

## Ο Walter Benjamin και το νόημα του έργου τέχνης

### Εισαγωγή

«Η γενική ανάγκη για την τέχνη είναι λοιπόν η λογική ανάγκη ν' ανυψώσει ο άνθρωπος τον εσωτερικό και εξωτερικό του κόσμο στην πνευματική συνείδηση ως ένα αντικείμενο, στο οποίο αναγνωρίζει τον ίδιο τον εαυτό του».  
G.W.F. Hegel<sup>1</sup>

Η τέχνη συνοδεύει την κατοίκηση του ανθρώπου στον τόπο από πολύ παλιά. Ήδη στους προϊστορικούς χρόνους, παράλληλα με τις ασχολίες της καθημερινής ζωής και το κυνήγι, με την κατασκευή οργάνων και εργαλείων, ο άνθρωπος, μέσα σε μια πρωτοφανή παρόρμηση –ίσως αυτό που αιώνες αργότερα ο Schiller θα ονομάσει Spieltrieb (παρόρμηση του παιχνιδιού)<sup>2</sup>– και προσπαθώντας να συγκεράσει το πνευματικό, ελεύθερο, μυστικό βάθος των πραγμάτων και των μορφών με το υλικό, ζωικό, φυσικό τους σώμα, επινοεί την τέχνη. Μια τέχνη μαγική, τελετουργική, θρησκευτική, μια τέχνη ενσωματωμένη στη μονιστική ολότητα ενός κόσμου όπου το πράγμα και η αναπαράστασή του ταυτίζονται. Ο μαγικός κύκλος της τέχνης εντάσσει τον άνθρωπο σε μια αλυσίδα ιστορικής τάξης και νοηματοδοτεί –όπως πολύ καιρία παρατηρεί ο Hegel– την αναπαράστασή του Είναι και του Κόσμου ως αντικειμένων.

Η διαδικασία αυτής της μεταμόρφωσης συνεχίζεται μέσα στους αιώνες αδιάλειπτα μέχρι τις μέρες μας: όμως, οι μετασχηματισμοί της λειτουργίας, του ρόλου και του νοήματος της καλλιτεχνικής δημιουργίας στη ροή του ιστορικού χρόνου πολλές φορές βυθίζονται στη λήθη την καταγωγική σημασία της. Υπάρχει αυτή η σημασία; Είναι νόμιμο το γενικό ερώτημα για το νόημα της δραστηριότητας που αποκαλούμε τέχνη; Ή μήπως η απόσταση από τα πρώτα σκιωτήματα της καλλιτεχνίας είναι τόσο μεγάλη, ώστε όλες οι πιθανές απαντήσεις προβάλλουν ως ερμηνευτικές προσεγγίσεις στο φως της ιστορικής συγκυρίας που τις γεννά;

Αν «[...] η τέχνη καλείται να αποκαλύψει την αλήθεια με τη μορφή αισθητής καλλιτεχνικής μορφοποίησης [...]»<sup>3</sup>, όπως γράφει ο Hegel, τότε το ερώτημα που αποτελεί το στόχο

του παρόντος κειμένου είναι: σε τι συνίσταται αυτή η αλήθεια; Με άλλα λόγια: τι είναι αυτό που, ενσωματωμένο στο έργο τέχνης, το καθιστά τόπο φανέρωσης της αλήθειας;

Η προσπάθεια προσέγγισης μιας εκ των πολλών απαντήσεων, που μπορούν να δοθούν στα παραπάνω ερωτήματα, θα επιχειρηθεί μέσω της εξέτασης ενός έργου θεμελιώδους σημασίας για την αισθητική φιλοσοφία του 20ού αιώνα: πρόκειται για το δοκίμιο του Walter Benjamin (1892-1940), *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του*, που γράφτηκε το 1936 στο Παρίσι.

Το δοκίμιο αυτό θίγει με καιρίο και προφητικό τρόπο τις αλλαγές στο νόημα και τις διαδικασίες πρόσληψης του έργου τέχνης στη σύγχρονη εποχή (τη δική μας εποχή), όπου η τεχνική της αναπαραγωγής και της παραγωγής αντιγράφων έχει εξελιχθεί τόσο, ώστε να επηρεάζει αισθητά παραδοσιακούς, παγιωμένους τρόπους εμπειρίας και επαφής των ανθρώπων με τα έργα τέχνης: το δοκίμιο του W. Benjamin δεν διατυπώνει απλώς μια ανάλυση των σύγχρονων μορφών διάδοσης της τέχνης και της επικοινωνίας στα πλαίσια μιας βιομηχανίας της κουλτούρας: παρέχει, κατά τη γνώμη μας, τα εννοιολογικά εκείνα εργαλεία που επιτρέπουν πιθανές απαντήσεις στο ερώτημα για το νόημα και την ιδιαίτερη μορφή αλήθειας που ενσωματώνεται στο έργο τέχνης γενικά.

Το ερώτημα για την ιδιαίτερη μορφή νοήματος που συμπυκνώνει το έργο τέχνης, για τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που το καθιστούν ένα συμβάν αποκάλυψης της αλήθειας, είναι ένα σύγχρονο ερώτημα για την τέχνη, ένα ερώτημα που έχει ως στόχο να «συγκρατήσει μια ανάμνηση καθώς φεγγολοάει σε μια στιγμή κινδύνου»<sup>4</sup>, όπως γράφει ο Benjamin, ένα ερώτημα παλιό και διαρκώς νέο, συνεπώς ένα ερώτημα αιώνιο.

