

Γιώργος Τζιρτζιλάκης

## Design, τέχνη και τεχνική: η σταθερή πλάνη ενός ασταθούς ειδυλλίου\*

*«Με όλη την τεχνική μας δεν μπορούμε ακόμη να συλλάβουμε αυτό που αποτελεί την ουσία της τεχνικής, με όλη την αισθητική μας δεν φυλάμε πλέον εκείνο που συνιστά το είναι της τέχνης».*

Martin Heidegger, *Το ζήτημα της τεχνικής*, 1953

Μαζί με τον «μεταμοντερνισμό» άρχισε και το design να γίνεται στη χώρα μας δημοφιλές; Αρκετά καταστήματα επίπλων και άλλων ειδών οικιακής χρήσης θα απαντούσαν καταφατικά: ο Philip Stark, ο Ettore Sottsass, αλλά και ο Raymond Loewy, ο Rietveld και αρχιτέκτονες φημισμένοι, όπως ο Arata Isozaki, ο Hans Hollein, ο Michael Graves, ή ο Aldo Rossi, που με τα θαυρά ονόματά τους υπογράφουν το σχεδιασμό των πολυτίμων προϊόντων, απεδείχθησαν τελευταία, σαν μία από τις καλύτερες κινήσεις για την αντιμετώπιση τόσο της αγοραστικής κρίσης, όσο της κρίσης ταυτότητας των αντικειμένων καθημερινής χρήσης.

– Το ίδιο καταφατικά θα απαντούσαν στο αρχικό ερώτημά μας και ορισμένοι δημοσιογράφοι ή συνεργάτες περιοδικών «διακοσμητικών», «για το σπίτι», αλλά και «ποικίλης ύλης», όπου μαθαίνοντας για στυλ και για προβλήματα από τις μαζικές εικόνες, καταναλώνουν την αγοραία όψη τους. Και φυσικά ερεθίζουν τη «μόδα», υποχρεώνοντας, με τον τρόπο αυτό, την περιπέτεια των μορφών να παραχωρήσει τη θέση της στη στιλπνή γοητεία των εικόνων, στην κοινοτοπία και την έκπτωση.

– Κι ενώ είναι αμφίβολο το αν στο σύνολό τους οι έλληνες καταναλωτές και ακόμη περισσότερο, οι ελληνικές επιχειρήσεις και βιομηχανίες, διατηρούν τα ίδια αισθήματα απέναντι στον σχεδιασμό του βιομηχανικού προϊόντος, εκείνο που είναι σίγουρο είναι ότι κοινός τόπος αυτής της μυθοποίησης παραμένει η «είσοδος της τέχνης στη ζωή μας»<sup>1</sup>, ή

---

### \* ΣΗΜΕΙΩΣΗ ΤΕΤΡΑΔΙΩΝ

Ομιλία στο συμπόσιο «Μοντέρνο/Μεταμοντέρνο» που διοργάνωσαν το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών και το περιοδικό «Σπείρα». (Φεβρουάριος 1988)

για να το πω διαφορετικά, η *αισθητικοποίηση* του κατοικείν, που φυσικά ουδεμία σχέση έχει μ' εκείνο το «ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος»<sup>2</sup> του Χαϊντεγκερ, που μας έμαθε ο Χάιντεγκερ.

– Σημειώνω εδώ πως ακόμα και η ίδια η λέξη *design* συχνά, χρησιμοποιείται ως *αισθητική* ετικέτα και λιγότερο ως μία δραστηριότητα που έχει απώτερο πολιτισμικό στόχο το να «καταστήσει συγκεκριμένο ένα τεχνικό άτομο»<sup>3</sup>, για το οποίο «*σχεδιάζω τη μορφή σημαίνει συντονίζω, ενσωματώνω και αρθρώνω όλους εκείνους τους παράγοντες που, με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο, συμμετέχουν στη συστατική διεργασία της μορφής των προϊόντων*»<sup>4</sup>. Για το λόγο αυτό, χρειάζεται πρώτα να απαντήσουμε στο ερώτημα αν το γεγονός αυτό αποτελεί πρόσφατο σύμπτωμα, ή είναι φαινόμενο ευρύτερης έκτασης και διάρκειας. Και αν συμβαίνει, όπως πιστεύω, το δεύτερο, πρέπει να εντοπιστούν τα γενικά και συστατικά χαρακτηριστικά του φαινομένου: οι όροι και οι «συνθήκες» δηλαδή, που τροφοδοτούν σήμερα την αντίληψη αυτή και εννοούν την πρόκρισή της σε δημιουργούς και κοινό, οι οποίοι νομίζουν πως με τον τρόπο αυτό διακρίνονται και αυτοπροσδιορίζονται καλύτερα και αυθεντικότερα. Αν η γοητεία που ασκεί η καλλιτεχνική ιδέα δεν είναι συμπτωματική, δεν είναι ακαθόριστα και τα ίχνη τής.

