

Ο πύργος του Τάτλιν

Αντοχή - Πύκνωση - Επαναφορά

Ορισμένες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες μπορούν να καθορίσουν την αντοχή ενός έργου στο χρόνο. Εδώ θα συγκρατήσουμε κυρίως δύο: την ιστορική δυναμικότητα και την πληθυντική ισχύ. Αλλά η ανθεκτικότητα του έργου είναι υπόθεση κατασκευής, συμπύκνωσης σχέσεων. Γι' αυτό συνάγουμε έννοιες που αντιστοιχούν στις δημιουργικές διαδικασίες του Τάτλιν: την ενιαία δυναμική πολλαπλών υλικών, τη συνεκτικότητα της μορφής, τη σημασιακή φόρτιση. Τέλος, η σημερινή μνεία του έργου, η επικαιροποίηση των κριτηρίων του φαίνεται να απαιτεί και πάλι ορισμένες κοινωνικές προϋποθέσεις: την επαναφορά του στα «ισχυρά σημεία» των καιρών μας και κάποια κοινωνική, έστω μειοψηφική, στήριξη. Ως κύριες συνιστώσες μιας «καλής επαναφοράς» συγκρατώ τη συνεκτική μνήμη και το συνεκτικό σχέδιο.

Επειδή αυτό το εννοιακό πλέγμα είναι στοιχειώδες, οι εσωτερικά αναγκαίοι αναδιπλασιασμοί της σκέψης δεν είναι άμεσα ορατοί στις χρησιμοποιούμενες λέξεις. Έτσι, η «πληθυντική ισχύς» στο επίπεδο της κατασκευής «αντανακλάται» ως πολλαπλότητα εμπειριών με τα υλικά (ο Τάτλιν ναύτης, ζωγράφος, κατασκευαστής...), ως συνεργατική δημιουργία μορφών (Εργαστήριο-Τάτλιν, Τάτλιν και συνεργάτες, κοστρονκτιβιστικό ρεύμα), στην πολλαπλότητα των κοινωνικών αναφορών και των φορέων σημασίας.

Χρονική αντοχή

α) Ιστορική δυναμικότητα

Το καλλιτεχνικό έργο κερδίζει σε χρονική αντοχή αν αξιοποιήσει μια ιστορική ώθηση και ενταχθεί σε μια προοπτική που υπερβαίνει τις άμεσες ανάγκες της συγκυρίας.

Η σκέψη του Λένιν είχε προσδιορίσει με ακρίβεια το πρόβλημα της σοσιαλιστικής επανάστασης στις πιο καθυστερημένες από οικονομική άποψη χώρες. Η κοινωνική ανατροπή θα ήταν πιο εύκολη, αλλά η εγκαθίδρυση και η στερέωση του σοσιαλισμού εξαιρετικά πιο δύσκολη... εκτός εάν η επανάσταση επικρατούσε και σε άλλες χώρες. Άρα ο διεθνισμός, η ίδρυση της Τρίτης Διεθνούς αποτελούσε την ελπίδα των καιρών και πάνω σ' αυτή την ελπίδα «οικοδομήθηκε» το Μνημείο της Τρίτης Διεθνούς, ο πύργος του Τάτλιν.

Οι ιστορικές περιπέτειες της Τρίτης Διεθνούς και η τελική της κατάργηση δεν αναιρούν την αφετηριακή σύλληψη ούτε την αξία του διεθνισμού, ο οποίος εγκαθιδρύθηκε πολύ πρωτύτερα (από το *Μανιφέστο*) και θα πάει πολύ μακρύτερα κι από τη δική μας εποχή.

β) Η πληθυντική ισχύς

Η επαναστατική διαδικασία προάγει το κοινωνικό, κολλεκτιβιστικό ιδανικό. Και πριν την επανάσταση, βέβαια, οι καλλιτέχνες και οι σπουδαστές της τέχνης κοινωνούν με πρόσωπα και ιδέες της καλλιτεχνικής παράδοσης. Ενδιαφέρονται για τα παγκόσμια ρεύματα και συμμετέχουν σ' αυτά. Στη βάση κοινών αναφορών και εκλεκτικών συγγενειών δημιουργούν συλλογικές τάσεις από τις οποίες προκύπτουν νέα καλλιτεχνικά ρεύματα.

Όταν όμως το απελευθερωτικό ιδανικό βάζει το πλήθος σε κίνηση και τείνει να γίνει πράξη, η κοινωνική τροφοδοσία της τέχνης διευρύνεται. Η παραγωγή νέων μορφών συναρτάται με την αναζήτηση νέων κοινωνικών σχέσεων. Κατά συνέπεια, η πληθυντική ισχύς των καλλιτεχνών μεγαλώνει. Αισθάνονται ότι μπορούν να εκφράσουν πολύ περισσότερους ανθρώπους και πολύ περισσότερα πράγματα. Το καλλιτεχνικό έργο βρίσκει, έτσι, στην αιχμή ευρύτερων κοινωνικών επιδιώξεων.

