

Η ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ CLEMENT GREENBERG

Νίκος Δασκαλοθανάσης

111

Μοντέρνο και μοντερνιστικό

Όταν μιλούμε για το μοντέρνο πρέπει στο μυαλό μας να έχουμε δύο διαφορετικά πράγματα:

α) Με μία σχετική έννοια η λέξη μοντέρνο, αν και εμφανίζεται σε συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, χρησιμοποιείται αφηρημένα, για να υποδηλώσει μια καινοφανή στάση σε σχέση με μια ισχύουσα κατάσταση. Πρόκειται, δηλαδή, για μια λέξη που, σε γενικές γραμμές, σημαίνει –συσχετιζόμενη με τον πολιτισμό– μία φάση η οποία συναρτάται σταθερά –αλλά και απλά– με το στοιχείο του καινούριου που αναδύεται σε αντιδιαστολή με το αμέσως προηγούμενό του. Εδώ δε θα χρησιμοποιήσουμε το μοντέρνο με αυτή τη σχετική έννοια¹.

β) Με μια λιγότερο σχετική έννοια το μοντέρνο συνδέεται με τα καλλιτεχνικά φαινόμενα μιας περιόδου εκατό περίπου ετών η οποία ξεκινά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου και φθάνει τουλάχιστον ως τα μεταπολεμικά χρόνια του 20ού αιώνα. Ο όρος μο-

1. Στην όψιμη λατινική η λέξη *modernus* εμφανίζεται στις αρχές του μεσαίωνα (6ος αι.) και ήδη εμπεριέχει το στοιχείο της νεωτερικότητας που περιλαμβάνει η ετυμολογική της προέλευση (*modo* = επίρρ. που σημαίνει νεωστί, γράφει ο Κοιμανούδης στο Λατινοελληνικό του λεξικό). Ο όρος αποκτά ουσιαστικότερη σημασία όταν οι λόγιοι της εποχής του Καρλομάγνου, αναφέρονται στον *seculum modernum*, στους δικούς τους, δηλαδή, ιστορικούς χρόνους θεωρώντας πως η αναβίωση των κλασικών σπουδών που πραγματοποιούν δίνει ένα νεωτερικό χαρακτήρα στην εποχή τους. Ίσως εδώ πρέπει να επισημάνουμε το οξύμωρο στοιχείο που ήδη εντοπίζεται σε σχέση με τον συγκεκριμένο όρο, στοιχείο που θα τον συνοδεύει συχνά στη μακρά του πορεία: το νεωτερικό, με αυτή τη σχετική έννοια, πολλές φορές δεν αποτελεί παρά μιαν επανεμφάνιση του προϋπάρχοντος μέσα σε ένα σύγχρονο πλαίσιο. Η ίδια η λέξη *moderne* εμφανίζεται στη γαλλική γλώσσα τον 14ο αιώνα (το *Petit-Robert* δίνει την ακριβή χρονολογία: 1361) ενώ η πιο γνωστή καθιερωμένη χρήση της συναντάται τον 17ο αιώνα, μετά το 1687, στη Γαλλία με την περίφημη λογοτεχνική διαμάχη μεταξύ παλαιών και μοντέρνων (*La querelle des Anciens et des Modernes*). Πρέπει επίσης να σημειωθεί πως από το οπλοστάσιο των μοντέρνων προβάλλει ήδη η ιδέα της προόδου, καθώς και πως οι μοντέρνοι χρησιμοποιούν ειδικό έντυπο, με τίτλο *Le Mercure Galant*, για να διατυπώσουν τις απόψεις τους, μια πρακτική της οποίας η πρωτοπορία (*avant-garde*) του 20ού αιώνα θα κάνει ευρεία χρήση. Ειδικότερα στο χώρο της ιστοριογραφίας της τέχνης η λέξη εμφανίζεται τον 15ο αιώνα (για παράδειγμα στην *Πραγματεία* του Cennino Cennini κ.ά.) ενώ την χρησιμοποιεί και ο Vasari στους *Βίους* του. (Βλ. και Ν. Χατζηνικολάου, «Ο μοντέρνος Γκόγια», εφ. *Το Βήμα*, 20.10.1996). Από μια ευρύτερη ιστορική άποψη η μοντέρνα εποχή μπορεί να θεωρηθεί πως ξεκινά ήδη από την περίοδο της Αναγέννησης όταν ακριβώς ο Δυτικός πολιτισμός αποκτά το νέο μεταμεσαιωνικό του προσανατολισμό.

ντέρνο θα χρησιμοποιηθεί εδώ με αυτόν τον αυστηρότερο τρόπο.