– Ένα πρώτο σημείο εκκίνησης στο θέμα αυτό θα ήταν φυσικά μία προκαταρκτική διερεύνηση των ίδιων των όρων. Ωστόσο, η ίδια η μοντέρνα τέχνη μας έδειξε περίφημα ότι κάθε απόπειρα οριοθέτησης, όχι μόνο δεν προσφέρει κανενός είδους απάντηση στο ερώτημα «*τι είναι τέχνη;*», αλλά συγχρόνως είναι αρκετά αμφίβολη και ενίοτε επικίνδυνη. Γι αυτό, θα είχε ίσως μεγαλύτερο ενδιαφέρον να δούμε τι ένας τέτοιος ορισμός αποκαλύπτει καλύπτοντας, ή πιο σωστά, τι κρύβει δηλώνοντας. Έτσι, ενώ το 1950 ο Μάρτιν Χάιντεγκερ έγραφε πως «*τέχνη δεν σημαίνει ούτε "χειρωνακτική εργασία" ούτε "τέχνη", ούτε βέβαια διόλου "τεχνική" με το σημερινό της νόημα*»,<sup>5</sup> εξήντα χρόνια ωρίτερα, το *Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν* (1889-1898), το «πρώτο τοιούτον εκδοθέν εν τη ελληνική γλώσση», έδινε τον εξής ορισμό: «*Τέχνη σημαίνει γενικώς πάσαν δι ασκήσεως και εμπειρίας προσκτηθείσαν επιτηδειότητα, διό και ομιλούμεν περί μαγειρικής και ναυπηγικής και χειρουργικής και στρατηγικής κ.λ. τέχνης. Περιλαμβάνει άρα ο όρος ούτος υπό την ευρύτεραν ταύτην σημασίαν τας λεγομένας θαναύσους τέχνας ήτοι την χειροτεχνίαν, πολλάς των εμπειρικών επιστημών και τέλος τας ωραίας ή ελευθέρας τέχνας, αίτινες περιληπτικώς καλούνται και καλλιτεχνία ή Τέχνη εν στενωτέρω έννοια*».<sup>6</sup>

– Ωστόσο, όπως και με τους περισσότερους ορισμούς, είναι ακριβώς η αντίθετη αλήθεια εκείνη που αποκρύπτεται: αρνούμενος ο συγγραφέας του λήμματος να κάνει ένα καθαρό και ευκρινή διαχωρισμό ανάμεσα «*στας λεγομένας θαναύσους τέχνας, ήτοι την χειροτεχνίαν*» και την «*τέχνη*», φωτίζει το εσωτερικό μιας αντίθεσης χάρη στην οποία οι μετασχηματισμοί που επιβάλλονται στη *χειρωνακτική εργασία* θίγουν την *καλλιτεχνική πράξη*, πρώτ' απ' όλα, αλλά και τους διανοούμενους γενικότερα. Οι μεταβολές μοιάζουν πλέον να είναι αμετάθετες, και από δω και μπρος καμία «αγνότητα» δεν μένει αμόλυντη, καμία σύνθεση δεν μπορεί να κρύψει τις ρωγμές της: η εσωτερική διαίρεση του καταμερισμού εργασίας αρχίζει πλέον να δύει ανέκκλητα στον ορίζοντα της παραγωγικής εργασίας.

– Παρόλο που η ελληνική (είτε τεχνική, είτε αρχιτεκτονική, είτε οικονομική είτε φιλοσοφική) σκέψη κατά το πρώτο μισό του αιώνα μας, κάθε άλλο παρά είναι έτοιμη να αποδεχτεί τις συνέπειες αυτών των συγκρούσεων, οποιαδήποτε δραστηριότητα εκτυλίσσεται πλέον στο εσωτερικό τους, και έχει, με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο, να *αναμετρηθεί* μαζί τους. Να αναμετρηθεί δηλαδή με τον χώρο εκείνο από τον οποίο μέχρι τώρα κρατήθηκε προσεκτικά μακριά: το χώρο της παραγωγικής εργασίας, όσο κι αν εκ πρώτης όψεως δίνει την εντύπωση πως τον αγνοεί. Αυτό που απ' ότι φαίνεται, οι πολυσυζητημένοι υπο-

στηρικτές της παράδοσης δεν μπόρεσαν να δουν είναι ότι η καταγωγή της μοντέρνας τεχνικής, που οι ίδιοι μίσησαν θανάσιμα, βρίσκεται ακριβώς στην παράδοση που, «δημιούργησε την αξιολογία, τη γνώση, τον πολιτισμό, την ηθική, την πολιτική με ένα λόγο τη μεταφυσική».<sup>7</sup> Δηλαδή, δεν μπόρεσαν να δουν πως, κατά ένα περιεργο τρόπο, και οι ίδιοι συχνά αντλούν από το οπλοστάσιο που δημιούργησε αυτή την τεχνική. Το πλήρωμα του χρόνου γρήγορα θα δείξει ότι σαν τελευταίο καταφύγιο δεν μένει παρά ο θεραπευτικός θησαυρός και το ιδεολόγημα της Μεγάλης Τέχνης.

