

Αντί Εισαγωγής

Προς τη σφαιρική αισθητική και πολιτισμική θεώρηση – παρατήρηση για τη μεθοδολογία

Η έκδοση του παρόντος τόμου μετά από μακρόχρονη προετοιμασία και συγγραφική προσπάθεια απαντά σε περισσότερες ανάγκες και συνάμα έρχεται να καλύψει ένα σημαντικό κενό της βιβλιογραφίας σε θέματα θεωρίας και ιστορίας της τέχνης, και ειδικότερα της μοντέρνας. Τα κείμενα που συγκροτούν τον τόμο είναι δοκίμια, τα οποία αναφέρονται στη διερεύνηση σε βάθος της ζωής και του έργου, κατ' αρχήν, τριών μεγάλων καλλιτεχνών της πρωτοπορίας, του Στέρη, του Σκλάβου και του Τζιακομέττι, με κοινή αναφορά το Παρίσι του μοντερνισμού, της κριτικής και της ριζοσπαστικής απελευθερωτικής κοινωνικής, αισθητικής και καλλιτεχνικής δράσης. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, τα δοκίμια μελετούν τις κοινωνικές, ιδεολογικές, πολιτισμικές συνθήκες του μονοπωλιακού και στη συνέχεια του ύστερου καπιταλισμού στην πορεία του προς την παγκοσμιοποίηση, μέσα στις οποίες έζησαν και εργάστηκαν οι τρεις αυτοί πρωτοπόροι καλλιτέχνες, έτσι ώστε η διαδικασία μορφογένεσης να δοθεί με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια, «ως ιερογλυφικό της ιστορίας», όπως έλεγε ο Αντόρνο. Σε ένα τρίτο επίπεδο, η «παράταξη των δοκιμίων», για να χρησιμοποιήσουμε μια άλλη φράση του Αντόρνο, που συνιστά ο τόμος προσπαθεί να είναι συγχρόνως μία συστηματική μελέτη της ιστορίας της μοντέρνας τέχνης, δεδομένων των αναφορών, των διαπλοκών και των αλληλοδράσεων της θεματικής και της πρακτικής αυτών των τριών καλλιτεχνών με την τέχνη της εποχής τους, λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι η σύλληψη του έργου τους ξεκομμένα από αυτή είναι αδιανόητη, αδύνατη. Σε ένα τέταρτο επίπεδο, με μέσο πάντοτε το δοκίμιο, όπως έλεγε ο Λούκατς, δεδομένου ότι και αυτό το ίδιο αποτελεί μορφή –και μορφή στη μοντέρνα τέχνη σημαίνει πάντοτε κάτι, είναι δηλαδή περιεχόμενο– συζητούνται και διερευνούνται όλα τα θέματα «της ζωής και των μορφών», σύμφωνα πάντοτε με τον Λούκατς, όλα δηλαδή τα μεγάλα θέματα που ανέδειξε άμεσα ή έμμεσα η σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία. Πολύ συνοπτικά, αναφέρουμε την τραγικότητα της ύπαρξης μέσα στις

αλλοτριωμένες κοινωνίες του αναπτυγμένου και στη συνέχεια του ύστερου καπιταλισμού, την αφαίρεση στην οποία οδηγήθηκε εμμενώς ένα μεγάλο τμήμα της πρωτοπορίας, το μοντερνισμό που αναδείχθηκε από το 1907 σ' ένα πρόγραμμα κοινωνικής, καλλιτεχνικής ακόμη και ιδεολογικής πρακτικής, την κυρίαρχη κρίση του λόγου με την οποία συνδέθηκε στενά η περίφημη «πρόσδος», κατά κανόνα προκαλώντας την, και αρκετά άλλα.

Μέσα από αυτή τη διαδικασία μελέτης γίνεται συνάμα μία προσπάθεια κατανόησης μέσα από τη διαπραγμάτευση όλων αυτών των θεμάτων (και βέβαια αρκετών άλλων), ενός κρίσιμου όσο και καθοριστικού θέματος που προέκυψε στην πορεία της ιστορίας, αλλά που οι ρίζες του έχουν μεγάλο ιστορικό βάθος. Πρόκειται για την παγκοσμιοποίηση σε όλες τις αρνητικές και αλλοτριωτικές διαστάσεις της για το σύγχρονο άνθρωπο. Η παγκοσμιοποίηση αποτελεί την νέα «ολότητα», για να θυμηθούμε πάλι τον Λούκατς, ολότητα την οποία στόχευε συστηματικά η μοντέρνα τέχνη παρά και μέσα στην αποσπασματοποίησή της, ως απάντηση ακριβώς στην αποσπασματικότητα που δημιουργούσε το σύστημα, την αποσπασματικότητα του ανθρώπου που προκαλούσε (και που κατόρθωσε να δημιουργήσει με ένα γενικευμένο τρόπο και στο τέλος να επιβάλλει) η πρόσδος, η εξέλιξη, η διάλυση της οργανικότητας της κουλτούρας των οποίων ήταν απόρροια, σύμφωνα με τον Γκράμσι. Αυτή η ολότητα, όμως, περισσότερο υποθετική ή ακόμη και φανταστική της μοντέρνας τέχνης είναι σήμερα πραγματικότητα δημιουργημένη από την παγκοσμιοποιημένη οικονομία, αλλά με έναν αντεστραμμένο τρόπο. Η αντιστροφή (ή αναστροφή) που φοβόταν ο Μαρξ ότι θα δημιουργηθεί σε ιδεολογικό επίπεδο (και που ως ένα βαθμό πάντοτε δημιουργούνταν στον καπιταλισμό) σήμερα είναι γεγονός, σε πραγματικό όμως επίπεδο. Ποτέ στην ιστορία ο άνθρωπος και η κοινωνία δεν έχουν ζήσει πιο αρνητική, πιο καταθλιπτική, πιο αλλοτριωτική και πραγματοποιική κατάσταση απ' αυτή την οποία συνιστά η παγκοσμιοποίηση. Οπότε το νέο μεγάλο κεφάλαιο το οποίο πρέπει να γράψει η κοινωνική θεωρία και η αισθητική είναι «μοντέρνα τέχνη και παγκοσμιοποίηση» με τις αντιφάσεις, τις αντινομίες της –δε θα πρέπει να το ξεχνούμε αυτό– και ιδίως με την κρίση της, την οποία ζούμε τώρα και τις κρίσεις που αναπόφευκτα θα τη διαδεχτούν. Από την άποψη αυτή ο παρών τόμος ευελπιστούμε ότι αποτελεί μία μικρή εισαγωγή στο δύσκολο έργο που πρέπει οπωσδήποτε να συντελεστεί, αν θέλουμε να υπηρετήσουμε σωστά ως κοινωνικοί επιστήμονες τον άνθρωπο και όχι το σύστημα.

Από τη θεωρία πολιτισμού I και II στην κριτική θεωρία της μοντέρνας τέχνης

Μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός, τέχνη και κοινωνία, τέχνη και ιδεολογία, κουλτούρα και κοινωνία, τέχνη και διαπολιτισμικότητα είναι μερικά από τα βασικά θέματα της φιλοσοφικής και ειδικότερα της αισθητικής θεματικής που προσπαθούμε σταθερά να μελετήσουμε. Η προσπάθεια αυτή διαρκεί αρκετά χρόνια, λόγω της πολυπλοκότητας της προβληματικής με την οποία συνδέεται εκ των πραγμάτων, αλλά τείνει ν' αποκτήσει ένα συστηματικό πλέον χαρακτήρα. Σημαντικό βήμα για την προώθηση αυτής της ερευνητικής και επιστημονικής διαδικασίας αποτελεί η έκδοση της *θεωρίας πολιτισμού*, τ. I, Ψηφίδα, 2004, σελ. 568 και τ. II, Ψηφίδα, 2005, σελ. 523 (μεγάλου μεγέθους). Το βιβλίο αυτό περιλαμβάνει μερικά παλαιότερα κείμενά μας διορθωμένα και συμπληρωμένα, καθώς και ένα νέο κείμενο με τίτλο «Παγκοσμιοποίηση και πολιτισμός» (εκατό περίπου σελ.). Σήμερα συνεχίζουμε την ερευνητική αυτή προσπάθειά μας σε δύο βασικούς άξονες: «Παγκοσμιοποίηση και τέχνη», «Παγκοσμιοποίηση και πολιτισμός», με στόχο την οργάνωση σεμιναρίων, συνεδρίων, τη συγγραφή άρθρων και μελετών. Η διάδοση στα τελευταία χρόνια της προβληματικής για την παγκοσμιοποίηση, λειτουργεί πολύ συχνά αποπροσανατολιστικά και φετιχιστικά. Εμείς, όμως, επιμένοντας και αναδεικνύοντας πάντοτε κριτικά τα μεθοδολογικά προβλήματα των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών στο σύγχρονο παγκοσμιοποιημένο καπιταλιστικό κόσμο, προσανατολιζόμαστε στην επικαιροποίηση του ουμανιστή Μαρξ, και αφετέρου στην προώθηση της συστηματικής μεταφιλοσοφικής σκέψης καθώς και της μετακριτικής προσέγγισης της παγκοσμιοποίησης, με αναφορά πάντοτε στον άνθρωπο.

