράγμα.[97]

Η προσέγγιση του Hanslick συχνά θεωρείται στο πλαίσιο μιας προσέγγισης της δυτικής ρομαντικής μουσικής σύμφωνα με την οποία η μουσική του 19ου αιώνα αποκτά πλήρως αυτόνομο χαρακτήρα ενώ απελευθερώνεται ιστορικά από την υποχρέωση να λειτουργεί προς όφελος της εκκλησίας ή της αυλής του βασιλιά, και ενώ συστήνεται ως αυτόνομο μέσο έκφρασης ανεξάρτητα από την ποίηση ή γενικότερα τον λόγο. Η ιδέα της «απόλυτης μουσικής», έτσι όπως έχει διατυπωθεί από τον Carl Dahlhaus[98], εκφράζει την αυτονομία που επιτυγχάνει η ρομαντική καθαρά ορχηστρική μουσική, καθώς και το γεγονός ότι, λόγω του απόλυτου χαρακτήρα της, αναγκάζεται να οργανωθεί στο εσωτερικό της χωρίς αναφορές σε τίποτα εξωμουσικό.

Ωστόσο, διατηρώ ορισμένους ενδοιασμούς σχετικά με το αν η έννοια της «αυτόνομης μουσικής» του Hanslick μπορεί να ταυτιστεί με την έννοια της «απόλυτης μουσικής» του Dahlhaus. Και αυτό γιατί η ρομαντική άποψη περί απόλυτης τέχνης, την οποία εξετάζει ο Dahlhaus, αφήνει να εννοηθεί ότι η μουσική, αν και απελευθερώνεται από την υποχρέωση άμεσων αναφορών στον εξωμουσικό κόσμο, εντούτοις εκφράζει το απόλυτο ή το υπερβατικό: η αυτόνομη μουσική υπερβαίνει το επίπεδο της άμεσης εμπειρικής πραγματικότητας και, άρα, εκφράζει το μεταφυσικό στοιχείο (το θείο, με μια έννοια). Στον Schopenhauer, αλλά και στον Nietzsche (ο οποίος έχει επηρεάσει εξάλλου και τον Wagner που είναι ο κύριος αντίπαλος του Hanslick), βρίσκουμε εκτενώς την ιδέα ότι η μουσική έχει υπερβατικό χαρακτήρα και γι' αυτό ακριβώς θεωρείται ανώτερη τέχνη από τις υπόλοιπες οι οποίες μη όντας «απόλυτες» δεν επιτυγχάνουν κάτι τέτοιο. Αντίθετα, ο Hanslick δεν υποστηρίζει ότι υφίσταται κάποιο άλλο υπερβατικό νόημα: οτιδήποτε εκφράζεται βρίσκεται «εκεί». Αν οι τόνοι και η οργάνωση των τόνων αποκτά τελικά κάποιο νόημα αυτό αφορά ένα νόημα που αναδύεται μέσα από την ύλη και δεν εκφράζει τίποτα πέραν της ίδιας της μορφής. Η προσέγγιση του μοντερνισμού δίνει έμφαση στον υλικό και παραδειγματικό χαρακτήρα της τέχνης. Θεωρώ, έτσι, ότι υφίστανται δύο έννοιες αυτονομίας οι οποίες πρέπει να διαχωρίζονται προσεκτικά. Η πρώτη αφορά τη ρομαντική προσέγγιση της αυτονομίας ενώ η δεύτερη την προσέγγιση του μοντερνισμού, την οποία εκφράζει ο Hanslick.

Πολλοί μελετητές του Adorno κάνουν το λάθος να ταυτίζουν αυτές τις δύο έννοιες αυτονομίας με αποτέλεσμα να χάνουν κάτι από την προσέγγιση του Adorno αλλά και να μην βλέπουν τη διαφορά, αν όχι ρήξη, μεταξύ ρομαντικής και μοντέρνας τέχνης αλλά και

[97] Hanslick, *On the Musically Beautiful*, Indianapolis, Hackett Publishing, 1986, σελ. 30.
[98] Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

σκέψης. Ο Max Paddison[99] και η Lydia Goehr[100] είναι δύο από αυτούς (την κριτική μου απέναντι στη προσέγγιση της Goehr παρουσιάζω εκτενώς στο τελευταίο μέρος αυτού του κεφαλαίου). Εξάλλου, είναι ακριβώς η μη υπερβατική προσέγγιση της μουσικής αυτονομίας, και της καλλιτεχνικής αυτονομίας γενικότερα, που έβαλε τον φορμαλισμό στην εξαιρετικά δύσκολη θέση να δικαιολογήσει με ποιο τρόπο αυτό το αυτόνομο μόρφωμα, το οποίο δεν εκφράζει τίποτα πέραν αυτού του ίδιου, αποκτά εντούτοις κάποιο νόημα[101]. Στο παρόν κεφάλαιο επιδιώκω να δώσω απάντηση σε αυτό ακριβώς το ερώτημα.

ΜΕΡΟΣ 3:
Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΩΣ ΔΙΑΦΩΝΙΑ

I. Η ΜΟΡΦΗ

Η λογικότητα των έργων τέχνης ενσαρκώνεται στη μορφή τους. Επομένως, η κατηγορία της μορφής είναι απαραίτητη στην αισθητική. Ωστόσο, αν και η κατηγορία της μορφής είναι τόσο συνυφασμένη με την έννοια της τέχνης που κάθε προσπάθεια να απομονωθεί θα κατέληγε σε αποτυχία, η τέχνη δεν μπορεί να οριστεί μόνο βάσει της μορφής, ισχυρίζεται ο Adorno, όπως δεν μπορεί να οριστεί και βάσει οποιασδήποτε άλλης κατηγορίας. Όπως κάθε κατηγορία έτσι και η κατηγορία της μορφής δεν μπορεί να αποτελέσει σταθερά για την αισθητική. Γιατί ακόμη και η μορφή, όσο απαραίτητη και αν είναι για τη σύλληψη του έργου τέχνης ως αυτόνομου όλου και όσο αδιαχώριστη και αν είναι από την έννοια της τέχνης, μπορεί να «αρνηθεί τον εαυτό της στην τέχνη»[102]. Αν με την έννοια «μορφή» δεν εννοούμε παρά την αισθητική ενότητα, τότε έχουμε παραδείγματα έργων τέχνης χωρίς μορφή. «Σε πολύ ανεπτυγμένα έργα μοντέρνας τέχνης», παρατηρεί ο Adorno, «η μορφή τείνει να διαλύσει την ενότητά της, άλλοτε για χάρη της έκφρασης και άλλοτε ως κριτική στον καταφατικό χαρακτήρα της τέχνης»[103]. Πρόκειται για έργα που αμφισβητούν την ιδέα ότι μπορεί να τεθούν θετικές αρχές σύνθεσης ή, με άλλα λόγια, αρνούνται τον καταφατικό χαρακτήρα της παράδοσης και έτσι παραμένουν ανοιχτά, χωρίς ενότητα. Μετατρέπουν την άρνηση να θέσουν αρχές σύνθεσης σε αρχή της σύνθεσής τους. Εντούτοις, ακόμα και τα έργα που αρνούνται συνειδητά τη μορφή αποκτούν τελικά ένα είδος μορφής λόγω της συστηματικότητας με την οποία επιδιώκουν το άμορφο: «τα έργα που πιστεύει κανείς πως είναι ανοιχτά, μη περατωμένα, αποκτούν πάλι ένα είδος ενότητας λόγω του συστηματικού

[99] Βλ. Max Paddison, "Authenticity and Failure in Adorno's Aesthetics", στο Tom Huhn (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, σελ. 198-221.

[100] Βλ. Lydia Goehr, *The Quest for Voice, Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1998.

[101] Σε αυτό το πλαίσιο κινείται η κριτική που ασκεί στον Hanslick ο Aaron Ridley στο βιβλίο του *The Philosophy of Music, Theme and Variations*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2004, βλ. κεφ. 3 "Expression".

[102] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 243. Στο πρωτότυπο: σελ. 211-212.

[103] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 243. Στο πρωτότυπο: σελ. 212.

χαρακτήρα αυτών των επιδιώξεων»[104]. Σε αυτό συνίσταται το παράδοξο της μορφής, στο ότι ακόμα και όταν το έργο τέχνης επιδιώκει να την καταργήσει παραμένει δέσμιο αυτής. Με άλλα λόγια, ακόμα και το έργο τέχνης που εναντιώνεται στην ιδέα της σύνθεσης, δηλαδή της εσωτερικής οργάνωσης, είναι παρ' όλα αυτά συντεθειμένο. Βέβαια, η οργάνωση που επιτυγχάνει είναι διαφορετική από αυτή που αρνείται. Δεν πρέπει να συγχέουμε τη σύνθεση ως συμμετρία, επανάληψη ή ομοιότητα, με την ανοιχτή και «διάφωνη» σύνθεση των έργων του μοντερνισμού, αν και θα ήταν λάθος να την ορίσουμε σε αντιδιαστολή με αυτές τις κατηγορίες: «μουσικές αναλύσεις δείχνουν ότι ακόμα και στα πιο ασύνδετα και εντελώς εχθρικά προς την επανάληψη μορφώματα υπάρχουν ομοιότητες»[105], δηλαδή η ανοιχτή φόρμα μπορεί να εμφανίζει ομοιότητες, πράγμα που δείχνει ότι δεν μπορούμε να συλλαμβάνουμε την ανοιχτή φόρμα ως απουσία ομοιότητας. Οι κατηγορίες αυτές δεν λένε, σε τελευταία ανάλυση, τίποτα και κάθε προσπάθεια να οριστεί η μορφή είναι καταδικασμένη να παραμείνει μετέωρη (γι' αυτό και δεν θα μπορούσε να αποτελέσει σταθερά).

Η μορφή δεν τίθεται από τα έξω, δεν επιβάλλεται στο περιεχόμενο, αλλά είναι διαμεσολαβημένη από αυτό. Ο φορμαλισμός υποστηρίζει ο Adorno (εννοεί, εδώ, έναν απλοϊκό φορμαλισμό), έκανε το λάθος να θεωρήσει ότι η μορφή είναι κάτι το οποίο μοιράζονται από κοινού οι διάφορες τέχνες. Έτσι το απέκοψε από το περιεχόμενό τους και έκανε τη μορφή να μοιάζει με κάτι «επιβεβλημένο από έξω, και υποκειμενικά αυθαίρετο»[106]· «Ενώ», συνεχίζει, «η μορφή είναι ουσιώδης μόνον όταν δεν ασκεί βία στο διαμορφωνόμενο, αλλά αναδύεται μέσα από αυτό»[107]. Επομένως, η μορφή, ως γενικό, αναδύεται από το περιεχόμενο, δηλαδή από το μερικό ή, με λίγα λόγια, από την «ύλη». Αυτή η άποψη δεν δηλώνει παρά τον αναστοχαστικό χαρακτήρα της σύνθεσης δηλαδή το γεγονός ότι η σύνθεση πορεύεται από κάτω προς τα πάνω, από το ειδικό προς το γενικό, από το υποκειμενικό προς το αντικειμενικό, ή από την ύλη, δηλαδή το διαμορφωνόμενο, προς τη μορφή. Η μορφή είναι αντικειμενικό χαρακτηριστικό, λέει ο Adorno. Είναι όμως διαμεσολαβημένη από την υποκειμενικότητα και άρα δεν διαχωρίζεται από αυτήν.

Η μορφή αναδύεται από το περιεχόμενο. Το έργο τέχνης δεν μπορεί να δανειστεί τη μορφή του από κάτι εκτός αυτού, να το αναζητήσει σε μία «δεδομένη τάξη πραγμάτων», όπως επιδιώκουν πολλά παραδοσιακά έργα. Για παράδειγμα, ένα έργο τέχνης το οποίο απεικονίζει κάτι δεν μπορεί να βασίσει τη μορφή του στην οργάνωση του πραγματικού αντικειμένου που απεικονίζει. Αυτό θα σήμαινε ότι συγχέει το περιεχόμενό του με το απεικονιζόμενο και αυτό, όπως είδαμε, δεν είναι παρά καθαρό σφάλμα των θεωριών που, εναντιωνόμενες πεισματικά στην ιδέα ότι η τέχνη είναι αυτόνομη, προσπαθούν να ανακαλύψουν την αλήθεια της σε κάτι εκτός αυτής.

[104] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 243. Στο πρωτότυπο: σελ. 212.
[105] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 243. Στο πρωτότυπο: σελ. 212.
[106] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 244. Στο πρωτότυπο: σελ. 213.
[107] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 244-5. Στο πρωτότυπο: σελ. 213.

Για τον ίδιο λόγο η τέχνη δεν μπορεί να βασίσει τις μορφές της σε μαθηματικές σχέσεις. Τα μαθηματικά, βέβαια, λέει ο Adorno, μπορεί να χρησιμοποιηθούν για να διαμορφωθεί το υλικό της σύνθεσης, όπως έχει κάνει ακόμα και ο Μπαχ, αλλά όχι για να αναχθεί απευθείας η μορφή του έργου σε αυτά[108]. Ο Adorno καταδικάζει την άποψη ότι οι αρχές της σύνθεσης μπορεί να αναχθούν σε μαθηματικές σχέσεις. Η μαθηματικοποίηση της τέχνης βασίζεται στην ιδέα ότι κάτι άλλο αδιαμφισβήτητα έγκυρο, όπως τα μαθηματικά, μπορεί να εγγυηθεί για την αντικειμενικότητα του έργου. Γι' αυτό και οι καλλιτέχνες εφαρμόζουν τέτοιες λύσεις «όταν πλέον οι παραδοσιακές μορφές χάνουν το χαρακτήρα τους και ο καλλιτέχνης δεν έχει στη διάθεσή του κανένα αντικειμενικό γνώμονα»[109]. Η αντικειμενικότητα που επιτυγχάνουν είναι, όμως, φαινομενική.[110]

Η μορφή όχι μόνο δεν επιβάλλεται καταπιεστικά πάνω στα στοιχεία που οργανώνει αλλά αντιθέτως αναδύεται μέσα από αυτά. Αν και η μορφή συνίσταται στην αντικειμενική οργάνωση των επιμέρους στοιχείων, ή στην απόδοση ενότητας στα διάσπαρτα στοιχεία του έργου, πράγμα που δηλώνει την κατά κάποιο τρόπο επιβολή της, εντούτοις προκύπτει μέσα

[108] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 245. Στο πρωτότυπο: σελ. 214.

[109] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 246. Στο πρωτότυπο: σελ. 215. Και ο Cavell εξάλλου καταδικάζει τη μαθηματικοποίηση της τέχνης για τον ίδιο λόγο και προσθέτει ότι είναι ένας τρόπος ο συνθέτης να αποφύγει να αναλάβει την ευθύνη των πράξεών του σε μια φάση όπου τίποτα δεν μπορεί να εγγυηθεί γι' αυτές (βλ. "Music Discomposed").

[110] Ένας από τους συνθέτες που έχουν κατά κόρον χρησιμοποιήσει τα μαθηματικά είναι ο Ιάννης Ξενάκης. Ο Ξενάκης χρησιμοποίησε ανώτερες μαθηματικές θεωρίες, όπως η θεωρία των πιθανοτήτων και τα στοχαστικά μαθηματικά, στο πλαίσιο μιας τυποποίησης ή αξιωματικοποίησης της μουσικής σύνθεσης, δηλαδή στο πλαίσιο ενός είδους ολικής οργάνωσης (γι' αυτό ήταν και από τους πρώτους συνθέτες που χρησιμοποίσαν ηλεκτρονικό υπολογιστή).
Ο Ξενάκης θεωρεί την τυποποίηση ως μηχανισμό. «Μια άλλη λέξη που περιέχεται στο *Musiques formelles* [του Ξενάκη]», αναφέρει ο Μάκης Σολωμός, «η οποία φωτίζει τη δεύτερη έννοια της τυποποίησης, θα διατηρηθεί ως σταθερά των κειμένων του: ο «μηχανισμός». Είναι πιθανό ο αρχικός τίτλος του *Musiques formelles* να ήταν *Mécanisme d'une musique* [Μηχανισμός μιας μουσικής]». Ωστόσο, αναφέρει παρακάτω ο Μάκης Σολωμός, «θα πρέπει να υπογραμμίσουμε το γεγονός ότι είχε συνείδηση της αντίφασης μεταξύ της πιθανοτικής σκέψης που τον είχε καθοδηγήσει στην πρώτη του περίοδο και την οποία, κάποιες φορές, ερμήνευε ως μια απελευθέρωση από τους κανόνες, από τη μία πλευρά, και της αναζήτησης ενός μηχανισμού, από την άλλη. Αναφερόμενος στην κατανομή των διαστημάτων, γράφει: «Είναι, λοιπόν, αντιθετικά αυτά που ζητώ: αφενός, να κατέχω τη μεγαλύτερη δυνατή ελευθερία μιας και τα διαστήματά μου θα είναι τυχαία· αφετέρου, να έχω έναν εξαναγκασμό, έναν αφηρημένο μηχανισμό (που να διανέμει τυχαία διαστήματα)» (Ξενάκης, «Επιστημονική σκέψη και μουσική», 1978 και *Κείμενα*, σελ. 129)» (Μάκης Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης: Το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2008).
Το εγχείρημα του Ξενάκη είναι διπλό: από τη μια, χρησιμοποιεί αλγοριθμικές μεθόδους για να απαλλαγεί από τους «κανόνες» και έτσι εισάγει το τυχαίο στη σύνθεση, και από την άλλη, αναζητά έναν μηχανισμό, στη θέση των παλιών κανόνων, για να έχει, όπως λέει, ένα καταναγκασμό (και είδαμε ότι αυτά τα δύο δεν είναι καθόλου ασυμβίβαστα, και μάλιστα ότι όσο εισχωρεί το τυχαίο τόσο μεγαλύτερη είναι η ανάγκη ενός καταναγκασμού). Δεν θα μπορούσαμε να τον κατηγορήσουμε ότι επαφίεται στη σιγουριά των μαθηματικών ή ότι χρησιμοποιεί τα μαθηματικά ως εγγυητή, όπως υποστηρίζει η κριτική του Adorno κατά της μαθηματικοποίησης (αλλά και του Cavell). Εξάλλου, όπως αναφέρει ο Σολωμός, αυτά αφορούν τη θεωρία, γιατί στην πράξη τα έργα του, πολλές φορές, παρεκκλίνουν σημαντικά από τις μεθόδους εργασίας του (Σολωμός, ο.π. σελ. 172-173). Και επιπλέον, η «θεωρητική» παραγωγή, λέει και πάλι ο Σολωμός, «δεν εφαρμόζεται παρά για την παραγωγή υλικού, ανήκουστων συχνοτήτων» (Σολωμός, ο.π., σελ. 174). Επομένως, μπορούμε γενικά να θεωρήσουμε ότι ο Ξενάκης χρησιμοποιεί τα μαθηματικά για να παράγει το υλικό της σύνθεσης και όχι για να ανάγει στις μαθηματικές θεωρίες ολόκληρη τη σύνθεση. Με αυτή την έννοια μπορεί να μην διαφέρει από το παράδειγμα του Μπαχ που παραθέτει ο ίδιος ο Adorno.

από τα στοιχεία τα οποία οργανώνει. Η σχέση μεταξύ της μορφής, ως συνθετικής δύναμης, ισχυρίζεται ο Adorno, και του διαμορφωνόμενου, δηλαδή του περιεχομένου, είναι διαλεκτική: όσο η μορφή επιδρά σε αυτό που διαμορφώνεται, άλλο τόσο αναδύεται μέσα από αυτό. Για να συλλάβουμε με ποιο τρόπο γίνεται αυτό είναι απαραίτητη η έννοια του υλικού. Το υλικό είναι αυτό που διαμορφώνεται. Όμως, δεν ταυτίζεται με το περιεχόμενο. Περιεχόμενο είναι αυτό που συμβαίνει μέσα στο έργο, τα επιμέρους γεγονότα, μοτίβα, θέματα, επεξεργασίες. Ενώ υλικό είναι «ό,τι χειρίζονται οι καλλιτέχνες: τα λόγια, τα χρώματα, οι ήχοι, ακόμη και οι κάθε είδους συνδέσεις μέχρι τις μεθόδους που έχουν αναπτυχθεί ποτέ για τη συγκρότηση του όλου, ό,τι γενικά τους προσφέρεται προς χρήση... ακόμα και οι μορφές μπορεί να γίνουν υλικό»[111]. Με την έννοια «υλικό» ο Adorno δεν εννοεί το αδιαμόρφωτο υλικό, την ανεπεξέργαστη ύλη. Ακόμα και τα καθαρά υλικά όπως το χρώμα και ο ήχος ως υλικά της σύνθεσης είναι πάντοτε ήδη διαμορφωμένα. Αν, για παράδειγμα, ο καλλιτέχνης συνθέτει βάσει του τονικού συστήματος αρμονίας αποδέχεται ως ηχητικό υλικό την συγκερασμένη κλίμακα και όχι οποιοδήποτε ήχο. Πρόκειται για «αποκρυστάλλωση της δημιουργικής παρόρμησης»[112]:

> το υλικό είναι ορισμένο παραδοσιακά ... ως το σύνολο όλων των ήχων που βρίσκονται στη διάθεση του συνθέτη. Το πραγματικά συνθετικό υλικό, όμως, είναι τόσο διαφορετικό από αυτό το σύνολο όσο και η γλώσσα από τη συνολική διαθέσιμη ποσότητα ήχων της[113].

Το υλικό μπορεί να είναι ακόμα και μορφή: οι μορφές του παρελθόντος μπορεί να αποτελέσουν υλικό του παρόντος. Για παράδειγμα, υλικό μπορεί να αποτελέσει το τονικό σύστημα αρμονίας στη μουσική. Οριζόμενη έτσι, η έννοια του υλικού δεν βρίσκεται πολύ μακριά από την έννοια του μέσου. Ωστόσο, η έννοια του υλικού, όπως την ορίζει ο Adorno, εμπεριέχει την έννοια του μέσου και είναι ευρύτερη από αυτό.[114]

---

[111] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 254. Στο πρωτότυπο: σελ. 222.

[112] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, New York, The Continuum International Publishing Group, 2003, σελ. 33. Η προσέγγιση της έννοιας του υλικού αποκτά την τελική της μορφή στο ύστερο έργο του Adorno και κυρίως στο *Philosophy of Modern Music (Philosophie der neuen Musik).*

[113] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 32.

[114] Δεν αποκλείεται υλικό να αποτελεί και το φαινομενικά τουλάχιστον πλήρως αδιαμόρφωτο υλικό –μόνο φαινομενικά, γιατί το υλικό δεν είναι ποτέ *πλήρως* αδιαμόρφωτο: μερικές συνθέσεις του Cage χρησιμοποιούν ως υλικό ανεπεξέργαστους ήχους, θορύβους της πόλης, κρότους κλπ, αν και, όπως έχει ήδη ειπωθεί για τη μορφή, η άρνηση πολλών σύγχρονων έργων τέχνης να χρησιμοποιήσουν διαμορφωμένο υλικό, και ειδικά το παραδοσιακά διαμορφωμένο υλικό, οδηγεί αναπόφευκτα σε κάποιο άλλου είδους υλικό επίσης κατά κάποιο τρόπο διαμορφωμένο εξαιτίας της συστηματικότητας με την οποία λαμβάνουν χώρα αυτές οι επιδιώξεις (το υλικό είναι πάντοτε διαμεσολαβημένο από τη μορφή, πράγμα που αποδεικνύει για άλλη μια φορά τη δύναμη αυτής της κατηγορίας). Όμως, η κύρια θέση του Adorno εκφράζεται από την ιδέα ότι την άρνηση αυτή πρέπει να δούμε και να ερμηνεύσουμε στο πλαίσιο του ιστορικού καθορισμού του υλικού: η άρνηση των έργων να χρησιμοποιήσουν το παραδοσιακά διαμορφωμένο υλικό, ή η επιδίωξή τους να χρησιμοποιήσουν υλικό που δεν είναι καν διαμορφωμένο, είναι αποτέλεσμα της ιστορικής αναγκαιότητας του ίδιου του υλικού. Έτσι, αν η μορφή αναδύεται μέσα από το υλικό, εφ' όσον το υλικό είναι ιστορικά καθορισμένο δικαιολογείται και πώς η μορφή, αν και αυτόνομη, δεν είναι απλώς ένα αυθαίρετο μόρφωμα: οι συνθετικές δυνατότητες δεν είναι απεριόριστες αλλά περιορίζονται από την αναγκαιότητα που θέτει το συνθετικό υλικό.

II. Το υλικο

Η αναγκαιότητα που καθορίζει το υλικό είναι, ως ιστορική, συμβατική και όχι απόλυτη. Ο Adorno εναντιώνεται στις θεωρίες που υποστηρίζουν ότι οι απαιτήσεις του υλικού προκύπτουν από τις φυσικές ιδιότητες του φυσικού υλικού, από τους φυσικούς περιορισμούς των αντιληπτικών μας οργάνων ή και από μια στατική εικόνα μιας ψυχολογίας της αντίληψης. Σύμφωνα με μια ευρέως αποδεκτή αντίληψη το συνθετικό υλικό μπορεί να αναχθεί στους νόμους της φύσης, είτε ως φυσική δομή του ίδιου του τόνου είτε ως ακουστική αντίληψη του ανθρώπου. Για παράδειγμα, η άποψη ότι στις σχέσεις αναλογιών των συχνοτήτων που συνιστούν μια συγχορδία, δηλαδή στις σχέσεις αναλογίας μεταξύ των τόνων μιας συγχορδίας, το αυτί αναγνωρίζει τις σχέσεις αναλογιών μεταξύ της θεμελιώδους και των βασικών αρμονικών συχνοτήτων που παράγει μια χορδή που πάλλεται, και ότι είναι αυτή η συμφωνία που θεωρεί ότι ηχεί όμορφα, έχει αποτελέσει τη βάση για τη δικαιολόγηση του συστήματος της τονικής αρμονίας των σημαντικότερων θεωριών μέχρι τον 20ο αιώνα. Σύμφωνα με αυτές τις θεωρίες, το ότι μια συγχορδία ακούγεται ως σύμφωνη οφείλεται στο γεγονός ότι το αυτί αναγνωρίζει την ταύτιση μεταξύ των αναλογιών συχνοτήτων που παράγει η συγχορδία, δηλαδή των διαστημάτων πέμπτης και τρίτης, και της δομής του ίδιου του τόνου, δηλαδή των αναλογικών σχέσεων μεταξύ της θεμελιώδους και των βασικών αρμονικών συχνοτήτων που παράγονται από την παλλόμενη χορδή. Με βάση, λοιπόν, την προϋπόθεση ότι η δομή της συγχορδίας μπορεί να αναχθεί στη φυσική δομή του τόνου δικαιολογούν την κατασκευή ολόκληρου του συστήματος της τονικής αρμονίας. Ο Adorno εναντιώνεται κυρίως στην ανιστορική έννοια του υλικού του Hindemith, ο οποίος, αν και πρωτοποριακός συνθέτης του 20ου αιώνα, υποστήριζε την ιδέα ότι οι αρχές της σύνθεσης μπορεί να αναχθούν στα φυσικά χαρακτηριστικά των τόνων, και ότι είναι επομένως έγκυρες για κάθε περίοδο και κάθε στυλ[115]. Ο Hindemith, ισχυρίζεται ο Adorno, κάνει το λάθος να θεωρεί ότι είναι δυνατόν η τονική αρμονία να βασιστεί στους νόμους της φύσης και έτσι μετατρέπει ορισμένα διαστήματα, την οκτάβα, την πέμπτη, τη μεγάλη τρίτη, διαστήματα πάνω στα οποία είναι χτισμένο το σύστημα της τονικής αρμονίας, σε σταθερές με τη δικαιολογία ότι κατοχυρώνονται από την ίδια τη δύναμη της φύσης. Ο ίδιος ο Hindemith δηλώνει τα εξής:

> Η μεγάλη τρίτη … είναι για τον εκπαιδευμένο και τον απλοϊκό ακροατή ομοίως, ένα από τα πιο εντυπωσιακά φαινόμενα της Φύσης, απλό και στοιχειώδες όπως η βροχή, το χιόνι και ο αέρας. Η μουσική, εφ' όσον υφίσταται, θα ξεκινάει πάντα από την μεγάλη τρίτη και θα επιστρέφει σε αυτήν. Ο μουσικός δεν μπορεί πια να ξεφύγει από αυτήν όπως και ο ζωγράφος δεν μπορεί να ξεφύγει από τα βασικά χρώματα, ή ο αρχιτέκτονας από τις τρεις διαστάσεις. Στη σύνθεση, η τρίτη ή οι άμεσες επεκτάσεις της δεν μπορούν να αποφευχθούν για περισσότερο από ένα σύντομο διάστημα χωρίς να μπερδέψουν τελείως τον ακροατή… στον κόσμο των τόνων, η

[115] Βλ. Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, σελ. 66-69.

τρίτη αντιστοιχεί στη δύναμη της βαρύτητας.[116]

Το επιχείρημα του Adorno είναι ανάλογο του επιχειρήματος του Panofsky εναντίον της άποψης ότι το σύστημα της προοπτικής γεωμετρίας έχει απόλυτη ισχύ επειδή βασίζεται στους νόμους της οπτικής αντίληψης. Τόσο η κριτική κατά της ιδέας ότι η τονική αρμονία μπορεί να αναχθεί στη δομή του τόνου, όσο και η κριτική στην ιδέα ότι η προοπτική μπορεί να αναχθεί στους νόμους της φυσιολογίας της όρασης βασίζονται στην άποψη ότι τα εν λόγω συστήματα είναι συμβατικά και ότι το πώς ακούμε ή βλέπουμε είναι κάτι το οποίο μαθαίνουμε, είναι δηλαδή ιστορικά και πολιτιστικά καθοριζόμενο. «Κατά μια έννοια, η προοπτική», λέει ο Panofsky,

> μετατρέπει τον ψυχοφυσιολογικό χώρο σε μαθηματικό χώρο. Αρνείται τη διαφορά μεταξύ του μπροστά και του πίσω, του δεξιά και του αριστερά, μεταξύ των σωμάτων και του διάμεσου χώρου («κενού» χώρου), ώστε το σύνολο όλων των μερών του χώρου και όλων των περιεχομένων να απορροφώνται σε ένα μοναδικό "quantum continuum". Ξεχνάει ότι δεν βλέπουμε με ένα μόνο ακίνητο μάτι αλλά με δύο διαρκώς κινούμενα μάτια, πράγμα που καταλήγει σε ένα σφαιροειδές πεδίο όρασης. Δεν υπολογίζει τις τεράστιες διαφορές μεταξύ της ψυχολογικά καθορισμένης «οπτικής εικόνας» μέσω της οποία ο ορατός κόσμος έρχεται στην συνείδησή μας, και της μηχανικά καθορισμένης «εικόνας του αμφιβληστροειδούς» η οποία σχηματίζεται πάνω στο φυσικό μάτι. Εξ' αιτίας μιας περίεργης σταθεροποιητικής τάσης στη συνείδησή μας –[…]– αποδίδει στα αντικείμενα που αντιλαμβανόμαστε ένα συγκεκριμένο και κατάλληλο μέγεθος και μορφή, και έτσι τείνει να μην αντιλαμβάνεται, τουλάχιστον να μην αντιλαμβάνεται πλήρως, τις παραμορφώσεις που υφίστανται αυτά τα μεγέθη και οι μορφές στον αμφιβληστροειδή. Τέλος, η κατασκευή της προοπτικής αγνοεί την κρίσιμη συγκυρία ότι αυτή η εικόνα του αμφιβληστροειδή –[…]– δεν είναι μια προβολή πάνω σε μια επίπεδη αλλά σε μια κοίλη επιφάνεια.[117]

Αντίστοιχες είναι οι παρατηρήσεις του Nelson Goodman. Ο Goodman διαπιστώνει ότι η προοπτική δεν είναι συνεπής με το ιδεατό σύστημα φυσιολογίας της όρασης το οποίο θεωρητικά προϋποθέτει, εφ' όσον αν τη μελετήσουμε σχολαστικά θα διαπιστώσουμε ότι παρεκκλίνει σημαντικά από αυτό. Για να είναι η προοπτική συνεπής ως προς τη φυσιολογία της όρασης που προϋποθέτει θα έπρεπε, για παράδειγμα, να θεωρεί και τις κατακόρυφες παραλλήλους συγκλίνουσες. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν ισχύει και αυτό αποδεικνύει τον συμβατικό χαρακτήρα της προοπτικής και το γεγονός ότι το πώς «βλέπουμε» είναι κάτι που μαθαίνεται. Γιατί αν «βλέπαμε» τις κατακόρυφες παραλλήλους να συγκλίνουν θα βλέπαμε λάθη στα έργα τέχνης που έχουν φτιαχτεί με βάση τους κανόνες

[116] Paul Hindemith, *The Craft of Musical Composition*, (σελ. 9). Παρατίθεται από τον Max Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, σελ. 67-68.

[117] Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, αγγλική μετάφραση του Christopher S. Wood, New York, Zone Books, 1997, σελ. 31.

της προοπτικής.[118] Το ίδιο ισχύει και για την τονική αρμονία. Αποκλίσεις και συμβιβασμοί του συστήματος ως προς τη δομή του καθαρού ήχου υφίστανται και εδώ, ενώ το γεγονός ότι το αυτί μοιάζει να διορθώνει αυτές τις αποκλίσεις αποδεικνύει ότι δεν υφίσταται ένας απόλυτος τρόπος να «ακούμε» και ότι το πώς ακούμε είναι κάτι που μαθαίνεται. Το αυτί εκπαιδεύεται, μαθαίνει να ακούει με ένα συγκεκριμένο τρόπο και αυτό δεν οφείλεται στη φύση του οργάνου. Αν, δηλαδή, ακούμε ορισμένες συγχορδίες ως περισσότερο σύμφωνες από άλλες αυτό δεν μπορεί να αναχθεί στην ταύτιση μεταξύ της δομής της συγχορδίας και της δομής του φυσικού υλικού –γιατί εξάλλου ακόμα και λιγότερο σύμφωνες αναλογίες μπορούν επίσης να βρεθούν στη δομή του καθαρού ήχου, μόνο που είναι πιο απομακρυσμένες, παράγονται δηλαδή από πιο απομακρυσμένες αρμονικές συχνότητες. Η αντιληπτική ικανότητα του εν λόγω οργάνου είναι κάτι που διαμορφώνεται. Το αυτί, λέει ο Adorno, μπορεί να αντιληφθεί πολύ σύνθετες σχέσεις συχνοτήτων, σχέσεις διάφωνες για το σύστημα της τονικής αρμονίας, και όχι μόνο τις συμφωνίες[119]. Και μάλιστα, σύμφωνα με τα σύγχρονα δεδομένα, ισχυρίζεται ο Adorno, επειδή οι παραδοσιακές αρμονίες είναι ξεπερασμένες και δεν λειτουργούν, είναι ακριβώς αυτές οι παραδοσιακές αρμονίες που ακούγονται κακόφωνες και όχι οι διαφωνίες[120]. Επομένως, η υπόθεση ότι οι συνθετικές αρχές μπορούν να βασιστούν στον αντικειμενικό και απόλυτο χαρακτήρα του φυσικού υλικού δεν ευσταθεί. Ωστόσο, αν και αυτόνομο, το υλικό δεν είναι αυθαίρετο επειδή είναι ιστορικά καθορισμένο.

Η κριτική του Adorno στρέφεται τόσο εναντίον αυτών που ισχυρίζονται ότι η δομή του υλικού ανάγεται στους νόμους της φύσης, και οι οποίοι επαναφέρουν την ιδέα ότι υφίστανται σταθερές και διαχρονικές αρχές σύνθεσης, όσο και εναντίον αυτών που, ενώ δεν ισχυρίζονται ότι κάτι τέτοιο είναι εφικτό, δεν αναγνωρίζουν ωστόσο την ιστορική διάσταση του υλικού και την αναγκαιότητα που προκύπτει μέσα από αυτήν. Την άποψη ότι, δεδομένης της κρίσης του παραδοσιακού υλικού, οι συνθετικές δυνατότητες που είναι διαθέσιμες στον συνθέτη είναι απεριόριστες, υποστηρίζει ο Krênek[121]. Ο Krênek, βέβαια, δεν αμφισβητεί τον ιστορικό χαρακτήρα του μουσικού υλικού. Πιστεύει, όμως, ότι ο συνθέτης διατηρεί έναν βαθμό ανεξαρτησίας από το υλικό. Ο Adorno αντίθετα θεωρεί ότι οι δυνατότητες επιλογής του συνθέτη είναι περιορισμένες από το υλικό. Ορίζει έτσι μια διαλεκτική σχέση μεταξύ συνθέτη (δηλαδή πρόθεσης του συνθέτη) και υλικού όπου το υλικό καθοδηγεί τον συνθέτη ενώ αυτό το ίδιο μετασχηματίζεται μέσα από τη σχέση αλληλεπίδρασης με τον συνθέτη: «οι οδηγίες που κατευθύνονται προς τον συνθέτη από το υλικό και, με τη σειρά τους, μετασχηματίζονται από την υπακοή του σε αυτές

[118] Βλ. Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis/Cambridge, Hackett, 1976, το "Perspective" στο 1ο κεφάλαιο, κυρίως σελ. 16-17. Και στην ελληνική μετάφραση του βιβλίου σελ. 37-38 (Νέλσον Γκούντμαν, *Γλώσσες της Τέχνης*, μετφρ. Πάνος Βλαγκόπουλος, Αθήνα, Εκκρεμές, 2005).

[119] Βλ. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 33.

[120] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 34.

[121] Βλ. Max Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, σελ. 92-93.

αναπτύσσονται μέσα στην εγγενή αλληλεπίδραση αυτής της αντιπαράθεσης»[122]. Έτσι, υπογραμμίζει ο Adorno, αλλάζει όλη η εικόνα του συνθέτη. «Δεν είναι πλέον ένας δημιουργός» με την έννοια του δημιουργού της ιδεαλιστικής αισθητικής ο οποίος έχει το συνολικό έλεγχο του έργου από ψηλά, ο οποίος δηλαδή μπορεί να ελέγχει δια μιας τη μεγάλη κλίμακα του έργου. Καθετί που κάνει, κάθε συγχορδία που σκαρφίζεται ή κάθε μέτρο που συνθέτει, επιστρέφει σε αυτόν ως περιορισμός, πράγμα που τον αναγκάζει να «δουλεύει σε όλο και πιο μικρή κλίμακα». Και ωστόσο ο ίδιος πρέπει να αντιστέκεται στους περιορισμούς του υλικού:

> με κάθε μέτρο η τεχνική ως όλο απαιτεί από αυτόν να αποδώσει δικαιοσύνη και να δώσει τη μόνη σωστή απάντηση που επιτρέπει η τεχνική σε κάθε δεδομένη στιγμή. Οι ίδιες οι συνθέσεις δεν είναι άλλο από τέτοιες απαντήσεις... και ο συνθέτης είναι ο μόνος που μπορεί να διαβάσει και να καταλάβει τη μουσική του. Δουλεύει σε μια απεριόριστα μικρή κλίμακα. Οι προσπάθειές του βρίσκουν εκπλήρωση στην εκτέλεση αυτού που η μουσική του απαιτεί αντικειμενικά από αυτόν. Αλλά αυτή η υπακοή απαιτεί από τον συνθέτη όλη τη δυνατή ανυπακοή, ανεξαρτησία, και αυθορμητισμό. Αυτή είναι η διαλεκτική φύση που ανακαλύπτεται στο ξετύλιγμα του μουσικού υλικού.[123]

Με άλλα λόγια, η πρόθεση του καλλιτέχνη δεν είναι ελεύθερη. Ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να συλλάβει κάτι συνολικά και μετά να το υλοποιήσει μέσα στο υλικό. Τα βήματα είναι μικρά και δύσκολα εφ' όσον σε κάθε βήμα έχει να αντιμετωπίσει την αντίσταση του υλικού το οποίο ο ίδιος εξάλλου έχει σχηματίσει.

Η σχέση μεταξύ καλλιτέχνη και υλικού ως διαλεκτική θολώνει τις διακρίσεις μεταξύ των υποκειμενικών και των αντικειμενικών στοιχείων του έργου τέχνης: «όλα τα συνθετικά του [έργου τέχνης] – υλικό, έκφραση, μορφή – είναι πάντοτε και τα δύο, υποκειμενικά και αντικειμενικά»[124]. Αλλάζει, επομένως, η εικόνα του καλλιτέχνη ως υποκειμένου που δημιουργεί και άρα ελέγχει το έργο συνολικά. Βέβαια, θα ήταν αφελής ο ισχυρισμός ότι την άποψη ότι ο καλλιτέχνης συνθέτει μόνο μέσα και δια μέσου του υλικού και όχι ανεξάρτητα από αυτό εκφράζει μόνο ο Adorno. Ωστόσο, ο Adorno επιμένει, πράγμα που είναι ένα σημαντικό προχώρημα σε σχέση με άλλες προσεγγίσεις, ότι όχι απλώς ο καλλιτέχνης δεν συνθέτει χωρίς να λαμβάνει υπ' όψιν το υλικό, αλλά και ότι, λόγω της διαλεκτικής σχέσης που έχει με αυτό, παύει να είναι σαφές από που προέρχονται οι περιορισμοί, και έτσι ο καλλιτέχνης παύει να είναι το ελέγχον υποκείμενο: «στην παραγωγική διαδικασία έχει μπροστά του ένα πρόβλημα για το οποίο δύσκολα θα μπορούσε κανείς να πει αν το έθεσε ο ίδιος», ενώ ο καλλιτέχνης «μεσολαβεί ανάμεσα στο πρόβλημα που έχει μπροστά του, κάτι που είναι ήδη προκαθορισμένο, και στη λύση, η

[122] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 34.
[123] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 36-37.
[124] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 284.

οποία επίσης δυνητικά προϋπάρχει στο υλικό»[125]. Όλα αυτά δηλώνουν το γεγονός ότι το έργο αυτονομείται από τον καλλιτέχνη καθώς και ότι η πρόθεση «του καλλιτέχνη» είναι κάτι που ενυπάρχει στο έργο τέχνης και δεν μπορεί να διαχωριστεί από αυτό (προσέγγισή του βρίσκεται πολύ κοντά σε αυτή του Cavell).

III. Η ΟΛΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ

Με ποιο τρόπο εμφανίζεται αυτή η μη επιβολή της μορφής μέσα στο έργο; Ή, με άλλα λόγια, πώς μέσα από το μερικό προκύπτει το γενικό; Για να το δείξει, ο Adorno χρησιμοποιεί ως παράδειγμα τα έργα του Schoenberg. Ο Adorno σημειώνει ότι «καμία σύμβαση δεν εμποδίζει τον συνθέτη από το να χρησιμοποιήσει τον ήχο που χρειάζεται σε ένα συγκεκριμένο σημείο» και ότι «καμία σύμβαση δεν τον αναγκάζει να ενδώσει στις παραδοσιακά καθολικές αρχές»[126]. Αυτά δηλώνουν την χειραφέτηση του υποκειμενικού, δηλαδή είτε του ίδιου του καλλιτέχνη είτε του υλικού της σύνθεσης, από την κυριαρχία της μορφής. Πώς μέσα από το υλικό προκύπτει η μορφή;

Η δωδεκατονική τεχνική του Schoenberg βασίζεται στην επεξεργασία της θεμελιώδους σειράς που συνίσταται σε μια (τυχαία) διαδοχή των 12 τόνων της συγκερασμένη κλίμακας. Οι τόνοι θεωρούνται απολύτως ισάξιοι μεταξύ τους: δεν δίνεται προνόμιο σε κανένα τόνο, δηλαδή δεν υφίσταται τονικό κέντρο, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της κλασικής αρμονίας, πράγμα που δείχνει ήδη την αποδέσμευση της δωδεκατονικής τεχνικής από τις παραδοσιακές συμβάσεις. Από τη θεμελιώδη αυτή σειρά τόνων παράγονται οι παραλλαγές της, δηλαδή η αντίστροφη σειρά (ξεκινώντας από την τελευταία νότα προς της πρώτη), η ανάστροφη σειρά, και η αντίστροφη της ανάστροφης. Μεταγράφοντας τη θεμελιώδη σειρά ξεκινώντας από τον κάθε τόνο της και διατηρώντας την ίδια διαδοχή διαστημάτων παίρνουμε 12 σειρές· παραλλάσσοντας τις σειρές αυτές με την ίδια λογική που παρήγαγε τις παραλλαγές της θεμελιώδους σειράς παίρνουμε 4 σειρές-παραλλαγές για κάθε σειρά, δηλαδή 48 σειρές συνολικά. Αυτές οι σειρές αποτελούν το υλικό της σύνθεσης (ενός συγκεκριμένου έργου, γιατί για κάθε έργο η οργάνωση του υλικού ξεκινά από διαφορετική θεμελιώδη σειρά). Το υλικό αυτό μπορεί να αποτυπωθεί πάνω σε έναν πίνακα 12x12 ο οποίος διαβάζεται από αριστερά προς τα δεξιά, από δεξιά προς τα αριστερά (αντίστροφη παραλλαγή), από πάνω προς τα κάτω (ανάστροφη παραλλαγή) και από κάτω προς τα πάνω (αντιανάστροφη παραλλαγή).

Πάνω στην παρτιτούρα αναγνωρίζουμε το υλικό αυτό σε διαφορετικές μορφές: μπορεί να αναγνωρίσουμε μια σειρά σε γραμμική διαδοχή, σαν να είχε τη μορφή μιας μελωδίας· ή μπορεί να την αναγνωρίσουμε σε μορφή ταυτόχρονης συνήχησης, σαν να ήταν μια συγχορδία: «η σειρά δεν είναι κατά κανέναν τρόπο παρουσιασμένη μόνο μελωδικά, αλλά

[125] Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 285.
[126] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 52.

επίσης αρμονικά»[127]. Το υλικό οργανώνεται και σε οριζόντιο και σε κάθετο άξονα χωρίς διάκριση, πράγμα που σημαίνει ότι δεν διαχωρίζονται τα μελωδικά στοιχεία, ο μελωδικός-οριζόντιος άξονας, από τις συγχορδίες, από τον αρμονικό-κάθετο άξονα. Η οριζόντια διάσταση του έργου και η κάθετη προκύπτουν μέσα από το *ίδιο* υλικό. Ο Adorno παρατηρεί ότι οι διάφορες διαστάσεις του έργου συγκλίνουν, επειδή δεν αναπτύσσονται η μία ανεξάρτητα της άλλης:

> Οι διάφορες διαστάσεις της Δυτικής τονικής μουσικής – μελωδία, αρμονία, αντίστιξη, μορφή, και ενορχήστρωση – έχουν αναπτυχθεί ιστορικά ανεξάρτητα η μία από την άλλη, χωρίς σχέδιο... Ακόμα και σε αυτές τις στιγμές όπου η μία υπέθετε τη λειτουργία των άλλων – όπως, για παράδειγμα, η μελωδία αυτή [τη λειτουργία] της αρμονίας κατά την Ρομαντική περίοδο – στην πραγματικότητα η μία δεν προέρχεται από την άλλη· απλώς μοιάζει η μία στην άλλη.[128]

Στο έργο όμως του Schoenberg

> δεν είναι μόνο ότι όλες οι διαστάσεις αναπτύσσονται στον ίδιο βαθμό, αλλά επιπλέον όλες αναδύονται η μία μέσα από την άλλη σε τέτοιο βαθμό που όλες συγκλίνουν.[129]

Ο Adorno παρατηρεί ότι διαστάσεις του έργου όπως η μελωδία και η ενορχήστρωση, στο έργο του Schoenberg, είναι τόσο συνυφασμένες που δεν μπορούμε να τις ξεχωρίσουμε. Στην δυτική μουσική παράδοση, οι διαστάσεις αυτές αναπτύσσονταν τελείως ανεξάρτητα η μία από την άλλη, πράγμα που επέτρεπε εξάλλου και τη δυνατότητα μεταγραφής έργων για άλλο όργανο από αυτό για το οποίο το έργο είχε γραφτεί αρχικά. Βέβαια, κανείς δεν θα υποστήριζε ότι η μία διάσταση αναπτύσσεται στη δυτική μουσική παράδοση χωρίς να λαμβάνει υπ' όψιν της την άλλη. Αυτό όμως που παρατηρεί ο Adorno είναι ότι στο έργο του Schoenberg βλέπουμε κάτι για πρώτη φορά, ότι οι εν λόγω διαστάσεις δεν διαχωρίζονται καν: ο Schoenberg με την έννοια *"Klangfarbe"* μελωδία

> υπονοεί ότι η απλή ενορχηστρωτική αλλαγή ηχοχρώματος των ίδιων ήχων μπορεί να διεκδικήσει μελωδική δύναμη, χωρίς την εναλλαγή του μελωδικού πεδίου με την παλιά έννοια.[130]

Το γεγονός ότι μια μελωδική γραμμή μπορεί να παραχθεί μόνο εναλλάσσοντας το ηχόχρωμα του ίδιου ήχου αντιστρέφει τελείως την έννοια της μελωδίας έτσι όπως είχε ιδωθεί παραδοσιακά. Επιπλέον, ιδωμένη με αυτό τον τρόπο η μελωδία δεν μπορεί να αποδεσμευτεί από το ηχόχρωμα, εφ' όσον είναι το ίδιο το ηχόχρωμα που παράγει τη μελωδία.

Το ότι η οριζόντια διάσταση του έργου δεν διαχωρίζεται από την κατακόρυφη δείχνει την απελευθέρωση της μοντέρνας τέχνης από την ομοφωνική δομή της σονάτας η οποία

[127] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 63.
[128] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 52.
[129] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 53.
[130] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 53.