– Ωστόσο, αν αυτή η τελευταία επιθυμία εναγκαλισμού με την τέχνη είναι ένα παλιό και μάλλον άπιαστο όνειρο, τις αντιφάσεις του οποίου πολλοί προσπάθησαν να συνθέσουν, ίσως αυτή ακριβώς η αντινομία κάνει ερεθιστική μέχρι σήμερα τη διαπλοκή. Γιατί όσο κι αν η εποχή του Werkbund, του Bauhaus και του Ρωσικού Κονστρουκτιβισμού φαντάζει μακρινή, δεν έπαψε ποτέ να συγκινεί και να παρασύρει. Ομοιότητες, όπως και διαφορές με το παρόν υπάρχουν πολλές, αλλά το συμπέρασμα παραμένει: εκείνο που αντιπαρατάχθηκε στο εσωτερικό αυτών των μεγαλοφυών «κινήματων», δεν ήταν τόσο, ή μόνο, οι αισθητικές και μορφοπλαστικές αναζητήσεις, αλλά περισσότερο καλά ριζωμένες ιδεολογίες που στο πέρασμα του χρόνου θα δώσουν το στίγμα της μεγάλης μοντέρνας (με την πληρη σημασία της λέξης) συζήτησης γύρω από την σχέση πνευματικού και τεχνικού πολιτισμού. Τα δύο καίρια προβλήματα που από τότε τίθενται «επί τον τύπο των ήλων», είναι η μετατροπή της καλλιτεχνικής δημιουργίας σε «τεχνική εργασία»<sup>8</sup> που μπαίνει κατευθείαν στην παραγωγή, και η οριστική υπέρβαση μιας παμπάλαιας περιφρόνησης απέναντι στην τεχνική. Διανοητική και χειρωνακτική εργασία μοιάζουν να λύνουν προς στιγμήν τους λογαριασμούς τους, διαμέσου της κοινωνικής κατηγορίας του «χρήσιμου», και αν αυτό δεν συμβαίνει πάντα, με τη σταθερή προσφυγή σε μία τέχνη σχεδόν εξ ολοκλήρου τεχνική.

– Βέβαια, το θέμα αυτό συνδέεται με μία εξαιρετικά σύνθετη συζήτηση στη διαμόρφωση της οποίας συνέβαλαν οι πιο διαφορετικές και συχνά αντικρουόμενες τάσεις. Μία άποψη είναι εκείνη που, στις πολλαπλές εκδοχές της, πιστεύει ότι «πηγαινόντας την Τέχνη στη Βιομηχανία» δεν σημαίνει τίποτε άλλο παρά «εφαρμογή» της τέχνης στα βιομηχανικά προϊόντα, γιατί ακριβώς μόνο «ο καλλιτέχνης έχει την ικανότητα να εμψυχήσει μία ψυχή στο άψυχο προϊόν της μηχανής»,<sup>9</sup> να το «εξευγενίσει»<sup>10</sup>. Η αντίληψη αυτή της «εφαρμοσμένης τέχνης» αντιστοιχεί σ' εκείνη μιας «εφαρμοσμένης ηθικής», όπου ο μετασχηματισμός της σχέσης του καλλιτέχνη με τη βιομηχανία πραγματοποιείται διαμέσου του μετασχηματισμού της μορφής. Δηλαδή, διαμέσου της «βούλησης της μορφής» και της συνακόλουθης αναδιοργάνωσης της παραγωγής, που στην περίπτωση αυτή συμπίπτουν αδιαίρετα.

– Την πιο ριζοσπαστική αντίθεση σ' αυτή την αντίληψη «εφαρμοσμένης τέχνης» εκφράζει, με τρόπο μοναδικό, ο βιεννέζος αρχιτέκτονας Adolf Loos. Σε ένα κείμενό του για το Deutscher Werkbund απαντά κατηγορηματικά «Όχι» στο ερώτημα αν «έχουμε ανάγκη των καλλιτεχνών των εφαρμοσμένων τεχνών;» Και συνεχίζει, διατυπώνοντας τη δική του άποψη για το Μοντέρνο: «Όλες οι βιομηχανίες που κατόρθωσαν, μέχρι τώρα, να κρατήσουν μακριά από τα εργαστήριά τους αυτό το περιττό φαινόμενο έφθασαν στο πιο υψηλό επίπεδό τους... Τα προϊόντα αυτών των βιομηχανιών εκφράζουν σε τέτοιο σημείο το στυλ της εποχής μας που εμείς – αυτό είναι το μόνο έγκυρο κριτήριο κρίσης – δεν αντιλαμβανόμαστε τελείως σαν στυλ».<sup>11</sup>

