

# ΠΛΑΤΩΝΙΚΟΣ ΥΠΕΡΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ: ΟΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΜΙΜΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ

ΣΩΤΗΡΗΣ ΜΠΑΧΤΣΕΤΖΗΣ

## Kazimir Malevich / 1879 - 1935



Είναι ευρέως γνωστό πως η μίμηση αποτέλεσε ίσως τη σημαντικότερη κατηγορία της αισθητικής και της τέχνης των νεότερων χρόνων, ακριβώς επειδή διατύπωσε με επιστημολογικούς όρους το βασικό ερώτημα περί της σχέσης του έργου τέχνης με την εμπειρική πραγματικότητα, αλλά και επειδή έθεσε εκ νέου το ερώτημα περί της κοινωνικοπολιτικής διάστασής της. Ο όρος μίμηση πρωτοεμφανίζεται ήδη στον Πλάτωνα και χρησιμοποιείται κυρίως για να απαντηθούν συγκεκριμένα ζητήματα που άπτονται γνωσιολογικών θεμάτων στο ευρύτερο πλατωνικό έργο, και σε δεύτερο στάδιο για να χρησιμοποιηθεί ως αισθητική κατηγορία, δηλαδή ως χρηστική κατηγορία για την ερμηνεία των καλών τεχνών.

Αν και στο συνολικό έργο του Πλάτωνα ο ορισμός της μίμησης μας δίδεται μόνο αποσπασματικά και ίσως χωρίς συστηματικό τρόπο (ακολουθώντας δηλαδή το διαλεκτικό ύφος των πλατωνικών διαλόγων, καθώς και την εξελικτική πορεία του πλατωνικού στοχασμού), η μίμηση δεν παύει να προσφέρει έναυσμα διερεύνησης του κοινωνικοπολιτικού εκείνου γεγονότος που ονομάζεται έργο τέχνης, ακόμη και στις τωρινές συνθήκες, οι οποίες με βάση τα δόγματα του μοντερνισμού θα μπορούσαν

*Ο Σωτήρης Μπαχτσετζής είναι ιστορικός της τέχνης.*

να χαρακτηριστούν ως μάλλον αντι-μιμητικές. Με ποιον τρόπο θα μπορούσαν οι συνθήκες αυτές να αναχθούν σε μια γενεαλογία που έχει ως αρχή την πλατωνική αισθητική;

Πράγματι, από την αισθητική κατηγορία της μίμησης αφορμάται η πλατωνική εικονοαπαγόρευση και η υποβίβαση της τέχνης σε χειρωναξία και τεχνουργία –ένα θεμελιώδες κεφάλαιο της φιλοσοφικής παράδοσης της εικόνας. Εφόσον στο Χ βιβλίο της *Πολιτείας*, εκείνου του έργου που αποτέλεσε το θεωρητικό θεμέλιο για πλείστες εικονοαπαγορεύσεις και ιστορικές εικονομαχίες, ο κλασικός των κλασικών καλεί στον διά νόμου εξοστρακισμό της τέχνης, και ακόμη πιο ριζοσπαστικά στην απαγόρευση οποιασδήποτε παραγωγής εικόνων, η πλατωνική αισθητική γίνεται αφενός φιλοσοφικό *σκάνδαλο*, όπως αναφέρει ο φιλόσοφος Lambert Wiesing (Λάμπερτ Βίζινγκ), και αφετέρου υπέρτατη απόδειξη της παραδοχής πως η τέχνη δεν έχει καμία απολύτως πρωταρχική κοινωνικοπολιτική αξία ως ψευδές αντίγραφο της.<sup>1</sup> Ο αντίχκος της παραδοχής αυτής φτάνει έως και την νεωτερική εποχή θεμελιώνοντας, σύμφωνα με τις θέσεις του Theodor Adorno (Θιόντορ Αντόρνο), την εκθρόνιση της αστικής κοινωνίας ενάντια στη νεωτερική τέχνη, η οποία –κατά τη θεώρηση της κοινωνίας αυτής– δεν δύναται να προσφέρει στην οικονομική οργάνωση της αυτοσυντήρησης μιας κοινωνίας που υφίσταται με βάση το φιλελεύθερο οικονομικό μοντέλο, δηλαδή τη γενικευμένη αγορά. Και αν οι κοινωνικές συνθήκες ανάμεσα στην εποχή του Πλάτωνα και στην εποχή της υπερνεωτερικότητας είναι πολύ διαφορετικές, τόσο η συζήτηση αφενός περί της χρηστικής αξίας μιας κοινωνικά ενταγμένης τέχνης και αφετέρου περί της αυτονομίας της αναφορικά με την εξωαισθητική, κοινωνική πραγματικότητα μοιάζει να τις συνδέει άμεσα.

Στο παρόν άρθρο θα επιχειρήσουμε την ερμηνευτική και κριτική περιγραφή αυτής της διασύνδεσης, αναδεικνύοντας δυνατότητες ανάγνωσης της κατηγορίας της μίμησης ως κατηγορίας του πολιτικού τόσο στην πλατωνική θεωρία της τέχνης όσο και επέκεινα της θεωρίας αυτής, στο πλαίσιο σημαντικών καλλιτεχνικών τοποθετήσεων των ιστορικών πρωτοποριών. Ήδη, στη σημαντική μελέτη του Μανόλη Ανδρόνικου *Ο Πλάτων και η τέχνη* (1952) επιχειρήθηκε μια ανάλογη προσέγγιση των εικαστικών τεχνών, με στόχο την κατανόηση της πλατωνικής αισθητικής θεωρίας διαμέσου των προταγμάτων των καλλιτεχνών του εικοστού αιώνα –μια προσέγγιση που όντως πιστοποιεί την οξυδέρκεια και ευρυμάθεια του κορυφαίου έλληνα αρχαιολόγου, προσφέροντας εναύσματα για μια περαιτέρω ανάπτυξη αυτής της εξαιρετικά ενδιαφέρουσας θεματικής.

### Η εικονοαπαγόρευση κατά τον πλατωνικό κανόνα

Η αισθητική θεωρία του Πλάτωνα αντλεί, ως γνωστόν, από τη θεωρία του περί ιδεών, η οποία δεν βασίζεται στην αποδοχή της αισθητής-εμπειρικής πραγματικότητας, αλλά στην

ύπαρξη αιώνιων αρχέτυπων που παραπέμπουν στα αισθητά, υλικά πράγματα, υπερβατικές φόρμες που γίνονται αντιληπτές μόνο με τη λογική δια της μελέτης και χρήσης των μαθηματικών και όχι με τις αισθήσεις. Αυτό το γεγονός οδήγησε συχνά τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις του όρου μίμηση να αναζητούν να αναδείξουν «τη μεταφυσική σπουδαιότητα» του όρου, κάτι που οδηγεί νομοτελειακά –όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ανδρόνικος– προς τη σχεδόν αυταπόδεικτη θεώρηση της πλατωνικής αισθητικής ως υπέρτατη έκφανση ιδεοκρατίας.<sup>2</sup> Η ιδεοκρατικού τύπου ερμηνεία και ο χαρακτηρισμός του Πλάτωνα ως ερευνητή υπερβατικών σχηματικών κόσμων λαμβάνεται συχνά ως το *φυσιολογικό* γνωσιολογικό υπόβαθρο της εικονοαπαγόρευσης, κατευθύνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την πλατωνική φιλοσοφία της τέχνης στην παγίωσή της ως θεολογίας –με χαρακτηριστική περίπτωση τη χρήση από τους πρώτους χριστιανούς φιλοσόφους των νεοπλατωνικών θεωριών περί της εικόνας με στόχο την εδραίωση της χριστιανικής δογματικής οντολογίας. (Ας μην ξεχνάμε και τη γνωστή ρήση του Nietzsche (Νίτσε) πως ο Χριστιανισμός είναι εκλαϊκευμένος πλατωνισμός.) Αναλόγως, η κριτική που ασκεί στις πλατωνικές απόψεις για τις εικαστικές τέχνες ο νεότερος πολιτικά και κοινωνικά ευαισθητοποιημένος στοχασμός, όπως για παράδειγμα η κριτική θεωρία και δη η κριτική του Adorno, εστιάζεται αποκλειστικά στην *Πολιτεία* –και μάλιστα μέσα από το επικριτικό πρίσμα των τοποθετήσεων του Karl Popper (Καρλ Πόπερ)– και στις αξιολογικές κρίσεις της τέχνης «ανάλογα με τη συμφωνία ή μη συμφωνία της με τις στρατιωτικές αρετές της λαϊκής κοινότητας, την οποία ο ίδιος εκλάμβανε ως ουτοπική κοινωνία».<sup>3</sup> Κι όμως, μια πιο προσεκτική ανάλυση και ερμηνεία των πλατωνικών απόψεων περί τέχνης θα αποδείξει πως το αισθητικό πρόγραμμα του φιλοσόφου βρίσκεται πολύ εγγύτερα στις θέσεις του Adorno περί του έργου τέχνης ως κατασκευή και επομένως εγγύτερα στα αισθητικά δόγματα του μοντερνισμού, παρά την προφανώς ιδεολογικά κατευθυνόμενη επικριτική στάση που διατυπώνει η *Αισθητική θεωρία*.

