

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ 2

ΕΒΔΟΜΟ ΜΑΘΗΜΑ

Το έργο τέχνης
στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας

Παρασκευή 04 Δεκεμβρίου 15.00

Τεχνολογία, φύση και τέχνη
Walter Benjamin / Paul Klee

tf

Καθώς το μάτι αντιλαμβάνεται ταχύτερα απ' ότι το χέρι μπορεί να σχεδιάσει, οι τεχνικές της εικονογραφικής αναπαραγωγής ήταν επόμενο να επιταχυνθούν το 19ο αιώνα σε τέτοιο βαθμό ώστε πλέον μπορούσαν να συμβαδίζουν με την ομιλία. Στη φωτογραφία, η εκθετική αξία του έργου τέχνης υποσκελίζει πλέον τη λατρευτική του αξία. Βλέποντας τα πράγματα από αδρή ιστορική σκοπιά μπορούμε να παρατηρήσουμε και εμείς όπως και ο Walter Benjamin πως κατά τη διάρκεια μεγάλων ιστορικών περιόδων, η μορφή της ανθρώπινης αισθητικής αντίληψης μεταβάλλεται, πάντα σε συνάρτηση με την μορφή της ύπαρξης της ανθρωπότητας. Ο τρόπος που είναι οργανωμένη η ανθρώπινη αισθητική αντίληψη και τα μέσα με τα οποία καλλιεργείται, καθορίζονται όχι μόνο από τη φύση αλλά και από ιστορικές συνθήκες ταυτόχρονα. Η ώριμη ζωγραφική του Paul Klee για παράδειγμα, τέχνη εξαιρετικής τεχνικής επιδεξιότητας και χρωματικής εκφραστικότητας, επιχειρεί τις χωρικές και χρονικές διαπραγματεύσεις της, πολύ συχνά πέραν των ορατών ορίων του οργανικού και του ανόργανου κόσμου, παραβιάζοντας σχεδόν την φυσική τάξη, παρόλα αυτά όμως προσδιορίζεται από το ιστορικό συγκείμενο με πολλούς τρόπους. Ποια είναι όμως ακριβώς η φύση της περίπλοκης σχέσης της με την τεχνολογία;





*«Η φύση απ' όλες τις
δυνατότητες πραγματώνει την καλύτερη».*

Μ' αυτή την πρόταση του Αριστοτέλη συνδέονται σήμερα πλείστες σημαντικές επιστημονικές υποθέσεις, όπως είναι η γνωστική στροφή που αφορά στην ανθρώπινη όραση και έχει την αφετηρία της στο έργο για την οπτική αντίληψη του πρωτοπόρου νευροεπιστήμονα David Marr. Με μια μετατόπιση του άξονα ενδιαφέροντος από τη «φύση» στην «τέχνη» ο αφορισμός ισχύει

εξίσου για την τέχνη των ιστορικών πρωτοποριών των αρχών του 20ου αιώνα ανάμεσα στις οποίες σημαντική θέση κατέχει το έργο του Paul Klee αλλά και για την πιο προχωρημένη, τεχνολογικά προσδιορισμένη τέχνη του καιρού μας, όπως είναι αυτή του Gerhard Richter π.χ αλλά και πολλών άλλων καλλιτεχνών.

