

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ



ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΜΕ ΘΕΜΑ:

Εικόνα και λόγος: η προβληματική της σχέσης εικόνας και λόγου από τη σκοπιά
του Hans-Georg Gadamer και Paul Klee

ΤΟΥ ΦΟΙΤΗΤΗ

ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΓΡΑΒΑΝΗ (Ξ2013119)

ΔΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΕΠΟΠΤΕΙΑΣ:

ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ (Αναπλ. Καθηγητής)

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ (Καθηγητής)

ΙΟΥΝΙΟΣ 2018, ΚΕΡΚΥΡΑ

*Εικόνα και λόγος: η προβληματική της σχέσης εικόνας και λόγου από τη
σκοπιά του Hans-Georg Gadamer και Paul Klee*

Abstract Though better known as a painter, Paul Klee's copious writings reflect some of the most revolutionary stands on the topic of the relation between word and image. His work holds a rather unique place among the philosophers of the previous century, and that is because in his work are detected some of the most fundamental problematics concerning the philosophy of art, and especially that of modern art. Taking into account the indisputable impact of *logos* in the process of philosophy and the capacity of theoretical reflection in Paul Klee's work, one easily is confronted with the relation between word and image. In the following essay the origin of the problematic is traced historically, through Kant, Hegel and Nietzsche, reaching in to Hans-Georg Gadamer. After anatomizing his thesis on the topic, I point out the solution proposed by Gadamer, that of a "new language" to talk about the work of art, free of any prejudices concerning the representational *physis* of art. Following Paul Klee's relation with language in general, his thoughts and studies on the relation between his painterly works and *logos* are pointed out, disproving the superiority of *logos* over the image, through the temporality of both.

Λέξεις κλειδιά: μοντέρνα τέχνη, εικόνα, λόγος, γλώσσα, Klee, Gadamer

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγή.....	6
2. Ιστορικός εντοπισμός του ερωτήματος.....	6
3. Η άποψη του Hans-Georg Gadamer για τη σχέση εικόνας-λόγου	7
4. Η σχέση του Paul Klee με τη γλώσσα	9
5. Η άποψη του Paul Klee για τη σχέση εικόνας-λόγου και η χρονικότητα της τέχνης του.....	10
6. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α: Πρωτότυπα των μεταφρασμάτων του συντάκτη.....	15
7. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β: Εικόνες.....	16
8. ΠΗΓΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	18

1. Εισαγωγή

“Προκειμένου να κατανοήσουμε τις
μορφές της τέχνης αξίζει να
προσπαθήσουμε να τις συλλάβουμε
όλες ως γλώσσες και ν’
αναζητήσουμε τη σχέση τους με τις
φυσικές γλώσσες.”¹

Από τη στιγμή που μιλάει κανείς για εικόνες τίθεται σε λειτουργία μια μεταφορά στο βαθμό που κανείς μεταφράζει μια εικόνα σε λόγο. Η μετάφραση αυτή, όπως κάθε μετάφραση, είναι μια ερμηνεία και σηματοδοτεί μια αλλαγή, μια μετα-κίνηση προς κάτι άλλο, και αυτή η αλλαγή θα πρέπει να γίνει κατανοητή. Δεν θα ήταν ορθό να υποθέσει κανείς πως αυτή η μετα-κίνηση από ένα κείμενο που ορίζεται από και ως εικόνα προς ένα κείμενο που ορίζεται από και ως γλώσσα δεν στερείται αυτό το οποίο είναι μοναδικό στην εικόνα, αυτό το οποίο αντιστέκεται σε μια τέτοιου είδους μετάφραση. Οι ρίζες αυτής της προβληματικής φτάνουν βαθιά μέσα στη καρδιά του ερωτήματος της ίδιας της φιλοσοφίας. Και αυτό διότι η φιλοσοφία κατοικεί μέσα στο λόγο. Ωστόσο, όσο κανείς αναγνωρίζει πως η εικόνα δεν παραδίδεται στη διαδικασία αυτή της μετάφρασης χωρίς μια κάποια αντίσταση και παραδέχεται την ύπαρξη ενός γλωσσικού υπολοίπου κατά το αποτέλεσμα της διαδικασίας, η πρωτοκαθεδρία του λόγου ως μέσο έκφρασης τίθεται αυτομάτως σε αμφισβήτηση.

2. Ιστορικός εντοπισμός του ερωτήματος

Τη στιγμή που η τέχνη καθιερώνεται στο έργο του Καντ και του Χέγκελ ως ένα βασικό εννοιολογικό εργαλείο και τοποθετείται στο κέντρο του φιλοσοφικού στοχασμού, οι φιλοσοφικές υποθέσεις και τα παραδοσιακά ερμηνευτικά πλαίσια καταρρέουν. Ήδη όταν αποφασίζει ο Νίτσε να καταπιαστεί με τα ερωτήματα αυτά, η κατάρρευση μοιάζει να έχει ήδη ολοκληρωθεί. Με τον θάνατο του Νίτσε το 1900 και την έλευση του 20ου αιώνα κάνουν την εμφάνισή τους καλλιτεχνικά κινήματα που συμβάλλουν περαιτέρω στον αποπροσανατολισμό της κατάστασης σε ότι αφορά τη σημασιοδότηση της τέχνης στο φιλοσοφικό στοχασμό.

