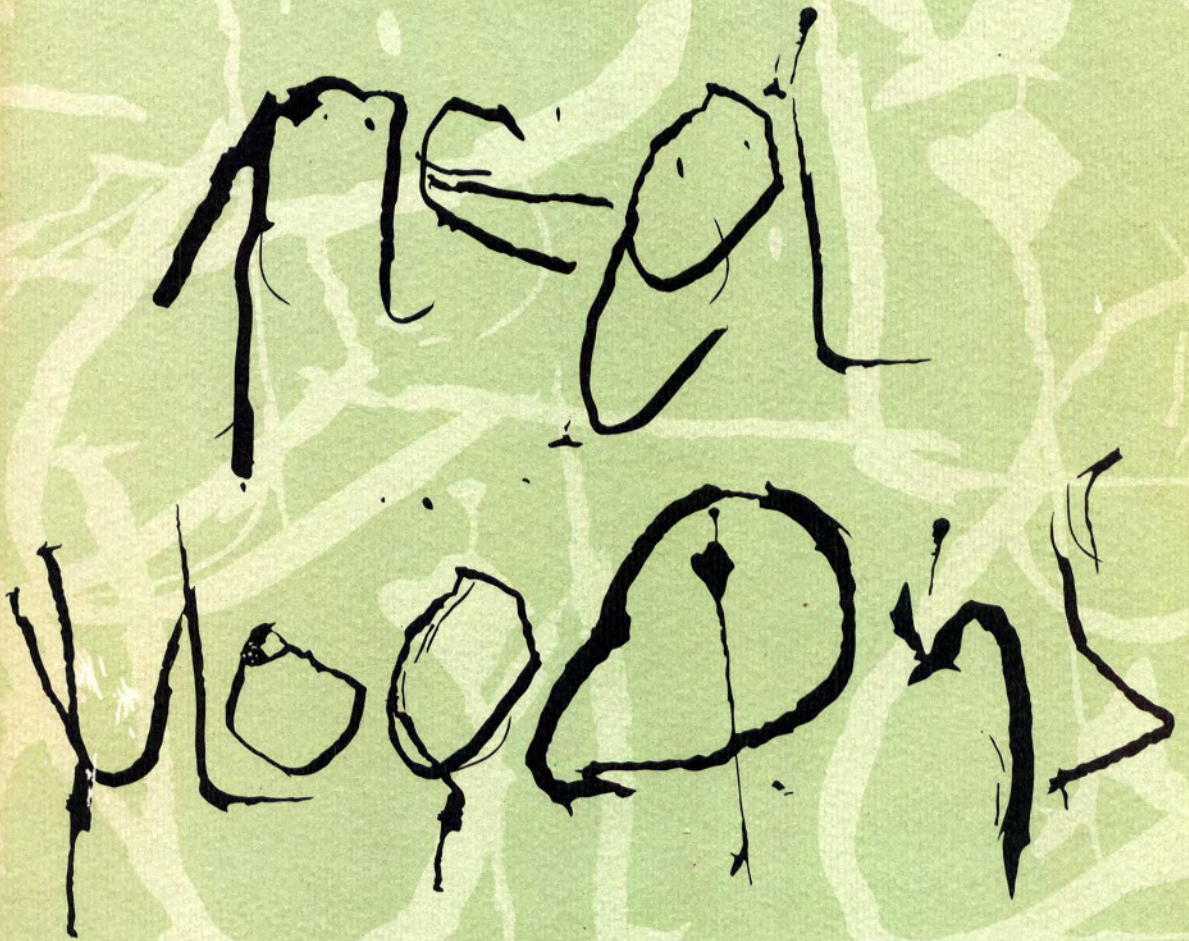


ΑΣΓΚΕΡ ΓΙΟΡΝ



ΝΗΣΙΑΔΕΣ

ΑΣΓΚΕΡ ΓΙΟΡΝ  
ΠΕΡΙ ΜΟΡΦΗΣ



## Σημείωση των μεταφραστών

Δεδομένης της ιδιαίτερης αλλά πολύ κεντρικής για τους καταστασιακούς χροιάς του όρου *intelligence*, αποδώσαμε τον όρο αυτόν ως «νοημοσύνη» (όταν αναφέρεται σε μια γενικότερη ιδιότητα) και ως «ευφυΐα» (όπου έχει ένα πιο ειδικό χαρακτηριστικό). Πρέπει να γνωρίζουμε ότι οι καταστασιακοί, της πρώτης περιόδου τουλάχιστον, αντιτάχθηκαν στη νοησιαρχική προσέγγιση της πραγματικότητας (κατά την οποία η πράξη είναι αποτέλεσμα διανοητικού συλλογισμού), στην πρακτικιστική προσέγγιση (κατά την οποία η άλογη πράξη καθορίζει απόλυτα τη διάνοια) και στη βιταλιστική προσέγγιση (κατά την οποία υπάρχει μια ζωτική δύναμη που διακρίνεται τόσο από την ψυχή όσο και από τον οργανισμό), υποστηρίζοντας τη βιωματική προσέγγιση στην οποία κυριαρχεί η *intelligence* όχι ως ατομικό ιδίωμα αλλά ως η στιγμή της μέγιστης ενότητας μεταξύ νόησης και πράξης.

Τον όρο *contraires* τον αποδώσαμε ως «ενάντια» και όχι ως «αντίθετα» (τα *opposés*). Ο λόγος είναι ότι η εναντιότητα (*contrariété*) αποτελεί ειδική μορφή αντίθεσης (*opposition*): πρόκειται για την αντίθεση μεταξύ των θετικών και των αρνητικών, καθολικών ή μερικών προτάσεων —ενώ λ.χ. η αντίφαση (*contradiction*) αναφέρεται στην αντίθεση μεταξύ μιας θετικής καθολικής και μιας μερικής αρνητικής πρότασης ή μεταξύ μιας αρνητικής καθολικής και μιας θετικής μερικής πρότασης. Η όλη σκέψη του Γιόρν, που στέκεται κριτικά απέναντι τόσο στην εγελιανή διαλεκτική όσο και στη φαινομενολογία, περιστρέφεται γύρω από την εναντιότητα ειδικά, υποστηρίζοντας τη «συμπληρωματική εναντιότητα» (*contrariété complémentaire*) στα χνάρια του Νιλς Μπορ.

Ένας ακόμα πολύ σημαντικός όρος στη σκέψη του Γιόρν είναι ο όρος *sensationnel/-le* : «εκείνος/-η ή εκείνο που προκαλεί αίσθηση, που εντυπωσιάζει». Αναφέρεται λ.χ. στην «*sensationnelle* φάση της επιστήμης», στη «*sensationnelle* μέθοδο» και υποστηρίζει ότι «η τέχνη είναι *sensationnelle*». Αποδώσαμε τον όρο αυτό ως «εντυπωσιακός», όταν αναφέρεται σ' εκείνο το υποκείμενο που προκαλεί ζωηρή αίσθηση, και ως «εντυπωτικός» όταν αναφέρεται σ' εκείνο το υποκείμενο που αποσκοπεί ή είναι κατάλληλο να προκαλεί αίσθηση.

Απέδωσα με «σουρεαλισμό» το *surrealisme*, για να το αντιδιαστείλω προς τον «υπερεαλισμό» [*hyperrealisme*] —σύγχρονο καλλιτεχνικό ρεύμα.

B. T.

Τίτλος πρωτοτύπου: Asger Jorn, *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts*. [Έκδοση της Internationale Situationniste].

Μετάφραση: Γιάννης Δ. Ιωαννίδης, Σπύρος Σκούφος

Επιμέλεια: Βασίλης Τομανάς

Σελιδοποίηση: Φανή Δεδούση

Εξώφυλλο: STEP Publications

Βιβλιοδεσία: Γιώργος Δεληδημητρίου

I.S.B.N.: 960-8480-91-4.

Άσγκερ Γιον

## Περί Μορφής

Σκιαγραφία  
μιας μεθοδολογίας των τεχνών

Μετάφραση: Γιάννης Δ. Ιωαννίδης και Σπύρος Σκούφος

ΝΗΣΙΔΕΣ



ASGER JORN



## Περιεχόμενα

Πρόλογος	9
ΕΙΚΟΝΑ ΚΑΙ ΜΟΡΦΗ. Εναντίον του εκλεκτικού εμπειρισμού Πρώτο πείραμα του Φαντασιακού Μπάουχαους (κεραμικά της Αλμπίσολα)	11 26
ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΤΟΥ ΦΟΝΞΙΟΝΑΛΙΣΜΟΥ. Ομιλία στο Διεθνές Συνέ- δριο Βιομηχανικού Σχεδίου. Σημειώσεις για τη δημιουργία ενός φαντασιακού Μπαουχάους. Εναρκτήρια ομιλία στο Συνέδριο της `Αλμπα. Το Λαϊκό Πανεπιστήμιο και η τέχνη.	29
Τρίτο πείραμα του Φαντασιακού Μπάουχαους (ταπισερί των Γιόρν και Βέμεερ)	40
ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΔΟΜΗ. Για τον ρόλο του «νέου» στον αιώνα μας	42
ΑΘΛΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΘΑΥΜΑ. Για τον ρόλο του εξτρεμισμού στην πο- λιτιστική ανάπτυξη	63
ΔΟΜΗ ΚΑΙ ΑΛΛΑΓΗ. Για τον ρόλο της διάνοιας στην καλλιτεχνική δημιουργία.	77
Δεύτερο πείραμα του Φαντασιακού Μπάουχαους (διακόσμηση από παιδιά)	96
ΜΑΓΕΙΑ ΚΑΙ ΜΗΧΑΝΙΚΗ. Για τον ρόλο του βανδαλισμού στην ι- στορία των τεχνών	97
ΟΙ ΚΑΤΑΣΤΑΣΙΑΚΟΙ ΚΑΙ Η ΑΥΤΟΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ	131
ΚΙΝΗΣΗ ΚΑΙ ΜΟΡΦΗ. Για το προοδευτικό περιεχόμενο της έννοι- ας δυσυμμετρία. Η επικαιρότητα μιας δομημένης τέχνης. Η ανε- πάρκεια της επιστημονικής έννοιας της δυσυμμετρίας.	135
ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΣΗΜΑΣΙΑ. Για την καλλιτεχνική ή μαγική σκέψη Τέταρτο πείραμα του Φαντασιακού Μπάουχαους (ψυχογεωγραφι- κοί χάρτες)	159 191
ΕΞΟΔΟΣ. Για να τελειώνουμε μ' αυτούς τους λόγους και να κατα- πιαστούμε με κάτι άλλο	194
Μια πρώτη επιτυχία: η βιομηχανική ζωγραφική του Πίνοτ-Γκαλίτσο.	212
Άσγκερ Γιόρν: Κείμενο του Γιάννη Ιωαννίδη	215



ASGER JORN

# POUR LA FORME

ÉBAUCHE D'UNE  
MÉTHODOLOGIE  
DES ARTS

---

EDITE PAR L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE  
32, Rue de la Montagne-Genève, 32 — PARIS (5<sup>e</sup>)

## Πρόλογος

Τα κείμενα που συγκεντρώθηκαν στο βιβλίο αυτό έχουν γραφτεί και δημοσιευτεί μεμονωμένα σε διάφορες γλώσσες από το 1954 έως το 1957. Αποτελούν, λοιπόν, το σημειωματάριο ενός πειραματικού διαβήματος, που η ανάπτυξή του αντιστοιχεί στην ιστορική μετάβαση από την οργανωμένη δραστηριότητα γύρω από την επιθεώρηση Cobra (1948-1951) στις θέσεις που προσδιορίζονται σήμερα από την Καταστασιακή Διεθνή. Η εργασία αυτή μπορεί να θεωρηθεί σύνοψη των θεωρητικών συμπερασμάτων του Διεθνούς Κινήματος για ένα Φαντασιακό Μπάουχαους (Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste, 1953-1957), που έργο του ήταν ακριβώς να προετοιμάσει μια πιο προχωρημένη συνάθροιση.

Η συνακόλουθη εναντίωση προς το νέο Μπάουχαους της Ούλμ, την οποία χρειάστηκε ν' αναγνωρίσουμε ως αναγκαία, επεκτάθηκε αυτά τα χρόνια στο σύνολο του πολιτιστικού μετώπου. Ο συμβιβασμός με τα στοιχεία του κατεστημένου είναι παντού αδύνατος, και στα στοιχεία αυτά οφείλουμε να κατατάξουμε κι εκείνους που εκτιμούν ότι μία και μόνο καινοτομία αρκεί στη ζωή ενός ανθρώπου και ότι, από τη στιγμή που ο ίδιος έπαιξε ρόλο στην εμφάνισή της, μπορεί πλέον να γεράσει μαζί της. Έτσι, η ελπίδα να ξανασυναχθούν ορισμένα πρόσωπα, που είχαν ως τώρα εμπλακεί στην ίδια έρευνα, διαψεύστηκε από τα γεγονότα: κι αυτό εξηγεί γιατί, στα γραπτά που ακολουθούν, παρατίθενται με εμπιστοσύνη ορισμένα ονόματα, και τα γραπτά τους μιας συγκεκριμένης στιγμής, ονόματα που σήμερα απορρίπτουμε οριστικά. Νέες δυνάμεις καταφθάνουν τώρα, που μας δικαιώνουν και μας βοηθούν να πάμε μακρύτερα. Όταν κάποιος θέλει να προχωρήσει, δεν μένει μόνος.

Στόχος του βιβλίου αυτού ήταν ν' αποδείξουμε πως μια μεθοδολογία των τεχνών πρέπει να συλλαμβάνεται υπό τη μορφή μιάς πειραματικής διαλεκτικής· και να δείξουμε τον δρόμο που οφείλουμε ν' ακολουθήσουμε ώστε να συνδυάσουμε τη διαλεκτική στάση με την πειραματική στάση. Σ' ένα διάβημα τέτοιου εύρους, κάποια εποσιώδη σφάλματα είναι αναπόφευκτα, προπάντων αν πάρουμε υπ' όψη μας τη γέννηση νέων εξειδικεύσεων και την κατ' ανάγκην ακόμα ανεπαρκή μεταξύ τους σύνδεση.

Καταστασιακή Διεθνής, Ιούνιος 1958





Πόλοκ

## ΕΙΚΟΝΑ ΚΑΙ ΜΟΡΦΗ

Εναντίον του εκλεκτικού εμπειρισμού

*Η ζωγραφική και η γλυπτική*

Η σύγχρονη επανάσταση στα πεδία της ζωγραφικής και της γλυπτικής έχει οδηγήσει ορισμένους καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες στην πεποίθηση ότι η γλυπτική και η ζωγραφική δεν αντιστοιχούν πλέον στην εποχή μας ως καλλιτεχνικές μορφές. Δηλαδή ότι αυτές οι τέχνες δεν υπάρχουν πλέον ως μορφή έκφρασης.

Η πτώση της κλασικής αισθητικής μάς έχει ρίξει σε μια κατάσταση εμφανούς χάους, που επιβάλλει την ανακάλυψη νέων μορφών καλλιτεχνικής έκφρασης, ικανών να εκφράσουν επακριβώς την εποχή μας.

Η αδυναμία ενσωμάτωσης των ζωγραφικών πινάκων και των γλυπτών πάνω σε βάθρο γίνεται αισθητή κυρίως στην αρχιτεκτονική, κι αυτό έχει οδηγήσει ορισμένους να σκεφτούν ότι η γλυπτική και η ζωγραφική δεν έχουν πλέον δικαίωμα να τοποθετούνται μέσα στα σπίτια που κατασκευάζονται για την καθημερινή ζωή.

Η ιδέα αυτή υποστηρίζεται, μεταξύ άλλων, από τον αμερικανό αρχιτέκτονα Φρανκ Λούντ Ράιτ, και έχει ως αναμφισβήτητο σύμβολο το γεγονός ότι ο ίδιος ο Ράιτ κατασκευάζει στα γεράματά του ένα μουσείο «κοχύλι» στη Νέα Υόρκη, όπου τα έργα τέχνης θα ενταφιάζονται αμέσως χωρίς πρώτα να περνούν από την καθημερινή ζωή.

Η ίδια σύλληψη έκανε τον συγγραφέα Dieter Oestreich να δηλώσει στην ελβετική αρχιτεκτονική επιθεώρηση *Werk* (τεύχ. 6, 1953) ότι «ο άνθρωπος της εποχής μας αδυνατεί να βρει στη γλυπτική μια έγκυρη έκφραση και, συνεπώς, για τον ίδιο λόγο, η ζωγραφική οφείλει να περιορίζεται μόνο στις γραμμές και τα καθαρά χρώματα της ανεικονικής ζωγραφικής». Απατώνται, αν φαντάζονται ότι η «ανεικονική» έκφραση και η ρήξη με τη μίμηση της φύσης ταυτίζονται. Απεναντίας, πρόκειται για τελείως άλλο πράγμα.

Εδώ έχουμε να κάνουμε με μια άρνηση της ύπαρξης, της ορθής αξίας και της αυτονομίας της ίδιας της εικαστικής απεικόνισης ως καθαρά επιφανειακού αισθητικού αποτελέσματος. Κατά τον Μεσοπόλεμο, παρακολούθησαμε έναν καθαρισμό της αρχιτεκτονικής με το όνομα «πουρισμός», κι αυτό το είδος καθαρισμού είναι ιστορικό φαινόμενο· πράγματι, το συναντούμε, αν διατρέξουμε την ιστορία της Κίνας, της Αιγύπτου, της Βυζαντινής αυτοκρατορίας αλλά και της βόρειας Ευρώπης κατά τη Μεταρρύθμιση.

Πρόκειται για ένα καλβινιστικό πνεύμα, που σε ορισμένα σημεία έχει κάποια αξία αλλά που αποκτά σήμερα αντιδραστική όψη.



Αυτή η δεύτερη όψη εκδηλώνεται σήμερα. Το πρώτο Μπάουχαους, στη Γερμανία, εκπλήρωσε μια ιστορική αποστολή. Αν ξεκινήσουμε σήμερα από τις ίδιες ιδέες, θα οδηγηθούμε, αντίθετα, στην αντιδραστική όψη του φαινομένου (Νέο Μπάουχαους του Max Bill).

Αυτές οι αναλυτικές προσπάθειες διάκρισης και ανεξαρτησίας των δραστηριοτήτων, που προηγήθηκαν της εποχής μας, απελευθέρωσαν και ξεκαθάρισαν ποικίλες ανθρώπινες δραστηριότητες, δια μέσου των οποίων η ίδια τάση έφτασε σήμερα σ' έναν απομονωτισμό των επαγγελματιών μέσα στην εξειδίκευση.

Για να βάλουμε τέλος σ' αυτή τη στείροτητα που βασιλεύει στην επιστήμη και στις τέχνες, είναι σήμερα περισσότερο από ποτέ αναγκαίο να συνειδητοποιήσουμε τις αμοιβαίες εξαρτήσεις και επιδράσεις όλων των δραστηριοτήτων της κουλτούρας μας και, για να φτάσουμε εκεί, πρέπει να βρούμε μία συνθετική μέθοδο έρευνας, κοινή σε όλες αυτές τις δραστηριότητες.

*Οι αρχιτέκτονες,  
προστάτες της διαφημιστικής τέχνης και της προπαγάνδας*

Η αρχιτεκτονική είναι μια «τέχνη για τη διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου μας», η ζωγραφική και η γλυπτική είναι «τέχνες που δημιουργούν εικόνες»: οι αρχιτέκτονες, όμως, πρέπει να συνειδητοποιήσουν πως όλες οι μορφές που έχουν δημιουργηθεί από τον άνθρωπο είναι απαραίτητες και, πριν απ' όλα, προϊόντα φαντασίας. Γι' αυτό και η ζωγραφική προηγείται πάντοτε της αρχιτεκτονικής.

Παρόμοια, οι εικόνες δημιουργούνται από τις ιδέες, οι οποίες μεταφράζονται αμέσως σε λόγια: οι συγγραφείς είναι «καλλιτέχνες της ομιλίας και της ιδέας». Ο ζωγράφος αιχμαλωτίζεται στο δίλημμα εχθρός-συνένοχος: εχθρός, επειδή θανάσιμος κίνδυνος ελλοχεύει στη δυνατότητα να γίνει λογοτέχνης ή αρχιτέκτονας, συνένοχος, επειδή η ζωγραφική δεν υπάρχει χωρίς την έμπνευση της λογοτεχνίας, και μάλιστα ξεριζώνεται, αν δεν υπακούσει στους «εγγενείς» (αρχιτεκτονικούς) νόμους της ζωγραφικής.

Ο ποιητής προσπαθεί να κυριαρχήσει τη ζωγραφική, για να εδραιώσει τη θέση του στο σύμπαν των σημείων και των συμβόλων. Ο αρχιτέκτονας προσπαθεί, από την πλευρά του, να κυριαρχήσει τη ζωγραφική, επειδή αυτή υποστηρίζει τη μορφική γλώσσα του: κατά συνέπεια, ο ζωγράφος προσπαθεί να κυριαρχήσει τη λογοτεχνία και την αρχιτεκτονική για λόγους καθαρά εικαστικούς.

Το δημιουργικό πνεύμα ανθίζει όταν, μέσα στις αμοιβαίες αντιπαλοότητες, διατηρείται η αυτονομία αυτών των τριών τεχνών. Δεν έχει καμιά σημασία το γεγονός ότι στους ζωγράφους, τους συγγραφείς και τους αρχιτέκτονες συναντούμε τάσεις απομονωτισμού: αν όμως αυτή η ρήξη



γίνει γεγονός γενικής σημασίας, τότε μπορεί να στερήσει το ελεύθερο ρεύμα της δημιουργίας. Σήμερα περισσότερο από κάθε άλλη φορά υπάρχει η απειλή αυτή. Προφανώς είναι δυνατόν οι αρχιτέκτονες να ξαναβρίσκουν εν κρυπτώ μια πρακτική αξία στον Άρπ ή τον Μιρό (λόγου χάρη) και ταυτόχρονα ν' απορρίπτουν τον ντανταϊσμό ή τον σουρεαλισμό τους στα πλαίσια της καλλιτεχνικής συζήτησης. Αυτό το διπλό παιχνίδι των αρχιτεκτόνων εμποδίζει μια ορθολογική ανάλυση των νέων προβλημάτων της μορφής, διότι είναι αδύνατον να συλλάβουμε τα στάδια της εξέλιξης των μορφών, αν η φαντασία δεν αποκτήσει μια αυτόνομη θέση στη μορφική αναζήτηση.

Αυτό αποδεικνύεται εμπειρικά διότι, εκτός από ορισμένες ιταλικές, αμερικάνικες και σκανδιναβικές απόπειρες, η αρχιτεκτονική έχει καθηλωθεί στα ίδια προβλήματα και αξιωματικές αρχές που έχουν τεθεί εδώ και τριάντα τουλάχιστον χρόνια.

Κατά μια πολύ διαφορετική έννοια αποκαλύπτεται η αθλιότητα της ζωγραφικής και της γλυπτικής, που προκαλείται από αυτή την ίδια άγνοια, εφ' όσον είναι προφανές πως οι αρχιτέκτονες δεν κατορθώνουν ν' αποφύγουν τη χρήση των «εικόνων» στην κοινωνική ζωή, χρήση που υπάρχει από την εποχή των σπηλαίων.

Τα εικαστικά φαινόμενα είναι αναπόφευκτα στα ανθρώπινα περιβάλλοντα. Όταν οι αρχιτέκτονες τα αποφεύγουν, απλώς αναθέτουν σε τρίτα πρόσωπα την επίλυση του προβλήματος, δίνοντάς τους έτσι το δικαίωμα να δημιουργήσουν μια ψευτο-σύνθεση, με τα ολέθρια αποτελέσματα που αυτή η μέθοδος προκαλεί σε βάρος των ιδιοκτητών του σπιτιού: έτσι, προδίδεται η επαγγελματική αξιοπρέπεια του καλλιτέχνη.

Στην ατομιστική κοινωνία μας, όποιος κατέχει ένα σπίτι, έχει και το δικαίωμα να χρησιμοποιήσει την πρόσοψή του για να παραγάγει ένα εικαστικό αποτέλεσμα με στόχο να ελκύσει την προσοχή του γείτονα. Αυτή η παραβίαση της ατομικής γαλήνης, που ονομάζεται κοινώς διαφήμιση, χρησιμοποιεί τα όσο το δυνατόν πιο πρωτόγονα, πιο άναρχα, χοντροκομμένα και χυδαία εικαστικά μέσα.

Προσφέροντας στους καλλιτέχνες τις υψηλότερες δυνατές τιμές, καταλήγουν έτσι στη δημιουργία ενός μείγματος ήχων, χρωμάτων, φωτισμών, εικόνων και διαφημιστικών συνθημάτων, προκειμένου να πνιγεί ο ανταγωνισμός και να σκεπαστούν οι άλλες φωνές. Μπορεί οι αρχιτέκτονες να μιλούν για πολεοδομία, αλλά βλέπουμε ότι στην πραγματικότητα η σύλληψή τους αυτή διακυβεύεται, εφ' όσον όλα αυτά δεν γίνονται προφανώς για τη χαρά και τη διαπαιδαγώγηση του πλήθους.

Ο Λε Κορμπυζιέ λέει ότι σήμερα κατασκευάζουμε για το κέρδος και όχι για τον άνθρωπο· βέβαια, είναι από τους σπάνιους αρχιτέκτονες της εποχής μας που έχουν καταλάβει πως όλες οι τέχνες και όλα τα καλλιτεχνικά μέσα πρέπει να συναρμοστούν μεταξύ τους, για να πετύχουμε μια γνήσια ατμόσφαιρα, στα μέτρα του ανθρώπου.



## Για την τωρινή αξία της φονξιοναλιστικής σύλληψης

Τα τελευταία χρόνια έχουν οδηγήσει σε μια ολοένα αυξανόμενη δυσaréσκεια απέναντι στις ορθολογιστικές συλλήψεις του φονξιοναλισμού. Οι άνθρωποι μιλούν ολοένα περισσότερο για μια επανάσταση κατά των αβάσταχτων καταναγκασμών του, και η επανάσταση αυτή μοιάζει αναπόφευκτη και σαφής. Πριν, όμως, πετάξουμε τα πάντα στο καλάθι των αχρήστων, οφείλουμε να στοχαστούμε για τον χαρακτήρα μιάς αληθινής επανάστασης, διότι μια αληθινή επανάσταση δεν μπορεί να γίνει με την καταστροφή των πάντων.

Οφείλουμε να διατηρήσουμε ό,τι θεωρούμε ενεργό υλικό από την κληρονομιά του φονξιοναλισμού. Όταν ο φονξιοναλισμός όρθωσε το ανάστημά του εναντίον του παλιού κλασικισμού, διακήρυξε ότι «το σπίτι είναι μια μηχανή για να κατοικούμε», «η κουζίνα είναι μια μηχανή για να τρώμε» κτλ. Αυτά τα επιχειρήματα θριάμβευαν λόγω της αναμφίβολης αλήθειας τους.

Οι φονξιοναλιστές δημιούργησαν μια ορθολογική ανάλυση της δομής και των λειτουργιών, περιόρισαν τη μορφή στην πιο οικονομική της διάσταση προκειμένου να ικανοποιούνται οι ανάγκες μας, και γι' αυτό δημιούργησαν μια άγνωστη ως τότε κατανόηση του αντικειμένου και του εργαλείου. Πέραν αυτού του αντικειμενικού λειτουργισμού [φονξιοναλισμού], πρόβαλλαν μια ανθρωπιστική ανάλυση των κοινωνικών και ηθικών λειτουργιών του περιβάλλοντος χώρου μας, η οποία κατέληγε σε μια δημοκρατική βάση που υποστηριζόταν από μια «πολεοδομική σύλληψη», σύμφωνα με την οποία κάθε άνθρωπος έχει δικαίωμα σε μια κατοικία που θα του εξασφαλίζει μια ήρεμη και υγιή ύπαρξη.

Αν προετοιμάζουμε το έδαφος για μια ανορθολογική αρχιτεκτονική, θα ήταν αδιανόητο να παραλείψουμε αυτά τα σημαντικότερα γεγονότα. Είναι εύκολο, και ασφαλώς διασκεδαστικό, να δημιουργούμε νέες συλλήψεις που εναντιώνονται στις προηγούμενες, αλλά η κουλτούρα είναι το αντίθετο αυτής της ευκολίας: είναι η επεξεργασία και ο συνεχής μετασχηματισμός των ήδη υπαρχόντων φαινομένων. Το φονξιοναλιστικό σύνθημα μπορεί να μας χρησιμεύει εσαεί. Χρηστικότητα και λειτουργία παραμένουν πάντοτε αφετηρία κάθε κριτικής τής μορφής. Το θέμα είναι απλώς να μετασχηματίσουμε το φονξιοναλιστικό πρόγραμμα. Η επιδίωξη του μέγιστου πραγματικού αποτελέσματος με τα οικονομικότερα μέσα είναι πάντοτε έγκυρη. Αν, λοιπόν, συμφωνούμε σ' αυτό το σημείο, τότε γιατί δηλώνουμε δυσανεστήμενοι με τον φονξιοναλισμό;

Δηλώνουμε δυσανεστήμενοι εξ αιτίας της αισθητικής του, που δεν επιδίωξε ποτέ να δει την αισθητική πλευρά ως αυτόνομη λειτουργία της ανθρωπίνης δραστηριότητας. Η αισθητική είναι «η επιστήμη του ωραίου και του άσχημου». Οι φονξιοναλιστές, στηριζόμενοι σε πλάτωνική βάση, έφτασαν στο σημείο ν' αρνηθούν την αυτόνομη ύπαρξη της ομορφιάς, λέγοντας ότι «το αληθινό και αγαθό είναι πάντοτε ωραίο»: δηλαδή ότι η



λογική και η ηθική εμπεριέχουν την ομορφιά.

Εξ αιτίας αυτής της εσφαλμένης σύλληψης κατασκεύασαν μια αισθητική ιδέα, σύμφωνα με την οποία το εξωτερικό του αντικειμένου πρέπει να είναι αντανάκλαση των πρακτικών λειτουργιών του εσωτερικού του και της δομικής ιδέας. Ωστόσο, αυτές οι αναλύσεις περί χρησικιότητας και αναγκαιότητας, που, κατά τις αντιλήψεις τους, θα έπρεπε να είναι η βάση για την κατασκευή κάθε δημιουργήματος του ανθρώπου, γίνονται ευθύς αμέσως γελοίες, αν αναλύσουμε σε βάθος όλα τα αντικείμενα που κατασκευάζονται σήμερα. Ένα πηρούνι ή ένα κρεβάτι δεν μπορούν να θεωρηθούν αναγκαία για τη ζωή και την υγεία του ανθρώπου, κι ωστόσο διατηρούν μια σχετική αξία.

Πρόκειται εδώ για «επίκτητες αναγκαιότητες». Ο σύγχρονος άνθρωπος πνίγεται μέσα σε αναγκαιότητες όπως τηλεόραση, ψυγείο κτλ. Έτσι, καταντά ανίκανος να ζησει την αληθινή ζωή του. Προφανώς δεν είμαστε αντίθετοι στην σύγχρονη τεχνική, **αλλά είμαστε αντίθετοι σε κάθε ιδέα περί απόλυτης αναγκαιότητας των αντικειμένων**, και μάλιστα μέχρι σημείου ν' αμφιβάλλουμε ακόμα και για την πραγματική χρησιμότητά τους.

Επιπλέον, οι φονξιοναλιστές αγνοούν την ψυχολογική λειτουργία της ατμόσφαιρας ενός χώρου. Όπως ακριβώς ο καφές έχει μόνο ψυχολογική και αισθητηριακή αξία χωρίς καμιά αξία για την υγεία του ανθρώπου, έτσι και η εξωτερική όψη των κατασκευών και των αντικειμένων, που μας περιβάλλουν και χρησιμοποιούμε, έχει μια λειτουργία ανεξάρτητη από την πρακτική χρησιμότητά της. Το εξωτερικό ενός σπιτιού πρέπει όχι ν' αντανakλά το εσωτερικό του, αλλά ν' αποτελεί πηγή ποιητικής αίσθησης για τον παρατηρητή.

### *Κριτική του «οργανικού» δόγματος στην αρχιτεκτονική*

Αντί να εμπιστευθούν την ελεύθερη φαντασία για ν' ανανεώσουν την σημερινή αρχιτεκτονική, έχουν ριχτεί μ' ενθουσιασμό στην αντίθετη κατεύθυνση. Ορισμένοι προσπαθούν, με τη βοήθεια της επιστημονικής ανάλυσης της βιολογικής ζωής, ν' ανακαλύψουν φυτικές και ζωϊκές κατασκευές που μπορούν να χρησιμεύουν ως βάση των αρχιτεκτονικών κατασκευών. Υπάρχουν όμως πάρα πολλοί λόγοι, που κάνουν αυτές τις απόπειρες μετασχηματισμού της αρχιτεκτονικής σε ψευτοεπιστήμη να παραμένουν σχετικά ασήμαντες.

Πρώτα πρώτα η αρχιτεκτονική είναι μια ανθρώπινη τεχνική, και μπορούμε πράγματι να δούμε κάθε ανθρώπινη τεχνική σαν μια αρχιτεκτονική· οφείλουμε, λοιπόν, να συνειδητοποιήσουμε πως η τεχνική αυτή είναι καθαρά αντιεπιστημονική σε ό,τι αφορά την έμπνευση, τα μέσα και τον σκοπό της.

Κάθε ανθρώπινη τεχνική εμπνέεται από την ανάγκη και την επιθυμία



του ανθρώπου, είναι η άμεση έκφραση του ανθρώπινου ενδιαφέροντος. Συνεπώς η αντικειμενική και ανιδιοτελής μέθοδος της επιστήμης δεν μπορεί να δημιουργήσει καμία αρχιτεκτονική τεχνική.

Οφείλουμε να κατανοήσουμε πως οι ανθρώπινες τεχνικές είναι καθαρά υποκειμενικές. Αντικειμενικά, ένα σπίτι είναι μόνον ένας σωρός τούβλα· και μια μηχανή, είναι ένα σιδερένιο σύμπλεγμα.

Όλα αυτά τα ζωντανεύει ο άνθρωπος, και μόνον ο άνθρωπος· καμία μηχανή δεν κινείται χωρίς την παρέμβαση του ανθρώπου και, για τον ίδιο λόγο, παύει να υπάρχει, αν ο άνθρωπος δεν ασχολείται πια μαζί της.

Οι νατουραλιστικές αναζητήσεις στην αρχιτεκτονική θεμελιώνονται στην ιδέα ενός οργανικού στίλ<sup>1</sup>, το οποίο βασίζεται στο πρότυπο π.χ. του δέντρου, που φυτρώνει και αναπτύσσεται. Είναι μια έννοια που μπορεί να χρησιμεύσει, αν καταλάβουμε πως ο άνθρωπος δεν θα μάθει ποτέ να φυτεύει σαμπρέλες στα αυτοκίνητά του με βάση την παρατήρηση του ρυθμού της φθοράς και της ανάλωσής τους. Η εσωτερική εργασία της φύσης δεν είναι απλώς διαφορετική από την ανθρώπινη τεχνική. Είναι μια εργασία που εκτυλίσσεται σύμφωνα με νόμους εντελώς αντίθετους προς την ανθρώπινη τεχνική, εξ αιτίας ενός διαφορετικού θεμελιώδους νόμου. Η φύση δημιουργείται από τα ένδον και εξελίσσεται από έναν μικροσκοπικό σπόρο σ' έναν μεγάλο οργανισμό: αναφύεται, σαν να λέμε, εναντιούμενη σε εξωτερικές δυνάμεις· γι' αυτό και είναι αδύνατον να υπάρξουν χωριστές μορφές της φύσης. Ο άνθρωπος μπορεί να δημιουργήσει μια απολύτως τέλεια σφαίρα, μια ευθεία γραμμή· η φύση δεν μπορεί. Αρχιτέκτονες όπως ο Λε Κορμπυζιέ θεωρούν την ικανότητα δημιουργίας ανεξάρτητων αντικειμένων σημάδι της ανωτερότητας του ανθρώπου ως προς τη φύση. Δεν υπάρχει όμως ανωτερότητα. Υπάρχει μόνον εναντιότητα. Αυτό που κάνει ατελή τη σφαίρα ενός οργάνου, είναι ο βλαστός, που δίνει στον καρπό τη δυνατότητα ν' αναπτυχθεί, και οι σπόροι, που τον δένουν με το μέλλον. Ο άνθρωπος είναι ικανός για το αντίθετο· μπορεί να ενώσει και να δέσει μεταξύ τους δυο ανεξάρτητα αντικείμενα: μια τρυπημένη πέτρα κι ένα ξύλινο ραβδί τού έδωσαν τη δυνατότητα να κατασκευάσει το πρώτο σφυρί. Επιπλέον, μπορεί να αποσυναρμολογήσει εξ αρχής και ανά πάσα στιγμή αυτή την κατασκευή. Μπορεί να ενώσει έναν τροχό μ' έναν άξονα. Ιδού το μυστικό της ανθρώπινης τεχνικής: πετυχαίνει να ενώσει μεταξύ τους δύο εμφανώς ανεξάρτητα αντικείμενα. Για εκείνους που κατανοούν την αντίφαση των συλλήψεων μεταξύ των δύο αυτών μορφών κατασκευής (άνθρωπος-φύση), η φύση είναι ένα αχανές πεδίο μαθητείας. Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ο άνθρωπος ανήκει στη βιολογική ζωή και, κατά συνέπεια, έχει περισσότερους κοινούς δεσμούς με τα φυτά ή τα ζώα απ' ό,τι με τους κρυστάλλους, που

1. Θα αποδίδουμε σταθερά εδώ ως «στίλ» τον όρο style, δεδομένου ότι συμπεριλαμβάνει τον αντίστοιχο όρο «ύφος», που καλύπτει κυρίως την περιοχή της λογοτεχνίας, και τον όρο «ρυθμός», που καλύπτει την περιοχή της αρχιτεκτονικής. [σ.τ.μ.]



αποτελούν πηγή έμπνευσης για μερικούς αυτοαποκαλούμενους αντικειμενικούς αρχιτέκτονες. Ο άνθρωπος είναι πράγματι ένα από τα είδη της οργανικής φύσης, αλλά δεν πρέπει να ξεχνάμε πως όλη του η τεχνική και η τέχνη αντιπροσωπεύουν ένα αντιβιολογικό αποτέλεσμα, που διαμορφώθηκε από τη φαντασία, την ευφυΐα και τη δημιουργική του δύναμη μέσα στο ρεύμα της φύσης. Ότι είναι αντιφύση είναι προορισμένο να καταστραφεί: αυτό σημαίνει πως ο άνθρωπος δεν μπορεί να διατηρήσει τα δημιουργήματά του, αν δεν προσαρμόζονται στη φύση. Αλλά αυτό δεν του δίνει το δικαίωμα να φαντάζεται πως η τεχνική εξέλιξη μπορεί να επιτευχθεί πάνω σε εμπειρική βάση. Η νέα τεχνική δεν μαθαίνεται πουθενά, διότι είναι μια ρήξη με όλο αυτό που υπάρχει. Επισημαίνουμε εδώ τους νόμους της φύσης. Κάθε εξέλιξη επιτελείται δια μέσου μιάς ρήξης σε τρία στάδια: εμπειρία-επιλογή-προσαρμογή. Η μελέτη της φύσης μπορεί να χρησιμεύσει μόνο στην ανάπτυξη του τρίτου σταδίου, της προσαρμογής, της τεχνικής.

### *Ορισμένοι στοιχειώδεις νόμοι της εξέλιξης της ανθρώπινης τεχνικής*

Οι ιδέες τους περί τυποποίησης (standardisation) οδήγησαν τους ορθολογιστές φονξιοναλιστές να φαντάζονται ότι μπορούμε να καταλήξουμε σε οριστικές, ιδεατές μορφές για όλα τα αντικείμενα που ενδιαφέρουν τον άνθρωπο.

Η σημερινή εξέλιξη δείχνει πως αυτή η στατική σύλληψη είναι εσφαλμένη. Πρέπει να φτάσουμε σε μια δυναμική σύλληψη της μορφής, πρέπει να κοιτάξουμε κατά πρόσωπο την ακόλουθη αλήθεια: κάθε ανθρώπινη μορφή βρίσκεται σε κατάσταση συνεχούς μετασχηματισμού. Δεν πρέπει ν' αποφύγουμε αυτό τον μετασχηματισμό, όπως έκαναν οι ορθολογιστές: η αποτυχία τους έγκειται στο ότι δεν κατάλαβαν πως, ο μόνος τρόπος για ν' αποφευχθεί η αναρχία της αλλαγής, είναι να συνειδητοποιήσουμε τους νόμους με τους οποίους διενεργείται ο μετασχηματισμός και να τους χρησιμοποιήσουμε. Αυτός ο μετασχηματισμός ονομάζεται στίλ. Αφού οι ορθολογιστές αρνήθηκαν τον λόγο ύπαρξης του στίλ, είμαστε υποχρεωμένοι να επιστρέψουμε στις παλιές κλασικές αντιλήψεις για την εξέλιξη του στίλ. Αυτή η κάπως απλοϊκή κλασική σύλληψη περί στυλιστικής παρακμής έχει υιοθετήσει ως πρότυπο την αρχαία ελληνική εξέλιξη και διακρίνει τέσσερις εποχές στην εξέλιξη του στίλ. Η εξέλιξη του στίλ αρχίζει μ' ένα πειραματικό, αβέβαιο και πρωτόγονο στίλ· ακολουθεί το μεγάλο στίλ, που χαρακτηρίζεται από μια δύναμη η οποία το υποβαθμίζει· έπεται το ευγενές στίλ, που χαρακτηρίζεται από πλήρη εκλέπτυνση, η οποία φθίνει προς ένα (παρακμιακό) στίλ που χαρακτηρίζεται από μορφικές υπερβολές και ανισορροπίες. Η θέση αυτή δεν αντέχει στην αντιπαραβολή με την πραγματικότητα, και πρέπει να βιάσουμε τα ιστορικά



γεγονότα για να τα προσαρμόσουμε σ' αυτό το σύστημα. Η εξέλιξη των μορφών είναι πολύ πιο πολύπλοκη και αποτελεί ένα πρόβλημα που πρέπει να μελετηθεί με μεγάλη προσοχή. Οι αρχαιολόγοι υποχρεώθηκαν να εμβαθύνουν στη μελέτη του σtil, επειδή καμιά ιδέα δεν μας έχει μεταβιβαστεί από την προϊστορική εποχή, κι έτσι έχουν στη διάθεσή τους, για να τους μιλήσουν, μόνο τα αντικείμενα· η μελέτη του σtil μπόρεσε εδώ να διαμορφωθεί ελεύθερα, αφού η αρχαιολογία είναι απαλλαγμένη από τα διαφέροντα του παρόντος. Μπορούμε, λοιπόν, να αντλήσουμε από αυτή τη μελέτη ορισμένους νόμους, που ισχύουν στα ανθρώπινα μορφώματα όχι μόνο σε ό,τι αφορά την εξέλιξη του αρχιτεκτονικού σtil αλλά και σε ό,τι αφορά την πνευματική, κοινωνική, πολιτική κτλ. εξέλιξη, αφού ισχύουν παντού όπου υπεισέρχεται το σtil.

**1. Η μορφική εξέλιξη προχωρεί με απότομες ρήξεις.** Για να μπορέσει μια μορφή ν' αποκτήσει βαρύνουσα συλλογική σημασία, πρέπει να μετασχηματιστεί από φαινόμενο μοναδικό σε φαινόμενο τυπικό. Η διαμόρφωση ενός «τύπου» γίνεται με άλμα. Για κάθε λειτουργικό «τύπο» υπάρχει ένα οριακό σημείο, στο οποίο ο τύπος αυτός φτάνει στη μέγιστη ενεργό δυνατότητά του και στο οποίο εξαντλούνται όλες του οι δυνατότητες. Αυτό το σημείο αντιπροσωπεύει την ιδανική μορφή του, που δεν μπορεί να βελτιωθεί άλλο. Επιπλέον, μια τέτοια μορφή δεν μπορεί να ξεπεραστεί χωρίς να μειωθεί η λειτουργική αξία της μέχρι το σημείο στο οποίο περνούμε σ' ένα άλλο υλικό, σ' έναν άλλο «τύπο», για την ίδια λειτουργία.

**2. Η χρήση δημιουργεί την ιδανική μορφή.** Κάθε ανθρώπινη δημιουργία είναι προϊόν φαντασίας. Μπορούμε να ονειρευόμαστε κάποιους νέους τύπους λειτουργιών και μετά να τους πραγματώνουμε δια μέσου πειραμάτων. Ποτέ όμως δεν μπορούμε να φανταστούμε την ιδανική και οριστική μορφή των νέων τύπων, ούτε να φτάσουμε σ' αυτό το αποτέλεσμα με εργαστηριακά πειράματα. Βρίσκουμε την οριστική μορφή μέσα από την προσαρμογή και την προσεκτική ανάλυση αυτής της «χρήσης».

**3. Συντηρητισμός των μορφών.** Όταν εφευρίσκεται ένας νέος «τύπος» για την ικανοποίηση μιάς λειτουργίας, η μορφή του επηρεάζεται από τον «τύπο» που αντικαθιστά ή από τη μορφή γνωστών και οικείων τύπων. Στα άγνωστα αντικείμενα δίνονται πάντοτε γνωστές μορφές: π.χ., τα πρώτα κεραμικά αγγεία κατασκευάστηκαν με βάση το πρότυπο των πλεκτών καλαθιών, των φλασκιών ή των δερμάτινων ασκών, που ήταν μέχρι τότε οι βολικές μορφές για τις αντίστοιχες λειτουργίες. Έτσι, τα πρώτα ποδήλατα ήταν εφοδιασμένα με μια κεφαλή αλόγου, υπόλειμμα από την προηγούμενη μορφή. Είναι σημαντικό να καταλάβουμε πως ένας τέτοιος συντηρητισμός των μορφών είναι καθαρά α-λογικός, επειδή δεν προκαλείται από το γεγονός ότι ο άνθρωπος δεν γνωρίζει την οριστική και ιδανική μορφή του αντικειμένου, αλλά μάλλον από το γεγονός ότι α-νησυχεί όταν δεν βρίσκει σ' ένα άγνωστο αντικείμενο κάτι που έχει «ήδη



δει» (dèjà vu): για παράδειγμα, τα πρώτα πετρελαιοκίνητα πλοία φτιάχτηκαν χωρίς φουγάρα, αλλά κανείς δεν ήθελε να ταξιδέψει μ' αυτά έως ότου τους έβαλαν ψεύτικα φουγάρα, για να μοιάζουν με ατμόπλοια.

**4. Ριζοσπαστισμός των μορφών.** Εάν ένα νέο πρότυπο έχει μεγάλη επιτυχία επειδή είναι αποτελεσματικότερο από το προηγούμενο, τότε δημιουργείται σε κάποιες γειτονικές μορφές ένας ριζοσπαστισμός της μορφής, που προσπαθεί να θυμίζει αυτή τη νέα μορφή: π.χ., όταν τα χάλκινα εργαλεία έφτασαν στο έπακρο της χρησιμότητάς τους, επέδρασαν καταστροφικά πάνω στα λίθινα εργαλεία διότι τα παραμόρφωσαν προς μια κομψότητα που μπορούσε να δώσει μόνον ο χαλκός. Σήμερα, η αεροπλοΐα έχει επιβάλλει αεροδυναμική μορφή μέχρι και στα παιδικά καροτσάκια και τα ηλεκτρικά σίδερα. Αυτός ο ριζοσπαστισμός των μορφών προκαλείται από το γεγονός ότι οι άνθρωποι πλήττουν αν δεν βρίσκουν κάτι ασυνήθιστο μέσα στο γνωστό. Μπορούμε να θεωρήσουμε α-λογικό αυτό τον ριζοσπαστισμό, όπως τον θεωρούν οι οπαδοί της δημιουργίας σταθερών προτύπων, αλλά δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ο μόνος δρόμος προς την ανακάλυψη ανοίγεται από αυτή την ανάγκη του ανθρώπου.

#### *Ανάλυση και σύνθεση στη διαδικασία σχηματισμού της μορφής*

Η ανθρώπινη τεχνική δημιουργείται από μια διαδικασία αντίθετη εκείνης που παράγει την εξέλιξη του βιολογικού κόσμου. Η μελέτη του βιολογικού κόσμου έχει φέρει μια σημαντική απελευθέρωση στην έννοια της κατασκευής που έχουμε. Οι πρώτοι φονξιοναλιστές έχουν υιοθετήσει τις κλασικές έννοιες (π.χ.) του Perret, με τη λογική διάκριση ανάμεσα στα φέροντα στοιχεία, στα στοιχεία κάλυψης, μόνωσης κτλ. Οι νατουραλιστικές/ φυσικές έρευνες έδειξαν πως οι λειτουργίες και τα κατασκευαστικά στοιχεία δεν ταυτίζονται και πως οι διαφορετικές λειτουργίες μπορούν να ικανοποιηθούν από ένα παιχνίδι πολλών κατασκευαστικών στοιχείων. Ποιός μπορεί να πει αν η ζωτικότητα και η κάθετη ανάπτυξη ενός φυτού οφείλονται στις ίνες ή στον χυμό (ή αν ο σκελετός, οι μύες ή το αίμα κάνουν την αντίστοιχη δουλειά στον άνθρωπο), αφού το καθένα από αυτά τα στοιχεία συνεργάζεται με τα άλλα για ένα συνολικό αποτέλεσμα (εν προκειμένω την κάθετη ανάπτυξη);

Βρισκόμαστε εδώ στο βασικό πρόβλημα της νέας αρχιτεκτονικής. Όλοι οι σύγχρονοι αρχιτέκτονες αναγνωρίζουν ότι σήμερα είμαστε μάρτυρες μιάς «πλήρους ανατροπής των κλασικών συλλήψεων σχετικά με τη στήριξη και το βάρος». Η ανατροπή αυτή κάνει μερικούς αρχιτέκτονες να σκέφτονται ότι πρόκειται για μια εξαϋλωση της αρχιτεκτονικής, ενώ εντούτοις επιβάλλεται το αντίθετο.

Οι επιστημονικές και φιλοσοφικές, πυρηνικές και συμπαντικές έρευνες μάς φέρνουν αντιμέτωπους με τις συνέπειες της νέας και βαθύτερης



κατανόησης του αληθινού χαρακτήρα της ύλης. Η κοσμοθεώρησή μας έχει φτάσει τώρα στην τετραδιάστατη οπτική και οι συνέπειες αυτού αρχίζουν να φαίνονται στο μέλλον· στο μέλλον της τέχνης και της τεχνικής που αντιπροσωπεύουν, όπως έχουμε ήδη πει, την υποκειμενική και ιδιοτελή πλευρά της ανθρώπινης δραστηριότητας. Κάθε ανθρώπινη τεχνική δημιουργείται ως στοιχείο της ανθρώπινης «λειτουργίας». Γι' αυτό και η ανθρωπιστική φιλοσοφία εμπεριέχει σήμερα το κλειδί της μελλοντικής κατασκευής. Δεν είναι πλέον δυνατόν να αγνοούμε αυτή την αναγκαία αντιπαράθεση μεταξύ τεχνικής και φιλοσοφίας. Οι αρχιτέκτονες προσπαθούν να την αποφύγουν, μιλώντας για «τρεις διαφορετικές αισθήσεις ενός σώματος: την κατασκευαστική και γωνιώδη αίσθηση, την αίσθηση της πλαστικής στρογγυλότητας και την αίσθηση του μυικού τόνου». Αναγνωρίζουν ότι αυτές οι τρεις διαφορετικές αισθήσεις αντιστοιχούν σε τρεις διαφορετικές κατασκευαστικές μορφές στην αρχιτεκτονική, που η αντίθεσή τους είναι μέχρι σήμερα άλυτη. Συμφωνούν ωστόσο ότι μια σύνθεση μπορεί ίσως σήμερα να πραγματοποιηθεί· αλλά, την ίδια στιγμή, τίποτα δεν αποκλείει να δεχτούμε ότι οι τρεις αυτές αισθήσεις αντιστοιχούν επακριβώς στις βασικές έννοιες της κλασικής φιλοσοφίας, τις λογικές, τις ηθικές και τις αισθητικές αισθήσεις, δηλαδή ότι αντιστοιχούν, στις ανθρώπινες τεχνικές, στις τρεις λειτουργίες: ΔΟΜΗ-ΜΟΡΦΗ-ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ. Είμαστε κοντά σε μια σύνθεση αυτών των τριών λειτουργικών στοιχείων, αλλά απατώμαστε βαρύτατα αν νομίζουμε πως η σύνθεση αυτή θα προκύψει από τη συγχώνευση των τριών στοιχείων. Απεναντίας, η σύνθεση δημιουργείται από την εναντίωση των τριών στοιχείων μέσα σ' ένα σύστημα συμπληρωματικής αντίφασης. Η γνώση της κατώτερης συμπληρωματικής αξίας κάθε υπάρχοντος φαινομένου είναι γεγονός νέο, κι αν ακόμα ισχύει και στην παλιά διαλεκτική παράδοση· κι εμείς εκθέτουμε τώρα μερικές δυνατότητες που μας παρέχει η συστηματοποίηση της αρχιτεκτονικής φιλοσοφίας-στη βάση αυτής της ιδέας της σύνδεσης των εναντίων (αντίθετα-συμπληρωματικά). Ας μην ξεχνάμε πως η αντίληψη που έχουμε για τη ζωή, ή η ανθρώπινη φιλοσοφία μας, απέχει πολύ από την κλασική επιστήμη· στην αντίληψη αυτή κρίνουμε πράγματι μονοδιάστατα: πάνω και κάτω (παράδεισος-κόλαση, καλό-κακό). Γι' αυτό και η ρήξη με τη μονόπλευρη σύλληψη αυτής της μεσαιωνικής φιλοσοφίας είναι δυσκολότερη από τις μεταλλάξεις της σημερινής επιστημονικής φιλοσοφίας, όπου καλούμαστε να περάσουμε από τις τρεις στις τέσσερις διαστάσεις που θεμελιώνονται στη σχετικότητα διαφορετικών κέντρων. Συναντάμε λοιπόν μια βία και παραδοσιακή ένσταση, ενώ επιβάλλεται μια νέα ηθική σε σχέση με τα κέντρα ενδιαφέροντος. Επομένως, είναι αναγκαίο ν' απομακρυνθούμε από όλες τις παλιές συλλήψεις, που διαχωρίζουν τα ενδιαφέροντα σε ανώτερα και κατώτερα. Αυτό αντιστοιχεί σ' έναν μετασχηματισμό της ιδέας περί ανωτερότητας και κατωτερότητας των διαφόρων επαγγελματιών και κοινωνικών δραστηριοτήτων του ανθρώπου. Αν τοποθετήσουμε την αφετηρία της φιλοσοφίας μας στον πυ-



ρήνα κάθε δραστηριότητας, μπορούμε να διακρίνουμε τρεις διαφορετικές όψεις. Πρώτα πρώτα, την παθητική και στατική (λογικές όψεις) και ουδέτερη όψη· έπειτα, την συγκεντρωτική όψη των κυκλοφοριακών δραστηριοτήτων (όψη ηθική ή της εξισορροπημένης κίνησης)· τέλος, την περιφερειακή, μη συγκεντρωτική και ακτινική όψη (ή αισθητική όψη). Αυτή η νέα σύλληψη προσδίνει μια νέα παραλλαγή στις παλιές ιδέες της επιφάνειας, της μορφής και της δομής, αφού οποιοδήποτε δεδομένο μπορεί να θεωρηθεί επιφάνεια ή δομή ή μορφή. Το μόνο που χρειάζεται, είναι να προσδιορίσουμε επακριβώς τον χαρακτήρα αυτών των τριών όψεων.

### *Οι τρεις ορισμοί της τέχνης*

Από την Αναγέννηση και μετά, οι φυσικές επιστήμες αναπτύχθηκαν με αστραπιαία ταχύτητα. Οι επιστήμες του ανθρώπου, οι επιστήμες που ασχολούνται με τον άνθρωπο, παρέμειναν προσκολλημένες σε μεσαιωνικές έννοιες. Δεν υπάρχει καμία αληθινά σύγχρονη επιστήμη του ανθρώπου. Η επιστήμη του ανθρώπου θεμελιώνεται αληθινά μόνο με την τελευταία εικόνα του κόσμου. Η μελλοντική εξέλιξη των φυσικών επιστημών επιβάλλει πλέον να γίνουν σύγχρονες οι επιστήμες του ανθρώπου. Η εξέλιξη αυτή έχει τεράστια σημασία για την τέχνη, αφού οι επιστήμες του ανθρώπου είναι οι επιστήμες των τεχνών. «Ο άνθρωπος είναι η τέχνη του». Η αναγνώριση του συμπληρωματικού δεσμού των φαινομένων φανερώνει και την αντίφαση, που είναι αναγκαία για την κατανόηση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Φτάνουμε στην αλήθεια, που είναι η σύνθεση πολλών απερίσταλτων αληθειών, μόνο με μια «ελικοειδή» κίνηση από μία οπτική γωνία παρατήρησης σε μία άλλη. Όπως έχουμε ήδη δειξει, θα ομαδοποιήσουμε τις παρατηρήσεις μας σε ένα σύστημα τριών σταδίων:

Πρωτοτυπία	Υποκειμενικότητα	Τάξη/ διάταξη
Εμπειρία	Έκφραση	Μορφή
Αισθητική	Ηθική	Λογική
Ιδέα	Τέχνη	Επιστήμη

Δεν πραγματευόμαστε εδώ εξελικτικά στάδια προς μια υψηλότερη κορυφή, αλλά στάδια μιας «αένας κίνησης» της εξέλιξης των μορφών. Ξεκινώντας από αυτά τα τρία σημεία παρατήρησης, η τέχνη και η ανθρώπινη δραστηριότητα αποκτούν χαρακτηριστικά και αξία που διαφέρουν και οδηγούν στους τρεις βασικούς, διαρκώς αντιτιθέμενους και αντιμαχόμενους ορισμούς της τέχνης. Καθεμία από τις αφετηρίες αυτές είναι εξ ίσου αληθής με τις άλλες, και δεν μπορεί μία μόνον από αυτές να χρησιμεύσει ως ο «μοναδικός» έγκυρος ορισμός της τέχνης. Ο πλήρης ορισμός της τέχνης δίνεται με τη διαλεκτική σύνθεση των τριών ορισμών.

### **1. Αισθητικός ορισμός της τέχνης**

τέχνη είναι η πραγμάτωση του αγνώστου

τέχνη είναι η πραγμάτωση του απραγματοποιήτου



τέχνη είναι το ιδανικό σημείο του ανθρώπου και η πλήρης δυνητικότητά του ή

τέχνη είναι αυτό που δεν μπορούμε να κάνουμε επειδή, όπως λέει ο ευφυολόγος Storm P., «αν μπορούσαμε να το κάνουμε, δεν θα ήταν τέχνη»

### **2. Ηθικός ορισμός της τέχνης**

τέχνη είναι η υποκειμενική πραγματικότητα

τέχνη είναι η ικανότητα ενός όντος ή μίας κοινότητας

τέχνη είναι η έκφραση μίας ζωτικής εκδήλωσης ή, όπως λέει ο Ruskin, «τέχνη είναι η έκφραση της ευχαρίστησης που ένιωσε ο άνθρωπος ολοκληρώνοντας την εργασία του».

### **3. Λογικός ή επιστημονικός ορισμός της τέχνης**

τέχνη είναι η πιστή εικόνα του αντικειμένου

τέχνη είναι η ανιδιοτελής παρατήρηση

«τέχνη είναι η φύση όπως την βλέπει μια ιδιοσυγκρασία», όπως λέει ο περίφημος ορισμός του Ζολά.

Ιδού τρεις συλλήψεις της τέχνης, η ιδεαλιστική, η ρεαλιστική και η νατουραλιστική, και οι τρεις ψευδείς αλλά συνολικά απαραίτητες για να βρεθεί η καλλιτεχνική αλήθεια, που ισχύουν ακόμα και όταν η τέχνη εκδηλώνεται ως αρχιτεκτονική, τεχνική, εφαρμοσμένη τέχνη.

Όλα τα έργα του ανθρώπου πρέπει να υποστούν τις τρεις ακόλουθες αναλύσεις:

1. Την αισθητική ανάλυση της άμεσης αισθητηριακής κι αυθόρμητης επίδρασης του αντικειμένου, της αξίας του ως παράγοντα πρόκλησης σοκ, δράματος και έκπληξης· της αξίας καινοτομίας του. Πρόκειται εδώ για την άχρηστη, χωρίς νόημα και περιττή αξία (ή φαντασιωμένη αξία).
2. Την ηθική ανάλυση της σχετικής με τα ανθρώπινα ενδιαφέροντα χρηστικότητας, την κοινωνική και προσωπική λειτουργία της.
3. Την επιστημονική ανάλυση της αντικειμενικής και εγγενούς δομής τους, ανεξάρτητα απ' όλα τα ανθρώπινα ενδιαφέροντα, δηλαδή την ανάλυση των δυνατοτήτων της κατασκευής τους σε σύγκριση με τους προορισμούς τους.

Ιδού η ιδεολογική αφετηρία για τη δημιουργία ενός μελλοντικού κόσμου.

*Επιχειρήματα για το Διεθνές Κίνημα για ένα Φανταστικό Μπάουχαους εναντίον ενός κατά φαντασίαν Μπάουχαους, και η επικαιρότητά του*

Το Μπάουχαους έχει γίνει μια πάγια σύλληψη όλων όσοι συμμετέχουν στη δημιουργία των αρχιτεκτονικών μορφών, των εφαρμοσμένων τεχνών και των χρηστικών μορφών. Η εμβέλειά του αγκαλιάζει χώρες και ηπείρους. Η πλούσια σε ένταση και ορμή πνευματική ατμόσφαιρά του εξακολουθεί να δρα. Η ακτινοβολία του δεν θα σβήσει ποτέ, και εγγύηση

αυτής της διάρκειας είναι η πνευματικότητα και ο ενθουσιασμός, η μαγεία και η σοβαρότητα, που χαρακτηρίζουν τους δημιουργούς του. Θα υπάρχει πάντοτε μια νεολαία, που θ' ακολουθεί με νέο τρόπο τον δρόμο που χάραξε το Μπάουχαους.

Peter Rohl, "Baukunst und Werkform" (συμπλήρωμα στην επιθεώρηση *Franfurter Hefte*, 1. 2. 1954)

Να 'μαι λοιπόν μπροστά στους είκοσι τέσσερις σπουδαστές μου. Ένας απο αυτούς, που έρχεται από μία ανώτατη σχολή της νότιας Γερμανίας, μου λέει: «Αυτή η συζήτηση περί του παρελθόντος, του Μπάουχαους, και όλες αυτές οι ερμηνείες, είναι αρκετά ενδιαφέροντα, αλλά εμείς οι νέοι μπορούμε να τα παρακολουθήσουμε μόνο σαν αδιάφοροι και αμέτοχοι θεατές. Κατά βάθος, δεν μας αφορούν καθόλου. Τι μπορεί να μας ενδιαφέρουν θεωρίες της αρχιτεκτονικής που παγιώθηκαν το 1930;» Ομολογώ ότι αυτή η τοποθέτηση μού προκάλεσε τεράστια ανησυχία.

Peter Gudwin ("Baukunst und Werkform", 1. 2. 1954)

Μπάουχαους είναι το όνομα μιας καλλιτεχνικής έμπνευσης.  
(επιστολή του Άσγκερ Γιόρν στον αρχιτέκτονα Max Bill, διευθυντή του Νέου Μπάουχαους της Ουλμ, 16 Ιανουαρίου 1954)

Μπάουχαους δεν είναι το όνομα μιας καλλιτεχνικής έμπνευσης, αλλά το νόημα ενός κινήματος που εκπροσωπεί ένα σαφώς προσδιορισμένο θεωρητικό σύστημα.

(Μαξ Μπιλ, σε επιστολή στον Άσγκερ Γιόρν, 23 Ιανουαρίου 1954)

Αν Μπάουχαους δεν είναι το όνομα μιας καλλιτεχνικής έμπνευσης, τότε είναι το όνομα ενός χωρίς έμπνευση, δηλαδή νεκρού, δόγματος.  
(Άσγκερ Γιόρν, σε επιστολή στον Μαξ Μπιλ, 12 Φεβρουαρίου 1954)

Όλες οι νέες εξελίξεις της κουλτούρας, ακόμα και οι πιο πρακτικές και ωφέλιμες, πρέπει να ξεκινούν από πνευματικές συλλήψεις και καλλιτεχνικές έμπνεύσεις. Αποτελεί ιστορικό δεδομένο ότι η φονξιοναλιστική μορφική γλώσσα κατάγεται από τη: κυβιστική ζωγραφική. Αυτή η πορεία είναι φυσιολογική. Προφανώς είναι ευκολότερο να σχεδιάσουμε από το να χτίσουμε, πρέπει να φανταστούμε για να μπορέσουμε να δημιουργήσουμε. Η αρχιτεκτονική είναι πάντα η έσχατη πραγμάτωση μιάς νοητικής και καλλιτεχνικής εξέλιξης· είναι η υλοποίηση ενός οικονομικού σταδίου. Η αρχιτεκτονική είναι το τελευταίο σημείο πραγμάτωσης κάθε καλλιτεχνικής απόπειρας, επειδή δημιουργία μιας αρχιτεκτονικής σημαίνει: κατασκευή μιας ατμόσφαιρας και προσδιορισμός ενός τρόπου ζωής. Οι συνθήκες ζωής έχουν βαθύτατα αλλάξει μετά τον πρόσφατο πόλεμο. Αυτό εκδηλώνεται περισσότερο στις ελεύθερες τέχνες. Σήμερα, ζούμε μια νοητική και καλλιτεχνική επανάσταση, που ορθώνει βίαια το ανάστημά της εναντίον της νεκρής γλώσσας του κυβισμού και του κονστρουκτιβι-



σμού. Ορισμένοι αρχιτέκτονες αισθάνονται, λοιπόν, υποχρεωμένοι να υπερασπιστούν μιὰ ήδη αναιμική θέση, που συνεχίζει να αιμορραγεί ακατάσχετα. Ο Μαξ Μπιλ γράφει σ' ένα γράμμα στον Γιόρν (14 Ιανουαρίου 1954) : «Λέγοντας τέχνη, δεν εννοούμε μια οποιαδήποτε "αυτοέκφραση" [self-expression], αλλά μια γνήσια τέχνη. Δεν συμφωνούμε με τη δουλειά της ομάδας Cobra, ούτε με των παρόμοιων ομάδων». Αυτή η άποψη αντιστοιχεί λογικά σ' εκείνη που διατύπωνε ο Μπιλ σε προηγούμενο γραπτό του (1.12.1953), στο οποίο έλεγε: «Εμείς εδώ στην Ουλμ βλέπουμε την τέχνη, για την οποία συζητούμε, διαφορετικά από το παλιό Μπάουχαους, στο οποίο η αυτοέκφραση θεωρούνταν αναπόσπαστο συστατικό μέρος της μορφής».

Απεναντίας, ο Γκρόπιους γράφει: «Ο δημιουργός καλλιτέχνης, ακολουθώντας τα συναισθήματά του, επιλέγει μεταξύ μιας πληθώρας εξίσου εφικτών οικονομικών λύσεων. Γι' αυτό και η τέχνη σφραγίζεται από τον δημιουργό της». Η άποψη αυτή εξηγεί το ενδιαφέρον και τη συμπάθεια ανάμεσα στο παλιό Μπάουχαους και τους εξπρεσιονιστές καλλιτέχνες Κόκοσκα και Μαρκ Σαγκάλ. Σήμερα, η κατάσταση έχει αλλάξει τελείως. Το νέο Μπάουχαους έχει πέσει σ' έναν δογματικό και συντηρητικό φορμαλισμό, εχθρεύεται κάθε απόπειρα αυτοέκφρασης γενικά και αποσκοπεί απλώς και μόνο να τακτοποιήσει τα ήδη υπάρχοντα στοιχεία. Πρόκειται για αληθινό σφάλμα, επειδή σήμερα ακριβώς χρειαζόμαστε ένα νέο, ζωντανό Μπάουχαους, γεμάτο ένταση κι ορμή, που να μπορεί να γονιμοποιεί και να ενισχύει τις εμπειρίες και τα πειράματα όλων των ελευθέρων τεχνών. Είναι λάθος κυρίως επειδή, ακριβώς στα ζητήματα που αφορούν στην προσωπική έκφραση, εμφανίζονται αυτή τη στιγμή νέες και σπουδαίες συλλήψεις, και αποκαλύπτουν απεριόριστες δημιουργικές δυνατότητες.

Ποια είναι η σπουδαιότητα της προσωπικής έκφρασης σε ό,τι αφορά τη μορφή; Ο Γκρόπιους μας δίνει να καταλάβουμε αυτή τη σπουδαιότητα, αλλά δεν την ορίζει. Άραγε την αποδέχεται μόνο συμβατικά; Μήπως η προσωπική έκφραση είναι απολύτως άχρηστη σε ό,τι αφορά τη μορφή; Γράφει: «Είναι λάθος να θεωρούμε αναγκαία την πάση θυσία έμφαση στον ατομικισμό», και, επιπλέον: «Στην σύγχρονη τέχνη της κατασκευής αναγνωρίζεται σαφώς μια τάση αντικειμενοποίησης των εθνικών και προσωπικών ενδιαφερόντων. Η αρχιτεκτονική είναι πάντα εθνική, και πάντα ατομική. Αλλά από αυτούς τους τρεις ομόκεντρους κύκλους, άτομο-λαός-ανθρωπότητα, εκείνος που περιέχει τους άλλους δύο είναι ο τελευταίος, ο πιο μεγάλος».

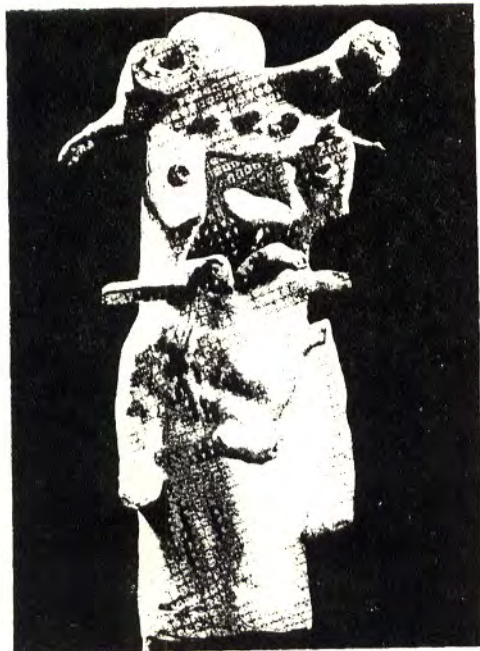
«Ο Γκρόπιους δεν γνώριζε τι είναι σκέπτεσθαι», παρατηρεί σε μια κακόβουλη κριτική του παλιού Μπάουχαους ο αρχιτέκτονας Rudolf Schwarz, και πράγματι το παραπάνω απόσπασμα μοιάζει να του δίνει δίκιο. Το πιο επικίνδυνο απ' όλα είναι πως η σύγχυση του Γκρόπιους είναι κοινή σε όλους τους σύγχρονους αρχιτέκτονες. Αυτοί οι τρεις ομόκεντροι κύκλοι δεν έχουν καμιά σχέση με την αντικειμενοποίηση· απεναντίας, αντικειμενοποίηση σημαίνει: α-



ποκλεισμός, απομόνωση, αφαίρεση: το αντίθετο, δηλαδή, του περιέχειν. Επιπλέον, οι τρεις αυτοί κύκλοι δεν αντιπροσωπεύουν κύκλους αντικειμενικότητων, αλλά αδιαχώριστους μεταξύ τους κύκλους ενδιαφέροντος, δηλαδή υποκειμενικότητας. Η ανθρωπότητα υπάρχει χάρη στα άτομα, και το ενδιαφέρον του ατόμου ξεπερνά την καθαυτό ύπαρξή του. Τα κοινά στην ανθρωπότητα ενδιαφέροντα αντιπροσωπεύουν μια συλλογική υποκειμενικότητα. Νά 'μαστε, λοιπόν, στη νέα σύλληψη της σημερινής υποκειμενικότητας. Αυτή επαναστατικοποιεί όλη την ιδεολογική και θεωρητική βάση της μελλοντικής τέχνης και τεχνικής. Έχουμε συνδέσει τα φαινόμενα, και αυτά έχουν έρθει σε μια ζωντανή σύνθεση, έχουμε δημιουργήσει μια δυναμική σύλληψη της τέχνης και της τεχνικής, και ο έσχατος σκοπός όλων των τεχνών και όλης της τεχνικής είναι η δημιουργία κοινών αξιών, η εξυπηρέτηση των ανθρώπινων ενδιαφερόντων. Αλλά μέχρι σήμερα καμιά τέχνη και καμιά τεχνική δεν έχει ξεκινήσει έτσι, επειδή αυτό είναι αδύνατον: κάθε εγχείρημα ξεκινά ως άχρηστο παιχνίδι μέσα σ' έναν κλειστό κύκλο ενδιαφερόντων, αν όχι ως προσωπική ευχαρίστηση. Αλλά η ατομική ευχαρίστηση και η προσωπική της έκφραση δεν στερούνται ενδιαφέροντος για άλλα άτομα, ως νέα δυνατότητα ή ως εμπειρία. Αυτό ισχύει ακόμα και αν το ενδιαφέρον εκδηλώνεται με μορφή παθητικού θαυμασμού. Στην προσωπική έκφραση υπάρχει η σύνθεση δύο φαινομένων: ενός ανθρώπινου ενδιαφέροντος και μιας πρωτότυπης ή νέας λύσης, δηλαδή η υποκειμενικότητα και ο ατομικισμός είναι δυο ανεξάρτητα και διακριτά στοιχεία. Μια "self-expression" μπορεί να είναι απολύτως συμβατική και ασήμαντη, αν εκφράζει ένα περιορισμένο ον· αιό την άλλη πλευρά, ένα πράγμα καινούργιο και πρωτότυπο μπορεί να μην παρουσιάζει κανένα απολύτως ενδιαφέρον, αν δεν ικανοποιεί καμιά ανθρώπινη επιθυμία. Να γιατί η τρέχουσα σύλληψη της τέχνης από θεωρητικούς της μοντέρνας τέχνης όπως ο Herbert Read είναι εσφαλμένη και αντιδραστική. Γι' αυτούς, η τέχνη συντίθεται από δύο στοιχεία: την αυτοέκφραση και τη διάταξη. Καταργώντας την προσωπικότητα, οι κονστρουκτιβιστές περιστέλλουν την τέχνη σε απλό ζήτημα διάταξης. Απεναντίας, εμείς προσθέτουμε στα δυο προηγούμενα στοιχεία ένα «αυτόνομο τρίτο»: τον πειραματισμό, δηλαδή την ανανέωση. Ποιά είναι η σπουδαιότητα του πειράματος στην τέχνη; Είναι ουσιώδης και ασύλληπτη ταυτόχρονα. Το πείραμα στην τέχνη και την τεχνική είναι σαν τη μαγιά στο ψωμί: παρ' όλο που δεν προσθέτει κάτι στο ίδιο το έργο, το εμπνέει και το μεγεθύνει σε δραματική κλίμακα. Μαζί με την σύγχρονη επιστήμη έχουμε ανακαλύψει πως η εξέλιξη δεν πραγματοποιείται βάσει ενός δόγματος, αλλά στη βάση πολλών αντιφατικών θεωριών με μια συμπληρωματική δράση. Η δραστηριότητα του φονξιοναλισμού στο μεσοπόλεμο συνδέεται στενά με τις συμπληρωματικές καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής του (Νταντά, Εξπρεσιονισμός): εμείς δεν είμαστε ούτε ντανταϊστές ούτε εξπρεσιονιστές. Στο μεταξύ έχει επιβληθεί ο σουρεαλισμός και θα ήταν ανόητο να τον αγνοήσουμε».



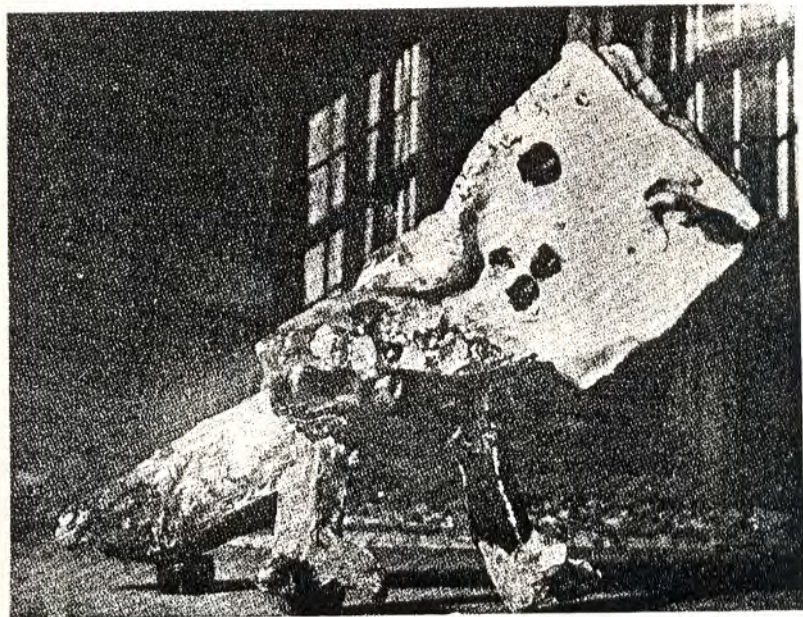
## ΠΡΩΤΟ ΠΕΙΡΑΜΑ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΟΥ ΜΠΑΟΥΧΑΟΥΣ



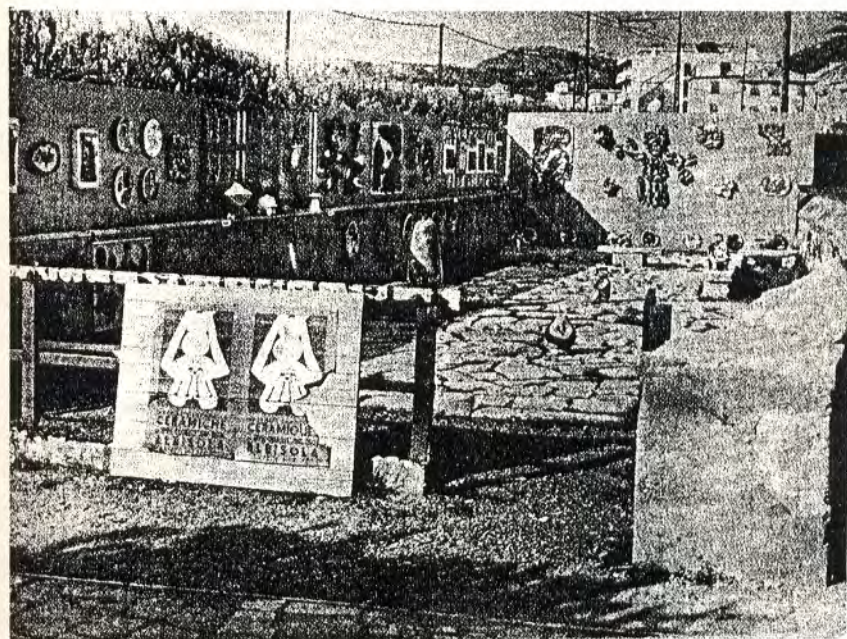
Κεραμικό του Μάτα



Κεραμικό του Κάρελ Άπελ



Κεραμικό του Γιουρ



Έκθεση κεραμικών στην Αλμπίσολα (1955)



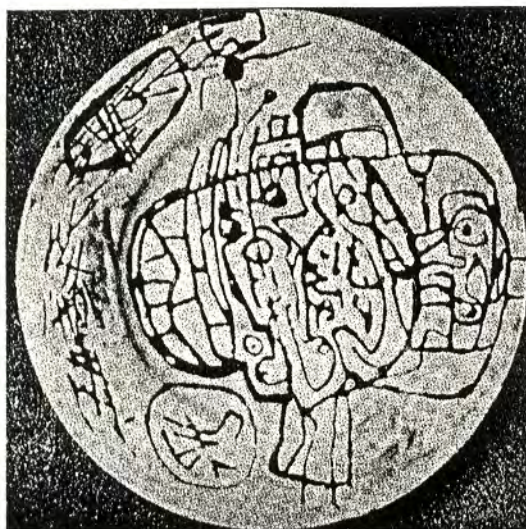
### Το τελευταίο επάγγελμα

« Όλα τα επαγγέλματα μου προξενούν φρίκη. Μάστορες κι εργάτες, είναι όλοι τους χωριάτες, αγροίκοι. Το χέρι που βαστάει πένα αξίζει όσο και το χέρι που σπρώχνει το άροτρο. — Αιώνας χεριών!»

Η διακοσμητική σύνθεση οφείλει την ποιότητά της σε μια λογική και διδακτική δόμηση; Το δεύτερο πείραμα του Διεθνούς Κινήματος για ένα Φαντασιακό Μπάουχαους, το 1955 στην Αλμπόσολα, αφορούσε την ελεύθερη διακόσμηση εκατό πορσελάνινων πιάτων από μια ομάδα παιδιών.

Τα αποτελέσματα, μερικά από τα οποία παρουσιάζουμε εδώ, μοιάζουν ν' αποδεικνύουν ότι κάθε παιδί προσχολικής ηλικίας είναι τόσο ικανό να χρησιμοποιήσει τις σύγχρονες τεχνικές, προκειμένου να ομοιογενοποιήσει και να ζωντανέψει μια φαντασιωμένη επιφάνεια, όσο και όλοι οι επαγγελματίες της καλλιτεχνικής, χειροτεχνικής, αρχιτεκτονικής ή βιομηχανικής διακοσμητικής.

Όστε, αφ' ενός οι ωφελιμιστές, αφ' ετέρου οι φαντασιακοί [imagi-nistes] απαιτούν την εξαφάνιση του επαγγέλματος του διακοσμητή. Η επιχειρηματολογία των φαντασιακών θέτει σε αμφισβήτηση τον ρόλο της διάνοιας και της γνώσης στην καλλιτεχνική δημιουργία. Η παρούσα μελέτη απαντά σ' ένα τέτοιο ερώτημα.



Κεραμικό του Κορνέιγ

## ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΤΟΥ ΦΟΝΕΙΟΝΑΛΙΣΜΟΥ

1. Παρέμβαση στο Διεθνές Συνέδριο του «Industrial Design»  
(10η Τριενάλε Βιομηχανικής Τέχνης, Μιλάνο 1954)

Κατ' αρχήν ζητώ συγγνώμη που είμαι υποχρεωμένος να χρησιμοποιήσω μια γλώσσα την οποία δεν κατέχω καλά.

Ίσως εκπλαγείτε που ένας ελεύθερος καλλιτέχνης —ένας ψευτοκαλλιτέχνης, κατά τον Μαξ Μπιλ— παίρνει τον λόγο σε μια συζήτηση για το βιομηχανικό σχέδιο και την κοινωνία, πόσο μάλλον που το κάνει απλώς για να επαναλάβει διαφορετικά τις απόψεις του δρ. Paci. Επιτρέψτε μου, ωστόσο, να φωτίσω ως καλλιτέχνης ορισμένα βασικά στοιχεία του προβλήματος: τη δικαιολόγηση της σημερινής εξέλιξης της τέχνης και της τεχνικής. Θα προσπαθήσω να διασαφήσω ότι οφείλουμε να αντιμετωπίσουμε το πρόβλημα αυτό από μια σκοπιά που μέχρι σήμερα έχει αγνοηθεί: τη σκοπιά του ελεύθερου καλλιτέχνη.

Ομολογώ πως αυτή η σκοπιά διαφέρει σαφέστατα από των τεχνικών και των κοινωνιολόγων· και δεν υποστηρίζω διόλου πως είναι η μοναδική αποδεκτή σκοπιά. Δεν πρόκειται μάλιστα να προχωρήσω τόσο, ώστε να επιτρέψω στον εαυτό μου να πιστέψει στη δυνατότητα εναρμόνισης αυτών των απόψεων. Ισχυρίζομαι απλώς ότι εδώ, όπως και αλλού, η αλήθεια δεν είναι μοναδική· συντίθεται από πολλές, αδιάσπαστες μεταξύ τους αλήθειες, που συνδέονται μ' ένα είδος παράδοξης πολυπλοκότητας· ότι η αλήθεια είναι ένα συμπληρωματικό σύστημα αμοιβαία αντιφατικών αληθειών. Αυτή είναι η νέα σύλληψη της πραγματικότητας· σύμφωνη με τις τελευταίες εξελίξεις της επιστήμης και της φιλοσοφίας.

Η σύλληψη αυτή έρχεται ν' ανατρέψει όλη την κλασική γεωμετρία, την κλασική λογική και την κλασική φιλοσοφία· δημιουργεί μια νέα κατάσταση, που μετασχηματίζει ριζικά την άποψή μας για τον κόσμο και την ανθρώπινη ζωή. Γι' αυτό, σήμερα, είμαστε υποχρεωμένοι ν' αμφισβητήσουμε όλα όσα γνωρίζουμε και όλα όσα έχουμε κάνει ως τώρα.

Καθήκον της νέας επιστήμης είναι ν' αμφισβητήσει όλα όσα γνωρίζουμε· ωστόσο, καθήκον της τέχνης και της θεωρίας των σύγχρονων τεχνικών είναι ν' αμφισβητήσει όλα όσα κάνουμε. Η επιστημονική αμφιβολία εκφράζεται με την ανάλυση, αλλά η καλλιτεχνική αμφιβολία εκφράζεται με τη δράση. Οφείλουμε να κάνουμε όλα όσα δεν μπορούμε να κάνουμε· να μην κάνουμε όλα όσα, από παράδοση και δογματισμό, μας υποχρεώνουν να κάνουμε· ν' αποκαλύψουμε τις ψευδείς ανησυχίες και τις ψευδείς βεβαιότητες, την ψεύτικη πολυτέλεια και την ψεύτικη χρησιμότητα· και, για τον σκοπό αυτό, να βάλουμε σε τάξη τα αποτελέσματα των εμπειριών μας. Ο άνθρωπος και η κοινωνία δημιουργούν ασταμάτητα νέ-



ες υποχρεώσεις και νέα ταμπού· και η σύγχρονη τεχνική είναι σήμερα η μεγαλύτερη πηγή της εξέλιξης αυτής.

Οι θεωρίες του Λε Κορμπυζιέ και του παλιού Μπάουχαους στη Γερμανία ήταν επαναστατικές στην εποχή τους και αποτελούν μια απο τις βάσεις της επανάστασης που αρχίζει σήμερα. Αλλά όλες οι θεωρίες τους είναι χτισμένες πάνω στην κλασική φιλοσοφία και λογική. Σήμερα, έχουμε ανάγκη από μια νέα ιδεολογική βάση. Έχουμε ανάγκη από νέα θεωρητικά συστήματα. Τι έκαναν, όμως, οι θεωρητικοί της αρχιτεκτονικής και της τεχνικής κατά τη διάρκεια του πολέμου και μετά απ' αυτόν; Τίποτα ή σχεδόν τίποτα. Έχω την εντύπωση πως τυφλώθηκαν από τον συντριπτικό εκχυδαϊσμό της αφηρημένης τέχνης στους ακαδημαϊκούς κύκλους της εποχής μας. Αυτός ο εφιάλτης σήμερα τελειώνει, και βλέπουμε πιο καθαρά γιατί δεν προχωρήσαμε. Δεν καταβάλαμε την αναγκαία προσπάθεια ανανέωσης της φιλοσοφικής βάσης. Στην πρακτική και στη θεωρία αποφύγαμε να προσαρμοστούμε σ' αυτό το διαλεκτικό σύστημα που, με άπειρα πλεονεκτήματα, θα μπορούσαμε να εξάγουμε από τα συστήματα συμπληρωματικότητας τα οποία προέβαλε, μεταξύ άλλων, ο δανός ατομικός επιστήμονας Niels Bohr.

Δεν θέλω να σας δώσω την ψευδή εντύπωση ότι κατέχω τις ενδότερες λεπτομέρειες της πυρηνικής φυσικής και ότι έχω καταλάβει ολόκληρο το φιλοσοφικό σύστημα του Νιλς Μπορ. Κάθε άλλο. Δεν μπορώ να ισχυριστώ ότι συμφωνώ μαζί του, ούτε μπορώ να του ασκήσω κριτική. Ως καλλιτέχνης, μπορώ μονάχα να σκιαγραφήσω ένα απλό πρόγραμμα, που είναι μόνον ένα άνοιγμα προς νέες έρευνες και όχι μια ολοκληρωμένη θεωρία ή μια συνταγή «πώς να κάνουμε εικόνες».

Η Τριενάλε Διακοσμητικής και Βιομηχανικής Τέχνης και Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής είναι ο ευρύτερος και ο σημαντικότερος τόπος συνάντησης που υπάρχει σ' αυτό τον χώρο. Μπορεί να προσφέρει πολύ ακριβείς και πολύ πλούσιες ενδείξεις των τάσεων της παρούσας εξέλιξης της μορφής.

Τεχνική, λειτουργία και αισθητική: οι τρεις όψεις του χαρακτήρα ενός αντικειμένου ταυτίζονται με τη δομή, τη μορφή και την παρουσίαση· και πρόθεσή μας είναι ακριβώς να δείξουμε πως αυτές οι τρεις όψεις είναι αμοιβαία αντιφατικές, κι ας αντιπροσωπεύουν μια ουσιαώδη τριάδα όλων των δημιουργημάτων του κόσμου.

Βλέπουμε αμέσως εδώ ένα παράξενο γεγονός: αν θέλουμε να φτάσουμε σε μια δυναμική σύλληψη της μορφής, οφείλουμε να θεωρήσουμε πρώτη την τρίτη άποψη, την αισθητική. Είναι αρκετά δύσκολη ανατροπή να δεχτούμε ότι ο αισθητικός χαρακτήρας ενός πράγματος, η παρουσίασή του, είναι αφετηρία και όχι τελικός εξωραϊσμός.

Αν, όμως, το δεχτούμε, οι αυτοαποκαλούμενες «Καλές τέχνες» θα φωτιστούν μ' ένα καινούργιο φως, και θα μετασηματιστεί ολοκληρωτικά η σύλληψη των Καλών τεχνών που έχει καθιερωθεί στις ακαδημίες από την αυτοκρατορία του κλασικισμού.



Αλλά σε τι συνίσταται άραγε η παρουσίαση —ή αισθητική— ενός αντικειμένου; Είναι μήπως η μορφική αρμονία μεταξύ του συνόλου και των λεπτομερειών; Όχι.

Η μεγάλη ανακάλυψη των φονξιοναλιστών είναι ότι απέδειξαν πως ένα αντικείμενο, που είναι έκφραση της δομής και της χρηστικής μορφής του, κατέχει πάντα, χάρη σ' αυτή την ενότητα τεχνικής και λειτουργίας, μιά τέλεια συνολική αρμονία, ακόμα και αν η αρμονία αυτή δεν είναι ηθελημένη. Οι μηχανές και οι κινητήρες αποτελούν παραδείγματα αυτού του πράγματος. Ακριβώς εξ αιτίας αυτής της ανακάλυψης, ορισμένοι ανόητοι φαντάζονται σήμερα πως η αισθητική πλευρά πρέπει ν' αποκλειστεί από το βιομηχανικό αντικείμενο. Το αεροπλάνο είναι όμορφο, επειδή είναι καινούργιο. Τελεία και παύλα.

Η αισθητική όψη ενός πράγματος είναι το εξωτερικό του, η άμεση επικοινωνία του ή η άμεση επίδρασή του στις αισθήσεις μας, άσχετα από τη χρηστικότητα ή την δομική αξία του. Είναι το χάρισμα που έχει να ελκύει την προσοχή μας, να μας σοκάρει και να μας συναρπάζει, να δημιουργεί άμεσο ενδιαφέρον.

Τι είναι αυτό που δίνει σε ορισμένα αντικείμενα την ικανότητα να ενεργούν ισχυρότατα στις αισθήσεις μας; Είναι απλώς το γεγονός ότι αντιπροσωπεύουν κάτι καινούργιο και ιδιαίτερο για μας. Συνεπώς, η αισθητική και η ιδιαίτερη όψη εκ των πραγμάτων ταυτίζονται. Η φονξιοναλιστική δραστηριότητα κατά τον Μεσοπόλεμο ήταν νέο φαινόμενο και, γι' αυτό, αισθητικό και συναρπαστικό. Αλλά το φονξιοναλιστικό πρόγραμμα της δημιουργίας σταθερών προτύπων ήταν καθαρά αντι-αισθητικό πρόγραμμα, και οδήγησε τους φονξιοναλιστές στη δημιουργία ενός όλο και πιο ρυθμισμένου, τακτοποιημένου, εξορθολογισμένου και σταθεροποιημένου κόσμου. Όσο περισσότερο έχανε ο φονξιοναλισμός τον ψευδο-αισθητικό χαρακτήρα του, τόσο πιο ανιαρός καταντούσε.

Το καινούργιο ταυτίζεται με το άγνωστο, και το άγνωστο είναι αναγκαστικά άχρηστο. Για να χρησιμοποιήσουμε κάτι, πρέπει να το γνωρίζουμε. Στην τέχνη και την τεχνική γνωρίζουμε και αναγνωρίζουμε μόνον ό,τι μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε. Να γιατί η αισθητική κάνει το αντικείμενο παράξενο και χαοτικό, και αποτελεί το αδύνατο σημείο κάθε ορθολογικού αντικειμένου. Αλλά τα παράξενα αντικείμενα των απαρχών του φονξιοναλισμού δεν δημιουργήθηκαν από τους φονξιοναλιστές. Η εμφάνισή τους δεν περιλαμβανόταν στο φονξιοναλιστικό πρόγραμμα. Το χάος ήταν ήδη εκεί, το είχε δημιουργήσει η νέα μηχανική τεχνική. Οι φονξιοναλιστικές θεωρίες υποθέτουν την ύπαρξη μιάς χαοτικής παραγωγής, που δεν υπάρχει στο διηνεκές —ιδού η μεγαλύτερη αδυναμία τους. Τα αισθητικά πειράματα οφείλουν να διατηρήσουν τεχνητά αυτή την παραγωγή στο μέλλον.

Είναι εδώ σημαντικό να παρατηρήσουμε πως δεν μπορεί το οποιοδήποτε παράξενο φαινόμενο να θεωρηθεί έκφραση μιάς καλλιτεχνικής απόπειρας. Πρέπει το φαινόμενο αυτό να είναι έκφραση μιάς ανθρώπινης



επιθυμίας· πρέπει να διαπλάσει και να επιβάλλει το φαινόμενο ο άνθρωπος. Έτσι, η αισθητική έκφραση γίνεται αμέσως και εμφανώς η πιο ανθρώπινη έκφραση που υπάρχει. Αν μια έκφραση δεν είναι ανθρώπινη, δεν έχει καμιά αισθητική αξία. Η άμεσα ή τεχνητά ανθρώπινη αξία είναι ο παράγοντας εκείνος που επιβάλλει στις αισθητικές εμφανίσεις την διακοσμητική τους αξία. Γι' αυτό και η μηχανή είναι σαφώς ανίκανη να δημιουργήσει καθαρά διακοσμητικές αξίες. Η μηχανή σκοτώνει το στολίδι. Αυτή η αλήθεια, την οποία ανακάλυψαν οι φονξιοναλιστές, είναι οριστική. Οι στερεότυπες επαναλήψεις είναι ανυπόφορες για τον άνθρωπο, ακόμα κι αν γίνονται με πλαστικό και βραβεύονται με τον Χρυσό Διαβήτη.

Η κλασική άποψη ότι ο άνθρωπος ποθεί να διακοσμή τα πράγματα, είναι μια θεωρία περί «τρόμου του κενού». Η αντίθετη ιδέα, δηλαδή ότι η διακόσμηση οφείλεται στον πόθο να προσαρμόσουμε το κενό, να το κατακτήσουμε και να το σημαδέψουμε με την παρουσία μας, είναι πολύ πιο σωστή. Η κατάκτηση αυτή αποτελεί το ουσιώδες χαρακτηριστικό της αισθητικής δραστηριότητας (πρβλ. την επιστημονική φαντασία).

Σύμφωνα με την πιο αυθεντική χρήση της, η λέξη «τέχνη» [art, Kunst] σημαίνει αυτό που μπορούμε να κάνουμε, δηλαδή την ικανότητά μας [können] σε οποιοδήποτε πεδίο. Όστε όλοι είμαστε καλλιτέχνες και όλες οι τεχνικές είναι τέχνες. Αλλά οι καλές τέχνες είναι άλλο πράγμα. Το να είσαι αισθητικός καλλιτέχνης, ψευτοκαλλιτέχνης, απατεώνας, φαντασιακός, σημαίνει πως είσαι ικανός να κάνεις αυτό που δεν μπορείς να κάνεις, πως μπορείς να κάνεις το αδύνατον. Το αδύνατον δεν υπάρχει στην αισθητική. Το νέο είναι πάντοτε αδύνατον, απάτη, επειδή το δυνατόν είναι το γνωστό.

Η συμπληρωματική αντίθεση μεταξύ ντανταϊσμού και κονστρουκτιβισμού κατά τον Μεσοπόλεμο είναι σήμερα προφανής: πρόκειται για δυο όψεις του ίδιου πράγματος. Ο λόγος, για τον οποίο μετά τον πόλεμο ο κονστρουκτιβισμός κατάντησε άνοστος κι ανίσχυρος, είναι η ρήξη των αντιθέσεων. Ο ντανταϊσμός μετασχηματίστηκε σε ενεργό σύστημα χάρη στον υπερεαλισμό, ενώ ο παλιός κονστρουκτιβισμός παρέμεινε στη θέση του.

Το θεμελιώδες ερώτημα, που θέτει ο καλλιτέχνης σε όλους τους σημερινούς ανθρώπους, είναι το εξής: πώς θ' αποφύγουμε τον πλήρη αυτοματισμό, τον μετασχηματισμό της νοημοσύνης μας σε ενστικτώδες και τυποποιημένο αντανακλαστικό; Το πρόβλημα δεν το λύνουμε, αν υποστηρίξουμε έναν φιλελευθερισμό, έναν θνήσκοντα ατομικισμό, εναντίον της κοινωνικοποίησης.

Απ' όλα τα ζωντανά πλάσματα, μόνον ο άνθρωπος κατάφερε να μετασχηματίσει τη ζωή του από μια δεδομένη βάση πλούτου ή φτώχειας της φύσης σε μια ζωή γεωργού και κατασκευαστή, μετασχηματίζοντας τη φύση κατά τις επιθυμίες του. Σήμερα, βρισκόμαστε ενώπιον της δεύτερης κρίσης. Μπορούμε να διαφυλάξουμε τεχνητά —ή καλλιτεχνικά— τη νιότη, την ευφύια και τον πόθο μας για το άγνωστο; Μπορούμε να διαφυ-



λάξουμε την ελευθερία και την πειραματική επιθυμία στις νέες ιστορικές συνθήκες;

Η δημιουργία των βάσεων για την συστηματική επεξεργασία αυτής της δυνατότητας, η εύρεση της μεθόδου της, ιδού το σημαντικότερο έργο που επιβάλλεται στους σημερινούς καλλιτέχνες και τεχνικούς.

Οι άνθρωποι που ασχολούνται ειδικά με τον κοινωνικό μετασχηματισμό, θα μου πούν ίσως πως πρέπει να περιμένουμε, να ασχοληθούμε αρχικά με το πολιτικό ζήτημα και την τεχνική ανάπτυξη. Δεν πρέπει, όμως, να ξεχνάμε πως η ίδια αδιάσπαστη ιστορική αναγκαιότητα επιβάλλει εδώ και εκατό χρόνια το πρόβλημα αυτό, όπως μαρτυρεί όλη η ιστορία της νεοτερικής κουλτούρας.

Ο Μαξ Μπιλ μας προτείνει τέσσερις «αναγκαιότητες» για την εξέλιξη του προβλήματός μας. Λέει πως η λειτουργία του καλλιτέχνη δεν βρίσκεται στην αυτοέκφραση, αλλά στη δημιουργία αρμονικών αντικειμένων που θα υπηρετούν τον άνθρωπο. Σύμφωνα.

Αλλά στο όνομα των ψευτοκαλλιτεχνών σάς λέω ότι απατάστε, όταν την ίδια στιγμή μιλάτε για μια εκπαίδευση που θ' απελευθερώνει την προσωπικότητα: επειδή η προσωπικότητα είναι ακριβώς η ατομικιστική πτυχή ενός ανθρώπου.

*Σημείο δεύτερο.* Ο αληθινός καλλιτέχνης οφείλει, κατά τη γνώμη σας, ν' ασχολείται με τα προβλήματα της μαζικής παραγωγής. Πολύ καλά.

Αλλά οι ψευτοκαλλιτέχνες οφείλουν να ενδιαφέρονται μόνο για εκείνο που τους ενδιαφέρει προσωπικά, δηλαδή να εξωτερικεύουν τις ανάγκες και τις επιθυμίες τους. Καθαρά ατομικές επιθυμίες δεν υπάρχουν, και το ξεκίνημα κάθε νέας δημιουργίας παρουσιάζεται σαν ιδιαίτερη περίπτωση. Η Τριενάλε του Μιλάνου είναι πολύ σημαντική ως πεδίο πειραματισμού. Ο Μαξ Μπιλ φαίνεται πως την θεωρεί εντελώς άχρηστη. Αλλά θα πρέπει να προσέξουμε. Υπάρχουν πολυτέλειες άχρηστες και πολυτέλειες χρήσιμες. Η Τριενάλε είναι άχρηστη για τους ανθρώπους που δεν έχουν φαντασία. Ορισμένοι αντιλαμβάνονται πως τα μελλοντικά αντικείμενα δεν θα είναι προκατασκευασμένα αλλά θα συντίθενται από ένα σωρό λεπτομερειών, οι οποίες θα εξαγονται από πολυάριθμα αντικείμενα που είναι στο σύνολό τους αποτυχημένα: γι' αυτούς, η Τριενάλε είναι εξαιρετικά χρήσιμη.

Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε τον ακόλουθο αναπόφευκτο νόμο: η ποσότητα δημιουργεί τη βάση για να γεννηθούν οι καινούργιες ποιότητες. Να γιατί πρέπει να περιφρουρήσουμε τον πειραματικό χαρακτήρα των μεγάλων Εκθέσεων και ν' αποφύγουμε τον μετασχηματισμό τους σε παιδαγωγικές σχολές. Τα μεγαλύτερα πειράματα εδώ βρίσκονται στις αντιπαρατάξεις των διαφορετικών σταδίων τελειότητας και στην άμεση αντιπαρατάξη του αντικειμένου και του κοινού.

*Σημείο τρίτο.* Η απάντησή μου στο θέμα της ενότητας των λειτουργιών έχει ήδη δοθεί. Εδώ επαναλαμβάνω πως η ενότητα αυτή μπορεί να επιτευχθεί μόνο στη βάση μιάς εσωτερικής αντίφασης.



*Σημείο τέταρτο.* Και σ' αυτό το σημείο έχω απαντήσει. Σκοπός κάθε παραγωγής πρέπει να είναι η ικανοποίηση των αναγκών και των βλέψεων του ανθρώπου. Σύμφωνα. Αλλά πώς;

Επιτρέψτε μου να κλείσω αυτή την παρέμβαση με μια ευθεία ερώτηση στον Μαξ Μπιλ:

Αν ήταν δυνατόν, με βάση τα θεωρητικά συστήματα του παλιού Μπάουχαους, να διατυπώσουμε ένα νέο θεωρητικό σύστημα σε πλήρη αντίφαση με το προηγούμενο, θα πολεμούσατε αυτή τη νέα θεωρία μέσα στο νέο Μπάουχαους επειδή βρίσκεται σε αντίφαση με το παλιό Μπάουχαους; Ή προτιμάτε να φέρετε στο φως και ν' αναπτύξετε αυτές τις νέες θεωρίες με τη βοήθεια των παλιών;

Ή μήπως, τέλος, προτιμάτε να μείνετε ουδέτερος και ν' αγνοήσετε όλες τις θεωρίες που δεν αντιστοιχούν λογικά στις θεωρίες του παλιού Μπάουχαους;

Η απάντηση σ' αυτό είναι κεφαλαιώδους σημασίας για το μέλλον των προβλημάτων που μας απασχολούν.

## *2. Σημειώσεις για τη δημιουργία ενός Φαντασιακού Μπάουχαους*

### **Τι είναι το Μπάουχαους;**

Το Μπάουχαους είναι μια απάντηση στο ερώτημα: τι «παιδεία» χρειάζεται ο καλλιτέχνης, για να μπορεί να συμμετέχει στην εποχή της μηχανής;

### **Πώς πραγματοποιήθηκε η ιδέα του Μπάουχαους;**

Πραγματοποιήθηκε με μια «σχολή» στη Γερμανία: πρώτα στη Βαιμάρη κι έπειτα στο Ντεσάου· ιδρύθηκε από τον αρχιτέκτονα Βάλτερ Γκρόπιους το 1919 και καταστράφηκε από τους ναζί το 1933.