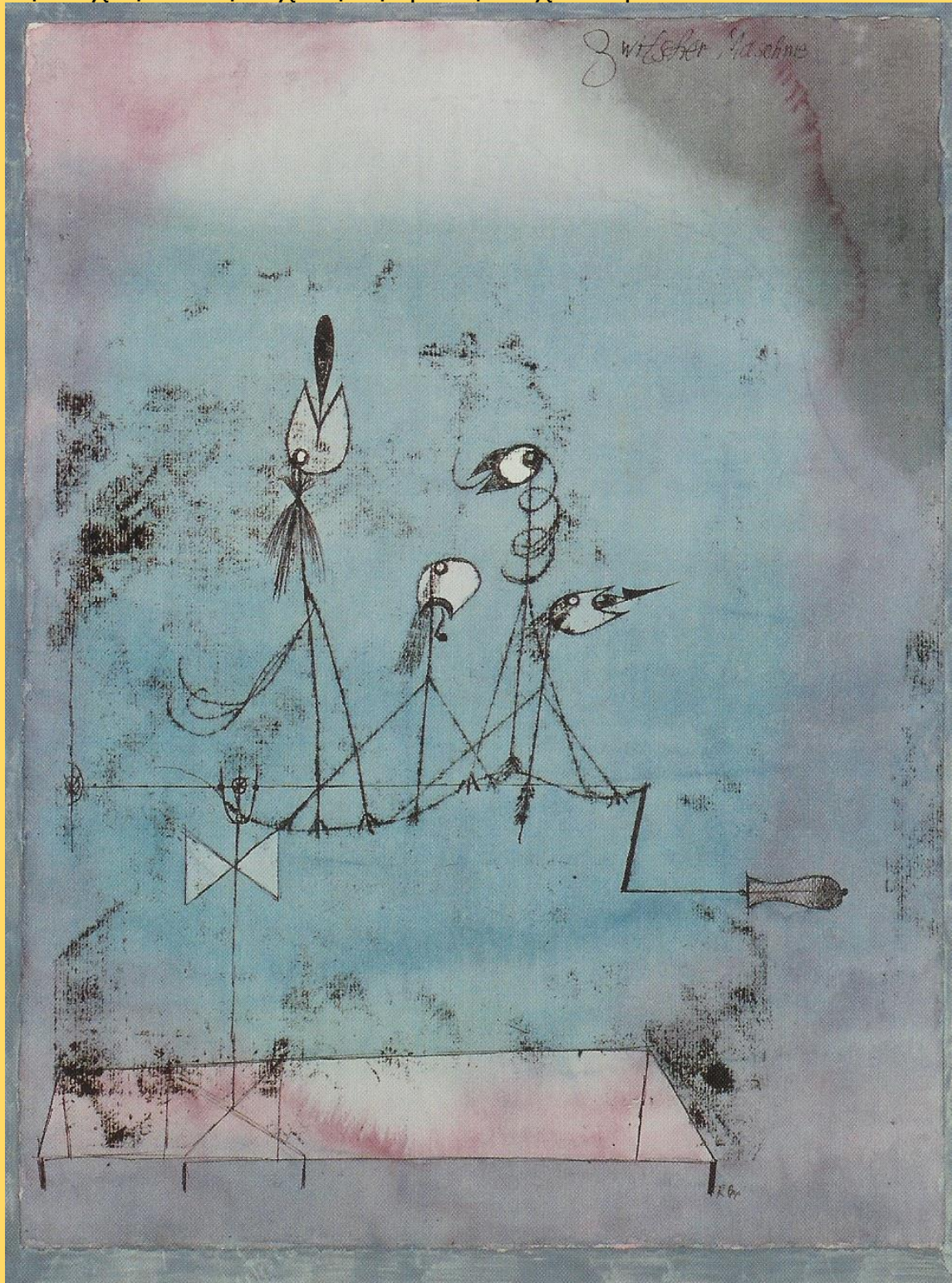
Η ενδελεχής της κατανόηση προϋποθέτει ταυτόχρονα και την κατανόηση του τρόπου που λειτουργούν οι περίπλοκοι αυτορρυθμιζόμενοι μηχανισμοί που συνδέουν αφορμή-αιτία-σκοπό όπως είναι οι κομπιούτερς, οι κάμερες και οι φωτογραφικές μηχανές.

Ο John Berger παρατηρεί σε ένα από τα κείμενά του ότι στους ζωολογικούς κήπους, τα ζώα αποτυγχάνουν να ανταποδώσουν το βλέμμα μας: «...είτε λοξοκοιτάζουν, είτε μας ατενίζουν τυφλά, πάντως κοιτάζουν πέραν ημών».



Παρόμοιες στιγμές και ποιότητες είναι διάσπαρτες σε ολόκληρο το έργο του Κλέε. Η τέχνη τείνει πολύ συχνά στην απομείωση της μορφής των ζώων μέσω της αφαίρεσης η/και του συμβολισμού. Κάπως απροσδόκητα όμως, χάριν της εμμενούς στο μοντερνιστικό ζωγραφικό ιδίωμα, διαλεκτικής του οράν (dialectics of seeing), τα ζώα φαίνονται να υπάρχουν εκεί ώστε να τεθεί εκ

νέου ένα πρόβλημα που απευθύνεται και ταυτόχρονα διερωτά την τέχνη και την σχέση της με την τεχνολογία.



Στην *Κελαιομηχανή* (*Die Zwitscher-Maschine*), έργο του Paul Klee του 1922, η λέξη «κελάηδισμα» στον τίτλο αναφέρεται αναμφίβολα στα πουλιά, ενώ η «μηχανή» υπονοείται από το χερούλι μιας μανιβέλας.

Σε πρώτη ανάγνωση, τα δύο αυτά στοιχεία αποτελούν, ακολουθώντας το ιμπρεσιονιστικό υπόδειγμα, μια αισιόδοξη οπτική συναίρεση του φυσικού με τον βιομηχανικό κόσμο.

