



Αλέξα Μουρίση

ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ Ή ΜΙΑ ΑΝΕΚΤΕΛΕΣΤΗ ΚΑΤΑΔΙΚΗ ΣΕ ΘΑΝΑΤΟ;

I



ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ αποτελεί «ένα συγκροτησιακό συμβάν του ιστορικο-οντολογικού ασπερισμού μέσα στον οποίο κινούμαστε»¹, μας πληροφορεί ο ιταλός στοχαστής Gianni Vattimo, ο οποίος αντιλαμβάνεται την εποχή μας ως την εποχή του τέλους της μεταφυσικής, όπως την προοιωνίζεται ο Hegel, τη βιώνει ο Nietzsche και την καταγράφει ο Heidegger. Φαίνεται, δηλαδή, πως η

εποχή μας αποτελεί, έστω και κατά έναν παραδόξως διεστραμμένο τρόπο, το χρόνο και το ευνοϊκό περιβάλλον που επιτρέπει την πραγμάτωση της χειρ-ελανής ουτοπίας της επιστροφής του πνεύματος στον εαυτό του και, επομένως, είναι επίσης η εποχή που ο θάνατος της τέχνης έχει ήδη πραγματοποιηθεί, η στιγμή της τέχνης έχει ήδη αρθεί προς όφελος της άμεσης παρουσίας μιας ανώτερης μορφής Είναι. Η μετα-μοντέρνα ιστορική συγκυρία, στην οποία ζούμε, έχοντας ή όχι συνείδηση της σημασίας της ως τέλους μιας εποχής και μιας ολόκληρης αντίληψης των πραγμάτων, έρχεται λοιπόν να ολοκληρώσει το σχέδιο της πορείας εκείνης των διαδοχικών υπερβάσεων — έστω και μετατοπίζοντας το νόημα και το στόχο της — που, ως κυριαρχικό της πρόταγμα, καθόρισε τη μοντέρνα εποχή και διέγραψε την τροχιά που επρόκειτο να ακολουθήσει η μοντέρνα τέχνη; Ή μήπως, κατά μια άλλη έννοια, συνιστά την αώρωση του σχεδίου της νεωτερικότητας και την εκτροπή της πορείας της τέχνης προς μια απρόβλεπτη μετάλλαξή της; Όπως και αν έχουν τα πράγματα η τέχνη είναι λοιπόν νεκρή, καθώς μας βεβαιώνουν, και οι αίθουσες των συναυλιών ή των μουσείων, δεν αποτελούν παρά τα νεκρικά μνημεία προς ανακούφιση μιας ανεξάλειπτης, αν και θολής πλέον, μνήμης. Τι σημαίνει όμως

1. Gianni Vattimo, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, Garzanti Editore, 1985. Παραπέ-

μπομε στη γαλλική μετάφραση του βιβλίου που εκδόθηκε από τις Editions du Seuil το 1987, μετ. Charles Alunni. Σελ. 56.

αυτός ο εξαγγελόμενος θάνατος της τέχνης, πότε συντελέστηκε και ποια τέχνη είναι αυτή που υπέκυψε στα θανάσιμα χτυπήματα της εποχής και της επισειόμενης ρομφαίας του τέλους; Και επί πλέον, ο θάνατός της είναι μόνον ένα συγκυριακό συμβάν, έστω και καθοριστικό, ενός συγκεκριμένου ιστορικο-οντολογικού αστερισμού, ή μήπως ο θάνατος αυτός αποτελεί τον ορίζοντα υπό τον οποίο και μόνον μπορεί να γίνει αντιληπτό το φαινόμενο της τέχνης από τον δυτικό άνθρωπο των νεότερων χρόνων; Η τέχνη δηλαδή ως αυτό το οποίο τείνει προς την εξαφάνισή του, ως αυτό το οποίο προσβλέπει στην κατάργηση της ειδολογικής του αυτονομίας προκειμένου να εξυπηρετήσει την έλευση μιας ανώτερης μορφής ύπαρξης της οποίας η τέχνη απετέλεσε έναν από τους αναβαθμούς.

Κοτ' αρχήν, αυτή η σύλληψη του θανάτου της τέχνης, θα πρέπει να εξεταστεί εντός των ορίων που διαγράφουν την περιοχή της σκέψης της νεωτερικότητας. Ακόμα και αν, όπως ο Vattimo, θεωρήσουμε το θάνατο της τέχνης ως έναν από τους όρους που συνιστούν την εποχή της πραγματοποιημένης και, επομένως, της αποπερατωμένης μεταφυσικής, απαραίτητο είναι να αναφέρουμε το θάνατο αυτό στις έννοιες και την περίοδο της σκέψης των οποίων το τέλος σηματοδοτεί ο θάνατος της τέχνης.

Χαρακτηριστικό είναι ότι ο λόγος της νεωτερικότητας παράλληλα και απολύτως σχετικά με την εξύψωση του ρόλου της τέχνης σε βασιλική οδό που οδηγεί στην πραγμάτωση του οράματος της απελευθέρωσης και της χειραφέτησης του ανθρώπου, είναι και ο λόγος εξαγγελίας του τέλους της τέχνης, ή έστω της μεγάλης τέχνης, η οποία και μόνη δικαιώνει το λόγο της ύπαρξής της, κατά την αισθητική αντίληψη της εποχής. Για τον Καντ, η τέχνη έχει ήδη φθάσει το επιβεβλημένο σ' αυτήν όριο, πέραν του οποίου δεν μπορεί να μετατοπιστεί, ενώ για τον Hegel η τέχνη είναι υπόθεση του παρελθόντος, έχει χάσει κάθε τι το ζωντανό και αληθινό, έχει απωλέσει την πραγματικότητά της, περιοριζόμενη στην παράστασή μας².

Για τον Hegel —και στην περίπτωση του Hegel οφείλουμε να επιμεινουμε, εφ' όσον η γεγκελιανή αισθητική σηματοδοτεί μια σημαντικότερη στιγμή στην ιστορία και τον τρόπο αντίληψης της νεότερης τέχνης— η τέχνη πεθαίνει καθώς δεν υπάρχει πλέον η ανάγκη ενσάρκωσης της Απόλυτης Ιδέας σε αισθητή μορφή. Ας θυμηθούμε εδώ ότι, στα πλαίσια της γεγκελιανής σκέψης, η τέχνη αποτελεί μια στιγμή στην πορεία εξέλιξης του πνεύματος που αίρεται μέσα στη θρησκεία και τη φιλοσοφία. Αποτελεί την αισθητή έκφραση του πνεύματος και το κριτήριο εκφραστικότητας το οποίο επιτρέπει την ιεράρχηση και την κατάταξη (ανάλογα με τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα σε μορφή

2. Hegel, Εισαγωγή στην Αισθητική, τόμ. Ι.

—το αισθητό υλικό των τεχνών— και περιεχόμενο —νόημα, ιδέα, πνεύμα) των τεχνών σε μια κλίμακα που εκκινεί από τις λιγότερο πνευματικές και κορυφώνεται στην πνευματικότερη απ' αυτές. Στο κατώτερο επίπεδο βρίσκεται η αρχιτεκτονική, της οποίας η μορφή, η ύλη, έχει μια καθαρά εξωτερική σχέση με το περιεχόμενο, παραμένοντας έτσι ανίκανη να το κάνει να αναδυθεί, να το αναπαράσχει. Στην κορυφή της κλίμακας βρίσκεται η ποίηση: η τέχνη εκείνη της οποίας η μορφή, η ύλη, ο αρθρωμένος ήχος δηλαδή, έχει γίνει σημείο του περιεχομένου, της πνευματικής εσωτερικότητας, στερούμενη η ίδια ενύπαρκτης αξίας, προς όφελος της αναπαράστασης της ιδέας. Η πνευματικότερη των τεχνών όμως, η οποία αποτελεί και το ιδεώδες της τέχνης, συνιστά ταυτόχρονα και το τέλος της, εφ' όσον παύει να εκφράζει κατά τρόπο αισθητό το πνεύμα, η μορφή ως ύλη εξαφανίζεται νικημένη από την κυριαρχία της πνευματικής της εκφρασιμότητας και η ποίηση βρίσκει την πλήρωσή της, και την αναίρεσή της ταυτόχρονα, στην πρόζα. «Το αισθητό», όμως, «οφείλει να είναι παρόν μέσα στο καλλιτεχνικό έργο, υπό τον περιορισμό βέβαια ότι πρόκειται για την επιφανειακή όψη του αισθητού και μόνο, για το φαίνεσθαι του αισθητού... Αυτό που επιθυμεί το Πνεύμα είναι η αισθητή παρουσία, η οποία όμως οφείλει να απαλλαγεί από τα υλικά της υποστηρίγματα. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο το αισθητό στην τέχνη ανιχνώνεται στην κατάσταση της καθαρής φαινομενικότητας, σε αντίθεση με την άμεση πραγματικότητα των φυσικών αντικειμένων. Δεν είναι ακόμα καθαρή σκέψη, αλλ' ωστόσο, παρά τον αισθητό χαρακτήρα της, δεν είναι πια ούτε καθαρά υλική πραγματικότητα»³. Από τη στιγμή, λοιπόν, που η τέχνη, στην υψηλότερη βαθμίδα της, χάνει το αισθητό της μορφής της, δεν μπορεί πλέον και να υπάρχει ως τέχνη, αιρόμενη υπεράνω της ιδιαίτερης στιγμής που εκπροσωπεί μέσα στην πορεία αυτοπραγμάτωσης του πνεύματος και η οποία συνίσταται στο διαμεσολαβητικό ρόλο της ανάμεσα στην ιδέα και το αισθητό, ανάμεσα σε πνευματικότητα και φυσική πραγματικότητα. Η αυτοκατάργηση, πάντως, αυτή της τέχνης, που συντελείται μέσω ακριβώς της πραγμάτωσης του ιδεώδους της, δεν συνιστά ένα παράδοξο, αλλά την απολύτως συνεπή απόληξη της χειρκελιανής σύλληψης της τέχνης, η οποία αποδίδει έμφαση στο γεγονός ότι κάθε τέχνη, όποιο και αν είναι το ιεραρχικό της επίπεδο, αποτελεί έκφραση, πληρέστερη ή λιγότερη πλήρη, του πνεύματος. Σκοπός της είναι να απευθύνεται σε πνεύματα, μέσα στα οποία ξυπνάει έναν απόηχο του ίδιου του πνεύματος. Θεωρούμενη κατ' αυτόν τον τρόπο, η τέχνη δεν μπορεί να βρει την πλήρωσή της παρά μόνον αυτοαναϊρούμενη, καταλύοντας την αισθητή εκφρασιμότητά της, την καθαρά φαινομενικότητά της, προς όφελος της αδιαμεσο-

3. Hegel, όπ. παρ.

λάβητης εμφάνισης του ουσιαστικού περιεχομένου της. Η τέχνη ολοκληρώνεται πεθαίνοντας ως τέχνη, προκειμένου να επιτρέψει στο αποξενωμένο μέσα στη φύση Πνεύμα να αναδυθεί και στους αποδέκτες της να αναθυμηθούν τους εαυτούς τους ως πνεύματα.