βασίζεται στο διαχωρισμό μεταξύ μελωδικής και αρμονικής ανάπτυξης. Από τη στιγμή που αυτές οι δύο διαστάσεις ανάπτυξης του έργου παύουν να είναι ανεξάρτητες, με την έννοια που ήταν ανεξάρτητες παλαιότερα, το έργο αναγκάζεται να ξαναγυρίσει σε ακόμα προηγούμενα σχήματα οργάνωσης, δηλαδή στην πολυφωνική δομή της φούγκας: η πολυφωνία ταιριάζει πολύ περισσότερο στη δομή της νέας μουσικής[131]. Στην ομοφωνία η οργάνωση στηρίζεται από την οργάνωση των συγχορδιών. Από τη στιγμή όμως που οι συμβάσεις που έλεγχαν την οργάνωση των συγχορδιών τέθηκαν υπό αμφισβήτηση, δηλαδή από τη στιγμή που κατέρρευσε η τονική αρμονία, μόνη περιοριστική διάταξη παρέμεινε η μελωδική φωνή[132]. Και αυτό οδηγεί απευθείας στην πολυφωνική δομή. Ωστόσο η πολυφωνική δομή δεν είναι η κατ' ανάγκην ετερόνομη στιγμή της μουσικής, δηλαδή η «εξωτερική» δομή στην οποία υποτάσσεται και πάλι το περιεχόμενο σαν να ήταν αναγκαίο κακό. Η πολυφωνία προκύπτει μέσα από την νέα «αρμονία» και αποτελεί την ουσία της:

> Ο Schoenberg τελικά διακηρύσσει την αρχή της πολυφωνίας όχι πια απλώς ως μια ετερόνομη αρχή της χειραφετημένης αρμονίας, η οποία περιμένει, για την ώρα, συμφιλίωση με την αρμονία. Την αποκαλύπτει ως την ουσία της ίδιας της χειραφετημένης αρμονίας.[133]

Η ομοφωνία ή η πολυφωνία αποτελούν ένα ακόμα επίπεδο οργάνωσης του μουσικού έργου. Πρόκειται για ένα επίπεδο επεξεργασίας πιο βασικό από αυτό που ορίζουν όλες οι άλλες διαστάσεις του έργου, εφ' όσον αποτελεί προϋπόθεση για την ανάπτυξη των άλλων διαστάσεων. Τα δομικά αυτά σχήματα αποτελούν, κατά μια έννοια, το «χωρικό» πλαίσιο μέσα στο οποίο εξελίσσονται τα έργα. Ωστόσο, αν ισχυριστούμε απλώς ότι το μοντέρνο μουσικό έργο καταργεί την ομοφωνία και ξαναγυρίζει στην πολυφωνία έχουμε πει τη μισή ιστορία. Γιατί το σημαντικό βήμα της μοντέρνας μουσικής δεν είναι απλώς ότι αντί του ενός σχήματος προτίμησε, και μάλιστα αναγκαστικά, το άλλο, αλλά ότι το σχήμα αυτό προέκυψε, ως ανάγκη, μέσα από την εσωτερική οργάνωση του έργου. Έτσι, το δομικό αυτό σχήμα μετατρέπεται κατά κάποιο τρόπο σε μία ακόμα διάσταση του έργου: η «χωρική» οργάνωση του έργου δεν προϋποτίθεται αλλά αναδύεται μέσα από τη βασική συνθετική αρχή του έργου και, αφού όλες οι διαστάσεις προκύπτουν μέσα από την ίδια αρχή, η «χωρική» διάταξη μετατρέπεται σε μία ακόμα διάσταση η οποία συγκλίνει με τις υπόλοιπες. Ακόμα και ο χώρος μέσα στον οποίο αναπτύσσεται το έργο τέχνης ορίζεται μέσα από το έργο, πράγμα που δηλώνει και πάλι την αυτονομία του.

Αν δεν προϋποτίθεται ο χώρος, το ίδιο δεν προϋποτίθεται και ο χρόνος, παρατηρεί ο Adorno, πράγμα που είναι βέβαια πολύ πιο σοβαρός ισχυρισμός για μια χρονική τέχνη όπως η μουσική. Φυσικά ο Adorno δεν εννοεί ότι δεν προϋποτίθεται ο εμπειρικός χρόνος, ο οποίος είναι εξωτερικός και αδιάφορος προς τη μουσική ανάπτυξη. Όμως θεωρεί ότι ο χρόνος που αφορά τη μουσική, ο «εσωτερικός» χρόνος, είναι διαφορετικός από τον

[131] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 54.
[132] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 58.
[133] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 58.

εμπειρικό:

> αν ένας μουσικός κάνει μια διακοπή, για να επαναλάβει ένα χωρίο ή να ξαναρχίσει, ο μουσικός χρόνος παραμένει για ένα διάστημα αδιάφορος για τη διακοπή, δεν θίγεται καθόλου, τρόπον τινά μένει στάσιμος και αρχίζει να τρέχει μόνον όταν ο εκτελεστής συνεχίσει τη μουσική πορεία.[134]

Η μουσική «δεν είναι πια αδιάφορη ως προς το χρόνο», και αυτό γιατί δεν αποτελεί απλώς «επανάληψη στο χρόνο»[135]: δεν συνίσταται πλέον σε μουσικά γεγονότα τα οποία επαναλαμβάνονται στον χρόνο, πράγμα που δείχνει ότι ο μουσικός χρόνος δεν λαμβάνεται ως το απλό και ομοιογενές τικ-τακ του ρολογιού, δεν είναι κάτι απόλυτο, αλλά ορίζεται και πάλι μέσα από το ίδιο το έργο. Εντούτοις, για να κρατηθεί η μουσική σε απόσταση από τον χρόνο, ο χρόνος δεν θα πρέπει να είναι απόλυτα υποκείμενος στη μουσική, αλλά ένα, κατά Kant, «a priori μουσικό *Ding an Sich*»[136].

Εφ' όσον η ίδια η δομή της συγχορδίας είναι πολυφωνική, αν υποθέσουμε ότι κάθε ήχος είναι πιθανός εκπρόσωπος μιας φωνής, οι ιδιότητές της προκύπτουν μέσα από την πολυφωνία της. Όμως, όσο περισσότερο είναι πολυφωνική μια συγχορδία, τόσο πιο διάφωνη είναι: «όσο περισσότερο διάφωνη είναι μια συγχορδία, τόσο περισσότερους ήχους περιλαμβάνει ... τόσο πιο πολυφωνική είναι»[137]. Με αυτή την έννοια, όσο περισσότερο η μουσική εισχωρεί στη πολυφωνία, τόσο περισσότερο διάφωνη γίνεται. Ωστόσο, δεν θα πρέπει να δούμε την διαφωνία ως το μη-ελεγχόμενο, μη-ορθολογικό στοιχείο της μουσικής: η διαφωνία δεν είναι το μη-ορθολογικό στοιχείο το οποίο πρέπει να λύνεται σε συμφωνία, προκειμένου να κατοχυρωθεί ο «λογικός» χαρακτήρας του έργου, όπως ίσως πίστευαν στον ρομαντισμό. Η διαφωνία, λέει ο Adorno, είναι

> πιο λογική από την συμφωνία, δεδομένου ότι αρθρώνει με μεγάλη καθαρότητα τη σχέση των ήχων που παρατηρούνται στο εσωτερικό της –ανεξάρτητα από το πόσο σύνθετοι είναι– αντί να επιτυγχάνει μια αμφίβολη ενότητα μέσω της καταστροφής αυτών των μεμονωμένων στιγμών που παρουσιάζονται στην διαφωνία, μέσω «ομογενούς» ήχου.[138]

Επομένως η λογικότητα εμφανίζεται ως αυστηρότητα και συνέπεια στην εσωτερική οργάνωση του έργου –«κάθε ένας τόνος καθορίζεται με διαφάνεια από την κατασκευή του συνολικού έργου»–, ενώ η διαφορά μεταξύ αναγκαίων και τυχαίων στοιχείων εξαφανίζεται εφ' όσον υπόκεινται όλα στον ίδιο νόμο:

> αυτή η μουσική διατηρεί σε όλες της τις στιγμές την ίδια απόσταση από ένα κεντρικό σημείο. Κάνοντας κάτι τέτοιο, οι συμβάσεις της μορφής, χάνουν τη σημασία τους. Δεν υπάρχει πλέον καμιά μη αναγκαία μετάβαση μεταξύ αναγκαίων στιγμών, μεταξύ των «θεμάτων»· επομένως

134 Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σελ. 238.
135 Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 56.
136 Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 56.
137 Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 59.
138 Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 59.

δεν υπάρχουν πλέον καθόλου θέματα και, για την ακρίβεια, ούτε καν «ανάπτυξη».[139]

Η έννοια της ανάπτυξης, κατά τον Adorno, οφείλεται, ή τέλος πάντων οφειλόταν, σε δύο στοιχεία της μουσικής: πρώτα, στη *θεματική της ανάπτυξη* η οποία επέτρεπε εναλλαγές μεταξύ αναγκαίων, δηλαδή σημαντικών, και λιγότερο αναγκαίων στιγμών, πράγμα που δημιουργεί την αίσθηση μιας εξέλιξης, μιας πορείας· και έπειτα, στην *αρχή της αντίθεσης*, που σχετίζεται με τη θεματική ανάπτυξη αλλά και με την αρμονία –εφ' όσον εμπεριέχει την έννοια της αντίθεσης μεταξύ στιγμών διαφωνίας, δηλαδή στιγμών έντασης, και στιγμών συμφωνίας, δηλαδή στιγμών λύσης της έντασης–η οποία δίνει επίσης την αίσθηση ανάπτυξης ή εξέλιξης αφού οργανώνει το έργο έτσι ώστε αυτό να «κινείται» προς κάπου, προς μια λύση των εντάσεων.

Μαζί με τα θέματα, η μουσική απορρίπτει την έννοια της παραλλαγής του θέματος, η οποία ως εναλλαγή θεματικών στιγμών ήταν επίσης ένα σύμπτωμα της παραδοσιακής ανάπτυξης του μουσικού έργου. Δεν εγκαταλείπει όμως την παραλλαγή γενικά εφ' όσον «όλα και ωστόσο τίποτα είναι παραλλαγή»[140]. Οι σειρές που αποτελούν βασικό υλικό της σύνθεσης οργανώνονται βάσει της αρχής της παραλλαγής: οι ίδιες οι σειρές είναι παραλλαγές της θεμελιώδους σειράς. Επομένως η παραλλαγή υφίσταται ήδη στο υλικό[141]. Κατά μια έννοια, οι δυνάμεις ανάπτυξης του έργου είναι εγκλωβισμένες στο ίδιο το υλικό, ενώ η μουσική καθίσταται στατική. Με αυτό τον τρόπο η μουσική αμφισβητεί τις κατηγορίες της ανάπτυξης και της παραλλαγής οι οποίες θεωρούνταν συνυφασμένες με την ίδια την ιδέα της μουσικής.

Το γεγονός ότι η συνθετική δυναμική του μουσικού έργου βρίσκεται ήδη στην οργάνωση του υλικού του δεν αποδεικνύει παρά την αυτονομία της σύνθεσής του. Τίποτα δεν ανάγεται σε κάτι εκτός του έργου, τίποτα δεν μένει έξω από τον έλεγχό του. Όλα τα ετερόνομα στοιχεία που το καθορίζουν βρίσκονται απορροφημένα στη τεχνική του: «...δεν μένει τίποτα ετερόνομο το οποίο να μην είναι απορροφημένο στο συνεχές αυτής της τεχνικής»[142]. Η δωδεκαφθογγική τεχνική είναι ένα κλειστό σύστημα, αναφέρει ο Adorno, στο οποίο «η διαμόρφωση των μέσων υποστασιοποιείται απ' ευθείας ως σκοπός και ως νόμος»[143]. Αυτό δηλώνει ότι ο σκοπός όχι μόνο δεν είναι εξωτερικός, και συνεπώς δεν αποτελεί ετερονομία στην οποία η σύνθεση οφείλει να υποτάσσεται, αλλά είναι η ίδια η σύνθεση η οποία καθίσταται σκοπός και νόμος του έργου. Η σύνθεση παύει να εξυπηρετεί άλλο σκοπό, ενώ είναι η ίδια η συνθετική του οργάνωση η οποία αποκτά σημασία. Η σύνθεση έρχεται σε πρώτο πλάνο: «το ερώτημα που η δωδεκαφθογγική τεχνική υποβάλλει στον συνθέτη δεν είναι πώς θα οργανωθεί η μουσική σημασία, αλλά μάλλον, πώς η

[139] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 59.
[140] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 61.
[141] Βλ. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 62-63.
[142] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 66.
[143] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 66.

μουσική οργάνωση θα αποκτήσει σημασία»[144].

Αυτή βέβαια η αυτονομία έχει ένα τίμημα, την έλλειψη ελευθερίας του υποκειμένου. Το υποκείμενο επεμβαίνει στο υλικό και στην οργάνωση του υλικού. Και από εκεί και πέρα η σύνθεση μοιάζει να προκύπτει μέσα από αυτή την οργάνωση χωρίς τη διαμεσολάβηση του υποκειμένου. Το έχει εκφράσει πολύ εύστοχα ο συνθέτης Pierre Boulez:

> η θέληση του συνθέτη σαν τέτοια ήταν πλήρως εξοβελισμένη από το τελικό αποτέλεσμα. Της ταιριάζει απόλυτα το επίθετο που χαρακτηρίζει ένα συγκεκριμένο είδος μπετόν: θα μπορούσαμε να μιλάμε για «προεντεταμένη θέληση»[145].

Η χειραφέτηση του υποκειμενικού στοιχείου μέσα από το υλικό και η ανάδειξη του μιμητικού χαρακτήρα του ξαναγυρίζουν τώρα πίσω, εξορθολογισμένα, για να περιορίσουν και πάλι το υποκείμενο (πρόκειται για μια μορφή αντικειμενικότητας η οποία επιστρέφει για περιορίσει και πάλι το υποκειμενικό στοιχείο). Ο Adorno καταδικάζει τον απόλυτο εξορθολογισμό και επισημαίνει τον κίνδυνο η νέα τεχνική να καταντήσει μηχανισμός – εξάλλου επιμένει ότι η δωδεκαφθογγική τεχνική δεν είναι μέθοδος αλλά απλώς τεχνική, τονίζοντας έτσι ότι η σύνθεση δεν μπορεί να αναχθεί σε μηχανιστικά τερτίπια και ότι ο ρόλος του συνθέτη δεν πρέπει να παρακαμφθεί:

> Η νέα τάξη της δωδεκαφθογγικής τεχνικής ουσιαστικά εξαλείφει το υποκείμενο. Οι πραγματικά μεγάλες στιγμές του ύστερου Schoenberg έχουν επιτευχθεί παρά την δωδεκαφθογγική τεχνική αλλά ταυτόχρονα και μέσω αυτής –μέσω αυτής επειδή η μουσική κατέστη ικανή να περιορίσει τον εαυτό της ψυχρά και ανένδοτα, και αυτή είναι η μόνη κατάλληλη θέση της μουσικής που οδηγείται στην κατάπτωση· και παρά της δωδεκαφθογγικής τεχνικής επειδή το πνεύμα που την σκαρφίστηκε παραμένει σε αυτοέλεγχο ικανοποιητικά ώστε να εισχωρεί επανειλημμένα στη δομή των τεχνικών συνιστωσών και να τις προκαλεί να έρθουν στη ζωή, σαν το πνεύμα να ήταν έτοιμο, στο τέλος τέλος, να διαλύσει καταστροφικά το τεχνικό έργο της τέχνης.[146]

Με άλλο λόγια, ο Adorno επιμένει ότι μέσα στο έργο πρέπει να διατηρείται τόσο το λογικό στοιχείο όσο και το μιμητικό, το μη-εννοιολογημένο μη-εξορθολογισμένο στοιχείο. Ενώ η σύνθεση παραμένει αυτό που αναδύεται μέσα από τη διαλεκτική αντιπαράθεση των δύο, μια αντιπαράθεση η οποία, ωστόσο, δεν καταλήγει ποτέ σε συμφιλίωση: το μοντέρνο μουσικό έργο αναδεικνύει τη σύνθεσή του ως μη συμφιλίωση μέσα από την ενσωμάτωση της διαφωνίας στη μορφή του.

Δριμεία κριτική στην ολοκληρωτική οργάνωση ασκεί, όπως είδαμε, και ο Cavell επειδή θεωρεί ότι σε αυτή την περίπτωση ο συνθέτης δεν επιδιώκει στην ουσία παρά να διαφύγει των ευθυνών του. Η κριτική τόσο του Adorno όσο και του Cavell στρέφεται κυρίως κατά του σειραϊσμού, δηλαδή τη μουσική τάση η οποία διεύρυνε τη δωδεκαφθογγική τεχνική

144 Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 67.

145 P. Boulez, *Darmstadt: Συμβολές στη Νέα Μουσική, Σύγχρονη Μουσική Σκέψη 2*, μτφρ. Πάνος Βλαγκόπουλος, Αθήνα, Νάκας, 1989, σελ. 41.

146 Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 69.

του Schoenberg έτσι ώστε οι αρχές της να συμπεριλαμβάνουν όλες τις υπόλοιπες διαστάσεις του ήχου και όχι μόνο τη συχνότητα (μιλώ για διαστάσεις του ήχου και όχι του έργου!) Για παράδειγμα, εκτός από τις συχνότητες, οι εντάσεις ή οι διάρκειες των τόνων καθορίζονταν και αυτές σειραϊκά, βάσει σειρών. Ένας από τους κύριους εκπροσώπους της σειραϊκής μουσικής είναι και ο ίδιος Boulez. Ο Boulez αν και παραδέχεται ότι ο κύριος στόχος ήταν να απομακρύνει «τον καθαρά «προσωπικό», μη υπολογίσιμο παράγοντα της σύνθεσης», τελικά επιμένει ότι η προσπάθεια, παρά την κριτική που έχει υποστεί άξιζε τον κόπο:

> Πιθανώς πρώτος εγώ έδειξα τη ματαιότητα μιας εμπειρίας που περιοριζόταν μόνο σε μηχανιστικούς, ας πούμε, στόχους. Το θεωρούσα στείρο να τη συνεχίσουμε υπό την έννοια των μηχανιστικών της σχηματοποιήσεων, πράγμα που δεν εσήμαινε όμως ότι κατηγορούσα την ίδια (την εμπειρία) όπως επίστεψαν κάποτε, και ότι τη θεωρώ άχρηστη και παράλογη. Μόνο και μόνο για αυτά που μας δίδαξε η περιπέτεια, άξιζε το τόλμημα![147]

Στην δήλωση του Boulez αντηχεί αυτό που παραδέχεται (ίσως εν μέρει μόνο) και ο ίδιος ο Adorno, ότι η μουσική έπρεπε να περάσει από αυτό το στάδιο αυστηρού (αυτο)ελέγχου προκειμένου να αντιμετωπίσει την κρίση στην οποία ήταν βουτηγμένη. Όχι τόσο για να παρακάμψει το συνθέτη ή για να εξασφαλίσει ότι δεν θα υπάρχει κανένα πισωγύρισμα, σαν να ήταν ο συνθέτης αυτός που φέρει, υποσυνείδητα, κατάλοιπα της παράδοσης και που τα περνάει άθελά του μέσα στο έργο, αλλά για να αντιμετωπιστεί η κρίση τολμηρά και αποτελεσματικά: οι επαναστάσεις είναι βίαιες· για να πετύχουν το στόχο τους χρησιμοποιούν ακραία μέσα και αυτές οι τεχνικές αποτέλεσαν απλώς τις βίαιες εκείνες λύσεις που απελευθέρωσαν την τέχνη από το μουσικό κατεστημένο.

[147] P. Boulez, *Darmstadt: Συμβολές στη Νέα Μουσική, Σύγχρονη Μουσική Σκέψη 2*, σελ. 46.

IV. ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΦΑΝΚΤΙΟΝΑΛΙΣΜΟΣ

Θα ξαναγυρίσω τώρα στην φράση του Adorno «η διαμόρφωση των μέσων υποστασιοποιείται απ' ευθείας ως σκοπός και νόμος»: δηλαδή τα μέσα της σύνθεσης καθίστανται αυτά τα ίδια σκοπός και νόμος του έργου. Η σύνθεση έρχεται σε πρώτο πλάνο. Τι σημαίνει όμως αυτό για μια τέχνη, όπως η αρχιτεκτονική, η οποία εξυπηρετεί σαφείς και δεδομένους σκοπούς, δηλαδή συγκεκριμένες λειτουργίες; Η παρατήρηση ότι η ίδια η σύνθεση αποτελεί σκοπό του έργου φαίνεται όχι μόνο να μην αφορά την αρχιτεκτονική, εφ' όσον εκεί βρίσκουμε σκοπούς ορισμένους εκ των προτέρων, αλλά και να έρχεται σε πλήρη αντίφαση με τη βασική λειτουργία της: η ιδέα ενός εσωτερικού σκοπού μοιάζει να μην είναι δυνατή στην περίπτωση όπου υφίσταται σαφής εξωτερικός σκοπός. Το ερώτημα αυτό αποτελεί θέμα του άρθρου του Adorno "Functionalism Today", που είναι το μοναδικό κείμενό του που αφορά την αρχιτεκτονική.

Ο Kant έχει πει ότι η τέχνη δεν έχει σκοπό ή ότι πρέπει να τη θεωρούμε ανεξάρτητα από αυτόν. Όταν, λοιπόν, ο Adolph Loos ισχυρίζεται ότι η αρχιτεκτονική είναι πρώτα απ' όλα σκοπός φαίνεται να υποστηρίζει ακριβώς το αντίθετο. Ο Loos υποστηρίζει την άποψη ότι οτιδήποτε δεν εξυπηρετεί αυστηρά και μόνο τη λειτουργία μέσα στην αρχιτεκτονική σύνθεση πρέπει να αποβάλλεται ως μη-αναγκαίο. Γι' αυτό το λόγο θεωρεί ότι πρέπει να αποβάλλεται ο διάκοσμος. Τα διακοσμητικά στοιχεία, ισχυρίζεται, δεν προσφέρουν τίποτα επιπλέον στην αρχιτεκτονική μορφή. Πρόκειται για πρόσθετα, περιττά, μη-απαραίτητα στοιχεία, στοιχεία χωρίς σκοπό, τα οποία ο αρχιτέκτονας οφείλει να αποβάλλει, προκειμένου να μην κατηγορηθεί για «έγκλημα». Τόσο ριζοσπαστική είναι η αντι-διακοσμητική (anti-ornamental) τάση του Loos.

Ωστόσο, παρατηρεί ο Adorno, η τάση μια τέχνη να αποβάλλει καθετί δεν είναι απαραίτητο στοιχείο του μέσου της δεν αφορά μόνο την αρχιτεκτονική. Κάθε τέχνη στην περίοδο του μοντερνισμού προέβη σε μια τέτοια εκκαθάριση, δηλαδή απέβαλε τα περιττά στοιχεία, αυτά που δεν ανήκαν αποκλειστικά στο δικό της μέσο: «μοντερνιστική αναγωγή» το έχει ονομάσει ο Greenberg. Και εξάλλου, όχι μόνο στον μοντερνισμό, αλλά πάντοτε η τέχνη δεν επέτρεπε στοιχεία τα οποία ήταν περιττά και τα οποία δεν είχαν συγκεκριμένο ρόλο στη σύνθεση. Όταν ο βασιλιάς, αναφέρει ο Adorno, διαμαρτυρήθηκε στον Μότσαρτ μετά την πρώτη πράξη της «Απαγωγής» (μάλλον εννοεί την *Απαγωγή από το Σεράι*) ότι οι νότες του έργου του ήταν υπερβολικά πολλές εκείνος αποκρίθηκε: «ούτε μία νότα παραπάνω, Μεγαλειότατε, απ' ότι ήταν απαραίτητο»[148]. Επομένως, η αποβολή του περιττού δεν έχει σχέση και δεν πρέπει να συνδέεται με το αν μια τέχνη έχει λειτουργία ή όχι. Αφορά όλη την τέχνη. Επιπλέον, παρατηρεί ο Adorno, τα διακοσμητικά στοιχεία μπορεί να είναι στοιχεία τα οποία δεν έχουν λειτουργία σε κάποια δεδομένη χρονική στιγμή, έχουν όμως προκύψει από στοιχεία τα οποία είχαν ορισμένη λειτουργία σε

[148] Theodor W. Adorno, "Functionalism Today", στο Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture, A reader in Cultural Theory*, London – New York, Routledge, 1997, σελ. 7.

προηγούμενες περιόδους. Άρα δεν είναι δυνατόν να διαχωρίσουμε απόλυτα το απαραίτητο από το μη απαραίτητο, το λειτουργικό από το μη λειτουργικό, εφ' όσον αυτά καθορίζονται ιστορικά (κάτι που δεν είχε συνειδητοποιήσει ο Kant):

> αυτό που ήταν λειτουργικό εχθές μπορεί επομένως να καταστεί το αντίθετο αύριο. Ο Loos γνώριζε απολύτως την ιστορική δυναμική που εμπεριέχει η έννοια του διάκοσμου. Ακόμα και τα αναπαραστατικά, πολυτελή, πομπώδη στοιχεία και, κατά μια έννοια, στοιχεία παρωδίας μπορεί να εμφανίζονται σε ορισμένες μορφές τέχνης ως απαραίτητα, και καθόλου ως παρωδία. Το να ασκεί κανείς κριτική στο Μπαρόκ γι' αυτό το λόγο θα ήταν έλλειψη καλλιέργειας. Κριτική του διάκοσμου δεν σημαίνει τίποτα περισσότερο από κριτική αυτού που έχει χάσει τη λειτουργική και συμβολική του σημασία. Το διακοσμητικό καθίσταται τότε απλώς ένα αποσυντεθειμένο και δηλητηριώδες υπόλειμμα.[149]

Επομένως, αν κάποιος αρχιτέκτονας χρησιμοποιεί, για παράδειγμα, νεοκλασικά στοιχεία στο έργο του θα κατηγορηθεί για αναχρονισμό. Και αυτό δεν έχει καμία σχέση με την πρακτική λειτουργία του κτιρίου.

Ο Kant έχει πει ότι η τέχνη δεν εξυπηρετεί σκοπούς ή ότι πρέπει να τη θεωρούμε ανεξάρτητα από αυτούς, και με αυτή την έννοια μοιάζει να ισχυρίζεται το ακριβώς αντίθετο απ' ότι ο Loos. Όμως έχει πει, επίσης, ότι δεν υφίσταται τέχνη χωρίς σκοπιμότητα. Κι εδώ τα πράγματα μπλέκουν και αυτό οφείλεται σε λάθος του Loos. Το λάθος του, υποστηρίζει ο Adorno, είναι ότι έχει ανάγει το πρόβλημα της λειτουργίας στην πρακτική λειτουργία. Τα ζητήματα όμως της σύνθεσης δεν ανάγονται στην πρακτική λειτουργία: «καμία μορφή δεν μπορεί να ειπωθεί ότι καθορίζεται αποκλειστικά από τον σκοπό της»[150].

[149] Adorno, "Functionalism Today", σελ. 7.

[150] Adorno, "Functionalism Today", σελ. 8.

Εφ' όσον ο σκοπός δεν είναι καθοριστικός, η μορφή δεν μπορεί να αναχθεί στη σκοπιμότητα που εξυπηρετεί το έργο. Τι ακριβώς σημαίνει αυτό για την πρακτική της αρχιτεκτονικής σύνθεσης; Ας υποθέσουμε ότι ένας αρχιτέκτονας έχει να σχεδιάσει ένα κτίριο. Η λειτουργία του κτιρίου, αν είναι κατοικία ή σχολείο ή εμπορικό κέντρο, δεν μπορεί να καθορίσει τη μορφή (ο Kant είχε πλήρη συνείδηση αυτού). Αυτό αντιτίθεται σε μια συγκεκριμένη πρακτική που συχνά ακολουθούν οι αρχιτέκτονες σύμφωνα με την οποία από το οργανόγραμμα, το οποίο στήνουν με βάση τη λειτουργία, εξάγουν τελικά τη μορφή του κτιρίου. Έτσι, δέχονται ορισμένες σταθερές και με βάση αυτές καταλήγουν στη μορφή. Κατ' επέκταση, αν η σύλληψη ενός κτιρίου προϋποθέτει την επεξεργασία σε διαφορετικά επίπεδα, δηλαδή εξυπηρετεί διαφορετικές λειτουργίες με την ευρεία έννοια (στατική, κατασκευαστική, κοινωνικοί ή οικονομικοί περιορισμοί, ποιότητες των υλικών και των χρωμάτων) τότε η μορφή δεν μπορεί να αναχθεί σε καμία από αυτές ούτε και στο σύνολό τους. Όλοι αυτοί οι λειτουργικοί παράγοντες θέτουν σαφείς περιορισμούς. Εντούτοις, προσδιορίζοντας και μόνο τους περιορισμούς αυτούς, ο αρχιτέκτονας δεν μπορεί να φτάσει στη λύση του προβλήματος· ούτε καν και στον πλήρη προσδιορισμό του ίδιου του προβλήματος που έχει να αντιμετωπίσει. Η μορφή είναι ταυτόχρονα και διατύπωση και λύση του προβλήματος: μόνο εκ των υστέρων το πρόβλημα τίθεται με σαφήνεια. Έτσι, η άποψη ότι είναι δυνατόν να θέσουμε επί τάπητος τις διάφορες παραμέτρους και με τη βοήθεια μιας «εξίσωσης» να βρούμε το αποτέλεσμα δεν ευσταθεί. Μεταξύ των βασικών παραμέτρων και του αποτελέσματος υφίσταται ένα πλεόνασμα το οποίο δεν υπολογίζεται με συγκεκριμένο τρόπο.

Με αυτή την έννοια, *η μορφή* δεν *ακολουθεί τη λειτουργία* (form *does not* follow function). Όμως, πρέπει να κατανοήσουμε το εν λόγω dictum περισσότερο ως μια απαίτηση η μορφή να λαμβάνει υπ' όψιν την λειτουργία και όχι ως απαίτηση η μορφή να ανάγεται στη λειτουργία. Ο φανκτιοναλισμός δεν είναι αντιφατικός ως προς τον φορμαλισμό, αν με τον όρο «φορμαλισμός» εννοούμε τον καντιανό φορμαλισμό·

Η υπόθεση του Loos ότι το απαραίτητο στοιχείο ταυτίζεται με το λειτουργικό είναι απολύτως εύστοχη, όμως δεν ευσταθεί η άποψή του ότι η λειτουργία ταυτίζεται με τον πρακτικό σκοπό: ο πρακτικός σκοπός είναι ο εξωτερικός σκοπός που ενδεχομένως εξυπηρετεί το έργο και διαφέρει από τον εσωτερικό που έχει να κάνει με την ενύπαρκτη λογική του ίδιου του έργου τέχνης. Ο εξωτερικός σκοπός είναι αυτό από το οποίο προσπαθεί να απαλλαγεί η τέχνη και με αυτή την έννοια ο εξωτερικός σκοπός είναι, όπως και ο διάκοσμος, μη αναγκαίο στοιχείο. Αντίθετα, το αναγκαίο στοιχείο είναι αυτό που συμβάλλει στο σύνολο, που λειτουργεί για το σύνολο εσωτερικά. Ιδωμένος από αυτή τη σκοπιά, ο φορμαλισμός δεν είναι αντίθετος στον λειτουργισμό, και το εγχείρημα του Kant μπορεί να ιδωθεί ως λειτουργισμός (τουλάχιστον, ως ένα είδος λειτουργισμού): «η σκοπιμότητα χωρίς σκοπό είναι πραγματικά η εξαΰλωση του σκοπού»[151].

Πριν περάσω στο τελευταίο μέρος, θα συνοψίσω τα βασικά στοιχεία της έννοιας της μοντέρνας σύνθεσης έτσι όπως την προσεγγίζει ο Adorno.

Πρώτον, ο χαρακτήρας της σύνθεσης είναι λογικός. Ωστόσο, πρόκειται για μια ενύπαρκτη λογική, μια λογική που αποδίδεται στην συνέπεια με την οποία το έργο τέχνης οργανώνεται εσωτερικά.

Δεύτερον, αν και λογική, η σύνθεση δεν υπάγει το μερικό στο καθολικό. Η μοντέρνα σύνθεση κηρύσσει τη χειραφέτηση του μερικού και την κατάργηση του μοντέλου της υπαγωγής ως μοντέλου σύνθεσης.

Τρίτον, επειδή δεν υπάγει το μερικό στο καθολικό, παραμένει «διάφωνη», ή ανοικτή. Με αυτή την έννοια δεν θέτει νέο θετικό νόημα, ή, με άλλα λόγια, δεν οδηγεί τις διαφωνίες ή εντάσεις σε συμφωνία ή σε αρμονία.

Τέταρτον, ο αυτόνομος χαρακτήρας της δηλώνει ότι δεν εκφράζει τίποτα περισσότερο από οτιδήποτε μπορεί να «δείξει» η ίδια η σύνθεση.

Πέμπτον, η μορφή συντίθεται από κάτω προς τα πάνω, δηλαδή μέσα από το υλικό το οποίο είναι ιστορικά καθορισμένο.

Έκτον, οι διαστάσεις της σύνθεσης συγκλίνουν: αναδύονται όλες μέσα από μια κοινή αρχή. Όταν κλονίζονται οι παραδοσιακές αρχές, δεδομένης της απουσίας καθοδήγησης, η

το ένα δεν αποκλείει το άλλο. Δεν πρέπει, εξάλλου, να ξεχνούμε πως η άποψη ότι η μορφή οφείλει να ακολουθεί τη λειτουργία αποτελεί αντίδραση του μοντερνισμού στην τάση της αρχιτεκτονικής παράδοσης να κάνει το τελείως αντίθετο, δηλαδή να στριμώχνει τη λειτουργία σε δεδομένες μορφές. Υπό αυτή τη σκοπιά, η παράδοση μοιάζει να είναι περισσότερο φορμαλιστική, με την κοινή έννοια του όρου, απ' ότι ο μοντερνισμός. Παρατηρούμε έτσι κτίρια, για παράδειγμα νεοκλασικά κτίρια, την λειτουργία των οποίων δεν μπορούμε καν να μαντέψουμε όταν είμαστε έξω από το κτίριο, επειδή η λειτουργία προσαρμόζεται βίαια στις νεοκλασικές απαιτήσεις της μορφής. Το είδος του καντιανού φορμαλισμού, αντίθετα, καθορίζει μια διαφορετική σχέση μεταξύ μορφής και λειτουργίας: όσο το πώς καθόμαστε καθορίζει τη μορφή μιας καρέκλας άλλο τόσο η μορφή της καρέκλας καθορίζει το πώς καθόμαστε. Αυτό σημαίνει απλώς ότι η λειτουργία δεν πρέπει να λαμβάνεται ως *δεδομένη* και επομένως ότι δεν μπορεί να αποτελέσει καθοριστικό σκοπό, δηλαδή έννοια από την οποία μπορεί να εξαρτηθεί η μορφή, και όχι ότι η λειτουργία δεν πρέπει να λαμβάνεται καθόλου υπ' όψιν.

[151] Adorno, "Functionalism Today", σελ. 8.

σύνθεση αναγκάζεται να οργανώνεται όλο και περισσότερο συστηματικά και συγκεντρωτικά στο εσωτερικό της.

Και έβδομον, η σύνθεση, ως αυτόνομη, δεν ανάγεται στην πρακτική λειτουργία. Ωστόσο, η αυτονομία της δεν την καθιστά ασύμβατη με ένα συγκεκριμένο είδος λειτουργισμού.

Στο τρίτο μέρος αυτού του κεφαλαίου θα υποστηρίξω την άποψη ότι για να δούμε τη μοντέρνα σύνθεση στη σωστή της διάσταση είναι απαραίτητο να προσεγγίσουμε τον μοντερνισμό ως τέχνη που κατέρριψε ριζικά την παράδοση, δηλαδή που ήρθε σε ολική ρήξη με το ρομαντισμό. Η θέση μου αυτή αποτελεί κριτική σε όσους θεωρούν ότι η έννοια της αυτονομίας που διεκδικεί ο μοντερνισμός είναι συνεχής με τη ρομαντική έννοια της αυτονομίας, όπως η Lydia Goehr το έργο της οποίας συζητώ στη συνέχεια.

ΜΕΡΟΣ 4:
Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΣΕ ΠΡΩΤΟ ΠΛΑΝΟ

Σε ένα γράμμα του στον Rudolf Kolisch στις 27 Ιουλίου του 1932, ο Schoenberg έγραφε:

> Δεν μπορώ να εκφέρω υπερβολικά πολλές προειδοποιήσεις κατά της υπερτίμησης αυτών των αναλύσεων, εφ' όσον, στο κάτω κάτω, οδηγούν σε αυτό για το οποίο ήμουν πάντα φανερά κατά: να βλέπεις πώς έχει *γίνει* [*wie es* gemacht *ist*]· ενώ πάντα βοηθούσα τον κόσμο να δει: τι *είναι* [*was es* ist]! Έχω επανειλημμένως προσπαθήσει να κάνω τον Wiesengrund να το καταλάβει, και επίσης τον Berg και τον Webern. Αλλά δεν με πιστεύουν. Δεν μπορώ να το πω αρκετά συχνά: τα έργα μου είναι δωδεκατονικές συνθέσεις, όχι *δωδεκατονικές* συνθέσεις: από αυτή την άποψη ο κόσμος με μπερδεύει με τον Hauer, για τον οποίο η σύνθεση έχει δευτερεύουσα σημασία.[152]

Η Lydia Goehr έχει σχολιάσει δύο φορές τη φράση «τα έργα μου είναι δωδεκατονικές *συνθέσεις*, και όχι *δωδεκατονικές* συνθέσεις», με ένα διάστημα δεκατεσσάρων χρόνων. Στο "Being True to the Work"[153], ένα άρθρο που συνοψίζει τους κύριους ισχυρισμούς του βιβλίου της *The Imaginary Museum of Musical Works*[154] χωρίς να εισχωρεί στις λεπτομέρειες της ιστορικής τους δικαιολόγησης, διαβάζει το παραπάνω απόσπασμα του Schoenberg ως ζωντανή απόδειξη της αμυντικής στρατηγικής μέσω της οποίας οι μη ορθόδοξοι συνθέτες ήρθαν να συμβιβαστούν με τις ιμπεριαλιστικές απαιτήσεις του

[152] E. Stein (ed.), *Arnold Schoenberg Letters*, trans. E. Wilkins and E. Kaiser, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987, σελ. 164-165.

[153] Lydia Goehr, "Being True to the Work", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 47, no.1 (1989), σελ. 55-67.

[154] Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

ορθόδοξου, δηλαδή *ρομαντικού*, ιδεώδους του *Werktreue* (που σημαίνει «αληθές ως προς το έργο»). Ήταν υποχρεωμένοι να συμμορφωθούν με αυτές τις απαιτήσεις προκειμένου να αντικρούσουν την κριτική σύμφωνα με την οποία δεν έκαναν μουσική, δεν «συνέθεταν» πλέον μουσικά «έργα» με την ορθόδοξη, αρχική, έννοια αυτών των όρων. Τονίζοντας το γεγονός ότι η δουλειά του είναι ακόμα να «συνθέτει» με την έννοια που έχει αυτό καθοριστεί από τότε που εμφανίστηκε η έννοια του μουσικού «έργου», ο Schoenberg προσπαθεί να εξασφαλίσει ότι είναι μέρος της μουσικής παράδοσης, αν και, ή μάλλον επειδή, στην πραγματικότητα δεν είναι πιστός στο ιδεώδες του *Werktreue*. Υποχωρεί στην ιδεολογία αυτού του ιδεώδους και συνεπώς συμβάλλει ηθελημένα στη διαιώνισή του.

Η ίδια ακριβώς φράση παρατίθεται από την Goehr στο άρθρο της "Adorno, Schoenberg, and the "Totentanz der Prinzipien" - In Thirteen Steps"[155] στην προσπάθειά της να καταγράψει και να προσδιορίσει τις συγγένειες μεταξύ του τρόπου με τον οποίο ο Adorno κάνει φιλοσοφία και του τρόπου με τον οποίο συνθέτει ο Schoenberg. Εκεί η Goehr τη διαβάζει ως τέλεια έκφραση αυτού που ο Adorno είχε στο νου του όταν προειδοποιούσε κατά της ερμηνείας των μοντέρνων μουσικών συνθέσεων που επιδιώκει να αναγάγει τα έργα σε ορισμένες *γενικές*, *αρχικές*, αρχές οργάνωσης, αντί να δείξει *πώς* αυτές οι *συγκεκριμένες* συνθέσεις λειτουργούν από μόνες τους, με τον δικό τους, παραδειγματικό, τρόπο. Τώρα θεωρεί ότι ο Schoenberg επικαλείται την αντίθεση μεταξύ της μεθόδου (ή της τεχνικής) και της σύνθεσης. Γράφει:

> Έτσι, αν κρίνουμε ότι ένα δεδομένο έργο εκφράζει τη σωστή χρήση των αρχών, δεν θα συμπεραίναμε ότι ο συνθέτης, συνεπώς, απλώς εφάρμοσε καλά μια μέθοδο σύνθεσης – ας πούμε, τη δωδεκαφθογγική μέθοδο. Αντιθέτως, θα έπρεπε να δείξουμε αυτό που λειτούργησε καλά μέσα στο ίδιο το μόρφωμα του έργου. «Οι αρχές οργάνωσης» δεν θα έπρεπε να θεωρούνται εξωτερικές των έργων. Το σημαντικό είναι, μάλλον, να δούμε αν έχει δημιουργηθεί «ένα συναρπαστικό πλαίσιο καθαρά μέσα από τα ίδια τα έργα». Εδώ, ο Adorno θα μπορούσε να έχει παραθέσει τον Schoenberg, αφού και ο Schoenberg πάντα αντιδρούσε στην αποτίμηση των έργων του ως αποδείξεων της τεχνικής μιας μεθόδου ή αρχών. Ο Schoenberg απλώς νόμιζε ότι κανένας δεν έδωσε προσοχή στην προειδοποίησή του. Έτσι, σε ένα γράμμα του στον Rudolf Kolisch στις 27 Ιουλίου του, γράφει:
>
> [ακολουθεί το απόσπασμα που παρατίθεται παραπάνω]
>
> Στην πραγματικότητα, ούτε στην περίπτωση του Schoenberg ούτε στην περίπτωση του Adorno ήταν η προειδοποίηση πρωτότυπη. Βασίστηκε σε μια μακρυά αισθητική παράδοση (Kant, Hegel, Schopenhauer, και Wagner) που ήθελε να διαχωρίσει «την ιδιοφυΐα» από «το απλό ταλέντο», ή τα παραδειγματικά έργα από τα προϊόντα που είναι φτιαγμένα σύμφωνα με κανόνες. Βασίζεται επίσης στο παλιό θεολογικό απόφθεγμα σχετικά με το πώς να ακολουθούμε

[155] Lydia Goehr, "Adorno, Schoenberg, and the "Totentanz der Prinzipien" - In Thirteen Steps", *Journal of American Musicological Society*, vol. 56, no.3 (2002), σελ. 595-636.

> το πνεύμα των κανόνων μάλλον παρά τους κανόνες (απλώς) κατά γράμμα –αυτή είναι η εκδοχή του Παύλου– ή στην αγωνιώδη μάχη του Μωυσή να εκφράσει τη μη εκφράσιμη αλήθεια των διαταγών του Θεού.[156]

Σύμφωνα με αυτή τη δεύτερη ανάγνωση, η έμφαση του Schoenberg στη σύνθεση δεν προδίδει την αγωνία του να συμμορφωθεί στις απαιτήσεις της ορθόδοξης κατεύθυνσης. Μοιάζει έτσι οι δύο αναγνώσεις της Goehr να βρίσκονται σε αντίφαση μεταξύ τους. Ωστόσο, αν τις δούμε υπό τη σκοπιά του δεύτερου βιβλίου της, *The Quest for Voice*[157], κατανοούμε με ποιο τρόπο συμφιλιώνονται. Στο βιβλίο της αυτό η Goehr διαχωρίζει δύο έννοιες αυτονομίας, και οι δύο από τις οποίες θεμελιώνονται στο ρομαντισμό, όμως η δεύτερη είναι ευρύτερη από την πρώτη. Και η έμφαση του Schoenberg στη σύνθεση μπορεί να ερμηνευθεί ως διεκδίκηση της (αυτού που η Goehr αποκαλεί) «υπερβατικής» (transcendentalist) συνιστώσας της δεύτερης, διευρυμένης, έννοιας αυτονομίας. Επομένως, η ρομαντική τάση η οποία, σύμφωνα με τη δεύτερη ανάγνωση, φανερώνεται πίσω από τη φράση του Schoenberg, δεν είναι ίδια με τη ρομαντική τάση στην οποία, σύμφωνα με την πρώτη ανάγνωση, ο συνθέτης υποκύπτει κάτω από την πίεση του εννοιολογικού ιμπεριαλισμού της έννοιας-έργο (work-concept).

Οι δύο αναγνώσεις μπορούν να συμφιλιωθούν μόνο αν εισάγουμε μια ευρύτερη έννοια σύνθεσης (η οποία απουσιάζει από το *The Imaginary Museum of Musical Works*). Όμως, ακόμα και αν οι δύο αναγνώσεις είναι συμβατές, η πρώτη δεν καταγράφει τη διεκδίκηση της αυτονομίας η οποία είναι κεντρικό αίτημα της μοντέρνας μουσικής και, αν και δεν αντιφάσκει με αυτήν εμφανώς, ωστόσο βρίσκεται πολύ μακριά από την προσέγγιση του έργου του Schoenberg από τον Adorno.

Σε αυτά που ακολουθούν θα με απασχολήσει λιγότερο το πώς η δεύτερη ανάγνωση της δήλωσης του Schoenberg ξεπερνά τον μονόπλευρο χαρακτήρα της πρώτης, και περισσότερο το πώς μπορούμε να δώσουμε μια εναλλακτική ερμηνεία στη φράση του Schoenberg και γενικότερα στον μουσικό μοντερνισμό, μια ερμηνεία η οποία αν και ταιριάζει σε αυτήν της Goehr σε πολλά σημεία, διαφέρει ωστόσο τουλάχιστον ως προς ένα σημαντικό σημείο: δεν δέχεται ότι η διεκδίκηση της αυτονομίας που διακρίνουμε πίσω από την έμφαση του Schoenberg για τη σύνθεση ταυτίζεται με τη διεκδίκηση της αυτονομίας που βρίσκει η Goehr στο έργο του Wagner στο *The Quest for Voice*. Η Goehr σίγουρα δεν ταυτίζει πλήρως την πρώτη με την δεύτερη, όμως θεωρεί ότι η πηγή της πρώτης βρίσκεται στη δεύτερη. Αντίθετα με την Goehr, θα υποστηρίξω την άποψη ότι το είδος της αυτονομίας που διεκδικεί η μοντέρνα μουσική καθορίζεται μέσω μιας ριζικής τομής με τον ρομαντισμό.

---

[156] Goehr, "Adorno, Schoenberg, and the "Totentanz der Prinzipien" - In Thirteen Steps", σελ. 603-604.

[157] Lydia Goehr, *The Quest for Voice, Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1998.

I. Δυο εννοιες αυτονομιας

Στο *The Quest for Voice*, η Goehr ορίζει δύο έννοιες αυτονομίας. Η πρώτη έννοια θεωρεί ότι πηγάζει από τον φορμαλισμό ενώ η δεύτερη (αυτή που η ίδια υποστηρίζει) θεωρεί ότι εκφράζει τη διορατική προσέγγιση του υπερβατισμού (transcendentalism). Αντίθετα με τη στενή έννοια αυτονομίας την οποία υπερασπίζεται ο φορμαλισμός, η Goehr υπερασπίζεται μια διευρυμένη έννοια αυτονομίας, η οποία ισοδυναμεί με έναν «ενισχυμένο φορμαλισμό», πιο συγκεκριμένα με έναν *υπερβατολογικά* ενισχυμένο φορμαλισμό (transcendentally enhanced formalism). Η ιδέα πάνω στην οποία βασίζεται το είδος αυτό της διευρυμένης αυτονομίας είναι ότι η μουσική είναι αυτόνομη όχι επειδή είναι αποκομμένη από το έξω-μουσικό, αλλά επειδή υπερβαίνει το έξω-μουσικό. Σύμφωνα με την Goehr, ο φορμαλισμός και ο υπερβατισμός, αν και σε ένταση μεταξύ τους, δεν είναι ωστόσο μη ασυμβίβαστες κατευθύνσεις, εφ' όσον, όπως λέει,

> είναι δυνατόν να ασχολείται κανείς με έξω-μουσικά ζητήματα με καθαρά μουσικούς ή αισθητικούς όρους.[158]
>
> ...η έννοια του καθαρά μουσικού μπορεί να ερμηνευθεί έτσι ώστε να συμπεριλαμβάνει το έξω-μουσικό χωρίς να καταργεί τον ισχυρισμό του φορμαλισμού ότι η μουσική αφορά, και αφορά κυρίως, τονικά κινούμενες μορφές. Αυτή η ερμηνεία θα υποστηρίξω ότι είναι σύμφωνη με έναν κριτικό φορμαλισμό. Είναι επίσης σύμφωνη με αυτό που έχει πρόσφατα και σε σχέση με το θέμα ονομαστεί ενισχυμένος φορμαλισμός. Πρόκειται για έναν φορμαλισμό, όπως το διαβάζω, ενισχυμένο από την «έξω» ή υπερβατική «μουσική» στιγμή.[159]

Καταλαβαίνουμε καλύτερα την προηγούμενη διάκριση μεταξύ των δύο εννοιών αυτονομίας στο φως των συμπερασμάτων του προηγούμενου βιβλίου της Goehr, του *The Imaginary Museum of Musical Works*. Στην αρχή του πρώτου κεφαλαίου του *The Quest for Voice*, η Goehr αναγνωρίζει ότι

> δεν έδωσε την απαραίτητη προσοχή στη ανάγκη αυτής της νέας μουσικής πρακτικής να ξανασυνδεθεί με όλα αυτά που είναι τώρα έξω-μουσικά στοιχεία κάτω από το μοντέρνο καθεστώς της χειραφέτησής της.[160]

Επικαλούμενη την διάκριση μεταξύ του μη-μουσικού και του έξω-μουσικού, χαρακτηρίζει το καθεστώς αυτό της χειραφέτησης ως εξής:

> αν και έμοιαζε σαν, από τότε και στο εξής, η μουσική χειραφέτηση να δικαιολογούσε το ενδιαφέρον των πιουριστών προς τα καθαρά μουσικά ή αισθητικά ζητήματα, στην πραγματικότητα σήμαινε ότι οι μουσικοί έπρεπε να νοιάζονται για τα *εξω*μουσικά ζητήματα,

[158] Goehr, *The Quest for Voice*, σελ. 11.
[159] Goehr, *The Quest for Voice*, σελ. 19.
[160] Goehr, *The Quest for Voice*, σελ. 11.