Έτσι, μέσα από την πολύπλοκη αυτή διαδικασία έρευνας, διδασκαλίας, συγγραφής των κειμένων μας, εργαζόμαστε με μέθοδο και σύστημα για την επεξεργασία μιας σύγχρονης σφαιρικής αισθητικής και το ίδιο σφαιρικής πολιτισμικής θεώρησης. Σε κάθε δε περίπτωση προσεγγίζουμε την παγκοσμιοποίηση ως σύγχρονο πολιτισμικό φαινόμενο και όχι ξεκομμένα, θεωρώντας το ως οικονομικό (και στην καλύτερη περίπτωση και ως κοινωνικό), σύμφωνα με τα κλισέ της σύγχρονης ενιαίας σκέψης (*pensée unique*). Θεωρούμε δε ως σημαντικό βήμα στην όλη αυτή προσπάθεια την έκδοση του παρόντος τόμου.

Η επιστημολογική σημασία της ιστορίας της μοντέρνας τέχνης

Η έρευνα την οποία διεξάγουμε με συστηματικό τρόπο από την αρχή της δεκαετίας του 1980 σχετικά με την ιστορία και τη θεωρία της μοντέρνας τέχνης έχει περάσει από πολλές φάσεις, τις οποίες εκθέτουμε εδώ σχηματικά, αλλά η προσέγγισή μας ήταν πάντοτε ενιαία, ιστορική και θεωρητική. Για εμάς είναι αδιανόητη η σύλληψη της ιστορίας της μοντέρνας τέχνης μακριά από το θεωρητικό πλαίσιο της εποχής, τις θεωρητικές συζητήσεις με τις οποίες αυτή συνδέθηκε κτλ. Όπως έχουμε δείξει με τα κείμενά μας, η ιστορία της μη συμπόρευσης της θεωρίας με την τέχνη δεν υπάρχει. Συγχρόνως, η θεωρία της μοντέρνας τέχνης χωρίς την ιστορία της δεν έχει νόημα. Είναι ένα σαθρό οικοδόμημα.

Η θεωρία (ή η φιλοσοφία της μοντέρνας τέχνης) είναι βέβαια μία δύσκολη υπόθεση¹, και, ιστορικά εξετάζοντας το θέμα, ήταν πάντοτε δύσκολη. Παραμένει, εξάλλου, το ίδιο δύσκολη η συγκρότησή της και *a posteriori*, καθόσον η ιστορική και η νεώτερη μοντέρνα τέχνη δεν υπάρχουν πλέον. Εδώ, βέβαια, ανακύπτει και το ερώτημα: Ποιο το ενδιαφέρον αυτής της *a posteriori* συγκρότησης; Αυτό είναι μόνο θεωρητικό; Αλλά ας αποσαφηνίσουμε καλύτερα τα πράγματα όσον αφορά πιο συγκεκριμένα τους Στέρη, Σκλάβο, Τζιακομέτι.

Το παράδειγμα² του Στέρη

Στο μέρος αυτό του κειμένου προσπαθούμε να φωτίσουμε τις ενδότερες πτυχές της προσωπικότητας και του έργου αυτού του πολύ σημαντικού καλλιτέχνη της πρωτοπορίας του μεσοπολέμου στη χώρα μας. Ο ζωγράφος Στέρης εισήγαγε πολλές καινοτομίες τόσο ως προς τη χρήση των υλικών όσο και προς τις τεχνικές και τα μέσα, αλλά το μεγάλο πρόβλημα ήταν η μη ολοκλήρωση των καινοτομιών αυτών. Αιτίες: το εχθρικό περιβάλλον, οι ανώριμες ακόμη συνθήκες της βρισκόμενης μακριά από το μοντερνισμό Ελλάδας κτλ. Για το λόγο αυτό, ο Στέρης έφυγε στο εξωτερικό, πρώτα στη Γαλλία (1936) και στη συνέχεια στην Αμερική (1938), όπου έμεινε για πάντα, εγκαταλείποντας συγχρόνως τις επιταγές της πρωτοπορίας. Η τέχνη του άλλαξε ριζικά και μετατράπηκε σε μία παραδοσιακή λίγο πολύ ζωγραφική. Το μοντέρνο εγχείρημά του, όμως, του μεσοπολέμου στην Ελλάδα ήταν και παραμένει μοναδικό, καθόσον εκτός από τα σημαντικά αισθητικά επιτεύγματά του, τον πρωτότυπο κολορισμό του με σημαντικές αισθητικές προεκτάσεις μάλιστα, ανέδειξε την τραγική διάσταση της

πρωτοπόρας ζωγραφικής πρακτικής του σε πρωταρχική. Κανείς, βέβαια, δεν μπορεί να προδικάσει με ακρίβεια την εξέλιξη που θα είχε, αν δεν συναντούσε ένα τόσο εχθρικό περιβάλλον, κυρίως από την πλευρά του Παπαντωνίου, και παραμένοντας έτσι στη χώρα μας εργαζόταν χωρίς εμπόδια, παρεμβάσεις και καταναγκασμούς.

Το καλοκαίρι του 1994 οργανώθηκε μία έκθεση για τον Γεράσιμο Στέρη στο Πυργί Κεφαλληνίας, γενέτειρα του καλλιτέχνη, στο πλαίσιο της οποίας προσκλήθηκαν από τον πολιτιστικό σύλλογο της περιοχής, που διοργάνωσε την έκθεση, να μιλήσω για τον καλλιτέχνη και το έργο του. Αυτή η πρόσκληση ήταν συγχρόνως και πολλαπλή πρόκληση. Αν και οπαδός της πολιτιστικής αποκέντρωσης, δεν μπορούσα να αντιληφθώ τι σήμαινε διάλεξη σε αίθουσα ενός μισοεγκαταλειμμένου χωριού. Έχοντας συνηθίσει χρόνια τώρα το φοιτητικό κοινό ή το κοινό των συνεδρίων, για πρώτη φορά θα ερχόμουν σε επαφή μ' ένα απροσδιόριστο λίγο πολύ κοινό, γεγονός που μου δημιουργούσε άγχος. Από την άλλη πλευρά, η άμεση επαφή με τον Στέρη και το έργο του ήταν πολύ ελκυστική υπόθεση, αν και για πρώτη φορά καταπιανόμουν συστηματικά με αυτόν. Και λέγω συστηματικά, γιατί μετά τη μεγάλη έκθεση έργων του που οργάνωσε το Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τράπεζας στο Μέγαρο Μελά το 1992, μου δόθηκε η ευκαιρία να κάνω μερικά μαθήματα σε μια σχολή γραφικών τεχνών που εργαζόμουν εκείνη την περίοδο, παράλληλα με το Πανεπιστήμιο.

