

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

ΩΣ ΣΥΣΤΗΜΑ-ΑΝΤΙΣΥΣΤΗΜΑ

"Μέσα στα σημαντικά έργα, οι λεπτομέρειες δεν θεμελιώνονται ποτέ στην ολόκληρη χωρίς ν' αφήσουν σημάδια. Όταν, αδιάφορη στο πλαίσιο, η αυτονομία των λεπτομερειών το υποβαθμίζει σ' ένα υποδεέστερο σχήμα, συνοδεύεται χωρίς αμφιβολία από μια οπισθοδρομηση στο προκαλλιτεχνικό στάδιο. Όμως τα έργα τέχνης δεν ξεχωρίζουν θετικά από το σχηματικό, παρότι μόνο χάρη στη στιγμή της αυτονομίας των λεπτομερειών τους· κάθε αισθητικό έργο είναι το αποτέλεσμα των κεντρομολών και των φηγάκεντρων δυνάμεων".

(Αντόρνο)

Η Αισθητική θεωρία¹ συνιστά μία σύνθεση όλων των προηγούμενων εργασιών των φιλοσοφικών, κοινωνιολογικών αναλύσεων της τέχνης κ.λπ. του Αντόρνο.

Δεν αποτελεί όμως την κατάληξη ή το τέλος της επεξεργασίας ενός φιλοσοφικού συστήματος. Εξάλλου, ο Αντόρνο δεν έχει επεξεργαστεί κανένα τέτοιο σύστημα, κρίνοντας τη μορφή όλου του έργου του, και λαμβάνοντας ακόμη υπόψη ότι η σκέψη του γενικά είναι βαθύτατα αντισυστηματική. Αυτό ισχύει και όσον αφορά την αισθητική του, η οποία συνίσταται στην εμμενή κατανόηση της τέχνης, απόρροια της βαθειάς και εντελεχούς μελέτης της εκ μέρους του Αντόρνο. Η αντορνική δηλαδή αισθητική τοποθετείται στους αντίποδες της καντιανής και στη συνέχεια της χεγκελιανής αισθητικής, για τις οποίες η τέχνη ήταν μια εξωτερική και, σ' ένα βαθμό, ξένη υπόθεση (όπως και ο ίδιος ο Αντόρνο τονίζει²). Μ' αυτή την έννοια, χωρίς μία άμεση και εκτεταμένη αναφορά, και μάλιστα μ' έναν ρητό τρόπο, στην τέχνη και στην ιστορία της, και κυρίως στην ιστορία της μοντέρνας, είναι αδύνατη η οποιαδήποτε αναφορά και ακόμη λιγότερο η κατανόηση σε βάθος της αισθητικής του Αντόρνο. Στην προκειμένη δε περίπτωση δεν πρόκειται για ένα φιλοσοφικό σύστημα αυτοδύναμο και κλειστό, ούτε για ένα υποσύστημα ενός γενικότερου συστήματος (όπως συνέβαινε με την αισθητική φιλοσοφία των μεγάλων Γερμανών ιδεολιστών φιλόσοφων), οπότε η σύλληψη της ουσίας της θα ήταν μία σχετικά εύκολη υπόθεση, ακολουθώντας μία λίγο - πολύ παραδοσιακή προσέγγισή της. Πρόκειται, αντίθετα, για μία θεωρητικοποίηση σύνθετη, με την έννοια ότι εμπεριέχει την παραδοσιακή αισθητική, όντας συγχρόνως κριτική (:κριτική γενικά, αλλά και της παραδοσιακής). Ως τέτοια βρίσκεται επιπλέον σε στενό διάλογο τόσο με την τέχνη και

1. Klincksieck.

2. "Introduction première" in *Revue d'esthétique*, 1979

την ιστορία της, όσο και με τις κοινωνικές επιστήμες, κυρίως στην κριτική εκδοχή τους, στο βαθμό που βοηθούν την κατανόηση της τέχνης αλλά και γενικότερα στο βαθμό που φωτίζουν την ουσία της σύγχρονης κοινωνίας.

Ο Μοντερνισμός θεωρείται από τον Αντόρνο σαν το ηγεμονικό καλλιτεχνικό ρεύμα αυτού του αιώνα, και κατά συνέπεια η *Αισθητική θεωρία* δεν είναι ουσιαστικά τίποτε άλλο από την αισθητική αυτού του ρεύματος. Ο Αντόρνο ερευνά το μοντερνιστικό έργο στις κοινωνικές και ιστορικές του διαστάσεις, το αναλύει από την άποψη των νεωτεριστικών στοιχείων που δημιουργήσε, αναζητά να εντοπίσει την ιστορική εμβέλειά του. Η μοντέρνα τέχνη εκλαμβάνεται στην αξεδιάλυτη σχέση της με τις πρωτοπορίες, σαν αποτέλεσμα της ριζοσπαστικής κοινωνικο-αισθητικής πρακτικής τους, το ριζοσπαστικό ιδεολογικό πυρήνα της οποίας προσπαθεί να φωτίσει ο Αντόρνο. Και σ' αυτή την απόπειρά του στηρίζεται σε δύο βασικές έννοιες της Σχολής της Φρανκφούρτης. Πρόκειται για τις έννοιες της πραγματοποίησης και της κρίσης του Λόγου.

Απέναντι στην πρώτη η μοντέρνα τέχνη στέκεται κριτικά, αρνητικά, έχοντας συνειδητοποιήσει τις απόλυτα αρνητικές συνέπειες της. Η κρίση του Λόγου, από την άλλη, οδηγεί τις πρωτοπορίες στη διερεύνηση των δυνατοτήτων θεμελίωσης μιας νέας (μοντέρνας) ορθολογικότητας (*rationalité*). Η αντίθεση των πρωτοποριών στην κυρίαρχηση του εργαλειακού λόγου, η οποία θεωρείται γεγονός συντελεσμένο, είναι ολική. Προς αυτή την κατεύθυνση οδήγησε και η εμφάνιση πρώτα, και η κυρίαρχηση στη συνέχεια, της βιομηχανίας της κουλτούρας. Μ' αυτή την έννοια, το έργο των πρωτοποριών, με τον όλο και περιοριζόμενο χώρο δραστηριότητας που τους απέμενε προοδευτικά, αποκτά μια κριτική και ανατρεπτική διάσταση.

Σήμερα όμως είναι αναγκαία μια άλλη διαδικασία προσέγγισης: Επειδή δεν υπάρχουν πλέον πρωτοπορίες στην προηγούμενη μορφή τους λόγω του προχωρήματος της ενσωμάτωσης· επειδή κυριαρχεί σε μεγάλη κλίμακα ο ιδεολογικός και αισθητικός μεταμοντερνισμός, βλέπε ο αντιμοντερνισμός, αν και σε σχετική υποχώρηση τουλάχιστον ο δεύτερος, επιβάλλεται μια αναζήτηση αναφορικά με τη δυνατότητα ύπαρξης μιας αισθητικής ερμηνείας ή ακόμη και της ίδιας της αισθητικής. Η διαφορετικά: Μπορεί να υπάρξει μια αισθητική που ν' αρνείται τις ειδικευμένες γνώσεις, στο βαθμό που, όπως είναι γνωστό, η Κριτική θεωρία συνδέεται από την ίδια της τη φύση με την ανεύρεση της ολότητας (και της καθολικότητας) με μία μοντερνιστική πάντα έννοια, και δεδομένου ακόμη ότι τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά παραδείγματα έχουν περιοριστεί στο ελάχιστο; Και από την άλλη: Η αναφορά στον ιστορικισμό μήπως παραμένει ακόμη μόνη δυνατή λύση για να ξεπεραστούν τα αδιέξοδα του μεταμοντερνισμού και της γενικότερης κρίσης δημιουργικότητας που διέρχεται η κοινωνία του ύστερου καπιταλισμού σήμερα;