αλλά με όρους καθαρά μουσικούς ή αισθητικούς.[161]

Επομένως, σύμφωνα με την ίδια την Goehr, στο *The Imaginary Museum of Musical Works* φαίνεται αναδρομικά να μην είχε δώσει την απαραίτητη προσοχή στη διάκριση μεταξύ του μη-μουσικού και του έξω-μουσικού συμβάλλοντας έτσι, σε ένα βαθμό, στην ενίσχυση και διαιώνιση της σύγχυσης μεταξύ των δύο[162]. Ή για να το θέσουμε διαφορετικά, στο *The Imaginary Museum of Musical Works* έπεσε κατά κάποιο τρόπο θύμα στην εγγενή ιδεολογία της έννοιας-έργο (work-concept) και ερμήνευσε τη μουσική ελευθερία *μόνο* ως ελευθερία *από*, με άλλα λόγια, ερμήνευσε την αυτονομία ως αποκοπή.

Η Goehr στο *The Quest for Voice* εμπνέεται έντονα από την προσέγγιση του Adorno προκειμένου να δικαιολογήσει τον κριτικό φορμαλισμό τον οποίο η ίδια, σε άλλα της γραπτά, αποδίδει αρχικά στον Adorno. Είναι η Goehr, εξάλλου, που έχει χαρακτηρίσει τον φορμαλισμό του Adorno κριτικό[163]. Θεωρώ, λοιπόν, εξαιρετικά εύστοχη της προσπάθειά της να ορίσει την έννοια της αυτονομίας ως αποτέλεσμα της γόνιμης έντασης μεταξύ φορμαλισμού και ρομαντισμού αντί να αντιπαραθέτει τον φορμαλισμό και τον ρομαντισμό. Εντούτοις, έχω ορισμένες αντιρρήσεις ως προς την προσπάθειά της να δείξει ότι η έννοια της αυτονομίας την οποία διεκδικεί ο μοντερνισμός, και συγκεκριμένα η μουσική, πηγάζει από τον Wagner και γενικότερα από τον ρομαντισμό. Οι αντιρρήσεις μου εστιάζονται κατά της άποψής της ότι ο ενισχυμένος ή κριτικός φορμαλισμός, ο οποίος εκφράζεται από τη δεύτερη έννοιά της της αυτονομίας, μπορεί να δώσει «στις φορμαλιστικές διεκδικήσεις της μουσικής αυτονομίας (...) μια ανανεωμένη και αποδεκτή σύγχρονη χρήση»[164]. Το ερώτημα που θέλω να εγείρω είναι αν το είδος της αυτονομίας που υποστηρίζει η Goehr μπορεί να αποδώσει τη ριζική στροφή του φορμαλισμού στο ξεκίνημα του μοντερνισμού. Η Goehr, τονίζοντας περισσότερο τη συνέχεια με την παράδοση και υποτιμώντας τη σημασία της ασυνέχειας, της ρήξης με την παράδοση, δεν μπορεί, σύμφωνα με την κριτική μου, όχι μόνο να εξηγήσει με ποια έννοια διαφέρει ο φορμαλισμός του μοντερνισμού από τον ρομαντισμό, αλλά ούτε και να απαντήσει στο ερώτημα αν και πώς η μοντέρνα τέχνη απαλλάχθηκε από την έννοια-έργο (work-concept), δηλαδή από τη ρομαντική υποχρέωση του έργου τέχνης να είναι ένα «έργο», ένα κλειστό αντικείμενο, που είναι το ερώτημα που την απασχολεί στο πρώτο της βιβλίο. Έτσι, σε αυτά που ακολουθούν θα επιδιώξω να δώσω μια εναλλακτική ιστορία των φορμαλιστικών επιδιώξεων της μουσικής αυτονομίας.

II. Η ΓΕΝΕΑΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΥ

Σύμφωνα με τον Greenberg, μία δεδομένη τέχνη προσεγγίζει τη φάση μοντερνισμού

[161] Goehr, *The Quest for Voice*, σελ. 11.
[162] Goehr, *The Quest for Voice*, σελ. 12.
[163] Βλ. Lydia Goehr, "Dissonant Works and the Listening Public", στο Tom Huhn (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, σελ. 239.
[164] Goehr, *The Quest for Voice*, σελ. 2.

όταν συμβιβάζεται με τη «συνεχιζόμενη κρίση των κριτηρίων»[165] (standards). Ο Greenberg, όπως έχει ήδη ειπωθεί, δεν θεωρεί ότι το στάδιο μοντερνισμού μιας τέχνης καθορίζεται μέσα από τη ρήξη με το παρελθόν αλλά αντίθετα από την επιθυμία να αναμετρηθεί με τα μεγαλύτερα κατορθώματα του παρελθόντος. Αυτό στο οποίο αντιδρά ο μοντερνισμός δεν είναι το παρελθόν αλλά η κρίση σύμπτωμα της οποίας είναι «μία συγκεκριμένη σύγχυση κριτηρίων που προκάλεσε ο ρομαντισμός»[166]. Αντιδρά στον «ακαδημαϊκισμό» ο οποίος «συνίσταται στην τάση να θεωρεί το μέσο μιας τέχνης υπερβολικά δεδομένο» και «καταλήγει σε θολούρα: οι λέξεις γίνονται ανακριβείς, το χρώμα καταπνίγεται, οι φυσικές πηγές του ήχου συγκαλύπτονται υπερβολικά»[167]. Η αντίδραση του μοντερνισμού απέναντι στον ρομαντισμό αφορά «μια νέα διερεύνηση και ανάκριση του μέσου»[168]. Ο μοντερνισμός επιδιώκει την ακρίβεια ενώ ο ρομαντισμός ενδίδει στην ανακρίβεια. Ο Greenberg γράφει:

> Η ιμπρεσιονιστική ζωγραφική, με τις αλληλουχίες και τις ρυθμικές διαχύσεις του χρώματος, με τη διάθεσή της και την ατμόσφαιρά της, έφτανε σε αποτελέσματα στα οποία οι ίδιοι οι Ιμπρεσιονιστές έδωσαν τον όρο Ρομαντική μουσική[169].

Ο ρομαντισμός, σύμφωνα με τον Greenberg, τείνει να υποτιμά τη σημασία του μέσου επειδή το βλέπει σαν «ένα άθλιο αν και απαραίτητο φυσικό εμπόδιο μεταξύ του καλλιτέχνη και του κοινού», του οποίου ο βασικός ρόλος είναι να κάνει τη δουλειά ενός φορέα μετάδοσης της εμπειρίας[170]. Μία τέχνη προσεγγίζει τη φάση μοντερνισμού όταν δεν θεωρεί πλέον το μέσον της (τους «αυτοματισμούς» της) δεδομένο, όταν οι καλλιτέχνες νιώθουν υποχρεωμένοι να αντλήσουν την έμπνευσή τους *μέσα* από το μέσον μέσα στο οποίο δουλεύουν. Με λίγα λόγια, προκειμένου να συνθέσουν είναι απαραίτητο να ξανασυνθέσουν το ίδιο το μέσο, όπως υποστηρίζει ο Cavell.

Αν και η μουσική ήταν η τελευταία τέχνη που πέρασε την κρίση που οδηγεί στο ξεκίνημα του μοντερνισμού, ισχυρίζεται ο Greenberg, ωστόσο ήταν αυτή που άνοιξε το δρόμο στις άλλες τέχνες. Είναι γεγονός ότι οι άλλες τέχνες προσέγγισαν τη φάση μοντερνισμού πριν τη μουσική, όμως έλαβαν την καθαρότητα του μουσικού μέσου ως παράδειγμα γι' αυτό που επεδίωκαν στο πλαίσιο του δικού τους μέσου. Ενώ ο ρομαντισμός μετατρέπει τη μουσική σε πρότυπη τέχνη λαμβάνοντας το μουσικό μέσο ως παράδειγμα, ο μοντερνισμός θεωρεί ότι η παραδειγματικότητα της μουσικής δεν βρίσκεται στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του μουσικού μέσου αλλά στην συστατική καθαρότητα του μουσικού μέσου από τα άλλα μέσα, στη «μέθοδο της μουσικής»:

---

[165] Clement Greenberg, "Modern and Postmodern", στο *Later Writings*, Minneapolis- London, University of Minnesota Press, 2003, σελ. 27.
[166] Greenberg, "Modern and Postmodern", σελ. 27.
[167] Greenberg, "Modern and Postmodern", σελ. 28.
[168] Greenberg, "Modern and Postmodern", σελ. 28.
[169] Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", στο C. Greenberg, *The Collected Essays*, volume 1, Chicago: The University of Chicago Press, σελ. 30.
[170] Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", σελ. 26.

> Λόγω της «απόλυτης» φύσης της, του απόμακρου χαρακτήρα της μίμησής της, της σχεδόν απόλυτης απορρόφησής της στην φυσική ποιότητα του μέσου της, καθώς επίσης και λόγω των πηγών των υποδείξεών της, η μουσική ήρθε να αντικαταστήσει την ποίηση ως υποδειγματική τέχνη. Ήταν η τέχνη που φθονούσαν περισσότερο οι άλλες τέχνες της πρωτοπορίας, και τα αποτελέσματα της οποίας προσπάθησαν να μιμηθούν σκληρά. Έτσι, αποτέλεσε τον κύριο παράγοντα της νέας σύγχυσης των τεχνών.[171]

Βέβαια, το ότι οι προσπάθειες να απελευθερωθεί η μουσική από το ρομαντικό της πλαίσιο βασίστηκαν σε φορμαλιστικές αξιώσεις είναι ένα γεγονός το οποίο η Goehr δεν παραβλέπει. Ήδη στο *The Imaginary Museum of Musical Works,* γράφει:

> Κεντρική στον φορμαλισμό είναι η υπερβάλλουσα έμφαση στο καλοσχηματισμένο, αύταρκες έργο, του οποίου το υλικό και η μορφή είναι ενωμένα έτσι ώστε η σχέση της έκφρασης που συνδέει τον συνθέτη με το έργο να σκιάζεται από την απαίτηση να προσεγγίζει κανείς το ίδιο το έργο.[172]

Ωστόσο, θεωρεί ότι η αυτο-ερμηνεία του φορμαλισμού ως «ουδετεροποίηση» (neutralization) της έννοιας-έργο από τους αρχικούς ρομαντικούς της δεσμούς δεν πρέπει να λαμβάνεται σοβαρά. Αντίθετα με τα φαινόμενα, ο φορμαλισμός όχι μόνο ήταν και εξακολουθεί να είναι μπλεγμένος στα δίχτυα του ρομαντισμού, αλλά και συχνά προδίδει μια φετιχοποίηση της έννοιας-έργο. Και ο λόγος που βρισκόμαστε σε αυτή την κατάσταση είναι ότι ο φορμαλισμός είναι ο ίδιος ριζωμένος ιστορικά στον ρομαντισμό:

> Παρά την έμφαση στην αυτάρκη ενότητα του έργου, λίγα πράγματα στον φορμαλισμό προτείνουν άρνηση της ρομαντικής αισθητικής. Θυμηθείτε ότι το 19ο αιώνα, ο φορμαλισμός ήταν ένα ισχυρό ρεύμα μέσα και όχι αντίθετα στη ρομαντική σκέψη.[173]

Το βασικό εγχείρημα του *The Quest for Voice* συνίσταται στην λεπτομερή επιχειρηματολογία υπέρ αυτής της γενεαλογίας του φορμαλισμού. Αν και εδώ παραδέχεται ότι ο φορμαλισμός επιτρέπει μια ερμηνεία σύμφωνα με την οποία δεν ανασκευάζει το εξω-μουσικό ως μη-μουσικό αλλά αντίθετα μεταχειρίζεται το εξω-μουσικό με καθαρά μουσικούς όρους, εξακολουθεί να υποστηρίζει ότι η αυτο-ερμηνεία του φορμαλισμού ως αντι-ρομαντισμός είναι τόσο φιλοσοφικά όσο και ιστορικά ψευδής. Αν θέλουμε να ανακαλύψουμε την αλήθεια του φορμαλισμού, αυτό που πρέπει να κάνουμε είναι να σκάψουμε βαθύτερα στον ρομαντισμό.

Όμως, πιστεύω πως ο φορμαλισμός που αφορά τον μοντερνισμό πρέπει να ιδωθεί όχι τόσο ως προσπάθεια να απελευθερωθεί η έννοια-έργο από το ρομαντικό της πλαίσιο όσο ως προσπάθεια να απελευθερωθεί δια μιας η έννοια του μέσου και η έννοια της σύνθεσης από τις ρομαντικές αποχρώσεις της έννοιας-έργο. Παρακάτω θα προσπαθήσω να δείξω ότι

[171] Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", σελ. 31.
[172] Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, σελ. 266.
[173] Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, σελ. 267.

η αλήθεια του φορμαλισμού εστιάζεται στην ιδέα ότι ήταν μέσω της *σύνθεσης* που ο μοντερνισμός κατέρριψε την έννοια-έργο και έδωσε υπόσταση στην αυτονομία.

Είναι αλήθεια ότι στην προσπάθειά του να αρνηθεί τον ρομαντισμό, ο φορμαλισμός στη φιλοσοφία και ο φορμαλισμός στην τέχνη κατέληξε συχνά στη φετιχοποίηση του έργου πολύ περισσότερο απ' ότι είχε ποτέ κάνει ο ρομαντισμός και, στο όνομα της μη διαφάνειας του μέσου, μετέτρεψαν την εργότητα σε αντικειμενότητα (την workhood σε objecthood). Ο καλλιτεχνικός μινιμαλισμός είναι ένα καλό παράδειγμα. Όμως, υποτιμά ακριβώς τη σημασία της σύνθεσης και τη δυνατότητα μιας έμμεσης ενσωμάτωσης του εξω-μουσικού. Γι' αυτό πρόκειται για την άλλη πλευρά του ρομαντισμού. Σύμφωνα με τον Michael Fried, στον οποίο θα επανέλθω σύντομα, είναι *θεατρικός*.

Είναι επίσης αλήθεια ότι οι φορμαλιστικοί ισχυρισμοί που διερεύνησα έχουν μερικές φορές συνδεθεί με την αντίθεση μεταξύ είτε άντλησης της έμπνευσης από το ίδιο το μέσο είτε άντλησης της έμπνευσης από μια εμπειρία που προηγείται αυτού, ή, επίσης, με μια τελεολογική προσέγγιση της έννοιας του μέσου σύμφωνα με την οποία κάθε τέχνη πορεύεται προς την κατεύθυνση να αποκαλύψει την κρυμμένη ουσία του μέσου της. Στις πιο αδύναμες στιγμές του, ο ίδιος ο Greenberg υποκύπτει σε αυτούς τους πειρασμούς. Αλλά οι καλύτεροι μαθητές του (ο Michael Fried, ο Stanley Cavell, η Rosalind Krauss) κατάφεραν να απαλλάξουν τον μοντερνισμό από τέτοιου είδους πειρασμούς.

Προκειμένου να δούμε με ποιο τρόπο ο μοντερνισμός ξεπέρασε τους περιορισμούς της εργότητας (workhood) φέρνοντας τα ζητήματα της σύνθεσης σε πρώτο πλάνο, πρέπει να δούμε πώς ξεπέρασε τα δύο παρακάτω διλήμματα: πρώτα, είτε το έργο τέχνης είναι ένα αντικείμενο χωρίς σώμα, είτε είναι κυριολεκτικά ενσωματωμένο επειδή ενσωματώνει κυριολεκτικά σωματικά στοιχεία· δεύτερον, είτε τα μέσα των διαφορετικών τεχνών πρέπει να είναι διαχωρισμένα ή πρέπει να είναι ενωμένα. Για τον μοντερνισμό, το να έρθει η σύνθεση σε πρώτο πλάνο σήμαινε ότι αυτές οι εναλλακτικές προσεγγίσεις δεν εξαντλούν το λογικό χώρο των δυνατοτήτων.

Θα εξετάσω πρώτα το δεύτερο δίλημμα: η φορμαλιστική άποψη σύμφωνα με την οποία κάθε τέχνη πρέπει να πραγματοποιεί μια εκκαθάριση του μέσου της από τα ίχνη άλλων τεχνών και η ρομαντική άποψη σύμφωνα με την οποία τα διαφορετικά μέσα πρέπει να είναι συνδεδεμένα μεταξύ τους (βρίσκουμε την άποψη αυτή στην ιδέα του καθολικού έργου –total-work) είναι εξίσου τυφλές στην δυνατότητα ανταλλαγών μεταξύ διαφορετικών καλλιτεχνικών μέσων ενός λιγότερο άμεσου χαρακτήρα. Ο Pierre Boulez ξεκινά τη μελέτη του έργου του Klee αναγνωρίζοντας την αλήθεια του αποφθέγματος του Stockhausen: «ο Klee είναι ο καλύτερος δάσκαλος σύνθεσης»[174]. Ο Boulez ανταποκρίνεται θετικά στις επαναλαμβανόμενες επικλήσεις του Klee εννοιών τις οποίες δανείζεται από τη μουσική σύνθεση (ρυθμός, πολυφωνία, αρμονία, παραλλαγή) και ισχυρίζεται ότι η διορατική διερεύνηση της καλλιτεχνικής διαδικασίας από τον Klee ρίχνει νέο φως στην

[174] Pierre Boulez, *Le pays fertile, Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989, νέα έκδοση, 2008.

επαναπροσέγγιση των ζητημάτων σύνθεσης στη μουσική. Ο Boulez συμμερίζεται τους ενδοιασμούς του Klee σχετικά με προσπάθειες μεταφοράς ή μετάφρασης των συνθηκών του ενός μέσου στο άλλο: δεν επιδιώκει έναν παραλληλισμό, ακόμα και αναλογικό, αλλά μάλλον να αποκαλύψει μια «σχέση *δομικής* φύσης»[175] μεταξύ των δύο μέσων, της ζωγραφικής και της μουσικής. Ωστόσο νιώθει υποχρεωμένος να διερευνήσει αυτή τη σχέση προκειμένου να κατανοήσει καλύτερα την ίδια τη *μουσική* σύνθεση.[176]

Αυτά μας θυμίζουν την αντίδραση του Schoenberg απέναντι στις επίπονες προσπάθειες της ζωγραφικής. Η γνωστή ανταλλαγή μεταξύ Kandinsky και Schoenberg στο κατώφλι της φάσης μοντερνισμού της μουσικής ήταν και προς τις δύο κατευθύνσεις. Αντίθετα με τον Alberti, ο Kandinsky δεν εφάρμοσε τον όρο «σύνθεση» στη ζωγραφική αναφορικά με την έννοιά της στη ρητορική (με τον όρο compositio θεωρούσαν την εσωτερική οργάνωση που αποδίδεται στο λόγο βάσει κανόνων εξωτερικών σε αυτόν), αλλά ως φόρο τιμής στις νέες δοκιμασίες που υπέστη η έννοια της σύνθεσης στη μοντέρνα μουσική, και ειδικά στη δουλειά του Schoenberg, στην πορεία του αναζήτησης μιας περισσότερο εκλεπτυσμένης έννοιας αυτονομίας. Η προσέγγιση της έννοιας της σύνθεσης από τον Kandinsky παίρνει αφορμή από το είδος της αφαίρεσης που διεκδικεί η μοντέρνα μουσική στη φάση της απελευθέρωσής της από την κυριαρχία του θέματος και της τονικότητας. Αλλά και η προσέγγιση της έννοιας της σύνθεσης από τον Schoenberg οφείλει επίσης πολλά σε αυτή του Kandinsky. Έτσι, στον Schoenberg, η μουσική κληρονομεί από τη ζωγραφική τη θεώρηση της σύνθεσης την οποία η ίδια είχε κληροδοτήσει στη ζωγραφική.

Η διερεύνηση αυτού του είδους των χιασματικών ανταλλαγών μας κάνει να συνειδητοποιούμε ότι το είδος της αυτο-κριτικής μέσω της οποίας η κάθε τέχνη έρχεται να θεματοποιήσει τις ιδιαίτερες συνθήκες του δικού της μέσου (σύμφωνα με το γνωστό χαρακτηρισμό του Greenberg της «αναγωγής» του μοντέρνου) δεν αποκλείει (όπως ίσως βιάστηκε να πιστέψει ο Greenberg) αλλά αντιθέτως μπορεί να συμπεριλάβει έμμεσες, μη κυριολεκτικές ανταλλαγές μεταξύ διακριτών μέσων. Στο σημείο που προσεγγίζει τη φάση μοντερνισμού, μία τέχνη όχι μόνο δεν μπορεί να θεωρεί δεδομένο το μέσο της –έτσι ώστε σύνθεση στο πλαίσιο ενός μέσου να απαιτεί την ανασύνθεση του εν λόγω μέσου (κάτι που φαίνεται καθαρά στη δουλειά και του Schoenberg και του Kandinsky)– αλλά και είναι υποχρεωμένη να ενσωματώσει στο δικό της μέσο την στάση της απέναντι στα μέσα των άλλων τεχνών. Ωστόσο δεν θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι κάνοντας κάτι τέτοιο, μια τέχνη αποποιείται την ιδιαιτερότητα του δικού της μέσου προς όφελος μιας αδιάφορης ως προς το μέσο, ουδέτερης, έννοιας «σύνθεσης», σύμφωνα με το γνωστό cliché του μοντερνισμού –ένα cliché το οποίο έχει τις ρίζες του στον ρομαντισμό, δηλαδή στην ρομαντική έννοια

[175] Pierre Boulez, *Le pays fertile, Paul Klee*, σελ. 44.

[176] Ο Yves-Alain Bois αναφέρει τα εξής για το κίνημα De Stijl: "η ιδιαιτερότητα του De Stijl βρίσκεται αλλού: στη ιδέα ότι μία μοναδική παραγωγική αρχή (generative principle) μπορεί να εφαρμοσθεί σε όλες τις τέχνες χωρίς να συμβιβάζεται η ακεραιότητά τους, και επιπλέον, ότι είναι μόνο στη βάση αυτής της αρχής που η αυτονομία της κάθε τέχνης μπορεί να διασφαλιστεί". Yves-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge Mass., MIT Press, 1993, σελ. 103.

της μουσικότητας ως άυλου απόλυτου το οποίο είναι υπερβολικά θεμελιώδες για να εξαρτάται από την ιδιαιτερότητα οποιουδήποτε υλικού, και επομένως από την ιδιαιτερότητα οποιουδήποτε μέσου.

Στο επόμενο μέρος, θα προσπαθήσω να δείξω πώς η σύνθεση έρχεται σε πρώτο πλάνο τόσο στη ζωγραφική όσο και στη μουσική του μοντερνισμού, και πώς και στις δύο περιπτώσεις αυτό στοχεύει και έχει ως αποτέλεσμα την ακύρωση αυτού που αποκαλώ, δανειζόμενη τον όρο από τον Michael Fried, «αντικειμενότητα» (objecthood). Με άλλα λόγια, το γεγονός ότι στο στάδιο προ του μοντερνισμού το έργο τέχνης μπορεί να έμοιαζε με ένα «*αντικείμενο*» (ένα «*προϊόν*», ένα «*τεχνούργημα*»), δηλαδή κάτι με αρχή και τέλος, μια κλειστή ενότητα, διασφαλιζόταν από τους «αυτοματισμούς» του μέσου (για να χρησιμοποιήσω τον όρο του Cavell) όπως η τονικότητα και η προοπτική· όταν αυτοί οι αυτοματισμοί κατέρρευσαν, η αντικειμενότητα κατέρρευσε και αυτή μαζί τους: τώρα το μέσον, οι ίδιοι οι αυτοματισμοί, έπρεπε να ανασυντεθούν.

III. Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΩΣ *BACKGROUND* ΠΟΥ ΓΙΝΕΤΑΙ *FOREGROUND*

Η σύνθεση στη ζωγραφική ήταν απλώς το μέσον για να επιτευχθεί ένας σκοπός, ο οποίος δεν ήταν άλλος από αυτό που εκφραζόταν από το αναπαραστατικό θέμα. Ο Alberti θεωρούσε ότι το έργο του ζωγράφου είναι ανάλογο με το έργο του ρήτορα: όπως ο ρήτορας χρησιμοποιεί συνθετικά μέσα προκειμένου να χτίσει το λόγο του με σκοπό να πείσει ένα συγκεκριμένο κοινό ως προς ένα ζήτημα, έτσι και ο ζωγράφος χρησιμοποιεί συνθετικά μέσα προκειμένου να χτίσει το ζωγραφικό του έργο με σκοπό να διηγηθεί μια ιστορία με τον ποιο πειστικό τρόπο. Η μοντέρνα, όμως, ζωγραφική δεν έχει ιστορία να διηγηθεί, και επομένως δεν έχει εξωτερικό σκοπό (απώτερο σκοπό). Η μοντέρνα ζωγραφική, ελλείψει άλλου στόχου, δεν δείχνει παρά τα ίδια τα συνθετικά μέσα: ο τρόπος με τον οποίο πραγματοποιείται η σύνθεση γίνεται θέμα του έργου τέχνης. Ο Kandinsky, ο Mondrian, ο Malevich, δίνουν στα έργα τους τον φαινομενικά μη πληροφοριακό τίτλο «σύνθεση», δηλώνοντας έτσι την αυτονομία της σύνθεσης από οποιοδήποτε προκαθορισμένο σκοπό.

Βέβαια, το να έρχεται κανείς σε ρήξη με τις απαιτήσεις της διήγησης ή ακόμα και με τις ευρύτερες απαιτήσεις της αναπαράστασης δεν σημαίνει ότι παύει να υποβάλλει τη σύνθεση σε μη-συνθετικούς σκοπούς. Όπως έχει δείξει ο Michael Fried, η «αφαίρεση» που πραγματοποίησε η ζωγραφική κατά το στάδιο μοντερνισμού της δεν πρέπει να ιδωθεί σε αντιπαράθεση με την αναπαράσταση. Η «αφαίρεση» που πραγματοποίησε η ζωγραφική καταρρίπτει κάτι το οποίο βρίσκεται πολύ βαθύτερα από το αναπαριστώμενο, δηλαδή την αντικειμενότητα. Με αυτό τον όρο, ο Fried δηλώνει την έννοια του έργου τέχνης σύμφωνα με την οποία αυτό εξομοιώνεται με ένα προϊόν ή ένα αντικείμενο το οποίο αποκτά σημασία όταν ιδωθεί από ένα υποκείμενο και από μια συγκεκριμένη απόσταση, δίνοντας έτσι αφορμή σε αυτό που ο Fried αποκαλεί «θεατρικότητα» (theatricality). Ο Fried παραθέτει τον Robert Morris προκειμένου να δείξει τον τρόπο με τον οποίο η μινιμαλιστική τέχνη,

παρά τον υποτιθέμενο μοντερνισμό της, επαναφέρει την αντικειμενότητα και τη θεατρικότητα την οποία η αφηρημένη τέχνη είχε καταφέρει να καταρρίψει:

> το καλύτερο νέο έργο βγάζει τις σχέσεις έξω από το έργο και τις καθιστά λειτουργία του χώρου, του φωτός, και του οπτικού πεδίου του θεατή. Το αντικείμενο δεν είναι παρά ένας από τους όρους στην πιο νέα αισθητική. Είναι, κατά μία έννοια, πιο στοχαστικό επειδή η συνειδητοποίηση κάποιου ότι υφίσταται στον ίδιο χώρο με το έργο είναι πιο ισχυρή απ' ότι στο προηγούμενο έργο, με τις πολλές εσωτερικές σχέσεις του. Συνειδητοποιεί κανείς περισσότερο από πριν ότι είναι ο ίδιος που εγκαθιστά σχέσεις ενώ αντιλαμβάνεται το αντικείμενο από διάφορες θέσεις και κάτω από διάφορες συνθήκες φωτός και χώρου.[177]

Στην αφηρημένη ζωγραφική το μέσον έρχεται σε πρώτο πλάνο. Όπως έχει τονίσει επανειλημμένως ο Greenberg, το ότι η αφηρημένη ζωγραφική *στοχεύει* στο να φέρει το μέσο της σε πρώτο πλάνο, δεν σημαίνει ότι στοχεύει στη διερεύνηση των εγγενών στοιχείων του μέσου της, αλλά, απλώς, ότι στην προσπάθειά της να επιτύχει την ποιότητα, πράγμα που ήταν ο πραγματικός της στόχος, η αφηρημένη τέχνη αναγκάστηκε να διερευνήσει το μέσον της. Έτσι η Rosalind Krauss δείχνει πώς τρόποι οργάνωσης οι οποίοι βρίσκονταν πίσω από τον πίνακα ζωγραφικής, αυτό που η Krauss αποκαλεί «η μορφική τάξη της όρασης» ή «η δομή του ίδιου του οπτικού πεδίου»[178], αναδύονται στη επιφάνεια:

> το μη-πλάνο [no-ground] του μοντερνισμού είναι ένα πεδίο ή πίσω πλάνο [background] το οποίο έχει αναδυθεί στην επιφάνεια του έργου για να ταυτιστεί ακριβώς με το μπροστινό πλάνο [foreground], ένα πλάνο που έτσι καταβροχθίζεται από το έργο ως σχήμα.[179]

Ενώ η αφηρημένη τέχνη μετατρέπει αυτό που παλαιότερα αποτελούσε τρόπους της σύνθεσης σε ανατομία του ίδιου του έργου, ο μινιμαλισμός τους εντοπίζει εκτός του έργου αποκαθιστώντας έτσι το έργο ως *αντικείμενο*. Ο Μινιμαλισμός, σύμφωνα με τον Fried, επαναφέρει το αντικείμενο πίσω στο οπτικό πεδίο του θεατή. Και με αυτόν τον τρόπο αποκαθιστά το φανταστικό μουσείο των έργων τέχνης.[180]

Όπως έχει παρατηρήσει η Rosalind Krauss, η δομή του πλέγματος η οποία εμφανίστηκε στις οπτικές τέχνες στις αρχές του 20ου αιώνα έγινε έμβλημα του μοντερνισμού. Η Krauss γράφει:

> το πλέγμα ανακοινώνει ... τη θέληση της μοντέρνας τέχνης να σιωπήσει, την εχθρότητά της απέναντι στη λογοτεχνία, στη διήγηση, στο λόγο.[181]

Οι σχέσεις στο αισθητικό πεδίο αποδεικνύεται από το πλέγμα ότι βρίσκονται σε ένα κόσμο

---

[177] Michael Fried, "Art and Objecthood", στο *Art and Objecthood*, Chicago, Chicago University Press, 1998, σελ. 153.
[178] Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, MIT Press, 1993, σελ.15.
[179] Krauss, *The Optical Unconscious*, σελ. 16.
[180] Περί της κριτικής που ασκεί ο Fried στον Μινιμαλισμό βλ. Alexander Nehamas, *Only a Promise of Happiness*, σελ. 88.
[181] Krauss, *The Optical Unconscious*, σελ. 9.

> χωριστό και, ως προς τα φυσικά αντικείμενα, ότι είναι ταυτόχρονα και πρότερες και τελικές. Το πλέγμα δηλώνει ότι ο χώρος της τέχνης είναι ταυτόχρονα αυτόνομος και αυτοτελής.[182]

Το πλέγμα δηλώνει τολμηρά την επιπεδότητά του. Είναι αυστηρά ορισμένο από τις συντεταγμένες του. Είναι επίπεδο και επεκτείνεται προς όλες τις κατευθύνσεις, προς το άπειρο[183]. Δεν έχει όρια, σύνορα:

> λόγω του πλέγματος, το δεδομένο έργο τέχνης παρουσιάζεται ως απλώς απόσπασμα, ένα μικροσκοπικό κομμάτι κομμένο αυθαίρετα από ένα απείρως μεγαλύτερο ύφασμα.[184]

Το πλέγμα δεν έχει κέντρο, δεν έχει σημείο συγκέντρωσης, σημεία σύγκλισης. Με άλλα λόγια, ο χώρος που ορίζεται από το πλέγμα είναι ομοιογενής και ουδέτερος.

Η αναγεννησιακή ζωγραφική έχει χρησιμοποιήσει εκτενώς πλέγματα. Εκεί όμως επρόκειτο για το κρυμμένο υπόβαθρο της βασικής φιγούρας, για δομές που εξασφάλιζαν ότι οι ζωγραφικοί πίνακες συμμορφώνονταν με τους νόμους της προοπτικής. Εκείνα τα πλέγματα είχαν κέντρα, σημεία συγκέντρωσης ή σύγκλισης και δεν ήταν ομοιογενή και ουδέτερα. Τα πλέγματα της Αναγέννησης εξέθεταν μια συγκεκριμένη σχέση μεταξύ του έργου και του παρατηρητή: η θέση του παρατηρητή σε σχέση με τον πίνακα καθορίζεται από το ίδιο το πλέγμα. Αντίθετα, στη ζωγραφική του μοντερνισμού το πλέγμα καταργεί την απόσταση μεταξύ του έργου και του παρατηρητή μετατρέποντας τις συνθήκες της αντίληψης του πίνακα σε αρχές της ίδιας της σύνθεσής του.

Αντίστοιχα βήματα έκανε και η μουσική του μοντερνισμού. Πρώτα, αποκήρυξε τη διήγηση ξεφορτωνόμενη τα μουσικά θέματα, καθώς θεώρησε τη μουσική μορφή που βασίζεται στην επεξεργασία μοτίβων και θεμάτων ως μίμηση της μορφής του λόγου. Έπειτα, δημιούργησε ένα μουσικό χώρο χωρίς κέντρο καταργώντας την τονικότητα. Η μουσική του μοντερνισμού δεν είναι πλέον δομημένη γύρω από σημεία έντασης και σημεία λύσης. Ο Adorno δείχνει, όπως είδαμε πιο αναλυτικά παραπάνω, ότι η δομή η οποία ταιριάζει καλύτερα στη «χειραφετημένη μουσική» είναι η πολυφωνία. Η ομοφωνία είχε μετατρέψει μέρος του πολυφωνικού πλέγματος σε υπόβαθρο αυτού που έπρεπε να προβληθεί, δηλαδή της μελωδικής γραμμής. Η δομή των συγχορδιών, η οποία εγκρίνεται από την κύρια φωνή, παρέμενε δευτερεύουσα, ως φόντο, πίσω πλάνο, υποχωρώντας πίσω από το βασικό μελωδικό «σχήμα». Όμως, μόλις οι συμβάσεις που καθόριζαν την οργάνωση του επιπέδου των συγχορδιών κατέρρευσαν, οι ιεραρχίες μεταξύ του οριζόντιου και του κάθετου άξονα οργάνωσης κατέρρευσαν επίσης. Έχοντας το ίδιο πλέον καθεστώς, οι δύο άξονες αναδεικνύουν ένα πολυφωνικό πλέγμα. Είναι μέσω της χειραφετημένης δομής της συγχορδίας που το πολυφωνικό πλέγμα επανέρχεται στο προσκήνιο: αυτό που βλέπουμε ή ακούμε είναι το ίδιο το χειραφετημένο πίσω πλάνο. Ο Adorno λέει για τον Schoenberg ότι

[182] Krauss, *The Optical Unconscious*, σελ. 10.
[183] Krauss, *The Optical Unconscious*, σελ. 18.
[184] Krauss, *The Optical Unconscious*, σελ. 18.

> διακηρύσσει την αρχή της πολυφωνίας όχι πια απλώς ως ετερόνομη αρχή της χειραφετημένης αρμονίας, η οποία περιμένει, για την ώρα, συμφιλίωση με την αρμονία. Την αποκαλύπτει ως ουσία της ίδιας της χειραφετημένης αρμονίας. Οι εγγενείς ιδιότητες μιας μεμονωμένης συγχορδίας – η οποία στην κλασσική-ρομαντική παράδοση, ως υποκειμενικό όχημα της έκφρασης, αντιπροσώπευε τον αντίθετο πόλο της πολυφωνικής αντικειμενικότητας – διακρίνονται μέσα στην ίδια την πολυφωνία της.[185]

Η χρήση του πολυφωνικού πλέγματος από τον Schoenberg καταργεί κάθε ιεραρχία. Τα έργα του δεν οργανώνονται γύρω από ένα κέντρο εφ' όσον

> οι συμβάσεις της μορφής, οι οποίες κάποτε ρύθμιζαν την εγγύτητα και απόσταση από αυτό το κεντρικό σημείο, χάνουν το νόημά τους.[186]

Η μοντέρνα μουσική αποστρέφεται την ανάπτυξη: το στατικό πολυφωνικό πλέγμα τοποθετεί με καθαρότητα όλα τα στοιχεία χωρίς να δίνει προνόμια σε κανένα από αυτά και έτσι καταργεί την κίνηση, την εξέλιξη και κατάληξη του έργου. Οι αποστάσεις από το τονικό κέντρο ήταν αυτό ακριβώς που υπαγόρευε τη σχέση του κοινού με το έργο. Ωστόσο το πολυφωνικό πλέγμα καταργεί αυτές τις αποστάσεις και μετατρέπει τις συνθήκες της αποδοχής του έργου σε αρχές της σύνθεσής του, σε δομή του ίδιου του έργου. Με αυτή την έννοια, ξεπερνά την αντικειμενότητα.

IV. Η ΚΥΡΙΟΛΕΚΤΙΚΗ ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗ ΤΩΝ ΣΩΜΑΤΙΚΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ

Τέλος, επανέρχομαι στο πρώτο δίλημμα που διατύπωσα παραπάνω. Η άποψη σύμφωνα με την οποία το έργο τέχνης είναι ένα *αντικείμενο* χωρίς σώμα και η άποψη σύμφωνα με την οποία το έργο είναι *κυριολεκτικά* ενσωματωμένο επειδή ενσωματώνει κυριολεκτικά σωματικά στοιχεία είναι εξίσου τυφλές ως προς τη δυνατότητα η σωματικότητα να επιτυγχάνεται εν μέσω και στο πλαίσιο της σύνθεσης. Πολλά από αυτά που λέει η Goehr στο *The Quest for Voice* συγκεντρώνουν την προσοχή μας σε αυτή την τρίτη δυνατότητα. Ωστόσο, αναρωτιέμαι μήπως ο τρόπος με τον οποίο δίνει σάρκα σε αυτή την τρίτη δυνατότητα δεν πέφτει στα δίχτυα της ίδιας της έννοιας της εργότητας (workhood) την οποία η ίδια αμφισβητεί.

Η Goehr ισχυρίζεται ότι η εγγενής σχέση μεταξύ μουσικής και κόσμου εκδηλώνεται από τη σωματική έκφραση κατά τη μουσική «πράξη», δηλαδή κατά την εκτέλεση.

> Η μεταφορά της προτεραιότητας από το περιεχόμενο στη χρήση μας επιτρέπει να σκεφτούμε την αυτονομία ως ένα γνώρισμα πρώτα των ατόμων και των πράξεών τους και, έπειτα, των προϊόντων τους. Αυτή η σκέψη αναδεικνύει αυτό που μοιράζονται οι τέχνες οι οποίες είναι διαφορετικά διαχωρισμένες από το περιεχόμενο ή το μέσο τους, και αυτό που μοιράζονται οι

[185] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 58.
[186] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, σελ. 59.

> καλλιτεχνικές πράξεις με άλλες πράξεις της ανθρώπινης έκφρασης. ... Πιο προσεκτικά, ... το περιεχόμενο ή προϊόν της μουσικής – το έργο – είναι αυτόνομο με το σωστό τρόπο όταν αντλεί από την αυτονομία της φωνής που το εκτελεί, και για να συμβεί αυτό πρέπει να διατηρηθεί η σχέση μεταξύ του προϊόντος και της φωνής (του έργου και της εκτέλεσης).[187]

Ωστόσο, αν ο τρόπος με τον οποίο ο Wagner ενσωμάτωσε τη σωματική έκφραση στη μουσική του ήταν να ενσωματώσει το τραγούδι στις συνθέσεις του, τότε η λύση που έδωσε ήταν απλώς θεατρική, με την έννοια που δίνει στον όρο ο Fried. Η σωματική έκφραση αποτελεί πραγματικά διάσταση του έργου μόνο όταν είναι μέρος την εσωτερικής σκοπιμότητας της σύνθεσής του. Η κυριολεκτική έκφραση της σωματικότητας δεν είναι μια αναγκαία διάσταση της σύνθεσής του αλλά μια προστεθειμένη διάσταση, εξωτερική, ενώ το έργο τέχνης δεν μπορεί να αντλεί από την αυτονομία της φωνής παρά μόνο έμμεσα, και όχι άμεσα όπως ισχυρίζεται η Goehr. Η σωματικότητα πρέπει να είναι μέρος της μορφής του έργου ή της λογικής του, όπως θα έλεγε ο Adorno, αν δεν θέλουμε να μετατραπεί σε «αντικείμενο» και αυτό δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί αν το έργο τέχνης την εκφράζει κυριολεκτικά. Η κυριολεκτική έκφραση της σωματικότητας μετατρέπει το έργο τέχνης και πάλι σε «έργο» και τον παρατηρητή σε θεατή, πράγμα που έρχεται σε αντίφαση με το βασικό σχέδιο της ίδιας της Goehr, που είναι να δείξει ότι ο μοντερνισμός απαλλάσσεται από την έννοια «έργο» του ρομαντισμού.

Κλείνοντας θα ξαναγυρίσω στη δήλωση του Schoenberg με την οποία ξεκίνησα:

> τα έργα μου είναι δωδεκατονικές *συνθέσεις*, και όχι *δωδεκατονικές* συνθέσεις.

Όπως το διαβάζω, η δήλωση του Schoenberg δεν δίνει έμφαση ούτε στην κυριαρχία που ασκεί η έννοια-έργο ούτε στην ικανότητα της σύνθεσης να υπερβαίνει τον εαυτό της, να υπερβαίνει το «διαμορφωμένο περιεχόμενο», αλλά την προτεραιότητα της σύνθεσης απέναντι στους αυτοματισμούς οι οποίοι φαίνεται να μην εξαντλούν ποτέ το διαμορφωμένο περιεχόμενο. Η αντίθεση βρίσκεται στην πραγματικότητα μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας. Αλλά η παράδοση την οποία εποφθαλμιά να συνεχίσει ο μοντερνισμός δεν είναι μια παράδοση που προβάλλει τους αυτοματισμούς (σύμφωνα με τον φορμαλισμό) ή που τους εξιδανικεύει (σύμφωνα με τον ενισχυμένο φορμαλισμό), και οι καινοτομίες που προτείνει είναι οι νέοι αυτοματισμοί μέσω των οποίων τόσο ο ρομαντισμός όσο και ο μετα-μοντερνισμός ελπίζουν να παρακάμψουν την κρίση την οποία πέρασαν οι παλιοί αυτοματισμοί.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα εξετάσουμε μια εκδοχή του φορμαλισμού (ακριβέστερα του στρουκτουραλισμού) σύμφωνα με την οποία η σωματική διάσταση ενσωματώνεται στη μορφή του έργου έμμεσα. Η σωματική διάσταση, σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, είναι

[187] Goehr, *The Quest for Voice*, σελ. 90-91.

μια διάσταση της σύνταξης του έργου τέχνης, μια διάσταση απορροφημένη στην εσωτερική λογική του έργου τέχνης, ενώ το έργο τέχνης είναι αυτόνομο επειδή ακριβώς δεν αντλεί από την αυτονομία της σωματικής έκφρασης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5:

Η ΠΛΑΓΙΑ ΑΝΑΣΥΝΘΕΣΗ ΤΟΥ ΑΙΣΘΗΤΟΥ:
ΤΟ ΔΙΑΚΡΙΤΙΚΟ ΝΟΗΜΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΟΝ MERLEAU-PONTY

Κάθε άλλο παρά ταυτόσημες, οι δύο έννοιες μορφή (φόρμα) και δομή βρίσκονται prima facie σε μία σχέση αντίθεσης. Η κλίση της κριτικής απέναντι στο φορμαλισμό έχει επανειλημμένως εντοπιστεί στην παρεξήγηση ότι η προτεραιότητα των σχέσεων πάνω στους όρους σημαίνει δυνατότητα αποκοπής των σχέσεων από τους όρους, δηλαδή δυνατότητα αποκοπής της μορφής από το περιεχόμενο. Στην εισαγωγή του βιβλίου του *Art and Odjecthood,* ο Michael Fried εξετάζει μια εκδοχή αυτής της κριτικής, η οποία ξεκίνησε με την Rosalind Krauss και έχει ως στόχο το δικό του έργο, σύμφωνα με την οποία η αμέλεια της σωματικής διάστασης στη μοντέρνα ζωγραφική είναι ένα σύμπτωμα της φορμαλιστικής προσέγγισης. Για να αντικρούσει αυτή την κριτική, ο Michael Fried, υπερασπίζεται την επιρροή που είχε η φιλοσοφία του σώματος του Merleau-Ponty στην δική του κριτική τέχνης κυρίως στα πρώτα του άρθρα για το έργο του γλύπτη Anthony Caro. Αν ο Michael Fried δικαιωνόταν, θα ετίθετο σε κίνδυνο η υποτιθέμενη αντίθεση μεταξύ στρουκτουραλισμού και φορμαλισμού. Ας δούμε, όμως, κατ' αρχάς γιατί ο Fried κατέφυγε στη φιλοσοφία του Merleau-Ponty.[1]

Ο λόγος που ο Michael Fried οδηγήθηκε στη μορφική (formal) κριτική, όπως αναφέρει ο ίδιος στο "An introduction to my art criticism"[2], απορρέει από δύο παρατηρήσεις του που αφορούν τον μοντερνισμό. Η πρώτη αφορά τη ζωγραφική και συγκεκριμένα το γεγονός ότι η ζωγραφική από τον Manet και έπειτα εμφανίζει «μια αυξανόμενη έγνοια σχετικά με προβλήματα και ζητήματα εγγενή στην ίδια τη ζωγραφική»[3], ενώ απομακρύνεται σταδιακά από τα προβλήματα της αναπαράστασης της «εξωτερικής» πραγματικότητας. Η δεύτερη αφορά το γεγονός ότι «η φύση αυτών των προβλημάτων και ζητημάτων είναι 'μορφική' (formal)»[4], δηλαδή αφορά περισσότερο τη μορφή, τις σχέσεις μεταξύ των μερών του έργου, παρά το περιεχόμενο. Επομένως, καταλήγει ο Fried, η μορφική κριτική (formal criticism) έτσι όπως την ασκούν ο Roger Fry αλλά κυρίως ο Clement Greenberg έμοιαζε να είναι η πιο κατάλληλη προσέγγιση στα προβλήματα που έθετε τότε η τέχνη, εφ' όσον ήταν όχι μόνο η πιο κατάλληλη για να ορίσει τα προβλήματα αλλά και για να θέσει «μία όσον το

[1] Τη σύνδεση μεταξύ του έργου του Fried και του έργου του Merleau-Ponty μου υπέδειξε ο Jean-Philippe Narboux. Στην ομιλία του με τίτλο « « Je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais continuer » : le syndrome moderniste » στις 11 Φεβρουαρίου 2011 στην ENS στο Παρίσι παρουσίασε ορισμένες από τις πτυχές της επιρροής που δέχτηκε ο Fried από το έργο του Merleau-Ponty. Ο Narboux ισχυρίζεται, μεταξύ άλλων, ότι ο Cavell δέχτηκε έντονη επιρροή από τον Merleau-Ponty μέσω του Fried με τον οποίο σχετιζόταν.

[2] Michael Fried, "An Introduction to My Art Criticism", στο *Art and Objecthood*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.

[3] Fried, "An Introduction to My Art Criticism", σελ. 17.

[4] Fried, "An Introduction to My Art Criticism", σελ. 17.

δυνατόν πιο αντικειμενική βάση για συγκεκριμένες κρίσεις αξίας, οι οποίες, ωστόσο, παραμένουν αναπόφευκτα υποκειμενικές στη φύση και στην προέλευση»[5]. Αυτό που προσέλκυσε τον Fried ήταν, άρα, το καντιανό υπόβαθρο της θεωρητικής προσέγγισης του Greenberg. Γιατί ήταν ο Kant αυτός που υποστήριξε την αντικειμενικότητα, ή έστω ένα είδος αντικειμενικότητας, των αισθητικών κρίσεων, και την ιδέα ότι είναι δυνατόν να μιλήσουμε γι' αυτές –να εξηγήσουμε, να συμφωνήσουμε, να διαφωνήσουμε ή να πείσουμε κάποιον–, χρησιμοποιώντας έννοιες, αν και βασίζουμε τις κρίσεις μας στην υποκειμενική εμπειρία και μόνο. Ο Kant αντιστέκεται στην ιδέα ότι δεν μπορούμε να πούμε τίποτα για την τέχνη παρά μόνον αν είναι ωραία ή άσχημη, και υποστηρίζει ότι οι αισθητικές κρίσεις, μολονότι καθαρά εμπειρικές –«όλα ξεκινούν και τελειώνουν με την εμπειρία»[6], λέει ο Fried– είναι ταυτόχρονα και λογικές, αν και το ότι είναι λογικές δεν σημαίνει ότι είναι και αναλυτικές (είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο την προσέγγιση του Adorno πάνω σε αυτό το θέμα). Μπορούμε, λοιπόν, να μιλήσουμε για την τέχνη αφού όμως έχουμε την εμπειρία της, γιατί η τέχνη δέχεται μόνο κριτική, όχι θεωρία, υποστηρίζει ο Kant. Οι ιδέες αυτές βρίσκονται στη βάση των προσεγγίσεων τόσο του Greenberg όσο και του Cavell, ο οποίος συνεργάζεται στενά με τον Fried κυρίως την περίοδο στην οποία ο Fried αναφέρεται στο "An introduction to my art criticism".