### **Τι είναι το διεθνές κίνημα για ένα Φαντασιακό Μπάουχαους;**

Είναι η απάντηση στο ερώτημα πού και πώς μπορούμε να βρούμε μια σωστή θέση για τον καλλιτέχνη την εποχή της μηχανής. Αυτή η απάντηση αποδεικνύει πως η εκπαίδευση που προσέφερε το παλιό Μπάουχαους είναι λαθεμένη.

### **Πώς πραγματοποιήθηκε η ιδέα του διεθνούς κινήματος για ένα Φαντασιακό Μπάουχαους;**

Το Κίνημα ιδρύθηκε στην Ελβετία το 1953 ως τάση με στόχο τη δημιουργία μίας ενιαίας οργάνωσης, που θα ήταν ικανή να προωθήσει μια συνολική επαναστατική στάση απέναντι στην κουλτούρα. Το 1954, το πείραμα της συνάντησης στην Αλμπίσολα απέδειξε ότι ο πειραματικός καλλιτέχνης οφείλει να πάρει στα χέρια του τη βιομηχανία και να την υποτάξει στους μη ωφελιμιστικούς σκοπούς του. Το 1955, ιδρύθηκε ένα φαντασιακό εργαστήριο στην Άλμπα. Στόχος του πειράματος της Αλμπίσολα: η απόλυτη πληθωριστική καταρράκωση των σύγχρονων αξιών της διακό-

σημησης (βλ. την παραγωγή κεραμικών απο παιδιά). Το 1956, το Συνέδριο της Άλμπα ορίζει διαλεκτικά την ενιαία πολεοδομία. Το 1957, το Κίνημα προβάλλει το σύνθημα της ψυχογεωγραφικής δράσης.

### Τι θέλουμε:

Ζητάμε τα ίδια οικονομικά και πρακτικά μέσα και δυνατότητες με αυτά που διατίθενται στην επιστημονική έρευνα, με τα γνωστά σπουδαία αποτελέσματά της.

Η καλλιτεχνική έρευνα ταυτίζεται με την «επιστήμη του ανθρώπου», που για μας είναι η «ιδιοτελής» επιστήμη, όχι η καθαρά ιστορική επιστήμη. Η έρευνα αυτή πρέπει να διεξάγεται από τους καλλιτέχνες με τη βοήθεια των επιστημόνων.

Το πρώτο στον κόσμο Ινστιτούτο, που δημιουργήθηκε για τον σκοπό αυτό, είναι το Πειραματικό εργαστήριο ελεύθερων καλλιτεχνικών ερευνών, που ιδρύθηκε στις 29 Σεπτεμβρίου 1955 στην Άλμπα. Το εργαστήριο αυτό δεν είναι εκπαιδευτικό ίδρυμα· προσφέρει απλώς καινούργιες δυνατότητες στον καλλιτέχνη στο πεδίο πειραματισμού του.

Οι διευθυντές του παλιού Μπάουχαους ήταν μεγάλοι μάστορες, μ' εξαιρετικό ταλέντο, αλλά κακοί παιδαγωγοί. Τα έργα των μαθητών τους ήταν μόνον ευλαβείς απομιμήσεις των προτύπων των δασκάλων τους. Η πραγματική επίδραση των δασκάλων ήταν έμμεση και δινόταν με τη δύναμη του παραδείγματος: ο Ruskin για τον Van de Velde, ο Βαν ντε Βέλντε για τον Γκρόπιους.

Τα όσα λέμε δεν αποτελούν κριτική, αλλά απλώς μια διαπίστωση από την οποία μπορούμε ν' αντλήσουμε τα ακόλουθα συμπεράσματα: είναι αδύνατη η άμεση μεταβίβαση των καλλιτεχνικών ταλέντων· η καλλιτεχνική διαμόρφωση του ατόμου πραγματοποιείται μες από μια σειρά αντιφατικών φάσεων: Κατάπληξη - Θαυμασμός - Μίμηση - Απόρριψη - Πειραματισμός - Κατοχή.

Δεν μπορούμε ν' αποφύγουμε καμιά από τις παραπάνω φάσεις, παρ' όλο που δεν είναι απαραίτητο να τις περάσει όλες το ίδιο άτομο.

Το πρακτικό μας συμπέρασμα είναι το εξής: εγκαταλείπουμε κάθε απόπειρα παιδαγωγικής δράσης, για να προσανατολιστούμε στην πειραματική δραστηριότητα.

### 3. *Εναρκτήρια Ομιλία του Πρώτου Παγκόσμιου Συνεδρίου των Ελεύθερων Καλλιτεχνών (Άλμπα, Ιταλία, 1956)*<sup>2</sup>

Οργανώσαμε εδώ ένα Συνέδριο. Γιατί; Τι λόγο έχουν οι καλλιτέχνες, οι πιο ελεύθεροι και πιο ανεξάρτητοι άνθρωποι της κοινωνίας —άνθρωποι

2. Υπάρχει και στην πολύ καλή ανθολογία *Το Αισθητικό και το Πολιτικό. Από την Cobra στην Καταστασιακή Διεθνή*, μτφ. Γιάνος Τσαχαγιέας-Νίκος Β. Αλεξίου, εκδ. Ελεύθερος Τύπος, 1996 [σ.τ.μ.].



που ζουνε «σαν τα κρίνα του αγρού»— να συναθροίζονται, να οργανώνονται και να καταπιάνονται με θεωρητικές συζητήσεις;

«Καλλιτέχνη μη μιλάς, δημιούργησε!» Αυτά τα λόγια τ' ακούσαμε πάρα πολύ συχνά από ανθρώπους που δήλωναν αρμόδιοι να μιλούν, να σκέφτονται και να ενεργούν για λογαριασμό μας: πολιτικούς, διανοούμενους, βιομηχανούς, καθηγητές, τεχνοκρίτες και άλλους. Και πάντα μας πρόδιδαν.

Δημιουργώ, σκέφτομαι και μιλώ. Αλλά όλες οι σκέψεις δεν βγαίνουν απ' το στόμα· ολόκληρο το σώμα του ανθρώπου σκέφτεται και ολόκληρο το σώμα του μιλάει. Μιλάμε τόσο με τις χειρονομίες όσο και με τη γλώσσα και, όπως ο χορευτής ή ο μουσικός, έτσι και ο ζωγράφος μιλάει με χειρονομίες που αποτυπώνει σ' ένα υλικό ανεξάρτητο από τον εαυτό του. Εικαστική δημιουργία ονομάζουμε ακριβώς αυτή τη μετάδοση της χειρονομίας. Ο καλλιτέχνης της γλώσσας μας μπορεί να εκφραστεί ως εξής: «Δεν ψάχνω, δεν βρίσκω, δημιουργώ».

Η εξήγηση αυτή δείχνει ότι ο καλλιτέχνης δεν έχει ανάγκη να εκφραστεί σε μια γλώσσα που δεν είναι η γλώσσα της τέχνης του και ότι θεωρεί κάθε θεωρητική απόπειρα χάσιμο χρόνου κι ενέργειας. Προφανώς, κάτι τέτοιο θα σήμαινε πως το Συνέδριό μας είναι εντελώς άχρηστο. Δυστυχώς, δεν είν' έτσι: ο λόγος, για τον οποίο ο καλλιτέχνης υποχρεώνεται σήμερα να πάρει τον λόγο, δεν είναι ότι το κοινό απαιτεί μια λογοτεχνική ερμηνεία της οποιασδήποτε καλλιτεχνικής δημιουργίας αλλά ότι το κοινό ακούει πάντα εσφαλμένες ερμηνείες της.

Οι τεχνοκρίτες, που ισχυρίζονται πως η ζωγραφική δεν μπορεί να ερμηνευτεί με μουσικούς όρους, δεν ενοχλούνται όταν ερμηνεύουν τη μουσική και τη ζωγραφική με φιλολογικούς όρους. Η ίδια η ύπαρξη μιας κριτικής μοιάζει να έχει καθιερώσει τους λόγους ύπαρξής της· και αν καταγγέλλουμε τον παραλογισμό αυτό, δεν το κάνουμε για να σταματήσουμε την κριτική της τέχνης, ούτε για να πάρουμε τη θέση της, αλλά για να προφυλαχτούμε από κάποιες πρακτικές που προκαλούν σύγχυση και να χαράξουμε τον δρόμο μας προς μία ακριβέστερη και χρησιμότερη βάση.

Το λάθος του παλιού Μπάουχαους περικλειόταν στο σύνθημα του πρώτου μανιφέστου του Staatlichen Bauhauses Weimar: Αρχιτέκτονες, γλύπτες, ζωγράφοι, οφείλουμε όλοι να επιστρέψουμε στην χειροτεχνική παραγωγή.

Το σύνθημα αυτό είχε ίσως στην εποχή του μία επικαιρότητα· αλλά, απεναντίας, σήμερα, η χειροτεχνική παραγωγή έχει καταντήσει ένα μικρό, ασήμαντο πεδίο σε σύγκριση με τη βιομηχανία και την ελεύθερη τέχνη.

Το παλιό Μπάουχαους ήταν ο λογικός μετασχηματισμός των σχολών χειροτεχνικής παραγωγής, που προήλθαν από τις ακαδημίες. Οφείλε πραγματικά ν' αντικαταστήσει όχι μόνο τις σχολές χειροτεχνικής παραγωγής, αλλά και τις σχολές Καλών τεχνών. Το σφάλμα, λοιπόν, που οδήγησε το παλιό Μπάουχαους στην αποτυχία, ήταν το ότι εγκατέλειψε τον αγώνα εναντίον της οργάνωσης των ακαδημιών οι οποίες, σε αντίθεση προς τις επιστημονικές σχολές των πανεπιστημίων, παρέμεναν καθαρά θεωρησιακές και φορμαλιστικές.



Η αποτυχία αυτή εκδηλώθηκε με τον πιο κραυγαλέο τρόπο στην εχθρική στάση του παλιού Μπάουχαους απέναντι στις προσπάθειες του Τέο Van Doesburg και της ολλανδικής ομάδας "de Stijl" και το σφάλμα αυτό επιδεινώθηκε ακόμα περισσότερο από τη διεύθυνση του νέου Μπάουχαους της Ουλμ, όταν, σε απάντηση των προσπαθειών μας να το προσεγγίσουμε, μας πρότεινε να συνεργαστούμε με τις ακαδημίες Καλών τεχνών που, κατά τη γνώμη της, βρίσκονται στο ύψος των προβλημάτων που επιβάλλονται στην σημερινή τέχνη —άποψη, προφανώς, απολύτως παράλογη.

Απεναντίας, εμείς μένουμε πιστοί στις αντιλήψεις του Γκρόπιους και του Λε Κορμπυζιέ, σύμφωνα με τις οποίες ο ακαδημαϊσμός είναι σήμερα το χειρότερο πράγμα στο πεδίο της τέχνης. Στην επιθεώρηση *Eristica* εκθέτουμε σαφώς τους λόγους της αναπόφευκτης αποτυχίας τους και επιμένουμε στο γεγονός ότι η επίλυση των βασικών προβλημάτων του παλιού Μπάουχαους καθορίζεται από την υπέρβαση του ακαδημαϊσμού στο πεδίο των Καλών τεχνών, σε μια εποχή που η χειροτεχνική παραγωγή ξεπερνιέται από τον βιομηχανικό κόσμο.

Θα ήταν μεγάλο λάθος να μας κατατάξουν στους αντιακαδημαϊκούς αυτοδιδάκτους. Δεν είμαστε αντίθετοι ούτε στις σχολές χειροτεχνικής παραγωγής ούτε στις ακαδημίες των Καλών τεχνών, ως πρωτοβάθμια ή και δευτεροβάθμια σχολεία. Δεν μας αφορούν. Θέλουμε απλώς να διευκρινίσουμε πως η παγκόσμια εξέλιξη στο πεδίο της τέχνης έχει καταλήξει σε τέτοια μορφική σύγχυση, ώστε να επιβάλλεται δραματικά η ίδρυση ενός «Ιδρύματος Καλλιτεχνικών Πειραμάτων και Θεωρητικοποιήσεων», ισοτίμου με τα επιστημονικά ιδρύματα και σε ανώτερη βαθμίδα από τα καλλιτεχνικά ή βιομηχανικά σχολικά επαγγελματικά ιδρύματα. Η ίδρυση αυτού του Ιδρύματος αποτελεί τον συγκεκριμένο και άμεσο στόχο μας.

Θεωρούσα ανέκαθεν ύποπτη τη σημαία της καλλιτεχνικής Πρωτοπορίας. Ο εξτρεμισμός είναι συνήθως μια κενή στάση. Πάντα απομακρύνονται γρήγορα από κείνους που περιφέρονται με το παράσημο της πρωτοπορίας στο στήθος· ποτέ δεν μ' ενδιέφερε να φτάσω στα άκρα, αν δεν το μπορούσα. Πάντα προσπάθησα να διατηρώ στενότατη επαφή με τον λαό και τους εν γένει πνευματικούς κύκλους. Γι' αυτό, με μεγάλη μου απογοήτευση, υποχρεώνομαι ν' αναγνωρίσω ότι το κίνημά μας έφτασε σ' ένα στάδιο στο οποίο του ταιριάζει μόνο το όνομα «πρωτοποριακό κίνημα».

Υπάρχουν δύο προϋποθέσεις για να ονομάσουμε ένα κίνημα «πρωτοποριακό». Πρώτα πρώτα, πρέπει να είναι απομονωμένο και χωρίς άμεση υποστήριξη από τις κατεστημένες δυνάμεις, εγκαταλειμμένο σ' έναν κατά τα φαινόμενα αδύνατο και άχρηστο αγώνα. Νομίζω ότι όλοι θα συμφωνήσουν πως το κίνημά μας ανταποκρίνεται πλήρως στην προϋπόθεση αυτή.

Δεύτερον, πρέπει ο αγώνας της ομάδας αυτής να είναι σημαντικός για τις δυνάμεις στο όνομα των οποίων αγωνίζεται (στην περίπτωση μας, την ανθρώπινη κοινωνία και την καλλιτεχνική εξέλιξη) και πρέπει η θέση, που έχει κατακτήσει η πρωτοπορία αυτή, να επιβεβαιωθεί στη συνέχεια από μια γενική εξέλιξη.



Μόνο στο μέλλον θα μπορέσουμε να δούμε αν θα εκπληρωθεί συγκεκριμένα η δεύτερη αυτή προϋπόθεση. Προς το παρόν παραμένει στο πεδίο της ελπίδας και της πίστης, έστω κι αν πάμπολλες εκδηλώσεις συμπάθειας, καθώς και η πεποίθησή μας ότι έχουμε δίκιο, μας βεβαιώνουν για την επιτυχία του εγχειρήματός μας.

#### 4. Το Λαϊκό Πανεπιστήμιο και η Τέχνη

Το εντυπωσιακότερο φαινόμενο στην ιστορία της εκπαίδευσης είναι ότι, σχολές που κάποτε ζωντάνευαν από μια μαγιά ευφυίας, στην επόμενη γενιά έχουν να επιδείξουν μόνο σχολαστικότητα και ρουτίνα. Ο λόγος είναι ότι έχουν παραφορτωθεί με αδρανείς ιδέες. Το να εκπαιδεύονται άνθρωποι με αδρανείς ιδέες είναι όχι μόνον άχρηστο αλλά, κυρίως, επιζήμιο. Γι' αυτό και τόσες έξυπνες γυναίκες της μέσης ηλικίας, που δεν έχουν φοιτήσει σε σχολές αλλά έχουν δει πολλά στον κόσμο, αποτελούν το πιο καλλιεργημένο κομμάτι της κοινότητας.

Η γνώση που θέλουμε, είναι η γνώση του επιτακτικού παρόντος. Η γνώση του παρελθόντος μπορεί να χρησιμεύσει μόνο για να μας δώσει εφόδια για το παρόν.

Σε ό,τι αφορά τώρα την επιστημονική και λογική πλευρά της εκπαίδευσης, ας θυμηθούμε ότι και εδώ οι ιδέες που δεν χρησιμοποιούνται είναι επιβλαβείς. Διότι «χρησιμοποιώ μια ιδέα» σημαίνει: την συσχετίζω με το ρεύμα εκείνο που διαμορφώνει τη ζωή μας, στο οποίο συμπλέκονται οι αντιλήψεις των αισθήσεων, τα συναισθήματα, οι ελπίδες, οι επιθυμίες και οι νοητικές δραστηριότητες που συνδέουν μεταξύ τους τις σκέψεις».

Alfred North Whitehead

Συχνά θεωρούμε απερίσκεπτα την επιστημονική ανακάλυψη δημιουργία μίας νέας γνώσης, που μπορεί να προστεθεί στο κυρίως σώμα της παλιάς γνώσης. Αυτό ισχύει μόνο για τις αυστηρά τετριμμένες ανακαλύψεις. Δεν ισχύει για τις θεμελιώδεις ανακαλύψεις, όπως των νόμων της μηχανικής, των χημικών ενώσεων, της εξέλιξης, από τις οποίες εξαρτάται τελικά η επιστημονική πρόοδος. Οι θεμελιώδεις ανακαλύψεις συνεπάγονται την καταστροφή ή την αποσύνθεση της παλιάς γνώσης, πριν μπορέσει να δημιουργηθεί η νέα γνώση.

Χρειαζόμαστε ένα Υπουργείο Αναταραχών, μια ρυθμιζόμενη πηγή ενόχλησης, έναν καταστροφέα της ρουτίνας, έναν υπονομευτή της αυταρέσκειας.

(John Dewey: Reconstruction in Philosophy σ. 14) [Τζον Ντιούι: Η ανασύνθεση στη φιλοσοφία]  
C.D. Darlington

Όπως σωστά εξήγησαν οι υπαρξιστές, «κατανοώ το παρόν» σημαίνει: συλλαμβάνω την ασυνεκτικότητα των πραγμάτων, βλέπω καλλιτεχνικά

την ύπαρξη. Για τον άνθρωπο, δεν υπάρχει άλλη αδράνεια από την αλήθεια, και αλήθεια είναι η ταυτοτική επανάληψη. Κατά συνέπεια, η αδράνεια καθ' εαυτή είναι η θεμελιώδης βάση της επιστημονικής εκπαίδευσης και της επαγγελματικής μαθητείας. Η συζήτηση τελειώνει εδώ.

Η βιομηχανία και η επιστήμη επιβάλλουν σαν αρετή την καταστολή της τυχαίας πράξης και της ασυνεκτικής σκέψης. Αλλά η καταστολή αυτή είναι η αιτία της αδράνειας που εγκλωβίζει ολοένα περισσότερο την κουλτούρα. Μια νοικοκυρά, που έχει ζήσει πολλά, θεωρείται πιο καλλιεργημένη από τους άλλους στην κοινωνία, ακριβώς επειδή οι περισσότερες σκέψεις της δεν είναι συνεκτικές ούτε χρηστικές. Αν περάσουμε στις ιδέες που συνδέονται με συγκεκριμένα ενδιαφέροντα, θα δούμε ότι εκεί είναι εξαιρετικά περιορισμένες.

Το ζήτημα δεν ρυθμίζεται μ' έναν εξορθολογισμό της εκπαίδευσης, ούτε με την ίδρυση ενός υπουργείου καταστροφών, αν ο θεσμός αυτός δεν είναι φορέας μίας ισχυρής βούλησης του ίδιου του λαού, μιας καλλιτεχνικής, μιας δημιουργικής βούλησης. Αλλά πώς θα γεννηθεί αυτή η βούληση;

Πρόκειται για μια νοητική δραστηριότητα, που είναι όχι μόνον ανεξάρτητη, αλλά και βρίσκεται σε αντίφαση τόσο με τις επαγγελματικές δραστηριότητες όσο και με την επιστημονική δραστηριότητα. Είναι ίσης σημασίας με αυτές.

Η δραστηριότητα των Καλών τεχνών είναι αντιεπαγγελματική και αντιδιανοητική, αλλά οφείλει να έχει τη δυνατότητα μίας ισότιμης συνεργασίας με αυτές τις δύο τάσεις, που διαθέτουν τα αναγκαία πειραματικά και εκπαιδευτικά στηρίγματα τόσο στη βιομηχανία και τις επαγγελματικές σχολές όσο και στην πρωτοβάθμια και την ανώτερη εκπαίδευση, στα πανεπιστήμια, τα ερευνητικά ινστιτούτα, οργανισμούς που υπάρχουν σε ολόκληρο τον κόσμο. Όλοι αυτοί οι οργανισμοί, και η ιδέα περί Καλών τεχνών, πρέπει ν' αλλάξουν.

Το «Πανεπιστήμιο της Μορφής», το Νέο Μπάουχαους που εγκαινιάστηκε το 1955 στην Ουλμ, έμοιαζε απολύτως κατάλληλο για ν' αποτελέσει το πρόδηλο κέντρο της καθιέρωσης μιας τέτοιας αυτονομίας της κατασκευαστικής δραστηριότητας, περνώντας από το άμορφο στη μορφή και από τη μορφή στην πρακτική ζωή. Καθώς συνδεόταν άμεσα, όπως πράγματι συμβαίνει, με το νέο Λαϊκό Πανεπιστήμιο της Ουλμ, έμοιαζε να συγκεντρώνει όλα τα στοιχειώδη δεδομένα για το ξεπέραςμα της παλιάς αντιλαϊκής απομόνωσης.

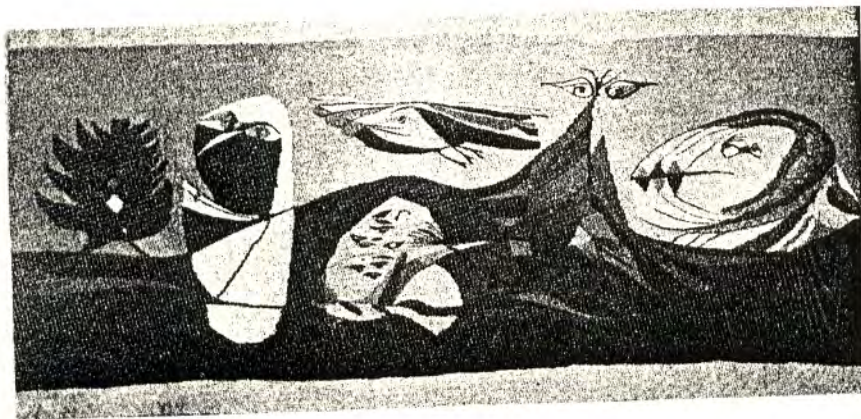
Για να κατανοήσουμε καλύτερα την κατάσταση αυτή, θα πρέπει πρώτα να καταλάβουμε την αισθητική ή πειραματική στάση, που δεν μπορεί να είναι άλλη από τη στάση του ερασιτέχνη. Ο ελεύθερος καλλιτέχνης είναι ένας επαγγελματίας ερασιτέχνης. Το πνεύμα του ερασιτεχνισμού δεν συνεπάγεται πλήρη αυτοδιδασκισμό, αλλά είναι η ικανότητα εκείνου που μπορεί να υπερβαίνει τις γνώσεις του και να κατακτά μια νέα αθωότητα, ένα νέο σημείο μηδέν ή ένα αίσθημα πλήρους άγνοιας. Το λαϊκό

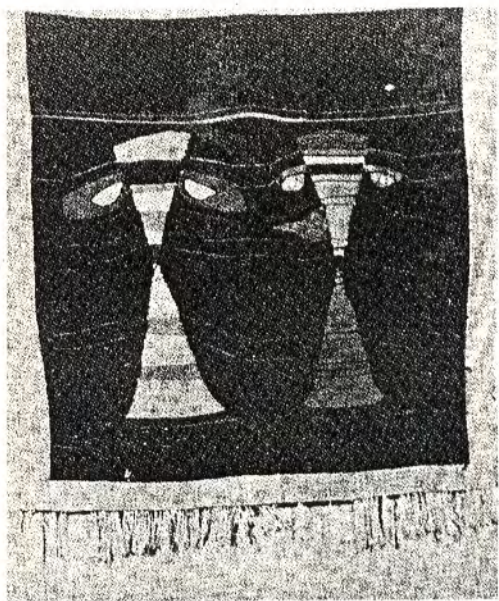
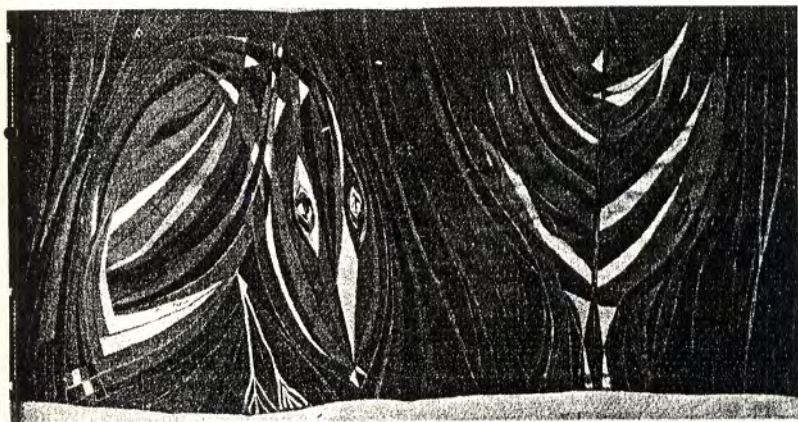


πανεπιστήμιο δημιουργήθηκε αποκλειστικά γι' αυτό τον αντιδιδακτικό, αντιεπαγγελματικό και, κατά συνέπεια, αντιποσοτολικό σκοπό σε όλα τα πεδία. Είναι αντιδογματικό. Προφανώς αυτό σημαίνει ότι το λαϊκό πανεπιστήμιο οφείλει μάλλον να είναι ο τόπος στον οποίο κάθε ελεύθερος καλλιτέχνης, ανεξάρτητα από το υλικό που μεταχειρίζεται, θα έχει την αυτονομία του. Μέχρις ότου τα λαϊκά πανεπιστήμια διαμορφωθούν πάνω σ' αυτή τη βάση, θα παραμένουν αόριστες αντανάκλασεις του παρελθόντος ή τόποι πλήξης για τα πλουσιόπαιδα· και μέχρι τη στιγμή που, διαμέσου των λαϊκών πανεπιστημίων, το «πανεπιστήμιο της μορφής» ξαναποκτήσει ρίζες στον λαό κατοχυρώνοντας την πλήρη ανεξαρτησία του από τις επαγγελματικές σχολές και τις διανοητικές ακαδημίες, η σχολή της Ουλμ θα επιδεινώνει τα σφάλματα του Γκρόπιους. Και θα περιστέλλεται σ' έναν θεσμό χωρίς λόγο ύπαρξης.

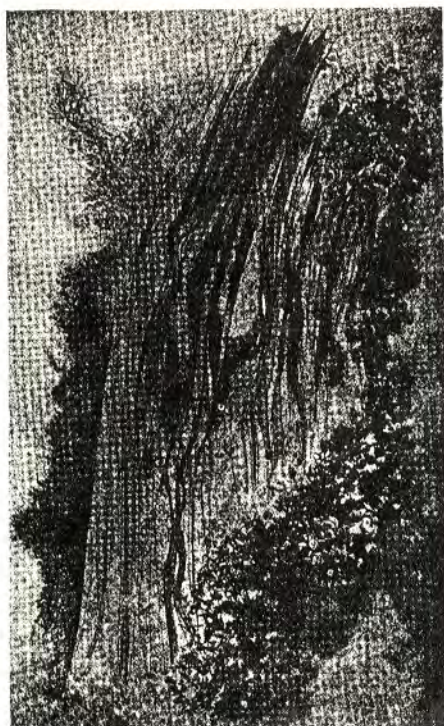
Αυτός ο θλιβερός δρόμος είχε ήδη χαραχτεί στη σχολή της Ουλμ, πριν καν ανοίξει, με τον αποκλεισμό των ελεύθερων τεχνών που, χάρη στον Καντίνσκι, τον Feininger, τον Schlemmer, τον Κλέε και άλλους, αποτελούσαν μία από τις μεγάλες δυνάμεις του παλιού Μπάουχαους. Αν, ως προϋπόθεση για να εγγραφεί κάποιος στη σχολή, του ζητάμε πτυχίο χειροτεχνικών ή βιομηχανικών εφαρμογών, τότε μετασχηματίζουμε τη σχολή σε απλή επαγγελματική σχολή. Η κριτική μας σ' αυτό το θέμα δεν είχε άμεσο θετικό αποτέλεσμα, κι έτσι αναγκαστήκαμε να συγκροτήσουμε το «Διεθνές Κίνημα για ένα Φαντασιακό Μπάουχαους», το οποίο θα συνεχίσει τη δραστηριότητά του μέχρι την καθιέρωση μιάς αποτελεσματικής νέας πλατφόρμας.

### ΤΡΙΤΟ ΠΕΙΡΑΜΑ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΟΥ ΜΠΑΟΥΧΑΟΥΣ









Ζωγραφική 1939 Wemaëre

## ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΔΟΜΗ

Για τη λατρεία του «νέου» στον αιώνα μας

### *Φουτουρισμός και Σουρεαλισμός*

Η αναζήτηση του «νέου» ως καλλιτεχνικό πρόγραμμα εμφανίζεται συνειδητά για πρώτη φορά στην τέχνη περί το 1894, με τους αρχιτέκτονες και τους καλλιτέχνες του κινήματος "modern style".

Το κίνημα αυτό, που προήλθε κυρίως από την Αγγλία, αντιμαχόταν τη συστράτευση με τα παλιά δεδομένα και την αποκάλυψη των παλιών στιλ. Για πρώτη φορά αναγνωρίστηκε ότι κάθε εποχή είχε το στιλ της, το οποίο έπρεπε να το ψάξουμε, να το βρούμε και να το εκφράσουμε.

Τη βάση αυτού του νέου στιλ είχαν ήδη επεξεργαστεί γλύπτες και ζωγράφοι όπως ο Ροντέν, ο Γκωγκέν, ο Βαν Γκογκ και ο Τουλούζ Λωτρέκ. Το έργο τους παρουσιαζόταν οργανικά επηρεασμένο από την Ανατολή. Το πρόγραμμα του modern style προκάλεσε μια ενθουσιώδη πάλη σ' ολόκληρη την Ευρώπη, βρήκε γρήγορα τεράστια λαϊκή απήχηση και δημιούργησε τις εκπληκτικότερες καινοτομίες. Οι δημιουργοί του κινήματος αυτού (μεταξύ άλλων και ο Βαν ντε Βέλντε) καταποντίστηκαν κι οι ίδιοι από αυτό τον καταϊγισμό εντυπωσιακών καινοτομιών, που είχε προκαλέσει η εκβιομηχάνιση και ευνοήσει η λαϊκή περιέργεια. Έμελλε να βρουν καταφύγιο στον φονξιοναλισμό.

Πολύ σύντομα ο ορθολογικός φονξιοναλισμός υποσκέλισε στη Γαλλία, τη Γερμανία και τις χώρες του βορρά όλες τις τάσεις του modern style, που συνδέονταν με την εξέλιξη του κυβιστικού και αφηρημένου στιλ. Τα πιο ζωντανά στοιχεία του modern style επανεμφανίζονται στην Ιταλία και τη Ρωσία με το όνομα Φουτουρισμός, που ήταν ένα οργανικό καλλιτεχνικό κίνημα με ολιστικό χαρακτήρα.

Το κίνημα αυτό χαρακτηρίζεται από τη ζωτικότητα και την αξία του σε όλα τα επίπεδα: ζωγραφική, γλυπτική, λογοτεχνία, αρχιτεκτονική, μουσική κτλ. Η αναζήτηση του «νέου» ήταν μέρος του δυναμικού και ενθουσιώδους προγράμματός του.

Η έλλειψη κοινωνικής συνείδησης και η σκληρότητα των διαλεκτικών αντιθέσεων στη Ρωσία και την Ιταλία προκάλεσαν την σταδιακή εξασθένηση και την εξαφάνιση της καινοτόμου ορμής του Φουτουρισμού, που εξαντλήθηκε σ' έναν αλλοτριωμένο κομφορμισμό. Ωστόσο, πριν σαπίσει τελείως, ο κορμός αυτός είχε καρποφορήσει, καθώς μεταφυτεύτηκε από τον Ιταλοπολωνό Απολιναίρ και τον Ρώσο Καντίνσκι, που προσλήφθηκε καθηγητής στο Μπάουχαους. Ο Καντίνσκι έγραφε ότι «ένα αντικείμενο που δεν γνωρίζουμε και δεν έχουμε ξαναδεί, επιδρά πάνω μας μ' έναν ιδιαίτερο τρόπο». Και ο Απολιναίρ δήλωνε: «Αυτό που διαφοροποιεί την



τέχνη του 20ού αι. από την τέχνη κάθε άλλης εποχής, είναι η σπουδαιότητα του στοιχείου της έκπληξης» —του φουτουριστικού στοιχείου. Κι αυτή η θεωρία του σοκ είναι κατά κάποιον τρόπο η κληρονομιά που άφησε ο Απολιναίρ στον Σουρεαλισμό, τη βάση του οποίου δημιούργησε.

Ο Σουρεαλισμός και ο —σχεδόν δίδυμος— αδελφός του, ο Ντανταϊσμός, μοιάζουν με γεροχούφταλα, αν τους συγκρίνουμε με τον Φουτουρισμό. Δεν έχουν τη δική του δημιουργική ορμή. Το ντανταϊστικό και το σουρεαλιστικό σοκ δεν δημιουργείται από ανθρώπινες εφευρέσεις, αλλά προκαλείται απλώς από τον απροσδόκητο συνδυασμό πολλών γνωστών στοιχείων —κάτι που ασφαλώς έχει εξαιρετική αξία.

Αλλά η ιστορία, με τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, τα στρατόπεδα συγκεντρώσεως και την ατομική βόμβα, επιφύλασσε εκπλήξεις τέτοιας βαρύτητας, που σε σύγκριση με αυτές το σουρεαλιστικό σοκ μοιάζει με παιδικό παιχνίδι<sup>3</sup>.

Σήμερα, η επιθυμία του «νέου» στην Τέχνη έχει επιταχυνθεί και προχωρεί με ασύλληπτη ταχύτητα.

Έχουμε φτάσει σήμερα στο σημείο ν' αναγνωρίσουμε τη σπουδαιότητα αυτής της αναγκαιότητας του «νέου» στην τέχνη, και συγχρόνως της μη αναγκαιότητάς του.

Η συνειδητή αναζήτηση του «νέου» είναι αυτό που αποκαλούμε πείραμα: οφείλουμε να εντοπίσουμε το πειραματικό σημείο. Για τον σκοπό αυτό σχηματίστηκε, το 1948, η Διεθνής των Πειραματιστών Καλλιτεχνών (Cobra).

### Οι νέες εποχές

Ο Λε Κορμπυζιέ είχε ήδη συνειδητοποιήσει ότι η αρχή του αιώνα μας ήταν η χαραυγή μιας νέας εποχής και αισθανόταν την ανάγκη να διατυπώσει, μαζί με τους συναδέλφους του αρχιτέκτονες, τα θεωρητικά συστήματα αυτού του νέου βίου. Έχουμε φτάσει τώρα σε μια στιγμή στην οποία τα δόγματα των γενεών του Μεσοπολέμου έχασαν την επικαιρότητά τους και πρέπει να αναθεωρηθούν.

Ο Αϊνστάιν, το πιο τυπικό διανοητικό πνεύμα της εποχής του, ομολόγησε λίγο πριν τον θάνατό του ότι, αν μπορούσε να ξαναζήσει, θα προτιμούσε να ήταν φαναρτζής παρά επιστήμονας.

Οι θεωρίες του περί απόλυτης σχετικότητας στον κόσμο, τον οποίο συλλαμβάνει σαν μια αυστηρά καθορισμένη και πεπερασμένη οντότητα, επέτρεψαν στον άνθρωπο να διεισδύσει στα μικροκοσμικά μυστικά του

3. Ο νεαρός σουρεαλιστής Christian Dotremont, που είχε περάσει παράξενες ώρες σε μια άδεια ταβέρνα στα προάστια της Δουγκέρκης παίχοντας ολομόναχος μπιλιάρδο κατά τους βομβαρδισμούς του αγγλικού στρατού, όταν μερικά χρόνια αργότερα πήγε σε μια σουρεαλιστική έκθεση στο Παρίσι, είδε τον Αντρέ Μπρετόν να παίζει μπιλιάρδο **μόνος** του για να σοκάρει τους επισκέπτες. Αυτό ήταν το τέλος του Σουρεαλισμού [σ. Γιόρν].

ατόμου της ύλης. Όλα πήγαιναν μια χαρά, όσο τα πράγματα έμεναν στο αναλυτικό επίπεδο. Ο όλεθρος συνέβη μόλις ο άνθρωπος άρχισε να χρησιμοποιεί αυτές τις γνώσεις για τους ιδιοτελείς ή —σύμφωνα με τον δικό μου ορισμό— για τους καλλιτεχνικούς σκοπούς του. Τη μέρα που, με τη συγκατάθεση του ειρηνιστή Αϊνστάιν, εξερράγη η πρώτη ατομική βόμβα στη Χιροσίμα, η ψευδαίσθηση του μηχανιστικού ντετερμινισμού έγινε τόσο φανερή, που την είδαν ακόμα και οι τυφλοί. Ο άνθρωπος είναι ελεύθερος να επιλέγει τον δρόμο του προς τη ζωή ή προς τον θάνατο. Οι νεαροί πυρηνικοί επιστήμονες εισήγαγαν στις παρατηρήσεις τους το τυχαίο. Εκεί διαπιστώνουμε ότι ο Αϊνστάιν οδηγήθηκε σε ηθική αποτυχία εξ αιτίας ενός εσφαλμένου υπολογισμού στις επιστημονικές θεωρίες του.

Την ίδια εποχή, ένας παρόμοιος ντετερμινισμός, με το όνομα φονξιο-ναλισμός, βασίλευε στο πεδίο της Αρχιτεκτονικής. Ήταν μια θεωρία που επεξεργάστηκαν ειδικά οι φίλοι και οι προστάτες του παλιού Μπάουχαους, μεταξύ των οποίων και ο Αϊνστάιν· η αποτυχία τους ήταν κοινή.

«Μια νέα εποχή έχει αρχίσει, μια εποχή αλληλεγγύης», έλεγε ο Λε Κορμπυζιέ την εποχή ακριβώς που ο γερμανικός ναζισμός ετοιμάζε τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, με τα στρατόπεδα συγκεντρώσεως και τους θαλάμους αερίων του. Λίγα χρόνια νωρίτερα, ο αρχιτέκτονας Χένρι Βαν ντε Βέλντε, δημιουργός του Νέου Στιλ, δήλωνε: «Αναγνωρίσαμε την εξής αλήθεια: οι σημερινές γενιές είναι διατεθειμένες να πειστούν από τον ορθό λόγο και τους ορθούς λόγους μάλλον, παρά ν' αφεθούν στη συγκίνηση και την καθοδήγηση της καρδιάς». Η ιστορική πραγματικότητα εκείνης της εποχής είναι αδιαφιλονίκητα η λιγότερο κατάλληλη για να χαμογελάσει μ' αυτές τις ελαφρόμυαλες δηλώσεις. Ωστόσο, οφείλουμε να τις πάρουμε στα σοβαρά, αν δεν θέλουμε να χάσουμε τα πάντα και να πέσουμε στην απελπισία· πρέπει να ψάξουμε και να βρούμε μέχρι ποιού σημείου εκείνοι που τις διατύπωσαν είχαν δίκιο, και πού εξαπατήθηκαν βαθύτατα. Το σφάλμα τους βρίσκεται ακριβώς σ' αυτές τις ντετερμινιστικές ιδέες, που προσιδιάζουν στην εποχή τους και συγκεκριμενοποιήθηκαν το πιο λαμπρά στις θεωρίες του Αϊνστάιν.

Εξακολουθούμε να βρισκόμαστε στις απαρχές μίας νέας εποχής, της εποχής της βιομηχανίας, της μηχανής· οφείλουμε, ωστόσο, ν' αναγνωρίσουμε πως οι ουσιώδεις δομές αυτής της εποχής δεν έχουν ακόμα αποσαφηνιστεί. Οφείλουμε, ακόμη, να υποβάλλουμε σε διαρκή κριτική όλες τις θεωρίες, που μας επιβάλλουν καθορισμένα δόγματα και αφορούν στις δομές της εποχής μας. Το θέμα που επιλέξαμε είναι των χρήσιμων και άχρηστων τεχνών.

*Η ουτοπική καταγωγή των ιδεών μας περί αρχιτεκτονικής*

«Τις πέτρες τις θεωρούσα πάντοτε ψωμί» —Ράσκιν

Γιατί εμείς, οι ελεύθεροι καλλιτέχνες, ενδιαφερόμαστε για τις θεωρίες της σύγχρονης αρχιτεκτονικής; Επειδή είμαστε αποκλεισμένοι και



μας στερούν το λόγο ύπαρξης στην σημερινή κοινωνία.

Ένα ξεγραμμένο και ξεπερασμένο παλιό επάγγελμα πρέπει προφανώς να διαγραφεί από την ανθρώπινη δραστηριότητα· αλλά εμείς θέλουμε να καταδείξουμε πόσο επικίνδυνη για την εξέλιξη της κουλτούρας είναι η διάδοση θεωρητικών συστημάτων που απλώς επαναλαμβάνουν τις αντιποιοτικές απόψεις του αρχαίου πλατωνισμού.

Τα θεωρητικά συστήματα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής δεν κατόρθωσαν ακόμα να ξεπεράσουν την ουτοπική καταγωγή τους και να φτάσουν σ' ένα επιστημονικά αποδεκτό και ελέγξιμο επίπεδο. Υπεύθυνος γι' αυτό είναι ο δεσμός που εξακολουθούν να διατηρούν με όλο τον ελληνικό ιδεαλισμό γενικά και κυρίως με τον πλατωνισμό.

Οι νεότερες ιδέες για την αρχιτεκτονική και τις βιομηχανικές μορφές κατάγονται από τα όνειρα και τα ουτοπικά πειράματα δύο Άγγλων του δεύτερου μισού του 19ου αι.: του Ράσκιν και του Μόρρις.

Το 1894, τα λόγια του Ράσκιν είχαν απήχηση στους νεαρούς αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες. «Μοιραζόμασταν ένα αίσθημα εξέγερσης», λέει ο Χένρι Βαν ντε Βέλντε, ένας από τους σκαπανείς του Νέου Στιλ. Ο ενθουσιασμός τους δεν ήταν άκριτος: «Η παράδοση είναι στείρα, από τη στιγμή που δεν τρέφεται από νέα στοιχεία, και η ψυχρότητα που αποπνέουν όλα τα ξαναρχινίσματα θα έπρεπε να μας προειδοποιεί για τον μοιραίο επερχόμενο θάνατο. Όλες οι συλλήψεις του Μόρρις, και όλα όσα έπλασαν τα χέρια του, ήταν τέλεια. Κι όμως, μας αφήνουν εντελώς αδιάφορους. Θα ήταν πιο χρήσιμο και θα μας καθοδηγούσε καλύτερα ένα μόνον έργο, που μπορεί μεν να είχε φτιαχτεί με λιγότερη τελειότητα, αλλά θα είχε εμπυχωθεί από τη σπίθα που, ξάφνου, ξεπηδά όταν η ευαισθησία μας νιώθει το άγγιγμα της ζωής: της ζωής της στιγμής — της παρούσας στιγμής — που διαφέρει από όλα όσα θα την ακολουθήσουν» (Βαν ντε Βέλντε, 1917).

### *Κάθε εξέλιξη είναι επίθεση*

Ο Χένρι Βαν ντε Βέλντε συνοψίζει ολοκάθαρα τη δραστηριότητα του Ράσκιν και του Μόρρις, λέγοντας ότι διαμαρτύρονταν εντονότατα για την επίθεση εναντίον της φύσης και της ανθρώπινης αξιοπρέπειας του εργάτη και του χειροτέχνη από την κολοσσιαία και γκροτέσκα εισβολή της νέας και πειραματικής βιομηχανίας. Ο Ράσκιν και ο Μόρρις ήταν με το μέρος εκείνων που ήθελαν να καταστρέψουν τις μηχανές, οι οποίες μπορούν μεν ν' αντιγράφουν τα πάντα αλλά σε βάρος των πραγματικών ποιότητων. Τελικά, τα εργοστάσια κέρδισαν τη μάχη, και οι προσπάθειες του Ράσκιν πνίγηκαν στον πελώριο και ολοένα διογκούμενο ποταμό των προϊόντων, που παρήγαν οι μηχανές.

Πρώτος ιδρυτής του παλιού Μπάουχαους στη Γερμανία ήταν ο Χένρι Βαν ντε Βέλντε. Πριν ξεκινήσω μια συζήτηση για τα «αποστεωμένα»

δόγματα του αρχιτέκτονα Γκρόπιους, που τον επέλεξε ο Βαν ντε Βέλντε ως διάδοχο του στη διεύθυνση του Μπάουχαους, θεωρώ χρήσιμο να συνοψίσω τις χαρακτηριστικότερες ιδέες του Βαν ντε Βέλντε όπως τις διατύπωσε στο βιβλίο του *Pages de Doctrines* [Σελίδες Διδασκαλίας] (έκδοση του 1942). Πέρα από κάποια λαθεμένα συμπεράσματα, οι σελίδες αυτές περιέχουν πολλές ευφυέστατες παρατηρήσεις. Σήμερα, βέβαια, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε εναντίον του τη φράση του για τον Ράσκιν και τον Μόρρις: «Μοιραζόμαστε ένα αίσθημα εξέγερσης». Επειδή ο Χένρι Βαν ντε Βέλντε δεν γνώριζε πως η λατρεία του «νέου» είναι πάντα επίθεση εναντίον της φύσης και της ανθρώπινης αξιοπρέπειας, κατέφυγε στον ορθολογισμό κάτω από το υγιεινολογικό έμβλημα του «Φονξιοναλισμού», τη στιγμή ακριβώς που αντιλαμβάνοταν τις ανεξέλεγκτες συνέπειες των δυνάμεων που απελευθέρωσε το κίνημα του Νέου Στιλ.

#### ΓΙΑΤΙ ΠΑΝΤΑ ΤΟ ΝΕΟ

*Σελίδες Διδασκαλίας*, Χένρι Βαν ντε Βέλντε, 1929

#### *Εναντίον της ασχήμιας*

Ποτέ, σε καμία εποχή κι από κανένα στιλ, το αισθητικό γούστο του κοινού δεν ευτελίστηκε τόσο όσο κατά το δεύτερο μισό του 19ου αι. Αυτή η ασχήμια ήταν αποτέλεσμα της ολοένα λιγότερο τέλει επανάληψης προτύπων των παλιών στιλ και της απόλυτης έλλειψης ελέγχου τόσο από την άποψη των σχέσεων της μορφής των προτύπων με τον πρακτικό σκοπό για τον οποίον προορίζονταν, όσο και από την άποψη του νοήματος των στολιδιών με τα οποία ήταν παραφορτωμένα.

Η ρηξικέλευθη δράση που επιχειρήσαν οι μεγάλοι απόστολοι, ο Ράσκιν και ο Ουίλιαμ Μόρρις, απέτυχε ή μάλλον παρατράβηξε. Οι προσπάθειές τους έμειναν χωρίς άλλα αποτελέσματα πέρα από τους φλογερούς λόγους του πρώτου και του σεβασμού που ενέπνευσε σε όλους —και τον αισθανόμαστε μέχρι σήμερα— η εξαιρετική τελειότητα των έργων του δεύτερου.

Δεν θα μπορούσε να γίνει αλλιώς. Οι αστραποβόλες και βίαιες κριτικές του Ράσκιν εναντίον της εισβολής της ασχήμιας και τα θαυμάσια δημιουργήματα του Μόρρις σε όλους τους κλάδους των καλλιτεχνικών επαγγελμάτων, ήταν αναχρονιστικές.

#### *Η επιστροφή στο γοτθικό στιλ*

[Ο Ράσκιν και ο Μόρρις] ονειρεύτηκαν ν' αναστήσουν το γοτθικό στιλ στο κατώφλι του 20ού αι. Αναρωτιέμαι, σήμερα, πώς είναι δυνατόν δυο άνθρωποι τόσο εξαιρετικά έξυπνοι να εγκαταλείφθηκαν σε μια τέτοια αυταπάτη και να κατόρθωσαν μάλιστα να την μεταδώσουν σε τόσους μαθητές;



Αλλά η αυταπάτη αυτή εξηγείται. Η αποκάλυψη του τι πραγματικά ήταν το γοτθικό στυλ, δηλαδή ότι ήταν το εξάισιο απόγειο και ο καθεδρικός ναός μιάς απο τις πιο ριζοσπαστικές και τολμηρές συλλήψεις της αρχιτεκτονικής, ήταν πρόσφατη όταν ο Ράσκιν δημοσίευσε στο βιβλίο του *Venecian Stones* [Βενετσιάνικες Πέτρες] το περίφημο κεφάλαιο, για το οποίο ο Μόρρις έλεγε πως «τη μέρα που εγώ κι οι φίλοι μου το διαβάσαμε, είδαμε τον κόσμο να αλλάζει προσανατολισμό». Για να δεχτεί ο Μόρρις ότι ένας «αναπροσανατολισμός» του κόσμου στο κατώφλι του 20ού αι. μπορούσε να κατευθύνεται προς το παρελθόν, θα πρέπει να μην είχε νιώσει τίποτε από την υπερένταση των ενεργών δυνάμεων που, την ίδια εποχή, έμελλε να προκαλέσουν σε όλα τα πεδία της ανθρώπινης δραστηριότητας μια τέτοια ανατροπή, που δεν είχε γνωρίσει κανένας προηγούμενος αιώνας.

Η στάση του Ράσκιν και του Μόρρις θα ήταν λοιπόν ακατανόητη, αν παραγνωρίζαμε αυτό που έχω πει για την αποκάλυψη του γοτθικού στυλ και τη συνεισφορά του ως ηθικού ερείσματος τόσο στον «συντηρητισμό» του Ράσκιν όσο και στον σοσιαλισμό του Μόρρις.

### *Ο αναπροσανατολισμός προς ένα Νέο Στυλ*

Στην ηπειρωτική Ευρώπη —στο Βέλγιο— το κίνημα που ξεκίνησε από την Αγγλία προσανατολίστηκε προς το μέλλον και προς έναν πιο τολμηρό και περιπετειώδη στόχο: ένα νέο στυλ. Αυτό δεν ολοκληρώθηκε χωρίς μια αποφασιστική παρέμβαση: μία ομάδα άγγλων νεοτεριστών, από τους οποίους κανείς δεν ήταν ιδιαίτερα ιδιοφυής, πραγματοποίησε ένα θαύμα.

Φαίνεται ότι κανένας από τους καλλιτέχνες ή χειροτέχνες της νέας ομάδας Arts and Crafts δεν συμμερίστηκε την αυταπάτη του Ράσκιν και του Μόρρις περί επιστροφής στο γοτθικό στυλ. Η ομάδα αυτή συμφώνησε σ' ένα μετριοπαθέστερο πρόγραμμα: τη δημιουργία μιάς αρχιτεκτονικής, μιάς επιπλοποιίας και της κατασκευής απλούστατων αντικειμένων, μακριά από την απομίμηση των στυλ. Η απήχηση που είχαν οι προσπάθειες αυτής της μικρής ομάδας ήταν σημαντική.

Χωρίς φανταχτερές χειρονομίες και πολλά λόγια, κι από τη στιγμή που η δουλειά της έγινε γνωστή στην ηπειρωτική Ευρώπη, η αγγλική ομάδα Arts and Crafts άνοιξε, περί το 1894, το κουτί της Πανδώρας απ' το οποίο ξεχύθηκε ένα πλήθος ατομικιστών που, παρασυρμένοι από τη φρενίτιδα της ανακτημένης ελευθερίας κι από τη χαρά της λύτρωσης από τον εφιάλτη της μίμησης των στυλ, έπαψαν για ένα διάστημα να λογαριάζουν οτιδήποτε έμοιαζε με θεωρητικό σύστημα, με μέτρο, με κάτι που θα μπορούσε να εμποδίσει την ελευθερία τους.

Αυτό που νιώσαμε γύρω στα 1890 μπορεί να συγκριθεί μόνο με τη λύτρωση που νιώθουμε με τα πρώτα σκιρτήματα της άνοιξης. Η άνοιξη πάντα μας συναρπάζει. Κάθε φορά νιώθουμε ότι μας αναζωογονεί, και πά-

ντα νιώθουμε την ανακούφιση ότι νικήσαμε μια σκοτεινή απάθεια, ότι λυτρωθήκαμε από το βάρος του χειμώνα.

Ασφαλώς θα μπορούσαμε να μείνουμε πιστοί στα γοητευτικά, απλά πράγματα, που είχαμε υγιώς συλλάβει· αλλά αυτό ήταν καταναγκασμός. Πολλές δυνάμεις λανθάνουσας δημιουργίας επιζητούσαν να εκδηλωθούν. Και, στις περισσότερες χώρες, καλλιτέχνες ύψωσαν το ανάστημά τους για να διεκδικήσουν το δικαίωμα της δημιουργίας του καινούργιου, δηλαδή των μορφών και των στολιδιών που είχαν χειραφετηθεί από κάθε μίμηση οποιουδήποτε στιλ. Στα τέλη του 19ου αι., εμφανίστηκαν μια λεγεώνα σκαπανείς της ελεύθερης αναζήτησης ενός νέου στιλ και όλοι τους χλευάστηκαν και πολεμήθηκαν στην ιδιαίτερη πατρίδα τους. Λίγοι απ' αυτούς, κι εγώ ανάμεσά τους, οδηγήθηκαν από τις περιστάσεις και υποχρεώθηκαν από τη μοίρα να εγκαταλείψουν τη χώρα τους, για να γίνουν απόστολοι μιάς νέας ιδέας.

Νιώθω ευγνωμοσύνη που συνέδεσα τόσο στενά τη ζωή μου με αυτή την ηθική και αισθητική ανόρθωση που, από το 1894, στηρίχτηκε στο «νέο». Αυτό το «νέο», που γεννήθηκε από την πεποίθηση ότι αποτελεί αυτοσκοπό, ήταν αρχικά ματαιόδοξο, ερωτευμένο με τον εαυτό του. Μήπως γι' αυτό οδήγησε σε υπερθεματισμούς που σήμερα, με την απόσταση των τριάντα και πλέον χρόνων που μας χωρίζουν από τότε, θυμίζουν καρναβάλι, όργιο ατομικισμού;

Ωστόσο, σε παρόμοιες περιστάσεις, ορισμένα άτομα ξεμεθούν γρηγορότερα από άλλα. Εγκαίρως αντιληφθήκαμε πως το κίνημα για ένα νέο στιλ είχε μεν σημαία, αλλά δεν είχε συγκεκριμένο πρόγραμμα. Με θάρρος εμείς σηκώσαμε τη σημαία. Οι εργοστασιάρχες και οι έμποροι έβαλαν τη μουσική.

### *Καινοτομία και νέο*

Μέσα σ' αυτό τον ολέθριο ενθουσιασμό υπήρχε κάτι που μας έκανε να χάσουμε τα λογικά μας, κάτι που εκμηδένισε την επίμονη προσπάθεια μερικών από μας, που επιδιώκαμε ακατάπαυστα ν' ανακαλύψουμε τη φόρμουλα που θα έδινε στο κίνημά μας το αυθεντικό του νόημα και το πρόγραμμά του. Όσο δεν κατορθώναμε να λύσουμε την παρεξήγηση ανάμεσα σε μας και τους εργοστασιάρχες, τους εμπόρους και το κοινό, νιώθαμε ότι απειλούμασταν. Προβλέπαμε τον κίνδυνο να καταλήξουν οι προσπάθειές μας σε αντίθετη κατεύθυνση από εκείνη που επιθυμούσαμε.

Οφείλαμε να εξηγηθούμε σύντομα και να στερήσουμε από όλους εκείνους, που μας έβλεπαν μόνο σαν «φορείς του νέου», την ψευδαίσθηση ότι, μετά από αυτό το νέο, θα τους φέρναμε ένα άλλο. (Βαν ντε Βέλντε)

Σήμερα, νομίζω ότι πάρα πολύ σημαντικές αξίες εγκαταλείφθηκαν στο πεδίο της μάχης, από τη στιγμή που γυρίσαμε την πλάτη στο Νέο Στιλ και δημιουργήσαμε στατικά δόγματα, που μόνον απατηλά μπορούμε



να φανταστούμε ότι επιδέχονται ανανέωση. Αυτή την κριτική προτείνουμε τώρα με τη δημιουργία του «Διεθνούς Κινήματος για ένα Φαντασιακό Μπάουχαους». Στο *Εικόνα και Μορφή* παρέθεσα μια επιστολή του Μαξ Μπιλ, στην οποία έγραφε: «Μπάουχαους δεν είναι το όνομα μιάς καλλιτεχνικής έμπνευσης, αλλά το νόημα ενός κινήματος που εκπροσωπεί ένα σαφώς προσδιορισμένο θεωρητικό σύστημα».

Αν παραβλέψουμε τον κλασικισμό της Αυτοκρατορίας, έχει περάσει κίολας ένας αιώνας από τότε που ξεκίνησε αυτή η νέα εξέλιξη, που προήλθε από την μεγάλη Γαλλική επανάσταση —ένα φαινόμενο που καθόρισε τον γοτθικισμό του Ράσκιν. Σε μια τέτοια μακροπρόθεσμη προοπτική, τα θεωρητικά συστήματα χάνουν την αξία τους. Η σύγχρονη επιστήμη έχει φτάσει στο σημείο ν' αναγνωρίσει ότι τα φαινόμενα που συντίθενται από αρκετά μεγάλο αριθμό μοναδικών φαινομένων, που δρουν χωρίς αιτιότητα, στο σύνολό τους υπακούουν αυστηρά στον νόμο της αιτιότητας. Χάρη σ' αυτή την απόσταση, μπορούμε να δούμε από τη σκοπιά της αναγκαιότητας και με κάθε λεπτομέρεια όλην αυτή την φαινομενικά ασυνεκτική και αντιφατική εξέλιξη. Μπορούμε να εφαρμόσουμε στην εξέλιξη αυτή τους δικούς μας νόμους, που αφορούν τον συντηρητισμό και τον ριζοσπαστισμό των μορφών: η αναγκαιότητα, αλλά συγχρόνως και η ανεπάρκεια, του Νατουραλισμού του Ράσκιν, του Εφευρετικού Ιδεασμού του Βαν ντε Βέλντε και του Ορθολογισμού του Γκρόππιους, εγγράφονται σε μια αναπότρεπτη διαλεκτική της κίνησης. Αυτή η νέα συνολική οπτική μάς οδηγεί να συνειδητοποιήσουμε μια νέα δυναμική μέθοδο στην καλλιτεχνική και μορφική δημιουργία. Ταυτόχρονα, όμως, μας μαθαίνει ότι χρειάζεται να ριχτούμε μέσα στη σύγχυση, να δράσουμε κατ' ευθείαν πάνω στις αντιφάσεις δημιουργώντες άλλες, αν θέλουμε να γονιμοποιήσουμε την ανάπτυξη.

*Εναντίον της φαντασίας, υπέρ μιας ουδέτερης όψης*  
(συνέχεια από το βιβλίο του Βαν ντε Βέλντε)

Κανέναν δεν απασχόλησε η ηθική αξία των μορφών που έχουν συλληφθεί με βάση τον ακριβή λόγο ύπαρξής τους. Αυτό που ο Ράσκιν και ο Μόρρις καταδίκασαν στο όνομα του Ωραίου, εξακολουθώ να το καταγγέλλω στο όνομα της ηθικής (σ. 88).

Δεν θα έπρεπε να νιώθουμε καμιά δυσφορία και κανένα κίνδυνο όταν καταγγέλλουμε την ασχήμια ή όταν αναζητάμε τις αιτίες της —αφού η ασχήμια είναι κακό και αμαρτία.

Ας μη γελιόμαστε· η προσφυγή στη φαντασία υποδηλώνει εν τέλει ραθυμία και ένδεια της δημιουργικής ικανότητας. Όταν κάποιος δεν μπορεί να ικανοποιήσει το αισθητικό συναίσθημα μες από την κανονική και ορθολογική σύλληψη, τότε προσφεύγει στη φαντασία. Η φαντασία είναι η εταίρα, που χαιδεύει το μέτωπο του κουρασμένου καλλιτέχνη και τον κάνει να νομίζει πως είναι δημιουργός επειδή αισθάνεται εμπνευσμένος! (σ. 34).



Σχέδιο του Τζον Ράσκιν

Η ανοησία ορισμένων μορφών που προκύπτουν από τη φαντασία δεν έχει όρια, και θα ήταν διασκεδαστικό και ωφέλιμο να τις συγκεντρώσουμε και να τις παρουσιάσουμε σ' εκείνους που θέλουμε να σώσουμε από τις ολέθριες επιπτώσεις μιάς σύλληψης χωρίς κανόνες.

Στα αντικείμενα που έχουν συστηματικά απογυμνωθεί από αυτές τις ιδιαιτερότητες, θα βρούμε το ιδανικό αυτού που μπορούμε να κατακτήσουμε σήμερα κιόλας. Διότι εξελισσόμαστε προς μια ευνοϊκή κατεύθυνση: η Ομορφιά ενός αντικειμένου μας μαθαίνει λιγότερα απ' όσο οι πρακτικές ιδιότητές του. Αυτή η προτεραιότητα του πρακτικού έναντι του Ωραίου μάς εφοδίασε με τα πάμπολλα πράγματα, που έχουν εντελώς ουδέτερη όψη (σ. 90).

Μια νέα διδασκαλία, που θα εφαρμόζεται σαν νόμος της υγιεινής: αυτό είναι το πρόγραμμα που, κατά τη γνώμη μου, θα καταπολεμήσει την ασχήμια, θα εκτροχιάσει το κακό και όλα τα δεινά που προξένησε η παρέμβαση της φαντασίας (σελ. 32).

Συνεπώς πραγματώνουν την ουδέτερη κατάσταση, την οποία επικαλούμαστε στον αγώνα εναντίον της εισβολής της ασχήμιας και της υποτίμησης του γούστου (σελ. 39).

Επειδή υποστηρίζω φανατικά την αξιωματική αρχή της ορθολογικής σύλληψης, κι επειδή έχω ωριμάσει με την ιδέα της φιλαλήθους και ηθικής όψης όλων των πραγμάτων, αναθεώρησα —με τόλμη— όλες μου τις απόψεις για τα στιλ, τις μορφές και τα διακοσμητικά στοιχεία (σελ. 54).

Με βάση το πλαίσιο που επιλέγουμε για τη ζωή μας, δημιουργούμε μια ευνοϊκή ή ολέθρια εστία για τις σκέψεις και τις πράξεις μας.

Η ζωή σε μια κοινωνία με ψευδή αντικείμενα, είναι εξ ίσου επικίνδυνη με τη ζωή σε μια κοινωνία με ανυπόληπτους ανθρώπους, και η επιείκεια είναι πλέον ασυγχώρητη όταν το ψεύδος έχει γίνει κατεστημένο. Επιδίωξα με όλα τα μέσα ν' απορρίψω την έννοια του «αθώου ψέματος» (σελ. 88).

Η ασχήμια, αλλά και οι πιο ολέθριες επιπτώσεις της, εκδηλώνονται μόνον από τη στιγμή που τα πράγματα μας παρουσιάζονται διαφορετικά



απ' όπως θα έπρεπε να παρουσιάζονται προκειμένου ν' ανταποκρίνονται αυστηρά στο εσώτερο νόημα και προορισμό τους (σελ. 106).

*Εναντίον του Ωραίου και της αυτονομίας της Αισθητικής*  
(από το βιβλίο του βαν ντε Βέλντε)

Στη φαντασία των ανθρώπων, η Ομορφιά μπόρεσε να υποσκελίσει τη Διάνοια από τη στιγμή που της δάνεισε την ύπαρξή της. Αυτή η μεγάλη παρεξήγηση σημάδεψε τη μοίρα του Ωραίου. Πίστεψε ότι μπορούσε να υπάρξει αυτόνομα, ανεξάρτητα. Το σφάλμα αυτό προκάλεσε στη συνέχεια τα μεγαλύτερα δεινά στο πεδίο της αρχιτεκτονικής (σελ. 122).

Για τέσσερις ολόκληρους αιώνες και παραπάνω, δηλαδή από τη στιγμή που το γοτθικό στίλ προετοίμασε αναπότρεπτα την παρακμή του κι επέσπευσε το τέλος του αφού ενέδωσε στις χειρίστες υποδείξεις της Φαντασίας, θριάμβευσε σε βάρος του Λόγου (σ. 105).

Θα πρέπει, άραγε, κάποτε να απαρνηθούμε την Ομορφιά και να δεχτούμε μια νέα πίστη; Η πτώση της Ομορφιάς επίκειται, αν και δεν έχει ακόμα εκδηλωθεί ανοικτά. Ίσως υπάρχει ακόμα χρόνος για ν' αποφύγουμε την καταστροφή της. Αν η Ομορφιά απαρνηθεί τα παραστρατήματά της και αποποιηθεί όλα τα στίλ με τα οποία έζησε μέσα στο ψέμα και την επιπολαιότητα, από την εποχή της υστερικής λαμπρότητας του Μεσαίωνα ως τα στίλ με τις σγουρές περούκες και τις τελετουργικές υποκλίσεις, και μέχρι το στίλ εκείνο στο οποίο παρ' ολίγο να πνιγούμε κάτω από μια στοιβα από γεροντικές παλαβομάρες και εξεζητημένες ματαιοδοξίες.

Όσο το Ωραίο επιμένει ακόμα να μην τ' αρνείται όλα αυτά, και όσο δεν έχουμε καταφέρει να του ξαναδώσουμε την αγνότητα, καλά θα κάνουμε να το αγνοήσουμε. Μια νέα εποχή θα είναι, συγχρόνως, μια εποχή χωρίς ασχήμια. Η αποκλειστική πρακτική της ορθολογικής σύλληψης θα μας αποζημιώσει: η ασχήμια δεν μπορεί ν' αντισταθεί στην εφαρμογή μιάς αυστηρής υγιεινής. Πρέπει ν' αντικαταστήσουμε όσο πιο γρήγορα γίνεται αυτό που μια ωμή ανάλυση μας έκανε να χάσουμε, και τη θέση που κατείχε μες στην καρδιά μας οφείλουμε να την προετοιμάσουμε για την καινούργια θεά, που γεννήθηκε στη χώρα του υγιούς λόγου, μακριά από το θαύμα, μακριά από το μυστήριο και, κυρίως, μακριά από τις φόρμουλες που συσσωρεύσαν με θέρμη οι φιλόσοφοι και οι θεωρητικοί της αισθητικής από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα (σ. 103).

*Εναντίον του ταλέντου και της ιδιοφυίας, υπέρ της τάξης και της πειθαρχίας*  
(από το βιβλίο του βαν ντε Βέλντε)

Περί τα τέλη του 19ου αι., η υποβάθμιση και η κατάπτωση του γούστου έφτασαν σε βαθμό και έκταση, που όμοιά τους δεν έχει γνωρίσει η ιστορία. Μπορούμε να πούμε ότι, μέχρι τότε, χάρη στην ιδιοφυία και το

ταλέντο των καλλιτεχνών, η διαφθορά γνώρισε μεγάλες δόξες και πως η ασχήμια, που δεν μπορεί να λείψει από αυτή τη διαφθορά, γνώρισε ωραίες στιγμές. Δεν πρέπει να μας εκπλήσσει η συνύπαρξη της ιδιοφυΐας, του ταλέντου και της ασχήμιας. Γιατί η ιδιοφυΐα και το ταλέντο δεν αποστρέφονται ενστικτωδώς την ασχήμια. Απεναντίας, πάρα πολύ συχνά συνδέονται με ελεεινές πράξεις στο πεδίο της αρχιτεκτονικής και των βιομηχανικών τεχνών. Αυτό θεωρείται ασήμαντο: η παρουσία της ιδιοφυΐας μοιάζει να συγχωρεί τα πάντα. Άλλωστε, εδώ και αιώνες, όλη μας η εκπαίδευση δεν έχει προσανατολιστεί προς μια κατεύθυνση που μας επιτρέπει μεν ν' αναγνωρίζουμε και να εκτιμούμε το ταλέντο και την ιδιοφυΐα, αλλά δεν μας μαθαίνει καθόλου ν' αναγνωρίζουμε την ασχήμια; (σ. 79).

*Εναντίον του «νέου», υπέρ της αιώνιας μορφής*  
(από το βιβλίο του Βαν ντε Βέλντε)

Μιλώ από περιφρόνηση; Από ανικανότητα να διακρίνω την ιδιοφυΐα και το ταλέντο; Όχι! Μήπως από ανικανότητα ν' αναγνωρίσω την ιδιοφυΐα και το ταλέντο, δηλώνω ότι η ιδιοφυΐα και το ταλέντο των καλλιτεχνών των προηγούμενων αιώνων [Βαν Γκόγκ, Γκωγκέν – σημ. Α. Γιουρν] μας είχαν παραπλανήσει σχετικά με την ασχήμια ολόκληρων εποχών; Η βασική αρχή της ορθολογικής σύλληψης του Ωραίου, της ορθολογικής σύλληψης των μορφών και της κατασκευής, είναι παλιά όσο κι ο κόσμος. Άρα ήταν αυταπάτη, αφέλεια, να πιστεύουμε πως η σύγχρονη αρχιτεκτονική, δηλαδή η αρχιτεκτονική που αποδεχόταν εκούσια τους σύμφωνους με αυτή την βασική αρχή αυστηρούς κανόνες, έμελλε να κομίσει στον κόσμο κάτι νέο.

Το «νέο», που η αρχιτεκτονική της εποχής μας αποκαλύπτει στον κόσμο, το έχει ανακαλύψει στο επίπεδο της αιωνιότητας (σ. 114).

Ένα μέσον παλιό όπως ο Λόγος δεν μπορεί να γεννήσει ένα νέο στιλ. Ένα πραγματικά «νέο» στιλ θα μπορούσε να είναι μόνον ανοσιούργημα, νέα νίκη της ασχήμιας, αφού αναγκαστικά κάθε καινοτομία είναι αποτέλεσμα μιας μη-κανονικής σύλληψης, που εναντιώνεται στην ορθολογική σύλληψη (σ. 84).

Η απειλή της καινοτομίας εξακολουθεί να υφίσταται. Όσο δεν παραμερίζεται, όχι μόνο θα παρατείνει απεριόριστα την παρακμή του γούστου αλλά και θα διαφθείρει όλους όσους έχουν κοντινή ή μακρινή σχέση με τη δημιουργία (σ. 65).

Εκείνο που τραβούσε τους εργοστασιάρχες, ήταν η «καινοτομία» των μορφών και των διακοσμητικών στοιχείων, το πρωτοφανές των εφευρέσεών μας. Όποια δημιουργία διακρινόταν για την καινοτομία της στο πεδίο της αρχιτεκτονικής και των βιομηχανικών τεχνών, την επισήμαιναν, την συζητούσαν θορυβωδώς, την εγκωμιάζαν υπέρμετρα (σ. 51).



Θίγω εδώ το πρόβλημα της ενστικτώδους ενόχλησης και της υποβάθμισης του γούστου από το στολίδι.

Ποτέ άλλοτε το θέλγητρο της ποικιλίας δεν μπόρεσε να επιφέρει στη μορφή τις καταστροφές, που επέφερε σήμερα.

Η ανάγκη για ποικιλία έπρεπε ν' αναζητήσει τη συνδρομή της διακόσμησης, που είναι πιο ευμετάβλητη και πιο ικανή να θέλξει με την καινοτομία της (σ. 63).

Η διαπίστωση αυτή επαληθεύεται σε ολόκληρη την ιστορία της Ανθρωπότητας· η κατάρα, που βαραίνει σήμερα τους εργοστασιάρχες, είναι σαφώς η ίδια μ' εκείνη η οποία έκανε τους πρώτους εμπόρους, που εγκαταστάθηκαν στις όχθες της Μεσογείου, να κάνουν εξαγωγές στο εξωτερικό: το ν' απαιτούν το «νέο», «πάντα το νέο», από τους χειροτέχνες που εμπορεύονταν τα προϊόντα τους. Στο πεδίο αυτό δεν έχει αλλάξει τίποτα, και ο Κρητικός των Μινωικών χρόνων, οι Φοίνικες της εποχής της καταστροφής της Τροίας δεν διαφέρουν πολύ από τους σύγχρονους εργοστασιάρχες, που είναι καταδικασμένοι να παρουσιάζουν κάθε χρόνο τα καινούργια μοντέλα στη Διεθνή Έκθεση [Άρα και η έννοια του «νέου» είναι παλιά όσο κι ο κόσμος – σημ. Α. Γιορν].

Όσο θλιβερή κι αν είναι η προοπτική μιας γενικής κατάπτωσης των ηθών, αρκεί, άραγε, για να μεταστρέψει το κοινό, να το οδηγήσει στην απόρριψη της καινοτομίας και συγχρόνως όλων αυτών των διακοσμητικών μοτίβων, που του προσέφεραν μια τόσο ασυλλόγιστη ικανοποίηση ανά τους αιώνες;

Το γεγονός ότι η γυναικεία ένδυση απαλλάχθηκε εδώ και μερικές σεζόν [1929] από τις ιδιοτροπίες της Μόδας για να αναζητήσει την καθαρή γραμμή, θα μπορούσε πιθανόν να προκαλέσει κάποιους μετασχηματισμούς που η σημασία τους δεν θα περάσει απαρατήρητη από κανέναν. Πιστεύω ότι, στο εξής, η αποφυγή των διακοσμητικών στοιχείων είναι εφικτή και πιθανή στην γυναικεία ένδυση και στην αρχιτεκτονική (σ. 63).

Ορθώσαμε απότομα το ανάστημά μας εναντίον της καινοτομίας και άλλων απαιτούσαν με κάθε τίμημα και κόστος το «νέο» (σ. 54).

Έτσι, παραμερίσαμε όλες τις πρόσφατες και παλιές καινοτομίες και ξανασυνδεθήκαμε με την παράδοση: την πρωτοταγή παράδοση της σύλληψης, της άψογης, καθαρής και αιώνιας μορφής, του μοιραίου καθορισμού της μορφής από τη λειτουργία της! Αναρωτηθήκαμε, άραγε, ποτέ τι ήταν το «νέο», ποιος νόμος το δημιουργεί και ποια βασική αρχή το δικαιώνει; (σ. 55) – [προφανώς όχι – σημ. Α. Γιορν].

*Εναντίον του ρομαντισμού, υπέρ μιάς κλασικής αρχιτεκτονικής*  
(από το βιβλίο του Βαν ντε Βέλντε)

Από το κρομλέχ και το ντολμέν μέχρι τον «δωρικό» ναό –που τον θεωρώ αποκορύφωμα της πρωτόγονης αρχιτεκτονικής— αναγνωρίζουμε στην αρχιτεκτονική τη μόνιμη παρουσία της λογικής μορφής, της τέλει

συμφωνίας της μορφής και του προορισμού της. Απο τότε που η προϊστορία είχε εφεύρει τον τοίχο, τις σκεπές, τον κίονα, το επιστύλιο, τον πρόβολο και τον θόλο, οι εκδηλώσεις του «νέου» στην αρχιτεκτονική μετριούνται στα δάχτυλα του ενός χεριού (σ. 58). Αναμφίβολα, από σήμερα κίολας, εκδηλώνεται η επιθυμία να περιστοιχιζόμαστε μόνον από καθαρές μορφές και από αντικείμενα χωρίς στολίδια. Γενικεύεται η βλέψη για ζωή σ' έναν εσωτερικό χώρο που η ατμόσφαιρά του θα είναι απαλλαγμένη από όλους τους προβληματικούς ή συναισθηματικούς υπαινιγμούς (σ. 115).

Αναμφισβήτητα σήμερα η διάνοια έχει θριαμβεύσει πάνω στο συναίσθημα και, όσοι επιμένουν να εύχονται το αντίθετο, είναι υποχρεωμένοι να πενθούν.

Το συναίσθημα έχει στριμωχτεί, αφ' ενός ανάμεσα στη θέληση της ανακάλυψης, που δεν νιώθει να περιορίζεται από τίποτα, και αφ' ετέρου τη δύναμη του συλλογισμού, που ωθεί μοιραία προς τις λογικές απαγωγές που σχετίζονται με την αιωνιότητα. Ανάμεσα σ' αυτές τις δυο δαγκάνες, το συναίσθημα και ο συναισθηματισμός θα καταπιγούν (σ. 60).

Ποιος θα μπορούσε ν' αντισταθεί στη συγκίνηση που ένιωσα αντικρίζοντας έναν πέλεκυ από στιλπνό γρανίτη, που εκτίθεται στο Μουσείο Προϊστορίας της Κοπεγχάγης, ή όταν αντίκρισα την τέλεια μορφή μιας μακριάς λάμας με λαβή απο καλοδουλεμένο πράσινο όνυχα, που φυλάσσεται σε μια προθήκη του Μουσείου του Βερολίνου; (σ. 97).

Απ' όλα τα κτίρια που υπάρχουν στον κόσμο, επιβλητικότερο είναι το Πάνθεον. Μια υπεράνθρωπη συγκίνηση σε κάνει να σφίξεις τη γροθιά και να κτυπάς τα πόδια αντικρίζοντάς το, λες και νιώθεις την παρουσία του Θεού της ζωής, του Διόνυσου, του θεού του Πάθους, του θεού των Εκστάσεων και των Μυστηρίων (σ. 98).

Στην Ακρόπολη μας συναντά όχι η Ομορφιά, αλλά η θεία ακτινοβολία της Διάνοιας (σ. 99).

Απογυμνωμένη από όλα όσα είχε φανταστεί η φαντασία των Ελλήνων της εποχής του Περικλή για να την ομορφύνει (γλυπτική και πολυχρωμία), φανερώνεται σε όλη της τη χάρη, όπως μια μεταλλική γέφυρα.

Όστε χρειάστηκε ν' απογυμνωθεί ο ελληνικός ναός από όλα όσα η φαντασία είχε βρει για να τον ομορφύνει, για να επιστρέψει στην κατάσταση χάριτος και να αναστηθεί η αρχική του λαμπρότητα (σ. 100).

Αυτός ο παραλληλισμός έτεινε απλώς ν' αναγνωρίσει ως βασική αρχή την τάξη και την πειθαρχία, τις οποίες αντιτάσσουμε στην αταξία που, από τον ρομαντισμό και μετά, έχει θριαμβεύσει πάνω στον Κλασικισμό.

### *Κριτική των θεωριών του αρχιτέκτονα Χένρι Βαν ντε Βέλντε*

Οι θεωρίες που διέδωσαν ο Χένρι βαν ντε Βέλντε και οι συνεργάτες του πέρασαν μια περίοδο «αυστηρού πουριτανισμού». Η αρχιτεκτονική έγινε αυστηρά λειτουργική, καθώς ο Βαν ντε Βέλντε πίστευε πως αυτή τη



θεραπεία χρειαζόταν. Η άποψη αυτή γεννά πολλές μεροληψίες που σήμερα τις θεωρούμε πια ανυπόφορες, διότι αρχίζουμε να νιώθουμε «την ψύχρα των ερημωμένων περιοχών». Ο ωφελιμιστικός ορθολογισμός δεν μπορεί πια ν' αρνηθεί την κριτική αντιπαράταξη με «τις φόρμουλες που συσσώρευσαν με θέρμη οι φιλόσοφοι και οι θεωρητικοί της αισθητικής από την αρχαιότητα και μετά».

Η αρχιτεκτονική και η βιομηχανική μορφή καθορίζουν το περιβάλλον και τη ζωή της ανθρωπότητας. Λέγεται πως η αρχιτεκτονική είναι η μητέρα των τεχνών. Αλλά από τη στιγμή που μια μητέρα αρχίζει να σκοτώνει συστηματικά τα παιδιά της, δεν είναι πια μητέρα· είναι τέρας. Η σημερινή αρχιτεκτονική είναι τέρας.

Είμαστε υποχρεωμένοι ν' αναθεωρήσουμε τις θεωρίες της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, προκειμένου να διαφυλάξουμε απ' αυτήν ό,τι προσαρμόζεται στην τέχνη, στον κοινό νου, στη σύγχρονη φιλοσοφία και στο επιστημονικό πνεύμα. Οι περισσότερες παρατηρήσεις του Βαν ντε Βέλντε είναι πολύτιμες και αξιόλογες, αλλά τα συμπεράσματά του είναι λανθασμένα, επειδή καθοδηγούνται από ένα πνεύμα μη-αντικειμενικό προς μια a priori θέση εντιμότητας, ηθικής, υγείας και λόγου. Υποστηρίζοντας μόνον ό,τι είναι καλό και αγαθό, οδηγήθηκε σε μια στάση άδικη, ιδεαλιστική, εξωπραγματική.

*Η εξέλιξη είναι μια διηνεκής βεβήλωση της αιώνιας μορφής*  
(από το βιβλίο του Βαν ντε Βέλντε)

Ο Βαν ντε Βέλντε δηλώνει: Ο ελληνικός ναός είχε μεγαλύνει τα στοιχεία, τα όργανα που είχε επινοήσει άδοξα ο άνθρωπος από την προϊστορική περίοδο: τον τοίχο και τη στέγη, τον κίονα και το επιστύλιο. Ο ελληνικός ναός είχε μεγαλύνει τα στοιχεία αυτά στην πιο απόλυτη συμφωνία της μορφής και της δράσης τους.

Όταν γεννήθηκε η επίσημη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική, πήρε τα στοιχεία του ελληνικού δωρικού ναού και τα κατέταξε στα στολίδια της. Η «Θριαμβική αψίδα» αποτελεί το κλασικό παράδειγμα που αποστρέφονται όλοι όσοι τη θεωρούν ως την αποθέωση ενός συμφυρμού οργάνων, που κανένα τους δεν έχει γνήσια λειτουργία, ούτε χρησιμεύει σε ό,τι θα έπρεπε να χρησιμεύει. Η Αναγέννηση, το Μπαρόκ, το Ροκοκό, συνεισέφεραν σε μεγάλο βαθμό στον εμπλουτισμό του καταλόγου των καλλωπιστών-διακοσμητών.

Η βεβήλωση στόχευε στην πιο κρυφή ουσία της κατασκευής και των οργάνων, που χωρίς αυτά δεν μπορεί να υπάρξει κατασκευή.

Από την άποψη αυτή, είναι εντυπωσιακό το παράδειγμα των αρχιτεκτόνων της ιταλικής Αναγέννησης. Μήπως οι αρχιτέκτονες αυτοί δεν καθάγιασαν το πιο θεμελιώδες σφάλμα: την αντιστροφή των λειτουργικών και των διακοσμητικών στοιχείων;

### *Οι νέες μορφές προηγούνται των νέων δημιουργημάτων*

Θα εξάγω τώρα τα δικά μου συμπεράσματα από τις παρατηρήσεις του Βαν ντε Βέλντε.

Οι διακηρύξεις του Βαν ντε Βέλντε είναι τυπικότερες και, συγχρόνως, αλλόκοτες. Πρέπει να δεχτούμε την ύπαρξη των δομικών αλλά και των διακοσμητικών λειτουργιών, για να μη γελοιοποιήσουμε την αντιστροφή για την οποία μιλάει ο ντε Βέλντε. Αλλά αυτό ακριβώς αρνείται ο Βαν ντε Βέλντε, επειδή δεν δείχνει πώς τα διακοσμητικά στοιχεία γίνονται κατασκευαστικά στοιχεία – ένα από τα πιο σημαντικά φαινόμενα της ανάπτυξης των μορφών.

Διαπιστώνουμε ότι ο Βαν ντε Βέλντε, και μαζί του όλοι οι σύγχρονοι αρχιτέκτονες (με εξαίρεση τον Erik Lundberg, βλ. «La Langue Formelle de l'Architecture» [Η Μορφική Γλώσσα της Αρχιτεκτονικής]), δεν καταλαβαίνουν καθόλου τη διαλεκτική της εξέλιξης στην Ιταλορωμαϊκή αρχιτεκτονική.

Οι ορθολογιστές αναζητούν την απόλυτη συμμετρία μεταξύ μορφής, δομής και λειτουργίας, ενώ η εξέλιξη γίνεται ακριβώς από την αυξανόμενη δυσυμμετρία μεταξύ αυτών των τριών στοιχείων. Αυτή η πολυσχιδής κίνηση προκαλεί έναν ποιοτικό μετασχηματισμό, που την κατευθύνει προς μια νέα σύνθεση, προς μια νέα συμμετρία. Αγνή παρθένα εξέλιξη δεν υπάρχει. Η γέννηση είναι αποτέλεσμα μιάς αναγκαίας βίας. Οι ορθολογιστές πιστεύουν πως ο προορισμός γεννά τις νέες μορφές. Αυτό είναι αλήθεια μόνο μέσα σε δεδομένα πλαίσια. Οι νέοι προορισμοί, που επαναστατικοποιούν τη ζωή μας, είναι απρόβλεπτοι και προκαλούνται από την εισαγωγή άχρηστων μορφών ή μορφών με φαντασιακή και διακοσμητική χρησιμότητα. Μπορεί να παρέλθουν μεγάλα χρονικά διαστήματα ανάμεσα στη δημιουργία μιας νέας μορφής και την πρακτική της χρήση.

Χιλιάδες χρόνια πριν ο άνθρωπος χρησιμοποίησε τον πηλό στην αγγειοπλαστική, τον χρησιμοποιούσε στη γλυπτική. Τα μέταλλα χρησίμευαν για πολύ καιρό στην κατασκευή κοσμημάτων πριν χρησιμοποιηθούν για την κατασκευή εργαλείων. Τόσο στο Μεξικό όσο κι εδώ, ο τροχός χρησιμοποιήθηκε αρχικά αποκλειστικά για μαγικούς και ιερούς —ποτέ πρακτικούς— σκοπούς και μόνον έτσι δικαιολογούσαν τη χρήση του. Οι Κινέζοι, που ανακάλυψαν την πυρίτιδα, την χρησιμοποιούσαν μόνο για τα πυροτεχνήματα. Δεν γνωρίζουμε ποτέ τον οριστικό προορισμό μιας νέας μορφής.

### *Η ιταλική αρχιτεκτονική και ο νόμος του συντηρητισμού των μορφών*

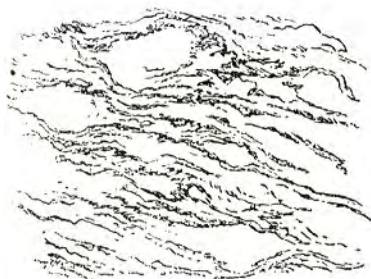
Υπάρχει μια διάκριση της λειτουργίας, ή μορφικού προορισμού, και του δομικού προορισμού. Η διάκριση αυτή φανερώνεται ξεκάθαρα όταν παρατηρούμε μια νέα δομή. Το έχουμε ήδη ορίσει: όταν εφευρίσκεται ένας νέος τύπος για να ικανοποιήσει μια λειτουργία, η μορφή του θα επη-



ρεαστεί από τον τύπο τον οποίο αντικαθιστά ή από γνωστές και οικείες μορφές. Η γνωστή μορφή δημιουργεί τον διάκοσμο του άγνωστου αντικειμένου· η παλιά δομή περιστέλλεται σε στοιχείο πρόσοψης.

Ο θόλος της Θριαμβικής Αψίδας ήταν ο θρίαμβος της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής πάνω στην ελληνική αρχιτεκτονική. Την εποχή που ακολούθησε, οι δυνατότητές του δοκιμάστηκαν και ξεπεράστηκαν από τον στόχο τού γοθικού ρυθμού. Η αναγκαιότητα μιας νέας αρχιτεκτονικής δομής απασχολούσε έντονα τους αρχιτέκτονες της Αναγέννησης. Μόλις τότε ξεκινούσε η επεξεργασία των σύγχρονων δομών. Για μια ακόμα φορά οι ιταλοί αρχιτέκτονες θριάμβευσαν. Σήμερα, χάρη στα καινούρια πειράματα που έκαναν με το Μπαρόκ, το Ροκοκό, τον Κλασικισμό και το Νέο Στιλ, φτάσαμε σε μια νέα αρχιτεκτονική δομή, που κρύβεται πίσω από τα ελληνικά και γοθικά παρασκήνια.

Η απόλυτη αποκόλληση του μη-πραγματικού από το πραγματικό —το θεατρικό ντεκόρ, ο καθαρός διάκοσμος— καθώς και οι μεγάλες αφηρημένες δομές, οι καθαρές και ρεαλιστικές δομές (Ρωμαϊκός κώδικας, Καθολική εκκλησία, τραπεζικό σύστημα), αποτελούν τη δύναμη των Ιταλών, την ουσιαστική συνεισφορά τους στην ευρωπαϊκή κουλτούρα, το μυστικό και την αδυναμία τους.



## *Εντυπωσιακά συμπεράσματα*

*Μια εποχή χωρίς ασχήμια είναι μια εποχή χωρίς πρόοδο*

Ποια είναι η θέση του «νέου» στην τέχνη; Ο σημερινός άνθρωπος γνωρίζει πολύ καλά την επίδραση του «νέου» στις αισθήσεις του: αυτή είναι η επιφανειακή επίδραση του μοντερνισμού. Πράγματι, υπάρχει στη σημερινή ζωή μια λατρεία του εντυπωσιακού στον Τύπο, τη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο, τη διαφήμιση, τον αθλητισμό κτλ. Αυτές τις εκδηλώσεις, που παρουσιάζονται με χαοτική μορφή και με τις πιο χυδαίες, τις πιο ωμές και τις πιο ανώμαλες εικόνες, τις καταδικάζουν η θρησκεία, η ηθική και ο ορθός λόγος. Εμείς, αντίθετα, δεν καταδικάζουμε εκ των προτέρων αλλά επιδιώκουμε να κατανοήσουμε από απλή περιέργεια· περιέργεια που σβήνει σε όσους αγαπούν αυτές τις συγκινήσεις. Έτσι, αυτή την επιθυμία για εντυπωσιασμό την διατυπώνουμε με όρους καθαρής γνώσης, αποκλείοντας κάθε ηθική κρίση.

Η ξαφνική επίδραση του συγκλονιστικού και του απρόβλεπτου πάνω μας, αυτό που ονομάζουμε «σοκ», μπορεί να προκληθεί με εξαιρετικά πρωτόγονο τρόπο, με λίγη βία και με ασυνήθιστους φωτισμούς, χρώματα και ήχους. Από πολύ καιρό γνωρίζουμε ότι παρόμοια «εφέ» μπορούν να χρησιμεύσουν στη θεραπεία ορισμένων ψυχικών παθήσεων. Αλλά και ο κανονικός άνθρωπος έχει εξ ίσου ανάγκη από αυτά τα ξαφνικά και βίαια χτυπήματα, που αφυπνίζουν τη ζωτικότητά του. Η βαρύνουσα σημασία του «σοκ» στις τέχνες υπογραμμίστηκε ήδη από τους υπερεαλιστές. Πρόκειται εδώ για μη-κανονικές ψυχικές καταστάσεις, για πιο πολύπλοκα φαινόμενα, που προκαλούνται από εξαιρετικές κι επιθετικές καταστάσεις. Έχουμε να κάνουμε εδώ μ' ένα φαινόμενο που αγνοούν οι κλασικές μελέτες, ενώ είναι πολύ σπουδαίο για τις τέχνες. Αυτό εξηγεί την ευρεία δημοτικότητα όλων των εκδηλώσεων του φανταστικού στην σύγχρονη λαϊκή τέχνη. Κυρίως, όμως, μας επιτρέπει να εδραιώσουμε μια νέα αντικειμενική συστηματοποίηση της αισθητικής, που ξεπερνά την αναζήτηση της αρμονίας και της κλασικής ομορφιάς. Το συμπέρασμα αυτής της δήλωσης είναι ότι το άσχημο (δηλαδή το «χτυπητό») βρίσκεται στη βάση της αυθεντικής αισθητικής μας. Όταν ξεπερνάμε την κατάσταση της ασυνειδητότητας και της απόλυτης άγνοιας, εισερχόμαστε στο πεδίο της μερικής γνώσης των πραγμάτων: αυτό ακριβώς είναι το ευρύτερο πεδίο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας.

Όταν ερχόμαστε αντιμέτωποι με πράγματα που η παράστασή τους μας είναι μερικώς γνωστή, τότε το συναίσθημα της αποσβόλωσης και της έκπληξης μπροστά στην καινοτομία μετασηματίζεται σ' ένα επιφανειακό συναίσθημα θαυμασμού ή απέχθειας, τραγικού ή κωμικού, που όμως πάντα κάνει διάκριση του θεατή και της δημιουργικής καλλιτεχνικής δραστηριότητας· η διάκριση αυτή περιστέλλεται βαθμιαία η τέχνη γίνεται ο-



λοένα προφανέστερη. Φτάνουμε, έτσι, στην ποιητική κορύφωση, δηλαδή στη στιγμή εκείνη κατά την οποία το έργο τέχνης συγχέεται με το λαϊκό συναίσθημα, το δράμα της συγκίνησης μετασχηματίζεται σε ποίηση.

Το συναίσθημα δεν μπορεί να εγκλωβιστεί ανάμεσα στη «θέληση της ανακάλυψης, που δεν περιορίζεται από τίποτα, και τη δύναμη του συλλογισμού», επειδή το συναίσθημα είναι η θέληση για ανακάλυψη. Οι ανακαλύψεις, οι εφευρέσεις, δεν οφείλουν την ύπαρξή τους σ' έναν λογικό συλλογισμό, επειδή η μοναδική βάση του λογικού συλλογισμού είναι η υπάρχουσα πραγματικότητα. Η εξέλιξη στηρίζεται στους πόθους, τους φαντασιακούς στόχους, τα όνειρα, τις επιθυμίες, τις μεγάλες συγκινήσεις και συναισθήσεις: «Το νέο – πάντα το νέο», αυτή είναι η μορφή που οδηγεί την εξέλιξη.

### *Η ομορφιά υπάρχει μόνο σε συνάρτηση με την ασχήμια*

Το αυθεντικά «νέο» είναι αποτρόπαιο, επειδή είναι μη-κανονικό και ανορθολογικό. Η ασχήμια δεν είναι λιγότερο σπάνια από την ομορφιά. Το αυθεντικά «νέο» είναι το άγνωστο, αυτό που δεν μπορούμε να γνωρίσουμε, το χάος, η ασχήμια. Η ασχήμια μειώνεται ή εκτοπίζεται όσο αυξάνει η γνώση μας· το ίδιο συμβαίνει και με την ομορφιά. Τέλειο είναι κάτι μόνον εκ πρώτης όψεως. Αισθητική είναι η αντίθεση ασχήμια-ομορφιά. Αντίθετο του αισθητικού είναι το πληκτικό. Η ελκυστική και θετική τάση συνεπάγεται μια συμπληρωματική απωθητική και αρνητική τάση. Αν θέλουμε να ξεφορτωθούμε την ασχήμια, θα πρέπει να ξεφορτωθούμε και την ομορφιά· τότε απομένει μόνον η ουδέτερη κατάσταση, η ανιαρή ή μη-αισθητική κατάσταση. Μια αυτόνομη αισθητική δεν μπορεί να γεννηθεί από τη μελέτη μόνον της ομορφιάς, αλλά από τη μελέτη της αντίθεσης ασχήμιας και ομορφιάς. Οι αρχιτέκτονες θέλουν απλώς να εξαλείψουν την αισθητική πλευρά του προβλήματός μας, για να στηριχτούν μόνο στην ηθική, αλλά η ηθική υπάρχει μόνο σε συνάρτηση με την αισθητική.

Μια αυτόνομη ηθική δεν μπορεί να γεννηθεί μόνον από τη μελέτη του καλού. Οφείλει να θεμελιώνεται στη μελέτη της αντίθεσης καλού-κακού. Η ασχήμια είναι κάτι κακό, αλλά το ίδιο είναι και η υπέρτατη ομορφιά. Κάθε αισθητική δραστηριότητα, δηλαδή κάθε τάση ανανέωσης, πρέπει να θεωρείται διηνεκής αμαρτία από την ηθική άποψη. Αν δεν γίνει αποδεκτή αυτή η εγγενής αντίφαση της ηθικής, δεν θα υπάρχει ούτε καλό ούτε κακό, αλλά μόνον η ουδέτερη κατάσταση.

### *Η Αισθητική προηγείται της Ηθικής*

«Εν αρχή ην η πράξη», λέει ο Γκαίτε. Το κακό, η χωρίς νόημα πράξη, η καθαρή πράξη, είναι παλιότερη από την πράξη με νόημα, την ορθολογική πράξη. Έτσι, το κακό προηγείται του καλού. Όπου αρχίζει η ηθική, αρ-

χίζει και το αντίθετό της, η αισθητική.

Έτσι, η εξέλιξη είναι μια διηνεκής ανωμαλία. Αυτό που υπάρχει ήδη και εξακολουθεί να υπάρχει, αντιπροσωπεύει αυτό που ο άνθρωπος ονομάζει κανονικό, ορθολογικό και αναγκαίο. Αυτό που δεν έχει υπάρξει ποτέ, δεν μπορεί προφανώς να θεωρείται κανονικό και αναγκαίο. Κάθε ανανέωση συντελείται από το επιμέρους προς το κοινό. Το «νέο» είναι αναγκαστικά σπανιότητα, ιδιοτροπία, ανωμαλία, ιδιαιτερότητα.

Αν αποφύγουμε το μη-κανονικό και καταστρέψουμε το επιμέρους, τότε σταματούμε την εξέλιξη, αυτή τη διηνεκή ρήξη με την ηθική. Η ποικιλία δημιουργεί το «θέμα». Η εξαίρεση φτιάχνει τον νέο κανόνα.

Μόνο τα συναισθήματα μας κάνουν να σκεφτόμαστε. Ακόμα και ο Βαν ντε Βέλντε κρίνει μια καλλιτεχνική και πολιτιστική αξία με βάση την εμπύχωση, τη συγκίνηση, το πάθος και την έκσταση, και όχι την ουδετερότητα.

Η ζωή σε μια κοινωνία από την οποία θα αποκλείονταν οι φαντασιώσεις που διέπουν ορισμένες δραστηριότητές μας, θα ήταν ζωή μηχανική και αποσκληρυμένη. Οι επιθυμίες και οι φαντασιώσεις μας, τα όνειρά μας, μας κάνουν να λέμε ψέματα. Τα ψέματα είναι οι αλήθειες για τις μελλοντικές δυνατότητες της ανθρωπότητας.

Το ψέμα είναι μια έκφραση που αντιφάσκει με την υπάρχουσα πραγματικότητα. Το «νέο» θεωρείται πάντα κατ' αρχήν ψέμα, απάτη, και διακρίνεται από τις άλλες απάτες μόνο με τα πειράματα που θα καταδείξουν αργότερα την πιθανότητά του και θα το μετασχηματίσουν σε πραγματική αλήθεια. Η εξέλιξη είναι ένα δράμα, μια αέναη πάλη, και οι δυστυχίες είναι το τίμημα της πρόδου.

### *Η εξέλιξη είναι εντυπωτική [sensationelle] και όχι ορθολογική*

Η δύναμη του εντυπωσιακού είναι η δύναμη των ζυμώσεων, οι φαινομενικά φαντασιακές δυνάμεις που δρουν όπως η μαγιά στο ψωμί: ενώ προσθέτει κάτι το ελάχιστο, η μαγιά μεταμορφώνει τη συμπαγή μάζα σε αναρίθμητες επιφάνειες. Είναι η διακριτική και ακτινική δύναμη της ύπαρξης. Η σκέδαση, που δημιουργείται από τις αισθητικές τάσεις, μεταμορφώνει το πράγμα που προκαλεί τις αισθήσεις μας σ' ένα τερατώδες και ταυτόχρονα θαυμαστό, πελώριο και διάχυτο φαινόμενο, σ' ένα φαινόμενο πραγματικό (με την οξύτερη έννοια αυτής της λέξης) και ταυτόχρονα φανταστικό και μη-πραγματικό.

Το εντυπωσιακό ή ο μοντερνισμός δεν είναι επιφανειακό κι ασήμαντο φαινόμενο πλάι στην γνήσια βαθιά κουλτούρα. Είναι η ανέλιξη της πολιτισμικής δημιουργίας, που τα αποσαφηνισμένα αποτελέσματά της αποτελούν κτήμα μας εσαεί. Η εποχή μας δεν έχει έλλειψη του εντυπωσιακού· αλλά δεν είναι πια ικανή να χρησιμοποιήσει την ανέλιξη του εντυπωσιακού ως πολιτιστική μέθοδο: είτε εναντιώνεται στο εντυπωσιακό εν ονό-



ματι της αντικειμενικότητας είτε το χρησιμοποιεί για να αντλήσει τα πιο άμεσα πλεονεκτήματα της προσοχής του κοινού. Η κουλτούρα εν γένει δεν είναι πια το πεδίο του εντυπωσιακού. Η κουλτούρα δεν είναι πια κατάλληλη, επειδή μπορούμε να μιλάμε για καταλληλότητα μόνον εκεί που υπάρχει συμβάν, και μια δράση γίνεται συμβάν μόνον από τη στιγμή που είναι ικανή να ενεργοποιήσει τον εντυπωσιασμό.

Μόνο το φανταστικό μπορεί να εμψυχώσει τους λογικούς συλλογισμούς. Μια πλήρως εξορθολογισμένη και διατεταγμένη ζωή αποκοιμίζει τη νοημοσύνη, η οποία αντικαθίσταται απο αυτόματα, ρουτινιέρικα και υπνοβατικά αντανακλαστικά. Η ευφύια και η δημιουργική σκέψη φλέγονται όταν συναντούν το άγνωστο, το απρόσμενο, το τυχαίο, την αταξία, το παράλογο και το αδύνατο. Ευφύια σημαίνει: κάνω δυνατό το αδύνατο, κάνω γνωστό το άγνωστο.



## ΑΘΛΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΘΑΥΜΑ

*Για τον ρόλο του εξτρεμισμού στην πολιτιστική ανάπτυξη*

Σήμερα, είναι ελάχιστα γνωστός ο αυθεντικός χαρακτήρας των θεωριών του Ράσκιν και του Βαν ντε Βέλντε. Ωστόσο, οι θεωρίες τους εμπιέχουν ορισμένες βασικές ιδέες για το ζήτημα που μας απασχολεί. Αποφάσισα, λοιπόν, να παραθέσω ορισμένα κάπως εκτενή αποσπάσματα από τις θεωρίες τους, ώστε να μπορέσουμε να κρίνουμε τις συλλήψεις τους· και σκέφτηκα, τα αποσπάσματα αυτά να περιορίζονται σε ό,τι μπορεί να μας βοηθήσει ν' αξιολογήσουμε τα σφάλματά τους. Δεν το έκανα για να δημιουργήσω μια άδικη προκατάληψη σε βάρος τους αλλά, αντίθετα, για να καταδείξω με ακρίβεια τις επιφυλάξεις που θα μας επιτρέψουν να δεχτούμε τα θεωρητικά συστήματά τους ως θεμελιώδη στοιχεία μιας καινούργιας καλλιτεχνικής οπτικής. Έτσι, η επιλογή αυτή και η κριτική αυτή τους τιμούν όσο περισσότερο γίνεται να τιμηθούν δύο θεωρητικοί, που, πάνω απ' όλα, εύχονταν να παραμείνει η σκέψη τους πηγή έμπνευσης. Πράγμα που, άλλωστε, αποδεικνύεται από το γεγονός ότι αφιέρωσα τον χρόνο μου στην επαλήθευσή τους.

### *Θεωρίες του Τζον Ράσκιν*

Αποσπάσματα από το βιβλίο «Les Deux Voies. Lectures sur l'Art et son Application Décoratif et à la Manufacture» [Οι δύο οδοί. Διαλέξεις για την τέχνη και την εφαρμογή της στη διακοσμητική τέχνη και τη χειροτεχνία].

### *Εναντίον της βίας. Η απόδειξη της δημιουργικής δύναμης*

Εισερχόμαστε τώρα σε μια περίοδο της παγκόσμιας ιστορίας μας, στην οποία η οικιακή ζωή, που την βοηθούσαν οι τέχνες της ειρήνης, ασφαλώς θ' αντικαταστήσει αργά μεν, αλλά μακροπρόθεσμα στα σίγουρα, τον δημόσιο βίο και τις τέχνες του πολέμου.

Δεν θέλουμε πια σήμερα γιορτές προς τιμήν των θεών, ούτε διωγμούς των Αγίων. Δεν έχουμε πια ανάγκη τον αισθησιασμό και δεν δεχόμαστε την προκατάληψη, ούτε τη βλασφημία. Το μεγάλο μάθημα που μας δίνει η ιστορία είναι ότι οι Καλές τέχνες υποστηρίζονταν μέχρι τώρα από την πανίσχυρη αριστοκρατία και ποτέ δεν κατάφεραν να επεκτείνουν τη δράση τους στις δραστηριότητες του ελεύθερου χρόνου και στην ψυχαγωγία του Λαού.

Δηλώνω ότι οι τέχνες, που τελειοποιήθηκαν κι εφαρμόστηκαν έτσι, απλώς επιτάχυναν την καταστροφή των κρατών, στον οποίων τον καλλωπισμό συντελούσαν.



