

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ

του George Katsiaficas

Ο όρος "πρωτοπορία" [avant-garde] όπως χρησιμοποιείται στην καθομιλουμένη, αλλά και στους πιο εξειδικευμένους χώρους της τέχνης και της πολιτικής, έχει μια ποικιλία νοημάτων. Μερικές φορές παραβλέπεται -σαν να μην έχει κάποια ιδιαίτερη σημασία. Δεν υπάρχει λήμμα γι' αυτόν τον όρο στον 32ο τόμο του Λεξικού Τέχνης Μακμίλαν [Macmillan Dictionary of Art] (1996), στη Νέα Εγκυκλοπαίδεια Μπριτάνικα [New Encyclopedia Britannica] (1995), ούτε και στο υψηλής εκτίμησης βιβλίο του Ρέιμοντ Γουίλιαμς *Λέξεις-Κλειδιά: Ένα Λεξιλόγιο της Κουλτούρας και της Κοινωνίας* [Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*]. Παρ' όλ' αυτά, στο μεγαλύτερο μέρος του 20ου αιώνα -καθώς και του 19ου- ο όρος πρωτοπορία χρησιμοποιούνταν ευρέως για να προσδιορίσει τις προσπάθειες σφυρηλάτησης νέων διαστάσεων στους αισθητικούς και πολιτικούς προσδιορισμούς μας της πραγματικότητας. Ο ενδιάμεσος τόπος μεταξύ τέχνης και πολιτικής είναι εκεί απ' όπου προέρχεται ο όρος, όπως και εκεί είναι που μπορούν να βρεθούν οι πιο εκρηκτικές ερμηνείες. Στην έκδοση του 1973 η τώρα πια νεκρή Μεγάλη Σοβιετική Εγκυκλοπαίδεια [Great Soviet Encyclopedia] επιτέθηκε στην "πρωτοπορία" επειδή "είναι διαποτισμένη από τον καπιταλισμό και τον μικροαστικό ατομικισμό". Πιο πρόσφατα, οι φεμινίστριες και οι μεταμοντερνιστές επιτέθηκαν στην πρωτοπορία σαν μια ιδέα που υποθάλλει τον εκλεκτισμό.

Αν προσπαθήσουμε να δώσουμε έναν σύντομο ορισμό της "πρωτοπορίας" όπως έχει εξελιχθεί τους τελευταίους δύο αιώνες, θα αναφερόμασταν στους ανθρώπους που αναζητούν τρόπους για να μετασχηματίσουν τις αισθητικές και τις πολιτικές εξελίξεις στην κοινωνία. Αν μερικές φορές έχουν συμπληρωματικές σχέσεις και κάποιες άλλες διαχωρίζονται και φτάνουν να γίνουν μέχρι και ανταγωνιστικές, η αισθητική καινοτομία και η πολιτική στράτευση ανήκουν αμφότερες στον πυρήνα του νοήματος της πρωτοπορίας. Σ' αυτό που ακολουθεί θα σκιαγραφήσω την εξέλιξη των πρωτοποριακών κινημάτων από την απαρχή τους τον 19ο αιώνα στη Γαλλία έως τη σύγχρονη εποχή. Κατά τη γνώμη μου, η ένταση ανάμεσα στην πολιτική και την αισθητική στις πρωτοπορίες είναι σημαντική κι έχει αξία: οι πολιτικοί ακτιβιστές μπορούν να μάθουν πολλά από την επίδραση των κινημάτων αισθητικής.

Μιλώντας γενικά, εκείνο το οποίο σήμερα αποκαλείται "πρωτοποριακή τέχνη" είναι απολύτως απο-πολιτικοποιημένο, κάτι που από τη φύση του θεωρείται από πολλούς σαν βασικό γνώρισμα του "μοντερνισμού". Σύμφωνα με αυτή την άποψη, η έμφαση που δίνεται στην μοντερνιστική παράδοση είναι μάλλον στην "αισθητική" παρά στην ηθική, στα ανθρώπινα δεινά παρά στην πολιτική. Μ' αυτόν τον τρόπο οι μοντερνιστές έχουν αντικαταστήσει την πνευματική και την θρησκευτική δομή της συναισθηματικής εμπειρίας μ' ένα εγκόσμιο ισοδύναμο: το "αισθητικό". Μέσα σ' αυτόν το αστερισμό, η "απο-πολιτικοποίηση της έννοιας της πρωτοπορίας θα παγιωνόταν μέσα από την αισθητική θεωρία του μοντερνισμού".[1]

Για να το πούμε αλλιώς, υπάρχουν δύο διαστάσεις όσον αφορά αυτόν τον προσδιορισμό του μοντερνισμού:

1. Η ενασχόληση με τη φόρμα
2. Η αυτονομία της τέχνης από άλλα ζητήματα της κοινωνικής ζωής.

