

Pierre Bourdieu

*Μα ποιος δημιούργησε τους «δημιουργούς»;*

(Mais quis a créé les «créateurs»? , *Questions de sociologie*, Les éditions de Minuit, Παρίσι 1984/2002, σ. 207-221)

Η κοινωνιολογία και η τέχνη δεν κάνουνε χωριό. Αυτό οφείλεται στην τέχνη και τους καλλιτέχνες, που δυσκολεύονται να υποστηρίξουν οτιδήποτε παρεμβαίνει στην ιδέα που έχουν για τον εαυτό τους: το σύμπαν της τέχνης είναι σύμπαν της πίστης, της πίστης στο χάρισμα, στη μοναδικότητα του αδημιούργητου δημιουργού, και η παρέμβαση του κοινωνιολόγου, που θέλει να καταλάβει, να εξηγήσει, να δικαιολογήσει, αποτελεί σκάνδαλο. Απομυθοποίηση, αναγωγισμός, με μια λέξη χυδαιότητα ή, πράγμα που είναι το ίδιο, ιεροσυλία: ο κοινωνιολόγος είναι εκείνος που, όπως ο Βολταίρος κυνήγησε τους βασιλιάδες από την ιστορία, θέλει να κυνηγήσει τους καλλιτέχνες από την ιστορία της τέχνης. Οφείλεται όμως και στους κοινωνιολόγους, που έκαναν ό,τι μπορούσαν για να επιβεβαιώσουν τις προκαταλήψεις για την κοινωνιολογία και, πιο συγκεκριμένα, για την κοινωνιολογία της τέχνης και της λογοτεχνίας.

Πρώτη προκατάληψη: η κοινωνιολογία μπορεί να εξηγήσει την πολιτιστική κατανάλωση, όχι όμως και την πολιτιστική παραγωγή. Οι περισσότερες γενικές περιγραφές της κοινωνιολογίας των πολιτιστικών έργων αποδέχονται τη συγκεκριμένη διάκριση, που είναι καθαρά κοινωνική: τείνει πράγματι να επιφυλάσσει για το έργο τέχνης και τον αδημιούργητο «δημιουργό» έναν ξεχωριστό χώρο, ιερό, και προνομιακή μεταχείριση, εγκαταλείποντας στην κοινωνιολογία τους καταναλωτές, δηλαδή την κατώτερη, ενδεχομένως και καταπιεσμένη (ιδιαίτερα στην οικονομική της διάσταση) πτυχή της διανοητικής και καλλιτεχνικής ζωής. Και οι έρευνες που επιδιώκουν να προσδιορίσουν τους κοινωνικούς παράγοντες των πολιτιστικών πρακτικών (προσέλευ-

ση στα μουσεία, στα θέατρα ή στις συναυλίες κλπ), προσφέρουν μια προφανή επιβεβαίωση αυτής της διάκρισης, η οποία δεν έχει καμία θεωρητική βάση: πράγματι, όπως θα προσπαθήσω να δείξω, το πιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της ίδιας της παραγωγής, δηλαδή η παραγωγή αξίας (και πεποιθήσεων), δεν μπορεί να κατανοηθεί αν δεν ληφθούν υπόψη ταυτόχρονα ο χώρος των παραγωγών και ο χώρος των καταναλωτών.

Δεύτερη προκατάληψη: η κοινωνιολογία – και το αγαπημένο της εργαλείο, η στατιστική – υπονομεύει και συνθλίβει, ισοπεδώνει και μειώνει την καλλιτεχνική δημιουργία· τοποθετεί στο ίδιο επίπεδο τους μεγάλους και τους μικρούς, και σε κάθε περίπτωση αφήνει να της διαφύγει εκείνο που κάνει τους μεγάλους ιδιοφυείς. Και εδώ οι κοινωνιολόγοι δικαιώνουν ακόμα πιο ξεκάθαρα τους επικριτές τους. Δεν θα ασχοληθώ με την λογοτεχνική στατιστική, η οποία, τόσο εξαιτίας της ανεπάρκειας των μεθόδων της όσο και εξαιτίας της ένδειας των αποτελεσμάτων της, επιβεβαιώνει, και μάλιστα με δραματικό τρόπο, τις πλέον απαισιόδοξες απόψεις των θεματοφυλάκων του ναού της λογοτεχνίας. Θα αναφέρω μόνο την παράδοση των Lukács και Goldmann, που προσπαθεί να συσχετίσει το περιεχόμενο του λογοτεχνικού έργου με τα κοινωνικά χαρακτηριστικά της τάξης ή της μερίδας της τάξης που υποτίθεται πως είναι ο προνομιακός του αποδέκτης. Η προσέγγιση αυτή, η οποία, στις πιο γελοίες της μορφές υποτάσσει το συγγραφέα ή τον καλλιτέχνη στους περιορισμούς του κοινωνικού περιβάλλοντος ή στις άμεσες απαιτήσεις της πελατείας, υποκύπτει σε μια αφελή τελεολογία ή σε έναν απλοϊκό λειτουργισμό, συνάγοντας το έργο απευθείας από τη λειτουργία που του έχει αποδοθεί κοινωνικά. Με ένα είδος *βραχυκυκλώματος*, εξαφανίζει την εγγενή λογική του χώρου της καλλιτεχνικής παραγωγής.

Στην πραγματικότητα, και σε αυτό το σημείο, οι «πιστοί» έχουν απόλυτο δίκιο ενάντια στην αναγωγιστική κοινωνιολογία όταν επισημαίνουν την αυτονομία του καλλιτέχνη, και ειδικότερα την αυτονομία που απορρέει από την ίδια την ιστορία της τέχνης. Είναι αλήθεια, όπως λέει ο Malraux, ότι «η τέχνη μιμείται την τέχνη» και ότι τα έργα δεν μπορούν να εξηγηθούν μόνο με βάση τη ζήτηση, δηλαδή τις αισθητικές και ηθικές προσδοκίες των διαφόρων τμημάτων της πελατείας. Αυτό δεν σημαίνει ότι περιορίζεται κανείς στην *εσωτερική ιστορία της τέχνης*, που είναι το μόνο αποδεκτό συμπλήρωμα της *εσωτερικής ανάγνωσης του καλλιτεχνικού έργου*.

Η κοινωνιολογία της τέχνης και της λογοτεχνίας στη συνηθισμένη της μορφή, ξεχνά το ουσιαστικό, δηλαδή εκείνο το κοινωνικό σύμπαν που διαθέτει τις δικές του παραδόσεις, τους δικούς του νόμους λειτουργίας και στελέχωσης, και επομένως τη δική του ιστορία, που είναι το σύμπαν της καλλιτεχνικής παραγωγής. Η αυτονομία της τέχνης και του καλλιτέχνη, την οποία η αγιογραφική παράδοση αποδέχεται ως κάτι αυτονόητο, στο όνομα της ιδεολογίας

