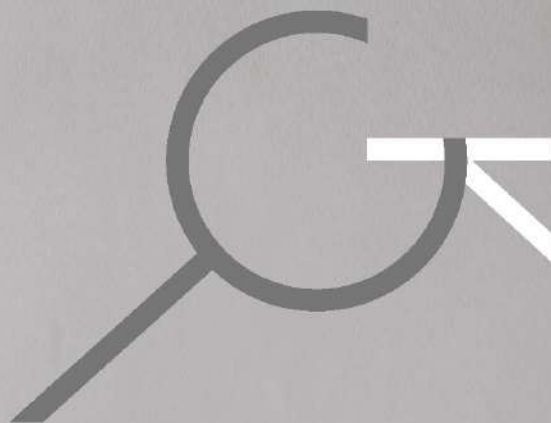


ΤΕΥΧΟΣ ΔΕΚΑΤΟ
2021/2



ΕΙΔΙΚΟ ΤΕΥΧΟΣ
**ΜΑΡΕΙΣΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ
ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ
ΛΟΥΙΖΑ ΑΥΓΗΤΑ
ANDREW HEMINGWAY
ΝΙΚΟΣ ΠΕΓΙΟΥΔΗΣ
ANNA-MARIA KANTA
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ-ΕΙΣΑΓΩΓΗ
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

P

I

M

H

ΕΞΑΜΗΝΙΑΙΑ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ



Τιμή €9



ΕΞΑΜΗΝΙΑΙΑ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

ΚΡΙΣΗ

Εξαμηνιαία Επιστημονική Επιθεώρηση

Συντακτική επιτροπή: Ελένη Βλάχου, Χριστίνα Δημακοπούλου, Θοδωρής Δημητράκος, Γιάννης Κοζάτσας, Αγγελική Πούλου, Μαρία Χολέβα.

Επιστημονικοί Συνεργάτες: Δημήτρης Αναστασίου, Άρις Αραγεώργης (1961-2018), Γιώργος Βελεγράκης, Θανάσης Γκιούρας, Reinhard Jung, Δημήτρης Καλτσώνης, Έλενα Μαμουλάκη, Γιώργος Μανιάτης, Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, Σταύρος Μαυρουδέας, Παντελής Μπάγκος, Αριστείδης Μπαλτάς, Ευγενία Μυλωνάκη, Νίκος Παπαδάτος, Ντορίνα Παπαναστασίου, Κώστας Πασσάς, Γιώργος Πλειός, Σπύρος Σακελλαρόπουλος, Σωτήρης Σκανδάλης, Σταύρος Σταυρίδης, Κώστας Στεργιόπουλος, Simona Todaro, Τέλης Τύμπας, Γιώργος Φαράκλας, Γιώργος Φουρτούνης, Νίκος Φωλίνας, Αλέξανδρος Χρύσης, Στάθης Ψύλλος.

Επικοινωνία: www.e-krisi.gr

Υπεύθυνος επικοινωνίας: Γεράσιμος Χολέβας

Σχεδιασμός κειμένου: Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος

Σελιδοποίηση: Νεκτάριος Στεργιόπουλος

Παραγωγή: Μοτίβο Α.Ε.

Σχεδίαση ιστοσελίδας: Γιάννης Σακελλαρίου, Αποστόλης Κυριάκος

Τιμή τεύχους: 9 ευρώ

Ετήσια συνδρομή (ιδιώτες): 15 ευρώ

Ετήσια συνδρομή (ιδρύματα): 20 ευρώ

Κεντρική διάθεση: Εκδόσεις Τόπος

Πλαπούτα 2 & Καλλιδρομίου, 114 73 Αθήνα, τηλ. 2108222835, info@motibo.com

Τεύχος 10 – 2021/2

Εικόνα εξωφύλλου: Μάνος Τσιχλής

Ξημερώματα στο νταμάρι (Dawn at the quarry), μάρμαρο, ορείχαλκος, 30x11x15cm, 2019.