## I

«Ακόμα και από το πιο τέλειο αντίγραφο λείπει ένα πράγμα: το “εδώ” και “τώρα” του έργου τέχνης – η ανεπανάληπτη παρουσία του στον τόπο, στον οποίο βρίσκεται».

W. Benjamin<sup>5</sup>

Το δοκίμιο του Walter Benjamin για «το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του» εκκινεί με ένα παράθεμα του Paul Valery. Το παράθεμα αναφέρεται στην ακρίβεια και την προσαρμοστικότητα των τεχνικών, των επιστημών και των πρακτικών της σύγχρονης κοινωνίας: πώς είναι δυνατόν, αναρωτιέται ο P. Valery, σε μια εποχή καταγιστικών, επαναστατικών αλλαγών στον τρόπο, τα μέσα και τη διαχείριση του κόσμου, να μην αλλάξει, να μη μετασχηματιστεί και η αντίληψη, η έμπνευση ή, τουλάχιστον, η υλική πλευρά της τέχνης; Είναι αλήθεια ότι, μετά την έκρηξη της βιομηχανικής επανάστασης και τη συνεχή αλλαγή στα μέσα και τις μεθόδους παραγωγής, η μηχανή, η τεχνολογία και η τεχνική απέκτησαν πρωταγωνιστικό ρόλο στην καθημερινή ζωή και εργασία των ανθρώπων, μεταμορφώνοντας τους όρους διαβίωσης και τις συνθήκες της κοινωνικής οργάνωσης: ο καπιταλιστικός τρόπος παραγωγής, που τόσο καιρία αναλύθηκε από τον K. Marx<sup>6</sup>, οδήγησε στην ανάδυση ενός νέου τύπου νοητικής και πραγματικής σχέσης των ανθρώπων μεταξύ

τους αλλά και με τον κόσμο. Οι παραγωγικές σχέσεις, οι κοινωνικοί σχηματισμοί, η πάλη των τάξεων, η εργατική δύναμη και η αλλοτρίωση του ανθρώπου από τη μηχανή αποτελούν κάποιες εκφράσεις-κλειδιά που συγκροτούν το καινούριο τοπίο στη σύγχρονη βιομηχανική, τεχνολογική εποχή. Είναι μέσα στο γενικότερο κλίμα της έκρηξης της αστικοποίησης, της εμφάνισης του μεγάλου πλήθους στις πόλεις και των κοινωνικών και πολιτικών επαναστάσεων και πολέμων, που ο W. Benjamin παρακολουθεί την αλλαγή στη λειτουργία και τον τρόπο πρόσληψης του έργου τέχνης: η ερώτηση ή, καλύτερα, η διαπίστωση του Paul Valery μοιάζει παραπάνω από επίκαιρη: η τεχνική φαίνεται να έχει μετασηματίσει το νόημα του έργου τέχνης, με τρόπο καταλυτικό.

Ο W. Benjamin εντοπίζει αυτή την ουσιαστική αλλαγή, κατ' αρχήν, σε ένα βασικό, τεχνικό επίπεδο: στο επίπεδο της *αναπαραγωγής* του έργου τέχνης. Ενώ, όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο ίδιος, το έργο τέχνης ήταν πάντα αναπαραγωγίμο, διατρέχοντας μια ιστορία τεχνικών αναπαραγωγής ιδιαίτερα πλούσια –ξυλογραφία, τυπογραφία, τσιγγογραφία, χαλκογραφία, λιθογραφία–, οι σύγχρονες εξελίξεις της τεχνικής αναπαραγωγής των έργων, με άλλα λόγια η *φωτογραφία* και ο *κινηματογράφος*, σηματοδοτούν ένα κατώφλι, ένα ποιοτικό όριο: *Με τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο, το χέρι, που κατείχε μέχρι τότε ένα σπουδαίο ρόλο στη διαδικασία της παραγωγής και αναπαραγωγής των έργων τέχνης, χάνει τα πρωτεία προς όφελος του ματιού<sup>7</sup>.*

Το μάτι αναλαμβάνει να οργανώσει, με τη διαμεσολάβηση της μηχανής, τις εικόνες των αντικειμένων, τις όψεις της αποτύπωσής τους στο φωτογραφικό χαρτί ή στο κινηματογραφικό φιλμ, αποκτώντας μια ταχύτητα καταγραφής που βρίσκει το αντίστοιχό της μόνο στην ομιλία. Αυτή η *αλλαγή στην ταχύτητα και την ακρίβεια της αναπαραγωγής και της καταγραφής*, αλλά και η έντονη *αυτονομία* του αντιγράφου έναντι του πρωτοτύπου, αποτελεί τη μεγάλη επανάσταση της σύγχρονης τεχνικής προόδου, που όχι μόνο αλλάζει τον τρόπο πρόσληψης του έργου τέχνης, τον τρόπο οργάνωσης της αισθητηριακής αντίληψης του ανθρώπου<sup>8</sup>, αλλά ολοκληρώνει μια διαδοχική και σταδιακή πορεία μετασηματισμού του έργου τέχνης και του ιδιαίτερου νοήματος που αυτό φέρει: ο μετασηματισμός αυτός οφείλεται και στη συχνότερη παρουσία όλο και περισσότερων *αντιγράφων* δίπλα στα πρωτότυπα έργα τέχνης.

