

Η εμβέλεια της σουπρεματιστικής ιδέας

Θα παρακολουθήσουμε το άπλωμα της σουπρεματιστικής ιδέας του Μαλέβιτς από τη ζωγραφική στο πεδίο των άλλων τεχνών και ευρύτερα ακόμα στο πολιτιστικό πεδίο. Καθώς η φιλοσοφία εποπτεύει και συντονίζει τις ιδεολογικές περιοχές του κοινωνικού, η πορεία του σουπρεματισμού στη φιλοσοφία αποτελεί μια αναγκαία επέκταση γιατί μέσα στο γενικό πλαίσιο της μπορούν να διαφοροποιηθούν μεταξύ τους οι τέχνες και να καθοριστεί η ιδιαιτερότητα της ζωγραφικής.

1. Το πεδίο της ζωγραφικής

α. Η μη αναπαραστατική ζωγραφική. Ο Μαλέβιτς κατηγορεί την αναπαραστατική τέχνη ότι είναι παλιά, ότι ανήκει στον παλιό κόσμο. Δεν μπορεί λοιπόν ν' απεικονίσει την όψη του σύγχρονου κόσμου· ικανότητα την οποία αναγνωρίζει στα δύο ρεύματα που θεωρεί προδρομικά της μη-αναπαραστατικής τέχνης, τον κυβισμό και τον φουτουρισμό. Αλλά υπάρχει μια ένσταση ουσιαστικότερη: Η παλιά τέχνη δεν αναδιπλασιάζει απλώς την πραγματικότητα, μα απεργάζεται νεκρές εικόνες ζωντανών πραγμάτων. Δεν είναι λοιπόν ζωγραφική αλλά θανατογραφία. Η φύση, τα τοπία, οι άνθρωποι έχουν τη δική τους κίνηση και ζωή. Καθηλωμένα όμως στον καμβά τις χάνουν, και γίνονται όλα «νεκρές φύσεις». Για να γίνει και η ζωγραφική πράγματι δημιουργική όπως η φύση, πρέπει να αυτονομηθεί. Να απελευθερωθεί από πράγματα που δεν παράγει η ίδια αλλά η φύση είτε η ανθρώπινη υλική παραγωγή.

Σε σχέση με την προηγούμενη ζωγραφική, ο Μαλέβιτς ονόμασε τη δική του μη-αναπαραστατική μέθοδο, σουπρεματιστική (από το λατινικό *supremus* που σημαίνει υπέρτερος, ανώτερος, ακρότατος, τελευταίος). Έτσι ο σουπρεματισμός τοποθετείται στην ιστορία της τέχνης ως το ακρότατο και συνάμα ανώτερο σημείο της. Και είναι ακρότατο και ανώτερο αυτό το σημείο, διότι φτάνοντας εκεί, η ζωγραφική τέχνη αποκτά επίγνωση της ιδιαιτερότητάς της και των μέσων της και μ' αυτήν την αυτεπίγνωση απελευθερώνεται από τα δεσμά της ανα-παράστασης και του αναδιπλασιασμού της πραγματικότητας — του «ξαναδευτερώματος» όπως λένε οι Ρώσοι (παφταρένιε).

Στον κατάλογο της 10ης Κρατικής Έκθεσης στη Μόσχα 1919, που είχε τίτλο *Μη ανα-*

παραστατική ζωγραφική και Σουπρεματισμός ο Μαλέβιτς δίνει το στίγμα, το σηματοδείκτη, όπως λέγει ο ίδιος, της μεθόδου του: «Λέγοντας μη-αναπαραστατικότητα ήθελα μόνον να δείξω καθαρά ότι ο Σουπρεματισμός δεν ασχολείται με πράγματα και αντικείμενα — αυτό είναι όλο...» [1919, I, σ. 120]. Με μια πράξη θέλησης ο καλλιτέχνης μπορεί να αποκαλύψει ένα νέο δημιουργικό σύστημα, αν πάψει ν' απεικονίζει με την τέχνη του τα πράγματα, αν πάψει να τα φτιάχνει σ' ένα *πίνακα-καθρέφτη* τα είδωλα του εξωτερικού κόσμου. Οι ζωγραφικές χρωματικές μάζες απελευθερώνονται από την ειδωλική σχηματοποίηση των πραγμάτων, από τη φυλακή μιας εξωγενούς σιλουέτας στην οποία τις κρατούσε η αναπαραστατική ζωγραφική για να καταλάβουν θέση στο χώρο. «Στον καιρό μας, ο δρόμος του ανθρώπου περνά από το χώρο και ο Σουπρεματισμός είναι ένας χρωματικός σηματοδείκτης στην απέραντη άβυσσο του χώρου» [I, σ. 121].

Το «νέο σημείο» που εισάγει στη ζωγραφική ο Μαλέβιτς είναι η τοποθέτηση των μη αναπαραστατικών μορφωμάτων μέσα στο χώρο.

Το ιδιαίτερο σουπρεματιστικό ύφος δεν προέρχεται από τα γεωμετρικά σχήματα καθαυτά ούτε το χρώμα σαν τέτοιο, αλλά από τον αυστηρά καθορισμένο συνδυασμό τους.

Ο χώρος, που είναι το τελικό αποτέλεσμα της σύνθεσης και το κύριο θέμα της, [Zhadova] δεν είναι πλέον ο χώρος της επιπεδομετρίας και της προοπτικής. Σ' αυτό το νέο ζωγραφικό χώρο, όπως λέγει ο Λισσίτσκι, οι αποστάσεις καθορίζονται μόνον από την ένταση και τη θέση αυστηρά καθορισμένων χρωματικών περιοχών. Με την κατάργηση του αναπαραστατικού χώρου καταργείται όχι μόνον η πυραμίδα της ψευδαισθητικής προοπτικής στο «βάθος» του πίνακα μα και η οπτική πυραμίδα μπροστά από τον πίνακα που έχει κορυφή της το μάτι του θεατή [βλ. Lissitsky, 1925, σ. 338].

Μ' αυτήν την ελευθερία, που του επιτρέπει η εγκατάλειψη της αναπαράστασης και της προοπτικής, ο καλλιτέχνης μπορεί να μεταφέρει από το χώρο πολλαπλά, διακριτά επίπεδα και να τα προβάλλει στην επίπεδη επιφάνεια του πίνακα. Μ' αυτή την έννοια, διαστέλλεται προς το βάθος ο χώρος του πίνακα και κατ' αντιστοιχία «μεγαλώνει» η απόσταση όρασης του θεατή ή για ν' ακριβολογούμε η αίσθηση αυτής της απόστασης. Αυτές οι προσπάθειες να δοθεί η αίσθηση ενός ανοίγματος στο «άπειρο» είναι σηματοδεδειγμένες από τις μελλοντολογικές απόψεις του Μαλέβιτς.

Χρήσιμη για την κατανόηση αυτού του σημείου μου φαίνεται μια εργασία σύνδεσης ζωγραφικών έργων κυβιστικών, φουτουριστικών και σουπρεματιστικών με ορισμένες χαρακτηριστικές φωτογραφίες, που έκανε ο καλλιτέχνης. Η δομή και η δυναμική των φωτογραφημένων θεμάτων αντιστοιχείται για σκοπούς καθαρά παιδαγωγικούς κι εκλαϊκευτικούς με τις δομές και τις δυναμικές των πινάκων. Έτσι οι πίνακες των φουτουριστών Μποτσιόνι και Σεβερίνι «εικονογραφούνται» με φωτογραφημένα θέματα ανθρώπινης ή μηχανικής κίνησης ή μηχανισμών κίνησης. Ενώ οι δύο σουπρεματιστικές λιθογραφίες του Μαλέβιτς αντιστοιχούνται με αεροφωτογραφίες (θέαση εκ των άνω - πλονζέ) περιοχών και λιμανιών όπου χάνονται οι λεπτομέρειες και οι σιλουέτες προς όφελος γενικών γεωμετρικών διατάξεων είτε αντίστροφα με φωτογραφίες υψηλά ιστάμενων αντικειμένων παρμένες από το έδαφος — π.χ. ένα βαγονέτο. Βέβαια, όπως σημειώνει ο Μαλέβιτς, η δυναμική όψη της ζωγραφικής σύνθεσης δεν προέρχεται άμεσα από τέτοια εξωτερικά περιβάλλοντα. Πάντως η αναλογία, παρότι λαθεμένη, είναι από μιαν άποψη διαφωτιστική: διότι η αεροφωτογραφία

δίνει την αίσθηση ότι συμπυκνώνει μεγάλες αποστάσεις και ότι για να το κάνει αυτό εγκαθιδρύει από το θέμα της μια μεγάλη απόσταση. Όσο πιο ψηλά πετά το αεροπλάνο τόσο πιο εκτεταμένη και συλληπτική θα είναι η απεικόνιση του εδάφους.

Βλέπουμε λοιπόν ότι η βασική σουπρεματιστική ενότητα, αν μπορεί κανείς να μιλήσει για τέτοια, είναι προϊόν σχέσεων: γεωμετρικού σχήματος, χρώματος, τοποθέτησης στην επιφάνεια, χωροπλαστικής δυνατότητας και τέλος «οικονομικής» καθαρότητας.

Εκτός από τα βασικά αυτά στοιχεία η ιδιαιτερότητα του σουπρεματισμού οφείλεται και σε δυο άλλους παράγοντες: Πρώτον, στη φιλοσοφική του αντίληψη για την οποία θα μιλήσουμε στο τελευταίο μέρος αυτής της εργασίας και η οποία τον διαχωρίζει ιδεολογικά και πρακτικά από άλλα ρεύματα της λεγόμενης αφηρημένης τέχνης (π.χ. Μόντριαν ή Καντίνσκι). Δεύτερον, στην ενσωμάτωση κυβιστικών και φουτουριστικών στοιχείων που αφομοίωσε και ενέταξε στη δική του λογική — την κυβιστική αντιπαράθεση των στοιχείων (αλληλοτεμνόμενα επίπεδα) και τους φουτουριστικούς δυναμικούς άξονες. Για τη διαλεκτική αυτή ανανέωσης/αφομοίωσης στην ιστορία της εικαστικής τέχνης θα μιλήσουμε αμέσως παρακάτω.

Δεν μπορούμε να σχολιάσουμε τα στάδια της ζωγραφικής του Μαλέβιτς ούτε τις εκδοχές άλλων άξιων ζωγράφων του σουπρεματιστικού ρεύματος, καθώς προς τούτο απαιτείται εκτεταμένη εικονογράφηση. Αρκεί όμως μια ματιά στους καταλόγους των εκθέσεων για να κατανοήσει κανένας την ατέλειωτη συνδυαστική ποικιλία που ανοίγει ο σουπρεματιστικός δρόμος και τον εικαστικό πλούτο που εμπεριέχει.

β. Ο δρόμος περνά από το σημείο. Η καθολική αλλαγή καθορίζει και τους τρόπους της αλλαγής στην ιστορία της τέχνης. Αν οι συνθήκες της ζωής μεταβάλλονται, η τέχνη δεν μπορεί να αναβιώσει τις παλιές μορφές, να ζήσει κάτω από τα σημεία του παρελθόντος. Πρέπει να δημιουργεί τα νέα σημεία των καιρών. «Μόνο σχηματίζοντας σημεία της δημιουργίας μας προχωρούμε κι απομακρυνόμαστε από το παρελθόν». Κάθε νέο ζωγραφικό σύστημα παρουσιάζει λοιπόν το δικό του σημείο, που αποτυπώνεται με ιδιαίτερο τρόπο στις δομές των καλλιτεχνικών έργων και που το διαφοροποιεί από τα προηγούμενα συστήματα.

Από τη σκοπιά της ιστορίας της τέχνης, το νέο στοιχείο, μορφοποιητικό και διαφοροποιητικό συνάμα, εμφανίζεται λοιπόν ως *προστιθέμενο* κι έτσι το αποκαλεί ο Μαλέβιτς. Αποτελεί την ουσία της καινοτομίας, γι' αυτό και κατέχει τη δεσπόζουσα θέση στο σύστημα, ενώ άλλα στοιχεία, αφομοιωμένα από παλιότερα συστήματα, έχουν εξαρτημένη και δευτερεύουσα θέση.

Καθώς αναφέρει ένα προγραμματικό κείμενο του Ιδρύματος Καλλιτεχνικού Πολιτισμού, το Μορφολογικό - Θεωρητικό Τμήμα που διευθύνει ο Μαλέβιτς έχει ως αντικείμενο έρευνας αυτό το ειδικό στοιχείο που χαρακτηρίζει τα σημαντικά καλλιτεχνικά ρεύματα. Μέσα από ολόκληρη την ιστορία των εικαστικών τεχνών ορίζονται κατ' αρχήν τα διαδοχικά, θεμελιακά συστήματα ζωγραφικής. Αναλύονται τα ιδιαίτερα μορφοπλαστικά στοιχεία και η μεθοδολογία τους. Οι συνθήκες και οι συγκυρίες που ευνόησαν την εμφάνισή τους. «Το αποτέλεσμα των ερευνών αυτού του τμήματος είναι η λεγόμενη «θεωρία του προστιθέμενου στοιχείου στη ζωγραφική» που διατείνεται ότι «κάθε σύστημα ζωγραφικής... ενσωματώνει το δικό του στοιχείο που είναι προστιθέμενο σε σχέση με τα συστήματα που προη-

γήθησαν» [στη Ζάντοβα, 1978, σ. 318]. Εννοείται ότι, απομονώνοντας αυτά τα διακριτικά σημεία, μπορούμε να φωτίσουμε όχι μόνο τη μορφολογική (και ιστορική) διαφορά των συστημάτων αλλά και το ιστορικό πέρασμα του ενός στο άλλο.

Και αντίστροφα, με βάση τα πιο σύγχρονα κριτήρια, μπορούμε να εκτιμήσουμε το παλιότερο σύστημα αναδρομικά: τι δεν έκανε, τι δεν μπορούσε να κάνει, τι δεν έκανε τέλος απ' αυτά που μπορούσε να κάνει — τις αναξιοποίητες δυνατότητες.

Συνήθως η καινοτομία συνδέεται με το όνομα και το έργο κάποιου πρωτοπόρου καλλιτέχνη. Όμως το νέο «σημείο» που φέρνει δεν παραμένει ατομική του υπόθεση. Κι άλλοι καλλιτέχνες μπορούν να εφαρμόσουν τη νέα μεθοδολογία και να τοποθετήσουν το έργο τους κάτω από το ίδιο σημείο δημιουργώντας έτσι ένα ολόκληρο καλλιτεχνικό ρεύμα, μια σχολή. Και τίθεται συνάμα το πρόβλημα της ένταξης των καλλιτεχνών σε ρεύματα, της κατάταξής τους σε σχολές. Ο Μαλέβιτς προκρίνει και εφαρμόζει με μεγάλη προσοχή τη μέθοδο της σύγκρισης και της αναλυτικής δοκιμασίας: αν δηλαδή εφαρμόζεται η όχι η «γενική» εικαστική διατύπωση ενός ρεύματος που, καθώς είπαμε, βασίζεται σ' ένα διακριτό και συνθέσιμο στοιχείο, σε κάθε ιδιαίτερη περίπτωση [βλ. II, σ. 72]. Η αναλυτική και συγκριτική αυτή μέθοδος, διακρίνοντας ανάμεσα σε ρηξικέλευθα και αφομοιωμένα χαρακτηριστικά, ανάμεσα σε κύρια και δευτερεύοντα, επιτρέπει τη γενίκευση χωρίς όμως να χάνει την ιδιαιτερότητα κάθε ζωγράφου ή ακόμα και τη μοναδικότητα του κάθε έργου. Πράγματι, πολλά άτομα μπορούν να εργαστούν ή να συνεργαστούν πάνω στο ίδιο εικαστικό πρόβλημα, ο καθένας με την αντίληψη και ο καθένας με την εκδοχή που αντιστοιχεί στην ιδιαίτερη του προσωπικότητα [βλ. II, σ. 12].

Ο Μαλέβιτς αφιέρωσε αρκετές πραγματείες σ' αυτήν την αναλυτική προσέγγιση της καλλιτεχνικής ιστορίας: *Από τον Κυβισμό στο Σουπρεματισμό* (1915), *Από τον Κυβισμό και το Φουτουρισμό στο Σουπρεματισμό* (1916), *Περί νέων συστημάτων στην Τέχνη* (1919) και κυρίως μια σειρά άρθρων σ' ένα ουκρανικό περιοδικό του Χαρόκφ με τον γενικό τίτλο *Νέα Τέχνη*, το λιγότερο ρητορικό και πιο ώριμο από τα «ιστοριογραφικά» του κείμενα, ταυτόχρονα όμως και το πιο δραματικό γιατί στο μεταξύ είχε αρχίσει στη Ρωσία να «σκοτεινιάζει» πολιτικά και πολιτιστικά (1928-1930). Θ' αναφερθούμε με μεγάλη συντομία σε ορισμένους ιστορικούς σταθμούς για να επανέλθουμε και να καταλήξουμε πάλι στον Σουπρεματισμό.

