

Ζακ Ρανσιέρ
ΔΥΣΦΟΡΙΑ ΣΤΗΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

Η έκδοση του βιβλίου του Ζακ Ρανσιέρ
Δυσφορία στην αισθητική πραγματοποιήθηκε
με την υποστήριξη του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών



Τίτλος πρωτοτύπου: *Malaise dans l'esthétique*, Jacques Rancière
© Galilée, 2009

© για την ελληνική γλώσσα: Εκδόσεις ΕΚΚΡΕΜΕΣ

Τζώρτζ 20-22, Αθήνα 10682

Τηλ.: 210 3213583

email: ekkremes@ekkremes.gr

www.ekkremes.gr

Φεβρουάριος 2018
ISBN 978-618-5076-21-4

Ζακ Ρανσιέρ

ΔΥΣΦΟΡΙΑ ΣΤΗΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

Πρόλογος, μετάφραση, επίμετρο
ΘΩΜΑΣ ΣΥΜΕΩΝΙΑΔΗΣ

Επιμέλεια, σημειώσεις
ΚΙΚΗ ΚΑΨΑΜΠΕΛΗ



ΕΚΚΡΕΜΕΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η αισθητική έχει κακή φήμη. Δύσκολα θα βρούμε χρονιά χωρίς ένα νέο έργο που να διαλαλεί είτε το τέλος της εποχής της είτε τη διαιώνιση των επιζήμιων συνεπειών της. Και στη μία περίπτωση και στην άλλη, η κατηγορία είναι η ίδια. Η αισθητική, λένε, είναι ο παραπλανητικός εκείνος λόγος μέσω του οποίου η φιλοσοφία ή μια ορισμένη φιλοσοφία μεταστρέφει προς όφελός της το νόημα των έργων τέχνης και των καλαισθητικών κρίσεων.

Η κατηγορία είναι μεν σταθερή, όμως το αιτιολογικό της ποικίλλει. Πριν από είκοσι-τριάντα χρόνια, το νόημα της δίκης μπορούσε να συνοψιστεί με τους όρους του Μπουρντιέ. Η «ανιδιοτελής» αισθητική κρίση, έτσι όπως είχε καθορίσει τον τύπο της ο Καντ, ήταν ο κατεξοχήν τόπος της «άρνησης του κοινωνικού».¹ Θεωρούσαν ότι η αισθητική απόσταση χρησίμευε για να αποκρύψει μια κοινωνική πραγματικότητα σηματομεμένη από τον ριζικό διαχωρισμό ανάμεσα στα «γούστα αναγκαιότητας», που προσιδίαζαν στο λαϊκό *habitus*, και τα παιχνίδια της πολιτισμικής διάκρισης, που προορίζονταν αποκλειστικά για όσους είχαν τα μέσα γι' αυτά. Οι εργασίες της κοινωνικής ή της πολιτιστικής ιστορίας της τέχνης στον αγγλοσαξονικό κόσμο εμφορούνταν από μια ίδια έμπνευση.

¹ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, 1979 [ελλ. έκδ.: *Η διάκριση: Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, Πατάκης, Αθήνα 2002].

Οι μεν μας έδειχναν, πίσω από τις ψευδαισθήσεις περί καθαρής τέχνης ή τις διακηρύξεις των πρωτοποριών, την πραγματικότητα των οικονομικών, πολιτικών και ιδεολογικών περιορισμών που καθόριζαν τις προϋποθέσεις της καλλιτεχνικής πρακτικής.² Οι δε χαιρέτιζαν, υπό τον τίτλο *The Anti-Aesthetic*, την έλευση μιας μεταμοντέρνας τέχνης που εγκατέλειπε τις ψευδαισθήσεις του αβανγκαρντισμού.³

Αυτή η μορφή κριτικής δεν είναι πια στη μόδα. Τα τελευταία είκοσι χρόνια, η κυρίαρχη διανοητική γνώμη δεν παύει να καταγγέλλει, σε οποιαδήποτε μορφή «κοινωνικής» εξήγησης, μια καταστροφική συνενοχή με τις ουτοπίες της χειραφέτησης που κρίθηκαν υπεύθυνες για τη φρίκη του ολοκληρωτισμού. Και όπως εξυμνεί την επιστροφή στην καθαρή πολιτική, έτσι εγκωμιάζει εκ νέου και την καθαρή αναμέτρηση με το ανυπόθετο συμβάν του έργου. Μπορεί να σκεφτόταν κανείς ότι η αισθητική θα έβγαινε αθωωμένη από αυτό το νέο ρεύμα της σκέψης. Κατά τα φαινόμενα, τίποτα τέτοιο δεν συνέβη. Η κατηγορία απλώς αντιστράφηκε. Η αισθητική έγινε ο διαστροφικός λόγος που απαγορεύει την αναμέτρηση αυτή υποβάλλοντας τα έργα, ή τις εκτιμήσεις μας, σε μια μηχανή σκέψης επινοημένη για άλλους σκοπούς: φιλοσοφικό απόλυτο, θρησκεία του ποιήματος ή όνειρο κοινωνικής χειραφέτησης. Η διάγνωση αυτή δέχεται χωρίς πρόβλημα υποστήριξη από ανταγωνιστικές θεωρίες. Έτσι, το *Αντίο στην αισθητική* του Ζαν-Μαρί Σεφέρ [Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*] απη-

² Ανάμεσα στις πολυάριθμες δημοσιευμένες εργασίες σ' αυτή την κατεύθυνση από κοινωνικούς και πολιτισμικούς ιστορικούς της τέχνης, ξεχωρίζουν ιδιαίτερα τα βιβλία του Timothy J. Clark, *Le bourgeois absolu: les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Art Édition, 1992, και *Une Image du peuple: Gustave Courbet et la Révolution de 1848*, Art Éditions, 1991.

³ Hal Foster (επιμ.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, The New Press, Νέα Υόρκη 1998.