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση μέρους ή όλου του έργου, καθώς και η αναπαραγωγή ή μετάδοσή του με οποιοδήποτε οπτικοακουστικό, γραπτό ή άλλο μέσο χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη ή του συγγραφέα.

ISSN 2585-2124

Περιεχόμενα

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ	3
Εισαγωγικό Σημείωμα: Μαρξιστικές προσεγγίσεις στην ιστορία της τέχνης	
ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ	15
<i>Ιστορία της τέχνης και πάλη των τάξεων: Μια ανάγνωση</i>	
ΛΟΥΙΖΑ ΑΥΓΗΤΑ	39
Θεωρίες για τη ριζοσπαστικότητα της σύγχρονης τέχνης, ή, τι συμβαίνει όταν η ιστορία της τέχνης ξεχνά τον Μαρξισμό	
ANDREW HEMINGWAY	61
Class Consciousness and the Crowd in American Realist and Socialist Art, c. 1905-40	
ΝΙΚΟΣ ΠΕΓΙΟΥΔΗΣ	93
Ο καλλιτέχνης ως παραγωγός: Για μια νέα προσέγγιση της καλλιτεχνικής ριζοσπαστικότητας	
ANNA-MARIA KANTA	119
Proletarian Drawing: West German Pedagogy's Communicative Turn in the 1970s	
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ	151
Βιβλιοκρισία: Μιχαήλ Λίφσιτς, <i>Η φιλοσοφία της τέχνης του Καρλ Μαρξ</i> . Αθήνα: Τόπος, 2018	

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ

Βιβλιοκρισία

**Λίφσιτς, Μιχαήλ. *Η φιλοσοφία της τέχνης του Καρλ Μαρξ*.
Μτφρ. Μαρία Μαντώ Γιαννίκου. Αθήνα: Τόπος, 2018**

Η σκέψη του Καρλ Μαρξ είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την κριτική της πολιτικής οικονομίας, τον διαλεκτικό υλισμό, τη θεωρία της υπεραξίας, και πάνω απ' όλα με την ιδέα του Κομμουνισμού. Όταν δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1933 στη Μόσχα το υπό κρίση βιβλίο, πρόσφερε για πρώτη φορά όχι μόνο μια συνολική αποτίμηση του τρόπου με τον οποίο ο Μαρξ προσέγγιζε φιλοσοφικά το καλλιτεχνικό φαινόμενο, αλλά και του τρόπου με τον οποίο η τέχνη εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο του σοσιαλιστικού μετασχηματισμού της κοινωνίας. Υπ' αυτή την έννοια, πρόκειται για ένα μοναδικό βιβλίο καθώς μες στις σελίδες του ο αναγνώστης θα βρει την εξέλιξη της σκέψης του Μαρξ γύρω από τη φιλοσοφία της τέχνης από τη νεότητά του μέχρι τα ύστερα γραπτά της ωριμότητας. Όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Τέρνιγκλετον στην εισαγωγή του για την αμερικάνικη έκδοση του βιβλίου – εισαγωγή που περιέχεται και στην ελληνική έκδοση – ο Λίφσιτς: «επιδιώκει να εντοπίσει στο έργο του Μαρξ κάποια καίρια ζητήματα αισθητικής, τα οποία βρίσκονταν σε άμεση σχέση με τη συνολική εξέλιξη της σκέψης του» (σ. 9). Συνεπώς, το ενδιαφέρον του Μαρξ για τα ζητήματα της τέχνης δεν είναι παράπλευρο ούτε δευτερεύον ως προς την κατανόηση της ιστορίας και της κοινωνίας, αλλά βρίσκεται σε άμεση συνάφεια με τον τρόπο που ο ίδιος κατανοεί την κοινωνική παραγωγή, τον καταμερισμό της εργασίας και το προϊόν ως εμπόρευμα. Έτσι «η επιρροή του ζητήματος της τέχνης μπορεί να εντοπιστεί στο πώς αναπτύσσονται οι έννοιες του φετιχισμού, της αισθητηριακότητας και της αφαίρεσης» (σ. 10).

