

Πρωτοπορία και αυτονομία

ΙΛΙΑΝΑ ΖΑΡΡΑ, Επεισόδια καλλιτεχνικής παλινδρόμησης στην τέχνη του 20ού αιώνα: ερμηνευτική προσέγγιση, εκδόσεις Επίκεντρο, σελ. 421

«Με βάση την εμπειρία της ψευδούς άρσης της αυτονομίας, θα πρέπει να τεθεί το ερώτημα αν πρέπει να είναι καν επιθυμητή μια άρση του καθεστώτος αυτονομίας, ή μήπως αντιθέτως η απόσταση της τέχνης έναντι της βιοτικής πρακτικής είναι εκείνη που εγγυάται τον ελεύθερο χώρο εντός του οποίου γίνονται νοητές εναλλακτικές στο υπάρχον»

Peter Bürger, *Θεωρία της Πρωτοπορίας*

Οι επιμελητές της Documenta του 2007 Roger, Buerger και Ruth Noack αναρωτιόταν κατά πόσο ο μοντερνισμός αποτελεί την αρχαιότητά μας (*Is modernity our antiquity?*). Αυτό αποτέλεσε ένα από τα συνολικά τρία ερωτήματα, πάνω στα οποία στήθηκε η εν λόγω έκθεση. Ποια όμως θα μπορούσε να είναι η αρχαιότητα του μοντερνισμού; Είναι πράγματι γνωστό πως οι μοντερνιστές καλλιτέχνες

ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

δεν έπαψαν να αναζητούν αναφορές από τη δεξαμενή της πρωτόγονης, της εξωτικής, της παιδικής και της, γενικότερα *αφελούς* (naïve) τέχνης. Τούτο έχει συνδεθεί συχνά με μια αντίφαση στις θέσεις του μοντερνισμού, αυτές που διακηρύσσουν ρητά τη ρήξη με το παρελθόν και την παράδοση. Εκείνος όμως που μένει πάντα πίσω από το παραβάν κάθε σχετικής συζήτησης είναι ο μπωντλαϊρικός Flâneur, ο οποίος περπατώντας πιστός στις συνήθειές του άσκοπα φτάνει κάποια στιγμή σε ένα σημείο τέτοιο που του επιτρέπει να αγναντέψει το οικείο του Παρίσι και να διαπιστώσει πως μια καινούρια αστική δομή αρθρώνεται στα θεμέλια της παλιάς πόλης.

Ο μοντερνισμός του Baudelaire είναι φτιαγμένος πάνω σε παλιά θεμέλια και όχι στη θέση τους· δεν αντικαθιστά το παρελθόν, αλλά το υπερβαίνει. Η νεότερη τέχνη δεν αντιπαράτεθηκε με το παρελθόν εν γένει, αλλά μόνο με εκείνο που της ήταν βάρος. Η πριμιτιβιστική στροφή του τέλους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού το αποδεικνύει περίτρανα. Και όχι μόνο. Ακόμα και οι διάφορων τύπου φασισμοί, εθνικισμοί και τα ποικίλα άλλα νεότερα καθεστωτικά μορφώματα συνοδεύτηκαν από επιστροφές σε προνεωτερικές αξίες, συχνά μεταφυσικής χροιάς. Τα παραδείγματα περιτεύουν.

Οι παλινδρομήσεις, λοιπόν, των μοντέρνων καλλιτεχνών και των συγκαρινών τους πολιτικών λόγων δεν σηματοδοτούν απλά τις αντιφάσεις του μοντερνισμού, ή ακόμα και της ίδιας της νεωτερικότητας, αλλά συναποτελούν μαζί με αυτές συστατικό στοιχείο του. Με το πολύ ενδιαφέρον αυτό ζήτημα καταπιάνεται η ιστορικός της τέχνης Ιλιάνα Ζάρρα, όπως άλλωστε καταδεικνύεται και από τον τίτλο του βιβλίου, αποφεύγοντας ωστόσο μια τέτοια διατύπω-

