

Τέχνη στο συγκεκριμένο /Art in Context

Στο *The Transparency of Evil* (1993), ο Baudrillard περιγράφει την μετανεωτερική συνθήκη ως μια κατάσταση πραγμάτων όπου οι σαφώς διαχωρισμένες σφαίρες κατά την νεωτερική περίοδο της οικονομίας της πολιτικής της τέχνης και της σεξουαλικότητας κατέρρευσαν η μία μέσα στην άλλη.

Η τέχνη μας λέει διαπερνά όλες τις σφαίρες της ύπαρξης και με αυτή την έννοια τα όνειρα της πρωτοπορίας να αρθεί ο διαχωρισμός μεταξύ τέχνης και ζωής πραγματοποιούνται. Έτσι κατά τον Baudrillard με την πραγμάτωση της τέχνης στην καθημερινή ζωή η τέχνη ως απομονωμένο και υπερβατικό φαινόμενο έχει εξαφανιστεί. Ο Baudrillard αποκαλεί αυτή τη συνθήκη «transaesthetic-μεταισθητική» - και την συνδέει με παρόμοια φαινόμενα όπως είναι η «μεταπολιτική», η «μετασεξουαλικότητα», ή η «μεταοικονομία» εκεί όπου ανάμεσα στους διάφορους τομείς του επιστητού οι διαχωριστικές γραμμές αποσαθρώνονται και τα όρια θολώνουν. Το αποτέλεσμα είναι μια συγκεχυμένη κατάσταση όπου δεν ισχύουν πλέον κριτήρια αξίας, κρίσης, ή γούστου, και όπου η λειτουργία του κανονιστικού πλαισίου καταρρέει στο αδιαφοροποίητο επίπεδο της απάθειας και της αδιαφορίας. Παρότι ο Baudrillard γράφει στο *The Transparency of Evil* πως «η συζήτηση γύρω από την τέχνη αυξάνει ραγδαία», η δύναμη της ίδιας της τέχνης ως πνευματικής και πραγματικής περιπέτειας, ως άρνηση της υφιστάμενης πραγματικότητας, ως άλλης διάστασης τείνει να εξαφανιστεί. Η τέχνη είναι παντού πλέον αλλά δεν υπάρχει πια δεν υπάρχουν θεμελιακοί κανόνες ώστε να συντελεσθεί η αναγκαία διαφοροποίηση από την εμπειρική πραγματικότητα ούτε πλέον υφίστανται κριτήρια κρίσης και ευχαρίστησης. Για τον Baudrillard, τα υποκείμενα σήμερα είναι απαθή, αδιάφορα στο γούστο διεκδικούν αποκλειστικά και μόνο το δικαίωμα να εκφράζουν την απέχθεια: “ το γούστο πλέον δεν μετρά ”. Παραταύτα όμως η τέχνη «ως πλημυρίδα εικόνων που περιέχουν μορφή, γραμμή, χρώμα και εμπρόθετο σχεδιασμό έχει καταστεί πιο απαραίτητη από ποτέ για τη συγκρότηση της σύγχρονης κοινωνικής τάξης». Ο Baudrillard τονίζει

όπως και ο Ντεμπόρ πως στην μεταμοντέρνα κοινωνία της κατανάλωσης και των ΜΜΕ τα πάντα γίνονται εικόνα, σημείο, θέαμα. Αυτή η πραγματοποίηση της Αισθητικής συνοδεύεται από μια απεγνωσμένη προσπάθεια για αυτό που αποκαλεί «μεθυσμένο εκλεκτικισμό», μια παραζάλη αισθητικών μορφών και ηδονισμού, μια κατάσταση όπου η τέχνη δεν είναι πια τέχνη με τους κλασικούς αλλά και τους μοντερνιστικούς όρους αλλά είναι είδωλο, τέχνημα, αντικείμενο, προσομοίωση ή εμπόρευμα . Ο Baudrillard επισημαίνει τις παράλογα ψηλές τιμές των έργων τέχνης ως δείγμα αυτού που αποκαλεί «τροχιοδεικτικά, στην στρατόσφαιρα της ανταλλακτικής αξίας, χορευτική έκσταση των πυραυλοκίνητων τιμών των έργων τέχνης σε ένα είδος όπερας του διαστήματος”).

