

۱. این واضح است که ما هیچ‌گاه از شکوه متحمل درد نمی‌شویم. برعکس، ما از شیشه و فولاد بیش‌از اندازه و از تزئین بیش‌از اندازه با آن‌ها است که زجر می‌کشیم، آن هنگامی که تزئینات بسیار است، و هنگامی که خیلی زیاد، زیادتر از زیاد نمایان شده، روی همه‌چیز را پوشانده و صافی و لزجی ترسناکی ساخته و خودنمایی می‌کند. موزها (الیه‌های هنر) نه‌تنها به خاطر نزاع بلکه بیشتر به خاطر دروغ، ساکت هستند. در این مسیر ظاهر دستاوردها همیشه به یک‌شکل است. هیچ دستاوردی در کل ارجحیت بیشتری ندارد.

۲. چیزهای تقلبی کیچ اند^۲، منتهی ما حتی امروز هم از آن‌ها بی‌نصیب نیستیم. آن‌ها منابعی حقیقی و سوغاتی هستند-که همچنان برای روس‌ها از زمان بنیان‌گذاران آلمانی پس از ۱۸۷۱ تا امروز وجود دارند^۳. این دوران شکوهمند بود. باوجوداینکه پیش‌تر عصر ماشین فرارسیده بود، اما فضایی بود که در آن آخرین اراده برای تصدیق پوشیدگی بیش‌ازپیش شکوه دزدیده‌شده، خنده‌دار و غیرطبیعی از روزهای اول، وجود داشت. همه‌جا پر از پرده‌های ابریشمی بود، نگاره‌هایی سیال محتوای کیوسک‌هایی که مثل قصرها به نظر می‌رسید را پر می‌کرد و در کنارشان، نیزه‌هایی با دماسنجی روی بدنه مایل ایستاده بود. زنی همچون گرچن در تئاتر سلطنتی گرداگردش می‌چرخید و نقاشی فرانس لنباخ^۴ آنجا را تزئین می‌کرد انگار که هم‌پایه تینتورتو است. در بیرون، جایی که نمی‌شد حداقل یک سازه فولادی نباشد، خصوصاً در ایستگاه قطار، ستون‌های چدنی مشابه با دوره گوتیک بالا رفته‌اند؛ حتی سازه فولادی سالن از پیش کاملاً تمام‌شده بود انگار، دروازه از قصر پالادیویی را برای سردرش ساخته باشند، مثل ایستگاه مرکزی فرانکفورت-دروغ سراسری است.

۳. دیگر کافی است. همان‌طور که واضح است، سبب‌ساز تغییر سرعت است. هویجوتوهو^۵ هیچ‌گاه شهرتی در جهان بی‌کرانه نداشته و سبک استالین هم‌دوره خود را طی می‌کند. برای مدتی طولانی صورت کاربردی نفوذ داشت، از ون در فلد، فرانک لوید رایت تا لوکروبوویه. کثافتات و پیرایه‌های زخم گونه همان‌طور که آدولف لوس به این نام می‌خواند، فروریخته. نمی‌توان آن‌ها را با چسباندن بازگرداند و جعبه ساده جابه‌جایی یا جعبه تخم‌مرغ به‌عنوان ساختمان، که "هورا! تابه‌حال به ذهنمان نرسیده بود!" تنها به‌عنوان تزئینات درون سر هستند و حرف نهایی را در برابر زخم پیشین ندارد. حرف نهایی با توجه به درهم‌بافتگی (Ineinander) خاصی که فضای ما را نشان می‌دهد - فضایی ظاهراً بی‌ارتباط و گسسته - در فن معمارانه ذخیره‌سازی سرد (Kiilungen) و نیز حتی در فانتزی‌های مجسمه‌سازانه زیبا وجود ندارد. در آن‌ها تظاهر به متانتی نو (Neue Sachlichkeit) وجود داشت. در آن‌ها صورت محض جسمیت یافتگی کارکرد هدفی در خود بود و هست. معماری شمایل‌شکنی برعلیه تزئین کردن بی‌سابقه تا به امروز بود و هست. و علی‌رغم این: تعالیم بعدی پل کله در باوهاس درست بود، و هم‌زمان، در ابعادی بسیار گسترده‌تر، موزه فولکوانگ در اسن در حالی گشوده شد که سراسرش به‌روشنی پر بود از انواع آثار اکسپرسیونیستی سازگار با رسوم عامیانه و عجیب غریب آن. اما [این دو رویداد] نه‌تنها در یک‌زمان بلکه در یک فضا [پدید آمد]، پس می‌توان گفت، جهان تازه تصویر و مجسمه چقدر عجیب با صندلی‌های ساخته‌شده از لوله‌های آهنی و دیوارهای بتنی همگام شده‌اند، تمام تزئینات از فضای کاربردی (Gebrauchsraum) بیرون می‌افتند و چیزهای تزئینی به‌طور محض در قاب‌ها و بر ستون‌هایی نگاه داشته می‌شوند که فاقد هرگونه تجمل است. بدین ترتیب نظم تک منظوره نقاشی شاگال در لابی شیشه و فولاد تئاتر نو فرانکفورت به‌عنوان