του έργου τέχνης ως «δημιουργίας» και του καλλιτέχνη ως αδημιούργητου δημιουργού, δεν είναι άλλο από την (σχετική) αυτονομία εκείνου του χώρου που ονομάζω *πεδίο*, αυτονομία που καθιερώνεται σταδιακά, και σε ορισμένες συνθήκες, στην πορεία της ιστορίας. Το πραγματικό αντικείμενο της κοινωνιολογίας των πολιτιστικών δημιουργημάτων δεν είναι ούτε ο μεμονωμένος καλλιτέχνης (ή το τάδε αμιγώς *στατιστικό* σύνολο μεμονωμένων καλλιτεχνών), ούτε η σχέση ανάμεσα στον καλλιτέχνη (ή, πράγμα που είναι το ίδιο, την καλλιτεχνική σχολή) και την τάδε κοινωνική ομάδα, η οποία εκλαμβάνεται είτε ως πραγματική αιτία και καθοριστική αρχή των περιεχομένων και των μορφών έκφρασης, είτε ως τελική αιτία της καλλιτεχνικής παραγωγής, δηλαδή ως ζήτηση, με την ιστορία των περιεχομένων και των μορφών να προσαρτάται *άμεσα* στην ιστορία των κυρίαρχων ομάδων και των αγώνων τους για κυριαρχία. Κατά τη γνώμη μου, η κοινωνιολογία των πολιτιστικών έργων πρέπει να έχει ως αντικείμενο το σύνολο των σχέσεων (αντικειμενικών αλλά και με τη μορφή αλληλεπιδράσεων) *ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τους άλλους καλλιτέχνες* και, επιπλέον, το σύνολο των παραγόντων που εμπλέκονται στην παραγωγή του έργου ή, τουλάχιστον, της *κοινωνικής* του αξίας (κριτικοί, διευθυντών αιθουσών τέχνης, χορηγοί κλπ). Αντιτίθεται τόσο στη θετικιστική περιγραφή των κοινωνικών χαρακτηριστικών των παραγωγών (οικογενειακή, σχολική κλπ εκπαίδευση), όσο και στην κοινωνιολογία της πρόσληψης η οποία, όπως έκανε ο Antai με την ιταλική τέχνη του 14ου και του 15ου αιώνα, θα συνέδεε *άμεσα* τα έργα με την άποψη των διαφόρων μερίδων του κοινού των Μαικήνων για τη ζωή, δηλαδή με την «κοινωνία που θεωρείται ότι έχει την ικανότητα να προσλαμβάνει την τέχνη». Πράγματι, τις περισσότερες φορές αυτές οι δύο οπτικές συγχέονται μεταξύ τους, σαν να υπέθετε κανείς ότι οι καλλιτέχνες έχουν από την κοινωνική τους καταγωγή την προδιάθεση να προαισθάνονται και να ικανοποιούν ορισμένες κοινωνικές απαιτήσεις (είναι αξιοσημείωτο ότι, σε αυτή τη λογική, η ανάλυση του *περιεχομένου* υπερισχύει – αυτό αληθεύει ακόμη και για τον Antai – της ανάλυσης της *μορφής*, δηλαδή εκείνου που ανήκει *αποκλειστικά* στον παραγωγό).

Για την ομορφιά του πράγματος, θα ήθελα να επισημάνω ότι το φαινόμενο του βραχυκυκλώματος δεν παρατηρείται μόνο στους αγαπημένους αποδιοπομπαίους τράγους των υποστηρικτών της καθαρής αισθητικής, όπως ο καημένος ο Hauser, ούτε καν σε έναν μαρξιστή τον οποίο επίσης απασχολεί η διάκριση, όπως ο Adorno (όταν μιλά για τον Heidegger), αλλά σε κάποιον από εκείνους που έχουν αφοσιωθεί περισσότερο στην αποκήρυξη του «χυδαίου κοινωνιολογισμού» και του «ντετερμινιστικού υλισμού», στον Umberto Eco. Πράγματι, στο *Ανοιχτό έργο*<sup>1</sup> ο Eco (αναμφίβολα στο όνομα

1. [Σ.τ.μ.] Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Μιλάνο 1962.

της ιδέας ότι υπάρχει ενότητα όλων των πολιτιστικών έργων μίας εποχής) συσχετίζει άμεσα τις ιδιότητες που αποδίδει στο «ανοικτό έργο», όπως η υποτιθέμενη πολυφωνία, το επιδιωκόμενο απρόβλεπτο κλπ, με τις ιδιότητες του κόσμου όπως τον παρουσιάζει η επιστήμη, και τούτο με τίμημα παράλογες αναλογίες, η θεμελίωση των οποίων είναι άγνωστη.

Ξεφεύγοντας από τους διάφορους τρόπους παράβλεψης της ίδιας της παραγωγής, η κοινωνιολογία των έργων, όπως την αντιλαμβάνομαι, έχει ως αντικείμενο το πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής και, αναπόσπαστα, τη σχέση ανάμεσα στο πεδίο της παραγωγής και το πεδίο των καταναλωτών. Οι κοινωνικοί καθορισμοί, τα ίχνη των οποίων φέρει το έργο τέχνης, εκδηλώνονται αφενός μέσω της έξης<sup>2</sup> του παραγωγού, παραπέμποντας έτσι στις κοινωνικές συνθήκες παραγωγής του τόσο ως κοινωνικού υποκειμένου (οικογένεια κλπ), όσο και ως παραγωγού (σχολείο, επαγγελματικές επαφές κλπ), και αφετέρου μέσω των κοινωνικών απαιτήσεων και περιορισμών που εγγράφονται στην θέση την οποία καταλαμβάνει μέσα σε ένα συγκεκριμένο (περισσότερο ή λιγότερο αυτόνομο) πεδίο παραγωγής. Αυτό που αποκαλείται «δημιουργία» είναι η συνάντηση ανάμεσα σε μία κοινωνικά διαμορφωμένη έξη και μια συγκεκριμένη θέση, ήδη θεσπισμένη ή πιθανή στο πλαίσιο του καταμερισμού εργασίας της πολιτιστικής παραγωγής (και επιπροσθέτως, σε δεύτερο βαθμό, στο πλαίσιο του καταμερισμού εργασίας της κυριαρχίας). Η εργασία με την οποία ο καλλιτέχνης δημιουργεί το έργο του, και μαζί μ' αυτό δημιουργεί και τον εαυτό του ως καλλιτέχνη (και, εφόσον τούτο αποτελεί μέρος των απαιτήσεων του πεδίου, ως καλλιτέχνη που είναι πρωτότυπος και μοναδικός), μπορεί να περιγραφεί ως διαλεκτική σχέση ανάμεσα στη θέση εργασίας, το πόστο του, το οποίο συχνά υπάρχει πριν αλλά και μετά απ' αυτόν (με υποχρεώσεις, όπως για παράδειγμα η «ζωή του καλλιτέχνη», με ιδιότητες, παραδόσεις, τρόπους έκφρασης κλπ) και την έξη του, που τον προδιαθέτει περισσότερο ή λιγότερο ολοκληρωτικά να καταλάβει αυτό το πόστο ή – κάτι που μπορεί να είναι προαπαιτούμενο του συγκεκριμένου πόστου – να το μετασχημάτισει περισσότερο ή λιγότερο ολοκληρωτικά. Με λίγα λόγια, η προδιάθεση του παραγωγού δεν είναι ποτέ εξ ολοκλήρου προϊόν του πόστου (εκτός ίσως από ορισμένες παραδόσεις τεχνιτών, στις οποίες η οικογενειακή εκπαίδευση, και άρα η κοινωνική διαπαιδαγώγηση με βάση την ταξική καταγωγή, και η επαγγελματική εκπαίδευση, συγχέονται

2. [Σ.τ.μ.] Ο όρος *habitus* αποδίδεται συνήθως στα ελληνικά ως έξη ή και προδιάθεση, και γενικά μπορεί να οριστεί ως «το σύνολο των προδιαθέσεων που τα άτομα αποκτούν στο άμεσο κοινωνικό τους περιβάλλον και που παράγει και οργανώνει πρακτικές και αναπαραστάσεις» (Christine A. Monnier, «Bourdieu, Pierre», στο George Ritzer (επιμ.), *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, Malden (MA) 2007, σ. 347).

