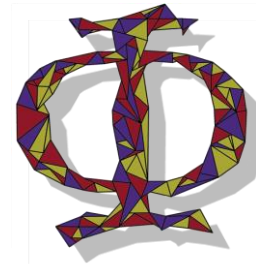




ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: Ιστορία της Φιλοσοφίας

ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ Ι. ΣΑΜΠΑΣ

ΑΜ: 218031

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ
ΤΕΧΝΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ
ΤΟΥ ΑΝΤΟΡΝΟ ΚΑΙ Η ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΤΗΣ
ΜΕ ΤΗΝ ΠΑΛΑΙΟΤΕΡΗ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ
ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

Διπλωματική εργασία για την απόκτηση Διπλώματος Μεταπτυχιακών Σπουδών
στην ειδίκευση «Ιστορία της Φιλοσοφίας»

Επιβλέπων Καθηγητής:

Γεώργιος Αραμπατζής, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας

Μέλη Τριμελούς Εξεταστικής Επιτροπής:

Γεώργιος Στείρης, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας

Ευάγγελος Πρωτοπαπαδάκης, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας

Ακαδ. Έτος: 2021 / 2022

Εθνικόν Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας
Τομέας Φιλοσοφίας

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Φιλοσοφία»
Κατεύθυνση: Ιστορία της Φιλοσοφίας

Βασίλειος Ι. Σαμπάς
ΑΜ: 218031

«Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΤΕΧΝΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ
ΑΝΤΟΡΝΟ ΚΑΙ Η ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΜΕ ΤΗΝ ΠΑΛΑΙΟΤΕΡΗ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ
ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ»

Διπλωματική εργασία για την απόκτηση Διπλώματος Μεταπτυχιακών Σπουδών στην
ειδίκευση «Ιστορία της Φιλοσοφίας»

Επιβλέπων Καθηγητής:
Γεώργιος Αραμπατζής, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας

Μέλη Τριμελούς Εξεταστικής Επιτροπής:
Γεώργιος Στείρης, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας
Ευάγγελος Πρωτοπαπαδάκης, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας

Προλεγόμενα

Η ενασχόληση με τη φιλοσοφία του εικοστού αιώνα και ιδιαίτερα με τη σχολή που ονομάστηκε *Σχολή της Φρανκφούρτης* αποτελεί ένα δύσκολο εγχείρημα, κάτι το οποίο είναι συνήθως γνωστό εκ των προτέρων. Η κληρονομιά των Καντ και Χέγκελ είναι ιδιαίτερα αισθητή και, συνεπώς, μια εργασία επάνω στη φιλοσοφία των αρχών του αιώνα φέρει πάντα επάνω της το βάρος των φιγούρων αυτών. Επιπλέον, τα γεγονότα της περιόδου κλονίζουν σε μεγάλο βαθμό τις προϋπάρχουσες αντιλήψεις των παραπάνω αναφερθέντων φιλοσόφων.

Ταυτόχρονα, η τεχνική πρόοδος φέρνει στο προσκήνιο, μαζί με τον νεοθετικισμό της περιόδου, την επιστήμη και τα νέα πορίσματά της. Αυτό το μίγμα προόδου και καταστροφής αποτυπώνει με ιδιαίτερα γλαφυρό τρόπο τη διάψευση του ονείρου του τεχνικά διαρκώς προοδεύοντα ανθρώπου. Ο Αντόρνο, μέσα από την προσέγγιση του μοντέρνου έργου τέχνης, δεν περιγράφει απλώς την αβεβαιότητα της δυνατότητας του ανθρώπου να προβάλει μια καθολικεύσιμη κρίση, αλλά συμπεριλαμβάνει τον ίδιο στο κυνήγι μιας αλήθειας που δεν μπορεί να προφέρει. Το έργο τέχνης, από απόδειξη του ολοκληρωμένου μιας εφαρμοσμένης επάνω του φιλοσοφίας, μετατρέπεται σε ένα έργο που ούτε μπορεί να αρνηθεί την τεχνική και να κλειστεί στο όνειρό του και στην επίφαση της αυτονομίας, ούτε να γίνει καθρέπτης της εξωτερικής ορθολογικότητας. Η αποσπασματικότητα γίνεται μέρος της ίδιας του της μορφής, την οποία παίρνει από τον εμπειρικό κόσμο. Η τέχνη και η φιλοσοφία της περιόδου διακρίνονται από αυτή την αποσπασματικότητα και από τη διάρρηξη του παραδοσιακά κλειστού τους χαρακτήρα. Από τον Μπένγιαμιν μέχρι και τον Αντόρνο, κάτι τέτοιο είναι ιδιαίτερα έκδηλο. Η κοινωνιολογία και η ψυχολογία αποτελούν πεδία τα οποία είτε μπορεί να ειπωθεί ότι υπεισέρχονται τώρα στη φιλοσοφία, αν και το ορθότερο θα ήταν να υποτεθεί ότι ποτέ δεν ήταν ριζικά αποκομμένα σε ένα δικό τους πεδίο. Αυτό κάνει το έργο *Αισθητική Θεωρία* του Αντόρνο ακόμα δυσκολότερο στην κατανόηση, αφού είναι γραμμένο με έναν αποσπασματικό τρόπο, ο οποίος γίνεται ακόμα εντονότερος λόγω του υπόβαθρού του στην

περασμένη γερμανική φιλοσοφία, και του ημιτελούς του χαρακτήρα αφού ο Αντόρνο δεν πρόλαβε να το ολοκληρώσει. Για τους παραπάνω λόγους, το έργο αυτό αποτελεί το κίνητρο του εαυτού του για μελέτη.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	6
1. Η αισθητική της καντιανής ορθολογικότητας.....	8
2. Ο ορθολογισμός του εικοστού αιώνα και η αισθητική του	22
3. Το μοντέρνο έργο τέχνης	34
Συμπεράσματα.....	63
Βιβλιογραφία	69

Εισαγωγή

Κεντρικό θέμα της εργασίας αυτής είναι η πραγμάτευση του μοντέρνου έργου τέχνης και κατ' επέκταση της αισθητικής του μοντερνισμού όπως παρουσιάζεται στο έργο του Αντόρνο *Αισθητική Θεωρία*. Λόγω της πολυπλοκότητας ορισμένων όρων αλλά και της βαριάς φιλοσοφικής παράδοσης του κοντινού παρελθόντος του μοντερνισμού, οι θέσεις του Αντόρνο θα συσχετιστούν κυρίως με την αισθητική του Καντ αλλά και του Χέγκελ προκειμένου να φανούν όχι μόνο οι διαφορές της αισθητικής αλλά και η εδραίωσή τους σε διαφορετικές προϋποθέσεις. Συνεπώς, η εργασία βασίζεται στα έργα των τριών αυτών φιλοσόφων που σχετίζονται με την αισθητική τους, ανεξάρτητα από το αν έχουν την αισθητική ως κύριο αντικείμενό τους. Τα λεπτά σημεία των διαφορών, των κατηγοριών και των αμφισβητήσεων θα αποτελούν αντικείμενο κριτικής καθ' όλη τη διάρκεια της εργασίας ώστε να καταστεί δυνατή η ευκολότερη κατανόηση των βαθύτερων αιτιών της διαφοροποίησης της αισθητικής του Αντόρνο.

Στο πρώτο κεφάλαιο, θα γίνει αναφορά και κριτική της καντιανής καλαισθητικής κρίσης και του έργου τέχνης όπως αυτό καθιερώθηκε μέσα από την ορθολογική φιλοσοφία. Παρόλα αυτά, οι προϋποθέσεις της καντιανής αισθητικής θεωρίας θα αποτελέσουν το κύριο σημείο τριβής της κριτικής του μοντερνισμού, κάτι που θα φανερώσει βαθύτερους φιλοσοφικούς προβληματισμούς και κατηγορίες. Έτσι, μαζί με την αισθητική του Καντ, η οποία σχετίζεται άμεσα τόσο με την υπερβατολογική αισθητική και λογική όσο και με την τελεολογική κρίση και την ηθική, η ευρύτερη καντιανή φιλοσοφία και οι θέσεις της θα αποτελέσουν αντικείμενο κριτικής.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, γίνεται πραγμάτευση των νέων συνθηκών αλλά και των νέων προβληματισμών που γεννάει ο εικοστός αιώνας. Οι παρατηρήσεις του Αντόρνο και του Χορκχάιμερ φέρνουν την κοινωνιολογία, την πολιτική και την ψυχολογία στο προσκήνιο της φιλοσοφικής σκέψης. Το αυτόνομο καντιανό υποκείμενο, η έννοια του φιλοσοφικού

συστήματος και η θέση της τέχνης εντός του, η τεχνική και η φетиχοποίησή της, η αναπαραγωγικότητα των έργων, το εμπόρευμα και η εμπορευματοποίηση γίνονται τα αντικείμενα πραγμάτευσης που θέτουν το πλαίσιο λειτουργίας της τέχνης του εικοστού αιώνα.

Στο τρίτο κεφάλαιο, η πραγμάτευση του έργου *Αισθητική Θεωρία* του Αντόρνο μεταφέρει τους έως τότε προβληματισμούς στο έργο τέχνης. Η μορφή και το περιεχόμενο, η ουσία και το νόημα, η έκφραση και η αντικειμενικότητα, η ανοιχτότητα και η κλειστότητα, η φαινομενικότητα, η κατάρρευση των κλειστών συστημάτων και η ταυτόχρονη αδυναμία της μη-συστηματικότητας της σκέψης, η κριτική της αυτονομίας ως μέσο επιβολής, το στοιχείο της φρίκης και του ζόφου της τέχνης του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα, κ.ά. αποτελούν τα στοιχεία ενός μωσαϊκού μέσω του οποίου το μοντέρνο έργο αναδύεται ως αντί-έργο.

1. Η αισθητική της καντιανής ορθολογικότητας

Αν κάτι μπορεί να ειπωθεί ότι προσπάθησε να φέρει στην τέχνη, όπως νοείται σήμερα, ο Καντ, αυτό είναι ο ορθολογισμός ως απελευθέρωση από τη μεταφυσική του παρελθόντος. Η χαρακτηριστική φράση ότι δεν μπορούμε να έχουμε εμπειρία για ό,τι βρίσκεται επέκεινα του Λόγου δείχνει τον δρόμο της αμφισβήτησης της μεταφυσικής του παρελθόντος και των εκλογικευμένων θέσεων που αποτελούν παράγωγά της. Η καντιανή γνωσεοθεωρία αποτελεί την έναρξη της επίθεσης στην παραπάνω μεταφυσική. Η γνώση δεν μπορεί να έρθει από καμία μυστικιστική εκλογίκευση. Αντίθετα, όπως αναφέρει ο ίδιος

“με μόνη τη βοήθεια της κατηγορίας δεν μπορούμε να κατανοήσουμε τη δυνατότητα κανενός πράγματος, αλλά είναι ανάγκη να έχουμε πάντα στη διάθεσή μας μία εποπτεία για να κάνουμε εμφανή την αντικειμενική πραγματικότητα μιας καθαρής έννοιας του νου.”¹

Πριν γίνει αναφορά στη διαίρεση της καντιανής γνωσεοθεωρίας, πρέπει να γίνει αναφορά σε μία θεμελιώδη έννοια αυτής, στο *φαινόμενο*. Το φαινόμενο, το οποίο αναφέρεται πρώτα στο κεφάλαιο της υπερβατολογικής αισθητικής, αποτελεί το αντικείμενο που προσκομίζει η αισθητικότητα του ανθρώπου. Οι δύο *a priori* μορφές της εποπτείας (ο χώρος και ο χρόνος) υπάρχουν ως το αναγκαίο υπόστρωμα της αισθητικής δεκτικότητας του ατόμου. Αυτές είναι που αποτελούν τις προϋποθέσεις για την αίσθηση οποιουδήποτε φαινομένου σύμφωνα με συγκεκριμένους κανόνες, κάτι που ο Καντ ονομάζει *μορφή του φαινομένου*.² Αντίθετα, ό,τι αντιστοιχεί στο αίσθημα το ονομάζει *ύλη του φαινομένου*.³ Πέρα από την υπερβατολογική αισθητική και τις *a priori* μορφές της εποπτείας, οι λειτουργίες του νου αποτελούν τον έτερο πυλώνα της γνώσης κατά τον Καντ. Η νόηση των αντικειμένων διαφέρει από την αισθητική

¹ Καντ, Κριτική του Καθαρού Λόγου, B288

² Στο ίδιο, A20/B34.

³ Στο ίδιο

τους πρόσληψη. Με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο είναι απαραίτητες οι *a priori* μορφές της εποπτείας για την πρόσληψη του φαινομένου, έτσι είναι απαραίτητοι και οι νόμοι του νου που αναφέρονται *a priori* σε παραστάσεις (εποπτείας – νου). Συνεπώς, όπως και οι *a priori* μορφές της εποπτείας, πρέπει να είναι ανεξάρτητες από κάθε εμπειρία και να προϋπάρχουν όλων των παράγωγων εννοιών τους.⁴ Ο ίδιος, μάλιστα, αναφέρει ότι η έννοια είναι τέτοια μόνο όταν “κάτω από αυτήν περιλαμβάνονται άλλες παραστάσεις, μέσω των οποίων η ίδια μπορεί να αναφέρεται σε αντικείμενα.”⁵ Όμως, ακόμα και έτσι, η προϋπάρχουσα μεταφυσική δεν θα μπορούσε να καταπολεμηθεί μόνο με αυτό. Η υπερβατική εκπήγαση της γνώσης της προϋπάρχουσας μεταφυσικής θα μπορούσε να εξακολουθεί να εκλογικεύεται σε όλες τις παραστάσεις. Όμως, μία τέτοια εκλογίκευση θα έπρεπε να εξάγει όλες τις *a posteriori* γνώσεις χωρίς την προϋπόθεση της αισθητικότητας αλλά μόνο βάσει του νου. Συνεπώς, αυτό που ο Καντ κατονόμασε ως αντικειμενικό κύρος των υποκειμενικών νόμων (κατηγορίες) θα μπορούσε πολύ εύκολα να επεκταθεί και στις παράγωγες έννοιες αυτών.

Επιστρέφοντας στον πυλώνα γνώσης του νου, ο Καντ δίνει τις καθарές έννοιες του νου, οι οποίες πηγάζουν από τις λειτουργίες του νοείν και τις οποίες ονομάζει *κατηγορίες*.⁶ Ως *a priori* καθарές έννοιες θα πρέπει να είναι ανεξάρτητες από κάθε εμπειρία και να αποτελούν προϋπόθεση της νόησης των παραστάσεων και της παραγωγής γνώσης εν γένει. Αυτό, όμως, που αποτρέπει την προϋπάρχουσα μεταφυσική από το να επιβάλει με μονοσήμαντο τρόπο τις έννοιές της στη Φύση (δηλαδή, στα φαινόμενα) είναι η ανάγκη της σχηματοποίησης του νου. Οι καθарές έννοιες του νου περιορίζονται μέσω του σχήματος, το οποίο ο Καντ καθορίζει ως μορφολογικό και καθарό (δηλαδή, *a priori*) όρο της

⁴ Στο ίδιο, B89.

⁵ Στο ίδιο, B94.

⁶ Στο ίδιο, A80.

αισθητικότητας.⁷ Συνεπώς, το σχήμα, ο τρόπος με τον οποίο οι καθαρές έννοιες του νου αυτοπεριορίζονται, δεν επηρεάζεται από τον εμπειρικό κόσμο. Με τον τρόπο αυτόν, ο Καντ δεν θέτει μόνο την αναγκαιότητα μιας υπερβατολογικής κριτικής ικανότητας του ανθρώπου, όπως ο ίδιος αναφέρει.⁸ Επιπλέον, θεμελιώνει το ανιστορικό υποκείμενο ως κάτι το αναγκαίο, αφού το εμπειρικό περιβάλλον δεν έχει παντελώς καμία επίπτωση στις προϋποθέσεις της κριτικής ικανότητας του ατόμου. Με τον τρόπο αυτόν, η Φύση μετατρέπεται σε ένα αντικείμενο προς ανιστορική ανακάλυψη ή, ακόμα χειρότερα, σε αντικείμενο επιβολής του ανθρώπου και της βούλησής του.

Συνεπώς, ανακύπτει το ερώτημα του πώς θεμελιώνεται η Φύση ως πεδίο επιβολής της ανθρώπινης βούλησης. Στην *Κριτική του Πρακτικού Λόγου*, ο Καντ, πριν φτάσει στη θεμελίωση των καθηκόντων του ανθρώπου, προσπαθεί να βρει έναν τρόπο για να καταδείξει τον κατηγορικό χαρακτήρα τους. Κανένα καθήκον δεν μπορεί να βασίζεται, κατά τον Καντ, σε εμπειρικές αρχές, επειδή με τέτοιον τρόπο δεν θα μπορούσε να γίνει καθολικεύσιμο. Ο ίδιος βασίζει τη θεμελίωση των καθηκόντων αυτών σε υποχρεωτικά a priori αρχές, ώστε να μπορεί να τις προϋποθέτει σε όλες τις περιπτώσεις. Ο διαχωρισμός του φαινομένου σε ύλη και μορφή στην *Κριτική του Καθαρού Λόγου* καθιστά σαφές ότι το αντικείμενο μίας κατηγορικής «βούλησης» του ανθρώπου δεν μπορεί να είναι η ύλη του φαινομένου αλλά η μορφή του, δηλαδή το σύνολο των κανόνων που καθιστά αναγκαία τη σύσταση του αντικειμένου με συγκεκριμένο τρόπο. Οι κανόνες αυτοί είναι, για τον Καντ, υπερβατολογικής φύσης και αναφέρονται στους δύο «πυλώνες» γνώσης, στην εποπτεία και στον νου. Αυτός είναι ο μόνος τρόπος ώστε ο Καντ να είναι σίγουρος ότι κανένας δεν θα μπορέσει να χρησιμοποιήσει το επιχείρημα της αποσπασματικότητας της εμπειρίας για να ξεφύγει από τον κατηγορικό χαρακτήρα ενός καθήκοντος. Το ότι ο άνθρωπος διακατέχεται

⁷ Στο ίδιο, A140/B179.

⁸ Στο ίδιο, A138/B177.

από το στοιχείο της βούλησης φαίνεται περισσότερο σαν μία κοινή αποδοχή. Η ιδέα της κατηγορικής προσταγής είναι εκείνη που οδηγεί στη θεμελίωση της ηθικότητας μέσω της ανθρώπινης βούλησης. Αν αυτή η βούληση πρέπει να εδραιωθεί με κατηγορικό και καθολικό τρόπο δεν μπορεί ως αντικείμενο να έχει πράγματα καθέκαστα, αφού η ύλη δεν μπορεί να θεμελιώσει αρχές υποχρεωτικά a priori. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο Καντ δεν στρέφεται σε επιμέρους αντικείμενα ως στόχους της κατηγορικής προσταγής και εν γένει της ηθικότητας, κάτι που γίνεται εκ των πραγμάτων φανερό όταν ξεχωρίζει την ηθικότητα από το οποιοδήποτε συμφέρον. Όπως αναφέρει ο ίδιος, “μόνη η μορφή ενός νόμου, η οποία περιορίζει την ύλη, πρέπει να είναι συγχρόνως ένας λόγος για να προστεθεί η ύλη στη θέληση, όχι όμως για να την προϋποθέτει.”⁹ Συνεπώς, αυτό που θα λειτουργήσει ως κανόνας της ανθρώπινης θέλησης πρέπει να έχει υπερβατολογικό χαρακτήρα. Η μορφή αυτή του νόμου της ανθρώπινης βούλησης δεν είναι άλλη, για τον Καντ, παρά η ιδέα της Ελευθερίας, την οποία χαρακτηρίζει ως καθοριστικό λόγο της θέλησης.¹⁰ Αυτό το προσόν μετατρέπει τον γνώμονα, όπως θα τον περιγράψει ο Καντ, σε κάτι το υποχρεωτικά καθολικεύσιμο, αφού η καθοριστική του αρχή έχει υπερβατολογικό χαρακτήρα. Συνεπώς, ο γνώμονας των ανθρώπινων πράξεων δεν μπορεί να αφορά μια επιμέρους στοχοθεσία, αλλά μόνο τον τρόπο με τον οποίο καθορίζεται η στοχοθεσία αυτή.

Για τον Καντ, όμως, η εκπήγαση της ηθικότητας από τη συσχέτιση βούλησης και ελευθερίας είναι κάτι το διαφορετικό από μία περιοριστική υποχρέωση. Η καντιανή ελευθερία δεν σχετίζεται καθόλου με την έννοια της ύλης και της εμπειρίας. Αντίθετα, επειδή παρουσιάζεται ως υπερβατολογική, δεν αναφέρεται σε επιμέρους πράξεις που οφείλουν να γίνουν, ή τουλάχιστον ως καθοριστικούς λόγους της θέλησης. Για τον λόγο αυτόν, ο Καντ την αντιπαραβάλλει με τον νόμο των φαινομένων, σύμφωνα με τον οποίον “η εμπειρία μας

⁹ Καντ, *Κριτική του Πρακτικού Λόγου*, [34].

¹⁰ Στο ίδιο, [27].

επιτρέπει να γνωρίσουμε.”¹¹ Κατά τον Καντ, η εμπειρία φαίνεται να μην διαδραματίζει κανέναν ρόλο στην ερμηνεία και νοηματοδότηση της ελευθερίας ως καθοριστικής αρχής της θέλησης. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίον οι πρακτικοί νόμοι που καθορίζονται από τη σύμπραξη ελευθερίας και βούλησης χαρακτηρίζονται ως καθαροί, και τη στιγμή που καθορίζονται ως *a priori* δεν μπορούν παρά να έχουν καθολική και διαχρονική ισχύ.

Από μόνος του, όμως, ο κατηγορικός χαρακτήρας των επιταγών της ελεύθερης βούλησης δεν καθιερώνει τον ίδιο ως αξιακά σημαντικό. Ο Καντ, στο σημείο αυτό, εισάγει την ιδέα μιας σκοπιμότητας η οποία θα οφείλει να υπάρχει στον κόσμο *en genere*, δηλαδή στην Φύση. Η σκοπιμότητα αυτή θα πρέπει να οδηγήσει στο αγαθό της βούλησης. Τη στιγμή που η *a priori* θεμελίωση της ελευθερίας την κάνει να αποκτά χαρακτήρα ανιστορικό, η χρήση της για την επίτευξη της ηθικότητας δεν θα αναμενόταν να βασίζεται σε μία *a posteriori* κριτική ικανότητα, αφού, στην περίπτωση αυτή, το χάσμα μεταξύ ελευθερίας και ηθικότητας δεν θα μπορούσε να γεφυρωθεί από έναν σταθερό διάλογο μεταξύ των δύο. Η υπερβατολογική θεμελίωση της κριτικής δύναμης από τον Καντ τον οδηγεί μακριά από την εμπειριστική και ιστορικιστική προσέγγιση της ηθικότητας. Ο Καντ επιχειρεί μια σύνδεση της βούλησης και του κατηγορικού χαρακτήρα με μια ηθικότητα που πρέπει να πηγάζει από την ίδια την Φύση (ως φύση). Αυτό που οδηγεί τον Καντ είναι η τελεολογία που αφορά τα μέρη και το όλο, και πιο συγκεκριμένα η έννοια της αντικειμενικής σκοπιμότητας. Η έννοια της σκοπιμότητας, η οποία είναι παραγόμενη από μία έννοια, άρα από τον νου, θα πρέπει να έχει *a priori* χαρακτήρα και να είναι ανεξάρτητη από την εμπειρία.¹² Όμως, με τον τρόπο αυτόν, η εμπειρία δεν είναι υποχρεωμένη να οδηγήσει σε μια ηθική αντικειμενική σκοπιμότητα αλλά, κάλλιστα, σε ένα κινήγι επιμέρους συμφερόντων. Αυτό, κατά τον Καντ,

¹¹ Στο ίδιο, [29].