Για τον Hegel λοιπόν, ο θάνατος είναι εγγενής μέσα στην τέχνη: ακόμα περισσότερο: η τέχνη είναι κατά τον πληρέστερο τρόπο τέχνη, τη στιγμή του θανάτου της, της άρσης της μέσα στην καθαρή σκέψη. Ο θάνατος δε αυτός, σύμφωνα με το φιλόσοφο, που δίνει τα περίφημα μαθήματά του για την αισθητική γύρω στα 1830, έχει ήδη επέλθει. Η ρομαντική τέχνη της εποχής του, μολονότι βέβαια οι διάφορες μορφές της δεν έχουν ξεπεραστεί, αιρόμενες ως στιγμές της τέχνης μέσα στην ποίηση, φαίνεται ότι σηματοδοτεί το τέλος της τέχνης, αν και όχι με την έννοια στην οποία μόλις αναφερθήκαμε. Η τέχνη της εποχής του, διατείνεται ο Hegel, δεν είναι πλέον η υψηλότερη έκφραση της ιδέας, αποδεικνύεται ανίκανη να ικανοποιήσει την έσχατη ανάγκη των ανθρώπων για το Απόλυτο, για τούτο και δεν θεωρείται πια κάτι το οποίο δεν μπορεί να ξεπεραστεί — οι ωραίες μέρες της ελληνικής τέχνης και η χρυσή εποχή του ύστερου Μεσαίωνα έχουν απωλεσθεί δια παντός: αντίθετα, υπόκειται στις διεξοδικές αναλύσεις της σκέψης σχετικά με το ρόλο που μπορεί να παίξει και στον κριτικό λόγο σχετικά με το περιεχόμενό της και τα εκφραστικά της μέσα, καθώς και το βαθμό αντιστοιχίας μεταξύ των δύο. Η θεωρητική σύλληψη ενός θανάτου της τέχνης ως άρσης της προς όφελος της έλευσης της καθαρής ιδέας, δεν ταυτίζεται, καθώς βλέπουμε, με τη διαπίστωση της έλευσης του τέλους της τέχνης σε μια ορισμένη ιστορική συγκυρία. Αυτό που θα πρέπει να σημειώσουμε, ωστόσο, είναι το γεγονός ότι ο θάνατος της τέχνης, είτε ως άρση της προς όφελος της αδιαμεσολάβητης παρουσίας της ιδέας, είτε ως συνέπεια μιας έκπτωσης της τέχνης που θα όφειλε να αποτελεί την υψηλότερη έκφραση της ιδέας, αλλά δεν είναι σε θέση να το κάνει πια, αποτελεί το προοπτικό σημείο από το οποίο και μόνον είναι δυνατόν να θεωρηθεί το φαινόμενο της τέχνης στα πλαίσια ενός συστήματος σκέψης που οικοδομείται ως αναζήτηση του Έσχατου, του Απολύτου της Αληθείας εκτός των ορίων της φυσικής πραγματικότητας.

Ο χειρκελιανός λόγος αποτελεί, θα μπορούσαμε να πούμε, τη συμπύκνωση και την τελική στιγμή έκφρασης της σκέψης της νεοτερικότητας, αλλά και, κατά κάποιον τρόπο, την απόληξη της ιστορίας της δυτικής σκέψης που χαρακτηρίζεται από την ιδέα της αναζήτησης και της επανάκτησης των έσχατων θεμελιώσεων, από την αντίληψη της ίδιας της πορείας της σκέψης ως μιας προοδευτικής εκδίπλωσης διαδοχικών υπερβάσεων προς την κατάκτηση των πρωταρχικών θεμελίων, του Είναι ως απόλυτης αρχής. Η νεοτερικότητα δοξολογεί την πίστη στην πρόοδο, την εξέλιξη, την πραγμάτωση του Απολύτου

(καταουριάρχηση του Λόγου, επιστροφή του Πνεύματος στον εαυτό του, ή, ως ακραία συνέπεια της ίδιας αυτής λογικής της νεωτερικότητας, καθολική επικράτηση του Λόγου της τεχνικής) και η χειρκελιανή πορεία του πνεύματος αποτελεί την πλέον χαρακτηριστική έκφραση αυτής της πορείας προς το 'Άλλο, που είναι η ιστορία του νεωτερικού πνεύματος. Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια, η τέχνη συλλαμβάνεται επίσης ως μια κίνηση στην πορεία ολοκλήρωσης αυτού του 'Άλλου, του Λόγου, του Ιδανικού, του Απολύτου, που δεν είναι τέχνη και του οποίου η τέχνη δεν αποτελεί παρά μια στιγμή προς υπέρβαση. Ο θάνατος της τέχνης είναι λοιπόν συμφύης με την ίδια την τέχνη, σύμφωνα με τη νεωτερική αντίληψη, όπως αυτή αποκορυφώνεται στη χειρκελιανή αισθητική, ενώ ιστορικά συμπίπτει με την απόληξη μιας ολόκληρης παράδοσης που θεωρεί την τέχνη υπό την σκοπιά του ανθρωπισμού και της ιδέας της φύσης, της έκφρασης και της αναπαράστασης. Αυτή είναι η αντίληψη για την τέχνη, που, κατά τον Hegel, έχει ξεπεραστεί πια, έτσι ώστε αυτή να θεωρείται υπόθεση του παρελθόντος. Ο Hegel, όπως παρατηρεί ο B. Teyssedre⁴, αποτελεί την κατάληξη αυτής της παράδοσης της τέχνης της Δύσης που ξεκινά από την Αναγέννηση, σημειώνοντας ακριβώς την περίοδο που η αισθητική της αναπαραστατικότητας εισέρχεται σε κρίση. Προκειμένου, δε, να διαγράψει «το θάνατο της τέχνης», που ήδη η γερμανική ρομαντική ειρωνεία έχει προετοιμάσει, ο Hegel εισάγει τις έσχατες στιγμές της υποκειμενικής και της αντικειμενικής διάθεσης οι οποίες «προβλέπουν», θα μπορούσαμε να πούμε, τις στιγμές εξέλιξης της τέχνης. «Στη διάλυση του αντικειμένου από την ατομικότητα του καλλιτέχνη (υποκειμενική διάθεση) αντιστοιχούν το τοπίο-πρόσχημα του Turner και αργότερα, από τους Εμπρεσιονιστές, η μικρή αίσθηση του Cézanne. Στην εξαφάνιση της αναπαράστασης πίσω από μια φύση πιο αληθινή από τη φύση, τόσο αληθινή ώστε να εμφανίζεται ως ειρωνεία εις βάρος της φύσης (αντικειμενική διάθεση), αντιστοιχεί η επινόηση της φωτογραφίας, με τις απηχήσεις της στο πεδίο της ζωγραφικής, το σκάνδαλο του Ingres, η άμιλλα του Meissonier (αλλά και του φίλου του Degas)»⁵.

Η εξαγγελία λοιπόν από τον Hegel του θανάτου της αποκτά σχεδόν προφητικό χαρακτήρα για την εξέλιξη της ίδιας της τέχνης, καθώς προηγείται πραγματικά επαναστατικών στιγμών για την καλλιτεχνική δημιουργία, στιγμών που θέτουν υπό αμφισβήτηση ολόκληρη την παράδοση της δυτικής αντίληψης για την τέχνη. Αυτή που ορίζουμε ως μοντέρνα τέχνη μοιάζει έτσι να γεννιέται υπό τον αστερισμό του θανάτου της.

4. Bernard Teyssedre, «L'art après la mort de

l'art», *Les études Philosophiques*, No 2, 1975,

σ.σ. 185-196.

5. 'Όπ. παρ., σ. 185-6.

Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ της αναπαραστατικότητας τίθενται υπό αμφισβήτηση. Οι Εμπρεσιονιστές αρνούνται να ζωγραφίσουν τα μεγάλα θέματα, χρησιμοποιούν τυχαία, κοινά θέματα (μερικά μήλα, έναν αγρό με παπαρούνες) απλώς και μόνον ως προσχήματα που τους δίνουν την ευκαιρία να μελετήσουν το φαίνεσθαι των πραγμάτων, τα χρώματα και το φως. Στη θέση των ζωγραφισμένων αντικειμένων, αναδευκνύουν την ίδια τη ζωγραφική. Ο Cézanne θα θεωρήσει τον εαυτό του τον πρωτόγονο μιας νέας εποχής, εγκαινιάζοντας έτσι την ιδέα της πρωτοπορείας, η οποία θα καταλήξει στην προκλητικότητα των Φωβιστών, των Ντανταϊστών, των Φουτουριστών.

Ένας νέος θάνατος της τέχνης θα ακολουθήσει μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, που θα δώσει και το αποφασιστικό χτύπημα στην αναπαραστατικότητα, όπως και στην αισθητική της έκφρασης: η αφαίρεση και το ready-made, μέσω του οποίου αυτό που διαταράσσεται δεν είναι μόνον το φαίνεσθαι του έργου τέχνης, αλλά οι ίδιες οι συνθήκες δυνατότητας ένταξης ενός έργου στον κόσμο της τέχνης και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αυτό για το οποίο πρόκειται πλέον είναι η αλλαγή του τρόπου καθορισμού των κριτηρίων, βάσει των οποίων ένα έργο αποκτά καλλιτεχνικό status, «αναγνωρίζεται» ως έργο τέχνης. Αναγνώριση που δεν θεμελιώνεται τόσο πάνω σε ενδογενή κριτήρια, όσο σε μια τοποθέτηση εν καταστάσει, σε μια αφομοίωση του αντικειμένου μέσα σ' ένα περιβάλλον τέτοιο το οποίο δημιουργεί στο κοινό αναμονή καλλιτεχνικού αντικειμένου.