¹The Utopian Function of Art and Literature / Ernst Bloch / translated by Jack Zipes and Frank Mecklenburg / On Fine Arts in the Machine Age (1964) p 199-206

^۲ Kitsch: بلوخ کنایه می‌زند و هم‌زمان "اشغال" بودن آرایش محیطی و محصولات را با "هنر کیچ" یکسان می‌کند. م

^۳ the German Grilnderzeit: به دوره‌ای در قرن ۱۹ در آلمان و اتریش پیش از سقوط بزرگ بازار سهام در ۱۸۷۳ اشاره دارد. در این زمان و در اروپای مرکزی عصر صنعت فرارسیده و مستقرشده بود. در آلمان به‌عنوان نتیجه هجوم عظیم سرمایه حاصل از غرامت جنگی، جنگ فرانسه و پروس در ۱۸۷۰-۷۱ و متعاقب آن اتحاد آلمان، رشد اقتصادی بزرگی روی داد. این ایام به روزگار بنیادگذاران شهره شد. م

^۴ Franz von Lenbach: نقاش رئالیست آلمانی که در ۱۸۲۶ متولد و در ۱۹۰۴ درگذشته است. سبک نقاشانه اش در پرداختن به چهره‌ها نوعی سیالیت کدر رنگی را می‌سازند، همان چیزی که احتمالاً بلوخ در جمله پیشین به آن اشاره می‌کند. م

^۵ Hoiijotoho: قطعه‌ای از اپرای رینگ واگنر است. در قطعه سوم از بخش والکوار. درواقع همسرایان می‌خوانند: هو - جو - تو - هو، هیاهو. م

آخرین چیز نامناسب تجلی می‌کند. و این یکی به‌راستی مثل نیزه‌های شکوهمند پیچیده شده به دور دماسنج یا نیزه دروازه رنسانسی پنهان کننده خط آهن، نقاب نمی‌پوشد.

۴. پس چه چیز است که از ما می‌خواهد به شکلی متفاوت، مشعل را در آب‌های امروز روشن نگاه‌داریم؟ آن چیز به‌روشنی نقاب‌پوشی خالص یا حتی نوعی حسابداری دوستونی نیست. از فخرفروشی بی‌فرهنگ نمی‌توان انتظار هیچ‌گونه بهبود و ارتقاء داشت و هرگونه آذین کردنی از فرانس مارک تا ماکس ارنست، از آلکساندرو آرشیپینکو تا هنری مور هم کارساز نمی‌شود. بااینکه برخی چیزهای مرتبط با تکنولوژی در هنر تلاطمی نو می‌سازند، باز از همگنی و اتحاد سبک پیشین به‌کلی متمایزند. آن سبک پیشین متعلق به هنگامی بود که ساده‌ترین ابزار به‌سان گران‌بهارترین آن، ساخته‌ای زیبا بود، هنگامی که کلاه توری بانوی شریف بورگاندیایی همسان با برج گوتیک کلیسای جامع نگریسته می‌شد، هنگامی که حرکت قلم در نوشتار مانند پیچه‌های معمارانه باروک بود، و هنگامی که تعظیم افراد برجسته به یکدیگر همان صورت پلکان اوج‌گیرنده خارجی مقابل قصر رژیم قدیم (قصرهای به سبک معمارانه ورسای) را نشان می‌داد. تمام این‌ها به درون شکاف میان صورت کاربرد و غنای بیانی فروافتاده‌اند و همچنان فروافتاده می‌مانند حتی اگر یک فکر با سهولت خود را با این اندیشه که تصویر سبک پردازانه زمان ما از نوع متکثر است (و بنابراین تضاد را به هیچ تقلیل دهد) راضی کند. این بیشتر واقعی خواهد بود که سبک این عصر، همچنان سبک در حال دگرگونی بورژوازی و بخصوص این دگرگونی، به‌عنوان سبک ایستگاه راه‌آهن بین‌المللی نشان داده شود. اما این تعریف برای آنچه روی داده، قیاس سخت متناقض میان گلخانه و نور فرابنفش^۶، بسنده نیست؛ تناقض میان این دو تنها در جهت عزیمت از هم حل می‌شود، درست به خاطر خود آن عزیمت. در عوض، این حقیقت درنهایت برای هر دو نشان به‌مانند تکلیف و مسئله‌شان است: جداگانه قدم برداشتن، جنگیدن در اتحاد. بنابراین، به‌جای دوئیت، چشم‌انداز تقسیم‌کار ممکن میان تکنولوژی بی‌چهره و بیان خیال‌انگیز طلوع می‌کند، در فضای باز پیشرو قیام می‌کند.

