

Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ ΚΑΙ Η ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Σο μεταίχμιο του 20ου αιώνα ο ρομαντισμός της εξιδανίκευσης και των ηρωικών μορφών είχε ήδη δώσει τη θέση του στον ιμπρεσιονισμό της απεικόνισης στιγμών της καθημερινής ζωής, τον κριτικό ρεαλισμό της αληθοφάνειας, τον νατουραλισμό της «φέτας ζωής» και τέλος τον κυβισμό του κατατεμαχισμού της μορφής και της ταυτόχρονης θέασης του αντικειμένου από διαφορετικές οπτικές γωνίες.

Σ' αυτό το περιβάλλον και μέσα σε έντονες κοινωνικές διεργασίες κάνει την εμφάνισή του ο Ρωσικός φουτουρισμός απαιτώντας «την κατάργηση του συντακτικού, της ορθογραφίας και των σημείων στίξης για να γίνει ορατή η μάζα των λέξεων» και «την παράδοση των θεάτρων και των σχολών τέχνης στο λαό, γενική καλλιτεχνική εκπαίδευση για όλους και επίταξη των κρυμμένων θησαυρών της αισθητικής προς όφελος του λαού».

Δεν είναι τυχαίο πως το 1912, χρονιά της μεγάλης εργατικής απεργίας δημοσιεύτηκε το «Χαστούκι στο γούστο του κοινού», το μανιφέστο του ρωσικού φουτουρισμού, ενώ την ίδια χρονιά δημιουργούνται πρωτοποριακές ομάδες που εξορμούν στις ρωσικές πόλεις διοργανώνοντας εκθέσεις, συζητήσεις, θεατρικές παραστάσεις και ποιητικές βραδιές μέσα σε ατμόσφαιρα πρόκλησης και ανατροπής των συμβάσεων.

Το 1915, χρονιά που δημοσιεύτηκε το «Σύννεφο με παντελόνια», παρουσιάστηκε στην Πετρούπολη η «Τελευταία Φουτουριστική Εκθεση 0,10» όπου ο μεν Μαλέβιτς παρουσίασε τον πίνακα «Μαύρο Τετράγωνο», το μανιφέστο της θεωρίας του σουπρεματισμού, ο δε Τάτλιν εξέθεσε μια σειρά από τρισδιάστατα ανάγλυφα και αντι-ανάγλυφα έργα, τα πρώτα δείγματα του κονστρουκτιβισμού. Έτσι περνάμε στην ανεικονική ζωγραφική με την μετάβαση στις καθαρές γεωμετρικές φόρμες και την πλήρη απελευθέρωση του αντικειμένου.

Ο σουπρεματισμός υπερβαίνοντας την προσπάθεια απόδοσης των εναλλαγών του φωτός των ιμπρεσιονιστών και τη μορφική αυστηρότητα των κυβιστών, συνδύασε χρώμα και μορφή με στόχο να εκφράσει κάτι πέρα από το φαινομενικό. Επιχείρησε την κάθαρση της ζωγραφικής από τα ξένα μη οργανικά στοιχεία με τα οποία την είχε επιβαρύνει η αστική τάξη, που την ήθελε διακοσμητική και ευχάριστη. Έτσι θα εγκαταλείψει, πρώτα απ' όλα το θέμα και αργότερα και το ίδιο το χρώμα κρατώντας μόνο τη γραμμή, ως το θεμελιώδες στοιχείο χωρίς το οποίο δεν μπορεί να υπάρξει ζωγραφική. Η γραμμή αποτελεί το όριο και το σχήμα δίνει το περιεχόμενο, ενώ σύμφωνα με τον Μαλέβιτς «σκοπός της εικόνας είναι να δημιουργήσει το όραμα του αντικειμένου και όχι την αναγνώρισή του».

Σε αντίθεση λοιπόν με την κλασική αφηρημένη τέχνη που έχει σαν αφετηρία το προς απεικόνιση αντικείμενο και η αφαιρετική διαδικασία ακολουθεί μια πορεία από το ειδικό στο γενικό, η ανεικονική ζωγραφική της πρωτοπορίας έχει ως αφετηρία μια συγκεκριμένη κοσμοθεωρία, ακολουθώντας μια διαδρομή από το γενικό στο ειδικό.