Η τέχνη θα πεθάνει για μια τρίτη φορά μετά την οριστική εξαγγελία του θανάτου της, στα χρόνια του '60. Ο θάνατος δε αυτός, όπως σημειώνει και πάλι ο B. Teyssedre, δεν αφορά μόνον την αναπαραστατικότητα της αισθητικής της αναπαραστατικότητας, αλλά την ίδια την αισθητική. Η τέχνη παύει πλέον, ή τουλάχιστον επιθυμεί να πάψει, να προσφέρεται ως θέαμα, προκειμένου να απαιτήσει τη συμμετοχή των ανθρώπων ως ψυχοσωματικών ολοτήτων και όχι πια μόνον ως θεατών, ενώ ταυτόχρονα, πραγματοποιεί μια κίνηση αποδέσμευσής της από κάθε ιδέα «ομορφιάς». Pollock, Jasper Johns, χάπενινγκ, αντιτέχνη, Yves Klein, Rauchenberg, Manzoni από τη μια πλευρά, και από την άλλη, εκείνοι που πιστεύουν ότι, προκειμένου να καταφερθεί το αποφασιστικό χτύπημα στην τέχνη του παρελθόντος και να «σωθεί» έτσι η τέχνη, αρκεί μια «επανάσταση» μέσα στην τέχνη: επιστροφή στην παραστατικότητα, απαλλαγμένη ωστόσο από κάθε ατομικιστική έκφραση (pop art, Νέα Ζωγραφική): επιστροφή στο αντικείμενο, με την έννοια όμως μιας «ιδιοποίησής του» (τα συμπεσιμένα αντικείμενα του Cézanne, οι περιτυλίξεις του Christo): συνέχιση της αφηρημένης τέχνης είτε με την ενσωμάτωση σ' αυτήν της κίνησης, είτε με την αναγωγή της στις απλές οπτικές εντυπώσεις που μπορεί να παράγει (responsive eye, op art), στις πρωτογενείς δομές της (Σειραϊκές τέχνες, mini-

mal art) ή στις συνθήκες δυνατότητάς της (support/surface). Από δω και μπρος οι πρωτοπορείες διαδέχονται η μια την άλλη με ιλιγγιώδη ταχύτητα, πολλαπλασιάζοντας τα χτυπήματα σε ένα σώμα ήδη από καιρό ενταφιασμένο και διαρκώς ωστόσο αναζητούμενο στη νέα και γνησιότερη αυτή τη φορά (την κάθε φορά) ενσάρκωσή του, ενώ ταυτόχρονα οι παλαιότερες και «ξεπερασμένες» στιγμές αυτής της πορείας μεταμορφώσεων της ιδέας της τέχνης εξακολουθούν να επιβιώνουν και να συμβιώνουν μάλιστα με τις πλέον «ξελεημένες» απ' αυτές⁶.

Κατά τι ωστόσο διακρίνονται αυτές οι neo-avant-gardes της εποχής μας από εκείνες που θεωρούνται πλέον ως ιστορικές avant-gardes και που σημάδεψαν την επαναστατική περίοδο των αρχών αυτού του αιώνα; Οι τελευταίες προτείνονται ως μοντέλα μιας προνομιούχου γνώσεως του πραγματικού, ως ανατρεπτικές στιγμές της ιεραρχικής τους δομής και μάλιστα μερικές φορές, ακόμη και ως όργανα ανατροπής των κοινωνιών και των πολιτικών συστημάτων εντός των οποίων αναφύονται. Ως εκ τούτου, αρνούνται να καταλάβουν τον τόπο μιας α-θεωρητικής και α-πρακτικής εμπειρίας. Με τις neo-avant-gardes δεν συμβαίνει το ίδιο: αυτές κινούνται σε ένα πεδίο λιγότερο ολοκληρωτικών απαιτήσεων και αμβλυμένων μεταφυσικών αναζητήσεων. Δεν αναμένουν την εξάλειψη της τέχνης και της ανάγκης για την τέχνη μέσα σε μια πραγματοποιημένη στο μέλλον επαναστατική κοινωνία, όπου η τέχνη έχει αναχθεί σε μια γενικευμένη αισθητικοποίηση της ύπαρξης: αντιθέτως, προτάσσουν την δυνατότητα μιας άμεσης εμπειρίας της τέχνης ως γενίκευσης του αισθητικού γεγονότος. Τούτο, δε, έχει ως συνέπεια και την αλλαγή του status του έργου τέχνης: το έργο δεν προσβλέπει πια στην αναγνώρισή του μέσω της τοποθέτησής του σ' έναν χώρο ήδη προσδιορισμένων αξιών (μουσείο, γκαλερί, αίθουσα συναυλιών, κ.λπ.): η καταξίωσή του ως έργου έγκειται μάλλον στη δυνατότητά του να καταστήσει αυτόν τον προδομένο χώρο προβληματικό, και, συσχετικά, στην ικανότητά του να θέσει και την ίδια τη δική του καταστατική θέση υπό ερώτηση. Ο προφητικός-ουτοπικός χαρακτήρας των καλλιτεχνικών επαναστάσεων, που ευαγγελίζονται έναν θάνατο της τέχνης ως αισθητικοποίηση της ζωής και του οποίου τελευταίος εκπρόσωπος υπήρξε, σε θεωρητικό επίπεδο, ο Marcuse των χρόνων του '60, μεταβάλλεται ή και εκφυλίζεται σε μια πραγματοποιημένη ουτοπία, μέσω και της επίδρασης της διευρυμένης πλέον χρήσης της τεχνολογίας. Ο θάνατος της τέχνης, λοιπόν, δεν είναι πια μόνον ο αναμενόμενος, εξ αιτίας της επαναστατικής ολοκλήρωσης

6. Μουσική σε ντο μείζονα μπορεί να εξακολουθεί να γράφεται μετά τον Schönberg και την ατονική μουσική και η επικράτηση της

αφαίρεσης στη ζωγραφική δεν απέλεισε τη δυνατότητα ύπαρξης της απεικονιστικής τέχνης.

της ύπαρξης, θάνατός της, αλλά και αυτός τον οποίο βιώνουμε ως πραγματικότητα της μαζικής κουλτούρας των ημερών μας, όπου τα media αποτελούν πραγματικά όχι μόνον τους διανομείς αλλά και τους ρυθμιστές του κοινού αισθήματος και του γούστου, μέσω αυτού του σύμπαντος των αναπαραστάσεων που μεταδίδουν και οι οποίες τείνουν να ταυτισθούν με την «πραγματικότητα» — αρνητική πραγμάτωση της χεικελιανής ουτοπίας. Ο θάνατος, επομένως, της τέχνης επί των ημερών μας σημαίνει, σύμφωνα με τον Vattimo, δύο πράγματα: «με την ισχυρή, αλλά ουτοπική σημασία του, το τέλος της τέχνης ως ιδιαίτερου και ξεχωριστού από το υπόλοιπο της εμπειρίας μας γεγονόςτος, μέσω μιας επανακτημένης και ολοκληρωμένης ύπαρξης· με την ασθενή, αλλά πραγματική, σημασία του, την αισθητικοποίηση ως επέκταση της κυριαρχίας των mass-media»⁷.

Ωστόσο, εκτός από τον χαρμόσυνο ουτοπικό θάνατο της τέχνης που απομεινώνεται μέσα σε μια ευρύτερα αισθητικοποιημένη ύπαρξη και τον επίσης αποδεδεγμένο θάνατο μιας τέχνης που μετεβλήθη σε καταναλωτικό προϊόν στα πλαίσια της μαζικής κουλτούρας του παρόντος, υπάρχει και ένας άλλος, εκ διαμέτρου αντίθετος ως προς την σημασία του, θάνατος της τέχνης: θάνατος όχι αποδοχής, αλλά άρνησης και διαμαρτυρίας. Εναντίον της αισθητικής του Kitsch και της αισθητικοποίησης της ύπαρξης στο πιο χαμηλό και ευτελές της επίπεδο, προτείνει το δικό της λόγο η τέχνη της αυθεντικότητας: λόγο της σιωπής και στάση της αδιάλλακτης άρνησης να ενταχθεί σ' έναν κόσμο αξιών διαμορφωμένων στη βάση της χειραγωγούμενης συναίνεσης. Κριτήριο επιτυχίας του έργου εδώ δεν είναι πλέον η συμμόρφωσή του με κοινά αποδεκτούς αισθητικούς κανόνες ή ο αναλώσιμος χαρακτήρας του, αλλά η διακοπή από μέρους του της επικοινωνίας, η απόσυρσή του στη σιωπή (περίπτωση Beckett, παραδειγματική για τον Adorno) και εν τέλει, η δυνατότητά του να συνιστά άρνηση του ίδιου του εαυτού του.

II

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΝΕΟΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ, στην κίνηση της αυταπελευθέρωσής της⁸, ορίζεται στην εξέλιξή της ως τις μέρες μας από μία διαδοχή θανάτων. Θα-

7. Vattimo, *όπ. παρ.*, σ. 60.

8. Μιλώντας εδώ για την τέχνη της νεοτερικότητας ως κίνησης αυταπελευθέρωσης, έχω κατά νου την ανάλυση του Ference Feher (βλ. F. Feher, «Η πύρρεια νύχ της τέχνης

στον απελευθερωτικό της πόλεμο», *Λεβιάθαν*, 4, 1989, σσ. 73-84), σύμφωνα με την οποία η πορεία της τέχνης της νεοτερικότητας μέχρι και τις σημερινές μεταμοντερνιστικές εμφανίσεις της είναι μια πορεία αδυσώπη-

νάτων που επέρχονται τόσο στο εσωτερικό του πεδίου της (ρεύματα και στυλ που διαδέχονται το ένα το άλλο και αυτοπροτείνονται όχι απλώς ως αποφασιστικοί εκτελεστές της θανατικής καταδίκης της παράδοσης, αλλά και ως αρνητές του ίδιου του άμεσου παρελθόντος τους, η αναμέτρηση με το οποίο είναι συχνά αιτία γέννησής τους), όσο και στον επαναπροσδιορισμό της σχέσης της με τις ευρύτερες συνθήκες ύπαρξης, με το κοινωνικό είναι (ουτοπικός προσανατολισμός της τέχνης, αφομοίωση στην αισθητική της μαζικής κουλτούρας, αυτοκτονία διαμαρτυρίας μιας τέχνης που αρνείται αυτήν ακριβώς τη μαζικότητα).

Η φιλοσοφική αισθητική, όταν όπως στην περίπτωση του Hegel, δεν προδικάζει το επερχόμενο (και αναπόφευκτο) τέλος, οφείλει πάντως να αντιμετωπίσει αυτήν την κατάσταση των πολλαπλών όψεων του θανάτου της τέχνης. Η παραδοσιακή αισθητική, όπως σωστά επισημαίνει ο Vattimo, δύσκολα μπορεί να αναμετρηθεί με την κατάσταση, παραμένοντας εγκλωβισμένη στην αντίληψη του φαινομένου της τέχνης ως μοναδικού δημιουργήματος της ατομικής ευφυΐας, ενσάρκωση της ιδέας του ωραίου, συνώνυμου της πρωτοτυπίας και της αυθεντικότητας· αντίληψη που προϋποθέτει ότι η τέχνη θεωρείται σύμφυτη με τις έννοιες της σταθερότητας και της διάρκειας (για αθάνατα έργα τέχνης μιλάει με τον εμπατικό τρόπο της η αισθητική αυτή).

