ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΧΡΟΝΗΣ

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ*

Ι

Εννοιολογικός προσδιορισμός του κατηγορήματος σύγχρονος

Όπως συνάγεται και από την διατύπωση του θέματός μου, θα αναφερθώ σε δύο δέσμες προβλημάτων. α) Σε προβλήματα, με τα οποία ασχολείται η σύγχρονη αισθητική· β) Σε προβλήματα που αντιμετωπίζει η ίδια η σύγχρονη αισθητική. Στα τελευταία δεν ανήκουν μόνον εκείνα που ανακύπτουν κατά τις προσπάθειες που αυτή καταβάλλει για να κυρώσει τις προϋποθέσεις της και να εμπεδώσει αρραγέστερα τις μεθοδολογικές αρχές της· συγκαταλέγονται και αυτά που βαραίνουν στην αισθητική εν γένει από την διαμόρφωσή της σε αυτόνομο επιστημονικό και φιλοσοφικό κλάδο μέχρι σήμερα. Τα τελευταία συνεπώς δεν είναι προβλήματα της σύγχρονης αισθητικής μόνο. Ωστόσο αυτή τα εξετάζει και μάλιστα με ιδιαίτερο ζήλο και προσοχή, διότι γνωρίζει ότι οι όποιες διαφοροποιήσεις της προς παλαιότερες μορφές αισθητικής δεν αρκούν για την δικαίωσή της. Η επιτυχία που συνοδεύει τον τρόπο κατά τον οποίον τα μελετά βεβαιώνεται και από αυτό· από το ότι δηλαδή πολλές από τις κατευθύνσεις της χαράχθηκαν στις προσπάθειες των εκπροσώπων της να υπερβούν τις διλημματικές καταστάσεις, στις οποίες τους είχε οδηγήσει η καχυποψία με την οποίαν αντιμετωπίζεται η αισθητική, καχυποψία που όχι λίγες φορές καθίσταται αμφισβήτηση και πολεμική.

Η έκταση του θέματός μου με αναγκάζει να προβώ σε στενή επιλογή. Ως εκ τούτου θα αναφερθώ σ' εκείνα από τα προβλήματα της σύγχρονης

---

* Διάλεξη προς τους φοιτητές του Τομέα Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Δόθηκε στις 12 Μαρτίου 1992. Στο δημοσιευόμενο κείμενο αναπτύσσονται διεξοδικώτερον και εκείνα από τα θέματα που εξετάσθησαν κατ' αυτήν αδρομερώς.

Ευχαριστώ και από την θέση αυτή τον Τομέα Φιλοσοφίας για την τιμή που μου έκαμε να μου δώσει την ευκαιρία να επικοινωνήσω με τους φοιτητές του και να συζητήσω μαζί τους ορισμένες σκέψεις μου για την σύγχρονη αισθητική.

αισθητικής που φανερώνουν προς τα πού αυτή βαδίζει και με ποιον γνώμονα χαράσσει την πορεία της· συνάμα δε δηλοποιούν τα γνωριστικά της σημεία. Θα εστιάσω λοιπόν την προσοχή μου στα προβλήματα αυτά και θα προσπαθήσω μέσα από την αναδίφησή των να φωτίσω τις ουσιώδεις ποιότητές της στην γενετική των σύσταση και όχι στην απηρτισμένη μορφή των.

Η αναζήτηση των ουσιωδών ποιοτήτων της σύγχρονης αισθητικής μέσα στα προβλήματα που αυτή ερευνά δεν μεταθέτει για αργότερα την απάντηση στο ερώτημα που ερωτά για το ποια αισθητική, ορθότερον ποιες αισθητικές κατευθύνσεις θα πρέπει να χαρακτηρισθούν ως σύγχρονες. Το ερώτημα αυτό, όπως είναι εμφανές, σχετίζεται προς την οριοθέτηση της ερευνητικής μου περιοχής· συνεπώς θεωρώ απαραίτητο να αρχίσω την εξέταση του θέματός μου, διευκρινίζοντας το περιεχόμενο που προσδίδω στο κατηγόρημα σύγχρονος.

Θα ήθελα κατά πρώτον να δηλώσω τούτο· ότι δηλαδή, λέγοντας σύγχρονη αισθητική, δεν εννοώ την αισθητική που καλλιεργείται μεν σήμερα, αποτελεί ωστόσο συνέχεια μορφών αισθητικής που ανεφάνησαν κατά το παρελθόν. Μια τέτοια αισθητική δεν την αποφάσκω. Αναγνωρίζω την σημασία της· δεν την θεωρώ όμως σύγχρονη. Εφαρμόζω δηλαδή επί του προκειμένου την αρχή που για την χρονολόγηση των Κούρων διεμόρφωσε κατ σε πειστική επιχειρηματολογία εθεμελίωσε η ερευνήτρια της αρχαίας ελληνικής τέχνης Gisela Richter. Στο ερώτημα, ρητορικό μεν, όχι όμως ασύστατο, πώς είναι βέβαιη ότι οι Κούροι που κατατάσσει στον έκτο αιώνα δημιουργήθηκαν πράγματι κατά τον αιώνα αυτόν και όχι σε μια υστερότερη εποχή από καλλιτέχνες που εμπνέονταν από παλαιά πρότυπα, απήντησε ως εξής: Αν υπήρξαν τέτοιοι καλλιτέχνες και πιθανόν να υπήρξαν, θα πρέπει να τους τοποθετήσομε πλάι στους πραγματικά συγχρόνους των· δεν έχει σημασία πότε έζησε ένας καλλιτέχνης, αλλά ποια τεχνοτροπία ακολούθησε[1].

Όταν λοιπόν λέγω σύγχρονη αισθητική εννοώ την αισθητική εκείνη που αφορμάται από την τέχνη της εποχής της, επιζητεί δε να την κατανοήσει μέσα από την εξέταση των μορφών που αυτή η ίδια δημιουργεί. Με άλλα λόγια, αισθητική που συγκροτεί τις όποιες ερμηνευτικές και άλλες αρχές της με γνώμονα ομόχρονά της έργα τέχνης και όχι a priori θεωρησιακές συλλήψεις για την τέχνη και το ωραίο. Αισθητική συνεπώς που έχει υπερβεί και την καλουμένη αισθητική εκ των άνω και την ονομάζομέ-

1. G. Richter, *Kouroi. Archaic Greek Youths. A Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture,* London MCMLX, σ. 5.

νη αισθητική εκ των κάτω[1], χωρίς δε να έχει μετατραπεί σε κλάδο της ιστορίας της τέχνης, επικεντρώνει την προσοχή της στα σύγχρονά της καλλιτεχνήματα και δεν διστάζει να θεματοποιήσει τόσο την ανάγκη δημιουργίας αυτών όσο και την ανάγκη υπάρξεως της τέχνης της ίδιας. Ακόμη, αισθητική που τοποθετεί την δικαίωση και την αναγνώρισή της στην άρση της κρίσεως που διέρχεται η αισθητική συνείδηση και στην διάνοιξη δρόμων που να οδηγούν στην καλλιτεχνική και στην αισθητική εμπειρία. Λέγοντας επομένως σύγχρονη αισθητική, εννοώ την αισθητική εκείνη που ανέκυψε στην σύγκρουσή της προς παλαιότερες μορφές αισθητικής, οδηγήθηκε δε στην σύγκρουση προς αυτές όχι από στείρα επιθετικότητα, αλλά από την διαπίστωση ότι η τέχνη αποτελεί κοινωνικό φαινόμενο και συνεπώς η κατανόηση του καλλιτεχνήματος δεν μπορεί να επιτευχθεί ερήμην των μεταλλαγών που επισυμβαίνουν στο κοινωνικό γίγνεσθαι.

Από όσα μέχρι τώρα ανέφερα έγινε, νομίζω, φανερό ότι θα εξετάσω προβλήματα της μαρξιακής αισθητικής, των αισθητικών θεωριών του Adorno και άλλων μελών και οπαδών της Σχολής της Φραγκφούρτης, καθώς και της καλουμένης πληροφορικής αισθητικής. Θα προσπαθήσω να επισημάνω κοινά προβλήματα των αισθητικών αυτών, ανεξαρτήτως των λύσεων που η κάθε μία προτείνει. Ομολογουμένως και άλλες αισθητικές κατευθύνσεις παρατηρούνται σήμερα. Υπενθυμίζω την φαινομενολογική αισθητική, την αναλυτική αισθητική και την μεταφυσικής ή ιδεαλιστικής υφής αισθητική. Σ' αυτές δεν θα αναφερθώ, παρά το πράγμα ότι ορισμένες όχι μόνο διαφέρουν από την παραδοσιακή αισθητική κατά την μέθοδο και την στοχοθεσία, αλλά προσέτι φωτίζουν προβλήματα που απασχολούν κάθε αισθητική[2]. Και δεν θα αναφερθώ επειδή διαμορφώνουν τις κατηγορίες των ερήμην των συγχρόνων των καλλιτεχνημάτων και της καταστάσεως στην οποίαν διατελεί η τέχνη.

---

1. Για τις αισθητικές αυτές βλ. Α. Γιανναρά, *Θέματα παραδοσιακής και σύγχρονης αισθητικής*, Αθήνα 1976, σσ. 16 κ.εξ., σ. 18, όπου οι σχετικές απόψεις του G.-Th. Fechner.

2. Τούτο ισχύει ιδίως για την αναλυτική αισθητική. Η συμβολή αυτής στην μελέτη εννοιών που κατά παράδοση αποτελούν κύριο τμήμα του εννοιολογικού λεξιλογίου κάθε αισθητικής θεωρείται αδιαμφισβήτητη. Για τον τρόπον κατά τον οποίον η αναλυτική αισθητική μελετά τις αισθητικές έννοιες βλ. F. Slbley, «Aesthetic Concepts», *The Philosophical Review* (1959), σσ. 421 κ. εξ. Βλ. και γερμ. μετάφρ. εις *Ästhetik*, Wege der Forschung, Τόμ. XXXI, Hrsg. W. Henckmann, Darmstadt 1979, σσ. 230 κ. εξ.

II

Η σύγχρονη αισθητική και τα καλλιτεχνικά κινήμ

Οι διευκρινήσεις, στις οποίες προέβην σχε
οποίων προβλήματα θα εξετάσω, καθιστούν ε
τούς από τους όρους που επέβαλαν την διαμόρ
τικής στις αλλαγές που εφιλοδόξησαν να επιφ
ποριακά καλλιτεχνικά κινήματα των αρχών τα
οπότε η θεωρουμένη καλλιτεχνική πρωτοπορία
ετρόμαζε, επιζητούσε να μετατρέψει σε πράξη
τέχνη για την τέχνη. Ορισμένως η αρχή αυτή
σον αφορά στην διατύπωσή της ούτε όσον α
Είχε άλλωστε προβληθεί προτού ακόμη διατυ
το γνωστόν τούτο· ότι δηλαδή πολύ πριν από
είχε επιχειρηματολογήσει υπέρ της αυτονομίο
της αποσυσχετίσεώς του από κάθε σκοπό ξένο
όμως ο Kant επιχειρηματολογούσε επί αυστη
πικέντρωνε δε την προσοχή του στο ωραίο και
ναμη, οικοδομούσε την διασκεπτική αισθητική
ματα που ανέφερα ζητούσαν την αυτονομία τ
δε αυτήν στην κατάλυση της 'παραδοσιακής'
των όρων που την προσδιόριζαν.

Τα καλλιτεχνικά κινήματα, με τις θέσεις
μως με τον τρόπο κατά τον οποίον χωρούσαν
κλόνιζαν την αισθητική. Η αισθητική συνειδη
νατόν να ασχολείται με την λειτουργία της τέχ
ραίου, όταν εκείνοι που απεικόνιζαν τις μορφέ
όποιο περιεχόμενό του, αγωνίζονταν για να αν
που επεδίωκε να προσδιορίζει το έργο τους, άρα
Εύλογο συνεπώς είναι ότι οι ασχολούμενοι με

---

1. Περί της θεωρητικής στοιχειώσεως των κινημά
των στην τέχνη και την αισθητική εν γένει βλ. P. Bürg
Frankfurt a. M. 1984.

2. Συνοπτική έκθεση της ιστορίας του δόγματος η
τυπώσεώς του και εξής βλ. εις M.C. Beardsley, *Ιστορία*
Δ. Κουρτόβικ - Π. Χριστοδουλίδης, Αθήνα 1989, σσ. 2

3. Για τις προσπάθειες του Kant προς θεμελίωση
N. Chronis, «The Evaluation of a Work of Art: Co
ty?», *Διοτίμα*, 14 (1986), σσ. 102 κ. εξ.

σαν να λάβουν θέση απέναντι των αιτημάτων που τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα πρόβαλλαν και να αναζητήσουν τις επιπτώσεις των στην τέχνη και στην αισθητική.

Αξιοπρόσεκτο επί του προκειμένου είναι τούτο· ότι δηλαδή οι επιπτώσεις που επέφεραν στην αισθητική, αλλά και στην τέχνη τα πρωτοποριακά κινήματα που ανέφερα άρχισαν να διαφαίνονται αργότερα, κυρίως όταν το αίτημα για απόλυτη χειραφέτηση της τέχνης και αυτονομία του καλλιτέχνη είχε συντριβεί στην πυγμή του φασισμού, κατέστησαν δε απολύτως ορατές, όταν η βιομηχανία επεδίωξε να εκμεταλλευθεί, με την βοήθεια της τεχνικής, την επιθυμία ευρυτέρων κοινωνικών στρωμάτων για αμεσώτερη επαφή με την τέχνη και τα δημιουργήματά της[1]. Ανεξαρτήτως πάντως της τύχης που είχαν τα ίδια τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα των αρχών του αιώνα μας, η επίδρασή των στην αισθητική υπήρξε καθοριστική. Αρκεί να αναφέρω τούτο μόνο· τα κινήματα αυτά έθεσαν - μεταξύ άλλων - σε όλη του την έκταση το πρόβλημα της ελευθερίας του καλλιτέχνη και της αυτονομίας της τέχνης, τοιουτοτρόπως δε καλούσαν την αισθητική να στοχασθεί πάνω στην σχέση τέχνης και ελευθερίας, τέχνης και κοινωνίας.