εντελώς). Αντιστρόφως, δεν υπάρχει απευθείας μετάβαση από τα κοινωνικά χαρακτηριστικά του παραγωγού – από την κοινωνική καταγωγή – στα χαρακτηριστικά του προϊόντος του: οι προδιαθέσεις που συνδέονται με μία συγκεκριμένη κοινωνική καταγωγή – πληβεία ή αστική – μπορούν να εκφραστούν με πολύ διαφορετικές μορφές σε διαφορετικά πεδία, διατηρώντας όμως μια οικογενειακή ομοιότητα. Αρκεί να συγκρίνει κανείς, για παράδειγμα, τα δύο παράλληλα ζεύγη πληβίων και πατρικίων, Ρουσό-Βολταίρου και Ντοστογιέφσκι-Τολστόι. Αν το πόστο δημιουργεί την έξη (περισσότερο ή λιγότερο ολοκληρωτικά), η έξη που έχει δημιουργηθεί εκ των προτέρων (περισσότερο ή λιγότερο ολοκληρωτικά) στο πόστο (εξαιτίας των μηχανισμών που καθορίζουν την επαγγελματική κλίση και ενσωμάτωση) και για το πόστο, συμβάλλει στη δημιουργία του πόστου. Και τούτο αναμφίβολα ισχύει τόσο περισσότερο, όσο μεγαλύτερη είναι η απόσταση ανάμεσα στις κοινωνικές συνθήκες παραγωγής και τις κοινωνικές απαιτήσεις της θέσης εργασίας, και όσο μεγαλύτερα είναι τα περιθώρια ελευθερίας και καινοτομίας που σιωπηρά ή ρητά έχουν ενσωματωθεί στο πόστο. Υπάρχουν εκείνοι που είναι φτιαγμένοι για να καταλαμβάνουν ήδη δημιουργημένες θέσεις και εκείνοι που είναι φτιαγμένοι για να δημιουργούν νέες θέσεις. Το να το εξηγήσω αυτό θα απαιτούσε πολύ μεγάλη ανάλυση και θα ήθελα απλώς να επισημάνω ότι ειδικά όταν πρόκειται για την κατανόηση των διανοητικών ή καλλιτεχνικών επαναστάσεων, πρέπει να έχουμε κατά νου ότι η αυτονομία του πεδίου της παραγωγής είναι μία μερική αυτονομία που δεν αποκλείει την εξάρτηση: οι επιμέρους επαναστάσεις που ανατρέπουν την ισορροπία δυνάμεων σε ένα πεδίο, δεν είναι εφικτές παρά στο βαθμό που εκείνοι οι οποίοι εισάγουν νέες προδιαθέσεις και θέλουν να επιβάλουν καινούργιες θέσεις, βρίσκουν για παράδειγμα υποστήριξη έξω από το πεδίο, στα νέα ακροατήρια, τα αιτήματα των οποίων εκφράζουν και συνάμα παράγουν.

Έτσι, το υποκείμενο του έργου τέχνης δεν είναι ούτε ο μεμονωμένος καλλιτέχνης, που αποτελεί την προφανή αιτία, ούτε μια κοινωνική ομάδα (η τραπεζική και εμπορική ανώτερη αστική τάξη που ήρθε στην εξουσία στη Φλωρεντία του Quattrocento, κατά τον Antal,<sup>3</sup> ή η αριστοκρατία της τηβέννου,<sup>4</sup> κατά

3. [Σ.τ.ε.] Βλ. Frederick Antal, *Florentine painting and its social background: The bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power: XIV and early XV centuries*. Λονδίνο 1948.

4. [Σ.τ.ε.] Σε αντίθεση με την αριστοκρατία του ξίφους (*noblesse d'épée*) που είχε τις ρίζες της στο μεσαιωνικό φεουδαρχικό σύστημα των ιπποτών στους οποίους οι βασιλιάδες παραχωρούσαν γη με αντάλλαγμα τις στρατιωτικές υπηρεσίες, η αριστοκρατία της τηβέννου (*noblesse de robe*) συνδεόταν με την κατοχή δικαστικών και διοικητικών αξιωμάτων και έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη συγκέντρωση της εξουσίας από τη γαλλική μοναρχία. Η κοινωνική αυτή τάξη, τα μέλη της οποίας είχαν πανεπιστημιακή μόρφωση

τον Goldmann<sup>5</sup>), αλλά το πεδίο της καλλιτεχνικής παραγωγής στο σύνολό του (το οποίο, ανάλογα με την εποχή και την κοινωνία, είναι λιγότερο ή περισσότερο σχετικά αυτόνομο από τις ομάδες που καταναλώνουν τα προϊόντα του, δηλαδή από τα διάφορα τμήματα της άρχουσας τάξης). Η κοινωνιολογία ή η κοινωνική ιστορία δεν μπορούν να κατανοήσουν τίποτα για το έργο τέχνης και ιδίως ό,τι το κάνει μοναδικό, όταν έχουν ως αντικείμενο τον μεμονωμένο δημιουργό ή το μεμονωμένο έργο. Πράγματι, οι εργασίες που αφορούν έναν μεμονωμένο καλλιτέχνη και επιδιώκουν να ξεπεράσουν την ασιογραφία και το ανέκδοτο, αναγκάζονται να εξετάσουν το πεδίο της παραγωγής στο σύνολό του, αλλά επειδή δεν κάνουν ρητό σχέδιο την κατασκευή αυτή, γενικά την κάνουν με πολύ ατελή και αποσπασματικό τρόπο. Και, σε αντίθεση με ό,τι μπορεί να νομίζει κανείς, η στατιστική ανάλυση δεν τα πάει καλύτερα, επειδή, ταξινομώντας τους δημιουργούς σε μεγάλες προκατασκευασμένες κατηγορίες (σχολές, γενιές, είδη κλπ), καταστρέφει όλες τις σχετικές διαφορές ελλείψει μιας προκαταρκτικής ανάλυσης της δομής του πεδίου, η οποία θα της επέτρεπε να συνειδητοποιήσει ότι ορισμένες θέσεις (ιδιαίτερα οι κυρίαρχες θέσεις, όπως εκείνη του Sartre στο πεδίο της γαλλικής διανόησης την περίοδο 1945-1960) μπορεί να βρίσκονται σε έναν μόνο μέρος και ότι οι αντίστοιχες κατηγορίες μπορεί να περιέχουν ένα και μόνο άτομο, αφηφώντας έτσι τις στατιστικές.