Πριν εκδώσει το συγκεκριμένο πόνημα, ο Λίφσιτς, μαζί με τον Λουνατσάρσκι και τον Σίλερ, είχε συλλέξει και επιμεληθεί όλα τα αποσπάσματα από τα έργα των Μαρξ και Ένγκελς που αφορούσαν σε ζητήματα αισθητικής. Ωστόσο, για το συγκεκριμένο έργο ο Ρώσος συγγραφέας χρησιμοποίησε αυτή τη συλλογή στοχευμένα, αφήνοντας απέξω αναφορές σε συγγραφείς ή καλλιτέχνες. Κράτησε μόνο όσες αναφορές αναδεικνύουν τη συνάφεια ανάμεσα στην αισθητική και στην κοινωνική σκέψη του Μαρξ. Στο συγκεκριμένο έργο ο Λίφσιτς δεν αφήνει καμία αμφιβολία ότι αυτά τα κείμενα είναι θεμελιώδη για την κατανόηση της μαρξικής θεωρίας. Υπό μία έννοια, αυτό το βιβλίο λειτουργεί κι ως προπομπός των αισθητικών έργων του Γκιόργκι Λούκατς. Η συνεισφορά του Λίφσιτς υπήρξε κομβική για τη διαμόρφωση των αναζητήσεων του Λούκατς γύρω από τον αισθητικό ρεαλισμό στα μέσα της δεκαετίας του 1930. Οι δύο άντρες γνωρίστηκαν όταν ο Λούκατς ταξίδεψε στη Μόσχα για να συνεχίσει την έρευνά του γύρω από τα ζητήματα του μαρξισμού. Εκεί συνάντησε τον Λίφσιτς και συνδέθηκε μαζί του με μια στενή φιλία, η οποία εκφράστηκε και με την τακτική φιλοξενία των άρθρων του Λούκατς

* Ο Αλέξανδρος Δασκαλάκης είναι Διδάκτωρ φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Paris 1 Panthéon Sorbonne.

στις σελίδες του περιοδικού Λογοτεχνική Κριτική που εξέδιδε ο Ρώσος φιλόσοφος.

Το στοιχείο που μοιράζονται και οι δύο αυτοί συγγραφείς είναι η πρόσληψη του Μαρξ μέσα από τις ερμηνείες του Λένιν. Πράγματι, μόνο μέσα από το πρίσμα του λενινισμού μπορούν να γίνουν κατανοητές φράσεις όπως αυτή που βρίσκουμε στο υπό κρίση βιβλίο: «Μόνο η κομματικότητα στην τέχνη, όπως αυτή εννοείται από τον Μαρξ και τον Λένιν, μπορεί να δώσει στον καλλιτέχνη της νεωτερικότητας την ακρίβεια και τη συγκέντρωση της θέλησης, τη δημιουργική 'μονομέρεια' που είναι ουσιώδης για την αυθεντική τέχνη» (σ. 90). Ο Λίφσιτς επιχειρεί μια θεωρητική ώσμωση των ιδεών του Μαρξ και του Λένιν ώστε να κατορθώσει να περιγράψει την ταξική λειτουργία της καλλιτεχνικής δημιουργίας και τον τρόπο με τον οποίο μπορεί αυτή να αποσυνδεθεί από την αλλοτρίωση του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής. Υπ' αυτή την έννοια, το παρόν βιβλίο μας προσφέρει μια γενική εισαγωγή στις αισθητικές απόψεις του Μαρξ, έτσι όπως αυτές ερμηνεύονται από λενινιστική σκοπιά. Αυτή η απόφαση έχει ως άμεση συνέπεια, η μαρξική θεωρία να μην αποτελεί πλέον, για τον Λίφσιτς, μια στείρα μηχανιστική έκθεση οικονομικών και κοινωνικών θεωριών, αλλά μια ζωντανή σκέψη που συνεισφέρει στον επιθυμητό στόχο του σοσιαλιστικού μετασχηματισμού της κοινωνίας.

