

# Το ζήτημα της αυτονομίας

Ο καλλιτέχνης-δημιουργός και η θέση του  
στην κοινωνία της πληροφορίας

Μαρία Γιαγιάννου

*Joseph Beuys*



*Picasso*



**Μαρία Γιαγιάννου**

ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑΣ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ-ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ  
&  
Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΗΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ

Επιβλέπουσα:  
**Έφη Φουντουλάκη**

Μέλη τριμελούς επιτροπής:  
**Ιωάννα Τσιβάκου**  
**Διονύσης Καββαθάς**

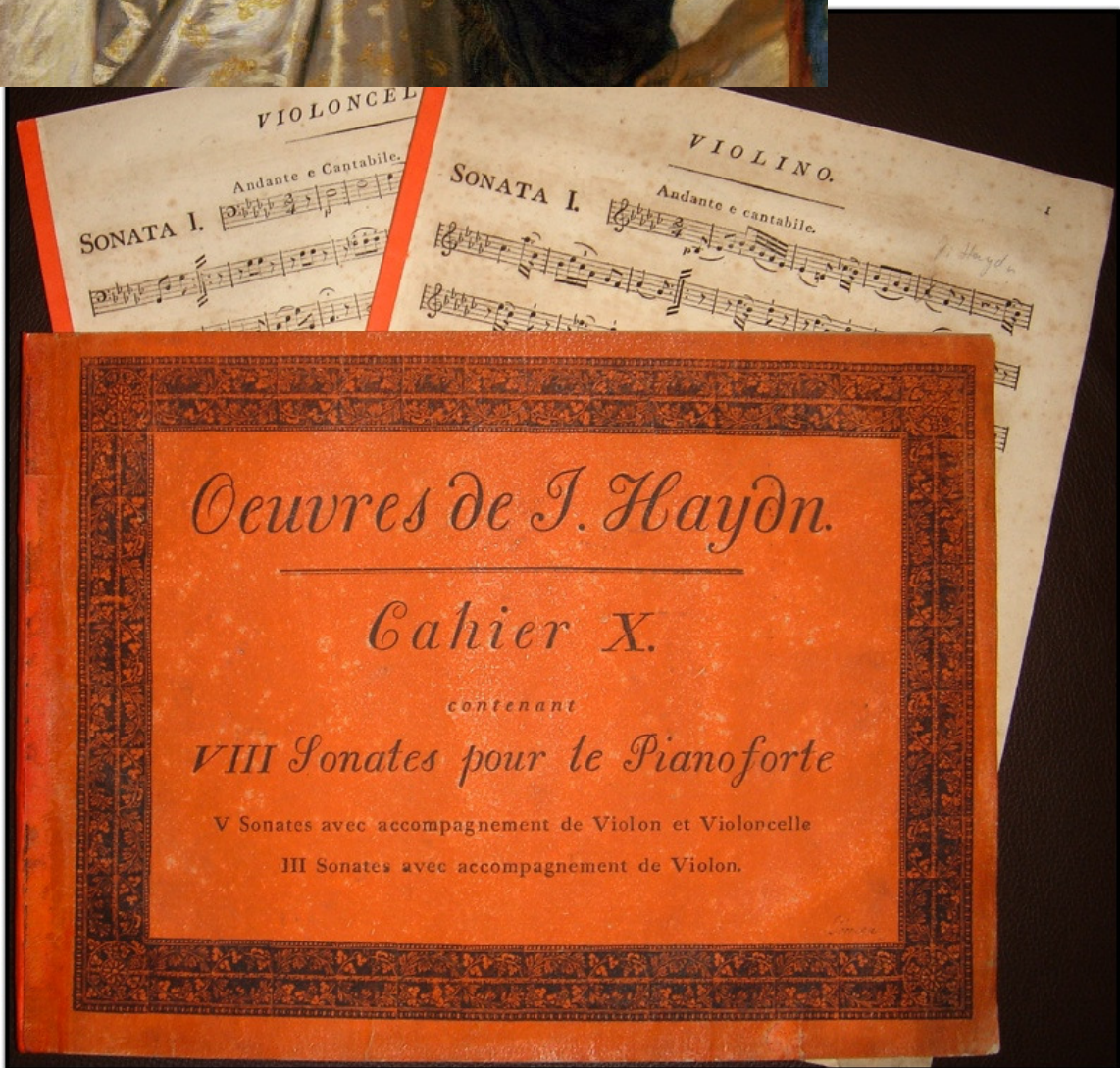
## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ: ΚΥΝΗΓΩΝΤΑΣ ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΜΑ ΤΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ</b>	σ. 5
α. Ελευθερία ή Αυτονομία	σ. 10
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.</b>	
<b>ΙΣΤΟΡΙΑ: ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΗ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ</b>	
α. Ένας ελεύθερος μηχανικός	σ. 13
I. Μεσαίωνας/ Το αντιδραστικό λίκνο	σ. 16
II. Αναγέννηση/ Το concetto πείθει τους Πρίγκηπες	σ. 20
i) Ο καλλιτέχνης στην Αυλή	σ. 20
ii) Θεωρία και Ακαδημίες	σ. 25
β. Οικονομία, η νέα αισθητική	σ. 29
γ. Soledad: Ο αιώνας της ηλιόλουστης μοναξιάς	σ. 34
I. Στον απόηχο του Ρομαντισμού	σ. 36
i) Τάσεις φυγής	σ. 36
ii) Διπλή Δέσμευση	σ. 39
iii) Καθαρή Τέχνη	σ. 41
II. Αναχωρητισμός και Νέα Κοινωνικότητα	σ. 43
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.</b>	
<b>ΘΕΩΡΙΑ: ΑΝΟΔΟΣ ΚΑΙ ΠΤΩΣΗ</b>	σ. 45
α. Το μάτι της νεωτερικότητας	σ. 48
I. Καθιστώντας τη φύση ορατή	σ. 48
II. Φύση και Πόλη	σ. 50
β. Αποδείξεις ατομικότητας	σ. 52
I. Επιστροφή στον τόπο του εγκλήματος	σ. 52
γ. Αυθεντικότητα και αύρα	σ. 58
I. Ίχνη μοναδικότητας	σ. 58
II. Όταν η αύρα φεύγει	σ. 62
III. Κοινό μυστικό	σ. 65
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.</b>	
<b>ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ: ΤΕΧΝΗ ΓΛΩΣΣΑ ΘΑΝΑΤΟΣ</b>	σ. 67
α. Τέχνη και φιλοσοφία σε παραλληλία	σ. 67
β. Τα καθεστώτα του Ranciere	σ. 71
γ. Concept vs percept	σ. 74
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.</b>	
<b>ΕΡΜΗΝΕΙΑ: ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΗΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ</b>	σ. 78
α. Η απελευθέρωση των πληροφοριών	σ. 79
β. Η τέχνη σε ψυχικό «κλωνισμό»	σ. 81
γ. Το πρόσημο της αυτονομίας	σ. 85
δ. Ο ψηφιακός δημιουργός	σ. 88
I. Η μετάβαση	σ. 88
II. Η ελευθερία;	σ. 90
<b>ΣΥΝΟΨΙΖΟΝΤΑΣ</b>	σ. 93
<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ</b>	σ. 96
<b>ΜΕΤΑ-ΛΟΓΟΣ</b>	σ. 99
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b>	σ. 100
<b>ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ</b>	σ. 103



Etik. 1

Etik. 2

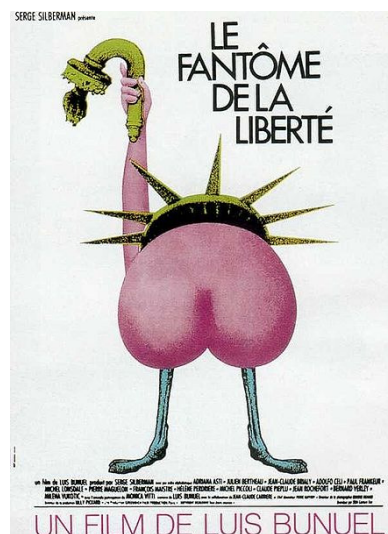


## ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΚΥΝΗΓΩΝΤΑΣ ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΜΑ ΤΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ

«Όσο για 'μένα, βλέπω την ελευθερία σαν ένα φάντασμα που όλο προσπαθούμε να το πιάσουμε κι όλο μας ξεφεύγει, αφήνοντας στα δάχτυλά μας μια υγρασία ομίχλης»

Luis Buñuel

αγγλικά: liberty, freedom  
αραβικά: حرية  
γαλλικά: liberté  
γερμανικά: Freiheit  
εσπεράντο: libereco  
ίντο: libereso  
ισπανικά: libertad  
ιταλικά: libertà  
καταλανικά: llibertat  
κουρδικά: azadî  
λατινικά: libertas  
ολλανδικά: vrijheid  
πολωνικά: wolność  
πορτογαλικά: liberdade  
ρουμανικά: libertate  
ρωσικά: свобода (σβαμπόντα)  
σουηδικά: frihet  
ταιϊλανδικά: เสรีภาพ  
τουρκικά: hürriyet  
τσεχικά: svoboda  
φινλανδικά: vapaus



Εικ. 3

Μια περιήγηση στα παραδοσιακά λεξικά και στα *fora* που σφύζουν από αντιπαραθέσεις στον μαγικό κόσμο του Internet, με θέμα αναζήτησης την έννοια και την ετυμολογία της λέξης Ελευθερία, μας φέρνει αντιμέτωπους με ένα έντονο ενδιαφέρον πάνω στο ζήτημα, αλλά και με μια πληθώρα ερμηνειών όσο και συνήθως ανώνυμων διαδικτυακών προσεγγίσεων, μπροστά στις οποίες νιώθουμε τον ενθουσιασμό ενός ανασκαφέα που φιλοδοξεί να ανακαλύψει την ιστορία κάτω από τις ψηφιακές πλάκες του μέλλοντος. Η αμηχανία δεν λείπει από αυτή την απλή, ως προς την διαδικασία, αναζήτηση, καθώς η κίνηση προς εύρεση της Ελευθερίας στο οικουμενικό δίκτυο που ενώνει τους υπολογιστές όλων, είναι πιθανόν να εμπεριέχει μιαν ειρωνική αντίφαση. Το έδαφος που σκαλίζουμε, με την κβαντική δομή του και την πληροφορική βόμβα που χτυπάει εντός του, μπορεί άραγε, εκτός από τις ετυμολογικές καταγραφές της ελευθερίας, να εγκυμονεί και κάτι από την ίδια την Ελευθερία; Αυτό είναι ένα από τα ζητήματα που θα εξεταστούν, όσο διερευνούμε τις μετατοπίσεις στον ρόλο του «δημιουργού» και τη νέα θέση του στην κοινωνία της πληροφορίας.

Η λέξη Ελεύθερος αποτελείται από το πρόθεμα *ε* και την ινδοευρωπαϊκή ρίζα *leudh*, που σημαίνει αυξάνω, αναπτύσσομαι αλλά και "πλήρης", ομόρριζο π.χ. με το *libre* (γαλλικά). Από τη ρίζα *leudh* βγαίνει επίσης η λέξη "λαός" σε περίπου 20 ΙΕ γλώσσες (old english: leod, σλαβ. ljudje κλπ), ωστόσο στα ελληνικά η λέξη "λαός" φαίνεται να μην έχει σχέση με το "ελευθερία". Από τη ρίζα «λεύθ» προέρχεται ο μέλλοντας του έρχομαι,

ελεύσομαι, που σημαίνει επίσης ανεβαίνω και εισχωρώ<sup>1</sup>. Αυτή η ετυμολογική ανάλυση συμπληρώνεται με την παρακάτω εξήγηση της καταγωγής της λέξης, την οποία συναντήσαμε στο Διαδίκτυο και την παραθέτουμε ως ιδιαιτέρως ενδιαφέρουσα: «Η ετυμολογία της λέξης ελευθερία κατά τους αρχαίους: Ελευθερία=έλευση του θέρους. Οι περισσότεροι κάτοικοι της αρχαίας Αθήνας ήσαν χωρίς γη και περιουσία. Κατά τη διάρκεια του χειμώνα, για να μη πεθάνουν, έβαζαν ενέχυρο τον εαυτό τους (το σώμα τους) στους πλούσιους. Το θέρος που μπορούσαν πάλι να βρουν φυσικά προϊόντα και να τα πουλήσουν, εξαγόραζαν την ελευθερία τους. Πολλοί κατέληγαν να γίνουν δούλοι με αυτόν τον τρόπο και ως συνέπεια θεσπίστηκε η Σεισάχθεια, το δικαίωμα ενός δούλου να εξαγοράζει την ελευθερία του με χρήμα ή ηρωική συμπεριφορά στη μάχη»<sup>2</sup>

Αυτή η συμπληρωματική εξήγηση της προέλευσης της ελευθερίας, με βάση το εννοιολογικό της περιεχόμενο, που ξεπηδά κατευθείαν από την πολιτική συνθήκη της δυσχέρειας και της δουλείας, μας κόβει το χαμόγελο που ζωγραφίζεται όταν σκεπτόμαστε την «έλευση του θέρους». Το θέρος έρχεται, αλλά το στοιχείο που μας οδηγεί στην ανάταση και την ανάπτυξη δεν είναι η άνθιση της φύσης, αλλά η εξαγορά της προσωπικής μας άνθισης. Η εξαγορά της ελευθερίας είναι ένα ζήτημα που θα μας απασχολήσει έντονα στην παρούσα εργασία, διότι αναδεικνύει την αντιφατική συνύπαρξη ανάμεσα στην «εξαγορά» ως προϋπόθεση της ελευθερίας και στην ελευθερία ως αποδέσμευση από την εξαγορά.

Η ειδική περίπτωση της καλλιτεχνικής ελευθερίας, είναι μια υπο-περίπτωση της ανθρώπινης ελευθερίας, και έχει τις ίδιες βασικές προϋποθέσεις. Ωστόσο, η καλλιτεχνική ελευθερία, ενώ φαίνεται να είναι εξίσου αδύνατη, υπόσχεται ότι είναι λιγότερο ανέφικτη από την πολιτική ελευθερία, διότι εξαρτάται από το ειδικό χαρακτηριστικό που τη διαφοροποιεί, την ίδια την (θεωρούμενη ως) εγγενώς ελεύθερη φύση της τέχνης, που ακόμα κι αν δεσμεύεται επιφανειακά από τους κανόνες του συστήματος που την πλαισιώνει, διατηρεί στις μορφές της μιαν υπόσχεση ελευθερίας. Η τέχνη είναι ένα αίτημα και μαζί μια υπόσχεση ελευθερίας.

Αν υποθέσουμε ότι η ελευθερία μπορεί να υπάρξει και να εντοπιστεί αν όχι στις συνθήκες δημιουργίας και διάχυσης του έργου τέχνης, τότε στο ίδιο το έργο τέχνης, πώς μπορούμε να την αναζητήσουμε; Ποια είναι η σχέση του καλλιτέχνη με την κοινωνία και με το έργο του κατά την εποχή που εκείνο ταυτίζεται με το αριστούργημα του ενός και ποια η σχέση του καλλιτέχνη με την κοινωνία και με το έργο του κατά την εποχή που το έργο τέχνης σημαίνει το αντι-αριστούργημα των πολλών (και των πολλαπλών); Η πρώτη εποχή κορυφώνεται με τον Μοντερνισμό, ενώ την υψηλότερη κορύφωση της δεύτερης τη ζούμε σήμερα.

Η σχέση του δημιουργού με το έργο του είναι το πιο εύγλωττο φαινόμενο για την καλύτερη κατανόηση του τρόπου με τον οποίο ο καλλιτέχνης κοιτά την κοινωνία και η κοινωνία τον καλλιτέχνη. Το έργο τέχνης είναι ένα προσωπικό πεδίο αποτύπωσης συνειδητών αισθητικών και κοινωνικών επιλογών όσο και μια πολυμορφική αρένα, όπου διασταυρώνονται ασυνείδητες για τον καλλιτέχνη πληροφορίες. Το έδαφος όπου λαμβάνει χώρα η δημιουργική πάλη με το μυαλό, το χρώμα, το pixel, αλλάζει υλικό και υφή. Οι αλλαγές επιτρέπουν στα σημάδια του διαξιφισμού να αποκαλύπτονται με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά. Το καλλιτεχνικό υποκείμενο αφήνει τα σημάδια του σε ένα υλικό που τα

---

<sup>1</sup> Γιώργος Μπαμπινιώτης, Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Κέντρο Λεξικολογίας, 2003 (βλ. λήμμα *ελεύθερος*)

<sup>2</sup> [www.e-steki.gr](http://www.e-steki.gr)

αναδιαμορφώνει, άλλοτε υπογραμμίζοντας την παρουσία του υποκειμένου και άλλοτε την απουσία του.

Επιχειρούμε να τεντώσουμε τον αδύναμο αλλά φιλόδοξο μεγεθυντικό φακό μας πάνω από τα ίχνη της καλλιτεχνικής προσωπικότητας, όπως μένουν ή ξεθωριάζουν στο έργο τέχνης και να εξάγουμε τα συμπεράσματά μας σχετικά με τη δυνατότητα αυτονομίας του καλλιτέχνη σήμερα.

Όταν ο Haydn υπογράφει το 1761, στην αυλή του κόμητος Εστερχάζι, το πρώτο του συμβόλαιο, με τίτλο «*Σύμβαση και Κανόνες για τη Συμπεριφορά του Υποδιευθυντή του Παρεκκλησίου*», δεσμεύεται από τον ηγεμόνα με επαχθείς όρους, που τον σφραγίζουν ως εξάρτημα του φέουδου, αλλά ταυτόχρονα του εξασφαλίζουν την επιβίωση και τις συνθήκες να δημιουργεί, έστω και κατά παραγγελία. Ο διχασμός του Haydn αποτυπώνεται στην αναρώτησή του “Δεν ξέρω αν είμαι ‘Karell Meister’ ή ‘Kapel Servant’», δηλαδή δεν γνωρίζει πώς πρέπει να αυτοπροσδιορίζεται, ως διευθυντής, ή ως υπηρέτης, ορχήστρας. Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα είναι ιδιαίτερα σύνθετη, ενώ η ερώτηση συνοψίζει την διχασμένη υπόσταση του καλλιτέχνη. Ενός δημιουργικού και πάντα υπό αμφισβήτηση υποκειμένου, που βρίσκεται σε διαρκή κόντρα τόσο με το σύστημα που τον συντηρεί όσο και με το αναπόφευκτο αίτημά του για ελευθερία, το οποίο υπονομεύει πρόσκαιρα το σύστημα, μέχρι να ενσωματωθεί λίγο-πολύ αναίμακτα σε αυτό.

Το ερώτημα του Haydn, διαχρονικότερο από ποτέ, παρουσιάζει μια ενδιαφέρουσα αναλογία με το ερώτημα «θετική ή αρνητική ελευθερία;». Το 1785 ο **Ιμάνουελ Καντ**, στο έργο του *Θεμέλια της Μεταφυσικής των Ηθών*, κάνει τη διάκριση ανάμεσα στις έννοιες της θετικής και της αρνητικής ελευθερίας. Την **αρνητική ελευθερία** ορίζει ως «Ανεξαρτησία καθορισμού από εξωτερικές αιτίες»<sup>3</sup> και την **θετική ελευθερία** ως «Αυτοκαθορισμό ή αυτονομία». Αργότερα, ο ιστορικός των Ιδεών **Isaiah Berlin** επεξεργάστηκε τις δύο έννοιες στο *Δύο έννοιες της ελευθερίας*<sup>4</sup>, το οποίο αρχικά απευθύνθηκε ως εναρκτήριο λόγος στην Οξφόρδη το 1958. Στο δοκίμιό του εξηγεί την αρνητική ελευθερία ως την απουσία εξαναγκασμού, την απουσία της παρέμβασης των άλλων. Με αυτή την έννοια, ελευθερία σημαίνει «**ελευθερία από**». Η θετική ελευθερία αντίθετα έγκειται στον αυτο-καθορισμό, στο να είναι κανείς κύριος του εαυτού του, υπεύθυνος για την πραγματοποίηση των φιλοδοξιών του. Με αυτή την έννοια, ελευθερία σημαίνει «**ελευθερία για να**».

Αρχικά φαίνεται πως τα δύο είδη αλληλοσυμπληρώνονται. Ωστόσο, ο Berlin υποστηρίζει ότι στην ιστορία της πολιτικής σκέψης, ως θετική ελευθερία τείνει να θεωρείται η κατάσταση στην οποία το άτομο θα έπρεπε να καθορίζεται από τον *αληθινό*, τον αυθεντικό εαυτό του και όχι από τον *πραγματικό* εαυτό του (*actual self*), ο οποίος είναι ελαττωματικός εξαιτίας έμφυτων ανεπαρκειών ή κακής επιρροής της κοινωνίας. Εφόσον όμως τα άτομα συχνά θεωρούνται τυφλά ή διεφθαρμένα, το ιδεώδες της θετικής ελευθερίας κανονικά συνεπάγεται εξαναγκασμό. Τα αφώτιστα άτομα θα πρέπει σύμφωνα με τα λόγια του Rousseau «να αναγκαστούν να είναι ελεύθερα» (*forced to be free*). Αυτό το ιδανικό χρησιμοποιήθηκε επανειλημμένα κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, ώστε να δικαιολογήσει την πολιτική καταπίεση. Το κράτος «προστατεύει» τον πολίτη από τον εαυτό του και προσπαθεί να του δώσει αυτό που υποτίθεται ότι του κάνει καλό και όχι εκείνο που θέλει. Εφόσον προωθούνται τα υποτιθέμενα αληθινά συμφέροντα του ατόμου, ό,τι φαίνεται σαν εξαναγκασμός έχει την αξίωση να θεωρείται απελευθέρωση.

<sup>3</sup> Thomas Mautner, *Dictionary of Philosophy*, Penguin Reference, 2000, σελ. 379. Μεταφράζω τον ορισμό “Independence of determination by alien causes”, αποδίδοντας το “alien” ως «εξωτερικές» και όχι «άγνωστες», με την πεποίθηση ότι αυτό είναι πιο κοντά στο νόημα.

<sup>4</sup> Berlin Isaiah, *Τέσσερα Δοκίμια Περί Ελευθερίας*, εκδ. Scripta, 2001.

Ο καλλιτέχνης, ως *Kapel Servant*, που δημιουργεί εντός του θεσμού και των περιορισμών του, προσπαθώντας ταυτόχρονα να *ελευθερωθεί* από τους περιορισμούς του συστήματος, μπορεί παρ' όλα αυτά να είναι σε ένα διαφορετικό επίπεδο ο *Kapell Meister* του ίδιου του έργου του, δηλαδή *ελεύθερος* να δημιουργήσει αυτοβούλως εκείνο που του υπαγορεύει αμιγώς ο εαυτός του; Είναι υπηρέτης της κοινωνίας ή κυρίαρχος, μέσω του έργου του; Αυτό τελικά έχει κάποια σημασία;

Ο Haydn στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, νιώθει δεσμευμένος από τους επαχθείς όρους που θέτει η φεουδαρχική κοινωνία στις συνθήκες δημιουργίας του έργου του. Το γ' συμβόλαιο που υπογράφει, το 1799, δηλαδή μετά τη Γαλλική Επανάσταση, μαρτυρά την ανεπτυγμένη αυτοδιάθεση του καλλιτέχνη, ως ελεύθερου συμβαλλόμενου, που έχει ταξιδέψει στην Αγγλία, έχει συνεργαστεί με τον μπρεσάριο Salomon και έχει συνειδητοποιήσει τον εαυτό του ως καλλιτέχνη. Έναμιση αιώνα νωρίτερα – το 1620 δέχεται την παραγγελία – ο Rubens ζωγραφίζει 20 τεράστιους καμβάδες για να εξυμνήσει τη Μαρία των Μεδίκων και να αποκαταστήσει το όνομά της στη Γαλλία, γενόμενος μαζί καλλιτέχνης και διπλωμάτης. Ως διπλωμάτης και μεσολαβητής που κομίζει την ειρήνη μεταξύ Αγγλίας και Ισπανίας, δωρίζει το έργο του *Τα αγαθά της ειρήνης* του 1630, στον Κάρολο Α', τον οποίο θαύμαζε για το γούστο του και τον εκτιμούσε για τον τρόπο που στήριζε τις τέχνες. Αποδείξεις δυσαρέσκειας για τον διττό ρόλο του καλλιτέχνη Rubens, ως δημιουργού και ως υπαλλήλου των «πολιτικών γραφείων» της εποχής, δεν υπάρχουν. Στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, με ευρύτερο πολιτιστικό πλαίσιο το κίνημα του ουμανισμού και την παγίωση των Ακαδημιών, ως θεσμοποιητικού μηχανισμού των τεχνών, ο Rubens ήταν ένας διαπρεπής και φημισμένος καλλιτέχνης, ο οποίος διατηρούσε εργαστήριο με πολλούς μαθητευόμενους και έχαιρε σεβασμού και πλήρους αποδοχής. Η εποχή της περιφρόνησης έχει παρέλθει ήδη τον 17<sup>ο</sup> αιώνα και η εκτίμηση για τον «διαβασμένο» καλλιτέχνη απογειώνεται. Το αυτόνομο υποκείμενο όμως, στην περίπτωση του Rubens ή αργότερα του Haydn, ακόμα δεν είναι γεγονός ούτε εξάλλου και ζητούμενο. Μεμονωμένα επεισόδια και περιπτώσεις καλλιτεχνών, που αποδεικνύουν την εσωτερική ανάγκη για κοινωνική αναβάθμιση και προσωπική αναγνώριση, φυσικά σημειώνονται ήδη κατά το Μεσαίωνα, αλλά το ευρύτερο έδαφος δεν είναι ακόμα πρόσφορο για μια συνολική μετάβαση στον νέο ρόλο του καλλιτέχνη ως ελεύθερου δημιουργού.

Στην παρούσα εργασία, θα επιχειρήσουμε να αφηγηθούμε τις ιστορικές μεταβάσεις του καλλιτέχνη σε μια πορεία αναζήτησης της ταυτότητάς του, σχηματικά περιγράφοντας τις διαδοχικές **μετατοπίσεις του ρόλου του, από τον Μεσαίωνα στον Μοντερνισμό**, μελετώντας την εξάρτησή του από εξωκαλλιτεχνικούς παράγοντες, όσο και το αίτημά του για ανεξάρτητη και προσωπική δράση. Θα εξετάσουμε τις **διεργασίες αυτονόμησης του καλλιτεχνικού πεδίου κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και την ανάδυση της νεωτερικότητας**, καθώς και τη σημασία της εμφάνισης του ρεύματος της «καθαρής τέχνης». Τέλος θα εστιάσουμε στην ρευστή θέση του καλλιτέχνη **«εδώ και τώρα» στην κοινωνία της πληροφορίας**, ως ιστορικού υποκειμένου σε οντολογική κρίση, που εργάζεται με την αρωγή της ψηφιακής τεχνολογίας, του θεσμικού πλαισίου και της θεωρίας.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας, θα δούμε τι σημαίνει **αυτονομία της τέχνης και ελεύθερος δημιουργός**, δύο έννοιες σύμφυτες της νεωτερικότητας, επισημαίνοντας τα κύρια στάδια αλλαγής του ρόλου και της κοινωνικής θέσης του καλλιτέχνη. Την **ανάδυση της νεωτερικότητας και μαζί της αυτονομίας της τέχνης**, που λαμβάνει χώρα όταν διαφοροποιούνται τα κοινωνικά συστήματα, μας περιγράφει ο συστημικός κοινωνιολόγος Niklas Luhmann. Για τον εντοπισμό των **αλλαγών του κοινωνικού status** του καλλιτέχνη στα στάδια προς την κοινωνική παγίωσή του ως δημιουργικού υποκειμένου, θα ανατρέξουμε

στην ιστορική μελέτη των Barker, Webb & Woods, του Πανεπιστημίου του Yale. Στην ανάδυση της νεωτερικότητας θα εστιάσουμε, με τη βοήθεια ενός ακόμα κοινωνιολόγου, του Pierre Bourdieu, σε σχέση με την **συνάρθρωση πολιτικού και καλλιτεχνικού πεδίου** και την θέση του καλλιτέχνη ανάμεσα στα δύο. Τέλος, η ιστορική μελέτη του Νίκου Δασκαλοθανάση, θα μας καθοδηγήσει στην **καταγραφή των θεσμικών μετατοπίσεων** που νοηματοδοτούν κάθε φορά τη δραστηριότητα και την ταυτότητα του καλλιτέχνη, από τον Ρομαντισμό έως σήμερα.

Στο πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους θα προσπαθήσουμε να δείξουμε την οντολογική καταγωγή του τρόπου με τον οποίο βλέπει τον κόσμο το νεωτερικό καλλιτεχνικό υποκείμενο, και την άνοδό του στην εκτίμηση της κοινωνίας μέσα από την «ανακάλυψη» της αισθητικής θέασης. Θα συνδέσουμε το νεωτερικό βλέμμα με τη συνθήκη της απελευθέρωσης του ανθρώπου από την πρακτική θεώρηση της ζωής, μέσα από μια ανάγνωση του δοκιμίου του Joachim Ritter πάνω στη **λειτουργία του αισθητικού στη νεωτερική κοινωνία**. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε τη **σημασία της ατομικότητας, την εμφάνισή της στις λεπτομέρειες και την εκμετάλλευσή της από τον κρατικό έλεγχο**, μέσα από μια ενδελεχή ανάγνωση ενός σχετικού δοκιμίου του Ιταλού ιστορικού Carlo Ginzburg. Φιλοδοξούμε ότι μέσα από αυτή την ανάπτυξη, θα φανεί η σταδιακή ολίσθηση του καλλιτεχνικού υποκειμένου, ως κατόχου και παραγωγού της ατομικότητας, στο επόμενο στάδιο της ιστορικής πορείας του, την πτώση. Η πτώση του μεγαλοφυούς δημιουργού και κάθε αυθεντίας και η επικράτηση της μηχανικής αναπαραγωγής ως νέας πραγματικότητας, περιγράφεται στο τρίτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους, κυρίως με την καθοδήγηση του Walter Benjamin.

Στο τρίτο μέρος της εργασίας θα εστιάσουμε στην θεωρία **περί Θανάτου του Συγγραφέα**, σε μια απόπειρα να συνδέσουμε τη θεωρία με την πρόσφατη εικαστική σκηνή και να σκιαγραφήσουμε το προφίλ του καλλιτέχνη, που σταδιακά μειώνει τα ίχνη του στο έργο τέχνης. Θα διερευνήσουμε τα παραπάνω, αξιοποιώντας τη μελέτη των κειμένων του Roland Barthes και του Michel Foucault.

Στο τελευταίο μέρος του παρόντος πονήματος, θα επιχειρήσουμε να διαγνώσουμε τα συστατικά στοιχεία της κοινωνίας της πληροφορίας, όπως θεμελιώνεται πάνω στην κουλτούρα των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης και τα τεχνολογικά επιτεύγματα της επιστήμης και ειδικά της πληροφορικής. Θα αποπειραθούμε να εντοπίσουμε την **επιρροή της κοινωνίας της πληροφορίας πάνω στον καλλιτέχνη** και να κατανοήσουμε τη σχέση του με τα παλαιά και με τα νέα μέσα, διερωτώμενοι κατά πόσο η αυτονομία/ελευθερία είναι δυνατή σε αυτές τις συνθήκες. Πολύτιμη είναι η συμβολή των θεωρητικών της επικοινωνίας Jean Baudrillard, Paul Virilio και Vilem Flusser.

Μεταξύ μοντέρνου και ακατανόητου αριστουργήματος, εμπορεύσιμου και ακριβού προϊόντος και ομαδικής ψηφιακής δημιουργίας, η ελευθερία παραμένει ένα ζητούμενο ριζωμένο στις συνήθειες του ανθρώπου. Ανάμεσα στο αναφαίρετο δικαίωμα καθορισμού του εαυτού και του έργου του και στο πρόσφατο δικαίωμα διαχείρισης του *avatar* του, ο καλλιτέχνης αναζητά την νέα του ταυτότητα. Ας τον παρακολουθήσουμε.

## α. Ελευθερία ή αυτονομία

Η αυτονομία είναι ταυτόσημη με την ελευθερία; Η ετυμολογία της *αυτονομίας* είναι ιδιαίτερα εύγλωττη και οριοθετεί το νόημα της λέξης ανάμεσα στα δύο συνθετικά της μέρη. Αυτόνομος (Αυτός/Εαυτός + Νόμος) είναι εκείνος που θέτει ο ίδιος τους νόμους της ύπαρξής του. Η λέξη *ελευθερία*, από την άλλη, κατά την κοινή της χρήση, επιτρέπει ευρύτερη νοηματοδότηση, διότι η ετυμολογική καταγωγή της δεν είναι προφανής, η μεταφορική της χρήση είναι πιο πρόσφορη και το εννοιακό της περιεχόμενο πιο αφηρημένο. Ελευθερία ονομάζουμε κατά βούληση, όποια κατάσταση νομίζουμε ότι μας επιτρέπει να δρούμε χωρίς δεσμεύσεις και περιορισμούς, ενώ μάλιστα συχνότατα τείνουμε να αντιδιαστέλλουμε την πνευματική ελευθερία προς την υλική δέσμευση σε πραγματικές συνθήκες, προς την ετερόνομη δράση και συμπεριφορά. Στο βαθμό που εκλαμβάνουμε την ελευθερία ως μια διαχωρισμένη από το σώμα πνευματική κατάσταση, μέσα από το πρίσμα αυτό, η ελευθερία μπορεί να υπάρξει χωρίς υλική αυτονομία, όσο και η υλική αυτονομία χωρίς ελευθερία. Η έννοια αυτονομία με την ειδική αυστηρότητά της, έχει μια πρακτική διάσταση, που η έννοια ελευθερία φαίνεται να μην έχει εξίσου, παρά την ετυμολογία της που αλυσιδωτά παραπέμπει στην απολύτως πρακτική διαδικασία της σεισάχθειας, στην οποία αναφερθήκαμε νωρίτερα.

Αποδίδοντας στην αυτονομία τις τρεις συμπληρωματικές ερμηνείες, που ορίζει το βρετανικό φιλοσοφικό λεξικό Penguin<sup>5</sup>, διαπιστώνουμε ότι η διάκριση ανάμεσα στις δύο έννοιες δεν είναι ιδιαίτερα έντονη. Η μία ερμηνεία εφαρμόζεται στην **πολιτική**, η δεύτερη στην **ηθική** και η τρίτη στη **φιλοσοφία**. Στην **πολιτική**, αυτονομία σημαίνει αυτοκυβέρνηση, αυτο-κανονισμός, πολιτική ανεξαρτησία, αυτοθέσμιση. Στην **ηθική**, αυτονομία είναι η ικανότητα ενός ατόμου για αυτο-καθορισμό, η ικανότητα να βλέπει τον εαυτό του σαν δημιουργό ενός ηθικού νόμου, από τον οποίο και δεσμεύεται. Τούτος είναι ο πυρήνας της Ηθικής του Καντ: Η αυτονομία εκδηλώνεται όταν ένα πρόσωπο αποφασίζει ελεύθερα, από σεβασμό προς μια ηθική προσταγή, να δράσει ηθικά, ανεξαρτήτως εξωτερικών κινήτρων. Ο Καντ εμπνεύστηκε από την πολιτική θεωρία και ειδικότερα από το *Κοινωνικό Συμβόλαιο* του Rousseau, όπου οι άνθρωποι αντιμετωπίζονται τόσο σαν κυρίαρχοι όσο και σαν υπήκοοι. Είναι δεμένοι με τους νόμους, αλλά μόνο με εκείνους που έχουν επινοήσει οι ίδιοι. Ο Καντ εφάρμοσε μια παρόμοια σύλληψη του ατόμου στα *Θεμέλια της Μεταφυσικής των Ηθών*. Υποστήριξε πως μπορούμε να είμαστε αυστηρά δεσμευμένοι από ένα αίτημα ηθικής, ενώ ταυτόχρονα να διατηρούμε την ελευθερία και την αξιοπρέπεια που είναι ουσιώδεις για την ανθρώπινη φύση. Η συμμόρφωσή μας με ένα αίτημα ηθικής έχει γνήσια ηθική αξία, μόνο αν συμβαίνει από σεβασμό σε έναν νόμο που αναδύεται από την δική μας αυτο-νομοθεσία, όπως αναφέρεται στην *Κριτική του Πρακτικού Λόγου*. Τέλος, στη *φιλοσοφική ανάλυση*, συχνά η αυτονομία χρησιμοποιείται σαν συνώνυμο της λογικής ή της εννοιολογικής ανεξαρτησίας. Αυτό σημαίνει ότι μια ομάδα θεσμών, πρακτικών, εννοιών, δηλώσεων – ένα σύστημα θα μπορούσαμε να πούμε – αποτελεί μια ξεχωριστή κατηγορία, που δεν ανάγεται σε τίποτε άλλο. Με αυτή την έννοια, η αυτονομία έχει περισσότερο να κάνει με την απουσία ομοιότητας, την ανεξαρτησία με όρους διαφοροποίησης. Η έννοια της διαφοροποίησης σε σχέση με την κατάκτηση της αυτονομίας, θα μας απασχολήσει αμέσως μετά, στο πρώτο μέρος της εργασίας.

Βλέπουμε ότι παρά το ποιητικό περιθώριο που θελήσαμε να αφήσουμε στη χρήση της λέξης ελευθερία σε αντίθεση με την χρήση της λέξης αυτονομία, οι δύο έννοιες συναντώνται και συνυπάρχουν ακολουθώντας κοινή πορεία. Δεν μπορούμε να

---

<sup>5</sup> *ibid.*

υποστηρίζουμε ότι η αυτονομία είναι δεμένη με μια αναγκαιοκρατούμενη υλική συνθήκη, και η ελευθερία με ένα πνευματικό περιεχόμενο. Η ηθική αυτονομία είναι επίσης μια πνευματική κατάσταση, όσο η ελευθερία μπορεί να είναι μια άκρως πρακτική κατάκτηση. Στο παρόν κείμενο, οι δύο έννοιες αντιμετωπίζονται ως ταυτόσημες.

Το αντίθετο της αυτονομίας είναι η *ετερονομία*. Στην περίπτωση αυτή, η εξουσία του νόμου τοποθετείται έξω από τον εαυτό. Όταν κανείς πράττει σύμφωνα με το καθήκον του ετερόνομα, οι πράξεις του καθορίζονται από την ελπίδα για κάτι ή από τον φόβο μιας εξωτερικής κατάστασης. Ο Καντ θέτει τα τέσσερα είδη ετερόνομων αρχών, τα οποία είναι σε ισχύ όταν η ηθική δράση καθορίζεται από την επιθυμία για: 1. προσωπική ευημερία, 2. κοινωνική αποδοχή, 3. αυξημένη τελειοποίηση του εαυτού, 4. θεϊκή αποδοχή. Τα κριτήρια της ετερονομίας που προτείνει ο Καντ, φαίνεται να μην αφήνουν σήμερα και πολλά περιθώρια στην ανάπτυξη αυτόνομης δράσης.

Το ερώτημα αν είναι δυνατή η πνευματική αυτονομία, όταν οι εξωτερικές συνθήκες υποχρεώνουν το άτομο να δρα υπό ετερόνομο καθεστώς έχει εξεταστεί από τη φιλοσοφία διεξοδικά, και έχει λάβει απαντήσεις καταφατικές και αρνητικές. Το ζήτημα της δυσπόστατης φύσης του ανθρώπου, βασισμένο στη διάκριση ύλης και πνεύματος, συνοψίζεται στο λεγόμενο Body-Mind Problem, το οποίο εξετάζει η φιλοσοφία του Νου. Μπορεί το σώμα να υπακούει σε αναγκαιοκρατούμενους νόμους, ενώ το πνεύμα, ξεπερνώντας την ύλη, να μένει ελεύθερο; Τι συνδέει τις πνευματικές με τις σωματικές διεργασίες του ανθρώπου; Η πίστη στην δυσπόστατη φύση του ανθρώπου σχηματοποιήθηκε στη φιλοσοφία του Καρτέσιου τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Η διάκριση του αισθητού/εκτατού πράγματος (*res extensa*) από το σκεπτόμενο (*res cogitans*), η πεποίθηση ότι η δυνατότητα του ανθρώπου να σκέπτεται βεβαιώνει την ύπαρξή του, μεταστρέφει τη φιλοσοφία από την ανάλυση της πραγματικότητας προς την ανάλυση του υποκειμένου και σε συνδυασμό με τις κοινωνικές μεταβολές στην Ευρώπη της εποχής, υποθάλλει την ανάδυση του Εγώ. *Εγώ σκέφτομαι, άρα υπάρχω*.

Η βαθύτατα θεολογική άποψη ότι το πνεύμα διαφοροποιείται από το σώμα που είναι η φυλακή του πνεύματος, αποτελεί την αφετηρία της πίστης ότι η ελευθερία είναι ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του ανθρώπου, έμφυτο της πνευματικότητας του. Η βαθιά ριζωμένη πεποίθηση, προϊόν αυτής της θεολογικής διχοστασίας, ότι ο άνθρωπος είναι εκ φύσεως ελεύθερος, εμποτίζει τις διεκδικήσεις κάθε πολιτικού και ιδεολογικού εγχειρήματος, που μάχεται για να επαναφέρει στην κοινωνία ό,τι θεωρεί φυσική ιδιότητα και ακατάλυτο δικαίωμα. Από την πεποίθηση αυτή προκύπτει η αξία της καλλιτεχνικής ελευθερίας καθώς και η πολιτική της δύναμη. Ο καλλιτέχνης θεωρείται, σύμφωνα με τη ρομαντική αντίληψη που κυριαρχεί ακόμα και σήμερα στην κοινή γνώμη και τις στερεοτυπικές κατασκευές της, ο *εκ φύσεως και εν τω πνεύματι* απόλυτα ελεύθερος άνθρωπος.

Μέχρι την εμφάνιση του ρομαντισμού, που θα επιδράσει καθοριστικά στην διαμόρφωση της γενικότερης αντίληψης περί ταυτότητας του ελεύθερου δημιουργικού υποκειμένου, οι μεταποπίσεις στον ρόλο του καλλιτέχνη είναι διαρκείς και μπορούν να εντοπιστούν ιστορικά. Ας παρακολουθήσουμε τη σκέψη ενός σημαντικού συστημικού κοινωνιολόγου, ανοίγοντας ένα πρώτο παράθυρο προς το πορτραίτο του «νεαρού» καλλιτέχνη, που σταδιακά ωριμάζει, που ίσως φθίνει, που ίσως ακόμα εν καιρώ ιστορικά ξαναγεννιέται.



Εικ. 4



Εικ.5

## 1. ΙΣΤΟΡΙΑ: ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΗ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ

### α. Ένας ελεύθερος μηχανικός

Το περιεχόμενο της έννοιας «καλλιτέχνης» δεν ήταν πάντοτε το ίδιο. Μεταβάλλεται μάλιστα διαρκώς. Κατά την αρχαιότητα, ο δημιουργός ωραίων αντικειμένων είναι αρχικά ένας κατασκευαστής, ένας τεχνίτης που όμως, μεταβαίνοντας από την αρχαϊκή στην κλασική περίοδο, κατακτά σταδιακά τα αγαθά του πνεύματος και ανέρχεται στη βαθμίδα του φιλοσόφου. Με γνώση γεωμετρίας και προφύλ φιλοσόφου, ο χειρωναξ της ελληνικής αρχαιότητας μπορεί πια να βρει τη νέα του ταυτότητα στο πρόσωπο του διανοούμενου Φειδία και του κοινωνικά καταξιωμένου Απελλή. Ο Φειδίας ανεβάζει στη ζωφόρο του Παρθενώνα θνητούς, δίνοντας στη Δημοκρατία όχι μόνο την καλλιτεχνική της έκφραση αλλά ίσως ακόμα και τις ίδιες τις προϋποθέσεις της. Ο διάσημος ζωγράφος Απελλής διατηρεί φιλικές σχέσεις με τον μεγάλο στρατηλάτη Αλέξανδρο. Δύο πρόσωπα που αποδεικνύουν την ελεύθερη βούληση και την ένδοξη θέση που μπορούσαν να έχουν ορισμένοι καλλιτέχνες, οι οποίοι έζησαν κατά τη θαλερή εποχή της δημοκρατίας και κατά την πρώιμη ελληνιστική. Φυσικά, η επιείκεια του κοινού απέναντι στον καλλιτέχνη που ανεβαίνει κοινωνικά και δρα ως αυτόνομος, γρήγορα εξαντλείται, όταν για παράδειγμα στην περίπτωση του Φειδία, ο καλλιτέχνης κατηγορείται για αλαζονεία, στη βάση του ισχυρισμού ότι πάνω στην ασπίδα της Αθηνάς είχε τοποθετήσει τον Περικλή και δίπλα τον εαυτό του<sup>6</sup>. Νέες μετατοπίσεις όμως εξακολουθούν να πραγματοποιούνται και να ανατρέπουν τόσο στερεότυπα όσο και κατακτήσεις.

Κατά τη ρωμαϊκή περίοδο, ο καλλιτέχνης παραμένει συνδεδεμένος με υλικοτεχνικές δραστηριότητες, ενώ εξακολουθεί να περιφρονείται εφόσον δεν ανήκει καθολικά στον κύκλο των διανοουμένων, τον μόνο άξιο κοινωνικής εκτίμησης<sup>7</sup>. Κατά τον Δυτικό Μεσαίωνα, ακόμα αντιμετωπίζεται ως ανώνυμος χειρωναξ. Ο καλλιτέχνης «γίνεται» ο εμπνευσμένος δημιουργός με τα ιδιαίτερα γνωρίσματα που συνηθίσαμε να τον στολίζουμε, σταδιακά, ξεκινώντας την πορεία της καταξίωσής του, με την μετάβαση του έργου του από την κατηγορία των Μηχανικών Τεχνών στην κατηγορία των Ελευθέρων Τεχνών κατά την Αναγέννηση, όταν η κοινωνική του θέση αρχίζει να αναβαθμίζεται. Η ανοδική του πορεία συνεχίζεται με τις αλληπάλληλες μετατοπίσεις του ρόλου του, μέχρι την ανάδυση της νεωτερικότητας κατά την οποία κορυφώνεται η ωριμότητα της σύλληψης του Καλλιτέχνη, ως δημιουργικής προσωπικότητας.

Η αντίληψη που κυριαρχεί έως τον 14<sup>ο</sup> αιώνα για τον καλλιτέχνη, τον κατατάσσει μεταξύ των εξειδικευμένων τεχνιτών. Οι χριστιανοί λόγιοι του Μεσαίωνα ενστερνίζονται την άποψη ότι η τέχνη που είναι άξια να ασκηθεί από ελεύθερους ανθρώπους, πρέπει να απαιτεί πνευματική καλλιέργεια κατά την εκμάθησή της<sup>8</sup>. Με βάση το κριτήριο αυτό, διέκριναν τις τέχνες σε *ελευθέρια* και *μηχανικά*. Οι ελευθέρια ήταν επτά και χωρίζονταν στο trivium, που περιελάμβανε τις τέχνες που σχετιζόνταν με το λόγο, συγκεκριμένα τη γραμματική, τη λογική και τη ρητορική και στο quadrivium, που περιελάμβανε τις τέχνες που σχετιζόνταν με τους αριθμούς, συγκεκριμένα την αριθμητική, τη μουσική, τη γεωμετρία και την αστρονομία. Στις χειρονακτικές τέχνες (χρυσοχοΐα, υφαντική, χαρακτηριστική,

<sup>6</sup> Edgar James Banks, *Seven Wonders of the Ancient World*, New York G.P. Putnam's Sons, 1916, σ.σ. 135-138 (πηγή: [www.archive.org/details/sevenwondersofan00bank](http://www.archive.org/details/sevenwondersofan00bank))

<sup>7</sup> Κατά τον Πλίνιο τον Πρεσβύτερο, όπως μας πληροφορεί ο Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Εκδ. Άγρα, 2004, σ. 15

<sup>8</sup> *ibid.*, σ. 16

μεταλλουργία) ανήκαν οι αποκαλούμενες σήμερα Καλές Τέχνες (ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική) και όλες μαζί ανήκαν στις μηχανικές. Οι Καλές Τέχνες δεν διαχωρίζονταν από τις διακοσμητικές και στα εργαστήρια – που ήταν ο βασικός χώρος παραγωγής των έργων – κατασκευάζονταν ποικίλα αντικείμενα, από εικόνες για Αγίες Τράπεζες έως έπιπλα. Το γεγονός ότι η βασική μονάδα παραγωγής ήταν όχι ένας ταλαντούχος καλλιτέχνης, αλλά το εργαστήριο, όπου δούλευαν ομάδες τεχνιτών και λειτουργούσε υπό τη λογική της μαθητείας παρά της ανάδειξης ενός προσωπικού ταλέντου, έκανε τους καλλιτέχνες να αναπτύσσουν μια ταπεινή συμπεριφορά, ανάλογη με το κοινωνικό τους *status*<sup>9</sup>.

Στο πλαίσιο αυτό, όπου οι καλλιτέχνες εξαρτώνται από τις συντεχνίες τους και την συνολικά συντεχνιακή λογική της Μεσαιωνικής κοινωνίας και υποτάσσονται στην ομαδική και χειρωνακτική λογική του εργαστηρίου, ένα κείμενο του Ιταλού ζωγράφου **Cennino Cennini**, γραμμένο περίπου στα 1400, συνιστά ένα σημείο μεταβατικό στην ενίσχυση της αυτοεκτίμησης του καλλιτέχνη. Το *Libro dell' arte* αποτελεί μια πραγματεία περί την τέχνη της ζωγραφικής, που γράφεται με σκοπό να δώσει οδηγίες για τη σωστή εκπαίδευση των μαθητευόμενων στο εργαστήριο ενός ζωγράφου και ασχολείται κατά κύριο λόγο με τα υλικά και τις μεθόδους που πρέπει να ακολουθεί ένας τεχνίτης, ώστε να διεκπεραιώνει σωστά την εργασία του. Το ενδιαφέρον που παρουσιάζει *Το βιβλίο της Τέχνης* βρίσκεται κυρίως στην πρόταση που θέτει ο Cennini, ότι οι τέχνες πρέπει να θεωρούνται ελευθέρια και όχι μηχανικές, καθώς επίσης και στο γεγονός ότι ανάμεσα στις συμβουλές που δίνει στους μαθητευόμενους, δίνει και την πρωτοφανή συμβουλή να αναπτύξουν σιγά σιγά το δικό τους ιδιαίτερο *stylus*. Ας υπενθυμίσουμε κάπου εδώ ότι οι μαθητευόμενοι, σύμφωνα με την συνήθη πρακτική, αντέγραφαν τα σχέδια του ζωγράφου του εργαστηρίου, που και αυτά με τη σειρά τους ήταν αντιγραφές σχεδίων άλλων ζωγράφων, και ως εκ τούτου η παρότρυνση προς μια προσωπική διαφοροποίηση μαρτυρά κάποιο ενδιαφέρον για τη γνησιότητα του έργου και την ιδιαίτερη δημιουργικότητα του έως τότε τεχνίτη-δημιουργού. Ακόμα και κατά την Αναγέννηση, που χρονολογικά ξεκινά περίπου τότε, ο καλλιτέχνης δεν έχει ακόμα ανεπτυγμένη αυτοεκτίμηση, διότι αισθάνεται ταπεινός κατασκευαστής σκευών, που απέχει μακράν από την κοινωνική αναγνώριση και την προσωπική καταξίωση. Η τέχνη δεν υπάρχει ακόμα με σκοπό την αισθητική απόλαυση, αλλά εξυπηρετεί εξωκαλλιτεχνικές λειτουργίες.

Η μετάβαση από την εποχή που η τέχνη εκτελεί λειτουργίες που της υπαγορεύονται από ξένα συγκείμενα μέχρι τη στροφή προς τον εαυτό της, που σηματοδοτεί την αυτονόμησή της, μας εξιστορείται από τον **Niklas Luhmann**, στο βιβλίο του *Art as a Social System*<sup>10</sup>, στο κεφάλαιο «Η Λειτουργία της Τέχνης και η Διαφοροποίηση του Συστήματος της Τέχνης». Ο Luhmann ταυτίζει την αυτονόμηση των σφαιρών με τη διαφοροποίηση των κοινωνικών συστημάτων, η οποία συναντά την νεωτερικότητα στην ανάδυσή της, ενώ εστιάζει το ενδιαφέρον του στην ιστορική πορεία προς την αυτονόμηση του υποσυστήματος της τέχνης. Η τέχνη συμμετέχει στην κοινωνία διαφοροποιώντας εντελώς εαυτόν, ως ένα σύστημα που διατρέχεται από μια λογική *τελεστικής κλειστότητας*. Η μοντέρνα τέχνη είναι αυτόνομη για τον Luhmann, με μια τελεστική έννοια, δηλαδή «κανείς δεν κάνει αυτό που κάνει εκείνη»<sup>11</sup>. Η τελεστική κλειστότητα με την οποία είναι προικισμένη, την καθιστά αυτόνομη μέσα στο αυτοποιητικό σύστημα της κοινωνίας, αλλά ταυτόχρονα και εξαρτημένη, αφού η ειδική ανεξαρτησία του υποσυστήματος είναι δεμένη με μια ειδική εξάρτηση από το περιβάλλον του, δηλαδή από τα υπόλοιπα υποσυστήματα, που λειτουργούν και ως «υποστηρικτικά συγκείμενα».