Μέσα στο γενικότερο σύγχρονο αδιέξοδο, και στο βαθμό που η καλλιτεχνική και κοινωνική πράξη δεν βοηθούν αποφασιστικά στο ξεπέρασμα της κρίσης, η

ιστορικότητα, με τη χεγκελομαρξιστική έννοια του όρου, ίσως προσφέρει μερικά στοιχεία, και μ' αυτόν τον τρόπο, ίσως δημιουργήσει τις βάσεις ανάπτυξης ενός νέου μοντερνισμού, αποδίδοντας όμως συγχρόνως μία πρόσθετη αξία, ακόμη και μία προτεραιότητα στην αισθητική. Κατά συνέπεια, μέσα σ' αυτό το πλαίσιο της ιστορικοιστικής προβληματικής, που και αυτή βέβαια χρειάζεται μία κριτική επανεξέταση σήμερα, κυρίως όσον αφορά τα συζητήσιμα τελεολογικά στοιχεία της που είχε στο παρελθόν, μήπως χρειάζεται και ένας επαναπροσδιορισμός της έννοιας της πράξης, ώστε ν' αποκτήσει εκ νέου τις ξεχασμένες κριτικές διαστάσεις της; Και στην προκειμένη περίπτωση, μέσα από ποιες κοινωνικές διαδικασίες και διαδικασίες κριτικής, ανάλυσης και δημιουργίας θα γίνει δυνατό ένα τέτοιο προχώρημα - ιστορικής μάλιστα σημασίας;

Η *Αισθητική θεωρία* μεταξύ άλλων συναρθρώνεται από:

- α) τη διαπίστωση της ψευδο- αντικειμενικότητας των εξειδικευμένων γνώσεων
- β) τη διαλεκτική εμ-περιεχόμενο-εκφρασμένο (μορφοποιημένο) (*implicite-explicite*)
- γ) την εμμενή ανάλυση
- δ) την ανάγκη να ενσωματωθούν κριτικά όλα τα καλλιτεχνικά έργα σε μια ολική αισθητική προσέγγιση, αλλά και την ταυτόχρονα επιβεβλημένη αποφυγή του φορμαλισμού
- ε) τη διαλεκτική της δόμησης-αποδόμησης τόσο στον χώρο της τέχνης όσο και της κοινωνίας σε μια δεδομένη ιστορική περίοδο
- στ) τη θεωρητικοποίηση της αποκρυστάλλωσης, η οποία είναι αποτέλεσμα των δημιουργικών διαδικασιών της τέχνης, και συγχρόνως μια διαδικασία καθαρά ιστορική και κοινωνική.

Το ίδιο σημαντική μ' αυτά τα δομικά στοιχεία της *Αισθητικής θεωρίας* είναι και η μορφή της. Αυτή συνδέεται άμεσα με το περιεχόμενο και τη μορφή των καλλιτεχνικών έργων τα οποία ο Αντόρνο προσεγγίζει. Συνδέεται δηλαδή καθοριστικά με τις μορφικές επεξεργασίες του μοντερνισμού και με τη διαμόρφωση του ιστορικά νέου ματεριό, ανεξάρτητα από τις επι μέρους εκδηλώσεις του (ζωγραφική, γλυπτική, μουσική, λογοτεχνία κ.τλ.). Επιπλέον, η *Αισθητική θεωρία* είναι αποσπασματική, αφοριστική και παραταξική.

Η αποσπασματικότητα είναι απόρροια της θεωρητικοποίησης, αλλά και της εισαγωγής στον φιλοσοφικό λόγο, της αποσπασματοποίησης της γλώσσας από τον Τζόνς, και στη συνέχεια από τον Μπέκετ, της αποσπασματοποίησης της μουσικής γλώσσας, αρχής γενομένης από τον Σένμπεργκ, και γενικότερα της γλώσσας της μοντέρνας τέχνης στο σύνολό της. Αλλά αυτή η αποσπασματικοποίηση συμβαδίζει αντίστοιχα μ' αυτήν του Λόγου, της οποίας η συνειδητή έκφραση εμφανίζεται μ' ένα ιδιαίτερο τρόπο μέσα από το έργο της μοντέρνας γενικότερα τέχνης, που κυριαρ-

χείται από την αποσπασματοποίηση ταυτόχρονα με την αναζήτηση δυνατοτήτων ξεπεράσματός της (δηλ. της αποσπασματοποίησης του Λόγου). Μ' αυτή την έννοια, ο αποσπασματικός χαρακτήρας της *Αισθητικής θεωρίας* είναι η έκφραση και η *ενοποίηση σ' αισθητική* αυτών των δύο παράλληλων, αλλά μορφικά ίδιων, διαδικασιών: δηλαδή της εμμενούς τάσης προς την αποσπασματοποίηση της τέχνης αλλά και της φιλοσοφίας. Ακραία της συνέπεια είναι η θεωρητικοποίηση από τον Αντόρνο του έργου τέχνης-μονάδα, οπότε αυτή καταλήγει σε μία μοναδολογική θεωρητικοποίηση... ενός μοναδολογικού έργου: Η σύνδεση του καθολικού με το μερικό έχει απόλυτα εκλείψει προς όφελος του μοναδοποιημένου μερικού.

Ο αφοριστικός χαρακτήρας της αντορνικής αισθητικής και γενικότερα σκέψης απορρέει από τη διαπίστωση-θέση αναφορικά με: α) την πορεία της κοινωνίας προς την κυρίαρχή της από την ολική πραγματοποίηση, β) την παράλληλη πορεία των επιστημών, των κοινωνικών ειδικότερα, προς το θετικισμό, γ) την πλήρη αποσπασματοποίηση του λόγου. Κάτω από αυτές τις συνθήκες η αισθητική (όπως εξάλλου και η φιλοσοφία γενικότερα) χάνει αναπόφευκτα κάθε αποδεκτική διάσταση και μετατρέπεται σ' απορητική. Μια απορητική κλειστή στον εαυτό της, ερμητική και κατά συνέπεια μη επικοινωνιακή, με την έννοια ότι δεν θεμελιώνεται γύρω από την αντίληψη-ιδέα της επικοινωνίας (και ακόμη λιγότερο της επικοινωνιακότητας), αλλά και ούτε αναζητά κάτι τέτοιο. Η επικοινωνικότητα δηλαδή έχει αποκλειστεί από τους στόχους της αισθητικής, η οποία ακόμη περισσότερο, την έχει διαγράψει σαν τέτοια τελεσίδικα.

Απορητική (*aporétique* - η λέξη προέρχεται από την απορία) σημαίνει διατύπωση ερωτημάτων, αποριών στην προσπάθεια κατανόησης της τέχνης και της κοινωνίας· σημαίνει σύλληψη και στη συνέχεια κατανόησή τους, δεδομένου ότι αυτά τα ερωτήματα τα αναδεικνύει και τα θέτει αναπόφευκτα πλέον η ίδια η τέχνη. Η κίνηση ανάμεσα στην τέχνη, την κοινωνία και την αισθητική δεν είναι μια απλή διαδικασία, δεν σχηματοποιείται, δεν προσδίδει προτεραιότητα σε καμία από τις παραπάνω συνιστώσες. Αντίθετα, αυτό που προέχει είναι η σύλληψή της παραπάνω σχέσης στην ολότητά της. Αν και είναι μια διαλεκτική σαν τέτοια συνιστά μια πολύπλοκη βίωση μιας κλειστής σχέσης στον εαυτό της: Είναι αυτόρκτης και αυτο-αξιοποιούμενη, κυρίως δε στον βαθμό που η αισθητική καταλήγει να γίνει καθοριστική, ολική. Έτσι περιικλείει τη διαλεκτική, και στηρίζεται σ' αυτήν, ενώ παραμένει δύσκολη η ανεύρεση του γίγνεσθαι, αρνείται δηλαδή τη φιλοσοφική-μεθοδολογική ακόμη και την επιστημολογική μη παραδοχή του γίγνεσθαι, θέση που ο Αντόρνο δεν αμφισβήτησε ποτέ σαν χεικελιανός. Είναι όμως άλλο πράγμα αυτή η παραδοχή και άλλο η ανακάλυψη (ή μη) του οποιουδήποτε γίγνεσθαι μέσα από/και στην τέχνη αναφορικά μ' αυτήν, αλλά και σε σχέση ειδικότερα με την κοινωνία του ύστερου καπιταλισμού.