Τα ακατέργαστα υλικά της ιστορικής εμπειρίας που τροφοδοτούν τη βαθύτερη μιμητική παρόρμηση των καλλιτεχνών λειαινούνται από τις θεσμικές μεσολαβήσεις που βοηθούν την τέχνη στην κοινωνική πρόσληψή της. Όλα τακτοποιούνται. Όλα λάμπουν. Σήμερα ακόμα και τα πιο σκοτεινά έργα ενσωματώνονται μέσα από τη συνεχή προσπάθεια ταξινόμησης σε μια φαντασμαγορία περίπου ανάλογη με το εκθαμβωτικό «αυτορρυθμιζόμενο» μοντέλο της συνολικής κοινωνικής μεταπολεμικής διευθέτησης. Τα έργα σπινθηρίζουν από την αδιάλειπτη τριβή τους με τα θεσμικά τριβεία μέχρι την ακούσια οριστική μεταμόρφωσή τους σε αυτόφωτες ανιστορικές και αψεγάδιαστες κατασκευές. Σε αυτά, όπως και στα καθαρότερα διαμάντια που φέρουν το χαρακτηρισμό *flawless*, ούτε με μεγεθυντικό φακό δεν ανιχνεύονται ορατά ψεγάδια και ενθυλακωμένα κατάλοιπα. Οι αντινομίες τους αποσιωπούνται. Οι αστοχίες, η τυχαιότητα και οι ασυμμετρίες παραβλέπονται. Όσα από τα περιπλανώμενα, τυφλά θραύσματα των ματαιωμένων επαναστάσεων που συνόδευσαν τη γέννησή τους θα μπορούσαν να ανοίξουν, τυχαία έστω, πόρους κατανόησης στη στιλπνή, αδιαπέραστη επιφάνεια των έργων, εξαλείφονται νωρίς, χωρίς περιττές φασαρίες. Όμως η υπερβολική μέριμνα για την ένταξη και την αποδοχή αυτών των έργων, ως *social faits plus*, δηλαδή ως θετικών κοινωνικών πραγματώσεων, πηγαίνει τελικά χαμένη. Για το προηγμένο γούστο, που ως γνωστόν συγκλίνει στην ασκητικότητα, καθίστανται εξ αιτίας της

ενσωμάτωσής τους στη θεσμική πολυτέλεια και αυτά, όπως και τα κοινωνικά μοντέλα που τους μοιάζουν, ανεπιθύμητα και ακατανόητα.

Apparatus. Έργα μικρής κλίμακας φτιαγμένα από εφήμερα υλικά και ελάχιστο χρώμα. Αυτό το υλικό καταλαμβάνει σχεδόν κάθε χώρο, ένα χαοτικό σώμα ζωγραφικών έργων, σχεδίων και τρισδιάστατων κατασκευών. Το ονομάζω συνθηματικά «δίνη». Για να κατανοήσω το φευγαλέο χαρακτήρα των φαινομένων και το μηχανισμό της αλληλοεπίδρασης της όρασης, της μνήμης, της συνείδησης και της εμπειρίας κατασκεύασα ως επικουρικούς μηχανισμούς παρατήρησης και άσκησης κάθε είδους αυτοσχέδιους μηχανισμούς, μικροσκοπικές χειροποίητες διαφάνειες με θέματα-μοντέλα φτιαγμένα από υπολείμματα καπνού, ξερά φύλλα δένδρων, γυάλινες πλάκες κ.ά.

311. Στα έργα που κατάγονται από ατελείς εμπειρίες, οι αφαιρετικές και ανοίκειες μορφές κυριαρχούν. Στοχεύουν στο ορατό έμμεσα όπως οι συντεταγμένες σκόπευσης υποδεικνύουν στο οδηγό πυροβόλο μιας πυροβολαρχίας τον κρυμμένο στόχο που η ομοβροντία των υπόλοιπων θα καταστρέψει αργότερα. Το απέραντο διάστημα, απολιθώματα, δόντια, φυσικά μορφώματα στατιστικοί πίνακες, μούχλα, το χρηματιστήριο, το σκραπ της Ελευσίνας, χλωριωμένα σύννεφα, όλα υπάρχουν πίσω από τους σωρούς των αφαιρετικών έργων που η φαντασία βλέπει σαν βουνά.