Ο κονστρουκτιβισμός δημιουργώντας έργα βασισμένα στους κανόνες της μηχανικής της αρχιτεκτονικής και της νέας τεχνολογίας, δίνει έμφαση στη δημιουργία της καθαρής φόρμας και στο συνδυασμό φαινομενικά ασύμβατων υλικών. Το υλικό κατά τους κονστρουκτιβιστές δεν είναι ουδέτερο, επηρεάζει και καθορίζει το έργο τέχνης. Ο καλλιτέχνης από τη μία πρέπει να δοκιμάζει τα νέα υλικά και από την άλλη να τα αφήνει να τον καθοδηγούν στην εκτέλεση του έργου, να τα χρησιμοποιεί δηλαδή με τρόπο λειτουργικό, ώστε η αλληλεπίδραση του καλλιτέχνη με το υλικό του να δημιουργεί μια καινούργια αισθητική.

Το 1919 χρονιά ίδρυσης της σχολής του «Bauhaus» στη Βαιμάρη, αλλά και της αυτοκτονίας του ποιητή και υποστηρικτή της επανάστασης Σεργκέι Εσένιν, ο Τάτλιν σχεδιάζει το «Μνημείο της τρίτης διεθνούς», ενώ από το 1920 οι «Επιβεβιωτές της νέας τέχνης» επιχειρούν να ανασχεδιάσουν την αισθητική των πόλεων, διακοσμώντας προσόψεις κτηρίων, επιγραφές και βιτρίνες καταστημάτων, τραμ, εσωτερικά θεάτρων και δημόσιων υπηρεσιών.

Η ενότητα και αντιπαράθεση των δύο αυτών ρευμάτων που το καθένα με τον τρόπο του αποτελούσε μια καινοτομία στην εικαστική οπτική έγινε μέσα σε κλίμα έντονων συζητήσεων και διενέξεων αναφορικά με την πορεία και τον ρόλο της τέχνης. Για ορισμένους η τέχνη κινούνταν

προς την κατεύθυνση της φιλοσοφίας και για κάποιους άλλους προς την παραγωγή, αλλά και τους δυο έπρεπε να συντονίζει τα βήματα της με την επανάσταση.

Θα μπορούσε να συνοψίσει κανείς την ουσία των καλλιτεχνικών αναζητήσεων της περιόδου με τη φράση «για μια νέα αισθητική ικανή να αναδείξει μια νέα κοινωνία». Πράγματι η έμφαση στον κοινωνικό ρόλο της τέχνης κατέχει πρωτεύουσα θέση στις θεωρητικές αναζητήσεις της εποχής, όχι όμως με την παραδοσιακή έννοια του εμπλουτισμού της ζωής μας μέσα από αυτή, αλλά με την έννοια της πλήρους επαναστατικοποίησης της καθημερινότητας.

Το 1927 ο Μαγιακόφσκι ξεκινά περιοδείες στην επαρχία προβάλλοντας το έργο του και κάνοντας κριτική στη γραφειοκρατία προκαλεί έντονες συζητήσεις, ενώ το 1930 γράφει το «Λουτρό» που το ανεβάζει ο Μέγιερχολντ και τον Απρίλη του ίδιου χρόνου αυτοκτονεί. Τρία χρόνια αργότερα η επίσημη διακήρυξη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού σηματοδοτεί την επιστροφή στη μνημειώδη, παραδοσιακή ζωγραφική, προβάλλοντας κυρίως τα τεχνολογικά επιτεύγματα της σοβιετικής κοινωνίας.

Η απάντηση στο ερώτημα αν ήταν νομοτέλεια η κυριαρχία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, προϋποθέτει κατά τη γνώμη μας την απάντηση στο ερώτημα αν ήταν νομοτέλεια ο εκφυλισμός της επανάστασης. Το ότι η επανάσταση δεν μπορεί να νικήσει χωρίς την τέχνη (επίδραση στη συνείδηση, τις συνήθειες, στον πολιτισμό, τον τρόπο ζωής κλπ), δεν σημαίνει πως η τέχνη από μόνη της μπορεί να αλλάξει τον κόσμο.

Τι είναι λοιπόν τέχνη και ποια η σχέση της με την κοινωνία;

Δεν φιλοδοξούμε βέβαια μέσα από αυτό το σημείωμα να απαντήσουμε στο ερώτημα, μπορούμε όμως να επιστημονούμε πως η μηχανιστική και παθητική μεταφορά στην τέχνη της λενινιστικής θέσης, ότι η σύλληψη του εξωτερικού κόσμου είναι αποτέλεσμα της αντανάκλασής του στην ανθρώπινη συνείδηση, μετέτρεψε σε μεγάλο βαθμό την τέχνη σε εξωραϊσμένο πολιτικό λόγο που είτε νομιμοποιεί, είτε αποκαλύπτει την εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο.

Αντίθετα από την επιστημονική αντανάκλαση, έγραφε αργότερα ο Λούκατς, η οποία δίνει την εννοιολογική εικόνα της πραγματικότητας, η καλλιτεχνική αντανάκλαση είναι δευτερογενής, δηλαδή είναι αντανάκλαση αυτού που έχει ήδη αντανάκλασθεί και διαπεραστεί από τη συνείδηση του καλλιτέχνη.