Ο αντίλογος σ' αυτόν τον εμπατικό τρόπο της παραδοσιακής αισθητικής είτε ασκείται ως εξ ολοκλήρου απόρριψη του εννοιολογικού οπλισμού της, εγκατάλειψη του φιλοσοφικού λόγου και παράλληλη προσφυγή στο «θετικό» λόγο και τις έννοιες των ανθρωπιστικών επιστημών (σημειωτική, ψυχολογία, ανθρωπολογία, κοινωνιολογία)· είτε προτείνεται ως άρνηση της δυνατότητας χρησιμοποίησης αυτού του εννοιολογικού οπλοστασίου, εφ' όσον ο κόσμος της αυθεντικής και ολοκληρωμένης ανθρώπινης εμπειρίας δεν υπάρχει πια ή δεν υπάρχει πλέον (ο σημερινός κόσμος του πολιτισμού των media δεν είναι παρά μόνον ιδεολογία) και επομένως, ρόλος της αισθητικής ανάλυσης που δεν θεω-

των αγώνων κατάκτησης αυτονομίας (σε σχέση με τις άλλες σφαίρες) και χειραφέτησης (η οποία αφορά στην απελευθέρωση που συντελείται στο εσωτερικό της αισθητικής σφαίρας). Κάτι που θα μπορούσαμε να μεταφράσουμε, σύμφωνα με τους όρους της προσέγγισης που επιχειρούμε εδώ, σε πορεία διαδοχικών θανάτων, συντελούμενων στο εσωτερικό ή το εξωτερικό της αισθητικής σφαίρας· μολονότι, σε μία περίπτωση τουλάχιστον δεν πρόκειται για θάνατο που επέρχεται στο πεδίο του πολέμου για αυτονομία

και χειραφέτηση: αναφέρομαι βέβαια στο θάνατο ως ταύτιση της αισθητικής με τη σφαίρα των media. Ίσως να πρόκειται όμως και για μία ακόμα έκφραση της «πύρρειας νύχης» της σημερινής τέχνης για την οποία μιλά ακόμα ο Fehet, διατυπώνοντας έτσι τον υπαρκτό κίνδυνο αιώρωσης της διαφοράς της αισθητικής και ενδεχομένως διάλυσής της μέσα σε άλλες σφαίρες (στη σφαίρα της μαζικής παραγωγής αναπαραστάσεων του πραγματικού, εν προκειμένω).

ρεί αποδεκτή —όπως συμβαίνει στην προηγούμενη περίπτωση— τη συμφιλίωση τέχνης και κοινωνικής πραγματικότητας, είναι η σύλληψη του χαρακτήρα άρνησης και διαμαρτυρίας των έργων απέναντι σ' αυτήν την πραγματικότητα η οποία κυριαρχείται από το λόγο της εργαλειωκότητας («αρνητική» αισθητική του Adorno).

Και οι δύο τάσεις, πάντως, είτε ως προσπάθεια διάσωσης υπό μια «αρνητική» προοπτική —η αντορική αισθητική θεωρία στοχεύει στην αναζήτηση νέων μορφών ορθολογικότητας που υπερβαίνουν τον εργαλειωκό λόγο, ενώ δεν αίρει την εμπιστοσύνη της στη δύναμη του Λόγου και τη δυνατότητα διαμόρφωσης «άλλης» γνώσης και κοινωνίας—, είτε ως συλλήβδην απόρριψη του φιλοσοφικού λόγου, παραμένουν εντός των ορίων του ενοιολογικού πεδίου που προδιαγράφει η παραδοσιακή αισθητική σκέψη, θεωρώντας αυτό το πεδίο ως τον μόνο δυνατό χώρο εκδίπλωσης μιας φιλοσοφικής αισθητικής. Συσχετικά, δεν αντιμετωπίζουν, περισσότερο απ' όσο η παραδοσιακή αισθητική προς την οποία αναμετρώνται, το φαινόμενο του θανάτου (των θανάτων μάλλον) της τέχνης ως συστατικό στοιχείο του συγκεκριμένου ιστορικο-οντολογικού αστερισμού μέσα στον οποίο ζούμε. Αντιθέτως, αγνοούν το φαινόμενο, προκρίνοντας τη «θετική» αντιμετώπιση —μέσω της επιστήμης— της κουλτούρας και της τέχνης της εποχής μας, ή το ερμηνεύουν ως πράξη άρνησης αυτής της επιβεβλημένης κουλτούρας: σε καμιά περίπτωση, ωστόσο, δεν αποδέχονται αυτό το ίδιο το γεγονός του θανάτου ως γεγονός θετικό.

Κάτι τέτοιο είναι δυνατόν μόνον μέσα στα πλαίσια μιας σκέψης που θεωρεί τη νεωτερικότητα (και την τέχνη της νεωτερικότητας) υπό το πρίσμα του τέλους της. Ο Vattimo, για τον οποίο η εποχή στην οποία ζούμε, είναι η εποχή της πραγματοποίησης του χεγκελιανού πνεύματος, η εποχή του τέλους της μεταφυσικής, είναι αυτός ο οποίος αναλαμβάνει και να διερευνήσει τις θετικές δυνατότητες που, μέσω αυτής της «διεστραμμένης» πραγματοποίησης⁹, διανοίγονται για την τέχνη την εποχή του θανάτου της ή της «έκπτωσής»¹⁰ της.

Αυτός ο τρόπος θεώρησης που αποσυνδέει την έννοια του θανάτου της

9. «Διεστραμμένη» υπό την έννοια ότι αυτή η πραγματοποίηση του πνεύματος δεν συντελείται ως υπέρβαση των υλικών συνθηκών ύπαρξης που στέκονται εμπόδιο στην πορεία επιστροφής του πνεύματος στον εαυτό του: αντιθέτως, αυτή η επιστροφή, καθώς και η σύμπτωση συνείδησης-είναι διενεργούνται στο επίπεδο της καθημερινότητας ως γενίκευση της σφαίρας των μέσων μαζικής επικοινωνίας και αναγωγής του πραγματικού

στην εικόνα που τα μέσα επιβάλλουν ως εικόνα της πραγματικότητας. (βλ. Vattimo, *όπ. παρ.*, σ. 55).

10. Εξ αιτίας του γεγονότος ότι το συμβάν «θάνατος της τέχνης» διαρκώς αναγγέλλεται και διαρκώς αναβάλλεται, ο Vattimo προτείνει την περιγραφή της κατάστασης αυτής με την έκφραση έκπτωση της τέχνης. (βλ. *όπ. παρ.*, σ. 62-63).

τέχνης από τα αρνητικά της συνεπαγόμενα και αποκλείει κάθε είδους συμφραζόμενα τελεσιδύσης απώλειας, συνδέεται με τη φιλοσοφική εκείνη τάση που, στη γραμμή ενός επανερμηνευμένου χαιντεγγεριανισμού, σκέφτεται την εποχή μας υπό την προοπτική μιας απεξάρτησης από τη μεταφυσική, ασκούμενης ως αποδομητικό τέχνασμα: προσχώρηση στο πεδίο του αντιπάλου, προκειμένου, εκ των έσω, να επιφέρει την αποδυναμωσή του. Ο θάνατος δεν επέρχεται πλέον ως καταστροφή, αλλά μάλλον ως αποδιοργάνωση ενός συστήματος εννοιών που συνεχίσε το οικοδόμημα της νεωτερικότητας: Η εποχή μας «φιλοσοφικά είναι αναγνώσιμη ως μια όψη αυτής της γενικότερης έλευσης που είναι η *Verwindung* της μεταφυσικής, αυτού του συμβάντος που αφορά το ίδιο το είναι»¹¹ και το οποίο, κατά τον Vattimo, κατονομάζει τον καθοριστικό τρόπο της μετα-νεωτερικής φιλοσοφίας. Καθοριστικό, γιατί συμπυκνώνει την καινοτόμο και αμφίσημη ταυτόχρονα στάση της απέναντι στην παράδοση και τα συνεπαγόμενά της. Η *Verwindung*, όρος που εισηγήθηκε ο Heidegger, η σκέψη του οποίου αποτελεί όρο αναφοράς για το στοχασμό του Vattimo πάνω στην έννοια της μετα-νεωτερικότητας, για να γίνει κατανοητή πρέπει κατ' αρχήν να αντιπαρατεθεί προς την έννοια της *Überwindung*, του «ξεπεράσματος», το οποίο συνεπάγεται τη μετάβαση από κάποια στιγμή σε μία άλλη («υψηλότερη») (όπως η περίφημη *Aufhebung*, η σύνθεση των αντιθέτων του Hegel). Ο όρος *Verwindung* υποδηλώνει, όπως ο ίδιος ο Heidegger είχε εξηγήσει στους γάλλους μεταφραστές του, αποδοχή («παραίτηση») αλλά και «βάθεμα», «ανάρρωση», «θεραπεία» αλλά και ένα «στρέφειν», «διαστρέφειν». *Verwinden* σημαίνει να προχωρεί κανείς πέραν της μεταφυσικής, δεχόμενος τη μεταφυσική και παραιτούμενος σ' αυτήν, ενώ ταυτοχρόνως αναζητά τρόπο θεραπείας απ' αυτήν, στρέφοντάς την προς μια διαφορετική κατεύθυνση, έτσι ώστε να την αποστραγγίσει από τη δύναμή της και να αποδυναμώσει την ισχυρή έννοια του Είναι που της αντιστοιχεί. Ο σύγχρονός μας κόσμος, λοιπόν, μπορεί να θεωρηθεί, ως προς τις διάφορες εκφάνσεις του, ως η εποχή ακριβώς αυτής της προϊούσας έκπτωσης της μεταφυσικής, ως εποχή της ασθενείας του 'Οντος και της έλευσης της *Verwindung*. Μέσα στα πλαίσια αυτά και η τέχνη επίσης επιτελεί τη δική της *Verwindung*: εγκαταλείπει όλες τις κληρονομημένες από την παράδοση αντιλήψεις περί καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας και ατομικής μεγαλοσύνης, όπως και του έργου τέχνης ως δύναμει αιώνιας μορφής. «Διαστρέφει» τον παραδοσιακό ορισμό της τέχνης, εντάσσοντάς την σ' αυτόν τον κόσμο της μαζικής κουλτούρας και των *mass-media* και τοποθετώντας στη θέση του παραδοσιακά θεωρούμενου έργου τέχνης το καλλιτεχνικό προϊόν, ατομικό ή μαζικό.

11. όπ. παρ., σ. 64.

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, ο θάνατος της τέχνης δεν έχει τόσο την έννοια της ολοκληρωτικής εξαφάνισής της, όσο της μετατόπισης της σημασίας της, της αποδυνάμωσής και της απέκδυσής της από τις παραδοσιακά αποδιδόμενες σ' αυτήν ποιότητες της πρωτοτυπίας και της αυθεντικότητας. Η συζήτηση για το θάνατο της τέχνης, υπό την προοπτική της *Verwindung*, διεξάγεται λοιπόν στο επίπεδο της εγκόλπωσης από το έργο τέχνης της γήρανσης και του θανάτου του ως γεγονότος που συνδέεται με την έλευση αυτής της εποχής της απώλειας των θεμελίων και της αδύναμης ύπαρξης. Μολυσμένο από τον κόσμο της εικόνας των *mass-media* και απογυμνωμένο από κάθε αίτημα αναπαράστασης του «πραγματικού» και του «αιώνιου», το έργο τέχνης αποκαλύπτει την αλήθεια της εποχής του και το θνησιγενές των όντων, το εφήμερο της ύπαρξης και το ασθενές του Όντος. Εν όψει αυτής της κατάστασης η παραδοσιακή φιλοσοφική αισθητική, λοιπόν, πρέπει να κατανοήσει ότι όλες οι δυσκολίες που συναντά όταν αναμετράται με την εμπειρία του θανάτου ή της έκπτωσης της τέχνης «πηγαίνουν από το γεγονός ότι συνεχίζει να σκέφτεται το έργο ως κατ' ανάγκη αιώνια μορφή και, σ' ένα βαθύτερο επίπεδο, το Είναι με όρους διάρκειας, μεγαλείου και δύναμης»¹². Ωστόσο, ο θάνατος της τέχνης δεν αποτελεί παρά όψη της πολύ γενικότερης κατάστασης του τέλους της μεταφυσικής και της έλευσης μιας «οντολογίας της έκπτωσης». Επομένως, θα πρέπει, κατά τον Vattimo, να θεωρηθεί από την αισθητική σκέψη όχι αποκλειστικά και μόνον κατά τρόπο αρνητικό, αλλά και ως αναγγελία μιας άλλης εποχής του Είναι που διανοίγεται στην, έστω και αδύναμη, δυνατότητα μιας νέας εκαίνησης, ως κίνησης εξόδου από τη μεταφυσική. «Το έργο τέχνης είναι το μόνο είδος κατασκευασμένου προϊόντος το οποίο εγγράφει το φαινόμενο της γήρανσης ως θετικό συμβάν, εισερχόμενο ενεργητικά στον καθορισμό νέων δυνατοτήτων νοήματος»¹³. Συγχρόνως, υποκείμενο στα αποτελέσματα του περάσματος του χρόνου, με τη μορφή της γέννησης, της γήρανσης και του θανάτου, και μη έχοντας τη δυνατότητα, εφ' όσον είναι γέννημα αυτής της εποχής της αποσάρθρωσης των θεμελίων, να εκφράσει καμιά σταθερή, διαρκή γνώση, προσφέρει τουλάχιστον μια ασθενή εμπειρία της αλήθειας η οποία μπορεί να χρησιμεύσει ως μοντέλο σε όλες τις περιοχές της μετα-νεωτερικής σκέψης.

