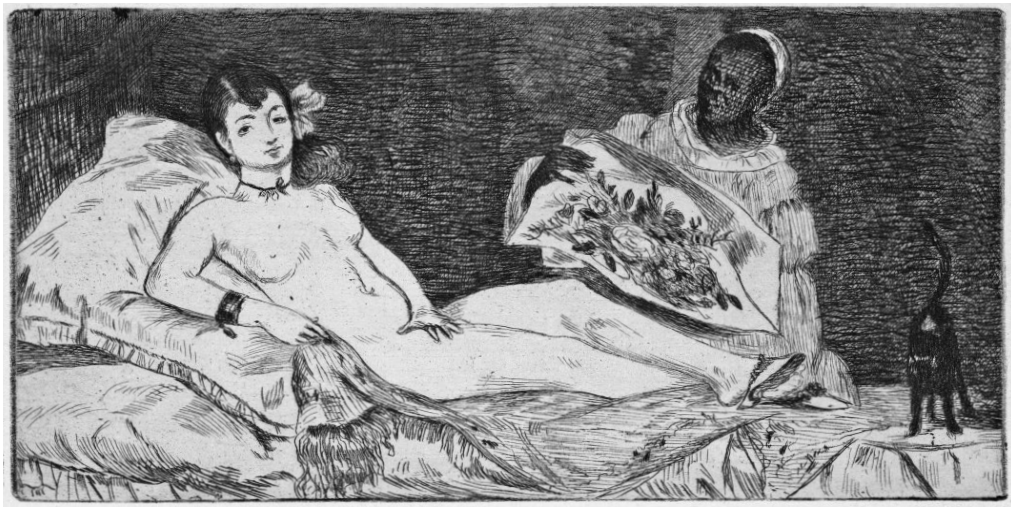
ΠΡΟΛΟΓΟΣ

# Γιατί ο συμβολισμός;

Ποιος είναι άραγε ο σκοπός της τέχνης; Το ερώτημα θα μπορούσε να τεθεί από ένα παιδί. Τα παιδιά λατρεύουν να ζωγραφίζουν, να τραγουδούν ή να φτιάχνουν αντικείμενα με πλαστελίνη, συχνά όμως προβληματίζονται από αυτά που κάνουν οι ενήλικοι καλλιτέχνες: Πουλάνε τα έργα τους («Γιατί; Μου αρέσουν οι ζωγραφιές μου και θέλω να τις κρατήσω για τον *εαυτό μου*») ή εργάζονται σκληρά προκειμένου τελικά να τα στήσουν σε έναν χώρο τέχνης, μόνο και μόνο για να τα δουν αργότερα, μετά από μερικές εβδομάδες ή μήνες, να τα αποσύρουν («Γιατί; Θέλω να κρατήσω τις ζωγραφιές μου *για πάντα*»). Ως επί το πλείστον, οι καλλιτέχνες μιλούν για το έργο τους ακατάπαυστα — σε προστάτες, εμπόρους έργων τέχνης και συγγραφείς καλλιτεχνικών θεμάτων. Πώς, όμως, γνωρίζουν όλοι αυτοί το πραγματικό αντικείμενο της τέχνης;

> Η πιο διάχυτη θεωρία του καλλιτεχνικού αντικειμένου στην ιστορία της τέχνης … ήταν η σύλληψή του ως μέσου επικοινωνίας ή έκφρασης. Το αντικείμενο ερμηνεύτηκε εντός του επικοινωνιακού ή του γλωσσικού του παραδείγματος ως «φορέας», μέσω του οποίου οι προθέσεις, οι αξίες, οι στάσεις, οι ιδέες, τα πολιτικά ή άλλα μηνύματα, καθώς και οι συναισθηματικές καταστάσεις του δημιουργού —ή, κατά προέκταση, το κοινωνικό ή ιστορικό υπόβαθρο στο οποίο έδρασε ο δημιουργός— εκφράστηκαν, είτε σκόπιμα είτε τυχαία.[1]

[1] Donald Preziosi, *The Art of Art History*, 2η έκδ., Λονδίνο: Oxford University Press, 2009, σ. 7.



**Εικόνα Π.1.** Εντουάρ Μανέ, *Ολυμπία* (*Olympia*), γραμμική οξυγραφία και τονική οξυγραφία (1865–1867), Δημόσια Βιβλιοθήκη της Νέας Υόρκης. Αυτή η πλάκα τυπώθηκε στο βιβλίο του Εμίλ Ζολά για τον Μανέ (1867) και υπονομεύει τον επίμονο ισχυρισμό του συγγραφέα ότι για τον Μανέ ο χειρισμός των χρωμάτων είχε μέγιστη σημασία ενώ το θέμα καμία.

Ο συντάκτης αυτού του αποσπάσματος δεν πιστεύει ότι τα καλλιτεχνικά αντικείμενα λειτουργούν πραγματικά ως φορείς για ό,τι έχει να πει ο καλλιτέχνης. Εάν είναι όμως έτσι, αυτό δεν ενδιαφέρει αποκλειστικά και μόνο τον κριτικό της τέχνης. Ενδιαφέρει εξίσου και τον καλλιτέχνη, καθώς και οποιονδήποτε έρχεται αντιμέτωπος με την τέχνη — είτε σε ένα μουσείο είτε στον δρόμο ή στο διαδίκτυο. Αν τα έργα τέχνης δεν είναι φορείς νοήματος, τι άλλο θα μπορούσε να έχει προκαλέσει το σκάνδαλο γύρω από τον πίνακα του Εντουάρ Μανέ με τη γυμνή Ολυμπία (1863); Απλώς και μόνο η εμφάνισή του; Η εμφάνιση της ελαιογραφίας δεν είναι ίδια με εκείνη της μικρής γραμμικής οξυγραφίας που δημιούργησε ο Μανέ για το βιβλίο του Ζολά με θέμα την τέχνη του (Εικόνα Π.1). Όμως, πώς στην ευχή θα χαρτογραφήσουμε την αντιστοιχία, καθώς και την απόκλιση, μεταξύ των δύο, χωρίς να λάβουμε υπόψη το νόημα;