Από τη σκοπιά του Fried, το έργο του Greenberg εστιάζει στα εξής βασικά σημεία. Σύμφωνα με το πρώτο, ο μοντερνισμός μας διδάσκει κάτι για την τέχνη γενικά: ο Greenberg ανέδειξε τη σημασία του μοντερνισμού και τόνισε ότι τα διδάγματά του μας αποκαλύπτουν κρυμμένες πτυχές της τέχνης. Το δεύτερο αφορά το λογικό χαρακτήρα της τέχνης. Και το τρίτο τη σημασία της εμπειρίας. Το λογικό χαρακτήρα της τέχνης –μπορούμε να το πούμε λογική, ή σύνταξη, ή γραμματική του έργου τέχνης– οφείλουμε να κατανοήσουμε ως αναγκαιότητα σε διαφορετικά επίπεδα: στο επίπεδο της εμπειρίας, της (ιστορικής) εξέλιξης, καθώς και στο επίπεδο της σύνθεσης (με την ευρύτερη έννοια του πώς ένα έργο είναι φτιαγμένο). Με άλλα λόγια, λογική είναι η εμπειρία του κριτικού της τέχνης, λογική είναι η εμπειρία του ίδιου του καλλιτέχνη –το βλέπουμε στο πώς ένα έργο τέχνης είναι φτιαγμένο, λογική είναι, επίσης, και η εξέλιξη της τέχνης. Ωστόσο, πρόκειται για διαφορετικές σκοπιές μιας ενιαίας λογικής και όχι για διαφορετικά πράγματα. Όλα τα επίπεδα σχετίζονται μεταξύ τους και, σε τελευταία ανάλυση, συγκλίνουν στο επίπεδο της σύνθεσης. Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, που τόσο ο Greenberg όσο και ο Cavell εξάρουν τη σημασία της σύνθεσης, και ως προς αυτό βρίσκονται, ήδη, ένα βήμα πέρα από τον Kant.

«Πουθενά στο *Art and Culture*», αναφέρει ο Fried, «ο συγγραφέας του δεν μοιάζει να έχει ξεχάσει ότι η ιστορία, τα έργα τέχνης, και τα κείμενα της κριτικής της τέχνης είναι όλα φτιαγμένα από ανθρώπους που ζουν σε μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή και των οποίων οι αντιλήψεις και οι αξίες δεν είναι, επομένως, παρά σχετικές»[7]. Άρα, η ιστορία, δηλαδή ο

[5] Fried, "An Introduction to My Art Criticism", σελ. 17.
[6] Fried, "Three American Painters", στο *Art and Objecthood*, σελ. 215.
[7] Fried, "Three American Painters", στο *Art and Objecthood*, σελ. 216.

τρόπος με τον οποίο η τέχνη εξελίσσεται, τα έργα τέχνης, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο είναι συντεθειμένα, και τα κείμενα της κριτικής, δηλαδή η εμπειρία του κριτικού, συνδέονται μεταξύ τους. Και αυτές οι τρεις πτυχές αποδίδονται από μια «εσωτερική καλλιτεχνική λογική»: «υπάρχει, κατά μια έννοια», συνεχίζει ο Fried, «»μια εσωτερική καλλιτεχνική λογική» στο πώς ο Greenberg βλέπει την ιστορία της ζωγραφικής του μοντερνισμού στη Γαλλία και την Αμερική, αλλά πρόκειται για μια «λογική» που προκύπτει ως αποτέλεσμα αποφάσεων που έχουν παρθεί από μεμονωμένους καλλιτέχνες στην προσπάθειά τους να καταπιαστούν με μορφικά προβλήματα που έχει εγείρει η τέχνη του άμεσου παρελθόντος. Επιπλέον, το στοιχείο της εσωτερικής «λογικής» στην εξέλιξη της ζωγραφικής του μοντερνισμού μπορεί να γίνει αντιληπτό μόνο εκ των υστέρων»[8]. Ο Greenberg σίγουρα δεν έχει αγνοήσει τη σημασία της ιστορίας. Η έννοια, ωστόσο, της εξέλιξης που υποστήριξε ήταν τελεολογική: μπορεί «οι καλλιτέχνες να καταπιάνονται με προβλήματα που εγείρει η τέχνη του άμεσου παρελθόντος», όπως λέει παραπάνω ο Fried, όμως, το κάνουν με σκοπό να αποκαλύψουν αυτό που είναι ουσία της τέχνης τους, δηλαδή το μη αναγώγιμο στοιχείο του δικού τους καλλιτεχνικού μέσου (στο προηγούμενο κεφάλαιο είδαμε με ποιά έννοια η προσέγγιση του Greenberg βασίζεται σε ανιστορικά κριτήρια). Ο Fried στο "Three American Painters" δεν εστιάζει σε αυτό το ζήτημα ή, έστω, δεν το τονίζει. Και ο λόγος είναι ότι, στο συγκεκριμένο κείμενό του, θέλει να υπερασπιστεί τον Greenberg απέναντι στην κριτική που θα καταδίκαζε τον τελεολογικό χαρακτήρα της έννοιας της εξέλιξης που υποστηρίζει (που αποτελεί κατά κύριο λόγο κριτική του ίδιου του Fried). Γι' αυτό τονίζει περισσότερο τον αναδρομικό (retrospective) χαρακτήρα της έννοιας της «λογικής» της ιστορίας της τέχνης που υποστηρίζει ο Greenberg, παρά τον τελεολογικό. Το σχέδιο του Fried είναι να υπερασπιστεί τον Greenberg δείχνοντας ότι η έννοια της «λογικής» της εξέλιξης που υποστηρίζει, ως αναδρομική, δεν είναι γραμμική, αλλά κυκλική, δηλαδή, κατά μια έννοια, διαλεκτική. Και για να πραγματοποιήσει κάτι τέτοιο εισάγει τις έννοιες «θεσμός» (institution) και «γονιμότητα» (fécondité) από τη φιλοσοφία του Merleau-Ponty. Αυτή ήταν η μικρή υπόσχεση της φιλοσοφίας του Merleau-Ponty. Υπάρχει, όμως, και μια μεγαλύτερη υπόσχεση: η στρουκτουραλιστική προσέγγιση του Merleau-Ponty έμοιαζε να επιλύει προβλήματα που, στο πλαίσιο μιας φορμαλιστικής προσέγγισης, παρέμεναν άλυτα.

Μετά τον Wölfflin, αναφέρει ο Fried, πολλοί ιστορικοί υιοθέτησαν μια εγελιανή οπτική επί της ιστορίας σύμφωνα με την οποία τα διαφορετικά καλλιτεχνικά στυλ διαδέχονται το ένα το άλλο βάσει μιας «εσωτερικής δυναμικής ή διαλεκτικής, παρά ως απάντηση σε κοινωνικές, οικονομικές, και πολιτικές εξελίξεις της κοινωνίας γενικά»[9]. Αυτό είχε ως συνέπεια πολλοί εξω-καλλιτεχνικοί παράγοντες να μην λαμβάνονται υπ' όψιν αν και είχαν, αδιαμφισβήτητα, παίξει σημαντικό ρόλο στην πορεία της τέχνης, πράγμα που έδωσε έναυσμα για μια από τις σημαντικότερες κριτικές κατά του φορμαλισμού. Ωστόσο, αν και

[8] Fried, "Three American Painters", στο *Art and Objecthood*, σελ. 216.
[9] Fried, "Three American Painters", στο *Art and Objecthood*, σελ. 216.

αυτή η κριτική, σύμφωνα με τον Fried, μπορεί να αφορά την τέχνη της Αναγέννησης, δεν αφορά και την τέχνη του μοντερνισμού, εφ' όσον ο μοντερνισμός επικεντρώνει σε προβλήματα εσωτερικά στην τέχνη και επομένως διαχωρίζεται από μόνος του από την κοινωνία και τα προβλήματά της. Άρα, καταλήγει ο Fried, ο φορμαλισμός του Wölfflin και του Greenberg «φαίνεται να ταιριάζει πολύ καλά στη σημερινή εξέλιξη του μοντερνισμού στις εικαστικές τέχνες, στη ζωγραφική ειδικά»[10]. Ο Fried ισχυρίζεται ότι η φορμαλιστική προσέγγιση αντιμετωπίζει πράγματι πρόβλημα στην περίπτωση που καλείται να ερμηνεύσει παλαιότερα καλλιτεχνικά στυλ ενώ, αντίθετα, στην περίπτωση του μοντερνισμού δεν αντιμετωπίζει πρόβλημα επειδή θεωρεί ότι ο μοντερνισμός εκ πεποιθήσεως δεν έχει πολιτική διάσταση. Από αυτή την άποψη, λοιπόν, θα ήταν αντίθετος σε μια προσέγγιση σαν αυτή του Adorno. Ωστόσο, δεν βλέπει ότι ο Merleau-Ponty θα διαφωνούσε, επίσης, με αυτή τη θέση και θα θεωρούσε, όπως και ο Adorno, ότι η πολιτική διάσταση της τέχνης είναι κάτι που απορροφάται στη μορφή ή τη «λογική» ή τη σύνταξη του έργου τέχνης και ότι κάτι τέτοιο δεν βρίσκεται σε αντίφαση με τον φορμαλισμό αλλά ούτε και με την απαίτηση της τέχνης να ασχολείται με τα εσωτερικά προβλήματα της μορφής.

Επομένως, όσον αφορά το ζήτημα της ένταξης της κοινωνικής ή πολιτικής διάστασης της τέχνης στην ερμηνεία της, ο Fried δεν θεωρεί ότι ο φορμαλισμός αντιμετωπίζει πρόβλημα, γιατί θεωρεί ότι ο μοντερνισμός έχει καταργήσει το ίδιο το πρόβλημα. Ωστόσο, βλέπει στη φιλοσοφία του Merleau-Ponty τη λύση σε ένα διαφορετικό πρόβλημα που αντιμετωπίζει ο φορμαλισμός, αντίστοιχο με το προηγούμενο, το πρόβλημα της ενσωμάτωσης της εμπειρίας στη μορφή του έργου τέχνης. Σύμφωνα με μια συγκεκριμένη κριτική, ο φορμαλισμός δίδει προτεραιότητα στη μορφή, δηλαδή στις σχέσεις μεταξύ των όρων, και θέτει τους όρους, δηλαδή το περιεχόμενο, στο περιθώριο. Αυτό σημαίνει ότι ο φορμαλισμός δεν μπορεί να ερμηνεύσει πώς η εμπειρία μας γενικά, η εμπειρία του κόσμου, ενσωματώνεται στην τέχνη εφ' όσον αποκόπτει τη μορφή του έργου τέχνης από την εμπειρία. Έτσι η θέση του Greenberg περί μιας ενιαίας «λογικής» η οποία εκφράζει ταυτόχρονα τη λογική της σύνθεσης και τη λογική της εμπειρίας του καλλιτέχνη, του κριτικού ή του κοινού, δεν μπορεί να δικαιολογηθεί στο πλαίσιο μιας προσέγγισης που αποκόπτει τη μορφή από το περιεχόμενο. Για να σώσει το φορμαλισμό από αυτή την κριτική, ο Fried εισάγει, από τη φιλοσοφία του Merleau-Ponty, τις έννοιες «σωματικότητα» (chair) και «χειρονομία» (geste).

Ο Merleau-Ponty μας βοηθά να κατανοήσουμε τη σχέση μεταξύ φύσης (σωματικότητα), ιστορίας και σύνταξης. Η σωματικότητα και η ιστορία αποτελούν δύο πλευρές του κόσμου ενώ η σύνταξη δεν αποκλείει αναγκαστικά ένα από τα δύο, είτε τη «λογική», δηλαδή τη μορφή, είτε την εμπειρία, δηλαδή το περιεχόμενο. Γιατί, σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, η σχέση μεταξύ των δύο είναι έμμεση. Στον Greenberg βρίσκουμε την ιδέα ότι η εμπειρία

[10] Fried, "Three American Painters", στο *Art and Objecthood*, σελ. 217.

χρειάζεται διάρθρωση. Στον Merleau-Ponty, όμως, βρίσκουμε την ιδέα ότι η εμπειρία είναι ήδη διαρθρωμένη, είναι Δομή. Η γλώσσα, η στρουκτουραλιστική προσέγγιση της οποίας αποτελεί μοντέλο με το οποίο ο Merleau-Ponty προσεγγίζει την τέχνη, ενσωματώνει έμμεσα τη σωματική μας σχέση με τον κόσμο. Μπορούμε να μιλήσουμε για σωματική διάσταση της σύνταξης ή για λογική του «σώματος», σε αντιστοιχία με τη λογική της «εμπειρίας» του Adorno.

Στον Adorno, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, βρίσκουμε την ιδέα ότι η μοντέρνα τέχνη, αλλά και η μοντέρνα σκέψη, αρνούνται να υπαχθούν σε έννοιες, σε καθόλου ή σε γενικές αρχές. Ο Adorno κήρυξε έτσι τη χειραφέτηση του μερικού, του ειδικού, από την κυριαρχία των γενικών αρχών. Η διαλεκτική του είναι αρνητική, δηλαδή δεν θεωρεί ότι εγκαθίσταται κάποιο θετικό νόημα στη θέση του παλιού. Το παλιό σύστημα καταρρέει, το μερικό παραμένει «μετέωρο», όπως λέει η Goehr, αλλά στη θέση των παλιών αρχών δεν τίθεται τίποτα καινούργιο. Ο Merleau-Ponty, από την πλευρά του, βλέπει, ωστόσο, κάποιο θετικό προχώρημα. Για τον Merleau-Ponty όχι μόνο η τέχνη δεν υπάγεται σε έννοιες, καθόλου ή γενικές αρχές, αλλά και εγκαταλείπει πλήρως το μοντέλο της υπαγωγής για ένα διαφορετικό μοντέλο. Ο Adorno, αν και κηρύσσει τη χειραφέτηση του υποκειμένου, εξακολουθεί να θεωρεί ως βάση την Αριστοτέλεια λογική, ίσως και την εγελιανή, δηλαδή τη λογική που βασίζεται στο μοντέλο υποκείμενο-κατηγόρημα (μοντέλο υπαγωγής του υποκειμένου): την αρνείται, την καταρρίπτει, αλλά κατά μια έννοια την προϋποθέτει, και γι' αυτό μπορούμε να ισχυριστούμε ότι εξακολουθεί να διατηρεί ορισμένα κατάλοιπα από τη διχοτομία νου-σώματος. Ο Merleau-Ponty, αντίθετα, καταρρίπτει τη λογική της υπαγωγής του υποκειμένου για να την αντικαταστήσει με μια διαφορετική λογική, όπου η σχέση μεταξύ υποκειμένου και κατηγορήματος δεν είναι άμεση σχέση υποταγής, αλλά έμμεση. Στον Merleau-Ponty βρίσκουμε μια διαφορετικού είδους διαλεκτική η οποία καταφέρνει να υπερβεί το παραδοσιακό πρόβλημα του δυϊσμού μεταξύ νου και σώματος. Ο Cavell, όπως είδαμε, μας επέστησε την προσοχή στην διαπίστωση του Wittgenstein ότι το πρόβλημα της υπαγωγής σε ένα καθόλου είναι ψευδές πρόβλημα. Ο Merleau-Ponty μας έδωσε μια διέξοδο σε αυτό.

Στον Adorno βρίσκουμε την έννοια «χειρονομία», η οποία συνδέεται με τη μιμητική πλευρά (mimetic aspect) του έργου τέχνης. Η μιμητική πλευρά, για τον Adorno, είναι ό,τι παραμένει ανεπεξέργαστο, μη εννοιολογημένο – η χειρονομία είναι πρωτόγονο στοιχείο –, ενώ η τέχνη αποτελεί μια σύνθεση της λογικής και της μιμητικής πλευράς. Η έννοια «χειρονομία» στον Merleau-Ponty, αντίθετα, δεν αποτελεί το ανεπεξέργαστο στοιχείο το οποίο δομείται στο πλαίσιο του έργου, αλλά είναι ήδη δομημένη, και εισχωρεί στο έργο τέχνης ήδη ως δομή: η σωματική διάσταση είναι ήδη μέρος της δομής του μηχανισμού που μορφοποιεί. Η σωματική διάσταση εισχωρεί στη σύνθεση ήδη ως δομή, και αυτό δηλώνει με άλλα λόγια ότι η σύνθεση, για τον Merleau-Ponty, δεν αποτελεί έναν μηχανισμό υπαγωγής του μερικού, της σωματικής εμπειρίας, αλλά την εμπεριέχει ήδη στη δομή της «γλώσσας» της. Μιλούμε, έτσι, για «γλώσσα» της σύνθεσης, ή και για προσωπική

«γλώσσα» ή ύφος του καλλιτέχνη.

Αν για τον Adorno η τέχνη παράδειγμα είναι η μουσική, για τον Merleau-Ponty είναι η ζωγραφική. Για τον Merleau-Ponty το πρόβλημα είναι πώς η τέχνη ενσωματώνει την εμπειρία στη «γλώσσα» της έμμεσα, δηλαδή χωρίς να έχει ανάγκη ενός θέματος που να κάνει αυτή τη δουλειά. Το πρόβλημα, δηλαδή, είναι αυτό της αναπαράστασης, και ειδικά της εγκατάλειψης της αναπαράστασης, επομένως, η τέχνη που εξυπηρετεί καλύτερα στη συζήτηση του προβλήματος αυτού είναι η ζωγραφική και ειδικά η μοντέρνα ζωγραφική. Οι ζωγράφοι στους οποίους αναφέρεται κατά κύριο λόγο είναι ο Cézanne και ο Klee.

Στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου θα επιδιώξω, με αφορμή το δοκίμιο του Merleau-Ponty «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής»[11], να δείξω, πρώτον, τι σημαίνει για τον Merleau-Ponty το ότι η σωματική εμπειρία μας του κόσμου εισχωρεί εμμέσως ή πλαγίως στη γλώσσα και, δεύτερον, πώς, αν δούμε την τέχνη σε αναλογία με τη γλώσσα, μπορούμε να κατανοήσουμε με ποιό τρόπο η σωματικότητα εισχωρεί στην τέχνη εμμέσως ή πλαγίως. Κλειδί στην προσέγγιση αυτή είναι και πάλι η έννοια «σύνθεση», εφ' όσον είναι η λειτουργία της σύνθεσης που απορροφά ή σμιλεύει την εμπειρία μας του κόσμου και τη μετατρέπει σε «σύνταξη» του έργου τέχνης. Στο τέλος του πρώτου μέρους θα προσπαθήσω να δείξω με ποιο τρόπο ο Michael Fried, με αφορμή το δοκίμιό του "Anthony Caro", αφομοιώνει τα διδάγματα της φιλοσοφίας του Merleau-Ponty στην κριτική του. Με αυτό τον τρόπο ολοκληρώνω και την κριτική μου στην Goehr την οποία είχα αφήσει ανοικτή στο τέλος του προηγούμενου κεφαλαίου. Η κριτική μου στρέφεται κατά της άποψης της Goehr ότι το έργο τέχνης είναι ενσωματωμένο επειδή ενσωματώνει κυριολεκτικά σωματικά στοιχεία. Η άποψη αυτή, υποστηρίζω, δεν αποδίδει τον αυτόνομο χαρακτήρα της σύνθεσης του μοντερνισμού, εφ' όσον η σύνθεση παραμένει αυτόνομη (αν και όχι αποκομμένη από τον κόσμο) μόνο επειδή εγκαθιστά μια έμμεση, δηλαδή μη κυριολεκτική, σχέση μεταξύ έργου τέχνης και εξω-μουσικών/ εξω-καλλιτεχνικών στοιχείων. Η κριτική μου δεν στρέφεται κατά της έννοιας της αυτονομίας της Goehr (ως προς αυτό δεν έχω καμιά αντίρρηση) αλλά κατά της προσπάθειάς της να συμβιβάσει την έννοια αυτή της αυτονομίας με την απαίτηση μιας κυριολεκτικής ενσωμάτωσης της σωματικότητας στο έργο τέχνης. Μια τέτοια κίνηση όχι μόνο δεν θα απέδιδε τον χαρακτήρα του μοντερνισμού αλλά και θα καθιστούσε την κριτική της Rosalind Krauss κατά του Fried αποδεκτή εφ' όσον υπονοεί ότι ο φορμαλισμός δεν αρκεί για να εξηγήσουμε με ποιο τρόπο η σωματικότητα αφομοιώνεται στο έργο τέχνης ως μορφή και, επομένως, έχουμε ανάγκη να την «προσθέσουμε», με κάποιο τρόπο, στο έργο από τα έξω. Θεωρώ ότι η απάντηση που δίνει ο Fried στην Krauss αποτελεί έμμεση κριτική και στην Goehr.

[11] Το δοκίμιο "Le langage indirect et les voix du silence" ανήκει στη συλλογή κειμένων του Merleau-Ponty, *Signes*. Εδώ χρησιμοποιώ την ελληνική μετάφραση, Merleau-Ponty, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», στο *Σημεία*, μετφρ. Γιώργος Φαράκλας, Αθήνα, Εστία, 2005. Μεμονωμένες αναφορές κάνω και σε άλλα δοκίμια του Merleau-Ponty για την τέχνη όπως το «Η αμφιβολία του Σεζάν», το «Το μάτι και το πνεύμα», αλλά και το *Causeries*.

Στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου θα εξετάσω την εκδοχή της κριτικής κατά του φορμαλισμού του Aaron Ridley που αναπτύσσει στο βιβλίο του "Philosophy of Music", σύμφωνα με την οποία ο φορμαλισμός, επειδή αποκόπτει τη μορφή από το περιεχόμενο, μετατρέπει την τέχνη σε κάτι που δεν αναφέρεται στον κόσμο –αυτή είναι η κριτική κατά του φορμαλισμού την οποία επιδιώκει να αντικρούσει ο Fried. Ο Ridley προσπαθεί να σώσει την τέχνη, συγκεκριμένα τη μουσική, από τη φορμαλιστική οπτική που τη θεωρεί ως έγκλειστη σε ένα δικό της «εξωγήινο» κόσμο. Επιδιώκει να δείξει ότι ακόμα και η μουσική μπορεί να αναπαριστά και, άρα, να αναφέρεται στον κόσμο: επομένως, οι φορμαλιστές δεν θα μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν το υποτιθέμενο επιχείρημα (του φορμαλισμού) ότι η μουσική δεν αναπαριστά για να δείξουν ότι η τέχνη γενικά δεν αναφέρεται στον κόσμο. Όμως, το επιχείρημα του Ridley προϋποθέτει ότι η τέχνη αναφέρεται στον κόσμο μόνο μέσω της αναπαράστασης και, συνεπώς, παρακάμπτει τις θεωρήσεις σύμφωνα με τις οποίες η τέχνη δεν χρειάζεται απαραιτήτως να αναπαριστά για να αναφέρεται στον κόσμο, αλλά αναφέρεται σε αυτόν με έμμεσο τρόπο, μέσω έμμεσων ειδών αναφοράς. Ο Nelson Goodman έχει δείξει με ποιό τρόπο η τέχνη μπορεί να αναφέρεται στον κόσμο έμμεσα. Στόχος μου είναι, πρώτον, να δείξω ποια θα ήταν η απάντηση Goodman στον Ridley και, έπειτα, να συγκρίνω την προσέγγιση του Goodman με αυτή του Merleau-Ponty. Αν και οι δύο πλευρές, του Goodman και του Merleau-Ponty, προτείνουν μια έμμεση σχέση μεταξύ της τέχνης και του κόσμου, ωστόσο υφίστανται σημαντικές διαφορές. Αυτές τις διαφορές επιδιώκω να διαλευκάνω.

ΜΕΡΟΣ 1:
Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ

I. Η ΓΛΩΣΣΑ

Η φιλοσοφική σημασία της σκέψης του Saussure, ισχυρίζεται ο Merleau-Ponty, έγκειται στην πλήρη αμφισβήτηση της ιδέας μιας ευθείας σχέσης μεταξύ σημείου και σημασίας. Η γλώσσα, σύμφωνα με τον Saussure, δεν σχεδιάζεται για να ταιριάξει σε ήδη δοσμένες σημασίες, δεν εκφράζει καθιερωμένες ιδέες, αλλά τις διαμορφώνει μέσα στο σύστημά της. Το νόημα παράγεται μέσα από τη διαφορά του κάθε σημείου του γλωσσικού συστήματος με τα υπόλοιπα σημεία, ενώ τα ίδια σημεία όταν βρίσκονται εκτός συνόλου είναι κενά περιεχομένου: «εκείνο που μάθαμε από τον Saussure είναι ότι τα σημεία ένα-ένα δεν σημαίνουν τίποτα, ότι το καθένα δεν εκφράζει ένα νόημα, όσο μάλλον σημαδεύει μια νοηματική απόκλιση ανάμεσα στον εαυτό του και τα άλλα»[12]. Το σημείο δε δηλώνει παρά μόνο μέσα από τις διαφορές του με τα άλλα σημεία, δηλαδή δε δηλώνει ποτέ από μόνο του,

[12] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 63.

ευθέως, πράγμα που σημαίνει, λέει ο Merleau-Ponty, ότι τα σημεία συνίστανται *πλαγίως* μέσα από τις διαφορές τους. Ο ίδιος ο Saussure αναφέρει:

> στη γλώσσα δεν υπάρχουν παρά μόνο διαφορές. Κι ακόμη περισσότερο: μια διαφορά προϋποθέτει γενικά όρους θετικούς ανάμεσα στους οποίους εγκαθίσταται· αλλά στη γλώσσα υπάρχουν διαφορές *χωρίς όρους θετικούς*. Ας πάρουμε το σημαινόμενο ή το σημαίνον: η γλώσσα δεν περιέχει ούτε ιδέες ούτε ήχους που θα προϋπήρχαν στο γλωσσικό σύστημα, αλλά μόνο διαφορές νοηματικές και διαφορές φωνητικές που προέρχονται από αυτό το σύστημα. Αυτό που υπάρχει ως ιδέα ή ως φωνητική ύλη μέσα σε ένα σημείο ενδιαφέρει λιγότερο απ' αυτό που υπάρχει γύρω του μέσα στα άλλα σημεία. Η απόδειξη γι' αυτό είναι ότι η αξία ενός όρου μπορεί να μεταβληθεί, χωρίς να θίξει ούτε την έννοιά του ούτε τους ήχους του, αλλά μονάχα το γεγονός ότι ένας άλλος γειτονικός όρος θα έχει υποστεί μιαν αλλαγή.[13]

Επομένως, η ιδέα ότι η γλώσσα εκφράζει τη σκέψη επειδή την αναπαριστά δεν ευσταθεί. Η σκέψη δεν είναι δοσμένη πριν από τη γλώσσα, αλλά την προϋποθέτει: «δεν υπάρχουν ιδέες δημιουργημένες από τα πριν, και τίποτε δεν ξεχωρίζει πριν από την εμφάνιση της γλώσσας», λέει ο Saussure. Η προσέγγιση αυτή αντιτίθεται στην άποψη ότι ξεκινούμε με θετικές ιδέες πάνω στις οποίες κτίζουμε ένα σύστημα σημείων τα οποία αντιστοιχούν ένα προς ένα στους αρχικούς όρους, σαν να υπήρχε ένας πίνακας αντιστοιχιών. Ο ρόλος της γλώσσας δεν είναι να δώσει υλική υπόσταση στη σκέψη –ούτε η σκέψη ούτε η ύλη προϋποτίθενται– αλλά να καθορίσει το σημείο όπου αρθρώνεται το επίπεδο των ιδεών με το επίπεδο των ήχων που τις εκφράζουν (αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει ότι πριν κάτι εκφραστεί δεν υφίσταται καθόλου, αλλά ότι πριν κάτι εκφραστεί δεν μπορούμε να πούμε αν υφίσταται καν). Ο ρόλος της γλώσσας είναι μεσολαβητικός μεταξύ σκέψης και ύλης:

> Ο χαρακτηριστικός ρόλος της γλώσσας απέναντι της σκέψης δεν είναι να δημιουργήσει ένα φωνητικό μέσο, υλικό, για την έκφραση των ιδεών, αλλά να χρησιμεύσει ως ενδιάμεσο μεταξύ της σκέψης και του ήχου, μέσα σε όρους τέτοιους που η ένωσή τους καταλήγει αναγκαστικά σε αμοιβαίες οριοθετήσεις μονάδων. Η σκέψη, χαώδης από τη φύση της , υποχρεώνεται ν' αυτοκαθορίζεται αναλυόμενη. Δεν υπάρχει, λοιπόν, ούτε εξυλοποίηση των σκέψεων ούτε εκπνευματοποίηση των ήχων, αλλά πρόκειται για το γεγονός, μυστηριακό κατά κάποιον τρόπο, ότι η «σκέψη-ήχος» υπονοεί διαιρέσεις και ότι η γλώσσα επεξεργάζεται τις μονάδες της τοποθετούμενη ανάμεσα σε δύο άμορφες μάζες.[14]

Ο Merleau-Ponty είναι αντίθετος στην ιδέα ότι τα μέσα έκφρασης είναι απλώς εργαλεία για να επικοινωνούμε (εργαλειακή ή τεχνική προσέγγιση των μέσων έκφρασης). Αντιτίθεται στην ιδέα ότι γνωρίζουμε τι θέλουμε να πούμε και ότι η γλώσσα εξυπηρετεί

[13] Ferdinand de Saussure, *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, μετφρ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση, σελ. 159.
[14] Saussure, *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, σελ. 151.

απλώς στο να μεταφέρει αυτό το νόημα. Αυτή θα ήταν μια εικόνα της γλώσσας ως μέσου μετάφρασης: έχουμε δύο νόες, τον 1 και τον 2, δύο μαύρα κουτιά, οι οποίοι, προκειμένου να επικοινωνήσουν χρησιμοποιούν τη γλώσσα· η σημασία στον νου 1 υφίσταται πριν τη μετάδοσή του, ενώ ο νους 2 που δέχεται το μήνυμα οφείλει να το αποκωδικοποιήσει (κρυπτογραφική εικόνα της γλώσσας). Η θεώρηση της γλώσσας ως μέσου μετάφρασης καθιστά τη σημασία ανεξάρτητη των μέσων έκφρασης και επομένως καθιστά τη γλώσσα απλώς φορέα, ή όχημα, της σημασίας. Εκτός από μερικές εξαιρέσεις όπου η γλώσσα είναι όχημα μιας ήδη ξεκάθαρης σκέψης, όπως στη φράση «πρόκειται να πάω σινεμά», γενικά δεν γνωρίζουμε τι θέλουμε να πούμε πριν το εκφράσουμε. Ο Merleau-Ponty εναντιώνεται στην κλασσική, καρτεσιανή, άποψη περί έκφρασης σύμφωνα με την οποία η γλώσσα, ως απλώς φορέας σκέψης, είναι συμπτωματική ενώ η «γλώσσα» της σκέψης, ως, ας πούμε, φυσικός κώδικας, όχι.

Η γλώσσα, επομένως, επειδή δεν είναι απλώς ουδέτερος φορέας της σημασίας, δεν είναι διαφανής, και αυτό εκφράζει με άλλα λόγια την ιδέα ότι δεν αποτελεί μέσο μετάφρασης ενός δεδομένου νοήματος: αποκαθιστά μια έμμεση, και όχι άμεση, σχέση μεταξύ σημείου (έκφρασης) και σημασίας (εκφραζομένου). Η σχέση μεταξύ σημείου και σημαινομένου είναι έμμεση ή πλάγια με την έννοια ότι μεταβαίνουμε από ένα σημείο στο σημαινόμενό του *εν μέσω* ενός δεύτερου σημείου –έτσι συλλαμβάνει τη σωσσυριανή ιδέα περί διακριτικού χαρακτήρα της γλώσσας.

Ωστόσο, αν δεχτούμε ότι δεν ξεκινούμε με θετικές ιδέες πάνω στις οποίες κτίζουμε ένα όλο είναι δύσκολο να κατανοήσουμε πώς είναι δυνατόν να κατακτήσουμε αυτό το όλο χωρίς πρώτα να πορευθούμε από τα μέρη προς το όλο. Ο Saussure, εξηγεί ο Merleau-Ponty, δεν αντιλαμβάνεται τη γλώσσα ως μια αθροιστική ολότητα. Η γλώσσα δεν είναι ένας μηχανισμός προσθετικός, δηλαδή δεν κτίζεται προσθέτοντας τον κάθε (θετικό) όρο σε έναν άλλο· ούτε και μπορούμε να παράγουμε τα στοιχεία της από μια κεντρική ιδέα. Η γλώσσα λειτουργεί όπως ένας θόλος, λέει εύστοχα ο Merleau-Ponty, του οποίου τα σημεία αλληλοϋποστηρίζονται, πράγμα που σημαίνει ότι τα μέρη δεν προϋποτίθενται αλλά κατά κάποιο τρόπο αναδεικνύονται ως μέρη μιας ολότητας από τη στιγμή που η ολότητα αυτή θα σχηματιστεί: ένας θόλος (ή ένας τρούλος) δεν μπορεί να κτιστεί προσθέτοντας κάθε οριζόντια γενέτειρα πάνω στην άλλη, όπως η κοινή λογική θα ήταν ίσως έτοιμη να πιστέψει, αλλά κτίζεται πρώτα ολόκληρος, με τη βοήθεια ενός καλουπιού, και μετά αποκαλύπτεται δια μιας τελειωμένος, και με αυτή την έννοια το κάθε σημείο του υποβαστάζει πράγματι τα άλλα. Το ίδιο συμβαίνει και με τη γλώσσα. Τη μαθαίνουμε κατακτώντας την δια μιας, και όχι σταδιακά, χωρίς να έχουμε πρώτα μάθει τις σημασίες των λέξεων, χωρίς να έχουμε αποστηθίσει το λεξικό και τους κανόνες της γραμματικής της. Η γλώσσα συνίσταται από τα μέσα, διακριτικά, μέσω των διαφορών μεταξύ των σημείων της:

> μόνον η γλώσσα ως όλον επιτρέπει να καταλάβουμε πώς η λαλιά (langage)[15] προσελκύει το παιδί και πώς αυτό εν τέλει μπαίνει σ' έναν χώρο που οι πύλες του θα' λεγες ότι ανοίγουν μόνο από μέσα. Το σημείο, επειδή είναι ευθύς διακριτικό, επειδή αυτοσυντίθεται και αυτοοργανώνεται, γι' αυτό έχει μια εσωτερική πλευρά και γι' αυτό εν τέλει απαιτεί ένα νόημα.[16]

Το νόημα δεν προϋποτίθεται της γλώσσας, συνεπώς δεν είναι αυτό που δίνει ζωή στη γλώσσα. Η γλώσσα δεν έχει πρωτότυπο. Τότε, όμως, με ποιο τρόπο σχηματίζεται η γλώσσα; Αυτή είναι η αποκάλυψη του Saussure: η γλώσσα είναι κάτι σαν ένας ζωντανός οργανισμός, είναι Δομή. Αναπτύσσεται μόνη της, «φανερώνει η ίδια τα μυστικά της» και «τα διδάσκει σε κάθε παιδί που έρχεται στον κόσμο, είναι εξ ολοκλήρου κατάδειξη»[17]. Όλα συμβαίνουν μέσα στο σημαίνον όλον που λέγεται γλώσσα. Βγαίνουμε έξω από αυτήν για να συνειδητοποιήσουμε ότι έχουμε απλώς την ψευδαίσθηση ότι βγαίνουμε έξω και ξαναγυρνάμε για να επιβεβαιώσουμε «την πεισματάρικη της αυτοαναφορά» [18].

Το γλωσσικό νόημα δεν συνίσταται στο άθροισμα του νοήματος των σημείων που την αποτελούν, ή, με άλλα λόγια, ό,τι εκφράζεται από τη γλώσσα δεν δηλώνεται πλήρως και αποκλειστικά από τα γλωσσικά σημεία. Γιατί υπάρχουν σημασίες οι οποίες δεν εκφράζονται με λέξεις και που όμως εννοούνται. Στα αγγλικά λέμε «the man I love», ενώ στα γαλλικά «l' homme *que* j' aime»[19]. Στα γαλλικά χρησιμοποιούμε τη λέξη *que* ενώ στα αγγλικά όχι. Αν αντιστοιχίσουμε τις δύο φράσεις θα συμπεράνουμε πως ένα σημείο είναι ελλειπτικό. Αυτό, όμως, δεν έχει καμία διαφορά στο νόημα, παρατηρεί ο Merleau-Ponty, ούτε καθιστά τα αγγλικά φτωχότερα από τα γαλλικά. Και αυτό γιατί η σιωπή λειτουργεί ως σημείο: «η απουσία ενός σημείου ενδέχεται να συνιστά σημείο και η έκφραση δεν είναι η προσάρτηση ενός στοιχείου του λόγου σε κάθε στοιχείο του νοήματος, αλλά μια ενέργεια της λαλιάς (langage) επί της λαλιάς που αίφνης μεταπίπτει στο νόημά της»[20]. Η γλώσσα είναι κάτι παραπάνω από έναν μηχανισμό που αντιστοιχεί ένα στοιχείο της έκφρασης σε ένα εκφραζόμενο. Μπορούμε να κατανοήσουμε πώς παράγεται γλωσσικό νόημα μόνο αν δούμε τη γλώσσα ως ένα αδιαφανές όλον το οποίο δεν εξαντλείται στα γλωσσικά σημεία: το νόημα παράγεται εν μέσω των σημείων, από τη σιωπή. Τι ακριβώς είναι αυτή η σιωπή ή τι ακριβώς εκφράζουν αυτά τα «σιωπηρά» σημεία;

---

[15] Ο Saussure χρησιμοποιεί τη λέξη *langage* για να δηλώσει τη γενική ικανότητα επικοινωνίας του ανθρώπου και τη διαχωρίζει από τη *langue* δηλαδή τη συγκεκριμένη γλώσσα κάθε κοινότητας και την *parole* δηλαδή τη χρήση της γλώσσας από το κάθε άτομο. Η απόδοση των όρων αυτών στα ελληνικά είναι δύσκολη εφ' όσον δεν υφίσταται τέλειος όρος για το *langage*. Ο μεταφραστής των *Μαθημάτων* τον αποδίδει με τον όρο *λόγος* ενώ ο μεταφραστής των *Σημείων* με τον όρο *λαλιά*. Εγώ χρησιμοποιώ γενικά τον όρο *γλώσσα* για να δηλώσω τόσο το *langage*, δηλαδή το γλωσσικό φαινόμενο γενικά, όσο και το *langue* (επειδή δεν κάνω γλωσσολογία ο όρος αναφέρεται τις περισσότερες φορές στο *langage*). Δεν είναι τόσο ακριβές αλλά νομίζω κάνει τα πράγματα απλούστερα. Φυσικά, όπου παραπέμπω κείμενο από τα *Σημεία* ο όρος παραμένει *λαλιά*.

[16] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 65-66.

[17] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 69.

[18] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 69.

[19] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 70.

[20] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 70.

Το παιδί, που δεν γνωρίζει ακόμα τη γλώσσα, δεν καταλαβαίνει τις σημασίες των λέξεων. Αντιλαμβάνεται, όμως, τη σημασία που εκφράζουν οι κινήσεις του σώματος – οι χειρονομίες – αυτών που μιλούν, αντιλαμβάνεται τη σιωπηρή σημασία της γλώσσας. Υφίσταται, επομένως, «κρυμμένη στην εμπειρική λαλιά (langage), μια λαλιά στην δεύτερη δύναμη»[21]. Αυτή είναι η έκφραση της σιωπής, ή της βουβής χειρονομίας. Η γλώσσα δηλώνει, ούτως ή άλλως, πλαγίως και όχι ευθέως. Επιπλέον όμως, παρατηρεί ο Merleau-Ponty, συνοδεύεται από μια σιωπηρή έκφραση η οποία δεν δηλώνει ευθέως και που ωστόσο μεταφέρει την εμπειρία μας του κόσμου, τη σωματική μας εμπειρία του κόσμου. Η ιδέα ότι η σωματική εμπειρία του κόσμου είναι μέρος της γλώσσας δηλώνει, με άλλα λόγια, ότι η σωματική σχέση με τον κόσμο έχει ήδη δομή.

Από αυτή την άποψη η δουλειά του λογοτέχνη, ο οποίος χειρίζεται τη γλώσσα ως μέσον, δεν απέχει πολύ από τη δουλειά του ζωγράφου ο οποίος χειρίζεται ως μέσον τα χρώματα και τις γραμμές: ο ζωγράφος «μας αγγίζει με το σιωπηλό κόσμο των χρωμάτων και των γραμμών… απευθύνεται σε μια αδιατύπωτη αποκωδικοποιητική δύναμη μέσα μας, που θα την ελέγξουμε αφ' ότου, ακριβώς, την ασκήσουμε στα τυφλά, αφ' ότου αγαπήσουμε το έργο»[22]. Και είναι απαραίτητο να την ασκήσουμε στα τυφλά για να μπορέσουμε να την αποκωδικοποιήσουμε, δηλαδή αφού παραιτηθούμε από κάθε προσπάθεια να ανακαλύψουμε με ποιο τρόπο το έργο δηλώνει άμεσα, ευθέως (στην ουσία δεν την «αποκωδικοποιούμε» καθόλου), και αφού αφεθούμε ολοκληρωτικά σε αυτό. Έτσι η ζωγραφική μάς δείχνει τον τρόπο με τον οποίο σημαίνει η ίδια γλώσσα: για να νιώσουμε την εκφραστική δύναμη της γλώσσας, ισχυρίζεται ο Merleau-Ponty, πρέπει είτε να προσπαθήσουμε να ξεχάσουμε τη γλώσσα μας, να θεωρήσουμε πως είμαστε μουγκοί, είτε να συγκρίνουμε τη γλώσσα με μια μορφή έκφρασης που δεν έχει «μιλιά», που είναι βουβή, όπως η ζωγραφική. Αντί, λοιπόν, να αναζητούμε ένα άμεσο νόημα, αντί να πορευόμαστε από το εκφραζόμενο προς τα γλωσσικά σημεία, σαν να προϋποτίθετο ένας πίνακας αντιστοιχιών που εξασφαλίζει αυτή τη σχέση και θεμελιώνει τη σημασία, και σαν τα σημεία να αναπαριστούν τις εγκατεστημένες σημασίες που ορίζει ο πίνακας, πρέπει να πορευθούμε αντίστροφα από τα σημεία προς το νόημα: αν αφήσουμε τα σημεία να μας «μιλήσουν» μόνα τους αυτά θα μας αποκαλύψουν δια μιας το νόημα. «Ο λογοτέχνης», λέει ο Merleau-Ponty, «δουλεύει ανάποδα: ασχολείται μόνο με τη λαλιά, κι έτσι βρίσκεται αίφνης περιστοιχισμένος από νόημα»[23], πράγμα που σημαίνει ότι ο καλλιτέχνης ασχολείται μόνο και μέσα στο μέσο της τέχνης του προκειμένου να βρει νόημα.[24]

[21] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 72.
[22] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 72.
[23] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 72.
[24] Ο Merleau-Ponty αντιστρέφει την αναλογία που είχε χρησιμοποιήσει στη *Φαινομενολογία της Αντίληψης*: εκεί βλέπει τη γλώσσα ως ζωγραφική, εδώ βλέπει τη ζωγραφική ως γλώσσα. Η άποψη ότι η ζωγραφική «διαβάζεται» παραπέμπει στη λογική της Ut Pictura poesis των ουμανιστών του (φράση του Οράτιου που πρέπει να διαβάσουμε περισσότερο ως «όπως η ποίηση έτσι και η ζωγραφική» παρά το ανάποδο- βλ. Rensselaer W. Lee, "Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting", στο *The Art Bulletin*, Vol. 22, No. 4 (Dec., 1940), σελ. 197-269). Ο Baudelaire, ως ο πρώτος μοντερνιστής, ανέτρεψε αυτή τη σχέση και

Είναι, άρα, «η λαλιά στη δεύτερη δύναμη», δηλαδή η σιωπηρή έκφραση της γλώσσας, η οποία προηγείται της κύριας. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι ο Merleau-Ponty θεωρεί πώς η γλώσσα δεν μπορεί να δηλώνει άμεσα. Μόνο που αυτή η λειτουργία δεν είναι πρωτεύουσα, αλλά αφορά ήδη κεκτημένες εκφράσεις: «για ήδη κεκτημένες εκφράσεις υπάρχει ένα ευθύ νόημα που αντιστοιχεί σημείο προς σημείο με θεσμοθετημένους τρόπους, μορφές, λέξεις»[25]. Τέτοια είναι η λειτουργία του μέσου στο πλαίσιο της παράδοσης, όχι, όμως, του μέσου εν τω γίγνεσθαι. Το παραδοσιακό νόημα είναι ένα *κάθετο* νόημα, λέει ο Merleau-Ponty, δηλαδή ένα νόημα που υπαγορεύεται στα σημεία, ένα νόημα που επιβάλλεται εκ των άνω και «αυτόματα», όπως θα' λεγε ο Cavell, όπως η καθοριστική κρίση επιβάλλει, εκ των άνω, μία έννοια στο μερικό. «Εδώ φαινομενικά δεν έχουμε κενά, λείπουν οι εύγλωττες σιωπές», αναφέρει ο Merleau-Ponty. Αντίθετα, το νόημα των εν τω γίγνεσθαι εκφράσεων είναι *οριζόντιο* ή *πλάγιο*, δεν επιβάλλεται εκ των άνω, αλλά προκύπτει μέσα από τη σχέση μερικού με μερικό (με την έννοια ότι προκύπτει μέσα από τη σχέση μερικού με μερικό είναι αναστοχαστικό). Ο Adorno υποστηρίζει, όπως είδαμε, ότι έξω από το πλαίσιο της παράδοσης δεν υφίσταται κάθετο νόημα, δηλαδή μορφή που επιβάλλεται εκ των άνω, και ότι το μερικό χειραφετείται ή αυτονομείται από το καθόλου. Στον Adorno, ωστόσο, βρίσκουμε περισσότερο την ιδέα της άρνησης του νοήματος, της απουσίας του νοήματος, και αυτό είναι κάτι που μας μαθαίνει η μοντέρνα τέχνη: το μερικό παραμένει μετέωρο και αυτό είναι κάτι που διεκδικεί τόσο η μοντέρνα τέχνη όσο και η μοντέρνα σκέψη. Ενώ ο Merleau-Ponty ανακαλύπτει, στη μοντέρνα τέχνη και πάλι, μια θετική λύση: εδώ το νόημα σχηματίζεται μέσα από το κενό νοήματος, ή, όπως λέει ο ίδιος, μέσα από τη σιωπή. Αν δεν νιώσουμε τη «σιωπηλή λαλιά» δεν μπορούμε να καταλάβουμε με ποιο τρόπο η γλώσσα σημαίνει.

Η αντίστροφη λειτουργία της γλώσσας, δηλαδή ότι δεν επιλέγει ένα σημείο για μια ήδη ορισθείσα σημασία, αλλά ότι η σημασία παράγεται μέσα από τα ίδια τα σημεία, δηλώνει, εκτός από τον αυτόνομο χαρακτήρα της, ότι η γλώσσα δεν είναι απλώς ένα εργαλείο που εξυπηρετεί έναν προκαθορισμένο στόχο. Η γλώσσα δεν είναι σαν ένα σφυρί που μας εξυπηρετεί στο να καρφώσουμε μια πρόκα, όπως λέει χαρακτηριστικά ο Merleau-Ponty[26], δηλαδή δεν είναι ένα απλό εργαλείο το οποίο μας βοηθά να εκφράσουμε ένα δεδομένο νόημα, κάποιες δεδομένες σκέψεις· είναι ζωντανός οργανισμός και, ως ζωντανός οργανισμός, αυτόνομη. Η λειτουργία της δεν είναι μηχανιστική, δηλαδή δεν εκφράζει σκοπούς δεδομένους εκ των προτέρων. Αντιθέτως, οι σκοποί που εκφράζει αναδεικνύονται

κήρυξε την αυτονομία της ζωγραφικής (βλ. "Présentation" της Claire Brunet, στο Baudelaire, *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1992). Ο Merleau-Ponty μοιάζει να επαναφέρει την αναλογία με την πρώτη της μορφή. Ωστόσο, η άποψή του για τη γλώσσα είναι πολύ διαφορετική από αυτή των ουμανιστών και αυτό δίνει μια διαφορετική διάσταση στην αναλογία: η ζωγραφική δεν είναι απλώς ποίηση ή λογοτεχνία, αλλά σιωπηρή (μουγκή) λογοτεχνία. Με άλλα λόγια, αν η γλώσσα είναι ήδη σιωπηρή τότε η ζωγραφική είναι, ίσως, στάσιμη ομιλία.

[25] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 75.

[26] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 74.

μόνο στο πλαίσιό της. Ωστόσο, το γεγονός ότι δεν εκφράζει δεδομένα νοήματα, σκοπούς, δεν σημαίνει ότι είναι αυτή που δίνει σχήμα σε κάτι που εκτός αυτής είναι πλήρως άμορφο. Μια τέτοια προσέγγιση θα έπεφτε στην παγίδα του δυϊσμού μεταξύ ενός νου που μορφοποιεί, που εννοιολογεί, και ενός σώματος που παρέχει το αδιαμόρφωτο υλικό της εμπειρίας μας του κόσμου (η Δομιστική προσέγγιση της γλώσσας παρακάμπτει αυτήν ακριβώς τη διχοτομία). Η γλώσσα, ισχυρίζεται ο Merleau-Ponty, δεν σχηματοποιεί τον κόσμο αλλά τον μετασχηματίζει. Και η ζωγραφική μάς βοηθά και πάλι να δούμε καθαρά τη λειτουργία αυτή της γλώσσας.

