

Παρακμή;

» **Ανήκει**, λοιπόν, ο μοντερνισμός οριστικά στο παρελθόν; Μια γρήγορη ματιά στα ράφια των βιβλιοπωλείων που σπκόνουν το βάρος των σελίδων της ιστορίας και της θεωρίας της τέχνης, μάλλον θα οδηγήσει σε μια καταφατική απάντηση. Η πληθώρα των σχετικών βιβλίων καταδεικνύει πως ο μοντερνισμός έχει ονομάσει μian ήδη διακριτή περίοδο, έχει οριστεί σαν αντικείμενο, έχει θα λέγαμε «ιστοριοποιηθεί». Η αποτίμησή του, μάλιστα, συνοδεύεται συχνά και από τη γνωστή φιλολογία περί «τέλους» ή περί «αποτυχίας» του. Πολύ, όμως, περισσότερο, τούτες οι λέξεις επιστρατεύονται για να καταδείξουν την πορεία που ακολούθησαν οι κατά καιρούς «ιστορικές» πρωτοπορίες. Σε γενικές γραμμές δύο είναι οι κύριες σχετικές εκτιμήσεις: από τη μία πλευρά εκείνη που ό-

ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

ντως αναγνωρίζει ένα «τέλος» τους, μian «αποτυχία» δηλαδή ευόδωσης των προθέσεων τους. Η άλλη, ωστόσο, εκτίμηση εκκινεί από την παραδοχή μιας εν γένει επικράτησης τους, μέσω της καθολικής ενσωμάτωσης των μορφολογικών και όχι μόνο αναζητήσεων τους στις ιδιολέκτους των σύγχρονων εκδηλώσεων του θεάματος.

Πράγματι, στο πλαίσιο μιας ευρύτερης αναδιανομής πολιτισμικών σημείων, η μαζική κουλτούρα είναι σήμερα κατάφορτη από εκδοχές των πειραματισμών της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας. Έτσι, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως η επιδίωξη μιας συνένωσης τέχνης και ζωής έχει σε κάποιο τουλάχιστον βαθμό επιτευχθεί· πως οι διαιρέσεις μιας ήδη παλαιάς τάξης πραγμάτων έχουν καταστεί ανεπίκαιρες και πεπερασμένες, όχι εξαιτίας μιας -ούτως ή άλλως- φυσικής ιστορικής εξέλιξης, όσο λόγω των εμπρόθετων και μαχητικών πρωτοποριακών παρεμβάσεων. Εκεί που η πρώτη εκδοχή διαβλέπει διαφορετικές και διακριτές περιόδους στην ιστορία της τέχνης, διαθέσεις δηλαδή εντός της που πρωτοεμφανίζονται σε μια δεδομένη ιστορική συνθήκη, φτάνουν στο απόγειο της παρουσίας τους σε μια επόμενη καταλήγοντας σε μια κρίση και το αναπότρεπτο «τέλος» τους, η δεύτερη τοποθετεί μια δυναμική πορεία, στην εκάστοτε στιγμή της οποίας συναθροίζονται στοιχεία από όλο το παρελθόν. Το σύγχρονο, με άλλα λόγια, δεν αποτελεί κάτι διακριτό από ό, τι προηγήθηκε, αλλά συνέχεια και, κυρίως, εξέλιξή του.

Αναπόφευκτα, μια αποτίμηση του μοντερνισμού και της πιο αιχμηρής και ριζοσπαστικής εκδοχής του που συνιστά η πρωτοπορία χρησιμοποιεί κριτήρια του σήμερα. Προϋποθέτει μian ανάγνωσή του, μian απόδοση σε αυτό ποιοτικών χαρακτηριστικών ικανών να το διακρίνουν από το παρόν. «[Σ]τις μέρες μας, στο τέλος του 20^{ου} αιώνα, η ιδεολογία της «μαχόμενης εμπροσθοφυλακής» είναι μια αξία σε πλήρη παρακμή, που επιπλέον χρεώνεται την ευθύνη -την κύρια όπως λέγεται ευθύνη- για τα ανεκπλήρωτα σχέδια μιας πάλαι ποτέ επαναστατικής προοπτικής». Τούτα παρατηρούσε η **Νίκη Λοϊζίδη** δεκαοκτώ χρόνια πριν, στην ανακοίνωσή της σε συνέδριο για τη ρωσική πρωτοπορία με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Πρωτοπορία: ένα «ανολοκλήρωτο σχέδιο» χωρίς πιθανή προοπτική», κείμενο που περιλαμβάνεται σε πρόσφατα εκδοθείσα συλ-



Αγαμέμνων, 2012, Εκτύπωση inkjet σε χαρτί fine art, 48 X 60 εκ.

Για την «παρακμή» της πρωτοποριακής ιδεολογίας (1)

λογή κειμένων και άρθρων της (**Ο μοντερνισμός και οι μύθοι του: Δώδεκα μελέτες για τα μοντέρνα καλλιτεχνικά κινήματα**, εκδ. Νεφέλη, σ. 49).