<sup>9</sup> *The Changing Status of the Artist*, Edited by Emma Barker, Nick Webb, Kim Woods, Yale University Press, New Haven and London in association with The Open University, 1999, σ. 14

<sup>10</sup> Niklas Luhmann, *Art as a Social System*, μτφρ. Eva M. Knodt, Stanford University Press, 2000

<sup>11</sup> “No one else does what it does”, *ibid.*, σσ. 134-135

Ο Luhmann εξετάζει τη σταδιακή αυτονόμηση του συστήματος της τέχνης από το ευρύτερο περιβάλλον και από τα υπόλοιπα συστήματα που ορίζουν τη λειτουργία του, μέχρι την εντελή διαφοροποίησή του ως ένα αυτόνομο και τελεστικά κλειστό σύστημα. Η διαφοροποίηση, που συνιστά κεντρική έννοια στην κοινωνιολογία του Luhmann και αποτελεί την προϋπόθεση της αυτονομίας, δεν είναι το αποτέλεσμα μιας αποσύνθεσης του όλου στα μέρη του, αλλά το αποτέλεσμα της πραγματοποιημένης πιθανότητας για διαφοροποίηση, που εμπεριέχεται εξ αρχής στο σύστημα της κοινωνίας σαν όλον.

Αρχικά επισημαίνει ότι αυτό που αναδρομικά αναγνωρίζουμε σήμερα ως τέχνη εκπλήρωνε, στην Αρχαιότητα κι έπειτα στο Μεσαίωνα, υποδεέστερες λειτουργίες εξυπηρετώντας διάφορα συγκείμενα, που απασχολούνταν από δημόσιες υποθέσεις θρησκευτικής κυρίως φύσεως. Μια πρώτη μετατόπιση στην πορεία προς τη διαφοροποίηση, γίνεται με τη μετάβαση από τη μαγική στην εκπαιδευτική χρήση των εικαστικών τεχνών στο πλαίσιο της Χριστιανικής θρησκείας<sup>12</sup>. Το βήμα αυτό είναι αποφασιστικό, αλλά συνοδεύεται από τεράστιες δυσκολίες, όπως η βραδυκίνητη καθοδήγηση των θεατών – κατά κύριο λόγο των φτωχότερων τάξεων – από μια μαγική σε μια αναπαραστατική κατανόηση των εικόνων. Αυτή η μετακίνηση προϋπέθετε την αναθεώρηση αφηγήσεων που ήταν σε όλους οικείες, την αμφισβήτηση του τρόπου που είχαν μάθει να βλέπουν και να αντιλαμβάνονται, πράγμα που απαιτούσε και μια μεταστροφή της συνολικής θεώρησης των πραγμάτων και ειδικότερα της θεώρησης των ίδιων των εικόνων.



Εικ. 6

<sup>12</sup> *ibid.*, σ. 159

## I. Μεσαίωνας/ Το αντιδραστικό λίκνο

Ευθεία μετάβαση από την μαγική κατανόηση της τέχνης στην καλλιτεχνική αυτονομία δεν υπήρξε ποτέ, σύμφωνα με τον Luhmann<sup>13</sup>. Αποστολή της τέχνης παρέμεινε για μεγάλο διάστημα η μεταβίβαση νοημάτων και όχι η καινοτομία. Τα έργα του Μεσαίωνα σκοπό είχαν να φωτίσουν ορισμένα θρησκευτικά ή άλλου είδους κοινωνικά νοήματα. Η κύρια λειτουργία τους ήταν εκπαιδευτική, ενώ λειτουργούσαν κατεξοχήν σαν ενθυμήματα πίστης και αξιών. Η μόνη ελευθερία που μπορούσε να αξιώσει η τέχνη, ήταν η διακοσμητική. Μόνο μετά τον όψιμο Μεσαίωνα, μπορεί κανείς να εντοπίσει καταστάσεις, στις οποίες η τέχνη ακολουθεί εσωτερικά κριτήρια και πλέον δεν αποτελεί αποκλειστικά ζήτημα δεξιοτεχνικής διεκπεραίωσης των οδηγιών του πελάτη. Τότε, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Hans Belting, «η αύρα του ιερού δίνει προτεραιότητα στην αύρα της τέχνης»<sup>14</sup>.

Ο Hans Belting κάνει μια αναδρομή στην ιστορία των εικόνων πριν από την ανάδυση της έννοιας της τέχνης, όπως σχηματίζεται στα νεότερα χρόνια «σφιχτά αγκαλιασμένη»<sup>15</sup> με τον δημιουργό της, και της έννοιας του ίδιου του καλλιτέχνη. Στο βιβλίο του *Likeness & Presence. A History of the Image Before the Era of Art*<sup>16</sup>, ο Γερμανός ιστορικός τέχνης περιγράφει τη μετάβαση από το καθεστώς της αντιμετώπισης των εικόνων ως «θρησκευτικών αναθημάτων για συλλογική χρήση»<sup>17</sup> και της λατρείας τους ως τέτοιων, στο καθεστώς της αισθητικής απόλαυσης των εικόνων ως καλλιτεχνικών επιτευγμάτων. Εστιάζει τη μελέτη του στην εποχή των εικόνων πριν το 14<sup>ο</sup> αιώνα, ενώ ως κομβική στιγμή στην περιγραφόμενη μετάβαση αντιμετωπίζει την εποχή της Μεταρρύθμισης του Λούθηρου.

Ένα από τα σημαντικότερα κίνητρα των ηγετών της Μεταρρύθμισης, που οραματίζονταν μια νέα εκκλησία, ήταν η χειραφέτηση από τους παλιούς θεσμούς. Η εικονοκλαστική στάση του Λούθηρου δεν εμπόδισε τη φιλελεύθερη οπτική του, που άφηνε χώρο για την ύπαρξη των εικόνων, εφόσον βέβαια χρησιμοποιούνταν για διδακτικούς σκοπούς και για την αποκάλυψη του Λόγου του Θεού. Ο περιορισμός αυτός βέβαια ήταν αρκετός για να απογυμνώσει τις εικόνες από την αύρα που ενέτεινε τη λατρευτική τους αξία. Η συμβολικότητα των εικόνων, η αμφισημία τους, αποτελούσε μια απειλή ενάντια στην ορθή κατανόηση του Θεϊκού Λόγου, της αλήθειας και της αντικειμενικότητας. Μια εκκλησία χωρίς εικόνες θα άφηνε όλο τον χώρο στο ούτως ή άλλως εξουσιαστικό κείμενο της Βίβλου, που δεν επέτρεπε (παρ)ερμηνείες.

Ο λόγος αφομοιώνεται μέσω ακοής και ανάγνωσης, όχι μέσω της όρασης. Η πίστη στην ενότητα εξωτερικής και εσωτερικής εμπειρίας, που καθοδηγούσε τα άτομα κατά τον Μεσαίωνα, διαλύεται σε έναν αυστηρό διχασμό πνεύματος και ύλης, που συνοδεύεται από τον αποχωρισμό κόσμου και υποκειμένου, όπως εκφράζεται στη διδασκαλία του Καλβίνου. Δεν είναι το μάτι που ανακαλύπτει την παρουσία του Θεού στις εικόνες ή στον φυσικό κόσμο, γιατί Εκείνος αποκαλύπτεται μόνο μέσω του Λόγου του. Ο λόγος είναι φορέας του πνεύματος και εξίσου αφηρημένος όσο η νέα σύλληψη του Θεού. Δεν απεικονίζει τίποτα,

<sup>13</sup> ibid.

<sup>14</sup> ibid. Μεταφράζουμε από τα αγγλικά: «the aura of the sacred gives way to the aura of art”.

<sup>15</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Εκδ. Άγρα, 2004, σ. 21

<sup>16</sup> Hans Belting, *Likeness & Presence. A History of the Image Before the Era of Art*, The University of Chicago Press, 1994

<sup>17</sup> Αναφορά στο Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, ο.π., σ. 17

αλλά αποτελεί ικανό σημάδι της παρουσίας Του, σέβεται την απόσταση Του και ασφαλώς απαγορεύει τη ζωγραφισμένη αναπαράστασή Του, που γίνεται αντιληπτή μέσω των αισθήσεων<sup>18</sup>.

Αντίθετα, το μοντέρνο υποκείμενο, αποξενωμένο από τον κόσμο, τον βλέπει σαν μια αποκομμένη αντικειμενικότητα. Η παλιά εικόνα απορρίπτει την αναγωγή του Θείου σε κάτι αναπαράστασιμο. Η νέα εικόνα όμως που επελαύνει, παράγεται από την τέχνη και εγείρει πολύ διαφορετικές αξιώσεις. Η τέχνη εισάγει ένα νέο επίπεδο νοήματος ανάμεσα στην οπτική εμφάνιση της εικόνας και την κατανόηση του παρατηρητή και αλλάζει την στάση του υποκειμένου. Η τέχνη γίνεται η σφαίρα του καλλιτέχνη, ο οποίος παίρνει τον έλεγχο των εικόνων και τις χειρίζεται σαν αποδείξεις της τέχνης του.

Η κρίση της παλιάς εικόνας, μας λέει ο Belting, είναι αλληλοεξαρτώμενη από την ανάδυση της νέας σύλληψης της τέχνης<sup>19</sup>. Αναφέρει τα δύο είδη εικόνων που συνυπάρχουν την εποχή της Μεταρρύθμισης, αναπτύσσει την αρχική τους αντίθεση και τον μετέπειτα διαχωρισμό της τέχνης από το σύστημα της θρησκείας, περιγράφοντας την κρίση της εικόνας στις αρχές της μοντέρνας εποχής. Ο Λούθηρος λέγοντας «Υπάρχουν δύο είδη εικόνων», προσπάθησε να αντισταθεί στην εικονοκλαστική τάση, βασιζόμενος στο κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης, που απαγόρευε συγκεκριμένα τις λατρευτικές εικόνες που υποκαθιστούσαν το Θεό και όχι όλες τις εικόνες. Το ένα είδος εικόνων ήταν οι απαγορευμένες ειδωλολατρικές εικόνες, που αφαιρέθηκαν από τους τοίχους των εκκλησιών της Μεταρρύθμισης και το άλλο ήταν οι εικόνες που γέμιζαν τους τοίχους των ιδιωτικών σπιτιών, συγκροτώντας τις πλούσιες συλλογές των ιδιοκτητών, οι οποίες φυσικά δεν θίγονταν από τις απαγορεύσεις ενάντια στις εικόνες των εκκλησιών. Βλέπουμε λοιπόν, πως οι εικόνες που χάνουν την λειτουργία τους στην εκκλησία, αναλαμβάνουν έναν νέο ρόλο, εκείνον της αναπαράστασης της τέχνης<sup>20</sup>.

Παρ' ότι ο Λούθηρος είχε στο μυαλό του την θρησκευτική πρακτική, η συνύπαρξη των δύο ειδών εικόνων δεν περιορίστηκε εκεί. Οι θεολόγοι και οι εμπειρογνώμονες της εποχής αναφέρονταν σε διαφορετικά είδη εικόνων. Οι μεν πρώτοι επιθυμούσαν να απεκδυθεί την ιερή του αύρα το παλιό είδος εικόνας, οι δε άλλοι αποζητούσαν έναν νέο ορισμό της τέχνης, που να συμφωνεί με το νέο είδος εικόνας. Σε κάθε περίπτωση και οι δύο πλευρές ενέτειναν την κρίση της παλιάς εικόνας. Βέβαια, η διάκριση δεν ήταν απλώς μεταξύ θρησκευτικής και κοσμικής εικόνας. Η διαχωριστική γραμμή βρισκόταν ανάμεσα στην παλιά και τη νέα σύλληψή της. Τη σταδιακή μεταμόρφωση της εικόνας μαρτυρά το «διπλό της πρόσωπο»<sup>21</sup>, δηλαδή η δυνατότητα να ειδωθεί με δύο τρόπους: είτε ως δοχείο του Ιερού είτε σαν εκδήλωση Τέχνης.

«Η μοντέρνα τέχνη γεννιέται από το πνεύμα της θρησκείας», γράφει χαρακτηριστικά ο Belting, και συνεχίζει περιγράφοντας την αποσύνδεση του θρησκευτικού πεδίου από το καλλιτεχνικό<sup>22</sup>. Τα συστήματα διαφοροποιούνται – για να θυμηθούμε το Luhmann – και η θρησκεία αποκτά μια διαχωρισμένη περιοχή στην κοινωνία. Από την περιοχή αυτή, η τέχνη άλλοτε γίνεται αποδεκτή και άλλοτε εξορίζεται. Σίγουρα πάντως παύει να αποτελεί θρησκευτικό φαινόμενο. Τώρα, στο βασίλειο της τέχνης, οι εικόνες συμβολίζουν τις νέες εκκοσμικευμένες απαιτήσεις της κουλτούρας και της αισθητικής εμπειρίας. Το μοντέρνο μυαλό δεν δέχεται πια μία ενιαία σύλληψη της εικόνας, και

<sup>18</sup> Hans Belting, *Likeness & Presence. A History of the Image Before the Era of Art*, ο.π., σ. 15

<sup>19</sup> *ibid.*, σ. 15

<sup>20</sup> *ibid.*, σ. 458

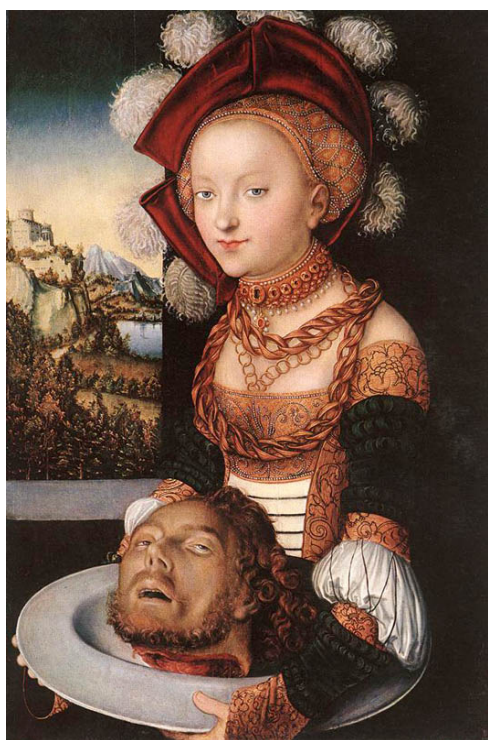
<sup>21</sup> *ibid.*

<sup>22</sup> *ibid.*, σσ. 458-460

μάλιστα ανεξάρτητη από την ιδέα της τέχνης. Ωστόσο, η ετικέτα «τέχνη» μπαίνει πάνω από την εικόνα, ώστε τελικά συσκοτίζει τη μοντέρνα διάσπαση της ενιαίας άλλοτε σύλληψής της, ταυτόχρονα όμως ανοίγει το δρόμο προς τη δημιουργία ενός νέου αυτόνομου πεδίου. Ο αισθητικός επαναπροσδιορισμός με όρους «κανόνων της τέχνης» επιτρέπει στις καλλιτεχνικές και μη καλλιτεχνικές εικόνες να εμφανίζονται πλάι-πλάι, αλλά να απευθύνονται σε διαφορετικούς ανθρώπους.

Η αισθητική μεσολάβηση επιτρέπει μια διαφορετική χρήση των εικόνων, πάνω στην οποία ο καλλιτέχνης και ο θεατής μπορούν να συμφωνήσουν. Τα υποκείμενα παίρνουν την εξουσία πάνω στην εικόνα και επιχειρούν να εφαρμόσουν, μέσω της τέχνης, την δική τους μεταφορική σύλληψη του κόσμου. Η εικόνα, εφεξής παραγόμενη σύμφωνα με τους κανόνες της τέχνης και καθοριζόμενη ανάλογα με τους όρους που θέτουν οι κανόνες, αυτοπαρουσιάζεται στον θεατή ως ένα αντικείμενο στοχασμού<sup>23</sup>. Η φόρμα και το περιεχόμενο διαμεσολαβούνται πια από την αισθητική εμπειρία που λειτουργεί ως «καμουφλαρισμένη επιχειρηματολογία» υπέρ της αξίας του έργου, και δεν χρησιμοποιούνται ως διαμεσολαβητές για την εξυπηρέτηση της θρησκείας και της λατρείας του Θεού.

Ο ζωγράφος τώρα γίνεται ποιητής και ως τέτοιος έχει την αξίωση της ποιητικής ελευθερίας. Η νέα παρουσία του έργου υπερβαίνει την προηγούμενη παρουσία του ιερού στο έργο. Στο ερώτημα «τι σημαίνει αυτή η νέα παρουσία», ο Belting απαντά ότι πρόκειται για μια ιδέα, η οποία γίνεται ορατή: την ιδέα της τέχνης, όπως την είχε στο μυαλό του ο καλλιτέχνης.



Εικ. 7



Εικ. 8

<sup>23</sup> *ibid.*, σ. 16



*Etk. 9*



*Etk. 10*

## II. Αναγέννηση/ Το *concetto* πείθει τους πρίγκηδες

### i) Ο Καλλιτέχνης στην Αυλή

Μέχρι τις αρχές του 15<sup>ου</sup> αιώνα, «η ιδέα που είχε στο μυαλό του ο καλλιτέχνης» δεν έχαιρε και ιδιαίτερης εκτίμησης, διότι εκείνος δεν ανήκε στην ελίτ των λογίων, αλλά στις συντεχνίες των ταπεινών χειρωνακτών. Τότε, στις αρχές της Αναγέννησης, ξεκινά η διαδικασία απόδοσης ρόλου διανοούμενου στον καλλιτέχνη, διαδικασία άμεσα συνδεδεμένη με την κοινωνική του ανέλιξη και ταυτόχρονη με την εμφάνιση της έννοιας της «δημιουργικής σύλληψης» ή αλλιώς του *concetto*, που πηγάζει από τη σκέψη ενός μεγαλοφυούς δημιουργού. Η καινοτομία, σε αντίθεση με τη Μεσαιωνική αντίληψη, αρχίζει να έχει κάποια σημασία και, όπως αναφέρει ο Luhmann, η τέχνη εισάγεται σε ένα συγκείμενο, ικανό για τη δημιουργία αμιγώς καλλιτεχνικών κριτηρίων, ώστε η τέχνη να αρχίσει να αξιολογείται ανεξάρτητα από τα πεδία που μέχρι εκείνη τη στιγμή τη νοσηματοδοτούσαν.

Οι συνθήκες για τη δημιουργία τέτοιων κριτηρίων παρέχονται από τις ιταλικές αυλές, στις αρχές του 14<sup>ου</sup> αιώνα, όταν η κουλτούρα τους ξεκινά να απελευθερώνεται από τους περιορισμούς που έθεταν οι συντεχνίες και οι διάφοροι ανεξάρτητοι καλόγεροι, παράγοντες που διατηρούσαν τον έλεγχο των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων. Η απελευθερωτική αυτή τάση ευδοκίμησε στο έδαφος των μικρών επικρατειών και των πόλεων-κρατών, συμπεριλαμβανομένου και του Βατικανού, όπου οι σχέσεις κυριαρχίας καθορίζονταν με βάση την πολιτική ολιγαρχία, όπως στην Φλωρεντία, ή την αυλή. Η απουσία συγκεντρωτικού κράτους ήταν ζωτικής σημασίας όσον αφορά στην πολιτική χρήση των χρημάτων. Απ' τη μια, η Ιταλία έπαιζε κυρίαρχο ρόλο στην ανάπτυξη μιας νομισματικής οικονομίας, βασισμένης στην εξαγωγή υφασμάτων, στο εμπόριο, στις τραπεζικές δραστηριότητες και στη διαχείριση του εκκλησιαστικού εισοδήματος. Από την άλλη, δεν είχε συγκεντρωτικό κράτος. Σε άλλα μέρη της Ευρώπης, το εισόδημα από το εμπόριο έχασε την πολιτική του λειτουργία για τις πόλεις και διοχετεύτηκε σε μεγαλύτερες μονάδες – μέσω της εξαγοράς πολιτικών θέσεων ή της απόκτησης τίτλων ευγένειας. Στην Ιταλία, τέτοιες προσπάθειες παρέμειναν εστιασμένες σε πολύ μικρότερες αυλές, μετά την αποτυχία μεγάλων στρατιωτικών φιλοδοξιών. Επίσης, η μορφή του νέου εθνικού κράτους και ιδίως του αυλικού δεν ήταν παγιωμένη. Δεν διευκρινιζόταν αν ο νέος πρίγκηδας ανήκε στην κατηγορία του βασιλιά ή του τυράννου, αν θα έχτιζε παλάτι ή φρούριο στην επικράτειά του. Σε μια τέτοια κατάσταση αναπτύχθηκε η πολιτικά κινητοποιημένη πατρωνία και οι πάτρωνες άρχισαν να ανταγωνίζονται ο ένας τον άλλο.

Η αξία των έργων τέχνης, η οποία στο εμπόριο εξαρτιόταν από το υλικό (χρυσό, ακριβά μπλε) και την *εργασία*, μετατοπίστηκε προς την καλλιτεχνική *δεξιότητα*. Το αποτέλεσμα ήταν ότι οι καλές τέχνες και οι καλλιτέχνες προικίστηκαν με μια νέα αξία. Η πρώτη πραγματεία πάνω στη ζωγραφική, το *Della Pittura* του Alberti, ήγειρε την αξίωση διάκρισης των αρίστων και αρετής για τους καλύτερους των καλλιτεχνών, ανυψώνοντας έτσι το έργο τους στον ιεραρχικό βαθμό των ελευθέρων τεχνών. Αυτή η αξίωση απαιτούσε την παρουσίαση και την εκτίμηση των δυνατοτήτων τους. Το γεγονός ότι οι καλλιτέχνες ήταν «κινητοί» και μπορούσαν να μεταφέρουν τις δεξιότητες και τη φήμη τους όπου αλλού ήθελαν, αν οι τοπικές συνθήκες δεν τους ικανοποιούσαν, σήμαινε ανάπτυξη του *prestige* τους και «πρόοδο»<sup>24</sup>. Η κατάταξη των τεχνών στις ελευθέριας, απελευθέρωσε την τέχνη από τους στενούς δεσμούς με τις συντεχνίες και την ενσωμάτωσε στις «προσωπικές, ανασφαλείς και διεφθαρμένες σχέσεις που χαρακτήριζαν τις αυλές»<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Niklas Luhmann, *Art as a Social System*, ο.π., σ. 161

<sup>25</sup> *ibid.*

Η αναβάθμιση της πριγκηπικής αναγεννησιακής αυλής συνδέεται με την βελτίωση της κοινωνικής θέσης του καλλιτέχνη. Όλες οι ελπίδες για την προώθηση των τεχνών, για την αναγνώριση και υποστήριξη των καινοτομιών, για το μερίδιο κοινωνικού *prestige* και το προνομιακό *lifestyle* του καθενός, έπρεπε να βασιστούν στο σύστημα της πατρωνίας, ειδικά στις αυλές. Παρ' ότι η τυπογραφία που εφευρέθηκε τον 16<sup>ο</sup> αι. βοηθούσε την ανάπτυξη συζητήσεων πάνω στις τέχνες και τα γνωρίσματα των διαφορετικών ειδών, δεν θα μπορούσε να περιμένει κανείς υποστήριξη προς την κατάκτηση της διαφοροποιημένης τέχνης, από την κοινή γνώμη. Η τάση προς την αυτονομία περιοριζόταν στις αλληλεπιδράσεις εντός του συστήματος της πατρωνίας και στην επιμονή για εσωτερικά κριτήρια αξιολόγησης της τέχνης.

Ταυτόχρονα η πατρωνία στις αυλές δημιούργησε έναν μηχανισμό προστασίας των τεχνών απ' τους κανόνες των συντεχνιών και από την ενσωμάτωση στην τρέχουσα διαστρωμάτωση των «νοικοκυριών». Το αυλικό κράτος άφηνε πίσω του τη διαφορά ανάμεσα στην αριστοκρατία και τον λαό, μια διαφορά βασισμένη σε κοινωνική ιεραρχία και υπεύθυνη για την αποτυχία του κλασικού ιδεώδους της δημοκρατικής ελευθερίας, όπως σημειώνει ο Luhmann<sup>26</sup>. Ο καλλιτέχνης βρίσκεται εκτός της διαμόρφωσης της κοινωνίας σε ταξικά επίπεδα, χαίρει σεβασμού και μπορεί να κερδίσει αναγνώριση. Παρ' ότι υπάρχει ήδη μια εμφανής κίνηση προς τη λειτουργική διαφοροποίηση, φραστικές λεπτομέρειες και ευφημισμοί, κυρίως στο πλαίσιο συζητήσεων σε σχέση με τα είδη και τους καλλιτέχνες, έβριθαν ακόμα από σκέψεις που αφορούσαν στην ιεραρχία και πήγαζαν από την ανάλογη νοοτροπία. Αυτό το σχήμα δημιουργούσε την ανάγκη για κριτήρια που να καθιστούν δυνατή την απόδοση υψηλού βαθμού ιεραρχίας στην τέχνη.

Γραπτά ντοκουμέντα αποδεικνύουν ότι κατά την Αναγέννηση παρουσιάζονται δύο τάσεις αντιμετώπισης του καλλιτέχνη. Η πρώτη προέρχεται από τις πεποιθήσεις της Αρχαιότητας, όπως μεταφέρθηκαν, ελαφρώς αμβλυμένες, στον Μεσαίωνα και κάνει τις τελευταίες της εμφανίσεις στις αρχές της Αναγεννησιακής περιόδου: η *περιφρόνηση*. Ο καλλιτέχνης αντιμετωπίζεται συχνά από τον πάτρωνα ως απλός διακοσμητής, ο οποίος πληρώνεται ανά τετραγωνικό μέτρο του τοίχου που ζωγραφίζει, ανεξάρτητα από την φήμη που μπορεί να έχει κερδίσει. Από την άλλη, η αυξανόμενη αποδοχή του από ένα ευγενές κοινό και η σημασία που αρχίζει να δίνεται στο εκπαιδευτικό κεφάλαιο του διανοούμενου δημιουργού, μαζί με την υποστήριξη και την σίγουρη εργασία που έχει εξασφαλίσει στην Αυλή, προκαλούν την εμφάνιση μιας δεύτερης τάσης. Ο δημιουργός *υψώνει το ανάστημά του*, προσπαθώντας να εξασφαλίσει το σεβασμό που πιστεύει και ο ίδιος ότι αξίζει στο ταλέντο του. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Ιταλού ζωγράφου Francesco del Cossa, ο οποίος στέλνει επιστολή παραπόνων, γραμμένη το 1470, στον Δούκα της Φερράρα, διαμαρτυρούμενος για τις πληρωμές των καλλιτεχνών που δούλευαν σε μια σειρά τοιχογραφιών στο παλάτι, ότι ήταν όλες του ιδίου χρηματικού ύψους, παραβλέποντας την ευρύτερη και υψηλότερη φήμη ορισμένων από τους καλλιτέχνες<sup>27</sup>.

Εντυπωσιακό είναι το παράδειγμα του δύσκολα κατατάξιμου καλλιτέχνη του 16<sup>ου</sup> αιώνα, **Benvenuto Cellini**, και της σχέσης του με τον πάτρωνά του<sup>28</sup>. Ένας αμφιλεγόμενος καλλιτέχνης της εποχής, γνωστός για την περίφημη αλατιέρα του – στην πραγματικότητα ένα εντυπωσιακά περίτεχνο σύμπλεγμα μορφών, που αναπαριστά τη Γη και τη Θάλασσα, σε χρυσό και σμάλτο – υπερέβαινε ευθαρσώς τα εσκαμμένα, προβάλλοντας αξιώσεις προς

<sup>26</sup> *ibid.*

<sup>27</sup> *The Changing Status of the Artist*, Edited by Emma Barker, Nick Webb, Kim Woods, ο.π., σ. 12

<sup>28</sup> Η περίπτωση του Cellini αναπτύσσεται περαιτέρω στην μελέτη του Πανεπιστημίου του Yale, *ibid* σσ. 88-101

τον Γάλλο πάτρωνά του, Βασιλιά Φραγκίσκο Ι, του οποίου η αυλή στο Fontainebleau ήταν στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αι. ένα από τα σημαντικότερα κέντρα καλλιτεχνικής μαεστρίας. Οι δημιουργικές πρωτοβουλίες του, οι έμμεσες διεκδικήσεις μιας ισότιμης σχέσης με τον μαικήνα του και φυσικά το γεγονός της συγγραφής της αυτοβιογραφίας του, υπογραμμίζουν την αυτοπεποίθηση του και το αίτημά του για καλλιτεχνική ελευθερία.

Η σχέση του Cellini με τον Φραγκίσκο Ι ξεπερνούσε τα όρια της τυπικής σχέσης καλλιτέχνη-πάτρωνα. Η αυτοβιογραφία του Cellini, που αποτελεί την βασική πηγή των πληροφοριών που διαθέτουμε, είναι γεμάτη από σχόλια του βασιλιά, που δείχνουν πόσο πολύ εκτιμούσε τον καλλιτέχνη και του παρείχε όλα τα μέσα και την ελευθερία για να δημιουργεί, τόσο ώστε ο Cellini συχνά ξεκινούσε να φτιάχνει γλυπτά με δική του πρωτοβουλία. Έφτασε όμως μια στιγμή που αυτή η συνήθεια ενόχλησε τον βασιλιά, ο οποίος αγανακτισμένος ανακάλεσε στην τάξη τον Cellini, λέγοντάς του μεταξύ άλλων:

*«Υπάρχει ένα πολύ σημαντικό πράγμα, Benvenuto, το οποίο εσείς οι καλλιτέχνες, όσο ταλαντούχοι κι αν είστε, θα πρέπει να καταλάβετε: δεν μπορείτε να επιδεικνύετε το ταλέντο σας χωρίς βοήθεια και η μεγαλοσύνη σας γίνεται αντιληπτή εξαιτίας των ευκαιριών που δέχετε από εμάς. Θα πρέπει λοιπόν να είσαι κάπως πιο υπάκουος και λιγότερο αλαζών και ισχυρογνώμων. Θυμάμαι να σου δίνω ρητές εντολές να μου φτιάξεις 12 ασημένια αγάλματα και αυτό ήταν το μόνο που επιθυμούσα. Αλλά εσύ έβαλες στο μυαλό σου να μου φτιάξεις μια αλατιέρα και βάζα και μπούστα και πόρτες και τόσα πράγματα ακόμα, που με αφήνουν απολύτως άναυδο, όταν συλλογίζομαι πως αγνόησες τις επιθυμίες μου και βάλθηκες να ικανοποιήσεις τον εαυτό σου. Εάν νομίζεις ότι μπορείς να συνεχίσεις με αυτό τον τρόπο, θα σου δείξω πώς συμπεριφέρομαι όταν θέλω να γίνουν τα πράγματα με τον τρόπο μου. Επομένως, σε προειδοποιώ, φρόντισε να ακολουθείς τις διαταγές μου: αν επιμένεις στις δικές σου ιδέες, θα είναι σαν να χτυπάς το κεφάλι σου στον τοίχο.»<sup>29</sup>*

Παρ' ότι ο βασιλιάς ανακάλεσε μερικώς το «κατσάδιασμα», ο Cellini εγκατέλειψε τη Γαλλία προσβεβλημένος και επέστρεψε στην Ιταλία. Φαίνεται ότι τότε η πολιτική εξουσία διατηρούσε έναν βαθμό εξωστρεφούς αφέλειας...

Η περίπτωση του Cellini παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι δείχνει εμφανώς πρώτα απ' όλα την φιλοδοξία ενός αμφιλεγόμενου καλλιτέχνη που ισορροπεί μεταξύ του ρόλου του τεχνίτη-χρυσοχόου και του δημιουργού έργων τέχνης, ενσαρκώνοντας τη μετάβαση από την εκτίμηση του υλικού στην εκτίμηση της δεξιοτεχνίας – αποδεικτικό στοιχείο της αναβάθμισης του καλλιτέχνη – αλλά ταυτόχρονα προσπαθώντας να καθαγιάσει τον τεχνικό χαρακτήρα της δουλειάς του, μέσα από την εκτενή καλλιλογική παρουσίαση του έργου του. Ύστερα, ο Cellini είναι η περίπτωση του καλλιτέχνη που προσβλέπει στην κατάκτηση της καλλιτεχνικής του ανεξαρτησίας και της κοινωνικής του αναβάθμισης, επιδιώκοντας τους στόχους του δυναμικά και με αξιοσημείωτη αυτοπεποίθηση, συγκριτικά με τις συνθήκες της εποχής.

Η αμφίσημη θέση του έργου του και του ίδιου του Cellini, φωτίζει κάποιους παράγοντες που αφορούν στον ρόλο των καλλιτεχνών μεταξύ 15<sup>ου</sup> και 16<sup>ου</sup> αιώνα, στις

---

<sup>29</sup> Μεταφράζω από τα αγγλικά. Benvenuto Cellini, *The Autobiography of Benvenuto Cellini*, Penuin Classics, σ. 302

πριγκηπικές αυλές της δυτικής Ευρώπης. Τεράστιες συζητήσεις έχουν γίνει επίσης γύρω από τη φύση και τη λειτουργία του έργου τέχνης, με αφορμή την αλατιέρα του Cellini. Το χρηστικό αντικείμενο με την αναμφισβήτητη αισθητική αξία δεν γίνεται μόνο πεδίο συνάντησης της χρηστικότητας με την τέχνη, αλλά αποτελεί και σημάδι της υψηλής κοινωνικής θέσης και του πλούτου του βασιλιά. Το γεγονός ότι το αντικείμενο αυτό σχεδιάστηκε και κατασκευάστηκε όχι απλώς από έναν ικανό τεχνίτη, αλλά από έναν ιδιοφυή καλλιτέχνη που πίστευε σ' αυτό, ο οποίος είχε πλήρη συναίσθηση της αξίας του και δεν άφηγε κανένα περιθώριο να του συμπεριφερθούν σαν σε υπηρέτη, πιθανολογούμε ότι προσέδωσε και στο ίδιο το αντικείμενο, όπως και σε κάθε γλυπτό του, ένα κύρος με το οποίο θα επιθυμούσε να ταυτιστεί κάθε μαικήνας των καλών τεχνών.

Πέραν της ειδικής «νεωτερικής» περίπτωσης του Cellini, που αποτελεί μιαν εξαίρεση της εποχής, το γεγονός της υψηλής αξιολόγησης της τεχνικής του δημιουργού έναντι της τιμής των υλικών του, υπήρξε γενικός κανόνας που αποδεικνύει την γεμάτη μεταβάσεις εξέλιξη στην πρόσληψη και αποδοχή της τέχνης. Η δεξιοτεχνία, στην οποία έχει μεταποπιστεί το ενδιαφέρον από την εποχή του Quattrocento, είναι ένα σημάδι αυτονομίας του καλλιτεχνικού πεδίου. Ο **Pierre Bourdieu** παραπέμπει στον ιστορικό **Michael Baxandall**, για να επισημάνει την εμφάνιση μιας «προ-νεωτερικής μορφής της αισθητικής απόλαυσης»<sup>30</sup> εκείνη την εποχή. Η καθαρά αισθητική αξία των έργων δεν μπορεί να νοηθεί ως τέτοια, δηλαδή ανεξάρτητα από την οικονομική αξία, για όσο καιρό η σχέση αφεντικού και ζωγράφου παρουσιάζεται ως μια εμπορική σχέση, στην οποία ο παραγγελιοδόχος επιβάλλει τα χρώματα, το θέμα και τις προθεσμίες. Ο Baxandall αποδεικνύει, σύμφωνα με τον Bourdieu, ότι αν το ενδιαφέρον για την τεχνική αυξάνεται εις βάρος της προσοχής στα υλικά, αυτό συμβαίνει αφ' ενός επειδή ο χρυσός γίνεται σπάνιος και αφ' ετέρου επειδή η μέριμνα των πελατών να διακριθούν από τους νεόπλουτους, τους οδηγεί να αρνηθούν την επιδεικτική προβολή του πλούτου. Ενισχυτικά στην τάση αυτή δρα το ουμανιστικό ρεύμα που υποστηρίζει έναν χριστιανικό ασκητισμό. Αντίθετα με την ανάγκη λιτότητας ως προς το υλικό, η δεξιοτεχνία του ζωγράφου πρέπει να είναι εμφανής πάνω στο έργο. Το πεδίο καλλιτεχνικής παραγωγής κερδίζει σε αυτονομία και οι ζωγράφοι γίνονται όλο και πιο ικανοί να επιδείξουν τον τρόπο, τη *manifattura*, τη μορφή, όλα όσα τους ανήκουν απολύτως. Κατανοούμε ωστόσο, ότι η επίδειξη όσων τους ανήκουν απολύτως είναι επίσης συνυφασμένη με την απαίτηση της αγοράς και συνάγουμε το συμπέρασμα ότι η ανάδυση των εσωτερικών κριτηρίων του πεδίου της τέχνης, που σημαίνει αυτονομία, είναι άμεσα εξαρτώμενη από τις χειραγωγικές δυνάμεις της αγοράς. Σε αυτή την «απελευθερωτική εξάρτηση» θα επανέλθουμε σε λίγο.

Ας δούμε προς το παρόν ποιες είναι οι οπτικές δεξιότητες των πελατών, οι οποίοι προκρίνουν την δεξιότητα του «χειριού του μετρ». Σύμφωνα με τον Bourdieu, οι πρακτικές γνώσεις, οι έξεις της καθημερινότητας είναι εκείνες που εξασφαλίζουν πρόσβαση των πελατών στην κατανόηση των έργων τέχνης. Συγκεκριμένα οι κοινωνικοί παράγοντες, σύμφωνα με τον Baxandall, «ευνοούν τη σύσταση οπτικών διαθέσεων που μεταφράζονται με τη σειρά τους σε σαφώς αναγνωρίσιμα στοιχεία στο ύφος του ζωγράφου»<sup>31</sup>. Στις ιδιότητες της ζωγραφικής αναπαράστασης βρίσκει κανείς μαρτυρίες μιας ιστορικής θεώρησης του κόσμου. Στην προκειμένη περίπτωση, το «μάτι του κουατροσέντο» βλέπει υπό το πρίσμα της έξεως του εμπόρου της εποχής, δηλαδή της έξης του «ανθρώπου των επιχειρήσεων που συχνάζει στην εκκλησία και του αρέσει ο χορός»<sup>32</sup>. Η απόλαυση του

<sup>30</sup> Pierre Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης, Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, Εκδ. Πατάκη, 2006, σ.476

<sup>31</sup> M. Baxandall, *“Painting and Experience in Fifteenth Century Italy”*, Oxford University Press, 1972, σ.3

<sup>32</sup> *ibid.*, σ.109

έργου στην προκειμένη περίπτωση είναι δεμένη με το όφελος, μιας που ο έμπορος όταν αρέσκεται σε ένα έργο σημαίνει ότι αποσβένει τα έξοδά του και αποκτά έναντι των χρημάτων του κάτι ακριβό, του οποίου η πολυτιμότητα φαίνεται και στην εμφανή ζωγραφική τεχνική του. Η προ-νεωτερική μορφή απόλαυσης που επισημαίνει ο Bourdieu, διαγιγνώσκεται στην ιδιαίτερη ικανοποίηση του να βρίσκει ο θεατής στο έργο ολόκληρο τον εαυτό του και τη σχέση του εαυτού του με τον κόσμο. Η επιτυχημένη διαδικασία κατανόησης του έργου προϋποθέτει τη συνάντηση του *πρακτικού νοήματος* που αντλεί ο θεατής από το κοινωνικό του συγκείμενο και των *καλλιτεχνικών σημασιών* μη ωφελμιστικού χαρακτήρα που διακρίνει πάνω στο έργο. Στην συνάντηση αυτή εντοπίζει ο Bourdieu την ευεξία που προκύπτει από την ενατένιση του έργου τέχνης. Θα μπορούσε να κατανοηθεί σαν μια συνάντηση του ανθρώπου ως κοινωνικοποιημένου σώματος με το έργο τέχνης σαν ένα κοινωνικό αντικείμενο, που ικανοποιεί την ανάγκη του ανθρώπου για αρμονία. Κατά κάποιον τρόπο, ο θεατής μέσα από την αισθητική ενατένιση της τέχνης του *Quattrocento* ικανοποιεί τις αισθήσεις του. Την όραση και την αφή, αλλά και τη θρησκευτική και οικονομική του αίσθηση!

Βλέπουμε ότι τα κριτήρια αξιολόγησης των θεατών-πελατών της εποχής αντλούνται από τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στις έξεις που αναπτύσσουν και στον κόσμο γύρω τους, ανάμεσα στην συστατική πράξη της αντίληψης και του αντικειμένου που συστήνεται, και βιώνονται ως μια προσυνομιλητή συμφωνία με τον κόσμο. Οι κοινωνικές συνθήκες που κάνουν αυτή την εμπειρία δυνατή αποσιωπούνται από μια «καλά θεμελιωμένη ψευδαίσθηση»<sup>33</sup>. Αυτή η ψευδαίσθηση χρησιμοποιεί συνήθως ένα λεξιλόγιο σχεδόν ερωτικό, για να περιγράψει την αισθητική ενατένιση, συσκοτίζοντας θα λέγαμε άκρως επιτυχημένα και γοητευτικά, τις αιτίες διαμόρφωσης των κριτηρίων αξιολόγησης της τέχνης.



Εικ. 11

<sup>33</sup> Pierre Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης, Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ο.π., σ. 476

## ii) Θεωρία και ακαδημίες

Κατά το 15<sup>ο</sup> αιώνα παρατηρείται αύξηση των καλλιτεχνικών παραγγελιών που προέρχονται όχι μόνο εκ μέρους πριγκίπων και ευγενών, αλλά κυρίως από οικογένειες εμπόρων και τραπεζιτών, που επιδιώκουν να προβάλλουν τον πλούτο και την κοινωνική τους άνοδο<sup>34</sup>. Ασφαλώς η άνοδος στην κοινωνική ιεραρχία και η προβολή πάντων των πατρώνων, βασιλέων ή αστών, αποτέλεσε σημαντικότατο κίνητρο για την παραγωγή εσωτερικών κριτηρίων αξιολόγησης της τέχνης και συνεπώς μια ωθητική κίνηση προς την αυτονόμησή της. Η επιδίωξη αυτή των πλουσίων αστών και γενικότερα των χορηγών της τέχνης, ωφέλησε και τον ίδιο τον καλλιτέχνη στην κοινωνική αναρρίχηση του.

Η προσπάθεια επινόησης κριτηρίων που να μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την απόδοση υψηλού βαθμού ιεραρχίας στην τέχνη, είναι ένα καθοριστικό βήμα προς τη διαφοροποίηση του συστήματος, σύμφωνα με το Luhmann. Εντυπωσιακό είναι το γεγονός ότι το βήμα αυτό προς την αυτονομία το κινητοποίησε ένα σύστημα πατρωνίας βασισμένο σε υψηλή ιεράρχηση, χρήσιμη για τη λήψη αποφάσεων. Οι πάτρωνες έπρεπε να πάρουν αποφάσεις που αφορούσαν όχι μόνο αγορές ή αναθέσεις έργων, αλλά ήταν πια αναγκαίο και ένα νέο είδος αποφάσεων όχι τόσο χειροπιαστών και κατανοητών. Αυτές οι αποφάσεις απαιτούσαν κρίσεις αξιολόγησης καλλιτεχνών και έργων τέχνης. Τα κριτήρια παρέχονταν συνήθως από τις υποδείξεις και τις μηχανορραφίες της αυλής, αλλά από κάποια στιγμή και μετά το ίδιο το έργο τέχνης έπρεπε να δίνει τα διαπιστευτήριά του. Αυτά τα διαπιστευτήρια θα έδειχναν αν εκείνος που παρήγγειλε το έργο μπορούσε να κερδίσει κοινωνική αναγνώριση μέσα από την παραγγελία. Τα κριτήρια αυτού του είδους θα αποτελούσαν τον γνώμονα λήψης αποφάσεων εδώ και στο εξής. Για να παγιωθούν έπρεπε να είναι γραπτώς επεξεργασμένα και δημοσιευμένα. Η άφιξη του τυπογραφικού πιεστηρίου έμελλε να εξασφαλίσει στο έργο τέχνης τα απαραίτητα πιστοποιητικά ποιότητας, στους παραγγελιοδότες κύρος και αίγλη και στον καλλιτέχνη όνομα και υπογραφή.

Σε αυτό το πλαίσιο εμφανίζεται η *θεωρία της τέχνης*, κατά το 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα, η οποία διερευνά την ιδέα της ομορφιάς και υποβαθμίζει το στολίδι σε απλό διάκοσμο. Οι *Ακαδημίες* που πρωτοεμφανίζονται εκείνη την εποχή, επαληθεύουν την υποβάθμιση των διακοσμητικών τεχνών, οι οποίες κατά το Μεσαίωνα δεν διακρίνονταν ακόμα από τις Καλές Τέχνες. Ο Cellini μάλιστα είναι ίσως ο τελευταίος καλλιτέχνης της Αναγέννησης που υποστηρίζει, με το έργο και την αυτοβιογραφία του, αυτή τη μεσαιωνική απουσία διαχωριστικής γραμμής. Συγκεκριμένα, το 1597 η Φλωρεντινή Ακαδημία αποδέχεται την πρόταση του Michelangelo για την παγίωση τριών αλληλεμπλεκόμενων τομέων: της



Εικ. 12

<sup>34</sup> κυρίως στη Φλωρεντία, μας πληροφορεί ο Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, ο.π., σ.24

ζωγραφικής, της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής, αφήνοντας έξω από τις Καλές Τέχνες την τέχνη της χρυσοχοΐας του Benvenuto Cellini<sup>35</sup>. Μέσω εννοιών όπως το *concetto* (σύλληψη ιδέας, δημιουργική σύλληψη), το *disegno* (σχέδιο), η *acutezza* (εξυπνάδα), το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από το δόγμα των αρμονικών αναλογιών στην αποδοχή των ποικίλων ιδεών του γούστου και στην εξερεύνηση ενός αγνώστου πεδίου. Διάφορες τάσεις υπάρχουν στις προτιμήσεις. Κάποιοι επιμένουν στις αρχές της μίμησης, ανοίγοντας παράλληλα και έναν δρόμο που δεν ακολουθεί αυστηρά την απόδοση της φύσης. Ορισμένοι εκτιμούν τον αυθορμητισμό, την έμπνευση, την απόκλιση από τα πρότυπα και τις ιδιοφυείς καινοτομίες. Τα σχέδια και οι σπουδές προσελκύουν το ενδιαφέρον ως ένα ιδιαίτερο είδος τέχνης. Η εμφάνιση όλων αυτών των τάσεων προϋπέθετε, σύμφωνα με το Luhmann, επαρκώς καθιερωμένα κριτήρια επιλογής.

Στην πορεία μιας εκτεταμένης αυτοπαρατήρησης, στο επίπεδο της σύνθεσης και του στυλ, το σύστημα της τέχνης κέρδισε την ανεξαρτησία του απέναντι στους πελάτες του. Μπορούσε να πάρει στα χέρια του τα κριτήρια αξιολόγησης και να τα ενδυναμώσει ακόμη περισσότερο. Τότε βλέπουμε να αναπτύσσεται μια ιδιαίτερα εξελιγμένη τεχνική φιλολογία, η οποία παρέχει οδηγίες, καθώς επίσης παρουσιάζεται και μια τάση συστηματοποίησης των εργαστηρίων, στα οποία ο κάτοχος της φήμης είναι υπεύθυνος της σκιαγράφησης των καλλιτεχνικών στόχων, της επιβολής των οδηγιών και της υπογραφής των έργων.

Ας σταθούμε λίγο στις δύο νέες τάσεις: την *θεωρία της τέχνης* και την *συστηματική οργάνωση των εργαστηρίων*. Με κίνητρο την απόδειξη πνευματικής αναβάθμισης καθώς και την επίδειξη του κοινωνικού και οικονομικού *status* των χορηγών της τέχνης, επιστρατεύεται η θεωρία. Το όφελος είναι διπλό. Τόσο για τον πάτρωνα όσο και για τον καλλιτέχνη. Η θεωρία παράγει τα κριτήρια αξιολόγησης του καλλιτεχνικού έργου, χρησιμοποιώντας πρωταρχικά τον ίδιο τον καλλιτέχνη σαν αφορμή, για να χτίσει μια νέα σύλληψη της δημιουργικής προσωπικότητας, η οποία ενσταλάζει τη μεγαλοφυΐα της πάνω στο έργο που παράγει.

Η μετέπειτα ιδεολογία του «αδημιούργητου δημιουργού»<sup>36</sup>, που ανθίζει κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, έχει τις ρίζες της στην εποχή που αρχίζουν να παράγονται επινοήσεις που περιγράφουν καθαρά τον καλλιτέχνη και το πεδίο του, όπως η ανάδυση μιας αμιγώς καλλιτεχνικής γλώσσας. Ο Pierre Bourdieu διακρίνει τα στοιχεία στα οποία συνίσταται η καλλιτεχνική γλώσσα σε δύο<sup>37</sup>. Το πρώτο είναι η επινόηση ενός νέου τρόπου να ονομάσουμε τον ζωγράφο και να μιλήσουμε για τον τρόπο ανταμοιβής της εργασίας του. Αυτός ο τρόπος ισοδυναμεί με έναν αυτόνομο ορισμό της καθαρά καλλιτεχνικής αξίας, η οποία δεν ανάγεται στην αυστηρά οικονομική αξία. Το δεύτερο στοιχείο είναι η επεξεργασία ενός τρόπου να μιλάμε για την ίδια τη ζωγραφική, χρησιμοποιώντας τις κατάλληλες λέξεις. Η περιγραφή του ειδικού χαρακτήρα της ζωγραφικής τεχνικής απαιτεί μια ορολογία. Υπό αυτό το πρίσμα, ο εγκωμιαστικός λόγος, που αναπτύσσεται κυρίως στη βιογραφία, παίζει ρόλο καθοριστικό για την αναβάθμιση του προσώπου του καλλιτέχνη, κυρίως γιατί τον καθιστά αξιομνημόνευτο.

Από τις αρχές ακόμα του 14<sup>ου</sup> αι. ξεκινά η συγγραφή κειμένων, που αφορούν τη ζωή και το έργο των καλλιτεχνών. Το 1300 ο Dante γράφει για τον Cimabue και τον Giotto, το 1380 ο Filippo Villani περιλαμβάνει τον Giotto στις βιογραφίες του για τους Φλωρεντινούς ζωγράφους της εποχής, το 1400 περίπου εμφανίζεται ο Cennini με *Το Βιβλίο της Τέχνης*, το 1470 ο Giovanni Santi, πατέρας του Raffaello, συγγράφει μια πραγματεία για τη μοντέρνα

<sup>35</sup> *The Changing Status of the Artist*, Edited by Emma Barker, Nick Webb, Kim Woods, ο.π., 1999, σ.31

<sup>36</sup> Έκφραση που συχνά συναντούμε στον Bourdieu

<sup>37</sup> Pierre Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης, Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ο.π., σ.436

τέχνη, όπου αναφέρει Φλαμανδούς και Ιταλούς καλλιτέχνες και στα μέσα του 15<sup>ου</sup> αι. κάνει την εμφάνισή της μια από τις πρώτες αυτοβιογραφίες καλλιτεχνών, στο *I Commentarii* του Ιταλού γλύπτη Ghiberti<sup>38</sup>. Ασφαλώς, εκείνος που καθιερώνει την αγιοποίηση των καλλιτεχνών είναι ο Vasari, στα μέσα του 15<sup>ου</sup>, με τους *Βίους Καλλιτεχνών*<sup>39</sup> του, που ενισχύουν καθοριστικά την εικόνα του καλλιτέχνη και την κοινωνική του αναγνώριση, ως σπάνιου ανθρώπινου είδους. Οι *Βίοι*, αναφέρει ο Δασκαλοθανάσης, εναρμονίζονται πλήρως με τις κεντρικές θέσεις του αναδυόμενου «πρωτοαστικού» ουμανισμού και το καλλιτεχνικό προϊόν ταυτίζεται προοδευτικά με τον καλλιτέχνη<sup>40</sup>.

Η νέα σύλληψη του καλλιτέχνη ως πολυμαθούς, με ένα κεφάλαιο γνώσεων που έχει αποκτηθεί μέσω σκληρής εκπαίδευσης και εργασίας, καλλιεργείται από τον αναδυόμενο καλλιτεχνικό θεσμό της Ακαδημίας, ο οποίος έχει τις ρίζες του στις ανεπίσημες συγκεντρώσεις των καλλιτεχνών. Στις πραγματείες της εποχής, όπως για παράδειγμα στο *Della Pittura* του Alberti, τονίζεται η σημασία της πολύπλευρης γνώσης του καλλιτέχνη και της υποχρέωσής του να γνωρίζει μαθηματικά, γεωμετρία, αλλά και αρχαία τέχνη, ιστορία και μυθολογία.

Το ευρύτερο πολιτιστικό συγκείμενο της Ακαδημίας είναι το κίνημα του Ουμανισμού, το οποίο αναζωπυρώνει το ενδιαφέρον για τις κλασικές σπουδές, καθώς επίσης εστιάζει στις αρετές και τις πράξεις ανθρώπων που άφησαν το στίγμα τους στην ιστορία. Τούτο δεν σημαίνει μόνο ότι οι καλλιτέχνες διεκπεραίωναν μνημεία προς τιμήν σημαντικών προσώπων της ιστορίας, αλλά ότι μπορούσαν να φανταστούν τον ίδιο τους τον εαυτό στη θέση των διασήμων και αξιομνημόνευτων προσωπικοτήτων. Μια από τις σημαντικότερες επιρροές του ουμανισμού είναι ότι ανέτειλε η νέα σύλληψη ενός διανοούμενου και πολυμαθούς καλλιτέχνη, ο οποίος ανέβηκε, όπως και η αξία της ζωγραφικής του, στα μάτια των ευγενών πατρώνων.

