

Ρωσική πρωτοπορία 1910-1930 Η Συλλογή Γ. Κωστάκη

Μαρία Κοκκίνου: Μια πρώτη ερώτηση: Ποια είναι η σημασία αυτής της έκθεσης, για την Ελλάδα σήμερα;

Άννα Καφέτση: Η σημασία της Έκθεσης Συλλογής Κωστάκη είναι πολύ μεγάλη επειδή για πρώτη φορά, όπως ξέρουμε, έχουμε την ευκαιρία να δούμε έργα της Ρωσικής Πρωτοπορίας στην Ελλάδα. Όχι μόνον αυτό: είναι στην ουσία η πρώτη φορά, θα έλεγα στον αιώνα μας, αν δεν σφάλω, που κάνουμε έκθεση ενός συνολικού κομματιού της μοντέρνας τέχνης του αιώνα. Είναι συγκλονιστικό ότι δεν έχουμε δει στην Ελλάδα εκθέσεις μοντέρνας τέχνης, κυβισμού, φουτουρισμού κτλ. Δηλαδή είναι η πρώτη φορά που μέσα απ' αυτήν την έκθεση έχει κανείς την ευκαιρία να δει συνθετικά ένα ολόκληρο κίνημα της μοντέρνας τέχνης. Τώρα για τη συγκεκριμένη έκθεση της Συλλογής: Η έκθεση της Αθήνας έχει ενδιαφέρον επειδή για πρώτη φορά ενώνονται τα δύο κομμάτια μιας από τις πιο σημαντικές συλλογές του αιώνα μας. Αυτό το κομμάτι που άφησε στην Πινακοθήκη Τετριάκοφ ο Κωστάκης το 1977 φεύγοντας από την τότε Σοβιετική Ένωση για να έρθει στην Ελλάδα, και το κομμάτι που πήρε μαζί του στη Δύση. Δηλαδή μέχρι τώρα είχαμε δει το κομμάτι το δικό του. Αλλά ενωμένη τη συλλογή, με ένα τόσο μεγάλο αριθμό έργων, είναι το προνόμιο, θα έλεγα, της Έκθεσης της Αθήνας.

Τώρα γιατί είναι σημαντική για την Ελλάδα αυτή η Έκθεση. Είναι για πολλούς λόγους —δεν θα μείνω πολύ σ' αυτό— αλλά κυρίως επειδή όπως το αναφέρω και στον κατάλογο, ούτε η κατανόηση της Ρωσικής Πρωτοπορίας ως γνωστικό αντικείμενο είναι δυνατή χωρίς τη μελέτη και το ρόλο που έπαιξε η Συλλογή Κωστάκη, ούτε η Συλλογή Κωστάκη μπορεί να συλληφθεί και να κατανοηθεί χωρίς την ιστορία της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Υπήρχαν δύο ή τρεις τρόποι για να κάνει κανείς αυτή την Έκθεση. Ο ένας ήταν μια εγκυκλοπαιδική προσέγγιση. Δηλαδή, με αφορμή τη Συλλογή Κωστάκη να στήσει μια έκθεση που θα αφορούσε τη Ρωσική Πρωτοπορία. Αυτό θα σήμαινε ότι θα έπρεπε να καλυφθούν κενά της Συλλογής και να δανεισθούμε έργα από άλλα μουσεία κτλ. Ήδη δηλαδή θα ήμασταν εκτός της λογικής της συλλεκτικής πολιτικής του συγκεκριμένου συλλέκτη. Το δεύτερο θα ήταν ένας άλλος τρόπος, που αγαπούν οι Ρώσοι: κατά αλφαβητική σειρά. Δηλαδή να πάρει κα-

Η Άννα Καφέτση είναι διδάκτωρ, επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης. Έχει επιμεληθεί την έκθεση στην οποία αναφερόμαστε.

Τη συνέντευξη πήραν η Μαρία Κοκκίνου και ο Γιάννης Οικονόμου.

νείς τους καλλιτέχνες κατά αλφαβητική σειρά. Πιστεύω ότι και αυτό δεν θα είχε ενδιαφέρον, επειδή θα άφηνε ακάλυπτο το αντικείμενο από ερμηνευτική προσέγγιση. Ο τρίτος τρόπος, που κατ' ουδένα τρόπο δεν πιστεύω ότι είναι ο σωστός, ήταν να δείξει κανείς μόνο τα αριστουργήματα, ή τα αντιπροσωπευτικότερα έργα της Συλλογής. Η Έκθεση της Αθήνας θέλησε να δείξει τη μουσειακή συλλεκτική πολιτική του Κωστάκη, την ιδιαίτερη ταυτότητα της Συλλογής, που είναι ο μουσειακός της χαρακτήρας. Και όταν λέω μουσειακός χαρακτήρας, πρόκειται για το σπάνιο σε όλον τον αιώνα χαρακτηριστικό αυτής της Συλλογής: όπως ακριβώς θα έκανε ένας ιστορικός, ένας άνθρωπος μουσείου, ο Κωστάκης θέλησε να αποκαταστήσει το κίνημα στην ιστορικότητά του. Δηλαδή όταν ξεκινάει το '45, σε δύσκολες εποχές, ψάχνει πραγματικά στα σκοτεινά. Τα μουσεία δεν δείχνουν έργα της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Συνεπώς δεν έχει ούτε κριτικό λόγο, ούτε εκθέσεις, ούτε τίποτε στο οποίο θα μπορούσε να βασιστεί. Ψάχνει στα τυφλά και κυρίως ψάχνει να δει τι ήταν αυτό το κίνημα, πότε ξεκίνησε, πότε τέλειωσε, ποιοί ήταν οι βασικοί του εκπρόσωποι, ποιες ήταν οι βασικές του τάσεις. Αυτό ακριβώς είναι και το πιο σημαντικό. Ο ιστορικός ρόλος της Συλλογής του, η αποκατάσταση του κινήματος στην ιστορικότητά του. Συνεπώς, από τη στιγμή που δεν επιλέχθηκε κανένας απ' αυτούς τους τρόπους, προκρίθηκε να δείξουμε τη Συλλογή μέσα από την ιδιαίτερη ταυτότητά της. Αυτό σήμαινε ότι έπρεπε να αξιοποιηθούν οι βασικοί της πυρήνες, που δεν είναι λίγοι. Η Έκθεση έχει εκπληκτικό αριθμό έργων της Ποπόβα. Από μόνα τους αυτά τα έργα θα μπορούσαν να κάνουν μουσείο ολόκληρο. Έχει εκπληκτικό αριθμό έργων του Ματιούσιν, του Κλιούν, πολύ μεγάλο αριθμό έργων του Νικρίτιν. Συνεπώς ένα πράγμα που έπρεπε να σεβαστούμε, ήταν ο αριθμός των έργων που αντιπροσωπεύονται στη Συλλογή. Και ακριβώς μέσα απ' αυτή τη μελέτη, από το γεγονός δηλαδή ότι υπάρχει τέτοια αντιπροσωπευτικότητα τάσεων και καλλιτεχνών, ο επισκέπτης που βλέπει την Έκθεση έχει αν όχι μια πλήρη εικόνα, μια σχεδόν πλήρη εικόνα του τι ήταν αυτό το κίνημα. Έτσι η Έκθεση χωρίζεται σε δέκα ενότητες που στην ουσία αντιστοιχούν σε βασικά κινήματα, ή θεματικές ενότητες. Υπήρχε ένας κίνδυνος που νομίζω η Έκθεση τον αποφεύγει, τουλάχιστον εκθεσιακά. Δηλαδή να φανεί η αλληλουχία αυτών των κινήματων μέσα από μία πλαστή γραμμικότητα που δεν την πιστεύω και που ελπίζω ότι την έχουμε αποφύγει και στην Έκθεση. Γι' αυτό ακριβώς, μια από τις οδηγίες που δόθηκαν στους αρχιτέκτονες ήταν τα πράγματα να μπλέκονται μεταξύ τους. Δηλαδή ξεκινούσαμε μεν από τις απαρχές, προχωρούσαμε στον κυβοφουτουρισμό, αλλά ο κυβοφουτουρισμός και όλα τα κινήματα που υπάρχουν μαζί δεν κλείνονται σε στεγανά. Είναι έτσι οργανωμένα στο χώρο ώστε το ένα κίνημα να μπλέκει με το άλλο, ακριβώς επειδή υπάρχει θεωρητική άποψη και ιστορική πραγματικότητα ότι πολλά πράγματα συμπίπτουν χρονικά. Συνεπώς έτσι αποκλειόταν η γραμμικότητα. Η εικόνα που έχει ο επισκέπτης, ότι υπάρχουν κλειστοί χώροι που συγχρόνως είναι ανοικτοί, ήταν η υποκείμενη ιδέα σ' αυτό. Αυτό βεβαίως όσο το επιτρέπει ο χώρος. Υπάρχουν και οι δεσμεύσεις του.