Από τη συμπύκνωση των κοινωνικών σχέσεων, που με τη μία ή την άλλη

μορφή ενσωματώνει η τέχνη κριτικά και μ' έναν εμμενή τρόπο απορρέει και ο αινιγματικός χαρακτήρας της αισθητικής, αλλά και της ίδιας της τέχνης, σύμφωνα με τον Αντόρνο. Η αινιγματικότητα προσδίδει μιαν άλλη διάσταση στην τέχνη, σαφώς διαφορετική και ανώτερη από τις υλικές συνθήκες που βρίσκονται στη βάση της, συνθήκες που δεν πρέπει όμως ποτέ να ξεχνιούνται ή να παραγνωρίζονται. Η αινιγματικότητα, παρ' όλα αυτά, μετεξελίσσεται ιστορικά από τον Οιδίποδα του Σοφοκλή μέχρι τον Καντίνσκυ και τον Μπέκετ: Αινιγματικότητα που προσπαθεί να σώσει τη σύγχρονη τέχνη από την αλλοτρίωση και την πραγματοποίηση. Αυτή η θέση είναι διαπίστωση όλης της ιστορίας της τέχνης, αλλά και αποτέλεσμα - συμπεράσμα των θεωρητικών ερευνών γενικότερα της Σχολής της Φρανκφούρτης, και των εργασιών του Αντόρνο πιο ειδικά. Δεδομένης δε της αφοριστικότητας της αντρονικής αισθητικής, αυτή δεν χρειάζεται καμία απόδειξη, κανέναν ορισμό σύμφωνα με τις κανονιστικές αντιλήψεις του θετικισμού και του επιστημονισμού· ούτε έχει ανάγκη από καμιά μελέτη "περίπτωσης", όπως ισχυρίζεται η εμπειριστική κοινωνιολογία. Δεν έχει ανάγκη να υπερασπίσει τον εαυτό της μπροστά στην πραγματοποίηση, την οποία καταπολεμά, και από την οποία προσπαθεί να ξεφύγει, μεταθέτοντας όλη την προβληματική της στο επίπεδο κυρίως της θεωρίας, της κοινωνικής, όπως αποκαλείτο κάποτε, θεωρίας.

Ο αφοριστικός χαρακτήρας της αισθητικής, σύμφωνα με τον Αντόρνο, δεν έχει ανάγκη καμιάς δικαιολόγησης, καμιάς υπεράσπισης απέναντι στον κυρίαρχο λόγο (θετικισμό, εμπειρισμό, νομιναλισμό, επιστημονισμό κτλ.). Είναι μια πολεμική έννοια, και σαν τέτοια συνθέτει την πολεμική τοποθέτηση της μοντέρνας τέχνης και της αισθητικής απέναντι στο λόγο, ο οποίος έχει μετατραπεί σ' εργαλειακό αλλοτριωτικό: κυριαρχικό.

Η μοντέρνα τέχνη συλλαμβάνεται από τον Αντόρνο σαν μια τέχνη πολεμική: πολεμική απέναντι στην κατεστημένη τάξη πραγμάτων και στις κυρίαρχες ιδεολογίες. Η αισθητική δεν προσπαθεί ν' ανασκευάσει αυτές τις ιδεολογίες, ούτε προσπαθεί ν' αποδείξει... το προφανές. Απορρέει από μια στάση ζωής, από μια κοινωνική στάση και από μια ιστορικοκοινωνική θεώρηση ή θεώρηση του κόσμου, που συνδέονται αλληλένδετα μ' αυτή τη στάση. Και δεχόμενη αυτονόητα, ρητά τις συνέπειές της, προσπαθεί να επεξηγήσει και ν' αναλύσει μορφικά τη μοντέρνα τέχνη, δηλαδή από την άποψη των κοινωνικο-ιδεολογικών διαδικασιών που βρίσκονται στη βάση των αισθητικών μορφοποιήσεων, αλλά και από την άποψη του γενικότερου κοινωνικο-αισθητικού αλληλοσυσχετισμού που ενυπάρχουν σ' αυτήν· προσπαθεί, τέλος, να φωτίσει τις παραπάνω διαδικασίες και τα συγκεκριμένα καλλιτεχνικά-αισθητικά φαινόμενα, ρεύματα, τάσεις κ.τλ.

Τα συμπεράσματα που σινάγονται απ' αυτή τη διαλεκτική ανάλυση, δεν αναιρούν την κριτική θέση που σινδέεται με τη στάση ζωής. Στην καλύτερη περίπτωση η εσωτερίκευση αυτής της θεωρητικής εργασίας και των συμπερασμάτων της μπο-

ρεί να διαφοροποιήσει τα τελευταία, πλην όμως σχεδόν πάντα τα ισχυροποιεί. Στο καθαρά λογικό επίπεδο, η διαδικασία που ακολουθεί ο Αντόρνο στην ανάλυση του της τέχνης είναι μια διαδικασία επαγωγική, η οποία συγχρόνως συνδέεται με τον αφοριστικό χαρακτήρα της όλης απόπειράς του και με τις αντίστοιχες ενυπάρχουσες θεωρητικές παραδοχές, σύνδεση που βέβαια δε γίνεται χωρίς εντάσεις, ακόμη δε και αντιθέσεις, στο βαθμό που τείνει να ξεπεράσει την παραδοξότητα ανάμεσα στο αφοριστικό, στο επαγωγικό και στο γενετικό.

Ο συνδυασμός και των τριών αυτών πλευρών συνιστά το βασικό πυρήνα της ολότητας της αυτορνητικής αισθητικής, τόσοσ αφετηριακά όσο και μετέπειτα, όταν δηλαδή η αισθητική κατεβαίνει μέχρι τα άδυτα της μοντέρνας καλλιτεχνικής δημιουργίας ώστε να τα φωτίσει ιστορικοκοινωνικά, γνωσιολογικά, γενετικά κ.τλ., δηλαδή αισθητικά. Και η ολότητα αυτή δεν αναιρείται ποτέ, ακόμη και όταν ο Αντόρνο φθάνει να θεωρητικοποιήσει μια μοναδολογική αντίληψη του έργου τέχνης, ή το έργο τέχνης σαν ένα σχετικά αυθύπαρκτο απόσπασμα μιας ήδη αποσπασματικοποιημένης κοινωνικής ολότητας.

Ο παραταξικός χαρακτήρας της αισθητικής (αλλά και της θεωρητικής και φιλοσοφικής σκέψης, ο οποίος στην προκειμένη περίπτωση είναι απόρροια του χαρακτήρα της αισθητικής) στον Αντόρνο συνδέεται με τα παραπάνω χαρακτηριστικά και σ' ένα βαθμό είναι ταυτόχρονα και αποτέλεσμά τους. Συνίσταται δε πιο συγκεκριμένα στη θραύση της στενής και στενά επεξηγηματικής σύνδεσης των φράσεών του, αποτέλεσμα της φιλοσοφίας του της γλώσσας, ή, ακριβέστερα, της κριτικής που αποπειράθηκε της γλώσσας, την οποία θεωρούσε από μια ορισμένη άποψη ως έναν απλό κώδικα επικοινωνίας.