Το άγχος όμως μερικές φορές και κάτω από ορισμένες συνθήκες είναι δημιουργικό, διαπίστωση που επαληθεύτηκε και στην περίπτωση της συνάντησής μου με το έργο του Στέρη. Βέβαια για μένα διάλεξη σημαίνει ότι πρέπει να δώσεις με συνοπτικό τρόπο όλα εκείνα τα στοιχεία που έχει ανάγκη ο ακροατής για να σχηματίσει μια εικόνα, όσο το δυνατόν ολοκληρωμένη, για το συγκεκριμένο θέμα. Αυτό κατέστη δυνατό σε ένα μεγάλο βαθμό και χωρίς μάλιστα να κουραστεί ή να βαρεθεί το ακροατήριο, το οποίο στην πλειοψηφία του δεν ήταν συνηθισμένο να καταπιέζεται από καθηγητές. Αφού λοιπόν ολοκλήρωσα το βασικό μέρος της διάλεξης, επακολούθησε πολύ ζωνηρή συζήτηση, κάτι που επεδίωκα για να αποφευχθεί η από καθ' έδρας διδασκαλία. (Τη συζήτηση, βέβαια, αυτή που επακολούθησε, ως ένα βαθμό την είχα νοητά προσχεδιάσει). Το κοινό ήταν αρκετά υψηλού επιπέδου: υπήρχαν κριτικοί τέχνης, καλλιτέχνες, υποψήφιοι διδάκτορες, καθώς και πολλοί άλλοι που είχαν κάποιο επίπεδο γνώσεων. Πριν από όλα, όμως, υπήρχε το ενδιαφέρον στο κοινό για να μάθει τι ήταν ο Στέρης. Οπότε η συζήτηση που επακολούθησε ήταν πολύ ζωνηρή, πλούσια σε επιχειρήματα και αντεπιχειρήματα και, χωρίς να εκφυλιστεί, κράτησε

ώρες. Πολύ περιληπτικά μπορούμε να πούμε ότι η εμπειρία αυτή ήταν μοναδική και αφάνταστα δημιουργική για μένα, παρά την ένταση που πέρασα όλον τον προηγούμενο καιρό. Ένταση που προκλήθηκε από τους ψυχικούς και ψυχολογικούς όρους της προετοιμασίας, αλλά και από τη συνειδητοποίηση της σημασίας του έργου του Στέρν και των προβλημάτων που αυτό θέτει με τη μία ή την άλλη μορφή. Η συνειδητοποίηση αυτή οφείλεται συγχρόνως και στην αντανάκλαση των εντάσεων ή ακόμη και των αξεπέραστων αντιθέσεων αυτού του έργου στη συνείδησή μου, εντάσεις και αντιθέσεις με τις οποίες για πρώτη φορά ερχόμουν σε μια αμεσότερη επαφή. Από την άλλη, για την αισθητική ισχύει η αρχή: αν δεν μπει μέσα στο έργο και μέσα στη λογική ενός καλλιτέχνη, δεν μπορείς να κάνεις οποιαδήποτε θεωρητικοποίηση. Αυτή, όμως, η κατάδυση είναι μία επίπονη διαδικασία, προϋποθέτει πλήρη συγκέντρωση και αφοσίωση στο υπό διερεύνηση έργο και, κατά κανόνα, οδηγεί σε νέες θεωρητικοποιήσεις, τις οποίες στην αρχή ούτε καν διαισθητικά πολλές φορές δεν μπορεί να υποπτευθεί ο ερευνητής. Και η θέση αυτή επαληθεύθηκε πάλι από τη μελέτη για τον Στέρν, όπως είχε συμβεί και με τη μελέτη μας για τον Σκλάβο και τον Τζακομέτι. Στην προκειμένη περίπτωση, η έρευνά μας ανέδειξε, και μάλιστα μ' έναν προκλητικό θα λέγαμε τρόπο, το θέμα της *ανολοκλήρωσης* του έργου του Στέρν, οπότε και η διάλεξη επικεντρώθηκε αναπόφευκτα στην ανάδειξη της θεματικής της ανολοκλήρωσης, θεματική που από τη φύση της έχει ευρύτερες διαστάσεις. Το πιο μυημένο κοινό εξεπλάγη κάπως από τη σταθερότητα των θέσεων και της ανάλυσής μας, αλλά η συζήτηση που επακολούθησε μπορούμε να πούμε ότι επιβεβαίωσε την επιχειρηματολογία μας. Δεν έμενε παρά, μέσω της διδασκαλίας στο Πανεπιστήμιο, να ξαναρχίσουμε τη διαδικασία από την αρχή, να θέσουμε υπό αμφισβήτηση την αρχική υπόθεση εργασίας και να διερευνήσουμε το όλο θέμα από και προς κάθε κατεύθυνση, χωρίς προκατασκευασμένα σχήματα. Πράγματι στο εξάμηνο που ακολούθησε, στο πλαίσιο του μαθήματός μας *θέματα αισθητικής και θεωρίας της τέχνης*, αρχίσαμε πάλι από την αρχή τη διερεύνηση, επεκτείνοντάς την και σε θέματα κοινωνιολογίας της γνώσης, της τέχνης και της κουλτούρας, με απώτερο στόχο μια πληρέστερη θεωρητικοποίηση του Στέρν. Όμως, ως έμμονη ιδέα, το θέμα της ανολοκλήρωσης, μορφικής και αισθητικής, του Στέρν παραμένει ακέραιο· οπότε σκεφθήκαμε στη συνέχεια ν' αποπειραθούμε μια διαφορετική μεθοδολογία.

Απομαγνητοφωνήσαμε λοιπόν τις κασέτες της διάλεξης και αρχίσαμε να δουλεύουμε σιγά σιγά το κείμενο, το οποίο με την ενσωμάτωση πολλών από τις αρχικές σημειώσεις άρχισε να διευρύνεται. Διατηρήσαμε την αρχική δομή της

διάλεξης, η οποία θεωρούμε ότι ανταποκρίνεται στις βασικές κατευθύνσεις της προβληματικής μας. Στη συνέχεια, αναπτύξαμε περισσότερο διάφορα σημεία της, έτσι ώστε ο αναγνώστης να κατορθώσει να γνωρίσει όσο το δυνατόν καλύτερα τον Γ. Στέρν και το έργο του, προσεγγίζοντάς το από πολλές πλευρές συγχρόνως: ιστορία της τέχνης, ιστορία του πολιτισμού, κοινωνιολογία της τέχνης και της κουλτούρας, αισθητική, πολιτισμική θεωρία κτλ. Η διαδικασία που ακολουθήσαμε μοιάζει με τη μεθοδολογία του *work in progress*: διαδοχικές συμπληρώσεις και διορθώσεις, ακόμη και γραφές τμημάτων, εκτενής χρήση υποσημειώσεων και όσο το δυνατόν περισσότερες αναφορές, με στόχο την πληρέστερη επεξεργασία του κειμένου συνολικά (αν και οι στιλιστικές επεξεργασίες καθαυτές ελάχιστα μας ενδιαφέρουν), και, βέβαια, το προχώρημα της ανάλυσης σε βάθος, καθώς και η διαρκής συμπλήρωσή της, με στόχο την επίτευξη της ολιστικής προσέγγισης του υπό έρευνα έργου. Συγχρόνως, στόχος μας ήταν η ολιστική σύλληψη και επεξεργασία του κειμένου, στόχος που επιτυγχάνεται βέβαια δύσκολα. Εξάλλου, δεν υπάρχει άλλη μέθοδος για τη σύλληψη της ολότητας του υπό διερεύνηση έργου. Η μορφή του κειμένου που μας ενδιαφέρει (όπως πάντα), δεδομένου ότι η μορφή αυτή –στη συνέχεια πάντοτε του νεαρού Λούκατς– είναι το θέμα (ή θέμα), είναι αυτή του δοκιμίου; Για το λόγο αυτό, επιβάλλονται οι αντιστοιχίες ή οι ανάλογες θεματοποιήσεις, κάτι που προσπαθήσαμε να κάνουμε και όσον αφορά τον Στέρν. Γενικότερα δε, αισθητική σημαίνει γράφω δοκίμια και η αισθητική συγκεκριμενοποιείται (σύμφωνα με τους Λούκατς, Μπένζαμιν, Αντόρνο, Γκολντμάν) μέσω δοκιμίων, γιατί μόνον έτσι μπορεί να γίνει δυνατή η σύλληψη της ολότητας του έργου ενός καλλιτέχνη ή ενός καλλιτεχνικού ρεύματος, όσο παράδοση και αν φαίνεται αυτή η θέση. Και αυτό γιατί, σύμφωνα με τον Αντόρνο, ο μοντερνισμός ταυτίστηκε με την παραδοξότητα, μερικές φορές και την πιο ακραία. Ολιστική μέθοδος προσέγγισης, μέσω της μορφής του δοκιμίου: αυτή είναι η πιο προχωρημένη μεθοδολογία σήμερα, στο βαθμό που μόνον έτσι επιτυγχάνεται η διαλεκτική σύνδεση του γενικού με το μερικό σε όλη τη θεωρητικοποίηση και καταδεικνύονται οι σύνδεσμοι του ιδιόμορφου μερικού με το γενικό, ακόμη και στην περίπτωση της πιο ακραίας αποσπασματοποίησης³. Και η αποσπασματοποίηση είναι μια γενική, ολική κατάσταση στο έργο του Στέρν.