Από την πρωτόγονη τέχνη αρχίζει μια προσπάθεια μίμησης της φύσης, που συνεχίζεται επιδιώκοντας τη μεγαλύτερη δυνατή προσέγγιση του σχήματος στο θέμα. Βέβαια στην πρωτόγονη τέχνη έλειπε μια αναπτυγμένη λειτουργία παρατήρησης εφόσον αυτή κατά μέγα μέρος βασίζεται σε αναπτυγμένα συμβολικά συστήματα, όπως, λόγου χάρη, η μελέτη της ανθρώπινης ανατομίας. Παρ' όλα αυτά το πρωταρχικό αυτό σχήμα μιμητικής αναπαραγωγής της εξωτερικής πραγματικότητας γίνεται το αξεπέραστο πλαίσιο, στο οποίο περιορίζονται οι φυσικές ανακαλύψεις του ανθρώπου, που θα κάνουν τη μίμηση ολοένα και πιο «πειστική», την αναπαράσταση ολοένα πιο απαιτητική και πολύπλοκη υπόθεση.

Οι μεγάλοι καλλιτέχνες της Αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης, παρότι κατέκτησαν αρκετές αντικειμενικές και υποκειμενικές προϋποθέσεις της αναπαραστατικής τέχνης, μέσω του αισθητισμού, της εξιδανίκευσης των μορφών και της κοσμητικής μέριμνας περιορίσαν σιγά-σιγά την τέχνη σε κλειστά εργαστήρια: «Κι έκλεισαν τις πόρτες πίσω τους κι έτσι έχασαν την επαφή τους με τη φύση» [I, σ. 22].

Τη χριστιανική εικονογραφία την κρίνει σύμφωνα με τα αναπαραστατικά κριτήρια. Σημειώνει πως η σύνθεσή συνολικά βασίζεται μάλλον στην σημασία των στοιχείων της εικόνας παρά στην καλλιτεχνική επιδίωξη: «Ο Χριστός, οι απόστολοι και οι άγγελοι τοποθετούνται στην εικόνα, για να το πούμε έτσι, ανάλογα με την κοινωνική τους θέση» [I, σ. 110]. Άλλωστε κατά τον ιερό κανόνα, ο αγιογράφος δεν βάζει παρά τη μαστοριά του τον τρόπο σύνθεσης τον αποφασίζουν οι φωτισμένοι Πατέρες της εκκλησίας. Κι έτσι αυτός ο αγιογράφος τεχνίτης, ενώ προσπαθεί να «επαναπροβάλλει» τη θεία τελειότητα στα ανθρώπινα μοντέλα του, έχει πάνω από το κεφάλι του τους ηρακλείς των δογμάτων, να του λένε ότι έτσι πρέπει να είναι ο Χριστός κι έτσι η Παναγία.

Δε θα σταθούμε στο γνωστό αναπαραστατικό πρότυπο της Αναγέννησης και τον προοπτικό της χώρο, για να περάσουμε αμέσως σ' αυτό που ο Μαλέβιτς θεωρεί ιδρυτική σύλληψη της «Νέας Τέχνης»: το έργο της τελευταίας περιόδου του Πωλ Σεζάν. Αυτό που αφελείς κριτικοί καταλόγισαν στο Σεζάν ότι δεν ήξερε καν να σχεδιάζει, αυτό που φαίνεται ως αδιαφορία για σαφή περιγράμματα των μορφών, αυτό ακριβώς δείχνει τη ζωγραφική του δύναμη: το ίδιο το θέμα τον ενδιαφέρει λιγότερο από τις καθαρά ζωγραφικές του ποιότητες. Του λοιπού είναι αδύνατον να πούμε ότι «το περιεχόμενο του πίνακα είναι το θέμα του, βλέποντας μια παράσταση ζωγραφικού περιεχομένου» [II, σ. 25].

Βέβαια σε όλη την προηγούμενη ιστορία της ζωγραφικής υπήρχε η πλαστική αντιμετώπιση του αναπαριστώμενου θέματος. Μα για να μετακινηθεί το κέντρο βάρους και να δοθεί η έμφαση στα πλαστικά, καθαρά ζωγραφικά μέσα, έπρεπε κατ' αρχήν το ίδιο το θέμα να τεθεί «εντός παρενθέσεως». Για ν' αντιμετωπίσει αυτό το πρόβλημα επεξεργάστηκε ο Μαλέβιτς τη «φαινομενολογική» και παιδαγωγική του μέθοδο που εστιάζεται στο δομικό ζωγραφικό στοιχείο, κάνοντας αφαίρεση, θέτοντας «εντός παρενθέσεως» την αναπαραστατική θεματολογία που το συγκαλύπτει. Γιατί το βλέμμα φέρει το βάρος μιας παράδοσης αιώνων, όπου το ορατό είναι αιχμάλωτο ενός εσωτερικευμένου συμβολικού μηχανισμού και ο θεατής δέσμιος των ειδώλων που αντιστοιχούν στα πραγματικά δεδομένα, στα ανθρώπινα μορφα σχήματα, στην προοπτική ψευδαίσθηση κ.τ.λ.

Με τον Σεζάν λοιπόν ανοίγει η εποχή, που περνώντας από τον κυβισμό και το φουτουρισμό, θα καταλήξει στην απουσία του αναπαραστατικού καταναγκασμού, του ειδωλικού αναδιπλασιασμού της ορατής πραγματικότητας, στην μη-αναπαραστατική τέχνη. Βέβαια στον Σεζάν, το απεικονιζόμενο θέμα διατηρεί ακόμα το σχήμα του αν και συχνά αυτό το σχήμα τείνει να πάρει «γεωμετρική» μορφή.

Αν όμως αυτός ο πρωτοπόρος καλλιτέχνης διέκρινε το ζωγραφικό στοιχείο που περιέχεται στο θέμα του, «ήδη ο Μπρακ αντικρύζει το όλο θέμα από την πλευρά του ζωγραφικού περιεχομένου, από την πλευρά των αντιπαρατιθέμενων στοιχείων» [II, σ. 34]. Αυτή η αντιπαράθεση των στοιχείων και μια κατασκευαστική λογική, που ο Μαλέβιτς σχηματοποιεί ως ένα δρεπάνι με τη λαβή προς τα πάνω, αποτελεί το διακριτικό σημείο του κυβισμού [βλ. II, σ. 40]. Η φύση δεν νομοθετεί πια εδώ την καλλιτεχνική εργασία. Αντίθετα, ο Μπρακ και ο Πικάσο με το κυβιστικό τους σύστημα κατασκευάζουν μια νέα πραγματικότητα που είναι η πραγματικότητα της ζωγραφικής.

Το «προσιθέμενο» στοιχείο που ο εικαστικός φουτουρισμός έφερε στην «κυβιστική αντιπαράθεση» είναι η κίνηση — η ομορφιά της ταχύτητας. Είναι, καθώς λέει ο Μαλέβιτς,

η οπτική του ανθρώπου που ταξιδεύει με γρήγορα τρέινα, που πετά με τ' αεροπλάνα στον ουρανό.

Μελετώντας τέλος τη λειτουργία του κολλάζ στους κυβιστικούς πίνακες, λέγει ότι η χρήση της τεχνικής αυτής επιφέρει μια καινοτομία σε σχέση με προηγούμενες φάσεις του κυβισμού. Με αυτές τις επικολλήσεις χαρτιών, μετάλλων ή άλλων στοιχείων, πάνω στον πίνακα, ο κυβισμός περνά στον πραγματικό χώρο και ανοίγει έτσι το δρόμο στον ρωσικό κονστρουκτιβισμό.

Αυτό το τελευταίο ρεύμα προσπάθησε να συνδυάσει δυο αρχές: την καλλιτεχνική και τη χρησιμοθηρική. Το ερώτημα λοιπόν γι' αυτό το κίνημα που βρίσκεται «υπό δύο σημαίας» είναι ποια από τις δυο αρχές υπερετερεί. Υπερετερεί αυτή που διαμορφώνει το έργο, που δίνει το χαρακτήρα στο αποτέλεσμα. Μιλώντας πιο συγκεκριμένα για τον Τάτλιν λέγει ότι ενώ κυβιστικά, καλλιτεχνικά στοιχεία εξακολουθούν να υπάρχουν, αυτό που επικρατεί τελικά είναι η αναζήτηση χρησιμοθηρικών λειτουργιών.

Παρά τη γενική αυτή τάση του κονστρουκτιβισμού, και παρά την αντιζηλία του με τον Τάτλιν, με τον οποίο, όπως μνημονεύει η Γκράιη, πιάστηκαν κάποτε και στα χέρια, ο Μαλέβιτς, ιστορικός και κριτικός, δείχνει ότι ξέρει να διακρίνει τα πράγματα, να κατανοεί τις αντιφάσεις, να αναδεικνύει τις εξαιρέσεις.

Για το μνημείο της Τρίτης Διεθνούς, ένα σημαντικό και απραγματοποίητο τελικά σχέδιο του Τάτλιν (μακέττα) διαπιστώνει ότι σε τέτοια μεγάλοπνοα καλλιτεχνικά έργα η χρησιμοθηρική λειτουργία δεν μπορεί να παίξει επικυρίαρχο ρόλο. Είναι η τέχνη που υπερετερεί.

Ο κυβισμός, ο φουτουρισμός ο κονστρουκτιβισμός εκφράζουν όντως τη σύγχρονη εποχή. Προσπαθούν να εκφράσουν την «ουσία» της και μ' αυτή την έννοια αντιπροσωπεύουν το σύγχρονο «κλασικισμό». Κλασικά λοιπόν αποκαλεί ο Μαλέβιτς αυτά τα ρεύματα θέλοντας να τοποθετήσει τον σουπρεματισμό στον πόλο του μοντέρνου. Είναι η ακραία προσπάθεια, το ακρότατο (supremus) αποτέλεσμα των προηγούμενων μορφοπλαστικών ερευνών. Άντλησε, καθώς λέει ο Πούνιν, ένας υποστηρικτής του Τάτλιν κι επικριτής του Μαλέβιτς, απ' όλη την παγκόσμια ιστορία της τέχνης κάθε δυνατό ζωγραφικό τρόπο και οργάνωσε τη ζωγραφική από τα στοιχεία της [σ. 168]. Αν όμως ο Μαλέβιτς θεωρεί τη μεθοδολογία του ανώτερη (supremus) δεν είναι τόσο γιατί είναι «συλληπτική» με την έννοια που το θέτει ο Πούνιν, όσο γιατί είναι λυτρωτική: σε σύγκριση με τις προηγούμενες που περιορίστηκαν στην αναπαράσταση ή δεν έκοψαν τελείως τους δεσμούς τους με την αναπαράσταση, ο σουπρεματισμός απελευθέρωσε τη ζωγραφική από τα στενά αναπαραστατικά πλαίσια. Το αναπαραστατικό στοιχείο που ήταν ουσιώδες ακυρώθηκε. Και το ζωγραφικό στοιχείο που ήταν επουσιώδες έγινε ουσιώδες και επικυρίαρχο (supremus).

Η όλη πορεία παρουσιάζεται λοιπόν ως μια προοδευτική πορεία που διέπεται από την «αρχή της οικονομίας». Ο Μαλέβιτς συνάγει αυτόν τον προσανατολισμό από τη θερμοδυναμική αρχή της διατήρησης της ενέργειας. Πρακτικά όμως πρόκειται για ένα αίτημα καθαρότητας: αφού βρέθηκε η ζωγραφική ουσία πρέπει να αποδοθεί όσο γίνεται πιο καθαρά. Μια πορεία, καθώς λέγει ο Μαρκαντέ, από τον κορεσμό των τελέρων στις απλές και γυμνές μορφές του σουπρεματισμού.

Αυτή η πορεία βέβαια περνά μέσ' από τη διαγραφή του παλαιού σημείου, την εξάντληση της μορφοπλαστικής του δυνατότητας, το μαρασμό του καλλιτεχνικού ρεύματος το

οποίο εκπροσωπεί. Η απελευθέρωση του πεδίου επιτρέπει όμως τη δημιουργία ενός νέου σημείου, «προστιθέμενου» στην ιστορική αλυσίδα, που αναδιοργανώνει τα παλαιότερα αφομοιώσιμα στοιχεία στις δικές του νέες εικαστικές φόρμουλες. Μόνον έτσι, συναρτημένα πλέον με το καινούργιο και κάτω από την επικυριαρχία του, μπορούν τα παλαιότερα αυτά στοιχεία να παραμείνουν δραστήρια σε νέες δημιουργίες.

Κυρίως σε αυτή του λειτουργία της προσφοράς προς το καινούργιο και μέσα από μια παροντοκεντρική ιστορική προσέγγιση, όπως αυτή που περιγράψαμε παραπάνω, αξίζει να διασωθεί το παλιό ξεπερασμένο στοιχείο. Άλλως καταλαμβάνει αδίκως χώρο ζωτικό για τις νέες μορφές: «Δεν μπορούμε να κλείσουμε το καινούργιο μέσα στις κατακόμβες των παλιών πραγμάτων. Τίποτε δεν μπορούμε να οικοδομήσουμε πάνω στα ερείπια της πόλης του Γιαροσλάβ μίτη πάνω στα αρχαιολογικά ευρήματα της Πομπηϊας, έστω κι αν είναι αυτές χίλιες φορές κλασικές και όμορφες και ιερές. Ανήκουν στο πεθαμένο πια πρόσωπο της Παλιάς σημασίας...»

Οι εικόνες του παρελθόντος άδεια κοχύλια του είναι, που βαδίζει προς την ολοκλήρωσή του. Δεν μπορούμε ούτε καν να τις εκλαϊκεύσουμε γιατί αυτό που κρύβεται μέσα τους βρίσκεται ήδη στα σύγχρονα ερωτήματα της σημασίας και στις σύγχρονες απαντήσεις» [Ου.νοβ.ισ., Μαρτ. 1921, σ. 90].

Τη μοίρα που διαγράφει βέβαια για το παλιό την αποδέχεται και για τη Νέα Τέχνη και φυσικά και για τον εαυτό του. Αυτό που είναι σήμερα δημιουργία ζωντανή θα παλιώσει κι αυτό, θα ξεπεραστεί και θα πεθάνει. Μέσα σ' αυτό το ριζοσπαστισμό υπάρχει ένα αίτημα συγχρονισμού της τέχνης με τα άλλα επίπεδα του κοινωνικού: την απόρριψη της παλιάς τεχνολογίας από τη νέα, το ξεπέραςμα των παλιών επιστημονικών διατυπώσεων από τις νέες, την τομή με το παρελθόν που έκανε η κοινωνική ρήξη του '17, που στα πρώτα ηρωικά χρόνια ακόμα και αναρχικοί όπως ο Κροπότκιν ή αναρχοκομμουνιστές όπως ο Μαλέβιτς θεωρούσαν ριζική και οριστική, ένα αίτημα δηλαδή να συστοιχηθεί η τέχνη με τη γενικότερη πρόοδο, να συνομολογήσει και κείνη καταστροφή και γένεση, την καθολική αλλαγή.

2. Το πολιτιστικό πεδίο

Η περίοδος του ζωγραφικού Σουπρεματισμού, ανοίγει με το «Μαύρο τετράγωνο σε λευκό φόντο» και κλείνει με το «Λευκό τετράγωνο σε λευκό φόντο», ανοίγει και κλείνει με δύο πράξεις καθαρής, μη-μμητικής ζωγραφικής [βλ. Marcadé, 1990, σ. 135]. Ακριβώς λόγω των περιορισμών της, η ζωγραφική του καβαλέτου μπορεί να δημιουργεί πρότυπα παραστάσεων που επηρεάζουν τις άλλες τέχνες. Μπορεί επίσης αυτές τις προσπάθειες να τις κάνει γεφύρι προς μιαν άλλη τέχνη. Έτσι, μιλώντας για την κατασκευαστική αρχή του κυβισμού και τη σουπρεματιστική της αφομοίωση, ο Μαλέβιτς δείχνει πως δημιουργήθηκε μια νέα τάση, ένα νέο σημείο που αφορά την επέκταση αυτής της αρχής από το καβαλέτο στον τρισδιάστατο, αρχιτεκτονικό χώρο [βλ. II, σ. 85].

