Η βία και το ιερό στη μεταπολεμική τέχνη

LAURENCE BERTRAD DORLEAC, *Η άγρια τάξη.* Βία, ανάλωση και ιερό στην τέχνη των δεκαετιών 1950 και 1960, μτφρ. Έλενα Αναστασάκη, εκδόσεις Νεφέλη, σελ. 378

Το μολυσμένο αίμα, το φαγωμένο κορμί, η καμένη σάρκα, το πνιγμένο γέλιο, το ακέφαλο σώμα, η σπασμένη στο ξύλο φροντίδα. Δεν υπάρχουν και πολλά για να ωραιοποιήσει κανείς. Άθροισμα απωλειών. Ο λογαριασμός βία.
Günter Grass, *Ο Μπουτ το ψάρι*

Οι βγαλμένες από έργο του Goya φράσεις του Grass αποδίδουν εύστοχα και άμεσα εκείνο το υπόλοιπο, το «καταραμένο απόθεμα», μιας δυσάρεστα βιωμένης πραγματικότητας, όπως αυτής που προέκυψε από τις φρικαλεότητες των δύο Παγκοσμίων Πολέμων του 20ού αιώνα. Ωστόσο, καταγράφοντας αποσπασματικά, αλλά εξόχως «αι-

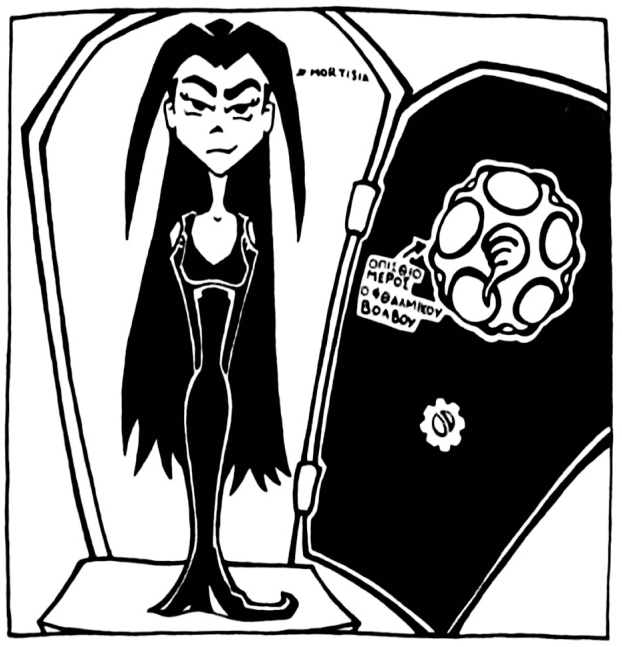
ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

σθητικά» ένα τραυματικό προηγούμενο, εκφράζουν μιαν άρνηση αναστοχασμού και έλλογης επανεξέτασης τραγικών γεγονότων· αλλά και μια κατάφαση στο να αναζητήσουν αλλού, πέρα από τη διερεύνηση των αντικειμενικών συνθηκών που οδήγησαν σε αυτά, την υποκειμενική και συλλογική εξιλέωση και κατευνασμό θυτών και θυμάτων. Με άλλα λόγια, το «μολυσμένο αίμα», το «φαγωμένο κορμί», η «καμένη σάρκα», το «πνιγμένο γέλιο», το «ακέφαλο σώμα» και η «σπασμένη στο ξύλο φροντίδα» σαν εικονικά θραύσματα του θυμικού, δεν κάνουν τίποτα παραπάνω από το να τιτλοφορούν εικόνες μνήμης που καταγράφονται ως έκβαση ενός, από κάθε πλευρά, οντολογικά καθοριστικού συμβάντος.

