

ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

10-11

ΑΘΗΝΑ
1998

THEODOR W. ADORNO

Μερικές σχέσεις μεταξύ μουσικής και ζωγραφικής

Για τα 80 χρόνια του Daniel-Henry Kahnweiler
με τιμή και φιλία

Η αυτονόητη διαπίστωση, ότι η μουσική είναι χρονική τέχνη, ότι εξελίσσεται στο χρόνο, σημαίνει με μια διπλή έννοια ότι ο χρόνος δεν της είναι αυτονόητος, ότι έχει το χρόνο ως πρόβλημα. Η μουσική πρέπει να κατασκευάζει μεταξύ των επιμέρους συμπλεγμάτων της χρονικές σχέσεις, να αιτιολογεί τη σχέση τους προς τον χρόνο, να τις συνθέτει με χρόνο. Από την άλλη μεριά πρέπει να τα βγάξει πέρα η ίδια με το χρόνο, όχι να χάνεται μέσα σ' αυτόν. Πρέπει να αντιτάσσεται στην κενή ροή του. Αυτό το αποδεικνύει ο παλιός σκοπός της κοσμικής μουσικής, ο σκοπός του *Divertimento*, που διώχνει μακριά τη μακρά στιγμή (την πλήξη).¹ Ο σκοπός αυτός εξακολουθεί να υπάρχει στη σχέση της αυτόνομης μουσικής προς το χρόνο, σχέση που και δεσμεύεται απ' το χρόνο και κατευθύνεται αντιθετικά εναντίον του. Και στις δύο περιπτώσεις η τέχνη του χρόνου σημαίνει ακριβώς αντικειμενοποίηση του χρόνου. Μέσα απ' τα μεμονωμένα συμβάντα, απ' το μουσικό περιεχόμενο, εφόσον τα συμβάντα αυτά συσχετίζονται μεταξύ τους με την οργάνωση της ακολουθίας τους, αντί να εξαφανίζονται με το πέρασμά τους. Λαμβάνοντας υπόψη την ίδια τη διάσταση του χρόνου, αφού η διάστα-

¹ Στα γερμανικά, η λέξη *Langeweile* (= πλήξη), κυριολεκτικά σημαίνει μακρά στιγμή.

ση αυτή υπήρχε μέσα από την ενότητα αυτού που μεταδίδει, θέλει δύναμη να αρθεί, όπως χαρακτηριστικά σε μερικά μέρη του κυρίως συμφωνικού Beethoven, που δύναμη επιδρούν σαν να διαρκούσαν μόνο ένα δευτερόλεπτο. Αν ο χρόνος είναι το μέσο που φαίνεται ότι φέρνει αντίσταση, όντας κάτι που βρίσκεται σε ροή, σε κάθε πραγματοποίηση, τότε η χρονικότητα της μουσικής είναι ακριβώς αυτό σ' αυτή μέσω του οποίου καθίσταται δυνατόν να κατασταλάξει σε κάτι που έχει αυτόνομη εμμονή και διάρκεια, στο αντικείμενο, στο πράγμα. Γι' αυτό ονομάζει κανείς την χρονική της τάξη, μουσική μορφή. Η επιστημονική ονομασία «μορφή» παραπέμπει την χρονική άρθρωση (Artikulation) της μουσικής στο ιδανικό της χωροποίησής της.

Η ζωγραφική όμως, τέχνη του χώρου, είναι, εξίσου όντας επεξεργασία του χώρου, η μετατροπή του σε κάτι δυναμικό, η άρνησή του. Η ιδέα της υπάρχει στην υπέρβαση προς το χρόνο. Ως πιο επιτυχημένα φαίνονται τα εικονικά απεικονίσματα στα οποία το απόλυτα ταυτόχρονο εμφανίζεται σαν μία χρονική πορεία που κρατάει την αναπνοή της. Αυτό είναι που σε τελευταία ανάλυση την κάνει να διαφέρει από τις πλαστικές τέχνες. Το ότι η ιστορία της ζωγραφικής συμπίπτει με την προϋούσα δυναμικότητα του χαρακτήρα της, σημαίνει το ίδιο με άλλα λόγια. Οι τέχνες διαπερνούν η μία την άλλη μέσω της αντίθεσής τους. Και όμως όχι με την μίμηση, με την ψευδομόρφωση. Η μουσική που ζωγραφίζει, που χάνει σχεδόν πάντα ως προς τη δύναμη της χρονικής οργάνωσης, παραδίδεται έτσι μ' αυτό στην συνθετική αρχή, η οποία (και μόνον) τη διαμορφώνει στον χώρο. Και η ζωγραφική, που συμπεριφέρεται δυναμικά, σαν να αιχμαλώτιζε χρονικές διαδικασίες, όπως και θέλησαν οι φουτουριστές και όπως επίσης το επιδιώκουν μερικοί αφηρημένοι ζωγράφοι μέσω κυκλικών σχημάτων, εξαντλείται, στην εξαιρετικότερη περίπτωση, στην αυταπάτη του χρόνου, ενώ ο χρόνος είναι σύγχροτα πιο παρών σε έναν πίνακα όπου έχει εξαφανισθεί μέσα στις σχέσεις της επιφάνειάς του ή στην έκφραση του ζωγραφισμένου. Μόλις μιμηθεί η μία τέχνη την άλλη απομακρύνεται απ' αυτή με το να διαψεύδει την αναγκαιότητα του δικού της υλικού και να ξεπέφτει στον συγκρητισμό μιας αφηρημένης παράστασης ενός μη διαλεκτικού συνεχούς των τεχνών γενικά. Η αφιέρωση του Busoni «στον μουσικό των λέξεων» ήταν ένα κακόβουλο κομπλιμέντο για τον Rilke. Πτυχαίνει οπωσδήποτε με θανατερή ακρίβεια το κακό, το πλατυάζον και ανακριβές στην λυρική του ποίηση η οποία δεν κοπιάζει και τόσο για τις σημασίες των λέξεων. Οι τέχνες βρίσκονται σε συμφωνία μεταξύ τους μόνον όπου η καθεμιά ακολουθεί καθαρά την εσωτερική της αρχή.

Στη μουσική συνεχίστηκε το κίνημα προς την ζωγραφική και μετά την αρνητική στάση απέναντι στον Wagner και την νεορομαντική συναισθησιακή αρχή — «ακούω το φως» — στις αντιβαγκνερικές τάσεις: αυτό είναι μια απόδειξη της υπόγειας συνεχούς βίας που άσκησε. Σήμερα πρέπει να κατανοήσουμε ως βαθμί-