312. Οργανωμένες λογικά οι αποσπασματικές σημειώσεις μπορούν αργότερα να γίνουν έργα με συντακτική, μορφική και κατασκευαστική επάρκεια. Τα οπτικά θέματα που ενσωματώνουν είναι τα βασικά στοιχεία του γρίφου που συνιστά τον κοινό χαρακτήρα και το πνεύμα μιας εποχής. Είναι αρκετά για να ξεκινήσει κανείς τη δουλειά χωρίς να χρονοτριβεί.

Friedrich Hölderlin: [...] πιστεύω πως αυτή είναι η μόνη περιουσία των ιδιαίτερων, των σπάνιων ανθρώπων, όσων μπορούν να δώσουν χωρίς να πάρουν, πως μπορούν να ζεσταίνονται ακόμη και με τον πάγο. Μόνο που εγώ

αισθάνομαι πολύ συχνά ότι δεν είμαι τέτοιος άνθρωπος, νιώθω κρύος και δύσκαμπτος μέσα στο χειμώνα που με περιβάλλει. Πετρώνω, και μόνο αυτή είναι τώρα πια η δύναμη της καρδιάς μου.

Самиздат. Η σαμιζντάτ ήταν η κύρια μορφή αντίδρασης των αντιφρονούντων καλλιτεχνών στη Σοβιετική Ένωση. Περιθωριακές ή απαγορευμένες καλλιτεχνικές προσπάθειες αναπαράγονταν είτε προφορικά είτε κυκλοφορούσαν χέρι με χέρι. Τα μέλη μιας τέτοιας ομάδας, για να αποφύγουν την προσοχή της αστυνομίας, κατέφευγαν στο σκληρό και αφιλόξενο χειμερινό τοπίο γύρω από τη Μόσχα. Χρησιμοποιούσαν ως φορέα το χιόνι, όπως εμείς χρησιμοποιούμε το χαρτί ή τον καμβά για τη σουπρεματιστική διευθέτηση σε τεράστιες εκτάσεις, χρωματιστών τετράγωνων προς τιμήν του ήρωά τους Malevich.

Лев Семёнович Выготский. [...] η σκέψη μοιάζει μ' ένα σύννεφο που βρέχει λέξεις. Η λέξη δεν είναι απλά ένα σύμβολο για μια έννοια, αλλά μάλλον μια παράσταση, μια εικόνα, ένα νοητικό ιχνογράφημα μιας έννοιας, ένας μικρός μύθος γύρω από την έννοια, ένα μικρό έργο τέχνης θα μπορούσε να πει κανείς.

Το ξεστράτισμα στις λέξεις και στις συμβάσεις της γλώσσας αποτελεί ανάθεμα για τους καλλιτέχνες. Αυτό συμβαίνει επειδή πάνω τους ασκείται μόνιμα η αμβλεία πίεση μιας δευτέρας τάξεως βουβής και συσκοτισμένης γλώσσας: αυτής που μιλούν τα πράγματα, τα ζώα και οι τόποι. Η γλώσσα αυτή είναι πλούσια, θλιβερή και απαιτητική ταυτόχρονα. Τη διαύγεια, τη δύναμη και την ακρίβειά της τη μεταφέρουν στο έργο τέχνης, παρά τις αλλοιώσεις και την καθολική σχεδόν καταστροφή που επιφέρει στη δομή της και στην πρόσληψή της η νευρωτική ανάγκη τους για έκφραση.