Τι διαφοροποιεί ένα αντίγραφο από ένα γνήσιο έργο τέχνης;

Ο W. Benjamin απαντά: το «εδώ» και «τώρα» του έργου, η ανεπανάληπτη παρουσία του. Η ανεπανάληπτη παρουσία του έργου τέχνης συνδέεται πάντα με τον *τόπο* της παραγωγής του, με τον τόπο προέλευσής του, με τις συνθήκες υπό τις οποίες δημιουργήθηκε, με τις «*διοικησιακές σχέσεις στις οποίες [...] ενεπλάκη*»<sup>9</sup>, με το πέρασμα του χρόνου που έχει αποτυπωθεί ως ίχνος στις φυσικές αλλοιώσεις της μάζας και της επιφάνειάς του: με άλλα λόγια: το *γνήσιο* έργο τέχνης έχει *ιστορία*. Ιστορία σημαίνει: το ιδιαίτερο πλέγμα συνθηκών που του χαρίζουν τη φυσιογνωμία του, το μοναδικό του χαρακτήρα. Αυτός ο μοναδικός χαρακτήρας, η μοναδική παρουσία του έργου, καταστρέφεται από το αντίγραφο: η αυτονομία του, η ικανότητά του να διακινείται παντού, ανεξαρτήτως τόπου προέλευσης, η προσαρμοστικότητά του ανεξαρτήτως εξωτερικών συνθηκών, διαλύουν την ιδιαιτερότητα του πρωτότυπου έργου τέχνης. Φυσικά το αντίγραφο χαρακτηρίζεται από τη δική του ιδιότυπη ιστορία: όμως η ιστορία αυτή είναι ασύμπτωτη με την ιστορία του πρωτοτύπου, δεν κινείται στο ίδιο οντολογικό επίπεδο με αυτή.

Έτσι η γνησιότητα του έργου τέχνης καταστρέφεται: «*Η γνησιότητα ενός πράγματος είναι το σύνολο όλων των στοιχείων του που έχουν εξαρχής διηλεκτή χαρακτήρα, απ' την υλική αντοχή του ως την αξία του σαν ιστορικής μαρτυρίας*»<sup>10</sup>. Με άλλα λόγια, αυτό που χαρακτηρίζεται ως γνησιότητα είναι το σύνολο όλων των στοιχείων που καθιστούν ένα έργο τέχνης μοναδικό, ανεπανάληπτο. «*Η τεχνική της αναπαραγωγής [...] αποσπά το προϊόν της αναπαραγωγής από το χώρο της παράδοσης*»<sup>11</sup>, γράφει ο W. Benjamin. Η έννοια η οποία συνοψίζει και εκφράζει το ιδιαίτερο εκείνο πλέγμα σχέσεων και ιδιοτήτων, το οποίο συμπτικνώνει τη γνησιότητα του έργου τέχνης, είναι η έννοια της *αίγλης* ή, αλλιώς, της *αύρας* του έργου. Η *αύρα του έργου τέχνης* παρακαμάζει στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του. Η ολόενα και μεγαλύτερη παραγωγή αντιγράφων, *μαζικά*, διαλύει την αύρα των πρωτοτύπων. Γιατί; Τι εκφράζει η αύρα; Τι συμπτικνώνει, πέρα από την έκφραση μιας μοναδικής ατμόσφαιρας που τυλίγει τη γνησιότητα ενός πρωτοτύπου;

Η αύρα των φυσικών αντικειμένων είναι «*το ανεπανάληπτο όραμα ενός χώρου που φαίνεται μακρινός, όσο κοντινός κι αν είναι*»<sup>12</sup>, γράφει ο W. Benjamin. Η αύρα πάντα δίνει την «*εντύπωση του απλησίαστου*»<sup>13</sup>, του μακρινού, του απρόσιτου.

Η παρακμή της αύρας συσχετίζεται με την ανάδυση των μαζών στη σύγχρονη εποχή και με τη συνεχή έγνοια τους να φέρουν τα πράγματα πιο κοντά τους, να αμβλύνουν τις ιδιαιτερότητες στο επίπεδο ενός στατιστικού μέσου όρου. Με άλλα λόγια, η κατάργηση της απόστασης, του *απόμακρου* των πραγμάτων και των έργων τέχνης, παρουσιάζει έναν ισομορφισμό, για τον W. Benjamin, με την οργάνωση του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής και τη μετατροπή του ανθρώπου σε τυφλό υποχείριο της μηχανής και σε κενό στατιστικό σύμβολο εργατικής δύναμης. Η «*ομολογία ανάμεσα στις καλλιτεχνικές και τις οικονομικές μεθόδους παραγωγής και κατανάλωσης*» είναι ένα γνώρισμα της αναλυτικής στάσης του W. Benjamin<sup>14</sup>. Η κατάργηση του απόμακρου, η διάλυση της αύρας των έργων τέχνης, εκδηλώνεται και επιτείνεται μέσα από τη μαζική παραγωγή των αντιγράφων, μέσα από την κυριαρχία της εικόνας. «*Η απογύμνωση του αντικειμένου απ' το περίβλημά του, η διάλυση της αίγλης, αποτελούν τη σημειολογία μιας αισθητηριακής αντίληψης, της οποίας το *αίσθημα για το ομοειδές στον κόσμο έχει αυξηθεί σε τέτοιο βαθμό που μπορεί, χάρη στην αναπαραγωγή, ν' αποσπάει αυτό το στοιχείο του ομοειδούς ακόμα κι απ' το ανεπανάληπτο**»<sup>15</sup>, γράφει ο Benjamin. Η επανάληψη, η τυποποίηση, η μονοτονία είναι στοιχεία της μαζικής κουλτούρας που εντείνουν την αίσθηση του ομοειδούς, του αδιαφοροποίητου, αμβλύνοντας τα στοιχεία που προβάλλουν ως μη-επαναλήψιμα, ως μοναδικά. Αυτά τα χαρακτηριστικά λειτουργούν ως ένα «*άλλοθι στην αποξένωση των ανθρώπων, του πλήθους, [...]*»<sup>16</sup>, όπως υπονοεί ο M. Jimenez, ή μήπως αποτελούν την έκφραση μιας γενικότερης και βαθύτερης αλλαγής στον τρόπο πρόσληψης και ερμηνείας των έργων τέχνης;