Οι εικόνες που δημιουργούν οι φράσεις αυτές στην αποσπασματικότητά τους, αποτέλεσαν πρώτη ύλη για μιαν ολόκληρη σειρά καλλιτεχνών, που δραστηριοποιήθηκαν τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, κυρίως σε χώρες που έφεραν την ενοχή των πολέμων, όπως η Αυστρία, η Γερμανία και η Ιαπωνία, αλλά και σε αυτές που διατήρησαν τα σκήπτρα ενός παγκόσμιου καλλιτεχνικού κέντρου, όπως η Γαλλία και το Παρίσι, ή οι «ανερχόμενες» πολιτιστικά Η.Π.Α. Στον πρόλογο του βιβλίου της Dorléac, η συνάδελφός της ιστορικός τέχνης Νίκη Λοϊζίδη διερωτάται τελικά, κατά πόσο η εμφάνιση «σημείων βίας» και «ζοφερού χαρακτήρα τελετουργιών» σε πλείστες καλλιτεχνικές εκφάνσεις τη δεκαετία του 1950 και του 1960 οφείλονται στο προηγούμενο του τρόμου και του ζόφου του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και στα τραύματα που αυτός άφησε, ή προέκυψαν ως αντίδραση στη φαινομενική ευμάρεια των «Χρυσών Χρόνων» του μεταπολεμικού δυτικού κόσμου. Το αμφίρροπο αυτό ερώτημα σχηματίζει το χώρο, τον οποίο αποπειράται να χαρτογραφήσει η Dorléac.

Στην πραγματικότητα, ο χώρος αυτός κατοικείται από όλες σχεδόν τις καλλιτεχνικές πρακτικές των ετών εκείνων, τα οποία επιχειρεί να επιβλέψει η συγγραφέας. Μια ιδέα της βίας κρύβεται πίσω από κάθε σχετική δραστηριότητα, είτε αυτή συνδιαλέγεται μαζί της, είτε την καθιστά αναπόσπαστο μέρος και περιεχόμενό της. Η Dorléac στέκεται περισσότερο στη δεύτερη κατηγορία: εκείνη των καλλιτεχνικών επιτελέσεων που ενέχουν τη βία ως συστατικό και, συχνά, απαρέγκλιτα αναφορικό πλαίσιο.

Δεν έχει, ίσως, μεγάλη σημασία να απαριθμηθούν εδώ όλες εκείνες οι περιπτώσεις, τις οποίες άλλωστε αναφέρει η Dorléac, ούτε ακόμα να αναφερθούν εκείνες που η συγγραφέας άφησε εκτός του πονήματός της. Έχει όμως κάποια σημασία να μνημονευτεί το χαρακτηριστικότερο, τουλάχιστον κατά τη γνώμη του υπογράφοντος, παράδειγμα: αυτό των αυστριακών «αξιονιστών», της «Βιενέζικης Ομάδας Δράσης», όπως επίσης ονομαζόταν η ομάδα που ίδρυσαν οι Otto Muehl, Hermann Nitsch και Günter Brus. Κληρονόμοι της αφανισμένης



Η τελευταία έξοδος

από τον φασισμό πρωτοπορίας -κυρίως του κεντροευρωπαϊκού εξπρεσιονισμού- και σε διαλείποντα διάλογο με τα σύγχρονά τους καλλιτεχνικά κινήματα της άλλης όχθης του Ατλαντικού και την ψυχανάλυση, απέδρασαν από το ασφυκτικό για αυτούς πλαίσιο της ζωγραφικής επιφάνειας και διαδικασίας στη σωματικοποίση, τη χωρικοποίησή και τη βεβήλωσή του. Διοργάνωσαν βίαια τελετουργικά, στα οποία ανθρώπινα σώματα ανακατεύονται με αίμα, κουφάρια ζώων, περιττώματα και ουρλιαχτά σε ένα σκηνικό που θυμίζει ιερό θυσίας, εξορκισμού και αυτοκάθαρσης από ένα βιωμένο βασανιστικό ιστορικό προηγούμενο. Αν κάτι λανθάνει στις δράσεις αυτές, τούτο είναι η πίστη σε ένα αμόλυντο παρελθόν, σε ένα *πριν* από ό, τι βασανίζει τη σκέψη. Η βία για τους βιεννέζους καλλιτέχνες είναι ένα στοιχείο το οποίο έχει εισχωρήσει σε κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα, άρα και στην τέχνη. Σε κάποιες από αυτές τις δράσεις, για παράδειγμα, ο Otto Muehl ουρλιάζει, ανακινεί μπουκάλια μπύρας και περιλούζει με το περιεχόμενό τους θεατές, μαστιγώνει ένα μασκοφόρο ποιητή που απαγγέλει αποσπάσματα από πορνογραφικά μυθιστορήματα, κομματιάζει ζώα, αφοδεύει και επιδίδεται με τα μέλη της ομάδας του σε σεξουαλικές πράξεις (η συμμετοχή του καλλιτέχνη στην ταινία *Sweet Movie* του Dušan Makavejev μεταφέρει μιαν αίσθηση των εν λόγω δράσεων). Ο Günter Brus αφοδεύει όρθιος στο χέρι του τραγουδώντας τον εθνικό ύμνο της Αυστρίας πάνω σε ένα τραπέζι συνεδρίασης, κατά τη διάρκεια μιας ακατάληπτης παρουσίασης για την πληροφορική από τον θεωρητικό του κινήματος Oswald Wiener, ενώ ο Hermann Nitsch, επηρεασμένος κατά πολύ από αρχέγονες χριστιανικές τελετές, υποδύεται τον ψευδο-ιερέα στις συχνά πολυήμερες δράσεις του, όπου σωματικές εκκρίσεις και διάφορα καταναλωτικά αγαθά εμπλέκονται σε ένα καλλιτεχνικό μυστήριο που στοχεύει στην υλοποίηση ενός νιτσεϊκού ολικού έργου τέχνης.