Το υποκείμενο του έργου είναι λοιπόν μία έξη σε σχέση με ένα πόστο, δηλαδή με ένα πεδίο. Για να το δείξω και, όπως πιστεύω, να το αποδείξω, θα πρέπει να επιστρέψω στις αναλύσεις που έχω αφιερώσει στον Flaubert και στις οποίες προσπάθησα να δείξω τον τρόπο με τον οποίο η αλήθεια του έργου του Flaubert, την οποία ο Sartre στη μοναδική βιογραφία του Flaubert που έγραψε<sup>6</sup> αναζητά απεγνωσμένα (και ατέρμονα), είναι χαραγμένη έξω από τον Flaubert ως άτομο, στην αντικειμενική σχέση ανάμεσα, αφενός, σε μία έξη που διαμορφώνεται σε ορισμένες κοινωνικές συνθήκες (οι οποίες καθορίζονται από την «ουδέτερη» θέση των ελευθέρων επαγγελματιών, των «ικανοτήτων», στην κυρίαρχη τάξη, και με τη θέση που κατείχε το παιδί Gustave στην οικογένεια, ανάλογα με τη σειρά γέννησής του και τη σχέση του με το σχολικό σύστημα) και, αφετέρου, σε μια συγκεκριμένη θέση μέσα στο πεδίο της λογοτεχνικής παραγωγής, που με τη σειρά της κατέχει ορισμένη θέση μέσα στο πεδίο της κυρίαρχης κοινωνικής τάξης.

(από όπου και η τήβεννος), εμφανίστηκε στις αρχές της νεοτερικής περιόδου, κατά τον 16ο και 17ο αιώνα, στη διάρκεια του *Ancien Régime*.

5. [Σ.τ.ε.] Βλ. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*. Les Éditions Gallimard, Παρίσι 1964.

6. [Σ.τ.μ.] Jean-Paul Sartre. *L'idiote de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Gallimard, Παρίσι 1971-1972, 3 τόμοι.

Γίνομαι λίγο πιο συγκεκριμένος: ο Flaubert, ως υπέρμαχος της τέχνης για την τέχνη, κατέχει στο πεδίο της λογοτεχνικής παραγωγής *ουδέτερη* θέση, η οποία καθορίζεται από μια διπλή αρνητική σχέση (που βιώνεται ως διπλή άρνηση), αφενός με την «κοινωνική τέχνη» και αφετέρου με την «αστική τέχνη». Το πεδίο αυτό, που το ίδιο κατέχει καθολικά *κυρίαρχη* θέση στο εσωτερικό του πεδίου της κυρίαρχης τάξης (εξ ου και οι καταγγελίες του «αστού» και το επαναλαμβανόμενο όνειρο για τους «μυθιστογράφους», με το οποίο γενικά συμφωνούσαν οι καλλιτέχνες της εποχής), οργανώνεται έτσι με βάση μία δομή *ομολογία* με εκείνη της σύνολης κυρίαρχης τάξης (με την ομολογία αυτή να αποτελεί τη βασική αρχή, όπως θα δούμε, της *αυτόματης* και όχι κυνικά επιδιωκόμενης προσαρμογής των προϊόντων στις διαφορετικές κατηγορίες των καταναλωτών). Χρειάζεται να επεκταθούμε. Βλέπουμε όμως αμέσως ότι με βάση μια τέτοια ανάλυση, *κατανοούμε* τη λογική ορισμένων από τα πλέον θεμελιώδη χαρακτηριστικά του *ύφους* του Flaubert: σκέφτομαι, για παράδειγμα, τον *ελεύθερο πλάγιο λόγο*, τον οποίο ο Μπαχτίν ερμηνεύει ως ένδειξη αμφίσημης σχέσης με τις ομάδες των οποίων τα λόγια αναφέρει, ως ένα είδος δισταγμού ανάμεσα στην τάση να ταυτιστεί μαζί τους και την έγνοια να κρατήσει τις αποστάσεις του· σκέφτομαι και τη δομή του χιαστού σχήματος,<sup>7</sup> η οποία συναντάται εμμονικά στα μυθιστορήματα και πιο καθαρά ακόμα στα σχεδιάσματα, όπου ο Flaubert εκφράζει *με μια μορφή μετασχηματισμένη και αποκηρυγμένη*, τη διπλή σχέση διπλής άρνησης, η οποία ως «καλλιτέχνη» τον αντιτάσσει τόσο στους «αστούς» όσο και στο «λαό», και ως «καθαρό» καλλιτέχνη τον στρέφει ενάντια τόσο στην «αστική» όσο και στην «κοινωνική» τέχνη. Έχοντας έτσι συγκροτήσει το πόστο, δηλαδή τη θέση του Flaubert στο καταμερισμό της λογοτεχνικής εργασίας (και ταυτόχρονα στον καταμερισμό εργασίας της κυριαρχίας), μπορούμε να ανατρέξουμε στις κοινωνικές συνθήκες παραγωγής της έξης και να αναρωτηθούμε πώς θα πρέπει να ήταν ο Flaubert προκειμένου να καταλάβει και να παράγει (αναπόσπαστα) το πόστο «η τέχνη για την τέχνη» και να *δημιουργήσει* τη θέση Flaubert. Μπορούμε να προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τα σχετικά χαρακτηριστικά των κοινωνικών συνθηκών παραγωγής του Gustave (για παράδειγμα, τη θέση του «ηλίθιου της οικογένειας», την οποία ανέλυσε καλά ο Sartre), που επιτρέπουν να κατανοήσουμε τους λόγους για τους οποίους ήταν σε θέση να κρατήσει και να παραγάγει το πόστο του Flaubert.

Σε αντίθεση με ό,τι υποδηλώνει η αναπαράσταση των λειτουργιστών, η προσαρμογή της παραγωγής στην κατανάλωση προκύπτει ουσιαστικά από τη

7. [Σ.τ.ε.] Σχήμα λόγου με δύο προτάσεις ή φράσεις, κατά το οποίο οι όροι της δεύτερης εκφέρονται με αντίστροφη σειρά από εκείνη με την οποία εκφέρονται οι όροι της πρώτης.

δομική ομολογία ανάμεσα στο χώρο της παραγωγής (το καλλιτεχνικό πεδίο) και το πεδίο των καταναλωτών (δηλαδή το πεδίο της κυρίαρχης κοινωνικής τάξης): οι εσωτερικές διαιρέσεις του πεδίου της παραγωγής αναπαράγονται αυτόματα (και σε κάποιο βαθμό συνειδητά) σε μια διαφοροποιημένη προσφορά που ικανοποιεί αυτόματα (και επίσης συνειδητά) τη διαφοροποιημένη ζήτηση διαφορετικών κατηγοριών καταναλωτών. Έτσι, πέρα από κάθε επιδίωξη για προσαρμογή και άμεση υποταγή σε μια ζήτηση ρητά διατυπωμένη (με τη λογική της παραγγελίας ή της χορηγίας), κάθε κατηγορία πελατών μπορεί να βρει προϊόντα του γούστου της και κάθε κατηγορία παραγωγών πιθανότητες να βρει, τουλάχιστον μακροπρόθεσμα (δηλαδή μερικές φορές μετά θάνατον), καταναλωτές για τα προϊόντα της.