– Ωστόσο, είναι απαραίτητο εδώ να προσθέσουμε και την άποψη του Hannes Meyer, διευθυντή του Bauhaus από το 1928 μέχρι το 1930 και από τους πιο παραγωγισμένους αρχιτέκτονες των χρόνων του '20, όπου σε άλλους, βέβαια, παράλληλους και με ένα εντελώς διαφορετικό ιδεολογικό και κοινωνικό προβληματισμό, διατυπώνει την αντίθεσή του στην αντίληψη και την πρακτική της «εφαρμοσμένης τέχνης»: Τα πράγματα του κόσμου τούτου, υποστηρίζει ο Meyer «είναι προϊόν του τύπου: η λειτουργία πολλαπλασιασμένη με την

οικονομία. Δεν είναι έργα τέχνης... Οι εννέα μούσες εδώ και καιρό απήχθησαν από πρακτικούς ανθρώπους και κατέθηκαν ζανά από το θάβρο τους στην πραγματική ζωή, λιγώτερο εκκεντρικές και περισσότερο λογικές. Τα πεδία της κάθε μιας απαλλοτριώθηκαν, μπερδεύτηκαν και ανακατώθηκαν. Και η προσωπικότητα; Η καρδιά; Η ψυχή;; Είμαστε για μία απόλυτη απομόνωση. Να περιοριστούν στις ειδικές περιοχές τους: η ερωτική παρόρμηση, η απόλαυση της φύσης και οι κοινωνικές σχέσεις».<sup>12</sup>

– Ο λόγος του Meyer, αποκαλυπτικός ως προς το ότι φανερώνει το τελευταίο όριο μιας πρωτοπορίας που θέλησε να γίνει παραγωγική και προαναγγέλλει το επερχόμενο γίνεσθαι της μεγαλούπολης, σταματά σ' αυτό ακριβώς το σημείο. Το σημείο απ' όπου οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες θέτουν σε δοκιμασία την ουτοπική παντοδυναμία της τεχνικοκατασκευαστικής γλώσσας και την έξαρση της «υλικής κατασκευαστικής δουλειάς»,<sup>13</sup> δηλαδή το διηνεκές της αρχής της *εργασίας*. Το σημείο απ' όπου η μοντέρνα τέχνη επιχειρώντας να παράγει αισθητικές και ηθικές αξίες με απολύτως τεχνικά μέσα – και το πρόβλημα δεν έγκειται τόσο στα μέσα, όσο στις *αξίες* – δηλαδή διαμέσου του design, κάνει πλέον φανερό το ότι γυρίζει την πλάτη στον ίδιο της τον εαυτό ή, τουλάχιστον, στη μέχρι τότε εικόνα του εαυτού της. Και πάλι ο Loos: «Δεν υπήρξε ακόμη κανείς που να έκανε τη γκάφα να προσπαθήσει να βάλει το χέρι του στο γρήγορο τροχό του χρόνου χωρίς αυτός να του το πάρει».<sup>14</sup>

– Όπως βλέπουμε λοιπόν, έχουμε να κάνουμε με μεταβολές βαθύτατες και συγχρόνως διόλου ανώδυνες. Το αληθινό ιστορικό δράμα, αν μπορούμε να μιλάμε για τέτοιο της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας των χρόνων του Είκοσι θρίσκειται στο ότι η ίδια, στο όνομα της τεχνικής, έφερε τις αναζητήσεις της «σύρριζα στη σιωπή» και κατασκεύασε τα εργαλεία της παραιτήσης της. Αν έχει κάποιο νόημα να γυρνάμε πίσω στο δραματικό πεδίο των πολυτάραχων διαδρομών της, αυτό έγκειται στο ότι μπορούμε να δούμε πλέον αρκετά καθαρά ότι εκεί η πρακτική και η προβληματική της τεχνικής, βρίσκονται στο σημείο της μέγιστης γενίκευσης, αλλά συγχρόνως και της μέγιστης *κρίσης* τους, σαν κεντρική παραγωγική συνιστώσα της σύγχρονης ιδεολογίας.