Οι αυστριακοί καλλιτέχνες της Ομάδας Δράσης θα βρεθούν πολλές φορές αντιμέτωποι με το νόμο. Ασφαλώς, οι επιτελέσεις τους δεν αποτελούν το μοναδικό παράδειγμα συμπερίληψης ψηγμάτων βίας, ανάλωσης και ιερού, αλλά σίγουρα το χαρακτηριστικότερο. Ο συνδυασμός αρχέγονων μορφών ζωής, παραθρησκευτικών τελετουργικών επίκλησης καλά κρυμμένων δημιουργικών δυνάμεων και αντικειμένων- προϊόντων της ακμάζουσας μεταπολεμικής περιόδου παρουσιάσει εύγλωττα -όσο και με τραχύτητα- τον διχασμένο σύγχρονό άνθρωπο, που συνθλίβεται ανάμεσα σε ένα επιβαρυμένο παρελθόν και στο απατηλά ευνοϊκό παρόν και αισιόδοξο μέλλον της καπιταλιστικής ανοικοδόμησης, εξεικονισμένο βίαια μέσα από καταστροφές, προκλήσεις και παραμορφώσεις.

Έχει μεγάλο ενδιαφέρον να εξετάσει κανείς την «κληρονομιά» που άφησε η τέχνη των δεκαετιών αυτών. Στον αντίποδα όλων τούτων βρίσκεται ένα άλλο μεγάλο κομμάτι της τότε καλλιτεχνικής παραγωγής, που έμοιαζε να αδιαφορεί για οτιδήποτε σχετικό με όψεις της βίας, που, έμμεσα ή άμεσα, κατέτρεχαν την εν λόγω εποχή. Οι καλλιτέχνες της pop art, για παράδειγμα, υιοθέτησαν την φαινομενική ιλαρότητα εκείνης της ιδιαίτερα καταναλωτικής φάσης του καπιταλισμού, που βρισκόταν στην ακμή της τις δεκαετίες του 1950 και 1960. Η Dorléac συνοψίζει στον επίλογό της τη διάδοχη κατάσταση μέσα από τις μετατοπίσεις που, σε γενικές γραμμές, αποτυπώθηκαν στην τέχνη των επόμενων δεκαετιών. Έτσι λοιπόν σημειώνει τη στροφή στην «εσωτερικότητα» και τον «ενεστωτισμό», την κατάφαση με άλλα λόγια σε μια «τέχνη για την τέχνη» μακριά από κάθε είδους στράτευση, ως νοσταλγική -όσο και «αμήχανη»- αναβίωση της πρωτοπορίας. Η έμφαση στην επικοινωνία, σε μία αφελή δημιουργικότητα, η εκπλήρωση, η αφομοίωση και, τελικά, παγίωση των χειραφετητικών αιτημάτων μέσα από τους θεσμούς, η αποθέωση της αγοράς, η παντοδυναμία του θεατή ως φορέα ενός λανθάνοντος αντιδιανοουμενισμού, η εισβολή των μέσων μαζικής ενημέρωσης και η καθολικοποίηση του θεάματος αποτέλεσαν συμπτώματα κόπωσης από τη διάθεση για συνεχή καλλιτεχνική επανάσταση.