Στην πραγματικότητα, οι περισσότερες πράξεις παραγωγής λειτουργούν σύμφωνα με τη λογική «μ' ένα σμπάρο, δυο τρυγόνια»: όταν ένας παραγωγός, για παράδειγμα ο κριτικός θεάτρου της *Le Figaro*, παράγει προϊόντα προσαρμοσμένα στις προτιμήσεις του κοινού του (πράγμα που συμβαίνει σχεδόν πάντοτε, όπως λέει ο ίδιος), δεν είναι – και μπορούμε να τον πιστέψουμε όταν μας διαβεβαιώνει – ότι επιδίωξε ποτέ να κολακέψει τις προτιμήσεις των αναγνωστών του ή ότι υπάκουσε σε κάποιες αισθητικές ή πολιτικές υποδείξεις, ή ότι τον κάλεσαν στην τάξη ο διευθυντής του, οι αναγνώστες του ή η κυβέρνηση (όλα εκείνα που υπονοούν οι εκφράσεις, όπως «υπηρετής του κεφαλαίου» ή «φερέφωνο της αστικής τάξης», οι συνηθισμένες θεωρίες των οποίων αποτελούν περισσότερο ή λιγότερο επιδέξια ωραιοποιημένες μορφές τους). Πράγματι, έχοντας επιλέξει την εφημερίδα *Le Figaro* επειδή τη θεώρησε καλή, και η οποία τον έχει επιλέξει επειδή τον θεώρησε καλό, δεν έχει παρά να ενδώσει, όπως λέγεται, στις προτιμήσεις του (οι οποίες, σε ό,τι αφορά το θέατρο, έχουν προφανείς πολιτικές προεκτάσεις) ή καλύτερα στις απέχθειές του – αφού το γούστο είναι σχεδόν πάντοτε η απέχθεια για τα γούστα των άλλων –, στη φρίκη που νιώθει για τα θεατρικά έργα που ο συνάδελφος ανταγωνιστής του, ο κριτικός της *Nouvel Observateur*, δεν παύει να προτιμά, και που γνωρίζει προκειμένου να ανταποκριθεί, σαν από θαύμα, στις προτιμήσεις των αναγνωστών του (οι οποίοι για τους αναγνώστες του *Nouvel Observateur* αποτελούν ό,τι και ο ίδιος για τον κριτικό εκείνης της εφημερίδας). Και επιπλέον θα τους προσφέρει κάτι που αποτελεί ευθύνη του επαγγελματία, δηλαδή την απάντηση ενός διανοούμενου σε έναν άλλο διανοούμενο, μια καθησυχαστική για τους «αστούς» κριτική των εξαιρετικά περίπλοκων επιχειρημάτων με τα οποία οι διανοούμενοι τεκμηριώνουν την προτίμησή τους για την πρωτοπορία.

Η αντιστοιχία που καθιερώνεται αντικειμενικά ανάμεσα στον παραγωγό (καλλιτέχνη, κριτικό, δημοσιογράφο, φιλόσοφο κλπ) και το κοινό του, προφανώς δεν είναι προϊόν κάποιας σκόπιμης προσπάθειας να προσαρμοστούν

συνειδητές, ιδιοτελείς συναλλαγές και υπολογισμένες παραχωρήσεις στις απαιτήσεις του κοινού. Τίποτα δεν μπορούμε να καταλάβουμε για ένα έργο τέχνης συσχετίζοντάς το ευθέως με μία κοινωνική ομάδα, είτε πρόκειται για το πληροφοριακό του περιεχόμενο, είτε για τα θέματά του, είτε για τις θέσεις του, είτε για εκείνο που αποκαλείται αόριστα «ιδεολογία» του. Στην πραγματικότητα, η σχέση αυτή δεν επιτυγχάνεται παρά μόνο επιπρόσθετα και σαν από τύχη, μέσω της σχέσης την οποία ο παραγωγός, ανάλογα με τη θέση του στο χώρο των θέσεων που συνιστούν το πεδίο της παραγωγής, διατηρεί με το χώρο όπου λαμβάνονται οι αισθητικές και ηθικές θέσεις<sup>8</sup> οι οποίες, με δεδομένη τη σχετικά αυτόνομη ιστορία του καλλιτεχνικού πεδίου, είναι πραγματικά πιθανές σε μια συγκεκριμένη στιγμή στο χρόνο. Αυτός ο χώρος θεσιληψίας, που είναι προϊόν ιστορικής συσσώρευσης, είναι το κοινό σύστημα αναφοράς βάση με το οποίο ορίζονται, αντικειμενικά, όλοι όσοι εισέρχονται στο πεδίο. Αυτό που συνιστά την ενότητα μιας εποχής, είναι λιγότερο μια κοινή κουλτούρα και περισσότερο η κοινή *προβληματική*, που δεν είναι κάτι διαφορετικό από το σύνολο των θεσιληψιών οι οποίες συνδέονται με το σύνολο των θέσεων που έχουν επισημανθεί στο πεδίο. Δεν υπάρχει άλλο κριτήριο για την ύπαρξη ενός διανοούμενου, ενός καλλιτέχνη ή μιας σχολής, από την ικανότητά τους να καθίστανται αναγνωρίσιμοι ως κάτοχοι μίας θέσης μέσα στο πεδίο, μίας θέσης σε σχέση με την οποία οι άλλοι πρέπει να τοποθετούνται, να προσδιορίζονται, και η *προβληματική* της εποχής δεν είναι άλλο από το σύνολο αυτών των *σχέσεων* θέσης προς θέση και, αναπόσπαστα, θεσιληψίας προς θεσιληψία. Συγκεκριμένα, τούτο σημαίνει ότι η εμφάνιση ενός καλλιτέχνη, μιας σχολής, ενός κόμματος ή ενός κινήματος ως θεμελιώδους θέσης σε ένα πεδίο (καλλιτεχνικό, πολιτικό ή άλλο), χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι η ύπαρξή τους «θέτει προβλήματα», όπως λένε, στους κατόχους άλλων θέσεων, ότι οι θέσεις που υποστηρίζουν γίνονται διακύβευμα αγώνων, ότι αποτελούν έναν από τους όρους των μεγάλων αντιπαραθέσεων γύρω από τις οποίες οργανώνεται ο αγώνας και ότι χρησιμεύουν για να σκεφτόμαστε αυτόν τον αγώνα (για παράδειγμα δεξιά/αριστερά, σαφές/ασαφές, επιστημονισμός/αντιεπιστημονισμός κλπ).

8. [Σ.τ.ε.] Ο όρος *θέση* χρησιμοποιείται εδώ με δύο έννοιες, ανάλογα με τα συμφραζόμενα: αφενός με την έννοια της θέσης σε ένα σύστημα κοινωνικής ιεραρχίας (π.χ. με βάση το πόσο διανοητική ή χειρωνακτική είναι η εργασία που κάνει ένα άτομο, αν δίνει ή εκτελεί εντολές, κλπ), και αφετέρου ως διανοητική θέση, δηλαδή ως υποκειμενική άποψη, στάση ή τοποθέτηση (αισθητική, ηθική, πολιτική, κλπ). Η λήψη θέσης με οποιαδήποτε από τις δύο έννοιες, που αναλύει ως σύνθετη κοινωνική διεργασία στο έργο του ο Bourdieu, έχει αποδοθεί στα ελληνικά ως *θεσιληψία* (βλ. Pierre Bourdieu, *Η διάκριση: κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μτφρ. Κική Καψαμπέλη, Πατάκης, Αθήνα 2002).