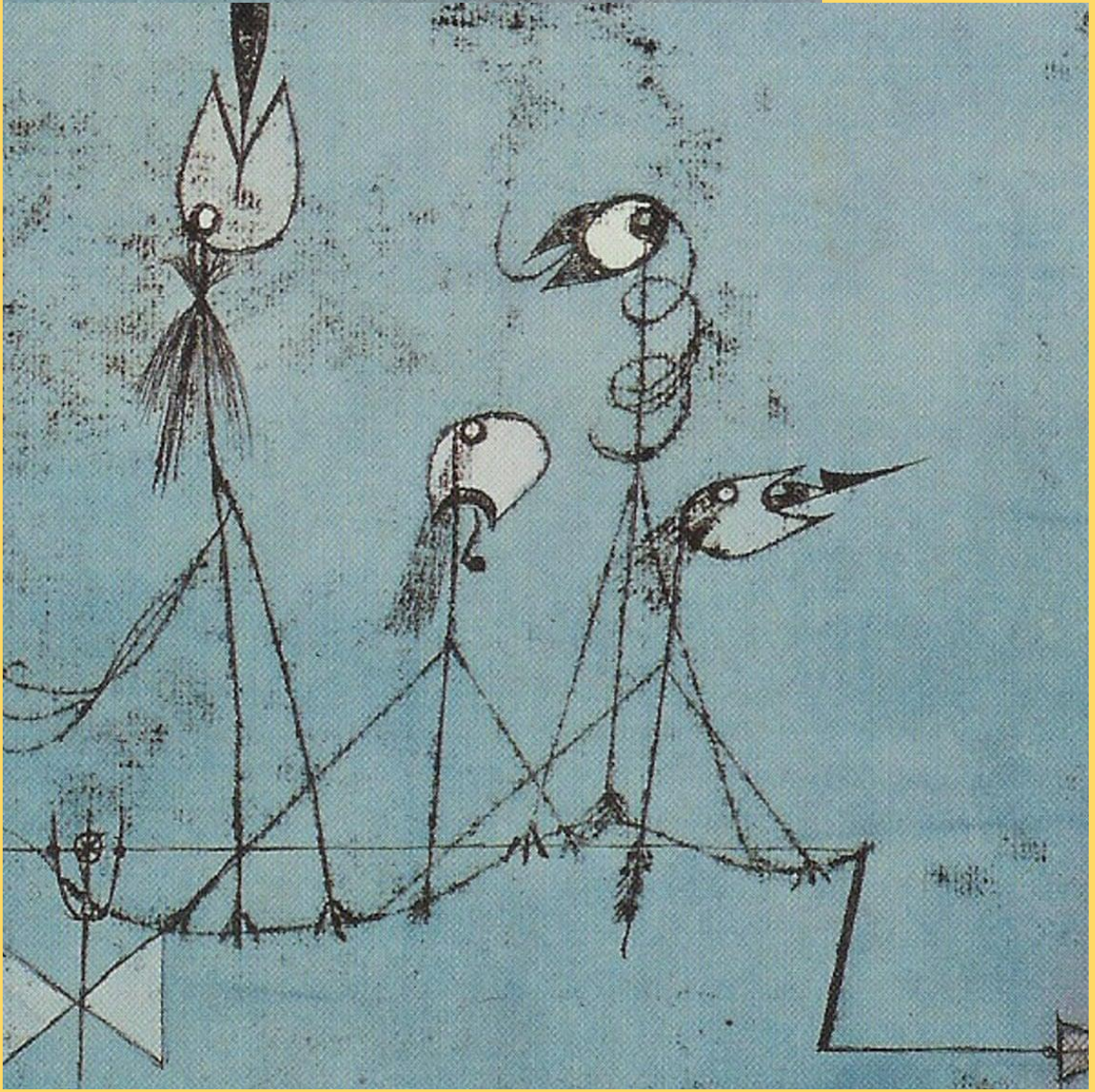
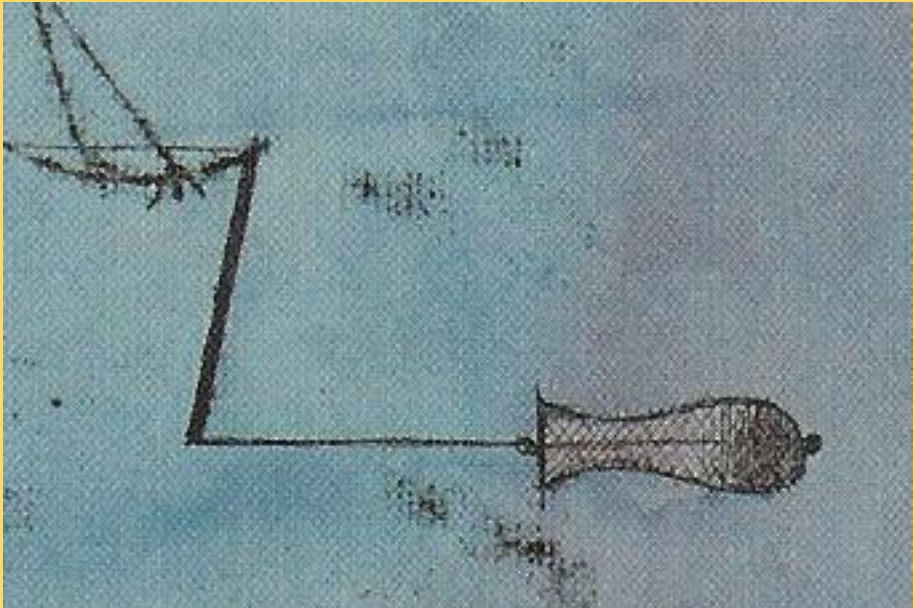
Τα πουλιά απεικονίζονται με το ράμφος ανοικτό, έτοιμα να ανακοινώσουν μουσικά τη στιγμή της μετάβασης, κατά την διάρκεια της οποίας το υγρό ακόμη νυχτερινό τοπίο δίνει βαθμιαία τη θέση του, περνώντας από το βαθύ και ψυχρό μπλε του κοβαλτίου της νύχτας, στο αχνό ιώδες της πρώτης αναλαμπής της αυγής που έρχεται δοξαστικά, όπως περίπου συμβαίνει και στο πρώτο μέρος της «*Συμφωνίας των Άλπεων*» του Richard Strauss.