Ωστόσο η βία δεν έπαψε να βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος της σύγχρονης τέχνης, έστω και λαμβάνοντας άλλη μορφή, περισσότερο ενεστωτική, προσωπική και υπαρξιακή. Ο Paul Virilio, σε κάποια συζήτησή του με τον ιταλό καλλιτέχνη Enrico Baj, αξιώνει πως «ξεκινώντας από τον 20 αιώνα η τάση αντιστρέφεται και η σχέση με την αισθητική αλλάζει εντελώς: θριαμβεύει η απώθηση σε βάρος της γοητείας, η αποστροφή σε βάρος της έλξης, κι αυτό παραπέμπει στο φόβο, στον τρόμο. Περνάμε λοιπόν στην αισθητική της απώθησης. (...) Οι καλλιτέχνες ήταν τα προφητικά θύματα που προανήγγειλαν τους κατακλυσμούς του Άουσβιτς, της Χιροσίμα και, στη συνέχεια, την ισορροπία του τρόμου, δηλαδή την εποχή κατά την οποία η δυτική κουλτούρα γίνεται μια κουλτούρα του θανάτου» (*Συζήτηση για τον τρόμο στην τέχνη*, μτφρ. Π. Καλαμαράς, Ελευθεριακή Κουλτούρα). Θα έλεγε κανείς εδώ, πως η «απώθηση», η «αποστροφή», ο «τρόμος» ή ο θάνατος διατρέχουν την ιστορία της τέχνης και δεν αποτελούν σημεία του 20ου αιώνα. Αρκεί να θυμηθούμε τον Ιερώνυμο Μπος ή τις ωμές απεικονίσεις του πολέμου στον Goya. Αν κάτι αλλάζει αυτό είναι η προέλευση του φόβου. Ενώ η θεία δίκη επικρέμεται πάνω από τις ανθρώπινες πράξεις του μακρινού παρελθόντος, ο ίδιος ο άνθρωπος είναι αυτός που πλέον αποτελεί πηγή του ζόφου. Οι δράσεις των δεκαετιών στις οποίες αναφέρεται η Dorléac, θέτουν στο επίκεντρο την ανθρώπινη απόφαση, το ανθρώπινο σώμα και μυαλό, αυτό που πρέπει και πάλι τώρα να καθαγιαστεί και να θυσιαστεί, αν όχι να βασανιστεί κατά τα πρότυπα της κτηνωδίας των ανθρωπίνων πολέμων. Είναι δεδομένο πως δεν μπορούμε να κατανοήσουμε τις καλλιτεχνικές δράσεις, όπως αυτές των βιεννέζων αξιονιστών, την επικαιροποίηση του σώματος, έξω από το πλαίσιο των δύο Παγκοσμίων Πολέμων. Είναι όμως επίσης δεδομένο πως δεν μπορούμε να αντιληφθούμε τέτοιες καλλιτεχνικές πράξεις, παρά μόνο ως έκπτωση από την προηγούμενη θρησκευτική αναφορά. Δεν είναι τυχαία η σημερινή επιστροφή διαφόρων μορφών παρα- θρησκευτικότητας, πολυθεϊσμού, μεταφυσικής και φετιχισμού στις δυτικές κοινωνίες. Οι καλλιτέχνες συχνά επέλεξαν να αναλάβουν το ρόλο του τσαρλατάνου ψευδοϊερέα ή του κλόουν προφήτη. Μένει και πάλι να αποδειχτεί κατά πόσο τέτοιες μορφές τέχνης ήταν και είναι ικανές να επιτελέσουν την καθαρτήρια λειτουργία απόσπασης από το πραγματικό και αντιπαράθεσης με αυτό, όπως ευαγγελίζονται οι δρώντες και οι θιασώτες της. Αυτό, άλλωστε, δεν ήταν ανέκαθεν το προνομιακό πεδίο της τέχνης;

Ο Κώστας Χριστόπουλος είναι εικαστικός καλλιτέχνης