Αντιστρόφως ανάλογα προς την ευγένεια αυτής της δύναμης, τις χρησιμοποιήσαμε μιανρά και ματαιόδοξα.

Μέχρι σήμερα, η πιο μεγάλη τέχνη χρησιμοποιήθηκε μόνο για τη διακόσμηση των μεγαλοπρεπών, θρησκευτικών ή βέβηλων, παρελάσεων ή για να προκαλεί τον αισθησιασμό.

Το γοτθικό στιλ δεν είναι μια τέχνη που προορίζεται για τους ιππότες και τους ευγενείς. Είναι μια τέχνη του λαού: δεν είναι μόνο μια Τέχνη μορφική ή παραδοσιακή, αλλά μια τέχνη πρακτικής χρήσης και ζωτική, που ανανεώνεται ακατάπαυστα. Συνεπώς, το πρώτο χαρακτηριστικό κάθε μεγάλης Τέχνης είναι η ΑΓΑΠΗ, το δεύτερο η ΑΛΗΘΕΙΑ.

Γνωρίζετε ότι στους Αρχιτέκτονες και τους Καλλιτέχνες συναντάμε δύο κατηγορίες: η μια υποστηρίζει ότι οφείλουμε πάντα να μετασχηματίζουμε και ν' ανανεώνουμε τη φύση, και ότι ο καλλιτέχνης οφείλει να είναι πιο μέγας από τη φύση. Αυτό δεν το υποστηρίζουν κυριολεκτικά, αλλά μάλλον ιδεατά: ότι δηλαδή ο καλλιτέχνης οφείλει να είναι ανώτερος από τον Θείο Δημιουργό όλων των πραγμάτων και ότι μπορεί να τα τελειοποιεί, ενώ, αντίθετα, η άλλη κατηγορία υποστηρίζει ότι ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να τελειοποιήσει τη φύση αλλά ότι η φύση θα τελειοποιήσει τον καλλιτέχνη.

Οι Ιδεαλιστές δημιούργησαν λίγο-πολύ πάντοτε μια τέχνη της μορφής, ενώ οι Ρεαλιστές προσπάθησαν να πραγματώσουν μέσα στην τέχνη τους την εικόνα της φύσης ή την τέλεια αναπαραγωγή της.

Σημειώστε πως οι δύο αυτοί τρόποι είναι δύο εντελώς διαφορετικά πράγματα. Η εικόνα είναι μια ομοιότητα, και η αναπαραγωγή μια απλή πληροφορία, που δεν είναι κατ' ανάγκην μίμηση της φύσης.

Μπορείτε να κάνετε μια πιο σαφή διάκριση μεταξύ αυτών των δύο κατηγοριών καλλιτεχνών: από τη μια μεριά είναι εκείνοι που, για την απόλαυση της Τέχνης και μόνον, ερευνούν τις σχέσεις των χρωμάτων και των γραμμών χωρίς να θέλουν να εισαγάγουν σ' αυτές καμιά αλήθεια: από την άλλη είναι εκείνοι που αναζητούν πρώτα αυτή την αλήθεια και, από αυτή την αλήθεια, οδηγούνται στην απόλαυση του χρώματος και της γραμμής.

Σημειώστε: πρώτα η απόλαυση κι έπειτα η αλήθεια ή τίποτα, όπως έκαναν οι Άραβες και οι Ινδοί, ή πρώτα η αλήθεια κι έπειτα η απόλαυση, όπως έκαναν ο Αντζέλικο και όλοι οι μεγάλοι ευρωπαίοι ζωγράφοι. Θα βρείτε πως η τέχνη που αποσκοπεί στην απόλαυση, είναι κυρίως δώρο των σκληρών και άγριων εθνών, σκληρών ως προς τον χαρακτήρα και άγριων ως προς τις συνήθειες και τις συλλήψεις. Αλλά, αντίθετα, η τέχνη που αφιερώνεται ειδικά στα φυσικά γεγονότα, δείχνει μια ιδιαίτερη αίσθηση ευγένειας και τρυφερότητας.

*Εναντίον της ανατολίτικης τέχνης*  
(από το βιβλίο του Ράσκιν)

Εδώ και πολύ καιρό, έπειτα από πολλή σκέψη, χαρακτήρισα «απεχθή»

τον διάκοσμο της Αλάμπρα, όχι μόνον εξ αιτίας των χαμηλής ηθικής αξίας στολιδίων της, αλλά, κυρίως, επειδή η διακοσμητική δουλειά, που είναι γοητευτική σε ορισμένα σημεία, συνολικά στερείται πραγματικών, βαθιών και έντονων χαρακτηριστικών της διακοσμητικής τέχνης.

Η αντικατάσταση της παρατήρησης της πραγματικής ζωής από τον σεβασμό των μαθηματικών νόμων είναι ανέκαθεν το πρώτο χαρακτηριστικό της αποτυχίας στην εργασία όλων των εποχών. Αυτό αποδεικνύεται πλήρως στο παράδειγμα που θα σας δώσω για την αποτυχία της γοητικής βαρβαρότητας.

Οι αριστοτελικές αξιωματικές αρχές του Ωραίου είναι, όπως θυμάστε, *Τάξη*, *Συμμετρία* και *Ακρίβεια*. Στον ιδεώδη άγγελο ενός ψαλτηριού του δέυτου αιώνα, στη Βιβλιοθήκη του St. John's College στο Καίμπριτζ, βρίσκουμε αυτά τα τρία στοιχεία στην τέλεια μορφή τους. Βλέπετε, λοιπόν, ότι το κύριο χαρακτηριστικό της Σχολής αυτής, που σήμερα έχει πια σβήσει, είναι η τύφλωσή της απέναντι στα φυσικά γεγονότα.

Έχετε εδώ το καθαρότερο δείγμα των ιδεαλιστικών στοιχείων όλων των εποχών. Κάθε φορά που οι λαοί δεν παρατηρούν τη φύση, πιστεύουν πάντα πως μπορούν να την ξεπεράσουν. Ασφαλώς θα θαυμάσετε το θαυμάσιο αποτέλεσμα της χρήσης της σπουδαίας μοντέρνας αρχιτεκτονικής βασικής αρχής μας περί *Ωραίου*, *Συμμετρίας* και τέλει ισορροπίας των πάντων.

Ο άνθρωπος που έφτιαξε τον συμμετρικό άγγελο, δεν μπορεί να πετύχει τίποτα· ο κόσμος είναι γι' αυτόν κλειστός. Έχει κλειστεί σ' ένα κελί, περιτειχισμένος εσαεί. Δεν έχει πια καμιά ελπίδα.





*Φύση χωρίς τέχνη, τέχνη χωρίς φύση*  
(από το βιβλίο του Ράσκιν)

Το περασμένο καλοκαίρι επισκέφτηκα για πρώτη φορά τη βόρεια Σκοτία, και μου φάνηκε ότι σ' εκείνο τον τόπο πλανιόταν μια ιδιαίτερη θλίψη, επειδή λείπει η δύναμη της ανθρώπινης τέχνης.

Οι συνθήκες ζωής στη Σκοτία με οδήγησαν να εξετάσω ορισμένα δύσκολα ζητήματα για τον αντίκτυπο της τέχνης στο πνεύμα του ανθρώπου· τα ζητήματα αυτά με ώθησαν κυρίως να συλλογιστώ, καθώς περπατούσα θλιμμένα κι άσκοπα στα οροπέδια του Gramipians όπου η τέχνη απουσιάζει εντελώς, κι ενώ καθημερινά κατέφθαναν πολύ ενδιαφέροντα νέα από άλλες χώρες, πλούσιες σε τέχνη, σε λεπτή τέχνη.

Μεταξύ των δειγμάτων που εκτίθενται στο Ινστιτούτο του Μουσείου του Κένσινγκτον (1858) και σε άλλα ιδρύματα εγκατεστημένα σε όλο το Ηνωμένο Βασίλειο για τη διδασκαλία του σχεδίου, τα πιο θαυμαστά, κατά τη γνώμη μου, είναι τα έργα διακοσμητικής τέχνης των Ινδιών. Είναι μοναδικά στη λεπτότητα με την οποία χρησιμοποιούν, σε κάθε είδους υλικό, όπως το ύφασμα, το μάρμαρο ή το μέταλλο, τα αχνά χρώματα, και στη θαυμαστή διάταξη φανταστικών γραμμών. Η δύναμη αυτή, που είναι κτήμα τους, χρησιμοποιείται από τον λαό και του δίνει πάντοτε χαρά· η αγάπη για το λεπτοδομημένο σχέδιο φαίνεται πως χαρακτηρίζει ολόκληρη τη φυλή, και εκδηλώνεται σε κάθε αντικείμενο που κατασκευάζει, σε κάθε κτίριο που κτίζει, πραγματώνεται με τη ίδια ένταση και με την ίδια επιτυχία στη δεισιδαιμονία, την απόλαυση, τη σκληρότητα, και εμπλουτίζει με χαρμόσυνη αφθονία τον θόλο της Παγόδας, τους κροσσούς της ζώνης και τη λεπίδα του σπαθιού.

Έχετε, λοιπόν, σ' αυτά τα δύο μεγάλα έθνη, τους Σκοτσέζους και τους Ινδούς, τους λαούς των Οροπεδίων και τους λαούς της Ζούγκλας, δύο διαφορετικά και εκ διαμέτρου αντίθετα ταλέντα.

Από τη μια μεριά, έχετε έναν λαό που είναι ευτυχισμένος με την τέχνη του και οικουμενικά προικισμένος, ενώ από την άλλη έναν λαό χωρίς τέχνη και εμφανώς ανίκανο να κάνει τέχνη, καθώς μέχρι σήμερα το περισσότερο που προσπάθησε δεν πήγε πιο πέρα από διάφορες διατάξεις χρωματικών γραμμών που σχηματίζουν καρώ. Φυσιολογικά, λοιπόν, αναρωτιώμαστε: τι επίδραση έχει, στο ηθικό του καθενός των δυο λαών, αυτή η μεγάλη διαφορά στις αναζητήσεις και στα εμφανή μέσα τους; Τα χοντροκομμένα υφασμάτινα καρώ ή τα εξάισια φαντεζίστικα σχέδια του Κασμίρ αγγίζουν συνήθως τις πιο ευγενικές καρδιές; Ίδού η απάντηση. Απο τότε που, πάνω στη γη, ο άνθρωπος πήρε τον δρόμο της αμαρτίας, δεν έχει διαπραχθεί καμιά πράξη πιο κτηνώδης, πιο εξευτελιστική από τις πράξεις της ινδικής φυλής κατά τα τελευταία χρόνια. Και παλιότερα οι Ινδοί είχαν επιδείξει θηριώδη σκληρότητα και αποτρόπαια κτηνωδία, αλλά ποτέ σε παρόμοιες περιστάσεις. Τη θηριωδία που άσκησαν εναντίον



των Αθών και των Ἴακων, και την αηδιαστική διαφθορά που εξαπλώθηκε ανάμεσα στις μαρτυρίες ενός πειθαρχημένου πολιτισμού, δεν την θεωρήσαμε εκδήλωση της ανθρώπινης εγκληματικότητας γενικά αλλά πράξη των εξεγερμένων Ινδών. Ἐτσι, έχετε από τη μια μεριά την ακραία ποταπότητα που εκδήλωσαν αυτοί οι εραστές της τέχνης, κι από την άλλη, για να φανερωθεί λες η αιχμή του ζητήματος, την ενεργό αρετή εκείνων που λοιδωρούν την τέχνη. Μεταξύ των στρατιωτών στους οποίους οφείλετε τίς νίκες στην Κριμαία και την Ινδία, τη μεγαλύτερη ευγνωμοσύνη την χρωστάτε στους άνδρες που γεννήθηκαν και μεγάλωσαν στα χέρσα οροπέδια της Σκοτίας. Να, λοιπόν, οι διαφορές σε νοημοσύνη και σε περιστάσεις ζωής μεταξύ δύο εθνών, και οι διαφορές στην επίδραση πάνω στις ηθικές τάσεις καθενός από αυτά τα δύο έθνη, που τόσο έκδηλα αντιτίθενται.

Από την καλύβα ξεπηδούν η Πίστη, το Θάρρος, η Αυτοθυσία, η Αγνότητα, η Ευλάβεια και όλα τ' άλλα γόνιμα έργα του Ουρανού· από το χρυσελεφάντινο παλάτι ξεπηδούν η Δολιότητα, η Ωμότητα, η Δειλία, η Ειδωλολατρεία, η Κτηνωδία και όλα τα έργα της Κόλασης.

*Εναντίον της δεισιδαιμονίας και της φαντασίας*  
(από το βιβλίο του Ράσκιν)

Αυτό αποδεικνύεται κι από έναν λιτό κανόνα καθολικής ισχύος: την εμφανή σχέση της μεγάλης επιτυχίας στην τέχνη με μια εθνική κατάπτωση.

Ακόμα και αν καμιά εξωτερική επίθεση δεν επιτάχυνε την καταστροφή του κράτους, η περίοδος κατά την οποία ένας λαός φτάνει στο απόγειό του είναι ακριβώς εκείνη που φέρνει τα σημάδια της πτώσης του: τη στιγμή που ένα εξάισιο άγαλμα εμφανίζεται στην Φλωρεντία, μια υπέροχη ζωγραφιά στη Βενετία ή μια υπέροχη νωπογραφία στη Ρώμη, από την ίδια εκείνη στιγμή και μετά, όλη η χρηστοθήθεια, η δεξιότητα και το θάρρος μοιάζουν να χάνονται από τους τοίχους τους, η γλυπτική του λαού παραλύει και ο λαός οδηγείται στην τρομερότερη διαφθορά.

Αν, λοιπόν, η τέχνη, στη λεπτότερη μορφή της, μοιάζει να προξενεί τον αισθησιασμό και τη ραθυμία, δεν χρειάζεται να σάς θυμίσω ότι αυτό εκδηλώθηκε πάντοτε μόνον όπου υπήρχε η δεισιδαιμονία.

Φαίνεται πολύ δύσκολο ν' αποδείξουμε πως η τέχνη δεν υπήρξε ποτέ ως τώρα μέσα σε μια ιδιαίτερα δυναμική Σχολή, εκτός κι αν η Σχολή αυτή φτιάχτηκε για να διαδίδει το ψεύδος ή να ενθαρρύνει το ελάττωμα.

Είναι τελείως αλήθεια πως η ινδική τέχνη είναι λεπτή και εκλεπτυσμένη, αλλά έχει το παράξενο χαρακτηριστικό, που τη διακρίνει από όλες τις άλλες τέχνες με παρόμοια σχεδιαστική αξία: ποτέ δεν αναπαριστά ένα φυσικό γεγονός. Αντλεί τις συνθέσεις της από ασήμαντες λεπτομέρειες, χρώματα και αφθονία γραμμών· ή, αν παριστάνει ένα ζωντανό πλάσμα, το παριστάνει με παράξενη και τερατώδη μορφή. Εναντιώνεται αποφασισ-



στικά και λυσσαλέα σε όλα τα φυσικά γεγονότα ή μορφές: δεν θα παραστήσει ποτέ έναν άνθρωπο, αλλά ένα τέρας με οκτώ χέρια· δεν θα ζωγραφίσει ένα λουλούδι αλλά μια τεθλασμένη γραμμή ή μια σπείρα. Περιβάλλεται πάντοτε μόνον από θλιβερά φαντάσματα ή μυθικά ζωτικά.

Συνεπώς θα σταθείτε στο εξής συμπέρασμα: αυτή η τέχνη, που δεν σέβεται τη φύση, είναι η καταστροφή των καλύτερων και ευγενέστερων στοιχείων του ανθρώπου.

Μέχρι σήμερα δεν υπήρξε καμιά μεγάλη σχολή που να είχε ως κύριο στόχο της την ειλικρινέστερη δυνατή αναπαράσταση ενός φυσικού γεγονότος.

Οι Αθηναίοι ήθελαν να παραστήσουν τέλεια το ανθρώπινο σώμα.

Οι Φλωρεντίνοι, η σχολή της Φλωρεντίας, ήθελαν την τέλεια έκφραση της ανθρώπινης συγκίνησης, την αντανάκλαση του πάθους στο πρόσωπο και τις χειρονομίες του ανθρώπου.

Η Βενετσιάνικη σχολή επιθυμούσε την αναπαράσταση του αντίκτυπου του χρώματος και του ίσκιου πάνω σε όλα τα πράγματα.

Υπάρχει μόνον ένας αληθινός τρόπος, με τον οποίο μπορεί να φτιάξει κάτι που θέλει ένας καλλιτέχνης. Μπορεί να υπάρχουν εκατό διαφορετικοί τρόποι ερμηνείας, εσφαλμένοι, ελλιπείς ή επιτηδευμένοι, αλλά μόνον ένας υπάρχει σωστός και αληθινός.

Αν δύο καλλιτέχνες προσπαθήσουν να φτιάξουν το ίδιο πράγμα με τα ίδια υλικά και το κάνουν διαφορετικά ο ένας από τον άλλον, τότε ο ένας απο τους δύο θα έχει κάνει λάθος.

Θα ήμουν άδικος με την αγγλική τέχνη, αν δεν εξέφραζα εδώ τη λύπη μου για το γεγονός ότι ο θαυμασμός προς τον Constable, που έχει κιόλας πάρει επικίνδυνες διαστάσεις στην Αγγλία, επεκτείνεται ήδη και στη Γαλλία.

Ίσως να υπήρχε στον Κόνσταμπλ η στόφα τού ζωγράφου δεύτερης ή τρίτης κατηγορίας, αν μια αυστηρή πειθαρχία κατόρθωνε ν' αναπτύξει μέσα του ένα ένστικτο που, παρά τη στενότητά του, θα δήλωνε κάποια αλήθεια.

### *Εναντίον του πειραματικού πνεύματος* (από το βιβλίο του Ράσκιν)

Αν από τύφλωση και ασυναίσθητη απληστία ακολουθείτε κάθε εφήμερη δημοφιλή ιδιοτροπία της μόδας· αν από εχθρότητα προς τα γειτονικά κράτη ή προς άλλους παραγωγούς προσπαθείτε ν' αποσπάσετε την προσοχή με εκκεντρικότητες, καινοτομίες ή επιπολαιότητες —έτσι ώστε να εξασφαλίσετε δημοσιότητα για τα έργα σας και ν' αντιγράφετε κάθε ιδέα ενός δημιουργικού γείτονα κλέβοντάς τον ασύστολα ή ξεπερνώντας τον— τότε οι απόπειρές σας δεν θα φέρουν κανένα ευνοϊκό αποτέλεσμα.

Όποια απόπειρα πρωτότυπης δημιουργίας κάνετε, θα προξενεί στην πελατεία ένα αίσθημα δυσαρέσκειας, και όταν θα εγκαταλείψετε κάθε

δραστηριότητα, θα μπορείτε να παρηγορηθείτε όταν, συνταξιούχοι πια, θα συλλογίζεστε πως το αποτέλεσμα των πράξεών σας ήταν ότι καταφέρατε να καθυστερήσετε τις τέχνες, να μιάνετε τις αρετές και να προκαλέσετε αταξία στις συνήθειες τής χώρας σας.

### *Τέχνες και κατάκτηση*

Με ρωτούν συχνά τι θέλω να πω με τα γραπτά μου και προσθέτουν ότι οι προθέσεις μου δεν φαίνονται αρκετά καθαρά. Εγώ, όμως, δεν βλέπω ακριβείς στόχους σ' αυτή την υπόθεση και, όταν τους βλέπω, θλίβομαι. Γράφω μάλλον για να καταστρέψω τις πάρα πολύ ακριβείς προθέσεις απέναντι στην τέχνη: τις απόπειρες που, από τη μια μεριά, θέλουν να την υποτάξουν σε ηθικές ή επιστημονικές αιτιολογήσεις και, από την άλλη, προσπαθούν να την απομονώσουν, σε πλήρη ανεξαρτησία από τις άλλες ανθρώπινες δραστηριότητες.

Θέλω να υπογραμμίσω τέσσερις πολύτιμες παρατηρήσεις του Ράσκιν για την κοινωνική επίδραση της τέχνης:

1. Η επιτυχία στην καλλιτεχνική δημιουργία συνεπάγεται πάντοτε μια εθνική και ηθική υποβάθμιση.
2. Η τέχνη αναπτύσσει πάντα τη ραθυμία, τη φιληδονία, τα ψέματα, τις δεισιδαιμονίες και τις διαστροφές.
3. Οι εκφυλισμοί προέρχονται από την αντινατουραλιστική ή φαντασιόπληκτη τάση.
4. Η τέχνη για την τέχνη, η τέχνη χωρίς παιδαγωγικό ή πληροφοριακό σκοπό, αποτελεί κίνδυνο για την ισορροπία και την κοινωνική αρμονία.

Πώς πρέπει ν' αντιδράσουμε, όταν συνειδητοποιήσουμε το γεγονός ότι οι τέχνες έχουν μια κοινωνικά καταστροφική δύναμη;

Μπορούμε ν' αντιδράσουμε όπως ο Ράσκιν: προσπαθεί ν' αποφύγει τις κακοτοπιές υψώνοντας ταμπού σε μερικές πλευρές της τέχνης: να καταπνίξουμε την ατομική και προσωπική μαρτυρία μας, την αυτοέκφρασή μας, την άμεση έκφραση των ονείρων και των άγνωστων επιθυμιών, τη φαντασίωση. Έτσι, η τέχνη δεν αποκαλύπτει τίποτα καινούργιο και γίνεται ένα απλό μέσον αναπαραγωγής, μια τεχνική, όπως η φωτογραφία.

Αλλά θα μπορούσαμε, χωρίς ηθικές προκαταλήψεις και χωρίς ακριβείς σκοπούς, να πειραματιστούμε με την απαξίωση του έθνους και των ηθικών συμβάσεων αποβλέποντας ακριβώς σε μια πρόοδο στο ηθικό και εθνικό επίπεδο.

Ο Τζον Ντιούι, σχολιάζοντας το αίτημα του επιστήμονα C.D. Darlington για ένα Υπουργείο Δημοσίων Καταστροφών, εφιστά την προσοχή στη δυσκολία, που ολοένα μεγαλώνει στην σύγχρονη κοινωνία, της αποσύνθεσης των κεκτημένων και αποδεκτών μορφών. Η γνώμη μου είναι ότι αυτό συμβαδίζει με την σχεδόν πλήρη καταστολή της ιδιαίτερης δύναμης της τέχνης. Ένα Υπουργείο Τεχνών θα έπρεπε να νοείται ως Υπουρ-



γείο Κοινωφελών Καταστροφών και Κατασκευών, που θ' αναλάμβανε επιθετικά τα καθήκοντα εκείνα, για τα οποία μέχρι τώρα ήταν αρμόδια τα Υπουργεία Πολέμου με τις δήθεν αμυντικές προφάσεις τους. Η στρατιωτική εξάπλωση γίνεται ολοένα πιο αδύνατη και μπορεί να συνεχιστεί μόνο σε μια καλλιτεχνική βάση. Έτσι εξηγείται το γεγονός ότι ένα έθνος, που έχει φτάσει στο έπακρο των στρατιωτικών του κατακτήσεων, μεταθέτει πάντα το ενεργειακό πλεόνασμά του σε μια ανάπτυξη της τέχνης ή της κουλτούρας, προσελκύνοντας εν τέλει τα φτωχά παράσιτα που προσπαθούν να λεηλατήσουν τα συσσωρευμένα πλούτη. Έτσι εξηγείται η βαναυσότητα με την οποία οι Ινδοί εναντιώθηκαν στους Highlanders, που, με τόσο θάρρος, είχαν γεμίσει το μουσείο του Κένσινγκτον και άλλα βρετανικά μουσεία. Η μέθοδος που χρησιμοποίησαν οι Ινδοί για να ξεφορτωθούν οριστικά αυτούς τους ανεπιθύμητους ήρωες, ήταν αρκετά επίφοβη για τα δόγματα του Ράσκιν και πιθανόν για την καλλιτεχνική ανάπτυξη στην ίδια την Ινδία.

Ο Ράσκιν απαιτεί μια τέχνη που αρχικά ταυτίζεται με την ανθρώπινη τρυφερότητα, την αγάπη για την ανθρωπότητα, μια απόλυτη ηθική, και στη συνέχεια ταυτόσημη με την επιστημονική αλήθεια, στην οποία παραχωρεί κυρίαρχη αξία στο πεδίο αυτό. Ο στόχος αυτός μπορεί να επιτευχθεί μόνον αν κατασταλεί η ανθρώπινη αλήθεια του ατόμου στις ιδιαίτερες εκδηλώσεις της, δηλαδή ο μοναδικός, ο καλλιτέχνης.

### *Η τέχνη είναι αναρχία*

Αυτή η αντικαλλιτεχνική σύλληψη της τέχνης και της ομορφιάς οδηγεί αυτόματα σε μια κριτική της κοινωνίας, αντιτάσσοντας στην κοινωνική πραγματικότητα μια επιθυμητή ουτοπία. Ο Ράσκιν, μαζί με τον μαθητή του Μόρρις, εκπροσωπούν έναν αξιοσημείωτο κλάδο του κοινωνικού ουτοπισμού του 19ου αι., που κατάληξή του ήταν η Α΄ Διεθνής, μέσα στην οποία υπήρχαν σπερματικά οι τρεις νέες τάσεις της σκέψης που έμελλε να καθορίσουν όλο και περισσότερο τη σύγχρονη ζωή: αναρχισμός - συνδικαλισμός - σοσιαλισμός.

Αυτοί οι τρεις κλάδοι της κομμουνιστικής σκέψης σύντομα έφτασαν στην ακραία ένταση των αντιφάσεών τους. Ο αναρχισμός (που αντικαθιστά μ' ένα σύγχρονο πνεύμα τη στάση της αρχαίας μάγισσας ή του μάγου) καταλήγει σ' έναν καθαρό αισθητισμό με τη λατρεία του **μοναδικού** και της **έμπρακτης προπαγάνδας**, τη βία ή καθαρή δράση: «Τι σημασία έχουν τα θύματα, αν η χειρονομία είναι όμορφη; Τι σημασία έχει ο θάνατος τόσων ανθρώπων, αν επιβεβαιώνεται μ' αυτόν η ατομικότητα;». Αυτά τα λόγια του Tailhade θα τα ξαναβρούμε αργότερα στον φουτουριστή Μαρινέτι και, μπολιασμένα πια με την υποκρισία, στη σύγχρονη δημοσιογραφία του «κίτρινου τύπου».

Όπως έγραψε ο Henri Avron: **ένα είδος συμβίωσης εγκαθιδρύεται**

**προπαντός μεταξύ του συμβολισμού και του αναρχισμού.** Ο συμβολιστής ποιητής αμερικανικής καταγωγής Stuart Merrill εκτιμά πως η σύγχρονη κοινωνία μοιάζει με κακοφτιαγμένο ποίημα και στρατεύεται σ' ένα διπλό καθήκον: τη διάσωση της ποίησης με τη συμβολιστική θεωρία και της κοινωνίας με την αναρχία.

Σύμφωνα με τις εξελικτικιστικές θέσεις, ο αναρχισμός θεωρείται επιφανόμενο του σοσιαλισμού που τον έχει απορροφήσει. Αυτό είναι λάθος. Ο Μαρξ έβλεπε πιο σωστά, αφού αποκαλεί τον αναρχισμό «μια νέα ερμηνεία του υπάρχοντος κόσμου». Ο αναρχισμός είναι καθαρά αντεπαναστατικός και αντιδραστικός ως κοινωνική δύναμη, κυρίως όμως είναι αντικοινωνικός και αντιοργανωσιακός. Συνεπώς η αναρχική οργάνωση είναι ένας αδύνατος παραλογισμός· συγχρόνως όμως, ο αναρχισμός, ως στάση, είναι το θεμέλιο των τεχνών. Έτσι, οι συνέπειες του αναρχικού προγράμματος θα στραφούν εναντίον όλων των οργανώσεων βίας, και από τη λατρεία της δράσης θα καταλήξουν στη μη-βία και τον ειρηνισμό.

Έτσι, η μόνη αναρχική τάση που μπορεί σήμερα να καυχάται για πολιτική επιτυχία, είναι του Λέοντος Τολστόι, που διαδόθηκε από τον μαθητή του, τον Γκάντι, με τη γνωστή επιτυχία στην απελευθέρωση των Ινδιών. Έτσι, η ιστορία μάς έδειξε πως οι Ινδοί, σε αντίθεση με τους σκοτσέζους συμπατριώτες του, ήταν ικανοί να οικειοποιηθούν τη θεμελιώδη σκέψη του Ράσκιν.

Η λατρεία της εργασίας, που εμπεριέχεται στις θεωρίες του Τολστόι, τον φέρνει πιο κοντά στον συνδικαλισμό παρά στον καθαρό αναρχισμό. Το ίδιο ισχύει και για τα θεωρητικά συστήματα του Ράσκιν, του Λε Κορμπυζιέ ή του Νεχρού. Αν δεν εμβαθύνω εδώ σ' αυτή την επαγγελματιστική τάση, είναι επειδή την έχω ήδη πραγματευθεί, όπως έχω πραγματευθεί και τη σχέση της με το αρχαίο σύστημα των καστών και των χειροτεχνικών συντεχνιών στο βιβλίο "Ο Τροχός της Τύχης και τα Χρυσά Κέρατα", αλλά και επειδή με την παρούσα εργασία επιδιώκω πάνω απ' όλα ν' αποδώσω δικαιοσύνη στην καθαρά αναρχική σκέψη, δείχνοντας το ακριβές πεδίο της και αποσαφηνίζοντας τα σφάλματά της, που ταυτίζονται με τα σφάλματα του καλλιτεχνικού συμβολισμού.

### *Ο εχθρός του λαού*

Ο αναρχισμός παρουσιάζει σαφώς δύο αντίθετες τάσεις: τον μυστικιστικό αναρχισμό και τον βιταλιστικό αναρχισμό. Ο αναρχισμός που έχει ως σκοπό την αλλαγή, ο μηδενισμός της στιγμής, μοιάζει πολύ με τον «υπαρξισμό» του καιρού μας. Έτσι, ο Νετσάγιεφ κηρύσσει: **«Τα λόγια έχουν αξία για την επανάσταση μόνον αν τ' ακολουθεί από κοντά η πράξη».**

Αυτή η θέληση να δοθεί μια άμεση και πραγματική σημασία στην ομιλία, είναι μια άμεση συνέχεια της αρχαίας μαγικής σκέψης: «Πρέπει να εισβάλλουμε στη ζωή του λαού με μια σειρά απελπισμένα, χωρίς νόημα



κακουργήματα, ώστε να τον κάνουμε να πιστέψει στη δύναμή του, να τον αφυπνίσουμε, να τον ενώσουμε και να τον οδηγήσουμε στον θρίαμβο». Αυτό το πρόγραμμα, που θυμίζει το «Γράμμα του Οραματιστή» του Ρεμπό, κηρύσσει την αντικοινωνική δράση του «εχθρού του λαού» τον οποίο περιέγραψε ο Ίψεν. Μόνο που οι αναρχικοί αγνοούσαν πως, όταν μια επιθετική εναντίωση προκαλέσει δράση, τότε στρέφει αυτόματα την επίθεση εναντίον τους. Ο θρίαμβος στον οποίο οδήγησε ο αναρχισμός, ήταν ο θρίαμβος της καταστολής όλων των αναρχικών πράξεων και η κανονικοποίηση της κοινωνικής ζωής. Γράφει ο Αρβόν: «Αν παραμελήσουμε την κατασκευαστική πλευρά του συστήματος, την οποία εκπροσωπεί η σύνθεση, τονίζουμε **την αναγκαιότητα μιας διαρκούς καταστροφής όπως αυτή απορρέει από την αναπόφευκτη διαμάχη των εναντίων**».

Από την πλευρά του ο σοσιαλισμός, που αναπτύχθηκε εναντιούμενος στον αναρχισμό, παραμελεί την καταστροφική πλευρά του συστήματος, που θα μεταφραστεί στη σύνθεση, και τείνει ν' αποδεχτεί τη δυνατότητα μιας διαρκούς κατασκευαστικής ανάπτυξης χωρίς ενάντια δράση.

«Θεμελίωσα την Υπόθεσή μου στο Τίποτα»: ιδού η μεγάλη αναρχική ρήση του Μαξ Στίρνερ. Το να θεμελιώσουμε την Υπόθεσή μας στο παράλογο ή στο καθαρά τυχαίο, είναι ένα σύνθημα με οικουμενικές συνέπειες στην επαναστατική εξέλιξη της ανθρωπότητας. Δυστυχώς, το σύνθημα αυτό δεν το ακολούθησαν οι αναρχικοί, που στη συνέχεια θεμελίωσαν την Υπόθεσή τους πάνω σε δόγματα και οργανώσεις.

Θεμελιώνω την Υπόθεσή μου στο Τίποτα, σημαίνει: στήνω μια Υπόθεση χωρίς αιτία, δηλαδή ανατρέπω την παμπάλαιη διάταξη αιτίου και αποτελέσματος, και εισάγω το αποτέλεσμα (ή την καθαρή πράξη) ως καταγωγή όλων των αιτιών ή κατασκευών αιτιακών σχέσεων. Αυτή η ανακάλυψη μιας καταγωγής της πράξης ή του αποτελέσματος οδηγεί σταδιακά στην πειραματική σύλληψη, την οποία θα αναπτύξουμε εδώ· οι αναρχικοί, όμως, δεν αρκέστηκαν στην πρόκληση αλλαγών, αλλά θέλησαν να καθιερωθούν ως κίνημα, για να ρίξουν το κράτος και ν' ανοικοδομήσουν την κοινωνία στη βάση της αυτόνομης ατομικής βούλησης. Ο φεντεραλισμός, πρότυπο της αναρχικής κοινωνίας, «μοιάζει με τους ομόκεντρους κύκλους που ξεκινούν γύρω από το σημείο πτώσης μιάς πέτρας στο νερό: ακόμα και η πιο απέραντη ομοσπονδία κατάγεται από την αυτόνομη βούληση του ατόμου». Αν, όμως, συνεχίσουμε να ρίχνουμε τυχαία πέτρες στο νερό, τελικά θα το θολώσουμε, και τα κύματα των ομόκεντρων κύκλων που δημιουργούνται γύρω από κάθε σημείο πτώσης, θα συνθλιβούν το ένα πάνω στ' άλλο. Απεναντίας, αν αυτά τα κύματα διατηρηθούν χάρη σε μια αντίσταση, τότε επαναλαμβάνονται και διαμορφώνουν είτε μια ενεργειακή ένταση είτε, αν υπάρχει μέσον διαφυγής, ένα ρεύμα. Οι αλλαγές μετασχηματίζονται σε κοινή δύναμη ή συνολικό ρεύμα. Οι φεντεραλιστές δεν βλέπουν αυτή τη συμβολή ρευμάτων, που αποτελεί τον κατ' εξοχήν χαρακτήρα των κοινωνικών δυνάμεων. Έτσι, οι ομοσπονδίες δεν έχουν δυνατότητες ύπαρξης, εκτός αν επωφεληθούν από ευρύτερα



κοινωνικά σύνολα. Οι ομοσπονδίες είναι σύνολα χωρίς καμιά εγγενή ικανότητα προόδου, εκτός αν την αποκτήσουν με τίμημα έναν παρασιτικό δεσμό με δυναμικές κοινωνικές εξουσίες.

Φαίνεται ότι ο Μπακούνιν είναι ο μόνος που το κατάλαβε: «Η αντίδραση, στοιχείο θετικό, είναι αναγκαία για να μπορέσουν οι δημοκράτες, που αποτελούν το αρνητικό στοιχείο, να πετύχουν τον θρίαμβο της ελευθερίας: αυτή η αντινομία τούς υποχρεώνει να ξεπεράσουν τον εαυτό τους». Αν, στην σχεδόν σοσιαλιστική σύγχρονη κοινωνία, ανταλλάξουμε τη θετική με την αρνητική επιγραφή, θα δούμε ότι ο αναρχισμός είναι η απόπειρα διαφύλαξης του αρχαίου αριστοκρατικού πνεύματος, που έχει πλέον μεταβιβαστεί σε άτομα χωρίς άλλα προνόμια και υλικά αγαθά πέρα από την προσωπικότητά τους. «Ο πολιτικά ή οικονομικά προνομιούχος άνθρωπος είναι ένας άνθρωπος με διεφθαρμένο πνεύμα και διεφθαρμένη καρδιά»: αυτά τα λόγια του Μπακούνιν ισχύουν τέλεια για τον ίδιο, αν προσθέσουμε «άνθρωπος που έχει το προνόμιο εξαιρετικών χαρισμάτων». Έχουν πει για τον Μπακούνιν: «Στο βάθος της φύσης αυτού του ανθρώπου βρίσκεται το σπέρμα μιας κολοσσιαίας δραστηριότητας, που δεν είχε πώς να χρησιμοποιηθεί». Ιδού, λοιπόν, το πραγματικό πρόβλημα του αναρχισμού: η αχρησία του εξαιρετικού στην σύγχρονη κοινωνία. Από τότε που ο άνθρωπος ξεχώρισε από το ζώο, και πολύ νωρίτερα ακόμα, η περιπέτεια και η ριψοκινδύνευση της ζωής ήταν ο συναρπαστικός σύντροφος που του ζητούσε να αναπτύξει και να πραγματώσει τις καλύτερες και τις χειρότερες ιδιότητές του. Αυτή η εξωτερική προς τον άνθρωπο δύναμη, που μπορεί ν' απελευθερώσει τις ακραίες ικανότητές του, δεν υπάρχει πια. Έτσι, ο αναρχισμός δεν είναι παρά η θέληση να συντηρήσουμε τη φυσική και ατομική σχέση με την άμεση πραγματικότητα. Το μόνο κοινό στον ορθολογικό εξτρεμισμό του Ουίλιαμ Γκόντγουιν, τον ατομικιστικό εξτρεμισμό του Μαξ Στίρνερ, τον ηθικό εξτρεμισμό του Πιέρ Ζοζέφ Προυντόν, τον θρησκευτικό εξτρεμισμό του Λέοντος Τολστόι, τον κολλεκτιβιστικό εξτρεμισμό του Μπακούνιν, τον νατουραλιστικό εξτρεμισμό του Κροπότκιν, τον βίαιο εξτρεμισμό του Ραβασόλ και τον μηδενιστικό εξτρεμισμό του Νετσάγιεφ, είναι ο εξτρεμισμός. Ο αναρχισμός, που απέδειξε την αδυναμία του εξτρεμισμού, είναι ο ίδιος η εκδήλωση της ακραίας αδυναμίας του ατόμου στην σύγχρονη κοινωνία.

### *Γρήγορα-Γρήγορα!*

Η αθλιότητα υπάρχει μόνο σε αντίθεση προς το θαύμα. Καμιά ανθρῶπινη κατάσταση δεν είναι καθ' εαυτή άθλια ή θαυμαστή. Η φιλοσοφία του θαύματος είναι συγχρόνως η φιλοσοφία της αθλιότητας, που εναντιώνεται στη φιλοσοφία της κανονικοποίησης ή της μετριότητας. Ο καλλιτέχνης δημιουργεί την αθλιότητα μαζί με το θαύμα. Ένα θαύμα γίνεται άθλιο δίπλα σ' ένα σπουδαιότερο θαύμα. Ο Αρβόν γράφει: «Ο αναρχισμός,



που κινδυνεύει να γίνει στειρός όταν θέλει να παρεμβαίνει στην πολιτική και την κοινωνική ζωή, αποτελεί ωστόσο ένα ισχυρό διεγερτικό για τη ζωή του πνεύματος. Εξαιρεί την πρωτοτυπία και θέλγει την ευαισθησία. Ο αληθινός μαθητής του Γκόντγουιν είναι ο ποιητής Σέλεϋ».

Ο Στίρνερ αποκαλεί την ηθική του «προσωπική απόλαυση». Άραγε αυτή η προσωπική απόλαυση, που ο Στίρνερ δοξάζει, ξεχωρίζει από την καλλιτεχνική απόλαυση; Μεσ από τη συνείδηση της πρωτοτυπίας, η καλλιτεχνική απόλαυση κατορθώνει ν' αποσπάσει τα μυστικά ή τις δυνατότητες του Εγώ, κομίζοντας έτσι αποκαλύψεις που ασφαλώς ξεπερνούν την κανονιστική σύλληψη του ανθρώπινου όντος και, αφού υπογραμμίζει τη μοναδικότητα του καλλιτέχνη, ενισχύει στον καθένα μας το αίσθημα της αξιοπρέπειας και της αναπαλλοτρίωτης πρωτοτυπίας μας.

Το ίδιο συναίσθημα εμπυχώνει τον Ρουσώ στην αρχή των *Εξομολογήσεών* του: «Εγώ μόνος. Η φωνή της καρδιάς μου. Τους ξέρω τους ανθρώπους. Είμαι φτιαγμένος όπως κανένας άλλος. Ίσως να μην είμαι καλύτερος, αλλά τουλάχιστον ΕΙΜΑΙ ΑΛΛΟΣ».

«Ν' αναπτυχθώ όπως μ' έφτιαξε η φύση: αυτή ήταν από τα νιάτα μου η κρυφή επιθυμία κι η πρόθεσή μου», διακηρύσσει ο Γκαίτε με το στόμα του ήρωά του Βίλχελμ Μάιστερ.

Είμαι καλλιτέχνης σημαίνει δρω με βάση τη διάκριση μεταξύ αθλιότητας και θαύματος ακριβώς επειδή αναγνωρίζω με δέος εκείνο που έκανε ευτυχείς τους μυστικιστές: ότι τα πάντα είναι ένα. Αυτά τα λόγια του Γκαίτε αποκτούν το βαθύ νόημά τους μόνον αν συνδεθούν με τούτα: «Κι ωστόσο ο κόσμος είναι μόνον ένας απλός ολοστρόγγυλος τροχός και, αν μας φαίνεται τόσο παράξενος, είν' επειδή γυρνάμε μαζί του».

Αυτή η συνειδητή ένωση, αυτή η πλήρης αρμονία μ' ένα ζωντανό απόλυτο, αυτή «η αιώνια αναγέννηση μέσα στο αιώνιο παρόν» των μυστικιστών, είναι καθ' εαυτή ένας εξτρεμισμός, ο καθολικός εξτρεμισμός, το απόλυτο, το αιώνιο Είναι, που κάνει αδύνατη οποιαδήποτε καλλιτεχνική εκδήλωση. Είναι το εύρημα της απόλυτης, καθολικής και οριστικής μορφής. Εξτρεμισμός είναι η δυναμική ικανότητα ολοκλήρωσης μιάς μορφής. Μυστικισμός είναι η ικανότητα οριστικής προσαρμογής στην καθιερωμένη μορφή. Υπάρχει η δυνατότητα ενός δυναμισμού στην εναντίωση μεταξύ κράτους και κοινωνίας, αλλά μια κοινωνία χωρίς κράτος είναι το απόλυτο κράτος, η απόλυτη ακινησία. Ο φερεγγισμός πολυάριθμων κοινωνικών ουτοπιών δείχνει την επιθυμία καθιέρωσης ενός τέτοιου απόλυτου κράτους, όπως το έχει εμπνευστεί ο μυστικισμός. Οι ιδέες του Ράσκιν έχουν σταθμεύσει σ' αυτή την οδό.

### *Η νευρωτική δράση*

Στο βιβλίο του *The Psychopathology of Reaction in Art* [Η ψυχοπαθολογία της αντίδρασης στην τέχνη], ο άγγλος θεωρητικός τέχνης Χέρμπερτ



Ρήντ αναρωτιέται αν μπορούμε να θεωρήσουμε πραγματικά τον καλλιτέχνη ΦΟΡΕΑ ΑΛΛΑΓΗΣ στην κοινωνία. Σ' αυτή την περίπτωση ο καλλιτέχνης θα ήταν ο σωτήρας της ανθρώπινης προόδου. Αλλά η ανθρώπινη πρόοδος δεν ανήκει στα δεδομένα της καλλιτεχνικής δράσης: η καλλιτεχνική δράση τοποθετείται σε άλλο επίπεδο και δεν μπορεί να επικοινωνήσει άμεσα με τα προοδευτικά εγχειρήματα. Θεωρώ εξαιρετικά ορθή την παρατήρηση του Ρήντ. Η πέτρα που πέφτει στο νερό, η πηγή των κυμάτων, δεν μετέχει άμεσα στο ρεύμα που δημιουργείται από τη συμβολή του ρεύματος της δραστηριότητάς του με τα ρεύματα της δραστηριότητας των άλλων καλλιτεχνών.

Επειδή ο Χέρμπερτ Ρήντ αγνοεί αυτά τα ρεύματα, θεωρεί ότι η αντίδραση ενός «αποτυχημένου» καλλιτέχνη κατά της δραστηριότητας ενός «ιδιοφυούς» καλλιτέχνη είναι μια παθολογική αντίδραση, που σκοτώνει τα δημιουργικά χαρίσματά του εξ αιτίας των καταστροφικών επιθέσεων και της καταστροφικής μανίας. Ο δρόμος της τέχνης δεν είναι ένας, όπως υποστηρίζει ο Ράσκιν. Δεν υπάρχει ρεύμα χωρίς άγριες και ισχυρές αντιδράσεις. Ορισμένοι ψυχίατροι ισχυρίζονται πως η τέχνη πρέπει να είναι στη υπηρεσία της ψυχανάλυσης, σαν ένα είδος θεραπευτικού μέσου. Η αλήθεια είναι το εκ διαμέτρου αντίθετο. Η τέχνη είναι το κυριότερο μέσον αύξησης της δημόσιας νευρικότητας, δημιουργίας συγκινησιακών εντάσεων και ταυτόχρονα απελευθέρωσης των διαθέσιμων ενεργειών του ανθρώπου. Η ανοχή είναι το μόνο πράγμα που δεν γίνεται ανεκτό στο καλλιτεχνικό πεδίο.

Οι εθνολόγοι διαπίστωσαν πως οι μάγοι των άγριων λαών είναι νευρωτικοί, κοινωνικά και πρακτικά αποτυχημένοι. Το ίδιο ισχύει για τους καλλιτέχνες. Υπάρχουν, όμως, νευρωτικοί που δεν είναι καλλιτέχνες, γιατί δεν μπορούν να επωφεληθούν από τις δεισιδαιμονίες και τις τρέλες τους.

«Όλοι οι σκαπανείς της ανθρώπινης προσπάθειας υπήρξαν εξτρεμιστές, εξερευνητές στα σύνορα της εμπειρίας, αν όχι καλλιτέχνες που δούλευαν στα σύνορα της αντιληπτικής εμπειρίας.

Ό,τι αξίζει στην ανθρώπινη ιστορία –τα μεγάλα επιτεύγματα της φυσικής και της αστρονομίας, των γεωγραφικών ανακαλύψεων και της θεραπευτικής, της φιλοσοφίας και της τέχνης– ήταν έργο ανθρώπων που πίστεψαν στο παράλογο, προκάλεσαν με θάρρος το αδύνατον και φώναξαν καταπρόσωπο στην αντίδραση και την απόρριψη : EPPUR SI MUOVE [Και όμως, κινείται!]. (Χ. Ρήντ).

---

4 Ο Πιέρο Σιμόντο, μαζί με τον Γκιουζέπε Πίνωτ-Γκαλίτσο, ίδρυσε το 1955 το «Εργαστήριο Φαντασιακών Πειραμάτων του Διεθνούς Κινήματος για ενα Φαντασιακό Μπάουχαους», και ήταν ο εκδότης του *Eristica*, περιοδικού του κινήματος. Το 1956 οργάνωσε, μαζί με τους Γιόρν, Πίνωτ-Γκαλίτσο και Έλενα Βερόνε, το Α΄ Συνέδριο Πειραματικών Καλλιτεχνών και την εκδήλωση τής «Ενιαίας Πολεοδομίας» στο Τορίνο. Στο σπίτι, στο Κόζιο ντ'Αρόσια της Ιταλίας, ιδρύθηκε τον Ιούλιο του 1957 η Καταστασιακή Διεθνής, από την οποία διαγράφηκε τον Ιανουάριο του 1958 μαζί με τους Βερόνε και Βάλτερ Όλμο. [σ. τ. μετ.]







## ΔΟΜΗ ΚΑΙ ΑΛΛΑΓΗ

*Για τον ρόλο της ευφυΐας στην καλλιτεχνική δημιουργία*

«Η λέξη “νοημοσύνη” κατονομάζει κάτι πολύ διαφορετικό από ό,τι θεωρείται το ύψιστο όργανο ή “ικανότητα” κατοχής των ύστατων αληθειών. Είναι μία συνοπτική κατονομασία των μεγάλων και υπερεξελιγμένων μεθόδων παρατήρησης, πειραματισμού και ανακλαστικού συλλογισμού, που έχουν επαναστατικοποιήσει πολύ γρήγορα τις φυσικές και, σε σημαντικό βαθμό, τις βιολογικές συνθήκες της ζωής, αλλά δεν έχουν ακόμα δουλευτεί για να εφαρμοστούν στο ειδικά και βασικά κατ’ εξοχήν ανθρώπινο». (Τζον Ντιούι)

Στην πρώτη μου μελέτη, *Εικόνα και μορφή*, κατέληξα στο συμπέρασμα ότι στην σύγχρονη καλλιτεχνική σύλληψη ο πειραματισμός εκπροσωπεί μία αυτόνομη αξία, εξ ίσου σημαντική με την εκπαίδευση και την έκφραση.

Στη μελέτη *Μορφή και δομή* άντλησα τις πρώτες φιλοσοφικές συνέπειες αυτής της νέας στάσης, διακρίνοντάς την από την ορθολογιστική στάση. Ωστόσο, επειδή δεν έχω πείρα από ακαδημαϊκές συζητήσεις, αναγκάστηκα ν’ αφήσω στον Piero Simondo τη σύνταξη των οριστικών συμπερασμάτων απ’ αυτή τη νέα δομική σύλληψη. Το κείμενό του δημοσιεύτηκε, μαζί με τη μελέτη μου, στην επιθεώρηση *Eristica* με τίτλο «Η μεθοδολογική χρήση της



έννοιας της δομής». Ο Σιμόντο<sup>1</sup> απορρίπτει κάθε χρήση του όρου «δομή» με αξιολογική ή προδιαγραφική έννοια, καθώς παίρνει ως αφετηρία την επιστημονική, περιγραφική και ταξινομητική χρήση του. Στη χρήση αυτή προσθέτει μία επιπλέον χρήση: την εργαλειακή και τεχνική χρήση για έναν κατασκευαστικό έλεγχο. Αυτός ο απολογισμός ενός έγκυρου ορισμού του όρου «δομή», μου επιτρέπει να προσθέσω τώρα ορισμένες συμπερασματικές σκέψεις στην προηγούμενη μελέτη μου.

### *Η στρουκτουραλιστική θεωρία είναι ποσοτική θεωρία*

«Η ακριβής επιστήμη ασχολείται εξ ολοκλήρου με τη δομή», ισχυρίζονται ο A.S. Eddington και ο J.W.Sullivan, που στο βιβλίο τους *The Limitations of Science* [Οι περιορισμοί της επιστήμης] αποδέχονται αυτό τον ορισμό της επιστήμης συμπεραίνοντας πως «έχει μεγάλη "ανθρωπιστική" σημασία το γεγονός ότι η επιστήμη περιορίζεται σε μία γνώση της δομής». Η σημασία του γεγονότος αυτού μπορεί να διαιρεθεί σε δύο φάσεις: την «εντυπωτική» φάση (δηλαδή τη φάση της ζύμωσης και της κατάκτησης), κατά την οποία διαμορφώνεται η επιστήμη, και η οποία χαρακτηρίζεται από την ιδέα ότι **η πραγματικότητα είναι δομή και τίποτ' άλλο** και τη φάση, που αρχίζει τώρα, της χρησιμοποίησης του τελειοποιημένου επιστημονικού εργαλείου, η οποία χαρακτηρίζεται από την περιοριστική ιδέα ότι **η επιστήμη είναι η δομική αλήθεια και τίποτ' άλλο**.

**Η επιστήμη είναι η επεξεργασία δομικών θεωρητικών συστημάτων διαμέσου της μαθηματικής.** Η δομή είναι η ποσοτική όψη της πραγματικότητας και η επιστημονική μέθοδος είναι η μαθηματική μέθοδος.

Η σύγχρονη εντυπωσιακή πρόταση του Κέπλερ στηρίχτηκε στο αξίωμα ότι **η φύση είναι κατ' ουσίαν μαθηματική**, και την ακολούθησε η διαπίστωση του Γαλιλέου ότι η διάνοιά μας είναι φτιαγμένη έτσι, ώστε δεν μπορούμε να γνωρίσουμε τέλεια τίποτ' άλλο εκτός από ποσοτικές γνώσεις. Από δω συμπεραίνουμε ότι **όλες οι μη-μαθηματικές ιδιότητες είναι ολότελα υποκειμενικές**. Έτσι, η επιστήμη θεμελιώνεται στην αλήθεια, που την ταυτίζει με την αντικειμενικότητα, αφού «απ' όλα τα στοιχεία της συνολικής εμπειρίας μας, με τον "πραγματικό" κόσμο συνδέονται μόνο τα στοιχεία που μας προσηλώνουν στην ποσοτική όψη των φαινομένων της ύλης». Έτσι, **η πραγματικότητα ταυτίστηκε με την ποσότητα**. Η σύλληψη αυτή μετασχηματίζεται σήμερα από εντυπωτική αλήθεια σε μία από τις εφικτές αλήθειες. Για να μη βλάψει την ικανότητά της, η επιστήμη υποχρεώνεται από μόνη της ν' αναγνωρίσει

1. Ο Πιέρο Σιμόντο, μαζί με τον Πίνोट-Γκαλίτσο, ίδρυσε το 1955 το «Εργαστήριο Φαντασιικών Πειραμάτων του Διεθνούς Κινήματος για ένα Φαντασιακό Μπάουχαους», και ήταν ο εκδότης του περιοδικού του κινήματος *Eristica*. Το 1956 οργάνωσε, μαζί με τον Γιόρν, τον Πίνोट-Γκαλίτσο και την Έλενα Βερόνε, το Α' Συνέδριο Πειραματικών Καλλιτεχνών και την εκδήλωση της «Ενιαίας Πολεοδομίας» στο Τορίνο. Στο σπίτι του, στο Κότζιο ντ' Αρόσια της Ιταλίας, ιδρύθηκε τον Ιούλιο του 1957 η Καταστασιακή Διεθνής, από την οποία διαγράφηκε τον Ιανουάριο του 1958 μαζί με τη Βερόνε και τον Βάλτερ Όλμο. [σ. τ. μ.]



και να χαράξει τα ακριβή όριά της. **Η εντυπωτική φάση της επιστήμης φτάνει στο τέλος της**· η επιστήμη χαρακτηρίζεται τώρα από μία περιστολή αντίστοιχη προς της δραστηριότητας των καλών τεχνών. Αποτελεί σπουδαία ομολογία το γεγονός ότι ο διάσημος επιστήμονας Α. Ν. Ουάιτχεντ δηλώνει: «Τα δεινά του πρώιμου βιομηχανικού συστήματος αποτελούν τώρα έναν κοινό τόπο της γνώσης. Το σημείο που τονίζω είναι ότι, ακόμα και οι καλύτεροι άνθρωποι της εποχής εκείνης, δεν έβλεπαν τη βαρύνουσα σημασία που έχει η αισθητική στη ζωή ενός έθνους». Αν και τα συστήματα της πρόσφατης εκβιομηχάνισης έχουν προσδεύσει ως προς την χρηστική τους αξία, είμαστε υποχρεωμένοι ν' αναγνωρίσουμε ότι η κατάσταση των καλών τεχνών καθημερινά επιδεινώνεται· και ότι πλησιάζει η στιγμή που η καλλιτεχνική δημιουργία (και δεν μιλώ για την αναπαραγωγή) θα θεωρείται παιδικό παιχνίδι και εφηβική διαταραχή, φαινόμενο που δεν μπορεί να ενδιαφέρει τους ενήλικους παρά μόνον από περιέργεια —μια περιέργεια όμοια μ' εκείνη που εκδηλώνουν μπροστά στα μνημεία μουσειακού τύπου, καθώς τα θεωρούν έκφραση των μεταφυσικών και φαντασιακών ανησυχιών που προσιδιάζουν στην παιδική ηλικία της ανθρωπότητας. Αυτή η αυτόματη εξέλιξη είναι αναπόφευκτη, αν ο σημερινός άνθρωπος δεν καταφέρει να δικαιολογήσει και να υλοποιήσει μία οργανωμένη δράση προς την αντίθετη κατεύθυνση. Φαίνεται πως η ακριβής οριοθέτηση της σύγχρονης επιστήμης μάς δίνει τα μέσα για να θεμελιώσουμε μία τέτοια αυτονομία της καλλιτεχνικής δραστηριότητας.

### Γνώση και ισχύς

«Η γνώση ως μέθοδος ενεργού ελέγχου της φύσης και της εμπειρίας». (Τζον Ντιούι)

Αυτό που λείπει σήμερα από την καλλιτεχνική θεωρητικοποίηση είναι μία εύχρηστη γλώσσα. Για να την κατακτήσουμε, χρειάζεται να φτάσουμε σε μία κοινή συμφωνία για τη σημασία των ουσιωδών όρων της θεωρητικοποίησης αυτής. Οι σημερινές συζητήσεις, ιδίως στην Αμερική, εστιάζονται στο πρόβλημα αυτό, στο οποίο προτείνω τη δική μου λύση. Ένα ουσιώδες πρόβλημα, που πραγματεύεται ιδιαίτερα ο J. Hospers στη μελέτη του *Meaning and Truth in the Arts* [Νόημα και αλήθεια στις τέχνες], είναι το εξής: είναι η τέχνη μέσον γνώσης της πραγματικότητας;

Η απάντηση είναι προφανώς «όχι», αν ταυτίσουμε τη γνώση με τον επιστημονικό εμπειρισμό. Η μεγάλη αδυναμία τού επιστημονικού εμπειρισμού είναι ότι αρνείται να πάρει υπ' όψη του τον πλέον προφανή και κοινότοπο ορισμό της γνώσης, σύμφωνα τον οποίο γνώση είναι **η αισθητηριακή συνάντηση αντικειμένου με υποκείμενο**, η ενεργός παρουσία του αντικειμένου, το ότι το είδαμε και το βιώσαμε, το αγγίξαμε. Ο χώρος αυτής της γνωστικής πράξης, που οριοθετείται από τίς κεκτημένες εμπειρίες, είναι σχετικά αυτόνομος. Στην **πράξη του γινώσκειν**, την πειραματική πράξη, αυτό που μετρά δεν είναι το αντικείμενο ούτε οι κεκτημένες εμπειρίες: σημασία έχει **η αίσθησις** κατά τη συνάντηση.



Αλλά η αντίρρηση αυτή δεν είναι η μόνη. Κατά τον Lewis, ο Χόσπερς λέει: «Όποιος επιθυμεί να γνωρίσει όσο πληρέστερα γίνεται ένα αντικείμενο, επιθυμεί μία ερμηνεία του αντικειμένου αυτού. Δεν επιθυμεί το ίδιο το αντικείμενο. Δεν είναι δυνατόν να επιθυμεί το αντικείμενο, επειδή ήδη το κατέχει, επειδή, αν δεν ήταν δεμένος μαζί του, πώς θα μπορούσε να ζητά μία ερμηνεία του;» Η άποψη αυτή δείχνει με τον καλύτερο τρόπο την τύφλωση του ανθρώπου της επιστήμης απέναντι στο αχανές και άκρως διαφοροποιημένο πεδίο της καλλιτεχνικής γνώσης. Αν το αντικείμενο που επιθυμώ να γνωρίσω πλήρως είναι μια κοπέλα, αυτό σημαίνει ακριβώς ότι δεν την κατέχω. Μπορεί να πρόκειται για έναν πόθο που προκλήθηκε από την τέλεια γνώση όλων των αντικειμενικών δεδομένων της προσωπικότητάς της, ή από το γεγονός ότι την έχω δει (την γνωρίζω εξ όψεως), και ωστόσο κανένας δεν μπορεί να υποστηρίξει πως η κατοχή μιας κοπέλας δεν είναι γνώση πολύ πιο πλήρης από τη μελέτη του παρελθόντος της. Όστε έχουμε διαπιστώσει ότι υπάρχουν **τρία διαφορετικά είδη γνώσης, που είναι απαραίτητα για να προσεγγίσουμε ό,τι ο άνθρωπος ονομάζει πραγματικότητα.**

Στο κείμενο *Εικόνα και μορφή* πρότεινα μία ιδεολογική αφετηρία για μια νέα σύλληψη της τέχνης, στη διάκριση τριών αντιφατικών προοπτικών:

1. Αισθητική πτυχή: επιφανειακή, άμορφη και μη-δομημένη σύλληψη της επιφάνειας.

2. Ηθική πτυχή: υποκειμενική, λειτουργική και μορφική προσαρμογή.

3. Λογική, επιστημονική πτυχή: αντικειμενοποίηση ή δόμηση.

Τρία αναντίστρεπτα είδη γνώσης, που το ένα αντικαθιστά και αποκλείει το άλλο. Οι τρεις πτυχές είναι πολύ γνωστές και αναγνωρισμένες στην κλασική φιλοσοφία. Η καινοτομία συνίσταται στον δυναμισμό που αποκτούμε σ' αυτό το σύστημα διαδοχής, ξεκινώντας από την αισθητική γνώση και καταλήγοντας στην επιστημονική γνώση, δηλαδή στην ανιδιοτελή, ψυχρή γνώση, που δεν έχει ενδιαφέρον καθεαυτή, αν δεν μπορεί να εφαρμοστεί σε μία νέα αισθητική.

Διακρίνω τρία διαφορετικά στάδια γνώσης :

1. Την αισθητηριακή σύνδεση υποκειμένου και αντικειμένου. **Συγκίνηση που δημιουργείται από μια αλλαγή**, ή άμορφη, ασύνειδη και χωρίς νόημα σύλληψη. Σ' αυτό το στάδιο φτάνουμε να γνωρίσουμε προπαντός την καθαυτό αξία του χρώματος στη ζωγραφική και της χροιάς στη μουσική.

2. **Αίσθηση της παρουσίας μιας δύναμης ή μιας εξωτερικής μορφής**, ή διάκριση, γνώση μιας άμεσης σημασίας, δηλαδή μιας μορφής του αντικειμένου, της αξίας της παρουσίας του. Ημισυνειδητή σύλληψη. Μαγική αιτιότητα (**σηματοδοτική**). Εδώ, οι στιγμιαίες αισθήσεις του αντικειμένου ενώνονται σε μία επίδραση στο υποκείμενο, παρουσιάζονται σαν μια δύναμη και προκαλούν μια κατάσταση προσοχής στον θεατή, που διακρίνει μια μορφή. Ένας φωτογράφος μού εξήγησε πως η οπτική ένταση, που χρειάζεται για να πετύχουμε την ενότητα μιας εικόνας, είναι μια προσπάθεια περιορισμένης ισχύος. Αν θέλουμε να φτιάξουμε αντίτυπα μιας φωτογραφίας, η δεύτερη δοκιμή θα είναι πιο πετυχημένη απ' την πρώτη και η τρίτη καλύτερη απ'



τη δεύτερη· αλλά μετά επέρχεται πτώση, με αποτέλεσμα η τέταρτη να είναι χειρότερη από την πρώτη. Ο ζωγράφος γνωρίζει αυτό το φαινόμενο στους πίνακες που έχει δουλέψει υπέρ το δέον. Όταν μία εικόνα χάνει τη σημασιολογική της δύναμη, φτάνουμε στο τρίτο στάδιο:

**3. Συνείδηση μιας επικοινωνίας ή αλληλοδιείσδυσης υποκειμένου-αντικειμένου.** Δηλαδή η οικουμενική και αιτιακή, ρυθμική και δομική σπουδαιότητά της. Ανακλαστική, αναπαραγωγική και **παραστασιακή**.

### Δόμηση και γνώση

Ο Σάλιβαν λέει: «Όταν βλέπουμε έναν ζωντανό εγκέφαλο από τα έξω, είναι ένα σύνολο μορίων σε κίνηση. Αν τον βιώσουμε από τα έσω, είναι ένα σύνολο νοητικών εικόνων. Η πρώτη οπτική, μας παρέχει τη γνώση της δομής. Η δεύτερη, τη γνώση της φύσης και της υπόστασης». (Σήμερα προτιμούν ν' αντικαθιστούν τον όρο **υπόσταση** με τον όρο **συμπεριφορά**).

Προφανώς, είναι εξ ίσου πραγματικό και σωστό να βλέπουμε ένα πράγμα από τα έξω και από τα έσω: τις καθολικεύσεις της εσωτερικής οπτικής τις θεωρούμε εξ ίσου έγκυρες με τις καθολικεύσεις της εξωτερικής οπτικής του Κέπλερ και του Γαλιλέου. Θα παραθέσω χωρία από το βιβλίο του Hugo Münsterberg *Connection in Science and Isolation in Art* [Σύνδεση στην επιστήμη και απομόνωση στην τέχνη], όπως τα βρήκα στο βιβλίο του Τζον Χόσπερς *Νόημα και αλήθεια στις τέχνες*· είναι σχετικά μ' αυτό που αποκαλούμε πρωτοταγή γνώση: «Η ύψιστη αλήθεια για ένα πράγμα πρέπει να είναι η γνώση του ίδιου του πράγματος και όχι η γνώση των αιτίων και των αποτελεσμάτων του· το ίδιο το πράγμα με όλο τον πλούτο κι όλα τα νοήματά του μέσα στον ανθρώπινο νου και όχι η υποκατάστασή του από τις προτάσεις που διατυπώνει ο επιστήμονας για την ερμηνεία των μελλοντικών συμβάντων... Το μόνο που μπορεί να μας διδάξει η επιστήμη για το αντικείμενο  $\Xi$ , είναι το πώς προέκυψε από το  $\Lambda$ , το  $M$  και το  $N$ , και το πώς θα φέρει το αποτέλεσμα  $O$ ... Αλλά το  $\Xi$  παραμένει  $\Xi$ : δεν μπορούμε να γλιστρήσουμε μέσα του, δεν μπορούμε να πάρουμε κάτι περισσότερο απ' τη γνώση του γεγονότος ότι είναι το  $\Xi$ · και, αν το διαλύσουμε σε κομμάτια για να δείξουμε τα μέρη του, τότε έχουμε μια ομάδα από  $O$  και  $\Pi$  αλλά δεν έχουμε πια το  $\Xi$ . Δεν υπάρχει άλλη διέξοδος: η επιστήμη δεν ενδιαφέρεται καθόλου για το ίδιο το  $\Xi$ ». Η ακρίβεια του συλλογισμού αυτού εκφράζεται πολύ πιο εύκολα στη γαλλική γλώσσα, όπου η διάκριση ανάμεσα στο γνωρίζω [connaître] ένα πράγμα και στο ξέρω [savoir] κάτι για ένα πράγμα δεν είναι συγκεχυμένη, όπως στην αγγλική γλώσσα [knowledge].

Ο Σάλιβαν υπογραμμίζει ότι **η επιστήμη μπορεί να δώσει μόνο την μαθηματική όψη της γνώσης του κόσμου μας**. Αλλά κι αν ακόμα δεχτούμε ότι το μαθηματικό σύστημα είναι διαμορφωμένο με βάση την παρατήρηση των ποσοτικών αναλογιών στην ύλη, είμαστε υποχρεωμένοι να ομολογήσουμε ότι η μαθηματική έχει γίνει στο σύνολό της μια «τέχνη για την τέχνη», μια γνώ-



ση της γνώσης, ένα αντικαλλιτεχνικό έργο τέχνης που μπορούμε να το δούμε σαν ένα υποκειμενικό οικοδόμημα καμωμένο από τεράστιες λογικές σκαλωσιές, οι οποίες έχουν φτιαχτεί από τα δικά τους συμπεράσματα που θεμελιώνονται σε αναπόδεικτες υποθέσεις, σε απραγματοποίητα πειράματα, σε αναπάντητα ερωτήματα. Η μαθηματική δεν πρέπει πλέον να θεωρείται η εικόνα της πραγματικότητας αλλά ένα εργαλείο, που μπορεί να μας βοηθήσει να εμβαθύνουμε τη γνώση μας για τον κόσμο. Ο Μπέρτραντ Ράσελ μας εξηγεί ότι μπορούμε να πλέξουμε ένα μαθηματικό δίκτυο γύρω από οποιονδήποτε συνδυασμό αντικειμένων, και συχνά έχουμε την εντύπωση πως το πλέξαμε γύρω από το τίποτα.

Αλλά η γνήσια επιστημονική εξέλιξη άρχισε από τον Νεύτωνα που, με συγκεκριμένα πειράματα, συνδύαζε τον μαθηματικό υπολογισμό με τις εμπειρικές αποδείξεις και έβρισκε έτσι την ακριβή συμφωνία των ποσοτικών υπολογισμών και του συγκεκριμένου αποτελέσματος των αισθητηριακών ποιοτήτων. Συνδύαζε, δηλαδή, τη λογική μέθοδο με την αισθητική ή πειραματική μέθοδο.

### *Πρόοδος και εξέλιξη*

«Εμπειρία είναι η απελευθερωτική δύναμη. Εμπειρία σημαίνει το καινούργιο». (Τζον Ντιούι)

Η σύγχρονη φιλοσοφία στην Αμερική έχει προοδευτική κατεύθυνση, ακόμα και στους θρησκευτικούς κλάδους της. Αυτός ακριβώς ο θετικισμός της δίνει την κεντρική θέση που κατέχει στη φιλοσοφία του 20ού αι., ενώ συγχρόνως αποτελεί την αδυναμία της.

Έφτασε πια η στιγμή που είναι απαραίτητο να διευκρινίσουμε ότι, αυτό που αποκαλούμε «πρόοδο», είναι μόνον ένας τρόπος για να κρίνουμε το φαινόμενο **της αλλαγής των πραγμάτων**. Από μία άλλη σκοπιά, η ίδια η αλλαγή μπορεί να κριθεί ως οπισθοδρόμηση ή ακόμα, μ' έναν άλλο τρόπο, ως καθαρή επίθεση. Είναι μάλιστα δυνατόν να φανταστούμε μία οπτική γωνία, από την οποία δεν μπορούμε ν' αντιληφθούμε την αλλαγή, από την οποία βλέπουμε μόνο την ακινησία. Αν τοποθετήσουμε μία μεγάλη λευκή πλάκα στην ύπαιθρο κόντρα στο ήλιο και την φωτογραφίσουμε, στη φωτογραφία θα βγει μαύρη· αν, όμως, την φωτογραφίσουμε από κοντά κι από την πλευρά της σκιάς της, τότε θα εμφανιστεί λευκή σε σύγκριση με τα πρόσωπα που έχουν στηθεί μπροστά της. Οι φιλοσοφικές διαμάχες μοιάζουν να είναι η ανόητη συζήτηση ανάμεσα σε διαφορετικές οπτικές του ίδιου αντικειμένου.

Σε πρώτη ματιά, ο σύγχρονος άνθρωπος αισθάνεται ότι βρίσκεται όχι σε κίνηση προόδου αλλά σε μία δίνη, όπου η οπτική του αλλάζει καθημερινά, από ώρα σε ώρα. Αυτό είναι πλεονέκτημα. Ποιος μπορεί, σήμερα, να πάρει στα σοβαρά τις θέσεις της «δεξιάς» και της «αριστεράς»; Ποιος μπορεί να πάρει πια στα σοβαρά τον συντηρητισμό, που θυσιάζει όλες τις αξίες στον βωμό ανόητων πράξεων, ή τους επαναστάτες που πρώτοι θα στραγγαλίσουν

όποιον τολμήσει να κάνει μία επαναστατική σκέψη ή πράξη; Ή έναν προοδευτισμό που με όλη του τη δύναμη σπρώχνει προς μία πλήρη σκλήρυνση, και μία γελοία αντίδραση, ικανή μόνο για δολιοφθορές; Όλοι αυτοί οι μονόπλευροι συνδυασμοί φαίνονται σήμερα παλιό, άχρηστο κι επικίνδυνο παιχνίδι.

Στο *Feeling and Form* [Αίσθημα και μορφή] η Suzan Knauth Langer εξηγεί ότι το μεγαλείο της ερμηνείας του Νεύτωνα ήταν η γονιμότητά της, ο καινοφανής δυναμισμός της. Η δική μας σύλληψη μιας **πειραματικής ηθικής** εισάγει έναν δυναμισμό ταυτόσημο μ' εκείνον που εγκαθίδρυσε ο Νεύτων μεταξύ μαθηματικών και εμπειρίας. Αλλά ο δυναμισμός, που εισάγουμε τώρα, αφορά στις σχέσεις τέχνης και διάνοιας.

Το σφάλμα της Langer είναι ότι κρίνει επιπόλαια τον Curt Sach, όταν λέει πως η συγκίνηση και η μορφή δεν είναι λογικώς συμπληρωματικά. Η συγκίνηση είναι μόνο μία οπτική της κίνησης, η υποκειμενική οπτική της, και είναι λάθος να πούμε πως η μορφή και η κίνηση αντιτίθενται μόνον αρνούμενες η μία την άλλη. Δεν υπάρχει μορφή χωρίς κίνηση, όπως δεν υπάρχει κίνηση χωρίς μορφή.

### *Μόνον οι εφευρέσεις επιτρέπουν νέες ανακαλύψεις*

Η προτεραιότητα της τέχνης έναντι της επιστήμης καθίσταται προφανής στις στενές σχέσεις μεταξύ **εφεύρεσης** και **ανακάλυψης**. Ο επιστήμονας έχει μέχρι σήμερα αρνηθεί να διευκρινίσει τον ρόλο και τον μηχανισμό της εφεύρεσης στις επιστημονικές ανακαλύψεις. Ο λόγος είναι απλός. Τη στιγμή που ο επιστήμονας θέλει να δικαιολογήσει τις τεράστιες δαπάνες τις οποίες απαιτούν τα πειράματά του, οι εφευρέσεις παρέχουν μία δικαιολόγηση στην επιστημονική εξέλιξη, που δυσκολεύεται να εξηγήσει στο κοινό τις αληθινές αιτιακές σχέσεις της. Μπορούμε εδώ να μιλήσουμε για μία επικερδή εξαπάτηση, αφού μέχρι σήμερα η εφευρετική δραστηριότητα υποστηρίχτηκε ευρύτατα από τα ιδιωτικά κεφάλαια χάρη ακριβώς στην ικανότητά της να δημιουργεί πηγές κέρδους. Φαίνεται, ωστόσο, πως πρέπει οπωσδήποτε να ξεκαθαρίσουμε το εξής ζήτημα: τον 20ό αι. η φαντασία είναι κατηγορούμενη.

Η κουλτούρα είναι ο βιασμός που οργανώνει ο άνθρωπος εναντίον της αντικειμενικής φύσης, με στόχο να την στρέψει προς την εξυπηρέτηση των αναγκών και των επιθυμιών του, κι έτσι να μετασχηματίσει και τον ίδιο τον άνθρωπο. Αυτός ο βιασμός της φύσης είναι και ένας διηνεκής βιασμός αυτού που συγκροτεί το κριτήριό μας περί αλήθειας. Ο άνθρωπος δεν ανακάλυψε την κουλτούρα και την τεχνική. Τις επινόησε, τις δημιούργησε, τις φαντάστηκε. Το αντίθετο της αλήθειας είναι η εφεύρεση, η επινόηση, το ψέμα. Αυτό που καθορίζει την εξέλιξη της κουλτούρας είναι η ικανότητα του ανθρώπου να μετασχηματίζει μία εφεύρεση σε πραγματικότητα ή ένα ψέμα σε αλήθεια. Η εφευρετική ικανότητα του ανθρώπου οφείλεται στο γεγονός ότι μπορεί ν' αρνηθεί μία πραγματικότητα που τον δυσαρεστεί και να την καταστρέψει για να πραγματοποιήσει εφευρέσεις από τις οποίες προσδοκά ευ-



χαρίστηση. Σχετικά μ' αυτό το διπλό, θετικό-αρνητικό, πρόσωπο της εφεύρεσης, ο Gaston Bachelard γράφει: «Πάντα θέλουμε τη φαντασία να είναι ικανότητα **διαμόρφωσης** εικόνων. Η φαντασία, όμως, είναι μάλλον η ικανότητα **παρμόρφωσης** των εικόνων που παρέχει η αντίληψη: είναι, προπάντων, η ικανότητά μας ν' απελευθερωνόμαστε από τις πρώτες εικόνες, η ικανότητα ν' αλλάζουμε εικόνες. Αν δεν υπάρχει αλλαγή εικόνας, απρόσμενη ένωση εικόνων, δεν υπάρχει φαντασία, δεν υπάρχει **φαντασιακή δράση**. Η θεμελιώδης λέξη που αντιστοιχεί στη φαντασία [imagination], είναι όχι η εικόνα [image] αλλά το **φαντασιακό** [imaginaire]. Χάρη στο φαντασιακό, η φαντασία είναι ουσιωδώς **ανοικτή, ασαφής**. Στον ανθρώπινο ψυχισμό, η φαντασία είναι η καθαυτό εμπειρία της ανοικτότητας, **η καθαυτό εμπειρία της καινοτομίας**».

Όταν αποδίδω στη φαντασιακή δράση του ανθρώπου την αυτονομία και τη δύναμή της, τότε δίνω σ' όλες τις τέχνες τα μέσα για ν' ανθήσουν, ευνοώ την ανάπτυξη νέων τεχνών και ανώτερων δραστηριοτήτων όσον αφορά στην κυριαρχία της φύσης.

### *Μορφή και δομή*

Με την ευκαιρία της έκθεσης *Δομές εν τω γίνεσθαι*, ο Michel Tapié διακήρυξε πρόσφατα: «Εναντίον όλων των σημερινών συκοφαντιών κατά της τέχνης, εναντίον όλων των εύκολων ή ράθυμων στάσεων που αρνούνται μεν τη ζωγραφική ως τέτοια αλλά θέλουν να την αποδέχονται στο όνομα ενός "ουμανισμού" ή μιας "ποίησης" που προσβάλλουν τον ουμανισμό ή την ποίηση, δηλαδή τις αποτελεσματικές δομές στην καθαυτό ισχύ τους, εμείς προτείνουμε εδώ δομικές επικοινωνίες χωρίς μισόλογα, χωρίς δόλο, χωρίς τρυφερότητα, χωρίς στράτευση, χωρίς επιστροφή». Εγώ πρόθυμα εντάσσομαι στο αντίθετο στρατόπεδο, διότι στο ποιητικό δράμα του ανθρώπου, όπως το επιχειρεί ο καλλιτέχνης, βλέπω το άθροισμα όλων των αξιών που ο κακόμοιρος Tapié εκλαμβάνει ως προσβολές, αξίες που στρέφονται κατά της αδρανούς μάζας η οποία είναι η δομημένη ανθρωπότητα, η αλυσοδεμένη στην τελοκρατική ισχύ. Μια νέα δόμηση μπορεί να ενδιαφέρει τον καλλιτέχνη μόνο σαν νέο εφελτήριο για προσβολή και παραβίαση/ βιασμό.

Αν ενταχθούμε στο αντίθετο στρατόπεδο και δεχτούμε πως η δόμηση συνεπάγεται μια ποιότητα, πέφτουμε στο πασίγνωστο αδιέξοδο της μαγείας των αριθμών, την οποία υποστηρίζει ο Λε Κορμπυζιέ με το σύστημα των «modules». Τι θα πει προσέγγιση της πραγματικότητας; Ουσιαστικά, είναι η διεύρυνση της ανθρώπινης ισχύος, μία μεγαλύτερη ισχύς πάνω στον κόσμο και στον εαυτό της. Κανένας επιστήμονας δεν θέλει ν' αρνηθεί αυτό τον αντιεπιστημονικό σκοπό της επιστήμης. Κανένας δεν μπορεί ν' αρνηθεί ότι η επιστήμη είναι μία τέχνη, κι αν ακόμα είναι μία καθαρά αναλυτική τέχνη, **η αναλυτική τέχνη απλώς**. Ωστόσο, κανείς μέχρι σήμερα δεν μπόρεσε να εξηγήσει λογικά την τέχνη ως επιστημονικό κλάδο. Η καλλιτεχνική στάση ταυτίζεται με την πρωτογενή στάση και η επιστημονική στάση είναι δευτε-



ρογενής. Είναι αδύνατον να επιστρέψουμε από τη δεύτερη στην πρώτη, δηλαδή μετά τη συνειδητοποίηση μιας καλλιτεχνικής θέσης, μετά τη δόμηση μιας καλλιτεχνικής μορφής, καθίσταται αδύνατη η επάνοδος στην καλλιτεχνική στάση που ήταν το υποκείμενο της δόμησης. Η παλαιότερη ακριβής θέση αχρηστεύεται από τη διαδικασία της δόμησης. Έτσι, **η συνειδητοποίηση μιας καλλιτεχνικής θέσης οδηγεί αναγκαστικά σε μια καινούργια καλλιτεχνική θέση**, που ξεπερνά την προηγούμενη δόμηση χρησιμοποιώντας την σαν σκαλωσιά. Αυτή η διηνεκής μετατόπιση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας ονομάζεται καλλιτεχνική πρόοδος· αλλά η πρόοδος αυτή δεν συνεπάγεται καμία βελτίωση του έργου τέχνης ως έργου τέχνης. Απλώς το καθιστά κάπως πιο δύσκολο και πιο πολύπλοκο, πιο τεχνητό, για να μπορέσει να υπερβεί τη δόμηση της εποχής του. Ο Μιχαήλ Άγγελος και ο Πικάσο δεν αντιπροσωπεύουν καμιά καθαρά καλλιτεχνική πρόοδο σε σχέση με τον άνθρωπο των σπηλαίων. Αυτό εξηγεί τη μη-χρησιμότητα αλλά συγχρόνως και την αναγκαιότητα μιας διηνεκούς αντιπαράταξης επιστήμης και τέχνης.

Στην εποχή μας, το πιο χτυπητό παράδειγμα της αντιπαράταξης αυτής είναι η λεγόμενη λογοτεχνία «επιστημονικής φαντασίας». Ολόκληρο το σύμπαν, όπως και τα τρίαβαθα των εσώτερων δυνατοτήτων του ανθρώπου, ανήκουν στην πραγματικότητα αυτή που επιδιώκει να προσεγγίσει ο άνθρωπος. Από επιστημονική σκοπιά, η «επιστημονική φαντασία» είναι μία καινούρια οπτική για την αλλαγή του κόσμου, αλλά, από καλλιτεχνική σκοπιά, είναι μία καινούρια μέθοδος για την αλλαγή του ανθρώπου.

Η σπουδαιότητα αυτής της εξάπλωσης του φανταστικού [fantastique] είναι προφανής. Ο άνθρωπος γνωρίζει πάντα μόνον ό,τι τον ενδιαφέρει να γνωρίσει. Δεν θα ανακαλύψει ό,τι δεν επιθυμεί ν' ανακαλύψει. Μόνον η φαντασία μπορεί να καταστήσει ένα αντικείμενο ενδιαφέρον, για να γίνει κίνητρο ανάλυσης· και η ανάλυση το αδειάζει από την επινοητική του δύναμη. Αλλά ο καινούριος συνδυασμός του αντικειμένου και των αποτελεσμάτων της ανάλυσης μπορεί να διαμορφώσει τη βάση μιας καινούριας φαντασίας. Αυτό έγινε, λόγου χάρη, με τον ιμπρεσιονισμό, σε σχέση με τις φασματικές αναλύσεις. Κι αυτό συμβαίνει σε μεγαλύτερη κλίμακα στην επιστημονική φαντασία.

*Και οι επιστήμονες επικαλούνται μία αυτόνομη αισθητική*

Όταν ο Σάλιβαν καλείται ν' απαντήσει στα καλλιτεχνικά ερωτήματα για την αξία της επιστήμης, εξηγεί κατ' αρχήν ότι το κριτήριο της επιστημονικής αλήθειας είναι η επιτυχία της, που οφείλεται λιγότερο στα επιστημονικά αποτελέσματα και περισσότερο στην αξία της ίδιας της επιστημονικής στάσης· ότι το γεγονός και μόνο πως η επιστήμη, σε μεγάλο βαθμό, ικανοποιεί τη διανοητική περιέργειά μας, αποτελεί επαρκή λόγο για την ύπαρξή της. Λέει ότι, για τον μεγάλο επιστήμονα, η επιστήμη είναι τέχνη, κι αυτός καλλιτέχνης. Η δημιουργία του είναι έργο τέχνης, κι αν ακόμα είναι μόνο το αδύναμο και ατελές αντίγραφο ενός άλλου έργου τέχνης —του ανώτερου έρ-



γου τέχνης που είναι η φύση. Εδώ κατονομάζει το βασικό στοιχείο τής επιστήμης: την αλήθεια και την επαληθευσιμότητα, που χωρίς αυτές η επιστήμη δεν έχει νόημα, δεν είναι τίποτα. Η κινητήρια δύναμη της επιστημονικής εξέλιξης είναι η διανοητική περιέργεια, το κυνήγι των αληθειών. Για την τέχνη απλώς, κινητήρια δύναμη είναι επίσης απλούστατα μία περιέργεια γενική και προς όλες τις δυνατές κατευθύνσεις, μία υποόρητη, φυσιολογική και ψυχολογική περιέργεια, ο πόθος να συναντήσει τα φαινόμενα, ο πόθος του φαινομενικού, που είναι το θαύμα.

Στο βιβλίο του *Science and the Modern World* [Η επιστήμη και ο σύγχρονος κόσμος], ο Α. Ν. Ουάιτχεντ γράφει: «Η επαγγελματική εκπαίδευση μπορεί ν' αγγίξει μόνο μία όψη τής εκπαίδευσης. Το κέντρο βάρους της βρίσκεται στη διάνοια και το κύριο εργαλείο της είναι το τυπωμένο βιβλίο. Το κέντρο βάρους τής άλλης όψης πρέπει να βρίσκεται στην ενόραση χωρίς αναλυτικό διαζύγιο από τον ολικό περίγυρο. Αντικειμενικός της στόχος είναι η άμεση κατανόηση με την ελάχιστη δυνατή ακρωτηριαστική ανάλυση. **Ο τύπος τής γενικότητας, που επιζητείται πάνω απ' όλα, είναι η κατανόηση της αξιακής ποικιλίας. Δηλαδή μία αισθητική διόγκωση.** Υπάρχει κάτι κοινό στις ακαθάριστα εξειδικευμένες αξίες τού απλώς πρακτικού ανθρώπου και στις λειπτά εξειδικευμένες αξίες τού απλώς λογίου. Και οι δύο τύποι έχουν χάσει κάτι: κι αν ακόμα προσθέσουμε τα δύο σύνολα αξιών, δεν θα πάρουμε το στοιχείο που λείπει... **Τίποτα δεν μπορεί να υποκαταστήσει την άμεση αντίληψη τής άμεσης αντίληψης ενός πράγματος στην ενεργό πραγματικότητα του. Θέλουμε το συγκεκριμένο γεγονός φωτίζοντας έντονα το στοιχείο που σχετίζεται με την πολυτιμότητά του.** Ενώω την τέχνη και την αισθητική εκπαίδευση· αλλά τέχνη με μια τόσο γενική έννοια του όρου, που προτιμώ να μη την αποκαλώ με αυτό το όνομα».

Η αισθητική στάση ενώπιον ενός φαινομένου είναι το σημείο επαφής τέχνης και επιστήμης· αλλά διευκρινίζω ότι θεωρώ την οποιαδήποτε πρακτική δραστηριότητα καλλιτεχνική δραστηριότητα με την ευρύτερη έννοια του όρου. Πώς, όμως, εναρμονίζεται το γεγονός αυτό με την αίσθηση μιας κοινής έλλειψης των δύο στάσεων που αναφέρει ο Ουάιτχεντ; Επειδή η αισθητική στάση είναι πιο καθαρή στον αισθητή καλλιτέχνη από όσο στον αισθητή επιστήμονα. Αυτό εξηγείται αν ορίσουμε την **περιέργεια ως καθαρό ενδιαφέρον**: άμεση προσοχή ή καθαρό, ακαθόριστο ενδιαφέρον, δηλαδή ενδιαφέρον που προκαλείται αποκλειστικά από μόνο του, από την ικανότητα της περιέργειας. Ιδού η καθαρή αισθητική, η έμπνευση, ο ενθουσιασμός και η καθαρή έκσταση, που είναι **απελευθέρωση μιας διαθέσιμης ενέργειας από μια οποιαδήποτε ενόρμηση.**

Η επιστημονική διάνοια αντιδρά πολύ πιο επιφυλακτικά. Δεν αφήνεται να παρασυρθεί όπως το βίωμα. Δεν ταυτίζεται με το βίωμα. Η περιέργειά της διανοητικοποιείται αμέσως, σαν να ήταν ασώματη. Αυτή η νοητική μετατόπιση είναι μία πνευματική διαδικασία, που απαιτεί την πιο υψηλή ακαδημαϊκή εκπαίδευση και που λίγοι επιστήμονες μπορούν και την πραγματώνουν έξω από έναν μικρό επαγγελματικό χώρο. Ωστόσο, ο πλήρης αισθητής είναι κα-



τακυριευμένος από μία πλήρη και ανορθολογική περιέργεια, από μία αγάπη να διακινδυνεύει.

Η αλήθεια και η επαληθευσιμότητα αποτελούν την καθαυτό βάση της επιστήμης. Χωρίς αυτές η επιστήμη δεν είναι τίποτα, δεν έχει νόημα. Η διαδικασία της επιστημονικής επαληθευσης είναι η επανάληψη, η σκόπιμη αναπαραγωγή. Ό,τι δεν μπορεί ν' αναπαραχθεί, δεν μπορεί να υποταχθεί στην επιστημονική στάση. Αυτό, ωστόσο, δεν σημαίνει πως η επαληθευτική στάση είναι ανεφάρμοστη στην ηθική ή αισθητική κρίση, ότι είναι αδύνατη η εγκαθίδρυση μιας ηθικής και αισθητικής επιστήμης. Πρόκειται απλώς για άλλες διαστάσεις στην επαληθευτική δομή. Αν πω: «αυτή η κοπέλα είναι καλή», κάνω όχι αντικειμενική διαπίστωση αλλά υποκειμενική **αξιολόγηση**. «Καλή» σημαίνει **καλή για μένα**: αλλά μπορούμε πάντοτε να επαληθεύσουμε στατιστικά αν έχω την αναγκαία γνώση για να μπορώ να πω μια αλήθεια, αν η κρίση μου έχει για βάση στην εμπειρία.

Μπορεί, όμως, ο ενθουσιασμός μου να έχει μικρή διάρκεια: μπορεί μάλιστα να λέω ψέματα, να βρίσκω την κοπέλα απαίσια. Αλλά και το ψέμα είναι μία (αρνητική) αλήθεια. Μπορούμε να διαπιστώσουμε αν ένα ψέμα είναι γνήσιο ψέμα, επινόηση ή απλώς φαινομενικό ψέμα. Άλλωστε, το ψέμα μπορεί να είναι η ειλικρινής και σημαντική έκφραση μιας αληθινής επιθυμίας ή τυχαίο, χωρίς κανένα νόημα. Η ανακάλυψη του δομικού δυναμισμού τού μηχανισμού αυτού σε όλες τις πιθανότητες και συνδυασμούς του, είναι η μοναδική οδός για να διεισδύσει η νόηση στον τόπο τής θεωρίας τής τέχνης.

Αν δεχτούμε ότι αυτό που ονομάζουμε «αλήθεια» είναι μόνον η επιστημονική, δομική ή ποσοτική όψη τής πραγματικότητας, οφείλουμε ν' αναγνωρίσουμε ότι **η αλήθεια είναι ποσότητα**, απλό ζήτημα **πολλαπλότητας ενός φαινομένου**. Όσο περισσότερο προσεγγίζουμε το μοναδικό φαινόμενο, που είναι χαρακτηριστικό του έργου τέχνης, τόσο περισσότερο απομακρυνόμαστε από τη δυνατότητα επαληθευσης. Βρισκόμαστε σ' έναν τόπο στον οποίο ακόμα και οι νόμοι των πιθανοτήτων και του τυχαίου δεν αρκούν πλέον, στον οποίο κυριαρχεί ο νόμος τής κίνησης, ο νόμος τής δράσης ή της ποιότητας.

### *Η καλλιτεχνική θεωρία είναι η ποιοτική θεωρία*

Μπορούμε βέβαια ν' αποδεχτούμε αρχικά την επιστημονική στάση, για την οποία η πλήρης ή καθορισμένη γνώση ενός αντικειμένου μπορεί να εκφραστεί μόνο με όρους ποσότητας, σε μία ανιδιοτελή δόμηση που είναι το **αντικείμενο: das Ding an sich**. Στην άρνηση της στάσης αυτής βρίσκουμε την αφετηρία μιας εξ ίσου τελείως καθαρής καλλιτεχνικής στάσης: **η καλλιτεχνική γνώση ενός αντικειμένου μπορεί να εκφραστεί μόνο ποιοτικά**. Μόνο μία καθαρά υποκειμενική γνώση μπορεί να γίνει αποδεκτή ως καλλιτεχνική κρίση, που σχηματίζεται στην πλήρη συνοχή εγώ και αντικειμένου, στην πλήρη οικειοποίηση του **υποκειμένου: das Ding für mich**. Στο ερώτημα, που



θέτει σήμερα η επιστήμη —«τι είναι τέχνη;»— ο καλλιτέχνης ανταπαντά με το ερώτημα: «πώς μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε την επιστήμη;» Εδώ είναι ο τόπος και οι προϋποθέσεις τής συνάντησης τέχνης και επιστήμης. Η απάντηση στα δύο αυτά ερωτήματα είναι μία: η τέχνη είναι το αντίθετο της επιστήμης και χρησιμοποιεί τα επιστημονικά αποτελέσματα με έννοια αντίθετη από την ανάλυση —τη σύνθεση.

Αντίθετα από ό,τι πολλοί φαντάζονται, αυτή η συνάντηση, αυτό το κοινό σημείο δεν βρίσκεται στον τόπο του ωφελιμισμού· απεναντίας, βρίσκεται στο ακραίο σημείο τής αισθητικής, στην ευαισθησία, την οποία ο Α. Burloud, στην *Ψυχολογία της ευαισθησίας*, όρισε ως «αδιαιρετότητα του εγώ και του μη-εγώ, και νοητική δεκτικότητα». Το σημείο αυτό, στο οποίο συγχέονται η αντικειμενικότητα και η υποκειμενικότητα, στο οποίο **ολόκληρο το σύμπαν γίνεται υποκείμενο**, μπορεί να καταλήξει σε μια τόσο αληθινή, οικουμενική και εντυπωτική σύλληψη της πραγματικότητας, όσο και η ποσοτική σύλληψη που εισήγαγε ο Κέπλερ, σε μια οικουμενικότητα του εγώ: **das ich an sich, το οικουμενικό υποκείμενο**.

### *Αλήθεια εναντίον πραγματικότητας*

«Το αντίθετο της αλήθειας είναι η διαύγεια». (Νιλς Μπορ)

Η καθαρή γνώση είναι η διαπίστωση ενός γεγονότος μαζί με την ερμηνεία αυτού του γεγονότος ως μοναδικού σκοπού. Κάθε **εξήγηση** κάνει διακρίσεις, είναι αφαίρεση. Απεναντίας, η κατανόηση ενός γεγονότος είναι υπόρρητη, συνθετική: δεν είναι μόνο μια αντίληψη αλλά η προσαρμογή τού εγώ σε μια νέα κατάσταση. **Χρειάζεται να κατανοήσουμε, πριν μπορέσουμε να εξηγήσουμε**. «Εξηγώ», σημαίνει «φτύνω μια μπουκιά»· «κατανοώ», σημαίνει την «καταπίνω». Υπάρχουν μπουκιές που τις φτύνουμε πριν τις καταπιούμε, αφού απλώς τις γευτούμε, άλλες που μπορούμε να τις χωνέψουμε, που μεταμορφώνουν το Είναι, άλλες που απλώς τις κατεβάζουμε, κι άλλες που μας σκοτώνουν. Κατανοώ τα πάντα, σημαίνει καταπίνω τα πάντα. Για να μπορώ να χωνεύω τα πάντα, πρέπει να έχω γερό στομάχι. Ένας άνθρωπος, όπως μια κοινωνία, μπορεί πάντα να συγχωρεί μόνον ό,τι μπορεί να καταπιεί, δηλαδή ό,τι μπορεί να συγχωρέσει στον εαυτό του. Να γιατί κάθε εξέλιξη είναι έγκλημα. Η κατανόηση είναι πράξη ισχύος. Η εξήγηση είναι πράξη απόρριψης. Έτσι, η κατανόηση είναι μια ικανότητα, μια τέχνη. **Κατανοώ, σημαίνει εμπεριέχω, υποκειμενοποιώ**, αφού μιλάμε για την περιεκτική ικανότητα του πνεύματος, του εγκεφάλου που είναι τα σπλάχνα τής σκέψης.

Το σημάδι ότι κατανοούμε ένα γεγονός είναι ότι το γεγονός αυτό μάς ενδιαφέρει. Η επιστήμη είναι η ανιδοτελής μέθοδος, αλλά η μέθοδος αυτή μπορεί πάντα να εφαρμοστεί αποκλειστικά και μόνο σε πράγματα ικανά να ελκύσουν το ενδιαφέρον μας. Ενδιαφέρω κάποιον, σημαίνει τον αγγίζω με δύναμη! Έρα η κίνηση προκαλεί το ενδιαφέρον, και μάλιστα σε βαθμό που μας δίνει τη δυνατότητα να ταυτίσουμε κίνηση με ενδιαφέρον. **Αλλαγή, εν-**

**διαφέρον, ποιότητα: ιδού τρία συνώνυμα.** Ένα υποκείμενο είναι μόνον ένα σύστημα κινήσεων, μια δομημένη μορφή, ή μια ποιοτικοποιημένη ή ικανή ποσότητα —δηλαδή ισχυρή. Για να γίνει μια ποσότητα αντιληπτή, δηλαδή για να θεωρηθεί πραγματικότητα, πρέπει να είναι εν δράσει. Άρα **η αλλαγή είναι η πραγματικότητα μιας ποσότητας και η πραγματικότητα είναι το αντίθετο της αλήθειας.**

### *Η αξία του απρόσμενου*

«Το ξάφνιασμα είναι μια από τις μεγάλες απολαύσεις που προκαλεί η τέχνη και η λογοτεχνία. Το ωραίο είναι πάντα παράξενο». (Μπωντλαίρ)

Οφείλουμε, άραγε, να κατανοήσουμε ένα έργο τέχνης; Μερικοί καλλιτέχνες ισχυρίζονται ότι δεν χρειάζεται να το κατανοήσουμε διανοητικά αλλά να το χωνέψουμε αυθόρμητα. Αλλά κι αυτό δεν ευσταθεί. Κατανώ ένα πράγμα, σημαίνει προσαρμόζομαι σε αυτό. Από τη στιγμή, όμως, που ένα αντικείμενο προσαρμόζεται, παύει ν' ανήκει στον χώρο των καλών τεχνών. Αυτό που διαφυλάσσει την αισθητική αξία ενός έργου τέχνης έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι υπάρχει μέσα του κάτι θεμελιώδες και ουσιώδες, που διαφεύγει διαρκώς απ' όλες τις απόπειρες ολικής κατανόησης.

Ο Μπωντλαίρ έγραφε: «Όλες οι αιρέσεις στις οποίες αναφερόμουν, είναι τελικά οι συνέπειες της σύγχρονης μεγάλης αίρεσης, της τεχνητής θεωρίας που υποκαθιστά τη φυσική θεωρία». Η ολική κατανόηση είναι η δομική και φυσική κατανόηση. Αυτό σημαίνει ότι σε όλα τα έργα τέχνης υπάρχουν ένα μη ανιχνεύσιμο ψέμα, μια ανεξήγητη φαντασία, αναπόδεικτες υποθέσεις, κάτι τεχνητό και αντιφυσικό. Πράγμα που δικαιολογεί το γεγονός ότι οι λεγόμενες καλές τέχνες θεωρούνται οι μόνες γνήσιες τέχνες.

Το να προσάπτουμε σ' ένα έργο τέχνης ότι είναι ακατανόητο ή ότι δεν προσφέρει τίποτα, σημαίνει ότι του προσάπτουμε πως είναι έργο τέχνης. Το ίδιο είναι αν του προσάψουμε πως δεν δίνει τίποτε. Η τέχνη είναι σαν τα διεγερτικά: δεν προσφέρει τίποτα αλλά αντιθέτως παίρνει, αποδεσμεύει κι απελευθερώνει κάτι στον ίδιο τον θεατή. Η τέχνη είναι το όπιο του λαού.

Στο βιβλίο του *Talent et Génie* [Ταλέντο και ιδιοφυΐα] ο Geza Revesz γράφει για το έργο τέχνης που θεωρείται μεγαλοφυές: «Αν δεν κάνω λάθος, τα πιο ασφαλή σημάδια του μεγαλοφυούς έργου τέχνης είναι δύο ψυχολογικά δεδομένα: η έκπληξη που προκαλεί κάθε φορά που το παρατηρούμε και η αύξηση της έντασης της αρχικής αισθητικής εμπειρίας όποτε το ξανασυναντούμε... Το ιδιοφυές έργο δεν εξηγείται με τον νόμο τής αιτιότητας». Μ' άλλα λόγια, αυτό που μετρά τον μεγαλοφυή χαρακτήρα ενός έργου τέχνης είναι η διηνεκής αινιγματικότητά του, η αντίστασή του στην πλήρη, επιστημονική γνώση.



## Η τέχνη είναι αξιοδότηση

Θεωρώ την **αλήθεια** ταυτόσημη με το **υπάρχον**. Ωστόσο η πραγματικότητα είναι το ουσιώδες, αφού η λέξη ουσιώδες εκφράζει μια αξιοδότηση. Άρα θεωρώ τον υπαρξισμό **ουσιακή** [essentialiste] και αξιοδοτική φιλοσοφία, και τη δόμηση (επαλήθευση) —τη μόνη ουσιακή θεώρηση την οποία αναγνωρίζω **γνήσια υπαρξιακή φιλοσοφία**.

Η κρίση που εκφέρουμε για το τι είναι πραγματικό δεν είναι κρίση για το αληθινό, όπως ισχυρίζονται οι επιστήμονες, αλλά αξιολογική κρίση. Αυτό δεν σημαίνει ότι είναι αδύνατη μια δόμηση των κρίσεων. Θα υποδείξω μάλιστα ορισμένα στοιχειώδη δεδομένα μιας τέτοιας δόμησης. Η αξία ή η ποιότητα ενός πράγματος είναι η κίνησή του. Μπορούμε να διακρίνουμε τρεις αξιοδοτικές οπτικές:

1. Την **οικονομική αξία** ενός δεδομένου πράγματος, η οποία δημιουργείται από τις οργανωμένες κινήσεις του που εγγυώνται τη μονιμότητα της μορφής ή του οργανισμού του. Οτιδήποτε διατηρεί αυτή την κίνηση, κατέχει για το πράγμα μια οικονομική ή μετρημένη αξία, ηθικές ή σχετικές αξίες.

2. Την **υποθετική αξία** ενός πράγματος, η οποία δημιουργείται από τις κινήσεις που ενδεχομένως θα μπορούσαν να συνδράμουν στον μετασχηματισμό και την αύξηση της ισχύος του. Πρόκειται για κινήσεις χωρίς άμεση χρησιμότητα, τις οποίες ο Αντρέ Ζιντ θεωρεί «δωρεές», αλλά χάρη στη λανθάνουσα ισχύ τους οφείλουν να θεωρηθούν πολύτιμες ή αισθητικές αξίες, που δεν είναι αληθινές ούτε πραγματικές, αλλά μπορούν να γίνουν.

3. Την **απαξίωση** ή ποσοτική κρίση μιας κίνησης: την επιστημονική επαλήθευσή της, που αντιπροσωπεύει τη γνήσια «δωρεά», την ανιδιοτελή στάση.

Από τις τρεις αυτές στάσεις —κρίση γι' αυτό που είμαστε, γι' αυτό που έχουμε και γι' αυτό που κάνουμε—, μας ενδιαφέρει εδώ μόνον η αισθητική αξιοδότηση αυτού που κατέχουμε χωρίς να το είμαστε. Η κατανόηση των πάντων ανήκει στην παντοδυναμία, που αποδέχεται τα πάντα επειδή διευθύνει τα πάντα. Ο ουσιώδης ορισμός της τέχνης (γερμ. Kunst) είναι: ισχύς ή ικανότητα (γερμ. Können). Η ταύτιση ισχύος και ομορφιάς εκφράζεται στη δανέζικη γλώσσα με τη λέξη køn, που σημαίνει «ομορφιά» και «φύλο». Δεν γνωρίζω αν η γαλλική λέξη connaissance [γνώση] συγγενεύει με τη λέξη για το θηλυκό φύλο στη γαλλική, αλλά επιμένω στο γεγονός ότι οι γερμανικές λέξεις können και kennen (δύναμαι και γνωρίζω) έχουν κοινή προέλευση.

