

# Έναν αιώνα μετά

Από τη Λιουμπόβ Ποπόβα στην τέχνη μετά το 1989

➤➤ **Η απόκριση** με τη λέξη «ενδιαφέρον» μπροστά σε ένα έργο σύγχρονης τέχνης αποτελεί ασφαλώς μια κοινοτυπία. Ίσως αντιστοιχεί πληρέστερα σε έναν συγκεκριμένο τρόπο θέασης των έργων και στοχασμού πάνω σε αυτά. Έτσι, δεν βρίσκουμε άλλη λέξη για την περιγραφή της πρώτης τάξεως ευκαιρίας να μιλήσουμε για ορισμένες αλλαγές που παρατηρούνται στην τέχνη τον τελευταίο αιώνα. Πολύ φιλόδοξο εγχείρημα, ομολογουμένως, όχι μόνο λόγω του μεγέθους ενός άρθρου αλλά και διότι κάτι τέτοιο θα απαιτούσε ένα ολόκληρο συνθετικό ιστορικό εγχείρημα, πολύ μεγαλύτερο από τις δυνατότητες του υπογράφοντος. Αλλά η έκθεση της Λιουμπόβ Ποπόβα στη Μονή Λαζαριστών του MOMus στη Θεσσαλονίκη μαζί με κάποια ακόμα έργα που εκτίθενται εκεί, ως κομμάτι της φετινής μπιενάλε που οργανώνει ο ίδιος θεσμός και κλείνει σήμερα τις πόρτες της, σχεδόν μας προκαλεί να επισημάσουμε κάποιες σημαντικές διαφοροποιήσεις, ακόμα και όταν δεν πρωτοτυπούμε.

ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

Από την μία πλευρά έχουμε, λοιπόν, τα έργα της Ποπόβα, όπως αυτά παρουσιάζονται στην αναδρομική έκθεση με τίτλο *Φόρμα - Χρώμα - Χώρος* και, από την άλλη, εκείνα τεσσάρων σύγχρονων καλλιτεχνών, της Μαρίας Χουλάκν, της Minna Henriksson, του Απόστολου Παλαβράκν και του Jonas Staal, που συμμετέχουν στο κεντρικό πρόγραμμα της μπιενάλε με τίτλο *Στάση*. Τα τελευταία αναφέρονται στη ρώσικη πρωτοπορία, εξέχον μέλος της οποίας υπήρξε η Ποπόβα. Στα μόλις 35 χρόνια της ζωής της πρόλαβε να επιδράσει σε όλες εκείνες τις σφαίρες του πολιτισμού που άλωσε η ρωσική πρωτοπορία, με σκοπό τη δημιουργία μιας νέας αισθητικής και ενός νέου επαναστατικού ανθρώπου: πέρα από την καθαυτό τέχνη, στο χώρο της εκπαίδευσης, στο θέατρο, στην παραγωγή ρούχων, υφασμάτων και άλλων μαζικών αντικειμένων, στη δημιουργία συνθημάτων και τη συναφή προπαγάνδα. Η Ποπόβα υπήρξε, θα λέγαμε, μια από τις πλέον ακραιφνείς εκπροσώπους της δυναμικής της εποχής της.

Στο ισόγειο του κτιρίου του ΚΜΣΤ η Μαρία Χουλάκν παίρνει αφορμή από τους φορμαλιστικούς πειραματισμούς της ρώσικης πρωτοπορίας και μιας παρουσιάζει μια σειρά ασπρόμαυρων φωτογραφιών, στις οποίες απεικονίζονται λεπτομέρειες από τα κενά, τις σκιές, τα υλικά και τα γεωμετρικά σχήματα που δημιουργεί το φως στις προσόψεις εγκαταλελειμμένων οικοδομημάτων του μοντέρνου αρχιτεκτονικού κανόνα. Τα έργα της Χουλάκν, μάλιστα, είναι τοποθετημένα πάνω από σχέδια ρώσων πρωτοπόρων καλλιτεχνών, ώστε η φορμαλιστική αυτή αντιπαράθεση να γίνεται ξεκάθαρη. Για το έργο με τον χαρακτηριστικό εδώ τίτλο *After the Avant-garde*, η καλλιτέχνης κάνει λόγο για ένα «απαισιόδοξο» κλίμα, για τη «μετέωρη θέση του σύγχρονου δημιουργού», για το «κενό» και την «απώλεια», το «φόβο» και την «απειλή» που προέρχεται από τη βεβαιότητα ότι 100 χρόνια μετά τη ρωσική πρωτοπορία η τέχνη όσο πνευματική κι αν είναι δεν αρκεί για να αλλάξει τον κόσμο.