Η προσέγγιση που υιοθετεί ο Λίφσιτς για να εκθέσει τις αισθητικές απόψεις του Μαρξ είναι κυρίως χρονολογική και δευτερευόντως θεματική. Ξεκινάει από τα νεανικά στιχουργήματα του Μαρξ, για να περάσει στη συνέχεια από τη φάση της «ριζοσπαστικής δημοκρατίας» στα έργα της ωριμότητας. Ο Ένγκελς εμφανίζεται σπάνια στο σώμα του κειμένου. Αντίθετα, ο κύριος όγκος των αναφορών από το έργο του Μαρξ επικεντρώνεται στις σχέσεις του με τη φιλοσοφική παράδοση του καιρού του. Ασφαλώς ο κύριος συνομιλητής του Μαρξ δεν είναι άλλος από τον Χέγκελ. Ο Λίφσιτς αναδεικνύει, σε όλη την έκταση του βιβλίου του, τον διαρκή διάλογο του Μαρξ με τον εμπνευστή της σύγχρονης διαλεκτικής. Όπως είναι ευρέως γνωστό, ο Χέγκελ ήταν ο πρώτος στοχαστής ο οποίος ανήγαγε τη φιλοσοφία της τέχνης σε ένα ανεξάρτητο επιστημονικό αντικείμενο. Παρότι είναι αδύνατο στο πλαίσιο αυτής της παρουσίασης να καταδειχτεί το εύρος της εγγελιανής συνεισφοράς στην κατανόηση της τέχνης, μπορούμε όμως να τονίσουμε το μοτίβο του «τέλους της τέχνης», στο οποίο ανατρέχει συνεχώς ο Λίφσιτς. Ήδη από την εισαγωγή των *Παραδόσεων για τη φιλοσοφία της τέχνης*, ο Χέγκελ καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η τέχνη είναι για εμάς του σύγχρονους κάτι το οποίο ανήκει στο παρελθόν. Πράγματι η τέχνη, αφού έχει αποσυνδεθεί από οποιαδήποτε θρησκευτική λειτουργία, φτάνει στον αστικό κόσμο ελεύθερη να πραγματώσει τον εαυτό της και μόνο. Ασφαλώς αυτό το τέλος δεν συνιστά το τέλος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, αλλά την απελευθέρωσή της από τη θρησκευτική υπερβατικότητα. Κοντολογίς, η τέχνη δεν βρίσκεται πλέον στην εκκλησία αλλά στο μουσείο. Το τέλος της συμπίπτει με τη μετατροπή της σε θεσμό του αστικού κράτους ή, για να το πούμε πιο αφηρημένα, το τέλος της είναι η μετατροπή της σε θεσμό.

Ο Μαρξ, σύμφωνα με τον Λίφσιτς, διαβλέπει τη σχέση του αστικού κόσμου με την καλλιτεχνική παραγωγή και τη συναρτά στη συνολική κριτική που απευθύνει στον αστικό κόσμο. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, ο Ρώσος στοχαστής δίνει κεντρική θέση στη διάκριση ανάμεσα στο πνεύμα – δηλαδή εκείνο το υπερβατικό στοιχείο που δεν διαπερνά μόνο τη θρησκευτική σκέψη αλλά και αυτή των ρομαντικών, ακόμα και κάποιων εκ των σοσιαλιστών, που δεν κατανοούν την αναγκαιότητα που υπάρχει να ξεπεραστεί αυτό το

χάσμα – και στην υλική πραγματικότητα. Ασφαλώς, αυτή η διάκριση δεν είναι άλλη από εκείνη ανάμεσα στη διανοητική και τη χειρωνακτική εργασία, έτσι όπως προκύπτει από τον καταμερισμό εργασίας του κεφαλαιοκρατικού τρόπου παραγωγής. Ακόμα και ο Φόιερμπαχ, παρότι ασχολείται φιλοσοφικά μ' αυτή την υλική πραγματικότητα, δεν κατορθώνει να αρθρώσει μια πραγματικά επαναστατική πρόταση.