Όμως, αν ανατρέξουμε την ιστορία της έννοιας της πρωτοπορίας, φαίνεται καθαρά ότι όταν πρωτοχρησιμοποιήθηκε σε σχέση με τα καλλιτεχνικά κινήματα, δηλαδή πριν τη "μοντέρνα" περίοδο, τα "πρωτοποριακά" κινήματα θεωρούνταν δυνάμεις που θα προωθούσαν περαιτέρω την κοινωνία και όχι απλώς μέσα για να διατηρηθούν οι αισθητικές αξίες σε καιρούς όπου ο καταναλωτισμός και τα όπλα μαζικής εξόντωσης θα κατέστρεφαν τα θεμέλια του Ωραίου και θα απειλούσαν την ίδια την ύπαρξη της κοινωνίας.

Η λύση αυτής της προφανούς αντίθεσης βρίσκεται στην κατανόηση του ότι μέσα στη φεμινιστική αισθητική της τέχνης εμπεριέχεται μια αλήθεια που μετασχηματίζει την κοινωνία. Όπως λέει ο Μαρκούζε: "Η τέχνη μπορεί να εκφράσει τη ριζοσπαστική της δύναμη μόνο ως τέχνη, με τη δική της γλώσσα και εικόνα. Το απελευθερωτικό 'μήνυμα' της τέχνης... είναι σαν να επιμένεις ότι μέχρι να έλθει η χλιετία, κάτι που δεν θα συμβεί ποτέ, η τέχνη πρέπει να παραμείνει σαν αποξένωση... Η τέχνη δεν μπορεί να εκπροσωπήσει την επανάσταση, μπορεί μόνο να τη μετουσιώσει σ' ένα άλλο μέσο, με μια αισθητική φόρμα στην οποία το πολιτικό περιεχόμενο γίνεται μετα-πολιτικό, καθοδηγούμενο από την εσώτερη αναγκαιότητα της τέχνης".[2]

Το να καλείς την τέχνη να υπακούσει στις επιταγές του πολιτικού αγώνα θα σήμαινε ότι "η φαντασία έχει γίνει απολύτως λειτουργιστική: υπηρέτρια του εργαλειακού λόγου".[3]

Η καταγωγή του Όρου "Πρωτοπορία"

Στη Γαλλία το 1825 ο Ανρί ντε Σεν-Σιμόν [Henri de Saint-Simon] (1760-1825) πιστώνεται την πρώτη χρήση της "πρωτοπορίας" στο βιβλίο του *Λογοτεχνικές, Φιλοσοφικές και Βιομηχανικές Απόψεις* [Literary, Philosophical and Industrial Opinions]. Ο Σεν-Σιμόν πίστευε ότι οι καλλιτέχνες, οι επιστήμονες και οι βιομήχανοι θα μπορούσαν να οδηγήσουν την ανθρωπότητα πέρα από την αποξένωση και την καταπίεση που μας περιβάλλει από παντού. Για να φτάσει σ' αυτή τη θέση, έφτιαξε μια φανταστική συζήτηση ανάμεσα σε εκπροσώπους αυτών των τριών παραδόσεων και έβαλε τον καλλιτέχνη να κάνει την εξής πρόταση: "Ας ενωθούμε. Για να πετύχουμε τον ένα και μοναδικό μας σκοπό, ο καθένας από μας θα ερωμιστεί ένα ξεχωριστό καθήκον. Εμείς, οι καλλιτέχνες, θα χρησιμεύσουμε σαν εμπροσθοφυλακή [avant-garde]: αφού ανάμεσα σ' όλα τα όπλα που έχουμε στη διάθεσή μας, η δύναμη των Τεχνών είναι η αμεσότερη και η ταχύτερη. Εφόσον θέλουμε να διαδώσουμε νέες ιδέες στους ανθρώπους θα χρησιμοποιήσουμε εναλλάξ τη λύρα, την ωδή ή το τραγούδι, την αφήγηση ή το μυθιστόρημα: θα αποτυπώσουμε αυτές τις ιδέες σε μάρμαρο ή σε καμβά... Στοχεύουμε στην καρδιά και τη φαντασία, και συνεπώς η επίδρασή μας είναι η πιο ζωτανική και η πιο αποφασιστική".[4]

Αυτή η ιδέα για την πρωτοπορία εμφανίστηκε στη Γαλλία από τη διασταύρωση του χώρου της επαναστατικής πολιτικής με την πολιτιστική εναντίωση στην κυριαρχία της τέχνης από την Ακαδημία. Όπως θα πω παρακάτω, στην Ευρώπη από τη δεκαετία του 1820 ως τη δεκαετία του 1930, η πρωτοποριακή τέχνη εναντιωνόταν στο σύγχρονο νόημα που αποδίδεται φυσιολογικά στην έκφραση

"η τέχνη για την τέχνη".