Αντίθετα από ό,τι θα μπορούσε να υποθέσει κανείς, εξηγώ το γεγονός αυτό για ν' απομακρυνθώ από τον εξπρεσιονιστικό βιταλισμό στην αξιολόγηση των καλών τεχνών (Vlaminck κτλ.), και να υποδείξω ότι, στον φαντασιακό χώρο, η δημιουργική δραστηριότητα καθορίζεται όχι από μια οικονομική ή βιταλιστική ισχύ αλλά, αντιθέτως, από μια εμφανή αδυναμία οργάνωσης των δυνάμεών της σ' ένα δεδομένο πλαίσιο. Δηλαδή, για να εκδηλώσει ένα πλεόνασμα ισχύος, δεν είναι αναγκαίο να γεμίσει και να ξεπεράσει το πλαίσιο αυτό. Το ξεπέρασμα μπορεί να προκληθεί και από μια άρνηση δέσμευσης στο πλαίσιο αυτό. Μπορούμε και να δούμε όλη την εξέλιξη του πο-



λιτισμού ως μια διηνεκή περιστολή, από την πλευρά του ανθρώπου, της ενέργειας που δαπανάται στον αγώνα για την επιβίωση στις συνθήκες της άγριας φύσης. Άρα μπορούμε να συλλάβουμε την κουλτούρα ως μέσον εξασθένησης του ανθρώπου, και ο μελλοντικός υπεράνθρωπος μπορεί να είναι απλώς ένα έκτρωμα υποχρεωμένο να ζει σε μια καθαρά τεχνητή και άκρως εύθραυστη βάση. Αυτή η άποψη είναι εύχρηστη· μπορούμε να δούμε την εξέλιξη και ως πραγμάτωση «αυτής της ανθρωπότητας, που η ουσία της είναι θεϊκή παρά τις αθλιότητες της». Είναι μάλλον ζήτημα ιδιοσυγκρασίας ποια οπτική θα διαλέξουμε. Δεν θέλω, ωστόσο, ν' αρνηθώ το γεγονός ότι μια εξήγηση της εξέλιξης του είδους αντίθετη προς αυτή του Δαρβίνου και του Νίτσε (η εξέλιξη ως αποτέλεσμα μιας αδυναμίας που επιταχύνει τα πράγματα), προτείνει πολύ πιο λογικές εξηγήσεις από του εξελικτισμού. Θα πρέπει, ίσως, αυτές οι αντιφατικές θέσεις ν' αλληλοσυμπληρωθούν. Όπως και αν έχει, το βέβαιο είναι ότι, μέσα στην οργανική φορά όλων των ζωντανών όντων, ο άνθρωπος είναι το ον το λιγότερο **προσαρμοσμένο** σ' ένα συγκεκριμένο περιβάλλον· και ότι, αν και εξ αιτίας της πολυπλοκότητάς του είναι εύθραυστο ον, κυριαρχεί στη Γη.

Η τέχνη δεν μπορεί να εξηγηθεί με τη μηχανική· αλλά η επεξεργασία μιας καλλιτεχνικής μηχανικής (μιας μηχανικής τής ανθρώπινης αξιοδότησης) μπορεί ίσως να εξηγήσει ορισμένα πράγματα, που, ενώ δεν θα έπρεπε για να μας απασχολούν, εξακολουθούν να θολώνουν τις προοπτικές μας.

### *Η τέχνη εναντίον της εκπαίδευσης*

Ο Α. Ν. Ουάιτχεντ εξηγεί με πάμπολλα επιχειρήματα στο βιβλίο του ότι η σπουδαιότητα των καλών τεχνών έγκειται στην ικανότητά τους να επιβάλλουν αξιοδοτήσεις, ν' αλλάζουν τις αξίες. Εξηγεί, επιπλέον, ότι η αλλαγή αυτή βρίσκεται στην πηγή όλων των αλλαγών στην ανθρώπινη ζωή· ότι η ικανότητα συντήρησης των αξιών εξαρτάται απ' αυτή την αέναη αλλαγή: «Συντήρηση χωρίς αλλαγή δεν μπορεί να συντηρήσει τίποτα». «Αυτή η γονιμοποίηση της ψυχής είναι ο λόγος για την αναγκαιότητα της τέχνης. Μια στατική αξία, όσο σοβαρή και σπουδαία κι αν είναι, καταντά ανυπόφορη επειδή όσο περισσότερο αντέχει τόσο περισσότερο καταντά φρικτά μονότονη. Η ψυχή επιζητεί σφοδρά ν' ανακουφιστεί με την αλλαγή. Υποφέρει από την αγωνία της κλειστοφοβίας. Η μετάβαση στο χιούμορ, το ευφυολόγημα, την ασέβεια, το παιχνίδι, τον ύπνο και, πάνω απ' όλα, την τέχνη, της είναι απαραίτητη. Μεγάλη τέχνη είναι η διευθέτηση του περιβάλλοντος έτσι, ώστε να παρέχει στην ψυχή ζωντανές αλλά παροδικές αξίες. Η πειθαρχία της δεν διαχωρίζεται από τη διασκέδαση, αλλά είναι η αιτία της. Μετασχηματίζει την ψυχή στην αέναη πραγμάτωση αξιών που εκτείνονται πέραν του προηγούμενου εαυτού της».

Όλ' αυτά είναι πολύ όμορφα να τα βλέπεις τυπωμένα, αλλά η αξία των παραπάνω σκέψεων του Ουάιτχεντ μηδενίζεται από τις εκπαιδευτικές υπο-



δείξεις του. Ισχυρίζεται ότι «η σύγχρονη επιστήμη έχει επιβάλλει στην ανθρωπότητα την ανάγκη να βαδίζει μπροστά». «Όταν ο άνθρωπος σταματήσει να περιπλανιέται, θα σταματήσει ν' ανεβαίνει στην κλίμακα του όντος. Η φυσική περιπλάνηση παραμένει σπουδαία, αλλά ακόμα μεγαλύτερη είναι η δύναμη των πνευματικών περιπετειών του ανθρώπου: των περιπετειών τής σκέψης, του παθιασμένου αισθήματος, της αισθητικής εμπειρίας. Το κέρδος τής περιπλάνησης έγκειται ακριβώς στο ότι είναι επικίνδυνη και χρειάζεται επιδεξιότητα για ν' αποφύγει τις κακοτοπιές... Το μέλλον είναι πάντα επικίνδυνο· κι ένα προτέρημα της επιστήμης είναι να εξοπλίζει το μέλλον για ν' αντεπεξέρχεται στα καθήκοντά του... Συνολικά, οι μεγάλες εποχές ήταν πάντα ασταθείς εποχές».

Φρονώ ότι η επιστήμη καθεαυτή δεν άλλαξε ποτέ τίποτα και δεν θ' αλλάξει ποτέ τίποτα, παρά μόνο προς την κατεύθυνση της πλήρους αδράνειας. **Η τέχνη και η προσαρμογή του κόσμου στις επιθυμίες του είναι και θα παραμείνουν τα αληθινά κίνητρα των κινήσεων του ανθρώπου.** Ο Ουάιτχεντ λέει: «Μιλώ για νόημα, σημαίνει μιλώ για ποσότητα». Για τον καλλιτέχνη, μιλώ για νόημα σημαίνει μιλώ για ποιότητα (αίσθηση). Διότι η λέξη νόημα<sup>1</sup> σημαίνει αλλαγή, και θα δείξω ότι ποιότητα και κίνηση είναι ένα και το αυτό, κι αν ακόμα η ελεύθερη αλλαγή μπορεί να θεωρηθεί κίνηση χωρίς νόημα. Η κίνηση παρέχει στις ποσότητες την ποιότητά τους. Η αλλαγή αξίας είναι μια αλλαγή κίνησης· ο Ουάιτχεντ εξηγεί ότι «εκπαιδεύομαι σημαίνει μαθαίνω την τέχνη να χρησιμοποιώ τις γνώσεις. **Το πραγματικό μας πρόβλημα είναι να προσαρμόσουμε τον κόσμο στις αντιλήψεις μας και όχι τις αντιλήψεις μας στον κόσμο**». Θέλει να πει: να συντρίψουμε κάθε τάση «μετασχηματισμού της ψυχής», κάθε ροπή προς εξωτερικούς «κινδύνους και αστάθειες». Ο Ουάιτχεντ αναγνωρίζει την ουσιώδη αξία μιας καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, αλλά αρνείται να καταλάβει ότι πρόκειται για εκπαίδευση με κατεύθυνση εκ διαμέτρου αντίθετη από της επιστημονικής εκπαίδευσης. Με την καλλιτεχνική έννοια του όρου, «είμαι εκπαιδευμένος» σημαίνει ότι έχω τη δύναμη και τα μέσα για να είμαι «κακώς εκπαιδευμένος», με τη συμβατική και σχολική έννοια του όρου.

*Το πρόβλημά μας είναι ν' αλλάξουμε τις αντιλήψεις του ανθρώπου και όχι τον κόσμο.* Ενώ η επιστημονική εκπαίδευση αλλάζει τον άνθρωπο ισχυρίζομενη ότι αλλάζει τον κόσμο, **ο καλλιτέχνης αλλάζει τον κόσμο και την κοσμοθεώρηση για να φτάσει ν' αλλάξει τον άνθρωπο.** Αυτή η τοποθέτηση του προβλήματος ορίζει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του καλλιτεχνικού αινίγματος. Εργαζόμαστε με ανόργανα **αντικείμενα**, τα έργα τέχνης, σαν ν' αποτελούσαν οργανικό μέρος τής ανθρώπινης βιολογίας, και το εκπληκτικότερο είναι ότι έχουμε επιτυχία.

1. Sens, επίσης : φορά, κατεύθυνση [σ.τ.μ.]



Όπως εξηγεί ο Βαλερύ, ο Ρεμπώ είχε εφεύρει ή ανακαλύψει τη δύναμη της **αρμονικής ασυνεκτικότητας**, κι αυτή την εφεύρεση (βλ. Marcel A. Ruff *L'Esprit du Mal et l'Esthétique Baudelairienne* [Το πνεύμα του κακού και η αισθητική του Μπωντλαίρ]) επιχείρησαν να **οργανώσουν** οι σουρεαλιστές. Η σουρεαλιστική επανάσταση προσπαθεί ν' αλλάξει μάλλον τον άνθρωπο παρά τον κόσμο. Σε μια συζήτηση με τον Αντρέ Μπρετόν το 1946, με θεώρησε φερέφωνο ενός νέου σβεντενμποργκισμού. Επειδή δεν είχα ιδέα από τη μυστικιστική φιλοσοφία γενικά, δεν κατάλαβα τι ήθελε να πει. Διαβάζοντας, όμως, το παραπάνω βιβλίο του Ruff, όχι μόνο δέχομαι ότι ο Μπρετόν είχε δίκιο, αλλά και ότι δίκιο είχε και ο Σβέντενμποργκ, τουλάχιστον εκεί που προηγείται της διαλεκτικής αισθητικής του Μπαλζάκ: τίποτα δεν αντιτίθεται σε μια ανάλυση των καλλιτεχνικών συλλήψεών μου απ' αυτή την οπτική γωνία. Την αποδέχομαι.

Όπως καταγγέλλει ο Ruff, υπήρχε στην σουρεαλιστική στάση ένα πνευματιστικό υφάδι και μάλιστα για τούτο αυτή η καλλιτεχνική τάση, ενώ αρχικά ήταν ισχυρή, στη συνέχεια πνίγηκε σ' έναν αυτόματο και συμβατικό συμβολισμό. Μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, η **λετριστική αισθητική** ξεπέρασε τον υπερρεαλιστικό δεισμό. Στο *Esthétique du Cinéma* [Αισθητική του κινηματογράφου] ο Jean-Isidore Isou<sup>2</sup> διακήρυξε: «Το κέντρο τής γνώσης είναι ελεύθερο. Θέλω να είμαι Θεός, επειδή πρόκειται για τη μοναδική θέση εργασίας που παραμένει ελεύθερη. Πιστεύω πως αν προσφέρω μια μέθοδο διαρκούς ανανέωσης (δημιουργίας), θα με δικαιώσουν ακόμα κι αυτοί που θα διαχωρίσουν τη θέση τους από μένα». Μια τέτοια διακήρυξη είναι όντως θαρραλέα, αλλά οδηγεί σε πάμπολλες παγίδες, κι ο νεαρός μας δεν τις απέφυγε. Ο Μπαλζάκ, που προχώρησε μακρύτερα σ' αυτό τον δρόμο, εξήγησε την ασυμβατότητα της κίνησης και του απείρου. Το άπειρο είναι ακριβώς η ακινησία, και επειδή ο Ιζού καθήλωσε τη σύλληψη του θεϊκού σ' αυτή την ποιότητα που δεν έχει ποιότητα, συναντιέται χωρίς να το καταλάβει με τον Ουάιτχεντ, αφού προσβλέπει σε μια τέχνη που θα έχει για στόχο ν' αλλάξει τον κόσμο ακινητοποιώντας τον άνθρωπο και τις αντιλήψεις του. Ο Ιζού λέει: «Θεμελιώδης αξιωματική αρχή τής τέχνης είναι η ανεξαρτησία τής ύλης και των διεγερμένων αισθήσεων. Το αξίωμα συνεπάγεται τη δυνατότητα εξέλιξης ενός από τα δεδομένα, και όχι την καθήλωση του άλλου. Συνεπάγεται την εκπαίδευση των αισθήσεων από τα στοιχείς φορείς και μάρτυρες της δημιουργικής σφραγίδας». Γι' αυτό ο λετρισμός του Ιζού μπόρεσε μεν να αναταράξει μια εποχή αλλά όχι να την εμπνεύσει. Καμιά συνθήκη δεν άλλαξε. Ιδού επίσης γιατί η ομάδα τής Λετριστικής Διεθνούς όφειλε να του εναντιωθεί: χάρη στη διαλεκτική σύλληψή της, η ομάδα αυτή είχε κιόλας κατακτήσει την νέα οπτική, μια νέα αξίωση της πράξης που ο Ιζού δεν μπορούσε να κατανοήσει (πρβλ. την ψυχογεωγραφική περιπλάνηση, που είναι η πειραματική διαλεκτική των ενατενιστικών λειτουργιών στην σύγχρονη πολεοδομία).

2. Ο ρουμανικής καταγωγής Ζαν-Ιζιντόρ Ιζού ήταν ο εμπνευστής του «λετρισμού» κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1940. [σ.τ.μ]

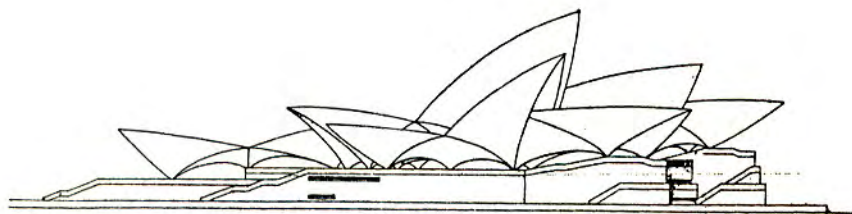








## ΓΟΗΤΕΙΑ ΚΑΙ ΜΗΧΑΝΙΚΗ



Η αρχιτεκτονική της ατμόσφαιρας αρχίζει: J. Utzon. Σχέδιο για την Όπερα του Σίντνεϋ.

## ΓΟΗΤΕΙΑ ΚΑΙ ΜΗΧΑΝΙΚΗ

*Για τον ρόλο του βανδαλισμού στην ιστορία των τεχνών*

*L' Evolution des Forces* [Η εξέλιξη των δυνάμεων]

(αποσπάσματα απ' το ομώνυμο βιβλίο του Gustave Le Bon)

«Είναι πιθανόν η ύλη να οφείλει την ακαμψία της αποκλειστικά στην ταχύτητα της περιστροφικής κίνησης των στοιχείων της.

Χάρη στην ταχύτητά τους αυτή, η ύλη περιέχει πολύ μεγάλη ποσότητα ενέργειας σε πολύ μικρό όγκο.

Στην απαρχή των πραγμάτων, συμπυκνώθηκε μέσα στην ύλη, υπό μορφή περιστροφής των στοιχείων της, μια τεράστια, αλλά πεπερασμένη, ποσότητα κίνησης. Αυτή τη φάση συγκέντρωσης την ακολούθησε μια περίοδος δαπάνης των συσσωρευμένων ενεργειών υπό μορφή κίνησης. Στη φάση αυτή εισέρχονται τώρα ο ήλιος και τα αντίστοιχα άστρα. Από την αποσύνθεση των ατόμων τους προέρχονται όλες οι φυσικές δυνάμεις που χρησιμοποιούνται σήμερα. Τα άτομα αυτά σχηματίζουν μια πελώρια δεξαμενή, που μοιραία θα εξαντληθεί. Άρα αυτό που αποκαλούμε ενέργεια, θα εξαφανιστεί για πάντα, όπως η ύλη.

Δείχνοντας ότι η ύλη είναι μια πελώρια δεξαμενή ενέργειας, έχουμε συγχρόνως δείξει ότι η ποσότητα [ενεργείας] που αυτή εκπέμπει, υπό την επίδραση μιας ξένης δύναμης η οποία δρα ως παράγοντας διέγερσης, μπορεί να είναι πολύ ανώτερη από εκείνη που λαμβάνει.

Η μάζα, που χρησιμεύει για να χαρακτηρίζουμε την ύλη, είναι το μέτρο της αδρανείας της, δηλαδή της αντίστασής της στην κίνηση.

Κίνηση, δηλαδή αλλαγή, και αδράνεια, δηλαδή αντίσταση στην αλλαγή, αποτελούν τα θεμελιώδη στοιχεία τα προσिता στη μηχανική.

Τα προϊόντα της διάλυσης των ατόμων θα είχαν μάζα ανάλογη με την ταχύτητά τους. Η μάζα αυτή θα μπορούσε μάλιστα ν' αυξηθεί τόσο, ώστε να γίνει άπειρη, δηλαδή ν' αντιτίθεται σε κάθε αλλαγή κίνησης για ταχύτητες που προσεγγίζουν την ταχύτητα του φωτός.

Ανεξάρτητα από τη διαφορά μεγέθους τους, δύο σώματα που σχετίζονται μεταξύ τους και είναι φορτισμένα με ενέργεια μπορούν να δράσουν το ένα πάνω στο άλλο για να παραγάγουν ενέργεια, και κατά συνέπεια έργο, μόνον όταν τα φορτισμένα με ενέργεια στοιχεία τους δεν έχουν την ίδια τάση και, κατά συνέπεια, όταν έχουν πάψει να βρίσκονται σε ισορροπία. Για τη θερμότητα, η τάση αντιπροσωπεύεται από την αύξηση της θερμοκρασίας· για τον ηλεκτρισμό, από την ηλεκτροκινητική ενέργεια· για την κινητική ενέργεια, από την ταχύτητα· για τη βαρύτητα, από το ύψος της πτώσης· κ.ο.κ.

Τα όργανά μας, όπως οι αισθήσεις μας, είναι ευαίσθητα μόνο στις διαφορές. Έτσι, αν δεν υπάρξει διαφορά επιπέδου, δεν είναι δυνατόν να εκδηλωθεί ενέργεια.



Σ' ένα κλειστό σύστημα, μια ισορροπία δεν μπορεί να καταστραφεί χωρίς ν' αντικατασταθεί από μια άλλη μορφή ισοδύναμης ισορροπίας.

Η ενέργεια είναι προϊόν δύο παραγόντων: της έντασης ή τάσης, και της ποσότητας.

Σε μια δεξαμενή, η ποσότητα αντιπροσωπεύεται από τη μάζα του υγρού, η τάση από το ύψος πάνω από το στόμιο εκροής. Για την κινητική ενέργεια, η ποσότητα αντιπροσωπεύεται από τη μάζα και η τάση από την ταχύτητα· κ.ο.κ.

Τα μόρια που έχουν υποκινηθεί από μια δύναμη για να μετακινηθούν από ένα σημείο σ' ένα άλλο, μπορούν να πάρουν μόνο μια κατεύθυνση, αυτή που απαιτεί την ελάχιστη προσπάθεια.

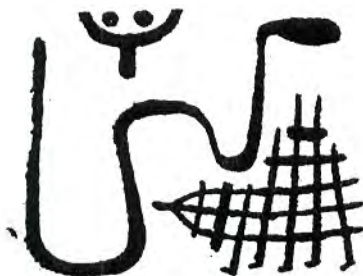
Η μεταβίβαση ενέργειας μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνον αν υπάρχει διαφορά στάθμης.

Η παρατήρηση αποδεικνύει ότι η εξαφάνιση μιας οποιασδήποτε μορφής ενέργειας ακολουθείται πάντοτε από την εμφάνιση μιας διαφορετικής ενέργειας, αλλά η εξέλιξη αυτή συνοδεύεται από υποβάθμιση της αρχικής ενέργειας, η οποία καθίσταται λιγότερο χρήσιμη.

«Τίποτα δεν δημιουργείται από μόνο του» σημαίνει ότι δεν μπορούμε να δημιουργήσουμε την ύλη. «Όλα χάνονται» σημαίνει πως η ύλη εξαφανίζεται πλήρως ως ύλη, επιστρέφοντας στον αιθέρα. Ωστε ο κύκλος είναι πλήρης. Υπάρχουν δύο φάσεις στην ιστορία τού κόσμου: 1. Συμπύκνωση της ενέργειας με μορφή ύλης. 2. Δαπάνη αυτής της ενέργειας.

Η ενέργεια δεν είναι άφθαρτη· δαπανάται ακατάπαυτα και τείνει να εξαφανιστεί όπως η ύλη, που αντιπροσωπεύει μια από τις μορφές της.

Όταν ένα ελατήριο εκτινάσσεται, παράγει έργο ίσο με εκείνο που απαιτείται για να συμπιεστεί.



Πάουλ Κλέε

Η κατανομή των διαφόρων μορφών ενέργειας υπακούει στους νόμους που διέπουν τη ροή των υγρών. Οι στάθμες των δεξαμενών που περιέχουν ένα υγρό, πρέπει να είναι σε διαφορετικά επίπεδα για να υπάρξει ροή από τη μια στην άλλη. Το ίδιο ισχύει για τη θερμότητα: μπορεί να περάσει από ένα σώμα σ' ένα άλλο μόνον αν υπάρχει διαφορά θερμοκρασίας μεταξύ τους.

Η θερμότητα μεταβαίνει από ένα θερμό σώμα σ' ένα ψυχρό, και ποτέ από ψυχρό σε θερμό, υπακούοντας σ' έναν νόμο ανάλογο μ' εκείνον που υποχρεώνει τα ποτάμια να κυλούν προς τη θάλασσα και να μη ξαναγυρνούν στην πηγή τους.

Η γενικότητα της αρχής αυτής μας επιτρέπει να την επεκτείνουμε σ' όλα τα φαινόμενα του σύμπαντος. Ρυθμίζει την πορεία τους και τα εμποδίζει να γυρίζουν προς τα πίσω, δηλαδή τα καταδικάζει να γίνονται πάντοτε προς την ίδια κατεύθυνση και συνεπώς να μη μπορούν ν' αναστρέψουν τη ροή του χρόνου.

Για τον άνθρωπο, ο χρόνος είναι μόνο μια σχέση μεταξύ των συμβάντων, μια διαδοχή φαινομένων σ' ένα σημείο του χώρου.

Η έννοια του χρόνου μάς είναι προσιτή μέσω της αλλαγής, δηλαδή της κίνησης. Αν δεν υπάρχουν συμβάντα, προφανώς δεν υπάρχει διαδοχή, άρα ούτε χρόνος.

Επομένως η αλλαγή είναι εκείνη που όντως γεννά τον χρόνο. Και τον χρόνο, όπως άλλωστε τις δυνάμεις και όλα τα φαινόμενα, μπορούμε να τον συλλάβουμε μόνο με τη μορφή κίνησης.

Συνεπώς, αυτή η θεμελιώδης έννοια της κίνησης βρίσκεται πάντα στη βάση όλων των φαινομένων. Χρησιμεύει για να οριστούν τα μεγέθη του σύμπαντος και μπορεί να οριστεί μόνον απ' αυτά. Δεν είναι έννοια απερίσταλη, επειδή διαμορφώνεται από τον συνδυασμό των εννοιών της δύναμης, της ύλης, του χώρου και του χρόνου.

Ο Λάιμπνιτς όριζε τον χώρο ως διάταξη της συνύπαρξης των φαινομένων, και τον χρόνο ως διάταξη της διαδοχής τους. Ο χώρος και ο χρόνος είναι ίσως δυο μορφές του ίδιου πράγματος. Δεν μπορούμε να συλλάβουμε τον χώρο έξω από την ύπαρξη των σωμάτων. Ένας ολότελα κενός κόσμος δεν θα μπορούσε να γεννήσει την ιδέα του χώρου, και γι' αυτό ορισμένοι φιλόσοφοι αρνούνται την αντικειμενική πραγματικότητα του χώρου.

Μια δύναμη εσωτερική σ' ένα σώμα, και χωρίς εξωτερικό σημείο στήριξης, δεν θα ήταν δυνατόν να κινήσει αυτό το σώμα.

Για να υπερνικηθεί η αντίσταση της ύλης στην αλλαγή, δηλαδή για να εξέλθει από την κατάσταση ηρεμίας της ή για να τροποποιήσει την κίνησή της, χρειάζεται έξωθεν επέμβαση. Μια τέτοια επέμβαση ονομάστηκε «δύναμη».

Η ενεργειακή θεωρία είναι μάλλον μέθοδος παρά δόγμα.

Στη θεωρία αυτή, η ενέργεια θεωρείται με δύο μορφές: την κινητική μορφή και τη δυναμική μορφή. Η πρώτη παριστάνει την ενέργεια εν κινήσει, η δεύτερη την ενέργεια εν ηρεμία μεν, αλλά έτοιμη να δράσει μόλις πάψει η ηρεμία.

Η δυναμική και η κινητική ενέργεια ενός συστήματος μπορούν να μεταβάλλονται παίρνοντας η μια τη θέση της άλλης, αλλά το άθροισμά τους παραμένει σταθερό στο εσωτερικό τού συστήματος αυτού.

Το γινόμενο της δύναμης επί την απόσταση αντιπροσωπεύει το έργο.

Ο μετασχηματισμός τής ποσότητας σε τάση προκύπτει απλώς από τον



τρόπο κατανομής τής ίδιας ενέργειας. Αυτή η μετάθεση πραγματοποιείται με τη συγκέντρωση της ενέργειας σ' έναν ασθενή χώρο, πράγμα που ανάγεται στην ανύψωση της στάθμης τής έντασης πάνω από το ενεργειακό μηδέν. Η αντίστροφη διαδικασία θα μετασχηματίσει, απεναντίας, την τάση σε ποσότητα.

Το κριτικό πνεύμα είναι τόσο σπάνια ικανότητα, που ακόμα και οι πιο πειστικές ιδέες δεν ασκούν την παραμικρή επίδραση, αν δεν τις υιοθετήσουν ορισμένοι επιστήμονες που χαίρουν του κύρους μιας επίσημης αυθεντίας.

Η ιστορία δείχνει πόσο πολύ οι επιστημονικές θεωρίες καθυστερούν την πρόοδο, απ' τη στιγμή που με κάποιον τρόπο θα παγιωθούν. Ένα νέο βήμα προς τα εμπρός μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο χάρη σε μια επαρκή διάλυση των προγενέστερων ιδεών. Μερικές φορές, η επισήμανση του λάθους και η αποδοχή των συνεπειών του είναι εξ ίσου χρήσιμη με μια ανακάλυψη. Με υπερβολική ευκολία δημιουργούμε λόγια ακατάλυτα κανένας νόμος δεν φαίνεται αυστηρά αναγκαίος».

G. Le Bon

*Τι είναι πρόοδος;*

Πώς γίνεται και η ιδέα της προόδου, η βασική ιδέα αυτού που μπορούμε δικαιολογημένα ν' αποκαλούμε «δυτική κουλτούρα», αποκαλύπτεται ολοένα περισσότερο πως είναι μια απλή δεισιδαιμονία; Μήπως δεν υπάρχει ούτε υπήρξε ποτέ πρόοδος; Ή μήπως έχουμε προδώσει την αληθινή πρόοδο; Μήπως η πρόοδος προς μια κατεύθυνση επιφέρει αναπόφευκτα την οπισθοδρόμηση σε μια άλλη;

Αυτό που μ' ενδιαφέρει ιδιαίτερα εδώ είναι η κατάσταση των τεχνών: θέτω στον εαυτό μου το ακόλουθο πρόβλημα: μήπως η τεχνική και κοινωνική πρόοδος προς τη δικαιοσύνη και την ισότητα της ευμάρειας εξαλείφει αναγκαστικά τον ρόλο που έχουν παίξει, μέχρι τώρα, στην κοινωνία οι τέχνες; Η ορθολογική άνεση της ζωής θα εξαφανίσει, άραγε, κάθε άχρηστη και ενοχλητική πολυτέλεια;

Το πρόβλημα που θεωρώ το σημαντικότερο, είναι να δείξουμε τον αληθινό ρόλο τής ανάπτυξης των τεχνών σε κάθε πραγματική πρόοδο.

Αυτό σημαίνει ότι κατατάσσω τον εαυτό μου σ' αυτούς που πιστεύουν στην πρόοδο. Αυτό απαιτεί να εξηγήσω τι εννοώ λέγοντας «πρόοδος». Ως καλλιτέχνης αρνούμαι κάθε ηθική ερμηνεία της προόδου, που τη θεωρεί πορεία προς την ευτυχία, τη δικαιοσύνη κ.ο.κ. Πρόοδος σημαίνει απλούστατα την αίσθηση που έχουμε όταν προχωρούμε μπροστά, λόγου χάρη όταν καθόμαστε σ' ένα τραίνο και βλέπουμε το τοπίο να εξαφανίζεται προς την αντίθετη από τη δική μας κατεύθυνση. Άρα η αίσθηση της προόδου συνεπάγεται ότι κάτι χάνουμε κερδίζοντας κάτι άλλο.

Είναι προφανές ότι, στο παράδειγμά μας, η πρόοδος του τραίνου είναι πρόοδος μόνο για τον επιβάτη ή τον άμεσο θεατή του. Το τραίνο ξαναγυ-



ρίζει καθημερινά· οι ράγιες αποτελούν ένα σταθερό σύστημα. Δεν υπάρχει καμία ανάπτυξη. Υπάρχει μόνον επανάληψη, εκτός από την περίπτωση του ταξιδιού. **Η πρόοδος είναι η συμμετοχή σε μια κίνηση.** Δεν είναι μόνο μια αίσθηση. Όταν βλέπουμε στον σταθμό το διπλανό τραίνο να ξεκινά, ενδέχεται να έχουμε την αίσθηση ότι κινούμαστε εμείς. Αλλά αυτό δεν συμβαίνει· πρέπει να προχωρήσουμε μπροστά. Ωστόσο, και σε μία άσκηση ιππασίας μετέχουμε σε μια κίνηση, χωρίς όμως να υπάρχει αληθινή πρόοδος. Αλλά αυτό δεν είναι σωστό: υπάρχει πρόοδος, εφ' όσον δεν επιστρέφουμε στην αφετηρία μας, εφ' όσον δεν έχει ακόμα ολοκληρωθεί ο κύκλος. **Η πρόοδος είναι η σπουδαιότητα ή η καθαυτό αξία των κινήσεων.**

Για τους αδαείς στα θέματα που αφορούν στην ύλη, όπως είμαι εγώ, παρέθεσα πολλά αποσπάσματα, για να μη φανταστεί κανείς πως έχω επινοήσει όλην αυτή την ιστορία από μόνος μου. Οφείλω να πω ότι τα μαθήματα μηχανικής είναι πολύ συναρπαστικά για έναν καλλιτέχνη, αν φροντίζει να πηδάει τους μαθηματικούς τύπους. Το βιβλίο του Λε Μπον είναι τέλειο για τον σκοπό αυτό. Ίσως να πει κανείς πως είναι ξεπερασμένο, αλλά δεν είναι καθόλου ξεπερασμένο για τους καλλιτέχνες. Παραμένει εντελώς νέο για μας και μας κάνει να σκεφτόμαστε, αν το εφαρμόσουμε στην εργασία και στην τοποθέτησή μας, και προπαντός αν το συγκρίνουμε με το δόγμα τής ανόδου στην νέα μας εικόνα του σύμπαντος, που κυριαρχεί σ' όλες τις αυτοαποκαλούμενες ανθρωπίνες προόδους. Πιστεύω ότι αν εφαρμόσουμε την ιδέα τής ανόδου στην νέα μας εικόνα για το σύμπαν, τότε το βιβλίο του Γκαστόν Μπασλάρ για τη φαντασία τής κίνησης (*L' Air et les Songes* [Ο αέρας και τα όνειρα]) έχει αγγίξει το κέντρο του προβλήματος· γιατί λέει:

«Μόνο μία άμεση μελέτη τής αλλαγής μπορεί να μας φωτίσει για τις βασικές αρχές τής εξέλιξης των συγκεκριμένων, ζωντανών όντων· μόνον αυτή μπορεί να μας διδάξει κάτι για την ουσία τής ποιότητας. Εξηγώ την αλλαγή με την κίνηση και την ποιότητα με τις δονήσεις, σημαίνει ότι εκλαμβάνω το μέρος για το όλον, το αποτέλεσμα για την αιτία. Ο Μπερξόν έχει δείξει ότι, από τη στιγμή που η επιστημονική μελέτη τής κίνησης έδωσε προτεραιότητα στις μεθόδους χωρικής αναφοράς, οδήγησε στη γεωμετρικοποίηση όλων των φαινομένων τής κίνησης χωρίς ποτέ ν' αγγίξει άμεσα τη δύναμη του γίνεσθαι την οποία καθιστά έκδηλη η κίνηση. Η αντικειμενική οπτική μελέτη τής κίνησης —μελέτη εντελώς κινηματική— δεν προετοιμάζει την ολοκλήρωση της θέλησης για κίνηση στην **εμπειρία τής κίνησης**».

Για να συγκροτηθεί αληθινά κάποιος ως κινούμενο σώμα, που συνθέτει μέσα του το γίνεσθαι και το είναι, οφείλει να πραγματώσει μέσα του την εντύπωση ότι έχει ελαφρύνει. Ε λοιπόν, κινούμαι σε μια κίνηση που εμπλέκει το είναι, σ' ένα γίνεσθαι ελάφρυνσης, σημαίνει ότι έχω ήδη μετασηματιστεί ως κινούμενο ον. **Για να νιώσουμε αυτόνομοι δημιουργοί τού γίνεσθαί μας, πρέπει να είμαστε φαντασιακή μάζα.**

Περνώντας από τη μελέτη των αλλαγών στη μελέτη των κινήσεων, καλό είναι να γνωρίζουμε τις αλλαγές των **πραγμάτων** σε σχέση μ' ένα άλλο



**πράγμα.** Έτσι, η κίνηση ή το γίνεσθαι των πραγμάτων τοποθετείται ανάμεσα στην αλλαγή, τη γέννηση ή την εμφάνιση των πραγμάτων και της μορφής ή κατάστασής τους.

Έτσι, τοποθετούμε δύο πιθανά άκρα στη μελέτη των κινήσεων: το φυσικό ή την κίνηση της ύλης εν γένει, και την φαντασιακή κίνηση στο εσωτερικό του ανθρώπου, τη συγκίνησή του.

Πραγματικότητα και παρουσία είναι η σχέση μεταξύ του εγώ και του εξωτερικού κόσμου. Πώς εγκαθιδρύεται αυτή η σχέση και από τι οριοθετείται; Σχετικά μ' αυτό, γράφει ο Λε Μπον (*Η εξέλιξη των δυνάμεων*): «Η έννοια του χρόνου μάς γίνεται προσιτή μόνο με την αλλαγή, δηλαδή με την κίνηση. Αν δεν υπάρχουν συμβάντα, προφανώς δεν υπάρχει διαδοχή και επομένως δεν υπάρχει χρόνος» .

Επειδή η κίνηση είναι απαραίτητη για ν' αντιληφθούμε τον χώρο, μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι, αν δεν υπάρχουν συμβάντα, δεν θα υπάρχει τίποτε **για μας**. Η δημιουργία συμβάντων είναι ο άμεσος στόχος των τεχνών, η ειδικότητά τους.

#### *Η επιστήμη των πιθανοτήτων ως δόμηση της προσαρμογής*

**Το καθαρά τυχαίο είναι μια τεχνική, που χρησιμοποιείται για ν' αποφευχθεί και η παραμικρότερη επίδραση του παρελθόντος στο μέλλον.** Απεναντίας, η θεωρία των πιθανοτήτων στηρίζεται σε μια σειρά δοκιμών, που μπορούν να επαναλαμβάνονται. Όταν όμως λέμε ότι «η σειρά επαναλαμβανόμενων δοκιμών βρίσκεται στο επίκεντρο της θεωρίας του τυχαίου», σημαίνει ότι αγνοούμε τον καθαυτό χαρακτήρα του τυχαίου, και το συγχέουμε με την πιθανότητα. Πλανώνται όσοι λένε πως «το τυχαίο είναι απλούστατα εκείνο στο οποίο μπορούμε ν' αποδώσουμε μια (μαθηματική ή στατιστική) πιθανότητα».

«Αν το κατανοήσουμε επιστημονικά, το τυχαίο ονομάζεται επίσης “επαναληπτικό τυχαίο” ή “στατιστικό τυχαίο”»: είναι το μόνο που μπορούμε να πάρουμε σοβαρά υπ' όψη μας, επειδή κάθε απαγωγή, κάθε εφαρμογή, απαιτεί να υπάρχει ένα ελάχιστο δεδομένων (επαναλήψεων) δίπλα σε πολλούς αγνώστους: δεν κάνουμε κάτι με το τίποτα». Ο Marcel Boll, που διατύπωσε τη λαμπρή αυτή σκέψη, συνεχίζει: «Οτιδήποτε άλλο είναι η λαϊκή αντίληψη περί τυχαίου, το οποίο θα έπρεπε να ονομάζουμε “ατομικό τυχαίο” ή “υποκειμενικό τυχαίο”». Έχουμε εδώ να κάνουμε μ' έναν αποκλειστικά λεκτικό τρόπο ερμηνείας, που θέλει να δικαιολογήσει κατόπιν εορτής την πραγματοποίηση ενός συμβάντος για το οποίο δεν γνωρίζαμε τίποτα. Παρατηρούμε και μια περίεργη αντίθεση ανάμεσα σε τύχη και τυχαίο: όταν ένας παίκτης πιστεύει πως είχε τύχη, «δεν θα πιστέψει ποτέ ότι κέρδισε τυχαία». Για τους απλούς ανθρώπους, η τύχη —που την αποκαλούν και **ρέντα**— είναι κάτι σαν επιρροή θείας εύνοιας, που πολεμά ή εξαλείφει τη θεά Τύχη. Κοντολογίς, είναι βυθισμένοι στην προ-λογική νοοτρο-



πία. Ο Μπολ αγνοεί ότι αυτό που βάζει τον παίκτη σε μια καινούρια κατάσταση, που δεν είναι πλέον η κατάσταση του καθαρού τυχήματος, είναι μία πραγματική εύνοια, το γεγονός ότι έχει κερδίσει ή έχει χάσει. Επειδή ο Μπολ θέλει να εξαλείψει όλα τα παιχνίδια, αγνοεί ότι κάτι παίζεται πράγματι στο παιχνίδι. Η εκτίμηση των μελλοντικών ενδεχόμενων με βάση τα σταθερά συμβάντα, δεν είναι τίποτε άλλο παρά **η προσαρμογή τής ανθρωπίνης διαγωγής στις εξωτερικές περιστάσεις**. Συνεπώς η βασική αρχή τής πιθανότητας είναι η βασική αρχή τής προσαρμογής.

Αλλά είναι πασίγνωστο στην βιολογική επιστήμη ότι **μόνο το είδος που αρνείται να προσαρμοστεί πλήρως σ' ένα περιβάλλον διαφυλάσσει την ικανότητά του να εξελίσσεται**.

Η ανθρωπότητα μοιάζει να εγκαταλείπει την εξελικτική της ισχύ σε τρία στάδια. Αρχικά, κατά τη διάρκεια της πάλης της να εδραιώσει τον ορθό λόγο εναντίον του ιδεαλισμού και της μεταφυσικής, εγκαταλείπει κάθε **ανθρωλογική** ή καλλιτεχνική δραστηριότητα στον τόπο του φαντασιακού (για χάρη τού **ορθού λόγου** ή για την κατασκευή ενός κόσμου που είναι σύμμορφος προς το γούστο και την ανάγκη του ανθρώπου). Σήμερα, ακόμα κι αυτή η δεύτερη δαπάνη ενεργείας καταπολεμάται από την επιστημονική επιθυμία τής πλήρους παθητικότητας έναντι του εξωτερικού κόσμου. Ο Μπολ γράφει: «Φρονώ ότι το σύμπαν επιβάλλεται στον άνθρωπο. Δεν είμαστε ελεύθεροι να επιλέξουμε τη μοίρα μας: οφείλουμε να συμμορφωθούμε σ' αυτό που είναι, που υπάρχει, αν θέλουμε να ζήσουμε». «Ο υποκειμενισμός δύσκολα αντέχει τον εαυτό του. Οι πρόοδοι της επιστήμης μάς κάνουν, απεναντίας, να σκεφτούμε ότι **ο άνθρωπος δεν είναι το μέτρο κανενός πράγματος**: μας προτρέπουν να γνωρίσουμε τους άλλους και το σύμπαν, αν θέλουμε να γνωρίσουμε τον εαυτό μας. Ίσα ίσα η γνώση τού εξωτερικού κόσμου θα μας επιτρέψει να μάθουμε κάποτε κάτι για τον "εσωτερικό κόσμο": **η επιστήμη του όλου θα μας δώσει το μέτρο του ανθρώπου**».

Ευχαριστούμε, δεν θα πάρουμε. Ωστε δεν μας εκπλήσσει, μετά απ' όλ' αυτά, η πρότασή του να τελειώνουμε με τα παιδιάρια, όπως οι ανθρωπιστικές σπουδές στο λύκειο: «να πετάξουμε τη σαβούρα», λέει.

Είναι εύκολο να δείξουμε ότι ο Μπολ περιστέλλει το σύμπαν σε κάτι εντελώς προβλέψιμο και προβλεφθέν **από τον άνθρωπο**. Υπερτιμά την ικανότητα του ανθρώπου να εξαλείφει όλα τα απρόβλεπτα τυχαία σε οικουμενική κλίμακα, και μάλιστα τη στιγμή ακριβώς που ο άνθρωπος περιστέλλεται στο μηδέν. Είναι εύκολο να δείξουμε ότι ο άνθρωπος είναι το μέτρο όλων όσα εξηγεί ο Μπολ. Αλλά αυτό μάς ρίχνει μόνο σε μία στατική αντίφαση. Υπάρχει μία πολύ πιο γόνιμη αντίφαση ανάμεσα στη μετάλλαξη, την επιλογή και την προσαρμογή.

Αυτό που είναι σημαντικό ν' αναλύσουμε στη στάση του Μαρσέλ Μπολ, όπως εκφράζεται σ' όλα του τα βιβλία για το τυχαίο (εκδ. Presse Universitaire de France), είναι το γεγονός ότι οι επιστήμονες είναι έτοιμοι να χρησιμοποιήσουν τις νέες υποκειμενικές-αντικειμενικές μεθόδους για



να σβήσουν μια για πάντα τις τέχνες τής καθημερινής ζωής και τις «επιστήμες του ανθρώπου» από την σχολική εκπαίδευση. Το παιχνίδι είναι στημένο. Γράφει: «Η αίσθηση των αποχρώσεων καθορίζεται άμεσα από τον λογισμό των πιθανοτήτων. Η λεπτότητα του πνεύματος είναι μία επιμέρους μορφή του επιστημονικού πνεύματος, ενώ το γεωμετρικό πνεύμα είναι απλώς το κολοβό επιστημονικό πνεύμα».

«Κάθε ανθρώπινη δράση στηρίζεται σε δύο αξιώματα: το πρώτο τίθεται από τη "θέληση": θέλουμε να πετύχουμε έναν στόχο, κι αυτός ο στόχος μάς οδηγεί σε ολοένα γενικότερους εκούσιους στόχους. Έτσι, όποιος θέλει ν' "αθληθεί", δικαιολογεί αυτό τον εκούσιο στόχο βεβαιώνοντας πως θέλει να έχει υγιές σώμα· αλλά πρόκειται μόνο για ένα επιμέρους σχέδιο, που ανάγεται σ' ένα άλλο, γενικότερο. Το δεύτερο αξίωμα είναι διανοητικής φύσεως: οφείλουμε να **γνωρίζουμε** τι θα συμβεί στην τάδε ή την δείνα περίπτωση, για να **μπορούμε** να κρίνουμε αν οι απαιτούμενες συνθήκες είναι ευνοϊκές ή όχι για τον επιδιωκόμενο στόχο μας. Για μία μεμονωμένη δράση πρέπει να γνωρίζω κάτι από το μέλλον, όταν θέλω να πετύχω έναν γενικό εκούσιο στόχο».

«Ειδικότερα, η γενική υγεία, και **κυρίως η νευρική υγεία**, την οποία κληρονομεί ο καθένας μας από τη στιγμή που γεννιέται, επαρκεί για να κατευθύνουμε το σύνολο της ζωής μας προς την άλφα ή βήτα κατεύθυνση».

«Όλη η επιστήμη, όλη η τεχνική, όλη η εσωτερική ζωή, τίθενται υπό τη δικαιοδοσία των πιθανοτήτων. Ο λογισμός των πιθανοτήτων αντικαθιστά τη μάταιη ρητορεία των γονιών μας και των αρτηριοσκληρωτικών συγκαυριών μας: αποτελεί ένα αποτελεσματικό εργαλείο, που προστίθεται στις άλλες μεθόδους δυσμενούς διάκρισης (φυσικοχημεία, βιολογία, ψυχολογία, κοινωνιολογία) και μας επιτρέπει να ερμηνεύουμε όλα τα συμβάντα και να τα καταλαβαίνουμε. Η πολυλογία και ο βερμπαλισμός (ποίηση, λογοτεχνία) συγγενεύουν με τη στοιχειώδη νοημοσύνη του αρχιμάστορα, ενώ η επιστήμη του τυχαίου μάς επιτρέπει να προσεγγίσουμε τις απείρως πιο αποδοτικές συλλήψεις **του μηχανικού, του τεχνικού**».

«Απ' αυτό εξαρτάται η ευτυχία τής ύπαρξής μας». Μπορεί οι ποιητές να παιδιαρίζουν βερμπαλιστικά, αλλά ο βερμπαλισμός που χρησιμοποιούν οι επιστήμονες, για να μας κάνουν να χάψουμε τις υποσχέσεις τους περί ευτυχίας, είναι κάτι παραπάνω από νηπιακός, είναι ηλίθιος: «Η πραγμάτωση της βέλτιστης κατάστασης του πληθυσμού σε κάθε χώρα και η οργάνωση της εργασίας για όλους, πρέπει να είναι ο κοινός στόχος των εθνών». Ιδού το πρόγραμμα στο οποίο οφείλει να προσαρμοστεί κατά 100% ο άνθρωπος, στο οποίο **μπορούμε** να περιστείλουμε τον άνθρωπο, και το οποίο θα ικανοποιήσει ευρέως τη μεγάλη πλειονότητα της ανθρωπότητας και **θα πραγματώσει** τη δημοκρατία! Αν σήμερα μας ανάγκαζαν να **ψηφίσουμε** για τον λόγο ύπαρξης της τέχνης στην κοινωνική οικονομία, η τέχνη θα έπαυε να υπάρχει.

Με τις στατιστικές μεθόδους θα φτάσουμε στον ίδιο στόχο.

Μας μιλούν ειλικρινά, αλλά ίσως μόνον επειδή η υπόθεση φαίνεται να



βρίσκεται σε καλό γι' αυτούς δρόμο. Αυτή η ειλικρίνεια μου επιτρέπει πάντως να μιλήσω για τη δική μου θέση και να εξηγήσω με την ίδια ειλικρίνεια την άποψή μου: **η επιστήμη των πιθανοτήτων επιβάλλεται στον άνθρωπο με τη μορφή μιας νέας ηθικής —και όχι ως αυτόνομη επιστήμη.**

Υγεία, ευτυχία και ισχύς: ιδού ο σκοπός τής συστηματικής εφαρμογής τής έννοιας της πιθανότητας: **η πρόβλεψη του μέλλοντος.** Εδώ ακριβώς βρίσκονται τα θεμέλια αυτού που ονομάζεται «η εκμετάλλευση του τυχαίου».

*Η μέθοδος του τυχαίου είναι η ικανότητα να χάνεις*

Η πιθανότητα θεμελιώνεται στον **νόμο του παραλληλισμού**, που μοιάζει πολύ με κάτι που άλλοι επιστήμονες αποκαλούν **συμμετρία**. Ωστόσο, οι μεν και οι δε φαίνεται ν' αγνοούν την ύπαρξη των αδελφών τους. Ο παραλληλισμός είναι αυτό που στη συμμετρία ονομάζεται μετάθεση. Η αιτιότητα και, κατά μείζονα λόγο, η τελικότητα παρουσιάζονται σήμερα ως η «επιστήμη τού αμαθούς». Επιλέγω, σημαίνει αγνώω, θυσιάζω. Επιλέγω, σημαίνει διαμορφώνω ή αποκλείω: είναι η τέχνη. Ενώνω προς μία κατεύθυνση, σημαίνει γενικεύω προς μία άλλη κατεύθυνση. Η πιθανότητα τείνει σε μια γενική γνώση και μπορεί να το κάνει μόνο σε βάρος της βαθύτητας στη γνώση τού μοναδικού.

Η έννοια της πιθανότητας είναι η έννοια των γενικοτήτων, των κοινοτοπιών, των γνωμώνων —η απαξίωση της νοημοσύνης και της ζωής, διότι αποκλείει ή, ακριβέστερα, αγνοεί το εξαιρετικό. Να μιλούμε περί «συχνότητας του εξαιρετικού» είναι ανόητο. Μία εξαίρεση που εμφανίζεται με καθορισμένη συχνότητα, δεν είναι πιά εξαίρεση· είναι κανόνας.

Κάθε νοητική πράξη ανάβει από **το ενδιαφέρον**, και το ενδιαφέρον αποκτάται με την έκπληξη που προκαλεί μία απρόβλεπτη αλλαγή. Έτσι φτιάχνεται ο ενεργειακός δυναμισμός τού ανθρώπου. Όσο περισσότερο του λείπουν οι εκπλήξεις, τόσο περισσότερο του λείπει απελευθερωμένη ενέργεια. Αντί να παριστάνει τον υπολογιστή ηθικολόγο και να κατηγορεί ορισμένες ανθρώπινες αντιδράσεις ως υπερβολικά παιδαριώδεις, ο Μαρσέλ Μπολ οφείλει, με τη μετριοπάθεια του παρατηρητή, να θέσει στον εαυτό του τα εξής ερωτήματα: Γιατί οι άνθρωποι παίζουν εθνικό λαχείο, ενώ είναι (στατιστικά) σχεδόν βέβαιο ότι δεν θα κερδίσουν; Τι είναι η αγάπη τής διακινδύνευσης; Μήπως έχει μία **καθαυτό αξία για την κουλτούρα**; Γιατί το κράτος εξουδετερώνει τεχνητά την αγάπη τής διακινδύνευσης με το λαχείο; Μήπως η σύγχρονη κοινωνία γίνεται ολοένα πιο ανίκανη να εκμεταλλευτεί για προοδευτικούς σκοπούς την αγάπη τής διακινδύνευσης; Υπάρχει, άραγε, άλλη αφετηρία για την πρόοδο εκτός από τη διακινδύνευση;

Ο Μπολ ισχυρίζεται: «Είναι αδύνατον να υποθέσουμε ότι η καθημερινή ζωή μπορεί να χρησιμοποιήσει προς όφελός της άλλες **ξεκάθαρες ιδέες** εκτός από κείνες που κατάφερε να διασαφήσει η επιστήμη. Η παραγνώριση του γεγονότος αυτού, που μας έχει ελάχιστα απασχολήσει, είχε ήδη τραγικές συνέπειες».



Προσωπικά, διακινδυνεύω την εξής **ξεκάθαρη ιδέα: δεν θα υπάρξει ποτέ πρόοδος χωρίς τραγικές συνέπειες**. Το παιχνίδι με τη ζωή είναι η πηγή και το τίμημα κάθε προόδου. Στην ιατρική, λόγου χάρη, δεν μπορεί να προσδιοριστεί η πιθανότητα ίασης μιας θανάσιμης ασθένειας από τη χρήση ενός νέου φαρμάκου, πριν η ασθένεια αυτή σκοτώσει έναν ορισμένο αριθμό ανθρώπων που είναι αναγκαίος για να εδραιωθεί αυτή η πιθανότητα ίασης. Οι επιστήμονες γνωρίζουν την ατομική διακινδύνευση του ασθενούς στο παραπάνω παιχνίδι· απλώς κάνουν πως την αγνοούν. Ο αριθμός των ασθενών που σκοτώθηκαν από τους γιατρούς προς όφελος της ανθρώπινης προόδου στο πεδίο τής ιατρικής παραμένει άγνωστος, επειδή οι επιστήμονες συμφωνούν να υποκρίνονται και να μην αποδέχονται το αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι είναι **τελείως αδύνατον να προβλέψουμε την επίπτωση ενός νέου φαρμάκου πριν το χρησιμοποιήσουμε**. Σε κάθε γνήσιο πείραμα υπάρχει ένα σημείο μηδέν, για το οποίο δεν μπορεί να προβλεφθεί απολύτως τίποτα.

Υπάρχουν διαφορετικές οπτικές, που δεν μπορούν να συγχέονται. Όσο καλύτερα τροχισμένο είναι ένα ξυράφι, τόσο καλύτερα κόβει· έχουμε, όμως, κατασκευάσει ένα ξυράφι που ακόμα και με το μικροσκόπιο φαινόταν να έχει εντελώς λεία κόψη: μόνο που δεν έκοβε! Η κοινωνική όψη δεν μπορεί να **συγχέεται** με την ατομική. Υπάρχει μεταξύ τους μία αναγκαία αντίφαση. Η γενικότητα της κοινωνικής ζωής δεν μπορεί να ξεπεράσει την τραγικότητα μίας ιδιωτικής ζωής. Η κοινωνική σημασία δεν καλύπτει ποτέ την ατομική σημασία, εκτός αν φτάσουμε σ' ένα σημείο στο οποίο η κοινωνία και το άτομο δεν θα είχαν σημασία, δεν θα υπήρχε παρουσία ούτε κατάσταση.

Οι επιστήμονες παίζουν με τους ανθρώπους όπως παίζουν ρουλέτα: «χωρίς συνείδηση ούτε μνήμη». Δεν μπορούμε να επιβάλλουμε στην επιστημονική έρευνα τη συνείδηση, διότι έτσι θα την σκοτώναμε. Μπορούμε, όμως, ν' απαιτήσουμε να έχει μνήμη, αφού χωρίς μνήμη η επιστήμη δεν είναι τίποτα. Επιβάλλω μνήμη στην ιατρική στο πεδίο αυτό, σημαίνει απαιτώ από την ιατρική να έχει το θάρρος να εξηγήσει το τίμημα μιας επιστημονικής προόδου. Κρύβοντάς το, μειώνει αυτομάτως τη βάση ύπαρξής της. Όλες οι ανακαλύψεις που επιφέρουν μία πραγματική ανανέωση, ξεκινούν απ' αυτό το σημείο μηδέν, το καθαρό τυχαίο, το μη-είναι (όπως επαληθεύεται από τις προόδους που έχουν επαναστατικοποιήσει τον τομέα τής τεχνικής). Μόνον οι τέχνες διατήρησαν ιερό αυτό το σημείο μηδέν. Να γιατί ο υπαρξισμός είναι μόνο μία αισθητική φιλοσοφία, και γιατί η καθαρή κατάσταση τής απόλυτης αθωότητας, που ονομάζεται νηπιακή, η αισθητική στάση, είναι η πρώτη προϋπόθεση μιας καθαυτό ανθρώπινης στάσης. Η αισθητική στάση είναι η ενεργός στάση, στην οποία δεν μπορούμε να επιβάλλουμε ούτε συνείδηση ούτε μνήμη. Είναι η στάση του παίκτη, η στάση στη στιγμή, η ακραία αντίθεση παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος. Απεναντίας, η πιθανολογική στάση είναι η ταυτότητα παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος. Αυτό που διαφοροποιεί τον καλλιτέχνη από τον αντίπαλό του είναι η παρουσία μιας αίσθησης **πλήξης**, η συνείδηση της ενα-



ντίωσής του στην κυρίαρχη τάξη τής ζωής.

Η πλήξη είναι αίσθηση ανταγωνιστική προς την αδιαφορία, την ηλιθιότητα, την γκροτέσκα βλακεία μιας εξαιρετικά προβλέψιμης ύπαρξης, η οποία έχει παιχτεί προκαταβολικά. Αντίδρασή της είναι **η καθαρή επιθυμία για το απροσδόκητο, η δίψα για την έκπληξη, ο πόθος για το παράλογο, η έλξη από το μη-κανονικό, κοντολογίς η τάση για τη διαφοροποίηση, τη διασκέδαση, την περιπλάνηση.**

### *Η μέθοδος του εντυπωτικού πειράματος*

Λένε ότι το σφάλμα είναι χειρότερο απ' το έγκλημα. Αλλά, συγχρόνως, μόνο ξεκινώντας από σφάλματα καταλήγουμε σε νέες δικαιολογήσεις. Η επιστήμη έχει υιοθετήσει αυτή την αλήθεια και την έχει μετασχηματίσει σε μέθοδο: **την πειραματική μέθοδο.** Η επιστημονική μέθοδος περιορίζεται στην ανάλυση της φύσης. Ονομάζουμε τέχνη οτιδήποτε αφορά στα ανθρώπινα ενδιαφέροντα. Το ζήτημα είναι να μάθουμε **αν η πειραματική μέθοδος μπορεί να εφαρμοστεί στην ανάπτυξη των ανθρώπινων ενδιαφερόντων.**

Πιθανότητα ονομάζουμε το ζευγάρι του τυχαίου με την αρνητική και θετική βεβαιότητα του αδύνατου και του ασφαλούς, την εξουδετέρωσή τους. Είναι μια επιστήμη με την προφανή ικανότητα να εξαλείφει φαινομενικά ή κακοδιατυπωμένα προβλήματα, επειδή είναι μια επιστήμη κατά το ήμισυ υποκειμενική και κατά το ήμισυ αντικειμενική. «Μια πιθανότητα, ακόμα κι αν την έχουμε υπολογίσει με τις μέγιστες εγγυήσεις και τη μέγιστη ικανότητα, κάθε άλλο παρά έχει μία οικουμενική και αιώνια αξία: δεν είναι ακριβής παντού και πάντοτε. Απεναντίας, είναι έγκυρη **εδώ και τώρα**: είναι σχετική με το πρόσωπο που την ανακοινώνει, τη στιγμή που την διατυπώνει».

Ξεκινώντας από το γεγονός αυτό, μπορούμε να πάμε προς δύο αντίθετες κατευθύνσεις. Είτε θα μπορούμε να μετασχηματίζουμε τον κόσμο κατά τις αντιλήψεις μας, ν' αναπτύσσουμε καλλιτεχνικές και κατασκευαστικές ικανότητες, είτε θα πρέπει να παραιτηθούμε από κάθε μελλοντική ανανεωτική δράση στον κόσμο, να τον αποδεχτούμε όπως είναι και ν' αφήσουμε να μας κυριαρχήσει ένας οριστικά τελειοποιημένος επιστημονικός εμπειρισμός.

Πείραμα ονομάζουμε τη δοκιμή, το εκούσιο τυχαίο της περιπλάνησης και η πειραματική μέθοδος συνίσταται στην απόδειξη, που αποκτάται με τις δοκιμές. Στην επιστήμη, η πειραματική μέθοδος διακρίνεται από την παλιά καθαρά εμπειρική μέθοδο κατά το ότι ο επιστήμονας δεν ικανοποιείται με την αυστηρά παθητική παρατήρηση της φύσης. Αρχίζει με μία συνθετική ή καλλιτεχνική δράση. Συνδυάζει και αναμειγνύει, και κατόπιν παρατηρεί την αντίδραση αυτού του συνδυασμού που έχει προκληθεί τεχνητά, για ν' αποκτήσει καινούριες γνώσεις, τυπικές, παραδειγματικές αντιδράσεις.

Η προσοικειώση της πειραματικής μεθόδου από την επιστήμη συντέλεσε στην επιτυχία τής επιστήμης, και επομένως η λέξη «πείραμα» σημαίνει



κανονικά σήμερα επιστημονικό πείραμα ή αντικειμενική γνώση. Αν, όμως, κατανοήσουμε ότι μια επιστημονική απόδειξη είναι μια απόδειξη που προκύπτει με τον ίδιον ακριβώς τρόπο σε κάθε πείραμα, τότε γίνεται προφανές ότι το επιστημονικό πείραμα αντιπροσωπεύει μόνον ένα ελάχιστο μέρος τού πειραματικού χώρου. Το επιστημονικό πείραμα είναι μια αφαίρεση όλων των ιδιαιτεροτήτων που μπορούν να υπάρξουν σε κάθε ατομική εμπειρία. Έτσι, μπορούμε να διασαφηνίσουμε ότι, από καλλιτεχνική σκοπιά, **το αισθητικό πείραμα συνίσταται στο επιμέρους που έχει κάθε εμπειρία αν αφαιρέσουμε τα ταυτόσημα.**

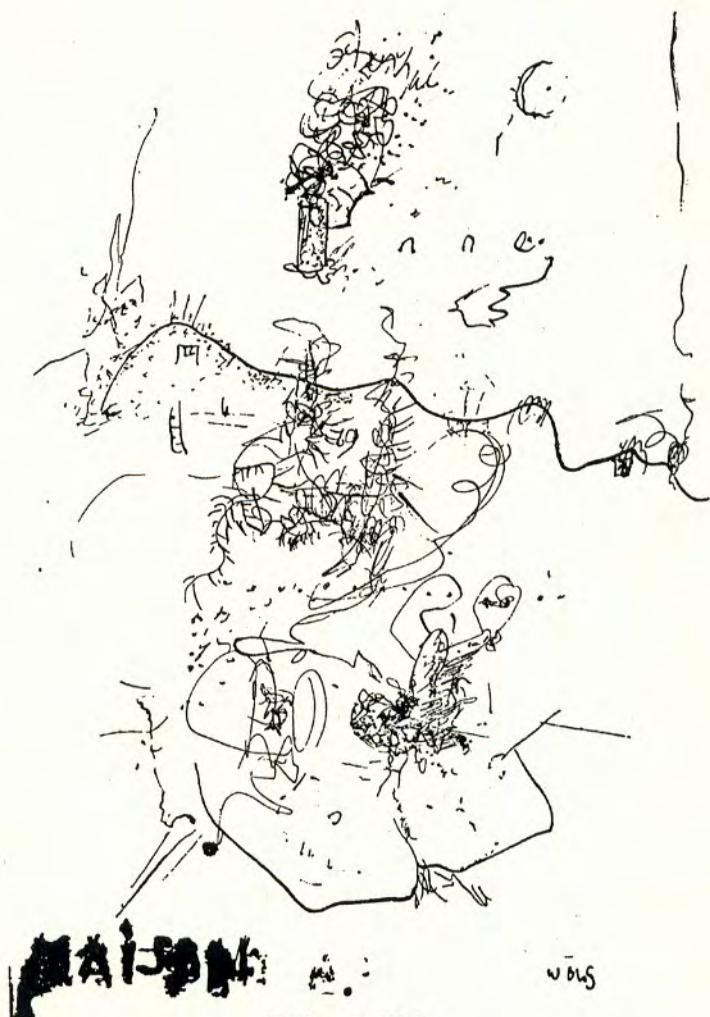
Το επιστημονικό πείραμα έχει στόχο τη γνώση ενός τυπικού πράγματος για το αντικείμενο. Το αισθητικό πείραμα ενδιαφέρεται να προκαλέσει τις επιμέρους αντιδράσεις του παρατηρητή. Έτσι, το αισθητικό πείραμα νοείται υποκειμενικά.

Μπορούμε να πούμε ότι ο παρατηρητής καταγράφει τ' αποτελέσματα των πειραμάτων με αισθητηριακές και υποκειμενικές αντιδράσεις, που κατόπιν συμβολοποιούνται και δομούνται σε μια λογική γνώση. Το αισθητικό πείραμα αγνοεί πλήρως αυτό το τελευταίο στάδιο, ενώ αντίθετα ο επιστήμονας προσπαθεί να ελαχιστοποιήσει τις επιδράσεις τής παρατήρησής του πάνω στο αντικείμενο. Επομένως, αυτά τα δύο είδη πειραμάτων είναι σαφώς αντιφατικά μεταξύ τους και ανταγωνίζονται το ένα το άλλο για να οικειοποιηθούν τα πειραματικά μέσα, δηλαδή την ενέργεια τη διαθέσιμη για διακύβευση.

Το μεγάλο σφάλμα τής σύγχρονης επιστήμης είναι ότι αγνοεί τη θεμελιώδη σπουδαιότητα του ανθρώπινου και υποκειμενικού πειραματισμού στην ανάπτυξη ενός επιστημονικού πειραματικού πεδίου. Αυτό εξηγείται από το γεγονός ότι, τη στιγμή κατά την οποία οι επιστήμονες ξεκινούσαν τα πειράματά τους, έβρισκαν ήδη ένα πεδίο προηγούμενων ανθρώπινων εμπειριών, που πίστευαν ότι θα μπορούσαν να το μεγαλώσουν από μόνοι τους. Το μόνο που κατάφεραν ήταν να περιστείλουν το πεδίο αυτό σε μία καταστροφική γύμνια. Οι επιστήμονες έχουν περιστείλει με τον ελεεινότερο τρόπο τη ρήση τού Τερέντιου «*homo sum, humani nihil a me alienum puto*» [είμαι άνθρωπος, τίποτα το ανθρώπινο δεν μου είναι ξένο].

### *Επανάσταση και κυκλοφορία*

Οι αλλαγές επιδρούν στα αισθητήρια όργανά μας και στο νευρικό μας σύστημα. Το μοναδικό συμπέρασμα που μπορούμε να βγάλουμε, είναι ότι ο άνθρωπος μπορεί ν' αντιληφθεί μόνο τις αλλαγές των πραγμάτων. Ό,τι δεν αλλάζει, δεν το βλέπει· οι μόνες αλλαγές που μπορεί ν' αντιληφθεί, είναι εκείνες που παράγονται μέσα στο οπτικό του πεδίο. Μπορεί κάλλιστα να υπάρχουν αλλαγές σε περιοχές έξω από τα βασικά στοιχεία του πεδίου παρατήρησης στο οποίο έχει πρόσβαση ο άνθρωπος.



Σχέδια του Wols

Αυτός ο περιορισμός του κόσμου των ανθρώπινων αντιλήψεων οδηγεί προφανώς τους φιλοσόφους στο σοφό συμπέρασμα: τα πάντα ρει. Αλλά αφού αυτό, κι αν ακόμα αληθεύει, δεν αληθεύει απόλυτα, εξακολουθούμε ν' αναρωτιόμαστε μήπως εν τούτοις υπάρχει κάτι απόλυτο, κάτι θείο, που παραμένει εσαεί αναλλοίωτο.

Δεν θα μπω στη μεταφυσική. Έχω ήδη επισημάνει ότι η αλλαγή υπάρχει για μας χάρη στη μονιμότητα των πραγμάτων και σε αντίθεση μ' αυτήν. Κι αν ακόμα τα πάντα αλλάζουν με τον ίδιο τρόπο ή παραμένουν αναλλοίωτα, το συμπέρασμά μου δεν αλλάζει. Η αλλαγή και η απόλυτη μονιμότητα είναι τα δύο άκρα, οι δύο μηδενικοί πόλοι του πεδίου παρατήρησής μας.



Η παρατήρηση είναι μία σχέση με τον εξωτερικό κόσμο. Η σχέση αυτή ξεκινά από μία ταύτιση, που προσδιορίζεται από την κατάρρευση της προσωπικότητας κατά τις αλλαγές. Μπορεί να φτάσει μέχρι την αποστασιοποίηση που καταλήγει στην ανιδιοτελή αντικειμενοποίηση, στο έσχατο σημείο πριν το μεγάλο ιδεαλιστικό ή παγιωμένο κενό, όπου υπάρχει μόνο το εγώ και όπου το εγώ δεν ξεχωρίζει πλέον επειδή δεν υπάρχει βάθος, δεν υπάρχουν συμβάντα.

Αυτή η κατάσταση παρουσίας δίνει αυτό που μπορούμε να θεωρήσουμε σπουδαιότητα της ύλης και συγχρόνως του εγώ, αξία ή παρουσία τους. Η αλλαγή μετασχηματίζεται σε κίνηση και η κίνηση σε κυκλοφορία. Δεν υπάρχει ποσότητα χωρίς κυκλοφορία. Η επιστήμη μπορεί να δουλέψει μόνο με ποσότητες ή κυκλοφορίες. Υποβολή σε επιστημονικό έλεγχο, σημαίνει μετασχηματισμός σε κυκλοφορία ή επανάληψη. Έτσι, η επιστήμη αυτή καθαυτή είναι καθαρά αντιπροσδευτική.

Κατάσταση και ταχύτητα είναι δυο ενάντιες όψεις. Για να διαφυλαχτεί η καταστασιακή όψη, πρέπει να βιασθεί η ταχύτητα. Έχουμε δει ότι αυτό ακριβώς είναι η ζωτική δράση. Θέτω σε κατάσταση σημαίνει ότι μετέχω σε μια κίνηση και της εναντιώνομαι, εισάγοντας αντιστάσεις που δημιουργούν παρεκκλίσεις και αλλαγές, οι οποίες παρεμποδίζουν ή επιταχύνουν την κίνηση αυτή και την μεταμορφώνουν σε συμβάν. Η κίνηση χωρίς ρήξη είναι αυτόματη και ανύπαρκτη.

Έχουμε δει πως είναι αδύνατον ν' αλλάξουμε μια κίνηση ή μια αδράνεια με τη δράση μιας ισχυρότερης τάσης. Η κυρίαρχη σκέψη του προηγούμενου αιώνα ασχολιόταν με την κατάργηση των κοινωνικών ομαδοποιήσεων υψηλού δυναμικού ή υψηλής τάσης. Το αποτέλεσμα ήταν οι διάφορες εθνικές και διεθνείς σοσιαλιστικές τάσεις.

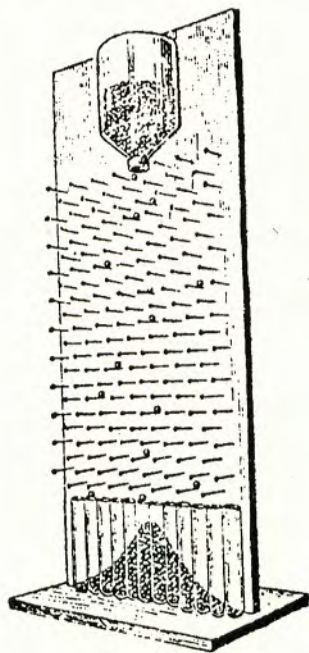
### *Η ευθεία οδός και το παιχνίδι των παραγώγων*

Έχουμε φτάσει σήμερα σε μία οιονεί ισοπέδωση ή κανονικοποίηση της κοινωνικής ζωής, που την δικαιολογεί η ολική πολιτισμική ανικανότητα των καπιταλιστικών εννοιών. Μένει να συνειδητοποιήσουμε, στο ειλικρινά προσδευτικό περιβάλλον, ότι κάθε γνήσια πρόοδος των αξιών ή του ανθρώπινου αγαθού γίνεται πάντοτε με την εισαγωγή της υπεραξίας μιας διαθέσιμης ενέργειας. Η συνειδητοποίηση του γεγονότος αυτού μετασχηματίζει το καθαρά τυχαίο της προηγούμενης ανάπτυξης, που θεμελιωνόταν στην εκμετάλλευση της γης, σε μια συνειδητή ή πειραματική ανάπτυξη.

Η συνειδητοποίηση της αναγκαιότητας αυτής της έσχατης και απόλυτης διακινδύνευσης είναι το ρητό στοιχείο στην εμπειρία του μοναδικού. Η πρόοδος είναι ένα στάδιο ανάμεσα στην αλλαγή και την αδράνεια ή ταυτόσημη επανάληψη, ανάμεσα στο μη-μετρήσιμο και το μετρήσιμο. Η επιστήμη της μετρησιμότητας ή των μέτρων, η μετρολογία, ανατρέπει ολοένα περισσότερο τις ιδέες που έχει ο άνθρωπος για την πραγματικότητα και τον ντε-

τερμινισμό «σαρώνοντας —ανεπιστρεπті— κάθε τελικότητα, και μάλιστα κάθε αιτιότητα», όπως λέει ο Μαρσέλ Μπολ, και σαρώνοντας κάθε αυτόνομη θεώρηση του μοναδικού ή του θαύματος. Η απελευθέρωση αυτή έχει εξαιρετική αξία για κάθε καλλιτεχνική και κατασκευαστική δραστηριότητα, που είναι ουσιαστικά αντιεπιστημονικές, αφού έτσι παραχωρείται στην τέχνη ολόκληρη η τελικότητα, η αιτιότητα και η εκτίμηση του μοναδικού —το οποίο η μετρολογική επιστήμη αποκαλεί απόκλιση ή διακυμάνσεις— ως καλλιτεχνική και κατασκευαστική μέθοδος, που ενδιαφέρεται αποκλειστικά για τις αιτιότητες και τις ρήξεις των αιτιοτήτων, για την καθαρή συγκυρία και τον καθαρό ντετερμινισμό. Οι επιστήμονες έχουν απορρίψει σήμερα τα δύο αυτά πεδία ως αντιεπιστημονικά. Θα τα οικειοποιηθούμε εμείς.

Για να διασαφηνίσουμε αυτή τη διάκριση των πεδίων δράσης της τέχνης και της επιστήμης, εξαιρετικά χρήσιμη είναι η διάταξη του Francis Galton, με την οποία χαράσσεται αυθόρμητα η «καμπύλη του τυχαίου», η καμπύλη σε σχήμα κώδωνα.



Η διάταξη του Γκάλτον

Η βασική αρχή των συγκοινωνούντων δοχείων ήταν για τους σουρεαλιστές μια πολύ εύγλωπτη εικόνα για να δείξουν, ν' απεικονίσουν τα ενεργειακά αποτελέσματα της απελευθέρωσης μιας ψυχικής δύναμης. Αλλά η διάταξη του Γκάλτον είναι πολύ καταλληλότερη. Ο κοινωνικός μοραλισμός του σουρεαλισμού μεταμόρφωσε κατά κάποιον τρόπο όλους τους οπα-



δούς του σε καμπύλες με σχήμα κώδωνα, επειδή δεν είχε κατανοήσει ότι το σημαντικό δεν ήταν η επικοινωνία αλλά εκείνο που συνέβαινε ανάμεσα στην εκφόρτιση και την καινούργια ομαλοποίηση, **το παιχνίδι των μεταδόσεων.**

### *Ο μετασχηματισμός της προόδου σε οικονομία με την εξάντληση*

Αυτό που συμβαίνει στο δίκτυο ενδείξεων «που υπαγορεύει το τυχαίο» δεν ενδιαφέρει καθόλου αυτό καθαυτό τους επιστήμονες· αυτό που τους ενδιαφέρει είναι να μπορέσουν να προβλέψουν τι θα συμβεί μετά. Έχει καλώς· ας ξεκαθαρίσουμε, λοιπόν, το δικό μας πεδίο δράσης, επειδή ό,τι συμβαίνει μετά δεν μας ενδιαφέρει καθόλου, κι ας είναι ο κατακλυσμός· εκτιμούμε το γεγονός ότι οι επιστήμονες τοποθετούν εκεί ένα δοχείο επειδή θέλουν ν' αποφύγουν τον κατακλυσμό, αλλά αν η ιδέα της μετρησιμότητας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι, χάριν του πνεύματος οικονομίας, είναι καλύτερα ν' αποφύγουμε το παιχνίδι και να φτάσουμε κατ' ευθείαν στην καμπύλη σε σχήμα κώδωνα, τότε θα βρεθούν ίσως αρκετοί άνθρωποι που δεν θέλουν να θεωρούνται κώδωνες.

Ποιος είναι ο μακρύτερος δρόμος μεταξύ δύο καθορισμένων σημείων; Ποιο είναι το μέγιστο του παιχνιδιού ή των παρεκκλίσεων σε μια κίνηση; Μ' αυτό ασχολείται η τέχνη. Όλες οι καλλιτεχνικές δομήσεις είναι μόνο διαφορετικές δομήσεις δικτύων αντίστασης εναντίον των κινήσεων. Έτσι, μπορούμε να θεωρήσουμε λόγου χάρη στη μουσική την κλίμακα των οκτάβων κ.ο.κ. Αυτό που αγνοούν ο Μπολ και πολλοί άλλοι, είναι ότι η κίνηση χρησιμοποιεί τα δίκτυα αντίστασης μέχρις ότου γίνουν γνωστές όλες οι δυνατές αποκλίσεις. Αυτό είναι ένα από τα πολλά προβλήματα που ορίζουν τη σπουδαιότητα του καλλιτεχνικού πεδίου. Αυτό που χρειάζεται να υποδείξουμε εδώ είναι ότι, σε αντίθεση με ό,τι φαντάζονται οι πολιτικοί, τα καλλιτεχνικά ρεύματα δεν μπορούν να χρησιμεύσουν άμεσα στην **ενοποίηση** και την επιτάχυνση της γενικής κοινωνικής κίνησης. Απεναντίας, χρησιμεύουν ως αντιρρεύματα, εμπλουτίζουν, ποικιλοποιούν και αυξάνουν τη σημασία μιας κίνησης που γίνεται στην απόκλιση. Αντίθετα, οι φυσικές και ηθικές τάσεις αναζητούν τον ευκολότερο δρόμο, την οικονομικότερη οδό, την ευθεία, την μη-βιωμένη οδό.

Η ζωή του σύγχρονου ανθρώπου καθορίζεται ολοένα περισσότερο από τη μηχανή, η οποία ανατρέπει όλες τις προϋποθέσεις της. Δεν έχουμε ακόμα προσαρμοστεί στις καινούριες συνθήκες που επιβάλλονται από τη χρήση των μηχανών, και πολλοί άνθρωποι φοβούνται πως η μελλοντική ανθρωπότητα ίσως υποδουλωθεί ακόμα περισσότερο στη βιομηχανία και ίσως παρασυρθεί από την αυτόματη βούληση αυτού του τεράστιου συνολικού μηχανισμού. Για να κυριαρχήσουμε στις μηχανές, μας προτείνουν να προσαρμοστούμε πλήρως στη φύση της μηχανής. Η πρόοδος αυτή πραγματοποιείται με λάβαρο τον **εξορθολογισμό** και την **τυποποίηση**. Και πράγ-



ματι, αρχίζουμε να προσαρμοζόμαστε και να κατανοούμε.

Η σύγχρονη επιστήμη μάς κάνει να κατανοήσουμε τον γνήσιο χαρακτήρα της μηχανής, του εξορθολογισμού και της τυποποίησης. Όλα αυτά οδηγούν σ' ένα μόνο πράγμα: την **οικονομία**.

Αλλά τι είναι τελικά η οικονομία; **Η οικονομία είναι η συμμετροποίηση των δυνάμεων**. Απ' τη στιγμή που θ' αναγνωρίσουμε το γεγονός αυτό, οδηγούμαστε στη μοιραιοκρατία, σ' έναν ντετερμινισμό που βάζει τέλος στην ανθρώπινη πρόοδο.

Κάθε πρόοδος θεμελιώνεται στον πειραματισμό και τη χρησιμοποίηση μιας ελεύθερης ή άχρηστης διαθέσιμης ενέργειας. Η οικονομική τάση έχει στόχο να εκμηδενίσει την παρουσία της διαθέσιμης ενέργειας χρησιμοποιώντας την πλήρως. Ο αρχιτέκτονας Μαξ Μπιλ έχει πλήρως διασαφηνίσει αυτό τον στόχο, καθώς απαιτεί «einen freiheitlichen Sozialismus in dem weder Menschen noch der Staat Gelegenheit haben sollen, den kleinen Mann auszubeuten» [έναν ελεύθερο σοσιαλισμό στον οποίο ούτε οι άνθρωποι ούτε το κράτος θα πρέπει να εκμεταλλεύονται τον μικρό άνθρωπο]. Αυτή η απόλυτη ηθική, που θεωρείται αφετηρία της κοινωνικής και χωροταξικής εκπαίδευσης, είναι πιθανόν αξιόπαινη για τα ανθρωπάκια που φοβούνται να δώσουν περισσότερα από όσα παίρνουν· αλλά είναι καταστροφική για κείνον που, απεναντίας, βρίσκει την ευτυχία του στην άνθηση των δημιουργικών του δυνάμεων. Το χειρότερο είναι ότι μια εντελώς μηχανοποιημένη ζωή απαιτεί απ' όλους αυτή την οικονομία, δηλαδή την πλήρη συμμετροποίηση εσόδων και εξόδων, ή την απόλυτη ταύτιση παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος· την εντελώς ταυτοτική επιστροφή, που είναι το μυστικό του τροχού που καθορίζει όλη τη μηχανική.

Πράγματι, υπάρχουν στην Ασία και την Αμερική πολλές πολύπλοκες ή πρωτόγονες κουλτούρες που έχουν σταθεροποιηθεί στην πλήρη άρνηση της ανανέωσης, έχοντας ως έμβλημά τους τον τροχό. Ωστόσο, αυτό, που έχει δώσει στην Ευρώπη την τάση προς την διηνεκή ανάπτυξη, είναι μια προοδευτική σύμβαση που καλλιεργεί **το αίσθημα ενός καθήκοντος προόδου**: του καθήκοντος να δίνουμε περισσότερα απ' όσα παίρνουμε. Αυτή η ιδέα της προόδου ως καθήκοντος διατυπώθηκε αρχικά με τη μορφή **της πεποίθησης ότι όλοι οι άνθρωποι γεννιούνται χρωμένοι**. Η ικανότητα αυτής της φαντασιακής ηθικής, που διατυπώθηκε προπαντός από τη χριστιανική θρησκεία με τη μορφή της λύτρωσης από το **προπατορικό αμάρτημα**, ωθούσε ασταμάτητα τους καλούς ανθρώπους στην **αυτούπέρβαση** μέσω του καλού και δημιούργησε, στο όνομα της φιλανθρωπίας και της συγγνώμης, μια ηθική ευελιξία που επέτρεψε μια κοινωνική ανισορροπία, η οποία παραχωρεί στους αισθητές, ή τους εγκληματίες αν θέλετε, ένα πεδίο για να ξεπερνούν τους γνώμονες.

Αυτό το μεταφυσικό ιδεαλιστικό σύστημα αντικαταστάθηκε κατά την Αναγέννηση από ένα νέο σύστημα χρέωσης που ήταν χίλιες φορές πιο αποτελεσματικό, επειδή ήταν δομημένο ποσοτικά και διαμόρφωσε έτσι τη βάση της επιστημονικής εξέλιξης: **το τραπεζικό σύστημα** που επινόησαν οι



Ιταλοί, και που κατάληξη του είναι ο σύγχρονος καπιταλισμός.

Η εκμετάλλευση και η επένδυση στην πρόοδο, η χρέωση, είχαν βρει έτσι ένα πλήρως ελέγξιμο και ευανάγνωστο σύστημα, που όμως είχε **για τίμημα την εγκατάλειψη όλων των αξιών που δεν μπορούσαν να μετρηθούν με χρήμα**. Και δυστυχώς, το μόνο που μπορεί να μετρηθεί με χρήμα είναι η ποσοτική εργασία, η εργασία του αλόγου. Έτσι, όλες οι ανθρώπινες προσπάθειες άρχισαν να μετριοούνται έκτοτε σε σύγκριση με τον μόχθο του αλόγου και αργότερα με της μηχανής, πράγμα που καταλήγει στο ίδιο. Ωστόσο, το μόνο που απέμεινε στη θρησκεία ήταν μια ιδεαλιστική και συγκεχυμένη μεταφυσική, χωρίς καμία βάση στην πραγματικότητα. Άλλωστε, πίσω απ' όλ' αυτά υπήρχε η πίστη στην πρόοδο, η κίνηση προς το άγνωστο, η σωκρατική άρνηση ν' αποδεχόμαστε ό,τι γνωρίζουμε. Η χριστιανική εκκλησία κατάγεται από τον ελληνικό βωμό τον αφιερωμένο στον Άγνωστο θεό, στον οποίο ο θεός ταυτιζόταν με το άγνωστο, δίνοντας στη δυτική σκέψη την ιερή και πολιτιστική όψη της.

«Να γνωρίσουμε το άγνωστο»: αυτή είναι η διαδικασία, και η καλλιτεχνική γνώση είναι ακριβώς η γνώση χωρίς αναγνώριση. Αυτή είναι η αυθεντική κινητήρια δύναμη της προόδου, και, αν την καταπνίξουμε, η πρόοδος καταντά κούφια λέξη. Φαντάστηκαν ορισμένοι ότι θα μπορούσαν να δικαιολογήσουν ηθικά και θρησκευτικά την πρόοδο, παρέχοντας συγχρόνως μια προοδευτική δικαίωση στην ηθική και τη θρησκεία. Αυτό ήταν λάθος.

Υποχρεώθηκαν να ξεσκεπάσουν την ανηθικότητα της χριστιανικής πίστης για ν' αναπτύξουν τον καπιταλισμό, όπως ο σοσιαλισμός είναι σήμερα υποχρεωμένος να ξεσκεπάσει την ανηθικότητα του κέρδους και της καπιταλιστικής εκμετάλλευσης για να πραγματώσει το όραμά του. Τα πάντα γίνονται ολοένα πιο δίκαια, ίσα, δημοκρατικά και ανιαρά. Τόσο, ώστε υπάρχουν άνθρωποι που εύχονται την παλινόρθωση της μοναρχίας και του ωραίου παρελθόντος. Αν ήταν ποτέ δυνατόν να υπάρξει διέξοδος προς τα πίσω, τότε προφανώς θα ήταν όλα ευκολότερα. Τυχαίνει, όμως, να είναι αδύνατον να ξανακολλήσουμε το κεφάλι ενός καρατομημένου βασιλιά χωρίς να διαπράξουμε ορισμένα σημαντικά ατοπήματα. Μπορούμε, βέβαια, να παραχωρήσουμε στους βασιλιάδες και τις βασίλισσες τον ρόλο του «καλού», για να τον παίζουν μέρα-νύχτα και για όλη τους τη ζωή στο λαϊκό θέατρο, αλλά κι αυτό δεν αλλάζει τίποτα: γεγονός είναι ότι ένας σημερινός βασιλιάς δεν έχει καμία σχέση με τον αλλοτινό βασιλιά, διότι έχει γίνει κι αυτός **αντικείμενο της οικονομίας** και χρησιμοποιείται μέχρι την τελευταία ρανίδα του αίματός του.

### *Η πολυτέλεια εναντίον της άνεσης*

Το κακό είναι πως καμιά από τις αληθινές προόδους, αυτές που ξεπερνούν τις προβλέψιμες βελτιώσεις, δεν είναι ηθικά δικαιολογήσιμη. Γιατί η ηθική δικαίωση μιας προόδου βρίσκεται στο ότι έχει ήδη κάπου συμβεί,



προκαλώντας έτσι, με το παράδειγμά της, την απαίτηση να γίνει διαθέσιμη για όλο τον κόσμο μια καθαρά ποσοτική και αναπαραγωγική μεγέθυνση. Το παιχνίδι της χριστιανικής και της καπιταλιστικής ηθικής δεν μπορεί να ξαναπαιχτεί απ' τη στιγμή που ξεσκεπάστηκε. Έτσι, υπάρχουν μόνο δύο λύσεις: ή βρίσκουμε έναν νέο, ευφυέστερο συνδυασμό, ή παραιτούμαστε αμέσως από την γνήσια πρόοδο.

Ποιος μπορεί, όμως, να είναι αυτός ο νέος συνδυασμός, που θα καταφέρει να εξασφαλίσει μια πρόοδο τόσο στο πρακτικό πεδίο όσο και στο πεδίο των ιδεών και των καλλιτεχνικών εφευρέσεων; Λένε ότι ο άνθρωπος θέλει να τον εξαπατούν. Αυτό το λένε με περιφρόνηση· κι ωστόσο θα δείξουμε ότι, όντως, **όλες οι πρόοδοι έχουν γίνει στη βάση εξαπατήσεων**. Θα δείξουμε δηλαδή ότι, εκείνος που θέλει να εξαπατηθεί, είναι εκείνος που θέλει να προχωρήσει μπροστά. Αλλά με τι, άραγε, μπορούμε να εξαπατήσουμε τους ανθρώπους; Με τις επιφάσεις, με πράγματα που εντυπωσιάζουν, με το πολύτιμο, το ακριβό, το πολυτελές, το ανεκτίμητο. Οι καλλιτέχνες είναι η στρατιά των ψευτών και των απατεώνων της κοινωνίας, οι μάγοι. Οι πετυχημένοι καλλιτέχνες είναι μάλλον ψεύτες, ενώ οι υπόλοιποι είναι τα θύματα αυτού του πολύτιμου πολέμου.

Αυτό που υποδείξαμε για το αισθητικό πείραμα, αποκλείει κάθε δυνατότητα νοητικού ελέγχου του καλλιτεχνικού πειράματος. Η μοναδική νοητική πράξη, που μπορεί να εμπλακεί στο ζήτημα της διεξαγωγής του καλλιτεχνικού πειράματος, είναι η αναγνώριση της σπουδαιότητας και του πολύτιμου χαρακτήρα του. Το αισθητικό πείραμα, το άμεσα άχρηστο πείραμα, είναι το δαπανηρότερο που υπάρχει. Η πειραματική τέχνη απαιτεί μια διακινδύνευση από την πλευρά του καλλιτέχνη, για να δημιουργήσει ένα έργο μοναδικό.

**Η σπουδαιότητα ενός πράγματος για τον άνθρωπο, έγκειται στις διαστάσεις που καταλαμβάνει στις έγνοιες του. Η ισχύς, με την οποία επιβάλλει την παρουσία του ένα φαινόμενο, καθορίζει τον αισθητικό του χαρακτήρα.**

Πλούτος δεν είναι η άνεση, αλλά η πολυτέλεια. Μπορεί κάποιος, όπως ένας βεδουίνος φύλαρχος της ένδοξης εποχής, να ζει χωρίς ανέσεις αλλά με μεγάλη πολυτέλεια· ή, πάλι, μπορεί να ζει με πολλές ανέσεις αλλά χωρίς καμιά πολυτέλεια, όπως ένας εύπορος καλβινιστής του Άμστερνταμ. Για τον πρώτο, οι δυνατότητες μιας άνετης ζωής περιορίζονται από τη νομαδική ζωή· για τον δεύτερο, η εφευρετική φαντασία περιορίζεται από μια πίστη που τον κάνει να προσπαθεί ν' αποφύγει το κακό, την αμαρτία ή το αισθητικό. Πρόκειται για δύο διαφορετικές κοινωνικές συλλήψεις, που οριοθετούνται από δύο διαφορετικές οικονομικές δομήσεις.

Η πολυτέλεια είναι μια αξία που ξεπερνά την οικονομία, που είναι η οργάνωση των αγαθών. Έτσι, η πολυτέλεια έχει οικονομική αξία μόνον ως φαντασιακή αξία, μελλοντική ή δυναμική αξία. Ο χαρακτήρας της πολυτέλειας καθορίζεται από τους περιορισμούς των οικονομικών δομών. Την καλλιτεχνική και διανοητική ανάπτυξη δεν την ευνοούν ούτε οι υπερβολι-



κές συμφορές και στερήσεις, ούτε μία εύκολη και άνετη ζωή. Στην πρώτη περίπτωση, το άτομο, η τάξη ή η κοινωνία δεν κατέχουν πλεόνασμα ενεργείας, ενώ στη δεύτερη, όλη η διαθέσιμη ενέργεια διοχετεύεται σε κομφορμιστικές ενασχολήσεις, σε παιχνίδια διαγωγής και κανόνες συμπεριφοράς. Αυτή η ισορροπία (ή οικονομία) μπορεί να εδραιωθεί σε οποιοδήποτε στάδιο της κουλτούρας, αρκεί κάποιος να κερδίζει αρκετά χρήματα για να ζει. Η πειραματική ελευθερία στην εφεύρεση και η αποδοχή «άχρηστων» χειρονομιών που δεν είναι απόλυτα αναγκαίες για τη συντήρηση και την προάσπιση της ζωής, είναι η πολυτιμότερη πολυτέλεια του ανθρώπου. Είναι εξαιρετικά λυπηρό το γεγονός ότι, στο έργο του *Ζητήματα μεθόδου*, ο Ζαν-Πωλ Σαρτρ χρησιμοποιεί τον Μαρξ για να πολεμήσει την πολυτέλεια: «Φρονώ ότι ο Μαρξ δεν πρόκειται να ξεπεραστεί, όσο οι μετασχηματισμοί των κοινωνικών σχέσεων και οι πρόοδοι της τεχνικής δεν θ' απελευθερώσουν τον άνθρωπο από τον ζυγό της σπάνης», γράφει. Αυτή η φαινομενικά εντελώς λογική φρασούλα, φρονώ ότι συνιστά μία θεμελιώδη προδοσία του υπαρξισμού και των ακραίων συνεπειών αυτής της ιδεολογίας.

Ως ζωγράφος, η δουλειά μου παρέμεινε πάντοτε πιστή στην προσωπική μου υποκειμενικότητα. Μετά τον Πόλεμο, με λύπησε το γεγονός ότι δεν μπόρεσα να συμφωνήσω με την υπαρξιστική φιλοσοφία του Σαρτρ. Φανταζόμουν τότε πως αυτό οφειλόταν στην προσχώρησή μου στον μαρξισμό, μια αντίφαση κοινότατη άλλωστε στους καλλιτέχνες της εποχής μου. Τώρα που ο Σαρτρ συμφωνεί με τον μαρξισμό, βλέπω επιτέλους γιατί δεν μπορώ να συμφωνήσω μαζί του.

Η φιλοσοφία του, όπως και η φιλοσοφία του Κίρκεγκωρ, είναι η φιλοσοφία ενός αποτυχημένου καλλιτέχνη. Είναι αλήθεια πως δεν είναι φιλόσοφοι-καλλιτέχνες, ούτε ο ένας ούτε ο άλλος. Και οι δύο τους επεξεργάστηκαν ίσως τον θάνατο του απόλυτου ιδεαλισμού, αλλά δεν είχαν το θάρρος να τον αντικαταστήσουν μ' έναν δυναμικό ιδεαλισμό: τον ιδεαλισμό του απόλυτου θανάτου. Αν οι σουρεαλιστές ήταν αρκετά ευφυείς ώστε ν' απαντήσουν στο ερώτημά τους αν «η αυτοκτονία είναι λύση», τότε θα είχαν μπορέσει να ξεκαθαρίσουν τα πράγματα, αλλά οπωσδήποτε είχαν το θάρρος να θέσουν το ερώτημα.

### *Εργασία και δημιουργία*

Ο μαρξισμός δεν κατόρθωσε ποτέ να θεμελιώσει μια αυτόνομη αισθητική στη βάση του διαλεκτικού υλισμού. Έχω ήδη επισημάνει πως ολόκληρος ο υπαρξισμός πρέπει να θεωρηθεί μια αισθητική και τίποτ' άλλο. Θα μπορούσε κανείς να φανταστεί ότι ο Σαρτρ θα κατόρθωνε ν' ανανεώσει τον μαρξισμό από αισθητικής απόψεως. Αλλά είναι συγχρόνως παραπάνω και λιγότερο αισθητής απ' όσο πρέπει.

Ο Μαρξ ήταν βαθιά διαποτισμένος από μια ιδέα προσφιλή στην άρχουσα τάξη της εποχής του: την ιδέα ότι η ελευθερία ταυτίζεται με



την ανεξαρτησία. Αυτό δεν τον εμπόδισε μιν να δει ότι η καπιταλιστική κοινωνία είναι εχθρική προς την τέχνη, τον εμπόδισε όμως να καταλάβει το γιατί. Γι' αυτό οι μικροαστοί αγαπούν τον Μαρξ. Για το ζήτημα του «ζυγού της σπάνης», ο Σαρτρ λέει: «Γνωρίζουμε το χωρίο στο οποίο ο Μαρξ μιλά για κείνη τη μακρινή εποχή: "Το βασίλειο της ελευθερίας ξεκινά πράγματι από εκεί που σταματά η εργασία, η οποία επιβάλλεται από την αναγκαιότητα και από την εξωτερική τελικότητα. Συνεπώς το βασίλειο της ελευθερίας βρίσκεται πέρα από τη σφαίρα της υλικής παραγωγής" (*Το Κεφάλαιο*, βιβλίο 3). Μόλις θα υπάρξει για όλους ένα περιθώριο πραγματικής ελευθερίας πέραν της παραγωγής της ζωής, ο μαρξισμός θα εκπνεύσει και θα πάρει τη θέση του μια φιλοσοφία της ελευθερίας. Δεν έχουμε, όμως, κανένα μέσον, κανένα διανοητικό εργαλείο, καμιά συγκεκριμένη εμπειρία που θα μας επιτρέψει να συλλάβουμε αυτή την ελευθερία ή αυτή τη φιλοσοφία». Λόγια σταράτα.

Ωστόσο υπάρχει η διάκριση παραγωγής και αναπαραγωγής, που δεν ήταν ορατή πριν εκατό χρόνια. Αυτό που διαφοροποιεί την γνήσια παραγωγή από την αναπαραγωγή, είναι το γεγονός ότι η γνήσια παραγωγή (όπως οι Η.Π.Α. ή η Σοβιετική Ένωση) είναι μία σπάνη, ενώ η παραγωγή είναι μία νόρμα. Ο άνθρωπος είναι αναπαραγωγή αν τον δούμε από τη σκοπιά της κοινωνίας, ενώ είναι παραγωγή αν τον δούμε από τη σκοπιά του ατόμου. Ιδού το πρόβλημα. Έτσι, η εξωπαραγωγική ελευθερία θα ήταν φάρσα, αν όχι απειλή. Ο Σαρτρ εντυπωσιάστηκε τόσο πολύ από την προτεραιότητα της ύπαρξης έναντι της συνειδησης, ώστε αγνόησε την προτεραιότητα του γίνεσθαι έναντι του είναι· αγνόησε το γεγονός ότι ο άνθρωπος εκδηλώνει την ελευθερία του κάνοντας περισσότερα απ' αυτό που είναι. Αυτό ακριβώς το ξεπέραςμα της κατάστασης του ανθρώπου από μια δράση, πνευματική ή υλική παραγωγή, αποτελούσε ανέκαθεν και θα αποτελεί πάντα την απελευθέρωση του ανθρώπου.

Μπορούμε να πούμε πως οι ουτοπικοί –και στον χώρο αυτό όλος ο σύγχρονος σοσιαλισμός είναι ακόμα ουτοπικός– θέλουν να πραγματώσουν την καθαρή αισθητική, διαχωρίζοντας πλήρως τον ελεύθερο χρόνο από τα προβλήματα της ζωτικής διατήρησης του ανθρώπου, την οποία πρώτα πρώτα εξασφαλίζουν με μία εξισωμένη και αυτοματοποιημένη παραγωγή. Μόνο που δεν βλέπουν πως η αύξηση της ταχύτητας μειώνει την αξία του βιωμένου χρόνου.

Ονειρεύονται σ' όλο τον κόσμο μια καθαρή, εξισωμένη για όλους, όμορφη μελλοντική ζωή, τον γήινο παράδεισο, την εποχή της Χιλιετούς Βασιλείας του Θεού, και όλοι μαζεύονται γύρω απ' αυτό τον βασιλιά και υμνούν την ομορφιά του. Βέβαια, όλοι γνωρίζουν πως είναι γυμνός, μα δεν το λένε, επειδή φοβούνται μήπως θεωρηθούν εθνικιστές, άνθρωποι λογικοί, εξυπνάκηδες.

Αυτή η λατρεία μιας ανύπαρκτης ομορφιάς, της ομορφιάς τού λει-



τουργικού, του οικονομικού, δεν έχει καμιά σχέση με τη γνήσια δημοκρατία. Ίσως, όμως, αυτή η εκλαϊκευση ή ισοπεδωτική τυποποίηση, που αναπτύσσεται σήμερα σ' ολόκληρο τον κόσμο, να σημαδεύει το τέλος της προοδευτικής ή ηρωικής εποχής της ανθρωπότητας.

Η ιδέα του ελεύθερου χρόνου ως τελειώς αυτόνομου φαινομένου, ανεξάρτητου από την εργασία, είναι μία λαθεμένη εικόνα την οποία επέβαλαν οι ορθολογιστές. Το σοβαρό σφάλμα βρίσκεται στο ότι, στις τρέχουσες αντιλήψεις, τοποθέτησαν τον ελεύθερο χρόνο μετά την εργασία, ως αποτέλεσμα της εργασίας, και όχι πριν απ' αυτή, ως αίτιο της εργασίας. Αυτό το σφάλμα δημιουργεί ένα ρήγμα στον παραγωγικό και δημιουργικό δυναμισμό. Η ανικανότητα να δυναμοποιήσουμε την ελεύθερη ενέργεια εκθέτει την μελλοντική κοινωνία σε πλήρη αδράνεια, χάρη στην αυτοματοποίηση όχι μόνο της τεχνικής αλλά και του ίδιου του ανθρώπου.

Η ανόργανη φύση καθορίζεται από τον νόμο των μεγάλων αριθμών. Το ίδιο και η βιολογική ζωή, σε αντίθεση προς τον νόμο του ισχυρότερου ατόμου. Ο 19ος αιώνας εκμηδένισε τον νόμο του ισχυρότερου ατόμου και έτσι περιέστειλε την ανθρώπινη κατάσταση σε μια ολοένα μεγαλύτερη εξάρτηση από τον νόμο των μεγάλων αριθμών.

Έτσι, η μεγάλη μάζα των φυσικών και ψυχικών αναπαραγωγών αποτίναξε τον ζυγό της μειονότητας που κατείχε την ύλη. Ο νόμος της πλειονότητας επιφέρει αυτόματα συνθήκες ολοένα πιο ταυτόσημες για όλους. Έτσι, κανείς δεν έχει το δικαίωμα να κάνει κάτι πιο πολύτιμο από τον άλλο, ή μπορεί να το πετύχει από θαύμα, χωρίς να ξέρει τι να το κάνει. Αυτή η κατάσταση ήταν κιάλας τόσο προφανής στην καπιταλιστική εποχή, ώστε ο Μαρξ μπόρεσε να διαπιστώσει πως η καπιταλιστική κοινωνία είναι εχθρική προς την τέχνη. Εμείς, μπορούμε να διαπιστώσουμε πως οι σοσιαλιστικές κοινωνίες είναι ακόμα χειρότερες, όπως απορρέει λογικά από το δημοκρατικό πρόγραμμά τους.

### *Το πρόβλημα της υπανάπτυξης της ουτοπίας στη Δύση*

Για να πραγματωθεί αυτό το πρόγραμμα, χρειάζεται μία πρόοδος, που με τη σειρά της απαιτεί την παρουσία ανθρώπων ικανών να ξεπερνούν τη νόρμα. Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, είδαμε τα έθνη που νίκησαν να τσακώνονται ποιο θα πάρει τους γερμανούς επιστήμονες, τους οποίους οδήγησαν στα εργαστήριά τους σαν να ήταν πολυτιμότεα κατοικίδια ζώα. Είδαμε να θεωρούνται εγκληματίες και να εκτελούνται στο όνομα της δημοκρατίας ορισμένοι επιστήμονες που δεν ήθελαν να κρατήσουν μυστικές τις ανακαλύψεις τους. Είδαμε τα έθνη να χρησιμοποιούν τους ηγέτες τους σαν να ήταν άλογα, να τους εκμεταλλεύονται εξαντλητικά, κι έπειτα αυτοί, είτε πέθαναν νέοι είτε τους σκότωσαν, να κατηγορούνται για όλα τα λάθη. Βλέπουμε καλλιτέχνες

του κινηματογράφου να κερδίζουν αστρονομικά ποσά που δεν πρόκειται ποτέ να φτάσουν στα χέρια τους, διότι τα παίρνει κατ' ευθείαν η εφορία, ενώ την ίδια στιγμή το εθνικό λαχείο μοιράζει κεφάλαια σε ανθρώπους που είναι βέβαιο ότι δεν ξέρουν να τα χρησιμοποιήσουν. Στη Δανία μάλιστα, ψήφισαν τη φορολόγηση των συλλογών έργων τέχνης, που η πλειονότητα τις θεωρεί άχρηστες βλακειές.