Μ.Κ.: Πώς εξηγείτε ότι λείπουν πολλά σημαντικά έργα του Μαλέβιτς της κυβοφουτουριστικής αλλά και της σουπρεματιστικής του περιόδου; Επίσης ότι υπάρχουν δύο μόνο έργα του Φιλόνοβ, ενώ πρόκειται για ένα σημαντικό καλλιτέχνη που ο Κωστάκης θαύμαζε πολύ. Δεν υπάρχουν στη συλλογή του;

Α.Κ.: Όχι. Η συλλογή Κωστάκη έχει, τουλάχιστον ως προς τον Μαλέβιτς, αρκετά κομμάτια. Δηλαδή έχει της συμβολιστικής του περιόδου, ένα κυβοφουτουριστικό, πραγματικά αριστούργημα, «το πορτρέτο του Ματιούσιν» του 1913 και από κει και πέρα σουπρεματιστικά έχει ένα λάδι, ένα ορθογώνιο σε άσπρο φόντο και μερικά σχέδια.

Είναι αλήθεια ότι υπάρχει ένα κενό στη σουπρεματιστική περίοδο του Μαλέβιτς. Πιστεύω ότι είναι δύσκολο να καταλογίσει κανείς ευθύνη σ' ένα συλλέκτη. Αυτό ισχύει και για τα κενά των Μουσείων. Δεν είναι μόνο ζήτημα αισθητικό, αλλά και τι βρίσκει κανείς. Συγκεκριμένα: Για την σουπρεματιστική περίοδο του Μαλέβιτς ήταν αδύνατο εκείνη την εποχή, στη τριακονταετία που συγκροτείται η Συλλογή Κωστάκη (1945 με 1975 περίπου) να βρει κανείς αυτά τα έργα στην Ρωσική αγορά ή στις φαιλίες των καλλιτεχνών από τους οποίους αγόρασε έργα κτλ. Και αυτό γιατί μεγάλος αριθμός αυτών των έργων είχαν πουληθεί στη δεκαετία του '30 μετά την έκθεση του '22 στο Βερολίνο και αργότερα το '27 νομίζω, πολλά απ' αυτά είχαν πουληθεί στη Δύση, εξού και η πολύ σημαντική συλλογή του Μουσείου Stedelijk στο Άμστερνταμ αλλά και του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Ν. Υόρκης και στην Αμερική γενικά. Πολλά απ' αυτά τα έργα τα αγόρασε τότε η Κατερίν Ντρέμιερ με την Société Anonyme και μετά έμειναν στην Αμερική. Αυτά ως προς τη Δύση. Και βεβαίως ένας μεγάλος αριθμός σουπρεματιστικών έργων είχαν αγοραστεί τα δύο πρώτα χρόνια μετά την επανάσταση, τότε που στήνονται τα Μουσεία Μοντέρνας Τέχνης. Πολλά σημαντικά έργα βρίσκονται αυτή τη στιγμή και σε Ρωσικά περιφερειακά μουσεία. Τώρα, ως προς τον Φιλόνοβ, νομίζω ισχύει και εδώ το ίδιο. Δεν ήταν εύκολο γιατί τα έργα του Φιλόνοβ τα είχε η αδελφή του, αν δεν κάνω λάθος, και τα είχε δώσει στο Ρωσικό Μουσείο του Λένινγκραντ προς φύλαξη. Έτσι εξηγείται ότι το Μουσείο αυτό έχει ένα μεγάλο αριθμό έργων αυτή τη στιγμή.

Μ.Κ.: θεωρείτε ότι τα έργα της Ρωσικής Πρωτοπορίας συνιστούν μια τομή στην Ιστορία της Ρωσικής τέχνης, ή υπάρχει κάποια σχέση με έργα του 19ου αιώνα, με του Βρούμπελ, για παράδειγμα, ή και με άλλους ενδεχομένως; Εάν δεχτούμε ότι κοινό στοιχείο των Ρώσων ζωγράφων είναι το έντονο χρώμα, το οποίο μας θυμίζει τη ρωσική αιογραφία, έχουμε έτσι κατά κάποιο τρόπο μια σύνδεση με το παρελθόν. Κάτι που ίσως αντιφάσκει με την τομή...

Α.Κ.: Σίγουρα υπάρχει σχέση με την παράδοση. Αλλά εάν κάτι χαρακτηρίζει τη Ρωσική Πρωτοπορία, όπως και κάθε Πρωτοπορία, είναι η ρήξη με την παράδοση. Βεβαίως εδώ τίθεται το πρόβλημα: Με ποια μορφή παράδοση; Ξέρουμε από την ελληνική πραγματικότητα ότι υπήρχε ρήξη προς μια ακαδημαϊκή παράδοση, προς μία συμβολιστική ίσως παράδοση. Αλλά επίσης υπήρξε και μια επιστροφή σε κάποιες παραδόσεις που τουλάχιστον μορφολογικά ήταν πολύ κοντά στους πειραματισμούς που γινόντουσαν, όσο έγιναν πειραματισμοί στην Ελλάδα. Μιλώ για τη δεκαετία του '30 κυρίως. Λοιπόν, το ίδιο και μ' αυτούς. Σίγουρα υπάρχει μία σχέση σε κάποια φάση. Αυτή η φάση μπορεί να προσδιοριστεί χρονικά με την εμφάνιση του νεοπριμιτιβισμού κυρίως δηλαδή το 1909, '10, '11, '13 το πολύ, και σε ορισμένους καλλιτέχνες. Υπάρχει λοιπόν μία σχέση με τη Ρωσική αιογραφία και τις λαϊκές παραδόσεις, τη λαϊκή παραδοσιακή ζωγραφική. Ενδεχομένως και στον Μαλέβιτς να υπάρχει μία σχέση με την αιογραφία κτλ. Αλλά αυτό που πραγματικά χαρακτηρίζει την πρωτοπορία, είναι η ρήξη και όχι η συνέχεια. Μια ρήξη πραγματικά ριζική, ριζοσπαστική.

