

Τίτλος πρωτοτύπου:
JACQUES RANCIÈRE,
Le partage du sensible. Esthétique et politique



Το έργο εκδίδεται με την ενίσχυση του Γαλλικού Υπουργείου
Πολιτισμού – Εθνικό Κέντρο Βιβλίου.

Αυτό το βιβλίο εκδόθηκε με την υποστήριξη των Προγραμμά-
των βοήθειας για εκδότες του Institut français.

ISBN: 978-960-8219-85-4

© La Fabrique Éditions, 2000
© για την ελληνική γλώσσα
Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2012
Ι. Νικολόπουλος & Σία Ε.Ε.
Ζαλόγγου 9, 106 78, Αθήνα
Τηλ.: 210 38 00 520 – Fax: 210 38 00 529
e-mail: eikostouprotou@otenet.gr

Jacques Rancière

Ο ΜΕΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΙΣΘΗΤΟΥ

Αισθητική και Πολιτική

Μετάφραση – Επιμέλεια
Θεόδωρος Παραδέλλης



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ! του ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ

σωματικές στάσεις και κινήσεις, τις λειτουργίες του λόγου, το μερισμό του ορατού και μη ορατού. Και η αυτονομία που μπορούν ενδεχομένως να απολαμβάνουν ή η ανατρεπτική διάταξη που αποδίδουν στον εαυτό τους, στηρίζονται στην ίδια βάση.

2. ΤΑ ΚΑΘΕΣΤΩΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΕΝΟ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ

Ορισμένες από τις πιο κεντρικές κατηγορίες που χρησιμοποιούνται για να σκεφθούμε την καλλιτεχνική δημιουργία του 20ού αιώνα, συγκεκριμένα η κατηγορία της νεωτερικότητας, της πρωτοπορίας και, εδώ και λίγα χρόνια, της μετανεωτερικότητας, συμβαίνει να έχουν και μια πολιτική σημασία. Θεωρείτε ότι οι κατηγορίες αυτές παρουσιάζουν ένα κάποιο ενδιαφέρον προκειμένου να συλλάβουμε με ακριβείς όρους τι συνδέει την «αισθητική» με την «πολιτική»;

Δεν νομίζω ότι οι έννοιες της νεωτερικότητας και της πρωτοπορίας υπήρξαν ιδιαίτερα διαφωτιστικές στην προσπάθειά μας να σκεφθούμε τις νέες μορφές τέχνης του περασμένου αιώνα και εξής ή τις σχέσεις μεταξύ αισθητικής και πολιτικής. Στην πραγματικότητα συγχέουν δύο τελείως διαφορετικά πράγματα: την ιστορικότητα ενός καθεστώτος τεχνών γενικά, με τις αποφάσεις

που έρχονται σε ρήξη με το παρελθόν ή προϊδεάζουν το μέλλον στο εσωτερικό αυτού του καθεστώτος. Η έννοια της αισθητικής νεωτερικότητας αποκρύπτει, δίχως να εννοιολογεί, τη μοναδικότητα ενός συγκεκριμένου καθεστώτος τεχνών, τον ιδιαίτερο, δηλαδή, τύπο σχέσεων ανάμεσα στους τρόπους παραγωγής των έργων τέχνης –ή των πρακτικών και των μορφών ορατότητας αυτών των πρακτικών– και τους τρόπους εννοιολόγησης των μεν και των δε.

Εδώ χρειάζεται μια παρέκκλιση προκειμένου να διασαφηνίσουμε αυτή την έννοια και να τοποθετήσουμε το πρόβλημα. Σχετικά με αυτό που αποκαλούμε *τέχνη*, μπορούμε να διακρίνουμε, στη δυτική παράδοση, τρία μείζονα καθεστώτα ταυτοποίησης. Υπάρχει καταρχάς αυτό που προτίθεται να ονομάσω ηθικό καθεστώς των εικόνων. Στο πλαίσιο αυτού του καθεστώτος, η «τέχνη» δεν αναγνωρίζεται ως τέτοια, αλλά ανάγεται στο ζήτημα των εικόνων. Ως ιδιαίτερη μορφή οντότητας, οι εικόνες αποτελούν αντικείμενο ενός διττού ζητήματος: αυτό της προέλευσής τους και κατά συνέπεια της αλήθειας του περιεχομένου τους· και αυτό του προορισμού τους (οι χρήσεις στις οποίες υπόκεινται και τα αποτελέσματα που προκαλούν). Το ζήτημα της απεικόνισης του θείου και του δικαιώματος ή της απαγόρευσης απεικόνισής του, εμπίπτει σε αυτό το καθεστώς, καθώς και το ζήτημα της θέσης και της σημασίας αυτών των εικόνων. Ολόκληρη η

πλατωνική πολεμική ενάντια στα ομοιώματα της ζωγραφικής, της ποίησης και της θεατρικής σκηνής, εμπίπτει επίσης σε αυτό το καθεστώς. Ο Πλάτων δεν θέτει, όπως συχνά λέγεται, την τέχνη στην υπηρεσία της πολιτικής. Η διάκριση αυτή δεν έχει γι' αυτόν κανένα νόημα, αφού η τέχνη δεν υπάρχει για τον Πλάτωνα, υπάρχουν μόνο τέχνες, τρόποι του ποιείν. Και ανάμεσα σε αυτές χαράσσει την διαχωριστική γραμμή: υπάρχουν αληθινές τέχνες, μορφές, δηλαδή, γνώσης που στηρίζονται στη μίμηση ενός μοντέλου με σαφείς και συγκεκριμένους στόχους και καλλιτεχνικά ομοιώματα που μιμούνται απλές επιφάνειες. Οι μιμήσεις αυτές, διαφοροποιημένες με βάση την προέλευσή τους, διαφοροποιούνται στη συνέχεια με βάση τον προορισμό τους: από τον τρόπο με τον οποίο οι εικόνες του «ποιήματος»⁸ παρέχουν στους θεατές, παιδιά και πολίτες, μια κάποια παιδεία και συνάδουν με τον καταμερισμό των έργων στην πόλη. Με αυτή την έννοια μιλάω για ηθικό καθεστώς των εικόνων. Το ζήτημα σε αυτό το καθεστώς είναι να γνωρίζει κανείς πώς ο τρόπος ύπαρξης των εικόνων επηρεάζει το *ήθος*, τον τρόπο ύπαρξης των ατόμων και των συλλογικοτήτων. Αυτό εμποδίζει την «τέχνη» να εξατομικευθεί ως τέχνη.⁹

8. *Ποίημα* με την αρχαία σημασία, το αποτέλεσμα του ποιώ, δημιουργήμα, κατασκευάσμα, έργο. (Σ.τ.Ε.)