Ο W. Benjamin εντοπίζει αυτή την αλλαγή στη μετατόπιση από τη *λατρευτική αξία* του έργου τέχνης στην *εκθετική του αξία*. Το έργο τέχνης πάντα συνδεόταν με τη λατρεία, θεμελιωνόταν σε μια τελετουργία στα πλαίσια μιας ευρύτερης παράδοσης. Η τελετουργία αυτή είχε *μαγικές* και *θρησκευτικές* διαστάσεις και χάριζε στο έργο τέχνης την αίσθηση του απόμακρου που κατέχει ένα λατρευτικό αντικείμενο. Η αίσθηση αυτή, με τη σταδιακή εκκοσμίκευση της τέχνης, μετατράπηκε σε μια εγγύτητα που ανέδειξε την αντίθετη λειτουργία του έργου: την *εκθετική του αξία*.

Το έργο μετατράπηκε σε έκθεμα, σε σύμβολο κοινωνικής καταξίωσης, σε αντικείμενο αισθητικής απόλαυσης: αρχικά για λίγους, αργότερα για ολοένα περισσότερους. Η σύγχρονη έκρηξη της αναπαραγωγιμότητας απογειώνει την εκθετική λειτουργία του έργου τέχνης στο άπειρο, μεταβάλλοντας ριζικά τη φύση του έργου, την κοινωνική του λειτουργία, και διαλύοντας εντελώς την αύρα του ως πολύτιμου αντικειμένου<sup>17</sup>.

Η «μη-αναγώγιμη απόσταση ανάμεσα στο έργο τέχνης και στην πραγματικότητα»<sup>18</sup> κλονίζεται: το έργο τέχνης φαίνεται να εξομοιώνεται με κάθε άλλο αντικείμενο, διαθέτοντας απλώς την εκθετική αξία ενός υλικού μορφώματος με συγκεκριμένες, απτές και σαφείς ιδιότητες.

Έτσι, όπως γράφει ο J. Habermas, «Η άρση της τελετουργικής διάστασης της τέχνης δεν γίνεται χωρίς το ρίσκο το έργο, δηλαδή η αύρα του, να απωλέσει το περιεχόμενο της εμπειρίας που του προσιδιάζει, να περιπέσει στην καθαρή και απλή κοινοτοπία»<sup>19</sup>. Η αποσπασματικότητα των αντιγράφων, η αποδέσμευσή τους από έναν ιστορικό χώρο και έναν τόπο παράδοσης, η διάλυση της αύρας, η αυξανόμενη σημασία της εκθετικής αξίας, η άρση των αποστάσεων ανάμεσα στο αντικείμενο και το θεατή, η σημασία της εικόνας, αποτελούν εκφάνσεις μιας ευρύτερης αλλαγής και παρακμής της εμπειρίας στο σύγχρονο πολιτισμό.

Ο W. Benjamin, στη διαπίστωση αυτών των φαινομένων, παραμένει σκεπτικός: η παρακμή της αύρας των έργων τέχνης αδυνατίζει την εμπειρία, την προσωπική επαφή του ανθρώπου με το έργο, τη θρησκευτική ή λατρευτική διάσταση αυτής της μυσταγωγικής σχέσης, αλλά η διάδοση και η διάχυση της καλλιτεχνικής παραγωγής σε ένα ευρύτερο κοινό παρουσιάζει και μια ελπιδοφόρα προοπτική: «Η τεχνική αναπαραγωγιμότητα του έργου τέχνης αλλάζει τη σχέση της μάζας με την τέχνη. Από οπισθοδρομική, όπως, για παράδειγμα, μπροστά σε έναν Πικάσο, η σχέση αυτή γίνεται προοδευτική συμπεριφορά, όπως για παράδειγμα μπροστά σ' έναν Τσάπλιν. Η προοδευτική συμπεριφορά εν προκειμένω χαρακτηρίζεται απ' το ότι η ψυχαγωγία κατά τη θέαση και βίωση συνδέεται άμεσα και στενά με τη στάση του εμπειρογνώμονα κριτή. Η σύνδεση αυτή είναι μια σημαντική κοινωνική ένδειξη»<sup>20</sup>.