Ο Γκουστάβ Κουρμπέ [Gustave Courbet] (1819-77) και οι ρεαλιστές της δεκαετίας του 1840 όπως ο Ονορέ Ντωμιέ [Honore Daumier] (1808-79) και ο Ζαν Φρανσουά Μιλέ [Jean Francois Millet] (1814-75) ήταν κάποιιοι από τους πρώιμους υπερασπιστές της ιδέας ότι η τέχνη θα μπορούσε να παίξει έναν χειραφετητικό ρόλο στην κοινωνία. Το μνημειώδες έργο του Κουρμπέ "Οι Λιθοθραύστες", ζωγραφισμένο το 1849 -έναν χρόνο μετά τη διηπειρωτική αποτυχία των επαναστατικών κινημάτων- χρησίμευσε επί μακρόν σαν μια σταθερά για την πολιτική πρωτοπορία (παρεσβητικά, πρέπει να σημειώσω ότι αυτός ο πίνακας καταστράφηκε στις 14 Φεβρουαρίου του 1945, όταν η Αυτοκρατορική Βρετανική Αεροπορική Δύναμη χρησιμοποίησε εμπρηστικές βόμβες για να καταστρέψει τη γερμανική πόλη της Δρέσδης, σκοτώνοντας δεκάδες χιλιάδες από τους κατοίκους της). Στη λογοτεχνία, ο μέγας ρομαντικός Σέλεϋ [Shelley], έγραψε ότι ο ποιητής είναι ο "παραγνωρισμένος νομοθέτης του κόσμου" και ο Αρθούρος Ρεμπώ [Arthur Rimbaud] (1854-91) βάλθηκε να φτιάχνει ρύμες που όχι μόνο εμπεριείχαν εκτενείς αναφορές σε κοινωνικά ζητήματα, αλλά ενσάρκωναν και την αμφισβήτηση των δομών της εξουσίας μέσα από την "αταξία των αισθήσεων"[5]

Μετά από την άγρια μάχη στα οδοφράγματα του 1848, το Παρίσι ξαναχτίστηκε σύμφωνα με τα σχέδια του βαρώνου Ωσμάν [Haussman] τη δεκαετία του 1860. Η εργατική τάξη μεταφέρθηκε στα προάστια [Banlieue] (πέρα από το κέντρο της πόλης), συμβολίζοντας απτά την περιθωριοποίηση της, ενώ η νέα αστική κουλτούρα του καταναλωτισμού άνθιζε ιδιαίτερα στα μπαρ, τις αίθουσες χορού και στα καφέ, όπου μπορούσε να αγοραστεί προ-παρασκευασμένη "διασκέδαση". Αν και σε μεγάλο βαθμό αποουσίαζε από τη γαλλική τέχνη αυτής της περιόδου, το πιο καθοριστικό γεγονός εκείνης της εποχής ήταν η αιματηρή καταστολή της Παρισινής Κομμούνας το Μάη του 1871 με κόστος 25.000 ζωές. Κατά τη διάρκεια της Κομμούνας, ο Κουρμπέ ήταν ένας από τους κύριους οργανωτές της Ομοσπονδίας των Καλλιτεχνών. Επιπλέον, ήταν εκείνος που υποστήριξε και διεκπεραίωσε την καταστροφή της κλασικής στήλης στην πλατεία Βαντόμ [Vendome], που είχε αρχικά ανεγερθεί σαν φόρος τιμής στις επιτυχίες των πολεμικών επιχειρήσεων του Ναπολέοντα. Αν και επέζησε της σφαγής κατά τη διάρκεια της "Ματωμάδας" στο τέλος της Κομμούνας, ο Κουρμπέ φυλακίστηκε και η δουλειά του αποκλείστηκε από κάθε είδους έκθεση. Κατεστραμμένος οικονομικά, στάλθηκε σε εξορία στην Ελβετία, όπου και πέθανε μερικά χρόνια αργότερα.

Είμαστε πολύ καλά εξοικειωμένοι με τα χαρούμενα παρισινά στιγμιότυπα που ζωγράρισαν μετά την Κομμούνα ο Τουλουζ Λωτρεκ [Toulouse Lautrec], ο Ρενουάρ [Renoir] και ο Ντεγκά [Degas], πίνακες που τιμολογούνται υψηλά στη σημερινή αγορά της τέχνης. Οι παρισινές απολαύσεις την περίοδο μετά την Κομμούνα συνεχίζουν να μας υπενθυμίζουν πώς να ευχαριστούμε τους εαυτούς μας παρά την παράνοια και τη βαρβαρότητα που υπάρχει γύρω μας. Αυτοί οι πίνακες αποτελούν μνήμες μιας εποχής ξεπερασμένης προ πολλού, οι οποίες σήμερα ούτε καν υπάρχουν στους κατοίκους των σύγχρονων πόλεων, όπου ο δείκτης εγκληματικότητας έχει φτάσει στα ύψη και οι μοντέρνες ανέσεις όπως το αυτοκίνητο έχουν μεταλλάξει το κοινωνικό τοπίο κατά τρόπο επιβλαβή. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο της οικειοποίησης της τέχνης από τη νικηφόρα αστική τάξη, ο όρος πρωτοπορία δεν χρησιμο-

ποιούνταν παρά σπάνια σε σχέση με την τέχνη, διατηρώντας ένα νόημα μόνο ανάμεσα στις ριζοσπαστικές ομάδες της Αριστεράς και της Δεξιάς.