Η ενσωμάτωση του συλλογικού ως πηγή καλλιτεχνικών ανακαλύψεων και ως δύναμη παραγωγής νέων μορφών διατυπώνεται καθαρά στις *Θέσεις* του Τάτλιν (1919):

Η καλλιτεχνική πρωτοβουλία συμπυκνώνει την ενέργεια της συλλογικότητας (θέση 1).

Η ανακάλυψη (η καινοτομία) εξυπηρετεί ανάγκες και επιδιώξεις της συλλογικότητας και όχι του ατόμου (θέση 6).

Η συλλογική ενέργεια διαμεσολαβείται από την κοινωνική πρωτοβουλία του καλλιτέχνη για να φτάσει σε κοινωνικά σημαντικές ανακαλύψεις (θέση 2).

Και αντίστροφα, η ζωτικότητα ενός κοινωνικού συνόλου φαίνεται από το πλήθος των πρωτοβουλιών που παράγει (θέση 3).

Η πληθυντική ισχύς εκφράζεται λοιπόν διττά: ως πλήθος καλλιτεχνικών πρωτοβουλιών, ως πολλαπλότητα ρευμάτων. Και σε κάθε τέτοια πρωτοβουλία, ως αφομοίωση της κοινωνικής δυναμικής, ως συμπύκνωση πολλαπλών κοινωνικών αναφορών που γίνεται βέβαια με τον τρόπο της τέχνης και μέσα στο έργο της.

γ) Διάσωση από τις παγίδες των καιρών

Η έμφαση στην καλλιτεχνική ανακάλυψη, στη νεωτερικότητα της δημιουργίας, στην παραγωγή νέων μορφών διασφαλίζει κατά κάποιο τρόπο το έργο από την υπαγωγή του σε άμεσες καιρικές σκοπιμότητες. Οι παγίδες των καιρών είναι κυρίως (νέο) συντηρητικές και αναπαραγωγικές, στήνονται από τον πραγματισμό της οικονομικής και πολιτικής εξουσίας και φυλάκίζουν το έργο σε μια κοντόφθαρη οπτική, υπονομεύοντας τη χρονική του ανθεκτικότητα.

Παρότι στα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια η πολιτιστική ηγεμονία παρουσιάζεται φαισμένη, φιλο-νεωτερική και μέσα σε ένα ορισμένο πλαίσιο ελευθεριακή, πολύ σύντομα προκρίθηκε μια κατεύθυνση για τις πλαστικές τέχνες την οποία τα πρωτοποριακά ρεύματα της εποχής έκριναν ως σαφέστατα οπισθοδρομική. Πρόκειται για τη λεγόμενη «μνημειακή προπαγάνδα».

Μια δεύτερη κατεύθυνση που δεν φαίνεται να έχει άμεση σχέση με την πολιτιστική ηγεμονία του κόμματος-κράτους είναι χρησιμοθηρική. Οφείλεται μάλλον στη γοητεία που εξασκύσε η τεχνολογία σε μηχανικούς, θεωρητικούς και καλλιτέχνες πριν αλλά και μετά την επανάσταση στη Ρωσία. Αποβλέπει στη διαμόρφωση χρηστικών κυρίως αντικειμένων σε μια διαδικασία κατά την οποία η πλαστική εμπειρία ενσωματώνεται στο βιομηχανικό σχέδιο και μπαίνει στην υπηρεσία της παραγωγής.

Από εκεί προέρχεται και το όνομα αυτής της χρησιμοθηρικής τάσης: βαφτίστηκε «τέχνη της παραγωγής», «παραγωγική γνώση», «παραγωγισμός».

Απέναντι σ' αυτές τις δυο τάσεις, τον παραγωγισμό και τη μνημειακή προπαγάνδα, την οικονομική και ηθικοπλαστική σκοπιμότητα της τέχνης, την ιδέα μιας τέχνης υπηρέτριας του εργοστασίου ή των εγκόσμιων εκκλησιών, αντιτάχθηκε αποφασιστικά ο σουπρεματιστής καλλιτέχνης και φιλόσοφος Καζιμίρ Μαλέβιτς (βλ. Οικονόμου, «Η εμβέλεια της σουπρεματιστικής ιδέας», 1996). Μάλιστα, δεν αρκέστηκε να ελέγξει αυτές τις αισθητικές ιδεολογίες ως μάταιες για την τέχνη και την κοινωνία αλλά, έχοντας την απαιτούμενη διαύγεια και τόλμη, μετέφερε τη διαμάχη στο γνωσιολογικό επίπεδο. Σε κείμενα πυκνά και κάπως «κρυπτικά» —όπως «Ο Θεός δεν εκθρονίστηκε», «Το άθρυμα», «Σχετικά με την κομματικότητα της τέχνης»— ανέκρουσε τις δυο βασικές αρχές στις οποίες βασίστηκε η άρνηση της καλλιτεχνικής αυτοτέλειας και του μορφολογικού νεωτερισμού: την αρχή της αντανάκλασης και την αρχή της κομματικότητας.