III

ΤΟ ΝΑ ΓΡΑΦΕΙ ΚΑΝΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ, δεν συνιστά έργο αδύνατο; αναρωτιέται

12. *όπ. παρ.*, σ. 67.

13. *όπ. παρ.*

η Sarah Kofman, στην αρχή του δοκιμίου της για τη *Μελαγχολία της τέχνης*. «Τι είναι η τέχνη εν γένει; Μπορεί κανείς να χρησιμοποιεί τον ίδιο λόγο για τη λεγόμενη “αναπαραστατική” και για τη “μοντέρνα” τέχνη;»¹⁴ Απόλυτα συσχετική προς αυτό το ερώτημα είναι και η απορία που μπορεί πλέον να λάβει μορφή, μετά από όσα αναφέρθηκαν σχετικά με το θάνατο της τέχνης. Το να μιλά κανείς για το θάνατο της τέχνης, έχει κάποιο νόημα; Έχουμε δικαίωμα να μιλάμε για θάνατο της τέχνης εν γένει; Και, σε ένα βαθύτερο επίπεδο, η αναφορά στο θάνατο της τέχνης δεν προϋποθέτει την αντίληψη περί μιας αιώνιας, αμετακίνητης ουσίας της τέχνης, καθώς και ένα ολόκληρο σύστημα μεταφυσικών εννοιών στο οποίο προτίθεται να υπαγάγει το φαινόμενο της τέχνης η φιλοσοφική αισθητική;

Η περίπτωση του Hegel είναι επ’ αυτού παραδειγματική. Καθιστώντας την τέχνη μία στιγμή της εξελικτικής πορείας του πνεύματος, αποκαλύπτει τη χειραγωγική τάση της φιλοσοφίας απέναντι στην τέχνη, την ιδιαιτερότητα της οποίας μετατρέπει σε όργανο του Λόγου και της Αληθείας. Υπαγάγοντάς την στο σχέδιο πραγματοποίησης του πνεύματος, την υποτάσσει επίσης στη λογική της προόδου και της υπέρβασης, του προοδευτικού φωτισμού (το νέο ως βήμα προσέγγισης και επανάκτησης) των πρώτων αρχών και θεμελίων στη λογική της νεωτερικότητας, με άλλα λόγια. Στα πλαίσια, δε, αυτής της σκέψης, υπέρτατη αποστολή της τέχνης είναι, όπως είδαμε, να αποσυρθεί στη λησμονιά, να ξεπεραστεί ως τέχνη, αιρόμενη σε μια ανώτερη στιγμή της πορείας προς την κατάκτηση του Λόγου (του απόλυτου πνεύματος, του διαφωτιστικού ορθού λόγου, ή, με μια εκφυλισμένη σημασία, του λόγου της τεχνικής). Ο θάνατός της, δηλαδή, αποτελεί και την έσχατη δικαίωσή της, για τη φιλοσοφία αυτή, για την οποία, φαίνεται, ο παράδοξος τρόπος του είναι της τέχνης αποτελεί πηγή ανησυχίας.

Ανησυχεί πράγματι το πνεύμα η τέχνη, το αναστατώνει, και τούτο γιατί όλες οι προσπάθειες σύλληψης του φαινομένου μέσω εξηγητικών σχημάτων και υπαγωγής του στις κατηγορίες του λόγου μένουν ανολοκλήρωτες: η τέχνη φαίνεται να καταλαμβάνει το χώρο ενός μεταξύ, μη απόλυτα καθορισμένου, άπιαστου που προκαλεί σύγχυση στη σκέψη και της διαφεύγει, ως ένα μη αναγώγιμο («υπόλοιπο»), σύμφωνα και με την S. Kofman¹⁵. Ο τρόπος ύπαρξής της δεν είναι αυτός του πράγματος, αλλά ούτε και συνιστά κατ’ ανάγκην ένα άλλο πράγμα-φάντασμα, αποδυναμωμένη εικόνα του πραγματικού. Μετέχει τόσο του πραγματικού όσο και του φανταστικού, του αισθητού και του νοητού, παρουσία αμφίσημη, εφ’ όσον την ίδια στιγμή που, μέσω των έργων δηλώνει

14. Sarah Kofman, *Mélancolie de l'art*, Παρίσι, εκδ. Galilée, 1985, σ. 11.

15. *όπ. παρ.*, σ. 15.

την παρουσία της, «αποκαλύπτεται και ως μη καταγόμενη από δω, ως ανήκουσα σ' ένα άβατο αλλού...»¹⁶, χωρίς ωστόσο και να βρίσκεται κάπου αλλού. «Τα ζωγραφισμένα στον τοίχο του σπηλαίου του Λασκώ ζώα δεν βρίσκονται εκεί με τον τρόπο που βρίσκεται η ρωγμή ή το εξόγκωμα στον ασβεστόλιθο. Ούτε όμως βρίσκονται και κάπου αλλού. Λίγο πιο μπρος, λίγο πιο πίσω, υποβασταζόμενα από τη μάζα του ασβεστόλιθου, την οποία χρησιμοποιούν με επιδεξιότητα, ακτινοβολούν γύρω της χωρίς ποτέ να σπάζουν το άπιαστο παλαμάρι τους. Μου είναι δύσκολο να πω πού βρίσκεται ο πίνακας τον οποίο κοιτάζω. Διότι δεν τον κοιτάζω με τον τρόπο που κοιτάζει κανείς ένα πράγμα, δεν τον περιορίζω στο συγκεκριμένο τόπο του. Το βλέμμα μου περιπλανιέται στον πίνακα σαν να ήταν αυτός το φωτοστέφανο του Είναι: βλέπω σύμφωνα ή μαζί μ' αυτόν μάλλον, παρά τον βλέπω αυτόν τον ίδιο»¹⁷.

Το άπιαστο της τέχνης και του έργου τέχνης, η σαύρωση των απόλυτων αντιθετικών κατηγοριών και του προσδιορίσιμου νοήματος, είναι αυτό το οποίο ανησυχεί, αλλά και έλκει, όπως η άβυσσος του αγνώστου, το πνεύμα. Ανοιείδιτητα την οποία όμως δεν υπάρχει κανένας λόγος να ταυτίσουμε όπως κάνει η S. Kofman, με κείνη την οποία γεννά το πτώμα, (διπλό που καταλαμβάνει τη θέση του καταβροχθισμένου ζωντανού, επιβάλλοντας την ηγεμονική ομοιότητά του μ' αυτό που δεν είναι: με την απόλυτη απουσία). Αν ασκεί γοητεία ανησυχητική, αυτό δεν οφείλεται στη διαβολική πλάνη της παρουσίας του απόντος ως παρόντος, στην πτωματική της ομοιότητα: αυτό που κάνει η τέχνη είναι να εγγράφει την απουσία ως άλλη όψη της, ως φαντασιακή δομή του πραγματικού, άρατο που επενδύει το ορατό δυναμικοποιώντας το και διανοίγοντας ταυτόχρονα για την τέχνη και τα έργα της τέχνης ένα ανεξάντλητο πεδίο δυνατοτήτων. Αυτό που έλκει, ενώ συγχρόνως αποτελεί πηγή κλονισμού για τη σκέψη των απαρασάλευτων βεβαιοτήτων, είναι, κατά συνέπεια, η ριζική ετερότητά της, ο αδιανόητος τρόπος ύπαρξης της τέχνης και ο ανήκουστος λόγος της που θέτει σε κίνδυνο το οικοδόμημα της ταυτιστικής λογικής: αυτόν τον λόγο επιχειρεί να χειραγωγήσει η φιλοσοφία, ενεργώντας υπό την απειλή του θανάτου ή της τρέλας¹⁸. Εξαγγέλλει το θάνατο της τέχνης ως χειρονομία άμυνας απέναντι στο θανάσιμο κίνδυνο που συνιστά γι' αυτήν η αμφισβήτηση της παντοδυναμίας των δικών της μέσων προσέγγισης του Είναι και του πραγματικού.

Η εξαγγελία του θανάτου της τέχνης ως αναγκαίας στιγμής στην προοδευτική πορεία προς την κατάκτηση της αλήθειας, της πρώτης αρχής, ή των θεμελιών συνιστά, θα μπορούσαμε να πούμε, την έσχατη απόπειρα της φιλοσοφικής

16. *όπ. παρ.*, σ. 17.

17. M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Πα-

ρίσι, εκδ. Gallimard, 1964, σ.σ. 22-23.

18. βλ. και S. Kofman, *όπ. παρ.*, σ. 20.

σκέψης να υπαγάγει το φαινόμενο της τέχνης στο πεδίο εμβέλειάς της, να κατισχύσει του ανυπότακτου λόγου της: συνεπάγεται δε, την εσκεμμένη παραγνώριση της ιδιαιτερότητάς της και την προσπάθεια επιβολής της ψευδαισθητικής πίστης σε μια ενιαία αμετακίνητη ουσία της τέχνης που συμβαδίζει με την πίστη σε ένα σταθερό κυρίαρχο Είναι. Ταυτοχρόνως, η διαπίστωση της ιστορικής έκπτωσης της τέχνης συνιστά μια άρνηση να κατανοηθεί η μετατόπιση των αξιών μιας εποχής σε σχέση με το καλλιτεχνικό φαινόμενο, να γίνει δεκτός ο αφηνδιασμός των απροσδόκητων τροπών που ακολουθούν οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Ωστόσο, στην τέχνη τίποτε ποτέ δεν είναι κατακτημένο, όλα είναι προς αναζήτηση. Η ιδέα της τέχνης δεν συνδέεται με την έννοια μιας συσσωρευτικής προόδου, η οποία θα οδηγούσε την τέχνη στο έσχατο σημείο πραγμάτωσής της πέραν του οποίου δεν μπορεί να προχωρήσει πλέον, αιρόμενη σε μια ανώτερη βαθμίδα ύπαρξης. Η ιδέα, θα μπορούσαμε να πούμε μαζί με τον Merleau-Ponty, χρησιμοποιώντας τη λέξη τέχνη εκεί που αυτός μιλάει μόνο για τη ζωγραφική, μιας ολοποίησης της τέχνης, μιας τέχνης ολοκληρωτικά πραγματοποιημένης, στερείται νοήματος, όπως άλλωστε στερείται νοήματος και μια ιδέα της προόδου, και όχι μόνον της τέχνης, καθεαυτής¹⁹.