Παρόλα αυτά, στην απεικόνισή του της νέας χαρωπής πραγματικότητας της παρισινής ζωής, ο Εντουάρ Μανέ [Edouard Manet] (1832-83) σε αυξανόμενο βαθμό ερμηνεύεται εκ νέου σήμερα σαν να έχει ενοποιήσει τις δύο αντιθετικές έννοιες της πρωτοπορίας (αισθητική καινοτομία και κοινωνική στράτευση).[6] Ο ριζοσπαστικός φορμαλισμός του Μανέ αντιπαραβάλλεται συχνά με τη στράτευση του Κουρμπέ στον ταξικό αγώνα και επομένως τα έργα του Μανέ γίνονται κατανοητά σαν η καταγωγή του μοντερνισμού. Κι όμως τα έργα του Μανέ περιέχουν πολύ περισσότερο κοινωνικό περιεχόμενο απ' ότι έχει γίνει γενικά κατανοητό. Στο έργο του "Η οδός Μοσνιέ με Σημαιοί" (1878), για παράδειγμα, το παρισινό τοπίο είναι ζοφερό -αντίθετα μ' αυτό της "Οδού Μοντοργκύλ, ο Πανηγυρισμός της 30ης Ιουνίου του 1878", ένας παρόμοιος πίνακας ζωγραφισμένος την ίδια χρονιά από τον Κλωντ Μονέ [Claude Monet]. Εκεί που η απόδοση του Παρισίου από τον Μονέ μετά την Κομμούνα απεικονίζει τη γενναιότητα του έθνους, την κοσμοσυρροή του πλήθους στους δρόμους και τον κυματισμό αμέτρητων σημαιών από πάνω του, ο Μανέ ζωγραφίζει έναν γέρο μονοπόδαρο άνδρα να προχωρεί πάνω σε δεκανίκια με την πλάτη γυρισμένη στον θεατή σ' έναν ημι-εγκαταλελειμμένο δρόμο. Γαλλικές σημαίες κρέμονται αλλόκοτα από ψηλά, τόσες πολλές που μοιάζουν με μια απειλητική στρατιωτική φορεσιά για τον εορτασμό του έθνους. Σπάνια υπάρχουν αναφορές στην αποτίμηση του έργου του Μανέ από τον μοντερνισμό των υπηρεσιών του στην παρισινή Εθνική Φρουρά κατά τη διάρκεια της Κομμούνας, κάτι που χωρίς αμφιβολία αποτελεί σημαντικό παράγοντα στις μεταγενέστερες συνθέσεις όπως "Τα Οδοφράγματα" και "Ο Εμφύλιος Πόλεμος" (αμφότερες του 1871).

Όταν εμφανίστηκε ο ιμπρεσιονισμός δέχθηκε επικρίσεις, χλευασμούς και θεωρήθηκε περίπου σκανδαλώδης. Το γαλλικό νομοθετικό σώμα μέχρι που σκέφτηκε να θεσπίσει έναν νόμο που θα απέκλειε την αραγή των εκθέσεων του από το δημόσιο ταμείο. Ίσως γι' αυτόν τον λόγο οι σημερινοί μοντερνιστές τον θεωρούν σαν το πρώτο πρωτοποριακό κίνημα. Όμως ο ιμπρεσιονισμός είναι ένα είδος τέχνης για την άμεση ικανοποίηση των αισθήσεων και η φήμη του μπορεί να γίνει κατανοητή αν εκληφθεί ως πλαίσιο του μια κοινωνία βασισμένη στον καταναλωτισμό και το ατομικό κέρδος. Ενώ η μορφολογική του απόσταση από τον επιστημονικό ρεαλισμό είναι τεράστιας σημασίας για τις αισθήσεις, η αναζήτηση εκ μέρους μας της πρωτοπορίας πρέπει να στραφεί αλλού.

Αναρχία και Πρωτοπορία

Αντίθετα με τους ιμπρεσιονιστές, ο Καμίλ Πισσαρό [Camille Pissarro] (1830-1903), ο Πωλ Σινιάκ [Paul Signac] (1863-1935) και άλλοι αναρχικοί ζωγράφοι ανάμεσα στους μεταίμπρεσιονιστές, αναζήτησαν τρόπους ώστε να ενσωματώσουν καλλιτεχνικά και πολιτικά ζητήματα στο έργο τους. Για τον Σινιάκ πιο συγκεκριμένα, ήταν οι ριζοσπαστικές τεχνικές όπως ο στιγματισμός [pointillism] μέσω των οποίων οι καλλιτέχνες "έχουν συνεισφέρει στη μεγάλη κοινωνική πρόοδο που αντιπαρατάσσει τους εργάτες με το Κεφάλαιο". Ο Σινιάκ εναντιώθηκε βιαίως στην αναγωγή της ριζοσπαστικής τέχνης στο περιεχόμενό της (όπως υποστήριξαν πολιτικοί ακτιβιστές σαν τον Προυντιόν), επιχειρηματολογώντας αντιθέτως ότι η επανάσταση "θα γίνει πιο δυνατή και εύλατη με την καθα-

ρή αισθητική... εφαρμοσμένη σε θέματα όπως η στέγαση της εργατικής τάξης... ή ακόμα καλύτερα, αναπαριστώντας συνθετικά τις απολαύσεις της παρακμής".[7]