۵. در گذشته، زندگی بیرونی برای برخی از مردمان بسیار زیباتر بود، اما درعین‌حال یقیناً راحت‌تر نبود. لازم نیست درباره تمایز میان مشعل چوبی و لامپ سخنی بمیان آید. این تمایز در تمام پیشرفت‌هایی از این نوع باز نمود دارد. در این هیچ بحثی نیست که عصر تکنولوژی علت و موجب خسارت‌های بسیار به بدن‌ها، زندگی‌ها، صلح و طبیعت بوده و این تنها به خاطر اداره همچنان بد آن‌هم نیست. تکنولوژی جمعیت را افزایش می‌دهد و برای تضادهایشان اسلحه مرگبار کاملی آماده می‌کند، اما درعین‌حال، در دوران صلح، عصر تکنولوژیک کمترین بیگانگی را با آسایش دارد. نقاشی آدلف منزل از کارگاه ساخت آهن به‌مراتب ترسناک‌تر از کارخانه مدرن به نظر می‌رسد، و دلیجان در راحتی به اتومبیل نزدیک‌تر است تا به عصر سنگی، این اختراعات بسیار اخیرتر هم راحت‌تر از دلیجان. باید دقت داشت: رهایی از امر عرضی در مسیر تکنولوژیکی میسر بود. پس، پرسشی که مطرح می‌شد این بود، چه می‌شد اگر با تکنولوژی فضای خاص بیان ذات گشوده می‌شد، فضایی آزاد از تمامی تجملات مرتبط با امر عرضی؟ آیا رهایی و تازگی هنری که تکنولوژی موجب شده بود متغیرهایی از همین خروج نبودند؟ بدین ترتیب، آیا آن‌ها فراتر از فقط سبک ایستگاه قطار نیستند، لاقلاً ساکنان قطاری راه دور و صاحب بهترین چشم‌انداز انتزاعی نقاشانه نیستند؟ از این‌رو در اینجا محلی برای اثر هنری باز شد - با توجه به عبارت سوارکار آبی در نزدیکی سال ۱۹۱۰، که می‌گفت دیگر مسئله هنر نیست بلکه بیان‌های هنری است، یا بلکه، هنر سفر مرئی-نامرئی به سمت ذات است. در دوره اکسپرسیونیسم این صورت فراسوی معنایش زندگی می‌کرد، اما مسیر طی شده در سراسر این دوره طبیعت زدایی از هنر بود و دغل‌کاری تنها برای هیاهو کفایت می‌کرد. این دوره با هیچ‌یک از دیگر دوران‌های تغییر تفاوتی نداشت، بلکه بیشتر در طول زمان تحول، به‌طور ناگهانی روی داد. این دگرگونی به‌سختی می‌توانست موجب رهایی شود و بدون داشتن هرگونه اشتیاقی خودش را به درون محاق گسست افکند، به درون متانت خالی از آرایه جا گرفته در ماشین. حتی با اعتراض برآمده از مجموعه پیشین فرهنگ باز این اتفاق افتاد، ماشینی شدن همراه با تبدیل تکنیر ضروری تقلیدپذیری. بنابراین، پاسخ به وظیفه قدیمی تزئین هنرها، موجب شد نقاشی و مجسمه‌سازی تماماً محلی برای خروج^۷ از ارتداد شوند - که دقیقاً ارتداد از ذات است.