δε της διαδικασίας σύγκλισης των τεχνών την ψευδομορφολογία ως προς τη ζωγραφική, μια κατηγορία-κλειδί για τον Stravinsky,² συνέχεια της συνθετικής τάσης του Debussy, που τράφηκε κάτω από την επιβλητική σκιά της γαλλικής ζωγραφικής της εποχής του. Η τάση αυτή υπακούει ακόμα στη ρομαντική αρχή, εναντίον της οποίας εξανίσταται, στο βαθμό που ασκεί την χωροποίηση του χρόνου μόνο πλασματικά, χειρίζεται τον χρόνο απερίσκεπτα σαν να ήταν χώρος με όλες τις ανακρίβειες της πράξης αυταπάτης. Έτσι το δίδαξαν και οι αισθητικοί της αυλής του Stravinsky. Η αλλαγή σήμερα σηματοδοτεί τη χειραφέτηση αυτής της τάσης από εκείνο το «ως εάν». Οδηγείται σε ένα σημείο όπου η κατά γράμμα σύγκλιση των τεχνών, δεν εγγίζει μόνο τα όρια των τεχνών, αλλά και τα όρια της τέχνης, ως ενός στοιχείου αντιθετικού προς την πραγματικότητα. Ο χρόνος δεν χωροποιείται σε μια γεωμετρική γειτνίαση, αλλά γενικά σχεδιάζεται ακριβώς ως χρόνος, διατίθεται, οργανώνεται από τα πάνω, όπως συνέβαινε κάποτε μόνον με τις οπτικές επιφάνειες. Στον τρόπο συμπεριφοράς που διαθέτει και μεταχειρίζεται τον χρόνο σαν ένα κομμάτι χαρτόνι, σε μεγάλη κλίμακα, αντιστοιχεί σε μικρή κλίμακα ένας τρόπος συμπεριφοράς που δεν είναι λιγότερο ζωγραφικός. Η συμπεριφορά αυτή εκδηλώνεται πιο αποφασιστικά στην ηλεκτρονική μουσική, μπορεί κανείς όμως να την παρατηρήσει και στο πεδίο της μουσικής που διαχειρίζεται κατά το μάλλον ή ήττον παραδοσιακές πηγές ήχου. Η διαδικασία γίνεται με τους επιμέρους ήχους με τον ίδιο τρόπο όπως στη ζωγραφική της ίδιας εποχής με τις επιμέρους χρωματικές αξίες. Αυτές δεν χωρίζονται πια ως επί το πλείστον η μία από την άλλη ως μεμονωμένα σημεία, αλλά, διαστρωματωμένες δίπλα-δίπλα πιο πυκνά, διαμορφώνουν σχεδόν αποκλειστικά το συνθετημένο. Η ολοκληρωτική ενοποίηση του σχεδιασμού και η εξατομίκευση των ήχων βρίσκονται σε αντιστοιχία μεταξύ τους. Η κατασκευαστική ενότητα συρρικνώνεται στις σχέσεις αυτών των ήχων. Η μορφή αυτής της μουσικής είναι τελείως ομοφωνική. Διαμορφώνεται, όπως προτιμάει κανείς να το εκφράζει σήμερα, από «ηχητικά μπλοκ». Η έννοια της γραμμής δεν είναι εφαρμόσιμη σ' αυτήν όπως και δεν γνωρίζει πλέον τι πραγματικά είναι η πολυφωνία. Αντ' αυτής βέβαια διαβαθμίζονται εξαιρετικά και διαφοροποιούνται εσωτερικά οι ταυτόχρονοι ήχοι εξαντλώντας τα ευρήματα κυρίως του πρώιμου Stravinsky. Για τους συνθέτες γίνεται αδιάφορο αυτό που στην παραδοσιακή μουσική, συμπεριλαμβανομένων των Schoenberg, Berg και Webern, ισχύει ειδικά για τη διάσταση του χρόνου: όλη η τέχνη της ανάπτυξης και της θεματικής μετάβασης. Σε κάθε περίπτωση οι ηχητικές μεταβάσεις με την έννοια του πρόσφατα διαθέσιμου συνεχούς διατηρούν κάτι απ' αυτό. Ως προς τα χαρακτηριστικά αυτά η νεότερη παραγωγή βρίσκεται τό-

² Πρβλ. Th. W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, 2η έκδοση, Φραγκφούρτη 1958, σ. 176 κ.ε.

σο πολύ σε συμφωνία, ώστε θα πρέπει να υποθέσει κανείς ότι υπάρχει αντικειμενικός καταναγκασμός, αν και δεν μπορεί να μείνει ακουστικά απαρατήρητη και κάποια πτώχευση, ο μαρασμός πολυάριθμων μουσικών στοιχείων προς όφελος της χειραγώγησης των... ήχων. Γενικά, στη νεώτερη εξέλιξη συμπορεύεται ένας εξαιρετικός βαθμός διαφοροποίησης, εκλέπτυνσης στον χειρισμό των μέσων, μαζί με έναν πρωμιτιβισμό, ένα είδος λησμονιάς αυτού που έχει αποκτηθεί ως τώρα. Το απολογητικό επιχείρημα, ότι στην ιστορία της μουσικής πάντα αναπτυσσόταν μονομερώς μια διάσταση εις βάρος μιας άλλης, είναι πλέον ασθενές. Η ιστορία έχει άρει ακριβώς αυτή την ιδιαιτερότητα και ετοιμάστηκε για μια πολύπλευρη διαμόρφωση όλων των στοιχείων, για την οποία είναι δύσκολο να σκεφτούμε ότι θα εγκαταλειπτόταν πάλι. Αλλιώς η ιδέα της «ολοκληρωτικά ενοποιημένης σύνθεσης» θα κατέληγε κυριολεκτικά σε αποσύνθεση (Desintegration). Η συμφωνία μουσικής και ζωγραφικής ανοίγει, τουλάχιστον στη μουσική, και την δυνατότητα έκδηλου ινφαντισμού. Η μουσική μπορεί να απαλλαγεί απ' αυτόν στο βαθμό που τον αναστοχάζεται στον ίδιο της τον εαυτό ως έκφραση διάσπασης και τον συνθέτει, τρόπον τινά, μέχρι τέλους.

Με την καθαρή μεταμόρφωση του μέσου του χρόνου καθ' εαυτόν σε ένα υλικό, όπως και με την αναγωγή αυτού που συμβαίνει στο χρόνο σε ηχητικά υλικά, προπαρασκευάζεται η χωροποίηση: ο χώρος θα ήταν το ίδιο με απόλυτο υλικό. Η χαώδης δυσκολία όμως, στ' αλήθεια, σύμφωνα με τον τύπο του Messiaen, το *plafond* της πιο πρόσφατης εξέλιξης, πρέπει να αναζητηθεί στο ότι, ο χρόνος, σύμφωνα με το ποιόν του, δεν είναι δυνατόν ακριβώς να εξαναγκασθεί σε ταύτιση με το χώρο, και στο ότι αυτό που έχει οργανωθεί μέσω της οργάνωσης του χρόνου δεν είναι ταυτόχρονο αλλά διαδοχικό. Η κατάσταση δεν μπορεί να εκφραστεί παρά ταυτολογικά. Στοιχείο της ιδιαίτερης σύστασης του χρόνου είναι και ότι, σε αντίθεση προς τον Καντ, αναφερόμενη πάντα στο χρονικό στοιχείο δεν είναι μια ανεξάρτητη απ' αυτό, καθαρή και επομένως «άχρονη» μορφή. Η κατανόηση από τον Hegel της μη-ταυτότητας στην ταυτότητα διεκδικεί το δίκαιό της και στον πυρήνα της αισθητικής. Αν η τάση προς τη χωροποίηση της μουσικής αμύνεται δίκαια εναντίον του διατάγματος, που επιμένει σε σταθερές ιδιότητες της ανθρωπολογικής ποιότητας των αισθήσεων, στο ότι το μάτι παραμένει μάτι και το αυτί αυτί, παρ' όλα αυτά δεν επιτρέπεται για το λόγο αυτό να παραγνωρίζει κιόλας από μανία ταυτότητας, το «έτερόν» της. Από συνθετική άποψη αυτό σημαίνει βέβαια, ότι η μουσική θα έπρεπε να οργανώνεται όχι μόνον από τα πάνω, από την κατασκευή, αλλά επίσης και από τα κάτω, από τη μεμονωμένη εσωχρονική ώθηση. Αυτό είναι η αληθινή επέμβαση του υποκειμένου στη μουσική, ως ένας αντικειμενικός προσδιορισμός. Για την εικόνα όλα είναι ταυτόχρονα. Η σύνθεσή της συνίσταται στη συναγωγή αυτού που υπάρχει στο χώρο σε διάταξη γειτνίασης, στο ότι μεταθέτει την μορφική αρχή του «ταυτόχρονου» στη