Προϊόν της ουμανιστικής παράδοσης, η βιογραφική ανθολογία του Vasari, κατασκεύασε κριτήρια για την αναγνώριση της καλλιτεχνικής εξοχότητας, φροντίζοντας για το καλό των καλλιτεχνών της εποχής αλλά και όσων έπονταν. Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του κάθε καλλιτέχνη παρουσιάζεται για πρώτη φορά σαν ένα πλεονέκτημα, ένα σημείο γοητείας συνυφασμένο με την καλλιτεχνική του αρετή. Πρόκειται για ένα σύγγραμμα-πρόγονο των μοντέρνων ιδεών για την καλλιτεχνική δημιουργία και των μοντέρνων μονογραφιών ιστορίας της τέχνης.

Ο Vasari εκφράζει ένα φόβο, που θα μπορούσαμε να εκλάβουμε ως πρόγνωση. Θεωρεί ότι οι καλλιτέχνες έχουν πλέον απελευθερωθεί από τους κανόνες που όριζαν τα υπάρχοντα πρότυπα και από την αναπαραγωγή αυτών. Βλέποντας την εξέλιξη της τέχνης με όρους ωριμότητας (γέννηση, ωρίμανση, παρακμή) εκφράζει τον φόβο μήπως οι τέχνες, μέσω της απελευθέρωσης του καλλιτέχνη, εξελίχθηκαν τόσο πολύ, ώστε το μόνο που τους μένει είναι να παρακαμάσουν. Το πέρασμα στο επόμενο στάδιο προς την αυτονόμηση του συστήματος της τέχνης, απομακρύνει τους καλλιτέχνες από το αυλικό σύστημα της πατρωνίας με όλες τις ανέσεις που εκείνο παρείχε, και τους οδηγεί στην ανοιχτή αρένα της αγοράς, εκεί όπου ο φόβος του Vasari βρίσκει σήμερα το αντίκριμά του.

<sup>38</sup> Ιστορικά στοιχεία και χρονολογίες στο: *The Changing Status of the Artist*, Edited by Emma Barker, Nick Webb, Kim Woods, ο.π, σ.56

<sup>39</sup> Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori* ή απλά *Vite*. Περιελάμβανε τις βιογραφίες περίπου 133 καλλιτεχνών.

<sup>40</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, ο.π., σσ. 20-21



FIG. 13

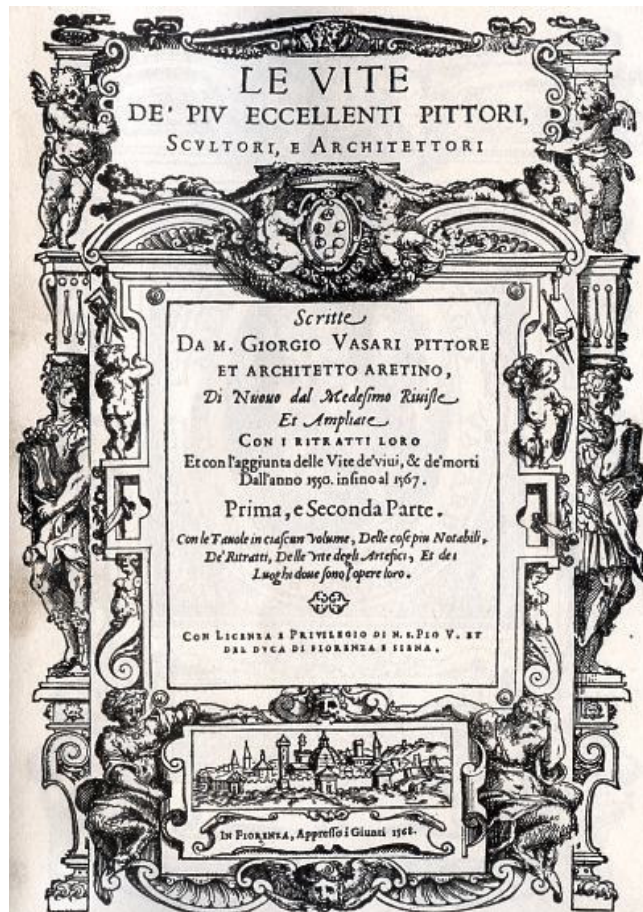


FIG. 14.

## β. Οικονομία, η νέα αισθητική

Η επόμενη μετατόπιση προς την διαφοροποίηση της σφαίρας της τέχνης, γίνεται στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αι., κινητοποιημένη από τις αλλαγές στο καθεστώς υποστήριξης της τέχνης, με τη μετάβαση από το αυλικό σύστημα πατρωνίας στις συνθήκες μιας αβέβαιης αγοράς. Με την κατάρρευση της Ρωμαϊκής πατρωνίας στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αι., αναδύθηκε στην Ευρώπη ένα πιο απομακρυσμένο και μοναχικό είδος πατρωνίας, εξαρτώμενο από **ειδικούς μεσάζοντες**, που είχαν γνωριμίες με τους κατάλληλους ανθρώπους. Ένα σημαντικό απόθεμα εμπορεύσιμης τέχνης βρισκόταν σε ευμεγέθεις συλλογές ιδιωτών πατρώνων, και σε μικρότερο βαθμό στα εργαστήρια των καλλιτεχνών. Οι συλλογές αυτές περιείχαν ένα σημαντικό αριθμό έτοιμων προϊόντων.

Η αγορά διευθετεί τα αποκτήματα και τις πωλήσεις με βάση τις τιμές. Υπήρχε αρκετός πλούτος, εξαιτίας της ταχείας ανάπτυξης της καπιταλιστικής αγροκαλλιέργειας, παρ' ότι κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα ο πλούτος μετριόταν κυρίως σε εκτάσεις γης παρά σε ρευστό κεφάλαιο. Οι τεράστιες διαφορές που υπήρχαν στις τιμές οδήγησαν στο σχεδιασμό και την πραγματοποίηση κερδοσκοπικών κινήσεων με σκοπό τις οικονομικές **επενδύσεις**. Αυτές οι διαφορές των τιμών καθρέφτιζαν την εσωτερική δυναμική πολύ περισσότερο της αγοράς, παρά της καλλιτεχνικής ποιότητας. Το να δημιουργεί ένας καλλιτέχνης για κάποιον συγκεκριμένο πελάτη δεν ήταν απίθανο, αλλά καθοριζόταν σε σημαντικό βαθμό από τις εκτιμήσεις της αγοράς, με την έννοια ότι οι διαπραγματεύσεις για τις παραγγελίες αφορούσαν πια τις τιμές και όχι το περιεχόμενο του έργου. Το ύψος της απόδοσης στην αγορά γινόταν, όλο και περισσότερο, ένα συμβολικό ισοδύναμο της φήμης του καλλιτέχνη. Οι καρποί της αγοράς αντικατέστησαν τις προφορικές συστάσεις εντός του κύκλου των ιεραρχικά υψηλά ιστάμενων πατρώνων και των ακολούθων τους, καθώς επίσης αντικατέστησαν και τις κουραστικές διαπροσωπικές διαπραγματεύσεις με έναν πάτρωνα.

Ο Luhmann εντοπίζει την κινητήρια δύναμη μετατόπισης της τέχνης προς την αγορά, εξετάζοντας τα αποτελέσματα των περιφερειακών εξελίξεων στην Ευρώπη. Η πρώτη μεγάλη αγορά που ειδικεύτηκε στο εμπόριο έργων τέχνης αναδύθηκε στην Αγγλία, που ήταν εξαρτημένη από τις εισαγωγές. Και εδώ, τα χρήματα έπρεπε να είναι διαθέσιμα για επένδυση. Η κλασική πατρωνία, που βασιζόταν σε προσωπικές σχέσεις, αντικαταστάθηκε από την πρακτική της συγκρότησης μεγάλων συλλογών τέχνης. Τις συλλογές αυτές συνήθως συνιστούσαν αποκτήματα από το εξωτερικό, προερχόμενα συχνά από δημοπρασίες, τα οποία ρευστοποιούνταν αργότερα στην κατάλληλη περίπτωση, όπως ήταν η κληρονομική διαδοχή.

Η αξία τέτοιων συλλογών και οι αποφάσεις που κινητοποιούσαν τέτοιες αγορές εξαρτώνταν από ειδικούς, που γνώριζαν πώς να χειριστούν τη **διάκριση μεταξύ αυθεντικού και αντιγράφου** και πώς να αποδώσουν ένα έργο σε έναν συγκεκριμένο καλλιτέχνη. Η διάκριση αυτή υπήρχε εδώ και καιρό, όμως τώρα ήταν που αναλάμβανε τη λειτουργία να παράγει *σπανιότητα* και να εγγυάται για τις τιμές. Σε επίπεδο γενικών κριτηρίων γούστου υπήρχε ακόμη η απαίτηση και η προσπάθεια για ανάπτυξη επάρκειας κριτηρίων, ικανών να διακρίνουν τις ανώτερες τάξεις. Ο πάτρωνας δεν αυτοκαθοριζόταν από την κοινωνική κατάταξη και την αριστοκρατική ευγένεια, αλλά στηριζόταν στην **ειδημοσύνη** του, δηλαδή σε ικανότητες που πήγαιναν από τη νέα λειτουργία που αναλάμβανε. Ενώσω το ενδιαφέρον για τη δημιουργία συλλογών έργων τέχνης έπαυε να εξαρτάται από την εσωτερική ιεραρχία των ανώτερων τάξεων, η επιμονή σε αντικειμενικά κριτήρια προκάλεσε μία μοιραία, κατά το Luhmann, παρενέργεια. Η παρενέργεια αυτή ήταν μια κοινωνική διαφοροποίηση, σε ασταθή βάση, μεταξύ *ειδικών και μη-ειδικών*.

Η ειδημοσύνη που απαιτούσε η αγορά δεν αναμενόταν πλέον από τις ανώτερες τάξεις και δεν μπορούσε πια να εντοπιστεί εντός μιας ιεραρχικής διαστρωμάτωσης. Η τέχνη έγινε μια επιχείρηση που περιείχε ρίσκο. Ταυτόχρονα οι καλλιτέχνες άρχισαν να αντιστέκονται στις αποφάνσεις των *connoisseurs* και των ειδικών, που αδυνατούσαν να παράξουν έργο οι ίδιοι και ως εκ τούτου δεν διέθεταν καμία εμπειρία καλλιτεχνικής δημιουργίας. Στο Παρίσι, ο θεσμός των περιοδικών καλλιτεχνικών εκθέσεων στα «Σαλόνια», που ξεκίνησε το 1737, πυροδότησε πληθώρα δημόσιων σχολίων που επιτίθενταν στην ανεύθυνη κριτική που ασκείτο εκεί. Έτσι, η τεχνοκριτική έγινε μια παρασιτική πρακτική, που τρεφόταν από τη σχέση καλλιτέχνη και αποδέκτη-αγοραστή, επανεπεξεργαζόμενη τις ανασφάλειες που συγκεντρώνονται σε αυτή τη σχέση. Με τον τρόπο αυτό, η τεχνοκριτική έχασε το σίγουρο έδαφός της. Έπρεπε να εγκαταλείψει τις αξιώσεις της να αναπαραστήσει την μία και μοναδική ορθή αλήθεια. Στην καλύτερη περίπτωση, θα μπορούσε να διεκδικήσει συνδημιουργία του έργου με τρόπο τέτοιο που προμάντευε την ρομαντική κριτική.

Την έννοια της κριτικής επεξεργάζεται αργότερα, στο β' μισό του 19<sup>ου</sup> αι. ο μέγας «νομοθέτης» της αυτονομίας του καλλιτέχνη-δημιουργού, Charles Baudelaire, απελευθερώνοντάς την από το ρόλο του κριτή που της προσέδιδε η Ακαδημία. Ο Μπωντλαίρ δίνει έναν ριζοσπαστικά νέο ορισμό στον ρόλο του κριτικού, που ήταν μέχρι τότε περιορισμένος σε μια κριτική παράφραση του πληροφοριακού και ιστορικού περιεχομένου του πίνακα. Η κριτική υποτάσσεται στο έργο με μια καινούργια δημιουργική διαθεσιμότητα, που αποστολή της είναι να αναδείξει τον ειδικό νόμο που το έργο φέρει εντός του. Ο νόμος αυτός έχει εγκατασταθεί εκεί από τον ίδιο τον δημιουργό, που κάνει το έργο να υπάρχει και να προσλαμβάνεται όπως το δημιούργησε ο ίδιος. Ο κριτικός έρχεται πιο κοντά στο έργο και τον δημιουργό του, πρώτα μέσα από την πολύτιμη συμβολή του Diderot στην κριτική της τέχνης. Ο Diderot ασχολήθηκε ενθουσιωδώς με τη συνολική εμπειρία πρόσληψης του έργου τέχνης, ερευνώντας σχολαστικά όχι μόνο το έργο και την αισθητική εμπειρία του θεατή, αλλά και την ίδια τη ζωή και το ήθος του καλλιτέχνη<sup>41</sup>. Ο εφευρέτης της μοντέρνας κριτικής Denis Diderot, δίνει τη σκυτάλη στον, παραγνωρισμένο όσον αφορά στις τεχνοκριτικές του, Stendhal, για να ακολουθήσει έπειτα ο άλλοτε αιρετικός κι άλλοτε αγοραίος, μέγας Μπωντλαίρ. Ο Μπωντλαίρ καταγγέλλει την αμάθεια και την αδυναμία κατανόησης που δείχνουν όσοι κριτικοί ισχυρίζονται ότι κρίνουν το έργο σύμφωνα με καθολικούς κανόνες<sup>42</sup>. Φυσικά, πρέπει να σημειώσουμε κάπου εδώ, ότι ο Μπωντλαίρ αποτελεί αντιπροσωπευτικό καλλιτέχνη της εποχής του. Βρίσκεται σε πλήρη συνείδηση της νέας κατάστασης, όπως ρυθμίζεται από το θεσμικό σύστημα της αγοράς. Πατάει με το ένα πόδι στη μποεμία, που έχει σαν λάβαρο την αιρετικότητα του δημιουργού και την ελευθερία του και με το άλλο πόδι στο έδαφος της αγοράς, στην οποία προσαρμόζεται προκειμένου να επιβιώσει διαθέτοντας το προϊόν του. Προτού όμως περάσουμε στην εξέταση του τύπου που ενσαρκώνει ο Μπωντλαίρ, ας επανέλθουμε στη σχέση μεταξύ διαμόρφωσης κριτηρίων και απαιτήσεων της οικονομίας.

Βλέπουμε πως το ενδιαφέρον στράφηκε σταδιακά προς την αναζήτηση τρόπων ταξινόμησης της τέχνης που δεν εξαρτώνταν πια από «ορθά» κριτήρια χωρίς προϋποθέσεις. Τα κριτήρια ορίζονται ανάλογα με τις διαθέσεις της αγοράς. Ο οικονομικός προσανατολισμός, σύμφωνα με το Luhmann, παρείχε στην τέχνη πολύ μεγαλύτερη ελευθερία απ' ό,τι η στήριξη των πατρώνων, όπως η εκκλησία, οι πρίγκηπες ή οι κυρίαρχοι αριστοκρατικοί οίκοι. Επεξέτεινε μια εκτίμηση των έργων τέχνης ανεξάρτητη από το θέμα

<sup>41</sup> Arnold, Julie Wegner, *Art Criticism as Narrative: Diderot's Salon de 1767*. New York: Peter Lang Publishing, 1995.

<sup>42</sup> Pierre Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης, Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ο.π., σσ. 121-124

που αναπαριστούσαν, η οποία απαιτούσε μικρότερη αλληλεπίδραση μεταξύ των συστημάτων, παρ' ότι η αγορά παρήγαγε άλλους εξειδικευμένους θεσμούς αλληλεπίδρασης και μεσιτείας.

Η μετάβαση του καλλιτέχνη από την αυλή στην αγορά, τον απελευθέρωσε από τις εντολές του πάτρωνα και τις διαρκείς διαπραγματεύσεις μαζί του, αλλά τον έφερε αντιμέτωπο με μια νέα συνθήκη αβεβαιότητας, υπό την οποία έπρεπε να δημιουργήσει και να επιβιώσει. Η τέχνη απελευθερώνεται μεν από τις απαιτήσεις του πάτρωνα, αλλά δεσμεύεται από τις απαιτήσεις της αγοράς τέχνης και της τεχνοκριτικής που ασκείται δημοσίως. Η αγορά τέχνης παρ' ότι είναι ασταθής, εφόσον στηρίζεται σε μεταβαλλόμενες οικονομικές τάσεις, προσφέρει, κατά το Luhmann, δύο σημαντικά πλεονεκτήματα. Από την μία, μπορεί να χρησιμοποιεί το γενικό οικονομικό μέσο «χρήμα», ενώ, από την άλλη, λειτουργεί χωρίς ανταγωνισμό και χωρίς την απειλή να αντικατασταθεί, πράγμα που διευκολύνει την απομόνωσή της από άλλες αγορές εντός του οικονομικού συστήματος. Ωστόσο, η αγορά δεν παύει να παράγει απάτη, και ως εκ τούτου την ανάγκη να προστατευθεί κανείς από κλοπές και καταχρήσεις. Δημιουργεί δίκτυα επιρροής που διαφέρουν από τις αυλικές ίντριγκες και, χάρη σε μια ισχυρότερη δυναμική που την διακρίνει, ενδιαφέρεται ελάχιστα για το τι σκέφτεται η τέχνη για τον εαυτό της. Σαν αποτέλεσμα, οι οικονομικές εξαρτήσεις βιώνονται πιο επώδυνα και δεν μπορούν πια να εξισορροπηθούν από την μετατόπιση της υποταγής σε κάποιον άλλο πάτρωνα. Αντί γι' αυτό, οι οικονομικές εξαρτήσεις έχουν το εξής συστημικό αποτέλεσμα: οι σχέσεις ανάμεσα στο καλλιτεχνικό και το οικονομικό σύστημα δεν μπορούσαν πια να ελέγχονται μέσω της ιδέας ορισμένων γενικά αποδεκτών κριτηρίων. Οι αγοραστές δεν χρειαζόταν πια να αυτονομιοποιούνται μέσω της ειδημοσύνης τους, διότι η αγορά μπορούσε να τους νομιμοποιεί σύμφωνα με τους δικούς της κανόνες. Ακόμα κι αν, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Luhmann, γελοιοποιούνταν σε σχέση με τις γνώσεις τους, σίγουρα δεν ήταν καθόλου γελοίοι σύμφωνα με τη λογική της αγοράς<sup>43</sup>.

Η αγορά λειτουργούσε σαν ένας γενικευμένος πάτρωνας των τεχνών – της ζωγραφικής και της ποίησης – αλλά δεν μπορούσε κανείς να αποκριθεί στην αγορά σαν να αποκρινόταν σε ένα πρόσωπο. Υπήρχαν ωστόσο έντονες αμυντικές αντιδράσεις απέναντι στα παιχνίδια της αγοράς, όπως για παράδειγμα μια πολεμική που αναπτύχθηκε ενάντια στους εκδότες και τους κριτικούς και ενάντια στα έργα που παρότρυναν το κοινό να πραγματοποιεί αγορές. Ως αποτέλεσμα, σημειώθηκε μια επαναξιολόγηση της τέχνης ως ευρύτερης κουλτούρας, που περιέχει την εξής αντίθεση. Ο καλλιτέχνης περιγράφεται από τους άλλους ως ένας παραγωγός ανέσεων που κυκλοφορούν στην αγορά, ενώ ο ίδιος περιγράφει τον εαυτό του ως ένα ειδικά προικισμένο πρόσωπο, που λειτουργεί ως φάρος της καθημερινής ζωής<sup>44</sup>. Μέσα στην έξαρση της νέας κουλτούρας, η συζήτηση για το καλό γούστο σταδιακά παραμερίζεται. Το διακύβευμα τώρα είναι οι πωλήσεις, και μάλιστα όσον αφορά ένα σωρό εξειδικευμένων προϊόντων. Δεν είναι δυνατόν ένα γενικευμένο δημόσιο μοντέλο καλού γούστου να είναι αποδεκτό. Στο τελευταίο τρίτο του 18<sup>ου</sup> αι., τα πρότυπα γούστου δίνουν τη θέση τους στην ιδέα της μεγαλοφυΐας που ορίζει τον εαυτό της και αυτοπειθαρχεί στους κανόνες της. Υποθέτουμε ότι αυτό το γεγονός, που εξυψώνει το πρόσωπο σε μια ιδιαίτερη και χαρισματική μορφή, συνάδει με την αναγκαία ποικιλία με την οποία είναι δεμένη η λειτουργία της αγοράς. Όταν το πρότυπο του καλού γούστου είναι ένα, τότε τα αγαθά που προωθούνται επιτυχώς, ανήκουν στην κατηγορία που αντιστοιχεί στο γενικό πρότυπο. Όταν ο καθένας μπορεί να κατασκευάσει ένα πρότυπο γούστου, τότε η ποικιλία των προτιμήσεων που διαμορφώνεται, ευνοεί μια πληθώρα αγαθών από διαφορετικές αισθητικές κατηγορίες.

<sup>43</sup> Niklas Luhmann, *Art as a Social System*, ο.π., σ. 165

<sup>44</sup> *ibid.*

Ο Luhmann μας δίνει να καταλάβουμε ότι η επινόηση της αισθητικής αποτελεί μια αντίδραση στην κοινωνική διαφοροποίηση του συστήματος της τέχνης. Η αισθητική σηματοδοτεί με την επινόηση ενός λεξιλογίου που αφορά αμιγώς στην τέχνη, ταυτόχρονα δε συνδέει την τέχνη με τη σφαίρα της αγοράς και εξυπηρετεί τη λειτουργία της τελευταίας χρησιμοποιώντας τα επιχειρήματά της ως ένα πρώιμο marketing. Η πορεία προς τη λειτουργική διαφοροποίηση είναι μη αναστρέψιμη, ωστόσο έως το 1800, η κατάσταση παραμένει ακόμα θολή. Αυτό που είχε αρχίσει να γίνεται ξεκάθαρο ήταν ότι κανένα λειτουργικό σύστημα δεν μπορεί να υποκαταστήσει κανένα άλλο. Τα εσωτερικά κριτήρια των συστημάτων άρχισαν να χάνουν την αληθοφάνειά τους, πριν γίνει συνειδητή η διαφοροποίησή τους, γιατί κατά κάποιον τρόπο ζητούσαν την νομιμοποίησή τους από άλλα συστήματα. Τα συστήματα διαφοροποιούνται αναπτύσσοντας αυτόνομα κριτήρια νομιμοποίησης εντός των κόλπων τους, αλλά η αργή συνειδητοποίηση του γεγονότος δεν έχει οδηγήσει ακόμα σε μια νέα σύλληψη της κοινωνίας.

Τη θέση της τέχνης στην νέα κατάσταση μας περιγράφει ο Luhmann, ερμηνεύοντας τη ρήση του Hegel, ότι η τέχνη πέθανε, ως εξής: Η τέχνη έχει χάσει την άμεση σχέση της με την κοινωνία και τα εγκόσμια και πρέπει από εδώ και στο εξής να αναγνωρίσει την εντελή διαφοροποίησή της. Η τέχνη έχει συνειδητοποιήσει πλήρως τον εαυτό της ως τέχνη. Μπορεί να εξακολουθήσει να αξιώνει οικουμενική επάρκεια σε καθετί, αλλά μπορεί να το κάνει μόνο ως τέχνη και μόνο στη βάση ενός συγκεκριμένου τρόπου λειτουργίας, που ακολουθεί τα δικά του κριτήρια. Δεν υπάρχει καν ένα υποστηρικτικό συγκείμενο πλέον. Οι συμπληρωματικοί ρόλοι καλλιτέχνη και εμπειρογνώμονα δεν αντιπροσωπεύουν τη σύζευξη συστήματος τέχνης και κοινωνίας, αλλά επαληθεύουν την ίδια τη διαφοροποίηση της τέχνης ως επικοινωνίας. Η αλληλεπίδραση μεταξύ καλλιτεχνών, ειδικών και καταναλωτών, διαφοροποιείται ως επικοινωνία και λαμβάνει χώρα μόνο εντός του συστήματος της τέχνης, το οποίο με αυτό τον τρόπο καθιερώνει και αναπαράγει τον εαυτό του. Η κριτική ενσωματώνεται στο σύστημα της τέχνης, με αποστολή, σύμφωνα με τη ρομαντική αντίληψη, να ολοκληρώσει το καλλιτεχνικό έργο.

Ο ρομαντισμός είναι το πρώτο καλλιτεχνικό στυλ που ενστερνίζεται την αυτονομία του συστήματος της τέχνης. Από την εποχή του ρομαντισμού ισχύει η λογική που παραδέχεται ως το μόνο πια κοινωνικό στήριγμα της τέχνης, το γεγονός ότι κάθε λειτουργικό σύστημα χειρίζεται τη δική του λειτουργία, για την οποία διεκδικεί προτεραιότητα, χωρίς να αξιώνει αρμοδιότητες έξω από το σύστημα. Όπως ευφυσώς επισημαίνει ο Luhmann, αυτό σημαίνει ότι κάθε σύστημα αναπτύσσει περίσσεια επικοινωνιακών δυνατοτήτων, ακριβώς εξαιτίας της αδιαφορίας των άλλων συστημάτων, και ως εκ τούτου χρειάζεται αυτο-περιορισμό, δηλαδή «αυτο-νομία».

Με άλλα λόγια, καταλαβαίνουμε ότι αυτόνομο είναι ένα σύστημα, που λειτουργεί σύμφωνα με τους κανόνες που αναπτύσσει το ίδιο για τον εαυτό του, βρίσκοντας στήριξη στους παράγοντες που δρουν στο πλαίσιο του. Ο διαχωρισμός του από τα άλλα συστήματα, δεν το απομονώνει ακριβώς, αλλά μάλλον το απομακρύνει τόσο, ώστε να επιδιώκει πιο έντονα την επικοινωνία. Στήνει επικοινωνιακές γέφυρες για να προσεγγίσει τα άλλα συστήματα, αλλά η λειτουργία του εξαρτάται πολύ περισσότερο από την αυτοθεώρηση και τον αναστοχασμό του, παρά από τα υπόλοιπα αυτόνομα συστήματα. Αυτο-νομία σημαίνει αυτο-περιορισμός, χάραξη ορίων και λειτουργία στο πλαίσιο τους.

Ο ρομαντισμός κατανόησε αυτή την κατάσταση, εστιάζοντας στον αναστοχασμό, επικυρώνοντας την διαφορά ανάμεσα στην υποκειμενική σκέψη και στον αντικειμενικά υπαρκτό κόσμο, υπολογίζοντας σε έννοιες όπως αυτοκυριαρχία, νηφαλιότητα και ειρωνεία.

Ανάμεσα σε αυτές τις τάσεις που αναπτύσσονται, ο ουσιαστικός προβληματισμός του ρομαντικού κινήματος είναι «η αυτονομία που επιβάλλεται στην τέχνη – η λειτουργική διαφοροποίηση της κοινωνίας»<sup>45</sup>.

Η κατάσταση που επικρατεί τότε, παραμένει αμετάλλακτη τα τελευταία 200 χρόνια. Το μόνο που αλλάζει είναι ο βαθμός που το σύστημα προκαλεί τον ίδιο του τον εαυτό. Όταν οι καλλιτέχνες δεν μπορούν πια να αντλήσουν ερεθίσματα από την παράδοση, τους πάτρωνες, την αγορά, τις ακαδημίες, νέα είδη συμμαχιών διαμορφώνονται εντός του συστήματος της τέχνης. Συμμαχίες, που ελκύουν ομοϊδεάτες και υποκαθιστούν την εξωτερική στήριξη, που απουσιάζει, με την παροχή αυτο-επιβεβαίωσης μέσα στην κάθε ομάδα. Οι ομάδες που σχηματίζονται, ευνοούν την ανάπτυξη του αισθήματος του ανήκειν, ενώ επιτρέπουν στα άτομα να δεσμευτούν για όσο το επιθυμούν.

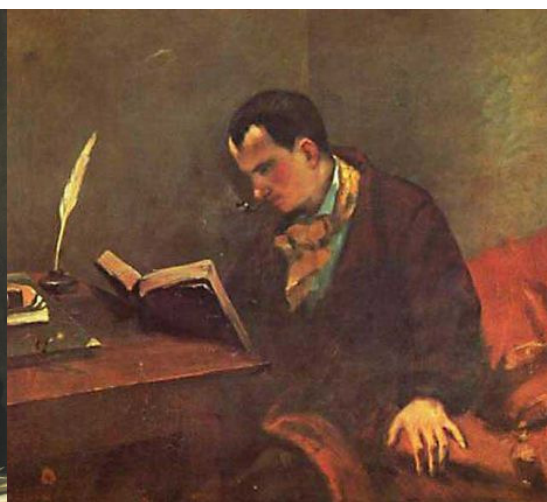
Η εντελής διαφοροποίηση των σφαιρών δημιουργεί μια μεγάλη «νεωτερική» παρέα καλλιτεχνών, κριτικών, δημοσιογράφων, που αντλούν από τον εαυτό τους την νομιμότητα της ύπαρξής τους και με τους κανόνες που θεσπίζουν δικαιολογούν τα πολιτιστικά προϊόντα που παράγουν. Η αυτονομία εκτός από ιστορική εξέλιξη, αντιμετωπίζεται ως κατάκτηση. Στο β' μισό του 19<sup>ου</sup> η αυτονομία γίνεται καλλιτεχνικό καθήκον.



Εικ 15



Εικ. 16



Εικ. 17

---

<sup>45</sup> ο.π. σελ. 167

### γ. Soledad<sup>46</sup>: Ο αιώνας της ηλιόλουστης μοναξιάς

Όλοι είμαστε μόνοι. Αυτή η «ενική εμπειρία» της μοναξιάς, όπως την ονομάζει η Φρανσουάζ Ντολτό, μπορεί να λειτουργήσει διττά, θετικά ή αρνητικά, σε σχέση με τους άλλους. Ως τόπος απογαλακτισμού και βίαιης απώλειας μιας προσυνειδητής σώμα-με-σώμα σχέσης, κρατά απομονωμένο το ατομικό υποκείμενο, ενώ ταυτόχρονα εντείνει την ανάγκη του να αποκαταστήσει ή να υποκαταστήσει την χαμένη επικοινωνία. Η μοναξιά λειτουργεί ως εφελτήριο για επικοινωνία. Θα τολμούσαμε να την παρομοιάσουμε με μια σφεντόνα που σε απομακρύνει στην αρχή, σε σπρώχνει όλο και πιο πίσω, με σκοπό να σε εκτοξεύσει έπειτα όσο γίνεται πιο κοντά σε ό,τι επιθυμείς να προσεγγίσεις. Το άλλο πρόσωπο της μοναξιάς είναι σκοτεινό. Ως τόπος βύθισης σε έναν Νάρκισσο εαυτό, μετά από την διαπίστωση ότι η επικοινωνία γίνεται αργά ή γρήγορα ανέφικτη, εγκλωβίζει το υποκείμενο σε ψυχικό αδιέξοδο. Ο γονιός, ο έφηβος, οι εραστές, ο ηλικιωμένος, η ωραία, η άσχημη, ο φτωχός, ο πλούσιος, ο εγκαταλελειμμένος, ο μόνος ανάμεσα σε άλλους, ο τρελός, ο δημιουργός, όλοι μετερχόμαστε τρόπους να βγούμε από το αδιέξοδο. Για τον *Μερλώ-Ποντύ*, «η μοναξιά και η επικοινωνία δεν πρέπει να είναι οι δύο όροι μιας επιλογής, αλλά δυο στιγμές ενός και του αυτού φαινομένου»<sup>47</sup>.

Μοναχικό και επικοινωνιακό είναι το καλλιτεχνικό υποκείμενο. Ο καλλιτέχνης βιώνει εξίσου την μοναξιά με τους άλλους, μόνο που οι συμβολικοί τρόποι υποκατάστασης της επικοινωνίας του με τον κόσμο, τον φέρνουν συχνότατα αντιμέτωπο με το μηδέν και τους σημαντικούς φυσικούς και ψυχικούς περιορισμούς του φαντασιακά απεριόριστου. Η δραστηριότητά του, υποτιμημένη όσο και υπερτιμημένη, αρνείται την ανάγκη και τη χρησιμότητα, καταφάσκει στην καθαρή επιθυμία, προσδιοριζόμενη απόλυτα από την αχρηστία και τη μεταφορά. Γιατί και με ποια μέσα η κοινωνία οφείλει να συντηρήσει μια κατηγορία ανθρώπων, που απορρίπτουν την κυριολεξία και τη χρησιμότητα; Γιατί να εξυμνεί κανείς την αισθητική και τους σταυροφόρους της; Σήμερα που η τέχνη δεν είναι καν εντυπωσιακή, σε σύγκριση με τα θεάματα της μαζικής κουλτούρας ή τα θαύματα της τεχνολογίας, τώρα που η αισθητική γίνεται αντιληπτή μόνο ως εφαρμογή – *design* και γραφιστική ή αισθητική χειρουργική – ενώ σπάνια συνδέεται με την τέχνη, σε ποια θέση στέκεται ο καλλιτέχνης-δημιουργός; Άδειασε τα σωληνάκια, βαρέθηκε το σώμα του και την εσωστρεφή δημιουργική πάλη και μένει αναδιπλωμένος, καπνίζοντας ακόμα τα αποτσίγαρα του μεταμοντερνισμού.

Η μοναξιά έρχεται και φεύγει σαν μian εποχική παλίρροια. Μέχρι ποιο σημείο ανέρχεται η στάθμη του νερού σήμερα και αν κινδυνεύει κανείς, δεν θα το εξετάσουμε προτού ρίξουμε μια ματιά στη γέννηση της καλλιτεχνικής μοναξιάς, ως ιστορικού φαινομένου, που παρήγαγε τον τύπο του **ρομαντικού παρία** και αργότερα τον τύπο του **μποέμ καλλιτέχνη**. Δύο φυσιολογικές που συγκλίνουν και επιβιώνουν ακόμα μέσα στο ίδιο ιστορικό πρόσωπο, όπου συνυπάρχει και ένας τρίτος τύπος, από την εποχή που έλαμψε το ποπ άστρο του Andy Warhol, ο τύπος του **καλλιτέχνη-περσόνα**.

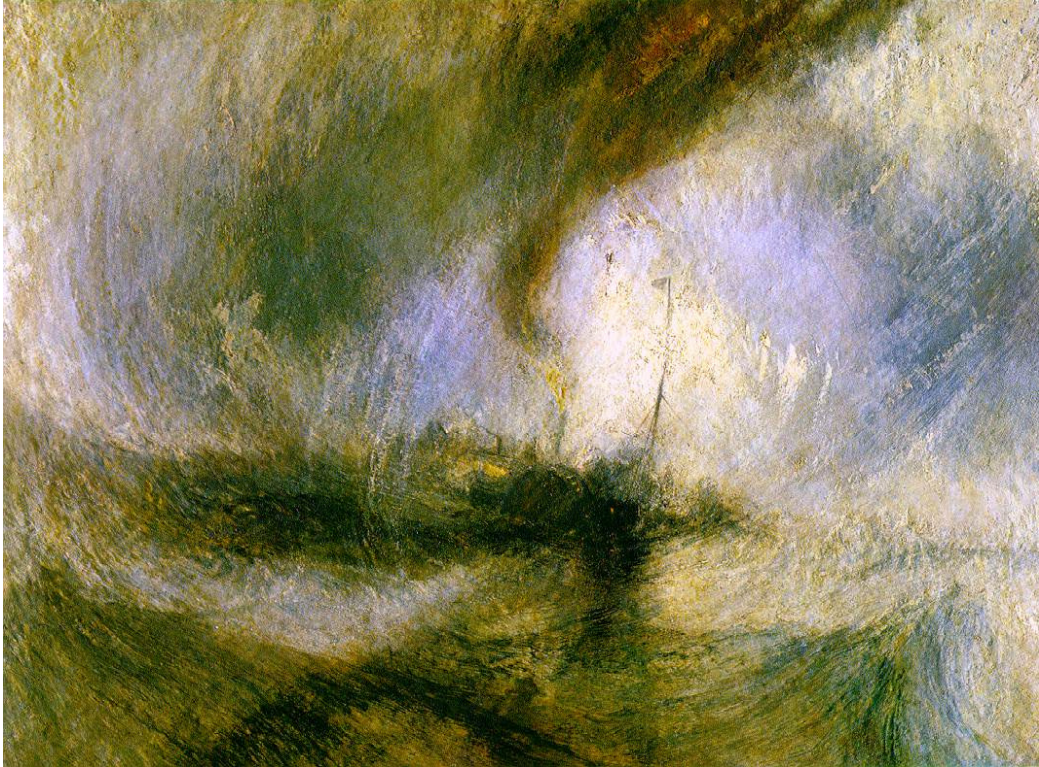
Η μοναξιά μπορεί να είναι πηγή δημιουργίας και επικοινωνίας. Όταν όμως κανείς δημιουργεί με σκοπό να επικοινωνήσει με εκείνον που τον οδήγησε στην μοναξιά, τότε

*«Αλίμονο στους περιθωριακούς που, με κίνδυνο να σφάλουν,  
επιμένουν να διατηρούν την αυτονομία τους και να αναλαμβάνουν  
την προσωπική ευθύνη των ενεργειών τους.»*

<sup>46</sup> Έτσι ονομαζόταν η εξοχική κατοικία της ψυχολόγου Φρανσουάζ Ντολτό και του συζύγου της. Η ονομασία παραπέμπει στην διπλή σημασία της λέξης soledad: μοναξιά και ηλιόλουστος

<sup>47</sup> Αναφορά στο Φρανσουάζ Ντολτό, *Για τη Μοναξιά*, Εκδ. Σμίλη, 2008, σελ. 50

Που επιμένουν να σκέφτονται, να αγαπούν και να εργάζονται  
για έναν σκοπό που η μάζα περιφρονεί.»<sup>48</sup>



Εικ. 18



Εικ. 19

---

<sup>48</sup> *ibid.*

## I. Στον απόηχο του Ρομαντισμού

### i) Τάσεις Φυγής

Σε μια προσπάθεια διαφυγής από τους περιορισμούς της πληθυσμιακής αύξησης και της βιομηχανοποίησης, με φόντο τα γεγονότα της Γαλλικής Επανάστασης και τη σκληρότητα του νέου αστικού τοπίου, στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα στη Δυτική Ευρώπη, εμφανίζεται το κίνημα του **Ρομαντισμού**. Ο *Delacroix* οραματίζεται ηρωικές επαναστάσεις, να εγείρονται μέσα από ελεύθερες πινελιές που σπάνε τα ιδεώδη του Κλασικισμού ή ζωγραφίζει τον εαυτό του ως τεθλιμμένο Μιχαήλ Άγγελο που διαλογίζεται μοναχικά στην σιωπή του εργαστηρίου. Ο *Turner* αναμειγνύει τον ουρανό και τη θάλασσα, αποδρώντας με τη φαντασία από τη μοντέρνα πραγματικότητα σε ένα άλλο τοπίο, που δεν μπορεί να ανήκει ποτέ σε μια πόλη, αλλά που μόνο από εκεί μπορεί κανείς να το «δει». Ο *Gautier* γράφει πως «δεν υπάρχει τίποτα ωραίο, παρά μόνο σε ό,τι είναι άχρηστο»<sup>49</sup> και αποδεσμεύει αποφασιστικά την αισθητική από την ανάγκη. Ο Ρομαντισμός, που σαρώνει με τη γλυκύτατη ανατρεπτικότητα του την κλασική φόρμα και δίνει αξία στην ατομική φαντασία, θεμελιώνει την ταύτιση του καλλιτέχνη με τον απόλυτο μοναχικό ήρωα.

Το πρότυπο του μοναχικού καλλιτέχνη χτίζεται από το 16<sup>ο</sup> αιώνα στην Ιταλία και, με κύριο παράδειγμα την περίπτωση του *Dürer*, συνδέεται με τη μελαγχολία, η οποία φαίνεται να συνιστά, από αριστοτελικής καταβολής, προϋπόθεση δημιουργίας, και αργότερα να συμβάλλει στη διαδεδομένη γκροτέσκ αναπαράσταση της καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας. Ο μοναχικός καλλιτέχνης αποκτά ωστόσο την ιστορική του υπόσταση κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα.

Ο Δασκαλοθανάσης αποδίδει το αίσθημα απομόνωσης του καλλιτέχνη στην επιβολή του θεσμού της Ακαδημίας, ο οποίος είναι εξαιρετικά ισχυρός έως το 1850 και παρακμάζει στο β' μισό του αιώνα. Μέχρι τότε η Ακαδημία ελέγχει απόλυτα το σύστημα εισαγωγής στην Σχολή Καλών Τεχνών, την δομή του εκπαιδευτικού προγράμματος, την απονομή βραβείων, ενώ η ίδια εγκρίνει τα έργα τέχνης που παρουσιάζονται στα Salons και εξασφαλίζει στους καλλιτέχνες της δημόσιες παραγγελίες. Ένα τέτοιο καθεστώς ελέγχου και εξάρτησης, υποθάλλει μια μελαγχολία που κι αν δεν είναι διάχυτη, είναι σίγουρα ενσωματωμένη στα έργα τέχνης. Όσοι μένουν εκτός Ακαδημίας, οι ρομαντικοί παρίες της εποχής, είναι θεσμικά απομονωμένοι και αμφισβητούν την ηγεμονία της Ακαδημίας, τουλάχιστον μέχρι να εγκολληθούν στη θαλπωρή της, όπως στην περίπτωση του *Delacroix*, ο οποίος επιτίθεται στην Ακαδημία ενώ παράλληλα παλεύει για μια ακαδημαϊκή έδρα, την οποία τελικώς αποκτά. Όσοι ανήκουν στην Ακαδημία, οι πιο συντηρητικοί, οι νεοκλασικιστές, βιώνουν τη μελαγχολία ως νοσταλγική ανάκληση ενός ένδοξου παρελθόντος. Κοιτούν πίσω στην εποχή της Αυλής και της πλουσιοπάροχης ανταμοιβής τους από τους Πρίγκηπες. Νοσταλγούν το άπλετο φως που έριχνε κάποτε ο Βασιλιάς Ήλιος στις δημιουργίες των ζωγράφων της Αυλής.

Η ιστορική μορφή του καλλιτέχνη αναδύεται μαζί με την **αστική κοινωνία**. Ο Δασκαλοθανάσης εντοπίζει ιστορικά την ανάδυση της αστικής κοινωνίας ήδη στην Ευρώπη του 16<sup>ου</sup> αιώνα, όπου ορισμένες κοινωνικές ομάδες «αποκτούν κυρίαρχο ρόλο βάσει εμπορικών και τραπεζικών δραστηριοτήτων», ενώ πολιτικά τοποθετεί την αστική επανάσταση στον 18<sup>ο</sup> αιώνα<sup>50</sup>. Το ιστορικό πρόσωπο «καλλιτέχνης» διαμορφώνει την εικόνα και τη συνείδησή του ανάλογα με την θέση, την οποία του επιφυλάσσει η εποχή

<sup>49</sup> Αναφορά από *Mademoiselle de Maurin*, σε Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, ο.π., σ. 84

<sup>50</sup> *ibid.*, σ.42

του. Δεν είναι λοιπόν η φυσική ροπή της μεγαλοφυΐας που χειρίζεται το πινέλο να βυθιστεί στη μελαγχολία, αλλά πρόκειται σύμφωνα με τον Δασκαλοθανάση για μια ιστορική ρότα, μια κοινωνική συνέπεια. Η απουσία πραγματικού κοινωνικού νοήματος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, σε μια εποχή ρυθμών εκβιομηχάνισης και αναπτυσσόμενου ατομικισμού, απομονώνει ψυχικά τον δημιουργό. Η αχρηστία του έργου του όμως σύντομα γίνεται το βασικό του πλεονέκτημα, και έτσι το έργο επανακοινωνικοποιείται μπαίνοντας στον μόνο χώρο που μπορεί να εξασφαλίσει στον καλλιτέχνη την επιβίωσή του, στην αγορά.

Τα νέο στοιχείο που συγκροτεί το ιστορικό καλλιτεχνικό υποκείμενο είναι η δυνατότητα απορρόφησης του έργου του από την υπάρχουσα αγορά τέχνης. Ο αστός, χαρούμενος και δυνατός από την εποχή του προσάτη του, Louis-Philippe, αργότερα ενισχυμένος από το σύστημα αξιών της Δεύτερης Αυτοκρατορίας και μονίμως κολακευόμενος από την Ακαδημαϊκή αισθητική, διαδίδει μια κοσμοθεωρία βασισμένη στην αξία της ατομικής σταδιοδρομίας. Ο χαρακτήρας του καλλιτεχνικού υποκειμένου αλλάζει ριζικά κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Με την κατάργηση της πατρωνίας και όλων των σταθερών που εκείνη του εξασφάλιζε, τώρα είναι υποχρεωμένος να κερδίζει το εισόδημά του μέσα από τον αγώνα της αναγνώρισης. Και πρέπει να το κερδίσει από μια μεσαία τάξη. Ως εκ τούτου, πρέπει να ικανοποιήσει τις προτιμήσεις της. Φαίνεται όμως ότι συχνά, για να κερδίσει αυτή την υποστήριξη που του είναι αναγκαία, δημιουργώντας τα έργα του σύμφωνα με το γούστο της τάξης αυτής, πρέπει να απαρνηθεί κάτι από το δικό του όραμα. Πως αυτή η συνθήκη επηρεάζει την πορεία του προς την κατάκτηση της αυτονομίας; Οι νέοι περιορισμοί είναι παρόμοιοι με τους παλαιότερους. Πηγάζουν από την αναγκαιότητα, το έργο του καλλιτέχνη να απευθύνεται σε κάποιον, δηλαδή να έχει μια επικοινωνιακή και κατ' επέκταση μια εμπορική χρησιμότητα. Αν αυτή η αναγκαιότητα ικανοποιηθεί, τότε το καλλιτεχνικό υποκείμενο μπορεί να αξιωθεί μια ισότιμη θέση στην κοινωνία.

Η αξία της επιτυχημένης σταδιοδρομίας εμφορεί ακόμα και εκείνους που την περιφρονούν. Ο Μπουρντιέ εξηγεί την συμβολική αποκοπή του καλλιτέχνη από την κοινωνία μέσω της αφοσίωσης στην τέχνη του, με τον όρο «**Κοινωνική Απροσδιοριστία**», ο οποίος ερμηνεύει τόσο το ψυχικό αδιέξοδο όσο και την τάση αυτονόμησης του καλλιτέχνη, ειδικά κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Ο καλλιτέχνης είναι ένα κοινωνικά απροσδιόριστο ον, που έχει επιλέξει να αφοσιωθεί στην τέχνη του, απέχοντας από κάποια σαφή κοινωνική πρακτική. Η απροσδιοριστία του αυτή, στην πραγματικότητα αποτελεί μια φαντασιακή αντιστροφή της αδυναμίας του να αποκτήσει μια επιτυχημένη σταδιοδρομία. Η απροσδιοριστία αντιμετωπίζεται ως πεπρωμένο του καλλιτέχνη και συνδέεται με τη μοναξιά του, αλλά και με την απόλυτη αυτονομία του. Ο καλλιτέχνης βρίσκει τον λόγο ύπαρξής του στον εαυτό του και όχι στο «πεδίο» των κοινωνικών αντιθέσεων. Η αυτονομία του σύντομα γίνεται υποχρέωση του. Έτσι μπορεί να δικαιολογήσει την αχρηστία της δραστηριότητάς του στο πλαίσιο της αστικής κοινωνίας. Καθιερώνει μια πρότυπη στάση ζωής, που γίνεται ενθουσιωδώς αποδεκτή, ως δείγμα πραγμάτωσης μιας απόλυτης ελευθερίας.

Το λογοτεχνικό πεδίο του 19<sup>ου</sup> αιώνα και η αυτονόμησή του, είναι το αντικείμενο που πραγματεύεται ο Πιέρ Μπουρντιέ στο βιβλίο του *Οι Κανόνες της Τέχνης*. Ο αγώνας για την «απελευθέρωση της τέχνης», όπως διεξήχθη από τον Φλωμπέρ, τον Μπωντλαίρ και όλη την ποιητική πρωτοπορία της εποχής, εμπνέεται από ένα αίσθημα αποστροφής απέναντι στον αστό και την κοσμοθεώρησή του. Αυτή η στάση είναι ένας κοινός τόπος με τις πεποιθήσεις των ρομαντικών, που στρέφονται ενάντια στην κοινωνία και την τέχνη που καταναλώνει. Ωστόσο, κατά τη Δεύτερη Αυτοκρατορία, το μίσος εκφράζεται πιο έντονα και παράγει τη λεγόμενη καλλιτεχνική μپοεμία και τον ήρωά της – τον μپοέμ καλλιτέχνη – ο οποίος διαφοροποιείται από τον ρομαντικό ως προς την πιο εξωστρεφή κοινωνική κριτική που «διαπράττει», αν και τον ενώνει με τον ρομαντικό η διαχρονική αξία της καλλιτεχνικής

μελαγχολίας, καθώς και η τάση φυγής του από την κοινωνία, την οποία χρειάζεται και αποστρέφεται την ίδια στιγμή.



Εικ. 20

## ii) Διπλή Δέσμευση

«...Είναι εξάισιο και είμαι βέβαιος  
ότι οι αστοί δεν καταλαβαίνουν λέξη.  
Τόσο το καλύτερο!»

(1876, από επιστολή του Flaubert στον Renan)

Η πληροφορία και το χρήμα είναι οι βασικές αξίες των νέων κυριάρχων του β' μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Κατά τη Δεύτερη Αυτοκρατορία, οι αναδυόμενοι βιομήχανοι και οι έμποροι με τις τεράστιες περιουσίες και τη γενική τους περιφρόνηση για τις απολαύσεις της διανοίας, επιβάλλουν σε ολόκληρη την κοινωνία την εξουσία του χρήματος. Ο πολιτικός και οικονομικός κόσμος γίνεται κύριος του Τύπου, που βρίσκεται σε ανάπτυξη, ενώ ο Ναπολέων Γ' προσκαλεί τόσο τα αφεντικά όσο και τους (κομφορμιστές) συγγραφείς και ζωγράφους να συνυπάρξουν στις γιορτές που διοργανώνει. Αυτή η συνύπαρξη όμως, απέχει παρασάγγας από τη φύση των συναναστροφών στις αριστοκρατικές λέσχες του 18<sup>ου</sup> αιώνα, τις οποίες οι καλλιτέχνες νοσταλγούν και έχουν την ψευδαίσθηση ότι αναβιώνουν. Τη σχέση των πολιτιστικών παραγωγών με τους οικονομικούς παράγοντες της εποχής, χαρακτηρίζει εύστοχα ο Μπουρντιέ ως μια «**δομική υπόταξη**»<sup>51</sup>. Ανάλογα με τη θέση του κάθε παραγωγού στο «πεδίο», του επιβάλλεται μια ορισμένη υπόταξη στις κυρίαρχες δυνάμεις. Η επιβολή αυτή πραγματοποιείται από την ίδια τη δομή του θεσμικού συστήματος, σχεδόν φυσικά και αυτονόητα.

Δεν είναι πια αναγκαία η δήλωση πίστης σε έναν μαικήνα ούτε η άμεση εξάρτηση από κάποιο παραγγελιοδόχο. Η θεσμοποίηση της δομικής υπόταξης επιβάλλεται μέσω δύο βασικών μεσολαβήσεων: τη μεσολάβηση της *Αγοράς* και τη μεσολάβηση των **Σαλονιών**. «Το σοφά ιεραρχημένο σύμπαν των Σαλονιών»<sup>52</sup> χτίζει σταθερές σχέσεις και ενώνει τον κόσμο των καλλιτεχνών με την υψηλή κοινωνία, που αναζητά τη νομιμοποίησή της στους φορείς του πνεύματος. Αυτοί οι θεσμοί που παρέχουν επιβραβεύσεις, περιορισμούς και κυρώσεις, συναρθρώνοντας το πολιτικό με το καλλιτεχνικό πεδίο, δελεάζουν τους καλλιτέχνες της εποχής.

Με το ένα τους πόδι στο Σαλόνι της κυρίας Σαμπατιέ ή της πριγκήπισσας Ματθίλδης και με το άλλο στα καφενεία του Καρτιέ Λατέν, με την πόρνη αγάπη μιας Ροζανέτ και την αγία ηθική μιας μαντάμ Αρνού<sup>53</sup> να τους δεσμεύουν εκατέρωθεν, οι λογοτέχνες της γαλλικής πρωτοπορίας διατηρούν τις σχέσεις τους με την αγορά, τις υψηλές γνωριμίες τους στα Σαλόνια, και διεκδικούν έμμεσα δωρεές από το κράτος, ενώ παράλληλα προσπαθούν να διατηρούν την δημιουργική τους ανεξαρτησία και την προσωπική τους ακεραιότητα. Την ανεξαρτησία τους επιδιώκουν μέσω των νέων θεσμικών συστημάτων που αναπτύσσονται γύρω τους. Η λογοτεχνική ελευθερία προκύπτει μέσα από τις σχέσεις με τους ισχυρούς, που τους παρέχουν τα υλικά και θεσμικά μέσα, τα οποία οι εκδότες και οι εφημερίδες, δηλαδή η αγορά, δεν τους εξασφαλίζει τόσο εύκολα. Φαίνεται λοιπόν, ότι ο αιώνιος πάτρωνας αλλάζει απλά μάσκες, άλλοτε ως φύλακας άγγελος κι άλλοτε ως εν δυνάμει εξολοθρευτής.