III

Η επαναστατική τέχνη

Ορισμένως δεν ήσαν μόνο τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα που έθεταν το πρόβλημα της σχέσεως τέχνης και ελευθερίας, τέχνης και κοινωνίας. Το πρόβλημα αυτό απασχολούσε και τους μαρξιακής εμπνεύσεως καλλιτέχνες. Μεταξύ όμως των μεν και των δε υφίστατο η ακόλουθη θεμελιακής υφής διαφορά. Τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα τηρούσαν περιοριστική στάση απέναντι της σχέσεως τέχνης και κοινωνίας, περιόριζαν δε το αίτημα για ελευθερία στην τέχνη και τους καλλιτέχνες. Οι μαρξιακής εμπνεύσεως καλλιτέχνες όχι μόνο δεν ζητούσαν την ουδετεροποίηση της τέχνης, αλλά θεωρούσαν υποχρέωση του καλλιτέχνη, σύννομη προς το έργο του, την μέσω της τέχνης συμμετοχή του στους κοινωνικούς αγώνες. Πρόβαλλαν τοιουτοτρόπως την ανάγκη δημιουργίας μιας νέας τέχνης και κατ' επέκτασιν συγκροτήσεως μιας νέας αισθητικής, αισθητικής δηλαδή που θα ανέλυε τις αρχές που θα προσδιόριζαν εκείνην. Οι προσπάθειες των εν λόγω καλλιτεχνών δεν απέληξαν στην δικαίωση των προσδοκιών των. Όχι μόνον εκεί όπου επεβλήθη ο καλούμενος σοσιαλιστι-

1. Για την κατάσταση που επικρατεί σήμερα στην τέχνη και τους κινδύνους που απειλούν την αυτονομία του καλλιτέχνη βλ. κατωτ., σ. 29, σημ. 1.

κός ρεαλισμός[1], αλλά και σε χώρες όπου ο καλλιτέχνης ήταν ελεύθερος να ασκήσει την τέχνη του όπως ο ίδιος έκρινε. Πάντως, ανεξάρτητα από το όποιο αποτέλεσμα, η αντίληψη για την δημιουργία τέχνης ανατρεπτικής των κοινωνικών όρων απετέλεσε έναυσμα για την αναζήτηση νέων τρόπων καλλιτεχνικής εκφράσεως και την συγκρότηση συναφούς αισθητικής. Από τις αναζητήσεις αυτές θα αναφερθώ σε εκείνες που απέληξαν στην ίδρυση το 1933, στο Λονδίνο, του Διεθνούς Συνδέσμου Καλλιτεχνών (The Artists' International Association)[2].

Τα μέλη του Διεθνούς Συνδέσμου Καλλιτεχνών[3], χωρίς να προβάλλουν αξιώσεις καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, διεδήλωναν την απόφασή των να αγωνισθούν ως καλλιτέχνες εναντίον του συνεχώς και ισχυρότερον εδραιουμένου φασισμού στην Ευρώπη. Με τις διακηρύξεις των καθιστούσαν σαφές ότι δεν αγωνίζονταν για την προάσπιση της ιδικής των ελευθερίας μόνο, αλλά της ελευθερίας της ολότητος. Επεδόθησαν λοιπόν στην δημιουργία τέχνης που να προάγει την πραγμάτωση των κοινωνικοπολιτικών οραματισμών των, την απεκάλεσαν δε επαναστατική. Το κατηγόρημα τούτο προκάλεσε έντονες συζητήσεις[4]. Αισθητικοί και καλλιτέχνες υπεστήριξαν ότι το εν λόγω κατηγόρημα προσιδιάζει κυρίως στους σκοπούς που επεδίωκαν τα μέλη του Διεθνούς Συνδέσμου Καλλιτεχνών, ολίγον δε, αν όχι ουδόλως, στον τρόπον κατά τον οποίον εξέφραζαν αυτά αισθητικώς τις όποιες προθέσεις των. Ετέθη συνεπώς έντονο το ερώτημα τι σημαίνει επαναστατική τέχνη και εάν νομιμοποιείται η χρησιμοποίηση του κατηγορήματος επαναστατικός προς χαρακτηρισμό τέχνης που δεν ανατρέπει κρατούσες αισθητικές αντιλήψεις. Οι απαντήσεις που εδόθησαν ούτε εκρίθησαν ούτε κρίνονται ικανοποιητικές[5]. Κατέστησαν ωστόσο σαφές τούτο, ότι δη-

---

1. Περί αυτού βλ. Σ. Κυριαζόπουλου, *Σοσιαλιστικός ρεαλισμός*, Αθήνα 1977. Βλ. ιδίως σσ. 15 κ.εξ., όπου εξετάζεται η δυνατότητα αισθητικής δικαιώσεως της επαναστατικής πράξεως. Για τις αισθητικές θέσεις του Κυριαζόπουλου βλ. Δ. Ζ. Ανδριόπουλος, *Ιστορία της νεοελληνικής αισθητικής*, Θεσσαλονίκη 1990, σσ. 174 κ. εξ.

2. Προκρίνω την αναφορά μου στον Διεθνή Σύνδεσμο Καλλιτεχνών, επειδή αυτός ιδρύθηκε και ελειτούργησε σε χώρα όπου η ελευθερία του φρονήματος αναγνωριζόταν (και αναγνωρίζεται) ως δικαίωμα του πολίτη, ως εκ τούτου οι όποιες επιλογές των μελών του υπήρξαν επιγέννημα της ελεύθερης βουλήσεώς των. Συνεπώς η απόληξη των προσπαθειών του Διεθνούς Συνδέσμου Καλλιτεχνών δεν θα πρέπει να αποσυσχετίζεται από τις αρχές που τα μέλη του είχαν καταστήσει γνώμονα των ενεργειών των.

3. Την ιστορία του Συνδέσμου και σχετική βιβλιογραφία βλ. εις R. Radford, *Art for a Purpose. The Artists' International Association, 1933-1953,* Winchester School of Art Press 1987.

4. Βλ. B. Rea (εκδ.), 5 *on Revolutionary Art,* London 1936.

5. Πρόσφατες συζητήσεις για την έννοια του κατηγορήματος 'επαναστατικός' στη τέχνη τόσο από άποψη αισθητική όσο και από άποψη κοινωνικοπολιτική βλ. εις *Revue d' Esthétique,* 17 (1990).

λαδή και στην περίπτωση όπου ο καλλιτέχνης παραμένει κλεισμένος στον ελεφάντινο πύργο του, η κοινωνική απομόνωση δεν αποτελεί χαρακτηριστικό της τέχνης.

Δεν θα επεκτείνω την αναφορά μου στους στόχους και στους αγώνες του Διεθνούς Συνδέσμου Καλλιτεχνών, ούτε θα εξετάσω τα προβλήματα που θέτει η προσπάθεια διαμορφώσεως αισθητικής που να είναι σύννομη προς τις αρχές του. Άλλωστε τα αισθητικά κενά της θεωρίας του επεσήμανε πολύ ενωρίς, σχεδόν ταυτόχρονα με την εμφάνισή του, ο Read[1], εκάλυψε δε, μερικώς οπωσδήποτε, ο Lukács. Κρίνω ωστόσο απαραίτητο να σημειώσω τούτο· ότι δηλαδή οι στόχοι του εν λόγω Συνδέσμου εδικαίωναν την τέχνη στην συνείδηση των ανθρώπων και έβγαζαν τον καλλιτέχνη από την κοινωνική απομόνωση, στην οποίαν τον κατεδίκαζαν τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα, άνοιγαν όμως τον δρόμο για την υποτέλεια της τέχνης και την μετατροπή της αισθητικής σε εξελεγκτικό όργανο.

Η επαναστατική τέχνη δεν άργησε να μετατραπεί σε στρατευμένη τέχνη και να οδηγηθεί σε αδιέξοδα[2]. Αδιέξοδα όμως δεν συναντούσε μόνο η επαναστατική τέχνη. Καλλιτέχνες και αισθητικοί που είτε εμπνέονταν από ίδιες ή παραπλήσιες αρχές είτε τηρούσαν κριτική στάση απέναντί των διαπίστωναν την ανάγκη επαναπροσδιορισμού της λειτουργίας της τέχνης και επανακαθορισμού του έργου της αισθητικής. Στην διαπίστωση αυτή οδηγούντο από την συνειδητοποίηση των κινδύνων που επαπειλούσαν την τέχνη, στην περίπτωση κατά την οποίαν το αίτημα για ελευθερία του καλλιτέχνη και χειραφέτηση της τέχνης παραθεωρείτο ή αντιμετωπίζετο ερήμην των μεταβολών που είχαν εν τω μεταξύ επέλθει. Η δίνη των γεγονότων άλλοτε ενέπνεε το όραμα για την συναρμογή της αισθητικής πράξεως προς την κοινωνική πράξη και συνεπώς για την αυτοκατάλυση της τέχνης μέσω της πραγματώσεως των ιδεωδών της[3], άλλοτε συνηγορούσε υπέρ της απομονώσεως του καλλιτέχνη και άλλοτε υπέρ της συγκρούσεώς του προς την κοινωνία. Κατέστη συνεπώς εμφανές ότι τα προβλήματα που είχαν συσσωρευθεί έπρεπε να επανεξετασθούν και μάλιστα κατά τρόπον που να προάγεται η διαλεκτική συνύπαρξη των όρων που τα γενεσιουργούσαν. Απαιτείτο δηλαδή μια διαλεκτική αισθητική· με άλλα λόγια, αισθητική που θα υπέβαλλε σε κριτική τόσο το υποκείμενο όσο και το αντικείμενο, μέσα δε

---

1. Βλ. H. Read, «What is Revolutionary Art?», B. Rea, *ένθ' ανωτ.*, σσ. 7 κ.εξ.

2. Ο Διεθνής Σύνδεσμος Καλλιτεχνών αυτοδιελύθη το 1971, είχε όμως παύσει να λειτουργεί πολύ ενωρίτερα.

3. Κύριος εκφραστής του οράματος αυτού υπήρξε ο Marcuse. Ο Marcuse ανέπτυξε τα επιχειρήματά του στα ακόλουθα έργα του: *Über den affirmativen Charakter der Kultur* (1937) - *An Essay on Liberation* (1969) - *Counterrevolution and Revolt* (1972).

από την κριτική αυτών θα κατόρθωνε να ανεύρει τα στοιχεία εκείνα που θα επέτρεπαν την συναρμογή του κοινωνικού χαρακτήρα της τέχνης προς την ιδέα της αυτονομίας της. Προς συγκρότηση μιας τέτοιας αισθητικής εχώρησε ο Adorno.

IV

Η αυτονομία της τέχνης και η κοινωνική λειτουργία της

Παρά την χρονική απόσταση που τον εχώριζε από τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα των αρχών του αιώνα μας, ο Adorno κατέστησε αυτά αφετηρία των αισθητικών του αναζητήσεων. Ατενίζοντάς τα τελολογικώς[1], διεπίστωσε τις αρνητικές επιπτώσεις των στην τέχνη. Επισημαίνοντας[2] ότι κάθε επανάσταση στην τέχνη, που τηρεί περιοριστική στάση απέναντι του ιστορικώς διαμορφωμένου κόσμου, δεν οδηγεί στην επαναρρίζωση της τέχνης, αλλά στον θάνατό της, καταλύει δε την αισθητική με το να την καθιστά νεκρολογία της τέχνης, αναζητεί τρόπο διασώσεως της μεν και επαναθεμελιώσεως της δε. Πεπεισμένος ότι η τέχνη μπορεί να επιζήσει και η αισθητική να δικαιωθεί μόνο σε κοινωνία που είναι απηλλαγμένη από την βαρβαρότητα του πολιτισμού της, τοποθετεί την λειτουργία της πρώτης και το έργο της δεύτερης στην ανατροπή των όρων που επαπειλούν την ύπαρξή των. Την ανατροπή των όρων αυτών δεν την θεωρεί πάντως ως ενέργεια αυτοπροστασίας, μόνο αλλά και ως χρέος προς την κοινωνία.

Προτού ο Adorno χωρήσει στην ανάλυση του χρέους που τέχνη και αισθητική έχουν απέναντι της κοινωνίας, εξετάζει την μεταξύ των σχέση. Υποστηρίζει ότι η αισθητική δεν αντιμάχεται την τέχνη, και όταν ακόμη θεματοποιεί το δικαίωμα υπάρξεώς της. Η αισθητική επιζητεί να εισδύσει στο *μυστήριο της τέχνης*[3], να καταδείξει δηλαδή την δύναμη που αυτή έχει να αίρει από τα πράγματα τον μαγικό ιστό που τα περιβάλλει. Η αισθητική συνεπώς λειτουργεί ερμηνευτικώς, κριτικώς και αξιολογικώς,

---

1. Σε μια τέτοια ενατένιση προβαίνει ο Adorno στο έργο του *Αισθητική θεωρία*, έργο που - ως γνωστόν - εκδόθηκε μετά από τον θάνατό του. Το έργο δεν είναι ολοκληρωμένο. Ωστόσο, αποτελεί επιστέγασμα των αισθητικών αντιλήψεων του Adorno, αναγνωρίζεται δε ως ένα από τα κορυφαία έργα αισθητικής της εποχής μας.