Δεν επιχειρώ εδώ μια ερμηνεία της *Ολυμπίας* και των παραλλαγών της. Αλλά είναι σαφές πως, αφαιρώντας από την τέχνη το νόημα, την αποστερούμε συγχρόνως και από την ισχύ της. Όχι βέβαια εντελώς: οι χρήσεις και οι επιδράσεις των έργων τέχνης είναι πολλές. Ο Γερμανός κριτικός Βάλτερ Μπένγιαμιν είπε κάποτε, «Ο ντανταϊσμός χτύπησε τον θεατή σαν σφαίρα», ενώ ο Ανρί Ματίς ήθελε οι πίνακές του να χρησιμεύουν «σαν πολυθρόνες για τον κουρασμένο επιχειρηματία». Παρατηρήστε, ωστόσο, το μεταφορικό «σαν» και στα δύο παραθέματα: μόνο χάρη στο νόημά της, στην έννοια που εκφράζει, σε ό,τι καταλαβαίνουμε από αυτή, μπορεί μια εικόνα να μας πληγώσει σαν σφαίρα ή να μας παρηγορήσει σαν αναπαυτική πολυθρόνα. Σε τούτο το βιβλίο, την τέχνη που *λειτουργεί κυρίως χάρη στο νόημά της* την ονομάζω συμβολιστική τέχνη. Πρόκειται για έναν ορισμό εννοιολογικό, όχι ιστορικό. Παρ' όλα αυτά, υπήρξαν καλλιτέχνες και συγγραφείς που

έδρασαν στο τέλος του 19ου αιώνα, οι οποίοι αυτοαποκαλούνταν συμβολιστές και των οποίων το κοινό χαρακτηριστικό, παρ' όλες τις πολιτικές και αισθητικές τους διαφορές, ήταν η έγνοια σχετικά με το πώς η τέχνη αποκτά το νόημά της. Το παρόν βιβλίο μιλά γι' αυτούς.

Η ιδέα της τέχνης που λειτουργεί χάρη στο νόημά της μπορεί να μοιάζει παράξενη ή κοινότοπη. Υπάρχει όντως κάτι τέτοιο; Και συνιστά πράγματι ένα διακριτό ιστορικό φαινόμενο; Θυμηθείτε ένα απόσπασμα από τις *Περιπέτειες του Χάκλμπερρυ Φιν* του Μαρκ Τουέιν, έργο που εκδόθηκε το 1884. Ο Χακ προσπαθεί, χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία, να πείσει τον δύσπιστο Τζιμ για την ποικιλομορφία των ανθρώπινων γλωσσών:

> «Μπορεί ποτέ μια γάτα να μουκανίσει σαν αγελάδα ή μια αγελάδα να νιαουρίσει σαν γάτα;»
>
> «Όχι, δεν μπορεί».
>
> «Το βρίσκεις, λοιπόν, και σωστό και φυσικό να μιλάνε με διαφορετικό τρόπο η μια από την άλλη, δεν είν' έτσι;»
>
> «Βέβαια!»
>
> «Κι είναι εξίσου φυσικό και σωστό για μια γάτα και μια αγελάδα να μιλάνε διαφορετικά από *μας*, σύμφωνοι;»
>
> «Σύμφωνοι».
>
> «Τότε, λοιπόν, γιατί να μην είναι σωστό και φυσικό για ένα *Γάλλο* να μιλάει διαφορετικά από μας; Απάντησέ μου σ' αυτό».
>
> «Η γάτα είναι άνθρωπος, Χακ;»
>
> «Όχι».
>
> «Τότε δεν είναι καθόλου λογικό μια γάτα να μιλάει σαν άνθρωπος. Η αγελάδα είναι άνθρωπος, Χακ, ή μήπως γάτα;»
>
> «Όχι, δεν είναι ούτε το ένα ούτε το άλλο».
>
> «Τότε δεν έχει καμιά δουλειά να μιλάει ούτε σαν άνθρωπος ούτε σαν γάτα. Ένας Γάλλος είναι άνθρωπος;»
>
> «Είναι».

«Ε, λοιπόν, που να τον πάρει ο διάολος, γιατί δε *μιλάει* σαν άνθρωπος; Απάντησέ μου τώρα *εσύ* σ' αυτό που σε ρωτάω!»[2]

Το σχόλιο του Χακ είναι διαβόητο: «Είδα πως ήταν ανώφελο να χάνω τα λόγια μου — δεν μπορείς να μάθεις σ' ένα νέγρο να κουβεντιάζει λογικά. [Έτσι τα παράτησα.]»[3] Ο διάλογος άρεσε τόσο πολύ στον Τουέιν που, σε δημόσιες αναγνώσεις αποσπασμάτων του βιβλίου του, έδινε ως τίτλο το δεύτερο μισό της παραπάνω ετυμηγορίας του Χακ. Αυτό προκαλούσε εκνευρισμό, περισσότερο εξαιτίας της ωμότητας του χαρακτηρισμού, παρά για τις ρατσιστικές συνυποδηλώσεις του.[4] Ωστόσο, μια προσεκτική ματιά στο κείμενο διαψεύδει τον φαινομενικά τελεσίδικο χαρακτήρα αυτής της ετυμηγορίας. Ο Χακ, που είχε

---

2 Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*, Λονδίνο: Chatto & Windus, 1884 [*Οι περιπέτειες του Χακ Φιν*, μτφρ. Φώντας Κονδύλης, Αθήνα: Καστανιώτης, 1987, σ. 129–130. Τα πλάγια είναι του πρωτοτύπου. (*Σ.τ.μ.*)].

3 [*Στο ίδιο*, σ. 130. (*Σ.τ.μ.*)] Ολόκληρο το απόσπασμα, αρχής γενομένης από τη συζήτηση του «Βασιλιά Σολομώντα», ήταν το μέρος του έργου που γράφτηκε τελευταίο, μετά τη συγγραφή του τέλους του μυθιστορήματος από τον Τουέιν.