9. Μπορούμε, ξεκινώντας από εδώ, να κατανοήσουμε τον παραλογισμό που διέπει κάθε απόπειρα να συναγάγουμε τα χαρακτηριστικά

Το ποιητικό –ή αναπαραστατικό– καθεστώς των τεχνών ξεχωρίζει από το ηθικό καθεστώς, κατά το ότι εντοπίζει την ουσία της τέχνης –ή μάλλον των τεχνών– στο ζεύγος *ποίησις/μίμησις*. Η μιμητική αρχή δεν είναι κατά βάθος μια κανονιστική αρχή που δηλώνει ότι η τέχνη οφείλει να δημιουργεί αντίγραφα που μοιάζουν με τα μοντέλα τους. Είναι πρωτίστως μια πραγματιστική αρχή που απομονώνει, στη γενικότερη περιοχή των τεχνών (των τρόπων του ποιείν), κάποιες συγκεκριμένες τέχνες που επιτελούν κάποια ιδιαίτερα πράγματα, τις απομιμήσεις. Αυτές οι απομιμήσεις αποσπώνται τόσο

των τεχνών από την οντολογική κατάσταση των εικόνων (π.χ. οι ακατάπαυστες προσπάθειες να εξαχθεί από τη θεολογία της εικόνας η ιδέα του «διακριτικού γνωρίσματος» της ζωγραφικής, της φωτογραφίας ή του κινηματογράφου). Η απόπειρα αυτή θέτει σε σχέση αίτιου-αιτιατού τις ιδιότητες δύο καθεστώτων σκέψης που αλληλοαποκλείονται. Το ίδιο πρόβλημα εμφανίζει και η ανάλυση της «αύρας» από τον Benjamin. Ο Benjamin προβαίνει πράγματι σε μια αμφίβολη αναγωγή της τελετουργικής αξίας της εικόνας στη μοναδικότητα του έργου τέχνης. «Και είναι αποφασιστικής σημασίας γεγονός, ότι το έργο τέχνης χάνει υποχρεωτικά την αύρα του από τη στιγμή που δεν του απομένει κανένα ίχνος της τελετουργικής του λειτουργίας. Με άλλα λόγια, η αξία της μοναδικότητας ενός “αυθεντικού” έργου θεμελιώνεται σε αυτή την τελετουργία που αποτέλεσε τη βάση της παλιάς του αξίας χρήσης» (*L'oeuvre d'art au temps de la reproduction mécanique* - *Œuvres* III, Gallimard, Παρίσι, 2000). Το «γεγονός» αυτό δεν είναι στην πραγματικότητα παρά μια προβληματική συναρμογή δύο σχημάτων μετασχηματισμού: το ιστορικό σχήμα της «εκκοσμίκευσης του ιερού» και το οικονομικό σχήμα του μετασχηματισμού της αξίας χρήσης σε ανταλλακτική

από το συνήθη έλεγχο των καλλιτεχνικών προϊόντων με βάση τη χρήση τους, όσο και από τη νομοθετική κυριαρχία της αλήθειας πάνω στο λόγο και την εικόνα. Αυτό ήταν και το τεράστιο επίτευγμα που πραγματοποίησε η αριστοτελική επεξεργασία της *μιμήσεως* και η πριμοδότηση της τραγικής πράξης. Το γεγονός του ποιήματος, η κατασκευή μιας πλοκής που συναρθρώνει πράξεις που αναπαριστούν δραστηριότητες δρώντων ανθρώπων, είναι αυτό που έρχεται στο προσκήνιο σε βάρος της *ουσίας* της εικόνας, ένα αντίγραφο που εξετάζεται σε σχέση με το πρωτότυπό του. Αυτή είναι η αρχή που διέπει τη λειτουργία του δραματουργικού μο-

αξία. Αλλά εκεί που η λειτουργία του ιερού ορίζει τον προορισμό του αγάλματος ή της εικονογράφησης ως εικόνας, η ίδια η ιδέα της ιδιαιτερότητας της τέχνης και της μοναδικότητας αυτών των «έργων» δεν μπορεί να αναδυθεί. Η ανάδυση του ενός προϋποθέτει την εξάλειψη του άλλου. Κατά κανένα τρόπο δεν έπεται ότι η μορφή της ιδιαιτερότητας της τέχνης αποτελεί μετασχηματισμό της μορφής της ιερής λειτουργίας. Η έκφραση «με άλλα λόγια» υποθέτει ως ισοδύναμες δύο προτάσεις που κατά κανένα τρόπο δεν είναι και επιτρέπει κάθε είδους πέρασμα από την υλιστική εξήγηση της τέχνης στην εκκοσμικευμένη θεολογία. Έτσι η κατά Benjamin θεώρηση του περάσματος από το λατρευτικό στο εκθεσιακό συντηρεί σήμερα τρεις ανταγωνιστικούς μεταξύ τους λόγους: το λόγο που εξυμνεί την απομυθοποίηση του σύγχρονου καλλιτεχνικού μυστικισμού· το λόγο που αποδίδει στο έργο και τον χώρο έκθεσής του τις ιερές αξίες της αναπαράστασης του μη ορατού· και το λόγο που αντιπαράθετει στις χαμένες εποχές της παρουσίας των θεών στην εποχή της εγκατάλειψης, την εποχή του «εκτίθεσθαι» («être-exposé») του ανθρώπου.