χεί το *Μικρό εγχειρίδιο μη-αισθητικής* του Αλαίν Μπαντιού [Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*]. Ωστόσο, οι δύο σκέψεις βρίσκονται στον αντίποδα η μία της άλλης. Ο Ζαν-Μαρί Σεφέρ στηρίζεται στην αναλυτική παράδοση για να αντιτάξει τη συγκεκριμένη ανάλυση των αισθητικών στάσεων στις εσφαλμένες συνήθειες της θεωρησιακής αισθητικής, η οποία κατ' αυτόν υποκατέστησε τη μελέτη των αισθητικών συμπεριφορών και των καλλιτεχνικών πρακτικών με μια ρομαντική έννοια του απόλυτου της Τέχνης, προκειμένου να επιλύσει το ψευδοπρόβλημα που την ταλάνιζε: τη συμφιλίωση μεταξύ του νοητού και του αισθητού. Ο Αλαίν Μπαντιού, πάλι, εκκινεί από εντελώς αντίθετες αρχές. Ακριβώς στο όνομα της πλατωνικής Ιδέας, τα έργα τέχνης της οποίας είναι τα συμβάντα, απορρίπτει μια αισθητική που υπάγει την αλήθεια τους σε μια (αντι)φιλοσοφία ενεχόμενη στη ρομαντική εξύμνηση μιας αισθητής αλήθειας του ποιήματος. Όμως ο πλατωνισμός του ενός και ο αντιπλατωνισμός του άλλου ομόφωνα καταγγέλλουν μέσα στην αισθητική μια σκέψη της μείξης, η οποία συμμετέχει στη ρομαντική σύγχυση ανάμεσα στην καθαρή σκέψη, τα αισθητηριακά συναισθήματα και τις πρακτικές της τέχνης. Και οι δύο απαντούν σε αυτή τη σύγχυση με μια αρχή διαχωρισμού που βάζει στη θέση τους τα στοιχεία και τους λόγους [discours]. Υπερασπιζόμενοι, ενάντια στη «φιλοσοφική αισθητική», τα δικαιώματα της (καλής) φιλοσοφίας, εξακολουθούν να προσαρμόζονται στο καλούπι του αντιφιλοσοφικού κοινωνιολογικού λόγου, που αντιπαραθέτει την πραγματικότητα των στάσεων και των πρακτικών στη θεωρησιακή ψευδαίσθηση. Εναρμονίζονται έτσι με την κυρίαρχη γνώμη, που μας δείχνει τη δοξασμένη αισθητή παρουσία της τέχνης, μια παρουσία που την έχει καταβροχθίσει ένας λόγος σχετικά με την τέχνη, ο οποίος τείνει να γίνει η ίδια της η πραγματικότητα.

Θα βρίσκαμε την ίδια λογική και σε σκέψεις για την τέχνη θεμελιωμένες σε άλλες φιλοσοφίες ή αντι-φιλοσοφίες, στον

Ζαν-Φρανσουά Λυοτάρ [Jean-François Lyotard], για παράδειγμα, όπου στην ιδεαλιστική αισθητική αντιπαρατίθεται το υψηλό αποτύπωμα της ζωγραφικής γραμμής ή της μουσικής χροιάς. Όλοι αυτοί οι λόγοι ασκούν με παρόμοιο τρόπο κριτική στην αισθητική σύγχυση. Ταυτόχρονα, πάνω από ένας μας δίνει τη δυνατότητα να δούμε ένα άλλο διακύβευμα το οποίο συνεπάγεται αυτή η αισθητική «σύγχυση»: πραγματικότητες της διαίρεσης σε τάξεις αντιτιθέμενες στην ψευδαισθηση της ανιδιοτελούς κρίσης (Μπουρντιέ), αναλογία μεταξύ των συμβάντων του ποιήματος και των συμβάντων της πολιτικής (Μπαντιού), σοκ του κυρίαρχου Άλλου που αντιτίθεται στις μοντερνιστικές ψευδαισθήσεις περί μιας σκέψης που διαπλάθει η ίδια έναν κόσμο (Λυοτάρ), καταγγελία της συνενοχής ανάμεσα στην αισθητική ουτοπία και την ολοκληρωτική ουτοπία (η χορεία των υπερβολάβων). Η διάκριση των εννοιών δεν είναι για το τίποτα ομώνυμη με την κοινωνική διάκριση. Στην αισθητική σύγχυση ή διάκριση προσαρτώνται σαφώς διακυβεύματα που αφορούν την κοινωνική τάξη και τους μετασχηματισμούς της.

Οι σελίδες που ακολουθούν αντιπαραθέτουν σε αυτές τις θεωρίες της διάκρισης μια απλή θέση: η σύγχυση την οποία καταγγέλλουν, στο όνομα μιας σκέψης που βάζει κάθε πράγμα στο προσίδιο στοιχείο του, είναι στην πραγματικότητα ο ίδιος ο κόμβος μέσω του οποίου σκέψεις, πρακτικές και συναισθήματα βρίσκονται θεσπισμένα και εφοδιασμένα με τη δική τους επικράτεια ή με το «προσίδιο» αντικείμενό τους. Αν «αισθητική» είναι το όνομα μιας σύγχυσης, η «σύγχυση» αυτή είναι στην πραγματικότητα εκείνο που μας επιτρέπει να ταυτοποιήσουμε τα αντικείμενα, τους τρόπους εμπειρίας και τις μορφές σκέψης της τέχνης, όλα αυτά που διατεινόμαστε ότι απομονώνουμε για να την καταγγείλουμε. Οπότε, αν λύσουμε τον κόμβο για να ξεχωρίσουμε καλύτερα στη μοναδικότητά τους τις πρακτικές της τέχνης ή τα αισθη-

τηριακά συναισθήματα, σημαίνει ίσως ότι καταδικάζουμε τον εαυτό μας να χάσει αυτή τη μοναδικότητα.