Η συγγένεια της πρωτοπορίας με τους αναρχικούς σ' αυτή την περίοδο είναι βαθύτερη απ' ότι γενικά θεωρείται. Ο Πάμπλο Πικάσο αναδύθηκε από τους αναρχικούς κύκλους της Βαρκελώνης και έζησε σε παρόμοιους κύκλους στην Μονμάρτη τη δεκαετία πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο. Ο βρετανός συγγραφέας Τζ.Κ. Τσέστερτον [G.K. Chesterton] παρατήρησε το 1908 ότι "ο καλλιτέχνης ταυτίζεται με τον αναρχικό".[8] Αν λάβει κανείς υπ' όψη του τους Φωβ [Fauves] ("Τα Άγρια Θηρία") που εξέθεσαν στο Σαλόνι της Αυτονομίας* το 1905, ή "την αναρχική απειλή στις πολιτιστικές αξίες"[9] που τέθηκε από το φαινομενικά απολίτικο έργο του Ανρί Ματίς (του οποίου το ομοίωμα του έργου του "Μπλε Γυμνό" κήκε από φοιτητές στο Καλλιτεχνικό Ίδρυμα του Σικάγο το 1913), η αναρχική απειλή που τέθηκε από την πρωτοποριακή τέχνη θεωρήθηκε αρκούντως ρεαλιστική εκείνη την εποχή. Εξαιρετικές σημασίες όσον αφορά αυτό ήταν ο κυβισμός, που αποδόμησε ριζικά τη μονοσήμαντη επιστημονική προοπτική η οποία κυριαρχούσε στην ευρωπαϊκή τέχνη για πάνω από 500 χρόνια.

Ένα από τα προβλήματα που τέθηκαν από τον κυβισμό ήταν το ζήτημα του εκλεκτισμού του κοινού. Πώς μπορεί ο καλλιτέχνης να μετασχηματίσει τη γραμματική της οπτικής έκφρασης και συνεπώς να μετασχηματίσει τη συνείδηση, ενώ θα είναι σε θέση να επικοινωνεί με περισσότερους από μια χούφτα ανθρώπους; Αντίθετα με τον ιμπρεσιονισμό που συνομιλεί άνετα με τους ανθρώπους των καταναλωτικών κοινωνιών, ο κυβισμός απαιτεί σκέψη πριν γίνει κατανοητός. Αν, για παράδειγμα, "Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν" του Πικάσο αρχικά έγιναν δεκτές με αποστροφή, σήμερα θεωρούνται σαν το καλύτερο ζωγραφικό έργο του πρώτου μισού του 20ου αιώνα. Ο ίδιος ο Πικάσο ένοιωθε τόσο αβέβαιος γι' αυτό που είχε φτιάξει, ώστε το κρατούσε για χρόνια στο υπνοδωμάτιό του. Κοιτώντας τον κυβισμό με την απόσταση ενός αιώνα μετά, μπορούμε να δούμε ότι οι κύκλοι της κατανόησής του απλώνονται ολοένα και περισσότερο.

Μετά τη σφαγή του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου που αποδεκάτισε την Ευρώπη και αποκάλυψε την βαρβαρότητα των θεσμών της, η τέχνη στράφηκε ενάντια στη νοστροπία της τάξης που είχε παράγει τέτοιου τύπου αιματηρά αποτελέσματα. Με το Νταντά έχουμε την ύστατη εξέγερση ενάντια στη τακτικότητα της μπουρζουαζίας. Το παιχνίδι, η τυχαία επιλογή και ο αυθορμητισμός έγιναν οι ευλαβείς αρχές του νέου πυρήνα αξιών της πρωτοπορίας. Αντίθετο με τον περιορισμό στο τελάρο, το Νταντά χρησιμοποίησε όλα τα διαθέσιμα μέσα ώστε να εκφράσει την αποστροφή του για την "πολιτισμένη βαρβαρότητα" της ευρωπαϊκής κουλτούρας: το κολάζ, η μουσική, το φιλμ, η φωτογραφία, η γλυπτική -κι αυτά τα μέσα στράφηκαν ενάντια στον εαυτό τους. "Κάτω η Τέχνη!" κραύγασε. "Το Νταντά είναι με την μεριά του επαναστατημένου προλεταριάτου". Καλούσαν για τη διάλυση της "απόλυτης επιθετικής τρέλας ενός κόσμου εγκαταλελειμμένου στα χέρια ληστών".[10] Ενώ το κίνημα επεκτεινόταν σ' ολόκληρη την Ευρώπη, διαπλεκόταν σε αυξανόμενο βαθμό με τον ριζοσπαστικό κομμουνισμό, ώσπου σε κάποιο σημείο έφτασε να αποκαλείται "γερμανικός μπολσεβικισμός."