ση. Χρησιμοποιεί σαν παράδειγμα τρεις χαρακτηριστικές περιπτώσεις μοντέρνων καλλιτεχνών, του Pablo Picasso, του Kazimir Malevich και, τέλος, του «δικού μας» Φώτη Κόντογλου, το έργο των οποίων στιγματίζεται από την ασυνέχεια ανάμεσα σε ρηξικέλευθες καλλιτεχνικές προτάσεις ή θέσεις και τις τακτικές επιστροφές σε δάνεια του παρελθόντος. Το εργαλείο που χρησιμοποιεί για να εξετάσει τα παραδείγματά της είναι φτιαγμένο με τα υλικά της αναδρομής στην κοινωνικοπολιτική στιγμή κάθε τέτοιας «παλινδρόμησης» από τη μία πλευρά και της επενέργειάς της στο αντίστοιχο καλλιτεχνικό υποκείμενο από την άλλη, φωτίζοντας το εκάστοτε συγκεκριμένο με ψυχαναλυτικούς όρους.

Πράγματι, η εικονολογία του Pablo Picasso διακατέχεται από συνεχείς επιστροφές σε κλασικές ζωγραφικές αξίες, όπως και αυτή του Malevich από παρακάμψεις του σουπρεματισμού, ακολουθώντας οδούς που περνούν μέσα από αρχαϊκές αγροτικές κοινότητες, γεμάτες παλιές θρησκευτικές εικόνες. Αν οι «επιστροφές» του Picasso προσηγγίζονται από την Ζάρρα μέσα από τον σύνθετο ψυχισμό του, τις ιδεολογικές αναζητήσεις του και τις δυσκολίες της εγκατάστασής του στο Παρίσι της πρωτοπορίας και, αντίστοιχα, οι «παρακάμψεις» του ρώσου ζωγράφου μέσα από τις υπερβολικές αισθητικές ευαισθησίες της σύγχρονης του Σοβιετικής Ένωσης, τότε η επάνοδος του Κόντογλου στην βυζαντινή ζωγραφική παράδοση αποτελεί για τη συγγραφέα έκφραση μιας ρομαντικής διάθεσης, καλά κρυμμένης στην αρχή της σταδιοδρομίας του.

Τα παραδείγματα θα μπορούσαν να είναι πολλά και η Ζάρρα δεν αποφεύγει να χρησιμοποιήσει και άλλα, όπως αυτό του Gino Severini ή του Μιχάλη Τόμπρου. Το βιβλίο θα μπορούσε κάλλιστα να φέρει στον τίτλο του τη «μοντέρνα τέχνη» και όχι αυτήν του «20ού αιώνα», μιας και μεταπολεμικά, θα έλεγε κανείς, πως το παράδειγμα άλλαξε, καθώς οι επιστροφές σε παλαιότερα πρότυπα ίσως πύκνωσαν περισσότερο, όμως σίγουρα επενδύθηκαν με άλλες έννοιες από αυτές του ακμαίου μοντερνισμού.

Αν λοιπόν, σύμφωνα με τον ισχυρισμό σε αυτό το άρθρο, οι παλινδρομήσεις και οι αντιφάσεις αποτελούν συστατικά του μοντέρνου, τότε στην ελληνική περίπτωση -μέσα σε αυτήν και η ζωγραφική του Κόντογλου- συναντάται το κατεξοχήν παράδειγμά του. Οι αναζητήσεις στη λαϊκή ζωγραφική και το λαϊκό πνεύμα, φορέα μιας παλιάς και αναλλοίωτης εθνικής «ουσίας» για τους θιασώτες του, η συνείδηση του ρόλου και της λειτουργίας της τέχνης εκ μέρους των εκπροσώπων του, η επινόηση μιας νέας παράδοσης, η σύνθεση άλλων ετερογενών και τόσα άλλα «εφάμιλλα και κατ' αναλογία» του δυτικού, για να δανειστούμε μια έκφραση του Γιάννη Τσαρούχη, αποτελούν τα χαρακτηριστικά του ελληνικού μοντερνισμού. Ναι, κάποιες όψεις του είναι εξόχως εθνοκεντρικές ή και αναχρονιστικές, παραμένοντας όμως κατά κάποιον τρόπο σύμφωνες με το πνεύμα της εποχής, όπως αποδεικνύει και η Ζάρρα στο βιβλίο της.