Με μια πιο προσεκτική εξέταση, ωστόσο, αποκαλύπτονται στρώματα του έργου με αμφίσημες ποιότητες: λ.χ ένα είδος λανθάνουσας απειλής εκδηλώνεται ανησυχητικά, μας «ποτίζει» τρόπον τινά όπως συμβαίνει και στο έργο του Max Ernst: *Menacés par un rossignol* (Δύο παιδιά απειλούνται από ένα αηδόνι).



Αναδύεται βαθμιαία η σκοτεινή αύρα της από το ακανθώδες μόρφωμα που αποτελείται από ένα σύμπλεγμα νευρικών γραμμών και το οποίο εξασφαλίζει την στοιχειώδη μόνο ομοιότητα με τα πουλιά χρησιμοποιώντας ως σημεία αναφοράς και απεικόνισης, τα σκληρότερα μόνο στοιχεία τους, το ράμφος, τα νύχια και λιγοστά φτερά.

Η μανιβέλα, ως μηχανισμός έμμεσης μεταβίβασης της κίνησης, φέρνει στο νου την ιδέα ότι αυτή η «αυτορυθμιζόμενη» μηχανή δεν είναι ένα αθώο μουσικό κουτί όπως φαίνεται, αλλά περισσότερο αποτελεί ένα διαβολικό τέχνασμα που χρησιμοποιεί τα «πουλιά» ως δόλωμα για να προσελκύσει τα θύματα της



Τα στίγματα στη ζωγραφική επιφάνεια, στίγματα που οφείλονται σε μια αυτοσχέδια τεχνική μεταφοράς των προκαταρκτικών σκαριφημάτων μέσω καρμπόν, τεχνική που χρησιμοποιούσε συχνά ο Klee, μοιάζουν με τις «ανωμαλίες» που εντυπώνει στην όραση και εν τέλει και στη μνήμη η ορμητική μεταβολή της χαοτικής κίνησης ενός σμήνους πουλιών, μεταβολή που πρέπει κάποτε να προσέλκυσε την προσοχή του Αριστοτέλη αλλά και να έβαλε ταυτόχρονα σε δοκιμασία την θεωρησιακή του δεινότητα. Ο Paul Klee αφιέρωσε και αυτός με την σειρά του πολύ χρόνο στην μελέτη και την κατανόηση της φύσης. Σύμφωνα με επανειλημμένες καταγραφές στα ημερολόγιά του, πίστευε πως ο καλλιτέχνης είναι δεμένος για πάντα με αυτήν. Κατάφερε τελικά να πετύχει αυτό που ο ίδιος έθετε ως σκοπό της τέχνης του: να καταστήσει ορατό με το εικαστικό έργο του και με όλα τα διαθέσιμα μέσα, το τοπολογικό και φιλοσοφικό παράδοξο που συνιστά ο μυστηριώδης χώρος μεταξύ των τυχαίων εμφανίσεων του πραγματικού και της ουσίας των πραγμάτων.

Με την λεπταίσθητη αρχιτεκτονική των κατασκευών του, την ανάμειξη οργανικών και ανόργανων στοιχείων, και τις ρέουσες ρυθμικές δομές στις οποίες ενσωματώνονται εμβληματικά τεχνολογικά και λογικά σημεία, δημιούργησε νέους κόσμους. Τα ρευστά, λαμπερά συχνά μικροσκοπικά και διάφανα έργα του, η θεωρησιακή του επιμονή και αυστηρότητα συνιστούν όλα μαζί- part and parcel- ένα πολυπρισματικό, πολυεπίπεδο και παραδειγματικό για την μελλοντική νεωτερική τέχνη έργο, ένα πραγματικά αδαμάντινο σώμα.

Οι Τεχνολογίες της Όρασης συνεχίζουν σήμερα να προκαλούν σοκ στην ανθρώπινη αντίληψη. Η κάμερα αναζητά και βρίσκει διαρκώς νέα, παράξενα μέρη στα οποία δεν είχαμε μέχρι τώρα καμία πρόσβαση. Μετατρέπει τα σώματα σε χρώμα, σε κίνηση και ενίοτε σε συναίσθημα. Οι κάμερες και οι φωτογραφικές μηχανές χρησιμοποιούνται για να επαναπροσδιορίσουν την σχέση μας με τη φύση και κυρίως τη σχέση ανθρώπου/ζώου όπως ποτέ πριν στο παρελθόν.

Το ζώο μέσω της κάμερας, μεγεθύνεται απεριόριστα ήδη από τις αρχές της εποχής της "κάμερας-όπλου" και τις καταγραφές της

κίνησης των ζώων από τον Ιντγουερντ Μάιμπριτζ και τον Jules-Etienne Maray. Ακόμη δε περισσότερο από τη χρήση σήμερα πραγματικών αλλά και animated ζώων τόσο στον avant-garde όσο και στο mainstream κινηματογράφο.