^۶ منظور بلوخ این است که نمی‌توان هیچ گلخانه‌ای داشت بدون نور خورشید و هم‌زمان نمی‌توان از گرم شدن گلخانه نیز جلوگیری کرد. به‌عبارت‌دیگر نمی‌توان دو گستره هنر کلاسیک و مدرن را به‌راحتی از هم جدا ساخت بی‌آنکه دچار تناقض‌گویی نشد. همان‌طور که در عبارت بعد گفته می‌شود تنها راه خواندن آن‌ها به‌صورت دیالکتیک میانشان است. م

^۷ exodus

همان‌طور که اشاره شد، برای اکنون، خانه‌های نوین بدون هرگونه زینتی، بسیار ملال‌انگیزند. در اینجا اندکی از تزیین رها شده که در تناسب باکمال و پری حتی مستحکم‌تر از معماری قدیمی است. شیشه و فولاد چیزها را کدر و پژمرده می‌کنند به‌جای اینکه باعث شکوفایی آن‌ها شوند. اما این مصالح تازه شروع‌کننده انتقال برخی عناصر متمایز از چیزهای روبه‌زوال عظیم قدیمی نیز هستند. پایان تحقق‌یافته معماری به سبب مهندسی نبود بلکه برعکس به خاطر زمانه ویلهلمی^۸ اتفاق افتاد. معماری قدیمی با ساختمان رایشتاگ والتون روبه‌زوال گذاشت، نه در رهاشدگی بدون تزیین، حتی این نیز در آن زمانه رستگاری بسیار خسته‌کننده بود. اما این زوال در میانه مسیرهای جداگانه قدم گذاشت، به‌عبارت‌دیگر در نقاشی نو و مجسمه‌سازی نو و علای رغم تمام تخیلات ذاتی، و شاید به خاطر تمامی این تخیلات، گفته می‌شود "تمامی هنرها پایان‌یافته". البته، که اگر این گفته این‌گونه کلی بیان شود، از پیش و همیشه خروش رکود و کسادی بوده است، گفته کسانی که ذهنشان دچار ایستایی شده است. آن‌ها افرادی هستند که وقتی شوئنبرگ نواخت این را درباره بروکنر گفتند و یکی از میان همین یاهوگویان وقتی بروکنر اولین بار نواخت همین را به هایدن خطاب کردند. از این‌رو آن‌ها مردمانی هستند که واکنش نشان می‌دهد و کسانی که بر زمینه‌ای نظری، اغلب توسط لیشتنبرگ^۹ در این مثال شناخته می‌شدند، او این‌طور آغاز می‌کرد که وقتی فیثاغورث قضیه‌ای را یافت که پس از خودش به نامش معروف شد، یک‌صد گاو نر برای خدایان قربانی کرد؛ از آن‌پس تمامی گاو نر هنگامی که قضیه‌ای تازه کشف می‌شود بر خود می‌لرزند. این مورد همچنین درباره "پایان گرفتن تمام هنرها" مصداق دارد، اگر در شکلی کنایی استفاده شود و معنایی مطلقاً متمایز را بیان کند. چرا نمی‌بایست بیش از نیم‌قرن قبل سواران آبی کاندینسکی و فرانس مارک حق داشته باشند، به‌جای پایین رفتن در جاده اصلی عرفی که در آن مسئله خلاقیت، در ضعف فرورفته بود و تا آن زمان وقتی که نوبت به آن می‌رسید می‌گفتند بی‌اهمیت است، در جاده اصلی تازه‌ای قدم بگذارند؟ پایان هنر در فرشتگان نو^{۱۰} پل کله، در چیدمان رمزی تز کلیسای جامع^{۱۱} ماکس ارنست از پایان گرفتن الحاقیات موزه در چشم‌انداز منظم فرهنگی که در راهی آماده، چیزها را رده‌بندی و مرتب می‌کند متفاوت است. چنین پایانی می‌تواند شروع‌کننده اطلاعاتی باشد که حتی به درون تصویر بزرگ روزهای قدیم، که تکرارناپذیر و تقلیدناپذیر می‌شود، نور می‌باشد. و از این طریق به تفوق فاسد آن‌ها هم نور می‌باشد. و جدای از آن، چنین پایانی همچنین مسبب جدا کردن هومر و گوته از معلمان ملانقطی سرخ^{۱۲} موردعلاقه کلاسیسیسم می‌شود تا در مسیری گشوده از برخوانده شوند. در اینجا تا بخواهی برای آن هنر خود پرهیزگاری که از رستگاری تکنولوژیک، از چشم‌انداز مجلل، از نوای تاریخی گالری دور شده فضای نو مهمی روی گشوده یا می‌تواند گشوده شود. بنابراین فضای نو، چیدمان رمزی از ذات را تنها با این قصد که هنری بماند، بدیع بماند، شکل داده.