Αντίθετα από τον Μαλέβιτς, ο Τάτλιν ενστερνίζεται τον παραγωγικό σχεδιασμό και υπηρετεί την παραγωγή ως κατασκευαστής μοντέλων και χρηστικών αντικειμένων (φούρνοι, καρέκλες, ενδύματα κ.λπ.). Δέχεται επίσης να υπηρετήσει τη μνημειακή προπαγάνδα. Ανέλαβε, λοιπόν, τη μελέτη που του ανέθεσε το Τμήμα Εικαστικών Τεχνών του υπουργείου για το Μνημείο της Τρίτης Διεθνούς και φιλοτέχνησε το σχέδιο και δυο μακέτες.

Αν όμως εξετάσουμε τα πράγματα πιο προσεκτικά, θα αντιληφθούμε ότι η σύλληψη του έργου υπερβαίνει το στενό πλαίσιο της χρησιμοθηρίας και της λειτουργικότητας. Η πραγματική τέχνη κατά έναν περίεργο τρόπο «αυτονομεί» τις εξωκαλλιτεχνικές σκοπιμότητες που ενσωματώνει. Πρόκειται για μια σχεδόν ανεπαίσθητη αλλαγή συσχετισμών: αντί το έργο να υπηρετεί χρησιμοθηρικά και λειτουργικά στοιχεία, μοιάζει να θέτει αυτά τα στοιχεία στην υπηρεσία του. Κατ' αυτόν τον τρόπο διασώζεται από καιροσκοπικές παγίδες.

Θα διευρυνήσουμε παρακάτω αυτή τη διαδικασία. Έχει όμως ενδιαφέρον να δούμε προηγουμένως την απόκλιση που παρουσιάζει η τέχνη από την πρακτική λειτουργία. Ο πύργος του Τάτλιν μπορεί να «σταθεί» ως μια καλλιτεχνική σύλληψη —ένα σχέδιο και μια μακέτα. Η εξωκαλλιτεχνική χρησιμότητα αφορά την πραγματοποίηση του σχεδίου, την ανοικοδόμηση του πύργου, τη στέγαση πραγματικών υπηρεσιών. Το σχέδιο υποτίθεται ότι θα κατέληγε σε ένα πραγματικό και χρήσιμο αρχιτεκτόνημα που θα στέγαζε διαβουλευτικές, εκτελεστικές και προπαγανδιστικές λειτουργίες της Τρίτης Διεθνούς. Αλλά ένας άνθρωπος που καταλάβαινε τι πάει να πει ωφελιμότητα ανέλαβε να διαλευκάνει κατά πόσον ήταν μια τέτοια ιδέα. Ένας συνεργάτης του Τάτλιν, ο Τ. Σαπίρο, αφηγείται: «Ο Βλαντιμίρ Ιλίτς (Λένιν) μας έκανε δυο ερωτήσεις: πόσα χρήματα θα στοίχιζε η κατασκευή του κι αν ήταν από μηχανική άποψη πραγματοποιήσιμη. Αλοίμονο, δεν ήμασταν ικανοί να απαντήσουμε σε καμιά απ' αυτές τις ερωτήσεις!» (παρατίθεται από τον Logvinov 1977, στο Zhadova, σ. 442).

Ο πύργος του Τάτλιν δεν κτίστηκε ποτέ. Έγινε το σχέδιο, έγιναν οι μακέτες που έφταναν για να κρυσταλλωθεί μια νέα μορφή. Το σπουδαιότερο είναι ότι η Τρίτη Διεθνής «πέρασε» από την πλευρά της τέχνης, ενσαρκώθηκε σ' ένα πανέμορφο έμβλημα που θα ζήσει όσο θα ζει και το σχέδιο του Τάτλιν.

Κάτι παρόμοιο συνέβη και με την ιπτάμενη μηχανή που συνέλαβε ο Τάτλιν, το «αεροπλανάκι» του, το Λετάτλιν, που βέβαια δεν μπορούσε να πετάξει. Ας υποθέσουμε όμως ότι η χρηστική του αξία ήταν πραγματική, ότι η πτήση δεν ήταν απλώς μια φανταστική, καλλιτεχνική σύλληψη. Τι θα είχαμε κερδίσει, αναρωτιέται ο μελετητής του Τάτλιν Στριγκάλεφ; «Ας φανταστούμε το Λετάτλιν να απογειώνεται στον αέρα. Τι αποτέλεσμα θα είχαμε; Στις πολυάριθμες ήδη τεχνολογικές ανακαλύψεις θα ερχόταν να προστεθεί ακόμα μια, που θα περνούσε απαρατήρητη από ένα κοινό ήδη κορεσμένο απ' αυτές. Άλλωστε, δεν είναι αδύνατο να εφευρεθεί μια τέτοια μηχανή. Όμως ένα έργο τέχνης θα διατηρεί για πάντα τη μοναδικότητά του».

2. Συνεκτικότητα

α) Υλο-ποίηση

Τα υλικά με τα οποία ο Τάτλιν σχεδίαζε να φτιάξει τον πύργο ήταν σίδηρος και γυαλί. Αν παλαιότεροι κλασικισμοί χρησιμοποιούσαν το μάρμαρο για τα μνημεία τους, το μνημείο της Τρίτης Διεθνούς έπρεπε να γίνει από υλικά χαρακτηριστικά της δικής του εποχής.