Η εξέλιξη του έργου μοιάζει με αυτήν του φυτικού σώματος. Περνώντας από τα πρωτόφυτα, τα θαλλόφυτα, τα βρυόφυτα φτάνει στα τελειότερα φυτά. Τμήματα του φυτικού σώματος, αν και φαίνονται διαφορετικά, μπορούν να έχουν όμοια σχέση προς το όλο σώμα του φυτού, δηλαδή να είναι «ομόλογα». Το άνθος για παράδειγμα, σε κάποιες περιπτώσεις είναι ομόλογο προς το βλαστό και τα μέρη

του άνθους ομόλογα με τα φύλλα. Αντίθετα, τμήματα διάφορα ως προς τη σχέση τους προς το όλο, μπορεί να είναι όμοια ως προς τη λειτουργία, οπότε αυτά καλούνται «ανάλογα». Έτσι, τα πεπλατυσμένα πράσινα στελέχη πολλών φυτών άγονων περιοχών είναι ανάλογα προς τα φύλλα τους.

Στα έργα της ερμητικής τέχνης η κύρια ιδέα συνίσταται συχνά, όπως και στα απλούστερα φυτά, από ένα και μόνο κύτταρο, μέσα στο οποίο ως ολοδυναμικό σύστημα πραγματοποιούνται όλες οι λειτουργίες της ζωής. Έργα που φυτρώνουν ανάμεσα στα ακρίφια και στα κοτρόνια. Τα κοινά χαρακτηριστικά των έργων αυτής της τάξης και φυτών όπως ο κισσός, είναι η γρήγορη ανάπτυξη, η ταχεία αναπαραγωγή, η υψηλή ικανότητα διασποράς, η φαινοτυπική πλαστικότητα, η ικανότητα δηλαδή που έχουν τα φυτά να αλλάζουν τη μορφή ανάπτυξής τους ώστε να ταιριάζουν στις τρέχουσες συνθήκες και η αντοχή τους σε ένα ευρύ φάσμα περιβαλλοντικών συνθηκών.

Pathosformel. Ο ενδιαθέτος οπτικός ριζοσπαστισμός της πρώτης, ηρωικής περιόδου του μοντερνισμού επιτελείται σήμερα υπόγεια και άτακτα, αφήνοντας πίσω του ελάχιστα θολά και ασαφή ίχνη. Αποτελεί όμως για τη συνείδηση των καλλιτεχνών δραστήριο εργοτάξιο σύντηξης και ώσμωσης αλληλοεπιδρώντων και συχνά αντιφατικών στοιχείων. Η τραχιά διαντίδρασή τους παράγει ένζυμα που επιφέρουν αντιδράσεις κοινωνικού, ενδεχομένως και βιολογικού χαρακτήρα, τόσο στην ατομική όσο και στη δημόσια συνείδηση. Η διαδικασία αυτή συσσωρεύει στα νεωτερικά ομόλογά τους περαιτέρω πλεόνασμα αύρας, πέραν αυτής που συγκροτούν τα παραδοσιακά έργα τέχνης. Η έννοια της Μνημοσύνης, όπως την όρισε ο Άμπι Βάρμπουργκ για να αναδείξει τη γλώσσα των μορφών του πάθους που δένεται με την βιαιότητα των χειρονομιών, πρέπει να διευρυνθεί πολύ πέρα από τον αρχικό προορισμό της ως οδηγού εξερεύνησης των κατάλοιπων της αναγεννησιακής τέχνης.

Η ψηφιακή εποχή, ο τόπος της υποτιθέμενης εξαφάνισης των διαλεκτικών εικόνων, βρίθει από τεράστιους αριθμούς αναδυόμενων παραπλανητικών φαντασματογοριών. Αυτές σκάνε σαν τα εφήμερα πυροτεχνήματα, με κρότο και με λάμψη. Εμφανίζεται τότε στιγμιαία η δυνατότητα μιας ριζικά ανανεωμένης οπτικής κουλτούρας που αφορά στο

μέλλον. Συνήθως αυτοί οι αστερισμοί πριν μπορέσουν να οριστικοποιηθούν σε στοιχειώδη οπτικότητα καταρρέουν χωρίς στις περισσότερες των περιπτώσεων να αφήσουν στους νευρώνες το ελάχιστο χωρικό ίχνος ή έστω μια στοιχειώδη αναπαράσταση της παρουσίας τους. Απόλυτα και αυτόματα με την πρώτη εμφάνισή τους, οριστικοποιούνται καθολικά και ανέκκλητα.