δομή της συγκεκριμένης ενότητας των στιγμών της εικόνας. Η διαδικασία αυτή όμως, ως διαδικασία στο ίδιο το πράγμα και με κανέναν τρόπο μόνο στον τρόπο της παραγωγής του, είναι κατ' ουσίαν μια διαδικασία σχέσεων έντασης. Αν λείπουν αυτές οι εντασιακές σχέσεις, αν οι στιγμές του πίνακα δεν θέλουν να αποχωρισθούν η μία την άλλη, δεν αντιτίθενται καν μεταξύ τους, τότε υπάρχει μόνο ένα προ-καλλιτεχνικό συνταίριασμα, όχι σύνθεση. Η εντασιακή σχέση όμως δεν είναι δυνατό να νοηθεί απόλυτα χωρίς το χρονικό στοιχείο γενικά. Γι' αυτό ο χρόνος είναι, πέραν εκείνου που ξεδεύτηκε για την κατασκευή του, εμμένων στον πίνακα. Αντικειμενοποίηση και εξισορρόπηση της έντασης στον πίνακα είναι στον ίδιο βαθμό ιζηματοποιημένος χρόνος. Στα συμφραζόμενα του κεφαλαίου που πραγματεύεται «προβλήματα της εφαρμογής των υπερβατολογικών κατηγοριών στην εμπειρία» εφιστά ο Καντ την προσοχή στο ότι στο καθαρό ενέργημα (Akt) της νόησης, ανήκει και η διαδρομή της χρονικής σειράς ως αναγκαίος όρος που κάνει δυνατό το ενέργημα και όχι κατά πρώτον στην εμπειρική πραγμάτωση εκείνου του ενεργήματος. Όσο μεγαλύτερη έμφαση προβάλλει ένας πίνακας, τόσο περισσότερος χρόνος έχει συσσωρευτεί μέσα του.

Αν θέλει κανείς να αποσαφηνίσει και την επίσης συγκροτησιακή σχέση της μουσικής προς το χρόνο, δεν χρειάζεται να προβληματισθεί καθόλου για το ότι η μουσική πραγματοποιείται στον χώρο και για το ότι μ' αυτό οι σχέσεις του χώρου ανήκουν στο ίδιο το μουσικό φαινόμενο, πράγμα για το οποίο ενδιαφέρονται μερικές σύγχρονες συνθέσεις. Αρκεί να σκεφτεί κανείς ότι η γραφή με νότες είναι κάτι ουσιαστικό για την έντεχνη μουσική και όχι κάτι τυχαίο. Χωρίς γραφή δεν υπάρχει υψηλά οργανωμένη μουσική. Η ιστορική διαφορά μεταξύ αυτοσχεδιασμού και musica composita συμπίπτει ποιοτικά με την διαφορά μεταξύ του χαλαρού στοιχείου και του δεσμευτικά διατυπωμένου. Μια τέτοια ποιοτική σχέση της μουσικής προς τα ορατά της σχήματα χωρίς τα οποία η μουσική ούτε θα μπορούσε να έχει διάρκεια, ούτε θα μπορούσε να κατασκευάσει πλήρως τη διάρκεια, αποδεικνύει καταφανώς τον χώρο ως όρο της αντικειμενοποίησής της. Η συνθετική διαδικασία το έχει λάβει αυτό υπόψη της κατά καιρούς, από την μουσική για δύο χορωδίες του Αγ. Μάρκου ως τον Stockhausen. Όμως και εκεί όπου η μουσική ξέχασε το στοιχείο του χώρου, δεν αποξενώθηκε απ' αυτό. Η ορχήστρα του Bruckner δεν θα ήταν αυτό που είναι από καθαρά μουσική άποψη, αν της έλειπε η ποιότητα του περικλείοντος στοιχείου του ηχητικού δάσους, που απλώνεται σαν θόλος γύρω από τον ακροατή. Η γραφική αναπαράσταση άλλωστε δεν είναι ποτέ μόνο σήμα για τη μουσική, αλλά ανέκαθεν είναι εν μέρει όμοια με τη μουσική, όπως ήταν κάποτε τα νεύματα. Και αντίστροφα θα πρέπει παράλληλα να σκεφτεί κανείς την εμμονή στην εικονικότητα της ζωγραφικής, που καταργήθηκε αργά και όχι χωρίς αμφιβολίες μαζί με τον χρόνο. Τα διάσπαρτα αντικείμενα της εικόνας που έχουν μεταφερθεί εκεί από τον εμπειρικό κόσμο, εί-