Το δεύτερο που θα πρέπει να σημειώσουμε είναι πως το σπέρμα της υποταγής της τέχνης στα άμεσα κομματικά καθήκοντα, ενυπήρχε ήδη στον ένα ή άλλο βαθμό στο ρεύμα του κονστρουκτιβισμού. Τι τα θέλουμε τα εργαστήρια ζωγραφικής; αναρωτιόταν ο Κλούτσις σε άρθρο του στο περιοδικό του «ΛΕΦ» το 1924, παράλληλα με απόψεις που έφερναν σε αντιπαράθεση το Μουσείο με το Εργοστάσιο.

Ναι, η τέχνη στην υπηρεσία της επανάστασης. Η τέχνη οφείλει να ενώνεται με τη ζωή, να παρακολουθεί τη δομή και την οικονομία της κοινωνίας, να συνεργάζεται με την επανάσταση ακόμα και στην αναζήτηση λύσεων σε πρακτικές κοινωνικές ανάγκες. Αλλά και η επανάσταση στην υπηρεσία της τέχνης. Η επανάσταση οφείλει να στηρίζει την τέχνη που από τη φύση της εμπεριέχει το στοιχείο της κριτικής, το στοιχείο της έρευνας και της καινοτομίας.

Η τέχνη δεν πρέπει και δεν μπορεί να καθλώνεται μόνο στο επίπεδο της άμεσης χρησιμότητας και της προπαγάνδας. Ρόλος της είναι να δημιουργεί υπόβαθρο και κριτήρια, νέες οπτικές γωνίες για την ανάγνωση και εξήγηση, αλλά και την αμφισβήτηση και ανατροπή της υπάρχουσας τάξης πραγμάτων. Να θέτει ερωτήματα και διλήμματα, να ανιχνεύει το μέλλον και τα υπόγεια κοινωνικά ρεύματα. Όχι απλά να αντανάκλα, αλλά να μεγεθύνει, να διαθλά, να φέρνει στην επιφάνεια απόκρυφες πτυχές της ανθρώπινης ύπαρξης, να ψηλαφεί ανοιχτές πληγές, να δίνει χώρο στο θεατή και βέβαια να απελευθερώνει ανθρώπινα συναισθήματα.

Έτσι στην πορεία η τέχνη σαν παθητική αντανάκλαση των οικονομικών αναγκαιοτήτων, έπρεπε να διαπνέεται από την αρχή της λαϊκότητας και να χαρακτηρίζεται από τη νομοτέλεια της αισιοδοξίας, εκφυλιζόμενη τελικά σε υποσύνολο της πολιτικής και σε ένα ακόμη -έστω μη συμβατό- τρόπο έκφρασης των λαϊκών προβλημάτων.

Τι είναι όμως λαϊκότητα στη τέχνη;

Μια πρώτη απάντηση θα μπορούσε να δοθεί με τα λόγια του Μαγιακόφσκι σε μια από τις έντονες συζητήσεις με το κοινό το 1928: «Η τέχνη δεν γεννιέται μαζική, γίνεται μαζική ... η

μαζικότητα είναι αποτέλεσμα της πάλης μας και όχι το τυχερό πουκάμισο με το οποίο γεννιούνται τα βιβλία κάποιας λογοτεχνικής μεγαλοφυΐας ... το κατανοητό πρέπει να ξέρουμε να το οργανώνουμε. ... Αν το βιβλίο προορίζεται για να είναι αποκλειστικά αντικείμενο κατανάλωσης των λίγων, τότε δεν χρειάζεται ... αν όμως απευθύνεται σε λίγους έτσι όπως η ενέργεια κατευθύνεται σε λίγους υποσταθμούς μεταβίβασης, για να τη σκορπίσουν αυτοί στις ηλεκτρικές λάμπες, τότε ένα τέτοιο βιβλίο χρειάζεται. Αυτά τα βιβλία απευθύνονται σε λίγους, όχι όμως σε καταναλωτές, αλλά σε παραγωγούς».

Και βέβαια σε αντίθεση με τον λαϊκισμό που αναπαράγει απλά τις υπάρχουσες ανάγκες χωρίς να τις διευρύνει και να τις εξελίξει, βασικό κριτήριο της λαϊκότητας είναι και η σχέση της με το χρόνο, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τα βιβλία του Μαγιακόφσκι που έχουν εκδοθεί σε 98 γλώσσες και σε πάνω από 75 εκατομμύρια αντίτυπα.

Βασίλης Τσιράκης