4 Ο Τζωρτζ Ουάσινγκτον Κέιμπλ έγραψε στον Τουέιν στις 25 Οκτωβρίου 1884: «Όταν σκεφτούμε ότι αυτό το πρόγραμμα διαφημίζεται και μετατρέπεται σε ένα ψυχρό ανάγνωσμα εφημερίδας, νομίζω ότι θα πρέπει να αποφύγουμε κάθε ρίσκο να φανεί —ακόμα και στους πιο μη μου άπτου και υπερευαίσθητους και στις υπερβολικά επικριτικές κυρίες και δεσποινίδες— έστω και στο ελάχιστο χονδροειδές»· CU-MARK (University of California, Mark Twain Papers, The Bancroft Library, Μπέρκλυ, UCLC 42319). Βλ. Guy Cardwell, *Twins of Genius*, Ανατολικό Λάνσινγκ: Michigan State College Press, 1953, σ. 105. Βλ. επίσης την έκδοση των *Περιπετειών του Χάκλμπερρυ Φιν* από τους Ουώλτερ Μπλερ και Βίκτορ Φίσερ (Μπέρκλυ: University of California Press, 1985, σ. 376–377). Ο Κέιμπλ υπήρξε γνωστός μυθιστοριογράφος της Νέας Ορλεάνης, ο οποίος ασχολούνταν επισταμένως με το φυλετικό ζήτημα, ενώ παράλληλα είχε αντιταχθεί στους Νόμους του Τζιμ Κρόου.

μόλις διαφωνήσει με τον Τζιμ ως προς την ιστορία σχετικά με την επιλογή του Σολομώντος,[5] σκέφτηκε ότι διατύπωνε ένα λογικό επιχείρημα: τα ζώα της φάρμας βγάζουν διαφορετικούς ήχους, επομένως γιατί όχι και οι άνθρωποι; Για να λειτουργήσει αυτή του η αναλογία, οι Αμερικανοί θα πρέπει να διαφέρουν από τους Γάλλους όπως οι γάτες από τις αγελάδες· πιο συγκεκριμένα, θα πρέπει να διαφέρουν ως προς την ίδια ακριβώς άποψη — δηλαδή το αν ανήκουν στο ίδιο είδος. Αυτό ακριβώς αντιλαμβάνεται ο Τζιμ και αυτό προσπαθεί να δείξει στον Χακ: ούτε η γάτα ούτε η αγελάδα είναι άνθρωποι και, σαν να μην έφτανε αυτό, δεν ανήκουν καν στο ίδιο είδος («Είναι η γάτα αγελάδα;»). Ένας Γάλλος, επειδή είναι άνθρωπος, δεν έχει τη δικαιολογία της γάτας να επικοινωνεί διαφορετικά. Το σωκρατικό συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι ο Γάλλος δεν μιλά διαφορετικά από τους άλλους ανθρώπους, με την έννοια που το κάνει μια γάτα ή μια αγελάδα.[6]

Είναι ανάγκη να τονιστεί το προφανές συμπέρασμα ότι ο Τζιμ αποστομώνει τον Χακ. Γιατί η ηθική και πολιτική διαπίστωση που έπεται της αντίστοιχης λογικής είναι, οπωσδήποτε, ότι ο Τζιμ είναι το ίδιο άνθρωπος με τον Χακ. Πρόκειται για μάθημα που το βιβλίο διδάσκει, μεν, αλλά δεν

---

5 Αναφορά στο απόσπασμα της Παλαιάς Διαθήκης, *Βασιλειών Γ΄*, κεφ. 1-5. (*Σ.τ.μ.*)

6 Αν και το γεγονός ότι ο Τζιμ κερδίζει στη λογομαχία αναγνωρίζεται στη σχετική βιβλιογραφία —π.χ., στην κλασική μελέτη του D. L. Smith, «Huck, Jim, and American Racial Discourse», στο *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*, Ντάραμ, Βόρεια Καρολίνα: Duke University Press, 1992, σ. 111—, ακόμα παρερμηνεύεται κατά κόρον. Ο Howard Horwitz στο «Can We Learn to Argue? Huckleberry Finn and Literary Discipline», *ELH* 70.1 (άνοιξη 2003), σ. 283, για παράδειγμα, επιμένει ότι «ο Χακ και ο Τζιμ επιχειρηματολογούν με τον ίδιο ακριβώς τρόπο». Ο συγκεκριμένος ισχυρισμός είναι εξίσου λανθασμένος με εκείνον του Χόρβιτς πως κανένας από τους δύο χαρακτήρες δεν εξετάζει τις προκείμενες των συλλογισμών του.

το αφηγείται ρητά. Και το διδάσκει μέσω παραδείγματος, σε πείσμα της συμβατικής αντίστασης του Χακ σ' αυτό. Ωστόσο, αυτό μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο μέσω της προσεκτικής πρόσληψης του περιεχομένου του βιβλίου: δράση, χιούμορ και δημιουργία χαρακτήρων αλλά και επιχειρήματα και αλληγορία. Η σαχλή λογική διαμάχη συνιστά, ταυτοχρόνως, και συγκινητικό σύμβολο της διανοητικής ισότητας. Έτσι, ο *Χάκλμπερρυ Φιν* μπορεί να γίνει γόνιμα αντιληπτός ως ένα συμβολιστικό έργο τέχνης, παρόλο που δεν διαθέτει την ωχρή, φεγγαρόλουστη ατμόσφαιρα που χαρακτηρίζει ορισμένα έργα της συγκεκριμένης τέχνης — ατμόσφαιρα που ο Τουέιν περιγελούσε, άλλωστε (Εικόνα Π.2).