Ας πάρουμε ένα παράδειγμα. Ο Ζαν-Μαρί Σεφέρ θέλει να καταγγείλει τη ρομαντική σύγχυση δείχνοντάς μας την ανεξαρτησία των αισθητικών συμπεριφορών έναντι των έργων τέχνης και των κρίσεων που προκαλούν. Για να το κάνει αυτό χρησιμοποιεί ένα μικρό χωρίο από τη *Ζωή του Ανρί Μπουλάρ*, όπου ο Σταντάλ ανακαλεί τους πρώτους –ασήμαντους– θορύβους που τον σημάδεψαν στην παιδική του ηλικία: τις καμπάνες μιας εκκλησίας, μια αντλία νερού, το φλάουτο ενός γείτονα. Συγκρίνει αυτές τις αναμνήσεις με τις αναμνήσεις ενός Κινέζου συγγραφέα, του Σεν Φου [Shen Fu], ο οποίος αναπολεί τα βουνά που έβλεπε παιδί μέσα σε χωματοσωρούς από λαγούμια τυφλοπόντικα ανοιγμένα στο επίπεδο του εδάφους. Τις βλέπει ως μαρτυρία «αισθητικών στάσεων», ταυτόσημων στις διάφορες κουλτούρες, που δεν αποβλέπουν στα έργα τέχνης. Ωστόσο, εύκολα μπορούμε να τις δούμε ως το εντελώς αντίθετο. Ο Σταντάλ, συμμετέχοντας στην επινόηση ενός λογοτεχνικού είδους που θολώνει τα σύνορα –η ζωή του καλλιτέχνη ως έργο–, εγκαθιδρύει εκείνο που κλήθηκε να γίνει η παραδειγματική μορφή της νέας μυθιστορηματικής αφήγησης: την παρατακτική παράθεση αισθητών μικροσυμβάντων, που ο συντονισμός τους μέσα από τα στρώματα του χρόνου αντιτίθεται στην παλιά αλληλουχία των εκούσιων ενεργειών και των αποτελεσμάτων τους, ηθελημένων και μη. Όχι μόνο δεν αποδεικνύει την ανεξαρτησία των αισθητικών στάσεων έναντι των έργων τέχνης, αλλά και δίνει μαρτυρία για ένα αισθητικό καθεστώς όπου θολώνει η διάκριση ανάμεσα στα πράγματα που ανήκουν στην τέχνη και όσα ανήκουν στην καθημερινή ζωή. Ο ανούσιος θόρυβος μιας αντλίας νερού, τον οποίο εισάγει στην αυτοβιογραφία του ως συγγραφέα, είναι εκείνος που ο Προυστ θα καθιερώσει ως το ίδιο το αποτύπωμα της νέας πλατωνικής Ιδέας, με τίμημα να

τον συνθέσει με το κελάηδισμα της κίχλης του Σατωμπριάν. Είναι επίσης ο θόρυβος της σειρήνας πλοίου που εισάγεται από τον Βαρέζ [Varèse] στον *Ιονισμό*. Είναι αυτός ο θόρυβος που το σύνορό του με τη μουσική δεν έπαψε να μπερδεύεται τον 20ό αιώνα μέσα στην ίδια τη μουσική, όπως μπερδεύονταν τον 19ο αιώνα στις μούσες της λογοτεχνίας.

Η αντλία του Σταντάλ όχι μόνο δεν φανερώνει τη «σύγχυση» της αισθητικής θεωρίας, αλλά και μαρτυρεί επακριβώς τι η θεωρία αυτή πασχίζει με τον τρόπο της να ερμηνεύσει: την κατάρρευση των παλαιών κριτηρίων που χώριζαν τα αντικείμενα της τέχνης από τα αντικείμενα της καθημερινής ζωής, τη νέα, πιο ενδόμυχη και ταυτόχρονα πιο αινιγματική μορφή την οποία πήρε η σχέση ανάμεσα στις συνειδητές παραγωγές της τέχνης και τις ακούσιες μορφές της αισθητής εμπειρίας που υφίσταται την επενέργειά τους. Αυτό ακριβώς καταγράφουν οι «θεωρησιακές κατασκευές» του Καντ, του Σέλλινγκ ή του Χέγκελ: στον πρώτο, η «αισθητική ιδέα» και η θεωρία της ιδιοφυΐας, ως τεκμήρια της σχέσης χωρίς σχέση ανάμεσα στις έννοιες της τέχνης και το χωρίς έννοια της αισθητικής εμπειρίας· στον δεύτερο, η θεωρητικοποίηση της τέχνης ως ενότητας μιας συνειδητής και μιας ασυνειδητής διαδικασίας· στον τρίτο, οι μεταμορφώσεις του ωραίου ανάμεσα στον χωρίς βλέμμα ολύμπιο θεό και τις ολλανδικές ρωπογραφικές⁴ σκηνές ή τους μικρούς ζητιάνους του Μουρίγιο [Murillo]. Ο Σταντάλ δεν παραλείπει μάλιστα να μας πει, επιμένοντας αυτάρεσκα στις κατ' αίσθηση εντυπώσεις του μικρού παιδιού του 1787 και 1788, εκείνο που θα είναι ο ορίζοντας των θεωρησιακών τους κατασκευών: αυτή η νέα παιδεία των αισθήσεων, που διαμορφώνεται από τους ασή-

⁴ Ρωπογραφία (ζωγραφική «de genre») ονομάζεται η αναπαράσταση σκηνών της καθημερινής ζωής με ρεαλιστικό τρόπο· γνώρισε μεγάλη άνθηση στη Φλάνδρα και ιδιαίτερα στην Ολλανδία κατά τον 17ο αιώνα. (Σ.τ.Ε.)

μαντους θορύβους και τα ασήμαντα συμβάντα της καθημερινής ζωής, είναι επίσης η παιδεία ενός μικρού ρεπουμπλικάνου, που κλήθηκε να γιορτάσει την είσοδό του στην ηλικία της λογικής την εποχή που η Γαλλική Επανάσταση θα πανηγυρίσει τη βασιλεία του ορθού λόγου.

Πρέπει επομένως να πάρουμε ανάποδα τη συλλογιστική του σύγχρονου αντι-αισθητικού λόγου, προκειμένου να κατανοήσουμε τι σημαίνει αισθητική και συγχρόνως τι αιτιολογεί την εχθρότητα που προκαλεί το όνομά της σήμερα. Διαδικασία που μπορεί να συνοψιστεί σε τέσσερα σημεία.

Η αισθητική «σύγχυση» μας λέει κατ' αρχάς το εξής: δεν υπάρχει πια τέχνη εν γένει, όπως άλλωστε δεν υπάρχουν και αισθητικές συμπεριφορές ή αισθητικά αισθήματα εν γένει. Η αισθητική ως λόγος γεννήθηκε πριν από δύο αιώνες. Την ίδια εποχή ξεκίνησε και η τέχνη να αντιπαραθέτει την απροσδιόριστη μοναδικότητά της στον κατάλογο των καλών τεχνών ή των ελευθέρων τεχνών. Και πράγματι, για να υπάρξει τέχνη, δεν αρκεί να υπάρχουν ζωγράφοι ή μουσικοί, χορευτές ή ηθοποιοί. Για να υπάρξει αισθητικό αίσθημα, δεν αρκεί να αντλούμε ευχαρίστηση ακούγοντας ή βλέποντάς τους. Για να υπάρξει τέχνη, χρειάζεται ένα βλέμμα και μια σκέψη που να την ταυτοποιούν. Αυτή η ταυτοποίηση προϋποθέτει και η ίδια μια σύνθετη διαδικασία διαφοροποίησης. Προκειμένου να είναι τέχνη ένα άγαλμα ή ένας πίνακας, απαιτούνται δύο φαινομενικά αντιφατικές προϋποθέσεις. Πρέπει να τα βλέπουμε ως το προϊόν μιας τέχνης και όχι ως μια απλή εικόνα που κρίνουμε μόνο τη νομιμότητά της επί της αρχής ή τη γεγονοτική της ομοιότητα. Αλλά πρέπει επίσης να αντιλαμβανόμαστε σ' εκείνα και κάτι άλλο πέρα από το προϊόν μιας τέχνης, δηλαδή τη ρυθμισμένη με κανόνες άσκηση μιας τεχνολογίας. Ο χορός δεν είναι τέχνη όσο τον βλέπουμε μόνο ως την εκτέλεση ενός θρησκευτικού ή θεραπευτικού τελετουργικού. Αλλά ούτε είναι τέχνη όσο τον βλέπουμε απλώς ως