Αν η τεχνική της αναπαραγωγής των έργων τέχνης σημαδεύει ένα ποιοτικό κατώφλι στην ιστορία της αισθητηριακής πρόσληψης του έργου τέχνης, ένα κατώφλι όπου η τέχνη χάνει το απροσπέλαστο και μυστηριακό της είδωλο και επανακτά την εγγύτητα μιας μαρτυρίας, ίσως η αλλαγή αυτή είναι μια ευκαιρία: μια ευκαιρία για την ανάπτυξη της κριτικής ικανότητας των μαζών των πόλεων, της εξάπλωσης της απελευθερωτικής και αποκαλυπτικής δύναμης της τέχνης σε όλο και ευρύτερα στρώματα του πληθυσμού. Αν η νέα τεχνική της αναπαραγωγιμότητας χρησιμοποιηθεί σωστά, τότε η μάζα μπορεί να γίνει «μια μήτρα απ' την οποία ολόκληρη η παραδοσιακή στάση απέναντι στα έργα τέχνης βγαίνει [...] ξαναγεννημένη»<sup>21</sup>, τότε η τέχνη ενδέχεται να αποκτήσει τη διάσταση που τόσο χρειάζεται στις σύγχρονες για τον W. Benjamin συγκυρίες των πολέμων και της αλλοτρίωσης: την πολιτική.

## II

«Καμιά ιδιαιτερότητα, κανένα μερικό στοιχείο, ως περιεχόμενο, δεν επιτρέπει στο έργο τέχνης να ανακόψει την εμπειρική πραγματικότητα ως αφηρημένο και οικουμενικό πλαίσιο λειτουργιών, παρά μόνο η μοναδικότητα, η μη-ανταλλαξιμότητα της ίδιας του της ύπαρξης [...] κανένα έργο τέχνης δεν μπορεί να εκχωρηθεί σε ένα άλλο».  
Th.W. Adorno<sup>22</sup>

Η μη-ανταλλαξιμότητα του αυθεντικού έργου τέχνης, της ύπαρξής του, είναι, για τον Adorno, το στοιχείο που συγκροτεί τη μη-αναγώγιμη ιδιαιτερότητα του καλλιτεχνήματος απέναντι στην εμπειρική πραγματικότητα: το έργο τέχνης παρουσιάζεται ως ανεπανάληπτο, ως μοναδικό, ως μη-παραιτήσιμο: δεν είναι η ίδια αισθητή παρουσία που συγκροτεί την αύρα του έργου τέχνης, όπως αναλύθηκε από τον W. Benjamin;

Πράγματι, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Φ. Τερζάκης<sup>23</sup>, η αύρα, ως πνευματική ακτινοβολία του έργου, ως μια άλλως η οποία τυλίγει το καλλιτεχνικό δημιούργημα, αναφέρεται σε μια «μοναδική υλική ποιότητα με τα πνευματικά χαρακτηριστικά της μοναδικότητάς της»<sup>24</sup>.

Όμως, πέρα από την υλική ποιότητα και μοναδικότητα του έργου, η αύρα πηγάζει και από την αξία του έργου ως ιστορικής μαρτυρίας: το έργο τέχνης συμπυκνώνει στο φθαρό του σώμα τα πιστεύω, τις αξίες, τα ήθη και το πνεύμα μιας εποχής που έχει πλέον παρέλθει: εκφράζει, μέσω της μοναδικότητάς του, τη μοναδικότητα της παράδοσης που το γέννησε, είναι ένα τεκμήριο του ανθρώπινου ίχνους πάνω στη γη, ένα σημάδι πολιτισμού, ένα ιερογλυφικό της ανθρώπινης παρουσίας. Έτσι, το έργο τέχνης, μέσω της θεμελιώδους έννοιας της αύρας, διανοίγει έναν κόσμο σημασιών, κόσμο που ο W. Benjamin είχε διαισθανθεί όταν συνέδεε την αύρα με τη χωρο-χρονική ιδιαιτερότητα του καλλιτεχνήματος, τη διάρκειά του, την αξία του ως ιστορικού τεκμηρίου<sup>25</sup>.

Η αύρα, με άλλα λόγια, δεν είναι απλώς το δάνειο της ικανότητας στο έργο να γυρίσει το βλέμμα σ' αυτόν που τη βιώνει, όπως γράφει ο W. Benjamin στο κείμενό του «Ορισμένα μοτίβα στον Μπικντλάιρ»<sup>26</sup>.

Είναι, ακόμα περισσότερο, ο κόσμος που το βλέμμα αυτό αποκαλύπτει, όλες εκείνες οι πολιτισμικές παραστάσεις που, εγγατεστημένες στην ακούσια μνήμη<sup>27</sup> «τείνουν να συγκεντρωθούν γύρω»<sup>28</sup> από το έργο τέχνης.

Έτσι ο «μαγικός κύκλος της τέχνης»<sup>29</sup>, μέσα από την αποκάλυψη ενός κόσμου εμπειριών, ενός συνόλου νοημάτων που εγγράφονται στην ιστορία του κάθε ξεχωριστού έργου τέχνης, διατηρεί και εκφράζει ένα πνευματικό περιεχόμενο, ένα περιεχόμενο αλήθειας, όπως γράφει ο Th.W. Adorno.

