

Η τέχνη στην υπηρεσία της Επανάστασης και η Επανάσταση στην υπηρεσία της τέχνης

18.01.09

Στο 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 ρεαλισμό της αληθοφάνειας και της κοινωνικής κριτικής, 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, την γενική καλλιτεχνική εκπαίδευση για όλους και την 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 ρώσικου 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 Μάλεβιτς 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** (1910-1920) 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.

Τα σουπρεματιστικά έργα απαλλαγμένα από κάθε είδους αντικείμενο, παρουσιάζουν συνθέσεις γεωμετρικών σχημάτων και χρωμάτων απορρίπτοντας με απόλυτο τρόπο κάθε έννοια περιγραφικότητας. Σύμφωνα με τον Καζιμίρ Μάλεβιτς ο σουπρεματισμός εκφράζει την υπεροχή του χρώματος πάνω σε όλα τα άλλα τεχνικά μέρη ενός πίνακα.

Το 1918 ο Μάλεβιτς ζωγράφησε τον πίνακα "Λευκό πάνω σε λευκό" και η τέχνη του οδηγήθηκε στην απόλυτη αφαίρεση. Ο πίνακας δεν παρουσιάζει τίποτα περισσότερο από ένα λευκό τετράγωνο πάνω σε λευκό φόντο. Βλέποντας τον πίνακα αποκομμένο από το περιβάλλον και την ιστορία του, θα

μπορούσε κανείς να τον αμφισβητήσει ακόμη και σαν έργο τέχνης.

Κρίνοντας όμως τον πίνακα από τη σκοπιά ότι τα πράγματα γύρω μας αποτελούν ένα ενιαίο σύνολο και ότι αν τα αποκόψουμε από το πλέγμα των σχέσεων τους γίνονται ακατανόητα, ότι ο Μάλεβιτς συμμετείχε ενεργά στην επανάσταση, ότι ήταν ένας από τους πρωταγωνιστές του κινήματος της ρώσικης πρωτοπορίας και ότι η σχολή του αναζητούσε μια όλο και πιο αφηρημένη τέχνη, το "Λευκό πάνω σε λευκό" με το οποίο η αφαίρεση έφτασε στο αποκορύφωμά της, μπορεί να θεωρηθεί ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα της εποχής.

Σε αντίθεση λοιπόν με την κλασσική 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** (1920-1930) ανέλαβε να υλοποιήσει στην τέχνη τις νέες κοινωνικές συνθήκες που δημιουργήθηκαν μετά την επανάσταση, με μια νέα αισθητική που βασικά της γνωρίσματα είναι η δημιουργία λιτών και λειτουργικών μορφών και κατασκευών, η απαλλαγή από κάθε περίπλοκη διακοσμητικότητα και περιττό στοιχείο, η γεωμετρική καθαρότητα, η συμμετρία και η χρήση συνήθως τριών καθαρών χρωμάτων (κόκκινο, μαύρο, άσπρο).

Το πρώτο μανιφέστο των Ρώσων κονστρουκτιβιστών κηρύσσει τον πόλεμο κατά της ζωγραφικής, ακόμη και της μη-αντικειμενικής και καλεί τους καλλιτέχνες να δημιουργήσουν έργα βασισμένα στους κανόνες της μηχανικής και της αρχιτεκτονικής, με έμφαση στη δημιουργία καθαρής φόρμας και στο συνδυασμό φαινομενικά ασύμβατων υλικών.

Το έργο τέχνης αξιολογούνταν πια όχι μόνο με βάση τις αισθητικές του καινοτομίες, αλλά και με τη χρησιμότητά του και τις εφαρμογές που ήταν δυνατό να προσφέρει. Οι γνώσεις αρχιτεκτονικής και μηχανικής κρίνονταν περισσότερο απαραίτητες από τους κανόνες φωτοσκίασης,

Το 1919 χρονιά ίδρυσης της σχολής του «Bauhaus» στη Βαϊμάρη, αλλά και της αυτοκτονίας του ποιητή και υποστηρικτή της επανάστασης Σεργκέι Γιεσένιν, ο Τάτλιν σχεδιάζει το «Μνημείο της τρίτης διεθνούς», ενώ από το 1920 οι «Επιβεβαιωτές 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.

Τι γίνεται όταν μια καινούργια τεχνική, η κινούμενη εικόνα, γίνεται τέχνη και προσπαθεί να ξεφύγει από τα όρια που βάζει η ίδια η ύπαρξή της;

Την απάντηση στο ερώτημα έδωσε ο μηχανικός Σεργκέι Αϊζενστάιν, που με τη σύλληψη του συγκρουσιακού μοντάζ συνέβαλε με καθοριστικό τρόπο στο να μπορέσει ο κινηματογράφος, είκοσι μόλις χρόνια από την εφεύρεσή του, να βρει και να αναπτύξει τη δική του γλώσσα.