Εκτός από ιστορία της τέχνης, λοιπόν, το βιβλίο αυτό αποτελεί και μια ιστορία των ιδεών, αφού τις ανησυχίες των συμβολιστών ζωγράφων και ποιητών τις συμμερίζονταν, σε σημαντικό βαθμό, και θεωρητικοί επιστήμονες εκείνης της εποχής, ιδίως μαθηματικοί και θεωρητικοί της Λογικής που δεν ικανοποιούνταν από τον εμπειρισμό, ο οποίος τότε κυριαρχούσε στους επιστημονικούς κλάδους τους. Προπαντός, η βασική υπόθεση ότι ολόκληρη η επιστήμη συγκροτείται από ατομικά βιωμένες παρατηρήσεις έμοιαζε να μην αφήνει περιθώριο για τη διατύπωση γενικών φυσικών νόμων, επιτρέποντας την πιθανότητα διαφορετικοί παρατηρητές, με διαφορετική εκπαίδευση και διαφορετικά εφόδια, να μην μπορούν να βρουν έναν τρόπο γεφύρωσης των διαφορετικών παρατηρήσεών τους.[7]

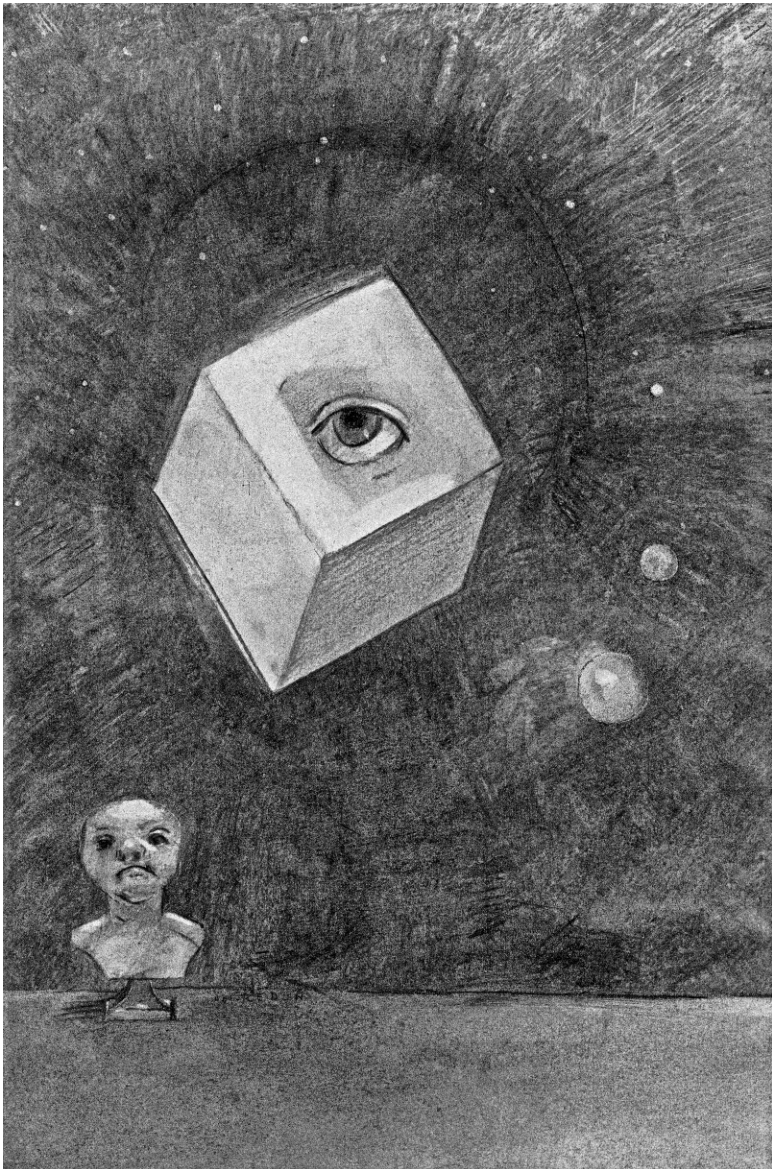
7 Μια σθεναρή υπεράσπιση της γενικότητας και της λογικά αφηρημένης φύσης των επιστημονικών νόμων απαντά ήδη στο τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου τού George Boole, *An Investigation of the Laws of Thought*, Λονδίνο: Macmillan, 1854. Για μια εκτεταμένη υποστήριξη της θέσης πως το ζήτημα της υποκειμενικής γνώσης πρέπει να διαχωρίζεται από εκείνο του οντολογικού ρεαλισμού, βλ. Lorraine Daston & Peter Galison, *Objectivity*, Νέα Υόρκη: Zone Books, 2007. Συνδέω εκ νέου τις δύο αυτές μορφές γνώσης στο παρόν βιβλίο.

**Εικόνα Π.2.** Ε. Ου. Κεμπλ, η τελευταία εικόνα της Έμμελιν Γκρέιντζερφορντ, από το βιβλίο του Μαρκ Τουέιν *Οι περιπέτειες του Χάκλμπερρυ Φιν* (1884), κεφ. 17, με τον τίτλο «Εσωτερικοί Διάκοσμοι». Ο Τουέιν υποτιτλίζει την εικόνα με το σχόλιο του Χακ: «Η κοπέλα στο κάδρο είχε ένα συμπαθητικό γλυκό πρόσωπο, αλλά εμένα μου φαινόταν, με τόσα χέρια ολόγυρά της, σαν αράχνη» [*Οι περιπέτειες του Χακ Φιν*, ελλ. έκδ., σ. 161 (πρβλ. υποσ. 2). (*Σ.τ.μ.*)].

Ένα ανάλογο άγχος σχετικά με την επίτευξη συναίνεσης, και η αντίστοιχη δυσκολία κατανόησης του καινούργιου, χαρακτήριζαν την πιο φιλόδοξη τέχνη της εποχής. Ακόμη και όταν οι καλλιτέχνες δεν αναζητούσαν μια ανεξάρτητη από τις ερμηνείες του νου αλήθεια —όπως συνέβαινε στην περίπτωση των επιστημόνων—, διακυβευόταν η ίδια η δυνατότητα κατανόησης ενός έργου τέχνης, δεδομένου ότι αυτή η κατανόηση οπωσδήποτε εξαρτάται από την επίτευξη ενός βαθμού συναίνεσης, τόσο αντιληπτικής όσο και εννοιολογικής, μεταξύ των καλλιτεχνών και του κοινού.