¹² Καντ, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, παρ. 62.

μπορεί να αποφευχθεί μόνο με την ύπαρξη ενός φυσικού σκοπού.¹³ Αν ένας φυσικός σκοπός οφείλει να νοηθεί ως σχετικός με μια ηθικότητα, θα πρέπει να απέχει από οποιαδήποτε τυχαιότητα, αφού, στην περίπτωση αυτή, δεν θα υφίσταται σχέση αιτιότητας μεταξύ γεγονότος και τέλους (σκοπού) ικανή να θεμελιώσει τον κατηγορικό χαρακτήρα ενός καθήκοντος. Όμως, αυτό που ο Καντ ορίζει ως φυσικό σκοπό, προκειμένου να αποφύγει τον κίνδυνο απλώς να παρατείνει την αναγκαιότητα ύπαρξης της αιτιότητας κατά ένα ακόμα βήμα, είναι αυτό που “υπάρχει ως φυσικός σκοπός, όταν είναι αφ’ εαυτού αιτία και αποτέλεσμα.”¹⁴ Στην περίπτωση μιας μη υπερβατολογικής θεμελίωσης του φυσικού σκοπού, θα έπρεπε να περιοριστεί σε αυτό που ο ίδιος ονομάζει *εσωτερική σκοπιμότητα* και που δεν διαφέρει από το εκάστοτε ανθρώπινο συμφέρον. Στην περίπτωση αυτή, δεν είναι ότι η ηθικότητα θα αποκτούσε ιστορικό χαρακτήρα αλλά ότι ο σχετικισμός οποιασδήποτε προσπάθειας προσέγγισής της θα ακύρωνε τον ηθικό χαρακτήρα των κατηγορικών προσταγών. Για τον λόγο αυτόν, ο Καντ δηλώνει ότι ο τελικός σκοπός της φύσης, ώστε να εφαρμοστεί στα αντικείμενα αφ’ εαυτά, πηγάζει από τη σχέση αυτής με το υπερβατικό στοιχείο.¹⁵ Ο Καντ γυρίζει στη μεταφυσική προκειμένου να θεμελιώσει τη σχέση της τελεολογίας με την ηθικότητα, αφού η εμπειρία του ανθρώπου δεν μπορεί να του παράσχει ένα υπερβατολογικό θεμέλιο το οποίο θα πρέπει να εντοπίσει με βάση την υπερβατολογική του κριτική ικανότητα. Όμως, η ύπαρξη ενός υπερβατικού όντος έξω από την Φύση (ως μη εμπειρικό) θα μπορούσε να μην σχετίζεται με την εξωτερική σκοπιμότητα ως τελικό σκοπό της Φύσης αν εκείνο ήταν αδιάφορο προς αυτή. Η ύπαρξη του όντος αυτού θα πρέπει να συμβαδίζει με το τελεολογικό μοντέλο του αιτίου και του αποτελέσματος, δηλαδή ότι τα φυσικά αντικείμενα (και γενικότερα η φύση) τελούν προς το εξωφυσικό υπερβατικό ον σε

¹³ Στο ίδιο, παρ. 63.

¹⁴ Στο ίδιο, παρ. 64.

¹⁵ Στο ίδιο, παρ. 67.

σχέση μέρους προς όλο. Η οργάνωση της ύλης θα πρέπει να γίνει αποδεκτή, δηλαδή η απόρριψη οποιασδήποτε τυχαιότητας, ως αναγκαίο αποτέλεσμα της στοχοθεσίας ενός υπερβατικού όντος εκτός της Φύσης.¹⁶ Αυτού του είδους ο θεϊσμός οδηγεί τον Καντ στη συμφιλίωση της μεταφυσικής με την επιστήμη μέσω του αποκλεισμού της δεύτερης από οποιαδήποτε τελεολογική κρίση.¹⁷ Τα τελικά αίτια, για τον Καντ, μπορούν να βρεθούν μόνο στην προϋπόθεση ενός νοήμονος σχεδιαστή της φύσης.¹⁸ Αυτό οδηγεί τον Καντ σε επιχειρήματα του «ως εάν» για τον προσδιορισμό της ηθικότητας στη φύση, αφού κάτι τέτοιο δεν μπορεί να είναι εμπειρικά αποδείξιμο. Άλλωστε, αν κάτι τέτοιο ήταν αποδεκτό από τον Καντ, θα αναιρούσε την αναγκαιότητα του *a priori* χαρακτήρα όλης της κριτικής δύναμης του ανθρώπου. Εν ολίγοις, η ελευθερία της βούλησης αφορά την αντικειμενική σκοπιμότητα, αφού αυτός είναι ο μόνος τρόπος για να μην ορίζεται και καθορίζεται από την εμπειρία. Με τον τρόπο αυτόν, θα πρέπει να απελευθερώνεται από κάθε εσωτερική σκοπιμότητα, δηλαδή συμφέρον, ηθελημένο και αθέλητο. Αυτή η απομάκρυνση από τη δυνατότητα εμπειριστικής ερμηνείας της αντικειμενικής σκοπιμότητας της Φύσης οδηγεί στη μεταφυσική θεμελίωση των αντικειμενικών αυτών σκοπών μέσω ενός εξω-φυσικού και υπερβατικού όντος που δημιούργησε την Φύση κατόπιν σχεδιασμού. Αυτός ο αυτόνομος (ανεξάρτητος από κάθε εμπειρία) χαρακτήρας της ελευθερίας, η οποία, όπως ειπώθηκε παραπάνω, είναι μια υπερβατολογική αρχή, αποτελεί τον αυτοσκοπό (φυσικό σκοπό) η εκπλήρωση του οποίου οδηγεί στην ηθικότητα. Έτσι, φαίνεται ότι προϋπόθεση για μια ηθική πράξη είναι η ελευθερία, κάτι που ο Καντ επιβεβαιώνει όταν γράφει ότι η ηθική αξία μιας πράξης δεν βρίσκεται στο αποτέλεσμά της αλλά στα ελατήριά της.¹⁹

¹⁶ Στο ίδιο, παρ. 67.

¹⁷ Paul Guyer, *Καντ*, επιμέλ. Γιάννης Μαμαής, μετάφρ. Γιώργος Μαραγκός (Αθήνα: Gutenberg, 2013), 571.

¹⁸ Στο ίδιο.

¹⁹ Καντ, *Μεταφυσική Θεμελίωση των Ηθών*, 4:400.

Όπως ειπώθηκε προηγουμένως, το γεφύρωμα του χάσματος ανάμεσα στην εμπειρική και στην υπερβατολογική είναι μέγιστης σημασίας για τον Καντ. Αυτό δεν γίνεται τόσο για τη γνώση και τους δύο πυλώνες της αλλά για την ηθικότητα και την ερμηνεία της Φύσης ως εάν να αποτελεί ευνοϊκό πεδίο των μεταφυσικών σκοπιμοτήτων. Η αισθητική είναι, κατά τον Καντ, ο τύπος της κρίσης αυτής που επιτελεί το έργο μιας ισχυρής ένδειξης της παραπάνω θεμελίωσης της ηθικότητας. Κάτι τέτοιο δεν θα μπορούσε να συμβεί στην περίπτωση ενός *a posteriori* χαρακτήρα της καλαισθητικής κρίσης, αφού, εκκινώντας από την εμπειρία, δεν θα ήταν ανεκτοί οι περιορισμοί της από πλευράς φυσικού σκοπού. Η καλαισθητική κρίση έχει *a priori* χαρακτήρα, όπως αναφέρει και ο Καντ, κάτι που οφείλει να της προσδώσει μια υπερβατολογική θεμελίωση, η οποία δεν μπορεί να εντοπιστεί στην εμπειρία.²⁰ Παρόλα αυτά, η καλαισθητική κρίση αφορά φυσικά αντικείμενα, προσπελάσιμα από τις αισθήσεις. Με τον τρόπο αυτόν, στέκει μεταξύ των αναλυτικών και των παραγωγικών προτάσεων, αφού από τη μία είναι υποκείμενο ενώ, από την άλλη, δεν παράγει γνώση. Έχει ελαστικό χαρακτήρα, δηλαδή ασχολείται μόνο με το υποκείμενο και όχι με την εφαρμογή μίας έννοιας σε ένα υπό εξέταση αντικείμενο.²¹ Συνεπώς, δεν αποτελεί επιστήμη και δεν μπορεί να παράξει γνώση, αφού δεν πρέπει να βασίζεται στον Λόγο. Ως αποτέλεσμα, δεν ασχολείται με κανέναν τύπο πρακτικό συμφέρον.

Σκοπός της καλαισθητικής κρίσης είναι ο εντοπισμός και η απόδοση του κατηγορήματος του ωραίου. Τη στιγμή που, για τον Καντ, δεν αποτελεί επιστήμη δεν μπορεί να αποτελεί μέρος του πρακτικού Λόγου. Για τον λόγο αυτόν, είναι εντελώς ανεξάρτητη από έννοιες και δεν προσπαθεί να τις αποδώσει στα αντικείμενα αλλά συνδέει τις παραστάσεις με το υποκείμενο μέσω της φαντασίας.²² Όμως, στην πραγματεία του, ο Καντ προσπαθεί να

²⁰ Στο ίδιο, παρ. 8.

²¹ Καντ, *ΚΚΑ*, παρ. 5.

²² Στο ίδιο, παρ. 1.

προσδώσει τον χαρακτήρα της καθολικότητας σε μια κατά τα άλλα υποκειμενική κρίση. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσω του υπερβατολογικού χαρακτήρα της. Για τον λόγο αυτόν ο Καντ προσπαθεί να την αποκαθάρει από οποιαδήποτε έννοια. Από το σημείο της πραγμάτευσης της σχέσης του ωραίου με το καλό γίνεται αντιληπτή η σχέση του ωραίου με τον φυσικό σκοπό, όπως περιγράφεται στην τελεολογία του. Η υποκειμενική καλαισθητική κρίση χρειάζεται ενός είδους σκοπιμότητα η οποία δεν θα σχετίζεται με τον πρακτικό Λόγο ενώ, ταυτόχρονα, θα θεμελιώνει την αξίωση καθολικότητας από μέρους της. Ο τύπος αυτής της σκοπιμότητας κατονομάζεται «σκοπιμότητα χωρίς σκοπό». Ο Καντ τον ονομάζει και *μορφή της σκοπιμότητας*.²³ Αυτό οδηγεί πίσω στη διχοτόμηση των αντικειμένων σε ύλη και μορφή και σε μία σκοπιμότητα απαλλαγμένη από κάθε αίσθημα. Αυτό είναι το χαρακτηριστικό γνώρισμα της υποκειμενικής σκοπιμότητας χωρίς σκοπό του Καντ.²⁴ Η απόρριψη της εμπειρικότητας για την επίτευξη της καθολικότητας, τη στιγμή που η επίτευξη της τελευταίας είναι αυξημένης σημασίας για τον Καντ, οδηγεί μακριά από οποιαδήποτε εμπειριστική, συστηματική θεώρηση των καλών τεχνών, αφού η εφαρμογή αυτών θα συνιστούσε εφαρμογή προϋπαρχουσών εννοιών, κάτι που δεν μπορεί, κατά τον Καντ, να αποτελεί μέρος της καλαισθητικής κρίσης. Δεν μπορεί να αναμένεται, συνεπώς, κανενός είδους αισθητικός νομιναλισμός. Καμία συστηματική θεώρηση δεν μπορεί να φτάσει στην αξίωση καθολικότητας της καλαισθητικής κρίσης αλλά ούτε και να την υποβοηθήσει. Άλλωστε, αν κάτι τέτοιο ήταν δυνατό για τον Καντ, θα ανέτρεπε την αναγκαιότητα της υπερβατολογικής θεμελίωσης της καλαισθητικής κρίσης. Ταυτόχρονα, κάτι τέτοιο θα μετατόπιζε το πραγματευόμενο αντικείμενο από το υποκειμενικό συναίσθημα στο εποπτευόμενο αντικείμενο. Ο Καντ, απορρίπτοντας τα θέλγητρα και τις συγκινήσεις, δεν επιτρέπει τη συσχέτιση του υποκειμενικού συναίσθηματος με κανένα αντικειμενικό στοιχείο.

²³ Στο ίδιο, παρ. 11.

²⁴ Στο ίδιο.

Το μόνο που αυτά μπορούν να διεγείρουν είναι η ανθρώπινη περιέργεια.²⁵ Με τον τρόπο αυτόν, ο Καντ δεν ενδιαφέρεται και δεν συσχετίζει με την καλαισθητική κρίση το αντικείμενο. Ακόμα και αυτό που, επιστημονικά και καλλιτεχνικά, μπορεί να θεωρείται σημαντικό σε ένα έργο δεν μπορεί παρά να θεωρηθεί στολίδι και θέλγητρο για την *a priori* καλαισθητική κρίση. Η καλαισθητική κρίση οφείλει να μείνει μακριά από την ερμηνεία των έργων και να ασχολείται πάντα με την αντίστροφη, δηλαδή εκείνη της σύνθεσης/δημιουργίας. Όμως, ακόμα και σε αυτήν την περίπτωση, δεν μπορεί να δεχθεί κανένα στοιχείο της εμπειρίας με χαρακτήρα ανάδρασης/περιορισμού, αφού κάτι τέτοιο θα αποτελούσε εξωτερικό σκοπό και “θα περιοριζόταν η ελευθερία της φαντασίας.”²⁶

Αυτό που ο Καντ προσπαθεί να καταστήσει ως υπερβατολογικά αναγκαίο είναι η καθολικότητα της παραπάνω καλαισθητική κρίσης. Η χρήση της έννοιας *ελευθερία* και η απόρριψη των εμπειρικών δεδομένων οδηγεί μακριά από οποιονδήποτε σκοπό. Η σκοπιμότητα χωρίς σκοπό δένεται με τον *a priori* χαρακτήρα της ελευθερίας προκειμένου να φτάσει στην αισθητική αυτονομία. Αυτή η ανεξαρτησία της φαντασίας και ο ταυτόχρονος εταστικός χαρακτήρας της καλαισθητικής κρίσης καθιστά απαραίτητη την ύπαρξη ενός αντικειμένου το οποίο θα πρέπει να ερμηνεύεται με κάποιον τρόπο που θα αποκλείει τις λογικές έννοιες, όπως και τη διαδικασία δημιουργίας του, από την οποία θα οφείλει να εξαχθεί, με αξίωση καθολικής εγκυρότητας, η ελεύθερή του φύση για να είναι η καλαισθητική κρίση καθαρή. Στην ουσία, ο Καντ εντοπίζει το ίδιο πρόβλημα που εντοπίζει και στην τελεολογία του ως προς τον αντικειμενικό εξωτερικό σκοπό, ο οποίος δεν μπορεί να εντοπιστεί μέσα στο φυσικό αντικείμενο. Αφού το αντικείμενο οφείλει να οδηγεί, μέσω του αυτοσκοπού, στην ηθικότητα της Φύσης, θα πρέπει να γίνει αποδεκτή η ύπαρξη ενός νοήμονος υπερβατικού όντος. Το ίδιο πράττει, *mutatis mutandis*, στην καλαισθητική κρίση

²⁵ Στο ίδιο, παρ. 14.

²⁶ Στο ίδιο, παρ. 16.

μέσω της έννοιας της ιδιοφυΐας. Η απόρριψη της εμπειρίας, προκειμένου να καθιερωθεί η καλαισθητική κρίση και, κατ' επέκταση, ολόκληρη η κριτική ικανότητα του ανθρώπου ως υπερβατολογική, οδηγεί στη θέση περί απόρριψης των καλών τεχνών ως προς τη δυνατότητά τους να ερμηνεύσουν τον τρόπο με τον οποίον “οφείλουν να δημιουργήσουν τα προϊόντα τους.”²⁷ Ταυτόχρονα, ο δημιουργός ενός έργου όχι μόνο δεν μπορεί να λειτουργήσει με επιστημονικό τρόπο ως προς το ίδιο το καλλιτέχνημα αλλά ούτε και να αναλύσει τον τρόπο με τον οποίον το δημιουργεί.²⁸ Βάσει των παραπάνω, δεν αποτελεί έκπληξη η θέση του Καντ ότι “οι καλές τέχνες μόνον ως προϊόντα της ιδιοφυΐας είναι δυνατές.”²⁹ Με τον τρόπο αυτόν, επέρχεται ένας ριζικός διαχωρισμός ανάμεσα στο έργο τέχνης ως ύλη και στον ιδιοφυή δημιουργό του. Η ιδιοφυΐα φέρει την ιδιότητα αυτή ως φυσικό προικιο και φτάνει στο τι και στο πώς όχι μέσω της εκπαίδευσης και των λογικών εννοιών αλλά μέσω ενός χαρίσματος.³⁰ Ακόμα και η προαναφερθείσα έννοια της εκπαίδευσης γίνεται αντιληπτή από τον Καντ ως μία διέγερση ιδεών μεταξύ δύο ιδιοφυϊών.³¹ Ακόμα και οι περιπτώσεις των διορθώσεων ενός έργου δεν γίνονται βάσει εννοιών αλλά μέσω του περιορισμού της φαντασίας από την υπερβατολογική ελευθερία, όσο και αν κάτι τέτοιο δεν γίνεται αντικείμενο πραγμάτευσης, δηλαδή το πώς το ελεύθερο παιχνίδι των γνωστικών αντικειμένων ευθύνεται τόσο για τη δημιουργία του έργου τέχνης όσο και για τις διορθώσεις του.³² Μέσω του αποκλεισμού των εννοιών, η εκπαίδευση φαίνεται ότι δεν εξετάζεται ούτε ως ένας παράγοντας ο οποίος θα μπορούσε να επηρεάσει την ιδιοφυΐα ακόμα και με αναδραστικό τρόπο, αν και, ακόμη και σε

²⁷ Στο ίδιο, παρ. 46.

²⁸ Στο ίδιο.

²⁹ Στο ίδιο.

³⁰ Στο ίδιο, παρ. 47.

³¹ Στο ίδιο.

³² Στο ίδιο, παρ. 48.

τέτοια περίπτωση, για να υπάρξει μια πραγματική γεφύρωση των δύο εννοιών, θα έπρεπε πρώτα να γίνουν δεκτές οι λογικές έννοιες στην καλλιτεχνική μαθητεία. Αυτό, όμως, δεν θα ήταν συμβατό με τη θέση του Καντ ότι η καλαισθητική κρίση θα πρέπει να έχει υπερβατολογικό χαρακτήρα. Όμως, ακόμα και αν η εκπαίδευση ανήκει στον εμπειρικό κόσμο, δεν μπορεί να επηρεάσει ούτε τη γνωστική ψυχική δύναμη της δημιουργικής φαντασίας κι ας έρχεται η τελευταία σε επαφή με εμπειρικά αντικείμενα.³³ Άλλωστε, μια τέτοια παραδοχή θα ανάγκαζε τον Καντ να αποδεχθεί την ανάγκη περιορισμού της Φαντασίας, κάτι που θα οδηγούσε μακριά από την αυτονομία της τέχνης και από τη σκοπιμότητα χωρίς σκοπό.

Αφού ο περιορισμός της ελευθερίας της φαντασίας πρέπει να αποφευχθεί, άλλωστε σε τέτοια περίπτωση η φαντασία θα ήταν αποδεικτική λόγω του αντικειμενικού της χαρακτήρα, ο Καντ χρησιμοποιεί τον όρο *αισθητική ιδέα* ώστε να υπερβεί την εξάρτηση από λογικές ιδέες και να φτάσει σε αυτό που ο ίδιος ονομάζει *αισθητοποίηση*.³⁴ Με τον τρόπο αυτόν, καμία καλαισθητική κρίση δεν μπορεί να ασχοληθεί με το ίδιο το έργο τέχνης, αφού έτσι θα παραβαίνει τη διαδικασία της αισθητοποίησης και θα ασχολείται με το κατά πόσο η αναπαράσταση πλησιάζει την έννοια. Η αισθητοποίηση, μέσω της Φαντασίας, δημιουργεί την αισθητική ιδέα, η οποία διευρύνει με απροσδιόριστο τρόπο τη λογική ιδέα.³⁵ Η περίπτωση της κριτικής της ωραιότητας ενός έργου απομακρύνεται δια παντός αφού η παραπάνω διεύρυνση είναι, έτσι κι αλλιώς, απροσδιόριστη. Αν κάτι τέτοιο πραγματοποιούταν θα αποδεικνυόταν ότι η αισθητική ιδέα επηρεάζεται (ή θα έπρεπε να επηρεάζεται) ενεργά από την εμπειρία και ότι, στην ουσία, δεν θα υπήρχε. Η οποιαδήποτε

³³ Στο ίδιο, παρ. 49.

³⁴ Στο ίδιο.

³⁵ Στο ίδιο.

προσδιορισιμότητα θα έκανε τον Καντ να αναθεωρήσει την άποψή του περί ιδιοφυΐας και της μη ικανότητας εξήγησης της δημιουργίας ενός έργου.

Αφού η απομάκρυνση της καλαισθητικής κρίσης από την εμπειρική και την επιρροή της, με όχημα τον *a priori* χαρακτήρα της σχηματοποίησης του νου, έχει πραγματοποιηθεί, δεν φαντάζει δύσκολη η σύνδεσή της με την Φύση και την ηθικότητα. Οι έντονοι παράλληλοι χαρακτηρισμοί της δομής της ηθικότητας και του ωραίου οδηγούν το τελευταίο στην καθολίκευση μόνο μέσω της θεμελίωσης στην πρώτη.³⁶ Η ίδια η έννοια της ιδιοφυΐας συνδέεται με το δημιούργημά της με έναν παράδοξο τρόπο. Μεταξύ των δύο δεν υφίσταται κάποια εξηγητική σχέση.³⁷ Όπως άλλωστε έχει προαναφερθεί, η καλαισθητική κρίση είναι ανεξάρτητη από λογικές έννοιες και από εμπειρία και δεν είναι εξηγητική. Η ιδιοφυΐα καταλήγει στο έργο τέχνης μόνο με βάση τον εαυτό της ως φυσικό χάρισμα, μακριά από οποιαδήποτε εξήγηση.³⁸ Έτσι, η καλλιτεχνική ιδιοφυΐα είναι επέκεινα της εμπειρίας, ακριβώς όπως και ο νοήμον δημιουργός της Φύσης είναι επέκεινα από εκείνη. Αυτό επιβεβαιώνεται όταν ο Καντ καταλήγει στο ότι για τη μορφή της αναπαράστασης μίας έννοιας χρειάζεται μόνο η καλαισθησία.³⁹ Συνεπώς, ο καλλιτέχνης δεν βασίζεται σε λογικές έννοιες και εμπειρικά δεδομένα αλλά πράττει με έναν κατακλυσμικό τρόπο. Ακόμη και ο τρόπος επίτευξης της καθολικότητας οφείλει να μην αποδεικνύεται εμπειρικά αλλά να προϋποτίθεται μέσω ενός «ως εάν» μιας πανανθρώπινης κοινής αίσθησης (*sensus communis*).

Η προϋπόθεση της κοινής αίσθησης (*sensus communis*), επίσης, δεν θεμελιώνεται σε κάτι το εμπειρικό. Ο Καντ δεν μπορεί παρά να αποδεχτεί την αναγκαιότητα του *sensus*

³⁶ Guyer, *Καντ*, 545.

³⁷ Καντ, *ΚΚΑ*, παρ. 46.

³⁸ Στο ίδιο.