ντέλου για την οποία μιλούσα παραπάνω. Έτσι, η αρχή της εξωτερικής οριοθέτησης μιας περιοχής που απαρτίζεται από μιμήσεις, αποτελεί ταυτόχρονα μια κανονιστική αρχή συμπερίληψης. Αναπτύσσεται σε κανονιστικές μορφές που ορίζουν τους τρόπους με τους οποίους οι μιμήσεις μπορούν να αναγνωριστούν ως ανήκουσες αποκλειστικά σε μια τέχνη και να αποτιμηθούν, σε αυτό το πλαίσιο, ως καλές ή κακές, επαρκείς ή ανεπαρκείς: διαχωρισμός μεταξύ του αναπαραστάσιμου και του μη αναπαραστάσιμου· διάκριση των ειδών (genres) σύμφωνα με το τι αναπαρίσταται· αρχές προσαρμογής των μορφών έκφρασης στα είδη, κατά συνέπεια στα αναπαραστώμενα θέματα· κατανομή των ομοιοτήτων σύμφωνα με την αρχή της αληθοφάνειας, καταλληλότητας ή αντιστοιχίας· κριτήρια διάκρισης και σύγκρισης των τεχνών, κ.ο.κ.

Αποκαλώ αυτό το καθεστώς *ποιητικό* με την έννοια ότι ταυτοποιεί τις τέχνες –αυτό που η [ευρωπαϊκή] κλασική περίοδος¹⁰ θα αποκαλέσει «καλές τέχνες» (beaux arts)– στο πλαίσιο μιας ταξινόμησης των τρόπων του ποιείν και κατά συνέπεια ορίζει τους τρόπους του καλώς ποιείν, καθώς και τους τρόπους αποτίμησης των μιμήσεων. Το αποκαλώ *αναπαραστατικό* διότι η έννοια της αναπαράστασης ή *μιμήσεως* είναι αυτή που οργα-

10. Δεύτερο ήμισυ του 17ου αιώνα. (Σ.τ.Ε.)

νώνει αυτούς τους τρόπους ποιείν, οράν και κρίνειν. Αλλά, για άλλη μια φορά, τονίζω ότι η *μίμησις* δεν είναι ο νόμος που υποτάσσει τις τέχνες στην ομοιότητα. Είναι πρωτίστως μια πτυχή στην κατανομή των τρόπων του ποιείν και των κοινωνικών ενασχολήσεων, η οποία καθιστά τις τέχνες ορατές. Δεν είναι μια διαδικασία της τέχνης, αλλά ένα καθεστώς ορατότητας που αφορά στις τέχνες. Ένα τέτοιο καθεστώς ορατότητας είναι ταυτόχρονα αυτό που αυτονομεί τις τέχνες, αλλά και αυτό που συνδέει αυτή την αυτονομία με μια γενικότερη τάξη επαγγελμάτων και τρόπων του ποιείν. Είναι αυτό που έθιξα προηγουμένως σε σχέση με την αναπαραστατική λογική, η οποία έρχεται να συνδεθεί μέσω μιας γενικευμένης αναλογίας με την όλη ιεραρχία των πολιτικών και κοινωνικών ενασχολήσεων: η αναπαραστατική πρωτοκαθεδρία της πράξης έναντι των χαρακτηρισμών ή της αφήγησης έναντι της περιγραφής, η ιεραρχία των λογοτεχνικών ειδών σύμφωνα με την αξία της θεματολογίας τους και η ίδια η υπεροχή της τέχνης του λόγου, του λόγου εν δράσει, συνδέονται αναλογικά με μια ιεραρχική αντίληψη της κοινότητας.

Το αναπαραστατικό καθεστώς αντιπαράκειται σε αυτό που αποκαλώ αισθητικό καθεστώς των τεχνών. *Αισθητικό*, διότι η ταυτοποίηση της τέχνης δεν γίνεται πλέον με βάση τις διακρίσεις στο εσωτερικό των τρόπων του ποιείν, αλλά με βάση τη διάκριση ενός αισθη-

τού τρόπου ύπαρξης που προσιδιάζει στα προϊόντα της τέχνης. Η λέξη αισθητική δεν παραπέμπει σε μια θεωρία της ευαισθησίας, του γούστου και της απόλαυσης των ερασιτεχνών της τέχνης. Παραπέμπει αυστηρά σε ένα ιδιαίτερο τρόπο ύπαρξης όλων όσων εμπίπτουν στην περιοχή της τέχνης, στον τρόπο ύπαρξης αυτών των αντικειμένων. Στο αισθητικό καθεστώς των τεχνών, τα καλλιτεχνικά πράγματα ταυτοποιούνται με βάση την υπαγωγή τους σε ένα ιδιαίτερο καθεστώς του αισθητού. Το αισθητό αυτό, απελευθερωμένο από τους συνήθεις δεσμούς του, διέπεται από μια ετερογενή δύναμη, τη δύναμη μιας σκέψης που έχει η ίδια αποξενωθεί από τον εαυτό της: προϊόν ταυτόσημο με κάτι που δεν παρήχθη, γνώση μετασηματισμένη σε μη γνώση, λόγος (logos) ταυτόσημος με ένα πάθος, πρόθεση του μη εμπρόθετου, κ.ο.κ. Αυτή η ιδέα ενός αισθητού που αποξενώθηκε από τον εαυτό του, έδρα μιας σκέψης που έχει και η ίδια αποξενωθεί από τον εαυτό της, αποτελεί τον αναλλοίωτο πυρήνα των ταυτοποιήσεων της τέχνης που διαμόρφωσαν εξ αρχής την αισθητική σκέψη: η ανακάλυψη του Vico ότι ο «πραγματικός Όμηρος» είναι ποιητής παρά τη θέλησή του· η καντιανή «ιδιοφυΐα» που αγνοεί το νόμο που παράγει· η «αισθητική κατάσταση» του Schiller που αναιρεί τόσο τη διαδικασία κατανόησης όσο και την παθητική αισθητότητα· ο ορισμός της τέχνης του Schelling ως ένωση μιας συνειδητής και μιας