Ο Αντόρνο ταυτόχρονα θεωρητικοποιεί τις γλωσσικές κατακτήσεις της μοντέρνας τέχνης, προσαρμόζοντας αντίστοιχα τη γλώσσα της αισθητικής του σ' αυτές· από την άλλη ωθεί αυτές τις κατακτήσεις στις (ακραίες) λογικές τους συνέπειες. Έτσι, η αισθητική δεν συλλαμβάνεται έξω ή πάνω από την εμπειρία των πρωτοποριών και ιδίως των λογοτεχνικών, αλλά γίνεται η λογική τους συνέπεια στο θεωρητικό επίπεδο. Η πρωτοποριακή καλλιτεχνική πρακτική βέβαια μπορεί να ενοποιηθήκε σπάνια με μιαν αντίστοιχη θεωρητική. Στον Αντόρνο όμως προσφέρει την απαραίτητη πρώτη ύλη, χωρίς την οποία η συγκεκριμένη σύλληψη και μορφή της *Αισθητικής θεωρίας* θα ήταν αδύνατη. Ακόμη περισσότερο: δε θα πρόσθετε τίποτε το καινούργιο, το μοντέρνο.

Μ' αυτήν την έννοια, ο Αντόρνο δεν προτείνει μια (νέα) φιλοσοφία της γλώσσας, ούτε η όλη του προσπάθεια έχει καμιά σχέση με την αναλυτική φιλοσοφία. Αντίθετα, παραμένει μέσα στη χεγκελιανή αντίληψη της γλώσσας: "Το υποκείμενο δεν υπάρχει σαν τέτοιο παρά μόνο μέσα από τη γλώσσα"³, για να υιοθετήσει την εξέ-

γερση του Χαίντερλιν ενάντια στην σύνθεση- σύστημα. Αυτή η εξέγερση οδήγησε στον αυτο-προβληματισμό (auto-réflexion), αποτέλεσμα της συνειδητοποίησης του Status που υπάρχει ανάμεσα στο υποκείμενο με την κοινωνία, στο εγώ με τον κόσμο. Και το hiatus αυτό είναι πλέον βασική εκδήλωση της μοντερνιτέ μέχρι σήμερα, αρχής γενομένης από τον Χαίντερλιν. Αυτή η συνειδητοποίηση με τη σειρά της οδήγησε στην παράθεση, στην παραθετική πρόσθεση στο επίπεδο της γλώσσας, αλλά και στο επίπεδο των ιστορικών περιόδων, θέσεων, αντιλήψεων, στην προσπάθεια να συλληφθεί μια νέα ιστορικότητα από τον Χαίντερλιν, και να ξεπεραστεί έτσι η παραδοσιακή αντίληψη της ιστορικής εξέλιξης, στην προσπάθεια (τέλος) αναζήτησης της αλήθειας μιας άλλης αλήθειας, και της απελευθέρωσης. Η παράταξη έτσι οδηγεί στην απελευθέρωση από την κλασική ιδέα της αρμονίας και στη συνακόλουθη σύνδεση της μορφής με το περιεχόμενο, συλλαμβάνοντάς τα σαν μια *ενότητα*: Μια ενότητα που περικλείει την ένταση, την ένταση της τέχνης στη σχέση της με την κοινωνία. Η έκφραση της έντασης αυτής έγινε δυνατή χάρη στην αυτονομία του υποκειμένου: Ο Χαίντερλιν είναι ο πρώτος σημαντικός καλλιτέχνης που κατόρθωσε σ' ένα κάποιο βαθμό αυτή τη ριζοσπαστική έκφραση. Αυτή η απόπειρα συνδέεται δε με μία μορφική συγκεκριμενοποίηση που στηρίζεται στην τεχνική της παράθεσης ή της παράταξης. Με αυτόν τον τρόπο, έγινε δυνατό να ξεπεραστεί η παραδοσιακή αντίληψη ανάλυσης και σύνθεσης, ακόμη δε και ορθολογικότητας.

Μετά τον Χαίντερλιν στοιχεία παράταξης εμφανίζονται στον Μπετόβεν και στη μοντέρνα μουσική (Σένμπεργκ), τα πρώτα βήματα της οποίας επηρέασαν αποφασιστικά τον Καντίνσκυ. Σ' αυτόν το μεγάλο δάσκαλο της μοντέρνας ζωγραφικής συναντώνται έντονα παραταξικά στοιχεία, αλλά με μια σχετικά διαφοροποιημένη μορφή από την αρχική της χαιντερλιανής παράταξης, διότι επηρεάστηκε, εκτός των άλλων, και από τη θεωρία της modulation (ένα είδος διαφορικού συγχρονισμού που στηρίζεται στην επανάληψη και την παράθεση) του Σένμπεργκ⁴.

Ο Αντόρνο στην *Αισθητική θεωρία*, ωθώντας ακόμη παραπέρα την παραταξική προβληματική, και από μια ορισμένη άποψη και πρακτική, όχι μόνο θεωρητικοποιεί την παράταξη σαν δημιουργική ιδέα για την τέχνη, αλλά συλλαμβάνει το συγκεκριμένο αυτό βιβλίο με μια παραταξική μορφή. Δηλαδή η ανάπτυξη του κάθε κεφαλαίου τοποθετείται δίπλα στο άλλο και όχι στη συνέχειά του. Και ακόμη περισσότερο: η δομή ακόμη των κεφαλαίων είναι παραταξική. Δηλαδή οι προτάσεις και οι παράγραφοι έχουν μια παραταξική μορφή, με την έννοια ότι ο Αντόρνο αποφεύγει συνειδητά την παραδοσιακή συντακτική σύνθεση, η οποία είναι ουσιαστικά νοηματική-λογική και κατά κανόνα δεν ξεπερνά ποτέ τα κλασικά σχήματα της ανά-

4. W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Médiations, D. Vallier, Schöenberg et Kandinsky, L' Echoppe. Th. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard.

5. Βέβαια σχεδόν όλα τα βιβλία του Αντόρνο έχουν μια λίγο πολύ παραταξική μορφή, αλλά εδώ περιοριζόμαστε μόνο στην *Αισθητική θεωρία*, στην οποία ο Αντόρνο φθάνει στην πιο ελεγχόμενη μορφή της παράταξης και που συνδέεται άμεσα με την γενική θεωρητικοποίηση του της τέχνης.

λυσης-σύνθεσης. Έτσι ο Αντόρνο ξεπερνά, μεταξύ άλλων, κάθε αξιολογική ιδέα και κάθε αντίληψη προτεραιότητας ή σπουδαιότητας, αντιλήψεις που σε τελική ανάλυση συνθέτουν ιδεολογίες. Η Γερμανική ιδεολογία⁶ του Μαρξ έπαιξε βέβαια καθοριστικό ρόλο προς αυτό το ξεπέραςμα, και κυρίως από την άποψη της ριζοσπαστικότητας της (μαρξικής) κριτικής της ιδεολογίας. Χωρίς όμως την προχωρημένη εμπειρία του Χαίντελιν και των καλλιτεχνικών πρωτοποριών, μια τέτοια πραγματοποίηση ίσως θα παρέμενε αδύνατη και μάλιστα για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα ακόμη. Η μόνη ιεράρχηση, αν μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε αυτόν τον όρο, που δέχεται ο Αντόρνο, συνίσταται σε μια σχετική προτεραιότητα που αποδίδει σε μερικές έννοιες: πραγματοποίηση, κρίση του Λόγου, διαλεκτική της εμμένειας, η ταυτότητα υποκειμένου - αντικειμένου (αν και προσπαθεί να την ξεπεράσει), ματεριό, περιεχόμενο αλήθειας, κ.τλ., πάνω στις οποίες δομεί τη φιλοσοφία, και στην προκειμένη περίπτωση την αισθητική του.