Ο στόχος αυτός δεν ήταν πάντοτε εφικτός. Θα άξιζε να εστιάσουμε για λίγο σε μια εικόνα της οποίας η επίδραση συνδέεται με το νόημά της με έναν αινιγματικό τρόπο (Εικόνα Π.3). Ο πίνακας του Ρεντόν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί συμβολιστικός ακόμη και από ιστορικούς της τέχνης που θα δίσταζαν να εφαρμόσουν τον όρο σε μια καλλιτεχνική μορφή όπως ο Μανέ ή ο Τουέιν. Δικαιολογημένα θα τόνιζαν τη ρέμβη του Ρεντόν, την προσπάθειά του να καταστήσει ορατή μια οραματική ή ιδεώδη κατάσταση των πραγμάτων.[8] Τι σημαίνει όμως αυτό; Ο τρόπος που έχουν αποδοθεί το μάτι και η κόγχη του —ένα αριστερό μάτι, κρίνοντας από το βλέφαρο και τον δακρυϊκό πόρο— δεν προδίδει αρκούντως οξεία παρατηρητικότητα; Όμως αυτό το μάτι είναι τοποθετημένο ακριβώς στη

8 Η μοναδική δημοσιευμένη ερμηνεία αυτού του έργου το συνδέει με τη φωτογραφία: «Αυτή η "κυβοποίηση" του όγκου του ματιού μπορεί να "διαβαστεί" ως ένα σχόλιο για τη μηχανοποίηση του ανθρώπινου βλέμματος από τη φωτογραφική μηχανή»· Raphaël Bouvier στο *Odilon Redon*, Οστφίλντερν: Hatje Cantz, 2014, σ. 30. Επομένως, μια τέτοια «ανάγνωση» συνιστά μια συμβολική, αλληγορική διαδικασία. Για το ενδιαφέρον του Ρεντόν για τη βιολογία και την αστρονομία βλ. Barbara Larson, *The Dark Side of Nature: Science, Society, and the Fantastic in the Work of Odilon Redon*, Πανεπιστημιακό Πάρκο: Pennsylvania State University Press, 2005.



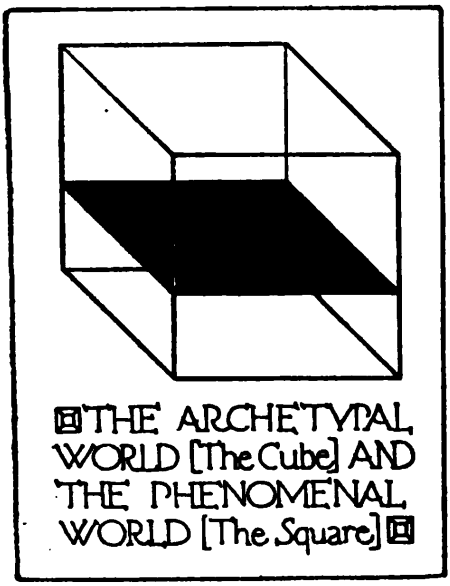
**Εικόνα Π.3**. Οντιλόν Ρεντόν, *Ο Κύβος* (*The Cube*) (1880), κάρβουνο σε χαρτί, ιδιωτική συλλογή. Παρατηρήστε το ίχνος ενός ημικυκλικού μαύρου περιγράμματος πάνω από τον κύβο: ένα ανθρώπινο κεφάλι ή μήπως μια φιγούρα σε ασυμμετρία με το τετράγωνο; Ο Ρεντόν διερεύνησε το συγκεκριμένο ερώτημα και σε άλλα του σχέδια, όπως εμψυχωμένα τετράγωνα, τρίγωνα και σφαίρες.

μέση μιας έδρας ενός κύβου! Το κοιτάζουμε ή μήπως απλώς το φανταζόμαστε; Όσο για τις σφαίρες που περιστρέφονται γύρω από τον κύβο και την επίπεδη κάτω επιφάνεια (η προτομή που είναι τοποθετημένη πάνω της υποδηλώνει την ύπαρξη ενός τραπεζιού), πρόκειται για ένα αδύνατο ή μήπως απλώς για ένα ανοίκειο τοπίο;

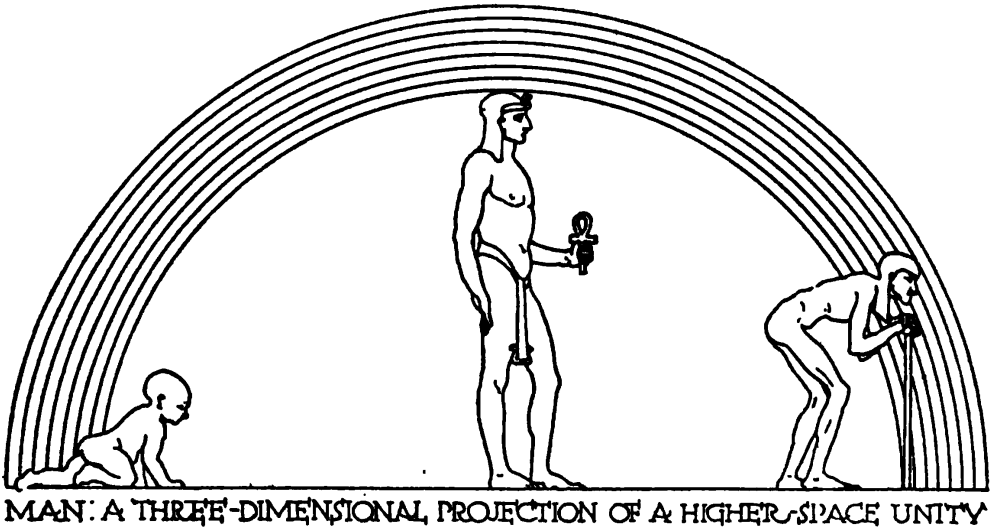
Ακόμη κι αν δεν γνωρίζουμε τις συνθήκες της δημιουργίας του πίνακα, μπορούμε παρ' όλα αυτά να προσανατολιστούμε μέσω της αισθητικής έντασης που είναι παρούσα στο αξιοσημείωτο κέντρο του: ένα μέρος του ανθρώπινου σώματος, στην ουσία ένα βασικό όργανο της αισθητηριακής αντίληψης, σε αντιπαραβολή με ένα πλατωνικό στερεό, που το μάτι μοιάζει να του χαρίζει επίγνωση.[9] Μπορούμε, όμως, να πάμε ένα βήμα πιο μακριά; Η Θεοσοφική Εταιρεία, που ιδρύθηκε το 1875 από την Έλενα Πέτροβνα Μπλαβάτσκυ, δίδασκε ότι ο άνθρωπος είναι «ένα μυστικιστικό τετράγωνο» στον κόσμο των φαινομένων και, στην πραγματικότητα, ένας κύβος. Θεοσοφιστές με προσανατολισμό προς την επιστήμη, όπως ο αρχιτέκτονας Κλωντ Μπράγκντον, ερμήνευαν τη συγκεκριμένη διδαχή κυριολεκτικά, σχεδιάζοντας εγκάρσιες τομές στερεών σωμάτων και καταφεύγοντας στη γεωμετρία των πολλών διαστάσεων ως επιβεβαίωση του μυστικισμού τους (Εικόνα Π.4).