Πλησιάζει η μέρα που, μόλις θ' ανακαλύπτουν ιδιαίτερα χαρίσματα σ' ένα παιδί, θα το κάνουν παντοτινά δούλο, η μέρα που το ταλέντο και τα χαρίσματα θα είναι κατάρρα. Σύμφωνα με τον Maldonado, είναι κιόλας δύσκολο να βρεθούν νέοι που θέλουν να γίνουν μηχανικοί — πράγμα ευνόητο. Στη Δανία, ένας διδάκτορας φιλολογίας που ασχολείται με αρχαιολογικές μελέτες, οφείλει να παραιτείται από ένα μέρος των εισοδημάτων που κερδίζει ως διδάσκων. Το επιχείρημα γι' αυτή τη μείωση των αποδοχών είναι ότι «αυτό που κάνει, τον ευχαριστεί». Η ευχαρίστηση θεωρείται δημοκρατικά αξιόποινη, έστω κι αν προσφέρει κάτι καινούργιο στην ανθρωπότητα. Συνεπώς δεν πρέπει να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι η Δανία είναι η χώρα με την μεγαλύτερη κατ' άτομο κατανάλωση διεγερτικών φαρμάκων σ' ολόκληρο τον κόσμο. Όταν η ζωή δεν μας διεγείρει τόσο ώστε ν' απελευθερώνεται ένα πλεόνασμα ενέργειας, η μόνη διέξοδος είναι ο τεχνητός παράδεισος των ναρκωτικών.



Joan Miro

Αυτή η αναπόφευκτη επίπτωση της δημοκρατικής ισοπέδωσης, που οδηγεί τη σκανδιναβική νεολαία σε παράλογες εξεγέρσεις, απαιτεί μια νέα λύση. Το πρόβλημα, που εδώ και πολύ καιρό εκμεταλλεύτηκαν οι συντηρητικοί ενώ ήταν ανίκανοι να βρουν μια αξιόπιστη λύση, πρέπει να τοποθετηθεί στη δομή της νεοτερικής κοινωνίας, με τις δημοκρατικές και σοσιαλιστικές τάσεις της. Δεν βλέπω άλλο δρόμο από εκείνον που χάραξαν οι



σκέψεις μου για το λαϊκό πανεπιστήμιο. Έχει πλέον αποδειχτεί ότι, χάρη στη μέθοδο του «αυτοματοφώνου» μπορούμε να μαθαίνουμε τα δυσκολότερα κείμενα ενώ κοιμόμαστε, εξοικονομώντας ένα 80% διανοητικής προσπάθειας<sup>1</sup>. Έτσι, μπορούν να μεταδοθούν σ' όλους διανοητικές γνώσεις σε τεράστιες ποσότητες, όλοι οι ποσοτικοί μαθηματικοί, γλωσσολογικοί κ.τ.λ. ορισμοί —κοντολογίς, όλο το επιστημονικό οικοδόμημα.

Η μέθοδος αυτή είναι η διαρκής επανάληψη και αντιστοιχεί επακριβώς στις επιστημονικές γνώσεις, η επαληθευσιμότητα των οποίων θεμελιώνεται στην ταυτότητα δια της επανάληψης, στις γνώσεις που η αξία τους είναι κοινή για όλη την ανθρωπότητα.

Η βιομηχανική αυτοματοποίηση, που μας κάνει να οραματιζόμαστε την απελευθέρωση του ανθρώπου απ' όλες τις αυστηρά επαναλαμβανόμενες εργασίες, αναπτύσσεται τώρα με αύξουσα ταχύτητα. Ας υποθέσουμε πως αυτή η μείωση χρόνου και ενέργειας, που επενδύονται στην αναπαραγωγή των ζωτικών αναγκών του ανθρώπου, θα επιφέρει μία αύξηση της ενέργειας που διατίθεται στις δραστηριότητες του ελεύθερου χρόνου, το **happy end** της ταινίας «`A Nous la Liberté» του Ρενέ Κλαιρ. Τι μπορεί να κάνει ο άνθρωπος μ' αυτή την απελευθερωμένη ενέργεια; Να την ξοδεύει στο ψάρεμα; Τότε κάθε εκατοστόμετρο στις όχθες του Σηκουάνα θα γεμίσει κόσμο, και θα πρέπει να επινοηθεί μια νέα τεράστια βιομηχανία τεχνητής εκτροφής ποταμόψαρων· μακροπρόθεσμα, αυτός ο πολιτισμός των αυτοματοποιημένων ψαράδων θα καταντήσει πάρα πολύ πληκτικός. Αλλά υπάρχει και ο αθλητισμός. Όλοι μπορούν να αθλούνται· γνωρίζουμε, ωστόσο, ότι συνεχίζουν μόνον εκείνοι που βλέπουν τη δυνατότητα να γίνουν οι καλύτεροι. Οι υπόλοιποι κάθονται και τους βλέπουν απ' τις κερκίδες. Το πιο διασκεδαστικό πράγμα είναι να βλέπεις κάποιον άλλο να δουλεύει υπερεντατικά. Αυτό είναι το ενδιαφέρον και στην τέχνη. Οι αθλητές αγωνίζονται, και οι υπόλοιποι, η πλειονότητα, απλώς παρακολουθεί, θαυμάζει και ασκεί κριτική. Οι αθλητές θέλουν κάτι να βγάλουν από το παιχνίδι αυτό. Έτσι, γίνονται επαγγελματίες. Ακριβοπληρώνονται, όπως ακριβοπληρώνονται στην τηλεόραση εκείνοι που έχουν γερή μνήμη. Και σύντομα οι επαγγελματίες αθλητές, που δεν εργάζονται πλέον για να διασκεδάσουν οι ίδιοι αλλά για να διασκεδάσουν τους άλλους, καταλαβαίνουν ότι εκείνο που ενδιαφέρει το κοινό δεν είναι η αγωνιστική προσπάθειά τους αλλά το θέαμα, αυτό που φαίνεται. Ο επαγγελματικός αθλητισμός μετασχηματίζεται σε θέατρο, όπου οι ρόλοι είναι μοιρασμένοι εκ των προτέρων. Μπορούν μάλιστα ν' αυξήσουν το εισόδημά τους με στημένα παιχνίδια, πράγμα που μειώνει πολύ τη διακινδύνευση. Από τη στιγμή που μια μάχη παίζεται για το θεαθήναι, το παιχνίδι μπορεί να γίνει πολύ πιο θεαματικό από μία αληθινή μάχη. Οι παίκτες το παρακάνουν, ξεπερνούν το αληθοφανές, και το

1. Πρόκειται για τη διαδεδομένη τότε μέθοδο της «υπνοπαιδείας», που προς στιγμήν θεωρήθηκε πανάκεια και αργότερα εγκαταλείφθηκε [σ.τ.μ.]



παιχνίδι συνεπαίρνει το κοινό. Οι ψεύτικοι ήρωές του γίνονται πρότυπα για τους ενθουσιώδεις νεαρούς οπαδούς, που πιστεύουν ότι η φαινομενικότητα είναι πραγματικότητα. Όποιος προσπαθεί, σπάει τα μούτρα του και γίνεται με τη σειρά του ο μεγάλος τραγικός ήρωας. Άλλοι τον μιμούνται και, μία ωραία πρωία, ένας απ' όλους κατορθώνει να πραγματώσει ό,τι το πρότυπό του απλώς προσποιούνταν ότι κάνει και η διαδοχή αυτή καθορίζει ένα μεγάλο εσωτερικό δράμα: ο νέος ήρωας και το πρότυπό του δεν καταλαβαίνουν πλέον ο ένας τον άλλον. Ο νέος κατηγορεί τον παλιό ότι είναι σκέτος απατεώνας, και ο παλιός θεωρεί τον νέο άξεστο βάρβαρο που πια αγνοεί τα λεπτά μυστικά του επαγγέλματός του. Ο νέος οφείλει να εξελιχθεί, και το κάνει αρχίζοντας να παίζει με τις φαινομενικότητες. Η ιστορία επαναλαμβάνεται. Έτσι προχωρούν τα πράγματα, αρκεί να υπάρχει δυνατότητα ανάπτυξης. Αλλά στα απλά αθλήματα οι δυνατότητες είναι μηδαμινές ή σχεδόν μηδαμινές. Μόνο στην τέχνη, στην επεξεργασία του υλικού, οι δυνατότητες ανάπτυξης πολλαπλασιάζονται. Αλλά αν όλα τα υλικά διατίθενται μόνο για την αυτοματοποιημένη βιομηχανία ή για τα επιστημονικά εργαστήρια, τότε μειώνεται αυτόματα το ενδιαφέρον που μπορεί να εκδηλώσει ο άνθρωπος για τις άχρηστες προσπάθειες, και η διαθέσιμη ενέργεια εξαφανίζεται ολοκληρωτικά από την ανθρώπινη ζωή. Στο βιβλίο του *Ο περιορισμός της επιστήμης*, ο J.-W.-N. Sullivan εξηγεί ότι η φυσική φαίνεται να πλησιάζει στο τέλος της· γνωρίζουμε κατά κάποιον τρόπο όλα τα ουσιώδη δεδομένα που μπορούμε να γνωρίσουμε, δηλαδή πλησιάζουμε τη στιγμή που δεν θα υπάρχει πλέον γνήσια πρόοδος (κατάκτηση και εγκατάλειψη) στη φυσική. Μπορεί ορισμένοι να θεωρούν ότι έτσι η ανθρωπότητα θα φτάσει να γνωρίσει όλη τη φύση, όλο το σύμπαν. Θα είναι πιθανόν δύσκολο να πείσουμε τους επιστήμονες ότι αυτή η πεποίθηση της τελειότητας δεν είναι, και ποτέ δεν θα είναι, τίποτε άλλο παρά μία αυτάρεσκη στάση που προκαλείται από μία άγνοια, μία **αδιαφορία** για τα φαινόμενα που θα μπορούσαν ν' ανατρέψουν όλους τους υπολογισμούς. Μπορούμε να φανταστούμε μια τέτοια αυτάρεσκεια, είναι μάλιστα είναι πάρα πολύ πιθανή: αρκεί να παρατηρήσουμε πόσο οι περισσότεροι επιστήμονες εχθρεύονται όλες τις ανακαλύψεις στον τομέα τους· θα έχουμε τότε μία εικόνα της αδράνειας που μπορεί να εγκαθιδρυθεί σ' ένα τελειοποιημένο επιστημονικό σύστημα.

Για να μπορέσει ο άνθρωπος να ξεπεράσει ένα σύστημα, μόνο μια δυνατότητα υπάρχει: να το κατανοήσει καλύτερα· ίσως εδώ να βρίσκεται η θεμελιώδης αιτία του τέλους της φυσικής. Υπάρχουν πολλοί που, όπως ο Σάλιβαν, ισχυρίζονται ότι είναι αδύνατον να κατασκευάσουμε μία εικόνα ή ένα πρότυπο της πραγματικότητας, που ν' αντιστοιχεί στη νέα γνώση της πραγματικότητας. Τολμώ να υποστηρίξω πως κάτι τέτοιο συνεπάγεται ότι δεν μπορεί να εξελιχθεί ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώνουμε και κατανοούμε τις εικόνες. Δεν μπορούν να επιτρέψουν στον εαυτό τους να πει ό,τι δεν μπορούμε να φανταστούμε το σύγχρονο σύμπαν, επειδή η εικόνα του δεν μπορεί να εκφραστεί με τα κλασικά φαντασιακά μέσα.



### Διδασκαλία εναντίον μύησης

Η ιδέα του απόλυτου διαχωρισμού εργασίας και ελεύθερου χρόνου δεν σηματοδεύει το τέλος μόνο των τεχνών. Είναι και η αρχή του τέλους της διανοητικής και της πρακτικής διδασκαλίας. Η σύγχρονη παιδαγωγική αντιμετωπίζει μια ολοένα πιο πολύπλοκη κρίση, επειδή έχει ως αφετηρία την ιδέα μίας γενικής κούρασης του ανθρώπου.

Η σύγχρονη παιδαγωγική υπονοεί δύο αντίθετες δραστηριότητες: τη διδασκαλία και τη μύηση· ο ειδοποιός χαρακτήρας της μύησης έχει συνήθως παραμεληθεί ή παρερμηνευτεί με το όνομα εκπαίδευση ή μόρφωση, εξιδανίκευση ενός μετασχηματισμού της συμπεριφοράς του ανθρώπου, που δικαιολογημένα μπορεί να ονομαστεί παραμόρφωση κι όχι μόρφωση.

Η σύγχρονη υποκρισία υποβάλλει τον άνθρωπο σε μυήσεις χωρίς ο ίδιος να το γνωρίζει, χωρίς να το συνειδητοποιεί. Τον βγάζουν από την κατάσταση της αθωότητας και τον καθιστούν υπεύθυνο ή κοινωνικά υπόλογο, διακριτικά και αδυσώπητα, και τελείως κουτά. Η στάση του Σαρτρ για το ζήτημα αυτό επιβεβαιώνεται από έναν από τους διευθυντές της Hochschule für Gestaltung της Ουλμ, τον καθηγητή Τόμας Μαλντονάντο, στην ομιλία του με τίτλο *The Pedagogic Impact of Automation* [Η παιδαγωγική επίδραση της αυτοματοποίησης], που έδωσε πρόσφατα στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης στο Λονδίνο. Εκεί παρουσίασε την ίδια δογματική τριάδα:

1. Μόλις ο άνθρωπος, χάρη στην αναπαραγωγή, απελευθερωθεί απ' αυτές τις μέριμνες, θ' ανοιχθεί προς μια νέα ελευθερία.

2. Είναι αδύνατον να γνωρίζουμε πώς μπορεί να χρησιμοποιηθεί αυτή η ελευθερία, και μάλιστα θα βλάψουμε την πραγμάτωσή της αν επιχειρήσουμε να το μάθουμε.

3. Αυτή η νέα ελευθερία πρέπει να είναι ολόιδια για όλους τους ανθρώπους.

Συμπέρασμα: η βιομηχανική αυτοματοποίηση μπορεί να ελαχιστοποιήσει την προσπάθεια της ανθρώπινης αναπαραγωγής. Ας βάλουμε τις διαθέσιμες ενέργειες της ανθρωπότητας στην υπηρεσία της πραγμάτωσής της, κι αυτό είν' όλο: η χρυσή εποχή θα έρθει, αν εξαφανίσουμε τον χρυσό και την πολυτέλεια. Η μελλοντική εκπαίδευση πρέπει να είναι μία τεχνική εκπαίδευση.

Η αύξηση των γνώσεών μας μεγεθύνει και διασκορπίζει ολοένα περισσότερο το νοητικό μας σύμπαν. Η δυτική Ευρώπη έχει ήδη εγκαταλείψει εν μέρει, και ο υπόλοιπος κόσμος εξ ολοκλήρου, την αναγεννησιακή ιδέα της γενικής ή οικουμενικής γνώσης. Ο εξειδικευμένος πραγματισμός, που εμβαθύνει σ' έναν συγκεκριμένο τομέα, παραμένει αποδεκτός, έστω κι αν εμφανίζει σοβαρότατες ελλείψεις. Ο Μαλντονάντο προτείνει την αντικατάσταση αυτής της εκπαίδευσης των ειδικών, που αρχίζει να είναι αναποτελεσματική, από μια νέα καταστασιακή εκπαίδευση. Δεν είναι καθόλου



καινούργια αυτή η ιδέα, που έχει ήδη αρχίσει να πραγματώνεται, εδώ και δεκαετίες, στην προχωρημένη παιδαγωγική. Μόνο που από εδώ προκύπτουν σοβαρότατες δυσκολίες, που θα συγκεκριμενοποιηθούν όταν η μελλοντική εκπαίδευση θα συνίσταται στην ικανότητα του ανθρώπου να ξεφυλλίζει τους οδηγούς, τα εγχειρίδια, τα λεξικά κτλ. Ποιος πρέπει ν' ανανεώσει αυτή τη διδασκαλία; Κανείς δεν θα είναι ικανός για κάτι άλλο εκτός από επανάληψη. Θα βουτηχτούμε, θα βουλιάξουμε στην άμορφη θάλασσα των γνώσεων και των τεχνικών μας και, στο μεταξύ, θα ξεχάσουμε τι είναι η ελευθερία, θα χάσουμε την ικανότητα να επωφελούμαστε απ' αυτήν – και αν τυχόν κάποιος επιβάλλει αυτή την ελευθερία, τότε όλος ο κόσμος θα εξεγερθεί εναντίον της αναρχικής και παράλογης αυτής αταξίας. Ίσως είναι κοντά η μέρα που η αστυνομία θα μας απαγορεύει να πλάθουμε νέες εικόνες, δηλαδή εικόνες που δεν γίνεται να κατανοηθούν χωρίς προσπάθεια της φαντασίας. Έχουμε ήδη πάρει αυτό τον δρόμο.

Τα εξαρτημένα ανακλαστικά είναι αυθόρμητες και αυτόματες αντιδράσεις σ' ένα σήμα. Το ζώο με τα λιγότερα εξαρτημένα ανακλαστικά είναι το παιδί, που κατέχει τη μέγιστη διαθέσιμη ελευθερία δράσης. Σ' αυτήν ακριβώς την ελευθερία δράσης επιτίθεται η κοινωνική εκπαίδευση. Η κοινωνική εκπαίδευση είναι η επιβολή στον άνθρωπο όσο περισσότερων γίνεται χρησιμικών και άχρηστων εξαρτημένων ανακλαστικών. Αλλά όσο περισσότερο αναπτύσσεται μια κουλτούρα, τόσο περισσότερο η διαθέσιμη ενέργεια απορροφάται σε μια ενεργειακή αλύσωση, που εξαρτάται από την σηματοδοτική εκπαίδευση. Έτσι, η μνήμη γίνεται η πολυτιμότερη ικανότητα, από κοινωνικής απόψεως. Η ποσότητα εξαρτημένων ανακλαστικών που οφείλει να μάθει ο σύγχρονος άνθρωπος είναι τεράστια, κι έτσι οι επαναστάσεις στην εκπαίδευση τείνουν πάντοτε να την απελευθερώνουν από τις αυτοματοποιήσεις που εντάσσονται ολοένα περισσότερο στη συμπεριφορά του ανθρώπου.

Αν ο Μαλντονάντο είχε δίκιο, αν στο εξής οι επαναστατικές δράσεις στον τομέα της εκπαίδευσης μπορούσαν να συμβούν μόνο στα πλαίσια της επίσημης εκπαίδευσης, αυτό θα σήμαινε ότι δεν θα μπορεί να υπάρξει επανάσταση στην εκπαίδευση, επειδή κανένα σύστημα δεν μπορεί ν' ανανεωθεί εκ των έσω. Η άποψη αυτή αποτελεί μια οριστική προδοσία της παράδοσης του παλιού Μπάουχαους, μια εγκατάλειψη που ανατρέπει όλα όσα κερδήθηκαν από τον Ζαν-Ζακ Ρουσό και μετά.

Ωστόσο, η χειρότερη συνέπεια της εσφαλμένης δημοκρατικής παιδείας θα είναι πάντοτε η ιδέα ότι κανείς δεν πρέπει να διακινδυνεύει περισσότερο απ' τους άλλους στην σύγχρονη κοινωνία. Αν έτσι αλυσοδεθεί η ανθρώπινη δραστηριότητα, θα υποταγεί στους νόμους του μέγιστου αριθμού, ή μάλλον στον νόμο του ασθενέστερου κρίκου που ορίζει τη δύναμη της αλυσίδας.

Η τεχνική είναι η τυποποίηση μιας διαδικασίας δια μέσου ταυτόσημων επαναλήψεων. Πρόκειται για την περιστολή μιας δράσης στο οικονομικό της πλαίσιο. Απεναντίας, η τέχνη είναι η ποικιλότητα και η διαφοροποίηση μιας διαδικασίας με στόχο την ανάπτυξή της προς τη μέγιστη εντυπωτική



σπουδαιότητα. Συνεπώς η καλλιτεχνική εμπειρία είναι μια εμπειρία αξιολόγησης, σπουδαιότητας ή μεγαλείου. Η καλλιτεχνική δημιουργία είναι η εντυπωτική δημιουργία. Το φτώχεμα του τομέα του εντυπωσιακού στην σύγχρονη κοινωνία, στην οποία η τέχνη παίζει μόνο παρασιτικό ρόλο, αφήνει να επιβιώνουν μόνον οι άμεσα δημοφιλείς και δημοσιογραφικές εντυπώσεις. Η δημοσιογραφία του εντυπωσιασμού και η διαφήμιση αποτελούν τα έσχατα απομεινάρια αυτού που ήταν κάποτε οι τέχνες· μα οι επιστήμονες και οι ορθολογιστές δεν ανέχονται ούτε καν αυτές τις κατώτερες μορφές του εντυπωσιακού. Στο *The Aim of Education* [Ο σκοπός της εκπαίδευσης], ο Α. Ν. Ουάιτχεντ γράφει σχετικά: «Οι ιδέες που έμειναν αχρησιμοποίητες, είναι σαφώς επιβλαβείς. Μπορώ να φανταστώ ένα σύνολο όντων, που θα μπορούσαν να δυναμώνουν την ψυχή τους με την παθητική ανασκόπηση ασύνδετων ιδεών. Η ανθρωπότητα δεν έχει φτιαχτεί έτσι —εκτός ίσως από μερικούς εκδότες εφημερίδων».

**Η τέχνη είναι μια πράξη που αποτελεί αυτοσκοπό. Η τεχνική είναι η ίδια πράξη μετασχηματισμένη σε μέσον.** Πρόκειται για δυο διαφορετικές οπτικές του ίδιου φαινομένου. Η καλλιτεχνική οπτική είναι μη συνεκτική, βλέπει το πράγμα σαν κατι **μοναδικό**. Ωστόσο, στην τεχνική, το ίδιο πράγμα συνδυάζεται σ' ένα ποσοτικό σύστημα. Τυπικό παράδειγμα αυτού αποτελεί η ζωγραφική του Μόντριαν. Αν την επαναλάβουμε τεχνικά, δίνει τα σκοτσέζικα υφάσματα. «Μιλώ για νόημα, σημαίνει μιλώ με ποσότητες», λέει ο Ουάιτχεντ. Μιλώ για εντυπωσιασμό, σημαίνει μιλώ με ποιότητες. Καλλιτεχνικά πειράματα εξακολουθούν να υπάρχουν, αλλά δεν υπάρχει πλέον πειραματικό πεδίο.

Η ικανότητα πραγμάτωσης τείνει να μειώνει την ικανότητα να ονειρευόμαστε και να φανταζόμαστε· και η ικανότητα να γνωρίζουμε τείνει να περιστέλλει τη θέληση να πραγματώνουμε. Έτσι, όσο γερνάει ο άνθρωπος, τόσο απομακρύνεται από την πραγματικότητα. Ο χρόνος μετράει ολοένα λιγότερο, γίνεται ολοένα πιο άδειος ή σύντομος, ολοένα πιο γρήγορος, μέχρι που έρχεται η στιγμή που ο χρόνος τρέχει με την ταχύτητα της αδρανούς ύλης, και πεθαίνουμε. Συνεπώς μπορούμε να πούμε ότι η ζωή είναι μια αντίσταση εναντίον της ταχύτητας. Επειδή ακινησία και ταχύτητα είναι ταυτόσημες, ο θάνατος ταυτίζεται μ' αυτές.

Η ταχύτητα παραγωγής, στην οποία αποσκοπεί η καθαρή τεχνική, είναι καθεαυτή μόνον η προσέγγιση σε μία κατάσταση θανάτου. Όπως το όργανο ή το εργαλείο επιτρέπει στον άνθρωπο ν' απομακρύνεται από το αντικείμενο που επεξεργάζεται, έτσι και όλες οι χρήσεις οργάνων είναι αποστασιοποιήσεις του ανθρώπου από την πραγματικότητα, που είναι το βιώνόμενο.

Απεναντίας, η τέχνη εκτιμά την πραγματικότητα, είναι μια αξιολόγηση που φτάνει μέχρι τη διαιώνιση της στιγμής. Η τέχνη κάνει απλώς την πραγματικότητα πολύτιμη, ενώ η τεχνική την απαξιώνει. Μοναδικός σκοπός της τέχνης είναι να κάνει πολύτιμες **τις ανθρώπινες δράσεις**, χρησιμοποιώντας τα μέσα που επιτρέπει και απαιτεί η ανάπτυξη της εποχής της.



## Η τέχνη και ο βιομηχανικός σχεδιασμός

Τα όργανα που επινοούνται σήμερα για να φάμε απλώς το φαγητό μας, είναι τόσο πολύπλοκα ώστε απαιτούν μια σχεδόν πανεπιστημιακή μαθητεία. Στο τέλος, θα τρώμε με τα χέρια. Οι φονξιοναλιστές υπερέβαλαν τη σημασία, τις διαστάσεις της πραγματικής δουλειάς τους, που στόχο είχε ν' απλουστεύσει την πρακτική ζωή. Ώθησαν αυτή την απλούστευση στην άκρα πολυπλοκότητά της. Πρόκειται για ζήτημα μόδας, και δεν έχει καμιά σημασία αν αναγνωρίζουμε ότι υπάρχουν διακοσμητικές πράξεις ή και διακοσμητικά γεύματα: ότι η λέξη χρησιμότητα κατονομάζει κάτι πολύ σχετικό και μάλιστα πολύ μακρινό από κείνο που μπορούμε να ονομάσουμε αναγκαιότητα. Η διαπίστωση αυτή μπορεί να ξανανοίξει στον άνθρωπο τη δυνατότητα και την αμχανία της επιλογής, κι έτσι να τον κάνει να ξαναβρεί το γούστο του.

Η εικόνα δεν έχει γεύση, ούτε η αφαίρεση, ούτε η έκφραση καθαρά ποσοτικών υπολογισμών. Αυτό που ονομάζουμε καλό γούστο είναι συνήθως η πλήρης απουσία αισθητηριακών επιδράσεων, δηλαδή «γεύσης»<sup>2</sup>.

Η εικόνα με καθαρά χρώματα, η ανοστιά της καθαρότητας και η γκριζα μονοτονία της πλήρους συμμετροποίησης των χρωμάτων, είναι τα δυο όρια μεταξύ των οποίων οφείλουμε να μαγειρεύουμε.

Η αυτοαποκαλούμενη αισθητική του βιομηχανικού σχεδιασμού [Industrial Design] έχει ως σκοπό να καταστήσει ανώνυμα τα αντικείμενα πρακτικής χρήσης, να τα κάνει κατά κάποιον τρόπο αόρατα. Χωρίς αυτή την καθαρτήρια δραστηριότητα, η σύγχρονη ζωή θα ήταν ένα αδιανόητο, αβίωτο παζάρι.

Δύο παρανοήσεις περικλείονται στη φονξιοναλιστική ή τεχνοκρατική σύλληψη της μηχανής: πρώτον, ότι οι βιομηχανικές μηχανές έχουν για μοναδικό σκοπό την αναπαραγωγή. Απεναντίας οι μηχανές, ως τελειοποιημένα εργαλεία, δίνουν τα μέσα για τη δημιουργία απaráμιλλων αντικειμένων, αδιανόητα σε μια πιο πρωτόγονη τεχνική.

Αλλά η χειρότερη παρανόηση είναι η ιδέα ότι μπορούμε να δημιουργήσουμε μια τέχνη που θα βρίσκεται στο ύψος της δραματικής, ποιητικής και καλλιτεχνικής έντασης του πρωτότυπου. Ακόμα και το πιο πιστό χειροποίητο αντίγραφο ενός έργου τέχνης συνεπάγεται εξασθένηση αυτής της έντασης, έστω κι αν έγινε από τον ίδιο καλλιτέχνη που δημιούργησε το πρωτότυπο. Ο λόγος είναι απλός. Η γνήσια δημιουργία θέτει τον καλλιτέχνη σε μια κατάσταση εξορίας, που μπορεί να την θέσει υπό έλεγχο μόνον αν παλέψει ως το τέλος. Αυτή η κινητοποίηση όλων των επινοητικών και μορφικών πόρων, αυτός ο συναρπαστικός αγώνας με την ύλη, δεν αντι-

2. Ο Γιόρν παίζει εδώ με τη λέξη *goût*, που σημαίνει γούστο, γεύση (μία από τις πέντε αισθήσεις) και «γεύση» (αίσθηση της σωματικής, νοητικής ή συναισθηματικής επαφής μας με κάτι) [σ.τ.μ.]



γράφεται. Είναι μοναδικός κάθε φορά και στον καθένα. Εδώ βρίσκεται το μυστικό της μαγικής δύναμης της τέχνης. Είναι η ποιοτική διάκριση μεταξύ της ασήμαντης πράξης της ρουτίνας, της τεχνικής, και της εκδήλωσης των έσχατων ανθρωπίνων δυνατοτήτων μέσα από ένα φαινομενικά ανεπίλυτο (επειδή τίθεται για πρώτη φορά) πρόβλημα.

Ο Rony εξηγεί πως «το πρώτο νοητικό στάδιο της ανθρωπότητας πρέπει να ήταν ο φετιχισμός. Αλλά ο πρωτόγονος, όσο παλιά κι αν ανατρέξουμε, χρησιμοποιεί την μηχανική παραγωγή μαζί με τη μαγεία. Μόνον όταν ένα τεχνικό πρόβλημα παραμένει άλυτο, καταφεύγει στη μαγεία. Υπάρχει ένας τοτεμισμός της αλιείας, όταν το ψάρεμα είναι δύσκολο. Αλλά και το σφάλμα αυτό έχει λογική, διότι για πολλούς αιώνες η εμπειρία δεν μπορούσε να αντιπαρατάξει κάποιους, μη-αντιληπτούς ακόμα, μηχανικούς δεσμούς στις συμπαθητικές φαντασίες [imaginationes sympathiques]. Διότι τότε θ' αντιλαμβάνονταν την ανικανότητά της να θεμελιώσει μια τεχνική».

Αυτή η επιχειρηματολογία δείχνει με αναμφισβήτητη διαύγεια πού έχουμε φτάσει σήμερα. Μου φαίνεται, όμως, ότι τα γεγονότα που εκθέτουμε εδώ αποδεικνύουν, μια για πάντα, ότι **η σαγηνευτική δύναμη της μαγείας ή των τεχνών εξηγείται χωρίς καμιά αντίφαση, με βάση τους ενεργειακούς νόμους της μηχανικής επιστήμης.**

Άλλο πράγμα είναι η σχέση τέχνης και τεχνικής. Την έχουμε ήδη ορίσει ως αντίθεση μεταξύ της πράξης ως σκοπού και της πράξης ως μέσου. Αυτό αρκεί.

Απομένει η πρόθεση, αυτό είν' όλο. Υπάρχουν άνθρωποι που επιθυμούν μόνο να προσαρμόζονται στις περιστάσεις, κι εμείς που δεν το δεχόμαστε. Δεν μπορεί να υπάρξει συμφωνία μεταξύ μας. Υπάρχει κηρυγμένος πόλεμος μεταξύ εκείνων που θέλουν να **ζουν ως καλλιτέχνες** κι εκείνων που θέλουν να υποκλίνονται στον επιστημονικό εμπειρισμό. Η μαγική στάση είναι παράλογη. Σύμφωνοι. Μένει, όμως, να μάθουμε ποια συγκεκριμένη μαγεία θα καταφέρουμε να εφεύρουμε, αν διαλύσουμε τις δεισιδαιμονίες που αφθονούν σήμερα για το ζήτημα της κλασικής δεισιδαιμονίας. Κάθε απόπειρα να μετασχηματίσουμε τον κόσμο σύμφωνα με τις επιθυμίες μας ήταν ανέκαθεν, και θα είναι πάντοτε, παραλογισμός και τίποτ' άλλο. Αλλά για τον καλλιτέχνη και για όσους έχουν καλλιτεχνικό πνεύμα, αυτό είναι η ζωή. Ίσως ο Ρονύ το κατανοήσει, αν ξεκινήσει να σβήνει τις εσφαλμένες συμβολιστικές και πολιτισμικές συλλήψεις των μαγικών ορισμών του. Τότε θα έβλεπε πως το μαγικό φαινόμενο, **στην καθαρότητά του**, είναι η μοναδική πράξη που έχει αληθινά νόημα για την ανθρωπινή ύπαρξη.

Τυχαίο είναι ό,τι δεν έχει προβλεφτεί, το νέο, η αλλαγή. Από την ύλη γνωρίζουμε μόνον αυτό που αλλάζει, αυτό που υφίσταται τις επιδράσεις του τυχαίου. Το τυχαίο είναι η πραγματικότητα της ύλης. Το τυχαίο αποτελεί το παιχνίδι, και η τέχνη είναι παιχνίδι. Το στοίχημα είναι η διακινδύνευση της προόδου. Έτσι, η πρόοδος δεν είναι αναγκαιότητα. Είναι πολυτέλεια, εγκατάλειψη, η εκδήλωση μιας παρουσίας, μιας άχρηστης ενέργειας. Όστε η πρόοδος δεν είναι αναπόφευκτη και οι τέχνες δεν είναι αναγκαίες



αλλά πρόοδος χωρίς τέχνη είναι αδύνατη.

«Στην περίπτωση που δεν γνωρίζουμε τίποτα απολύτως, είναι βέβαιο ότι η μόνη κατάλληλη στάση είναι η έκπληξη, η κατάπληξη, η κατόπιν εορτής δράση ή —αν αυτό είναι αναγκαίο— το ποντάρισμα στο τυχαίο. Ευτυχώς όμως, αν η ζωή είναι αρκετά φτωχή σε βεβαιότητες, είναι ίσως ακόμα φτωχότερη σε απόλυτα νέες καταστάσεις: η σφαιρική γνώση μας είναι τόσο συγκεχυμένη, ώστε δεν βρισκόμαστε σχεδόν ποτέ σε ένα εξ ολοκλήρου απρόβλεπτο συμβάν». Η εφαρμογή του επιστημονικού προγράμματος θα εκμηδενίσει τη δυνατότητα να συναντήσουμε το καινούργιο. Το αποτέλεσμα θα είναι βέβαιο: ο άνθρωπος δεν θα έχει πλέον ανάγκη τη νοημοσύνη, η ζωή του θα είναι **εξασφαλισμένη** απ' άκρου εις άκρον, αν δεχτεί να ενεργεί μηχανικά **κάνοντας πάντοτε κάτι με προβλέψιμη κατάληξη**.

Μια κάποια δόση άγνοιας είναι αναγκαία για την ύπαρξη μιας πιθανότητας, αλλιώς αυτή δεν θα ήταν πειραματικής φύσης. Σκοπός της πιθανότητας είναι να ανακοινώνει τους νόμους της πρόβλεψης ή να γνωρίζει το πραγματικό. Κάθε πιθανότητα περιλαμβάνει δυο πράγματα: ένα μελλοντικό συμβάν και την παρούσα γνώση μας, που είναι τα δυο θεμελιώδη συμπληρωματικά πράγματα.

Οι επιστήμονες των πιθανοτήτων, όπως ο Μαρσέλ Μπολ, θέλουν ν' αγνοούν το γεγονός ότι η ταύτιση της παρούσας γνώσης με το μελλοντικό συμβάν αποκλείει κάθε συμβάν, και αφαιρεί τη διάσταση του παρόντος από κάθε γνώση. Αγνοούν και ότι εκείνο που δεν έχει ήδη προβλεφτεί, δεν **μπορούμε** να το προβλέψουμε ποτέ. Αν «πιθανότητα είναι η ακριβής έκφραση του τυχαίου στην ιδιαίτερη περίπτωση ενός **μόνου και μοναδικού** συμβάντος», τότε δεν υπάρχει καμιά απολύτως δυνατότητα πρόβλεψης, αφού πρόβλεψη είναι επανάληψη, και αν μπορούμε να προβλέψουμε κάτι, αυτό σημαίνει πως δεν υπήρξε μια αληθινά μοναδική περίπτωση. Το τυχαίο δεν μεταφράζεται. **Το τυχαίο** είναι και θα παραμείνει **το αντίθετο του πιθανού**. Οι Αμερικανοί δεν είχαν προβλέψει την εμφάνιση του Σπούτνικ. Αυτό είναι ανεπανόρθωτο. Το ζήτημα δεν είναι να γνωρίζουμε «αφηρημένα» αλλά να γνωρίζουμε αν γνωρίζουμε ή, ακριβέστερα, αν μπορούμε ν' απαντήσουμε μ' ένα ναι ή μ' ένα όχι τη στιγμή που παίζονται τα πράγματα, τη στιγμή ακριβώς που επιβάλλεται να επιλέξουμε. Αυτό δεν είναι υποκειμενικό ζήτημα, αλλά ζήτημα σχέσης, κλίμακας, παρατήρησης. Αν η στατιστική επιστήμη θέλει να συνεισφέρει, όπως ισχυρίζεται ότι μπορεί, στην ελαχιστοποίηση της τεράστιας απόστασης που έχει δημιουργηθεί μεταξύ των επιστημών των ανθρώπινων γεγονότων (δηλαδή των τεχνών) και των επιστημών του υλικού κόσμου, τότε είναι αναγκαίο να γίνουν οι επιστήμονες πιο μετριοπαθείς όσον αφορά στη σπουδαιότητα της δραστηριότητάς τους.







Σχέδιο του Μαξ Ερνστ

«Ποιά είναι η ασθένεια από την οποία δεν γλιτώνει το σύμπαν; Είναι Η υγεία. Η υγεία δεν υπάρχει. Υπάρχουν όμως οι υγείες, υγείες διαδοχικές, που αποτελούν κομμάτια ασθενειών, ασταθείς ισορροπίες στα όρια της παθολογίας. Κι αυτά τα κομμάτια έχουν κοινό παρονομαστή την κόπωση. Την κόπωση στην καθολική και τη δική μας πραγματικότητα, την κόπωση από το πιπίλισμα νεκρών μυθολογιών.

» Όσο παράξενο κι αν φαίνεται, ανάμεσα στη γέννηση και τον θάνατο δεν υπάρχει αρκετή θλίψη ούτε αρκετή χαρά.

» Δεν υπάρχει παρακμή, ούτε πρόοδος. Η παρακμή και η πρόοδος είναι αυθαίρετοι τρόποι με τους οποίους κατανομάζουμε ηθικά μια αλλαγή, μια τροποποίηση. Βέβαια, κάποια αλλαγή συμβαίνει. Αλλά για να κρίνουμε την κατεύθυνση της κίνησης αυτής, όπως κάνουμε θεωρώντας ότι πρόκειται για παρακμή ή για πρόοδο, χρειαζόμαστε σημεία αναφοράς που δικαίως λείπουν. Όταν ένας δρόμος δεν είναι εντελώς οριζόντιος, αποκαλείται άνοδος ή κάθοδος. Αλλά και τα δυο αυτά ονόματα είναι εντελώς σχετικά, δεν είναι απόλυτα. Το ίδιο συμβαίνει με την παρακμή ή την πρόοδο που βιώνουμε.

» Το φυσικό παιχνίδι των δυνάμεων απονέμει δικαιοσύνη, αλλά όχι όπως την εννοούμε εμείς. Στρογγυλοκάθεται μ' όλο του το βάρος πάνω στην απλή χρησιμότητα των πραγμάτων. Καταργεί τις επικίνδυνες ή μάλλον άχρηστες χειρονομίες, και μόνον οι υπόλοιπες έχουν το δικαίωμα ν' αναπαράγονται. Αυτή είναι όλη κι όλη η ανταμοιβή τους. Αλλά δεν χρειάζεται να πολυασχολούμαστε μ' αυτήν. Δεν υπαγορεύει τα διατάγματά της· τα πραγματώνει.

» Η αναζήτηση του νέου: ιδού η κινητήρια δύναμη κάθε αισθητικής.

» Αυτή η διανοητική κόπωση αποτελεί μέρος ολόκληρης της πολιτισμένης ζωής μας, συνδέοντας τις αρθρώσεις της. Αποτελεί μέρος, συνέπεια και αιτία της. Την καθοδηγεί. Αυτή προστατεύει τις εφευρέσεις και τις ανακαλύψεις. Και μέσα στην πραγμάτωση της πολιτισμένης ζωής μας, αντλεί νέες δυνάμεις για να προστατεύσουν τις νέες εφευρέσεις, τις νέες ανακαλύψεις. Δεν είναι πλέον τύχημα, ούτε εξαίρεση. Ούτε διαχωρίζεται απ' τη νόηση. Είναι συνεχής. Είναι μια νέα κατάσταση της νόησης, μια κατάσταση που καθημερινά, όλο και περισσότερο μετανοεί. Είναι η νοημοσύνη».

Jean Epstein, *La Poésie d' Aujourd'hui: Un Nouvel Etat de l'Intelligence* [Η σημερινή ποίηση: μία νέα κατάσταση της νόησης].





Στοιχείο βάσης: σχέδιο του Alechinsky.

## 1. ΟΙ ΚΑΤΑΣΤΑΣΙΑΚΟΙ ΚΑΙ Η ΑΥΤΟΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ<sup>1</sup>

«Στην έννοια της στιγμής θα πρέπει λοιπόν να προσθέσουμε την έννοια του συμβάντος, που την διορθώνει και την ολοκληρώνει. Τι είναι το συμβάν; Μόλις το είπαμε: κάτι αποτελεσματικά αιφνίδιο... Μια μορφή μπορεί να προσλάβει την ιδιότητα της καινοτομίας και της επανάστασης, χωρίς αυτή καθαυτή να είναι συμβάν, μόνο και μόνον επειδή μεταφέρεται από 'να περιβάλλον που δρα με γοργό ρυθμό σ' ένα περιβάλλον που βραδυπορεί, ή το αντίστροφο. Αλλά μπορεί να είναι και ένα μορφικό συμβάν χωρίς να είναι συγχρόνως και ιστορικό συμβάν.

Αυτή ακριβώς η πολλαπλότητα των παραγόντων αντιτίθεται στη μονολιθικότητα του ντετερμινισμού και, κατακερματίζοντάς τον σε απειράριθμες δράσεις και αντιδράσεις, προκαλεί παντού ρωγμές και αντινομίες. Μέσα σ' αυτούς τους φανταστικούς κόσμους, στους οποίους ο καλλιτέχνης είναι ο γεωμέτρης και ο μηχανικός, ο φυσικός και ο χημικός, ο ψυχολόγος και ο ιστορικός, η μορφή, με το παιχνίδι των μεταμορφώσεων, προχωρεί αδιάκοπα από την αναγκαιότητά της στην ελευθερία της».

Herni Focillon, *Η Ζωή των μορφών*<sup>2</sup>

Είναι αρκετά εκπληκτικό που σχεδόν κανείς μέχρι σήμερα δεν τολμά ' αναπτύξει τη σκέψη της αυτοματοποίησης μέχρι τις έσχατες συνέπειές της. Γι' αυτό, δεν υπάρχουν αυθεντικές προοπτικές. Κυριαρχεί μάλλον η εντύπωση ότι οι μηχανικοί, οι επιστήμονες και οι κοινωνιολόγοι προσπαθούν να την περάσουν λαθραία στην κοινωνία.

Ωστόσο, η αυτοματοποίηση βρίσκεται σήμερα στο επίκεντρο του προβλήματος της σοσιαλιστικής κυριάρχησης της παραγωγής και της υπεροχής του ελεύθερου χρόνου σε σχέση με τον εργάσιμο. Το ζήτημα της αυτοματοποίησης είναι φορτισμένο περισσότερο από κάθε άλλο με θετικές και αρνητικές δυνατότητες.

Στόχος του σοσιαλισμού είναι η αφθονία: ο μεγαλύτερος αριθμός αγαθών στον μεγαλύτερο αριθμό ανθρώπων. Αυτός ο στόχος υπονοεί στατιστικά τη μεγαλύτερη δυνατή μείωση των εμφανίσεων του απρόβλεπτου. Η αύξηση του αριθμού των αγαθών μειώνει την αξία του καθενός τους. Αυτή η απαξίωση όλων των ανθρώπινων αγαθών μέχρι του σημείου της σχεδόν απόλυτης εξουδετέρωσης, θα είναι το αναπόφευκτο αποτέλεσμα μιας καθαρά επιστημονικής ανάπτυξης του σοσιαλισμού. Είναι λυπηρό το πόσο οι διανοούμενοι δεν ξεπερνούν αυτή την ιδέα της μηχανικής αναπαραγωγής, και

1. Το κείμενο αυτό αναδημοσιεύτηκε, χωρίς το απόσπασμα από το βιβλίο του Φοισιγόν, στο πρώτο τεύχος της επιθεώρησης *Internationale Situationniste*, τον Ιούνιο του 1958. Πρώτη δημοσίευση στα ελληνικά, στο περιοδικό *Τέλος τού Εικοστού Αιώνα* (1981). Περιλαμβάνεται στην ανθολογία κειμένων της Καταστασιακής Διεθνούς *Το Ξεπέραςμα της τέχνης* (εκδ. Ύψιλον/βιβλία, 1986, ανατ. 1999) [σ.τ.μ.]

2. Ελλ. έκδ. Νεφέλη, 1982, μετάφραση Αφροδίτη Κούρια [σ.τ.μ.]



προετοιμάζουν την προσαρμογή του ανθρώπου σ' αυτό το άχρωμο και συμμετροποιημένο μέλλον. Με αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες, που είναι ειδικευμένοι στην αναζήτηση του μοναδικού, να στρέφονται με εχθρότητα, ολοένα περισσότεροι, εναντίον του σοσιαλισμού. Από την άλλη πλευρά, οι πολιτικοί του σοσιαλισμού αντιμετωπίζουν με καχυποψία όλες τις εκδηλώσεις καλλιτεχνικής πρωτοτυπίας ή δύναμης.

Προσκολλημένοι στις κομφορμιστικές θέσεις τους, οι μεν και οι δε δείχνουν μια δυσπιστία απέναντι στην αυτοματοποίηση, η οποία μπορεί ν' αμφισβητήσει εκ νέου βαθύτατα τις οικονομικές και πολιτισμικές συλλήψεις τους. Σ' όλες τις «πρωτοποριακές» τάσεις επικρατεί μια ηττοπάθεια απέναντι στην αυτοματοποίηση ή καλύτερα μια υποτίμηση των θετικών στοιχείων του μέλλοντος, που τα πρώτα βήματα της αυτοματοποίησης φανερώνουν απρόσμενα ότι δεν είναι διόλου μακρινό. Την ίδια στιγμή, οι αντιδραστικές δυνάμεις επιδεικνύουν μια ηλίθια αισιοδοξία.

Ένα ανέκδοτο είναι αποκαλυπτικό. Πέρυσι, στην επιθεώρηση *Quatrième Internationale* [Τέταρτη Διεθνής], ο μαρξιστής αγωνιστής Livio Maitan ανέφερε ότι ένας ιταλός παπάς είχε ήδη προτείνει να γίνεται και δεύτερη εβδομαδιαία λειτουργία, αφού έχει αυξηθεί ο ελεύθερος χρόνος. Ο Μαϊτάν απαντούσε: «Το σφάλμα βρίσκεται στην άποψη ότι ο άνθρωπος της νέας κοινωνίας θα είναι ίδιος με τον σημερινό, ενώ στην πραγματικότητα θα έχει ανάγκες και απαιτήσεις τελείως διαφορετικές, που μας είναι δύσκολο ακόμα και να φανταστούμε». Το σφάλμα του Μαϊτάν βρίσκεται στο ότι παραπέμπει στο μακρινό μέλλον τις νέες απαιτήσεις, που του είναι «δύσκολο ακόμα και να φανταστεί».

Ο διαλεκτικός ρόλος του πνεύματος είναι να στρέφει τη δυνατότητα προς τις επιθυμητές μορφές. Ο Μαϊτάν ξεχνά ότι, όπως λέει το *Κομμουνιστικό μανιφέστο*, πάντοτε «τα στοιχεία της νέας κοινωνίας σχηματίζονται μέσα στην παλιά». Έτσι, τα στοιχεία της νέας ζωής πρέπει κιόλας να διαμορφώνονται ανάμεσά μας —στο πεδίο της κουλτούρας— και είναι στο χέρι μας να τα χρησιμοποιήσουμε για να δώσουμε πάθος στη διαμάχη.

Ο σοσιαλισμός, που τείνει στην πληρέστερη απελευθέρωση των ενεργειών και των ικανοτήτων που ενυπάρχουν σε κάθε άτομο, θα υποχρεωθεί να δει την αυτοματοποίηση ως τάση καθ' εαυτή αντιπροοδευτική, που θα γίνει προοδευτική μόνο μέσα από τη σχέση της με καινούριες προκλήσεις, ικανές να εξωτερικεύσουν τις λανθάνουσες ενεργητικότητες του ανθρώπου. Αν, όπως ισχυρίζονται οι επιστήμονες και οι τεχνικοί, η αυτοματοποίηση είναι ένα καινούργιο μέσον απελευθέρωσης του ανθρώπου, τότε οφείλει να οδηγήσει σε ξεπέρασμα των προηγούμενων ανθρώπινων δραστηριοτήτων. Αυτό υποχρεώνει την ενεργό φαντασία του ανθρώπου να ξεπεράσει την πραγμάτωση της αυτοματοποίησης. Πού θα βρούμε τις προοπτικές που θα κάνουν τον άνθρωπο κύριο και όχι δούλο της αυτοματοποίησης;

Στη μελέτη του *L' Automation* [Η αυτοματοποίηση], ο Louis Salleron εξηγεί ότι «όπως συμβαίνει σχεδόν πάντοτε με την πρόοδο, η αυτοματοποίηση προσθέτει περισσότερα από όσα αντικαθιστά ή καταργεί». Τι προσθέτει αυ-



τή καθεαυτή η αυτοματοποίηση στη δυνατότητα δράσης του ανθρώπου; Μάθαμε ότι τον καταργεί ολοκληρωτικά στο δικό του πεδίο.

Η κρίση της εκβιομηχάνισης είναι κρίση κατανάλωσης και παραγωγής. Η κρίση της παραγωγής είναι σημαντικότερη από την κρίση της κατανάλωσης, αφού η δεύτερη καθορίζεται από την πρώτη. Αν την μεταφέρουμε στο επίπεδο του ατόμου, η αντίληψη αυτή ισοδυναμεί με την άποψη ότι είναι πιο ικανοποιητικό να δίνεις παρά να παίρνεις, να είσαι ικανός να **προσθέτεις** παρά να **καταργείς**. Άρα η αυτοματοποίηση έχει δυο αντιτιθέμενες προοπτικές: από τη μια μεριά, αφαιρεί από το άτομο τη δυνατότητα να προσθέτει οτιδήποτε προσωπικό στην αυτοματοποιημένη παραγωγή που είναι μία **καθήλωση** της προόδου, και συγχρόνως εξοικονομεί ανθρώπινες ενεργητικότητες οι οποίες, χάρη σ' αυτήν, απελευθερώνονται μαζικά από τις αναπαραγωγικές και μη-δημιουργικές δραστηριότητες. Άρα η αξία της αυτοματοποίησης εξαρτάται από προτάγματα που την ξεπερνούν και που αποδεσμεύουν καινούργιες ανθρώπινες ενεργητικότητες σ' ένα ανώτερο επίπεδο.

Η πειραματική δραστηριότητα στην κουλτούρα σήμερα έχει αυτό το ασύγκριτο πεδίο. Κι εδώ, η ηττοπαθής στάση, η παραίτηση μπροστά στις δυνατότητες της εποχής, είναι σύμπτωμα των παλιών πρωτοποριών που, όπως γράφει ο Εντγκάρ Μορέν, θέλουν μόνο «να γλείψουν ένα παλιό κόκαλο». Ένας σουρεαλιστής ονόματι Βεναγουν γράφει στο δεύτερο τεύχος του *Surréalisme même*, που αποτελεί την τελευταία έκφραση αυτού του κινήματος: «Το πρόβλημα των δραστηριοτήτων του ελεύθερου χρόνου απασχολεί ήδη τους κοινωνιολόγους... Η κοινωνία δεν ζητά πια τεχνικούς, αλλά τραγουδιστές, κλόουν, μπαλαρίνες, ακροβάτες. Μία εργάσιμη μέρα και έξι μέρες ανάπαυση: η ισορροπία ανάμεσα στο σοβαρό και το ασήμαντο, στην τεμπελιά και την εργατικότητα, κοντεύει ν' ανατραπεί... Μέσα στην απραξία του, ο "εργαζόμενος" θα αποβλακώνεται από μια σπασμωδικά επιθετική τηλεόραση, που δεν θα έχει ιδέες και θα ψάχνει για ταλέντα». Αλλά ο υπερρεαλιστής αυτός δεν βλέπει ότι μια βδομάδα με έξι μέρες ανάπαυση δεν πρόκειται να φέρει μια «ανατροπή της ισορροπίας» ανάμεσα στο ασήμαντο και το σοβαρό, αλλά μια **αλλαγή φύσης** του σοβαρού και του ασήμαντου. Το μόνο που προσδοκά είναι συμβιβασμοί, γελοίες αντιστροφές του δεδομένου κόσμου, που τον φαντάζεται, κατ' εικόνα του γερασμένου σουρεαλισμού, σαν άθικτη ελαφρά επιθεώρηση. Γιατί αυτό το μέλλον να ήταν μόνο μία μεγέθυνση της ποταπότητας του παρόντος; Και γιατί «δεν θα έχει ιδέες»; Μήπως αυτό σημαίνει ότι θα του λείπουν σουρεαλιστικές ιδέες σαν κι αυτές του 1924 όπως βελτιώθηκαν το 1936; Πιθανόν. Ή μήπως σημαίνει πως οι μιμητές του σουρεαλισμού σήμερα δεν έχουν ιδέες; Αυτό είναι πασίγνωστο.

Ο καινούργιος ελεύθερος χρόνος μοιάζει με άβυσσο την οποία η σημερινή κοινωνία φαντάζεται πως θα καταφέρει να μπαλώσει πολλαπλασιάζοντας διάφορα ψευτοπαιχνίδια και γελοία μαστορέματα. Ταυτόχρονα, όμως, αποτελούν τη βάση που πάνω της μπορεί να χτιστεί το μεγαλοπρεπέστερο πολιτισμικό κατασκεύασμα από όσα έχει φανταστεί ποτέ ο άνθρωπος. Προφανώς, ο στόχος αυτός δεν περιλαμβάνεται στα ενδιαφέροντα των οπαδών



της αυτοματοποίησης. Ξέρουμε μάλιστα ότι είναι ανταγωνιστικός προς την άμεση τάση της. Αν θέλουμε να κουβεντιάσουμε με τους μηχανικούς, θα πρέπει να περάσουμε στο δικό τους πεδίο ενδιαφέροντος. Ο Μαλντονάντο, που σήμερα διευθύνει την Hochschule für Gestaltung της Ουλμ, υποστηρίζει πως η ανάπτυξη της αυτοματοποίησης καθυστερεί επειδή, εκτός από τους ειδικούς της αυτοματοποίησης από τους οποίους λείπει κάθε γενική πολιτισμική προοπτική, οι νέοι αδιαφορούν πια για την πολυτεχνική οδό. Αλλά ο Μαλντονάντο, αυτός ακριβώς που θα έπρεπε να υποδείξει αυτή τη γενική πολιτισμική προοπτική, την αγνοεί ολοκληρωτικά: **η αυτοματοποίηση θ' αναπτυχθεί γρήγορα μόνον από τη στιγμή που θ' αποσκοπεί σε μια προοπτική αντίθετη από την εγκαθίδρυσή της, και αν ξέρουμε να πραγματώσουμε μια τέτοια γενική προοπτική εφάμιλλη με την πορεία της αυτοματοποίησης.** Ο Μαλντονάντο προτείνει το αντίθετο: πρώτα να ολοκληρώσουμε την αυτοματοποίηση κι έπειτα να δούμε πώς θα την χρησιμοποιήσουμε. Η μέθοδος αυτή θα ήταν συζητήσιμη, αν ο στόχος δεν ήταν η αυτοματοποίηση: επειδή η αυτοματοποίηση δεν είναι μια δράση σ' έναν τομέα, που να προκαλεί μια αντίδραση. Είναι η εξουδετέρωση ενός τομέα, και θα εξουδετερώσει και τα πεδία που βρίσκονται έξω απ' αυτήν, αν δεν επιχειρηθούν συγχρόνως ενάντιες ενέργειες.

Μιλώντας στην εφημερίδα *Le Monde* (5.1.1957) για την εξάπλωση των «χόμπι» ως πραγμάτωση των δυνατοτήτων που οι εργαζόμενοι δεν μπορούν πια να χρησιμοποιήσουν στην επαγγελματική τους δραστηριότητα, ο Pierre Drouin συμπεραίνει ότι μέσα σε κάθε άνθρωπο «κοιμάται ένας δημιουργός». Σήμερα, αυτή η παλιά κοινοτοπία έχει μια καυτή αλήθεια, αν την συνδέσουμε με τις πραγματικές υλικές δυνατότητες της εποχής μας. Ο κοινός δημιουργός πρέπει να ξυπνήσει και το ξύπνημα του μπορεί κάλλιστα να ονομαστεί **καταστασιακό**.

Η ιδέα της τυποποίησης είναι μια προσπάθεια μείωσης και απλούστευσης του μεγαλύτερου αριθμού των ανθρώπινων αναγκών στη μεγαλύτερη ισοσύτητα. Από μας εξαρτάται αν η τυποποίηση θ' ανοίξει τον δρόμο σε πιο ενδιαφέροντα πεδία πειραματισμού. Ανάλογα με το αποτέλεσμα, μπορούμε να καταλήξουμε στην πιο απόλυτη αποκτήνωση της ζωής του ανθρώπου ή στη δυνατότητα μιας ατελείωτης ανακάλυψης νέων επιθυμιών. Αλλά αυτές οι νέες επιθυμίες δεν θα εκδηλωθούν από μόνες τους στο κατασταλακτικό πλαίσιο του κόσμου μας. Χρειάζεται μια κοινή δράση για να τις ανιχνεύσει, να τις εκδηλώσει, να τις πραγματώσει.

(Δημοσιεύτηκε στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Internationale Situationiste*).

## ΚΙΝΗΣΗ ΚΑΙ ΜΟΡΦΗ

## ΓΙΑ ΤΟ ΠΡΟΟΔΕΥΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΔΥΣΥΜΜΕΤΡΙΑ

## 1. Η επικαιρότητα μιας δομημένης τέχνης

(Σχετικά με την έκθεση ταπισερί στην Ουναποθήκη του Clairvaux, στη Dijon)

Μετά από πολλούς αιώνες παράδοσης και αργής εξέλιξης της Τέχνης και της Έκφρασης, φρονούμε ότι ο μεσοπόλεμος χαρακτηρίζεται από τον θαυμασμό που έκτοτε δείχνουν οι καλλιτέχνες και οι διανοούμενοι μπροστά στις μηχανές και τις σύγχρονες βιομηχανικές τεχνικές: ο Φερνάν Λεζέ και ο Λε Κορμπυζιέ, οπαδοί του φουτουρισμού, έχουν όλοι προσκυνήσει αυτό τον τρόπο του είναι και του οράν, άρα του πράττειν, που κηρύσσει πόλεμο στην χειροτεχνία ως μέσον καλλιτεχνικής και πρακτικής παραγωγής...

Ωστόσο, ο άνθρωπος παραμένει πάντοτε το ζωντανό και ζωοποιό επίκεντρο όλων των τεχνικών που έχει επινοήσει: καμία μηχανή δεν μπορεί να περιστείλει τη σπουδαιότητα του χεριού και των πιο πρωτόγονων εργαλείων που χρησιμοποιεί το χέρι (σμίλη, σφυρί, ακόνι), χωρίς να περιστείλει συγχρόνως τη σπουδαιότητα του ίδιου του ανθρώπου.

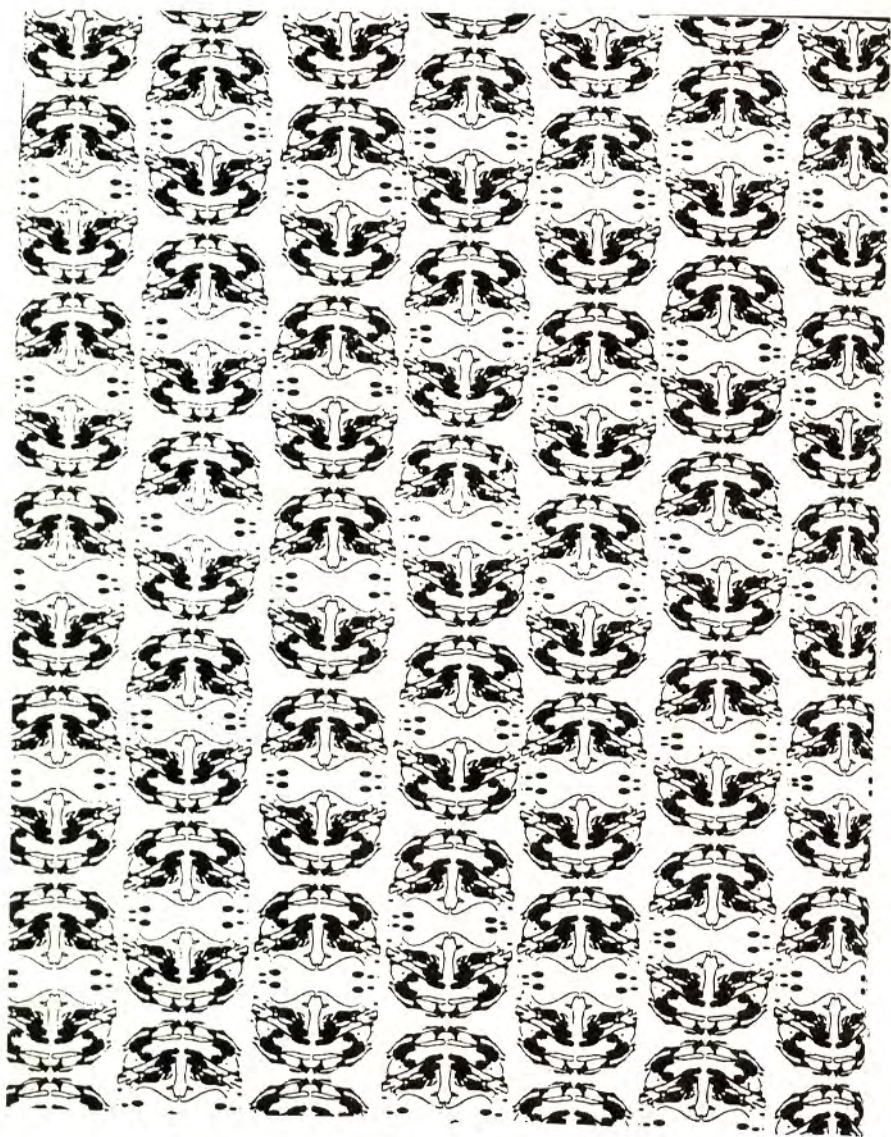
Χάρη σε ολοένα περισσότερους πολύπλοκους και δαπανηρούς μηχανισμούς, η σύγχρονη βιομηχανία συνδυάζει τον εξορθολογισμό με την αυτοματοποίηση, και δεν μπορεί να κάνει τίποτ' άλλο παρά ν' αναπαράγει ολόιδιες σειρές από ανώνυμα κομμάτια σε αριθμό που διαρκώς αυξάνει και με μια διαδικασία που γίνεται ολοένα πιο άκαμπτη.

Αν αυτή η τάση προς την εξουδετέρωση του περιβάλλοντος και των συνθηκών ζωής μας δεν καταπολεμηθεί από μία ενάντια τάση ανα-αξιοδότησης, διάκρισης ή αναζήτησης και δημιουργίας του **μοναδικού**, τότε σε μερικούς αιώνες όλη η ανθρώπινη ζωή θα καταντήσει μια αυτοματοποιημένη, γκριζα, προκαθορισμένη και «εξασφαλισμένη» ζωή, που θα προστατεύεται ολοκληρωτικά χωρίς την ελπίδα του παραμικρού συμβάντος, χωρίς τον κίνδυνο της παραμικρότερης περιπέτειας, χωρίς καμία δυνατότητα εκδήλωσης της νοημοσύνης.

Είναι φυσικό ο καλλιτέχνης, που τελικά σκοπεύει πάντοτε στη δημιουργία του θαύματος, του φαινομενικού, του αριστουργήματος, να προσπαθήσει να μεγεθύνει την περιοχή ενοργάνωσης των εγχειρημάτων του και ν' αναζητήσει, μεταξύ άλλων, στις τεχνικές της χειροτεχνίας, που εγκαταλείπονται από τη μηχανοποιημένη ζωή, τα νέα μέσα για να καταπολεμήσει αυτή καθ' εαυτή την εκμηχάνιση της ζωής.

Ακολουθώντας αυτό τον διαισθητικό δρόμο και με οδηγό την έμπνευση, παρευρισκόμαστε στην έναρξη μιας ανανέωσης η οποία, μετά τον Πόλεμο, υλοποιείται μεταξύ άλλων στις ταπισερί του Jean Lurçat και στα κεραμικά του Πικάσο. Αλλά ακόμα και τα πιο λαμπρά έργα των καλλιτεχνών αυτών δεν έφτασαν μέχρι τα θεμέλια του προβλήματος που έχουμε να λύσουμε: ώστε οδηγούμαστε σε μια εννοιακή και πρακτική επανάσταση του προβλήματος της







καλλιτεχνικής χειροτεχνίας. Η τεχνική της κεραμικής τέχνης του Πικάσο είναι ακριβώς η τεχνική της αρχαίας αγγειοπλαστικής, με μοναδική εξαίρεση ότι εμπνέεται απ' τον ιδιοφυή κόσμο των εικόνων· το ίδιο ισχύει άλλωστε για το έργο του Λουρσά. Ο εξορθολογισμός της δημιουργικής διαδικασίας των ταπισερί του Aubusson είναι μόνο μια απλούστευση, η διαύγαση μιας προϋπάρχουσας κατάστασης πραγμάτων.

Για να εικονογραφήσω αυτή την Αναδρομική Έκθεση Ταπισερί την οποία παρουσιάζουμε σήμερα στους φιλότεχνους της Ντιζόν, απευθύνθηκα στον φίλο μου Pierre Wermaère, που είναι μάστορας και υφαντουργός. Γιατί διάλεξα τον Βέρμεερ; Διότι η περιπέτειά του στον τομέα της ταπισερί έχει τις καταβολές της σε μια πολύ βαθύτερη ανατροπή, αν και θυμίζει πολύ την ανατροπή που έφερε ο Ράσκιν στην Αγγλία την εποχή της Βιομηχανικής επανάστασης: χρησιμοποιεί το ίδιο μαλλί, το ίδιο λεπτό ύφασμα και αντιτάσσει τη χειροποίητη στη μηχανική ύφανση.

Ο Βέρμεερ ξεκίνησε από μια αφηρημένη ζωγραφική, που έκτοτε ονομάζεται «τασισμός» [tachisme, από το tache=κηλίδα], και ήταν η πιο πρωτοποριακή στην εποχή της· στη συνέχεια, ώθησε την εικόνα στην πλήρη διάλυσή της, στο «σημείο μηδέν» της. Κατά κάποιον τρόπο, είχε σκοτώσει τη ζωγραφική· και αντί να σκοτωθεί μαζί της, όπως συνέβη με τον Wols και τον Πόλοκ, την εγκατέλειψε, για να ξαναστοχαστεί την τέχνη του με τη βοήθεια ενός πιο ουδέτερου και συνάμα πιο «συνθετικού» υλικού.

Αν θέλουμε ν' αναζητήσουμε τις πηγές αυτού του ατομικού διαβήματος, θα πρέπει ν' αναφερθούμε στις έρευνες του ζωγράφου Πιέτ Μόντριαν, ο οποίος, κατά την προηγούμενη γενεά, περιέστειλε τη ζωγραφική σε μια απλή δομική διατύπωση: αυτή η τάση προς μια απόλυτη δομή της τέχνης έγινε γνωστή ως το πρόγραμμα ενός **στιλιζαρίσματος της τέχνης** μέσα από τα μαυφέστα της ολλανδικής ομάδας De Stijl, που διεύθυνε ο Βαν Νταϊσμπουργκ.

Την ίδια περίπου εποχή, η μορφική γραμματική της τέχνης του Φερνάν Λεζέ —που τότε ίδρυε την Ακαδημία του στη Γερμανία μαζί με τον Ozenfant— χρησιμοποίησε σαφέστατα την ίδια δομική γλώσσα. Ο Βέρμεερ κι εγώ καταλήξαμε στην πρώτη μας συμφωνία το 1936, μέσα από την κοινή μας αντίθεση σ' αυτό τον τρόπο ενεργείας. Ήμασταν και οι δύο αντίθετοι σ' αυτό που ονομαζόταν «κυβισμός», αλλά επιλέξαμε διαφορετικούς δρόμους για ν' απελευθερωθούμε απ' αυτόν. Ο Βέρμεερ αποδεχόταν ένα είδος γεωμετρισμού, τον οποίο σκόπευε να διαλύσει σιγά-σιγά καταλήγοντας στο πλήρως ανεικονικό· απεναντίας, εγώ αποδεχόμουν την ιδέα του ορθολογισμού: ακολούθησα την Νταντά-Σουρεαλιστική γλώσσα του Αρντ, του Μιρό και του Ερνστ, για να καταλήξω στην αυτόματη γραφή και ζωγραφική. Αρχικά, αυτές οι δύο διαφορετικές διέξοδοι δεν είχαν πολλά κοινά σημεία. Μόνον έπειτα από μακρόχρονη εργασία του καθενός στην δική του κατεύθυνση, οι τροχιές μας έδειξαν, γύρω στο 1947, ότι αποτελούν την κατάκτηση μιας νέας καλλιτεχνικής οπτικής: της «χρωματικής συμμετρίας».

Αν αναπαράγουμε έναν «ασυμμετρικό» πίνακα του Μόντριαν σε μικρό μέγεθος και σε πολλά αντίτυπα, κι έπειτα τα βάλουμε το ένα δίπλα στο άλ-



λο γεμίζοντας μια επιφάνεια, τότε τα επιμέρους σχέδια ενώνονται σ' ένα «συμμετρικό» σύνολο που μοιάζει με σκοτσέζικο υφαντό, με τα οικόσημα των αρχαίων φατριών. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η αρετή του Μόντριαν ήταν ότι αξιοποίησε τις λεπτομέρειες των σκοτσέζικων υφαντών μεγεθύνοντάς τες, ότι τις απάλλαξε από την διαρκή ταυτοτική επανάληψή τους μετασχηματίζοντας τον διάκοσμο σε μοναδικό φαινόμενο: την ασυμμετρία.

Αυτό σημαίνει ότι εμφανώς η ασυμμετρία του Μόντριαν δεν ήταν τίποτα περισσότερο από την αυτόνομη ανάδειξη μιας λεπτομέρειας στο πλαίσιο μιας μεγαλύτερης ενότητας. Η διαδικασία ήταν τυπική για την εποχή εκείνη: μεταξύ άλλων, την χρησιμοποίησε ο Φερνάν Λεζέ όταν μεγέθυνε στους πίνακές του ένα στοιχείο, λόγου χάρη το φυτικό.

Ο «τασισμός» βάδισε προς την αντίθετη κατεύθυνση: αν κοιτάξουμε ένα σκοτσέζικο υφαντό από μακριά, τότε η δομή του χάνεται και αντιλαμβανόμαστε μόνο μια φαινομενικά μονοχρωματική επιφάνεια. Οι ιμπρεσιονιστές και οι πουαντιλιστές [pointillisme, από το point=τελεία] χρησιμοποίησαν αυτό το φαινόμενο για να δημιουργήσουν: τακτοποιούσαν μικρές χρωματικές κηλίδες, έγχρωμα σύνολα που έπρεπε να τα κοιτάξει κανείς από μια ορισμένη απόσταση.

Ο τασισμός έχει το εξής κοινό με τον ιμπρεσιονισμό: εκφράζει μια τάση προς την παρατήρηση από απόσταση, αλλά από μια απόσταση που είναι οικουμενικότερη ή συμπαντικότερη από την απόσταση που ο ιμπρεσιονιστής ζωγράφος επέβαλε μεταξύ του εαυτού του και του θέματός του. Έτσι, ήταν εντελώς φυσικό να τείνει ο Βέρμεερ σ' αυτή την πράξη απορρόφησης του πίνακα του Μόντριαν μέσα στο σκοτσέζικο υφαντό, και στη συνέχεια να προχωρήσει ακόμα περισσότερο προς μια «συμμετροποίηση» της μορφής και του χρωματισμού των υφαντών. Ξεκινήσαμε τη δική μας ταπισερί με βάση αυτό τον φαινομενικά εντελώς γκριζο και άχρωμο κόσμο που ωστόσο, αν εξεταστεί με το μικροσκόπιο, εμφανίζεται πλούσιος σε μορφές και χρώματα. Αυτό εξηγεί τη δουλειά μας. Είδαμε στο μικροσκόπιο και μεγεθύνουμε τον κόσμο του Μόντριαν και τον κόσμο του Λεζέ. Ο κόσμος του Βέρμεερ βλέπεται από το σύμπαν, από μια διαπλανητική και σμικρυσμένη θέση. Έτσι, αυτές οι δύο οπτικές αντιτίθενται η μια στην άλλη και, μέσα στην αντίθεσή τους, βρίσκεται η στιγμή της συμφιλίωσής τους.

Όταν το 1946-47 σκεφτήκαμε να συνεργαστούμε για να δημιουργήσουμε μια νέα ταπισερί, όλα αυτά ήταν ακόμα πολύ αόριστα. Το μοναδικό σημείο στο οποίο συμφωνούσαμε ήταν το ότι είναι ανυπόφορη η διάκριση της ιδέας από την υλοποίησή της. Η εικόνα έπρεπε να πλάθεται αυθόρμητα μέσα στο ίδιο το υλικό, να την εκτελούμε εμείς οι ίδιοι χωρίς τη βοήθεια υπομονετικά επεξεργασμένων σχεδίων. Ο Βέρμεερ έβαλε την τέχνη κι εγώ τον μιμήθηκα υφαινόντας επί έξι μήνες με όλα τα νήματα που βρίσκονταν γύρω μας. Το αποτέλεσμα μας ικανοποίησε.

Ωστόσο, η εκτέλεση του έργου προσέκρουε στο εμπόδιο του χρόνου, στη βραδύτητα της διαδικασίας. Μετά από κείνη την πρώτη δουλειά καταλάβαμε πως ήταν αδύνατον να την ολοκληρώσουμε μόνοι. Έπρεπε να φτιάξουμε μια ομάδα, αλλά ο σχηματισμός αυτής της ομάδας ήταν δύσκολος: η



ομάδα έπρεπε ν' αποτελείται από ανθρώπους που δεν είχαν αλλοτριωθεί, που ήταν νέοι σ' αυτή την τέχνη, προικισμένοι με εφευρετικό πνεύμα και απαλλαγμένοι από το χειροτεχνικό πνεύμα, που συνήθως φέρνει μαζί του τη στεριότητα και τη συστηματική διάκριση δημιουργίας και εκτέλεσης.

Δοκιμάσαμε τα πάντα για να πετύχουμε αυτό τον στόχο· καταστρώσαμε μάλιστα και το χιμαιρικό σχέδιο να εγκατασταθούμε στην Τυνησία, για να φτιάξουμε μια ομάδα με άραβες ταπητουργούς· προφανώς αυτό απέτυχε και η δουλειά έμεινε για πολλά χρόνια στα χαρτιά.

Όταν το 1955 ξαναδοκιμάσαμε να βάλουμε μπροστά το σχέδιό μας, καταλάβαμε πως δεν θα μπορούσαμε να κάνουμε βήμα, αν πρώτα δεν παρουσιάζαμε στο κοινό τα ήδη κεκτημένα αποτελέσματα· προσδοκούσαμε επαφές, ελπίζοντας ότι απ' αυτές θα προέκυπταν ενδεχομένως συνεργάτες που θα ενδιαφέρονταν για την υλοποίηση του προγράμματός μας.

Συγχρόνως, τότε ήταν η κατάλληλη στιγμή για να επιχειρήσουμε έναν συμβιβασμό των διαφορετικών παραδοσιακών τρόπων εκτέλεσης των ταπισερί, ώστε να πραγματοποιηθούν, και για να γίνουμε ικανοί να φτιάχνουμε, σημαντικότερα έργα από κείνα που είχαμε μέχρι τότε κατορθώσει να δημιουργήσουμε.

Δείξαμε στον υφαντή Baudonnet από το Groslay ένα χαρακτηριστικό σχέδιο σε χαρτόνι και μερικές ολοκληρωμένες ταπισερί, κι εκείνος δέχτηκε να φτιάξει το κομμάτι *Θερινά Άνθη*, που παρουσιάζουμε στην Έκθεσή σας· αυτός ο επιδέξιος και διορατικός τεχνίτης κατανόησε με τον καλύτερο τρόπο τα μυστικά των προθέσεών μας και πολλές φορές μας άφησε να εκτελέσουμε εμείς οι ίδιοι κάποιες λεπτομέρειες, που ήταν απαραίτητες για το σύνολο της δουλειάς του. Ο τρόπος εκτέλεσης, που συγγενεύει με της ρωσικής αιογραφίας και ορισμένων αναγεννησιακών τοιχογραφιών, δημιούργησε στην ταπισερί μία αντίθεση μεταξύ των μεγάλων τμημάτων, που έφτιαξε ο Μπωντονέ με μια αρμονική και λεπτή τεχνική, και της δικής μας χοντροκομμένης και δραματικής κατά κάποιον τρόπο δουλειάς. Χάρη στην ευελιξία και την ευφυΐα του κ. Μπωντονέ, το αποτέλεσμα ήταν ικανοποιητικό.

Είναι προφανές ότι μία ισότιμη συνεργασία δύο ή περισσότερων καλλιτεχνών είναι αδύνατη, αν δεν δουλεύουν με ένα στυλιζάρισμα του κοινού φόντου. Η εννοχήστρωση της δουλειάς μας έμοιαζε πολύ με της τζαζ. Όταν δουλεύεις σε μια τέχνη, η σύγκριση με το εκκλησιαστικό όργανο επιβάλλεται δια μιάς· μόνο που εδώ οι μουσικοί φθόγγοι αντικαθίστανται από τα χρώματα. Το ζήτημα ενός ενιαίου στυλ ή μιάς ενιαίας δομικής μορφής δεν τέθηκε ποτέ συνειδητά μεταξύ μας: ο ένας δούλεψε προσωπικά και άφηνε τον άλλο να συνεχίσει, χωρίς κανέναν περιορισμό ή εξειδίκευση. Έτσι, η δόμηση που φτιάξαμε από κοινού είναι το άμεσο και απροσχεδιαστο αποτέλεσμα των όσων είχαμε μάθει από την προηγούμενη γενιά στην Ακαδημία του Λεζέ και της εναντίωσης όλων μας στα δόγματά της.

Το δικό μας στυλ, αν έχουμε τελικά ένα στυλ, είναι προφανές· είναι το αυθόρμητο αποτέλεσμα μιας εποχής που άρχισε γύρω στα 1900 με την ιδέα της δημιουργίας ενός «Νέου Στυλ», η οποία αναγνώρισε, γύρω στα 1925, ότι το



στιλ καθαυτό δεν είναι ποτέ ούτε παλιό ούτε νέο: είναι απλώς και πάντοτε «το στιλ» (de Stijl). Τελικά συμπεράναμε ότι το ζήτημα του στιλ είναι κατά βάθος τόσο προφανές, ώστε δεν χρειάζεται να το συζητάμε· είναι καλύτερα να το αγνοούμε πλήρως ώστε να μην το παραβιάζουμε, ή μάλλον για να έχουμε πάντοτε την ελευθερία να το παραβιάζουμε, αφού αυτό ακριβώς είναι το καλλιτεχνικό παιχνίδι: η εύρεση, μέσα σε μια δομή, εκείνου του στοιχείου που πρέπει να παραβιαστεί. Αυτή η πράξη παραβίασης δίνει στον κόσμο την πολύτιμη όψη **παρουσίας**, πραγματικότητας ή σπουδαιότητας, την οποία ζητά από τον καλλιτέχνη να φέρνει στο φως το **φαντασιακό Μπάουχαους**.

Όταν ο Μόντριαν επινόησε αυτό που αποκαλούσε «αρχή της ασυμμετρίας», συνέλαβε τον πραγματικό φραγμό που μπορούμε να ορθώσουμε στην ανωνυμία της συμμετροποίησης, της εξίσωσης. Έκτοτε, η σύγχρονη επιστήμη κατόρθωσε να βρει στην αρχή της δυσυμμετρίας το ακριβές και οριστικό όριο αυτής της «ασυμμετρίας»· η αρχή της δυσυμμετρίας αφορά στην ισορροπία των αντιθέτων, όπως είναι π.χ. το μαύρο και το λευκό, που αντιπροσωπεύουν τη δυνατότητα μιας ακραίας χρωματικής δυσυμμετρίας, ενώ το γκριζο αντιπροσωπεύει την πλήρη συμμετροποίηση.

Χρησιμοποιήσαμε εδώ τη λέξη «συμμετρία» μ' ένα νόημα που φαίνεται εντελώς καινούργιο, στον καλλιτεχνικό τομέα τουλάχιστον, καίτοι από καιρό αποτελεί συνήθη έννοια για τους επιστήμονες.

Η σύγχρονη επιστήμη την χρησιμοποιεί, λόγου χάρη στη μελέτη της μοριακής βιολογίας, κυρίως για ν' αναδείξει τις διαφορές στη μοριακή σύνθεση των οργανικών και των ανόργανων αλάτων.

Αυτή η καινούργια σημασία της λέξης βάζει τον καλλιτέχνη σε λεπτές καταστάσεις, αφού είναι δεδομένη η διαφορά μεταξύ του νέου δυναμικού ορισμού της και της ουσιωδώς κλασικής και στατικής παλιάς αξίας της.

Προσπαθήσαμε στο εξής να προσαρμοστούμε στο επιστημονικό νόημα των λέξεων συμμετρικό και δυσυμμετρικό, χωρίς ωστόσο να πετύχουμε να εμβαθύνουμε στις λεπτομέρειες του βαθύτερου μηχανισμού τους.

Το μόνο που μπορούμε να βεβαιώσουμε είναι ότι αυτή η νέα σύλληψη φαίνεται να επιτρέπει στον καλλιτέχνη μία πολύ μεγαλύτερη ελευθερία να εκφράζει τις ιδέες του για την υλοποίηση των μορφών.

Το σημαντικό στη δουλειά μας, είναι η ελευθερία που μας δίνει η κατανόηση του γεγονότος ότι η συμμετρική ή η δυσυμμετρική όψη παρουσιάζουν απλώς δύο διαφορετικές οπτικές του ίδιου πράγματος, όλων των πραγμάτων. Μ' ένα αρκετά ισχυρό μικροσκόπιο, οποιοδήποτε γκριζο αναλύεται σε μαύρα ή λευκά σωματίδια ή σε συμπληρωματικά χρώματα, και οποιαδήποτε δυσυμμετρική αντίθεση εναρμονίζεται χάρη στην απόσταση ανάμεσα σ' αυτά και τον παρατηρητή. Το πεδίο δράσης μας βρίσκεται στο παιχνίδι αυτών των δυο στάσεων: της αντικειμενικότητας και της υποκειμενικότητας, ή μάλλον της μέγιστης εμπλοκής μας ανάμεσα σε αντικείμενο και υποκείμενο· και, ό,τι είπαμε εδώ για τα φαινόμενα του χώρου, ισχύει εξ ίσου για τις παρατηρήσεις μας στον χρόνο, όπου ισχύει ο ίδιος κανόνας. Το ίδιο ισχύει και για την αντίθεση της «μοναδικής δημιουργίας» και της «ταυτοτικής αναπαραγωγής».



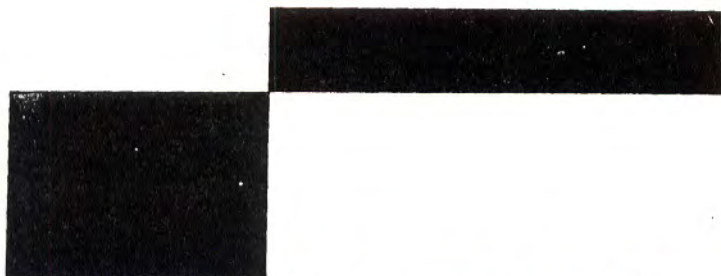
Σταδιακή απαξίωση του στοιχειώδους σχεδίου με μία διαδικασία συμμετροποίησης

Έτσι, η παρατήρηση της παραγωγής ενός μόνο στοιχείου, ακόμα και σε μία εξορθολογισμένη αλυσίδα παραγωγής, μας επιτρέπει να παρευρεθούμε σε μια μοναδική δημιουργία. Δεν έχουμε παρά να δούμε τι συνεπάγεται αυτό.

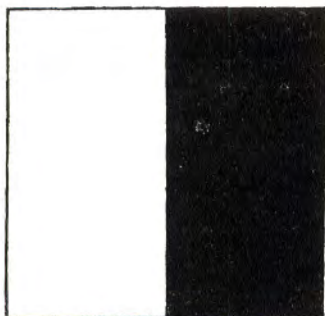
Δεν έχουμε λύσει κανένα πρόβλημά μας, ούτε στην πρακτική επαφή μας με τις ταπισερί, ούτε με τη θεωρία μας της υφαντικής τέχνης. Δεν έχουμε καταλήξει σε τίποτε οριστικό, και όσο ακόμα είναι καιρός αρκούμαστε να εκθέσουμε στην κριτική του κοινού ορισμένες έκδηλες συνέπειες του διαβήματός μας, έτσι ώστε να τις υποβάλλει στην κρίση του συνεπικουρούμενο από τα τόσο όμορφα κομψοτεχνήματα της υφαντουργικής τέχνης που παρουσιάζει αυτή η αναδρομική έκθεση, την οποία η Επιτροπή της Βουργουνδίας μου έκανε την τιμή να κλείσω.

Αλμπίσολα Μαρίνα, 1η Οκτωβρίου 1957

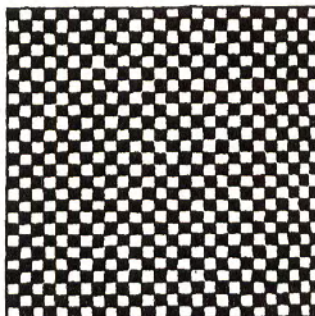




Σύνθεση που προσεγγίζει την τέλεια δισυμμετρία



Χρωματική δισυμμετρία



Χρωματική συμμετρία

Δισυμμετρική και συμμετρική διάταξη ίσης ποσότητας μαύρων και άσπρων τετραγώνων

## 2. Η ανεπάρκεια της επιστημονικής έννοιας της δυσυμμετρίας

«Μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι όλες οι σχέσεις στη φύση διέπονται από μία μόνο πρωταρχική σχέση, τη σχέση **ενός άκρου με το άλλο άκρο**.

Αν συλλάβουμε αυτά τα δυο άκρα ως εκδήλωση της εσωτερικότητας και της εξωτερικότητας, θα βρούμε ότι σ' αυτή την νέα πλαστική τέχνη δεν έχει διαρραγεί ο δεσμός που ενώνει το πνεύμα με τη ζωή.

Έτσι, αντί να την θεωρήσουμε άρνηση της αληθώς ζωντανής ζωής, θα την δούμε ως συμφιλίωση του δυισμού ύλης και πνεύματος.

Απελευθερωμένη από κάθε ωφελμιστικό περιορισμό, η πλαστική τέχνη πρέπει όχι μόνο να κινηθεί παράλληλα προς την ανθρώπινη πρόοδο αλλά και να την ξεπεράσει.

Είναι σημαντικό να διακρίνουμε δυο είδη ισορροπίας: 1. Την στατική [συμμετρική, σ.τ. Α. Γ.] ισορροπία 2. τη δυναμική [δυσυμμετρική, σ.τ. Α. Γ.] ισορροπία. Γι' αυτό είναι ευνόητο που ορισμένοι αντιτίθενται στην ισορροπία στην τέχνη ενώ άλλοι την υποστηρίζουν. Η μεγάλη μάχη για τους καλλιτέχνες, είναι να εκμηδενίσουν την στατική ισορροπία αντιπαρατάσσοντάς της την διαρκή αντίθεση των εκφραστικών μέσων. Από τη φύση του ο άνθρωπος αγαπά την στατική ισορροπία, που είναι ασφαλώς αναγκαία για την ύπαρξη στον χρόνο. Αλλά η ζωτικότητα στη συνεχή διαδοχή του χρόνου καταστρέφει πάντοτε αυτή την ισορροπία. Η αφηρημένη τέχνη είναι μία απτή έκφραση της ζωτικότητας αυτής».

Πιέτ Μόντριαν, 1942

## Η δόμηση είναι ταυτόσημη με τη δημιουργία συμμετρίας

Στην έκθεση των βασικών αρχών τους, οι έννοιες συμμετρία και κυρίως ασυμμετρία φαίνεται ότι πάσχουν σήμερα από μία έλλειψη πλούτου, ακρίβειας και συνοχής. Δεν φαίνεται να έχει γίνει ακόμα καμιά σημαντική μελέτη για την ιδιαιτερότητα της δυσυμμετρίας, ενώ μάλιστα μεγαλώνει σαφώς η σημασία της στην τέχνη και την αρχιτεκτονική (η βασική αρχή του Μόντριαν).

Μπορεί να φαίνεται εντελώς αβάσιμη μία τέτοια κριτική από έναν καλλιτέχνη που δεν είναι βαθύς γνώστης των μαθηματικών και όλων των βασικών αρχών της δομής. Ο καθένας ας με κρίνει όπως θέλει.

Στο βιβλίο του *La Symétrie et ses Applications* [Η συμμετρία και οι εφαρμογές της], ο Jacques Nicolle εξηγεί ότι η ελληνικής προελεύσεως λέξη *συμμετρία* σημαίνει «με μέτρο». Ορίζοντας τη συμμετρία ως μετρησιμότητα, η δημιουργία συμμετρίας [συμμετροποίηση] και η δόμηση ταυτίζονται. Έτσι, **η δομή είναι η συμμετρία ή μάλλον, η συμμετρία αντιπροσωπεύει μία ορισμένη ομαδοποίηση δομήσεων.**

Με αφήνει κατάπληκτο η αβεβαιότητα με την οποία οι μαθηματικοί προ-



σεγγίζουν τους ορισμούς της συμμετρίας, αφού ισχυρίζονται ότι κατέχουν τον ορισμό της πλήρους ή τέλειας συμμετρίας. Χωρίς να βγάζει τα δόντα συμπεράσματα από το αποφασιστικό αυτό γεγονός, και μάλιστα χωρίς καν να το υπογραμμίζει, ο Νικόλ λέει (σ. 73): «**Αν θεωρήσουμε ένα τέλειο σφαιρίδιο, θα παρατηρήσουμε ότι το σχηματικό κέντρο αυτού του στερεού σώματος είναι το κέντρο της σφαίρας, που είναι κέντρο συμμετρίας. Στην περίπτωση αυτή, έχουμε ένα σώμα που κατέχει τη μέγιστη συμμετρία**». Το αντίθετο της συμμετρίας ορίζεται ως **ασυμμετρία**, που σημαίνει «έλλειψη συμμετρίας». Ένα ασύμμετρο σώμα είναι ένα σώμα χωρίς κανένα στοιχείο συμμετρίας και, παρόμοια, ένα ασύμμετρο σύνολο είναι ένα σύνολο χωρίς κανένα κανόνα, το τύχημα ή το καθαρό τυχαίο.

Μεταξύ αυτών των δυο άκρων βρίσκεται η δυσυμμετρία, η κακή ή ψευδής συμμετρία, που για πρώτη φορά την όρισε ο Παστέρ στην περίφημη ομιλία του *Έρευνες για τη μοριακή δυσυμμετρία των φυσικών οργανικών προϊόντων* (1860): εξηγεί σ' αυτήν ότι «ένα μόριο είναι δυσυμμετρικό αν δεν έχει ούτε κέντρο ούτε επίπεδο συμμετρίας· ωστόσο, μπορεί να έχει **άξονες συμμετρίας**». Και συνεχίζει: «Εδώ διατυπώσαμε πράγματι τη θεωρία της μοριακής δυσυμμετρίας, ένα από τα υψηλότερα κεφάλαια της επιστήμης, μία θεωρία εντελώς απρόβλεπτη που ανοίγει νέους, μακρινούς αλλά βέβαιους ορίζοντες στη φυσιολογία». Ο Παστέρ ήταν μεγάλος καλλιτέχνης, που ανακάλυπτε βασικές αρχές αποκλειστικά για να διευκολύνει την εφαρμογή τους. Έτσι, τις άφηνε δυστυχώς ανολοκλήρωτες. Ο Πιέρ Κιουρί έμελλε να εμπλουτίσει το πρόβλημα με γενικότερες προτάσεις, που τοποθετούν την έννοια της δυσυμμετρίας στο επίκεντρο του προβλήματός μας· του προβλήματος της σχέσης μεταξύ αλλαγής και δόμησης. Ο Κιουρί αναφέρει το εξής σημαντικό γεγονός:

**«Το χαρακτηριστικό ενός φαινομένου είναι η μέγιστη συμμετρία που είναι δυνατόν να συμβαδίζει με την ύπαρξη του φαινομένου. Ένα φαινόμενο μπορεί να υπάρξει σ' ένα περιβάλλον που έχει τη δική του συμμετρία ή τη συμμετρία μίας από τις ενδοομάδες της ιδιαίτερης συμμετρίας του. Μ' άλλα λόγια, ορισμένα στοιχεία συμμετρίας μπορούν μεν να συνυπάρχουν με ορισμένα άλλα, αλλά δεν είναι αναγκαία. Το αναγκαίο είναι να μην υπάρχουν ορισμένα στοιχεία συμμετρίας. Το φαινόμενο δημιουργείται από τη δυσυμμετρία. Όταν πολλά φαινόμενα διαφορετικής φύσεως υπερτίθενται, τότε οι δυσυμμετρίες προστίθενται και στο τελικό σύνολο απομένουν μόνο τα στοιχεία συμμετρίας που είναι κοινά σ' όλα τα επιμέρους φαινόμενα».**

### *Συμμετρία και ύπαρξη είναι αντίθετα*

Είναι αρκετά εκπληκτικό το γεγονός ότι ο Νικόλ δεν εξηγεί την ταυτότητα αυτής της παρατήρησης του Κιουρί με τους νόμους των πιθανοτήτων, που τόσο πολύ συζητούνται τα τελευταία χρόνια. Πιθανόν ο λόγος είναι ότι οι προοπτικές της σκέψης του Κιουρί πηγαίνουν ακόμα πιο πέρα:



«Θα ήταν πολύ πιο λογικό ν' αποκαλούμε επίπεδο **δυσυμμετρίας** κάθε επίπεδο που δεν είναι επίπεδο **συμμετρίας**· άξονα **δυσυμμετρίας** κάθε άξονα που δεν είναι άξονας **συμμετρίας**, κ.ο.κ., και γενικά να καταγράφουμε τις διεργασίες που δεν είναι διεργασίες αλληλεπικάλυψης του συστήματος. Αλλά, στις ομάδες που έχουμε εξετάσει, υπάρχουν άπειρες διεργασίες αλληλεπικάλυψης· άρα, είναι πολύ πιο απλό να καταγράψουμε αυτές τις δευτερες διεργασίες».

Μέχρι τώρα δεν έχει γίνει η συμμετροποίηση των **δυσυμμετρικών** επιπέδων, και με θλίβει αυτή η τελική ήττα μιας επαναστατικής προσπάθειας, αφού ο προσδιορισμός των επιπέδων και των αξόνων **δυσυμμετρίας** θα οδηγούσε στη συζήτηση του ορισμού της έννοιας της **δυσυμμετρίας**, που παρέμεινε εντελώς αρνητική στον ορισμό του Παστέρ διότι την συνέλαβε απλώς ως «έλλειψη **συμμετρίας**», μετέωρη μεταξύ της **συμμετρίας** και της **καθαρής ασυμμετρίας**. Ωστόσο η εισαγωγή μιας πλήρους **δυσυμμετρίας** (5-5), την οποία διατύπωσε ο Lecompte de Noüy στο *Human Destiny* [Ανθρώπινο πεπρωμένο], δέχεται έναν μόνον ορισμό: επίπεδο, άξονας ή σημείο αντίθεσης ή εναντιότητας, πράγμα που αντιθέτει ακριβώς τη **δυσυμμετροποίηση** στη **συμμετροποίηση**, η οποία είναι ταύτιση και εξίσωση. Την αντιθέτει και στην **ασυμμετρία**, που είναι πλήρης αταξία. Όστε μπορούμε να πούμε: **άξονας δυσυμμετρίας** = **άξονας αντιθέτων**· **επίπεδο δυσυμμετρίας** = **επίπεδο αντίθεσης**· **σημείο δυσυμμετρίας** = **σημείο διαχωρισμού**.

Ας θεωρήσουμε ένα σώμα που κατέχει τη μέγιστη **συμμετρία**, το τέλει σφαιρίδιο, και ας φανταστούμε ότι είναι φτιαγμένο από διαφανές υλικό και είναι αρκετά μεγάλο ώστε να μπορούμε να μπούμε μέσα του: λόγου χάρη, μια φούσκα από αέρα μέσα σ' έναν τσιμεντένιο όγκο. Δίπλα, μέσα σ' έναν θάλαμο, έχουμε μία εντελώς όμοια τσιμεντένια σφαίρα, η οποία όμως περιβάλλεται από αέρα. Οι δυο σφαίρες έχουν τις ίδιες απολύτως διαστάσεις. Θα μπορούσαμε να βάλουμε την τσιμεντένια σφαίρα μέσα στον τσιμεντένιο όγκο, στη θέση της φούσκας: τίποτα δεν αλλάζει. Όλη η αρχιτεκτονική έχει στηθεί πάνω σ' αυτή την αρχή της **εναντιότητας** μεταξύ κοίλου και κυρτού. Οι τοίχοι υποδεικνύουν μόνο τους χώρους που μπορεί να κατοικήσει ο άνθρωπος. Το ίδιο ισχύει και για τη γλυπτική. Με το καλούπι φτιάχνουν το αρνητικό, ή το ενάντιο, του γλυπτού και στη συνέχεια ξαναφτιάχνουν το γλυπτό, το ενάντιο του καλουπιού. Αλλά πώς να εξηγήσουμε τον **συμμετρικό** χαρακτήρα της σχέσης της σφαίρας με το καλούπι της; Πρόκειται για την απόλυτη **δυσυμμετρία**· ιδού από πού ξεκινά αληθινά το πρόβλημα της **συμμετρίας**. Δεν έχει εξηγηθεί απολύτως τίποτα.

Ο Νικόλ εξηγεί: «Για να χαρακτηρίσουμε τη **συμμετρία** ενός οριοθετημένου ή **πεπερασμένου** σχήματος, υποθέτουμε ότι ένα σημείο του είναι σταθερό στον χώρο». Αλλά αυτό που χαρακτηρίζει τη σφαίρα είναι η απόλυτη αυτονομία της, το ότι είναι ένα ανεξάρτητο σύμπαν. Άρα η σχέση σταθερότητας με το περιβάλλον επιτίθεται στη μέγιστη **συμμετρία**. Ας τοποθετήσουμε μία ράβδο στο κέντρο της τσιμεντένιας σφαίρας και ας την αφήσουμε να καλυφθεί από τη σφαίρα αυτή· στη συνέχεια, ας κόψουμε και αφαιρέσουμε



το μισό κομμάτι του τσιμεντένιου όγκου, μέσα στον οποίο έχουμε τοποθετήσει τη σφαίρα με τη ράβδο. Θα δούμε τότε ότι, χωρίς να μετακινούμε την ίδια τη σφαίρα, μπορούμε με τη βοήθεια της ράβδου να την κινούμε προς όλες τις κατευθύνσεις εκτός από εκείνη στην οποία η ράβδος ακουμπά στον τσιμεντένιο όγκο. Μ' άλλα λόγια, θα έχουμε τώρα τις μισές δυνατότητες κίνησης από κείνες που θα είχαμε αν δεν υπήρχε η ράβδος.

Αν η ράβδος διαπερνά τη σφαίρα και την στερεώνει σε δύο πόλους, οι δυνατότητες κίνησης περιορίζονται σε μία περιστροφή. Αν, ωστόσο, κόψουμε τη σφαίρα σε φέτες κατά την ακριβώς **αντίθετη** κατεύθυνση από της ράβδου, η κάθε φέτα θα περιστρέφεται με την δική της, ιδιαίτερη ταχύτητα. Μπορούμε να στερεώσουμε τη ράβδο διαπερνώντας το κέντρο της σφαίρας ή και να την μετακινήσουμε ώστε να εφάπτεται της σφαίρας. Μπορούμε, ακόμα, να φανταστούμε μια ράβδο ως έναν οριζόντιο άξονα, που μετακινεί τη σφαίρα σε σχέση μ' έναν περιστρεφόμενο κατακόρυφο άξονα. Βλέπουμε ότι εδώ δεν προχωρούμε προς την κατεύθυνση της συμμετροποίησης αλλά σε αντίθετη προς την αρχική συμμετρία, σε περιστολή της. Έτσι, **ορίζουμε κάθε φορά διευθύνσεις με βάση τις εναντιότητες και όχι τις συμμετρίες**. Αυτό θα πρέπει να μας κάνει να σκεφτούμε τον χαρακτήρα της εναντιότητας.

### *Η θεωρία των συμπληρωματικών εναντίων*

**Η θέση και η ταχύτητα** ενός μορίου θεωρούνται, στη σύγχρονη φυσική, δυο ενάντια και συμπληρωματικά μεγέθη. Το ίδιο συμβαίνει με **την ενέργεια και τον χρόνο**. Η διεργασία με την οποία μετρούμε επακριβώς το ένα μέγεθος, εξαλείφει την ακρίβεια στη μέτρηση του άλλου. Την ίδια ακριβώς αντίφαση συναντούμε μεταξύ της επίδρασης σ' ένα πράγμα και της παρατήρησης του χαρακτήρα του ως αντικειμένου.

Αυτός ο διπλός χαρακτήρας υποκειμένου ως ενδιαφέροντος και αντικειμένου ως παρατήρησης γίνεται ολοένα πιο αισθητός όταν θέλουμε να προσεγγίσουμε την τέλεια ακρίβεια κατά τη μέτρηση. Η μέτρηση είναι μία καταπάτηση του αντικειμένου· και αν αυτή η καταπάτηση διαθέτει μία ποσότητα ενέργειας ασθενέστερη από την ενέργεια του αντικειμένου, τότε η μέτρηση είναι αδύνατη, δεν υπάρχει αντίδραση: υπάρχει αντίσταση. Έτσι, πρέπει να κρατούμε κατά κάποιον τρόπο το αντικείμενο, για να μπορέσουμε να το μετρήσουμε. Αυτό, όμως, σημαίνει ταυτόχρονα ότι η μέτρηση του αντικειμένου μετασχηματίζει βαθιά τις συνθήκες του. Αυτό που παρατηρούμε είναι η σχέση τού προς μέτρηση αντικειμένου και της συσκευής που μετράει – και στην περίπτωση που το αντικείμενο δεν είναι αρκετά μεγάλο, ώστε να είναι αμελητέα η επίδραση της παρατήρησης στη συμπεριφορά του, η συσκευή αυτή είναι ο ίδιος ο παρατηρητής.

Το γεγονός ότι ακόμα και η πιο αντικειμενική παρατήρηση είναι μία εκφόρτιση ενεργείας από την πλευρά του παρατηρητή, αποτελεί τη μεγαλύτερη δυσκολία για τις επιστημονικές παρατηρήσεις αλλά και τον στόχο της



καλλιτεχνικής παρατήρησης. Έτσι, υπάρχει συμπληρωματική εναντιότητα της καλλιτεχνικής και της επιστημονικής παρατήρησης. Ο καλλιτέχνης στοχεύει στη μεγαλύτερη δυνατή εκφόρτιση από την πλευρά του θεατή, στην μέγιστη ποιοτική επίδραση πάνω του, ενώ ο επιστήμονας σκοπεύει να γνωρίσει με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια το πώς ενεργούν τα φαινόμενα καθεαυτά.

Η επιστήμη δεν μπορεί να περιγράψει **ένα μόνον** άτομο στους αιτιακούς δεσμούς του στον χρόνο και τον χώρο. Αρκείται σε **στατιστικές περιγραφές** αυτού που είναι κοινό σ' έναν ορισμένο αριθμό αντικειμένων. Απεναντίας, η τέχνη μπόρεσε μόνο να περιγράψει επακριβώς τη συμπεριφορά ενός μόνου ατόμου, του μοναδικού. Μεταξύ αυτών των δυο άκρων εκτείνεται το πεδίο της ανθρώπινης γνώσης, που παλινδρομεί ανάμεσα σε μία εκδίπλωση συμμετροποίησης και μία εκδίπλωση δυσυμμετροποίησης.

Η προβλεπόμενη περιστολή του σύμπαντος στην πλήρη συμμετροποίηση θα είναι συγχρόνως και ο μετασχηματισμός του σε πλήρη σφαίρα, σε τέλεια μορφή, σ' ένα οριστικό Είναι.