Να σημειωθεί εδώ ότι και η τέχνη εκείνη η οποία ακολουθεί μετά τις χειρκελιανές εξαγγελίες για το θάνατο της τέχνης, υπάγεται επίσης, ως προς τις εξαγγελόμενες προθέσεις της, στην ίδια λογική της προόδου και της υπέρβασης: οι καλλιτεχνικές επαναστάσεις επιθυμούν να οδηγήσουν την τέχνη σε ένα ανώτερο σημείο πραγμάτωσης σε σχέση με τα επιτεύγματα των προηγούμενων εποχών και καλλιτεχνικών ρευμάτων. Η μοντέρνα τέχνη λαμβάνει συνείδηση της ιδιαιτερότητάς της κηρύσσοντας το θάνατο της τέχνης που προηγείται και προσβλέποντας στην από μέρος της κατάκτηση μιας ανώτερης μορφής καλλιτεχνικής αλήθειας και, σε ορισμένες περιπτώσεις, στη δική της αναίρεση ως τέχνης εν όψει μιας καθολικής αισθητικοποίησης της ζωής και μιας επαναστατικής αλλαγής του τρόπου του υπάρχειν.

Αν υπό την προοπτική της νεοτερικής σκέψης ο θάνατος της τέχνης συνδέεται με το πρόταγμα της προόδου και την συνακόλουθη, άρρητη, επιθυμία αναίρεσης της ιδιαιτερότητας και υπαγωγής της στις επιταγές του Λόγου, η μετανεοτερική θεώρηση του θανάτου της τέχνης συναρτάται στενά με την ερμηνευτική προσέγγιση της εποχής μας ως εποχής τέλους. Ο μετανεοτερικός στοχαστής επιθυμεί να αποποιηθεί κάθε τάση του φιλοσοφικού λόγου να ασκήσει χειραγωγικό έλεγχο πάνω στην τέχνη, εξασκολευθεί όμως να συνδέει τις τύχες αυτής της τελευταίας με τη μοίρα της σκέψης (έστω μιας ασθενούς

19. βλ. Merleau-Ponty, *όπ. παρ.* σσ. 89-90.

πλέον σκέψης) και αποδίδει, λίγο ως πολύ, στην τέχνη το ρόλο συνεπικούρου στο ερμηνευτικό του μοντέλο για το Είναι και τον κόσμο. Ο θάνατος της τέχνης αποτελεί γι' αυτόν παραδειγματική έκφραση της εποχής του τέλους της μεταφυσικής και σημείο ενδεικτικό της έλευσης μιας άλλης εποχής: της εποχής μιας ανάρρωσης και αποδοχής των συνεπειών της αμετάκλητης απώλειας των θεμελίων και της Αλήθειας.

Στα πλαίσια αυτής της σκέψης, η τέχνη και τα έργα τέχνης απεργλωβίζονται από τον παραδοσιακό τρόπο σύλληψής τους που τα θέλει αιώνια, έκφραση διάρκειας, μεγαλείου και δύναμης, σε συσχετισμό με τη θεώρηση του Είναι ως απόλυτης θετικότητας και δύναμης. Ο θάνατός τους δε, δεν έχει αρνητική χροιά, ερμηνεύμενος ως απεξάρτησή τους από τις παραδοσιακά θεωρούμενες αρετές της πρωτοτυπίας και της αυθεντικότητας: απεξάρτηση που δεν επιτρέπει πλέον να μιλάμε για την τέχνη εν γένει, για την ουσία της τέχνης, αλλά για καλλιτεχνικά «προϊόντα» που έχουν δεχτεί την επίδραση της «μολυσματικής» εξάπλωσης του κόσμου των εικόνων και της γλώσσας των mass-media. Η μετανεωτερική σκέψη ισχυρίζεται ότι έτσι υπερβαίνει τις δυσκολίες της νεωτερικής φιλοσοφικής αισθητικής, που εξασκολουθεί να εκτιμά την τέχνη και τα έργα τέχνης με παρωχημένες κατηγορίες, αδυνατώντας μ' αυτόν τον τρόπο να κατανοήσει το γεγονός του θανάτου της τέχνης επί των ημερών μας. Αλήθεια είναι ότι ο αισθητικός λόγος οφείλει να διαμορφώνει τρόπους προσέγγισης των έργων της εποχής του, ενωτιζόμενος την ιδιαιτερότητα του λόγου που τα ίδια τα έργα εκφέρουν, όπως επίσης και ότι σήμερα οι παραδοσιακές κατηγορίες αποδεδυνώνονται ανεπαρκείς όσον αφορά στην εκτίμηση του καλλιτεχνικού φαινομένου. Σημαίνει όμως αυτό ότι θα πρέπει να δεχτούμε πως ο θάνατος, με τη μορφή της επιβολής της αισθητικής της μαζικής κουλτούρας, συνιστά τη θετική προοπτική υπό την οποία πρέπει να αντιμετωπίσουμε τη σύγχρονή μας τέχνη; Η αναχώνευση των έργων μέσα στην ισοπεδωτική ομοιομορφία της αισθητικής των mass-media και η παρεπόμενη απώλεια κριτηρίων (όχι αναγκαστικά παραδοσιακών) υποδοχής τους, όπως επίσης και η άρνηση από μέρος τους κάθε «κριτικής» (υπό την έννοια της διασάλευσης του κατεστημένου νοήματος) παραμέτρου, δεν θα έπρεπε άλλον να μας καθιστούν σκεπτικούς απέναντι σ' αυτόν τον επερχόμενο, ή καλύτερα τον εγκολλημένο από το ίδιο το έργο, θάνατο της τέχνης;

Αλλά και ο ισχυρισμός του μετα-νεωτερικού στοχαστή ότι η εισχώρηση του έργου τέχνης στον καθορισμό νέων δυνατοτήτων νοήματος, σχετίζεται με την εγγραφή από το έργο της γήρανης και του θανάτου ως γεγονότων θετικών²⁰, επίσης είναι προβληματικός. Το ότι τα έργα δεν είναι αιώνια, αλλά σχημα-

20. Vattimo, *όπ. παρ.*, σ. 67.

τίζουν και ολοκληρώνουν έναν κύκλο ζωής, «ότι έχουμε ένα πλήθος από ανεξάρτητες τέχνες που γεννιούνται, αναπτύσσονται και σβήνουν σαν έμβια όντα»²¹, συνιστά βεβαίως έναν απολύτως θεμιτό τρόπο θεώρησης του κόσμου της τέχνης, που μας βοηθά στο να απαλλαγούμε από την ψευδαιοθητική πίστη σε μια αμετάβλητη, αιώνια ουσία της τέχνης η οποία ενσαρκώνεται στα επί μέρους καλλιτεχνικά δημιουργήματα. Υπ' αυτήν την έννοια και μόνον μπορούμε να δεχτούμε ότι η αποδοχή του γεγονότος του θανάτου της τέχνης (ή μάλλον των έργων τέχνης) συντελεί στη διάνοιξη νέων δυνατοτήτων νοήματος. Δυνατοτήτων που αναπτύσσονται με την μετατόπιση του πεδίου της

21. Κωστή Κωβαίου, «Αυτονομία και θάνατος των τεχνών», *Ελληνική Φιλοσοφική Επιθεώρηση*, 4, 1987, σ. 17.

Να τονιστεί βέβαια ότι στο πολύ ενδιαφέρον άρθρο του για το θάνατο των τεχνών, ο Κ. Κωβαίος δεν επιδιώκει μια αποτίμηση του θετικού ή αρνητικού χαρακτήρα αυτού του θανάτου. Διαπιστώνει και επιχειρεί να θεμελιώσει τη δυνατότητά του, συνδέοντάς την με τη θεώρηση των έργων τέχνης, των τεχνοτροπιών και των καλλιτεχνικών περιόδων ως αυτοδύναμων όλων, ως ζωντανών οργανισμών που υπόκεινται σε ανάπτυξη και φθορά, εν αντιδιαστολή προς την αντίληψη εκείνη που βλέπει την Τέχνη ως ένα συνεχές μετεξελίξιμο ως προς την εξωτερική του μορφή. Εγχείρημα πειστικά και ικανά θεμελιωμένο από την άποψη της χρησιμοποιούμενης από τον συγγραφέα γλωσσολογικής μεθόδου, το οποίο όμως μας αφήνει αρκετά αμήχανους ως προς την αποδοχή των συμπερασμών στους οποίους μας οδηγεί. Η αποδοχή της ασυνέχειας στην τέχνη, όπως και της αυτονομίας των τεχνών, μπορεί κάλλιστα να συνδέεται τόσο με το φαινόμενο της φθοράς και του θανάτου των τεχνών, όσο και με την αναγνώριση μιας διακοπτόμενης ζωής των τεχνών και των έργων, ο νοηματικός δυναμισμός των οποίων διανοίγει τη δυνατότητα επανεμφάνισής τους, νέας υποδοχής και διαφορετικής (όχι συμπληρωματικής κάτι τέτοιο, όπως σωστά σημειώνει ο Κ. Κωβαίος, θα αναρούσε το χαρακτήρα του έργου τέχνης ως ολοκληρωμένου όλου) ερμηνείας τους.

Εξάλλου, ο συγγραφέας ισχυρίζεται ότι οι τέχνες του παρελθόντος θα έπρεπε να θεωρούνται νεκρές, εξεταζόμενες κυρίως εν αναφορά προς την κοινωνική ζωτικότητα τους την οποία κυρίως συνδέει με τον αριθμό των ανθρώπων που ασχολούνται με αυτές. Το ότι λίγοι (αν όχι ελάχιστοι) είναι πλέον εκείνοι που ασχολούνται με τις τέχνες αποτελεί γεγονός αναμφισβήτητο. Εκείνο που είναι προβληματικό είναι το κατά πόσον θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε το γεγονός αυτό ως αιτία, ή, τουλάχιστον, ως αποφασιστικό ερμηνευτικό δείκτη του θανάτου των τεχνών στην εποχή μας. Και, από την άλλη πλευρά, γιατί θα έπρεπε να θεωρούμε τους εναπομείναντες εραστές τους ως νεκρόφιλους, ανύπαντους να αποδεχτούν τις αξίες και τους σκοπούς της εποχής τους, αλλά και απαρηγόρητους για την αποκοπή τους από τη ζωή που σφύζει γύρω τους και που εκείνοι δεν μπορούν να αποτιμούν παρά μόνον αρνητικά; Το ότι οι τέχνες απώλεσαν την κοινωνική ζωτικότητά τους, πιστεύουμε ότι θα μπορούσε εξίσου να ερμηνευθεί ως σύμπτωμα της γενικότερης έσπτωσης αξιών του σύγχρονου πολιτισμού, ενώ η άρνηση αποδοχής των αξιών αυτού του πολιτισμού από μέρους του φιλότεχνου, ως ριζική στάση αμφισβήτησης της καθολικής επικράτησης του μοντέλου της μαζικοποίησης και της ισοπεδωτικής κατάρτησης των κριτηρίων και των διαφορών και όχι απλώς ως συγκαλυμμένος, «κυφτός κατήμιος να μπει κι αυτός στο παιχνίδι» (σ. 20).