Όμως, το δοκίμιο ως μορφή, εκτός από τα πολλά και συγκριτικά θετικά στοιχεία του, έχει το αρνητικό ότι δεν μπορεί να αποφύγει τις επαναλήψεις (βέβαια όσο λιγότερες είναι αυτές τόσο το καλύτερο). Στην προκειμένη περίπτωση, η μορφή του δοκιμίου ως μια κατεξοχήν πειραματική και ερευνητική μορφή

γραφής ταιριάζει άριστα στον βαθύτατα πειραματικό και ερευνητικό χαρακτήρα του έργου του Στέρη. Και μ' αυτήν την έννοια, η αισθητική προσέγγιση αυτού του έργου δεν έχει να φοβηθεί τίποτα από τις πιθανές επαναλήψεις. Ακόμη περισσότερο: μέσω της επανάληψης μερικών εννοιών-αναφορών που ανέδειξε ο καλλιτέχνης με τη μη συστηματική (και ως εκ τούτου μη συστηματοποιήσιμη) καλλιτεχνική πρακτική του, η αισθητική αναδεικνύει τον σειραϊκό και τον παρατακτικό χαρακτήρα των μορφοποιήσεών του. Όμως, η σειρά και η παράταξη είναι δυο καταστάσεις-κλειδιά για όλη τη μοντέρνα δημιουργία, γενικότερα. Και ο Στέρης δεν ξέφυγε από αυτόν τον κανόνα, οπότε πρέπει πριν από όλα να αναδειχθεί ακριβώς η μοντέρνα φύση του όλου εγχειρήματός του, χωρίς να διαγραφούν από την αισθητική οι διάφορες επαναληπτικές χρήσεις θεμάτων, σχημάτων, μοτίβων κτλ., που ενυπάρχουν στο έργο του.

Το κείμενό μας, λοιπόν, μέσα από τις πολλαπλές περιπέτειες της επεξεργασίας του συναρθρώνεται γύρω από αυτές τις έννοιες, αλλά κυρίως προσπαθεί να αναδείξει την ιδιαιτερότητα, τις εισφορές, τις παλινδρομήσεις του Στέρη, μέσω της συνάρθρωσης του κειμένου σε μικρά κεφάλαια, τα οποία αντιστοιχούν σε καταστάσεις-μοτίβα (που απορρέουν ή συνδέονται στενά με τη βαθύτερη δομή του έργου και της πρωτοπόρας πρακτικής του καλλιτέχνη), μ' έναν τρόπο μη υποτακτικό και μη ιεραρχικό, σύμφωνα με τη βασικότερη ίσως αρχή της αντορνικής αισθητικής, η οποία συμπυκνώνεται στη περίφημη φράση του Αντόρνο, «η σκέψη σε μοντέλα». Η επεξεργασία όμως αυτή, ήταν μια διαρκής κίνηση μετ' εμποδίων: Έπρεπε να υπερβληθούν διαδοχικά οι ποικίλες αντινομίες του Στέρη, να μην ισοπεδωθούν οι προκλήσεις του, να μην υποτιμηθεί το στοίχημά του με την τέχνη και τη ζωή. Κυρίως, όμως, η διαρκής και η εμμενής προσπάθεια επεξεργασίας και ολοκλήρωσης του κειμένου δεν μπορούσε, και τελικά δεν μπόρεσε να υπερβεί τον ανολοκλήρωτο χαρακτήρα της μοντέρνας δημιουργίας του Στέρη. Έτσι, είναι ευνόητο ότι η μορφή που απέκτησε τελικά το κείμενό μας διαπερνάται από την ανολοκλήρωση. Αλλά μήπως ήταν δυνατόν να γίνει διαφορετικά; Είναι δυνατόν η αισθητική στη μορφική και αισθητική ανολοκλήρωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας να απαντήσει με κειμενική ολοκλήρωση χάριν του όποιου σχολαστικισμού ή και της όποιας προκατασκευασμένης (φορμαλισμός) θεωρίας, χωρίς να σκοτώσει τη μοναδική ψυχική και ποιητική διάσταση αυτής της δημιουργίας;

Σε κάθε περίπτωση η αισθητική του Στέρη, όπως αυτή συγκροτήθηκε μέσα από το έργο του, όχι μόνον άντεξε στις απαιτήσεις της συστηματικής διερεύνησής της με βάση τις αρχές της μοντέρνας αισθητικής, όπως αυτές έχουν θεω-

ρητικοποιηθεί κυρίως από τον Αντόρνο, αλλά και αναδεικνύεται μέσω αυτής σε όλη τη μεγαλοπρέπιά της. Και, συγχρόνως, αυτή η διπλή έρευνα: του έργου του Στέρν και η διερεύνησή του μέσω, κυρίως, του έργου του Αντόρνο, έδειξε την κρισιμότητά της ως δημιουργίας, την κρισιμότητα των ερωτημάτων που έθεσε –και συνεχίζει να θέτει– στο σύγχρονο άνθρωπο. Το αισθητικό μοντέλο του Αντόρνο⁴ –σύνθετη θεωρητικοποίηση των εμπειριών της μοντέρνας τέχνης, όπως έχουμε ήδη επισημάνει– βρήκε στο έργο του Στέρν ένα πρόσφορο έδαφος για να δείξει τα αδιαφιλονίκητα θετικά στοιχεία του για την κατανόηση της μοντέρνας δημιουργίας, αλλά και πιο συγκεκριμένα του ριζοσπαστικού έργου ενός καλλιτέχνη της ελληνικής πρωτοπορίας. Επιπλέον, το θέμα της μορφικής και αισθητικής ανολοκλήρωσης⁵ που αναδεικνύει ο Στέρνς, με έναν μεγαλειώδη όσο και αγωνιακό έως και τραγικό τρόπο, είναι ένα από τα μέγιστα προβλήματα της μοντέρνας τέχνης και αισθητικής.

Το παράδειγμα του Σκλάβου

Στο κείμενο αυτό προσπαθούμε να διερευνήσουμε τις σχέσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας με τη σύγχρονη κοινωνία, προσδίδοντας το απαιτούμενο ιστορικό βάθος στην έρευνα, μέσα από τη μελέτη του έργου του μεγάλου μοντέρνου γλύπτη Γ. Σκλάβου. Η προβληματική μας προσπαθεί να συνδέσει το ειδικό με το γενικό και αντίστροφα, στην προσπάθειά μας να φωτίσουμε όλες τις πτυχές της μοντέρνας καλλιτεχνικής δημιουργίας, τη βαθύτερη ουσία της τραγικής θεώρησης και των ορίων της. Ο Σκλάβος, εξάλλου, ενδείκνυται για μια αισθητική θεωρητικοποίηση: βίωσε τραγικά τις αντιφάσεις της σύγχρονης εποχής, της μοντέρνας δημιουργίας και πράξης.