II. Το προβλημα

Αν ξεχάσουμε την αναπαράσταση, η γλώσσα και η ζωγραφική είναι συγκρίσιμες, λέει ο André Malraux (*Le Musée Imaginaire*[27]). Οι λογοτέχνες και οι ζωγράφοι δούλευαν στο παρελθόν χωρίς να αντιλαμβάνονται τη συγγένεια μεταξύ των τεχνών τους. Ωστόσο, η πορεία τους είναι κοινή: ενώ στο παρελθόν η λογοτεχνία και οι εικαστικές τέχνες ήταν συνδεδεμένες άρρηκτα με την ιδέα της αφήγησης και της αναπαράστασης αντίστοιχα, η μοντέρνα τέχνη αποδεσμεύεται από αυτή την «υποχρέωση». Ο Malraux, ισχυρίζεται ο Merleau-Ponty, «ανέλυσε εύστοχα αυτή την «αντικειμενιστική» προκατάληψη που την αμφισβητούν η μοντέρνα τέχνη και λογοτεχνία»[28]. Εντούτοις, ίσως υποτίμησε το πόσο είναι συνυφασμένη με την τέχνη και «βιάσθηκε να της εκχωρήσει το πεδίο του ορατού κόσμου, ίσως γι' αυτό ορίζει αντίθετα την μοντέρνα ζωγραφική ως επιστροφή στο υποκείμενο… και τη θάβει σε μια απόκοσμη κρυφή ζωή»[29]. Αυτό που αμφισβητεί ο Merleau-Ponty είναι η άποψη ότι η απαλλαγή της τέχνης από την αναπαράσταση είχε ως αποτέλεσμα η τέχνη να ξεπέσει μέσα σε ένα είδος καθαρής υποκειμενικότητας. Αν υποστηρίξουμε αυτή την ιδέα καθιστούμε την αναπαράσταση συνώνυμο της αντικειμενικής έκφρασης και, άρα, από τη στιγμή που εκλείπει η αναπαράσταση εκλείπει και η αντικειμενικότητα. Όμως, ούτε η αναπαράσταση εξασφαλίζει απαραίτητα την αντικειμενικότητα ούτε η αφαίρεση, ως μη αναπαραστατική, δηλώνει απαραίτητα την υποκειμενικότητα. Ο Malraux ορίζει τη μοντέρνα ζωγραφική ως επιστροφή στην υποκειμενικότητα και τη θάβει στο άτομο, υποστηρίζει ο Merleau-Ponty, μη μπορώντας να κατανοήσει πώς η ζωγραφική μπορεί να εκφράζει τον κόσμο αντικειμενικά ακόμα και όταν δεν τον αναπαριστά:

> η μοντέρνα ζωγραφική θέτει ένα τελείως διαφορετικό πρόβλημα από την επιστροφή στο άτομο: το πώς επικοινωνούμε δίχως τη βοήθεια μιας προεγκατεστημένης Φύσης προς την οποία ανοίγονται τάχα οι αισθήσεις όλων μας, πώς εισδύουμε στο καθολικό χάρη σε ό,τι μας είναι πιο

[27] André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard folio, 1965 (1947).
[28] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 76.
[29] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 76.

ιδιαίτερο.[30]

Ο Merleau-Ponty αντιτίθεται στην ιδέα του μουσείου του Malraux. Η ιδέα του μουσείου του Malraux μπορεί να εκφραστεί ως εξής: προκειμένου να αποφασίσουμε αν μια περίπτωση αποτελεί νέα περίπτωση μιας τέχνης, ας πούμε της ζωγραφικής, αρκεί να τη συγκρίνουμε με άλλους πίνακες του μουσείου και όχι με τον κόσμο (έτσι ερμηνεύει την αφαίρεση ο Malraux). Όμως, ισχυρίζεται ο Merleau-Ponty, αυτή η άποψη αποτελεί λανθασμένη εικόνα της αυτονομίας της τέχνης. Η τέχνη δεν είναι αυτόνομη επειδή δεν έχει ανάγκη τον κόσμο, επειδή, δηλαδή, μπορεί να πορεύεται ανεξάρτητα από αυτόν και με βάση τους δικούς της θεσμούς, όπως είναι το μουσείο. Ούτε και η έλλειψη αναπαραστατικού περιεχομένου σημαίνει αποκοπή από τον κόσμο. Μια αντίστοιχη άποψη περί αφηρημένης τέχνης είναι αυτή του Michel Henry. «Αν η εξωτερική πραγματικότητα διαλυθεί», αναρωτιέται ο Henry, «αν το αντικείμενο καταστραφεί, με τι πρέπει να τα αντικαταστήσουμε;»[31] Αφαίρεση στη μοντέρνα ζωγραφική, ισχυρίζεται, δεν σημαίνει ότι αφαιρούμε τον κόσμο και λαμβάνουμε ό,τι έχει παραμείνει από αυτή την πράξη «απλοποίησης», ή «πτώχευσης» αλλά «Αυτό που ήταν εκεί πριν από αυτήν [τη ζωγραφική] και που δεν έχει ανάγκη αυτήν για να είναι: η ζωή που αποτραβιέται στη νύχτα της απόλυτης υποκειμενικότητάς της όπου δεν υπάρχει ούτε φως ούτε κόσμος»[32]. Ωστόσο, αν η αφηρημένη ζωγραφική εκφράζει την καθαρή υποκειμενικότητα, αυτό που βρίσκεται πίσω ή ανεξάρτητα από τον κόσμο των φαινομένων, τότε η αναπαράσταση εκφράζει τα αντικείμενα, δηλαδή τον κόσμο των φαινομένων. Ο Henry επαναφέρει, επομένως, την εικόνα σύμφωνα με την οποία η αναπαράσταση εκφράζει αντικειμενικά το καθαρά υποκειμενικό το οποίο είναι δεδομένο και μπορεί να υφίσταται ανεξάρτητα από τους τρόπους έκφρασής του. Με άλλα λόγια, η προσέγγιση αυτή εξακολουθεί να διατηρεί κάτι από την κλασσική, καρτεσιανή, αντίληψη της έκφρασης.

Η άποψη ότι η αναπαράσταση αποτελεί αντικειμενική έκφραση του κόσμου βασίζεται στην ιδέα μιας υποτιθέμενης αντικειμενικότητας των εργαλείων της αναπαράστασης, δηλαδή της προοπτικής: η κλασσική άποψη της προοπτικής βασίζεται στην ιδέα ότι η προοπτική αποδίδει την ίδια τη φυσική διάρθρωση της αντίληψης, είναι δηλαδή ένας φυσικός κώδικας. Επομένως, αν το ανθρώπινο μάτι βλέπει προοπτικά, όπως εξάλλου υποστήριζε ο Descartes, τότε μια παράσταση του κόσμου βάσει των νόμων της προοπτικής αποτελεί πιστή αντιγραφή του (για τον Descartes η οπτική γεωμετρία δεν είναι απλώς ένα μοντέλο της αντίληψης αλλά αποδίδει το πώς πραγματικά αντιλαμβανόμαστε). Όμως, ούτε η προοπτική αποδίδει με ακρίβεια τον τρόπο που βλέπει το ανθρώπινο μάτι, ούτε και το ανθρώπινο μάτι βλέπει, ανά τους αιώνες, με τον ίδιο απαράλλαχτο τρόπο:

Ο Malraux κάποτε εκφράζεται σαν τα «δεδομένα των αισθήσεων» να έμειναν πάντα

[30] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 84.
[31] Michel Henry, *Voir l'invisible sur Kandinsky*, Paris, PUF, 2005, σελ. 32.
[32] Henry, *Voir l'invisible sur Kandinsky*, σελ. 33.

> απαράλλαχτα ανά τους αιώνες και, όσο η ζωγραφική αναφερόταν σ' αυτά, η κλασική προοπτική να ήταν επιβεβλημένη. Αλλ' η κλασική προοπτική είναι σίγουρα ένας από τους τρόπους που εφηύρε ο άνθρωπος για να προβάλλει μπροστά του τον αντιληπτό κόσμο, δεν είναι η ξεπατικωσούρα του. Είναι μια προαιρετική ερμηνεία της αυθόρμητης θέασης, όχι επειδή ο αντιληπτός κόσμος διαψεύδει τους νόμους της και επιβάλλει άλλους, αλλά γιατί δεν απαιτεί κανέναν, γιατί δεν είναι νομοτελειακής τάξης.[33]

Την άποψη ότι η κλασική προοπτική είναι ένα συμβατικό εργαλείο και «όχι ένα τεχνικό μυστικό προς μίμηση μιας πραγματικότητας»[34] δεν υποστηρίζει βέβαια μόνο ο Merleau-Ponty. Όπως είδαμε, ο Panofsky και ο Goodman υποστηρίζουν την ίδια άποψη, ενώ ο Adorno εστιάζει στη συμβατικότητα της κλασικής αρμονίας καθώς και στο γεγονός ότι ο τρόπος με τον οποίο «ακούμε» καθορίζεται ιστορικά. Αποτελεί απλώς ψευδαίσθηση, ότι μέσω της προοπτικής ή της αρμονίας μπορούμε να θεμελιώσουμε επιστημονικά τις εικαστικές τέχνες και τη μουσική αντίστοιχα. Η μοντέρνα τέχνη έδειξε ότι αυτή η προσδοκία δεν ήταν μόνο ψευδαίσθηση αλλά και ότι ήταν τελείως αντίθετη με τη λειτουργία της τέχνης. Γιατί ο ρόλος της τέχνης είναι να «δημιουργεί» ή να «επινοεί» τον κόσμο, να παρέχει διάφορες οπτικές του, και όχι να τον αντιγράφει. Και η άποψη αυτή επαναφέρει το μέσο έκφρασης στο προσκήνιο: τα μέσα έκφρασης δεν είναι δεδομένα ούτε μπορούν να αναχθούν σε ένα δεδομένο σκοπό, μια δεδομένη σημασία, αλλά πρέπει να συντεθούν.

Ο ζωγράφος εκφράζεται μέσω της σιωπηρής του «γλώσσας», μέσω του προσωπικού του *ύφους* (στυλ). Ο κόσμος για τον ζωγράφο αρχίζει να σημαίνει από τη στιγμή που έχει διαμορφώσει τη «γλώσσα» με την οποία τον διαβάζει. Ύφος σημαίνει αναδημιουργία του κόσμου σύμφωνα με τις αξίες αυτού που τον ανακαλύπτει· σημαίνει μεταμόρφωση, μετασχηματισμός· και είναι κάτι που εκφράζει τον «τρόπο κατοίκησης»[35] του κόσμου από τον καλλιτέχνη. Η ζωγραφική εκφράζει τον κόσμο μετασχηματίζοντάς τον, ανασυνθέτοντάς τον, ενώ αυτός ο μετασχηματισμός είναι απόρροια της βιωματικής σχέσης του καλλιτέχνη με τον κόσμο, και γι' αυτό εξάλλου και δεν αποτελεί μια αυθαίρετη απόδοση του κόσμου. Σε αυτό έγκειται η διαφορά μεταξύ της στρουκτουραλιστικής προσέγγισης του Merleau-Ponty και του απλοϊκού φορμαλισμού: αν και, όπως λέει ο Saussure, τα γλωσσικά σημεία είναι αυθαίρετα και, αν και το νόημα προκύπτει μόνο μέσα από τη γλώσσα, εντούτοις η γλώσσα δεν είναι αποκομμένη από τον κόσμο εφ' όσον αποτυπώνει, μολονότι έμμεσα, τον τρόπο με τον οποίο το άτομο βιώνει τον κόσμο, αποτυπώνει στο συντακτικό της, το συντακτικό του κόσμου· το ίδιο συμβαίνει και με τις καλλιτεχνικές γλώσσες. Μια καλλιτεχνική γλώσσα, λοιπόν, αν και αυτόνομη, αποτυπώνει στο συντακτικό της τη σχέση του καλλιτέχνη με τον κόσμο. Εδώ, όμως, η «γλώσσα» δεν

[33] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 78.
[34] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 79.
[35] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 87.

είναι ένα κοινό πολιτιστικό αγαθό, αλλά συντίθεται από τον κάθε καλλιτέχνη χωριστά. Και για να καταλάβουμε πώς πραγματοποιείται αυτή η σύνθεση πρέπει να δούμε τι είναι οι μετασχηματισμοί του ύφους.

III. Οι μετασχηματισμοί

Οι μετασχηματισμοί του ύφους που πραγματοποιούνται στο πλαίσιο της δουλειάς του καλλιτέχνη, σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, είναι τριών ειδών:

Ο πρώτος συμβαίνει με το που ο ζωγράφος θα κοιτάξει τον κόσμο: «Ύφος (style) έχει ήδη η αισθητήρια αντίληψη»[36], λέει ο Merleau-Ponty ασπαζόμενος μια φράση του Malraux, και τονίζοντας έτσι την αντίθεσή του στην άποψη ότι η ματιά του καλλιτέχνη είναι αθώα. Ο τρόπος με τον οποίο ο καλλιτέχνης αντικρίζει τον κόσμο είναι επιφορτισμένος με την δική του εμπειρία –δεν θα μπορούσε να είναι και αλλιώς–, και η προσωπική αυτή αντίληψη κάνει τα πράγματα να είναι κάτι περισσότερο από απλά περιγράμματα ή θεάματα: είναι ήδη έκφραση. Μια γυναίκα που περπατάει στο δρόμο δεν είναι απλώς ένα θέαμα, αλλά μια «ατομική, συναισθηματική, ερωτική έκφραση», και σε κάθε της κίνηση συμπεριλαμβάνεται ολόκληρη η εμπειρία της ως σάρκα, ολόκληρη η σωματική της σχέση με τον κόσμο. Και αυτό που ο ζωγράφος αποδίδει στον καμβά δεν είναι απλώς «μόνο «μια γυναίκα» ή «μια δυστυχισμένη γυναίκα» ή μια «καπελού» αλλά το έμβλημα ενός τρόπου κατοίκησης του κόσμου, απόδοσης, ερμηνείας του από το πρόσωπο αλλά και το ένδυμα, από την ευκινησία αλλά και την αδράνεια του σώματος, εν ολίγοις μιας συγκεκριμένης αναφοράς προς το είναι»[37]. Επιφορτισμένη με τη σωματική εμπειρία του κόσμου είναι τόσο η ίδια η κίνηση της γυναίκας όσο και ο τρόπος με τον οποίο ο καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται την κίνηση και την αποδίδει στο έργο τέχνης: ο καλλιτέχνης με το που «βλέπει» τα πράγματα τα μετασχηματίζει επειδή δεν τα αντικρίζει ουδέτερα αλλά με τρόπο που είναι εμποτισμένος από τη βιωματική του σχέση με αυτά. Έτσι, η ματιά του καλλιτέχνη είναι ήδη τέχνη. Με άλλα λόγια, η σύνθεση ξεκινά ήδη από το επίπεδο της αντίληψης: η αντίληψη συνθέτει.

Το ύφος δεν είναι απλώς ένα εργαλείο που εξυπηρετεί την αναπαράσταση του κόσμου, δεν είναι αυτοσκοπός. Είναι ο τρόπος με τον οποίο ο καλλιτέχνης βιώνει προσωπικά τον κόσμο, ισχυρίζεται ο Merleau-Ponty. Και, μολονότι το αντιληπτικό αντικείμενο δεν εμπεριέχει το εικαστικό νόημα που του αποδίδει ο καλλιτέχνης –αυτό είναι απόρροια της ατομικής του εμπειρίας–, εντούτοις, κατά κάποιο τρόπο, το ίδιο το αντικείμενο το «καλεί» (η λέξη αυτή του Merleau-Ponty έχει εδώ ιδιαίτερη σημασία), πράγμα που σημαίνει ότι το νόημα αυτό, αν και δεν τεκμηριώνεται από κάποια υποτιθέμενη αντικειμενική αντίληψη, ωστόσο δεν αποτελεί αυθαίρετη προβολή στα πράγματα: «αυτό το ύφος και το γνήσιο εικαστικό νόημα δεν υπάρχουν στην γυναίκα που βλέπουμε –ειδεμή ο πίνακας θα ήταν ήδη

[36] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 87.
[37] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 87.

έτοιμος–, αλλά τουλάχιστον *καλούνται (appelès)* από αυτήν»[38]. Ο Cavell, όπως είδαμε, με αφορμή την προβολή μια λέξης πάνω σε ένα αντικείμενο, χρησιμοποιεί τη λέξη *invite* για να δείξει ότι αν και μια έννοια δεν επιβάλλεται πάνω στο αντικείμενο, υπάρχει κάτι σε αυτό που επιτρέπει αυτή την προβολή: «ένα αντικείμενο ή ένα γεγονός πάνω στο οποίο ή μέσα στο οποίο προβάλλεται μία έννοια, πρέπει να *καλεί* (invite) ή να *επιτρέπει* (allow) αυτή την προβολή»[39]. Στη γλώσσα δεν προϋποτίθενται ούτε οι έννοιες ούτε τα αντικείμενα πάνω στα οποία εφαρμόζονται. Η γλώσσα, το ίδιο το μέσο έκφρασης, είναι το μόνο που προϋποτίθεται, ισχυρίζονται τόσο ο Cavell όσο και ο Merleau-Ponty. Ο Cavell και ο Merleau-Ponty αντιμετωπίζουν το ίδιο πρόβλημα: αν δεχθούμε ότι η γλώσσα έχει προτεραιότητα, και όχι η σκέψη, πρέπει να δικαιολογήσουμε πώς είναι δυνατόν να εξακολουθεί να εκφράζει *αυτόν* τον κόσμο, δηλαδή να μην είναι αυθαίρετη. Ισχυρίζονται, έτσι, ότι υφίσταται *κάτι* μέσα στα ίδια τα πράγματα που επιτρέπει στη γλώσσα να μην κάνει αυθαίρετες προβολές ή να μην αποδίδει ένα αυθαίρετο νόημα –όχι όμως μια ουσία. Με αυτό τον τρόπο, τονίζουν και οι δύο ότι η γλώσσα απορροφά τη βιωματική μας σχέση με τον κόσμο, αυτό το *κάτι* που υπάρχει στα πράγματα, και ότι αυτό ακριβώς είναι που την καθιστά έγκυρη. Ο Merleau-Ponty, θεωρώ, προχωράει ακόμα πιο πέρα από τον Cavell. Το πρόβλημα, υποστηρίζει, δεν εμφανίζεται μόνο με τη χρήση της γλώσσας, αλλά ξεκινά ήδη με την αντίληψη, δηλαδή ακόμα και η αντίληψη προϋποθέτει μια γλώσσα ή είναι γλώσσα.

Ο δεύτερος μετασχηματισμός αφορά τη διαμόρφωση του εκφραστικού ύφους του καλλιτέχνη. Θα μπορούσαμε να το πούμε καθεαυτό μέρος της σύνθεσης, ή σύνθεση με τη στενή έννοια. Το ύφος δεν είναι κάτι που ο καλλιτέχνης κατέχει γενικά, αλλά κάτι που διαμορφώνει σταδιακά, και επίπονα, μέσα από τη δουλειά του, μέχρις ότου γεννηθεί ο προσωπικός «ήχος» που καθίσταται μέσο έκφρασης και σφραγίδα του καλλιτέχνη. Ωστόσο, η προσωπική αυτή γλώσσα δεν προκύπτει από το μηδέν, αλλά είναι κάτι που ενυπάρχει ήδη στον καλλιτέχνη σε λανθάνουσα μορφή και που αναδεικνύεται με την καλλιτεχνική ωρίμανση του καλλιτέχνη:

> …πρέπει να υπήρξε εκείνη η γόνιμη στιγμή όταν ξεφύτρωσε στην επιφάνεια της εμπειρίας του, όταν ένα νόημα ενεργό και λανθάνον βρήκε τα εμβλήματα που θα του επέτρεπαν ν' αποδεσμευθεί, να γίνει εύχρηστο για τον καλλιτέχνη και ταυτόχρονα βατό για τους άλλους.[40]

Ο Merleau-Ponty αναφέρεται στο περιστατικό του ξενοδόχου του Κασσίς που βλέπει τον Ρενουάρ να ζωγραφίζει μπροστά στη θάλασσα. Εμπνεόμενος από το χρώμα της θάλασσας, ο Ρενουάρ ζωγράφιζε το νερό του ποταμού μέσα στο οποίο πλένονται οι *Πλύστρες*. Ο ξενοδόχος του Κασσίς απόρησε που ο Ρενουάρ έβλεπε τη θάλασσα και ζωγράφιζε κάτι άλλο, όμως ο Ρενουάρ δεν έβλεπε τη θάλασσα χωρίς λόγο. Τη μελετούσε,

[38] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 87: « Mais ce style et ce sens vraiment pictural, s'ils ne sont pas dans la femme vue, -car alors le tableau serait déjà fait,- sont du moins *appelés* par elle » (σελ. 87).
[39] Cavell, *The Claim of Reason*, σελ. 183.
[40] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 86.

έβλεπε τα χρώματα που αποκτά το νερό ανάλογα με το φως, την «υφή» της ανάλογα με το αν ήταν ταραγμένη ή ήρεμη, και αυτές τις ποιότητες απέδιδε στο νερό των *Πλυστρών*. Έπαιρνε ένα δείγμα του κόσμου και το μετασχημάτιζε σε κάτι άλλο. Θα μπορούσε να μετασχηματίσει το νερό της θάλασσας σε κάτι που δεν είναι καν νερό, που είναι, για παράδειγμα, απλώς μπλε. Ο καλλιτέχνης παίρνει δείγματα από διάφορες ποιότητες και με αυτές συνθέτει το προσωπικό του ύφος, τη δική του γλώσσα, μέσα στην οποία, εντούτοις, εγγράφεται ο κόσμος.[41]

Τα παραπάνω δείχνουν με ποιο τρόπο η γλώσσα έκφρασης του καλλιτέχνη προκύπτει μέσα από τους μετασχηματισμούς της ύλης: η μορφή δεν επιβάλλεται από έξω αλλά προκύπτει από τα μέσα, ή όπως λέει ο Merleau-Ponty «οριζόντια», δηλαδή μέσα από το μερικό. Γι' αυτό δεν έχει νόημα να διαχωρίζουμε το χρώμα από το σχέδιο και ακόμα περισσότερο να θεωρούμε το σχέδιο πρωτεύουσα ιδιότητα του πίνακα και το χρώμα δευτερεύουσα. Ακόμα και ο Kant, αν και αναγνώρισε τον αναστοχαστικό χαρακτήρα της τέχνης, δηλαδή την ιδιότητά της να παράγει το καθολικό μέσα από το μερικό, ωστόσο θεώρησε το σχέδιο πρωταρχική ιδιότητα των εικαστικών τεχνών, προδίδοντας έτσι της κλασικές του προκαταλήψεις. Ο Schoenberg, λέει ο Adorno, μας έδειξε ότι οι διαστάσεις του μουσικού έργου όχι μόνο δεν διαχωρίζονται ή δεν ταξινομούνται σε πρωτεύουσες και δευτερεύουσες, αλλά συγκλίνουν επειδή αναπτύσσονται βάσει μιας αρχής και εκ των έσω και όχι ανεξάρτητα μεταξύ τους. Έτσι, για παράδειγμα, το ηχόχρωμα δεν είναι μια ιδιότητα που προστίθεται εκ των υστέρων σε μια μουσική σύνθεση, αλλά αδιαχώριστο μέρος της, εφ' όσον ακόμα και η μελωδία μπορεί να παράγεται μέσα από ηχοχρωματικές εναλλαγές χωρίς διαφοροποίηση των τόνων. Το ίδιο μας δείχνει και το έργο του Cézanne για τη ζωγραφική, παρατηρεί ο Merleau-Ponty. Το σχέδιο όχι μόνο δεν επιβάλλεται εκ των άνω, δεν έχει πρωτεύοντα χαρακτήρα, αλλά προκύπτει μέσα από το χρώμα.

> Το σχέδιο πρέπει λοιπόν να προκύπτει από το χρώμα, αν ο ζωγράφος επιθυμεί να αποδώσει τον κόσμο στην πυκνότητά του, εφ' όσον αυτός ο τελευταίος αποτελεί μια μάζα δίχως κενά, έναν οργανισμό χρωμάτων, μέσω των οποίων η φυγή της προοπτικής, τα περιγράμματα, οι ευθείες και οι καμπύλες συγκροτούνται ως γραμμές δυναμικής ενέργειας…

Ο Merleau-Ponty παραθέτει τον ίδιο τον Cézanne:

> Το σχέδιο και το χρώμα δεν διαχωρίζονται πια. Στο μέτρο που κανείς ζωγραφίζει, αυτό που κάνει επίσης είναι να σχεδιάζει. Όσο πιο αρμονικό γίνεται το χρώμα τόσο ακριβέστερο γίνεται

[41] Ένας δάσκαλός μας στην αρχιτεκτονική σχολή (πρόκειται για τον Τάσο Μπίρη) μας έλεγε ότι ακόμα και ένα πατημένο κονσερβοκούτι στο δρόμο μπορεί να αποτελέσει υλικό για να σχεδιάσει κανείς ένα κτίριο. Φυσικά δεν εννοούσε ότι το κτίριο θα είχε τη μορφή του πατημένου κουτιού, αλλά ότι κάποια στοιχεία της μορφής του κτιρίου θα είχαν προκύψει μέσα από ποικίλους μετασχηματισμούς της μορφής του κονσερβοκουτιού –στο τέλος σίγουρα κανείς δεν αναγνωρίζει την αρχική μορφή. Φυσικά δεν υφίσταται ένας τρόπος να πραγματοποιεί κανείς αυτούς τους μετασχηματισμούς, ούτε κανόνες που να τον καθοδηγούν. Κάθε καλλιτέχνης βρίσκει τον δικό του τρόπο. Όλοι όμως εκφράζουν τον κόσμο, αναφέρονται σε αυτόν.

το σχέδιο… Όσο πλουσιότερο είναι το χρώμα τόσο η μορφή φτάνει στην πληρότητά της.[42]

Στη σχέση μεταξύ σχεδίου και χρώματος δεν υπάρχουν προτεραιότητες. Ούτε το σχέδιο προηγείται αλλά ούτε και το χρώμα. Δεν θα πρέπει να θεωρήσουμε πως ο Cézanne επιδιώκει να αντιστρέψει την ιεραρχία. Η σχέση μεταξύ σχεδίου και χρώματος στη μοντέρνα τέχνη αποτυπώνει τη διαλεκτική σχέση μεταξύ μερικού και όλου. Όσο το μερικό βρίσκεται μέσα στο όλο τόσο το όλο βρίσκεται μέσα στο μερικό: «Αν ο ζωγράφος επιθυμεί να εκφράσει τον κόσμο, θα πρέπει η διευθέτηση των χρωμάτων να φέρει μέσα της αυτό το αδιαίρετο Όλο»[43]. Μέσα στην κάθε πινελιά βρίσκεται το όλο, «γι' αυτό και ο Cézanne στοχαζόταν μια ολόκληρη ώρα πριν να βάλει αυτή την πινελιά πάνω στο μουσαμά»[44]. Αυτό δηλώνει την προτεραιότητα της εκτέλεσης απέναντι στη σύλληψη. Η σύλληψη του έργου τέχνης δεν προηγείται της εκτέλεσης, γιατί τότε θα ήταν σαν η μορφή να προϋποτίθετο: «Η «σύλληψη» δεν μπορεί να προηγείται της «εκτέλεσης»»[45], πράγμα που σημαίνει ότι η σύνθεση προκύπτει μέσα από την εκτέλεση και ότι η πρόθεση του καλλιτέχνη είναι πάντα μια πρόθεση της εκτέλεσης. Ο Cézanne δεν συλλαμβάνει το έργο του στο σύνολό του πριν το εκτελέσει· το έργο αναδεικνύεται ως σύνολο μέσα από το μερικό την ώρα της εκτέλεσης, γι' αυτό και η κάθε πινελιά επιφορτίζεται με ιδιαίτερη σημασία:

Πριν από την έκφραση δεν υπάρχει τίποτε άλλο εκτός από έναν ακαθόριστο πυρετό και μόνον το έργο το οποίο έχει πλέον επιτελεσθεί και κατανοηθεί είναι εκείνο που μπορεί να αποδείξει ότι έπρεπε πράγματι να βρούμε σ' αυτό όχι το *τίποτα*, αλλά *κάτι*.[46]

Αν, λοιπόν, η τέχνη εκφράζει τον κόσμο, ή ανασυνθέτει τον κόσμο, μετασχηματίζοντάς τον, παίρνοντας δείγματα από αυτόν και στήνοντας τη δική της σύνθεση, τότε το ίδιο κάνει και η αφηρημένη τέχνη. Στις γεωμετρικές μορφές της αφηρημένης τέχνης βρίσκεται και πάλι ο κόσμος, μόνο όχι ως κατάφαση αλλά ως άρνηση:

Πώς ο ζωγράφος ή ο ποιητής να' λεγαν κάτι άλλο από τη συνεύρεσή τους με τον κόσμο; Για τί μιλά ως και η αφηρημένη τέχνη, αν όχι για άρνηση ή απάρνηση του κόσμου; Η λιτότητα, η μανία των γεωμετρικών επιφανειών και μορφών (ή των εγχυτηρίων και των μικροβίων, γιατί η απαγόρευση κατά της ζωής ξεκινά περιέργως μόνο με το μεταζώο) μυρίζουν όμως ακόμα ζωή, κι ας είναι μια αισχυνόμενη ή απεγνωσμένη ζωή.[47]

Η αλήθεια δεν εκφράζεται και δεν επικυρώνεται μέσα από την επιφανειακή ομοιότητα του έργου με μια δεδομένη Φύση, αλλά από την *εσωτερική ομοιότητά* της. Αυτό που με την πρώτη ματιά δείχνει να μοιάζει στη φύση δεν είναι περισσότερο αληθές από αυτό που

[42] Merleau-Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, μετφρ. Αλέκα Μουρίκη, Νεφέλη, Αθήνα, 1991, σελ. 38.
[43] Merleau-Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, σελ. 39.
[44] Merleau-Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, σελ. 39.
[45] Merleau-Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, σελ. 45.
[46] Merleau-Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, σελ. 45.
[47] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 90-91.

προσπαθεί να προσεγγίσει την εσωτερική της κατασκευή, τη λογική της, και που ωστόσο δεν δείχνει να μοιάζει σε αυτήν. «Η μοντέρνα ζωγραφική», λέει ο Merleau-Ponty, «μας αναγκάζει, όπως η νεωτερική σκέψη εν γένει, ν' αποδεχτούμε μια αλήθεια που δεν μοιάζει με τα πράγματα, που είναι χωρίς εξωτερικό πρότυπο, χωρίς προκαθορισμένα εκφραστικά εργαλεία, και είναι παρ' όλα αυτά αλήθεια»[48]. Η ζωγραφική καθίσταται φορέας της *λογικής* του κόσμου, η οποία εκδηλώνεται στο έργο από την εσωτερική του *συνοχή*. Η οργάνωση του πίνακα είναι τόσο αυστηρή όσο και μια σύνταξη:

> Αλλά για τον ζωγράφο, …, το νόημα υπερβαίνει κατά πολύ την «καλοκαιρινή αχλύ» στην επιφάνεια του καμβά, αφού είναι σε θέση ν' απαιτεί το *τάδε* χρώμα ή το *τάδε* αντικείμενο, προκρίνοντάς το έναντι κάθε άλλου, και να υπαγορεύει την διάταξη του πίνακα τόσο επιτακτικά όσο ένα συντακτικό ή μια λογική.[49]

Αν ο πρώτος μετασχηματισμός αφορά την αντίληψη και ο δεύτερος την έκφραση, ο τρίτος μετασχηματισμός αφορά τη σχέση του καλλιτέχνη με την ιστορία. Το καλλιτεχνικό έργο, λέει ο Merleau-Ponty, παίζει, ως προς την ιστορική διάσταση, διπλό ρόλο. Αφενός είναι κομμάτι της παράδοσης, πράγμα που σημαίνει ότι την ενσωματώνει δίνοντάς της νέα ζωή, δηλαδή τη μετασχηματίζει· και αφετέρου διανοίγει ένα νέο δρόμο, ένα νέο πεδίο έρευνας, μέσα στο οποίο επανέρχεται αενάως στη ζωή: εμπεριέχει την παράδοση και ταυτόχρονα εμπεριέχεται στην παράδοση. Ο Merleau-Ponty δανείζεται τον όρο του Husserl «Stiftung» που σημαίνει *θεσμός*, για να δηλώσει την ατελεύτητη εκείνη *γονιμότητα* του πολιτιστικού αγαθού το οποίο, αν και εμφανίζεται στιγμιαία, συνεχίζει να υφίσταται και να έχει αξία μέσα στο επερχόμενο το οποίο εκείνο το ίδιο εγκαινιάζει: το ύφος μετατρέπεται σε θεσμό.

Όπως γόνιμο ονομάζουμε κάτι το οποίο μπορεί να γεννήσει κάτι καινούργιο, έτσι γόνιμη είναι η γλώσσα επειδή «εγκυμονεί τους μέλλοντες μετασχηματισμούς της», όπως λέει χαρακτηριστικά ο Merleau-Ponty. Με αυτή την έννοια, δεν έχει νόημα να θεωρούμε ότι το μέλλον καταρρίπτει ή ακυρώνει το παρελθόν, εφ' όσον αυτό εξακολουθεί να υφίσταται υπό νέες μορφές. Ο Merleau-Ponty δεν δέχεται μια έννοια ρήξης με το παρελθόν όπου το παρελθόν τίθεται στο περιθώριο: το παρελθόν εξακολουθεί να υφίσταται στο παρόν υπό λανθάνουσα μορφή. Γι' αυτό δεν έχει και νόημα να απαριθμούμε τα εκφραστικά μέσα γιατί ακόμα και αυτά που έχουμε καταρρίψει ή αυτά που έχουν από μόνα τους εκλείψει ή που είναι σε αχρηστία εξακολουθούν να υφίστανται στην παρούσα ή μελλοντική μορφή της γλώσσας:

> …η γλώσσα εγκυμονεί πολλές φορές επί μακρόν τους μέλλοντες μετασχηματισμούς και … στην περίπτωσή της δεν έχει νόημα η απαρίθμηση των εκφραστικών μέσων, εφ' όσον όσα πέφτουν σε αχρηστία συνεχίζουν να διάγουν μέσα της μια μειωμένη ζωή, ενώ η θέση των

[48] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 92.
[49] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 89.

διαδόχων τους είναι ενίοτε προκαθορισμένη, έστω με την μορφή έλλειψης, ανάγκης ή τάσης.[50]

Η ιδέα ότι ο πολιτισμός είναι γόνιμος, σε αντιστοιχία με τη γλώσσα, δηλώνει ότι μπορούμε να ανακαλύψουμε στο παρελθόν τα ίχνη κάθε νεωτερισμού. Ωστόσο, η σχέση αυτή μεταξύ νέου και παρελθόντος δεν είναι διαφανής, και γι' αυτό δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε σε ποια στιγμή του παρελθόντος «εφευρέθηκε»[51] ένας συγκεκριμένος νεωτερισμός, ούτε και να προβλέψουμε έναν νεωτερισμό, αν και η θέση του στη ιστορία είναι προκαθορισμένη: όχι μόνο δεν μπορούμε να πούμε πότε θα εμφανιστεί ένας νεωτερισμός και τι είδους θα είναι, αλλά, ακόμα και αναδρομικά, δύσκολα μπορούμε να προσδιορίσουμε την αρχή ενός νεωτερισμού, και επιπλέον, ακόμα και αν καταφέρουμε να προσδιορίσουμε την επίσημη αρχή του, η πραγματική θα είναι κάπου κρυμμένη ακόμα βαθύτερα στο ιστορικό παρελθόν. «Ακόμα και όταν μπορεί να χρονολογηθεί η ανάδυση μιας αρχής καθ' αυτήν», αναφέρει ο Merleau-Ponty, «η ίδια προϋπήρχε στον πολιτισμό σαν στοιχειό ή οιωνός, και η συνειδητοποίηση που την θέτει ως ρητή σημασία απλώς ολοκληρώνει ενεργά την μακρά κύησή της»[52].

Η σχέση του νέου με το παρελθόν είναι διπλή. Αφενός το παρελθόν, ως θεσμός, βρίσκεται ενεργά μέσα στο νέο και αφετέρου το νέο επιδρά στο παρελθόν επειδή το μετασχηματίζει. Ο καλλιτέχνης είναι όλος εμποτισμένος από την ιστορία και ταυτόχρονα επιδρά σε αυτήν επειδή την προωθεί, την ανασκευάζει. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η σχέση μεταξύ νέου και παρελθόντος είναι μια σχέση περισσότερο συνέχειας. Ωστόσο, ως διαλεκτική, δεν είναι μια *άμεση* ή *ευθεία* σχέση συνέχειας:

> Υπάρχουν λοιπόν δύο ιστορικότητες, μία ειρωνική ή και ευτελής, η οποία συνίσταται σε παρανοήσεις […] Η άλλη, όμως, χωρίς την οποία η πρώτη θα ήταν αδύνατη, συγκροτείται κι ανασυγκροτείται κομμάτι-κομμάτι από το *ενδιαφέρον* για ό,τι δεν είμαστε εμείς, για εκείνη την ζωή που το παρελθόν και μας την προσφέρει και –σε μια συνεχή ανταλλαγή– την βρίσκει μέσα μας, και το ίδιο συνεχίζει να διάγει στον κάθε ζωγράφο ο οποίος αναβιώνει, αναλαμβάνει και αναπροωθεί με κάθε έργο ολόκληρο το εγχείρημα της ζωγραφικής.[53]

Αν, όμως, το νέο βρίσκεται ήδη στο παρελθόν, τότε μοιάζει να μην υπάρχει τίποτα που να ανήκει αποκλειστικά στον καλλιτέχνη. Η δουλειά του καλλιτέχνη μοιάζει να ανάγεται σε ένα είδος ανακάλυψης μέσα στο παρελθόν των προκαθορισμένων δυνατοτήτων που αυτό παρέχει. Το γεγονός ότι η ιστορία παρέχει τις δυνατότητες και τελικά περιορίζει τον καλλιτέχνη δεν δηλώνει παρά το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης δεν δουλεύει στην τύχη, αλλά είναι μέρος –είναι ενσωματωμένος σε αυτήν– και κατευθύνεται από την ιστορία. Ωστόσο, ούτε η κάθε τέχνη ολόκληρη αλλά ούτε και το έργο καθενός από του καλλιτέχνες είναι δεδομένο. Κατά μια έννοια η ζωγραφική –ο Merleau-Ponty παίρνει ως παράδειγμα τη

[50] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 67.
[51] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 96.
[52] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 67.
[53] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 97.

ζωγραφική– *είναι* μια διαδικασία ανακάλυψης ή επαν-ανακάλυψης ή επαναδημιουργίας. Αυτό, όμως, δεν μειώνει την πρωτοβουλία του καλλιτέχνη γιατί η σκοπιμότητα της ιστορίας είναι μια σκοπιμότητα χωρίς σκοπό και, επομένως, δεν είναι μια σκοπιμότητα που μπορεί να κατευθύνει τον καλλιτέχνη άμεσα, δηλαδή να του υποδείξει τι *ακριβώς* πρέπει να κάνει. Η ιστορία επιδρά έμμεσα στον καλλιτέχνη. Ούτε η ιστορία κατευθύνει άμεσα τον καλλιτέχνη ούτε και ο καλλιτέχνης γνωρίζει ακριβώς τι κάνει. Δεν μπορούμε να κρίνουμε τι ακριβώς προέρχεται από την ιστορία και τι οφείλεται στον καλλιτέχνη, παρά μόνον, ίσως, εκ των υστέρων (και αυτό είναι θέμα ερμηνείας ή κριτικής). «Η μητρότητα δεν είναι παρά αναδρομική: το έργο κόρη γίνεται έργο μητέρα», αναφέρει ο Merleau-Ponty στις σημειώσεις για το μάθημά του με θέμα «τον θεσμό στην προσωπική και δημόσια ιστορία»[54].

Η άποψη ότι δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τι οφείλεται στην ιστορία και τι στον καλλιτέχνη δηλώνει την προτεραιότητα της σύνθεσης, συγκεκριμένα της πράξης της σύνθεσης. Η πρόθεση με την οποία δημιουργείται ένα έργο τέχνης δεν είναι ούτε πρόθεση της ιστορίας, ούτε αρχική πρόθεση του καλλιτέχνη, και μπορεί να βρεθεί μόνο μέσα στο ίδιο το έργο:

> Η αληθινή ιστορία της ζωγραφικής μπορεί ν' αποφανθεί για την αυθεντικότητα ενός πίνακα μόνον εξετάζοντας την σύνθεσή του, όχι μόνον επειδή οι πληροφορίες προελεύσεως είναι ελλιπείς, αλλ' επειδή ο πλήρης κατάλογος του έργου ενός μαιτρ δεν αρκεί για να ξέρουμε τι είναι αληθινά *δικό του*, επειδή ο ίδιος είναι μια ορισμένη ομιλία μέσα στον λόγο της ζωγραφικής, η οποία συνηχεί με το παρελθόν αλλά και με το μέλλον στον βαθμό ακριβώς που δεν το επιζητεί, επειδή συνδέεται με όλες τις άλλες δοκιμές στον βαθμό ακριβώς που ασχολείται αποφασιστικά με τον δικό του κόσμο.[55]

Η έννοια «θεσμός», λοιπόν, αφορά τόσο την αντίληψη και την έκφραση του καλλιτέχνη, ως πράξη γέννησης ενός στυλ, όσο και την ιστορία της τέχνης του γενικά. Τι είναι, όμως, αυτό που εγγυάται την ενότητα του ενεργήματος μιας τέχνης, ας πούμε της ζωγραφικής; Τι είναι αυτό που κάνει, για παράδειγμα, τα έργα δύο διαφορετικών καλλιτεχνών να μοιάζουν τόσο πολύ μεταξύ τους; Αυτό που εξασφαλίζει αυτή τη σύγκλιση δεν είναι ένα «Πνεύμα της Ζωγραφικής», λέει ο Merleau-Ponty, μια «αιτιότητα πάνω από αυτή των γεγονότων»[56]. Η ενότητα οφείλεται στο «εκφραστικό ενέργημα του σώματος»[57], δηλαδή στο πώς βιώνουμε σωματικά τον κόσμο που μοιραζόμαστε. Αυτή η εμπειρία, την οποία εκφράζει ακόμα και κάθε μεμονωμένη κίνηση, εισχωρεί στον λόγο του πολιτισμού εμμέσως και εκφράζεται με συνέπεια από το συντακτικό του, δηλαδή από τη λογική και συνεκτική του οργάνωση. Πρόκειται για τη λογική της εμπειρίας την οποία βρίσκουμε τόσο μέσα στην

[54] Merleau-Ponty, *L' institution, La passivité ; L'institution dans l'histoire personnelle et publique, notes de cours au Collège de France*, Paris, Belin, 2003, σελ. 78.
[55] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 99.
[56] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 109.
[57] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 111.

κάθε κίνηση του σώματος όσο και μέσα στο συνολικό ενέργημα της τέχνης και του πολιτισμού γενικά. Το ανακαλύπτουμε στη σύνθεση των έργων τέχνης.

Το έργο τέχνης ως θεσμός ή ως αξία, δεν πεθαίνει τη στιγμή που εμφανίζεται, αλλά παραμένει για να γονιμοποιεί μελλοντικές κινήσεις: συνεχίζει να υφίσταται και να εμφανίζεται με διαφορετική μορφή μέσα σε άλλα έργα. «Το νόημα της πράξης», λέει ο Merleau-Ponty σε ένα απόσπασμα που μας θυμίζει ο Michael Fried,

> δεν εξαντλείται από την κατάσταση που στάθηκε αφορμή της ούτε από κάποια αόριστη αξιολογική κρίση, μένει υποδειγματική και θα επιβιώσει υπό νέες συνθήκες με άλλη εμφάνιση. Ανοίγει ένα πεδίο, κάποτε μάλιστα θεσπίζει έναν κόσμο, πάντως σχεδιάζει ένα μέλλον. Στον Έγελο η ιστορία είναι αυτή η ωρίμανση ενός μέλλοντος μες στο παρόν, όχι η θυσία του παρόντος σ' ένα άγνωστο μέλλον, ο κανόνας δε της πράξης δεν είναι το να φανεί πάση θυσία αποτελεσματική, αλλά πρωτίστως γόνιμη.[58]

Όπως η διαλεκτική, σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, συνήθως σταματά να είναι διαλεκτική από τη στιγμή που θα ονομάσει τον εαυτό της «διαλεκτική» και μετατρέπεται σε μια αόριστη συνταγή[59], έτσι μπορεί κανείς να πει ότι και ο φορμαλισμός σταματά να είναι φορμαλισμός από τη στιγμή που θα υποστηρίξει αυτό το όνομα και θα προβάλλει τη μορφή σαν κάτι εξωκοσμικό. Από την άλλη πλευρά, αν παραμείνει πνεύμα μιας πρακτικής, ο φορμαλισμός στην κριτική της τέχνης μπορεί να ξαναβρεί την έμμεση ανοικτότητα στον κόσμο, παρακάμπτοντας το εμπόδιο που προβάλλει το απατηλό δίλημμα μεταξύ είτε της άμεσης αναφοράς είτε της απουσίας αναφοράς στον κόσμο – εμπόδιο το οποίο ο στρουκτουραλισμός μοιάζει να έχει ήδη ξεπεράσει. Και είναι ο σωματικός χαρακτήρας της έκφρασης, η χειρονομία, όπως την συνέλαβε ο Michael Fried ερμηνεύοντας τον Merleau-Ponty, το κλειδί που δίνει τη λύση.

IV. «Μπορουμε να χορεψουμε τα γλυπτα του Caro»;

Προκειμένου να συλλάβουμε τα μοντέρνα έργα του Caro δεν αρκεί να τα προσεγγίσουμε σταδιακά, να τα αποκρυπτογραφήσουμε κομμάτι-κομμάτι και να αποδώσουμε μια σημασία σε κάθε μέρος τους, αλλά πρέπει να τα συλλάβουμε δια μιας ως ολότητες όπως, ως ολότητα, συλλαμβάνουμε και τη γλώσσα. Στο κείμενό του «Anthony Caro»[60], ένα από τα πρώτα κείμενα κριτικής του, ο Fried επιστρέφει, όπως και ο Merleau-Ponty, στο δίδαγμα του Saussure και ισχυρίζεται ότι ο μόνος τρόπος για να συλλάβουμε τα καινούργια αυτά έργα του Caro είναι να τα δούμε σε αναλογία με τη γλώσσα.

Ο Fried έχει να επιλύσει το εξής πρόβλημα. Βρίσκεται αντιμέτωπος με τα έργα του Caro

[58] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 116.
[59] Merleau-Ponty, *Visible and Invisible*, κεφάλαιο 2.
[60] Michael Fried, "Anthony Caro", στο *Art and Objecthood*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, σελ. 269-276.

τα οποία δεν μοιάζουν καθόλου με τα παραδοσιακά έργα γλυπτικής και δεν αναπαριστούν με τον τρόπο που αναπαριστούσε παραδοσιακά η γλυπτική. Αποτελούνται από κομμάτια μεγάλων γενικά διαστάσεων σχήματος Τ ή Γ, δοκάρια μεταλλικά από αυτά που βρίσκουμε σε ένα εργοτάξιο ή σε ένα ναυπηγείο και όχι σε ένα έργο τέχνης, ράβδους μεταλλικές, μπουλόνια κλπ. Τα έργα αυτά μοιάζουν ανεπεξέργαστα, ή και αδούλευτα σε σχέση με τα παραδοσιακά. Δεν είναι σμιλευμένα ή σκαλισμένα. Ο ίδιος ο Fried αναφέρεται στο δοκίμιο του Greenberg, "The New Sculpture" και στην περιγραφή που εκείνος δίνει γι' αυτά τα έργα:

> Η νέα γλυπτική τείνει να εγκαταλείψει την πέτρα, τον μπρούτζο, και τον πηλό για τα βιομηχανικά υλικά όπως ο σίδηρος, το ατσάλι, τα κράματα, το γυαλί, τα πλαστικά, το σελουλόιντ, κλπ., κλπ., τα οποία είναι δουλεμένα με τα εργαλεία του σιδερά, του συγκολλητή ή ακόμα και του μαραγκού.[…] ένα έργο ή τα μέρη του μπορεί να είναι χυτά, σφυρηλατημένα, κομμένα ή απλώς τοποθετημένα όλα μαζί· δεν είναι τόσο σκαλιστά όσο κατασκευασμένα, χτισμένα, συναρμολογημένα, τακτοποιημένα.[61]

Ο Fried θέλει να αποφύγει την προσέγγιση αυτή που θα θεωρούσε ότι τα εν λόγω έργα δεν εκφράζουν τίποτα περισσότερο από μορφικές αναζητήσεις του καλλιτέχνη, πράγμα που αποτελεί και άποψη του ίδιου του Greenberg. Ο Greenberg έχει δίκιο, αναφέρει ο Fried, ότι η γλυπτική είναι περισσότερο «κατασκευασμένη, κτισμένη, συναρμολογημένη ή οργανωμένη…». Ωστόσο, ο Fried δεν ασπάζεται τον ισχυρισμό του Greenberg σύμφωνα με τον οποίο τα έργα αυτά απαντούν απλώς σε μορφικά προβλήματα που έχουν τεθεί από το άμεσο παρελθόν της γλυπτικής. Όχι επειδή δεν συμφωνεί με αυτή την άποψη, αλλά επειδή θεωρεί ότι η προσέγγιση αυτή δεν αρκεί: η συγκεκριμένη γλυπτική είναι κάτι παραπάνω από λύση σε καθαρά μορφικά προβλήματα της εν λόγω τέχνης. Ο Fried επιδιώκει να αποφύγει την ερμηνεία σύμφωνα με την οποία τα συγκεκριμένα έργα ή τα μέρη τους δεν έχουν περιεχόμενο, δηλαδή δεν εκφράζουν τίποτα. Επιδιώκει, με άλλα λόγια, να αποφύγει την ερμηνεία σύμφωνα με την οποία η τέχνη αυτή, ως απλώς πεδίο μορφικών εξερευνήσεων, δεν αποτελεί παρά μια περιοχή αναζητήσεων έξω από τον κόσμο. Δηλαδή επιχειρεί να αποφύγει τις παγίδες του κοινού φορμαλισμού: οι μορφικές αναζητήσεις δεν οδηγούν την τέχνη έξω από τον κόσμο, γιατί δεν αποτελούν απλώς και μόνο μορφικές αναζητήσεις.

Το λάθος που κάνουμε όταν προσεγγίζουμε αυτά τα έργα είναι ότι επιδιώκουμε να βρούμε άμεσες αντιστοιχίες μεταξύ του κάθε σχήματος ή κομματιού του έργου και κάποιας σημασίας. Είναι σαν να προσπαθούμε να αποδώσουμε μια σημασία στο καθένα προκειμένου να ανασυγκροτήσουμε τη συνολική σημασία, όπως είμαστε συνηθισμένοι να κάνουμε και με μια πρόταση. Η γλυπτική του Caro, όμως, ισχυρίζεται ο Fried, δεν προϋποθέτει ατομικά στοιχεία, δηλαδή λεξιλόγιο, και γενικά αποδεκτούς γραμματικούς

[61] Clement Greenberg, "The New Sculpture", στο *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press Books, 1985 (1961), σελ. 142.