Η μελέτη των υλικών αποσκοπεί στο να ανακαλύψει τις ιδιαίτερες, εγγενείς τους ιδιότητες. Η διερεύνηση αυτή αποτελεί τη βάση για τις επόμενες διαδικασίες: ποια μορφοποίηση του κάθε υλικού αναδεικνύει καλύτερα την υφή του; Ποια διάταξη δημιουργεί τους καλύτερους παραλληλισμούς ορισμένων υλικών ποιοτήτων και τη δυναμική αντιπαράθεση ορισμένων άλλων;

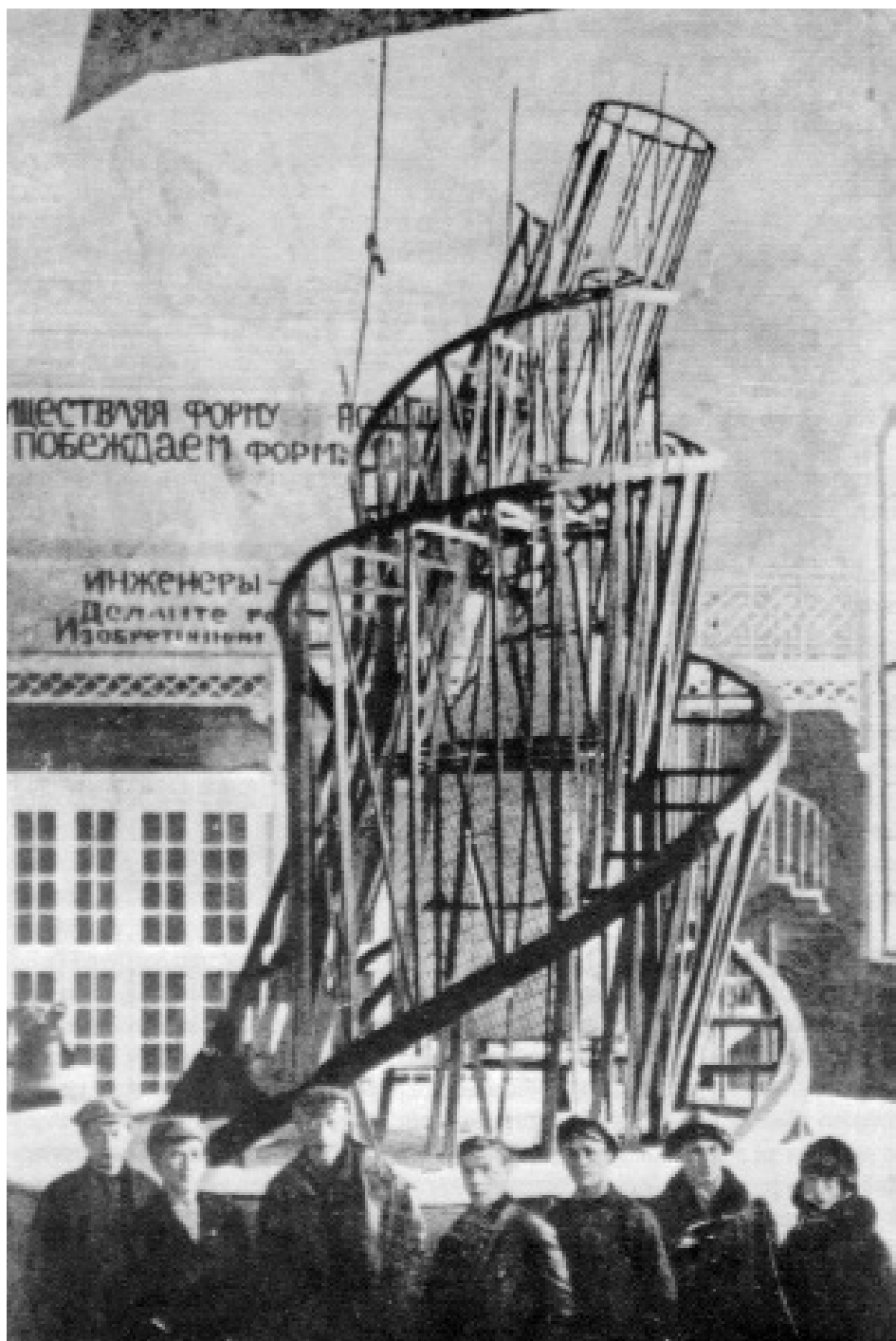
Για τέτοια ζητούμενα, ο Τάτλιν χρησιμοποιεί δυο κύριες πηγές έμπνευσης: την προηγούμενη εμπειρία του πάνω στα υλικά-μορφές («ματεριαλο-φόρμα») και τις ποιητικές, οραματικές συλλήψεις του Χλέμπνικωφ.