Το παράξενο είναι ότι αυτό το Είναι, αυτή η κατάσταση μέγιστης πιθανότητας, είναι και η πλήρης ανυπαρξία, η πλήρης απουσία φαινομένων ή κινήσεων. Εδώ ακριβώς υπάρχει μία προφανής αντίφαση στην «υπαρξιστική» φιλοσοφία, κατά την οποία **το Υπάρχειν είναι ενάντιο του Είναι**. Το Υπάρχειν δεν είναι καν ένα διαρκές Γίγνεσθαι, είναι μία διαρκής πτώση μιας κατάστασης Είναι. Δεν θα μπορούσαμε να μετρήσουμε ένα σύμπαν που θα ήταν μια τέλεια σφαίρα, επειδή ο χρόνος και η κίνηση δεν θα υπήρχαν πια: θα ήταν ένα σύμπαν αδιαπέραστο, κι εμείς θα ήμασταν ανύπαρκτοι, διαλυμένοι στην πλήρη αρμονία. Μέσα σ' ένα τέτοιο σύμπαν δεν θα υπήρχαν σώματα. Η εμφάνιση σωμάτων στο σύμπαν υποδεικνύει μία δυσυμμετρία· κι έτσι, η μελέτη ενός σώματος που είναι συμμετρικό καθεαυτό είναι δυνατή μόνο χάρη σ' αυτή τη δυσυμμετρία που του επιτρέπει να διαμορφώνεται, και χάρη στην αντίθεση είναι-σώμα και παρατηρητή.

Ο Μαρσέλ Μπολ εξηγεί ότι «ο λογισμός των πιθανοτήτων είναι σαφώς ζήτημα σάκων και όχι επιστήμη του αδαούς». Αυτό ακριβώς πιστεύω κι εγώ. Ο νόμος των μεγάλων αριθμών είναι ο νόμος των μεγάλων σάκων, που μπορούν να περιέχουν πολλά σφαιρίδια. Μελετώντας τη μηχανική, συναντάμε την ίδια βασική διατύπωση στους νόμους που έχουν εξαχθεί από πειράματα με συγκοινωνούντα δοχεία. Το δοχείο είναι η συσκευή που καθορίζει όλους τους ποσοτικούς υπολογισμούς και, παρ' όλ' αυτά, το ίδιο το δοχείο είναι μία ποιότητα ή, ακριβέστερα, μία μορφή όπως ο σάκος· αλλά οι δυνάμεις του σύμπαντος δεν μπαίνουν ποτέ μέσα σε σάκους και δοχεία. Είναι συγχρόνως μορφές και περιεχόμενα. Έχουμε εξηγήσει με μεγάλη ακρίβεια την εμφάνιση διαφορετικών **μορφών** ενεργείας και ύλης, αλλά δεν έχουμε διευκρινίσει τον χαρακτήρα που έχουν ως μορφές. Αν η άποψή μου είναι σωστή, τότε η τάση προς ολοένα πιο πιθανές και προβλέψιμες καταστάσεις υποδεικνύει και τη μετάβαση προς ευρύτερους σάκους ή μορφές, που περιέχουν ολοένα περισσότερες μονάδες. Έτσι, λένε ότι το σύμπαν διαστέλλεται. Αλλά αν οι μορφές διαστέλλονται, γίνονται συνάμα αριθμητικά λιγότερες,



καθώς εξαλείφουν τις μικρές μορφές (απορροφώντας τες). Άρα θα υπάρξει ένας διαχωρισμός σε ολοένα λιγότερες αριθμητικά μορφές, μία αύξουσα δυσυμμετρία και αύξουσα συμμετροποίηση συγχρόνως. Καθώς οι αντιθέσεις απλοποιούνται ολοένα περισσότερο, συγχρόνως ομοιογενοποιούνται στο εσωτερικό κάθε μορφής. **Το πιθανό είναι το άμορφο, η ισότητα ή ταυτότητα ενώ η μορφή είναι η εναντιότητα**, η αντίθεση μεταξύ του βέβαιου και του αδύνατου. Ωστε θα υπάρξει αύξηση της βεβαιότητας και της αδυνατότητας σε συνδυασμό με την αύξηση της ισοδυνατότητας [équipossibilité] ή ευλογοφάνειας.

Ο Μαρσέλ Μπολ εξηγεί: «Σε πρώτη ματιά, η κοινή λογική εκλαμβάνει τη σύζευξη του τυχαίου με το βέβαιο ως πρόκληση: το τυχαίο [κυβευτικό] αντιτίθεται γραμματικά στο αναμφίβολο όπως το πάνω στο κάτω, το κρύο στο ζεστό, το μαύρο στο άσπρο... Θα μπορούσαμε ν' αναφέρουμε άπειρα τέτοια παραδείγματα, που έχουμε δανειστεί από την τρέχουσα γλώσσα που κύριο χαρακτηριστικό της είναι το απλοϊκά ποιοτικό, αφού προχωρεί με ναι ή όχι. Απεναντίας, η επιστημονική γλώσσα καταλήγει σε μία ανεπαίσθητη διαβάθμιση για κάθε ποιότητα, την οποία πετυχαίνει χάρη σε ορισμένα μέτρα, που συνήθως παραγνωρίζουμε την ακρίβεια και την εμβέλειά τους. Αυστηρά μιλώντας, όλα γύρω μας είναι τυχαία. Όλα εκτείνονται μεταξύ του βέβαιου και του αδύνατου». Ο Μπολ παραγνωρίζει μόνο το γεγονός ότι το αδύνατον είναι κι αυτό κάτι βέβαιο (αρνητικά), που υπάρχει αποκλειστικά σε αντίθεση προς τη θετική βεβαιότητα. Ο άξονας της αντίθεσης αυτής βρίσκεται στην ισοδυνατότητα, στο ουδέτερο ή πλήρες αβέβαιο. Αυτή η λεγόμενη διαβάθμιση ποιότητων είναι μόνο μία ποιοτική υποβάθμιση που καταλήγει στην καθαρή ποσότητα. Θα πρέπει πάντοτε να τονίζουμε την αντίθεση ποιότητας και ποσότητας, αφού **η ποιότητα είναι θεβαιότητα και αδυνατότητα**.

### Ο ποιοτικός υπολογισμός

Η λέξη [υπο]λογισμός, ως έκφραση μιας πρόβλεψης με βάση μία σταθερά, έχει μέχρι σήμερα γίνει αποδεκτή μόνο στον τομέα των ποσοτήτων. Αλλά ο υπολογισμός αυτός έχει θεμελιωθεί στην υπονοούμενη διαβεβαίωση ότι το Ένα ταυτίζεται πάντοτε με το Ένα, δηλαδή χωρίς εσωτερικές αντιφάσεις ή ποιότητες. Ωστόσο, οι ποσοτικοί υπολογισμοί αληθεύουν μόνον εκεί που έχουμε μεγάλους αριθμούς. Οι επιστήμονες εξακολουθούν να μη συνειδητοποιούν ότι η απόλυτη ταυτότητα του Ενός με το Ένα οδηγεί αναγκαστικά στο αποτέλεσμα  $1+1=1$ . Αν δεν υπάρχει απόλυτη ταυτότητα που συγχέει το Ένα με το Ένα, αλλά παρουσιάζονται σαν Δύο, αυτό δείχνει ότι το Ένα κατέχει την ποιότητα να μπορεί να κάνει τη διάκρισή του από το Ένα, αφού το ζεύγος αποτελείται από δύο αντίθετες οντότητες. Σ' όλους τους ποσοτικούς υπολογισμούς που εδράζονται στην υπόθεση ότι  $1+1=2$ , υπονοείται ο ποιοτικός υπολογισμός ότι **το Ένα** είναι συγχρόνως αντίθετο προς **το Ένα**. Αλλά για να εκδηλωθεί μια εναντιότητα, το Δύο είναι το ελά-



χιστο. Ο ποσοτικός υπολογισμός είναι ικανός ν' αντιληφθεί το **Ένα** μόνον όταν αυτό συμμετέχει σ' έναν μεγαλύτερο αριθμό. Το **Ένα** καθ' εαυτό δεν υπάρχει στην ποσοτική έννοια.

Όλοι οι ποσοτικοί υπολογισμοί είναι αδύνατοι χωρίς την εγκαθίδρυση μιας βασικής συσχέτισης, που είναι συγχρόνως και ταυτοχρονία. Ο ποσοτικός υπολογισμός, που είναι υπολογισμός των ανεξάρτητων μεταβλητών, και όλες οι ανεξάρτητες εν γένει, εγκαθιδρύονται με βάση την απόλυτη ταυτοχρονία.

Η απλούστερη διάταξη που εγκαθιδρύει μία ταυτοχρονία είναι ένα νόμισμα με διαφορετική εμπρός και πίσω όψη. Η συσχέτιση εμπρός και πίσω όψης οφείλεται στο γεγονός ότι εμπρός και πίσω όψη εγκαθιδρύονται σε διαρκή και σταθερή εναντιότητα, στην εγκαθίδρυση ενός ναι ή όχι όχι απλοϊκά απόλυτων. Το ίδιο συμβαίνει με την τρίλιζα, στην οποία θεωρείται ότι οι κόκκινες, οι μαύρες και οι άσπρες μπίλιες έχουν πάντα το ίδιο χρώμα κατά τη διάρκεια του πειράματος. Είναι αδύνατον να υπάρξει τυχερό παιχνίδι με νόμισμα με ταυτόσημες όψεις, ενώ οι κανόνες παραβιάζονται όταν μία κόκκινη μπίλια αρχίζει και μαυρίζει.

Η εναντιομορφία, ή εσωτερική εναντιότητα, μπορεί να θεωρηθεί ταυτότητα, συμμετρία· αλλά ταυτότητα αρνητική ή συμπληρωματική, δυσυμμετρία. Πλησιάζουμε το πρόβλημα της συμμετρίας αν τη δούμε σαν μία ορισμένη επανάληψη, είτε ενός αντικειμένου, είτε των στοιχείων που το απαρτίζουν. Έχουμε δει ότι είναι αδύνατον να καταστήσουμε ακριβές το θεμελιώδες στοιχείο της συμμετρίας χωρίς να εγκαθιδρύσουμε το ενάντιο του πράγμα που μας επιτρέπει κατ' αρχήν να συμφωνήσουμε στο τι είναι **αντικείμενο**: είναι είτε ένα **στοιχείο** είτε μία **μορφή**. Αυτή προφανώς είναι η δουλειά των επιστημόνων. Οι ιδέες μου για το ζήτημα αυτό δεν μπορούν να ξεπεράσουν τη θεωρική μορφή. Αν, όμως, οι επιστήμονες δεν παραείναι ξεροκέφαλοι, θα μάθουν την αξία των θεωρητικών σκέψεων, της περιπλάνησης των ιδεών, για τον εμπλουτισμό της ορθολογικής σκέψης.

Η συμμετροποίηση συνίσταται στη συμπερίληψη του μεγαλύτερου αριθμού ίσων μονάδων, γεγονός που αυξάνει την ακρίβεια των ποσοτικών υπολογισμών.

Στο κείμενό του *Η εξέλιξη των δυνάμεων*, ο Λε Μπον εξηγεί: «Αν και τα απερίσταλτα μεγέθη του Σύμπαντος δεν μπορούμε να τα γνωρίσουμε στην ουσία τους, ωστόσο παράγουν επιδράσεις που μπορούμε να μετρήσουμε. Απέναντί τους μοιάζουμε λιγάκι με τον υπάλληλο των σιδηροδρόμων, που ξέρει να ζυγίζει ακριβώς τα κιβώτια ενώ αγνοεί το περιεχόμενό τους. Η επιστήμη φτιάχνεται μόνον απ' αυτές τις μετρήσεις. Χάρη στις μετρήσεις αυτές εισάγονται αριθμητικές σχέσεις μεταξύ των φαινομένων, οι οποίες αποτελούν το μοναδικό υφάδι των γνώσεών μας, αφού μας διαφεύγουν οι πραγματικότητες που τις στηρίζουν. Οι ιδιότητες των πραγμάτων μπορούν να προσδιοριστούν καλώς μόνον από τις μετρήσεις. Το ποιοτικό αντιπροσωπεύει μία υποκειμενική εκτίμηση, που μπορεί να ποικίλλει από άνθρωπο σε άνθρωπο. Το ποσοτικό αντιπροσωπεύει ένα πάγιο μέγεθος, που μπορεί να



διατηρηθεί και καθιστά ακριβείς τις αισθήσεις μας. **Η αντικατάσταση του ποιοτικού από το ποσοτικό αποτελεί το κύριο έργο του επιστήμονα**». Και ο λόρδος Κέλβιν έγραψε: «Συχνά λέω ότι γνωρίζετε κάτι για το θέμα σας, αν μπορείτε να μετρήσετε αυτό για το οποίο μιλάτε και να το εκφράσετε μ' έναν αριθμό· αν όμως δεν μπορείτε να το μετρήσετε, τότε οι γνώσεις σας είναι φτωχές και ελάχιστα ικανοποιητικές». Το ποσοτικό είναι η στατική των στατιστικών υπολογισμών, και το ποιοτικό είναι η δυναμική, η αλλαγή. Ωστόσο ο Λε Μπον διακηρύσσει ότι «τα όργανά μας, όπως και οι αισθήσεις μας, είναι ευαίσθητα μόνον απέναντι στις διαφορές. Αν δεν υπάρχουν συμβάντα, δεν υπάρχει προφανώς διαδοχή και κατά συνέπεια ούτε χρόνος. Άρα η αλλαγή είναι ο γνήσιος γεννήτορας του χρόνου».

Έτσι, ο Λε Μπον αντιφάσκει, όταν υποστηρίζει ότι τα υποτιθέμενα «απερίσταλτα» μεγέθη περιστέλλονται επειδή παράγουν επιδράσεις, ότι μόνον αυτή την περιστολή του «απερίσταλτου» γνωρίζουμε και ότι στόχος της επιστήμης είναι η περιστολή των αλλαγών αυτών στις συμμετρικές, ισορροπημένες ή μετρήσιμες καταστάσεις τους, που εμπλουτίζουν τη γνώση μας. Απεναντίας, **το κύριο έργο του καλλιτέχνη είναι ν' αντικαθιστά το ποσοτικό με το ποιοτικό**, να εισδύει στην ουσία των πραγμάτων, να κατακτά τον ύψιστο βαθμό του υπόρρητου εναντίον του αντικειμενικά ρητού, να βιώνει την αλλαγή.

### *Τα στάδια παρατήρησης και η κίνηση των πραγμάτων*

Στην κανονική οπτική, η ξυριστική λεπίδα έχει ακμή με μορφή εντελώς ευθείας γραμμής. Στο μικροσκόπιο όμως, αυτή η ευθεία γραμμή φαίνεται τόσο τεθλασμένη όσο οι κορυφογραμμές των βουνών. Στην χημική οπτική, τα μόρια κατατάσσονται σε συμμετρικά πρότυπα ατόμων άνθρακα και σιδήρου. Στην υποατομική κλίμακα βλέπουμε ηλεκτρόνια σε διηλεκτική κίνηση, που ταξιθεύουν με ταχύτητα πολλών χιλιάδων χιλιομέτρων ανά δευτερόλεπτο. Αν και όλα αυτά τα φαινόμενα προέρχονται από το ίδιο βασικό φαινόμενο, η κίνηση των ηλεκτρονίων διαφέρει μόνον εξ αιτίας των διαφορών στην κλίμακα παρατήρησης.

Ο Charles-Eugène Guye, που πρώτος διευκρίνισε αυτή την **κλιμακωτή οπτική**, δεν βλέπει τα φαινόμενα που χωρίζουν τα σκαλοπάτια αυτής της κλίμακας, δηλαδή την ίδια την κλίμακα, τον σάκο ή τα δοχεία.

Ας φανταστούμε ότι είμαστε τόσο μικροσκοπικοί, ώστε μπορούμε να βρεθούμε στο πεδίο ενός ατόμου, με τα ηλεκτρόνια να κυκλοφορούν γύρω μας όπως οι πλανήτες στο ηλιακό μας σύστημα. Θα έπρεπε η παρουσία μας να είναι σχεδόν αμελητέα, για να μη διαταράξει όλο το άτομο· τότε θα βλέπαμε τις κινήσεις του ατόμου πολύ διαφορετικά απ' ό,τι όταν το παρατηρούμε από τα έξω. Το να βλέπουμε από τα μέσα περνώντας το όριο που χωρίζει τον περιβάλλοντα κόσμο, είναι μια πράξη που μετασχηματίζει βαθύτατα τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε, ακόμα κι αν μπορεί να υπάρχουν βαθιές διαφορές σ' αυτή την εσωτερική οπτική (π.χ. αν βρισκόμαστε στο κέντρο ή σ' ένα άλλο



τυχαίο σημείο του χώρου, ή αν συμμετέχουμε στην περιστροφική κίνηση).

Η χημεία έχει ανακαλύψει ότι η ταχεία περιστροφή ενός υγρού μας δείχνει αμέσως ότι τα μόριά του δεν έχουν ούτε κέντρο ούτε επίπεδο συμμετρίας.

Η βιοχημεία μάς μαθαίνει την αντιβιοτική δράση των μορίων, τα οποία συγκροτούνται από ομαδοποιησεις ίδιες μ' εκείνες που είναι αναγκαίες για την ανάπτυξη των μικροβιακών οργανισμών αλλά και διαφορετικές απ' αυτές ως προς τον προσανατολισμό τους στον χώρο. Οι σχετικές μελέτες στις αντιβιταμίνες έδειξαν και τις ομοιότητες σύστασης των βιταμινών και των αντιβιταμινών.

Φαίνεται ότι όλες οι δυσυμμετρίες προέρχονται από τη συμμετοχή του παρατηρούμενου αντικειμένου σε μία γενικότερη κίνηση. Έτσι ώστε θα ήταν ίσως αδύνατον να διακρίνουμε την έννοια της κίνησης από την έννοια της δυσυμμετρίας, όπως άλλωστε είναι δύσκολο να διακρίνουμε την έννοια της περιστροφής από την έννοια της συμμετρίας, ή την έννοια της αλλαγής από την έννοια της ασυμμετρίας. Πρόκειται για τρία στάδια υπορρητότητας.

Αν διαφοροποιούμε κίνηση από περιστροφή, το κάνουμε επειδή κάθε κίνηση καταλήγει εν τέλει στην περιστροφή. Η ευθεία γραμμή υπάρχει (όπως και η παραλληλία) μόνο σε γήινη οπτική. Στην οπτική του σύμπαντος, τα πάντα καμπυλώνονται.

Το γεγονός ότι ένα φαινόμενο μπορεί να παραχθεί μόνον αν υπάρχει στο περιβάλλον μια κάποια δυσυμμετρία, μας δείχνει οπωσδήποτε τη στενή σχέση δυσυμμετρίας και φαινομενολογίας ως μελέτης της ύπαρξης ή της εμφάνισης των πραγμάτων, γεγονός που συνδέεται πάλι με το πρόβλημα της αλλαγής, ή με την έννοια του χρόνου. Αν δεν υπήρχε δυσυμμετρία στην οικουμενική κλίμακα, τότε δεν θα υπήρχε χρόνος. Έτσι, η εμφάνιση δυσυμμετριών συνδέεται με το φαινόμενο που ονομάζεται *διαστολή του σύμπαντος*.

«Σε μία διασπορά ή διαστολή ενός συνόλου, κάθε άτομο διαπιστώνει ότι όλα τα άλλα άτομα απομακρύνονται απ' αυτό. Ο νόμος μιας ομοιόμορφης γενικής διαστολής δηλώνει ότι κάθε άτομο απομακρύνεται από μας με ταχύτητα ανάλογη προς την απόσταση που μας χωρίζει απ' αυτό, γεγονός που συμφωνεί απόλυτα με τον νόμο συστολής των σπειροειδών νεφελωμάτων» (Eddington). Στην πραγματικότητα, αυτός ο γενικός διασκορπισμός χωρίς κέντρο διασποράς σημαίνει πιθανότατα τη συμμετοχή σε μία κίνηση. Η συμπληρωματικότητα θέσης και ταχύτητας, ενέργειας και χρόνου, τα μεγάλα προβλήματα της σύγχρονης φυσικής, περιέχουν πιθανόν το ίδιο βασικό παράδοξο: της εναντιότητας παρατήρησης και συμμετοχής. Δεν θα ήμουν ποτέ ικανός ν' απαντήσω σε τέτοια ερωτήματα, αλλά βλέπω πως οι μαθηματικοί και οι επιστήμονες δεν μπορούν **μόνοι τους** να τα βγάλουν πέρα μ' αυτό τον τομέα, που εκπροσωπεί ακριβώς το κοινό πεδίο ενδιαφέροντος του **παρατηρητή**, του επιστήμονα, και του κατ' εξοχήν **πράπτοντα**, του καλλιτέχνη.

*Οι τελικές συνθήκες*

Στο βιβλίο του *Το πεπρωμένο του ανθρώπου*, ο Ντι Νουαγύ δείχνει ότι «η αλλαγή αποτελεί το θεμέλιο των επιστημονικών νόμων μας και συγχρόνως



όλων των εξαιρέσεών τους». Αποδεικνύει ότι η πιθανότητα της συμμετρίας των μεγάλων αριθμών αντιστοιχεί σε μία πιθανότητα δυσυμμετρίας στους μικρούς αριθμούς. Αλλά το χειρότερο είναι ότι το σφάλμα, που γίνεται αμελητέο στους μεγάλους αριθμούς και που οι επιστήμονες ονομάζουν *διακύμανση*, αποτελεί κατά τον βιολόγο Ντι Νουαγύ τον κινητήρα της ζωτικής δυναμικής όλων των βιολογικών φαινομένων. Εξηγεί ότι τα μόρια που συνιστούν τη ζωή έχουν σχεδόν δυσυμμετρική σύνθεση. Σαν να λέμε ότι αποκλείεται η δυνατότητα να έχει δημιουργηθεί κατά τύχη μια παρόμοια δυσυμμετρία στη γη. Έτσι, καταρρέει η βάση όλων των επιστημονικών νόμων, η υπόθεση μιας αρχικής πλήρους αταξίας, η δημιουργία μιας τάξης με αφετηρία την αταξία.

Αν ο Ντι Νουαγύ δεν είχε δόλο στην επιχειρηματολογία του, θα μας έπειθε ότι απέδειξε την ύπαρξη της Θείας πρόνοιας. Αλλά, σύμφωνα με τις προοδευτικές ιδέες των επιστημόνων, η ιδέα ότι η τάξη δημιουργείται από την αταξία συνεπάγεται ότι προχωρούμε προς μία τάξη στο οικουμενικό επίπεδο, προς μία περιστολή της αταξίας, αν ταυτίσουμε την τάξη με τη συμμετροποίηση. Αλλά η υπόθεση την οποία αντιμάχεται ο Ντι Νουαγύ προβλέπει μία οριστική κατάσταση πλήρους αταξίας, που, ας το ομολογήσουμε, μπορεί επίσης να θεωρηθεί πλήρους τάξης. Δηλαδή ότι και οι δύο λέξεις χάνουν εντελώς το νόημά τους, αν τις χρησιμοποιήσουμε με την απόλυτη έννοιά τους, χωρίς ποιοτική εφαρμογή. Η τάξη γίνεται αταξία, ενώ η αταξία γεννιέται από την τάξη. Αν, όπως ισχυρίζεται, ο Ντι Νουαγύ θέλει να επιχειρηματολογήσει εναντίον του υλισμού, τότε πρέπει να επιτεθεί σ' αυτή τη διττή όψη του όλου ζητήματος και όχι μόνο στη μία όψη του· και αν οι υλιστές, από την πλευρά τους, θέλουν να προχωρήσουν παραπέρα, τότε καλά θα έκαναν να σκεφτούν σοβαρά τις αντιρρήσεις που προβάλλει ο Ντι Νουαγύ στις εσφαλμένες ιδέες τους.

Ο Ντι Νουαγύ ορίζει (σ. 43): πλήρης αταξία = απουσία δυσυμμετρίας. Το βασικό επιχείρημά του είναι ένα πασίγνωστο πείραμα. Τοποθετούμε σ' έναν γυάλινο σωλήνα δύο είδη σφαιριδίων, που διαφέρουν μόνο στο χρώμα: δέκα λευκά σφαιρίδια από κάτω, δέκα μαύρα σφαιρίδια από πάνω. Στη συνέχεια περιστρέφουμε τον σωλήνα, τον αναταράσσουμε και τον ξανατοποθετούμε γρήγορα στην αρχική του θέση. Τότε ο σωλήνας φαίνεται ομοιόμορφα γκριζος και παραμένει έτσι όσες φορές κι αν τον αναταράξουμε μετά. Ας δείξουμε ποια θα είναι η πιθανότητα να ξαναβρεθεί η αρχική εικόνα της πλήρους δυσυμμετρίας έπειτα από μία μόνο ανατάραξη του γκριζου μείγματος. Ένας στοιχειώδης υπολογισμός μάς δίνει το αποτέλεσμα: μία στις διακόσιες χιλιάδες. Όσο αυξάνει ο αριθμός των σφαιριδίων, τόσο μειώνεται η πιθανότητα εμφάνισης πλήρους δυσυμμετρίας.

Ο Ντι Νουαγύ εξηγεί ότι η δυσυμμετρία αυτή δημιουργείται ως εκ θαύματος στους βιολογικούς οργανισμούς. Ωστόσο, μπορούμε να καταλήξουμε στο απλούστερο συμπέρασμα ότι όλα τα μαύρα σφαιρίδια, όπως και όλα τα λευκά, πρέπει να συνδέονται μεταξύ τους μ' έναν οποιονδήποτε τρόπο. Αγνοεί τη σπουδαιότητα του γεγονότος ότι δύο μόνο σφαιρίδια, ένα μαύρο



κι ένα λευκό, δίνουν πάντοτε δυσυμμετρία. Αν το πείραμα επαναληφθεί πάρα πολλές φορές, το λευκό σφαιρίδιο θα είναι πάνω, ή κάτω, μία φορά στις δύο.

Αν οι επιστήμονες δεν αρνούνταν ν' ασχοληθούν μ' ένα τόσο ακριβές πρόβλημα όπως το πρόβλημα των εναντιοτήτων ή ποιοτήτων, τότε η επιχειρηματολογία του Ντι Νουαγύ θα ήταν σωστή και θα έδινε στους καλλιτέχνες το δικαίωμα να εγκαθιδρύουν την ανεξαρτησία του τομέα των μικρών αριθμών από όλες τις επιστημονικές ερμηνείες. Αλλά ο σημερινός καλλιτέχνης, όπως και ο σημερινός επιστήμονας, επιβάλλεται να είναι άκρως ειλικρινής. Αν αναζητούμε τον δυναμισμό της αλλαγής θέσεως των μαύρων και των λευκών σφαιριδίων, τότε κάθε επανάληψη των ίδιων θέσεων γίνεται αταξία στο δυναμικό σύστημα. Αν, όμως, αναζητούμε την ταυτοτική συμμετρική επανάληψη του συμβάντος, τότε αταξία γίνεται η ανατροπή. Συνεπώς ο καλλιτέχνης και ο επιστήμονας βλέπουν την τάξη και την αταξία από αντίθετες οπτικές γωνίες. Άρα είναι αδύνατον καλλιτέχνες και επιστήμονες να μιλούν αφηρημένα για τα ζητήματα τάξης. Οφείλουμε πρώτα πρώτα να διευκρινίσουμε περί τίνος πρόκειται.

Η εισαγωγή του 1948 στο βιβλίο *Η ανασύνθεση στη φιλοσοφία*, του Τζον Νιούι, ανοίγει τα χαρτιά από την πλευρά των επιστημόνων και δείχνει ότι το βιβλίο, που γράφηκε το 1917 και διατυπώνει το δόγμα του αμερικανικού πραγματισμού, είναι ξεπερασμένο. Σήμερα, οι επιστήμονες αναγνωρίζουν ότι έχουν φτάσει σε αδιέξοδο στο παιχνίδι τους με την τεχνική, εξ αιτίας του ταμπού τους να μη συζητούν τους ποιοτικούς τομείς και της καταστολής που επέβαλαν στον δυναμισμό των τεχνών. Τώρα έχουν πλέον ανάγκη αυτή την ακραία θέση του τομέα των ιδεών ως **εργαλείο** για την πρόοδο των δικών τους ερευνών. Αλλά είναι αναγκαίο να διευκρινίσουμε ότι μία ανανέωση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας προϋποθέτει κατ' αρχήν την καθιέρωση της σχετικής αυτονομίας της, και ότι αυτή η νέα αυτονομία μπορεί να κερδηθεί μόνον αν αυτή η αντιεπιστημονική απελευθέρωση χρησιμοποιήσει την επιστήμη και τις επιστημονικές μεθόδους ως **εργαλεία**.

### *Αντικείμενο, όργανο/ εργαλείο, υποκείμενο*

Η εργαλειακή έννοια είναι το κλειδί της πραγματιστικής μεθοδολογίας. Η λέξη αυτή περιέχει πιθανόν το κρισιμότερο αίνιγμα της ανθρώπινης κουλτούρας, επειδή υπονοεί το πρόβλημα του ανθρώπου ως εργαλείου για κάτι ή για κάποιον.

Θα εμβαθύνουμε παρακάτω στην βασική έννοια της εργαλειοποίησης στους τρόπους με τους οποίους οργανώνουμε τη σημασία και τις παρουσίες, τις αιτιότητες και το πρόβλημα της αντίθεσης σκοπού και μέσου. Μπορούμε ήδη να διαπιστώσουμε ότι το όργανο/ εργαλείο είναι ο δεσμός ή το μέσον που σημασιοδοτεί τις λέξεις υποκείμενο και αντικείμενο. Αυτός ο δεσμός έχει μία αυτονομία που, όταν αυξάνεται, μειώνει συγχρόνως ως σημασίες το υποκείμενο και το αντικείμενο· γι' αυτό, το απλούστερο όργανο εί-



να συγχρόνως και το αποτελεσματικότερο.

Οι τρεις στάσεις, του ελεύθερου καλλιτέχνη, του τεχνικού και του επιστήμονα, αντιπροσωπεύουν τρεις άλυτες αντιφάσεις. Για τον καλλιτέχνη, το εργαλείο είναι ένα μέσον που του χρησιμεύει για να εκδηλωθεί καλύτερα και να βελτιώσει τις ικανότητές του. Για τον τεχνικό, το εργαλείο είναι ένα μέσον για να δουλέψει ή να μετασχηματίσει ένα συγκεκριμένο αντικείμενο. Για τον επιστήμονα, το εργαλείο είναι ένα μέσον για να γνωρίσει καλύτερα ένα αντικείμενο καθεαυτό, εξαλείφοντας τις επιδράσεις της εργαλειακής διάταξης, τις οποίες επιζητεί ο τεχνικός και παράγει ο καλλιτέχνης. Αλλά είναι σημαντικό να γνωρίζουμε ότι όλα τ' αντικείμενα που έχει δημιουργήσει ο άνθρωπος ανταποκρίνονται σε διαφορετικό βαθμό σ' αυτούς τους τρεις λόγους.

Ο τεχνικός προσπαθεί ν' **αντικαταστήσει** την ανθρώπινη ικανότητα με την ικανότητα του εργαλείου. Συνεπώς, ο άμεσος στόχος του τεχνικού είναι η εργαλειοποίηση. Ενώ ο επιστήμονας προσπαθεί να **εξαλείψει** την ανθρώπινη επίδραση δια μέσου του εργαλείου, ο καλλιτέχνης προσπαθεί ν' **αυξήσει** την ανθρώπινη ικανότητα με τη χρήση των εργαλείων.

Για να φτάσουμε να καταλάβουμε τα αντίθετα ενδιαφέροντα που εμπλέκονται στην εργαλειοποίηση, οφείλουμε να συνειδητοποιήσουμε αυτή την αντίφαση.

Έτσι, η χρησιμοποίηση των τεχνών ως εργαλείου για καθορισμένους κοινωνικούς σκοπούς —π.χ. στη διαφήμιση και την προπαγάνδα— αντιπροσωπεύει μία βίαιη περιστολή της γνήσιας καλλιτεχνικής ικανότητας, που εξαρτάται από τη δυνατότητα του καλλιτέχνη να είναι ο ίδιος το εργαλείο του —δηλαδή να μπορεί να ενδίδει στους πιο εξωφρενικούς και καινούριους πειρασμούς του. Μόνο που, αν η τέχνη υπηρετεί μόνο τις δικές της πραγματώσεις, αποκτά μία αληθινά κοινωνική σημασία;

### *Ο αντικόσμος και η έσχατη κρίση*

Αν μία σφαίρα αντιπροσωπεύει την τέλεια συμμετρία, τότε δύο σφαίρες, αν τις θεωρήσουμε **σύνολο** ή ενότητα, πρέπει ν' αντιπροσωπεύουν την τέλεια δυσυμμετρία στην εναντιότητα, όπως, λόγου χάρη, τα δύο κόμματα, η δεξιά και η αριστερά, στο κοινοβούλιο. Ή πάλι, η ακέραια και μοναδική σφαίρα αντιπροσωπεύει μία σχέση με την υδρόγειο σφαίρα, μία δυσυμμετρία, ως μια ολική κατάσταση στο σύνολο της ανθρωπότητας.

Η υπόθεση του αντικόσμου ή της αντιύλης, ο φυσικός κόσμος των φυσικών παρασκηνίων, προτάθηκε το 1949 από τον Francesco Pannaria στη βάση της ανακάλυψης των αντισωματιδίων, των «σωματιδίων-οπών» —αντινετρόνια, αντιπρωτόνια και θετικά ηλεκτρόνια.

Αυτή η υπόθεση για την ύπαρξη ενός αντιγράφου σε εναντιότητα προς αυτό που αποκαλούμε ύλη, αντιπροσωπεύει την κατάρρευση του παλιού ενωτικού υλισμού, που έβλεπε μία ταυτότητα πραγματικότητας και ύλης —δηλαδή «αυτού που δίνεται στις αισθήσεις μας». Συγχρόνως, αποτελεί τη



μεγάλη οριστική νίκη της ενωτικής διαλεκτικής, που μας αναγκάζει να δούμε μία βασική δυσσυμμετρία στη σύνθεση όλων των παρατηρήσεών μας. Η θέση της αντικειμενικής ποιότητας έχει αποδειχτεί και δίνει τη χαριστική βολή στα παλιά δυϊστικά συστήματα της μεταφυσικής, που χάνει τώρα πλέον το «επέκεινά» της, το τελευταίο ατού της. Θεωρούμε αυτή την υπόθεση απόδειξη της ακριβείας της νέας δόμησης της σκέψης, που τις πρωταρχικές γραμμές της προσπαθήσαμε να χαράξουμε εδώ.

Η δική μου αναθεώρηση της μεταφυσικής ως ταυτόσημης με την αυτόνομη αισθητική, αντιστοιχεί όχι μόνο στην αποσύνθεση μιας «Weltanschauung» [κοσμοθεώρησης] ή οικουμενικής σύλληψης αλλά και στην αποτυχία των μεταφυσικών συστημάτων απέναντι στα ηθικά προβλήματα. Ο γνώμονας με τον οποίο μετριέται σήμερα η ηθικότητα, εξιδανικεύεται ολοένα περισσότερο, καθώς θεμελιώνεται στην αποτίμηση της ατομικής και κοινωνικής υγείας, στη δικαιοσύνη, το δίκαιο και την ψυχιατρική κτλ., συμμετροποιείται ολοένα περισσότερο σε μία μόνο βασική αρχή, την αρχή της υγείας, την δυναμική αρμονία ή την «πρόοδο χωρίς περιπέτεια»· κι αφού η δυναμική αυτονομία ενός όντος ή μιας κοινωνίας εξαρτάται από τη δυσσυμμετρική δράση τους σε βαθμό μάλιστα που να συγχωνεύονται αυτά τα δύο φαινόμενα, η αρχή της υγείας συγχωνεύεται ολοένα περισσότερο με την αρχή της ηθικής.

Το αποτέλεσμα είναι ότι μία τέχνη που συγχέεται με την ίδια αρχή της δυσσυμμετρίας, γίνεται μία νέα ηθική ή μεταφυσική δικαιοσύνη. Αυτό συνέβη με τις θεωρήσεις της ομάδας De Stijl. Αναπόφευκτο αποτέλεσμα: οι διακηρύξεις για το τέλος της τέχνης, η εξάλειψη της αυτονομίας των τεχνών, της φαντασίας και της αισθητικής.

### *Η αξία είναι αντίθετη στην ποιότητα*

Η αποτυχία αυτή μας οδηγεί αναγκαστικά στην αναθεώρηση της έννοιας **ποιότητα**. Ο παραλογισμός της αρχαϊκής διατύπωσής της είναι πασιδηλός.

Αν αποδεχτούμε τη θέση που διατύπωσε ο διαλεκτικός υλισμός, ότι η ποιότητα είναι αντικειμενική πραγματικότητα, είμαστε υποχρεωμένοι εν τέλει να συμπεράνουμε ότι **ποιότητα** και **αντικείμενο**, ως οντότητα ή καθορισμένη ενότητα, είναι ένα και το αυτό, ότι η ποιότητα είναι η μορφή. Ντετερμινισμός και φορμαλισμός είναι το ίδιο. Έτσι, ο αντιφορμαλισμός του ντετερμινισμού είναι φανφαρονισμός. Γεγονός που εξηγεί αρκετά πράγματα.

Όλη η μαθηματική και η επιστήμη βασίζονται, όπως είδαμε, στη μετατροπή των απόλυτων ποσοτήτων (αριθμών) σε ποιότητες. Αυτό δεν ενοχλεί κανέναν, αρκεί να μη μιλούν για **αξίες**. Αλλά όλος ο υλιστικός και ιδεαλιστικός κόσμος συγχέουν αυτά τα δύο φαινόμενα. Εμείς θεωρούμε την **αξία αποσύνθεση μιας ποιότητας**, μετασχηματισμό ενός αντικειμένου. Παράδειγμα: η λανθάνουσα ενέργεια και η ζωοποιός ενέργεια. Έτσι, η αξία ενός πράγματος είναι ο δυναμισμός που παράγεται από την απώλεια της ποιότητάς



του, την κακοτυχία του. Έτσι, αξία και ποιότητα είναι αντίθετες, όσο δεν έχει εφευρεθεί το αεικίνητο [perpetuum mobile].

### *Τα συγκοινωνούντα δοχεία και η καμπύλη του Γκάους*

Η δημιουργία αξιών καθορίζεται από τη διάκριση μεταβλητότητας. Αξία είναι η μεταβλητή. Το πρόβλημα της μεταβλητής αυτής απασχολεί ολοένα περισσότερο τους καλλιτέχνες. Οι σουρεαλιστές έπαιρναν ως σύμβολο της δραστηριότητάς τους «τα συγκοινωνούντα δοχεία». Το πρόβλημα ήταν πώς θα γεμίσει το δοχείο από πάνω, αφού αυτά που συνέβαιναν από κάτω δεν είναι ενεργός πραγματικότητα. Την ίδια βασική αρχή συναντούμε —με μεγαλύτερη μεταβλητότητα— στη συσκευή της καμπύλης του Γκάους που καθορίζει τον κοινό νόμο πολλών ακανόνιστων πτώσεων.

Η εκβιομηχάνιση αντιπροσωπεύει έναν αύξοντα περιορισμό των δυνατοτήτων μεταβλητότητας στις πράξεις και τις σκέψεις του ανθρώπου· η μεταβλητότητα αυτή ταυτίζεται με ό,τι ονομάζουμε παιχνίδι, βασική διατύπωση όλων των τεχνών· έτσι, η καλλιτεχνική δράση της εποχής μας, η κοινή δράση για να μπορέσουν να επιβιώσουν οι τέχνες, είναι η συνειδητή δράση του ξεπεράσματος, ή η διαρκής νίκη πάνω σ' αυτή την αύξουσα περιστολή του παιχνιδιού που ονομάζεται κοινωνική ασφάλεια.

### *Ο χρυσός και η επανάσταση*

Μέχρι πρόσφατα στην Ευρώπη, ως μηχανισμός απελευθέρωσης νέων κοινωνικών ενεργειών είχε καθιερωθεί μία δεξαμενή ανθρώπινης ενέργειας την οποία αποθήκευαν με τη μορφή χρυσού και αποσπούσαν ως κέρδος.

Η μεγάλη αρετή του Καρλ Μαρξ είναι ότι ξεσκέπασε αυτό τον ασύνειδο μηχανισμό που είχε επιβληθεί στην ανθρωπότητα, πριν είναι πάρα πολύ αργά και πριν το τυφλό πεπρωμένο εγκλωβίσει τον άνθρωπο σε μία αποστεωμένη κοινωνικοποίηση, που ήταν το καθορισμένο τέλος της ανάπτυξης αυτής, αν ο άνθρωπος δεν είχε κατορθώσει να την συνειδητοποιήσει και αν δεν αναλάμβανε εκούσια και έξυπνα να την ξεπεράσει για να φτάσει σε καινούριες δυσκολίες. Μπορεί να υπάρχουν σφάλματα στον μαρξισμό, που προέκυψαν επειδή συμμερίστηκε τα συμβατικά σφάλματα της εποχής του· αλλά κανείς δεν μπορεί να μειώσει την ανακάλυψη αυτή, που ανοίγει τον δρόμο της πνευματικότητας στον άνθρωπο και του επιτρέπει να υπερπηδήσει τον κύκλο των αυτόματων ανακλαστικών που καθορίζουν τη ζωή όλων των ζώων.

Αλλά ο μαρξισμός δεν έχει φτάσει ακόμα στη λύση του προβλήματος: πώς ν' αντικατασταθεί ο παλιός μηχανισμός αξιοδότησης που βασίζεται στον χρυσό; Ε λοιπόν, δεν είναι δυνατόν να λυθεί αυτό το πρόβλημα, ενώ θα υπήρχαν τόσες αξίες για να διανεμηθούν στους ανθρώπους, αυτές που δημιούργησε ο καπιταλιστικός κόσμος. Αφού η προπαγάνδα εναντίον της βασιλείας του χρυσού δεν γινόταν από την καλλιτεχνική σκοπιά αλλά στη



βάση μιας κοινωνικής ηθικής. Αυτή η κοινωνική κριτική είχε ως αποτέλεσμα σε ολόκληρο τον κόσμο την εγκατάλειψη του χρυσού ως μέτρου της αξίας. Αλλά έχουμε ήδη διευκρινίσει ότι το μέτρο της κοινωνικής ηθικής γινόταν με βάση την ποιότητα και όχι την αξία. Έτσι, η οικονομική έννοια ταυτίζεται με μία ολοένα πιο ορατή απαξίωση της ανθρώπινης σκέψης και δράσης. Ορισμένοι σύγχρονοι φιλόσοφοι αρνούνται κατηγορηματικά να λάβουν υπ' όψη τους και την παραμικρότερη αξιολογική ιδέα. Κατ' αυτούς, η αξιολόγηση ταυτίζεται με τη βλακεία.

Το μέσον για να περιστείλουμε τη διαμόρφωση των ιδεών σε μία ποσοτική κατάσταση είναι ο ημερήσιος τύπος, που έχει γίνει το πιστό όργανο της κοινής γνώμης. Αρχικά, είχε δημιουργηθεί για να διαμορφώνει αυτή την κοινή γνώμη. Σήμερα, είναι ο οικονομικός δούλος της και αναζητά —όπως η ραδιοφωνία— τις πολυμήχανες ιδέες της στιγμής. Σύμφωνα με τις τελευταίες αμερικάνικες πληροφορίες, η επιρροή της κοινής γνώμης είναι τέτοια, ώστε κατευθύνει τους πολιτικούς, και τον ίδιο τον πρόεδρο, και στην παραμικρότερη απόφασή τους.

Αυτές οι εμφανώς ψευδείς ειδήσεις είναι διασκεδαστικές, επειδή εκφράζουν μια ιδεατή τάση της δημοκρατίας à l' américaine [αμερικανικού τύπου].

Μπορούμε να οραματιστούμε μία μελλοντική δημοκρατία στην οποία οι κυβερνητικές αποφάσεις θα παίρνονταν από ρομπότ, με αφετηρία έναν άμεσο έλεγχο της κοινής γνώμης, και θα επιλέγονταν σύμφωνα με τον νόμο των μεγάλων αριθμών.

Ο αμερικάνικος καπιταλισμός αναζητάει με θανάσιμη αγωνία μία λύση, για να διαφυλάξει μια αξιολογική διάσταση μεταξύ καθαρής αξίας και καθαρής ποιότητας. Αφού η καθαρή ποιότητα είναι η πραγματικότητα, είναι προφανές ότι η καθαρή αξία είναι το φαντασιακό· και καθώς η αξία της τέχνης είναι η γνήσια φαντασιακή αξία του ανθρώπου, η φαντασιακή δράση αποδεικνύει ότι μόνον η φαντασιακή τέχνη του ανθρώπου μπορεί να διαφυλάξει τη διάσταση της αξιολόγησης. Το αποτέλεσμα είναι ότι όλες οι μεγάλες καπιταλιστικές επιχειρήσεις γίνονται «συλλέκτες έργων τέχνης». Το σύστημα έχει κιόλας αποδείξει την αποτελεσματικότητά του. Αλλά αυτοί οι νέοι συλλέκτες αγνοούν μόνον ένα πράγμα: ότι είναι αδύνατη η προσαρμογή της ανάπτυξης αυτής στο οικονομικό τους σύστημα. Έχουν δώσει το δαχτυλάκι τους στον διάβολο· κι αυτός θα τους φάει σε λίγο όλο το χέρι και ... όλα τα υπόλοιπα, επειδή η ανάπτυξη αυτή είναι επαναστατική. Λέγοντας επανάσταση εννοούμε ανατροπή, και ότι όλα ξεκινούν εκ νέου απ' το μηδέν. Έτσι έχουν τα πράγματα.

Η ανάληψη της καλλιτεχνικής δράσης ως μέτρου αξιολόγησης είναι η επιστροφή στους αρχαιότερους τύπους αξιολόγησης του ανθρώπου. Είναι η επιστροφή στο πνεύμα του ανθρώπου των σπηλαίων. Θα έχει ενδιαφέρον να δούμε τη συνέχεια.





## ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΣΗΜΑΣΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ Ή ΜΑΓΙΚΗ ΣΚΕΨΗ

### *Ευφύια και αυθορμητισμός*

«Οι πηγές της τέχνης χάνονται στα βάθη της προϊστορίας. Τα προβλήματα της ιστορίας της, της εξέλιξής της, συνδέονται με τα προβλήματα του ανθρώπινου ψυχισμού. Για να καταλάβουμε καλά την προέλευσή της, θα πρέπει να ξεπεράσουμε τον άνθρωπο, να πάμε πολύ μακριά, χωρίς να φοβόμαστε μήπως παραπλανηθούμε, φτάνοντας μέχρι τις πηγές της ζωής και του ψυχισμού.

Σε αντίθεση προς ό,τι σκεφτόμαστε, η τέχνη δεν είναι ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του ανθρώπου: ορισμένα είδη ζώων μας δίνουν ορισμένες αποδείξεις. Την εποχή του ζευγαρώματος, ο αρσενικός τσαλαπετεινός χορεύει μπροστά στο θηλυκό του. Ένα πτηνό της Νέας Γουινέας, το λανορά, φυτεύει μία μεγάλη αλέα με χόρτα που οδηγεί στη φωλιά όπου και περιμένει το θηλυκό του. Και κάτι ακόμα πιο παράξενο: χρωματίζει κατά κάποιον τρόπο αυτά τα χόρτα με φυτικά χρώματα, που ποικίλλουν ανάλογα με τα είδη.

Η μελέτη της παλαιοντολογίας μάς δείχνει τον σταδιακό μετασχηματισμό των ζωντανών όντων: τα είδη γεννιούνται, ζουν, εξαφανίζονται. Κάνουν πολλές απόπειρες να επιβιώσουν, που οι περισσότερες δεν καταλήγουν πουθενά, και ορισμένα είδη φαίνεται να διατηρούνται χωρίς ν' αλλάζουν αισθητά κατά τη διάρκεια των γεωλογικών εποχών. Η ίδια πρωτόγονη ζωή, οι ίδιες απόπειρες ομαδοποίησης των ταπεινών μας πρωτόζωων, παρουσιάζονται μπροστά μας όπως ακριβώς θα πρέπει να ήταν πριν από πάρα πολύ καιρό, στις απαρχές της ζωής.

Απεναντίας, άλλα είδη ξεκινούν κεραυνοβόλα και μετασχηματίζονται. Μοιάζουν σαν να θέλουν να κυριαρχήσουν γοργά στη δημιουργία και κατόπιν εξαφανίζονται ή επιβιώνουν μόνο με τη μορφή λειψάνων, καταβεβλημένων γονέων που πασχίζουν να ξεχαστούν. Τέτοια είναι τα γιγάντια ερπετά, οι δεινόσαυροι, που κυριάρχησαν στον πλανήτη και τώρα πια είναι γερασμένα και καταρακωμένα, ανίκανα να προσαρμοστούν σ' έναν κόσμο έξω απ' τα μέτρα τους, επιβιώνοντας εξαθλιωμένα στις θερμές ζώνες.

Κατά βάθος, όλα συμβαίνουν λες και κάθε τύπος διέθετε αρχικά ένα δυναμικό *ιδιαίτερης εξέλιξης*, που μειώνεται σταδιακά κατά τη χρησιμοποίησή του και καταλήγει στην εξάντληση του κλάδου αυτού, ο οποίος σε μια δεδομένη στιγμή της ιστορίας του δεν καταφέρνει να δημιουργήσει έναν αληθινά νέο τύπο και να προσαρμοστεί ή, ακόμα λιγότερο, να *παραγάγει μία αλλαγή, πηγή ανανέωσης*.

Σιγά σιγά, η ζωή με τις πολλαπλές μορφές της συνεχίζει την κατάκτησή της, που αποσκοπεί στην μεγαλύτερη κυριαρχία στο περιβάλλον.

Σύντομα βλέπουμε την ομάδα να μεγαλώνει. Δημιουργούνται εξειδικεύσεις στο εσωτερικό της, που αναλογούν στα είδη της ζωής και αποσκοπούν



στην καλύτερη εκμετάλλευση του περιβάλλοντος. Έτσι, διαμορφώνεται στα θηλαστικά η τάξη των φυτοφάγων, των εντομοφάγων κτλ.

Από τη στιγμή που το ζώο προσανατολίζεται στην εξειδίκευση, κάτι σαν παραίτηση του όντος στις απαιτήσεις του περιβάλλοντος, θα επιδιώξει οριστικά την πορεία του μέσα από τον δρόμο που διάλεξε χωρίς να μπορεί ποτέ να γυρίσει πίσω ή ν' αναπτυχθεί σ' ένα ανώτερο επίπεδο. Ένα παράδειγμα εδώ είναι οι τεράστιοι αμυντικοί μηχανισμοί που κουβαλούσαν τα μαμούθ και ήταν τελικά περισσότερο επιβλαβείς παρά χρήσιμοι.

Σε λίγο, η ομάδα φτάνει στο μέγιστο της επέκτασής της. Το ανάστημα των ατόμων έχει μεγαλώσει: αυτό είναι το απόγειο της ομάδας. Θα μπορούσαμε να περιμένουμε ότι αυτά τα είδη θα συνέχιζαν την ένδοξη σταδιοδρομία τους, αλλά αυτό δεν συνέβη. Ίσως εξ αιτίας της αλλαγής περιβάλλοντος, που προαναφέραμε, την οποία δεν μπόρεσαν ν' αντιμετωπίσουν λόγω της υπερβολικά εξειδικευμένης ζωής τους, εξαφανίζονται ως κυρίαρχο είδος.

Λέγεται ότι το μέλλον ανήκει στα πιο αδύναμα όντα, που είναι ικανά να προσαρμόζονται σ' όλες τις περιστάσεις. Ας μου επιτραπεί να κάνω την ακόλουθη σύγκριση: οι πρώτοι πίθηκοι ήταν αδύναμα όντα. Κι όμως, ορισμένοι μετασχηματισμοί που αποδείχτηκαν κεφαλαιώδεις, τους διακρίνουν ήδη απ' τα άλλα ζώα: μία μεγαλύτερη ανάπτυξη του κρανίου, που συμβαδίζει με την αμυντική εξασθένηση και τη μείωση των φυσικών εξωραϊσμών.

Δεν γνωρίζω ποιος φιλόσοφος συνόψισε το πρόβλημα με τον ακόλουθο τρόπο: *το ορυκτό υπάρχει, το φυτό υπάρχει και ζει, το ζώο υπάρχει, ζει και αισθάνεται, μόνον ο άνθρωπος υπάρχει, ζει, αισθάνεται και σκέφτεται*. Επειδή το φυτό είναι ριζωμένο στο έδαφος από το οποίο αντλεί την υπόστασή του, το πρόβλημα της αναζήτησης τροφής είναι γι' αυτό εξαιρετικά περιορισμένο και μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η συνείδησή του είναι σχεδόν μηδαμινή, αφού οι επιλογές του είναι πολύ περιορισμένες. Απεναντίας, το ζώο οφείλει να έχει την ικανότητα να μετατοπίζεται για να βρει τροφή, να επιλέγει μεταξύ πολλών λύσεων για να αντιμετωπίζει καταστάσεις που μεταβάλλονται αδιάκοπα. Σταδιακά, η συνείδησή του θα εμπλουτιστεί με χιλιάδες εμπειρίες, που θα εγγραφούν στον ψυχισμό του, και όσο περισσότερο αυβαίνουμε στην ιεραρχία του έμψυχου κόσμου, παρατηρούμε μία σταδιακή ανάπτυξη της συνείδησης, που φωτίζεται έντονα στην κλίμακα του ανθρώπου. Μόλις το ον απελευθερωθεί εν μέρει από την αναζήτηση της τροφής, αρχίζει να στοχάζεται, να σκέφτεται τη ζωή.

Η συνείδηση θα υποστεί τις μεταπτώσεις που ενυπάρχουν σε κάθε εξέλιξη: *ανάβει, για να σβήσει τη στιγμή που το ον βρίσκει τη λύση στο πρόβλημα που του θέτουν οι καινούργιες περιστάσεις* και η χρησιμότητά της δεν γίνεται πια αισθητή. Συνοπτικά, πρόκειται για την προσαρμογή του ζωντανού όντος στο περιβάλλον του. Όταν η προσαρμογή πραγματοποιηθεί, η συνείδηση εξαφανίζεται, πράγμα που οδηγεί ορισμένους επιστήμονες να δεχτούν ότι, στην απαρχή των πραγμάτων, οι κινήσεις του οργανισμού, ακόμα και οι κινήσεις της καρδιάς ή των εντέρων, ήταν συνειδητές.

Καθώς το ον ανυψώνεται στο ζωικό βασίλειο, δημιουργείται παράλληλα η



ψυχική συγκέντρωση και, μαζί της, αυξάνει η κατάκτηση του πραγματικού.

Τότε αναπτύσσεται στον εγκέφαλο του ζώου ο συνειρμός και μαζί του το προσχέδιο της μνήμης —όχι της ενθύμησης του συμβάντος ή του πράγματος, που το τοποθετεί επακριβώς στο παρελθόν, αλλά μιας σημασιακής μνήμης που θυμάται τον εαυτό της. Το ζώο, όπως τα παιδιά και οι πρωτόγονοι αλλά με πιο υπολειμματική μορφή, παίζει μάλλον με την ανάμνησή του παρά την ενθυμείται. Το γεγονός ότι οφείλει να επιλέξει μεταξύ πολλών λύσεων, θα σκιαγραφήσει μέσα του την απαρχή της κρίσης.

Παρακολουθώντας τον ψυχισμό των όντων στο διάβα της εξέλιξης, βλέπουμε ότι το μεγαλύτερο μέρος τους πεθαίνει. Άλλα, από μία σκοτεινή προαίσθηση των ανώτερων νόμων, μοιάζουν να διακρίνουν αυτό που τους είναι χρήσιμο για να διατηρηθούν στην κεντρική λεωφόρο της εξέλιξης, και έκτοτε η συνειδησή τους εξαφανίζεται. Όσο παράδοξο κι αν φαίνεται, το ζώο (κάτι σαν αστός του είδους του) μοιάζει πράγματι να μη θέλει πια να παλέψει, και *αρκείται να ζει από το κεφάλαιο αυτοματισμού* που του έχουν μεταβιβάσει οι πρόγονοί του καταβάλλοντας μόνο κάποιες ελάχιστες προσπάθειες ώστε να μην οπισθοδρομήσει.

Αυτοί οι ασύνειδοι μηχανισμοί, που συνήθως είναι γνωστοί με το όνομα ένστικτα, διακρίνονται σ' όλες τις βαθμίδες του ζωικού κόσμου: παράδειγμα αυτού είναι το παιδί, που από τη γέννησή του κιάλας θηλάζει τον μαστό της μητέρας του.

Και τίθεται το ερώτημα, που εδώ και πολύ καιρό με κάνει να ονειρεύομαι: τι μπορούμε να σκεφτούμε για τα κοινωνικά έντομα, που συχνά συναθροίζονται κατά δεκάδες χιλιάδες ατόμων με αναρίθμητες συμπεριφορές;

Όταν τα παρατηρούμε να ζουν, μας δίνουν την εντύπωση ενός απολιθωμένου ψυχικού κόσμου που, άγνωστο με βάση ποιο φαινόμενο, εξακολουθεί να ζει. Όλες οι μορφές κοινωνιών διαφοροποιούνται απ' αυτές τις κοινωνίες εντόμων: απ' το χαμηλό επίπεδο των υποτυπωδών κοινωνιών, όπου τα άτομα, φτωχοί προλετάριοι, χρησιμοποιούν τις δυνάμεις τους για να μην πεθάνουν της πείνας, μέχρι την κορυφή όπου βασιλεύει η ισχυρή κοινωνία η οποία, όπως λόγου χάρη η κοινωνία των μυρμηγκιών, καλλιεργεί τη βοσκή και επιτρέπει στον εαυτό της την πολυτέλεια να συντηρεί τα παράσιτα, όπως είναι τα περισσότερα κολεόπτερα. Η σύγκριση με τις τωρινές κοινωνίες μας επιβάλλεται στο πνεύμα μας. Τι συμπεραίνουμε; Αν, όπως νομίζουν ορισμένοι, το ένστικτο είναι απλώς μία υποβαθμισμένη νοημοσύνη, τότε γιατί να μη σκεφτούμε ότι όλες αυτές οι τεράστιες κοινωνίες ήταν η νοημοσύνη της γης σε μία στιγμή της ιστορίας του κόσμου, πριν μία οριστική κοινωνικοποίηση τις περιστείλει σταδιακά στον αυτοματισμό;»

J.A. Mauduit, *40.000 Ans d' Art Moderne* [40.000 χρόνια μοντέρνας τέχνης]

### Επιστήμη και μέλλον

Υπάρχουν δύο ειδών επιστήμονες, οι αληθινοί και οι κάλπικοι, όπως υ-



πάρχουν δύο διαφορετικοί επιστημονικοί στόχοι, ο αληθινός και ο κάλπικος. Αληθινός στόχος της επιστήμης είναι ο στόχος του εμπειρισμού, **η ανάλυση και η διαπίστωση αυτού που έχει συμβεί**. Ο κάλπικος στόχος διατυπώνεται από τον Μαρσέλ Μπολ ως εξής: «Επιστήμη είναι η γνώση του πραγματικού και στόχος της είναι η διατύπωση **των νόμων πρόβλεψης**». Ο Ντι Νουαγύ βεβαιώνει: «Στόχος της επιστήμης είναι η πρόβλεψη και όχι, όπως συχνά λέγεται, η κατανόηση».

Η κατανόηση υπονοεί μία ικανότητα πρόβλεψης, τη γενική πρόβλεψη των φαινομένων που επαναλαμβάνονται κανονικά· μπορούμε να συμπεριλάβουμε αυτή την γενική πρόβλεψη στον στόχο της επιστήμης, αφού αποτελεί μέρος της γενικής γνώσης· αλλά αν αποδίδουμε στην επιστήμη τον γενικό στόχο να προβλέπει και αν θέλουμε να εγκαθιδρύσουμε μία επιστήμη «του ανθρώπου» σ' αυτή τη βάση, τότε ο άνθρωπος ως καλλιτέχνης, δηλαδή ως κέντρο ελεύθερης δράσης, εξεγείρεται.



Η επιστήμη είναι η συνειδητοποίηση αυτού που έχει συμβεί, και τίποτ' άλλο. Η συνειδητοποίηση αυτή μας δείχνει συγχρόνως αυτό που θα επαναλαμβάνεται διαρκώς και στο μέλλον, δηλαδή τις σταθερές. Αλλά η συνειδητοποίηση των σταθερών αυτών δεν είναι αυτή καθεαυτή μία πρόβλεψη. Διότι αν ήταν, τότε η επιστημονική αλήθεια θα εξαρτιόταν από την υπακοή του ανθρώπου στις προβλέψεις της. Γίνονται ένα ντετερμινιστικό πλαίσιο για την ανθρώπινη ύπαρξη, απαιτώντας την πλήρη και παθητική υποταγή στις προβλέψεις. Αν υπάρχει αληθινά μέλλον, οφείλουμε να το διακρίνουμε από το παρελθόν· και οι επιστημονικές προβλέψεις χρησιμεύουν αποκλειστικά στην εναντίωση στις προβλεφθείσες συνθήκες. Η εναντίωση αυτή γίνεται με την ιδεοποίηση, που αυτομάτως είναι το αντίθετο της πραγματικότητας όταν την αντανακλά όσο γίνεται πιο πιστά. Άρα το ζήτημα δεν είναι να εναντιωθεί ο άνθρωπος στην ιδέα της πρόβλεψης με μία ιδέα συντηρητισμού. Τίποτα δεν συντηρούμε. Ο άνθρωπος χρειάζεται να ξεπερνά, να προχωρεί πέρα από τους προβλεφθέντες καθορισμούς, για να τους αποφύγει.

Η δόμηση ή κοινωνική ισοπέδωση την οποία προέβλεψε ο επιστημονικός

σοσιαλισμός μπορεί ν' αποφευχθεί μόνον αν την εφαρμόσουμε συνειδητά και τάχιστα στην κοινωνία **ως μέσον για να φτάσουμε σε κάτι διαφορετικό, μακρύτερα**. Ο σοσιαλισμός είναι καταστροφικός για κείνους που, υποτασσόμενοι στην επιστήμη, θεωρούν το σύστημά του υπέρτατο στόχο. Διαβλέποντας εκ των προτέρων το ξεπέραςμα του σοσιαλισμού, φυλάγουμε διαθέσιμες ενέργειες για το ξεπέρασμά του.

Γιατί, όμως, ο άνθρωπος θέλει πάντα να εναντιώνεται στο πεπρωμένο του; Η μοναδική δυνατή απάντηση είναι ότι αυτή είναι η στάση της νοημοσύνης, η φωτισμένη στάση. Έχω βρει την πιο εύλογη εξήγηση της διαδικασίας αυτής στην εισαγωγή του Μωντουί στο βιβλίο του *40.000 χρόνια μοντέρνας τέχνης*, από την οποία παρέθεσα πιο πάνω εκτενή αποσπάσματα.

Ίσως ενδείκνυται να υπογραμμίσω εκ των προτέρων την ανατροπή των ψυχικών προβλημάτων, που έπεται αναγκαστικά από την καινούργια υπόθεση για την προέλευση της νοημοσύνης· υπόθεση που δεν τοποθετεί πια τη νοημοσύνη, όπως στην κλασική ψυχολογία, ως τελικό αποτέλεσμα, ως κορυφή μιας ανοδικής πορείας των ασυνείδητων ψυχικών δραστηριοτήτων· αλλά, απεναντίας, θεωρεί **το ασυνείδητο μία δεξαμενή εξαντλημένων νοητικών συλλήψεων**. Αυτό μας υποχρεώνει ν' αναθεωρήσουμε εκ θεμελίων όλες τις θεωρητικοποιήσεις που έχουν συνοδεύσει την ντανταϊστική-σουρεαλιστική εμπειρία.

Η εναντιότητα αυτή μεταξύ ιδεοποίησης και πραγμάτωσης, που μας κάνει να πραγματώνουμε πάντοτε το ενάντιο αυτού που φανταζόμαστε, μπορεί να γίνει κατανοητή μόνον αν λάβουμε υπ' όψη μας την δυναμική αυτονομία της φαντασιακής στάσης, που βλέπει την εικόνα ως ανεστραμμένη πραγματικότητα και όχι ως αντίγραφο της πραγματικότητας. Η παλιά αντίθεση σπιριτουαλισμού και ρεαλισμού δεν είναι πλέον χρήσιμη. Στον άνθρωπο, σ' όλες τις κουλτούρες, υπάρχουν δύο διαφορετικές πηγές ψυχικής ενέργειας: η πηγή της ζωτικής και βιολογικής συζήτησης, που άλλοτε ονομαζόταν ψυχή, και η πηγή της υπέρβασης, του γίνεσθαι, της εναντιότητας σε σχέση με την υπάρχουσα κατάσταση, της ρήξης με την πραγματικότητα, κέντρο που αποκαλείται πνεύμα. Η κυριαρχία της μιας ή της άλλης έχει χρησιμεύσει για τον χαρακτηρισμό ενός λαού: μιλούν για τη ρώσικη ψυχή και το γαλλικό πνεύμα. Αν και δεν μπορούμε να την διευκρινίσουμε, αισθανόμαστε καθαρά μία ποιοτική διάκριση, ή και αντίθεση, μεταξύ των δύο όρων.

Η θρησκεία, όσο ήταν ζωντανή, ήταν η σύνθεση των δύο αυτών συνδεόμενων κέντρων. Η ζωτική και πρακτική ανάπτυξη της τεχνικής από τη μία πλευρά και η διανοητική από την άλλη, έχουν καταστήσει ασυμφιλίωτα τα δύο άκρα της παλιάς αυτής ενότητας και έχουν τοποθετήσει τη θρησκεία σ' έναν «ου-τόπο».

Η ανάπτυξη αυτή μπορεί να ερμηνευτεί με μία καινούργια οπτική της διαλεκτικής μεθόδου· την ονομάζω *ανεστραμμένη διαλεκτική*.



*Προσωρινές προτάσεις για την πειραματική και την διαλεκτική οπτική*

«Θέλησα να εγκαθιδρύσω το δικαίωμα να τολμάμε τα πάντα». Πωλ Γκωγκέν

Δύο φιλοσοφικά συστήματα κυριαρχούν στη νεότερη ζωή: η διαλεκτική, με αφετηρία τη φιλοσοφία του Χέγκελ, και η φαινομενολογία, που προέρχεται από την πειραματική μέθοδο. Αυτές οι δύο ασυμφιλίωτες και αντίθετες μεταξύ τους φιλοσοφίες απορρέουν από την αρχαία κλασική φιλοσοφία και αποτελούν τις ιδεολογίες του σοσιαλισμού και του αμερικανικού πραγματισμού. Όλη η εργασία που παρουσιάζω εδώ αποτελεί μία κριτική του πραγματισμού, συνεπώς δεν συντρέχει λόγος να επιμείνω ιδιαίτερα στην όψη αυτή. Αυτό που μένει να εξηγήσουμε είναι η ρωγμή του διαλεκτικού συστήματος, που εξ αιτίας της αγνοεί ένα ολόκληρο φιλοσοφικό σύστημα: την πειραματική φαινομενολογία.

Αυτό που φέρνει σε αντίθεση την πειραματική φαινομενολογία και τη διαλεκτική στη σημερινή τους κατάσταση, είναι ότι η πρώτη οφείλει να εγκαταλείψει κάθε ιδέα που συνδέεται με την βασική αρχή της αιτιότητας ενώ η δεύτερη αγκιστρώνεται μέχρι ταυτίσεως στην αρχή αυτή. Το γεγονός ότι τις φέρονουμε σε αντίθεση δημιουργεί μία καινούρια πειραματική διαλεκτική.

Το πρόβλημα της αιτιότητας είναι ένα ψευτοπρόβλημα, που μας το επιβάλλει η κάλπικη επιστήμη, η επιστήμη που θέλει να προβλέπει. Μπορώ να εισδύσω στο παρελθόν με μία ακρίβεια που καθορίζεται από την αιτιακή κλίμακα: είμαι το αποτέλεσμα, η δημιουργική σύνθεση των δύο γονιών μου, όπως αυτοί είναι η δημιουργική σύνθεση των δικών τους γονιών. Έτσι, έχω τέσσερις παππούδες, οκτώ προπαππούδες κ.ο.κ. Είκοσι γενιές πίσω, δηλαδή γύρω στον 15ο αιώνα, θα είχα ακριβώς 1.048.576 προγόνους. Αλλά το κακό είναι ότι η επιστήμη θέλει να εγκαθιδρύσει γενεαλογικά δένδρα. Αν κάποιος διαλέξει στην τύχη έναν απ' αυτούς τους προγόνους του, τότε, σ' αυτή την περίπτωση συγγένειας, πέφτει ευθύς αμέσως σ' αυτό που ο Σαρτρ ονομάζει πλουραλισμό. Υπάρχει μία απεριγράπτη σύγχυση γνήσιων και νόθων παιδιών, απιστιών και στειροτήτων, κι ωστόσο αυτό δεν είναι τίποτα. Για να φτάσω στην εικόνα των γονιών που, στη βάση των προγόνων μας του 1450, έχω κοινούς με τους συγχρόνους μου, χρειάζεται να καταστρώσω 1.048.576 γενεαλογικά δένδρα. Ζούγκλα!

Η αιτιακή περιγραφή αποκαλύπτει μία μόνον όψη της εξέλιξης: τα αναγκαία ή οικονομικά στοιχεία της. Το σφάλμα γίνεται όταν θεωρούμε τους δεσμούς αυτούς συγχρόνως επαρκείς για την εξέλιξη αυτή, και όλα τα υπόλοιπα άχρηστα που πρέπει να τα αγνοούμε. Από την άλλη μεριά, είναι εξίσου ανόητο να αρνηθούμε όλες τις αιτιακές σχέσεις με πρόσχημα ότι υπάρχει κάτι άλλο πέρα απ' αυτές. Θα ήταν καλύτερο να τοποθετήσουμε την αιτιότητα ως μία επιμέρους κλίμακα του τρόπου με τον οποίο ο άνθρωπος βλέπει την ύλη.

Αυτό που κατά τη γνώμη μου δίνει στον Κίρκεγκωρ τα πρωτεία στην εγκαθίδρυση μιας καλλιτεχνικής φιλοσοφίας, είναι το γεγονός ότι έχει γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ καθαρής τύχης και καθαρής αιτιότητας, τονίζοντας



τον ειδοποιό χαρακτήρα των περιστασιακών σχέσεων, εναντιώνοντάς τες σαφώς στην αιτιότητα. Έτσι, ο Κίρκεγκωρ είναι ο θεμελιωτής μιας αναγέννησης της μαγικής σκέψης σε μία βάση που μπορεί να περιγραφεί με επιστημονικούς όρους. Οι παρατηρήσεις του για την εισαγωγή και την ιδιαιτερότητα του **περιστασιακού ως παράγοντα παρουσίας**, θα έπρεπε πράγματι να καταστήσουν άχρηστη όλη την παρούσα εργασία. Κι αυτό θα συνέβαινε, αν ο Κίρκεγκωρ δεν ήταν προσωπικά τόσο άτολμος ώστε να μην ομολογήσει τις αλήθειες του, αν δεν είχε χρησιμοποιήσει όλη του τη ζωή για να ελαχιστοποιήσει και να εξαλείψει αυτές τις βασικές ανακαλύψεις. Αυτό, ωστόσο, δεν αναιρεί το γεγονός ότι όλα αυτά τα έχει πει.

Αυτό που έκανα εγώ εδώ, είναι να αντικαταστήσω το *a priori* της αιτιότητας όχι μ' εκείνο της καθαρής τύχης, αλλά με μία εναντιότητα αυτών των δύο *a priori*, τοποθετώντας τα ως δύο σημεία μηδέν τα οποία οφείλει να υπερβεί η δραστηριότητα του ανθρώπου. Στη φυσική φιλοσοφία, αυτά τα δύο αντίθετα έχουν συνδεθεί με τις συλλήψεις του ατόμου οι οποίες αφορούν στα μικροκοσμικά φαινόμενα. Φαινόμενα στο εσωτερικό του ατόμου και μεταξύ λίγων ατόμων· ενώ τα μακροφαινόμενα εμπλέκουν μεγάλα σύνολα ατόμων. Μέχρι τώρα έχουμε αρνηθεί να μελετήσουμε αν η διάκριση αυτή είναι τελικά πολύ ειδική, αν θα μπορούσε τελικά να εξηγήσει τη συμπεριφορά στο εσωτερικό ή μεταξύ μεγαλύτερων ενοτήτων, στις περιπτώσεις των μικρών και μεγάλων αριθμών. Τα πειράματα με τα σφαιρίδια το αποδεικνύουν. Δεν είναι άτομα. Έτσι, η ιδέα του μικρό- και του μακρό-κοσμου είναι μόνο ζήτημα σχετικών διαστάσεων.

Το γεγονός ότι μπορούμε να εγκαθιδρύσουμε μία αιτιότητα, σημαίνει ότι η αιτιότητα ή η οικουμενική λειτουργικότητα δεν είναι πλήρης. Ένας αιτιακός δεσμός, όπως ο δεσμός μου με τους γονείς μου, είναι μία γνώση που μπορεί να προεκταθεί και στο μέλλον, αν αποφασίσω να κάνω παιδιά. Πρόκειται για έναν νόμο που προβλέπει εξ ανάγκης. Αλλά το σημαντικό είναι ότι στην προκειμένη περίπτωση δεν θα υπάρξει συνέχεια χωρίς την δική μου παρέμβαση. Το αίτιο είναι ένα αποτέλεσμα που το μετατρέπει σε αίτιο ένα άλλο αποτέλεσμα, το οποίο αυτό αναγκαστικά προκαλεί. Η τεχνητή γονιμοποίηση είναι μια απόπειρα περιστολής, δια της εξοικονόμησης, μιας πράξης που είναι αναγκαία στη σχέση αιτίου-αποτελέσματος ή μάλλον στη σχέση αποτελέσματος-αιτίου. Βλέπουμε ότι οι αιτιακές σχέσεις είναι εσφαλμένες, επειδή μπορούν να υπάρξουν αποτελέσματα χωρίς αίτια, αλλά ποτέ αίτια που να μη παράγονται από ένα αποτέλεσμα. Το αποτέλεσμα προηγείται πάντα του αιτίου. Είναι πειραματικό.

Αυτή είναι η ανεστραμμένη διαλεκτική. Το αποτέλεσμα είναι η μοναδική σύνθεση που υπάρχει. Έτσι, η φαινομενολογία, από την οποία κατάγεται η ιδέα του διαστελλόμενου σύμπαντος, είναι μόνο μία ορθή παρατήρηση του γεγονότος ότι η σύνθεση είναι η καταγωγή των πραγμάτων και ότι η σύνθεση διαιρείται σε αντίθετα, σε θέση και αντίθεση, μεταξύ των οποίων δεν υπάρχει αιτιακός δεσμός, προβάδισμα, αλλά συνύπαρξη, συσχέτιση ή ακριβέστερα συνακολουθία. Αν ρίξουμε μια πέτρα στο νερό, το αποτέλεσμα που



προκαλείται είναι μία κυματοειδής συσχέτιση. Οι φαινομενολόγοι την αγνοούν, ενώ οι διαλεκτικοί αγνοούν το άμεσο αποτέλεσμα της πέτρας. Αλλά όλα αυτά ανήκουν σ' έναν τομέα που με ξεπερνά. Αυτό που με ενδιαφέρει είναι οι απατηλές και επιμέρους, οι άγνωστες συσχετίσεις.

Ο σπουδαίος ρόλος που έπαιξαν οι σουρεαλιστές ήταν ότι επέμειναν στην αναγκαιότητα των απατηλών συσχετίσεων, την οποία είχε ήδη ανακαλύψει ο Ρεμπώ, στην αναγκαιότητα των τεχνών για την ύπαρξη αυτού που αποκαλούμε άνθρωπο. Η ύπαρξη του ανθρώπου εξαρτάται από την ικανότητά του να ξεπερνά τα αίτιά του με τα αποτελέσματά του.

### *Ημιαιτιότητα ή περιστασιακοί δεσμοί*

Το έργο τέχνης δεν επαναλαμβάνεται, δεν αναπαράγεται ποτέ. Είναι από τη φύση τής τέχνης μοναδικό. **Η τέχνη είναι η μοναδική πράξη του ανθρώπου, ή το μοναδικό στις ανθρώπινες πράξεις.** Μία τέχνη που δεν θεμελιώνεται σ' αυτή την εκδήλωση του μοναδικού, δεν είναι **πια τέχνη** αλλά η φθίνουσα αντήχηση μιας τέχνης που έχει πάψει να υπάρχει.

Η τέχνη είναι πάντα άλλο και ήταν πάντα, κι ωστόσο η διαδικασία είναι και θα μείνει πάντα η ίδια. Ή αποδεχόμαστε αυτή τη διαδικασία ή δεν θα υπάρχει πια τέχνη. Είναι απλό. Ωστόσο, ο Μισέλ Ταπιέ έχει δίκιο, όταν υποστηρίζει ότι η τέχνη οφείλει να βρει έναν καινούριο λόγο ύπαρξης. Αλλά αυτό είναι μόνο ζήτημα επιχειρηματολογίας, επειδή η τέχνη, ως διαδικασία, δεν αλλάζει.

Αλλάζουν μόνον οι συνθήκες στις οποίες οφείλει να εκτυλίσσεται η διαδικασία αυτή, και οι συνθήκες αυτές δεν είναι πια πολύ λαμπρές.



Καντίνσκυ

Πρόσφατα, ο κριτικός Yvan Christ συνέκρινε τον γαλλικό κρατικό προϋπολογισμό για τις καλές τέχνες κατά το 1957 μ' εκείνον της εποχής του Λουδοβίκου ΙΔ'. Ο σημερινός προϋπολογισμός αντιπροσωπεύει το 1/1000 του γενικού κρατικού προϋπολογισμού, ενώ την εποχή τού Λουδοβίκου έφτανε το 1/10. Το γεγονός αυτό με βάζει σε σκέψεις, κατ' αρχήν, επειδή το γαλλικό κράτος συγκαταλέγεται μεταξύ αυτών που ενδιαφέρονται περισσότερο για τις καλές τέχνες· και μετά, επειδή η κατάσταση είναι ακόμα σοβαρότερη απ' ό,τι δείχνουν οι αριθμοί, αφού ο νέος καλλιτεχνικός ιστορικισμός κάνει το ποσό αυτό να μην αρκεί ούτε για τη σωστή συντήρηση των παλιών έργων τέχνης στα μουσεία. Για τη δημιουργία και τον καλλιτεχνικό πειραματισμό δεν μένει σχεδόν τίποτα. Ενώ όλος ο κόσμος έχει συνηθίσει, εδώ και δεκαετίες, να περιμένει τα νέα απ' το Παρίσι, τώρα αυτός ο δημιουργικός παρασιτισμός βρίσκεται χωρίς πόρους.

Μπορούμε να πούμε, κατά κάποιον τρόπο, ότι η σύγχρονη καλλιτεχνική δραστηριότητα άξιζε αυτή τη δυσμένεια, αφού γενικά φαίνεται ανίκανη να αρθεί στο ύψος των πολλών δυνατοτήτων της εποχής, ή έστω να τις συνειδητοποιήσει. Αλλά το αναγκαίο ξεπέρασμά της μπορεί να συμβεί μόνον αν γίνουν σημαντικές επενδύσεις στον τομέα του πειραματισμού. Αν στρέψουμε το βλέμμα μας προς το παρελθόν, βλέπουμε ότι, σε σύγκριση με τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, η εποχή του Λουδοβίκου ΙΔ' ήταν φτωχή σε καλλιτεχνικό και πολιτισμικό πλούτο. Αλλά και ο Μεσαίωνας και η Αναγέννηση υστερούσαν πολύ σε σύγκριση, λόγου χάρη, με την Αίγυπτο των Φαραώ, αν συγκρίνουμε την ποσότητα ενεργείας που δαπανήθηκε για καλλιτεχνικούς σκοπούς με την ενέργεια που δαπανήθηκε για πρακτικούς ή δήθεν πρακτικούς σκοπούς. Στο βιβλίο του *40.000 χρόνια μοντέρνας τέχνης*, ο Ζ. Α. Μωντουί υπογραμμίζει αυτή την καλλιτεχνική οπισθοδρόμηση, δείχνοντας την απίστευτη, και ακατανόητη για τον σύγχρονο άνθρωπο, βαρύτητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας κατά την προϊστορική εποχή.

Είναι εύκολο να δείξουμε ότι η οπισθοδρόμηση αυτή παρουσιάζεται εδώ ως ποσοτική οπισθοδρόμηση, η οποία, σύμφωνα με όσα είπαμε στην αρχή, θα έπρεπε ίσα ίσα να υψώσει την ποιότητα κάθε έργου τέχνης. Αυτή είναι προφανώς η βασική, περισσότερο ή λιγότερο συνειδητή, θεωρία της κριτικής της τέχνης· αλλά είναι εμφανές ότι η σύλληψη αυτή είναι απλουστευτική.

Κατ' αρχήν, θα ήταν τελείως ηλίθιο να πούμε ότι η παραγωγή εικόνων είναι σήμερα φτωχότερη από παλιότερα. Απεναντίας· ποτέ στην ιστορία της ανθρωπότητας ο άνθρωπος δεν βρέθηκε αντιμέτωπος με τόσες εικόνες όπως ο σύγχρονος άνθρωπος, που η ζωή του καθορίζεται απ' **τη διαφήμιση, τα περισσότερα ή λιγότερα έγχρωμα έντυπα και την τηλεόραση**. Υπάρχει μόνο μία πτώση ποιότητας, δηλαδή μία μετάβαση από την φαντασιακή εικόνα στην εικόνα που αναπαράγεται ή αναπαράγει. Μία πτώση της σημασίας κάθε εικόνας, και η ποιότητα μιας εικόνας είναι η σημασία της, ο εντυπωτικός χαρακτήρας της. Η ποιοτική πτώση είναι η πτώση του εντυπωτικού, το ξεφούσκωμα των ανθρώπινων προθέσεων. Όργανο του ξεφουσκώματος αυτού είναι ο ντετερμινιστικός νατουραλισμός.



Αυτό που πρέπει να φτάσουμε ν' αλλάξουμε είναι η ιδέα της σημασίας που μπορεί να έχει η τέχνη στην ανθρώπινη ζωή. Συμφωνώ με τον Ζερόμ-Αντουάν Ρονύ, όταν υποστηρίζει ότι η τέχνη και η μαγεία είναι το ίδιο: «Αν ξαναβρίσκουμε με κάθε λεπτομέρεια τις συνήθειες της μαγείας στην ποίηση και την έντεχνη πεζογραφία, πώς να μη σκεφτούμε ότι αντιπροσωπεύουν το προκαθορισμένο όργανο μιας λειτουργίας που δεν μπορούσαν να ικανοποιήσουν η επιστήμη και η θρησκεία; **Άρα η μαγεία στριμώχεται μεταξύ επιστήμης και θρησκείας, και το βασίλειό της καταρρέει**».

Συμφωνώ απόλυτα: η τέχνη συνθλίβεται στην τανάλια που αποτελούν η επιστήμη και η θρησκεία. Ο Ρονύ γράφει: «Ωστε τη μαγεία δεν μπορεί να την καταστρέψει η επιστήμη ως σύνολο αυστηρών προβλέψεων —ούτε ως μέθοδος— και ο Comte είχε πράγματι άδικο όταν πίστευε πως η θεώρηση των νόμων αποκλείει την έρευνα των αιτιών στην οποία θα θέλαμε ενδεχομένως να στραφούμε. Αλλά η επιστήμη, καθώς αποσπά το πνεύμα από έναν σκοταδισμό που έχει γίνει περιττός για τη γνώση του κόσμου, ανοίγει τον δρόμο σ' έναν φιλοσοφικό στοχασμό που μπορεί να συλλάβει τον παραλογισμό τής μαγικής προσπάθειας. Έτσι, η επιστήμη φτάνει από άλλους δρόμους στο αποτέλεσμα της εξελιγμένης θρησκευτικής σκέψης: καταδικάζει μία προσπάθεια που εναντιώνεται στη θεία ελευθερία». Για να αποφύγουμε το τέλος της μαγικής δραστηριότητας στην κουλτούρα, ο Ρονύ προτείνει να την αποκαθάρουμε από κάθε καλλιτεχνική ή υποκειμενική τάση, και να σώσουμε έτσι τη μαγεία τη στιγμή που καταρρέει κάθε καλλιτεχνική απόπειρα. Αλλά αυτό είναι ένα κακόγουστο αστείο, παρόμοιο μ' εκείνο που προτείνει στην τέχνη να εγκαταλείψει την μαγική ισχύ της για να διασωθεί τη στιγμή που και η τελευταία μαγική σκέψη θα έχει εκδιωχτεί από τον ανθρώπινο εγκέφαλο. Η μοίρα τους είναι κοινή, ταυτόσημη.

Πώς ο Ρονύ εξαπατάται τόσο βαθιά; Απλώς, χάρη σε μια μικρή ζαβολιά. Λέει: «Το νοητικό φαινόμενο που ο ψυχολόγος ονομάζει **συγκίνηση** δεν υπάρχει». Άρα η μαγική ή καλλιτεχνική σκέψη «δεν υπάρχει», αφού είναι ακριβώς η συγκινησιακή σκέψη, και η μαγεία γίνεται μεταφυσικό φαινόμενο και όχι, όπως υποστηρίζω μαζί με τον Frazer, φυσικό φαινόμενο. Θεωρώ, σύμφωνα με τον Levy-Bruhl, ότι το μαγικό πνεύμα είναι η κατ' εξοχήν άρνηση της επιστημονικής στάσης. Θα προσπαθήσω μάλιστα ν' αποδείξω ότι η μαγική σκέψη —ή πράξη— είναι συχνή και φυσική στα ζώα. Έτσι, είναι προφανές ότι προσυπογράφω το εξελικτικό σύστημα του Κοντ, που πιστεύει σε μία προεπιστημονική εποχή. Αλλά θα πω μονάχα ότι όλοι οι καλλιτέχνες εξακολουθούν να ζουν σ' εκείνη την εποχή. Θεωρώ εδώ ότι κάθε μαγεία είναι φαντασία και, αντιστρόφως, ότι κάθε πράξη φαντασίας είναι μαγική πράξη: **απόκτηση ενός επιθυμητού αντικειμένου.**

«Ο επιστήμονας ξεχνά την πλήρη αδιαφορία του μάγου για τις δεύτερες αιτίες, που αποτελούν το μοναδικό του αντικείμενο. Ξεχνά την αδιαπερατότητά του από την εμπειρία· ξεχνά το γεγονός ότι, αν δεν υπάρχει πια γι' αυτόν τύχη, ο λόγος είναι ότι και αυτός σκέφτεται πώς θα μπορεί να προστάζει τη φύση και να μην την υπακούει». Σ' αυτή την κριτική της στάσης του



Φραϊήζερ, ο Ρονύ περικλείει τη μέθοδο και τον στόχο της τέχνης, της εφεύρεσης, που εναντιώνεται στην επιστημονική ανακάλυψη και την θρησκευτική ηθική. Όλα είναι εδώ, και είναι υπέρ ή κατά της τέχνης.

Για να καταλάβουμε τη δράση και την καλλιτεχνική ή μαγική σκέψη, είναι σημαντικό να καταλάβουμε αυτή την άγνοια μιας δευτερεύουσας ή γνήσιας αιτιότητας. Άρα είναι αναγκαίο να εμβαθύνουμε και να διασαφηνίσουμε τη διάκριση σημείων και συμβόλων, την οποία προσπάθησε να εγκαθιδρύσει η Σούζαν Langer στο *Philosophy in a New Key* [Η φιλοσοφία σ' ένα νέο κλειδί] —την οποία, δυστυχώς, αναγκάστηκε να εγκαταλείψει στο *Αίσθημα και μορφή* εξ αιτίας της ανακρίβειας των ορισμών της.

Η τέχνη δεν συζητιέται. Η τέχνη επιβάλλεται χωρίς να υπάρχει διάλογος. Είναι όλα ή τίποτα. Ή την δέχεσαι ή την απορρίπτεις. Το μόνο που μπορεί να συζητηθεί είναι η γεύση που αφήνει στο στόμα, αλλά ήδη τότε είναι πάρα πολύ αργά. Έχει ήδη γίνει.

Αυτό που μπορεί να συζητηθεί σ' ένα πράγμα είναι η διανοητικοποίησή του, ο γλωσσολογικός συμβολισμός του. Απ' τη στιγμή που ο άνθρωπος ανακάλυψε τον στοιχειώδη ρόλο του διαλόγου σε κάθε διανοητική ανάπτυξη, δηλαδή ότι ο διάλογος είναι η συνειδητοποίηση, έχει αρχίσει η κρίση των τεχνών. Πού να τοποθετήσουμε αυτά τα μη-συζητήσιμα αντικείμενα, που σαφώς εναντιώνονται στις αντικειμενικές και εμπειρικές αλήθειες; Μέχρι τώρα αρκούμασταν να τα τοποθετούμε σ' έναν νεφελώδη και ασαφή τόπο, που τον ονομάζαμε **ομορφιά**, προσέχοντας μάλιστα να μη την αγγίζουμε. Το ταμπού είχε διατυπωθεί: «Περί ορέξεως ουδεις λόγος».

Η στάση αυτή γίνεται ολοένα πιο ανυπόφορη στον βαθμό που μειώνει την γευστική κι αισθαντική ικανότητα των ανθρώπων.

### *Η μη συνεκτική γνώση*

Το πρόβλημα της εντυπωτικής εμπειρίας είναι πολύ δύσκολο. Ο Ντιούι γράφει: «Το ζωντανό πλάσμα υφίσταται, υποφέρει τις συνέπειες της συμπεριφοράς του. Αυτή η στενή σχέση του πράττω και του υποφέρω ή υφίσταμαι, διαμορφώνει αυτό που ονομάζουμε εμπειρία. Αν αποσυνδέσουμε το πράττω από το υφίσταμαι, τότε δεν ανήκουν στην εμπειρία». Ο Ντιούι καταλήγει εδώ να υποστηρίξει ότι η καλλιτεχνική εμπειρία δεν είναι εμπειρία, επειδή «δεν υπάρχει μαθητεία ούτε σωρευτική διαδικασία». Οπότε: «Οι αισθήσεις χάνουν τη θέση τους ως δίοδοι του γινώσκειν και παίρνουν τη νόμιμη θέση τους ως ερεθίσματα για δράση. Η εξέταση των αισθήσεων ανήκει στην περιοχή του άμεσου ερεθίσματος και της άμεσης απόκρισης, και όχι στην περιοχή της γνώσης. Οι αισθήσεις δεν αποτελούν τμήμα καμιάς γνώσης, καλής ή κακής, ανώτερης ή κατώτερης, ατελούς ή πλήρους. Είναι μάλλον προκλήσεις, προτροπές, διεγέρσεις για μία πράξη έρευνας, που πρόκειται να **καταλήξει** σε γνώση. Συνεπώς, όπως ισχυρίζονται οι αισθησιοκράτες, η αίσθηση είναι το έναυσμα της γνώσης αλλά μόνο με την έννοια ότι το σοκ της



αλλαγής, το οποίο βιώνουμε, αποτελεί το αναγκαίο κίνητρο για τη διερεύνηση και τη σύγκριση που ενδεχομένως θα παράγουν γνώση».

Πρέπει ν' αναγνωρίσουμε ότι η θέση την οποία ο Ντιούι επιφυλάσσει στην καλλιτεχνική εμπειρία περιορίζεται σκληρά. Αλλά πρέπει τελικά να είμαστε ικανοποιημένοι που έστω την αναγνωρίζει, και κυρίως που αναγνωρίζει τον πρωτεύοντα και διεγερτικό ρόλο της εντυπωτικής εμπειρίας. Θα προσπαθήσω να διευρύνω λιγάκι αυτή την περιοχή, λέγοντας ότι οι εντυπώσεις δεν αποτελούν μέρος καμίας γνώσης. Ο Ντιούι φροντίζει να μην αναφέρει την αισθητική γνώση του ωραίου και του άσχημου. Εγώ θα επιμείνω σ' αυτήν. Αλλά η αντίληψη του ωραίου και του άσχημου παρέχει γνώσεις; Είναι προφανές ότι δεν παρέχει γνώσεις με το νόημα που υποδεικνύει ο Ντιούι, δηλαδή μαθητεία και προσαρμογή. Η αισθητική γνώση είναι η μοναδική γνώση, η γνώση του μοναδικού, άρα δεν μπορεί να περιγραφεί ούτε να κοινωνηθεί. Οι αισθήσεις είναι τα ερεθίσματα για δράση, αλλά είναι γνωστό ότι όσο πιο πολύ εθίζεται κάποιος σε μία αισθητηριακή παρόρμηση, τόσο περισσότερο η παρόρμηση αυτή χάνει τη δύναμη να τον διεγείρει. Άρα, όσο περισσότερο μπορούμε να λησμονούμε μια αισθητηριακή επίδραση, τόσο περισσότερο διαφυλάσσουμε την ικανότητά της να μας διεγείρει. **Όστε η εμπάθυνση της αισθητικής γνώσης οφείλεται στην αποσύνδεσή της από τη μνήμη.** Η μνήμη είναι ο κύριος εχθρός της παρουσίας.

Περιττεύει να προχωρήσουμε περισσότερο σ' αυτό το ζήτημα. Οι επιστήμονες δέχονται ότι υπάρχει ένας κόσμος που ανήκει στους καλλιτέχνες και τους διαφεύγει. Παραθέτω τα λόγια του Jean Dubuffet: «Υπάρχει μία ολόκληρη κλίμακα μεταξύ είναι και μη-είναι»· αυτή η κλίμακα είναι η κλίμακα των τεχνών. Και γι' αυτό ο Ντιούι οφείλει ν' αναγνωρίσει ότι «αυτή η αυτοδημιουργία και αυτορύθμιση της εμπειρίας είναι ακόμα ευρέως τεχνολογική και όχι αληθινά καλλιτεχνική ή ανθρώπινη· ωστόσο, όλα όσα έχουν επιτευχθεί εμπεριέχουν την εγγύηση της δυνατότητας ενός νοήμονος χειρισμού της εμπειρίας».

Δίνω σημασία σε κάτι, σημαίνει του αποδίδω σπουδαιότητα, το φορτώνω με ενδιαφέρον, με επιθυμίες και απέχθειες. Η ικανότητα να εκφράζουμε άμεσα αυτό το ενδιαφέρον είναι η καλλιτεχνική ικανότητα. Λένε ότι δεν μπορούμε να σκεφτούμε κάτι που δεν θα μπορούσαμε να εκφράσουμε. Αλλά μπορούμε να εκφράσουμε αναρίθμητα πράγματα χωρίς να μπορούμε να τα εξηγήσουμε. Η ύπαρξη ανεξήγητων εκφράσεων υποδεικνύει την παρουσία ανεξήγητων σκέψεων, έναν τρόπο σκέψης που αντιτίθεται στην έλλογη σκέψη. Αυτό τον τρόπο σκέψης τον αποκαλούν συνήθως «προ-λογικό». Εγώ τον αποκαλώ καλλιτεχνική ή αισθητική σκέψη, **υποκειμενική σκέψη.**

Όπως δείχνει το ακόλουθο απόσπασμα από το βιβλίο του Werner Wolff *The Threshold of the Abnormal. A Basic Survey of Psychopathology* [Το κατώφλι του μη φυσιολογικού. Μια βασική χαρτογράφηση της ψυχοπαθολογίας] (Med. Publ. Ltd., 1952), οι ψυχίατροι τον αποκαλούν παθολογική σκέψη και τον εναντιώνουν στην ομαλή/ φυσιολογική σκέψη.

## ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ ΟΜΑΛΟΥ ΣΚΕΠΤΕΣΘΑΙ

1. Σκέψη κατευθυνόμενη από την αρχή της πραγματικότητας.
2. Ικανότητα για αφηρημένη σκέψη.
3. Σκέψη κατευθυνόμενη από την παρατήρηση.
4. Μία έννοια καθορίζει τις ενικές/ απλές ιδέες.
5. Αρχή της διαφοροποίησης.
6. Περιορισμός της παραστατικότητας.
7. Διαγραφή σκέψεων.
8. Συνοχή των σκέψεων.
9. Έλεγχος των σκέψεων.
10. Πρόσδος του σκέπτεσθαι.
11. Ικανότητα για ατομικό σκέπτεσθαι.
12. Αυτενεργό σκέπτεσθαι.
13. Ορθολογική ανάλυση.
14. Ορθολογική σύνθεση.
15. Δυναμική ψυχοσολκλήρωση.
16. Σκέψη κατευθυνόμενη από τη μνήμη.
17. Αντικειμενική αναφορά.
18. Προσαρμοστικό σκέπτεσθαι.
19. Ορθολογική αυτοκριτική.
20. Συλλογισμός αποσυνδεδεμένος από τη συγκίνηση..

## ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ ΑΝΩΜΑΛΟΥ ΣΚΕΠΤΕΣΘΑΙ

1. Σκέψη κατευθυνόμενη από την αρχή της ηδονής.
2. Ανικανότητα για αφηρημένη σκέψη.
3. Σκέψη κατευθυνόμενη από την προβολή.
4. Οι ενικές ιδέες καθορίζουν μια έννοια.
5. Αρχή της σύγχυσης.
6. Απώλεια περιορισμού της παραστατικότητας.
7. Απώθηση σκέψεων.
8. Ασυεκτικότητα των σκέψεων.
9. Έξαρση των συνειρμών.
10. Εμμονή του σκέπτεσθαι.
11. Στερεότυπη σκέψη.
12. Καταναγκαστική σκέψη.
13. Ψυχοδιάσπαση (απουσία συνεργασίας μεταξύ των συνειρμών, διαφωνία).
14. Συμβολική σύνθεση.
15. Άκαμπτη συστηματοποίηση.
16. Πίστη σε φαντασιώσεις.
17. Αυτοαναφορικότητα (συμπεριλαμβανόμενου του αυτιστικού σκέπτεσθαι).
18. Η σκέψη ως αμυντικός μηχανισμός (συμπεριλαμβανόμενου του αντισταθμιστικού σκέπτεσθαι).
19. Έλλειψη αυτοκριτικής (συμπεριλαμβανόμενων των ιδεών καταδίωξης, μεγαλείου και κατωτερότητας).
20. Συγκινησιακό σκέπτεσθαι (συμπεριλαμβανόμενων των διαστρεβλώσεων της πραγματικότητας).

Είναι προφανές ότι μεταξύ αυτών των δυο τρόπων σκέπτεσθαι υπάρχει σύγκρουση, αντίθεση. Το λυπηρό είναι ότι μέχρι σήμερα οι ψυχίατροι αγνοούν το γεγονός ότι εδώ έχουμε να κάνουμε με δύο διαφορετικές μεθόδους σκέπτεσθαι και ότι η μία, παρ' όλο που δεν χαιρεί καμιάς εκτίμησης, είναι σήμερα εξ ίσου διαδεδομένη με την άλλη κι ακόμα, ότι αυτές οι δύο μέθοδοι εντάσσονται σε μία συμπληρωματική ανάπτυξη, όπως ακριβώς αλληλοσυμπληρώνονται οι συγκινησιακοί και οι μη συγκινησιακοί άνθρωποι, επειδή δεν πρόκειται απλώς για δύο διαφορετικούς τρόπους σκέπτεσθαι αλλά για δύο διαφορετικούς τύπους ανθρώπων και συμπεριφοράς.



### Θέσεις της χαρακτηρολογίας

**Η ισχύς παρουσίας ενός φαινομένου είναι η συγκινησιακή του ισχύς:** οι στοιχειώδεις ενδείξεις για την καλλιτεχνική συμπεριφορά του ανθρώπου βρίσκονται όχι στην καθαρή ψυχολογία αλλά στη χαρακτηρολογία.

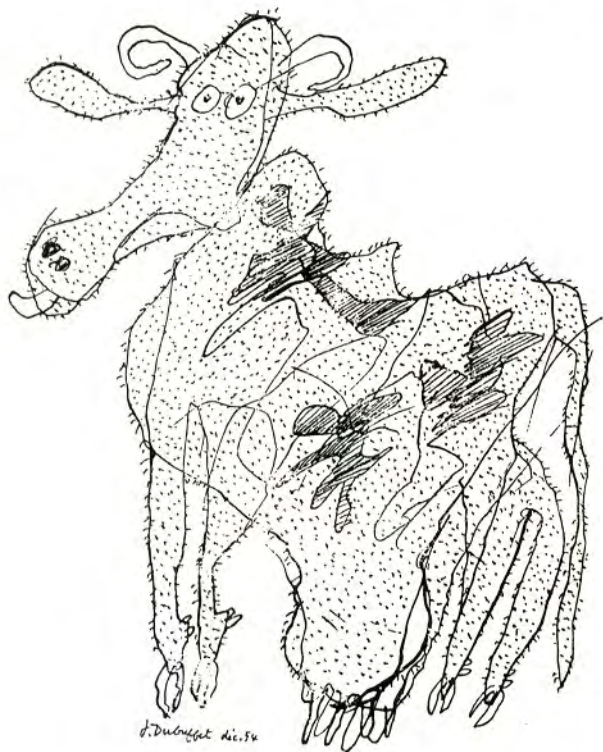
Παραθέτω από την *Traité de Caractérologie* [Πραγματεία χαρακτηρολογίας] του René Le Senne

«Ο χαρακτήρας ολοκληρώνει το σώμα και καθορίζει το πνεύμα.

Ο χαρακτήρας προκαλεί και εξηγεί τις πράξεις που βγαίνουν αυθόρμητα από έναν άνθρωπο.

Είναι έκδηλο ότι το σώμα καθορίζει τη νοητική ζωή.

Η συγκινησιακότητα δεν είναι οργανικό συμβάν εγκλωβισμένο σ' ένα σώμα. Είναι νοητικό, ψυχοκοινωνιολογικό χαρακτηριστικό και έτσι πρέπει να το πραγματευόμαστε. Αν, λοιπόν, για να πραγματευτούμε τη συγκινησιακότητα ως φυσιολόγοι πρέπει να εμβαθύνουμε στα αίτιά της, για να την πραγματευτούμε ως χαρακτηρολόγοι πρέπει να ανέλθουμε στα αποτελέσματά της. Οι δύο αυτές κινήσεις είναι εκ διαμέτρου αντίθετες».



Ο άνθρωπος θέλει να επιδρά στον άνθρωπο· τέτοιες πράξεις αποτελούν την καλλιτεχνική δραστηριότητα, ανεξάρτητα από οποιαδήποτε ηθική θεώρηση. Ο καλλιτέχνης θέλει ν' αλλάξει τον άνθρωπο και δεν μπορεί ν' αποδεχτεί την ιδέα της πλήρους ακινησίας του ανθρώπινου χαρακτήρα, που είναι προσφιλής στον χαρακτηρολόγο. Έτσι, η καλλιτεχνική θεωρητικοποίηση είναι ανεστραμμένη χαρακτηρολογία. Αυτό το εξηγούν ορισμένα ακόμα παραθέματα:

«Η συγκινησιακότητα είναι ο παράγοντας ανησυχίας, νοητικής και πρακτικής κινητικότητας.

Η ουσία της συγκινησιακότητας είναι ενεργειακή και γενικά οι συγκινησιακοί τύποι ανθρώπου διακρίνονται από τους μη-συγκινησιακούς με την ένταση των εκδηλώσεων ή των πράξεών τους.

Κανένα συμβάν που υπομένουμε ως περιεχόμενο μιας αντίληψης ή μιας σκέψης, δεν μπορεί να παραχθεί χωρίς να μας συγκινήσει ως έναν βαθμό, δηλαδή χωρίς να προκαλέσει στην οργανική και ψυχολογική ζωή μας έναν περισσότερο ή λιγότερο ισχυρό κραδασμό. Μια μεγάλη ή μικρή ποσότητα ενέργειας, που ήταν προηγουμένως λανθάνουσα στον οργανισμό μας, απελευθερώνεται, κινητοποιείται, έτσι ώστε ν' ακολουθήσουν, έντονα ή αδύναμα, στιγμιαία ή διαρκώς, είτε εσωτερικά αποτελέσματα που αυξάνουν τη συνείδηση της συγκίνησης, είτε μία σωματική αντίδραση στον εξωτερικό κόσμο του σώματος.

Η συγκινησιακότητα προσκολλά το συγκινημένο υποκείμενο σ' αυτό που το συγκίνησε. Η ένταση του συναισθήματος γίνεται ένταση εφαρμογής. Ο συγκινησιακός τύπος προσηλώνεται σ' αυτό που τον συγκίνησε· αυτό δεν τον αγγίζει επιφανειακά, αλλά εισδύει μέσα του και τον παρασύρει. Είτε είναι ενεργητικός είτε όχι, αυτό που τον συγκινεί αποκτά μεγάλη σημασία γι' αυτόν, εισέρχεται μέσα του και, όσο διαρκεί, προσηλώνεται σ' αυτό σε τέτοιο βαθμό, ώστε θεωρεί σοβαρό μόνον ό,τι θα παράξει την ίδια προσήλωση στους άλλους.