<sup>51</sup> Pierre Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης, Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ο.π., σ. 98

<sup>52</sup> *ibid.*, σ.99

<sup>53</sup> Η Ροζανέτ και η κυρία Αρνού είναι οι δύο πιο σημαντικές θηλυκές φιγούρες του μυθιστορήματος *Αισθηματική Αγωγή*, του Gustave Flaubert, μεταξύ των οποίων ο κεντρικός ήρωας Φρεντερικ αμφιταλαντεύεται σε όλη την έκταση του έργου. Η άτακτη και «εύκολη» γυναίκα, η γυναίκα «του συρμού» θα λέγαμε, βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με την άπιαστη και πιστή, την ιερή γυναίκα. Η αγορά και η τέχνη φαντάζουν εξίσου ελκυστικές.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της διπλής δέσμευσης, στην οποία υπόκεινται οι συγγραφείς της εποχής, αποτελεί ο Μπωντλαίρ, ο οποίος με τη στάση ζωής του αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στη μποέμικη ζωή και τη «σοσιαλιστική σχολή» από τη μία και στο γούστο των κυριάρχων και την «αστική σχολή» από την άλλη. Η μποεμία εμπνέει αντιφατικά συναισθήματα στην κοινωνία. Όλος αυτός ο πολυάριθμος και μορφωμένος νεανικός πληθυσμός που συρρέει στο Παρίσι, φιλοδοξώντας να πετύχει την λαμπρή καριέρα ενός συγγραφέα, διαχωρίζεται από όλες τις υπόλοιπες κοινωνικές κατηγορίες. Ενώ βρίσκεται κοντά στον λαό, μιας που μοιράζεται την ίδια φτώχεια, ταυτόχρονα διαφοροποιείται από αυτόν μέσω της ιδιαίτερης «τέχνης του ζην» που έχει επινοήσει, κατά την έκφραση του Μπουρντιέ<sup>54</sup>. Έτσι, η τέχνη του ζην της Χρυσής Μποεμίας<sup>55</sup> την φέρνει πιο κοντά στην αριστοκρατία ή την ανώτερη αστική τάξη, παρά στον λαό ή τη μικροαστική τάξη, και μάλιστα εμπλουτίζοντας τη ζωή των μελών της με ιδιαίτερα εκλεπτυσμένες απολαύσεις, τις οποίες τους εξασφαλίζει το πολιτισμικό κεφάλαιο που φέρουν και η γοητευτική εκκεντρικότητά τους.



Εικ. 21

<sup>54</sup> Pierre Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης, Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ο.π., σσ. 104-109

<sup>55</sup> Η Χρυσή Μποεμία της οδού Ντουαγιεννέ αποτελείται από ρομαντικούς δανδήδες. Οι καλλιτέχνες της Δεύτερης Μποεμίας, λαϊκότερης προέλευσης, που κυριαρχούν γύρω στα 1848, είναι αμεσότερα υποταγμένοι στους νόμους της αγοράς. Περισσότερα επ' αυτού *ibid.*, σελ. 109. Την αλλαγή σύστασης της μποεμίας, θεωρούμε ενδεικτική της εξέλιξης που έχει η σχέση του καλλιτέχνη με την αγορά.

### iii) Καθαρή Τέχνη

Ο διπλός δεσμός που προσδιορίζει το ιστορικό καλλιτεχνικό υποκείμενο λειτουργεί ως θεμέλιο για την κατασκευή της κοινωνικής εικόνας του, πάντα συγκεχυμένης και ύποπτης. Κατά την Αναγέννηση, ο μουσικός ή ο ζωγράφος, ως υπάλληλος του Βασιλιά δημιουργούσε υπό συνθήκες περιοριστικές για τη φαντασία του, με συστηματική επανάληψη, με καθορισμένα θέματα και με προγραμματισμένη συνέπεια. Δεν είχε όμως να αντιμετωπίσει καμιά αδηφάγο **ενοχή**. Δεν είχε καμία υποχρέωση να διαλαλεί την δημιουργική του ελευθερία, ούτε και να ξεπερνά καθημερινά τον εαυτό του σε κάποιο κυνήγι καινοτομίας. Ήταν απολύτως ελεύθερος να είναι ανελεύθερος.

Το 19<sup>ο</sup> αιώνα, όταν η διάκριση των σφαιρών έχει συντελεστεί, η νεωτερικότητα βρίσκει τον καλλιτέχνη στο ιδιωτικό του σύμπαν να δημιουργεί, υποστηρίζοντας θεωρητικά και πρακτικά την καλλιτεχνική του ανεξαρτησία και παράλληλα να δρα στο κοινωνικό σύμπαν, εξασφαλίζοντας με όποια επικοινωνιακή στρατηγική μπορεί, την οικονομική του ανεξαρτησία. Η (απ)εξάρτηση από κάποιον «μισητό», λειτουργεί πάντα σαν πηγή αντιφάσεων, αλλά εν προκειμένω και αντιδραστικών καλλιτεχνικών κινήσεων, που κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα βοηθούν την τέχνη να απομακρυνθεί εντελώς από την αστική νοοτροπία και αντίληψη.

Βέβαιον είναι, ότι το καλλιτεχνικό πεδίο συγκροτείται μέσω της αντιπαράθεσής του με το αστικό στοιχείο. Οι νεόπλουτοι χωρίς παιδεία, ο υλισμός των νέων κυριάρχων της οικονομίας, η δουλοπρέπεια πολλών καλλιτεχνών, εμπνέουν περιφρόνηση σε συγγραφείς όπως ο Μπωντλαίρ και ο Φλωμπέρ, μια περιφρόνηση που οδηγεί τον κόσμο της τέχνης σε καθολική ρήξη με τον υπόλοιπο κόσμο. Ο κόσμος της τέχνης αποστασιοποιείται από μια κοινωνία που γαλουχείται μέσα στην αστική σεμνοτυφία, μέσα στο «φανατισμό του χαριτωμένου»<sup>56</sup>. Η περιφρόνηση αυτή αναγγέλλει μια γενικότερη απογοήτευση σε σχέση με την πολιτική και κοινωνική επικαιρότητα. Αυτό το κλίμα απομάγευσης εντείνεται για τον επιπρόσθετο λόγο ότι το νέο θεσμικό σύστημα που αναδύεται (ενώ καταρρέει ο θεσμός της Ακαδημίας, ενδυναμώνονται τα δύο ιστορικά υποκείμενα που αποτελούν «τους πυλώνες του νέου καλλιτεχνικού θεσμικού συστήματος»: ο *ιδιώτης έμπορος τέχνης* και ο *συντάκτης καλλιτεχνικών κριτικών*<sup>57</sup>) δεν είναι σε θέση να προσφέρει ασφάλεια στον μοντέρνο καλλιτέχνη. Η ψυχολογική ανασφάλεια και η απογοήτευση από το πολιτικό-κοινωνικό ψεύδος, οδηγούν σε εσωστρέφεια και συνδέονται με τη διόγκωση της λατρείας της Τέχνης για την Τέχνη.

Ο Walter Benjamin ερμηνεύει τη γέννηση της θεωρίας της «Τέχνης για την Τέχνη», ως μια μορφή αντίδρασης στην εμφάνιση του πρώτου πραγματικά επαναστατικού αναπαραγωγικού μέσου, της φωτογραφίας<sup>58</sup>. Η έννοια της καθαρής τέχνης που πηγάζει μέσα από μια «θεολογική» ανησυχία, είναι ένα ύστατο όπλο ενάντια στην αναπαραγωγή των τεχνικών μέσων, ενάντια στη αυξανόμενη δύναμη του Αντιγράφου, που από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα διαλύει την Αύρα του έργου τέχνης.

<sup>56</sup> έκφραση που χρησιμοποιεί ο Μπαζιρ για να περιγράψει την μετριότητα της αστικής αισθητικής, σε κείμενο που σχολιάζει έργο του Μανέ. *ibid.*, σ.111

<sup>57</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, ο.π., σ. 96

<sup>58</sup> Walter Benjamin, *Δοκίμια για την Τέχνη, Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του*, Εκδ. Κάλβος, 1978, σ. 18

Μέχρι την εγκαθίδρυση της φωτογραφίας ανάμεσα στις έγκυρες καλλιτεχνικές μεθόδους και ακόμα περισσότερο την επικράτησή της, μεσολαβεί αρκετός καιρός, ικανός να ανυψώσει τη ζωγραφική, την ποίηση και τον δημιουργό τους στις κορυφές του Μον Βαντού<sup>59</sup>, όπου παραμένει στημένο σε όλη τη διάρκεια του Μοντερνισμού, ένα φιλντισένιο παρατηρητήριο. Ένα νέο αυτόνομο πεδίο, που προσδιορίζει το ίδιο τις αρχές της νομιμότητάς του, συστήνεται στο β' μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, με τη συνεισφορά των ομάδων του Καρτιέ Λατέν, των Ρεαλιστών, των υποστηρικτών της Τέχνης για την Τέχνη και αναπτύσσεται στον αντίποδα της παραγωγής που υποτάσσεται στις εξουσίες και την αγορά.

Αξίζει να παρατηρήσουμε κάπου εδώ μια τάση της εποχής, που αναδεικνύει τον αμφίσημο χαρακτήρα της αυτονομίας. Μέσα σε ένα πεδίο, το οποίο έχει φτάσει σε υψηλό βαθμό αυτοσυνείδησης, όπως το λογοτεχνικό πεδίο του β' μισού του 19<sup>ου</sup> αι. στη Γαλλία, ευνοείται η τακτική παραγωγή έκ-τακτων δράσεων, όπως παρατηρεί ο Μπουρντιέ<sup>60</sup>. Παρατηρείται δηλαδή ότι ακόμα και οι πιο «αστικοί» συγγραφείς, οι πιο υποταγμένοι σε εξωτερικά αιτήματα, ενσωματώνουν στο έργο τους αντι-αστικές πεποιθήσεις. Με αυτό τον τρόπο, επιδεικνύουν την υποτιθέμενη απόσταση που κρατούν από τις κυρίαρχες αξίες και «τιμούν τη θέση τους ως συγγραφείς», εφόσον ο συγγραφέας τείνει να ταυτιστεί σημασιολογικά με τον άνθρωπο που είναι αντίθετος στο κατεστημένο.



Εικ. 22

Το γεγονός ότι οι έκτακτες δράσεις μπήκαν στο πρόγραμμα και ότι οι αντι-αστικές αξίες αντιμετωπίζονται σαν προϋπόθεση νομιμοποίησης και καλλιτεχνικής εγκυρότητας, μαρτυρά τη διολίσθηση του καινοφανούς προς τον πόλο του κοινότοπου<sup>61</sup> και κατά συνέπεια μαρτυρά την ενσωμάτωση του επαναστατικού στοιχείου σε ένα αστικό φόντο με αποπολιτικοποιητική δύναμη. Ωστόσο, συμβαίνει και κάτι ακόμα. Φαίνεται ότι κανείς δεν μπορεί πια να αγνοήσει τον θεμελιώδη νόμο του πεδίου, αυτόν που συγκροτείται από τις αξίες της καθαρής τέχνης. Η ενσωμάτωση, ακόμα και από καθεστωτικούς καλλιτέχνες, των στοιχείων αυτών, που αποτελούν συστατικά της καθαρής τέχνης, δείχνει ότι πράγματι έχουν αναπτυχθεί κάποιοι κανόνες σύμφωνα με τους οποίους η τέχνη και όσοι ανήκουν στο πεδίο της, κατανοούν τον εαυτό τους. Φυσικά δεν παύουμε να βλέπουμε σε αυτές τις περιπτώσεις, ότι η αυτονομία μπορεί και να επιβάλλεται ως μόδα. Έτσι, η δυναμική της μπορεί και να καταλύεται, όταν γίνεται αντικείμενο προς μίμηση, από περιβάλλοντα που την φορούν σαν ρούχο του συρμού. Στο ζήτημα αν η καλλιτεχνική και η κοινωνική υποχρέωση μπορούν εντούτοις και να συνυπάρξουν, θα σταθούμε αμέσως παρακάτω.

<sup>59</sup> Η ανάβαση του Πετράρχη στο Μον Βαντού το 1335, σηματοδοτεί την εμφάνιση των πρώτων «νεωτερικών», που απολάμβαναν τη μορφή του τοπίου ως κάτι ωραίο. Περισσότερα στο δοκίμιο του J.Ritter για *Το Τοπίο*, στην ομώνυμη συλλογή δοκιμίων, εκδ.Ποταμός, 2004.

<sup>60</sup> Pierre Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης, Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ο.π., σσ. 124-126

<sup>61</sup> Δανειζόμαστε το σχήμα σύμφωνα με το οποίο ο Vilem Flusser παρακολουθεί κάθε ριζοσπαστική καλλιτεχνική κίνηση να διολισθαίνει προς το κοινότοπο, στην κλίμακα της συνήθειας. Περισσότερα στο δοκίμιο: Vilém Flusser, «Η Συνήθεια σαν Απόλυτο Αισθητικό Κριτήριο», περιοδικό *ARTI*, τεύχος 17, 1993

## II. Αναχωρητισμός & Νέα Κοινωνικότητα

Η έναρξη της μοντέρνας εποχής σηματοδοτείται από την καρατόμηση του Βασιλιά, την εποχή της Γαλλικής Επανάστασης. Τότε, συγκροτείται η θεσμική αστική κοινωνία και αναδύεται το σύγχρονο υποκείμενο. Τα κοινωνικά φαινόμενα της εποχής έχουν ουσιαστικό αντίκτυπο στην τέχνη. Η διαδικασία ανάδυσης του καλλιτεχνικού Εγώ είναι αποτέλεσμα οικονομικών, πολιτικών και πολιτισμικών διεργασιών, όπως παρακολουθήσαμε βήμα προς βήμα, με τη βοήθεια του Luhmann, τη συμβολή του Δασκαλοθανάση και του Bourdieu.

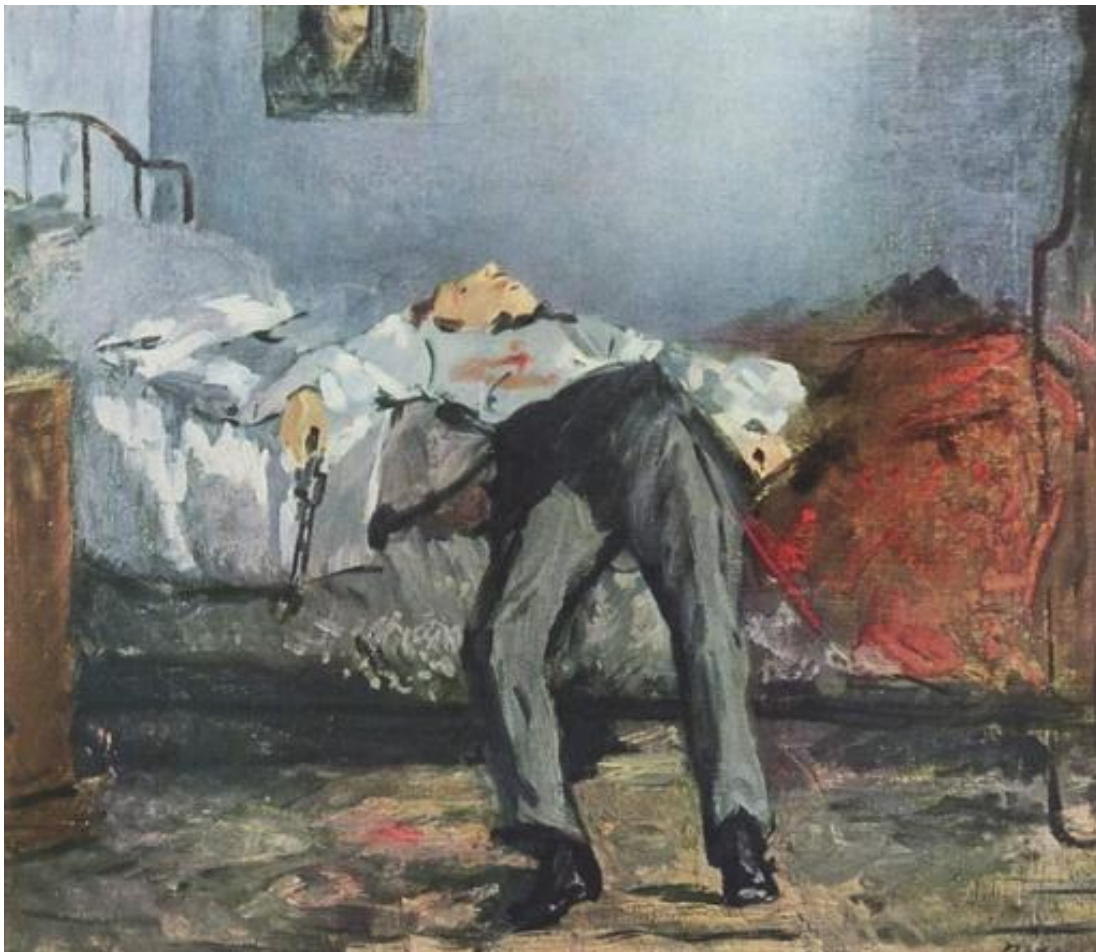
Μία από τις διεργασίες, των οποίων συνισταμένη είναι η ανάδυση της περσόνας «καλλιτέχνης», είναι η **εμπορευματοποίηση**, συνθήκη στην οποία ο καλλιτέχνης μαθαίνει να πουλάει το πνευματικό του προϊόν. Η διόγκωση του καλλιτεχνικού Εγώ συνδέεται με την ανάγκη προστασίας της αμφίβολης αξίας του πνευματικού του τέκνου. Με ποιον άλλο τρόπο μπορεί να προσδοθεί αξία σε αυτό, αν όχι μέσω της βαρύτητας της καλλιτεχνικής υπογραφής, του ονόματος του δημιουργού. Ο αβέβαιος καλλιτέχνης προσπαθεί να νιώσει τη σιγουριά την οποία απόλαυσε κατά την προηγούμενη φάση της ιστορικής πορείας του, στην Αυλή. Η εμπορευματοποίηση προϋποθέτει δημοσιοποίηση. Η δημοσιοποίηση αλλάζει το έργο τέχνης στην ίδια του τη δομή, όπως θα δούμε αργότερα με καθοδηγητή τον Walter Benjamin. Η δημοσιοποίηση σε μια ελεύθερη αγορά, προϋποθέτει με τη σειρά της την παρουσία ενός ανθρώπου που αξιοποιεί τη δημοσιότητα προς όφελος της εμπορικότητας. Έτσι, τη θέση του ηγεμόνα έρχεται να πάρει ο εκδότης, αργότερα ο ιμπρεσάριος και τελικά ο μάνατζερ.

Μια δεύτερη κοινωνική διεργασία, στην οποία οφείλεται η ανάδυση του καλλιτεχνικού υποκειμένου, ως επαγγελματία που πιστεύει στον εαυτό του, σχετίζεται με την γενικότερη τάση της κοινωνίας προς δύο κατευθύνσεις: την **εξατομίκευση** και τη **νέα κοινωνικότητα**. Βλέπουμε καθαρά την κοινωνική επίδραση στις νέες επινοήσεις ολόκληρων καλλιτεχνικών κατηγοριών. Η έννοια του *Σολίστ*, που αναπτύσσεται τότε στη μουσική, εκφράζει τη λογική της εξατομίκευσης, ενώ το μουσικό είδος της *Συμφωνίας*, που εμφανίζεται επίσης τότε, εκπροσωπεί τη νέα κοινωνικότητα, εκφράζοντας ένα αίσθημα ομαδικότητας συνδυασμένο με ρόλους αντιθέσεων, που δίνουν σε κάθε ομάδα και τη δυνατότητα να εξελίσσεται. Επίσης, τότε εμφανίζεται η δημόσια συναυλία, ενώ η μουσική της εκκλησίας υποχωρεί. Εμφανίζονται οι Εθνικοί Ύμνοι, καθώς επίσης, ως το κατεξοχήν είδος της αστικής κοινωνίας, πρωτοστατεί το μυθιστόρημα.

Στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αι. εμφανίζεται και η *Αισθητική* ως αυτόνομος κλάδος. Όσο το κοινό διευρύνεται, τόσο υπάρχει ανάγκη προσδιορισμού του γούστου. Η κριτική τέχνης προσπαθεί να διαμορφώσει το γούστο, γιατί όσο ευρύτερα διαμορφώνεται ο κοινός νους, τόσο αυξάνεται το αγοραστικό κοινό. Παράλληλα με τον κλάδο της αισθητικής, αναπτύσσεται και η έννοια της καλλιτεχνικής και αισθητικής αυτονομίας, που αποκτά το πραγματικό της νόημα, διττό, με δύο πόλους αντίθεσης: α) την ανάγκη της επιβίωσης του καλλιτέχνη με την ένταξη του στη μαζική αγορά και β) την ανάγκη να δημιουργήσει με βάση την ατομική του ιδιαιτερότητα. Σε αυτή την αιώνια διελκυστίνδα, ο καλλιτέχνης παρουσιάζει δύο ροπές: την μία προς τον αναχωρητισμό σε ένα καταφύγιο, που ιστορικά φαίνεται πως συμπυκνώνεται στα καλλιτεχνικά ρεύματα με φορμαλιστικές τάσεις και τη δεύτερη προς τον ριζοσπαστισμό και την ανάγκη για πράξη, που συνδέει τον καλλιτέχνη με την κοινωνία και αποκαλύπτει το πολιτικό του πρόσωπο. Και στις δύο περιπτώσεις, ο καλλιτέχνης συγκρούεται με τον κόσμο, αντιπαρατιθέμενος.

Η απομόνωση του δημιουργού και οι υποχρεώσεις του απέναντι στην κοινωνία, δυο όροι που συνθέτουν αυτή την «ελεύθερη πολιορκημένη» ιστορική φυσιογνωμία,

συναντιούνται σε μια συμβιβαστική ιδεολογία. Ο φιλντισένιος πύργος γίνεται κοινωνικός θεσμός<sup>62</sup>! Κατά πολλούς, ο καλλιτέχνης οφείλει στην κοινωνία να δημιουργεί απομονωμένος, ώστε έπειτα να της παραδίδει τους καρπούς του. Βλέπουμε ότι μέσα στο κλίμα της καθαρής τέχνης και του Αισθητισμού, αλλά και με δεδομένες τις κοινωνικές αιχμές από και προς τον ίδιο, ο δημιουργός αντιμετωπίζεται πια ως ένα σημαντικό πρόσωπο, που ως άλλος επιστήμων καλείται να απομονωθεί για όσο διάστημα χρειάζεται, ώστε να φέρει κάποτε στην κοινωνία τη θεραπευτική του συνταγή.



Εικ.23

---

<sup>62</sup> Monroe C.Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, Εκδ. Νεφέλη, 1989

## 2. ΘΕΩΡΙΑ: ΑΝΟΔΟΣ ΚΑΙ ΠΤΩΣΗ

Ο χώρος που κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα αυτοπροσδιορίζεται περήφανα ως τέχνη, κυριαρχείται από τους μεγάλους δημιουργούς. Η ώρα του Μοντερνισμού φέρνει τη θριαμβική δικαίωση του καλλιτέχνη, ο οποίος έχοντας διασχίσει μεσαιωνικές συντεχνίες, αυτοκρατορικές αυλές, αστικά σαλόνια, μπρόμικα καφενεία, στοχάζεται δαφνοστεφής στο ιδιωτικό του ατελιέ, μοναχικός όσο και ομαδικός, δικαιωματικά ιδιοφυής, πρωτοπόρος και αυτόνομος, ένας μικρός άνθρωπος-Θεός, που βιώνει επιτέλους με την ησυχία του την αυταπάτη του κυρίαρχου.

Η έννοια της αυτονομίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας διαμορφώνεται εκ νέου κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα σε σχέση με την τέχνη της ιστορικής πρωτοπορίας. Σύμφωνα με τον **Μπύργκερ**, όπως μας παραθέτει ο Δασκαλοθανάσης, το θεμελιώδες χαρακτηριστικό της τέχνης της ιστορικής πρωτοπορίας έγκειται στην *αυτοκριτική της ικανότητα*. Την αυτοκριτική αυτή ικανότητα φαίνεται να προκαλεί η ίδια η αίσθηση κοινωνικής «αχρηστίας» της τέχνης, με τις μορφές που παίρνει απέναντι στην αστική κοινωνία. Η απόσχιση του κοινωνικού υποσυστήματος της τέχνης από την υπόλοιπη κοινωνία και η ανάδειξή του ως αυτόνομης περιοχής, που εξελίσσεται παράλληλα με την αστική κοινωνία αλλά σε αντιπαράθεση προς αυτήν, ανάγει την «αχρηστία» της τέχνης σε ιδιαίτερο περιεχόμενο, αυξάνει την αυτοσυνείδηση και την αυτοκριτική της δύναμη. Την πραγματοποίηση αυτής της αυτοκριτικής τη χρεώνονται τα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας.

Η διαδικασία της καλλιτεχνικής αυτονόμησης λανθάνει στα έργα της πρωτοπορίας των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Το *dada*, ο πρώιμος σουρεαλισμός και η ρωσική πρωτοπορία αποτελούν για τον Μπύργκερ τα καλλιτεχνικά ρεύματα που συνιστούν την ιστορική πρωτοπορία. Και τα τρία είναι βασισμένα στο κίνημα του *Αισθητισμού*, που φυσικά φέρει μέσα του την πίστη στην καθαρή τέχνη, και χάρη στο οποίο η τέχνη αυτονομήθηκε αποφασιστικά, ώστε μέσα από ρηξικέλευθες καλλιτεχνικές εκφράσεις πραγματοποίησε την αυτοκριτική της.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η δισυπόστατη φύση της καλλιτεχνικής έκφρασης στις αρχές του αιώνα. Ο καλλιτεχνικός 20<sup>ος</sup> αιώνας χαρακτηρίζεται από την εμμονή στην αισθητική αυτονομία της τέχνης, που του κληροδότησε ο 19<sup>ος</sup>, ενώ παράλληλα διακρίνεται από μια τάση της τέχνης να αρθρώσει λόγο πάνω σε κοινωνικά ζητήματα, να σχετιστεί με την κοινωνική πραγματικότητα. Ο αναχωρητισμός και η νέα κοινωνικότητα, που αναπτύσσονται ως τάσεις στη συμπεριφορά και το έργο των καλλιτεχνών, όπως είδαμε εμφανίζονται από τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα, στο κατώφλι της νεωτερικότητας. Την πρώτη τάση, που βρίσκει αρχικά την έκφρασή της στον ιμπρεσιονισμό, την βλέπουμε να κορυφώνεται, στο πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ενσαρκωμένη από τη μυθική μορφή του Picasso και αργότερα την δραματική φυσιογνωμία του Pollock. Φυσικά, ο αισθητισμός εξακολουθεί να εμψυχώνει τόσο τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό του Pollock και του De Kooning, τον Εξπρεσιονισμό του Χρωματικού Πεδίου από το Rothko και το Newman, όσο και τη Μεταζωγραφική Αφαίρεση του Still και του Morris, την τόσο παινεμένη από τον πάπα του φορμαλισμού, Clement Greenberg. Αμέσως όμως μετά τον Greenberg και τις προσπάθειές του για «καθαρή» τέχνη, η δεύτερη τάση γίνεται πιο ορμητική και παρακολουθούμε την διάθεση των δημιουργών να σχολιάσουν την κοινωνική πραγματικότητα, δένοντας πλέον αξεχώριστα τη ζωή με την τέχνη.

Τις δύο αυτές τάσεις θα εξετάσουμε παρακάτω. Το καθαρά αισθητικό βλέμμα της νεωτερικότητας θα αιχμαλωτίσουμε στο παρόν κεφάλαιο, ξεχωρίζοντας τις έννοιες που κρύβονται πίσω του. Η ανάγκη σύνδεσης της τέχνης με την κοινωνική πραγματικότητα που εντείνεται μετά το 1960, πιστεύουμε ότι θα διαφανεί σε κάθε παράδειγμα δανεισμένο από την μεταμοντέρνα εικαστική πραγματικότητα και θα διασαφηνιστεί στο τελευταίο κεφάλαιο, στην ανάλυση της κοινωνίας της πληροφορίας.

Προς το παρόν, ο αιώνας του πρωτοπόρου καλλιτέχνη, απλώνεται μπροστά σαν διάδρομος απείρων χιλιομέτρων, με τις εκατοντάδες πόρτες του να χάσκουν προκλητικές, στο πέρασμα κάθε μελετητή. Η εποχή του καλλιτέχνη-Βασιλιά, του ενθρονισμένου Δημιουργού, δεν θα μας απασχολήσει σε μια εκτενή ανάλυση, αλλά θα μας δώσει μια ορμητική ώθηση, όχι για να περιδιαβούμε ιστορικά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, αλλά για να διασχίσουμε την εποχή σε βάθος, με τη βοήθεια των όρων που τη συνιστούν οντολογικά. Η **νεωτερικότητα** και η **εξατομίκευση** που την συνοδεύει, ανυψώνουν το υποκείμενο στο βάθος του κυρίαρχου, δίνοντας εξέχουσα σημασία στο μοναδικό βλέμμα του και την ατομικότητά του. Ο μοντερνισμός ανυψώνει τον άνθρωπο και μαζί το καλλιτεχνικό υποκείμενο. Το ύψος που τον ανεβάζει είναι μάλιστα τόσο μεγάλο, ώστε εκλαμβάνεται ως μια μορφή ύβρεως απέναντι στον Αναγνώστη, ο οποίος μαζί με τη βοήθεια του Φιλοσόφου, στη δεκαετία του '60 «θανατώνει» το συγγραφέα. Η τεχνολογία τον έχει ήδη προσγειώσει, από την εποχή που επινοείται η **μηχανική αναπαραγωγή**. «Μετά το όργιο»<sup>63</sup> της νεωτερικότητας και ειδικότερα μετά το 1960, ο αγώνας για την εγκαθίδρυση της «αισθητικής της εξαφάνισης»<sup>64</sup> φουντώνει με τα κινήματα της εννοιολογικής, της μιμητιστικής και της *pop art*, ενώ ήδη παρατηρούμε την μεγάλη ταχύτητα με την οποία η πληροφορία γίνεται η νέα αισθητική.

Προτού όμως παρασυρθούμε από τη μακάβρια γοητεία της μετανεωτερικής τέχνης, ας δούμε τους τρόπους που η νεωτερικότητα ανυψώνει το υποκείμενο και ανοίγει νέους ορίζοντες για να απλώσει τη ματιά του.

---

<sup>63</sup> έκφραση του Jean Baudrillard, *Η Διαφάνεια του Κακού*, Εκδ. Εξάντας-Νήματα, 1996.

<sup>64</sup> έκφραση του Paul Virilio, *Η Διαδικασία της Σιωπής*, Εκδ. Νησίδες, 2000.

*Etik.24*



*Etik.25*



*Etik. 26*

## α. Το μάτι της νεωτερικότητας

Η ελευθερία της σκέψης περνάει από το μάτι! Η αισθητική θεώρηση των πραγμάτων απελευθερώνει τον άνθρωπο από την πρακτική θεώρηση της ζωής και τους καταναγκασμούς της. Το νεωτερικό υποκείμενο χειραφετείται από τη φύση, που το ορίζει έως τότε δίχως το ίδιο να έχει συναίσθηση. Η αισθητική λειτουργεί σαν ένα ζευγάρι γυαλιά που προσφέρει μια ορατότητα άλλη από την μέχρι τότε δεδομένη. Αυξάνει την οπτική ικανότητα του ορώντος μετατρέποντάς τον σε παρατηρητή. Ο παρατηρητής έχει την ελευθερία να αποφασίζει το βαθμό σημαντικότητας όσων επιλέγει να δει. Η οπτική του γωνία και το εύρος της περιοχής όπου εστιάζει, είναι μια προβολή της ατομικότητάς του.

### Ι. Καθιστώντας τη φύση ορατή

Τη σχέση του νεωτερικού ανθρώπου με την αισθητική θεώρηση του κόσμου, που προϋποθέτει αλλά και αποδεικνύει την ελευθερία του, διερευνά ο ειδικός στον Αριστοτέλη και τον Χέγκελ, Γερμανός φιλόσοφος **Joachim Ritter**, στο δοκίμιό του «Το Τοπίο. Η λειτουργία του αισθητικού στη νεωτερική κοινωνία»<sup>65</sup>. Ο Ritter μας αποδεικνύει ότι η αισθητική δεν μπορεί να είναι αποκομμένη από την κοινωνία, ότι είναι σύμφυτη με την ελεύθερη θεώρηση των πραγμάτων και ότι η εργαλειακή αξιοποίηση της φύσης εκ μέρους του ανθρώπου της πόλης, με σκοπό την εργασία και την επιστήμη, δημιουργούν τις προϋποθέσεις τόσο της ελευθερίας όσο και της αισθητικής.

Η προσέγγιση του ζητήματος της αυτονομίας του νεωτερικού υποκειμένου, σε σχέση με τη φύση που το περιβάλλει, γίνεται μέσω της έννοιας του τοπίου. Το τοπίο σηματοδοτεί τη δημιουργική αποξένωση του ανθρώπου από τη φύση και τη θεώρησή της από απόσταση τέτοια, που του επιτρέπει να τη δει αισθητικά και να την απολαύσει.

Βασισμένος στις παρατηρήσεις του Γερμανού κοινωνιολόγου Georg Simmel για το τοπίο ως ένα «ατομικά περιορισμένο τμήμα της φύσης», το οποίο έχει την ενότητα ενός «αυτοτελούς όλου», αναγνωρίζει την **ατομικότητα** αυτή ως συστατική για την εικόνα του τοπίου της φύσης, αλλά και για τα τοπία της κοινωνικής ζωής. Μέσα από την ματιά του ανθρώπου, ένα κομμάτι της φύσης απομονώνεται μέσα στα χαραγμένα όριά του, και αποκτά τον χαρακτήρα που του δίνει ο άνθρωπος που το κοιτά. Ένα κομμάτι γης γίνεται ορατό από αισθητική άποψη, όταν κάποιος μέσα από μια «ιδιάζουσα πνευματική διαδικασία», του προσδώσει την εμφάνισή του. Παρά την ανεξαρτητοποίηση αυτού του κομματιού γης που αποκαλύφθηκε ως τοπίο και την ατομικότητα αυτού του «τμήματος της φύσης», το τοπίο έχει σαν συστατικό του την παρουσία ολόκληρης της φύσης που το «περιβρέχει». Η ενότητα της φύσης, βρίσκεται κρυμμένη μέσα σ' αυτό.

Η στραμμένη προς τον «κόσμο» «θεωρία», γίνεται το πλαίσιο της κατανόησης της αισθητικής ανακάλυψης και παρουσίας της φύσης ως τοπίου, για τον φυσιολόγο και γεωγράφο Alexander von Humboldt. Η κοσμοθεωρία είναι η σταδιακή αντίληψη της έννοιας των δυνάμεων που συνεργούν σε ένα όλον της φύσης – η θεώρηση της φύσης ως «ζωντανού όλου». Ο Humboldt στρέφεται σε αυτήν την θεώρηση της φύσης ως «ενότητα

---

<sup>65</sup> Joachim Ritter, *Το Τοπίο. Η λειτουργία του αισθητικού στη νεωτερική κοινωνία*, από συλλογή δοκιμίων: Georg Simmel, Joachim Ritter, Ernst H. Gombrich, *Το Τοπίο*, Επιμέλεια Διονύσης Καββαθάς, Εκδ. Ποταμός, 2004, σσ. 34-97

στην πολλαπλότητα», από ανησυχία «για την απώλεια μιας ελεύθερης απόλαυσης της φύσης υπό την επιρροή της νοητικής θεώρησης ή της επιστημονικής γνώσης»<sup>66</sup>.

Η προϋπόθεση για την κοσμοθεώρηση του Humboldt είναι η «**απόλαυση**», η οποία **απαιτεί την αισθητική διαμεσολάβηση**. Η αισθητική θεώρηση φέρνει ένα αντιστάθμισμα στην επιστημονική θεώρηση. «Όταν οι δυνάμεις και τα υλικά [της φύσης] γίνονται αντικείμενα των φυσικών επιστημών, της τεχνικής αξιοποίησης και εκμετάλλευσης, η ποίηση και οι εικαστικές τέχνες αναλαμβάνουν να θεωρούν την ίδια τη φύση και να την παρουσιάζουν *αισθητικά*»<sup>67</sup>.

Ο Ritter επισημαίνει ότι δεν είναι τυχαία η ταυτόχρονη εμφάνιση της επιστημονικής αντικειμενοποίησης και της αισθητικής παρουσίας. Κάτι περισσότερο από μια ανάγκη καταγραφής του γύρω κόσμου κάνει ταυτόχρονη την εμφάνιση της επιστημονικής και αισθητικής προσέγγισης του κόσμου. Το αισθητικό αισθητήριο είναι ένα «όργανο παρουσίας της φύσης», που βοηθάει στην αποκάλυψη του κρυφού στοιχείου που την φανερώνει. Η αισθητική καθιστά την φύση ορατή, δεν την καταγράφει απλώς. Η τέχνη και η επιστήμη συνεργάζονται με σκοπό την αυτονόμηση του ανθρώπου και την απελευθέρωση της βούλησής του.

Ο Σεζάν αποκαλύπτει ότι χάνεται σαν «οπτικό όργανο» μέσα στη φύση, ότι η φύση καταλαμβάνει το Εγώ του και φανερώνεται μέσα από αυτό. Ο Βάν Γκογκ ισχυρίζεται ότι «στενογραφεί» ό,τι του λέει η φύση, ενώ ο Ρίλκε αναγνωρίζει ως «καθήκον» του να «διατηρεί στη μνήμη» τα μυστικά της φύσης. Άρα, συμπεραίνει ο Ritter, η ποίηση και η εικόνα μαρτυρούν αυτό που χωρίς τη μεσολάβησή τους ξεγλιστράει και χάνεται. Παρουσιάζουν αυτό που διαφορετικά θα έμενε άφατο και αόρατο. Η ρήση του Klee «Η τέχνη δεν αποδίδει το ορατό, αλλά καθιστά κάτι ορατό» και η επιθυμία του Franz Marc να ζωγραφίσει τα ζώα όχι όπως τα βλέπει, αλλά όπως είναι, μαρτυρούν την καλλιτεχνική διάθεση να αποδοθεί όχι η φαινομενικότητα αλλά η άφατη και αόρατη ουσία των πραγμάτων.

Αυτή η αναγκαιότητα της αισθητικής διαμεσολάβησης συνδέεται με την εμφάνιση της νέας επιστήμης που αντικειμενοποιεί τη φύση, της Αισθητικής, όπως ορίστηκε αρχικά το 1750 από τον Baumgarten. Ο Baumgarten μιλάει για την «αισθητική αλήθεια», θεωρώντας ότι οι Καλές Τέχνες υπακούουν στη λογική έννοια της επιστήμης. Ό,τι δεν χωράει στη έννοια της λογικής αλήθειας ανυψώνεται στο επίπεδο της «αισθητικής αλήθειας». Για τον Baumgarten η αισθητική τέχνη και η λογική επιστήμη αλληλοσυμπληρώνονται. Η επιστήμη περιορίζεται στην «ανίχνευση» των φαινομένων της μόνο στο πεδίο της δυνατής εμπειρίας, ενώ η αισθητική φαντασία αναλαμβάνει να παρουσιάζει για τον συναισθηματικό μας κόσμο τη φύση στην ολότητά της ως «ενσάρκωση της ιδέας του υπεραισθητού»<sup>68</sup>. Η τέχνη αναλαμβάνει να παρουσιάσει αισθητικά ως τοπίο, όσα φαινόμενα δεν εμφανίζονται στην επιστήμη ως αντικείμενα γνώσης και έκφρασης.

---

<sup>66</sup> *ibid.*, σ. 65

<sup>67</sup> *ibid.*, σ. 67

<sup>68</sup> *ibid.*, σ. 72

## II. Η Φύση και η Πόλη

Ο Ritter εξετάζει την ιστορική στιγμή κατά την οποία η ευαίσθητη παρατήρηση της φύσης την μετατρέπει σε τοπίο. Όταν ο άνθρωπος στρέφει τη ματιά του προς τη φύση, «θεωρώντας» την χωρίς πρακτικό σκοπό, αλλά απολαμβάνοντάς την ελεύθερα, τότε ο «ερημότοπος» γίνεται τόπος αισθητικός.

Η σχέση με το τοπίο σημαίνει γενικότερα τη δυνατότητα του νεωτερικού ανθρώπου να αποκτήσει δύναμη και εξουσία επιλέγοντας τα σημεία στα οποία εστιάζει ως τα σημαντικότερα. Αναδεικνύει την τοπιογραφία της νεωτερικής κοινωνίας. Κάθε τμήμα της κοινωνικής ζωής απομονώνεται υπό το βλέμμα του παρατηρητή, διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα, ενώ ταυτόχρονα περιέχει μέσα του τη δυναμική ολόκληρης της κοινωνίας. Το βλέμμα του ανθρώπου που στρέφεται προς τη φύση, «κορνιζάρει» τα σημεία της και μέσα σε αυτά βλέπει ολόκληρη τη φύση, είναι το ίδιο ισχυρό με το βλέμμα του ανθρώπου που κοιτάζει την κοινωνία μέσα σε κάθε έκφασή της, στη σφαίρα της εργασίας, στη σφαίρα της θρησκείας, στη σφαίρα της ηθικής, και αποκτά συνειδητά έναν ρόλο στο πλαίσιο της. Πριν από αυτό το καθοριστικό βλέμμα, την κοσμοθέαση που μας περιγράφει ο Ritter, με τα λόγια του Humboldt, η γειννίαση του ανθρώπου με τη φύση, ως αγρότη που ασυνείδητα αναζητά σ' αυτήν μόνο το ωφέλιμο, ενώ αδυνατεί να την κοιτάξει με αισθητικό κριτήριο, του απαγορεύει να αντιληφθεί και τον εαυτό του σε σχέση με τον γύρω κόσμο.

Ο Σίλλερ θεωρεί ότι η εργαλειακή σχέση που αναπτύσσει ο άνθρωπος με το περιβάλλον του και τα στοιχεία της φύσης, μέσα από την εργασία και την επιστήμη (δραστηριότητες που ανήκουν στην Πόλη, το αντίθετο άκρο της Φύσης ως αγροτικής επίγειας ζωής), είναι η προϋπόθεση της αισθητικής θέασης του κόσμου γύρω του. Η εκπραγμάτιση, η αντικειμενοποίηση της φύσης για πρακτικούς λόγους, απομακρύνει τον άνθρωπο από τη «γειτονική» και ασυνείδητη σχέση που έχει με τη φύση έως τότε. Η απομάκρυνσή του αυτή, τον κάνει να αντιμετωπίζει τη φύση ως αντικείμενο της κυριαρχίας του και να την βλέπει ως ξένη. Έτσι αποδεσμεύεται από την στενή γειννίαση με τη φύση και αποσπάται αποκτώντας την αυτονομία του, ως νομοθέτης της. Αυτή την απομάκρυνση από τη φύση, αυτή την αποξένωση, έρχεται να άρει η αισθητική θέαση της φύσης ως τοπίου, η οποία μπορεί να συμβεί μόνον εφόσον ο άνθρωπος έχει προηγουμένως βγει από την «ενότητα με τον κόσμο των αισθήσεων» και είναι σε θέση να αναπτύξει μια απολαυσιακή σχέση με την θέα της φύσης. Η τέχνη διαμεσολαβεί, ώστε να γίνει δυνατή αυτή η άρση της αποξένωσης, με την ενεργοποίηση της αισθητικής ματιάς προς τη φύση ως τοπίο.

Η τεχνολογία λοιπόν, στο επιχείρημα του Ρίττερ έχει έναν ρόλο *απελευθερωτή* του ανθρώπου από τη φύση. Η εργασία και η επιστήμη, που βρίσκουν τα εργαλεία τους ή την εφαρμογή τους στη φύση, δίνουν στον άνθρωπο τα όπλα για να πολεμήσει και να κερδίσει τον αγώνα της αυτονόμησής του. Θα μπορούσε βέβαια να πει κανείς, ότι η Πόλη, εισάγοντας την εργαλειακότητα στη σχέση του ανθρώπου με τη Φύση, υποδουλώνει τον άνθρωπο στην ίδια την εργαλειακότητα. Όμως, την πρακτική χρήση της Φύσης εξισορροπεί η αισθητική θέασή της. Η δεύτερη είναι εφικτή εξαιτίας της πρώτης. Βυθίζεται κανείς στη Φύση αξιοποιώντας την, προς όφελος της Πόλης, δηλαδή της κοινωνίας. Όσο την χρησιμοποιεί, τόσο την ξεχνά, τόσο τη χάνει. Η μετάβαση από την εργαλειακότητα στην αισθητική θέαση γίνεται με την παρεμβολή της απόστασης. Μόνον έχοντας μίαν ορισμένη απόσταση από ένα αντικείμενο, μπορεί κανείς να το κοιτάξει ή να το χρησιμοποιήσει.

Τι σημαίνει η προσέγγιση του Ritter σε σχέση με τη συγκρότηση της ταυτότητας του μοντέρνου καλλιτέχνη; Το νεωτερικό υποκείμενο, που μεταβαίνει στην Πόλη και επιβιώνει

υπό τους νόμους της, μπορεί και βλέπει μέσα από τους δαιδάλους της ρυμοτομίας της, ό,τι το προ-νεωτερικό υποκείμενο δεν κατάφερε να δει μέσα από τα δάση και τα βουνά που κατοικούσε. Το μουσικό που αποκαλύπτεται, είναι η Ομορφιά. Ο νεωτερικός άνθρωπος είναι ο καλλιτέχνης. Εκείνος που κάνει τη θέαση του τοπίου, πράξη ζωής. Ο μοντέρνος καλλιτέχνης κομίζει στην αγορά, την Αισθητική. Απελευθερώνει τη γη από το άροτρο και το άροτρο από τη χρησιμότητά του, μόνο με μια ματιά. Χρησιμοποιεί την τεχνολογία του ματιού και την νέα τεχνολογία της Πόλης, για να εμφανίσει πάνω σε κάθε επιφάνεια, την Τέχνη. Η τεχνολογία αντιμετωπίζεται ως μια απελευθερωτική συνθήκη, που κάνει τον άνθρωπο νομοθέτη, «προγραμματιστή» του κόσμου και του εαυτού του σε σχέση με τον κόσμο. Ανασυνθέτοντας τα ίχνη της πραγματικότητας γύρω του κατά βούληση, ανασυνθέτει και τον ίδιο τον εαυτό του, ως ατομικότητα. Μια ατομικότητα ταυτισμένη με ό,τι κοιτάζει, δηλαδή με ό,τι δημιουργεί.



Εικ. 27

## β. Αποδείξεις ατομικότητας

Τι άλλο εξυψώνει το νεωτερικό υποκείμενο; Μπορεί η στιγμή ανάδυσης της ατομικότητάς του να εγκυμονεί την εκ νέου υποδούλωσή του; Αν η αντικειμενική ατομικότητα του ανθρώπου ελέγχεται από την εξουσία, μπορεί το υποκείμενο να παραμένει ελεύθερο σε συμβολικό-φαντασιακό επίπεδο; Τα σημάδια της ατομικότητας του εντοπίζονται στο έργο τέχνης; Ποιο είναι το κόστος της απελευθέρωσης του καλλιτέχνη; Ο δημιουργός δεν είναι πια το υποκείμενο που υπακούει σε εντολές που σχετίζονται με την επιλογή θέματος, την επιβολή συγκεκριμένου ωραρίου εργασίας ή ορισμένης ποσότητας παραγωγής. Τώρα ελέγχεται, μέσω της ίδιας της ατομικότητας. Η μοναδική αξία της υπογραφής του, η αυθεντικότητα, γίνεται ο νούμερο ένα παράγοντας που καθορίζει τις πωλήσεις στην αγορά της τέχνης. Ας δούμε τι σημαίνει ατομικότητα και κυρίως, τι αξίζει.

### Ι. Επιστροφή στον τόπο του εγκλήματος

Μπορούμε να ορίσουμε την ατομικότητα, να ζυγίσουμε τα συστατικά και να μετρήσουμε την αξία της; Τι είναι η ατομικότητα και ποια είναι η σχέση της με την αυτονομία του υποκειμένου; Πού μας οδηγεί και πού εντοπίζεται;

Ο Ιταλός ιστορικός **Carlo Ginzburg** στο δοκίμιό του «*Σημάδια. Ρίζες ενός ενδεικτικού παραδείγματος*»<sup>69</sup>, εστιάζει στην έννοια της ατομικότητας, όπως αναδύεται κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, αναλύοντας ένα παραγνωρισμένο θεωρητικά επιστημολογικό μοντέλο. Το μοντέλο των επιστημών του ανθρώπου που εξετάζει είναι το *Ενδεικτικό παράδειγμα*, το οποίο ονοματίζει και διαφορετικά, ως Μαντικό. Το διάβασμα των ενδείξεων, στο οποίο αναφέρεται το παράδειγμα, προϋποθέτει την νοητική ανασύνθεση των πληροφοριών που προκύπτουν από την παρατήρηση σημείων, με σκοπό την γνώση του παρελθόντος και του μέλλοντος, γνώση που βασίζεται πάντοτε στην εικασία, αφού το γεγονός που έχει παρέλθει είναι πια τετελεσμένο, απόν, απροσπέλαστο.

Η διάνοιξη ενός νοητικού δρόμου που σχηματοποιεί στον χώρο του φαντασιακού το απροσπέλαστο πραγματικό και ανασταίνει το παρελθόν σε χρόνο παροντικό, δεν μπορεί να είναι παρά μια μαντική πράξη. Η επαγωγική ακολουθία σκέψεων που παίρνει το έναυσμά της από την παρουσία ιχνών, βασίζεται πάντα στην εικασία. Η εικολογική γνώση διατηρεί κάτι από την αρχαία επιστήμη της μαντικής. Στο έδαφος αυτό, η *αποκρυπτογράφηση της αλήθειας*, που για τους Μεσοποτάμιους μάντεις διαβάζεται στα γραπτά σημάδια που αφήνουν οι θεοί<sup>70</sup> – παρόμοια με τα «θεϊκά» σημάδια που αργότερα, από την Αναγέννηση και μέχρι το Μεταμοντερνισμό, οι εμπειρογνώμονες μάντεις διαβάζουν στο έργο τέχνης – γίνεται εξίσου *ανεπιτυχώς* υπό τον μεγεθυντικό φακό του γιατρού, του ντέτεκτιβ, του ειδήμονα τεχνοκριτικού, ακόμα και του εραστή, θα προσθέταμε. Για τον τελευταίο επιφυλασσόμαστε. Ωστόσο, το «ανεπιτυχώς» είναι το πιο επιτυχές που μπορεί να αποδώσουν οι αναπαραστάσεις της ανθρώπινης διάνοιας.

Ο Ginzburg ξεκινά την πραγμάτευσή του, εισάγοντάς μας στο ενδεικτικό παράδειγμα, παραλληλίζοντας τρία πρόσωπα, τρεις εμπειρογνώμονες των οποίων η μεθοδολογία συνδέεται μέσω της ιατρικής σημειωτικής. Ο γιατρός και ειδήμων της τέχνης *Morelli*, του οποίου η μέθοδος ταύτισης πινάκων στα τέλη του 19ου αι. έφερε αναστάτωση στις συζητήσεις των ιστορικών τέχνης, ο δαιμόνιος ήρωας του Conan Doyle, *Sherlock Holmes*, ο οποίος χρησιμοποιεί, για να οδηγηθεί επαγωγικά στα συμπεράσματά του, μια μέθοδο

<sup>69</sup> Carlo Ginzburg, *Σημάδια. Ρίζες ενός ενδεικτικού παραδείγματος*, στο: *Περί Κατασκευής τοπικά β΄*, Επιμέλεια Παναγιώτης Πούλος, Εκδ. Νήσος, 1996

<sup>70</sup> *ibid.*, σ. 62

που ακολουθεί επακριβώς την λογική της μεθόδου Morelli και τέλος ο *Freud*, ο οποίος φαίνεται να αντλεί συνειδητά από τις μελέτες του Morelli τα στοιχεία εκείνα, που του χρησίμευσαν για να θεμελιώσει την επιστήμη της ψυχανάλυσης, είναι τα πρόσωπα που συναντώνται στο δοκίμιο του Ginzburg ως συστατικά μέρη του επιχειρημάτων του.

Η ιδιαιτερότητα της περίφημης και διαβόητης μεθόδου Morelli, βρίσκεται στην διαγώνια ματιά του ειδικού πάνω στο έργο τέχνης, που ξεχωρίζει και αναδεικνύει στοιχεία του έργου, τα οποία θεωρούνται αμελητέα. Τα δευτερεύοντα αυτά στοιχεία είναι εκείνα που έχουν προκύψει από «μικρές ασύνειδες χειρονομίες»<sup>71</sup> και δεν ανήκουν στην ευρύτερη κατηγορία που τα ταυτοποιεί ως χαρακτηριστικές επιλογές του ζωγράφου, προετοιμασμένες, συχνά επαναλαμβανόμενες και ευμίμητες. Για παράδειγμα, είναι περισσότερο ενδεικτικές για την απόδοσης πατρότητας στο έργο οι πτυχώσεις στα υφάσματα του Botticelli, παρά το σχήμα των ματιών στις γυναικείες φιγούρες του, ακριβώς διότι τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία μπορούν να επαναληφθούν από τον αντιγραφέα, σε αντίθεση με άλλα λιγότερο ελεγχόμενα από τον δημιουργό.