Έτσι, στις λεγόμενες «γωνιακές» κατασκευές του —κατασκευές αναρτημένες στη γωνία που σχηματίζουν δυο τοίχοι—, η μορφοποίηση βασίζεται στην υφή των χρησιμοποιούμενων, πολλαπλών υλικών. Θέλει να βγάλει μέσα από το υλικό ένταση, να εξάρει, να «προεξβάλλει» αυτές τις εντάσεις σε μια πλάγια, δυναμική κατασκευή. Σ' αυτή την αναζήτηση, η αίσθηση του υλικού δεν είναι μόνον οπτική αλλά και απτική. Δεν είναι μόνον η πραγμάτωση αλλά και η απόφαση που παίζεται στο χέρι, στην παλάμη, στην αφή του τεχνίτη. Η λειτουργία αυτή προβάλλει —θα λέγαμε «πολύ απτά»— σε δυο συνθηματικές διατυπώσεις του Τάτλιν:

«Το μάτι πρέπει να τεθεί κάτω από τον έλεγχο της αφής».

«Όσοι είναι απλώς οραματιστές χωρίς να είναι συνάμα και τεχνίτες δεν έχουν θέση στις κατασκευαστικές (κονστρουκτιβιστικές) δραστηριότητες».

Το σχέδιο και η μακέτα του πύργου πέρασαν, λοιπόν, από το «χέρι» του Τάτλιν. Δεν ήταν η φυσιογνωσία και η τεχνολογία πραγματικών δομικών υλικών που κυριαρχούσε, αλλά η υλική, απτική αίσθηση. Ενώ, αν το σχεδιαζόμενο αρχιτεκτόνημα ήταν πραγματοποιήσιμο, θα περνούσε στην υπολογιστική και εκτελεστική δικαιοδοσία των μηχανικών.



*Βλαντιμίρ Τάτλιν
Μνημείο για την Τρίτη Διεθνή, 1920*

Αυτή η υλο-ποιητική διεργασία έχει και μια άλλη διάσταση που δεν είναι απλώς το ρητορικό της αντίστροφο: την ποιητική σύλληψη των μορφών. Ο Τάτλιν θαύμαζε απεριόριστα τον ποιητή Χλέμπνικωφ. Φύλαγε μάλιστα το χειρόγραφο του ποιήματος που του είχε αφιερώσει ο ποιητής σαν το πιο πολύτιμο απόκτημα της ζωής του.

Σ' ένα πολύ όμορφο κείμενο με τίτλο «Τα σπίτια κι εμείς», ο Χλέμπνικωφ κατακρίνει τα σύγχρονα κτίρια, όπου χάθηκε η σχέση στερεών υλικών και του κενού, η σχέση πύκνωσης και αραίωσης. Η μοίρα του αρχιτεκτονικού σχεδίου είναι να γεμίζει με στερεά υλικά όταν μετατρέπεται σε πραγματικό κτίριο. Το μοναδικό σχέδιο που δεν «προδίδεται» από την υλοποίησή του αφορά τις σιδηροκατασκευές, όπου δεν τίθεται θέμα «γέμισης», όπου το κενό διατηρεί τα δικαιώματά του.

Ο ποιητής αγαπούσε περισσότερο τα κτίρια με τις σκαλωσιές παρά τα φινιρισμένα γιατί, καθώς έλεγε, η σκαλωσιά σημαίνει ότι η επιφάνεια είναι ακόμα ζωντανή, ότι υφίσταται επεξεργασία, ότι δέχεται ακόμα την ανθρώπινη επαφή.

Οι μελλοντικές πόλεις θα είναι φτιαγμένες από μεταλλικές κατασκευές υποδοχής των μετακινούμενων κατοικιών. Αυτές οι κινητές κατοικίες των νέων ανθρώπων, που θα μετακινούνταν ελεύθερα από θέση σε θέση, από πόλη σε πόλη, θα ήταν καμπάνες από γυαλί.

Ο πύργος του Τάτλιν, στη σύλληψή του τουλάχιστον, βασίζεται σε μια σιδηροκατασκευή που στηρίζει και αγκαλιάζει τον εσωτερικό, «κατοικήσιμο» χώρο σαν μια ανεπισσώμενη σκαλωσιά. Φυσικά, οι ενδότεροι, λειτουργικοί χώροι θα ήταν από γυαλί, του οποίου η διαφάνεια δεν σταματά την όραση που διαπερνά τον εξωτερικό μεταλλικό ιστό. Δεν είναι βέβαιοι μεταθέσιμοι, κινούνται όμως με μια περιστροφική κίνηση.

β) Μορφοποίηση

Ο πύργος έχει το σχήμα πυραμίδας. Αλλά για να δοθεί η πλάγια, ανοδική ένταση, το πυραμιδικό σχήμα τροποποιείται, με τη μια πλευρά να είναι κάθετη προς το έδαφος. Την ίδια τάση προς τα άνω εξυπηρετεί η σιδερένια, ανεπισσώμενη σπείρα.

Οι ενδότεροι χώροι κατά σειρά θα ήταν ένας κύβος, μια πυραμίδα, ένας κύλινδρος μ' ένα ημισφαίριο πάνω του. Οι όγκοι θα ήταν μεγαλύτεροι προς τη βάση και μικρότεροι προς την κορυφή. Κάτω η περιστροφική κίνηση θα ήταν αργή και πάνω γρήγορη, έτσι ώστε η συνολική κίνηση των σχημάτων μέσα στις ολοένα στενότερες ανελίξεις της σπείρας να φαίνεται σαν ένα «βίδωμα» στον ουρανό.