Αλλά η παραταξική μορφή δημιουργεί μερικά προβλήματα από μια επιστημολογική άποψη. Διότι το ξεπέραςμα της ανάλυσης-σύνθεσης που επιχειρεί, είναι μεν έγκυρο στο βαθμό που συνδέεται με τη συγκεκριμένη εμπειρία των πρωτοποριών· είναι όμως πολύ δύσκολο να θεμελιωθεί χωρίς αυτήν, όταν πλέον αυτή η εμπειρία δεν είναι στην ημερήσια διάταξη. Καθίσταται έτσι αναγκαία μια πιο γενική και σε βάθος διερεύνηση του θέματος, ίσως και από άλλες οπτικές, δεδομένου ότι από τις αρχές της δεκαετίας του 70 και ύστερα οι πρωτοπορίες έχουν υποχωρήσει. Μ' αυτή την έννοια, μπορεί να τεθεί το ερώτημα: Ποια είναι τα παραδείγματα της τέχνης στα οποία μπορεί κατ' αναλογία να στηριχθεί σήμερα η αισθητική, θεωρητικοποιώντας τ' αντίστοιχα στοιχεία μ' αυτά που βρίσκονταν στη βάση της χαιντελνιανής-αντορνικής παράταξης;

Με αυτές τις αντιλήψεις του Αντόρνο⁷ συνδέεται πολύ στενά η θεωρία του νεαρού Λούκατς για το δοκίμιο, θεωρία, που στην πρακτική της συγκεκριμενοποίηση από τον Αντόρνο (και τον Γκολντμάν, αλλά κυρίως από τον πρώτο), πήρε μια άλλη μορφή πιο επεξεργασμένη αλλά και πιο προσαρμοσμένη στις ανάγκες ανάλυσης της μοντέρνας τέχνης, θεωρητικοποιώντας ταυτόχρονα πολλά από τα δυναμικότερα στοιχεία της. Όπως είναι ευνόητο, το πρόβλημα της συγκεκριμένης μορφής του κειμένου που παίρνει η μελέτη ενός συγκεκριμένου καλλιτεχνικού ρεύματος ή το έργο μερικών συγκεκριμένων καλλιτεχνών ή θεωρητικών θεμάτων δεν είναι ένα πρόβλημα καθαντό, είτε πρόκειται για τα κείμενα του Λούκατς⁸, είτε γι' αυτά του Γκολντμάν⁹, είτε πρόκειται για τα κείμενα του Αντόρνο. Θα πρέπει να σημειωθεί ακόμη ότι η συγγραφή δοκιμίων από τον Χάμπερμας, που τοποθετείται μέσα στο ίδιο θεωρητικό ρεύμα με τους παραπάνω, είναι αισθητά διαφοροποιημένη, υπό την επί-

6. Gutenberg.

7. Βλ. "L' Essai comme forme" in ib. σημ. 3, σσ. 5-29

8. Βλ. Η Ψυχή και οι μορφές, Θεμέλιο.

δραση και πάλι της εμπειρίας της μοντέρνας τέχνης. Ειδικότερα στον Χάμπερμας καθοριστικό ρόλο παίζουν τα κινητά (mobiles) του Calder. Έτσι επεξεργάζεται την αντίληψη δοκίμια -mobiles (*Morale et communication*),¹⁰ αντίληψη που λαμβάνει υπόψη της την αντορνική πρακτική των παραταξικών δοκιμίων, η οποία με τη σειρά της είναι σύνθεση της λουκατοικής αντίληψης και της χαιντερλιανής αντισυστηματικής-παραταξικής επανάστασης, και ταυτόχρονα μετεξέλιξη της προς μια σχετικά νέα μορφή συγγραφής. Επιπλέον, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη και η ελλειπτική μορφή των δοκιμίων, σαν μια παραπέρα μετεξέλιξη των παραπάνω, που συνδέεται στενά με τη θεωρητικοποίηση του έργου τέχνης σαν ολότητα-απόσπασμα.

Με αυτόν τον τρόπο, η ένταση διατηρείται και αναπαράγεται σε μεγαλύτερο βαθμό στο ίδιο το επίπεδο της θεωρίας, της αισθητικής ιδιαίτερα, και στο επίπεδο της συγκεκριμένης κάθε φορά *κειμενικής μορφής της*. Η ένταση στο θεωρητικό-αισθητικό επίπεδο συνδέεται με την ένταση που υπάρχει μέσα στη μοντέρνα τέχνη, την οποία συμπυκνώνει και προσπαθεί να την εκφράσει με φιλοσοφικούς (αισθητικούς) όρους. Αυτή η ίδια ένταση είναι δημιουργήμα των κοινωνικών εντάσεων και αντιθέσεων, οι οποίες συνδέονται με τη σειρά τους με τις διαδικασίες συγκρότησης των θεωρήσεων του κόσμου ή των ιδεολογιών, που είναι από την ίδια τους τη φύση αντιθετικές, στο βαθμό, εννοείται, που είναι συμπυκνώσεις κοινωνικών αντιθέσεων, συγκρούσεων και (αντιθέτων) συμφερόντων.

Όταν όμως η συνειδητοποίηση των κοινωνικών αντιθέσεων και η αντίστοιχη έκφρασή τους από την τέχνη υποχωρεί μέσα στις κοινωνίες του όψιμου καπιταλισμού, δηλαδή μέσα στις κοινωνίες της κλειστής ολότητας· όταν η βιομηχανία της κουλτούρας, προϊόν του όψιμου καπιταλισμού, και η τεχνοκρατικοποίηση ενσωματώνουν κάθε γνήσια καλλιτεχνική δημιουργία· όταν η κοινωνικο-ιδεολογική ενσωμάτωση και η εργαλειοποίηση του λόγου έχουν φθάσει σ' οριακές καταστάσεις, η αρνητικότητα από μόνη της πλέον ή καθαυτή είναι αδύνατο να στηρίξει οποιοδήποτε μοντερνιστικό πρόγραμμα. Το ίδιο βέβαια και ίσως ακόμη πιο δύσκολη είναι η στήριξη, η θεμελίωση του μοντερνισμού, μέσα σ' αυτές τις συνθήκες, μόνο και μόνο σε μια μεταφυσικίζουσα πλέον αρνητικότητα. Ο πραγματικά ελεύθερος και αυτόνομος χώρος ύπαρξης και ανάπτυξης του μοντερνισμού είναι πλέον απελπιστικά περιορισμένος. Παρ' όλ' αυτά, δε σημαίνει ότι ο μοντερνισμός πρέπει να λοξοδρομήσει, να διαφοροποιήσει τους (προγραμματικούς) στόχους και τις προθέσεις του. Είναι απόλυτα αναγκαία η ύπαρξη του μοντερνισμού και ιστορικά θεμελιωμένη.

Μ' αυτήν την έννοια, η κριτική της ακρότατης εξειδίκευσης, του τεχνοκρατισμού και του συστοίχου του μεταμοντερνισμού μπορεί ν' αποτελέσει το βάθρο της

9. Βλ. *Pour une Sociologie du roman*, Gallimard, *Le Dieu caché*, Gallimard κ.α.