Η συμπάρθεση έργων της ρώσικης πρωτοπορίας με άλλα σύγχρονα συνεχίζεται και σε έναν παρακείμενο χώρο, όπου η Henriksson παρουσιάζει ένα «χάρτη» φτιαγμένο με αποσπάσματα κειμένων διαφόρων συγγραφέων και εποχών, με άξονα αναφοράς την αφηρημένη τέχνη και τις πολιτικές της συνδεδεμένες κατά τα χρόνια του ψυχρού πολέμου. Για τη Λουίζα Αυγίττα, συνεπιμελήτρια της έκθεσης που υπογράφει το συνοδευτικό κείμενο του έργου της Henriksson, η καλλιτέχνης επιχειρεί να χαρτογραφήσει «τη διαφορά μεταξύ της



Από την εγκατάσταση του Jonas Staal Νεο-κονστρουκτιβιστική αμμωνίτες, 2019 και έργα από τη συλλογή Κωστάκν

προσέγγισης για την αφηρημένη τέχνη στον καπιταλισμό και το σοσιαλισμό», όπου στον πρώτο λειτουργεί ως «ιδεολογικό μέσο ανάδειξης της ελευθερίας του ατόμου» και στον δεύτερο ως «διαδικασία συγκρότησης συλλογικής, ταξικής πολιτικής δράσης».

Η Συραγώ Τσιάρα από τη μεριά της, συνδέει αμεσότερα τα ζωγραφικά και γλυπτικά έργα του Απόστολου Παλαβράκν με τα «πειραματικά εγχειρήματα» της Ποπόβα. «Ο Παλαβράκνς» εμπιστεύεται την ουτοπία» μας λέει η Τσιάρα, συμπληρώνοντας πως «δεν εγκαταλείπει ποτέ την πίστη στον ορθό λόγο που διορθώνει το συναίσθημα επιτρέποντας την ανάδυση μιας ήπιας, αφομοιωμένης, στιβαρής και έλλογης αναγέννησης του φαντασιακού».

Και, τέλος, ο Jonas Staal τοποθετεί τους «νεοκονστρουκτιβιστικούς αμμωνίτες» του ανάμεσα σε ένα πορτραίτο του Λένιν από τον Γκουστάβ Κλούτσις και κάποια ακόμα έργα της Βαρβάρα Στεπάνοβα και του Αλεξάντερ Ρόντσενκο. Η τελευταία παράγραφος του συνοδευτικού σημειώματος του έργου αναφέρει: «Παρότι ένας αιώνας χωρίζει το έργο των καλλιτεχνών της ρωσικής επανάστασης από το έργο του Staal, αποδεικνύεται ότι ο κονστρουκτιβισμός παραμένει μια σύγχρονη γλώσσα, μέσω της οποίας, σε μια εποχή υπαρξιακών κρίσεων, μπορούμε να φανταστούμε και να ασκήσουμε νέες μορφές συντροφικότητας ανάμεσα σε ανθρώπινες, μη ανθρώπινες και υπερ-ανθρώπινες υποκειμενικότητες».

«Κενό», «φόβος», «απώλεια» και «απειλή», λοιπόν στη μία περίπτωση, «υπαρξιακές κρίσεις» στην άλλη, μια επιμονή στην ουτοπία και τον ορθό λόγο και η αναστοχαστικότητα πάνω στον πολιτικό και ιδεολογικό ρόλο που έχει παίξει η τέχνη στο παρελθόν αποτελούν λέξεις και φράσεις που συνοψίζουν, έστω και κάπως μονόπλευρα, τα έργα. Και τα τέσσερα είναι, θα λέγαμε, κάτι παραπάνω από συνειπή σε σχέση με το θεωρητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο σχεδιάστηκε η μπιενάλε. Αυτή διαβάσει τη «στάση» ως μια μορφή «κριτικής αποστασιοποίησης» και «παύσης για αναστοχασμό», ως ένα μικρό αλλά απαραίτητο βήμα προς τα πίσω, ώστε να μπορέσουν τα πράγματα να ειπωθούν από κάποια απόσταση ικανή για την «ιστορική επισκόπηση του εαυτού, του κόσμου και της ζωής».

Ωστόσο, μια τέτοια «στάση», όπως περιγράφεται μέσα από τις παραπάνω έννοιες, σύμφωνα με την επιμελητική ομάδα δεν οδηγεί στην παθητικότητα και την καθήλωση στη σιωπή αλλά, εν μέσω του καθεστώτος του «επείγοντος», μοιάζει με το ασφαλές προηγούμενο της «ενεργοποίησης του βλέμματος», της «εμπλοκής» και της «πράξης», μιας λέξης που είχε δώσει τον τίτλο σε μία άλλη, παλαιότερη μπιενάλε της ίδιας πόλης. Ως προς αυτό είναι, όμως, απαραίτητη σύμφωνα με τις παραπάνω θέσεις πριν και πάνω από όλα η γνώση της ιστορίας και η αναδρομή στο παρελθόν, όχι μόνο της τέχνης αλλά όλων των όψεων του βίου. «Η ιστορική ανάγνωση της σύγχρονης τέχνης» αναφέρεται στις καταληκτικές θέσεις της επιμελητικής ομάδας, «δεν συνιστά τέλος αλλά μάλλον αρχή μιας γνω-

στικής διαδικασίας που δίνει τη δυνατότητα ουσιαστικής πολιτικοποίησής της».