Σε ελάχιστες περιπτώσεις τα ερείπιά τους διαπιδύουν στην ατομική συνείδηση μεταμφιεσμένα σε θαμπό και εφήμερο «λευκό θόρυβο». Προσπαθώντας να εισέλθουν ανταγωνίζονται έως θανάτου μεταξύ τους. Κάποτε όμως συνάπτουν προσωρινή εκχειρία με την καταστροφή και τον πόλεμο. Ανταλλάσσουν μεταξύ τους δώρα ευμενείας. Έτσι εκχωρούν στην ιστορική αναγκαιότητα την κυριαρχία πάνω στον εαυτό τους και στους άλλους. Παραχωρώντας την προτεραιότητα στη μνήμη και την παρατήρηση, αυτές οι επιφάνειες επιτυγχάνουν την έξοδό τους από την ιστορική αδιαφορία και έτσι μετουσιώνονται σε δυνητικά αλλά παντελώς κλειστά έργα τέχνης. Στο τέλος της ιστορίας, αν είμαστε τυχεροί, υφαρπάζονται για λογαριασμό μας με πονηριά και επιδεξιότητα από εκείνους τους καλλιτέχνες, οι οποίοι με την ίδια χειρονομία που τα προσφέρουν στη δημόσια σφαίρα, τα αποστερούν από τον εαυτό τους.

Λευκός θόρυβος. Στην Οπτική και την Ακουστική σε κάθε πρόβλημα που ανακύπτει στη μέτρηση, την αποτίμηση ή τη μεταβίβαση των πληροφοριών έχουμε συνήθως να κάνουμε με πολύ ασθενή, αδιαφοροποίητα σήματα. Αυτό το φαινόμενο ονομάζεται λευκός θόρυβος. Και στα σπουδαία αφαιρετικά έργα η αποτίμηση των σημάτων που αυτά εκπέμπουν προς το μέλλον γίνεται αρχικά με την ίδια αβεβαιότητα που είναι συμφυής στα φυσικά φαινόμενα και στις απλούστερες φυσικές δομές με τα οποία η κοινή αντίληψη έχει συχνά την τάση να τα ταυτίζει.

Η αβεβαιότητα αυτή αν παραμείνει ως έχει, αδιάφορη, χωρίς αναπλαισίωση και ενίσχυση από την κριτική διάνοια, εμποδίζει την ανάδειξη του κύριου έργου που επιτελεί η τέχνη στη συγκρότηση της αστικής υποκειμενικότητας από το Διαφωτισμό. Υποβιβάζει σε επίπεδο απλής πληροφορίας την ουσία των έργων, φαλκιδεύει την appearance, δηλαδή την ακαριαία

συνείδηση της σημασίας τους, σε απλή εμπειρική αντίληψη.

Όταν κατά τη διάρκεια της εισβολής του Ναπολέοντα στην Ισπανία το 1808, οι Γάλλοι στρατιώτες βασάνιζαν απάνθρωπα τους φτωχούς αγρότες που συναντούσαν στο δρόμο τους περιστέλλοντάς τους σε απλά αντικείμενα ο Γκόγια παρά τη συμπάθειά του για τον Ναπολέοντα απάντησε σε αυτές τις βάρβαρες πράξεις με την ως τότε πρωτοφανή για έργα τέχνης οπτική σκληρότητα των Δεινών του Πολέμου. Τα έργα αποσύρθηκαν και απαγορεύτηκε η δημοσίευσή τους σε όλη τη διάρκεια της ζωής του, λόγω των αμφιλεγόμενων και ανησυχητικών ιδιοτήτων τους.

Οι μοντερνιστές ζωγράφοι ήδη πριν από τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο ξεκίνησαν να διαπραγματεύονται προκαταβολικά αυτό που μπορεί να αποκληθεί καθολικό γκρίζο, τις αδρανείς, αρνητικές εικόνες, την ασύλληπτα σκληρή πραγματικότητα του κόσμου που βρίσκεται σε κρίση ή σε πόλεμο. Αυτό που διαισθάνθηκαν τότε, χωρίς να μπορούν να το δουν, ήταν αυτό που θα έβλεπε ίσως ένα τυφλό μάτι περισταλμένο αποκλειστικά στην ανατομική του ουσία.