ασυνείδητης διαδικασίας, κ.ο.κ. Ο ίδιος αυτός αισθητικός τρόπος σκέψης διατρέχει και τους ορισμούς που οι τέχνες έδωσαν στον εαυτό τους στη σύγχρονη εποχή: η ιδέα του Proust για ένα βιβλίο που θα ήταν πέρα για πέρα προσχεδιασμένο αλλά και εντελώς απομακρυσμένο από το πεδίο της βούλησης· η ιδέα του Mallarmé για ένα ποίημα του θεατή-ποιητή γραμμένο «δίχως τη σκευή του γραφέα» με τα βήματα της αναλφάβητης χορεύτριας· η υπερρεαλιστική πρακτική του έργου που εκφράζει το ασυνείδητο του καλλιτέχνη με τις απαρχαιωμένες εικονογραφήσεις των καταλόγων ή επιφυλλίδων του προηγούμενου αιώνα· η ιδέα του Bresson για τον κινηματογράφο ως σκέψη του δημιουργού που αποσύρεται από τα σώματα των «μοντέλων», τα οποία επαναλαμβάνοντας δίχως σκέψη τα λόγια και τις χειρονομίες που τους υπαγορεύει, εκφράζουν εν αγνοία τους τη δική τους και τη δική του αλήθεια, κ.ο.κ.

Δεν έχει νόημα να συνεχίσουμε τους ορισμούς και τα παραδείγματα. Αντίθετα, πρέπει να αναδείξουμε την καρδιά του προβλήματος. Το αισθητικό καθεστώς των τεχνών είναι το καθεστώς αυτό που ταυτοποιεί την τέχνη ως ενιαίο, ενικού αριθμού φαινόμενο και την απελευθερώνει από κάθε ειδικό κανόνα, κάθε ιεραρχία τεχνών, θεμάτων και ειδών. Αλλά το επιτυγχάνει διαλύοντας το μιμητικό φραγμό που διέκρινε τον τρόπο του ποιείν των τεχνών από όλους τους άλλους τρόπους και

διαχώριζε τους κανόνες του από την τάξη των κοινωνικών ενασχολήσεων. Το αισθητικό καθεστώς διακηρύσσει την απόλυτη μοναδικότητα της τέχνης και καταστρέφει ταυτόχρονα κάθε πραγματολογικό κριτήριο αυτής της μοναδικότητας. Θεμελιώνει συνάμα την αυτονομία της τέχνης και ταυτίζει τις μορφές της τέχνης με εκείνες που εμπλέκονται στη διαμόρφωση της ζωής. Η *αισθητική κατάσταση* του Schiller, που αποτελεί το πρώτο –και κατά μία έννοια, ανυπέρβλητο– μανιφέστο αυτού του καθεστώτος, εκφράζει με σαφήνεια αυτή τη θεμελιώδη ταυτότητα των αντιθέτων. Η αισθητική κατάσταση είναι μια στιγμή καθαρής μετεώρισης, μια στιγμή όπου η μορφή βιώνεται για τον εαυτό της. Είναι επίσης μια στιγμή διάπλασης ενός ιδιαίτερου είδους ανθρώπου.

Απ' αυτή την άποψη μπορούμε πλέον να κατανοήσουμε τις λειτουργίες της έννοιας της νεωτερικότητας. Μπορούμε να πούμε ότι ο όρος «αισθητικό καθεστώς των τεχνών» αποδίδει πραγματικά αυτό που δηλώνει η συγκεχυμένη έννοια της νεωτερικότητας. Αλλά «νεωτερικότητα» είναι κάτι περισσότερο από μια συγκεχυμένη ονομασία. Η «νεωτερικότητα», στις διάφορες εκδοχές της, είναι μια έννοια που εφαρμοζόμενη αποκρύπτει την ιδιαιτερότητα αυτού του καθεστώτος των τεχνών και το ίδιο το νόημα των καθεστώτων της τέχνης εν γένει. Ανιχνεύει, προκειμένου να εξυψώσει ή να απο-

δοκιμάσει, μια γραμμή μετάβασης ή ρήξης μεταξύ του παλιού και του μοντέρνου, του αναπαραστατικού και του μη αναπαραστατικού ή αντιπαραστατικού. Η βάση αυτής της απλοϊκής ιστορικοποίησης ήταν η μετάβαση στη μη απεικονιστική ζωγραφική. Αυτή η μετάβαση θεωρητικοποιήθηκε στη βάση μιας επιπόλαιης εξομώωσης με τη γενική αντιμιμητική μοίρα της καλλιτεχνικής «νεωτερικότητας». Όταν οι υμνητές αυτού του είδους της νεωτερικότητας είδαν τους εκθεσιακούς χώρους αυτής της φρόνιμης νεωτερικής μοίρας να κατακλύζονται από κάθε είδους αντικείμενα, μηχανήματα και άγνωστες συσκευές, άρχισαν να καταγγέλουν την «παράδοση του νέου», μια επιθυμία για καινοτομία που θα ανήγαγε την καλλιτεχνική νεωτερικότητα στην κενότητα της αυτοδήλωσής της. Ωστόσο, το σημείο αφετηρίας είναι λανθασμένο. Το άλμα έξω από τη *μίμηση* δεν σημαίνει κατά κανένα τρόπο άρνηση της απεικόνισης. Και εγκαινιάζεται με αυτό που συχνά αποκαλείται *ρεαλισμός*, ο οποίος κατά κανένα τρόπο δεν σημαίνει καταξίωση της ομοιότητας, αλλά κατάλυση του πλαισίου μέσα στο οποίο λειτουργούσε. Έτσι ο μυθιστορηματικός ρεαλισμός είναι, καταρχάς, η αντιστροφή των ιεραρχιών της αναπαραστάσης (πρωτοκαθεδρία της αφήγησης έναντι της περιγραφής ή της ιεραρχίας των θεμάτων) και η υιοθέτηση ενός κερματισμένου ή εκ του πλησίον τρόπου εστίασης ο οποίος επιβάλλει την αδρή

παρουσία σε βάρος της λογικής αλληλουχίας του αφηγήματος. Το αισθητικό καθεστώς των τεχνών δεν αντιπαραθέτει το παλιό στο νέο. Αντιπαραθέτει, σε ένα βαθύτερο επίπεδο, δύο είδη ιστορικότητας. Το παλιό αντιπαρατίθεται στο νέο μόνο στο πλαίσιο του μιμητικού καθεστώτος. Στο αισθητικό καθεστώς της τέχνης, το μέλλον της τέχνης, ο χωρισμός της από το παρόν της μη τέχνης, επαναφέρει συνεχώς στο προσκήνιο το παρελθόν.