Όπως σαφώς αποδεικνύει ο Wiesing, η ορθή ερμηνεία της απαγόρευσης των εικόνων δεν μπορεί να έχει αχρονικό και γενικευτικό χαρακτήρα, αλλά τουναντίον οφείλει να λαμβάνει υπόψη της τον ιστορικό της ορίζοντα, δηλαδή τον θεωρητικό-αισθητικό κανόνα του ίδιου του φιλοσόφου και άρα να ερμηνεύσει τις κανονιστικές επιταγές του Πλάτωνα αναφορικά με την ίδια την εμπειρία του ως φιλοθεάμονα, μια άποψη που επικροτεί και ο Ανδρόνικος: «[...] πολλά σημεία, που φαίνονται σαν αόριστοι υπαινιγμοί ή γενικές αντιλήψεις, δεν είναι παρά κρίσεις που ανταποκρίνονται σε συγκεκριμένα έργα τέχνης» (163). Η ανάγνωση αυτού του καίριου για την κατανόηση της πλατωνικής θεωρίας κανόνα έργων τέχνης δύναται τελικώς να αποδείξει πως η επιβαλλόμενη απαγόρευση της απεικόνισης στην

*Πολιτεία* δεν είναι επαρκής για να αποδώσει το συνολικό αισθητικό πρόγραμμα του φιλοσόφου, καθώς και να ερμηνεύσει την εκτίμηση των καλών τεχνών στο έργο του. Ιδιαίτερα εφόσον σε μεταγενέστερους διαλόγους, όπως στον *Σοφιστή*, την πιο συστηματική μελέτη του όρου μίμηση στο πλατωνικό έργο, η μιμητική τέχνη εντάσσεται σε μια γενικότερη κατηγορία που θα μπορούσαμε «να την ονομάσουμε *ποιητική* ή *ποίηση*» με την πρωταρχική σημασία του όρου ως την πράξη του ποιείν, ως υλική και πνευματική δημιουργία (66).

Για ποια συγκεκριμένα έργα, λοιπόν, μιλά ο φιλόσοφος, όταν καλεί στην *Πολιτεία* του στη διά νόμου –και για εμάς ακατανόητη και μάλλον σκανδαλώδη– απαγόρευση της τέχνης; Ποιος είναι ο στόχος του; Με τον όρο εικόνα ο Πλάτωνας αναφέρεται συνοπτικά κυρίως σε τρισδιάστατες περίοπτες κατασκευές, δηλαδή στα λατρευτικά ξόανα και είδωλα, καθώς και δευτερευόντως σε προϊόντα της σκηνογραφίας της εποχής του. Το θέμα των ζωγραφικών συνθέσεων που κοσμούν δημόσια κτήρια ή των υφαντικών αναπαραστάσεων με προορισμό τους ναούς της πόλης (όπως κατά την τελετή των Παναθηναίων) έρχεται σε δεύτερη μοίρα στην αξιολόγηση του Πλάτωνα, εφόσον η γλυπτική παραμένει το αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της εικονοποιίας στην πλατωνική αισθητική, για λόγους που με ακρίβεια αναλύει η μελέτη του Ανδρόνικου (157-169). Τόσο στη μελέτη του Ανδρόνικου όσο και στο άρθρο του Wiesing αποδεικνύεται επαρκώς πως στις πλατωνικές απόψεις δεν απορρίπτονται συλλήβδην οι εικόνες. Η αποδοκιμασία του Πλάτωνα κατευθύνεται προς τα τεχνουργήματα της εποχής του και συγκεκριμένα ενάντια στις καινοτομίες της εικαστικής γλώσσας που εισήγαγαν καλλιτέχνες της κλασικής εποχής, με άλλα λόγια, στα έργα που από σημερινή σκοπιά (ή για την ακρίβεια από τη σκοπιά της Φλωρεντινής Αναγέννησης, την οποία υιοθέτησε και η νεότερη εποχή έως και την έλευση των πρωτοποριών του εικοστού αιώνα) αποτελούν τα αριστουργήματα της κλασικής τέχνης.

Ποιες είναι, λοιπόν, αυτές οι καινοτομίες; Κατά την άποψη του Wiesing, τα αγάλματα του πιο γνωστού γλύπτη της εποχής του Πλάτωνα, του Φειδία, απορρίπτονται τη σχηματική στατική των αρχαϊκών κούρων και *διορθώνουν* την εμφάνισή τους σε σχέση με την οπτική θέση του θεατή. Το αριστούργημα του Φειδία, το δωδεκάμετρο άγαλμα της *Αθηνάς Παρθένου* εμφανίζεται ορθώς στο μάτι του θεατή, μόνο εφόσον θεάζεται από το δάπεδο στο οποίο έχει τοποθετηθεί, εφόσον δηλαδή ο θεατής προσαρμόζει τη θέασή του στους οπτικούς κανόνες της ψευδαισθησιακής βράχυνσης –διαφορετικά το άγαλμα μοιάζει να φέρει ένα υπέρμετρο κρανίο (Wiesing, 138). Τόσο η επινόηση της αρχής της προοπτικής βράχυνσης όσο και του σκιοφωτισμού (σκιαγραφία) δεν είναι χαρακτηριστικό της ζωγραφικής των ελληνιστικών χρόνων και της ρωμαϊκής περιόδου, αλλά ήδη γνώρισμα της κλασικής εποχής (Αν-

δρόνικος 159, 160). Και ο Βιτρούβιος σημειώνει αναλόγως πως και ο Δημόκριτος αναλύει τις επί σκηνής ψευδαισθησιακές κατασκευές σε μια ανάλυση ενός σκηνικού για το θέατρο, με βάση τις δυνατότητες που έχουν οι κατασκευές αυτές να προκαλούν την ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου χώρου. Αναλόγως θα διακρίνει την αναλογία, που είναι η τεχνική εφαρμογή της αρχής της συμμετρίας, από την ευρυθμία (*venusta species commodusque aspectus*) που είναι η προσαρμογή των αναλογιών στις ανάγκες της οπτικής γωνίας.<sup>4</sup> Ο Πλάτωνας αντιτίθεται στη στροφή της τέχνης προς τον *νατουραλισμό* των νεότερων καλλιτεχνών της εποχής του και άρα σε αυτού του είδους επίμονο ανθρωποκεντρισμό που φέρει τον κόσμο στα μέτρα μας, ένας ανθρωποκεντρισμός που συνοψίζεται αργότερα από την κοσμοθεωρία της Αναγέννησης και της νεωτερικότητας εν γένει. Ο ιλουζιονισμός αυτός δίνει απόλυτη εμπιστοσύνη στο μάτι, ανάγοντάς το σε «όργανο ακραιφνούς γνώσης», παγιώνοντας τόσο την πρωτοκαθεδρία της υποκειμενικής αντίληψης όσο και της αισθητικής της.<sup>5</sup> Η κλασική τέχνη είναι μια τέτοια τέχνη του θαυματοποιού και της σαγηνευτικής φαντασμαγορίας και καταθέτει μαρτυρία περί εκείνης της υποκειμενοποιητικής νοοτροπίας, η οποία διαμορφώνει την εκάστοτε εικόνα σε σχέση με τον θεατή. Δεν είναι μια τέχνη της εικόνας, αλλά μια τέχνη του βλέμματος. Η νεότερη εποχή θα θέσει το βλέμμα στο κέντρο του κόσμου, θεωρώντας το μάτι ως την υπέρτατη και αλάθητη φωτογραφική μηχανή –η περίφημη αναλογία του ματιού με την *camera obscura* στην *Διοπτρική* του Καρτέσιου αποτελεί εύγλωττο παράδειγμα. Τόσο ο κινηματογράφος όσο και η εγκατάσταση τέχνης (*installation art*) αποτελούν αποκορύφωση αυτής της τέχνης του βλέμματος στον εικοστό αιώνα, όπου τα πάντα περιστρέφονται γύρω από τη θέση και την οπτική γωνία του θεατή.

Η πλατωνική επιχειρηματολογία κατά της *νέας τέχνης* της εποχής του βασίζεται επομένως σε μια τέτοιου είδους ερμηνεία του τί είναι εικόνα, απευθυνόμενη σε συγκεκριμένα τεχνουργήματα και βασισμένη στη σημασιοδότηση του όρου μίμηση –μια σημασιοδότηση που επιχειρείται για πρώτη φορά με φιλοσοφικούς όρους στο πλατωνικό έργο. Ο Πλάτων επιχειρεί την εννοιολογική διάκριση της κατηγορίας της μίμησης, η οποία όπως αναφέρει τόσο ο Ανδρόνικος όσο και ο Wiesing, δεν εκφράζεται ρητά στην *Πολιτεία*, αλλά διατυπώνεται με ευκρίνεια στον μεταγενέστερο διάλογο *Σοφιστής* (Ανδρόνικος, 68). Από τη μια πλευρά έχουμε την «εικαστική μίμηση», δηλαδή τη μίμηση που αποδίδει πιστά το πρότυπο που μιμείται, προσέχοντας στην ακρίβεια των διαστάσεων και στη σωστή απόδοση των χρωμάτων, και από την άλλη τη «φανταστική μίμηση», ένα φανταστικό δημιούργημα του τεχνίτη (*Σοφ.* 235cde). Ενώ τα προϊόντα της φανταστικής μίμησης, δηλαδή της ιδεώδους, φαντασιώδους απεικασίας (άρα η τέχνη των συγχρόνων του Πλάτωνα) συνεπάγεται τη συγ-

χώνευση του ορώμενου με την υποκειμενική πράξη της όρασης, τα προϊόντα της εικαστικής μίμησης, η οποία προφανώς δεν σημαίνει απλώς την τεχνική παραγωγής απομιμήσεων ακρίβειας, αποτελεί τον εγγυητή της ορθής ταυτοποίησης της εποπτείας με το αντικείμενό της. (Όντως, για λόγους που θα αναπτύξουμε παρακάτω, ο φιλόσοφος προτιμά την ακριβή απομίμηση από οποιαδήποτε άλλη μορφή ομοιώματος, αναπαράστασης που να ερείδεται στο κριτήριο της ομοιότητας. Το άγαλμα του Φειδία δεν αποτελεί ένα διαμέσου μέτρησης των αναλογιών του απόλυτο αντίγραφο ενός σώματος, άρα δεν υφίσταται ως ορθή απομίμηση. Ο Πλάτωνας επιχειρηματολογεί περί του ορισμού της μίμησης διαμέσου ασφαλών θεωρητικών εγγυήσεων που καθοδηγούν τις εκτιμήσεις του *more geometrico*. Η τέχνη ταυτίζεται με την αντικειμενικά επαληθεύσιμη εποπτική γνώση.)