Ήδη από το 1920, δηλώνει ότι έχοντας καταστρώσει τα οριστικά σχέδιά του για το σουπρεματιστικό σύστημα, το εναποθέτει στα χέρια των νέων αρχιτεκτόνων με την ευρύτερη έννοια του όρου [I, σ. 127]. Για να ξεκαθαρίσουμε τι εννοεί μ' αυτήν την ευρύτερη έννοια

θα πρέπει να πούμε ότι ο Μαλέβιτς διακρίνει σαφώς μεταξύ της αρχιτεκτονικής ως καθαρού προβλήματος από την αρχιτεκτονική στη ζωή, δηλαδή την εικαστική από την ωφελμιστική πλευρά της. Η πειραματική - καλλιτεχνική κατεύθυνση αποτυπώθηκε στα «αρχιτεκτονήματα», σε καλλιτεχνικές δηλαδή κατασκευές μη χρησιμοθηρικές τρισδιάστατου τύπου. Όπως λέει η Κήλυ δεν είναι ακριβές να μείνει κανείς στην αναλογία ανάμεσα σ' αυτές τις κατασκευές και την αρχιτεκτονική όπως υποβάλλει το όνομά τους: «Γιατί ανάμεσα σ' αυτό που είναι μια αναζήτηση των καλύτερων μέσων προσαρμογής της μορφής στη λειτουργία [δηλαδή της αρχιτεκτονικής όπως συνήθως την ορίζουμε] και σ' εκείνο που ασχολείται με τη μορφοποίηση της διαισθήσεως του χώρου υπάρχει μια μεγάλη διαφορά» [Kealy, 1980, σ. 20].

Αλλά δεν πρόκειται απλώς για μια έρευνα στον τρισδιάστατο χώρο αλλά και για μια ιδεατή τοποθέτηση του μοντέλου μέσα στο κοσμικό χώρο. Έτσι φαίνεται ότι ο δυναμισμός των «οριζόντιων» αρχιτεκτονημάτων συστοιχείται με τη γήινη επιφάνεια ενώ τα κάθετα ανταποκρίνονται σε κινήσεις πάνω από τη γη. Ο Μαλέβιτς μάλιστα προέβλεψε ένα «σουλπρεματιστικό» δορυφόρο ανάμεσα στη γη και τη σελήνη κινούμενο σε κανονική τροχιά. «Αυτοί οι σπουτνίκ που προβάλλονται στο διαστημικό χώρο ανακαλούν στο μυαλό τις μελλοντολογικές ποιητικές προβολές των Ρώσων φουτουριστών όπως επίσης και τις επιπλεύουσες στο διάστημα δομές που φαντάστηκαν οι αρχιτέκτονες στη δεκαετία του '20... είναι η ίδια επιθυμία να υπερνικηθεί το βάρος, η ίδια αναμονή για την εξέλιξη της ανθρωπότητας, που απαλλαγμένη πια από το βάρος των αντικειμένων, θα μπορούσε να ταξιδέψει στο χώρο και στο χρόνο» [Ohayon, 1980, σ. 21].

Ανάλογες ελπίδες για μια κινούμενη, μη αναπαραστατική ζωγραφική, απαλλαγμένη από το βάρος των πραγμάτων, χωρίς τις βεντέτες και τα «πλαστικά» φίλιά τους με τους ζεν-πρεμιέ, δίνει στον Μαλέβιτς ο κινηματογράφος. Εκεί, για την κινούμενη ζωγραφική του, ο καλλιτέχνης θα χρησιμοποιεί αντί της παλέτας των χρωμάτων την «παλέτα των φωτεινών ακτίνων».

Η αστική τάξη θέλησε ν' αποτυπώσει το πρόσωπό της στην τέχνη, να δώσει μια αναπαράσταση του εαυτού της, εμείς —υποστηρίζει ο Μάλεβιτς— δεν έχουμε κανένα λόγο να κάνουμε το ίδιο. Θεωρεί τον Αϊζενστάιν και το Βέρτοφ σημαντικούς καλλιτέχνες και επαινεί τις μεθοδολογίες της αντίθεσης (κοντράστ) και της συναρμογής που χρησιμοποιούν αντίστοιχα. Αλλά, καθώς λέει, έχουν ακόμα να διανύσουν αρκετό δρόμο προς το Σεξανισμό, τον Κυβισμό, το Φουτουρισμό και το μη-αναπαραστατικό Σουλπρεματισμό. Τάσσεται υπέρ ενός πειραματικού κινηματογράφου, απελευθερωμένου από την προπαγάνδα, που θα εδραιώσει τον κινηματογράφο ως καθαρή «τέχνη της κίνησης».

Από τη μια πλευρά είναι οι τέχνες της εικόνας κι από την άλλη η τέχνη του λόγου, η ποίηση για την οποία ο Μαλέβιτς αφιέρωσε ένα πολύ ωραίο κείμενο [1919]. Μιλά για τη σχέση των λέξεων και των πραγμάτων, για τη σχέση αναφοράς, που ο πρακτικός καθημερινός λόγος χρησιμοποιεί, καθηλώνοντας με ονομασίες τα πράγματα.

Μα για τον ποιητή οι λέξεις δεν είναι καθηλωμένες σε μονοσήμαντες αναφορές και σημασιολογήσεις, όπως αυτές που καταχωρούν τα λεξικά. Κανένα ερμηνευτικό λεξικό δεν καταχωρεί ούτε στη λέξη «δροσοσταλίδα» ούτε στη λέξη «αγριολούλουδο» την αλυσσιδωτή μεταφορική χρήση που μπορεί να κάνει ένα ερωτευμένο υποκείμενο για τη δέσποινα των

λογισμών του («δροσοσταλίδα νάμουνα αγριολούλουδό μου»). Κατά μείζονα λόγο δεν ανάγονται στις καθημερινές «εμπράγματατες» και «τελεστικές» χρήσεις τα σημαίνοντα ενός ποιητή που είναι εξοικειωμένος με τη πολυσημία και το glissando των σημασιών.

Έτσι, όπως μια σουπρεματιστική μορφή δεν είναι σημείο ενός αναπαριστώμενου πράγματος (icon-sign), αλλά σημείο του υποκειμένου, του Μαλέβιτς, της Ροζάνοβα, του Λισσίτσκι, ένα σημείο που καθορίζει το ιδιαίτερο στίγμα του καθενός απ' αυτούς μέσα στο σουπρεματιστικό στυλ, έτσι και η λέξη του ποιητή δεν είναι σημείο κάποιου πράγματος αλλά του ποιητικού υποκειμένου.

Ο Μαλέβιτς μάλιστα κάνει την εξής ωραία ειρωνεία για τον ποιητή που κρατά τη λέξη κολλημένη στο «πράγμα του»: δίνει —του λέγει— μεγαλύτερη ανακούφιση το ν' αναστενάξεις πραγματικά παρά να γράφεις «αναστενάζω»: αν μάλιστα πεις «Αναστενάζω για Σένα, γι' Αυτήν, για την Αφροδίτη, για την Αγάπη...» η περίπτωση επιδεινώνεται διότι μόνον με πολύ αναπτυγμένη τεχνική μπορεί να συμβιβάσεις όλα αυτά τα ωραία πράγματα με το ρυθμό και το τέμπο που είναι τα χαρακτηριστικά της ποιήσεως.

Σε μια προοπτική πλήρους απελευθερώσεως της ποίησης από αναπαραστατικές αναφορές, ο Μαλέβιτς πηγαίνει πολύ μακριά προκρίνοντας πέρα από την εγκατάλειψη της συμβατικής σημασιολογίας, της γραμματικής και της σύνταξης (που βέβαια πολλοί ποιητές τις “γράφουν κανονικά” παρεκκλίνοντας απ' αυτές ακανόνιστα), την κονιορτοποίηση των λέξεων σε γράμματα, φθόγγους του ρυθμού, προκρίνει δηλαδή την λεττριστική κατεύθυνση. «Υπάρχει ποίηση στην οποία ο καθαρός ρυθμός και το τέμπο παραμένουν ως κίνηση μέσα στο χρόνο· εδώ ο ρυθμός και το τέμπο βασίζονται σε γράμματα, που, ωσάν σημεία, περιέχουν αυτόν ή τον άλλον ήχο» [I, σ. 73].

3. Πολιτιστική ηγεμονία και πολιτική κυριαρχία

Βλέπουμε λοιπόν ότι ο σουπρεματισμός είχε μια συνολική αντίληψη για τη μεθοδολογία και τη σύσταση των τεχνών. Απ' αυτήν ακριβώς την ευρύτητα τεκμαίρεται και το λογικό βάθος, διότι αν δεν είχε κάτι ουσιώδες να προτείνει μέσ' από τις εικαστικές για τις υπόλοιπες τέχνες, η φιλοδοξία της εμβέλειας θα παρέμενε μετέωρη· ενώ στα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια γνώρισε ανέλπιστα εκ πρώτης όψεως επιτυχία. Αυτή η προσπάθεια να στηριχτούν οι τέχνες σε ενιαίες αρχές φαίνεται και στα παιδαγωγικά προγράμματα που εξεπόνησε για τα ιδρύματα που συμμετείχε ή διηύθυνε τον πρώτο καιρό ο Μαλέβιτς, ιδρύματα εξισωτικής και ελευθεριακής δομής, μα με πολύ σοβαρό θεωρητικό, καλλιτεχνικό πολυαξιακό προσανατολισμό [βλ. Zhadova, 1978, σ. 86].

Βέβαια όπως ο σουπρεματισμός έτσι και ο «πολιτισμός της Εργασίας», ο φουτουρισμός, ο κονστρουκτιβισμός και ο παραγωγισμός είχαν τη δική τους συνολική και «φιλοσοφική» αντίληψη για το πολιτιστικό πεδίο. Ανάμεσα στα ρεύματα αυτά ήδη πριν από τον καιρό της επανάστασης είχε σημειωθεί ένας έντονος ανταγωνισμός.

Ο Μαλέβιτς, ως υπέρμαχος της μη-αναπαραστατικής τέχνης ήταν αντίθετος με τα προλεταριακά «είδωλα» της Πρόλετκουλτ ή τα χρησιμοθηρικά έργα του Τάτλιν. Και οι άλλοι βεβαίως του ανταπέδιδαν τα ίσα.

Όμως οι ιδεολογικές αντιθέσεις μεταξύ των πρωτοποριακών ρευμάτων, που άλλωστε ήταν πολύ γόνιμες, δεν επρόκειτο να λυθούν στο πλαίσιο του πολιτιστικού πεδίου.

Την ηγεμονική γραμμή στον πολιτισμό υπαγορεύει η έκβαση στην βασική αντίθεση, που στη Ρωσία μετά την επανάσταση μορφοποιήθηκε γύρω από το ζήτημα κρατικοποίησης/κοινωνικοποίησης. Η γραφειοκρατία απέβη τελικά ο φορέας της κρατικοποίησης και όσες δυνάμεις θέλησαν ν' αντισταθούν στην άνοδό της εξαναγκάστηκαν σε μάχες οπισθοφυλακής. Κανένα από τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά ρεύματα που αντιμάχονται μεταξύ τους δεν φαίνεται να διαισθάνεται ότι δεν είχαν ορίζοντα χρόνου και διαλόγου μπροστά τους.

Υπήρχε πράγματι κάτι κοινό σ' αυτά τα κινήματα: η ρηξικέλευθη αναζήτηση των μορφών. Μάλιστα η εποχή «γέννησε» κι ένα ρεύμα θεωρητικών που δημιούργησαν την απαραίτητη μεθοδολογία για να αναλύσουν τις καλλιτεχνικές συνθέσεις και να διακρίνουν τους δομικούς μετασχηματισμούς στο επίπεδο της μορφής — τη ρώσικη μορφολογική σχολή, τους ρώσους «φορμαλιστές».

Είναι φανερό ότι τελικά επεκράτησε μια συντηρητική κατεύθυνση στο πολιτιστικό πεδίο ακριβώς στο όνομα του προοδευτικού κοινωνικού «μηνύματος». Οδηγητική τέχνη, μήτρα των καλλιτεχνικών κρίσεων για τις υπόλοιπες εγκαταστάθηκε πάλι η πεζογραφία και μάλιστα, η πεζογραφία *διδασκτικού περιεχομένου*. Αυτή η επιλογή δεν είναι διόλου αθώα αλλά βαθύτατα πολιτική: εάν αναγορευτούν ως καθοριστικά τα εξω-καλλιτεχνικά κριτήρια, τότε αποφασιστικό ρόλο στο καλλιτεχνικό πεδίο δεν έχουν πια οι ίδιοι οι καλλιτέχνες —και κυρίως αυτοί που είναι άξιοι του ονόματος, που προσφέρουν δηλαδή κάτι (ένα «προστιθέμενο» νέο στοιχείο) στην ιστορία των μορφών— μα οι άνθρωποι της εξουσίας.

Αυτή η κατεύθυνση συνεπάγεται επιλογές αποφασιστικής σημασίας: α) την επιβεβαίωση του παλιού στην τέχνη, β) την έκπτωση και τον υποβιβασμό του νέου, και τέλος την ακύρωση της λογικής του (γ) Σημαίνει δηλαδή τελικά το θρίαμβο του συντηρητισμού στο πολιτιστικό πεδίο.

α. Με αρκετές αντιστάσεις στο εσωτερικό του κόμματος, η μπολσεβίκικη ηγεσία πρόκρινε και επέβαλλε τη χρήση παλαιών στοιχείων, στην οικοδόμηση της μετεπαναστατικής κοινωνίας (θα οικοδομήσουμε με τα «τούβλα» που βρήκαμε, είτε ο Λένιν, τα οποία όντως απεδείχθησαν παλιά τούβλα). Αυτό σημαίνει επίσης την εκ νέου ανάληψη της παλαιάς καλλιτεχνικής και πνευματικής παράδοσης, την αφομοίωση, κατά Λένιν, όλων των παλαιότερων δημοκρατικών και σοσιαλιστικών μορφών που βρίσκονται στους πολιτισμούς όλου του κόσμου, πράγμα που βέβαια συνεπάγεται την αναγνώριση της *διαχρονικής αξίας* αυτών των στοιχείων.

Το κριτήριο αυτής της αναγνώρισης είναι όπως είπαμε το μήνυμα ή για να το πούμε με πιο καθαρό τρόπο, το διδακτικό περιεχόμενο του έργου.

Εξ ορισμού, το δημοκρατικό και σοσιαλιστικό στοιχείο του περιεχομένου συνεπάγεται μια σύγκρουση με τα αντίθετα στοιχεία, και αυτή η εσωτερικευμένη στο έργο σύγκρουση «αντανάκλα» πραγματικές κοινωνικές συγκρούσεις. Αυτή η προοδευτική «αντανάκλαση» του κοινωνικού ενδιαφέρει τον Λένιν όπως φαίνεται από τα άρθρα του για τον «Τολστόι — ως καθρέπτη κοινωνικών αντιθέσεων». Είναι εύκολο στη συνέχεια, αυτές οι παλιές συγκρούσεις και οι παλιές τους «αντανάκλασεις» στα έργα τέχνης να προβληθούν στο παρόν, δι' αφαιρέσεως των «τοπικών» και συγκεκριμένων στοιχείων και τονισμού των στοιχείων

που είναι «κοινά» στην εποχή του έργου και στην εποχή της δεξίωσής του. Λέγεται τότε ότι το έργο καθ'αυτό «αναπαριστά συγκρούσεις και χαρακτηριστές πλατιάς κοινωνικής και ψυχολογική σημασίας» [π.χ. Kharshenko, 1978, σ. 168]. Τονίζεται δηλαδή το εύρος και η διαχρονικότητα της σημασίας, που ισχύει για δύο διαφορετικές ιστορικές στιγμές μια παλιά και μια σύγχρονη, χωρίς όμως να λαμβάνεται υπόψη ότι η «διαπλάτυνση» και ο «διαχρονισμός» (sic) οφείλονται σε κοινωνικούς και πολιτικούς μηχανισμούς. Πράγματι το πολιτιστικό πεδίο λειτουργεί με μια συντηρούσα και συντηρητική λογική που ο ιστορικός υλισμός έχει κωδικά αποκαλέσει: «το βάρος των παλιών ιδεών». Διευρύνοντας και διαιωνίζοντας τις παλαιές σημασίες, το πεδίο δικαιολογεί τους παλιούς και εθιμικούς τρόπους της λειτουργίας του και την αντίστασή του στο καινούργιο.

Αντικειμενικά αυτή η εκδοχή της «διαχρονικότητας» λειτούργησε υπέρ του ακαδημαϊσμού. Και στην τέχνη επανήλθαν οι ακαδημαϊκοί με τα «κλασικά» τους κριτήρια και τη «μαστοριά» τους στα υλικά (πού όποιο μοντέλο κι αν τους δώσεις σοσιαλιστικό, πατριωτικό, ο,τιδήποτε, άλλο τη μια μέρα κι άλλο την άλλη, μπορούν να φτιάξουν «μαστορικά» το ανάλογο είδωλο).