Η συγκατοίκηση των σύγχρονων έργων με εκείνα της Ποπόβα στη Μονή Λαζαριστών μας παρέχει ακριβώς την ευκαιρία που χρειαζόμαστε για να διαπιστώσουμε διαφορετικές αντιλήψεις σε σχέση με την ιστορία και, γενικότερα, το παρελθόν από την τέχνη, μοντέρνα και σύγχρονη, ως ένα από τα ουσιωδέστερα σημεία μιας σημαντικής μεταβολής που επήλθε με το πέρασμα ακριβώς ενός αιώνα. Ο αιώνας αυτός ξεκίνησε με την εγκαθίδρυση μορφών από το μοντερνισμό και την πρωτοπορία, την πιο ακραιφνή δηλαδή όψη του, δέχτηκε την αμφισβήτηση μέσα από τις συνεχείς ιστορικές παλινδρομήσεις, από τις εκάστοτε «επιστροφές στην τάξη», από ιδιουσυχρασιακές και άλλες αντιδράσεις στο μοντέρνο κανόνα, από την κριτική των «μεταπρωτοποριών», για να φτάσει στη στιγμή της αναδρομής και του αναστοχασμού.

Όχι πως οι ρώσοι πρωτοπόροι δεν πέρασαν μέσα από τη βάσανο παλαιότερων μορφών τέχνης. Το ζήτημα είναι το τι έφτιαξαν μέσα από αυτές. Η έκθεση της Ποπόβα μας πληροφορεί πως για να φτάσει στη δική της σύνθεση κυβισμού και φουτουρισμού μελέτησε, για παράδειγμα, τις αερογραφίες του Ποσκοφ ή του Νόβγκοροντ, πως δέχτηκε συστηματικά τη διδασκαλία του ιμπρεσιονισμού. Η περιήγηση στον πρώτο όροφο της έκθεσης ξεκινάει από το «Τοπίο με γυναικείες φιγούρες» του 1908 και καταλήγει στο «Σχέδιο για το 'Μπιρσκ'» του 1916. Από ένα συγκεκριμένο σημείο ο θεατής μπορεί να δει ταυτόχρονα και τα δύο αυτά έργα. Τούτη ήταν μία από τις πλέον «ενδιαφέρουσες» στιγμές της έκθεσης.

Δεν χρειάζεται, μάλλον, να πούμε περισσότερα για να κατανοήσουμε κάποιες από τις μεταβολές ενός αιώνα αλλά και ότι η σύγχρονη τέχνη βρίσκεται σε μία νέα κρίση των αναπαραστάσεων, σε μια μπαρόκ στιγμή ανασφάλειας και αστάθειας. Ίσως, ακόμα, δεν υπάρχει τίποτα που θα πρέπει να προσθέσουμε, μετά την ανάγνωση ενός και μόνο αποσπάσματος ενός κειμένου της Ποπόβα, γραμμένου ενδεχομένως το 1921, που παρατίθεται στον κατάλογο της έκθεσής της (σ. 169-170) με τίτλο «Περί της κατασκευής νέας φόρμας, αντικειμενικής ή μη αντικειμενικής»: «Διακόπτουμε τις σχέσεις μας με το παρελθόν, επειδή δεν το εμπιστευόμαστε πια, επειδή οι παραδοχές του δεν είναι πλέον αποδεκτές. Τις δημιουργούμε ξανά, δημιουργούμε τις δικές μας παραδοχές και μόνο πάνω σε αυτές χτίζουμε, ως δική μας εφεύρεση, τη νέα ζωή και τη νέα κοσμοθεωρία. Το πρόταγμα αυτό ο καλλιτέχνης το γνωρίζει ασυνείδητα και το πιστεύει απόλυτα, περισσότερο από κάθε άλλον. Και για τον λόγο αυτόν η επανάσταση και η δημιουργία μιας νέας κοσμοθεωρίας κατά κανόνα γίνονταν και γίνονται από τους καλλιτέχνες. Η επανάσταση στην τέχνη πάντα προμήνυε τη διάλυση της παλιάς κοινωνικής συνειδήσης και τη δημιουργία ενός νέου συστήματος ζωής. [...] Όσο πιο οργανωμένη και αναγκαία είναι η νέα μορφή στην τέχνη, τόσο περισσότερο αποδεικνύεται ότι το παρόν που ζούμε είναι μεγαλειώδες και απαραίτητο για την ανθρωπότητα».