μεταφυσικής σύλληψης του Είναι και των όντων, το τέλος της οποίας, μεταξύ άλλων, σηματοδοτεί και ο θάνατος, ή η έκπτωση, της τέχνης των ημερών μας.

Γιατί όμως θα πρέπει να διεξάγουμε τη συζήτηση υπό την προοπτική του τέλους της μεταφυσικής; Αναλαμβάνοντας, δηλαδή, έστω και με στόχο την αποδυνάμωσή τους, το πεδίο, αλλά και τα σφάλματα εκείνου του τρόπου σύλληψης του Είναι που το προβάλλει ως δύναμη, μεγαλείο και διάρκεια; Αυτή η σκέψη της *Verwindung*, της ανάρρωσης από την μεταφυσική, συνεπάγεται την αποδοχή εκ μέρους της της αλλοτινής ισχύος ενός Είναι συμπαγούς, σταθερού και αμετακίνητου, το οποίο καταρρέει καταλείποντας σήμερα σε μας την ασαφή μνήμη του. Ό,τι υπήρξε μπορεί μόνον να γίνει αντικείμενο ανάμνησης και, όπως συμβαίνει με κάθε ανάμνηση, παραμόρφωσης, απίσχνανσης, εξασθένισης. Η ενθυμητική όμως αυτή σχέση δεν αποτελεί, τελικά, μια πράξη έμμεσης αναγνώρισης και, επομένως, εμπλοκής στο πεδίο της μεταφυσικής, από το οποίο υποτίθεται η μετα-νεότερη σκέψη επιδιώκει να μας απεμπλέξει, υποδευκνώντας εντός του τις κλειδες εκείνες που η αφαίρεσή τους θα συντελέσει στην αποδόμηση του όλου οικοδομήματος;

Ριζικότερη και ενδεχομένως αποτελεσματικότερη τακτική απέναντι στη μεταφυσική —και προβληματική— σύλληψη του Όντος, όπως και της τέχνης που εδώ μας απασχολεί, θα συνιστούσε η υιοθέτηση μιας στάσης όχι μεγαλόθυμης ανοχής και ειρωνικής αποδοχής των συμπτωμάτων της ασθένειας (που, κατά βάθος, δεν είναι παρά η ανεστραμμένη νοσταλγία για το αμετάκλητα απωλεσθέν), αλλά αποφασιστικής αποδοχής του κόσμου ως του μόνου πεδίου εκδίπλωσης των ανεξάντλητων δυνατοτήτων του Είναι. Όπου το Είναι δεν μπορεί να νοείται πλέον ως όντως Όν, σταθερό και αμετακίνητο, αλλά ως δυναμικό πεδίο εκδίπλωσης φαινομένων και όπου κάθε ον, επομένως και το έργο τέχνης, είναι *par principe* ανολοκλήρωτο, ανοιχτό σε ορίζοντες δυνατής ολοκλήρωσης. Σ' αυτά τα πλαίσια, δεν έχει ίσως πλέον νόημα να μιλάμε για θάνατο ή έκπτωση της τέχνης και του έργου τέχνης, παρά μόνο προϋποθέτοντας επίσης το γεγονός ότι, από μια άλλη άποψη, τα έργα τέχνης διανοίγουν το πεδίο επανεμφάνισής τους, διασφαλίζουν την επιβίωσή τους στο μέλλον. Το έργο, όπως και το ιστορικό συμβάν, σχηματίζει, σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, ένα κύμα «που ο αφρός του είναι ο αφρός του παρελθόντος και η κορυφή του, η κορυφή του μέλλοντος... είναι το ίδιο το έργο εκείνο το οποίο έχει διανοίξει το πεδίο μέσα από το οποίο θα εμφανιστεί σε κάποια άλλη στιγμή στο μέλλον αυτό το ίδιο το έργο μεταμορφώνεται και γίνεται η συνέχειαά του»²².

Αυτό δε σημαίνει βέβαια ότι αρνούμαστε να δεχτούμε το γεγονός και τις

22. Merleau-Ponty, *όπ. παρ.*, σ. 62.

συνέπειες της έκπτωσης της τέχνης και των έργων τέχνης στην εποχή μας. Δεν συμεριζόμαστε όμως την άποψη του Vattimo που διαβλέπει την ανάδυση νέων δυνατοτήτων νοήματος σ' αυτήν την εποχή του τέλους της νεωτερικότητας και της νεωτερικής τέχνης ειδικότερα. Η τελευταία ενός πολιτισμού και μιας ολόκληρης αντίληψης για την τέχνη, τα έργα τέχνης και το ιδιαίτερο status τους, πολύ περισσότερο από θετικές δυνατότητες, διαγράφει μια προοπτική μετατροπής του πολιτιστικού παρελθόντος σε «νεκροταφείο που το επισκέπτονται τελετουργικά, ανώφελα και όλο και πιο σπάνια, μερικοί μανιακοί και απαρηγόρητοι γονείς»²³. Η ελπίδα, δε, μεταστροφής των συνεπειών αυτής της συντελούμενης θανάτωσης εναπόκειται μάλλον όχι στην αποδοχή του θανάτου ως θετικού συμβάντος, αλλά στο μετασχηματισμό της στάσης μας απέναντι στο υπαρκτό, απέναντι στον κόσμο και το είναι, υπόδειγμα του οποίου είναι δυνατόν να αποτελέσει η αισθητική εμπειρία (εμπειρία, βέβαια, που εξασκοιούται να αναφέρεται σε έργα τέχνης και όχι σε «προϊόντα» της πολιτιστικής βιομηχανίας).

Η εμπειρία της αλήθειας της τέχνης, λοιπόν, αν αποτελεί μοντέλο για κάτι, αποτελεί μοντέλο όχι της ασθενούς σύλληψης της αλήθειας και του Είναι, όπως ισχυρίζεται ο Vattimo, όχι ένα μηδενιστικό ερμηνευτικό μοντέλο, αλλά μάλλον νύξη της δυνατότητας μια άλλης στάσης απέναντι στο υπάρχον, που αποκαλύπτει το Είναι ως διαρκή δημιουργία, ως προς-Είναι²⁴, ορατό επενδεδυμένο από το ίδιο το αόρατο, ως «πυρήνα απουσίας», που αποτελεί τον υπόδωρο ιστό του φαίνεσθαι, συγκρατώντας το και διαστέλλοντάς το ταυτόχρονα μέχρι την ίδια του την έκρηξη²⁵.

Αν λειτουργεί ως πρότυπο για την ίδια τη σκέψη, αυτό συμβαίνει στο μέτρο που συντελεί στο να κατανοηθεί η ματαιότητα των προσπαθειών αυτής της τελευταίας να προσπελάσει στο σημείο της μοναδικής και προνομιούχου θέασης της αλήθειας, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει υποταγή σε κάποιου είδους σχετικισμό — πράγμα που ίσως συμβαίνει με τον ασθενή ερμηνευτισμό του Vattimo (αλλά το θέμα αυτό δεν είναι βέβαια του παρόντος). Αλήθεια, μέσα στα πλαίσια αυτής της στάσης, υπάρχει στην ίδια την κίνηση για την ανεύρεση

23. Κ. Καστοριάδης, «Κοινωνικός μετασχηματισμός και πολιτισμική δημιουργία», κεφ. από το βιβλίο *Le contenu du socialisme*, μετ. Μ. Παπαντωνίου-Φραγκούλη. Περιέχεται στον τόμο *Το μέλλον του πνεύματος*, Αθήνα, IMAGO, σειρά Β', 1983, σ. 112.

24. Όπ. παρ., σ. 124.

25. βλ., Μ. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Παρίσι, εκδ. Gallimard, 1964, και κυ-

ρίως το κεφ. «L'entrelacs-le chiasme».

Για την αισθητική εμπειρία ως τόπο ανάδειξης μιας διαφορετικής σχέσης με το Είναι και την αλήθεια, θέμα το οποίο δεν έχουμε τη δυνατότητα να εξετάσουμε εδώ εν extériori, βλ. Αλεξάνδρα Μουρίση, *Art et nature dans l'esthétique phénoménologique française*, Διδακτορική διατριβή, Παρίσι, 1987, σσ. 252-284 και 467-503.

της αλήθειας και όχι σε οποιαδήποτε αποκτημένη, προϋπάρχουσα ιδέα.

Αν δεχτούμε ότι η εξαγγελία του θανάτου της τέχνης υπό την χειρκελιανή προοπτική, συνεπάγεται μια προσπάθεια υπαγωγής του λόγου της τέχνης στον έλεγχο της εννοιακής σκέψης και, επομένως, στέρηση της αυτονομίας της· ότι η τέχνη της νεωτερικότητας, και μάλιστα αυτή που ονομάζουμε μοντέρνα τέχνη, παρά τις δραματικές προσπάθειες αυτονόμησής της, παραμένει υποταγμένη στη λογική της υπέρβασης και της προόδου — οι καλλιτεχνικές επαναστάσεις, κηρύσσοντας το θάνατο της παλαιότερης τέχνης, επιθυμούν να οδηγήσουν την τέχνη σε ένα ανώτερο επίπεδο πραγμάτωσης σε σχέση με τα επιτεύγματα των προηγούμενων εποχών, γενεών και ρευμάτων· ότι, με λίγα λόγια, η νεωτερική τέχνη και η αντίστοιχη φιλοσοφική αισθητική διαπνέονται από έναν προοπτικισμό, προσδεόμενες στο όραμα του μέλλοντος και ανασκhrύσσοντας ως θεμελιώδη αξία το νέο, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι, σε αντιπαράθεση, η μετα-μεταφυσική αντίληψη για το θάνατο της τέχνης (όπως και η ίδια η τέχνη της αποκαλούμενης μετα-μοντέρνας εποχής μας) συνιστά μια απελευθέρωση από τα δεσμά της αναγωγικής σκέψης, αποδίδοντας ταυτοχρόνως στην τέχνη την ελευθερία της αυτοπραγμάτωσής της; Κάτι τέτοιο δεν φαίνεται ικανοποιητική εκτίμηση των πραγμάτων, εφ' όσον, όπως προσπαθήσαμε να δείξουμε και παραπάνω, η σκέψη αυτή παραμένει προσκολλημένη στην υποτιθέμενη διάσταση μεταξύ ενός ισχυρού, αμετακίνητου Είναι και ενός Είναι ασθενούς, παραπαίοντος· μεταξύ μιας σκέψης που θεμελιώνεται σε αιτιακά εξηγητικά σχήματα και μιας σκέψης που ερμηνεύει τα πάντα, ακόμα και τις ίδιες τις δομές της σκέψης, ως συμβάντα, ως αυτά τα οποία επέρχονται μέσα σ' ένα κυμαινόμενο, αβέβαιο, πλαίσιο που «μπορούμε να το φανταστούμε ως τον κόσμο μιας πραγματικότητας που έχει γίνει “ελαφρύτερη” για μας, εφ' όσον δεν διαιρείται τόσο αυστηρά πλέον ανάμεσα σε αλήθεια, από τη μια μεριά και πλασματικότητα, πληροφορία ή εικόνα, από την άλλη»²⁶. Αλλά γιατί αυτή η «ελαφρύτερη» πραγματικότητα, όπου τα πάντα εξισώνονται ως συμβάντα, ως επερχόμενα, όπου οι λόγοι (επιστήμης, τεχνολογίας, αισθητικής) διαπλέκονται, «μολύνοντας» ο ένας τον άλλο, αποτελεί άραγε συνθήκη απελευθέρωσης; Σ' έναν κόσμο που τείνει προς την απάλειψη των ορίων, των διαιρέσεων και των διαφορών, αυτό που προκρίνεται είναι μάλλον η εξάλειψη του αισθητικού λόγου ως λόγου διακεκριμένου και, επομένως, η συζήτηση σχετικά με την απελευθέρωση ή την αυτονόμηση της τέχνης αλλά και της σκέψης πάνω στο αισθητικό φαινόμενο στερείται πλέον σημασίας.