Αντίθετα ο Μαλέβιτς τοποθετεί τη διαχρονικότητα, ως ιστορικά εμμένουσα αξία, στο επίπεδο των μορφών. Η αναπαράσταση εξυμνεί πρόσκαιρα και φευγαλέα μοντέλα ενώ ο ζωγραφικός τρόπος, λόγου χάρη του Πωλ Σεζάν, προσφέρει μια εσωτερική θέση της ανθρώπινης δημιουργικότητας που δεν μπορεί να «γεράσει». Η λειτουργική, ιστορική και παιδαγωγική μεθοδολογία του Μαλέβιτς στοχεύει σε μια εσωτερική κατανόηση της μορφολογικής δημιουργίας που είναι βέβαια ασύγκριτα πιο εξυψωτική για τον άνθρωπο από την απλή μετάδοση ενός εξω-καλλιτεχνικού μηνύματος, που στο κάτω της γραφής μπορεί να γίνει καλύτερα με άλλους τρόπους. Αναλύει μάλιστα ως υποκριτικό το λαϊκιστικό επιχείρημα της εξουσίας, ότι οι σουπρεματιστικές και οι υπόλοιπες μορφολογικές αναζητήσεις είναι ακατανόητες από το λαό λέγοντας: πως είναι δυνατόν να είναι κατανοητές αφού κάνετε τα πάντα για να τους εμποδίσετε να καταλάβουν.

β. Παράλληλα με τη διαδικασία επιβεβαίωσης του παλιού αναπτύσσεται και η διαδικασία της έκπτωσης του καινούργιου, μια διαδικασία που γίνεται αργά μα αποφασιστικά. Κατ' αρχήν η ρηξικέλευθη τέχνη παραμερίζεται ως «πειραματική» τέχνη, μια τέχνη δηλαδή που περιορίζεται στο εργαστήριό της και σε κλειστούς καλλιτεχνικούς κύκλους απομονωμένη όμως από την κοινωνία. Πράγμα που γίνεται ευκολότερο καθώς η πρωτοποριακή τέχνη αποδέχεται τον ερευνητικό χαρακτήρα της και χρειάζεται τον «εργαστηριακό της χρόνο». Καθώς είδαμε, ο Μαλέβιτς, ως ένα από τα αίτια της παρακμής της αρχαίας τέχνης συγκράτησε τον εγκλεισμό της στα εργαστήρια και τη διακοπή αυτού που αποτελούσε τη δύναμή της — την άμεση επαφή με τη φύση.

Τα πρωτοποριακά κινήματα της Ρωσίας άντλησαν τη δύναμή τους από τα κοινωνικά επιτεύγματα της εποχής, από την επικοινωνία τους με τον κόσμο εκτός των συνόρων και από τη δυναμική της κοινωνίας. Το λιγότερο που μπορεί λοιπόν να σημαίνει η αποκοπή της επαφής είναι η εσωτερική εξασθένηση των κινήματων.

Μια άλλη στρατηγική κίνηση αφορά τον υποβιβασμό της καλλιτεχνικής τους σημασίας. Ο Σουπρεματισμός δεν είναι μεγάλη τέχνη, λέγει ο Ν. Πούνιν, «και γι' αυτό είναι τόσο εύκολο να εφαρμοστεί στα υφάσματα, στη διακόσμηση ενός καφενείου, σε σχέδια μόδας κτλ.

Ο Σουπρεματισμός είναι μια ανακάλυψη που θα έχει τεράστια σημασία στις εφαρμογές μα δεν είναι διόλου τέχνη [Ρουνίη 1919, σ. 322].

Φυσικά ο Μαλέβιτς δεν ήταν εναντίον των λεγόμενων εφαρμοσμένων τεχνών και τους έδινε μια σημαντική θέση στα παιδαγωγικά του προγράμματα. Πίστευε μάλιστα, όπως φαίνεται στο κείμενό του περί *Νέας Τέχνης* ότι η προσπάθεια να την καταπνίξουν είναι καταδικασμένη σε αποτυχία, ακριβώς λόγω των «εφαρμογών» της. Είχε όμως μια άλλη ιδέα πιο βαθιά και συνολική για το ζήτημα που εξέθεσε στο φιλοσοφικό του έργο *Ο Θεός δεν εκθρονίστηκε* όπου αναφέρεται στη χρήση της τέχνης από εξωκαλλιτεχνικές πρακτικές.

Θα πρέπει να σημειώσουμε πάντως το χρησιμοθηρικό κριτήριο που κρύβεται κάτω από την προαναφερθείσα εξύμνηση του σουπρεματισμού ως απλής διακοσμητικής μεθόδου (επιτέλους βρήκαμε σε τι μπορεί να μας χρειαστεί). Τέτοιες και άλλες παρόμοιες απόψεις παρεμβαίνουν σε ένα νευραλγικό σημείο: τη διαμεσολάβηση της πνευματική παραγωγής (επιστήμης και τέχνης) και του πολιτισμού, τους τρόπους και τα κανάλια με τα οποία ένα καλλιτεχνικό προϊόν γίνεται πολιτιστικό αγαθό, λαϊκό κτήμα. Ο Πούνιν τουλάχιστον το παρουσιάζει ως ενδιαφέρουσα διακοσμητική σύλληψη, ενώ άλλοι χειρότεροι «καναλάρχες» θέλουν ν' αποκόψουν κάθε πρόσβασή του και κάθε επιρροή. Έτσι τα πρωτοποριακά κινήματα παρουσιάζονται ως εξαντλημένα («Ο Πικάσσο εκθέτει (πια) νατουραλιστικά σχέδια “με τον τρόπο του” Έγγκρ και οι φουτουριστές... εργάζονται με τον τρόπο της παλιάς ιταλικής τέχνης» [Radlon, σ. 181, 183].)

γ. Διαπιστώνουμε τελικά ότι το αναπαραστατικό στοιχείο, το παλιό «διαχρονικό» εκμαγείο, και η χρησιμοθηρία συνενώνονται στην επίθεση κατά της νέας τέχνης. Αυτή η επίθεση γίνεται στο όνομα της συλλογικότητας και της ζωής. Πράγματι αυτά τα κριτήρια παρουσιάζονται ως ιδανικά για τον καλλιτέχνη και το δέκτη του καλλιτεχνικού έργου. Βάσει αυτών των κριτηρίων θα πρέπει ο καλλιτέχνης να αναπαραστήσει τα προτεινόμενα στην κοινωνία μοντέλα, να τα κάνει είδωλα. Αυτό που χρειάζεται η κοινωνία ως μοντέλο και αντίγραφο απαθανατισμού, στις ταξικές κοινωνίες αποφασίζεται βέβαια από την πολιτιστική ηγεμονία που επιδιώκει τη διάρκεια και τη συνοχή της. Γι' αυτό κατηγορείται η καλλιτεχνική πρωτοπορία ότι βρίσκεται από την πλευρά της αποδιάθρωσης, της εξάντλησης, της παροδικότητας, της αποσύνθεσης και του θανάτου. Διότι η πρακτική και η θεωρία της αμφισβήτησε τα παλαιά, δοκιμασμένα και αργότερα παλινορθωμένα ιδανικά της Ηγεμονίας. Ο Μαλέβιτς στα φιλοσοφικά του δοκίμια αντιμετώπισε απευθείας το ζήτημα εξηγώντας τους λόγους για τους οποίους οι ζωγραφίες του δε φοβούνται ούτε το παροδικό ούτε και το πεπερασμένο. (*Ο Θεός δεν εκθρονίστηκε, Το άθυρμα κ.ά.*)

Αν η φιλοσοφία είναι εκείνη που συντονίζει τις ιδεολογικές περιοχές μεταξύ τους ορίζοντας για την κάθε μια τη θέση και το αντικείμενό της, τότε μια ηγεμονική φιλοσοφία θα πρέπει όσο γίνεται να περιορίσει, να ουδετεροποιήσει, ν' απομονώσει αντίθετες απόψεις ιδιαίτερα αν έχουν καθολική εμβέλεια. Αυτό έγινε και με τις φιλοσοφικές απόψεις του Μαλέβιτς, που αφού διασύρθηκαν, θάφτηκαν όπως τόσες άλλες. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο μείλιχος επίτροπος του Πολιτισμού, ο Λουνατσάρσκυ, εξυμνεί κατ' αρχήν τον Μαλέβιτς ως ζωγράφο — ωραίο το προοίμιο — για να τον καταδικάσει ευθύς αμέσως ως θεωρητικό! «Όταν κάποιος βλέπει το έργο του δεν μπορεί παρό να αναγνωρίσει το ταλέντο, την αποφασιστικότητα και τη συστηματική του προσέγγιση, το κακό αρχίζει όταν ο Μαλέβιτς στα-

ματά να ζωγραφίζει και αρχίζει να γράφει φυλλάδια. Άκουσα ότι τα γραπτά του καλλιτέχνη έχουν βυθίσει ακόμα και τους Γερμανούς σε μια κατάσταση σύγχυσης. Επεχείρησα να διαβάσω τα υπερβολικά και ασαφή θεωρητικά κείμενα της ηγετικής φυσιογνωμίας του Σουπρεματισμού. Ο Μαλέβιτς με τον ένα ή τον άλλο τρόπο προσπάθησε να συνδέσει τους τρόπους και τους στόχους του και με τα δύο και με την επανάσταση και με το θεό κι εκεί μπερδεύτηκε...» [1927, σ. 328].

Αυτό που είναι βέβαιο είναι όμως ότι δεν μπορεί κανείς να διαχωρίσει τη ζω-γραφική του Μαλέβιτς από τη φιλοσοφία του ακριβώς γιατί είναι κι αυτή μια γραφή ζωής.

4. Το φιλοσοφικό πεδίο

Είδαμε ότι η σουπρεματιστική ιδέα, πηγάζοντας από τη ζωγραφική και μια προσεκτική αναδίφηση στην ιστορία αυτής της τέχνης, ελεγκτάθηκε στο πεδίο των άλλων καλών τεχνών, στο πεδίο της καλλιτεχνικής παραγωγής γενικά.

Οι πολικότητες που συγκροτούν τις αντιθέσεις σ' αυτό το πεδίο, μπορούν θεωρητικά να συνυπάρξουν σ' ένα γόνιμο διάλογο, σε μια πρακτική μη-αποκλεισμού. Όσο πιο ουσιαστικός είναι αυτός ο διάλογος, τόσο περισσότερο ενδιαφέρουσα και παραγωγική είναι η πολιτιστική συγκυρία. Όταν μάλιστα οι αντιθέσεις αυτές δεν μετατρέπονται από *εξωτερικά αίτια σε ανταγωνιστικές*, δεν επιδιώκουν δηλαδή τον παραμερισμό και την εξαφάνιση κάποιας αντίθετης άποψης, όταν ανοίγουν αντί να κλείνουν δρόμους, όταν μια ομορφιά συναγωνίζεται την άλλη και δεν υπάρχει ασχήμια στην μεταξύ τους αντιπαράθεση, τότε η πολιτιστική ζωή γίνεται κι αυτή ωραία, άξια να τη γευθείς και να την υπερασπίσεις.

Η κοινωνικοποίηση της οικονομίας και της πολιτικής συνεπάγεται αυτή την πολιτιστική πολλαπλότητα εφόσον το σύστημα του οικονομικού κολλεκτιβισμού και του πολιτικού αντικρατισμού στο πολιτιστικό επίπεδο είναι η *μη-ηγεμονία*. Εφόσον ως σοσιαλιστές θέλουμε το μη-κράτος, το μαρσισμό του κράτους, θέλουμε και τη μη-ηγεμονία [βλ. Αλτουσέρ 1976].

Αυτή η προοπτική συνέβαλε στην υπέροχη δημιουργικότητα των πρώτων, «ηρωικών» μετεπαναστατικών χρόνων, στον παραγωγικότερο συναγωνισμό των ρευμάτων για ουσιαστικές καινοτομίες και καλλιτεχνικές προσφορές, που γινόταν μ' ένα φρενήρη, ασύλληπτο ρυθμό, ως εάν οι καλλιτέχνες να είχαν την τραγική επίγνωση ότι αυτή η κατάσταση δεν επρόκειτο να διαρκέσει πολύ.

Είπαμε όμως επίσης ότι ο αναπτυσσόμενος κρατισμός από τα πρώτα κιόλας χρόνια επεχείρησε με θεσμικές παρεμβάσεις να επιβάλλει μια ηγεμονική κατεύθυνση στο πολιτιστικό πεδίο. Το πρώτο διοικητικό μέτρο, από το οποίο αρχίζει ίσως η αντίστροφη πορεία ήταν η κρατικοποίηση των πολιτιστικών λεσχών της Πρόλετκουλτ (300 λέσχες σε όλη την επικράτεια των σοβιετικών δημοκρατιών με περίπου 80.000 μέλη).

Ο Μαλέβιτς, από τη δική του αναρχο-κομμουνιστική σκοπιά, δεν μπορούσε να είναι σύμφωνος με αυτή την πορεία των πραγμάτων: ούτε με την κρατικοποίηση (αντί της κοινωνικοποίησης) της οικονομίας, ούτε με την καταστολή του αναρχικού ρεύματος και την απαγόρευση των άλλων εργατικών - σοβιετικών κομμάτων που άνοιξε το δρόμο στο γραφειοκρατικό κόμμα-κράτος, ούτε βέβαια με την κρατικοποίηση των θεσμών πνευματικής

παραγωγής και πολιτιστικής διάδοσης των πνευματικών προϊόντων. Και τα τρία αυτά συστήματα, σύμφωνα με την κατάταξή του, ανήκουν στα συστήματα καθορισμένων και απογορευτικών ορίων, στα οποία αντιπαραθέτει τα ανοικτά, «αν-αρχικά» συστήματα που αποκαλεί *συστήματα γένους*.

Σ' αυτό λοιπόν το κομβικό σημείο πολιτικής και πολιτισμού παρεμβαίνει το κυριότερο φιλοσοφικό δοκίμιο του Μαλέβιτς: *Ο Θεός δεν εκθρονίστηκε. Τέχνη, Εργοστάσιο, Εκκλησία* (Βιτέμπος, 1922). Οι αναπτύξεις αυτού του δοκιμίου δεν μπορούν να κατανοηθούν παρά μόνον μέσα στην συγκυρία: πρόκειται για μια *φιλοσοφία αποστασιοποίησης* από τη διαμορφούμενη γραφειοκρατική ηγεμονία. Η ηγεμονική κατεύθυνση εγκυβιβάται στην αξιολογία της, όχι μόνον ως προς την άμεση αξία της χρησιμοθηρίας αλλά και ως προς την τελική στόχευση.

Ο Μαλέβιτς εξετάζει την ιδεολογική επεξεργασία της εκκλησίας, έναν δηλαδή από τους τομείς της πνευματικής παραγωγής και από την άλλη πλευρά την υλική βιομηχανική παραγωγή. Το επιχείρημα του Μαλέβιτς είναι ότι η δεύτερη, παρά τις προσπάθειες να εξαλείψει τη θρησκεία, παρουσιάζει μια τουλάχιστον αντίστοιχη αξιολογία. Κατά δεύτερο λόγο, οι ομολογες αξίες και της «εκκλησίας» και του εργοστασίου είναι τελικώς αθμελιώτες ή μόνον φαντασιακά θεμελιωμένες. Από το δεύτερο αυτό σημείο συνάγεται λογικά ότι δεν μπορούν να θεμελιώσουν, να δώσουν το δικό τους περιεχόμενο στην τέχνη.

α. Το μοντέλο της εκκλησίας. Εφόσον λοιπόν η εκκλησία τίθεται ως αξεπέραστο αξιακό υπόδειγμα της παραγωγής, μένει να δούμε ποιο είναι το κριτήριο της σύγκρισης και πως αυτό νομιμοποιείται. Αλλά πριν προχωρήσουμε πρέπει να τονίσουμε το σκανδαλώδη για την εποχή χαρακτήρα της σύγκρισης.

Στην μετεπεναστατική πραγματικότητα, η ρωσική εκκλησία θεωρείται πολιτικά και ηθικά αμαρτωλή, συνδεδεμένη καθώς ήταν με τον τσαρισμό και το σκοταδισμό, η δε θρησκευτική ιδεολογία γενικά ως εμπόδιο στη σοσιαλιστική οικοδόμηση. Ο ίδιος ο Λένιν, που όταν έγραφε για τα αμαρτήματα της ρωσικής εκκλησίας ήταν εξαιρετικά οξύς και με το δικίο του, είχε τάξει ως πρώτο καθήκον του «Μαχητικού υλισμού» στο ομώνυμο κείμενό του [1922] την καταπολέμηση των θρησκευτικών προκαταλήψεων με μια φωτισμένη κριτική των θρησκειών. Καταλαβαίνουμε λοιπόν το δίλημμα στο οποίο φέρνει ο Μαλέβιτς τους επικριτές του: είτε να μείνουν στο επιφαινόμενο, στο σκανδαλώδη χαρακτήρα της προτεινόμενης θέσης, οπότε όμως η επιχειρηματολογία μένει άθικτη, είτε να μπουν στα δύσκολα και να λογαριαστούν με την ουσία της.