³⁹ Στο ίδιο, παρ. 48.

communis, αφού, σε διαφορετική περίπτωση, δεν θα μπορούσε να δικαιολογηθεί ότι ο ελεύθερος συντονισμός των πνευματικών δυνάμεων θα μπορούσε να επιτευχθεί μέσω του ίδιου υποκειμενικού συναισθήματος.⁴⁰ Όλο το παραπάνω βασίζεται στο ανιστορικό υποκείμενο, το οποίο εγείρει αξιώσεις επί ενός ευρύτερου «ως εάν». Η παραπάνω ανθρωπολογική θέση του Καντ οδηγεί στην αναγκαιότητα μιας δεδομένης ανθρώπινης φύσης ανεξάρτητης από κάθε εμπειρία. Αυτή η θέση είναι, στην ουσία, το πραγματικό υπόστρωμα της καθολικότητας της a priori καλαισθητικής κρίσης. Μέσω αυτής, το συναίσθημα που γεννιέται από τον ελεύθερο συντονισμό των γνωστικών δυνάμεων πρέπει να γίνεται αποδεκτό ως εάν να εγείρει αξιώσεις καθολικότητας μόνο με αφορμή τη θέα του ωραίου αντικειμένου και όχι από αυτό καθαυτό ως αιτία της. Συνεπώς, ο καλλιτέχνης/ιδιοφυΐα, ο οποίος είναι ο μόνος που μπορεί να φέρει τη σκοπιμότητα χωρίς σκοπό σε ένα έργο (όχι εμπειρικά), κάνει την ιδιοφυΐα καθαυτή το αντικείμενο που πρέπει να προϋποτεθεί στην αίσθηση του ωραίου, κάτι που γίνεται καθολικά απαιτητό μέσω της κοινής αίσθησης (sensus communis).

Σύμφωνα με το παραπάνω, η αίσθηση του ωραίου (ηδονή) μπορεί να αφορά ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα, αλλά δημιουργείται μόνο μέσω της αίσθησης της ελευθερίας της Φαντασίας πίσω από την οποία πρέπει να προϋποτεθεί η ιδιοφυΐα.⁴¹ Αν η ιδιοφυΐα συνδεόταν με την τέχνη, σε οποιαδήποτε μορφή της, επιστημονικά, δεν θα μπορούσε να γίνει λόγος για καμία ελευθερία της Φαντασίας. Η ιδιοφυΐα, όμως, είναι, για τον Καντ, το νοήμον εξω-καλλιτεχνικό στοιχείο που στέκεται προς το έργο (και την εμπειρική μορφή του) όπως ο νοήμον δημιουργός της Φύσης προς εκείνη. Είναι πέρα από αυτό και, λόγω του υπερβατολογικού χαρακτήρα του, το μόνο στοιχείο που μπορεί να προσδώσει στο έργο/δημιούργημα τον άμεσο χαρακτήρα του ωραίου, ο οποίος μπορεί να γίνει αντιληπτός

⁴⁰ Στο ίδιο, παρ. 21.

⁴¹ Guyer, *Καντ*, 536.

μόνο μέσω ενός «ως εάν». Για τον λόγο αυτόν, κατά τον Καντ, το έργο πρέπει να λαμβάνει τον χαρακτήρα της Φύσης, ώστε να αποτελεί όχημα που να οδηγεί, μέσω μιας υπερβατολογικής θεμελίωσης, στη δικαιολόγηση της υποκειμενικής σκοπιμότητας, που γεννιέται από τον ελεύθερο χαρακτήρα της ομορφιάς.⁴² Έτσι, το έργο αποκτά τον χαρακτήρα ενός φυσικού αντικειμένου ως προς την απόδειξη της ελευθερίας ως μιας υπερβατολογικής έννοιας/αυτοσκοπού που οδηγεί στην εξω-φυσική θεμελίωση αυτής ως ηθικότητα. Με τον ίδιο τρόπο, η ιδιοφυΐα φαίνεται ότι είναι το μόνο που μπορεί να θεμελιώσει τη σχηματοποίηση των εννοιών για την αισθητική με υπερβατολογικό τρόπο όσο, βεβαίως, παραμένει ανεπηρέαστη και μη αποδείξιμη από την εμπειρία.

2. Ο ορθολογισμός του εικοστού αιώνα και η αισθητική του

Αν ο ορθολογισμός σηματοδοτεί τη διαφυγή του ατόμου (υποκειμένου) από τον αυθαίρετο χαρακτήρα του μυθικού, η νεωτερικότητα σηματοδοτεί την κριτική θεώρηση της θεμελίωσης αλλά και των αξιώσεων του πρώτου. Ο μύθος, ο ορθολογισμός, το ανιστορικό υποκείμενο, κ.α. κρίνονται εντός ενός διαφορετικού πλαισίου, το οποίο βασίζεται, εν τέλει, στην κριτική της «επικοινωνίας» καθαρού και πρακτικού Λόγου. Η επικοινωνία αυτή, που στην περίπτωση του Καντ ήταν καθαρή (δηλαδή, ανεξάρτητη από κάθε εμπειρία), πραγματοποιούνταν από τη σχηματοποίηση και την κριτική ικανότητα του υποκειμένου. Με τον τρόπο αυτόν, η Φύση θεωρείται πάντα ως το πεδίο επικυριαρχίας του ανθρώπου και της δικαιολόγησης της εκάστοτε στοχοθεσίας του. Η καλαισθητική κρίση, η οποία έγινε αντικείμενο επεξεργασίας στο προηγούμενο κεφάλαιο, δικαιολογεί και ταυτόχρονα δικαιολογείται από το παραπάνω ορθολογιστικό σύστημα του Καντ, ένα σύστημα που επιστρέφει διαρκώς στον εαυτό του μέσω της ταύτισής του με την πραγματικότητα. Με τον τρόπο αυτόν, ο μορφοποιητικός χαρακτήρας της εμπειρίας επάνω στον τρόπο κατάληψής της

⁴² Καντ, *ΚΚΔ*, παρ. 58.

δεν γίνεται αποδεκτός. Η καλαισθητική κρίση θεμελιώνει την αυτονομία της τέχνης και, ταυτόχρονα, θεμελιώνεται επάνω της.

Ο παραπάνω αμφιμονοσήμαντος χαρακτήρας της συσχέτισης της κριτικής ικανότητας και της υπερβατολογικής θεμελίωσης οδηγεί νομοτελειακά στην ταύτιση της κριτικής με την πραγματικότητα, αφού μόνο εντός του ορθολογικού σχήματος μπορούν η αισθητική και η τελεολογία να γίνουν αντιληπτές. Οι αξιώσεις τους φαίνεται να γίνονται καθολικά δεσμευτικές εκ των προτέρων. Αυτό είναι το σημείο κριτικής του Αντόρνο όταν αναφέρει ότι “Η κυριαρχία παρουσιάζεται απέναντι στο άτομο ως το γενικό, ως ο Λόγος στην πραγματικότητα.”⁴³ Η κυριαρχία αυτή φαίνεται ότι διαταράσσει την έννοια της καντιανής αυτονομίας ως ανεξαρτησία από έννοιες του Λόγου. Εκείνο που ξεκίνησε ως αυτονομία της σκέψης μέσω της ανεξαρτησίας από έννοιες βασίζεται ήδη στην τάση επικυριαρχίας μέσω της καθολίκευσης των *a priori* προϋποθέσεων των υποκειμενικών κρίσεων. Αυτή η απόλυτη αυτονομία οδηγεί την κριτική των Αντόρνο και Χορκχάιμερ στη συσχέτιση της ορθολογικότητας και του μύθου, σπάζοντας τη ριζική διαφοροποίησή τους και στιγματίζοντάς την ως φαινομενική.⁴⁴ Στη θέση της παλαιάς μεταφυσικής εισάγεται η υποκειμενική ορθολογικότητα, η οποία επιστρέφει στην αναγκαιότητα του εξωτερικού υπερβατικού όντος για να δικαιολογήσει την αξίωση καθολικότητας των υποκειμενικών κρίσεων. Αυτή η τάση κυριαρχίας, κάτι που γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό στην Φύση, η οποία θεωρείται ως πεδίο πραγμάτωσης της δικαιολόγησης της ανθρώπινης βούλησης, οδηγεί τους Αντόρνο και Χορκχάιμερ στη διάγνωση όχι μιας κακής εξέλιξης του ορθολογισμού αλλά μίας εγγενούς παθολογίας του, όταν γράφουν ότι η απελευθέρωση του υποκειμένου δεν συντελέστηκε ποτέ.

⁴³ Τεοντορ Β. Αντόρνο και Μαξ Χορκχάιμερ, *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, επιμέλ. Γεράσιμος Κουζέλης, μετάφρ. Λευτέρης Αναγνώστου (Αθήνα: Νήσος, 1996), 57.

⁴⁴ Στο ίδιο, 41.

“...ο ίδιος ο Λόγος έγινε απλώς βοηθητικό μέσον του οικονομικού μηχανισμού που αγκαλιάζει τα πάντα. Χρησιμεύει ως γενικό εργαλείο, κατάλληλο για την κατασκευή όλων των άλλων εργαλείων, πάγια προσανατολισμένο προς τη σκοπιμότητα...”⁴⁵

Βάσει του παραπάνω, η κριτική προς τον αναγκαστικά περιοριστικό χαρακτήρα του ορθολογισμού φαίνεται ότι δεν σκοπεύει σε μια διαφυγή από αυτόν μέσω ενός σκεπτικισμού. Αντίθετα, η επεξεργασία των θέσεων για τον *a priori* χαρακτήρα της σύνδεσης των εννοιών με τα εμπειρικά αντικείμενα μέσω του αυτοπεριορισμού των πρώτων, δηλαδή τη σχηματοποίηση του νου, κριτικάρεται μέσω ενός ματεριαλιστικού δρόμου. Οι οικονομικές, κοινωνικές και ψυχολογικές, δηλαδή εμπειρικές, θέσεις έχουν άμεση σχέση με το ευρύτερο *a priori*. Λαμβάνοντας υπόψη το παραπάνω, αυτό που ονομάστηκε απόλυτη αυτονομία της σκέψης (και, κατ’ επέκταση, η αυτονομία της τέχνης) ρέπει προς την υπαναχώρηση στην ετερονομία της σκέψης στην προ-ορθολογική περίοδο, δηλαδή στην περίοδο του μύθου.⁴⁶ Η υπαναχώρηση του υπολογιστικού-λογικού χαρακτήρα του ορθολογικού στον μύθο δεν μπορεί παρά να συντελεστεί λόγω της καθυπόταξης “όλων των όντων στη λογική τυποκρατία.”⁴⁷ Αυτό που οι Αντόρνο και Χορκχάιμερ στηλιτεύουν εδώ είναι η ολοκληρωτική ταύτιση αυτών που ορίζονται ως δεδομένα βάσει των εμπειρικών επιστημών με την πραγματικότητα. Μία τέτοια υποθετική αρμονική συνύπαρξη θα στηριζόταν επάνω στην απροβλημάτιστη σύνδεση εννοιών και αντικειμένων. Το τελικό συμπέρασμα από τα παραπάνω είναι ότι η σύνδεση αυτή, που προκαλείται από τη σχηματοποίηση του νου, δεν είναι ούτε απροβλημάτιστη ούτε *a priori* θεμελιωμένη. Η απάτη βρίσκεται στην αξίωση καθολικότητας της ανθρώπινης κριτικής δύναμης η οποία αποκτά δεσμευτικό χαρακτήρα μόνο εντός του συστήματος του ορθολογισμού. Όμως, ο ολοκληρωτικός χαρακτήρας του

⁴⁵ Στο ίδιο, 69.

⁴⁶ Στο ίδιο, 64.

⁴⁷ Στο ίδιο.

ορθολογισμού έγκειται στο ότι όλα υπάγονται σε αυτόν, λόγω της προαναφερθείσας τυποκρατίας. Το θέμα για τους Αντόρνο και Χορκχάμερ δεν είναι, στο σημείο αυτό, η υποστήριξη ενός αισθητικού ανορθολογισμού αλλά το «ξεσκέπασμα» του ιδεολογικού χαρακτήρα της παραπάνω λογικής τυποκρατίας και της *a priori* θεμελίωσής της.

Η τάση καθυπόταξης της Φύσης, όσο και γενικότερα, είναι απόρροια της παραπάνω ορθολογιστικής λογικής, η οποία επιβάλλει τόσο έναν μηχανισμό υπολογιστικότητας όσο και την υποχρέωση του *a priori* χαρακτήρα της σχηματοποίησης του νου. Η επικυριαρχία αυτή οδηγεί τους Αντόρνο και Χορκχάμερ στην ευθεία κατηγορία του νεοθετικισμού και επιστημονισμού (scientism) όταν αναφέρονται στην καθήλωση των ενστίκτων και στην ταυτόχρονη πρόοδο της τεχνικής.

“Αυτή η επαναστροφή [...] ταυτόχρονα προσβάλλει και τον δεσποτικό νου, που διαχωρίζεται από την αισθητική εμπειρία για να την καθυποτάξει. Η τυποποίηση της διανοητικής λειτουργίας ως ενιαίας, δυνάμει της οποίας συντελείται η κυριαρχία πάνω στις αισθήσεις [...] σημαίνει φτώχεια της σκέψης όσο και της εμπειρίας”⁴⁸

Βάσει του παραπάνω αποσπάσματος, γίνεται ξεκάθαρος ο προβληματικός χαρακτήρας της υπερβατολογικής σχηματοποίησης του νου. Ο διαχωρισμός από την αισθητική εμπειρία οδηγεί μακριά από οποιονδήποτε ματεριαλισμό και εδραιώνεται πάνω στο ανιστορικό ανθρώπινο υποκείμενο και στην «φύση» του. Όμως, αυτό αποτελεί το θεμέλιο της εξαπάτησης του διαφωτισμού, όταν αναφέρεται ότι ο ίδιος ο υπολογιστικός χαρακτήρας του ορθολογισμού προϋποβάλλει τις αισθήσεις (αντικείμενα, φαινόμενα) στον δικό του χαρακτήρα, που είναι ιδεολογικά καθορισμένος.⁴⁹ Οι Αντόρνο και Χορκχάμερ εισάγουν την έννοια της ιδεολογίας ακριβώς στο υπερβατολογικό στοιχείο της σχηματοποίησης όταν

⁴⁸ Στο ίδιο, 77-8.

⁴⁹ Στο ίδιο, 147.

αναφέρουν ότι “αληθινή φύση του σχηματισμού [...] αποδεικνύεται τελικά στη σύγχρονη επιστήμη το συμφέρον της βιομηχανικής κοινωνίας.”⁵⁰

Η εισαγωγή του συμφέροντος αυτού στην τέχνη σκιαγραφεί το πλαίσιο στο οποίο σχηματίζεται η απάτη του ορθολογισμού. Αυτό που γίνεται αισθητό στην πραγμάτευση της τέχνης ως αστικής, κάτι που δηλώνει ότι η τέχνη πραγματοποιούταν ως εμπορικό προϊόν, είναι ότι αυτή δεν ήταν ποτέ κατορθωτή ως μία ελεύθερη σφαίρα.⁵¹ Δεν είναι μόνο το υποκείμενο που δεν μπορεί να είναι ανιστορικό αλλά ούτε και η τέχνη του. Ο χαρακτήρας της επιβεβλημένης καθολικότητας είναι ο διαμεσολαβητής της μη-σκοπιμότητας.⁵² Ο τελικός διττός χαρακτήρας της αστικής τέχνης περισσότερο δηλώνει την απάτη της καντιανής ορθολογιστικής αισθητικής και τον εξουσιαστικό χαρακτήρα της αισθητικής του. Η μη-σκοπιμότητα ήταν προ πολλού έτοιμη να εξαπατήσει λόγω του αποκλεισμού της εμπειρίας προς όφελος της αργιστής σχηματοποίησης, της προβολής της Φύσης ως περιβάλλον που ευνοεί την ανθρώπινη στοχοθεσία και φιλοδοξία, της αδυναμίας άρνησης αυτής (της απάτης) λόγω της βάσης τους στο ευρύτερο υπερβατολογικό στοιχείο και της αποδοχής με αναγκαίο τρόπο του υπερβατικού εξωφυσικού δημιουργού.

Βάσει του παραπάνω, η κατηγορία του Αντόρνο εναντίον του νεοθετικισμού δεν μπορεί να είναι μία κατηγορία μόνο για εκείνον. Ο περιορισμός της γνώσης, αλλά και η επιστημονιστική εμμονή, στο μετρήσιμο και υπολογίσιμο μέσω της ανιστορικής οπτικής της επιστήμης δεν μπορεί παρά να είναι ο ίδιος ορθολογισμός. Με τον τρόπο αυτόν, γίνεται αντιληπτό ότι η κατάληξη του ευρύτερου ορθολογιστικού σχήματος σε έννοιες πέρα από κάθε κριτική (λ.χ. ιδιοφυΐα, δημιουργός) προς όφελος της απόλυτης αυτονομίας ήταν ήδη θετικιστική στον πυρήνα της. Συνεπώς, αυτό που μπορεί να γνωσθεί θα πρέπει να υπάγεται

⁵⁰ Στο ίδιο.

⁵¹ Στο ίδιο, 260.

⁵² Στο ίδιο, 262

υποχρεωτικά σε έννοιες και να αποτελεί μετρήσιμο μέγεθος της εμπειρίας. Ακόμα και έτσι, όμως, δεν θα μπορούσε να γίνει λόγος για την απόλυτη αλήθεια της εμπειρίας αν η επιστήμη, που την εξετάζει, δεν θεμελιωνόταν με κάποιον τρόπο ως ανεξάρτητη από οποιοδήποτε ανορθολογικό (μυθικό) στοιχείο. Το αποτέλεσμα αυτό μπορεί να επιτευχθεί μόνο με την πλήρη και απροβλημάτιστη ταύτιση Καθαρού και Πρακτικού Λόγου. Όμως, αν αυτό ήταν αρκετό και εφικτό, θα απήλλασσε την επιστήμη από κάθε είδους εξουσία, αφού, σε ένα τέτοιο σχήμα, η έννοια της απρόσιτης ιδιοφυΐας δεν μπορεί να έχει καμία δικαιολογητική και, κατ' επέκταση, θεμελιώδη θέση. Όμως, η πραγμάτευση της έννοιας της ιδιοφυΐας αποκτά ένα διαφορετικό περιεχόμενο στην πραγμάτευση της Οδύσσειας από τους Αντόρνο και Χορκχάιμερ όταν αναφέρεται ότι “η διατήρηση της κυριαρχίας προϋποθέτει την καθήλωση των ενστίκτων μέσω εντονότερης καταπίεσης ενώ η τεχνική κάνει τη ζωή ευκολότερη.”⁵³ Η αλλοτρίωση του ανθρώπου της νεωτερικότητας αποτελεί μια κατανοητή προϋπόθεση του Αντόρνο για το παραπάνω συμπέρασμα. Αυτό επιβεβαιώνεται όταν αναφέρει ότι η σύνδεση των καντιανών εννοιών με τις αισθήσεις της εμπειρίας έχει αναληφθεί από τη βιομηχανία.⁵⁴ Στην ουσία, αυτό που αναφέρει είναι ότι ο *a priori* χαρακτήρας της κριτικής δύναμης έρχεται δεύτερος σε σχέση με τις προϋποθέσεις της ίδιας της βιομηχανικής κοινωνίας.

Αυτή η καθοδήγηση των ενστίκτων από τη βιομηχανία και η υποταγή τους στο σχήμα της Ιδεολογίας είναι η παραδοχή της «τραγικότητας» της αστικής τέχνης, η οποία δεν κατέκτησε ποτέ την απόλυτη αυτονομία. Ο ολοκληρωμένος χαρακτήρας των αστικών έργων τέχνης και η βάση τους στην ιδιοφυΐα με στόχο την επιχείρηση καθολίκευσης της αισθητικής κρίσης τα έκαναν προορισμένα να μετατραπούν σε αυτό που θα προβαλλόταν στην επόμενη ιστορική περίοδο (άρα, ματεριαλιστικά αφού αναγνωρίζεται η ιστορική διαμεσολάβηση) ως

⁵³ Στο ίδιο, 77.

⁵⁴ Στο ίδιο, 208.

η «αληθινότερη» θεμελίωση της σχηματοποίησης. Αυτό συνέβη, για παράδειγμα, κατά την οπτική του Χέγκελ, ο οποίος, παρότι προσέγγισε το ίδιο το έργο τέχνης και τόνισε την ανάγκη της ιστορικής έρευνας ως προς αυτό, το ενέταξε στο σχήμα της ιστορίας του ανθρώπου, με αποτέλεσμα την αναπόφευκτη παραδοχή του σχήματος του Πνεύματος και της αντικειμενοποίησής του. Στο πλαίσιο αυτό, η ιστορικές περιόδους εξέλιξης του έργου τέχνης προϋποθέτουν το ορθολογικό πλαίσιο, το οποίο οδηγεί το έργο προς την Αλήθεια (από τη συμβολική έως και τη ρομαντική τέχνη). Αυτό, στην ουσία, υποστηρίζουν οι Αντόρνο και Χορκχάιμερ όταν αναφέρουν ότι η ελαφρά τέχνη αποτελεί τη βεβαρημένη συνείδηση της σοβαρής.⁵⁵ Παρόλα αυτά, το παραπάνω σκεπτικό θα ήταν καταδικασμένο να οδηγήσει στην αντίληψη μιας βιομηχανικής «τέχνης» ως άμεση εξέλιξη της παλαιότερης αστικής τέχνης και των μεγάλων έργων. Κάτι τέτοιο θα προσπερνούσε όλα τα ψυχικά αποθέματα τα οποία ο Καντ αναγνώριζε στους καλλιτέχνες στην τρίτη κριτική του και θα παραγνώριζε τη σχέση ανάμεσα στο υποτιθέμενα ανεξήγητο της ιδιοφυΐας και στον ριζικά τυποποιημένο χαρακτήρα της βιομηχανίας της κουλτούρας. Η προϋπόθεση της εμπορευσιμότητας υπήρχε πάντα για τα αστικά έργα τέχνης, τα οποία, όμως, μπορούσαν να την αρνηθούν μόνο εντός αυτής της ίδιας.⁵⁶ Με τον τρόπο αυτόν, οι Αντόρνο και Χορκχάιμερ τονίζουν ότι η αστική τέχνη χαρακτηριζόταν από μία αντίφαση που είχε διαφύγει από τον Καντ. Στα αστικά έργα τέχνης πραγματώνεται η σύγκρουση ανάμεσα στην εμπορική χρήση και σε μια επιδίωξη αυτονομίας η οποία, όμως, αναγνωρίζεται μόνο εντός του προϋπάρχοντος αστικού εμπορικού πλαισίου. Κάτι τέτοιο συμπορεύεται και με την οπτική της ρομαντικής τέχνης του Χέγκελ, όπου η λεπτομέρεια εντός του έργου αποκτά έναν «επαναστατικό» χαρακτήρα, μέσω του οποίου πραγματοποιείται η αποχώριση του πνεύματος από τη σταθερή εξωτερική παρουσία προς τον εαυτό του. Αυτό είναι το νοούμενο από τη σύντομη αναφορά της “μη σκοπιμότητας για

⁵⁵ Στο ίδιο, 225.

⁵⁶ Στο ίδιο, 260.