την άσκηση μιας σωματικής δεξιοτεχνίας. Για να τον λογαριάσουμε ως τέχνη χρειάζεται κάτι άλλο. Μέχρι την εποχή του Σταντάλ, αυτό το «κάτι άλλο» ονομαζόταν ιστορία. Για τους θεωρητικούς της ποίησης του 18ου αιώνα, το ερώτημα αν η τέχνη του χορού ανήκει στις καλές τέχνες ανάγεται σε μια απλή ερώτηση: ο χορός αφηγείται μια ιστορία; Είναι μια μίμηση;⁵ Διότι η μίμηση είναι εκείνο που διακρίνει την τεχνογνωσία του καλλιτέχνη από την αντίστοιχη του τεχνίτη όπως και του διασκεδαστή. Οι καλές τέχνες λέγονται έτσι επειδή στην περίπτωσή τους οι νόμοι της μίμησης προσδιορίζουν μια ρυθμισμένη με κανόνες σχέση ανάμεσα σε έναν τρόπο να φτιάχνεις κάτι –ποίηση– και έναν τρόπο να είσαι –αίσθηση– που επηρεάζεται από εκείνον. Αυτή η τριμερής σχέση, ο εγγυητής της οποίας ονομάζεται «ανθρώπινη φύση», προσδιορίζει ένα καθεστώς ταυτοποίησης των τεχνών, εκείνο που πρόκειται να αποκληθεί αναπαραστατικό. Η στιγμή που η τέχνη υποκαθιστά τον πληθυντικό των καλών τεχνών με την ενικότητά της και, προκειμένου να τη σκεφτούμε, προκαλεί ένα λόγο ο οποίος θα ονομαστεί αισθητική, είναι η στιγμή που λύνεται αυτός ο κόμβος μιας παραγωγού φύσης, μιας αισθητής φύσης και μιας νομοθετικής φύσης ο οποίος ονομαζόταν μίμηση ή αναπαράσταση.

Η αισθητική είναι κατ' αρχάς ο λόγος που αρθρώνει αυτή τη ρήξη της τριμερούς σχέσης χάρη στην οποία η τάξη των καλών τεχνών ήταν εγγυημένη. Το τέλος της μίμησης δεν είναι το τέλος της απεικόνισης. Είναι το τέλος της μιμητικής νομοθεσίας που εναρμόνιζε μεταξύ τους την παραγωγή φύση και την αισθητή φύση. Οι μούσες παραχωρούν τη θέση τους στη μουσική, δηλαδή στη χωρίς μεσολάβηση σχέση ανάμεσα στον

⁵ Με πλάγια γραφή επισημαίνονται οι ελληνικές λέξεις που εμφανίζονται στο πρωτότυπο μεταγραμμένες στο λατινικό αλφάβητο: mimesis, poiesis, aisthesis, aistheton, tekhnai, analogia, logos, nomos, ethos. (Σ.τ.Ε.)

υπολογισμό του έργου και το καθαρό αισθητηριακό συναίσθημα, που είναι επίσης η άμεση σχέση ανάμεσα στον τεχνικό μηχανισμό και το τραγούδι της εσωτερικότητας:⁶ το σόλο του κόρνου που είναι η ψυχή των όσων λέει η Φιορντιλίτζι του Έτσι κάνουν όλες, αλλά επίσης το φλάουτο του γείτονα και η αντλία νερού που διαμορφώνουν μια καλλιτεχνική ψυχή. Εφεξής η ποίηση και η αίσθηση αναφέρονται άμεσα η μία στην άλλη. Όμως αυτή η αλληλοαναφορά γίνεται μέσα στην ίδια την απόσταση μεταξύ των λόγων τους. Η μόνη ανθρώπινη φύση που τις φέρνει σε συμφωνία είναι μια χαμένη φύση ή μια μελλοντική ανθρωπότητα. Από τον Καντ μέχρι τον Αντόρνο, περνώντας από τον Σίλερ, τον Χέγκελ, τον Σοπενχάουερ ή τον Νίτσε, ο αισθητικός λόγος δεν θα έχει άλλο αντικείμενο από τη σκέψη αυτής της σχέσης ασυμφωνίας. Έτσι, εκείνο που θα πασχίσει να αρθρώσει δεν είναι το καπρίτσιο θεωρησιακών κεφαλών, αλλά το νέο, παράδοξο καθεστώς ταυτοποίησης των πραγμάτων της τέχνης. Αυτό ακριβώς το καθεστώς πρόκειται να αποκληθεί αισθητικό καθεστώς της τέχνης.

Εδώ έγκειται το δεύτερο σημείο. «Αισθητική» δεν είναι το όνομα ενός γνωστικού αντικειμένου. Είναι το όνομα ενός ειδικού καθεστώτος ταυτοποίησης της τέχνης. Αυτό το καθεστώς οι φιλόσοφοι, ξεκινώντας από τον Καντ, αγωνίστηκαν να το σκεφτούν. Αλλά δεν το δημιούργησαν εκείνοι. Όταν ο Χέγκελ, στις Παραδόσεις για την αισθητική, βάζει να παρελάσει η ιστορία των μορφών της τέχνης ως ιστορία των μορφών

⁶ «Αλλά από τι μαγική προετοιμασία ανεβαίνει τώρα ο ατμός αυτής της σπινθηροβόλας εμφάνισης πνευμάτων; Κοιτάζω μα δεν βλέπω τίποτε άλλο από έναν φτωχό ιστό αριθμητικών σχέσεων, παρουσιασμένο με τρόπο απτό πάνω σε διάτρητο ξύλο, σε μια κατασκευή από εντέρινες χορδές και ορειχάλκινα σύρματα». Wackenroder, *Fantaisies sur l'art*, μτφρ. Jean Boyer, Aubier, σ. 331. Έχω σχολιάσει αλλού το νόημα αυτού του «εμφανισμού»: πρβλ. «La métamorphose des Muses», στο *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*, Centre Georges-Pompidou, 2002.