Ενεργεί έκτοτε ένα ιστορικό παράδοξο: η σύγχρονη τέχνη λειτουργεί όπως περίπου ο παράγοντας που στη θεωρία του χάους αποκαλείται «παράξενος ελκυστής».

Από ασύλληπτη απόσταση, χωρίς το σήμα του να ανιχνεύεται ο μοντερνισμός του παρελθόντος «υψηλός» και «χαμηλός» επηρεάζει τις καλλιτεχνικές εξελίξεις, διακριτικά μεν αλλά αποφασιστικά.

Η μηδενική σχεδόν ταλάντωση του ιστορικού εκκρεμούς, η αμυδρή κίνησή του, είναι σήμερα ένα σχεδόν μη σήμα: ανιχνεύεται όμως από την ευαισθησία των δημιουργικών καλλιτεχνών αλλά και από αυτήν του ειδήμονος κοινού και των θεσμικών παραγόντων, των οποίων όμως η έντιμη και αγωνιώδης προσπάθεια για την διάσωση των έργων περιορίζει τη δυνατότητα κατανόησής τους. Το ουσιώδες καταπνίγεται από τη φροντίδα της ανάδειξής του.

Τα ακατέργαστα υλικά της ιστορικής εμπειρίας που τροφοδοτούν τη βαθύτερη μιμητική παρόρμηση των καλλιτεχνών λειαίνονται από τις θεσμικές μεσολαβήσεις

που βοηθούν την τέχνη στην κοινωνική πρόσληψή της. Όλα τακτοποιούνται. Όλα λάμπουν. Σήμερα ακόμα και τα πιο σκοτεινά έργα ενσωματώνονται μέσα από τη συνεχή προσπάθεια ταξινόμησης σε μια φαντασμαγορία περίπου ανάλογη με το εκθαμβωτικό «αυτορρυθμιζόμενο» μοντέλο της συνολικής κοινωνικής μεταπολεμικής διευθέτησης.

Τα έργα σπινθηρίζουν από την αδιάλειπτη τριβή τους με τα θεσμικά τριβεία μέχρι την ακούσια οριστική μεταμόρφωσή τους σε αυτόφωτες, ανιστορικές και αψεγάδιαστες κατασκευές. Σε αυτά, όπως και στα καθαρότερα διαμάντια που φέρουν το χαρακτηρισμό *flawless*, ούτε με μεγεθυντικό φακό δεν ανιχνεύονται ορατά ψεγάδια ή ενθυλακωμένα κατάλοιπα. Οι αντινομίες τους αποσιωπούνται. Οι αστοχίες, η τυχειότητα και οι ασυμμετρίες τους παραβλέπονται. Όσα από τα περιπλανώμενα, τυφλά θραύσματα των ματαιωμένων προσδοκιών συνόδευσαν τα έργα από τη γέννησή τους και τα οποία θα μπορούσαν να ανοίξουν πόρους κατανόησης στη στιλπνή, αδιαπέραστη επιφάνεια των έργων, εξαλείφονται νωρίς, χωρίς περιττές φασαρίες. Η υπερβολική μέριμνα για την ένταξη και την αποδοχή αυτών των έργων, ως *social faits plus*, δηλαδή ως προϊόντων αριστείας και ως θετικών κοινωνικών πραγματώσεων, που είναι χαρακτηριστικό του νεοφιλελεύθερου αφηγήματος, πηγαίνει τελικά χαμένη.

Για το προηγμένο γούστο, που ως γνωστόν συγκλίνει στην ασκητικότητα, καθίστανται εξ αιτίας της ενσωμάτωσής τους στη θεσμική πολυτέλεια και τα έργα, όπως και τα κοινωνικά μοντέλα που τους μοιάζουν, ανεπιθύμητα και ακατανόητα.

Όχι όμως για πάντα!