10. CERF.

νέας ανάπτυξης του μοντερνισμού και της κριτικής σκέψης γενικότερα. Η τέχνη κατεχόταν πάντα από μια βαθειά θέληση χειραφέτησης, και η μοντέρνα κατά κύριο λόγο. Δεν είναι δυνατό να περιοριστεί και να υποβιβαστεί σε μια απλή ιδεολογία, όπως το θέλει ο μέχρις εσχάτων μεταμοντερνισμός (ο μεταμοντερνισμός *outrancier*). Παρά τη σύγχρονη ολοκληρωτική κυριαρχηση του “διοικούμενου κόσμου” (“*monde abministré*”), δηλαδή “ψευδούς ολότητας” είναι δυνατή η σύλληψη ακόμη και η ύπαρξή του μοντερνισμού σαν μια αντιστεκόμενη αυθεντικότητα, σαν μια ριζοσπαστική άρνηση της κατεστημένης τάξης. Η πρακτική αξία και δύναμη της κριτικής θεωρίας μπορεί να μετατρέψει την ουτοπική ελπίδα σε δημιουργική δύναμη, σε θετική εικόνα, με μόνη προϋπόθεση το ριζικό ξεκομμα από κάθε συνθηκολόγηση με την υπάρχουσα πραγματοποιημένη πραγματικότητα, την άρνηση της βίας και του πόνου που έχουν μετατραπεί σε καθεστώς ακρότητας από τον ύστερο και ολοκληρωτικό καπιταλισμό. Η πραγματική τέχνη σήμερα μπορεί να συλληφθεί μόνο σαν αντίθεση στη λογική της κυριαρχησης, στην εμμενή της προσπάθεια αναζήτησης του μη ταυτόσημου: του άλλου, του διαφορετικού. Η τέχνη μπορεί ν’ αποτελέσει έτσι μια μονάδα αντίστασης, ικανής να θραύσει από το εσωτερικό την “αρνητική ολότητα” (*totalité négative*), διότι η πραγματικότητά της συνηγορεί για την πραγματοποίηση του “δυνατού” (Αντόρνο). Η *Αισθητική θεωρία* δείχνει ότι όχι μόνον η τέχνη μαρτυρεί για τις επιβλημένες θυσίες από την εξέλιξη, και ότι το ερμητικό έργο τέχνης αντιπροσωπεύει μια πρακτική εντελώς διαφορετική απ’ αυτήν που παραμένει θεμελιωμένη στην κυριαρχηση. Ο καλλιτέχνης παραμένει έτσι σαν “υπερασπιστής” μιας έστω και σχετικά απελευθερωτικής κοινωνικής πρακτικής, και τουλάχιστον ποιοτικά καλύτερης και διαφορετικής από την κατεστημένη τάξη πραγμάτων και τον μηδενιστικό για την ανθρώπινη ουσία και ύπαρξη εργαλειώδη λόγο.

Αυτά ήταν μερικά από τα βασικότερα στοιχεία του μοντερνιστικού προγράμματος σύμφωνα με τον Αντόρνο. Σήμερα που ο μοντερνισμός βάλλεται απ’ όλες τις πλευρές, και κυρίως από τον νεοσυντηρητισμό, η ανασυγκρότησή του, καθώς και η αντίστοιχη ανασυγκρότηση του κριτικού λόγου, δεν μπορεί να περιοριστεί μόνο σ’ ένα επίπεδο καθαρά θεωρητικό, και ακόμη λιγότερο σ’ ένα ιδεολογικό, αν και αυτά τα δύο είναι απαραίτητα και ως ένα σημαντικό βαθμό αδιαχώριστα. Είναι αναγκαίο να συνδεθεί με μίαν αντίστοιχη κοινωνική πρακτική (η θεωρία δεν είναι δυνατό να ξεκοπεί από την πράξη, χωρίς να ξεπέσει σε θεωρητικισμό), αν και αυτή παρουσιάζει σοβαρές αδυναμίες. Η θεμελίωση της κριτικής σήμερα πάνω σ’ ένα “απελευθερωτικό συμφέρον-ενδιαφέρον” (“*intérêt-émancipateur*”) αδυνατεί, λόγω της κυριαρχησης της ολικής αποικιοποίησης της ιδιωτικής και δημόσιας σφαίρας. Κατά συνέπεια, ο αναγκάιος τόσο για την καλλιτεχνική δημιουργία όσο και για την θεωρητική σκέψη αυτοπροβληματισμός δεν μπορεί παρά να οδηγήσει στην αναγκαία γνώση και γνωστική δυνατότητα, απαραίτητες για κάθε παραπέρα διερεύνηση, για κάθε ξεπέρασμα. Η ακατάσχετη εξέλιξη, ή και χειρότερα η “εξουσία της προόδου”

(Χορκχάιμερ) προκάλεσαν την “πρόοδο της εξουσίας” μ’ εντελώς αρνητικές συνέπειες για την τέχνη και τη γνώση.

Η υπάρχουσα κυριαρχηση στο κοινωνικό επίπεδο θεωρητικοποιήθηκε αρνητικά από τους Αντόρνο-Χορκχάιμερ στο επίπεδο της έννοιας, μ’ αποτέλεσμα να συλλάβουν τις αρνητικές συνέπειές της και στο επίπεδο της κουλτούρας, εφόσον η ριζοσπαστική μοντέρνα τέχνη ήταν η μόνη που διατηρήθηκε αντιστεκόμενη. Όμως η ορθολογικοποίηση και η λογική της κυριαρχησης κατέληξαν τελικά στον παροξυσμό τους με την εμφάνιση και παγίωση, χωρίς σοβαρές αμφισβητήσεις και αντιστάσεις, του ύστερου και στη συνέχεια τεχνοκρατικού καπιταλισμού. Ο Αντόρνο αντιμετώπιζει μ’ αυτόν τον τρόπο την ιστορική διαδικασία, σαν μια ολότητα και μια συνέχεια της κυριαρχησης και της βίας, που αποκλείουν κάθε δυνατότητα δημιουργίας και αντίθεσης. Υπάρχει ένα ριζικό κακό που βρίσκεται στη βάση αυτής της εξέλιξης: Είναι η ανάπτυξη και η απόκτηση καθοριστικών διαστάσεων του σύγχρονου γραφειοκρατικού και ολοκληρωτικού κράτους, όπως επίσης και μια ανορθολογική καταστροφή: Ο Λόγος αποδείχθηκε ανίσχυρος μπροστά στη λαίλαπα της σύγχρονης τεχνοκρατικοποίησης και αλλοτρίωσης των πάντων. Η διάνοηση και η τέχνη ορίζονται έτσι από τον Αντόρνο ως μαρτυρία πόνου και αγωνίας ενάντια στην εξέλιξη του κόσμου προς τη γραφειοκρατικοποίηση, ως διάσωση “αυτού που παραμένει από την ελευθερία” και άρνηση της καταπιέζουσας τυφλής εξουσίας, της “ανορθολογικής ολότητας”.

Η αισθητική της μοντέρνας τέχνης στηρίζεται στη θεωρητικοποίηση της διαδικασίας καταστάλαξης που ενυπήρχε σ’ αυτήν, αναφορικά με την ιστορία και την ιστορία της τέχνης πιο συγκεκριμένα, τις οποίες ο Αντόρνο προσεγγίζει μοντερνιστικά δηλαδή κριτικά (τις έχει αφομιώσει κριτικά). Αυτή η διαδικασία συνδέεται με την αργή εξέλιξη της τέχνης και την παράλληλη, πλην όμως συνδεδεμένη, εξέλιξη της κοινωνίας. Αποκρυσταλλωμένο (κατασταλαγμένο) περιεχόμενο, σύμφωνα με την *Αισθητική θεωρία*, είναι αυτό που παραμένει και διατηρείται στην ιστορία. Κατά συνέπεια, αυτό ακριβώς είναι που λαμβάνει υπόψη της η μοντέρνα τέχνη, ενσωματώνοντάς το ταυτόχρονα κριτικά, με την έννοια του ξεπεράσματος και της αναζήτησης δημιουργίας πάντα καινούργιων (νέων-μοντέρνων) μορφών. Αυτή ήταν η βασική διαδικασία δημιουργίας της μοντέρνας τέχνης, ιστορικής και νεότερης, στη σαφώς εκφρασμένη διαρκή θέλησή της ν’ ανεύρει την “ευτυχία” (“bonheur”), όπως τόνιζε συνεχώς ο Αντόρνο. Και αυτή η διαδικασία συνδέεται αναπόσπαστα με τη δημιουργία κάθε φορά ενός νέου και ιστορικού ματεριό.