Αυτό που, ίσως, λείπει από την ελληνική περίπτωση, είναι η ενστάλαξη του εν λόγω

μοντερνισμού με το πιο οριακό κομμάτι του, το οποίο δεν είναι άλλο από την πρωτοπορία. Αυτό που με άλλα λόγια καθυστέρησε να αναπτυχθεί στην Ελλάδα είναι το πρωτοποριακό πνεύμα. Ο ελληνικός μοντερνισμός -χωρίς η χρήση του εθνικού προσδιορισμού να αποτελεί πλέον απαραίτητα αντίφαση- κατασκεύασε θεσμούς και πλάστηκε ταυτόχρονα από αυτούς, κολάκεψε την καθημερινή ζωή χωρίς να την αλλάξει και χρησιμοποίησε συνειδητά την παράδοση σαν ορμητήριο, συχνά υψώνοντας τις ίδιες σημαίες με αυτές των οπαδών διαφόρων ιστορικοπολιτικών σχηματισμών, όπως οι τιμητές του πραξικοπήματος της 4ης Αυγούστου.

Αντίθετα, τα ονόματα των Picasso και Malevich, θα μπορούσαν κάλλιστα να συγκαταλεχθούν, πέρα από αυτή των μοντερνιστών, και στη λίστα των πλέον ακραίων πρωτοπόρων. Οι παλινδρομήσεις τους εξετάζονται από τη Ζάρρα σαν συμπτώματα μιας αδυναμίας ανεξαρτητοποίησης της πρακτικής τους από τις προσταγές του κυρίαρχου πνεύματος ή ρεύματος της εποχής και της αντίστοιχης κοινωνικής και πολιτικής σφαίρας. Επεκτείνοντας ακόμα περισσότερο αυτόν τον συλλογισμό, θα λέγαμε πως οι εν λόγω παλινδρομήσεις προσφέρουν την ένδειξη ενός δικασμού: πολλοί από τους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας «πατούν σε δύο βάρκες», αυτές από τη μία μεριά της στράτευσης σε ένα ιδεολογικό ορίζοντα και από την άλλη στην αφοσίωση και τη στράτευση στα κελεύσματα της ίδιας της τέχνης τους, σε μία «τέχνη για την τέχνη», όπου η κατηγορία του «ιδεολογικού» ακούγεται σαν μίσημα. Οι περισσότεροι από αυτούς, ευτυχώς και για τους ίδιους και για την τέχνη, την τελευταία στιγμή επιβίβαστηκαν στη δεύτερη.

Είναι αλήθεια πως τα δείγματα της αυτοαναφορικότητας μιας τέχνης *per se* είναι αγκιστρωμένα στον φεραλισμό. Εντούτοις, ως έννοια είναι πολλαπλά παρεξηγημένη, κυρίως από όλους εκείνους που στην πραγματικότητα επιχειρήσαν ιστορικά να προσδέσουν την καλλιτεχνική πρακτική στο άρμα ιδιοτελών ιδεολογικών και μη σκοπών. Κι όμως: η αυτονομία μιας τέτοιας τέχνης, αρνούμενης να συνταχτεί με οτιδήποτε δύναται να την επικαθορίσει και επο-

πτεύοντας το, ενέχει τον πολιτικό ριζοσπαστισμό που δεν κατάφερε να επισκιάσει κανένα πολιτιστικό πρόγραμμα ταγμένο στους διαφόρους τύπους των ρεαλισμών. Όμως εδώ λανθάνει μια δεύτερη γνωστή παρεξήγηση, που ορθό είναι ενίοτε να επαναλαμβάνεται: η ιδέα της αυτονομίας του κάθε ξεχωριστού πεδίου, μέσα σε αυτά και του καλλιτεχνικού, πόρρω απέχει από αυτήν της κοινοτιστικής υφής, διατηρώντας βέβαια μια μακρινή συγγένεια μαζί της.