۶. در این فرایند راه‌های مرتبط سد نمی‌شوند، جدا می‌شوند و هنوز یکدیگر را نشان می‌دهند. میز کار نمی‌تواند اقتدار قدیمی در هنر را آموزش دهد، بلکه حتی بیش از این نمی‌تواند هنرمند بپرورد. در ساختن، در خلق، محیط تازه‌ای از این ساخته‌های نو ایجاد می‌شود و چارچوب اش می‌تواند به فراوانی توسط هنرها مورد استفاده قرار گیرد، حتی در جهت دلایل کاملاً متمایز. حتی مواد بازمانده از گذشته از نو مکشوف شده و در این مسیر استفاده می‌شوند، کلاف سیم، قطعه‌های دنداندار فلزی اطراف چاه. اما اول‌ازهمه خود قاب، درون بدنه طرح کلی که تا الآن اندامواره ای محض بوده حک می‌شود، یا بر بدنه نوشته می‌شود. و ماهیت متمایزی جای‌گیر می‌شود که بیشتر در نقاشی منظره دیده می‌شود، به‌صورت فنی همان‌طور که از نوساخته می‌شود آسیب می‌بیند، همراه با تنزل در روح می‌ماند، با تلاش برای برون کشیدن عصاره رودخانه‌ها، کوه‌ها، گیاهان، به‌منظور برگرداندن آن‌ها به درون ابداعی کاملاً خطی در معنایی که یک نقشه دارد. آنچه در پشت تمام این بازسازی سیاره زمین ایستاده چندان کمیاب نیست، "تاج شهر" (Stadtkronen)، "افلاک نمای" ساخته‌شده توسط تاوت و شیربارت^{۱۳} با مقصودی به شفافیت کریستال در معنایی کاملاً عقلانی. بدین ترتیب در معنای شکل‌بندی کریستالی، در این

^۸ به دوره میان‌سال‌های ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۸ یعنی امپراتوری ویلهلم دوم، یکپارچگی آلمان و شروع جنگ اول جهانی گفته می‌شود. در این دوران ماهیت امپریالیستی آلمان جدید و تلاش دستگاه حاکم برای ارائه تصویری شکوهمند از خود در میان دول دیگر اروپا، منجر به سبکی هنری شد. این سبک هنری می‌کوشید این شکوه تازه را در آثارش به نمایش بگذارد. ساختمان‌های دولتی که در برلین و دیگر شهرهای بزرگ آلمان در این زمان ساخته شد نمونه‌ای از این نگاه را نمایش می‌دهند. م

^۹ Georg Christoph Lichtenberg فیلسوف و دانشمند آلمانی در عصر روشنگری (۱۷۴۲-۱۷۹۹). م

^{۱۰} Angelus novus

^{۱۱} Zitadellethese

^{۱۲} معلوم نیست این کنایه به خوانش رسمی رئالیسم سوسیالیستی شوروی است یا به "رئالیسم انتقادی" لوکاچ و یا به هردو! م