του πνεύματος, καταγράφει μια αντιφατική μεταβολή στην καταστατική θέση των έργων. Από τη μια μεριά, οι αρχαιολογικές ανακαλύψεις ξανάβαλαν τις ελληνικές αρχαιότητες στον τόπο τους και στην απόστασή τους, μην αναγνωρίζοντας την πολιτισμένη Ελλάδα που είχε κατασκευάσει η κλασική εποχή. Κατασκεύασαν μια νέα ιστορικότητα των έργων, φτιαγμένη από εγγύτητες, ρήξεις και αναβιώσεις, στη θέση του εξελικτικού και κανονιστικού μοντέλου που ρύθμιζε την κλασική σχέση των Αρχαίων με τους Μοντέρνους. Όμως την ίδια στιγμή η επαναστατική ρήξη διαχώρισε τους πίνακες και τα γλυπτά από τη λειτουργία τους ως θρησκευτικής εικονογράφησης ή ως διακόσμησης των χωροδεσποτικών και μοναρχικών μεγαλείων για να τα απομονώσει στο χώρο του μουσείου, πραγματικού ή φανταστικού. Επιτάχυνε έτσι τη συγκρότηση ενός νέου, αδιαφοροποίητου κοινού, στη θέση των εξειδικευμένων αποδεκτών των αναπαραστατικών έργων. Οι δε επαναστατικές και αυτοκρατορικές λεηλασίες στις κατακτημένες χώρες ανακάτεψαν τα προϊόντα των σχολών και των ειδών. Αυτές οι μετατοπίσεις είχαν αποτέλεσμα να τονιστεί η αισθητή μοναδικότητα των έργων εις βάρος της αναπαραστατικής αξίας τους και της ιεραρχίας των θεμάτων και των ειδών με βάση τις οποίες είχαν ταξινομηθεί και κριθεί. Η φιλοσοφική ανατίμηση της ολλανδικής ρωπογραφίας από τον Χέγκελ, που ακολούθησε τη δημόσια και εμπορική προαγωγή της, σηματοδοτεί την αρχή αυτής της αργής διάβρωσης του εικαστικού θέματος, αυτής της εκατονταετούς κίνησης που απώθησε το θέμα στο βάθος του πίνακα ώστε να εμφανιστεί στη θέση του η χειρονομία του ζωγράφου και η εκδήλωση της ζωγραφικής ύλης. Έτσι ξεκίνησε η κίνηση μετασχηματισμού του πίνακα σε αρχείο της δικής του διαδικασίας που οδήγησε στις θεαματικές ζωγραφικές επαναστάσεις του επόμενου αιώνα.

Κατά τον ίδιο τρόπο, όταν ο Σέλινγκ ορίζει την τέχνη ως ένωση μιας ασυνείδητης και μιας συνειδητής διαδικασίας,

εγκαθιδρύει μια αντιστροφή προοπτικής που δημιουργήθηκε από την άνθηση της «φιλολογικής» σύλληψης των ποιημάτων, από τον Τζιανμπατίστα Βίκο [Giambattista Vico] μέχρι τον Γιόχαν Γκόντφριντ Χέρντερ [Johann Gottfried Herder] ή τον Φρίντριχ Βολφ [Friedrich Wolf], καθώς και από πολιτιστικά φαινόμενα όπως η λατρεία για τον πλαστό Όσιαν.⁷ Τα μεγάλα ποιητικά πρότυπα διαβάζονται τώρα ως εκφράσεις μιας ανώνυμης συλλογικής δύναμης περισσότερο ακόμα και απ' ό,τι ως εμπρόθετη πραγματοποίηση μιας τέχνης καθοδηγούμενης από ποιητικούς κανόνες. Ο Ζαν-Μαρί Σεφέρ εκπλήσσεται από το γεγονός ότι η φιλοσοφική αισθητική λησμόνησε, κατά την εξέμνηση της τέχνης, κάτι που ωστόσο είχε υπογραμμιστεί από τον Καντ: τη σπουδαιότητα των αισθητικών συμπεριφορών που αποβλέπουν στα θεάματα της φύσης. Όμως δεν υπάρχει καμία λήθη. Από τον Καντ και μετά, η αισθητική δεν έπαψε να θέλει να σκεφτεί αυτή τη νέα καταστατική θέση των έργων τέχνης που μας κάνει να τα αντιλαμβανόμαστε ως έργα της φύσης, δηλαδή ως τη διεργασία μιας μη ανθρώπινης φύσης, μη υποκείμενης στη βούληση ενός δημιουργού. Η έννοια της ιδιοφυΐας, που θέλησαν να τη συσχετίσουν με την ιερή στέψη του μοναδικού καλλιτέχνη, εκφράζει αντίστροφα αυτή την ισοδυναμία του ηθελημένου και του μη ηθελημένου, που μας κάνει τώρα να αναγνωρίζουμε και να εκτιμούμε τα έργα της τέχνης αφού έχουν καταρρεύσει τα κριτήρια τελειότητας των τεχνών.

Οι πρωτεργάτες φιλόσοφοι της αισθητικής δεν επινόησαν αυτή την αργή επανάσταση των μορφών παρουσίας και αντίληψης, η οποία απομονώνει έργα για ένα αδιαφοροποίητο κοινό και συγχρόνως τα συναρτά με μια ανώνυμη δύναμη

⁷ Ο Σκωτσέζος ποιητής Τζέιμς Μακφέρσον (James Macpherson, 1736-1796) προκάλεσε μεγάλο ενθουσιασμό αρχίζοντας από το 1760 να δημοσιεύει, σε δήθεν μετάφρασή του, κελτικά έπη του 3ου αιώνα μ.Χ. τα οποία απέδωσε στον βάρδο Όσιαν, ήταν όμως δικές του επινοήσεις. (Σ.τ.Ε.)