Η φράση του Morelli ότι «την προσωπικότητα πρέπει να την αναζητούμε εκεί που η προσωπική προσπάθεια είναι λιγότερο έντονη»<sup>72</sup>, αναφέρει ο συγγραφέας, θα έβρισκε σύμφωνους τους προαναφερθέντες ειδικούς των ιχνών, που συγκλίνουν στην κοινή τους ικανότητα ανασύστασης της αιτίας μέσα από την αποκρυπτογράφηση των σημείων του αποτελέσματος. Ο Morelli ακολουθούσε την τακτική αυτή, ώστε να ταυτίσει τους πίνακες, ο Σέρλοκ Χολμς «οσμίζεται»<sup>73</sup> μέσα από την παρατήρηση ανεπαίσθητων ενδείξεων, που οι υπόλοιποι αδυνατούν να εντοπίσουν ή αγνοούν ως ασήμαντες, ποια είναι η κατάσταση που προηγήθηκε και «μαντεύει» την ταυτότητα του εγκληματία. Τέλος, ο Φρόντντ βρίσκει εδώ «την πρόταση μιας ερμηνευτικής μεθόδου, επικεντρωμένης στα σκάρτα που πάνε για πέταμα»<sup>74</sup>, τα στοιχεία εκείνα που λειτουργούν ως κλειδί για την πρόσβαση στο ανθρώπινο πνεύμα και στα υψηλότερα προϊόντα του, καθώς και το όχημα για την κατανόηση της καλλιτεχνικής προσωπικότητας.

Ο συσχετισμός των τριών προσώπων<sup>75</sup> μας αποκαλύπτει ότι σε κάθε ένα από τα τρία πεδία που αποσκοπούν στην ταύτιση ατόμων και καταστάσεων, μέσα από την αναδρομική ανασύσταση των σημαδιών, αφ' ενός ο μόνος τρόπος να προσεγγιστεί η γνώση είναι μέσα από την *ανάγνωση των συμπτωμάτων* και αφ' ετέρου ότι η ατομικότητα βρίσκεται στη *λεπτομέρεια*. Η βαθιά προσωπική αλήθεια που αναζητά ο Morelli στο έργο τέχνης, ο Sherlock Holmes στην εγκληματική υπόθεση και ο Freud στο ανθρώπινο πνεύμα, προσεγγίζεται με την μέθοδο των Τριών Αδερφών, γιων του Βασιλιά του Σερεντίππο<sup>76</sup>. Στο ανατολίτικο παραμύθι και τις δεκάδες μεταφράσεις και παραφράσεις που ακολούθησαν στις ευρωπαϊκές γλώσσες, οι τρεις γιοι αποκρυπτογραφώντας τα αχνάρια ενός ζώου στην έρημο και χωρίς να το έχουν δει ποτέ, καταλαβαίνουν ακριβώς ποιο ζώο είναι, καθώς και πολλές λεπτομέρειες για την όψη του. Στη νουβέλα του, Ζαντίγκ, ο Βολταίρος, βασισμένος στην πρώτη εκδοχή του παραμυθιού, το ανασυνέθεσε, δίνοντας στον ήρωά του, Ζαντίγκ,

<sup>71</sup> την έκφραση αναφέρει ο E.Wind, αναλύοντας την μέθοδο του Morelli, *ibid.*, σ. 57

<sup>72</sup> *ibid.*, σ. 57

<sup>73</sup> Ο Ginzburg αναφέρει τη *μύτη* ανάμεσα στα εργαλεία της *διαίσθησης*, όρου που τολμηρά εισάγει στο κείμενο, ορίζοντάς την ως «αστραπιαία συγκεφαλαίωση ορθολογικών διαδικασιών», *ibid.*, σσ. 78-79

<sup>74</sup> *ibid.*, σ. 60

<sup>75</sup> που είναι σχεδόν εξίσου ιστορικά, μιας που ο Σέρλοκ Χόλμς, αφ' ενός στη συνείδηση των αναγνωστών του έχει περάσει από τη σφαίρα του φαντασιακού σ' εκείνη του πραγματικού και αφ' ετέρου είναι εμπνευσμένος με βάση ένα υπαρκτό πρόσωπο, συνάδελφο γιατρό του Κόναν Ντόυλ.

<sup>76</sup> Carlo Ginzburg, *Σημάδια. Ρίζες ενός ενδεικτικού παραδείγματος*, ο.π. σσ.60-61, 71-72

αυτή τη μοναδική ικανότητα να πραγματοποιεί μέσα από περίπλοκες και αστραπιαίες νοητικές διεργασίες, «αναδρομικές προφητείες»<sup>77</sup>. Η ικανότητα αυτή ονομάστηκε «μέθοδος του Ζαντίγκ» σε κύκλο διαλέξεων του Thomas Huxley<sup>78</sup> το 1880.

Η μέθοδος του Ζαντίγκ ή του Morelli, μας δίνει την ευκαιρία να εισαχθούμε στο θέμα της διερεύνησης του αιτήματος της καλλιτεχνικής αυτονομίας και των τρόπων που εκφράζεται, με μια πρώτη ματιά στο ιστορικό πλαίσιο απ' όπου αναδύεται η ατομικότητα.

Η ατομικότητα, που αναδεικνύεται με τη στροφή στη λεπτομέρεια, δηλαδή με την επικέντρωση στο μικρό και ανεπαίσθητο στοιχείο που επιβεβαιώνει ότι ο κάτοχός του είναι ο μοναδικός που το διαθέτει, είναι μια μορφή της μοντερνικότητας. Χαρακτηριστικό στοιχείο της μοντερνικότητας είναι η διαφοροποίηση. Η στιγμή της «διαφοροποίησης των σφαιρών» δηλαδή της αυτονόμησης τους, δίνει σε κάθε κοινωνικό πεδίο τον χώρο του. Η τέχνη, όπως είδαμε, είναι ουσιαστικά μέχρι τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα ενσωματωμένη λειτουργικά στην σφαίρα της θρησκείας και της πολιτικής και αποτελεί αναπαράσταση της εξουσίας. Μετά τη Γαλλική και τη Βιομηχανική Επανάσταση, η απόλυτη ενότητα των σφαιρών διαλύεται και τα διάσπαρτα κομμάτια αυτονομούνται. Αυτή η αυτονόμηση είναι χαρακτηριστικό δείγμα της νεωτερικότητας. Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ιδρύονται τα έθνη-κράτη όπως τα ξέρουμε σήμερα, ενώ αναπτύσσεται η έννοια του λαού, ο οποίος σε κάθε περίπτωση προσπαθεί να ανακαλύψει την παράδοση του και να χτίσει την ιδιαίτερη ταυτότητά του. Το άτομο πρέπει να είναι αναγνωρίσιμο, δηλαδή να διαφοροποιείται από όλα τα άλλα. Η ατομικότητα είναι μια πράξη διάκρισης και διαφοράς. Το ατομικό σμιλεύεται, σαν ένα κομμάτι μάρμαρο που ενώ διατηρεί την καθολική ιδιότητα του μαρμάρου που το κρατά εντός των συνόρων του είδους του, ταυτόχρονα αποκτά τη γλυπτική και συγκεκριμένη μορφή ενός μοναδικού αγάλματος. Η στροφή από τη γενικότητα των πραγμάτων σε συγκεκριμένες διαφορές, μας φέρνει μπροστά στην ατομικότητα.

Το καθαυτό ατομικό στοιχείο δεν επιτρέπει την τυποποίηση που προϋποθέτει το καθολικό ατομικό, εκείνο δηλαδή που είναι μεν ατομικό, αλλά το μοιράζονται μια ομάδα ανθρώπων και μπορούν να ταυτιστούν με αυτό. Η ατομικότητα για την οποία μας μιλά ο Ginzburg είναι η λεπτομέρεια με την οποία μπορεί να ταυτιστεί κάθε φορά μόνο ένας, μια λεπτομέρεια που δεν μπορεί να παραχθεί από το φανταστικό και εντοπίζεται απόλυτα στο πραγματικό. Ο μυθιστοριογράφος μπορεί μέσα από νοητικές αφαιρέσεις, να δημιουργήσει την ατομικότητα ενός λογοτεχνικού ήρωα, με την οποία όμως πολλοί αναγνώστες θα ταυτιστούν, αναγνωρίζοντας στοιχεία του εαυτού τους. Η ατομικότητα που συνιστά γνώρισμα του ενός, είναι μια λεπτομέρεια που δεν τυποποιείται, γιατί δεν κάνει την εμφάνισή της μετά από έγκριση της συνείδησης του υποκειμένου, δεν είναι εύκολα αναγνωρίσιμη και συνειδητά επαναλήψιμη. Είναι πιο πραγματική από την κατασκευασμένη ατομικότητα που χτίζει η φαντασία και εντοπίζεται στις πιο πραγματικές εκφάνσεις της ύπαρξής μας, όπως για παράδειγμα, στα δακτυλικά μας αποτυπώματα.

Η ανακάλυψη της ατομικότητας του υποκειμένου, γίνεται μέσα από τον εντοπισμό των λεπτομερειών εκείνων που δεν φαίνονται με γυμνό οφθαλμό. Το όνομα και η υπογραφή δεν επαρκούν ως τρόποι διάκρισης των συστατικών μελών της κοινωνίας. Το όνομα είναι ανεπαρκές και η υπογραφή πλαστογραφείται εύκολα. Τα πιο έγκυρα συστήματα ταύτισης των πολιτών προτάθηκαν στα τέλη του 19ου αιώνα, με την εντατικοποίηση των κεφαλαιοκρατικών σχέσεων παραγωγής στην Ευρώπη και την νέα αστική έννοια της δημοκρατίας, που προκαλεί μεταβολή της νομοθεσίας, αύξηση των

---

<sup>77</sup> *ibid.*, σ.72

<sup>78</sup> Thomas H. Huxley, Άγγλος βιολόγος, δαρβινιστής, 1825-1895

κολάσιμων αδικημάτων και της βαρύτητας των ποινών<sup>79</sup>. Ο Ginzburg αναφέρει ότι «η τάση ποινικοποίησης του ταξικού αγώνα συνοδεύτηκε από την οικοδόμηση ενός συστήματος σωφρονισμού που βασιζόταν στην πολυετή κάθειρξη», η οποία παράγει εγκληματίες και αυξάνει τις υποτροπές στο έγκλημα, χωρίς όμως να συνοδεύεται από ένα ικανοποιητικό σύστημα ταύτισης των εγκληματιών. Το ζήτημα της ταύτισης των υποτρόπων υπογραμμίζεται ως «προγεφύρωμα ενός σχεδίου» άλλοτε συνειδητού κι άλλοτε όχι, «για τον γενικευμένο και εκλεπτυσμένο έλεγχο πάνω στην κοινωνία»<sup>80</sup>.

Ούτε τα αρχεία της αστυνομίας ούτε οι ανθρωπομετρικές μέθοδοι του Bertillon<sup>81</sup>, που βασιζόνταν σε αναλυτικές περιγραφές των ιδιαίτερων λεπτομερειών του προσώπου, μπορούσαν να καταδείξουν με βεβαιότητα το δράστη. Τα δακτυλικά αποτυπώματα παρέχουν μια οριστική λύση στην ταύτιση των εγκληματιών, αλλά και όλων των υπολοίπων. Η αμέσως καλύτερη μέθοδος, είναι η νεοανακαλυφθείσα, των τελευταίων ετών, μέθοδος αναγνώρισης του ατόμου από την ίριδα του ματιού του. Το τελευταίο σύστημα βιομετρικής που ανακάλυψαν στο Princeton, είναι ικανό να αναγνωρίσει 20 διαφορετικά άτομα μέσα σε ένα λεπτό, από την ίριδα του ματιού<sup>82</sup>. Διαπιστώνει κανείς, μέσα από τα στοιχεία αυτά και από την ανάλυση του Ginzburg, ότι η λεπτομέρεια αναδεικνύεται και αρχίζει να ενδιαφέρει, όταν αναζητάται έγκυρος τρόπος ταύτισης του ατόμου και επιβεβαίωσης της πατρότητας των πράξεών του. Αυτή η αναζήτηση είναι μια ανάγκη της κρατικής εξουσίας, που χρειάζεται να ταυτίσει τους πολίτες με τα έργα τους και να ελέγξει τα παραστρατήματά τους.

Τι έχει να μας πει όμως η ιριδολογία, καθώς και κάθε διαγνωστική μέθοδος του ατομικού, για τον έρωτα ή παρομοίως για την τέχνη ως έρωτα. Την εποχή του μεγαλοφυούς Marcel Proust, έναν αιώνα πριν, δεν υπάρχει η επιστήμη της ιριδολογίας, που διαγιγνώσκει την ασθένεια από την οποία πάσχει το άτομο, εξετάζοντας την ίριδα του ματιού του. Όταν ο ερωτευμένος Σουάν, στο αριστούργημα του Προυστ, μέσα σε ένα ψευδαισθησιακό σύννεφο, θεμελιώνει τον έρωτά του για την Οντέτ ανατρέχοντας στην τέχνη της Αναγέννησης και όταν αναγνωρίζει τη γοητεία της αγαπημένης του στα μάτια των γυναικείων μορφών του Botticelli, λειτουργεί σαν ένας εμπειρογνώμων, που επιλέγει στοιχεία της αγαπημένης του για να συνθέσει την τελική εικόνα που θα ερωτευθεί. Κατασκευάζει μαντικά μίαν αλήθεια στην οποία εμμένει, ακόμα κι αν από εκεί και πέρα βρεθούν στο δρόμο του αντίθετες ενδείξεις, που να του υποδεικνύουν μια πραγματικότητα διαφορετική από την κατασκευασμένη αλήθεια του. Αν κοίταζε τις λεπτομέρειες, όπως έκανε ο Morelli μπροστά στις φιγούρες του Botticelli, μπορεί και να έβλεπε τον πραγματικό εαυτό της...

Ο ερωτευμένος, είναι ένας αμφίβολους connoisseur, ένας εμπειρικός γνώστης, που μπορεί και να μην διακρίνει το πλαστό από το αυθεντικό, αφού κυρίως μέσα από τη διαίσθησή του μπορεί να αναγνωρίσει την αλήθεια του αντικειμένου του πόθου του. Είναι πολύ πιθανό ότι θα αποτύχει, αλλά ταυτοχρόνως είναι και ο μόνος που μπορεί να πετύχει. Η ιριδολογία θα αναγνωρίσει την ατομικότητα και θα τη χρησιμοποιήσει για να ελέγξει το υποκείμενο. Ο ερωτευμένος εμπειρογνώμονας είναι ο δημιουργός της ατομικότητας και όχι ο διαγνώστης της, καθώς και ο μοναδικός κάτοχος της αμεταβίβαστης και μη ελεγχόμενης εμπειρίας.

---

<sup>79</sup> Carlo Ginzburg, *Σημάδια. Ρίζες ενός ενδεικτικού παραδείγματος*, ο.π. σ. 74

<sup>80</sup> *ibid.*, σ. 75

<sup>81</sup> *ibid.*

<sup>82</sup> Πηγή: [NewScientist.com](http://NewScientist.com)

Εκείνο που έχει επίσης σημασία, είναι ότι ακόμη και ο ίδιος ο Προυστ, χρησιμοποιεί το ενδεικτικό παράδειγμα<sup>83</sup>, για να χτίσει το μυθιστόρημά του, γεμίζοντάς το με ενδείξεις προς αποκρυπτογράφηση, όχι μόνο στα σημεία που αποκαλύπτουν τις προσωπικότητες των ηρώων του, αλλά και στα δικά του σημάδια, τις «προνομιακές ζώνες»<sup>84</sup> που μας επιτρέπουν να κατανοήσουμε τη γενικότερη κοσμοεικόνα της κοινωνικής τάξης που ανήκει. Εξάλλου, το μυθιστόρημα είναι μια πύλη απ' την οποία η αστική κοινωνία εισάγεται στον κόσμο της εμπειρίας. Ο αστός αναγνώστης αποκτά πρόσβαση στην εμπειρία, μέσα από το υποκατάστατο που του παρέχει η λογοτεχνία. Αποζητά τη γνώση και ιδίως τη γνώση του εαυτού του. Κυρίως το ηθογραφικό μυθιστόρημα, αποτελεί τη μεγάλη αφήγηση της ζωής του αστού. Στα τέλη του 18ου και κατά τον 19ο αιώνα εμφανίζεται αυτή η τάση προσδιορισμού της ταυτότητας του ατόμου, της οποίας τα κοινωνικά χαρακτηριστικά και τον αντίκτυπό τους στην τέχνη, παρακολουθήσαμε νωρίτερα διατρέχοντας τον 19<sup>ο</sup>, που τον ονομάσαμε «αιώνα της ηλιόλουστης μοναξιάς».

Το συμπέρασμα στο οποίο μας οδηγεί η μελέτη του δοκιμίου «Σημάδια», είναι ότι η ατομικότητα απελευθερώνεται για να υποδουλωθεί. Η έκφραση «υποταγμένος ελεύθερος» που προτείνει ο Φουκώ, βρίσκει την αναλογία της σε μια δυσμενή πραγματικότητα, που βασίζεται σε ένα σχέδιο κοινωνικού ελέγχου, με ταυτόχρονη διεύρυνση της έννοιας ατομικότητα μέσα από τον αυξανόμενο έλεγχο του πολίτη από τα γραφειοκρατικά και αστυνομικά όργανα του κράτους. Η ατομικότητα «ανακαλύπτεται» άραγε για να μας ελευθερώσει από τη γενικευτική, ποσοτική ομοιομορφία ή για να μας υποδουλώσει τόσο στους κρατικούς ελέγχους όσο και υπό το ζυγό της μοναδικότητάς μας; Της μοναδικότητας που μας θέλει μοναδικούς σε κάθε μας πράξη.

Το σύγχρονο υποκείμενο, που στηρίζει στο Εγώ του κάθε πράξη και συμπεριφορά, αναδύεται μαζί με την εμφάνιση της έννοιας ατομικότητα και υπακούει πρωτίστως στο γνωμικό «Να είσαι ο εαυτός σου». Το φαινόμενο «καλλιτέχνης» ως επιστέγασμα της νεωτερικής κοσμοθεωρίας, συνιστά το απόλυτο άτομο. Αληθινό, μοναδικό, μεγαλοφυές. Αυτό το μονοθεϊστικό σύστημα ανυψώνει το καλλιτεχνικό υποκείμενο στο επίπεδο ενός αλαζονικού και αναντικατάστατου Εγώ. Όσο το Εγώ αναπαράγει αυτά που συνειδητοποιεί, το Αυτό αφήνει τα ίχνη του, στήνει μια παγίδα από θραύσματα εσωτερικότητας, από φευγαλέες λεπτομέρειες.

Αυτές οι φευγαλέες λεπτομέρειες φαίνεται να ενδιαφέρουν από κάποιο σημείο και μετά, περισσότερο από τα αδρά χαρακτηριστικά μιας ανθρώπινης συμπεριφοράς ή μιας καλλιτεχνικής σύνθεσης. Στη μετανεωτερικότητα, το Υποσυνείδητο θεωρείται πιο συγγενικό στο Πραγματικό, απ' όσο το Συνειδητό. Το Πραγματικό, μετά το Μοντερνισμό, αναπαριστάται πολύ περισσότερο μέσω της απουσίας παρά μέσω της παρουσίας. Για να ανασυντεθούν τα ίχνη του, οι λεπτομέρειες που συνθέτουν την πραγματικότητα και αποκαλύπτουν την απουσία, χρειάζεται να επιστρέψει κάποιος επίδοξος Ζάντιγκ στον τόπο του εγκλήματος. Μόνο που «ο τόπος του εγκλήματος είναι πάντα άδειος από ανθρώπους» σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν.

Τελικά, η αξία της τέχνης πρέπει να αναζητηθεί στο βαθμό απόδοσης του πραγματικού; Το πραγματικό, αυτό που τεκμηριώνει την αντικειμενικότητα της ύπαρξής μας, γίνεται σήμερα το ζητούμενο στην τέχνη. Είναι συστατικό μέρος του μετα-αισθητικού καθεστώτος των τεχνών και έπεται χρονικά τόσο της αισθητικής όσο και της αναπαραστικής λειτουργίας της τέχνης και των εικόνων της. Σε κάθε περίπτωση, η αφαιρετικότητα της φαντασίας είναι εκείνη που συλλαμβάνει το πραγματικό ως πραγματικό. Ως εκ τούτου, η

<sup>83</sup> Carlo Ginzburg, *Σημάδια. Ρίζες ενός ενδεικτικού παραδείγματος*, ο.π., σ. 78

<sup>84</sup> *ibid.*, σ. 77

αντικειμενικότητα είναι πάντα διαμεσολαβημένη από τη φαντασία. Το πραγματικό μαντεύεται. Η σύλληψη και η απόδοσή του προϋποθέτει σύνθεση και αφαίρεση και, ευτυχώς, δεν παράγει αλήθεια, αλλά ερμηνεία.

Πάντως, αν ο τονισμός του πραγματικού είναι αυτό που επαληθεύει την αντικειμενικότητα της ύπαρξής μας, τότε ο καπιταλισμός έχει πετύχει διάνα. Η αγορά και απόκτηση των έργων τέχνης λειτουργεί σαν επιβεβαίωση της ζωής των αγοραστών. Όποιο κι αν είναι το περιεχόμενο του έργου, η χρήση του σαν εμπορεύματος το τοποθετεί ανάμεσα στα αντικείμενα, που κάνουν κάποιον να αισθάνεται ότι ζει μέσω της πράξης της αγοράς. Σύμφωνα με την παράφραση του Καρτέσιου από την μεταμοντέρνα καλλιτέχνηδα Barbara Kruger το 1987, «Ψωνίζω άρα υπάρχω». Ή σύμφωνα με την δική μας παράφραση της Kruger, «Την ψωνίζω, άρα υπάρχω...»



Εικ. 28



Εικ. 29



## γ. Αυθεντικότητα και αύρα

Στο δοκίμιο του Ginzburg παρακολουθήσαμε να αναλύεται το ενδεικτικό παράδειγμα, εκείνη η αναπόφευκτα εμπειρική προσέγγιση της γνώσης, που με βάση τα σημάδια, τα ανθρώπινα ίχνη, αποκαλύπτει την ατομικότητα, η οποία βασίζεται στο απολύτως πραγματικό, που μένει άμορφο και απροσδιόριστο, αλλά παρ' όλα αυτά μας επιτρέπει μέσα από την ανάγνωση των ιχνών του, να το προσεγγίσουμε, έστω σε έναν βαθμό. Επίσης, μελετώντας την πορεία ανάδυσης του ατομικού, μας αποκαλύφθηκε η ταυτόχρονη υποδούλωσή του. Εφευρίσκοντας το πραγματικό, με τον εντοπισμό του σε ένα ρεαλιστικό ανθρώπινο γνώρισμα, όπως τα δαχτυλικά αποτυπώματα, κάθε άτομο της κοινωνίας τέθηκε κάτω από το βλέμμα της κρατικής εξουσίας, κυριολεκτικά δακτυλοδεικτούμενο!

Αν δεχτούμε σαν ορισμό του ρεαλισμού την αποτύπωση των συγκρούσεων, και όχι απλά την επιφανειακή απεικόνιση του πραγματικού, τότε σε κάθε μορφή τέχνης που επιχειρεί να αποδώσει την αποσπασματική μορφή της ζωής και την προσωπικότητα αποσυντεθειμένη και συναρμολογήσιμη με βάση τα ίχνη της, έχουμε μια απόλυτα ρεαλιστική αναπαράσταση και μια «αληθινή» τέχνη. Όπως παρατηρεί ο Ροζέ Γκαροντί, ο ρεαλισμός είναι πρωτίστως μέθοδος και όχι τεχνοτροπία, ενώ για να σφραγίσει την άποψή του με ένα φαινομενικά ανορθόδοξο παράδειγμα, αναφέρει ως πρότυπο ρεαλιστικής ζωγραφικής τον Picasso<sup>85</sup>. Η απόδοση των συγκρούσεων εντός της πραγματικότητας, δηλαδή η απόδοση της ασύλληπτης και διασπασμένης ουσίας της, επιχειρείται πρωτίστως από την φωτογραφία και από τον κινηματογράφο. Τα δύο μέσα καταγράφουν όψεις της πραγματικότητας, εμβαθύνοντας σε αυτή περισσότερο απ' όσο θα μπορούσε ποτέ ο ανθρώπινος οφθαλμός. Το κοινό τους χαρακτηριστικό, που εισάγει την τέχνη συνολικά σε μια νέα εποχή, είναι πως αποτελούν και τα δύο αποτέλεσμα της τεχνικής αναπαραγωγής της εικόνας.

Η περιήγησή μας στο επιχείρημά του Ginzburg, μας κάνει να αναρωτηθούμε ποια είναι η σχέση της τέχνης με το πραγματικό, σε ποιο βαθμό το πραγματικό εκφράζει την ατομικότητα του καλλιτέχνη, αν κάποιες μορφές τέχνης προσπάθησαν να το αποδώσουν και κατά πόσο μπορεί να αποδοθεί από τον παραδοσιακό καλλιτέχνη. Επίσης η διαπίστωση της ταυτόχρονης απελευθέρωσης και ελεγχιμότητας της ανθρώπινης ατομικότητας μας φέρνει πιο κοντά στο ζήτημα της αυτονομίας του καλλιτεχνικού υποκειμένου. Η αναγνώριση της μοναδικότητάς του, ταυτόχρονα υποδουλώνει τον καλλιτέχνη υπό την ίδια τη μοναδικότητά του, τόσο ως εμπορεύσιμη ποιότητα και προστιθέμενη αξία στις ιδιότητες του διακινούμενου έργου τέχνης, όσο και ως ψυχολογική αναγκαιότητα, που υποβάλλει στο δημιουργό το καθήκον να μεγαλουργεί, να φτιάχνει ανεπανάληπτα αριστουργήματα. Η φωτογραφία και ο κινηματογράφος είναι οι δύο μορφές τέχνης που κλονίζουν αυτή την αναγκαιότητα, καθώς είναι αποδεσμευμένες από την αξία της μοναδικότητας.

### Ι. Ίχνη μοναδικότητας

Το ζήτημα της ανακάλυψης και ακόμα περισσότερο της **καταγραφής του πραγματικού**, καθώς και η **αξία της μοναδικότητας** του έργου τέχνης, απασχόλησε τον **Walter Benjamin**, στο περίφημο δοκίμιό του «Το έργο τέχνης την εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του»<sup>86</sup>. Η σημασία του καλλιτεχνικού προσώπου, οι βαθιές αλλαγές στην υπόσταση του παραδοσιακού καλλιτεχνικού έργου και η διάκρισή του από τις νέες μορφές τέχνης, εξετάζονται πάντοτε υπό την προοπτική της αυτονόμησης των ανθρώπινων

<sup>85</sup> Ροζέ Γκαροντί «Για έναν ρεαλισμό δίχως όρια»

<sup>86</sup> Walter Benjamin, *Δοκίμια για την Τέχνη*, Εκδ. Κάλβος, 1978

μαζών από τα φασιστικά τεχνάσματα και τις ευνουχιστικές πολιτικές επιβολές. Στην τεχνική αναπαραγωγή των έργων τέχνης, όπως και στην τεχνική αναπαραγωγή ως έργο τέχνης, βλέπει με αισιοδοξία έναν τρόπο αυτογνωσίας των μαζών και ενίσχυσης της πνευματικής τους εγρήγορσης.

Η **αυτονομία** του καλλιτέχνη είναι ένα ζήτημα που θίγεται εμμέσως, μέσα από την ανάλυση των νέων μορφών τέχνης, που μας προκαλεί να διερωτηθούμε ποιος είναι ο ρόλος του καλλιτέχνη την νέα εποχή, αλλά και άμεσα, με αναφορές στον ρόλο του ηθοποιού του θεάτρου και του ηθοποιού του κινηματογράφου, του ζωγράφου και του φωτογράφου, που αποκαλύπτουν αντιθέσεις ανάμεσα στο παλιό και το καινούργιο, ανάμεσα στην παραδοσιακή και την τεχνολογική οπτική.

Αναλύοντας την νέα καλλιτεχνική τάξη πραγμάτων, που επηρεάζεται σε βάθος από τα **αποτελέσματα της τεχνικής αναπαραγωγής**, εισάγει κάποιες έννοιες που αποτελούν πολύτιμες βάσεις για την ερμηνεία του έργου τέχνης από την εμφάνιση της φωτογραφίας και μέχρι σήμερα. Ας κάνουμε, με τη βοήθεια των εννοιών που εισάγει ο Benjamin, μια έμμεση προσέγγιση στο θέμα της αυτονομίας του καλλιτέχνη, εξετάζοντας πρώτα ποιες αλλαγές υφίσταται το παραδοσιακό έργο τέχνης. Οι αλλαγές συνοψίζονται στους όρους «αύρα», «μοναδικότητα», «λατρευτική αξία». Οι έννοιες αυτές, προϋποθέτουν η μία την άλλη και αν καταρρεύσει κάποια, καταρρέουν και οι υπόλοιπες.

Η σημαντικότερη αλλαγή είναι η *διάλυση της αύρας*, που περιβάλλει το έργο τέχνης και σβήνει με την έλευση της τεχνικής αναπαραγωγής. Η *αύρα* των φυσικών αντικειμένων είναι **το ανεπανάληπτο όραμα ενός χώρου που φαίνεται μακρινός, όσο κοντινός κι αν είναι**<sup>87</sup>. Αυτός ο χωροχρονικός προσδιορισμός του φαινομένου, δείχνει ακριβώς τον τρόπο που το έργο τέχνης προσλαμβάνεται πριν την εμφάνιση των νέων μορφών τέχνης. Η αύρα είναι η απαγορευμένη ζώνη ανάμεσα στον θεατή και το αντικείμενο, που δεν του επιτρέπει να πλησιάσει, όσο κοντά του κι αν βρίσκεται. Η απόσταση αυτή τηρείται χωρίς έξωθεν επιβολή και προκύπτει από την εμπειρία του θεατή, από τα αισθήματα θαυμασμού που δοκιμάζει στη θέα του αντικειμένου. Η λατρεία του περιβάλλει το αντικείμενο με ένα φωτοστέφανο, με μian εκτυφλωτική λάμψη, που τροφοδοτεί τη λατρευτική του σχέση με το έργο, κρατώντας το πάντα σ' ένα βάθος. Η αύρα είναι η μορφοποίηση της *λατρευτικής αξίας* του έργου τέχνης. Όταν το έργο τέχνης πάψει να λατρεύεται, η αύρα που το κρατούσε στον χώρο του ιερού διαλύεται και το αντικείμενο γίνεται φιλικό, προσιτό στον θεατή του. Αυτόματα συμπεραίνει κανείς ότι μαζί με το έργο τέχνης, σταματάει να λατρεύεται και ο δημιουργός του.

Η **αυθεντία του δημιουργού** είναι μια εγγύηση της μοναδικότητας του έργου τέχνης, η οποία αποκτά μεγαλύτερη σημασία από τη στιγμή που αλλάζει η αρχαιότητα χρήση του ως θεολογικού καναλιού, ως εξαρτήματος της θρησκευτικής λατρείας. Τα θεμέλια της μοναδικότητας του έργου τέχνης κλονίζονται με την αποθρησκευτικοποίηση της λατρείας του. Όταν αποθρησκευτικοποιείται η λατρευτική αξία του έργου, την θέση της θρησκείας παίρνει η αυθεντία και τη θέση της λατρευτικής αξίας η αυθεντικότητα, δηλαδή η απόδοση του έργου σε μια αυθεντία<sup>88</sup>. Η τελετουργική αντιμετώπιση του έργου τέχνης από μαγική γίνεται θρησκευτική και από θρησκευτική γίνεται εκκοσμικευμένη. Από το μαγικό αντικείμενο περνάμε στο θρησκευτικό και από εκεί στο αυθεντικό αντικείμενο. Μετά το αυθεντικό, που χαρακτηρίζεται από «καθαρότητα», ομορφιά, μοναδικότητα, και κυριαρχεί ως αξία από την Αναγέννηση έως και το Μοντερνισμό, το επόμενο στάδιο στην

<sup>87</sup> *ibid.*, σ. 17. Με αναφορά στην αύρα των φυσικών, μπορούμε να καταλάβουμε την έννοια της αύρας των ιστορικών αντικειμένων.

<sup>88</sup> *ibid.*, σ. 40

ιστορική-τεχνολογική πορεία του έργου τέχνης, είναι το **Αντίγραφο**. Η μοναδικότητα του έργου τέχνης που επιβεβαιώνεται πάντα από την τελετουργία που την αναγνωρίζει, παύει να έχει τόση σημασία. Ο λόγος που δεν έχει σημασία πια η μοναδικότητα, «η μοναδιαία παρουσία» του έργου τέχνης, ενώ έχει μεγαλύτερη σημασία «η μαζική παρουσία» του<sup>89</sup> είναι η αλλαγή της αισθητηριακής αντίληψης της κοινωνίας.

Η ανθρώπινη αισθητηριακή αντίληψη αλλάζει μαζί με τον συνολικό τρόπο ύπαρξης της ανθρωπότητας. Ο τρόπος που είναι οργανωμένη η ανθρώπινη αισθητηριακή αντίληψη, καθορίζεται από την φύση και από τις ιστορικές συνθήκες. Οι αλλαγές στα μέσα που παρεμβάλλονται ώστε ο άνθρωπος να αντιλαμβάνεται τον κόσμο, προκαλούν την *παρακμή της αύρας* και εδράζονται σε κοινωνικές αιτίες.

Στην κοινωνική βάση της σύγχρονης *παρακμής της αύρας* συναντώνται δύο συνθήκες, που και οι δύο συνδέονται με την αυξανόμενη σημασία των μαζών στη σύγχρονη ζωή. Η μία είναι η διακαής επιθυμία των σύγχρονων μαζών να *έλθουν τα πράγματα πιο κοντά τους* και η άλλη είναι η έντονη κλίση τους να *ξεπεράσουν την μοναδικότητα* κάθε πράγματος διαμέσου της αναπαραγωγής του. Το να καταστρέψεις την *αύρα* ενός αντικειμένου είναι το σημάδι μιας αντίληψης, της οποίας «η αίσθηση παγκόσμιας ισότητας των πραγμάτων» και η ανάγκη για εγγύτητα, είναι σε τέτοιο βαθμό αυξημένες, που προσπαθεί «να αποσπάσει το ομοειδές ακόμα και από το ανεπανάληπτο»<sup>90</sup>.

Το αντίγραφο εξυπηρετεί την ανάγκη των μαζών για **εγγύτητα** και **επανάληψη** του ανεπανάληπτου. Το έργο τέχνης που παραδοσιακά τοποθετείται σε ένα ψηλό βάθρο και προσκυνάται από τους μαγεμένους πιστούς, εκθρονίζεται και αιχμαλωτίζεται από τον φακό της φωτογραφικής μηχανής. Η μηχανή μπορεί να το αναπαράξει άπειρες φορές και να το στείλει σε κάθε γωνιά του πλανήτη. Με τα νέα αυτά δεδομένα της τεχνικής αναπαραγωγής, το έργο τέχνης απελευθερώνεται από το πλέγμα της παράδοσης και χάνει τη χωρική και χρονική του μοναδικότητα, το «εδώ και τώρα», που αποτελεί τον πυρήνα της γνησιότητάς του. Ο πυρήνας αυτός, που σημαίνει παρουσία στο χώρο και στο χρόνο, υλική αντοχή και ιστορικότητα, εξουδετερώνεται με την εμφάνιση της τεχνικής αναπαραγωγής. Οι μέθοδοι τεχνικής αναπαραγωγής, βγάζουν το έργο τέχνης από την υποχρέωση του να υποστηρίζει «παρασιτικά» κάθε τελετουργία.

Με την τεχνική αναπαραγωγή των εικόνων της τέχνης, αλλά και με την παρουσία της ίδιας της τεχνικής εικόνας ως έργου τέχνης, η *αύρα* διαλύεται, η αξία της μοναδικότητας υποτιμάται και η λατρευτική στάση απέναντι στο έργο τέχνης μεταβάλλεται. Η μετάβαση από τη λατρευτική στην εκθετική αξία του έργου τέχνης ξεκινάει με την εφεύρεση της φωτογραφίας και επιβεβαιώνεται με την εγκατάλειψη του ανθρώπου σαν κεντρικό της θέμα.

---

<sup>89</sup> *ibid.*, σ. 15

<sup>90</sup> *ibid.*, σ. 17



*Εικ. 30*



*Εικ. 31*



*Εικ. 32*

## II. Όταν η αύρα φεύγει

Το ερώτημα που ανακύπτει, είναι πού βρίσκεται ο καλλιτέχνης τη στιγμή που γίνεται αυτή η μετάβαση. Σίγουρα είναι σε επαφή με την ανθρώπινη πλευρά του περισσότερο απ' ό,τι με τη θεϊκή... Ο καλλιτέχνης με την παραδοσιακή έννοια, εκπνέει τον αέρα της αυθεντίας. Τα παραδοσιακά μέσα αντίληψης του κόσμου ανήκουν στην εποχή της αύρας. Νωρίτερα παρακολουθήσαμε τον Ginzburg να ξεδιπλώνει το επιχείρημα της παρουσίας του πραγματικού στην λεπτομέρεια. Ο Benjamin βρίσκει την απόδειξη για τη μετάβαση από την λατρευτική στην εκθετική αξία, στην απομάκρυνση του ανθρώπινου προσώπου από τις φωτογραφίες. Η εξαφάνιση του ανθρώπου από τις φωτογραφίες θα οδηγήσει την αύρα που τυλίγει την φευγαλέα έκφρασή του να διαλυθεί και στη θέση της θα αποκαλυφθούν τα ίχνη του ανθρώπου. Οι ενδείξεις, δηλαδή οι λεπτομέρειες, που μπορεί να παράσχει ο φωτογράφος, αποτελούν για το Benjamin τη σημασία της φωτογραφίας. Με την αναγκαία απομάκρυνση του προσώπου, θα μπορέσει να προσεγγιστεί το πραγματικό. Η συγκινησιακή αίγλη που συνοδεύει το πρόσωπο που απαθανατίστηκε, θα μπορούσε να αντιστοιχεί στα πρωτεύοντα εκείνα στοιχεία, τα εύκολα στον εντοπισμό, αλλά ανεπαρκή για ταύτιση της ατομικότητας, τα στοιχεία εκείνα που ο Morelli θα θεωρούσε ακατάλληλα. Ο Morelli, ο Freud, ο Sherlock Holmes, μάλλον θα έστρεφαν την προσοχή τους στα σημάδια της πόλης που αιχμαλωτίζει ο Atget στις φωτογραφίες του Παρισιού και που τόσο υμνεί ο Benjamin, τις άδειες από ανθρώπους, αλλά γεμάτες από ίχνη.

Ο άνθρωπος όμως, δεν βγαίνει μόνο από το πλαίσιο της φωτογραφίας, αλλά και από την δημιουργική διαδικασία. Αυτή τη σταδιακή απώλεια του καλλιτέχνη διαπιστώνουμε με τη βοήθεια των παρατηρήσεων του Benjamin, που αφορούν στον ρόλο του δημιουργικού προσώπου, κατά την εποχή της ανάπτυξης των πρώτων επαναστατικών τεχνολογικών μέσων, της φωτογραφίας και του κινηματογράφου. Ορισμένα δημιουργικά πρόσωπα ενσαρκώνουν πράγματι την απώλεια της μοναδικότητας του καλλιτέχνη, στην νέα εποχή. Τα αντιθετικά σχήματα που καταγράφει ο Benjamin έχουν μεγάλη χρησιμότητα, ώστε να κατανοήσουμε τόσο την σταδιακή αποχώρηση του καλλιτέχνη από τη δημιουργική διαδικασία όσο και την πανηγυρική έλευση της μηχανής και αργότερα της ψηφιακής πληροφορίας στην σφαίρα της τέχνης.

Μια πρώτη αντιπαράθεση του **ηθοποιού του κινηματογράφου** με τον **ηθοποιό του θεάτρου**, αναδεικνύει τα παραπάνω, μέσα από τις εξής αντιθέσεις:

α. Η θέση του κινηματογραφικού ηθοποιού τοποθετείται απέναντι στο μηχάνημα και απέναντι στο είδωλό του, που μεταφέρεται αντί για τον ίδιο μπροστά σε κοινό. *Η σωματική σχέση ηθοποιού και κοινού καταργείται*. Τώρα το σώμα αποϋλοποιείται και υποκαθίσταται από ένα άυλο είδωλο.

β. Ο διαμεσολαβημένος δημιουργός, βιώνει *αυξημένο άγχος και αίσθημα μοναξιάς*, αφού έχει μεν τη γνώση ότι απευθύνεται σε μια αγορά, η οποία όμως παραμένει απρόσιτη και μακρινή, μιας που σε αυτή φτάνει μόνο το είδωλό του και όχι ο ίδιος. Φαίνεται μάλιστα ότι το είδωλό του είναι πολύ πιο εμπορεύσιμο από την ενσώματη παρουσία του. Ως άυλος και διάσημος έχει εμπορική «πέραση», αλλά δεν έχει πια τη δυνατότητα να διαχειρίζεται τον κόσμο γύρω. Αντίθετα είναι ο ίδιος πολύ πιο διαχειρίσιμος από πριν.

γ. Ο κινηματογραφικός ηθοποιός – τον οποίο αντιμετωπίζουμε εδώ ως μια μεταφορά για τον διαμεσολαβημένο από την τεχνολογία δημιουργό – γίνεται *εξάρτημα της δημιουργικής διαδικασίας*, και δεν είναι πλέον αρχηγός. Ακολουθεί την κάμερα, γενόμενος ο ίδιος

κάμερα. Αυτή η ταύτιση σημαίνει ότι ο έλεγχος της τεχνολογίας από τη μεριά του υποκειμένου σταδιακά χάνεται. Αυτή την ιδέα θα αναπτύξουμε παρακάτω, όταν θα εξετάσουμε πιο προσεκτικά τα χαρακτηριστικά της ψηφιακής κατάστασης, όπου περιέρχεται η τέχνη με την άνοδο των ΜΜΕ και του Διαδικτύου στην εξουσία.

δ. Ο ηθοποιός του κινηματογράφου *παιζει τον εαυτό του*. Στο θέατρο ο ηθοποιός υποδύεται ένα άλλο πρόσωπο, ενώ στον κινηματογράφο υποδύεται τον εαυτό του μπροστά στη μηχανή. Άρα, σε αυτό το είδος, κατά τον Benjamin, ο άνθρωπος εκτιμάται περισσότερο και βαθύτερα, δηλαδή σαν άνθρωπος και όχι σαν μύθος.

Η αντιπαράθεση **ζωγράφου** και **οπερατέρ** επίσης αναγγέλλει το πέρασμα της παραδοσιακής τέχνης στη σφαίρα του παρελθόντος και την επικράτηση της τεχνολογίας, ως ακριβέστερου καταγραφέα και αναμεταδότη του Πραγματικού. Έτσι:

α. Ο ζωγράφος *κρατά απόσταση* από τα πράγματα. Τηρεί μια φυσική απόσταση από το έργο του, την ώρα που εργάζεται, πράγμα που σημαίνει ότι έχει μπροστά του μια ολοκληρωμένη εικόνα. Ο οπερατέρ από την άλλη, πλησιάζει τόσο πολύ ώστε διεισδύει στο πλέγμα των αντικειμένων και ως εκ τούτου, έχει μπροστά του μια εικόνα κατακερματισμένη. Κατακερματισμός όμως σημαίνει αλήθεια, γιατί το Πραγματικό αποτελείται από θραύσματα, που μόνο στο Φαντασικό αποκτούν ενότητα και νόημα. Στη νέα εποχή, σίγουρα ενδιαφέρει περισσότερο η διείσδυση στα βάθη του Πραγματικού. Όλα δείχνουν, ότι η επιστήμη μπαίνει στην τέχνη πολύ δυναμικά.

β. Ο ζωγράφος *δεν παράγει αντικείμενα προς ταυτόχρονη συλλογική θέαση*, γεγονός που δεν ευνοεί τη νέα σχέση του κοινού με το έργο και με τον εαυτό του. Τούτη η νέα σχέση επιτρέπει τη συγχώνευση κριτικής και απολαυσιακής στάσης του κοινού απέναντι στο έργο και επιτυγχάνεται πολύ καλύτερα από τον οπερατέρ και τον κινηματογράφο. Ο ζωγράφος δεν επιτυγχάνει εμβάθυνση στην αισθητηριακή αντίληψη και δεν βοηθά τις μάζες να αυτοοργανωθούν, σε αντίθεση με τον δημιουργό των εικόνων του κινηματογράφου.

γ. Ο ζωγράφος κυριολεκτικά *παλεύει να πετύχει, αυτό που η τεχνική αναπαραγωγή πετυχαίνει αβίαστα*. Το ίδιο συμβαίνει, σύμφωνα με το Benjamin, σε κάθε μορφή τέχνης που υπερφαλαγγίζεται από τα μέσα της επόμενης. Το παράδειγμα που φέρνει, είναι ο Ντανταϊσμός, ο οποίος αν και ταγμένος να καταστρέψει την αύρα του έργου τέχνης, το μαγικό αυτό στοιχείο που καθιστά την τέχνη απρόσιτη, δεν είναι τόσο αποτελεσματικός σε σχέση με τα νέα μέσα, που κάνουν το ίδιο πράγμα αμετάκλητα και αστραπιαία εν τη γενέσει τους.

Να σημειώσουμε εδώ ότι ο Μπένγιαμιν αναφέρεται σε μια τέχνη που θεωρείται παρωχημένα αυτόνομη και ξεχασμένη σε μια θέση εξουσίας. Η τέχνη δεν έχει διαχυθεί ακόμα σε μια αραιή και πανταχού παρούσα κουλτούρα, που περιλαμβάνει τα πάντα και εξυπηρετεί όλους τους υπόλοιπους εμπορικούς φορείς, στο όνομα της αισθητικής. Αργότερα, η τέχνη πετυχαίνει αυτά που επιχειρεί η διαφήμιση, αλλά με πολιτισμικό τρόπο. Θα δούμε στο πέμπτο κεφάλαιο πώς το πνεύμα των ΜΜΕ καθώς και της τεχνικής/ψηφιακής αναπαραγωγής και το πνεύμα της τέχνης παύουν να αντιμάχονται και γίνονται ένα. Προς το παρόν παρακολουθούμε το χρονικό της ανόδου και της πτώσης του καλλιτέχνη από το ψηλό του βάθος.

Βλέπουμε στα αντιθετικά σχήματα του Benjamin ότι ο ζωγράφος μένει πίσω, σαν το μάγο θεραπευτή μιας πρωτόγονης κοινωνίας, που ξεπερνιέται από τον χειρουργό μιας επόμενης, προηγμένης κοινωνίας. Όσο για τον συγγραφέα, η περίπτωση του υπογραμμίζει

το τέλος της αυθεντίας και της μοναδικότητας, ως καλλιτεχνικής αξίας, αφού από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα με τη διάδοση του Τύπου και την αύξηση των αναγνωσμάτων, όλοι μπορούν να γίνουν συγγραφείς. Η θεμελιακή διαφορά έχει χαθεί και ο αναγνώστης εύκολα γίνεται ο ίδιος γράφων.



Εικ. 33



Εικ. 34

### III. Κοινό μυστικό

Με την τεχνική αναπαραγωγικότητα του έργου τέχνης, φαίνεται πως η τέχνη γίνεται προσιτή, επαναλήψιμη και πιο δημοκρατική. Μπορεί να τη δει ο καθένας, παντού και επιπλέον μπορεί ο καθένας να τη δημιουργήσει. Εφόσον ο αναγνώστης αποκτά αυτή την περίσσεια τόλμη, για να τυλίξει τον συγγραφέα κυριολεκτικά σε μια κόλλα χαρτί, και μάλιστα σημαδεμένη από τον ίδιο, το νέο «γραφιά», τότε σίγουρα το μυστικό της καλλιτεχνικής δημιουργίας γίνεται κοινό μυστικό. Πριν αναγγελθεί το τέλος της λατρείας της τέχνης και του αυτουργού της από το Benjamin, όταν η λέξη «ίχνος» χρησιμοποιείται ακόμα χαριτολογικά ή με διάθεση ποιητική, για να χαρακτηρίσει τα δομικά στοιχεία του έργου τέχνης, ένας σύγχρονος του Freud, αναζητά στη συνάντηση των μορφών του συνειδητού με τα ίχνη του υποσυνειδήτου τη μαγεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Σε αναζήτηση των ιχνών επιδίδεται ο **Stefan Zweig**, με τον σεμνό και χιουμοριστικό του τρόπο, που ως επίδοξος Sherlock Holmes, προσπαθεί να διαλευκάνει το μυστήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας στο ομώνυμο κείμενό του<sup>91</sup>. Επιδιώκει να ανασυνθέσει τη δημιουργική διαδικασία που ακολουθεί ο καλλιτέχνης, μιας που πεποίθησή του είναι ότι «δεν μπορούμε να γνωρίσουμε τα έργα τέχνης όταν τα βλέπουμε μόνο ολοκληρωμένα, πρέπει να τα έχουμε γνωρίσει και εν τω γεννάσθαι»<sup>92</sup>, αναπτύσσοντας το επιχείρημά του με τη χρήση μιας αυτοσχέδιας εγκληματολογικής μεθόδου. Ο παραλληλισμός που επιλέγει, του δίνει τη δυνατότητα να παρομοιάσει τον εγκληματία με τον καλλιτέχνη και το έργο τέχνης με το έγκλημα. Η ιδανική έκβαση στην διαλεύκανση της αποτρόπαιας πράξης είναι η ομολογία της από τον δράστη. Στην περίπτωση των καλλιτεχνών όμως, οι οποίοι σπανιότατα, καθώς τεκμηριώνει ο Τσβάιχ, αφήνουν πίσω τους την παραμικρή λεπτομέρεια σε σχέση με τις προσωπικές στιγμές της δημιουργίας, η ομολογία δεν λαμβάνει χώρα σχεδόν ποτέ. Αυτό συμβαίνει για τον απλούστατο λόγο ότι την ώρα της δημιουργίας δεν είναι παρόντες! Φυσικά, ο Τσβάιχ εννοεί ότι δεν είναι συνειδητά παρόντες, διότι βρίσκονται σε μια κατάσταση έκστασης, παρόμοια με εκείνη στην οποία υποκύπτουν οι εν βρασμώ εγκληματίες.

Συναντούμε εδώ την άποψη ότι «η γένεση στην τέχνη προκύπτει από τη μείξη δύο στοιχείων, του ασυνείδητου και του συνειδητού, της έμπνευσης και της τεχνικής, της μέθης και της νηφαλιότητας»<sup>93</sup>. Πόσο μια τέτοια ρήση μας θυμίζει τον μεγάλο δάσκαλο Φρενχόφερ του Μπαλζάκ<sup>94</sup> και την τραγική ακροβασία του ανάμεσα στις δύο όχθες! Η δημιουργία είναι μια μάχη ανάμεσα στο συνειδητό και το υποσυνείδητο. Σύμφωνα με τον Τσβάιχ, ανάμεσα σ' αυτούς τους δύο πόλους ο καλλιτέχνης είναι ελεύθερος, όσο και υποταγμένος μέσα στα όρια αυτού του νόμου, διαθέτοντας ωστόσο άπειρες δυνατότητες δημιουργικής παραλλαγής, όσες υπάρχουν και σε μια παρτίδα σκάκι.

Ο Τσβάιχ μιλάει σε τόνο μετριόφρονα και σεβαστικό για την καλλιτεχνική προσωπικότητα. Ο παραλληλισμός της με εγκληματική φυσιολογία γίνεται χάριν του παιχνιδιού της γραφής. Η μοναδικότητα της καλλιτεχνικής προσωπικότητας είναι για τον Αυστριακό συγγραφέα το ζητούμενο της δημιουργικής διαδικασίας. Όσο για το έγκλημα επί καμβά ή επί χαρτού, σίγουρα δεν το εννοεί όπως το εννοούν, 30 χρόνια αργότερα, οι μεταδομιστές φιλόσοφοι και οι μεταμοντέρνοι καλλιτέχνες.

<sup>91</sup> Stefan Zweig, *Το Μυστήριο της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας*, Εκδ. Ροές, 2002.

<sup>92</sup> σύμφωνα με ρήση του Γκαίτε, την οποία δανείζεται ο Τσβάιχ, *ibid.*, σ. 62

<sup>93</sup> *ibid.*, σ. 55

<sup>94</sup> Ονορέ Ντε Μπαλζάκ, *Το Άγνωστο Αριστούργημα*, Εκδ. Άγρα, 1983

Αφού παρακολουθήσαμε την άποψη του Τσβάιχ, που αντιμετωπίζει τον καλλιτέχνη ως πρόσωπο αξιοσέβαστο και αιγιματικά ενδιαφέρον, ως μια πηγή θαυμάτων, είμαστε έτοιμοι να διαλύσουμε την μεθυστική αχλύ, να παραμερίσουμε τη μούσα της έμπνευσης, και να ρίξουμε με τη σειρά μας μια ιατροδικαστική ματιά στον λεγόμενο Θάνατο του Συγγραφέα.