Για παράδειγμα, το έργο του Μάλεβιτς καθίσταται εντελώς ακατανόητο έξω από το πλαίσιο των συγκεκριμένων ιστορικών συνθηκών που το διαμόρφωσαν σε πολύ σημαντικό βαθμό, αν δεν το καθόρισαν εντελώς. Το ματεριό του Μάλεβιτς αποκτά μερικές ιδιαίτερες ιστορικής αξίας. Την ίδια σημασία είχε και η εξέλιξη των ιστορικών συνθηκών, εξέλιξη που έπαιξε καθοριστικό ρόλο ως προς την όλη

συγκρότηση του έργου του, αλλά δυστυχώς και ως προς τα ολικά καταστροφικά αδιέξοδα που επέβαλαν το γνωστό τραγικό τέλος του καλλιτέχνη. Και ακριβώς αυτές οι ιστορικές συνθήκες είναι εκείνες που του προσέδωσαν μια μοναδική και αξεπέραστη, προς το παρόν, διάσταση ριζοσπαστικότητας. Από μεθοδολογική άποψη, το πρόβλημα του ματεριό αναδεικνύεται σε καθοριστικό, αλλά πάντα προσεγγίζοντάς το ιστορικο-γενετικά.

Από την άλλη, η αντορνική αισθητική συνίσταται στη θεωρητικοποίηση της σύλληψης (conception). Έτσι η αισθητική αποφεύγει την επίδραση των εποχικών διαφοροποιήσεων της αγοράς τέχνης, στηριζόμενη στη θεωρητικοποίηση αυτού που ξεφεύγει από μόδες, δηλαδή του πιο ουσιώδους, του μονιμότερου, του ιστορικότερου, του πνευματικότερου και βαθύτερου. Με άλλα λόγια, προσπάθησε να περιωσεί την υπαρκτή σ' ένα σημαντικό βαθμό αυτονομία της τέχνης όσον τουλάχιστον ο μοντερνισμός ήταν ηγεμονικός. Και αυτήν την ακριβή αυτονομία, που ουσιαστικά ήταν κοινωνικο-αισθητική και όχι μόνον ή καθαρά αισθητική, ανάγει σε μια σχεδόν απόλυτη αξία: Σε μια προϋπόθεση εκ των ουκ άνευ κάθε αυθεντικής, γνήσιας και ριζοσπαστικής δημιουργίας. Ακόμη περισσότερο: την ανάγει στον σκληρό και αδιάπτωτο πυρήνα της ίδιας της δημιουργίας, και αυτής της ίδιας της έννοιας της ακόμη σαν τέτοιας. Τονίζουμε αυτό το σημείο αναφορικά με την αυτονομία, γιατί σήμερα γίνονται αρκετές παρανοήσεις από τους διάφορους αντορνίζοντες, αναφορικά με το αν αυτή θεμελιωνόταν πάνω στην έννοια της σύλληψης ή όχι, στηριζόμενοι κυρίως σε μερικά δευτερεύοντα έργα*¹¹ του Αντόρνο.

*Αναφερόμαστε προφανώς εδώ στα σημαντικότερα έργα του Αντόρνο, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, *Notes sur la littérature*, Flammarion, *Théorie esthétique*, Klincksieck, *Dialectique négative*, Payot. Στο *Quasi une fantasia*, Gallimard, το οποίο έχει μεγάλη διαφορά από τα προηγούμενα και ως προς την ποιότητα και ως προς το βάθος των αναλύσεών του, φαίνεται ότι ο Αντόρνο προσανατολιζόταν προς μια σχετική επανεξέταση των προηγούμενων αντιλήψεών του αναφορικά με τη μουσική της Σχολής της Βιέννης, υπό την επίδραση της διαπίστωσης ενός σχετικού τέλους αυτής της μουσικής. Επι πλέον, προσανατολιζόταν ίσως και προς μια αναθεώρηση των αντιλήψεών του αναφορικά με τη γλώσσα, υπό την επίδραση της εμφάνισης της τέχνης *informel* και του στρουκτουραλισμού. Αυτή όμως η αναθεώρηση ή επανεξέταση δεν θα πρέπει να εντυπωσιάζει τον προσεκτικό αναγνώστη. Και αυτό γιατί θα πρέπει να λάβει υπόψη του τα αδιέξοδα στα οποία οδηγήθηκε στη συνέχεια ο στρουκτουραλιστικός φορμαλισμός, ο οποίος στη δεκαετία του 60-70 ίσως να έδειχνε μερικά ζωτικά στοιχεία, τα οποία μπορεί αναμφίβολα να διέθετε σαν νέο θεωρητικό ρεύμα που ήταν. Ακόμη θα πρέπει να τονιστεί ότι η τέχνη *informel* χρειάζεται μια ειδική μελέτη, και ειδικότερα οι σχέσεις ή οι διαφορές της με την προηγούμενη τέχνη των πρωτοποριών, τα φαινόμενα που βρισκόταν στη βάση της, καθώς και η εξέλιξή της στη συνέχεια προς ένα κάποιο αδιέξοδο, ενώ και αυτή παρουσίαζε αρκετά νεωτεριστικά στοιχεία όταν πρωτοεμφανίστηκε και κυρίως στην περίοδο της ακμής της, αναφορικά, κυρίως, με την πρόθεσή της για ανανέωση, έστω και σχετική, των εκφραστικών μέσων και μορφών. Αυτά τα νεωτεριστικά ακριβώς στοιχεία ήταν που εντυπωσίασαν κάπως τον Αντόρνο και τα οποία προσπάθησε να θεωρητικοποιήσει προς μια κατεΐθνηση αισθητά διαφορετική απ' αυτήν της *Αισθητικής θεωρίας*. Και εδώ ακριβώς συνίσταται μια ενδεχόμενη επίδρασή του από τον ανερχόμενο τότε στρουκτουραλισμό.

Από αυτήν όμως την διαπίστωση αναφορικά με ένα δευτερεύον βιβλίο του Αντόρνο έως την παραδοχή ότι η φιλοσοφία του Αντόρνο ήταν πάντα και κατά βάση στρουκτουραλιστική ή φαινομενολογική α-λα Merleau-Ponty μεσολαφεί μεγάλη απόσταση, ενώ επιχειρείται έτσι ένα τεράστιο βήμα προς την παραμόρφωσή της.

11. Ακόμη και στην περίπτωση ενός μη τέτοιου ελέγχου, ουσιαστικά δεν θα άλλαζε τίποτε, διότι οι *conservateurs* είναι *conservateurs* -οι μιλητές- συντηρητές είναι συντηρητικοί -, μεταμοντέρνο ή όχι, με μόνη ίσως εξαίρεση τον P. Hulten.