κανόνες, και, επομένως, δεν μοιάζει να μπορεί να προσεγγιστεί με βάση το γλωσσικό μοντέλο. Ωστόσο, το πρόβλημα δεν βρίσκεται στο γεγονός ότι χρησιμοποιούμε την αναλογία με τη γλώσσα για να προσεγγίσουμε τα εν λόγω έργα, αλλά στη λανθασμένη εικόνα μας για την ίδια τη γλώσσα και τους μηχανισμούς της, υποστηρίζει ο Fried. Η ερμηνεία μας αποτελεί κακή ερμηνεία όχι μόνο της τέχνης αλλά και της ίδιας της γλώσσας. Γιατί η λειτουργία της γλώσσας δεν εξαντλείται από τα ατομικά στοιχεία του λόγου. Εδώ ο Fried αναφέρεται στον Merleau-Ponty.

Ένα παιδί που δεν μιλάει ακόμα τη μητρική του γλώσσα δεν γνωρίζει τη σημασία της κάθε λέξης. Εντούτοις, λέει ο Merleau-Ponty, ανταποκρίνεται στους αφηρημένους σχηματισμούς, στις κινήσεις τόσο του σώματος όσο και της φωνής, αυτών που τη μιλούν. Το παιδί πρώτα αντιλαμβάνεται αυτή τη λειτουργία, που δεν είναι άλλο από το ίδιο το συντακτικό της γλώσσας, πριν ακόμα μάθει τις σημασίες των λέξεων. Το παιδί δεν μαθαίνει τη μητρική του γλώσσα μαθαίνοντας μία-μία τις σημασίες των λέξεων, αλλά, κατά κάποιο τρόπο, έχοντας την εμπειρία της γλώσσας συνολικά βρίσκεται «αίφνης περιστοιχισμένο με νόημα», όπως λέει χαρακτηριστικά ο Merleau-Ponty. Έτσι, ο τρόπος να προσεγγίσουμε τα έργα του Caro είναι να τα δούμε ως σύνολο και κάποια στιγμή θα μας αποκαλυφθεί το νόημά τους, σαν να ήταν η μητρική μας γλώσσα που μας αποκαλύπτεται ξαφνικά και στο σύνολό της, αν και δεν κατέχουμε ακόμα το πλήρες λεξιλόγιο και τους γραμματικούς της κανόνες –πρέπει να τα δούμε σε αντιστοιχία με το πώς μαθαίνουμε τη μητρική μας γλώσσα και όχι μια ξένη γλώσσα. Προσεγγίζοντας τα έργα του Caro με αυτό τον τρόπο θα δούμε ότι, όπως και η γλώσσα, εκφράζουν στη βάση τους, ή στη σύνταξή τους, την (πρωτόγονη) κίνηση, δηλαδή τη σωματική μας εμπειρία του κόσμου και «προϋποθέτουν όλες τις συμβάσεις που έχουμε, όλον τον πολιτισμό του οποίου είμαστε οι όλο και περισσότερο αμήχανοι κύριοι»[62]. Δηλαδή θα δούμε με ποια έννοια τα έργα αυτά είναι *θεσμός*.

Ο Caro, λέει ο Fried, χρησιμοποιεί τα στοιχεία που προκύπτουν από τη μοντερνιστική αναγωγή. Όμως, η μοντερνιστική αναγωγή δεν είναι σκοπός του αλλά μόνο μέσο, δηλαδή χρησιμοποιεί τα στοιχεία που προκύπτουν ως υλικό ή τεχνική «για την κατασκευή εκφραστικών κινήσεων/ χειρονομιών»[63]. Ωστόσο, η χειρονομία εδώ είναι ασώματος. Η τέχνη του Caro, σύμφωνα με τον Michael Fried, έδωσε έκφραση στην καθαρή χειρονομία και τη μετέτρεψε σε σκοπό του. Ο Rodin ήταν από αυτούς τους γλύπτες που επεδίωξαν να αποδώσουν την κίνηση του σώματος. Ο Fried αναφέρεται στον Rilke και στον θαυμασμό του για τον Rodin. Ο Rodin είχε, για τον Rilke, τη δύναμη να φτιάχνει κινήσεις που καταργούσαν τόσο τις συμβάσεις της τέχνης του αλλά και τις βαθύτερες συμβάσεις της σκέψης και του συναισθήματος. Ο Fried παραθέτει τον Rilke, ο οποίος αναφερόμενος σε κάποιο έργο του Rodin, ίσως στο *Άγιος Γιάννης*, λέει ότι «η μορφή που κινείται, … είναι σαν μια νέα λέξη για την πράξη του περπατήματος στο λεξιλόγιο των συναισθημάτων [του

[62] Fried, “Anthony Caro”, σελ. 270.
[63] Fried, “Anthony Caro”, σελ. 273.

θεατή]»[64], πράγμα που δηλώνει τη δύναμη της τέχνης του Rodin να αλλάζει ακόμα και τις πιο μύχιες συμβάσεις μας. Ωστόσο, στο έργο του Rodin, παρατηρεί ο Michael Fried, η γλώσσα της χειρονομίας είναι ακόμη δέσμια του σώματος. Ενώ στο έργο του Caro ελευθερώνεται και εκφράζεται αυτούσια: είναι κίνηση του σώματος χωρίς το σώμα. Μια δεύτερη διαφορά που παρατηρεί σε σχέση με τον Rodin είναι η απελευθέρωση από το υλικό. Ο θεατής δεν πρέπει να νιώσει ότι ο καλλιτέχνης τρέφει κάποιο πάθος για το υλικό· βλέπει τη χειρονομία απογυμνωμένη από τον υλικό της φορέα. Το υλικό στην τέχνη του Caro δεν έχει τη βαρύτητα που έχει, για παράδειγμα, ο μπρούτζος στο έργο του Rodin. Το υλικό στον Caro δεν λειτουργεί αυτόνομα, παρά βρίσκεται στην αποκλειστική υπηρεσία της χειρονομίας· υφίσταται μόνο ως αναγκαίο κακό[65].

Ό,τι αξίζει να δούμε βρίσκεται στον τρόπο με τον οποίο τα έργα του Caro είναι κατασκευασμένα, ή συναρμολογημένα ή οργανωμένα εσωτερικά: «οτιδήποτε αξίζει να δούμε στην τέχνη του Caro –εκτός από το χρώμα– βρίσκεται στη σύνταξή του»[66], λέει ο Fried. Με άλλα λόγια, ό,τι αξίζει να δούμε βρίσκεται στον συνεκτικό τρόπο με τον οποίο είναι συντεθειμένα ή στη λογική της σύνθεσής τους. Και στη λογική της σύνθεσής τους, βρίσκεται μετασχηματισμένη η σωματική εμπειρίας μας του κόσμου: τη σωματικότητα βρίσκουμε μετασχηματισμένη, ή συντεθειμένη, σε θεσμό στο έργο του Caro. Με αυτή την έννοια, οι μορφές του έργου του Caro δεν εκφράζουν απλώς μορφικές αναζητήσεις αλλά μας δείχνουν με ποιο τρόπο το ενέργημα της γλυπτικής εμπεδώνεται αλλά και εμπεδώνει το συνολικό ενέργημα του πολιτισμού. Ωστόσο, η έννοια της σύνθεσης που είναι εδώ σχετική είναι διαφορετική από την έννοια της σύνθεσης ως αρμονία ή ισορροπία. Ο Fried παραθέτει τον ίδιο τον Caro να λέει: «ξέρω ότι όταν δουλεύω ένα γλυπτό στο ύπαιθρο έχω χώρο να οπισθοχωρήσω και αυτό με ενθαρρύνει να ανησυχώ για τη ισορροπία και για τέτοια πράγματα· και αυτό το καταστρέφει. Όταν δουλεύω μέσα με ένα περιορισμένο χώρο και είμαι μέσα όλη την ώρα, οι αποφάσεις μου δεν εξαρτώνται από την γύρω άποψη. Δεν είναι συνθετικές αποφάσεις»[67]. Η ισορροπία είναι μια έννοια που ανήκει στο λεξιλόγιο της παραδοσιακής σύνθεσης και δηλώνει ένα είδος επιβολής μορφής: η ισορροπία, όπως και η αρμονία, ανήκουν στις συμβάσεις από τις οποίες η τέχνη του μοντερνισμού επεδίωξε να αποδεσμευθεί. Η κατάρριψη τέτοιων παραδοσιακών συμβάσεων μπορεί να ιδωθεί ως μέρος της μοντερνιστικής αναγωγής. Ωστόσο, αυτή η αποδέσμευση δεν πραγματοποιείται για χάρη της καθαρής μορφής αλλά για χάρη της καθαρής κίνησης. Και με αυτή την έννοια, η γλυπτική του Caro εξακολουθεί να εκφράζει τον κόσμο. Όχι άμεσα, αναφερόμενη ευθέως σε αυτόν, αλλά έμμεσα ή πλαγίως μέσα από την λογική της οργάνωσής της, που είναι η λογική της σωματικότητας. Αυτό πρέπει να εκλάβουμε ως σύνθεση, δηλαδή την ικανότητα

[64] Rainer Maria Rilke, "The Rodin-Book: Second Part (1907)", στο *Where silence Reigns: Selected Prose*, New York, 1978, σελ. 135. Παρατίθεται από τον Fried, στο "Anthony Caro", σελ. 271.
[65] Βλ. Fried, "Anthony Caro", σελ. 273.
[66] Fried, "Anthony Caro", σελ. 273.
[67] Fried, "Anthony Caro", σελ. 273.

του έργου τέχνης να συγκροτείται «οριζοντίως», χωρίς την επιβολή μορφής από έξω ή «καθέτως», και να γίνεται θεσμός (οι όροι «οριζοντίως» και «καθέτως» είναι οι όροι που χρησιμοποιεί ο Merleau-Ponty). Και ως θεσμός να επεμβαίνει στην ιστορία μέσα στην οποία εμπεδώνεται· ως πράξη που, αν και κατευθυνόμενη από την ιστορία, επιστρέφει και την ανασυνθέτει. Στον Adorno βρήκαμε ήδη την ιδέα μιας, αντίστοιχα, «οριζόντιας» [68] σύνθεσης, μιας σύνθεσης ή οποία δεν υπακούει σε «κάθετες» υπερβατικότητες. Επίσης, βρήκαμε την ιδέα ότι το υλικό της σύνθεσης είναι ιστορικά καθορισμένο, καθώς και την ιδέα ότι η πράξη της σύνθεσης περιορίζεται από αυτό το υλικό αν και τελικά επεμβαίνει σε αυτό και το αλλάζει (διαλεκτική σχέση μεταξύ υλικού και σύνθεσης). Η διαφορά στον Merleau-Ponty είναι ότι το «υλικό», αν μπορούμε να κρατήσουμε τον όρο του Adorno, όχι μόνο είναι ιστορικά καθορισμένο αλλά και εμπεριέχει τη λογική με την οποία βιώνουμε τον κόσμο σωματικά, δηλαδή την πρωτόγονη κίνηση, η οποία είναι εντούτοις ήδη δομή, έχει δηλαδή σύνταξη. Με άλλα λόγια, απλοποιώντας, η διαφορά έγκειται στο ότι η σωματική εμπειρία μας του κόσμου αποτελεί, για τον Merleau-Ponty, ήδη μέρος της σύνθεσης.

Ο Fried, όμως, φαίνεται να αποκλείει από τη σύνταξη του έργου τέχνης το χρώμα. Μοιάζει, έτσι, να επαναφέρει την κλασσική αντίληψη περί προτεραιότητας της μορφής. Ωστόσο, δεν πρόκειται για κάτι τέτοιο. Ο Fried δεν επιδιώκει να επαναφέρει τις κλασσικές προκαταλήψεις αλλά να τονίσει το γεγονός ότι αυτό που εκφράζεται από το έργο του Caro είναι αποϋλικοποιημένο, ασώματο. Για τον Fried, αν υφίσταται μια σχέση, έμμεση βέβαια, μεταξύ έργου τέχνης και κόσμου αυτή δεν εξασφαλίζεται μέσω του υλικού –και το χρώμα ανήκει στο υλικό (εννοεί το υλικό ως φυσικό υλικό και όχι με την έννοια του Adorno). Ωστόσο, η σωματικότητα, ισχυρίζεται ο Fried, εκφράζεται καλύτερα από ένα τρισδιάστατο μέσο όπως η γλυπτική (παρά η ζωγραφική), γιατί αντιστοιχεί στο φαινομενικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ζούμε, κινούμαστε, αντιλαμβανόμαστε. Άρα, το μέσο δεν είναι πάντα μόνο αναγκαίο κακό.

Η απάντηση του Fried στην κριτική κατά της φορμαλιστικής του προσέγγισης είναι ότι, αντίθετα με ό,τι ισχυρίζονται αυτοί που ασκούν την κριτική, όχι μόνο δεν αγνόησε τη σωματική διάσταση του έργου τέχνης αλλά αντίθετα την τίμησε τόσο πολύ που την κατέστησε μόνη διέξοδο του φορμαλισμού. Ταυτόχρονα δικαιολόγησε την άποψη ότι μπορούμε να προσεγγίζουμε την τέχνη σε αναλογία με την γλώσσα.[69]

[68] Εδώ, βέβαια, το «οριζοντίως» έχει περισσότερο την έννοια της εμμένειας μέσα στο πολιτιστικό ενέργημα. Δεν αφορά τη σχέση μερικού με μερικό, όπως στον αναστοχασμό.

[69] Με αυτό τον τρόπο απάντησε και σε μια ακόμα κριτική η οποία, αν και δεν έχει ως στόχο απευθείας τον ίδιο, στρέφεται κατά της προσέγγισης της τέχνης που λαμβάνει ως μοντέλο τη γλώσσα. Η κριτική αυτή ανήκει στον Wollheim. Στο δοκίμιό του "On formalism and its kinds", ο Wollheim διακρίνει δύο είδη φορμαλισμού, τον φανερό (manifest) και τον λανθάνοντα (latent) (Richard Wollheim, *On Formalism and Its Kinds*, Barcelona, Fundacio Antoni Tapes, 1995). Απλοποιώντας, ο φανερός φορμαλισμός αντιστοιχεί σε αυτό που ονομάζουμε απλώς φορμαλισμό ενώ ο λανθάνων αντιστοιχεί στη στρουκτουραλιστική προσέγγιση. Ο ίδιος ο Wollheim ονομάζει τη λανθάνουσα προσέγγιση «σημειολογική άποψη» (semiological view). Η προσέγγιση αυτή, αναφέρει ο Wollheim, βασίζεται στην ιδέα ότι η μορφή ενός

Στη συνέχεια θα δούμε πώς διατυπώνει την δική του κριτική στον μουσικό φορμαλισμό ο Aaron Ridley –πρόκειται, στην ουσία, για μια εκδοχή της κριτικής κατά του φορμαλισμού στην οποία απαντά ο Fried. Θα επιχειρήσω, λοιπόν, να συγκροτήσω μιαν απάντηση στον Ridley, στα χνάρια του Fried, για να δείξω ότι η ανάλυσή του έχει παρακάμψει το γεγονός ότι ο φορμαλισμός δεν αποτελεί, κατ' ανάγκη, μια ματιά που αποκόπτει την τέχνη από τον κόσμο, όπως εκείνος ισχυρίζεται.

έργου τέχνης, συγκεκριμένα ενός ζωγραφικού έργου τέχνης, βρίσκεται στην υποκείμενη *σύνταξή* του (σελ. 26). Ωστόσο, αναφέρει ο Wollheim, είναι διαφορετικός ο ισχυρισμός ότι τα έργα τέχνης είναι οργανωμένα από τον ισχυρισμό ότι έχουν σύνταξη. Η «συντακτική οργάνωση» δεν ταυτίζεται με την οργάνωση γενικά, ισχυρίζεται, και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η λανθάνουσα προσέγγιση δεν ευσταθεί γιατί τα έργα τέχνης δεν εμφανίζουν συντακτική οργάνωση. Τι είναι, όμως, η «συντακτική οργάνωση» ή «οι συντακτικοί κανόνες»; Ο Wollheim ορίζει πέντε προϋποθέσεις:

«(πρώτον) [οι συντακτικοί κανόνες] προϋποθέτουν κάποιον τρόπο με τον οποίο οι μεγαλύτερες μονάδες μπορούν να τεμαχιστούν σε μικρότερες μονάδες, και τελικά σε βασικές μονάδες·

(δεύτερον) λειτουργούν με βάση τις βασικές μονάδες, τις οποίες πρώτα ταξινομούν σε συγκεκριμένες γενικές κατηγορίες. Στην περίπτωση της γλώσσας, παραδείγματα αυτών των κατηγοριών είναι το ουσιαστικό, το ρήμα, το επίρρημα·

(τρίτον) διατάσσουν αυτά τα στοιχεία, ταξινομημένα σε κατηγορίες, σε σειρές στοιχείων που είναι καλο-σχηματισμένες, ή σύμφωνες με τη γραμματική, ενώ όλες οι άλλες σειρές είναι κακο-σχηματισμένες, ή μη σύμφωνες με τη γραμματική·

(τέταρτον) οι κανόνες λειτουργούν περιοδικά, με την έννοια ότι μπορούν να εφαρμοστούν ξανά χωρίς τέλος πάνω στο δικό τους προϊόν έτσι ώστε να προκύψει ένα απεριόριστο σύνολο περαιτέρω καλο-σχηματισμένων σειρών· και

(πέμπτον) στις περιπτώσεις όπου αυτές οι σειρές αναφέρονται σε κάτι, ή έχουν μια σημασιολογική διάσταση –δηλαδή σε όλες τις περιπτώσεις εκτός από τις καθαρά μορφικές γλώσσες– η σημασία που έχει μια σειρά καθορίζεται από τη συντακτική του μορφή και από το λεξιλόγιο, ή το λεξικό, της γλώσσας.» (σελ. 26-27)

Ο Wollheim ασκεί κριτική κατά του Yves-Alain Bois και της Rosalind Krauss με αφορμή τις παρουσιάσεις τους στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης μετά από έκθεση αφιερωμένη στον Picasso και τον Braque το 1989. Συζητά περισσότερο την παρουσίαση του Bois. Ο Bois, ισχυρίζεται, δεν έδειξε με ποιό τρόπο ικανοποιούνται από τον πίνακα που αναλύει οι παραπάνω προϋποθέσεις (δεν έχει σημασία ποιος είναι ο πίνακας γιατί τα επιχειρήματά του θα ίσχυαν στην περίπτωση οποιουδήποτε πίνακα). Και, επομένως, δεν απέδειξε ότι ο πίνακας έχει συντακτική οργάνωση, αν και το προϋπέθεσε. Συγκεκριμένα, δεν έδειξε, υποστηρίζει ο Wollheim, πώς μπορεί η επιφάνεια του πίνακα να διαχωριστεί σε διακριτές μονάδες. Ή, δεν είπε ποιές είναι οι αντίστοιχες γραμματικές κατηγορίες στην περίπτωση του πίνακα. Επίσης, δεν εξήγησε με βάση ποιους κανόνες μπορούμε, αφού διαχωρίσουμε τα βασικά στοιχεία του πίνακα, να τα οργανώσουμε σε μεγαλύτερες μονάδες ή αν έχουμε κάτι σαν γραμματικούς κανόνες. (σελ. 29-30)

Το πρόβλημα, θεωρώ, δεν βρίσκεται στη προσέγγιση του Bois αλλά στο πώς βλέπει τη γλώσσα ο Wollheim. Σύμφωνα με τη θεώρηση της γλώσσας του Saussure η γλώσσα δεν προϋποθέτει τις γλωσσικές μονάδες. Οι γλωσσικές μονάδες σταθεροποιούνται μόνο τελικά μέσα στο γλωσσικό σύνολο εφ' όσον καθορίζονται μόνο μέσα από τις διαφορές τους, διακριτικά, και όχι βάσει δεδομένων σημασιών. Και, επομένως, η οργάνωση σε μικρότερες και μεγαλύτερες ενότητες δεν μπορεί να αποφασιστεί εκ των προτέρων. Ούτε είναι δυνατόν να προκαθορίσουμε γραμματικές κατηγορίες και κανόνες. Η προσέγγιση της γλώσσας που προϋποθέτει εδώ ο Wollheim είναι αυτή που αντιστοιχίζει το κάθε γλωσσικό στοιχείο σε ένα νόημα εξαρχής, σαν να υπήρχε πίνακας αντιστοιχιών. Αποτελεί, με λίγα λόγια, την προσέγγιση της γλώσσας στην οποία ασκεί κριτική ο Merleau-Ponty.

ΜΕΡΟΣ 2:
ΕΙΔΗ ΑΝΑΦΟΡΑΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Η διαπίστωση ότι η μουσική είναι ικανή να παράγει περιεχόμενο βασιζόμενη αποκλειστικά στα δικά της μέσα, και χωρίς απαραίτητα να συμμορφώνεται με κανένα προκατεστημένο περιεχόμενο του εξω-μουσικού κόσμου, αποτέλεσε την αιτία που η μουσική θεωρήθηκε μοντέλο πάνω στο οποίο αναπτύχθηκαν οι μη-αναπαραστατικές εικαστικές τέχνες. Όμως, παράλληλα ενισχύθηκε και ένα είδος φορμαλισμού σύμφωνα με τον οποίο η μουσική, όχι απλώς δεν έχει ανάγκη, αλλά και *δεν μπορεί* να αναφέρεται σε τίποτα εκτός αυτής και, επομένως, ο μόνος τρόπος για να αποκαλύψουμε την αισθητική της αξία είναι να την μελετήσουμε στην «καθαρή» της μορφή και αποκομμένη από άλλες θεωρήσεις που μπορεί να την αφορούν: ιστορικές, κοινωνιολογικές, ψυχολογικές κτλ. Με άλλα λόγια ενίσχυσε την άποψη ότι η μουσική πρέπει να θεωρείται αυτόνομο φαινόμενο. Στο βιβλίο του *Φιλοσοφία της Μουσικής*[70], ο Aaron Ridley ασκεί κριτική στους αυτονομιστές, ή *αυτονομανείς*, όπως τους αποκαλεί, στη βάση ότι με το να επικεντρώνουμε αποκλειστικά στους «τόνους και στους καλλιτεχνικούς τους συνδυασμούς»[71], ή αλλιώς σε αυτό που θεωρείται μουσική καθαρά και απόλυτα, ο *αυτονομανής* μετατρέπει τη μουσική σε φαινόμενο μη-οικείο που μοιάζει να έχει έρθει από τον Άρη. Αντίθετα με τους αυτονομιστές, ο Ridley υποστηρίζει την άποψη ότι η μουσική εγχαράσσεται στη ζωή και ότι αν την προσεγγίσουμε χωρίς να λάβουμε υπ' όψιν μας τις πολλαπλές σχέσεις της με τον κόσμο – είτε μέσω της κοινωνικής της λειτουργίας, είτε μέσω της αναπαραστατικής της ή εκφραστικής της δύναμης – κινδυνεύουμε να παραβλέψουμε το σημαντικότερο, ότι η μουσική είναι μέρος της ζωής.[72] Αν και ο Ridley περιορίζεται στον μουσικό φορμαλισμό, ωστόσο η κριτική του κατά του φορμαλισμού είναι το είδος της κριτικής την οποία προσπαθεί να αντικρούσει ο Fried.

Μία από τις βασικές διατυπώσεις της θέσης περί αυτονομίας, σύμφωνα με τον Ridley, είναι ότι το μουσικό έργο «δεν αναφέρεται σε τίποτα εκτός αυτού»[73]. Η έλλειψη αναφοράς

[70] Aaron Ridley, *Philosophy of Music*, Edimburgh University Press, Edimburgh, 2004.

[71] Ο Ridley θεωρεί ότι σε αυτή τη φράση συνοψίζεται η θέση ενός από τους πρώτους και σημαντικότερους φορμαλιστές στο χώρο της μουσικής του Eduard Hanslick. Βλ. Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music*.

[72] «… η μουσική κατέχει έναν εννοιολογικό χώρο, όχι στο κενό, αλλά στα μεσοδιαστήματα ενός απεριόριστα ευρύ και μετατοπιζόμενου συνόλου άλλων ενδιαφερόντων, καθένα από τα οποία τη ρυθμίζει και ρυθμίζεται από αυτήν.» Ridley, σελ. 2.

[73] Ridley, ο.π. σελ. 10. Την αξίωση η μουσική να προσεγγίζεται «ως ψευδο-συντακτική δομή ήχων που κατανοείται μόνο με όρους μουσικούς», ο Ridley αποδίδει σε δύο παράγοντες, έναν μεθοδολογικό και έναν θεωρητικό. Ο μεθοδολογικός παράγων έχει να κάνει με μια επιστημονική επιρροή σύμφωνα με την οποία το φαινόμενο προς μελέτη πρέπει να απομονώνεται από ο,τιδήποτε μη-σχετικό σε αυτό, προκειμένου να μελετηθεί με μεγαλύτερη αντικειμενικότητα. Στην περίπτωση της μουσικής, όμως, αναρωτιέται ο Ridley, με ποια κριτήρια αποφασίστηκε ποια στοιχεία είναι σχετικά και ποια μη-σχετικά; Ο φορμαλισμός υιοθέτησε τυφλά, σύμφωνα πάντα με τον Ridley, ένα επιστημονικό μοντέλο και το εφάρμοσε χωρίς την απαραίτητη προσαρμογή στην μουσική. Έκρινε, έτσι, ότι ο,τιδήποτε δεν είναι καθαρή δομή ήχων είναι μη-σχετικό και επομένως δεν πρέπει να λαμβάνεται υπ' όψιν, με αποτέλεσμα να παρακάμπτεται και ο δεσμός της μουσικής με τον κόσμο, δεσμός που είναι κάθε άλλο παρά μη-σχετικός.

του μουσικού έργου σε εξω-μουσικά στοιχεία συνδέεται στενά, ή ίσως και απορρέει, από το γεγονός ότι, σύμφωνα με τους αυτονομιστές, το έργο δεν αναπαριστά ή δεν έχει θέμα ή δεν εκφράζει συναισθήματα, στοιχεία που όλα θεωρούνται δεσμοί του έργου με κάποιο εξωτερικό περιεχόμενο. Μια διαφορετική διατύπωση της θέσης περί αυτονομίας είναι ότι η ταυτότητα του έργου καθορίζεται από την παρτιτούρα και μόνο, κρίνοντας, έτσι, την ταυτότητά του ανεξάρτητη από την εκτέλεσή του η οποία το καθιστά δημόσιο[74]. Επομένως, σύμφωνα πάντα με τον Ridley, η αυτονομία ισοδυναμεί με την αποκοπή από τον εξωτερικό κόσμο, ή αλλιώς ο ισχυρισμός ότι η μουσική είναι αυτεπαρκής δηλώνει την απουσία δεσμού με κάθε εξωτερικό περιεχόμενο ή λειτουργία. Αποτέλεσμα, λοιπόν, της υιοθέτησης της θέσης περί αυτονομίας είναι η πλήρης εκτόπιση της μουσικής από τη ζωή και η απώλεια ενός μεγάλου μέρους της ουσίας της.

Η βασική μορφή του επιχειρήματος του Ridley εναντίον της θέσης περί αυτονομίας διατυπώνεται ως εξής: αν αποδείξουμε ότι η μουσική έχει την ικανότητα να αναπαριστά, ότι έχει θέμα, ότι μπορεί να εκφράζει συναισθήματα –καθώς διεγείρει τα συναισθήματα του ακροατή–, ότι αποκτά ταυτότητα μόνο μετά τη δημόσια εκτέλεσή του, ή ότι μπορούμε να το κατανοούμε όπως κατανοούμε τις λέξεις –της αποδίδουμε σημασία όπως αποδίδουμε σημασία στις λέξεις–, τότε θα έχουμε αποδείξει ότι η μουσική δεν είναι ένα αυτόνομο φαινόμενο, αλλά ένα φαινόμενο εξαρτημένο από κάποιο εξωτερικό περιεχόμενο ή λειτουργία.[75] Η άποψη του Ridley ότι η μουσική δεν είναι ένα αποστειρωμένο φαινόμενο αλλά ένα φαινόμενο που συνδέεται και αντλεί το περιεχόμενό του από τον εξω-μουσικό κόσμο[76], είναι απολύτως πειστική. Από αυτή τη σκοπιά, η κριτική που ασκεί ο Ridley ενάντια στη θέση περί αυτονομίας είναι, εκ πρώτης όψεως, θεμιτή.

Ωστόσο, όπως είδαμε, αυτονομία δεν σημαίνει απαραιτήτως έλλειψη αναφοράς στον κόσμο ή αποκοπή από τον κόσμο. Το δίδαγμα του μοντερνισμού σχετικά με τη ζωγραφική, που θεωρείται η κατ' εξοχήν αναπαραστατική τέχνη, είναι ότι ακόμα και η ζωγραφική στην πιο αναπαραστατική της φάση ήταν και είναι αυτόνομη, με την έννοια ότι το περιεχόμενό της δεν το αντλεί από το προκατεστημένο περιεχόμενο αυτού που αναπαριστά αλλά ότι αντίθετα ακόμα και το περιεχόμενο αυτού που αναπαριστά επαναδιαμορφώνεται στο

Ο δεύτερος παράγων είναι θεωρητικός και αφορά απλώς μια απόφαση, όπως λέει ο Ridley χαρακτηριστικά, σύμφωνα με την οποία η μουσική είναι *απαραιτήτως* η τέχνη των καθαρών ήχων – δηλαδή απαραιτήτως αυτόνομη. Προϋποτίθεται, έτσι, χωρίς ιδιαίτερη αιτιολόγηση, ότι η μουσική είναι η κατ' εξοχήν αυτεπαρκής τέχνη, και ότι, γι' αυτό το λόγο, αποτελεί μοντέλο για όλες τις υπόλοιπες τέχνες, οι οποίες, δεν διαθέτουν αυτό το χαρακτηριστικό εκ φύσεως.

[74] Η άποψη αυτή ανήκει στον Goodman.

[75] Τα παραπάνω θέματα αντιστοιχούν στα 4 από τα 5 κεφάλαια του βιβλίου του Ridley. Το πέμπτο αφορά το πώς μέσα από αυτούς τους δεσμούς με τον εξωτερικό κόσμο η μουσική αποκτά εμβρίθεια.

[76] Ο όρος *εξω-μουσικός* είναι ίσως ατυχής. Η διάκριση *ενδο-μουσικός* ή *καθαρά μουσικός* και *εξω-μουσικός* είναι επικίνδυνη, επειδή σε αυτή την περίπτωση κινδυνεύουμε και πάλι να πέσουμε στην παγίδα ενός επιφανειακού φορμαλισμού που προϋποθέτει μια τέτοιου είδους διάσταση. Αντίθετα, σύμφωνα με την κριτική σε αυτόν τον φορμαλισμό, μια τέτοιου είδους διάσταση δεν υφίσταται. Η μουσική είναι αδιαχώριστο μέρος του κόσμου. Επομένως, όπου χρησιμοποιώ τους όρους *εξω-μουσικός*, *εξωτερικός κόσμος* ή *εξωτερική πραγματικότητα* το κάνω καταχρηστικά και συμβατικά για να διατηρήσω μια φαινομενική καθαρότητα.

πλαίσιο του ζωγραφικού έργου. Γι' αυτό το λόγο, δεν έχει σημασία τόσο αυτό που αναπαρίσταται αλλά το *πώς* αναπαρίσταται: μια εικόνα πείνας μπορεί να έχει μικρότερο όχι μόνο αισθητικό αλλά και ηθικό περιεχόμενο από τον πίνακα των παλιών παπουτσιών του Van Gogh. Αυτό σημαίνει ότι η τέχνη έχει την ικανότητα να αναπτύσσει το δικό της περιεχόμενο, πράγμα που είναι αποτέλεσμα των μέσων που χειρίζεται και της εσωτερικής της οργάνωσης· «…μέσα στην εμπειρία ενός πίνακα», λέει ο Merleau-Ponty,

> δεν υπάρχει καμιά επιστροφή στο φυσικό αντικείμενο, μέσα στην *αισθητική* εμπειρία ενός πορτραίτου δεν υπάρχει καμιά αναφορά στην «ομοιότητα» με το μοντέλο. … ακόμα και όταν [οι ζωγράφοι] δουλεύουν πάνω σε πραγματικά αντικείμενα, στόχος τους δεν είναι ποτέ να επικαλεστούν το ίδιο το αντικείμενο, αλλά να φτιάξουν πάνω στον καμβά ένα θέαμα το οποίο επαρκεί.»[77]

Η τέχνη όχι μόνο δεν συμμορφώνεται με κάποιο έτοιμο περιεχόμενο του εξωτερικού σε αυτήν κόσμου, αλλά αντιθέτως είναι αυτή που δανείζει στον εξωτερικό κόσμο το δικό της περιεχόμενο: κάνει, κατά κάποιο τρόπο, τα παπούτσια του Van Gogh να σημαίνουν κάτι που επαναπροσδιορίζει τη σημασία τους στην πραγματικότητα. Έτσι, το να είσαι αυτόνομος, δηλαδή το να μην είσαι εξαρτημένος από κάποια εξωτερική πραγματικότητα, δεν συνεπάγεται αναγκαία το να είσαι αποκομμένος απ' αυτήν. Επομένως, το επιχείρημα του Ridley σύμφωνα με το οποίο η απόδειξη της αναπαραστατικής ικανότητας μιας τέχνης καταργεί αυτομάτως τον αυτόνομο χαρακτήρα της δεν ισχύει. Η τέχνη, είτε αναπαριστά είτε όχι, μπορεί να είναι αυτόνομη (μπορεί και να μην είναι). Μόνο που η σχέση της με τον κόσμο είναι σε κάθε περίπτωση *έμμεση* και όχι άμεση, όπως εσφαλμένα υποθέτουν τόσο ο απλοϊκός φορμαλισμός όσο και ο απλοϊκός αντι-φορμαλισμός.

Ένα αντίστοιχο σχόλιο αφορά τον εκφραστικό χαρακτήρα της μουσικής. Είναι γενικά θεμιτό να θεωρήσουμε ότι η μουσική συνδέεται με τον κόσμο και μέσω των συναισθημάτων που εκφράζει. Όμως, ένας τέτοιος ισχυρισμός δεν δηλώνει κατ' ανάγκην ότι το συναίσθημα που εκφράζει ένα μουσικό έργο ταυτίζεται με το συναίσθημα που νιώθει ο ακροατής: για παράδειγμα, το μουσικό έργο μπορεί να εκφράζει λύπη χωρίς, παρ' όλα αυτά, να προκαλεί συναισθήματα λύπης στον ακροατή.[78] Η προσπάθεια της φιλοσοφίας της τέχνης να κατοχυρώσει το πεδίο της ανεξάρτητα από το πεδίο της ψυχολογίας, δεν έχει αναγκαία ως συνέπεια την απώλεια της εκφραστικής δύναμης του μουσικού έργου. Με άλλα λόγια, η μουσική μπορεί μέσω της εκφραστικής της δύναμης να συνδέεται με τον

[77] Merleau-Ponty, *Causeries*, Paris, Seuil, 2002, σελ.56.

[78] Έτσι εξηγείται πώς είναι δυνατόν ο Hanslick αν και μιλάει για το μουσικό έργο ως καθαρή μορφή, και θεωρεί τα συναισθήματα που ένα μουσικό έργο προκαλεί στο κοινό μη-σχετικά στην ανάλυση του έργου, παρ' όλα αυτά, όταν περιγράφει ένα έργο δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει όρους που δηλώνουν συναισθήματα. Αυτό μοιάζει με ασυνέπεια, όμως δεν είναι. Γιατί τα συναισθήματα για τα οποία μιλά ο Hanslick δεν αποδίδονται στους ακροατές αλλά στο ίδιο το έργο, σαν να ήταν ιδιότητα του έργου. Εδώ, η προσέγγιση του Hanslick ταυτίζεται με αυτή του Goodman ο οποίος, όπως θα δούμε και παρακάτω, ορίζει την έκφραση ως μεταφορικό δειγματισμό. Με άλλα λόγια, το έργο εκφράζει μια ιδιότητα την οποία κατέχει μεταφορικά: π.χ. είναι χαρούμενο.

κόσμο, όμως και πάλι έμμεσα, γιατί αν και εκφράζει συναισθήματα δεν εξαρτάται, παρ' όλα αυτά, από κάποια ψυχολογική κατάσταση εκτός αυτής.

Στόχος μου, επί του παρόντος, δεν είναι να παρουσιάσω ξανά το επιχείρημα που έχω ήδη παρουσιάσει κατά της κριτικής αυτής. Αυτό που επιδιώκω είναι, με αφορμή τη δουλειά του Ridley, να συζητήσω συγκεκριμένα παραδείγματα και να δείξω τί σημαίνει ότι σε αυτές τις περιπτώσεις τα έργα για τα οποία γίνεται λόγος δεν αναφέρονται στον κόσμο άμεσα αλλά έμμεσα. Η απάντηση στον Ridley που επιδιώκω να ανασκευάσω προέρχεται, κατ' αρχάς, από τον Nelson Goodman. Ο Goodman έχει μελετήσει τους τρόπους με τους οποίους η τέχνη αναφέρεται στον κόσμο και μας έχει δώσει ορισμένα ιδιαίτερα χρήσιμα εργαλεία για να τους προσεγγίσουμε. Αυτά τα εργαλεία χρησιμοποιώ για να δείξω πώς γίνεται η τέχνη να αναφέρεται στον κόσμο αν και δεν τον αναπαριστά. Στη συνέχεια επιδιώκω να εντάξω τη συζήτηση αυτή σε ένα ευρύτερο πλαίσιο το οποίο καθορίζεται από την προσέγγιση του Merleau-Ponty. Έτσι, φέρνω αντιμέτωπους τον Goodman και τον Merleau-Ponty. Θα τελειώσω με μερικές γενικές παρατηρήσεις που αφορούν τη σχέση μεταξύ των δύο προσεγγίσεων.

I. ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ- ΔΕΙΓΜΑΤΙΣΜΟΣ- ΕΚΦΡΑΣΗ

«Κατά το μεγαλύτερο μέρος της καταγεγραμμένης ιστορίας της μουσικής, η ιδέα ότι η μουσική είναι αναπαραστατική τέχνη κάποιου είδους θεωρείτο δεδομένη», λέει ο Ridley στην αρχή του δεύτερου κεφαλαίου του βιβλίου του που αφορά τη μουσική αναπαράσταση. Και συνεχίζει:

> Στην αρχαία Ελλάδα, για παράδειγμα, οι διάφοροι τρόποι ή κλίμακες θεωρείτο ότι αναπαριστούσαν (και προωθούσαν) διάφορους τύπους χαρακτήρων: ο Δώριος τρόπος, φερ' ειπείν, έλεγαν ότι «μιμούταν ταιριαστά τους τόνους και τους τονισμούς ενός γενναίου άνδρα στη μάχη και σε κάθε δύσκολη και επικίνδυνη αποστολή», ενώ ο Φρύγιος τρόπος έλεγαν ότι «μιμούταν έναν άνδρα σε πράξεις ειρηνικές»… Αυτή η ομοφωνία όσον αφορά την αναπαραστατική ικανότητα της μουσικής … οφείλεται, σε μεγάλο βαθμό, στη μακρά ηγεμονία της Αριστοτελικής διδασκαλίας περί *μίμησης*, ως καθοριστικό στοιχείο όλων των τεχνών. Επομένως, αν η μουσική είναι μία από τις τέχνες, και κανείς δεν αμφέβαλλε ποτέ ότι είναι, τότε εξ' ορισμού πρέπει να είναι μιμητική ή αναπαραστατική, και το μόνο ζήτημα που παραμένει ανοιχτό είναι τί, ακριβώς, υποτίθεται ότι μιμείται ή αναπαριστά, και πώς.[79]

Όπως βλέπουμε στο παραπάνω απόσπασμα, ο Ridley ταυτίζει τις έννοιες μίμηση και αναπαράσταση. Όμως, η μίμηση δεν ισοδυναμεί πάντα με την αναπαράσταση. Όταν ένα παιδί μιμείται τις χειρονομίες των γονιών του μπορούμε να πούμε ότι τις αναπαριστά; Ή όταν ένας μαθητής μιμείται το στυλ γραφής που παρατηρεί στο βιβλίο του είναι σωστό να

[79] Ridley, *Philosophy of Music*, σελ. 47.

πούμε ότι το αναπαριστά; Ένας παπαγάλος που μιμείται τις υβριστικές φράσεις του αφεντικού του, αναπαριστά το αφεντικό του; Το να πει κανείς «ο γιος μου με μιμείται» δεν ισοδυναμεί με το να πει «ο γιος μου με αναπαριστά». Βέβαια στα ελληνικά δεν είναι καν δόκιμο το να πει κανείς «ο γιος μου με αναπαριστά», αλλά αν μιλούσαμε, για παράδειγμα, αγγλικά η ίδια φράση θα σήμαινε «ο γιος μου με αντιπροσωπεύει», επειδή το ρήμα *αναπαριστώ* (*to represent*) και το ρήμα *αντιπροσωπεύω* (*to represent*) στα αγγλικά ταυτίζονται. Στα παραπάνω παραδείγματα το ρήμα *μιμούμαι* έχει περισσότερο τη σημασία του *αντιγράφω*, ενώ το ρήμα *αναπαριστώ* έχει περισσότερο τη σημασία του *αντιπροσωπεύω*, που σημαίνει βρίσκομαι στη θέση κάποιου αντί γι' αυτόν (*αντικαθιστώ*).[80] Τι ακριβώς, λοιπόν, εννοούσαν οι αρχαίοι έλληνες όταν έλεγαν ότι η τέχνη είναι μίμηση; Μάλλον δεν εννοούσαν ακριβώς ότι η τέχνη είναι αναπαραστατική. Ο Δώριος τρόπος που, όπως λέει το παραπάνω απόσπασμα, «μιμείται έναν άνδρα στη μάχη», ίσως να μην αναπαριστά έναν άνδρα στη μάχη με την έννοια που εννοούμε την αναπαράσταση σήμερα, αλλά να αναφέρεται σε αυτόν με διαφορετικό τρόπο.

Σύμφωνα, επομένως, με τα παραπάνω πρέπει να διαχωρίσουμε τουλάχιστον δύο είδη αναφοράς. Θα αντιστοιχίσω το πρώτο είδος αναφοράς σε αυτό που ο Nelson Goodman ονομάζει *δειγματισμό* (exemplification) ενώ το δεύτερο σε αυτό που ο Goodman ονομάζει *αναπαράσταση* (representation). Τι ακριβώς είναι ο δειγματισμός; Ας πάρουμε ένα παράδειγμα. Έστω ότι έχω μια κόκκινη μπάλα και θέλω να μιμηθώ το κόκκινο χρώμα της. Τι πρέπει να κάνω; Θα πάρω κόκκινο χρώμα και άλλα χρώματα, και θα τα ανακατέψω μέχρι να πετύχω την ακριβή απόχρωση του κόκκινου της μπάλας. Μετά θα βάλω μια πινελιά πάνω σε μια επιφάνεια και θα έχω, έτσι, μια πιστή αναπαραγωγή του κόκκινου χρώματος της μπάλας (ή της ιδιότητας «κοκκινότητα» της μπάλας). Η πινελιά μου θα δειγματίζει το κόκκινο της μπάλας ή, αλλιώς, θα έχει αναπαραγάγει μια ιδιότητα την οποία τόσο η μπάλα όσο και η πινελιά κατέχουν κυριολεκτικά. Αυτό δεν σημαίνει σε καμιά περίπτωση ότι η πινελιά αναπαριστά τη μπάλα. Όμως, τη δειγματίζει, αναφέρεται δηλαδή στη μπάλα επειδή μοιράζεται με αυτήν μια ιδιότητά της (η πινελιά αποτελεί πραγματικό δείγμα του κόκκινου της μπάλας).

Ας κάνουμε, τώρα, μια λίγο διαφορετική υπόθεση. Είναι δυνατόν να αναπαράγω, αντί της ιδιότητας «κοκκινότητα» της μπάλας, την ιδιότητα «ζωηρότητα» του κόκκινου της μπάλας; Φυσικά το κόκκινο χρώμα που έχω φτιάξει είναι ήδη «ζωηρό» εφ' όσον πρόκειται για το ίδιο κόκκινο με αυτό της μπάλας. Όμως, θα μπορούσα να αναπαράγω την ιδιότητα «ζωηρότητα» του κόκκινου της μπάλας με ένα άλλο χρώμα ή και με ένα τελείως διαφορετικό μέσο, όπως είναι, για παράδειγμα, οι μουσικοί τόνοι. Σε αυτήν την περίπτωση, πρέπει να φτιάξω κάτι το οποίο να μπορεί να θεωρηθεί «ζωηρό» με τον τρόπο που θεωρείται «ζωηρό» το κόκκινο χρώμα, δηλαδή μεταφορικά. Είναι, επομένως, πιθανόν ένας

[80] Επιπλέον παρατηρούμε ότι στην περίπτωση της αντιγραφής, η αντιγραφή πρέπει να «μοιάζει» με το πρωτότυπο, ενώ στην περίπτωση της αντιπροσώπευσης, ο αντιπρόσωπος δεν είναι απαραίτητο να μοιάζει με αυτό που αντιπροσωπεύει.

μουσικός τρόπος, όπως ο Δώριος ή ο Φρύγιος, να μιμείται το χαρακτήρα των πράξεων ενός άνδρα σε καιρό πολέμου ή ειρήνης με τον τρόπο που το μουσικό θέμα στο παραπάνω παράδειγμα μιμείται την ιδιότητα «ζωηρότητα» του κόκκινου της μπάλας. Ο δειγματισμός μιας ιδιότητας την οποία τόσο το πρωτότυπο όσο και η αναφορά κατέχουν μεταφορικά ονομάζεται, κατά τον Goodman, *έκφραση*.

Μιλήσαμε, επομένως, για δύο είδη αναφοράς τα οποία διαφέρουν από την αναπαράσταση. Δεν πρέπει, λοιπόν, να αποκλείσουμε το γεγονός ότι η μουσική ίσως να αναφέρεται στον κόσμο μέσω των δύο άλλων ειδών αναφοράς και όχι μέσω της αναπαράστασης. Με το να εξετάσουμε μόνο αν η μουσική μπορεί να αναπαριστά παρακάμπτουμε το παραπάνω ερώτημα. Και, πράγματι, υφίσταται τουλάχιστον μια απαραίτητη συνθήκη για την αναπαράσταση, την οποία ασπάζεται και ο Ridley, που δεν ισχύει στην περίπτωση του δειγματισμού ή της έκφρασης. Πρόκειται για τη συνθήκη που αφορά την ύπαρξη συμβάσεων. Να πώς ορίζεται στο βιβλίο του Ridley: «συνήθως (ίσως και πάντα), το Χ αναπαριστά το Ψ μέσα σε ένα πλαίσιο συμβάσεων … έτσι ώστε η αναγνώριση του Ψ στο Χ να προϋποθέτει την οικειότητα του θεατή με αυτές τις συμβάσεις, καθώς επίσης προϋποθέτει τη θέαση του Χ σύμφωνα με αυτούς του όρους, όταν αντιλαμβάνεται το Ψ στο Χ.»[81] Ο παραπάνω ορισμός δηλώνει ότι απαραίτητη συνθήκη για να έχουμε αναπαράσταση είναι η ύπαρξη συμβάσεων, καθώς επίσης και ότι για να αναγνωρίσουμε την ομοιότητα μεταξύ της αναπαράστασης και αυτού που αναπαρίσταται πρέπει να γνωρίζουμε τις συμβάσεις. Αυτό σημαίνει ότι καμιά υποτιθέμενη ομοιότητα δεν μπορεί να εξασφαλίσει την αναπαράσταση, και ότι, αντιθέτως, είναι η ομοιότητα που εξασφαλίζεται από την αναπαράσταση μέσω των συμβάσεων αναπαράστασης. Επομένως, η αναπαράσταση είναι εξ' ολοκλήρου συμβατική και αυτό είναι γενικά αποδεκτό. Αντίθετα, ο δειγματισμός ή η έκφραση δεν αφορούν συμβάσεις όπως η αναπαράσταση. Είμαι σε θέση να δειγματίσω το κόκκινο χρώμα της μπάλας χωρίς να γνωρίζω καμιά ιδιαίτερη σύμβαση ή να εκφράσω την ιδιότητα «ζωηρότητα» του κόκκινου της μπάλας επίσης χωρίς να χρησιμοποιήσω καμιά σύμβαση. Φυσικά, αν θέλω οι ακροατές ή οι θεατές να αναγνωρίσουν στο μουσικό μου θέμα ή τον πίνακά μου την ιδιότητα «ζωηρότητα» θα πρέπει να χρησιμοποιήσω συμβάσεις, τότε, όμως, θα έχω ξεφύγει από την έκφραση και θα έχω περάσει στην αναπαράσταση (το κριτήριο είναι ακριβώς η ύπαρξη ή μη σταθερών και οικείων συμβάσεων). Στο δειγματισμό ή την έκφραση το ζήτημα της αναγνώρισης δεν είναι βασική επιδίωξη με τον τρόπο που είναι στην αναπαράσταση. Αν σε μια αναπαράσταση δεν εξασφαλίζεται η αναγνώριση του πρωτοτύπου, η αναπαράσταση θεωρείται αποτυχημένη, πράγμα που δεν ισχύει στα άλλα δύο είδη αναφοράς.[82]

[81] Ridley, *Philosophy of Music*, σελ. 77.

[82] Μέσα στο νερό των *Πλυστρών* του Renoir, ή στο πανωφόρι της *Αγίας Άννας* στο ομώνυμο έργο του Da Vinci δεν αναγνωρίζουμε απαραίτητα το νερό της Μεσογείου που ο Renoir μετασχημάτισε σε νερό των *Πλυστρών* ή το σχήμα του γύπα που ο Da Vinci μετασχημάτισε σε πανωφόρι της *Αγίας Άννας*, σύμφωνα με μια παιδική ανάμνηση του Da Vinci την οποία επικαλείται ο Freud. Η αναφορά εδώ σε κάποιο πρωτότυπο είναι έμμεση. Το ίδιο μπορούμε να επισημάνουμε σε πολλά αρχιτεκτονικά παραδείγματα.

Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί, παίρνοντας το μέρος του Ridley, ότι ο Ridley εννοεί την αναπαράσταση με την ευρεία έννοια, η οποία συμπεριλαμβάνει και τους άλλους δύο τρόπους αναφοράς. Πιθανόν. Η επιλογή, όμως, να μην διαχωρίσει τα διαφορετικά είδη αναφοράς έχει σημαντικές συνέπειες. Κατ' αρχάς, αν υφίσταται μια περίπτωση αναφοράς όπου η θέση περί αυτονομίας μπορεί να τεθεί υπό αμφισβήτηση αυτή είναι η αναπαράσταση με την στενή έννοια. Και αυτό γιατί η αναπαράσταση είναι η μόνη περίπτωση στην οποία δεν μπορούμε να αρνηθούμε, παρά τα όσα είπαμε αρχικά, ότι προϋφίσταται ένα ολοκληρωμένο αρχικό περιεχόμενο. Στην περίπτωση της αναπαράστασης χρειάζεται να *αποδείξουμε* ότι ισχύει η θέση περί αυτονομίας, ενάντια στη φαινομενική της ασυμβατότητα με το συγκεκριμένο είδος αναφοράς. Επομένως, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το ερώτημα σχετικά με το αν το είδος της αναφοράς που αφορά την υπό εξέτασιν τέχνη είναι αναπαράσταση ή κάποιο άλλο είδος. Και δεύτερον, η αναπαράσταση αποτελεί *άμεσο* είδος αναφοράς στον κόσμο σε αντίθεση με τα άλλα δύο είδη που αποτελούν *έμμεσα* είδη αναφοράς. Επομένως, ανάλογα με το είδος αναφοράς εγκαθίσταται μια διαφορετική σχέση μεταξύ τέχνης και κόσμου την οποία δεν μπορούμε να παραβλέψουμε αν θέλουμε να προσεγγίσουμε το χαρακτήρα αυτής της σχέσης.

Παρακάτω θα δούμε ποιο συγκεκριμένα ότι τα παραδείγματα αναπαράστασης που χρησιμοποιεί ο Ridley για να κατοχυρώσει τη θέση του είναι, κυρίως, παραδείγματα δειγματισμού και έκφρασης και όχι αναπαράστασης. Αυτό, όπως είπαμε, δεν σημαίνει ότι η μουσική δεν αναφέρεται στον εξωτερικό κόσμο. Εγκαθιστά, όμως, μια διαφορετική σχέση με τον κόσμο από αυτήν που υπέθεσε ο Ridley. Προκειμένου να κατανοήσουμε πώς είναι δυνατόν η θέση περί αυτονομίας να ισχύει ακόμα και στην περίπτωση της αναπαράστασης πρέπει να λάβουμε ως μοντέλο το δειγματισμό ή την έκφραση. Γιατί είναι η έμμεση σχέση μεταξύ τέχνης και κόσμου που εγγυάται την αυτονομία. Αυτή είναι, κατά τη γνώμη μου, και η αιτία που η μουσική θεωρήθηκε μοντέλο για τις εικαστικές μη-αναπαραστατικές τέχνες: τους υπέδειξε πώς να διατηρήσουν τη σχέση τους με τον κόσμο, αν και μη-αναπαραστατικές, και ταυτόχρονα να παραμείνουν αυτόνομες.

II. Ένα παραδειγμα

Το παράδειγμα που χρησιμοποιεί ο Ridley και το οποίο θα συζητήσουμε κι εδώ είναι ένα πρελούδιο για πιάνο του Debussy, το 10^{ο} από το Βιβλίο 1, το επονομαζόμενο *La cathédrale engloutie*, που σημαίνει *βυθισμένος καθεδρικός ναός*. Στο πρελούδιο αυτό υφίστανται πολλά σημεία που μπορεί να ιδωθούν ως μίμηση του ήχου μιας εκκλησίας που βυθίζεται

Πιθανόν ο Calatrava να μετασχημάτισε μορφές παρμένες από πουλιά σε όπερα της Τενερίφης, ή ο Gehry τη μορφή του μπουμπουκιού ενός τριαντάφυλλου σε μουσείο Guggenheim στο Μπιλμπάο, αυτό όμως δεν είναι απαραίτητα αναγνωρίσιμο, επειδή ακριβώς τα εν λόγω κτίρια δεν αναπαριστούν τις αντίστοιχες πρωτότυπες μορφές αλλά αναφέρονται σε αυτές έμμεσα. Θα δούμε πως τέτοια είναι τα παραδείγματα που συναντούμε και στη μουσική.

στη θάλασσα[83]. Ο Ridley τα περιγράφει ως εξής:

> Υπόκωφες, άτονες (watery) τέταρτες παράλληλες ζωντανεύουν το εκκλησιαστικό όργανο του μεσαιωνικού organum· τα κύματα σχίζονται πάνω στους βραχώδεις σχηματισμούς των μπάσων [συχνοτήτων]· καμπάνες ηχούν και σημαίνουν, ενώ το μεταλλικό επίστρωμα των αρμονικών τους είναι ολοφάνερο σε αυτή την επιδέξια ανακατασκευή. Είναι δύσκολο να φανταστούμε ένα πιο εντυπωσιακό ή κατάλληλο πορτρέτο από αυτό που παρήγαγε εδώ ο Debussy.[84]

Η περιγραφή αυτή του πρελούδιου είναι το πρώτο από τα δύο σημεία που θα σχολιάσω. Το δεύτερο αφορά τον τίτλο. Ο Debussy αντί να τοποθετήσει τον τίτλο στην κεφαλή της πρώτης σελίδας της παρτιτούρας του πρελούδιου, όπως συνηθίζεται, τον τοποθέτησε στο τέλος του πρελούδιου και στα περιεχόμενα. Σύμφωνα με τον Ridley το γεγονός αυτό δεν δηλώνει παρά την ανταπόκριση του συνθέτη στη γενική, εκείνη την εποχή, αντίδραση στην προγραμματική μουσική υπέρ της μουσικής χωρίς θέμα ή πρόγραμμα, υπέρ, δηλαδή, της θέσης περί αυτονομίας της μουσικής από εξω-μουσικές διηγήσεις ή σενάρια. Πιθανόν να είναι έτσι. Παρ' όλα αυτά, το γεγονός ότι υφίσταται τίτλος, έστω και στο τέλος του πρελούδιου, αποδεικνύει ότι υπάρχει κάποια σχέση μεταξύ του κομματιού και αυτού που δηλώνει ο τίτλος. Ο Ridley συνηγορεί υπέρ της άποψης ότι ο τίτλος δηλώνει αυτό που το πρελούδιο αναπαριστά, ενώ ο Scruton, σύμφωνα με τον Ridley, ισχυρίζεται ότι η επιλογή του συνθέτη να βάλει τον τίτλο έστω και στο τέλος του κομματιού είναι πλεονάζουσα εφ' όσον η μουσική δεν έχει, έτσι και αλλιώς, τη δυνατότητα να αναπαριστά. Μπορεί, λοιπόν, η μουσική να αναπαριστά; Και ποιος είναι ο ρόλος του τίτλου;

Θα ξεκινήσω, λοιπόν, από το πρώτο σημείο. Ας δούμε πως περιγράφεται η μίμηση της εκκλησίας που βυθίζεται στο απόσπασμα που παραθέσαμε. Ένα πρώτο μέρος της περιγραφής αφορά τις τέταρτες παράλληλες: «τέταρτες παράλληλες ζωντανεύουν το εκκλησιαστικό όργανο του μεσαιωνικού organum». Οι τέταρτες παράλληλες είναι αναμφισβήτητα το κύριο χαρακτηριστικό ενός τύπου μεσαιωνικού organum, και επομένως μπορούμε με αρκετά μεγάλη σιγουριά να υποθέσουμε ότι αποτελούν αναφορά σε αυτό. Τι είδους αναφορά είναι, όμως, αυτή; Οι τέταρτες παράλληλες μπορούν να ιδωθούν, στην περίπτωση του πρελούδιου, ως αναπαραγωγή μιας ιδιότητας την οποία το organum κατέχει κυριολεκτικά. Ο Debussy δανείζεται *μία* από τις χαρακτηριστικές ιδιότητες του organum, ίσως την πιο χαρακτηριστική, και την αναπαράγει πιστά. Είναι αρκετά ασφαλές να υποθέσουμε ότι αναφέρεται στο organum· όμως, δεν το αναπαριστά αλλά το δειγματίζει. Ίδιας φύσης είναι και η αναφορά στις καμπάνες της εκκλησίας: «καμπάνες ηχούν και σημαίνουν, ενώ το μεταλλικό επίστρωμα των αρμονικών τους είναι ολοφάνερο σε αυτή την επιδέξια ανακατασκευή». Αναπαράγει ορισμένες ιδιότητες που χαρακτηρίζουν έναν σχηματισμό ήχων με έναν άλλο σχηματισμό ήχων, σαν να τον αντιγράφει. Και στις δύο

[83] Το εν λόγω πρελούδιο αναφέρεται σε ένα μύθο για μια εκκλησία στη Νορμανδία η οποία βυθίστηκε στη θάλασσα και η οποία ξεπροβάλλει κατά καιρούς από τη θάλασσα για να θυμίσει το συμβάν.

[84] Ridley, *Philosophy of Music*, σελ. 51.

περιπτώσεις πρόκειται για δάνεια χωρίς τη διαμεσολάβηση ειδικών συμβάσεων. Η μόνη διαφορά είναι ότι στην πρώτη περίπτωση το δάνειο είναι ενδομουσικό ενώ στη δεύτερη προέρχεται από το χώρο εκτός της μουσικής. Η λειτουργία του δανεισμού είναι μια από τις πιο σημαντικές συνιστώσες της σύνθεσης σε όλες τις τέχνες, είτε η προέλευση του δανείου είναι αναγνωρίσιμη είτε όχι. Το γεγονός ότι η αναγνωρισιμότητα παραμένει θέμα ανοικτό αποδεικνύει, εξάλλου, ότι το είδος αναφοράς που μας απασχολεί εδώ δεν είναι η αναπαράσταση, γιατί, όπως είπαμε, η αναγνωρισιμότητα εξασφαλίζεται μόνο στην αναπαράσταση μέσω σταθερών, αλλά ταυτόχρονα, και οικείων στους αποδέκτες συμβάσεων.

Ένα ακόμα μέρος της περιγραφής αφορά τον τρόπο που ο Debussy, σύμφωνα με τον Ridley, περιγράφει τα θαλάσσια κύματα: «τα κύματα σχίζονται πάνω στους βραχώδεις σχηματισμούς των μπάσων [συχνοτήτων]». Αν η υπόθεση αυτή είναι πράγματι η σωστή ανάλυση της πρόθεσης του έργου, αυτό που ο Debussy προσπαθεί εδώ να αναπαράγει είναι περισσότερο τον χαρακτήρα των κυμάτων, δηλαδή μια ιδιότητα που τα κύματα κατέχουν μεταφορικά και όχι κυριολεκτικά. Προσπαθεί να αναπαράγει, πιθανόν, την αγριότητα των κυμάτων ή το χαρακτήρα της βίαιης σύγκρουσής τους με τα βράχια, με τον τρόπο που ο Δώριος τρόπος εκφράζει το χαρακτήρα ενός άνδρα σε καιρό πολέμου. Οι σχηματισμοί των μπάσων δεν αναπαριστούν αλλά εκφράζουν το σκάσιμο των κυμάτων πάνω στα βράχια.

Το γεγονός ότι η μουσική έχει αναπτυχθεί περισσότερο ως σύστημα αναφορών δειγματισμού ή έκφρασης απ' ότι αναπαράστασης δεν σημαίνει ότι η μουσική δεν έχει τη δυνατότητα να αναπτυχθεί ως σύστημα αναπαράστασης. Υφίστανται μουσικά παραδείγματα τα οποία μπορεί να ιδωθούν, οριακά, ως αναπαραστάσεις, όπως, για παράδειγμα, μουσικά θέματα που αναφέρονται στο τιτίβισμα διαφόρων πουλιών ή στον καλπασμό αλόγων.[85] Τί, ακριβώς συμβαίνει σε αυτές τις περιπτώσεις; Για το τιτίβισμα των πουλιών χρησιμοποιούνται συνήθως μικρά διαστήματα, τόνοι ή ημιτόνια ή τρίτες, που επαναλαμβάνονται και συχνά καταλήγουν σε τρίλιες, ενώ οι ρυθμοί είναι γρήγοροι με πολλά παρεστιγμένα. Οι συχνότητες είναι συνήθως ψηλές και, στις περισσότερες περιπτώσεις, για την απόδοσή τους χρησιμοποιούνται μεταλλικά όργανα, πνευστά ή μεταλλόφωνα. Η επανειλημμένη χρήση αυτού του θέματος έχει σταδιακά δημιουργήσει ένα συγκεκριμένο λεξιλόγιο απόδοσης του τιτιβίσματος των πουλιών. Επομένως, στην περίπτωση αυτή, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι βρισκόμαστε στην αρχή της δημιουργίας μιας σύμβασης αναπαράστασης.

Παρ' όλα αυτά, τα μουσικά παραδείγματα σαν τα παραπάνω είναι πολύ περιορισμένα. Η μουσική δεν έχει αναπτυχθεί, μέχρι στιγμής τουλάχιστον, ως ολοκληρωμένο σύστημα

[85] Μερικά παραδείγματα μουσικών θεμάτων που αναφέρονται στο τιτίβισμα πουλιών βρίσκονται στα εξής έργα: στο *Le rappel des oiseaux* του Rameau, στο «γλυκό πουλί» του Händel, στο *L'allegro, il penseroso e il moderato*, στην cadenza στο δεύτερο μέρος της έκτης συμφωνίας του Beethoven, στη δεύτερη πράξη από τον Siegfried του Wagner κ.α. Επίσης μουσικά θέματα που αναφέρονται στον καλπασμό των αλόγων βρίσκονται στον *Γουλιέλμο Τέλο* του Rossini, και στη *Φανταστική Συμφωνία* του Berlioz.

συμβάσεων τύπου αναπαράστασης. Η υπόθεση βέβαια του Ridley είναι διαφορετική. Θεωρεί ότι μάλλον δεν έχουμε μάθει να διακρίνουμε τις συμβάσεις αυτού του τύπου στη μουσική παρά ότι δεν υφίστανται. Το γεγονός, όμως, ότι δεν έχουμε μάθει να τις διακρίνουμε, αν δεχτούμε ότι πράγματι υφίστανται, μπορεί να οφείλεται στο γεγονός ότι η ίδια η μουσική δεν μας έθεσε ποτέ αυτό το πρόβλημα, δεν μας ζήτησε, δηλαδή, να μάθουμε αυτές τις συμβάσεις. Πράγμα που αποδεικνύει ότι δεν έχει ανάγκη από αυτές τις συμβάσεις. Το δίδαγμα αυτό είναι σημαντικό. Μας δείχνει ότι η μουσική, αν και αναφέρεται σε στοιχεία από το περιβάλλον της κοινής μας εμπειρίας, δεν έχει ως στόχο την αναπαράστασή τους. Η μουσική αντλεί το υλικό της από τον κόσμο και το χρησιμοποιεί για να κτίσει τον δικό της κόσμο. Σε αυτό, εξάλλου, έγκειται και η αυτονομία της και όχι στην αποκοπή της από τον κόσμο. Αν, όμως, τα πράγματα είναι έτσι, τότε ποιος είναι ο ρόλος του τίτλου στο πρελούδιο του Debussy; Μήπως πρέπει να ερμηνεύσουμε την ύπαρξή του ως αδυναμία του συνθέτη ο οποίος μεταφέρει κατάλοιπα μιας ξεπερασμένης, ακόμα και για την εποχή του, αντίληψης περί μουσικής; Ή μήπως ο ρόλος του τίτλου είναι διαφορετικός από το να υποδείξει το αναπαραστατικό περιεχόμενο του έργου;

Μάλλον το δεύτερο. Ας δούμε ένα παράδειγμα που αναφέρει ο Ridley με αφορμή τη συζήτηση για τον ρόλο του τίτλου γενικά στα καλλιτεχνικά έργα. Ο πίνακας του Mondrian Broadway Boogie-woogie μπορεί να ιδωθεί ως αναφορά στο σχέδιο πόλης του Μανχάταν. Όμως, θα ήταν λάθος να ισχυριστούμε, όπως ισχυρίζεται ο Ridley[86], ότι ο εν λόγω πίνακας αναπαριστά το σχέδιο πόλης του Μανχάταν. Ο τίτλος που μας παρέχει ο Mondrian μας αποκαλύπτει έναν τρόπο για να προσεγγίσουμε τον πίνακα, μας δείχνει πώς να δούμε τον πίνακα, χωρίς να έχει ως στόχο την αναγνώριση του Μανχάταν στον πίνακα –δεν καθιστά, δηλαδή, τον πίνακα μια αναπαράσταση του Μανχάταν. Ο ίδιος ο Ridley παραθέτει το εξής απόσπασμα από το *Musical Meaning and Expression*[87] του Steven Davies: «ο τίτλος του έργου επηρεάζει τις ιδιότητες του έργου, συμπεριλαμβανομένων αυτών που είναι καλλιτεχνικά σημαντικές. Ο τίτλος είναι σχετικός όχι απλώς γιατί κατευθύνει την προσοχή μας στις ιδιότητες που είναι παρούσες αλλά που μπορεί εύκολα να παραβλεφθούν αλλά, επιπλέον, γιατί εγκαθιδρύει ένα περιεχόμενο μέσα από το οποίο το έργο παίρνει τις ιδιότητές του.» Η παραπάνω παρατήρηση μπορεί να σημαίνει τα εξής. Κατ' αρχάς, από την ύπαρξη του τίτλου δεν συμπεραίνεται η αναπαραστατική φύση του πίνακα (αυτό το παραδέχεται και ο Ridley). Και δεύτερον, ο τίτλος μας υποδεικνύει έναν τρόπο να δούμε τον πίνακα και όχι το Μανχάταν. Μας δείχνει, με άλλα λόγια, μια ιδιότητα του πίνακα την οποία μοιράζεται με το σχέδιο πόλης του Μανχάταν. Αντί, δηλαδή, να μας πει «δείτε τον πίνακα ως ένα ορθοκανονικό σύστημα», μας λέει «δείτε τον σαν να ήταν το Μανχάταν». Σε τελευταία ανάλυση, ο Mondrian μπορεί να επέλεξε τον τίτλο αφού σχεδίασε τον πίνακα (κάτι τέτοιο δεν είναι ποτέ δυνατόν στην αναπαραστατική ζωγραφική). Ίδιας φύσης είναι και η παρατήρηση του Kandinsky ότι αυτό που προσπαθούσε πάντα να αποδώσει με την

[86] Ridley, *Philosophy of Music*, σελ. 62, 63.
[87] Steven Davies, *Musical Meaning and Expression*, Cornel University Press, Ithaca, NY, 1994, σελ.108.

ζωγραφική του ήταν η εντύπωση από το ηλιοβασίλεμα της Μόσχας. Θα ήταν τερατώδες να ισχυριστούμε ότι μια τέτοια δήλωση αποδεικνύει τον αναπαραστατικό χαρακτήρα των έργων του Kandinsky. Μια τέτοια υπόθεση θα παράβλεπε όλη την ουσία της αφηρημένης ζωγραφικής. Αντίθετα, είναι απολύτως θεμιτός ο ισχυρισμός ότι τα έργα του Kandinsky εκφράζουν την εντύπωση από το ηλιοβασίλεμα της Μόσχας, αν και δεν το αναπαριστούν. Αντίστοιχη λειτουργία έχει και ο τίτλος του πρελούδιου του Debussy. Μας υποδεικνύει πώς να ακούσουμε το πρελούδιο, όχι πώς να το ακούσουμε ως αναπαράσταση αυτού που δηλώνει ο τίτλος. Σύμφωνα με μια περισσότερο γκουντμάνια διατύπωση, ο τίτλος μας υποδεικνύει ποιες είναι οι ιδιότητες του έργου οι οποίες δειγματίζουν.

Δεν υπάρχει τίποτα αντιφατικό μεταξύ του φορμαλισμού και της άποψης ότι η τέχνη αναφέρεται στον κόσμο μέσω του δειγματισμού ή της έκφρασης. Και ο ισχυρισμός ότι πρέπει να επικεντρώνουμε στις ενδομουσικές σχέσεις, ή, αλλιώς, στις μορφικές ιδιότητες του έργου, σημαίνει ότι οι αναφορές της τέχνης στον κόσμο δεν μπορεί να βρεθούν παρά στην ίδια τη μορφή του έργου, η οποία αποτελεί μέσο απορρόφησης των εν λόγω αναφορών. Βέβαια, το ποιές ακριβώς ιδιότητες του έργου δειγματίζουν δεν είναι κάτι που φαίνεται αμέσως. Γι' αυτό, ακριβώς, το έργο της κριτικής είναι δύσκολο, και γι' αυτό οι απόψεις μεταξύ των κριτικών διίστανται. Όποιες και αν είναι, όμως, οι αναφορές πρέπει να θεωρούνται ως στοιχεία που λειτουργούν μέσα στο έργο, και συγκεκριμένα μέσα στη μορφή, ως στοιχεία για να προσεγγίσουμε τη μορφή. Και η αξία που έχουν για το έργο, δηλαδή το περιεχόμενο που προσδίδουν σε αυτό, δεν πρόκειται να βρεθεί σε περιοχές εκτός τέχνης, σε ένα περιεχόμενο εκτός του έργου, όπως ίσως συμβαίνει στην αναπαράσταση, αλλά και πάλι μέσα στη μορφή. Υπό αυτή την έννοια, η άποψη ότι το έργο δεν αναφέρεται σε τίποτα εκτός αυτού είναι καθ' όλα συμβατή με την άποψη ότι τα έργα τέχνης λειτουργούν ως σύμβολα: «… τα δειγματίζοντα σύμβολα… είναι συχνά αυτο-δειγματίζοντα, δεν χρειάζεται να δούμε πέρα από αυτά τα έργα για να ανακαλύψουμε τις ετικέτες που δειγματίζουν. Έτσι, η φορμαλιστική θέση μπορεί να ανακατασκευαστεί ως θέση που ισχυρίζεται ότι (μερικές από) οι ετικέτες που δειγματίζουν ορισμένα έργα τέχνης ικανοποιούνται μοναδικά από ορισμένα έργα, ή, ακόμα περισσότερο, ότι οι εν λόγω ετικέτες είναι λογικά κύρια ονόματα και επομένως είναι, κατ' αρχήν, αδύνατον να ικανοποιηθούν από άλλα αντικείμενα. Ο ισχυρισμός ότι ορισμένα έργα τέχνης δεν αναφέρονται σε τίποτα έξω από αυτά δεν υπονομεύει την άποψη ότι αυτά τα έργα λειτουργούν ως σύμβολα και ότι λειτουργούν ως σύμβολα μέσω του δειγματισμού – δηλαδή μέσω επιλεκτικής αναφοράς σε ετικέτες τις οποίες υποστασιοποιούν.»[88]

[88] Catherine Elgin, *With Reference to Reference*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, Cambridge, 1983, σελ. 86.

III. ΓΛΩΣΣΕΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η λειτουργία του δειγματισμού και η λειτουργία των μετασχηματισμών του ύφους μπορεί να αποτελέσουν θεωρίες σύνθεσης του Goodman και του Merleau-Ponty αντίστοιχα. Ποιά είναι, όμως, η δυναμική της καθεμιάς όταν έρχονται σε αντιπαράθεση; Οι παρατηρήσεις που πραγματοποιώ στη συνέχεια αφορούν αυτό το ερώτημα.

Στη λειτουργία του δειγματισμού και της έκφρασης, ως μεταφορικού δειγματισμού[89], μπορεί να βασιστεί μια έννοια μοντέρνας σύνθεσης στον Goodman. Ο Goodman δεν μιλάει για σύνθεση και πολύ περισσότερο δεν μιλάει για μοντέρνα σύνθεση. Ωστόσο, το δεύτερο κεφάλαιο του βιβλίου του *Γλώσσες της Τέχνης*, δηλαδή το κεφάλαιο στο οποίο εξετάζει τον δειγματισμό και την έκφραση, ξεκινά με την εξής παραπομπή στον Kandinsky, που αποτελεί λεζάντα σε ένα σχέδιο στο *Σημείο-Γραμμή- Επίπεδο* (*Point and Line to Plane)*:

> Διπλός ήχος: η ψυχρή ένταση των ευθειών, η θερμή ένταση των καμπύλων, το άκαμπτο και το χαλαρό, το εύπλαστο και το συμπαγές.[90]

Έπειτα, ο Goodman ξεκινάει την ανάλυση των τριών ειδών αναφοράς που ορίζει, δηλαδή της αναπαράστασης, του δειγματισμού και της έκφρασης, και δεν μας λέει τίποτα περισσότερο για το πώς αυτά συνδέονται με τον Kandinsky. Είναι σαν να αφήνει σε εμάς να κάνουμε αυτή τη σύνδεση. Ωστόσο, σε άλλα σημεία του έργου του κάνει αναφορές στην αφηρημένη τέχνη και συνδέει τον τρόπο αναφοράς της με το δειγματισμό και την έκφραση. Στο *Of Mind and Other Matters* βρίσκουμε μερικά αποσπάσματα όπου εξηγεί ότι για να προσεγγίσουμε τα έργα τέχνης, κυρίως τα αφηρημένα αλλά και τα αναπαραστατικά, οφείλουμε να δούμε –να αποφασίσουμε με κάποια έννοια–, ποιες είναι οι ιδιότητες του έργου που δειγματίζουν: «…δεν μετρούν όλα τα αμέτρητα στοιχεία του έργου […] αλλά μόνο αυτές οι ποιότητες και σχέσεις χρώματος και ήχου, αυτοί οι χωρικοί και χρονικοί σχηματισμοί κλπ. που το έργο δειγματίζει και, επομένως, [τα στοιχεία] στα οποία αναφέρεται επιλεκτικά, όπως ακριβώς το δείγμα [swatch] αναφέρεται σε ορισμένα από τα στοιχεία του και όχι σε άλλα»[91]. Άρα, εξάροντας τα στοιχεία ή τις ποιότητες του έργου που δειγματίζουν, βλέπουμε ποιά είναι τα στοιχεία της εσωτερικής του οργάνωσης, της κατασκευής του, που είναι σχετικά στην αποτίμηση του έργου. Αυτό είναι κάτι που μπορούμε να κάνουμε όχι μόνο στα αφηρημένα έργα αλλά και στα αναπαραστατικά. Ωστόσο, στην περίπτωση των αφηρημένων έργων, εφ' όσον δεν υφίσταται αναπαραστατικό θέμα, δεν έχουμε άλλη επιλογή προσέγγισης εκτός από το δειγματισμό και

[89] Είναι σημαντικό να διαχωρίσουμε την έκφραση ως μεταφορικό δειγματισμό από την έκφραση γενικά. Ο Goodman επιδιώκει να διαχωρίσει τη θέση του τόσο από την θέση αυτών που προσεγγίζουν την τέχνη ως αναπαράσταση, ή ως μόνο ως αναπαράσταση, όσο και από τη θέση αυτών που προσεγγίζουν την τέχνη ως έκφραση, ή ως μόνο ως έκφραση, και εννοούν την έκφραση ως συναισθήματα που νιώθει είτε ο καλλιτέχνης είτε το κοινό.

[90] Nelson Goodman, *Γλώσσες της Τέχνης*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2005, σελ. 77.

[91] Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Harvard University Press, 1984, σελ. 60.

την έκφραση. Αυτά τα έργα συμβολίζουν μέσω του δειγματισμού και της έκφρασης: «ένα έργο τέχνης, που δεν αναπαριστά ή εκφράζει, είναι ωστόσο ένα σύμβολο αν και αυτό που συμβολίζει δεν είναι πράγματα ή ανθρώπους ή συναισθήματα αλλά ορισμένους σχηματισμούς σχήματος, χρώματος, ποιότητας που δείχνει»[92], αναφέρει στο *Ways of Worldmaking*. Και με αυτή την έννοια, μπορούμε να πούμε ότι είναι η αφηρημένη τέχνη που ανέδειξε τη λειτουργία αυτή του δειγματισμού και της έκφρασης, μια λειτουργία που δεν είναι, ωστόσο, ξένη και στα αναπαραστατικά έργα. Το παραπάνω απόσπασμα από τον Kandinsky μπορεί να ιδωθεί ως μια εξήγηση του τί ακριβώς δειγματίζουν ή εκφράζουν τα στοιχεία του έργου. Κάποιες ευθείες εκφράζουν την ψυχρότητα, οι καμπύλες τη θερμότητα, και άλλες το άκαμπτο, το χαλαρό, το εύπλαστο ή το συμπαγές: συγκεκριμένα, εκφράζουν την ψυχρότητα και τη θερμότητα, ενώ δειγματίζουν το άκαμπτο, το χαλαρό ή το εύπλαστο.

Με βάση τη λειτουργία του δειγματισμού μπορούμε να φανταστούμε τι θα ήταν η σύνθεση για τον Goodman. Μπορούμε να πούμε ότι ο καλλιτέχνης δουλεύει με δείγματα (swatches) όπως μπορεί να είναι διάφορες γραμμές, ή επίπεδα, ή χρώματα με σχήμα ή χωρίς. Ας πούμε ότι τα δείγματα είναι τα στοιχεία της σύνθεσης, ενώ η σύνθεση βασίζεται σε αυτές τις ιδιότητες τις οποίες τα δείγματα δειγματίζουν (συνθέτει αυτές τις ιδιότητες): μια «ψυχρή» γραμμή τοποθετείται δίπλα σε μια «θερμή» προκειμένου να επιτευχθεί ένα είδος ισορροπίας, και μια τέτοια κίνηση, ή απόφαση, είναι ήδη μέρος της σύνθεσης. Αυτή η εικόνα της σύνθεσης ταιριάζει απολύτως στην προσέγγιση του Kandinsky. Το *Σημείο- Γραμμή- Επίπεδο* είναι γεμάτο από τέτοια παραδείγματα. Τα σημεία έχουν, για παράδειγμα, βάρος, ή οι γραμμές ένταση ή ηχητικότητα, και όλα αυτά τα στοιχεία μπορεί να συνδυάζονται έτσι ώστε να επιτευχθεί μια σύνθεση όπως αυτές που ο Kandinsky περιγράφει στις λεζάντες των παραδειγμάτων που παρέχει: σύνθεση με «ένταση μέτρια προς το κέντρο», σύνθεση με «προοδευτική διάλυση (διαγώνιος που εμπνέει δ-α)», σύνθεση με «9 σημεία σε ανάβαση (διαγώνιος δ-α υπογραμμισμένη από το βάρος), ή σύνθεση με «λεπτές γραμμές που αντιστέκονται στο βαρύ σημείο», ή «αποκεντρωμένη κατασκευή, υπογραμμισμένη από επιφάνειες» κλπ.[93]

Θα επανέλθω, τώρα, στο παράδειγμα του ξενοδόχου στο Κασσίς που παρατηρεί τον Renoir να ζωγραφίζει μπροστά στη θάλασσα. Ο Renoir, λέει ο Merleau-Ponty, παρατηρεί τη θάλασσα, το χρώμα και τις ποιότητες του νερού, και αυτά μετασχηματίζει σε νερό στις *Πλύστρες*. Με άλλα λόγια, παίρνει δείγμα από τη θάλασσα και με αυτό συνθέτει το έργο του. Ο Merleau-Ponty χρησιμοποιεί το παράδειγμα αυτό για να δείξει ότι ακόμα και στην περίπτωση της αναπαραστατικής ζωγραφικής το έργο τέχνης δεν αναφέρεται άμεσα σε αυτό που δηλώνει ο τίτλος του, αλλά αυτό που αναπαρίσταται είναι μια ανασυγκρότηση διαφόρων δειγμάτων παρμένα από τον κόσμο. Επομένως, το έργο τέχνης αποτελεί σύνθεση αυτών των δειγμάτων που ο καλλιτέχνης συγκεντρώνει. Με αυτή την έννοια, οι δύο προσεγγίσεις, του Goodman και του Merleau-Ponty, βρίσκονται πολύ κοντά. Εξάλλου, στο

[92] Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, 1978, σελ. 65.
[93] Kandinsky, *Σημείο- Γραμμή- Επίπεδο*, Αθήνα, Δωδώνη, 1992, σελ. 147, 148, 149, 155, 157.

Ways of Worldmaking ο Goodman δηλώνει ότι η τέχνη ανήκει σε αυτές τις συμβολικές γλώσσες που φτιάχνουν έναν κόσμο μετασχηματίζοντας άλλους ή δανειζόμενες από άλλους, και με αυτό τον τρόπο επεκτείνει το επιχείρημά του: ο κάθε τομέας δεν αναφέρεται μόνο στη φύση αλλά και σε άλλους τομείς του πολιτισμού (ο ένας τομέας δανείζεται από τον άλλο), και αυτό δηλώνει την ενότητα του πολιτισμού.[94]

Επομένως, και στις δύο περιπτώσεις η σύνθεση μοιάζει να ανάγεται σε μια λειτουργία οργάνωσης των δειγμάτων που ο καλλιτέχνης συλλέγει. Η εικόνα, όμως, αυτή δεν είναι πολύ ακριβής. Ο Merleau-Ponty δεν ισχυρίζεται ότι ο καλλιτέχνης μαζεύει δείγματα από τον κόσμο και με αυτά κτίζει τη γλώσσα με την οποία εκφράζεται, ή οργανώνει το κάθε έργο του χωριστά. Η γλώσσα του καλλιτέχνη εμφανίζεται δια μιας και μόνο εκ των υστέρων μπορούμε, ίσως, να αναγνωρίσουμε τα δείγματα με τα οποία είναι συντεθειμένος ένας πίνακας. Ο Merleau-Ponty δεν θα μπορούσε να δεχτεί την άποψη ότι ο καλλιτέχνης ξεκινά με *συγκεκριμένα* δείγματα που αποτελούν τις μονάδες της σύνθεσής του και με βάση αυτά είτε συνθέτει τη γλώσσα του είτε ολοκληρώνει το έργο του. Μια τέτοια προσέγγιση αντιτίθεται στο πώς βλέπει την ομιλουμένη γλώσσα: σύμφωνα με την άποψη του Saussure, την οποία ασπάζεται, όπως είδαμε, ο Merleau-Ponty, τα γλωσσικά στοιχεία δεν καθορίζονται παρά μόνο τελικά, αφού το μοναδιαίο νόημα σταθεροποιείται μόνο εκ των υστέρων μέσα στο γλωσσικό σύνολο. Εφ' όσον, λοιπόν, θεωρεί ότι η τέχνη είναι μια διαδικασία ανάλογη με τη γλώσσα, δεν θα μπορούσε να δεχτεί ότι ο καλλιτέχνης ξεκινά έχοντας στα χέρια του συγκεκριμένα δείγματα τα οποία αντιστοιχίζει σε συγκεκριμένα στοιχεία είτε της καλλιτεχνικής του γλώσσας είτε του πίνακά του. Ωστόσο, ούτε και ο Goodman υποστηρίζει κάτι τέτοιο. Δεν υποστηρίζει ότι μπορεί να εγκαθιδρυθεί μια μία προς μίαν αντιστοιχία μεταξύ δείγματος και δειγματιζόμενου, τουλάχιστον όχι εκ των προτέρων. Τόσο ο Merleau-Ponty όσο και ο Goodman, ισχυρίζονται ότι οι καλλιτέχνες δουλεύουν με ολοκληρωμένα συστήματα αναφοράς και όχι με μεμονωμένα δείγματα. Ο κόσμος αντιστοιχίζεται συνολικά με τη καλλιτεχνική γλώσσα συνολικά και αν υφίσταται κάποιο περιεχόμενο ή νόημα στο έργο τέχνης με μορφή δειγμάτων αυτό είναι κάτι που προκύπτει διακριτικά μέσα από το σύνολο του έργου τέχνης: δεν προϋποτίθεται και, άρα, δεν μπορεί να αποτελέσει βασικό υλικό του καλλιτέχνη.

Συνεπώς, το δείγμα δεν είναι μια σταθερή μονάδα του συμβολικού συστήματος που μπορεί να απομονωθεί από το σύνολο, ενώ η σημασία του δεν σταθεροποιείται ανεξάρτητα από το σύνολο. Και στις δύο περιπτώσεις, τόσο στον Merleau-Ponty όσο και στον

[94] Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, 1978. Αυτός ο δανεισμός, εξηγεί ο Goodman, συνίσταται σε λειτουργίες όπως (α) η σύνθεση και η αποσύνθεση (composition and decomposition): χωρίζουμε το σύνολο σε μέρη, αναλύουμε ή κάνουμε διακρίσεις και επανασυνθέτουμε, (β) η αξιολόγηση του βάρους που έχει ο κάθε κόσμος (weighting): μπορεί ένας κόσμος να έχει κάτι που λείπει από έναν άλλο, (γ) η ταξινόμηση (ordering) (δ) διαγραφή και η συμπλήρωση (deletion and supplementation): συχνά χρειάζεται ξεκαθάρισμα, «ξεχορτάριασμα», όπως λέει χαρακτηριστικά, ή παραγέμισμα και (ε) η παραμόρφωση (deformation): αφορά αλλαγές, μετασχηματισμούς, παραμορφώσεις.

Goodman, η σύνθεση είναι μια διαδικασία αδιαφανής, αντιστοιχίζει έμμεσα την τέχνη στον κόσμο. Το γεγονός, εξάλλου, ότι ο Goodman τονίζει επανειλημμένως ότι το δείγμα δεν δειγματίζει πάντα συγκεκριμένες ιδιότητες, αλλά διαφορετικές ανάλογα με την περίπτωση, δηλώνει ακριβώς ότι το δείγμα δεν έχει συγκεκριμένη λειτουργία ή υπόσταση ανεξάρτητα από το σύστημα μέσα στο οποίο θα ιδωθεί. Και αυτό ισχύει και για τα έργα τέχνης: άλλα στοιχεία δειγματίζουν και άλλα όχι. Μόνο *τελικά* μπορούμε να πούμε ποια είναι τα στοιχεία του έργου που δειγματίζουν και τι δειγματίζουν, αν και είναι και αυτό δύσκολο: εδώ αρχίζει το έργο της κριτικής, ισχυρίζεται ο Goodman.[95] Άρα, μπορούμε να πούμε ότι και για τον Goodman η τέχνη μετασχηματίζει τον κόσμο, μέσω της λειτουργίας του δειγματισμού, σε συμβολικό σύστημα.

Μέχρι στιγμής άφησα να εννοηθεί, παίρνοντας αφορμή από τον Merleau-Ponty, ότι ο δειγματισμός αφορά το πώς ο καλλιτέχνης συνθέτει είτε το προσωπικό του στυλ είτε το έργο του. Όμως, ο Goodman επιμένει ότι το στυλ δεν έχει ο καλλιτέχνης αλλά μόνο το έργο. Αυτή η άποψη μοιάζει να αποτελεί κριτική σε όσους, συμπεριλαμβανομένου και του Merleau-Ponty, προσπαθούν να προσεγγίσουν την τέχνη από την πλευρά του καλλιτέχνη. «Το στυλ», λέει ο Goodman στο *Ways of Worldmaking*,

> αφορά αποκλειστικά τη συμβολική λειτουργία ενός έργου ως έργου. […] Αντίθετα με άλλους ορισμούς, ο δικός μας δεν στηρίζεται στις προθέσεις του καλλιτέχνη. Αυτό που μετράει είναι οι ιδιότητες που συμβολίζονται, είτε τις διάλεξε ο καλλιτέχνης είτε όχι, είτε, ακόμα, έχει επίγνωση αυτού είτε όχι· και πολλά πράγματα εκτός από τα έργα τέχνης συμβολίζουν. Στο βαθμό που οι εν λόγω ιδιότητες είναι χαρακτηριστικές ενός συγγραφέα ή ενός δημιουργού (maker), το στυλ ανήκει πράγματι μόνο στα τεχνήματα, εκτός αν το «δημιουργός» καλύπτει επίσης και το άτομο που παρουσιάζει ένα *objet trouvé* ως τέχνη.[96]

Πολλά πράγματα έχουν στυλ, ισχυρίζεται ο Goodman, αν και δεν έχουν φτιαχτεί από έναν καλλιτέχνη, δηλαδή δεν έχουν φτιαχτεί με την πρόθεση να είναι έργα τέχνης (και να εκφράζουν κάτι συγκεκριμένο με έναν συγκεκριμένο τρόπο), πράγμα που σημαίνει ότι το στυλ δεν αφορά τον καλλιτέχνη αλλά το ίδιο το αντικείμενο και μόνο αυτό. Ο Goodman ισχυρίζεται, με άλλα λόγια, ότι η πρόθεση ως αρχική πρόθεση ή ως νοητικό γεγονός, δεν αφορά την αποτίμηση του έργου τέχνης –αντιτίθεται, δηλαδή, στον ιντενσιοναλισμό.[97]

Η άποψη ότι ο καλλιτέχνης συνθέτει το στυλ του, τη γλώσσα έκφρασής του, επαναφέρει την άποψη ότι τα έργα τέχνης αποτιμούνται με βάση την πρόθεση του καλλιτέχνη ως

[95] Στον Goodman η άποψη ότι μόνο τελικά μπορούμε να αποφανθούμε ποια είναι τα στοιχεία του έργου που δειγματίζουν φανερώνει μια καντιανή επιρροή: ο δειγματισμός, όπως και η σύνθεση, δεν είναι μηχανιστικές λειτουργίες.

[96] Goodman, *Ways of Worldmaking*, σελ. 35-36.

[97] Ωστόσο, η άποψη που εκφράζει ή αποδέχεται ο Goodman ότι το *objet trouvé* μπορεί να είναι ή να παρουσιαστεί ως έργο τέχνης αν και δεν έχει φτιαχτεί με την πρόθεση να είναι έργο τέχνης, δηλαδή χωρίς να έχει συντεθεί, προδίδει ίσως το γεγονός ότι υποστηρίζει πως καμιά έννοια πρόθεσης δεν είναι σχετική στην αποτίμηση του έργου τέχνης παίρνοντας έτσι το μέρος των αντι-ιντενσιοναλιστών, δηλαδή του Beardsley. Αν η υπόθεσή μου είναι σωστή, η θεωρία του περί σύνθεσης θα εμφάνιζε πρόβλημα.

αρχική πρόθεση ή πρόθεση στο νου του καλλιτέχνη, άποψη την οποία έχουμε απορρίψει. Ωστόσο, θα ήταν λάθος να αποδώσουμε αυτή την άποψη στον Merleau-Ponty. Αν και ο Merleau-Ponty δίνει την εντύπωση ότι είναι ο καλλιτέχνης που δημιουργεί το προσωπικό του στυλ, εντούτοις το στυλ, ισχυρίζεται, το βρίσκουμε μέσα στο έργο τέχνης. Νωρίτερα, τόνισα ότι για τον Merleau-Ponty προτεραιότητα έχει η εκτέλεση και όχι η σύλληψη, ότι η σύλληψη δεν προηγείται της εκτέλεσης, και ότι η πρόθεση του καλλιτέχνη είναι μια πρόθεση της εκτέλεσης. Ο καλλιτέχνης δεν συλλαμβάνει το έργο του στο σύνολό του πριν το εκτελέσει, αλλά μόνο κατά την εκτέλεση ξεκαθαρίζει κατά κάποιο τρόπο και η πρόθεση με την οποία το συνέθεσε. Συνεπώς, ο καλλιτέχνης δεν προγραμματίζει το έργο με βάση μια αρχική πρόθεση, γιατί αυτή η πρόθεση, στην ουσία, δεν υφίσταται. Και το στυλ του καλλιτέχνη δεν υφίσταται ανεξάρτητα από το έργο: ανεξάρτητα από τα υλοποιημένα έργα ο καλλιτέχνης δεν έχει στυλ. Επομένως, αν και αποδίδουμε τους πολλαπλούς μετασχηματισμούς της σύνθεσης, δηλαδή τη δημιουργία καλλιτεχνικής γλώσσας, στον καλλιτέχνη, το στυλ δεν υφίσταται παρά μόνο στο υλοποιημένο αποτέλεσμα. Εξάλλου, η γλώσσα δεν υφίσταται ανεξάρτητα από τις εφαρμογές αυτών που τη μιλούν: η γλώσσα διαμορφώνεται μέσα από την ομιλία.

Αν, λοιπόν, η σύνθεση-πράξη είναι μια λειτουργία πολλαπλών μετασχηματισμών του κόσμου, τότε η σύνθεση-προϊόν αναφέρεται στον κόσμο έμμεσα. Αυτή την άποψη φαίνεται να δέχεται τόσο ο Goodman όσο και ο Merleau-Ponty. Ωστόσο, ο δειγματισμός και οι μετασχηματισμοί του ύφους δεν αποτελούν το ίδιο είδος ή βαθμό έμμεσης αναφοράς στον κόσμο. Ο Goodman λέει ότι η αναπαράσταση, ως καταδήλωση (denotation) και ο δειγματισμός διαφέρουν ως προς την κατεύθυνση. Στην περίπτωση του δειγματισμού και της έκφρασης, «ο συμβολισμός ή η αναφορά νοείται… κατά την αντίθετη κατεύθυνση από αυτήν της καταδήλωσης, από το καταδηλούμενο προς κάτι άλλο και όχι από κάτι άλλο προς το καταδηλούμενο. Το αντικείμενο το οποίο καταδηλώνεται κυριολεκτικά [στον δειγματισμό] ή μεταφορικά [στην έκφραση] από κάποιο κατηγόρημα, και το οποίο αναφέρεται σε αυτό ή στην αντίστοιχη ιδιότητα, μπορούμε να πούμε ότι δειγματίζει το συγκεκριμένο κατηγόρημα ή την ιδιότητα.»[98] Αν η αναπαράσταση είναι η περίπτωση όπου ένα αντικείμενο καταδηλώνει μια ιδιότητα, τότε ο δειγματισμός ή η έκφραση είναι η περίπτωση όπου η ιδιότητα καταδηλώνεται από το αντικείμενο. Και στην περίπτωση του δειγματισμού, συγκεκριμένα, το ότι μια ιδιότητα καταδηλώνεται από το αντικείμενο σημαίνει ότι το εν λόγω αντικείμενο κατέχει την ιδιότητα κυριολεκτικά. Επομένως, στην αναπαράσταση η κατεύθυνση της αναφοράς είναι από το αντικείμενο προς την ιδιότητα, ενώ στον δειγματισμό και την έκφραση από την ιδιότητα προς το αντικείμενο. Εφ’ όσον, λοιπόν, ο δειγματισμός διαφέρει από την αναπαράσταση μόνο προς την κατεύθυνση, τότε, σε τελευταία ανάλυση, η σχέση μεταξύ δείγματος και δειγματιζόμενου είναι ευθεία ή άμεση, όπως και η σχέση μεταξύ αναπαράστασης και αναπαριστώμενου. Η προσέγγιση του

[98] Goodman, *Γλώσσες της τέχνης*, σελ. 86.

Goodman ιδωμένη στο φως της προσέγγισης του Merleau-Ponty δεν προτείνει ακριβώς μια έμμεση σχέση μεταξύ έργου και κόσμου. Στον Merleau-Ponty η σχέση μεταξύ έργου και αυτού που μετασχηματίζει είναι πιο έμμεση. Το μετασχηματιζόμενο απορροφάται πλήρως από το έργο, αφομοιώνεται, διαλύεται, και μπορεί τελικά να μην είναι καν αναγνωρίσιμο. Και ο Goodman, βέβαια, μας εφιστά την προσοχή στο γεγονός ότι είναι δύσκολο να ανακαλύψουμε τις ιδιότητες που δειγματίζονται. Ωστόσο, ο Merleau-Ponty ισχυρίζεται ότι μια τέτοια ανακάλυψη δεν έχει καν νόημα. Το να βρούμε τί ακριβώς μετασχηματίζει το έργο δεν παίζει ρόλο στην ερμηνεία του. Μια τέτοια αποκρυπτογράφηση, ακόμα και αν είναι εφικτή, δεν λέει τίποτα για το τί είναι η τέχνη.