Θα ήταν βιαστικό να εξισώσουμε τον ορώντα κύβο του Ρεντόν με τους υπερκύβους της θεοσοφίας. Οι ίδιοι οι θεοσοφιστές κληρονόμησαν αυτές τις ιδέες από μαθηματικούς όπως ο γαμπρός του Τζωρτζ Μπουλ, Τσαρλς Χίντον, από τον οποίο

9 Το —εγγεγραμμένο σε τρίγωνο— μάτι συνιστά έμβλημα της λογικής· βλ. Albert Potts, *The World's Eye*, Λέξινγκτον: University of Kentucky Press, 1982. Το μεμονωμένο μάτι αποτελούσε, επίσης, αγαπημένο ενθύμιο ρομαντισμού· βλ. Hanneke Grootenboer, *Treasuring the Gaze: Intimate Vision in Late Eighteenth-Century Eye Miniatures*, Σικάγο: University of Chicago Press, 2012.




**Εικόνα Π.4.** Κλωντ Μπράγκντον, *Άνθρωπος-Τετράγωνο: Μια παραβολή του Ανώτερου Διαστήματος* (Claude Bragdon, *Man the Square: A Higher-Space Parable*, Ρότσεστερ, Νέα Υόρκη: Manas Press, 1912, σ. 11, 9). Η υπαινικτική αναφορά του Μπράγκντον στο αίνιγμα του Οιδίποδα (τι είναι αυτό που στην αρχή στέκεται σε τέσσερα, μετά σε δύο και στο τέλος της ζωής του σε τρία πόδια;) υποδηλώνει ότι στην πραγματικότητα δεν γνωρίζουμε τα πάντα για την τέταρτη διάσταση και ότι ο μόνος μας οδηγός είναι η γεωμετρική αναλογία.



επίσης εμπνεύστηκε ο Χ. Τζ. Ουέλς τις πολυδιάστατες εικασίες του. Όπως αναγνωρίζει και ο Μπράγκντον, τον χώρο των τεσσάρων διαστάσεων δεν τον απεικονίζουμε, αλλά τον συνάγουμε μέσω της εμπειρίας μας από τον χώρο των λιγότερων διαστάσεων — όπως, για παράδειγμα, από τη σχέση ενός κύβου με ένα τετράγωνο. Ο ίδιος ο Ρεντόν δήλωνε ότι εργαζόταν με τον ίδιο αναλογικό τρόπο: «Νομίζω ότι προσέφερα ... με σχέδια και λιθογραφίες, ποικίλες ανθρώπινες εκφράσεις· τις τοποθέτησα, μάλιστα, όσο μου επέτρεψε η φαντασία μου, σε έναν κόσμο του απίθανου, σε φανταστικά όντα που προσπάθησα να τα καταστήσω λογικά με βάση τη λογική δομή των ορατών όντων».[10]