Η παραγωγή μη-παραστατικών, αφηρημένων έργων τέχνης μεταβάλλει πλήρως τα ερωτήματα που τίθενται για την τέχνη. Φιλόσοφοι όπως ο Gadamer, ο Adorno, ο Merleau-Ponty, ο Foucault, ο Deleuze, ο Lyotard, ο Marcuse, ο Bloch, και ως ένα βαθμό ο Sartre, ο Blanchot, ο Bataille αναλαμβάνουν το ερώτημα του έργου τέχνης και το τοποθετούν στο κέντρο του φιλοσοφικού στοχασμού. Η μετατόπιση αυτή – και το επακόλουθο ερώτημα της σχέσης μεταξύ λέξης και εικόνας – συγκρατεί αυτούς τους φαινομενικά ετερόκλητους στοχαστές μαζί σε μια

¹ Walter Benjamin, “Για τη γλώσσα εν γένει και για τη γλώσσα του ανθρώπου”. Στο *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας*, σ. 35.

“παράδοση”. Η παράδοση αυτή, λανθασμένα ορισθείς κατά γεωγραφικό προσδιορισμό ως “ηπειρωτική” φιλοσοφία, αντιλαμβάνεται την τέχνη, όχι πλέον ως προβληματική της “αισθητικής” ή παρακλάδι της φιλοσοφίας, παρά ως κεντρικό άξονα που ορίζει την ίδια τη φύση της φιλοσοφίας.

Ο Gadamer κάνοντας λόγο για μια επανάσταση στο χώρο της τέχνης, στον οποίο η φιλοσοφία καλείται να ανταποκριθεί, αναφέρει πως: “Πρόκειται για μια πραγματική επανάσταση στη μοντέρνα τέχνη, η οποία ξεκίνησε λίγο πριν τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Την ίδια περίοδο κάνει την εμφάνισή της η επονομαζόμενη ατονική μουσική – μια ιδέα που μοιάζει τόσο παράδοξη όσο αυτή της αφηρημένης τέχνης. Την ίδια στιγμή ξεκινά – αναλογιστείτε τον Προυστ ή τον Τζόυς – η αποδόμηση του αφελούς πρωτοπρόσωπου αφηγητή, που σαν οφθαλμός θεού παρατηρεί γεγονότα κρυμμένα σε άλλους και τους χαρίζει μια έκφραση επική. Στη λυρική ποίηση ένας νέος τρόπος γεννάται, ο οποίος διακόπτει και καταστέλλει τον οικείο ρυθμό της μελωδικής γλώσσας και τελικά επιχειρεί ολοκαίνουριους τρόπους στη φόρμα.”² Μια μεγάλη αλλαγή συντελείται και οι παραδοσιακές φόρμες τίθενται πλέον υπό ισχυρή αμφισβήτηση. Ο Klee γράφει πως “[αν] πράγματι, όπως πιστεύω, σκεπάστηκε όλη η πορεία της χθесινής παράδοσης με άμμο και οι αποκαλούμενοι ακλόνητοι ιχνηλάτες-πρόσκοποι υποδεικνύουν φαινομενικά μόνον υγιή και δροσερή θωριά, στο φως ωστόσο της μεγάλης ιστορίας γίνονται μια επιτομή της κόπωσης και του μόχθου· μετά έρχεται η μεγάλη στιγμή, κι εγώ χαιρετώ, όσους δουλεύουν για την επερχόμενη αναμόρφωση.”³ Αυτή η αυτογνωσία της ρήξης, η αναγνώρισή της, που εντοπίζεται στα έργα της μοντέρνας τέχνης, ορίζει τα έργα αυτά. Κάτι καινούριο ξεπροβάλλει μέσω της μοντέρνας τέχνης, θέτοντας μια δύσκολη αποστολή στη φιλοσοφία, η οποία καλείται να ανταποκριθεί σε αυτό το άνοιγμα και να “φιλιώσει” εικόνα και λόγο.

3. Η άποψη του Hans-Georg Gadamer για τη σχέση εικόνας-λόγου

Είναι εύλογο να παρατηρήσει κανείς πως η ενασχόληση με ακριβώς αυτό το ζήτημα της σχέσης εικόνας και λέξης είναι εκ πρώτης όψεως ανασταλτική. Παρόλα αυτά, για προφανείς λόγους θα πρέπει κανείς να το μελετήσει. Για τον Gadamer, το τιθέμενο ερώτημα της εικόνας αντιλαμβανομένης ως κείμενο είναι ένας τρόπος διερεύνησης των ορίων της γλώσσας και μια ανάγκη αμφισβήτησης των υποθέσεων περί του προνομίου της λέξης στη σκέψη.

Στην περίπτωση του Gadamer το ζήτημα της σχέσης εικόνας και λόγου έχει ιδιαίτερη βαρύτητα και αυτός είναι ο λόγος που προηγείται στη παρούσα μελέτη η διερεύνηση της θέσης του της αντίληψης του Paul Klee για την εν λόγω προβληματική. Η ιδιαίτερη αυτή βαρύτητα προκύπτει από τον κεντρικό ρόλο που κατέχει η εικόνα στην ερμηνευτική του Gadamer. Η

² ΜτΣ. Hans-Georg Gadamer, “Kunst und Nachahmung”. Στο *Gesammelte Werke*, τόμ. 8, σ. 25. Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την αποδόμηση της μορφής στη τέχνη (ζωγραφική, λόγος, μουσική), βλέπε: Νίκος Παπαδημητρίου, “Η αποδόμηση της μορφής στη τέχνη”. Στο *Ένα μετανεωτερικό requiem*, σ. 27-49.

³ Paul Klee, *Τα ημερολόγια 1898-1918*, σ.

ερμηνευτική αντίληψη του έργου τέχνης και η σημαντότητα του έργου τέχνης στη διαμόρφωση της ερμηνευτικής οντολογίας έχουν ως αποτέλεσμα οι απόψεις του Gadamer για την εικόνα, και κυρίως για τη ζωγραφική, να ενέχουν μια δυναμική, αρκετά ισχυρότερη απ' ό,τι συνήθως έχουν.