Έκαναν το πρώτο: ο επίτροπος του Πολιτισμού Λουνατσάρκιν, ο οποίος μάλιστα κατά το παρελθόν είχε εντροφήσει σε μια προσπάθεια «θεοποίησης της σοσιαλιστικής συλλογικότητας», απέδωσε στο Μαλέβιτς αυτό το οποίο είχε κάνει ο ίδιος παλαιότερα: ότι «μπέδευε το Θεό με την επανάσταση». Ο Ισάκωφ τον ανακαλεί στην τάξη και ο Αρβάτωφ, από την πλευρά της Πρόετκουλτ, τον αποκαλεί ιδεαλιστή, εκφυλισμένο, εσωτερικό υπονομευτή της νέας τέχνης. Βέβαια ο Μαλέβιτς και ανθρωπογένηση της θρησκείας πρεσβεύει και ότι ο Θεός είναι φανταστική σύλληψη ομολογεί, αλλ' αυτό κάνει την τοποθέτησή του ακόμα πιο ενοχλητική.

Λέγει ο φιλόσοφος Φόϊερεμπαχ ότι τα κατηγορήματα του Θεού, η αγάπη, η σοφία, η δι-

καιοσύνη κτλ. επειδή αντιπροσωπεύουν ανθρώπινες τελειοθηρικές συλλήψεις δεν μπορεί να είναι απλές χίμαιρες από το γεγονός και μόνον ότι ο Θεός είναι χίμαιρα. Κι επειδή ακριβώς όλ' αυτά τα ονόματα είναι μεν ανθρώπινες ιδιότητες που όμως ανυψώνονται, εξιδανικεύονται, τελειο-ποιούνται για ν' αποδοθούν στο Θεό, ο Φοῦερχμαχ συγκρατεί ως γενικό χαρακτήρα των θείων ονομάτων την τελειότητα: «όσο διαφορετικά κι αν είναι μεταξύ τους τα άλλα κατηγορήματα συμφωνούν μεταξύ τους για να εκφράσουν με παρόμοιο τρόπο την τελειότητα, το μη-πεπερασμένο» [σ. 141].

Σ' αυτήν την ιδιότητα καταλήγει και ο Μαλέβιτς: «ο άνθρωπος έκανε το Θεό ως απόλυτη τελειότητα» [I, θέση 18]. «Η κατασκευή του Θεού (παστρόικα μπόγκα) ως απόλυτη τελειότητα έχει δομηθεί στέρεα». «Οι λαοί σχεδιάζουν, ζωγραφίζουν (ρισούγιουτ) το Θεό με διάφορους τρόπους, μα όλες οι αναπαραστάσεις καταλήγουν στο ίδιο πράγμα ότι ο Θεός είναι τελειότητα». [I, θέση 17]. Την τελειότητα που προβάλλεται στο Θεό, την επαναστρέφει ο Μαλέβιτς στον προβολέα της τον άνθρωπο: δια της ανθρώπινης προβολής γίνεται θεία ιδιότητα και δια της μιμήσεως του Θεού «ξαναγίνεται» ανθρώπινη.

Όταν ο άνθρωπος στοχεύει στην θεία τελειότητα (θέωση), καθώς λέγει ο Φοῦερχμαχ, δεν στοχεύει παρά τον εαυτό του, σε μιαν ανθρώπινη δηλαδή τελείωση. Αλλά θα πρέπει να συγκρατήσουμε ότι ο Μαλέβιτς δίνει σ' αυτή την προσπάθεια τελείωσης και το στόχο της τελειότητας ένα δημιουργικό περιεχόμενο που αφορά είτε την πνευματική άσκηση του πιστού, είτε την τεχνική τελειοποίηση της παραγωγής, είτε την καλλιτεχνική επεξεργασία των μορφών — συγκεκριμένες όμως πάντοτε δημιουργικές πρακτικές.

Μα τι βρίσκεται «πριν», τι υπάρχει μετά την απόλυτη τελειότητα του Θεού: τίποτε. Και σ' αυτό το σημείο, δίχως όμως να τον αναφέρει, ο Μαλέβιτς ακολουθεί τη συλλογιστική του Φοῦερχμαχ.

Τα κατηγορήματα, οι ποιότητες που αποδίδονται στο Θεό, οι θεωνυμίες φαίνονται καθαρά ότι είναι ανθρωπομορφισμοί επειδή δεν προέρχονται από το απλό γεγονός της ύπαρξης (επειδή υπάρχει ο άνθρωπος μπορεί ν' αποδώσει ύπαρξη και στο Θεό) αλλά από τη σκέψη. Μα η σκέψη, από ένα επίπεδο αφαίρεσης και πέρα, μπορεί να διαχωρίσει το υποκείμενο από τα κατηγορήματα, την ίδια την ύπαρξη από τις ιδιότητες [σ. 137] και κατά συνέπεια το Θεό από την τελειότητα. Έτσι μπορεί να υπάρξει μια θεολογία του θανάτου του Θεού που κρατά όμως την αξία της τελειότητας και αντίστροφα η αποφατική θεολογία, που απογυμνώνοντας το Θεό από καθορισμένες ποιότητες τον επαναφέρει, όπως υποστηρίζει ο Φοῦερχμαχ, τελικά στο μηδέν.

Για συντομία, για την οικονομία και την απλότητα του λόγου, ο Μαλέβιτς χρησιμοποιεί το μύθο της *Γενέσεως* για να τελειώνει με την ύπαρξη του Θεού, με το Θεό ως υποκείμενο, για να τον στείλει στην ανυπαρξία. Καθώς λοιπόν λέει η *Γένεση* [B' 1-4] ο Θεός εποίησε τον κόσμο σ' έξι μέρες κι αφού τα έκανε όλα, ουρανό και γη «κατέπαυσε τη ημέρα τη εβδόμη από πάντων των έργων αυτού, ων εποίησεν». Και συνεχίζει ο μύθος, λέγοντας (δίχως όμως χιούμορ) ότι ο Θεός ευλόγησε την έβδομη μέρα, δηλαδή την ώρα και τη στιγμή που τα τέλειωσε όλα. Αφού «κατέπαυσεν από πάντων των έργων», ο Θεός ανεπαύθη και πέρασε ως δημιουργικό υποκείμενο στην ανυπαρξία.

Η εξάλειψη του Θεού όμως δεν εμποδίζει το έργο του να είναι τέλειο και απέραντο, την τελειότητα και την απεραντοσύνη του σύμπαντος. Βέβαια, οι πλέον ευφυείς των πατέρων

της Εκκλησίας τα είχαν προβλέψει αυτά: γι' αυτό μιλούσαν για τις «ανέκλειπτες επιδόσεις» και τις «ατελείυτες ενέργειες» του Θεού, διότι άνευ αυτών, άνευ δηλαδή συνεχούς δραστηριότητας, ο Θεός εκλείπει και «τελευταία». Επειδή όμως δεν μπορούν να τον παρουσιάσουν συνέχεια ως κινητήρια δύναμη και «βαστάζο» της Δημιουργίας, σκέφτηκαν κάτι καλύτερο και ωραιότερο: ότι συνεχίζει την ύπαρξή του γεμίζοντας με τελειότητα τα τέλεια. «Και πάλι λέγεται τέλειο κι επειδή δεν αυξάνει αλλά είναι παντοτινά τέλειο, κι ούτε μειώνεται επειδή τα έχει όλα από την αρχή μέσα του και ξεπερνά κάθε μέτρο αναβρύσματος με μιαν αέναη κι αυτή και πάνω από κάθε πλησμονή και ελάττωση χορηγία με την οποία φέρνει στην τελειότητα όλα τα τέλεια ολοκληρώνοντάς τα από τη δική του τελειότητα» [Ψευδο-Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης, *Περί θείων ονομάτων*, κεφ. ΙΓ']. Ο Μαλέβιτς όμως παρακάμπτει αυτό το ζήτημα των συνεχιζόμενων ενεργειών του Θεού εφόσον δεν εξυπηρετεί την επιχειρηματολογία του. Διότι αυτήν την θεϊκή τελειότητα και την προσπάθεια τελειώσεως του ανθρώπου θέλει να την τοποθετήσει ανάμεσα σε δύο σημεία αναπαύσεως, ανάμεσα σ' ένα αφετηριακό και ένα τελικό μηδέν. Ο Θεός «ανεπαύθη» και η θρησκεία καλεί τους πιστούς να σπεύσουν προς αυτό το σημείο αναπαύσεως.

Υπάρχει πάντως διαφορά ανάμεσα στην αποδιδόμενη στο Θεό απόλυτη τελειότητα και την πάντοτε σχετική, πάντοτε ατελή προσπάθεια του ανθρώπου να προσεγγίσει και να ιδιοποιηθεί αυτήν τη θεία ιδιότητα, είτε πρόκειται για την πνευματική τελείωση του πιστού είτε για τις τεχνικές τελειοποιήσεις των παραγωγικών μέσων και των καταναλωτικών αγαθών (τις «γαστρονομικές τελειοποιήσεις», όπως λέγει ειρωνικά ο Μαλέβιτς).

Ο σουπρεματιστής καλλιτέχνης, θέλοντας να εισάγει την εργασία και την προσπάθεια τελειοποιήσεως των μέσων και των προϊόντων της, ακολουθεί το ίδιο μυθολογικό υπόδειγμα της *Γενέσεως* (κεφ. Γ') και έχει προς τούτο τους λόγους του. Φτάνει λοιπόν στο μύθο της εκδιώξεως των πρωτοπλάστων από τον παράδεισο κατά τον οποίον ο Θεός εξαπέστειλε τον άνθρωπο με τον εξής σκληρό λόγο: «να φας το ψωμί σου από τον ιδρώτα του προσώπου σου μέχρι να επιστρέψεις στο χώμα απ' όπου προήλθες γιατί χώμα είσαι και στο χώμα θα επιστρέψεις» [Γεν., γ', 19].

Από τον μύθο αυτό ο Μαλέβιτς συγκρατεί για τους σκοπούς του δύο πράγματα. Πρώτον ότι ο κόπος του ανθρώπου τον προσανατολίζει στην ανάπαυση είτε στις αγκάλες της γης (κοινώς στο «μαύρο χώμα») είτε στις αγκάλες του ουράνιου Πατέρα που όμως έχοντας καταπαύσει το δημιουργικό του έργο έχει περάσει στην ανυπαρξία. Διαλέγει κανείς και παίρνει: με ποιο τρόπο να σκεφτεί τη τελική του ανάπαυση. Παρότι αυτές οι δυο παραστάσεις είναι διαφορετικές, λογικά ταυτίζονται.

Τα σημεία αναπαύσεως (αποδιέγερσης, αναστολής της διέγερσης) ένα αφετηριακό κι ένα τελικό, το πέρασμα από ανυπαρξία σε ανυπαρξία, είναι κοινά στον άνθρωπο και στο Θεό του.

Ένα δεύτερο σημείο στην επιχειρηματολογία του Μαλέβιτς αφορά το όριο (πριντέλ).

Αντίθετα λοιπόν απ' ό,τι λέει ο Φόνερμπαχ ο άνθρωπος δεν μπορεί να προβάλλει στο Θεό τελείως τέλειες (sic) ιδιότητες όντας ο ίδιος ατελής. Προβάλλει ακούσια και την ελαττωματικότητά του. Το εντελές παραδείσιο σύστημα έχανε κάπου, ακριβώς στο σημείο που ήταν πειραματικό, που συμπεριελάμβανε τη δοκιμασία του Αδάμ: «Μα φάνηκε αργότερα ότι ο Αδάμ δεν ήταν τέλειος διότι αμάρτησε. Άρα, η αμαρτία είναι αποτέλεσμα της ατέλει-

ας του συστήματος και η παράβαση δεν ήταν παρά η συνέπειά της. Εάν ο Θεός είχε κατασκευάσει το σύστημα στην εντέλεια, ο Αδάμ δεν θα είχε αμαρτήσει και εάν ο άνθρωπος είχε κτίσει την ουράνια πολιτεία του δεν θα υπήρχαν ούτε παραβάσεις ούτε δικαστήρια. Πού έγκειται λοιπόν το λάθος; Όλο το λάθος είναι ότι τέθηκε όριο στο σύστημα. Σύστημα που δεν επιδέχεται όρια δεν επιδέχεται και ελαττώματα. Ως φαίνεται, ο Θεός έθεσε το όριο για δοκιμαστικούς λόγους, μα το πείραμα έπειτα του στοίχισε ακριβά. Ο Παράδεισος κατέρρευσε, κι αντί ενός συστήματος που μέσω του ορίου θα έφθανε στην τελειότητα άρχισε η κατεδάφιση. Έτσι το αμάρτημα και η ατέλεια έγκειται στο όριο. Στη διευθέτηση της ανθρωπίνης ζωής ο κάθε τομέας της αναπτύσσεται μέσω απαγορεύσεων, πράγμα που σημαίνει ότι όταν μια αλήθεια εγκαθιδρυθεί εγκαθιδρύει απαγορεύσεις για μια νέα αλήθεια» [Μαλέβιτς, I, Θέση 15, σ. 199].

Αργότερα ο Απόστολος Παύλος για να τελειοποιήσει την ηθική οργάνωση των χριστιανικών θεσμών απεκάλυψε την εγγενή σχέση απαγορευτικού νόμου και επιθυμίας, προαναγγέλλοντας αυτό που στην φροϋδική και λακανική ψυχανάλυση θ' αναπτυχθεί ως συμβολικός (ασυνείδητος) καθορισμός της επιθυμίας: «Τι θα πούμε λοιπόν; ότι ο νόμος είναι αμαρτία. Δεν μπορούμε να το πούμε αυτό· όμως την αμαρτία δεν τη γνωρίσαμε παρά μόνο μέσα από τον νόμο γιατί την [αμαρτωλή] επιθυμία δεν θα τη γνώριζα αν ο νόμος δεν έλεγε: μην επιθυμήσεις» [Προς Ρωμαίους, ζ', 7]. Κι έτσι ο νόμος του Θεού, ο νόμος της απαγόρευσης έγινε νόμος θανάτου.

Αυτή την συναρμολογία ορίου και υπέρβασης, απαγόρευσης - επιθυμίας καταπιεσμένης (ή απωθημένης) οργάνωσης και αποδιοργάνωσης, ο Μαλέβιτς τη γενικεύει για όλα τα συστήματα: «Κάθε σύστημα αποτελείται από στοιχεία καθένα εκ των οποίων κινείται εντός καθορισμένου πλαισίου έτσι ώστε να μην μπορεί να υπερβεί το όριο του συστήματος» [I, σ. 199]. Βέβαια τη σχέση αυταρχισμού και θεότητας όσον αφορά την οργάνωση των συστημάτων είχε περιγράψει πολύ νωρίτερα από τον Μαλέβιτς, ο Αλέξανδρος Μπογκνάνωφ στην εισαγωγή της *Τεκτολογίας* του [Κεφ. I, §3, σ. 79-83] ο οποίος μάλιστα ανέδειξε και τη σκοπιμότητα, τη λυσιτέλεια, το «τελικό αίτιο» των ανθρώπινων συστημάτων. Αλλά ο Μαλέβιτς ακολουθεί το δικό του ιδιαίτερο δρόμο και αντιπαραθέτει σ' αυτά τα «απαγορευτικά», «αυταρχικά» συστήματα τη δική του ιδέα περί τελειότητας ενός συστήματος που συναρτάται με την ελευθερία των στοιχείων του. Τα συστήματα λοιπόν αυτά που δεν γνωρίζουν «ούτε απαγορεύσεις, ούτε όρια και πέρατα, ούτε νόμους» [I, σ. 200] τα αποκαλεί *συστήματα γένους* (ζραντοβίε σιστέμι).

