

νικῆς της λειτουργίας νά αποδοθοῦν στήν τέχνη ἐκεῖνα γιά τά ὅποια ἡ ἴδια διατηρεῖ καί ἐκφράζει τίς ἀμφιβολίες της ἔχουν ἀποτύχει. Ἀλλά ἡ αὐτονομία της ἀρχίζει νά ἐκδηλώνει ἕνα στοιχεῖο τυφλότητας, τό ὁποῖο ὥστόσο τή χαρακτηρίζει ἀνέκαθεν· τήν ἐποχή τῆς χειραφέτησής της αὐτό τό στοιχεῖο ἐπισκίαζε κάθε ἄλλο χαρακτηριστικό της παρὰ τή μὴ ἀφέλεια, ἂν ὄχι ἐξαιτίας της, τήν ὁποία σύμφωνα μέ τόν Hegel δέν ἐπιτρέπεται πιά νά στερηθεῖ. Αὐτή ἡ μὴ ἀφέλεια συνδέεται μέ μιὰ ἀφέλεια δευτέρου βαθμοῦ, τήν ἀβεβαιότητα γιά τό αἰσθητικό της πρὸς τί. Παραμένει ἀβέβαιο ἂν ἡ τέχνη εἶναι ἀκόμη γενικά δυνατή, ἂν μετά τήν πλήρη χειραφέτησή της δέν ἔχει ὑπονομεύσει καί χάσει τίς προϋποθέσεις της. Τό ἐρώτημα προκύπτει ἀπὸ αὐτό πού ἦταν ἄλλοτε ἡ τέχνη. Τά ἔργα τέχνης ἐγκαταλείπουν τόν ἐμπειρικό κόσμο καί παράγουν ἕναν ἀντίθετό του καί ἰδιότυπο κόσμο, ὁ ὁποῖος φέρεται σάν νά ἦταν ἐπίσης ὄντολογικά ὑπαρκτός. Ἔτσι τείνουν a priori, ὅσο τραγικά καί ἂν ἐμφανίζονται, πρὸς τήν κατάφαση. Τά στερεότυπα γιά τή συμφιλωτική ἀνταύγεια πού ἀπὸ τήν τέχνη ἀπλώνεται πάνω στήν πραγματικότητα εἶναι ἀποκρουστικά, καί μάλιστα ὄχι μόνον ἐπειδὴ παρῶδον τήν τέχνη μέσω τοῦ ἀστικά μαγειρευμένου τύπου της καί τήν κατατάσσουν στίς κυριακάτικες ἐκδηλώσεις πού προσφέρουν παρηγοριά, ἀλλὰ ἐπειδὴ ξύνουν τήν πληγὴ τῆς ἴδιας τῆς τέχνης. Μέ τήν ἀναπόφευκτη ἀποκήρυξη τῆς θεολογίας, τήν παραίτηση ἀπὸ τήν πλήρη ἀξίωση γιά τήν ἀλήθεια τῆς λύτρωσης, μιὰ ἐκκοσμίκευση χωρὶς τήν ὁποία ἡ τέχνη ποτέ δέν θά εἶχε ἀναπτυχθεῖ, εἶναι καταδικασμένη νά προσφέρει στό ὑπάρχον καί κατεστημένο μιὰ ἐνθάρρυνση ἡ ὁποία, στερημένη ἀπὸ κάθε ἐλπίδα γιά κάτι ἄλλο, ἐνισχύει τή μαγική ἐπήρεια ἐκείνου ἀπὸ τό ὁποῖο ἡ αὐτονομία τῆς τέχνης ἐπιθυμεῖ νά ἀπελευθερωθεῖ. Ὑποπτη γιά μιὰ τέτοια ἐνθάρρυνση εἶναι ἡ ἴδια ἡ ἀρχὴ τῆς αὐτονομίας: καθὼς ἔχει τό θράσος νά θέτει ἐξ ἑαυτῆς τήν ὁλότητα, ἕνα στρογγυλό, κλειστό καί ἐνιαῖο ὅλον, αὐτὴ ἡ εἰκόνα μεταφέρεται στὸν κόσμο στὸν ὁποῖο βρίσκεται ἡ τέχνη καί τὸν ὁποῖο παράγει. Μέ τήν ἀποκήρυξη τῆς ἐμπειρίας –καί αὐτὴ ἐνυπάρχει στήν ἐννοιά της, δέν εἶναι ἀπλῶς μιὰ φυγὴ, εἶναι ἕνας ἐνυπαρκτός νόμος της– καθαγιαίνει τήν ἐπικυριαρχία της. Σέ μιὰ μελέτη του ὁ Helmut Kuhn ἐξυμνεῖ τήν τέχνη πιστοποιώντας ὅτι κάθε ἔργο της εἶναι ἕνα ἐγκώμιο.¹ Ἡ θέση του θά ἦταν ἀληθινή, ἂν εἶχε κριτικό χαρακτήρα.

Μπροστά στίς διαστάσεις πού ἔχει λάβει ἡ πραγματικότητα, ὁ καταφατικός χαρακτήρας τῆς τέχνης, πού εἶναι γι' αὐτὴ ἀναπόφευκτος, τῆς ἔχει γίνει ἀφόρητος. Πρέπει νά στρέφεται ἐναντίον αὐτοῦ πού συνιστᾷ τήν ἐννοιά της, ὅποτε γίνεται ἀβέβαιη ὡς τὸν ἐσώτατο ἰστό της. Δέν μπορεῖ ὁμως νά τήν ξεκαθαρίσει κανεὶς μέ τήν ἀφηρημένη ἀρνησή της. Προσβάλλοντας αὐτό πού μέσα ἀπὸ τὴ συνολικὴ της παράδοση φαινόταν ἐγγυημένο ὡς βασικὸ της στρώμα, ἡ τέχνη ἀλλάζει ποιοτικά, γίνεται ἀπὸ τὴ μεριά της κάτι ἄλλο. Εἶναι σέ θέση νά τό πράξει, διότι μέσω ὅλων τῶν ἐποχῶν, βάσει τῆς μορφῆς της, στρεφόταν κατὰ τοῦ ἀπλῶς ὑπάρχοντος, τοῦ κατεστημένου, καί ταυτόχρονα ἐρχόταν ἀρωγὸς του καθὼς διαμόρφωνε τὰ στοιχεῖα του. Δέν μπορεῖ ἀπλῶς νά ὑπαχθεῖ οὔτε στὸν τύπο τῆς παρηγορήτριας οὔτε στὸ ἀντίθετό του.

Ἡ τέχνη ἔχει τήν ἐννοιά της στὸν ἱστορικά μεταβαλλόμενο ἀστερισμὸ στοιχείων· αὐτὴ ἡ ἐννοία ἀντιστέκεται σέ κάθε προσπάθεια ὀρισμοῦ. Ἡ οὐσία της δέν μπορεῖ νά ἀναχθεῖ στίς ἀπαρχές της, σάν νά ὑπῆρχε ἕνα πρῶτο βασικὸ στρώμα πάνω στὸ ὁποῖο θά ἦταν θεμελιωμένα ὅλα τὰ ἐπακόλουθα στρώματα καί μέ τόν κλονισμό τοῦ ἀρχικοῦ στρώματος θά ἀντατρίπονταν καί αὐτά. Ἡ πίστη ὅτι τὰ πρῶτα ἔργα τέχνης εἶναι τὰ πιὸ ὑψηλά καί πιὸ καθαρά εἶναι ὀψιμότητος ρομαντισμός· δέν θά ἦταν λιγότερο δικαιολογημένη ἡ πεποίθηση ὅτι τὰ πιὸ παλαιὰ ἐντεχνα μορφώματα, ἀδιαχώριστα ἀπὸ μαγικὲς πρακτικὲς, ἀπὸ ἱστορικὲς μαρτυρίες καί πρακτικούς σκοπούς, ὅπως ἡ ἀνάγκη νά γίνεται κανεὶς ἀκουστός ἀπὸ μεγάλες ἀποστάσεις μέ φωνές ἢ μέ ἦχους πνευστῶν, εἶναι θολὰ καί μὴ καθαρά· ὁ κλασικισμὸς κατέφευγε κατὰ προτίμηση σέ τέτοια ἐπιχειρήματα. Ἀπὸ μιὰ ἀδρὴ ἱστορικὴ σκοπιά τὰ δεδομένα χάνονται μέσα στήν ἀοριστία.² Ἡ ἀπόπειρα νά ὑπαχθεῖ ἡ ἱστορικὴ γένεση τῆς τέχνης ὄντολογικά σέ ἕνα ἀνώτατο κίνητρο θά χανόταν κατ' ἀνάγκη σέ πολλὰ καί παράταιρα σημεῖα καί ἡ θεωρία δέν θά εἶχε τίποτε στὰ χέρια της ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σημαντικὴ ἀσφαλῶς γνώση ὅτι οἱ τέχνες δέν μποροῦν νά ἐνταχθοῦν στήν τέχνη ὑπὸ τήν ἐννοία τῆς ἀρρηκτοῦ ταυτότητας.³ Σέ θεωρήσεις ἀφιερωμένες στίς αἰσθητικὲς ἀρχές^{3α} ὀργιάζει ἡ θετικιστικὴ συλλογὴ ὑλικῶν πλᾶι στὴ θεωρητικὴ εἰκοτολογία, πού κατὰ τὰ ἄλλα εἶναι μισητὴ στίς ἐπιστῆμες· τό μεγαλύτερο παράδειγμα εἶναι ὁ Bachofen. Ἄν ἂντ' αὐτοῦ ἤθελε κανεὶς, σύμφωνα μέ τό φιλοσοφικὸ ἔθιμο, νά χωρίσει κατηγορηματι-

κά τό λεγόμενο ζήτημα της προέλευσης, ως κάτι πού ἀφορᾷ τήν οὐσία, ἀπό τό γενετικό ζήτημα, ως κάτι πού ἀφορᾷ τήν πρωτοϊστορία, θά διέπραττε μία αὐθαιρεσία, διότι θά χρησιμοποιοῦσε τήν ἔννοια της προέλευσης παραβιάζοντας τήν ἐναντιωνόμενη σημασία της λέξης. Ὁ ὁρισμός της ἔννοιας της τέχνης εἶναι πάντοτε προσημασμένος ἀπό αὐτό πού ἦταν κάποτε ἡ τέχνη, νομιμοποιεῖται ὁμως μόνον ἀπό αὐτό πού ἔχει γίνει καί παραμένει ἀνοιχτός σέ αὐτό πού θέλει καί ἴσως μπορεῖ νά γίνει. Ἐνῶ πρέπει νά τηρεῖται ἡ διαφορά της ἀπό τήν ἀπλή ἐμπειρία, ἡ ἴδια ὑφίσταται μέσα της ποιοτικές ἀλλαγές· πολλά μορφώματα, λόγου χάρι ἀντικείμενα λατρείας, μεταμορφώνονται στήν πορεία της ἱστορίας σέ τέχνη, ἐνῶ ἄλλοτε δέν ἦταν· ἄλλα, πού ἦταν τέχνη, ἔπαψαν νά εἶναι. Τό ἐρώτημα πού τίθεται ἀπό τά πάνω, ἄν ἓνα φαινόμενο ὅπως ὁ κινηματογράφος εἶναι ἢ δέν εἶναι τέχνη, δέν ὁδηγεῖ πουθενά. Τό γεγονός ὅτι ἡ τέχνη εἶναι προϊόν τοῦ ἱστορικοῦ γίνεσθαι παραπέμπει τήν ἔννοιά της σέ αὐτό πού ἡ τέχνη δέν περιέχει. Ἡ διάσταση ἀνάμεσα σέ αὐτά πού στάθηκαν κίνητρα της τέχνης, τό τεταμένο τόξο πρὸς τό παρελθόν της, περιγράφει τά λεγόμενα αἰσθητικά ζητήματα της σύστασής της. Ἡ τέχνη μπορεῖ νά ἐρμηνευθεῖ μόνο βάσει τοῦ νόμου κίνησής της, ὄχι βάσει σταθερῶν παραμέτρων. Καθορίζεται σέ σχέση μέ αὐτό πού ἡ τέχνη δέν εἶναι. Τό εἰδικό στοιχείο πού κάνει τήν τέχνη τέχνη πρέπει νά συναχθεῖ βάσει τοῦ περιεχομένου της: ἀπό τό ὅτι ἄλλο της· μόνον αὐτό θά ἱκανοποιοῦσε κάπως τήν ἀπαίτηση μιᾶς ὑλιστικῆς-διαλεκτικῆς αἰσθητικῆς. Προσδιορίζεται εἰδικότερα βάσει αὐτοῦ πού τή χωρίζει ἀπό αὐτό πού ἔγινε· ὁ νόμος κίνησής της εἶναι ὁ ἴδιος ὁ νόμος της μορφῆς της. Ἡ τέχνη ὑπάρχει μόνο στή σχέση πρὸς τό ὅτι ἄλλο της, εἶναι ἡ διαδικασία πού τή συνδέει μέ αὐτό. Ἀξιοματικό χαρακτήρα γιά μιᾶ ἀναπροσανατολισμένη αἰσθητική ἔχει ἡ ἀντίληψη πού ἀνέπτυξε ὁ ὀψιμος Nietzsche κατά της παραδοσιακῆς φιλοσοφίας, ὅτι καί τό προϊόν τοῦ γίνεσθαι μπορεῖ νά εἶναι ἀληθές. Πρέπει νά ἀντιστραφεῖ ἡ παραδοσιακή ἀντίληψη πού ὁ ἴδιος ἀνέτρεψε: ἀλήθεια εἶναι μόνο κάτι πού ἔχει γίνει. Τό στοιχείο πού ἐμφανίζεται ὡς νομοτέλεια τοῦ ἔργου τέχνης εἶναι ἓνα ὀψιμο προϊόν τόσο της ἐνδοτεχνικῆς ἐξέλιξης ὅσο καί της θέσης της τέχνης μέσα στήν προϊούσα ἐκκοσμίκευση· ἀναμφίβολα ὁμως τά ἔργα τέχνης ἔγιναν ἔργα τέχνης μόνον ἀρνούμενα τήν προέλευσή τους. Δέν πρέπει νά τοὺς καταλογίζεται