Καθώς το μάτι-για να επιστρέψουμε ξανά στο θεμελιώδες για την κατανόηση της σχέσης τέχνης και τεχνολογίας κείμενο του Benjamin - αντιλαμβάνεται ταχύτερα απ' ό,τι το χέρι μπορεί να σχεδιάσει, η διεργασία της εικονογραφικής αναπαραγωγής επιταχύνθηκε σε τέτοιο βαθμό ώστε μπορούσε να συμβαδίζει με την ομιλία. Όπως η λιθογραφία υποδηλώνει την εικονογραφημένη εφημερίδα, έτσι ακριβώς και η φωτογραφία προεικάζει τον ηχητικό κινηματογράφο. Ο οπερατέρ, τραβώντας μια σκηνή στο στούντιο, συλλαμβάνει τα είδωλα με ταχύτητα πλέον ίδια μ' εκείνη της ομιλίας του ηθοποιού.

Η τεχνική αναπαραγωγή του ήχου, εγχειρήθηκε κατά το τέλος του προηγούμενου αιώνα. Αυτές οι συντονισμένες προσπάθειες έκαναν πιθανή την υλοποίηση μιας κατάστασης που ο Paul Valery είχε τονίσει σ' αυτή την πρόταση: *...όπως το νερό, το γκάζι και ο ηλεκτρισμός μεταφέρονται μέσα στα σπίτια μας, εκμηδενίζοντας τις αποστάσεις, απαιτώντας ελάχιστη προσπάθεια για την ικανοποίηση των αναγκών μας, έτσι ακριβώς θα χρησιμοποιούμε και τα οπτικά ή ακουστικά είδωλα που θα εμφανίζονται και θα εξαφανίζονται με μια απλή κίνηση του χεριού!*

Αντιμέτωπο με την χειροποίητη αντιγραφή που συνήθως είχε το στίγμα της πλαστογράφησης, το πρωτότυπο διατηρούσε πριν από αυτή τη περίοδο όλη του την υπεροχή. Ο λόγος είναι διπλός: κατ' αρχήν, η τεχνικά αναπαραγόμενη αντιγραφή είναι περισσότερο ανεξάρτητη από το πρωτότυπο απ' ό,τι η χειροποίητη. Για παράδειγμα, στο χώρο της φωτογραφίας, η πρώτη μπορεί να τονίσει πλευρές του πρωτότυπου απρόσιτες στο γυμνό μάτι αλλά προσιτές στο φακό που μπορεί να ρυθμιστεί και να γίνει επιλογή της γωνίας του ανάλογα με την περίπτωση. Επιπλέον, η φωτογραφική αναπαραγωγή, με τη βοήθεια συγκεκριμένων διεργασιών, όπως μεγέθυνση και αργή κίνηση, μπορεί να συλλάβει είδωλα που διαφεύγουν από την φυσιολογική

όραση. Δεύτερο, η τεχνική αναπαραγωγή μπορεί να θέσει την αντιγραφή κάτω από καταστάσεις που είναι απρόσιτες για το ίδιο το πρωτότυπο. Επιπλέον, δίνει τη δυνατότητα σ' αυτό να έρθει σε ευρύτερη και ευκολότερη επαφή με το κοινό, με τη μορφή μιάς φωτογραφίας ή ενός δίσκου. Ο καθεδρικός ναός αφήνει το φυσικό του πλαίσιο και τοποθετείται στο στούντιο του θιασώτη της τέχνης- μας λέει ο Benjamin- και η χρωματική δημιουργία που έχει εκτελεστεί σε αίθουσα θεάτρου ή στο ύπαιθρο, αντηχεί σ' ένα συνηθισμένο σαλόνι.

Βλέποντας τα πράγματα από αδρή ιστορική σκοπιά, παρατηρούμε πως κατά τη διάρκεια μεγάλων ιστορικών περιόδων, η μορφή της ανθρώπινης αισθητικής αντίληψης μεταβάλλεται, πάντα σε συνάρτηση με την μορφή της ύπαρξης της ανθρωπότητας. Ο τρόπος που είναι οργανωμένη η ανθρώπινη αισθητική αντίληψη και τα μέσα με τα οποία καλλιεργείται, καθορίζονται όχι μόνο από τη φύση αλλά και από ιστορικές συνθήκες ταυτόχρονα. Ο 5ος αιώνας, με τις μεγάλες πληθυσμιακές μετακινήσεις, είδε τη γέννηση της βιομηχανίας της όψιμης Ρωμαϊκής τέχνης και την Γένεση της Βιέννης όπου αναπτύχθηκε μια τέχνη διαφορετική απ' εκείνη της αρχαιότητας αλλά και μια νέα αισθητική αντίληψη. Οι μαθητές της Βιεννέζικης σχολής, Riegl και Wickhoff που αντέδρασαν ενάντια στην κλασική παράδοση κάτω από το βάρος της οποίας είχαν θαφτεί μεταγενέστερες μορφές τέχνης, ήταν οι πρώτοι που έβγαλαν συμπεράσματα απ' αυτές, σε συνάρτηση με την οργάνωση της αντίληψης.