«Η όλη μορφή κινείται σαν ένα σιδερένιο φίδι που ανεβαίνει προς τα πάνω... Πατάει στο έδαφος αλλά ανελίσσεται και γίνεται ένα σημείο απελευθέρωσης από το έδαφος και τα συμφέροντα ερπετών...» (Πούνιν, *Για το μνημείο της Τρίτης Διεθνούς*).

γ) Κοινωνική και καλλιτεχνική σημασιодότηση

Στη μνημειακή προπαγάνδα παρουσιάζονται κυρίως θετικοί ήρωες, πρόσωπα-παραδείγματα που κατά την κοινωνική σύγκρουση ήταν από την καλή πλευρά, είτε ακόμα πρόσωπα-σταθμοί που με το έργο τους σημείωσαν πρόοδο σε κάποιον τομέα.

Παρότι ο πύργος έχει «σπονδυλική στήλη» —τον κάθετο άξονα στήριξης—, έχει «πόδια», έχει θώρακα προστασίας και εσωτερικά κινούμενα «ζωτικά όργανα», δεν λειτουργεί

ως πρόσωπο-παράδειγμα, ως «σοσιαλιστικός γίγαντας». Το μόνο προσωπικό ήθος που μπορεί να βρει κανείς είναι το ερευνητικό ήθος του Τάτλιν. Ωστόσο, μια ταύτιση μ' αυτό το ήθος μας οδηγεί στη συνθετική λογική του έργου, στην εσωτερική του συγκρότηση, στην εμμένειά του. Κι αυτό είναι κάτι περισσότερο από ένα ηθικοπλαστικό παράδειγμα.

Η προβλεπόμενη χρήση των χώρων παραπέμπει σε κοινωνικές σημασίες. Η κάτω αίθουσα-κύβος θα ήταν για τα «νομοθετικά σώματα» της Τρίτης Διεθνούς. Η μεσαία αίθουσα-πυραμίδα, μικρότερη σε όγκο, για τις εκτελεστικές επιτροπές και η άνω αίθουσα-κύλινδρος για τον επικοινωνιακό τομέα. Από το ψηλότερο αυτό σημείο θα γινόταν η ανακοίνωση και η διάδοση των αποφάσεων. «Με τα ραδιοκύματα που εκπέμπονται από το σταθμό που βρίσκεται στην κορυφή, το μνημείο προεκτείνεται στον αέρα» (Σκλόφσκυ 1921, στο Zhadova, σ. 343).

Η μακέτα του πύργου δεν χωρούσε τις υπαρκτές διαβουλεύσεις, τις συνεδρίες των επιτροπών, το Ρωσικό Τηλεγραφικό Πρακτορείο. «Χωρούσε» όμως τα ιδεώδη αυτών των λειτουργιών κρυσταλλωμένα σε στοιχεία της μορφής: τη διαφάνεια, την προοδευτική ανέλιξη της σπείρας, τη φορά και την κίνηση προς τα πάνω. «Ο Τάτλιν μου φαίνεται ότι έχει ενσωματώσει το Συμβούλιο των Επιτροπών του Λαού και το Ρωσικό Τηλεγραφικό Πρακτορείο σαν να είχε να κάνει με ένα νέο καλλιτεχνικό υλικό για τους σκοπούς της δημιουργίας μιας καλλιτεχνικής μορφής» (Σκλόφσκυ).

Η κίνηση των λειτουργικών χώρων εγγράφει το έργο στους ρυθμούς περιστροφής των πλανητών, σε ατέρμονες συμπαντικές διαδικασίες.

Ο χρόνος της σκέψης για την πολιτική γραμμή, ο χρόνος της περιστροφής της κυβικής αίθουσας θα ήταν 365 μέρες (η γη γύρω από τον ήλιο).

Ο χρόνος να σκεφτείς πώς θα την εφαρμόσεις —της πυραμιδικής αίθουσας— υπακούει στη σελήνη και διαρκεί ένα μήνα.

Πιο σύντομα θα ήταν να σκεφτείς πώς θα την ανακοινώσεις, αφού η περιστροφή της κυλινδρικής αίθουσας επικοινωνιών διαρκεί μια μέρα (η γη γύρω από τον άξονά της).

Το τέλος κάθε περιστροφής σημαδεύει τον καταληκτικό καιρό και το πέρασμα σ' ένα νέο κύκλο σκέψης.

Η επεξεργασία των υλικών γίνεται με τη μέγιστη δυνατή οικονομία, ούτως ώστε αυτά να εναρμονίζονται ως στοιχεία μορφής. Επίσης δεν υπάρχει καμιά σημασιακή διάσταση που να μην είναι ενσαρκωμένη στα μορφικά στοιχεία του έργου.

Η ενότητα του πολλαπλού αφορά τις ύλες, τις μορφές και τις σημασίες. Αλλά με την εναρμόνιση αυτών των επιπέδων μεταξύ τους προβάλλει και ως συνολική πολυεπίπεδη ενότητα του έργου.

Μια τέτοια συνεκτική κατασκευή αποδεικνύεται από τη φύση της ανθεκτική. Όσον αφορά το παρόν και το μέλλον, η ελπίδα μας είναι ότι η συνολική αντίληψη θα αποδειχτεί και μακροπρόθεσμη.