Ο γεωμέτρης φιλόσοφος αντιτίθεται στη νέα αθηναϊκή τέχνη που υποθάλλει το υποκειμενικό παιχνίδι της πειθούς δια των οφθαλμών, επιτρέποντας τον ορισμό της ψευδαισθησιακής κατασκευής της εικόνας ως αυταπάτη. Τα αγάλματα του Φειδία παραπέμπουν σε έναν σοφιστικό υποκειμενικό ανθρωποκεντρισμό, ο οποίος μοιάζει να ερείδεται στη γνωστή πρόταση του Πρωταγόρα, *άνθρωπος μέτρον*. Για την ακρίβεια, ο Πλάτωνας αντιπαραθέτει στον Πρωταγόρα την ψευδή τέχνη του γνωστού σοφιστή και φιλοσοφικού εχθρού του με την τέχνη του Φειδία, συγκρίνοντας τις δύο τέχνες μεταξύ τους, με κύριο στόχο όχι να εκθειάσει τον καλλιτέχνη –όπως αναφέρει ο Ανδρόνικος– αλλά να κατακεραυνώσει τον αγοραίο σοφιστή (Ανδρόνικος, 131, 132, Πρωτ. 311c). Συγκρινόμενη με την «ψυχοεμπορική» της σοφιστική (Σοφ. 224b), μόνο η τέχνη του «ανδριαντοποιού» (Μένων 91d) δύναται να έχει κάποια αληθινή αξία, ακόμη και αν δεν υπακούει στο αισθητικό πρόγραμμα του φιλοσόφου.<sup>6</sup> Μια τέτοιου είδους ανθρωποκεντρική θεώρηση που συνεπάγεται η ψευδής τέχνη της σοφιστικής και κατ' αναλογία και η φανταστική απεικασία σημαίνει για τον Πλάτωνα αφενός την αλλοίωση της ορθότητας της εποπτείας και επομένως και των λογικών νόμων στους οποίους αυτή βασίζεται, και αφετέρου την κατάπτωση των ηθών που νομοτελειακά οδηγεί την πόλη στην παρακμή. Η φανταστική απεικασία ουσιαστικά υφίσταται ως εκείνη η ρητορική τέχνη, η οποία αφαιρεί το δικαίωμα της αισθητικής (και κατ' επέκταση και πολιτικής) κρίσης από τον θεατή. Γι' αυτόν τον λόγο, σημειώνει λακωνικά ο Jean-François Lyotard (Ζαν-Φρανσουά Λυοτάρ) ότι «η κανονιστική πρόταση της πλατωνικής ποιητικής εν συνόλω είναι: σε εξαπατώ όσο το δυνατόν λιγότερο».<sup>7</sup> Επομένως, δεν πρόκειται απλώς για μια θεωρία της αντίληψης ή μια αισθητική διαμάχη περί της τέχνης, αλλά και για ηθικοπολιτική στάση, η οποία αρθρώνεται διαμέσου αυτής της θεωρίας περί αντίληψης.

Αυτή η διαπίστωση χρήζει περαιτέρω ανάλυσης. Σύμφωνα με τη συμβατική ερμηνεία της πλατωνικής αισθητικής θεωρίας, κάθε τέχνη ως τεχνική παραγωγής απομιμήσεων ακρίβειας ουσιαστικά επικυρώνει την οντολογική διαφορά μεταξύ πρωτότυπου και αντίγραφου, υποδείγματος και εικόνας. Όπως ήδη αναφέραμε, αυτή η διάκριση στην οποία επιμένει ο Πλάτωνας (Πρωταγόρας 330b, Φαίδων 74d, Πολιτεία 508e) έχει εκληφθεί ως υπεράσπιση της οντολογικής ανωτερότητας των αιώνιων αρχέτυπων στα οποία απλώς παραπέμπει η αισθητική-εμπειρική πραγματικότητα. Με βάση, όμως, τον μαθηματικό τρόπο σκέψης –ας μην ξεχνάμε πως η γεωμετρία είναι η πρωταρχική και θεμέλια τέχνη στον Πλάτωνα– θα πρέπει να εκλάβουμε τις ιδέες «ως γενικές έννοιες, νοητικές γενικεύσεις σε σχέση με τα επιμέρους αντικείμενα χωρίς να προβούμε σε καμιά ιεράρχηση ή αξιολογική κρίση».<sup>8</sup> Η διάκριση μεταξύ ιδεών και αισθήσεων είναι γνωσιολογικής υφής, πρωταρχικός στόχος της οποίας είναι να αποδείξει την ατέλεια των αισθήσεων. Αυτή η ερμηνεία υποστηρίζεται και από την πλατωνική θέση περί διάκρισης μεταξύ εικαστικής και φανταστικής μίμησης. Η επιβεβαίωση της οντολογικής διαφοράς μεταξύ πραγμάτων και ιδεών, ουσιαστικά υποδηλώνει την πρωτοκαθεδρία των ίδιων των πραγμάτων στον κόσμο των αισθήσεων εν είδει επιχειρήματος.

Με άλλα λόγια, ακριβώς εφόσον υπάρχουν οι απομιμήσεις ως κατηγορία που προκύπτει επαγωγικά από τα πράγματα, μπορούμε να υποστηρίξουμε τον διαχωρισμό μεταξύ αιώνιων αρχέτυπων και υλικών πραγμάτων. Κατά κάποιο τρόπο, η απομίμηση ως μη αυθεντική ύπαρξη αποτελεί τον *ad negativum* επιστημολογικό εγγυητή των νοητικών συλλήψεων, δηλαδή του κόσμου των ιδεών. Το αν ο Πλάτωνας επιλέγει ως σημείο αναφοράς της ηθικοπολιτικής φιλοσοφίας του τις ιδέες, δείχνοντας την περιφρόνησή του στα φαινόμενα και τα πράγματα αυτά καθαυτά –μια στάση που αναιρείται στην πράξη στην τελευταία φάση της ζωής του, όταν στρέφεται προς την κοσμολογία και τη φυσική– έχει να κάνει με τις θρησκευτικές του παρακαταθήκες –η σχέση του Πλάτωνα με τις μυστικιστικές διδασκαλίες του πυθαγορισμού είναι το *blind spot* του πλατωνισμού– αλλά όχι απαραίτητα με τη γνωσιολογική του τοποθέτηση.

Επομένως, με βάση το σκεπτικό αυτό, αποδίδεται στα πράγματα μια κατά κάποιο τρόπο εργαλειοκτικού τύπου χρησιμότητα, μια αξία που φανερώνει την (ψευδή) δύναμη των εποπτειών ή των εμφανίσεων και άρα των εικόνων, με βάση την ορολογία της φαινομενολογίας. Η ετυμηγορία του Πλάτωνα ενάντια στην τέχνη της ψευδαισθησιακής αναπαράστασης, ενάντια στη σαγηνευτική γοητεία της ζωγραφικής και άρα ενάντια στη φανταστική απεικασία υποδηλώνει το ενδιαφέρον του φιλοσόφου να διαφυλάξει την οντολογική διαφορά (όχι απαραίτητα την πρωτοκαθεδρία του πρωτοτύπου, όπως μας διαβεβαιώνει η ιδεαλιστική και ιδε-

ολογικά ερειδόμενη ερμηνεία του έργου του). Η δύναμη της απομίμησης, η οποία δεν δύναται να ψεύδεται περί της φαινομενικής, τεχνητής, επίπλαστης υφής των ομοιωμάτων αποτελεί στον Πλάτωνα πρωταρχικώς μια γνωσιολογική κατηγορία. Ίδωμένο όμως από την πλευρά της αισθητικής, το ομοίωμα ως έργο τέχνης, δηλαδή το ομοίωμα εννοούμενο ως εικαστικό κατασκευάσμα (και άρα αποτέλεσμα της εικαστικής μίμησης) αποκαλύπτει ταυτόχρονα και ένα συγκεκριμένο αισθητικό πρόγραμμα, το οποίο προβάλλει τα καλλιτεχνικά μέσα και τις μεθόδους, με άλλα λόγια το κατασκευαστικό, τεχνικό μέρος του έργου (τα σχήματα και χρώματα, όπως λέει ο ίδιος) ως καταστατική ιδιότητα ενυπαρκτή στην τέχνη, ακριβώς στην προσπάθειά του να διασαφηνίσει ότι το έργο τέχνης είναι πάντα κατασκευή και όχι αυθύπαρκτο αντικείμενο. Αναλόγως και στον *Φίληβο*, ο Πλάτωνας προτάσσει ένα αισθητικό πρόγραμμα του οποίου κύριο χαρακτηριστικό είναι η καθαρή ομορφιά του γεωμετρικού σχήματος, η «εμμετρία» κατά τον Ανδρόνικο (266, *Φιλ.* 51b-d, 52d, 52e-53b) –μια διαπίστωση, η οποία μας εντάσσει στη σύγχρονη προβληματική περί του έργου τέχνης.