ναι εσωχρονικά όπως και ο κόσμος αυτός. Μεταφέρουν στην εικόνα από τον χρόνο κάτι περισσότερο από συνειρημούς και μόνο και έτσι μεταφέρουν ακριβώς το στοιχείο από του οποίου την αντίθεση προς την καθαρά ζωγραφική αρχή παίρνει το έναυσμά της η δύναμη της εικόνας. Η δήθεν αργιστή χωρικότητά της δεν είναι μόνο τέτοια, αλλά είναι πάντα και αποτέλεσμα: ο απόλυτος χώρος του πίνακα είναι ένα χρονικό διαφορικό (Zeitdifferential), η στιγμή, όπου συμπυκνώνεται το χρονικά διάσπαρτο στοιχείο. Χωρίς χρόνο δεν υπάρχει ταυτοχρονικότητα. Αν σήμερα η ζωγραφική, όπως υποδηλώνει ο όρος *écriture*, πλησιάζει τη γραμμή, τότε αυτό δεν μαρτυράει τίποτε άλλο, από το ότι η λανθάνουσα χρονικότητα, όπως κάθε υπόγειο στοιχείο στην σύγχρονη τέχνη, εμφανίζεται στην επιφάνεια της εικόνας ίσως γιατί η εικόνα δεν τα βγάζει πια πέρα μαζί της. Εγκαταλείπει μαζί με άλλες ψευδαισθήσεις την ψευδαίσθηση της απόλυτης αχρονικότητας. Η γραφή είναι κάτι το άχρονο ως εικόνα του χρονικού. Όπως το αποτυπώνει, έτσι μεταφράζεται πάλι η γραφή σε χρόνο με το ενέργημα της ανάγνωσης που η ίδια προδιαγράφει. «Είναι βέβαιο», λέει ο Βάλτερ Μπένγιαμιν, «ότι η γλώσσα της τέχνης δεν μπορεί να γίνει κατανοητή παρά σε βαθύτατη σχέση προς τη θεωρία των σημμάτων»³. Η κατανόηση τούτου εμπεριέχεται ήδη στην αμύδουσα παρατήρηση μιας εικόνας, πέρα από την κοινοτοπία, ότι και στιδήποτε κρέμεται στον τοίχο ως απόλυτο κομμάτι χώρου δεν μπορεί να γίνει αντιληπτό παρά σε χρονική συνέχεια. Η αμύδουσα παρατήρηση της εικόνας στην οποία καταλήγει η παραμονή μπροστά της, ξυπνά, ιδεατά, τον υπονοούμενο χρόνο της εικόνας. Η καλόβουλη ρήση ότι κάτω από το εντατικό βλέμμα μια εικόνα, το δέγμα μιας γυμνής γυναίκας του Rubens αρχίζει να παίρνει ζωή, επισημαίνει κάτι περισσότερο από το ότι θα νόμιζε κανείς ότι η παριστάμενη είναι ζωντανή. Δύσκολα θα συνέβαινε κάτι τέτοιο, αλλά σίγουρα όχι σε σημαντικά έργα. Αυτό που ζει, είναι μάλλον αυτά τα ίδια τα έργα, η ζωγραφική απεικόνιση, όχι το απεικονιζόμενο. Όταν η μουσική και η ζωγραφική δεν συγκλίνουν με το να ομοιάζουν, συναντιούνται σε ένα τρίτο στοιχείο: και οι δύο είναι γλώσσα. «Υπάρχει μια γλώσσα των πλαστικών τεχνών, της ζωγραφικής, της ποίησης. Έτσι όπως η γλώσσα της ποίησης βασίζεται αν όχι αποκλειστικά, πάντως σε καθοριστικό βαθμό στην ανθρώπινη γλώσσα των ονομασιών, έτσι θα μπορούσε να σκεφτεί κανείς, ότι και η γλώσσα των πλαστικών τεχνών ή της ζωγραφικής είναι βασισμένη σε μερικά είδη γλωσσών των πραγμάτων, ότι στις τέχνες αυτές βρίσκεται μια μετάφραση της γλώσσας των πραγμάτων σε μια απείρως υψηλότερη γλώσσα, αλλά ωστόσο ίσως της ίδιας σφαίρας. Πρόκειται εδώ για γλώσσες χωρίς ονομασίες, για γλώσσες μη ακουστικές, για γλώσσες που βγαίνουν από το υλικό. Εδώ πρέπει να σκεφτεί κα-

³ Walter Benjamin, *Schriften*, Φραγκφούρτη 1955, τόμος II, σ. 418.

νείς τον υλικό, κοινό χαρακτήρα των πραγμάτων, όταν αναποιούνται»⁴. Η σύγκλιση των μέσων των τεχνών φανερώνεται μέσω της προβολής του γλωσσικού τους χαρακτήρα. Αυτό είναι όμως το αντίθετο της γλωσσικής χειρονομίας, της ομιλούσης συμπεριφοράς. Είναι το αντίθετο της μουσικής ή της ζωγραφικής στο βαθμό που θέλουν να αφηγηθούν κάτι. Αυτές μιλούν με την ποιητική τους κατασκευή, όχι με την εξωτερική τους έκθεση. Μιλούν τόσο σαφέστερα όσο βαθύτερα είναι εσωτερικά διαμορφωμένες και οι μορφές της διαμόρφωσής τους είναι η γραφή τους. Αυτό που και στις δύο περιπτώσεις μπορεί δίκαια να ονομασθεί έτσι είναι κύριο χαρακτηριστικό, εγγενής χαρακτήρας, όχι κοινοποίηση ενός εξωτερικού στοιχείου εκείνου του δομικού συμπλέγματος του έργου. Η ομοιότητα με την γλώσσα αυξάνει όσο μειώνεται η κοινοποίηση. Η διακοπή της σκόπιμης πρόθεσης μέσω της κατασκευής του μορφώματος —το «κάνουμε πράγματα τα οποία δεν γνωρίζουμε τι είναι»— προσδίδει στο έργο τον χαρακτήρα του σήματος. Σήμα γίνεται το έργο δύναμις μιας ρωγμής μεταξύ του ίδιου και κάθε σημαινόμενου. Η écriture στη μουσική και τη ζωγραφική δεν μπορεί να είναι άμεση γραφή, αλλά μόνο μία κρυπτογραφική γραφή. Διαφορετικά παραμένει στο επίπεδο της μίμησης. Γι' αυτό η écriture είναι ιστορικής υφής: είναι σύγχρονη. Απελευθερώνεται δύναμις αυτού που στη ζωγραφική έχει συνηθίσει κανείς να το ονομάζει με μια μοιραία έκφραση αφαίρεση, παραβλέποντας τον κόσμο των αντικειμένων. Στη μουσική γίνεται αυτό με το να εκλείπουν οι μιμητικές στιγμές της, όχι μόνο οι προγραμματικές-περιγραφικές, αλλά και οι στιγμές της παραδοσιακής εκφραστικότητας, που έχει ανάγκη από σταθερές συμβάσεις μεταξύ αυτού που εκφράζεται και των αντιπροσωπευτικών του στοιχείων. Η ζωγραφική και η μουσική γίνονται απαράγνωστα όλο και πιο συγγενικές μεταξύ τους, όσο πιο ριζικά αποξενώνουν το αθάνατο θυμικό μ' αυτό που ονομάζεται «αφηρημένο». Γραφή γίνονται με την παραίτηση από το στοιχείο της επικοινωνίας, το οποίο είναι και στα δύο καλλιτεχνικά μέσα ακριβώς το μη γλωσσικό στοιχείο, γιατί υποβάλλει απλώς κάτι υποκειμενικά ηθελημένο. Αυτό όμως που και στα δύο καλλιτεχνικά μέσα το αισθάνεται κανείς δικαίως ως αφαίρεση, εξαρτάται από την κατασκευαστική αρχή. Στο βαθμό που η αρχή αυτή υποτάσσει το έργο, το αποχωρίζει βίαια από την λειτουργία του να ανακοινώνει κάτι ως σύμβολο. Η κατασκευαστική αρχή θα μπορούσε να διατυπώσει το έργο ως γραφή μέσα από την ίδια του τη γλώσσα, τόσο στη ζωγραφική όσο και στη μουσική.

Παρ' όλα αυτά η σύγκλιση τους θα έπρεπε να υποθέσουμε ότι δεν βρίσκεται μόνο στην κατασκευαστική αρχή. Βρίσκεται μάλλον στην πόλωση που λαμβάνει χώρα στη ζωγραφική και στη μουσική μεταξύ των δύο στιγμών, που στην παραδοσιακή τέχνη συγχωνεύονται σε μία απαιτητή σύνθεση: από τη μια μεριά ακρι-

⁴ Ο. π.