Πράγματι, αρκετά ρεύματα της μεταπολεμικής τέχνης ξεπεράστηκαν γρήγορα —ήταν βραχύβια και αναλώσιμα. Πολλά από τα εγχειρήματα αυτά χαρακτηρίζονται από μια αποσπασματικότητα: απομόνωση της υλικότητας (ματιερισμός), της ιδέας (εννοιακή προσέγγιση) κ.λπ. Είτε ακόμα το πολλαπλό παρουσιάζεται σε ακατέργαστες ή ανοικτόνομητες εκδοχές, είτε ως αποτέλεσμα ανισόρροπων εκλεκτικών συνδυασμών.

Φυσικά, η συνθετότητα και η πολλαπλότητα της πολιτιστικής πραγματικότητας είναι

δεδομένη, καθόλου όμως αυτό δεν σημαίνει ότι τα συνολικά και συνδυαστικά κριτήρια είναι σήμερα άσχετα. Μπορούν να τεθούν σε θετικές, συντονιστικές, υποβοηθητικές εκδοχές ως μερικές κατηγορίες συναρμογής του πολλαπλού (ενιαία δυναμική της πολλαπλής υφής, μορφολογική συνεκτικότητα, συμπύκνωση σημασιών), είτε ως κατηγορίες συνολικής οικονομίας και εναρμόνισης. Θα πρέπει, βέβαια, να υπενθυμίσουμε ότι η καλλιτεχνική «πύκνωση» (εντάσεων, διεγερσιμότητας) δεν συνιστά «κλειστότητα» του έργου. Και ότι η έννοια της συναρμογής δεν αναιρεί ούτε τον πολυδιάστατο χαρακτήρα ούτε την πολυσημία ούτε ακόμα ακόμα και το διαμερισμό, όταν φυσικά αυτός είναι οργανωμένος.

3. Επαναφορά

Μια ιστορική αναφορά έχει νόημα όταν σχετίζεται με το παρόν και το μέλλον. Θα πρέπει, λοιπόν, πολύ καθαρά να θέσουμε τη διαφορά φάσης ανάμεσα στον καιρό που γεννήθηκε το έργο και στους δικούς μας καιρούς.

Επειδή ο πύργος του Τάτλιν γεννήθηκε σε επαναστατικούς καιρούς, η αξία και η συνεκτικότητά του μπορούν να εκτιμηθούν πλήρως μόνο σε χώρους που κρατούν ζωντανά τα συλλογικά ιδανικά. Τέτοιοι χώροι είναι σήμερα μειοψηφικοί.

Αλλά δεν είναι μόνον ο τόπος επαναφοράς που χρειάζεται προσοχή· είναι και ο τρόπος.

Γι' αυτό και ο ιστορικισμός, ο ιστορικός σχετικισμός είναι πολύ κακός σύμβουλος. Έχοντας ίσως τις καλύτερες προθέσεις —να χρησιμοποιήσει τα πρωτοποριακά έργα ως «σκιάχτρα» στην αντιπαράθεση με το μεταμοντέρνο—, τοποθετεί τις καλλιτεχνικές πρωτοπορίες χρονολογικά, αφήνοντας τη χρονολογική απόσταση, τη διαφορά χρονικής φάσης ή περιόδου να τις «παλιώνει». Παραγνωρίζεται έτσι ή «μελλοντική μνήμη», η μακρόπνοη άποψη, η διαφυγή από τις παγίδες των καιρών, η χρονική ανθεκτικότητα των νεωτερικών αξιών.

Χρονολογούμε βέβαια ένα έργο, γιατί η κοινωνική ενέργεια που το φόρτισε, η πρωτοβουλία που το γέννησε κ.λπ. ανήκουν στη συγκυρία της εποχής του. Προσμετράμε με ακρίβεια τη διαφορά φάσης ανάμεσα στην εποχή του και τη δική μας γιατί δεν υπάρχουν ούτε αναβιώσεις ούτε μετενσαρκώσεις ούτε αδιάσπαστες «κοινοτικές» συνέχειες.

Αλλά όταν κάνουμε επαναφορά στο παρόν, που φυσικά δεν είναι «επαναβίωση» του έργου αλλά μεθοδολογική επαναφορά των κριτηρίων του, λαμβάνουμε υπόψη τη συνθετότητα του ιστορικού χρόνου και τις δυναμικές διαδικασίες που καθορίζει: διαδικασίες παλαιώσης, συντήρησης, αντοχής, εμμονής, ανανέωσης, επανόδου κ.λπ. Το παλιωμένο και το καινούργιο δεν είναι χρονολογικές κατηγορίες που μπορούμε δίχως πρόβλημα να τις κατάτάξουμε στην ακολουθία του πριν και του μετά. Η κατάπτωση δεν είναι κατ' ανάγκην παρελθοντική, ούτε η ακμή κατ' ανάγκην παροντική. Μπορεί να υπάρξει παροντική κατάπτωση (πρώωρο γήρας), η οποία μάλιστα να τονίζεται ακόμα περισσότερο από τη ζωτικότητα παρελθοντικών επιτευγμάτων. Άλλωστε, η ποιοτική ευτέλεια και παρακμή εγγράφεται ως συνειδητή στρατηγική στον κόσμο της σύγχρονης εμπορευματικής κυκλοφορίας. Το καινοφανές των συρμών είναι προορισμένο να παλιώσει όταν πουλήσει, για να κάνει τόπο σε ακόμα πιο καινοφανέστερα προϊόντα.