Στην *Αισθητική θεωρία*, ο Adorno αναφέρεται συχνά στο «δίλημμα μεταξύ μίμησης και κατασκευής» ως καταστατικής κατηγορίας του έργου τέχνης, μια διατύπωση που τηρουμένων των αναλογιών αποδίδει και την πλατωνική διάκριση μεταξύ φανταστικής μίμησης και εικαστικής μίμησης (201). Ίσως τόσο η έμφαση στην (τεχνική) κατασκευή όσο και η απόρριψη της φαινομενικής ευαρέσκειας θα έπρεπε όντως να αποτελέσουν την κινητήρια δύναμη για μια ανάγνωση του πλατωνικού αισθητικού προγράμματος όχι με βάση μια πολιτική θεολογία, αλλά με βάση μια πιο σύγχρονη θέση περί του πολιτικού που ενυπάρχει σε ένα τέτοιου είδους αισθητικό πρόγραμμα. Η επικαιροποίηση που συνεπάγεται αυτή η ανάγνωση της πλατωνικής αισθητικής συνεπάγεται ταυτόχρονα και την, ίσως ιδιότυπη αλλά μάλλον εξαιρετικά γόνιμη, ένταξη του πλατωνικού στοχασμού στο πλαίσιο της αισθητικής νεωτερικότητας της μοντέρνας τέχνης –σημείο αναφοράς του Adorno, μια ένταξη που όπως αναφέρθηκε επιχείρησε με αξιοθαύμαστη ευκρίνεια και παρατηρητικότητα ήδη η μελέτη του Ανδρόνικου (264-286).

### Η μεταβιβαστική πολιτική της μίμησης

Προτού όμως αναφερθούμε στο καίριο αυτό σημείο, θα πρέπει να διερευνήσουμε και την ερμηνεία της μίμησης σε αντιδιαστολή με τον ευρέως γνωστό αριστοτελικό ορισμό της –ο οποίος (συχνά παρερμηνευμένος) έμελλε να επηρεάσει όσο κανένας άλλος την ευρωπαϊκή αισθητική θεωρία. Το εννοιολογικό σύμπλεγμα μίμησης/κάθαρσης στον Αριστοτέλη αναφέρεται ουσιαστικά στη συνειδητή χειραγώγηση των συγκινήσεων των θεατών και ταυτόχρονα πολιτών μιας κοινωνίας (Adorno, 404). Σύμφωνα, τουλάχιστον

στον, με τη συμβατική ερμηνεία της κάθαρσης εν είδει συγκινησιοκρατικής θεωρίας, το θέατρο του Αριστοτέλη είναι ακριβώς «το θέατρο των συγκινήσεων», οι οποίες δεν έχουν απλώς χαρακτήρα εκτόνωσης και ίασης (κάθαρσης) για τον θεατή, αλλά συνδέονται άμεσα και με τη δυνατότητα «έκφρασης» του ίδιου του καλλιτέχνη. Ήδη ο ρομαντισμός επικεντρώνεται σε ένα είδος θεωρίας της έκφρασης, κατά την οποία «η ποίηση είναι κάθαρση, κατά κύριο λόγο για τον ποιητή και μόνο κατά δεύτερο λόγο για τον αναγνώστη».<sup>9</sup> Αυτή ακριβώς η συγκινησιακή συμμετοχή (η ενάργεια της μεταβίβασης του συναισθήματος και η ειλικρίνεια του καλλιτέχνη, δηλαδή ο βαθμός στον οποίο συγκινείται ο ίδιος) είναι και τηρουμένων των αναλογιών ο σημασιολογικός ορίζοντας πρόσφατων ερμηνευτικών μεθόδων, στο πλαίσιο της πρόσφατης «συγκινησιακής στροφής» [*affective turn*], στις πολιτιστικές και κοινωνικές επιστήμες. Στο πλαίσιο αυτών των προσεγγίσεων, επανεκτιμούνται και αναθεωρούνται καλλιτεχνικά έργα με βάση κατηγορίες όπως η συγκίνηση, το συναίσθημα, το πάθος και εν γένει η θυμική διέγερση (στο σημείο αυτό είναι πρόδηλη η εγγύτητα των εννοιών αυτών με την ψυχαναλυτική έννοια της απόλαυσης).

Μέσα από μια τέτοιου είδους οπτική, η «μίμηση» αποκτά μια επιπλέον νοηματοδότηση, εφόσον δύναται να αναφέρεται στις διαδικασίες «πρόσδεσης» [*attachment*] σε θρησκευτικές, πολιτιστικές, εθνοτικές και άλλες ταυτότητες που υφίστανται διαμέσου της ταύτισης και άρα πέρα από τις συνειδητά ελεγχόμενες επιλογές μας. Προφανώς, το ερώτημα περί της ταύτισης κοινωνικών υποκειμένων (και στο προκείμενο περί της μίμησης ως ταύτισης) έχει άμεσο πολιτικό χαρακτήρα, εφόσον το στήριγμα κάθε εξουσίας είναι η ταύτιση (ταύτιση με το έθνος, ταύτιση με την αριστερά, ταύτιση με τον θρησκευτικό ηγέτη, ταύτιση με τον καπιταλιστικό κοινοβουλευτισμό, ταύτιση με τον λόγο του πανεπιστημίου –για να αναφέρουμε και τις ταυτοτικές κατασκευές των διανοούμενων– κ.ο.κ.). Κάθε κυρίαρχη εξουσία θα πρέπει να διαθέτει ηγεμονία πάνω στα υποκείμενά της, γεννώντας σε αυτά όχι μόνο φόβο αλλά και σεβασμό, αφοσίωση και υπακοή, οπότε η επένδυση μέσω παθητικών ή ενεργητικών μορφών ταύτισης λειτουργεί ως ιδεολογική νομιμοποίηση τόσο για το υποκείμενο όσο και για την εξουσία.<sup>10</sup> Εφόσον, όμως, κατά τον Γιάννη Σταυρακάκη, οι ταυτισιακές διεργασίες της πρόσδεσης (και της ταύτισης) συνδέονται άμεσα με την έννοια του συμπύκνωτος, δηλαδή «τη συμπτωματική απόλαυση, τη *jouissance* υπό τη μορφή απαρέσκειας» με το ίδιο το σύμπτωμα<sup>11</sup> και εφόσον στην ψυχανάλυση, «το τέλος της ανάλυσης» είναι το «να μάθει κανείς πώς να χειρίζεται, να φροντίζει, να χειραγωγεί [...] το να μάθει κανείς τι πρέπει να κάνει με το σύμπτωμα»,<sup>12</sup> τότε με τον χαρακτηρισμό της τέχνης ως μεταβίβασης η αθηναϊκή δημοκρατία («θεατροκρατία» θα μπορούσε να είναι ένα άλλο όνομα για τη

δημοκρατία, κατά τον Κώστα Παπαϊωάννου, όπως αναφέρεται ο Σταυρακάκης) αποτέλεσε τον τρόπο διαχείρισης, χειραγώγησης και εν τέλει μερικής ίασης κοινωνικών συμπτωμάτων πάσης φύσεως: μητροκτονίες, βιασμοί, προδοσίες κ.ο.κ. –ο κατάλογος της αρχαιοελληνικής γραμματείας είναι πράγματι ανεξάντλητος. Υπό την έννοια αυτή, και η λειτουργία της μίμησης στον Αριστοτέλη είναι υποκειμενοποιητική, εφόσον αναφέρεται στις διαδικασίες ταύτισης με σημαίνοντα, εικόνες και φαντασιώσεις, δηλαδή με κοινωνικά κατασκευασμένα αντικείμενα διαμέσου της οποίας υφίσταται κάθε εκκοινωνισμός. Ο άνθρωπος ως ζών πολιτικόν φύσει, είναι επίσης και ζών μιμητικότατον, κατά τον Αριστοτέλη, άρα από τη φύση του ικανό να μιμηθεί καθώς και να μάθει την ένταξή του στην εκάστοτε κοινωνική δομή διαμέσου της μίμησης αυτής.

Εφόσον ο όρος μίμηση μπορεί να περιγράφει αυτή την καταστατική για την ψυχαναλυτική θεωρία πρωταρχική σύσταση της ταυτότητας ενός υποκειμένου (ατομικής και συλλογικής) μέσα από ταυτίσεις, τότε μια συνειδητά εφαρμοσμένη τεχνική της μίμησης, θα μπορούσε να οριστεί και ως μια τεχνική απο-ταύτισης από τις κακώς εννοούμενες ταυτότητες, «τις περιοριστικές και παραλυτικές προσδέσεις και εξαρτήσεις από τις οποίες είναι πολύ δύσκολο να αποστασιοποιηθούμε» και άρα ως *θεραπευτική* ανασύσταση ταυτότητας στα πλαίσια μιας καταστατικής για την κοινωνία διαδικασίας που ορίζεται ως «διαλεκτική αποεπένδυσης και επανεπένδυσης» (Σταυρακάκης, 106, 200). Ιδιαίτερα σημαντικό επίσης, από τη σκοπιά τουλάχιστον του ευρύτερου επιχειρήματος που αναπτύσσεται εδώ, είναι το γεγονός πως αυτό που ορίζουμε ως μίμηση, εννοούμενη ως καλλιτεχνική πρακτική, φέρει ομοιότητες με την ψυχαναλυτικά οριζόμενη «μεταβίβαση» [*transference*], δηλαδή τη συνθήκη εκείνη που περιγράφει το πώς ο αναλυτής αντιδρά στις πράξεις και τις γλωσσικές εκφορές του αναλυόμενου, καθώς επίσης το πώς απευθύνει σε εκείνον τα δικά του συναισθήματα, τις προκαταλήψεις του και τις προσμονές του. Η μεταβιβαστική σχέση έχει πρωτίτως συναισθηματική και λιμπιτική υπόσταση. Εξασφαλίζει την υπακοή του αναλυόμενου προς το πρόσωπο του αναλυτή «ως υποκείμενο που υποτίθεται ότι γνωρίζει», εγκαθιδρύοντας έτσι την αυθεντία του (Σταυρακάκης, 212). Η αναλογία με τη διαλεκτική του ρομαντικού καλλιτέχνη που «εκφράζεται» και του θεατή που συμπάσχοντας απαλλάσσεται από βλαβερά ορμητικά πάθη είναι προφανής.

