ΧΕΙΜΩΝΑΣ 2007-08

ΑΥΤΟΝΟmediA 21

Για την πραγματοποίηση της παρούσας έκδοσης συνεργάστηκαν ο Παναγιώτης Καλαμαράς, η Άννα Τσουλούφη, ο Κώστας Δουρούτης, η Μαρλέν Λογοθέτη και ο Λεωνίδας Μαρσιανός. Η εικονόγραφηση του τεύχους είναι του Gianluca Lerici (Prof. Bad Trip) (1963-2006). Κυκλοφόρησε στη μητρόπολη Αθήνα τον Δεκέμβρη του 2007 και η χρήση είναι ελεύθερη αποκλειστικά για τους σκοπούς των κοινωνικών κινημάτων του ανταγωνισμού, με τη θερμή παράκληση να αναφέρονται οι πηγές.

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 υποθάλπει 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 στη 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 φορμαλιστική 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 χιλιετία, 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 περιβάλει 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 επωμιστεί 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 ανταλλάξ 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 ζωντανή 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 κάποιοι 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 (παρενθετικά, 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 Ρεμπό [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 "ανάξια 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 απιτά την περιθωριοποίησή της, ενώ η νέα αστική κουλτούρα του καταναλωτισμού άνθιζε ιδιαιτέρως στα μπαρ, τις αίθουσες χορού και στα καφέ, όπου μπορούσε να αγοραστεί προ-παρασκευασμένη "διασκέδαση". Αν και σε μεγάλο βαθμό απουσίαζε 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 "Ματωμένης Βδομάδας" 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 ζωγράφισαν μετά την Κομμούνα ο Τουλούζ Λωτρέκ [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 χρησιμοποιούνταν 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 Σημαίες" (1878), για παράδειγμα, το παρισινό τοπίο είναι ζοφερό -αντίθετα μ' αυτό της "Οδού Μονγορκύλ, 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 Παρισιού 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 αρωγή των εκθέσεών 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 Πισαρό [Camille Pissarro] (1830-1903), ο Πωλ Σινιάκ [Paul Signac] (1863-1935) και άλλοι αναρχικοί ζωγράφοι ανάμεσα στους μεταϊμπρεσιονιστές, 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 Προυντόν), επιχειρηματολογώντας αντιθέτως ότι η επανάσταση "θα γίνει πιο δυνατή και εύγλωττη με την καθαρή 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 Μονμάρτρη 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" κάηκε από φοιτητές στο Καλλιτεχνικό Ίδρυμα του Σικάγο το 1913), η αναρχική απειλή που τέθηκε από την πρωτοποριακή τέχνη θεωρήθηκε αρκούντως ρεαλιστική εκείνη την εποχή. Εξαιρετικής σημασίας 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 νοοτροπία της τάξης που είχε παράγει τέτοιου τύπου αιματηρά αποτελέσματα. Με το Ντανιά 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 Ντανιά 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 τυχαιότητα -κι αυτά τα μέσα στράφηκαν ενάντια στον εαυτό τους. "Κάτω η Τέχνη!" κραύγασε. "Το κείνος 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 "Ματωμένης Βδομάδας" 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 ζωγράφισαν μετά την Κομμούνα ο Τουλούζ Λωτρέκ [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 χρησιμοποιούνταν 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 Σημαίες" (1878), για παράδειγμα, το παρισινό τοπίο είναι ζοφερό -αντίθετα μ' αυτό της "Οδού Μονγορκύλ, 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 Παρισιού 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 αρωγή των εκθέσεών 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 Πισαρό [Camille Pissarro] (1830-1903), ο Πωλ Σινιάκ [Paul Signac] (1863-1935) και άλλοι αναρχικοί ζωγράφοι ανάμεσα στους μεταϊμπρεσιονιστές, 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 Προυντόν), επιχειρηματολογώντας αντιθέτως ότι η επανάσταση "θα γίνει πιο δυνατή και εύγλωττη με την καθαρή 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 Μονμάρτρη 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" κάηκε από φοιτητές στο Καλλιτεχνικό Ίδρυμα του Σικάγο το 1913), η αναρχική απειλή που τέθηκε από την πρωτοποριακή τέχνη θεωρήθηκε αρκούντως ρεαλιστική εκείνη την εποχή. Εξαιρετικής σημασίας 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 νοοτροπία της τάξης που είχε παράγει τέτοιου τύπου αιματηρά αποτελέσματα. Με το Ντανιά 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 Ντανιά 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 τυχαιότητα -κι αυτά τα μέσα στράφηκαν ενάντια στον εαυτό τους. "Κάτω η Τέχνη!" κραύγασε. "Το Ντανιά 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 μετάλλαξή του σύμφωνα με την ιδέα του Μπάουχαουζ [Bauhaus] ότι η "μορφή ακολουθεί τη λειτουργ