Τα έργα τέχνης ως διιστορικές μεταβαλλόμενες μορφές των ουτοπικών προσδοκιών των υποκειμένων, λειαινούνται και φωτίζονται όχι μόνο από αυτές αλλά και από τις αστοχίες και τις αποστερήσεις τους από τα υποκείμενα. Ταυτόχρονα, τα ίδια φωτίζουν για τις επόμενες γενιές, τους τρόπους αντίστασης, αισθητικής, πολιτικής ακόμη και βιολογικής που ενεργοποιήθηκαν κάποτε στο εσωτερικό τους. Κινητοποιημένοι από τα «ουτοπικά κατάλοιπα» της εποχής τους, οι συνεπείς καλλιτέχνες ανατάσσουν με την εργασία τους ασυνείδητα τις πιο αδιόρατες πτυχώσεις του ιστορικού χρόνου και αναγκάζουν

τις πιο σπαρακτικές από τις ποιότητές του να αναδυθούν σαν φυσαλίδες από το ιστορικό βάθος. Αυτές οι χαρακτηριστικές ποιότητες είναι εγκλωβισμένες στα έργα τέχνης που αξίζουν το όνομά τους. Εξακολουθούν να διατηρούνται και να εκτείνονται στη «μακρά» ιστορική περίοδο, αδρανείς αλλά όχι νεκρές, περίπου σαν τα «κόκκινα βέλη», όπως αποκάλεσε κάποτε τα ορατά ίχνη του πολιτισμού ο Ernst Bloch. Παραμένουν εκεί ουσιαστικά ανεκπλήρωτες ως αδιάγνωστες κοινωνικές κατασκευές, ως αινίγματα και υψηλή τέχνη ταυτόχρονα.

Στη σημερινή κρίση όμως ο κίνδυνος για την τέχνη και κυρίως για τη δημοκρατία αποδεικνύεται μεγαλύτερος, από τον αντίστοιχο κίνδυνο για την οικονομία. Οι κρίσεις και οι αντιφάσεις του αποκαλούμενου από τον Βόλφγκαγκ Στρέεκ δημοκρατικού καπιταλισμού έχουν σταδιακά διεθνοποιηθεί και ξεδιπλώνονται όχι μόνο στο εσωτερικό των διαφόρων κρατών, αλλά και στις διακρατικές σχέσεις, με συνδυασμούς και αναδιατάξεις εξαιρετικά περίπλοκες που μένει να διερευνηθούν.

Παρατηρώντας την εξέλιξη των κρίσεων από τη δεκαετία του 1970, φαίνεται εύλογη η υπόθεση ότι ο καπιταλισμός θα βρει έναν καινούργιο τρόπο -πάλι προσωρινό, φυσικά- να επιλύσει τραχιά τις κοινωνικές διαμάχες. Αυτή τη φορά, σε κατευθύνσεις που πιθανότατα θα είναι αποκλειστικά προς όφελος των κυρίαρχων τάξεων, οι οποίες έχουν οχυρωθεί σε πολιτικά απόρθητο έδαφος: στο διεθνές χρηματοπιστωτικό σύστημα που φαίνεται να έχει πολλά προσωπεία, όχι όμως ορατό πρόσωπο.

Σε τελική ανάλυση οι κυρίαρχες τάξεις φαίνονται να προετοιμάζονται με αυτοπεποίθηση για την ύστατη μάχη τους ενάντια στην ελάχιστη κραταιά πλέον κρατική εξουσία των δυτικών κοινωνιών πριν επιβάλουν τον νόμο τους μια και καλή. Μια ματιά στην αυτοπεποίθηση των τηλεοπτικών αστέρων που παριστάνουν τους πολιτικούς στην χώρα μας και αλλού αρκεί.

Προς αυτή την κατεύθυνση η τέχνη πρέπει να τοποθετηθεί εκ νέου με τα ιδιαίτερα μέσα της στην διασταύρωση της κοινωνικής, κριτικής και πολιτικής πρακτικής.

Δεν πρέπει να φοβόμαστε. Είμαστε τυχερά απελπισμένοι! Εκείνος που γράφει ποιήματα- έλεγε ο Νίκος Καρούζος - είναι ακριβώς εκείνος που περνά άφοβος από νεκροταφείο νύχτα.