Ο Gadamer *γράφει* - αυτό, επειδή συνειδητά παραμένει στη σφαίρα του λόγου, παρόλο που δίνει ένα ιδιαίτερο βάρος στην εικόνα – και αυτό προσδίδει στο ερώτημα της σχέσης μεταξύ εικόνας και λόγου μια υπεροχή, ακριβώς επειδή μελετάτε στα πλαίσια της ερμηνευτικής. Ωστόσο, δεν θέλω να εστιάσω την παρατήρησή μου στην οντολογική πλευρά του προβλήματος, παρά μάλλον στη γλωσσική. Ο Gadamer συνειδητοποιεί πως το να μιλά για την εικόνα με λέξεις, είναι ευθύς εξαρχής, για να αμφισβητήσει τη λέξη.

Λαμβάνοντας υπόψη τη σημαντότητα της αντίληψης για την εικόνα και την ανάγκη να διαχωρίσει την δική του αντίληψη γι' αυτή από τις παραδοσιακές απόψεις, δεν αποτελεί καμία έκπληξη το γεγονός ότι ο Gadamer ξεκινά την συζήτηση προσπαθώντας να πάρει μια απόσταση: “Η επικρατούσα τους τελευταίους αιώνες αντίληψη για την εικόνα δεν μπορεί αδιαμφισβήτητα να ληφθεί ως σημείο εκκίνησης. Η παρούσα μελέτη επιδιώκει να απελευθερωθεί από αυτή την υπόθεση.”⁴

Έτσι, ο Gadamer επιχειρεί μια πρόταση σε ό,τι αφορά το τιθέμενο αυτό ερώτημα της μοντέρνας τέχνης, μια πρόταση που προκύπτει ακριβώς από την αναγνώριση πως τέτοια έργα τέχνης είναι αδύνατο να “χωρέσουν” στα παραδοσιακά ερμηνευτικά πλαίσια. Προτείνει λοιπόν τη διαμόρφωση ενός νέου λεξιλογίου για να μιλήσουμε για την έννοια της εικόνας, την εκδήλωση της ζωγραφικής. Ο σκοπός αυτός του νέου λεξιλογίου δεν είναι άλλος από την απελευθέρωση του τρόπου με τον οποίο μιλά κανείς για τις εικόνες, ενός τρόπου που δεν πηγάζει από την ιδέα πως η εικόνα, στα πλαίσια του έργου τέχνης, θα πρέπει να γίνεται αντιληπτή ως αντιγραφή κάτι άλλου, αλλά ως κάτι πρωτότυπο και αληθινό. Αυτό σημαίνει πως ο πρωτεύον ρόλος αυτού του λεξιλογίου είναι να καταστήσει δυνατό έναν τρόπο να μιλά κανείς για εικόνες χωρίς να αντικατοπτρίζεται στον τρόπο αυτό η έννοια της εικόνας ως αναπαράσταση. Ωστόσο, από τη στιγμή που η αναπαραστατική αντίληψη της εικόνας έχει βρεθεί στο κέντρο της φιλοσοφικής συζήτησης για την εικόνα, ήδη από τον Πλάτωνα, είναι εύλογο να υποθέσει κανείς πως η αποδέσμευση από μια τέτοιου είδους φιλοσοφική προκατάληψη καθίσταται δύσκολη. Έτσι, η εύρεση μιας γλώσσας που δεν θα αναπαράγει αυτή τη προκατάληψη καλείται να πάει κόντρα στο ρεύμα από ένα σύνολο παραδοσιακών αντιλήψεων. Ο Gadamer καταπιάνεται με ακριβώς αυτό το ζήτημα στη πραγματεία του “Τέχνη και Μίμηση” (“Kunst und Nachahmung”, 1967), στην οποία επισημαίνει το πρόβλημα αυτό της εύρεσης μιας γλώσσας κατάλληλη να μιλήσουμε για τη τέχνη. Η πραγματεία αυτή ξεκινά με τη παραδοχή πως η μοντέρνα τέχνη προτάσσει μια νέα σειρά από δοκιμασίες για τη διάνοηση: “Ποια είναι η σημασία της μοντέρνας αφηρημένης τέχνης; Είναι οι παλαιές αισθητικές αντιλήψεις με τις οποίες προσπαθούσαμε και καταλαβαίναμε τη φύση της τέχνης ακόμα σε ισχύ σήμερα; Πολλοί εξέχοντες εκπρόσωποι της μοντέρνας τέχνης emphaticά απορρίπτουν τις εικαστικές προσδοκίες με τις οποίες εμείς τη προσεγγίζουμε. Τέτοιου είδους τέχνη τείνει να έχει γενικά μια κατηγορηματικά σοκαριστική επίδραση πάνω μας. Πως μπορούμε να εξηγήσουμε τη

⁴ MtΣ. Hans-Georg Gadamer, “Ästhetische und hermeneutische Folgerungen”. Στο *Gesammelte Werke*, τόμ. 1, σ. 141

νέα στάση που υιοθετεί ο ζωγράφος, ο οποίος αποκηρύσσει όλες τις προηγούμενες παραδόσεις και προσδοκίες μας; Πως θα πρέπει να ανταποκριθούμε στις δοκιμασίες αυτής της νέας τέχνης;”⁵

Η απάντηση του Gadamer είναι η εύρεση αυτής της νέας γλώσσας για να μιλήσουμε για τη τέχνη και ένας τρόπος να ανταποκριθεί κανείς στο δύσκολο αυτό έργο είναι να εντοπίζει το φιλοσοφικό λεξιλόγιο, το οποίο τείνει συνεχώς να επιστρέφει στην αντίληψη της εικόνας ως αναπαράσταση. Βέβαια, ο τρόπος που ο Gadamer επιλέγει να το κάνει αυτό είναι μάλλον παράδοξος, αφού αντί να φαντάζεται μια νέα, σχεδόν μη υπαρκτή στο παρόν, γλώσσα, προτείνει “να κοιτάξουμε ακόμη πιο πίσω”, στις απαρχές της προβληματικής. Κατά συνέπεια, στρέφεται προς τον Καντ, τον Αριστοτέλη, τον Πυθαγόρα για να βρει τη κατάλληλη γλώσσα για το παρόν. Στο σημείο αυτό είναι που διαφέρει κατά σημαντικό βαθμό από τον Klee.