2. *Ästhetische Theorie, Gesammelte Sohriften,* Τόμ. 7, σ. 13. Ας σημειωθεί ότι, οσάκις παραπέμπω σε έργα του Adorno, χρησιμοποιώ την έκδοση των Απάντων του που επιμελήθη ο R. Tiedemann, σε συνεργασία με τους G. Adorno, S. Buck-Morss και K. Schultz. Εκδοτικός οίκος Suhrkamp.

3. *Ästhetische Theorie,* σ. 337.

χωρίς ωστόσο να φιλοδοξεί να επιβάλει στον καλλιτέχνη περιοριστικούς όρους. Με την τριττήν αυτήν λειτουργία της η αισθητική και εαυτήν νομιμοποιεί και την τέχνη προάγει.

Είναι, νομίζω, σαφές ότι ο Adorno επιζητεί να συγκροτήσει αισθητική, η οποία, ξένη προς κάθε ιδεολογικό προσανατολισμό, θα καταφάσκει και συνάμα θα περιφρουρεί την αυτονομία της τέχνης, δεν θα παραθεωρεί όμως την κοινωνική διάστασή της. Ο διττός αυτός χαρακτήρας της αισθητικής του Adorno συνετέλεσε ώστε σ' αυτήν να εξετάζονται πολυειδή προβλήματα, καί μάλιστα προβλήματα που αποτελούν σημείο αναφοράς διαφόρων αισθητικών. Συγκεκριμένα στην αισθητική του ανερευνώνται προβλήματα που απασχολούν την μαρξιακή αισθητική (σχέση κοινωνίας και τέχνης - σχέση μορφής και περιεχομένου)· προβλήματα που ετέθησαν μεν από τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα στα οποία αναφέρθηκα, συζητούνται ωστόσο και από αισθητικούς ιδεαλιστικής, αλλά και μαρξιακής κατευθύνσεως (σχέση τέχνης και ελευθερίας) καθώς και προβλήματα που ανέκυψαν από την επιδρομή της τεχνολογίας στην τέχνη (σχέση τέχνης και τεχνικής). Ακόμη προβλήματα που απασχολούν την παραδοσιακής υφής αισθητική (η δυνατότητα και εγκυρότητα των αισθητικών κρίσεων και αξιών) καθώς και προβλήματα που ανακύπτουν στην προσπάθεια επανακαθορισμού του έργου της αισθητικής (καλλιτεχνική και αισθητική εμπειρία). Η εξέταση προβλημάτων τόσο διαφορετικού χαρακτήρα συντελεί ώστε αρκετές φορές οι αισθητικές αναζητήσεις του Adorno να προσλαμβάνουν την μορφή ανασυνθέσεως της ιστορίας της τέχνης και της αισθητικής, ουδέποτε ωστόσο σκιάζουν την φύση του ερευνωμένου. Στη συνέχεια θα αναφερθώ στις κυριώτερες από τις απόψεις που υπετύπωσε ο Adorno ως προς τα προβλήματα αυτά. Δεν θα περιορισθώ όμως στον Adorno. Θα αναφερθώ και στις θέσεις που διεμόρφωσαν εκπρόσωποι διαφορετικών ή συναφών κατευθύνσεων της σύγχρονης αισθητικής, στην περίπτωση ορισμένως που οι θέσεις αυτές φωτίζουν πληρέστερα τα προβλήματα που εξετάζω.

Παρετήρησα ήδη ότι τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα, ζητώντας την χειραφέτηση της τέχνης, ζητούσαν κατ' ουσίαν την ουδετερότητά της σε ό,τι αφορά την προβληματική της κοινωνίας. Αναφέρθηκα επίσης στην άκρως αντίθετη στάση που ετήρησαν οι μαρξιακής εμπνεύσεως καλλιτέχνες. Η σχέση συνεπώς τέχνης και κοινωνίας κατέστη θεμελιακού χαρακτήρα πρόβλημα, για τον λόγον ακριβώς τούτον θα αναφερθώ κατά πρώτον σ' αυτό. Την αναφορά μου που, όπως είναι εύλογο, θα έχει χαρακτήρα στενής επιλογής, θα την αρχίσω όχι με τον Adorno, αλλά με τον Lukács, επειδή η θέση αυτού επί του προβλήματος τούτου αποτελεί διασάφηση και περαιτέρω ανάπτυξη απόψεων στοχαστών που επηρέασαν

καθοριστικώς ολόκληρο τον εικοστό αιώνα, άσκησαν δε επίδραση και σ' αυτόν τον Adorno. Ακολούθως θα μεταβώ στον Adorno για να δείξω τις όποιες διαφορές και ομοιότητες των απόψεών του προς αυτές του Lukács και να συναγάγω τα συμπεράσματα εκείνα που θα με βοηθήσουν να υπερβώ τις απόψεις και να ατενίσω το πρόβλημα το ίδιο.

Ο Lukács θεωρεί δεδομένη την σχέση κοινωνίας και τέχνης, γι' αυτό και περισσότερο ενδιαφέρεται να την αναλύσει και ολιγώτερον να την καταδείξει. Με αξιοθαύμαστη ομολογουμένως διεισδυτικότητα αναδιφά την συνεξάρτηση τέχνης και κοινωνίας, και μάλιστα στις μορφές με τις οποίες η τελευταία εκδηλώνεται στον καθημερινό βίο. Επικαλούμενος ο Lukács τα συμπεράσματα της εν λόγω αναδιφήσεώς του, υποστηρίζει ότι στο έργο τέχνης προβάλλει η ολότητα της ζωής, γι' αυτό και ο κόσμος της τέχνης είναι ο κόσμος του ανθρώπου[1]. Με τον ισχυρισμό του αυτόν αναγνωρίζει την καθοριστική συμβολή της τέχνης στην ανέλιξη του ανθρώπου. Κατά την γνώμη του, «όπως η εργασία, η επιστήμη και κάθε άλλη κοινωνική δραστηριότητα, έτσι και η τέχνη είναι επιγέννημα της κοινωνικής ανελίξεως του ανθρώπου· του ανθρώπου, ο οποίος μέσω της εργασίας ανάγεται σε άνθρωπο»[2]. Με την γνώμην του αυτήν ο Lukács θεσμοθετεί την σχέση τέχνης και κοινωνίας, συνάμα όμως αντιμετωπίζει το πρόβλημα αποσυνδέσεως του καλλιτεχνήματος από τις συνθήκες δημιουργίας του και αναγνωρίσεως σ' αυτό του στοιχείου της διαχρονικότητος. Η θέση του επί του προβλήματος αυτού έχει ως εξής. Κάθε έργο τέχνης διαθέτει ιδιαιτερότητα, εμπεριέχει δε το εδώ και το τώρα της γενέσεώς του· ωστόσο, μέσω της τέχνης φθάνομε στην αυτοσυνειδησία μας και συνάμα γνωρίζομε τον κόσμο που ευρίσκεται έξω από την συνείδησή μας[3].

Είναι εμφανές ότι ο Lukács, κατά την μελέτη του αισθητικού, αποδίδει δεσπόζουσα θέση στον καθημερινό βίο[4]. Πρόκειται ομολογουμένως για ενέργεια που εμπεριέχει τον κίνδυνο παρανοήσεώς της. Για να αποτραπεί ο κίνδυνος αυτός, θα πρέπει να διευκρινησθεί η έννοια και το περιεχόμενο που ο Lukács προσδίδει στον καθημερινό βίο. Όταν λοιπόν λέγει καθημερινό βίο, εννοεί την συνεχή διαπάλη των όρων που προσδιορίζουν το κοινωνικό γίγνεσθαι· την ανειρήνευτη αντιμαχία των αρχών και των συστημάτων, καθώς και την διαρκή προσπάθεια του ανθρώπου για την πλήρωση

1. «Kunst und objektive Wahrheit», Georg Lukács Werke, Τόμ. 4, *Probleme des Realismus,* I, σ. 619.

2. *Ästhetik* I, 1, Georg Lukács Werke, Τόμ. 11, σ. 25.

3. «Kunst und objektive Wahrheit», *ένθ' ανωτ.,* σσ. 616 κ.εξ. Του αυτού, *Ästhetik,* I, 1, *ένθ' ανωτ.,* σ. 851.

4. *Ästhetik* I, 1, *ένθ' ανωτ.,* σσ. 33 κ. εξ.

των παντοειδών αναγκών της ζωής. Για τον Lukács, ο καθημερινός βίος είναι η περιοχή των ανταγωνισμών και των αντιφάσεων, με άλλα λόγια των καταστάσεων που ο άνθρωπος βιώνει συνεχώς. Οι αντιφάσεις αυτές αίρονται στην τέχνη μέσω της αντανακλάσεώς των στα έργα που αυτή δημιουργεί. Η αντανάκλαση δηλαδή δεν συνεπάγεται την αναπαραγωγή εκείνων που αντικατοπτρίζονται, αλλά την υπέρβασή των. Συνεπώς στην τέχνη αίρεται η αντίθεση ουσίας και φαινομένου, κανόνος και εξαιρέσεως, αισθήσει αντιληπτού και νοήσει καταληπτού. Η ιδιότητα αυτή της τέχνης πιστοποιεί ότι η ερμηνευτικότητα που απαντά στα καλλιτεχνήματα είναι φαινομενική. Στα έργα τέχνης προβάλλει η ολότητα της ζωής, για τούτο και μέσω αυτών φθάνομε στην αυτοαναγνώρισή μας[1].

Η ανάλυση της σχέσεως τέχνης και κοινωνίας που επεχείρησε ο Lukács δεν είναι αξιοπρόσεκτη μόνο για τα επιχειρήματα που αυτός προσάγει για να καταδείξει τον συγκλίνοντα χαρακτήρα των. Είναι αξιοπρόσεκτη και για έναν ακόμη λόγο· για την βοήθεια που παρέχει προς επισήμανση των όρων που καθιστούν δυνατή την δημιουργία έργων τέχνης και την ανεύρεση των στοιχείων εκείνων που προσδίδουν σ' αυτά καθολικότητα[2]. Ο Lukács αναγνωρίζει ότι η όποια ερμηνευτική της σχέσεως τέχνης και κοινωνίας δεν μπορεί να ισχύσει, εάν δεν εξηγεί την γένεση του έργου τέχνης. Με δεσπόζουσα λοιπόν σκέψη την συμπλοκή και συνεξάρτηση τέχνης και κοινωνίας, επιζητεί να φωτίσει το έργο τέχνης και να ανεύρει τους αιτιώδεις όρους της γενέσεώς του. Ωστόσο, τα αποτελέσματα των μελετών του δεν υπήρξαν ανάλογα των προσπαθειών του. Συνίστανται αυτά σε γενικού χαρακτήρα αφορισμούς[3]. Ο Lukács αιτιολόγησε την αδυναμία υπερβάσεως των δυσκολιών που συναντούσε, επικαλούμενος τον Lenin. Ισχυρίσθηκε δηλαδή ότι καμία αισθητική δεν μπορεί να συμπεριλάβει την ολότητα του αισθητικού φαινομένου, επειδή «το φαινόμενο είναι πάντοτε πλουσιώτερο από τους κανόνες, η πραγματικότητα πλουσιώτερη από τους νόμους»[4]. Πάντως η περιορισμένης εκτάσεως επιτυχία των προσπαθειών του

---

1. «Kunst und objektive Wahrheit», *ένθ' ανωτ.*, σσ. 616 κ.εξ.

2. Ο Lukács έστρεψε την προσοχή του προς το έργο τέχνης από την αρχή των αισθητικών αναζητήσεών του. Βλ. σχετικώς M. Damnjanović, «Es gibt Kunstwerke - wie sind sie möglich?», *Kolloquium. Kunst und Philosophie,* 3, *Das Kunstwerk,* Hrsg. W. Oelmüller, München 1983, σσ. 59 κ.εξ.

3. Την ίδια απόληξη είχαν και οι προσπάθειες του Lukács για την αναγωγή της μερικότητος στην «κατηγορία εκείνη, με την οποίαν εκφράζεται κατά τον πλέον πρόσφορο τρόπο η ουσία του αισθητικού» (G. Lukács, *Ästhetik,* I, 2, *ένθ' ανωτ.*, σ. 193). Συνοπτική έκθεση των κενών που παρουσιάζει η διδασκαλία του Lukács για την μερικότητα βλ. εις A. Giannaras, «Zur Rechtfertigung der Ästhetik durch ihre Verdächtigung», *Ästhetik heute,* Hrsg. A. Giannaras, München 1974, σσ. 12 κ. εξ.

4. «Kunst und objektive Wahrheit», *ένθ' ανωτ.*, σ. 609.

Lukács για τον φωτισμό του υπό συζήτηση θέματος δεν μειώνει την σημασία που ενέχει αυτή καθ' εαυτή η αιτία που τις προκάλεσε· η αναγωγή δηλαδή του έργου τέχνης σε εστιακό σημείο της αισθητικής και η ανεύρεση των όρων εκείνων που αίρουν την ερμηνευτικότητά του και το συνάπτουν προς την κοινωνία.