ὡς προπατορικό ἁμάρτημα τό ὄνειδος της παλαιᾶς τους ἐξάρτησης ἀπό τήν ἀπατηλή μαγγανεία, τήν ἀγγραεία καί τή διασκέδαση, ἀφοῦ πλέον ἔχουν καταργήσει ἀναδρομικά τίς πηγές ἀπό τίς ὁποῖες προῆλθαν. Ἡ μουσική τῶν συνεστιάσεων δέν εἶναι ἀναπόφευκτη γιά τήν ἀπελευθερωμένη μουσική οὔτε ἦταν μιᾶ σεβαστή προσφορά ὑπηρεσίας στόν ἄνθρωπο τήν ὁποία ἡ αὐτόνομη τέχνη ἀρνεῖται ἀνοσιουργώντας. Οἱ ἀξιοκαταφρόνητοι κροταλισμοί της μουσικῆς τῶν συνεστιάσεων δέν γίνονται καλύτεροι ἀπό τό γεγονός ὅτι στή συντριπτική τους πλειονότητα τά προϊόντα πού φθάνουν σήμερα στοὺς ἀνθρώπους ὡς τέχνη πλατειάζουν τήν ἡχώ ἐκείνων τῶν κροταλισμῶν.

Ἡ ἐγγελιανή προοπτική μιᾶς πιθανῆς ἐξαφάνισης της τέχνης συμφωνεῖ μέ τόν χαρακτήρα της τέχνης ὡς ἐνός προϊόντος τοῦ γίνεσθαι. Τό γεγονός ὅτι ὁ Hegel φαντάσθηκε τήν τέχνη ὡς ἐφήμερη καί παρὰ ταῦτα τήν κατέταξε στό ἀπόλυτο πνεῦμα βρίσκεται σέ ἁρμονία μέ τόν διπλό χαρακτήρα τοῦ συστήματός του, ἀλλά δίνει τήν ἀφορμή γιά ἓνα συμπέρασμα πού ὁ ἴδιος δέν θά τό ἐβγαζε ποτέ: τό περιεχόμενο της τέχνης, νοούμενο ὡς πνευματική ἀξία, σύμφωνα μέ τήν ἀντίληψή του τό ἀπόλυτό της, δέν χωράει στή διάσταση της ζωῆς καί τοῦ θανάτου της. Τό περιεχόμενό της, ἡ πνευματική της ἀξία, θά μπορούσε νά βρίσκεται στόν ἴδιο τόν ἐφήμερο χαρακτήρα της. Νοητό καί ὄχι ἀπλῶς μιᾶ ἀφηρημένη δυνατότητα εἶναι ὅτι ἡ μεγάλη μουσική –ἓνα ὀψιμο φαινόμενο– ἦταν δυνατή μόνο σέ μιᾶ σύντομη περίοδο της ἀνθρωπότητας. Ἡ ἐξέγερση της τέχνης, τελεολογικά προϋποτιθέμενη στή «θέση (της) ἀπέναντι στήν ἀντικειμενικότητα», τόν ἱστορικό κόσμο, μετατράπηκε σέ ἐξέγερσή της κατά της τέχνης· θά ἦταν ἄσκοπο νά προβλέψει κανεῖς ἄν ἡ τέχνη θά ἀντέξει αὐτή τή δοκιμασία. Αὐτό πού ἄλλοτε ἔκανε τοὺς ἀντιδραστικούς καί ἀπαισιόδοξους ὅσον ἀφορᾷ τόν πολιτισμό νά θρηνοῦν καί νά κρούουν τόν κώδωνα τοῦ κινδύνου δέν πρέπει νά καταπνίγεται ἀπό τήν κριτική τοῦ πολιτισμοῦ: ὅτι, ὅπως ἐκτιμοῦσε πρὶν ἀπὸ ἑκατὸν πενήντα χρόνια ὁ Hegel, ἡ τέχνη θά μπορούσε νά ἔχει μπεῖ στήν ἐποχή της παρακμῆς της. Ὅπως ὁ φοβερός λόγος τοῦ Rimbaud πρὶν ἀπὸ ἑκατὸ χρόνια, προεξοφλώντας τήν ἱστορία της νέας τέχνης, τήν πραγματοποίησε μέσα του ὡς τό ἀκρότατο ὄριο, ἡ σιωπὴ του, ἡ ἔνταξή του ὡς ὑπαλλήλου, προεξόφλησε αὐτὴ τήν τάση. Ἡ αἰσθητική σήμερα δέν ἔχει τήν ἐξουσία

νά όρίσει άν θά μετατραπεί σέ νεκρολόγιο τής τέχνης, αυτό όμως πού δέν επιτρέπεται νά κάνει είναι νά συντάξει καί νά έκφωνήσει τόν επικήδειο λόγο γιά τόν θάνατό της καί γενικά νά διαπιστώσει τό τέλος της, νά έντρυφεί στό παρελθόν της καί, αδιάφορο υπό ποιόν τίτλο, νά αυτομολήσει στή βαρβαρότητα, ή όποία δέν είναι καλύτερη από τόν πολιτισμό, πού τού άξιζε ή βαρβαρότητα γιά τή βάρβαρη συμπεριφορά του. Τό ίδιο τό πνευματικό περιεχόμενο τής τέχνης τού παρελθόντος δέν είναι όμως ανάγκη νά καταπέσει, είτε ή ίδια ή τέχνη καταργηθεί, αυτοκαταργηθεί ή παρέλθει, είτε συνεχίσει άπεγνωσμένη τήν πορεία της. Θά μπορούσε νά έπιζήσει καί μετά τό τέλος τής τέχνης σέ μιά κοινωνία πού θά είχε άπαλλαγεί από τή βαρβαρότητα τού πολιτισμού της. Αύτά πού έχουν ήδη νεκρωθεί δέν είναι άπλως μερικές μορφές, αλλά άμέτρητα θεματικά ύλικά: τή λογοτεχνία γιά τή μοιχεία, πού καλύπτει τή βικτωριανή περίοδο τού δέκατου ένατου καί τών άρχων τού είκοστού αιώνα, δύσκολα μπορεί κανείς πιά νά τήν παρακολουθήσει μέ άμεση κατανόηση μετά τή διάλυση τής πυρηνικής οίκογένειας, όπως ήταν στήν άκμή τής άστικής έποχής, καί τή χαλάρωση τής μονογαμίας· μόνο στή χυδαία λογοτεχνία τών είκονογραφημένων περιοδικών επιβιώνει πενιχρά καί άνάποδα. Από τήν άλλη μεριά όμως ή αυθεντικότητα τής *Μαντάμ Μποβαρύ*, πού άλλοτε είχε έντυπωθεί στό θεματικό της περιεχόμενο, έχει υπερκεράσει ήδη αυτό τό περιεχόμενο καί τήν παρακμή του. Αλλά αυτό δέν επιτρέπεται νά μάς παρασύρει σέ μιά ιστοριοφιλοσοφική αίσιοδοξία ώστε νά πιστεύουμε στό άκατανίκητο πνεύμα. Τό θεματικό περιεχόμενο μπορεί νά συμπαρασύρει στήν πτώση του αυτό πού τό ξεπερνά. Η τέχνη καί τά έργα τέχνης είναι όμως έτοιμόρροπα επειδή –όχι άπλως ως έτερόνομα καί έξαρτημένα, αλλά άκόμη καί στόν πυρήνα τής αυτονομίας τους, ή όποία επικυρώνει τήν κοινωνική θέσπιση τού καταμερισμού τής εργασίας τού πνεύματος καί τής αποκομμένης του ύπαρξης– δέν είναι μόνο τέχνη, αλλά καί κάτι ξένο καί αντίθετο πρός αυτή. Στήν ίδια της τήν έννοια ένυπάρχει τό ένζυμο πού τήν καταργεί.

Απαραίτητο γιά τήν αισθητική διάθλαση είναι αυτό πού διαθλάται, όπως καί γιά τή φαντασία εκείνο πού φαντάζεται. Αυτό ισχύει προπάντων γιά τήν ένύπαρκτη σκοπιμότητα. Στή σχέση της πρός τήν έμπειρική πραγματικότητα ή τέχνη μετουσιώνει τήν άρχή

τής αυτοσυντήρησης (*sese conservare*), πού ισχύει στήν πραγματικότητα, στό ιδανικό τής διατήρησης τής ταυτότητας τών προϊόντων της· ζωγραφίζουμε μιά είκόνα, σύμφωνα μέ τή ρήση τού Schönberg, καί όχι αυτό πού παριστάνει ή είκόνα. Κάθε έργο τέχνης θέλει από μόνο του τήν ταυτότητα μέ τόν έαυτό του, ή όποία στήν έμπειρική πραγματικότητα επιβάλλεται μέ τή βία σέ όλα τά αντικείμενα ως ταυτότητα μέ τό ύποκείμενο καί έτσι δέν επιτυγχάνεται. Η αισθητική ταυτότητα πρέπει να συμπαραστέκεται στό μή ταυτό, τό όποιο στήν πραγματικότητα καταπιέζεται από τήν ανάγκη γιά ταυτότητα. Μόνο δυνάμει τού χωρισμού από τήν έμπειρική πραγματικότητα, ό όποιος επιτρέπει στήν τέχνη νά διαμορφώνει σύμφωνα μέ τίς ανάγκες της τή σχέση μεταξύ τού όλου καί τών μερών, γίνεται τό έργο τέχνης ύπαρξη δευτέρου βαθμού. Τά έργα τέχνης είναι όμοιώματα τής έμπειρικής ζωής καθόσον τής παρέχουν αυτά πού τής άρνείται ή έξωτερική πραγματικότητα καί έτσι τήν άπελευθερώνουν από τίς διαστρεβλώσεις πού υφίσταται από τήν ύλική-έξωτερική έμπειρία. Ένώ ή διαχωριστική γραμμή άνάμεσα στήν τέχνη καί τόν έμπειρικό κόσμο δέν επιτρέπεται νά έξλειφθεί, προπάντων μέ τήν ήρωοποίηση τού καλλιτέχνη, τά έργα τέχνης έχουν μιά ζωή ιδίου τύπου. Δέν είναι μόνον ή έξωτερική τους μοίρα. Τά σημαντικά έργα τέχνης φανερώνουν όλο καί νέα στρώματα, γερνούν, κρυώνουν, πεθαίνουν. Τό γεγονός ότι ως τεχνουργήματα, ως άνθρώπινα προϊόντα, δέν ζούν μέ άμεσο τρόπο όπως οί άνθρωποι είναι μιά ταυτολογία. Αλλά ή ύπογράμμιση τού στοιχείου τού τεχνουργήματος στήν τέχνη δέν άφορά τόσο τήν ιδιότητά τους ως προϊόντων όσο μάλλον τό ποιόν τους, αδιάφορο πώς έχει έπιτευχθεί. Ζωντανά είναι ως όμιλούντα, μέ έναν τρόπο πού δέν διαθέτουν τά φυσικά αντικείμενα, όπως καί τά ύποκείμενα πού τά έφτιαξαν. Μιλούν δυνάμει τής επικοινωνίας όλων τών επιμέρους πού τά άπαρτίζουν. Έτσι έρχονται σέ αντίθεση πρός τήν έλλειψη συγκέντρωσης τών άπλως υπάρχόντων. Αλλά ως τεχνουργήματα άκριβώς, ως προϊόντα κοινωνικής εργασίας, επικοινωνούν καί μέ τόν έμπειρικό κόσμο, τόν όποιο άποποιούνται, καί άντλούν από αυτόν τό περιεχόμενό τους. Η τέχνη άρνείται τά χαρακτηριστικά πού επιβάλλονται κατηγοριακά στόν κόσμο τής έμπειρίας καί παραταύτα κρύβει στήν ίδια της τήν ουσία έμπειρικά στοιχεία. Αν ή τέχνη έναντιώνεται στόν έμπειρικό κόσμο μέσω