Γιάννης Οικονόμου: Σε σύγκριση με τα ομόλογα δυτικά ρεύματα υπάρχει μια ιδιαιτερότητα της Ρωσικής Πρωτοπορίας; Δεν είναι το ίδιο πράγμα βέβαια ο ρωσικός φουτουρισμός με τον ιταλικό. Υπάρχει η δυτική «αφαίρεση». Υπάρχει και η ρωσική σχολή αφαίρεσης. Πώς θα μπορούσαμε να προσδιορίσουμε αυτήν την ιδιαιτερότητα;

Α.Κ.: Οπωσδήποτε είναι οφθαλμοφανές ότι οι επιδράσεις είναι σαφείς στη διετία '12, '13, '14, δηλαδή μέχρι την εμφάνιση του Σουπρεματισμού και πιο πριν φυσικά, αλλά κυρίως μέχρι την εμφάνιση του Σουπρεματισμού. Από τον γαλλικό κυβισμό και ενδεχομένως από το φουτουρισμό. Βεβαίως οι καλλιτέχνες πάνε και έρχονται στα ευρωπαϊκά κέντρα. Περί αυτού δεν υπάρχει λόγος. Υπάρχουν δηλαδή σχέσεις των καλλιτεχνών μεταξύ τους. Τα μαυνιφέστα του φουτουρισμού του Μαρινέτι γίνονται γνωστά πάρα πολύ γρήγορα, από το '14. Εκθέσεις γίνονται, βλέπουν έργα του Ματίς, του Πικάσο και άλλων από τις γνωστές συλλογές Σιούσκιν και Μορόζοφ. Συνεπώς ήξεραν τι γίνεται έξω. Υπάρχουν επιδράσεις. Όμως για μένα το πρόβλημα είναι, όπως κάθε φορά του γίνεται συζήτηση για τις επιδράσεις ή το αντίθετο, για τις ιδιαιτερότητες, μέσα σε ποιο καλλιτεχνικό πρόγραμμα εντάσσονται ορισμένες επιλογές άρα και οι ομοιότητες με κάτι που έχει αναπτυχθεί ένα ή δυο-τρία χρόνια πριν. Αν δηλαδή οι ομοιότητες που βλέπουμε για παράδειγμα στην Πολόβα, στην Ουνταλτσόβα —στην κυβιστική τους περίοδο— με έργα των Μπρακ του Πικάσο και άλλων καλλιτεχνών, με τα κολάζς ας πούμε τον Πικάσο του 1912, αν αυτό το πράγμα είναι τελείως «επεισοδιακό», μια ευκολία, μια επιπόλαια επιλογή δευτερεύουσας σημασίας, ή αν εντάσσεται σ' ένα πρόγραμμα που θα τους πήγαινε παραπέρα ή και που τους πήγε παραπέρα. Γι' αυτό πιστεύω ότι όλα αυτά τα προβλήματα των επιδράσεων κτλ, πρέπει να αντιμετωπίζονται κατά περίπτωση και κατά έργο. Τώρα το ζήτημα της ιδιομορφίας. Σίγουρα μπορούμε να πούμε ότι από το '15 και μετά, δηλαδή από την περίφημη έκθεση του 0,10, ανοίγονται δύο δρόμοι. Ο ένας με τον σουπρεματισμό του Μαλέβιτς και ο άλλος με τον κονστρουκτιβισμό του Τάτλιν. Και οι δύο μετέχουν σ' αυτή την περίφημη έκθεση που πραγματικά είναι ότι πιο δικό της έδωσε η Ρωσία και η Σοβιετική Ένωση, κυρίως με τον κονστρουκτιβισμό αργότερα. Μια άποψη είναι αυτή. Στην ουσία αυτό που συμβαίνει, και πολλοί μελετητές το πιστεύουν σήμερα, είναι ότι τα δύο αυτά κινήματα πήγαν ένα βήμα παραπέρα το θεμελιώδες αίτημα που έθεσε ο κυβισμός στη Γαλλία. Δηλαδή δεν είναι αποκομμένα τα πράγματα από χώρα σε χώρα. Τώρα για να επιστρέψω στο ερώτημα του Γιάννη για την ιδιαιτερότητα. Βεβαίως πολύς λόγος γίνεται και από τους Ρώσους μελετητές, αλλά και από τους δυτικούς, για την ιδιαιτερότητα της Ρωσικής Πρωτοπορίας και κυρίως του κυβοφουτουρισμού. Πραγματικά, αν δει κανείς το πρόβλημα των μορφολογικών πειραματισμών και των επιδράσεων έξω από το συγκεκριμένο πλαστικό πρόγραμμα που υπηρετούν, μπορεί εύκολα να περάσει στην ιδεολογία. Και από κει και πέρα ψάχνοντας εθνικά χαρακτηριστικά σε μία τέχνη, δουλεύει έξω από το καθαρό καλλιτεχνικό πρόγραμμα, δουλεύει μέσα από κανάλια ιδεολογικά, που είναι μια άλλη ιστορία. Πολλοί ιστορικοί της τέχνης δεν έχουν φύγει απ' αυτή την προσέγγιση που είναι καθαρά ιδεολογική και την γνωρίζουμε πολύ καλά στην Ελλάδα — περί ελληνικότητας, ας πούμε.

Μ.Κ.: Ωστόσο δεν μπορούμε να αποκλείσουμε ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στους καλλιτέχνες μιας χώρας, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι πέφτουμε στην παγίδα της ιδεολογίας, δηλαδή της εθνικιστικής ιδεολογίας. Εξάλλου υπάρχει ο αντίθετος κίνδυνος, επίσης ιδεολογι-

κός. Να πέσουμε δηλαδή στην άλλη παγίδα που σήμερα κυριαρχεί απόλυτα στην καλλιτεχνική διεθνή σκηνή, ή καλύτερα στην αρένα της τέχνης όπως λέει και ο Γκοντιμπέρ, και η οποία αποκλείει εξ ορισμού, υποτιμώντας τα οποιαδήποτε εθνικά ή τοπικά στοιχεία, τείνοντας έτσι προς μια κοσμοπολίτικη ομοιομορφία.

Ας σκεφτούμε επίσης τη βυζαντινή τέχνη που, παρά τα κοινά της χαρακτηριστικά, διαφέρει από χώρα σε χώρα. Πολλοί από τους πρωταγωνιστές της ρωσικής Πρωτοπορίας έκαναν ένα διαχωρισμό ανάμεσα στην τέχνη της Ανατολής και της Δύσης...