βώς προς το κατασκευαστικό στοιχείο που εξωτερικεύεται στη ζωγραφική γνωστών αντικειμένων και στη μουσική του γνωστού ιδιώματος· από την άλλη μεριά, προς μια αλλαγμένη μορφή του εκφραστικού στοιχείου. Γιατί η ανεικονική ζωγραφική, όπως και η ελεύθερη από τονικότητες μουσική που εγκαταλείπεται στην ορμή της, συγγενεύει με την καθαρή έκφραση. Όχι μόνο ανεξάρτητα από την σημασιακή σχέση προς κάτι που πρέπει να εκφρασθεί, αλλά και ανεξάρτητα από την συγγενική προς αυτή σχέση ενός εκφραζόμενου ταυτόσημου προς τον εαυτό του υποκειμένου. Η συγγένεια αυτή εμφανίζεται ως ρωγμή σήματος και σημαίνομενου. Αυτό που στη ζωγραφική και στη μουσική ψάχνει για έκφραση ψηλαφίζοντας δεν είναι πια εκείνο το συνθετικό Εγώ, που συμπεριφέρεται σαν να ήταν απόλυτα κύριος του υλικού, όπως και του εαυτού του, στη μορφή (Gestalt). Και οι δυο τέχνες γίνονται σχήματα μιας γλώσσας μη-υποκειμενικής. Επειδή όμως η γλώσσα αυτή ως επικαλυμμένη-κρυφή δεν είναι άμεσα παρούσα και άμεσα δυνατή, της ταιριάζει το αποσπασματικό στοιχείο, το ιερογλυφικό, το οποίο, όπως ήταν στις απαρχές της ζωγραφικής écriture, στον Paul Klee, ασκεί τη γοητεία του ως σήμερα. Αν ξέφευγε από τη ζωγραφική ή τη μουσική η εκφραστική στιγμή, η στιγμή μιας έκφρασης χωρίς σταθερό εκφραζόμενο, αν το έργο δεν έτεινε πια προς κάτι που δεν είναι το ίδιο το φαινόμενό του και το οποίο δεν ενώνεται κρυφά και με συμβολικό τρόπο μαζί του ή με κάτι άλλο έξω απ' αυτό, τότε θα χανόταν ο χαρακτήρας της γραφής. Το έργο θα κατέλιπε, όπως και αναρίθμητα έργα σήμερα, σε κατάσταση προκαλλιτεχνική, δεν θα τρεμούλιαζε τρίζοντας. Η λέξη «τρίξιμο» είναι ίσως η πιο υποφερτή προσέγγιση προς αυτό που καταλαβαίνουμε ως χαρακτήρα γραφής και ως σύγκλιση μουσικής και ζωγραφικής.

Δεν θα ήταν λάθος αν ένα τέτοιο χαρακτήρα γραφής τον ονομάζαμε σειμομογραφικό. Είναι αποτέλεσμα επίδρασης ενός μακρινού και επίσης προειδοποιητικού τρέμολο, όπως στις καταστροφές. Αντανakλώντας το οι τέχνες στο τράνταγμα τους πλησιάζονται και τα ίχνη αυτών των σπασμών που διατηρούνται στα έργα αποτελούν τους χαρακτήρες γραφής. Ως τέτοια σειμομογραφήματα αυθαίρετου χαρακτήρα σημειώνουν την απαρχή εκείνων των πρώιμων μιμητικών τρόπων συμπεριφοράς, που προηγούνται κάθε εξαντικειμενοποιημένης τέχνης και των οποίων την εξαντικειμενοποίηση ονειρεύεται κρυφά κάθε τέχνη. Ως εγχαραγμένοι βαθιά χαρακτήρες, τα φευγαλέα ερεθίσματα συμπεριφέρονται προς τη διάρκεια, όπως στον άνθρωπο στοιχειωδώς, όπως περίπου εμφανίζονται κατά το ερυθρίασμα ή το ανατρίχιασμα, χωρίς παρ' όλα αυτά να λογοδοτούν στον πραγματοποιημένο ορθολογισμό του συνηθισμένου σήματος. Αυτός ο ορθολογισμός αναμείχθηκε σε μια μακρά ιστορία της τέχνης προς το μιμητικό στοιχείο. Αλλά και το πλαστογράφησε. Γιατί δεν μπορεί να το φέρει σε μια τέλεια ενότητα μ' εκείνον. Το μιμητικό στοιχείο πλαστογραφείται τόσο πιο ριζικά, όσο πιο πολύ δέσμευσαν την έκφραση τα αισθητικά συστήματα σημείων ως συμβάσεις. Το

Kitsch δεν είναι τίποτε άλλο παρά η μέσω αντικειμενοποίησης πλαστογραφημένη μίμηση. Ακόμη όμως και η επανάκαμψη του αδιαστρέβλωτου μιμητικού στοιχείου συναμοτεί με το ορθολογικό στοιχείο καλλιτεχνικής προόδου: με την κυριαρχική διάθεση του υλικού που πλησιάζει προς ένα απόλυτο. Όσο στην τέχνη αποξενώνονται αντιθετικά ως ετερογενή το υλικό της και οι αντικειμενοποιημένες μορφές της, τόσο δεν μπορεί να ακολουθήσει τον καθαρά μιμητικό της σφυγμό. Μόλις με την *écriture*, δύναμη του δαμασμένου φυσικού υλικού, αποκτά αυτή την ελευθερία: τον ορθολογισμό ως εσωτερικό όρο του μη ορθολογικού της ανεπτυγμένης τέχνης. Αυτό είναι το όριο της προχωρημένης άποψης απέναντι στην αρχαϊζουσα.

Πάντως και στην παράδοση ήδη δεν λείπουν τα νεύματα για εκείνη τη σύγκλιση. Έτσι η μουσική θεωρία δεν τα βγάζει πέρα με κανέναν τρόπο χωρίς τον κατά το ήμισυ οπτικό όρο «ηχόχρωμα». Ας προσπαθήσει κανείς μόνο να τον αντικαταστήσει με έναν άλλο. Δεν υπάρχει κανείς: έτσι, είναι σαν να έφτανε η ζωγραφική μέσω της χρωματικής διάστασης που συνειδητοποιήθηκε αργά από τη μουσική, ως μέσα στην εσωτερική σύνθεσή της και μάλιστα από την στιγμή που άρχισε κανείς να ζητάει ενότητα των μουσικών διαστάσεων και γι' αυτό να διατυπώνει κάθε μια απ' αυτές ως τέτοια. Ηχόχρωμα υπήρχε μεν, τυχαία, τρόπον τινά πάντα. Αλλά ο προβληματισμός για το ηχόχρωμα και η επικυριαρχία σ' αυτό, είναι σαν να λογοδοτεί κανείς λίγο για το μουσικό συνεχές (Kontinuum), και μόνο έτσι συναντά, κοντά στα άλλα, και το ελάχιστο οπτικό μέτρο. Στη ζωγραφική φαίνεται να συνέβη κάτι ανάλογο ακόμα αργότερα. Ο Kandinsky ήταν βέβαια ο πρώτος που μίλησε για ήχους στις εικόνες του. Αλλά ακριβώς εδώ μπορεί κανείς να μάθει το πόσο λίγο είναι σωστή η εξίσωση των δύο τεχνών. Το «Ηχόχρωμα» έχει ένα χαρακτήρα αναγκαστικό, οι «ήχοι της εικόνας» έχουν ένα βιοτεχνικό μοντερνιστικό χαρακτήρα, όπως η μουσική «έγχρωμων ήχων» (Farbtonmusik) που προπαγανδίστηκε στη δεκαετία του '20. Τα παιχνίδια που έγιναν κάτω από την ονομασία αυτή και εναντίον των οποίων είναι διπλά ευαίσθητος όποιος είναι βέβαιος για την εσωτερική σύγκλιση, ανάγονται σε εκείνη την συναισθησιακή κατάσταση που γνώρισε η τέχνη στα μέσα του 19ου αιώνα με την προϊούσα διαφοροποίησή της: αυτήν του Τριστάνου και του Baudelaire. Το κακό στη συναισθησιακή κατάσταση ταυτίζεται με το μη πραγματικό. Εμπίπτει στο πρόταγμα του Loos. Όποιος την ανορθώνει σε αρχή διασταυρώνοντας διαφορετικά μέσα και εκμεταλλευόμενος τα εξάλλου προβληματικά ανάλογα μερικών φαινομένων τους, θα έλεγε για δεύτερη φορά αυτό που έχει κιόλας κάποτε λεχθεί. Έτσι όπως μια τρομπέτα που διεισδύει σε μια ομάδα εγχόρδων έχει ισχυρότερη επίδραση από τέσσερις. Η σύγκλιση μουσικής και ζωγραφικής είναι το αντίθετο από μία τέτοια ταυτολογία. Συντελείται στο ίδιο το λέγειν, όχι στο λεχθέν. Παρ' όλα αυτά η περιττή και αιρετική «μουσική έγχρωμων ήχων» ανήγγειλε, όπως συνήθως και οι