Κατά τη διάρκεια της ρωσικής επανάστασης και του εμφυλίου πολέμου που ακολούθησε, η νέα γλώσσα της αφηρημένης τέχνης ενεπλάκη στον αγώνα για την ήττα της αντεπανάστασης. Άπαξ και παγιώθηκε η επανάσταση, ο

κονστρουκτιβισμός [constructivism] αναδύθηκε σαν ένα καλλιτεχνικό κίνημα υπέρ της οικοδόμησης μιας νέας κοινωνίας. Πλησιέστερα στη μηχανική παρά σε οποιαδήποτε άλλη μορφή πρωτοποριακής τέχνης, ο κονστρουκτιβισμός υπονομεύτηκε από δύο διαφορετικές μεριές. Από τη μια μεριά, η μετάλλαξη του σύμφωνα με την ιδέα του Μπάουσαουζ [Bauhaus] ότι η "μορφή ακολουθεί τη λειτουργία" το ανήγαγε σε μια καθαρά χρηστική απόπειρα. Ακόμα πιο δυσόσινα, το αρχικό επαναστατικό ξέσπασμα στη Σοβιετική Ένωση, τόσο εμφανές κατά την πρώτη δεκαετία της επανάστασης, μετατράπηκε σε αντεπανάσταση. Ενώ οι παλιοί μπολσεβίκοι εξολοθρεύτηκαν από τις σταλινικές εκκαθαριστικές επιχειρήσεις, ο κοινωνικός ρεαλισμός έγινε η μόνη αποδεκτή μορφή τέχνης και οι σοβιετικές αρχές καταδίκασαν όλες τις μορφές πρωτοπορίας. Το 1932, όλες οι καλλιτεχνικές ομάδες είχαν διαλυθεί βάσει του νόμου.

Οι σουρεαλιστές αρνήθηκαν τον αντι-ατομικισμό του Νταντά και του κονστρουκτιβισμού, παρ' όλο που κι εδώ η ριζοσπαστική πολιτική σκέψη ήταν που μορφοποίησε την αισθητική τους. Η πρώτη σουρεαλιστική εφημερίδα έφερε τον τίτλο "Η Σουρεαλιστική Επανάσταση" [La Revolution Surrealist] (1924-1929) και η δεύτερη, "Ο Σουρεαλισμός στην Υψηρασία της Επανάστασης" [Le Surrealism au Service de la Revolution] (1939-1933). Έντονα επηρεασμένοι από τις ανακαλύψεις του Φρόνιτ στην ήπειρο του ασυνείδητου, οι σουρεαλιστές ζωγράφισαν όνειρα και φαντασία σαν ένα μέσο κριτικής στην πολιτιστική εμπορευματοποίηση της μπουρζουαζίας και τις συμβατικές ιδέες για την προσωπική ταυτότητα.

Οι μελέτες για τη φορμαλιστική τέχνη δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στην αφαίρεση και τον κυβισμό ενώ αγνοούν το Νταντά, τον σουρεαλισμό και τον κονστρουκτιβισμό, διαφυλάσσοντας έτσι ευλαβικά την ιδέα ότι η πρωτοπορία ή η "μοντέρνα" τέχνη πρέπει να μην έχει πολιτικό περιεχόμενο. Το Νταντά, ο σουρεαλισμός και ο κονστρουκτιβισμός, όλα αυτά τα κινήματα επεδίωξαν να επαναφέρουν την πρωτοπορία στην σεν-σιμονιστική της ρίζα -στην ενσωμάτωση της αισθητικής καινοτομίας στη ριζοσπαστική κριτική της κοινωνικής τάξης. Επεδίωξαν "τη διάλυση της τέχνης σαν θεσμός που πυροδοτείται από την πράξη της ζωής" -τη ρήξη με τον "υψηλό μοντερνισμό." Η μοντερνιστική παρόρμηση διαχωρισμού της τέχνης απ' την πολιτική μπορεί να είναι τόσο προβληματικό όσο και εκείνοι που προσπαθούν να τις ενώσουν μηχανιστικά. Στις περιπτώσεις του Νταντά, του σουρεαλισμού και του κονστρουκτιβισμού, είχαμε κινήματα που ήταν σε θέση να αναζωογονήσουν τη σχέση μεταξύ πολιτικής δέσμευσης και αισθητικής καινοτομίας.

Σύγχρονες Πρωτοπορίες

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν επανεμφανίστηκαν οι πρωτοπορίες, η απόσταση μεταξύ του αισθητικού φορμαλισμού και της πολιτικής δέσμευσης μεγάλωσε για ακόμα μια φορά: η ποπ αρτ, ο μινιμαλισμός, ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός, η εννοιακή τέχνη και η χειρωνακτική ζωγραφική, σπανίως είχαν να κάνουν με προφανή πολιτικά ζητήματα ή με τις παρορμήσεις, και οι φορμαλιστικές τους συμβολές στις αισθητικές εξελίξεις είναι διφορούμενες. Αν συγκρίνουμε την αισθητική και πολιτική δέσμευση του Νταντά, του σουρεαλισμού, του φουτουρισμού (τόσο στην ιταλική δεξιά όσο και στη ρωσική αριστερή εκδοχή του) και του κονστρουκτιβισμού με την απάθεια και την καταναλωτική πρακτική των πιο πρόσφατων καλλιτεχνικών πρωτοποριών, η αντίθεση είναι ε-

ντυπωσιακή.