σκοπούς που καθορίζει η αγορά.”⁵⁷ Με τον τρόπο αυτόν, η κριτική των Αντόρνο και Χορκχάιμερ προσεγγίζει τον αντιφατικό χαρακτήρα της αστικής τέχνης αναγνωρίζοντας, μέσω μιας μη πραγματοποιήσιμης προσπάθειας για ελευθερία, κάτι που απέχει τόσο από την αυτονομία που την εγγυάται είτε η ιδιοφυΐα είτε η ίδια η αναγκαιότητα ύπαρξης ενός ολοκληρωμένου συστήματος, όσο και από τα προϊόντα της βιομηχανίας της κουλτούρας, που αποτελούν προέκταση της εργασίας. Αυτό που οι Αντόρνο και Χορκχάιμερ ορίζουν ως ακρογωνιαίο λίθο της Ιδεολογίας είναι η ανάγκη της χρηστικότητας του έργου τέχνης.⁵⁸ Η συσκότιση της ανολοκλήρωτης αυτονομίας του έργου τέχνης, σε συνδυασμό με την επίκληση της ιδιοφυΐας, υπό της οποίας το καλλιτέχνημα μετατρέπεται σε ολοκληρωμένο έργο τέχνης διακριτό ως τέτοιο, και των ολοκληρωμένων συστημάτων, δημιουργεί τον ολοκληρωτικό χαρακτήρα των προϊόντων της βιομηχανίας της κουλτούρας στο πλαίσιο του νεοθετικισμού. Η βιομηχανία της κουλτούρας αναδύεται ως η ορθολογική θεμελίωση των προϊόντων της, έχοντας αναλάβει η ίδια τον χαρακτήρα του ιδιοφυούς υποκειμένου, που αποκρύπτει τη δυνατότητα ύπαρξης κριτικής αμφισβήτησης, αφού η ίδια είναι θετικιστικά θεμελιωμένη. Ο τελειωτικά υπολογισμένος χαρακτήρας της ερμηνεύεται ως η μόνη πραγματική περίπτωση και δυνατότητα.

Το στοιχείο της Φύσης είναι εκείνο του οποίου η εξέλιξη της καντιανής ερμηνείας οδηγεί προς τον ολοκληρωτικό χαρακτήρα της ορθολογιστικής βιομηχανίας της κουλτούρας. Για τη δυνατότητα ύπαρξης κάποιας ευρύτερης καθολικής ηθικής στοχοθεσίας, ένα έργο τέχνης θα έπρεπε, κατά τον Καντ, να κριθεί ως φυσικό μυστήριο, δηλαδή αποφεύγοντας τις έννοιες του πρακτικού Λόγου, δηλαδή έννοιες που δεν είναι «καθαρές» και οι οποίες δεν θα μπορούσαν να οδηγήσουν την καλαισθητική κρίση, μέσω της ελεύθερης ομορφιάς, στην καθολικευσιμότητα. Όμως, η κυριάρχηση της Φύσης από τον άνθρωπο μέσω του

⁵⁷ Στο ίδιο, 262.

⁵⁸ Στο ίδιο.

ορθολογισμού καθώς και η υποτιθέμενη απεξάρτηση του ανθρώπου από την παρελθούσα μεταφυσική ισχυροποίησε την εξωτερική σκοπιμότητα ως τον μόνο παράγοντα που μπορεί να κριθεί ως αντικειμενικός. Το ζήτημα της διασκέδασης/απόλαυσης είναι εκείνο το οποίο αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο της λειτουργίας της βιομηχανίας της κουλτούρας. Κατά τους Αντόρνο και Χορκχάιμερ, η διασκέδαση αποτελεί μια ορθολογιστική τάση για τον ανορθολογισμό (μύθο), μία θέληση για το μαγικό.⁵⁹ Η διασκέδαση, λόγω της ανεπάρκειας της καντιανής απόλυτης αυτονομίας, αναγνωρίζεται ως άμεσα συνδεδεμένη με την εργασία.⁶⁰ Η σύνδεση της εργασίας με την ηθική, ως καθολικευμένη στόχευση του ανθρώπου κατά τον Βέμπερ, εξαπλώνει τον ετερόνομο χαρακτήρα της διασκέδασης προκειμένου να αγγίζει όλες τις πτυχές της καθημερινότητας. Το σκεπτικό του Βέμπερ αποτελεί το φίλτρο μέσα από το οποίο οι ερευνητές της σχολής της Φρανκφούρτης συνδέουν το προσχεδιασμένο παραγόμενο προϊόν της βιομηχανίας της κουλτούρας με την ένταση της εργασίας. Αυτός ο λόγος είναι που τους οδηγεί στη θέση ότι η υποσχόμενη μαγεία της διασκέδασης δεν αποτελεί τίποτα άλλο παρά την απάτη της βιομηχανίας της κουλτούρας.⁶¹ Το γεγονός αυτό δεν αποτελεί μία συμπτωματική ψυχολογική αντίδραση ενός υποκειμένου αλλά βασίζεται ακριβώς στην κυριαρχικότητα, η οποία προβάλλεται επί της Φύσης από την ορθολογικότητα και στην εκμετάλλευσή της στο πλαίσιο της Ιδεολογίας. Η απάτη αυτή ολοκληρώνεται με την κεφαλαιακή συσσώρευση.⁶² Το παραπάνω συμπέρασμα καταδεικνύει την επιρροή της σκέψης του Βέμπερ στη σχολή της Φρανκφούρτης. Όμως, δεν αποτελεί η βιομηχανία της κουλτούρας ένα σύστημα που απλά μπορεί να κανονικοποιήσει οποιοδήποτε πολιτισμικό προϊόν περιέλθει στους κόλπους της. Αντιθέτως, βασίζεται σε μία φετιχοποίηση

⁵⁹ Στο ίδιο, 178.

⁶⁰ Στο ίδιο.

⁶¹ Στο ίδιο, 262.

⁶² Στο ίδιο, 263.

της τεχνικής, η οποία καθοδηγεί την παραγωγή σύμφωνα με τις αρχές του τελικού σκοπού, δηλαδή της επιβεβλημένης ορθολογικότητας. Οι Αντόρνο και Χορκχάιμερ σημειώνουν ότι τα προϊόντα της βιομηχανίας της κουλτούρας αντικατοπτρίζουν τον απόλυτο χαρακτήρα της εξωτερικής σκοπιμότητας, αφού άλλωστε μόνο έτσι μπορεί, στο πλαίσιο του ορθολογισμού, το οτιδήποτε να γίνει κατανοητό ως τέτοιο.⁶³ Με τον τρόπο αυτόν, ο προηγούμενος διττός χαρακτήρας του αστικού έργου τέχνης, δίνει τη θέση του σε μία νέα μορφή εμπορευματικής τέχνης, της οποίας ο χαρακτήρας είναι περισσότερο εμπορικός παρά ο προορισμός της.

Οι δύο ερευνητές αναγνωρίζουν την εγγελιανή υπέρβαση της μορφής από το περιεχόμενο της ρομαντικής τέχνης ως την απείθεια του μερικού στο γενικό, εντός του οποίου η πρώτη υπάρχει. Η μορφή, ως κάτι το συστηματικά τέλει και ολοκληρωμένο, εξαλείφεται.⁶⁴ Η βιομηχανία της κουλτούρας επαναφέρει τον ολοκληρωτικό χαρακτήρα του έργου μέσω μιας αδιάφορης ανεξαρτησίας του μερικού από το γενικό, η οποία θεμελιώνεται στο κοινά χαρακτηριστικά τους.⁶⁵ Η ίδια η τεχνική του επιμέρους φетиχοποιεί, λόγω της ταυτότητας γενικού και μερικού, την τεχνοτροπία (εφέ). Η ανεξαρτησία των εφέ από το γενικό οδηγεί σε μία τάση παραγωγής νέων εφέ “τα οποία όμως δεν ξεφεύγουν από το παλαιό σχήμα, αυξάνουν απλώς ως πρόσθετος κανόνας, τη δύναμη της συμβατικότητας, από την οποία θα μπορούσε να διαφύγει κάθε επιμέρους εφέ.”⁶⁶ Με τον τρόπο αυτόν, το γενικό ενισχύεται μέχρι να γίνει ολοκληρωτικό ενώ το ειδικό, μέσω της φетиχοποίησης της τεχνικής, συσκοτίζει τον ανελεύθερο χαρακτήρα του. Το αλλοτινό έργο της ιδιοφυΐας δέχεται το πλήγμα του νεοθετικισμού. Αφού το ιδιοφυές (ως τέτοιο) δεν μπορεί να είναι εντοπίσιμο μέσω του πρακτικού Λόγου, το εφέ (η τεχνοτροπία) είναι το μόνο που μπορεί να γνωσθεί

⁶³ Στο ίδιο, 262.

⁶⁴ Στο ίδιο, 210.

⁶⁵ Στο ίδιο.

⁶⁶ Στο ίδιο, 214.

αισθητικά (και λογικά). Αυτός ο λογικός θετικισμός επισφραγίζει τον ολοκληρωτικό χαρακτήρα του γενικού στην κατάδειξη των ρηγματώσεων του οποίου δεν μπορεί να οδηγήσει πια κανένα μερικό. Η μόνη δυνατότητα της γνώσης του μερικού οδηγεί από τον ολοκληρωτισμό της ιδιοφυΐας στον ολοκληρωτισμό της τεχνικής. Όμως, ακόμα και ο Λόγος, μέσω του οποίου ερμηνεύεται η τεχνοτροπία, ευνουχίζεται, κατά τους Αντόρνο και Χορκχάιμερ, αφού δεν χρειάζεται να συμμετέχει στην προσέγγιση του γενικού.⁶⁷ Ο αυτοπεριορισμός του Λόγου στο ειδικό/μερικό επισφραγίζει την ακόμη υπαρκτή αποθάρρυνση αυτού ως προς την τεχνοτροπία που έχει ακόμα τη δύναμη να υπερβεί τους περιορισμούς της βιομηχανίας, συσχετιζόμενη με το γενικό με τρόπο που να καταδεικνύει τη ματαιώση της απείθειας του μερικού που μπορεί να υπάρξει μόνο στο πλαίσιο του γενικού.

Αν η φетиχοποίηση της τεχνικής συντελείται με τη διαρκή και ασυσχέτιστη αναπαραγωγή της σε σχέση με το γενικό, η συσχέτιση του (ευνουχισμένου) γενικού με την εργασία ολοκληρώνεται μέσω της τελικής κατάργησης του εμπορικού χαρακτήρα αυτού. Το νέο πολιτιστικό αγαθό, το οποίο έχει ενσωματώσει την ετερονομία στη δομή του και ταυτόχρονα διατηρεί την αυτονομία του γενικού (ως ανεξάρτητη από το μερικό), δεν μπορεί παρά να εντάξει την παλαιότερη σκοπιμότητα χωρίς σκοπό στο νεότερο πλαίσιο σκοπών. Η καντιανή συσχέτιση της ιδιοφυΐας του ολοκληρωμένου έργου τέχνης με τις προϋποθέσεις της ηθικής και της τελεολογίας, δηλαδή την ύπαρξη του υπερβατικού και εξω-φυσικού νοήμονος δημιουργού, δίνει τη σκυτάλη στη νεοθετικιστική δικαιολόγηση της Ιδεολογίας. Ο προσπελάσιμος χαρακτήρας του μερικού και η ύπαρξη αυτού ως προέκταση της εργασίας (φетиχοποίηση της τεχνικής) μεγιστοποιεί την κοινωνική ισχύ του μέσω αυτού που οι δύο φιλόσοφοι αναφέρουν ως διάλυση του εμπορευματικού χαρακτήρα της τέχνης.⁶⁸ Το νέο πολιτισμικό αγαθό, στο πλαίσιο των νέων σκοπιμοτήτων, απαντάει στις προϋποθέσεις της

⁶⁷ Στο ίδιο, 211-12.

⁶⁸ Στο ίδιο, 263.

εργασίας, η οποία γεννά και το μερικό, προσπελάσιμο (a posteriori) στοιχείο του. Το πολιτισμικό αγαθό, μέσω της δημόσιας αναπαραγωγής (και αναπαραγωγιμότητάς) του επιτυγχάνει την επιβολή της ανθρώπινης στοχοθεσίας ως Φύση καθώς και την προβολή των υπάρχουσών παραγωγικών σχέσεων και των προϋποθέσεων τους ως φυσικές, συσκοτίζοντας τον επίπλαστο χαρακτήρα της Φύσης. Ο προσπελάσιμος χαρακτήρας του μερικού και μόνο αυτού γίνεται η απόδειξη ότι τα πράγματα θα έπρεπε να είναι ακριβώς όπως είναι.

3. Το μοντέρνο έργο τέχνης

Η καντιανή αυτονομία της τέχνης, όπως ο ίδιος ο Καντ την περιέγραφε, φαίνεται να δημιουργεί ένα χάσμα ανάμεσα στην εμπειρική και στο υποκείμενο. Το καντιανό καλλιτέχνημα παίρνει τον δρόμο της τελεολογικής κρίσης και της αναπόφευκτης έδρασης αυτής σε κάτι εκτός της εμπειρίας προκειμένου να επιτευχθεί ο καθολικός και δεσμευτικός χαρακτήρας της καλαισθητικής κρίσης. Η απομάκρυνση από αυτή την αισθητική είναι, ταυτόχρονα, και απομάκρυνση από τη ριζική διαφοροποίηση του υποκειμένου από τις έννοιες του πρακτικού Λόγου και του στίγματος της εμπειρίας. Το άτομο, ως κάτι το απόλυτα ειδικό, παράγει το καλλιτέχνημα ως κάτι το ιδιοφυές και, συνεπώς, ξεκομμένο από τον πρακτικό Λόγο και την εμπειρική πραγματικότητα. Αυτό το υποκείμενο, για τον Αντόρνο, δεν υπήρξε ποτέ. Κάτι τέτοιο παράγεται ως συμπέρασμα από τη σχέση ειδικού – γενικού, αφού το ίδιο το έργο τέχνης, το οποίο χαρακτηρίζεται από τη διάζευξη του από την εμπειρική πραγματικότητα, δεν μπορεί να υφίσταται με τον τρόπο αυτόν, τουλάχιστον ως «μοντέρνο», αφού η ριζική διάκριση του ειδικού-μερικού από το γενικό δεν υφίσταται ενώ ούτε και στο παρελθόν ίσχυε.⁶⁹ Τόσο οι καλλιτεχνικές φόρμες (εφήμεροι κανόνες) όσο και η πρωτοβουλία του καλλιτέχνη διέπονται από μία διαλεκτική. Οι μορφές δημιουργήθηκαν από την υποκειμενικότητα αλλά με απαίτηση αντικειμενικότητας, ενώ η ίδια η υποκειμενικότητα δεν στέκει ανιστορικά απέναντι σε αυτήν, εγκλεισμένη σε κάποια απόλυτη αυτονομία, αλλά ως πρόθεση στοχεύει σε κάτι το αντικειμενικό.⁷⁰ Συνεπώς, δεν πρόκειται για ένα ειδικό που περιέχει το γενικό αλλά για έννοιες που αναπτύσσουν μια διαλεκτική μεταξύ τους.⁷¹ Με

⁶⁹ Theodor W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, επιμέλ. Gretel Adorno και Rolf Tiedemann, μετάφρ. Λευτέρης Αναγνώστου (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2000), 342.

⁷⁰ Στο ίδιο, 261.

⁷¹ Χαρά Λαγοπάτη-Τόμπρα, *Η αισθητική θεωρία και η φιλοσοφία της μουσικής του Adorno στον 20ο αιώνα*, επιμέλ. Απόστολος Κώστιος (Αθήνα: Παπαρηγορίου - Νάκας, 2010), 34.

τον τρόπο αυτόν, το νέο έργο τέχνης οφείλει να σκιαγραφηθεί με έναν διαφορετικό τρόπο από εκείνον της καντιανής αντίληψης.

Ο παραγωγός του καντιανού αυτόνομου έργου τέχνης ήταν το ανιστορικό υποκείμενο, το οποίο έστεκε αντιδιαμετρικά του εμπειρικού κόσμου. Ένα υποκείμενο που παρήγαγε το έργο τέχνης με έναν τρόπο μυστηριακό.⁷² Αντιθέτως, για τον Αντόρνο, η συνειδητή κατοχή των τεχνικών μεθόδων είναι κάτι δεδομένο.⁷³ Ταυτόχρονα, η προέλευσή τους είναι ιστορικά καθορισμένη.⁷⁴ Οι βασικές προϋποθέσεις του υποκειμένου της καλλιτεχνικής αυτονομίας έχουν ήδη δώσει τη θέση τους σε εκείνες του ιστορικά διαμεσολαβημένου υποκειμένου. Επιπλέον, αφού οι τεχνικές, άρα και οι χρησιμοποιούμενες μορφές, είναι ιστορικά διαμεσολαβημένες, το έργο τέχνης δεν μπορεί να έχει ολοκληρωτικό χαρακτήρα και να χαρακτηρίζεται με τον όρο «υπέροχο», κάτι το οποίο οδηγούσε στην οπτική της Φύσης ως πεδίο επιβολής της Ιδεολογίας. Σε αυτό το μη-τέλειο, μη-ολοκληρωμένο έργο τέχνης οφείλει να υπάρχει το Άλλο του, το μη-καλλιτεχνικό, μη-ολοκληρωτικά μορφοποιημένο που επιβιώνει εντός του έργου και, λόγω του μη-ολοκληρωμένου χαρακτήρα του, παραμένει αναγνωρίσιμο.⁷⁵

Όπως ειπώθηκε παραπάνω, οι μορφές αποτελούν αντικείμενα της ιστορικής διαδικασίας. Τα παραδείγματα που παραθέτει ο Αντόρνο (οι Φούγκες του Μπαχ, ο σειραϊσμός του Σένπεργκ, το θέατρο του Μπέκετ) και η συσχέτισή τους με το κοινωνικοπολιτικό τους περιβάλλον δεν είναι μια ένδειξη αλλά μια απόδειξη για αυτό. Η διαλεκτική τους, όμως, γίνεται υπαρκτή μέσα από το υποκείμενο που την παράγει κάθε

⁷² Καντ, *ΚΚΔ*, παρ. 46.

⁷³ Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, 69.

⁷⁴ Στο ίδιο, 67.

⁷⁵ Στο ίδιο, 16.

φορά, ενώ και το ίδιο αποτελεί αντικείμενο της ιστορικής διαδικασίας.⁷⁶ Ορθολογικές και ταυτόχρονα εφήμερες, οι μορφές φαίνεται ότι δεν μπορούν να εκριζωθούν από το παρελθόν τους. Συνεπώς, ο Αντόρνο δεν παίζει ένα παιχνίδι των άκρων (πλήρης διαμόρφωση – ανοιχτή μορφή) αλλά, ταυτόχρονα, δεν αποδέχεται και μια εγγελιανού τύπου σύνθεση των δύο αυτών θέσεων. Αυτό ακριβώς εννοεί όταν λέει ότι “η καθαρή διάζευξη μεταξύ του νομιναλισμού και της πρωτοκαθεδρίας του γενικού δεν ισχύει.”⁷⁷ Για τον Αντόρνο, η πλήρης διαμόρφωση (ή η οπτική του έργου ως κάτι το πλήρως διαμορφωμένο) είναι η “άμεση υποταγή της τέχνης στην εκάστοτε κυρίαρχη πρακτική.”⁷⁸ Έτσι, η κατηγορία ενάντια στο καντιανό έργο τέχνης, που δεν περιλαμβάνει το Άλλο, το μη-ταυτόσημο, στιγματίζει την καθαρότητά του από έννοιες και εμπειρίες ως ιδεολογική. Παρόλα αυτά, δεν αρνείται τη διαμόρφωση και τους μορφολογικούς νόμους των έργων από το μοντέρνο έργο τέχνης. Το έργο τέχνης, ως εκφραστικό φαινόμενο (όχι ως κάτι ολοκληρωτικά διαμορφωμένο), λαμβάνει πνευματικό χαρακτήρα και αυτό το πετυχαίνει μέσω της υπέρβασης του εαυτού του.⁷⁹ Με την αναφορά αυτή, ο Αντόρνο απορρίπτει την έννοια του κλειστού έργου τέχνης. Η υπέρβαση αυτή παράγεται από αυτό που ο Αντόρνο ονομάζει *πλέγμα συναρτήσεων*.⁸⁰ Αυτό το πλέγμα συναρτήσεων είναι όλα τα στοιχεία που με κάποιον τρόπο θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ορθολογικά. Ο Αντόρνο, γνωρίζοντας τον απομαγικοποιημένο χαρακτήρα του κόσμου και έχοντας ήδη αναφερθεί στη συνειδητή κατοχή των μεθόδων, δεν επιχειρεί μία μάταια επιστροφή στο μαγικό, ούτε όμως επιζητεί καταφύγιο σε ένα απόλυτο Πνεύμα ως απόλυτη Αλήθεια. Ο καλλιτέχνης εργάζεται έχοντας επίγνωση των μεθόδων και όχι μυστηριακά

⁷⁶ Στο ίδιο, 342.

⁷⁷ Στο ίδιο.

⁷⁸ Στο ίδιο, 344.

⁷⁹ Στο ίδιο, 141.

⁸⁰ Στο ίδιο, 140.

(όπως ο καντιανός). Συνεπώς, ενώ υπάρχει πλήρης συνείδηση των μεθόδων και των τεχνικών, το όλο πρέπει να υπερβαίνει το ορθολογικά υπολογισμένο προκειμένου να φτάσει στην έκφραση. Αυτό, όπως αναφέρει ο ίδιος, δεν είναι αποτέλεσμα ενός Gestalt χαρακτήρα.⁸¹ Ο Αντόρνο εξερευνά την έννοια του έργου-πυροτεχνήματος (apparition) προκειμένου να απομακρύνει ακόμα περισσότερο το μοντέρνο έργο από το καντιανό παρελθόν του. Όπως αναφέρει, τα έργα τέχνης γίνονται αντιληπτά ως κάτι διαφορετικό του εμπειρικού κόσμου όταν “λαμβάνουν την πραγματική μορφή ενός εκφραστικού φαινομένου. Δεν είναι μόνο το Άλλο του εμπειρικού κόσμου: όλα μέσα τους γίνονται ένα Άλλο.”⁸² Όμως, αυτό αποτελεί μία σκέψη μεταβατικού τύπου που περισσότερο προσεγγίζει το ρομαντικό έργο τέχνης. Ο Αντόρνο δεν στρέφεται ποτέ σε μια τέτοιου τύπου πλήρη ατομοποίηση. Αυτά τα έργα τέχνης είναι απλές εικόνες.⁸³ Στο σημείο αυτό, ο Αντόρνο υποδεικνύει τον αναγκαστικά τυχαίο χαρακτήρα που (υποτίθεται) έχουν τα έργα που χαρακτηρίζονται ως apparitions. Αντίθετα, το μοντέρνο έργο τέχνης από τη μία φτιάχνει εικόνες ενώ από την άλλη τις καταστρέφει.⁸⁴ Στο στοιχείο αυτό φαίνεται ότι ο Αντόρνο δεν καταλήγει στη σύνθεση, όπως ο Χέγκελ στο τριαδικό του σύστημα. Η αυτοκαταστροφή του έργου τέχνης ως τέτοιου, όμως, δεν καταλήγει σε κάποια απελευθέρωση από την ορθολογικότητα. Ο Αντόρνο αναγνωρίζει τόσο τον χαρακτήρα της έκφρασης όσο και τον χαρακτήρα της ορθολογικότητας. Όμως, δεν καταλήγει στη συμφιλίωση των αντιθέτων, τα οποία, μάλιστα, δεν χαρακτηρίζει ως ριζικά διαφοροποιημένα μεταξύ τους. Ο ανολοκλήρωτος χαρακτήρας τους φαίνεται και στον ανολοκλήρωτο χαρακτήρα της αισθητικής του Αντόρνο.

⁸¹ Στο ίδιο, 141.

⁸² Στο ίδιο, 145.

⁸³ Στο ίδιο, 149.