τῆς μορφῆς της –καί ἡ διαμεσολάβηση τῆς μορφῆς καί τοῦ περιεχομένου δέν μπορεῖ νά συλληφθεῖ χωρὶς τῇ διάκριση αὐτῶν τῶν δύο–, ἡ διαμεσολάβηση πρέπει νά ἀναζητηθεῖ ὡς ἓνα βαθμὸ γενικά στο γεγονός ὅτι ἡ αἰσθητικὴ μορφή εἶναι κατασταλαγμένο περιεχόμενο. Οἱ φαινομενικά πιό καθαρές μορφές, ἐκείνες τῆς παραδοσιακῆς μουσικῆς, ἀνάγονται, ὡς τὴν τελευταία ιδιοματικὴ λεπτομέρεια, σέ περιεχόμενα ὅπως ὁ χορὸς. Πολλὰ διακοσμητικὰ στοιχεῖα ἦταν ἄλλοτε σύμβολα λατρείας. Μιά ἀνασυσχέτιση αἰσθητικῶν μορφῶν μέ παλαιὰ περιεχόμενα, ὅπως αὐτὴ πού πραγματοποιοῖσε ἡ Σχολή τοῦ Warburg πάνω στίς ἐπιβιώσεις τῆς ἀρχαιότητος, θά ἔπρεπε νά ἐπιχειρηθεῖ σέ εὐρύτερη κλίμακα. Ἀλλά ἡ ἐπικοινωνία τῶν ἔργων τέχνης μέ τὴν ἐξωτερικὴ πραγματικότητα, μέ τὸν κόσμον, πού, μακάρια ἢ κακὸτυχᾶ, τοῦ κλείνουν τὴν πόρτα, γίνεται μέσω μὴ ἐπικοινωνίας· αὐτὸ ἀκριβῶς φανερώνει τῇ διάθλασή τους. Εἶναι εὐκόλο νά σκεφθεῖ κανεὶς ὅτι τὸ αὐτόνομο βασιλείο τους δέν ἔχει κανένα κοινὸ σημεῖο μέ τὸν ἐξωτερικὸν κόσμον ἐκτός ἀπὸ μερικά δανεισμένα στοιχεῖα, πού ἐντάσσονται σέ ἓνα ἐντελὸς ἀλλαγμένο πλαίσιο. Παραταῦτα εἶναι ἀδιαμφισβήτητὴ ἡ κοινοτοπία πού προέρχεται ἀπὸ τὴν ἱστορία τῶν ιδεῶν, ὅτι ἡ ἐξέλιξη τῶν καλλιτεχνικῶν μεθόδων, πού συνήθως συνοψίζεται ὑπὸ τὴν ἔννοια τῆς τεχνοτροπίας, ἀνταποκρίνεται πρὸς τὴν κοινωνικὴ ἐξέλιξη. Ἀκόμη καί τὸ πιὸ ὑψηλὸ ἔργο τέχνης λαμβάνει μιὰ ὀρισμένη θέση ἀπέναντι στὴν ἐμπειρικὴ πραγματικότητα, καθὼς ἐγκαταλείπει τὸν μαγικὸ τῆς κύκλου, ὅχι μιὰ γιὰ πάντα, ἀλλὰ ἐπανειλημμένα καί συγκεκριμένα, σέ μιὰ μὴ συνειδητὴ πολεμικὴ κατὰ τῆς κατάστασης πραγμάτων στὴ δεδομένη ἱστορικὴ στιγμή. Τὸ γεγονός ὅτι τὰ ἔργα τέχνης ὡς μονάδες χωρὶς παράθυρα^{3b} «παριστάνουν» αὐτὸ πού τὰ ἴδια δέν εἶναι δέν μπορεῖ ἴσως νά κατανοηθεῖ παρὰ μόνο βάσει τῆς ιδέας ὅτι ἡ ἴδια τους ἡ δυναμικὴ, ἡ ἐνύπαρκτη ἱστορικότητά τους ὡς διαλεκτικὴ τῆς φύσης καί τῆς ὑποταγῆς τῆς φύσης, δέν εἶναι μόνο τῆς ἴδιας ὕψους μέ ἐκείνη τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, ἀλλὰ μοιάζει μέ αὐτὴ μέσα τῆς χωρὶς νά τὴ μιμεῖται. Ἡ αἰσθητικὴ παραγωγικὴ δύναμη εἶναι ἡ ἴδια μέ ἐκείνη τῆς ὠφέλιμης ἐργασίας καί ἔχει μέσα τῆς τὴν ἴδια τελεολογία· καί αὐτὸ πού μπορεῖ νά ἀποκαλεῖται αἰσθητικὴ παραγωγικὴ σχέση, ὅλες οἱ συνθήκες στίς ὁποῖες εἶναι ἐναρμολοσμένη ἡ παραγωγικὴ δύναμη καί βρίσκει τὴν ἐπικύρωσή της, εἶναι κατασταλάγματα ἢ ἀποτυπώ-

ματα τῆς κοινωνικῆς παραγωγικῆς δύναμης. Ὁ διπλὸς χαρακτήρας τῆς τέχνης, ὡς αὐτόνομης καί ὡς κοινωνικοῦ δεδομένου, μεταβιβάζεται ἀδιάκοπα στὴ ζώνη τῆς αὐτονομίας της. Σέ μιὰ τέτοια σχέση μέ τὸν ἐμπειρικὸν κόσμον τὰ ἔργα τέχνης διασώζουν, σέ οὐδέτερη μορφή, αὐτὸ πού κάποτε οἱ ἄνθρωποι ζοῦσαν, κυριολεκτικὰ καί ἀδιαχώριστα, στὴν ὑπαρξή τους καί πού τὸ πνεῦμα ἔδιωξε ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς. Στὸν διαφωτισμὸ συμμετέχουν ἐπειδὴ δέν ψεύδονται: δέν προσποιοῦνται ὅτι μέ αὐτὰ πού ἐκφράζουν κυριολεκτοῦν. Εἶναι ὅμως πραγματικὰ ἐπειδὴ συνιστοῦν ἀπαντήσεις στὴν ἐρωτηματικὴ μορφή αὐτῶν πού τοὺς ἔρχονταν ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸν κόσμον. Τὰ βασικὰ στρώματα τῆς ἐμπειρίας πού ἀποτελοῦν κίνητρα γιὰ τὴν τέχνη συγγενεύουν μέ τὸν ἀντικειμενικὸν κόσμον, μπροστὰ στὸν ὁποῖο τρομάζουν καί κάνουν πίσω. Οἱ ἄλλοι ἀνταγωνισμοὶ τῆς πραγματικότητος ἐπανερχοῦνται στὰ ἔργα τέχνης ὡς ἐνύπαρκτα προβλήματα τῆς μορφῆς τους. Αὐτὸ, καί ὅχι ἡ ἐμβολὴ ἀντικειμενικῶν στοιχείων, καθορίζει τὴν σχέση τῆς τέχνης πρὸς τὴν κοινωνία. Ἡ τέχνη, χωρισμένη (χωρὶς) ἀπὸ τὴν ἐμπειρικὴ ὑπαρξή, λαμβάνει θέση ἀπέναντί της ἀκολουθώντας τὸ ἐγγειανὸ ἐπιχείρημα κατὰ τοῦ Kant ὅτι, μόλις θέσει κανεὶς ἓνα ὄριο, μέ αὐτὴ τὴν ὀριοθέτηση ξεπερνᾷ τὸ ὄριο προσλαμβάνοντας μέσα του ἐκεῖνο πού θέλησε νά ἀποκλείσει μέ αὐτὸ τὸ φράγμα. Μόνον αὐτό, καί ὅχι μιὰ ἠθικολογία, εἶναι ἡ κριτικὴ τῆς ἀρχῆς «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη» (*l'art pour l'art*), πού μέ τὴν ἀφρημένη τῆς ἄρνηση ἀπολυτοποιεῖ τὸν *χωρισμό*^{3γ} τῆς τέχνης. Ἡ ἐλευθερία τῶν ἔργων τέχνης, γιὰ τὴν ὁποία ἡ αὐτοσυνειδησή τους ὑπερφηανεύεται καί χωρὶς τὴν ὁποία δέν θά ὑπῆρχαν, εἶναι μιὰ πανουργία τοῦ ἴδιου τους τοῦ Λόγου. Ὅλα τὰ στοιχεῖα τους ἄλυσσόδένουν τὰ ἔργα τέχνης μέ αὐτὸ πού γιὰ τὰ ἴδια εἶναι εὐτυχία νά τὸ ὑπερπηδοῦν καί μέσα στὸ ὁποῖο κινδυνεύουν κάθε στιγμή νά βουλιάξουν. Στὴν σχέση πρὸς τὴν ἐμπειρικὴν πραγματικότητα θυμίζουν τὸ θεολογούμενον σύμφωνον μέ τὸ ὁποῖο στὴν κατάστασιν τῆς λύτρωσης ὅλα εἶναι ὅπως εἶναι καί παραταῦτα διαφορετικὰ. Εἶναι προφανὴς ἡ ἀναλογία πρὸς τὴν τάση τοῦ βέβηλου νά ἐκκοσμικεύσει τὴν σφαῖρα τοῦ ἱεροῦ ὥσπου μόνον ἐκκοσμικευμένη νά μπορεῖ νά διατηρηθεῖ· ἡ σφαῖρα τοῦ ἱεροῦ ἀντικειμενοποιεῖται τρόπον τινά, περιφράσσεται μέ πασσάλους, διότι τὸ ἴδιο του τὸ στοιχεῖο ἀναλήθειας ἀναμένει τὴν ἐκκοσμίκευση καί ταυτόχρονα τὴν ἀποκρούει μέ ξόρκια. Σύμφω-

να μέ αυτά ή καθαρή έννοια τής τέχνης δέν θά ήταν ή έκταση μιās άπαξ διά παντός έξασφαλισμένης σφαίρας, αλλά θά κατασκευαζόταν κάθε φορά, σέ μιá στιγμιαία καί εύθραυστη ίσορροπία, άρχετá παρόμοια μέ εκείνη μεταξύ του Έγώ καί του Αυτό. Η διαδικασία τής αυτοαπομάκρυνσης πρέπει νά άνανεώνεται διαρκώς. Κάθε έργο τέχνης είναι μιá χρονική στιγμή· κάθε έπιτυχές έργο είναι μιá ίσορροπία δυνάμεων, μιá στιγμιαία διακοπή τής διαδικασίας πού συνιστá τό έργο τέχνης όπως φανερώνεται στό επίμονο μάτι. Άν τά έργα τέχνης είναι άπαντήσεις στά ίδια τους τά έρωτήματα, αυτό μετατρέπει καί τά ίδια πολύ περισσότερο σέ έρωτήματα. Η τάση νά άντιλαμβάνεται κανείς τήν τέχνη μέ έξωαισθητικό ή προαισθητικό τρόπο, μιá ροπή πού μέχρι σήμερα δέν έχει μειωθεί μέ τήν —άποτυχημένη πάντως από τή μεριά της— μόρφωση, δέν είναι μόνον ένα βαρβαρικό κατάλοιπο ή μιá άνάγκη τής συνείδησης τών όπισθοδρομούντων. Στην τέχνη ύπάρχει κάτι πού τήν εύνοεί. Όταν τήν άντιλαμβάνεται κανείς μέ άυστηρά αισθητικό τρόπο, δέν τήν άντιλαμβάνεται σωστά από αισθητική άποψη. Μόνον όταν τό Άλλο τής τέχνης γίνεται συναντιληπτό ως ένα από τά πρώτα στρώματα τής καλλιτεχνικής έμπειρίας μπορεί νά μετουσιωθεί αυτή ή έμπειρία, νά λυθεί ό έγκλωβισμός στό θεματικό πλαίσιο, χωρίς ή άυθυπαρξία τής τέχνης νά γίνει κάτι άδιάφορο. Η τέχνη έχει καί δέν έχει χωριστή ύπαρξη καί χωρίς έτερογενή στοιχεία χάνει τήν άυτονομία της. Τά μεγάλα έπη, πού επέζησαν καί άφου ξεχάστηκαν, στόν καιρό τους ήταν άνάμεικτα μέ ιστορικές καί γεωγραφικές άναφορές· ό καλλιτέχνης Valéry παρατήρησε πόσα στοιχεία μή άναχωνευμένα στή νομοτέλεια τής μορφής διατηρήθηκαν στά όμηρικά έπη, όπως καί στα προχριστιανικά-γερμανικά καί τά χριστιανικά, χωρίς αυτό νά έχει μειώσει τήν άξία τους σέ σύγκριση μέ τά μορφώματα πού δέν περιέχουν σκωρία. Παρόμοια καί ή τραγωδία, από τήν όποία πρέπει νά έχει έξαχθεί ή ιδέα τής αισθητικής άυτονομίας, ήταν ένα όμοίωμα λατρευτικών πράξεων προορισμένων γιά εύρύτερο κοινό. Η ιστορία τής τέχνης ως ιστορία τής προόδου τής άυτονομίας της δέν μπόρεσε νά ξεριζώσει αυτό τό στοιχείο, καί μάλιστα όχι μόνο λόγω τών δεσμεύσεών της. Τό ρεαλιστικό μυθιστόρημα στήν άκμή του ως μορφή, τόν δέκατο ένατο αιώνα, είχε κάτι από αυτό πού άπέμεινε μετά τή συστηματική του ταπείνωση από τή θεωρία του λεγόμενου σοσιαλιστικού ρε-