Τούτες οι σκέψεις μάς οδηγούν στον πυρήνα της ερμηνευτικής προσπάθειας του Λίφσιτς, εκεί δηλαδή που βρίσκεται η πρωτοτυπία της σκέψης του, ξεκινώντας από το ενδέκατο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης (σ. 119-131). Σ' αυτό, ο Ρώσος θεωρητικός δείχνει πολύ πειστικά ότι ο Μαρξ συνδέει τα κοινωνικά και ιστορικά ζητήματα που ανακύπτουν στο έργο του με το πρόβλημα της αισθητικής. Με τα λόγια του Λίφσιτς: «Η αισθητική επιθυμία και το αισθητικά ανεπτυγμένο άτομο δεν γεννιούνται από κάποια τελολογική υπερ-υλική δύναμη, αλλά διαμορφώνονται από την αυτοανάπτυξη της κοινωνικής ζωής, στην οποία ο πραγματικός έμπειρος άνθρωπος υψώνεται πάνω από τους περιορισμούς που επιβάλλουν οι συνθήκες» (σ. 130). [Στο παράθεμα αυτό οφείλουμε να επισημάνουμε μια μεταφραστική αστοχία που συσκοτίζει το νόημα του κειμένου. Στο αγγλικό κείμενο με βάση το οποίο έγινε η παρούσα μετάφραση διαβάζουμε τη φράση: *real empirical man*. Αυτός είναι ασφαλώς ο άνθρωπος, έτσι όπως τον γνωρίζουμε εμπειρικά μέσα από τις πράξεις του, ήτοι ο εμπειρικός άνθρωπος. Όταν λέμε στα αγγλικά *empirical knowledge*, για παράδειγμα, εννοούμε ασφαλώς την εμπειρική γνώση, δηλαδή τη γνώση που προκύπτει μέσα από την πρακτική κι όχι μέσα από αφηρημένες θεωρίες. Στην παράδοση του αγγλικού εμπειρισμού ο όρος «*empirical*» αποδίδει τη σκέψη που λαμβάνει τα αισθητηριακά δεδομένα σαν μια έγκυρη πηγή γνώσης. Από την άλλη, «έμπειρος» είναι αυτός που διαθέτει πείρα. Πρέπει συνεπώς να τονίσουμε τη διάκριση που κάνει η υλιστική σκέψη του Λίφσιτς ανάμεσα στην έννοια του ανθρώπου, έτσι όπως αυτή παρουσιάζεται στην ιδεαλιστική σκέψη και στην εμπειρική της πρόσληψη στο πλαίσιο του διαλεκτικού υλισμού, ο οποίος, μεταξύ άλλων, φιλοδοξεί να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στη θεωρία και την πράξη].

Στο ίδιο μήκος κύματος, ο Λίφσιτς συνεχίζει: «τα μέσα και τα αντικείμενα παραγωγής είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με καθορισμένες ιστορικές μορφές της κοινωνίας. Και το γεγονός αυτό καθιστά απείρως πιο περίπλοκη τη διαλεκτική ιστορία της τέχνης και τη σχέση της με την υλική παραγωγή» (σ. 131). Ο στόχος του είναι να περιγράψει, λοιπόν, τον φετιχισμό που καταλαμβάνει τα έργα τέχνης όταν η σκέψη γύρω από αυτά παραμένει εγκλωβισμένη στα αφηρημένα, εξωτερικά τους στοιχεία. Έχοντας αυτό στον νου, ο Λίφσιτς προσπαθεί να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο το έργο τέχνης, εμποτισμένο από την κοινωνική πραγματικότητα του καιρού του, μπορεί να μετατραπεί σε μια πτυχή της πορείας που μπορεί να πάρει η κοινωνική ζωή προς μια πιο ελεύθερη συνθήκη. Γι' αυτό, το τελευταίο μέρος της μελέτης αφιερώνεται στην εξέταση της πολύ γνωστής ιδέας του Μαρξ για την αντιστρόφως ανάλογη σχέση που συνδέει την πρόοδο της βιομηχανίας με την πολιτιστική πρόοδο.