^{۱۳} Taut and Scheerbart

مورد این گونه معماری ، و تعهدش به نوع جدید محاسبه فرم کارکردی با تغییر ناگهانی خارق‌العاده همراه است . علاوه بر این ، مونتاژ هنری از تکنولوژی مدرن به‌مثابه دستگامی در جهان که به‌طور کلی هیچ‌گاه کامل یا خطاناپذیر نبوده نشات گرفته است . در این معنا از مونتاژ که مورد استفاده بود ، بخش‌ها و عناصر از یک گروه با گروه دیگر مبادله می‌شوند . تمام آن‌هایی که نظمی صحیح دارند ، می‌شکنند ، لغو می‌شوند و تحریف می‌گردند . این مبادله‌ای است که تاکنون تنها در گروتسک شناخته‌شده است ، ولی حالا این مبادله از تکه چسبانی عکس‌های اولیه (فوتو مونتاژ) تا استفاده ناگهانی از بیگانه سازی توسط برشت ، که به نظر از جایی مطلقاً دیگر آمده ، کشیده شده . برخی چیزهای بسیار دور ، بسیار نزدیک به مصنوعات مسحورکننده دکریو ، در شومینه به زندگی ادامه می‌دهد ، از چپ موج‌زنان به درون اتاق سرازیر می‌شود ، از راست جنگلی هستند همچون دیوار . این گونه است که در شباهتی نزدیک به تجربه واقعیت قرار می‌گیرند و اما به‌واسطه مایل‌ها مونتاژ قطعه‌ها در سرشتی منظم و عادی چیده می‌شوند . این که میلیون‌ها قطعه مجزا در کنار هم به حرکت می‌افتند و طرح تصویر را به میانجی مونتاژ حک می‌کنند . چیز مشابهی در ادبیات با جویس روی می‌دهد ، به‌عبارت‌دیگر ، یک روز در زندگی بلوم فروشنده برابر با ۲۴ سال در اودیسه است . همچنین اسکله شرق لندن و عمارت سلطنتی هند به‌صورت درخشانی در چاله آب جابه‌جا می‌شود ؛ تقاطعشان درعین حال همچون مطابقتی قابل تعویض در مکانی مشابه است . بر این اساس خصیصه تکنولوژی مدرن همچنین بر ارائه هنری در مسیرهای متعدد اثر می‌گذارد ، به‌ویژه هنگامی که آخرین اثر تنها در مسیری ذهنی آزموده نشده باشد بلکه با ملزومات چنین توصیف مسحورکننده از واقعیت مواجه شود . تمام این‌ها انجام می‌شود چون که جهان ما ، به‌واسطه آنچه ذات اکنون است ، با ترس و امید ، قطعات نصفه ، پیکره‌های نیمه که خودشان صورت‌های اولیه قاب انضمامی مسیری مهم هستند یا می‌روند که به شالوده تبدیل شوند ، برانگیخته‌شده است .

۷ – اما یقیناً طریقه‌های ساختن باقی است : در اینجا ابتکار ، ساختمانندی آن و در تمامی آن بار دیگر تفاوت وجود دارد . امر مصنوعی هنرمندانه نیست ، و مطمئناً صندلی ساخته‌شده از لوله‌های فلزی گذرگاهی^{۱۴} آزاد به تنش تصویر (Bildschock) فراهم می‌آورد ، اما یقیناً گذرواژه نیست . علاوه بر آن بنیاد آغازین در سوارکاران آبی کاندینسکی و مارک روستایی و بیگانه باقی می‌ماند و صنعتی شهری نمی‌شود . و سوژه خلاق که به تنظیم بیانگرایانه در فراسوی آسایش ادامه می‌دهد ، برای مدتی طولانی بیشتر اتاق داخلی بود ، موسیقی باطنی که امر مرئی را بیشتر از حیل‌گری خارجی تکنیکی می‌پوشاند . اما عصر ماشینی که می‌گذارد هنرهای زیبا به مزبله تبدیل شوند ، باین وجود برای خارجیت دیگری بعدی را مفروض گرفته که به‌طور خاص در روشی ذهنی طنین می‌اندازد ، هر چند اصلاً وجود نداشته باشد . موضوعات یا ابژه‌ها بدین‌سان خودشان می‌توانند کشور درونی خودشان را داشته باشند ، انگار " زیورآلات پنهان‌شده چهره درونی ما " هستند . و بخصوص در جهت لبه طنزآلود ابژه‌ها ، جهان خارجی اول‌ازهمه طبیعت زدایی می‌شد چراکه جهان بیرونی به همان اندازه درونی به نظر می‌رسید . این دقیقاً می‌گوید که چرا نسبت هنرهای زیبا به طبیعت ، علی‌رغم ذهنی بودن تمامی‌اش ، هرگز تا آن اندازه که تکنولوژی مدرن غیر صمیمانه است ، غیردوستانه نبود . در مقابل ، " طبیعی سازی " (Naturierendes) گوت‌های حتی اگر به‌صورت تمثیل وار – زینتی " جنگلی از متبلورشدن‌های من " باشد به‌عنوان جهانی بیان‌گرا به‌روشنی با چنین تکنولوژی بیگانه است . از زمان گالیه دیگر چیزی جز علم طبیعی وجود ندارد ، و بنابراین به‌صورت تکنولوژیک – علی‌رغم تمامی " صورت‌بندی‌های " هیچ " نشانی از چیزها " تصور پذیر نیست . حتی در نقاشی انتزاعی روی موج گذاشتن^{۱۵} امر پیکرنمایانه اجتناب‌ناپذیر است ، حتی اگر کسی نخواهد در آن با پانتیسم " سازوار " مارک مشارکت جوید . پیامد ، خلق مداوم رمزاها است به‌عبارت‌دیگر ، کالبدشکافی ، ترکیب ، نورپردازی چندگانه چیزها ، که معما می‌سازند به همان اندازه که می‌خواهند به سمت چیزی اشاره کنند : به سمت زیور بدون زیور آرایبی ، به سمت تصویر نوشته‌شده ، به سمت عین که انگار از نشانی ساخته‌شده . این برخلاف انتظار در اجرای فارسی شکسپیری موفق از آب درمی‌آید " هنرمند به درختان زبان می‌بخشد ، نوشتاری در برکه می‌یابد " (که بدان وسیله زبان تنها آن نوشته‌ای که یافته شده را بیان می‌کند ، تکرارش می‌کند و نشانه‌های رمزی می‌سازد) . اما همچنین در آن ، خود چهره رمزاها به‌عنوان چیزی که به جلوتر اشاره می‌کنند ، معانی بیشتری در جهان می‌سازند که تمام‌نشدنی و گشوده است . بدین‌سان این نوع تازه از اطلاعات تصویری صادقانه نه‌تنها ، آن‌طور که غالباً در این مورد اتفاق می‌افتد ، از ناکارآمدی می‌گذرد ، بلکه همچنین از افقی گشوده که با نه-هنوز و با آنچه تنها ممکن است ، تغییر می‌کند . بگذارید با ماندن در خودشناسی