4. Η σχέση του Paul Klee με τη γλώσσα

Ο Paul Klee αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση καλλιτέχνη σε ό,τι αφορά την προβληματική εικόνας-λόγου. Η ιδιαιτερότητα που κάνει τον Klee να ξεχωρίζει δεν είναι άλλη από την ικανότητά του να θεωρητικοποιεί τα ίδια του τα έργα, και αυτό από μια αποστασιοποιημένη οπτική γωνιά. Ο Klee υπήρξε ένας πολυγραφότατος καλλιτέχνης τόσο σχετικά με τη θεωρητικοποίηση του έργου του, αλλά και ως ένας άνθρωπος με εξαιρετικές συγγραφικές ικανότητες και συγγραφικό ταλέντο. Αυτό άλλωστε αποδεικνύουν τα σημειωματάρια του, τα ημερολογιακά αφηγήματα και σημειώσεις, οι διαλέξεις του επί Bauhaus, οι επιστολές, τα πολυάριθμα ποιήματα· ακόμα και ο συνειδητά εξέχων ρόλος που διαδραματίζουν οι τίτλοι των έργων τέχνης του. Ασυνήθιστα ευαίσθητος προς την προβληματική του να μιλά κανείς για εικόνες, ο Klee υπήρξε ευαίσθητος και ακριβώς σε αυτό, στο να μιλά, δηλαδή, για εικόνες, με τρόπο που να αρμόζει, με τρόπο που να εμβαθύνει και όχι να απομακρύνεται, από αυτό που είναι να ιδωθεί.

Ο Klee “παίζει” με τα σύμβολα, τα οποία διαθέτει για ιδία χρήση, για τη δική του προσωπική ερμηνευτική διεργασία, εκθέτοντάς τα όμως όχι με τρόπο που να απεικονίζουν αυτό που ο καλλιτέχνης βλέπει, αλλά με τρόπο που να περιγράφουν το πως ο άνθρωπος προσλαμβάνει έναν κόσμο κρυπτογραφημένο. Ο Klee αντιλαμβάνεται πλήρως τις σημειολογικές επιπλοκές των συμβόλων/σημείων στα πειράματά του. Στους πίνακες και τα σκίτσα του επιστρατεύει πλήθος συμβόλων – μεταξύ άλλων λέξεις, αριθμούς, σημεία στίξης κ.ά. -, τα οποία δύναται μετωνυμικά να αναπαριστούν ευρύτερες έννοιες ή ιδέες είτε απλώς να περιορίζονται στην ίδια τους τη σημασία. Ακριβώς στο σημείο αυτό που ο Klee συνδέει τη γλώσσα με την εικόνα, είναι που διακηρύσσει την απελευθέρωσή του από τα δεσμά της αναπαράστασης.

Εάν ανατρέξει κανείς τη ζωή του Klee, αλλά και το κοινωνικοπολιτιστικό του περιβάλλον, λίγα στοιχεία θα εντοπίσει κανείς που να δικαιολογούν πλήρως την απόφαση του Klee να υπάρξει τόσο πολυγράφος. Όπως πολλοί ερευνητές και διανοητές έχουν επισημάνει, η έντονη ενασχόληση του Klee με τη σύνταξη ενός αυτοβιογραφικού ημερολογιακού αφηγήματος

⁵ ΜτΣ. Hans-Georg Gadamer, “Kunst und Nachahmung”. Στο *Gesammelte Werke*, τόμ. 8, σ. 25