Ενώ ο Lukács προσήγγισε την προβληματική της σχέσεως τέχνης και κοινωνίας με δεσπόζουσα σκέψη την άποψη ότι η τέχνη διατελεί ιδεολογικά προσδιορισμένη, γι' αυτό και προς ερμηνεία του αισθητικού πρέπει να χρησιμοποιήσομε ως γνώμονα τον καθημερινό βίο, ο Adorno μελετά την εν λόγω προβληματική χειραγωγούμενος από διαφορετικές αρχές. Εθεώρησε και αυτός την τέχνη ως κοινωνικό φαινόμενο[1], δεν είδε όμως στο έργο τέχνης την αντανάκλαση των κοινωνικών όρων, αλλά την αντίδραση της κοινωνίας εναντίον αυτής της ίδιας[2]. Την άποψή του αυτήν την υπετύπωσε από την αρχή σχεδόν των αισθητικών αναζητήσεών του, κατά τα διάφορα όμως στάδια αυτών είτε την εθεμελίωνε αρραγέστερα είτε την ανέλυε πληρέστερα είτε την επαναπροσδιόριζε. Το οδοιπορικό που διήνυσε έχει σε γενικές γραμμές ως εξής.

Ο Adorno συνάπτει το έργο τέχνης, ορθότερον τον ερήμην κάθε αισθητικής αποτίμησης χαρακτηρισμό ενός έργου ως έργου τέχνης, προς την διάκριση της εργασίας σε πνευματική και χειρωνακτική· διάκριση που, όπως επισημαίνει, έχει την προέλευσή της στην κοινωνία[3]. Δεν δέχεται την άρση της διακρίσεως αυτής, με το επιχείρημα ότι εάν η εν λόγω διάκριση δεν είχε υπάρξει, δεν θα είχαν υπάρξει έργα τέχνης. Με την διευκρίνησή του αυτήν εντάσσει τον καλλιτέχνη στους εργαζομένους εν γένει, συνάμα όμως λαμβάνει αφορμή για να φωτίσει την φύση της εργασίας του και να προβάλει τον αγώνα που αυτός διεξάγει για να δαμάσει το υλικό του. Ο Adorno δηλαδή επισημαίνει την ιδιότητα του καλλιτέχνη ως εργαζομένου, για να δείξει ότι αυτός αντιμετωπίζει τα προβλήματα που αντιμετωπίζει κάθε εργαζόμενος, συνάμα όμως να φωτίσει την φύση της καλλιτεχνικής εργασίας και να δημιουργήσει έτσι χώρο για την αισθητική. Συγκεκριμένα· βγάζει τον καλλιτέχνη από τον ελεφάντινο πύργο του, παραλλήλως όμως υποστηρίζει[4] ότι ο θεατής ή ο ακροατής αδυνατούν να αποκτήσουν συνείδηση της εργασίας που οδήγησε στην δημιουργία του έργου τέχνης. Με άλλα λόγια, ο Adorno θέτει το πρόβλημα της καλλιτεχνικής εμπειρίας και της δημιουργίας αισθητικής συνειδήσεως· πρόβλημα που η αισθητική καλείται να αντιμετωπίσει.

---

1. *Ästhetisehe Theorie,* σ. 335.
2. *Ästhetische Theorie,* σ. 19.
3. *Die musikalischen Monographien, Gesammelte Sehriften,* Τόμ. 13, σ. 80.
4. *Ästhetische Theorie,* σ. 391.

Σύμφωνα λοιπόν με τον Adorno, ο καλλιτέχνης ως εργαζόμενος βιώνει τις αντιφάσεις που βιώνει κάθε εργαζόμενος. Το ερώτημα όμως που τίθεται είναι αν η ιδιότητα αυτή του καλλιτέχνη, η ιδιότητα δηλαδή του εργαζομένου, επηρεάζει την αισθητική πλευρά του έργου του. Αν, με άλλα λόγια, δεχθούμε ότι κάθε έργο έχει την μη αισθητική πλευρά, αυτή δηλαδή που αποτελεί την κοινωνική πραγματικότητα, και την αισθητική πλευρά, εκείνη που το επιβάλλει ως καλλιτέχνημα, ερωτάται αν η πρώτη επηρεάζει την δεύτερη. Είναι, νομίζω, εμφανές ότι ο Adorno εξετάζει την σχέση τέχνης και κοινωνίας και από μια άλλη σκοπιά, από την σκοπιά της αισθητικής.

Ότι η κοινωνική πραγματικότητα, η μη δηλαδή αισθητική πλευρά του έργου, είναι παρούσα σε κάθε καλλιτέχνημα, αυτό το θεωρεί ο Adorno αδιαμφισβήτητο. Το ερώτημα ωστόσο που ανακύπτει είναι πώς αυτή προσδιορίζει την σχέση της τέχνης προς την κοινωνία και αντιστρόφως. Η απάντηση που δίδει ο Adorno στο ερώτημα αυτό μαρτυρεί την ιδιοτυπία της αισθητικής θεωρίας του. Υποστηρίζει δηλαδή ότι κοινωνία και τέχνη διατελούν μεταξύ των σε σχέση αντιθέσεως. Ενώ για τον Lukács η τέχνη αντανακλά την κοινωνική πραγματικότητα, για τον Adorno η τέχνη ευρίσκεται σε διαρκή αντίθεση προς αυτήν. Τέχνη, γράφει[1], είναι *η κοινωνική αντίθεση προς την κοινωνία*. Δέχεται συνεπώς ο Adorno ότι η τέχνη αποτελεί κοινωνική διαμαρτυρία που στρέφεται εναντίον της ίδιας της κοινωνίας. Συνιστά, με άλλα λόγια, την συνείδηση της κοινωνίας, που εξεγείρεται εναντίον του ίδιου του φορέα της.

Με τις παραπάνω απόψεις του ο Adorno καθιστά σαφές ότι αναγνωρίζει τον δεσμό καλλιτέχνη και κοινωνίας, υποστηρίζει ωστόσο ότι ο δε-

---

1. *Ästhetische Theorie*, σ. 19. Γράφοντας ο Adorno «τέχνη είναι η κοινωνική αντίθεση προς την κοινωνία», δεν παρέχει ορισμό της τέχνης· προβάλλει απλώς την αντιθετική σχέση που, όπως υποστηρίζει, υφίσταται μεταξύ των. Κατά τον Adorno, η τέχνη «εμποδίζει κάθε ορισμό» (*Ästhetische Theorie*, σ. 11) που θα συνιστούσε γνωρισμό της ουσίας της. Και αυτή ακόμη η προσφυγή στην ιστορία της τέχνης δεν θα βοηθούσε αποτελεσματικώς στην απάντηση του ερωτήματος τι είναι τέχνη. Η απάντηση στο ερώτημα αυτό θα πρέπει να στηρίζεται όχι μόνο στο χθές, αλλά και στο σήμερα, ακόμη δε και στο αύριο. Ωστόσο ο Adorno δεν αποσυνδέει την κατανόηση της τέχνης από την αναδίφηση της ιστορίας της. Στα «Paralipomena», σκέψεις που δεν πρόλαβε να ενσωματώσει στο κείμενο της *Αισθητικής θεωρίας*, υποστηρίζει ότι για να γνωρίσομε «τι είναι τέχνη, θα πρέπει να εξετάσομε τι ήταν τέχνη» (*Ästhetische Theorie*, σ. 392).

Ωσαύτως δεν προβαίνει σε ορισμό της τέχνης ο Adorno όταν γράφει: «Η τέχνη, σε τελευταία ανάλυση, είναι γνώση, όχι όμως γνώση αντικειμένων» («Paralipomena», *Ästhetische Theorie*, σ. 391). Με την πρόταση αυτή ο Adorno επισημαίνει, όπως συνάγεται από τις διασαφητικές αναλύσεις που ο ίδιος δίδει, την ανάγκη αναζητήσεως της αλήθειας που εμπεριέχεται στο έργο τέχνης.

σμός αυτός δεν σφυρηλατείται στην επίδραση που η κοινωνία ασκεί επί της τέχνης. Συνεπώς η τέχνη δεν συνάπτεται προς την κοινωνία, επειδή παραλαμβάνει από αυτήν το καθ' ύλην περιεχόμενό της ούτε επειδή εκφράζει τις αντιφάσεις της. Συνάπτεται προς την κοινωνία μέσω της διαρκούς αντιθέσεώς της προς αυτήν, εκφράζει δε την αντίθεσή της με αισθητικούς όρους. Πρόκειται για άποψη που, όπως θα διαπιστώσομε στη συνέχεια, εγείρει καίρια ερωτήματα, συνάμα όμως καθιστά σαφές ότι ο καλλιτέχνης, όποια μηνύματα και εάν εκφράζει μέσω του έργου του, θα πρέπει να τα εκφράζει σε μια άψογη αισθητική μορφή.

Ένα από τα ερωτήματα που δημιουργεί η ως άνω θέση του Adorno για την αντιθετική σχέση τέχνης και κοινωνίας είναι και το ερώτημα που ερωτά για τα αίτια που προκαλούν την αντίθεση αυτή. Ο Adorno απαντά στο ερώτημα τούτο, με την απάντησή του δε καθιστά σαφές ότι η τέχνη για λόγους αυτοπροστασίας τηρεί απέναντι της κοινωνίας στάση αντιθέσεως. Η τέχνη δηλαδή επιζητεί να αποφύγει τον συμπλησιασμό που επιδιώκει η κοινωνία, επειδή θεωρεί αυτόν κεκαλυμμένη έκφραση σφετεριστικής διαθέσεως. Με άλλα λόγια, η κοινωνία επιδιώκει να οικειοποιηθεί την τέχνη και να την αναγκάσει να λειτουργεί σε συμφωνία προς τους ιδικούς της όρους. Η αντίδραση συνεπώς της τέχνης απέναντι της κοινωνίας είναι συνεχής, το συγκεκριμένο όμως σημείο αναφοράς της ποικίλλει κατά εποχάς και κατά περίπτωσιν. Πρόκειται, κατά την γνώμη μου, για άποψη που αδυνατεί να προβάλει την αξίωση της καθολικεύσεώς της. Δεν νομίζω, λ.χ., ότι η σχέση τέχνης και κοινωνίας στην Αθήνα των κλασσικών χρόνων συνηγορεί υπέρ της ανεπιφύλακτης αποδοχής της. Αναγνωρίζω ότι και αυτή η σύνδεση της τέχνης προς την θρησκεία, σύνδεση που σε ορισμένες εποχές υπήρξε απολύτως συμπλεκτική, αποτελεί περιορισμό της αυτονομίας της· νομίζω ωστόσο ότι δεν θα πρέπει η έννοια της τελευταίας να προσδιορίζεται με μοναδικό κριτήριο την αντίληψη που έχομε για την τέχνη εμείς σήμερα. Ότι άλλωστε μια τέτοια αντίληψη δεν αρκεί για να κατανοήσομε την τέχνη, αποδέχεται και ο ίδιος ο Adorno, υποστηρίζοντας ότι για να απαντήσομε στο ερώτημα τι είναι τέχνη, θα πρέπει προηγουμένως να έχομε απαντήσει στο ερώτημα τι ήταν τέχνη[1]. Συνεπώς η υπό συζήτηση άποψη του Adorno για την αντιθετική σχέση τέχνης και κοινωνίας ισχύει, εάν ιδωθεί υπό το πρίσμα των προσπαθειών που η κοινωνία κατέβαλε κατά καιρούς για να καταστήσει την τέχνη όργανο χρηστικό, σήμερα δε και για να την συμπεριλάβει στα εμπορεύσιμα προϊόντα.

Οι διευκρινήσεις, με τις οποίες συνοδεύει ο Adorno την θέση του για την αντιθετική σχέση τέχνης και κοινωνίας, καθιστούν σαφές ότι αυτός

1. Βλ. την αμέσως προηγούμενη σημείωση.

φοβείται τον αποσχηματισμό της τέχνης, αποσχηματισμός που θα επέλθει εάν η τέχνη συμπορευθεί με την κοινωνία. Για τον λόγον άλλωστε αυτόν υποστηρίζει ότι η τέχνη δεν έχει καμία κοινωνική λειτουργία. «Εάν», γράφει, «η τέχνη έχει κάποια κοινωνική λειτουργία, αυτή συνίσταται στο ότι στερείται κάθε κοινωνικής λειτουργίας»[1]. Ωστόσο, με την πρότασή του αυτή δεν αποσυνδέει την τέχνη από την κοινωνία, αλλά επισημαίνει την ετερότητά της προς αυτήν. Η τέχνη ως το έτερον της κοινωνίας[2] διατελεί σε διαρκή σύγκρουση προς αυτήν. Η σύγκρουση όμως δεν οδηγεί στην απόσχιση. Η τέχνη, παρά την ετερότητά της προς την κοινωνία, αποτελεί *τμήμα της κοινωνικής πραγματικότητος* και συνεπώς *κοινωνικό γεγονός*[3]. Την ετερότητά της την δηλοποιεί και συνάμα την διασφαλίζει με την κριτική που ασκεί επί της κοινωνίας. Εάν η τέχνη ενοφθαλμισθεί με την κοινωνία, λειτουργήσει δηλαδή ως κατάφαση αυτής, θα παύσει να υπάρχει.