Ομως, παρόλη την διορατικότητά τους, περιορίστηκαν στο να παρουσιάσουν απλώς τη σημασία του τυπικού τεκμηρίου γνησιότητας που χαρακτήριζε την οπτική αντίληψη στην μεταγενέστερη Ρωμαϊκή εποχή. Δεν έκαναν καμιά προσπάθεια να παρουσιάσουν τις κοινωνικές διαφοροποιήσεις στην αντίληψη, που εκφράζονταν μ' αυτές τις αλλαγές. Οι συνθήκες μιας ανάλογης διορατικότητας –μιας τεταμένης μορφής ευφυΐας όπως χαρακτήριζε ο Αντρέ Μπετόν την καλλιτεχνική ικανότητα- είναι ξανά δημοφιλείς και εξαιρετικά διαδεδομένες σήμερα. Και αν οι μεταβολές στα μέσα στην σύγχρονη αντίληψη μπορούν να εννοηθούν κυρίως σαν φθορά της «αύρας» της τέχνης, είναι

πιθανό να μας παρουσιάσουν ευκρινέστερα από ποτέ και τα κοινωνικά τους αίτια.

Η έννοια της «αύρας» που προτάθηκε παραπάνω, σε συνάρτηση με ιστορικά αντικείμενα, μπορεί να σκιαγραφηθεί και σε σχέση με την «αύρα» των φυσικών αντικειμένων.

Ορίζουμε την «αύρα» των τελευταίων ως το φαινόμενο που το χαρακτηρίζει μοναδικότητα και ανεξαρτησία ταυτόχρονα, εξετάζοντας το πάντα από μια ορισμένη απόσταση, οσοδήποτε κοντά σε μας και αν βρίσκεται αυτό.

Αν, καθώς ξεκουράζεστε ένα καλοκαιρινό απόγευμα, ταυτόχρονα αντιλαμβάνεστε στον ορίζοντα, το περίγραμμα μιας οροσειράς, ή αυτό ενός κλαδιού που ρίχνει τη σκιά του πάνω σας, αυτόματα εμπειράσθε και την «αύρα», αυτών των βουνών, αυτού του κλαδιού.

Αυτή η εικόνα ίσως σας βοηθάει να κατανοήσετε καλύτερα τις κοινωνικές βάσεις της σύγχρονης φθοράς της «αύρας». Οδηγεί η φθορά αυτή - μας λέει προφητικά ο Benjamin- σε δύο καταστάσεις που συνδέονται και οι δύο με την ολοένα αυξανόμενη σπουδαιότητα των μαζών στη σύγχρονη ζωή. Συγκεκριμένα, ο πόθος και των σημερινών μαζών να φέρουν τα πράγματα πιο κοντά, κυριολεκτικά και μεταφορικά, είναι τόσο έντονος όπως και η τάση να ισοπεδώσουν τη μοναδικότητα και το ξεχωριστό στοιχείο κάθε μίας πραγματικότητας, με την αποδοχή της ανεξέλεγκτης αντιγραφής της.

Κάθε μέρα που περνά η τάση αυτή γίνεται ισχυρότερη. Επιδιώκοντας να κρατήσουν ένα αντικείμενο πολύ κοντά τους χρησιμοποιώντας την ομοιότητά του, την αντιγραφή του, οι άνθρωποι την απογειώνουν. Προφανώς, η αντιγραφή όπως προσφέρονταν τον καιρό του Benjamin, κυρίως από εικονογραφημένα περιοδικά και ταινίες επικαίρων και σήμερα από τον εσμό των νέων μέσων που κατακλύζουν την οπτική μας αντίληψη, διαφέρει από το είδωλο που γίνεται αντιληπτό από το γυμνό μάτι. Η μοναδικότητα και η μονιμότητα της εντύπωσης είναι τόσο στενά συνδεδεμένες με το δεύτερο όσο η παροδικότητα και η δυνατότητα αναπαραγωγής με το πρώτο.

Ακριβώς επειδή η αυθεντικότητα δεν αναπαράγεται, η έντονη διείσδυση συγκεκριμένων (μηχανικών) διαδικασιών αναπαραγωγής κατέστη ζωτικό εργαλείο για τον διαχωρισμό και την διαβάθμιση της αυθεντικότητας. Η ανάπτυξη τέτοιων διαχωρισμών ήταν από την αρχή μια σημαντική λειτουργία για το εμπόριο των έργων τέχνης. Η εφεύρεση της ξυλογραφίας, μπορούμε να πούμε ότι επηρέασε βαθιά την ιδέα της αυθεντικότητας, πριν ακόμη απ' την τελευταία της άνθηση. Την εποχή που πρωτοφτιάχτηκε ένας μεσαιωνικός πίνακας της Madonna, δεν μπορούσε ακόμα να αποκληθεί «αυθεντικός». Έγινε αυθεντικός μόνο κατά τους επόμενους αιώνες και κυρίως κατά τον 19^ο και τον 20^ο αιώνα.