Η συνολική εικόνα που μας αφήνει η μελέτη του Λίφσιτς είναι ότι το λενινιστικό πνεύμα που τη διαπερνά είναι υπεύθυνο τόσο για τις αδυναμίες όσο και για τα προτερήματά της. Χωρίς τα λενινιστικά γυαλιά θα του ήταν ενδεχομένως δυνατό να δει κι άλλες εκφάνσεις των αισθητικών αναζητήσεων του Μαρξ, όπως ήταν η εξέταση της μορφής του έργου τέχνης ή της γέννησης ενός έργου τέχνης. Στην πραγματικότητα, ο Μαρξ

ήταν πιο ευαίσθητος στο να συλλαμβάνει τους εσωτερικούς παλμούς της διαλεκτικής συγκρότησης ενός καλλιτεχνικού δημιουργήματος. Κατανοούσε, δηλαδή, το βασικό μάθημα της εγελιανής αισθητικής: ότι το έργο τέχνης είναι ένα ιδιαίτερο αντικείμενο το οποίο αντλεί την καταγωγή του από το προϊστορικό σύμβολο. Ωστόσο, αυτό το σύμβολο μόλις εντάσσεται στα πλαίσια του κεφαλαιοκρατικού τρόπου παραγωγής γίνεται κάτι άλλο· ένα συμβολικό αντικείμενο το οποίο αποκτά το δικό του περιεχόμενο στο πλαίσιο αυτού του οικονομικού και κοινωνικού συστήματος· μετατρέπεται, δηλαδή, σε κεφάλαιο. Έτσι, στην αλλοτρίωσή του, το έργο τέχνης συσσωρεύεται με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο συσσωρεύεται και το κεφάλαιο: σαν εμπόρευμα ανάμεσα στα υπόλοιπα εμπορεύματα.

Εντούτοις, όπως τονίσαμε και παραπάνω, ο λενινισμός διασώζει τον Λίφσιτς από μια στεία, μηχανιστική και κοινωνιολογίζουσα παράθεση των βασικών αρχών του μαρξισμού. Μ' αυτό τον τρόπο διασώζεται η φιλοσοφική δύναμη των μαρξικών αισθητικών κατηγοριών. Όλη η μελέτη διαπνέεται από μια μέριμνα να καταδειχτεί αφενός το πρόβλημα της αλλοτρίωσης του καλλιτεχνικού έργου στον κεφαλαιοκρατικό τρόπο παραγωγής και αφετέρου η προσπάθεια αναίρεσής της (με την εγελιανή έννοια του όρου *Aufhebung*). Ωστόσο, αποφάνσεις όπως αυτή που βρίσκουμε σε ένα κεφάλαιο της μελέτης ότι το μέλλον της λογοτεχνίας είναι να μετατραπεί σε προλεταριακή λογοτεχνία, δηλαδή σε λογοτεχνία που θα αφορά μια τάξη κι όχι μια καθολικά υλοποιημένη λογοτεχνία, δεν υπάρχουν πουθενά στο έργο του Μαρξ. Αυτού του είδους οι ιδέες είναι τα προϊόντα μιας εποχής η οποία ανήκει, καλώς ή κακώς, στο παρελθόν. Χρειάζεται, λοιπόν, μια επιπλέον προσοχή από την πλευρά του αναγνώστη για να διακρίνει τα στοιχεία που αφορούν στο γενικό περιεχόμενο της αισθητικής φιλοσοφίας του Μαρξ, από τα συμπτωματικά στοιχεία μιας συγκεκριμένης ιστορικής εποχής που παρεισφρέουν στο κείμενο.