Συνεπώς, στην καρδιά της συγκινησιακότητας βρίσκεται ο δυναμισμός της, τελικά η έντασή της. Για το υποκείμενο, η μεγαλύτερη έξαψη είναι και η πιο ενδιαφέρουσα. Αυτή που περιβάλλει την ωραιότερη υπόσχεση ή την φοβερότερη απειλή για το υποκείμενο, φτάνει, επιπλέον, να την αντιληφθεί. Απεναντίας, η μικρότερη έξαψη, κοντολογίς εκείνη που συνήθως και πολύ σωστά ονομάζουμε *ασήμαντο* συμβάν, είναι η λιγότερο ενδιαφέρουσα, η λιγότερο σοβαρή για την παράσταση που φτιάχνει το υποκείμενο για τα ενδεχόμενα αποτελέσματά της. Συνεπώς, ουσία της συγκινησιακότητας είναι η ικανότητά μας να συγκλονιζόμαστε από συμβάντα ελάχιστης σημασίας.

Στο διάβα της ζωής, η συγκινησιακότητα αναγνωρίζεται από τη δυσαναλογία μεταξύ της αντικειμενικής σημασίας ενός συμβάντος, της πραγματικής του βαρύτητας και του υποκειμενικού κραδασμού με τον οποίο, θέλοντας και μη, ανταποκρίνεται η συγκίνηση στην πρόκλησή του».

Όποιος γνωρίζει τον κόσμο των ζώων, γνωρίζει ότι στα ζώα, ακόμα και στα λιγότερο ανεπτυγμένα είδη, η συγκινησιακότητα παίζει αξιόλογο ρόλο, που εκδηλώνεται στις αντιδράσεις τις καταδεικτικές ή σηματοδοτικές οργής ή τρυφερότητας, πριν η πρόκληση βάλει το ζώο τελειώς σε δράση.



Έχουν δοθεί πολλές εξηγήσεις για την ανωτερότητα του ανθρώπου έναντι των ζώων. Φαίνεται, ωστόσο, πως η απλούστερη είναι να υποθέσουμε ότι, για τον άλφα ή βήτα λόγο, ο άνθρωπος κατέχει μία συγκινησιακότητα πολύ ανώτερη από των ζώων, δηλαδή ότι ο άνθρωπος κατέχει στο σώμα του σημαντικές ποσότητες διαθέσιμης ενέργειας που δεν χρησιμοποιούνται για τη συντήρηση του οργανισμού του.

Την ενέργεια αυτή την χρησιμοποίησε για ν' αναπτύξει τη διάνοιά του κι έπειτα για να οικοδομήσει μία κουλτούρα. Το ζήτημα είναι αν αυτά τα αποθέματα διαθέσιμης ενέργειας θα απορροφηθούν σε συμβατικές ρουτίνες, κι έτσι θα εξαντληθούν, ή θα βρίσκουν διαρκώς τα μέσα για ν' απελευθερώνονται εκ νέου. Αυτό εξαρτάται από τη συγκινησιακότητα την εγγενή στη ζωή στην κοινωνία. Οι διάφορες στάσεις απέναντι στην καλλιτεχνική αξία, που εκφράζονται στους πολλούς αντιφατικούς ορισμούς της τέχνης, διαυγάζονται παράξενα αν τις συσχετίσουμε με τη χαρακτηρισολογία. Παραθέτω:

**«Στους ανθρώπους αντίθετων χαρακτήρων, το ίδιο διάθημα προκαλεί αντίθετες αντιδράσεις».** Η θέση αυτή θα μπορούσε να μας κάνει να πιστέψουμε ότι υπάρχουν τέχνες για να εκφράζουν όλα τα είδη χαρακτήρων. Αλλά μία στατιστική μάς δείχνει ότι η δραστηριότητα των τεχνών συνδέεται στενά με τη συγκινησιακότητα, ενώ η αντικειμενικότητα των ψυχρών χαρακτήρων οδηγεί σε μία καταδίκη της «τρέλας» του ενθουσιασμού. Το παράξενο, ωστόσο, είναι ότι οι ψυχροί χαρακτήρες είναι ικανοί να ξεχνιούνται με την καλλιτεχνική δραστηριότητα χωρίς να συμμετέχουν σ' αυτή, ενώ ο ευσυγκίνητος τρέμει οτιδήποτε έχει να κάνει με την ψυχρότητα της αντικειμενικότητας. Μεταξύ των συγκινησιακών και των μη συγκινησιακών τύπων δεν υπάρχει επικοινωνία, παρά μόνο μετάδοση μιας διαθέσιμης ενέργειας από τους πρώτους στους δεύτερους. Γι' αυτό ο συγκινησιακός τύπος αντιμετωπίζει τον ψυχρό σαν αναγκαίο κακό· ενώ, απεναντίας, ο ψυχρός θεωρεί τον συγκινησιακό άχρηστο ον, κάτι σαν κοινωνική πολυτέλεια, που θα έπρεπε να εξαλειφθεί για λόγους οικονομίας.

Η ευρωπαϊκή κουλτούρα έχει χαρακτηριστεί από την κυριαρχία του συγκινησιακού. Η κυριαρχία αυτή έχει δημιουργήσει τις προϋποθέσεις της επιστημονικής ανάπτυξης. Και θα λέγαμε μάλιστα ότι η επιστήμη έχει επισημοποιηθεί σαν ένα είδος προστασίας των μη συγκινησιακών από τους καλλιτέχνες. Η ανακάλυψη αυτή έχει δώσει στους μη συγκινησιακούς ένα όπλο, εξαιρετικά επικίνδυνο για τη συγκινησιακή δραστηριότητα, που θα σηματοδοτήσει συνάμα το τέλος της επιστημονικής ανάπτυξης, αν δεν ανακαλύψουμε μία έγκυρη αντιέννοια προτού εξορθολογιστούν τα πάντα.

Έτσι, ο Λε Σεν γράφει: «Οι συγκινησιακοί τύποι αισθάνονται πάντοτε, περισσότερο ή λιγότερο, την αναισθησία των μη συγκινησιακών: τους βρίσκουν σκληρούς ή κουτούς, και τους λοιδωρούν ή τους ειρωνεύονται. Στην πιο οξεία μορφή της, η ανησυχία αυτή επιφέρει περισσότερο ή λιγότερο μεγάλες **απο-ισοπεδώσεις**, μεταβάσεις από την έξαρση στην κατάθλιψη, από τον ενθουσιασμό στο μίσος, από ένα συναίσθημα στο αντίθετό του».



### Σημεία και σύμβολα

Η αρχαία μεταφυσική του Αριστοτέλη καυχιόταν ότι κατέδειξε πως «άλογο» είναι ένα όνομα και όχι μία πραγματικότητα: ότι η μόνη πραγματικότητα ήταν τα άτομα, τα φαινόμενα που έμοιαζαν μεταξύ τους και στα οποία δίνουμε, γι' αυτό, το όνομα «άλογο». Η αφετηρία είναι η απομόνωση της ποσότητας. Η σύγχρονη επιστήμη μας έχει πράγματι αποδείξει ότι, χωρίς καμία εξαίρεση, όλα τα μεγέθη ή τα φυσικά αντικείμενα είναι μόνον υποκειμενικές ποιότητες. Έτσι, η παλιά αντίφαση μεταξύ της υλιστικής και της μεταφυσικής στάσης έχει χάσει την επικαιρότητά της. Είναι πολύ εύκολο να δείξουμε ότι όλες οι μορφές είναι προσωπικότητες. Οι σπιριτουαλιστές είχαν ελπίσει ότι θα μπορούσαν μ' αυτό να διασώσουν την πνευματικότητα, και ωστόσο εξ αιτίας αυτής της ταυτότητας έχουν παραδώσει την πνευματικότητα στους ορθολογιστές. Δείχνοντας το φαντασιακό των ανακαλύψεων, έχουν αρνηθεί την αυτονομία της επισημειωμένης εικόνας, την καθαρή εικόνα. Μας έχουν κάνει να χάσουμε τις ψευδαισθήσεις μας.

Ο παραλογισμός της διαδικασίας αυτής εκρήγνυται στην αμερικανική φιλοσοφία, κυρίως στη φιλοσοφία της Σούζαν Langer, που ισχυρίζεται ότι η εξέλιξη γίνεται από αναγκαιότητα, δηλαδή ντετερμινισμό και λειτουργισμό [φονξιοναλισμό]. Λέει ότι «μια γάτα δεν δρα ανθρώπινα, επειδή δεν το έχει ανάγκη. Η βασική αναγκαιότητα, που προσιδιάζει στον άνθρωπο, είναι η αναγκαιότητα της συμβολοποίησης» και η ικανότητα συμβολοποίησης μας διακρίνει από τον κόσμο των ζώων. Σχετικά με το θέμα των δύο βιβλίων της για την τέχνη, γράφει: «Στο *Η φιλοσοφία σ' ένα νέο κλειδί* ειπώθηκε ότι η θεωρία του συμβολισμού, την οποία αναπτύξαμε εκεί, θα έπρεπε να μας οδηγήσει σε μία κριτική της τέχνης, τόσο σοβαρή και μεγαλεπήβολη όσο η κριτική της επιστήμης που πηγάζει από την ανάλυση του έλλογου συμβολισμού. Το *Αίσθημα και μορφή* επιδιώκει να εκπληρώσει εκείνη την υπόσχεση, να είναι εκείνη η κριτική της τέχνης».

Το σφάλμα της Langer είναι το ίδιο με του Léon Degand στο έργο του *Language et Signification de la Peinture* [Γλώσσα και σημασία της ζωγραφικής], με τη μόνη διαφορά ότι η Langer γνωρίζει ακριβώς τι σημαίνει γλώσσα και σημασία με την επιστημονική έννοια των λέξεων. Η συζήτηση με τον Ντεγκάν θα είναι χάσιμο χρόνου. Με την Langer, θα είναι προπαντός μια συζήτηση για την ορολογία, αφού γνωρίζει καλά ότι οι τέχνες δεν είναι γλώσσες καθώς δεν έχουν την προσδιορισμένη σημειογραφία που καθορίζουν τον γλωσσολογικό χαρακτήρα. Κατά κανόνα, η συμβολοποίηση θεωρείται ταυτόσημη με την αναπαράσταση και η Langer, για ν' αποφύγει ν' αποδεχθεί το γεγονός ότι η τέχνη δεν είναι συμβολοποίηση, επινόησε αυτό που αποκαλεί «παρουσιακά σύμβολα» [symboles présentatifs]. Αλλά αφού αυτά τα παρουσιακά σύμβολα έχουν τον εκ διαμέτρου αντίθετο χαρακτήρα από τα αληθινά παραστατικά σύμβολα [symboles représentatifs], η Langer καταλήγει να **εξαλείψει τελείως το νόημα που μπορούμε να δώσουμε στη λέξη «σύμβολο»**· αυτό είναι



εξαιρετικά ενοχλητικό για τους ειδήμονες, που στηρίζουν τις μελέτες τους σε συμβολοποιήσεις. Στο *Η φιλοσοφία σ' ένα νέο κλειδί*, η Langer ξεκινούσε με τη διάκριση σημείων και συμβόλων. Την παραπάνω διάκριση την έχει εγκαταλείψει στο τελευταίο βιβλίο της, επειδή δεν κατόρθωσε να ορίσει συγκεκριμένα τα σημεία. Φαίνεται, ωστόσο, ότι μες από την έννοια του σημείου θα μπορέσουμε τελικά, αν τροποποιήσουμε κάπως τους ορισμούς της Langer, να προσδιορίσουμε την αυτόνομη περιοχή της καλλιτεχνικής παρουσίας.

Η επιστημονική εξέλιξη βασίζεται στη διαπίστωση των γεγονότων από τις αισθήσεις μας, που συνιστά την εμπειρική πραγματικότητά τους. Αλλά, με την εξέλιξη, οι καινούριες περιοχές έρευνας δεν είναι πλέον προσιτές στην άμεση αισθητηριακή επαφή. Έτσι ώστε οι επιστήμονες δεν μπορούν πια να εγκαθιδρύσουν μία άμεσα αισθητηριακή επαφή μ' αυτές και τις γνωρίζουν μόνον έμμεσα, από τις αντιδράσεις των ενδεικτικών οργάνων τους, τις φωτογραφικές πλάκες, τα ραντάρ κτλ. **Αυτό που βλέπουν δεν είναι πια το ίδιο το αντικείμενο, αλλά τα σημεία της παρουσίας του**, βάσει των οποίων οφείλουν να βγάλουν συμπεράσματα για τον χαρακτήρα του αντικειμένου. Το γεγονός αυτό ανατρέπει πλήρως την παλιά σύλληψη της επιστημονικής φιλαλήθειας. Αυτό που δείχνουν τα σημεία δεν είναι λιγότερο πραγματικό από τις άμεσες παρατηρήσεις· είναι απλώς πολυπλοκότερο, και ανοίγει το πνεύμα στον κόσμο των σημείων· γεγονός που ίσως είναι μία μοναδική ευκαιρία για την εγκαθίδρυση μιας καλλιτεχνικής επιστήμης.

Το καινούργιο πρόβλημα που επιβάλλεται στην επιστήμη είναι να ανακαλύψει ότι, ακόμα και μία επιστημονική παρατήρηση, είναι μια τέχνη, μια επίδραση στην ύλη, όπου η καλλιτεχνική παρέμβαση είναι αμελητέα μόνο στη μέτρηση των μεγάλων ποσοτήτων.

Η σύγχρονη επιστήμη μετρά σήμερα την εναντιότητα αυτή με το όνομα «συμπληρωματικότητα αντικειμένου και εργαλείου» ή «παρατήρησης και δράσης», προσπαθώντας να ελαχιστοποιήσει τις βλάβες που επιφέρει το εργαλείο στο αντικείμενο κατά την πράξη της μέτρησης. Μία ολόκληρη επιστημονική φιλοσοφία έχει ήδη δημιουργηθεί γύρω απ' αυτό το πρόβλημα. Θα ήταν άχρηστο ν' αντιπαραθέσουμε σ' αυτή τη φιλοσοφία τη φιλοσοφία της τεχνικής και κατασκευαστικής εργαλειοποίησης, που στόχος της είναι ο εκ διαμέτρου αντίθετος. Φαίνεται τώρα αναγκαίο ν' αναφέρω ότι **στόχος της τεχνικής είναι να θρει τα εργαλεία που μπορούν να καταστρέψουν ή ν' αποσυνθέσουν με την μέγιστη αποτελεσματικότητα την ύλη**. Έτσι, η κατασκευή των μορφών ταυτίζεται με μία καταστροφή των αντικειμένων της επιστήμης. Η επιστήμη μπορεί να μετρήσει ένα αντικείμενο μόνον αν είναι αρκετά μεγάλο και ισχυρό ή αρκετά πολλαπλό ώστε ν' αποφύγει ή να εξαλείψει την επίδραση του εργαλείου, ενώ ο τεχνικός μπορεί να εργαστεί μόνον αν το εργαλείο είναι αρκετά ισχυρό ώστε να επιδράσει στο αντικείμενο. Η διευκρίνιση αυτή επιτρέπει την εισαγωγή ενός ακριβούς ορίου μεταξύ επιστήμης και τεχνικής, δόμησης και διαμόρφωσης.

Σύμφωνα με τον Νιλς Μπορ, ο μετρήσιμος καθορισμός αυτού του ορίου φαίνεται να έχει καταστροφικές συνέπειες. Λέει πως «δεν χρειάζεται καν



να υπογραμμίσουμε ότι, μόνον αν είμαστε ελεύθεροι να επιλέξουμε τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, έχουμε την πληθώρα φαινομένων της συνείδησης και των δυνατοτήτων της ανθρωπότητας».

Έχω την αντίθετη γνώμη: σήμερα έχουμε φτάσει στο σημείο στο οποίο η άγνοια των επιστημόνων για το τι συμβαίνει εκτός των συνόρων τους, είναι αδικαιολόγητη· ο δρόμος προς μια νέα ελευθερία καθορίζεται από την ακριβή διάκριση μεταξύ επιστήμης και ηθικής, και μεταξύ ηθικής και αισθητικής.

Προς το παρόν, υπάρχουν για τον επιστήμονα μόνο δύο άξια λόγου φαινόμενα: το αντικείμενο και το εργαλείο. Ο καλλιτέχνης μπορεί να μην ενδιαφέρεται καθόλου για το αντικείμενο, αλλά έχει πολλά να πει για το εργαλείο. **Το εργαλείο είναι ένα μέσο επίδρασης σ' ένα αντικείμενο —ή απλούστατα ένα μέσον.**

Αλλά το μέσον υπάρχει μόνο σε συνάρτηση μ' έναν σκοπό. Έτσι, το εργαλείο δεν είναι ποτέ υποκείμενο καθεαυτό, χωρίς να πάψει να είναι εργαλείο ή μέσον. **Το εργαλείο είναι μόνο το σημείο ενός ενδιαφέροντος** ή ενός υποκειμένου που το κατευθύνει προς ένα αντικείμενο. Αυτό που φέρνει σε αντίθεση το εργαλείο ή καλλιτεχνικό μέσον με το σημείο της επιστημονικής παρατήρησης είναι ότι σκοπός του πρώτου είναι η επίδραση στο αντικείμενο. Στην πρώτη περίπτωση, υπάρχει ένας παρατηρητής ή θεατής. Αλλά ο καλλιτέχνης είναι ικανός να δρα μόνο με σημασιακό/σημαίνοντα τρόπο. Έτσι, ο θεατής γίνεται κι αυτός εργαλείο, όργανο, μέσον εκδήλωσης. Έτσι, το εργαλείο δεν είναι αντικείμενο, ούτε υποκείμενο, αλλά ίσα ίσα η **επαφή** και συγχρόνως η εγκαθίδρυση ενός **σημείου διάκρισης** του υποκειμένου από το αντικείμενο. Χωρίς εργαλείο δεν υπάρχουν υποκείμενα, ούτε αντικείμενα. Η εργαλειοποίηση ή ενοργανοποίηση είναι η εγκαθίδρυση μιας σημασίας ή μιας αιτιότητας.

Η πραγματιστική μεθοδολογία, επειδή αγνοεί πλήρως τη διαλεκτική μέθοδο, δεν μπόρεσε ν' αντιπαρατάξει την επιστημονική μέθοδο (τη μεθοδογραφία ή την περιγραφική μέθοδο) στην κατασκευαστική ή καλλιτεχνική μέθοδο (τη γνήσια μεθοδολογία ή εργαλειακή φιλοσοφία). Γι' αυτό, βρέθηκε στο έλεος ενός ολοένα πιο άκαμπτου εμπειρισμού. Η εγκαθίδρυση μιας νέας μεθοδολογίας, της αισθητικής ή αντιμεθοδικής μεθοδολογίας, της μεθόδου τού καθαρού πειράματος, είναι αναγκαία για να επανέλθουμε σ' έναν νέο φιλοσοφικό δυναμισμό. Έχουμε ανάγκη από μία νέα φιλοσοφία του φαντασιακού, απελευθερωμένη απ' τα παλιά μεταφυσικά συστήματα, που θα προορίζεται να τα αντικαταστήσει· από έναν **μανιερισμό** ή συνείδηση της σημασίας τού **πώς**, που εναντιώνεται στον **φορμαλισμό** ή συνείδηση τού **τι**.

Λένε ότι ο άνθρωπος είναι το στίλ. Λάθος· επειδή το στίλ είναι απλώς αυτό που βλέπουμε σ' έναν άνθρωπο, η φαινομενικότητά του. Η ταύτιση φαινομενικότητας και μορφής παρασύρει ή μάλλον οδηγεί τη μορφή σε μία καθαρή φαινομενικότητα, τη φαντασιακή μορφή, ή τη φαινομενικότητα σε καθαρή μορφή, την αφαίρεση. Ο χαρακτηρολόγος εξαπατάται κι εδώ, καθώς ταυτίζει τον φαινομενικό χαρακτήρα με την προσωπικότητα.

Το στίλ είναι ένας φαντασιακός τρόπος του δραν, μία συστηματοποίηση των ψεμάτων ενός ατόμου ή μιας κουλτούρας, μία φαντασιακή δόμηση. Αν



καταφέρουμε ν' ανακαλύψουμε το στίλ ενός ανθρώπου, τότε έχουμε καταλάβει πώς ψεύδεται, και τότε τα ψέματα αυτά χάνουν την αξία τους ως ψέματα, επειδή δεν μπορούν πια να μας εξαπατήσουν. Το ψέμα αναγγέλλεται από το στίλ του.

Συχνά το στίλ θεωρείται γλώσσα. Αυτό αληθεύει, αν δούμε μόνο τη μορφή· αλλά αν δούμε το περιεχόμενο του στίλ, που είναι το φαντασιακό, το ψέμα, τότε καταλαβαίνουμε ότι το στίλ είναι μία δυνατότητα να ξεφύγουμε από τις συμβολοποιήσεις της γλώσσας. Μία γλώσσα φτιάχνεται για να συντηρεί, ενώ το στίλ φτιάχνεται για να διευκολύνει τις αλλαγές. Για να μπορεί να υπάρχει το στίλ, χρειάζεται να εξελίσσεται στον χρόνο και τον χώρο. Άλλωστε το στίλ είναι ένα από τα πιο πολύτιμα μέσα που διαθέτουν οι αρχαιολόγοι και οι ιστορικοί τέχνης, για να διακρίνουν άτομα, εποχές και κουλτούρες. Οι διαφορετικοί τρόποι στίλ μπορούν, επιπλέον, να καταστρέψουν μία αδρανή καθήλωση της γλώσσας, κι αυτή ακριβώς η γόνιμη επίδραση στην ανθρώπινη κουλτούρα ονομάζεται παρακμή.

Το στίλ είναι μόνον ένα ορισμένο φτιάξιμο, ένας ορισμένος τρόπος, όπως η στρατηγική είναι μία καθηλωμένη άπαξ τακτική, διαφορετικοί βαθμοί ενοργάνωσης. Από καλλιτεχνική σκοπιά, το άκρο στυλιζάρισμα είναι μόνο το έσχατο μέσον μιας καλλιτεχνικής δράσης, όπως τα κύματα γύρω από μια πέτρα που έχει πέσει στο νερό. Αλλά δεν υπάρχει μουσική χωρίς κύμα.

### *Συμπτώματα και σήματα*

Κατά την Langer, ένα σημείο είναι ένα αισθητηριακό φαινόμενο, που διαμορφώνεται για να υποδείξει την άμεση παρουσία ενός άλλου, λιγότερο εμφανούς αντικειμένου.

Για μια πρώτη προσέγγιση του ζητήματος αποδεχόμαστε τον ορισμό αυτό. Άρα η σηματοδοτική λειτουργία πρέπει καθεαυτή να θεωρηθεί η επίκληση των αισθήσεών μας, της προσοχής μας, για να παρουσιάσουν το υποθετικό αντικείμενο.



Baj

Η παρουσία μαύρων νεφών και βροντών μας αναγγέλλει την καταιγίδα, ο πυρετός την αρρώστια κτλ. Έτσι, τα σημεία είναι απαραίτητα για τη διάγνωση μιας κατάστασης. Αλλά πρέπει πιθανόν να επισημάνουμε ότι η φύση δεν αναγγέλλει τον εαυτό της. Αυτοί οι σημασιακοί δεσμοί δεν είναι σκόπιμοι, δεν είναι σήματα. Τους αποκαλώ, λοιπόν, συμπτώματα ή αντικειμενικά



σημεία. Για να εγκαθιδρυθεί μία σημασιακή σχέση σημείου και αντικειμένου, πρέπει η σημασιακή αναφορά να είναι διαρκής. Μόλις αυτή η αναφορά πάψει να υφίσταται, τότε απλώς δίνουμε λάθος σημασία. Η Langer τονίζει το γεγονός ότι το μόνο λάθος που μπορούμε να κάνουμε στα σημεία είναι να τα ερμηνεύσουμε εσφαλμένα. Αυτό ισχύει για τα συμπτώματα. Ο δεσμός σημείου και αντικειμένου δεν είναι αιτιατός· η βροχή δεν πέφτει επειδή η βρονή κάνει θόρυβο. Η σημασιακή αναφορά είναι αυτό που ονομάζουμε μαγικό δεσμό ή φαντασιακή αιτιότητα. Στη μαγεία, καλούν τη βροχή κάνοντας θορύβους όπως της βρονής· και τα αντικειμενικά σημεία θεωρούνται προειδοποιήσεις, προμηνύματα ή οιωνοί, δηλαδή σήματα.

Η ανακάλυψη μιας συμπτωματικής αναφοράς είναι το αποτέλεσμα επανειλημμένων ταυτόσημων παρατηρήσεων, που μας επιτρέπουν να εγκαθιδρύσουμε αυτή την αναφορά. Όλη η μαγική εμπειρία τείνει σ' αυτό τον στόχο.

Οι συμπτωματικοί δεσμοί είναι πολύ απλοί: αντικείμενο - σημείο - υποκείμενο. Η Langer πιστεύει ότι το ίδιο συμβαίνει με τα σηματοδοτικά ή σκόπιμα σημεία, πράγμα που την κάνει να μην ξέρει καθόλου πώς να τα ξεχωρίσει. Εδώ ακριβώς διαπράττει το θεμελιώδες σφάλμα, που οδηγεί τη μελέτη της σε αδιέξοδο, επειδή **το σήμα μπορεί να θεωρηθεί το γνήσιο καλλιτεχνικό σημείο**.

Οι σηματοδοτικοί δεσμοί είναι πολύ περίπλοκοι, επειδή **το σηματοδοτούμενο αντικείμενο είναι κι εκείνο που παράγει το σήμα**. Το σήμα είναι ένα αισθητηριακό μήνυμα, κι έτσι το σηματοδοτούμενο αντικείμενο είναι ένα υποκείμενο που ενδιαφέρεται για το σήμα, καθώς και το υποκείμενο που το δέχεται. Αν ένα ζώο δείξει με σήμα σε άλλα ζώα την παρουσία ενός κινδύνου, που είναι έτσι το αντικείμενο του σημείου, τότε έχουμε τέσσερις κρίκους: σηματοδοτούν υποκείμενο - σηματοδοτούμενο αντικείμενο - σημείο - υποκείμενα δέκτες.

Έτσι, ορίζουμε το σήμα ως το σκόπιμο ή καλλιτεχνικό σημείο, που δημιουργείται σαφώς από ένα υποκείμενο για να δηλώσει την παρουσία του μ' ένα αισθητηριακό μέσον, για να προειδοποιήσει άλλα υποκείμενα. Μπορούμε να θεωρήσουμε το πέταλο ενός άνθους σκόπιμο σηματοδοτούν δημιούργημα για τα έντομα, κι έτσι να το συμπεριλάβουμε στη σφαίρα των τεχνών.

Τα ζώα ενεργούν πάντα υπό την καθοδήγηση των αισθητηριακών σημείων. Το γεγονός ότι είναι ικανά να τα δημιουργήσουν, δείχνει και πόσο σημαντικά είναι για την αντίληψή τους. Τα ζώα, όπως οι μάγοι και οι καλλιτέχνες, μοιάζουν να βλέπουν τα πάντα ως αισθητηριακά σημεία ή ως αισθήσεις μεστές σημασίας. Αυτή η θέληση για σημασία συνεπάγεται αυτόματα όχι μόνο τις δυνατότητες ερμηνευτικού σφάλματος αλλά και σηματοδοτικά ξεγελάσματα. Τα σαρκοφάγα φυτά εμφανίζονται σαν πλουσιοπάροχα δοχεία με μέλι· τα ειρηνικά έντομα ντύνονται την επιθετική όψη της σφήκας κτλ. Τα ζώα και τα φυτά μπορούν να παίξουν με μία φαντασιακή παρουσία, να **εξαπατήσουν**, να υποκριθούν σύμφωνα με τον δικό τους παρασιτικό τρόπο. Το ξεγέλασμα δεν το επινόησε ο άνθρωπος. Απλώς το μετέτρεψε σε συνειδητό ψέμα, σε σύμβολο.

Η άμεση απουσία του υποδεικνυόμενου αντικειμένου μεταμορφώνει ένα σημείο σε σύμβολο. **Η παράσταση είναι μία ψευδής παρουσίαση· το σύμβολο**



**λο είναι ένα ψευδές σημείο.** Αυτή η ικανότητα δημιουργίας μιας φανταστικής παρουσίας δίνει στον άνθρωπο τη δυνατότητα ν' αναπτύξει μία χαρακτηριστική στάση απέναντι σε απόντα αντικείμενα, να σκέφτεται ή να αναφέρεται σ' ένα πράγμα. Αυτό είναι η συμβολοποίηση.

### Σήμα και μορφή

Φαίνεται προφανές ότι ανάμεσα στον κόσμο των συμπτωμάτων και τον κόσμο των σημάτων υπάρχει μία άβυσσος τόσο βαθιά όσο αυτή που χωρίζει τα σημεία από τα σύμβολα· κι ωστόσο, λειτουργούν μαζί στο ανθρώπινο πνεύμα. Θα επιχειρήσουμε να πολώσουμε τις τρεις αυτές όψεις.

Στο έργο του *Η ζωή των μορφών* ο Ανρί Φοσιλόν γράφει: «Θα έχουμε πάντα την τάση ν' αναζητούμε στη μορφή ένα νόημα διαφορετικό απ' αυτή την ίδια και να συγχέουμε την έννοια "μορφή" με την έννοια "εικόνα", που υπονοεί την παράσταση ενός αντικειμένου, και κυρίως με την έννοια "σημείο". Το σήμα σημαίνει, ενώ η **μορφή σημασιοδοτείται**».

Είναι εύκολο να δούμε τον διαγνωστικό ή φυσιολογικό χαρακτήρα αυτού του ορισμού της μορφής. Το σημείο που σημασιοδοτείται είναι το άθροισμα των συμπτωμάτων που είναι αναγκαία για τον καθορισμό του χαρακτήρα ενός αντικειμένου. Άρα, **μορφή και αντικείμενο είναι το ίδιο**.

Συμπεράσματα: με την υλιστική και αντιφαντασική, μη παραστατική έννοια, φορμαλισμός και ρεαλισμός είναι το ίδιο. Με την πιο συγκεκριμένη και υλική έννοια της λέξης, ο Μόντριαν είχε δίκιο ν' αυτοαποκαλείται ρεαλιστής. Εκπροσωπεί την τέλεια ταυτότητα μορφής και περιεχομένου. Τη γνήσια μορφή, τη μορφή του περιεχομένου, την αντικειμενική μορφή ή το αντικείμενο ως μορφή, την αφαίρεση ή τον τέλειο καθορισμό ενός αντικειμένου.

Το σημαντικό για τη μορφική στάση είναι το αντικείμενο. Το σημαντικό για τη συμβολική στάση είναι η έννοια. Αλλά το σημαντικό για τη σηματοδοτική στάση είναι το σήμα, το σημείο ως **αισθητηριακό φαινόμενο**. Γι' αυτό η σηματοδοτική τάση είναι η στάση του καλλιτέχνη, ακόμα και αν πρέπει να συνυπολογίσει —και να συμπεριλάβει— στο έργο του και τις άλλες δύο στάσεις. Παρόμοια, η συμβολική στάση απαιτεί την περιστολή της μορφικής και αισθητηριακής ισχύος του συμβόλου. Η Langer γράφει: «Ένα σύμβολο, που μας ενδιαφέρει και ως αντικείμενο, αποσπά την προσοχή μας. Όσο πιο γυμνό και αδιάφορο είναι το σύμβολο, τόσο μεγαλύτερη είναι η σημασιολογική του δύναμη». Μπορούμε να πούμε ότι η αισθητική αξία οποιουδήποτε ανθρώπινου έργου εξαρτάται από την εντύπωση πραγματικότητας —ή παρουσίας— που μπορούμε να νιώσουμε για τις λεπτομέρειες αυτού του έργου, ανεξάρτητα από το αν γνωρίζουμε την ενότητά του· ή που μπορούμε να νιώσουμε για την ενότητα αυτού του έργου, ανεξάρτητα από τη χρήση του. Η σημασιολογία είναι ο θάνατος της μορφιάς.



*Έκφραση και εντύπωση [expression et impression]*

Το σημείο που σημασιοδοτείται, η αντικειμενική μορφή, χρησιμοποιεί το σημείο για ν' ανακαλύψει, για να εγκαθιδρύσει μία εμπειρική γνώση. Είναι η καθαρή **εντύπωση**.

Το σημείο που σημασιοδοτεί τη χειρονομία ή την σημασιακή πράξη, είναι η έκφραση της παρουσίας μιας ισχύος. Μπορούμε να πούμε ότι η έκφραση φτιάχνεται για να εντυπωσιάσει. Έτσι, **η έκφραση είναι μία ηθελημένη εντύπωση**. Πράγμα που προφανώς δημιουργεί πάντοτε έναν δυισμό μεταξύ της ηθελημένης εντύπωσης και της αποκτημένης εντύπωσης.

Η μορφή εκφράζεται με την αισθητηριακή της φαινομενικότητα, αλλά το ζωντανό υποκείμενο εκφράζεται με αισθητηριακά αποτελέσματα, που δεν έχουν άλλο στόχο από το να είναι αισθητηριακά αποτελέσματα, φαινομενικότητες, στάσεις, χειρονομίες. Έτσι, το σήμα παίρνει σώμα, παίρνει μορφή, γίνεται μία φαινομένη πραγματικότητα, η πραγματικότητα της φαινομενικότητας σε αντίθεση προς το βάθος. Αυτή η τεχνητή φαινομενικότητα, την οποία μπορούν να δώσουν τα ζωντανά υποκείμενα στα πράγματα, θεωρείται συχνά η μορφή τους, και απογοητευόμαστε όταν ανακαλύπτουμε ότι είναι μόνο μία μορφή φαινομενικότητας. Τότε αρχίζουμε να την γκρεμίζουμε, στο όνομα της ηθικότητας και της αλήθειας· και γκρεμίζουμε μαζί και τις τέχνες, πιστεύοντας ότι τις σώζουμε.

Αλλά, αντί γι' αυτό, θα ήταν προτιμότερο να μελετήσουμε τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της σηματοδοτικής παρουσίασης, που συνίσταται στο να δίνει την αισθητηριακή σημασία σ' ένα αντικείμενο ή υποκείμενο. Με το στοιχειώδες νόημα της λέξης, «σημασιοδοτώ» δεν σημαίνει σημασιοδοτώ αλλά σημασιοδοτούμαι, δίνω σημασία στον εαυτό μου, φανερώνομαι, ενεργοποιούμαι. Όταν διερωτόμαστε τι σημαίνει μία σκηνή ζωγραφισμένη από τον Ρέμπραντ, η μόνη απάντηση είναι ότι αυτό τον σημασιοδοτῶ: ἴ. Όταν, μπροστά στη ζωγραφιά μιας αγελάδας, διερωτόμαστε «τι είναι αυτό;», λέμε ότι είναι ένας Ρέμπραντ και όχι μια αγελάδα, αν και δεν έχει τη μορφή του Ρέμπραντ, ούτε τον συμβολίζει.

Αλλά μπορεί να διαφωνήσει κάποιος και να πει ότι ο πίνακας δεν σημασιοδοτεί την παρουσία του Ρέμπραντ, αφού ο Ρέμπραντ είναι νεκρός· κι ωστόσο, ορισμένα έργα τέχνης έχουν το αινιγματικό χάρισμα να διαιωνίζουν μία στιγμή, να διαφυλάσσουν κάτι παρόν, σαν σφραγίδα. Παρόμοια, μία αντικειμενική μορφή μπορεί να κατέχει μία ισχύ φαινομενικότητας, που δεν είναι σκόπιμη ούτε καθορίζεται από τον χαρακτήρα της, αλλά οφείλεται αποκλειστικά στην φαινομενική όψη της.

Ο συμβολισμός, δηλαδή όλες οι γλώσσες, είναι μέσον επικοινωνίας· και η αφετηρία κάθε συλλογισμού είναι ο διάλογος με ερωτήσεις και απαντήσεις, ενώ εκείνο που χαρακτηρίζει το σήμα είναι η ανορθολογικότητά του, η αδυνατότητα να δεχθεί απάντηση. Στην εκτίμηση ενός έργου τέχνης δεν μπορούμε να συμπεριλάβουμε τα αντίγραφα. Θα το δεχτούμε ή θα το απορρίψουμε, κι αφού το έργο τέχνης είναι η έκφραση του καλλιτέχνη, ισχύει το



ίδιο και γι' αυτόν. Αξίζει όσο το έργο του. Συχνά ορισμένοι υποστηρίζουν το αντίθετο, αλλά αυτό το κάνουν επειδή το έργο καθ'αυτό δεν μπορεί να υπερασπίσει τον εαυτό του από τις παντοειδείς ερμηνείες, ενώ αντίθετα ο άνθρωπος υπερασπίζεται τον εαυτό του ως άνθρωπος.

Στη βάση κάθε συμβολοποίησης και δόμησης συναντούμε καθαρά σηματοδοτικές παρατηρήσεις, προτάσεις που δεν έχουν συζητηθεί· και κάθε υποθετική πρόοδος γίνεται έτσι. Στη βάση όλης της κουλτούρας μας βρίσκεται η μέθοδος των τεχνών. Η μέθοδος των τεχνών είναι η μέθοδος της εξορθολογισμένης ασυνεκτικότητας, της φαινομενικής τάξης. Αυτή η ανορθολογική συνοχή κυριαρχεί όλη τη λαϊκή γλώσσα και τις καθημερινές συζητήσεις, κυρίως την αργκό [argot].

Ο καλλιτέχνης έχει αυτή την ιδιαίτερη ικανότητα να βλέπει τον εαυτό του ως αντικείμενο. Αυτή η δικιότητα, την οποία δηλώνει το έργο του, οφείλεται στην ικανότητά του να πολώνει μορφή και φαινομενικότητα. Έτσι, η γνήσια φαινομενικότητα είναι η φαινομενικότητα που αντιφάσκει εκρηκτικά με το περριεχόμενο. Άρα η φαινομενικότητα είναι το αντίθετο της μορφής.

#### *Φανερώνω και υποκρίνομαι [faire semblant]*

Ο άνθρωπος της δράσης, ο άνθρωπος που το ενεργειακό του πλεόνασμα εδράζεται στο φυσικό επίπεδο, μπορεί πάντα να αρκείται στη ρουτίνα των συμβατικών πράξεων. Του αρκεί να μετρά μία επαρκή ποσότητα εργασίας. Ωστόσο, η φαντασία είναι μία ενεργητική κριτική, μία δημιουργική άρνηση απέναντι στην πραγματικότητα. Ο καλλιτέχνης συνδυάζει αυτές τις δυο μορφές ενέργειας.

Ο Αϊνστάϊν όρισε την εμπειρία ως εξής: «Με τη λέξη **εμπειρία** εννοούμε μία κατάσταση στην οποία **μπορούμε να μάθουμε στους άλλους εκείνο που έχουμε κάνει και δοκιμάσει**». Αυτή ακριβώς η απαίτηση ρητότητας εμποδίζει τους επιστήμονες ν' αποδεχτούν τις μοναδικές (τις καλλιτεχνικές) εμπειρίες και στον χώρο των γνήσιων εμπειριών.

Είναι προφανές ότι η επικοινωνία μιας μοναδικής εμπειρίας θα ήταν αντίφαση. Ότι μπορεί να κοινωνηθεί, δεν είναι μοναδικό. Αλλά στο γεγονός της μετάδοσης μιας εμπειρίας στους άλλους, δεν έχουμε ποτέ συμπεριλάβει τη συμμετοχή στην εμπειρία· και αυτός ακριβώς είναι ο ειδοποιός χαρακτήρας της τέχνης να εκφράζει τις εμπειρίες. Οι ορθολογιστές, που δεν δέχονται ότι η έκφραση θα μπορούσε να είναι αυτόνομη εμπειρία, επιμέρους αλήθεια, εντάσσουν την καλλιτεχνική εμπειρία στον μυστικιστικό σκοταδισμό. Αλλά η τέχνη εναντιώνεται ίσα ίσα στον μυστικισμό, καθώς εκφράζει το μοναδικό, το κοινωνεί· πράγμα που, για τον μυστικισμό, αποτελεί ιεροσυλία. Η έκφραση είναι η άρνηση να καθλωθούμε σε μία παγιωμένη κατάσταση· η έκφραση περιλαμβάνει το ξεπέρασμά της.

Η παρεξήγηση αυτή ωθείται στα άκρα, όταν δεν δεχόμαστε ότι η τέχνη είναι η έκφραση μιας συγκινησιακής κατάστασης. Στο έργο του *Introduction*



à l'Esthétique [Εισαγωγή στην αισθητική] ο M. Nedoncelle λέει ξεκάθαρα ότι «εκφράζω σημαίνει φανερώνω αυτό που ήταν κρυμμένο, δηλαδή το στηρίζω υλικά και το καθιστώ δημόσιο». Μας ξαφνιάζει κάπως η συνέχεια: «Η έκφραση οφείλει να παραμένει μίμηση, αφού δεν μπορεί να αποσυνδεθεί θεμιτά από κάθε συγγένεια με τις φυσικές μορφές». Για εξήγηση, ισχυρίζεται ότι με το γλυπτό *Μπάρμπαρα* ο Jacques Lipchitz «θέλησε ασφαλώς να εκφράσει σ' αυτή την γυναικεία κεφαλή τη δομή και τις χαρακτηριστικές δυνάμεις ενός ιδιαίτερου όντος». Επιχειρεί να ονομάσει «συνθεσία» [synthésie], όπως λένε οι ψυχολόγοι, **το συναίσθημα με το οποίο η Μπάρμπαρα έρχεται προς τα εμάς**. Αλλά γιατί αυτή η μετάδοση συναισθημάτων; Δεν θα ήταν καλύτερο να έχει εκφράσει ο Λιπσίτζ τα δικά του συναισθήματα καθώς έβλεπε την Μπάρμπαρα να έρχεται προς αυτόν; Αλλά από πού γνωρίζει ο κύριος καθηγητής τις προθέσεις του γλύπτη;

Αν η καλλιτεχνική εμπειρία οφείλει να είναι αληθινή, οφείλει να εκφράζει την εμπειρία του καλλιτέχνη, «αυτό που έχει κάνει και δοκιμάσει». Αν ο καλλιτέχνης έχει κάνει ή δοκιμάσει κάτι σε σχέση με μία εντύπωση του εξωτερικού κόσμου, το υποκείμενο εισέρχεται στην έκφρασή του μεταμορφωμένο από την υποταγή του σ' αυτό που έχει δοκιμάσει. Μιμούμαι δεν σημαίνει φανερώνω αυτό που ήταν κρυμμένο· επειδή μπορούμε να μιμηθούμε μόνο ό,τι είναι φανερό. Και γιατί να το μιμηθούμε;

Το υποκείμενο μπορεί να είναι μία εξωτερική δύναμη που, εντυπωσιάζοντας τον καλλιτέχνη, εκφορτίζει μία συγκινησιακή ισχύ· αλλά δεν υπάρχει **ταύτιση** εντύπωσης και έκφρασης εκεί που υπάρχει έργο τέχνης. Ούτε ταύτιση των συνειδητών ή ασύνειδων προθέσεων του καλλιτέχνη με την πραγμάτωση της έκφρασης σ' ένα υλικό. Ούτε ταύτιση της έκφρασης του καλλιτέχνη με την εντύπωση του κοινού. Αν ο καλλιτέχνης, εκφράζοντας τι τον θέλγει ή τον απωθεί, εκφράζει και κάτι κοινό με άλλους, το κάνει με αφετηρία μία σχέση μεταξύ δύο διαφορετικών βαθμών έντασης. Έτσι, μέσα σε μία κοινότητα, ο καλλιτέχνης είναι ο γνήσιος πράκτορας απο-ισοπέδωσης, κίνησης, ανισοροπίας. Ο στόχος της έκφρασης είναι το υποκειμενικό σχέδιο να εκφραστεί, ενώ ο στόχος της περιγραφής είναι να περιγραφεί ένα αντικείμενο. Όταν ένας καλλιτέχνης περιγράφει ένα αντικείμενο, το κάνει για να εκφραστεί. Όταν ένας επιστήμονας εκφράζεται ως επιστήμονας, οφείλει να εκφράζεται περιγράφοντας όσο πιο αυθεντικά γίνεται ένα αντικείμενο.

Η μίμηση μιας εντύπωσης μπορεί να έχει επιστημονική αξία, αλλά ποτέ «ανθρώπινη» (ιδιοτελή) αξία. Αυτό που διακρίνει την έκφραση από την εντύπωση είναι ότι η έκφραση είναι μία **κρίση**. Ο καλλιτέχνης είναι ο κριτής των εντυπώσεων ή των φαινομενικοτήτων. Κανείς άλλος δεν μπορεί να το κάνει αυτό. Δηλαδή η κρίση των φαινομενικοτήτων, ως αυτόνομη αξία, μπορεί να γίνει μόνο σε αισθητική βάση. Για να εξοικονομήσουν αυτή την κρίση, που η διαδικασία της είναι άκρως πολύπλοκη και μακρά, οι ηθικολόγοι και οι επιστήμονες προσπαθούν με όλα τα μέσα να εξαλείψουν τις φαινομενικότητες, θεωρώντας τη φαινομενικότητα φαινόμενο που ενοχλεί τις «γνήσιες» μορφές και αιτίες. Με την θρησκώληπη αφέλεια που χαρακτηρίζει το επάγγελμά



τους, θέλουν να αγνοούν ότι φαινομενικότητα και παρουσία είναι το ίδιο. Εξαλείφοντας τον κόσμο των φαινομενικοτήτων, εξαλείφουν και την παρουσία, την πραγματικότητα του δικού τους πεδίου εργασίας. Αν κάποιος θελήσει να καθάρει αφηρημένα το καλό και το αληθινό στη ζωή μας, οι δύο αυτές έννοιες εξατμίζονται, γίνονται ασαφείς, ανυπόστατες, εξωπραγματικές.

Νομίζω ότι έχουμε αποδείξει πως το συναίσθημα της ενεργού πραγματικότητας, η εντύπωση παρουσίας ή σπουδαιότητας, οφείλονται στον εξαιρετικό, μοναδικό χαρακτήρα σπάνης και παραξενιάς του περιβάλλοντός μας. Ξέρουμε γιατί: επειδή το άγνωστο εκφορτίζει τις λανθάνουσες ενέργειες του ανθρώπου απευθυνόμενο στις αισθήσεις του. Αυτή η κατάσταση έκπληξης δεν παράγεται μόνον από τις αλλαγές στο περιβάλλον, αλλά και από την ικανότητα του ανθρώπου να παραμένει «πρωτόπειρος», νέος ή επιρρεπής στις εντυπώσεις, καθώς βιώνει τις εμπειρίες του.

Σε αντίθεση προς ό,τι λένε οι επιστήμονες και οι περισσότεροι φιλόσοφοι, το μοναδικό συμβάν είναι πρώτο γεγονός. Η οπτική του συμβάντος αυτού είναι διαφορετική, αντίθετη από την οπτική των μεγάλων αριθμών. Νομίζω ότι τώρα έχουμε αρκετά γεγονότα για να επαληθεύσουμε την παραπάνω εικασία. Μπορείτε να παραπονεθείτε αν απατώμαι, αλλά θα συνεχίσω. Αυτό μου είναι υπεραρκετό.

Απομένει η αντιμετώπιση του μοναδικού αυτού συμβάντος. Για να εισέλθει αυτό στις συνθήκες του ανθρώπου, πρέπει ο άνθρωπος να το βιώσει και να το αισθανθεί: αλλά, όπως έχουμε δει, αυτό δεν αρκεί για να το θεωρήσουμε εμπειρία: πρέπει να γίνει ρητό, να εισέλθει στο γνωστικό μας πεδίο. Η περιγραφική συμβολοποίηση είναι ένα μέσον που ορίζεται απ' αυτό τον στόχο. Αλλά το πρόβλημα της σημασιολογίας δεν σταματά εδώ.

Η προσυμβολική σημασιολογία είναι το πεδίο εμπειρίας των τεχνών. Για να μπορούμε να μιλούμε για τέχνες, χρειάζεται να κάνουμε κάτι ρητό, δηλαδή να πειραματιστούμε: αλλά για να μπορούμε να μιλούμε για ομορφιά ή, ακριβέστερα, για αισθητική, χρειάζεται, όπως διευκρινίσαμε, η απουσία ενός καθορισμού με την οικουμενική ή συμβολική έννοια. Έχουμε υποδείξει μάλιστα ότι μία καθορισμένη μορφή είναι η βιαιότερη δυνατή ρήξη με την οικουμενική συμμετροποίηση, ή τον οικουμενικό καθορισμό.

Γι' αυτό είμαστε υποχρεωμένοι να διασαφηνίσουμε μία ακριβή αντίθεση μεταξύ της σημασίας του όρου **σημείο**, ως έκφραση που συνδέεται στενά με το εκφρασμένο (η σημασιολογία προέρχεται από την ελληνική λέξη **σημα**, που είναι η αναγγελία της παρουσίας ενός φαινομένου: πρβλ. σηματοδότης), και της σημασίας της λέξης **σύμβολο**, που είναι η **εννοιακή παράσταση απόντων φαινομένων**.

Ξεκινώντας από τη διάκριση αυτή, μπορούμε να ζητήσουμε από τον αναγνώστη να καταβάλλει μία προσπάθεια για να συναγάγει τον βαθύτερο στόχο της έκφρασης: δηλαδή αν είναι καλλιτεχνική ή επιστημονική. Επειδή, λόγου χάρη, μία περιγραφή μπορεί να στοχεύει στην εξήγηση μιας ψευδαίσθησης παρουσίας.



### *Η επιστροφή στο υποκείμενο*

Δεν είμαι ο μόνος που εξεγείρεται εναντίον του άκαιρου μείγματος παρυσιακού σημείου και παραστατικού συμβόλου, που έχει κάνει η Langer. Μία νέα θεωρία που ισχυρίζεται πως είναι κλειδί για την καλλιτεχνική κατανόηση οφείλει να προσαρμόζεται στις τελευταίες καλλιτεχνικές εξελίξεις. Αν δεν απαιτήσουμε από μία τέτοια θεωρία να εμπνέει και ν' απελευθερώνει την εξέλιξη αυτή, οφείλει τουλάχιστον να την εξηγεί. Η Langer δεν καταλαβαίνει καθόλου τι συμβαίνει σήμερα στην τέχνη, δεν την ενδιαφέρει, και γι' αυτό η θεωρητικοποίησή της δεν είναι επίκαιρη, κι ας περιέχει πολλές πολυτιμότερες παρατηρήσεις.

Αυτό που χαρακτηρίζει τη σημερινή ζωγραφική είναι η επιστροφή στο υποκείμενο. Αλλά η επιστροφή αυτή γίνεται μ' έναν παράξενο ελιγμό προς την αφαίρεση, που έχει ελευθερωθεί από την παλιά μεταφυσική σύλληψη της αλήθειας, που έβλεπε την **πραγματικότητα** όχι στην ύλη, αλλά στο φαντασιακό· το ίδιο συμβαίνει με το **υποκείμενο**, που ήταν για τους μεταφυσικούς η εικόνα.

Στη νέα γλώσσα, που συμμορφώνεται με την επιστημονική σύλληψη, **το υποκείμενο είναι το ανθρώπινο ενδιαφέρον** και το αντικείμενο καθίσταται υποκείμενο χάρη στο ενδιαφέρον που μπορεί να έχει για τον παρατηρητή του.

**Ο μετασχηματισμός των αντικειμένων σε υποκείμενα είναι η καλλιτεχνική δραστηριότητα.** Ο μετασχηματισμός αυτός μπορεί να επιτευχθεί καθαρά ενδεικτικά, όπως τη στιγμή κατά την οποία ο φωτογράφος βρίσκει ένα αντικείμενο άξιο ενδιαφέροντος ως οπτικό θέμα, ή ο γλύπτης δίνει στον πηλό μία μορφή που είναι υποκείμενο έκφρασης, ή ο κεραμοποιός μεταμορφώνει τον πηλό σε μία χρήσιμη μορφή. Καθιστώ υποκείμενο ένα αντικείμενο, σημαίνει το εξυψώνω, το μετασχηματίζω σύμφωνα με το ενδιαφέρον του ανθρώπου. Μία εικόνα γίνεται υποκείμενο εξ αιτίας του ενδιαφέροντος που μπορεί να έχει ο άνθρωπος για την εικόνα αυτή, και όχι εξ αιτίας της ομοιότητάς της με οποιοδήποτε αντικείμενο.

Στις σημερινές καλλιτεχνικές συζητήσεις συγχέονται κατά κανόνα απεικόνιση με εικόνα, αντιπαρατάσσοντές τες σ' αυτό που αποκαλούν «αφαίρεση» και μιλώντας για «αφηρημένη» και «εικονική» τέχνη. Λόγου χάρη, μιλούν ορισμένοι για την εγκατάλειψη της αφαίρεσης και την επιστροφή στην εικονική τέχνη. Μιλούν για μία ανεικονική και άμορφη τέχνη, κτλ. Διερωτώνται αν ο τάδε καλλιτέχνης είναι αφηρημένος ή εικονικός, ανεικονικός ή άμορφος. Η ορολογία αυτή, που είχε νόημα πριν τον [Β' Παγκόσμιο] πόλεμο, αρχίζει να χάνει κάθε ενδιαφέρον για τον σημερινό καλλιτέχνη.

**Το να φανταστούμε μία μορφή είναι συμβολισμός, αλλά το να διαμορφώσουμε μία εικόνα είναι τέχνη.** Διαμορφώνω μία εικόνα, σημαίνει την υλοποιώ.

**Είμαι φορμαλιστής σημαίνει ότι πιστεύω πως η ύλη δεν είναι μόνο μία άμορφη ποσότητα που διαρκώς αλλάζει, αλλά πως οι μορφές αποτελούν μέρος της ύλης,** πως η ύλη διαιρείται σε διαφορετικές ποιότητες, κι έτσι



μπορούμε να διακρίνουμε διαφορετικά αντικείμενα, που είναι μόνο διαφορετικές μορφές στην ύλη.

Έτσι, ο ρεαλιστικός αντιφορμαλισμός είναι ένας μεταφυσικός και μικροαστικός αντιυλισμός, που μπορεί να ικανοποιεί μόνο τους παιδαγωγούς ή τους στενόμυαλους που δεν έχουν καμία επιστημονική παιδεία.

Το χρώμα που βγαίνει από το σωληνάριο, είναι μία μορφή ύλης που, όταν την βάλουμε πάνω στον μουσαμά, ενεργεί στις αισθήσεις μας ως μορφή, δηλαδή ως ύλη με το πιο συγκεκριμένο νόημα της λέξης. Ξεκινώντας απ' αυτό το άμεσο αποτέλεσμα, ο άνθρωπος μπορεί να του δώσει μια ανθρώπινη σημασία, να το υποκειμενοποιήσει ως έκφραση ή ως απόδειξη ενός ανθρώπινου ενδιαφέροντος. Αλλά αυτή η σηματοδοτική όψη είναι κάτι άλλο. Όπως άλλο είναι το αν ο άνθρωπος θα χρησιμοποιήσει τα χρώματα για ν' αναπλάσει ή ν' αναπαραγάγει την εικόνα ενός αντικειμένου διαφορετικού από το ίδιο το χρώμα. Πρέπει να αναγνωρίσουμε στους σουρεαλιστές, όπως ο Ρενέ Μαγκρίτ, το ότι υπογράμμισαν το γεγονός πως η εικόνα ενός σωληναρίου χρώματος είναι άλλο αντικείμενο από το σωληνάριο. Οι «ρεαλιστές» θέλουν να είναι το ίδιο πράγμα.

Η σύγχρονη εξέλιξη έχει θεμελιωθεί στον ουμανισμό της Αναγέννησης, που μπόρεσε να εξελίξει την εικόνα του κόσμου προς μια προσαρμογή στα ανθρώπινα ενδιαφέροντα. Οι πρόοδοι αυτές πραγματώθηκαν στη βάση μιας ολοένα πιο ακινητοποιημένης καθήλωσης της εικόνας του ανθρώπου. Μεταθέτοντας το απόλυτο από την εικόνα του Θεού, το έχουν εμφυτεύσει στην εικόνα του ανθρώπου. Έτσι, ο μεταφυσικός ουμανισμός απαιτεί από τον καλλιτέχνη, αν θέλει να είναι «ουμανιστής», ν' αντανakλά πιστά την εικόνα του ανθρώπου και των ενδιαφερόντων του **όπως είναι**, παθητικά και αντικειμενικά, χωρίς να της προσθέτει τις φαντασίες που γεννιούνται από τις ελπίδες και τους φόβους του.

### *Ο καλλιτεχνικός ουμανισμός*

Η απαίτηση αυτή στερεί από την τέχνη κάθε δυνατότητα άμεσης επίδρασης στη ζωή. Η τέχνη θεωρείται αντανάκλαση, κατοπτρικό είδωλο, εικόνα της πραγματικότητας. Αυτό δεν είναι τίποτα λιγότερο από άμεση επίθεση εναντίον της ουσίας της τέχνης, επιταχυνόμενη καταστροφή των καλλιτεχνικών προσπαθειών.

Τέτοιες επιθέσεις, στο διάβα της ιστορίας, έχουν επιδράσει σαν παράγοντες ανανέωσης και διεύρυνσης της καλλιτεχνικής δράσης από τη στιγμή που η τέχνη κατόρθωνε ν' ανακτά τις δυνάμεις της. Αποφασίζουν γι' αυτό οι εσωτερικές δυνάμεις του ανθρώπου και της κοινωνίας.

Η δραστηριότητα της τέχνης βρίσκει τον δυναμισμό της στην πολύπλοκη κίνηση από την εικόνα στη μορφή· αλλά όχι από την εικόνα της πραγματικότητας όπως είναι —**την ονειρεμένη πραγματικότητα**— προς το πραγματωμένο ή διαμορφωμένο όνειρο. Αυτός ο τομέας της ανθρώπινης δραστηριό-



τητας και, κατά συνέπεια, του ανθρώπου είναι ένας τομέας που μέχρι σήμερα οι ουμανιστές καταπίεζαν με το παράξενο επιχείρημα ότι αυτό το κομμάτι του ανθρώπου είναι το **μη ανθρώπινο** κομμάτι του: αυτό που δεν μπορεί να περιληφθεί σε μία παγιωμένη εικόνα του ανθρώπου. Η εικόνα αυτή είναι φοβερά πρωτόγονη. Είναι σαν να έπρεπε τα δακτυλικά αποτυπώματα των ανθρώπων να είναι όλα ίδια, για να μπορούμε να μιλήσουμε για δακτυλικά αποτυπώματα ως κάτι το πραγματικό· ενώ αυτό που χαρακτηρίζει τα δακτυλικά αποτυπώματα των ανθρώπων είναι ότι είναι όλα ταυτόσημα και συγχρόνως διαφορετικά. Το ανθρώπινο βρίσκεται στον γνώμονα/ νόρμα και στην ποικιλότητα. Η ποικιλότητα αποτελεί τον αισθητικό χαρακτήρα της ανθρωπότητας, κι αυτήν ακριβώς θεωρούν μη ανθρώπινη οι ουμανιστές. Γι' αυτούς, ο ουμανισμός είναι ένα είδος κανονιστικής ηθικής, που την εκλαμβάνουν ως έκφραση της ανθρωπιάς.

Αντικειμενικά, ό,τι είναι στον άνθρωπο, οτιδήποτε έχει φτιαχτεί απ' τον άνθρωπο, ό,τι θα πραγματώσει ο άνθρωπος· ό,τι τον ενδιαφέρει, ό,τι τον ενδιέφερε παλιά και ό,τι μπορεί να τον ενδιαφέρει· ό,τι έχει ονειρευτεί και θα ονειρευτεί ο άνθρωπος, πρέπει να θεωρούνται ανθρώπινα, αν θέλουμε να διασαφηνίσουμε αληθινά τι είναι ο άνθρωπος. Αντί να αναγκάζουμε τον άνθρωπο να προσαρμόζεται σ' έναν αφηρημένο γνώμονα, θα έπρεπε να καταλάβουμε αυτό. Ακόμα κι αυτό που διαιρεί, ακόμα κι αυτό που καταστρέφει τον άνθρωπο, είναι ανθρώπινο όταν προέρχεται από ανθρώπινα ενδιαφέροντα, έστω κι αν είναι τα πιο ωμά και εγκληματικά.

Λέγεται ότι «κατανώ τα πάντα» σημαίνει «συγχωρώ τα πάντα», είμαι ανθρώπινος και ανεκτικός. Αλλά η καλλιτεχνική ανοχή δεν είναι παθητική ανοχή, είναι αφθαρσία. Ο καλλιτεχνικός ουμανισμός είναι ο αδιάκοπος έλεγχος αυτής της αφθαρσίας, η ενίσχυσή της μέσα από νέες επιθέσεις και νέες πράξεις μη ανοχής. Η αισθητική του Ρεμπώ δεν είναι μόνον η μόνη υπαρκτή **προοδευτική** αισθητική. Απλούστατα, είναι η μόνη που μπορεί να υπάρξει. Αν η κοινωνία δεν μπορεί ν' ανεχτεί τους οραματιστές, αυτούς που γίνονται ρητά και συνειδητά οραματιστές, δεν μπορεί ν' ανεχτεί την τέχνη. Αλλά αυτό συνεπάγεται συγχρόνως τον αποκλειστικό χαρακτήρα της τέχνης και της θέσης του καλλιτέχνη, όχι εξ αιτίας των ιδιαίτερων ποιτήτων του αλλά εξ αιτίας των τεράστιων διακινδυνεύσεών του. Επειδή οι εμπειρίες του καλλιτέχνη είναι εμπειρίες που τις αποκτά χάρη στην ανεκτικότητα του, και διατρέχει κινδύνους που δεν τους διατρέχουν υποχρεωτικά όλοι. Συγχρόνως, **δεν είναι δυνατόν ν' απαγορεύσουμε στον καλλιτέχνη να διατρέχει κινδύνους που δεν δέχονται να διατρέξουν όλοι.**

Αυτό είναι πολύ απλό, αλλά δύσκολα γίνεται αποδεκτό, επειδή όλοι θέλουν να ταυτίζονται με τους καλλιτέχνες και προπαντός θέλουν καλλιτέχνες με τους οποίους να μπορούν να ταυτίζονται. Αυτό είναι σωστό, φτάνει να καταλάβουμε ότι η ταύτιση αυτή είναι φαντασική, είναι μια ταύτιση που **μεταδίδεται αλλά δεν κοινωνείται.**

Την άμεση επικοινωνία την χαρακτηρίζει ο διάλογος, η ανταλλαγή εντάσεων. Αυτό γίνεται στη ζωή που εντυπωσιάζει και εμπνέει τον καλλιτέχνη,



φτάνει η ζωή αυτή να είναι αρκετά έντονη και χωρίς διυλισμένες ισοπεδώσεις. Αλλά στην άμεση καλλιτεχνική διαδικασία δεν υπάρχει κοινότητα, επικοινωνία ή άμεσος διάλογος. Αυτή ακριβώς η έλλειψη ισοπέδωσης, αυτή η διαφορά έντασης, αποτελεί την ομορφιά και την ασχήμια, ή το αισθητικό στοιχείο της ζωής.

Αναρωτιούνται ορισμένοι συχνά αν ο καλλιτέχνης μπορεί να είναι οδηγός για την ανθρωπότητα, αν μπορούμε ν' ακολουθήσουμε τον καλλιτέχνη και αν ο καλλιτέχνης μπορεί ν' ακολουθήσει τον ποιητή ή τον επιστήμονα. Αυτή η απλουστευτική εικόνα, που συλλαμβάνει την πρόοδο σαν τρένο με ατμομηχανή, πολλά βαγόνια και έναν μηχανοδηγό επικεφαλής, είναι άκρως επικίνδυνη. Όλος ο κόσμος πρέπει να καταλάβει ότι ο καλλιτέχνης δείχνει εικόνες και φαινομενικότητες. Το κοινό, από σκέτη τεμπελιά, θέλει να έχει εικόνες που να μπορεί να τις εκλαμβάνει για πραγματικότητα, και με όλες τις εγγυήσεις ότι δεν θα εκτεθεί στους κινδύνους που συνεπάγεται η δημιουργία μιας νέας εικόνας. Είναι σαν να ζητούν να φτιάχνονται τρομακτικά ισχυρά εκρηκτικά, που όμως να μη μπορούν να βλάψουν κανέναν. Ο καλλιτέχνης φτιάχνει παραδείγματα: καλά ή άσχημα δεν έχει σημασία, αρκεί να έχουν όψη, να είναι ορατά και εντυπωσιακά. Αλλά για να το κάνει αυτό, πρέπει να παραβλέπει πλήρως τις συνέπειες. Είμαι καλλιτέχνης, σημαίνει εργάζομαι για ν' αποφύγω τις συνέπειες, ν' αποφύγω τον καθορισμό των εξελίξεων. Ο καλλιτέχνης ολοκληρώνει τα έργα του, για να μπορέσει να προχωρήσει μακρύτερα σ' αυτή την κατεύθυνση.

Τα τελευταία χρόνια, υπήρξαν άνθρωποι που έχουν επιτεθεί στον φερεγγισμὸ στο ὄνομα του ρεαλισμοῦ. Αν η επίθεση αυτή ήταν μία ειλικρινής επίθεση εναντίον των τεχνών, ὡπως αυτή που γνωρίζουμε στον ισλαμισμὸ και τον καλβινισμὸ, θα είχε πιθανόν κατορθώσει να φέρει ένα καθαρτήριο και χρησιμο ἀποτέλεσμα αν θέλουμε να περάσουμε ἀπὸ μία εικόνα του κόσμου σε μία ἄλλη. Αλλά η ἀποτυχία της κριτικής αυτής οφείλεται στην θεμελιώδη ἀνειλικρινεία της.

Κατὰ τον 19ο αἰώνα, η επίθεση εναντίον των «φερεγγιστῶν» ἢ των υλιστῶν καλλιτεχνῶν και συγγραφέων, καθοδηγήθηκε ἀπὸ τον ιδεαλισμὸ και τον μεταφυσικό ρομαντισμὸ. Η επίθεση αυτή, που στη μορφή της ἦταν ἀόριστη και ἀνακριβής, ως τάση ἦταν σωστή. Αλλά την ἴδια ορολογία, που χρησιμοποιήσαν οι νατουραλιστές ἐμπειριστές, ἦταν αυτή τη φορά ὀλέθρια σε ὅ,τι ἀφορὰ τη μορφή και ἀπολύτως ἀνίσχυρη ως τάση.

### *Ορισμός της μορφής*

Για να μπορούμε να μιλήσουμε για φερεγγισμὸ, και κυρίως για να του επιτεθούμε, χρειάζεται να ορίσουμε τι εννοούμε με τη λέξη **μορφή**. Είναι δύσκολο να βρούμε ἕναν ἐγκυρο και εὐχρηστο ορισμὸ της. Αυτὸς ἦταν ο στόχος των μελετῶν μου με θέμα τη μορφή, και ἴσως ἀκόμα δεν τον πέτυχα. Αλλά νομίζω ὅτι υπάρχουν πτυχές του προβλήματος που διαφεύγουν ἀπ' ὅλους ἐκείνους που δεν δουλεύουν ως καλλιτέχνες. Ἴσως, λοιπόν, μπορέσω να φωτίσω ἕνα μέρος του



ζητήματος. Είναι ακριβές ότι, μετά τον πόλεμο, ο φορμαλισμός έχει γίνει απειλή για την τέχνη, αλλά φαίνεται ότι ο φορμαλισμός αυτός αντανακλά απλώς έναν εξ ίσου σοβαρό κοινωνικό και πολιτικό φορμαλισμό. Αλλά όταν η τέχνη απελευθερώθηκε από τον φορμαλισμό, δεν βάδισε προς τον νατουραλισμό, όπως έλπιζαν τα σκηνοθέτηματα, αλλά προς το άμορφο. Σήμερα, πιθανόν αυτή η απελευθέρωση μας επιτρέπει να έχουμε μία καλλιτεχνική οπτική για τη μορφή και να διακρίνουμε τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της.

Φαίνεται ότι μία μορφή μπορεί να συγκεκριμενοποιηθεί ως **αντίσταση στην κίνηση**. Έτσι, η μορφή μπορεί να γίνει αντιληπτή μόνο με την κίνηση. Αλλά αφού όλα είναι σε κίνηση, αντίσταση μπορεί να υπάρξει μόνον αν η κίνηση με την οποία συγκρούμαστε είναι τόσο γρήγορη ώστε να απωθεί από τον δρόμο της την άλλη κίνηση. **Η μορφή είναι η ταχύτητα που ξεπερνά την κίνηση παρατήρησης.**

Ο κάλπικος ουμανισμός επιβάλλει εξ ίσου αυτόματα έναν κάλπικο ρεαλισμό. Η πραγματικότητα είναι το στιγμιαία παρόν, και η παρουσία του ελέγχεται από το γεγονός ότι είναι απτό και προσιτό στις αισθήσεις μας. Έτσι, ο υπαρξισμός γίνεται καθαρός ρεαλισμός. Συνεπώς, διαφυλάσσω την πιστή εικόνα της στιγμής, σημαίνει **δαιωνίζω** φαντασιακά τη στιγμή, επειδή η στιγμή καθεαυτή είναι η διαρκής μετατόπιση, αυτό που δεν ακινητοποιείται. Άρα η πλήρης δαιώνιση της στιγμής είναι απλώς η πλήρης ακινητοποίηση. Έτσι, η λατρεία του ρεαλισμού είναι η μόνη δυνατή επίθεση εναντίον της προόδου.

Η εικόνα μιας ιστορικής πραγματικότητας (και όλες οι ατομικές πραγματικότητες γίνονται ιστορικές την επόμενη μέρα) δεν είναι πια μία ρεαλιστική εικόνα. Γίνεται μία εμπειρική εικόνα. Έτσι, ο λεγόμενος ζωγραφικός ρεαλισμός δεν είναι αληθινός ρεαλισμός, αλλά καλλιτεχνικός εμπειρισμός ή νατουραλισμός, στην περίπτωση που δεν θεωρούμε την εικόνα άχρηστη και για τα σκουπίδια την επόμενη μέρα.

Ο καλλιτέχνης που θέλει να είναι γνήσιος ρεαλιστής, οφείλει να καθηλώσει στον μουσαμά του ό,τι είναι διαρκώς παρόν, την παρούσα ουσία, τις μορφές που διαρκούν. Έτσι, πρέπει να θεωρήσουμε τον Μόντριαν τον μεγαλύτερο ρεαλιστή της εποχής μας. Και ίσως τον μόνο αληθινό. Διότι κατόρθωσε να υποδείξει διαρκώς παρούσες, διαρκώς πραγματικές μορφές, για να συμπεράνει ότι έτσι οι τέχνες θα είναι άχρηστες στο μέλλον. Το χαρακτηριστικό του Μόντριαν ήταν αυτός ο απόλυτος ρεαλισμός· η θέληση να δαιωνιστεί η στιγμή, ν' ακινητοποιηθεί ο κόσμος. Ήξερε καλά ότι ακόμα και οι δικοί του πίνακες δεν θα είχαν καμία ιδιαίτερη σημασία μόλις θα πραγματωνόταν η ακινητοποίηση της στιγμής. Για μας, ωστόσο, η αξία της στάσης του βρίσκεται στο αντίθετο. Διότι η στάση του συγκεκριμενοποιεί κάτι οριστικό, στο οποίο μπορούμε να εναντιωθούμε οριστικά· και, σε αντίθεση προς ό,τι ο ίδιος ευχόταν, αυτή η ακραία και αντιντετερμινιστική αξίωση δίνει εξαιρετική αξία και αντικανονική ιδιαιτερότητα στο κανονιστικό έργο του. Ο Μόντριαν μπορεί να εμπνέει, αλλά ως οδηγητής θα ήταν ολέθριος.

Η αντίθετη στάση πραγματώθηκε, με θανάσιμες συνέπειες, από τον Wols, που προήλθε από το παλιό Μπάουχαους. Παράδειγμα εξ ίσου ακραίο



και μοναδικό όπως ο Μόντριαν, αλλά με την ακριβώς αντίθετη έννοια: εξ ίσου ολέθριος ως οδηγητής, ικανός να φέρει την καταστροφή εκεί που ο Μόντριαν έφερνε τη σκλήρυνση· αλλά εξ ίσου σημαντικός για μία νέα σημασιοδότηση της ζωγραφικής.

*Η τέχνη δεν είναι κανόνας συμπεριφοράς αλλά πεδίο εμπειρίας*

Έχουμε τώρα δείξει τα δύο άκρα, που είναι αναγκαία για την εγκαθίδρυση του γνωστικού πεδίου μας, την αλλαγή και τη δομή, και έχουμε μάθει ότι η πόλωση αυτή παρουσιάζει τη συνειδητοποίηση μιας νέας προοπτικής στην τέχνη, αρκετά διαφορετικής από εκείνες που απασχολούν σήμερα τους θεωρητικούς της τέχνης. Διαβάζοντας το *Γλώσσα και σημασία στην εικονική και την αφηρημένη ζωγραφική* του Λέον Degand, βλέπουμε ότι το παραπάνω βιβλίο δεν έχει τίποτα κοινό με τη μελέτη που παρουσιάσαμε εδώ. Άρα, θα μπορούσε να συμπεράνει κανείς ότι ο ένας από τους δυό μας έχει πάρει τελειώς λάθος δρόμο. Αυτό μπορεί να ισχύει για τα συνολικά συμπεράσματα του Ντεγκάν· αλλά δεν αποκλείει το γεγονός ότι ο Ντεγκάν εισήγαγε πιθανόν μία πόλωση εξ ίσου επακριβή και αληθινή με τη δική μου: την πόλωση μεταξύ της εικόνας σύμφωνα με τη φύση και της αφαίρεσης που φτιάχνεται από τις μορφές μιας διαρκούς πραγματικότητας, πράγμα που αντανακλάται, από τη μια μεριά, στη διαιώνιση της στιγμής στο φωτογραφικό «στιγμιότυπο» και, από την άλλη μεριά, στις γεωμετρικές διατυπώσεις. Η πόλωση αυτή, που μπορεί να θεωρηθεί το φάσμα των δυνατοτήτων διαιώνισης, εναντιώνεται καθαρά στις δικές μου μελέτες, που προσπαθούν, απεναντίας, να συγκεκριμενοποιήσουν τις δυνατότητες της ενεργού πραγμάτωσης ή κίνησης των μορφών. Οι ενασχολήσεις του Ντεγκάν με τον χώρο εναντιώνονται καθαρά στις δικές μου μελέτες, στις οποίες το πρόβλημα **χρόνος** παίζει τον αποφασιστικό ρόλο, και που τοποθετούν τις δύο αυτές όψεις σε μία συμπληρωματικότητα (όπου αλληλοσυμπληρώνονται και συγχρόνως αλληλοαποκλείονται). Φαίνεται ότι γι' αυτό η νέα καλλιτεχνική τάση, που χαρακτηρίζεται από καλλιτέχνες όπως ο Πόλοκ, ο Βολς, ο Ντυμπυφέ, ο Ανρύ Μισώ κ.α., κατόρθωσε να ολοκληρωθεί σιωπηλά, και κατά κάποιον τρόπο αφανώς, τη στιγμή που η παλιά διαμάχη μεταξύ των εικονικών και των ανεικονικών απλωνόταν ως τις πιο κουραστικές λεπτομέρειες. Προφανώς, σύμφωνα μ' αυτή την οπτική που δεν τους ενδιέφερε στο παραμικρό, οι καλλιτέχνες αυτοί θα έπρεπε να θεωρηθούν κακοί αφηρημένοι. Αυτό λέει πολλά για τους επαγγελματίες τεχνοκρίτες: ένα ολόκληρο κεφάλαιο στην εξέλιξη της τέχνης μπορεί να ολοκληρωθεί χωρίς να το πάρουν είδηση· κι αυτή ακριβώς η ακατανόηση με ανάγκασε να στρωθώ στη δουλειά, με βαριά καρδιά, για ν' αλλάξω τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι βλέπουν τα σημερινά καλλιτεχνικά κινήματα, χωρίς ωστόσο ν' απορρίπτω την πόλωση που προανέφερα. Οι δύο διαστάσεις μπορούν κίολας να παράσχουν ένα πεδίο δράσης στην τέχνη, πράγμα απολύτως αναγκαίο τούτη τη στιγμή.

#### ΤΕΤΑΡΤΟ ΠΕΙΡΑΜΑ ΤΟΥ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ ΓΙΑ ΕΝΑ ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΟ ΜΠΑΟΥΧΑΟΥΣ

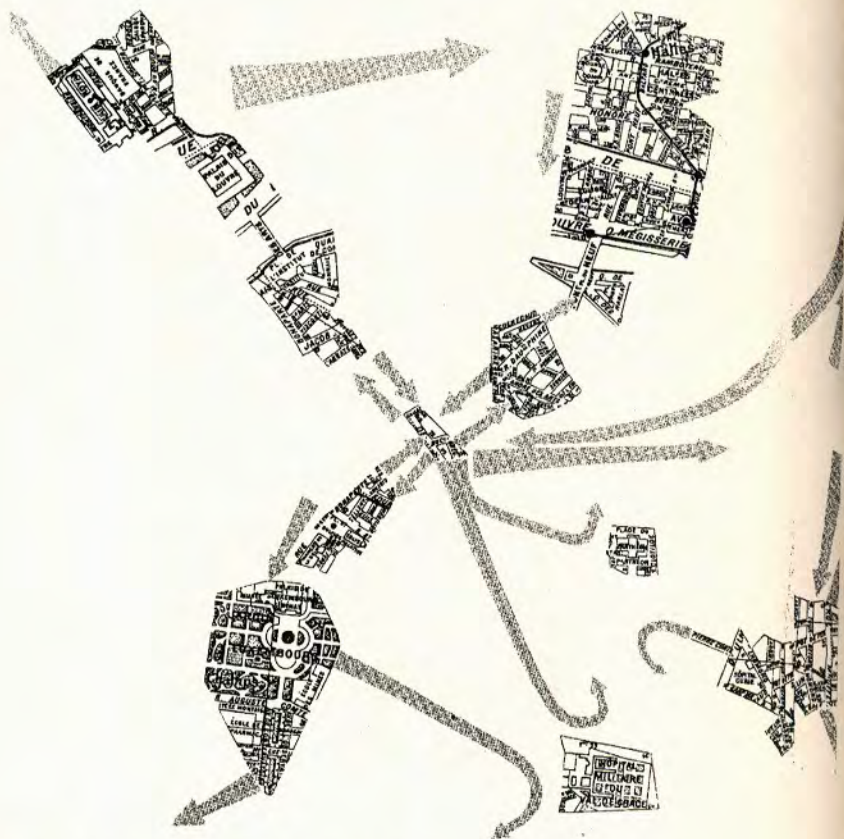
(Ψυχογεωγραφικοί χάρτες του Γκυ Ντεμπόρ)

Ο ψυχογεωγραφικός πειραματισμός ήταν το πρόσφατο σύνθημα που υιοθέτησε το Διεθνές Κίνημα για ένα Φαντασιακό Μπάουχαους κατά την μεταβατική περίοδο, η οποία —στη συνδιάσκεψη του Κόζιο ντ' Αρόσια, στις 28 Ιουλίου 1957— κατέληξε στην ίδρυση της Καταστασιακής Διεθνούς, που συμπεριέλαβε το παραπάνω κίνημα, τη Λετριστική Διεθνή και μία Ψυχογεωγραφική Επιτροπή του Λονδίνου.

Η ψυχογεωγραφική έρευνα εξετάζει την αλληλεπίδραση της πολεοδομίας και της συμπεριφοράς, και την προοπτική επαναστατικών αλλαγών του συστήματος αυτού.

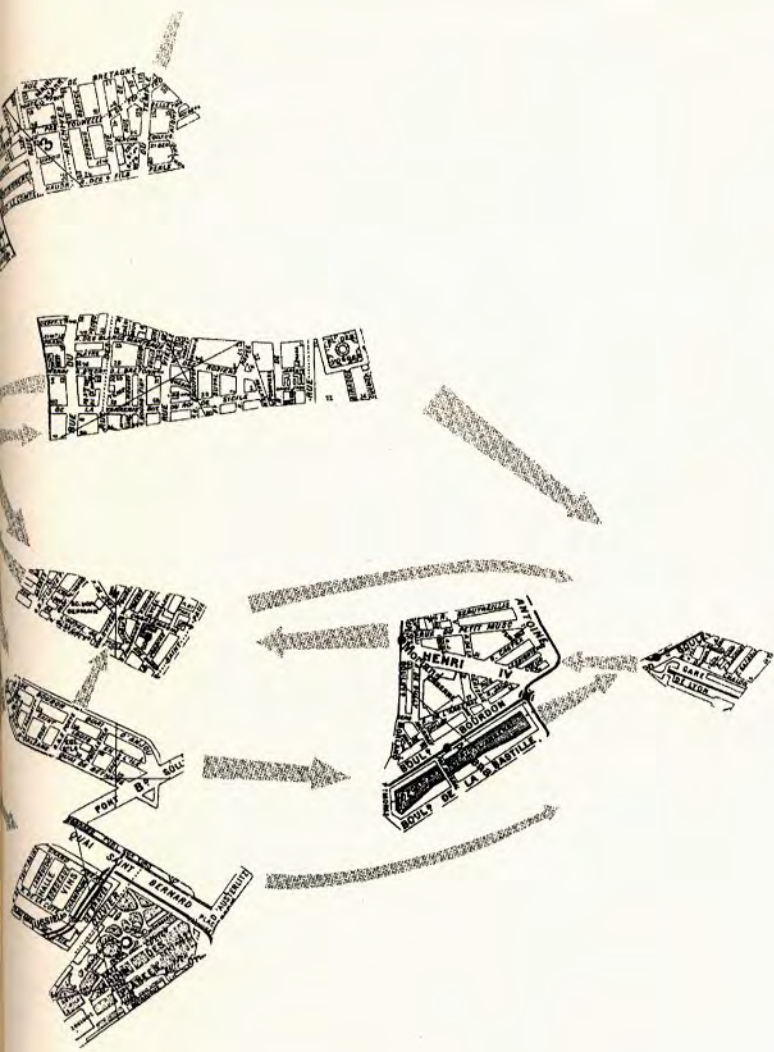
Σ' αυτούς τους χάρτες του Παρισιού, που εξέδωσε το 1957 το Διεθνές Κίνημα για ένα Φαντασιακό Μπάουχαους, τα βέλη παριστάνουν τις ροπές που συνδέουν φυσικά τις διαφορετικές ενότητες ατμόσφαιρας των χώρων· δηλαδή τις αυθόρμητες τάσεις προσανατολισμού ενός υποκειμένου που διασχίζει αυτό το περιβάλλον χωρίς να υπολογίζει τις πρακτικές αλληλουχίες —που έχουν να κάνουν με εργασιακούς ή ψυχαγωγικούς στόχους— οι οποίες καθορίζουν συνήθως τη συμπεριφορά του.





## THE NAKED CITY

ILLUSTRATION DE L'HYPOTHÈSE DES PLAQUES  
TOURNANTES EN PSYCHOGEOGRAPHIQUE



Η γυμνή πόλη. Απεικόνιση της υπόθεσης των περιστρεφόμενων πλακών στην ψυχογεωγραφία. Γκυ Ε. Ντεμπόρ



## ΕΞΟΔΟΣ

ΓΙΑ ΝΑ ΤΕΛΕΙΩΝΟΥΜΕ Μ' ΑΥΤΟΥΣ ΤΟΥΣ ΛΟΓΟΥΣ  
ΚΑΙ ΝΑ ΚΑΤΑΠΙΑΣΤΟΥΜΕ ΜΕ ΚΑΤΙ ΑΛΛΟ

«Ποιοί είναι οι πρωτεργάτες της λήθης; —Ο Χριστόφορος Κολόμβος, που μας έκανε να ξεχάσουμε μία ήπειρο»

Απολιναίρ

*Ο έρωτας κι η εξάντληση*

Αν έχουμε το θάρρος ν' αποδεχτούμε την εικόνα ενός σύμπαντος που εξαντλείται, κι αν την φυλάξουμε και στην εξήγηση της βιολογικής και ανθρώπινης ζωής, θα έχουμε μία εικόνα που ξεπερνά όλους τους ήδη εκφρασμένους πεσιμισμούς, μία εικόνα που ίσως δεν είναι σωστή αλλά που θα μπορούσε να συγκροτήσει μία ενότητα καθεαυτή λογική. Έτσι, ο κόσμος της ανόργανης ύλης είναι ο τέλειος κόσμος, που τον εξηγούμε με την τέλεια συμμετρία μιας σφαίρας που συστέλλεται και διαστέλλεται. Έτσι, η ζωή δεν είναι τίποτ' άλλο παρά μία συνολική αταξία που εμπλουτίζει με πνοή την οικουμενική ανάσα. Έτσι, η δυσυμμετρία των βιολογικών μορίων είναι μόνον ο ακρωτηριασμός της συμμετρικής αυτονομίας των ανόργανων μορίων, όπου μία πλευρά της ενέργειας εξαντλείται για να διατηρεί ενωμένο το ζωντανό σώμα. Έτσι, η ζωή είναι ένα έλλειμμα ύπαρξης. Η εικόνα αυτή εκφράζει με ενάργεια την αινιγματική δήλωση του Ντι Νουαγύ: «Μπορούμε να πούμε ότι, από τη σκοπιά της εξέλιξης, η μεγαλύτερη εφεύρεση της φύσης είναι ο θάνατος», η αποσύνθεση του ατόμου. Ο θάνατος δημιουργεί τα άτομα, που είναι σαφώς περιορισμένα στον χρόνο και τον χώρο, και κάνει την φυσική ανάπτυξη να ξεφεύγει από τη στατιστική σταθερότητα που επικρατεί στο ανόργανο σύμπαν. Έτσι, θάνατος και ατομικότητα είναι ταυτόσημα. Μόνο το θνητό, το φθαρτό, είναι ζωντανό.

Ο θάνατος φυλοποιεί τον πολλαπλασιασμό των κυττάρων, δημιουργώντας την αναπαραγωγή με γονιμοποίηση. Η γονιμοποίηση είναι η ηθελημένη αυτοκτονία, που επιτρέπει τη μετάδοση της ζωής σε νέες μορφές, προσαρμοσμένες στις μεταβαλλόμενες συνθήκες. Έτσι, ο έρωτας είναι κάτι σαν αυτοκτονία, επειδή είναι η προϋπόθεση της ζωής. Από μηχανική άποψη, πρέπει να θεωρήσουμε τη ζωή φαινόμενο αποδιάρθρωσης στο ανόργανο σύμπαν, και τίποτα περισσότερο. Μένει να ξετάσουμε τη ζωή στις εσώτερες αντιφάσεις της.

Από τα αναρίθμητα βιολογικά προβλήματα, μας ενδιαφέρουν εδώ μόνον ορισμένα: το πρόβλημα της κυριαρχίας και το πρόβλημα της λειτουργικής οριοθέτησης των δυνατοτήτων πολυπλοκότητας στα διαφορετικά είδη. Η κρυσταλλογραφία μάς δείχνει μία πολύ ανεπτυγμένη συμμετρική πολυπλοκότητα στα ανόργανα σώματα, που βλέπονται σ' όλες τις διαστάσεις του χώρου. Στα φυτά, επικρατεί κυρίως μία κυκλική και πολύπλοκη συμμετρία, αν τα δούμε προς την κατεύθυνση ήλιος-γη, ενώ το στέλεχος και τα φύλλα



δεν έχουν δική τους συμμετρία: η κατακόρυφη και η οριζόντια διάστασή τους εγγράφονται απλώς στη συμμετρία της γήινης σφαίρας, όπου αποτελούν μέρος της κίνησης της ακτινοβολίας.

Στα ζώα, ωστόσο, η συμμετρία περιστέλλεται στο ελάχιστο, σε μία λίγο πολύ συμμετρική αντίθεση της αριστερής και της δεξιάς πλευράς, ενώ το σώμα χαρακτηρίζεται από την κίνηση μεταξύ ενός πρόσθιου κι ενός οπίσθιου σημείου. Ο άνθρωπος είναι το μόνο ζώο που απελευθερώθηκε απ' αυτό τον κατασκευαστικό καθορισμό χωρίς να χάσει την ικανότητά του να μετακινείται γρήγορα. Η οικονομία των φυτών είναι μία οικονομία διατήρησης ή πέψης. Η οικονομία των ζώων είναι μία οικονομία πέψης και κίνησης. Δεν χρειάζεται να μετακινείσαι για να ζεις. Το ζώο είναι το ζωντανό ον που διαθέτει έναν πεπτικό μηχανισμό πιο οικονομικό και λειτουργικό από των φυτών. Ο άνθρωπος είναι το ζώο που διαθέτει το οικονομικότερο μέσο μετακίνησης απ' όλα τα ζώα, από την άποψη της συνολικής ενεργείας που διαθέτει ο οργανισμός. Το ζώο είναι δέντρο μ' ένα όργανο μετακίνησης. Η ενδεχόμενη πολυπλοκότητα του ζώου είναι αντιστρόφως ανάλογη προς την πολυπλοκότητα αυτού του οργάνου. Ο άνθρωπος είναι ζώο που διαθέτει ένα μόνο ζεύγος ποδιών.

*Για την αθανασία, που είναι απουσία*

Η φυγή είναι ένας μικρός θάνατος. Ζω, σημαίνει αποφεύγω να μετακινούμαι. Η ζωή δημιουργήθηκε αποκλειστικά με την εγκατάλειψη ενός μέρους της ύπαρξης, και η κίνηση των ζώων πραγματοποιείται μόνο με την εγκατάλειψη της ενατένισης που είναι η ζωή, ή τέλος πάντων με μία περιστολή δια της εξοικονόμησης. Γιατί, όμως, τα διάφορα είδη σταματούν την εξέλιξή τους σ' ένα ορισμένο σημείο; Νομίζω πως αυτό συμβαίνει τη στιγμή που **όλη η λανθάνουσα ενέργειά τους έχει κινητοποιηθεί στην τελειότερη δυνατή κυκλοφορία**. Η αύξουσα πολυπλοκότητα των ειδών που διαθέτουν τα πιο οικονομικά όργανα απορρέει από το γεγονός ότι αδυνατούν να εμπλέξουν το σύνολο του ενεργειακού δυναμικού τους στη συντήρηση του κυκλοφοριακού τους συστήματος· έτσι, τους απομένει μια ποσότητα διαθέσιμης ενέργειας, που τη χρησιμοποιούν για να κάνουν τη ζωή τους πιο πολύπλοκη.

Λέγεται ότι το ζώο αισθάνεται, ενώ ο άνθρωπος αισθάνεται και σκέφτεται. Σύμφωνα με τη θεωρία μας, αυτό θα έπρεπε να υποδηλώνει ότι τα αισθητηριακοί μηχανισμοί του ανθρώπου είναι πιο οικονομικοί από των άλλων ζώων· αλλά αυτό δεν ισχύει. Ο λόγος είναι πως είναι αδύνατον να διαχωρίζουμε τις αισθήσεις από την ανάπτυξη των σκέψεων. Ο Ντι Νουαγύ γράφει: «Χάρη στον εγκέφαλο και μόνο, ο τομέας των αισθητήριων οργάνων μας έχει αυξηθεί κατά ένα εκατομμύριο φορές· στα τρίσβαθα των πιο απίθανων ονειρών μας έχουμε φέρει την επιφάνεια της σελήνης σε απόσταση μερικών χιλιομέτρων από μας, βλέπουμε το απείρως μικρό και το απείρως απόμακρο, ακούμε το μη ακουστό, έχουμε παραβιάσει την απόσταση και σκοτώσει τον φυσικό χρόνο. Έχουμε υποδουλώσει τις δυνάμεις του σύμπαντος, πριν ακό-



μα φτάσουμε στο σημείο να τις κατανοήσουμε αληθινά».

Είναι αλήθεια ότι είναι αδύνατον να παρατηρείς και να στοχάζεσαι ταυτόχρονα, να δρας και να κατανοείς συγχρόνως. Είναι αλήθεια ότι η σκέψη έχει δημιουργηθεί από μία αισθητηριακή ενέργεια που δεν χρησιμοποιείται στον κόσμο των αισθήσεων του ανθρώπου· αλλά είναι εξ ίσου αλήθεια ότι για να ζούμε πρέπει να υπάρχουμε, ότι πρέπει να ζούμε για να νιώθουμε και ότι πρέπει να νιώθουμε για να σκεφτόμαστε. Ο Ντι Νουαγύ γράφει: «Όταν μιλάμε για κυριαρχία πάνω στη σάρκα, για κυριαρχία πάνω στα ζωώδη ένστικτα, δεν ισχυριζόμαστε καθόλου ότι απαγορεύεται ή είναι κακή η κανονική, φυσιολογική ικανοποίηση όλων αυτών των ενστίκτων. Κακό είναι να τους επιτρέψουμε να μας κυριαρχήσουν, αφού αυτό αποτελεί περιορισμό της ελευθερίας».

Η εξέλιξη σταματά αν δεν υπάρχει μάχη, κι αυτό υποδηλώνει ότι έχει επιτευχθεί μία ισορροπία. Τίποτα δεν καλεί πια τον άνθρωπο να τελειοποιηθεί. Ο άνθρωπος πιστεύει ότι μπορεί ν' αντικαταστήσει τον αγώνα για τη ζωή με τον αγώνα για την ηθικότητα και την πνευματικότητα. Δεν το πιστεύω. Βλέπω ότι ανέκαθεν ένα μόνο πράγμα κατόρθωνε να κινητοποιεί την πνευματικότητα και τη θέληση του ανθρώπου να τελειοποιηθεί: η εισαγωγή ξένων και άγνωστων δυνάμεων στον χώρο του.

*Το πιο ωραίο δεν το έχουμε δει ακόμα*

«Η λήθη είναι το κυρίαρχο πάθος μας»

(Γκυ-Ε. Ντεμπόρ, *Διακήρυξη για το πείραμα της Περιπλάνησης*, 1953)

Μας χρειάζεται μια καινούργια γλώσσα και να χάσουμε κάθε μνήμη της δράσης.

Αυτό που δυσκολεύει σήμερα τόσο πολύ την καλλιτεχνική μελέτη είναι πρώτα πρώτα η διανοητικότητα που της εισήγαγε η προηγούμενη γενιά. Ο Βαν Νταϊσμπουργκ διακρίνει τρία στάδια σκέψης: 1. καθαρά αφηρημένη σκέψη, σκέψη για τη σκέψη· 2. συγκεκριμένη σκέψη, σκέψη για την παρατήρηση· και 3. ένα ενδιάμεσο στάδιο μεταξύ των δύο, παραμορφωτική σκέψη, δηλαδή αυτό που θεωρεί ότι ισχύει στις πλαστικές τέχνες ή ακριβέστερα στις τέχνες. Προφανώς αυτή η σύλληψη της καλλιτεχνικής αλήθειας είναι εντελώς παθητική, αντικαλλιτεχνική και, ας το πούμε, κυρίως αντιπειραματική. Αυτή η λεγόμενη «παραμορφωτική σκέψη» είναι ένα φαινόμενο πολύ πιο αυτόνομο και ισχυρό απ' όσο νομίζει ο Βαν Νταϊσμπουργκ. Όταν ο Τζον Ντιούι εξηγεί: «Η εμπειρία γίνεται πρωτίστως μία υπόθεση του **πράττειν**. Ο οργανισμός δεν ξεροσταλιάζει σαν τον Micawber<sup>1</sup> περιμένοντας κάτι να συμβεί. Δεν παραμένει απαθής και αδρανής περιμένοντας κάτι να του εντυπωθεί έξωθεν. Ο οργανισμός δρα στον περίγυρό του σύμφωνα με τη δομή του, είτε αυτή είναι απλή είτε σύνθετη»· οπότε νιώθουμε ότι έχουμε να πάρουμε αποφάσεις,

1. Χαρακτήρας από το μυθιστόρημα *Ντέιβιντ Κόπερφιλντ* του Ντίκενς [σ.τ.μ.]



ν' αντιμετωπίσουμε φαντασιώσεις και προθέσεις μάλλον μεταμορφωτικές, δηλαδή καλλιτεχνικές, και όχι παραμορφωτικές. Το πιο γελοίο στις θεωρίες της ομάδας De Stijl είναι ότι δεν δίνουν την εντύπωση πως φτιάχτηκαν για να προκαλέσουν μία καλλιτεχνική δράση, αλλά για να πείσουν τους πάντες ότι, μετά απ' αυτούς, δεν θα χρειάζεται τίποτ' άλλο να γίνει σ' αυτό τον τομέα. Έχουν τακτοποιήσει οριστικά τα πάντα και για πάντα. Δεν χρειαζόμαστε πια την τέχνη.

Θα φτάσουμε, λοιπόν, σε μία καθαρά και απόλυτα διανοητική κατάσταση. Έχω δείξει ότι αυτή η ορθολογική «κατάσταση» είναι αποκύημα της φαντασίας και ότι τα γραπτά του Μωντουί υποδηλώνουν ότι η νοημοσύνη δεν είναι κατάσταση αλλά διαδικασία. Η αντίθεση κατάστασης και γίνεσθαι ταυτίζεται με την αντίθεση των αυτόματων ανακλαστικών και της νοημοσύνης.

Όλες οι προοδευτικές ιδέες, θρησκευτικές ή υλιστικές, θεμελιώνονται στην ιδέα ότι η διάνοια και η πνευματικότητα συνιστούν τη δημοσιοποίηση της ενστικτώδους και πρωτόγονης σκέψης. Οι ανακαλύψεις που αναφέρει ο Μωντουί, διαψεύδουν την ψευδαίσθηση κατά την οποία ο ψυχισμός του ανθρώπου έχει εξελιχθεί αυτόματα χάρη στην πρόοδο των ανέσεων, κι αυτό αναιρεί σε μεγάλο μέρος τις δικαιολογίες που προβάλλει η κοινωνία για να μας υποτάξει σε μία κανονιστική πειθαρχία. Η ακρίβεια μιας καινούργιας θεωρίας γίνεται κυρίως αισθητή από τα πολλά παραδείγματα που μας έρχονται στον νου, από τις εμπειρίες μας, επαληθεύοντας και φωτίζοντάς την· κι ωστόσο με βαριά καρδιά οφείλω να ομολογήσω ότι οι υποθέσεις του Μοντουί φαίνονται σωστές.

Οι προοδευτικοί εργάζονται πάντοτε στα πλαίσια της δόμησης μιας ανόδου από την ακατέργαστη και ανόργανη ύλη στον άνθρωπο. Είναι προφανές ότι η ιδέα αυτή, που είναι απαραίτητη για την καλλιτεχνική ή δημιουργική ανάπτυξη του ανθρώπου, είναι ασυμβίβαστη με την βασική ιδέα της μηχανικής κατά την οποία «τίποτα δεν δημιουργείται, κάτι χάνεται ακατάπαυτα». Οι μάταιες απόπειρες ενοποίησης των δύο αυτών οπτικών καταλήγουν πάντοτε στον σκεπτικισμό ή σ' ένα σύστημα όπως αυτό που εκθέτει ο Ντι Νουαγύ στο *Πεπρωμένο του ανθρώπου*, όπου όλα τα κενά και οι αντιφάσεις συγκολλούνται με την ιδέα του καλού Θεού, που θεωρείται «εκείνο που συνεισφέρει στην ανοδική πορεία της εξέλιξης και μας οδηγεί από το ζώο στην ελευθερία».

Ο Ντι Νουαγύ ισχυρίζεται πως όλη η βιολογική και φυσιολογική ανάπτυξη, συμπεριλαμβανομένου του ανθρώπου, έχει στο σύνολό της ολοκληρώσει τις έσχατες δυνατότητές της. Η μελλοντική εξέλιξη του ανθρώπου εξαρτάται από τους καρπούς της διανοίας μας, αλλά όχι πια από την ανάπτυξη της διάνοιας. Η διάνοια μοιάζει να έχει φτάσει εδώ και πολύ καιρό στο αποκορύφωμα της δυναμικής της ανάπτυξης. Ο σύγχρονος άνθρωπος δεν διαθέτει καμιά παραπάνω διανοητική ικανότητα από εκείνη που διέθετε ο άνθρωπος πριν 10.000 χρόνια. Και προσθέτει: «Οι **άχρηστες** εκδηλώσεις — και λέγοντας «άχρηστες» εννοούμε εκείνες που δεν είναι απολύτως αναγκαίες για τη διατήρηση ή την υπεράσπιση της ζωής— σημαδεύουν την σημαντικότερη ημερομηνία στην ιστορία της ανθρωπότητας. **Οι πρωτόγονα άχρηστες χειρονομίες του ανθρώπου είναι στην πραγματικότητα οι μόνες που μετράνε.** Η εμφάνιση της αισθητικής αίσθησης, που πολύ γρήγορα έ-



φτασε σε εξαιρετικά υψηλό επίπεδο, είναι η πρώτη απτή μαρτυρία της καινούριας εξέλιξης, η γνήσια πηγή της καθαρής σκέψης. Η αισθητική αίσθηση είναι η πρωτόγονη πηγή της νοημοσύνης, του συμβολισμού, της γραφής, όλων των μέσων που θα καθορίσουν τη μελλοντική ανάπτυξη».

### *Κυριαρχώ σημαίνει εντυπωσιάζω*

Εδώ τίθεται το πρόβλημα της κυριαρχίας. Είναι εντελώς εξωπραγματικό να πιστεύουμε ότι ο άνθρωπος θα κυριαρχηθεί από τη ζωική ζωή, αν δεν υπάρχει πια πρόοδος. Δεν θα κυριαρχηθεί από τίποτα απολύτως, επειδή τίποτα πια δεν θα τραβά την προσοχή του, ούτε τα ένστικτά του. Είναι ίσως ευκολότερο να εξηγήσουμε το πρόβλημα της κυριαρχίας αν αναλύσουμε ένα όργανο και όχι ένα είδος. Ένα όργανο που έχει αναπτυχθεί για να υπερνικά μία οποιαδήποτε αντίσταση, φτάνει σε εντελώς υπέρμετρο βαθμό ανάπτυξης και απορροφά όλη την διαθέσιμη ενέργεια του οργανισμού όταν εξαφανιστεί η αντίσταση εναντίον της οποίας χρησίμευε το όργανο. Απ' τη στιγμή που το μαμούθ παύει να χρησιμοποιεί αρκετά τα δόντια του, αυτά ξεπερνούν το χρήσιμο και αρχίζουν ν' αναπτύσσονται χωρίς αντίσταση και να **κυριαρχούν** την περιττή εξέλιξη του ζώου. Όλες οι όμορφες και φρικτές παραμορφώσεις των εντόμων και άλλων ζώων είναι παρόμοια αποθέματα πλεονάζουσας ενέργειας. Έτσι, ένα είδος περνά σ' ένα στάδιο εναντίωσης σε άλλα κυρίαρχα είδη, τη στιγμή που κατορθώνει να κυριαρχήσει την επιθετική ενέργεια, που πια δεν την χρησιμοποιεί για να μεγεθύνει τις διαστάσεις του και την διοχετεύει στον πειραματισμό προς άλλα είδη. Μόνο το τετράποδο ζώο μπορεί να έχει εσωτερικό σκελετό στη θέση ενός εξωτερικού κελύφους που περιορίζει αυτόματα την αύξηση του μεγέθους του. Τα τετράποδα είναι τα μόνα ζώα που μπορούν να μεγεθύνονται κατά κάποιον τρόπο από μόνα τους επ' άπειρον. Μόνο το περιβάλλον θέτει τα όρια. Στη βιολογία δεν διακρίνουν με μεγάλη σαφήνεια αυτές τις δύο όψεις της ανάπτυξης.

Ο άνθρωπος είναι από όλα τα είδη το πιο άχρηστο ζώο, δηλαδή το ζώο με τις περισσότερες διαθέσιμες ενέργειες. Το πραγματικό πρόβλημα είναι πού βρίσκεται το όριο του ενεργειακού δυναμικού τού ανθρώπου. Μήπως έχει εξαντληθεί; Ή μήπως μπορούμε να το μεταφέρουμε; Και η ενέργεια αυτή θα γίνει πλήρως κινητική όταν κάποτε όλη η γη θα κυριαρχείται από μία ανθρωπότητα που θα ζει αρμονικά; Θα πει πιθανόν κάποιος ότι αυτό είναι ουτοπία· ωστόσο, τα πάντα υποδηλώνουν μία αυξανόμενη κίνηση προς αυτή την κατεύθυνση. Οπότε, τη στιγμή που θα έχει «χρησιμοποιηθεί» όλη η ενέργεια, τίποτα δεν θα μπορέσει να δρομολογήσει μία νέα ενεργειακή απελευθέρωση, αφού δεν θα υπάρχει πια εξωτερική ισχύς. Η ζωή των μελισσών μάς παρέχει μία αρκετά σαφή εικόνα του τι μας περιμένει αν εξαλειφθούν όλες οι πηγές αλλαγής ή απροσαρμοστικότητας.