«Το πνευματικό περιεχόμενο (ο διαμεσολαβημένος χαρακτήρας του περιεχομένου αλήθειας) δεν αιωρείται πάνω και πέρα από τη δομή των έργων, αλλά τα έργα υπερβαίνουν τα πραγματικά τους δεδομένα μέσω της δόμησής τους, της συνέπειας με την οποία είναι δια-

μορφωμένα. Η πνοή πάνω απ' αυτά, το πιο κοντινό στο περιεχόμενο αλήθειας τους, πραγματική και ταυτόχρονα μη πραγματική, διαφέρει ριζικά από τη διάθεση που εκφράζουν τα έργα τέχνης, καθώς η διαδικασία διαμόρφωσής τους μάλλον αναλώνει ολόκληρη τη διάθεση για χάρη εκείνης της πνοής [...]»<sup>30</sup>.

Η πνοή του Adorno είναι η αύρα του Benjamin:

Είναι το μη-αναγώγιμο, ασύλληπτο και όμως πραγματικό, υλικό και πνευματικό περιεχόμενο των έργων τέχνης που βρίσκεται πιο κοντά στο *περιεχόμενο αλήθειας* τους: δηλαδή στην *ιστορικότητα* που τα γέννησε, στις συνθήκες ανάδυσής τους, στην εμβάπτισή τους στο ροϊκό, ζωντανό σώμα της ιστορίας.

«Το καθήκον του φιλοσόφου έγκειται στο να κατανοήσει όλη τη φυσική ζωή μέσα από την πιο περιεκτική ζωή της ιστορίας. Και πράγματι, δεν είναι η συνεχής ζωή των έργων τέχνης πιο εύκολα αναγνωρίσιμη από τη συνεχόμενη ζωή των ζωικών ειδών;»<sup>31</sup> γράφει ο Benjamin σε ένα κείμενό του. Η ζωή της ιστορίας, λοιπόν, η σύλληψη της ιστορικότητας των έργων τέχνης, είναι καίριας σημασίας για τη σκέψη του αισθητικού W. Benjamin. Διότι η ιστορία «είναι το υποκείμενο μιας δομής της οποίας τόπος δεν είναι ο ομοιογενής, άδειος χρόνος, αλλά ο χρόνος που είναι πλήρης από την παρουσία του τώρα» (Jetztzeit), όπως γράφει στις *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας*. Ο χρόνος που πληρώνεται από το τώρα, από την παρουσία της στιγμής, είναι ο χρόνος που επιτρέπει στο παρελθόν να κρυσταλλωθεί σε εμπειρία, είναι ο χρόνος που αναδιατάσσει το νεκρό σώμα και τα ερείπια του χθες σε ένα μεσσιανικό όραμα της αλλαγής του αύριο. Είναι ο χρόνος όπου η ακούσια μνήμη του Proust μετατρέπεται σε εργαλείομβίωσης μιας καθημερινής διάρκειας. Η διάρκεια αυτή είναι η εμπειρία. Η εμπειρία δανείζεται κάτι από το Θαύμα. Αυτό το θαύμα, που για τον W. Benjamin κρύβεται μέσα στη διήγηση, στον αφηγητή, στην εμπειρική γνώση που συνυφαίνει «στη διήγηση το ίχνος του διηγούμενου, όπως στην πλήινη γαβάθα το ίχνος από το χέρι του κεραμέως»<sup>32</sup>, είναι παρόν και στο έργο τέχνης. Γιατί το έργο τέχνης διατηρεί κάτι από την ιστορικότητα που το έθρεψε. Το έργο τέχνης διαθέτει τη «*συννοχή ενός χαρακτήρα*»<sup>33</sup>, όπως γράφει ο M. Dufrenpe, είναι μια «*παραδειγματική περίπτωση ελεύθερης πράξης*»<sup>34</sup> του ανθρώπου που συμπυκνώνει την προσδοκία της ανταπόκρισης ενός βλέμματος. Το βλέμμα αυτό ανήκει στον άνθρωπο. Είναι ένα βλέμμα που αναγνωρίζει «*τις μαγικές ανταποκρίσεις*»<sup>35</sup> ανάμεσα στον κόσμο και τη γλώσσα, στον κόσμο και τα πράγματα, στα έργα τέχνης και τους ανθρώπους. Οι μαγικές ανταποκρίσεις του W. Benjamin είναι οι ανταποκρίσεις του Ch. Baudelaire, είναι τα *δάση των συμβόλων στο ναό της φύσης*<sup>36</sup> που χαρίζουν διάρκεια και μυστικό νόημα στις πράξεις του ανθρώπου.

Το έργο τέχνης διασώζει την αξία της εμπειρίας του ανθρώπου απέναντι στο καταγιεστικό άρμα της προόδου, απέναντι στην επέλαση της πληροφορίας που «*αξιώνει τη γρήγορη και ακριβή επαληθευσσιμότητα*»<sup>37</sup>: στο εύλογο και εξηγήσιμο αντιτάσσει το ανεπανάληπτο και το μυστικό. Το έργο τέχνης, για τον W. Benjamin, είναι μια αφορμή για στοχασμό, μια αφήγηση που αρνείται την ανάλυση, ένα ιστορικό θαύμα που «*μουιάζει με τα σπέρματα απ' το σιτάρι που κλεισμένα αεροστεγώς τοποθετήθηκαν στις καμάρες των πυραμίδων για χιλιετίες και διαφύλαξαν έως σήμερα τη δύναμη του φύτρου τους*»<sup>38</sup>.