Α.Κ.: Αυτό μπορεί να ειπωθεί, όπως έλεγα, όχι σε εθνικό επίπεδο· μπορούμε και οφείλουμε να το δούμε κατά περίπτωση ή κατά έργο. Δηλαδή σε ποιο πλαστικό πρόγραμμα εντάσσονται οι συγκεκριμένες επιλογές. Είτε είναι από συγκεκριμένες ρωσικές παραδόσεις, είτε είναι από άλλα σύγχρονα κινήματα που εμφανίζονται σε άλλα ευρωπαϊκά κέντρα. Δηλαδή δεν θα είχε κανένα νόημα να το δει κανείς εθνικά. Θα ήταν πλαστό. Αίφνης, αν ανοίξει κανείς τα περισσότερα εγχειρίδια ή μελέτες για τον ρωσικό κυβοφουτουρισμό, θα διαπιστώσει ότι στην προσπάθεια ακριβώς να βρεθούν ιδιαιτερότητες αυτού του κινήματος, λέγονται πολλές ανοησίες αν μπορώ να πω κάτι τέτοιο.

Γ.Ο.: Ίσως σε σχέση με το καινούργιο που φέρνει μια Πρωτοπορία, ακριβέστερη λέξη είναι η πρωτοτυπία, μια «καινοτομία» που έχει φυσικά να κάνει με τα καλλιτεχνικά προγράμματα.

Α.Κ.: Αυτά τα δύο κινήματα που άνοιξε ο Μαλέβιτς, δηλαδή ο δρόμος του σουπρεματισμού, ο δρόμος της καθαρά μη-αντικειμενικής τέχνης, ο δρόμος του απόλυτου, που στη συνέχεια, μετά από χρόνια παίρνει και θεολογικοφιλοσοφικές διαστάσεις και ο δρόμος του κοστρουκτιβισμού που οδηγεί στο αίτημα να μπει η τέχνη μέσα στην παραγωγή μετά την επανάσταση, δηλαδή στα χρόνια γύρω στα 1922, οδηγούν τα πράγματα αλλού. Και οι δύο αναζητήσεις φθάνουν σε οριακά σημεία. Στον μεν Μαλέβιτς με το λευκό στο λευκό το '19, έχουμε ένα όριο, το θάνατο της ζωγραφικής, που δεν μπορούσε να πάει πουθενά αλλού. Από κει και πέρα έχουμε το θεωρητικό λόγο που στην ουσία υποκαθιστά το έργο. Έχουμε ένα όριο πάντως. Και από τη μεριά του κοστρουκτιβισμού έχουμε ένα άλλο όριο, έναν άλλο θάνατο της τέχνης. Όταν εγκαταλείπουν πλέον καβαλέτα, πινέλα και γενικά τον πίνακα ως πίνακα, ως αντικείμενο θέασης, έχουμε και εκεί ένα θάνατο της τέχνης. Δηλαδή όταν οι καλλιτέχνες θέλουν να βάλουν την τέχνη μέσα στην παραγωγή, έχουμε και κει ένα θάνατο της τέχνης που σχετίζεται με την αντίληψη του περασμένου αιώνα, δηλαδή του φορητού πίνακα που ήταν αντικείμενο προς θέαση. Και εδώ έχουμε ένα όριο. Συνεπώς με τις δύο διεξόδους που δόθηκαν, οπωσδήποτε έχουμε κάτι καινούργιο. Αλλά βέβαια δεν είναι και οι μόνοι που το ζητούν αυτό.

Μ.Κ.: Μπορούμε ωστόσο να ταυτίσουμε το όριο με το θάνατο; Η κατάργηση του φορητού πίνακα έχει να κάνει με τη ριζική άρνησή του ως τότε θεσμού της τέχνης και της κοινωνικής της λειτουργίας...

Α.Κ.: Θάνατος και μη θάνατος. Υπάρχουν πολλοί θάνατοι στην Ιστορία της τέχνης. Θάνατος προς στιγμήν. Την ίδια εποχή που κάποιοι κοστρουκτιβιστές ζητούσαν να μπουν μέσα στην παραγωγή και άρα να πάψουν να κάνουν τέχνη με την έννοια που την ξέρουμε,

άλλοι καλλιτέχνες ζωγράφιζαν στο καβαλέτο και μάλιστα θέματα παραστατικά. Δηλαδή τα πράγματα είναι πολύπλοκα. Γι' αυτό ακριβώς και πάνε πιο πέρα. Δεν σταμάτησαν οι καλλιτέχνες να ζωγραφίζουν. Ήταν ένα όριο όμως στην ιστορία της ρωσικής Πρωτοπορίας.

Γ.Ο.: Σε τι επηρέασε η κοινωνική επανάσταση αυτή την πορεία; Είναι φανερό ότι αλλάζει η επικοινωνία της τέχνης με το κοινό. Ότι αλλάζει το κοινό, τα θεσμικά κανάλια, γενικότερα η σχέση της τέχνης με το κοινωνικό — κι αυτό επηρεάζει και την ίδια τη μορφή της τέχνης, τις ίδιες τις μορφές...

Α.Κ.: Χωρίς να θέλει να πέσει κανείς στον κίνδυνο της γραμμικότητας, υπήρχε οπωσδήποτε μια πορεία. Εάν δεν ήταν εξέλιξη, ήταν πορεία. Δεν σημαίνει δηλαδή ότι τα επόμενα στάδια είναι πιο προωθημένα από τα προηγούμενα. Αλλά μια πορεία υπάρχει. Από τότε που θεωρούμε ότι αρχίζει το πρώτο στάδιο της Νέας Τέχνης στη Ρωσία, και αυτό γίνεται με τον κυβοφουτουρισμό, συμβατικά γύρω στα 1913, έχουμε μια διάθεση αυτονομίας της ζωγραφικής, δηλαδή έχουμε ένα αίτημα φορμαλισμού: Η τέχνη καθ' εαυτή. Αναφέρεται στον εαυτό της, κτλ. Συνεπώς το πρώτο στάδιο είναι φορμαλιστικό. Στην πορεία έχουμε μια περισσότερο κοινωνική και πολιτική αντίληψη για την τέχνη, αλλά και μία χρηστική αντίληψη. Αυτό σημαίνει ότι αλλάζουν πια τα κριτήρια για την αισθητική αξία των έργων. Βεβαίως έχει κατακτηθεί η αυτονομία και θεωρώ ότι μ' αυτό το δεδομένο προχωράνε και μετά το 1917. Αλλά αυτό που προσδίδει αισθητική αξία σ' ένα έργο, είναι η σχέση του με την κοινωνική πραγματικότητα. Είναι η κοινωνική αντίληψη αλλά και η σχέση του με την πολιτική. Αυτό σημαίνει ότι οι καλλιτέχνες επιδιώκουν μια τέχνη που θα είναι στην υπηρεσία της κοινωνίας και της πολιτικής. Επαναλαμβάνω ότι αυτό δεν σημαίνει ότι αυτό τουλάχιστον τα πρώτα χρόνια δεν συνοδεύεται και από κάποιους μορφολογικούς πειραματισμούς. Δηλαδή και τα δύο πηγαίνουν ταυτόχρονα. Αλλά αυτό που αλλάζει στην αντίληψη είναι ότι η αισθητική αξία ενός έργου προσδιορίζεται από τη σχέση που έχει με την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα. Αλλάζει δηλαδή βασικά ο ρόλος και η κοινωνική λειτουργία της τέχνης μετεπαναστατικά. Ταυτόχρονα έχουμε και μία άλλη αντίληψη, που οδηγεί από το φορμαλισμό σε μια χρηστική αντίληψη, όπου πια η αισθητική αξία ενός έργου προσδίδεται από την κοινωνική και ηθική ωφελιμότητα. Άρα έχουμε αλλαγές του ορισμού της τέχνης, άρα αλλαγές και ρόλων της τέχνης από ιστορική περίοδο σε ιστορική περίοδο. Αυτό δεν μπορεί να μην το δει κανείς. Υπάρχουν μεταμορφώσεις αντιλήψεων και ρόλων, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι είναι καλύτερες ούτε χειρότερες οι μετά από τις πριν, ή αντίστροφα.