– Μετά πάροδο αρκετών χρόνων είναι πλέον αποδεκτό από πολλούς ότι ο εναγκαλισμός τέχνης και βιομηχανίας που ευαγγελιζόταν το Bauhaus και όλος ο μεσοπολεμικός μοντερνισμός, υπήρξε μάλλον ασφυκτικός για την πρώτη. Όσο για τη δεύτερη, αυτή στο πρόσωπο της ιταλικής Cassina θαρρείς πως επιθυμεί να πάρει τη ρεθάνς, ανεβάζοντας στα ύψη τις τιμές και εξορίζοντας τόσο μακριά, ώστε να παραμένουν αγνώριστα, κοινωνικό πρόγραμμα και στόχοι. Νάτη η έσχατη μετατόπιση που παραμόνευε σίγουρη για την ώρα της. Έτσι αποσπασμένα από το πλαίσió τους τα αντικείμενα αυτά αποσαφηνίζουν με τρόπο «μικτό αλλά παράδοξο» τον ιστορικό ρόλο των καλλιτεχνικών πρωτοποριών. Και σ' αυτό το πεδίο η βιομηχανία διεκδικεί σθεναρά το δικαίωμα αποενοχοποίησής της. Τα προϊόντα του Bauhaus, έγραφε ήδη από το Σεπτέμβριο του 1932 το περιοδικό «Information», «δεν έγιναν αποδεκτά από τη μάζα στην οποία απευθύνονταν, αλλά στην αρχή από τους φωτισμένους διανοούμενους και κατόπιν από τους πιο δυναμικούς ηγέτες της σύγχρονης οικονομίας».<sup>15</sup> Αν υπάρχει κάτι που εξακολουθεί να αντιστέκεται στο χρόνο είναι αυτό που δεν αιχμαλωτίζεται εξ ολοκλήρου στη μορφή αντικειμένων: μνήμη συλλογικής, αλλά και προσωπικής, μυθολογίας, και φθίνουσας λάμψης του «ηρωικού» μοντερνισμού. Και αυτό μερικές φορές μας δυσκολεύει να αντιληφθούμε πως οι νόμοι που κυβερνούν τις μορφές αυτές είναι οι ίδιοι μ' εκείνους που κυβερνούν τον κόσμο των εμπορευμάτων: Η ποιότητα που προσδίδει ο σχεδιαστής διαμέσου της καλλιτεχνικής ιδέας στο αντικείμενο χρήσης, σημαδεύει άμεσα τη διεργασία που το μετασχηματίζει σε *εμπόρευμα*. Δηλαδή εμπλουτίζει, για να το πούμε με τα λόγια του Μαρξ, την «αξία χρήσης» του αντικειμένου. Και τότε η

ποιότητα γίνεται, ή ανά πάσα στιγμή μπορεί να γίνει, *παραγωγική*. Τώρα, όσον αφορά την «λεπτότητα» και την «πολυτέλεια» ενός αντικειμένου, αυτή δεν είναι πλέον έκφραση «μιας καθορισμένης δραστηριότητας του ατόμου η οποία έγινε επάγγελμα που επεκτείνεται μέχρι εκεί όπου η δύναμη του δικού του χεριού μπορεί να κυριαρχήσει στη δημιουργία».<sup>16</sup> Η διεργασία παραγωγής αντικειμένων καθιστά την «πολυτέλεια» εξακολουθητική και την εξαρτά όπως έχει γράψει ο Sombart από τη *μόδα*. Δηλαδή, από την επιβολή ενός συστήματος κανόνων *εξωτερικών* ως προς την εσωτερική συνάφεια της εργασιακής διεργασίας και την οργανική σχέση ανάμεσα στο χέρι και τους εσώτερους κανόνες του πράγματος.

- Και ας μη βιαστούμε να υποθέσουμε ότι οι παραπάνω συλλογισμοί μοιάζουν να είναι «ξεπερασμένοι». Από ένα σύγχρονο προϊόν χρήσης ως τη μετατροπή του σε «έργο τέχνης» μεσολαβούν πολλά: τα πάντα αλλάζουν για να μείνουν ίδια όπως πριν. Μεσολαβεί η προσμονή της *διάρκειας* των μορφών και ο πνιγηρός φόβος της *ολικής εκθιομηχάνισης*, σημεία που ενώνουν, μα και χωρίζουν συγχρόνως. Από την άλλη, οι προτιμήσεις ακολουθούν τη λογική της αντιμετάθεσης σ' ένα τέτοιο βαθμό, που ούτε μέσα από το ίδιο το



*Marcel Brener, Πολυθρόνα - Wassily, 1925-26. Η μάσκα που φορά η καθισμένη γυναίκα σχεδιάστηκε από τον Oscar Schlemmer. (Bauhaus Archiv, Βερολίνο)*

προϊόν, ούτε μέσα από την «καλλιτεχνική ιδέα» που ενδεχομένως αυτό περιέχει, μπορούμε να αναγνωρίσουμε εύκολα τα φαντάσματα της δικής τους ταυτότητας. Ήδη το εγχείρημα του *styling* μας έδειξε πως το εκπληκτικό θέλγητρο αλλά και το ασυνήθες των μορφών μπορεί μεν να επικυρώνει ξανά και σε νέο έδαφος την πρωτοκαθεδρία και την παροδικότητα των αισθητικών αξιών, αποτέλεσε όμως και την πλέον σύνθετη και συνολική απάντηση στη μεγάλη οικονομική κρίση του 1929. Κι αν είναι αλήθεια ότι μερικά από τα σημαντικότερα αποτελέσματα του βιομηχανικού πολιτισμού αποτελούν μία μορφή τέχνης, με την έννοια ότι συνιστούν θαθεία μαρτυρία μιας εποχής, η πληθμονή της *καλλιτεχνικότητας* (σαν υποκατάστατο της τέχνης) μπορεί μεν να προσελκύει την προσοχή, αλλά αποδυναμώνει, και συγχρόνως μυθοποιεί, τόσο την τέχνη όσο και την τεχνική, χωρίς να τις πλουτίζει διόλου σε «λογισμό και όνειρο».