^{۱۴} در اینجا بلوخ از دو عبارت pass و the password استفاده می‌برد . اولی نوعی گذشتن ، عبور کردن است اما دومی رمزگانی است که برای عبور کردن لازم است . پس تکنولوژی می‌تواند گذرگاهی باشد برای افق‌های نوهنری اما گذرواژه آن نیست . م

^{۱۵} a tuning into هر چند می‌توان این عبارت را به تنظیم کردن نیز برگرداند اما از آنجاکه تیونینگ را معمولاً برای " موج " بکار می‌برند و از آنجاکه نقاشی انتزاعی نوعی " موج پردازی رنگ " است این معادل انتخاب شد . م

این قبیل هنرمندان از خودشان و با نقل قولی از گابو مجسمه‌ساز روس آمریکایی تمام کنیم. گابو در چه راهی فراسوی عصر ماشین است می‌نویسد: اگر این هنر می‌باید در هر دوره زمانی دوام بیاورد، یا اگر این هنر می‌بایست درون چیزی که می‌تواند توسط عصر پیشرو مهم انگاشته شود رشد کند همان‌طور که هنر قدیمی برای عصر ما چنین بود، آنگاه هنرمند آینده تنها زمانی که قادر باشد در رسانه‌اش جوهر تصویری^{۱۶} تازه را نشان دهد میسر می‌شود، به‌طوری‌که در نقاشی یا در مجسمه‌سازی روح حقیقی آنچه عقل حاضر می‌کوشد خلق کند بیان می‌شود و آن جوهر تصویری زندگی موجود در جهان دریافت خواهد شد. "یا، همان‌طور که فرانس مارک، غرقه در حس اتوپیایی خروج از جوهر تصویر که همچنین جوهر تصویری خروج هم هست، آن را در اصطلاحاتی بسیار ساده‌تر بیان کرد، "نقاشی تسطیح ما است در مکانی دیگر".

^{۱۶} Imago: در روانکاوی تصویر ذهنی ایدئالیزه شده ناخودآگاه کسی را ایماگو می‌خوانند، بخصوص تصویر والدین که بر رفتار شخصی اثرگذار است. اینجا به جوهر تصویری برگردانده شده است چراکه این ایده تصویری کامل که گابو و بلوخ در نظر دارند را بیشتر نمایان می‌کند. این عنصر جوهری همان "شدن" یا "نه-هنوز" بلوخی است که هر تصویر را قادر می‌سازد از خودش بیشتر باشد و پیشروی از خودش ادامه دهد. م