απόκρυφες προσπάθειες, μια ιδιοφυή νέα εμπειρία με λάθος μορφή. Ακόμα και το πρόγραμμα του Schoenberg της «μέλωδίας ηχοχρωμάτων» (Klangfarbenmelodie), του οποίου η αυθεντικότητα δε σημαίνει αμφιβολία, δεν αποφεύγει τελείως αυτό το απόκρυφο στοιχείο. Το όριο ανάμεσα στην εσωτερική σχέση του ενός μέσου προς το άλλο μέσο και σε μία συγκριτιστική ένωση στο ύφος του Προμηθέα του Skjabin γίνεται εκ των υστέρων ρευστό, όπως το όριο της σχέσης ανάμεσα στο ύφος της αρ-νουβιά (Jugendstil) και του εξπρεσιονισμού. Το βαγκνεरिकό «συνολικό έργο τέχνης» (Gesamtkunstwerk) και τα παραγωγά του ήταν το όνειρο εκείνης της σύγκλισης ως αφηγημένης ουτοπίας, πριν την επιτρέψουν τα ίδια τα μέσα. Η σύγκλιση αυτή απέτυχε με το να αναμιχθούν τα μέσα μεταξύ τους, αντί να γίνει μια μετάβαση του ενός στο άλλο μέσω του δικού τους ακραίου ορίου.

Η δυσκολία έχει τη βάση της στο πράγμα: στο ότι η σύγκλιση δεν βρίσκεται μόνο στους τρόπους διαδικασίας, στις εντάσεις, σε στιγμές της γλώσσας, όπου βέβαια πραγματοποιείται αποκλειστικά, αλλά στο ότι τα ίδια τα υλικά πιέζουν προς τα εκεί. Αλλά οι καλλιτέχνες πιθκρίζουν περιμένοντας τη σύγκλιση από τα υλικά, αντί να την αναζητούν στη διαδικασία που διατυπώνει. Στη μουσική, ίσως σύμφωνα με το πρότυπο της μουσικής σημειογραφίας, γίνεται ανατόφεικτα λόγος για γραμμή, με το κατανοητό παράδοξο, ότι ακριβώς η διάσταση του χρόνου στη μουσική δεν είναι δυνατόν να σταθεροποιηθεί παρά μόνο χωρικά-γραφικά. Επίσης μιλάει κανείς για όγκους (Volumen) με την έννοια εκείνης της πραγματικής, αυτή τη φορά, κατάστασης, όπου η μουσική, σαν κάτι που εμφανίζεται σταθερά στο χώρο, έχει πάντα και μορφικές ποιότητες του χώρου. Από την άλλη μεριά οι έννοιες, όπως αρμονία και διαφωνία των χρωμάτων στη ζωγραφική δεν είναι απλώς μεταφορικές, εξαιτίας και μόνο των συμπληρωματικών χρωμάτων. Η ένταση του στιγμιαίου στη ζωγραφική δεν μπορεί να ονομασθεί αλλιώς παρά μουσικά, δηλ. με χρονικές εκφράσεις. Εν τω μεταξύ η μουσική κατά πάσα πιθανότητα ως, σύμφωνα με τις εμπειρικές της προϋποθέσεις, τέχνη του εσωτερικού χώρου, αναφέρεται μάλλον με περισσότερο αισθητό τρόπο στο χώρο απ' ότι η ζωγραφική στο χρόνο. Αυτό ίσως βοηθάει να εξηγηθούν μερικές ετερονυμίες των δύο μέσων από την άποψη της σύγκλισης τους. Από την αποφασιστική άποψη, από την άποψη του διαμορφωμένου έργου, δεν υπάρχει καμία διαφορά. Συγκλίνουν ως κάτι πνευματικό. Τα καθιερωμένα όρια μεταξύ της τέχνης του χώρου και της τέχνης του χρόνου, ξεπηδούν από την ανάγκη διάταξης και κατάταξης. Σ' αυτές εμμένει κανείς ιδιαίτερα σε περιόδους κλασικιστικής αισθητικής. Αυτή επιδιώκει τόσο να διαρρήξει την αντίσταση του ετερόνυμου εναντίον του πολιτισμού που ενοποιεί, όσο και, αντίστροφα, ικανοποιεί την ανάγκη ενοποίησης με το να επιβεβαιώνει μέσω ενός τέτοιου διαχωρισμού ένα πεδίο στο οποίο έχουν τεθεί όρια, πάλι το ίδιο το Ένα, την ανώτερη έννοια, σύμφωνα με την οποία γίνεται ο διαχωρισμός. Εναντία σ' αυτή την πρόθεση, που ενοποιεί και οριοθετεί