Η αρνητικότητα του αισθητικού και του ιδεολογικού ριζοσπαστισμού του ήταν τέτοια που απέτρεψε κάθε προσπάθεια ιδεολογικής και αισθητικής εκμετάλλευσής του. Έτσι, η διερεύνηση του έργου και της ζωής του οδηγεί σε γενικότερα συμπεράσματα και σηματοδοτήσεις για τη δύσκολη πορεία της κοινωνίας και του ανθρώπου προς τη χειραφέτηση και την απελευθέρωση από την αλλοτρίωση και την πραγμοποίηση, καταστάσεις που η γενικότερη ανάπτυξη της κοινωνίας δεν σταμάτησε να παράγει και να επιβάλλει σε όλο το φάσμα των ανθρώπινων δραστηριοτήτων. Συνειδητοποιούμε δε τις επιπτώσεις της πρόδου, με το θάνατο του καλλιτέχνη στο Παρίσι το 1968, ενώ βρισκόταν σε περίοδο πλήρους δραστηριότητας.

Η μελέτη αυτή προσπάθησε να λάβει υπόψη της, εκτός εννοείται από τη σημασία και τις ιδιαιτερότητες του έργου του μεγάλου γλύπτη Γ. Σκλάβου –και κάθε καλλιτεχνικό έργο έχει τις δικές του–, μία γενικότερη προσέγγιση αρκετών σημαντικών θεμάτων, τα οποία συνδέονται με τη μοντέρνα και την αφηρημένη ειδικότερα τέχνη. Διαφορετικά, είναι βέβαιον ότι δεν είναι δυνατό να πραγματοποιηθεί μια τέτοια θεωρητική απόπειρα. Έτσι, προσπαθήσαμε να αποφύγουμε μια παραδοσιακή μονογραφία, που ως μορφή δεν έχει καμία σχέση με τη μοντέρνα τέχνη. Μ' αυτήν την έννοια, το συγκεκριμένο κείμενο έχει μεγαλύτερη σχέση με το δοκίμιο. Από μία ορισμένη άποψη, μπορεί μάλιστα να θεωρηθεί ως μία μικρή παράταξη δοκιμίων, με στόχο το φωτισμό, την ερμηνεία και την κατανόηση, με έναν μη παραδοσιακό τρόπο, του έργου του Σκλάβου, τοποθετώντας το ταυτόχρονα ιστορικά σε σχέση με την εξέλιξη της μοντέρνας τέχνης και της κοινωνίας. Μέσα δε από αυτή την έρευνα καθίσταται ευκολότερη και η προσέγγιση των σχέσεων της αισθητικής με τη σύγχρονη τραγική συνείδηση, καθώς και η διερεύνηση του σε τι συνίστανται αυτές συγκεκριμένα για το σύγχρονο άνθρωπο. Έτσι, επιδιώξαμε συνειδητά να αφήσουμε να φανούν οι αντιθέσεις που υπάρχουν στο έργο και στη θεώρηση του κόσμου του Σκλάβου, αντί να τις καταργήσουμε τεχνητά προς όφελος μιας υποτιθέμενης αλλά άκρως συζητήσιμης πλήρους στυλιστικής και μορφικής επεξεργασίας, η οποία επιπλέον θα μπορούσε να κατέληγε σ' έναν ανούσιο φορμαλισμό. Εξάλλου, οι εντάσεις, οι αντιθέσεις και οι αντιφάσεις, ανάλογα με την περίπτωση, οι οποίες υπάρχουν έντονα στο εσωτερικό της τέχνης και ιδιαίτερα της μοντέρνας, δεν είναι εκείνες που συνιστούν την πεμπτουςία της ίδιας της ύπαρξης, των συνθέσεών της, του ίδιου του γίγνεσθαι της; Γιατί λοιπόν θα πρέπει, στο επίπεδο του θεωρητικού λόγου, αυτές να αποσιωπηθούν, ενώ μερικές φορές μπορεί να είναι ακόμη και κυρίαρχες; Μήπως για να ωραιοποιηθεί μία από τη φύση της κριτική κατάσταση, ενώ κάτι τέτοιο δεν μπορεί να εξυπηρετεί απολύτως κανένα σκοπό, θεωρητικό ή πρακτικό; Πώς είναι δυνατό να αγνοηθεί το γεγονός ότι η μοντέρνα τέχνη θέτει, κατά κανόνα, πολλά και έντονα ερωτήματα, θεωρητικά και πρακτικά, δηλαδή ερωτήματα που συνδέονται άμεσα ή έμμεσα με τη φύση της δημιουργίας και της πρωτοπόρας καλλιτεχνικής πράξης της; Ή μήπως θα πρέπει να παραβλεφθεί το γεγονός ότι η κατάργηση των αντιθέσεων, που είναι καθαυτή μια πράξη αυθαιρεσίας, «εκκένωσε τη διαλεκτική», όπως τόνιζε ο Α. Λεφέβρ;

Ένα άλλο σημαντικό πρόβλημα που πρέπει να επισημανθεί είναι ότι, από θεωρητική άποψη, το έργο ενός καλλιτέχνη είναι αδύνατο να προσεγγιστεί, στο

επίπεδο του θεωρητικού λόγου –ενώ στο επίπεδο της καλλιτεχνικής πρακτικής ήταν και είναι πάντοτε υπαρκτές– από διάφορους διανοούμενους του μεσοπολέμου (αλλά και υστερότερα) ξεκομμένα, περιχαρακώνοντάς το, όπως γίνεται πολύ συχνά, χωρίς δηλαδή να συνδεθεί με μία σφαιρικότερη αντιμετώπιση της μοντέρνας τέχνης. Χωρίς τη σύλληψη μιας σφαιρικής και ολικής δομής στο εσωτερικό της οποίας τοποθετείται και αναπτύσσεται ένα έργο, είναι αδύνατη και η σύλληψη της ουσίας του υπό έρευνα έργου στις πραγματικές του διαστάσεις. Με άλλα λόγια, χωρίς μια παράλληλη και ταυτόχρονη αλληλοσυνδεόμενη αναφορά σε μερικά τουλάχιστον θέματα που σχετίζονται αδιάσπαστα με τη μοντέρνα και ιδιαίτερα την αφηρημένη τέχνη –με την έννοια ότι η αναφορά στο γενικό φωτίζει συγχρόνως το ειδικό, δηλαδή το γενικό και το ειδικό είναι δύο στιγμές του *όλον* και όχι δύο αντιτιθέμενες και σαφώς διαχωρισμένες οντότητες– δεν είναι δυνατό να συλληφθούν οι ιδιαιτερότητες του μερικού, το βάθος μιας προσωπικής και πρωτοποριακής δημιουργίας, αλλά και το εύρος και η αποφασιστική σπουδαιότητα της γενικής δομής στο γίγνεσθαι της. Μ' αυτήν την έννοια, η μελέτη αυτή θα ήταν αδύνατη, κυρίως από μεθοδολογική άποψη, χωρίς μία αναφορά, λιγότερο ή περισσότερο συστηματική, στην ιστορία της μοντέρνας τέχνης και σε ορισμένα θεωρητικά προβλήματα αισθητικής και κοινωνιολογίας της τέχνης και της κουλτούρας. Διαφορετικά, ο κίνδυνος του εμπειρισμού, το τονίζουμε, θα ήταν άμεσος.