## Επίλογος

«Ο αινιγματικός χαρακτήρας των έργων τέχνης παραμένει συμφυής με την ιστορία... και αντίστροφα, αυτή που τους προσέδωσε κύρος είναι η μόνη η οποία τα προστατεύει από το ενοχλητικό ερώτημα σχετικά με το λόγο ύπαρξής τους».  
Th. W. Adorno<sup>39</sup>

Τι συνιστά την αλήθεια του έργου τέχνης, το νόημά του, τη μοναδικότητα της παρουσίας του; Η αύρα του W. Benjamin, όπως παρουσιάστηκε στο δοκίμιο, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του*, παρείχε κάποιες κατευθύνσεις πιθανών απαντήσεων: το έργο τέχνης εκφράζει ένα περιεχόμενο αλήθειας που στηρίζεται στη μοναδική, ανεπανάληπτη υλική του συγκρότηση, στην εμπειρία που διανοίγει στο βλέμμα της ανθρώπινης εποπτείας, αλλά και στο σύνολο των συνθηκών που συγκροτούν την ιστορικότητά του: ένα πολυσύνθετο πλέγμα γεγονότων, σκέψεων, διαδικασιών, αλλαγών και φθορών που διέτρεξαν τη ζωή του έργου τέχνης και κρυσταλλώθηκαν σ' αυτό σαν μια άλω, πνευματική και υλική ταυτόχρονα. Όμως, το έργο τέχνης, πέρα από τη συνολική ροή ανθρώπινης εμπειρίας και μνήμης στην οποία παραπέμπει, πέρα από το πολύπλοκο πλέγμα των αιτιών που το γέννησαν και της παράδοσης που το ανέδειξε, συγκρατεί ένα μυστικό που είναι το κατ' εξοχήν νόημά του: το μυστικό του *αινίγματος* που φέρει η δημιουργία του. Το αίνιγμα αυτό είναι το σύμβολο μιας τελετουργίας, το φως μιας μαγικής ανταπόκρισης, το όραμα μιας θρησκευτικής πίστης.

Το έργο τέχνης πάντα θα μένει ανοιχτό στο θαύμα: αυτή είναι η δύναμη της μελλοντικής του ύπαρξης. Το νόημα του θαύματος είναι η στιγμιαία αναφορά του στην έκλαμψη μιας ουτοπίας. Η τέχνη εμβαπτίζεται στην ουτοπία για να μεταμορφώσει εκ νέου το εδώ και το τώρα: τον τόπο.

**Σημείωση:** Το παρόν κείμενο αποτελεί επεξεργασμένη μορφή εργασίας που εκπονήθηκε στα πλαίσια του Διατμηματικού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Αρχιτεκτονική - Σχεδιασμός του Χώρου» του ΕΜΠ.

## Βιβλιογραφία

- S. Giedion, *Space, time and architecture, the growth of a new tradition*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1982.
- L. Benevolo, *History of modern architecture*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1977.
- K. Frampton, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, Εκδόσεις Θεμέλιο, 1987.
- Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*, εκδ. οίκος Μέλισσα, 1984.
- A. Rossi, *Επιστημονική Αυτοβιογραφία*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Ι.Δ. Κολλάρος και Σία Α.Ε., Αθήνα, 1995.
- M. Christine Boyer, *The city of collective memory, its historical imagery and architectural entertainment's*, The MIT Press, 1994.



- Θέματα χώρου και τεχνών, τεύχος 16/1985, Αφιέρωμα: Μετά(το)μοντέρνο. Έκδοση Αρχιτεκτονικών Θεμάτων. Περιοδικό Πλανόδιον, τεύχος 23, τόμος Ε', Αθήνα, Ιούνιος 1996, Αφιέρωμα: η αισθητική φιλοσοφία της Σχολής της Φραγκφούρτης.
- A.M. Κωτσιόπουλος, *Κριτική της αρχιτεκτονικής θεωρίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1985.
- Revue d' Esthétique*, hors serie, αφιέρωμα στον W. Benjamin, με άρθρα των M. Jimenez, J. Habermas κ.ά., Editions Jean-Michel Place.
- E. Bloch, "Formative education, engineering form, ornament", στο N. Leich (ed.), *Rethinking architecture. a reader in cultural theory*, Routledge, 1997.
- Π.Α. Μιχελή, *Αισθητικά Θεωρήματα*, τρεις τόμοι. Ίδρυμα Παναγιώτη και Εφης Μιχελή, Αθήνα 1989, 1990, 1995.
- Th.W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2000.
- Z.M. Βενσάν, *Η Σχολή της Φραγκφούρτης και η Κριτική Θεωρία*, εκδ. Επίκουρος, 1977.
- M.C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, εκδ. Νεφέλη, 1989.
- W. Benjamin, "Theorie de la ressemblance", στο *Revue d' Esthétique*, editions Jean-Michel Place.
- W. Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1978.
- W. Benjamin, *Σ. Μπικντλάιρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, εκδ. Αλεξάνδρεια, 1994.
- E. Cassirer, *Δοκίμιο για τον άνθρωπο, Εισαγωγή στη φιλοσοφία του ανθρώπινου πολιτισμού*, εκδ. Κάλβος, 1972.
- G.W.F. Hegel, *Εισαγωγή στην Αισθητική*, εκδόσεις Πόλις, 2000.
- Γ.Ι. Μουρέλος, *Εισαγωγή σε μια φαινομενολογία του δυνατού*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1994.
- W. Benjamin, *Illuminations*, Schocken Books, N.Y., 1969.
- A. Hauser, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, 4 τόμοι, εκδ. Κάλβος, 1970.
- Σ. Μπικντλάιρ, επιμ. Luc Decammes, εκδ. Πλέθρον, 1996.
- Περιοδικό *Λεβιάθαν*, τεύχος 11, Β' περίοδος, 1991, που περιέχει το κείμενο του W. Benjamin: «Ο αφηγητής. Θεωρήσεις στο έργο του Nikolai Lesskow».
- Π. Καϊμάκης, *W. Benjamin και L. Mumford και το πρόβλημα της τεχνικής αναπαραγωγής των έργων τέχνης*, Τεχνική και Αξίες, Πάτρα, Ε.Φ.Ε., 1997.
- A. Χριστοδουλίδη-Μαζαράκη, *Τεχνολογικός ορθολογισμός και καλλιτεχνική επικοινωνία κατά τον H. Marcuse*, Πάτρα, Ε.Φ.Ε., 1997.
- Π. Ράπτη, *Ο αμφιλεγόμενος ρόλος της τεχνικής στη μοντέρνα και μεταμοντέρνα τέχνη*, Πάτρα, Ε.Φ.Ε., 1997.
- Κ. Παπλωματά, «Τέχνη και μαζική κουλτούρα», εργασία για το μάθημα «Σύγχρονες Αισθητικές Κατευθύνσεις», του ΔΠΜΣ «Αρχιτεκτονική - Σχεδιασμός του χώρου», Ιούνιος 1999.
- L. Zuidemaart, "The Social Significance of Autonomous Art: Adorno and Burger", στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48:1, 1990.