Η ένστασή μας όμως εν αναφορά προς την πρόταση της μετα-νεωτερικής σκέψης για μια καταπάτηση των ορίων των διαφόρων περιοχών του λόγου,

26. Vattimo, *όπ. παρ.*, σ. 185.

μπορεί να λάβει και μια διαφορετική διατύπωση. Αυτό που παραγνωρίζεται από τη σκέψη της μετα-νεωτερικότητας είναι ο διαφορετικός βαθμός επιβολής που είναι δυνατόν να ασκηθεί από τον καθένα εκ των λόγων αυτών και, κατά συνέπεια, ο κίνδυνος, ο ισχυρότερος (γιατί κάτοχος των μέσων διάδοσης πληροφοριών και εικόνων που συντελούν σε μια αναδιαμόρφωση της αντίληψής μας για το πραγματικό) εξ αυτών, ο λόγος της τεχνολογίας, να κατακυριαρχήσει των υπολοίπων. Σ' αυτή την περίπτωση, καμιά θετική διάσταση δεν είναι δυνατόν να αποδώσουμε στο θάνατο ή την έκπτωση της τέχνης. Ο θάνατος εδώ δεν σημαίνει απλώς την (επιθυμητή άλλωστε) αποδέσμευση από την στενή παραδοσιακή αντίληψη για την τέχνη και το έργο τέχνης, αλλά την κατά κράτος υποχώρησή της, την υπαγωγή της στο παιχνίδι του αντιπάλου και της κυριαρχικής λογικής του.

Αλλά και εκτός τούτου, η προτεινόμενη ανάμειξη των λόγων οδηγεί όχι αποκλειστικά στη γεφύρωση των θεμελιωδών εκείνων διαφορών που συνέστησαν τον ιστό της σκέψης της νεωτερικότητας —ορθολογισμός-ανορθολογισμός— αλλά και στην αναπαραγωγή ενός (έστω παραμορφωμένου) μοντέλου καθολικού Λόγου: όπου το κυρίαρχο πρόταγμα της προόδου ή της επανεύρεσης των θεμελιών αντικαθίσταται με την επιταγή της εξάλειψης του βάθους, της προοπτικής και την προβολή της μετωπικής εικόνας ενός εοικεμού παρόντος, όπου όλα επέρχονται εξ ίσου «ανάλαφρα» και γίνονται ομοιόμορφα αποδεκτά στην «αδιάφορη» διαδοχή τους (τα επίθετα χρησιμοποιούνται χωρίς καμιά απόχρωση αξιολογικής αποτίμησης). Ποιος ο ρόλος της τέχνης τότε, μέσα σ' αυτό το σύμπαν των αλληλοδιαδεχόμενων συμβάντων; Ο θάνατός της, στα πλαίσια ενός κόσμου που αναιρεί την ετερότητα του λόγου της και την αυτονομία του πεδίου δράσης της, θα πρέπει να νοηθεί μάλλον ως εξαφάνιση, κατάργηση και διάλυσή της μέσα στην ψευδοκουλτούρα των mass media και των αναλώσιμων προϊόντων και πολύ λιγότερο ως θετική δυνατότητα ενός άλλου τρόπου ύπαρξης, την οποία μοιράζεται με το Είναι της εποχής αυτής του τέλους της νεωτερικότητας. Διότι η έκπτωση της τέχνης απαιτεί και συνοδεύεται από μια παράλληλη οντολογία της έκπτωσης, μια «αδύναμη οντολογία», κατά την έκφραση του Vattimo, που συνιστά υποτίθεται και τη μόνη δυνατότητα εξόδου από τη μεταφυσική.

Πώς όμως να ενοήσουμε την οντολογία αυτή του αδύναμου Όντος ώστε να είμαστε σε θέση να δούμε την έκπτωση ως δυνατότητα νέας αρχής; Για να εκπέσει ή να οδηγηθεί στη δύση του κάτι, θα πρέπει πρώτα να έχει μεσουρανήσει, να έχει καταυγάσει με το άπλετο φως του το στερέωμα των εξαρτώμενων απ' αυτό όντων, στοιχειώνοντάς το τώρα πλέον με το φάντασμα της απουσίας του. Η εποχή, αλλά και η σκέψη της έκπτωσης προϋποθέτει επομένως το πένθος ή και την ευφορική αποδοχή ενός συντελεσθέντος θανά-

του, μιας απώλειας, της οποίας οι συνέπειες, μολονότι μη προδικαζόμενες, διαγράφουν τον ορίζοντα μιας παραπαίουσας ύπαρξης, όπου τίποτα δεν σταθεροποιείται από το φόβο μήπως παγιωθεί σε θετικά προσδιοριζόμενο ον, σε σταθερή δομή νόηματος. Αυτό που χάνει το βάρος του, αφήνοντας έτσι να ανέλθει στην επιφάνεια μια «ελαφρύτερη» πραγματικότητα του μη καθορισμού, είναι οι επιβεβλημένοι από τη μεταφυσική προσδιορισμοί του ανθρώπου και του κόσμου ως υποκειμένου και αντικειμένου, της πραγματικότητας ως αναπαριστώμενης εικόνας και της αλήθειας-θεμελίου. Μοντέλο δε αυτής της νέας ανάδυσης (ως εξόδου από τη μεταφυσική) αποτελεί η δύουσα τέχνη, αυτή που έχει απεκδυθεί τις παραδοσιακά αποδιδόμενες σ' αυτήν ποιότητες της διάρκειας, της πρωτοτυπίας και της αυθεντικότητας, αποσπώμενη τόσο από την έννοια του καλλιτέχνη-δημιουργού όσο και του έργου-σταθερού και αιώνιου δημιουργήματος.

Ό,τι δεν λαμβάνει υπόψη της όμως αυτή η σκέψη του τέλους της νεοτερικότητας και της τέχνης είναι ότι η τέχνη, η σημαντική τέχνη κάθε εποχής, αντί να αναπαράγει και να επιβεβαιώνει τον παραδοσιακά αποδιδόμενο σ' αυτήν ρόλο και τρόπο του είναι της, δημιουργεί κάτι εντελώς διαφορετικό: Δημιουργεί κόσμο και τρόπο του είναι αδιανόητο για το διεξοδικό λόγο, διαφεύγει των κατηγοριών της μεταφυσικής σκέψης, αποκτώντας νόημα «μέσω της ανάδυσης εκείνου που μέχρι τότε δεν ήταν ούτε δυνατό ούτε αδύνατο: του άλλου»²⁷. Η πραγματικότητα που δημιουργεί δεν αποτελεί αναπαράσταση καμιάς προκαθορισμένης πραγματικότητας, προτείνοντας διαρκώς νέες δυνατότητες εισχώρησης στον κόσμο, τον οποίο αποκαλύπτει ως ένα πεδίο του ανολοκλήρωτου, μήτρα πολυμορφίας και ανάδυσης φαινομένων. Το Είναι, στο οποίο η τέχνη πάντοτε παραπέμπει δεν είναι το Είναι της μεταφυσικής, αλλ' αποκαλύπτεται ως αυτό που δεν είναι ποτέ εντελώς.

Δεν έχει επομένως νόημα να μιλάμε για το θάνατο της τέχνης στην εποχή της μετα-νεοτερικότητας ως διάνοιξη μιας δυνατότητας εξόδου από την μεταφυσική. Ο ίδιος ο τρόπος του είναι της τέχνης ποτέ δεν επέτρεψε τη υπαγωγή της στο εννοιολογικό πλαίσιο το προσδιορισμένο γι' αυτήν από το λόγο της μεταφυσικής ή τη σκέψη της νεοτερικότητας. Ακόμα και όταν, ως προς τις προθέσεις της (νεοτερική τέχνη) παραμένει προσκολλημένη στο πρόταγμα (πρόοδος, επιδίωξη του νέου) της εποχής της νεοτερικότητας, αυτό ποτέ τελικά επιτυγχάνει είναι κάτι άλλο: ως διαρκής αναζήτηση η ίδια, αποκαλύπτει ότι η εν γένει ανθρώπινη δημιουργία σε όλους τους τομείς της δεν συνιστά ποτέ κάτι το κατακτημένο: ότι, κατά συνέπειαν, δεν έχουμε τη δυνατότητα να συντάξουμε αντικειμενικό απολογισμό των ανθρώπινων δραστηριοτήτων

27. Κ. Καστοριάδης, *όπ. παρ.*, σ. 124.

έτσι ώστε να μπορούμε να αποδώσουμε ουσιαστικό περιεχόμενο στην έννοια μιας προόδου καθεαυτής. 'Όντας πάντα ανολοκλήρωτη η τέχνη — και ακριβώς επειδή είναι ανολοκλήρωτη μπορεί να εξακολουθεί να είναι δημιουργία— υποδεικνύει όμως επίσης ότι καμιά ανθρώπινη δημιουργία, όπως και καμιά εποχή της ιστορίας, δεν μπορεί να συνιστά τέλος ή ολοκλήρωση. Το ότι τα δημιουργήματα δεν συνιστούν συγκεκριμένα προσδιορισμένο απόκτημα, δεν σημαίνει απλώς ότι όπως όλα τα πράγματα περνούν «αυτό συμβαίνει επίσης επειδή έχουν όλη τη ζωή μπροστά τους»²⁸.

28. M. Merleau-Ponty, *όπ. παρ.*, σ. 93.