Γ.Ο.: Ούτε καλύτερες ούτε χειρότερες; Αλλά τι;

Α.Κ.: Είναι διαφορετικές. Δηλαδή αυτή η προκατάληψη που υπάρχει, ότι όταν μιλάμε για Ρωσική Πρωτοπορία, δηλαδή για τα χρόνια 1910-1930, εννοούμε τα έργα που παρήχθησαν μετά το 1917. Πιστεύω ότι είναι λάθος. Γιατί ακριβώς δεν πιστεύω ότι η Ρωσική Πρωτοπορία ταυτίζεται αποκλειστικά με την πολιτική και κοινωνική επανάσταση. Βεβαίως ένα μεγάλο κομμάτι της έχει άμεση σχέση, και θα δούμε και με ποιους τρόπους έχει σχέση. Αλλά και το κομμάτι που προηγήθηκε και αυτό με τη δική του έννοια είναι πολιτικό, όπως πολιτικές υπήρξαν και οι πρωτοπορίες που εμφανίζονται στα ευρωπαϊκά κέντρα. Δηλαδή ο κυβι-

σμός δεν θα έλεγα ότι είναι λιγότερο πολιτικός από τον κονστρουκτιβισμό για παράδειγμα, που ο λόγος του είναι πιο άμεσα πολιτικός. Απλούστατα η κριτική του κυβισμού ασκείται μέσα από την φόρμα, όπου το περιεχόμενο πια του έργου τέχνης είναι η φόρμα του.

Μ.Κ.: Ίσως περισσότερο και από τους Δυτικούς (Μπαουχάουζ κτλ) οι Ρώσοι καλλιτέχνες προσπαθούν να κάνουν την αισθητική και την καλλιτεχνική πρακτική προσιτή στο κοινό. Να φέρουν την τέχνη στη ζωή. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Μαλέβιτς κρίνει κάποια στιγμή ότι ο γραπτός λόγος είναι ως προς τούτο πιο αποτελεσματικός.

Α.Κ.: Αυτό είναι το πιο σημαντικό.

Γ.Ο.: Είναι ο καινούργιος ρόλος της τέχνης... Τι σημασία έχει αυτός ο νέος κοινωνικός ρόλος για την ίδια την τέχνη;

Α.Κ.: Αυτό που άλλαξε, αυτό που υπάρχει από τη μεριά των Ρώσων μελετητών, αυτό είναι από τα θέματα που θα συζητηθούν στο συνέδριο που θα γίνει στους Δελφούς. Σ' ένα από τα ταξίδια συνάντησα τον Χαμ Σελίμ Μαγκομέντοφ, έναν από τους βασικούς μελετητές του κονστρουκτιβισμού και του INXOYK (Κρατικό Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Παιδείας). Αυτός λοιπόν πιστεύει ότι μόνο στη Σοβιετική Ένωση εκείνη την εποχή έγινε το πάντρεμα της μορφολογικής επανάστασης με την κοινωνική επανάσταση. Αυτό είναι ένα θέμα προς συζήτηση, θέλω να πιστεύω ότι θα γίνει. Δεν πιστεύω ότι οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες δεν ήταν και τα δύο. Αυτό που ήταν το διαφορετικό μέσα σ' αυτή τη συγκεκριμένη πολιτική και κοινωνική συγκυρία, είναι ότι το αίτημα για μια νέα τέχνη τίθεται ταυτόχρονα με το αίτημα για μια αλλαγή της κοινωνίας. Δηλαδή το αίτημα για κοινωνική και πολιτιστική αλλαγή είναι καθολικό. Είναι αυτό που λέγατε πριν, ότι γίνεται μια επανάσταση των ιδίων των πολιτιστικών θεσμών. Δεν είναι τυχαίο ότι αυτοί οι άνθρωποι που ζητάνε νέα τέχνη, ταυτόχρονα φτιάχνουν και τα νέα μουσεία. Έχουμε για πρώτη φορά στον 20ο αιώνα Μουσεία Μοντέρνας Τέχνης και μάλιστα σχεδιασμένα, άσχετα αν δε γίνανε, σαν πειραματικά κέντρα καλλιτεχνικής έρευνας. Έχουμε Σχολές Καλών Τεχνών που βγαίνουν μέσα απ' αυτό το αίτημα για τελειώς επαναστατική διδασκαλία. Δηλαδή το καινούργιο και το ιδιαίτερο είναι ότι αυτό συνοδεύεται από μια πραγματική επανάσταση και σε άλλους κοινωνικούς τομείς. Από κει και πέρα αν έγιναν αυτά και αν μπόρεσαν να περάσουν, αυτό είναι άλλη ιστορία. Γιατί τώρα το αίτημα: η νέα τέχνη να είναι ανοικτή στις ευρύτερες μάζες δεν πραγματοποιήθηκε, δεν ολοκληρώθηκε, συνιστά ένα άλλο ερώτημα. Γιατί δηλαδή η μοντέρνα τέχνη, η πρωτοποριακή τέχνη, όπως και στα Δυτικά κέντρα, δεν αγκαλιάζει τις πλατιές μάζες; Αλλά αυτό δεν νομίζω ότι είναι ένα πρόβλημα των καλλιτεχνών. Είναι ένα κοινωνικό πρόβλημα που πρέπει κανείς να δει τις αιτίες του. Δηλαδή αυτό που λέει η Ποπόβα σε ένα από τα γραπτά της, ότι εγώ ήθελα τα ρούχα που σχεδίαζα από το '22 και πέρα —αυτά με τα γεωμετρικά σχέδια— να τα φοράει η γυναίκα που πήγαινε στο εργοστάσιο το πρωί και η αγρότισσα στο χωράφι της. Αυτά τα ρούχα τελικώς τα φόρεσαν πολύ λίγες γυναίκες, θα έλεγα κάποιες διανοούμενες γυναίκες. Το βασικό αίτημα και όραμα να μπει η τέχνη μέσα στη ζωή δεν έγινε πραγματικότητα.

Μ.Κ.: Ίσως αυτή η δυσκολία να έπαιξε ανασταλτικό ρόλο ανάμεσα στ' άλλα...