## Σημειώσεις

1. G.W.F. Hegel, *Εισαγωγή στην Αισθητική*, εκδόσεις Πόλις, Αθήνα, 2000, σ. 102.
2. Βλ. M.C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, εκδ. Νεφέλη, σ. 217.
3. G.W.F. Hegel, *Εισαγωγή στην Αισθητική*, εκδ. Πόλις, 2000, σ. 147.
4. W. Benjamin, *Illuminations*, Schocken Books, N.Y., 1969, σ. 255.
5. W. Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1978, σ. 14.
6. Βλ. Marx και Engels, στο *Η φιλοσοφία*, Τόμος Γ', «Από τον Καντ έως τον Χούσερλ», επιμ. F. Chatelet, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1990.
7. W. Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, ό.π., σ. 13.
8. *Ο.π.*, σ. 16.
9. *Ο.π.*, σ. 14.
10. *Ο.π.*, σ. 15.
11. *Ο.π.*, σ. 15.

12. Ο.π., σ. 17.
13. Π. Καϊμάκης, *W. Benjamin και L. Mumford και το πρόβλημα της τεχνικής αναπαραγωγής των έργων τέχνης*, Τεχνική και Αξίες, Πάτρα, 1997, σ. 100.
14. L. Zuidervaart, "The Social Significance of Autonomous Art: Adorno and Burger", στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48:1, 1990, σ. 63.
15. W. Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, ό.π., σ. 17.
16. M. Jimenez, "Le retour del' aura", στο *Revue d' Esthetique*, hors serie, Editions Jean-Michel Place, σ. 183.
17. Το «σεβασμό του λατρευτικού αντικειμένου», όπως παρατηρεί ο Π. Καϊμάκης (ό.π., σ. 100).
18. Α. Χριστοδουλίδου-Μαζαράκη, *Τεχνολογικός ορθολογισμός και καλλιτεχνική επικοινωνία κατά τον H. Marcuse*, Πάτρα, 1997, Ε.Φ.Ε., σ. 205.
19. J. Habermas, "L'actualite de Walter Benjamin. La critique: prise de la conscience ou preservation", *Revue d' Esthetique*, ό.π., σ. 118.
20. W. Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, ό.π., σ. 29.
21. Ο.π., σ. 34.
22. Th.W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, εκδ. Αλεξάνδρεια, 2000, σ. 233.
23. Φ. Τερζάκης, «Απτηρήσεις του ιερού στην αισθητική του W. Benjamin», περιοδικό *Πλανόδιον*, τεύχος 23, Αθήνα, Ιούνιος 1996, σσ. 321-322.
24. Ο.π., σ. 322.
25. W. Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, ό.π., σσ. 72-73.
26. W. Benjamin, *Σ. Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, εκδ. Αλεξάνδρεια, 1994, σ. 167.
27. Τη memoire involontaire του M. Proust.
28. W. Benjamin, *Σ. Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, ό.π., σ. 165.
29. Th.W. Adorno, ό.π., σ. 210.
30. Th.W. Adorno, ό.π., σσ. 223-224.
31. W. Benjamin, *Illuminations*, ό.π., σ. 71.
32. W. Benjamin, «Ο αφηγητής», περιοδικό *Λεβιάθαν*, τεύχος 11, Β' περίοδος, 1991, σ. 16.
33. Βλ. M.C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, ό.π., σ. 358.
34. Ο.π., σ. 360.
35. W. Benjamin, "Theorie de la ressemblance", *Revue d' esthetique*, σ. 61.
36. Βλ. *Ch. Baudelaire*, επιμ. Luc Decammes, εκδ. Πλέθρον, 1996, σ. 99.
37. W. Benjamin, «Ο αφηγητής...», περ. *Λεβιάθαν*, τ. 11, 1991, σ. 13.
38. W. Benjamin, ό.π., σ. 15.
39. Th.W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, ό.π., σ. 208.