Έτσι από τη μέθοδο της εικαστικής οργάνωσης ενός γεγονότος μπροστά από το φακό, όπου το μοντάζ λειτουργώντας ως μέσο περιγραφής τοποθετεί τα πλάνα το ένα δίπλα στο άλλο και τα συνδέει ως δομικά στοιχεία (σαν τούβλο με τούβλο) και όπου ο ρυθμός δεν είναι παρά το μήκος των κομματιών, περνάμε στη μέθοδο της δημιουργικής μηχανής λήψης, του μοντάζ «ατραξιόν» και στην

«τμήση ενός κομματιού της πραγματικότητας με το τσεκούρι των φακών», μεταφέροντας με αυτό τον τρόπο στην οθόνη το κοινωνικό γίνεσθαι, τη συλλογική συνείδηση και τη μαζική δράση,

Βασισμένη στα ιερογλυφικά ιδεογράμματα της Γιαπωνέζικης κουλτούρας, το ιδεολογικό μοντάζ του Αϊζενστάιν συνδυάζοντας πλάνα παραστατικά και ουδέτερα σε περιεχόμενο, πετυχαίνει τη δημιουργία μιας καινούργιας εικόνας με νόημα αφηρημένο και τελείως άσχετο από αυτό των δυο συνθετικών της μερών. Έτσι τα πλάνα δεν είναι πια στοιχεία του μοντάζ αλλά τα κύτταρά του, από τη προστριβή των οποίων δημιουργούνται νέα είδη κυττάρων, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την «Απεργία» όπου έχουμε «το πρώτο δείγμα επαναστατικής τέχνης όπου η μορφή έχει αποδειχτεί πιο επαναστατική από το περιεχόμενο».

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.

Η νέα καλλιτεχνική πρακτική που δημιουργήθηκε από την ανάγκη της τέχνης να συναντήσει την κοινωνία μέσα από τις νέες οικονομικές και κοινωνικές σχέσεις, οδήγησε νέους καλλιτέχνες στην υποστήριξη των μπολσεβίκων, τόσο στην σκληρή περίοδο του εμφυλίου πολέμου όσο και στα αμέσως επόμενα χρόνια της εδραίωσης των σοβιέτ. Οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας φιλοτεχνούσαν πανό με συνθήματα, αφίσες, ζωγράφιζαν βαγόνια τρένων και τραμ, σχεδίαζαν κατασκευές προπαγάνδας και βήματα ομιλητών, εξέδρες για λαϊκές συγκεντρώσεις και στολές εργασίας, με σκοπό να καταργήσουν κάθε είδος αστικών διακρίσεων.

«Αν η επανάσταση μπορεί να δώσει στην τέχνη την ψυχή της, τότε η τέχνη μπορεί να γίνει η φωνή της επανάστασης», έγραφε το 1917 σε κείμενο του με τίτλο «Επανάσταση και τέχνη», ο Ανατόλι Λουνατσάρσκι, λαϊκός κομισάριος πολιτισμού της επαναστατικής κυβέρνησης.

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 (αρκετές φορές με υψηλή αισθητική) 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, την κουλτούρα, τον τρόπο ζωής κλπ), δεν σημαίνει πως η τέχνη 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 επισημάνουμε πως η μηχανιστική και παθητική μεταφορά στην τέχνη της άποψης, ότι η σύλληψη του εξωτερικού κόσμου είναι αποτέλεσμα της αντανάκλασής του στην ανθρώπινη συνείδηση, ελλοχεύει τον κίνδυνο μετατροπής της τέχνης σε εξωραϊσμένο πολιτικό λόγο που είτε νομιμοποιεί, είτε αποκαλύπτει την εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο.

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.

Αντίθετα από την επιστημονική αντανάκλαση, έγγραφε 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.

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 χρηστικότητας 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 ως παθητική αντανάκλαση των οικονομικών αναγκαιοτήτων, έπρεπε να διαπνέεται από την αρχή της λαϊκότητας και να χαρακτηρίζεται από τη νομοτέλεια της αισιοδοξίας, με τον κίνδυνο να εκφυλιστεί τελικά σε υποσύνολο της πολιτικής και σε έναν ακόμη - έστω μη συμβατό - τρόπο έκφρασης των άμεσων 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».

Βασίλης Τσιράκης, (απόσπασμα από ομιλία για την τέχνη της Οκτωβριανής επανάστασης)

[Tweet](#)