και η αναλυτική περιγραφή της εκπαιδευτικής του εξέλιξης ως καλλιτέχνη, μαρτυρούν ένα έντονο ενδιαφέρον για μια μεταθανάτια αναγνώριση. Τα γραπτά του Klee διατρέχει μια διάθεση να προβάλλει τον εαυτό του ως έναν καλλιτέχνη μάλλον μονόχνοτο, ο οποίος βρίσκεται σε μια μυστικιστική συναναστροφή με τη φύση και το σύμπαν. Τα στοιχεία αυτά δεν είναι άσχετα σε ό,τι αφορά τη σχέση του Klee με τη γλώσσα: τέτοιες προσπάθειες αντικατοπτρίζουν την “άβολη” ή “αμήχανη” θέση στην οποία βρέθηκαν οι καλλιτέχνες των αρχών του 20ου αιώνα· και ο Klee δεν αποτελεί εξαίρεση. Η πίεση που δέχονται οι καλλιτέχνες της εποχής αυτής σε μια προσπάθεια να επικοινωνήσουν τη σημαντικότητα του καλλιτεχνικού τους έργου είναι δικαιολογημένη: οι “ασταθείς” αισθητικές νόρμες, η αναδιάρθρωση της αγοράς έργων τέχνης και η νεοσύστατη κοινωνική ομάδα κριτικών και επισκεπτών μουσείων και καλλιτεχνικών εκθέσεων, εξώθησε τους παραγωγούς μοντέρνας τέχνης σε μια προσπάθεια αυτοεπιβεβαίωσης της καλλιτεχνικής τους δημιουργίας μέσω της γλώσσας. Χωρίς να συμμερίζομαι την άποψη αυτή⁶, αυτό ακριβώς ισχυρίστηκε ο σύγχρονος του Klee ιστορικός τέχνης Wilhelm Worringer. Σύμφωνα με τον τελευταίο, από τη στιγμή που οι εικαστικές τέχνες στερούνται συμβολικής λειτουργίας στη σύγχρονη κοινωνία, όχι μόνο θα έπρεπε, αλλά και αναπόφευκτα θα αντικατασταθούν από πνευματική δραστηριότητα εκφραζόμενη δια του μέσου της γλώσσας, δηλονότι η καλλιτεχνική δραστηριότητα κορέννεται πλέον περισσότερο μέσω της κριτικής της τέχνης, παρά μέσω της ίδιας της παραγωγής έργων τέχνης. Έτσι, αναρωτιέται ο Worringer: "Γιατί ψάχνουμε ακόμη τη δημιουργική αισθαντικότητα της εποχής μας στις ζωγραφικές εικόνες [Malbilder], ενώ μας διατίθενται στις διανοητικές εικόνες [Denkbilder]; Όχι στις εικόνες ζωγραφικής, παρά στην διανοητική εξάπλωση του πνεύματος [...] έγκεινται τα πραγματικά καλλιτεχνικά επιτεύγματα της εποχής μας. Μονάχα στη διανοητική ζωτικότητα είναι σήμερα η δημιουργική αισθαντικότητα ακόμη πολιτιστικά ποικιλοτρόπως άμεση και συνεπώς δημιουργικά δραστήρια."⁷ Τα γραπτά του Klee θα μπορούσαν εύκολα να αποτελέσουν μια απαντητική "χειρονομία" προς αυτού του είδους τις σφοδρές μάλλον κατηγορίες περί τέλους της τέχνης.

5. Η άποψη του Paul Klee για τη σχέση εικόνας-λόγου και η χρονικότητα της τέχνης του

"Σε νεότερες διαμάχες, προπάντων γύρω από τις εικαστικές τέχνες, προβλήθηκε η έννοια της *écriture*, ίσως με αφορμή ορισμένα σχέδια του Klee που μοιάζουν με ορνιθοσκαλίσματα. Αυτή η κατηγορία της αισθητικής νεωτερικότητας είναι ένας προβολέας που ρίχνει φως στο παρελθόν· όλα τα έργα τέχνης είναι κείμενα, όχι μόνον όσα παρουσιάζονται ως τέτοια, και μάλιστα είναι σαν ιερογλυφικά που ο

⁶ Αναγνωρίζω, βέβαια, την αδιαμφισβήτητη στροφή της μοντέρνας τέχνης προς τη γλώσσα, δεν συμμερίζομαι δε την άποψη πως συνέβη για λόγους “αυτοεπιβεβαίωσης”.

⁷ ΜτΣ. Wilhelm Worringer, ‘Künstlerische Zeitfragen’. Στο *Schriften*, τόμ. 2, σ. 905.

κώδικάς τους χάθηκε· η απώλειά του συμβάλλει μεταξύ άλλων στο νοηματικό τους περιεχόμενο. Τα έργα τέχνης είναι γλώσσα μόνο καθόσον είναι γραφή."⁸

Το έργο του Klee – τόσο το ζωγραφικό όσο και το θεωρητικό – καταλαμβάνει μια μοναδική θέση μεταξύ των διανοητών που ασχολήθηκαν με την θεωρία και ιστορία της τέχνης ειδικά αυτών του πρώτου μισού του περασμένου αιώνα. Ο Gadamer, ο Adorno, ο Heidegger, ο Benjamin, ο Deleuze, ο Foucault, ο Merleau-Ponty, ο Sartre, όλοι τους εντοπίζουν μια νέα πτυχή για την φιλοσοφία στο έργο του Klee. Η στροφή όλων αυτών των φιλοσόφων προς το έργο του Klee δεν αφορά ζητήματα αισθητικής, ούτε ζητήματα κριτικής της τέχνης, παρά ένα ενδιαφέρον που πηγάζει από τον εντοπισμό σε αυτό μερικών από τα στοιχειώδη θέματα προβληματισμού της φιλοσοφίας, όπως το ζήτημα της αλήθειας, της φύσης της σκέψης, του είναι και γίνεσθαι, της εικόνας, και φυσικά της γλώσσας. Κανείς εντοπίζει, εξάλλου, τον αντίλαλο αυτής της θέσης στον ίδιο τον Klee, όταν γράφει, πως είναι ίσως φιλόσοφος χωρίς να θέλει να είναι.

Ο Klee, στην πραγματεία του “Για την μοντέρνα τέχνη” ξεκινάει κάνοντας λόγο για τους περιορισμούς που αντιμετωπίζει από την ανάγκη να μιλήσει για τη ζωγραφική, και κυρίως για τους δικούς του πίνακες ζωγραφικής. Με άλλα λόγια, εντοπίζει ευθύς εξαρχής το πρόβλημα της σχέσης εικόνας και λόγου:

"Μιλώντας εδώ μπροστά στο έργο-μου, που στην πραγματικότητα θα έπρεπε να μιλήσει μόνο-του στη δική-του γλώσσα, φοβάμαι μήπως δεν δικαιολογούμαι να το κάνω και μήπως δεν κατορθώσω να βρω τον σωστό τρόπο προσέγγισης.