Ο Αντόρνο όμως ήταν σαφέστατος, τόσο στις αναλύσεις, όσο και στις πολεμικές του, και κυρίως στα ιστορικά έργα του: *Théorie esthétique* και *Dialectique négative*. Ήταν δηλαδή ριζικά αντίθετος σε κάθε θεωρητικοποίηση της πρόσληψης (ή της αντίληψης), η οποία μεταθέτει, από την ίδια της τη φύση, το κέντρο βάρους της δημιουργίας από τον δημιουργό σ' εξωτερικούς απ' αυτόν παράγοντες, κοινωνικούς ή άλλους, οπωσδήποτε σημαντικούς πλην όμως όχι και καθοριστικούς για τη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού έργου. Οι πρωτοπορίες όμως κατευθύνθηκαν στη συγκεκριμένη καλλιτεχνική τους πρακτική - και δια μέσου αυτής - κατά κανόνα εναντίον αυτών των κοινωνικών, δηλαδή αλλοτριωτικών παραγόντων. Πώς είναι δυνατή, κατά συνέπεια, μια θεωρητικοποίηση αναφορικά με τις πρωτοπορίες που να στηρίζεται στην πρόσληψη μιας αλλοτριωμένης κοινωνικής πραγματικότητας και όχι στην άρνησή της; Μέσα σ' αυτό το πνεύμα, ο Αντόρνο ήταν εντελώς αντίθετος με τη φαινομενολογίζουσα θεώρηση, χουσερλιανής ή χαιντεγκεριανής προέλευσης, που στηριζόταν κατά βάση στη θεωρητικοποίηση της πρόσληψης (ή της αντίληψης), όπως ήταν αντίθετος και στην εμπειριστική κοινωνιολογία, για την οποία οι εξωτερικοί ή οι αντικειμενικοί υποτίθεται παράγοντες παίζουν τον κύριο ρόλο στην οποιαδήποτε καλλιτεχνική δημιουργία και κοινωνική πρακτική. Η μεν πρώτη, σύμφωνα πάντα με τον Αντόρνο, οδηγεί σε ιδεαλιστικές παρεκτροπές, στο βαθμό που στηρίζεται σε μια αφαίρεση, η δε δεύτερη σε θετικιστικές υπερβολές. Και οι δύο, για διαφορετικούς ή κάθε μια λόγους, απέφευγαν να προσεγγίσουν τον μοντερνισμό σαν ρεύμα και το έργο των πρωτοποριών πιο συγκεκριμένα σαν αυτόνομο, δηλαδή σαν αυτοδύναμο και αυτοθεσμιζόμενο φαινόμενο με τους δικούς του εσωτερικούς κανόνες δημιουργίας και τις δικές του νόρμες θεσμοθέτησης, με αποτέλεσμα να μη μπορούν να συλλάβουν την ιδιαιτερότητά του σαν τέτοια.

Η μεταμοντέρνα ιδεολογία δε, που είναι σύνθετο παράγωγο του ιδεαλίζοντα φαινομενολογισμού και του ρεαλίζοντα εμπειρισμού-θετικισμού, φθάνει μέχρι το σημείο να υπερακαθορίζεται κοινωνικά, δηλαδή να υπερακαθορίζεται από την υπάρχουσα κοινωνία και τους κυρίαρχους ιδεολογικούς μηχανισμούς της, και μάλιστα υπό μεταμοντέρνο κατά κανόνα έλεγχο.¹²

Οριακά θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, ότι η αντορνική αισθητική είναι μια αισθητική της δημιουργίας που ήδη υπάρχει σαν τέτοια, και όχι μια αισθητική για τη δημιουργία, ή ενδεχομένως για μια νέα δημιουργία, διότι προϋποθέτει την ύπαρξη του έργου σαν μια ολότητα ήδη δημιουργημένη ή σαν μια αποσπασματοποιημένη ολότητα, δηλαδή ως αυτόνομο κομμάτι ή, τέλος, την ύπαρξη του έργου τέχνης-μονάδας. Έτσι, αποφεύγει τις εύκολες λύσεις και τις συνταγές, αναγνωρίζοντας ταυτόχρονα μία αποφασιστική προτεραιότητα στην καλλιτεχνική πράξη και ως εκ τού-

12. Βλ. "Engagement", in ib. σημ. 3, σσ. 285-306.

του σέβεται την αυτονομία της σαν τέτοια. Επιπλέον, αποφεύγει συνειδητά τις διάφορες μόδες, μοντερνίζουσες ή μη, τον προοπτικισμό (perspectivisme) και την πίστη στην πρόοδο, καταφεύγοντας ακόμη και στην ερημητικότητα, στη μη πραγματοποιήσιμη και συγχρόνως στην όχι εύκολα ανταλλάξιμη ερημητικότητα, καθώς και στο ιστορικό αποκρυστάλλωμα της τέχνης. Αποφεύγει δηλαδή συνειδητά την άμεση στράτευση (αν και παρακολουθούσε πολύ προσεκτικά την μπρεχτική εμπειρία), η οποία έχει αβέβαιους πάντα στόχους ή διακινδυνευμένα από την ολική κυριαρχία της πραγματοποίησης εκφραστικά μέσα ή που μπορεί να έχει άμεσα καταναλώσιμα ή ενσωματώσιμα αποτελέσματα. Μ' αυτήν την έννοια, η αντορνική αισθητική θεωρητικοποιεί την αντίληψη "η τέχνη για την τέχνη", που ξεκινά από τον Μπωντλαίρ, την ξαναπαίρνουν μερικές πρωτοπορίες προχωρώντας την, και κυρίως ο Μπέκετ, αποδίδοντάς της ταυτόχρονα ένα βαθιά κοινωνικό και κριτικό περιεχόμενο. Ο Αντόρνο δεν κατεβάζει το επίπεδο της πολεμικής του και ειδικά της κοινωνικο-ιδεολογικής, ούτε δέχεται αντιλήψεις πολιτικής ή άμεσης στράτευσης, παρά τον σεβασμό που αποδίδει στον Σάωρ¹³. Αντίθετα, μεταθέτει το πεδίο της κριτικής του στο επίπεδο της κριτικής μελέτης όλων των πρωτοποριακών εμπειριών μέχρι τις πιο πρόσφατες του, με στόχο να βγάλει μερικά συμπεράσματα γενικότερης θεωρητικής και ιστορικής σημασίας. Προσπαθεί έτσι να επαναδραστηριοποιήσει την ιστορικότητα, την ενσωματωμένη κριτικά στην ιστορία της τέχνης ιστορικότητα, μ' ένα μοντερνιστικό τρόπο, και όχι να την εξουδετερώσει αντιδραστικά όπως οι ιδεολόγοι του μεταμοντερνισμού. Η γνώση και η ενεργή ιστορικότητα είναι για τον Αντόρνο η μεγάλη προσφορά της μοντέρνας τέχνης στο σύνολό της, γιατί μέσα απ' αυτές, και όχι απ' αυτές πάνω ή απ' έξω τους, πρέπει να περάσει *υποχρεωτικά* κάθε νέα μοντερνιστική απόπειρα και προσπάθεια εάν θέλει πράγματι να συμβάλλει στη δημιουργία κάποιου νέου και ριζοσπαστικού στοιχείου. Η απλή επανάληψη μορφών του παρελθόντος, κατά κύριο λόγο αποστεωμένων, και η δημιουργία για τη δημιουργία, έστω και με μοντερνιστική πρόφαση, καθώς και η δημιουργία που δεν λαμβάνει υπόψη της τους δύο παραπάνω καθοριστικούς παράγοντες, δεν έχει απολύτως καμία αξία για τον Αντόρνο. Κατά συνέπεια, διαφαίνονται μερικές σημαντικές κατευθύνσεις, οι οποίες απορρέουν από την *Αισθητική θεωρία*. Και αν η καλλιτεχνική πρακτική μπορέσει από την πλευρά της να τις λάβει υπόψη της, θα καταστεί ίσως δυνατό ώστε αυτό το μνημειώδες έργο του Αντόρνο ν' αποκτήσει με τη σειρά του ένα άμεσα πρακτικό ενδιαφέρον.

13. Ήδη υπάρχει το προηγούμενο μοντέρνας δημιουργίας με ιστορική αξία στο σινεμά με τον Αντονιόνι, ο οποίος ήταν γνώστης του αντορνικού έργου. Βλ. την αναφορά που κάνει ο Αντονιόνι στο φιλμ του "La poete" σ' ένα άρθρο που είχε γράψει για τον Αντόρνο. Ακριβέστερα, η κριτική της αλλοτρίωσης της μοντέρνας κοινωνίας που υπάρχει με πολύ έντονο τρόπο στα φιλμ του Αντονιόνι, εμπνέεται από την κριτική της σύγχρονης κοινωνίας όπως την είχε αποπειραθεί η Σχολή της Φρανκφούρτης και ο Αντόρνο ειδικότερα