αλισμού, τό ρεπορτάζ, τήν προεξόφληση αútων πού έμελλε νά έρευνήσει ή κοινωνική έπιστήμη. Ο φανατισμός τής γλωσσικής μορφοποίησης στή *Μαντάμ Μποβαρύ* συναρτáται ίσως μέ αυτό άκριβώς τό άντίθετό του στοιχείο· ή ένότητα αútων τών δύο είναι ή άμείωτη έπικαιρότητά της. Τό κριτήριο τών έργων τέχνης είναι διπλό: άν καταφέρνουν νά ύπαγάγουν τά στρώματα του ύλικού τους καί τίς λεπτομέρειες στόν ένύπαρκτο νόμο τής μορφής τους καί μέ αυτή τήν ένσωμάτωση νά διατηρήσουν, έστω όχι άρρηκτα, αútá πού άντιστέκονται σέ μιá τέτοια ύπαγωγή-ένσωμάτωση, ή όποία ως τέτοια δέν προστατεύει τήν ποιότητα· στήν ιστορία τής τέχνης αútá τά δύο στοιχεία διαχωρίζονται συχνά. Διότι καμμία μεμονωμένη διαλεκτή κατηγορία, ούτε καν ή αισθητικά κεντρική του νόμου τής μορφής, δέν κατονομάζει τήν ουσία τής τέχνης καί δέν έπαρκεί γιά τήν άξιολόγηση τών προϊόντων της. Τή χαρακτηρίζουν γνωρίσματα πού δέν μπορούν νά συλληφθούν σέ πάγιες έννοιες τής φιλοσοφίας τής τέχνης. Η αισθητική του περιεχομένου του Hegel διέκρινε τό στοιχείο τής έτερότητάς της, τό Άλλο της, πού είναι έγγενές στήν τέχνη, καί υπερχέρασε τήν αισθητική τής μορφής, ή όποία κατά τά φαινόμενα εργάζεται μέ μιá τόσο πιό καθαρή έννοια τής τέχνης, ενώ άφήνει ελεύθερες καί ιστορικές εξελίξεις πού ή αισθητική του περιεχομένου του Hegel καί του Kierkegaard τίς κρατά δεσμευμένες, όπως ή πορεία πρós τή μή ρεαλιστική ζωγραφική. Ταυτόχρονα όμως ή ιδεαλιστική διαλεκτική του Hegel, πού νοεί τή μορφή ως περιεχόμενο, επαναστρέφεται σέ ένα ώμό προαισθητικό στάδιο. Συγγχεί τήν άπεικονιστική ή συλλογιστική έπεξεργασία θεματικών ύλικών μέ τή συστατική γιά τήν τέχνη έτερότητα. Ο Hegel παραβαίνει τρόπον τινά τή δική του διαλεκτική άντίληψη περί αισθητικής, μέ άνυπολόγιστες γι' αútόν συνέπειες· εύνόησε τήν άπειρόκαλη μετατροπή τής τέχνης σέ ιδεολογία τής κυριαρχίας. Από τήν άλλη μεριά τό στοιχείο του μή πραγματικού, του μή όντος στήν τέχνη δέν είναι ελεύθερο άπέναντι στό όν. Δέν τίθεται άυθαίρετα, δέν έφευγίσκεται, όπως θά ήθελε ή συμβατική άποψη, αλλά δομείται από άναλογίες άνάμεσα σέ όντα, οί όποίες μέ τή σειρά τους άπαιτούνται από αútá, από τήν άτέλεια, τήν άνάγκη, τήν άντιφατικότητα καί τίς δυνατότητες αútων τών όντων, ενώ καί στίς άναλογίες είναι άκόμη αισθητές οί μεταδοήσεις τών όντων καί τών σχέσεών τους. Η σχέση τής τέχνης πρós τό Άλλο

της είναι παρόμοια με εκείνη του μαγνήτη προς ένα πεδίο ρινισμάτων. Στο "Άλλο δέν παραπέμπουν μόνο τά στοιχεῖα της, αλλά και ὁ ἄστερισμός τους, ἐκείνο τό εἰδικό αἰσθητικό δεδομένο πού συνήθως κατακυρώνεται στό πνεῦμα της. Ἡ ταυτότητα τοῦ ἔργου τέχνης μέ τήν ὑπαρκτή πραγματικότητα εἶναι ἐπίσης ἡ ταυτότητα τῆς συγκεντρωτικῆς του δύναμης, πού συναθροίζει γύρω της τά διάσπαρτα μέλη του (*membra disiecta*), τά ἴχνη τῶν ὄντων, τῶν ὑπαρκτῶν πραγμάτων· μέ τόν κόσμο συγγενεῦει τό ἔργο τέχνης μέσω τῆς ἄρχῆς πού τό φέρνει σέ χτυπητή ἀντίθεση πρὸς αὐτόν καί μέσω τῆς ὁποίας τό πνεῦμα ἔχει μαγεύσει τόν ἴδιο τόν κόσμο. Καί ἡ σύνθεση μέσω τοῦ ἔργου τέχνης δέν ἔχει ἐπιβληθεῖ ἀπλῶς στά στοιχεῖα του, ἀλλά ἐπαναλαμβάνει ἐκείνο μέσω τοῦ ὁποίου αὐτά ἐπικοινωνοῦν μεταξύ τους· κατ' αὐτά εἶναι μέ τή σειρά της ἓνα εἶδος ἐτερότητας. Ἔχει καί ἡ σύνθεση τό θεμέλιό της στή μὴ πνευματική, τήν ὕλική πλευρά τῶν ἔργων, σέ αὐτό πού ἐπεξεργάζεται, ὄχι ἀπλῶς στὸν ἑαυτό της. Αὐτό συνδέει τό αἰσθητικό στοιχεῖο τῆς μορφῆς μέ τή μὴ βία. Στή διαφορὰ του ἀπὸ τά ὄντα τό ἔργο τέχνης συγκροτεῖται μέ ἀναγκαῖο τρόπο σέ σχέση πρὸς αὐτό πού ὡς ἔργο τέχνης δέν εἶναι καί πού τώρα μόνο τό μετατρέπει σέ ἔργο τέχνης. Ἡ ἐπιμονή στήν ἀπουσία προθέσεων τῆς τέχνης, πού, ὡς συμπάθεια μέ τίς κατώτερες ἐκδηλώσεις τῆς τέχνης, παρατηρεῖται ἀπὸ μιά στιγμή τῆς ἱστορίας καί μετέπειτα – στὸν Wedekind, ὁ ὁποῖος εἰρωνευόταν τοὺς «καλλιτέχνες τῆς τέχνης», στὸν Apollinaire, ἀσφαλῶς καί στίς ἀπαρχές τοῦ κυβισμού–, φανερῶνει μιά ἀσυνείδητη αὐτοσυνείδηση τῆς τέχνης σχετικά μέ τή μέθεξή της στὸ ἀντίθετό της· αὐτὴ ἡ αὐτοσυνείδηση στάθηκε ἓνα κίνητρο γιὰ τὴ στροφή τῆς τέχνης πρὸς τὴν πολιτιστικὴ κριτικὴ καί τὴν ἀπαλλαγὴ της ἀπὸ τὴν ψευδαἰσθηση τοῦ καθαρά πνευματικοῦ της εἶναι.

Ἡ τέχνη εἶναι ἡ κοινωνικὴ ἀντίθεση πρὸς τὴν κοινωνία καί δέν συνάγεται ἄμεσα ἀπὸ αὐτή. Ἡ συγκρότηση τῆς περιοχῆς της ἀνταποκρίνεται στὴ σύσταση μιᾶς ἐσωτερικῆς σφαίρας τῶν ἀνθρώπων, τοῦ χώρου τῆς φαντασίας τους· ἐξαρχῆς συμμετέχει στὴ μετουσίωση. Ἔτσι εἶναι εὐλόγο νὰ καθορισθεῖ τί εἶναι ἡ τέχνη βάσει μιᾶς θεωρίας τῆς ψυχικῆς ζωῆς. Ἡ ψυχανάλυση συνιστᾷ σκεπτικισμό ἀπέναντι σέ διδασκαλίες γιὰ ἀνθρωπολογικὲς σταθερές. Εἶναι ὁμως πιὸ ἀποδοτικὴ ψυχολογικὰ παρὰ αἰσθητικά. Γιὰ τὴν ψυχανάλυση τὰ ἔργα τέχνης εἶναι προβολές τοῦ ἀσυνείδητου ἐκείνων

πού τὰ ἔχουν παραγάγει· ἐρμηνεύοντας τὰ θεματικὰ ὕλικά ξεχνᾷ τίς μορφολογικὲς κατηγορίες, μεταφέροντας τρόπον τινὰ τὴν ἀπειροκαλία εὐαίσθητων γιαντρῶν στὸ πιὸ ἀκατάλληλο ἀντικείμενο, στὸν Leonardo da Vinci ἢ τὸν Baudelaire. Τό μικροαστικό στοιχεῖο, παρ' ὅλη τὴν ὑπογράμμιση τῆς σεξουαλικότητος, μπορεῖ νὰ ἀποκαλυφθεῖ πάνω στὸ γεγονός ὅτι σέ σχετικὲς ἐργασίες, πού συχνά εἶναι παραφυάδες τοῦ βιογραφικοῦ συρμοῦ, καλλιτέχνες πού τό ἔργο τους ἐκφράζει χωρὶς λογοκρισία τὴν ἀρνητικότητα τῆς κοινωνικῆς ὑπαρξῆς ἐπιπλήττονται ὡς νευρωτικοί. Τό βιβλίο τοῦ Laforgue καταλογίζει μέ κάθε σοβαρότητα στὸν Baudelaire ὅτι ἔπασχε ἀπὸ τό σύμπλεγμα τῆς μητέρας. Οὔτε στὸν ὀρίζοντα δέν διαφαίνεται τό ἐρώτημα ἂν ὡς ψυχικὰ ὑγιὲς θὰ μπορούσε νὰ γράψει τὰ *Ἄνθη τοῦ κακοῦ*, πόσο μάλλον ἂν μέ τὴ νεύρωση τὰ ποιήματα ἔγιναν χειρότερα. Ἡ κανονικὴ ψυχικὴ ζωὴ ἀναγορεύεται μέ ὕβριστικό τρόπο σέ κριτήριο ἀκόμη καί ἐκεῖ ὅπου τόσο ἀκραῖα ὅπως στὸν Baudelaire ἡ αἰσθητικὴ ἀξία ἀποδεικνύεται ὡς συνεξαρτώμενη ἀπὸ τὴν ἀπουσία τοῦ ὑγιοῦς πνεύματος (*mens sana*). Σύμφωνα μέ τὴ βασικὴ στάση πού τηροῦν οἱ ψυχαναλυτικὲς μονογραφίες ἡ τέχνη θὰ ἔπρεπε νὰ ἀντεπεξέρχεται μέ καταφατικό τρόπο στήν ἀρνητικότητα τῆς ἐμπειρίας. Τό ἀρνητικό στοιχεῖο δέν εἶναι γι' αὐτὲς τίποτε περισσότερο ἀπὸ τό σημάδι τῆς διαδικασίας ἀπώθησης, πού βρῖσκει ἀσφαλῶς τὴν ἐκφρασὴ της στὸ ἔργο τέχνης. Γιὰ τὴν ψυχανάλυση τὰ ἔργα τέχνης εἶναι ὄνειροπολήματα· τὰ συγγέει μέ ντοκουμέντα καί τὰ τοποθετεῖ στά πρόσωπα τῶν ὄνειροπολούντων, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, πρὸς ἀποζημίωση γιὰ τὸν ἀκάλυπτο ἐξωπνευματικό χῶρο, τὰ ἀπλοποιεῖ ἀνάγοντάς τα σέ ὠμά θεματικὰ στοιχεῖα· ἔτσι ἐξᾴλλου μένει κατὰ ἀξιοπερίεργο τρόπο πίσω ἀπὸ τὴ θεωρία τοῦ ἴδιου τοῦ Freud γιὰ τὴν «ἐργασία τοῦ ὄνειρου». Τό πλασματικό στοιχεῖο ὡς συστατικό τῶν ἔργων τέχνης ὑπερτιμᾶται σέ πολὺ μεγάλο βαθμό, ὅπως ἀπὸ ὅλους τοὺς θετικιστές, μέ τὴν ὑποτιθέμενη ἀναλογία πρὸς τὰ ὄνειρα. Τό στοιχεῖο τῆς προβολῆς στήν παραγωγικὴ διαδικασία τῶν καλλιτεχνῶν εἶναι ἀπλῶς ἓνα ἀπὸ τὰ συστατικά στή σχέση μέ τό μόρφωμα καί μάλλον ὄχι τό ἀποφασιστικό· τό ἰδίωμα καί τό ὕλικό ἔχουν ἓνα δικό τους βάρος, προπάντων βέβαια τό ἴδιο τό προϊόν, γιὰ τό ὁποῖο οἱ ψυχαναλυτές δέν ἔχουν σαφεῖς παραστάσεις. Λόγου χάρις ἡ ψυχαναλυτικὴ θέση ὅτι ἡ μουσικὴ εἶναι μιά ἄμυνα κατὰ τῆς ἀπειλῆς