Εικ. 35



Εικ. 36

### 3. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ: ΤΕΧΝΗ ΓΛΩΣΣΑ ΘΑΝΑΤΟΣ

*... λέγε καημένε τι στοιχίζει μετά θάνατον η ομιλία...*  
N.Καρούζος

Από τη στιγμή που η ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στον συγγραφέα και τον αναγνώστη αρχίζει σιγά σιγά να θολώνει, το βάθος σείεται με κλιμακούμενη ένταση. Δεν είναι μόνο οι νέες τεχνολογίες που δημιουργούν τις προϋποθέσεις για αλλαγή του σκηνικού. Είναι το ευρύτερο κοινωνικο-πολιτικό περιβάλλον της μετα-νεωτερικής εποχής, που απαιτεί αλλαγή καλλιτεχνικής πλεύσης και ξαναζύγισμα της καλλιτεχνικής προσωπικότητας.

Στο παρόν κεφάλαιο, θα αποπειραθούμε να εντοπίσουμε τα βασικά στοιχεία της εικαστικής πραγματικότητας, μέσα από την επισήμανση των αναλογιών που συνδέουν την **θεωρία περί Θανάτου του Συγγραφέα με την σύγχρονη απώλεια του εικαστικού δημιουργού.**



Εικ. 37

## α. Τέχνη και φιλοσοφία σε παραλληλία

Το 1968 ο δεσμός της οπτικής εικόνας με το γραπτό κείμενο επισημοποιείται στο πεδίο της τέχνης, με μια χαρακτηριστική κίνηση που εκφράζει απολύτως το πνεύμα της εποχής. Την ίδρυση ενός κινήματος, που με το ίδιο του το όνομα κάνει σαφείς τις προθέσεις του. Το *Art & Language* που κάνει την πρώτη του εμφάνιση στην Βρετανία, συγχωνεύει στα παραγόμενα έργα του, την εικαστική τέχνη με τη γλώσσα, και λειτουργεί ως συνοδεία και συμπλήρωμα της εννοιολογικής τέχνης, η οποία έχει αφήσει τα πρώτα μη-ίχνη της τον προηγούμενο χρόνο, ενώ έχει προαναγγελθεί τουλάχιστον 50 χρόνια νωρίτερα, από τον Marcel Duchamp.

Την ίδια χρονιά δημοσιεύεται το δοκίμιο του **Roland Barthes**, «Ο Θάνατος του Συγγραφέα», που έμελλε να καθορίσει οποιονδήποτε διάλογο από τούδε και στο εξής, πάνω στην οντολογία της έννοιας συγγραφέας και να ρίξει ένα καχύποπτο όσο και αποκαλυπτικό φως στην έως τότε ακλόνητη πρωτοκαθεδρία του δημιουργικού υποκειμένου. Η προϋπόθεση για την εξαφάνιση του συγγραφέα, ως δεσποτικού ατομικού Εγώ, ενυπάρχει στην ίδια την πράξη της γραφής. Την ώρα της γραφής το πρόσωπο αφανίζεται, τα υποκείμενα που μιλούν – ήρωας, αφηγητής, συγγραφέας – συνυπάρχουν, συγχέονται, και «κάθε φωνή χάνει την προέλευσή της»<sup>95</sup>, αφού στην πραγματικότητα, πιο εξωτερική από ποτέ και χωρίς κάποιο έσχατο μυστικό να κατοικεί στα βάθη της, εκείνη που μιλάει είναι η γλώσσα.

Το 1969 το βρετανικό κίνημα **Art & Language** εκδίδει το πρώτο τεύχος του περιοδικού (*Art-Language*), που αναγγέλλει τους στόχους και τις πεποιθήσεις του κινήματος και περιλαμβάνει μια σειρά από κείμενα καλλιτεχνών που συμμετέχουν στην ομάδα, καθώς και ορισμένων Αμερικανών που πρόσκεινται φιλικά στις ιδέες των μιμημαλιστών και ανήκουν στους *conceptual artists*<sup>96</sup>. Η σημασία του *Art & Language*, σίγουρα δευτερεύουσα σε σχέση με την εννοιολογική τέχνη που σύντομα ξεπερνά τα όρια του καλλιτεχνικού κινήματος για να εξαϋλωθεί σε μια αόρατη και πανίσχυρη κουλτούρα, βρίσκεται στον τρόπο που συναρμόζει – κυρίως στην θεωρητική του βάση – την εικαστική τέχνη με τη γλώσσα. Εκείνο που απασχολεί τους ιδρυτές του κινήματος<sup>97</sup> και τους καλλιτέχνες που δρουν στα πλαίσιά του, δεν είναι να καταδείξουν την σχέση που συνδέει τέχνη και γλώσσα ως αντιπαράθεση ή αλλησυμπλήρωση φόρμας και περιεχομένου, πρακτικής και ερμηνείας, εικόνας και σχολίου. Η τέχνη και η γλώσσα ως εικόνα και γραφή, ενώνονται εντός ενός λόγου, που δεν περιέχει διακριτά συστατικά, αλλά αποτελεί ένα δεμένο σύνολο που λειτουργεί όχι μόνον εξαιτίας της σύστασής του, αλλά κυρίως εξαιτίας του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο γίνεται αντιληπτό και εντός του θεσμικού συστήματος που το προβάλλει.

Την ίδια χρονιά ο **Μισέλ Φουκώ** δίνει στην Γαλλική Εταιρεία της Φιλοσοφίας, την περίφημη διάλεξη «Τι είναι ένας συγγραφέας;»<sup>98</sup>. Η εξέταση της έννοιας του συγγραφέα ως το απόγειο της εξατομίκευσης, της λατρείας και της εξουσίας του υποκειμένου στην ιστορία των ιδεών, συνοδεύεται εδώ από την αμφισβήτηση της έννοιας του έργου, της έννοιας της γραφής και της ακλόνητης θέσης τους, που εξασφαλίζουν και συγκρατούν το προνόμιο του συγγραφέα, τη στιγμή που, κατά τον Φουκώ, θα έπρεπε να το υποκαθιστούν.

<sup>95</sup> Roland Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο, Ο Θάνατος του Συγγραφέα*, Εκδ. Πλέθρον, 1988, σ.137

<sup>96</sup> Όπως ο Joseph Kosuth

<sup>97</sup> Terry Atkinson, Michael Baldwin, Harold Hurrell, David Bainbridge

<sup>98</sup> Michel Foucault, *Τι είναι ένας συγγραφέας*, Γαλλική Εταιρεία της Φιλοσοφίας, 1969

Γιατί όμως θα έπρεπε να το υποκαθιστούν; Η αιτία για την αναγκαιότητα υποκατάστασης του υποκειμένου που δημιουργεί συγγράφοντας, από την ίδια τη γραφή που παράγει (ή πιθανώς αναπαράγει)<sup>99</sup>, είναι άραγε η απελευθέρωση του κειμένου από τη δεσποτεία της καλλιτεχνικής πρόθεσης; μιας πρόθεσης που νοθεύει την ερμηνεία του αποτελέσματος και μετατοπίζει το νόημά του; Η αιτία είναι μήπως η απομάκρυνση από μια τυφλή θεολογία που διδάσκει την πίστη στην αυθεντία, στον νόμο και σε μιαν αλήθεια μονοδιάστατη; Πρόκειται για μια πολιτική επιταγή που ενώνει τον άμαχο πληθυσμό των αναγνωστών ενάντια στην ακριβή πένα ενός συμβολικού Μονάρχη; Βέβαιον είναι πάντως, υπό οποιοδήποτε ερμηνευτικό πρίσμα κι αν έχει ειδωθεί η θεωρία που εισάγει ο Barthes και άκρως γοητευτικά αναλύει ο Φουκώ, ότι ο Συγγραφέας με «Σ» κεφαλαίο, στα τέλη της δεκαετίας του '60 έπρεπε απαραίτητως να πεθάνει.

Φυσικά, η διάλεξη του Φουκώ αγγίζει τεράστια ζητήματα, που εμπίπτουν στην προβληματική του «Οι Λέξεις και τα Πράγματα», στην αναλυτική του λόγου και της ρηματικότητας, και στην εν λόγω ομιλία επικεντρώνονται στην λειτουργία του συγγραφικού ονόματος και στα γνωρίσματα της λειτουργίας-συγγραφέα, με τρόπο που πραγματικά εξηγεί το προνομιακό καθεστώς υπέρ του δημιουργικού «ανθρώπινου προσώπου» αλλά και τον τρόπο για την «απελευθέρωση» της γραφής. Δεν θα σταθούμε όμως, παρά στο ζήτημα της **Αδιαφορίας**, το οποίο θέτει ο Φουκώ, ως βασική αρχή του ήθους της σύγχρονης γραφής, ώστε να εισαχθούμε ομαλά και απρόσκοπτα στο πεδίο της εύρεσης των αναλογιών του Συγγραφέα με τον εικαστικό καλλιτέχνη, και πιο συγκεκριμένα με εκείνον που πεθαίνει, διόλου δοξασμένα, πάνω στο σχεδόν άδειο του τελάρο.

«Δεν θα βρείτε εδώ μία πινακοθήκη με προσωπογραφίες: απεναντίας, πρόκειται για βρόχους, ενέδρες, όπλα, ουρλιαχτά, χειρονομίες, συμπεριφορές, τεχνάσματα, ίντριγκες των οποίων οι λέξεις στάθηκαν το όργανο. Σε αυτές τις φράσεις «παίχτηκαν» πραγματικές ζωές. [...] Αυτές οι εκθέσεις, αυτοί οι λόγοι, σταύρωσαν πραγματικά ζωές, αυτές οι υπάρξεις τώνοντι διακυβεύτηκαν και απωλέσθησαν σε εκείνες τις λέξεις»<sup>100</sup>, παραθέτει ο Αγκάμπεν από το κείμενο του Φουκώ «*Η ζωή των αχρείων ανθρώπων*». Το κείμενο επρόκειτο να χρησιμοποιηθεί ως πρόλογος σε μια ανθολογία σημειώσεων που περιελάμβαναν καταλόγους, μητρώα εγκλεισμού και έγγραφα αρχείου του 18<sup>ου</sup> αιώνα, και που συντάχθηκαν από ανώνυμους γραμματείς οι οποίοι κατέγραψαν στοιχεία της ζωής των εγκλείστων. Σε τούτες τις λίστες χωρίς πατέρα, ο Φουκώ σύμφωνα με τον Αγκάμπεν, βρίσκει το ιδανικό παράδειγμα της απουσίας του συγγραφέα, του οποίου η εξαφάνιση κατέστησε δυνατή την εμφάνιση αυτών των φράσεων ζωής ή θανάτου. Η χάραξη των λέξεων έδωσε όσο χρόνο ζωής χρειάζεται μια χειρονομία για να αφήσει το σημείο της στο χώρο. Συγχρόνως, ο άνθρωπος που έγραψε υποκαθίσταται από τα σημάδια του.

Ο ενύπαρκτος κανόνας στο ήθος της σύγχρονης γραφής είναι η Αδιαφορία, που αποδεικνύεται και συγκροτείται από δύο κυρίαρχα θέματα: την **απαλλαγή της γραφής από την έκφραση** και τη **συγγένεια της γραφής με τον θάνατο**. Τις λίστες όπου «παίχτηκε» η ζωή των αχρείων ανθρώπων διατρέχει η απουσία έκφρασης. Δεν υπάρχει η έκφραση μιας εσωτερικής ατομικής ανάγκης του προσώπου που (κατα)γράφει, υπάρχει η ίδια η ζωή, τόσο καθαρή από ύφος που σχεδόν προστακτικά κυριολεκτεί. Όσο για τον συγγραφέα, από κάθε πλευρά είναι απών. Η ανωνυμία του και η συμμετοχή του στην καταγραφή, αντί για την επωνυμία και το μονοπώλιο της δημιουργίας, καθώς και καθαυτή η θανατηφόρα πράξη της γραφής, μαρτυρούν τη συγγένεια με τον θάνατο.

<sup>99</sup> «Καμία γραφή δεν είναι αρχική. Η μόνη ικανότητα του συγγραφέα είναι να αναμιγνύει τις γραφές», Roland Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο, Ο Θάνατος του Συγγραφέα*, Εκδ. Πλέθρον, 1988, σελ.141

<sup>100</sup> Giorgio Agamben, *Βεβηλώσεις, Ο συγγραφέας ως gestus*, Εκδ. Άγρα, 2006, σελ.107-108

Όταν το 1972 οι καλλιτέχνες του *Art & Language* εκθέτουν στη *Documenta V* του Κάσσελ το έργο *Index 01*, δεν αγνοούν ότι σύμφωνα με τον Φουκώ, οι λόγοι είναι πρακτικές που διαμορφώνουν συστηματικά τα αντικείμενα για τα οποία μιλούν. Μάλιστα επιχειρούν με το εν λόγω έργο να κάνουν πράξη την εικονοποίηση του κειμένου και παίρνοντας λίγη ακόμα απόσταση να ενθέσουν κυριολεκτικά στο έργο τους τα τεκμήρια του θεωρητικού φιλοσοφικού λόγου. Η συγκεκριμένη εγκατάσταση αποτελείται από οκτώ ντουλάπια τοποθετημένα στον χώρο, μέσα στα οποία βρίσκονται αρχειοθετημένα αποσπάσματα από μία γκάμα θεωρητικών κειμένων. Η συνάντηση του λόγου και της εικόνας πραγματοποιείται την στιγμή της ταυτόχρονης οπτικής εξαφάνισής τους. Με μια χειρονομία, όπως θα έλεγε ο Αγκάμπεν, που καθιστά εφικτή την πραγματοποίηση της συνάντησης, ενώ παράλληλα την υπερβαίνει. Λόγος και εικόνα γίνονται απόρρητα *documenta* μιας έκθεσης που λειτουργεί σαν ένα πρόσθετο λιθαράκι στην αντικατάσταση του όντος από το μη-ον, παρ' ότι η θεωρία περί Θανάτου του Συγγραφέα αποσκοπεί στο ακριβώς αντίστροφο. Ο λόγος εδώ κείται στη σαρκοφάγο του, σε κατάσταση συντήρησης, ενώ η ίδια είναι ένα βιομηχανικό κουτί με θήκες, που δεν σχετίζεται με οτιδήποτε θα μπορούσε να αφορά το αμέσως προηγούμενο αισθητικό καθεστώς του μοντερνισμού. Τα ράφια των ερμαρίων τεμαχίζουν τους λόγους των «αχρείων» φιλοσόφων, που κατά κάποιον συμβολικό τρόπο εμποτίζουν περισσότερο από ποτέ το σώμα της εικόνας με θεωρία. Και τώρα, ποιος ζει ποιος πεθαίνει.



Εικ. 38

## β. Τα καθεστώτα του Ranciere

Σκεπτόμενος πάνω στις αδυναμίες θεμελιωδών κατηγοριών ένταξης των ειδών και των νοημάτων της καλλιτεχνικής δημιουργίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όπως οι έννοιες Μοντερνισμός, Πρωτοπορία και Μεταμοντερνισμός, ο πολύ νεώτερος **Jacques Ranciere**<sup>101</sup>, υπερβαίνοντας τη μαρξική οπτική, τη σχολή της Φρανκφούρτης και τους μεταστρουκτουραλιστές, προτείνει μία νέα διάκριση μεταξύ τριών διαφορετικών καθεστώτων, υπό τα οποία η δημιουργία των τεχνών είναι ουσιαστικά συνυφασμένη με τον πολιτικό πυρήνα των κατεστημένων συνθηκών και των κοινωνικών ανακατατάξεων. Η διαδοχή τους κάνει σαφέστερο για μας το πνεύμα των εποχών που ήδη εξετάσαμε. Διαπιστώνουμε μίαν αναλογία ανάμεσα στο Ηθικό καθεστώς και την εποχή από την Αρχαιότητα μέχρι και τον Μεσαίωνα, ανάμεσα στο Αναπαραστατικό καθεστώς και την εποχή από την Αναγέννηση μέχρι τον Μοντερνισμό, ανάμεσα στο Αισθητικό καθεστώς και τον ίδιο τον Μοντερνισμό.

Το πρώτο είναι το **Ηθικό καθεστώς των εικόνων**. Η σύλληψή του βασίζεται στην πλατωνική φιλοσοφία. Υπό το Ηθικό καθεστώς, οι εικόνες της τέχνης έχουν σημασία στο βαθμό που επηρεάζουν το ήθος της κοινότητας και η αντιμετώπισή τους είναι καθαρά χρησιμοθηρική. Υπόκεινται στην διπλή δέσμευση να τίθενται στην υπηρεσία συγκεκριμένων στοχοθετήσεων και να φέρνουν συγκεκριμένα αποτελέσματα. Το γεγονός ότι η τέχνη και ιδίως η ζωγραφική έχει εξυπηρετήσει επανειλημμένως την εξουσία, προσθέτοντας μεγαλείο σε βασιλείς και αυτοκράτορες, έχει συντηρήσει τον ακαδημαϊσμό και τους κλασικούς κανόνες του Ωραίου ως Δέοντος, έχει χρησιμοποιήσει το τελάρο σαν μανιφέστο υπέρ της δημοκρατίας, έχει ανακυκλώσει ηθικοπλαστικές προσταγές, επιβεβαιώνεται μέσα από δεκάδες παραδείγματα της ιστορίας της τέχνης. Εξάλλου η σύνδεση της τέχνης με την ηθική, ακόμα και σήμερα μπορεί να θεωρείται ζήτημα επίκαιρο, που επανέρχεται ανά τακτά ιστορικά διαστήματα ως κοινωνικό αίτημα και ως πολιτικός ή θρησκευτικός κανόνας.

Το δεύτερο είναι το **Αναπαραστατικό καθεστώς των τεχνών**. Την ουσία της τέχνης βρίσκει στο ζεύγος ποίηση/μίμηση και αντλεί από την αριστοτελική φιλοσοφία. Συγκεκριμένες μορφές τέχνης παράγουν μίμησις. Οι τέχνες είναι *τρόποι πράξης και δημιουργίας* (ways of doing and making)<sup>102</sup>. Η μίμηση στηρίζεται στην αναλογία. Η αναγνώριση των τεχνών γίνεται στα πλαίσια μιας ταξινόμησης. Η συγκεκριμένη ταξινόμηση των καλλιτεχνικών τρόπων πράξης και δημιουργίας, είναι ανάλογη με μία αντίστοιχη ταξινόμηση των τρόπων πράξης και δημιουργίας στο πλαίσιο της κοινωνίας. Κατά τον Ranciere, αυτή η ταξινόμηση ξεκινά πρωταρχικά από μία διαδικασία παραγωγής εικαστικών μορφών, η οποία δημιουργεί ένα ορισμένο καθεστώς ορατότητας, έναν κυρίαρχο τρόπο θέασης, πράξης, δημιουργίας και κρίσης, που ως κυρίαρχος, προτείνεται και ως «ο σωστός».

Η κοινωνική επίπτωση του αναπαραστατικού καθεστώτος είναι ότι «η λογική της αναπαράστασης εισχωρεί σε μία σχέση παγκόσμιας αναλογίας με μια συνολική ιεραρχία πολιτικών και κοινωνικών ασχολιών»<sup>103</sup> και στηρίζει την ιεραρχική πλευρά της κοινωνίας. Η επίπτωση στην τέχνη, είναι η υποτίμησή της ως αντιγράφου που εξετάζεται σε σχέση με το πραγματικό μοντέλο, αφού λειτουργεί σύμφωνα με την αρχή της ομοιότητας, της καταλληλότητας και της αντιστοιχίας, εις βάρος της ουσίας της εικόνας.

<sup>101</sup> Jacques Ranciere, *The Politics of Aesthetics*, Εκδ. Continuum, London New York, 2004.

Μεταφραστής στα αγγλικά: Gabriel Rockhill.

<sup>102</sup> μεταφράζουμε από τα αγγλικά, *ibid.*, σ. 21

<sup>103</sup> *ibid.*, σ. 22

Το τρίτο είναι το **Αισθητικό καθεστώς των τεχνών**. Εδώ, τα καλλιτεχνικά φαινόμενα αναγνωρίζονται μέσα από το νέο καθεστώς, που δεν βασίζεται στην διάκριση μεταξύ των τρόπων πράξης και δημιουργίας και στην αναλογία, αλλά στηρίζει την μοναδικότητα της τέχνης. Την απελευθερώνει από συγκεκριμένους κανόνες και από οποιαδήποτε ιεραρχία, καταστρέφοντας το διαχωριστικό που διακρίνει τους διάφορους τρόπους πράξης και δημιουργίας μεταξύ τους, ένα διαχωριστικό που στο προηγούμενο καθεστώς, μέσω της μίμησης ξεχώριζε τους κανόνες της τέχνης από την τάξη των κοινωνικών ασχολιών. Εντούτοις, αναρωτιέται ο Ranciere, αν διαγραφούν τα σύνορα μεταξύ της τέχνης και της κοινωνίας, πως θα μπορέσει η τέχνη να διατηρήσει την απομόνωση που εξασφαλίζει τη μοναδικότητά της;

Το αισθητικό καθεστώς καταρρίπτει το αναπαραστατικό καθεστώς και ταυτοχρόνως υποθάλλει μια «αισθητική επανάσταση». Σε μια ακραία εκδήλωση του, οι αισθητικές μορφές ταυτίζονται με μορφές που εκπληρώνουν ένα πεπρωμένο, μία αποστολή που συνδέεται όχι μόνο με τη φόρμα στην τέχνη, αλλά και με τη φόρμα στη ζωή. Μια σύνδεση δηλαδή, αισθητικής και πολιτικής στο βαθμό που προτείνεται από το μοντέλο του Schiller για μια αισθητική εκπαίδευση του ανθρώπου, και αντιμετωπίζεται ως ο μόνος σίγουρος τρόπος για να μπορεί να ζήσει κανείς σε μια ελεύθερη πολιτική κοινότητα.

Κάπου εδώ συναντούμε και πάλι το ζήτημα της *Αδιαφορίας*. Όχι όμως με την έννοια που της δίνει ο Φουκώ. Στο σώμα της τέχνης βλέπουμε τις επιπτώσεις που φέρνει η *ισότητα της αδιαφορίας*, κυρίαρχη στο αισθητικό καθεστώς, δηλαδή το αποτέλεσμα που φέρνει η άρνηση κάθε σχέσης αναγκαιότητας μεταξύ μιας καθορισμένης μορφής και ενός καθορισμένου περιεχομένου και η καταστροφή κάθε ταξινόμησης. Την ισότητα της Αδιαφορίας μεταφράζουμε ως την εξίσωση όλων των οπτικών ερεθισμάτων, ανεξαρτήτως προέλευσης και σύνθεσης, με αμιγή επικέντρωση στην επιφάνειά τους, στην αισθητική τους όψη. Αυτό συνεπάγεται την κατάργηση των ορίων μεταξύ της σφαίρας του κοινότοπου και της σφαίρας της τέχνης και την επακόλουθη όσμωσή τους. Η από-οριοθέτηση της τέχνης, κάνει τα πάντα γύρω μας, τέχνη εν δυνάμει. Ανάλογα με την επιλογή για αισθητική θέαση, κάθε αντικείμενο που θεωρείται ως αισθητικό αντικείμενο μπορεί να είναι τέχνη. Η αισθητική είναι η νέα ηθική. Η αισθητική γίνεται «δι-αισθητική» όπως θα δούμε αργότερα στον Baudrillard, και διαχέεται παντού.

Με μια ευρύτερη έννοια της ηθικής, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το ηθικό καθεστώς ποτέ δεν έπεσε. Φαινομενικά αλλάζει, στην ουσία όμως κρύβεται πίσω από κάθε καινούργια πρόταση, γιατί είναι ριζωμένο στην ανθρώπινη νοοτροπία. Τόσο στο αναπαραστατικό καθεστώς όσο και στο αισθητικό, το Δέον προσδιορίζεται από την νέα τάση και οτιδήποτε άλλο θεωρείται παρωχημένο ή αντιδραστικό. Η ηθική δεν ξεριζώνεται τόσο εύκολα από το μυαλό, το χέρι, το μάτι.

Το αναπαραστατικό καθεστώς των τεχνών δημιουργεί και συντηρεί την νοοτροπία που επικρατεί και ενσαρκώνεται στη δυτική τέχνη πριν από τον Μοντερνισμό. Στο όνομα της αναπαράστασης, η ελευθερία του καλλιτέχνη περιορίζεται, εφόσον η μόνη εύλογη επιδίωξή του είναι η μίμηση που επιβεβαιώνει την ομοιότητα με το πρωτότυπο, σύμφωνα με το βαθμό αληθοφάνειας και αναλογίας της εικαστικής αφήγησης με την εξωτερική πραγματικότητα.

Το αισθητικό καθεστώς των τεχνών, που ξεκινά από τον Μοντερνισμό, εισάγει μια νοοτροπία που αφορά κυρίως στον τρόπο θέασης του έργου τέχνης και προκαλεί αλλαγή εστίασης. Δεν υπάρχει άρνηση της αναπαράστασης, αλλά εκ νέου αξιολόγηση, που

απορρίπτει το κριτήριο της αληθοφάνειας και εφαρμόζει το κριτήριο της επιφάνειας. Το Ωραίο καθεαυτό, σαν μια αυτόνομη αλήθεια που αντλεί τα κριτήρια της από τον εαυτό της, είναι η απόλυτη αξία. Κάτω απ' το βλέμμα της αισθητικής, ως νέας δικαιοσύνης, τείνουν να εξισωθούν όλα.

Η διεύρυνση αυτή επεκτείνεται και εντείνεται υπό ένα καθεστώς, που θα τοποθετούσαμε κάπου εδώ, τέταρτο στη σειρά, σαν φυσική εξέλιξη του Μοντερνισμού, για να συμβαδίσει με τη Μεταμοντέρνα κατάσταση, που μέσα στα πλαίσιά της ο σύγχρονος καλλιτέχνης ζει και δημιουργεί. Έτσι, αναγνωρίζουμε την επικράτηση του **Μετα-αισθητικού καθεστώτος**. Η τέχνη αλλάζει με την εισαγωγή νέων μεθόδων κατασκευής, τη χρήση υλικών που μέχρι την ώρα εκείνη δεν ήταν συνυφασμένα με την τέχνη, με την προτίμηση στην παραμόρφωση και την ανεικονικότητα και με δεκάδες ανατροπές στον ορισμό και τις φόρμες της τέχνης, ενώ συνοδεύεται και από την αλλαγή της θέσης του καλλιτέχνη-δημιουργού.

Για να συνοψίσουμε τα παραπάνω, στο Αναπαραστατικό καθεστώς, αυτό που ενδιαφέρει είναι το χρώμα να μιμείται το αίμα. Στο Αισθητικό Καθεστώς, αυτό που ενδιαφέρει είναι το κόκκινο. Στο Μετα-Αισθητικό καθεστώς, αυτό που ενδιαφέρει είναι το αίμα να μιμείται το χρώμα. Το πέρασμα από το ένα καθεστώς στο άλλο, συνοδεύεται από την αλλαγή της *Materia Prima/ First Substance/ Πρώτης Ουσίας*<sup>104</sup>.

Ο Blake γράφει περιφρονητικά για τον Rubens ότι χρησιμοποιούσε ένα «βρωμερό καφέ, κάπως σαν το χρώμα των περιττωμάτων». Μας θυμίζει ότι οι ακαδημαϊκοί ζωγράφοι από τα μέσα του 16<sup>ου</sup> ως τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αι. χρησιμοποιούσαν σαν βάση στα έργα τους γήινους τόνους και χρώμα που θύμιζε λάσπη. Ο ζωγράφος και ο αλχημιστής μοιράζονται μια κοινή αντιμετώπιση της ύλης που χρησιμοποιούν. Η ύλη έχει σώμα, πυκνότητα, πλάθεται, τιθασεύεται. Ακόμα και η σήψη της συμβαίνει κάτω από το προστατευτικό μάτι του ζωγράφου, ο οποίος βρίσκει στην πρώτη ύλη του, τους τρόπους της δημιουργίας. Η έννοια της *Putrefactio*<sup>105</sup> ήταν άκρως σημαντική για τους αλχημιστές. Σήμαινε σήψη και προκαλείτο από τον εκφυλισμό μιας καθαρής ουσίας σε μούχλα, ώστε να δημιουργηθεί κάτι που να αξίζει να μελετηθεί και να δουλευτεί.

Ωστόσο, μια διαφορά του αλχημιστή από τον ζωγράφο, είναι ότι για τον δεύτερο η *Materia Prima* δεν παραμένει βάση άμορφων πειραματισμών, τουλάχιστον μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '60. Από τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αι. έως και σήμερα, με το ιδεολογικό πέρασμα από το Μοντερνισμό στον Μεταμοντερνισμό, η *Putrefactio* δεν δηλώνει την πάλη του καλλιτέχνη με το υλικό ούτε λειτουργεί ως ενθύμημα σωματικότητας έστω φθαρτής. Η τότε πρωτοεμφανιζόμενη τάση για πραγματική και όχι πια μεταφορική υιοθέτηση της *Putrefactio* των αλχημιστών, έχει σταδιακά γίνει βασική μέθοδος δημιουργίας. Ορισμένες φορές, η τέχνη αποκρυσταλλώνει το ακραίο αποτέλεσμα της σήψης, δηλαδή της εντροπίας, της πορείας προς το μηδέν, της αποσύνθεσης και της πλήρους εξαφάνισης. Πλέον, δεν θυμίζει το χρώμα λάσπη, αλλά ούτε θυμίζει η λάσπη χρώμα, γιατί η *Materia Prima* με την έννοια της Πρώτης Ουσίας της τέχνης έχει αλλάξει. Η πλήρης αποϋλοποίηση βρίσκεται στην έκθεση έργων τέχνης που προτείνουν μία λευκή επιφάνεια με γραμμένες δύο λέξεις: Λάσπη=Χρώμα.

<sup>104</sup> James Elskins, *What Painting Is*, Routledge, 1999

<sup>105</sup> *ibid.*, σ. 69

## γ. Concept vs percept

Διαπιστώσαμε μέσα από μια εκτενή αναδρομή, πως η θέση του καλλιτέχνη στο σύστημα παραγωγής και κατανάλωσης λογοτεχνικών και εικαστικών έργων έχει υποστεί από την αρχαιότητα έως σήμερα, βαθιές μεταλλάξεις. Η κλασική αρχαιότητα, η ελληνιστική και ρωμαϊκή περίοδος και ο δυτικός Μεσαίωνας, τηρουμένων των αναλογιών, κρατούν τον καλλιτέχνη στη θέση του τεχνίτη, του χειρώνακτα, εν τέλει του ανώνυμου κατασκευαστή αντικειμένων και εικόνων, για την εξυπηρέτηση εξω-καλλιτεχνικών σκοπιμοτήτων. Οφείλουμε να υπογραμμίσουμε την μερική εξαίρεση της Αρχαίας Ελλάδας, στους κόλπους της οποίας από την αρχαϊκή εποχή ξεχωρίζουν πολλοί δημιουργοί που χαίρουν εκτίμησης και πλούτου. Ωστόσο η αξία και το κύρος του καλλιτέχνη κορυφώνονται σταδιακά με το πέρασμα από τη γεωμετρική στην κλασική περίοδο. Αναντίρρητα δε οι ενδο-καλλιτεχνικές σκοπιμότητες, η φόρμα ως τελικός σκοπός, η «τέχνη για την τέχνη», είναι προτάγματα που εμφανίζονται πολύ αργότερα από την Αναγέννηση. Η έννοια της αυτονομίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι σύμφυτη με τη συγκρότηση της αστικής κοινωνίας, όπως διαμορφώνεται στις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα από τις πρωτοπορίες της εποχής.<sup>106</sup> Την απόλυτη πραγμάτωσή της βρίσκει μεταπολεμικά και συγκεκριμένα μετά την δεκαετία του 1960, στην Νέα Υόρκη.

Η ευκαιρία για μια συνέχιση της ιστορικής αναδρομής παρουσιάζεται εδώ ιδιαίτερα δελεαστική, θα φροντίσουμε εντούτοις να την αντιπαρέλθουμε και με ένα τεράστιο άλμα, πάνω από το φωβ, τον γερμανικό εξπρεσιονισμό, το νταντά, τον σουρεαλισμό, τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, την *pop art* και τη μεταζωγραφική αφαίρεση, να προσγειωθούμε κατευθείαν στο ατελιέ του καλλιτέχνη του μετα-αισθητικού καθεστώτος.

Ας υποθέσουμε ότι βρισκόμαστε μπροστά στο έργο δύο καλλιτεχνών από τους πιο αντιπροσωπευτικούς των ρευμάτων που αντιπροσωπεύουν. Το πρώτο ατελιέ που νοερά επισκεπτόμαστε είναι του **Donald Judd**, ενός από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του μινιμαλισμού. Στον μινιμαλισμό εντοπίζει ο Δασκαλοθανάσης τη μία από τις δύο κεντρικές τάσεις που εξετάζουν με μεγάλο ενδιαφέρον τις συνθήκες της καλλιτεχνικής παραγωγής και θέτουν σε αμφισβήτηση την δημιουργική διαδικασία<sup>107</sup>. Ο **μινιμαλισμός** ανατρέπει τη διπολικότητα ζωγραφικής-γλυπτικής, παραμένοντας κάπου στο ενδιάμεσο και παράγοντας «τριδιάστατα ή συγκεκριμένα» αντικείμενα, σύμφωνα με λόγια του ίδιου του Judd<sup>108</sup>. Τα μορφικά γνωρίσματα του μινιμαλισμού είναι η επανάληψη σταθερών, η χωροθέτηση με βάση έναν κανόνα ή μια σταθερή συμμετρία, η απροκάλυπτη χρήση και παρουσίαση του υλικού και η απουσία χειρωνακτικής εργασίας ή διακόσμησης<sup>109</sup>. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά συγκεντρώνονται σε αυστηρές φόρμες οι οποίες συνήθως παρουσιάζονται τοποθετημένες πάνω στο πάτωμα, χωρίς την παρεμβολή κάποιας εξέδρας. Φυσικά, αυτή είναι μια συμβολική κίνηση, που θέλει το έργο να ενώνεται με τον χώρο του θεατή, ώστε να μην τον κοιτάζει πλέον αφ' υψηλού από τον βασιλικό του θρόνο.

<sup>106</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19<sup>ο</sup> στον 21<sup>ο</sup> αιώνα*, ο.π., σ.112

<sup>107</sup> *ibid.*, σ.195

<sup>108</sup> “three-dimensional work” αναφέρεται στο δοκίμιό του Judd “Specific Objects”. Πηγή: Michael Archer, *Art since 1960*, Thames & Hudson, 2002, σελ.45 και στο Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19<sup>ο</sup> στον 21<sup>ο</sup> αιώνα*, ο.π., σ.198

<sup>109</sup> *ibid.*, σ.197

Όπως «η σχέση της γραφής με τον θάνατο φαίνεται στην απόσβεση των ατομικών γνωρισμάτων του γράφοντος υποκειμένου»<sup>110</sup> κατά τον Φουκώ, έτσι και στην περίπτωση της εικαστικής τέχνης, όταν έχουμε απουσία των ατομικών γνωρισμάτων του καλλιτέχνη από το έργο, ξεθωριάζει το αποτύπωμα του δημιουργού, που αποδεικνύει την παρέμβασή του. Ο μιμιταλισμός αποκηρύσσει την ιδέα της μοναδικότητας του αντικειμένου τέχνης και της διαφοροποίησής του από τα κοινά αντικείμενα, καθώς και την ιδέα ότι η τέχνη πρέπει να είναι περίπλοκη. Η χαρακτηριστική ψυχρότητα των έργων του Judd μας θυμίζει την συζήτηση για την *Materia Prima* των αλχημιστών και την πάλη με το υλικό, όχι μόνον ως ρομαντική ιδέα που συνάδει με τον μοναχικό ημίαιμο καλλιτέχνη αλλά και ως πρακτική αντιμετώπιση των μέσων της τέχνης. Εδώ, η σωματικότητα καταργείται μαζί με την εκφραστικότητα και την αυτοβιογραφία. Η βιομηχανική τυποποίηση απομακρύνει τον καλλιτέχνη από το έργο του και τον μετατρέπει σε ένα είδος επιμελητή. Επιλέγει και στήνει, επεκτείνει το έργο στον χώρο ή ακόμα περισσότερο κάνει τον χώρο έργο, πολύ περισσότερο απ' όσο δημιουργεί.

Ο Δασκαλοθανάσης αναγνωρίζει στην μιμιταλιστική τέχνη την τάση αναίρεσης της παραδοσιακής διάκρισης «της χειρωνακτικής καλλιτεχνικής εργασίας και της εν σειρά βιομηχανικής παραγωγής»<sup>111</sup> και την υποβαθμιστική επαναφορά του καλλιτέχνη στο καθεστώς του παραγωγού. Ωστόσο, θεωρούμε ότι παρά την διάθεση των μιμιταλιστών να ταυτίσουν την καλλιτεχνική δημιουργία με τη βιομηχανική παραγωγή, που φαίνεται τόσο στα κείμενά τους<sup>112</sup> όσο και στα μηχανοποιημένα, απρόσωπα έργα τους, η ταύτιση του καλλιτέχνη με τον παραγωγό εικόνων και αντικειμένων είναι μικρότερη από την ταύτισή του με τον θεωρητικό που υποστηρίζει και προωθεί αυτές τις εικόνες και τα αντικείμενα. Η θεωρητικοποίηση της τέχνης και η υποκατάσταση της εικόνας από τον λόγο – είτε με τα ίχνη της γραφής που προσομοιώνουν την τέχνη, είτε με τον λόγο της κριτικής που υποκαθιστά τόσο τη γνώμη του θεατή όσο και το περιεχόμενο του έργου – οδηγούν στην απλοποίηση των συνθετικών μερών και σε ένα οπτικά ακατέργαστο αποτέλεσμα.

Οι λόγοι που δεν είναι προικισμένοι με τη λειτουργία-συγγραφέας, δεν είναι οι λόγοι ενός συγγραφέα. Δεν παύουν όμως να είναι λόγοι γραπτοί. Με την έλευση του γραφέα, που διεκπεραιώνει το κείμενο, όσο διεκπεραιώνεται κι ο ίδιος από αυτό, το κείμενο απελευθερώνεται ώστε να μπορεί να βρει την ενότητά του κάθε φορά που θα συναντήσει τον ανυποψίαστο αναγνώστη. Εκεί, στον «προορισμό» του, το έργο τέχνης υπόκειται στην αντιληπτική ικανότητα και την πρόσληψη του θεατή.

Στο «ατελιέ» του Judd, είδαμε μία σειρά από άτιτλα έργα<sup>113</sup> με απροσπέλαστες επιφάνειες και πανομοιότυπα στερεομετρικά σχήματα που έστεκαν στο πάτωμα μεταξύ τέχνης και μη-τέχνης. Αν η ρήση του Frank Stella “What you see is what you see” δεν απέχει από την πραγματική φύση της τέχνης, και το πιστεύουμε ότι δεν απέχει, μιας που είναι συνεπής στην συνθήκη της ορατότητας που είναι η πρώτη προϋπόθεση για να υπάρξει η εικαστική έκφραση, τότε πως μπορούμε να πεισθούμε ότι η φράση “Art as Idea as Idea” είναι εξίσου δηλωτική της έννοιας τέχνης; Αν η τέχνη είναι μια ιδέα με την μορφή μιας ιδέας, τότε αυτό που βλέπει κανείς είναι αυτό που δεν βλέπει ( what you see is what you don't see). Τούτη είναι η αλήθεια και η επιδίωξη της δεύτερης κεντρικής τάσης, που έρχεται να αμφισβητήσει εκ νέου την παραδοσιακή δημιουργική διαδικασία και την υλικότητα του

<sup>110</sup> Michel Foucault, *Τι είναι ένας συγγραφέας*, ο.π., σ.

<sup>111</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19<sup>ο</sup> στον 21<sup>ο</sup> αιώνα*, ο.π., σ. 201

<sup>112</sup> π.χ. του Robert Morris, του Judd, του Carl Andre

<sup>113</sup> Ο Judd δεν ονομάζει τα έργα του. Ή για να είμαστε πιο ακριβείς, τα ονομάζει με ένα μη-όνομα...

έργου τέχνης, με τρόπο ακραία διαφορετικό από εκείνον του μινιμαλισμού. Η **εννοιολογική τέχνη** εξαφανίζει το έργο τέχνης.

Οι μετατοπίσεις που έχουν συμβεί, έχουν φέρει τώρα τον καλλιτέχνη στην θέση του επιμελητή, τον θεατή στην θέση του καλλιτέχνη-δημιουργού κι εμάς στο ατελιέ του καλλιτέχνη **Joseph Kosuth**. «Το να είσαι καλλιτέχνης, σημαίνει να αμφισβητείς τη φύση της τέχνης» διαφορετικά, «δέχεσαι ως φύση της τέχνης την Ευρωπαϊκή παράδοση της διχοτόμησης ζωγραφική-γλυπτική»<sup>114</sup>. Βλέπουμε πως αποκηρύσσεται για ακόμα μια φορά το σχήμα ζωγραφική-γλυπτική, αλλά εδώ κάθε περιφρόνηση της πράξης της ζωγραφικής και του αυτουργού της είναι ταυτόχρονα και μια αντίδραση στην κατανόηση και χρήση του έργου τέχνης με όρους ανταλλακτικής αξίας.

Αντιδρώντας στις στρατηγικές του θεσμικού συστήματος, η εννοιολογική τέχνη βασίζεται στην απούλοποίηση του καλλιτεχνικού αντικειμένου ώστε να απαλλαγεί από το βάρος της προϊοντικής του ταυτότητας ενώ ταυτόχρονα παραλύει το καλλιτεχνικό υποκείμενο. Η εννοιολογική τέχνη παρουσιάζει πολλές αναλογίες με το φαινόμενο του θανάτου του συγγραφέα, όπως το γνωρίζουμε από τον Foucault και τον Barthes. Η απώλεια του καλλιτεχνικού αντικειμένου αφήνει πίσω ένα μεγάλο κενό. Το κενό τούτο είναι το ζητούμενο της εννοιολογικής τέχνης. Η απουσία της εικονογραφίας είναι ταυτόχρονη με την επικράτηση της έννοιας. Η λέξη ως φορέας νοήματος παίρνει κεντρική θέση στην *conceptual art*. Για τον Kosuth «οποιαδήποτε πρόταση προϋποθέτει στοχασμό, που πραγματοποιείται μέσω αναλυτικών διαδικασιών» και άρα «κάθε καλλιτεχνική πρόταση είναι γλωσσικής φύσεως»<sup>115</sup>. Η θεωρητική επεξεργασία του ορισμού της τέχνης εκ μέρους του καλλιτέχνη είναι η βασική διαδικασία που ακολουθεί για να φτιάξει το έργο του. Η ύλη εξαφανίζεται και τα μόνα της ίχνη είναι ένας ελάχιστος καμβάς και μερικές λέξεις.

Η γλώσσα μπαίνει στην τέχνη, όχι ως θραύσμα μετουσιωμένης λογοτεχνίας, αλλά ως εικαστική μορφή. Η κορύφωση του φαινομένου σημειώνεται με την εμφάνιση του *group Art & Language* που αντλεί από την *Conceptual Art* και συνδέει τη λέξη και τη φόρμα κατασκευάζοντας εικόνες «γλωσσόμορφες». Η λέξη κομίζει την έννοια, την ιδέα και ταυτοχρόνως έχει εικαστική αξία. Ο ίδιος ο Lyotard μας γνωστοποίησε<sup>116</sup> ένα διαφορετικό είδος κειμένου, που δημιουργείται από την ταυτόχρονη λειτουργία εικόνας και γραφής, εκείνου που ταυτοχρόνως «βλέπεται» και «διαβάζεται». Διερωτάται πώς γίνεται οι δυνατότητες απεικόνισης να εξαντλούνται σ' αυτό που μπορεί να λεχθεί. Βρίσκει το μη-απεικονίσιμο σ' αυτό που απεικονίζει η λέξη. Ο κόσμος του κειμένου εισχωρεί στον κόσμο των αισθήσεων. Για την ακρίβεια, τον αντικαθιστά ή ίσως ακόμα, τον προσομοιώνει.

Σε αυτές τις συνθήκες, ο θεατής αφυπνίζεται. Η αφύπνιση δεν συμβαίνει από κάποιο εντυπωσιακό ερέθισμα, αλλά από την ίδια την ανάγκη του θεατή να καταλάβει. Η τέχνη γίνεται μια «φιλοσοφική πρόταση»<sup>117</sup> και ένα αίτημα για μετάβαση από το αισθητό στο νοητό. Αξίζει να αναφέρουμε ότι για τον Duchamp, τον φιλόσοφο-καλλιτέχνη που άνοιξε τον δρόμο για τα κινήματα που εξετάζουμε, το αισθητό είναι απλώς μια αποτυχημένη προσπάθεια απόδοσης του νοητού. Μάλιστα ο Duchamp είναι εκείνος που ανακοινώνει τη διάκριση διανοητικής και ζωώδους έκφρασης και τη φυσική πρωτοκαθεδρία της πρώτης<sup>118</sup>. Σε κατάσταση διανοητικής εγρήγορσης λοιπόν, ο θεατής

<sup>114</sup> Michael Archer, *Art since 1960*, Thames & Hudson, 2002, σελ.76

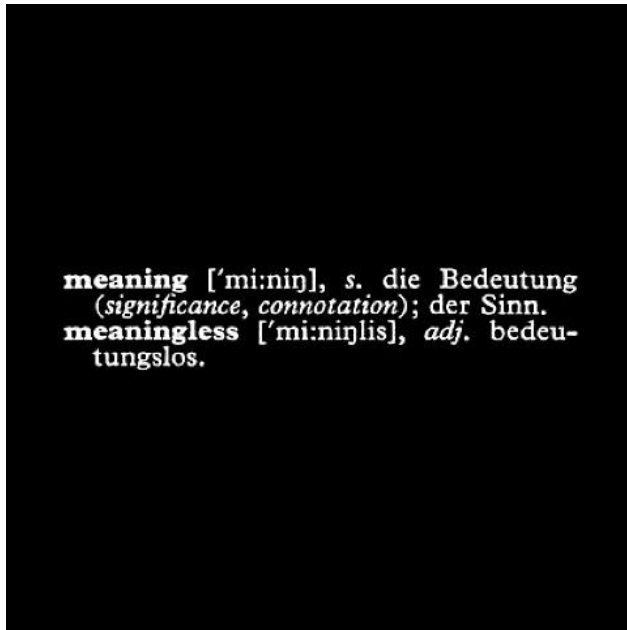
<sup>115</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19<sup>ο</sup> στον 21<sup>ο</sup> αιώνα*, ο.π., σ. 228

<sup>116</sup> J.F. Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971

<sup>117</sup> *ibid.*, σ.229

<sup>118</sup> Donald Kuspit, *The End of Art*, Cambridge University Press, 2004, σ. 43

παίρνει τις αποφάσεις για την επεξεργασία των νοημάτων που αποκαλύπτονται στον τόπο της συνάντησης του συγγραφέα και του αναγνώστη, δηλαδή στις λευκές σελίδες του νέου έργου τέχνης.



Εικ. 39



Εικ. 40

#### 4. ΕΡΜΗΝΕΙΑ: ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΗΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ

Τόσος λόγος για τον θάνατο! Μυστηριωδώς, από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και ειδικότερα μετά τον Α΄ Παγκόσμιο, η κατάσταση της τέχνης περιγράφεται συχνότατα με όρους θανάτου. Ήδη, διατρέξαμε αρκετά κείμενα, που αντλούν τις αναφορές τους από τον ζοφερό τόπο. Το 1936 ο Μπένγιαμιν εξορίζει τον άνθρωπο από τη σύγχρονη τέχνη, την περιοχή της οποίας παρομοιάζει με τόπο του εγκλήματος. Είδαμε τον Τσβάιχ να δανείζεται, στο δοκίμιο του 1939, την μεθοδολογία του εγκληματολόγου, ώστε να διαλευκάνει το μυστήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Τα «Σημάδια» του Ginzburg το 1989, παραπέμπουν σε εκείνα που αφήνει στον τόπο του εγκλήματος – κυριολεκτικά και μεταφορικά (έργο τέχνης, ανθρώπινη ψυχασύνθεση) – ο δράστης. 1968 και 1969, ο Roland Barthes και ο Michel Foucault μιλούν ευθέως για τον θάνατο του δημιουργού, ως μια ευλογημένη λύση, ικανή να αποκαλύψει την ουσία της τέχνης.

Ο αρχικός υπαινιγμός, ότι κάποιου είδους έγκλημα έχει λάβει χώρα στην ευρύτερη περιοχή, γίνεται σταδιακά βεβαιότητα εκ μέρους του «επιθεωρητή» και υποχρέωση εκ μέρους του δημιουργού. Εκείνος ωστόσο που προηγείται του τετελεσμένου, που εντοπίζει την παθογένεια, που διαπιστώνει το προβληματικό σημείο, είναι ο γιατρός. Οι ιατρικοί όροι δεν λείπουν από την ιστορία του φιλοσοφικού στοχασμού. Ίσως γιατί, με τις μεταστατικές εκρήξεις του infotainment και της μεσοσημερινής κουλτούρας, και με την επιβάρυνση του παγκόσμιου οργανισμού από τους πολέμους και τους μαζικούς αφανισμούς του α΄ μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όλοι έσπευσαν να διαγνώσουν εγκαίρως την ασθένεια. Με μια κυνική και οξυδερκέστατη κριτική ο Jean Baudrillard και με έναν καταιγισμό ιδεών και με ευρηματικό υβρεολόγιο ο Paul Virilio, αντιλαμβάνονται την κατάσταση της σύγχρονης τέχνης και της κοινωνίας που την παράγει ως μη αναστρέψιμη. Το μικρόβιο λέγεται πληροφορία.

## α. Η απελευθέρωση των πληροφοριών

Αν η νεωτερικότητα συμβαδίζει με την αυτονόμηση των συστημάτων και τη λειτουργική τους διαφοροποίηση σε ξεχωριστές οντότητες που αναπτύσσονται μέσα σε όρια που εξασφαλίζουν την ιδιαιτερότητά τους, όπως είδαμε στο Luhmann, τότε η μετανεωτερικότητα, ως μια κατάσταση απογοήτευσης, δηλαδή μια κατάσταση όπου όλα έχουν ήδη πραγματοποιηθεί και δεν υπάρχει τίποτα πια να περιμένει κανείς, συμβαδίζει με την άρση της ιδιαιτερότητας των συστημάτων, τη σύγχυση των κατηγοριών. Όπως επισημαίνει ο Baudrillard «κάθε κατηγορία φέρεται στο μέγιστο βαθμό γενίκευσής της κι έτσι χάνει αυτομάτως κάθε ιδιαιτερότητα και απορροφάται απ' όλες τις άλλες κατηγορίες»<sup>119</sup>. Κάθε σφαίρα της ανθρώπινης δραστηριότητας χάνει την αυτονομία της. Παύει να είναι κάτι διαφορετικό. Η διαφοροποίηση των σφαιρών της νεωτερικότητας αναστρέφεται και τα γένη αποδιαφοροποιούνται. Εκεί βρισκόμαστε σήμερα. Μετά το όργιο.

Φυσικά, το όργιο είναι η Νεωτερικότητα. Πού βρίσκεται όμως το οργιώδες στοιχείο της νεωτερικότητας, που επισημαίνει ο Baudrillard; Βρίσκεται στην απελευθερωτική έκρηξη που συντελέστηκε στο πλαίσιο της, δηλαδή κατά την περίοδο της δυτικής ιστορίας από το 1750 έως το 1970. Βρίσκεται στην πραγματοποίηση κάθε δυνατότητας για απελευθέρωση, σε κάθε τομέα. Όμως, κάθε απελευθέρωση είναι το προπέτασμα μιας επόμενης δέσμευσης, μιας θέσης σε τροχιά. Κάθε απελευθέρωση καταλήγει να υποθάλπει και να τροφοδοτεί τα δίκτυα, σύμφωνα με τον Baudrillard. Με ποιον τρόπο κατανοούμε αυτή την απόφαση; Ο πολλαπλασιασμός φαίνεται να είναι η πιο άμυαλη πράξη. Η αξία του μοναδικού, που κανείς το προσδοκά και το επιτυγχάνει απολαμβάνοντας έπειτα την ηδονή της ικανοποίησης, νοθεύεται μέσα από την αδιάφορη επανάληψη του. Η μεσοσημερινή κοινωνία, που μας πλαισιώνει και μας καθοδηγεί, στηρίζεται στη διασπορά της αξίας, στην αέναη κίνηση εικόνων και μηνυμάτων που γεμίζουν τον αέρα με πυκνή πληροφορία. Η πληροφορία απορροφάται και επαναπέμπεται μέσω των δικτύων. Τηλεπικοινωνιακών, κοινωνικών, διαδικτυακών.