Η άποψη ότι ανακαλύπτοντας αυτό που είναι μετασχηματισμένο στο έργο τέχνης ανακαλύπτουμε κάτι για το έργο ως τέχνη εκφράζει την προσέγγιση της ψυχαναλυτικής θεωρίας της τέχνης. Ο Merleau-Ponty ασκεί κριτική σε αυτή τη θεωρία. Αναφέρεται στο γνωστό παράδειγμα του Freud σύμφωνα με το οποίο ο Da Vinci μετασχημάτισε σε πανωφόρι της Αγίας Άννας, στο έργο του η *Αγία Άννα, η παρθένος και το βρέφος*, το σχήμα του γύπα ενός παιδικού του ονείρου. «Ακόμη και αν το πανωφόρι της Αγίας Άννας είναι ένας γύπας», αναφέρει ο Merleau-Ponty,

> ακόμη κι αν δεχόμασταν ότι, ενώ ο Da Vinci το ζωγράφιζε ως πανωφόρι, ένας άλλος Da Vinci μέσα στον Da Vinci, σκύβοντας το κεφάλι, το αποκρυπτογραφούσε ως γύπα, σαν ένας αναγνώστης γρίφων (στο κάτω κάτω αυτό δεν είναι αδύνατο, στην ζωή του Da Vinci υπάρχει μια αγάπη για τις τρομακτικές απάτες που ενδέχεται να του έδωσε την ιδέα να εντάξει τα τέρατά του σ' ένα έργο τέχνης) –κανείς δεν θα μιλούσε πια για τον γύπα αν δεν είχε ο πίνακας ένα άλλο νόημα. Η εξήγηση αφορά μόνο λεπτομέρειες, το πολύ τα υλικά. Έστω ότι αρέσει στον ζωγράφο να πιάνει τα χρώματα, στον γλύπτη τον πηλό, γιατί είναι «πρωκτικός» –αυτό δεν μας λέει ακόμα τί είναι να ζωγραφίζεις ή να κάνεις γλυπτά.[99]

Ο Merleau-Ponty αναφέρει σε υποσημείωση ότι ο Freud δεν ισχυρίστηκε ότι εξηγεί τον πίνακα με αυτόν τον τρόπο: «είπε ότι η ανάλυση σταματά εκεί όπου ξεκινά η ζωγραφική»[100]. Επομένως, ο ίδιος ο Freud δεν κάνει το λάθος να πιστέψει ότι η ψυχαναλυτική του ερμηνεία αποτελεί και ερμηνεία της ίδιας της τέχνης. Επομένως, συμφωνεί ακόμα και ο ίδιος ο Freud, το να ανακαλύψουμε τι ακριβώς μετασχηματίζεται μέσα στο έργο τέχνης δεν μπορεί να μας βοηθήσει να το κατανοήσουμε. Και ο λόγος είναι ότι τα στοιχεία της εμπειρίας διαποτίζουν τόσο βαθειά το έργο τέχνης που ακόμα και αν τα ανακαλύψουμε δεν θα έχουμε εξηγήσει παρά ασήμαντες λεπτομέρειες. Το έργο τέχνης μετασχηματίζει την εμπειρία με τόσο έμμεσο τρόπο που ακόμα και αν καταφέρουμε να τον αποκρυπτογραφήσουμε το έργο, δηλαδή το νόημά του, παραμένει αδιαπέραστο. Και ο λόγος αυτής της αποτυχίας είναι ότι οι μετασχηματισμοί που πραγματοποιεί η τέχνη παράγουν ένα πλεόνασμα το οποίο δεν μπορεί να αναχθεί εξαντλητικά σε αυτό που τα

[99] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 102.
[100] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 102.

στοιχεία της δειγματίζουν κυριολεκτικά ή μεταφορικά. Σε ένα απόσπασμα από την «Αμφιβολία του Cézanne», ο Merleau-Ponty λέει:

> Όπως, παρατηρώντας τις κινήσεις ενός άγνωστου ζώου, δεν είμαστε σε θέση να καταλάβουμε ποιοι είναι οι νόμοι που τις διέπουν, έτσι και οι μάρτυρες της ζωής και του έργου του Cézanne δεν είναι επίσης σε θέση να μαντέψουν ποιες είναι οι μεταλλαγές τις οποίες αυτός επιφέρει στα γεγονότα και τις εμπειρίες της ζωής του· αδυνατούν να κατανοήσουν τη σημασία του· αδυνατούν να συλλάβουν αυτή την ερχόμενη από το πουθενά λάμψη που τον περιβάλλει κάποιες στιγμές.[101]

Όσο και αν προσπαθούν οι μάρτυρες της ζωής και του έργου του Cézanne δεν μπορούν να ανακαλύψουν τους μετασχηματισμούς που έχουν καθορίσει το έργο. Όχι μόνο γιατί αυτό είναι εξαιρετικά δύσκολο, αλλά και γιατί η «λάμψη» που περιβάλλει τον καλλιτέχνη, ως πλεόνασμα, δεν μπορεί να αποδοθεί σε συγκεκριμένους μετασχηματισμούς. Επομένως, μια τέτοια προσπάθεια ανασυγκρότησης του έργου τέχνης δεν έχει νόημα.

Ο λόγος που κάνει τη λειτουργία των μετασχηματισμών τόσο αδιαφανή είναι ότι η λειτουργία αυτή δεν μπορεί να διαχωριστεί από την ιστορία. Κάθε τέτοιος μετασχηματισμός μπλέκεται σε μια διαρκή σχέση αλληλεπίδρασης με την ιστορία και παράγει ένα αμάγαλμα που δεν αναλύεται στα στοιχεία του. Η προσέγγιση του Goodman, αντιθέτως, είναι ανιστορική: ο δειγματισμός, αν και αποκαλύπτει τον ιδιαίτερο ρόλο του μοντερνισμού, δεν έχει ιστορική διάσταση. Ωστόσο, σύμφωνα με τα όσα έχω υποστηρίξει μέχρι στιγμής, δεν μπορούμε να διαχωρίσουμε τη διάσταση αυτή από την προσέγγιση της τέχνης. «Αντίληψη, ιστορία, έκφραση», λέει ο Merleau-Ponty, «μόνον αν σκεφτούμε μαζί αυτά τα τρία προβλήματα θα μπορέσουμε να διορθώσουμε τις αναλύσεις του Μαλρώ ακολουθώντας τη δική τους κατεύθυνση»[102].

Ο δειγματισμός, ως ανιστορικός, δεν ερμηνεύει τον μοντερνισμό ως επανάσταση, ρήξη με την παράδοση, και επομένως χάνεται η διάσταση της σύνθεσης ως επανασύνθεση της παράδοσης την οποία ανέδειξε ο μοντερνισμός και η οποία ανέδειξε τον μοντερνισμό ως ιδιαίτερη στιγμή της ιστορίας της τέχνης –ο Goodman δεν συνδυάζει τον δειγματισμό με μια έννοια εξέλιξης. Επομένως, δεν μπορεί να δείξει, αν και αποτελεί θεωρία σύνθεσης του μοντερνισμού, με ποιο τρόπο ο μοντερνισμός δικαιολογείται μέσα από μια σχέση διαλεκτική με το παρελθόν: αν δούμε τον μοντερνισμό ως στατικό φαινόμενο δεν τον ερμηνεύουμε καθόλου. Και επίσης δεν μπορεί να δείξει με ποιο τρόπο οι προθέσεις που εντάσσονται στην ιστορία ως θεσμός κινούν τις διαδικασίες των μετασχηματισμών της σύνθεσης. Τα παραπάνω αποτελούν απαντήσεις στον Goodman από τη σκοπιά του Cavell, του Adorno και του Merleau-Ponty αντίστοιχα.

[101] Merleau-Ponty, «Η Αμφιβολία του Σεζάν», σελ. 57.
[102] Merleau-Ponty, *Σημεία*, σελ. 120.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Αρχικά ξεκινήσαμε με το δίλημμα μεταξύ της κατεύθυνσης που προσεγγίζει τη σύνθεση ως ετερόνομη διαδικασία, δηλαδή διαδικασία που ανάγεται σε καθοριστικούς σκοπούς, και της κατεύθυνσης που την προσεγγίζει ως αυτόνομη διαδικασία, διαδικασία που δεν υπάγεται σε μια καθοριστική σκοπιμότητα, δηλαδή δεν θεμελιώνεται εξωτερικά. Στην πρώτη περίπτωση, η διαδικασία είναι ετερόνομη αλλά κινδυνεύει να μετατραπεί σε μηχανισμό, ενώ στη δεύτερη είναι αυτόνομη αλλά, εφ' όσον δεν τεκμηριώνεται πουθενά, κινδυνεύει να μετατραπεί σε αυθαιρεσία.

Οι δύο αυτές κατευθύνσεις εκφράζουν αντίστοιχα την κλασσική και τη ρομαντική άποψη. Σύμφωνα με την πρώτη, η τέχνη οδεύει προς την επιστημονική της κατοχύρωση, επιδιώκοντας να θέσει τα εξωτερικά θεμέλια πάνω στα οποία μπορεί να βασίσει τους τρόπους με τους οποίους οργανώνεται εσωτερικά. Σύμφωνα με την δεύτερη, μια τέτοια κατοχύρωση δεν είναι ούτε δυνατή ούτε επιθυμητή, γιατί στρέφεται ενάντια στην ελεύθερη φύση της τέχνης, ενώ αν υφίσταται εξωτερικό θεμέλιο αυτό μπορεί να είναι μόνο μια πηγή ανώτερης φύσης η οποία παρέχει απ' ευθείας στην τέχνη τους τρόπους με τους οποίους οργανώνεται. Επομένως, σύμφωνα με τη δεύτερη αυτή προσέγγιση, αν η τέχνη καταφέρνει τελικά να αποφύγει την αυθαιρεσία αυτό δεν οφείλεται σε εσωτερικούς της μηχανισμούς αλλά σε εξωτερικούς, όμως αμφίβολους, εγγυητές.

Έπειτα κάναμε την εξής παρατήρηση. Ο μοντερνισμός κληρονομεί το παραπάνω δίλημμα που σχετίζεται με τη σύνθεση, μεταξύ είτε ετερονομίας και μηχανιστικότητας είτε αυτονομίας και αυθαιρεσίας, και μας δείχνει ότι πρόκειται για ψευδές δίλημμα εφ' όσον βασίζεται σε ψευδείς προκαταλήψεις σχετικά με το τι είναι σύνθεση, αυτονομία και σκοπιμότητα. Η αφαίρεση του αναπαραστατικού θέματος, στις εικαστικές τέχνες, δεν δήλωσε την αυτονομία από κάθε είδους σκοπιμότητα και, επομένως, δεν κατέστησε την τέχνη αυθαίρετη, όπως πιστεύεται. Αντίθετα, δήλωσε ότι η τέχνη δεν ανάγεται σε αυτή την σκοπιμότητα και σε κανενός είδους εξωτερική σκοπιμότητα, χωρίς, όμως, να σημαίνει ότι δεν υπόκειται σε καμία *απολύτως* σκοπιμότητα. Η αφαίρεση του αναπαραστατικού θέματος έκανε σαφές ότι η τέχνη, ακόμα και στην πιο αναπαραστατική της φάση, ήταν και είναι αυτόνομη επειδή δεν ανάγεται στην εξωτερική σκοπιμότητα που ενδεχομένως εξυπηρετεί. Αυτές οι παρατηρήσεις δίνουν μια διαφορετική χροιά και στην αυτονομία της μουσικής. Αν η μουσική είναι αυτόνομη, αυτό δεν οφείλεται στο γεγονός ότι δεν αναπαριστά, αλλά στην ικανότητα της μουσικής να οργανώνεται εσωτερικά χωρίς αυτές οι μορφές οργάνωσης να ανάγονται σε, ή να δικαιολογούνται από, κάποια εξωτερική σκοπιμότητα.

Στο πρώτο κεφάλαιο, είδαμε πώς ορίζεται η αυτονομία αλλά και ο σκοπός από τον Kant. Το γεγονός ότι η αναστοχαστική κρίση είναι (ε)αυτόνομη δηλώνει, για τον Kant, ότι, αν και η αναστοχαστική κρίση δεν καθοδηγείται από καθοριστικές έννοιες, δηλαδή δεν καθοδηγείται από κανόνες, ωστόσο, δεν είναι αυθαίρετη γιατί βασίζει την κρίση της στην

ίδια την ικανότητά της να κρίνει, άρα, στην ίδια της τη φύση. Για το λόγο αυτό, ισχυρίζεται ο Kant, η αναστοχαστική κρίση, αν και υποκειμενική, απαιτεί καθολική συγκατάθεση. Επομένως, σύμφωνα με τον Kant, το ότι η αναστοχαστική κρίση είναι αυτόνομη δεν σημαίνει ότι *δεν* είναι έγκυρη, αλλά ότι πορεύεται χωρίς (εξωτερική) καθοδήγηση, δηλαδή ότι δεν αποφασίζει μηχανιστικά. Αν ακολουθεί κάποιους κανόνες αυτοί δεν είναι ούτε θεωρία, ούτε Κανόνας (canon), ούτε όργανο (organon). Άρα, οι κανόνες που αφορούν την αναστοχαστική κρίση βρίσκονται μεταξύ, από τη μια πλευρά, των κανόνων των παιχνιδιών, οι οποίοι είναι αυθαίρετοι και δικαιολογούνται μόνο στο πλαίσιο του κάθε παιχνιδιού, και, από την άλλη πλευρά, της επιστήμης και των τεχνουργημάτων. Η αυτονομία της αναστοχαστικής κρίσης δεν προϋποθέτει το γεγονός ότι δεν εμπλέκονται καθόλου έννοιες ή κανόνες, αλλά το γεγονός ότι δεν προϋποτίθενται *καθοριστικές* έννοιες όπως στην περίπτωση της επιστήμης και των τεχνουργημάτων.

Στην συνέχεια, είδαμε με ποια έννοια η καλλιτεχνική σύνθεση, και δη η μοντέρνα σύνθεση, είναι αναστοχαστική και, επομένως, αυτόνομη: η σύνθεση είναι αναστοχαστική επειδή εμφανίζει μια συγκεκριμένη νομοτέλεια αν και δεν βασίζει τη νομοτέλεια αυτή σε αντικειμενικούς κανόνες ή σκοπούς. Ωστόσο, ο Kant θεωρεί ότι η έννοια της (ε)αυτονομίας δεν αρκεί για να προσεγγίσουμε την αισθητική κρίση ή την καλλιτεχνική δημιουργία. Το ότι ένα αντικείμενο είναι έργο τέχνης προϋποθέτει ότι είναι φτιαγμένο από κάποιο δημιουργό σύμφωνα με κάποιο σκοπό. Αυτή, όμως, η σκοπιμότητα δεν μπορεί να είναι καθοριστική γιατί τότε η σύνθεση θα αναγόταν και πάλι σε μηχανισμό. Γι' αυτό ο Kant ορίζει ένα διαφορετικό είδος σκοπιμότητας, την σκοπιμότητα χωρίς σκοπό, ένα είδος μορφικής σκοπιμότητας. Η φορμαλιστική σκοπιά του Kant επί της σύνθεσης χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι η σύνθεση ακολουθεί εσωτερικούς σκοπούς, δηλαδή δεν συμμορφώνεται σε σκοπούς που τίθενται εκ προοιμίου και δεν προγραμματίζεται βάσει αυτών. Άρα, σύμφωνα με τον Kant, η προσέγγιση του έργου τέχνης προϋποθέτει μια έννοια αυτονομίας και μια έννοια σκοπιμότητας, δηλαδή πρόθεσης. Και, επιπλέον, μόνο αν δούμε το έργο τέχνης ως συντεθειμένο μπορούμε να το δούμε, ταυτόχρονα, ως αυτόνομο και ως εμπρόθετο. Απαιτούνται, δηλαδή, και οι τρεις έννοιες: σύνθεση, αυτονομία και πρόθεση.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, είδαμε πώς προσεγγίζει ο Cavell το πρόβλημα περί καλλιτεχνικών κανόνων. Ο Cavell χρησιμοποιεί τον όρο «μέσο» για να αναφερθεί στο σύνολο των κανόνων, δηλαδή των μορφών οργάνωσης, που αφορούν την κάθε τέχνη. Για τον Cavell, το πρόβλημα που μας θέτει η μοντέρνα τέχνη είναι περισσότερο αυτό του επανακαθορισμού του μέσου στο πλαίσιο της κρίσης του παραδοσιακού μέσου: η μοντέρνα σύνθεση οφείλει να ανασυνθέσει το ίδιο το μέσο μέσα στο οποίο συνθέτει, και η αυτονομία της έγκειται στο γεγονός ότι για να πραγματοποιήσει κάτι τέτοιο δεν έχει καμία καθοδήγηση δεδομένου ότι οι παραδοσιακές νόρμες, ένα είδος καθοδηγητικού οργάνου, έχουν περιέλθει σε κρίση. Ο Cavell προσεγγίζει, όπως είδαμε, τη διαδικασία αλλαγής του καλλιτεχνικού μέσου σε αναλογία με τις επιστημονικές επαναστάσεις, και τονίζει ότι είναι απαραίτητο, προκειμένου να ορίσουμε τι είναι η σύνθεση, να θέσουμε το ερώτημα

ιστορικά, δηλαδή να εξετάσουμε τη σχέση του νέου καλλιτεχνικού μέσου ή της νέας επιστημονικής θεωρίας με το παρελθόν, πράγμα που έλλειπε από την προσέγγιση του Kant.

Η σύνθεση είναι αυτόνομη επειδή μπορεί να συνθέτει το ίδιο το μέσο μέσα στο οποίο συνθέτει χωρίς εξωτερική καθοδήγηση. Ωστόσο, όπως είδαμε στο τρίτο κεφάλαιο, ο Cavell δεν παραλείπει να τονίσει ότι η σύνθεση είναι μια διαδικασία εμπρόθετη και ότι είναι η πρόθεση του συνθέτη –τι θέλει να κάνει– αυτό που δικαιολογεί το γεγονός ότι η σύνθεση δεν είναι αυθαίρετη. Για να δούμε ποια είναι η έννοια της πρόθεσης που αφορά τη σύνθεση, ισχυρίζεται ο Cavell, πρέπει να προσεγγίσουμε τη σύνθεση ως *πράξη* –όπως προσεγγίζουμε τις ανθρώπινες πράξεις γενικά–, πράγμα που ανατρέπει την, από την εποχή του Αριστοτέλη, κυρίαρχη άποψη ότι η σύνθεση είναι *ποίηση*. Ο Cavell ορίζει την έννοια της πρόθεσης κατά την πράξη για να δηλώσει εκείνο το σκοπό που, σε αναλογία με τη μορφική σκοπιμότητα του Kant, δεν προηγείται της πράξης αλλά εμπεριέχεται σε αυτήν. Σύμφωνα με τον Cavell, η σύνθεση είναι μια πράξη που δεν προγραμματίζεται εξαρχής επειδή δεν ανάγεται σε κάποια εξωτερική σκοπιμότητα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν είναι εμπρόθετη. Η σύνθεση, επειδή ακριβώς δεν ακολουθεί ένα αρχικό πλάνο, ενέχει τυχαίες κινήσεις, κινδύνους και ρίσκο. Ωστόσο, αν και οι κινήσεις του είναι συχνά μη-προγραμματισμένες και τυχαίες, ο συνθέτης είναι, παραδόξως, *πάντα* υπεύθυνος γι' αυτές: αν, στην περίπτωση που δεν γνωρίζει τις συνέπειες της πράξης του, η ευθύνη του δράστη μπορεί να αρθεί, στην τέχνη ο συνθέτης είναι πάντοτε υπεύθυνος, έχει τη μέγιστη ευθύνη.

Η προσέγγιση του Cavell άρει τη διαφορά μεταξύ σύνθεσης ως διαδικασίας παραγωγής ενός έργου και σύνθεσης ως αποτελέσματος (αυτό που βλέπουμε μέσα στο έργο τελικά), όπως επίσης και τη διαφορά μεταξύ αυτονομίας της διαδικασίας της σύνθεσης και αυτονομίας του έργου τέχνης ως αποτελέσματος. Ο διαχωρισμός προδίδει την αντίληψη ότι η σύνθεση είναι μια μηχανιστική διαδικασία, με την έννοια ότι στην εφαρμογή εκτελείται μηχανιστικά αυτό που έχει προγραμματιστεί εξαρχής: προδίδει την αντίληψη ότι πρόκειται για μια διαδικασία τριών σταδίων με πλάνο ή σχέδιο, εφαρμογή του σχεδίου και αποτέλεσμα. Η άποψη αυτή εκφράζει την προσέγγιση τόσο αυτών που τίθενται υπέρ της άποψης ότι η πρόθεση αφορά την αποτίμηση της τέχνης όσο και αυτών που τίθενται υπέρ της άποψης ότι η πρόθεση δεν αφορά την αποτίμηση της τέχνης. Ο Cavell τίθεται κατά των αντι-φορμαλιστών αλλά και, και κυρίως, κατά των φορμαλιστών (ορισμένων φορμαλιστών), οι οποίοι θεωρούν ότι οφείλουμε να προσεγγίζουμε το έργο τέχνης ανεξάρτητα από τις προθέσεις με τις οποίες έχει φτιαχτεί –έτσι ορίζουν την αυτονομία του έργου τέχνης– και ότι καμιά έννοια πρόθεσης δεν αφορά την αποτίμηση του έργου τέχνης. Αν οι (ορισμένοι) φορμαλιστές θεωρούν ότι η έννοια της ευθύνης του συνθέτη έρχεται σε αντίφαση με την έννοια της αυτονομίας του έργου τέχνης, ο Cavell επιμένει, συνεχίζοντας το καντιανό εγχείρημα, ότι η έννοια της πρόθεσης και η έννοια της αυτονομίας όχι μόνο δεν είναι δύο πράγματα ασυμβίβαστα αλλά και ότι απαιτούνται και τα δύο στην αποτίμηση του έργου τέχνης, καθώς και ότι μόνο η έννοια της σύνθεσης μπορεί να δηλώσει την ισοδύναμη σχέση μεταξύ πρόθεσης και αυτονομίας.

Ωστόσο, η θεώρηση του έργου τέχνης ως εμπρόθετου με την έννοια που το ορίζει ο Cavell δεν εξασφαλίζει ότι το έργο τέχνης εντάσσεται στο κοινωνικό πλαίσιο και την πολιτική ζωή. Όπως είδαμε στο τέταρτο κεφάλαιο, ο Adorno υποστηρίζει την άποψη ότι το έργο τέχνης μπορεί να είναι αυτόνομο, με την έννοια ότι επικεντρώνεται σε προβλήματα της μορφής, και ταυτόχρονα να έχει πολιτική στάση αν και δεν εκφράζει τη στάση του αυτή με το θέμα του: τόσο περισσότερο έχει πολιτικό χαρακτήρα, ισχυρίζεται ο Adorno, όσο περισσότερο αποδεσμεύεται από την υποχρέωση να εκφράσει την πολιτική του στάση κυριολεκτικά, δηλαδή μέσω του θέματός του, και αυτό μας το έδειξαν τα μοντέρνα έργα τέχνης. Με αυτό τον τρόπο, ο Adorno συνδυάζει τη μαρξιστική προσέγγιση με τον φορμαλισμό, αποδεικνύοντας ότι οι δύο αυτές προσεγγίσεις δεν είναι μεταξύ τους αντιφατικές.

Η ιστορική κρίση εκφράστηκε, στον μοντερνισμό, μέσω της μουσικής διαφωνίας, της απουσίας μορφής στη λογοτεχνία ή της δυσαρμονίας στη ζωγραφική. Ο Adorno διαπιστώνει ότι η ιστορική κρίση σήμανε ταυτόχρονα και κρίση στο εσωτερικό της τέχνης που εκφράστηκε με την κατάρρευση των παραδοσιακών συστημάτων σύνθεσης, όπως το τονικό σύστημα και η γραμμική προοπτική –η σύνθεση έπαψε να είναι μια διαδικασία λύσης των διαφωνιών σε συμφωνίες, ή των μη αρμονικών αναλογιών σε αρμονικές αναλογίες. Η κατάρρευση των γενικών αρχών σύνθεσης, παρατηρεί ο Adorno, άφησαν το μερικό μετέωρο: το μερικό χειραφετείται από το καθόλου, τις γενικές έννοιες ή αρχές, όπως ακριβώς και στην αναστοχαστική κρίση. Ωστόσο, τα έργα που εμφανίζουν αυτά τα χαρακτηριστικά, αν και δεν είναι οργανωμένα με βάση τα παραδοσιακά πρότυπα, είναι οργανωμένα λογικά και με αυτή την έννοια συντεθειμένα. Παραδόξως, τόσο περισσότερο αναγκάζονται να οργανωθούν συστηματικά και λογικά, όσο περισσότερο αναιρούν τις παραδοσιακές μορφές οργάνωσης.

Στο πέμπτο κεφάλαιο είδαμε ότι, όπως μας αποκαλύπτει ο μοντερνισμός, η λογική οργάνωση των έργων τέχνης είναι συντακτικής μορφής. Ο Merleau-Ponty αντλεί από τη στρουκτουραλιστική προσέγγιση της γλώσσας για να προσεγγίσει το είδος της οργάνωσης που αφορά τα έργα τέχνης: όπως η γλώσσα αποκτά νόημα μόνο αν ιδωθεί ως όλο και όχι επειδή τα στοιχεία της έχουν το καθένα χωριστά, και ανεξάρτητα από το γλωσσικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται, κάποιο νόημα, έτσι και το έργο τέχνης αποκτά νόημα μόνο αν ιδωθεί ως συντεθειμένο όλο και όχι αναζητώντας το νόημα του κάθε στοιχείου του χωριστά. Το έργο τέχνης είναι, λοιπόν, αυτόνομο επειδή δεν προϋποθέτει ότι οι (θετικές) σημασίες των στοιχείων που το αποτελούν προηγούνται του έργου. Αυτό είναι το δίδαγμα του μοντερνισμού, σύμφωνα με τον Merleau-Ponty.

Η προσέγγιση του έργου τέχνης σε αντιστοιχία με τη γλώσσα το καθιστά σημαίνον όλο το οποίο είναι εμποτισμένο από την ιστορία αλλά και από τον τρόπο με τον οποίο βιώνουμε σωματικά τον κόσμο. Ταυτόχρονα, το έργο τέχνης, ως το ίδιο θεσμός, επιδρά στην ιστορία: η πρόθεση του συνθέτη είναι προκαθορισμένη από τους θεσμούς μέσα στους οποίους συντίθεται και ταυτόχρονα, ως το ίδιο θεσμός, επιδρά σε αυτούς και τους

μεταβάλλει.

Οι παραπάνω προσεγγίσεις δεν αποτελούν απλώς εναλλακτικές λύσεις στο κύριο πρόβλημα, αλλά κάθε προσέγγιση προσθέτει κάτι στην προηγούμενη ή επιλύει κάτι που η προηγούμενη έχει αφήσει άλυτο. Έτσι δεν είναι απλώς τυχαία επιλογή το γεγονός ότι η προσέγγιση του Merleau-Ponty βρίσκεται στο τέλος. Η στρουκτουραλιστική βάση της προσέγγισης του Merleau-Ponty δίνει την ύστατη απάντηση στο ερώτημα που μας απασχολεί από την αρχή, πώς το έργο τέχνης αν και αυτόνομο, και επομένως εσωστρεφές και αυτοαναφορικό, συνδέεται, εντούτοις, με τον κόσμο: το έργο τέχνης ως Δομή ή θεσμός είναι ταυτόχρονα ιστορία, έκφραση και αντίληψη, είναι μέρος αλλά, ταυτόχρονα, αποτελεί και σύνθεση του πολιτιστικού ενεργήματος.

Ωστόσο, αν και η δομή της γραμμική, η διατριβή μπορεί να διαβαστεί, κατά κάποιο τρόπο, και αντίστροφα. Μπορούμε να πούμε ότι όλες οι προσεγγίσεις αποτελούν αναγνώσεις της καντιανής προσέγγισης, αλλά και ότι η προσέγγιση της λύσης του Kant είναι ήδη διαποτισμένη από τις υπόλοιπες αναγνώσεις. Αντίστοιχα, η προσέγγιση του Cavell προετοιμάζει αυτήν του Merleau-Ponty και ταυτόχρονα η ανάγνωση της προσέγγισης του Cavell είναι ήδη εμποτισμένη από την προσέγγιση του Merleau-Ponty. Η παρούσα διατριβή δεν παραθέτει απλώς διαφορετικές προσεγγίσεις αλλά και τις συνθέτει, κατά κάποιο τρόπο, συνθέτοντας ταυτόχρονα και τις δύο μεγάλες φιλοσοφικές παραδόσεις, την αναλυτική και την ηπειρωτική. Βέβαια, οι σχέσεις μεταξύ των δύο πλευρών δεν είναι απλώς υποθετικές ή επινοημένες, εφ' όσον σε μερικές περιπτώσεις υπήρξαν αλληλοεπιρροές: ο Cavell γνώριζε, κατά πάσα πιθανότητα, το έργο του Merleau-Ponty μέσω του Fried, με τον οποίο συνδεόταν στενά, και ο Adorno γνώριζε και ενέκρινε το έργο του Greenberg, τουλάχιστον του πρώιμου Greenberg. Ωστόσο, ο αριθμός των μελετών που εξετάζουν μαζί συγγραφείς από τις δύο φιλοσοφικές παραδόσεις είναι πολύ περιορισμένος, επειδή υφίσταται γενικά η πεποίθηση ότι οι προσεγγίσεις από τις δύο φιλοσοφικές παραδόσεις δεν μπορούν να μπουν σε ένα κοινό πλαίσιο θεώρησης.

Με την παρούσα διατριβή επιδιώξαμε να διαλύσουμε τις παραπάνω προκαταλήψεις αλλά και άλλες που βέβαια δεν είναι άσχετες με τις παραπάνω. Κατ' αρχάς, επιδιώξαμε να δείξουμε ότι η ιστορική προσέγγιση δεν έρχεται σε αντίθεση με τον φορμαλισμό, αντικρούοντας έτσι την κυρίαρχη άποψη ότι ο φορμαλισμός είναι απαραιτήτως ανιστορικός. Δεύτερον, επιδιώξαμε να δείξουμε ότι η θέση περί αυτονομίας της τέχνης δεν αποκλείει τη θεώρηση του έργου τέχνης ως συντεθειμένου και εμπρόθετου. Τρίτον, προσπαθήσαμε να δείξουμε ότι η αυτονομία δεν οδηγεί απαραιτήτως στην αυθαιρεσία, ή ότι η τέχνη που εξυπηρετεί σκοπούς δεν καταλήγει σε μηχανισμό. Και τέταρτον, και σημαντικότερο, επιδιώξαμε να διαλύσουμε την υπόθεση ότι η σύνθεση είναι μια πεπαλαιωμένη έννοια που δεν αφορά τον μοντερνισμό, και μάλιστα ισχυριστήκαμε ότι μόνο η έννοια της σύνθεσης μπορεί να ερμηνεύσει τα μοντέρνα έργα τέχνης.

Η παρούσα διατριβή θα μπορούσε να θεωρηθεί απλά μια υπεράσπιση του φορμαλισμού (ακριβέστερα, μια υπεράσπιση ενός συγκεκριμένου τύπου φορμαλισμού). Ή θα μπορούσε

να θεωρηθεί ως υπεράσπιση του μοντερνισμού απέναντι στις επικρίσεις του μετα-μοντερνισμού. Είναι γεγονός ότι πολλές μορφές τέχνης του μετα-μοντερνισμού έθεσαν και πάλι την έννοια της σύνθεσης ή της αυτονομίας υπό αμφισβήτηση, όπως, για παράδειγμα, η Conceptual Art. Ωστόσο, στόχος δεν είναι να σωθεί η έννοια της σύνθεσης μια για πάντα, ούτε να την αλλάζουμε συνεχώς ούτως ώστε να μπορεί να συμπεριλάβει κάθε φορά και πιο πρόσφατα έργα (μια έννοια που είναι υπερβολικά ελαστική παύει να είναι χρήσιμη). Στόχος δεν είναι να δείξουμε ότι το δίδαγμα του μοντερνισμού ισχύει γενικά αλλά περισσότερο ότι δεν μπορεί να παρακαμφθεί._

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

CORPUS

ADORNO, Theodor W.:

— *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp taschenbuch, 2003 (1970).

— *Philosophie der deuen Musik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp taschenbuch, 2003 (1958).

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ:

— *Aesthetic Theory*, μετφρ. Robert Hullot-Kentor, London – New York, The Continuum International Publishing Group, 2002.

— *Αισθητική Θεωρία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2000.

— *Philosophy of Modern Music*, London – New York, The Continuum International Publishing Group, 2003.

— *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, μετφρ. Λουπασάκης, Σαγκριώτης, Τερζάκης, Αθήνα, Νεφέλη, 1997.

— *Quasi Una Fantasia, Essays on Modern Music*, μετφρ. Rodney Livingston, 2002 (1963).

— *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

— *Introduction to the Sociology of Music*, New York, Seasbury Press, 1976.

— *The Culture Industry*, London – New York, Routledge, 2001.

— "Bach Defended against his Devotees", *Prisms*, London, Neville Spearman, 1967.

— "Functionalism Today", στο Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture, A reader in Cultural Theory*, London – New York, Routledge, 1997.

CAVELL, Stanley:

— *Must We Mean What We Say?*, Cambridge Mass., Cambridge University Press, 1976.

— *The Claim of Reason*, Oxford, Oxford University Press, 1979.

— *The World Viewed*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1979.

— "Impressions of Revolution", *The Musical Quarterly* 85(2), Summer 2001.

KANT, Immanuel :

— Akademieausgabe von Immanuel Kants Gesammelten Werken:

Band III, *Kritik der reinen Vernunft (2. Aufl. 1787).*

Band IV, *Kritik der reinen Vernunft (1. Auft. 1781), Prolegomena, Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, Metaphysische Aufangsgründe der Naturwissenschaft*.

Band V, *Kritik der praktischen Vernunft, Kritik der Urteilskraft*.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ:

— *Lectures on Logic*, Cambridge University Press, 1992.

— *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, μτφρ. Κ. Ανδρουλιδάκης, Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2002.
— *Κριτική του Καθαρού Λόγου*, μτφρ. Αναστάσιος Γιανναράς, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση, 1979.
— *Πρώτη εισαγωγή στην Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, μτφρ. Π. Μεϊντάνη, Αθήνα, Πόλις, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice:
— *Causeries*, Paris, Seuil, 2002.
— *L'institution – La Passivité, notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin, 2003.
— *Visible and Invisible*, Paris, Gallimard folio, 1964.
— *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966.
— *Signes*, Paris, Gallimard folio, 1960.
— *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard folio, 1945.
— *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard folio, 1964.
— *Les aventures de la dialectique*, Paris, Gallimard folio, 1955.
ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ:
— *Σημεία*, μετφρ. Γιώργος Φαράκλας, Αθήνα, Εστία, 2005.
— *Η αμφιβολία του Σεζάν, Το μάτι και το πνεύμα,* μετφρ. Αλέκα Μουρίκη, Νεφέλη, Αθήνα, 1991.

Γενική βιβλιογραφία

ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura*, στο *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995.
ALLISON, Henry, *Kant's Theory of Taste*, Cambridge UP, 2001.
ANSCOMBE, Elizabeth, *Intention*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.
— *Intention*, Gallimard, Paris, 2002.
ARENDT, Hanna, *On Revolution*, London, Penguin Books, (1963) 1990.
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ, *Ηθικά Νικομάχεια.*
BAMBROUGH, R., "Universals and Family Resemblances", *Proceedings of the Aristotelian Society*, 1960-1961.
BARASCH, Moshe, *Theories of Art, 3, From Impressionism to Kandinsky*, New York-London, Routledge, 1998.
BARTHES, Roland, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, Αθήνα, Πλέθρον, 1988.
BATTCOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art, A Critical Anthology*, Berkeley, University of California Press, 1995 (1968).
BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard folio essais, 1992.

BAXANDALL, Michael, *Giotto and the Orators, Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford, Oxford University Press, 1971.

— *Patterns of Intention, On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven – London, Yale University Press, 1985.

BEARDSLEY, Monroe C., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis – Cambridge, Hackett Publishing Company, 1981 (1st edition 1958).

— *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, μτφρ. Κούρτοβικ, Χριστοδουλίδης, Αθήνα, Νεφέλη, 1989.

— "Textual Meaning and Authorial Meaning", στο *Genre* 1 (1968).

— "The Authority of the Text", στο *The Possibility of Criticism*, Wayne State University Press, 1970.

BEARDSLEY, M.C. και WIMSATT, "Intentional Fallacy" στο *Sewanee Review*, Vol. 54, 1946.

BELL, Clive, *Art*, New York, Capricorn Books, 1958.

BELL, David, "The Art of Judgment", *Mind*, New Series, vol. 96, no. 382 (April, 1987).

BERNSTEIN J.M., *The Fate of Art, Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992.

— "Aesthetics, Modernism, Literature: Cavell's Transformations of Philosophy", στο Richard Eldridge (ed.), *Stanley Cavell*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

BOIS, Yves-Alain, *Painting as Model*, Cambridge Mass., MIT Press, 1993.

BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, Minerve, 2008.

— *Musique et arts plastiques, Interactions au XXe siécle*, Paris, Minerve, 1998.

BOSSEUR, Jean-Yves & Dominique, *Révolutions Musicales, La musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Minerve, 1999.

BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1963.

— *Le pays fertile, Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989.

— *Darmstadt: Συμβολές στη Νέα Μουσική, Σύγχρονη Μουσική Σκέψη 2*, μτφρ. Πάνος Βλαγκόπουλος, Αθήνα, Νάκας, 1989.

BOULEZ P., LOYRETTE H., LISTA M., *Pierre Boulez, Œuvre : fragment*, Paris, Gallimard, 2008.

BOURDIEU, Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979

— *The Field of Cultural Production*, Polity Press, 1993.

BRANDOM, Robert, *Tales of the Mighty Dead*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 2002.

BRUNET, Claire "Présentation", στο Baudelaire, *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1992.

CAGE, John, *Silence, Lectures and Writings*, London, Marion Boyars, 1999 (1968).

CARROLL, Noël, *Philosophy of Art*, London-New York, Routledge, 1999.

COLLINGWOOD, R. G., *The Principles of Art*, Oxford, Oxford University Press, 1958 (1938).

COWELL, Henry, "Current Chronicle", στο R. Kostelanetz (ed.), *John Cage*, New York, ADA Capo, 1991.

CROCE, Benedetto, *The Aesthetic as the Science of Expression and of the Linguistic in General*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

DAHLHAUS, Carl, *Between Romanticism and Modernism*, Berkeley, University of California Press, 1980.

— *The Idea of Absolute Music*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.

— *Schoenberg*, Genève, Contrechamps, 1997.

DANTO, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1981.

— *After the End of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

— *Philosophizing Art*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1999.

— *Andy Warhol*, New Haven – London, Yale University Press, 2009.

— "The Artworld", στο *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19 (Oct. 15, 1964).

DAVIES, Stephen, *Definitions of Art*, Ithaca-New York-London, Cornell University Press, 1991.

— *Musical Meaning and Expression*, Cornel University Press, Ithaca, NY, 1994.

— "Beardsley and the Autonomy of the Work of Art", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, No. 2 (Spring, 2005).

DA VINCI, Leonardo, *Traité de la peinture*, Paris, Berger – Levrault, 1987.

DE DUVE, Thierry, *Clement Greenberg entre les lignes*, Paris, Editions Dis Voir, 1996.

DICKIE, George and WILSON, W. Kent, "The Intentional Fallacy: Defending Beardsley", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No. 3 (Summer, 1995).

MORIZOT-POUIVET (ed.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007.

ELDRIDGE, Richard (ed.), *Stanley Cavell*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

ELGIN, Catherine, *With Reference to Reference*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, Cambridge, 1983.

ELIOT, T.S., "Tradition and the Individual Talent", στο *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Dover, 1997 (1920).

FLOYD, Juliet, "Heautonomy: Kant on Reflective Judgment and Systematicity", *Kants Aesthetik- Kant's Aesthetics –L'esthétique de Kant*, Herman Parret (ed.), Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1998.

— « Sur Cavell, Kant et quelques lectures de Wittgenstein de 1965 à nos jours » στο Bouton, C., Brugère, F., Lavaud, C. (ed.), *Kant, L'année 1790, critique de la faculté de juger ; beauté, vie, liberté*, Paris, Vrin, 2008.

FRIED Michael, *Art and Objecthood*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.
— *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.
— *Courbet's Realism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990.
— *Manet's Modernism, or The Face of Painting in the 1860s*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.
— *Menzel's Realism, Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, New Haven-London, Yale University Press, 2002.
— *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven- London, Yale University Press, 2008.
— "How Modernism Works, A Response to T.J. Clark". *Critical Inquiry* vol. 9, no 1., September 1982.
FRY, Roger, *Transformations, Critical and Speculative Essays on Art*, New York, Anchor Books, 1956.
— *Vision and Design*, New York, Dover, 1981.
GODIN, Christian, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard , Ed. du Temps, 2004.
GOEHR, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
— *The Quest for Voice, Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1998.
— *Elective Affinities, Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York, Columbia University Press, 2008.
— "Being True to the Work", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 47, no.1 (1989).
— "Adorno, Schoenberg, and the "Totentanz der Prinzipien" - In Thirteen Steps", *Journal of American Musicological Society*, vol. 56, no.3 (2002).
— "Dissonant Works and the Listening Public", στο Tom Huhn (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
GOODMAN, Nelson, *Languages of Art*, Indianapolis/Cambridge, Hackett, 1976.
— *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, 1978.
— *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.
— *Γλώσσες της Τέχνης*, μετφρ. Πάνος Βλαγκόπουλος, Αθήνα, Εκκρεμές, 2005.
GOODMAN, Russell (ed.), *Contending with Stanley Cavell*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
GREENBERG, Clement, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1989 (1961).
— *The Collected Essays: Perceptions and Judgments, 1939-1944*, volume 1, Chicago, The University of Chicago Press, 1986 (1955).
— *The Collected Essays:Arrogant Purpose, 1945-1949*, volume 2, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

— *The Collected Essays: Affirmations and Refusals, 1950-1956*, volume 3, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.
— *The Collected Essays: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, volume 4, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
— *Homemade Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
— *Later Writings*, Minneapolis- London, University of Minnesota Press, 2003.
— "Modern and Postmodern", William Dobell Memorial Lecture, Sydney, Australia, Oct 31, 1979, στο *Arts* 54, No. 6 (February 1980).
— "Autonomies of Art", Moral Philosophy and Art Symposium, Virginia, Mountain Lake, October, 1980 (και στο www.sharecom.ca)

GUYER, Paul, *Kant and the Claims of Taste*, Harvard University Press, 1979.

HANSLICK, Eduard, *On the Musically Beautiful*, Indianapolis, Hackett Publishing, 1986.

HENRY, Michel, *Voir l'invisible sur Kandinsky*, Paris, PUF, 2005 (1988).

HINDEMITH, Paul, *The Craft of Musical Composition*, Part 1 & 2, Schott, 1984.

HONEGGER, Marc, *Dictionnaire du Musicien*, Paris, Larousse, 2002.

HUHN, Tom (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

IMBERT, Claude, *Maurice Merleau-Ponty*, Paris, ADPF, 2006.
— "The Blue of the Sea: Merleau-Ponty, Malraux, and Modern Painting", στο *MLN*, Vol. 115, No. 4, French Issue (Sep., 2000), σελ. 600-618.

ISEMINGER, Gary (ed.), *Intention & Interpretation*, Philadelphia, Temple University Press, 1992.

KANDINSKY, Wassily, *Complete Writings on Art*, Da Capo, 1994.
— *Για το πνευματικό στην τέχνη*, ελλ. μετφρ., Αθήνα, Νεφέλη, 1981.
— *Σημείο – Γραμμή – Επίπεδο: Συμβολή στην ανάλυση των ζωγραφικών στοιχείων*, Αθήνα – Γιάννενα, Δωδώνη, 1996.

KENNICK, William, "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", στο *Mind*, No. 67, 1958.

KINTH, Βάσω, *Kuhn & Wittgenstein, Φιλοσοφική Έρευνα της* Δομής των Επιστημονικών Επαναστάσεων, Αθήνα, Εκδόσεις Σμίλη, 1995.
— "Novelty and Revolution in Art and Science: The Connection between Kuhn and Cavell", στο *Perspectives on Science*, Vol. 18, No. 3, fall 2010, σελ. 284-310.
— "Concept as vessel and concept as use", υπό έκδοση.
— "Taking a look at history", ομιλία στο συνέδριο "On Hacking's 'Style(s) of Thinking'" στο Cape Town, 31 Μαρτίου 2011.

KIVY, Peter, *The Fine Art of Repetition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
— *Authenticities, Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1995.
— *Music, Language, and Cognition*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

KOSTELANETZ, Richard (ed.), *John Cage, an Anthology*, New York, Da Capo, 1991 (1970).

KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985.

— *The Optical Unconscious*, Cambridge, MIT Press, 1993.

KRENEK, Ernst "Extents and Limits of Serial Techniques", στο *Musical Quarterly*, XLVI, 1960.

KUHN, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, The University of Chicago Press, 1962. Μετάφραση στα ελληνικά, T.S. Kuhn, *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων*, μετάφραση, Γ. Γεωργακόπουλος, Β. Κάλφας, Αθήνα, Σύγχρονα Θέματα.

LAMARQUE, P., Olsen H. (ed.), *Aesthetics and the Philosophy of Art, The Analytic Tradition, An Anthology*, Blackwell, 2004.

LEBRUN, Gérard, *Kant sans kantisme*, Paris, Fayard, 2009.

LEIBNIZ, "Principes de la nature et de la grâce fondés en raison: Principes de la philosophie, ou, Monadologie1714", Paris, PUF, 2001.

LEIGHTEN, Patricia "Cubist Anachronisms: Ahistoricity, Cryptoformalism, and Business-as-Usual in New York", Oxford Art Journal, Vol. 17, No. 2 (1994), σελ. 91-102).

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoön, An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, translated by E.A. McCormick, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1984 (1766).

LEVINSON, Jerold, *The Pleasures of Aesthetics, Philosophical Essays*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1996.

— *Music in the Moment*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1997.

— "Intention and Interpretation in Literature", στο Lamarque and Olsen (ed.), *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, 2004.

LEVINSON, Jerold (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995.

LIVINGSTON, Paisley, "Intention in Art", στο Jerold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

MALRAUX, Le *Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard folio, 1965 (1947).

MARGOLIS, Joseph, *Art and Philosophy*, Atlantic Heights – NJ, Humanities Press, 1980.

MELE, Alfred R. and LIVINGSTON, Paisley, "Intentions and Interpretations", in *MLN*, Vol. 107, No. 5, Comparative Literature, Dec., 1992.

MONDRIAN, Piet, *The New Art – The New Life, The Collected Writings of Piet Mondrian*, New York, Da Capo, 1993.

MORRIS, Robert, *Have I Reasons, Work and Writings, 1993-2007*, Durham – London, Duke University Press, 2008.

ΜΟΥΡΙΚΗ, Αλεξάνδρα, *Μεταμορφώσεις της Αισθητικής*, Αθήνα, Νεφέλη, 2005.

NARBOUX, Jean-Philippe, « Ressemblances de famille, caractères, critères », στο Sandra

Laugier (ed.), *Wittgenstein, métaphysique et jeux de langage*, Paris, PUF, 2001.

— « Absorption et picturalité », C. Romano (ed.), Paris, Sers, 2011, υπό έκδοση.

— « Y a-t-il jamais de surprise en logique? Logique et téléologie: Kant et Wittgenstein », στο Bouton, C., Brugère, F., Lavaud, C. (ed.), *Kant, L'année 1790, critique de la faculté de juger ; beauté, vie, liberté*, Paris, Vrin, 2008.

— « « Je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais continuer » : le syndrome moderniste » ομιλία στις 11 Φεβρουαρίου 2011 στην ENS στο Παρίσι.

NEHAMAS, Alexander, *Only a Promise of Happiness, The Place of Beauty in a World of Art*, New Jersey, Princeton University Press, 2007.

NICOLAS, Francois, *La Singularité Schoenberg*, Paris, L'Harmattan, Ircam, 1997.

PADDISON, Max, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

— "Authenticity and Failure in Adorno's Aesthetics", στο Huhn, Tom (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

PANOFSKY, Erwin, *Perspective as Symbolic Form*, μτφρ. Christopher S. Wood, New York, Zone Books, 1997.

PAZ, Ottavio, *Children on the Mire, Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

PREMINGER, Alex, Brogan, T. V. F. (ed.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetics*, New Jersey, Princeton University Press, 1993

PUTNAM, Hilary, "Rules, attunement, and "applying words to the world"",στο Nagl, L., & Mouffe, C. (ed.), *The Legacy of Wittgenstein, Pragmatism or Deconstruction*, Frankfurt, Peter Lang, 2001.

RAMEAU, Jean-Philippe, *Treatise on Harmony*, Dover, 1971.

RENSSELAER, W. Lee, "Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting", στο *The Art Bulletin*, Vol. 22, No. 4 (Dec., 1940).

RIDLEY, Aaron, *The Philosophy of Music, Theme and Variations*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2004.

— "Not ideal: Collingwood's expression theory", στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 3 (Summer, 1997).

RILKE, Rainer Maria, "The Rodin-Book: Second Part (1907)", στο *Where silence Reigns: Selected Prose*, New York, 1978.

ROSEN, Charles, *Schoenberg*, Paris, Minuit, 1979.

SAUSSURE de, Ferdinand, *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, μετφρ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση.

SCHOENBERG, Arnold, *Harmonielehre*, Wien, Universal Edition A.G. Wien, 1922.

— *Style and Idea*, Berkeley, University of California Press, 1975.

— *Βασικές Αρχές Μουσικής Σύνθεσης*, Αθήνα, Νάσος, 1988.

— *Coherence, Counterpoing, Instrumentation, Instruction in Form*, έκδοση στα

γερμανικά και αγγλικά, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1994.

SCRUTON, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

— *The Aesthetics of Architecture*, New Jersey, Princeton University Press, 1979.

SERS, Philippe, *Kandinsky, Philosophie de l'art abstrait : peinture, poésie, scénographie*, Skira, 2003.

— *L'avant-garde radicale: le renouvellement des valeurs dans l'art du XXe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

ΣΟΛΩΜΟΣ, Μάκης, *Ξενάκης Ιάννης: Το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2008.

SOLOMOS, M., SOULEZ, A., VAGGIONE, H., *Formel Informel, Musique Philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2003.

STEIN, E. (ed.), *Arnold Schoenberg Letters*, trans. E. Wilkins and E. Kaiser, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987.

SUITS, Bernard, "What is a game?", *Philosophy of Science*, Vol. 34, No. 2, Jun., 1967.

THOMAS-FOGIEL, Isabelle, «La liaison comme remise en cause de la représentation : la composition chez Kandinsky et la notion de système dans l'idéalisme allemand », στο Bertrand Rougé (ed.), *La liaison, actes du 8e colloque du Cicada*, Pau, PUP, 2008.

VICKERS, Brian, *Classical Rhetoric in English Poetry*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1989.

WEITZ, Morris, "The Role of Theory in Aesthetics", στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1, Sep., 1956.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Φιλοσοφικές Έρευνες*, Αθήνα, Παπαζήσης, 1977.

WOLLHEIM, Richard, *Art and its Objects*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 (1968)

— *Painting as an Art, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1984*, New Jersey, Princeton University Press, 1987.

— *On Formalism and its Kinds*, Barcelona, Fundacio Antonio Tapies, 1995.

ΖΕΡΒΟΣ, Γιώργος, *Schoenberg, Berg, Webern, Η κρίση της μουσικής δια μέσου της κρίσης του θέματος και των μορφών*, Αθήνα, Παπαγρηγορίου – Νάκας, 2001.