Με την εξαφάνιση των συγκρούσεων, η ερωτική ένταση μεταξύ άνδρα και γυναίκας εξασθενεί και μαζί της ελαττώνεται ο αριθμός των γεννήσεων



ατόμων αρσενικού φύλου, ώσπου να έρθει ένα οικονομικό στάδιο στο οποίο θα υπάρχει ο απολύτως απαραίτητος αριθμός ανδρών για να συντηρείται η αναπαραγωγή· η διαδικασία αυτή είναι κιάλας στατιστικά ορατή και ενδεχομένως θα επεκταθεί τεχνητά με τον ίδιο τρόπο που περιορίζουν τους ταύρους ίσα ίσα στον αριθμό που είναι αναγκαίος για την εκτροφή των αγελάδων. Προφανώς, η κίνηση αυτή ακολουθείται από μία μετατόπιση της ερωτικής επιθετικότητας με την οποία η γυναίκα είναι κυρίαρχη της γοητείας. Αν συγκρίνουμε την ενδυμασία των αντρών στον σύγχρονο πολιτισμό με των γυναικών, θα παρατηρήσουμε μια τάση αντίθετη από κείνη που χαρακτηρίζει τα ζώα και τους «άγριους» λαούς.

Αν αντικαταστήσουμε τους ευρηματικούς μύθους, που επινόησε ο άνδρας για να δικαιολογήσει την κυριαρχία του πάνω στη γυναίκα, με τα απλά γεγονότα που μας διδάσκει η βιολογική εξέλιξη, είναι σαφές το πρόδηλο της διαδικασίας αυτής. Το αρσενικό είναι σαφώς ένα ον πολύ πιο άχρηστο από το θηλυκό, λιγότερο ανθεκτικό στον πόνο, πιο τεχνητό στην κατασκευή. Γνωρίζουμε πλέον ότι μία παρθένα μπορεί να έχει παιδί. Αλλά μόνον οι ιδιόρρυθμοι νομίζουν τον άνδρα ικανό για κάτι τέτοιο. Τα πρώτα αρσενικά είναι μικρά παράσιτα, που τα μεταφέρει στη ράχη του το θηλυκό και τα καταβροχθίζει μετά τη γονιμοποίηση. Αλλά πέρα απ' αυτό, το αρσενικό έχει χτιστεί με το ίδιο πρότυπο με το θηλυκό, ένα πρότυπο που φαίνεται να έχει κιάλας τελειοποιηθεί τόσο, ώστε όλη η διαθέσιμη ενέργεια να διοχετεύεται στη μεγέθυνση του αρσενικού, και, εκτός από την πράξη της γονιμοποίησης, δεν του απομένει να κάνει τίποτ' άλλο εκτός από το να παλέψει όσο περισσότερο γίνεται για τη ζωή του πριν καταβροχθιστεί, και μάλιστα χωρίς να μπορεί να πλήξει θανάσιμα το θηλυκό, πάνω στο οποίο ζει την παρασιτική ζωή του. Αυτή η τραγική ερωτική πάλη ήταν ανέκαθεν το πεπρωμένο του αρσενικού. Την βλέπουμε στους σκορπιούς να εκδιπλώνεται σ' έναν μακάβριο χορό, κι αυτή ήταν η απαρχή του χορού, αφού μια μέρα το αρσενικό δυνάμωσε τόσο, ώστε δεν άφησε πια να το καταβροχθίσει το θηλυκό. Το αρσενικό έγινε ο κύριος, ο κυρίαρχος του είδους, χάρη σ' αυτά τα επιθετικά προσόντα που καλλιέργησαν μέσα του οι καταβροχθιστικές τάσεις του θηλυκού. Έτσι, δημιουργήθηκε μία επιθετική μηχανή, την οποία το θηλυκό μπορούσε να παρεμβάλλει ανάμεσα στον εαυτό της, τα μικρά της και τους εξωτερικούς κινδύνους, και το αρσενικό ένιωσε πολύ περήφανο που μπήκε επικεφαλής και τράβηξε την προσοχή και τους κινδύνους πάνω του. Διότι αυτό του έδωσε έναν επιπλέον λόγο ύπαρξης, την κατάκτηση. Έτσι, χαρά του άνδρα, όσο θα υπάρχει, θα είναι η επίθεση και η δημιουργία. Συχνά, όταν ορισμένοι αναγγέλλουν την εξαφάνιση του θεμελιακού στοιχείου της ανάπτυξης αυτής, της μαγικής τέχνης, παραβλέπουν τις συνέπειες. Παραβλέπουν το γεγονός ότι εδώ είναι σπαρμένοι οι καρποί της νοημοσύνης, από την οποία εξαρτάται η μελλοντική εξέλιξη.

Έτσι, η παρουσία μιας διακινδύνευσης ή ενός διαρκούς κινδύνου είναι όχι μόνον αναγκαία για την παρουσία και την ανάπτυξη του αρσενικού είδους, αλλά και για τον ειδοποιό θηλυκό χαρακτήρα που απορρέει από την υποταγή στην αρσενική κυριαρχία. Η εθνολογία μάς δείχνει πως η διατήρηση



των μητριαρχιών οφείλεται σ' ένα και μόνο ταμπού: το ταμπού της εισαγωγής του καινούριου στην κοινότητα. Ενώ η στασιμότητα των κοινοτήτων, στις οποίες κυριαρχεί το αρσενικό, οφείλεται στην εξειδίκευση της επιθετικότητας μεταξύ των ανδρών ως πολεμιστών και στη διατήρηση της τέχνης και της κουλτούρας από τις γυναίκες.

Ασφαλώς, η ανάλυση αυτή θα θεωρηθεί άκρως αντιδραστική. Αλλά αν ήταν η αλήθεια; Αν δεν υπήρχε καμία αξιολογική ένσταση; Αν οι ενστάσεις και οι αντίπαλες θεωρίες υπαγορεύονταν απλώς και μόνον από την οκνηρία και την κούραση; Τότε ένα και μοναδικό θα ήταν το συμπέρασμα: **η πρόοδος είναι δικαίωμα του άνδρα**, η διακινδύνευση και ο κίνδυνος είναι δικαίωμα του άνδρα. Αναμένω τις ενστάσεις σας.

### *Δεν υπάρχει πρόοδος χωρίς περιπέτειες*

Σας συμβουλεύω, ωστόσο, να ξεκινήσετε από ορισμένες σκέψεις για το σημαντικό γεγονός ότι οι Ναζί απευθύνθηκαν σε **μια γυναίκα** για να μεταστρέψουν τη σκέψη του Νίτσε προς την **στρατιωτική** κατεύθυνση. Μιλώ εδώ για τον μιλιταρισμό με την καθαρή έννοια, ως επιθετικό και καταστροφικό μέσον, και όχι για την αστυνομική ή παρααστυνομική χρησιμοποίησή του για τη διατήρηση της κατεστημένης τάξης πραγμάτων. Η στρατιωτική αυτονομία σε σχέση με την αστυνομία δεν έχει νόημα, αν δεν υπάρχει δυνατότητα επίθεσης, βίας.

Ο ρομαντικός συναισθηματισμός του 19ου αι., με την ειρηνιστική [πασιφιστική] ηθική του, μας έχει παρουσιάσει όλες τις μετέπειτα επιθέσεις ως πράξεις άμυνας. Η ψευδαίσθηση του λογοπαιγνίου αυτού σβήνει ολένα περισσότερο. Οι ιταλοί φουτουριστές έλεγαν αλήθεια, όταν θεωρούσαν τον πόλεμο μεγάλη καθαρτήριο δύναμη. Το σφάλμα τους ήταν ότι τέθηκαν στην υπηρεσία του. Ωστόσο, ο Σπένγκλερ είχε αναγγείλει την αποτυχία του πολέμου. Αλλά, όπως ξέρετε, ο ηρωισμός είναι συγχρόνως οραματιστής και τυφλός.

Ο πόλεμος δεν μπορεί πια ν' αποτελεί «καθαρτήριο» μέσον, αν η ανθρωπότητα δεν θέλει να ριχτεί στην **τελευταία** της περιπέτεια. Υπάρχει, ακόμα και τώρα, η δυνατότητα ενός έσχατου ολοκληρωτικού πολέμου, αν η ανθρωπότητα θελήσει να παίξει αυτό το τελευταίο χαρτί. Αλλά η έκβασή του είναι κίολας βέβαιη. Δεν θα κερδίσει κανείς. Αυτό που τελικά θα συμβεί, θα είναι η πλήρης συμμετροποίηση όλων των γήινων δυνάμεων.

Αυτό το γνωρίζουν πολύ καλά οι πολιτικοί όλων των παρατάξεων, κι ωστόσο, μετά το τέλος του προηγούμενου πολέμου, μας ζαλίζουν με τον «ψυχρό πόλεμο», το «σιδηρούν παραπέτασμα» κι όλο αυτό το διαφημιστικό παζάρι που υποτίθεται πως εξάπτει τους ανθρώπους. Ο πόλεμος τελείωσε μόλις απαγορεύτηκε στους ανθρώπους να φέρουν και να χρησιμοποιούν όπλα. Τα υπόλοιπα ήταν αποκλειστικά ζήτημα ενός σταδιακού συντονισμού των κοινωνικών δυνάμεων μέχρι του σημείου που ο πόλεμος γίνεται **αυτομάτως** παγκόσμιος. Το μοναδικό ον δεν έχει πια τη δυνατότητα να εκδηλώνει την ανω-



τερότητά του με ένοπλες επιθέσεις. Ο αμερικάνικος γκανγκστερισμός είναι ένα αξιοθρήνητο παράδειγμα αυτού του πράγματος. Ο στρατιωτικός ηρωισμός δεν εκδηλώνεται πλέον ως ανθρώπινη ισχύς. Τα οριστικά αποτελέσματα του προηγούμενου πολέμου ήταν εκ των προτέρων υπολογίσιμα, όπως η κωδωνοειδής καμπύλη, κι αυτό είναι ακόμα πιο βέβαιο για έναν προσεχή πόλεμο.

Οι πάντες το γνωρίζουν, κι ωστόσο οι εξοπλισμοί παραμένουν η μεγάλη πολυτέλεια όλου του κόσμου. Γιατί; Επειδή εξακολουθούν να είναι το μοναδικό γνωστό μέσον ανισοπέδωσης των ανθρώπινων ενεργειών, και το χρησιμοποιούν για να προκαλούν και να σηματοδοτούν την πρόοδο στη Δύση και στην Ανατολή.

### Υπάρχουν πολλές περιπέτειες χωρίς πρόοδο

Η ανωτερότητα του ανθρώπου προερχόταν ανέκαθεν από την ικανότητά του να κατανοεί τα γεγονότα **πριν** εκδηλωθούν στην καθορισμένη πραγματικότητά τους. Η προβλεπτικότητα αυτή θεμελιώνεται σε μεγάλο βαθμό στη φαντασία. Έτσι, οι φανταστικές ιστορίες μάς κάνουν να ξεπερνούμε την καθορισμένη πραγματικότητα, αλλοιώνοντας την ανάπτυξή της με την απόκλιση μεταξύ μελλοντικής **ιδέας** και μελλοντικής **πραγματικότητας**. Η απόκλιση αυτή είναι όλο κι όλο ό,τι υπάρχει ως πραγματικότητα σ' αυτό που αποκαλούμε ελεύθερη βούληση του ανθρώπου. Έτσι, η άνοδος σε μία μεγαλύτερη ελευθερία του ανθρώπου είναι φενάκη, αν δεν ανοίξουμε νέους άγνωστους ορίζοντες στους οποίους θα διακυβεύεται αυτή η ελευθερία επιλογής. Αν αποδεχτούμε την παλιά νατουραλιστική σύλληψη της τέχνης ως φαντασιακού αντίγραφου της πραγματικότητας, τότε οι προτάσεις μας φαίνεται πως καλούν ν' αντικαταστήσουμε την επίδραση στο πραγματικό με το θέαμα των φανταστικών βιαιοτήτων (που τόσο πολύ εκτιμά η εποχή μας ως μέσον φαντασιακής φυγής).

Ο στόχος μας είναι ορατός μόνον αν γυρίσουμε την πλάτη σ' αυτή την καλλιτεχνική σύλληψη. Τότε γίνεται κατανοητός ως **φαντασιακή δράση**.

Μόνον ο καλλιτέχνης που γυρίζει την πλάτη στο κοινό μπορεί να δείξει σ' αυτό το κοινό νέες προοπτικές. Ο καλλιτέχνης που στρέφεται προς το κοινό μπορεί να του δείξει ένα μόνο πράγμα, αυτό που βλέπει: τη φάτσα του θεατή<sup>2</sup>.

Μέχρι τώρα η στρατιωτική πειθαρχία, που υποστηρίχτηκε από τη θρησκεία των φανταστικών ή μεταφυσικών καθηκόντων, αποτελούσε τη μοναδική γιατρεία αυτού που αποκαλούσαν κοινωνική παρακμή ή αποσύνθεση. Σήμερα, που το παιχνίδι αυτό έχει χρεωκοπήσει, εναπόκειται στην τέχνη να επινοεί νέα φαντασιακά καθήκοντα, να δημιουργεί διαρκώς φαντασιακά ήθη σε αντίθεση προς τον φυσικό κομφορμισμό και την φυσική ηθική. Η ανθρωπότητα οφείλει να βρει στη ζωή της καινούριους κινδύνους, καινούριες διακινδυνεύσεις.

2. Αυτή την ιδέα αποτύπωσε πολλά χρόνια αργότερα ο Γκυ Ντεμπόρ στην πρώτη σκηνή της ταινίας του *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni* (1978): οι θεατές έβλεπαν στην οθόνη «καθρέφτη» το κοινό μιας κινηματογραφικής αίθουσας να τους κοιτάζει καθηλωμένο όπως και οι ίδιοι (ελλ. μτφ., εκδ. Πλέθρο) [σ.τ.μ.]



Κάθε τέχνη εκφράζει και προκαλεί μία επέκταση. Αυτό, η αστυνομία και οι πολιτικοί το αποκαλούν υπεκφυγή, επειδή είναι μία δράση που ξεφεύγει από τον έλεγχό τους. Είναι η καθαυτό δράση του ξεπεράσματος του ελέγξιμου. Οι τέχνες έχουν θεωρηθεί ανέκαθεν μέσον ή όργανο για τη σήμανση κοινωνικών δυνάμεων, πράγμα που στην πιο προωθημένη του μορφή ονομάζεται προπαγάνδα και διαφήμιση. Η μελέτη μου υποδεικνύει πως η σύγχρονη κοινωνία θα μπορούσε να ωφεληθεί, αν θεωρούσε τις τέχνες και όργανο ανοιγματος προς το άγνωστο. Αλλά αυτό απαιτεί ορισμένες σκέψεις για το καθαυτό πρόβλημα της ενοργάνωσης και του πραγματισμού, επειδή κι αν ακόμα μπορούμε να εξηγήσουμε την εργαλειακή αξία της τέχνης, η τέχνη αρνείται να ενταχθεί σ' ένα εργαλειακό σύνολο, εκτός αν θεωρηθεί στόχος όλων των πιθανών ενοργανώσεων. Η τέχνη είναι ο στόχος που ξεπερνά τους σκοπούς.

### *Η καλλιτεχνική φαντασία*

*μοναδικό όπλο για να νικήσουμε τον σύγχρονο κόσμο*

Μόνο μια νέα τέχνη μπορεί ν' αποτρέψει την περιστολή του μελλοντικού ανθρώπου σε απλό εργαλείο μιας κοινωνικής ισορροπίας. Το όργανο είναι ο διακριτικός και ενεργός δεσμός υποκειμένου και αντικειμένου, το μέσον που προσδίδει σημασία ή πραγματικότητα στα ενδιαφέροντα και την ύλη. Η εργαλείωση/ ενοργάνωση είναι μια αυτονομία που πλήττει τόσο το υποκείμενο όσο και το αντικείμενο· με τα τεχνικά μέσα της αυτοματοποίησης, ο άνθρωπος έχει τόσο πολύ απομακρυνθεί από τη δημιουργία, ώστε σκέφτεται τον πλήρη αποκλεισμό της, και με τα επιστημονικά μέσα της έμμεσης παρατήρησης το αντικείμενο καταντά σκέτη υπόθεση.

Για τον καλλιτέχνη, το εργαλείο/ όργανο είναι ένα μέσον για να προκαλεί νέες εντυπώσεις, να διαδίδει τις ικανότητές του και ν' αναπτύσσει τα ανθρώπινα ενδιαφέροντα.

Για τον τεχνικό, το εργαλείο/ όργανο είναι ένα μέσον για να χειρίζεται ένα αντικείμενο **αντικαθιστώντας** την ανθρώπινη ικανότητα.

Για τον επιστήμονα, το εργαλείο/ όργανο είναι ένα μέσον για να γνωρίσει ένα αντικείμενο **εξαλείφοντας** τις επιδράσεις του ανθρώπινου ενδιαφέροντος. Κάθε ανάπτυξη γίνεται πάντοτε με αφετηρία αυτή την τριπλή αντίφαση.

### *Αναγκαιότητα της διαρκούς επέκτασης*

«Ο Θεός είναι το ακίνητο, επειδή καταλαμβάνει όλο τον χρόνο, όλο τον χώρο, και επομένως δεν χρειάζεται να μετακινείται ούτε στον χρόνο ούτε στον χώρο.

Είναι αυτός που δεν σκεπάζει τα μάτια, που αναγκάζει τους πιο αγέρωχους μύστες να μην τα σκεπάζουν πια».

Ρενέ Κρεβέλ, *Το κλειδοκύμβαλο του Ντιντερό*



Οι οικουμενικές εικόνες των παλιών μεταφυσικών συστημάτων έχουν εξαντληθεί, καθώς αδυνατούν ν' ανταποκριθούν στις καινούριες επιστημονικές γνώσεις μας. Αυτό θέτει τον επιστήμονα σε μία ιδιάζουσα κατάσταση. Έχει φτάσει σε τέτοιο σημείο αλήθειας στις παρατηρήσεις στο επίπεδο του ατόμου, ώστε δεν βρίσκει πια κατάλληλες εικόνες για να τις οπτικοποιήσει. Ο Νιλς Μπορ υποστηρίζει ότι η συμφορά αυτή θίγει μόνο τις λεπτομέρειες του ατόμου, ότι η υπόλοιπη κατάσταση εξηγείται με τις παλιές προϋποθέσεις. Αυτό είναι φοβερό λάθος. Δεν μπορούμε ν' ανακατασκευάσουμε μία οικουμενική εικόνα με βασικά στοιχεία, όσο ελάχιστα κι αν είναι, χωρίς να μετασχηματίσουμε βαθιά την εικόνα ολόκληρου του σύμπαντος και, αν δεν μπορούμε να φανταστούμε τα βασικά στοιχεία, τότε είναι σκέτη κοροϊδία να μιλούμε για καινούρια οικουμενική εικόνα.

Ωστόσο φαίνεται ότι η κατάσταση αυτή μας επιτρέπει να διακρίνουμε μεταξύ τους δύο έννοιες, που είναι τώρα αποκλεισμένες από το επιστημονικό λεξιλόγιο: την έννοια της ιδέας και την έννοια της πραγματικότητας. Έχουμε ήδη πραγματευτεί το πρόβλημα της πραγματικότητας ή της παρουσίας μένει τώρα το πρόβλημα της ιδέας, δηλαδή της φαντασίας.

Ο επιστήμονας πάσχει από εκφραστική ένδεια. Αλλά μπορούμε να εκφράσουμε την αλήθεια μόνο με μέσα ενάντια προς την αλήθεια. Έτσι, η έκφραση της αλήθειας εναντιώνεται στην αλήθεια, όπως το αρνητικό και το θετικό μιας φωτογραφίας. Η εικόνα γίνεται συγχρόνως το ενάντιο της πραγματικότητας, μία ψευδής παρουσία. Όστε οι επιφυλάξεις που ο επιστήμονας έχει επιβάλει στην πραγματικότητα και στην ιδέα, μας επιτρέπουν να τις καλλιεργήσουμε καθαρά. Προφανώς αυτό δεν είναι τόσο σαφές σε ό,τι αφορά ιδέα και πραγματικότητα, δύο εξωεπιστημονικές έννοιες.

Είναι προφανές ότι αυτό που αποκαλώ «φαντασιακό» ταυτίζεται μ' εκείνο που η παλιά φιλοσοφία αποκαλούσε «μεταφυσική». Δεν προτίθεμαι να διατυπώσω μία νέα μεταφυσική. Απεναντίας, είμαι υποχρεωμένος να δείξω ότι τίποτα δεν είναι πιο επικίνδυνο από την εγκαθίδρυση μιας ταυτότητας της έννοιας του απόλυτου και της έννοιας του φαντασιακού, υποδεικνύοντας ότι η φαντασία είναι η γνήσια κινητήρια δύναμη του δυναμισμού μας.

Μόνον η εικόνα μπορεί να συγκρατήσει και να διατηρήσει τη στιγμή, να διαιωνίσει το παρόν. Αλλά η διαδικασία αυτή είναι καθεαυτή μια ρήξη με την πραγματικότητα και το διαρκές γίνεσθαι της, κι ωστόσο μόνον αυτή η ικανότητα αποστασιοποίησης από το παρόν μάς επιτρέπει να συνειδητοποιούμε το γεγονός ότι υπάρχει κάτι που ονομάζεται στιγμή. Είναι λυπηρό που αναγκάζομαστε ν' αναφέρουμε τόσο προφανή πράγματα.

Καθλώνω μία εικόνα, σημαίνει εγκαθιδρύω ένα σημείο παρατήρησης που μας επιτρέπει να δούμε και να παρατηρήσουμε καθαρά την αλήθεια και την πραγματικότητα. Έχω κάνει το αντίθετο: προσπάθησα να τοποθετηθώ στο σημείο παρατήρησης του επιστήμονα και του φιλοσόφου, ώστε, από αυτές τις οπτικές γωνίες, να κοιτάξω την εικόνα μου. Ο Roger Caillois δικαιολογημένα γράφει στην *N. R. F.* [Νέα Γαλλική Επιθεώρηση]: «Οι λαοί ανέρχονται στην ιστορία και τον πολιτισμό μόλις πετάξουν τη μάσκα, μόλις την



αποκηρύξουν ως όχημα ενδόμυχου ή συλλογικού πανικού, μόλις της αφαιρέσουν τη θεσμική της λειτουργία. Ακόμα και αποπροσανατολισμένη, απλό εξάρτημα του καρναβαλιού ή της κοσμικής γιορτής, η μάσκα αναστατώνει και γοητεύει. Η ελκτική της δύναμη χαλιναγωγείται. Το 1900, ο Jean Lorrain μιλάει ακόμα με αισθαντικότητα για τη μάσκα. Το 1948, ο Georges Buraud μιλάει γι' αυτήν με επιστημοσύνη και νοσταλγία. Ο κύκλος έχει κλείσει».

Η μάσκα είναι το βασικό στοιχείο όλων των εικαστικών και γλυπτικών τεχνών, και το πεπρωμένο της δείχνει τα συμπτώματα του δικού τους πεπρωμένου. Ο πολιτισμός εγκαθίσταται εκεί που πεθαίνει η κουλτούρα. Η αληθινά μαγική μάσκα τού σήμερα είναι η διαπλανητική μάσκα. Μόνον η κατάκτηση του σύμπαντος μπορεί να παράσχει στον άνθρωπο μία νέα δυσυμμετρία, να διευρύνει ξανά τη φαντασία και τη νοημοσύνη του. Όταν οι άνθρωποι εγκαταλείψουν τη Γη, η ανθρωπότητα θα έχει οριστικά αποδείξει ότι ο άνθρωπος κυριαρχεί τη φύση επειδή την ξεπερνά. Έτσι, η εποχή μας μεταμορφώνεται από ατομική σε διαπλανητική εποχή. Χωρίς τη στήριξη της φαντασίας, ο άνθρωπος δεν θ' αναλάβει τη δοκιμασία αυτή, αν συμβουλευτεί μόνο τον «κοινό νου» του.

Η μάσκα των «Αρειανών» μάς τραβάει προς το σύμπαν. Αλλά για να πετύχει αυτή η νέα κατάκτηση, η ανθρωπότητα πρέπει ν' αποφασίσει να την αναλάβει για να βεβαιώσει την ανθρωπινή ιδιαιτερότητα και όχι σε συνάρτηση με την πολιτική προπαγάνδα. Βρισκόμαστε πάλι σε μια κατάσταση στην οποία χρειαζόμαστε μία σαφή αντίθεση πραγματικότητας και φαινομενικότητας. Η εμφάνιση του Σπούτνικ δικαιώνει κατά κάποιον τρόπο τον Ψυχρό πόλεμο. Αλλά δεν αληθεύει το αντίστροφο.

### *Παρακμή και δυνατότητες της Ευρώπης*

Η σύγχρονη ανάπτυξη χαράσσει στο διάβα της ανθρωπίνης ιστορίας μία παράξενη τραγική γραμμή με τη διαρκή σύγκρουσή της ανάμεσα σε κουλτούρα και πολιτισμό, που εδώ τα θεωρούμε, την μεν κουλτούρα κατάσταση καλλιτεχνικής ισχύος, τον δε πολιτισμό καλλιτεχνική δράση, δηλαδή εξάντληση μιας κατάστασης καλλιτεχνικής ισχύος. Ο δυναμισμός αυτός —που φαίνεται πως έχει ξεκινήσει από το σύμπλεγμα των πολιτισμών της Μεσοποταμίας, ωθήθηκε από τον ελληνισμό στην τελειότητά του, μεταβιβάστηκε στη Ρώμη από τους Φοίνικες και αναδημιουργήθηκε στην Αναγέννηση ως καθορισμένο σύστημα— μας φανερώνει μια μακριά σειρά από τελείως κατεστραμμένες κι εξαφανισμένες κουλτούρες, σε αντίθεση προς τις κουλτούρες της Ινδίας και της Κίνας που έχουν αναπτυχθεί πιο οργανικά.

Το πεπρωμένο αυτό θα έπρεπε να κάνει σκεπτικές τις παλιές αποικιοκρατικές δυνάμεις της Ευρώπης. Μπορούμε, άραγε, να ξεπεράσουμε τις παλιές μας δόξες, τα παλιά μας εγκλήματα, και ν' αναγεννήσουμε το ευρωπαϊκό πνεύμα σε μια νέα συναρπιαστική βάση; Ή μήπως έχουμε καταντήσει ένας λαός εξαντλημένος και ξεπερασμένος, μουσείο για τους αρχαιολάτρες



τουρίστες; Δεν καταλαβαίνω την ελαφρότητα με την οποία πραγματεύονται αυτά τα προβλήματα και την ευκολία με την οποία πολλοί άνθρωποι προσαρμόζονται σ' αυτό τον ρόλο στο μουσείο-Ευρώπη.

Από την εποχή της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, η Ευρώπη στοιχηματίζει στις φαινομενικότητες. Αυτός ο γερο-ηθοποιός έχει ανάγκη από θαυμασμό κι από χειροκροτήματα για να κινητοποιηθεί. Αλλά μήπως είμαστε επικίνδυνοι; Η πραγματικότητα των συμβάντων στην Ουγγαρία, στο Σουέζ και μετά, δεν φαίνεται να το αποδεικνύει. Και **ένα παιχνίδι με τις φαινομενικότητες, που δεν είναι αρκετά ισχυρό για να είναι επικίνδυνο, περνά στον χώρο του τραγικού ή του κωμικού.** Πιστεύω πως ήρθε η ώρα ν' αναθεωρήσουμε τις προκαταλήψεις μας.

Η κουλτούρα είναι ένας ζωντανός οργανισμός, με αναρίθμητες δυνατότητες. Για να ξεπεραστεί η συμβατικότητα σ' αυτή τη μορφή, έχουν οριστεί οι «απόλυτοι» και εξωτερικοί στόχοι του πολιτισμού, οι φανταστικοί, αμετακίνητοι, απερίσταλτοι στόχοι. Σήμερα, οι εκπολιτιστικές ιδέες συγχέονται με την πραγματικότητα, γίνονται πραγματικότητα κι αρχίζει η συμφορά. Αυτό που ήταν αποτελεσματικό ως ιδεώδες «επέκεινα», ως δυναμικό μέσον αποστασιοποίησης (η μεταφυσική προοπτική του ακυριάρχητου τμήματος του κόσμου), καταντά αποτυχία και αίτιο αποτυχίας. Η εκπολιτιστική δράση είναι συναρπαστική αλλά η πολιτισμένη κατάσταση είναι ανυπόφορη. Ο σύγχρονος πολιτισμός έχει μεταμορφωθεί σε κουλτούρα της οριστικής κατάστασης, γίνεται κατάσταση απουσίας. Οι Αμερικανοί μάς έχουν δώσει ένα καλό μάθημα. Είναι, άραγε, η Ευρώπη ικανή για άλλη μία φορά να μετατοπιστεί, για να υψωθεί σε άλλο επίπεδο;

### *Το άγνωστο εναντίον της θρησκείας*

Σήμερα μπορούμε να τελειώσουμε οριστικά με όλη την προγενέστερη τέχνη, να την βάλουμε στο μουσείο, να την δομήσουμε σ' ένα καθαρά φανταστικό μουσείο, ώστε ν' απελευθερώσουμε μία νέα φανταστική ανάπτυξη. Ο André Parinaud, αναλύοντας το βιβλίο *La Métamorphose des Dieux* [Η μεταμόρφωση των θεών] του Αντρέ Μαλρώ, εξηγεί πώς ο Μαλρώ έφτασε να διασαφηνίσει τη διάκριση μεταξύ της αρχέγονης και ανατολίτικης τέχνης και της ελληνοδυτικής τέχνης. Κατά τον Μαλρώ, πρόκειται για μία από τις συναρπαστικότερες «ανατροπές» στην ιστορία. Ο [αρχαίος] Έλληνας αναζήτησε, «στην μυστική τάξη αυτού του συνέλαβε ως θείο μέρος του κόσμου, τη δύναμη για να εξαλείψει το ιερό».

Η μεγάλη σύγχυση της Δύσης ήταν ότι πίστεψε πως οι έλληνες γλύπτες «θέλησαν να κάνουν τους θεούς να μοιάζουν με τους ανθρώπους». Αλλά η όλη εξέλιξη της ελληνικής τέχνης αποδεικνύει το αντίθετο. Ο έλληνας γλύπτης πηγαίνει από τους θεούς στον άνθρωπο, και όχι από τον άνθρωπο στους θεούς. Το αληθινό ελληνικό θαύμα «δεν είναι ότι η γλυπτική υποτάσσει στο φαινόμενο αυτό που προηγουμένως υπέτασσε στο ιερό, αλλά ότι ε-



πινοεί τις μορφές που εκφράζουν το θείο όπως οι προκάτοχοί του είχαν επινοήσει τις μορφές που εκδήλωναν το ιερό. Η Ανατολή αναζητούσε στο Είναι το μυστικό αυτού που δεν είναι ο κόσμος. Η Ελλάδα αναζητεί στο Είναι το μυστικό του κόσμου».

Η Ελλάδα, που δεν γνωρίζει αληθινό ιερό, δεν γνωρίζει ούτε αληθινό βέβηλο: κάθε ζωή κλείνει μέσα της το θείο της και κάθε θείο δοξολογεί τη ζωή που εγκλείει.

Η υποκατάσταση του ιερού ή θείου, και όχι ο πολυθεισμός, καθιστά τον Δία απερίσταλτο στον Βράχμα και διαχωρίζει ριζικά τον Ηρακλή από τον Γκιλγκαμές.

Αυτή η αίσθηση του θείου τρέφεται από πηγές άλλες, όχι από το μυστικό πνεύμα. Στηρίζεται στον ενθουσιασμό και «οτιδήποτε αγγίζει, το αποκαλεί **Θάμβος/ Θαυμασμό**». Το αίσθημα αυτό «αντικαθιστά τον ρόλο που έπαιζε η **Λατρεία** στην Ανατολή... Στην ιεραρχία του απόλυτου δεν εναντιώνει το άτομο, που το αποκάλεσαν άνθρωπο, αλλά την προαγωγή του φανταστικού».

Μαζί, όμως, με τη μυθολογία του μοναδικού θεού, δημιουργείται ένα απόλυτο, ένα απερίσταλτο φανταστικό: ο χριστιανισμός μετατρέπει το θείο σε ιερό, και αυτό καθιστά πραγματικά άχρηστη τη γλώσσα του Μαλρώ στην καλλιτεχνική δημιουργία. Η γλώσσα του ερμηνεύει και αποσαφηνίζει έναν κόσμο με τόση ακρίβεια, ώστε το θέμα της εξαντλείται ολοκληρωτικά. Η αξία που έχει αυτή η γλώσσα για τους καλλιτέχνες, είναι ότι μας απαλλάσσει από το παρελθόν μας. Γι' αυτό και δεν έχει ενδιαφέρον για τους καλλιτέχνες να εμβαθύνουν στο έργο του.

Οι λέξεις ιερό και θείο είναι αξιολογικές εκφράσεις. Το ιερό είναι η έκφραση της άκρας αναγκαιότητας, ενώ το θείο είναι η έκφραση της εντελώς άχρηστης αξίας, της φανταστικής αξίας. Η διαιώνιση μιας φανταστικής αξίας υπήρξε η ευρωπαϊκή προσπάθεια που, δια μέσου της λατρείας του χρυσού, οδήγησε στην καθαρά συμβατική αξία ενός κομματιού χαρτιού που αναγράφει «10.000 φράγκα».

Αυτό που δίνει στον Μόντριαν την ίδια θέση στην τέχνη μ' εκείνη που κατέχει ο Αϊνστάϊν στην επιστήμη, είναι ότι βίωσε και υπέδειξε την αντικατάσταση της θρησκευτικής πίστης από τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, το Είναι σε διαρκές γίνεσθαι ή, με μεσαιωνική ορολογία, την θεία αποκάλυψη του ιερού που επιτρέπει μία αποκατάσταση του δυναμισμού των θυσιών, ο οποίος προδόθηκε από τη μεταφυσική και την ψευδή δημοκρατία. Περνώντας από τον καλβινισμό στη θεοσοφία, που πρεσβεύει την πίστη στην ενότητα ύλης και δύναμης, και όντας στο τελευταίο στάδιο μιας καθαρά καλλιτεχνικής σύλληψης που βασίζεται σε μία ενεργειακή αντινομία, ο Μόντριαν έφτασε να συλλάβει αυτή την νέα πλατφόρμα που δεν είναι μόνον αναγκαία για μια μελλοντική ανάπτυξη αλλά, επιπλέον, προσδίδει στην τέχνη μία νέα κοινωνική αναγκαιότητα: τη διαφύλαξη του πολύτιμου και συγχρόνως την άρνησή του, που είναι η δημιουργία του νέου.

Από εκείνη την εποχή κι έπειτα, και κυρίως μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, η κρίση της σύγχρονης τέχνης είναι η ιστορία των προσπαθειών που έγιναν για μια



**μορφική** εκμετάλλευση αυτού του σταδίου, που έγινε πλέον αποδεκτό, ενώ συγχρόνως αρνούνται να δουν τόσο την κίνηση που οδήγησε τον Μόντριαν και άλλους ως αυτό το σημείο όσο και την αναγκαία συνέχειά της. Εδώ και δεκαπέντε χρόνια, αυτή η μεταεμπειρία έχει προετοιμάσει ασύνειδα τόσο τον ριζικό μετασχηματισμό που σήμερα οφείλουμε να πραγματώσουμε, όσο και τη μοναδική εναλλακτική λύση σ' αυτό τον μετασχηματισμό: την ολική διάλυση της σύγχρονης τέχνης (τον πανούργο Νταλί ή τους ηλίθιους μμητές του).

### Καταβολές και δρόμοι της ενόησης

Παρ' όλ' αυτά, πολλές νέες τάσεις έχουν εμφανιστεί στις αντίξοες συνθήκες της εποχής αυτής.

Η τέχνη της "Cobra" διακρίνεται από τις άλλες τάσεις της εποχής της εξ αιτίας της αφετηρίας της, που αντιπροσωπεύει μία νέα οπτική της αφηρημένης τέχνης. Μπορούμε να πούμε ότι είναι μία αφηρημένη τέχνη που δεν πιστεύει στην αφαίρεση. Η συνειδητοποίηση αυτής της νέας οπτικής εκφράστηκε με σαφήνεια στη μελέτη *Symboler i Abstrakt Kunst* [Συμβολική και αφηρημένη τέχνη] του δανού ζωγράφου Vilhelm Bjerke Petersen, όπου αποδεικνύει για πρώτη φορά και πρωτότυπα το συμβολικό περιεχόμενο των αφαιρέσεων. Έτσι, ξέπεσε οριστικά η ιδέα της αφαίρεσης ως ζωγραφικού στόχου. Από πού αντλούσε τις ιδέες αυτές ο Μπιγιέρκε Πέτερσεν; Από το παλιό Μπάουχαους, στο οποίο είχε μαθητεύσει λίγο πριν το καταστρέψουν οι Ναζί. Ως προς τη διάταξη και τη σελιδοποίηση, το βιβλίο του ήταν ένα καινούριο έργο στη σειρά των βιβλίων του Μπάουχαους [Bauhausbücher], που περιλάμβαναν βιβλία του Μόντριαν, του Βαν Νταϊσμπουργκ, του Μάλεβιτς, του Κλέε, του Καντίνσκι, κ.α. Ως προς το περιεχόμενο, η φανερή συνέχεια που μπορούσε να διαβλέψει κανείς ήταν μία νέα ανάπτυξη που, αν δεν είχε σταματήσει τόσο απότομα, θα γινόταν πραγματικότητα από τη στιγμή που θα γίνονταν δεκτή η καινούρια φρουδική ψυχολογία και τα πορίσματα της υπερρεαλιστικής ανάπτυξης στο Παρίσι.

Έτσι, η μεγάλη καλλιτεχνική ανάπτυξη στη Δανία, που ξεκίνησε με το βιβλίο του Πέτερσεν το 1933 και κράτησε ως το τέλος του πολέμου, συμβάδισε με τα πολιτικά τεκταινόμενα που, την ίδια εποχή, παρέλυαν την πολιτιστική ζωή στη Γερμανία. Αλλά η καινούρια οπτική δεν καθιερώθηκε μ' εκείνο το βιβλίο. Έπρεπε να προηγηθεί μία μακρόχρονη αντιφατική ανάπτυξη, πριν συγκεντρωθούν όλα τα αναγκαία στοιχεία της οπτικής αυτής. Ο Μπιγιέρκε Πέτερσεν δεν είχε καν συναίσθηση της επαναστατικής πρωτοτυπίας του έργου του. Δυο χρόνια αργότερα, εναντιώθηκε στις ιδέες αυτές και ασπάστηκε τις ιδέες του Μπρετόν και την καινούργια θεωρία που ονομαζόταν σουρεαλισμός. Αλλά καλλιτέχνες όπως ο Richardt Mortensen και ο Ejler Bille, που είχαν εμπνευστεί από τις αρχικές ιδέες, αρνήθηκαν να τις αναθεωρήσουν και διέγραψαν τον Πέτερσεν από την καλλιτεχνική ομάδα Linjen [Γραμμή], που είχε συγκροτηθεί πάνω στη νέα βάση. Τα επόμενα χρόνια, αυτή η νέα ανάπτυξη προσέλκυσε πολλούς νέους καλλιτέχνες, και προετοιμαζόταν μία νέα ανατροπή με τη μέθοδο του



αυτόματου χρωματισμού του Egill Jacobsen. Ωστόσο, ο Ρίχαρντ Μόρτενσεν προσκολλήθηκε στην αφαίρεση κι έτσι ήρθε σε ολοένα μεγαλύτερη αντίθεση με την νέα τάση· το 1939, η ρήξη ήταν αναπόφευκτη. Η εποχή Linjen είχε τελειώσει, μία νέα εποχή με πολλές τάσεις ή γραμμές ξεκινούσε γύρω από το περιοδικό *Helhesten* [Το διαολεμένο άλογο], ενώ ο Μόρτενσεν συμμετείχε στην ίδρυση του περιοδικού *Aarstidene*, όπως ο Μπιγιέρκε Πέτερσεν αντιπαρέταξε το 1937 την σουρεαλιστική επιθεώρηση *Konkretion* στη *Linjen*.

Με το τέλος του πολέμου έληξε και η προνομιακή κατάσταση των δανών καλλιτεχνών. Η προσαρμογή στην διεθνή κατάσταση δημιούργησε μία νέα κρίση. Η γλώσσα, που με τόση προδηλότητα είχε επιβάλει το ολλανδικό κίνημα *de Stijl* στις μορφές του παλιού Μπάουχαους, είχε πλέον βαθύτατα φθαρεί στην Ολλανδία. Έτσι, κατανοώντας άμεσα την ανατροπή της, ορισμένοι ολλανδοί καλλιτέχνες συγκεντρώθηκαν το 1947 στην ομάδα *Reflex*, για ν' αντλήσουν τις ακραίες συνέπειες της δανέζικης ανάπτυξης σε σχέση με τις προδιαθέσεις αυτές<sup>3</sup>. Ήταν μία καινούργια λάμψη, που δημιούργησε νέες ρήξεις στους κόλπους των Δανών· ορισμένοι δέχθηκαν το νέο και ίδρυσαν την ομάδα *Cobra*, άλλοι αρνήθηκαν. Το φιτίλι είχε καεί τελείως, και η έκρηξη έγινε στην έκθεση της *Cobra* στο Άμστερνταμ, το 1948.

Προσωπικά, δεν είχα άμεσα αναμειχθεί στις προπαρασκευαστικές εξελίξεις στη Γερμανία και τη Δανία. Έφυγα από την μικρή επαρχιακή μου πόλη το 1936 και πήγα κατ' ευθείαν στο Παρίσι, όπου ξεκίνησα τη σταδιοδρομία μου ως καλλιτέχνης. Ήξερα ότι ο Καντίνσκι ήταν εκεί και φανταζόμουν πως είχε κάποια σχολή. Αλλά ο Καντίνσκι δεν μπορούσε να εξασφαλίσει ούτε μία έκθεση των πινάκων του πριν τον θάνατό του, κι έτσι πήγα στην ακαδημία του Fernand Léger, γεγονός που είχε το πλεονέκτημα ότι με ανάγκασε να ξαναδώ με τελείως καινούργιο τρόπο τα πράγματα, να προσαρμοστώ στη γαλλική οπτική. Αυτό μου έδωσε στη συνέχεια τη δυνατότητα να παρατηρήσω από μια κάποια απόσταση όλην αυτή την ανάπτυξη που περιέγραφα εδώ. Αυτό τουλάχιστον πιστεύω. Άλλοι θα κρίνουν.

Το παλιό Μπάουχαους είχε δείξει ότι μία νέα καλλιτεχνική ανάπτυξη μπορούσε να έχει τεχνική συνέπεια, όπως υποστήριζαν ήδη ο Ράσκιν και ο Μόρις. Το παλιό Μπάουχαους απομύζησε τα καλλιτεχνικά πορίσματα της ομάδας *Der Blaue Reiter* [Ο γαλάζιος καβαλάρης] και της ομάδας *de Stijl*, και τα εκμεταλλεύτηκε χωρίς να δώσει τίποτε στους καλλιτέχνες. Αυτή η αγνωμοσύνη ήταν συγχρόνως σχεδόν εκκαθάριση. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο μοναδικός ζωγράφος που ήταν προικισμένος με μία επαναστατική αποτελεσματικότητα και είχε άμεση σχέση με το παλιό Μπάουχαους, δεν ήταν ζωγράφος αλλά φωτογράφος, που στη συνέχεια θα γινόταν στο Παρίσι ο ζωγράφος *Wols*.

Χάρη σ' αυτή την ολέθρια εξέλιξη, που αντανakλούσε πολλές προγενέστερες, εξ ίσου ασύνειδες εξελίξεις στις σχέσεις τέχνης και τεχνικής, αναδύθηκε σαφώς το περίγραμμα μιας καθορισμένης δομής, που επέβαλε την πιθανότητα να επαναληφθεί κάτι τέτοιο στην νέα καλλιτεχνική επανάσταση.

3. Τρία κείμενα της ομάδας αυτής, γραμμένα από τον Κόνσταντ, περιλαμβάνονται στην ανθολογία *Το αισθητικό και το πολιτικό* (οπ.π.) [σ.τ.μ.]



Αλλά συγχρόνως, η συνειδητοποίηση αυτή μπορούσε να χρησιμεύσει ώστε να βρεθεί μία πρόσφορη μέθοδος για ν' αποφευχθεί η πιθανότητα αυτή χάρη στην εισαγωγή ενός συσχετισμού ταυτόχρονης καλλιτεχνικής και τεχνικής ανάπτυξης. Αυτό διευκολύνθηκε από το γεγονός ότι οι παλινδρομήσεις είχαν επιταχυνθεί σε τέτοιο βαθμό, ώστε η αντίδραση προετοιμαζόταν συγχρόνως με τη δράση.

Αυτό το πρόγραμμα το είχα κιόλας προτείνει κι επεξεργαστεί σε μία μελέτη για το στίλ και τη διακόσμηση, που είχα δημοσιεύσει στην αρχιτεκτονική επιθεώρηση *Forum* στην Ολλανδία, το 1947.

Στόχος της δραστηριότητας για ένα φαντασιακό Μπάουχαους, τον οποίο διατύπωνα εκεί, ήταν η εισαγωγή αυτής της μεθόδου-τακτικής ή, για να είμαι ειλικρινής, τεχνικής. Εφαρμόζοντας στην τέχνη μία τεχνική, ακόμα κι αν ο στόχος είναι αντιτεχνικός, καταλήγουμε ίσως σε μία προδοσία ή άρνηση της ελεύθερης τέχνης. Αλλά δεν βλέπω πώς μπορούμε να ξεφύγουμε από την αναγκαιότητα αυτή. Δεν πιστεύω ότι η καλλιτεχνική ισχύς θα υποκύψει σ' αυτή την αλλαγή συνθηκών, αλλά είμαι πεπεισμένος ότι, αν δεν γίνει τίποτα, η τέχνη θα πάψει να υπάρχει, και μαζί της κι ο άνθρωπος, με την έννοια τουλάχιστον με την οποία έχουμε δεχτεί εδώ τη λέξη ύπαρξη, ως έκφραση μιας κατάστασης.

Με την ίδρυση της Πειραματικής Ομάδας *Reflex* στην Ολλανδία το 1948, συγκροτήθηκε για πρώτη φορά στην ιστορία της τέχνης ένα κίνημα σε μια βάση, που η σημασία της κατά τη διάρκεια του πολέμου (κυρίως στη Δανία) είχε αποδειχτεί πρωταρχική: μία πειραματική βάση.

Στο βιβλίο του *De Stijl*, ο H. L.C. Jaffe ισχυρίζεται πως η ρήξη ανάμεσα στον Μόντριαν και τον Βαν Νταϊσμπουργκ προκλήθηκε εξ αιτίας της εμπλοκής της πειραματικής μεθόδου στο σύστημα του δεύτερου το 1923. Παραθέτει σχετικά μία διακήρυξη των Βαν Νταϊσμπουργκ, Van Eesteren και Rietveld: «Με τη συλλογική δουλειά μας εξετάσαμε την αρχιτεκτονική ως πλαστική ενότητα όλων των τεχνών κι αυτό το πόρισμα οφείλει να γεννήσει ένα νέο στίλ. Εξετάσαμε τους νόμους του χώρου ... και ανακαλύψαμε πως όλες οι μεταβολές του χώρου μπορούν να διευθετηθούν ως μία ισορροπημένη ενότητα». Αλλά εξέταση και ανακάλυψη είναι εμπειρισμός, και το πόρισμά τους για την εμφάνιση ενός νέου στίλ είναι ευθέως αντιπειραματικό. Η άρνηση του Γκρόππιους να δεχτεί αυτή την προφητεία θεμελιώνεται σαφώς σε μία πειραματική σύλληψη της στιλιστικής ανάπτυξης: αλλά αυτό δεν αποκλείει ότι ο πνευματικός δυναμισμός του Βαν Νταϊσμπουργκ θα μπορούσε ίσως να τον είχε οδηγήσει σε μία γνήσια πειραματική σύλληψη της στιλιστικής, αν ο Γκρόππιους είχε προσφερθεί να συνεργαστεί στο θέμα αυτό μαζί του στα πλαίσια του παλιού Μπάουχαους. Αλλά όλες οι εξελίξεις χρειάζονται χρόνο, και ο χρόνος που πέρασε από την ίδρυση της «Διεθνούς των Πειραματιστών Καλλιτεχνών», της *Cobra*, δεν κατέστησε ακόμα την κοινή γνώμη πιο καθαρά ευμενή σε μία συζήτηση του θέματος αυτού.

Την ίδια εποχή που η ομάδα *Cobra* προσπαθούσε να φτάσει στο πειραματικό στάδιο της τέχνης, μια ομάδα, σχεδόν ένα καλλιτεχνικό κλίμα, αναδύονταν στο Παρίσι, κυρίως στον λογοτεχνικό και κινηματογραφικό τομέα, έχοντας πλήρως επεξεργαστεί μία πειραματική σημειολογία με τ' όνομα **Λετρι-**



**σμός.** Είναι αξιοσημείωτο ότι, στην άπληστη για τις παραμικρότερες κάλπικες καινοτομίες εποχή μας, η ανατροπή αυτή, που συντελέστηκε με τη διαγραφή της λέξης *τέχνη* από το λεξιλόγιο και την αντικατάστασή της από την *πειραματική δράση*, επήλθε χωρίς ποτέ να γίνει αντιληπτή η σπουδαιότητά της.

Οι ταραχώδεις συμπεριφορές στο Σαιν Ζερμέν ντε Πρε χαρακτηρίστηκαν επικίνδυνες υπερβολές, χωρίς να ληφθεί υπ' όψη ότι μία τέτοια ζύμωση δεν μπορεί να ολοκληρωθεί χωρίς κάτι να συμβεί.

Ήταν ολοφάνερο πως η επιδίωξη των μελλοντικών εξελίξεων έπρεπε να γίνει με αφετηρία τον συνδυασμό των αποτελεσμάτων που πέτυχαν η «Διεθνής των Πειραματιστών Καλλιτεχνών» και η «Λετριστική Διεθνής». Το αποτέλεσμα ήταν, μετά το Συνέδριο της Άλμπα το καλοκαίρι του 1956 και τη Συνδιάσκεψη του Κόζιο ντ' Αρόσια τον Ιούλιο του 1957, η συγκρότηση μιας **καταστασιακής Διεθνούς**.



Η τσεχοσλοβάκικη αντιπροσωπεία στο Συνέδριο της Άλμπα: ο Κότικ και ο Ράντα επισκέπτονται το Πειραματικό Εργαστήριο.

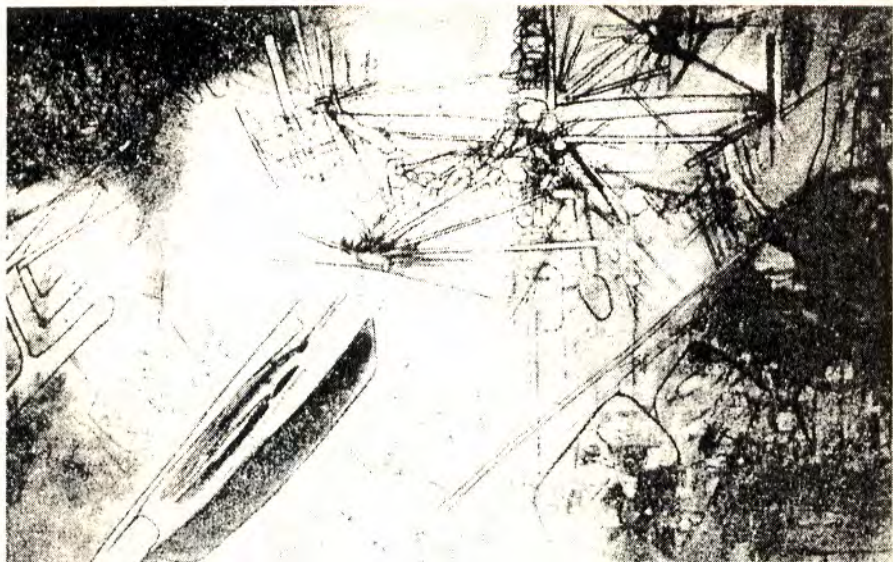


Ο χιμπατζής Κόνγκο επί τω έργω (1957)

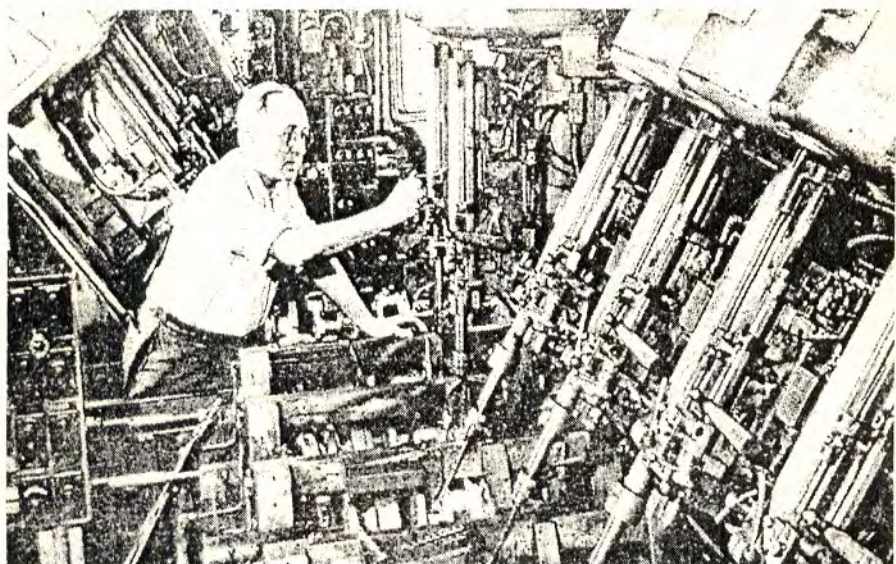


Ένα από τα έργα του Κόνγκο που εκτέθηκαν στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης του Λονδίνου.





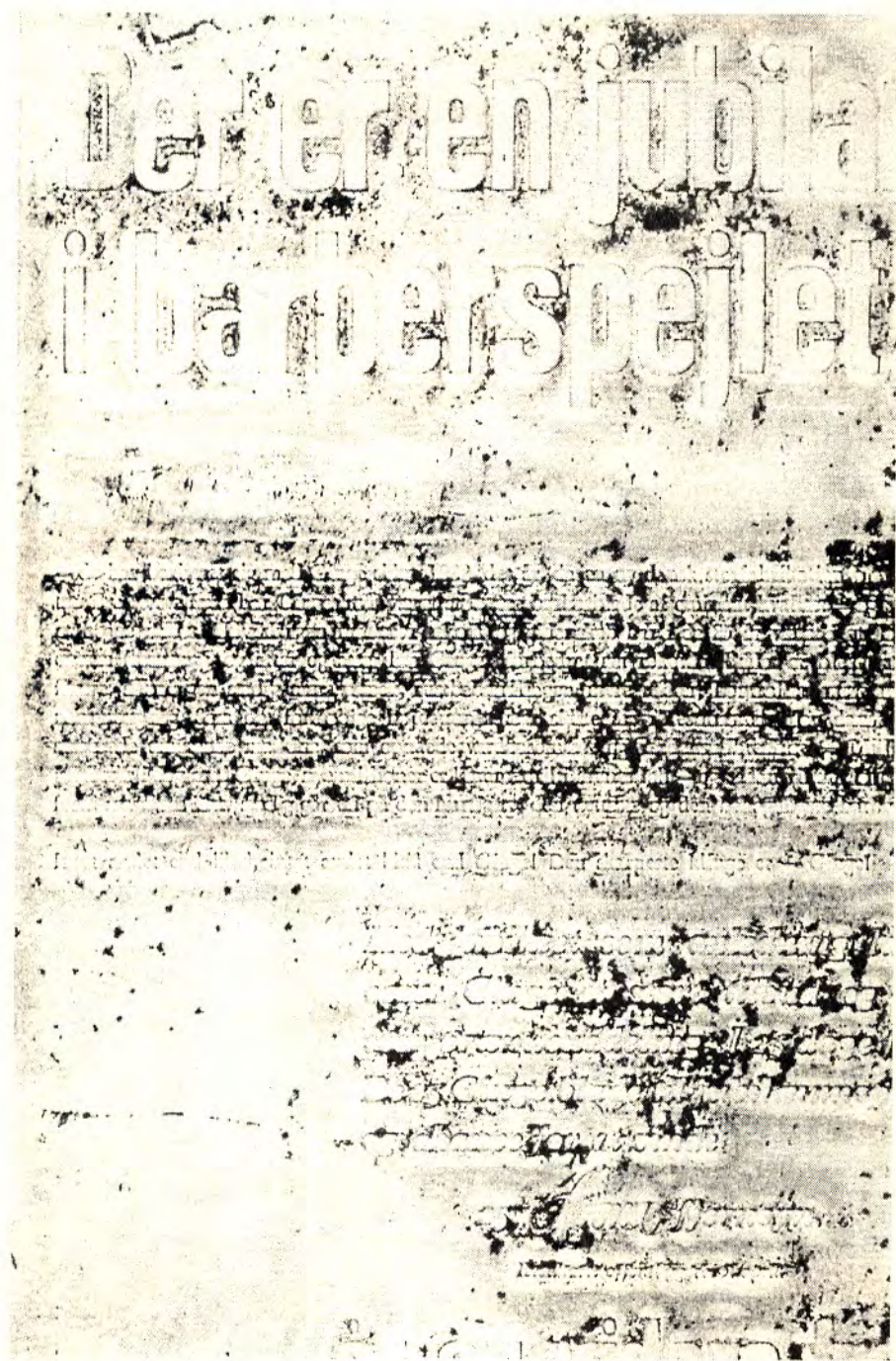
Ζωγραφική των Μάτα και Ουβριέ σ' ένα αυτοματοποιημένο εργοστάσιο.





Πρώτη επιτυχία: η βιομηχανική ζωγραφική του Πινότ-Γκαλίτσο  
στο Πειραματικό Εργαστήριο (χειμώνας 1957-58)





ΑΣΓΚΕΡ ΓΙΟΡΝ  
(Vejrum, 1914- Aarhus, 1973)



«Σκοπός της τέχνης είναι να δημιουργεί ανισότητες».

Βίκτορ Σκλόφσκι

«Αν η κοινωνία δεν μπορεί ν' ανεχτεί τους οραματιστές, εκείνους που γίνονται ρητά και συνειδητά οραματιστές, τότε δεν μπορεί ν' ανεχτεί την τέχνη. Αλλά αυτό συνεπάγεται τον αποκλεισμό της τέχνης και της θέσης του καλλιτέχνη, όχι εξ αιτίας των ιδιαίτερων ιδιοτήτων του αλλά εξ αιτίας των τεράστιων διακινδυνεύσεών του. Διότι οι εμπειρίες του καλλιτέχνη είναι εμπειρίες που τις αποκτά χάρη στη δική του μεγαθυμία, διακινδυνεύοντας πράγματα που δεν είναι υποχρεωτικό να διακινδυνεύει όλος ο κόσμος. Ταυτόχρονα, όμως, δεν είναι δυνατόν να απαγορεύσουμε στον καλλιτέχνη να διακινδυνεύει πράγματα που δεν θέλει να διακινδυνεύει όλος ο κόσμος. Αυτό είναι απλό, αλλά δύσκολα γίνεται αποδεκτό, διότι όλος ο κόσμος θέλει να ταυτίζεται και προπαντός θέλει καλλιτέχνες με τους οποίους να μπορεί να ταυτίζεται».

Asger Jørn



Ο Άσγκερ Όλαφ Γιόργκενσεν γεννήθηκε το 1914 στο Vejrum της δανέζικης Γιουτλάνδης. Αρχίζει να ζωγραφίζει από τα δεκαέξι του και στα είκοσι εννέα του εκθέτει για πρώτη φορά τη δουλειά του στην Ένωση για την Μοντέρνα Τέχνη της Γιουτλάνδης, στο Σίλκεμποργκ.

Αν και σπούδασε στην Παιδαγωγική Ακαδημία για να γίνει δάσκαλος όπως οι γονείς του, μόλις αποφοιτά αρρωσταίνει βαριά κι εγκαταλείπει τη Δανία για το Παρίσι, αποφασισμένος να γίνει ζωγράφος. Ήθελε να μαθητεύσει στον Καντίνσκι αλλά, καθώς ο Καντίνσκι δεν είχε σχολή, γράφεται στη σχολή του Φερνάρ Λεζέ όπου μαθαίνει την αυστηρότητα του σχεδίου.

Το 1937 αναλαμβάνει να διακοσμήσει το Γαλλικό Περίπτερο στην Διεθνή Έκθεση. Ο Λε Κορμπυζιέ, υπεύθυνος για το Περίπτερο, του αναθέτει να μεγεθύνει μία παιδική ζωγραφιά. Ο αυθορμητισμός του παιδικού έργου τον συναρπάζει βαθιά και καθορίζει όλη την μετέπειτα πορεία του —κατά την οποία συχνά οργάνωνε πειραματικά καλλιτεχνικά συμβάντα με πρωταγωνιστές παιδιά— ως ένα διάβημα διεκδίκησης των δικαιωμάτων του αυθόρμητου και του πειραματισμού. Ήδη από την εποχή εκείνη πειραματίζεται με τη γραμμή και τη φόρμα, το κολλάζ, τον αερογράφο, συνδυάζει πίνακες που ζωγραφίζει σε διαφανές χαρτί και τους τοποθετεί τον έναν πάνω στον άλλο κτλ.

Το 1938 γράφεται στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Κοπεγχάγης όπου μαθητεύει στον Άξελ Γιόργκενσεν. Την ίδια χρονιά κάνει την πρώτη του ατομική έκθεση και μετέχει στην ομάδα Linjen [Γραμμή], που από το 1930 εκπροσωπούσε τον αφηρημένο σουρεαλισμό στη Δανία. Με την γερμανική κατοχή μετέχει στην Αντίσταση και εκδίδει το παράνομο κομμουνιστικό περιοδικό *Land og Folk* [Χώρα και λαός], ενώ το 1941 φτιάχνει την επιθεώρηση *Helhensten* [Το διαολεμένο άλογο], που φιλοξενεί θέματα τέχνης, λογοτεχνίας, εθνογραφίας και αρχαιολογίας, και ενέπνευσε αργότερα την ολλανδική επιθεώρηση τέχνης *Reflex* και την ομάδα *Cobra*. Προς το τέλος του πολέμου απαντά σ' ένα ερωτηματολόγιο του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, υποστηρίζοντας την απελευθέρωση των χρωμάτων από το σχέδιο με την «αυτόματη ή αυθόρμητη αφαίρεση». Την ίδια εποχή συλλαμβάνει την ιδέα της «κενής δημιουργίας»: σε απόλυτη αντίθεση προς τον Λεζέ, υποστηρίζει ότι ο καλλιτέχνης οφείλει να ξεκινά το έργο του χωρίς καμιά απολύτως ιδέα ή σχέδιο στο μυαλό του. Αυτή την κατάσταση «κενότητας» ή «εκτοπισμού», όπως την ονομάζει, την θεωρεί θεμελιώδη για την καλλιτεχνική δημιουργία και θα την υποστηρίξει και θεωρητικά στο *Περί μορφής*. Το 1945 αλλάζει το όνομά του από Γιόργκενσεν σε Γιόρν.

### *Cobra*

Μεταξύ 1945-1946 φτιάχνει τους *didaskas*, πίνακες όπου εισάγει σύμβολα, αστέρια, φανταστικά ζώα, αποτυπώνοντας την σταθερή επαφή του με την λαϊκή παράδοση του τόπου του. Μετά τον πόλεμο ταξιδεύει πολύ: Ευρώπη, Λατωνία, Τυνησία, αποτυπώνοντας στους πίνακές του την εμπειρία του. Καταλήγει στο Άμστερνταμ, όπου γνωρίζεται με τον ολλανδό ζωγρά-



φο Constant, μετέπειτα μέλος της Καταστασιακής Διεθνούς, και τον βέλγο ποιητή Christian Dotremont, ο οποίος μετέχει στην ομάδα του Επαναστατικού Σουρεαλισμού, που ήθελε να συνδέσει τους σουρεαλιστές με τα κομμουνιστικά κόμματα. Μετά την αναμενόμενη αποτυχία αυτής της απόπειρας (θα μπορούσαν ποτέ οι σταλινικοί να υιοθετήσουν απέναντι στην τέχνη άλλη στάση από εκείνη που αναθεμάτισε και εξόντωσε τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα των αρχών του αιώνα στη Ρωσία;), ιδρύει μαζί με τους Appel, Κόνσταντ, Corneille, Noiret και Ντοτρεμόν την Διεθνή Ένωση Πειραματιστών Καλλιτεχνών, που εκδίδει το περιοδικό CoBra (από τα αρχικά των πόλεων Κοπεγχάγη, Βρυξέλλες, Άμστερνταμ), με το οποίο συνεργάστηκε για ένα διάστημα και ο διάσημος γάλλος ζωγράφος Dubuffet<sup>1</sup>.

Η ομάδα αυτή, η πρώτη διεθνής καλλιτεχνική ομάδα χωρίς συγκεκριμένο εθνικό κέντρο, είχε θέσει ως άξονά της την πειραματική τέχνη, που την εμπνεόταν από τα έργα της πρωτόγονης λαϊκής τέχνης, των παιδιών και των ψυχασθενών. Τα μέλη της, όλοι ζωγράφοι, θεωρούσαν πολύ σημαντική τη θεωρητική δουλειά και διατηρούσαν στενές σχέσεις με τους λογοτεχνικούς κύκλους. Η Διεθνή Ένωση Πειραματιστών Καλλιτεχνών δεν ήταν ιεραρχικά οργανωμένη και οι δεσμοί που ένωναν τα μέλη της χαρακτηρίζονταν από μιάπαιγνιώδη στάση. Εδώ θα πρέπει ν' αναγνωρίσουμε και να υπογραμμίσουμε τη συνεισφορά της σκανδιναβικής παράδοσης στα οργανωτικά ζητήματα, στην οποία ο Γιόρν έμεινε σταθερά προσηλωμένος. Πράγματι, ήδη από τη δεκαετία του 1930, οι διαφορετικές και αντίθετες μεταξύ τους καλλιτεχνικές τάσεις (όπως του κυβισμού-σουρεαλισμού και του αφηρημένου σουρεαλισμού της ομάδας Linjen) θεωρούσαν εντελώς φυσιολογικό και απαραίτητο να βρίσκονται σε επαφή και να διοργανώνουν κοινές εκθέσεις, κρίνοντας ως σημαντική όχι μόνο την ιδιαιτερότητα της κάθε τάσης αλλά και τη συνάντηση μεταξύ τους —πράγμα που δεν συνέβαινε στο τότε επίκεντρο της τέχνης, τη Γαλλία, όπου ένα παραδοσιακό πνεύμα συγκεντρωτισμού μετέτρεπε τις διαφορές σε διαμάχες με στόχο τον «αποκλεισμό» της αντίπαλης τάσης από τη διεκδίκηση του «ορθού».

Η Cobra οργάνωσε τρεις μεγάλες διεθνείς εκδηλώσεις πριν διαλυθεί το 1951. Το 1949 στη Δανία, ένα πείραμα ζωγραφικής δημιουργίας με συμμετοχή φοιτητών της αρχιτεκτονικής. Την ίδια χρονιά, την Α' Διεθνή Έκθεση Πειραματικής Ζωγραφικής στο Μουσείο Stedelijk του Άμστερνταμ όπου, στα εγκαίνια, ο Ντοτρεμόν κάνει μία αρκετά εξτρεμιστική ομιλία και ξεσπά τρομερό σκάνδαλο. Στην Β' Διεθνή Έκθεση Πειραματικής Ζωγραφικής ο Γιόρν απουσιάζει, βαριά άρρωστος από φυματίωση: το 1951 βρίσκεται πάλι πίσω στη Δανία, στο санаторίο του Σίλκεμποργκ, όπου συναντά τον επίσης άρρωστο Ντοτρεμόν και ζωγραφίζουν πίνακες με θέμα τη ζωή του санаторίου. Όλα αυτά τα χρόνια ζει μέσα στη μεγαλύτερη φτώχεια, πράγμα που αποτυπώνεται στη σκοτεινιά των έργων του εκείνης της περιόδου.

1. Κείμενα του Κόνσταντ υπάρχουν στις ανθολογίες *Το αισθητικό και το πολιτικό* (από την εποχή του Reflex) και *Το ξεπέρασμα της τέχνης* (από την εποχή της Καταστασιακής Διεθνούς).



## Φανταστικό Μπάουχαους

Έχει όμως αρχίσει να κατακτά το δικό του στυλ, μένοντας πάντοτε πιστός στην σκανδιναβική παράδοση των έντονων χρωμάτων και της δυνατής φόρμας. Ζωγραφίζει μια σειρά πινάκων για τη Βιβλιοθήκη του Σίλκεμποργκ, με τίτλο *Για τον σιωπηλό μύθο*, που αποτυπώνουν για άλλη μια φορά το ενδιαφέρον του για την τέχνη του γενέθλιου τόπου του, την Νορδική [βόρεια] τέχνη. Ταυτόχρονα, ξεκινά να δουλεύει την κεραμική για λογαριασμό του Μουσείου του Σίλκεμποργκ και καθιερώνεται ως ο πληθωρικότερος κεραμίστας στον κόσμο.

Το 1953 εγκαταλείπει πάλι τη Δανία. Ταξιδεύει στην Ελβετία και καταλήγει στην Αλμπίσολα της Ιταλίας μαζί με τους Ντοτρεμόν και Κόνσταντ. Η Cobra, και ειδικά ο Γιόρν, απολαμβάνουν πλέον μεγάλης αναγνώρισης στην Ιταλία, και θα μπορούσε ν' αρκεστεί σ' αυτήν. Ωστόσο, εγκαταλείπει και την Ιταλία κι εγκαθίσταται στο Παρίσι, προσβλέποντας πάντοτε στη διεθνικότητα.

Την ίδια χρονιά, στην Ελβετία, μετέχει στην ίδρυση του Διεθνούς Κινήματος για ένα Φανταστικό Μπάουχαους με στόχο «τη δημιουργία μιας ενωμένης οργάνωσης, ικανής να συμβάλει στην ανάπτυξη μιας συνολικής επαναστατικής συμπεριφοράς». Το κίνημα αυτό εναντιώνεται απόλυτα στο ορθολογιστικό Νέο Μπάουχαους της Ουλμ, και ο Γιόρν ασκεί κριτική τόσο στη διαλεκτική μέθοδο όσο και στη φαινομενολογία, θέλοντας να αναδείξει τον κεντρικό ρόλο του φανταστικού στην ανθρώπινη ύπαρξη και δημιουργία, ώστε ν' απαντήσει από εδώ «στο ερώτημα πού και πώς μπορούμε να βρούμε μια σωστή θέση για τους καλλιτέχνες την εποχή της μηχανής». Τη σύλληψη αυτή, στην οποία αναγνωρίζουμε ένα από τα γερά θεμέλια της Καταστασιακής Διεθνούς, την υποστηρίζει και θεωρητικά με πάμπολλα άρθρα (όπως αυτά που υπάρχουν στο *Περί μορφής*) —και πρέπει να θεωρηθεί βέβαιο ότι από εδώ άντλησε πολλά ο Κορνήλιος Καστοριάδης που, κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1950 με αρχές της δεκαετίας του 1960, ήταν σε επαφή με τους καταστασιακούς.

Στα πλαίσια του Διεθνούς Κινήματος για ένα Φανταστικό Μπάουχαους πραγματοποιούνται μια σειρά πρωτοποριακές πειραματικές εκδηλώσεις και ιδρύεται στην Άλμπα της Ιταλίας το Πειραματικό Εργαστήριο Ελεύθερης Καλλιτεχνικής Έρευνας υπό τον Γκιουζέπε-Πίνοτ Γκαλίτσο, μετέπειτα μέλος της Κ.Δ<sup>2</sup>.

## Η μετεστραμμένη ζωγραφική

Ο Γιόρν αγαπούσε ιδιαίτερα να ξαναδουλεύει τους πίνακες του, ακόμα κι εκείνους που έχει ήδη πουλήσει, όσο κι αν οι αγοραστές τού δήλωναν ικανοποιημένοι. Σ' αυτή του την ανάγκη έρχεται να προστεθεί ένα τυχαίο περιστατικό: μια μέρα, ένας φίλος του του έδειξε έναν πολύ κακό πίνακα που είχε αγοράσει. Ο Γιόρν του προτείνει να τον «διορθώσει», ξαναδουλεύοντας πάνω του: «γιατί ν' απορρίψω κάτι, όταν μπορώ να το αλλάξω με λίγες πινελιές;»

2. Ένα εξαιρετικό κείμενο του Πίνοτ-Γκαλίτσο για τη «βιομηχανική ζωγραφική» περιλαμβάνεται στην ανθολογία *Το ξεπέροσμα της τέχνης*.



δηλώνει. Έτσι, φτιάχνει πολλούς «τροποποιημένους, μετασχηματισμένους και πολυτελείς πίνακες», όπως τους ονομάζει ασφαλώς αναγνωρίζουμε εδώ τις βάσεις της «μεταστροφής», μιας από τις σημαντικές μεθόδους πολιτιστικής ανατροπής που ανέπτυξε η Καταστασιακή Διεθνής.

Το 1955, ένας φονξιοναλιστής αρχιτέκτονας του πρότεινε να κάνει μία κεραμική τοιχογραφία στο υπό κατασκευήν γυμνάσιο του Άαρχους. Με δεδομένη την εναντίωσή του στον φονξιοναλισμό, ο Γιόρν σκέφτηκε αρχικά να μη δεχτεί· έκρινε ότι η φονξιοναλιστική φόρμα του κτιρίου θα τον εμπόδιζε να δημιουργήσει όπως ήθελε. Τελικά, όμως, δέχτηκε την πρόκληση. Η Ακαδημία Καλών Τεχνών της Δανίας διατύπωσε τις αντιρρήσεις της για την ανάληψη του έργου από τον συγκεκριμένο ζωγράφο, που τόσο έντονα καυτηρίαζε τις δογματικές αγκυλώσεις της. Έχοντας, ωστόσο, με το μέρος του τους αρχιτέκτονες, ο Γιόρν δηλώνει ότι θα προκαλέσει σκάνδαλο, αν δεν του επιτρέψουν να κάνει αυτή την τοιχογραφία. Έτσι, το 1959 την ξεκινάει, προσθέτοντας και μια ταπισερί, για να δημιουργήσει όχι μόνο την μεγαλύτερη κεραμική-ανάγλυφη τοιχογραφία στον κόσμο (3 επί 30 μέτρα), αλλά κι ένα από τα αριστουργήματα της σύγχρονης τέχνης. Τελειώνοντας, ωστόσο, δηλώνει ότι δεν πρόκειται να ξανασχοληθεί με την κεραμική.

### *Καταστασιακή Διεθνής*

Το 1956 μετέχει στο Συνέδριο της Άλμπα (Ιταλία) μες από το οποίο ιδρύθηκε το 1957 η Καταστασιακή Διεθνής, που συγκεντρώνει τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα «Ψυχογεωγραφική Επιτροπή Λονδίνου» (Ραλφ Ράμνεϋ), «Διεθνές Κίνημα για ένα Φαντασιακό Μπάουχαους» (Γιόρν, Πινότ-Γκαλίτσο, Πιέρο Σιμόντο, Έλενα Βερόνε) και «Λετριστική Διεθνής» (Γκυ Ντεμπόρ, Μισέλ Μπερνστάιν).

Η σταθερή επιδίωξη του Γιόρν για μια διεθνή συνάντηση και τη συμβολή διαφορετικών πολιτισμικών ρευμάτων με στόχο τη δημιουργία ενός ανώτερου πολιτισμού φτάνει εδώ σε εξαιρετικά υψηλό και γόνιμο σημείο. Οπωσδήποτε, καταλυτικό ρόλο σ' αυτή την νέα του προσπάθεια παίζει η επαφή του με το πάρα πολύ διαφορετικό αλλά εξ ίσου φλογερό πνεύμα του Γκυ Ντεμπόρ, η οποία αποτυπώθηκε και σε δύο πρωτοποριακά πειραματικά βιβλία, το *Τέλος της Κοπεγχάγης* και τα *Απομνημονεύματα*<sup>3</sup>.

Ο Γιόρν, μαζί ασφαλώς με τον Ντεμπόρ αλλά και την Μπερνστάιν, τον Κόνσταντ και τον Πινότ-Γκαλίτσο, υπήρξε πράγματι από τις σημαντικότερες

3. Αρκετά χρόνια αργότερα, αποτιμώντας εκείνη τη γόνιμη φιλία, θα γράψει: «Επειδή φობόμουν μήπως η δραστηριότητα του κινήματος COBRA κατέληγε σ' έναν μονόπλευρο νορδισμό, αναζήτησα τη συνεργασία ενός ανθρώπου, για τον οποίον πίστευα πως θα μπορούσε να είναι ο ιδεώδης διάδοχος του Αντρέ Μπερετόν στη γόνιμη προώθηση νέων ιδεών. Ονόμασα τον Ντεμπόρ, κι απο τότε τίποτα δεν μ' έκανε ν' αλλάξω γνώμη γι' αυτόν» (*Αγριότητα, βαρβαρότητα και πολιτισμός*, 1964, έκδοση του Σκανδιναβικού Ινστιτούτου Συγκριτικού Βανδαλισμού· μεταφράστηκε στα ελληνικά και κυκλοφόρησε, τιμής ένεκεν, σε περιορισμένα αντίτυπα το 2000 από τον Γ.Δ. Ιωαννίδη).



και καθοριστικότερες προσωπικότητες των πρώτων χρόνων της Κ. Δ., αναπτύσσοντας πολύπλευρα την καταστασιακή σκέψη, δημιουργώντας μια «καταστασιακή τοπολογία», έρευνες «καταστασιθεσίας» και «καταστασιλογικές» μελέτες. Το 1958 συνυπογράφει με τον Hans Platschek την προκήρυξη «Ηρεμία! Κανένα πείραμα!», που αποτελεί και το ιδρυτικό μανιφέστο του γερμανικού τμήματος της Κ. Δ., και, με τους Khatib, Πλάτσεκ, Korun, Πίνοτ-Γκαλίτσο και Ντεμπόρ, την «Προσφώνηση της Καταστασιακής Διεθνούς προς τη Γενική Συνέλευση της Διεθνούς Ένωσης τεχνοκριτικών», όπου διαβάζουμε το σύνθημα «η αταξική κοινωνία βρήκε τους καλλιτέχνες της». Την ίδια χρονιά, η Κ. Δ. εκδίδει το *Περί μορφής* και ο Γιόρν υπογράφει την προκήρυξη «Βοηθείστε τον Βαν Γκουλιέλμι». Το 1959 συνυπογράφει με τους Κόνσταντ, Ντεμπόρ, Πίνοτ-Γκαλίτσο, Wyckaert και Zimmer τη γερμανική προκήρυξη «Ένα Πολιτιστικό Πραξικόπημα ενώ κοιμόσασταν!». Το 1960 εκδίδεται η εξαιρετική μπροσούρα του *Κριτική της οικονομικής πολιτικής*<sup>4</sup>, και με τον Ντεμπόρ και τον de Jong συνυπογράφει την προκήρυξη «Κάτω τα χέρια από τον Αλεξάντερ Τρόκκι». Τέλος, το 1961 συνυπογράφει με τους Τσίμερ, Fischer, Kunzelmann, Prem, Strum Larsson (από το γερμανικό τμήμα της Κ.Δ.), Βυκέρτ (από το βελγικό), και Lindell και Nash (από το σκανδιναβικό), την προκήρυξη «Η Πρωτοπορία είναι απαράδεκτη».

Ωστόσο, παρά την έντονη συμμετοχή του, κατά τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1960 άρχισε να τον προβληματίζει η συμμετοχή του στην Καταστασιακή Διεθνή. Ως βασικό λόγο μπορούμε να θεωρήσουμε την ολοένα πιο στενά πολιτική τροπή που άρχισε να παίρνει η Καταστασιακή Διεθνής και την συνακόλουθη υποτίμηση της τέχνης, τη μετατροπή της σε απλό εργαλειακό μέσον προπαγάνδας, στην οποία είχε ανέκαθεν σθεναρά αντιταχθεί και την οποία τώρα έβλεπε να επαναλαμβάνεται στο όνομα ενός μάλλον μονόπλευρου «ξεπεράσματος της τέχνης». Πράγματι, όπως βλέπουμε στο *Περί μορφής*, παρ' ότι ο Γιόρν υπήρξε ανέκαθεν αυτό που πολύ σχηματικά θα λέγαμε «αριστερός αγωνιστής», δεν σταμάτησε να τονίζει τον μεγάλο κίνδυνο των καθαρώς κοινωνιοκεντρικών απόψεων και της κριτικής του υπάρχοντος πολιτισμού με μόνο ή έστω κυρίως κοινωνικοπολιτικούς όρους<sup>5</sup>. Σ' αυτό τον κύριο λόγο, δεν

4. Υπάρχει στο *Το πολιτικό και το αισθητικό*.

5. Όπως διευκρίνισε το 1964 σε μία κριτική αποτίμησή του των «Θέσεων για την Κομούνα» (Ντεμπόρ, Βανεγκέμ, Κοτάνυι, 1962), στην υποτίμηση αυτή διέβλεπε, και πολύ σωστά, μια εντελώς συμβατική στάση που ουσιαστικά αποστερούσε την Κ.Δ. από μια απ' τις πιο πρωτότυπες και ζωτικές συνιστώσες της: «Είναι βέβαιο πως ο Ντεμπόρ αποκαλύπτει την πολιτικό-λατινική νοοτροπία και παιδεία του, όταν θεωρεί τους καλλιτέχνες καθαρούς ειδικούς και τελικά απλά εργαλειακά μέσα. Είναι αλήθεια πως ο ίδιος εναντιώνεται σ' αυτή την εξειδίκευση. Αλλά προτρέπει όταν θεωρεί την εξειδίκευση χαρακτηριστικό ολοκληρωτής της τέχνης, εκμηδενίζοντας έτσι ολοκληρωτικά το πρόβλημα της τέχνης. Η ιστορία δείχνει πως οι καλλιτέχνες πολέμησαν ανέκαθεν εναντίον του απριωρισμού αυτής της ταύτισης. Η συμμετοχή τους σε όλα τα μεγάλα επαναστατικά ρεύματα το αποδεικνύει. Αυτή την ωφελιμιστική στάση απέναντι στην τέχνη την θεωρούσαν πάντοτε μια μορφή καταπίεσης και προβολής της ελευθερίας τους» (στο *Αγριότητα, βαρβαρότητα και πολιτισμός*).



είναι ίσως άστοχο να προσθέσουμε την αμηχανία που ένιωθε απέναντι στο ιδεώδες της κατασκευής μιας «πρωτοπορίας», το οποίο ενέπνεε σ' αυτή την οργάνωση κυρίως (αλλά όχι μόνον) ο Γκυ Ντεμπόρ και με το οποίο ο Γιόρν, παρά τον πραγματικά πρωτοποριακό χαρακτήρα του έργου του, ανέκαθεν ένιωθε τουλάχιστον ξένος<sup>6</sup>, αλλά ακόμα και τη στροφή της Καταστασιακής Διεθνούς στον οργανωτικό συγκεντρωτισμό που ήταν ξένος και προς το ξεκίνημα αυτής της οργάνωσης αλλά και προς τις προηγούμενες συλλογικές απόπειρες του Γιόρν<sup>7</sup>.

Στο Συνέδριο του Κεντρικού Συμβουλίου (6-8 Ιανουαρίου, Παρίσι) επιβεβαιώνει τις προηγούμενες θέσεις του, δηλώνοντας ότι «εκείνοι που κατέχουν τις πρώτες ύλες της κουλτούρας θεωρούν τους καλλιτέχνες ανθρώπους των σπηλαίων και, μόλις βγαίνουν από τις σπηλιές τους, τους αφήνουν να ξεσκαλίσουν τα μεταλλικά λείψανα της βιομηχανίας για να τα ενσωματώσουν στα γλυπτά τους. Θέλουμε να διορθώσουμε αυτό το λαθάκι! Με κάθε μετριοφροσύνη διεκδικούμε το δικαίωμα ν' αρχίσουμε την σύγχρονη τέχνη, δηλαδή να βγούμε από τις σπηλιές του καλλιτεχνικού πολιτισμού». Στο επόμενο Συνέδριο, τον Απρίλιο του 1961 στο Μόναχο, παραιτείται από την Κ. Δ., δηλώνοντας ωστόσο πως συμφωνεί μαζί της. Πράγματι, εξακολούθησε να συνεργάζεται με την Κ. Δ. και να μετέχει στις Συνδιασκέψεις της για ενάμιση ακόμα χρόνο με το ψευδώνυμο Ζορζ Κέλερ· το 1964 αποτίει φόρο τιμής στον φίλο του Γκυ Ντεμπόρ εκδίδοντας στο «Σκανδιναβικό Ινστιτούτο Συγκριτικού Βανδαλισμού» τα σενάρια των κινηματογραφικών του έργων, τα οποία προλογίζει με το κείμενο «Ο Γκυ Ντεμπόρ και το πρόβλημα του καταραμένου»<sup>8</sup>.

### *Σκανδιναβικό Ινστιτούτο Συγκριτικού Βανδαλισμού*

Απομακρυνόμενος από την Κ.Δ., ιδρύει το 1961 το «Σκανδιναβικό Ινστιτούτο Συγκριτικού Βανδαλισμού», για να μελετήσει τους Βανδάλους, και γενικότερα τους βόρειους λαούς της Μεγάλης Μετανάστευσης, όχι ως

6. «Θεωρούσα ανέκαθεν ύποπτη τη σημαία της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας. Ο εξτρεμισμός είναι συνήθως μια κενή στάση. Πάντοτε απομακρύνθηκα γρήγορα από κείνους που περιφέρονται με το παράσημο της πρωτοπορίας στο στήθος. Ποτέ δεν μ' ενδιέφερε να φτάσω στα άκρα αν δεν το μπορούσα. Πάντοτε προσπάθησα να διατηρώ στενότητα επαφή με τον λαό και τους πνευματικούς κύκλους γενικά. Γι' αυτό, με μεγάλη μου απογοήτευση υποχρεώνομαι ν' αναγνωρίσω ότι το κίνημά μας έφτασε σ' ένα στάδιο, στο οποίο του ταιριάζει μόνο το όνομα "πρωτοποριακό κίνημα", βλ. εδώ την ομιλία του στο Α' Παγκόσμιο Συνέδριο των Ελευθέρων Καλλιτεχνών (1956). Σ' ένα γράμμα του στον Γκυ Ντεμπόρ, το 1964, αναφερόμενος στους ανθρώπους που υποκριτικά παριστάνουν τους ασυμβίβαστους ενώ έχουν άλλα ενδιαφέροντα, έγραφε: «Ξέρεις καλά πως αυτός ο φαύλος κύκλος με αηδίαζε σε όλες τις πρωτοποριακές πρωτοβουλίες. Αυτές οι εμπειρίες σε γερνούν» (Guy Debord, *Correspondance*, τόμος Β', εκδ. Anthe'me Fayard, 2001).

7. Πράγματι η Κ.Δ., κλείνοντας κάπως βιαστικά αυτό που θεώρησε «το ξεπέραςμα της τέχνης», επαναπροσδιορίστηκε ως «ένα ενιαίο κέντρο, καταργώντας τη διαίρεση σε εθνικά τμήματα», το οποίο «δεν θα συγκροτείται πλέον από εκπροσώπους των τοπικών ομάδων» αλλά από ένα «Κεντρικό Συμβούλιο ... που θα επιλέγει τα υποψήφια μέλη μιας Κ. Δ. η οποία έχει γίνει στο σύνολό της αυτό το κέντρο» (6η Συνδιάσκεψη, Αμβέρσα, 12-16 Νοεμβρίου 1962).

8. Ελληνική έκδ., *Ενάντια στον κινηματογράφο*, μετάφραση Μ.Τ., εκδ. Άκμων, 1977.



«βάρβαρους καταστροφείς» αλλά ως λαούς που η τέχνη τους διαχέεται σ' ολόκληρη την Ευρώπη αποτυπώνοντας τα σημάδια μιας ιδιαίτερης, σκανδιναβικής [nordic, βόρειας] κουλτούρας, που ασφαλώς επέδρασε γόνιμα στον προϋπάρχοντα λατινικό πολιτισμό. Δίνει, έτσι, μια πολύ συγκεκριμένη έκφραση στο ενδιαφέρον του για την λαϊκή κουλτούρα του τόπου του, που ήταν ανέκαθεν δεδομένο και εμφανές σε όλο του το έργο όχι ως απλώς συναισθηματικό ενδιαφέρον αλλά ως οδός αυτογνωσίας: «Τα παιδικά μου χρόνια στη χώρα καταγωγής των Βανδάλων και των Τευτόνων μου άφησαν φωτεινές αναμνήσεις. Θυμάμαι πως εκεί θεωρούσαν σατανική τη μαύρη δραστηριότητα των μεγάλων βιομηχανικών πόλεων. Και δεν λησμόνησα τις ιστορίες που αφηγούνταν: Σόδομα και Γόμορρα, ο Πύργος της Βαβέλ. Σε όλες αυτές τις ιστορίες, ο Θεός ήταν παρών. Και μες απ' αυτές εκφραζόταν μια νοοτροπία και μια ηθική θέση, τους λόγους και το βάσιμο των οποίων θεωρώ ως καλλιτέχνης ουσιώδες να ξαναβρώ μάλλον παρά ν' αρνηθώ τυφλά και κατηγορηματικά» (*Αγριότητα, βαρβαρότητα και πολιτισμός*).

Το 1965, το «Ινστιτούτο Συγκριτικού Βανδαλισμού» αποκτά το δικό του κτίριο στο Σίλκεμποργκ, δωρεά της τοπικής Νομαρχίας. Με δικά του έξοδα και με δύο φωτογράφους, τον Δανό Ulrik Ross και τον Γάλλο Gerard Francechi, ο Γιόρν ταξιδεύει σ' ολόκληρη την Ευρώπη συλλέγοντας υλικό για την έρευνά του: 20.000 φωτογραφίες αποτυπώνουν τα ίχνη της επίδρασης των βόρειων λαών στον ευρωπαϊκό πολιτισμό. Την ίδια χρονιά, δημοσιεύει τα πρώτα συμπεράσματα της έρευνας αυτής σ' έναν πρώτο τόμο, που κυκλοφορεί σε ελάχιστα αντίτυπα και μοιράζεται στα σκανδιναβικά πολιτιστικά ινστιτούτα ανά την Ευρώπη. Επιδίωξή του είναι να δημοσιευτεί όλο το υλικό, μαζί με αναλύσεις και δοκίμια ιστορικών και εθνολόγων, σ' ένα σύνολο 25 με 30 τόμων. Το όλο εγχείρημα εγκαταλείπεται το 1969. Όταν το 1965 ρωτήθηκε τι θα έκανε αν το εγχείρημά του αυτό έμενε ανολοκλήρωτο, ο Γιόρν απάντησε πως κάτι τέτοιο δεν θα τον πείραζε ιδιαίτερα, διότι είχε αντλήσει σπουδαία συμπεράσματα για την σκανδιναβική κουλτούρα και τέχνη: «Δεν γνωρίζω αν η σκανδιναβική τέχνη λέει κάτι στους άλλους ανθρώπους... Άλλωστε, απουσιάζει εντελώς από τον σημερινό κοσμοπολίτικο κόσμο της τέχνης... Η σκανδιναβική τέχνη είναι επίφοβη. Έχει ατμόσφαιρα και δουλεύει μάλλον πάνω στην αίσθηση της ατμόσφαιρας παρά πάνω στην λογική κατανόηση... Αντίθετα από την λατινική τέχνη, που στηρίζεται στην τάξη και τη συμμετρία, η σκανδιναβική τέχνη δεν ενδιαφέρεται ούτε για την τάξη ούτε για τη συμμετρία».

Μέσα από την έρευνα αυτή ο Γιόρν διέκρινε τελικά τρεις βασικές δομές στον συνολικό ευρωπαϊκό πολιτισμό: τη σκανδιναβική, που αναφέρεται στην παράδοση των βόρειων λαών, τη λατινική και τη ρωσοβυζαντινή ή ελληνοβυζαντινή, όπως τις ονομάζει στην τριλεκτική μελέτη του. Έτσι, απαντώντας ήδη από το 1964 «σ' εκείνους που ονειρεύονται μια Ενωμένη Ευρώπη κατ' εικόνα της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας», αντέτεινε ένα «καταστασιακό» παιχνίδι μεταξύ των τριών αυτών θεμελιωδών και απερίσταλτων δομών, με βάση μια νέα μέθοδο, την Τριλεκτική, την οποία συνέλαβε ως ξεπέρασμα τόσο της κλασικής εγγελιανής διαλεκτικής όσο και της φαινομενολο-

γίας, προτείνοντάς την ως δίοδο προς έναν ανώτερο πολιτισμό, ολοκληρώνοντας έτσι έναν βαθύτατο φιλοσοφικό αναπροσανατολισμό, που διαφαίνεται ήδη στα κείμενα που συγκεντρώνονται στο παρόν βιβλίο —και υποστηρίζουμε θερμά ότι αυτή την μάλλον παραγνωρισμένη προσπάθειά του οφείλουμε να την ξαναμελετήσουμε πάρα πολύ σοβαρά, αν θέλουμε να δώσουμε μια αληθινά σύγχρονη και ουσιαστική απάντηση στα προβλήματα που, πολύ ορατά πλέον, μας θέτουν η «ευρωπαϊκή ολοκλήρωση», η «παγκοσμιοποίηση» και οι εθνικιστικές αντιδράσεις.

Παρά την αυξανόμενη αναγνώρισή του κατά τη δεκαετία του 1960 από τον κόσμο της επίσημης τέχνης, ο Γιόρν αρνείται κατηγορηματικά να συμπράξει μαζί του. Δεν δέχεται το Βραβείο Eckersberg, που αποτελεί τη μεγαλύτερη αναγνώριση για τους δανούς καλλιτέχνες, απορρίπτει το βραβείο του Μουσείου Γκουγκενχάιμ<sup>9</sup> και αρνείται να συμμετάσχει σε μια σειρά από εκθέσεις, μεταξύ των οποίων και η Μπιενάλε της Βιέννης το 1962. Απεναντίας, υποστηρίζει κάποιους φτωχούς και άσημους καλλιτέχνες της πατρίδας του, άλλοτε επειδή πιστεύει στο ταλέντο τους κι άλλοτε απλά επειδή γνώρισε κι ο ίδιος, στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, τη φτώχεια.

Από το 1966 ως το 1970 δουλεύει κυρίως το χρώμα. Το 1968 συμμετέχει στο «Διεθνές Πολιτιστικό Συνέδριο» στην Κούβα, όπου, αντί να πάρει μέρος στις συζητήσεις, προτιμά να ζωγραφίσει τους τοίχους ενός μεγάλου δημόσιου κτιρίου. Προς το τέλος της ζωής του, ασχολείται με τη γλυπτική σε μάρμαρο και χαλκό και συγγράφει ένα δίτομο βιβλίο για τον γότθο ηγεμόνα Θεοδώριχο, συγκρίνοντας μύθους και ιστορικά γεγονότα απ' όλη την Ευρώπη.

Πεθαίνει το 1973 στο Άαρχους.

Γιάννης Δ. Ιωαννίδης, άνοιξη 2001

9. Στις 15 Ιανουαρίου του 1964, στέλνει στον Χάρυ Γκουγκενχάιμ το ακόλουθο τηλεγράφημα: «Στο διάολο εσύ και τα λεφτά σου μπάσταρδε. ΣΤΟΠ. Αρνούμαι το βραβείο. ΣΤΟΠ. Δεν το ζήτησα ποτέ. ΣΤΟΠ. Με ποταπότητα ανακατεύεις τον καλλιτέχνη παρά τη θέλησή του με τη διαφήμισή σου. ΣΤΟΠ. Απαιτώ δημόσια διαβεβαίωση ότι δεν έχω συμμετάσχει στο γελοίο παιχνίδι σου». (περιλαμβάνεται στο Guy Debord, *Correspondance*, ο.π.).





**Άσγκερ Γιορν  
(1914-1973)**

Εμπνευσμένος και πολυτάλαντος καλλιτέχνης, ψυχή πρωτοποριακών ομάδων των Μεταπολεμικών χρόνων, όπως η COBRA, το Διεθνές Κίνημα για ένα Φαντασικό Μπάουχαους και η Καταστασιακή Διεθνής, φιλόσοφος και εραστής της ζωής και του ταξιδιού, διεθνιστής αγωνιστής με την ευγενέστερη σημασία του όρου και λάτρης των παραδόσεων του γενέθλιου τόπου του, που τις μελέτησε καταλήγοντας σε συναρπαστικά συμπεράσματα για το παρόν και το μέλλον της Ευρώπης, ο Γιόρν συνεισέφερε αποφασιστικά στη μετεστραμμένη ζωγραφική και την ενιαία πολεοδομία, δημιούργησε την καταστασιακή τοπολογία, την γενική καταστασιολογία και την τριλεκτική μέθοδο, έφτιαξε μαζί με τον Γκυ Ντεμπόρ δύο μοναδικά πειραματικά βιβλία, έγραψε εκατοντάδες ριζοσπαστικά δοκίμια αισθητικής καταφέροντας αποφασιστικά χτυπήματα στις ακαδημαϊκές συλλήψεις της, υπήρξε ο πληθωρικότερος στον κόσμο κεραμίστας, ανανέωσε μαζί με τον Πιερ Βέμεερ την τέχνη των ταπισερί αναζωογονώντας τις θεματικές της σκανδιναβικής κουλτούρας, δούλεψε σε στενή πάντα επαφή με καλλιτέχνες από τον χώρο της αρχιτεκτονικής και της λογοτεχνίας (από τους οποίους θα ξεχωρίσουμε τον μεγάλο δανό συγγραφέα και φίλο του Α. Schade) και, φυσικά, δεν σταμάτησε ποτέ να ζωγραφίζει.

Το *Περί Μορφής*, ύμνος αλλά ταυτόχρονα και βαθιά συστηματική έρευνα της πεμπτουσίας της Τέχνης, είναι αυτό ακριβώς που υπόσχεται: η σκιαγραφία μίας μεθοδολογίας των τεχνών από έναν φλογερό καλλιτέχνη, στην προσπάθειά του ν' απαντήσει όσο πιο έγκαιρα και πειστικά γινόταν σ' ένα ερώτημα που παραμένει απολύτως επίκαιρο και είναι ίσως σήμερα ακόμα πιο φλέγον από τότε: ποια είναι η θέση των τεχνών και η παιδεία που πρέπει να λαμβάνει ο καλλιτέχνης την εποχή της μηχανής;

## Μελέτες στις Νησίδες

• Χάννα Άρεντ	Άνθρωποι σε ζοφερούς καιρούς (Λούξεμπουργκ, Μπένγιαμιν, Μπρεχτ)
• Πωλ Βιρλιό	Η πληροφορική βόμβα Η διαδικασία της σιωπής Καθαρός πόλεμος
• Ιβάν Ίλλιτς	Για τις ανάγκες του ανθρώπου σήμερα
• Νόρμαν Κον	Αγώνες για την έλευση της Χιλιετούς Βασιλείας του Θεού: Επαναστάτες χιλιαστές και μυστικιστές αναρχικοί του Μεσαίωνα
• Κρίστοφερ Λας	Η κουλτούρα του ναρκισσισμού
• Ζιλ Λιποβετσάκι	Η εποχή του κενού
• Χέρμπερτ Μαρκουζέ	Η αισθητική διάσταση (επίμετρο: Ντάγκλας Κέλνερ).
• Λιούις Μάμφορντ	Η ιστορία των ουτοπιών Τέχνη και τεχνική Οι μεταμορφώσεις του ανθρώπου
• Λ. Μάμφορντ, Ζ. Ελλύλ, Λ. Γουάιτ, Ε. Σβαρτς	Η φωτιά του Προμηθέα: δοκίμια για τον σύγχρονο τεχνολογικό πολιτισμό
• Μαρία-Λουίζα Μπερνέρι	Περιήγηση στην Ουτοπία
• Μάρτιν Μπούμπερ	Μονοπάτια στην Ουτοπία Εγώ και εσύ
• Γιάκομπ Μπούρκχαρντ	Σκέψεις για την παγκόσμια ιστορία
• Πάτρικ Μπράντλιντζερ	Άρτος και θεάματα. Η μαζική κουλτούρα ως κοινωνική παρακαμψή
• Τζέρι Μπράουν	Η άλλη Αμερική
• Ζαν Μπωντριγιάρ	Η καταναλωτική κοινωνία Συνθήματα
• Γκυ Ντεμπόρ	Παρατηρήσεις για την δολοφονία του Ζεράρ Λεμποβισί
• Καρλ Πολάνυι	Ο μεγάλος μετασχηματισμός
• Νταϊήβιντ Ρήσμαν	Το μοναχικό πλήθος
• Ε. Π. Τόμσον	Χρόνος, εργασιακή πειθαρχία και βιομηχανικός καπιταλισμός
• Τσβετάν Τόντοροφ	Απέναντι στο ακραίο
• Μαρκ Φερρό	Από τα σοβιέτ στον γραφειοκρατικό κομμουνισμό Η ιστορία υπό επιτήρηση
• Εύα Φοργκάς	Μπάουχαους: ιδέες και πραγματικότητα

### Τα έργα του Φρ. Νίτσε σε καινούργιες μεταφράσεις του Ζήση Σαρίκα

Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα  
Πέρα από το καλό και το κακό  
Το λυκόφως των ειδώλων, Αντίχριστος, Ίδε ο άνθρωπος  
Γενεαλογία της ηθικής  
Η γέννηση της τραγωδίας  
Η θέληση για δύναμη



Τι λόγο έχουν οι καλλιτέχνες, οι πιο ελεύθεροι και ανεξάρτητοι άνθρωποι της κοινωνίας, άνθρωποι που ζουν «σαν τα κρίνα του αγρού» να συναθροίζονται, να οργανώνονται και να καταπιάνονται με θεωρητικές συζητήσεις;

«Καλλιτέχνη, μη μιλάς· δημιούργησε!». Τα λόγια αυτά τα έχουμε ακούσει συχνά από ανθρώπους που δήλωναν αρμόδιοι να μιλούν, να σκέφτονται και να ενεργούν για λογαριασμό μας: πολιτικούς, διανοούμενους, βιομήχανους, καθηγητές, τεχνοκρίτες και άλλους. Και πάντα μας πρόδιδαν.

Δημιουργώ, σκέφτομαι και μιλώ. Αλλά οι σκέψεις δεν βγαίνουν από το στόμα. Ολόκληρο το κορμί του ανθρώπου σκέφτεται, ολόκληρο το σώμα του μιλάει. Μιλάμε με τις χειρονομίες και με τη γλώσσα και, όπως ακριβώς ο χορευτής ή ο μουσικός, έτσι και ο ζωγράφος μιλάει με χειρονομίες που αποτυπώνει σε ένα υλικό ανεξάρτητο από τον εαυτό του. Αυτήν ακριβώς τη μετάδοση της χειρονομίας ονομάζουμε εικαστική δημιουργία. Ο καλλιτέχνης της δικής μας γλώσσας μπορεί να εκφραστεί ως εξής: «Δεν ψάχνω, δεν βρίσκω· δημιουργώ».

Η εξήγηση αυτή υποδηλώνει ότι ο καλλιτέχνης δεν έχει ανάγκη να εκφραστεί σε γλώσσα άλλη από τη γλώσσα της τέχνης του. Δείχνει, ακόμα, ότι κάθε θεωρητική απόπειρα την θεωρεί χάσιμο χρόνου και ενέργειας. Ο λόγος για τον οποίο ο καλλιτέχνης υποχρεώνεται σήμερα να πάρει τον λόγο, δεν είναι ότι το κοινό απαιτεί μία λογοτεχνική ερμηνεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά ότι το κοινό εισπράττει πάντα εσφαλμένες ερμηνείες της.

Οι τεχνοκρίτες, που ισχυρίζονται πως η ζωγραφική δεν μπορεί να ερμηνευτεί με μουσικούς όρους, δεν δείχνουν να έχουν πρόβλημα που ερμηνεύουν τη μουσική και τη ζωγραφική με φιλολογικούς όρους. Η κριτική δικαιολογεί την ύπαρξη της με το ότι υπάρχει. Καταγγέλλουμε τον παραλογισμό αυτό, όχι για να σταματήσουμε την κριτική της τέχνης, ούτε για να πάρουμε τη θέση της, αλλά για να προφυλαχτούμε από ορισμένες πρακτικές που προκαλούν σύγχυση και για να χαράξουμε τον δρόμο μας πάνω σε μία πιο ακριβή και χρήσιμη βάση.

Asger Jorn

Το βιβλίο αυτό του Άσγκερ Γιόρν είναι μία ανθολογία άρθρων του (που δημοσιεύτηκαν σε διάφορες γλώσσες μεταξύ 1952-1957)· εκδόθηκε από την Καταστασιακή Διεθνή (Internationale Situationniste) τον Ιούνιο του 1958.