– Αυτή η διογκωμένη χρήση της καλλιτεχνικότητας και η απροσμέτρητη επέκτασή της, περιέχει και μιαν άλλη εκδοχή: εκείνη που οδήγησε στην πεποίθηση πως οτιδήποτε αποσπασμένο από τη χρήση του μπορεί να είναι τέχνη, την ίδια στιγμή που το συμπληρωματικό της αντίθετο, ο καθολικός θρίαμβος του καταναλωτικού design έκανε φανερό πως οτιδήποτε μπορεί να γίνει χρήσιμο.<sup>17</sup> Κατέστησε δηλαδή ψυχολογικά αναγκαία την κατοχή εμπορευμάτων ανεξαρτήτως χρήσεως που τους γίνεται. Κι αν ο διαχωρισμός αυτός ανάμεσα στο *χρήσιμο* και το *άχρηστο* είναι δίχως άλλο συζητήσιμος, γιατί ακριβώς δεν υπάρχουν αντικείμενα απολύτως χρήσιμα ή άλλα απολύτως άχρηστα, ούτε αντικείμενα χρήσιμα ή άχρηστα μια για πάντα, δεν είναι όμως, και εξ ολοκλήρου αμελητέος.

– Έτσι, ενώ από τη μια οι πρωτοπορίες – επιτρέψτε μου να χρησιμοποιήσω την λέξη – ξεψυχάνε στα κράσπεδα της μεγαλούπολης που τις γέννησε, εξ αιτίας της έκπτωσης των προτάσεων και των δικών τους αποσπασματικών χειρονομιών, από την άλλη, ο μαζικός πολιτισμός και τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας υλοποιούν την *παγκοσμιότητα* αλλά και τη *συνεκτικότητα* της δικής τους αισθητικής, θαρρείς πραγματοποιώντας το όραμα μιας ολικής και ομοιογενούς *αισθητικοποίησης*. Ωστόσο, αυτή η συσσώρευση εντυπώσεων που ανήκουν είτε στη Μεγάλη Τέχνη, είτε στη Διαφήμιση, είτε και στα δύο μαζί, διόλου δεν σημαίνει «επιστροφή στο σύμβολο» ή στο «διφορούμενο», ούτε θέβαια σ' εκείνη την ικανότητα του ματιού να «*ενοποιεί την ποικιλία και τη χαρά πάχει δι' αυτού το πνεύμα μας*»<sup>18</sup>, αλλά μάλλον περισσότερο την απουσία τους. Γιατί η τεχνητή πολυσημία που χαρακτηρίζει τη φωτογένεια των πάντων ακυρώνει κάθε νόημα, επιβάλλοντας όλα τα νοήματα και αφήνει ελεύθερο το δρόμο σ' αυτόν που ξέρει και έχει τη δύναμη να τα διαχειρίζεται. Η πορεία αυτής της διαδρομής θα κάνει, όπως καταλαβαίνετε, γρήγορα συγκεχυμένες, τόσο την ιδέα της τέχνης όσο και την ιδέα του design, γιατί ακριβώς καθιστά την κάθε μία δυσδιάκριτη από το υποκατάστατό της. Ο Walter Benjamin γράφοντας για τον Karl Kraus θα συνθέσει θαυμάσια ολόκληρο αυτό το φαινόμενο: «ο μέσος ευρωπαίος δεν έμαθε να ενώνει τη ζωή του με την τεχνική γιατί έμεινε πιστός στο φετίχ της δημιουργικής ζωής».<sup>19</sup>

– Μόλις όμως ανέφερα δύο ονόματα, του Walter Benjamin και του Karl Kraus, στα οποία προσθέτοντας και ορισμένα άλλα, όπως του Adolf Loos και κάποιων άλλων, έχουμε μερικούς από εκείνους τους «δύσκολους ανθρώπους» του μοντερνισμού, οι οποίοι είδαν κάθε άλλο παρά με συμπάθεια την ιδέα αυτής της προόδου και το παραγωγικό της έπος, και οι οποίοι έδειξαν την εγγενή αιμορραγία του μοντέρνου σχεδίου. Έδειξαν δηλαδή μία άλλη «λογική» και μία άλλη πλευρά του μοντέρνου η οποία εμπεριέχει ήδη την κριτική του. Και αυτή η καθόλου κυρίαρχη άποψη, αυτή η μεγαλοφυής ρήξη, που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, παραμένοντας μέχρι σήμερα ανοιχτή σαν πληγή, φοβάμαι πως κινδυνεύει να παραμεληθεί και να διαφύγει της πρέπουσας προσοχής μας. Αν κάτι παραμένει επίκαιρο, όσο και επιτακτικό, είναι η ύστατη προσπάθεια να *παραμείνει η πληγή αυτή ανοιχτή*.<sup>20</sup>