Διαφορετική, όμως, είναι η στάση του Πλάτωνα λόγω της απόρριψης αφενός του ανθρωποκεντρικού ιλουζιονισμού –όπως αναπτύξαμε αρχικά– και αφετέρου της κατανόησης της τέχνης ως καθαρτικής, νουθετικής, συγκινησιακά χειραγωγητικής και άρα ταυτισιακής διαδικασίας και υπό αυτή την έννοια υποκειμενοποιητικής μεταβίβασης. Εφόσον για τον Πλάτωνα η μίμηση του τεχνίτη στην Πολιτεία είναι «μίμησις μιμήσεως», μας επιτρέπει να αναγά-

γουμε ανά πάσα στιγμή το ομοίωμα στο πραγματικό ανάλογό του, προσφέροντας μας και τη δυνατότητα της αποστασιοποιητικής και άρα κριτικής ερμηνείας του πραγματικά υφιστάμενου ανάλογου. Έτσι π.χ. κάθε τεχνούργημα επί σκηνής που αντιγράφει ένα άλογο είναι αντανάκλαση του ζωντανού ζώου που είχαμε δει κάποτε, ή του οποίου την παρουσία προβλέπουμε μελλοντικά, ή που φτιάχνουμε με τη φαντασία μας. Η κριτική διάσταση ενυπάρχει ήδη στις τουλάχιστον τρεις διαφορετικές προσλήψεις του ομοιώματος, στις οποίες όμως ανάγεται η εποπτεία με τη διαμεσολάβηση του ίδιου του ομοιώματος. Ακριβώς η επίγνωση αυτή, δηλαδή το γεγονός ότι επί σκηνής δρουν πάντα ομοιώματα, δύναται να υποστηρίξει την κριτική στάση του θεατή, ο οποίος ανά πάσα στιγμή ωθείται να θέσει το ερώτημα: για παράδειγμα, πώς συμπεριφέρεται το άλογο αυτό που βλέπω τώρα επί σκηνής σε σχέση με το άλογο που είδα κάπου χτες; Και αν το ερώτημα περί του αλόγου μοιάζει τετριμμένο, αποκτά μια άκρως πολιτική διάσταση όταν αντικατασταθεί με το ερώτημα, πώς συμπεριφέρεται ο ηγεμόνας που βλέπω τώρα επί σκηνής σε σχέση με τον ηγεμόνα που ήδη γνωρίζω.

Πράγματι, η εκτίμηση του Πλάτωνα προς την τέχνη της αρχαϊκής περιόδου, καθώς επίσης και την τέχνη της Αιγύπτου (Ανδρόνικος, 136-141) υποστηρίζει την αποστασιοποιητική διάσταση της πλατωνικής αισθητικής. Είναι χαρακτηριστικό και μάλλον υποστηρικτικό του ευρύτερου επιχειρήματος που αναπτύσσεται εδώ ότι στους *Νόμους* ο Πλάτωνας απορρίπτει τους παρακμασμένους χορούς των συγχρόνων του και αντιπροτείνει ως πρότυπο την αρχαϊκή, στιλιζαρισμένη ορχηστική τέχνη μιμητικών χορών της Αρχαίας Αιγύπτου και της προκλασικής Ελλάδας (*Νόμοι* II 656e-557a). Πρόκειται, στην περίπτωση αυτή, για μια κανονιστική τακτική διαδικασία αισθητικής επικοινωνίας με βάση τις επαναληπτικές, ρυθμικές χειρονομίες και μορφοσμούς εν είδει ιδεογραμμάτων και άρα μια τέχνη αναπαραστατικής καταδήλωσης με μέγιστη αφαιρετικότητα. Ορθώς, λοιπόν, διαπιστώνει ο Ανδρόνικος τα ακόλουθα, αναφορικά με τη χρήση του όρου μίμηση στον Πλάτωνα: «*Η μίμηση εδώ εκφράζει αναμφισβήτητα με τον πιο γενικό τρόπο τη δυνατότητα που έχουν οι καλές τέχνες να εκφράζουν με μέσα και τρόπους δικούς τους μίαν οποιαδήποτε σωματική και ψυχική κατάσταση, χωρίς τα μέσα της έκφρασης να ταυτίζονται με τα μέσα που έχει στη διάθεσή της η φυσική αντίστοιχη κατάσταση για να εκδηλωθεί. Και μπορούμε να επαναλάβουμε τη λέξη που παραπάνω χρησιμοποιήσαμε, μιλώντας για το νόημα της μίμησης, όπως συνάγεται από τον Κρατύλο. Τα μέσα που χρησιμοποιούν οι καλές τέχνες είναι σύμβολα, που βρίσκονται λιγότερο ή περισσότερο κοντά σε ότι συμβολίζουν, ελάχιστες όμως φορές είναι αυστηρή επανάληψη του συμβολιζόμενου*» (73).

Υπό αυτή την έννοια, ο πλατωνικός όρος της μίμησης δύναται να αναφέρεται σε μια τέχνη της αποστασιοποίησης διαμέσου της χρήσης συμβόλων, ενώ αντιθέτως η τέχνη ως αριστοτελική «μίμησις δράσεως» μοιάζει να ερείδεται στη διαδικασία μεταβίβασης, η οποία εξελίσσεται χρονικά, προκαλώντας ψυχικές αντιδράσεις, συγκινήσεις στον θεατή, ένα είδος μετουσίωσης αρνητικών συναισθημάτων, η οποία φέρει ομοιότητες με μια ομαδική ψυχοθεραπεία. Βέβαια, στην περίπτωση αυτή ελλοχεύει ο κίνδυνος της εξάρτησης από την ψυχοθεραπευτική αγωγή, με άλλα λόγια η αδυναμία να φτάσουμε στο τέλος της ανάλυσης, δηλαδή της διαχείρισης του συμπτώματος, με αποτέλεσμα την αέναη επιμήκυνση της αγωγής! Η παρερμηνεία αυτή έχει άμεσες ιστορικοπολιτικές συνέπειες: πράγματι ο Πλάτωνας συνέγραψε την *Πολιτεία* το 385 π.Χ., είκοσι ένα χρόνια μετά από τον θάνατο του Ευριπίδη, δηλαδή τη στιγμή εκείνη που η τραγωδία έχασε την αρχική της μορφή, και έπαψε να είναι *αγών* και *δρώμενον*, δηλαδή μια πράξη επιτέλεσης στην οποία συμμετέχει το πλήθος ως δρώντες της δημοκρατίας, και άρχισε να υφίσταται με τη μορφή που το γνωρίζουμε, δηλαδή ως θέατρο, ως το ονομαζόμενο αριστοτελικό θέατρο ρεπερτορίου. Αν και, βέβαια, ήδη στις τραγωδίες του Ευριπίδη διαφαίνεται πως το θέατρο ως «κοινωνικός θεσμός που σκηνοθετεί ξανά και ξανά την αναιρέση της κοινωνικοσυμβολικής πράξης» ακριβώς με στόχο τον βαθύ αναστοχασμό γύρω από την πολιτική τάξη της πόλης, όπως στην περίπτωση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή (Σταυρακάκης: 158), διολισθαίνει σε μια σκηνή των ιδιωτικών αφηγήσεων και σε ένα θέατρο εξαγνισμού ατομικών παθών. Δηλαδή το ερώτημα πώς εμείς ως θεατές αντιδρούμε στο έργο και ενεργούμε πέρα από αυτό γίνεται το ερώτημα του πώς αυτοκαθαριζόμαστε δια του έργου, δηλαδή γινόμαστε ελεύθεροι ενόχης, επιστρέφοντας κατόπιν στην καθημερινότητά μας. Υπό την έννοια αυτή, η τέχνη αποσπάστηκε σταδιακά από την πολιτική, μεταφέροντας τις οποιοσδήποτε επιταγές περί βελτιστοποίησης της ανθρωπότητας και κοινωνικού μετασχηματισμού στο επίπεδο της (μάταιης) μελλοντικής υπόσχεσης. Η πολιτική έγινε πλέον τέχνη της μετουσίωσης [*Sublimierung*], μια νεωτερική εξέλιξη που κορυφώνεται στο ρομαντικό δόγμα της τέχνης ως ψευδοθρησκείας.