Η αντιπαράθεση αυτή αυταρχικών και αν-αρχικών συστημάτων αποτελεί το γενικό πλαίσιο στο οποίο εγγράφεται η αμφισβήτηση της διαμορφούμενης πολιτικής κυριαρχίας και πολιτιστικής ηγεμονίας στη Ρωσία. Ο Μαλέβιτς περιορίζεται σ' αυτή τη γενικολογία, παρότι είχε δει το κλείσιμο της εφημερίδας που έγραφε τα καλλιτεχνικά του άρθρα μέχρι τον Ιούνιο του 1918 (την «Αναρχία» εξέδιδε η ομοσπονδία αναρχικών ομάδων της Μόσχας), είχε δει τη συντροβή του μαχνοβίτικου στρατού που συνέβαλε αποφασιστικά στην ήττα των λευκών στρατηγών Βράνγκελ και Ντενίκιν, είχε δει την καταστολή της Κροστάνδης. Από την άμεση πολιτική αντιπαράθεση θεωρεί πιο ουσιαστική, πιο απαραίτητη ίσως και περισσότερο αποτελεσματική μια παρέμβαση που εγκυβάζει την ηγεμονία στις ίδιες της τις αξίες: εφόσον λένε ότι είσαστε εναντίον της θρησκείας, γιατί χρησιμοποιείτε την αξιολογία της;

Έχοντας λοιπόν υπόψη το γενικό και συζητητικό χαρακτήρα αυτής της σκέψης, το γεγονός ότι αποσκοπεί στην αλλαγή μιας κυρίαρχης νοοτροπίας δίχως να στηρίζεται σε κάποιο φορέα κοινωνικής αντίστασης, την προσδιορίσαμε προηγουμένως ως φιλοσοφία «αποστασιοποίησης» και όχι ως φιλοσοφία αντίστασης. Από την καλλιτεχνική του εμπειρία ο Μαλέβιτς γνωρίζει ότι χρειάζεται μια θεμελιακή σύλληψη για να στερεωθούν οι νέες μορφές. Αν μείνουν αθεμελιώτες οι πνευματικές και υλικές δραστηριότητες, το εργοστάσιο θα παραμείνει κάτω από το τελεολογικό μοντέλο της εκκλησίας.

β. Δύο τεχνικές προς την τελειότητα. Η θρησκεία αλλάζει συστήματα προσπαθώντας να τελειοποιήσει τα υπάρχοντα είτε να δημιουργήσει νέα για να φθάσει πλησιέστερα προς το σημείο του Θεού, την τελειότητα. Μα και η βιομηχανική - τεχνολογική κοινότητα ακολουθεί παρόμοιο δρόμο. Γι' αυτό και τα δύο οικοδομήματα και το υλικό και το πνευματικό ο Μαλέβιτς τα εξετάζει από την άποψη της τεχνικής τους ή ακριβέστερα του σκοπού της τεχνικής τους: «και οι δύο “τεχνικές σχολές” (τέχνικουμ) έχουν ταυτόσημο σκοπό και προσπαθούν να τελειοποιήσουν τεχνικά ζητήματα μέσα από τα οποία θα επιτύχουν ή θα πραγματοποιήσουν το σκοπό τους» [I, Θέση 17, σ. 202]. Αυτή η τελεολογική σύμπτωση, αυτή η ταυτοσημία σκοπού καθορίζει και τη δομική ομολογία των συστημάτων. Και τα δύο μοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά «ένα τυπικό πρωτόκολλο — μια τελετουργία, ευσέβεια, λατρεία, ελπίδα στο μέλλον. Όπως η εκκλησία έχει τους ηγέτες της, τους ιδρυτές τέλειων θρησκευτικών συστημάτων έτσι και η βιομηχανική τεχνική σχολή έχει τους δικούς της, τους οποίους τιμά και σέβεται παρομοίως» [I, σ. 203]. Εδώ υπεισέρχεται και η πρώτη παρουσίαση μιας ταπεινής υπηρέτριας των δύο συστημάτων, της τέχνης. Πράγματι και ο κλήρος και η βιομηχανική κοινότητα χρειάζονται εικόνες και προσωπογραφίες των ηρώων και των μαρτύρων τους για να τις κρεμάνε στους τοίχους ανάλογα με τη σειρά και την τάξη των τιμωμένων προσώπων.

Μα πού στηρίζεται αυτή η κοινή αξιολογία της πνευματικής και τεχνολογικής προσπάθειας για τελειοποίηση; Ο Χριστός είτε μην ψάχνετε πουθενά αλλού το Θεό παρά μέσα σας. Πράγματι η θρησκεία κατόρθωσε ν' αποτυπώσει τη διαλεκτική της ανθρώπινης επιθυμίας που βασίζεται στην έλλειψη. Αυτή η έλλειψη οδηγεί την επιθυμία διαρκώς σε μια αδυναμία πληρώσεως, την κάνει να προσκρούει στο αδύνατον. Ο τεχνικός της παραγωγής, ακολουθώντας λοιπόν το θρησκευτικό μοντέλο, επιχειρεί να βρει το πράγμα που θα τελειοποιήσει «μέσα του» [βλ. I, 203]. Μα κανείς από τους δύο «πιστούς», ούτε ο θρησκευόμενος ούτε ο τεχνοκράτης, μπορούν να συλλάβουν αυτό το προς εσωτερική επεξεργασία αντικείμενο, ακριβώς γιατί το αντικείμενο της ανθρώπινης επιθυμίας είναι υποκαταστατικό, μετανυμικό, άπιαστο και βρίσκεται, κατά τη λακανική έκφραση, *σ' εσωτερικό αποκλεισμό από το υποκείμενο*.

Επειδή λοιπόν η τελειοθηρία αποτελεί διάσταση της ανθρώπινης επιθυμίας παραμένει πάντοτε ατελής.

Άλλωστε η τελειότητα είναι πέραν απ' τα όρια των πεπερασμένων υποκειμένων, ενεργειών και πραγμάτων. Έτσι κάθε σημασία έχει πεπερασμένη αναφορά. Μπορούμε να ρωτήσουμε τι σημαίνει κάτι, για τη σημασία δηλαδή κάποιου πράγματος αλλά όχι για τη σημασία της τελειότητας που βρίσκεται πέραν κάθε εμπράγματης αναφοράς. Η τελειότητα χαρα-

κτηρίζεται από ασημία, έλλειψη σημασίας και αναφοράς είτε πρόκειται για τις εξιδανικεύσεις της εκκλησίας είτε για τα πράγματα, τα αποτελέσματα δηλαδή της ανθρώπινης πρακτικής [βλ. I, Θέση 18, σ. 204].

Ο Μαλέβιτς στη συνέχεια παρακολουθεί με μια λεπτή ειρωνεία τις σημασιολογήσεις και της «εκκλησίας» και του «εργοστασίου», αναλύοντας την αδυναμία και τελικά τον αλογοισμό τους. Τελικά επισημαίνει την αντιφατικότητα προσπάθειας και στόχευσης. Όπως είδαμε, σημείο τελειότητας του Θεού είναι η κατάπαυση των έργων του, το πέρασμά του στην ανυπαρξία. Και ο άνθρωπος, επιτυγχάνοντας την τελειότητα που υποτίθεται ότι επιδιώκει, θα γίνει Θεός [βλ. I, σ. 214]. Γι' αυτό δεν χρειάζονται και πολλά πράγματα, λέγει με λεπτή ειρωνεία ο Μαλέβιτς, χρειάζεται απλώς ο άνθρωπος να μάθει να καθοδηγεί τα ηλιακά και τα συμπαντικά συστήματα [I, σ. 197]. Αλλά πριν ακόμα φθάσει εκεί παρουσιάζονται ορισμένες αντιφατικές ενδείξεις. «Ο άνθρωπος δεν ανέχεται την ανάπαυση, η αιώνια ανάπαυση τον φοβίζει γιατί σημαίνει ανυπαρξία» [I, σ. 214] και γι' αυτό όταν «κάποτε» πλησιάζει την αιώνια ανάπαυση, «πλησιάζει δηλαδή το Θεό», εξανίσταται και λέει: «Όχι δεν θέλω να γίνω Θεός», «Θέλω να υπάρχω» (στο σημείο αυτό η αγγλική μετάφραση είναι λαθεμένη γιατί αποδίδει το «Όχι, θέλω να υπάρχω» —Νιέτ, για χατσού μπιτ— ως «Όχι δεν θέλω να υπάρχω»).

Ο άνθρωπος αγωνίζεται και κοπιάζει για την ανάπαυσή του δηλαδή για την κατάπαυση της δραστηριότητάς του και όλες οι τελειοποιήσεις των μηχανών δείχνουν ότι αυτός είναι ο σκοπός του. Όμως τι θα γίνει όταν δεν υπάρχουν πλέον τεχνικά εμπόδια και επομένως η ανάγκη μέσων για να υπερνικηθούν;

Σε αυτές τις απορίες οδηγεί ο Μαλέβιτς και τη θρησκευτική και τη μηχανιστική αντίληψη που καθώς όλα δείχνουν δεν μπορεί ν' απελευθερωθεί από την πρώτη. Μα ο Μαλέβιτς δεν μένει στην αξιολογική (τελεολογική) διάσταση. Για να καταδείξει το αθεμελίωτο του θρησκευτικού και τεχνοκρατικού οικοδομήματος προχωρεί στη γνωστική διάσταση προσφεύγοντας στην επιστήμη.

γ. Η επίκληση της επιστήμης. Πράγματι η επιστήμη ή ακριβέστερα οι επιστημονικές γνώσεις της εποχής του αποτελούν ένα κομβικό σημείο στη σκέψη του Μαλέβιτς. Το αθεμελίωτο των θρησκευτικών και τεχνοκρατικών, τελειοθηρικών προσπαθειών, πρέπει να καταδειχθεί όχι μόνον από αξιακή αλλά και από γνωστική άποψη. Και, κατ' αντίθεση προς αυτές και τις ειδωλικές τους ανα-παραστάσεις, θέλει να στηρίξει τη δική του άποψη περί μη-αναπαραστατικής τέχνης.

Κάθε νέα θρησκεία κατηγορεί τις προηγούμενες για ειδωλολατρεία. Ο επιστημονικός - τεχνοκρατικός λόγος συγκαταλέγει κάθε θρησκεία σ' αυτήν την κατηγορία. Και κάθε φορά που το κάνει, οι μονοθεϊστικές τουλάχιστον θρησκείες ανταποδίδουν ευχαρίστως τη φιλοφρόνηση: επιστήμη και τεχνική κατασκευάζουν γήινα είδωλα έχοντας μάλιστα την αλαζονία να τα αντιτάξουν στον Θεό και τη μωρία να τα λατρεύουν. Ο Μαλέβιτς αποδέχεται ως κατά βάση ορθή αυτή τη θεολογική αιτίαση τουλάχιστον όσον αφορά την χρησιμοθηρική (τελεολογική) επιστήμη όχι όμως την καθαρή επιστημονική έρευνα.

Αφετηρία του Μαλέβιτς είναι ο νόμος της καθολικής αλλαγής και της καθολικής σύνδεσης. Η αέναη αυτή κίνηση οφείλεται σε μια κατάσταση διέγερσης (βαζμπουζντένε) ενώ η

ακινήσια, η αποδιέγερση, η αναστολή της διέγερσης (ταρμαζένιε) ανάγεται στις ιδεατές καταστάσεις «αναύπασης» του Θεού, της απόσπασής του δηλαδή από το σύμπαν της κίνησης.

Η διέγερση δημιουργεί διάφορες ρυθμολογίες στη φύση και καθώς περνά στο επίπεδο των ζώων την ιδιαίτερη περιοδικότητα, τον ιδιαίτερο παλμό της ζωής.

Ο άνθρωπος πασχίζει να μορφοποιήσει, να δώσει υπόσταση στην κίνηση της ζωής και της σκέψης του. Μα κάθε οριοθέτηση προδίδει την αφετηρία της — τη διέγερση δηλαδή της ζωής και της σκέψης που είναι ατέλειωτη και δίχως όρια. Φυσικά αυτό διόλου δεν εμποδίζει την καθημερινή πρακτική, τις περιορισμένες και εντοπισμένες συνδέσεις πρόθεσης και αποτελεσματικότητας, προθετικών αντικειμένων και πραγμάτων (αποτελεσμάτων της ανθρώπινης πράξης). Πάντοτε όμως οι ανθρώπινες πρακτικές είναι ετεροχρονισμένες σε σχέση με το ρυθμό της κίνησης και την αφετηριακή σωματική ή διανοητική διέγερση, γιατί η αφετηρία έχει στο μεταξύ μετακινηθεί, η διέγερση έχει περάσει σ' έναν άλλο αναβαθμό και η κατάσταση έχει αλλάξει.

Εξάλλου, προσπαθώντας να προβάλλει στη φύση τους δικούς του πρακτικούς σκοπούς, να κάνει τις φυσικές δυνάμεις «έξυπνες» και «χρησιμοθηρικές», ο άνθρωπος μεγαλώνει το χάσμα ανάμεσα στη φύση και στον πολιτισμό [I, σ. 191]. Η φύση δεν είναι μήτε σκόπιμη μήτε προθετική, ούτε η διέγερση αποκαλύπτεται στα φαινόμενα.

Έτσι λοιπόν η ανα-παραστατική τέχνη ελέγχεται όχι μόνον ως θανατο-γραφία (απεικονίσεις παρελθοντικών αισθήσεων) αλλά και ως επιφανειακή και επιτόλαιη. Αψηφώντας την αλλαγή των εξωτερικών φαινομένων αφηρά και τη διέγερση που αποτελεί την ουσία τους.

Ας πάρουμε για παράδειγμα την αναπαράσταση μέσω του οργάνου που από τον περασμένο αιώνα άρχισε να ανταγωνίζεται τους περιγραφικούς, ανα-παραστατικούς καλλιτέχνες. Σε μια φωτογραφία του ηλιοβασιλέματος ο ήλιος είναι καρφωμένος σε μικρή απόσταση από κάποιο βουνό ενώ η αίσθηση της δύσης δίνεται από τα χρώματα του δειλινού. Μα για την ανθρώπινη τουλάχιστον αίσθηση, ηλιοβασίλεμα είναι η κίνηση προς τη δύση, το «λίγωμα», η εξαφάνιση, ο ρυθμός και η κλίμακα της αλλαγής των χρωμάτων.

Αυτά καμιά φωτογραφία ούτε καμιά ζωγραφική τεχνοτροπία, ούτε καμιά κινηματογραφική μηχανή (επειδή κι αυτή καθόρει, δηλαδή αποκόπτει) δεν μπορεί να τα μεταφέρει.

Έτσι συμβαίνει με όλα τα πράγματα και τις καταστάσεις, που δημιουργούνται και καταστρέφονται, εμφανίζονται και εξαφανίζονται. Το κάθε φυσικό είτε ανθρώπινο σύνθεμα παρουσιάζεται έτσι ως ασταθές και «ταλαντευόμενο». Μα και η παράσταση της σκέψης είναι ασταθής· τρεμοσβύνει σαν ένα αστέρι απ' όπου και η αδυναμία της σκέψης να απομονώσει ένα αντικείμενο ως ξεχωριστή και σταθερή ύπαρξη. Αυτό μας φέρνει στο νόμο της *καθολικής σύνδεσης* τον οποίο ο Μαλέβιτς επικαλείται για να πει ότι τίποτε στη φύση δεν μπορεί ν' απομονωθεί από κάτι άλλο: «Αν κάτι μας φαίνεται ξεχωριστό και μεμονωμένο αυτό είναι μια πλάνη —γιατί όλα συνδέονται και αποσυνδέονται μεταξύ τους μα τίποτε δεν υπάρχει ξεχωριστό και άρα δεν μπορεί να υπάρχουν [προθετικά] αντικείμενα και πράγματα— οπότε είναι άλογη η απόπειρα να επιτευχθούν ως τέτοια» [I, σ. 191].

Ο άνθρωπος όμως με την προθετική του λογική εντοπίζει και απομονώνει πράγματα στον κόσμο, και για να τοποθετήσει αυτά τα αντικείμενα χρησιμοποιεί μέτρα και σταθμά, τα οποία η ίδια η επιστήμη ομολόγησε ως σχετικά, δείχνοντας ότι η παρατήρηση εξαρτάται από συνθήκες και μέσα, από το λεγόμενο σύστημα αναφοράς.

Επειτα στη συνέχεια των πειραματικών παρατηρήσεων και κάτω από την πίεση των οργάνων της, το αντικείμενο αναλύεται σε πλήθος μικρο-αντικειμένων, το κάθε σωματίο σε πλήθος μικροσωματίων [I, σ. 195].