Η πολιτική, η σεξουαλική, η απελευθέρωση της παραγωγής, των ιδεολογιών, η απελευθέρωση των ηδονών, η απελευθέρωση της τέχνης, δεν άφησε τίποτα για μετά. Δεν αναμένουμε το όργιο, διότι έχει ήδη ολοκληρωθεί. Η αξία που κάποτε προσδόθηκε σε όσα η κοινωνία επεδίωξε να κατακτήσει, βρίσκεται σε πλήρη διάχυση χωρίς συγκεκριμένη κατεύθυνση. Τα συμπτώματα της παθογενούς μεταμοντέρνας κατάστασης θάλλουν, τόσο το 1990, που γράφει ο Baudrillard το συγκεκριμένο δοκίμιο, όσο και το 2010, που τα ΜΜΕ παραληρούν, η πορνογραφία εισβάλλει στη ζωή από παντού, μεγεθύνοντας τις λεπτομέρειες χωρίς να τις ζυγίζει και εγκαθιστώντας τις με διαφημιστική θρασύτητα πάνω στο οπτικό μας νεύρο. Ταυτόχρονα, η διαφάνεια των πάντων υπογραμμίζει την αδυναμία των ατόμων να επικοινωνήσουν πραγματικά. Είναι αυτό το Πραγματικό; Θυμόμαστε την αντιπαράθεση ζωγράφου και οπερατέρ από τον Benjamin και την απόδοση τιμών στον τελευταίο επειδή μπορεί να διεισδύει στην πραγματικότητα και να την αποκαλύπτει. Φαίνεται όμως ότι η διαφάνεια των πραγμάτων στην κοινωνία της πληροφορίας, είναι αρκετά διαφορετική από την κατάσταση που οραματίστηκε ο Benjamin.

Ο Baudrillard βλέπει τις διαφορετικές σφαίρες να αλληλοδιαπλέκονται και να αλληλομεσολαβούνται. Έτσι, το πολιτικό εξαφανίζεται μέσα στον αυξημένο εαυτό του, το σεξουαλικό ενδύεται μια μπαρόκ αισθητική και ένα *look* που δεν διαφοροποιείται με βάση

<sup>119</sup> Jean Baudrillard, *Η Διαφάνεια του Κακού*, Εκδ. Εξάντας-Νήματα, 1996, σ. 17

τις περιστάσεις ή τα πρόσωπα. Όλοι φωνάζουν «όχι πια υπάρχω, είμαι εδώ, αλλά: είμαι ορατός, είμαι εικόνα – look! look!»<sup>120</sup>. Ασφαλώς, το αισθητικό διαχέεται παντού και κάθετι γίνεται αισθητικό. Με βάση αυτή την εξέλιξη, που αναγνωρίζει ο Baudrillard, η σφαίρα της αισθητικής αποκτά πολύ πιο διαπερατά όρια. Η λεγόμενη αυτονομία, που θέλει την τέχνη να ακολουθεί τους κανόνες της, αυτούς που ορίζουν το αισθητικό παιχνίδι, χάνει έδαφος. Από το στρατηγικό τέχνασμα του Duchamp και μετά, συμβαίνει κάτι μαγικό. **Η αυτόνομη τέχνη εξαφανίζεται.** Όταν τέχνη είναι όλα, τίποτα δεν μπορεί να είναι τέχνη. «Δεν αυτοκαταργήθηκε μέσα σε μια υπερβατική ιδεατότητα, αλλά μέσα σε μια γενική αισθητικοποίηση της καθημερινής ζωής [...] μέσα σε μια δι-αισθητική της κοινοτοπίας»<sup>121</sup>

Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν, ότι αν η εισχώρηση του πολιτιστικού προϊόντος στην ελεύθερη αγορά δημιούργησε ένα τρομοκρατικό κλίμα, που πλαισίωσε απειλητικά την υποτιθέμενη καλλιτεχνική αυτονομία, τότε η εισχώρηση του αγοραίου εμπορεύματος στην ελεύθερη αισθητική οδηγεί σε μία άλλου είδους ισοπέδωση της ετερότητας των ειδών. Δεν είναι πλέον η *εμπορευματοποίηση της αισθητικής*, που οδηγεί στην εξαφάνισή της, αλλά η *αισθητικοποίηση του εμπορεύματος*, που την εξαφανίζει ανάμεσα σε ένα πλήθος ωραίων κοινοτοπιών. Αυτό επιβεβαιώνεται περίτρανα με την προβοκατόρικη παρουσία του Duchamp, που μέσα από τα *Readymades* ενσαρκώνει την ιδέα της θέασης του έργου τέχνης ως κοινού αντικειμένου και του κοινού αντικειμένου ως έργου τέχνης. Επίσης, η περίπτωση του Andy Warhol που διαλαλεί ότι «το να είσαι καλός στις επιχειρήσεις είναι το πιο συναρπαστικό είδος τέχνης»<sup>122</sup>, καθαγιάζοντας το χρήμα με τέχνη και την τέχνη με χρήμα, είναι ενδεικτική της νέας τάξης πραγμάτων. Ακόμα και το πιο περιθωριακό αντικείμενο αισθητικοποιείται. Η πραγματοποίηση της απόλυτης αισθητικής ήταν η ουτοπική βλέψη της μοντέρνας τέχνης. Η μεταμοντέρνα κοινωνία φτάνει στο σημείο να πραγματοποιήσει την ουτοπία. Ο Baudrillard καθιστά υπεύθυνους για τη γενική αισθητικοποίηση της ζωής, τα ΜΜΕ, την πληροφορική και το βίντεο. Χάρη στην προσβασιμότητά τους και τα αισθητικά μοντέλα που προτείνουν, ο καθένας μπορεί να γίνει δημιουργός. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: «Είμαστε ξέφρενοι δημιουργοί εικόνων, κρυφά όμως είμαστε εικονοκλάστες»<sup>123</sup>, διότι οι μυριάδες εικόνες που κατασκευάζουμε δεν έχουν να δείξουν τίποτα, είναι το ίχνος κάποιου πράγματος που έχει εξαφανιστεί. Στάση και μετάσταση διαγιγνώσκει ο Baudrillard στο σώμα της τέχνης. Στάση στην έμπνευση και μετάσταση μέσα από τον άτακτο πολλαπλασιασμό των προγενέστερων μορφών της. Ένα καθεστώς αισθητικής κλωνοποίησης εγκαθιδρύεται. Ο κλώνος ωστόσο, δεν διαθέτει καταγωγή, είναι μια κόπια, ένα αντίγραφο χωρίς ρίζες.

---

<sup>120</sup> *ibid.*, σ. 32

<sup>121</sup> *ibid.*, σ. 19

<sup>122</sup> Donald Kuspit, *End of Art*, ο.π., σ.148

<sup>123</sup> Jean Baudrillard, *Η Διαφάνεια του Κακού*, ο.π., σ. 25

## β. Η τέχνη σε ψυχικό «κλωνισμό»<sup>124</sup>

Ο Paul Virilio, πολεοδόμος και δοκιμιογράφος, φιλόσοφος ταγμένος στην γλαφυρή καταγραφή και την πεσιμιστική πρόβλεψη των κοινωνικών δεινών, θίγει κι εκείνος το ζήτημα της κλωνοποίησης. Η ιατρική δυνατότητα κλωνοποίησης του ανθρώπου έχει πια υλοποιηθεί, καθόσον λέγεται από το 2005, ενώ η Ντόλλυ είχε ήδη ξεκινήσει τη σύντομη ζωή της το 1996. Ο Virilio γράφει στην *Πληροφορική Βόμβα*<sup>125</sup> το 1998, για τον πολλαπλασιασμό του οπτικοακουστικού μας περιβάλλοντος και για τον πολλαπλασιασμό του εαυτού μας, του σώματος αλλά και της εικόνας μας.

Δεν θα στεκόμασταν στο θέμα της κλωνοποίησης, αν δεν σχετιζόταν άμεσα με την διάρρηξη της ανθρώπινης ατομικότητας, την οποία επιχειρήσαμε στο τρίτο κεφάλαιο να σκιαγραφήσουμε οντολογικά και να εντοπίσουμε ιστορικά. Μαζί με την ανθρώπινη ατομικότητα, κατεδαφίζεται και ο μύθος της μοναδικότητας, δηλαδή του Καλλιτέχνη. Η κυριαρχία του Αντιγράφου, για την οποία μίλησε ο Benjamin με αισιοδοξία, επιβεβαιώνεται από την δυσσιώνη ερμηνεία του Baudrillard όσο και του Virilio, τόσο σε κοινωνικό όσο και σε ατομικό επίπεδο. Το Αντίγραφο είναι η νέα πραγματικότητα και στην τέχνη, είτε μέσω της ψηφιακής αναπαραγωγής είτε μέσω της επανάληψης νεκρών-αναστημένων ιδεών, είτε ακόμα περισσότερο μέσω της πλήρους αντικατάστασης του πρωτοτύπου από το αντίγραφο, του «πραγματικού» από το «φαινομενικό». Κατά πόσον το λεγόμενο πραγματικό είναι αληθέστερο και εντιμότερο του φαινομενικού, θα εξετάσουμε παρακάτω, όταν θα εισχωρήσουμε στα κβαντικά πλέγματα της ψηφιακής πραγματικότητας.

Ο Virilio θεωρεί οπωσδήποτε κίβδηλη και ανέντιμη την κλωνοποίηση του ανθρώπου και προβλέπει ότι θα γίνει σύντομα μια διεργασία τόσο απλή όσο το τράβηγμα μιας φωτογραφίας. Η επιθυμία για αναπαραγωγή της ζωής φαίνεται ότι επιβιώνει στους αιώνες, αλλάζοντας απλά όχημα και τόπο κατοικίας... Όσο για την άποψη του Benjamin για τη φωτογραφία, ο Virilio την θεωρεί απερίσκεπτη! Σύμφωνα με τον Benjamin, η φωτογραφία:

«Προετοιμάζει τη σωτήρια κίνηση με την οποία ο άνθρωπος και ο περιβάλλον κόσμος γίνονται ξένοι ο ένας για τον άλλο, ανοίγοντας το ελεύθερο πεδίο, στο οποίο κάθε οικειότητα παραχωρεί τη θέση της στον φωτισμό των λεπτομερειών»<sup>126</sup>.

Κατά τον Virilio η ρήση του Benjamin σημαίνει την απώλεια της οικειότητας του κόσμου, τη μετατροπή του σε κάτι ξένο και πρόστυχο, παραδομένο στους τεχνικούς της πληροφορίας και την υπερέκθεση των λεπτομερειών<sup>127</sup>. Δεν μπορούμε να διαφωνήσουμε με αυτή την ερμηνεία, αλλά δεν της δίνουμε απαραίτητα αρνητικό πρόσημο. Θυμίζουμε ότι ο Benjamin θεωρεί ότι η φωτογραφία χειραφετεί την τέχνη από την λατρευτική της αξία, που την κρατάει σε θέση παρασιτική, και γιγαντώνει την εκθετική της αξία, που βγάζει το έργο τέχνης από την αφάνεια. Τονίζουμε ότι η αποκάλυψη των λεπτομερειών ισοδυναμεί με την αποκάλυψη του πραγματικού, όπως ενδελεχώς σχολιάσαμε στο τρίτο κεφάλαιο. Η φωτογραφία για το Benjamin είναι αποδεικτικό στοιχείο του ιστορικού πρότσες, της ιστορικής διαδικασίας, που θέλει τον άνθρωπο να αλλάζει στάση απέναντι στον κόσμο. Με τη φωτογραφία, το χέρι αποδεσμεύεται πρώτη φορά στην ιστορία της εικονογραφικής

<sup>124</sup> κλωνισμός = κλωνοποίηση

<sup>125</sup> Paul Virilio, *Η Πληροφορική βόμβα*, Εκδ. Νησίδες, 2000

<sup>126</sup> *ibid.*, σ. 59

<sup>127</sup> *ibid.*

αναπαραγωγής από τα καθήκοντά του, τα οποία περιέρχονται στο – κατά πολύ γρηγορότερο – μάτι. Ωστόσο, η φωτογραφία φαίνεται να κάνει κάτι περισσότερο από τον ανθρώπινο οφθαλμό... είναι σε θέση να αποκαλύψει όσα δεν είναι προσβάσιμα στο μάτι. Με αυτή την σημαντική διαπίστωση, η σχέση ανθρώπου και κόσμου θεωρείται πια διαμεσολαβημένη. Ο ενδιάμεσος κρίκος είναι η κάμερα, η μηχανή, η συσκευή, η οποία ίσως και να «βλέπει» καλύτερα. Ναι, ο άνθρωπος αποξενώνεται από το περιβάλλον του, μετακομίζει πίσω από τη μηχανή, αφήνοντας στη θέση του ίχνη, τα οποία όμως μιλούν για την ιστορία, για τον τόπο και το χρόνο. Τον κάνουν να συνειδητοποιεί τον εαυτό του, βλέποντας από μακριά, ως ξένος, την πραγματικότητα που τον περιβάλλει. Γίνεται ενεργός παρατηρητής από παθητικός πρωταγωνιστής. Αλήθεια που πονάει, όσο η παρακμή μιας ωραίας θεατρίνας, αλλά που ενδεχομένως είναι σε θέση να δημιουργήσει χώρο για την εμφάνιση μιας νέας αισθητικής παρουσίας, αφενός εμπροσθοδρομικής και αφετέρου δημοκρατικότερης.

Οπωσδήποτε, ο Virilio δεν βλέπει τίποτε το δημοκρατικό ή το σωτήριο στη νέα τάξη πραγμάτων. Μετά την ατομική βόμβα, εντοπίζει το επόμενο στάδιο της επικράτησης του κακού στη γενετική βόμβα, και τη συνέχεια του φασισμού στην πληροφορική βόμβα. Στην «μεγάλη λαχτάρα των οφθαλμών» και στην «απορρύθμιση του βλέμματος»<sup>128</sup> αποδίδει τον κλωνισμό/κλωνισμό της τέχνης. Θεωρεί ότι ο 20<sup>ος</sup> αιώνας δεν ήταν ο αιώνας της εικόνας, αλλά ο αιώνας της οπτικής απάτης.

Στη Διαδικασία της σιωπής ο συγγραφέας αναγνωρίζει στα ποικίλα πρόσωπα της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα μια ανελέητη προέκταση του φασισμού. Η βία των πολέμων και των γενοκτονιών, παρατείνεται στον καιρό της ειρήνης, μεταμορφωμένη ως τέχνη. Στην ασυγκράτητη ορμή των πεποιθήσεων του Virilio, παρασύρεται όλη η νεωτερικότητα και βανδαλίζεται ο «ιερός» ναός της. Ο ντανταϊσμός, ο φουτουρισμός, κι ο σουρεαλισμός ακόμα, ο γερμανικός εξπρεσιονισμός και ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός, φέρονται να κουβαλούν μέσα τους τον σπόρο του πολέμου και ως πάνοπλα κινήματα να μετατοπίζουν τη μοντέρνα τέχνη από την πληγή στο μαχαίρι, κατά την παραλλαγή της διαπίστωσης του Μπωντλαίρ «Εγώ είμαι η πληγή, εγώ και το μαχαίρι».

Κατά τη γνώμη μας, το παράδειγμα του *Hermann Nitsch*, που συνδέεται με τους Βιεννέζους *Actionists*, ο οποίος κατά τις «εικαστικές» τελετουργίες του, στις δεκαετίες του 1960 και 1970, θυσίαζε ζώα και χρησιμοποιούσε το αίμα τους για να συνθέσει τα έργα του, αντικατοπτρίζει ακριβώς το πνεύμα της ρήσης του Baudelaire, αλλά φυσικά στην πλέον μεταμοντέρνα εκδοχή του. Καθώς επίσης, η υποτιθέμενη μοιραία *performance* του διάσημου αυτόχειρα *Rudolf Schwarzkogler*, που λέγεται ότι αυτοευνουχίστηκε και πέθανε μπροστά στη βιντεοκάμερα, κεκλεισμένων των θυρών στα πλαίσια της *performance* του, όχι μόνο δείχνει την ταύτιση του καλλιτέχνη εξίσου με το μαχαίρι όσο και με την πληγή, αλλά και τη συνάντηση της λατρευτικής με την εκθετική αξία, με τον πιο ατυχή τρόπο, στη μακάβρια πράξη κάποιου που παρεξήγησε(;) το νόημα και των δύο αξιών. Αν τώρα διευκρινίσουμε ότι η πράξη αυτή ήταν ένα κατασκευασμένο ψέμα<sup>129</sup>, που δημιούργησε έναν διαρκώς τροφοδοτούμενο μύθο γύρω από το όνομά του, αρχίζει και διακρίνεται κάτω από τα τελετουργικά ράσα του μετα-καλλιτέχνη, ο ανεγκυστήρας του marketing.

Τον καλλιτέχνη της μپοεμίας, συχνά πλάνητα και αλκοολικό, που διοχετεύει το αίσθημα περιθωριοποίησής του σε ρομαντικές ρήσεις και επιδιώκει να δημιουργήσει κάτι πρωτότυπο, διαδέχεται ο *γουορχολικός* καλλιτέχνης, που λατρεύεται από το σύστημα και υπογραμμίζει τα αισθητικά αποτελέσματα της μηχανικής αναπαραγωγής, επιδιώκοντας την

<sup>128</sup> Paul Virilio, *Η Διαδικασία της Σιωπής*, Εκδ. Νησίδες, 2000, σ. 35

<sup>129</sup> κάτι το οποίο προφανώς ο Virilio δεν είχε υπόψιν του, αφού θεωρεί δεδομένο το περιστατικό.

κατασκευή του πολλαπλού αντιγράφου. Κυριολεκτικά, βλέποντας τα πάντα γύρω του διπλά υπό την επήρεια του γουορχόλ (!), δεν αναφωνεί πια «εγώ είμαι η πληγή, εγώ και το μαχαίρι», αλλά επαναλαμβάνει τη λέξη μαχαίρι εκατό φορές, μέχρι να θυμίζει δίσκο που κόλλησε.

Τον απευθείας πρόγονο της μεταμοντέρνας τέχνης, με όλες τις ακραίες εκδηλώσεις της, ο Virilio βρίσκει στον μοντερνισμό, αντιμετωπίζοντάς τον όχι απλώς σαν χρονολογικό στάδιο που προηγείται, αλλά σαν δεξαμενή των δεινών του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα, που διοχετεύει στο δεύτερο μισό αλλά και στον 21<sup>ο</sup> αιώνα, όλο τον όλεθρο που φέρει στη μνήμη και στο σώμα το ανθρώπινο γένος.

Μέσα σε ένα εσχατολογικό παραλήρημα, με επιμονή στη στηλίτευση των νεκρολογικών και θανατολάγων εκδηλώσεων τέχνης, ο Virilio διαπιστώνει το πέρασμα της τέχνης από την **Αναπαραστατική** της περίοδο στην **Παρουσιαστική**. Όταν μιλά για αναπαράσταση εννοεί την απόδοση της μορφής, που είναι αποδεικτική της ζωής και επιβεβαιώνει την «ποιητική του εφήμερου», με τον τρόπο που το έκανε και ο ιμπρεσιονισμός<sup>130</sup>. Όταν μιλά για παρουσιαστική τέχνη, εννοεί την απεικόνιση του συμβάντος, με τον ακαριαίο τρόπο που την πραγματοποιεί η φωτογραφία, εννοεί μια βέβηλη διείσδυση στο σώμα, όχι σαν απόδειξη ζωής αλλά σαν επίδειξη θανάτου. Και πάλι έχουμε μια ευθεία αντιπαράθεση με την φιλοσοφία του Benjamin.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η παρουσία του θανάτου ισοδυναμεί με την ολική απουσία. «Αισθητική της εξαφάνισης» ονομάζει ο Βιριλιό την αισθητική της σύγχρονης τέχνης, δηλαδή της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα, που δεν έχει πολλές διαφορές από τη συγκαιρινή μας. Οι αναφορές στον γενετικό εξπρεσιονισμό, στην αλαζονεία όσων κυνηγούν κυριολεκτικά χίμαιρες, αφού επιδιώκουν να ενώσουν τον άνθρωπο με το ζώο, στην κλωνοποίηση και την ευγονική, κάλλιστα σκιαγραφούν το προφίλ όχι του σύγχρονου επιστήμονα, αλλά του σύγχρονου καλλιτέχνη. Αφ' ενός γιατί ο καλλιτέχνης γίνεται συχνά τσαρλατάνος της γενετικής, εκθέτοντας στις *Biennale* «χίμαιρες» με σώμα κατσίκας και κεφάλι σκύλου και αφ' ετέρου γιατί ο επιστήμονας παράγει τόσο πρωτότυπα έργα που γίνεται ο ίδιος καλλιτέχνης. Τα εντυπωσιακά του έργα στην κοινωνία του θεάματος σπάνια ένας καλλιτέχνης μπορεί να τα συναγωνιστεί.

Ο Virilio αντιμετωπίζει την επιστήμη και τον πόλεμο σαν τους μεγάλους προμηθευτές της σύγχρονης τέχνης. Θεωρούμε ότι μέσα στη μέθη της παραφοράς του, ο σημαντικός στοχαστής έχει στρέψει τα βέλη του προς λάθος κατεύθυνση. Φαίνεται ότι αποκόπτει από το ιστορικό τους συγκείμενο τις αναφορές στις οποίες εστιάζει, σχεδόν μη κατανοώντας τη δυναμική της μοντέρνας τέχνης και τις προθέσεις της. Η επίθεση στο ντανταϊσμό και η τοποθέτησή του σε ιδεολογική σύμπνοια με τον φουτουρισμό, ως υπέρμαχο του πολέμου, δείχνει την παρεξήγηση των προβοκατόρικων και σκανδαλωδών καλλιτεχνικών πράξεων του κινήματος, που επιθυμούσε το ξύπνημα του λαού και ασφαλώς όχι την επικράτηση των κυριάρχων. Επίσης, καθιστά τον καλλιτέχνη υπεύθυνο για τον μηδενισμό της σύγχρονης τέχνης, χωρίς να κάνει ιδιαίτερες αναφορές στο θεσμικό σύστημα που υποθάλλει το περιπτωματολογικό περιεχόμενο των έργων και τη διόγκωση της περσόνας του καλλιτέχνη.

Η ερώτηση ωστόσο παραμένει: Σε αυτά τα εδάφη, ο συγγραφέας ευδοκιμεί; Είδαμε πως ο μινιμαλισμός και η εννοιολογική τέχνη – τάσεις που ακόμα πρωτοστατούν στην εικαστική σκηνή – αποστασιοποιούν τον καλλιτέχνη από το έργο του, αφήνοντάς του το περιθώριο για μια ελάχιστη σωματική και τεχνική παρέμβαση. Ωστόσο, την στιγμή που του

<sup>130</sup> Paul Virilio, *Η Διαδικασία της Σιωπής*, ο.π., σ. 24

αφαιρούν το δικαίωμα να ασκεί την χειρωνακτική του μαεστρία και την τεχνική του ικανότητα, τον τοποθετούν στη θέση μιας διαφορετικής ισχύος, που μέχρι τούτη τη στιγμή δεν είχε γευτεί. Είναι η ισχύς του πανταχού απόντος, που ακριβώς επειδή είναι εκείνος που απουσιάζει και όχι κάποιος άλλος, οι υπόλοιποι ασχολούνται με τα σημάδια της απουσίας του πάνω στο τελάρο.

Η απώλεια του καλλιτέχνη σηματοδοτείται μεν με την ελαχιστοποίηση της παρέμβασης του στη σύνθεση του έργου, παραδόξως δε επαληθεύεται και με την μεγιστοποίηση της προσωπικής παρουσίας του (χτίσιμο της περσόνας), εντός ή εκτός του έργου. Αυτό σημαίνει ότι η υπερπροβολή του καλλιτέχνη μπορεί να είναι εξίσου ένας τρόπος απουσίας. Ο Andy Warhol απουσίαζε σε σημαντικό βαθμό από τα έργα του (ελάχιστη παρέμβαση) ήταν όμως διάσημος ως προσωπικότητα. Ο μινιμαλιστής *Robert Morris* βάζει στο έργο του *I-Box*<sup>131</sup>, τη φωτογραφία του γυμνού εαυτού του στο βάθος ενός μικρού κουτιού, τονίζοντας το δυσανάλογα μεγάλο του Εγώ, ενώ η *Cindy Sherman*, αν και μεταμφιεσμένη, πρωταγωνιστεί σε όλες τις φωτογραφίες της. Στις περιπτώσεις αυτές, σημειώνεται εξαφάνιση του συγγραφέα; Αναρωτιόμαστε. Είναι ο καλλιτέχνης φοβισμένος ώστε οχυρώνεται πίσω από μια εικόνα αλαζονείας μπροστά σε νέες απειλές; Η αντικατάσταση της δημιουργίας από την εικόνα του ίδιου του δημιουργού, την ένσαρκη παρουσία του, το κορνιζαρισμένο τεκμήριο της ύπαρξής του, σημαίνει νίκη πάνω στην αυθεντία;

Η αναφορά στον θάνατο του συγγραφέα, στην εξαφάνιση του δημιουργικού υποκειμένου, είναι τώρα πιο επίκαιρη από ποτέ. Η ψηφιακή επανάσταση είναι σε εξέλιξη, το Internet κάνει την παγκόσμια κοινότητα συμμετοχη στην ανοιχτή δημιουργία, που συμπληρώνεται από όλους τους πρώην «αναγνώστες», χωρίς υπογραφή. Και η συζήτηση δεν έχει καν αρχίσει.



Εικ. 41



Εικ. 42

<sup>131</sup> Robert Morris, *I-Box* 1962, αναφορά και φωτογραφία στο Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, ο.π., σσ.202-204

## γ. Το πρόσημο της αυτονομίας

Νωρίτερα, στο κείμενο του Ritter είδαμε με ποιον τρόπο η πόλη δίνει υπόσταση στην τέχνη, στην κορύφωση της νεωτερικότητας. Αυτό είναι το ζητούμενο στην «αυτόνομη» σφαίρα της τέχνης κατά το πρώτο μισό του 20ου αιώνα, απόρροια της πρώτης τάσης που επισημάναμε στην αρχή του δεύτερου κεφαλαίου. Της τάσης εκείνης που θέλει τον καλλιτέχνη να εμπνέεται από τις αρχές του *αισθητισμού*. Μετά το 1960 ωστόσο, παρατηρούμε ότι η δεύτερη τάση που επισημάναμε, δηλαδή η επιθυμία του καλλιτέχνη να συνδεθεί με την *κοινωνία*, μεταβάλλει το ζητούμενο. Το ζητούμενο είναι τώρα η τέχνη να προσφέρει στην πόλη και όχι η πόλη στην τέχνη. Μετά από την απόπειρα ανάδειξης των κεντρικών εννοιών που συγκροτούν τη νεωτερικότητα και την προσπάθεια σκιαγράφησης της εσχατολογικής εικαστικής πραγματικότητας στο μετα-αισθητικό καθεστώς, ας κοιτάξουμε διαγωνίως μέσα από ένα πιο πολιτικό πρίσμα την σχέση της τέχνης με την κοινωνία. Μετά τον Ritter που αναγνωρίζει στην τεχνολογία τον ιδρυτή του αισθητικού βλέμματος και φυσικά τον Benjamin που βλέπει στην τεχνολογία την απελευθέρωση των μαζών, υπογραμμίζουμε στη σκέψη ενός σύγχρονου στοχαστή, του Julian Stallabras, τη σύνδεση της ψηφιακής τεχνολογίας με την κοινωνική ευημερία.

Όπως διαπιστώσαμε, μέσα από την αναδρομή στην ιστορία της έννοιας της αυτονομίας, η χρυσή εποχή της ανάδυσης του ειδικότερου αιτήματος για καλλιτεχνική αυτονομία, είναι ο μοντερνισμός. Κατά τη νεωτερικότητα, η έννοια αυτονομία κρατάει το σκήπτρο στο βασίλειο των ηθικών αξιών που εμπνέουν τον καλλιτέχνη- δημιουργό. Ο καλλιτέχνης *πρέπει* να νοιώθει ελεύθερος από εξωκαλλιτεχνικούς παράγοντες που χειραγωγούν τη δημιουργικότητά του, με σκοπό την αξιοποίηση του έργου του προς όφελος άλλων σφαιρών της κοινωνικής ζωής. Ο καλλιτέχνης, σύμφωνα με το δόγμα του μοντερνισμού, αντιμετωπίζεται όχι ακριβώς σαν μέλος της κοινωνίας, αλλά σαν μέγας δημιουργός μιας δεύτερης κοινωνίας, που χτίζεται στο έδαφος της αισθητικής, με πρωταρχικό εργαλείο την χειρωνακτική του δεινότητα και τις προεκτάσεις της – το πινέλο, το μολύβι, το καλέμι. Βασική πηγή άντλησης των ιδεών είναι η εσωτερικότητα και η φαντασία του.

Ο χαρακτήρας της τέχνης που στηρίχτηκε στην εικόνα του μοναχικού και αιθέριου καλλιτεχνικού υποκειμένου, έχει σαν βασικό γνώρισμα τη μη-χρηστικότητα της. Η απόδοση μιας μη-εργαλειακής φύσης στην τέχνη, την προστατεύει από εξωκαλλιτεχνικές υποχρεώσεις κοινωνικού περιεχομένου και εξασφαλίζει εκείνο το στοιχείο που φαινόταν να αποτελεί, κατά την νεωτερική εποχή, το κύριο συστατικό των έργων τέχνης, την αυτονομία τους. Ο μανδύας που καθιστούσε τον καλλιτέχνη αόρατο, απροσπέλαστο και μαγικό ήταν η πεποίθηση πως οφείλει να παράγει έργο που να μην εξυπηρετεί κανέναν άλλο στόχο πέραν της αισθητικής.

Στο μετα-αισθητικό καθεστώς των σύγχρονων μορφών τέχνης, όπου μπορεί κανείς να εντοπίσει, από τη δεκαετία του 1960, «την απαρχή μιας νέας πολιτικής της αισθητικής»<sup>132</sup>, η ελευθερία της τέχνης από εξωκαλλιτεχνικούς σκοπούς και η αυτονομία ενός ιερού καλλιτεχνικού υποκειμένου βυθισμένου στις μορφές που δημιουργεί, παύει να είναι το ζητούμενο. Η εμφάνιση ριζοσπαστικών καλλιτεχνικών ρευμάτων ή μεμονωμένων καλλιτεχνών που πραγματοποιούν μέσω του έργου τους την σύνδεση της τέχνης με την πολιτική, είναι φυσικό επακόλουθο ενός γενικότερου κοινωνικού προβληματισμού. Η *ακτιβιστική τέχνη* όχι μόνο δεν αντιλαμβάνεται την τέχνη ως ελεύθερη οντότητα, αλλά την στρατολογεί και την οπλίζει ενάντια στα προβλήματα που γεννά το πολιτικό σκηνικό.

<sup>132</sup> Γιάννης Σταυρακάκης, Κωστής Σταφυλάκης, «Πολιτικά Διακυβεύματα της Σύγχρονης Τέχνης», από *Το Πολιτικό στην Τέχνη*, Εκδ. Εκκρεμές, 2008, σ. 15

Τη δεκαετία του '60, το κίνημα των δικαιωμάτων στις ΗΠΑ, το δεύτερο κύμα φεμινισμού, το αντιπολεμικό κίνημα, η προσδοκία μιας διαρκούς καταναλωτικής ευημερίας, που εντείνει την εμπορευματοποίηση και τον καταναλωτισμό, είναι οι κοινωνικές συνθήκες που παράγουν την τέχνη της εποχής. Αρχίζει η αντιπαράθεση με το ιεραρχικό περιβάλλον των καλλιτεχνικών ιδρυμάτων και με την έννοια της ειδημοσύνης, καθώς και συνολικά με τις αξίες της αγοράς, όπως αυτές είχαν διαμορφωθεί από το μοντερνιστικό παράδειγμα. Ο *μινιμαλισμός*, οι *performances*, η *εννοιολογική τέχνη* αντιστέκονται στην παραδοσιακή νοηματοδότηση της τέχνης και ταυτόχρονα αποδομούν την ταυτότητα του καλλιτέχνη.

Η δεκαετία του '70 αμφισβητεί την ιδέα του «άντρα-λευκού-οικουμενικού και άμεσα εκφραζόμενου καλλιτέχνη»<sup>133</sup> εισάγοντας νέα καλλιτεχνικά ρεύματα όπως η *Body Art* και η *μαζοχιστική performance*. Με τις πρακτικές των νέων τάσεων επιχειρείται η αποδόμηση της ταυτότητας του παραδοσιακού καλλιτέχνη του μοντερνισμού, με συμβολικά *happenings* και με την προτροπή για συμμετοχή του κοινού στη παρουσίαση του έργου, που συμπίπτει στην ουσία με την ίδια την ώρα της δημιουργίας του. Ωστόσο αυτή η πολιτική του σώματος που αντιδρά στην εικόνα και τις πρακτικές του παραδοσιακού καλλιτέχνη, την ίδια στιγμή αναπαράγει τη «μεταφυσική της παρουσίας» του τραγικού υποκειμένου του μοντερνισμού, μέσα από την εξιδανίκευση της μοναδικής και υποκειμενικής εμπειρίας του πόνου. Ωστόσο, πάντοτε το βασικό κίνητρο των καλλιτεχνικών αυτών τάσεων είναι η αποτύπωση της αγωνίας του υποκειμένου, η οποία τροφοδοτείται από τις πολιτικές ανακατατάξεις.

Τα ρεύματα της δεκαετίας του '80, που αντιπροσωπεύουν έναν «κριτικό» ή «αντιπολιτευτικό» *μεταμοντερνισμό*<sup>134</sup>, στηλιτεύουν τη λειτουργία των ιδρυμάτων τέχνης, των καλλιτεχνικών διοργανώσεων και των πρακτικών της πολιτιστικής βιομηχανίας, ενώ παράλληλα διερευνούν ζητήματα κοινωνικής και σεξουαλικής ταυτότητας, με τη μορφή περισσότερο πολιτικών παρεμβάσεων παρά καλλιτεχνικών εικόνων.

Στην εποχή της παγκοσμιοποίησης της κουλτούρας και της αγοράς, κατά τη δεκαετία του '90, η δημιουργία και διαφύλαξη μιας νέας παγκόσμιας κουλτούρας παίρνει τη θέση πρωτεύοντος ζητήματος για το καλλιτεχνικό μάτι. Η συμμετοχή του παγκόσμιου κοινού στο πεδίο της τέχνης γίνεται το νέο ζητούμενο και αρθρώνεται στον λόγο της *οικολογικής και κοινοτικής τέχνης*, όπου ο καλλιτέχνης καταλαμβάνει θέση εθνογράφου, σχολιάζοντας τη δουλεία, τον ρατσισμό, τη δυτικοποίηση αφρικανικών πόλεων και τα προβλήματα του μεταποικιακού πολιτικού σκηνικού.

Παρατηρούμε σ' αυτή τη σύντομη περιγραφή των καλλιτεχνικών τάσεων που επικρατούν μετά το 1960, πάντα σε σχέση με το περιβάλλον που τις παράγει, μια αποφασιστική στάση εγκατάλειψης του μη-εργαλειακού χαρακτήρα της τέχνης. Σύμφωνα με τον Βρετανό θεωρητικό τέχνης **Julian Stallabrass**, η τέχνη που δεν έχει εργαλειακό χαρακτήρα, εκείνη που ονομάζουμε αυτόνομη, στην πραγματικότητα εξυπηρετεί το νεοφιλελεύθερο σύστημα, το κράτος και τις εταιρείες<sup>135</sup>. Η πολιτικά στρατευμένη τέχνη είναι η μόνη που μπορεί με τις πρακτικές της να ασκήσει κριτική στο νεοφιλελεύθερο κοινωνικό, οικονομικό και πολιτιστικό σύμπλεγμα. Για τον Stallabrass, η σύγχρονη τέχνη είναι «ο συνειδητοποιημένος άλλος» της εργαλειακής επιχειρηματικότητας και της μαζικής

<sup>133</sup> *ibid.*

<sup>134</sup> *ibid.*, σ. 16

<sup>135</sup> Julian Stallabrass, «Τύποι και Προοπτικές της Ριζοσπαστικής Τέχνης», από *Το Πολιτικό στην Τέχνη*, ο.π. σ.283

κουλτούρας και η αυτονομία της, που προστατεύεται από την πατρωνία και την αγορά, επιβεβαιώνει το καπιταλιστικό σύστημα ακόμα και μέσα από το κριτικό της περιεχόμενο. Οποιοδήποτε κριτικό περιεχόμενο της μη-εργαλειακής τέχνης, η οποία διαπλέκεται εντόνως με τον κόσμο των εταιρειών, δεν κάνει τίποτε περισσότερο από το να δείχνει ότι το σύστημα μπορεί να κάνει αυτοκριτική και άρα έχει μεταρρυθμιστική ικανότητα.<sup>136</sup>

Ο Stallabrass μέσα από μια μεταμαρξιστική ματιά, βρίσκει στον εκσυγχρονισμό των μέσων παραγωγής έναν τρόπο σύγκρουσης με τις σχέσεις παραγωγής. Η τεχνολογική εξέλιξη των μέσων δημιουργίας των έργων τέχνης έρχεται σε σύγκρουση με τις χειροτεχνικές πρακτικές, οι οποίες επιβεβαιώνουν την αποκλειστικότητα του κόσμου της τέχνης, χαρακτηριστικού που οι πάτρωνες εμπορεύονται, ενισχύοντας το νεοφιλελεύθερο σύστημα. Τους τρόπους ρήξης με την ελεύθερη τέχνη, που συνιστά ένα εμπόδιο στην κατάκτηση της κοινωνικοπολιτικής ελευθερίας, εντοπίζει σε ριζοσπαστικές μορφές τέχνης, ανάμεσα στις οποίες πρωτοστατεί η *ψηφιακή*.

Οι καλλιτέχνες διαθέτουν πια ένα μέσο επιστροφής στην κοινωνική και πολιτική στράτευση, για να παρακάμψουν τους καλλιτεχνικούς θεσμούς, οι οποίοι διαπνέονται κατά τον Stallabrass από το εταιρικό ήθος. Η στράτευση με σκοπό τον *διαδικτυακό ακτιβισμό*, που μάχεται την ηθική των εταιρειών και καταγγέλλει την καταπάτηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, έχει τη δύναμη να ξυπνήσει το φάντασμα της πρωτοπορίας! Η ανάπτυξη της περιήγησης στο Διαδίκτυο και η διανομή του έργου τέχνης «σε ψηφιακά ιστοέργα»<sup>137</sup>, απειλούν το θεσμικό καλλιτεχνικό σύστημα, αφού η αγορά δεν μπορεί να εμπορευτεί το νέο έργο. Δεν μπορεί να αξιοποιήσει ένα άυλο έργο, το οποίο διανέμεται σε εκατομμύρια χρήστες, και είναι στη διάθεση του καθενός για να το τροποποιήσει. Ταυτόχρονα, το νέο έργο δεν μπορεί να ανήκει σε κανέναν, αλλά κινείται σε ένα παγκόσμιο δίκτυο που «φαίνεται να παρέχει τη δυνατότητα για ένα είδος αυθόρμητου και στοιχειώδους κομμουνισμού»<sup>138</sup>. Πρόκειται για ένα «κίνημα δωρεάν λογισμικού»<sup>139</sup>, που καθιστά βιώσιμο τον πολιτικό ακτιβισμό στη σύγχρονη τέχνη.

Η ρήξη με την αυτονομία της τέχνης είναι για τον Stallabrass ένας τρόπος να καταργήσουμε ένα από τα πιο αποτελεσματικά προσχήματα καταπίεσης. Η τέχνη πρέπει να έχει εργαλειακό χαρακτήρα και πρέπει να ασκήσει πιέσεις στα υπόλοιπα συστήματα με τις εξής μεθόδους που σχετίζονται με την Διαδικτυακή τεχνολογία: Αφενός, η δημιουργία *online* τέχνης θα αμφισβητήσει το προστατευόμενο καθεστώς της οικονομίας της τέχνης και αφετέρου, η θεμελίωση μιας πολιτιστικής παραγωγής, που θα είναι συμμετοχική και συλλογική (δια-λογική, κατά τον Flusser), θα δημιουργήσει νέα μορφώματα έξω από τα συνήθη κυκλώματα του κόσμου της τέχνης.

Την πολιτική θεώρηση της ψηφιακής τεχνολογίας ως μιας δυνατότητας για κοινωνική ελευθερία, θα επιχειρήσουμε να συμπληρώσουμε με μια φιλοσοφική θεώρηση, που κοιτά την ψηφιακή κοινωνία ως μια κατάσταση που περιέχει τις προϋποθέσεις επιπλέον και για την δημιουργική ελευθερία.

---

<sup>136</sup> *ibid.*, σ. 270

<sup>137</sup> *ibid.*, σ. 282

<sup>138</sup> *ibid.*, σ. 283, φράση από το Michael Hardt και Antonio Negri, *Empire*, Cambridge: Harvard University Press, 2000, σ. 294

<sup>139</sup> *ibid.*, σ. 283

## δ. Ο ψηφιακός δημιουργός

*«Η απάντηση του ανθρώπου στον «θερμικό θάνατο» και τον θάνατο εν γένει είναι: «παραγωγή πληροφορίας». Οι τεχνικές εικόνες αποτελούν τεχνητές λίμνες πληροφοριών, στην υπηρεσία της αθανασίας μας.»*  
V. Flusser

### Ι. Η μετάβαση

Απόλυτα ριζοσπαστική είναι η μετάβαση από την αναλογική στην ψηφιακή κοινωνία. Ο ψηφιακός κόσμος δεν έχει ρίζες στον αναλογικό. Είναι μια παράλληλη πραγματικότητα, κατασκευασμένη αποκλειστικά από τον άνθρωπο. Τα υλικά της είναι μη-υλικά και συνθέτουν ένα περιβάλλον, το οποίο αν και φαινομενικό, φιλοξενεί εκατομμύρια περιηγητές. Η πληροφορία, η ροή της και η αποθήκευσή της, αποτελούν τις προτεραιότητες του νέου κόσμου. Η σύνθεση, η αποσύνθεσή και η επανασύνθεση των σημείων και των πληροφοριών, που συγκροτούν την ψηφιακή πραγματικότητα, μπορούν να παράξουν νέες μορφές κοινωνικοποίησης και νέες μορφές τέχνης. Οι τεχνικές εικόνες και η διαδικασία της παραγωγής τους, μπορούν να καλλιεργήσουν έναν ολοκαίνουργιο τρόπο σκέψης και συμπεριφοράς. Η σχέση του ανθρώπου με τα χέρια, τα μάτια, ολόκληρο το σώμα του και φυσικά με το νου του, αλλάζει, σταδιακά μεν, αλλά εντελώς. Η σχέση του παραδοσιακού καλλιτέχνη με το σώμα, το νου του και τον κόσμο αλλάζει επίσης.

Τούτη τη νέα σχέση του ανθρώπου με το σώμα του καθώς και τη θέση του δημιουργού στην κοινωνία της πληροφορίας, έχει προβλέψει με οξυδέρκεια και διαυγέστατη επιχειρηματολογία, ο Τσέχος φιλόσοφος των μέσων, **Vilem Flusser**.

Σε αντίθεση με την άποψη του Baudrillard περί πραγματοποιημένης ουτοπίας, ο Flusser πιστεύει ότι όλες οι ουτοπίες που προηγήθηκαν χωριούν μπροστά σ' αυτό που αναδύεται. Μια απόλυτη ουτοπία, η οποία μπορεί να έχει αρνητική ή θετική έκφραση. Αρνητική, αν υλοποιηθεί ως μια κοινωνία κεντρικά προγραμματισμένη, αποτελούμενη από δέκτες εικόνων που χειραγωγούνται από το κέντρο ή θετική, αν υλοποιηθεί ως μια κοινωνία διαλογική, αποτελούμενη από παραγωγούς και συλλέκτες εικόνων, που αποφασίζουν και συνεργάζονται. Δεδομένου ότι ουτοπία σημαίνει έλλειψη στέρεου εδάφους, σίγουρα η κοινωνία που αναδύεται είναι ουτοπική, αφού δεν έχει τις συντεταγμένες της στον τόπο ή στον χρόνο, αλλά σε επιφάνειες εικονοσύνθεσης που καταργούν τη γεωγραφία και την ιστορία.

Η μεγάλη διαφορά των παραδοσιακών εικόνων από τις εικόνες που κατασκευάζονται στην νέα κοινωνία, τις *τεχνικές εικόνες*, είναι ότι οι πρώτες προκύπτουν από τη φαντασία και είναι προϊόντα της θέασης του κόσμου και των αντικειμένων του. Οι τεχνικές εικόνες είναι συμψηφισμοί εννοιών και προκύπτουν από κάποια ιδιάζουσα ικανότητα εικονοσύνθεσης που όμως δεν σχετίζεται με τη φαντασία. Οι παραδοσιακές εικόνες αναδύονται στο πλαίσιο μιας δισδιάστατης ζώνης που μεσολαβεί ανάμεσα στον εαυτό και τον κόσμο. Η ζώνη αυτή είναι το τρίτο στάδιο στο *μοντέλο της βαθμιαίας αποξένωσης του ανθρώπου από το συγκεκριμένο*, που σχηματικά μας δίνει ο Flusser στο βιβλίο του *Προς το σύμπαν των τεχνικών εικόνων*<sup>140</sup>. Έπεται η ζώνη των γραμμικών κειμένων και της εννοιολόγησης, που μεσολαβεί ανάμεσα στον άνθρωπο και τις εικόνες του. Το επόμενο στάδιο, είναι αυτό της ανάδυσης των τεχνικών εικόνων. Οι τεχνικές εικόνες είναι πυκνώσεις σημειακών στοιχείων εν είδει ψηφιδωτού, με άλλα λόγια, οι εικόνες που

<sup>140</sup> Vilem Flusser, *Προς το Σύμπαν των Τεχνικών Εικόνων*, Εκδ. Σμίλη, 2008

παράγουν οι συσκευές. Ο Flusser όταν μιλάει για συσκευές, αναφέρεται στη φωτογραφική μηχανή, την κινηματογραφική κάμερα, το βίντεο, τις τηλεοπτικές οθόνες και τα τερματικά των υπολογιστών. Το σύμπαν των τεχνικών εικόνων έχει τη λειτουργία που είχαν πριν τα γραμμικά κείμενα, μεταφέρει πληροφορίες ζωτικής σημασίας για την κοινωνία και τον κάθε άνθρωπο.

Άλλη μια διαφορά των παραδοσιακών από τις τεχνικές εικόνες είναι ότι οι πρώτες δεν αποσκοπούσαν στην ουσία ποτέ να πληροφορήσουν, αλλά μάλλον να μεταδώσουν έναν αναλλοίωτο, αιώνιο κώδικα και να μεταφέρουν μύθους. Το σύμπαν των παραδοσιακών εικόνων αλλάζει όταν αναδύονται πριν από 4.000 χρόνια τα γραμμικά κείμενα και μαζί με αυτά η εννοιακή συνείδηση. Τότε η φαντασία τίθεται στην υπηρεσία της έννοιας, και οι δημιουργοί εικόνων αρχίζουν να ενδιαφέρονται να παράξουν κάτι πρωτότυπο, στην ουσία εικονογραφώντας κείμενα και προσπαθώντας να αποτυπώσουν έννοιες. Έτσι σταδιακά φτάνουμε μέχρι την εμφάνιση των τεχνικών εικόνων, που επιδιώκουν την παραγωγή πληροφορίας.

Τι ακριβώς είναι αυτό που αναγγέλλει ο Flusser στο *Σύμπαν των τεχνικών εικόνων*; Στη χαραυγή της εμφάνισης του *Internet*, οραματίζεται έναν νέο τρόπο δημιουργίας, βασισμένο στη συνεργασία ανθρώπων καθισμένων μπροστά σε απομακρυσμένες οθόνες. Ενσωματωμένοι στους υπολογιστές τους, συνεργάζονται τόσο μεταξύ τους όσο και με τους υπολογιστές. Αυτούς τους ανθρώπους, τους λεγόμενους **εικονοσυνθέτες**, αντιλαμβανόμαστε εδώ ως την επόμενη μορφή του καλλιτέχνη στην ιστορική και οντολογική εξέλιξή του. Με αυτή τη μορφή, ο καλλιτέχνης είναι, για πρώτη φορά στα χρονικά, **πραγματικά ελεύθερος**. Αυτή η ενδιαφέρουσα άποψη αξίζει να σχολιαστεί.

Ο Flusser αναγγέλλει την αλλαγή της έννοιας «δημιουργώ», που βασίζεται στη μετατόπιση από το «Εγώ» στο «Εμείς». Η μετατόπιση αυτή συμβαίνει με την εγκατάλειψη εκ μέρους του δημιουργού, της ανεπαρκούς διαδικασίας του εσωτερικού διαλόγου, που πηγάζει από συνθήκες απομόνωσης και έμπνευσης. Έναντι αυτού, υιοθετούνται οι εξωτερικοί, διϋποκειμενικοί διάλογοι με σκοπό τη συνένωση πληροφοριών (και τεχνικών εικονοστοιχείων), έτσι ώστε να δημιουργηθούν νέα μορφώματα πληροφοριών, που συνιστούν τα «έργα» του μέλλοντος.

Ο στοχαστής στέκεται στο ζήτημα της *αυθεντίας* και εξηγεί τον τρόπο κατάργησής της. Ο ετυμολογικός συσχετισμός *autor* (=συγγραφέας) και *autoritat* (=αυθεντία), που προκύπτει από την προέλευση και των δύο λέξεων από το ρήμα *augere* (= «οδηγώ σε αύξηση» και μεταφορικά «θεμελιώνω») <sup>141</sup>, αποκαλύπτει τη βαθιά σχέση μεταξύ του δημιουργού και του θεμελιωτή και εξηγεί την ταύτισή τους. Η αυθεντία καταργείται από τη στιγμή που το πρωτότυπο ή κάθε τεχνική εικόνα και πληροφορία μπορεί να αντιγραφεί και να αναπαραχθεί επαναλαμβανόμενα καθαρά από τις συσκευές. Όλο και πιο πιστή θα είναι η αναπαραγωγή όσο εξελίσσεται η τεχνολογία, ώστε κάθε επανάληψη θα είναι σύντομα πιστότατος κλώνος. Έτσι σταδιακά κάθε ανθρώπινη παρέμβαση θα είναι πληθωριστική και περιττή, κάθε αυθεντία και κάθε ιδιοφυής, «ελεύθερος» δημιουργός ή και δημιουργός εν γένει, δεν θα δύναται να υπάρξει. Ούτως ή άλλως, το «εκ του μηδενός» δεν υπάρχει, αφού κάθε δημιουργική διαδικασία είναι ένα συνθετικό παιχνίδι με ήδη υπάρχουσες πληροφορίες.

Ο αναδυόμενος άνθρωπος του μέλλοντος είναι ο *homo ludens*, ο παιγνιώδης, τηλεματικός άνθρωπος, που συν-ψηφίζει σκορπισμένα σημειακά στοιχεία μέσα από έναν τηλεματικό κοσμικό διάλογο. Τα αποτελέσματα αυτού του τεράστιου πανανθρώπινου

<sup>141</sup> *ibid.*, σ. 129

διαλόγου είναι τέτοια που δεν μπορούμε καν να διανοηθούμε. Οι πληροφορίες και ο τρόπος που συμψηφίζονται είναι βέβαια πολλαπλάσια από τα αντίστοιχα που θα προέκυπταν από τον μοναχικό εσωτερικό διάλογο του δημιουργού. Η συνθετική παραγωγή των νέων εικόνων δεν θα δώσει μόνο αδιανόητα αποτελέσματα αλλά – εξαιτίας της θεωρίας που περιέχεται στην διαδικασία παραγωγής – θα αλλάξει ριζικά ο ίδιος ο χαρακτήρας της εξέλιξης. Τα έργα που παράγονται είναι άυλα, άφθαρτα και αιώνια, όπως και η τεχνικές μνήμες που τα συγκρατούν. Το υλικό έργο εξαφανίζεται και ο ενσάρκωμένος δημιουργός επίσης. Χωρίς δημιουργό και χωρίς έργο, τι άλλο μένει;

## II. Η ελευθερία;

Η κατάσταση που προβλέπει ο Flusser, θεωρούμε ότι δεν αναφέρεται στο σήμερα, αλλά στο αύριο. Στο κείμενό του, το κλίμα αισιοδοξίας εναλλάσσεται με μια λεπτή νοσταλγία για το χθες, για το «ιδρυτικό τοτεμικό ζώο», που είναι ο προτηλεματικός δημιουργός, δηλαδή ο παραδοσιακός άνθρωπος. Ωστόσο, έχει το βλέμμα του στραμμένο σε μια εντελώς ρηξικέλευθη και ελεύθερη κοινωνία, που για να αναδυθεί, χρειάζονται κάποιες θυσίες. Πώς όμως ο τηλεματικός εικονοσυνθέτης, ή αλλιώς ο ψηφιακός άνθρωπος, βρίσκει την ελευθερία μέσα στην κατάσταση που προβλέπει ο Flusser;

Την *ελευθερία* από τον βίοκοσμο διαπιστώνει σε τέσσερις χειρονομίες του ανθρώπου στην ιστορία του πολιτισμού, που τον καθιστούν σταδιακά ελεύθερο.

α) Η πρώτη χειρονομία είναι ο *Χειρισμός*: Χάρη στο χέρι του και στην εργασία, ο άνθρωπος καθίσταται υποκείμενο του κόσμου.

β) Η δεύτερη είναι η *Φαντασιακή θεώρηση*: Χάρη στο μάτι ο άνθρωπος καθίσταται επόπτης του κόσμου. Η εποπτεία παράγει ιδεολογία.

γ) Η τρίτη είναι η *Εννοιακή εξήγηση*: Χάρη στο δάχτυλο ο άνθρωπος καθίσταται κυρίαρχος του κόσμου. Ο άνθρωπος δείχνει, αφηγείται, εξηγεί.