Ένα ακόμη παράδειγμα είναι η θέση του Λίφσιτς ότι ο Μαρξ απορρίπτει συλλήβδην το πρόγραμμα του γερμανικού ρομαντισμού. Όπως, πολύ σωστά, δείχνει στην αρχή της μελέτης του ο Ρώσος φιλόσοφος, ο Μαρξ εμπνέεται στη νεότητά του από το ρεύμα του ρομαντισμού και ειδικότερα από τη φιλοσοφική σκέψη του Φίχτε. Στην πραγματικότητα ο Μαρξ παρέμεινε σε όλη του τη ζωή ένα είδος «ρομαντικού» εξεγερμένου, ο οποίος, παρότι προσανατόλισε τη σκέψη του στα ζητήματα που έθετε η πραγματικότητα του καιρού του, δεν ξέχασε ποτέ την πνευματική του καταγωγή. Παρότι, λοιπόν, ο Μαρξ γράφει στη *Γερμανική ιδεολογία* ότι στην κομμουνιστική κοινωνία δεν θα υπάρχουν πια ζωγράφοι αλλά άνθρωποι που, μεταξύ άλλων, θα ζωγραφίζουν, δεν παραλείπει ποτέ να πλέξει το εγκώμιο του Σαίξπηρ ή του Μπαλζάκ, την καλλιτεχνική μεγαλοφυΐα των οποίων θαύμαζε από τα νεανικά του χρόνια.

Οι στοχασμοί του Λίφσιτς γύρω από την υλικότητα και τη δημιουργική ορμή της καλλιτεχνικής δημιουργίας πλαισιώνονται από ένα λενινιστικό κάδρο, όχι στο πλαίσιο μιας εξήγησης του ατομικιστικού εκλεκτικισμού που κυριαρχεί στη σύγχρονη τέχνη, αλλά στο πλαίσιο της καθοδήγησης της καλλιτεχνικής δημιουργίας από έναν κομματικό μηχανισμό. Υπ' αυτό το πρίσμα, ο Λίφσιτς είναι τόσο επίκαιρος όσο και ξεπερασμένος. Προβλέπει τον εμπορευματικό χαρακτήρα της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά αυτό που αντιτάσσει στον εμπορευματικό φετιχισμό είναι η σιδερένια καθοδήγηση μιας κομματικής πρωτοπορίας. Ο θάνατος της τέχνης συμπίπτει συνεπώς με τη μετατροπή της σε κομματικό θεσμό και μόνο τότε μπορούμε να πούμε: η τέχνη πέθανε! ΖΗΤΩ Η

ΤΕΧΝΗ! Ας είμαστε όμως επιεικείς με τον Ρώσο θεωρητικό· το έργο του, όπως και τα έργα όλων μας, είναι το παιδί της εποχής του. Η μεγάλη του αξία έγκειται στο γεγονός ότι ανέδειξε μια παραμελημένη πλευρά του μαρξικού έργου και διαβάζοντάς το, ο προσεκτικός αναγνώστης, ίσως να καταφέρει να διακρίνει τα σημάδια μιας πραγματικής απελευθέρωσης.



Στα ελληνικά η λέξη «κρίση» συμπυκνώνει τουλάχιστον δύο μεγάλες κατηγορίες νοημάτων. Αφενός, παραπέμπει στις έννοιες της απόφασης, της άποψης ή της γνώμης και, σε στενή συνάφεια με αυτές, στις έννοιες της κριτικής, της αξιολόγησης και της δίκης. Έτσι κάποιος/ου η «κρίση» μπορεί, παραδείγματος χάρη, να επηρεαστεί από την υπερβολική χρήση αλκοόλ· οι δικαστικοί, οι δημόσιοι υπάλληλοι αλλά και τα επιστημονικά άρθρα περνάνε από «κρίση». Αφετέρου, παραπέμπει στις καταστάσεις εκείνες, στις οποίες η αναπαραγωγή της προηγούμενης, της κανονικής ή ομαλής συνθήκης είναι δύσκολη ή αδύνατη. Έτσι, για παράδειγμα, κάνουμε λόγο για «κρίση» άσθματος όταν το αναπνευστικό σύστημα δεν λειτουργεί κανονικά ή για οικονομική «κρίση» όταν το οικονομικό σύστημα δεν αναπαράγει ομαλά τον εαυτό του.