– λαό, πολιτισμό ή ιστορία. Ούτε επινόησαν τη διάρρηξη της ιεραρχικής τάξης που όριζε ποια θέματα και ποιες μορφές έκφρασης άξιζαν ή όχι να εισέλθουν στη σφαίρα μιας τέχνης. Δεν επινόησαν ούτε αυτή τη νέα, φτιαγμένη από αισθητά μικροσυμβάντα γραφή την οποία μαρτυρεί η *Ζωή του Ανρί Μπρυλάρ*, αυτό το νέο προνόμιο του μικρότατου, του στιγμιαίου και του ασυνεχούς που θα συνοδεύσει την προαγωγή οποιουδήποτε μηδαμινού πράγματος ή προσώπου στο ναό της τέχνης και θα σημαδέψει τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική, πριν επιτρέψει στη φωτογραφία και στον κινηματογράφο να γίνουν τέχνες. Δεν επινόησαν, με λίγα λόγια, όλες αυτές τις αναδιαμορφώσεις των σχέσεων ανάμεσα στο γραφικό και το οπτικό, στην καθαρή τέχνη και την εφαρμοσμένη, στις μορφές της τέχνης και τις μορφές του δημόσιου βίου ή της καθημερινής και εμπορικής ζωής που προσδιορίζουν το αισθητικό καθεστώς της τέχνης. Δεν τις επινόησαν μεν, όμως επεξεργάστηκαν το καθεστώς νοητότητας στους κόλπους του οποίου στάθηκε δυνατό να τις σκεφτούμε. Συνέλαβαν και εννοιολόγησαν τη συντριβή του καθεστώτος ταυτοποίησης μέσα στο οποίο αντιλαμβανόμασταν και σκεφτόμασταν τα προϊόντα της τέχνης, τη ρήξη του μοντέλου αντιστοίχισης μεταξύ *ποίησης* και *αίσθησης* που εξασφάλιζαν οι κανόνες της *μίμησης*. Με το όνομα αισθητική συνέλαβαν κατ' αρχάς και σκέφτηκαν μια θεμελιώδη μετατόπιση: εφεξής τα πράγματα της τέχνης ταυτοποιούνταν όλο και λιγότερο σύμφωνα με τα πραγματιστικά κριτήρια των «τρόπων του ποιείν». Ορίζονταν όλο και περισσότερο με όρους «αισθητών τρόπων του είναι».⁸

⁸ Στο παρόν κείμενο, επομένως, ο όρος «αισθητική» θα δηλώνει δύο πράγματα: ένα γενικό καθεστώς ορατότητας και νοητότητας της τέχνης και έναν τρόπο ερμηνευτικού λόγου που ανήκει και ο ίδιος στις μορφές αυτού του καθεστώτος. Τα συμφοραζόμενα και η νοημοσύνη του αναγνώστη θα αρκούν στη συνέχεια για να του υποδείξουν το νόημα της λέξης που αρμόζει στη μια ή στην άλλη περίπτωση.

Σκέφτηκαν αυτή την επανάσταση ως πρόκληση για τη σκέψη. Εδώ έγκειται το τρίτο σημείο: είναι εντελώς ανώφελο να καταγγέλλουν οι σύγχρονοί μας τον όρο αισθητική. Εκείνοι που συνέβαλαν στην εκτίμησή του ήταν και οι πρώτοι που τον κατήγγειλαν. «Θα ήταν καιρός να ξεφορτωθούμε πλήρως αυτή την έκφραση η οποία, από τον Καντ και μετά, εξακολουθεί πάντα να επανέρχεται στα γραπτά των ερασιτεχνών της φιλοσοφίας, παρότι έχει αναγνωριστεί συχνά ο παραλογισμός της [...]. Η Αισθητική έχει γίνει μια πραγματική *qualitas occulta*, πίσω δε από αυτή την ακατανόητη λέξη είναι κρυμμένες κάμποσες βεβαιώσεις κενές νοήματος και φαύλοι κύκλοι επιχειρηματολογίας, που θα έπρεπε από καιρό να έχουν ξεσκεπαστεί». Αυτή η ριζική δήλωση δεν ανήκει σε κάποιον υπερόπτη υπέρμαχο της αγγλοσαξονικής αναλυτικής φιλοσοφίας. Εμφανίζεται στις *Παραδόσεις για τη λογοτεχνία και την τέχνη* του Άουγκουστ Σλέγκελ [August Schlegel], του μεγαλύτερου από τους δύο διαβολικούς αδελφούς, στον οποίο συνηθίζουν να αποδίδουν μείζονα ευθύνη στην καλλιέργεια των μοιραίων ψευδαισθήσεων της ρομαντικής και θεωρησιακής αισθητικής.⁹ Η αισθητική δυσφορία είναι τόσο παλιά όσο και η ίδια η αισθητική. Η λέξη «αισθητική», που αναφέρεται στην αισθητικότητα, δεν είναι κατάλληλη για να εκφράσει τη σκέψη για την τέχνη, λέει με τη σειρά του ο Χέγκελ, προτού επικαλεστεί την καθιερωμένη χρήση, για να απολογηθεί που την υιοθετεί. Η χθεσινή απολογία είναι το ίδιο περιττή με τις σημερινές κατηγορίες. Η μη καταλληλότητα είναι συστατική. Η αισθητική δεν είναι η σκέψη για την «αισθητικότητα». Είναι η σκέψη για την παράδοση αισθητηριακή κατάσταση [sensorium] που δίνει εφεξής τη δυνατότητα να προσδιοριστούν τα πράγματα της τέχνης. Πρόκει-

⁹ August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst*, στο *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, Paderborn, F. Schöningh, 1989, τόμ. 1, σσ. 182-183.

ται για την αισθητηριακή κατάσταση μιας χαμένης ανθρώπινης φύσης, δηλαδή ενός χαμένου κανόνα αντιστοίχισης ανάμεσα σε μια ενεργητική ικανότητα και μια δεκτική ικανότητα. Αυτός ο χαμένος κανόνας αντιστοίχισης υποκαθίσταται από την άμεση ένωση, τη χωρίς έννοια ένωση των αντιθέτων – της καθαρής, εκούσιας ενεργητικότητας και της καθαρής παθητικότητας. Η προέλευση της τέχνης, λέει ο Χέγκελ, είναι η χειρονομία του παιδιού που κάνει ψαράκια στο νερό πετώντας πέτρες προκειμένου να μεταμορφώσει την επιφάνειά του, την επιφάνεια των «φυσικών» εμφανίσεων, σε επιφάνεια εκδήλωσης της βούλησής του και μόνο. Όμως αυτό το παιδί που πετάει πέτρες στο νερό είναι επίσης εκείνο που η καλλιτεχνική του ικανότητα γεννιέται από την καθαρή ενδεχομενικότητα των θορύβων του περίγυρου, των αναμεμειγμένων θορύβων της φύσης και της υλικής ζωής χωρίς τέχνη. Δεν μπορείς να σκεφτείς αυτό το παιδί διπλής όψης χωρίς αντίφαση. Αλλά όποιος θέλει να καταργήσει την αντίφαση της σκέψης, καταργεί επίσης την τέχνη και το αισθητικό αίσθημα που νομίζει ότι διαφυλάσσει έτσι.