Αποτέλεσμα αυτής της μεθοδολογίας είναι το γεγονός ότι μπορεί να γίνει επιφική η κατανόηση μ' ένα γενικό και ταυτόχρονα ακριβή και διαλεκτικό τρόπο αυτών των θεμάτων, υπογραμμίζοντας αμέσως ότι παραμένουν πολλά ερωτήματα ανοιχτά για πάρα πέρα έρευνα. Όμως, η ίδια η αισθητική-ερευνητική διαδικασία, όσο και η συγκεκριμένη μελέτη στην τελική της μορφή, δεν μπορεί παρά να δημιουργεί μία σειρά από κρίσιμα ερωτήματα αναφορικά με τη δυνατότητα (ή όχι) μελέτης μ' ένα λιγότερο ή περισσότερο συγκεκριμένο τρόπο της αφηρημένης τέχνης⁶. Και αυτό γιατί από μία γενικότερη άποψη, η επεξεργασία μιας μεθοδολογίας, μιας σφαιρικής (ολικής) και συγχρόνως διεισδυτικής προσέγγισης της αφηρημένης τέχνης⁷ στο επίπεδο της αισθητικής παραμένει ακόμη υπό συγκρότηση, λαμβάνοντας υπόψη τη σημερινή κατάσταση των ερευνών στον υπό συζήτηση χώρο. Αυτή η κριτική, ακόμη δε και αυτοκριτική στάση απορρέει, εκτός των άλλων, και από τη σπουδαιότητα των προβλημάτων που τίθενται από τη μοντέρνα και ακόμη πιο πολύ από την αφηρημένη τέχνη, εξαιτίας της πολυπλοκότητας, των δυσκολιών της θεματικής και, τέλος, της πολλαπλότητας των ρευμάτων και των μορφών της. Το ίδιο ισχύει ακόμη και αν

πραγματοποιούσαμε περισσότερες εργασίες αυτού ή παρόμοιου τύπου. Διότι, παρά το γεγονός ότι μπορεί αυτές να εντάσσονταν σ' ένα γενικότερο πλαίσιο αισθητικής θεωρίας, είναι πολύ λίγο πιθανό ότι θα κατορθώναμε να πείσει η μεταφυσική μαζί μ' εμάς, για να παραφράσουμε τον Αντόρνο.

Μ' ένα γενικότερο, βέβαια, τρόπο μπορούμε να διερωτηθούμε, ποια μπορεί να είναι η αξία όλων των θεωρητικών εργασιών, μικρών και μεγάλων, αν δεν λάβουμε υπόψη τη σπουδαιότητα και τη μοναδικότητα του έργου μεγάλων καλλιτεχνών, όπως του Πικάσσο, του Μάλεβιτς, του Καντίνσκυ, του Τζιακομέτι, για να αναφερθούμε μόνο σ' αυτούς. Ακόμη περισσότερο: ποια η σπουδαιότητα αυτού του είδους των εργασιών μπροστά στο μεγαλείο της καλλιτεχνικής πράξης των πρωτοποριών ή του ιδεολογικού ριζοσπαστισμού του Σκλάβου, ακόμη και αν θεωρηθεί ότι, ενώ ήταν μοντέρνος, ταυτόχρονα ήταν και κλασικός ή έστω κλασικίζων;

Αλλά, συγχρόνως, με μία ικανοποίηση που μπορεί να μας δημιουργείται από την ολοκλήρωση αυτής της εργασίας, μας δημιουργείται και ένα τεράστιο κενό αναφορικά με την εισφορά των θεωρητικών εργασιών, εκτός από τους άλλους λόγους που προαναφέραμε, και παρ' όλο ότι αυτές βοηθούν αναμφίβολα στην παραπέρα εμπάθυνση και κατανόηση της μοντέρνας τέχνης. Όταν η διαδικασία του τεύλορισμού του πνεύματος στις σημερινές συνθήκες είναι τόσο προχωρημένη, υπάρχει ένα πρόβλημα που δεν μπορεί παρά να απασχολεί κάθε σκεπτόμενο άνθρωπο: πρόκειται για το νόημα της γλώσσας, τις κοινωνικές της λειτουργίες και τις δυνατότητες ύπαρξης ή δημιουργίας μιας ορθολογικής και πραγματικής διαϋποκειμενικής επικοινωνίας^β. Στο χώρο της αισθητικής ιδιαίτερα, το συγκεκριμένο πρόβλημα αποκτά ασύλληπτα σημαντικές διαστάσεις, λόγω της ύπαρξης διαφορετικών και αλληλοσυγκρουόμενων σχολών, της φθοράς που έχει επέλθει στην επιστημονική γλώσσα, ακόμη και ως προς τις πιο στοιχειώδεις λειτουργίες της, αλλά και λόγω της κυριαρχίας στο εσωτερικό μιας ψευδο-επιστημονικής γλώσσας χωρίς κανένα ουσιαστικό περιεχόμενο. Η αναπαραγωγή των ευρύτερα κοινωνικά αλλοτριωτικών καταστάσεων και στο χώρο της γλώσσας έχει αποκτήσει σήμερα αρκετά ανησυχητικές διαστάσεις. (Είναι, εξάλλου, προφανές ότι δεν έχει απολύτως κανένα νόημα η συζήτηση αναφορικά με την κατεστημένη ή την τρέχουσα κριτική της τέχνης). Και οι αρνητικές εκδηλώσεις στο χώρο της αισθητικής αυξάνονται ακόμη περισσότερο, λόγω της σημερινής κρίσης της πρωτοποριακής δημιουργίας, γεγονός που οφείλεται σε ειδικότερους ιστορικοκοινωνικούς λόγους, αλλά και στην επίθεση του μεταμοντερνισμού, ο οποίος είναι παράγωγο όλων των παραπάνω

λόγων και φαινομένων. Ο μεταμοντερνισμός, δηλαδή ο λίγο έως πολύ καλυμμένος αντιμοντερνισμός, μέσα σε μία γενικότερη κατάσταση αποϊδεολογικοποίησης, απορρύθμισης, γενίκευσης της αλλοτρίωσης και της πραγματοποίησης τείνει να ισοπεδώσει κάθε κατάκτηση γλωσσική, μορφική, αισθητική κτλ. των πρωτοποριών. Η εγκατάλειψη της πράξης αναδεικνύεται σε μία όλο και περισσότερο κυρίαρχη κατάσταση. Και ακόμη χειρότερα: τείνει να θεωρητικοποιηθεί μ' έναν ανατριχιαστικά κυνικό τρόπο. Οι σημερινές κοινωνικές συνθήκες φαίνεται ότι ευνοούν τη χωρίς τέλος «αυτοκαταστροφή του Λόγου»⁹ (Μ. Χορκχάιμερ-Θ. Αντόρνο). Οπότε, ποιο μπορεί να είναι πλέον το νόημα της αισθητικής και τι μπορεί να προσφέρει αυτή, δεδομένης της σχεδόν πλήρους κατάρρευσης του Λόγου;

Μέσα σ' αυτές τις συνθήκες, πώς θα γίνει δυνατή η επεξεργασία μιας γλώσσας (langage) που να ταιριάζει και να ανταποκρίνεται στην ανάλυση των προβλημάτων που θέτει η μοντέρνα και ειδικότερα η αφηρημένη τέχνη¹⁰, χωρίς να περιοριστεί, και κυρίως να μην υποβιβαστεί το επίπεδο της αφαίρεσης, και κατ' επέκταση το επίπεδο του στενά συνδεδεμένου μ' αυτήν πνεύματος; Δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ακόμη ότι η υποβάθμιση παράγεται χωρίς κανένα εμπόδιο από την όλο και επεκτεινόμενη βιομηχανία της κουλτούρας και των μέσων μαζικής ενημέρωσης. Και η κατάσταση, απ' αυτήν την άποψη, είναι σήμερα απείρωσ χειρότερη από τότε που ο Χορκχάιμερ και ο Αντόρνο έγραφαν το περίφημο κείμενό τους για τη βιομηχανία της κουλτούρας¹¹. Οπότε, ο αναπαλλοτρίωτος σκοπός της αισθητικής σχετικά με την ανάγκη επεξεργασίας μιας σύγχρονης θεωρητικής γλώσσας και ερμηνείας του (μοντέρνου) καλλιτεχνικού φαινομένου αποκτά εξαιρετικές δυσκολίες για την πραγματοποίησή της, έστω και σχετικά.

Παράλληλα, η αισθητική είναι ανάγκη να αντιτίθεται ριζικά στο θεσμοθετημένο και εργαλειοποιημένο λόγο, χωρίς να ξεχνά ότι ο κριτικός ορθολογισμός, όπως ήταν αυτός των πρωτοποριών (απόρροια της κατηγορηματικής άρνησης εκ μέρους τους της αλλοτρίωσης), βρίσκεται πλέον σε μία σχεδόν ολοσχερή υποχώρηση, παραχωρώντας τη θέση του στον άκρατο ανορθολογισμό, το σοφισμό και το νεοσυντηρητισμό. Η ριζοσπαστική άρνηση της αλλοτρίωσης από τις ιστορικές και νεότερες πρωτοπορίες όλο και περισσότερο αντικαθίσταται από τη θετικοποίηση, την καταφατικοποίηση, την ενσωμάτωση. Η σημερινή εποχή είναι η εποχή της επιταχυνόμενης πληροφοριοποίησης της κοινωνίας, της πλήρους κυριαρχίας του τεχνοκρατισμού και της γενικευμένης αδιαφορίας για τη θεωρία και κυρίως για την ανατρεπτική πράξη.