ταινιόχρονα, επαναστατούσε πάντα κάτι στις επιμέρους τέχνες. Το γιατί, μπορεί κανείς να το φαντασθεί πιο απλά, αν σκεφτεί ότι —όπως και στον *Λαοσκοπόντα του Λέοσινγκ*— από τη διάκριση αυτή των τεχνών συνάχθηκαν αισθητικά κριτήρια, που θα έπρεπε να κρίνουν «από τα πάνω», δηλαδή πέρα από τη σύσταση του μεμονωμένου μορφώματος εν εαυτώ την αξιοπρέπειά του κατηγορικά. Η διάκριση των τεχνών βρισκόταν σε εμπλοκή με εκείνη την κανονιστική ορθογνώσια, στην οποία υπότασε από πάντα ο ακαδημαϊσμός τη συγκεκριμένη καλλιτεχνική ανάγκη. Σήμερα ο ακαδημαϊσμός χρησιμοποιεί για τον σκοπό αυτό, τον προβληματισμό της ψυχολογίας, π.χ. την επίκληση της «θεωρίας της Gestalt», της οποίας οι νόμοι θα απέκλειαν την δυνατότητα αντίληψης με νόημα της ατονικής μουσικής και έτσι το βύθισμα σε έργα τέχνης μοναδολογικά, ελεύθερα από γενικές συμβάσεις. Όμως, μόνο εκεί όπου το έργο αφοσιώνεται στην ενική του κατάσταση, όπως για πρώτη φορά το επέτρεψε η ατονικότητα, υπάρχει η προϋπόθεση, το έργο να ξεπεράσει το είδος του, να μην είναι πια εγκιβωτισμένο σ' αυτό. Η επίκληση του μηχανισμού ψυχολογικής αντίληψης, είναι τόσο λίγο δεσμευτική, όσο κάποτε η επίκληση των τάχα απαράβατων νόμων του ωραίου και τόσο αντιδραστική όσο και εκείνη. Η επίκληση αυτή σήμερα γίνεται σε όφελος παλινορθωτικών συνθετών, όπως ο Χίντεμυθ, σε βάρος των προοδευμένων. Αν μπορούσε ένας και μόνον άνθρωπος να φαντασθεί με τρόπο που αρμόζει τη ριζοσπαστικά χειραφετημένη μουσική και να συλλάβει ολοκληρωμένα με το άκουσμα το σύνολο σχέσεων των στιγμών της —και ο αριθμός αυτών που είναι γι' αυτό ικανοί δεν είναι πια μικρός— τότε αυτό θα έφτανε για να αναιρεθούν τα ταμπού που προδιαγράφονται από την ψυχολογία της αντίληψης. Αν όμως αυτή είχε ως δικαιολογία τον μέσο όρο της πλειοψηφίας των ανθρώπων, τότε θα έφευγε στο προσκήνιο, ίσως χωρίς καν να το καταλάβει κανείς, το κοινωνικό στοιχείο που εμποδίζει αυτήν την πλειοψηφία να ακούει έτσι, όπως για την ώρα μόνο μερικοί άνθρωποι μπορούν να ακούν. Αυτοί όμως αποδεικνύουν ότι δεν πρέπει με κανένα τρόπο, σύμφωνα με σταθερές της ανθρωπολογικής σύστασης, της αιώνιας ποιότητας του ανθρώπου, η κατάσταση να είναι έτσι και όχι αλλιώς, όπως στον παρόντα μέσο όρο. Θα έπρεπε να καταργήσει κανείς για λόγους αρχής την κοινωνική εκπαίδευση, που παραπέμπει την πλειοψηφία σε ένα ξεπερασμένο ακουστικό επίπεδο, θα έπρεπε να αλλάξει κανείς τον τρόπο της ακρόασης. Τίποτα δεν απαγορεύει να ανήκει σε όλους αυτό που εμφανίζεται ακόμα πάντα ως προνόμιο που οι αδικημένοι με πολλή προθυμία το υποψιάζονται ως ανωμαλία των άλλων. Η αληθινή αιτία όμως του πιο πρόσφατου εσφαλμένου συμπεράσματος της ψυχολογίας είναι ότι η μουσική ανήκει τόσο λίγο μόνο στην υποκειμενική αντίληψη, όσο και μόνο στη φυσικομαθηματική. Η μουσική αποκτάει την αντικειμενικότητά της, με το ότι αυτοί οι δυο πόλοι διαμεσολαβούνται μεταξύ τους μουσικά. Κάτι παρόμοιο πρέπει να συμβαίνει και στη ζωγραφική. Οι προσπάθειες της

αισθητικής οι οποίες υπέστησαν ήδη εξοντωτική κριτική από τον Hegel, αυστηρή κριτική, να συλλάβει την τέχνη ως ένα *έν δι' έτερον*, αντί να τη συλλάβει μέσα από τον εαυτό της, αποκτούν όλο και περισσότερο ιδεολογικό χαρακτήρα, όσο πιο πολύ εκδιώκουν οι εμπορευματικοί μηχανισμοί την τέχνη προς το *δι' έτερον*.

Το ότι η τέχνη μπορεί να κατανοηθεί με τρόπο που της αρμόζει, ακόμα και όταν δεν συμμορφώνεται προς τους κανόνες του *δι' έτερον*, δηλαδή για το προσλαμβάνον υποκείμενο, ισχυροποιεί τη διαφορά μεταξύ του ίδιου του πράγματος (*Sache selbst*), που είναι δυνατόν να προσδιορισθεί και να γίνει αντικείμενο εμπειρίας και των σχέσεων επίδρασης απλώς μεταξύ του έργου και του ακροατή του ή του παρατηρητή του. Γι' αυτό και αποτυγχάνουν βασικά οι προσπάθειες να συντονισθεί η πρωτοποριακή τέχνη με τη λεγόμενη θεωρία της επικοινωνίας. Οι προσπάθειες αυτές επιδιώκουν, μαζί με τον αφελή προβληματισμό πολλών, στην πράξη, καλλιτεχνών να θέσουν ως κριτική αρχή ακριβώς αυτό, εναντίον του οποίου επαναστατεί η νέα τέχνη. Η νέα τέχνη αποδίδει στον προσλαμβάνοντα το δικό του μερίδιο με τον πλούτο της και με τη διατύπωσή της, δηλαδή μέσω της ποιότητάς της, όχι μέσω της προσαρμογής στην εκ των προτέρων διαμορφωμένη μετριότητα του ακροατή ή παρατηρητή. Όπως σήμερα έχουν μηδενισθεί όλα τα κριτήρια που επιβάλλονται από τα είδη στην τέχνη —στην αισθητική θεωρία το είδε αυτό ο Μπενενέττο Κρότσε πριν κιόλας φτάσει η καλλιτεχνική πράξη σ' αυτό το σημείο—, έτσι είναι μάλλον το αισθητικό αναγνωριστικό του αιώνα, το ότι τραντάζεται και το κορυφαίο από τα κριτήρια αυτά: το ότι το έργο τέχνης θα έπρεπε να έχει επάρκεια ως προς την πιο γενική έννοια αυτού που καθορίζει το πεδίο του. Στη διαρκή υπέρβαση των ορίων και διατήρηση των τεχνών —ο πληθυντικός τέχνες ο ίδιος ακούγεται κιόλας παραωχημένος— συντελείται η κατάργηση των καθολικοτήτων τους (*Universalien*), η παραχώρηση των δικαιωμάτων τους στη διαμόρφωση του εκάστοτε ιδιαίτερου. Εδώ κορυφώνεται η εσωαισθητική τάση εξορθολογισμού, ως μια τάση προϊούσας κυριαρχίας πάνω στη φύση. Η τάση αυτή μειώνει, ως αξίωμα της τέχνης, τις ποιοτικές διαφορές των μέσων της, των τεχνών, μέχρι ασημαντότητας. Η σύγκλιση μουσικής και ζωγραφικής συμβαίνει εις βάρος των καθαρά φυσικών διαφορών, δυνάμει της προτεραιότητας των διαμορφωτικών διαδικασιών, που διαδηλώνονται απέναντι στα υλικά τους ως ταυτολογική αρχή.