⁸⁴ Στο ίδιο, 150.

Η ατομοποίηση είναι μία τάση της παραγωγής ενός έργου τέχνης. Όσο και αν έστεκε συμβατικά απέναντι στις έννοιες της αντικειμενικότητας, της ετερονομίας και της εξωτερικής σκοπιμότητας, αυτή η αρχή της ατομοποίησης δεν είναι ξένη προς το επέκεινα του ατόμου. Ο Αντόρνο, με τη χρήση των αρχών ατομοποίησης του Σοπενχάουερ, εντείνει τη διαλεκτικότητα του έργου τέχνης αφού, όπως ειπώθηκε, στην τέχνη όλα μετατρέπονται σε κάτι άλλο. Η τέχνη αποτελεί έναν διαμεσολαβητή.⁸⁵ Η σημαντικότητα της μη-ταυτότητας του έργου τέχνης με την πραγματικότητα είναι κρίσιμη στο σημείο αυτό. Η ταυτότητα του έργου με την πραγματικότητα θα ταύτιζε αναπόφευκτα όλες τις μετασχηματισμένες αυτές αρχές με τις πραγματικές. Το παράδειγμα της αντιπαραβολής χρόνου και χρόνου στη μουσική, όπως το θέτει ο Αντόρνο, είναι μία περίπτωση μη-ταύτισης που θα μπορούσε να επεκταθεί σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό. Το αποτέλεσμα μιας τέτοια ταύτισης, κάτι που δεν σημαίνει ότι δεν μπορεί να συμβεί, θα σήμαινε την ταύτιση γενικού και μερικού. Ακριβώς αυτό είναι που συμβαίνει τόσο στην καντιανή όσο και στην εγγελιανή αισθητική. Στο πλαίσιο του κλασικού ορθολογισμού, λόγω της τελεολογίας που τον διέπει, η τέχνη αποτελεί ένα πεδίο εφαρμοσμένης φιλοσοφίας. Δεν μπορεί να ξεφύγει από την αναγκαιότητα της ιδιοφυΐας ως του σημείου που δικαιολογεί τον καθολικά δεσμευτικό χαρακτήρα της καλαισθητικής κρίσης, όπως δεν μπορεί να ξεφύγει και από την αναγκαιότητα ύπαρξης του εξωφυσικού δημιουργού για τη δεσμευτικότητα της ηθικής και των επιμέρους θέσεών της. Το παραπάνω παράδειγμα τοποθετεί κάτω από την ίδια στέγη τόσο το στοιχείο του γενικού (ορθολογικότητα, εφαρμοστική φιλοσοφία στην τέχνη) όσο και το ειδικό (ιδιοφυΐα). Όμως, για τον Αντόρνο, μια τέτοια ριζική διάζευξη είναι άστοχη. Αναφερόμενος στο ειδικό και στο γενικό, λέει ότι “Η ιδιαιτερότητα διαμεσολαβείται από τη γενικότητα και μέσα στον αστερισμό της γενικότητας.”⁸⁶ Η αναγκαιότητα για καθολική δεσμευτικότητα της καντιανής

⁸⁵ Στο ίδιο, 237.

⁸⁶ Στο ίδιο, 347.

καλαισθητικής κρίσης οδηγεί τον Αντόρνο στην κριτική των χρησιμοποιούμενων κανόνων. Η κριτική των κανόνων αυτών οδηγεί, με τη σειρά της, στην κατάδειξη του δυναμικού χαρακτήρα του έργου τόσο μέσω της διαφορετικής και εφήμερης φύσης αυτών όσο και στην αναγκαιότητά τους για την ίδια την ύπαρξη του έργου. Όπως αναφέρεται, “αν το ατομοποιημένο δεν περάσει αφ’ εαυτού, χωρίς έναν από μηχανής θεό στο γενικό, τότε είναι χαμένη (η τέχνη).”⁸⁷ Τόσο η ιδιοφυΐα όσο και η a priori σχηματοποίηση αποτελούσαν σταθερούς και αμετάβλητους κανόνες για το πέρασμα στο γενικό, με τρόπο, μάλιστα, που τόνιζε τη ριζική διαφοροποίηση του ειδικού από το γενικό. Η αναγκαιότητα καθολικής δεσμευτικότητας, που ήθελε ο Καντ να προσδώσει στην καλαισθητική κρίση, προϋποθέτει γενικούς και αμετάβλητους κανόνες. Σε διαφορετική περίπτωση, το έργο θα αυτοπεριοριζόταν στην τυχαιότητα, κάτι που δεν συμβάδιζε με την καντιανή τελεολογία. Ο Αντόρνο δεν αρνείται μόνο τον πάγιο χαρακτήρα των κανόνων αλλά και τον καντιανό χαρακτήρα του υποκειμένου. Το υποκείμενο δεν χειρίζεται μορφές που το ίδιο παράγει ούτε τις αντιγράφει ως έχουν από την εμπειρική πραγματικότητα. Ο Αντόρνο, βασιζόμενος στην εγγελιανή αισθητική της μετουσίωσης, αναφέρεται στο χάσιμο της αυτόνομης υποκειμενικότητας μέσα στο έργο και στη μορφή.⁸⁸ Άλλωστε, η μορφή και το έργο μπορούν να παράγονται από το υποκείμενο αλλά δεν παύουν να είναι προϊόντα της ιστορικής διαδικασίας και άρα να έχουν εφήμερο χαρακτήρα.⁸⁹ Επιπλέον, όπως ειπώθηκε παραπάνω, η μορφή, που θεωρείται κάτι το αντικειμενικό, βρίσκεται σε μια σχέση με το υποκείμενο που δεν απορρίπτει τον ορθολογικό της χαρακτήρα και, ταυτόχρονα, δίνει σάρκα και οστά στο έργο τέχνης ως τέτοιο. Η τάση της ατομοποίησης βρίσκει μπροστά της το αντικειμενικό στοιχείο της μορφής, κάτι το οποίο οδήγησε στο σπάσιμο της συνοχής αυτής μέσω της

⁸⁷ Στο ίδιο, 343.

⁸⁸ Στο ίδιο, 342.

⁸⁹ Στο ίδιο.

μέθεξης του υποκειμένου σε αυτή.⁹⁰ Έτσι, η τάση της ατομοποίησης, που ωθεί μακριά από το γενικό, δεν στέκει ως κάτι ριζικά ξεχωριστό από αυτό. Αυτό το γεγονός είναι εκείνο που της δίνει τη δυνατότητα κριτικής του εξωτερικού κόσμου μέσω της μέθεξης των περιορισμών της εμπειρικής πραγματικότητας.⁹¹ Για τον Αντόρνο, το Εγώ του δημιουργού μετουσιώνεται και χάνεται μέσα στο έργο και στη δική του λογικότητα. Με τον τρόπο αυτόν, δεν επικοινωνεί απλά με το γενικό αλλά μετατρέπεται σε κάτι άλλο, παρότι στοιχεία του αρχικού ξεφεύγουν από τη μορφοποιητική αρχή και διατηρούν έναν αναγνωρίσιμο χαρακτήρα. Αντίθετα, η απόλυτη ή πλήρης ατομοποίηση, για τον Αντόρνο, οδηγεί στην τυχαιότητα.⁹² Ένα υποτιθέμενο έργο τέχνης που βασίζεται, με κάποιον τρόπο, στην πλήρη ατομοποίηση και, ως αποτέλεσμα, είναι ανεξάρτητο από την εμπειρία, είναι, ταυτόχρονα, αδύνατο να διακριθεί από τον εμπειρικό αυτόν κόσμο.⁹³ Η απόρριψη μιας τέτοιας δυνατότητας απορρέει από το ότι η μορφή, που προσδίδει αντικειμενικότητα στο έργο, δεν μπορεί να αποτελέσει κάτι αυτό-οργανωμένο.⁹⁴ Μία ριζική απελευθέρωση από την τεχνική και την τεχνοτροπία, αν ποτέ μπορούσε να πραγματοποιηθεί, θα προϋπέθετε τη διάρρηξη της μορφής, η οποία έτσι κι αλλιώς προέρχεται από τον εμπειρικό κόσμο, κάτι που θα καθιστούσε αδύνατη την οργάνωση του έργου ως τέτοιο.⁹⁵ Κάτι τέτοιο φαίνεται ως ομαλό αποτέλεσμα της προσέγγισης του Αντόρνο, αφού χωρίς τον αντικειμενικό χαρακτήρα της μορφής, η τέχνη δεν θα μπορούσε να γίνει γλώσσα.

⁹⁰ Στο ίδιο, 343.

⁹¹ James Martin Harding, "Integrating Atomization: Adorno Reading Berg Reading Büchner," *Theatre Journal* 44, τχ. 1 (1992): 4, <https://doi.org/10.2307/3208512>.

⁹² Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, 343.

⁹³ Στο ίδιο, 369.

⁹⁴ Στο ίδιο, 374.

⁹⁵ Στο ίδιο.

Αφού η ατομοποίηση εκφράζει καλύτερα την τάση του έργου τέχνης να πραγματωθεί ως τέτοιο, οποιαδήποτε τάση προς το γενικό αναμένεται να καταδεικνύει την αναγκαιότητα (ή την υπαναχώρηση) για ενός είδους αντικειμενικότητα στο έργο προκειμένου αυτό να αρθρωθεί ως κάτι το διακριτό. Μία βασική θέση του Αντόρνο είναι ότι τα έργα τέχνης είναι λογικά αλλά μη-εμνοιολογικά.⁹⁶ Στην ουσία, τοποθετεί την έννοια της λογικότητας στο σχήμα που μετατρέπει το οτιδήποτε εντός του έργου σε Άλλο. Με τον τρόπο αυτόν, η τέχνη απομακρύνεται από το εγγεγραμμένο της καθήκον να εκφράσει με αισθητικό τρόπο τη μεταφυσική γνώση (το πνευματικό και αφηρημένο), κάτι που την απομακρύνει και από τη θρησκεία και τη φιλοσοφία, δηλαδή το σχήμα που είχε τη δυνατότητα να εκφράσει το πνευματικό. Η τέχνη εξακολουθεί να έχει διαμεσολαβητικό χαρακτήρα ακόμα και για τη λογικότητα. Η αδυναμία της πλήρους ατομοποίησης συνδέεται ομαλά με αυτή την παραδοχή, ενώ η τάση για ατομοποίηση αναγκάζεται να καταφύγει στη λογικότητα. Διαφορετικά, η θέση του Αντόρνο για συνειδητή κατοχή των τεχνικών θα ήταν ασυνεπής, αφού η πλήρης ατομοποίηση θα επισφράγιζε την αυτονομία του έργου τέχνης, το οποίο θα ταύτιζε με το αυτόνομο δημιουργικό υποκείμενό του. Αυτό που ο Καντ αναγνώριζε ως το στοιχείο της προσηρτημένης ομορφιάς, δηλαδή τους κανόνες, είναι το κυρίως στοιχείο του γενικού, η αναγκαιότητα για το οποίο κάνει το ειδικό υποκείμενο να στραφεί σε αυτό. Όμως, στην περίπτωση του Αντόρνο, αυτό που πρέπει να τονισθεί είναι αφενός ο ιστορικά διαμεσολαβημένος χαρακτήρας των κανόνων και αφετέρου ο μετασχηματισμός της λογικότητας εντός του έργου. Όμως, η παρουσία κανόνων της προσηρτημένης ομορφιάς δεν μπορεί να αποτελεί μόνο προϊόν αναγκαιότητας αλλά και μέσο επιβολής του εμπειρικού κόσμου. Μόνο με τον τρόπο αυτόν αυτό που ο Αντόρνο αποκαλεί *τεχνοτροπία* είναι σε τουλάχιστον μία ασταθή ισορροπία με το υποκείμενο. Στην ουσία, αναγνωρίζονται ως ένας

⁹⁶ Στο ίδιο, 235.

αναγκαίος αυτοπεριορισμός προκειμένου το έργο να γίνει γλώσσα. Στην περίπτωση του Καντ, οι κανόνες, ως έννοιες προερχόμενες από τον εξωτερικό κόσμο, κουβαλούσαν τον χαρακτήρα του πρακτικού, του μη-καθαρού. Αυτός ήταν και ο λόγος που η καθαρή ομορφιά προκρινόταν της προσηρτημένης. Για τον Αντόρνο, όμως, το υποκείμενο αποκτά συναίσθηση των ορίων του μόνο μέσω των συμβάσεων.⁹⁷ Το καντιανό υποκείμενο, λόγω της ριζικής (και ανεξήγητης) απομάκρυνσής του από τον εμπειρικό κόσμο, τους κανόνες που εκείνο χρησιμοποιεί τους “υποβιβάζει σε απλά οργανωτικά μέτρα.”⁹⁸ Ο Αντόρνο αποφεύγει να σχηματίσει μια ισότητα ανάμεσα στους κανόνες ως επιβεβλημένα οργανωτικά μέτρα και ως μορφολογικές αρχές των έργων. Το ιδιαίτερο σημείο της θέσης αυτής είναι ότι η χρήση των κανόνων ως απλά οργανωτικά μέτρα περισσότερο χρεώνεται στη θέση περί απόλυτης αυτονομίας της τέχνης, η οποία συνυπάρχει με τον μη-διαμεσολαβημένο χαρακτήρα των κανόνων, με στόχο την καθολικευσιμότητα της καλαισθητικής κρίσης. Όπως αναφέρει ο Αντόρνο, “Ο αχαλίνωτος αισθητικός νομιναλισμός διαλύει κάθε μορφή [...] Καταλήγει στην κυριολεκτική πραγματικότητα των δεδομένων και είναι ασυμβίβαστη με την τέχνη.”⁹⁹ Δεν είναι, συνεπώς, μόνο ότι η καλαισθητική κρίση (τέχνη) είναι η πραγματικότητα την οποία ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται ως κάτι καθαρό μέσω του *a priori* χαρακτήρα της σχηματοποίησης του νου, αλλά επιπλέον ότι απόλυτη αυτονομία και ετερονομία ταυτίζονται. Πλέον, δεν έχει νόημα ο διαμεσολαβητικός χαρακτήρας της τέχνης, που μετατρέπει τα πάντα σε Άλλο, αφού ταυτίζεται με την πραγματικότητα ενώ, ταυτόχρονα, δεν νοείται κάποιου τύπου υπέρβαση του έργου τέχνης. Όμως, το πέρασμα από αυτή την αντικειμενικότητα στη θεμελίωση του έργου τέχνης προς την ιδιοφυΐα τείνει το χέρι στην τελεολογία και στη θεολογία. Το ανεξήγητο άλμα από την εμπειρία στην ιδιοφυΐα οδηγεί το έργο τέχνης προς τη Φύση και

⁹⁷ Στο ίδιο, 346.

⁹⁸ Στο ίδιο, 347.

⁹⁹ Στο ίδιο, 374.

προς αυτό που ονομάστηκε από τον Καντ *υπέροχο* και τις προϋποθέσεις του. Η επίτευξη του έργου τέχνης μέσω του μηχανισμού της ιδιοφυΐας δίνει στο έργο αυτό όλη την απόσταση που χρειάζεται να έχει από τις έννοιες ώστε να χαρακτηριστεί *υπέροχο* ως Φύση, κάτι το οποίο ταιριάζει και με την τελεολογία του Καντ και την αναγκαία ύπαρξη του εξωφυσικού δημιουργού της Φύσης. Στο σχήμα αυτό, ο Αντόρνο αναγνωρίζει την αντιπαράθεση “δύναμης – αδυναμίας.”¹⁰⁰ Η τάση επιβολής του υποκειμένου στη Φύση και η τάση επικυριαρχίας γενικότερα μέσω του παραπάνω σχήματος καθιστά την τέχνη, ως απόρροια της πραγματικότητας, την απόδειξη της μεγαλοπρέπειας του κοινωνικά ισχυρού. Μέσω αυτού του συμπεράσματος, ο *a priori* χαρακτήρας της σχηματοποίησης του νου στιγματίζεται ως *a posteriori* και ως Ιδεολογία. Συνεπώς, το υποκείμενο ειδικό ως ξεχωριστό από την τεχνοτροπία και ελεύθερο από συμβάσεις και χρήση των κανόνων ως απλά οργανωτικά μέτρα καταργεί τη διαφορά τέχνης και πραγματικότητας, καταργώντας το ίδιο το έργο τέχνης ως τέτοιο (δηλαδή, ως κάτι το φαινομενικό), και οδηγείται στην αυταρχικότητα μέσω του ιδεολογικού σχήματος που αρνείται τον *a posteriori* χαρακτήρα της σχηματοποίησης του νου.

Το ολοκληρωμένο έργο τέχνης του παρελθόντος, της απόλυτης αυτονομίας, της συμφιλίωσης και της κατάφασης, και η χειραφέτησή του από τα δεσμά της αυτονομίας φαίνεται ότι όχι μόνο δεν συνέβη ποτέ αλλά και ότι ποτέ δεν προορίζεται να πραγματοποιηθεί. Ο Αντόρνο δεν προωθεί μια ριζικά αντί-καντιανή τέχνη, δεν μηδενίζει το υποκείμενο προκειμένου να φτάσει σε μία αντικειμενική γενική θεωρία ενώ, ταυτόχρονα, δεν καταφεύγει στο υποκείμενο ως καταφύγιο από τη σκληρότητα (ή την ετερονομία) της τεχνικής. Αυτό ακριβώς εννοεί όταν αναφέρει ότι “η κατασκευή ενυπάρχει ταυτολογικά στην έκφραση.”¹⁰¹ Βάση αυτού, μπορεί να γίνει ευκολότερα κατανοητή η θέση του Αντόρνο ότι το μοντέρνο έργο τέχνης προσπαθεί (μάταια) να αποβάλει από επάνω του την αισθητική

¹⁰⁰ Στο ίδιο, 338.

¹⁰¹ Στο ίδιο, 176.

φαινομενικότητα.¹⁰² Η πρόκριση του υποκειμενικού στοιχείου από τους δύο προηγούμενους μεγάλους Γερμανούς φιλοσόφους (τον Καντ και τον Χέγκελ) σε σχέση με τα αντικειμενικά δομικά στοιχεία των έργων τέχνης συνδέει ξεκάθαρα αυτό που ονομάζεται φαινομενικότητα με το στοιχείο της ιδιοφυΐας ή τουλάχιστον ένα βασικό στοιχείο έμπνευσης. Από την πλευρά του Καντ, η ιδιοφυΐα λειτουργεί εντελώς κατακλυστικά, ενώ ο Χέγκελ, στο μουσικό έργο τέχνης, προκρίνει το βασικό στοιχείο του *θέματος* από τις δομές ανάπτυξής του, στοιχείο που υποδηλώνει κάτι που γεννιέται από το υποκείμενο ως κεντρική θέση του καλλιτεχνήματος.¹⁰³ Η συγκεκριμένη θέση συσχετίζεται με τον σκοπό του εγγεγραμμένου έργου, ο οποίος είναι η αισθητοποίηση του πνευματικού, η οποία, στη μουσική πραγματοποιείται μέσω του βασικότερου και διατηρούμενου υλικού μέσου (material medium), του θέματος. Ο αισθητικός αυτός σχετικισμός, ακριβώς όπως φανερώνεται στα παραπάνω παραδείγματα (ριζικά αποκομμένος χαρακτήρας της ιδιοφυΐας και η αντίστοιχα λανθάνουσα υποκειμενικότητα πίσω από την τεχνική), είναι η φαινομενικότητα όπως την περιγράφει ο Αντόρνο, ο οποίος αναγνωρίζει τα δύο αυτά σημεία ως τους δύο πόλους της (φαντασμαγορική ψευδαίσθηση και αύρα).¹⁰⁴ Το στοιχείο που ιστορικά φαίνεται να κίνησε την τέχνη ως προς τον φαινομενικό της χαρακτήρα είναι η ίδια η ενσυνείδητη χρήση και κατοχή των τεχνικών. Με λίγα λόγια, η ίδια η τάση ορθολογισμού του έργου τέχνης. Η πορεία αυτή (από τη φαντασμαγορική ψευδαίσθηση στην αύρα) αποτέλεσε ιστορικό γεγονός, κάτι που ο Αντόρνο εντοπίζει στον φαντασμαγορικό χαρακτήρα που οι καντιανή αισθητική προσδίδει στα έργα μέσω της διάλυσης της αντικειμενοποίησης στην ιδιοφυΐα. Η εξέλιξη προς την εναπομένουσα αύρα του έργου, χαρακτηρίζεται από τον Μπένγιαμιν ως εκείνο το

¹⁰² Στο ίδιο, 180.

¹⁰³ Έγγελος, *Αισθητική της Μουσικής*, 29.

¹⁰⁴ Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, 179-80.

λανθάνον στοιχείο υποκειμενικότητας που εμμένει στην αντικειμενοποιημένη τέχνη.¹⁰⁵ Βάσει του παραπάνω, ο Αντόρνο διαβλέπει το στοιχείο της ψευδαίσθησης ως κάτι το αναγκαίο για την ύπαρξη του έργου τέχνης ως τέτοιου.¹⁰⁶ Το πιο σημαντικό, όμως, είναι ότι το στοιχείο αυτό βασίζεται στην τάση αντικειμενοποίησης του έργου τέχνης.¹⁰⁷ Στο σημείο αυτό, φαίνεται η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο ειδικό και στο γενικό. Η δύναμη της φαινομενικότητας εντός του έργου δεν αντιστέκεται μόνο στην τάση αντικειμενοποίησης αλλά και στον ίδιο τον ψευδή χαρακτήρα της απόλυτης ατομοποίησης. Όπως αναφέρει ο Αντόρνο, “το έργο τέχνης δεν είναι φαινομενικότητα μόνο ως αντίθεση προς την ύπαρξη, αλλά και απέναντι σε αυτό που θέλει από τον εαυτό του. Φέρει τη σφραγίδα της εσωτερικής ασυμφωνίας.”¹⁰⁸ Από τη θέση αυτή, ως συμπέρασμα, επιβεβαιώνεται ότι η αισθητική του Αντόρνο δεν περιλαμβάνει το στοιχείο της συμφωνίας και της τελεολογίας της ολοκληρωμένης συστηματικότητας, όπως η καντιανή και η εγελιανή φιλοσοφία. Το έργο φαίνεται περισσότερο σαν να προσπαθεί μάταια να εκπληρώσει την ολοκλήρωσή του ως τέτοια. Αυτό οδηγεί στο παράδοξο του νοήματος του έργου, το οποίο το έργο, λόγω της φαινομενικότητάς του, κανονικά δεν μπορεί να έχει, αλλά και λόγω της αντικειμενοποιητικής του τάσης θα έπρεπε να θέλει να έχει. Όταν ο Αντόρνο αναφέρει ότι η αυστηρή τέχνη είναι μη-ενοσιολογική δεν εκμηδενίζει το νόημα, αφού αυτό θα συνιστούσε έναν ριζικό νομιναλισμό.¹⁰⁹ Αυτό, άλλωστε, θα ωθούσε στην κατάργηση της διαφοράς με τον εμπειρικό κόσμο και στην εμπορευματοποίηση του έργου τέχνης (αν θα ήταν δυνατό να εκληφθεί ως

¹⁰⁵ Walter Benjamin, ‘Το έργο τέχνης την εποχή της τεχνικής αναπαραγωγής του’, στο *Για το έργο τέχνης: Τρία δοκίμια*, μετάφρ. και επιμέλ. Λευτέρης Οικονόμου (Αθήνα: Πλέθρον, 2013), 26.

¹⁰⁶ Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, 177.

¹⁰⁷ Στο ίδιο.

¹⁰⁸ Στο ίδιο, 184.

¹⁰⁹ Στο ίδιο, 213.