Με άλλα λόγια, το πραγματικό αντικείμενο μιας επιστήμης για την τέχνη, τη λογοτεχνία ή τη φιλοσοφία, δεν μπορεί να είναι άλλο από το σύνολο τούτων των δύο αδιαχώριστων χώρων, του χώρου των προϊόντων και του χώρου των παραγωγών (κάλλιτεχνών ή συγγραφέων, αλλά και κριτικών, εκδοτών κλπ), που είναι σαν δύο μεταφράσεις της ίδιας πρότασης. Κάτι τέτοιο αντιβαίνει στην αυτονόμηση των έργων, η οποία είναι εξίσου αβάσιμη τόσο θεωρητικά όσο και πρακτικά. Για παράδειγμα, η κοινωνικο-λογική ανάλυση ενός κειμένου που περιορίζεται στο ίδιο το έργο, συνεπάγεται την άρνηση της κίνησης που οδηγεί, μέσα από ένα αδιάκοπο πηγαινέλα, από τα θεματικά και υφολογικά χαρακτηριστικά του έργου τα οποία προδίδουν την κοινωνική θέση του παραγωγού (τα ενδιαφέροντά του, τις κοινωνικές του φαντασιώσεις κλπ), στα χαρακτηριστικά της κοινωνικής θέσης του παραγωγού που φανερώνουν τις υφολογικές του «μεροληψίες» και αντίστροφα. Εν ολίγοις, μόνο αν ξεπεραστεί η αντίθεση ανάμεσα στην εσωτερική (γλωσσολογική ή άλλη) και την εξωτερική ανάλυση, μπορούν να κατανοηθούν πλήρως οι πιο αυστηρά «εσωτερικές» ιδιαιτερότητες του έργου.

Πρέπει όμως να ξεπεραστεί και η σχολαστική αντίθεση ανάμεσα στη δομή και την ιστορία. Η προβληματική που έχει καθιερωθεί στο πεδίο με τη μορφή κορυφαίων δημιουργών και έργων, που αποτελούν ένα είδος σημείου αναφοράς με το οποίο αξιολογούνται όλοι οι άλλοι, ανήκει εξ ολοκλήρου στο πεδίο της ιστορίας. Η αντίδραση κατά του παρελθόντος, το οποίο δημιουργεί την ιστορία, είναι συνάμα αυτή που δημιουργεί την ιστορικότητα του παρόντος, που ορίζεται αρνητικά από εκείνο που αρνείται. Με άλλα λόγια, η άρνηση, που είναι βασική αρχή οποιασδήποτε αλλαγής, προϋποθέτει και θέτει, ανακαλώντας έτσι στο παρόν με το να του αντιτίθεται, το ίδιο το πράγμα στο οποίο αντιτίθεται: η αντίδραση ενάντια στον αντιεπιστημονικό και ατομικιστικό ρομαντισμό, που οδήγησε τους Παρνασσιστές να εκτιμήσουν την επιστήμη και να ενσωματώσουν τα επιτεύγματά της στο έργο τους, τους οδηγεί να βρίσκουν στο *Πνεύμα των θρησκειών* του Quinet<sup>9</sup> (ή στο έργο του Burnouf, που αποκατέστησε τα μυθικά έπη της Ινδίας) την αντίθεση και το αντίδοτο στο *Πνεύμα του Χριστιανισμού*<sup>10</sup> – όπως ακριβώς τους ώθησε να λατρέψουν την αρχαία Ελλάδα ως αντίθεση στο Μεσαίωνα και σύμβολο της τέλει μορφής όπου, στα μάτια τους, η ποίηση μοιάζει με την επιστήμη.

Μπαίνω στον πειρασμό να παρεκκλίνω λίγο. Για να επαναφέρω στην πραγματικότητα τους ιστορικούς των ιδεών που πιστεύουν ότι αυτό που κυ-

9. [Σ.τ.μ.] M. Edgar Quinet, «Du Génie des Religions», *Revue des Deux Mondes* 30 (1842), σ. 201-228.

10. [Σ.τ.μ.] François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Παρίσι 1802.

κλοφορεί στο πεδίο της διανόησης, και συγκεκριμένα μεταξύ των διανοούμενων και των καλλιτεχνών, είναι ιδέες, θα ήθελα απλώς να υπενθυμίσω ότι οι Παρνασσιστές συνέδεαν την Ελλάδα όχι μόνο με την ιδέα της τέλει μορφής, που εγκωμίασε ο Gautier, αλλά και με την ιδέα της αρμονίας, που ήταν αναπόσπαστο μέρος του πνεύματος της εποχής: την ξαναβρίσκουμε πράγματι στις θεωρίες κοινωνικών μεταρρυθμιστών όπως ο Fourier. Αυτό που κυκλοφορεί μέσα σε ένα πεδίο και ιδίως μεταξύ των ειδημόνων στις διάφορες τέχνες, είναι στερεότυπα λιγότερο ή περισσότερο πολεμικά και απλουστευτικά (με τα οποία πρέπει να αναμετρηθούν οι παραγωγοί), τίτλοι έργων για τα οποία μιλάει όλος ο κόσμος – όπως, για παράδειγμα, ο δανεισμένος από τον Mendelssohn τίτλος του Verlaine *Τραγούδια χωρίς λόγια*<sup>11</sup> – και λέξεις της μόδας με τις αόριστες ιδέες που μεταφέρουν – όπως η λέξη «κρόνιος»<sup>12</sup> ή το θέμα των *Fêtes galantes* που κυκλοφόρησαν οι αδελφοί Goncourt. Με λίγα λόγια, θα μπορούσε κανείς να αναρωτηθεί αν αυτό που έχουν κοινό οι παραγωγοί πολιτιστικών αγαθών μιας εποχής, δεν είναι εκείνο το είδος διακεκριμένης βουλγκάτας, εκείνο το σύνολο από κομψές κοινοτοπίες που παράγει και διακινεί η συνομοταξία των δοκιμογράφων, των κριτικών, των ημιδιανοούμενων δημοσιογράφων και που είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με ορισμένο ύφος και ορισμένη διάθεση. Τούτη η βουλγκάτα, που είναι προφανώς ό,τι πιο «μοδάτο», και ως εκ τούτου ό,τι πιο παρωχημένο και εφήμερο υπάρχει στην παραγωγή μίας εποχής, είναι αναμφίβολα επίσης και ό,τι πιο κοινό μοιράζονται μεταξύ τους οι πολιτιστικοί παραγωγοί.

Επανέρχομαι στο παράδειγμα του Quinet που αναδεικνύει μία από τις πιο σημαντικές ιδιότητες κάθε πεδίου της παραγωγής, δηλαδή τη μόνιμη παρουσία του παρελθόντος του πεδίου, το οποίο ανακαλείται αδιάκοπα μέσω των ίδιων των ρήξεων που το παραπέμπουν στο παρελθόν και που, όπως οι άμεσες επεκλήσεις, οι αναφορές, οι υπαινιγμοί κλπ, είναι επίσης νύξεις προς τους άλλους παραγωγούς και τους καταναλωτές, οι οποίοι ορίζονται ως νομιμοποιημένοι καταναλωτές δείχνοντας ότι έχουν την ικανότητα να τις εντοπίζουν. Το Πνεύμα των θρησκειών αυτοπροσδιορίζεται αντιπαρατιθέμενο στο Πνεύμα του Χριστιανισμού. Η διάκριση που τοποθετεί το παρελθόν στο παρελθόν, το προϋποθέτει και το διαιώνίζει στην ίδια την απόσταση που

11. [Σ.τ.μ.] Paul Verlaine, *Romances sans paroles*, Παρίσι 1874. Τα *Τραγούδια χωρίς λόγια* [*Lieder ohne Worte*] του Felix Mendelssohn είναι 48 σύντομα κομμάτια που γράφτηκαν από το 1829 ως το 1845 και εκδόθηκαν σε οκτώ τετράδια.