Η μοναδικότητα ενός έργου τέχνης είναι αναπόσπαστη από την προσκόλλησή της στη δομή της παράδοσης. Αυτή η ίδια η παράδοση όμως είναι απόλυτα ζωντανή και υπερβολικά ευμετάβλητη. Ένα αρχαίο άγαλμα της Αφροδίτης, για παράδειγμα, ήταν τοποθετημένο σε διαφορετικό παραδοσιακό πλαίσιο για τους Έλληνες - κάτι που το έκανε αντικείμενο σεβασμού και εκτίμησης - από ότι για τους κληρικούς του Μεσαίωνα, που το αντίκρυζαν σαν ένα δυσοίωνα ανησυχητικό είδωλο. Και τα δύο ωστόσο, ήταν ισοδύναμα αντιμέτωπα με τη μοναδικότητά του, την «αύρα» του με άλλα λόγια. Η ένταξη της τέχνης στην παράδοση, πρωταρχικά εκφράστηκε στη λατρεία. Γνωρίζουμε ότι τα πρώιμα τεχνουργήματα δημιουργήθηκαν για να εξυπηρετήσουν κάποιο πρώιμο τελετουργικό σχετικό με μαγεία, το οποίο αργότερα απόκτησε θρησκευτικό περιεχόμενο.

Μ' άλλα λόγια, η αξία της μοναδικότητας του «αυθεντικού» έργου έχει τη βάση της στο τελετουργικό, που είναι και η πρωταρχική βάση της αξίας του. Αυτή η τελετουργική βάση, παρ' όλο που είναι απόμακρη, διαφαίνεται σήμερα αν και κάπως εκλαϊκευμένα ακόμη και στις πλέον ανόσιες μορφές της λατρείας του ωραίου όπως εκδηλώνεται αυτή στις πολλαπλές εκδηλώσεις του πολυδιάστατου πολιτιστικού φαινομένου που αποκαλούμε συνθηματικά Kitsch.

Η υλιστική λατρεία του ωραίου, καλλιεργήθηκε στην Αναγέννηση και κυριαρχώντας για τρεις αιώνες, έδειξε ξεκάθαρα την παρακμή

αυτής της τελετουργικής βάσης και την πρώτη βαθιά κρίση που αυτή επέφερε. Μαζί με την εμφάνιση του πρώτου αληθινά επαναστατικού μέσου αναπαραγωγής, της φωτογραφίας, ταυτόχρονα στο κοινωνικό πεδίο με την εμφάνιση του σοσιαλισμού, η τέχνη διαισθάνθηκε την επερχόμενη κρίση που έγινε πραγματικότητα έναν περίπου αιώνα αργότερα. Τότε η τέχνη αντέδρασε με το δόγμα της τέχνης για την τέχνη που αποτελεί ένα είδος «θεολογίας της τέχνης». Αυτό το γεγονός έδωσε με τη σειρά του ώθηση σε κάτι που θα μπορούσε να ονομαστεί «αρνητική θεολογία», με τη μορφή της ιδέας της «καθαρής» τέχνης, που όχι μόνο αποκήρυξε κάθε κοινωνική λειτουργία της τέχνης αλλά ακόμη και κάθε ταξινόμηση με βάση την ύλη.

Μια ανάλυση της τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής θα πρέπει να μην αδικήσει αυτές τις σχέσεις, γιατί μας οδηγούν σε μια σημαντική αντίληψη: για πρώτη φορά στην παγκόσμια ιστορία, η μηχανική αναπαραγωγή απελευθερώνει τα δημιουργήματα της τέχνης από την παρασιτική τους εξάρτηση στο τελετουργικό. Σ' έναν ακόμη μεγαλύτερο βαθμό, το αναπαραγόμενο έργο τέχνης αποκτά το ίδιο αναπαραγωγική ικανότητα.

Από ένα φωτογραφικό αρνητικό, μπορεί κανείς να πάρει απεριόριστο αριθμό φωτογραφιών. Η αναζήτηση της «αυθεντικής» φωτογραφίας δεν έχει πλέον κανένα νόημα.

Τα έργα τέχνης πλέον προσλαμβάνονται και αξιολογούνται σε διαφορετικά επίπεδα. Διακρίνονται όμως παντού δύο διαμετρικά αντίθετες ταξινομήσεις: με την μια δίνεται έμφαση στην λατρευτική αξία και με την άλλη στην εκθετική αξία του έργου.

Με τις διαφορετικές μεθόδους της τεχνικής αναπαραγωγής ενός τεχνουργήματος, η δυνατότητα έκθεσής του αυξάνει σε τέτοιο βαθμό ώστε η ποσοτική μεταβολή μετατρέπεται σε ποιοτική αλλαγή της φύσης του. Μπορεί να γίνει σύγκριση με ένα έργο τέχνης της προϊστορικής εποχής όταν, με την απόλυτη έμφαση στην λατρευτική του αξία, ήταν κύριο όργανο μαγείας. Πολύ αργότερα άρχισε να αναγνωρίζεται και να χαρακτηρίζεται σαν έργο τέχνης. Κατά τον ίδιο τρόπο σήμερα, με την απόλυτη

έμφαση στην εκθετική του αξία, το έργο τέχνης προάγεται σε δημιουργήματα με ολοκληρωτικά καινούριες λειτουργίες και ανάμεσα σ' αυτές αναδεικνύεται έμμεσα μια για την οποία έχουμε ήδη ιστορική επίγνωση. Αυτή είναι η καλλιτεχνική λειτουργία, η οποία τώρα πλέον παρούσα σε πλήθος προϊόντων (artefacts) και αναγνωρίζεται σαν άμεση αξία.