τέτοιο). Επιπλέον, το έργο τέχνης, ως διαμεσολαβητής που μετατρέπει τα πάντα σε άλλο, δεν θα μπορούσε να διατηρήσει τις έννοιες του εμπειρικού κόσμου ως κάτι, έστω και μερικώς, αναλλοίωτο. Οι προερχόμενες από τον εμπειρικό κόσμο έννοιες, άλλωστε, είναι εκείνες που, μέσω της μέθεξης τους στο έργο τέχνης, μεταβιβάζουν την ορθολογικότητα στο έργο αυτό.¹¹⁰ Εκείνο που, όμως, κάνει την ορθολογικότητα αυτή να μην είναι απλά μία εξωτερικώς επιβεβλημένη οργανωτική αρχή είναι η εκπνευμάτιση. Πιο συγκεκριμένα, το έργο μέσω μόνο της εκπνευμάτισης μπορεί να είναι κάτι περισσότερο από αυτό που είναι.¹¹¹ Μέσω της εκπνευμάτισης, ο Αντόρνο, στην ουσία, αποδέχεται τη θέση ότι το έργο τέχνης επιδιώκει την τοποθέτησή του εντός ενός ευρύτερου προτύπου (διεργασίας). Ενώ, όμως, το πνεύμα μετατρέπεται σε ύλη κατά τον Χέγκελ, το εκπνευματισμένο έργο τέχνης δεν φτάνει στην απόλυτη εκπνευμάτιση, κάτι που γίνεται φανερό από τη θέση του Αντόρνο για την ατομοποίηση, όπως περιεγράφηκε προηγουμένως. Αυτός είναι και ο λόγος βάσει του οποίου το έργο τέχνης στρέφεται, πλέον, ενάντια στον εαυτό του. Το αναμενόμενο είναι με κάποιον τρόπο, μέσω του μορφολογικού του νόμου και όχι με επιβολή εξωτερικών αρχών οργανωτικού τύπου, να φτάσει στον αυτοπεριορισμό αυτής της διεργασίας, δηλαδή σε ενός τύπου ματαίωση. Αυτό ακριβώς συμβαίνει στο ίδιο το πνεύμα του έργου τέχνης. Η διαδικασία της εκπνευμάτισης αυτής δεν πραγματοποιείται μόνη της αλλά εκκινεί με βάση τις διάφορες μιμητικές παρορμήσεις.¹¹² Από μία τέτοια βασική παραδοχή φαίνεται ακόμα εντονότερα η απομάκρυνση από τον καντιανό διαχωρισμό της προσηρτημένης από την καθαρή ομορφιά, καθώς και από την προϋπόθεση της ιδιοφυΐας. Όπως αναφέρει ο Αντόρνο για τις μιμητικές παρορμήσεις, “το αντικείμενο της κατασκευής προσκολλάται σε αυτές

¹¹⁰ Στο ίδιο, 206.

¹¹¹ Στο ίδιο, 154.

¹¹² Στο ίδιο, 206.

τρυφερά και δεν επιζητεί να τους επιβληθεί κυριαρχικά.”¹¹³ Το πνεύμα του έργου τέχνης λογίζεται ως το στοιχείο εκείνο που οδηγεί τη δύναμη του έργου να μορφοποιεί αλλά ενεργοποιείται μόνο μέσω των μιμητικών παρορμήσεων. Αυτή η τελευταία εξάρτηση σπάει κατηγορηματικά τη σύνδεση ανάμεσα στο έργο τέχνης και στην καντιανή τελεολογία. Όχι μόνο το έργο παύει να ταυτίζεται με τον δημιουργό του, αλλά η καθαρότητα της σχηματοποίησης του νου παραχωρεί τη θέση της στον νου εντός του έργου τέχνης, ο οποίος “εξαφανίζεται μέσα στο διαμετρικά αντίθετο.”¹¹⁴ Η μετάφραση αυτής της διαφοροποίησης της ορθολογικότητας από την ορθολογικότητα εντός του έργου τέχνης πραγματοποιείται μέσω των στοιχείων που φαίνονται παράταιρα από την εξωτερική ορθολογικότητα. Ο Αντόρνο ονομάζει αυτό το στοιχείο *βλακώδες*.¹¹⁵ Το στοιχείο αυτό δεν είναι κάτι επιτηδευμένα παιδαριώδες αλλά πηγάζει μέσα από έργα που μπορούν να χαρακτηριστούν ως αυστηρά, ως έργα που δεν υποκρίνονται την πλήρη ατομοποίηση ούτε είναι στρατευμένα και *ρεαλιστικά*. Συγκεκριμένα, το στοιχείο αυτό υπάρχει στη διαφοροποίηση ενός αυστηρά δομημένου και λογικού έργου από την εξωτερική ορθολογικότητα.¹¹⁶ Χωρίς την παραδοχή του διαμεσολαβητικού χαρακτήρα του έργου τέχνης και την μετατροπή των πάντων σε Άλλο, αυτή η διαφοροποίηση δεν θα ήταν επιτεύξιμη (κάτι που ισχύει για τον Χέγκελ, για τον οποίο η οργανική ενότητα αποτελούσε μία από τις προϋποθέσεις του έργου τέχνης). Αυτή η διαφοροποίηση από την εμπειρική πραγματικότητα είναι που μεταβάλλει το έως τον εικοστό αιώνα ολοκληρωμένο νόημα ενός έργου σε κάτι λογικά αρθρωμένο (μέσω της αντικειμενοποίησης) αλλά αποσπασματικό. Ο Αντόρνο το ονομάζει *αινιγματικό χαρακτήρα*

¹¹³ Στο ίδιο.

¹¹⁴ Στο ίδιο.

¹¹⁵ Στο ίδιο.

¹¹⁶ Στο ίδιο.

και το αναγνωρίζει σε έργα τα οποία δεν αποκαλύπτουν όλες τις πτυχές τους.¹¹⁷ Τα έργα αυτά, σύμφωνα με όσα έχουν ειπωθεί έως τώρα, δεν θα μπορούσαν να είναι ολοκληρωμένα καλλιτεχνήματα, πλήρως αντικειμενοποιημένα. Η συγκεκριμένη επισήμανση γίνεται επειδή η τεχνικές καθαυτές, οι οποίες αποτελούν αντικείμενο ενσυνείδητης κατοχής από το υποκείμενο, δεν έχουν απωλέσει παντελώς το μυθικό κομμάτι τους.¹¹⁸ Χωρίς να ασκείται η καταπίεση της εξωτερικής ορθολογικότητας, ακόμα και η συνειδητή κατοχή των τεχνικών δεν μπορεί να ωθήσει τα έργα σε έναν ολοκληρωτικά αντικειμενοποιημένο χαρακτήρα. Έτσι, επανέρχεται το βλακώδες στοιχείο, το οποίο για την εξωτερική ορθολογικότητα μοιάζει παράταιρο. Αυτό το έλλειμα ορθολογικότητας εντός του έργου τέχνης, το οποίο όμως είναι κατορθωτό μόνο με την τάση αντικειμενοποίησης του έργου αυτού, προσδίδει στο έργο αυτό που ο Αντόρνο ονομάζει *αινιγματικό χαρακτήρα*.¹¹⁹ Αυτό το στοιχείο συμπληρώνει αυτό που σημειώθηκε παραπάνω, δηλαδή ότι τα έργα τέχνης είναι συλλογιστικά αλλά μη-εννοιολογικά. Η αντικειμενοποιητική δομή των έργων, προκειμένου αυτά να είναι διακριτά ως τέτοια, δεν επιτρέπει στο βλακώδες στοιχείο να παρουσιαστεί ως το σημείο της καθαρής ανθρώπινης παρέμβασης. Είναι το στοιχείο που κάνει την ορθολογικότητα του έργου να διακρίνεται από την εξωτερική ορθολογικότητα, ενώ η άρθρωσή του μόνο εντός της αυστηρής μορφοποιητικής αρχής επιβεβαιώνει την ορθολογικότητα του έργου ως τέτοια. Έτσι, ο Αντόρνο καταλήγει ότι “Σκοπός του έργου τέχνης είναι ο καθορισμένος χαρακτήρας του ακαθόριστου.”¹²⁰

¹¹⁷ Στο ίδιο, 209-11.

¹¹⁸ Τεοντορ Αντόρνο, “Τζαζ, η Αιώνια Μόδα,” στο *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα*, μετάφρ. και επιμέλ. Ζήσης Σαρίκας (Αθήνα: Ύψιλον, 1984), 128.

¹¹⁹ Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, 209.

¹²⁰ Στο ίδιο, 216.

Έπειτα από τα παραπάνω, φαίνεται ότι η διαφοροποιημένη ορθολογικότητα του μοντέρνου έργου τέχνης από τη μία απέχει από την εξωτερική ορθολογικότητα και από την άλλη ότι την έχει ανάγκη. Η προϋπόθεση, όμως, της διάκρισης του έργου ως τέτοιου είναι το στοιχείο της φαινομενικότητας. Η αλήθεια ενός τέτοιου έργου τέχνης δεν υποχωρεί, στο πλαίσιο της αδυναμίας του έργου για απόλυτη αυτονομία και υπαναχώρησής του στην ετερονομία, αλλά αναδεικνύεται μέσω της ορθολογικότητας της μορφής και της ταυτόχρονης υπέρβασης της ίδιας της τέχνης μέσω του μιμητικού στοιχείου. Όπως, όμως, αναφέρει ο Αντόρνο, ο αποσπασματικός χαρακτήρας της τέχνης αυτής φαίνεται από το ότι ποτέ δεν μπορεί να καταδείξει την αλήθεια αυτή.¹²¹ Για τον λόγο αυτόν, άλλωστε, το μοντέρνο έργο τέχνης διαφέρει από το καντιανό και το εγγελιανό μοντέλο. Παύει να είναι ένα αντικείμενο εφαρμοσμένης φιλοσοφίας. Από τα παραπάνω, αρχίζει να διαφαίνεται η διαφοροποίηση ανάμεσα στο νόημα του έργου τέχνης και την ουσία του. Η μη-τάυτιση των δύο αυτών όρων απομακρύνει από τη θεώρηση του μοντέρνου έργου τέχνης μέσω μιας κριτικής σκοπών, χωρίς όμως να επαναστρέφεται στην καντιανή απόλυτη αυτονομία. Η επίτευξη της κατάδειξης ενός αντικειμενικού τελικού νοήματος, το οποίο όμως θα έχει διαμεσολαβηθεί από το υποκείμενο, δεν αποτελεί κάτι το οποίο η φαινομενικότητα του έργου θα επέτρεπε να συμβεί. Από εγγελιανή οπτική, το έργο αδυνατεί να καταδείξει τη σύνθεση αλλά δεν μπορεί να αποσπαστεί από τη συνέργεια των μιμητικών και αντικειμενικών του στοιχείων, αφού έτσι δεν θα μπορούσε να γίνει αντιληπτό ως έργο. Η ουσία, συνεπώς, του έργου αποδίδεται από τον Αντόρνο στη μορφή, την οποία χαρακτηρίζει ως δύναμη *ουσιώδη*.¹²² Η μορφή, όπως ειπώθηκε και παραπάνω, προέρχεται από τον ιστορικό κόσμο, δηλαδή έχει άμεση σχέση με κοινωνικούς και διάφορους εξωκαλλιτεχνικούς παράγοντες. Ο Αντόρνο, όμως, αρνείται την καθιερωμένη έως τότε αισθητική, η οποία θεωρεί τη μορφή ως ένα εξωτερικά επιβεβλημένο

¹²¹ Στο ίδιο, 229.

¹²² Στο ίδιο, 244-45.

περιοριστικό μέτρο του υλικού (ύλης).¹²³ Παρόλα αυτά, η διαλεκτική σχέση έκφρασης και κατασκευής δηλώνει ότι η μορφή μπορεί να είναι όλα τα παραπάνω, δηλαδή αυτό που ονομαζόταν *φορμαλισμός*. Όμως, το μοντέρνο έργο τέχνης δεν στήνεται επάνω σε αυτήν τη φαινομενικά ριζική διάζευξη. Αντίθετα, αυτό που ο Αντόρνο εννοεί ως *ουσιώδη μορφή* είναι η μορφοποιητική αρχή που δεν ασκεί βία στις “μιμητικές παρορμήσεις που προσελκύνονται από τον κόσμο των εικόνων, ο οποίος είναι η μορφή.”¹²⁴ Μέσω της θέσης αυτής, φαίνεται ότι ο ολοκληρωτικός τύπος της μορφής, προκειμένου να υπάρξει ένα συμφιλιωτικό νόημα ως αποτέλεσμα της συσχέτισης θέσης και αντί-θέσης εντός του έργου, μπορεί να είναι μόνο αντικείμενο επιβολής εξωκαλλιτεχνικών θέσεων με σκοπό (ή, τουλάχιστον, με βέβαιο αποτέλεσμα) την ταύτιση του έργου με την εξωτερική αντικειμενικότητα (ανορθολογική ορθολογικότητα και τελεολογία). Μάλιστα, για αυτό ακριβώς μπορεί να κατηγορηθεί το καντιανό έργο τέχνης, το οποίο θυσίασε τον εαυτό του προς όφελος της αντικειμενικής καθολικευσιμότητάς του, καταλήγοντας να τον μετατρέψει σε Ιδεολογία. Το νόημα, συνεπώς, του μοντέρνου έργου τέχνης διαφέρει από αυτό που μπορεί να ονομαστεί ουσία του, δηλαδή είναι αυτό που δηλώνει τον συλλογιστικό αλλά ταυτόχρονα μη-εννοιολογικό χαρακτήρα του. Έτσι καθιερώνεται και ο μη-συμφιλιωτικός χαρακτήρας του μοντέρνου έργου τέχνης, σε αντίθεση με εκείνον του ορθολογικού.

Η ιδέα του νοήματος ενός έργου πριν τον εικοστό αιώνα σχετιζόταν με το πρόσωπο του δημιουργού. Συγκεκριμένα, ήταν η απόρροια του περιεχομένου το οποίο το ελεύθερο καντιανό υποκείμενο έθετε εντός του πλαισίου του έργου τέχνης. Μάλιστα, με τον τρόπο αυτόν το περιεχόμενο διαχωριζόταν από τη μορφή, η οποία γινόταν αντιληπτή περισσότερο ως μια εξωτερική οργανωτική αρχή, δηλαδή ως ένα ουδέτερο πλαίσιο συνεκτικότητας του χρησιμοποιούμενου υλικού. Αυτό είναι και το μέσο βάσει του οποίου επιχειρήθηκε η

¹²³ Στο ίδιο.

¹²⁴ Στο ίδιο.

αξιολογική κατάταξη των ειδών των τεχνών από τους Καντ και Χέγκελ. Ο επιβεβλημένος ολοκληρωμένος χαρακτήρας τους οδηγούσε τα ίδια στην ταύτιση του νοήματός τους με το στοιχείο της ολοκλήρωσης αυτής. Αυτός ήταν, μάλιστα, ο στόχος της παραδοσιακής αρμονίας, να ενώσει την ύλη μέσω της μορφής σε ένα συνεκτικό κλειστό όλον. Η διαφοροποίηση μορφής και ύλης φαίνεται στην προτεραιότητα που δίνεται στην αρμονία από τους Καντ και Χέγκελ. Ο Αντόρνο αναγνωρίζει το στοιχείο αυτό ως κάτι το χαρακτηριστικό της ορθολογικής αισθητικής, ως κάτι που μεταφέρει στο έργο την επιβολή της Ιδεολογίας.¹²⁵ Ο ίδιος απορρίπτει αυτή την αναγκαιότητα, αναγνωρίζοντας ότι πίσω από την κλειστότητα του έργου είναι μία “a priori τάξη πραγμάτων που θα το υποδέχεται.”¹²⁶ Λαμβάνοντας, όμως, υπόψη την κριτική του Αντόρνο προς την πλήρως ατομοποιημένη τέχνη (αν μπορεί να υπάρξει κάτι τέτοιο), κάτι που φαίνεται και στην έντονη κριτική που ασκεί στον εξπρεσιονισμό, ο ίδιος δεν κινείται αντιδραστικά προς την τάση εξερεύνησης νοήματος μέσω του καταφατικού χαρακτήρα μίας φетиχοποιημένης τεχνικής. Άλλωστε, το αυθεντικό έργο τέχνης μετατρέπει τα πάντα σε Άλλο μέσω της ατομοποίησης, κάτι που όμως εκφράζεται με τρόπο αντικειμενικό. Ένα ριζικά εξπρεσιονιστικό έργο, που υποτίθεται ότι δημιουργείται με τρόπο αυτόματο, πριν προλάβουν οι μορφές (που έχουν αντικειμενικό χαρακτήρα) να δράσουν περιορίζοντάς το, κινδυνεύει να στραφεί στην τυχειότητα.¹²⁷ Ο αντίποδας αυτής της περίπτωσης είναι η κριτική που μπορεί να γίνει στην τζαζ μουσική. Όπως ειπώθηκε παραπάνω, η τέχνη, προκειμένου να αποκτήσει γλωσσοειδή χαρακτήρα, δεν μπορεί να απορρίψει τις εμπειρικές έννοιες εμμένοντας στο ότι μπορεί να επιτευχθεί η καντιανή καθαρή ομορφιά ή η απελευθέρωση από τον καταπιεστικό χαρακτήρα της κοινωνίας. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίον ο Αντόρνο δεν εναντιώνεται στην έννοια της *τεχνοτροπίας*

¹²⁵ Στο ίδιο, 270.

¹²⁶ Στο ίδιο, 271.

¹²⁷ Στο ίδιο, 309.

καθαυτή.¹²⁸ Ο ίδιος αποκαλεί τεχνοτροπία τις “συμβάσεις που βρίσκονται σε μία έστω ασταθή ισορροπία με το υποκείμενο.”¹²⁹ Έτσι, η έννοια αυτή απομακρύνεται έστω και λίγο από τις εξωτερικά επιβεβλημένες οργανωτικές αρχές. Παρόλα αυτά, η αστάθεια της τεχνοτροπίας μπορεί να μετατραπεί εκ νέου σε ένα γενικευμένο ύφος το οποίο θα ομοιάζει με την εμπειρική πραγματικότητα. Ακριβώς αυτό εντοπίζει στην τζαζ μέσω της κριτικής του για τη χρήση της συγκοπής και του συγκοπτόμενου ρυθμού.¹³⁰ Η τεχνική της συγκοπής (τονισμός του αδύναμου χρόνου του μουσικού μέτρου) μετασχηματίζεται σε γενικευμένα επιβεβλημένα οργανωτική αρχή. Στην ουσία, μια τεχνοτροπία η οποία αποτελεί μέρος της τονικής αρμονίας και αποτελεί ένα σημείο αναφοράς της αρμονίας αυτής, το οποίο εκδηλώθηκε τόσο στην κλασική όσο και στη ρομαντική μουσική, παύει να σχετίζεται με την εσωτερική σκοπιμότητα της μορφοποιημένης αρχής, απορρίπτοντας και τη δυνατότητα, η οποία εμφανίζεται στο στοιχείο του οποίου η μιμητική παρόρμηση εξακολουθεί να επιβιώνει, να συνηγορήσει ώστε να διατηρηθεί η ανοιχτότητα της μορφής και η αδυναμία του έργου να «κλείσει» τελειωτικά προκειμένου να μην έρθει σε κατάφαση με τον εξωτερικά επιβαλλόμενο ανορθολογισμό. Αντίθετα, καταλήγει στην κλειστότητα και στην κατάφαση και στη θέση ότι τα πράγματα είναι όπως οφείλουν να είναι. Αυτό που περιγράφει ο Αντόρνο, χωρίς να το ονομάζει έτσι, μελετώντας την τζαζ μουσική, είναι η ριζική τεχνικοποίηση. Μέσω της τεχνικοποίησης, ο σχεδόν ισορροπημένος χαρακτήρας της τεχνοτροπίας χάνεται ενώ η ίδια μετατρέπεται σε ύφος. Αποτελεί τη βάση αυτού που ονομάζεται *κλισέ*. Ο επιβαλλόμενος χαρακτήρας της τεχνοτροπίας την απομακρύνει από την απείθεια της ρομαντικής περιόδου, όταν ως *ερέ* υπερέβαινε τον ολοκληρωτικό χαρακτήρα

¹²⁸ Στο ίδιο, 351.

¹²⁹ Στο ίδιο, 348-49.

¹³⁰ Αντόρνο, ‘Τζαζ, η Αιώνια Μόδα’, 129.

της μορφής.¹³¹ Η μετατροπή της τεχνοτροπίας σε κλισέ και η διαφοροποίησή της από το ακριβώς παραπάνω παρουσιάζεται πιο γλαφυρά στην παρατήρηση του Αντόρνο ότι “κανένας Palestrina, που θα έσβηνε κάθε απρόσμενη και άλυτη παραφωνία, δεν θα ήταν πιο καθαρολόγος από τον διασκευαστή της μουσικής, που σβήνει κάθε στοιχείο που δεν ταιριάζει με το σχήμα του.”¹³² Ως μη-εφαρμοσμένη φιλοσοφία, η μοντέρνα τέχνη δεν παίρνει αυτό που εξωκαλλιτεχνικά έχει αναγνωριστεί σε μία τεχνική από την κοινωνία που την γέννησε, αλλά το μετατρέπει πάντα σε Άλλο. Δεν είναι καθρέπτης μίας εξωτερικής φιλοσοφίας. Η περίπτωση της κριτικής της τζαζ από τον Αντόρνο δείχνει ακριβώς τη ριζική τεχνικοποίηση, που καταργεί τη διάκριση του έργου τέχνης από τον εμπειρικό κόσμο. Εντός του πνεύματος του νεοθετικισμού και της Ιδεολογίας, η τεχνική είναι το μόνο στοιχείο που μπορεί να θεμελιώσει την καθολικευσιμότητα μίας κρίσης. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίον το παραπάνω πολιτισμικό προϊόν οφείλει να έχει κλειστή μορφή. Ο ολοκληρωμένος χαρακτήρας του έργου, ο οποίος αφορά μόνο τη διαρκή επανάληψη της τεχνικής, κάνει το έργο να υπαναχωρήσει στην έκφραση εννοιολογικών κρίσεων. Για αυτό ο Αντόρνο κάνει αναφορά στην αυστηρή καθαρότητα της εφαρμοζόμενης τεχνικής. Η τεχνική έχει αναλάβει τον διαμεσολαβητικό χαρακτήρα του υποκειμένου στην προσπάθειά της να ταυτίσει το έργο με το εμπόρευμα. Η φетиχοποίηση του έργου ως εμπόρευμα ακολουθεί τη φетиχοποίηση της τεχνικής η οποία δεν επιτρέπει καμία υποψία ατομοποίησης. Το υποκείμενο θέλει να αγγίξει την ελευθερία του μέσω του θετικιστικού τρόπου (δεν αναγνωρίζεται και κανείς άλλος) λειτουργίας της ριζικής αντικειμενοποίησης. Στην ουσία, έχει πρόθυμα παραδώσει τον εαυτό του στην εξωτερική αντικειμενική σκοπιμότητα. Για αυτό ο Αντόρνο αναφέρει ότι “Οι ταλαντούχοι εκτελεστές ανήκουν στη βιομηχανία πολύ πριν αυτή τους βγάλει στη

¹³¹ Μαξ Χορκχάμερ και Τεοντορ Αντόρνο, ‘Η Βιομηχανία της Κουλτούρας: Ο Διαφωτισμός ως εξαπάτηση των Μαζών’, στο *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα*, μετάφρ. και επιμέλ. Ζήσης Σαρίκας (Αθήνα: Ύψιλον, 1984), 75.

¹³² Στο ίδιο, 77.