Τα σύγχρονα πολιτικά κινήματα έχουν ενσωματώσει πολλές από τις αισθητικές διαστάσεις των καλλιτεχνικών πρωτοποριών στην πρακτική προσπάθεια να μετασχηματίσουν την καθημερινή ζωή. Σκέφτομαι ομάδες σαν τους Πρόβος, το Πορτοκαλί Ελεύθερο Κράτος και τους Νάγους ή Ξωτικά [Kabuteurs] στην Ολλανδία, τους Καταστασιακούς και το Κίνημα της 22ης Μάρτη στη Γαλλία, την Ανατρεπτική Δράση στη Γερμανία, τους Σκαφτιάδες [Diggers] και τους Γίπες [Yippies-Youth International Party] στις ΗΠΑ.[11] Οι ρίζες κάποιων απ' αυτές τις ομάδες μπορούν να εντοπιστούν στο Φλουξους [Fluxus], ένα καλλιτεχνικό κίνημα που ήθελε ανατρέψει την κενότητα στην τέχνη μέσα από φορμαλιστικά κενές δραστηριότητες.

Ομάδες πολιτικά στρατευμένες όπως αυτές που αναφέρθηκαν, ζωγράφισαν στο τελάρο της καθημερινής ζωής. Αναζήτησαν τρόπους για να μετασχηματίσουν τη γραμματική της ύπαρξης των ανθρώπων παρά για να αλλάξουν τις αισθητικές μορφές της τέχνης. Όταν οι Γίπες έριξαν χρήματα στο χρηματιστήριο της Νέας Υόρκης, επρόκειτο για μια κατ' εξοχήν ντανταϊστική πράξη -και δεν πέτυχε μόνο επειδή κράτησε τους χρηματιστές μακριά απ' τις συναλλαγές αφού έτρεχαν βιαστικά ν' αρπάξουν τα δολάρια, αλλά γιατί έλαβε και πολύ μεγάλη δημοσιότητα. Παρομοίως όταν κατέβασαν ένα γουρούνι για προεδρικό υποψήφιο στις εκλογές των ΗΠΑ το 1968, άλλαξαν για πάντα την εικόνα του πολιτικού και όχι μόνο στις ΗΠΑ. Όπως θυμάται ο Στιού Άλμπερτ [Stew Albert]: "Το 1971 στη Γερμανία, ο Τζέρυ Ρούμπιν [Jerry Rubin], ο Φιλ Οκς [Phil Ochs] κι εγώ κάναμε βόλτες με τον Ντανιέλ Κον-Μπεντίτ [Daniel Cohn-Bendit] για λίγες μέρες. Πολύ φιλικός. Γούσταρε πολύ το γεγονός ότι είχα βάλει υποψηφιότητα για σερίφη και υποκρινόμασταν συνέχεια ότι παίζαμε σε γουέστερν. Τα Ξωτικά; Περάσαμε μερικές μέρες μαζί τους στο Άμστερνταμ, παρέα με ινδονησιακό χόρτο. Μιλούσαν για την δημιουργία ενός Πορτοκαλί Ελεύθερου Κράτους -κάτι αντίστοιχο με το Έθνος του Γουόντοκ [Woodstock Nation]. Καμιά επαφή με τους άλλους που ανάφερες αν και ο Τζέρυ κι εγώ είχαμε επηρεαστεί από τους Πρόβος. Οι Γίπες είχαν πολλές επιρροές -που ξεκινούσαν από το περιοδικό Μαντ [Mad Magazine], τον Αρτώ [Artaud], τον Ζαν Σέπαρντ [Jean Shepard], τον Δόκτορ Στρεντζλάβ [Dr. Strangelove] και έφταναν μέχρι το Νταντά και τον σουρεαλισμό. Είχαμε μια αίσθηση συνδυασμού των πραγμάτων, τοποθετώντας τα με ασυνήθιστους και παράλογους τρόπους προκειμένου να σοκάρουμε, να τραβήξουμε την προσοχή και να πάρουμε πόντους. Συνειδητοποιήσαμε ότι η TV είχε γίνει επέκταση της συνείδησης -ήταν τώρα πια μέρος του κοινού ανθρώπινου εγκέφαλου. Ο στόχος μας ήταν να δημιουργήσουμε εικόνες (πετώντας λεφτά στους πολυεκατομμυριούχους χρηματιστές, κατεβάζοντας ένα γουρούνι για Πρόεδρο) σε τέτοιο βαθμό διαφορετικές και ψυχαγωγικές που θα προβάλλονταν στην τηλεόραση και θα ανέτρεπαν το μοτίβο της εθισμένης μαζικής σκέψης. Μετατρέψαμε τους δρόμους και ότι άλλο υπήρχε εκεί σε μια ανατρεπτική υπαίθρια σκηνη για τη δημιουργία εικόνων για την TV".