– Επιτρέψτε μου όμως εδώ, ξαναπιάνοντας το αρχικό νήμα της παρέμβασής μου, να διατυπώσω εκείνο που κατά τη γνώμη μου είναι και το κρίσιμο ερώτημα της συνάντησης: Μήπως, κατά ένα περιεργό τρόπο, πυκνώνουν πλέον οι ενδείξεις ότι έφτασε η ώρα οι διανοούμενοι στο σύνολό τους, αφήνοντας στη μέση, αν όχι χάνοντας το ραντεβού με αυτόν το διαφορετικό μοντερνισμό, να εναρμονιστούν με μία νέα παραγωγική και τεχνολογική ιδεολογία;<sup>21</sup> Και ακόμη: Μήπως εκείνο που διακρίνεται πίσω από τα λόγια μας, δεν είναι τίποτε άλλο από εκείνο το παμπάλαιο όνειρο των διανοουμένων να μπαίνουν ηθικός και θεωρησιακός οδηγός μιας πορείας που ήδη άρχισε, αδυνατώντας να συλλάβουν – όσο κι αν πιστεύουμε το αντίθετο – το στραμμένο προς το παρελθόν βλέμμα του Angelus Novus και την «καιwνια επιστροφή» του προβλήματός του;

– Αυτό, νομίζω, θα δικαιολογούσε το ν' αρχίσουμε μια συζήτηση για έναν όρο που όχι τόσο οι συγχύσεις, αλλά περισσότερο τα σημάδια της κόπωσης είναι ολοφάνερα, και ο οποίος δίνει την εντύπωση πως περιμένει την αντικατάστασή του από ένα νέο μετά, που έτσι κι αλλιώς θα είναι μοντέρνο. Όσον αφορά τώρα το ποθούμενο όνομα της εποχής, επιτρέψτε μου εδώ να επαναλάβω τον Maurice Blanchot: αν κατορθώσουμε να ακούσουμε την εποχή, αυτή «μας λέει χαμηλόφωνα να μην πούμε το όνομά της, αλλά να το κρατήσουμε μυστικό».

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Διαφημιστικό σλόγκαν για σερβίτσιο καφέ της Rosenthal. Σε ανάλογο πνεύμα βιομηχανία αυτοκινήτων προτάσσει: «Όταν η Nissan κάνει τέχνη», ενώ οι διακόπτες Berker: «Η εφαρμογή στην Τέχνη», κ.τ.λ.

2. «... *Dichterisch wohnt der mensch...*» Στίχος του Χαϊντεγκερ που ο Χάιντεγκερ χρησιμοποίησε για τίτλο της ομιλίας του στην «Buhlerhole» (Οκτώβριος 1951), «Akzente», 1, 1954, σ. 57.

3. G. Simondon, *Du Mode d' existence des objets techniques*, Παρίσι 1958, σ. 19.

4. T. Maldonado, *Disegno industriale: un riesame*, Μιλάνο 1976, σ. 9. Ο ορισμός αυτός, παρά την γενικότητά του, παραμένει μάλλον ο πλέον έγκυρος και, χωρίς αμφιβολία, συνέβαλε αποφασιστικά στο να χάσει ο όρος την άγωνα σαφήνεια που είχε παλαιότερα. Το βιομηχανικό σχέδιο παύει πλέον να τίθεται ως σχεδιαστική δραστηριότητα που βασίζεται αποκλειστικά στην αισθητική αξία της μορφής, «αφήνοντας στην άκρη τις συστατικές διεργασίες της ίδιας της μορφής». Βέβαια, πρέπει να έχουμε υπ' όψη μας, πως όπως με κάθε ορισμό, το πέραςμα του χρόνου αλλάζει πολλά: τα νοήματα και οι σημασίες γλιστούν, μετακινούνται. Ενδιαφέρουσες επίσης, είναι οι υποθέσεις προβληματισμού που αναπτύσσει ο Mario Bellini στο *Architettura e design: Considerazioni*, «Domus», 675, Σεπτέμβριος 1986, σσ. 21-28.

5. Μ. Χάιντεγκερ, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια Γ. Τζαβάρα, Αθήνα-Γιάννινα 1986, σ. 97. Στο ίδιο κείμενο ο Χάιντεγκερ σημειώνει: «η τέχνη δεν σημαίνει ποτέ την κατασκευαστική δραστηριότητα... Το ότι η τέχνη ονομαζόταν τέχνη, δεν συνηγορεί διόλου υπέρ του ότι η δραστηριότητα του καλλιτέχνη κατανοείτο βάσει της χειρωνακτικής εργασίας. Αντίθετα το χειρωνακτικό στοιχείο της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι άλλου είδους». (σ. 98).