Γιατί, ενώ ως ζωγράφος αισθάνομαι ότι κατέχω τα μέσα να οδηγώ τους άλλους στην κατεύθυνση, προς την οποία σπρώχνομαι ο ίδιος, ωστόσο αμφιβάλλω κατά πόσο μπορώ να προσφέρω την ίδια ασφαλή καθοδήγηση χρησιμοποιώντας μόνο τα λόγια."⁹

Το σχόλιο αυτό δεν αποτελεί απλώς μια κοινοτοπία για το γεγονός ότι οι πίνακες θα πρέπει να μιλούν από μόνοι τους. Ο Klee ποτέ δε δίστασε να αναζητήσει λέξεις κατάλληλες για να μιλήσει για εικόνες, έχοντας, βέβαια, επίγνωση της προβληματικής σχέσης μεταξύ λόγου και εικόνας σε ό,τι αφορά τη ζωγραφική. Γίνεται λόγος, λοιπόν, για μια διπλή ζωή των δύο στοιχείων, τα οποία διασταυρώνονται, συναναστρέφονται, συνδιαλέγονται, παραμένουν, όμως, πεισματικά πιστά στους ίδιους τους εαυτούς. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο γνωστός πίνακας με τίτλο *Tod und Feuer* (Θάνατος και φωτιά) του 1940, στον οποίο αναγράφεται η λέξη *Tod* μέσα στον πίνακα σχηματικά (Εικόνα 1). Τα παραδείγματα, βέβαια, όπου λέξεις εισβάλλουν στους πίνακες και σκίτσα του Klee είναι πολυάριθμα και σε αρκετές περιπτώσεις ακόμη και προφανή (Εικόνα 2).

Στα ημερολόγιά του ο Klee αναφέρεται στην επιθυμία του "να μπορέσουν να φιλιώσουν τ' αντίθετα! Το πολύπτυχον να το λένε με μιά μονάχα λέξη!"¹⁰ Η προσπάθεια να “φιλιώσει”

⁸ Theodor W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σ. 216

⁹ Paul Klee, *Για τη μοντέρνα τέχνη*, σ. 9

¹⁰ Paul Klee, *Τα ημερολόγια 1898-1918*, τόμ. Α, σ. 163

εικόνα και λόγο ήταν ακριβώς αυτό που σε μεγάλο βαθμό παρακινούσε τον Klee στο καλλιτεχνικό του έργο. Έγραψε (τόσο ποίηση όσο και πεζά), έδωσε διαλέξεις, δίδαξε, και αντιμετώπιζε την ονοματοδοσία των έργων του με τέτοια σοβαρότητα, ώστε αναφερόταν στη διαδικασία αυτή ως τη “βάπτιση του έργου.” Κανείς δεν μπορεί να κατηγορήσει τον Klee για διστακτικότητα στο να μιλά για τα έργα του, δικαιολογώντας μια τέτοια θέση με το πρόσχημα πως, ως ζωγράφος, ένιωθε πιο οικεία με τις εικόνες παρά με τις λέξεις. Όχι μόνο ένιωθε ο Klee οικεία τόσο με τις εικόνες όσο και με τις λέξεις, αλλά ο απώτερος σκοπός του ήταν να καταφέρει να επινοήσει τρόπους “συμφιλίωσης” των δύο. Ωστόσο, το πλεονέκτημα αυτό του έδινε την δυνατότητα να αντιλαμβάνεται πως μια τέτοιου είδους επιδίωξη ήταν μάλλον ανέφικτη. Υπογραμμίζει τη διάκριση μεταξύ εικόνας και λόγου, όταν, σε μια διάλεξή του, καθιστά πιο κατανοητή την δυσκολία του να μιλά κανείς για πίνακες ζωγραφικής, κάνοντας λόγο για τις “διαφορετικές διαστάσεις” του καθενός. Έτσι, επιστά τη προσοχή - κάνοντας μια πρωτοφανή παρατήρηση – στο “χρονικά προσδιορισμένο χαρακτήρα της γλώσσας” σε αντίθεση με τη ζωγραφική. Γράφει:

"Δεν είναι εύκολο να σχηματίσει κανείς μια αντίληψη για ένα όλο κατασκευασμένα από μέρη που ανήκουν σε διαφορετικές διαστάσεις. Κι όχι μόνον η φύση, αλλά και η τέχνη, το μετουσιωμένο είδωλό-της, είναι τέτοιο όλο.

Είναι αρκετά δύσκολο για κάποιον να εποπτεύσει αυτό το όλο, είτε πρόκειται για τη φύση είτε για την τέχνη, αλλά ακόμα πιο δύσκολο είναι να βοηθήσει έναν άλλο να σχηματίσει μια τέτοια εποπτική εικόνα.

Αυτό οφείλεται στην αλληλοδιάδοχη φύση των μόνων μεθόδων που διαθέτουμε για να εκφράζουμε μια σαφή τρισδιάστατη ιδέα μιας εικόνας στον χώρο, και απορρέει από χρονικής υφής ανεπάρκειες στον προφορικό λόγο.

Γιατί, σ’ ένα τέτοιο εκφραστικό μέσο, μας λείπουν τα μέσα να διαπραγματευθούμε στα συστατικά-της μέρη μια εικόνα που έχει πολλές διαστάσεις ταυτόχρονα.

Αλλά, παρόλες αυτές τις δυσκολίες, πρέπει ν’ ασχοληθούμε διεξοδικά με τα συστατικά μέρη. [...]