Είναι, νομίζω, εμφανές ότι οι απόψεις του Adorno για την σχέση τέχνης και κοινωνίας δημιουργούν την εύλογη εντύπωση ότι αυτός δεν έχει διαμορφώσει συγκεκριμένη και ολοκληρωμένη θέση. Άλλοτε προβάλλει την αμοιβαία συμπλοκή και συνεξάρτηση τέχνης και κοινωνίας· άλλοτε θεωρεί την σχέση αυτών αποκλίνουσα· άλλοτε ομιλεί για αντιθετική στάση της τέχνης απέναντι της κοινωνίας και άλλοτε για την σφετεριστική πρόθεση με την οποίαν η κοινωνία προσεγγίζει την τέχνη. Ομολογουμένως έχει επισημανθεί η απουσία συμπερασματικών θέσεων στην αισθητική θεωρία του Adorno[4]. Θεωρώ ωστόσο σωστή την παρατήρηση του Bürger[5], ότι δηλαδή στην εν γένει φιλοσοφία του Adorno, άρα και στην αισθητική θεωρία του θα προσέθετα, η απουσία συμπερασμάτων οφείλεται στην διαλεκτική υφή της σκέψεώς του, η οποία και τον οδηγεί από ερώτημα σε ερώτημα, με αποτέλεσμα να τον απομακρύνει από την συναγωγή τελικών πορισμάτων. Για τον Adorno κάθε συμπέρασμα αποτελεί αφετηρία για νέους προβληματισμούς. Δεν θα υπεστήριζα, συνεπώς, ότι ως προς το πρόβλημα της σχέσεως τέχνης και κοινωνίας ο Adorno αποδεικνύεται πολύδοξος· θα έλεγα ότι αποδεικνύεται πολύφωνος. Προς τούτοις, η πολυείδεια των απόψεων που υποτυπώνει ο Adorno για το πρόβλημα

---

1. *Ästhetische Theorie,* σ. 336.
2. *Ästhetische Theorie,* σ. 353.
3. *Ästhetische Theorie,* σ. 385.
4. Βλ. σχετικώς T. Baumeister - J. Kulenkampff, «Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos 'Ästhetischer Theorie'», *Neue Hefte für Philosophie,* 5 (1973), σσ. 74 κ. εξ.
5. P. Bürger, «L' anti-avant-gardisme dans l' esthétique d' Adorno», *Revue d' Esthétique,* 8 (1985), σ. 85.

αυτό οφείλεται και στην προσπάθειά του να συνδυάσει τον κοινωνικό χαρακτήρα της τέχνης προς την ιδέα της αυτονομίας της - κατά τρόπον όμως που να αποτρέπεται τόσο ο σφετερισμός της όσο και η ουδετεροποίησή της -, συνάμα δε στην απαισιοδοξία που του εδημιούργησε για τον πολιτισμό εν γένει η φασιστική βαρβαρότητα[1].

V

Το αίτημα για ελευθερία και η αξιολογική διάσταση της αισθητικής

Η αναφορά μου στο πρόβλημα της σχέσεως τέχνης και κοινωνίας υπήρξε ομολογουμένως εκτενής. Η έκτασή της οφείλεται στην συνάφεια του προβλήματος αυτού προς εκείνα που αφορούν στην σχέση τέχνης και ελευθερίας, μορφής και περιεχομένου, προβλήματα τα οποία θα εξετάσω ευθύς αμέσως.

Το πρόβλημα της σχέσεως τέχνης και ελευθερίας τέθηκε με ιδιαίτερη έμφαση από τα επαναστατικά καλλιτεχνικά κινήματα των αρχών του αιώνα μας. Συνεπώς η μελέτη του θα πρέπει να αρχίσει από το αίτημα που αυτά πρόβαλαν για χειραφέτηση της τέχνης και ελευθερία του καλλιτέχνη. Τα επι-

---

1. Η απαισιοδοξία αυτή δεν θα κατισχύσει, παρά το πράγμα ότι ο αιτιώδης όρος της - το Auschwitz - θα συνεχίσει να επηρεάζει τις αισθητικές αναζητήσεις του Adorno (και όχι μόνο αυτές). Το 1949 ο Adorno θεωρεί «αδύνατον να γράφονται ποιήματα μετά από το Auschwitz» (*Kulturkritik und Gesellschaft, Gesammelte Schriften*, Τόμ. 10, 1, σ. 30). Το 1951 ομιλεί για «μαρασμό της τέχνης», αφήνοντας να εννοηθεί ότι θεωρεί επικείμενο το τέλος της. Κύριο επιχείρημά του «η αδυναμία της τέχνης να αναπαραστήσει τα ιστορικά φαινόμενα», δηλονότι την φασιστική θηριωδία (*Minima Moralia*, 94, *Gesammelte Schriften*, Τόμ. 4, σ. 160). Το 1966 επανέρχεται στην άποψη που υπετύπωσε το 1949, με σκοπό να την διευκρινήσει. Με τις διευκρινήσεις που παρέχει καθιστά σαφές ότι δεν απολυτοποιεί το περιεχόμενό της (*Die Kunst und die Künste, Gesammelte Schriften*, Τόμ. 10, 1, σ. 452). Το ίδιο έτος χαρακτηρίζει «απορρίματα τα πολιτισμικά δημιουργήματα που παρήχθησαν μετά από το Auschwitz (*Negative Dialektik, Gesammelte Schriften*, Τόμ. 6, σ. 359). Με τον χαρακτηρισμό αυτόν δείχνει ότι έχει χωρήσει στην κριτική, η οποία, παρά τον καταλυτικό χαρακτήρα της, αφήνει περιθώρια για την τέχνη και την αισθητική. Στην *Αισθητική θεωρία* (1973) δεν θεωρεί μεν αυτονόητο το δικαίωμα υπάρξεως της τέχνης (σ. 9), με τις αναλύσεις όμως, στις οποίες προβαίνει για να φωτίσει την ουσία της, καθιστά εμφανή την πρόθεσή του να θεμελιώσει αυτό.

Ας σημειωθεί ότι η άποψη του Adorno για την «μη αναπαραστασιμότητα του φασισμού» - άποψη στην οποίαν, όπως ανέφερα, εστήριξε την θέση του για το τέλος της τέχνης-δεν κρίνεται αναντίρρητη. Κινηματογραφικά έργα, όπως λ.χ. το 'Ολοκαύτωμα', και έργα μεγάλων ζωγράφων, όπως π.χ. η Guernica του Picasso, αν δεν αναιρούν την άποψη αυτή, παρέχουν αφορμές για μια βαθύτερη ανάλυση των προβλημάτων, τα οποία οδήγησαν στην υποτύπωσή της.

χειρήματα που συνόδευαν το αίτημα αυτό καθιστούσαν σαφές ότι οι υποστηρικτές του δεν ατένιζαν τον καλλιτέχνη ως πολίτη, αλλά ως δημιουργό έργων που επιβάλλουν τον χαρακτηρισμόν των ως έργων τέχνης. Πρόκειται για διάκριση που δεν μπορεί να ισχύσει, οσάκις δε προβάλλεται, εγκυμονεί τον κίνδυνο υποδουλώσεως και της τέχνης και του καλλιτέχνη. Όπως επεσήμανε ο Adorno[1], ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να είναι ελεύθερος μέσα σε ανελεύθερη κοινωνία. Σε καθεστώτα απολυταρχικά η μοίρα των πολιτών είναι κοινή, προσδιορίζεται δε από την υποταγή των σ' αυτά. Η απαίτηση του καλλιτέχνη για ελευθερία στο έργο του ηχεί ως λήρημα μέσα σε καθεστώτα ανελευθερίας και καταπίεσης. Γι' αυτό και επειδή η τέχνη δεν μπορεί να αναπτυχθεί υπό συνθήκες δουλείας, ο καλλιτέχνης οφείλει να αγωνίζεται για την ελευθερία όλων.

Η άποψη για την ευθύνη του καλλιτέχνη απέναντι της απειλουμένης ελευθερίας της ολότητος δεν συνιστούσε την δεσπόζουσα σκέψη των πρωτοποριακών κινημάτων. Όπως παρετήρησα, αυτά ατένιζαν τον καλλιτέχνη όχι ως πολίτη, αλλά ως δημιουργό. Συνεπώς το αίτημά των για ελευθερία περιοριζόταν στην ανατροπή των όρων εκείνων που, όπως διατείνονταν, παρενέβαιναν στην εργασία του καλλιτέχνη και ενόθευαν την δημιουργικότητά του. Εύλογο συνεπώς είναι ότι η αισθητική εδέχθη έντονες επιθέσεις, επιθέσεις που έθεταν σε κίνδυνο την ίδια την ύπαρξή της. Το αίτημα λοιπόν για ελευθερία οδηγούσε στην αμφισβήτηση της αισθητικής, αφού αυτή ενεκαλείτο για παρέμβαση στην καλλιτεχνική δημιουργία.

Όλες σχεδόν οι σύγχρονες αισθητικές έλαβαν θέση επί του παραπάνω προβλήματος, θέση με την οποίαν επεδίωκαν να αποτρέψουν την εναντίον της αισθητικής απειλή. Οι κυριώτεροι εκπρόσωποί των αμύνθησαν της αισθητικής, με σεβασμό όμως προς την ελευθερία του καλλιτέχνη. Ορισμένως υπήρξαν και εξαιρέσεις, αυτές όμως οφείλονταν σε σκοπιμότητες ξένες προς την αισθητική. Οι απόψεις που κατά καιρούς υπετυπώθησαν ως προς το θέμα αυτό συνοψίζονται στην ακόλουθη πρότάση του Adorno· «Αισθητική που δεν έχει διαμορφώσει αισθητικές αξίες, στερείται κάθε νοήματος»[2].

Όθεν η αισθητική δεν παραιτήθηκε από την αξιολογική λειτουργία της. Διέκρινε μεταξύ των αξιολογικών αρχών της και της ελευθερίας που πρέπει να απολαύνει ο καλλιτέχνης στην εργασία του, υπεστήριξε δε, με σοβαρά επιχειρήματα, ότι η κριτική που ασκεί με την βοήθεια εκείνων ούτε περιορίζα ούτε επαπειλεί αυτήν.

---

1. *Ästhetische Theorie*, σ. 9.
2. *Ästhetische Theorie*, σ. 391.

Με την εμμονή της η αισθητική στην συγκρότηση αξιολογικών αρχών, δεν επενέβαινε στην καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά εξεδήλωνε την πρόθεσή της να ασκήσει το κριτικό έργο της. Εγκαίρως ωστόσο αντελήφθη ότι έπρεπε να ασκήσει αυτό όχι κατά τρόπον που θα την μετέτρεπε σε εκτιμητή των έργων τέχνης, αλλά κατά τρόπον που θα την επέβαλλε ως ερμηνευτική και αυτών και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μόνον έτσι, άλλωστε, θα κατόρθωνε να οδηγήσει τον άνθρωπο στην καλλιτεχνική και στην αισθητική εμπειρία. Η κριτική όμως απαιτεί αντικείμενο προς κρίσιν. Και όσον και εάν ηχεί παράδοξον η αισθητική αντιμετώπισε το πρόβλημα ποιο θα πρέπει να είναι το σημείο εκείνο προς το οποίον όφειλε να στρέψει την κριτική της. Θα απαντούσε ορισμένως κανείς ότι αυτό είναι το έργο τέχνης. Η αισθητική δεν θα αμφισβητούσε μια τέτοια απάντηση· ο προβληματισμός της όμως συνίστατο στην διακρίβωση του στοιχείου εκείνου που συνιστά την ουσία του έργου. Ο προβληματισμός αυτός έφερε αντιμέτωπη την αισθητική με το πρόβλημα της σχέσεως μορφής και περιεχομένου.

Ορισμένως το πρόβλημα της σχέσεως μορφής και περιεχομένου δεν ήταν καινούργιο[1]. Είχε αποτελέσει κεντρικό θέμα της παραδοσιακής αισθητικής. Η αντιμετώπισή του από αυτήν σφραγίσθηκε από τις θέσεις των Hegel και Schiller. Η θέση του τελευταίου «σ' ένα πραγματικό έργο τέχνης το περιεχόμενο δεν πρέπει να ασκεί καμία επίδραση. Η μορφή είναι εκείνη που επιδρά. Το μυστικό λοιπόν κάθε μεγάλου καλλιτέχνη έγκειται στο να υποτάξει το περιεχόμενο στην μορφή, μέχρι της πλήρους εξαφανίσεώς του»[2], παρά το πράγμα ότι υπέθαλπε τον άκρατο αισθητισμό, είχε γίνει (και συνεχίζει να γίνεται) ευρύτατα αποδεκτή. Οι κυριώτεροι ωστόσο εκπρόσωποι των συγχρόνων αισθητικών κατευθύνσεων ακολουθούν ως επί το πολύ την θέση του Hegel, αφού όμως την ενοφθαλμίσουν με τις ιδικές των φιλοσοφικές απόψεις και την μεταγράψουν στην γλώσσα της ιδικής των αισθητικής.

Ο Hegel[3] ομιλεί για συνεξάρτηση και συνάφεια μορφής και περιεχομένου, τα επιχειρήματα ωστόσο που προσάγει αρθρώνονται με όρους, οι

---

1. Βλ. σχετικώς N. Chronis, «The Synthesis of Form and Content as a main Factor in the Function of the Work of Art», *Χρονικά Αισθητικής,* 19/20 (1980-1981), σσ. 79 κ.εξ.

2. *Über die ästhetische Erziehung des Mensehen,* 22, 5. Βλ. και Fr. Schiller, *On the Aesthetic Education of Man,* Ed. and Translated by E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby, Oxford 1967, σ. 155.

3. *Ästhetik,* έκδ. H. Hothos - F. Bassenge, Τόμ. I, σ. 25. Βλ. και N. Chronis, «Beauty as a Cause. Condemnation or Justification of Art?», *Διοτίμα,* 9 (1981), σσ. 83 κ. εξ.