6. *Εγκυκλοπαίδικόν Λεξικόν* (εκδοτ. επιμ. Ν. Πολίτου, υπό Μπαρτ και Χριστ), τομ. VI, Αθήνα 1889-1898, σ. 499. Αν και ο ορισμός αυτός μοιάζει να είναι αργοπορημένος ως προς την τροπή των καιρών και την έλευση βαθυτέρων μετασηματισμών, δεν συμβαίνει το ίδιο και με τους πίνακες που η έκδοση περιέχει στο σύνολό της. Αυτοί οι τελευταίοι σχεδόν τηρούν τις προϋποθέσεις μιας ανεξάρτητης εικονογραφίας, όπου οι μηχανές και «αι νεώτεραι ανακαλύψεις και εφευρέσεις» δεν απέχουν πολύ από το να αναπαρίστανται όπως και τα στυλ του παρελθόντος: να είναι δηλαδή αντικείμενα μιας «καλλιτεχνικής» φροντίδας που τους επιτρέπει να μπαίνουν έστω και «από το παράθυρο» στο χώρο της τέχνης.

7. Κ. Παπαγιώργης, *Η οντολογία του Μάρτιν Χάιντεγκερ*, Αθήνα 1983, σ. 207.

8. Για μία, κάτω από το πνεύμα αυτό, ανάγνωση των ιστορικών πρωτοποριών, εξαιρετικά διαφωτι-

στική είναι η συλλογή κειμένων *Socialismo, città, architettura: URSS 1917-1937. Il contributo degli architetti europei*, Ρώμη 1971.

9. Η φράση αυτή του W. Gropius αναφέρεται στο T. Maldonado, ό.π. σ. 56.

10. H. Muthesius, *Θέσεις και αντι-θέσεις του Καλλιτεχνικού Συνδέσμου*, στο Ου. Κόνραντς, *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20ου αιώνα*, Αθήνα 1977, σ. 21.

11. A. Loos, *I superflui (Deutscher Werkbund)*, στο *Parole nel vuoto*, Μιλάνο 1972, σ. 208.

12. H. Meyer, *Die Neue Welt*, πρωτοδημοσιευμένο στο «Das Werk», 7, 1926, ιταλ. μετφρ. στο *Scritti 1921-1942. Architettura o Rivoluzione*, επιμ. F. Dal Co, Πάντοβα 1969, σ. 84-87).

13. A. Rodcenko, B. Stepanova, *Πρόγραμμα της ομάδας των προντουκτιβιστών*, στο Μ. Ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20ου αιώνα*, Αθήνα 1983, σ. 423.

14. A. Loos, *Degenerazione della civiltà*, στο *Parole nel vuoto*, ό.π., σ. 211.

15. Αναφέρεται από τον Claude Schnaidt στο *Società ed architettura alla luce dei lavori di Hannes Meyer*, «Casabella» 435, Απρίλιος 1978, σ. 42.

16. W. Sombart, *Der moderne Kapitalismus*, Βερολίνο 1916, ιταλ. μετφρ. *Il capitalismo moderno*, Τορίνο 1978, σ. 142.

17. Ο T. Adorno στην εισήγησή του στο συνέδριο του Deutscher Werkbund (Βερολίνο, Οκτώβριος 1965) έλεγε: «το σκοτεινό μυστικό της τέχνης είναι ο φετιχιστικός χαρακτήρας του εμπορεύματος». Στο ίδιο επίσης κείμενο σημειώνει: «δεν υπάρχει μία λειτουργικότητα χημικώς καθαρή σαν αντίθετο στο αισθητικό... Δεν είναι λίγοι, πιστεύω, αυτοί που δοκίμασαν επώδυνα στο κορμί τους το πόσο λίγο είναι πρακτικό εκείνο που είναι ανηλεώς πρακτικό». T. Adorno, *Funktionalismus Heute*, στο *Ohne Leitbild*, Frankfurt am Main 1967, ιταλ. μετφρ. στο *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Μιλάνο 1979, σσ. 107, 110, 124.

18. Π.Α. Μιχελή, *Ο χωροχρόνος και η σύγχρονη Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1950, σ. 8.

19. W. Benjamin, *Karl Kraus* πρωτοδημοσιευμένο στη «Frankfurter Zeitung», 18 Μαρτίου 1931, ιταλ. μετφρ. στο *Avanguardia e Rivoluzione*, Τορίνο 1973, σ. 132.

20. Γ. Τζιρτζιλιάκης, *Εκείνο το μοντέρνο που δεν είναι πια μοντέρνο*, στο αφιέρωμα *Μετά (το) μοντέρνο*, «Θέματα χώρου+τεχνών», 16, 1985, σ. 21-22.

21. Λέω ιδεολογία, μολονότι αυτή συχνά προτάσσεται ως αντι-ιδεολογία. Πάντως, στην περίπτωση αυτή, ένα ακόμη ερώτημα είναι εκείνο που έθετε πάλι ο Walter Benjamin: «αντί να αναρωτηθούμε ποια θέση έχει ένα έργο ως προς τις παραγωγικές σχέσεις της εποχής... θέλω να ρωτήσω: ποια είναι η θέση του μέσα σ' αυτές;» W. Benjamin, *Der Autor als Produzent*, πρωτοδημοσιευμένο στο *Versuche uber Brecht*, Frankfurt am Main 1971, ιταλ. μετφρ. ό.π., σ. 201.