Ένα είναι σίγουρο, τόνιζε ο Benlamin ήδη από το 1936, σήμερα η φωτογραφία και ο κινηματογράφος είναι οι πλέον εύχρηστες αποδείξεις αυτής της νέας λειτουργίας.

Στη φωτογραφία, η εκθετική αξία αρχίζει να υποσκελίζει τη λατρευτική αξία. Αλλά όμως αυτή δεν οπισθοχωρεί χωρίς αντίσταση. Αποσύρεται σ' ένα έσχατο καταφύγιο: στην ανθρώπινη υποστήριξη. Δεν είναι τυχαίο ότι το πορτραίτο ήταν το κύριο θέμα της πρώιμης φωτογραφίας. Η λατρεία της ανάμνησης των αγαπημένων προσώπων, απόντων ή νεκρών, προσφέρει το τελευταίο στήριγμα για τη λατρευτική αξία της εικόνας. Για τελευταία φορά, η « αύρα » πηγάζει από τις πρώιμες φωτογραφίες με την πρόσκαιρη έκφραση ενός προσώπου. Αυτό είναι που δημιουργεί τη μελαγχολική, ασύγκριτη ομορφιά τους. Αλλά καθώς αφαιρείται από το φωτογραφικό είδωλο η εκθετική αξία, για πρώτη φορά παρουσιάζεται η υπεροχή της σε σχέση με την τελετουργική αξία. Πρέπει να επισημανθεί ότι η καινούρια αυτή φάση συνιστά την ασύγκριτη σπουδαιότητα του έργου του Atget που, γύρω στα 1900, φωτογράφησε τους έρημους δρόμους του Παρισιού.

Η άγρια σύγκρουση του 19ου αιώνα ανάμεσα στην καλλιτεχνική αξία της ζωγραφικής και της φωτογραφίας, σήμερα φαίνεται απόμακρη και μπερδεμένη. Αυτό δεν υποτιμά τη σπουδαιότητά της αλλά αντίθετα την τονίζει. Η αντίθεση ήταν στην πραγματικότητα το σύμπτωμα μιας ιστορικής μεταβολής, μιας παγκόσμιας τρόπον τινά σύγκρουσης που δεν έγινε τότε αντιληπτή από τους αντίπαλους.

Ο Bertolt Brecht, που υπήρξε στενός φίλος και συνομιλητής του Benjamin, σ' ένα διαφορετικό επίπεδο, ανέπτυξε τον ίδιο καιρό ανάλογες σκέψεις: «...αφού η έννοια του «έργου τέχνης» δεν μπορεί πλέον να προσαρμοστεί στο αντικείμενο που προκύπτει και αφού το έργο έχει μεταβληθεί σε εμπόρευμα, πρέπει να

εξαλείψουμε αυτή την έννοια με επιφυλακτικότητα αλλά χωρίς τον φόβο, μήπως καταστρέψουμε τη λειτουργία του αντικειμένου ταυτόχρονα. Το «έργο τέχνης» θα πρέπει να περάσει αυτό το στάδιο χωρίς περιορισμούς και κυρίως όχι σαν λανθάνουσα απόκλιση από την υποτιθέμενη ευθύγραμμη πορεία της «τέχνης». Αυτό που συμβαίνει εδώ, με την έννοια «έργο τέχνης», θα την αλλάξει ριζικά και θα σβήσει το παρελθόν της σε τέτοια έκταση ώστε η παλιά έννοια δεν θα προκαλεί καμιά ανάμνηση του πράγματος που κάποτε προσδιόριζε».

Όταν η εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής διαχώρισε την τέχνη από τη λατρευτική της βάση, η όψη της αυτονομίας της εξαφανίστηκε για πάντα. Η αποτελεσματική αλλαγή στη λειτουργία της τέχνης ξεπέρασε τις προοπτικές του αιώνα. Για μεγάλο διάστημα ξεπέρασε ακόμη και εκείνη του 20ου αιώνα, στον οποίο έχουμε ανάπτυξη του κινηματογράφου. Νωρίτερα, αν και ανώφελα, είχε αφοσιωθεί στο ερώτημα αν η φωτογραφία είναι τέχνη. Στο πρωταρχικό ερώτημα αν η εφεύρεση της φωτογραφίας δεν είχε μεταπλάσει την φύση της τέχνης δεν είχε δοθεί απάντηση. Γρήγορα, οι θεωρητικοί του κινηματογράφου έθεσαν το ίδιο αδιέξοδο ερώτημα, αναφερόμενοι φυσικά σ' αυτόν. Αλλά οι δυσκολίες που προκάλεσε η φωτογραφία στην παραδοσιακή αισθητική ήταν απλά παιδικά παιχνίδια, σε σύγκριση μ' εκείνες που προκλήθηκαν απ' τον κινηματογράφο.

Αλλά για αυτές θα μιλήσουμε στο επόμενο μάθημα.