Αυτό που από καιρό τώρα καταφέρνουν να εκφράζουν οι λεγόμενες τέχνες του χώρου, αυτό που ακόμα κι η εξαρτημένη απ’ τον χρόνο τέχνη της μουσικής πέτυχε τόσο θαυμάσια με της αρμονίες της πολυφωνίας, αυτό το φαινόμενο των πολλών ταυτόχρονων διαστάσεων, που βοηθάει το δράμα να φτάσει στην κορύφωσή-του, δεν παρατηρείται δυστυχώς στον κόσμο της γλωσσικής διδακτικής έκφρασης.

Η επαφή με τις διαστάσεις πρέπει, αναγκαστικά, να γίνεται εξωτερικά ως προς αυτή τη μορφή έκφρασης· κι επακόλουθα."¹¹

¹¹ Paul Klee, *Για τη μοντέρνα τέχνη*, σ. 15-19

Με άλλα λόγια, η πολυπλοκότητα της εικόνας, η οποία πηγάζει ακριβώς από την ικανότητά της να “έχει πολλές διαστάσεις ταυτόχρονα”, υπερέχει των δυνατοτήτων της γλώσσας που είναι προσκολλημένες σε μια διαδοχική ακολουθία. Θέτοντας αυτή τη σύγκριση μεταξύ εικόνας και λόγου, ο Klee μοιάζει να συμφωνεί με τον Gotthold Ephraim Lessing, ο οποίος μίλησε ακριβώς για αυτή τη σύμπτυξη, αυτή τη συμπύκνωση στη ζωγραφική, ταυτόχρονα με μία έκταση στη περιγραφή, ή ίσως και αφήγηση. Ο Lessing, όπως και ο Klee, εντοπίζει στο ζήτημα αυτό το ασυμβίβαστο που ενώνει την εικόνα με το λόγο. Ωστόσο, ο Lessing, σε αντίθεση με τον Klee, εντοπίζει στο ζήτημα αυτό, τη διαφορά αυτή μεταξύ εικόνας και λόγου, τα ίδια τα “πλεονεκτήματα” της γλώσσας: “Και τίνα είναι τούτα [τα πλεονεκτήματα]; Η ελευθερία του να επεκτείνει τον όγον εις τε τὰ προηγούμενα και εις τα επόμενα της εν τω τεχνικώ έργω μοναδικής στιγμής, και η δύναμις του να μη δεικνύη εις ημάς μόνον, ό,τι δεικνύει εις ημάς ο τεχνίτης, αλλά και εκείνο, όπερ παρά τούτω δυνάμεθα μόνον νὰ μαντεύσωμεν.”¹² Με άλλα λόγια, ο Lessing – και με τη θέση του αυτή εκφράζει μια μακροχρόνια φιλοσοφική προκατάληψη σε σχέση με τη ζωγραφική – αντιλαμβάνεται τη ζωγραφική εγκλωβισμένη, και κατά συνέπεια περιορισμένη, σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή, ενώ η γλώσσα εκτίνεται στο χρόνο. Οι παρατηρήσεις του Klee αντιστρέφουν αυτή τη παραδοσιακή αντίληψη που βρίσκεται στο κέντρο της προβληματικής που αφορά την εικόνα και το λόγο, δηλονότι τη χρονική διαφορά μεταξύ τους. Η έμφαση που δίνει στη χρονικότητα των έργων τέχνης υποδεικνύει μια από τις θεμελιώδεις έννοιες της αντίληψής του για τη ζωγραφική, ό,τι δηλαδή ένας πίνακας ζωγραφικής θα πρέπει να ιδωθεί ως κίνηση, και όχι ως κάτι στατικό, παγωμένο από το χρόνο. Ο Klee αντιλαμβάνεται τον πίνακα ζωγραφικής ως προϊόν μιας δυναμικής, και, στο βαθμό που αυτός επιτυγχάνει το σκοπό του, διατηρεί αυτή τη δυναμική. Σε πολλούς από τους πίνακες του Klee εντοπίζεται η προσπάθεια αναπαράστασης αυτής της κίνησης της ζωγραφικής με τη χρήση βελών ή άλλων σημείων κατεύθυνσης (Εικόνα 3). Ωστόσο, αυτό δεν συμβαίνει μόνο με τέτοιου είδους σημεία. Ο Klee στη πραγματεία του “Για τη μοντέρνα τέχνη” κάνει λόγο για “πολλές φόρμες ταυτόχρονα” ή για “εικόνες με πολλές διαστάσεις” στη ζωγραφική, στοιχεία τα οποία εντοπίζονται στις στρώσεις, στη αλληλοεπικάλυψη των μορφών και της φόρμας, το βάθος, την προοπτική, και άλλους τρόπους. Αυτός ο παλίμψηστος τρόπον τινά χαρακτήρας του έργου του Klee δεν σημαίνει απλώς μια σειρά από στρώσεις εικόνων που σημασιοδοτούνται χωροταξικά· αντιθέτως, πρόκειται για έναν τρόπο, μια μέθοδο, κατά τον οποίο ένας πίνακας ζωγραφικής παρουσιάζει ταυτόχρονα ένα σύνολο από διαφορετικές εκδηλώσεις ή απεικονίσεις, και το σύνολο αυτό ενέχει, σε τελική ανάλυση, μια χρονική σημασία. Υπάρχουν και άλλοι τρόποι με τους οποίους παρουσιάζεται αυτή η κίνηση που βρίσκεται στο σημασιολογικό κέντρο της ζωγραφικής του Klee. Το σίγουρο είναι, βέβαια, πως αυτή η κίνηση αποτελεί μια από τις βασικότερες φιλοσοφικές προτάσεις του έργου του. Μια φιλοσοφική πρόταση, η οποία ανήκει στη σχέση μεταξύ χρωμάτων, σχημάτων και γραμμών, αλλά και στο τρόπο με το οποίο ένα έργο τέχνης καθίσταται να είναι.