Baudelaire, απολογητής της μορφής όσο και λυρικός ποιητής της σύγχρονης ζωής (*vie moderne*), την εξέφρασε στην αφιέρωση του *Spleen de Paris* σημειώνοντας ότι μπορεί να διακόψει όπου του αρέσει, όπως και ο αναγνώστης μπορεί να διακόψει την ανάγνωση όπου του αρέσει, «διότι δεν συνδέω την άτιθαση θέλησή του με τό ατελείωτο νήμα μιας περιττής περιπλοκής».⁸⁶ Αυτό που η νομιναιστική τέχνη οργάνωνε μέσω του γίνεσθαι, τώρα που αντιλαμβάνεται κανείς τί κρύβεται πίσω από αυτή τη λειτουργία της δυναμικής, στηλιτεύεται ως περιττό. Ο κύριος μάρτυρας όλοκληρης της αισθητικής της τέχνης για την τέχνη (*l'art pour l'art*) με την προαναφερόμενη παρατήρησή του καταθέτει τρόπον τινά τα όπλα: η αηδία του επεκτείνεται και στη δυναμική αρχή, η οποία παραδίδει τό έργο ως ένα είναι καθ' έαυτό. Από τότε ο νόμος όλης της τέχνης γίνεται ο αντι-νόμος της. Όπως για τό αστικό-νομιναιστικό έργο τέχνης τό στατικό *a priori* της μορφής απαρχαιώθηκε, έτσι απαρχαιώνεται τώρα η αισθητική δυναμική, σύμφωνα με την έμπειρία που πρώτος διατύπωσε ο Kürnberger, η οποία όμως δονεί κάθε στίχο, κάθε στροφή του Baudelaire, ότι δεν υπάρχει πιά ζωή.^{86a} Η κατάσταση στη σημερινή τέχνη δεν είναι διαφορετική. Ο διαδικαστικός χαρακτήρας της τέχνης έμπίπτει στην κριτική της φαινομενικότητας, όχι μόνο της γενικής αισθητικής φαινομενικότητας, αλλά και της έπιφρασης της προόδου στην πάντοτε ίδια κατάσταση της κοινωνικής πραγματικότητας. Η διαδικασία αποκαλύπτεται από την κριτική ως επανάληψη του κατά βάση πάντοτε ίδιου· η τέχνη πρέπει να ντρέπεται γι' αυτή. Κρυπτογραφημένο είναι στην αισθητική νεωτερικότητα τό αίτημα για μία τέχνη που δεν ύποκύπτει πιά στη διάζευξη μεταξύ της στατικής και της δυναμικής. Αδιάφορος απέναντι στο κυρίαρχο στερεότυπο περί ανάπτυξης, ο Beckett θεωρεί ότι η δουλειά του είναι να κινείται σε έναν άπειροελάχιστο χώρο, στο αδιάστατο σημείο. Αυτή η αισθητική αρχή της κατασκευής, ως αρχή του *il faut continuer*,^{86b} θά μπορούσε να τοποθετηθεί πέρα από τη στατική και πέρα από τη δυναμική, καθόσον είναι βήμα σημειωτόν, όμολογία της ματαιότητάς της. Σύμφωνα με αυτή την αρχή όλες οι κονστρουκτιβιστικές τεχνικές της τέχνης κινούνται προς μία στατική. Ο μόνος τελικός στόχος (*Telos*) της δυναμικής του πάντοτε ίδιου είναι η συμφορά· αυτήν κοιτάζει κατάματα η ποίηση του Beckett. Η συνείδηση αποκαλύπτει τόν περιορισμένο όρίζοντα της άπεριόρι-

στα αυτόρεσκης συνεχιζόμενης πορείας των πραγμάτων ως αυτά-πάτη του απόλυτου ύποκειμένου, η κοινωνική εργασία περιφρονεί αισθητικά τό αστικό πάθος άφότου ώριμάζουν πλέον οι συνθήκες ώστε η εργασία να περιττεύει. Η δυναμική των έργων τέχνης αναστέλλεται τόσο από την έλπίδα για κατάργηση της εργασίας όσο και από την άπειλή του θανάτου λόγω ξεπαγιάσματος. Και οι δύο τάσεις ένυπάρχουν αντικειμενικά στην τέχνη, ενώ η ίδια δεν μπορεί να επιλέξει. Οι διαφαινόμενες δυνατότητες έλευθερίας παρεμποδίζονται από την κοινωνική τάξη πραγμάτων, γιατί δεν είναι ούτε στην τέχνη ουσιαστικές. Σε αυτό όφείλεται η άμφιρρέπεια της αισθητικής κατασκευής, η όποία μπορεί τόσο να κωδικοποιήσει την παραίτηση του αποδυναμωμένου ύποκειμένου και να κάνει την απόλυτη άποξένωση ύπόθεση της τέχνης, η όποία ήθελε τό αντίθετο, όσο και να προβάλλει την ιδεατή μελλοντική εικόνα μιας κατάστασης της συμφιλίωσης, που θά βρισκόταν επίσης πέρα από τη στατική και τη δυναμική. Μερικές συνδέσεις με την τεχνοκρατία δημιουργούν την ύποψία ότι η αρχή της κατασκευής παραμένει αισθητικά ύποτελής στον διοικούμενο κόσμο· μπορεί όμως να καταλήξει σε μία άγνωστη άκόμη αισθητική μορφή, που η όρθολογική της οργάνωση θά παραπέμπει στην κατάργηση όλων των διοικητικών κατηγοριών μαζί με τις άντανανκλάσεις τους στην τέχνη.

Δέν ύπάρχει άμφιβολία ότι από μία όρισμένη σκοπιά η τέχνη ήταν πιό άμεσα κοινωνική πριν από τη χειραφέτηση του ύποκειμένου παρά άργότερα. Η άυτονομία της, μία άνεξαρτητοποίηση από την κοινωνία, ήταν συνάρτηση της αστικής συνείδησης της έλευθερίας, η όποία με τη σειρά της ήταν συμφυής με την κοινωνική δομή. Προτού διαμορφωθεί αυτή η συνείδηση, η τέχνη βρισκόταν μέν όντως σε αντίθεση προς την κοινωνική κυριαρχία και την προέκτασή της στά ήθη και τούς τρόπους συμπεριφοράς, αλλά όχι ως τέτοια. Υπήρχαν ασφαλώς σποραδικές συγκρούσεις ήδη από την έτυμγορία στην πλατωνική *Πολιτεία*, αλλά κανένας δεν θά είχε συλλάβει την ιδέα μιας τέχνης θεμελιωδώς άντιτιθέμενης προς την κοινωνική δομή, και οι κοινωνικοί έλεγχοι επενεργούσαν πολύ πιό άμεσα άπóτι στην αστική εποχή μέχρι τά πρόθυρα των όλοκληρωτικών κρατών. Από την άλλη μεριά η αστική τάξη ένσωμάτωσε την τέχνη

πληρέστερα από οποιαδήποτε προηγούμενη κοινωνία. Η πίεση του έντεινόμενου νομιναλισμού ώθοψε όλο και περισσότερο προς τα έξω τόν κοινωνικό χαρακτήρα της τέχνης, που σέ λανθάνουσα μορφή ήταν πάντοτε ύπαρκτός· στο μυθιστόρημα είναι ασύγκριτα πιο φανερός άπότι στο πολύ στυλιζαρισμένο και άποστασιοποιημένο ίπποτικό μυθιστόρημα. Η είσοδή έμπειριών που έπαψαν νά κλαδεύονται στα μέτρα τών δεδομένων ειδών καθώς και ή ανάγκη νά πλάθεται ή μορφή άπό κάτω προς τά πάνω, μέσα άπό αυτές τίς έμπειρίες, έχουν «ρεαλιστικό» χαρακτήρα ήδη άπό τή σκοπιά της καθαρά αίσθητικής στάθμης και άνεξάρτητα άπό τό έκάστοτε περιεχόμενο. Μή μετουσιωνόμενη πιά έξαρχής άπό τήν ύφολογική άρχή, ή σχέση του περιεχομένου προς τήν κοινωνία, άπό τήν όποία προέρχεται, είναι κατ' άρχάς πιο άμεση, όχι μόνο στή λογοτεχνία. Άκόμη και τά λεγόμενα κατώτερα είδη τηρούσαν μία άπόσταση άπό τήν κοινωνία, παρά τό γεγονός ότι μερικές φορές, όπως ή άττική κωμωδία, τό θέμα τους ήταν οί συνθήκες και τά γεγονότα της άστικής καθημερινότητας. Η φυγή στή Νεφελοκοκκυγία, σέ μία ούδέτερη ζώνη, δέν είναι ένα κωμικό σάλτο του Άριστοφάνη, αλλά ούσιώδες στοιχείο της μορφής που έπλασε. Άν ή τέχνη, άπό τή μία πλευρά της, ως προϊόν κοινωνικής εργασίας του πνεύματος, είναι πάντοτε κοινωνικό γεγονός ή δεδομένο (fait social), μέ τήν άστικοποίησή της δίδεται άκόμη μεγαλύτερη έμφαση στον ρητά κοινωνικό της χαρακτήρα. Η σχέση μεταξύ τεχνουργήματος και έμπειρικής κοινωνίας γίνεται άντικείμενο της άστικής τέχνης· ό Δόν Κιχώτης σημαδεύει τήν άφρηρία αυτής της εξέλιξης. Αυτό όμως που κάνει τήν τέχνη κοινωνική δέν είναι μόνον ό τρόπος παραγωγής της, στον όποιο συγκεντρώνεται κάθε φορά ή διαλεκτική τών παραγωγικών δυνάμεων και τών παραγωγικών σχέσεων, ούτε ή κοινωνική προέλευση του θεματικού της περιεχομένου. Τόν κοινωνικό της χαρακτήρα τόν άποκτά μάλλον έπειδή έρχεται σέ άντίθεση προς τήν κοινωνία, μία θέση που τή λαμβάνει μόνον άφότου έγινε αυτόνομη. Μέ τήν άποκρυστάλλωσή της σέ άυτοτελή σφαίρα, άντί νά συμμορφώνεται πρόθυμα μέ τούς ισχύοντες κοινωνικούς κανόνες και νά άποδεικνύεται «κοινωνικά ωφέλιμη», ή τέχνη άσκει κριτική στήν κοινωνία άπλως και μόνον μέ τήν ύπαρξή της, κάτι που άποδοκιμάζεται άπό τούς πουριτανούς όλων τών κατηγοριών. Δέν ύπάρχει κανένα καθαρό μόρφωμα, έπεξεργασμένο σύμφωνα μέ τόν έσωτερικό