### **Μοντερνισμός και κατασκευή ως απο-μιμητική τέχνη**

Αναλόγως και στην *Αισθητική θεωρία*, και συγκεκριμένα στην κριτική που ασκεί ο Adorno ενάντια στην πραγμοποίηση της νεότερης τέχνης κατά την περίοδο της βιομηχανικής και μεταβιομηχανικής κεφαλαιοκρατίας διαφαίνεται αυτή ακριβώς η διαστρέβλωση του πολιτικού χαρακτήρα του έργου τέχνης: «Η διδασκαλία για την κάθαρση κατά βάθος αποδίδει στην τέχνη ήδη την αρχή που έμελλε να διέπει την πολιτιστική βιομηχανία [...] Το κιτς είναι μια παρωδία κάθαρσης» (405, 406). Τηρουμένων των αναλο-

γών, το κιτς είναι και μια παρωδία μεταβίβασης. Κατά τον Adorno, ενώ «το υποκείμενο που θεωρούσε, άκουγε, διάβαζε ένα μόρφωμα [έργο τέχνης] όφειλε να ξεκνά τον εαυτό του, να αδιαφορεί για το άτομό του, να σβήνει και να χάνεται μέσα στο μόρφωμα», επιτελώντας μια αισθητική μετουσίωση με βάση την «ταύτισή του» με το έργο, τώρα το έργο τέχνης γίνεται «άγραφος κάρτης για υποκειμενικές προβολές [...] και όχημα της ψυχολογίας του παρατηρητή [...] Ο καταναλωτής [του έργου τέχνης] μπορεί κατά βούληση να προβάλλει τις παρορμήσεις του, μιμητικά υπολείμματα, σ' αυτό που σερβίρεται» (40). Και το είδος αυτών των «μιμητικών υπολειμμάτων» επεξηγείται από τον Adorno λίγο παρακάτω: «ένα ομοίωμα της μαγείας (γοητείας) ως παρηγοριά για την απομάγευση» (40, μετάφραση τροποποιημένη). Στον αιώνα της πολιτιστικής βιομηχανίας και της εργαλειοποιημένης ψυχανάλυσης του εγώ (εμβληματική φιγούρα για τη διασύνδεση αυτών των δύο είναι ο Edward Bernays [Έντουαρντ Μπέρνις] (1891-1995), ανιψιός του Freud και πρωτοπόρος των δημοσίων σχέσεων και του μάρκετινγκ), η πραγματοποίηση του έργου τέχνης ουσιαστικά ταυτίζεται είτε με την ανάδειξή του σε «εκπραγματισμένη πολιτιστική κληρονομιά» είτε με την «ηδονή που αποκομίζει ο πελάτης και που δεν έχει μεγάλη σχέση με το αντικείμενο» (Adorno, 37), υποβιβάζοντας την τέχνη «σ' αυτό που ειρωνεύεται ο Χέγκελ, τον ευχάριστο ή χρήσιμο μηχανισμό κουντιστών μουσικών κουτιών της *Ποιητικής τέχνης* του Οράτιου» (32) είτε με ψυχολογικό εργαλείο με στόχο την παγίωση ενός σολιψιστικού εγώ: «Αφού η τέχνη είναι άχρηστη για την οικονομική οργάνωση της αυτοσυντήρησης –εντελώς δεν της το συγχωρεί ποτέ η αστική κοινωνία–, πρέπει τουλάχιστον να επιβεβαιωθεί με ένα είδος αξίας χρήσης, που ήταν απομίμηση της αισθητικής ηδονής [...] Ο ψυχολογισμός της αισθητικής ερμηνείας συμβιβάζεται εύκολα με τη μικροαστική αντίληψη ότι το έργο τέχνης απαλύνει αρμονικά τις αντιθέσεις, είναι η ονειρική εικόνα μιας καλύτερης ζωής, λησμονώντας το κακό μέσα από το οποίο εντούτοις κατάφερε να πραγματοποιηθεί» (35, 31).

Μια πλατωνική αισθητική, τουλάχιστον με τον τρόπο που αυτή καθορίστηκε στο παρόν κείμενο, μοιάζει να επικροτεί τελικά τη ρήση του Adorno πως το έργο τέχνης «δεν έχει ανάγκη να απαλλαγεί από τα ίχνη της γένεσής του, της τεχνητής υπόστασης» (312,322). Υπό την έννοια αυτή, η πλατωνική θέση περί εικαστικής μίμησης αποδεικνύει την εγγύτητα του αισθητικού τού προγράμματος προς τη νεωτερική αισθητική κατηγορία της κατασκευής: «[...] η κατασκευή είναι σήμερα η μοναδική μορφή ορθολογικότητας στο έργο τέχνης, όπως στις αρχές, στην Αναγέννηση, η χειραφέτηση της τέχνης από τη λατρευτική ετερονομία συμβάδιζε με την ανακάλυψη της κατασκευής που τότε λεγόταν «σύνθεση»» (106). Ένας αποδεδειγμένα μαθηματικός και πλατωνικός καλλιτέχνης, όπως ο Piet

Mondrian (Πητ Μόντριαν), αποτελεί μείζον παράδειγμα της μοντέρνας τέχνης ως κατασκευής.<sup>13</sup> Η σύνθεση εν είδει κατασκευής δεν συνδέεται πλέον με το φαίνεσθαι, αλλά με το είναι της γεωμετρίας. Πράγματι, διαβάζοντας εκείνο το εξαιρετικό απόσπασμα από τον *Φίληβο* περί της αναζήτησης της απόλυτης καθαρότητας του λευκού χρώματος που παραθέτει ο Ανδρόνικος, θα μπορούσε κανείς να σκεφθεί πως έχει γραφτεί από τον Mondrian, ο οποίος έψαχνε το απόλυτο λευκό (265, *Φίληβος* 51b-d, 52c-53b).<sup>14</sup>

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Luc Ferry (Λυκ Φερύ), για την πλειονότητα των καλλιτεχνών των ιστορικών πρωτοποριών η ορατή προοπτική υφίσταται πλέον ως «παραμορφωμένη φαινομενικότητα», ενώ η δισδιάστατη εξεικόνιση που υφίσταται ως η πλαστική συνέπεια της τέταρτης διάστασης (είναι αποδεδειγμένη η γοητεία που ασκούν σε όλες τις πρωτοπορίες οι νέες, μη-ευκλείδειες γεωμετρίες, δηλαδή γεωμετρίες του κυρτού χώρου, μείζον θέμα καλλιτεχνών όπως οι κυβιστές της ομάδας *La Section d'Or*) γίνεται το πραγματικό, δηλαδή το *νοητό* (332). Χαρακτηριστικό παράδειγμα πίστης στη γεωμετρία εν γένει είναι η ρήση του Jean Metzinger (Ζαν Μετζινζέρ), βασικού θεωρητικού της ομάδας, πως «η τέχνη εκείνη που δεν παύεται να βασίζεται πάνω σε μαθηματικά», μια ρήση που ουσιαστικά υποδηλώνει έναν γεωμετρικό πλατωνισμό εφάμιλλο των αναφορών του Πλάτωνα στον *Τίμαιο*.<sup>15</sup> Αυτό ακριβώς το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών αποτελεί και αδιάσειστη απόδειξη του βασικού ζητήματος που απασχολεί τη μοντέρνα τέχνη, δηλαδή του να αποζητά συνεχώς να αποδώσει *more geometrico* την «πιο πραγματική πραγματικότητα» (59, η έμφαση δική μου), όχι όμως τη φαινομενική πραγματικότητα ενός ψευδαισθησιοκρατικού καθεστώτος (του οποίου υπέρτατη έκφραση αποτελεί η φωτογραφία), αλλά τη μαθηματικά επαληθεύσιμη αν και όχι απαραίτητα προσβάσιμη δια των αισθήσεων πραγματικότητα. Αυτό που ο Ferry ονομάζει «ιδεϊστικός ρεαλισμός» [*réalisme idéiste*] (332) ως χαρακτηριστικό του μοντερνισμού θα μπορούσε όντως να αποτελεί μια επικαιροποιημένη απόδοση της πλατωνικής αντικειμενιστικής αισθητικής της γεωμετρικής μίμησης.<sup>16</sup>

Τόσο η θέση του Ferry περί αντικειμενιστικής αισθητικής («υπερκλασικισμός») ως εγγενές χαρακτηριστικό του μοντερνισμού όσο και η θέση του Adorno περί κατασκευής περιγράφουν με ακρίβεια ένα σημαντικό μέρος της πρωτοποριακής τέχνης, ενώ λειτουργούν ταυτόχρονα και ως ερμηνευτικός σχολιασμός της απο-ουσιοκρατικοποιημένης πλατωνικής αισθητικής. Μια επικαιροποιημένη πλατωνική θεωρία τέχνης δεν θα πρέπει να γίνει κατανοητή ως τέχνη της υπόδειξης, η οποία παραπέμπει σε μια ουσιοκρατική θεώρηση της αισθητικής και αναλόγως σε μια στρατευμένη πολιτική παλιννόστηση, αλλά μάλλον ως τέχνη της *δείξης*, για την ακρίβεια μια τέχνη του *para-deiknēin*, με τη σημασία που αποδίδει στον όρο ο Giorgio

Agamben (Τζιόρτζιο Αγκάμπεν) στην πραγματεία του *Περί μεθόδου*. Ενάντια στον ορισμό του παραδείγματος από τον Thomas S. Kuhn (Τόμας Σ. Κουν) στο βιβλίο *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων*, αλλά και από τον Michel Foucault (Μισέλ Φουκώ) στο *Αρχαιολογία της γνώσης*, το παράδειγμα ορίζεται από τον Agamben ως μορφή γνωσιολογίας, η οποία δεν βασίζεται στην επαγωγική λογική, αλλά ερείδεται στη λογική της αναλογίας, ουδετεροποιώντας κατ' αυτόν τον τρόπο τη διχοτομία μεταξύ γενικού και ειδικού (37). Η τέχνη της αρχαίας Αιγύπτου, η κυκλώπεια τέχνη του Δαίδαλου, η τέχνη του αρχαϊκού μειδιάματος δεν αποτελούν υποδείγματα προς μίμηση αλλά *para-deigmata* του τι μπορεί να σημαίνει μίμηση: η τέχνη της μίμησης υφίσταται όχι ως δουλική αναπαραγωγή του κόσμου, αλλά ως «καινούργια ζωντανή ανάπλασή του» (Ανδρόνικος, 71).