Αυτοί που εξυμνούν ή καταγγέλλουν την «παράδοση του νέου», στην πραγματικότητα ξεχνούν ότι αυτή η παράδοση έχει ως απόλυτο συμπλήρωμά της «την καινότητα της παράδοσης». Το αισθητικό καθεστώς των τεχνών δεν ξεκίνησε με πρόθεση να επιφέρει μια καλλιτεχνική τομή. Ξεκίνησε με πρόθεση να επανερμηνεύσει το τι κάνει την τέχνη ή τι κάνει η τέχνη: ο Vico, ανακαλύπτοντας τον «πραγματικό Όμηρο», δηλαδή όχι ένα επινοητή μύθων και χαρακτήρων, αλλά ένα μάρτυρα μιας εικονιστικής γλώσσας και σκέψης των αρχαίων λαών· ο Hegel επισημαίνοντας το πραγματικό θέμα της ολλανδικής ζωγραφικής: όχι ιστορίες ή περιγραφές εσωτερικών χώρων, αλλά η ελευθερία ενός λαού αποτυπωμένη στις αντανakλάσεις του φωτός· ο Hölderlin ανακαλύπτοντας εκ νέου την ελληνική τραγωδία· ο Balzac αντιπαραθέτοντας την ποίηση του γεωλόγου που ανασυνθέτει τον κόσμο με αφετηρία ίχνη και απο-

λιθώματα, στην ποίηση που αρκείται στην αναπαραγωγή κάποιων αναταράξεων της ψυχής· ο Mendelsohn ξαναπαίζοντας *Τα κατά Ματθαίον Πάθη*, κ.ο.κ. Το αισθητικό καθεστώς των τεχνών είναι καταρχάς ένα νέο καθεστώς σύνδεσης με το παρελθόν. Αναγορεύει μάλιστα σε αρχή της καλλιτεχνίας αυτή ακριβώς την εκφραστική σχέση μιας εποχής και μιας κατάστασης του πολιτισμού που προηγουμένως θεωρούνταν ως το «μη καλλιτεχνικό» κομμάτι των έργων (αυτό το κομμάτι που το δικαιολογούσαν επικαλούμενοι την έλλειψη εκλέπτυνσης της εποχής που ζούσε ο δημιουργός). Το αισθητικό καθεστώς επινοεί τις επαναστάσεις του στη βάση της ίδιας ιδέας που το οδήγησε να επινοήσει το μουσείο και την ιστορία της τέχνης, την ιδέα του κλασικισμού και τις νέες μορφές αναπαραγωγής... Και αφιερώνεται στην επινόηση νέων μορφών ζωής στη βάση της ιδέας τού τι *ήταν* και τι *θα ήταν* η τέχνη. Όταν οι φουτουριστές ή οι κονστρουκτιβιστές κηρύσσουν το τέλος της τέχνης και ταυτίζουν τις πρακτικές της τέχνης με εκείνες που οικοδομούν, δίνουν ρυθμό ή διακοσμούν τους χώρους και τους χρόνους της κοινής ζωής, προτείνουν το τέλος της τέχνης ως ταύτιση της τέχνης με τη ζωή της κοινότητας. Η πρόταση αυτή συναρτάται άμεσα με την εκ νέου ανάγνωση, από τον Schiller και το ρομαντισμό, της ελληνικής τέχνης ως τρόπο ζωής μιας κοινότητας· ταυτόχρονα, επικοινωνεί με τις καινοτομίες που εισήγαγαν οι

επινοητές της διαφήμισης, οι οποίοι δεν προτείνουν καμία επανάσταση, αλλά απλώς ένα νέο τρόπο ζωής ανάμεσα στις λέξεις, τις εικόνες και τα εμπορεύματα. Η ιδέα της νεωτερικότητας είναι μια αμφίβολη έννοια που προσπαθεί να εισαγάγει σαφείς διακρίσεις στο σύνθετο σχηματισμό του αισθητικού καθεστώτος των τεχνών, να διατηρήσει τις μορφές ρήξης, τις εικονοκλαστικές χειρονομίες, κ.ο.κ, ξεχωρίζοντάς τις από το πλαίσιο που τις καθιερώνει: τη γενικευμένη αναπαραγωγή, την ερμηνεία, την ιστορία, το μουσείο, την εθνική κληρονομιά... Η ιδέα της νεωτερικότητας θα ήθελε να υπάρχει ένα μόνο νόημα, μία μόνο κατεύθυνση στην ιστορία, ενώ η χρονικότητα που προσιδιάζει στο αισθητικό καθεστώς των τεχνών είναι η συμπαρουσία ετερογενών χρονικοτήτων.