του νόμο, που δέν άσκει σιωπηρά κριτική, που δέν καταγγέλλει τήν ταπείνωση του άνθρώπου άπό μία κατάσταση ή όποία όδηγεί προς τήν όλική κοινωνία της άνταλλαγής· όπου τά πάντα συνιστούν ένα είναι δι' άλλο. Η άντικοινωνική στάση της τέχνης είναι καθορισμένη άρνηση της καθορισμένης κοινωνίας. Μέ τήν άρνηση της κοινωνίας, που ίσοδυναμεί μέ τή μετουσίωση μέσω του μορφολογικού νόμου, ή αυτόνομη τέχνη προσφέρεται άσφαλώς και ως όχημα ιδεολογίας· μέ τήν άποστασιοποίησή της άπό τήν κοινωνία, που της προκαλεί φρίκη, άφήνει επίσης τήν κοινωνία άνενόχλητη. Άλλά και αυτό δέν είναι μόνον ιδεολογία· ή κοινωνία δέν είναι άπλως ή άρνητικότητα τήν όποία καταδικάζει ό αίσθητικός μορφολογικός νόμος, αλλά άκόμη και στήν πιο άμφισβητήσιμη μορφή της ένσαρκώνει τήν παραγωγή και τήν άναπαραγωγή της ζωής τών ανθρώπων. Η τέχνη δέν μπορούσε νά άγνοήσει ούτε αυτό τό στοιχείο ούτε τόν κριτικό της ρόλο, τουλάχιστον ώπου ή κοινωνική διαδικασία άποκαλύφθηκε ως μία πορεία άυτοεξόντωσης· και καθώς ή τέχνη δέν εκφέρει κρίσεις, δέν είναι στή δικαιοδοσία της νά διαχωρίσει μέσω προθέσεων αυτές τίς δύο πλευρές της κοινωνίας. Μία καθαρή παραγωγική δύναμη όπως ή αίσθητική, άφότου άπελευθερώθηκε άπό τίς έτερόνομες ύπαγορεύσεις, είναι άντικειμενικά ό άντίποδας μιας δεσμευμένης παραγωγικής δύναμης, αλλά και ένα παράδειγμα μιας μοιραίας δραστηριότητας που γίνεται άυτοσκοπός. Η τέχνη διατηρείται στή ζωή μόνο χάρι στή δύναμή της νά άντιστέκεται στήν κοινωνία· όταν δέν λαμβάνει τή σκληρή μορφή ενός πράγματος, μετατρέπεται σέ έμπόρευμα. Η συμβολή της στήν κοινωνία δέν είναι μία επικοινωνία μέ αυτή, αλλά κάτι ένδιάμεσο, ή άντίστασή της, στήν όποία ή ένδοιασθητική διαδικασία άναπαράγει τήν κοινωνική ανάπτυξη χωρίς νά τή μιμείται. Η ριζοσπαστική αίσθητική νεωτερικότητα διατηρεί τήν έμμογή της τέχνης στο πλαίσιο της, άλλως θά τιμωρηθεί μέ άυτοκατάργηση, και ή κοινωνία γίνεται δεκτή μέσα στήν τέχνη μόνο ύπό συγκαλυμμένη μορφή, όπως στα όνειρα, μέ τά όποια άνέκαθεν παραλληλίζονται τά έργα τέχνης. Κανένα κοινωνικό στοιχείο μέσα στήν τέχνη δέν είναι άμεσα κοινωνικό, άκόμη και όταν ή τέχνη τό επιδιώκει. Πρόσφατο παράδειγμα είναι ό κοινωνικά στρατευμένος Brecht, ό όποιος, γιά νά δώσει κατά κάποιον τρόπο καλλιτεχνική έκφραση στή στάση του, έπρεπε νά άπομακρύνεται άκριβώς άπό τήν κοινωνική πραγματικότητα

στήν οποία απέβλεπαν τά θεατρικά του έργα. Ἐπρεπε νά μηχανευ-
εται ἰησουιτικές σοφιστείες γιά νά ἐμφανίζει τά γροαφόμενά τους ὡς
δήθεν σοσιαλιστικό ρεαλισμό, ὥστε νά ξεφεύγει ἀπό τήν Ἱερὰ Ἐξέ-
ταση. Ἡ μουσική προοιδίει τά μυστικά ὅλης τῆς τέχνης. Ὅπως στή
μουσική ἡ κοινωνία, ἡ κίνησή της καί οἱ ἀντιφάσεις της μόνο σάν
σκιά ἐμφανίζονται, μιλώντας βέβαια μέσα ἀπό αὐτή, ἀλλά ὅπως
κάτι πού πρέπει νά ἀναγνωρισθεῖ ἡ ταυτότητά του, ἔτσι ἔχουν τά
πράγματα καί στίς ἄλλες τέχνες. Ὅταν ἡ τέχνη δίνει τήν ἐντύπωση
ὅτι ἀπεικονίζει τήν κοινωνία, τότε ἡ συμπεριφορά της εἶναι ἀκόμη
πιό πλασματική, μιά χειρονομία τύπου «σάν νά». Ἡ Κίνα τοῦ
Brecht [στόν *Καλό ἄνθρωπο τοῦ Σετσουάν*] εἶναι τόσο στλιζαρι-
σμένη ὅσο, γιά ἀντίθετους λόγους, καί ἡ Μεσσίνη τοῦ Schiller [στή
Νύφη τῆς Μεσσίνης]. Ὅλες οἱ ἠθικές κρίσεις γιά πρόσωπα μυθι-
στορημάτων ἢ δραμάτων ἦταν ἄκυρες, ἀκόμη καί ἂν σωστά ἐκφέ-
ρονται γιά τά πρωτότυπα πρόσωπα, τά μοντέλα τῶν πρώτων· συ-
ζητήσεις ὅπως ἐκείνες γύρω ἀπό τό ἐρώτημα ἂν ὁ θετικός ἥρωας
ἐπιτρέπεται νά ἔχει ἀρνητικά χαρακτηριστικά παραμένουν τόσο
ἀνόητες ὅσο φαίνονται καί σέ ὅσους βρίσκονται ἐκτός τῶν τειχῶν.
Ἡ μορφή ἐνεργεῖ ὅπως ἓνας μαγνήτης, καθῶς διατάσσει τά στοι-
χεῖα ἀπό τήν ἐμπειρική πραγματικότητα ἔτσι ὥστε νά ἀποξενώνον-
ται ἀπό τό πλαίσιο τῆς ἐξωαισθητικῆς τους ὑπαρξης, καί μόνον
ἔτσι μποροῦν νά ἐξουσιάζουν τήν ἐξωαισθητική οὐσία. Ἀπό τήν
ἄλλη μεριά ἡ πρακτική τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας συνδυάζει
τόν δουλικό σεβασμό ἀπέναντι στίς ἐμπειρικές λεπτομέρειες, τήν
πλήρη ψευδαίσθηση μιᾶς πιστῆς φωτογραφικῆς ἀναπαραγωγῆς, μέ
τήν ἀκόμη μεγαλύτερη ἰδεολογική χειραγώγηση μέσω τῆς χρήσης
καί ἀξιοποίησης αὐτῶν τῶν στοιχείων. Κοινωνικό χαρακτήρα στήν
τέχνη ἔχει ἡ ἐσωτερική της κίνηση, ἡ δυναμική της κατά τῆς κοινω-
νίας, ὅχι ἡ φανερονόμηνη πολιτική της θέση. Ἡ ἱστορική της χειρο-
νομία ἀπομακρύνει ἀπό κοντά της τήν ἐμπειρική πραγματικότητα,
μολονότι τά ἔργα τέχνης, ὡς πράγματα, ἀποτελοῦν μέρος της. Ἄν
μπορεῖ νά ἀποδοθεῖ στά ἔργα τέχνης μιά κοινωνική λειτουργία,
αὕτη εἶναι ἡ ἀπουσία μιᾶς λειτουργίας, ἐνός κοινωνικοῦ ρόλου. Μέ
τή διαφορά τους ἀπό τή μαγεμένη πραγματικότητα ἐνσαρκώνουν
ἀρνητικά μιά κοινωνική κατάσταση στήν ὁποία ὅλα τά πράγματα
θά ἔβρισκαν τή σωστή τους θέση, τή δική τους. Ἡ μαγεία τους εἶναι
ἀπομαγικοποίηση. Ὁ κοινωνικός τους χαρακτήρας ἀπαιτεῖ τόν δι-

πλό στοχασμό: πάνω στό ἴδιο τους τό χωριστό εἶναι καί πάνω στίς
σχέσεις τους πρὸς τήν κοινωνία. Ὁ διπλός τους χαρακτήρας εἶναι
ἐκδηλος σέ ὅλες τους τίς ἐκφάνσεις· τά ἔργα τέχνης ἀλλάζουν καί
ἐρχονται σέ ἀντίφαση πρὸς τόν ἑαυτό τους. Κοινωνικά προοδευτι-
κοί κριτικοί ἐπέριψαν στό πρόγραμμα τῆς κίνησης «ἡ τέχνη γιά
τήν τέχνη», ἡ ὁποία συμμάχησε σέ πολλές περιπτώσεις μέ πολιτικά
ἀντιδραστικούς κύκλους, τήν πειστική κατηγορία ὅτι φετιχοποίησε
τήν ἔννοια τοῦ καθαροῦ ἔργου τέχνης πού ἀρκεῖται στόν ἑαυτό του.
Αὕτη ἡ κριτική ἀληθεύει καθόσον τά ἔργα τέχνης, προϊόντα κοινω-
νικῆς ἐργασίας, ὑπακούοντας στόν μορφολογικό τους νόμο ἢ δημι-
ουργώντας ἓναν ἄλλον, ἀπομονώνονται ἀπό αὐτό πού τά ἴδια
εἶναι. Κατ' αὐτά κάθε ἔργο τέχνης θά μπορούσε νά κατηγορηθεῖ γιά
ψευδῆ συνείδηση, νά καταλογισθεῖ στήν ἰδεολογία. Τυπικά-μορφο-
λογικά ἀνεξάρτητα ἀπό αὐτό πού λένε, εἶναι ἰδεολογία, καθόσον
θέτουν a priori ἓνα πνευματικό προϊόν ὡς κάτι ἀνεξάρτητο ἀπό
τούς ὁρους τῆς ὕλικῆς του παραγωγῆς καί κατά συνέπεια ὡς κάτι
ἀνώτερο καί ἔτσι ἀποκρύπτουν τήν παλαιά ἐνοχή πού ἐγκείται
στόν χωρισμό μεταξύ σωματικῆς καί πνευματικῆς ἐργασίας. Αὐτό
πού μέσω ἐκείνης τῆς ἐνοχῆς ἐγίνε ἀνώτερο ταπεινώνεται ἀπό τά
ἔργα τέχνης. Γιαυτό τά ἔργα τέχνης μέ τό περιεχόμενο ἀλήθειας δέν
ἐξαντλοῦνται στήν ἔννοια τῆς τέχνης· θεωρητικοί τῆς «τέχνης γιά
τήν τέχνη», ὅπως ὁ Valéry, ὑπογράμμισαν αὐτό τό σημεῖο. Ἀλλά μέ
τόν ἐνοχο φετιχισμό τους τά ἔργα τέχνης δέν εἶναι τελειωμένα,
ὅπως ἄλλωστε καμμιά ἐνοχή δέν ἐξουδετερώνει αὐτό πού ἐνέχεται,
ἀφοῦ στήν οἰκουμενικά διαμεσολαβημένη κοινωνία τίποτε δέν μέ-
νει ἔξω ἀπό τό πλέγμα ἐνοχῆς της. Ὅμως ὁ φετιχιστικός χαρακτή-
ρας τῶν ἔργων τέχνης εἶναι προϋπόθεση τοῦ περιεχομένου ἀλήθει-
ας, τό ὁποῖο συνιστᾷ καί τήν κοινωνική τους ἀλήθεια. Ἡ ἀρχή τοῦ
εἶναι δι' ἄλλο, φαινομενικά ὁ ἀντίποδας τοῦ φετιχισμοῦ, εἶναι ἡ
βασική ἀρχή τῆς ἀνταλλαγῆς, στήν ὁποία κρύβεται μεταμφιεσμένη
ἡ κυριαρχία. Τήν κατάργηση τῆς κυριαρχίας ἀντιπροσωπεύει μό-
νον ὅ,τι δέν ὑποκύπτει στήν ἀρχή τῆς ἀνταλλαγῆς· ἡ ἀτροφική ἀξία
χρήσης ἀντιπροσωπεύεται ἀπό τό ἄχρηστο. Τά ἔργα τέχνης εἶναι ὁ
τοποτηρητής τῶν πραγμάτων πού δέν παραμορφώνονται πιά ἀπό
τήν ἀγοραία ἀνταλλαγή, ἐκείνων πού δέν μαγερεύονται ἀπό τό
κέρδος καί τήν ψευδῆ συνείδηση τῆς ἐξευτελισμένης ἀνθρωπότητος.
Μέσα στόν κόσμο τῆς ὁλοκληρωτικῆς φαινομενικότητας τό φαινο-