Η αισθητική, τοποθετούμενη στους αντίποδες αυτής της ολικά αρνητικής κατάστασης για τη σύγχρονη ανθρώπινη συνθήκη, και δεδομένου ότι προσδιορίζεται καθοριστικά απ' όλα τα σημαντικά προβλήματα του ανθρώπου, της κοινωνίας, της τέχνης και της κουλ-τούρας, όλα δηλαδή τα ύστατα προβλήματα της ζωής στα οποία συνίστανται η «ψυχή και οι μορφές»¹², σύμφωνα με το νεαρό Λούκατς, ίσως κατορθώσει να ανιχνεύσει μερικές δυνατότητες εξόδου, ακόμη δε και ξεπεράσματος από αυτή την κυρίαρχα αρνητική κατάσταση για τον άνθρωπο. Η διερεύνηση σε βάθος των γνωσιολογικών, επιστημολογικών, κοινωνικών, μορφικών κτλ. προβλημάτων που αποπειράται η αισθητική σε αυτό το πλαίσιο μ' ένα συστηματικό και ταυτόχρονα αντιεμπειριστικό και αντιθετικιστικό τρόπο, ίσως δημιουργήσει μερικές τουλάχιστον από τις προϋποθέσεις ανάπτυξης μιας ήδη αρκετά συνειδητοποιημένης ανάγκης για τη δημιουργία μιας νέας ορθολογικότητας. Στην προκειμένη περίπτωση, η προσέγγιση σε βάθος του μεγαλειώδους όσο και τέλειου αισθητικού παραδείγματος που συνιστά το έργο του Σκλάβου μπορεί να συνεισφέρει έστω και κάποια ελάχιστα στοιχεία στη σκέψη, στην αγωνιώδη προσπάθεια που κάνει, ώστε να ξεπεράσει τα σύγχρονα κρίσιμα αδιέξοδά της.

Το παράδειγμα του Τζιακομέτι

Τη φοβερή αστική ψυχοσύνθεση που παραποιεί τα πάντα, να την καταπολεμήσεις παντού, με κάθε αντίτιμο, για την Επανάσταση.

Τζιακομέτι

Στο κείμενο αυτό προσπαθούμε να δείξουμε την εξαιρετική σημασία της μεγάλης προσωπικότητας του Τζιακομέτι και του μοναδικού έργου του για την ιστορία και τη θεωρία της μοντέρνας τέχνης στην εποχή της παγκοσμιοποίησης. Μετά από μακρόχρονη έρευνα νομίζουμε ότι κατορθώσαμε να δούμε σφαιρικά το έργο του πρωτοπόρου μοντέρνου καλλιτέχνη Τζιακομέτι, συνθέτοντας σε ένα όλον την προσέγγισή του με βάση την ιστορία και τη θεωρία της τέχνης, τη θεωρία πολιτισμού, τη κοινωνιολογία της τέχνης και της κουλτούρας.

Αναφορά μας είναι πάντοτε η αισθητική θεωρία της Σχολής της Φρανκφούρτης, την οποία συγχρόνως προσπαθούμε να επικαιροποιήσουμε, υπό την οπτική της σύγχρονης προβληματικής περί παγκοσμιοποίησης, ώστε να κατορθώσουμε να προσεγγίσουμε σε βάθος το δύσκολο, πολύπλοκο και συγχρόνως καθολικό έργο του Τζιακομέτι. Ο Τζιακομέτι με τον πλούτο των αι-

σθητικών παραδειγμάτων και των καλλιτεχνικών πρακτικών του, επιβάλλει συνεχώς αναθεωρήσεις των μεθοδολογικών εργαλείων, ώστε η ασταμάτητη αναζήτηση της αλήθειας του είναι που επιχειρεί, μέσα από την πρωτοπόρα και διαρκώς καινοτόμα καλλιτεχνική πρακτική του, να καταστεί δυνατό να φωτιστεί. Και αυτό μπορεί να γίνει εφικτό μόνο μέσα από μία σύγχρονη σφαιρική και διαλεκτική προσέγγιση.

Με την εμπειρία που έχουμε αποκτήσει μελετώντας συστηματικά τη μοντέρνα τέχνη και αισθητική, αποπειραθήκαμε μία προσέγγιση που βασίζεται στη νεώτερη βιβλιογραφία για τον Τζιακομέτι, έτσι ώστε το κείμενό μας να προωθεί την έρευνα για την καλύτερη και πληρέστερη κατανόηση όλου του τζιακομεπτικού εγχειρήματος.

Συμπερασματικά, χωρίς να είναι ανάγκη εδώ να αναπαραχθεί η λογική του βιβλίου, υπογραμμίζουμε ότι μέσα από την ανάλυση σε βάθος του πρακτικά ανυπέρβλητου μέχρι σήμερα μοντέρνου παραδείγματος, που ήταν ο Τζιακομέτι, προσπαθούμε να οδηγηθούμε σε μερικά γενικότερα συμπεράσματα όσον αφορά στην αξία της ιδιαιτερότητας, της μοναδικότητας, της αυθεντικότητας, της οργανικότητας και της δημιουργικότητας ως αξίες της πρωτοπορίας που πρέπει να επιβιώσουν. Σήμερα ειδικά προέχει η υπεράσπιση και η προώθηση της καλλιτεχνικής και πολιτισμικής *πολυμορφίας* ως απάντηση στην παγκοσμιοποίηση.

Με τον Τζιακομέτι και το έργο του ασχολούμαστε επιστημονικά από το 1986, όταν χρειάστηκε να συντάξουμε ένα μικρό κείμενο. Από τότε ο Τζιακομέτι μας έχει γίνει ως ένα βαθμό έμμονη ιδέα. Γράφουμε συνέχεια και ξαναγράφουμε για αυτόν, αναλύουμε το έργο του σε σχολές και στο Πανεπιστήμιο, βλέπουμε εκθέσεις σε μουσεία στην Ελλάδα, αλλά κυρίως στο εξωτερικό, παρακολουθούμε ανελλιπώς την όλο και αυξανόμενη σχετική βιβλιογραφία. Γενικότερα ο Τζιακομέτι είναι από τα κυριότερα ερευνητικά ενδιαφέροντά μας. Τον προσεγγίζουμε από τη σκοπιά της ιστορίας της τέχνης, της θεωρίας της κουλτούρας, της αισθητικής, της σύγχρονης πολιτισμικής θεωρίας, πάντοτε, πιστεύουμε, με ικανοποιητικά ευρήματα και πάντοτε κατορθώνοντας να φωτίσουμε κάποιες από τις πτυχές του δύσκολου έργου του. Και ενώ νομίζαμε ότι με βάση αυτή την πρακτική κάποτε θα διαμορφώναμε μία ολοκληρωμένη θεώρηση για τον Τζιακομέτι και το έργο του, από το 1998 και εδώ εμφανίζεται ορμητικά στο προσκήνιο η παγκοσμιοποίηση, η κριτική της, η αντίσταση σ' αυτήν. Συνειδητοποιείται ευρύτερα μάλιστα ότι οι επιπτώσεις της παγκοσμιοποίησης για τον άνθρωπο και τον πολιτισμό θα είναι φοβερές, οπότε επιβάλλεται η