οποίοι, εξεταζόμενοι καθ' αυτούς, αποδεικνύονται περιοριστικοί της ελευθερίας του καλλιτέχνη. Ισχυριζόμενος δηλαδή ότι η μεν μορφή δεν μπορεί να αφεθεί στην *ψιλή τύχη*, το δε περιεχόμενο στην *αχαλινωσία της φαντασίας*, δεν θεματοποιεί απλώς την σχέση φαντασίας και τέχνης, αλλά αρνείται στον καλλιτέχνη το δικαίωμα επιλογής του περιεχομένου και αποδόσεως της μορφής. Ορισμένως ο εν λόγω ισχυρισμός του Hegel δικαιώνεται μέσα στα πλαίσια της φιλοσοφίας του (το πνεύμα προσδιορίζει τόσο την μορφή όσο και το περιεχόμενο), έξω όμως από αυτά καθίσταται δεκτικός μετατροπής σε επιχείρημα υπέρ των όποιων επεμβάσεων στην εργασία του καλλιτέχνη. Θεωρούμενος δηλαδή στην ψιλή εκφορά του, επιτρέπει απεριόριστο, *συνάμα όμως ταυτόσημο αριθμό απαντήσεων στο ερώτημα* που ερωτά για το ποιος θα κατευθύνει τον καλλιτέχνη στην επιλογή του περιεχομένου και της μορφής. Στο ερώτημα τούτο μία μόνη απάντηση δεν θα μπορούσε να δοθεί. Η απάντηση που θα ανεγνώριζε ως αποκλειστικό δικαίωμα του καλλιτέχνη την επιλογή του περιεχομένου και της μορφής.

Όθεν η θέση του Hegel για την σχέση μορφής και περιεχομένου αποδεικνύεται περιοριστική της καλλιτεχνικής ελευθερίας. Δεν αντιμετωπίσθηκε όμως ως τέτοια. Θεωρήθηκε σύμφωνη προς την διαλεκτική σχέση, στην οποίαν κρίθηκε ότι διατελούν μεταξύ των μορφή και περιεχόμενο. Οι κυριώτεροι λοιπόν εκπρόσωποι των υπό συζήτηση αισθητικών κατευθύνσεων συμφωνούν με τον Hegel, έστω και εάν παρέχουν την εντύπωση ότι αποκλίνουν από αυτόν. Ομολογουμένως αποκλίνουν ενίοτε, οι αποκλίσεις των όμως είναι επουσιώδεις, οφείλονται δε πρωτίστως στις προσπάθειες ενοφθαλμίσεως των εγελιανών θέσεων με τις απόψεις που οι ίδιοι πρεσβεύουν για την τέχνη και την αισθητική. Προς τον Hegel ομογνωμεί κυρίως ο Lukács[1], ο οποίος καθιστά δεσπόζουσα σκέψη του την άποψη αυτού για την συνάφεια μορφής και περιεχομένου.

Η θέση του Hegel για την σχέση μορφής και περιεχομένου δεν αποτέλεσε τον μοναδικό γνώμονα μελέτης των προβλημάτων που ανακύπτουν κατά την αναδίφησή της. Καθοριστική υπήρξε και η επίδραση που άσκησε η ακριβώς αντίθετη θέση του Schiller, στην οποίαν αναφέρθηκα ήδη. Η συλλογιστική, με την οποίαν ο Schiller αιτιολογεί την δεσπόζουσα θέση που αναγνωρίζει στην μορφή, καθιστά σαφές τούτο· ότι δηλαδή το περιεχόμενο, όποιο και αν είναι, αδυνατεί να επενεργήσει εάν έχει παραθεωρηθεί η μορφή. Την θέση του Schiller μεταγράφει κατ' ουσίαν ο Hausenstein[2], όταν υποστηρίζει ότι το περιεχόμενο πρέπει να αποδίδεται με την βοήθεια μιας άψογης αισθητικώς μορφής.

---

1. «Kunst und objektive Wahrheit», *ένθ' ανωτ.*, σσ. 625 κ. εξ.
2. *Bild und Gemeinschaft. Entwurf einer Soziologie der Kunst*, München

Η θέση του Hausenstein δικαιώνει μεν την μορφή, συνάμα όμως θέτει το ακόλουθο ερώτημα. Ποια μορφή θα πρέπει να θεωρηθεί αισθητικώς άψογη. Οι απαντήσεις που εδόθησαν στο ερώτημα αυτό ποικίλλουν μεν στην πρακτική εφαρμογή των, στην θεωρητική ωστόσο στοιχείωσή των συγκλίνουν, συνοψίζονται δε στον ακόλουθο αφορισμό του Benjamin· ένα έργο που προβάλλει τις σωστές πολιτικές τάσεις, πρέπει να προβάλλει αντίστοιχες αισθητικές ποιότητες[1]. Ορισμένως με την άποψή του αυτήν ο Benjamin ανοίγει τους ασκούς του Αιόλου, διότι - χωρίς ο ίδιος να το επιδιώκει - θέτει τις προϋποθέσεις σφετερισμού της τέχνης και περιορισμού της ελευθερίας του καλλιτέχνη. Ωστόσο, καθιστά σαφές τούτο· ότι η αναντιστοιχία μορφής και περιεχομένου νεκρώνει το έργο τέχνης. Αναγνωρίζει συνεπώς ο Benjamin την καθοριστική σημασία της μορφής, παγιδεύεται όμως στους κοινωνικοπολιτικούς και όποιους άλλους οραματισμούς του. Από τέτοιες παγίδες κατόρθωσε να εκφύγει ο Adorno. Χωρίς να παραθεωρεί ο Adorno το περιεχόμενο, τονίζει την καθοριστική σημασία της μορφής. Στην μορφή τοποθετεί τις ιδιαίτερες ποιότητες του έργου τέχνης, υποστηρίζει μάλιστα ότι σ' αυτήν καταγράφεται η ιστορία της ανθρωπότητος ακριβέστερον παρά σε οποιαδήποτε γραπτή μαρτυρία[2].

VI

Η αισθητική βίωση

Εάν ανασκοπήσομε τα προβλήματα στα οποία αναφέρθηκα, θα παρατηρήσομε, μεταξύ άλλων, και τα εξής. Τα προβλήματα αυτά δεν αποτελούν την ολότητα των προβλημάτων που η σύγχρονη αισθητική μελετά· συνιστούν ωστόσο καίρια γι' αυτήν προβλήματα. Επίσης, ορισμένα από αυτά έχουν απασχολήσει έντονα την παραδοσιακή αισθητική, εξακολουθούν δε να απασχολούν εκείνους που μελετούν την τέχνη και το ωραίο χειραγωγούμενοι από τις αρχές αυτής. Άλλα ανέκυψαν κατά την συμπόρευση, αλλά και κατά την σύγκρουση της αισθητικής προς τις καταστάσεις που σηματοδοτούν την εποχή μας. Σ' αυτά ανήκουν εκείνα που σχετίζονται προς την απόκτηση της αισθητικής εμπειρίας, τα υλικά που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης και τις δυνατότητες που η τεχνική προσφέρει για την δημιουργία νέων μορφών καλλιτεχνικής εκφράσεως. Ακόμη τα προβλήματα που θέτει η εμπορευματοποίηση της τέχνης, συνάμα δε η επιθυμία συνεχώς και πε-

---

1920, σ. 49. Βλ. και Α. Γιανναρά, *Θέματα παραδοσιακής και σύγχρονης αισθητικής*, Αθήνα 1976, σσ. 43 κ.εξ.

1. *Der Autor als Produzent, Gesammelte Schriften*, Τόμ. II, 2, σ. 684.
2. *Philosophie der neuen Musik, Gesammelte Schriften*, Τόμ. 12, σ. 47.

ρισσοτέρων ανθρώπων όχι μόνο για απόλαυση των έργων τέχνης, αλλά και για απόκτησή των[1].

Οι αισθητικές στις οποίες αναφέρθηκα αναγνωρίζουν την σοβαρότητα των προβλημάτων αυτών, αντιλαμβάνονται ωστόσο την αδυναμία ανατροπής των όρων που τα γενεσιουργούν. Αρθρώνουν λοιπόν την αντιμετώπισή των στην αναδίφηση των επιπτώσεών των στην τέχνη και στην αισθητική συμπεριφορά του ανθρώπου. Η αναδίφηση όμως αυτή δεν φαίνεται να οδηγεί σε λύσεις. Τα προβλήματα παραμένουν και τα αιτήματα δεν ικανοποιούνται. Εύλογη συνεπώς θα μπορούσε να θεωρηθεί η άποψη ότι, αφού οι αιτιώδεις όροι των προβλημάτων δεν είναι δυνατόν να αρθούν, η λύση των ευρίσκεται στην αντιμετώπισή των κατά τρόπον σύμφωνο προς τους όρους αυτούς. Τα προβλήματα δηλαδή παραμένουν προβλήματα για όσους αρνούνται να ακολουθήσουν την φορά των πραγμάτων. Απαιτείται συνεπώς αισθητική, η οποία όχι μόνο δεν θα τηρεί περιοριστική στάση απέναντι των προσδιοριστικών όρων της εποχής μας, αλλά θα αρθρώνεται με αυτούς. Με άλλα λόγια αισθητική ικανή να εκμεταλλεύεται τις δυνατότητες της τεχνικής και με την βοήθεια αυτής να εξετάζει τόσο τα προβλήματα όσο και τα αιτήματα. Πρωτίστως αισθητική που να οδηγεί στην καλλιτεχνική βίωση και συνεπώς στην άμεση κοινωνία με την τέχνη. Ως τέτοια αισθητική προβλήθηκε η πληροφορική αισθητική.

Οι θεμελιωτές της πληροφορικής αισθητικής[2] εκκινούν από την παρατήρηση ότι όλες οι μέχρι τώρα μορφές αισθητικής, παρά τις προθέσεις των εισηγητών των, δημιουργούν χάσμα μεταξύ καλλιτέχνη, αισθητικού

---

1. Η σύγχρονη αισθητική δεν θεματοποιεί αυτήν καθ' εαυτήν την επιθυμία αποκτήσεως έργων τέχνης, αλλά τις επιπτώσεις της στην τέχνη. Τις επιπτώσεις αυτές τις θεωρεως επί το πολύ αρνητικές. Υποστηρίζει δηλαδή ότι η επιθυμία αποκτήσεως έργων τέχνης από αρωγός της τέχνης και του καλλιτέχνη έχει μετατραπεί σε απειλή. Τα επιχειρήματα που προσάγει για να τεκμηριώσει τον ισχυρισμόν της αυτόν συνοψίζει εναργώς ο E. Lucie - Smith. Κατά τον Lucie - Smith (*Movements in art since 1945,* London 1987, σσ. 14 κ. εξ.), οι αγοραστές έργων τέχνης, κυρίως εκείνοι που δεν διστάζουν να διαθέτουν ακόμη και υπέρογκα χρηματικά ποσά, αναζητούν συνεχώς νέες τεχνοτροπίες. Τοιουτοτρόπως παρεμβαίνουν στην καλλιτεχνική δημιουργία, επιβάλλουν τις προτιμήσεις των και ωθούν τον καλλιτέχνη εις εναγώνια αναζήτηση του καινούργιου. Εξάλλου όσοι αδυνατούν να ανταποκριθούν στην οικονομική δαπάνη που απαιτεί η αγορά έργων τέχνης, προσφεύγουν στις λύσεις που προσφέρει η βιομηχανία, συναινούντες στην εμπορευματοποίηση της τέχνης. Τόσον οι μεν όσον και οι δε συντελούν στην συρρίκνωση της αυτονομίας του καλλιτέχνη και στην απώλεια της ταυτότητός του, κατ' επέκτασιν δε στην κρίση, στην οποίαν διατελεί η τέχνη σήμερα.

2. Σημαντικώτεροι από αυτούς είναι οι Abraham Moles και Max Bense. Σε έργα αυτών στηρίζω κυρίως την αναφοράν μου στην πληροφορική αισθητική. Θα ήθελα ωστόσο να τονίσω την συμβολή του G. D. Birkhoff στην θεμελίωσή της. Ο Birkhoff, με την θεωρία του για το αισθητικό μέτρο, παρέσχε στον Moles την δυνατότητα να υποστηρίξει

και κοινού. Ο ένας διατελεί αποκομμένος από τον άλλον, με αποτέλεσμα η τέχνη να αδυνατεί να λειτουργεί ενοποιητικώς. Ο καλλιτέχνης δημιουργεί, ο αισθητικός υπομνηματίζει, το κοινόν καταναλίσκει. Προς γεφύρωση του χάσματος αυτού απαιτείται ο επανακαθορισμός των σχέσεων καλλιτέχνη, αισθητικού, κοινού. Ο επανακαθορισμός αυτός θα πρέπει να γίνει κατά τρόπον που να οδηγεί στην άμεση κοινωνία τέχνης και ανθρώπου[1]. Ως εκ τούτου μπορεί να γίνει μόνο από αισθητική πρόθυμη να επωφεληθεί από τις ευκαιρίες που παρέχει η μηχανή και συνεπώς όχι μόνο δεν θα διακατέχεται από πρόθεση αναιρετική ως προς αυτήν, αλλά θα έχει συγκροτηθεί για να αντλεί από τις δυνατότητές της. Θα είναι, με άλλα λόγια, *αισθητική των ανθρώπων* και όχι *αισθητική των θεών*.