Το να βλέπεις ένα έργο τέχνης είναι να βλέπεις τη κίνηση της ζωής του έργου αυτού, καθώς αυτό εξελίσσεται με προορισμό να είναι. Αυτή ακριβώς η χρονικότητα του έργου τέχνης – που είναι εμφανής στο έργο του Paul Klee – είναι η γέφυρα μεταξύ εικόνας και λόγου.

¹² Gotthold Ephraim Lessing, *Λαοκόων ή Περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*, σ.121

6. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α: Πρωτότυπα των μεταφρασμάτων του συντάκτη

I

“Es handelt sich um eine wahrhafte Revolution der modernen Kunst, die kurz vor dem Ersten Weltkrieg einsetzte. In derselben Zeit entsteht die sogenannte atonale Musik, die schon in ihrem Worte etwas von derselben Paradoxie enthält wie der Begriff der gegenstandslosen Malerei. Ebenso beginnt damals - denken wir an Proust, denken wir an Joyce - die Auflösung der naiven Erzähler-Ichs, welches wie ein Auge Gottes den im Verborgenen sich abspielenden Vorgängen zusieht und ihnen epischen Ausdruck gibt. Ein neuer Ton kommt in das lyrische Gedicht, das den selbstverständlichen Fluß der Melodie staut und bricht und schließlich ganz neue Formprinzipien erprobt.”

(Hans-Georg Gadamer, “Kunst und Nachahmung”. Στο *Gesammelte Werke*, τόμ. 8, σ. 25)

II

“Der Bildbegriff der neueren Jahrhunderte kann freilich nicht als selbstverständlicher Ausgangspunkt gelten. Die vorliegende Untersuchung will sich vielmehr von dieser Voraussetzung befreien.”

(Hans-Georg Gadamer, “Ästhetische und hermeneutische Folgerungen”. Στο *Gesammelte Werke*, τόμ. 1, σ. 141)

III

"Es handelt sich um eine wahrhafte Revolution der modernen Kunst, die kurz vor dem Ersten Weltkrieg einsetzte. In derselben Zeit entsteht die sogenannte atonale Musik, die schon in ihrem Worte etwas von derselben Paradoxie enthält wie der Begriff der gegenstandslosen Malerei. Ebenso beginnt damals - denken wir an Proust, denken wir an Joyce – die Auflösung der naiven Erzähler-Ichs, welches wie ein Auge Gottes den im Verborgenen sich abspielenden Vorgängen zusieht und ihnen epischen Ausdruck gibt. Ein neuer Ton kommt in das lyrische Gedicht, das den selbstverständlichen Fluß der Melodie staut und bricht und schließlich ganz neue Formprinzipien erprobt."

(Hans-Georg Gadamer, “Kunst und Nachahmung”. Στο *Gesammelte Werke*, τόμ. 8, σ. 25)

IV

"Was suchen wir noch die schöpferische Sinnlichkeit unserer Zeit in den Malbildern, wo sie in unseren Denkbildern vorliegt? Nicht in ihren Bildmalereien, sondern in ihren geistigen Erkenntniserweiterungen [...] liegen die wahren Kunstleistungen unserer Zeit. In ihrer geistigen Vitalität ist sie allein heute noch kulturell reichsunmittelbar und darum schöpferisch vollkräftig"

(Wilhelm Worringer, 'Künstlerische Zeitfragen'. Στο *Schriften*, τόμ. 2, σ. 905.)

7. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β: Εικόνες



Εικόνα 1: Paul Klee, *Sichtbar machen* (Κάνοντας κάτι ορατό), 1926. Στυλό σε χαρτί και χαρτόνι, 11x30.3 cm. Zentrum Paul Klee, Bern, Livia Klee Donation



Εικόνα 2: Paul Klee, Tod und Feuer (Θάνατος και Φωτιά), 1940. Λάδι και χρωματισμένη πάστα σε λινάτσα, διαστάσεις πρωτοτύπου 46.7x44.6 cm. Zentrum Paul Klee, Bern



Εικόνα 3: Paul Klee, Mural from the Temple of Longing, 1922. Σχέδιο μεταφοράς λαδιού και νερομπογιά σε αρχική γάζα, 26.7x37.5 cm. The Metropolitan Museum of Art / Art Resource, N.Y.

8. ΠΗΓΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adorno, Theodor W. *Αισθητική Θεωρία*. Μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2000.
- Benjamin, Walter. “Για τη γλώσσα εν γένει και για τη γλώσσα του ανθρώπου”. Στο *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας*, μτφ. Φώτης Τερζάκης. Αθήνα: Νήσος, 1999. 35-58.
- Gadamer, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*, τόμ. 1. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1990.
- Gadamer, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*, τόμ. 8. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1993.
- Klee, Paul. *Για τη μοντέρνα τέχνη*. Μτφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ. Αθήνα: Κάλβος, [19--?].
- Klee, Paul. *Τα ημερολόγια 1898-1918*. Μτφ. Γιώργος Δ. Κεντρωτής. Αθήνα: Νεφέλη, 1985.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Λαοκόων ή Περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*. Επιμ. Λύσανδρος Γ. Χ. Κώνστας, μτφ. Α. Προβελέγγιος. Αθήνα: Π. Δ. Σακελλαρίου, 1902.
- Worringer, Wilhelm. “Künstlerische Zeitfragen”. Στο *Schriften*, επιμ. Hannes Böhringer και Beate Söntgen, 2ος τόμος . München: Wilhelm Fink, 2004. 895–909.
- Παπαδημητρίου, Νίκος. *Ένα μετανεωτερικό requiem*. Αθήνα: Gutenberg, 2017.