A.K.: Αυτό έγινε πολύ συγκεκριμένα αργότερα. Οι μορφολογικοί πειραματισμοί στις αρχές της δεκαετίας του '20 είναι μετά βίας ανεκτοί. Προς το τέλος ήδη δεν είναι ανεκτοί, ώσπου το '34 έχουμε την επιβολή ενός συγκεκριμένου αισθητικού δόγματος. Κάτι που απαγόρευε εκ των πραγμάτων στους καλλιτέχνες να λειτουργήσουν αλλιώς. Οι απαγορεύσεις αυτές, και αυτό το δείχνει η Έκθεση, πολλές φορές δεν καρποφόρησαν. Έχουμε έναν εκπληκτικό Ροντζένκο στα τέλη της δεκαετίας του '20 κυρίως με το εκπληκτικό του έργο «εκφραστικός ρυθμός» του '43, '44 που μοιάζει με τον Πόλλοκ, όταν ο Πόλλοκ δεν είχε γίνει ακόμη Πόλλοκ και που πραγματικά τινάζει τα πράγματα στον αέρα.

M.K.: Αυτό το έργο δημιουργεί πολλά ερωτηματικά...

A.K.: Ναι, πράγματι. Αυτό όμως είναι ένα επεισόδιο μέσα στην όλη κατάσταση. Η γενική κατάσταση ήταν ότι οι άνθρωποι αυτοί ή σταμάτησαν να ζωγραφίζουν ή εξορίστηκαν ή ζωγραφίζουν ξανά ρεαλιστικά μ' ένα τρόπο δηλαδή που επέβαλε το καθεστώς.

M.K.: Μέσα στις αλλαγές που έγιναν εκείνη την εποχή, πρέπει να επισημάνουμε και τον εκπληκτικό αριθμό των γυναικών, όπως και την ποιότητα των έργων τους...

F.O.: Ενώ αντίστοιχα στη Δύση, υπάρχουν πολύ λίγες γυναίκες.

A.K.: Ναι, είναι πραγματικά μετροημένες στα δάκτυλα. Θα πρέπει βέβαια ν' αποφύγουμε μυθοποιήσεις, υπάρχει όμως και μια πραγματικότητα: Ότι έχουμε ένα μεγάλο αριθμό γυναικών καλλιτεχνών στην πρώτη εικοσαετία για την οποία μιλάμε που δεν έχουμε στη Δύση, στα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κέντρα (και βεβαίως έχουμε πολύ λιγότερες στους προηγούμενους αιώνες). Αυτό είναι ένα αντικειμενικό στοιχείο. Απομένει όμως να εξεταστεί αν οι κοινωνικές συνθήκες επέτρεπαν σ' αυτές τις γυναίκες να ασχοληθούν με την τέχνη.

M.K.: Από ποιες κοινωνικές τάξεις προήρχονταν αυτές οι γυναίκες;

A.K.: Το ένα θέμα είναι αυτό. Και επίσης, μέσα σε ποιο κοινωνικό πλαίσιο δημιούργησαν. Αλλά και πάλι θα πρέπει να δούμε στατιστικά στοιχεία. Ποιες γυναίκες μπορούσαν να πάνε στην Ευρώπη, πόσες πήγαν, πόσες φοιτούσαν στις σχολές...

M.K.: Πολλές πήγαν στην Ευρώπη, από μία μέχρι πολλές φορές: Η Γκοντσάροβα, η Ποπόβα, η Ροζάνοβα, η Ουντάλτσοβα, η Λεμπέντεβα, η Έξτερ, η Σερεμπριάκοβα, η Σόνια Τερκ, μετέπειτα Ντελονέ και άλλες...

A.K.: Πάντως δεν πρέπει να το δούμε μυθοποιητικά...

M.K.: Οποσδήποτε όμως είναι ένα φαινόμενο που πραγματικά αξίζει τουλάχιστον να μνημονευθεί...

A.K.: Δεν μπορεί επίσης να μην επισημάνει κανείς το γεγονός ότι στα Βχουτέμας (Ανώτερα Κρατικά Καλλιτεχνικά και Τεχνικά Εργαστήρια) όπως και στο INXOYK (Κρατικό Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Παιδείας) συμμετέχουν πολλές γυναίκες. Δεν έχουμε το αντίστοιχο στη Δύση. Δηλαδή η θέση της γυναίκας είναι ανώτερη από ότι η αντίστοιχη στη Δύση.

Μ.Κ.: Το ερώτημα, γιατί σταμάτησε η Ρωσική Πρωτοπορία που εν μέρει απαντήθηκε σ' αυτά που είπαμε παραπάνω, έθεσε και ο Τζων Μπόουλντ στη συνέντευξή του με τον Γιώργο Κωστάκη στη Νέα Υόρκη το 1981. Ταυτόχρονα όμως υπαινίσσεται ότι μπορεί και να μην σταμάτησε. Φτάνει μάλιστα να τον ρωτήσει αν ορισμένα έργα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού μπορούν να χαρακτηριστούν πρωτοποριακά...

Α.Κ.: Η επιστροφή στην παραστατικότητα από μόνη της δεν είναι βέβαια στοιχείο συντηρητισμού και αυτά που λέγονται δεν είναι σοβαρά. Το ότι υπάρχει μια αυξημένη χρήση παραστατικών στοιχείων κτλ, είναι θέμα προς ερμηνεία. Αλλά από μόνο του δεν σημαίνει συντηρητική επιλογή και κατά τη γνώμη μου αυτό ήταν πάντα ένα ψευδοπρόβλημα. Δηλαδή η παραστατικότητα και η αφαίρεση. Εδώ στην Ελλάδα κυρίως γίνεται ένας μανιχαϊσμός, ότι το μεν είναι έτσι και το άλλο αλλιώς. Σημασία έχει μέσα από ποιο πλαστικό πρόβλημα χρησιμοποιείται αυτό ή εκείνο. Αυτό όμως που μπορεί να χαρακτηριστεί καμπή, είναι η επιστροφή σε προ-πρωτοποριακές φόρμες. Για παράδειγμα, η επιστροφή του Μαλέβιτς σε ένα σχεδόν ιμπρεσιονιστικό ιδίωμα. Υπάρχει ένα τέτοιο έργο στην Έκθεση, που τον δείχνει να επιστρέφει σχεδόν στον ιμπρεσιονισμό. Ή αντίστοιχα του Κλιούν, όπου έχουμε έργα της δεκαετίας του '30, στα οποία γυρίζει ξανά στο συμβολισμό που έκανε γύρω στα 1908, 1909, 1910. Μ' αυτή την έννοια λοιπόν, η επιστροφή, η στείρα επιστροφή σε προ-πρωτοποριακές μορφές, είναι μια συντηρητική στροφή. Δεν μπορούμε όμως να πούμε ότι οι αιτίες αυτού του γεγονότος είναι πια τόσο αυτονόητες, όσο τις πιστεύαμε μέχρι τώρα. Δηλαδή μέχρι σήμερα πιστεύαμε ότι οι αιτίες ήταν αποκλειστικά η επιβολή ενός συγκεκριμένου αισθητικού δόγματος, του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Σήμερα πολλοί Ρώσοι μελετητές, και νομίζω ότι αυτό το στοιχείο έχει ενδιαφέρον, μελετούν κατ' αρχήν κατά πόσο αυτό συνιστά ένα εσωτερικό καλλιτεχνικό αδιέξοδο των δημιουργών. Και αυτό βεβαίως δεν μπορεί να ειπωθεί, όπως έλεγα και πριν, παρά μόνο κατά περίπτωση και κατά έργο, δηλαδή πως εμφανίζεται αυτό στον κάθε καλλιτέχνη. Επίσης μελετούν και ανεπίσημες μορφές τέχνης μέσα ακριβώς από το σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Τα πράγματα είναι ανοικτά αυτή τη στιγμή. Νομίζω ότι είμαστε σε ένα καλό σημείο, αρκεί κανείς να μην παρασύρεται από ιδεολογίες. Είναι εξίσου επικίνδυνο να θέλουν σήμερα οι Ρώσοι μελετητές να πουν ότι στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό έγιναν και προοδευτικά έργα και να το τραβάνε από τα μαλλιά που λέει ο λόγος, όπως επίσης και αυτό που πιστεύουμε στη Δύση, ότι τα πράγματα σταμάτησαν μόνο λόγω της επιβολής του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