Με την ως άνω διάκριση της αισθητικής, η πληροφορική αισθητική καθιστά εμφανή την δεσπόζουσα σκέψη της. Μόνον οι θεοί μπορούν και ζουν χωρίς την μηχανή· ο άνθρωπος είναι υποχρεωμένος όχι μόνο να χρησιμοποιεί αυτήν, αλλά και να ζη μαζί της. Το κύριο επιχείρημα που προσάγει η πληροφορική αισθητική για να θεμελιώσει την θέση της αυτήν συνίσταται στην αποκλίνουσα σχέση που, όπως διατείνεται, επικρατεί μεταξύ της δυνατότητος που έχει ο άνθρωπος για να συλλαμβάνει ιδέες και της ικανότητος που διαθέτει για να τις πραγματοποιεί. Υποστηρίζει δηλαδή[2], συμφωνούσα επί του προκειμένου προς την Κυβερνητική, ότι το ανθρώπινο πνεύμα αποδεικνύεται αδύναμο για τις ιδέες που το ίδιο δημιουργεί. Πολλές από αυτές υπερβαίνουν την δυνατότητα πραγματοποιήσεώς των, συνεπώς η προσφυγή στην μηχανή επιβάλλεται από την ίδια την φυσική σύσταση και δομή του ανθρωπίνου πνεύματος.

Το ερώτημα που ανακύπτει είναι ορισμένως τούτο. Πώς με την βοήθεια της μηχανής, επί του προκειμένου ενός υπολογιστή, θα επιτευχθεί όχι

ότι «οι ποιότητες του ωραίου είναι στατιστικώς αποδείξιμες και πειραματικώς ελέγξιμες». A. Moles, *Art et ordinateur,* Paris (Casterman) 1971, σ. 15. Για το αισθητικό μέτρο του Birkhoff και τις μεταλλαγές που επέφεραν σ' αυτό υστερότεροι μελετητές βλ. S. Maser, «Kybernetisches Modell ästhetischer Probleme (Ist Ästhetik heute noch möglich?)», *Ästhetik heute,* Hrsg. A. Giannaras, München 1974, σσ. 118 κ.εξ. Για τις μεταξύ Moles και Bense διαφορές βλ. H.G. Frank, «Informationsästhetik-Kritischer Rückblick auf einen kybernetischen Ansatz», *Ästhetik. Akten des 8. internationalen Wittgenstein Symposiums,* 1, Hrsg. R. Haller, Wien 1984, σσ. 65 κ. εξ.

1. M. Bense, *Semiotik. Allgemeine Theorie der Zeichen,* Baden-Baden 1967, σσ. 18 κ. εξ. Βλ. και A. Moles, *Sociodynamique de la culture,* Paris 1971², σσ. 265 κ. εξ.

2. A. Moles, «Cybernétique et oeuvre d' art», *Revue d'Esthétique,* 18 (1965), σσ. 163-182. Βλ. και γερμανική μετάφραση, στην οποίαν και παραπέμπω, «Kybernetik und Kunstwerk», *Ästhetik,* Wege der Forschung, Τόμ. XXXI, Hrsg. W. Henckmann, Darmstadt 1979, σσ. 311 κ. εξ., ιδίως σ. 318.

απλώς και μόνο ο συμπλησιασμός του έργου τέχνης, αλλά η κοινωνία τέχνης και ανθρώπου. Στόχος δηλαδή της πληροφορικής αισθητικής δεν είναι η εννοιολογική σύλληψη ή η στοχαστική οικείωση της τέχνης και του ωραίου, αλλά η συμμετοχή στην καλλιτεχνική δημιουργία.

Η πληροφορική αισθητική απαντά στο παραπάνω ερώτημα, με την βοήθεια διδαγμάτων της δομοκρατίας και της διαλεκτικής[1]. Από την δομοκρατία δανείζεται τις έννοιες του ατόμου, του προτύπου και της δομής. Από την διαλεκτική διδάσκεται ότι ο κόσμος των φαινομένων μπορεί να ερμηνευθεί με την αποδοχή της υπάρξεως διαδοχικών αντιθέσεων. Παραλαμβάνει λοιπόν από αυτήν την αντίθεση εικόνας - βάθους, συνάμα δε την έννοια της κατά στάδια πορείας, δηλονότι τον συνεχή έλεγχο της επάρκειας ή της ανεπάρκειας του προτύπου. Με την εφαρμογή των διδαγμάτων αυτών η πληροφορική αισθητική εμπεδώνει την θεωρητική της στοιχείωση και καθίσταται γενετική ή εφηρμοσμένη αισθητική.

Προς επιτέλεση του έργου της η πληροφορική αισθητική στρέφεται προς την τάξη των αισθητικών αντικειμένων, τα οποία μελετά με ποσοτικές μετρήσεις. Τοιουτοτρόπως ο αισθητικός παύει να είναι ο θεωρητικός της τέχνης πού, σύμφωνα με τον Moles, συζητεί για ό,τι άλλοι δημιουργούν. Καθίσταται ο πρακτικός των κατ' αίσθηση εντυπώσεων. Προετοιμάζει την εργασία της μηχανής, συγκεντρώνει στοιχεία για τα διάφορα προγράμματα και ιεραρχεί τα πεδία. Αποβαίνει δηλαδή από μελετητής δημιουργός. Ακόμη εξετάζει με την μέθοδο της μετρήσεως τα έργα του παρελθόντος. Ανευρίσκει τα βασικά στοιχεία της συνθέσεώς των και τους κανόνες εφαρμογής αυτών. Με την ανεύρεση των κανόνων προσδιορίζει τον βαθμό πρωτοτυπίας ή κοινοτυπίας του έργου και διεισδύει στο ύφος και την ενότητα της μορφής του.

Δεν αλλάζουν ωστόσο έργο μόνο ο αισθητικός και η αισθητική. Βαθειές αλλαγές επέρχονται και στον προσδιορισμό του ωραίου. Το ωραίο δεν εξετάζεται υπερβατικώς ή μεταφυσικώς. Προσδιορίζεται βάσει μιας σειράς στατιστικών στοιχείων. Συνάπτεται συνεπώς προς την κοινωνία, θεωρούμενο - κατά την διατύπωση του Moles - ως το σημείο τομής ενός μεγάλου αριθμού ατομικών προτιμήσεων και επιλογών. Προς τούτοις, ριζικό μετασχηματισμό υφίσταται και η τέχνη. Η τέχνη αντιμετωπίζεται ως γλώσσα χωρίς πρωτογενή σημασία· ως ερέθισμα χωρίς αντικειμενική αντίδραση. Της αναγνωρίζονται μόνο γενικής υφής ποιότητες που η αισθητική οφείλει να ανεύρει. Ακόμη θεωρείται, κατά την έκφραση του Moles

1. A. Moles, *Art et ordinateur*, ένθ' ανωτ., σσ. 56 κ. εξ. Βλ. και Του αυτού, «Informationsästhetik», *Ästhetik heute*, Hrsg. A. Giannaras, München 1974, σ. 129.

πάλι, «προγραμματισμένη αισθησιοποίηση του περιβάλλοντος»[1]. Συνάπτεται δηλαδή προς τα κανάλια των αισθήσεων, τις μορφές του περιβάλλοντος και κατ' επέκτασιν προς τα είδη των προγραμμάτων που, παρακινούμενος κανείς από αυτές, μπορεί να επινοήσει.

Η αναφορά μου στην πληροφορική αισθητική δεν ήταν διεξοδική. Είχε τον χαρακτήρα επισκοπήσεως. Θέλω ωστόσο να πιστεύω ότι κατέστησε εμφανείς τους στόχους και τις μεθόδους της. Ομολογουμένως τόσο η θεωρητική στοιχείωση όσο και η έμπρακτη εφαρμογή της πληροφορικής αισθητικής δημιουργούν πληθώρα ερωτημάτων. Από αυτά σημαντικώτερα θεωρώ τα ακόλουθα: Ποια θα είναι η μελλοντική λειτουργία της τέχνης· ποιο έργο θα επιτελεί ο καλλιτέχνης· ποια διαγράφεται η μοίρα του αισθητικού. Η πληροφορική αισθητική δεν αφήνει αναπάντητα τα ερωτήματα αυτά. Οι απαντήσεις που δίδει έχουν συνοπτικώς ως εξής: Η λειτουργία της τέχνης θα μεταβληθεί ριζικώς. Η τέχνη, διευκρινίζει η πληροφορική αισθητική, γεννήθηκε ως αντίδραση του ανθρώπου προς το περιβάλλον του, δηλονότι ως κατάφαση ή ως άρνηση αυτού. Η τέχνη του μέλλοντος, δηλαδή η τέχνη που θα παράγεται μέσω μηχανών, θα ανταποκρίνεται και αυτή σε μια ανάγκη· στην ανάγκη για επικοινωνία. Συνεπώς η μεταλλαγή που θα επέλθει στην τέχνη θα συνίσταται στην μετάβαση από την τέχνη της αυθορμησίας στην τέχνη για κατανάλωση. Ο καλλιτέχνης εξάλλου θα επιτελεί έργο τελείως διαφορετικό από αυτό που ασκεί σήμερα. Δεν θα αντικατασταθεί μεν από τον υπολογιστή, θα καταστεί όμως προγραμματιστής. Παραπλήσιο έργο θα επιτελεί και ο αισθητικός· έργο δηλαδή που, ένεκα του σημείου αναφοράς του, θα ανταποκρίνεται σε ορατές ανάγκες και συνεπώς θα είναι κοινωνικά αποδεκτό.

Είναι εμφανές ότι οι ριζικές αλλαγές που ως προς την τέχνη προαναγγέλλει η πληροφορική αισθητική θα αποτιμηθούν κατά πραγματικότητα μετά από την εφαρμογή της. Αυτή όμως είναι ακόμη περιορισμένη. Ομολογουμένως, υπάρχουν καλλιτέχνες που συμπορεύονται με την πληροφορική αισθητική ή προβαίνουν σε επιλεκτική εφαρμογή των διδαγμάτων της. Είναι γνωστές, λ.χ., οι προσπάθειες του Ξενάκη στην μουσική και του Andy Warhol στην ζωγραφική. Οι προσπάθειες ωστόσο αυτές, και όποιες άλλες, αποτελούν την εξαίρεση, δεν συνιστούν τον κανόνα. Η πληροφορική αισθητική αντιμετωπίζεται ακόμη ως πρόταση και όχι ως απηρτισμένη θεωρία πρόσφορη προς εφαρμογή[2].

---

1. «Informationsästhetik», *ένθ' ανωτ.*, *σ.* 135.

2. Βλ. και L. A. Pongratz, «Kritische Anmerkungen zur Informationsästhetik», *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XXIV/2 (1979), *σσ.* 203 κ. εξ.

Είναι λοιπόν ενωρίς να προβεί κανείς σε εκτιμήσεις ως προς τις επιπτώσεις που θα επιφέρει στην τέχνη και την αισθητική η πληροφορική αισθητική. Ότι οι επιπτώσεις αυτές θα είναι θεμελιακού χαρακτήρα, αυτό δεν το αμφισβητώ. Δυσκολεύομαι ωστόσο να δεχθώ τούτο, ότι δηλαδή η πληροφορική αισθητική θα καταστεί αποδεκτή και θα εφαρμοσθεί στην έκταση που οι εισηγητές της υποστηρίζουν. Ο σκεπτικισμός μου απορρέει από την υπέρβαση και αυτής ακόμη της οριακής ακρότητας που επισημαίνεται στην στάση που η πληροφορική αισθητική τηρεί απέναντι της τέχνης και της τεχνικής. Στόχος της δηλαδή δεν είναι η σύναψη προς την τεχνική αυτού που ονομάζεται 'βάθος της τέχνης', αλλά η υποταγή και απορρόφηση της τέχνης από την τεχνική. Οραματίζεται δηλαδή τέχνη που να στερείται κάθε στοιχείου ετερότητος και συνεπώς ιδικών της γνωριστικών σημείων. Για τους λόγους αυτούς διακρίνω μεταξύ της πληροφορικής και της αισθητικής που αρθρώνεται με αρχές που προσδιορίζουν αυτήν και, ως εκ τούτου, δεν προδικάζω την επιβολή της δεύτερης στηριζόμενος στην επιβολή της πρώτης.