Θα μπορούσε πράγματι να ισχυρισθεί κανείς πως ένα μοντέρνο ανάλογο αυτής της πλατωνικής τέχνης της *απομίμησης* είναι και το ονομαζόμενο επικό θέατρο του Bertold Brecht –εξίσου μια τέχνη της «κατασκευής»–, ο οποίος στα κείμενά του τονίζει, αναλόγως με τον Πλάτωνα, τον «εκθεσιακό χαρακτήρα» του επικού θεάτρου, καθώς και την εγγύτητά του με τους «παμπάλαιους χορούς της Ανατολής».<sup>17</sup> Η πλατωνική μίμηση ουσιαστικά προσιωνίζει τις μοντέρνες καλλιτεχνικές τεχνικές της αποστασιοποίησης –ο γνωστός όρος του Brecht *Verfremdungseffekt*, ακριβώς γιατί βεβαιώνει στις τέχνες τη μέγιστη ικανότητα να διαμορφώνουν πολιτική συνείδηση. Υπό την έννοια αυτή, ο οποιοσδήποτε προγραμματικός αποκλεισμός μιας «κακής» τέχνης από έναν στρατευμένο θεωρητικό της τέχνης (όπως στην *Πολιτεία*) είναι φυσικό επακόλουθο. Δεν είναι τυχαίο πως τόσο ο Πλάτων όσο και ο Brecht είναι πολιτικοποιημένοι θεωρητικοί της τέχνης, αριστοκρατικός ο μεν, δημοκρατικός ο δε. Επομένως, η τέχνη έχει λόγο ύπαρξης μόνο εφόσον λειτουργεί τόσο αποστασιοποιητικά σε σχέση με τον θεατή/ακροατή, δηλαδή προσφέρει τόσο τα μέσα όσο και τη δυνατότητα της κριτικής αυτοαναίρεσής τους, άρα προσφέρει στον θεατή/ακροατή δυνατότητες αντίδρασης πέραν της ενδοαισθητικής πραγματικότητας του έργου, χωρίς όμως να τις αναδεικνύει, να τις καταγράφει ή να τις προπαγανδίζει, όσο και ορθολογικά κατασκευαστικά αποκρούοντας την ανάγκη για γητευτική φαντασμαγορία και παραπέμποντας σε μια αντικειμενική αλήθεια πέρα των φαινομένων (υπερκλασικισμός). Θα μπορούσε πράγματι να υποθέσει κανείς πως το απολύτως σύγχρονο ανάλογο του αρχαϊκού κούρου θα ήταν (περιέργως) σήμερα ένα έργο του Samuel Beckett (Σάμουελ Μπέκετ) –πράγματι ένα από τα κατεξοχήν εμβληματικά έργα στην *Αισθητική θεωρία* του Adorno.

Ο διαχωρισμός που επιχειρήθηκε μεταξύ τέχνης της απομίμησης και τέχνης της ταύτισης γίνεται ακριβώς για να καταδείξει τον διπλό χαρακτήρα της αισθητικοπολιτικής

έννοιας της μίμησης, και όχι για να επιβάλλει τον ένα ή τον άλλο τρόπο –εφόσον στα υπάρχοντα έργα τέχνης τα στοιχεία της απο-μίμησης και μεταβίβασης είναι στενά διαμεσολαβημένα μεταξύ τους– και αφετέρου τους πιθανούς κινδύνους που εκρέουν από την παρερμηνεία των εκδοχών αυτών.<sup>18</sup> Όντως, ο όρος μίμηση μας φέρνει αντιμέτωπους όχι μόνο με δύο διαφορετικές θεωρίες αισθητικής, αλλά και δύο εκδοχές του πολιτικού: μια αισθητικοπολιτική δράση που να στηρίζεται στην αποστασιοποίηση, την ενδοαισθητική επανοικιοποίηση της πραγματικότητας με στόχο μια έστω ενδεχομενική αλήθεια που δεν δύναται να εξεικονιστεί ενάντια σε μια αισθητικοπολιτική δράση που να στηρίζεται στην ιαματική μεταβίβαση, το δημόσιο θέατρο των συγκινήσεων και παθών με στόχο την (υποτιθέμενη) άρση κάθε διαφοράς. Μια χαρακτηριστική σύγχρονη παρερμηνεία των δύο εκδοχών της μίμησης απαντάται για παράδειγμα, συχνά στις συζητήσεις που αναφέρονται στην τέχνη ως ενδοκοινωνικό φαινόμενο. Στην περίπτωση αυτή δεν αναφέρομαι μόνο στην αισθητικοποίηση της δημόσιας σφαίρας κατά την περίοδο του φασισμού, ή τις προγραμματικές επικρίσεις της στρατευμένης τέχνης πάσας αποχρώσεως αλλά και σε σύγχρονες μορφές της ονομαζόμενης συμμετοχικής τέχνης. Τόσο ο φιλόσοφος Jacques Rancière (Ζακ Ρανσιέρ) όσο και η ιστορικός τέχνης Claire Bishop (Κλαίρ Μπίσοπ) έχουν καταδείξει, ο καθένας από διαφορετική σκοπιά, τους αισθητικούς και πολιτικούς περιορισμούς της ονομαζόμενης «κοινωνικής στροφής» [social turn] στην τέχνη, μια κριτική που ασκεί και ο Adorno: «Το στοιχείο της κοινωνικής κριτικής που περιέχουν τα έργα τέχνης αντιπολιτεύεται σήμερα την κοινωνική πραγματικότητα ως τέτοια, διότι η ίδια έχει γίνει ιδεολογία της ιδεολογίας της, ενσάρκωση της κυριαρχίας» (434). Προφανώς δεν έχει καμιά σημασία πλέον να κάνει κανείς μνημεία παγιωμένων ταυτοτήτων και βεβαιωτήτων από εικόνες, αντικείμενα και αρχιτεκτονικές, διαιωνίζοντας το ουσιοκρατικό, νεο-συντηρητικό παράδειγμα του αυτόνομου έργου τέχνης στα πλαίσια ενός ρετρο-μοντερνισμού που έχει ως μοναδικό του στόχο την παγίωση της δεδομένης τάξης πραγμάτων. Αντιστρόφως, όμως, και η δημιουργία ψευδοπρωτοποριακών κοινωνικών δημόσιων χώρων, οι οποίοι λειτουργούν αποκλειστικά διαμέσου της μεταβίβασης δεν υφίστανται απαραίτητα ως τόποι εμφάνισης πολιτικής ελευθερίας και αυτοδιάθεσης, παρά ως είδωλα, ως φαντασμαγορικές ψευδαισθήσεις που προκαλεί (και επιβάλλει) το κεφαλαιοκρατικό θέαμα, με στόχο την αναπαραγωγή του.

Στην παρουσίαση της 7ης Μπιενάλε του Βερολίνου (2012) και σε σχέση με την επιδιωκόμενη ταυτότητα της έκθεσης εν είδει «εφαρμοσμένης κοινωνικής τέχνης», η κριτικός τέχνης Ana Teixeira Pinto ( Άννα Τεξείρα Πίντο) διαπιστώνει χαρακτηριστικά την ύπαρξη μιας «πραγματιστικής αντίφασης ανάμεσα σε αυτό που η Μπιενάλε λέει

ότι επιδιώκει –συμμετοχή– και στο πώς προσπαθεί να το επιτύχει –αντιπαράθεση». Αν και ο στόχος της έκθεσης είναι η συμμετοχικού τύπου κοινωνικοπολιτική κριτική, ο στόχος δεν επιτυγχάνεται, ακριβώς επειδή η επιμελητική δράση προσπαθεί να επιβάλει εξ καθέδρας τη στάση αυτή στους θεατές της, αφήνοντας εν τέλει «τα πάντα στη θέση τους: την ομιλία και τον θόρυβο, τη δύναμη και τη διαμαρτυρία, τη σκληρότητα και το κιτς».<sup>19</sup> Αν οι θεατές συμμετείχαν τελικώς σε κάτι, αυτό θα ήταν το εξ αποστάσεως θέατρο των συγκινήσεων μιας αυτοαναφορικής και επομένως πολιτικά ουδέτερης συμμετοχικότητας. Μια πλατωνική αισθητική εννοούμενη ως τέχνη της κατασκευής δύναται να επαναπροσδιορίσει την τέχνη ως εμφαντικά αισθητικοπολιτική πρακτική, εφόσον υπερασπίζεται τον «διπλό χαρακτήρα του έργου τέχνης» ως αυτόνομο και κοινωνικό γεγονός διαμέσου μιας αυτοστοχαζόμενης (και άρα συνεχώς αυτοακυρούμενης) κατασκευασιμότητας –τόσο του έργου όσο και της κοινωνίας στην οποία αυτό αναφέρεται. Αναλόγως και η τέχνη νοούμενη ως απόρριψη της διδασκαλίας περί ιαματικής ψυχολογικής κάθαρσης, η οποία ουσιαστικά εδραιώνει την κυριαρχία μιας προβληματικής κοινωνίας που υποτίθεται πως προσπαθεί να αλλάξει, είναι μια πιθανή απάντηση στο ερώτημα που θέτει εκ νέου η τέχνη στον εικοστό πρώτο αιώνα.