Το ότι τα μέσα ως *écriture* κινούνται το ένα προς το άλλο, αιτιολογείται από τον ίδιο τους τον προσδιορισμό ως απόκλιση. Γραφή γίνονται μέσω *deformation*, σύμφωνα με τον όρο του Κάνβαϊλερ, μιας παραμόρφωσης αλλού του νατουραλιστικού εικονικού αντικειμένου, αλλού του ιδιώματος. Ο χαρακτήρας της γραφής είναι συνδεδεμένος με τη συνείδηση της διαφοράς και των δύο και μάλιστα μιας συνείδησης απότομης. Γραφή είναι τα έργα τέχνης ως εκλάμψεις και αυτός ο απότομος χαρακτήρας έχει εξίσου κάτι το χρονικό, όπως και η διαφάνεια του

φαινομένου που παράγεται εδώ κάτι το οπτικό. Ως γραφή εξωτερικεύουν τα καλλιτεχνικά μορφώματα την πραγματοποίησή τους. Σ' αυτό συμφωνούν τα μορφώματα των ετερογενών μέσων. Είναι προβληματικό το αν η écriture και έτσι η σύγκλιση των τεχνών διαρκεί, όταν το πραγματικό αντικείμενο και το πραγματικό ιδίωμα εξαφανίζονται. Με το να ονομάσει ο Κάνβαϊλερ την deformation κονστρουκτιβιστική, πετυχαίνει κιόλας μ' αυτό μια αλλαγμένη μορφή αντίδρασης: αυτή που φτάνει μέχρι στο να αποδώσει στο ίδιο το μόρφωμα εν εαυτώ πραγματοποίηση, χωρίς να λαμβάνει υπόψιν της τίποτε που να του είναι εξωτερικό, με τον σκοπό να διασώσει τη στιγμή της γραφής υποχρεώνοντάς την σε διάρκεια. Η κατασκευή δεν είναι πλέον και στις δύο αυτές περιπτώσεις κάτι τόσο διαφορετικό. Οι τρόποι διαδικασίας της κατασκευής αρχίζουν να γίνονται συμβατές. Πράγματι η μουσική και η ζωγραφική συγκλίνουν ως κατασκευή. Η écriture όμως γίνεται στην πρόοδο αυτής της διαδικασίας πιο αινιγματική, όταν μάλιστα δεν σβήνεται τελείως.

Η αισθητική έννοια της κατασκευής, καθιερωμένη εν τω μεταξύ ως του σημείου να γίνεται αυτονόητη, προέρχεται από το πεδίο του ορατού. Στην αρχή θα πρέπει να παρελήφθη από τις σιδηροκατασκευές. Έχει όμως και το μη αισθητηριακό της μοντέλο στη φιλοσοφία και μάλιστα στον Σέλλινγκ όπου συμφωνεί με την αισθητική έννοια στο βαθμό που απαιτεί ένα ετερόνομο υλικό να κατασκευάζεται αφ' εαυτού και σύμφωνα με την ιδιαίτερη ουσία του — το υλικό αυτό συνιστά κατά τον Σέλλινγκ εκείνη τη φύση που, για τον Καντ της Κριτικής του Καθαρού Λόγου, αποδίδεται απολειστικά στα σχήματα κατάταξης που επιβάλλονται μόνον εξωτερικά, ως χαοτική. Η φύση η ίδια θεωρείται ότι είναι μια πλευρά υποκειμενισμού. Η φύση πρέπει να αποδειχθεί τόσο πολύ ως ταυτόσημη με το υλικό της, ακριβώς όπως το υλικό έχει τη φύση για ιδεώδες του. Στην τεχνική, όπως και στην φιλοσοφία, η έννοια της κατασκευής απορρέει από τα μαθηματικά. Επιδιώκει να παράγει ορθολογική τάξη στο υλικό αλλά, με τη μυστική συμφωνία για το ότι οι όροι μιας τέτοιας δυνατότητας, αν όχι οι αρχές της ίδιας της κατασκευής, είναι προπαρασκευασμένες και στο υλικό. Εξ αυτού η έννοια της κατασκευής, που προωθεί τη σύγκλιση, γίνεται όλο και πιο ισχυρή όσο πιο άμεσα αντιπαρατίθενται οι τέχνες στο γυμνό υλικό με το οποίο εργάζονται, χωρίς το ενδιάμεσο διάστημα ενός αντικειμένου ή ενός ιδιώματος: ενότητα όχι μέσω ενός τρίτου έξω από το πράγμα. Η έννοια της κατασκευής μετανάστευσε επομένως μόλις στο τέλος στη μουσική, για την οποία η έννοια αυτή θα ήταν καθ' εαυτήν πολύ πιο αυτονόητη, εξαιτίας του μη αντικειμενοειδούς χαρακτήρα της. Αλλά η ανορθολογική ιδεολογία, όπως ήταν πολύ συνηθισμένη ιδίως στη Γερμανία, μπόυκοτάρισε την μουσική έννοια της κατασκευής.

Με το να φτάνει η τάση της προόδου στα άκρα μεταβαίνει διαλεκτικά σε κάτι πανάγχαιο και αυστηρά αντίθετο προς την προϊούσα κυριαρχία πάνω στη φύση.

Αν η τέχνη είναι η ανάμνηση της φύσης εν μέσω της κυριαρχίας πάνω στη φύση, δεν μπορεί ωστόσο να έχει απέναντι και στα δύο καθαρή και αδιάλειπτη επάρκεια. Από αυτό προέρχεται η ατέλειά της. Το ότι οι σχέσεις μουσικής και ζωγραφικής, δεν είναι μόνο σχέσεις του τρόπου διαδικασίας, αλλά και των υλικών — και τα δύο είναι πάντα απαράβατα διαμεσολαβημένα μεταξύ τους—, αφορά το φαινόμενο της σύγκλισης. Σ' αυτό αναδύεται το σημείο της πληγής, το οποίο άφησε πίσω η ορθολογική τάξη, όσο κι αν θα έπρεπε να αντιτάχθηκε εναντίον εκείνης της σαφούς διάκρισης ο μιμητικός σφυγμός, ο οποίος συγγενεύει με τη χαοτική στιγμή στην προέλευση της τέχνης, χωρίς την οποία η τέχνη δεν θα υπήρχε καν. Συγγένειες, όπως η συγγένεια μεταξύ του μουσικού και του υποκριτικού στοιχείου, επιτρέπουν ακόμα σήμερα να αισθανθεί κανείς κάτι από την παλιά αδιαίρετη ενότητα. Με τη σημερινή σύγκλιση, με τη ριζοσπαστική μορφή της έννοιας της τέχνης απέναντι στις τέχνες, ανατέλλει ταυτόχρονα μια κατάσταση, η οποία όντας πιο προχωρημένη από τις τέχνες, ανατρέχει πίσω από την τέχνη ως *branche*. Αυτό ανακοινώνουν τα μορφώματα μερικών ζωγράφων που φουντώνουν ανάμεσα σε παραδειγματικά πρότυπα και οργανισμούς οι οποίοι διαδραματίζονται, από την πλευρά τους, μέσα στο τρισδιάστατο στοιχείο, του οποίου την ψευδαίσθηση κατάργησε η ζωγραφική χωρίς προοπτική. Ο εσωτερικός τους συνωστισμός δεν φαίνεται μάταια τόσο μουσικοειδής. Η ακραία αισθητική πρόοδος διαπλέκεται με την παλινδρόμηση. Το τι θα γίνει με την τέχνη εξαρτάται από το αν η πρόοδός της θα υποτάξει το παλινδρομικό στοιχείο ή αν θα πέσει θύμα του με εκείνη την βαρβαρική κυριολεξία που θριαμβεύει εξίσου τόσο στη λατρεία της απολυτοποίησης του τρόπου διαδικασίας, όπως και στη λατρεία του απόλυτου υλικού. Σε πολλά προϊόντα της πιο πρόσφατης μουσικής δεν μπορεί να παρακούσει κανείς μια τέτοια παλινδρόμηση, που δεν αίρει την έννοια της τέχνης σε κάτι υψηλότερο. Δεν θα εξέλπιτε τον μουσικό αν θα έπρεπε να ανακοινωθεί και ως προς τη ζωγραφική το συμπληρωματικά αντίστοιχο.