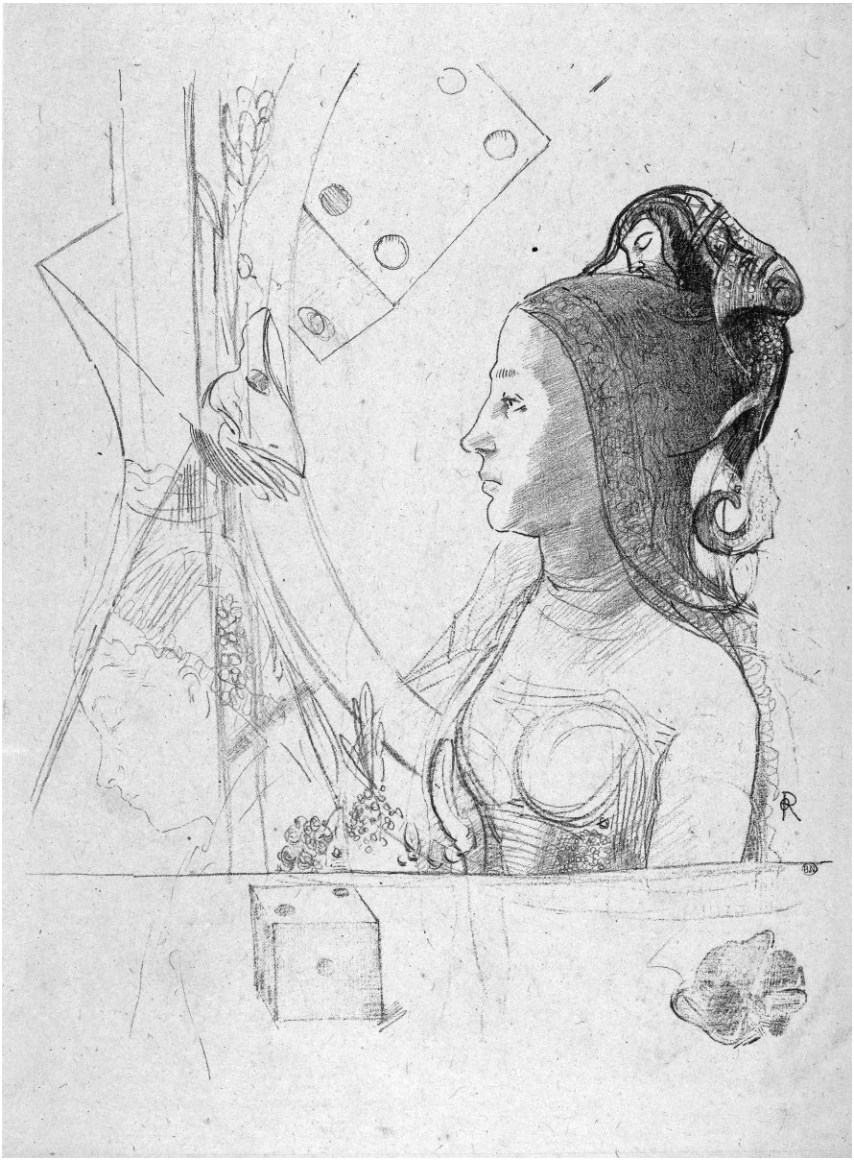
Πού εντοπίζεται αυτή η λογική δομή των ορατών πραγμάτων στο σχέδιό μας; Αν εστιάσουμε στο μάτι και στον κύβο, ίσως να παρατηρήσουμε δύο ιδιομορφίες τους, που τείνουν προς αντίθετες κατευθύνσεις. Είπα νωρίτερα πως το μάτι βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο με τη μία έδρα του κύβου — τούτο είναι παράξενο, ωστόσο. Η επιφάνεια της έδρας θα έπρεπε να τέμνει πλαγίως την οπτική μας γωνία, δεδομένου ότι μπορούμε να δούμε δύο επιπλέον έδρες του στερεού, όπως συμβαίνει στο έργο *Άνθρωπος-Τετράγωνο*. Όμως οι επιφάνειες αυτές δεν απεικονίζονται προοπτικά, όπως θα συνέβαινε αν κοιτούσαμε ένα αληθινό ζάρι· αντίθετα, σχηματίζουν παραλληλόγραμμα, σαν να κοιτούσαμε ένα διάγραμμα κύβου — και πάλι σαν εκείνον του Μπράγκντον. Η ιδέα ενός κύβου υπερισχύει της οπτικής εμπειρίας ενός κυβοειδούς στερεού. Όσο για το μάτι,

10 Odilon Redon, «Letter to Monsieur X», Δεκέμβριος 1911, στο *To Myself*, μτφρ. Mira Jacob & Jeanne L. Wasserman, Νέα Υόρκη: George Braziller, 1986, σ. 98. Για το πρωτότυπο βλ. Redon, *À soi-même*, Παρίσι: Henri Floury, 1922, σ. 113. Πρβλ. σ. 26 (σ. 30 στο πρωτότυπο): «θέτοντας τη λογική του ορατού στην υπηρεσία του αόρατου».

το οποίο μοιάζει να ξεπροβάλλει από την ελαφρώς ορθογώνια επάνω έδρα του κύβου, η ίριδα και η κόρη του είναι στραμμένες προς τα πάνω, προς τη μεριά του βλεφάρου, ώστε να μας παρατηρεί επίμονα, ή και να βλέπει μέσα ή και πέρα από εμάς. (Η τοποθετημένη στο έδαφος προτομή κοιτάζει επίσης προς τα πάνω — μπορούμε να διακρίνουμε το πιγούνι της και τα δύο ρουθούνια της πλακουτσωτής της μύτης, ακριβώς επειδή η προτομή είναι σαν να συναντά το προσηλωμένο στον κύβο βλέμμα μας.)

Τίποτα από όλα αυτά δεν εξαντλεί κατ' ανάγκη το νόημα της εικόνας — μονάχα ένας ανόητος φορμαλισμός θα προσπαθούσε να μας πείσει ότι οι εικόνες είναι αυτονόητες με τέτοιον τρόπο. Μια ανάλυση αυτού του είδους, παρ' όλα αυτά, οπωσδήποτε μας βοηθά όχι μόνο να κατανοήσουμε τις αληθινές προθέσεις του Ρεντόν σε ένα αινιγματικό σχέδιο με κιμωλία, αλλά και σε προβεβλημένα έργα του, όπως για παράδειγμα οι συμβολές του στο τελευταίο βιβλίο τού Στεφάν Μαλλαρμέ, *Un coup de dés* (*Μια ριξιά ζαριών*), για το οποίο θα μιλήσω λεπτομερέστερα στο δεύτερο κεφάλαιο (Εικόνα Π.5).

Η παρουσία όχι ενός αλλά δύο κύβων σ' αυτή τη λιθογραφία υπερβαίνει κατά πολύ τον φαινομενικό της ρόλο να καθιστά ορατό το ζάρι, ή τα ζάρια, στα οποία αναφέρεται ο τίτλος: αν το ακίνητο —μεγέθους παλάμης— ζάρι και το πολύ μεγαλύτερο ιπτάμενο ζάρι αναπαριστούν κάτι που μοιάζει με το αεικίνητο παιχνίδι της τύχης, αντιστοιχούν, επιπλέον, αφενός στην απτή προτομή σε προφίλ της γυναίκας με τα ανοιχτά μάτια στο κάτω μέρος, αφετέρου στο φασματικό προφίλ με τα κλειστά μάτια στα αριστερά. Στη «λογική κατασκευή» του φανταστικού του Ρεντόν, διαδραματίζεται μια δυναμική διαλεκτική ανάμεσα στο ιδανικό και το άτομο, στο φευγαλέο και το αιώνιο. Για άλλη μια φορά, το νόημα, με τρόπους όχι εύκολα αντιληπτούς, δεν αποτελεί παραπροϊόν· πάνω του



**Εικόνα Π.5.** Οντιλόν Ρεντόν, εικονογράφηση για το βιβλίο του Στεφάν Μαλλαρμέ, *Μια ριξιά ζαριών* (*Un coup de dés*) (1898), λιθογραφία, Εθνική Βιβλιοθήκη, Παρίσι. Η λοξή έδρα του μεγαλύτερου ζαριού, με τη μία μόνο βούλα στη γωνία, δεν αναπαριστά μια πιθανή διάταξη ενός πραγματικού ζαριού.