12. [Σ.τ.ε.] Στη λογοτεχνία, ο όρος αυτός (*saturnien*) συνδέεται με τη μελαγχολία, το στοχασμό και το σκοτεινό, απαισιόδοξο ύφος. Ο Baudelaire και οι «ποιητές του Κρόνου» (*poètes saturniens*) συνδέονται με τη μελαγχολία, τη νοσταλγία και την αίσθηση της μεταιότητας, ενώ ο Verlaine χρησιμοποίησε τον όρο στον τίτλο της ποιητικής του συλλογής *Poèmes saturniens*.

τη χωρίζει από αυτό. Μία από τις πιο θεμελιώδεις ιδιότητες των πεδίων πολιτιστικής παραγωγής έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι οι πράξεις που πραγματοποιούνται και τα προϊόντα που παράγονται εκεί, εμπεριέχουν πρακτική (και ενίοτε ρητή) αναφορά στην ιστορία του πεδίου. Για παράδειγμα, αυτό που διαχωρίζει τα κείμενα του Jünger ή του Spengler για την τεχνολογία, το χρόνο ή την ιστορία από εκείνα του Heidegger για τα ίδια θέματα, είναι το γεγονός ότι, εντασσόμενος στη φιλοσοφική προβληματική, δηλαδή μέσα στο πεδίο της φιλοσοφίας, ο Heidegger επανεισάγει το σύνολο της ιστορίας της φιλοσοφίας, έκβαση της οποίας είναι τούτη η προβληματική. Παρομοίως, ο Luc Boltanski έδειξε ότι η κατασκευή ενός πεδίου των κόμικς<sup>13</sup> συνοδεύεται από την ανάπτυξη ενός σώματος ιστοριογράφων και ταυτόχρονα από την εμφάνιση έργων που κάνουν «επιστημονική» αναφορά στην ιστορία του είδους. Θα μπορούσαμε να δείξουμε το ίδιο και για την ιστορία του κινηματογράφου.

Είναι αλήθεια ότι «η τέχνη μιμείται την τέχνη», ή ακριβέστερα, ότι η τέχνη γεννιέται από την τέχνη, δηλαδή συνήθως από την τέχνη στην οποία αντιτίθεται. Και η αυτονομία του καλλιτέχνη δεν θεμελιώνεται στο θαύμα της δημιουργικής του ιδιοφυΐας αλλά στο κοινωνικό προϊόν της κοινωνικής ιστορίας ενός σχετικά αυτόνομου πεδίου, αλλά και μεθόδων, τεχνικών, γλωσσών,<sup>14</sup> κλπ. Η ιστορία, καθορίζοντας τα μέσα και τα όρια του νοητού, είναι εκείνη που διασφαλίζει πως ό,τι συμβαίνει στο πεδίο δεν είναι ποτέ η άμεση *αντανάκλαση* εξωτερικών περιορισμών ή απαιτήσεων, αλλά μια συμβολική έκφραση, *διαθλασμένη* από τη συνολική λογική του ίδιου του πεδίου.

Η ιστορία που έχει αποθησαυριστεί στην ίδια τη δομή του πεδίου, αλλά και στις έξεις των δρώντων, είναι εκείνο το *πρίσμα* που παρεμβάλλεται ανάμεσα στον κόσμο έξω από το πεδίο και το έργο τέχνης, προκαλώντας όλα τα εξωτερικά γεγονότα – οικονομική κρίση, πολιτική αντίδραση, επιστημονική επανάσταση – να υποστούν μια πραγματική *διάθλαση*.

Τέλος, θα ήθελα να κλείσω τον κύκλο και να επιστρέψω στην αφετηρία, δηλαδή στην αντινομία ανάμεσα στην τέχνη και την κοινωνιολογία, και να πάρω στα σοβαρά όχι την καταγγελία της επιστημονικής ιεροσυλίας, αλλά εκείνο που δηλώνεται με αυτήν την καταγγελία, δηλαδή τον *ιερό* χαρακτήρα του έργου και του καλλιτέχνη. Θεωρώ ότι η κοινωνιολογία της τέχνης πρέπει

13. [Σ.τ.μ.] Βλ. Luc Boltanski, "La constitution du champ de la bande dessinée", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 1/1 (1975), σ. 37-59.

14. [Σ.τ.ε.] Εδώ, ο όρος "γλώσσα" (*langage*) χρησιμοποιείται με την έννοια της ιδιαίτερης γλώσσας (ή των ιδιαίτερων γλωσσών) που αναπτύσσονται ιστορικά σε ένα πεδίο ή από συγκεκριμένους καλλιτέχνες (π.χ. η γλώσσα του Καβάφη, η γλώσσα του κινηματογράφου, κλπ).

να έχει ως αντικείμενο όχι μόνο τις κοινωνικές συνθήκες παραγωγής των παραγωγών (δηλαδή τους κοινωνικούς παράγοντες της εκπαίδευσης ή της επιλογής των καλλιτεχνών) αλλά και τις κοινωνικές συνθήκες παραγωγής του πεδίου παραγωγής ως τόπου όπου συντελείται η εργασία που τείνει (και δεν αποβλέπει) στην παραγωγή του καλλιτέχνη ως παραγωγού ιερών αντικειμένων, δηλαδή *φetiχ*, ή, πράγμα που είναι το ίδιο, του έργου τέχνης ως αντικειμένου πίστης, αγάπης και αισθητικής απόλαυσης.

Για να γίνει αυτό κατανοητό θα επικαλεστώ την *υψηλή ραπτική*, η οποία δείχνει σε μεγέθυνση εκείνο που συμβαίνει στον κόσμο της ζωγραφικής. Είναι γνωστή η μαγεία της επωνυμίας που όταν τοποθετείται σε οποιοδήποτε αντικείμενο, όπως άρωμα, παπούτσια, ακόμα και – πρόκειται για αληθινό παράδειγμα – ένα μπιντέ,<sup>15</sup> μπορεί να πολλαπλασιάσει απίστευτα την αξία του. Πρόκειται πράγματι για μία πράξη μαγική, αλχημιστική, διότι η φύση και η κοινωνική αξία του αντικειμένου αλλάζουν, χωρίς να τροποποιείται καθόλου η φυσική ή η χημική του υπόσταση (σκέφτομαι τα αρώματα). Η ιστορία της ζωγραφικής μετά τον Duchamp προσφέρει αναρίθμητα παραδείγματα, που όλοι έχετε κατά νου, μαγικών πράξεων οι οποίες, σαν εκείνες του σχεδιαστή μόδας, οφείλουν τόσο πρόδηλα την αξία τους στην κοινωνική αξία εκείνου που τις παράγει, που μας υποχρεώνει να αναρωτηθούμε όχι τι δημιουργεί ο καλλιτέχνης, αλλά *ποιος δημιουργεί τον καλλιτέχνη*, δηλαδή εκείνη την ικανότητα της μεταστοιχείωσης την οποία εφαρμόζει ο καλλιτέχνης. Επιστρέφουμε στο ίδιο ερώτημα που έθεσε ο Mauss όταν, απελπισμένος και έχοντας αναζητήσει κάθε πιθανή θεμελίωση της εξουσίας του μάγου, κατέληξε ρωτώντας ποιος δημιουργεί το μάγο.<sup>16</sup> Θα μου αντιτείνουν ίσως ότι το ουρητήριο και ο τροχός ποδηλάτου του Duchamp (και από τότε έχουν γίνει καλύτερα), δεν είναι παρά ένα ασυνήθιστο όριο. Θα ακούσε ωστόσο να αναλύσει κανείς τις σχέσεις ανάμεσα στο πρωτότυπο (το «αυθεντικό») και το πλαστό, το αντίγραφο ή την απομίμηση, ή ακόμη και την επρροή που έχει η *απόδοση*<sup>17</sup> (το κύριο, αν όχι αποκλειστικό, αντικείμενο της παραδοσιακής ιστορίας της τέχνης, που διαιωνίζει την παράδοση του γνώστη

15. [Σ.τ.ε.] Υπάρχει το πραγματικό παράδειγμα του Duchamp, ο οποίος το 1917 παρουσίασε σε εικαστική έκθεση ένα ανδρικό ουρητήριο τοποθετημένο ανάποδα υπογράφοντάς το ως R. Mutt. Με αυτόν τον τρόπο, δήλωσε ότι η πράξη επιλογής του καλλιτέχνη, είναι εκείνη που προσδιορίζει οποιοδήποτε αντικείμενο ως έργο τέχνης.