Έτσι, η έννοια της νεωτερικότητας φαίνεται σάμπως να έχει εσκεμμένα επινοηθεί για να συσκοτίσει την κατανόηση των μετασχηματισμών της τέχνης και τη σχέση της με τις άλλες σφαίρες της συλλογικής εμπειρίας. Η συσκοτίση δε αυτή παίρνει, κατά τη γνώμη μου, δύο κύριες μορφές. Και οι δύο στηρίζονται στη συστατική αντίφαση του αισθητικού καθεστώτος των τεχνών που, δίχως να την αναλύσουμε, καθιστά την τέχνη *μια αυτόνομη μορφή ζωής*, καθιερώνοντας έτσι την αυτονομία της και συνάμα την ταύτισή της με μια στιγμή της διαδικασίας αυτοδιαμόρφωσης της ζωής. Οι δύο κύριες

εκδοχές του λόγου περί «νεωτερικότητας» απορρέουν από αυτή ακριβώς την αντίφαση. Η πρώτη ταυτίζει απλώς τη νεωτερικότητα με την αυτονομία της τέχνης, μια «αντιμιμητική» επανάσταση της τέχνης ταυτόσημη με την κατάκτηση της καθαρής μορφής που τελικά αποκαλύπτεται. Οπότε κάθε μεμονωμένη τέχνη έρχεται να υποστηρίξει την καθαρή δυναμική της τέχνης εξερευνώντας τις δυνατότητες των δικών της ιδιαίτερων μέσων. Η ποιητική ή λογοτεχνική νεωτερικότητα έρχεται να εξερευνήσει τις δυνατότητες μιας γλώσσας η οποία εκτρέπεται από τις επικοινωνιακές της χρήσεις. Η εικαστική νεωτερικότητα έρχεται να επαναφέρει τη ζωγραφική στα διακριτά της γνωρίσματα: χρωματικότητα και δισδιάστατη επιφάνεια. Η μουσική νεωτερικότητα έρχεται να επεξεργαστεί τη γλώσσα των δώδεκα φθόγγων, απελευθερωμένη από κάθε αναλογία με την εκφραστική γλώσσα, κ.ο.κ. Και αυτές οι ιδιαίτερες νεωτερικότητες έρχονται σε μακρινή αναλογία με μια πολιτική νεωτερικότητα που επιδέχεται, ανάλογα με την εποχή, να ταυτιστεί με την επαναστατική ριζοσπαστικότητα ή με τη νηφάλια και προσγειωμένη νεωτερικότητα της καλής ρεπουμπλικανικής διακυβέρνησης. Αυτό που αποκαλούμε «κρίση της τέχνης» είναι ουσιαστικά ο εκτροχιασμός αυτού του απλού νεωτεριστικού παραδείγματος, που ολοένα και περισσότερο απομακρύνεται από τη μείξη των ειδών και των μέσων, καθώς

και από τις πολιτικές δυνατότητες των σύγχρονων μορφών τέχνης.

Αυτός ο εκτροχιασμός είναι σαφώς επικαθορισμένος από μια δεύτερη σημαντική μορφή του νεωτεριστικού παραδείγματος, που θα μπορούσαμε να το αποκαλέσουμε *μοντερνιταρισμό* (modernitarisme). Εννοώ την ταύτιση των μορφών του αισθητικού καθεστώτος των τεχνών με τις μορφές που πραγματοποιούν ένα έργο ή εκπληρώνουν ένα πεπρωμένο που προσιδιάζει στη νεωτερικότητα. Η ταύτιση αυτή βασίζεται σε μια ιδιαίτερη ερμηνεία της δομικής και γενετικής αντίφασης της αισθητικής «μορφής». Αυτό, επομένως, που καταξιώνεται εδώ είναι ο προσδιορισμός της τέχνης ως μορφή και αυτοδιαμόρφωση ζωής. Η αρχική αντίληψη του Schiller περί *αισθητικής διαπαιδαγώγησης του ανθρώπου* αποτελεί ανυπέρβλητο σημείο αναφοράς. Αυτή καθιέρωσε την ιδέα ότι η κυριαρχία και η δουλεία αποτελούν, καταρχάς, μέρος μιας οντολογικής κατανομής (ενεργητικότητα της σκέψης έναντι της παθητικότητας της αισθητής ύλης) και προσδιόρισε μια ουδέτερη κατάσταση, μια κατάσταση διττής ακύρωσης, όπου η δραστηριότητα της σκέψης και η πρόσληψη των αισθήσεων γίνονται μία και η αυτή πραγματικότητα, συγκροτώντας κάτι σαν νέα περιοχή της ύπαρξης – η περιοχή του παιγνιδιού και της φαινομενικότητας – η οποία καθιστά νοητή την ισότητα που, κατά τον Schiller, η Γαλλική Επανάσταση έδειξε να αδυ-

νατεί να υλοποιήσει. Αυτόν τον ιδιαίτερο τρόπο κατοίκησης του αισθητού κόσμου οφείλει να αναπτύξει η «αισθητική διαπαιδαγώγηση» προκειμένου να διαμορφώσει ανθρώπους επιδεκτικούς να ζήσουν σε μια πολιτικά ελεύθερη κοινότητα. Πάνω σε αυτή τη βάση οικοδομήθηκε η ιδέα της νεωτερικότητας ως χρόνος αφιερωμένος στην υλική πραγμάτωση μιας λανθάνουσας εισέτι ανθρώπινης κατάστασης. Σχετικά με αυτό το σημείο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η «αισθητική επανάσταση» παρήγαγε μια νέα αντίληψη της πολιτικής επανάστασης: την αισθητική πραγμάτωση μιας κοινής ανθρώπινης κατάστασης που, προς το παρόν, υπάρχει μόνο ως ιδέα. Έτσι, η «αισθητική κατάσταση» του Schiller έγινε το «αισθητικό πρόγραμμα» του γερμανικού ρομαντισμού, το πρόγραμμα που συνοψίζεται σε αυτό το πρωτόγραφο σχέδιασμα που συνέταξαν οι Hegel, Hölderlin και Schelling: την υλική πραγμάτωση της άνευ όρων ελευθερίας της καθαρής σκέψης στις μορφές ζωής και τις κοινές πεποιθήσεις. Αυτό το παράδειγμα αισθητικής αυτονομίας έγινε και το νέο παράδειγμα της επανάστασης και επέτρεψε εν συνεχεία τη σύντομη αλλά αποφασιστική συνάντηση των πρωτουργών της μαρξιστικής επανάστασης με τους δημιουργούς των μορφών για ένα νέο τρόπο ζωής. Η αποτυχία αυτής της επανάστασης καθόρισε τη μοίρα – σε δύο φάσεις – του μοντερνιταρισμού. Σε μια πρώτη φάση, ο καλλιτεχνικός μοντερνισμός, στην αυθεντική επανα-