Οι Γίπες βοήθησαν στην εισαγωγή της ιδέας ότι η δράση μικρών ομάδων θα μπορούσαν να είναι πιο κατάλληλο όχημα απ' ότι τα πολιτικά κόμματα για τον μετασχηματισμό της σύγχρονης κοινωνίας. Όταν το επαναστατικό φοιτητικό κίνημα του Μάη του 1968 εξαπλώθηκε σε όλη τη Γαλλία, μια μικρή ομάδα μεγαλύτερων σε ηλικία ακτιβιστών κατέλαβε Ξαφνικά τη Σορβόνη, προσφέροντας έ-

ται ένα κεντρικό σημείο σύγκλησης για το κίνημα όπως κι έναν τόπο όπου εργάτες και άλλοι θα μπορούσαν να συνυπάρξουν. Σύντομα δέκα εκατομμύρια εργάτες κατέβηκαν σε απεργία και η Γαλλία βρέθηκε στο χείλος της επανάστασης. Αυτό είναι ένα παράδειγμα στο οποίο μπορούμε να σταθούμε όσον αφορά τον ύστερο 20ο αιώνα όπου πρωτοποριακές δράσεις μικρών ομάδων υποκίνησαν ευρύτερες μετακινήσεις και κινήματα. Ενώ θεωρούνταν ξεχωριστά από τα αισθητικά κινήματα, η δυναμική της σύγχρονης κοινωνίας είναι να δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την αισθητικοποίηση της καθημερινής ζωής. Ο Μαρκούζε παρουσίασε ως εξής αυτή τη σχέση: "Η αυτονομία της τέχνης αντανάκλα την ανελευθερία των ατόμων στην ανελεύθερη κοινωνία. Εάν οι άνθρωποι ήταν ελεύθεροι, τότε η τέχνη θα ήταν η μορφή και η έκφραση της ελευθερίας τους. Η τέχνη παραμένει σηματοδεδιγμένη από την ανελευθερία: εναντιούμενη σε κάτι τέτοιο, η τέχνη επιτυγχάνει την αυτονομία της".[12] ●

Σημειώσεις

1. Η Πρόκληση της Πρωτοπορίας [The Challenge of the Avant-Garde], επιμέλεια Πολ Γουντ (Paul Wood), New Haven: Yale University Press, 1999, σελ. 270.
2. Χέρμπερτ Μαρκούζε, Αντεπανάσταση και Εξέγερση [Counterrevolution and Revolt], Boston: Beacon Press, 1972, σελ. 103-104.
3. Χέρμπερτ Μαρκούζε (Herbert Marcuse), Αντεπανάσταση και Εξέγερση, σελ. 107.
4. Επανεκδόθηκε στο Τέχνη στη Θεωρία 1815-1900: Μια Ανθολογία Μεταβαλλόμενων Ιδεών [Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas], σε επιμέλεια των Τσαρλς Χάρισον και Πολ Γουντ [Charles Harrison and Paul Wood], Oxford: Blackwell, 1998, σελ. 40.
5. Ρεμπώ, Συλλογή Ποιημάτων [Collected Poems], Harmondsworth: Penguin, 1986.
6. Δυο ζωγραφικοί πίνακες που θα μπορούσαν να μας βοηθήσουν να καταλάβουμε καλύτερα το ρόλο του καλλιτέχνη σαν κοινωνικού κριτικού και αισθητικού καινοτόμου είναι το "Εργαστήριο του Καλλιτέχνη" (1885) του Κουρμπέ, και το "Πορτραίτο του Σεζάν" (1874) του Πισσαρό.
7. Επανεκδόθηκε στο Χάρισον και Γουντ, σελ. 797.
8. Έχει σχολιαστεί στο Ζωγράφοι και Πολιτική: Η Ευρωπαϊκή Πρωτοπορία και η Κοινωνία 1900-1925 [Painters and Politics: The European Avant-Garde and Society 1900-1925] της Θέντα Σαπίρο [Theda Shapiro], New York, Elsevier, 1976, σελ. vii. Η Βρετανία είχε για καιρό μια χρονική καθυστέρηση σε σχέση με τη Γαλλία στις αισθητικές και πολιτικές εξελίξεις αμφοτέρων των πρωτοποριών, τόσο ώστε η πρώτη αγγλική χρήση του όρου "πρωτοπορία" [avant-garde] ήταν το 1910 σε μια επιφυλλίδα στην εφημερίδα Daily Telegraph (τουλάχιστον σύμφωνα με το Αγγλικό Λεξικό της Οξφόρδης).
9. Δες Γουντ, σελ. 186.
10. Δες το Μανιφέστο του κινήματος Νταντά του Τριστάν Τζαρά .
11. Για μια συζήτηση πάνω σ' αυτές τις ομάδες, δες το βιβλίο μου για την παγκόσμια φαντασία του '68.
12. Χέρμπερτ Μαρκούζε, Η Αισθητική Διάσταση: Για μια Κριτική Της Μαρξιστικής Αισθητικής [The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics], Boston: Beacon Press: 1978, σελ. 72-73.

* Συνήθως στα επίσημα Ελληνικά βιβλία τέχνης συναντά κανείς αυτόν τον όρο ως το Σαλόνι των Απορροφθέντων, παρ' όλο που στα Γαλλικά ονομάζεται Salon des Independants (το Σαλόνι των Ανεξάρτητων). (Σ.τ.μ.)

Το κείμενο του Τζωρτζ Κατσαφίκα δημοσιεύθηκε την 18η Αυγούστου 2005 στον δικτυακό τόπο Interactivist Info Exchange.