Ορισμένως δεν αμφισβητώ την ειλικρίνεια των θεμελιωτών και των οπαδών της πληροφορικής αισθητικής ούτε παραγνωρίζω τις προσπάθειές των για την δικαίωση της αισθητικής. Βλέπω άλλωστε στην διεύρυνση της περιοχής λειτουργίας της αισθητικής την δυνατότητα επαναθεμελιώσεώς της. Αναγνωρίζω ακόμη την επιθυμία των να φωτίσουν τα καλλιτεχνήματα και να καταστήσουν την τέχνη προσιτή στον άνθρωπο. Διερωτώμαι ωστόσο αν ο δρόμος που χαράσσουν θα οδηγήσει πράγματι στην άμεση κοινωνία τέχνης και κοινού, όπως επιμόνως υποστηρίζουν. Προς τούτοις, διατηρώ έντονες επιφυλάξεις ως προς την προφάνεια του επιχειρήματος, με το οποίον αρθρώνουν ολόκληρη την συλλογιστική των. Υποστηρίζουν δηλαδή πως είτε το θέλομε είτε όχι η μηχανή θα κυριαρχήσει και συνεπώς η όποια δραστηριότητά μας θα πρέπει να διατελεί σε απόλυτη συμφωνία προς αυτήν. Το επιχείρημα αυτό δεν το θεωρώ αναντίρρητο. Όχι επειδή στερείται αποδεικτικής ισχύος, αλλά επειδή προκαθορίζει το μέλλον, και μάλιστα εσχατολογικώς. Το εν λόγω επιχείρημα, δομημένο σε επισημάνσεις του Paul Valéry[1], επισημάνσεις που ο Moles αποκαλεί εκστατικός προφητικές[2], προϋποθέτει ότι η μηχανή επιβάλλει αδίστακτα και χωρίς

---

1. Πρόκειται για τις επισημάνσεις, στις οποίες προβαίνει ο Valéry σχετικώς προς την καταλυτική επίδραση της μηχανής, στο δοκίμιό του *Propos sur l' intelligence* (1926). Αρχικός τίτλος (1925): *Sur la crise de l' intelligence.*

2. «Cybernétique et oeuvre d' art», *ένθ' ανωτ.*, σ. 331. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Moles επικαλείται μεν τον Valéry, παραθεωρεί όμως τούτο, ότι δηλαδή ο γάλλος ποιητής προαγγέλλει μεν, διεκτραγωδεί ωστόσο την κατάσταση που θα δημιουργηθεί, εάν

περιορισμούς την κυριαρχία της στον άνθρωπο. Δεν αναγνωρίζει συνεπώς στην μηχανή απεριόριστη δύναμη επιβολής μόνο, αλλά θεωρεί δεδομένη την απόλυτη και χωρίς αντίσταση μάλιστα υποταγή του ανθρώπου σ' αυτήν. Μια τέτοια υποταγή δεν νομίζω ότι θα συντελεσθεί, και μάλιστα νομοτελειακώς, όπως αφήνουν να εννοηθεί όσοι την προαναγγέλλουν. Δέχομαι λοιπόν ότι η πληροφορική αισθητική ανοίγει νέους δρόμους, θεωρώ όμως ότι αυτοί θα πρέπει να διαβαθούν με την μεγίστη δυνατή προσοχή. Συνεπώς, χωρίς να διακατέχομαι από πρόθεση αναιρετική απέναντί της, διατηρώ έντονο σκεπτικισμό όχι μόνο ως προς τις θετικές επιπτώσεις της στην τέχνη και την αισθητική, αλλά και ως προς τις δυνατότητές της να πραγματοποιήσει τις υποσχέσεις που υπόσχεται.

VII

Συμπερασματικές παρατηρήσεις

Εάν ατενίσομε στο σύνολό τους τα προβλήματα που εξετάζουν και τις λύσεις που δίδουν σ' αυτά οι αισθητικές στις οποίες αναφέρθηκα, με γνώμονα δε τις επισημάνσεις μας αναζητήσομε την συμβολή των στην μελέτη του αισθητικού, θα διαπιστώσομε - μεταξύ άλλων - και τα εξής. Οι αισθητικές αυτές, παρά τις όποιες αρχές των και κατ' ακολουθίαν τις διαφορές των, αρθρώνουν την κατανόηση του αισθητικού στο έργο τέχνης. Η εμμονή των σ' αυτό πιστοποιεί τον δεσμό των προς την τέχνη, ο τρόπος δε κατά τον οποίον διεξάγουν την εξέτασή του μαρτυρεί την δεσπόζουσα θέση που αποδίδουν στις ανθρώπινες εμπειρίες. Πολέμιες του αισθητικού ενεργητισμού ατενίζουν την τέχνη στην σχέση της προς την κοινωνία και αναζητούν την κοινή διάσταση κατανοήσεώς των. Ορισμένες, όπως λ.χ. αυτή του Adorno, προβάλλουν και το ιδεώδες του ανθρωπισμού, καλούν δε την τέχνη να το υπηρετήσει όχι ως στοιχείο επείσακτο, αλλά ως ουσιώδη όρο της. Η άποψη του Adorno για την μοίρα της ποιήσεως μετά από το Auschwitz[1], εξεταζομένη και σ' αυτήν ακόμη την αρχική διατύπωσή της, δεν αποτελεί νεκρολογία της τέχνης[2], αλλά επισήμανση της αποκλί-

---

ο άνθρωπος δεν καταστεί κύριος του εαυτού του και υλικώς αυτάρκης. Ο Valéry συνεπώς συνάπτει την κυριαρχία της μηχανής προς την αδυναμία και την αδιαφορία συνάμα του ανθρώπου να ιεραρχήσει τις ανάγκες του βίου του και να θέσει τέλος στην αταξία που επιφέρει η τοποθέτηση όλων των αναγκών του στην ίδια βαθμίδα.

1. Βλ. ανωτ., σ. 24, σημ. 1.

2. Ο Adorno (*Ästhetische Theorie,* σ. 13) και όλοι σχεδόν οι εκπρόσωποι της σύγχρονης αισθητικής κάμνουν μεν λόγο για θάνατο της τέχνης, δεν εννοούν όμως την ολοκληρωτική εξαφάνισή της. Προβάλλουν κυρίως την αδυναμία της να πραγματώσει το

νουσας σχέσεως που υφίσταται μεταξύ τέχνης και βαρβαρότητος. Σύμφωνα δηλαδή με τον Adorno, η τέχνη δεν μπορεί να συμπορεύεται με την βαρβαρότητα, αλλά και δεν δικαιούται να αδιαφορεί απέναντί της· οφείλει να αγωνίζεται εναντίον της, χωρίς να υπολογίζει το τίμημα που θα πρέπει να καταβάλλει.

Η τέχνη - ας μου επιτραπεί, παραλάσσοντας γνωστό γραφικό λόγιο, να πω - αποτελεί το άλας της ζωής, αρθρώνεται δε με τις παλιρροϊκές καταστάσεις που χαρακτηρίζουν αυτήν. Ως εκ τούτου ο συμπλησιασμός τέχνης και ζωής αποτελεί αίτημα εμμονοκρατικής υφής. Ωστόσο, η τέχνη δεν θα πρέπει να θεωρήσει τον συμπλησιασμό αυτόν ως συμπόρευση μόνο, αλλά και ως σύγκρουση. Εδώ ακριβώς χρειάζεται την βοήθεια της αισθητικής. Η αισθητική δηλαδή θα καταδείξει τους ουσιώδεις συσχετισμούς τέχνης και ζωής, συνάμα όμως και την ετερότητά των. Για να επιτύχει στο έργο της αυτό θα πρέπει να έχει αναγάγει σε θεμελιώδη αρχή της το μήνυμα που της απευθύνουν οι αισθητικές, στις οποίες αναφέρθηκα· ότι δηλαδή οι όποιες θεωρίες και αναλύσεις της για να λειτουργήσουν επενεργητικώς θα πρέπει να πηγάζουν από το έργο τέχνης, αυτό δε να έχουν για σημείο αναφοράς των, ακόμη και όταν το υπερβαίνουν. Η υπέρβαση συνεπώς του έργου τέχνης δεν θα πρέπει να επιχειρείται για να επιτευχθούν αλλοτριωτικοί συμπλησιασμοί ούτε για προσδιορισμό της εννοίας του ωραίου κατά τρόπον που να προάγεται η οικειοποίησή του. Η προβαλλομένη από αισθητικούς μετανεωτερικών αντιλήψεων[1] άποψη ότι το ωραίο πρέπει να αναχθεί και πάλι σε κατηγορία της ηθικής, καθιστά εμφανείς τους κινδύνους που εμφωλεύουν σε τέτοιες υπερβάσεις. Εισηγείται δηλαδή αυτή

νόημα που οι ίδιοι της προσδίδουν. Αξιοπρόσεκτο επί του προκειμένου είναι τούτο· ότι δηλαδή και καλλιτέχνες ομιλούν για θάνατο της τέχνης (βλ. σχετικώς A. Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei,* Frankfurt-Bonn 1965², σσ. 227 κ. εξ.).

Ομολογουμένως ο λόγος για τον θάνατο της τέχνης δεν ακούσθηκε για πρώτη φορά στην εποχή μας. Αντηχεί ήδη στην φιλοσοφία του Hegel [βλ. Γ. Αποστολοπούλου, «Ο Hegel και το τέλος της τέχνης», *Χρονικά Αισθητικής,* 21/22 (1982-1983), σσ. 90 κ.εξ.]. Σήμερα ωστόσο έχει προσλάβει διαφορετικό και συνάμα πολυσήμαντο νόημα. Εκφράζει άλλοτε την έκλειψη καθιερωμένων καλλιτεχνικών ειδών· άλλοτε την απόρριψη νέων τρόπων καλλιτεχνικής εκφράσεως· άλλοτε την πλήρωση του νοήματος της τέχνης και άλλοτε το ακριβώς αντίθετο, δηλονότι την αδυναμία πραγματώσεως του νοήματος αυτού· συχνά άλλωστε εκφράζει την υπέρβαση της οριακής ακρότητος στο περιεχόμενο και στην μορφή των έργων τέχνης. Ό,τι πάντως και εάν εκφράζει ο λόγος για τον θάνατο της τέχνης, δεν αναγγέλλει την εξαφάνισή της. Δηλοποιεί τις ουσιώδεις μεταλλαγές που αυτή υφίσταται μέσα στην βιομηχανική κοινωνία.

1. Βλ., λ.χ., R. Shusterman, «Postmodernist Aestheticism: A New Moral Philosophy?», *Theory, Culture and Society,* 5, 2-3 (1988), σσ. 337 κ. εξ.

συναρμογές οι οποίες, όταν δεν είναι αυτογενείς, νεκρώνουν την αισθητική συνείδηση και απόλαυση.

Ορισμένως η αισθητική βαδίζει σήμερα σε δύσβατο δρόμο. Το ίδιο δύσβατο όπως αυτός, στον οποίον βαδίζει η τέχνη. Χρέος της αισθητικής είναι να αποτρέψει την μετατροπή των δρόμων αυτών σε αδιέξοδα. Προς τούτο δεν αρκεί να ανατρέξει στην ιστορία της τέχνης, όπως συμβουλεύει ο Adorno, και, αφού μελετήσει τι μέχρι τώρα εθεωρείτο τέχνη, να προχωρήσει στην αναζήτηση των γνωριστικών σημείων της. Η προσφυγή στην ιστορικότητα θα πρέπει να συνοδευθεί από την αναδίφηση των όρων που θα οδηγήσουν στην ανάπτυξη της αισθητικής συνειδήσεως και στην επαναρρίζωση της τέχνης. Γι' αυτό και η αισθητική θα έχει δικαιωθεί ως αυτόνομος επιστημονικός και φιλοσοφικός κλάδος, όταν θα έχει βοηθήσει την μεν τέχνη να εξέλθει από την σύγχυση στην οποίαν διατελεί, τον δε άνθρωπο να φθάσει στην καλλιτεχνική και αισθητική εμπειρία.

NIKOLAOS CHRONIS

PROBLEME DER GEGENWARTSÄSTHETIK
(Zusammenfassung)

Der Bezugspunkt meines Themas verpflichtet mich zu bestimmen, welche Bedeutung der Ästhetik, genauer gesagt, den Richtungen der Ästhetik heute zukommt. Wenn ich nun von heutiger Ästhetik spreche, meine ich die Ästhetik, die in ihrer Opposition zu den traditionellen Ästhetikkonzeptionen entstanden ist und den Anspruch erhebt, dass Kunst ein Sozialphänomen ist; mit anderen Worten die Ästhetik, der die Ansicht zugrunde liegt, dass Auslegung der Kunst nicht möglich ist, wenn die Lebensverhältnisse ausser acht gelassen werden.

Die Bedeutung, die ich dem Attribut 'heutig' in Zusammenhang mit Ästhetik gebe, macht deutlich, dass ich mich in der vorliegenden Abhandlung besonders mit den Problemen der marxistischen Ästhetik und der ästhetischen Theorien von Adorno und anderen Vertretern und Anhängern der Frankfurter Schule sowie der Informationsästhetik befasse. Es bestehen heutzutage auch weitere Richtungen der Ästhetik, mit denen ich mich hier aber nicht befassen will, obwohl sie für das Verstehen des Ästhetischen von Bedeutung sind.

Die wichtigsten Probleme im Bereich der gegenwärtigen Ästhetik, die es hier zu untersuchen gilt, sind folgende: die Existenzberechtigung der Ästhetik, die Autonomie der Kunst und ihre gesellschaftliche Funktion. Die ästhetische Wertung und das Verlangen des Künstlers nach eigenem Ermessen zu wirken. Die ästhetische Kommunikation so wie die ästhetische und künstleriche Erfahrung sind darüber hinaus vielerörterte Probleme der Gegenwartsästhetik. Andere Probleme beziehen sich auf die vom Künstler eingesetzten Materialien und auf die Möglichkeit, die die Technik ihm in der Gestaltung neuer Formen bietet. Auch die übermässige Kommerzialisierung der Kunst stellt ein ernstes Problem dar.

Die Ästhetik von heute bringt keine Lösung für diese Probleme. Sie sucht danach und erreicht damit, die Eigenart des Ästhetischen zu erfassen. Die gegenwärtigen Richtungen der Ästhetik, was auch immer ihre Grundlagen oder ihre Gegensätze sind, artikulieren das Verständnis des Ästhetischen im Kunstwerk. Ihr Beharren darauf bezeugt ihre Beziehung zur Kunst. Gleichzeitig offenbart es die vorrangige Stellung, die sie der menschlichen Erfahrung zuerkennen.

Die Probleme, mit denen sich die gegenwärtige Ästhetik befasst, wie auch die Situation, in der sich die Kunst heutzutage befindet, zeigen deutlich, dass Kunst und Ästhetik schwierige Wege gehen. Die Aufgabe der Ästhetik ist es, zu verhindern, dass sich diese Wege als nicht gangbar erweisen. Das wird gelingen, wenn sie einerseits der Kunst geholfen hat, aus dem Zustand der Verwirrung herauszufinden, nämlich Kunst zu bleiben, und andererseits dem Menschen dazu verhilft, zu der künstlerichen und der ästhetisehen Erfahrung zu kommen.