μενικό είναι καθ' ἑαυτό τῶν ἔργων εἶναι ἡ μάσκα τῆς ἀλήθειας. Ὁ σαρκασμός τοῦ Marx γιά τήν ἐξευτελιστική ἀμειψία πού εἰσέπραξε ὁ Milton γιά τόν *Χαμένο Παράδεισο*, ὁ ὁποῖος τότε δέν μπορούσε νά ἀναδειχθεῖ στήν ἀγορά ὡς κοινωνικά χρήσιμη ἐργασία,⁸⁷ εἶναι μιά καταγγελία τῆς τελευταίας καί ὡς τέτοια ἀποτελεῖ τήν πιό ἰσχυρή ὑπεράσπιση τῆς τέχνης ἀπό τήν ἀστική της λειτουργικοποίηση, ἡ ὁποία λογικά καταλήγει στή μὴ διαλεκτική κοινωνική καταδίκη τῆς τέχνης. Μιά ἀπελευθερωμένη κοινωνία θά ἦταν πέρα ἀπὸ τήν ἀνορθολογικότητα τῶν γενικῶν της ἐξόδων (*faux frais*) καί πέρα ἀπὸ τήν ὀρθολογικότητα τῆς ὠφέλειας ὡς σχέση σκοποῦ-μέσων. Αὐτό κρυπτογραφεῖται στήν τέχνη καί εἶναι ἡ κεφαλή τῆς ἐκρηκτικῆς της βόμβας. Ἄν τὰ μαγικά φετίχ εἶναι μιά ἀπὸ τίς ἱστορικές ρίζες τῆς τέχνης, τὰ ἔργα τέχνης ἐξακολουθοῦν νά περιέχουν ἕνα φετιχιστικό στοιχεῖο πού ξεπερνᾷ τόν φετιχισμό τοῦ ἐμπορεύματος. Δέν μποροῦν οὔτε νά τὸ ἀποχωρισθοῦν οὔτε νά διαφεύσουν τήν ὑπαρξή του· ἀλλὰ καί ἀπὸ κοινωνική ἀποψη τὸ ἐμφαντικό στοιχεῖο τῆς φαινομενικότητας στὰ ἔργα τέχνης, ὡς διορθωτικός παράγων, εἶναι ὄργανο τῆς ἀλήθειας. Ἔργα πού δέν ἐπιμένουν φετιχιστικά στήν ἐσωτερική τους συνοχή καί ἀλήθεια, σάν νά ἦταν κάτι ἀπόλυτο, πού δέν μποροῦν νά εἶναι, δέν ἔχουν ἐξαρχῆς καμμία ἀξία. Ἀλλὰ ἡ ἐπιβίωση τῆς τέχνης εἶναι ἀβέβαιη ὅταν ἡ ἴδια συνειδητοποιεῖ τόν φετιχισμό της καί –ὅπως ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα καί ἐξῆς– ἐπιμένει σέ αὐτόν μέ πείσμα. Ὑπὲρ τῆς τύφλωσής της δέν μπορεῖ νά συνηγορήσει, ἀλλὰ χωρὶς αὐτὴ δέν θά μπορούσε νά ὑπάρξει. Αὐτὸ τήν ὁδηγεῖ σέ ἕνα δίλημμα, ἀπὸ τὸ ὁποῖο θά μπορούσε ἴσως νά βγεῖ μόνον ἂν κατανοήσει τήν ὀρθολογικότητά της. Ἔργα τέχνης τὰ ὁποῖα μέ ἀντικειμενικά πολὺ ἀμφίβολες πολιτικές παρεμβάσεις θέλουν νά ἀπαλλαγοῦν ἀπὸ τόν φετιχισμό μεταχειρίζονται ἀναπόφευκτα ἐκεῖνες τίς μάταια ἐξυμνούμενες ἀπλοποιήσεις πού κατὰ κανόνα τὰ ὁδηγοῦν κοινωνικά σέ μιά ψευδῆ συνείδηση. Ἡ βραχύπνοια τῆς πρακτικῆς στήν ὁποία παραδίδονται τυφλά παρατείνει τήν ἴδια τους τήν τύφλα.

Ἡ ἀντικειμενοποίηση τῆς τέχνης, ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς κοινωνίας ὁ φετιχισμός της, ἔχει ἀπὸ τὴ μεριά της κοινωνικὸ χαρακτῆρα καθὼς εἶναι προϊόν τοῦ καταμερισμοῦ τῆς ἐργασίας. Γι'αὐτὸ καί ἡ σχέση τῆς τέχνης πρὸς τὴν κοινωνία δέν πρέπει νά ἀναζητεῖται κατὰ κύριο λόγο στὴ σφαῖρα τῆς πρόσληψής της. Προηγεῖται ἡ σφαί-

ρα τῆς παραγωγῆς. Τὸ ἐνδιαφέρον γιά τήν κοινωνικὴ ἀποκρυπτογράφηση τῆς τέχνης πρέπει νά στραφεῖ πρὸς αὐτή, ἀντὶ νά ἱκανοποιεῖται ἀπλῶς μέ τὴ διαπίστωση καί τὴν ταξινόμηση τῶν ἐπιδράσεων της, οἱ ὁποῖες συχνά, γιά κοινωνικοὺς λόγους, ἀποκλίνουν ἀπὸ τὰ ἔργα καί τὸ ἀντικειμενικὸ κοινωνικὸ τους περιεχόμενο. Οἱ ἀντιδράσεις τῶν ἀνθρώπων στὰ ἔργα τέχνης εἶναι ἀπὸ ἀμνημονεύτων χρόνων ἐξαιρετικά διαμεσολαβημένες, δέν σχετίζονται ἄμεσα μέ τὸ πρᾶγμα. Σήμερα διαμεσολαβοῦνται ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ ὄλον. Ἡ ἔρευνα τῶν ἐπιδράσεων δέν μπορεῖ νά προσεγγίσει τήν τέχνη ὡς κοινωνικὸ ζήτημα οὔτε ἐπιτρέπεται ἀσφαλῶς νά ἐπιβάλλει κανόνες καί πρότυπα στήν τέχνη, ἐνῶ ὑπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ θετικισμοῦ σφετερίζεται ἕνα τέτοιο δικαίωμα. Ἡ ἑτερονομία στήν ὁποία θά ὑποβαλλόταν ἡ τέχνη μέ τήν ὑπαγόρευση κανόνων ἀντλημένων ἀπὸ φαινόμενα πρόσληψης θά ἦταν ἕνας ἰδεολογικὸς κλοιὸς πολὺ πιὸ περιοριστικὸς ἀπὸ κάθε ἰδεολογικὸ στοιχεῖο πού μπορεῖ νά ἐνυπάρχει στὴ φετιχοποίησή της. Ἡ τέχνη καί ἡ κοινωνία συγκλίνουν στὸ πνευματικὸ περιεχόμενο καί ὄχι σέ κάτι ἐξωτερικὸ πρὸς τὸ ἔργο τέχνης. Αὐτὸ ἰσχύει καί στήν ἱστορία τῆς τέχνης. Ἡ συλλογικοποίηση τοῦ ἀτόμου ἀποβαίνει σέ βάρος τῆς κοινωνικῆς παραγωγικῆς δύναμης. Στὴν ἱστορία τῆς τέχνης ξαναβρίσκουμε τὴν πραγματικὴ ἱστορία τῆς κοινωνίας λόγω τῆς αὐτόνομης ζωῆς τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων, πού προέρχονται ἀπὸ τὴ δεύτερη καί στὴ συνέχεια ἀποχωρίζονται ἀπὸ αὐτή. Αὐτὸ ἐξηγεῖ γιατί ἡ τέχνη ξαναθυμίζει τὸ ἐφήμερο. Τὸ διατηρεῖ καί τὸ ξαναφέρει μπροστὰ μας ἀλλάζοντάς το: αὐτὴ εἶναι ἡ κοινωνικὴ ἐξήγηση τοῦ χρονικοῦ της πυρήνα. Ἀπέχοντας ἀπὸ τὴν κοινωνικὴν πρακτικὴν, ἡ τέχνη γίνεται ἕνα σχῆμα κοινωνικῆς πρακτικῆς: κάθε αὐθεντικὸ ἔργο τέχνης κάνει μέσα του μιά ἐπανάσταση. Ἐνῶ ὡστόσο ἡ κοινωνία, λόγω τῆς ταυτότητάς τόσο τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων ὅσο καί τῶν παραγωγικῶν σχέσεων, εἰσέρχεται στήν τέχνη, γιά νά χαθεῖ πάλι μέσα της, ἡ τέχνη, ἀκόμη καί ἡ ἐκάστοτε πιὸ πρωτοποριακὴ, ἔχει τὴν τάση νά κοινωνικοποιεῖται, νά ἐνσωματώνεται στήν κοινωνία. Ἀλλὰ αὐτὴ ἡ ἐνσωμάτωση δέν τῆς ἀποφέρει, ὅπως διαλαλεῖ ἕνα φιλοπροοδευτικὸ στερεότυπο, μέ μιά ἐπιβεβαίωση ἐκ τῶν ὑστέρων τὴν εὐλογία τῆς δικαιοσύνης. Ἡ πρόσληψη συνήθως ἀμβλύνει τὴν κριτικὴ αἰχμὴ, πού συνιστοῦσε τὴν καθορισμένη ἄρνηση τῆς κοινωνίας. Τὰ ἔργα τέχνης ἐπενεργοῦν

πεισματοικά στο «μου ἄρῃσει», χαμογελώντας κυνικά καί ἀμήχανα ὅταν ἀκούει ὅτι τὰ πολιτιστικά σκουπίδια παράγονται εἰδικά γιὰ νά ἐξαπατήσουν τόν καταναλωτή: ἡ τέχνη, ὡς ἀπασχόληση στόν ἐλεύθερο χρόνο, ὑποτίθεται ὅτι πρέπει νά εἶναι ἄνετη καί μὴ δεσμευτική· τὴν ἀπάτη τὴ δέχονται ἐπειδὴ στὰ κρυφὰ διαισθάνονται ὅτι ἡ ἀρχὴ τοῦ δικοῦ τους ὑγιούς ρεαλισμοῦ εἶναι ἡ ἀπάτη τῆς ἰσότητας ἀνταλλαγῆς. Μὲ αὐτὴ τὴν ψευδῆ καί ταυτόχρονα ἀντικαλλιτεχνική συνείδηση ἀναπτύσσεται στὴν ἀστική κοινωνία τὸ πλασματικό στοιχεῖο τῆς τέχνης, ὁ φαινομενικός της χαρακτήρας: *mundus vult decipi*,^{87ε} αὐτὴ εἶναι ἡ κατηγορηματικὴ προσταγὴ πού διέπει τὴν καλλιτεχνικὴ κατανάλωση. Αὐτὸ καλύπτει τὴ δῆθεν ἀπλοϊκὴ καλλιτεχνικὴ ἐμπειρία μὲ ἓνα στρώμα σήψης· κατ' αὐτὰ δὲν εἶναι ἀπλοϊκὴ. Ἀντικειμενικὰ ἡ κυρίαρχη συνείδηση ἐξωθεῖται σὲ μιὰ τέτοια πωρωμένη συμπεριφορὰ, διότι οἱ κοινωνικοποιημένοι ἄνθρωποι δὲν μποροῦν νά ἀνταποκριθοῦν μὲ ἐπιτυχία στὴν ἔννοια ἐνήλικου καί ὠριμου πολίτη, οὔτε τοῦ αἰσθητικὰ ὠριμου, ὅπως ὁρίζει ἡ κοινωνικὴ τάξη πραγμάτων, τὴν ὁποία οἱ ἴδιοι προβάλλουν ὡς δική τους τάξη καί τὴν ὁποία ὑπερασπίζονται μὲ κάθε τίμημα. Ἡ κριτικὴ ἔννοια τῆς κοινωνίας, πού εἶναι συμφυῆς στὰ αὐθεντικά ἔργα τέχνης χωρὶς τὴ σύμπραξή τους, δὲν συμβιβάζεται μὲ αὐτὸ πού πρέπει νά νομίζει ἡ κοινωνία γιὰ τόν ἑαυτὸ της γιὰ νά συνεχίσει τὴν πορεία της ὅπως εἶναι· ἡ κυρίαρχη συνείδηση δὲν μπορεῖ νά ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ τὴν ἴδια της τὴν ἰδεολογία χωρὶς νά βλάψει τὴν κοινωνικὴ αὐτοσυντήρηση. Αὐτὸ προσδίδει κοινωνικὴ καί πολιτικὴ βαρὺτητα σὲ αἰσθητικές διαμάχες πού φαίνονται τόσο ἀπομακρυσμένες ἀπὸ ζωτικά προβλήματα.