στατική του προοπτική άρνησης και ελπίδας, εναντιωνόταν στον εκφυλισμό της πολιτικής επανάστασης. Ο σουρεαλισμός και η Σχολή της Φρανκφούρτης ήταν οι κύριοι φορείς αυτού του αντινεωτερικού κινήματος. Σε μια δεύτερη φάση, η αποτυχία της πολιτικής επανάστασης έγινε αντιληπτή ως αποτυχία του οντολογικο-αισθητικού μοντέλου της. Έτσι, η νεωτερικότητα έγινε κάτι σαν αναπόδραστη μοίρα, μια μοίρα που απέρρευε από το γεγονός ότι είχε λησμονήσει θεμελιώδη πράγματα: την ουσία της τεχνολογίας κατά Heidegger, τον επαναστατικό αποκεφαλισμό του βασιλιά ως αποκοπή της παράδοσης στην ιστορία της ανθρωπότητας και τέλος, το προπατορικό αμάρτημα του ανθρώπου που αμνημονεί το χρέος απέναντι στον Άλλο και την υποταγή του στις ετερογενείς δυνάμεις του αισθητού.

Αυτό που αποκαλούμε *μεταμοντερνισμός* είναι ακριβώς η διαδικασία αυτής της αντιστροφής. Σε μια πρώτη φάση, ο μεταμοντερνισμός ανέσυρε στην επιφάνεια όλα όσα, στην πρόσφατη εξέλιξη των τεχνών και στους τρόπους που σκεπτόμαστε πάνω σε αυτές, κατέστρεφαν το θεωρητικό οικοδόμημα του μοντερνισμού: τα περάσματα και οι μείξεις μεταξύ τεχνών που κατέστρεψαν την ορθοδοξία του Lessing σχετικά με το χωρισμό των τεχνών· η κατάρρευση της λειτουργικής αρχιτεκτονικής και η επιστροφή της καμπύλης γραμμής και της διακόσμησης· η κατάρρευση του εικαστικού/δισδιάστατου/

αφηρημένου μοντέλου με την επιστροφή της απεικόνισης και του νοήματος, καθώς και με την αργή εισβολή στους εκθεσιακούς χώρους της ζωγραφικής των τρισδιάστατων και αφηγηματικών μορφών, από την Pop Art μέχρι την τέχνη των εγκαταστάσεων και τα «δωμάτια» βιντεοτέχνης¹¹ οι νέοι συνδυασμοί ζωγραφικής και λόγου, μνημειακής γλυπτικής και προβολής σκιών και φώτων· η διάλυση της σειραϊκής παράδοσης μέσα από νέες μείξεις των μουσικών ειδών, εποχών και συστημάτων. Το τελεολογικό μοντέλο της νεωτερικότητας έχασε κάθε έρεισμα, όπως άλλωστε και η διάκριση των διαφόρων τεχνών με βάση τα διακριτά τους γνωρίσματα ή η οριοθέτηση μιας καθαρής περιοχής της τέχνης. Μεταμοντερνισμός, κατά μία έννοια, ήταν απλώς η ονομασία υπό την οποία ορισμένοι καλλιτέχνες και διανοητές συνειδητοποιούσαν το τι ακριβώς ήταν ο μοντερνισμός: μια απεγνωσμένη απόπειρα να θεμελιωθεί το «ίδιον της τέχνης» συνδέοντάς το με μια απλή τελεολογία ιστορικής εξέλιξης και ρήξης. Δεν υπήρχε, πράγματι, λόγος να μετατραπεί αυτή η όψιμη αναγνώριση ενός θεμελιώδους δεδομένου του αισθητικού καθεστώτος των τεχνών σε πραγματική χρονική ρήξη, σε πραγματικό τέλος μιας ιστορικής περιόδου.

11. Βλ. Raymond Bellour, «La Chambre», στο *L'Entre-images*, 2, P.O.L., Παρίσι, 1999.

Ωστόσο, η συνέχεια έδειξε ότι ο μεταμοντερνισμός ήταν κάτι περισσότερο από αυτό. Πολύ γρήγορα, η χαρούμενη μετανεωτερική ελευθεριότητα, ο εκθειασμός του καρναβαλιού των ομοιωμάτων, οι κάθε είδους επιμειξίες και υβριδοποιήσεις, μετατράπηκαν σε αμφισβήτηση αυτής της ελευθερίας ή αυτονομίας που η μοντερνιστική αρχή απέδιδε –ή θα απέδιδε– στην τέχνη ως αποστολή. Έτσι, από το καρναβάλι επιστρέψαμε στην πρωταρχική σκηνή. Αλλά η πρωταρχική σκηνή μπορεί να νοηθεί με δύο τρόπους: ως σημείο αφετηρίας μιας διαδικασίας ή ως πρωταρχικός χωρισμός. Η μοντερνιστική πίστη είχε προσκολληθεί στην ιδέα της «αισθητικής διαπαιδαγώγησης του ανθρώπου» που ο Schiller είχε αντλήσει από την καντιανή αναλυτική του ωραίου. Η μεταμοντέρνα αντιστροφή είχε ως θεωρητική βάση την ανάλυση του καντιανού υψηλού από τον Lyotard, που επανερμηνεύεται ως σκηνή μιας θεμελιώδους απόστασης ανάμεσα στην ιδέα και την όποια αισθητή παράσταση. Από εκεί και πέρα, ο μεταμοντερνισμός μετέχει στη θρηνωδία και μετάνοια της μοντερνιστικής σκέψης, ενώ η σκηνή της απόστασης του υψηλού έρχεται να συνοψίσει όλες τις σκηνές της πρωταρχικής απόστασης ή του προπατορικού αμαρτήματος: η φυγή των θεών του Heidegger· ο μη αναγώγιμος χαρακτήρας του μη συμβολοποιήσιμου αντικειμένου και η ενόρμηση του θανάτου του Freud· η φωνή του

Απόλυτου Άλλου κηρύσσοντας την απαγόρευση της αναπαράστασης· ο επαναστατικός φόνος του Πατέρα. Έτσι, ο μεταμοντερνισμός γίνεται ο μεγάλος θρήνος του μη αναπαραστάσιμου/ατιθάσευτου/ανεξαγόραστου, καταγγέλλοντας τη παραφροσύνη που εμπεριέχει σήμερα η ιδέα μιας αυτοχειραφέτησης της ανθρωπότητας και της αναπόδραστης και ατέρμονης κατάληξης της στα στρατόπεδα θανάτου.