Εκείνο που περιπλέκει τα πράγματα και παροξύνει τα διακυβεύματα της σκέψης είναι ότι πάντα μια «ανθρώπινη» φύση είναι ταυτόχρονα και «κοινωνική» φύση. Εδώ έγκειται το τέταρτο σημείο. Η ανθρώπινη φύση της αναπαραστατικής τάξης προσάρμοζε τους κανόνες της τέχνης στους νόμους της αισθητικότητας και τις συγκινήσεις που παράγονταν από αυτούς τους νόμους στις τελειότητες της τέχνης. Όμως η προσαρμογή αυτή ήταν συσχετική με ένα μερισμό που συνέδεε τα έργα τέχνης με την εξύμνηση των κοσμικών αξιωμάτων, συνταίριαζε τη μεγαλοσύνη των μορφών τους με τη μεγαλοσύνη των θεμάτων τους και προσέδιδε διαφορετικές αισθητικές ιδιότητες σε εκείνα που ήταν τοποθετημένα σε διαφορετικές θέσεις. «Ο καλαισθητός άνθρωπος», έλεγε ο Βολταίρος, «έχει άλλα μάτια, άλλα αυτιά, άλλη λεπτότητα από τον

χοντροκομμένο».¹⁰ Η φύση, που συνταίριαζε τα έργα με τις ευαισθησίες, τα συνταίριαζε με ένα μερισμό του αισθητού που έβαζε τους καλλιτέχνες στη θέση τους και χώριζε εκείνους που τους αφορούσε η τέχνη από όσους δεν αφορούσε. Υπ' αυτή την έννοια έχει δίκιο ο Μπουρντιέ, αλλά εναντίον του εαυτού του. Η λέξη «αισθητική» λέει έμπρακτα ότι αυτή η κοινωνική φύση έχει χαθεί μαζί με την άλλη. Και η κοινωνιολογία γεννήθηκε ακριβώς από τη θέληση να αποκατασταθεί η χαμένη κοινωνική φύση. Γι' αυτόν το λόγο, το μίσος για την «αισθητική» είναι ομοούσιο μ' εκείνη. Ασφαλώς η κοινωνιολογία, τον καιρό του Μπουρντιέ, εγκατέλειψε τα αρχικά της όνειρα κοινωνικής αναδιοργάνωσης. Όμως εξακολουθεί να θέλει, για το καλό της επιστήμης, εκείνο που η αναπαραστατική τάξη ήθελε για το καλό της κοινωνικής και ποιητικής διάκρισης: οι χωριστές τάξεις να έχουν διακεκριμένες αισθήσεις. Όσο για την αισθητική, είναι η σκέψη της νέας αταξίας. Αυτή η αταξία δεν σημαίνει μόνο ότι θολώνει η ιεραρχία των θεμάτων και του κοινού στο οποίο απευθύνονται. Σημαίνει ότι τα έργα των τεχνών δεν αναφέρονται πια σε εκείνους που τα είχαν παραγγείλει, παγιώνοντας την εικόνα τους και εξυμνώντας το μεγαλείο τους. Αναφέρονται στην «ιδιοφυΐα» των λαών και προσφέρονται, τουλάχιστον εκ του δικαίου, στο βλέμμα του οποιουδήποτε. Η ανθρώπινη φύση και η κοινωνική φύση παύουν να εγγυώνται η μία την άλλη. Η κατασκευαστική δραστηριότητα και η αισθητηριακή συγκίνηση συναντιούνται «ελεύθερα», σαν τα δύο κομμάτια μιας φύσης που

¹⁰ Voltaire, λήμμα «Γούστο», *Dictionnaire philosophique*, Παρίσι 1827, τόμ. 8, σ. 279 [ελλ. έκδ.: *Φιλοσοφικό λεξικό*, μτφρ. Φ. Ταμβίσκου - Ξ. Τσελέντη, Στάχυ, Αθήνα 2001]. (Ας υπενθυμίσουμε ότι το *Φιλοσοφικό λεξικό* που αναφέρεται εδώ για λόγους ευκολίας είναι μια πλασματική συλλογή. Η πλειονότητα των στοιχείων του συγκεκριμένου λήμματος είναι στην πραγματικότητα δανεισμένα από το έκτο μέρος του *Questions sur l'Encyclopédie*, του 1771.)

δεν μαρτυρεί πια καμία ιεραρχία της ενεργητικής νοημοσύνης έναντι της παθητικότητας του αισθάνεσθαι. Αυτή η απόσταση της φύσης από τον εαυτό της είναι ο τόπος μιας πρωτόγνωρης ισότητας. Και αυτή η ισότητα εγγράφεται σε μια ιστορία που φέρει, σε αντάλλαγμα της απώλειας, μια νέα υπόσχεση. Η νεαρή κοπέλα για την οποία μιλάει ο Χέγκελ, εκείνη που διαδέχεται τις Μούσες, μας προσφέρει απλώς και μόνο τους καρπούς που έδρεψε από το δέντρο, την καλυμμένη με πέπλο, «χωρίς ενεργό πραγματικότητα» ανάμνηση της ζωής η οποία κυοφόρησε τα έργα τέχνης.¹¹ Αλλά, ακριβώς, τα έργα τέχνης είναι τέτοια μόνο και μόνο επειδή ο κόσμος τους, ο κόσμος της φύσης που ανθίζει και γίνεται πολιτισμός, δεν υπάρχει πια, ή ίσως δεν υπήρξε ποτέ, εκτός μόνο αναδρομικά στη σκέψη. Υπήρξε ίσως –πιθανότατα δεν υπήρξε ποτέ– ένα ελληνικό πρωινό όπου οι καρποί της τέχνης συλλέγονταν από το δέντρο της ζωής. Εκείνο όμως που εξαφανίζεται μέσα σ' αυτή την απώλεια ενός υποθετικού αγαθού είναι, εν πάση περιπτώσει, η τάξη η οποία συνέδεε την ανθρωπινή φύση, που είναι ο νομοθέτης της τέχνης, με την κοινωνική φύση, που καθορίζει τη θέση του καθενός και τις «αισθήσεις» που αρμόζουν σ' αυτή τη θέση. Η επαναστατική βασιλεία της φύσης καταντάει μάταιο όνειρο. Αλλά εκείνο που εγείρεται ως απάντηση σε αυτό το αδύνατο όνειρο είναι η υπόσχεση την οποία φέρει η ίδια η απώλεια, καθώς θέτει σε αναστολή τους κανόνες συμφωνίας της ανθρωπίνης φύσης και της κοινωνικής: η μελλοντική ανθρωπότητα, την οποία ο Σίλερ βλέπει να αναγγέλλεται στο αισθητικό «ελεύθερο παιχνίδι»,