Πως λοιπόν ο άνθρωπος, στον οποίο λείπει και η «πρώτη» και η «τελευταία» σελίδα, η αφηρητική και τελική θεμελίωση, μπορεί να ισχυριστεί ότι η προθετικότητα του είναι ασφαλής, ότι «κρατάει» το αντι-κείμενό του, ότι κατασκευάζοντας με αυτές τις διαδικασίες «πράγματα για τον εαυτό του» γνωρίζει όλες τις συνέπειες της πράξης του;

Ποια όμως μπορεί να είναι τα αποτελέσματα αυτής της απομονωτικής και αποσπασματικής πρακτικής;

Τονίζοντας την ενότητα και την καθολική σύνδεση του οικοσυστήματος, η οικολογία απέδειξε ότι οι αποσπασματικές ενέργειες του ανθρώπου μπορεί να επιφέρουν ανεπανόρθωτες ζημιές και ότι η αποκαταστατική παρέμβαση είναι απείρως δυσκολότερη από την πρόκληση της ζημίας.

Προβάλλουμε αναδρομικά αυτό το οικολογικό επιχείρημα για να δείξουμε ότι ο Μαλέβιτς μας οδηγεί στα όρια του σκόπιμου επιστημονικού και πρακτικού λόγου.

Στο επίπεδο της τέχνης, αυτή η αδυναμία να απομονωθούν οι «συμπυκνώσεις» από τις μετατροπές τους, η διαρκής αναλυτική δραστηριότητα της επιστήμης, που κλονίζει την εμπιστοσύνη στην ορατή με τις γυμνές αισθήσεις πραγματικότητα δεν μπορεί ν' αφήσει τον καλλιτέχνη αδιάφορο. Το ερώτημα είναι αν μπορούμε να συνεχίζουμε την καλλιτεχνική αναπαράσταση της ορατής πραγματικότητας σαν να μη συνέβη τίποτε. Άλλωστε αν μελετήσει κανείς σοβαρά την αληθοφάνεια μιας αναπαράστασης θα καταλήξει να ερευνά τα απατηλά στοιχεία αυτής της αληθοφάνειας ή ακόμα τη διαδικασία της ψευδαίσθησης και αυταπάτης.

Με την καθολική κίνηση και σύνδεση τίθεται το θέμα του περάσματος από τη φύση στη ζωή και από τη ζωή στη σκέψη: τίθεται δηλαδή το ζήτημα της προτεραιότητας, του καθορισμού και της αντανάκλασης. Ο Μαλέβιτς αποδέχεται τη σειρά φύση -ζωή - σκέψη, θεωρεί όμως ότι η σκέψη δεν μπορεί συλλάβει αυτό που την διεγείρει αρνείται με άλλα λόγια μια μονοσήμαντη και σχηματική θεωρία της αντανάκλασης: «Ο άνθρωπος στις εκδηλώσεις του προσπαθεί να κατορθώσει το τέλει μέσα από τη σκέψη, δηλαδή να συλλάβει την πραγματικότητα της διέγερσής του, αλλά από τη στιγμή που μορφοποιεί, λησμονεί ότι η μορφή είναι σύμβαση [υπο-συνθήκη] κι έτσι στην πραγματικότητα αυτή η μορφή δεν υπάρχει» [I, σ. 190].

Με το πρόβλημα αυτό ασχολήθηκαν οι ρώσοι φυσιολόγοι Σετσένωφ και Παβλόφ, δηλαδή με το πέραςμα αυτής της καθολικής κίνησης στον άνθρωπο και τον τρόπο που μετασχηματίζεται σε ανθρώπινη ενέργεια. Ο μεν Σετσένωφ (1829-1905) διέκρινε δύο φάσεις μετατροπής: το εξωτερικό ερέθισμα γίνεται νευρικό ερέθισμα κι αυτό μεταδίδεται στον εγκέφαλο για μια «κεντρικά» ελεγχόμενη απάντηση. Αυτή η σχέση εξωτερικού ερεθίσματος εσωτερίκευσης και απάντησης δίνει στην όλη αντανάκλαστική λειτουργία έναν αιτιοκρατικό χαρακτήρα.

Ο Παβλόφ (1849-1936) διείδε ότι το πρόβλημα είναι πολύ πιο σύνθετο: σε αντίθεση με φυσικές μη εξαρτημένες απαντήσεις σε εξωτερικούς ερεθισμούς σχηματίζονται στα ανώτερα ζώα και στον άνθρωπο τα εξαρτημένα αντανάκλαστικά. Κι αυτό γιατί οι μεταβαλλόμενες συνθήκες ζωής απαιτούν απαντήσεις λιγότερο στερεότυπες, περισσότερο προσαρμοστικές.

Για ν' αποδείξει πειραματικά την εξάρτηση από τις συνθήκες (στη ρωσική γλώσσα το «εξαρτημένο αντανάκλαστικό» λέγεται αντανάκλαστικό υπό συνθήκη — ουσλόβνι ρεφλέξ)

χρησιμοποίησε το γνωστό σκύλο: ένα σήμα το οποίο προειδοποιεί για την εμφάνιση τροφής προκαλεί στον σκύλο έκκριση σιέλου που σε φυσικές συνθήκες, συνοδεύει την εισαγωγή της πραγματικής τροφής στο στόμα. Βέβαια κάθε ανθρώπινο πείραμα είναι συμβατικό — προϊόν ανθρώπινης σύμβασης. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, καθώς παρατήρησε ο Λακάν, υποκείμενο του πειράματος δεν είναι ο σκύλος αλλά ο ίδιος ο Παβλόφ. Πράγματι το σήμα του ερεθισμού και το σήμα της απάντησης (οι σωληνίσκοι της περισυλλογής του σιέλου, που συνδέονται με τους σιελογόνους αδένες του ζώου, επιτρέπουν να «μετρηθεί» η απάντηση), που ονοματίζονται εξαρτημένος ερεθισμός και εξαρτημένο αντανακλαστικό αντίστοιχα, γίνονται σημαίνοντα και η σύνδεση των σημαινόντων αντιπροσωπεύει τον επιστήμονα που τα «συνέδεσε»: το σημαίνουν αναπαριστά το υποκείμενο για *έν'* άλλο σημαίνουν. Άρα, ο «νόμος της εξάρτησης» (ο νόμος της «συνθήκης» όπως λέγει η ρωσική γλώσσα και ο Μαλέβιτς) είναι προϊόν σύμβασης. Έτσι λοιπόν για να καθλώσει ο άνθρωπος όψεις της καθολικής κίνησης που εσωτερικεύεται, χρησιμοποιεί τους νόμους της σύνδεσης εξωτερικού - εσωτερικού, αντικειμενικού - υποκειμενικού. Μα προσπαθούμε έτσι, λέγει ο Μαλέβιτς να σταματήσουμε την αέναη κίνηση, να επιβάλλουμε όρια στο άπειρο.

Αυτό διόλου δεν εμποδίζει την καθημερινή ζωή να εκλαμβάνει την εξάρτηση ως πραγματική και τη σύμβαση ως «φυσική».

Μα η σύμβαση αυτή γίνεται επικίνδυνη όταν απολυτοποιηθεί και επικαλούμενη ψευδο-επιστημονικά επιχειρήματα αναλάβει θεσμική δράση. Έτσι και με την διατύπωση του Μαρξ ότι το «κοινωνικό είναι καθορίζει τη συνείδηση». Βέβαια το κοινωνικό είναι πρέπει πρώτα ν' αναλυθεί γιατί δεν είναι διόλου άμεσα προσφερόμενο και συγκεκριμένο. Ο Μαρξ είχε τονίσει ότι το *συγκεκριμένο-των-πραγμάτων* δεν οδηγεί πουθενά, πάντως όχι στην επιστήμη. Χρειάζεται η αφαιρετική διαδικασία που οδηγεί στο *συγκεκριμένο-της-σκέψης* και αυτή η επιστημονική διαδικασία πρέπει να γίνει σε όλα τα επίπεδα των κοινωνικών σχέσεων: οικονομικών, πολιτικών, ιδεολογικών. Όσο για τη συνείδηση που συμβατικά τοποθετείται στο ιδεολογικό επίπεδο και χριζώνει ιδεολογικής ανάλυσης, συνδέεται και με πολλά άλλα πράγματα όπως η γλώσσα ή το ασυνείδητο, όπου η ανάλυση του λόγου και η ψυχανάλυση έχουν κι αυτές να πουν τα δικά τους πράγματα. Αφήνουμε τους ετεροχρονισμούς και τις αποκλίσεις των επιπέδων, τη μετακίνηση του αποφασιστικού κριτικού και άλλους μαιάνδρους της κοινωνικής διαλεκτικής. Οπότε αυτός ο καθορισμός της συνείδησης από το κοινωνικό είναι δεν είναι ένα πασπαρτού, κάτι που μπορεί να χρησιμοποιηθεί εύκολα.

Και όμως μπορεί να χρησιμοποιηθεί με μεγάλη ελαφρότητα και άνεση για να επιβάλλει γνωστικές ή καλλιτεχνικές δεοντολογίες: Η (καλλιτεχνική) συνείδηση πρέπει ν' αντανακλά το «κοινωνικό είναι», γιατί αλλιώς είναι ψεύτρα. Παρόμοια, όταν ήταν κυρίαρχος ιδεολογικός μηχανισμός της φεουδαρχίας, η εκκλησία, επρόσταζε την τέχνη που είχε στη δούλεψή της να αντανακλά το πνεύμα των πατέρων και των ιεραρχών διότι αλλιώς δεν θα ήταν μόνον ψεύτρα αλλά και αιρετική. Αν τώρα αναλογιστούμε ότι αυτό το «κοινωνικό είναι» προς αντανάκλαση το ορίζει η ηγεμονία, βλέπουμε ότι δεν προχωρήσαμε σ' αυτόν το τομέα πάρα πολύ.

Έτσι η αντανάκλαση γίνεται «καθρέφτης» — απόλυτη δηλαδή αντιστοίχιση διαφορετικών επιπέδων και μάλιστα καθρέφτης όχι της πραγματικότητας μα των ειδώλων της άρχουσας ιδεολογίας.

Γι' αυτό παρότι δεν συμφωνώ, αναγνωρίζω μιαν ευγένεια και μιαν εξαιρετική τόλμη σ' αυτό που ο Μαλέβιτς αντιτάσσει, από την 1η θέση του δοκιμίου του στην άρχουσα τότε ιδεολογία: εφόσον η διεγερσιμότητα της σκέψης (λόγω της καθολικής αλλαγής και σύνδεσης) είναι ασύλληπτη, «τίποτα δεν με επηρεάζει και αυτό το “τίποτε” ως οντότητα καθορίζει τη συνείδησή μου...» [I, Θέση 1, σ. 188].

δ. *Ειδωλικός απαθανατισμός και τέχνη ζωής*. Η τέχνη χρησιμοποιήθηκε σ' έναν διακοσμητικό ρόλο και από την θρησκευτική και από την κοσμική εκκλησία. Αντί να αφηθεί στο δικό της δρόμο προς την ομορφιά, χρησιμοποιείται για να στολίζει τις αλήθειες της θρησκείας και της υλικής παραγωγής, ν' αναδειξει τα δικά τους «περιεχόμενα» [βλ. I, Θέση 27].

Κυττάζετε τα μνημεία που είναι αφιερωμένα στο προλεταριάτο —λέγει ο Μαλέβιτς— από το προλεταριάτο δεν έχει μείνει ίχνος· αυτό που μένει είναι ο Απόλλων με την περιεφραλαία της Αθηνάς. Φανερώνεται τώρα ότι αν ανατρέψεις τον Θεό στον ουρανό θα πέσει στη γη. Διώχθηκε ο Απόλλων από το ναό του και μεταμόρφωσε κατά την εικόνα του το προλεταριάτο· και ορθώθηκε στις πλατείες. Μα όταν οι κυβοφουτουριστές θέλησαν να κάνουν την εικόνα του σκόνη τότε ξέρετε τι σκάνδαλο ξέσπασε: «Ξοδεύουν τα χρήματα του λαού...» κ.λπ.

Τι βρίσκεται όμως πίσω από την λατρεία αυτών των ειδώλων; Βρίσκεται η έλλειψη που ενεργοποιεί την ανθρώπινη επιθυμία. Δεν αποτελεί είδωλο, εικόνα προς την οποία καλείται να συμμορφωθεί το εγώ μας, παρά μόνον αυτό που είναι ανώτερο από μας, που διαθέτει κάτι το οποίο μας λείπει: ένας άγιος, ένας κομματικός ηγέτης, ένας ήρωας της όποιας εργασιοθεραπείας και μάλιστα αυτό που έχουν «παραπάνω από μας» πρέπει να παραμείνει εκεί ψηλά για να τονίζει τη δική μας έλλειψη, το δικό μας μειονέκτημα. Για αυτό, οι εξουσίες αρέσκονται να καθορίζουν τους καλλιτεχνικούς κώδικες: «Των ζωγράφων μεν εφεύρεσις η των εικόνων ποίησις αλλά της καθολικής εκκλησίας έγκριτος θεσμοθεσία και παράδοσις». Οι ζωγράφοι (με όποιο τρόπο κι αν απεικονίζουν τα είδωλά τους) δεν βάζουν παρά τη μαστοριά, η διάταξη είναι υπόθεση των πατέρων της Εκκλησίας, είτε αργότερα των κομματικών πατέρων.

Γι' αυτό και σ' ένα θαυμάσιο μικρό κείμενο με τίτλο *Το άθυρμα* (το παιδικό παιχνίδι που όταν πέσει ξανασηκώνεται μόνο του) ο Μαλέβιτς διατείνεται ότι: «αν ξεβιδώσουμε το Θεό από τον ουρανό θα πέσει στη γη», μπορείς ας πούμε, στην κορυφή του κόμματος. Άρα, «ο Θεός δεν εκθρονίστηκε».

Και απαντά στον επικριτή του φιλοσοφικού δοκιμίου του, Ισακώφ, που ανησυχεί διότι ο Μαλέβιτς «που συντονίστηκε από τις πρώτες μέρες της επανάστασης με το βήμα του προλεταριάτου κι έκανε ότι είναι δυνατό για να πέσουν τα παλιά είδωλα» τώρα πέφτοντας σε ιδεολογική σύγχυση χάνει τον παλιό εαυτό του λέγοντας: «Υπήρξα πάντοτε επαναστάτης και θα πεθάνω πολεμώντας τα παλιά είδωλα...». «Η διαύγιά μου δεν έχει κλονιστεί και καμιά Ν.Ε.Π. δεν μπορεί να με κλονίσει». Αντίθετα, υποστηρίζει, είναι η νέα εξουσία που φαίνεται ερωτευμένη με τα παλιά είδωλα.

Ήδη μιλήσαμε για τη λογική της *ανωτερότητας* των ειδώλων. Γιατί όμως η ανωτερότητα σχετίζεται με την *παλαιότητα*;

Στην καρδιά αυτής της αναπαραστατικής σημειωτικής βρίσκεται η φαντασιακή ταύτιση

που τελικά, καθώς λέγει ο Λακάν στο Σεμινάριό του *Περί Ταυτίσεως* [1961-62], είναι μια απόπειρα συγκρατήσεως του είναι με το συσχετισμό δύο διαφορετικών στιγμών και την αφαίρεση της όποιας διαφοράς μεταξύ της πρώτης εμφανίσεως και της δεύτερης. Γνωρίζουμε φέρ' ειπείν έναν ηθοποιό από τον κινηματογράφο, τον βλέπουμε έπειτα σε μια φωτογραφία περιοδικού ή τον συναντάμε στο δρόμο και λέμε «αυτός είναι», (πάλι) «αυτός είναι, (πάλι και πάλι) «αυτός είναι» και με την παλλιλλογία αυτή υποθέτουμε ότι έχουμε να κάνουμε με το *ίδιο* ον. Η ανα-παράσταση με τη φαντασιακή συγκράτηση των όντων, με την καθησυχαστική επαναληπτική αναγνώριση εξυπηρετεί τον «καταψυκτικό» και εθιμικό ρόλο ενός σημειωτικού πεδίου, τη συντηρούσα και συντηρητική του αρχή. Ενώ βέβαια η αναγνώριση της ανομοιότητας και ασυγκρισίας διαφορετικών εκδηλώσεων, η συνειδητοποίηση των αλλαγών που επέρχονται, των διαφορετικών εκτιμήσεων και περιγραφών που συνεπάγονται θα έρχοι νεό φως στα δεδομένα του πεδίου και θα εξέθετε τον αναπαραγωγικό και παλλιλλογικό συντηρητισμό του.

Το μυστικό λοιπόν είναι ότι οι εξουσίες θέλουν να χειρίζονται την ομορφιά και να κατανέμουν αυτές την απόλαυσή της. Και όπως οι θρησκείες θέλουν το θεό τους αιώνιο, έτσι και οι Ακαδημίες της αισθητικής θέλουν αιώνιες τις ομορφιές των αρχαίων θεών. Με το τέχνασμα αυτό Εκκλησίες και Ακαδημίες εξασφαλίζουν τη δική τους μακροβιότητα. Γι' αυτό παραπέμπουν τις σύγχρονες εικόνες σε «αρχαίους καθρέφτες». Είναι αγωγές που έχουν συντηρητικό περιεχόμενο και σκοπό.