Μ' αυτή την έννοια, δεν θα πρέπει να υπονομεύουμε τα κριτήριά μας και να μηδενίζουμε τις αξίες μας με γραμμικές, ιστορικοιστικές προσεγγίσεις. Και θα πρέπει να αντιμετωπίζουμε το «ανθεκτικό» έργο σαν κάτι που είναι λειτουργικό μέσα στη δική μας συγκυρία. Τα συνθετικά του κριτήρια θα πρέπει να τα βλέπουμε, να τα χρησιμοποιούμε, να τα αναπτύσσουμε. Ως θετικές κατευθύνσεις μπορούν να μας χρειαστούν για να προσανατολιστούμε στο σημερινό πλαίσιο της τέχνης που είναι κυρίως το πλαίσιο των εγκαταστάσεων.

Οι εγκαταστάσεις (installations) είναι διατάξεις πολλαπλών στοιχείων στο χώρο. Η ενότητα και το νόημα μιας εγκατάστασης προκύπτει από τον αλληλοσυσχετισμό αυτών των στοιχείων ή/και τη σχέση της όλης κατασκευής με το χώρο όπου κάθε φορά εγκαθίσταται. Η κατασκευή, δηλαδή, μπορεί να είναι περιφερόμενη και ο χώρος της εγκατάστασης προσωρινός. Η εικόνα επίσης μπορεί να είναι μεταβαλλόμενη όπως στις εγκαταστάσεις με κάτοπτρα, με βίντεο ή μηχανική κίνηση. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον καλλιτεχνικό πλαίσιο: πολλαπλών κατασκευών, πολλαπλών μορφών και πολλαπλών χώρων.

Όσον αφορά τα θετικά κριτήρια στο επίπεδο της κατασκευής, αρκετά συχνά διαπιστώνουμε ότι εκεί όπου παρουσιάζεται ενιαία δυναμική της πολλαπλής υφής, μορφολογική συνεκτικότητα, συμπύκνωση σημασιών, η εγκατάσταση ξεχωρίζει μέσα στους εκθετικούς «γαλαξίες» και τις εκθετικές περιφορές των σύγχρονων κυκλωμάτων της τέχνης, σαν κάτι που θα μείνει ακόμα και όταν εκλείψουν αυτές οι εκθετικές «στρατηγικές». Ίσως γιατί τέτοιες συνθέσεις απαιτούν σήμερα περισσότερη σκέψη και εργασία. Κατ' αρχήν τα υλικά δεν είναι αθώα, αλλά φέρει το καθένα την πολιτιστική και ιδεολογική του «σφραγίδα». Είναι επισφαλής και σηματοδεδειγμένη (ιδιαίτερα οι εικόνες-βίντεο). Για να επιτύχει, λοιπόν, κανείς μια ενιαία δυναμική, χρειάζεται ενημέρωση, κριτική σκέψη, προσπάθεια. Κατά μείζονα λόγο αυτό ισχύει για τις συνεκτικές μορφές.

Επίσης, ανεξάρτητα από τον τόπο που γίνεται μια εγκατάσταση, πρέπει από την ίδια την κατασκευή της να υποβάλλεται κάποια ιδέα για τον κοινωνικό χώρο. Κι εδώ αποτελεί καλό παράδειγμα ο πύργος του Τάτλιν. Ήταν μια αντι-Βαβέλ, ένας πύργος γύρω από τον οποίο οι λαοί, παρά τις διαφορετικές γλώσσες, θα μπορούσαν να συνεννοηθούν.

Παραπομπές

- *Art et poesie russes 1990-1930, Textes choisis 1979*, Centre George Pompidou (περιέχονται κείμενα του Χλέμπνικωφ και του Τάτλιν).
- *Arte e rivoluzione, Documenti delle avanguardie tedesche e sovietiche 1918-1932*, Milano, Edizione Unicopli, 1978.
- Καφέτση Άννα (επιμέλεια), 1995, *Ρωσική πρωτοπορία 1910-1930, Η συλλογή Κωστάκη, Θεωρία-Κριτική*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη (Κεφ. 6,7).
- Ligeia, 1989, No 5-6, Dossier-Constructivisme.
- Milner John, 1983, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant Garde*, Yale University Press.
- Οικονόμου Γ., 1996, «Η εμβέλεια της σουπρεματιστικής ιδέας», *Ουτοπία* No 19 (όπου και βιβλιογραφία για τη ρωσική πρωτοπορία).
- Oliveira-Petry-Oxley, 1994, *Installation Art*, Thames and Hudson.
- Zhadova A. L. (ed.), 1989, *Tatlin*, Thames and Hudson (περιέχονται τα γραπτά του Τάτλιν, κριτικές μελέτες και τεκμήρια της εποχής του, καθώς και σημαντικές σύγχρονες μελέτες).