Μ.Κ.: Βέβαια η επιβολή του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ως αισθητικού δόγματος ήταν καταστρεπτική. Ωστόσο υπάρχουν παραδείγματα στη Δύση, όπως στον ιταλικό φουτουρισμό, για να μην πάμε μακριά, όπου ο Σεβερίνι και ο Καρά ήδη από το 1916, δύο χρόνια μετά από τα φουτουριστικά τους έργα, πέρασαν σε έργα συμβολιστικά και μεταφυσικά...

Γ.Ο.: Όμως υπάρχουν καλλιτέχνες, όπως ο Μόντριαν ή ο Καντίνσκυ, που κρατάνε τη μορφολογική τους αναζήτηση μέχρι τέλος. Ο Μαλέβιτς όμως εγκαταλείπει και επιστρέφει σε προηγούμενες τεχνολογίες. Δηλαδή αυτή η εγκατάλειψη του καλλιτεχνικού προγράμματος της πρωτοπορίας, δεν μπορεί να θεωρηθεί οπισθοδρόμηση;

Α.Κ.: Μπορεί να θεωρηθεί με την έννοια που έλεγα πριν. Αλλά και ο Καντίνσκυ, από ένα σημείο και ύστερα επαναλαμβάνει τον εαυτό του. Δηλαδή και η επανάληψη του εαυτού του μπορεί να είναι ένα είδος συντηρητισμού.

Μ.Κ.: Στην τέχνη πολλά στοιχεία συλλαμβάνονται από διαίσθηση. Στη συνέχεια οργανώνονται, αλλά με την επανάληψη σιγά σιγά πεθαίνουν. Αυτό πολλοί καλλιτέχνες το αισθάνονται και στρέφονται αλλού. Είναι σαν κάτι να φωτίζεται έντονα και σιγά σιγά ή και ξαφνικά τα φώτα σβήνουν. Έτσι εγκατέλειψε και ο Μπρακ τον κυβισμό. Λέει μάλιστα για τον Μέτσιγκερ και τον Γκλεις, στους οποίους πολλοί Ρώσοι μαθήτευσαν, αν δεν κάνω λάθος, ότι «έκαναν τον κυβισμό ένα σύστημα, κάτι που δεν έχει σχέση με τη ζωγραφική». Οι καλλιτέχνες αλλάζουν. Είναι πιο ελεύθεροι από μερικούς μελετητές, που προσκολλούνται σε ένα κίνημα.

Α.Κ.: Και ο Πικάσο άλλαξε, άλλαξε συνέχεια. Δεν είναι όλοι το ίδιο. Όμως δεν μπορεί να το δει κανείς γενικά. Θα το δει κατά περίπτωση. Στον κάθε καλλιτέχνη συγκεκριμένα. Στην περίπτωση του Μαλέβιτς, ήδη μετά το '19, μετά το λευκό τετράγωνο στο λευκό φόντο, δηλαδή μετά το όριο της ζωγραφικής, τι δρόμοι του ανοίγονταν; Ένας δρόμος ήταν να βγει στον τρισδιάστατο χώρο και να κάνει τα αρχιτεκτονήματά του και τα πλανητικά, αυτά τα ουτοπικά αρχιτεκτονικά σχέδια. Ο δεύτερος δρόμος, λίγο πριν το τέλος της ζωής του, ήταν βασικά να ξαναγυρίσει σε ένα μπρεσσιονιστικό ιδίωμα ή σε κάποιο νεοπρομιτιβιστικό. Να επαναλάβει ουσιαστικά τον εαυτό του και την ιστορία του.

Τώρα ξαναγυρνάω στην ερώτηση του Μπόουλντ στον Κωστάκη. Ο Κωστάκης όταν έψαχνε να βρει τα όρια αυτού του κινήματος, την αρχή και το τέλος, αγόρασε πολλά έργα που ανήκουν στην περίοδο μετά την Πρωτοπορία. Σε μια σπάνια στιγμή αυτοκριτικής, λέει: μήπως είχα κάνει λάθος; Μήπως τελικά έπρεπε να δώσω περισσότερη έμφαση στην αρχή και λιγότερη στο τέλος; Φαίνεται ότι τα πράγματα τον διαφεύδουν σήμερα, τουλάχιστον για κάποιες συγκεκριμένες επιλογές. Έχω στο νου μου τον Νικρίτιν, όπως τον βλέπουμε σήμερα ακριβώς, μέσα απ' αυτό το είδος παραστατικής ζωγραφικής και αναρωτιέμαι αν χωρούν πια αυτές οι διακρίσεις. Υπάρχει σ' αυτόν ένα τέτοιο κριτικό περιεχόμενο, που θα έλεγα ότι είναι πολύ πιο πολιτικό από πολλών άλλων που πιο εμφανώς είναι πολιτικοί καλλιτέχνες. Όπως αίφνης ο Κλούτσις, που από ένα σημείο και πέρα ασχολήθηκε αποκλειστικά με την τέχνη της προπαγάνδας. Αν δει κανείς αυτό το ομαδικό πορτρέτο της Έκθεσης, ή το εξπρεσιονιστικό εκπληκτικό έργο «ο άνθρωπος και το σύννεφο»...

Μ.Κ.: Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτό το έργο μπορεί να βρισκείται και στο κέντρο κάποιων σημερινών αναζητήσεων...

Α.Κ.: Διευρύνει πράγματι τα όρια που συμβατικά νομίζαμε ότι σταματούσαν στο '25 ή στο '30. Τα πράγματα λοιπόν δεν είναι τόσο κλειστά. Μέσα από τη μελέτη έργων και καλλιτεχνών μπορούμε να αναθεωρήσουμε αυτά τα στεγανά...

Μ.Κ.: Και να απορρίψουμε μια γραμμική εξέλιξη της ιστορίας της τέχνης...