16. [Σ.τ.μ.] Marcel Mauss & Hubert Henri, «Esquisse d'une théorie générale de la magie», *Année Sociologique*, 1902-1903 (Ελληνικά: *Σχεδιάσμα μια γενικής θεωρίας για τη μαγεία*, μτφρ. Θεόδωρος Παραδέλης, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2003).

17. [Σ.τ.ε.] Πρόκειται για την απόδοση ενός έργου σε συγκεκριμένο/η δημιουργό, σε μια σχολή ή σε μια περίοδο. Πτυχές της απόδοσης περιλαμβάνουν την αναγνώριση του ή της δημιουργού, τη χρονολόγηση και την υφολογική ανάλυση, κ.ά.

και του ειδήμονα) στην κοινωνική και οικονομική αξία του έργου, για να δει ότι εκείνο που δημιουργεί την αξία του έργου δεν είναι η σπανιότητα (η μοναδικότητα) του προϊόντος, αλλά η σπανιότητα του παραγωγού η οποία φανερώνεται με την υπογραφή, που είναι ισοδύναμη της επωνυμίας, δηλαδή της συλλογικής πίστης στην αξία του παραγωγού και του προϊόντος του. Θα μπορούσε κανείς να σκεφτεί τον Warhol, ο οποίος, φτάνοντας στα άκρα εκείνο που είχε κάνει ο Jasper Jones κατασκευάζοντας ένα χάλκινο κουτάκι μύρας Ballantine, υπογράφει τα κουτάκια σούπας Campbell και τα πουλά έξι δολάρια το ένα, αντί για δεκαπέντε σεντς.

Η ανάλυση θα μπορούσε να είναι πιο λεπτομερής και περισσότερο επεξεργασμένη. Θα αρκεστώ ωστόσο εδώ να επισημάνω ότι, ένα από τα κύρια καθήκοντα της ιστορίας της τέχνης θα ήταν να περιγράφει τη γένεση ενός πεδίου καλλιτεχνικής παραγωγής, ικανού να παράγει τον καλλιτέχνη ως τέτοιο (σε αντίθεση με τον τεχνίτη). Το ζήτημα δεν είναι να ξανατεθεί το ερώτημα που θέτει εμμονικά μέχρι σήμερα η κοινωνική ιστορία της τέχνης, πότε και πώς ο καλλιτέχνης απελευθερώθηκε από την κοινωνική θέση του τεχνίτη. Το ζήτημα είναι να περιγραφούν οι οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες συγκρότησης ενός καλλιτεχνικού πεδίου που μπορεί να υποστηρίξει την πίστη στις οιονεί θεϊκές ικανότητες που αναγνωρίζονται στο σύγχρονο καλλιτέχνη. Με άλλα λόγια, το θέμα δεν είναι μόνο η καταστροφή εκείνου που ο Benjamin αποκαλούσε «φετίχ του ονόματος του δασκάλου».<sup>18</sup> (Πρόκειται για μία από εκείνες τις εύκολες ιεροσυλίες στον πειρασμό των οποίων έχει μπει συχνά η κοινωνιολογία: όπως η μαύρη μαγεία, έτσι και η ιερόσυλη αντιστροφή εμπεριέχει ένα είδος αναγνώρισης του ιερού. Και η ικανοποίηση που προσφέρει η αποκαθήλωση, καθιστά αδύνατο να πάρουμε στα σοβαρά την ιεροποίηση και το ιερό). Το θέμα είναι να επισημανθεί το γεγονός ότι το όνομα του δασκάλου είναι ένα φετίχ και να περιγραφούν οι κοινωνικές συνθήκες στις οποίες είναι δυνατός ο καλλιτέχνης ως δάσκαλος, δηλαδή ως παραγωγός εκείνου του φετίχ που είναι το έργο τέχνης. Συνοπτικά, το θέμα είναι να καταδειχθεί πώς συγκροτείται ιστορικά το πεδίο της καλλιτεχνικής παραγωγής, το οποίο ως τέτοιο παράγει την πίστη στην αξία της τέχνης και στην ικανότητα του καλλιτέχνη να δημιουργεί αξία. Με αυτόν τον τρόπο, θα έχει θεμελιωθεί εκείνο που αρχικά διατυπώθηκε ως μεθοδολογικό αξίωμα,

18. [Σ.τ.μ.] Η ακριβής διατύπωση είναι: «Το φετίχ της αγοράς τέχνης είναι το όνομα του δασκάλου» (Der Fetisch des Kunstmarktes ist der Meisternamen). Walter Benjamin, *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* [1937], στο *Gesammelte Schriften*, τόμος II.1, επιμ. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1991, σ. 503. Πρβλ. *Eduard Fuchs, Collector and Historian*, στο *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, The Belknap Press of Harvard University Press, 2008, σ. 142.

ότι δηλαδή το «υποκείμενο» της καλλιτεχνικής παραγωγής και του προϊόντος της, δεν είναι ο καλλιτέχνης, αλλά όλοι οι παράγοντες που έχουν σχέση με την τέχνη, που ενδιαφέρονται για την τέχνη, που έχουν συμφέρον από την τέχνη και την ύπαρξη της τέχνης, που ζουν από την τέχνη και για την τέχνη, οι παραγωγοί έργων που θεωρούνται καλλιτεχνικά (μεγάλα ή μικρά, διάσημα, δηλαδή πασίγνωστα ή άγνωστα), οι κριτικοί, οι συλλέκτες, οι μεσάζοντες, οι συντηρητές, οι ιστορικοί τέχνης κλπ.

Ιδού, ο κύκλος λοιπόν έκλεισε. Και είμαστε παγιδευμένοι μέσα του.<sup>19\*</sup>

*Μετάφραση από τα Γαλλικά: Μάρκος Τσέτσος*

---

19\* Για συμπληρωματικές αναλύσεις, βλ. P. Bourdieu, *Critique du discours lettré, Actes de la recherche en sciences sociales*, 5-6, Νοέμβριος 1975, σ. 4-8· La production de la croyance, contribution à une économie des biens symboliques, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, 1977, σ. 3-43· Lettre à Paolo Fossati à propos de la Storia dell'arte italiana, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 31, 1980, σ. 90-92· Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe, *Scolies*, 1, 1971, σ. 7-26· L'invention de la vie de l'artiste, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2, Μάρτιος 1975, σ. 67-94· L'ontologie politique de Martin Heidegger, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 5-6, Νοέμβριος 1975, σ. 109-156.