δημοσιότητα.”¹³³ Η θέση της εξέγερσης ενάντια στα έργα τέχνης της προ-ολοκληρωτικής περιόδου, μέσω της απελευθέρωσης του υποκειμένου από τα δεσμά της μεταφυσικής και των εκλογικευμένων κανόνων που επέβαλε, μέσω του επιστημονισμού (scientism) και του γάμου μεταξύ της τεχνικής και της Αλήθειας, διαπλάθει την ελευθερία σαν κάτι που δύναται να υπάρχει μόνο μέσω της ριζικής τεχνικοποίησης. Για αυτό ο Αντόρνο αναφέρεται στο υποκείμενο ως εκ των προτέρων έτοιμο να ενταχθεί στη βιομηχανία. Αυτή η ψευδοϋποκειμενικότητα εκφράζεται στην τζαζ μέσω του στοιχείου του επιβεβλημένου συγκοπτόμενου ρυθμού, ο οποίος φετιχοποιείται ως ύφος και χάνει το στοιχείο της απείθειας που διέκρινε τη χρήση του κατά την κλασική και ρομαντική περίοδο.

Αυτό που μέχρι τώρα παρατηρήθηκε, μέσω της προσέγγισης των παραπάνω περιπτώσεων τέχνης, είναι η εύθραυστη ισορροπία ανάμεσα σε ατομοποίηση και αντικειμενοποίηση. Ενώ στην αυτόνομη τέχνη πραγματοποιούταν μια υπαναχώρηση σε ένα υπερβατολογικό καθολικό υπόβαθρο, το οποίο όμως επαναστρεφόταν στη μεταφυσική, στην νέοθετικιστική περίοδο και στην υποτιθέμενη πλήρη απελευθέρωση του υποκειμένου από τη μεταφυσική, ο μόνος δίαυλος καθολίκευσης ήταν η πλήρης τεχνικοποίηση, η οποία βασιζόταν στην ταύτιση της τεχνικής με την Αλήθεια και κατέληγε στη φετιχοποίηση του καλλιτεχνήματος. Το μοντέρνο έργο τέχνης (αν, με τη σειρά του, μπορεί και αυτό να χαρακτηριστεί έτσι), σε αντίθεση με τις παραπάνω περιπτώσεις, χαρακτηρίζεται από μια έλλειψη νοήματος μέσω ενός στοιχείου το οποίο ο Αντόρνο κατονομάζει ως *καθορισμένη άρνηση*.¹³⁴ Ο χαρακτηρισμός αυτός παρουσιάζεται ως αντίθετος της κατάφασης, που εμφανίζεται σε έργα κλειστής μορφής, τα οποία μέσω των κεντρικών οργανωτικών αρχών τους και του ολοκληρωμένου τους χαρακτήρα δεν επιτρέπουν τον αντισυμβατικό χαρακτήρα που μπορεί να λάβει μία μιμητική παρόρμηση. Παρόλα αυτά, η ανεπαρκής

¹³³ Στο ίδιο, 71.

¹³⁴ Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, 273.

αντικειμενοποίηση των έργων αυτών οδηγεί σε έναν προβληματικό χαρακτήρα του συνεκτικού νοήματος. Αυτό ο Αντόρνο δεν το κρίνει ως αποτέλεσμα ενός συμπτωματικού μη ολοκληρωμένου χαρακτήρα ενός έργου αλλά το αποδίδει σε αυτό που ονομάζει *ψευδή συνείδηση*.¹³⁵ Από τα μέχρι τώρα παρουσιασθέντα, η πλήρης αντικειμενοποίηση μπορεί να χαρακτηριστεί περισσότερο ως μία επίφαση του έργου προκειμένου να καταστήσει δυνατή την καθολικευσιμότητά του. Όμως, είτε με τη διάρρηξη της μορφοποίησης από τη μιμητική παρόρμηση είτε με την εκούσια καθοδήγηση του διαμορφωμένου στοιχείου, η έννοια της ριζικής αντικειμενοποίησης τίθεται υπό αμφισβήτηση. Ο ολοκληρωτικός χαρακτήρας τόσο της ορθολογιστικής έννοιας του καλλιτεχνήματος όσο και της μαζικής κουλτούρας, ο οποίος εκφράζεται τόσο με την καλλιτεχνική αυτονομία όσο και μη τη φетиχοποίηση της τεχνικής, δεν επιθυμεί να αποκαλύψει τη βάση του ως κάτι το ανορθολογικό. Η απροβλημάτιστη σχέση ανάμεσα σε καθαρό και πρακτικό Λόγο καθώς και η αναγκαιότητα του *a priori* χαρακτήρα της σχηματοποίησης του νου παρουσιάζονται ως τα τελευταία οχυρά υποστήριξης μιας εγγενούς σκοπιμότητας. Η κατάφαση σε αυτό είναι που μετέτρεψε τόσο τη Φύση όσο και την Τέχνη σε αντικείμενα επικυριαρχίας του ανθρώπου και δικαιολόγησης των επεκτατικών του θέσεων. Όμως, μέσω των ρηγματώσεων της πλήρους αντικειμενοποίησης, η «αντικειμενικότητα» αποκαλύπτεται ως ιδεολογία.¹³⁶ Η προαναφερθείσα καθορισμένη άρνηση της μοντέρνας τέχνης δεν έρχεται ως άρνηση της τάσης αντικειμενοποίησης αλλά της πλήρους αντικειμενικότητας, που εδρεύει στην ψευδή συνείδηση. Συνεπώς, η μοντέρνα τέχνη αναγνωρίζει τη γέννησή της μόνο εντός ενός πλαισίου επιδιωκόμενης αντικειμενικότητας, αφού χωρίς αυτό δεν μπορεί να αρθρωθεί ως γλώσσα. Η άρνηση, όμως, των εξωτερικών οργανωτικών αρχών, μέσω της μετατροπής τους σε Άλλο, κάνει την αντικειμενικότητα μη επιτεύξιμη. Με τη μη βίαιη επιβολή της μορφής, οι μιμητικές

¹³⁵ Στο ίδιο, 263.

¹³⁶ Στο ίδιο, 248.

παρορμήσεις πάντα ξεφεύγουν σε έναν βαθμό από την αντικειμενοποίηση. Το μοντέρνο έργο τέχνης δεν στηρίζεται στην αναγκαιότητα την εγγενούς σκοπιμότητας μιας εξωτερικής ευρύτερης τελεολογίας.¹³⁷ Με τον τρόπο αυτόν, το κλειστό νόημα των παλαιότερων έργων τέχνης υποχωρεί υπό το βάρος της καθίζησης του υπόβαθρου που το στήριζε. Αυτό, όμως, δεν αποτελεί ενός είδους εξέλιξη προς το μοντέρνο έργο τέχνης, αφού η “αλλοτινή ευστάθεια ήταν ψευδής.”¹³⁸ Η παραδοχή αδυναμίας επίτευξης ισορροπίας αποτελεί κάτι το χαρακτηριστικό της μοντέρνας τέχνης. Η προσπάθεια του έργου τέχνης να αρθρωθεί ως τέτοιο το αναγκάζει να καταφύγει στην αντικειμενοποίηση, προκειμένου να αρθρωθεί ως γλώσσα. Με τον τρόπο αυτόν, ένα στοιχείο κατάφασης επιζεί και στο μοντέρνο έργο τέχνης, το οποίο δεν μπορεί να το αρνηθεί. Ελλείπει, όμως, του υπόβαθρου στο οποίο θεμελιώνεται ένα κλειστό νόημα χάρη σε κάποια εξωτερική εγγενή σκοπιμότητα, η κατάφαση αυτή δεν μπορεί να λάβει υπερβατολογικό χαρακτήρα. Σε αυτό βασίζεται η σκέψη του Αντόρνο ότι η a priori κατάφαση είναι Ιδεολογία.¹³⁹ Συνεπώς, η αδυναμία πλήρους αντικειμενοποίησης δεν απορρέει από μία αποσπασματική αδυναμία της εφαρμοζόμενης τεχνικής αλλά από την κρίση του υπόβαθρου της ορθολογικότητας εν γένει. Τα παραπάνω γεγονότα απομάκρυναν τον στοχασμό περί νοήματος από την ταύτιση με την ιδιοφυΐα ως εγγυητή του έργου και, ελλείπει μιας παραδοσιακής τελεολογικής βάσης (εκούσια δημιουργία της Φύσης), τον μεταφύτεψαν σε ένα πεδίο άρνησης. Όπως αναφέρει ο Αντόρνο, “Το κύριο ερώτημα είναι κατά πόσο στην άρνηση του νοήματος ενυπάρχει νόημα ή η ίδια προσαρμόζεται στα δεδομένα.”¹⁴⁰ Η διαφοροποίηση μεταξύ των δύο περιπτώσεων δεν μπορεί να βασίζεται σε τίποτα άλλο παρά στο πλαίσιο που χτίζεται από τη μορφή. Ο Αντόρνο, πίσω από μία άρνηση

¹³⁷ Στο ίδιο, 268.

¹³⁸ Στο ίδιο, 271.

¹³⁹ Στο ίδιο, 274.

¹⁴⁰ Στο ίδιο, 265.

καταφατικού τύπου, διαβλέπει το πνεύμα του πραγματισμού, το οποίο κάνει το έργο τέχνης να μην μπορεί να δραπετεύσει από τη φетиχοποίησή του. Η αντίθεση αυτού με το μοντέρνο έργο τέχνης είναι ότι η άρνηση του νοήματος του έργου επιζεί με τη θέληση του έργου και έτσι διατηρείται ένα σκληρό νοηματικό πλαίσιο. Είναι κάτι το οποίο αναπόφευκτα συμβαίνει μέσω των εξωτερικών οργανωτικών αρχών. Αυτό φαίνεται στην κριτική της τζαζ μέσω της μετατροπής της τεχνοτροπίας σε ύφος. Η τάση θετικισμού ωθεί την τζαζ “να καταργήσει την αρμονία ακόμα και υπό την απορριπτόμενη μορφή της.”¹⁴¹ Το βιομηχανικό πολιτισμικό προϊόν, με τον τρόπο αυτόν, προβάλλει την τεχνική ως νέα μεταφυσική, ριζικά διαφοροποιημένη από το παρελθόν. Έτσι, τα έργα του παρελθόντος μπορούν να προσεγγισθούν μόνο ως μουσειακά είδη, εντασσόμενα στο πλαίσιο του πραγματισμού. Η διαφοροποίηση με το μοντέρνο έργο τέχνης είναι ότι η άρνηση του νοήματος γεννιέται μέσω του ανολοκλήρωτου χαρακτήρα της μορφής. Οι τεχνικές, μετατρέπόμενες απλά σε ένα ακόμη στοιχείο χωρίς κάποια επιβεβλημένη δεσμευτικότητα, δημιουργούν ένα πλαίσιο ενωτικό ως έργο τέχνης αλλά ανολοκλήρωτο.¹⁴² Εντός του πλαισίου αυτού, η μορφή ως κάτι που δεν επιβάλλεται βίαια είναι υπαρκτή αλλά χωρίς να βάζει σε τάξη τα επιμέρους στοιχεία. Αντίθετα, τα αφήνει να πάρουν τον δρόμο τους χωρίς κάποια επιβεβλημένη πρωτοκαθεδρία ή ισότητα. Το νόημα μετατρέπεται σε κάτι το οποίο το έργο είναι αναγκασμένο να επιθυμεί αλλά καταδικασμένο να μην μπορεί να αγγίξει. Έτσι, το μοντέρνο έργο τέχνης δεν μπορεί να εκφράσει κάποια κρίση αλλά περισσότερο να καταδείξει την αδυναμία ολοκληρωτικών κρίσεων μέσω της ματαίωσης της ολοκλήρωσης της μορφής του. Η πορεία προς την παραπάνω αντινομία αναγνωρίζεται έντονα από τον Αντόρνο στη μουσική των Σένμπεργκ και Βέμπερν, μέσω μιας διαρκούς προσπάθειας καταστροφής της μουσικής μεσολάβησης, δηλαδή όλων εκείνων των μουσικών κανόνων που έχουν κληρονομηθεί και εσωτερικευθεί

¹⁴¹ Στο ίδιο, 272.

¹⁴² Στο ίδιο, 265.

από την παράδοση.¹⁴³ Είχε αναφερθεί προηγουμένως ότι, πέρα από την έννοια της ετερονομίας, η απόλυτη αυτονομία του έργου τέχνης κατέληγε, ουσιαστικά, εκ νέου σε ένα γενικό. Το αποτέλεσμα αυτού είναι ότι η καντιανή καθαρή ομορφιά μπορεί να μην είναι επιτεύξιμη αλλά η αξίωση της αυτονομίας, η οποία οδηγεί στην αξίωση της ομορφιάς, έχει ως απαραίτητη προϋπόθεση την εξηρημένη ομορφιά και τα εμπειρικού τύπου στοιχεία της. Έτσι, ο μοντερνισμός απομακρύνεται από τον εξπρεσιονισμό και τον αυτόματο χαρακτήρα του. Το υποκείμενο του μοντερνισμού δεν μπορεί να γνωρίσει τον καθάρο εαυτό του αλλά γνωρίζει τον διαμεσολαβημένο χαρακτήρα του. Η έκφραση στο έργο τέχνης, συνεπώς, μεσολαβείται από την εξωτερική ορθολογικότητα και αναγνωρίζεται, χωρίς να γίνεται κανόνας, μέσω αυτής. Ο ορθολογισμός και οι μορφές με τις οποίες το έργο διακρίνεται ως τέτοιο είναι αναγκαία στοιχεία προκειμένου η καλλιτεχνική ύλη να έχει καθορισμένο πλαίσιο. Η αναγκαιότητα της μη απόλυτα ελεγχόμενης απείθειας του υλικού ανάγεται σε αυτό που ο Αντόρνο ονομάζει *ταυτότητα της μη ταυτότητας*.¹⁴⁴ Στην ουσία, αυτό σημαίνει ότι το υλικό “δεν είναι «καθ’ εαυτό» αλλά μόνο υλικό σε σχέση με το δυνάμει ενιαίο όλον.”¹⁴⁵ Έτσι, ο Αντόρνο απομακρύνεται από την προϋπόθεση της εγγελιανής οργανικής ενότητας του έργου, ενώ το μη-ολοκληρωμένο έργο σκιαγραφείται, μέσω της παραπάνω πρότασης, ως διαλεκτικό αλλά μη συμφιλιοτικό. Αντίθετα με τον Χέγκελ, ο οποίος αντιδιαστέλει μορφή και περιεχόμενο και ορίζει ως βασικό φορέα νοήματος (του *εμπνεύματος αισθήματος*) ενός μουσικού έργου το *θέμα*, δεν χτίζει καμία ολότητα μέσω της μορφής. Το υλικό μεταβάλλεται, μετατρεπόμενο σε Άλλο.¹⁴⁶ Αυτός ο προκαθορισμός του υλικού φανερώνει

¹⁴³ Τεοντόρ Β. Αντόρνο, *Η Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής*, επιμέλ. Γεράσιμος Κουζέλης, μετάφρ. Τούλα Σιετή και Όλυ Κοσμά Ψυχοπαίδη-Φράγκου (Αθήνα: Νήσος, 2012), 80.

¹⁴⁴ Στο ίδιο, 94.

¹⁴⁵ Στο ίδιο.

¹⁴⁶ Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, 94.

και τη διαμεσολάβηση της ορθολογικότητας από την έκφραση. Βάσει αυτής της παραδοχής, τα διάφορα υλικά φέρουν μέσα τους τις βαθύτερες προϋποθέσεις του εμπειρικού κόσμου και όχι μόνο κάποια ορθολογικότητα. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίον ο Αντόρνο έχει αναγνωρίσει το ειδικό βάρος που έχει ο διάφωνος ήχος. Η μετατροπή, όμως, μιας τεχνοτροπίας σε γενικευμένο ύφος θα καταργούσε την όποια αξίωση διάκρισης του μερικού από το γενικό. Αυτό ακριβώς εντοπίζει στην ελεύθερη ατονική μουσική, όπου κανένα θέμα και καμία παραλλαγή δεν μπορεί να κριθεί ως κάτι. Αντίθετα, στη μουσική του Σένμπεργκ δεν βρίσκει την ίδια αποκομμένη διαφωνία. Οι διάφωνες μεταξύ τους νότες, οι οποίες είναι ορθολογικά οργανωμένες σε σειρές, παράγουν την ενότητά τους μέσω της συνύπαρξής τους στη σειρά αυτή.¹⁴⁷ Η αποφυγή της μετατροπής της τεχνικής αυτής σε φетиχισμό, ακόμη και αν ληφθεί υπόψη η τάση του υλικού και της τεχνικής προς τη ριζική αντικειμενοποίηση, συμβαίνει μέσω της αντίστιξης των ξένων νοτών, η οποία αναγκάζεται να ματαιωθεί και οι φθόγγοι επιστρέφουν στην οργάνωση της τεχνικής.¹⁴⁸

Μέσω του αντικειμενικού πλην ανολοκλήρωτου χαρακτήρα της δομής του μοντέρνου έργου τέχνης, η ίδια δεν μπορεί παρά να σχετιστεί με τον εμπειρικό κόσμο, τις συνθήκες του και τις προϋποθέσεις του. Τα διαφορετικά στοιχεία της μουσικής και του θεάτρου του εικοστού αιώνα σε σχέση με την τέχνη του δέκατου ένατου σχετίζονται άμεσα με το αδιέξοδο της μορφής τους καθώς και με την απελευθέρωση των επιμέρους στοιχείων των έργων αυτών και των πιθανοτήτων τους από εξωτερικά επιβεβλημένες αρχές. Το ορθολογικό στοιχείο εντός του έργου τέχνης, το οποίο φέρει στοιχεία από τον εμπειρικό κόσμο αλλά έχει μετατραπεί σε Άλλο, δεν ταυτίζεται με την εξωτερική ορθολογικότητα. Ο αποσπασματικός χαρακτήρας του εντός του μοντέρνου έργου αφήνει στοιχεία, το οποία οι εξωτερικά επιβεβλημένες αρχές των ολοκληρωμένων έργων είχαν καταπνίξει, να εκφραστούν. Η

¹⁴⁷ Στο ίδιο, 135.

¹⁴⁸ Στο ίδιο, 138.

βεβαιότητα της ολοκληρωτικής τεχνοτροπίας, που είχε μετατραπεί σε γενικευμένο ύφος και εγγυόταν το ολοκληρωμένο νόημα μέσω της τελείωσης του έργου, δεν υφίσταται στο μοντέρνο έργο τέχνης. Τα στοιχεία που αναδύονται εντός της quasi ανοιχτής μορφής είναι όλα εκείνα τα απαρνημένα από την κλειστή μορφή, των οποίων ο πειθήνιος χαρακτήρας ήταν αποτέλεσμα του καταφατικού χαρακτήρα του έργου. Ο Αντόρνο αναγνωρίζει στην ενσάρκωση των στοιχείων αυτών την ενσάρκωση της συμφοράς.¹⁴⁹ Το μοντέρνο έργο τέχνης, όπως ειπώθηκε νωρίτερα, είναι καταδικασμένο να επιδιώκει το ολοκληρωμένο νόημα αλλά να μην το πετυχαίνει ποτέ. Με τον τρόπο αυτόν, καθίσταται αφηρημένο.

Ακολουθώντας το σκεπτικό του Αντόρνο ότι το μοντέρνο έργο δεν είναι εφαρμοσμένη φιλοσοφία αλλά απλά φιλοσοφία, η διαφοροποίησή του από τον πρόγονό του φαίνεται από την αμφισβήτηση του εαυτού του ως ενιαίου και καθολικού έργου, δημιουργημένου με βάση την ορθολογική σκέψη του ανιστορικού υποκειμένου. Η σιγουριά της καθαρής καλαισθητικής κρίσης, η οποία συνδέεται με την αναγκαιότητα μιας θεϊστικής τελεολογίας και η οποία βλέπει στον *a priori* χαρακτήρα της σχηματοποίησης του νου την εγγύηση της καθολικότητας της καλαισθητικής κρίσης, δίνει τη θέση της στην αβεβαιότητα του μοντέρνου έργου, μια αβεβαιότητα που δεν ανακοινώνεται ως τελικό νόημα αλλά που αποτελεί τη δομή όλου του έργου. Αυτός ο μετασχηματισμός της ορθολογικότητας, συνεπώς, περιλαμβάνει το λανθάνον μιμητικό στοιχείο (ως μετατροπή σε Άλλο), το οποίο μετατρέπει τον ορθολογισμό σε παραμορφωμένο. Αυτό είναι και το χαρακτηριστικό του *φρικαλέου* στο μοντέρνο έργο τέχνης, που επιχειρεί να αρθρωθεί ως ορθολογική γλώσσα αλλά δεν μπορεί να ολοκληρώσει αυτή του την προσπάθεια.¹⁵⁰ Η κατάδειξη ότι το στοιχείο της φρίκης σχετίζεται με την αδυναμία του μοντέρνου έργου να ολοκληρωθεί απορρίπτει ότι το αντίστοιχο αποτέλεσμα είναι κάτι το φετιχοποιημένο από το έργο αυτό. Άλλωστε, το «κλείσιμο» ενός

¹⁴⁹ Στο ίδιο, 43.

¹⁵⁰ Στο ίδιο, 48.

έργου προϋποθέτει ορισμένους σταθερούς ή τουλάχιστον ιστορικά δεσμευτικούς κανόνες κλεισίματος. Τη δεσμευτικότητα των κανόνων αυτών όσο και την Αλήθεια που έφεραν δεν μπορούν πια να ακολουθήσουν τα μοντέρνα έργα τέχνης όσο και αν βρίσκονται στην ανάγκη τους.¹⁵¹ Οι αναπτύξεις, οι επαναφορές, οι εκθέσεις και οι επανεκθέσεις αποκτούν έναν αμφίβολο χαρακτήρα. Ο ίδιος ο καλλιτεχνικός χρόνος από τη μία σχετικοποιείται, λόγω του αμφίβολου αυτού χαρακτήρα, ενώ από την άλλη η μοντέρνα τέχνη τον κυνηγά ως κάτι το ανέφικτο. Για αυτόν τον λόγο ο Αντόρνο αναφέρεται στον χρόνο και στην αδυναμία του έργου να θέσει ένα τέλος μέσω μιας πλήρους ορθολογικής εξέλιξης. Τα προερχόμενα στοιχεία από την εξωτερική πραγματικότητα (αυτό που παραδοσιακά ονομαζόταν περιεχόμενο) λόγω της αμφισβήτησης παραδοσιακών κανόνων, μένουν αμετρίαστα.¹⁵² Η τάση αντικειμενοποίησης, όμως, του έργου τέχνης δηλώνει ότι “η πλάστιγγα γέρνει [...] προς τη μεριά της μορφής.”¹⁵³ Στο σημείο αυτό φαίνεται ότι μια τελειωτικά ανοιχτή μορφή θα ωθούσε το έργο στον σχετικισμό. Η αυστηρότητα της μορφής, αντιθέτως, θέτει το πλαίσιο που κάνει τα στοιχεία του περιεχομένου που δεν μπορούν να μορφοποιηθούν πλήρως να λαμβάνουν τον προαναφερθέντα φρικιαστικό χαρακτήρα. Κατόπιν τούτου, δεν φαίνεται μη αναμενόμενο το γεγονός ότι ο Αντόρνο αναφέρεται στο ιδανικό της μοντέρνας τέχνης ως ιδανικό του μαύρου.¹⁵⁴ Δεν πρέπει μια τέτοια θέση να παρερμηνευτεί ως βίαιη ταύτιση με την επιβεβλημένη ορθολογικότητα. Άλλωστε, κάτι τέτοιο ερευνήθηκε και απορρίφθηκε ως φетиχοποίηση του έργου τέχνης και μετατροπή του σε εμπόρευμα. Ο ζόφος της πραγματικότητας, εντός μιας εποχής υποτιθέμενης αποτίναξης της μεταφυσικής και θριάμβευσης της τεχνικής και του ορθού Λόγου, φάνηκε μέσω των γενοκτονιών και λοιπών

¹⁵¹ Στο ίδιο, 253.