Για «πλήρη παρακμή» της «αξίας» της πρωτοπορίας κάνει, λοιπόν, λόγο η Νίκη Λοϊζίδη, που έχει αφιερώσει το μεγαλύτερο μέρος της συνολικής έρευνάς της στο αντικείμενο που εδώ μας απασχολεί. «Παρακμή» που συμπίπτει (και) για την ιστορική της τέχνης με τη μεταφορά του κέντρου πολιτισμικής επιρροής από την Ευρώπη στις ΗΠΑ μεταπολεμικά, μεταφορά που «λειπούργησε ως η χαριστική βολή κατά τον ιακωβινικό επαναστατικό ήθους της πρωτοπορίας» (σ.54). Θα προσθέταμε πως η μεταφορά αυτή ήταν παράλληλη και με την εκεί μετακόμιση των γνωστότερων εκπροσώπων της, έτσι ώστε να αποφύγουν να παρακολουθήσουν από κοντά τα έργα του Τρίτου Ράιχ, τα οποία συνιστούσαν για τη συγγραφέα τη «*διαβολική υλοποίηση*» του καθολικού έργου τέχνης, που σχεδίαζαν να πραγματοποιήσουν αλλά ποτέ δεν πραγμάτωσαν οι ιστορικές πρωτοπορίες».

Κατά πόσο, όμως, τέτοιες συσχετίσεις συγκλονιστικών ιστορικών γεγονότων με την τέχνη από τους ανθρώπους της δεν προδίδουν μια μάλλον υπερβολική, ενδεχομένως «προφητική» και τελικά μυθική διάσταση που οι τελευταίοι τείνουν συχνά να της αποδίδουν; Η συγγραφέας βέβαια, σε άλλο κείμενό της που φιλοξενείται στον τόμο («Το «κακό» ως ιδεολογική συνιστώσα του σουρεαλισμού») και δεκατέσσερα χρόνια μετά τις προαναφερθείσες διαπιστώσεις, θα σπεύσει να προτάξει τις επιφυλάξεις της απέναντι στην παρατήρηση του συναδέλφου της Jean Clair, ο οποίος υποστήριξε πως οι σουρεαλιστές είχαν πολύ «πρόωρα» και «προκλητικά» οραματιστεί τα γεγονότα της 11^{ης} Σεπτεμβρίου. Η Λοϊζίδη ενέταξε τούτη την παρατήρηση στην «αντισουρεαλιστική δαιμονολογία» της εποχής για να φτάσει στο συμπέρασμα πως «η δουλειά μιας εμπροσθοφυλακής», όπως αυτή των σουρεαλιστών, «είναι να προπορεύεται

εντοπίζοντας τον τυχόν κίνδυνο» και πως «πρόκειται για αποστολή πολύτιμη, ίσως και σωτήρια, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις όπου η κυρίως στρατιά έχει πάρει λάθος δρόμο» (σ. 125-6). Αν όντως έτσι είναι τότε γιατί «η ιδεολογία της «μαχόμενης εμπροσθοφυλακής» συνιστά μια αξία σε «πλήρη παρακμή»; Για να χρησιμοποιήσουμε τους όρους της Λοϊζίδη, μήπως δεν μπόρεσε να ιχνηλατήσει το «σωστό δρόμο» ή η «κυρίως στρατιά» δεν την ακολούθησε; Ή μήπως τελικά, σύμφωνα με τη δεύτερη οπτική της εδώ εισαγωγής, η πορεία κατέληξε σε μian -έστω μερική- κατίσχυσή της;

Ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος μοιάζει εκ των υστέρων σαν ορόσημο, σαν το τέλος μιας εποχής και η αρχή μιας άλλης, ακόμα-ακόμα και σαν τη στιγμή του περάσματος από μία συγκεκριμένη φάση του καπιταλισμού σε μία επόμενη. Οι Ευρωπαίοι πρωτοπόροι (και όχι μόνον οι καλλιτέχνες) των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα, αντιπροσώπευαν -ίσως κάπως «παροξυσμικά»- τα υποκείμενα της αστικής εκείνης τάξης που αναζήτησε διέξοδο από την κρίση των καπιταλιστικών σχέσεων της εποχής τους, τις αντιφάσεις που οδήγησαν στους δύο πολέμους· ήταν, θα λέγαμε, τα υποκείμενα που εξέφρασαν δυναμικότερα το αίτημα μιας αλλαγής ή που επεσήμαναν την επιτακτικότητα μιας ριζοσπαστικά προοδευτικής κατεύθυνσης και μάλιστα ενσυνείδητα, πράγμα που μας καταδεικνύει η χρήση του όρου «avant-garde» από τους ίδιους. Μόνο που η κατεύθυνση αυτή δεν χάραξε απαραίτητα μια πορεία έξω από τον καπιταλισμό. Ίσως απλούστερα προοίωνιζε την αναγκαιότητα μιας ανανέωσής του, ασχέτως αν οι περισσότεροι από αυτούς θα μεμφόταν μian τέτοια ιδέα, οδηγώντας τους στην πολιτική στράτευση συνθέστερα στην αριστερά και τον αναρχισμό.