Η ιδέα της πρωτοπορίας ορίζει το είδος του θέματος που ταιριάζει στο μοντερνιστικό όραμα και είναι κατάλληλο να συνδέσει, σύμφωνα με αυτό το όραμα, το αισθητικό με το πολιτικό. Η επιτυχία της οφείλεται λιγότερο στη βολική σύνδεση που προτείνει ανάμεσα στην καλλιτεχνική ιδέα της καινοτομίας και την ιδέα της πολιτικά κατευθυνόμενης αλλαγής, παρά στην πιο συγκαλυμμένη σύνδεση που εγκαθιστά ανάμεσα σε δύο εκδοχές της ιδέας της «πρωτοπορίας». Αφενός, υπάρχει η τοπογραφική και στρατιωτική ιδέα μιας δύναμης που πρωτοπορεί, καθορίζει το νόημα της ιστορικής εξέλιξης και επιλέγει τους υποκειμενικούς πολιτικούς προσανατολισμούς. Εν ολίγοις, υπάρχει αυτή η ιδέα που συνδέει την πολιτική υποκειμενικότητα με μια μορφή: το κόμμα, προκεχωρημένο άγημα που αντλεί την ηγετική του ικανότητα από τη δυνατότητά του να διαβάσει και να ερμηνεύει τα σημεία της ιστορίας. Αφετέρου, υπάρχει μια άλλη ιδέα της πρωτοπορίας που βρίσκεται ριζωμέ-

νη στην αισθητική προεικόνιση του μέλλοντος, σύμφωνα με το μοντέλο του Schiller. Αν η έννοια της πρωτοπορίας έχει ένα νόημα στο πλαίσιο του αισθητικού καθεστώτος των τεχνών, αυτό βρίσκεται από τούτη την πλευρά: όχι την πλευρά των προχωρημένων αγημάτων της καλλιτεχνικής καινοτομίας, αλλά από την πλευρά της επινόησης αισθητών μορφών και υλικών δομών μιας μελλοντικής ζωής. Αυτό έφερε η «αισθητική» πρωτοπορία στην «πολιτική» πρωτοπορία –ή τουλάχιστον ήθελε ή πίστευε ότι φέρνει– μετασχηματίζοντας την πολιτική σε ένα συνολικό πρόγραμμα ζωής. Η ιστορία των σχέσεων μεταξύ πολιτικών κομμάτων και αισθητικών κινήματων είναι καταρχάς η ιστορία μιας σύγχυσης –που άλλοτε παρέμενε μέσα σε ένα κλίμα εφησυχασμού και άλλοτε καταγγέλλονταν βίαια– ανάμεσα στις δύο αυτές ιδέες της πρωτοπορίας, οι οποίες στην πραγματικότητα αποτελούν δύο διαφορετικές αντιλήψεις της πολιτικής υποκειμενικότητας: η αρχιπολιτική¹² ιδέα του

12. Ο Rancière διακρίνει τρεις βασικούς τύπους πολιτικής φιλοσοφίας: α) την *αρχιπολιτική*, με πρότυπο τον Πλάτωνα, όπου η πολιτική υπάγεται στη λογική ενός κλειστού, αρμονικού και ομοιογενούς κοινωνικού σώματος, στο οποίο κάθε πολίτης έχει συγκεκριμένη θέση και ρόλο (άρα δεν τίθεται το αίτημα της ισότητας) και το οποίο δεν αφήνει χώρο για την ανάδυση της πολιτικής, β) την *παραπολιτική*, με πρότυπο τον Αριστοτέλη, όπου η πολιτική σύγκρουση ανάγεται σε μια θεσμοποιημένη μορφή ανταγωνισμού, διαπραγμάτευσης και διαδικασιών, με αποτέλεσμα την ενσωμάτωση των μη ισότιμων μελών της κοινωνίας

κόμματος, δηλαδή η ιδέα μιας πολιτικής διανοήσης που συνοψίζει τους ουσιαστικούς όρους αλλαγής και η μεταπολιτική ιδέα της συνολικής πολιτικής υποκειμενικότητας, η ιδέα της δυνητικότητας η οποία ενυπάρχει στους καινοτόμους αισθητούς τρόπους εμπειρίας που προεικονίζουν τη μελλοντική κοινότητα. Αλλά αυτή η σύγχυση δεν είναι καθόλου τυχαία. Αντίθετα με την επικρατούσα σημερινή δόξα (doxa), δεν είναι οι φιλόδοξες αξιώσεις των καλλιτεχνών για μια συνολική επανάσταση του αισθητού που έστρωσε το δρόμο στον ολοκληρωτισμό. Η ίδια η ιδέα της πολιτικής πρωτοπορίας είναι διχασμένη ανάμεσα στη στρατηγική αντίληψη και την αισθητική αντίληψη της πρωτοπορίας.

στην επικρατούσα πολιτική (αστυνομική) τάξη, και γ) τη *μεταπολιτική*, με πρότυπο τον Μαρξ, όπου ο πολιτικός ανταγωνισμός νοείται ως μετάθεση του κοινωνικο-οικονομικού ανταγωνισμού με στόχο τη «διαχείριση των πραγμάτων» και όχι των ανθρώπων, κατά τη ρήση του Μαρξ. (Σ.τ.Ε.)