¹⁵² Στο ίδιο, 250.

¹⁵³ Στο ίδιο.

¹⁵⁴ Στο ίδιο, 77.

εκκαθαρίσεων του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα. Συνεπώς, το επίθετο *ζοφερή* πρέπει να λαμβάνει το κυριότερο μέρος της προσοχής του Αντόρνο. Όσο και αν ο ίδιος αναφέρεται στη διαφωνία του Σένμπεργκ και στο ζοφερό στοιχείο του Μπωντλαίρ, δεν φτάνει στην φειχοποίηση ενός συγκεκριμένου τύπου περιεχομένου. Η ταύτιση με την εξομοίωση με την πραγματικότητα αφορά τον ψευδεπίγραφο χαρακτήρα του νεοθετικισμού και επιστημονισμού ως προσωπεία του επιβεβλημένου πραγματισμού. Εκ τούτου, το μοντέρνο έργο τέχνης, ως έργο που δεν εκφέρει κρίσεις, είναι ένα πυροτέχνημα μέσω του ανολοκλήρωτου χαρακτήρα του. Είναι μια κατασκευή που δηλώνει ότι αυτή η ίδια δεν μπορεί να υπερβεί προς το απόλυτο τη σχετική αυτονομία της όσο και αν το θέλει. Τα στοιχεία που ξεφεύγουν από τον έλεγχο της μορφής της δεν της το επιτρέπουν.

Συμπεράσματα

Η ενασχόληση της εργασίας αυτής με ένα αισθητικό θέμα και υπό το πρίσμα νεότερων προβληματισμών όπως εκείνου της προβληματικής συσχέτισης του καθαρού και του πρακτικού Λόγου, της μεταφυσικής της επιστήμης, της Ιδεολογίας, της «φύσης» του ανθρώπου και το κατά πόσο αυτός μπορεί να νοηθεί ως καθαρό υποκείμενο, κ.ά., θέτει υπό αμφισβήτηση την ίδια την καθαρότητα τόσο της αισθητικής ως αυτόνομου κλάδου της φιλοσοφίας όσο και της τελευταίας ως αυτόνομου επιστημολογικού πεδίου. Το γεγονός αυτό οδηγεί τον συλλογισμό επάνω στο μοντέρνο έργο τέχνης στην αναγκαιότητα να εδραιωθεί υποχρεωτικά σε κάτι διαφορετικό από τη θεμελίωση που προσφέρει η νεότερη ευρωπαϊκή φιλοσοφία. Παρόλα αυτά, δεν μπορεί, παρακάμπτοντας τον μορφοποιημένο χαρακτήρα του καλλιτεχνήματος, να απαλλαγεί από όλες τις προϋποθέσεις της έννοιας αυτής σε όποιον βαθμό και αν αυτή επιτελείται.

Το υπερβατολογικό υπόβαθρο, το οποίο είχε δημιουργηθεί προκειμένου να λειτουργήσει ως θεμελίωση της καθολικευσιμότητας της ανθρώπινης κρίσης, δεν θα μπορούσε παρά να συμπεριλάβει, για τον ορθολογισμό, το έργο τέχνης στην προσέγγισή του, αφού το έργο αυτό νοούταν ως τύπος μη-μετασχηματιστικού χαρακτήρα. Τα αποτελέσματα της θέασης και ακοής ενός έργου, λόγω του παραπάνω, είχαν επιβεβλημένα συγκεκριμένο νοηματικό χαρακτήρα. Το έργο, ως γνήσιο γέννημα του ορθολογιστικού καντιανού σχήματος δεν μπορούσε παρά να αποτελεί απλά έναν καθρέπτη της Αλήθειας, η οποία δεν μπορούσε να νοηθεί ως κάτι ξένο προς το σχήμα αυτό. Οι εγγυήσεις αυτού βασίζονταν επάνω στον αρχιγονικό χαρακτήρα της σχηματοποίησης του νου, ο οποίος απέκλειε κάθε επιρροή που θα μπορούσε ενδεχομένως να έχει η εμπειρία στον «αλγόριθμο» βάσει του οποίου πραγματοποιούταν η σύνδεση αντικειμένων και νου. Μέσα από την παραπάνω παραδοχή, το ανιστορικό καντιανό υποκείμενο γίνεται το μόνο πιθανό, αφού όχι μόνο η εμπειρία δεν μπορεί να οδηγήσει ανθρώπους διαφορετικών εποχών σε διαφορετικές προϋποθέσεις των

διεργασιών της κριτικής τους σκέψης, αλλά απορρίπτονται και οι περιπτώσεις των επιπτώσεων των πρωταρχικών απευθύνσεων στον άνθρωπο και των θεωριών του υποσυνείδητου και του ασυνείδητου καθώς και της αμφισβήτησης της σταθερής φύσης του ανθρώπου. Ως προς το έργο τέχνης, ο άνθρωπος τελεί προς αυτό σε σχέση εξωτερικού δημιουργού προς προϊόν. Στην ουσία κατέχει μια θέση μυστηριακής φύσης αφού, όπως αναφέρει ο Καντ, ακόμη και ο ίδιος δεν μπορεί να περιγράψει το πώς δημιουργεί το έργο αυτό. Ταυτόχρονα, το έργο είναι κάτι το ολοκληρωμένο ενώ τα στοιχεία του χρόνου και του χώρου αυτού ταυτίζονται με τις γενικές τους έννοιες. Στο ίδιο πλαίσιο, ακόμα και η εγγεληνή προσέγγιση των καλών τεχνών αποδεικνύεται τελεολογική για τους ίδιους λόγους. Οι προϋποθέσεις των ίδιων των έργων αποκλείουν από αυτά τα λανθάνοντα στοιχεία των μιμητικών παρορμήσεων, τα οποία παρεισφρέουν στο έργο. Για παράδειγμα, η προϋπόθεση της οργανικής ενότητας υποχρεώνει το έργο σε μία απόλυτη συνοχή, ενώ εκείνη της τελειότητας (όπως την αναφέρει ο Wicks) υποχρεώνει το έργο στον κατοπτρισμό της προϋποτιθέμενης μεταφυσικής. Το έργο τέχνης, ως αντικείμενο, αποτελεί τον καθρέπτη του κόσμου και της εγγενούς του τελεολογίας. Το άλμα από τα δεδομένα του έργου προς τις προϋποθέσεις των συνθετικών του διεργασιών δεν μπορεί να γίνει, αφού και αυτό προϋποθέτει, με τη σειρά του, εφαρμοσμένες έννοιες, οι οποίες θα αναιρούσαν την προϋπόθεση της καντιανής σκοπιμότητας χωρίς σκοπό. Εν ολίγοις, ο άνθρωπος-ιδιοφυΐα (ή ο άνθρωπος ως αυτόνομο υποκείμενο) αποτελεί μία απροσπέλαστη προϋπόθεση του έργου τέχνης προκειμένου να μπορεί να εδραιωθεί η ιδιαίτερη αυτή κρίση και να έλθει σε αρμονική σχέση με την τελεολογική.

Η φιλοσοφία του Αντόρνο θέτει στο κάδρο της έρευνας όχι μόνο την επιστήμη της κοινωνιολογίας αλλά και των πολιτικών προεκτάσεων των ορθολογιστικών θέσεων της καντιανής αισθητικής. Μέσω της κριτικής των προϋποθέσεων της αυτονομίας της τέχνης, φανερώνεται η ταύτιση του δημιουργού με το έργο ως ιδιαίτερη προϋπόθεση της καντιανής

σκέψης. Έτσι, λαμβάνοντας υπόψη τον μυστηριακό χαρακτήρα δημιουργίας του έργου αυτού και της αδυναμίας προσπέλασης των δυνάμεων της ιδιοφυΐας, η ριζική αντίθεση μεταξύ ορθολογισμού και μεταφυσικής τίθεται εν αμφιβόλω. Η αναγκαιότητα ένταξης του έργου τέχνης στην ορθολογιστική τυποκρατία, όχι μόνο δεν λαμβάνει υπόψη όλους τους εμπειρικούς παράγοντες που ασκούνται στο άτομο από ευαίσθητη ακόμα ηλικία αλλά ούτε αγγίζουν τον μετασχηματιστικό χαρακτήρα του έργου τέχνης. Η ταύτιση του καλλιτεχνικού χώρου και χρόνου με τους αντίστοιχους εξωτερικούς αλλά και η υποχρεωτική προσέγγιση του έργου εντός του ορθολογιστικού σχήματος και των εργαλείων του μετατρέπει το έργο σε υπηρέτη της εξωτερικής ορθολογικότητας. Η αναγκαιότητα της καθολίκευσης της ανθρώπινης στοχοθεσίας οδηγεί τον άνθρωπο στην κυριαρχία του επί της φύσης. Το έργο τέχνης προβάλλει ακριβώς την επικυριαρχία αυτή μέσω της υπόταξης του εαυτού του στην ιδιοφυΐα του ανιστορικού υποκειμένου. Όμως, το πλήρως ατομοποιημένο έργο της ιδιοφυΐας και της καλλιτεχνικής αυτονομίας πέφτει θύμα των ίδιων των εργαλείων του ορθολογιστικού σχήματος. Ο επερχόμενος νεοθετικισμός, ο οποίος ταυτίζει την επιστήμη με την Αλήθεια, επιφέρει στο ορθολογικό έργο τέχνης αυτό που είχε ήδη θεμελιώσει ο ορθολογισμός, δηλαδή τον καθολικό χαρακτήρα των κρίσεων που αποτελούν απόρροια της επιστήμης. Αφού, όμως, η ιδιοφυΐα δεν μπορεί να γίνει αντικείμενο προσέγγισης και μέτρησης, παραμένει μόνο ο αντικειμενικός χαρακτήρας της τεχνικής του. Η διαφοροποίηση αυτή επί της έως τότε αυτονομίας του έργου τέχνης δεν δείχνει μόνο την εξάρτηση αυτής από το ορθολογιστικό σχήμα αλλά στρώνει το έδαφος για τη βιομηχανία της κουλτούρας, του υπόβαθρου το οποίο θα γεννήσει έναν τύπο έργου ο οποίος στηρίζεται στο αλάθητο της αυτόνομης τεχνικής (μεταφυσική της επιστήμης) για το κύρος του. Το νέο αυτό πολιτισμικό προϊόν, όχι ως εμπορεύσιμο αλλά ως εμπορευματοποιημένο, δεν μπορεί να κρύψει (μάλιστα, χωρίς να νοιάζεται) τον φετιχοποιημένο χαρακτήρα της τεχνικής του. Το έργο μετατρέπεται εκ νέου σε προϊόν της εφαρμοσμένης φιλοσοφίας και φέρει με τη σειρά του την καθολικότητα σαν

την απόδειξη ότι τα πράγματα με έναν υποτιθέμενα ορθολογικό τρόπο είναι όπως παρουσιάζονται εντός των ίδιων.

Το μοντέρνο έργο τέχνης γεννιέται μέσα στην παραπάνω περιγραφόμενη αβεβαιότητα, την οποία αφήνει πίσω της η κριτική του ορθολογικού έργου τέχνης. Η κατηγορία της *a priori* σχηματοποίησης του νου ως ιδεολογική αποκτά προεκτάσεις οι οποίες βυθίζουν το έργο τέχνης στη νέα του αβεβαιότητα. Το μοντέρνο έργο δεν νοείται ως καθρέπτης του εμπειρικού κόσμου. Αντίθετα με το καντιανό έργο, αυτό που περιγράφει ο Αντόρνο, χωρίς να το περιορίζει στο μοντέρνο, έχει έναν χαρακτήρα μετασχηματιστικό και μετατρέπει τα πάντα μέσα του σε Άλλο. Κανένα στοιχείο δεν μένει ως έχει στην εμπειρία. Ο χρόνος και ο χώρος, κάτι το οποίο έμενε απaráλαχτο για τον Καντ, μετασχηματίζονται εντός του έργου σε Άλλο. Τη στιγμή που αυτός ο μετασχηματιστικός χαρακτήρας υπάρχει, γίνεται δυνατός μέσω της μορφοποίησης. Ακόμη και η μορφή, όμως, δεν αποτελεί για το έργο τέχνης κάτι το συμμετρικό και μαθηματικά υπολογισμένο. Αντίθετα, αποτελεί μέρος της ιστορικής διαδικασίας και προέρχεται από την εμπειρία. Στο σημείο αυτό, η επαναστροφή στο ανιστορικό υποκείμενο ή στο ρεύμα του θετικισμού, θα έλυνε το πρόβλημα της σύστασης του έργου τέχνης. Όμως, η ταύτιση της επιστήμης με την Αλήθεια είναι το πέπλο της ιδεολογίας της μοντέρνας ορθολογικότητας. Ο Αντόρνο τονίζει τον ιστορικά διαμεσολαβημένο χαρακτήρα της επιστήμης, μιας επιστήμης η οποία πάντα χρησιμοποιεί τους κανόνες της ίδιας της της λογικής για να επιβεβαιώσει τον εαυτό της. Μέσω αυτού, ο επιστημονισμός ξεσκεπάζεται ως μια νέα μεταφυσική και έτσι τονίζεται η ιδεολογική ποδηγέτηση της επιστήμης. Το μοντέρνο έργο τέχνης, συνεπώς στέκει στο σταυροδρόμι της αναγκαιότητας και της έλλειψης νοήματος. Με τον τρόπο αυτόν, δεν τοποθετεί τον εαυτό του στο σχήμα της εξέλιξης της τέχνης όπως την παρουσιάζει η Χέγκελ, τουλάχιστον εκ πρώτης όψεως, αφού το ίδιο δεν αποτελεί κάτι το ολοκληρωμένο όσο και αν προσπαθεί να εκπληρώσει τον ρόλο της έκφρασης του πνευματικού με αισθητικό τρόπο. Η μορφή δεν

επιβάλλεται στο περιεχόμενο και για αυτό το έργο παραμένει ανίκανο να εκφράσει οποιαδήποτε ολοκληρωμένη συστηματικότητα. Οι υπαρκτές θέσεις και αντιθέσεις εντός του φαίνεται να μην ολοκληρώνονται ποτέ σε μία τελειωτική σύνθεση, όσο και αν είναι καταδικασμένες να το προσπαθούν. Αυτή η αναπόφευκτη αποσπασματικότητα δίνει στη θέση του Χέγκελ περί τέλους της τέχνης, ειδικά αν ληφθεί υπόψη η υπέρβαση της μορφής από το περιεχόμενο στο ρομαντικό έργο και η ανάδυση του πνεύματος ως κάτι που ξεπερνά τα όρια της αισθητικότητας, μία τροπή που δεν θα μπορούσε να έχει αν εξακολουθούσε να ισχύει η συνύφανση του καλλιτέχνη με τη θρησκεία και την κοσμοθεωρία εντός της οποίας είναι δυνατό να υπάρχει. Ο Αντόρνο δεν είναι φιλόσοφος της συμφιλίωσης ως πραγμάτωσης της σύνθεσης. Το μοντέρνο έργο, όπως το περιγράφει, δεν είναι δεμένο με το υποκείμενο και δεν μπορεί, αφού δεν είναι ολοκληρωμένο, να καταδείξει το πνευματικό με αισθητικό τρόπο, όσο και αν θα προσπαθούσε. Η απελευθέρωση του υποκειμένου ωθεί συνεχώς το έργο σε μία ατομοποίηση ενώ, ταυτόχρονα, η συνειδητή πια κατοχή των μεθόδων (δεν υπάρχει πια η έννοια της ιδιοφυΐας και της ταύτισης αυτής με το έργο) απαιτεί την αντικειμενικότητα. Η αδυναμία του, όμως, να στηριχτεί σε κλειστές φόρμες το κάνει να μην μπορεί να πετύχει τη ριζική αντικειμενοποίηση και καθολίκευση αφού οι μορφές αποτελούν αντικείμενα της ιστορικής διαδικασίας. Αυτή η αδυναμία της μορφής κάνει πλέον δυνατά να φαίνονται όλα τα μιμητικά στοιχεία που επιβιώνουν εντός της μορφοποίησης και ξεφεύγουν από αυτήν, τα στοιχεία τα οποία φανερώνουν τις ρηγματώσεις της ανορθολογικής ορθολογικότητας. Παρόλα αυτά, μέσα από το μοντέρνο έργο τέχνης δεν ανακύπτουν τελικά συμπεράσματα σε μορφή ανακοινώσεων. Δεν προβαίνει σε τελικές ανακοινώσεις και δεν αποτελεί το εφαρμοστικό μέρος μίας γενικής φιλοσοφίας. Μέσω της φαινομενικότητάς του, το έργο αμφισβητεί ακόμα και αυτό που θέλει από τον εαυτό του, ακόμα και τη δυνατότητά του να συσταθεί ως ολοκληρωμένο έργο τέχνης. Τα στοιχεία αυτά, που ξεφεύγουν από τον έλεγχο της μορφοποίησης αλλά προέρχονται από τον εμπειρικό κόσμο, καταλήγουν να προσδώσουν

στο έργο τον χαρακτήρα της φρίκης. Αυτό το ζοφερό στοιχείο δεν αποτελεί μια φωτογράφιση του εμπειρικού κόσμου αλλά το στοιχείο εκείνο που κάνει τη συλλογιστική του έργου να ξεφεύγει από την τάξη της μορφής, μέσω των καταπιεσμένων στοιχείων τα οποία η επιβεβλημένη ορθολογικότητα έχει καταπνίξει.

Μέσα από την παραπάνω σύντομη συγκριτική προσέγγιση, γίνεται φανερό ότι το μοντέρνο έργο τέχνης δεν στηρίζεται πια σε μια αυτόνομη αισθητική. Συνεπώς, δεν μπορεί να είναι το ίδιο με εκείνο της ορθολογικής περιόδου. Όμως, αυτό δεν αποτελεί μια εξέλιξη βασισμένη στο παρελθόν. Ποτέ η αισθητική δεν ήταν τόσο ανεξάρτητη όσο ήθελε να την παρουσιάσει η φιλοσοφία της αυτόνομης τέχνης. Το μοντέρνο έργο στρέφεται ενάντια στην παραδοσιακή έννοια του κλειστού έργου τέχνης χωρίς να είναι το ίδιο ανοιχτό, αφού στην ανοιχτότητα διαβλέπει την ίδια κατάφαση με την κλειστότητα. Όσο και αν προσπαθεί να ολοκληρώσει εντός του τις ίδιες του τις διεργασίες, δεν μπορεί να τις συνθέσει σε μία τελική θέση. Έτσι, μέσω του μη ολοκληρωμένου χαρακτήρα του, αναγεννιέται ως αντί-έργο.

Βιβλιογραφία

- Αντόρνο, Τεοντορ. 'Τζαζ, η Αιώνια Μόδα'. Στο *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα*, μετάφραση και επιμέλεια Ζήσης Σαρίκας. Αθήνα: Ύψιλον, 1984.
- Αντόρνο, Τεοντόρ Β. *Η Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής*. Επιμέλεια Γεράσιμος Κουζέλης. Μετάφραση Τούλα Σιετή και Όλυ Κοσμά Ψυχοπαίδη-Φράγκου. Αθήνα: Νήσος, 2012.
- Αντόρνο, Τεοντορ Β., και Μαξ Χορκχάιμερ. *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*. Επιμέλεια Γεράσιμος Κουζέλης. Μετάφραση Λευτέρης Αναγνώστου. Αθήνα: Νήσος, 1996.
- Έγγελος. *Αισθητική της Μουσικής*. Επιμέλεια Μαρία Γεωργακοπούλου. Μετάφραση Μάρκος Τσέτσος. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της 'Εστίας', 2002.
- . *Φαινομενολογία του Νου*. Μετάφραση Γιώργος Φαράκλας. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της 'Εστίας', 2007.
- Καντ, Ιμμάνουελ. *Θεμελίωση της Μεταφυσικής των Ηθών*. Επιμέλεια Κατερίνα Θανοπούλου. Μετάφραση Κώστας Ανδρουλιδάκης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2017.
- . *Κριτική του Πρακτικού Λόγου*. Επιμέλεια Απόστολος Γ. Σαντοριναίος. Μετάφραση Κώστας Ανδρουλιδάκης. 6ο έκδ. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της 'Εστίας', 2015.
- Λαγοπάτη-Τόμπρα, Χαρά. *Η αισθητική θεωρία και η φιλοσοφία της μουσικής του Adorno στον 20ον αιώνα*. Επιμέλεια Απόστολος Κώστιος. Αθήνα: Παπαρηγορίου - Νάκας, 2010.
- Τσέτσος, Μάρκος. *Η Μουσική στη Νεότερη Φιλοσοφία*. Επιμέλεια Δήμητρα Τουλάτου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2012.
- Χέγκελ, Γκέοργκ. *Αισθητική*. Μετάφραση και επιμέλεια Σταμάτης Γιακουμής. Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη, 2009.
- Χορκχάιμερ, Μαξ, και Τεοντορ Αντόρνο. 'Η Βιομηχανία της Κουλτούρας: Ο Διαφωτισμός ως εξαπάτηση των Μαζών'. Στο *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα*, μετάφραση και επιμέλεια Ζήσης Σαρίκας. Αθήνα: Ύψιλον, 1984.
- Adorno, Theodor W. *Αισθητική Θεωρία*. Επιμέλεια Gretel Adorno και Rolf Tiedemann. Μετάφραση Λευτέρης Αναγνώστου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2000.
- Bates, Thomas R. 'Gramsci and the Theory of Hegemony'. *Journal of the History of Ideas* 36, τχ. 2 (1975): 351–66. <https://doi.org/10.2307/2708933>.
- Benjamin, Walter. 'Το έργο τέχνης την εποχή της τεχνικής αναπαραγωγής του'. Στο *Για το έργο τέχνης: Τρία δοκίμια*, μετάφραση και επιμέλεια Λευτέρης Οικονόμου, 19–57. Αθήνα: Πλέθρον, 2013.

- Guyer, Paul. *Καντ*. Επιμέλεια Γιάννης Μαμαλής. Μετάφραση Γιώργος Μαραγκός. Αθήνα: Gutenberg, 2013.
- Harding, James Martin. 'Integrating Atomization: Adorno Reading Berg Reading Büchner'. *Theatre Journal* 44, τχ. 1 (1992): 1–13. <https://doi.org/10.2307/3208512>.
- Kant, Immanuel. *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*. Μετάφραση και επιμέλεια Κώστας Ανδρουλιδάκης. 3ο έκδ. Αθήνα: Σμίλη, 2013.
- . *Κριτική του Καθαρού Λόγου*. Μετάφραση Αναστάσιος Γιανναράς. τ. 1. 2 τ. Αθήνα: Παπαζήση, 1976.
- . *Κριτική του Καθαρού Λόγου*. Μετάφραση Αναστάσιος Γιανναράς. τ. 2. 2 τ. Αθήνα: Παπαζήση, 1979.
- Weber, Max. *Η Προτεσταντική Ηθική και το Πνεύμα του Καπιταλισμού*. Επιμέλεια Βασίλη Φίλια. Μετάφραση Μιχ. Γ. Κυπραίου. Αθήνα: Gutenberg, 2006.
- Wicks, Robert. 'Hegel's aesthetics: an overview'. Στο *The Cambridge Companion to Hegel*, επιμέλεια Frederick C. Beiser, 348--78. Cambridge University Press, 1993.