Α.Κ.: Ακριβώς. Και βεβαίως υπάρχει αυτό το μεγάλο παράδειγμα του πειραματιστή Ρόντσενκο, που σ' όλη του τη ζωή πειραματιζόνταν κάνοντας διαφορετικά έργα, και ήδη το '43, '44 έκανε το έργο «εκφραστικός ρυθμός» που θυμίζει τον Πόλλοκ και αφήνει τα πράγματα ανοικτά.

Μ.Κ.: Στον κατάλογο της Έκθεσης, στο άρθρο σας για τον κυβοφουτουρισμό, καταλήγετε ότι αυτό το κίνημα και κατά συνέπεια η τέχνη με την πλήρη της αυτονομία μπορεί να γίνει ο κινητήριο μοχλός για κάθε νέα κριτική αντίληψη της κοινωνικής πραγματικότητας. Δεν είναι αυτό ένα λογικό παράδοξο;

Α.Κ.: Κατ' αρχήν, μέσα στον κυβοφουτουρισμό δεν περιλαμβάνεται ένα πράγμα μόνο. Είναι πολλές τάσεις μαζί, πολλές ετερογενείς τάσεις, είναι και ο οραγιονισμός και ο κυβισμός, είναι και ο φουτουρισμός, είναι και ο νεοπριμιτιβισμός με μια κυβιστική εκδοχή, ένα είδος ορφισμού, δηλαδή πολλές τάσεις μαζί. Όμως αν έχουν κάτι το κοινό, είναι η διάθεση να κάνουν μια νέα τέχνη. Να εγκαταλείψουν την παλιά, και αυτό το αίτημα της νέας τέχνης συμπυκνώνεται στην ολοένα και μεγαλύτερη απομάκρυνση από την εξωτερική πραγματικότητα. Στην αυτονόμηση της τέχνης σε σχέση με το αναπαραστατικό πρότυπο. Αυτό ακριβώς είναι το πρώτο στάδιο της Πρωτοπορίας. Τώρα, όπως ακριβώς και όλες οι πρωτοπορίες, ο κυβισμός, ο φουτουρισμός, κτλ, έκαναν την επανάστασή τους προς μια συγκεκριμένη οπτική, απέναντι σε μια συγκεκριμένη καθεστηκυία λογική και τάξη πραγμάτων μέσα ακριβώς από την επανάσταση της φόρμας. Εκεί ακριβώς βρίσκεται όλο το περιεχόμενο και η κριτική δύναμη της τέχνης προς την υπάρχουσα πραγματικότητα, δηλαδή η άρνηση της πραγματικότητας και της λογικής, όπως την ζούμε μέσα ακριβώς από τη δημιουργική διαδικασία. Αυτό το κριτικό περιεχόμενο που έχει η μοντέρνα τέχνη στο στάδιο της αυτονόμησης της, την κάνει να δικαιούται τον χαρακτηρισμό πολιτική, αλλά με ένα τρόπο πιο αφανή από ότι, λόγου χάρη, στα πρώτα χρόνια μετά την επανάσταση.

Μ.Κ.: Η Μαργκίτ Ρόουέλ λέει «... ότι ο ουτοπικός μύθος της επανενσωμάτωσης της τέχνης στη ζωή, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων και κάποιας νοσταλγίας, έχει περάσει κατά πολύ στο αρχείο της ιστορίας...».

Α.Κ.: Η βασική διάφηση στο κομμάτι αυτό της ιστορίας της τέχνης είναι ότι η τέχνη δεν κατάφερε ν' αλλάξει τον κόσμο, όπως το νόμιζαν. Δεν κατάφερε να βγει στη ζωή. Δεν κατάφερε ν' αλλάξει την κοινωνία και τη ζωή των ανθρώπων.

Μ.Κ.: Ούτε η πολιτική όμως.

Α.Κ.: Ούτε η πολιτική. Ένα από τα ανολοκλήρωτα αυτής της τέχνης είναι και αυτό. Αυτό βεβαίως ισχύει γενικά για την πρωτοπορία και όχι ειδικά για την Ρωσική Πρωτοπορία. Άλλαξε όμως πολλά πράγματα στην αισθητική και στη ζωή μας. Σίγουρα μετά τη μοντέρνα τέχνη δεν βλέπουμε τον κόσμο με τα ίδια μάτια. Και αυτό είναι ήδη ένα όφελος. Τώρα σταμάτησε η Πρωτοπορία με την έννοια της αναζήτησης; Απ' αυτό δεν μπορεί να παραιτηθεί ποτέ η καλλιτεχνική δημιουργία. Όσο υπάρχουν δημιουργοί θα ψάχνουν. το τι ψάχνουν είναι άλλη ιστορία. Αλλά καλλιτεχνική δημιουργία σημαίνει ψάξιμο. Μ' αυτή την έννοια σταμάτησαν τα πράγματα από το '34 και μετά; Δύσκολο ν' απαντήσει κανείς. Ήδη λέγαμε προηγουμένως ότι το επεισοδιακό έργο του Ρότσενκο αφήνει τα πράγματα ανοικτά. Πιθανόν σήμερα να δοκιμάζονται κάποιες νέες πρωτοπορίες. Στη Μόσχα είδα τελευταία εκθέσεις και ατελείωτες καλλιτεχνών. Οι καλλιτέχνες συνεχίζουν να ψάχνουν. το αισιόδοξο είναι ότι τα πράγματα δεν είναι στάσιμα.

Μ.Κ.: *Ναι, μπορεί να υπάρχουν πρωτοποριακά κινήματα, αλλά μακριά από τον κόσμο.*

Α.Κ.: *Ναι γιατί η τέχνη γίνεται αποδεκτή όταν ενσωματώνεται. Και αφ' ης στιγμής γίνεται αποδεκτή και ενσωματώνεται, έχει χάσει τη δύναμή της. Εδώ ακριβώς βρίσκεται όλη η ιστορία της μαζικής κουλτούρας όπως παρατήρησε ο Μαρκούζε. Δηλαδή, υπάρχει ένας τρόπος για να υπάρξουν οι καλλιτέχνες σήμερα; Εάν έχει κάποιο νόημα, αυτό είναι ίσως η άρνηση. Αλλά και αυτή αφομοιώνεται σε κάποια φάση.*

Μ.Κ.: *Και η επαφή που έχετε με τον κόσμο σ' αυτή την Έκθεση; Τι συμπεράσματα βγάζετε;*

Α.Κ.: *Η επαφή που έχω με τον κόσμο από τις ξεναγήσεις κυρίως, είναι πραγματικά πολύ σημαντική. Εκστασιάζονται από το χρώμα. Βλέπουν πόσο σύγχρονα είναι ακόμη αυτά τα έργα. Επίσης αυτό που με κεντρίζει και εμένα, είναι πόσο πολύ νοιάζονται όταν μπαίνει κανείς πιο βαθιά στην εικαστική προβληματική. Όταν συζητάμε τι ήθελε να κάνει ο κάθε καλλιτέχνης, πως οργανώνει το υλικό του. Εκεί γίνονται πολύ ωραίες συζητήσεις. Γι' αυτό λέω ότι είναι μεγάλο έργο που δεν δείχνουμε στον κόσμο την τέχνη του αιώνα μας.*



*Ναντιέζντα Ουνταλσόβα
Ράφτρα, 1912-13*