δ) Η τέταρτη χειρονομία, που απελευθερώνει τον άνθρωπο από τον βίοκοσμο, ενώ μάλιστα συνοψίζει την σημερινή πολιτισμική επανάσταση, είναι η *Πληκτρολόγηση*: Χάρη στα ακροδάχτυλα, μέσα από τη συν-ψηφίζουσα ψηλάφηση πλήκτρων ο άνθρωπος καθίσταται νοηματοδότης του κόσμου.

Στον προγραμματίζοντα συν-ψηφισμό των ακροδαχτύλων υπάγονται όλες οι παραπάνω χειρονομίες. Σύμφωνα με την οπτική του Flusser, η πληκτρολόγηση μας απελευθερώνει από τον καταναγκασμό να αλλάξουμε τον κόσμο, να τον εποπτεύσουμε και να τον εξηγήσουμε. Απελευθερωνόμαστε επιτέλους, για να αναλάβουμε την αποστολή να προσδώσουμε ένα νόημα στον κόσμο και στη ζωή εντός του. Οι άνθρωποι, απελευθερωμένοι χάρη στα πλήκτρα, αφιερώνονται στη νοηματοδότηση του κόσμου!

Έχουμε λοιπόν την ευκαιρία, στην εποχή της ψηφιακής πληροφορίας, να είμαστε πραγματικά ελεύθεροι, μέσω του πληκτρολογίου. Υπάρχουν όμως κάποια εμπόδια που πρέπει να ξεπεραστούν. *Πρώτο* και κύριο, πρέπει να διαφύγουμε τον κίνδυνο η συσκευή να προγραμματίσει τον εικονοσυνθέτη, αντί ο εικονοσυνθέτης τη συσκευή. Οι εικονοσυνθέτες – οι νέοι υπερ-καλλιτέχνες – είναι «άνθρωποι που επιχειρούν να στρέψουν τις αυτόματες συσκευές κατά του αυτοματισμού»<sup>142</sup>. Στις λειτουργίες της συσκευής, εκτός από τη χειρονομία του ανθρώπου ανήκει και η πρόθεση. Αυτό συμβαίνει διότι, ναι μεν φερ'επειν η φωτογραφική μηχανή κάνει ό,τι θέλει ο φωτογράφος, όμως ο φωτογράφος μπορεί να θελήσει μόνο ό,τι μπορεί να κάνει η μηχανή. Συνεπώς, όλες οι εικόνες που παράγονται από τον φωτογράφο πρέπει να περιλαμβάνονται στο πρόγραμμα της συσκευής και άρα, είναι «προβλέψιμες», μη πληροφοριακές. Αυτό το γεγονός καθιστά τον φωτογράφο δέσμιος της

<sup>142</sup> *ibid.*, σ. 32

μηχανής. Για τον Flusser λοιπόν, ο τρόπος για την κατάκτηση της ελευθερίας δεν βρίσκεται στην προγραμματιζόμενη ενέργεια, στη φωτογράφιση ή την πληκτρολόγηση, αλλά στον ίδιο τον προγραμματισμό. Η ελευθερία δεν βρίσκεται στα πλήκτρα, αλλά στην κατασκευή τους.

Θα μπορούσαμε εδώ να βρούμε μια απάντηση στο ερώτημα πώς ο καλλιτέχνης μπορεί να ξεπεράσει τους περιορισμούς που του θέτουν τα ίδια του τα μέσα. Το αναλογικό μέσο επίσης ορίζει τη δράση του καλλιτέχνη. Θεωρούμε όμως ότι η λογική του αυτοματισμού που διαπνέει την ψηφιακή τεχνολογία, μπορεί να περιορίσει τον δημιουργό σε μεγαλύτερο βαθμό από το πινέλο ή το μολύβι, γιατί προβλέπει τις κινήσεις του και τις προλαβαίνει. Ωστόσο, είναι πιθανό μέσω της κατασκευής ενός μέσου που προσομοιώνει τον ανθρώπινο εγκέφαλο, να εμπλουτιστούν οι ίδιες του οι προθέσεις, μέσα από πρόβλεψη και προ-γραμματισμό και να ανοιχτούν νέοι ορίζοντες, σε ένα άλλο ανεξερεύνητο πεδίο, εξίσου ενδιαφέρον και περισσότερο ευέλικτο.

Ένα δεύτερο εμπόδιο στην κατάκτηση της δημιουργικής ελευθερίας, όπως την εξετάζει ο Flusser, είναι ότι η απελευθερωτική χειρονομία της πληκτρολόγησης δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί όσο τα πλήκτρα που διαθέτουμε είναι πρωτόγονα. Η «πολιτική ελευθερία» που βιώνει εκείνος που χτυπάει τα πλήκτρα, είναι η ελευθερία εκείνου που δημοσιεύει. Η δημοσίευση για τον συγγραφέα, είναι μια πράξη ελευθερίας. Ωστόσο, τα πλήκτρα μας είναι ακόμη ελαττωματικά, διότι μας επιτρέπουν να επιλέγουμε, αλλά όχι να εκφραζόμαστε. Έτσι, η ελευθερία της επιλογής δείχνει να αντιφάσκει προς την υπαρξιακή μας ελευθερία. Αυτό θεωρούμε ότι συνδέεται με το ζήτημα που τέθηκε παραπάνω σε σχέση με την αμφίβολη επικράτηση του εικονοσυνθέτη πάνω στη μηχανή. Άραγε για το Flusser η πλήρης ελευθερία, βρίσκεται στην πλήρη υποκατάσταση του ανθρώπινου νου; Η δημιουργία ενός πολύ εξελιγμένου μέσου, ενδέχεται και να μας περιορίζει, αλλά και να μας απελευθερώνει. Από τί;

Η ψηφιακή κοινωνία φέρεται να μας απελευθερώνει κυρίως από την *αυθεντία*, καθώς επίσης από τη *μνήμη*... Επίσης, φαίνεται να ευνοεί, έστω χωρίς δημιουργό και χωρίς έργο, τον *δημιουργικό ενθουσιασμό*! Ας δούμε όμως τους παράγοντες αυτούς. Εξετάσαμε επαρκώς πώς η αυθεντία-δημιουργός καθίσταται πληθωριστική από τη διαδικασία της αντιγραφής. Τώρα, όσον αφορά στη μνήμη, θα αρκεστούμε σε ελάχιστες επισημάνσεις. Ο Hans Belting επισημαίνει ότι η εμφάνιση της έννοιας του αριστουργήματος γεννιέται την εποχή που γεννιέται ο θεσμός του Μουσείου και τονίζει ότι το βλέμμα που στρέφουμε στα αριστουργήματα των μουσείων σήμερα, είναι το βλέμμα της ανάμνησης.<sup>143</sup> Η αιτία που θαυμάζεται το αριστούργημα και άρα επαληθεύεται η αξία του, είναι το γεγονός ότι οι θεατές το θυμούνται μέσα από την ανάκληση του μύθου που έχει χτιστεί γύρω του. Το αριστούργημα δεν είναι φορέας μνήμης. Δεν αποθηκεύει, αλλά απεικονίζει. Ωστόσο, η απεικόνιση ενεργοποιεί τη μνήμη του θεατή, δεν τον απαλλάσσει από αυτήν. Το τεχνολογικό γκάτζετ προκαλεί το αντίθετο. Θυμίζει στον χρήστη με τεχνητό τρόπο κάτι, το οποίο ξαναπέφτει στα πηγάδια της αμνησίας όταν διακοπεί η χρήση του γκάτζετ. Έτσι, τον απαλλάσσει από τη μνήμη. Αν η ψηφιακή μνήμη αδρανοποιεί τη φυσική διαδικασία μνημονικής ανασύστασης, ενώ το αριστούργημα κάνει το αντίθετο, είναι γιατί το γκάτζετ εξασφαλίζει μια αιώνια μνήμη, ενώ το αριστούργημα καμία. Το παραδοσιακό έργο προϋποθέτει τον θεατή για να αποκαλυφθεί. Αυτή η απελευθέρωση από την *τυραννία της μνήμης*, μας απαλλάσσει και από την υποχρέωση να φτιάξουμε αριστουργήματα. Το αριστούργημα είναι το έργο μιας μεγαλοφυΐας, δηλαδή μιας καλλιτεχνικής αυθεντίας. Η

---

<sup>143</sup> Hans Belting, «Η Μοντέρνα Τέχνη υπό τη Δοκιμασία του Μύθου του Αριστουργήματος», από το *Έννοιες της Τέχνης τον 20<sup>ο</sup> αι.*, Επιμέλεια: Παναγιώτης Πούλος, Εκδ. ΑΣΚΤ, 2006

αυθεντία επιβάλλει κανόνες. Το αριστούργημα υπακούει σε κανόνες. Αν ο τρόπος να παράξει κανείς νέα πληροφορία, νέο «θορυβώδες» έργο, είναι η απαλλαγή από τους κανόνες της αυθεντίας, τότε η κοινωνία της πληροφορίας είναι απολύτως αντίθετη με την έννοια του αριστουργήματος. Χωρίς κάποιον να το θυμάται, το αριστούργημα δεν είναι αριστούργημα. Ή τουλάχιστον, παραμένει άγνωστο.

Σε αυτή τη νέα κατάσταση, όπου υπάρχει άφθονη μνήμη και ταυτόχρονα μηδενική, παρ' ότι δεν υπάρχει «αριστούργημα» και «δημιουργός», θα εξακολουθήσει να υπάρχει *δημιουργικός ενθουσιασμός* και μάλιστα για πρώτη φορά, απόλυτα αληθινός. Πώς; Η παραγωγή και ανταλλαγή πληροφορίας και η ανάδυση νέων εικονοσυνθέσεων, είναι σε θέση να παράγει ενθουσιασμό και μεθάει τον άνθρωπο του μέλλοντος που βυθίζεται στη λήθη του εαυτού. Όχι στην απώλεια του εαυτού. Το Εγώ βρίσκει την ταυτότητα του, συγκεκριμενοποιείται στην τηλεματική κοινωνία, μέσα στο παιχνίδι με τους άλλους, όπως διαδραματίζεται διαμέσου των συσκευών. Αναγνωρίζουμε πράγματι ότι η λήθη του εαυτού επιτυγχάνεται με τη νοερή – άλλες φορές και κυριολεκτική – ενσωμάτωση του δημιουργού στο έργο. Ομολογουμένως, η ομαδική εκδοχή του δημιουργικού ενθουσιασμού, μέσα από τη συνεργασία απρόσωπων ατομικότητων, δεν μας είχε περάσει απ' το μυαλό.

Η βύθιση του δημιουργού σε κάθε «πλέγμα πληροφοριών» που παράγει, διατηρεί πάντα ένα σημαντικό βαθμό ανιδιοτέλειας. Η επιχειρηματολογία του Flusser μας προβληματίζει και μας γεννά νέες σκέψεις. Ίσως η πολιτική ελευθερία σε κάποια πεδία να προϋποθέτει την υπεράσπιση της ατομικότητάς μας, αλλά σε ορισμένα άλλα να προϋποθέτει την άρνησή της. Όπως το θέτει και ο συγγραφέας «η έξοδος από τον εαυτό μας, με κατεύθυνση προς την περιπέτεια, είναι ακριβώς αυτό το στοιχείο που συνιστά την ελευθερία».

Στις σελίδες που προηγήθηκαν επιχειρήσαμε να αφηγηθούμε την ιστορική πορεία του καλλιτέχνη-δημιουργού από την εποχή του Μεσαίωνα έως και την τρέχουσα εποχή της Ψηφιακής Πληροφορίας, έχοντας πάντα κατά νου το αίτημα της αυτονομίας και της δημιουργικής ελευθερίας. Η ιστορική μας αναδρομή εστιάζει στα χρονικά σημεία που περιγράφουν τις μετατοπίσεις στον ρόλο του καλλιτέχνη και τον τρόπο υποδοχής της εικόνας και αναδεικνύουν τη δυναμική των εποχών που διαδέχονται η μία την άλλη, φέρνοντας μαζί τους η καθεμία μια καινούργια νοοτροπία. Ο δημιουργός λειτουργεί ως σειсмоγράφος, ως καταγραφέας των τραυμάτων και των θαυμάτων που κάθε εποχή αφήνει εντός του. Επιλέγοντας τον καλλιτέχνη σαν καθοδηγητή, εντοπίζουμε τις αξίες που ενσταλάζει κάθε εποχή, όχι μόνο στον δημιουργό, αλλά σε κάθε άνθρωπο. Παρακολουθούμε ποια θέση επιφυλάσσει στον παραγωγό εικόνων και τί δηλώνει η θέση αυτή για τον τρόπο που κάθε κοινωνία βλέπει τον εαυτό της.

Σε όλη την έκταση της εργασίας, βασικός στόχος μας ήταν να αναζητήσουμε τη **δυνατότητα αυτόνομης δράσης** του καλλιτέχνη:

α) στη σχέση του με τα *θεσμικά συστήματα*: εξετάσαμε τη λειτουργία της πατρωνίας, της Ακαδημίας, της κριτικής, των *Salons*, αναλύοντας εκτενώς τις εν λόγω σχέσεις όπως αναπτύσσονται μέχρι την ανάδυση της Νεωτερικότητας.

β) στη σχέση του με την *ελεύθερη αγορά*: εξετάσαμε πώς ο καλλιτέχνης συνειδητοποιεί τον εαυτό του ως άτομο που έχει το δικαίωμα της αυτοδιάθεσης, και μαθαίνει να λειτουργεί με βάση τις αρχές της οικονομίας, με σκοπό την αναγνώριση, που είναι ικανή να του εξασφαλίσει την επιβίωση και την κοινωνική ανέλιξη.

γ) στη σχέση του με την *έννοια της αυθεντίας*: εξετάσαμε πώς η ίδια έννοια έχει εκφράσει δύο αντίθετες καταστάσεις. Κατά την εποχή του Μοντερνισμού η αυθεντία εκφράζει την πλήρη αυτονομία του καλλιτέχνη σε σχέση με το περιβάλλον και το έργο του (π.χ. Picasso έως Pollock) και με την έναρξη του Μεταμοντερνισμού και την γιγάντωση της κοινωνίας της πληροφορίας, η έννοια της αυθεντίας εκφράζει την δέσμευση του καλλιτέχνη σε δημιουργικές υποχρεώσεις και μονοδιάστατα σχήματα (π.χ. Duchamp, Θεωρία Θανάτου του Συγγραφέα, ψηφιακή τέχνη)

δ) στη σχέση του με τα *μέσα του*: εξετάσαμε πώς η αύξουσα αξιοδότηση της δεξιοτεχνίας του καλλιτέχνη έναντι των υλικών του, προετοίμασε το έδαφος για τη μεταμοντέρνα αξιοδότηση του εννοιολογικού περιεχομένου έναντι της δεξιοτεχνίας. Έπειτα παρακολουθήσαμε πώς και το ίδιο το εννοιολογικό περιεχόμενο ξεπερνιέται σαν αξία σταδιακά από την άυλη τέχνη της παγκόσμιας ανταλλαγής και σύνθεσης της πληροφορίας. Στην αναζήτηση της σχέσης του με τα μέσα του, σταθήκαμε στην έλευση της τεχνικής αναπαραγωγής, για να δείξουμε το νήμα που σηματοδοτεί το πέρασμα από την παραδοσιακή τέχνη στην τέχνη της μηχανικής και εν συνεχεία της πληροφορικής.

ε) στη σχέση του με την *κοινωνία*: εξετάσαμε τις δύο τάσεις που παρατηρούνται στη συμπεριφορά του καλλιτέχνη απέναντι στην κοινωνία. Η μία τάση τον οδηγεί στην απομόνωση, παρατηρείται κυρίως από την εποχή του Ρομαντισμού και κορυφώνεται στο Μοντερνισμό και η δεύτερη τον οδηγεί προς την ενεργή κοινωνική δράση, με φαινόμενα όπως ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός, είτε μέσω *happenings* είτε μέσω Διαδικτύου. Οι δύο τάσεις συνυπάρχουν και αντιμάχονται η μία την άλλη, διαχρονικά, δημιουργώντας μια σχιζοειδή εικόνα της καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας, που αντιμετωπίζεται άλλοτε με σεβασμό

(από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, το θεσμικό σύστημα που τους στηρίζει και τους φιλότεχνους) και άλλοτε με εκείνη την επιφυλακτική περιφρόνηση που γεννά ο φόβος μπροστά στο ακατανόητο (από όλους τους υπόλοιπους).

Στοχεύοντας κυρίως στην ανάδειξη του καλλιτέχνη ως ιστορικού προσώπου, ως μέλους μιας κοινωνικής κατηγορίας και ως ακούσιου φιλοσόφου της ζωής και της θέασης, ασχοληθήκαμε ελάχιστα με τη στρατευμένη τέχνη και τις συγκεκριμένες ενέργειες των καλλιτεχνών που αποδεικνύουν τη σχέση τους, μέσω εξάρτησης ή κριτικής ματιάς, με την πολιτική. Ελπίζουμε εντούτοις, ότι η ιστορική αναδρομή μας, η προσπάθεια ερμηνείας της ατομικότητας και ανάδειξης του δεσμού της με τον κρατικό έλεγχο, καθώς και η ίδια η σκιαγράφηση της κοινωνίας της πληροφορίας, αναδεικνύουν την πολιτική διάσταση του καλλιτεχνικού αιτήματος για ελευθερία και τις συνέπειες της κατάκτησής της. Η αυτόνομη τέχνη είναι αντίθετη σε κάθε είδους στράτευση. Ωστόσο κατά τη γνώμη μας και σε αντίθεση με την άποψη του Stallabrass, η τέχνη που υπακούει στους κανόνες του εαυτού της, περιέχει την πολιτική δύναμη της αισθητικής. Συμμεριζόμενοι ίσως τη ρομαντική διάθεση του Schiller, θεωρούμε ότι η αισθητική εκπαίδευση μπορεί να κάνει τον κόσμο καλύτερο. Σε κάθε περίπτωση, σε επόμενο στάδιο αυτής της μελέτης, η σκοπιά της πολιτικής θεωρίας θα ήταν σαφέστερη και πιο εκτεταμένη.

Η περιγραφή της Νεωτερικότητας ως σημαντικής ιστορικής περιόδου, κατά την οποία λάμπει το άστρο των μυθικών προσώπων της τέχνης, έχει ελαχιστοποιηθεί στα βασικά στοιχεία της. Έναντι μιας ακόμα ιστορικής αναδρομής στην τέχνη των ιμπρεσιονιστών και των καλλιτεχνικών ρευμάτων του 20<sup>ου</sup> αιώνα, που αναμφισβήτητα θα υπενθύμιζε το μεγαλείο της τέχνης και τις συνθήκες μέσα στις οποίες άνθισε η έννοια της αυτοδύναμης καλλιτεχνικής μεγαλοφυΐας, επιλέξαμε να σκιαγραφήσουμε το προφίλ του νεωτερικού ανθρώπου. Επιχειρήσαμε να τον περιγράψουμε ως το απόλυτο άτομο (το άτομο, το ενιαίο) που υιοθετεί το βλέμμα της αισθητικής ενατένισης και μαθαίνει ως κυρίαρχος να χειρίζεται τον κόσμο. Στην συνέχεια προσπαθήσαμε να δείξουμε με ποιον τρόπο η συμπαγής και ενιαία αλήθεια του ατόμου αντικαθίσταται σταδιακά από μια άλλη αλήθεια, εκείνη που βλέπει τον κόσμο ως κατακερματισμένο και α-νόητο. Η αλήθεια αυτή μας έφερε στην μετανεωτερικότητα, όπου η απεικόνιση της διασπασμένης πραγματικότητας γίνεται η επιδίωξη της σύγχρονης τέχνης, με τη βοήθεια της τεχνικής αναπαραγωγής και των ψηφιακών μέσων.

Η πρόσφατη εικαστική πραγματικότητα, που θεωρήσαμε ότι χαρακτηρίζεται από την απώλεια του καλλιτέχνη, επιχειρήθηκε να καταγραφεί μέσω του παραλληλισμού με την Θεωρία του Θανάτου του Συγγραφέα. Ως απώλεια του καλλιτέχνη, εννοήθηκε η ελαχιστοποίηση στο έργο, των σημαδιών που μαρτυρούν δεξιοτεχνία και αναντικατάστατη προσωπική παρέμβαση. Θεωρήσαμε ότι ο Θάνατος του Συγγραφέα επηρέασε την εικαστική παραγωγή, άλλοτε οδηγώντας την σε ακραίες εκφράσεις και άλλοτε υπογραμμίζοντας μια ήδη υπάρχουσα καλλιτεχνική αγωνία.

Επίσης, επιχειρήσαμε να αποδώσουμε την κουλτούρα της κοινωνίας της πληροφορίας, επισημαίνοντας την επιστροφή της κοινωνίας στην όσμωση των σφαιρών και τη διάχυση της αισθητικής σε όλους τους υπόλοιπους τομείς της ζωής. Η αισθητική γίνεται ακόμα μια πληροφορία, που ενώνεται με άλλες ετερόκλητες πληροφορίες, για να παράξουν πειραματικά μορφώματα που συνδυάζουν την τέχνη, την επιστήμη και τις εικόνες των ΜΜΕ.

Τέλος, προσπαθήσαμε να δείξουμε τον διττό χαρακτήρα των τεχνολογικών εξελίξεων, μεταξύ των οποίων πρωτοστατεί η ψηφιακή επικοινωνία και το Internet και να

περιγράψουμε τη νέα έννοια της δημιουργίας, που επιφυλάσσει για τον δημιουργό μια θέση ξένη αλλά πολλά υποσχόμενη, για το έργο τέχνης μορφές πρωτόγνωρες αλλά ενδιαφέρουσες και για την κοινωνία άτομα διαμεσολαβημένα αλλά δημοκρατικότερα.



Εικ. 43

Το παράδοξο στο οποίο καταλήγουμε είναι ότι η αυτονομία προϋποθέτει μη αυτονομία. Η ελευθερία εξαγοράζεται. Κάτι πρέπει να θυσιαστεί, για να κατακτηθεί η *έλευση του θέρους*. Η εξάρτηση της σφαίρας της τέχνης από τις άλλες σφαίρες της κοινωνίας, κυρίως της οικονομίας, βάζουν εξωγενείς κανόνες στη δημιουργία. Η πώληση των έργων και το κέρδος εξασφαλίζει στον καλλιτέχνη μια καλή κοινωνική θέση, σεβασμό και μιαν αξιοπρεπή επιβίωση. Αν επιθυμεί να εξασφαλίσει τα παραπάνω προνόμια, συνήθως θα πρέπει να ακολουθήσει κάποιους κανόνες που δεν πηγάζουν πάντα από την αισθητική και που συχνά είναι αντίθετοι ως προς τα θέματα, το ύφος και την εκφραστική διάθεση του καλλιτέχνη. Εκείνος έχει την ελευθερία να μην ακολουθήσει αυτούς τους κανόνες. Γνωρίζει όμως ότι αν δεν τους ακολουθήσει, υπάρχει σοβαρή περίπτωση να βρεθεί στο περιθώριο. Αν το έργο του δεν είναι διαφανές και εμπορεύσιμο για να αρέσει σε ένα ευρύ κοινό ή αντίθετα, αρκετά εννοιολογικό και ερμητικό, ώστε να γίνει δεκτό σε κάποια *biennale* που θα νομιμοποιήσει την παρουσία του στην εικαστική σκηνή, ο καλλιτέχνης θα υπάρχει ως δημιουργός μόνο για τον εαυτό του. Η ελευθερία που απολάμβανε στο περιθώριο η γαλλική πρωτοπορία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, σήμερα δεν βιώνεται με τον ίδιο τρόπο. Εκείνος που παλεύει στο περιθώριο, δεν είναι καθόλου της μόδας. Η μη-αναγνωρισιμότητά του τον καθιστά ανύπαρκτο. Για να υπάρξει πρέπει να δημοσιεύσει. Όταν το καλλιτεχνικό επάγγελμα θεωρείται από τα πιο κορεσμένα, για να καταφέρει να δημοσιεύσει ένας δημιουργός, πρέπει να αρέσει πραγματικά σε κάποιο ίδρυμα με νομιμοποιητική ισχύ. Εκείνο με τη σειρά του αντλεί αυτή την ισχύ είτε από τους δυνατούς πελάτες του είτε από την προσέλευση «ψαγμένου» κοινού. Άρα, για να υπάρξει ένας καλλιτέχνης μέσω μιας *galerie*, ενός μουσείου ή μέσω μιας πιο λούμπεν, αλλά εξίσου νομιμοποιητικής έκθεσης, οφείλει να πληροί κάποιες προϋποθέσεις. Φυσικά, δεν υποτιμούμε τον παράγοντα «ταλέντο». Ανήκει στην αγαπημένη μας κατηγορία, εκεί όπου ανήκει επίσης η «μεγαλοφυΐα» και το «αριστούργημα». Πιστεύουμε στο «ταλέντο». Το αριστούργημα μιας μεγαλοφυΐας βασίζεται σ' αυτό. Το κυρίαρχο θεσμικό σύστημα όμως δεν πιστεύει στο ταλέντο, πιστεύει στην **προσαρμογή**.

Η προσαρμογή στο σήμερα είναι ο μόνος τρόπος να είναι κανείς κομμάτι της ζωντανής πραγματικότητας και όχι απαρχαιωμένος νοσταλγός του χθες. Διαπιστώνουμε ότι ο καλλιτέχνης σήμερα βρίσκεται και πάλι σε ένα μεταβατικό στάδιο, έχοντας να αντιμετωπίσει συχνές «παλίρροιες» μοναξιάς, μπροστά στην ήδη πραγματοποιημένη επανάσταση της φόρμας, στην πληθώρα καταγεγραμμένων ακτιβιστικών δράσεων, σκανδαλωδών *performances* και σε κάθε χιλιοειπωμένη πρωτοτυπία. Παρά το μετέωρο βήμα του από το χθες στο αύριο, πιστεύουμε ότι έχει **αυξημένη αυτοσυνείδηση**. Στα έργα των καλλιτεχνών που παράγουν θέαμα, με ζωγραφική, με κινούμενη εικόνα, με θέατρο και χορό, διακρίνουμε μιαν εναργή αποτύπωση της γνώμης τους για τον εαυτό τους. Οι φόρμες που επιλέγονται είναι σύμφωνες με την κατακερματισμένη απεικόνιση του Πραγματικού και μιλούν τόσο για τον ίδιο τον καλλιτέχνη όσο και για την εποχή του. Η μελαγχολία, η παιδικότητα που διαιωνίζεται, το σώμα που διαλύεται, ο βομβαρδισμένος εγκέφαλος, η μνήμη που χάνεται, η σιωπή, το κενό, τα ατάκτως εριμμένα κομμάτια, η «κατάργηση» της γραμμικότητας, η επανάληψη, η μίμηση των *trendy icons* της Αμερικής και της Βρετανίας, οι κλασικοί συγγραφείς διαβασμένοι αλλιώς, οι πράξεις που προσομοιώνουν τον θάνατο με κάθε δυνατό τρόπο, η προσπάθεια διάρρηξης του ατομικισμού μέσα από συλλογικές δημιουργίες σε *high-tech hippie* καφενεία, η ενστικτώδης μάχη για τη διάσωση της προσωπικότητας, η καταστροφή του πλανήτη, το στυλ ως απόλυτο *urban* καταφύγιο, η λατρεία της ομοφυλοφιλίας ως στυλ, ο έρωτας ως επιλογή και όχι ως ανάγκη, η δυνατότητα για διαρκή ανοιχτή επικοινωνία, τα νέα τεχνολογικά *gadgets* και η εξέλιξη της βιολογίας, είναι στοιχεία που επιδρούν στην ψυχολογία της τέχνης. Τουλάχιστον όπως τα

διαπιστώνουμε καθημερινά μελετώντας τις συνθέσεις των σύγχρονων καλλιτεχνών. Η αυξημένη αυτοσυνείδηση του καλλιτέχνη του λέει ξεκάθαρα ότι δεν είναι αυτόνομος.

Ως κοινωνικό πρόσωπο εξαρτάται από τους κοινωνικούς όρους, ως δημιουργός εξαρτάται από τα μέσα του, ως άνθρωπος εξαρτάται από τη βιολογία και το υποσυνείδητό του. Υπάρχει περίπτωση ο ετερόνομος καλλιτέχνης με συναίσθηση της ετερονομίας του να παράξει κάτι αυτόνομο; Υπάρχει δηλαδή δυνατότητα για μερική αυτονομία; Πιστεύουμε ότι το αίτημα του καλλιτέχνη για αυτονομία, ικανοποιείται στο έργο του. Ακόμα και στις κοινωνίες ή τις μεμονωμένες περιπτώσεις που τέτοιο αίτημα δεν υπάρχει ή ίσως υπάρχει το αντίθετο αίτημα, πιστεύουμε ότι το έργο τέχνης μπορεί να είναι και πάλι ελεύθερο, ανεξάρτητα της πρόθεσης του καλλιτέχνη. Όταν ο δημιουργός λέει «θέλω να είμαι ελεύθερος», το έργο του λέει «είτε θέλεις είτε δεν θέλεις, εγώ είμαι ελεύθερο». Το έργο τέχνης είναι ελεύθερο από τον δημιουργό του, από το ιστορικό του συγκείμενο και από τον τόπο όπου δημιουργείται, εκτίθεται ή αποθηκεύεται. Ξεπερνά τον χρόνο, τον χώρο και την προέλευσή του. Ταυτόχρονα υπάρχει μέσα στον εαυτό του, για τον εαυτό του, με βάση τους αμετάβλητους κανόνες της σύνθεσής του, αυτο-περιοριζόμενο στο πλαίσió του.

Τι έχουμε στο μυαλό, όταν μιλάμε για αυτή, την ελεύθερη τέχνη; Έχουμε κατά νου την αυτονομία μέσω της αισθητικής. Ομολογουμένως αναφερόμαστε σε εικόνες παραδοσιακές. Giotto, Boticelli, Rembrandt, Vermeer, Velasquez αλλά και Picasso, Delacroix αλλά και David, Fragonard αλλά και Greuze, Rubens αλλά και Blake, Sargent αλλά και Soutine. Ακόμα και Warhol. Η αύρα του αριστουργήματος μας καταδιώκει... Εικόνες που είναι συμπαγείς και αδιάλυτες, συνεπείς στο υλικό τους. Άραγε η τέχνη είναι πάντα έτσι; Ελεύθερη από πατέρα, χρόνο και χώρο; Όχι, δεν είναι πάντα έτσι. Ο δημιουργός, ο χρόνος και ο χώρος συνιστούν τμήματα του έργου σε πολλές συνθέσεις της σύγχρονης τέχνης.

Η σύγχρονη τέχνη είναι μάλιστα πολύ σπάνια *ελεύθερη από τον δημιουργό* της, γιατί η παρουσία του τη συνιστά και την ολοκληρώνει. Το είδαμε πολύ καθαρά σε όσα παραδείγματα αποδεικνύουν την επικράτηση της εικόνας του καλλιτέχνη μέσα στο έργο του και φυσικά στο καλλιτεχνικό είδος της *performance*. Δεν πρόκειται απλά για χορογραφημένες/σκηνοθετημένες αυτόνομες συνθέσεις που μπορούν να πραγματοποιηθούν στο μέλλον παιγμένες από άλλους. Κάθε *performance* όπου πρωταγωνιστεί ο δημιουργός της, συνήθως σχολιάζει τη θέση του ιδίου και αν απομακρυνθεί εκείνος, το έργο χάνει το νόημά του. Οπωσδήποτε δε, είναι δεμένη με τον τόπο και τον χρόνο. Έτσι καταρρέουν και οι άλλοι παράγοντες.

Το έργο τέχνης δεν είναι *ελεύθερο από το περιβάλλον* του. Κάθε εγκατάσταση είναι δεμένη με τον χώρο, θα λέγαμε μάλιστα ότι η εγκατάσταση είναι το περιβάλλον. Τα έργα που ταυτίζονται απόλυτα με τον εκθεσιακό χώρο δεν δημιουργούνται για να εκτεθούν, αλλά εκτίθενται για να δημιουργηθούν.

Επιπλέον, ένα μεγάλο μέρος της σύγχρονης τέχνης δεν υπάρχει μέσα στον εαυτό του, για τον εαυτό του, με βάση τους αμετάβλητους κανόνες της σύνθεσής του, αυτο-περιοριζόμενο στο πλαίσió του. Αυτό συμβαίνει γιατί οι κανόνες του έργου διαμορφώνονται επιτόπου την ώρα της έκθεσης μέσω της διάδρασης με το κοινό. Επίσης δεν υπάρχει ένας συμπαγής χαρακτήρας των ειδών, που να εξασφαλίζει αυτονομία εντός των πλαισίων τους. Το έργο δεν είναι *ελεύθερο από τον χρόνο*. Οι νόμοι της ύπαρξης του ισχύουν για λίγο, αφού τα έργα τείνουν να είναι φθαρτά και να ρέπουν προς στην αταξία. Έπειτα γίνονται μια καταγραφή στην ιστορία της τέχνης, δηλαδή μια ακόμα πληροφορία.

Τι γίνεται λοιπόν, με τη μερική αυτονομία που ισχυριστήκαμε ότι βρίσκει την έκφρασή της στο έργο τέχνης;

Η αποδιαφοροποίηση των σφαιρών, όπως γίνεται έκδηλη στο σώμα της τέχνης, δηλαδή η όσμωση των τεχνών μεταξύ τους και με την επιστήμη, τη διαφήμιση, την κοινοτοπία της καθημερινότητας, την κοινωνιολογία, τη διακόσμηση, την πληροφορική, μέσω του δανεισμού των εργαλείων όλων αυτών των πεδίων, δεν έχει καθορισμένο πρόσημο. Δεν είναι θετική ή αρνητική. Είναι αναπόφευκτη. Για όσο κρίνουμε με χθεσινό μυαλό τα εικαστικά ερεθίσματα, αυτός ο «μιγαδισμός της τέχνης»<sup>144</sup> θα μας φαίνεται άλλοτε ακατανόητος και άλλοτε υποχθόνιος. Η άποψη που πρεσβεύουμε εδώ είναι ότι αν κοιτάξουμε τη σύγχρονη πραγματικότητα χωρίς προκατάληψη, αλλά με μάτι κριτικό και διαλλακτικό και αξιοποιήσουμε τη γκάμα των σύγχρονων εργαλείων, τότε στην όσμωση των σφαιρών θα βρούμε μια τεράστια αρένα, δεκτική σε νέους συνδυασμούς, που να επιτρέπουν πειραματισμό, πολυφωνία, δημοκρατικό διάλογο και καρπούς επικοινωνίας. Οι νέοι συνδυασμοί μπορεί να μην είναι αισθητικοί με τον τρόπο και τη σύνθεση που μέχρι τώρα γνωρίζαμε, αλλά ίσως να είναι ποιητικότεροι ή πιο δημοκρατικοί. Ίσως οι διαδικασίες που ζητούν συμμετοχή του θεατή και συνδιαμόρφωση, να μπορούν να παράξουν σπουδαία έργα, που να τονίζουν την αξία της ομαδικής συν-δημιουργίας και της ανθρώπινης συνδιαλλαγής, έργα μπροστά από την εποχή που τα αμφισβητεί από συνήθεια και από παράδοση. Αν η κοινωνία μπει μέσα στο έργο τέχνης, και όχι μόνο το έργο μέσα στην κοινωνία, τότε ο ένας και μοναδικός δημιουργός θα χάσει την πρωτοκαθεδρία του, αλλά δεν θα χαθεί. Θα γίνει μέρος ενός οργανισμού, που θα προτείνει ιδέες τόσο ενδοσκοπικές όσο και εξωστρεφείς, που θα μιλούν όχι μόνο για την ψυχολογική του κατάσταση, αλλά και για τη θέση του διπλανού του.

Έστω κι αν ο καλλιτέχνης και το έργο του δεν είναι απόλυτα αυτόνομοι, υπάρχει μια κατάσταση μέσα στην οποία η ελευθερία μπορεί να βιωθεί απόλυτα. Συμφωνούμε με το Flusser και την διαπίστωσή του για την επιβίωση της ελευθερίας μέσω του **δημιουργικού ενθουσιασμού**. Μπροστά στην οθόνη του υπολογιστή, πάνω από το μουτζουρωμένο χειρόγραφο, σε ατελιέ πηγμένα στο χρώμα, πάνω στη σκηνή, πίσω από την κάμερα, σε ελληνικά, σε αγγλικά ή σε fortran, όποιος νιώθει ότι δημιουργεί, βιώνει το αίσθημα της ελευθερίας. Είναι η ελευθερία ένα φάντασμα που κυνηγούμε άσκοπα; Όχι, το κυνήγι αυτό δεν είναι άσκοπο, είναι το κυνήγι της ζωής. Η ελευθερία βρίσκεται στην αναζήτησή της, είτε το χέρι οδηγεί το πινέλο είτε το πινέλο οδηγεί το χέρι.

---

<sup>144</sup> έκφραση του Baudrillard που αναφέρεται στον Andy Warhol, *Η Διαφάνεια του Κακού*, Εκδ. Εξάντας-Νήματα, 1996

**Ρομαντικός Επίλογος**

Μη με διαβάζετε όταν δεν έχετε  
 παρακολουθήσει κηδείες αγνώστων  
 ή έστω μνημόσυνα.  
 Όταν δεν έχετε μαντέψει τη δύναμη  
 που κάνει την αγάπη  
 εφάμιλλη του θανάτου.  
 Όταν δεν αμολήσατε αητό την Καθαρή Δευτέρα  
 χωρίς να τον βασανίζετε  
 τραβώντας ολοένα το σπάγγο.  
 Όταν δεν ξέρετε πότε μύριζε τα λουλούδια  
 ο Νοστράδαμος.  
 Όταν δεν πήγατε τουλάχιστο μια φορά  
 στην Αποκαθήλωση.  
 Όταν δεν ξέρετε κανέναν υπερσυντέλικο.  
 Αν δεν αγαπάτε τα ζώα  
 και μάλιστα τις νυφίτσες.  
 Αν δεν ακούτε τους κεραυνούς ευχάριστα  
 οπουδήποτε.  
 Όταν δεν ξέρετε πως ο ωραίος Modigliani  
 τρεις η ώρα τη νύχτα μεθυσμένος  
 χτυπούσε βίαια την πόρτα ενός φίλου του  
 γυρεύοντας τα ποιήματα του Βιγιόν  
 κι άρχισε να διαβάζει ώρες δυνατά  
 ενοχλώντας το σύμπαν.  
 Όταν λέτε τη φύση μητέρα μας και όχι θεία μας.  
 Όταν δεν πίνετε χαρούμενα το αθώο νεράκι.  
 Αν δεν καταλάβατε πως η Ανθούσα  
 είναι μάλλον η εποχή μας.  
 ΠΡΟΣΟΧΗ  
 ΧΡΩΜΑΤΑ.  
 Μη με διαβάζετε  
 όταν  
 έχετε  
 δίκιο.  
 Μη με διαβάζετε όταν  
 δεν ήρθατε σε ρήξη με το σώμα...

Ωρα να πηγαίνω  
 δεν έχω άλλο στήθος.

*Νίκος Καρούζος,  
 από τη συλλογή «Πενθήματα»<sup>145</sup>  
 1969*

<sup>145</sup> Νίκος Καρούζος, *Πενθήματα*, 1969 στο *Σύγχρονοι Ποιητές/3*, Εκδ. Άκμων, 1981, σ. 96

## BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Agamben Giorgio**, *Βεβηλώσεις, Ο συγγραφέας ως gestus*, Εκδ. Άγρα, 2006
- Archer Michael**, *Art since 1960*, Thames & Hudson, 2002
- Barker Emma, Webb Nick, Woods Kim**, *The Changing Status of the Artist*, Yale University Press, New Haven and London in association with The Open University, 1999
- Barthes Roland**, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο, Ο Θάνατος του Συγγραφέα*, Εκδ. Πλέθρον, 1988
- Baudrillard Jean**, *Selected Writings "Simulacra and Simulations"*, Ed. Mark Poster (Stanford University Press), 1988
- Baudrillard Jean**, *Η Διαφάνεια του Κακού*, Εκδ. Εξάντας-Νήματα, 1996 (α' έκδοση 1990)
- Beardsley Monroe C.**, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, Εκδ. Νεφέλη, 1989
- Belting Hans**, *"Likeness & Presence. A History of the Image Before the Era of Art"*, The University of Chicago Press, 1994
- Belting Hans**, *Η Μοντέρνα Τέχνη υπό τη Δοκιμασία του Μύθου του Αριστουργήματος*, από το Πούλος Παναγιώτης (επιμέλεια), *Έννοιες της Τέχνης τον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Εκδ. ΑΣΚΤ, 2006
- Benjamin Walter**, *Δοκίμια για την Τέχνη*, Εκδ. Κάλβος, 1978
- Bourdieu Pierre**, *Οι Κανόνες της Τέχνης, Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, Εκδ. Πατάκη, 2006
- Bürger Peter**, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, 1984
- Danto Arthur C.**, *Η Ομορφιά και το Τέλος της Τέχνης*, Κατάλογος Έκθεσης Outlook, 2004
- Elskins James**, *What Painting Is*, Routledge, 1999
- Flaubert Gustave**, *Αισθηματική Αγωγή*, Εκδ. Οδυσσέας, 2004
- Flusser Vilém**, *Η Συνήθεια σαν Απόλυτο Αισθητικό Κριτήριο*, περιοδικό ARTI, τεύχος 17, 1993
- Flusser Vilém**, *Προς το Σύμπαν των Τεχνικών Εικόνων*, Εκδ. Σμίλη, Μτφρ. Γ. Ηλιόπουλος, 2008
- Foucault Michel**, *Τι είναι ένας συγγραφέας*, Γαλλική Εταιρεία της Φιλοσοφίας, 1969
- Ginzburg Carlo**, *Σημάδια. Ρίζες ενός ενδεικτικού παραδείγματος*, μτφρ. Κώστας Κουρεμένος, στο: Πούλος, Παναγιώτης (επιμέλεια.) *Περί Κατασκευής τοπικά β' (Αθήνα, Εταιρεία Μελέτης των Επιστημών του Ανθρώπου, Νήσος)*, σσ. 55-88, 1996
- Harrison & Wood**, *Art in Theory. 1900-2000*, Blackwell Publishing, 2004
- Kuspit Donald**, *The End of Art*, Cambridge University Press, 2004
- Laclau Ernesto**, *Για την Επανάσταση της Εποχής μας, από Σταυρακάκης Γιάννης*, Σταφυλάκης Κωστής (επιμέλεια), *Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, Εκδ. Εκκρεμές, 2008
- Luhmann Niklas**, *Art as a Social System*, Stanford University Press, 2000

**Lyotard J.F.**, *Answering the Question: What is Postmodernism?*, 1982, *Art in Theory 1900-2000*, Edited Harrison & Wood, Blackwell Publishing, 2003.

**Lyotard J.F.**, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, Εκδ. Γνώση, 1993

**Mautner Thomas**, *Dictionary of Philosophy*, Εκδ. Penguin Reference, 2000

**Ranciere Jacques**, *The Politics of Aesthetics*, Εκδ. Continuum, London New York, 2004.  
Μεταφραστής στα αγγλικά: Gabriel Rockhill

**Simmel Georg, Ritter Joachim, Gombrich Ernst H.**, *Το Τοπίο, συλλογή δοκιμίων*, Επιμέλεια Διονύσης Καββαθάς, Εκδ. Ποταμός, 2004

**Stallabrass Julian**, *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*, Oxford University Press, 2004

**Stallabrass Julian**, *Τύποι και Προοπτικές της Ριζοσπαστικής Τέχνης, από Σταυρακάκης Γιάννης, Σταφυλάκης Κωστής (επιμέλεια)*, *Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, Εκδ. Εκκρεμές, 2008

*The Changing Status of the Artist*, Edited by **Emma Barker, Nick Webb, Kim Woods**, Yale University Press, New Haven and London in association with The Open University, 1999

**Virilio Paul**, *Η Διαδικασία της Σιωπής*, Εκδ. Νησίδες, 2000

**Virilio Paul**, *Η Πληροφορική βόμβα*, Εκδ. Νησίδες, 2000

**Zweig Stefan**, *Το Μυστήριο της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας*, Εκδ. Ροές, 2002

**Β΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης**, *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*, Εκδ. Νεφέλη, 25-27 Νοεμβρίου 2005

**Γκαροντί Ροζέ**, *Για έναν ρεαλισμό δίχως όρια*, 1963

**Δασκαλοθανάσης Νίκος**, *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Εκδ. Άγρα, 2004

**Δασκαλοθανάσης Νίκος**, *Στο Όνομα του Καλλιτέχνη*, Κατάλογος Έκθεσης Outlook, 2004

**Καρούζος Νίκος**, *Σύγχρονοι Ποιητές*, Εκδ. Άκμων, 1981

**Μπαλζάκ Ονορέ Ντε**, *Το Άγνωστο Αριστούργημα*, Εκδ. Άγρα, 1983

**Ντολτό Φρανσουάζ**, *Για τη Μοναξιά*, Εκδ. Σμίλη, 2008

**Πούλος Παναγιώτης (επιμέλεια)**, *Έννοιες της Τέχνης τον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Εκδ. ΑΣΚΤ, 2006

**Ράπτης Χάρης**, «Το τοπίο ως τόπος ελευθερίας», *Εντευκτήριον*, τ. 69, Απρίλιος-Ιούνιος 2005

**Σταυρακάκης Γιάννης, Σταφυλάκης Κωστής (επιμέλεια)**, *Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, Εκδ. Εκκρεμές, 2008

## **ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ**

*Για ετυμολογία:*

Τριανταφυλλίδης – λεξικό κοινής νεοελληνικής

[http://www.greek-language.gr/greekLang/modern\\_greek/tools/lexica/triantafyllides/index.html](http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/index.html)

*Για ετυμολογία:*

Κόμβος

<http://www.komvos.edu.gr/dictionaries/dictonline/DictOnLineCombo.htm>

*Για Ginzburg:*

Oxford Journals

[http://hwj.oxfordjournals.org/cgi/pdf\\_extract/9/1/5](http://hwj.oxfordjournals.org/cgi/pdf_extract/9/1/5)

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- Εικ. 1. **Peter Paul Rubens**, *Η Άφιξη της Μαρίας των Μεδίκων στη Μασσαλία*, 1625.
- Εικ. 2. **Joseph Haydn**, *Œuvres de J. Haydn, VII Sonates pour le Pianoforte. V Sonates avec accompagnement de Violon et Violoncelle, III Sonates avec accompagnement de Violon*.
- Εικ. 3. **Luis Bunuel**, Αφίσα της ταινίας *Το Φάντασμα της Ελευθερίας*, 1974
- Εικ. 4. **Giotto di Bondone**, *Επιτάφιος Θρήνος*, 1305-06, fresco, Arena Chapel, Padua
- Εικ. 5. **Φειδίας**, *Κεφαλή Αφροδίτης*, Μάρμαρο, Ρωμαϊκό αντίγραφο, 430 π.Χ. , Museo Chiaramonti
- Εικ. 6. **Lucas Cranach the Elder**, *Αδάμ και Εύα*, 1528, ελαιογραφία, Galleria degli Uffizi, Florence.
- Εικ. 7. **Lucas Cranach the Elder**, *Σαλώμη*, 1530, ελαιογραφία, Museum of Fine Arts, Budapest.
- Εικ. 8. **Duccio Buoninsegna**, *Παναγία με το Βρέφος και δύο Αγγέλους*, 1283-84, Τέμπερα σε ξύλο, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.
- Εικ. 9. Βατικανό, Άποψη Αγίου Πέτρου
- Εικ. 10 **Sandro Boticelli**, *Αφροδίτη και Άρης*, 1485, The National Gallery, London.
- Εικ. 11. **Benvenuto Cellini**, *Αλατιέρα*, 1540-1543, Χρυσό,ελεφαντόδοντο, μερική επικάλυψη σμάλτο, με εβένινη βάση, Kunsthistorisches Museum, Vienna.
- Εικ. 12. **Enea Vico**, *Λεπτομέρεια Academia Baccio Bandinelli*, 1550, χαρακτηριστικό, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- Εικ. 13. **Fra Filippo Lippi**, *Παρθένος με το Βρέφος και Σκηνές από τη Ζωή της Αγίας Άννας*, 1452-1453 ή 1465, ελαιογραφία, Palazzo Pitti, Florence.
- Εικ. 14. **Giorgio Vasari**, *Οι Βίοι των πλέον Εξάιρετων Ζωγράφων, Γλυπτών και Αρχιτεκτόνων*, Α Έκδοση 1550.
- Εικ. 15. **Johan Olaf Sodemark**, *Stendhal*, 1840, ελαιογραφία, Musée National du Château de Versailles
- Εικ. 16. **Louis Michel van Loo**, *Diderot*, 1767, ελαιογραφία, Λούβρο, Παρίσι.
- Εικ. 17. **Gustave Courbet**, *Λεπτομέρεια Baudelaire* , 1848, Musee Fabre, Montpellier, France.
- Εικ. 18. **JMW Turner**, *Ατμόπλοιο σε Χιονοθύελλα*, 1842, ελαιογραφία, Tate Britain, London.
- Εικ. 19. **Eugene Delacroix**, *Η Ελευθερία Οδηγεί το Λαό*, 1830, ελαιογραφία, Λούβρο, Παρίσι.
- Εικ. 20. **Custave Courbet**, *Ο Απελπισμένος (Αυτο-προσωπογραφία)*, 1844-45, ελαιογραφία, ιδιωτική συλλογή.

- Εικ. 21. **Custave Courbet**, Λεπτομέρεια από *Το Εργαστήριο του Ζωγράφου*, 1855, ελαιογραφία, Musee d'Orsay, Παρίσι.
- Εικ. 22. **Gustave Flaubert**, Εξώφυλλο του *Αισθηματική Αγωγή*, έκδοση 1869
- Εικ. 23. **Edouard Manet**, *Ο Αυτόχειρας*, 1877-1881, ελαιογραφία, Foundation E.G. Bührle Collection, Zurich.
- Εικ. 24. **Marc Rothko**, *Untitled*, 1969, ελαιογραφία, Collection of Kate Rothko Prizel,
- Εικ. 25. **Jackson Pollock**, γραφιστική επεξεργασία πάνω στο *Full Fathom Five*, 1947, ελαιογραφία με καρφιά, κουμπιά, κλειδιά, νομίσματα, τσιγάρα, σπίρτα, MoMA, New York.
- Εικ. 26. *Oscar Wilde and Lord Alfred Douglas (Bosy)*, 1893
- Εικ. 27. **Vincent Van Gogh**, *Ο Σποράς*, 1888, ελαιογραφία, Van Gogh Museum, Amsterdam
- Εικ. 28. **Barbara Kruger**, *Ψωνίζω άρα Υπάρχω*, 1987, φωτογραφία, Thomas Ammam Fine Art AG, Zurich
- Εικ. 29. **Salvador Dali**, *Magnifying Moustache*, 1950
- Εικ. 30. **Γιάννης Τζώρτζης**, *Άτιτλο*, Φωτογραφία, 2008
- Εικ. 31. **Eugene Atget**, *Rue Se Seine*, 1924, φωτογραφία, The Getty, Los Angeles, California.
- Εικ. 32. **Richard Long**, *A Line Made by Walking*, 1967, φωτογραφία-Land art, Tate Collection, London
- Εικ. 33. **Henri Matisse**, *Βάζο με Πορτοκάλια*, 1916, ελαιογραφία, ιδιωτική συλλογή
- Εικ. 34. **Stanley Cubrick**, Αφίσα της ταινίας *Το Κουρδιστό Πορτοκάλι*, 1971
- Εικ. 35. **Jackson Pollock**, *Red painting 1-7*, 1950, Λεπτομέρεια από *Seven Red Paintings*, 1950. ελαιογραφία και βερνίκι, The Pollock-Krasner Foundation, New York.
- Εικ. 36. **Stefan Zweig and Lotte**, η τελευταία φωτογραφία, 1942.
- Εικ. 37. **Art and Language**, *Index 01*, 1972, Documenta V, Kassel. 1972
- Εικ. 38. **Rene Magritte**, *Αυτό δεν είναι μία πίπα*, 1928-1929, ελαιογραφία, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California.
- Εικ. 39. **Joseph Kosuth**, *Meaning*, 1967, Φωτογραφική μεγέθυνση του ορισμού της λέξης από γερμανικό λεξικό, Sprüth Magers Berlin London.
- Εικ. 40. **Donald Judd**, *Άτιτλο*, 1968, μπρούντζος, MoMA, New York.
- Εικ. 41. **Herman Nitsch**, *Performance*, 2008, Museo Archivio Laboratorio per le Arti Contemporanee, Napoli
- Εικ. 42. **Keith Arnatt**, *I am a real artist*, 1972, φωτογραφία.
- Εικ. 43. **Απόστολος Γιαγιάννος**, *Θρόνος II*, εγκατάσταση, 1997, ιδιωτική συλλογή.

Εικόνες εξωφύλλου:

**Pablo Picasso**, *Καμήλα*, σκίτσο, 1955.

**Rembrandt van Rijn**, *Αυτοπροσωπογραφία που ακουμπάει στο περβάζι*, 1639, χαρακτηριστικό, Βρετανικό Μουσείο.

**Roy Lichtenstein**, *M...Maybe*, έγχρωμη μεταξοτυπία, 1979, Tel Aviv museum and the Ludwig Collection, Cologne.

**Helios Gomez**, τίτλος άγνωστος, σχέδιο, c.1930

**Joseph Beuys**, *Υπογραφή*

**Pablo Picasso**, *Υπογραφή*