συστηματική ενασχόληση της θεωρητικής σκέψης με αυτήν. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, και χωρίς να ενδίδουμε ποσώς στην όποια μόδα και στην όποια ανούσια και επιφανειακή παγκοσμιολογία, ασχοληθήκαμε και εμείς με τη μελέτη αυτού του τόσο σοβαρού θέματος, με εισηγήσεις σε συνέδρια, κείμενα, σεμινάρια κτλ. Για την κοινωνική θεωρία δε η πρόκληση είναι τέτοια, που επιβάλλεται ν' αντεπεξέλθει σ' ένα πολύ δύσκολο καθήκον: Την ερμηνεία του φαινομένου, του πολιτισμικού φαινομένου καλύτερα, που συνιστά η παγκοσμιοποίηση¹³, έτσι ώστε όπως μιλούσαμε κάποτε για φιλελεύθερο και στη συνέχεια για μονοπωλιακό καπιταλισμό, έτσι σήμερα πρέπει να μιλήσουμε για παγκοσμιοποιημένο. Σύμφωνα με αυτή τη θεωρητική παραδοχή, άλλη ήταν η τέχνη και η αισθητική στο πρώτο στάδιο τον καπιταλισμού, άλλη στο δεύτερο και άλλη στην εποχή της παγκοσμιοποίησης. Αν μάλιστα συνεχιστεί η τάση προς αυτήν, θα πρέπει όλα να τα ξαναρχίσουμε από το μηδέν. Θα χρειαστούμε, δηλαδή, μία νέα κοινωνική και αισθητική θεωρία. Εμείς ήδη έχουμε αρχίσει να εργαζόμαστε προς αυτή την κατεύθυνση, έχοντας ασχοληθεί συστηματικά, και με την πολεμική Μοντερνισμό-Μεταμοντερνισμό¹⁴, και την κριτική του μεταμοντερνισμού, που μπορούμε να τη θεωρήσουμε ως την ακροτελεύτια πράξη της μοντέρνας ακόμη θεωρητικής διερεύνησης.

Η παγκοσμιοποίηση, όμως, είναι μία πρωτόγνωρη κατάσταση για τον άνθρωπο και τη σκέψη. Η κυριαρχία, για να μη πούμε η δικτατορία, της νόρμας ποτέ δεν ήταν τόσο απόλυτη, τόσο μονόπλευρη, ολική ίσως, όπως σήμερα. Οπότε η διερεύνηση ενός κατεχοχίν αρνητή της νόρμας κάθε μορφής, όπως ήταν ο Τζιακομέτι, αποκτά έναν επείγοντα χαρακτήρα, ένα απόλυτο καθήκον για την αισθητική και την κριτική γενικότερα θεωρία. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, και έχοντας ακόμη συνειδητοποιήσει τη σημασία, ακολουθώντας το παράδειγμα του Αξελού, της γραφής και της ξαναγραφής των κειμένων, ξεκινήσαμε πάλι τη μελέτη μας για τον Τζιακομέτι, με την προοπτική να καταλήξουμε σ' ένα νέο κείμενο. Με βάση λοιπόν τις εκτενείς σημειώσεις μας, ανασυγκροτήσαμε το παλιό κείμενό μας για τον Τζιακομέτι, κρατώντας ανέγγικτο όμως τον σκληρό πυρήνα του, και επεκτείναμε την προβληματική μας, με βάση τη νεώτερη βιβλιογραφία και τη νέα προβληματική που ανέκυψε εν τω μεταξύ περί παγκοσμιοποίησης. Με βάση αυτή τη διαδικασία καταλήξαμε σ' ένα κείμενο κατά πολύ μεγαλύτερο και εκτενέστερο, το οποίο φωτίζει πολύ καλύτερα πτυχές από το έργο και το ανυπέβλητο αισθητικό παράδειγμα του Τζιακομέτι. Συγχρόνως, το κείμενο αυτό επιμένει σε μερικά μορφολογικά τουλάχιστον στοιχεία του έργου του Τζιακομέτι, τα οποία ήταν προϊόν μοντέρνων καλλιτε-

χνικών και αισθητικών διαδικασιών του 20ού αιώνα. Η μορφή βέβαια του κειμένου μας προσπαθεί να παραμείνει πιστή στο μοντέρνο χαρακτήρα του έργου του Τζιακομέτι, δηλαδή να είναι και αυτή μοντέρνα, συμπεριλαμβάνοντας και ενσωματώνοντας διαλεκτικά τα μπαρόκ, τα παραδοσιακά, τα κλασικά κτλ. στοιχεία που είχε και το υπό διερεύνηση έργο. Τα κύρια όμως χαρακτηριστικά αυτού του έργου είναι η αποσπασματικότητα, η παράταξη, η ερμητικότητα, η αφοριστικότητα, η αυτοαναφορικότητα, η ελλειπτικότητα: Οι μορφές δηλαδή γραφής και καλλιτεχνικής πράξης των πρωτοποριών στον 20ό αιώνα που θέλουμε οπωσδήποτε να διατηρηθούν ζωντανές και στην εποχή της παγκοσμιοποίησης.

Το κείμενό μας, σε μερικές περιπτώσεις, φαίνεται ότι έχει παλιώσει, όπως δείχνουν παλιωμένα και πολλά από τα έργα τον Τζιακομέτι, έχοντας υποστεί τις συνέπειες της αδυσώπητης χρονικότητας. Πρόκειται για ένα κείμενο που γράφεται και ξαναγράφεται, όπως και ο Τζιακομέτι έφτιαχνε, διόρθωνε, κατέστρεφε και ξανάφτιαχνε τα γλυπτά του. Ο σκληρός, όμως, πυρήνας του παραμένει ανέπαφος: αντίσταση στην παγκοσμιοποιητική νόρμα, πολιτισμική απείθεια, ανυπακοή, μεθοδική αποδόμηση των συμβατικότητων, αναζήτηση της απελευθέρωσης πέραν από τα συνηθισμένα, τα αποδεκτά, τα διδασκόμενα, τα πωλούμενα, τα προφανή, τα συμβατά, τα εύκολα, τα επίπεδα, τα απλά, τα εύπεπτα, τα νορμάλ, τα βέβαια...

Σημειώσεις*

1. Βλ. Th. Adorno, *L'Art et les arts*, D. de Brouwer.
2. Η λέξη παράδειγμα χρησιμοποιείται με επιστημολογική κυρίως σημασία της, σύμφωνα με τις αναλύσεις του J. Habermas (*Théorie de l'agir communicationnel*, Fayard, τ. I και II).
3. Βλ. μεταξύ άλλων και *Logiques de la fragmentation*, έκδ. του Παν/μίου του Saint-Etienne.
4. Βλ. Β. Φιοραβάντες, *Κοινωνική θεωρία και αισθητική*, Αρμός, κεφ. «Η αντορνική μοντερνιστική σύλληψη», σσ. 265-279.
5. Βλ. ib. κεφ. «Τέχνη και αισθητική», σσ. 33-37.
6. Βλ. G. Conio, *Les Avant-Gardes entre métaphysique et histoire*, έκδ. L'âge d'homme.

* Για τεχνικούς κυρίως λόγους, αλλά και για λόγους που έχουν να κάνουν και με τη μικρή ιστορία των εκδόσεων των κειμένων μας, κρατήσαμε τις αναφορές σε αυτές σύμφωνα με τη χρονική σειρά τους.

7. Βλ. Β. Φιοραβάντες, *Θεωρία πολιτισμού*, Ψηφίδα, τ. Π, κεφ. «Η σημασία της αισθητικής της αφηρημένης τέχνης», σσ. 182-232.
8. Βλ. J. Habermas, *ib.* σημ. 2.
9. Βλ. Χορκχάιμερ-Τh. Αντόρνο, «Η βιομηχανία της κουλτούρας...», συλλογικό, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, Ύψιλον, σσ. 69-121.
10. Βλ. Conio, *ib.* σημ. 5.
11. Βλ. *ib.* σημ. 9.
12. Βλ. Γκ. Λούκατς, *Η ψυχή και οι μορφές*, Θεμέλιο.
13. Βλ. Β. Φιοραβάντες, *Θεωρία πολιτισμού*, τ. Ι, Ψηφίδα, κεφ. «Παγκοσμιοποίηση και πολιτισμός», σσ. 479-568.
14. Βλ. Β. Φιοραβάντες, *ib.* σημ. 4. κεφ. «Μοντερνισμός και Μεταμοντερνισμός...», *Αρμός*, σσ. 340-369.