ε. Το σημείο και οι οργανώσεις των κοινωνικών σημείων. Είδαμε ότι ο Μαλέβιτς ελέγχει την αναπαραστατική ζωγραφική και ως προς τη σημαίνουσα μορφή της και ως προς το περιεχόμενο, δηλαδή την ιδιαίτερη σημασία της και τέλος ως προς την εξωκαλλιτεχνική της αναφορά, τη σχέση της μ' ένα πρωτότυπο (ή μια υποκειμενική παράσταση ενός πρωτότυπου) του εξωτερικού κόσμου. Κατ' αρχήν ως υπαγορευμένη - βεβιασμένη σύνθεση αφού το μοντέλο επιβάλλει τη σιλουέτα, το φόντο και το χρώμα του εις βάρος της ζωγραφικής απόδοσης. Συνεπώς, το περιεχόμενο του πίνακα δεν είναι ζωγραφικό· είναι αναγνωριστικό, αναμνηστικό, νοσταλγικό, ιδεολογικό, διδακτικό ή ότι άλλο θέλετε μα όχι ζωγραφικό. Και τρίτον, η αναφορά ελέγχεται ως θανατογραφία: το αναφερόμενο, το ανα-παριστώμενο δηλαδή πράγμα χάνει την κίνηση, τη ζωή και τη χάρη του όταν παγώνει, και φτειασιδώνεται για ν' απαθανατιστεί.

Αλλά τα αναπαραστατικά σημεία εντάσσονται πάντοτε σε συστήματα, σε σημαίνουσες οργανώσεις θρησκευτικές, μυστικιστικές, προπαγανδιστικές, τρόπου ζωής κτλ. — ο Μαλέβιτς σε μια παιδαγωγική εικονογράφηση απαριθμεί οκτώ. Αυτές δεν δίνουν στο καλλιτεχνικό έργο μόνο το περιεχόμενό του, αλλά ως σημαίνουσες οργανώσεις διατάσσουν τη μορφή του έτσι ώστε ν' αντιστοιχεί με τα προθετικά τους αντικείμενα (π.χ. ο κώδικας της χριστιανικής εικονογραφίας — δεν μπορείς να κάνεις το Χριστό μικροσκοπικό ούτε να τον τοποθετήσεις στην άκρη του πίνακα).

Μα η τέχνη, αν ασχοληθεί με τα αντικείμενα άλλων συστημάτων, αν φορέσει το σχήμα τους για να εξαγγείλει αλλότριες σημασίες χάνει τη «διεγερσιμότητα», την καθαρή δύναμη και τη «ζωή» της. Αν όμως επιστρέψει στο «μηδέν της αναπαράστασης», αν ξεκινήσει από το «τίποτε», τότε ενορατικά μέσα στο μυαλό και με τη βοήθεια του χεριού στον καμβά, αυ-

τό που θα δημιουργηθεί δεν θάνατι πια γλωμό αντίγραφο, υπαγορευμένο από εξω-καλλιτεχνικά συστήματα, αλλά πραγματική ζωντανή μορφή (ρεάλναγια, γιβάγια φόρμα). Μέσα στο σύστημα της ζωγραφικής η διαισθητική μορφή μπορεί να εμφανιστεί χωρίς ανα-παραστατικό μοντέλο, να εξαχθεί (βιτι) από το τίποτε. Η φύση δημιουργεί τα δικά της πλάσματα, η υλική παραγωγή παίρνει το φυσικό υλικό και του δίνει μια νέα μορφή για μια νέα ζωή. Η τέχνη μπορεί να κάνει το ίδιο, να δώσει κι αυτή ζωή, να δημιουργήσει τις δικές της ζωντανές μορφές. Άλλωστε η τέχνη μπορεί να δημιουργήσει πληρότητες και τελειώσεις σε πεπερασμένες μορφές που όμως δεν φοβούνται το πέρασμα του χρόνου. Αντίθετα στα άλλα συστήματα το όριο είναι ελάττωμα και το πεπερασμένο ελαττωματικό. Το πέρασμα του χρόνου είναι ανεπανόρθωτη φθορά και το ανικανοποίητο, επειδή ακριβώς δεν υπάρχει η καλλιτεχνική μεταρσίωση, είναι διαρκής συνθήκη. Τα είδωλα λοιπόν που προτείνουν στην τέχνη ως θέματα αναπαράστασης φέρουν αυτά τα ελαττώματα. Και τα φέρουν στην τέχνη για να τα επιδιορθώσει γιατί εκείνη ξέρει να χειρίζεται το όριο, το πεπερασμένο, τις σχετικές και το χρόνο — για να δώσει στα είδωλα «διαχρονικότητα». Αλλά προς τι;

Επίλογος

Η αγνή του αιώνα κάθε σχεδόν αλλαγή που συνέβαινε την κατέγραφε ως πρόοδο. Αλλά η υπόσχεση έμελλε ν' απογοητεύσει διότι το παλιό είναι εφτάψυχο. Πρωτοποριακός καλλιτέχνης πριν την επανάσταση, ο Μαλέβιτς δοκιμάζει πολύ έντονα την αντίσταση του παλαιού. Είναι όμως επιθετικός διότι πιστεύει ότι οι Ακαδημίες, η θεομοποίηση και αρτηριοσκλήρωση του πολιτιστικού πεδίου δεν μπορεί ν' αντισταθεί στο προχώρημα των καιρών, ότι δεν μπορεί να διαρκέσει επ' άπειρον η εικονική αναπαραγωγή της Αφροδίτης και της Παναγίας.

Μα η επιθετικότητά του αυξάνει όταν μετά την κοινωνική επανάσταση του '17 βλέπει την επανεμφάνιση και τον υποτροπιασμό του παλαιού. Και το φοβερότερο απ' όλα είναι ότι το παλιό επανέρχεται με επαναστατικό προσωπείο: «Και πάλι [ο συντηρητικός κριτικός] Μπενουά προεδρεύει στο καλλιτεχνικό συμβούλιο της Πετρούπολης!

Και πάλι η ζωή της τέχνης κλείνεται στα επίσημα πλαίσια!

Και πάλι υπόκειται στους καταπιεστές της τέχνης.

Και πάλι τα ίδια πρόσωπα γύρω από το [στρωμένο] τραπέζι.

Και πάλι τα πτώματα απλώνουν τα σκελετωμένα τους χέρια προς τον πυρσό και θέλουν να τον σβήσουν...» [Μάρτιος 1918, I, σ. 50]. Και πίσω τους οι παραδοσιακοί καλλιτέχνες που φόρεσαν για την περίσταση τη σοσιαλιστική λεοντή, αυτοί που είναι πάντοτε καιροσκόποι και πάντοτε προσαρμοστικοί, αυτοί που δεν έχουν δικό τους όραμα και είναι έτοιμοι να υιοθετήσουν ο,τιδήποτε είναι του συρμού, οι άνθρωποι χωρίς αξία, οι σφουοκάμπτες. Που όντας συντηρητικοί στο ιδιαίτερο πεδίο τους, σέρνουν από πίσω το συντηρητισμό τους σε όποιο θεσμό πατήσουν το πόδι τους. Τους ακολουθεί κουτσαίνοντας η Παλιά ρωσική εικονοποιία στην οποία ο Μαλέβιτς δίνει το όνομα του «Λαζάρου»: «Τώρα ο Λάζαρος αναστημένος προχωρεί στο τσιμέντο και την άσφαλτο, μπροδύει το κεφάλι του στα καλώδια, απορεί με τα αυτοκίνητα... και ζητά να ξαναγυρίσει στον τάφο του».

Μα η τραγικότερη περίπτωση ανάπτυξης, επιστροφής στο παλιό, είναι του ίδιου του Μαλέβιτς που στα τέλη της ζωής του επέστρεψε στην αναπαραστατική ζωγραφική. Ο Μαρκαντέ λέγει «ότι ο Μετα-σουπρεματισμός επανεγκαθιστά το ορατό σχήμα συγκρατώντας όμως τις απαιτήσεις ενός κόσμου χωρίς αντικείμενο». Εγώ δεν τα πιστεύω αυτά. Θα συγκρατήσω μόνον μια παρατήρηση του ζωγράφου που παραθέτει ο Μαρκαντέ «ο Μαλέβιτς κάποτε είπε ότι δεν έφτιαχνε πρόσωπα γιατί δεν μπορούσε να δει τον άνθρωπο του μέλλοντος ή μάλλον γιατί το μέλλον ήταν για τον άνθρωπο αίνιγμα άλυτο» [1990, σ. 245]. Έκανε λοιπόν μια σειρά καραγκιοζάκια παγωμένα, αναπαραστατικά, όπως τα ήθελε η σταλινική εποχή, αλλά με πρόσωπο χωρίς μάτια, χωρίς αυτιά, χωρίς μύτη χωρίς τίποτε. Μόνο με γένηια, που έχουν στο περίγραμμα και την κλίση τους μια κινητικότητα σαν να σημαδεύουν (ή σα να περιμένουν;) το πέρασμα του καιρού. Έπειτα αυτά τα απρόσωπα καραγκιοζάκια με τις παραδοσιακές αγροτικές ενδυμασίες «χάνουν και τα χέρια τους», ένα προαίσθημα που δυστυχώς επαληθεύτηκε.

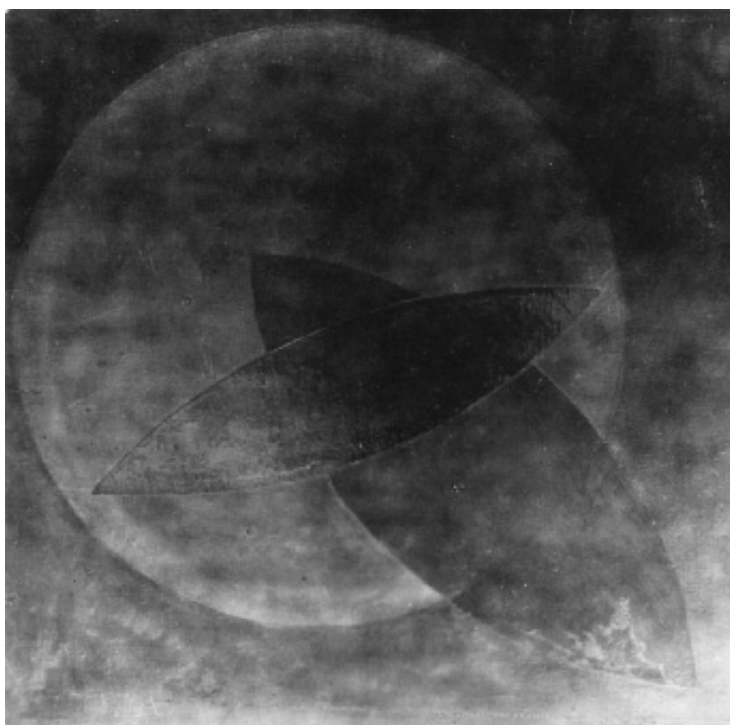
Δεν το είχε αυτό το προαίσθημα όταν πολέμώντας τις παλιές και νεοσυσταθείσες Ακαδημίες έλεγε ότι το καινούργιο που αποκαλύπτεται δεν πρέπει έπειτα να καλύπτεται. Έλα όμως που μπορεί να καλυφθεί και καλύπτεται, και το χειρότερο ακόμα είναι που το «ξαναβγάζουν», όταν βέβαια έχουν επιμελώς φροντίσει να μην είναι πια δραστικό — σα μούμια.

Στη Ρωσία, οι καλλιτέχνες είχαν βρει μια εσωτερική σύνδεση ανάμεσα στην άρνηση της παλιάς κοινωνίας και στην άρνηση της παλιάς τέχνης. Μια επαφή κοινωνικού και πολιτιστικού που δεν θα είναι προχειρολογία, εξωτερική και επιφανειακή σύνδεση, αυτόματη, μηχανική αντανάκλαση, μας χρειάζεται βέβαια και σήμερα, ακόμα και για την επανεκτίμηση των επαναστατικών πολιτιστικών πράξεων του παρελθόντος. Αλλιώς δεν έχει σημασία αν μιλάμε για κόκκινες, μαύρες ή πολιτικά ουδέτερες μούμιες —αφού όλες μούμιες είναι.

Παραπομπές

- Όλες οι παραπομπές στο Μαλέβιτς αφορούν την αγγλική μετάφραση:
 Malevitch K. S. 1969 εκδ., *Essays on Art, 1915-1933*, vol. I-II, London: Rapp and Whiting Ltd.
 Εκτός από το κείμενο: *Το άθρυμα* που δεν περιέχεται στην αγγλική αλλά μόνον στη γαλλική μετάφραση:
 Malévitch K. (tome II) *Le miroir suprématiste*, Lausann: L' âge d' homme.
 Οι μεταφράσεις αυτές ελέγχονται από τη ρωσική έκδοση, τόμ. I, Μόσχα: Εκδ. Γαλιέγια 1995.
 Αλτουσέρ Λ. 1976, *Ο μετασχηματισμός της φιλοσοφίας* Αθήνα, Εκδ.: ο Πολίτης.
 Arvatov B. 1922, *Βιβλιοκριτική στο «Ο Θεός δεν εκθρονίστηκε» του Μαλέβιτς* (Arvatov recensisce Malevits στο *Arte e Rivoluzione*.
Arte e rivoluzione, Documenti delle avanguardie tedesche e sovietiche 1918-1932. Milano: Edizioni Unicopli (1978).
Avant Garde Russe 1993, (Κατάλογος έκθεσης), Musée des Beaux - Arts de Nantes.
Avant gard, Russian Soviet Art 1989, Turku Art Museum.
 Faucherau Serge 1992, *Malevitch*, London: Academy Edit.
 Feuerbach L. 1968 εκδ., *L' essence du christianisme* Paris: Maspero.
 Gore Fr, *Abstract Art*, New York: Crown Publishers.
 Γζοράη Καμ. 1987, έκδ. *Η Ρωσική Πρωτοπορία* Αθήνα: Εκδ. Υποδομή.
 Kealy Carol. 1980, Issakov S. 1923, *L' Eglise et l' artiste* στη γαλλ. μτφ. του Μαλέβιτς, τόμ. II.
 Krapchenko M. 1978, *Artistic Creativity, Reality and Man*, Moscow: Raduga Publishers.

- Lissitsky El. *Les architectones 1925 Art and Pangeometry* στη Zhadova.
 Lunatsarsky A. 1918, *La propaganda monumentale* στο Martin, *Arte e Rivoluzione*.
 » 1927. *Russian Artists στη Berlin* in Zhadova.
 » 1928. *Sulla mostia di Vchutein* στο *Arte e Rivoluzione*.
 Marcadé J. Cl. 1974. *Une esthétique de l' abîme* πρόλογος στη γαλλ. μετάφρ., τόμος I.
 » 1990 *Malévitch*.
 Martin Jean Hubert 1980 *Malevitch. Architechones, peintures dessins*, Paris: Centre G. Pompidou.
 Martineau Emm. 1975, *Préface* στο II τόμο της γαλλ. μετάφρασης.
 Μαυρομάτης Εμμ. 1989, *Πρόγραμμα Εισαγωγής στα συστήματα της σύγχρονης τέχνης 1*, Θεσσαλονίκη: Εκδ. Αριστοτελείου Πανεπιστημίου.
 Μπογκντάνοφ Α., *Τεκτολογία* τόμος I. Μόσχα: Εκδ. Εκονόμικα (1989).
 Ohayon J., *Malévitch, le degré zéro de l' architecture*, in Martin.
 Punin N. 1919, *About new art graupings* στη Zhadova.
 Punin N. 1921, *Tarlin Contro il cubismo* στο *Arte e Rivoluzione*.
 Radlov N. 1923, *Vers les sources de l' art* στη γαλλ. μτφ. του Μαλέβιτς, τόμ. II.
Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930 Η συλλογή Κωστάκη 1966, Αθήνα: Εκδ. Εθνικής Πινακοθήκης.
Ρωσική Πρωτοπορία στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής κουλτούρας 1993, Θέσεις και υλικά Διεθνούς Συνδιάσκεψης, Μόσχα 4-7 Γεν. 1993, Εκδ. Επιστημονικό Συμβούλιο για την ιστορία της παγκόσμιας κουλτούρας.
 Seuphor M. 1950, *L' art abstrait - ses origines ses premiers maîtres*, Paris: Maeght ed.
 Vallier Dora 1967, *L' art abstrait*, Paris: Librairie Générale Française.
 Zhadova Larissa, *Malevich Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930* London: Thames and Hudson.



Αλεξάντρο Ροτσένκο
 Μαύρο στο Μαύρο, 1918