Τὸ γεγονὸς ὅτι στὰ ἔργα τέχνης «φανερώνεται» ἡ κοινωνία, τόσο μὲ μιὰ κριτικὴ ἀλήθεια ὅσο καί ἰδεολογικά, εὐνοεῖ μιὰ ἱστοριοκοφίλοσοφικὴ τάση πρὸς μυστικιστικές ἐξηγήσεις. Θὰ ἦταν πολὺ εὐκόλο νά περιέλθει κανεὶς σὲ εἰκοτολογίες γιὰ μιὰ προκαθορισμένη ἁρμονία μεταξύ τῆς κοινωνίας καί τῶν ἔργων τέχνης ὑπὸ τὴν αἰγίδα τοῦ παγκόσμιου πνεύματος. Ἀλλὰ ἡ θεωρία δὲν εἶναι ἀναγκασμένη νά καταθέσει τὰ ὅπλα μπροστὰ στο πρόβλημα αὐτῆς τῆς σχέσης. Ἡ διαδικασία πού διαδραματίζεται στὰ ἔργα τέχνης καί ἀναστέλλεται μέσα σὲ αὐτὰ πρέπει νά νοηθεῖ ὡς διεπόμενη ἀπὸ τὸ ἴδιο πνεῦμα ὅπως ἡ κοινωνικὴ διαδικασία πού ἀποτελεῖ τὸ πλαίσιο τῶν ἔργων τέχνης· ἀνάλογα μὲ τὴ διατύπωση τοῦ Leibniz

τὰ ἔργα ἀντιπροσωπεύουν αὐτὴ τὴ διαδικασία χωρὶς παράθυρα. Ἡ μορφολογικὴ διάταξη τῶν στοιχείων τοῦ ἔργου τέχνης πού ἀπαρτίζουν τὸ ὅλον τοῦ ἔργου ὑπακούει σὲ ἐσωτερικούς νόμους πού συγγενεύουν μὲ ἐκείνους τῆς κοινωνίας ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τοῦ ἔργου. Τόσο οἱ κοινωνικὲς παραγωγικὲς δυνάμεις ὅσο καί οἱ παραγωγικὲς σχέσεις ἐπανεμφανίζονται ἀπλῶς μὲ τὴ μορφή τους, ἀπαλλαγμένες ἀπὸ τόν πραγματικὸν τους χαρακτήρα, στὰ ἔργα τέχνης, διότι ἡ καλλιτεχνικὴ ἐργασία εἶναι κοινωνικὴ ἐργασία· κοινωνικὰ εἶναι πάντοτε καί τὰ προϊόντα τῆς τέχνης. Οἱ παραγωγικὲς δυνάμεις στὰ ἔργα τέχνης δὲν εἶναι αὐτὲς καθ' ἑαυτὲς διαφορετικὲς ἀπὸ τίς κοινωνικὲς, ἀλλὰ μόνον ἐπειδὴ ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὴν πραγματικὴν κοινωνία καί αὐτὴ ἡ ἀπουσία ἔχει συστατικὴ σημασία. Εἶναι δύσκολο νά συμβεῖ ἢ νά δημιουργηθεῖ στὰ ἔργα τέχνης κάτι πού δὲν ἔχει ἔστω ὡς λανθάνον πρότυπό του τὴν κοινωνικὴ παραγωγή. Σὲ αὐτὴ τὴ συγγένεια στηρίζεται ἡ δεσμευτικὴ δύναμη τῶν ἔργων τέχνης ἔξω ἀπὸ τὸν μαγικὸν τους κύκλο. Ἄν τὰ ἔργα τέχνης εἶναι πράγματι ἀπόλυτα ἐμπορεύματα, δηλαδή κοινωνικὰ προϊόντα πού ἀπέβαλαν κάθε φαινομενικότητα ὑπὸ τὴν ἔννοια ἑνός εἶναι διὰ τὴν κοινωνία, ἐνῶ τὰ ἄλλα προϊόντα ἐμμένουν πεισματοικά στοῦ ψεῦδος ὅτι ὑπάρχουν γιὰ νά ὑπηρετοῦν τὴν κοινωνία, τότε ἡ καθοριστικὴ παραγωγικὴ σχέση, ἡ μορφή τοῦ ἐμπορεύματος, γίνεται γνώρισμα τῶν ἔργων τέχνης, ὅπως καί ἡ κοινωνικὴ παραγωγικὴ δύναμη καί ὁ ἀνταγωνισμὸς ἀνάμεσα στὴν παραγωγικὴ σχέση καί τὴν παραγωγικὴ δύναμη. Τὸ ἀπόλυτο ἐμπόρευμα θὰ ἦταν ἀπαλλαγμένο ἀπὸ κάθε ἴχνος ἰδεολογίας πού ὑπάρχει στὴ μορφή ἐμπορεύματος, ἡ ὁποία φιλοδοξεῖ νά θεωρηθεῖ ὡς ἓνα εἶναι δι' ἄλλο, ἐνῶ κατὰ εἰρωνικὸ τρόπο εἶναι ἀπλῶς ἓνα εἶναι δι' ἑαυτό, πού ὑπηρετεῖ τοὺς κατέχοντες καί ἰθύνοντες. Μιὰ τέτοια μεταβολὴ τῆς ἰδεολογίας σὲ ἀλήθεια ἀφορᾷ ἀσφαλῶς τὸ αἰσθητικὸ περιεχόμενο καί ὄχι κατευθεῖαν τὴ θέση τῆς τέχνης ἀπέναντι στὴν κοινωνία. Ἐμπορεύσιμο ἔχει μείνει καί τὸ ἀπόλυτο ἐμπόρευμα καί ἔγινε «φυσικὸ μονοπώλιο». Τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ ἔργα τέχνης, ὅπως κάποτε τὰ ἀγγεῖα καί τὰ ἀγαλματίδια, πωλοῦνται στὴν ἀγορὰ δὲν εἶναι μιὰ κατάχρηση, ἀλλὰ μιὰ ἀπλή συνέπεια τῆς συμμετοχῆς τους στὶς παραγωγικὲς σχέσεις. Μιὰ ἐντελῶς μὴ ἰδεολογικὴ τέχνη εἶναι ἴσως ἀδύνατη. Ἀπλῶς καί μόνο μὲ τὴν ἀντίθεσή της πρὸς τὴν ἐμπειρικὴν πραγματικότητα δὲν γίνεται μὴ ἰδεολογικὴ δι-

καίως ο Sartre⁸⁸ τόνισε ότι η αρχή της τέχνης για την τέχνη –πού στή Γαλλία μετά τόν Baudelaire έχει μιὰ παρόμοια ισχύ όπως τό αισθητικό ιδανικό της τέχνης ως καταναγκαστικού ήθικου ιδρύματος στή Γερμανία– έγινε πρόθυμα δεκτή από την αστική τάξη ως μέσον ουδετεροποίησης της τέχνης. Έτσι και στή Γερμανία η τέχνη ενσωματώθηκε ως μεταμφιεσμένος σύμμαχος κοινωνικού ελέγχου της τάξης. Τό ιδεολογικό στοιχείο της αρχής της τέχνης για την τέχνη δέν έγκειται στήν κατηγορηματική αντίθεση της τέχνης προς τόν εμπειρικό κόσμο, αλλά στόν άφηρημένο χαρακτήρα και την εύκολια αυτής της αντίθεσης. Η ιδέα της όμορφιάς στήν όποία σπηρίζεται η αρχή της τέχνης για την τέχνη, τουλάχιστον μετά τόν Baudelaire, υποτίθεται ότι δέν είναι τυπική-κλασικιστική, αλλά έντονοις αποκλείει ως ενόχλητικό κάθε θεματικό περιεχόμενο πού όντας έξω από τόν μορφολογικό νόμο, δηλαδή είναι αντικαλλιτεχνικό, δέν άρμόζει στόν δογματικό Κανόνα της όμορφιάς: αυτό τό πνεύμα έκφράζει ο George σέ μιὰ έπιστολή του προς τόν H. von Hofmannsthal, όπου τόν επικρίνει έπειδή σέ μιὰ παρατήρηση του άναφέρει ότι ο ζωγράφος Τισιανός πέθανε από λοιμό.⁸⁹ Η έννοια της όμορφιάς της «τέχνης για την τέχνη» είναι ιδιότυπα κενή περιεχομένου και ταυτόχρονα έγκλωβισμένη στό θεματικό ύλικό, μιὰ τεχνητή εκδήλωση του Jugendstil όπως η διατύπωση του Ibsen για τά κληματοφύλλα στά μαλλιά ή η ιδέα του ότι κάποιος πεθαίνει μέσα στήν όμορφιά. Η όμορφιά, άνίκανη νά όρίσει τόν έαυτό της, κάτι πού μόνο σέ σχέση μέ τό Άλλο της θά μπορούσε νά κάνει, σάν μιὰ ρίζα πάνω από τό έδαφος, έμπλέκεται στή μοίρα του έπινοημένου διακοσμητικού στοιχείου. Αυτό πού στενεύει την ιδέα του ωραίου είναι ότι έρχεται σέ αντίθεση προς την κοινωνία, ή όποία αποκηρύσσεται ως άσημη, αντί νά εξάγει την αντίθεσή της, όπως στόν Baudelaire και τόν Rimbaud, από τό περιεχόμενο –στόν Baudelaire: από τίς εικόνες του Παρισιού– και νά τή δοκιμάζει: μόνον έτσι ή απόσταση μετατρέπεται σέ παρέμβαση καθορισμένης άρνησης. Άκριβώς ή αυτάρκεια της νεορομαντικής και συμβολιστικής όμορφιάς, ή σεμνότητα υπερευαισθησίας της άπέναντι σέ εκείνα τά μοναδικά κοινωνικά στοιχεία πού θά της επέτρεπαν νά λάβει μορφή, την έκαναν τόσο γρήγορα ίκανή για κατανάλωση. Άποκρύπτει άπατηλά τόν κόσμο των έμπορευμάτων καθώς δέν άναφέρεται σέ αυτόν· έτσι γίνονται και τά προϊόντα της έμπορεύματα. Η λανθάνουσα

μορφή έμπορεύματος καταδίκασε ένδοκαλλιτεχνικά τά μορφώματα της «τέχνης για την τέχνη» νά γίνουν κίτς και έτσι νά προκαλούν σήμερα ειρωνικά μειδιάματα. Θά μπορούσε νά δείξει κανείς τή συνύπαρξη ασύνδετων και άσχετων μεταξύ τους στοιχείων: στόν καλλιτεχισμό (Artismus) του Rimbaud την όξεία αντίθεση προς την κοινωνία και στοιχεία πρόθυμης ένδοτικότητας: την έκσταση του Rilke για την ευωδιά του παλαιού μπαούλου, καθώς και τραγούδια για καμπαρέ· τελικά θριάμβευσε η διαλλακτικότητα, και η αρχή της τέχνης για την τέχνη δέν μπορούσε πιά νά σωθεί. Έτσι η τέχνη έχει περιέλθει σήμερα και από κοινωνική άποψη σέ άδιέξοδο. Άν μετριάσει την αυτονομία της, θά παραδοθεί στήν ύπηρεσία της ύφιστάμενης κοινωνίας· αν παραμείνει άυστηρά περιχαρτωμένη στήν αυθυπαρξία της, θά ένσωματωθεί έξίσον εύκολα σάν ένας ακίνδυνος κλάδος μεταξύ πολλών άλλων. Αυτή η άπορία καθρεφτίζει την όλότητα της κοινωνίας πού καταπίνει ό,τι και αν συμβεί. Η άρνηση των έργων τέχνης νά επικοινωνήσουν είναι ένας άναγκαίος αλλά όχι έπαρκής όρος για τόν μη ιδεολογικό τους χαρακτήρα. Κεντρικό κριτήριο είναι η δύναμη της έκφρασης, η ένταση της όποιας κάνει τά έργα τέχνης νά μιλούν μέ μιὰ χειρονομία χωρίς λόγια. Μέ την έκφραση αποκαλύπτονται ως σημάδια από πληγές πού κατέφερε η κοινωνία· η έκφραση είναι τό κοινωνικό ένζυμο της αυτόνομης μορφής τους. Κύριος μάρτυρας γι' αυτό θά μπορούσε νά θεωρηθεί η *Guernica* του Picasso, ή όποία, έντελώς άσυμβίβαστη μέ τόν επιβεβλημένο ρεαλισμό και άκριβώς λόγω της άπάνθρωπης κατασκευής, αποκτά εκείνη την έκφραση πού της δίνει την όξυτητα της κοινωνικής διαμαρτυρίας παρά τή στοχαστική δυσνοησία. Οί κοινωνικά κριτικές ζώνες των έργων τέχνης είναι εκείνες πού προκαλούν πόνο, εκεί όπου στήν έκφρασή τους έρχεται στό φώς, ίστορικά καθορισμένη, ή αναλήθεια της κοινωνικής κατάστασης. Σέ αυτή αντίδρα κατά βάθος η όργη.

Τά έργα τέχνης μπορούν νά οικειωθούν την έτερονομία τους, την έμπλοκή τους στήν κοινωνία, έπειδή ταυτόχρονα είναι και τά ίδια πάντοτε κοινωνικά. Η αυτονομία τους, μέ άγώνα άποσπασμένη από την κοινωνία και κοινωνική στήν προέλευσή της, μπορεί έντούτοις νά μετατραπεί σέ έτερονομία· καθετί νεώτερο είναι πιό αδύναμο από τό συσσωρευμένο πάντοτε ίδιο και τείνει νά επαναστραφεί στό παλαιότερο στάδιο από τό όποιο προήλθε. Τό