Η πρώτη σημασία προκύπτει από το αρχαιοελληνικό ρήμα «κρίνω», το οποίο αρχικά σήμαινε «διαχωρίζω», αλλά αρκετά νωρίς (στα ομηρικά χρόνια), επίσης, «αποφασίζω». Η δεύτερη σημασία, η οποία είναι και μεταφορική, προκύπτει –σύμφωνα με τους περισσότερους λεξικογράφους– ως μεταφραστικό δάνειο ή αντιδάνειο από τα λατινικά ή τις λατινογενείς γλώσσες. Η «κρίση» έγινε *crisis* (λατ., αγγλ. & ισπ.), *crise* (γαλλ.) και *crisi* (ιταλ.) και κατόπιν «κρίση». Με αυτό τον τρόπο, ενώ τα λατινικά, οι λατινογενείς γλώσσες και τα αγγλικά έχουν δύο όρους για να αποτυπώνουν τις δύο διαφορετικές οικογένειες σημασιών (*iudicium*, *judgement*, *jugement*, *juicio*, *giudizio* για την «κρίση» και *crisis*, *crise*, *crisi* για την «κρίση»), τα ελληνικά περιορίζονται σε μία και μόνη λέξη, την *κρίση*.

Κατά ενδιαφέροντα τρόπο, ήδη από τα αρχαία ελληνικά, μπορούμε να ανιχνεύσουμε κάποιες χρήσεις της λέξης, οι οποίες συμπυκνώνουν και τις δύο σημασίες. Έτσι, η «κρίσις» μπορεί να σημαίνει το κρίσιμο σημείο μιας αρρώστιας, το σημείο όπου “αποφασίζεται” η τύχη της ζωής του ασθενούς. Επίσης, κατά ενδιαφέροντα τρόπο, η φιλοσοφία, σε ανεξάρτητους μεταξύ τους κλάδους, έχει φέρει κοντά τις δύο σημασίες, οι οποίες συμπυκνώνονται στη μία και μοναδική ελληνική λέξη. Για παράδειγμα, στη φιλοσοφία και την ιστοριογραφία της επιστήμης η κρίση σηματοδοτεί μια κατάσταση, κατά την οποία το κυρίαρχο Παράδειγμα αδυνατεί να αναπαραγάγει ομαλά την κυριαρχία του εξαιτίας μιας πλειάδας εμπειρικών ανωμαλιών. Η κατάσταση αυτή, παράλληλα, ωθεί στην όξυνση της κριτικής και στην ανάληψη μιας σειράς αποφάσεων ή αξιολογήσεων, οι οποίες δεν ήταν διαθέσιμες στο παρελθόν. Αντίστοιχα, αλλά με αρκετές διαφορές, στον χώρο της πρακτικής φιλοσοφίας, η έννοια της κρίσης σηματοδοτεί την απουσία εγκαθιδρυμένων κριτηρίων για την ανάληψη και τη νοηματοδότηση μιας πράξης – κατάσταση η οποία αναγκαία ωθεί στην κριτική και την απόφαση.

Μοιάζει, λοιπόν, η κρίση όντως «να γεννά ευκαιρίες», όχι όμως αυτές που εννοούν οι επιτήδαιοι της αναπαραγωγής της υπάρχουσας κατάστασης. Η “κρίση” επισύρει ‘κρίση’. *Κρίση* λοιπόν...