¹¹ G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, μτφ. Jean-Pierre Lefebvre, Aubier, 1991, σ. 489 [ελλ. έκδ.: *Φαινομενολογία του πνεύματος*, μτφρ. Δ. Τζωρτζόπουλος, Δωδώνη, Αθήνα 1995]. («Η νεαρή κοπέλα που διαδέχεται τις Μούσες» είναι ο τίτλος ενός κειμένου του Ζαν-Λυκ Νανσύ [Jean-Luc Nancy] που σχολιάζει αυτό το χωρίο στο *Les Muses*, Galilée, 1994, σσ. 75-97.)

η «άπειρη όρεξη για τη Δημοκρατία», που διαισθάνεται ο Μπωντλαίρ στα άσματα του Πιερ Ντυπόν [Pierre Dupont], η «υπόσχεση χωρίς την οποία δεν θα μπορούσαμε να ζήσουμε ούτε στιγμή», που ο Αντόρνο την ακούει ανανεωμένη μέσα ακριβώς στο πέπλο με το οποίο καλύπτεται η ηχητικότητα των χορδών στην αρχή της *Πρώτης συμφωνίας* του Μάλερ.

«Αισθητική» είναι η λέξη που λέει τον μοναδικό –και δύσκολο για τη σκέψη– κόμβο ο οποίος διαμορφώθηκε πριν από δύο αιώνες ανάμεσα στο υψηλό μεγαλείο της τέχνης και το θόρυβο μιας αντλίας νερού, ανάμεσα σε μια κεκαλυμμένη χροιά χορδών και την υπόσχεση μιας νέας ανθρωπότητας. Η δυσφορία και η έχθρα που προξενεί σήμερα περιστρέφονται πάντα στην πράξη γύρω από αυτές τις δύο σχέσεις: σκάνδαλο μιας τέχνης που υποδέχεται στις μορφές της και στους τόπους της το «ό,τι να 'ναι» των αντικειμένων χρήσης και των εικόνων της βέβηλης ζωής· υπέρμετρες και ψεύτικες υποσχέσεις μιας αισθητικής επανάστασης που ήθελε να μετασχηματίσει τις μορφές της τέχνης σε μορφές μιας νέας ζωής. Κατηγορούν την αισθητική ότι είναι ένοχη για το «ό,τι να 'ναι» της τέχνης, την κατηγορούν ότι την έχει παραπλανήσει με τις απατηλές υποσχέσεις του φιλοσοφικού απόλυτου και της κοινωνικής επανάστασης. Σκοπός μου δεν είναι να «υπερασπιστώ» την αισθητική, αλλά να συμβάλω για να διευκρινιστεί τι θέλει να πει η λέξη, ως καθεστώς λειτουργίας της τέχνης και ως μήτρα λόγων, ως μορφή ταυτοποίησης εκείνου που είναι ίδιον της τέχνης και ως ανακατανομή των σχέσεων ανάμεσα στις μορφές της αισθητικής εμπειρίας. Οι σελίδες που ακολουθούν καταγίνονται ειδικότερα να οριοθετήσουν τον τρόπο με τον οποίο ένα καθεστώς ταυτοποίησης της τέχνης συνδέθηκε με την υπόσχεση μιας τέχνης που θα ήταν κάτι παραπάνω από τέχνη ή δεν θα ήταν πια τέχνη. Επιδιώκουν να δείξουν, με λίγα λόγια, πώς η αισθητική, ως καθεστώς ταυτοποίησης της τέχνης, φέρει μέσα της μια πολιτική ή μια μετα-

πολιτική. Αναλύοντας τις μορφές και τους μετασχηματισμούς αυτής της πολιτικής, προσπαθούν να κατανοήσουν τη δυσφορία ή την έχθρα που προξενεί στις μέρες μας η λέξη. Αλλά το ζητούμενο δεν είναι μόνο να κατανοήσεις το νόημα μιας λέξης. Όταν ακολουθείς την ιστορία της αισθητικής «σύγχυσης», σημαίνει επίσης ότι επιχειρείς να διευκρινίσεις την άλλη σύγχυση την οποία συντηρεί η κριτική της αισθητικής, εκείνην που πνίγει τα εγχειρήματα της τέχνης και μαζί τις πρακτικές της πολιτικής μέσα στην ηθική μη διάκριση. Άρα το διακύβευμα εδώ δεν αφορά μόνο τα πράγματα της τέχνης, αλλά και τους τρόπους με τους οποίους ο κόσμος μας προσφέρεται σήμερα στην αντίληψη και με τους οποίους οι εξουσίες βεβαιώνουν τη νομιμότητά τους.

Το βιβλίο αυτό στηρίζεται εν μέρει στα σεμινάρια που έδωσα μεταξύ 1995 και 2001, στο πλαίσιο του Πανεπιστημίου του Παρισιού VIII και του Διεθνούς Κολεγίου Φιλοσοφίας, και εν μέρει σε σεμινάρια και διαλέξεις που έδωσα τα τελευταία χρόνια ως προσκεκλημένος πολυάριθμων ιδρυμάτων της Γαλλίας και του εξωτερικού. Ορισμένες παραπομπές δίνονται στην πορεία του βιβλίου. Θα χρειαζόταν δυστυχώς πολύς χώρος για να μνημονεύσω όλα τα ιδρύματα και όλες τις περιστάσεις που μου επέτρεψαν να επεξεργαστώ και να διορθώσω τις θέσεις και αναλύσεις που παρουσιάζονται εδώ. Όλες εκείνες και όλοι εκείνοι που έδωσαν ώθηση σ' αυτή την εργασία και που υποδέχθηκαν και συζήτησαν τα πορίσματά της, ας βρουν εδώ την έκφραση της ευγνωμοσύνης μου.

ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