Οι καλλιτέχνες της αυτονομίας, ωστόσο, αρνούμενοι σαν τον Αρχιμήδη να υπακούσουν στο κάλεσμα του απεσταλμένου του αυτοκράτορα στρατιώτη, συνεχίζουν να σχεδιάζουν κύκλους, πέφτοντας στο τέλος νεκροί από το σπαθί του, όπως και οι μακρinoί συγγενείς τους στο χώρο της πολιτικής αυτοδιαχείρισης. Στα μεταπολεμικά χρόνια, αυτή η αρκούντως φεραλιστική τέχνη διακόσμηση -και συνεχίζει να διακοσμεί- τα γραφεία μεγάλων πολυεθνικών, πολιτικών κομμάτων, εκκλησιών, πολυτελών εστιατορίων κλπ. Μπορεί η δύναμη της οικονομίας ή της δημοσιολογίας να επέβαλε τις εξουσίες της στο εκάστοτε πεδίο, καθιστώντας το ετερόνομο (χωρίς κάτι τέτοιο να σημαίνει οπωσδήποτε πως όρισε και το περιεχόμενο των έργων, μιας και ο καπιταλιστικός τρόπος διατηρεί την ικανότητα να υιοθετεί και να καταναλώνει ακόμα και αυτό που πιστεύει για τον εαυτό του πως τον ανατρέπει) το ζήτημα όμως της ανεξαρτησίας παραμένει πάντα ανοικτό. Και μένει ανοικτό καθότι οι όροι της τίθενται υπό συνεχή διαπραγματεύση, σε ό,τι αφορά τουλάχιστον τις νεότερες αναγκαιότητες διασφάλισής της. Θα μπορούσαμε άραγε να φανταστούμε, για παράδειγμα, μια μορφή αυτόνομης τέχνης που δεν θα είναι φεραλιστική, αλλά θα εκμεταλλεύεται στο έπακρο αυτήν τη δυνατότητα της; Το εισαγωγικό απόσπασμα του Peter Bürger θέτει όντως ένα καίριο, σύγχρονο ερώτημα: «μήπως», τελικά, «η απόσταση της τέχνης έναντι της βιοτικής πρακτικής είναι εκείνη που εγγυάται τον ελεύθερο χώρο εντός του οποίου γίνονται νοητές εναλλακτικές στο υπάρχον»;

Ο Κώστας Χριστόπουλος είναι εικαστικός καλλιτέχνης

ΠΟΛΙΤΕΣ

Μηνιαία περιοδική έκδοση των Ενεργών Πολιτών
Μαυρομηλάη 7, Αθήνα, τηλ.: 210.3614332 • 210.8659073

Ο πολιτισμός της κάθε μέρας είναι η πολιτική της ανατροπής και της δημιουργίας.

Οι ΠΟΛΙΤΕΣ επιδιώκουν να είναι ένα περιοδικό ευρύτερου ενδιαφέροντος, που κυκλοφορεί πανελλαδικά σε μηνιαία βάση. Στηρίζεται από συνεργάτες που δεν έπαψαν να αγωνίζονται και να δημιουργούν ως σκεπτόμενοι πολίτες αυτής της χώρας.

Οι ΠΟΛΙΤΕΣ είναι μια εναλλακτική πρόταση στη ρηχή καταναλωτική κοινωνία του σήμερα.

Κυκλοφόρησε το 29° τεύχος (Αύγουστος 2011).

ΖΗΤΗΣΤΕ ΤΟ ΑΠΟ ΤΑ ΚΕΝΤΡΙΚΑ ΠΕΡΙΠΤΕΡΑ ΚΑΙ ΤΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΑ: «ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ ΒΙΒΛΙΟΦΙΛΩΝ» (Μαυρομηλάη 7), «ΘΕΜΕΛΙΟ» (Σόλωνος 82), «ΙΑΝΟΣ» (Σταδίου 24), «ΕΛΕΥΣΙΣ» (Ασκληπιού 71), «ΠΑΠΥΡΟΣ» (Αμπελόκηποι, 210.6917027), «ΓΝΩΣΗ» (Παγκράτι)