Την μετοίκηση των «ιστορικών» πρωτοπόρων στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού είχε ήδη ξεκινήσει ο **Marcel Duchamp** από τον παγκόσμιο πόλεμο που προηγήθηκε. Η εκεί μουσειακή και γενικότερα θεσμική ε-

γκόλπωση του έργου του έδωσε στον Peter Bürger, έναν από τους σημαντικότερους μελετητές των πρωτοποριών, την ευκαιρία να διακρίνει τη λείανση της αιχμηρότητάς τους, στην απίσχναση της δυναμικής της συνολικότερης δράσης τους και τελικά την «πτώση στο κενό» του «ανατρεπτικού τους χαρακτήρα». Αντίθετα, η Νίκη Λοϊζίδη βλέπει ότι «στο κενό πέφτει μόνο μια συμβατική αντίληψη του προβλήματος με δεδομένη την αναγκαστική έκβαση των πραγμάτων προς τη μεριά της «νίκης» ή της «ήττας», μιας και η είσοδος των έργων του Duchamp στο μουσείο δεν «σημαίνει απλώς και μόνο την αποδυνάμωση της πρόκλησης» αλλά και «την αποδυνάμωση, αν όχι καθάρωση, των οποιωνδήποτε αξιολογικά θεσμοθετημένων κριτηρίων επιλογής» (σ. 53). Ας σημειώσουμε, πως η συγγραφέας χαρακτηρίζει τη «νίκη» αυτήν ως «πύρρειο», έχοντας έτσι προεξοφλήσει την έκβαση των πρωτοποριακών πραγμάτων.

Η Λοϊζίδη εδώ έχει απολύτως δίκιο, πιθανότατα όμως για λόγους που δεν εντάσσονται στο θεωρητικό σχήμα που η ίδια υιοθετεί. Τα ανανεωμένα αυτά κριτήρια ή, καλύτερα, η αμφισβήτηση των κριτηρίων εν γένει αποτελεί μια νίκη της πρωτοπορίας με πολλές εμφανείς προεκτάσεις στο σήμερα. Η ανανέωση των θεσμοθετημένων κριτηρίων απαντάει ταυτόχρονα στην ανάγκη της ανανέωσης της προσφοράς εικαστικών έργων μεταπολεμικά. Για τον Bürger το θανάσιμο πλήγμα της αβανγκάρντ ήταν η εμπορική επιτυχία. Ο **Zygmunt Bauman** συνόψισε το όλο ζήτημα εξαιρετικά και απλά: «*Η αγορά δεν άργησε να μυρριστεί τις τεράστιες δυναμότητες κοινωνικού διαχωρισμού που επέφεραν οι «ακατανόητες τέχνες».* Γρήγορα έγινε γνωστό ότι όποιος επιθυμούσε να πληροφορηθεί τους ομοίους του για την πρόοδό του στον κόσμο και διέθετε τα μέσα να στηρίξει οικονομικά αυτή του την επιθυμία, μπορούσε να το κάνει εύκολα κοσμώντας το ενδιαίτημά του με τις πλέον πρόσφατες επινοήσεις των τεχνών της πρώτης γραμμής που προκαλούσαν σύγχυση και τρομάρα στους κοινούς θνητούς» με τον ίδιο τρόπο, μπορούσε κανείς να αποδείξει ταυτοχρόνως το καλό του γούστο και να επιδείξει την απόστασή του από τους ακαλλιέργητους και δίχως γούστο υπολοίπους. [...] [Η] τέχνη αυτή κατέληξε να σημαίνει κοινωνική διάκριση: με αυτή την ιδιότητα, η αβανγκάρντ βρήκε πρόθυμους πελάτες στους κύκλους των νεόπλουτων, των αριβιστών της μεσαίας τάξης, που ήταν αβέβαιοι ακόμη για την κοινωνική τους θέση και αδημονούσαν να εξοπλιστούν με αδιαφιλονίκητα σύμβολα γούστου» (**Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της**, μτφρ. Γ.Ι. Μπαμπασάκης, εκδ. Ψυχογιός, σ. 189).

Το εξόχως μπουρντιεϊκό αυτό σχήμα της κοινωνικής διάκρισης με όχημα την πλέον «προωθημένη» τέχνη συγκαταλέγεται στο γενικότερο επιχείρημα του Bauman που διαβλέπει το «ανέφικτο της αβανγκάρντ», όπως μιας προιδεάζει ο τίτλος του σχετικού κεφαλαίου του. Τούτο, όμως, το «ανέφικτο» θα το συναντήσουμε σε μian επόμενη στιγμή. Προς το παρόν, τίποτα δεν προεξοφλεί την «παρακμή» της πρωτοποριακής ιδεολογίας, καθότι και μεταπολεμικά ή στα όρια της μετανεωτερικότητας, η αβανγκάρντ, ενδεχομένως άθελά της, δεν έπαψε να αποτελεί μια από τις πλέον δυναμικές συνισταμένες της ανάγκης συνεχούς ανανέωσης των καπιταλιστικών σχέσεων από το πέρας της «εποχής των άκρων» μέχρι το κατά συνθήκη συναινετικό σήμερα.