εδράζεται η δύναμη ολόκληρου του έργου, όσο άπιαστο ή ανεπαίσθητο κι αν είναι.[11]

Αυτή η λογική δομή του συμβολισμού συχνά αγνοείται εξαιτίας των δεσμών του με τον αποκρυφισμό.[12] Διάφοροι λόγιοι του όψιμου 19ου αιώνα είχαν ενθουσιαστεί πολύ από την άνθηση των εσωτερικών διδασκαλιών, καθώς και από την αντίθεση των δογμάτων αυτών στη θετικιστική πίστη στην πρόοδο, που χαρακτήριζε το πρώτο μισό του αιώνα.[13] Η εστίαση, όμως, στο ανορθολογικό συσκοτίζει την αφοσίωση αυτής της περιόδου στην επαναστατική επιστήμη, η οποία και δεσπόζει στα ηθικά και πολιτικά της έργα. Καλλιτέχνες όπως ο Μπράγκντον και ο Ρεντόν δεν μπορούν να γίνουν κατανοητοί ως μια απλοϊκή απόρριψη της πραγματικότητας ή της μεταρρύθμισης. Αυτό που έχουν κοινό είναι μάλλον η αφοσίωση στα συγκεκριμένα μέσα, τόσο αισθητικά όσο και οπτικά, αλλά

---

11 Δεν μπορώ να συμφωνήσω στο ότι «ήταν κυρίως μέσω της απορροφητικής της δυναμικής που η παραδοσιακή ζωγραφική είχε κατορθώσει να παραγάγει "σημασία" και "νόημα" που της προσιδίαζαν»· Michael Fried, *Manet's Modernism or the Face of Painting in the 1860s*, Σικάγο: University of Chicago Press, 1996, σ. 355. Το νόημα είναι ένα φαινόμενο πιο ευρύ από την απορρόφηση, την οποία, άλλωστε, και καθιστά δυνατή.

12 Η βασική αναθεώρηση του έργου του Μπράγκντον, το βιβλίο του Jonathan Massey, *Crystal and Arabesque: Claude Bragdon, Ornament, and Modern Architecture*, Πίτσμπουργκ: University of Pittsburgh Press, 2009, συνδέει τον φιλελεύθερο ορθολογισμό του Μπράγκντον με το «συμβολιστικό κίνημα του εξωτισμού», δίνοντας έμφαση στις οπισθοδρομικές, μεσαιωνικές τάσεις του τελευταίου (σ. 170).

13 Ας φέρουμε στο μυαλό μας το Stephen Eisenman, *The Temptation of Saint Redon*, Σικάγο: University of Chicago Press, 1992, σ. 67, όπου συζητείται η συμπάθεια του Ρεντόν για τον Πασκάλ, καθώς και εκείνη για τους εργάτες και τους χωρικούς εξαιτίας του «προφανούς ανορθολογισμού» τους. Η ευθυκρισία του Άιζενμαν είναι έκδηλη στην επιλογή του προσδιοριστικού επιθέτου: η λογική και η διαίσθηση είναι, όπως επιμένει και ο Πασκάλ, συμβατές ικανότητες.

επίσης λογικά και φιλοσοφικά, μέσω των οποίων η πραγματικότητα, αισθητή ή άλλη, γίνεται κατανοητή από περισσότερους από έναν νόες.

Για να αποδώσει αυτό το παράλληλο πλην όμως διακριτό εγχείρημα στην τέχνη και στην επιστήμη, το βιβλίο μου δεν θα εγκύψει στα δάνεια της μοντέρνας τέχνης από τη σύγχρονή της επιστήμη, αλλά σε προβλήματα —κάποια απ' αυτά παλαιά, τα οποία όμως, με τη βιομηχανική νεωτερικότητα, προσλαμβάνουν εκ νέου χαρακτήρα επείγοντος— που ταλαιπώρησαν τόσο τους καλλιτέχνες όσο και τους ερευνητές, καθώς και στους τρόπους με τους οποίους τα προβλήματα αυτά αντιμετωπίστηκαν στο πλαίσιο και των δύο πεδίων.[14] Πιο συγκεκριμένα, το πρόβλημα της υποκειμενικότητας, το να μπορεί, δηλαδή, να καθιστά κανείς τον εαυτό του κατανοητό στους άλλους παρά το εντελώς προσωπικό της συνείδησής του, έπρεπε οπωσδήποτε να αντιμετωπιστεί εάν επρόκειτο να υπάρξει είτε συνεργασία στην επιστήμη είτε ευνοϊκή πρόσληψη μιας νέας τέχνης. Η αποστολή του επόμενου κεφαλαίου είναι, ακριβώς, η ανάδειξη του διάχυτου ρόλου αυτού του προβλήματος —που ενώ μπορεί να μοιάζει οικείο στην τέχνη, στην επιστήμη φαντάζει ξένο— στον πολιτισμό του τέλους του 19ου αιώνα.

---

14 Οι καλύτερες συνδυαστικές μελέτες επιστήμης και ζωγραφικής παραμένουν τα εξής βιβλία: John Gage, *Color and Culture*, Μπέρκλυ: University of California Press, 1999, που καλύπτει μεγάλο αριθμό καλλιτεχνών, καθώς και: Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, Καίμπριτζ, Μασσ.: MIT Press, 1999, που εστιάζει με ένταση σε λιγοστούς. Για την απεικονιστική πρακτική της βικτωριανής επιστήμης, βλ. Omar Nasim, *Observing by Hand: Sketching the Nebulae in the Nineteenth Century*, Σικάγο: University of Chicago Press, 2014.