#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 2005, σ. 125.
- 2 Μανόλης Ανδρόνικος, *Ο Πλάτων και η τέχνη. Οι πλατωνικές απόψεις για το ωραίο και τις εικαστικές τέχνες*, Νεφέλη, Αθήνα 1986 (α΄ έκδ. 1952), σ. 50.
- 3 Theodor W. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σ. 404.
- 4 Umberto Eco, *Ιστορία της μορφής*, μτφρ. Δήμητρα Δότση / Χρίστος Ρομποτής, Καστανιώτης, Αθήνα 2004, σ. 75.
- 5 Στέλιος Ράμφος, *Μυθολογία του βλέμματος*, Αρμός, Αθήνα [χ.χ.], σ. 15.
- 6 Η ανάλυση του Ανδρόνικου προχωρεί μάλλον εσπευσμένα στη θέση πως ο Πλάτων στο κείμενο αυτό αποτρέπει φόρο τιμής στον Φειδία, μια και το κύριο επίχειρημα του χωρίου στον *Πρωταγόρα*, δηλαδή η αξιολογική συμπάρθεση του γνωστότερου σοφιστή με τον γνωστότερο γλύπτη της εποχής του, έχει ως στόχο την καταδίκη της σοφιστικής εν γένει, ειδικά εφόσον το επίχειρημα επικεντρώνεται στο γεγονός ότι οι σοφιστές, των οποίων τα έργα συν τοις άλλοις είναι αμφιβόλου ποιότητας, πλουτίζουν ασύστολα και χωρίς λόγο, ενώ οι γλύπτες, των οποίων τα έργα είναι γενικώς παραδεκτό πως είναι «όμορφα», και άρα χαίρουν γενικότερης εκτίμησης, δεν έχουν «ούτε το δέκατο από την περιουσία του σοφιστή» (133). Αν και ο Ανδρόνικος επιδεικνύει συνήθως εξαιρετική ευαισθησία στο να διακρίνει όλες εκείνες τις στιγμές που η πλατωνική ειρωνεία έρχεται διαλεκτικά να συμπληρώσει την αξιολογική του επιχειρηματολογία, μοιάζει να υποκύπτει στο σημείο αυτό, στην ομολογουμένως δικαιολογημένη σαγήνη που ασκούν τα έργα της κλασικής περιόδου και εκλαμβάνει την πλατωνική ρήση υπέρ του Φειδία ως de facto έπαινο και όχι ως μέρος ενός συνολικότερου επιχειρήματος και μιας στρατηγικής τακτικής (35). Όπως αναφέρει σε άλλο σημείο, ο Πλάτωνας δεν θα μπορούσε να βρεθεί «συναγωνιστής της σο-

- φιστικής στο καταστροφικό της έργο», οπότε και όφειλε να υποστηρίξει την τέχνη για να μην «πάρει τη θέση του οικονομάρου», η οποία αποτέλεσε και την πάγια τακτική του σοφιστικού σχετικισμού (155).
- 7 Jean-François Lyotard, *Der Widerstreit*, μτφρ. από τα γαλλικά Joseph Vogl, Fink, Μόναχο 1989, σ. 48, μτφρ. του συγγραφέα.
  - 8 Βασίλης Κάλφας / Γιώργος Ζωγραφίδης, *Αρχαίοι έλληνες φιλόσοφοι*, Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2013, σ. 131.
  - 9 Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ / Παύλος Χριστοδουλίδης, Νεφέλη, Αθήνα 1989, σ. 238.
  - 10 Michael Hardt / Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, μτφρ. Νεκτάριος Καλαϊτζής, Scripta, Αθήνα 2002, σ. 332.
  - 11 Γιάννης Σταυρακάκης, *Η λακανική αριστερά. Ψυχανάλυση, θεωρία, πολιτική*, μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, Σαββάλας, Αθήνα 2012, σ. 102.
  - 12 «Lacan», στο Paul Verhaeghe / Frédéric Declercq, «Lacan's Analytic Goal: "Le Sinthome" or the Feminine Way», στο Luke Thurston, *Re-inventing the Symptom: Essays on the Final Lacan*, The Other Press, N. Υόρκη 2002, σ. 59-82, σ. 65.
  - 13 Βλ. Kenneth Frampton, «Ντε Στέιλ», στο Νίκος Στάγκος (επιμ.), *Έννοιες της μοντέρνας τέχνης. Από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2003, σ. 207-230, 212· πρβλ. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, ό.π., σ. 107.
  - 14 Αμιγώς πλατωνικές είναι και οι αναφορές ενός άκρως σημαντικού καλλιτέχνη για την κατανόηση της πρωτοπορίας των αρχών του εικοστού αιώνα, του Theo Van Doesburg –ένα πρόσωπο που συνδέει το ολλανδικό De Stijl με το γερμανικό Bauhaus και το γαλλικό L'Esprit Nouveau–, ο οποίος εφιστά την προσοχή στην ανάγκη χρήσης «στοιχειωδών και αντικειμενικών, καθολικών μέσων μορφοποίησης» κατά την παραγωγή της «προοδευτικής» τέχνης· βλ. Theo Van Doesburg, «Έκθεση της Ομάδας De Stijl», *De Stijl* 5/4 (1921), σ. 56-59, μτφρ. του συγγραφέα.
  - 15 Jean Metzinger, *Le cubisme était né*, Présence, Παρίσι 1972, σ. 23· βλ. Luc Ferry, *Homo Aestheticus. Η επινόηση της και αισθησίας στη δημοκρατική εποχή*, μτφρ. Χαρά Μπακονικόλα / Φώτης Σιατίτσας, Ευρυδίκη, Αθήνα 2011, σ. 307-346.
  - 16 Και πράγματι, αν ασπαστούμε τη βασική θέση του Ferry πως αυτού του είδους «υπερκλασικισμός» της πρωτοπορίας, δηλαδή ο άμεσος δεσμός της τέχνης με την αλήθεια βρίσκει τον αυθεντικό στοχαστή της στο πρόσωπο του Nietzsche, τότε γίνεται κατανοητό γιατί ο φιλόσοφος σε έναν από τους γνωστούς αφορισμούς του ισχυρίζεται πως «η φιλοσοφία μου είναι ένας ανεστραμμένος πλατωνισμός» (237, 229), δηλαδή μια φιλοσοφία που ενώ κρατά μόνο το φαινόμενο από την πλατωνική (και καρτεσιανή) διάκριση μεταξύ φαινομένου και ουσίας, ουσιαστικά διααιωνίζει την πρωταρχική πίστη στην τέχνη ως αλήθεια (βέβαια μια αλήθεια όχι ταυτοτική, αλλά μια αλήθεια της διαφοράς και της βούλησης).
  - 17 Αναλόγως, και η θεωρία του αποστασιοποιητικού και απαλλαγμένου από υποκειμενικές αποχρώσεις θεάτρου στον Brecht – διαχωρισμένη βέβαια από την σχεδόν ιδεοληπτική ανάγκη του επινοητή του για ηθικοπολιτική διδαχή και ιδωμένη περισσότερο ως πρότυπο τέχνης υπό του πρίσματος της κατασκευής – παραπέμπει σε μια συγγενή προς τον Adorno θεώρηση της τέχνης, αν και εγγύτερα στις αντορνικές τοποθετήσεις είναι λιγότερο τα ίδια τα θεατρικά έργα του Brecht, όσο η θεωρία του για το «θέατρο παράδειγμα [Modeltheater]». Η κριτική που ασκεί ο Adorno στον Brecht, δηλαδή ότι αυτό που συνιστά την ποιότητα των έργων του δεν είναι η στράτευσή τους, αλλά η κατασκευασμότητά τους (419) ισχύει και για το αισθητικό πρόγραμμα του Πλάτωνα. Και στις δύο περιπτώσεις ελλοχεύει ο κίνδυνος να μετατραπεί η προγραμματική πρόθεση σε διδακτική και κατά βάση αυταρχική χειρονομία.
  - 18 Παραφράζοντας τον Brecht, και για να δείξουμε τη διαφορά, θα μπορούσαμε να πούμε το εξής: ο θεατής μιας τέχνης της μεταβίβασης λέει: «Ναι, αυτό το ένοιωσα και 'γω. – Έτσι είμαι. – Αυτό είναι φυσιολογικό. – Αυτό είναι μεγάλη τέχνη: τα πάντα είναι κατανοητά από μόνα τους. Κλαίω μ' αυτόν που κλαίει και γελάω μ' αυτόν που γελάει». Ο θεατής μιας τέχνης της αποστασιοποίησης θα έλεγε όμως: «Αυτό δε μου πέρασε καν από το μυαλό. – Δεν θα 'πρεπε να το κάνει κανείς έτσι. – Αυτό προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση, σχεδόν δε μπορείς να το πιστέψεις. – Αυτό είναι μεγάλη τέχνη: τίποτα δεν είναι αυτονόητο. Γελάω γι' αυτόν που κλαίει και κλαίω γι' αυτόν που γελάει!»· βλ. Berthold Brecht, «Das epische Theater», στο του ίδιου, *Die Stücke von Berthold Brecht*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1987, σ. 989, μτφρ. του συγγραφέα. Προφανώς, αυτού του είδους ο διαχωρισμός έχει αναλυτικό χαρακτήρα, εφόσον δεν υποβάλλει ότι θα πρέπει ένας καλλιτέχνης να επιλέξει μεταξύ της μίας ή της άλλης εκδοχής της μιμητικής λειτουργίας. Για την ακρίβεια, μεγάλοι δημιουργοί είναι πάντα σε θέση να διαχειρίζονται με ακρίβεια και οικονομία εκφραστικών μέσων το παιχνίδι της εναλλαγής μεταξύ αποστασιοποίησης και μεταβίβασης, ακόμη και όταν όπως στην περίπτωση του ίδιου του Brecht θεωρητικοποιούν υπέρ του ενός και εναντίον του άλλου.
  - 19 Ana Teixeira Pinto, «7th Berlin Biennale», στο <http://www.art-agenda.com/reviews/7th-berlin-biennale/>, πρόσβαση: 6.11.2013), μτφρ. του συγγραφέα.