Για να περιγραφεί αυτή η καλλιτεχνική εκδοχή του μοντέρνου, χρησιμοποιείται συνήθως εκ μέρους των αμερικανών συγγραφέων ο όρος μοντερνιστική τέχνη (modernist art)². Αντίθετα στην Ευρώπη, το ίδιο φαινόμενο περιγράφεται συνήθως με τον όρο μοντέρνα τέχνη (modern art). Το γεγονός αυτό δεν αποτελεί μια τυχαία και άνευ σημασίας διαφορά. Υποδηλώνει, αντίθετα, μια διαφορετική στάση απέναντι στην ίδια την εμπειρία του μοντέρνου.

Δεν είναι εδώ ο κατάλληλος τόπος για να μπούμε στην, κατά τα άλλα άκρως ενδιαφέρουσα, συζήτηση σχετικά με το αν τα πολιτιστικά χαρακτηριστικά της περιόδου που μας απασχολεί, όπως και αν τα ορίσει κανείς, διαμορφώνουν εντέλει ένα είδος τάσης στο Δυτικό κόσμο, μια τάση που μπορεί να ονομαστεί *μοντερνισμός*³. Εκείνο που εδώ πρέπει να υπογραμμισθεί, είναι το γεγονός πως στην Ευρώπη, τόσο από την πλευρά των καλλιτεχνών όσο και από την πλευρά των θεωρητικών, η συζήτηση για το μοντέρνο –όπως εδώ το χρησιμοποιούμε– συσχετιζόταν ανέκαθεν (και σε γενικές γραμμές συνεχίζει να συσχετίζεται) με την ιστορική πραγματικότητα αυτού του αιώνα, συνήθως σύμφωνα με δύο σημαντικές παραμέτρους: τη βιομηχανική επανάσταση και την αστική μεγαλούπολη. Η στάση αυτή δεν έχει τη ρίζα της μόνο σε αντιλήψεις που συμπυκνώνονται στην κοινωνιολογική σκέψη στοχαστών όπως ο Georg Simmel⁴. Μια τέτοια «ιστορικοποιημένη» αντίληψη για το μοντέρνο, τουλάχιστον εν σπέρματι, περιλαμβάνει ήδη η λέξη μοντερνικότητα (modernité), η παράγωγη δηλαδή μορφή του επιθέτου μοντέρνος, όπως τη χρησιμοποιεί ο Baudelaire, ο οποίος την εισάγει ως νεολογισμό για να περιγράψει τη «μοντέρνα ζωή»⁵.

Οπωσδήποτε η λέξη μοντερνικότητα χρησιμοποιείται πλέον με διαφορετικό τρόπο από εκείνον που τη χρησιμοποιούσε ο Baudelaire για τον οποίο «*το εφήμερο και το φευγαλέο*» αποτελούν τη μια όψη της μοντέρνας τέχνης ενώ το άλλο της μισό αποτελείται από το «*αιώνιο και το αμετάλλακτο*». Επιπλέον, ο μοντέρνος καλλιτέχνης ορίζεται εντέλει με τρόπο αρκετά πιο σύνθετο από τον μεταρομαντικό τύπο του πλάνητα (flâneur) που περιγράφει ο Baudelaire με αφορμή τον Constantin Guys, ένα ζωγράφο ο οποίος δεν είναι

2. Βλ. π.χ. το 27ο κεφάλαιο με τίτλο «The early twentieth century. The establishment of modernist art» του γενικού εγχειριδίου της Helen Gardner, *Art through the ages*, Νέα Υόρκη, Harcourt Brace College Publishers, 1996, δέκατη έκδοση, σσ. 1019-1090, που αποτελεί βιβλίο αναφοράς στην αμερικανική τριτοβάθμια εκπαίδευση.

3. Για την ανίχνευση ορισμένων πλευρών του ζητήματος παραπέμπουμε ενδεικτικά στο Benjamin H. D. Buchloh et alii (επιμ.), *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*, Halifax, The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, 1983 και στο Charles Harrison, *Modernism*, Λονδίνο, Tate Gallery (Movements in Modern Art), 1997.

4. Το κείμενο του Simmel για τη μεγαλούπολη πρωτοδημοσιεύθηκε το 1903 και στα ελληνικά κυκλοφορεί με τον τίτλο *Πόλη και ψυχή*, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Αθήνα, Έρασμος, 1993.

5. Τα σχετικά δοκίμια του Baudelaire γράφονται με αφορμή τα Salon του Παρισιού μετά το 1845. Το σημαντικότερο από αυτά τα δοκίμια είναι εκείνο που πρωτοδημοσιεύθηκε στη *Figaro*, στις 26 και στις 28 Νοεμβρίου και στις 3 Δεκεμβρίου του 1863, με γενικό τίτλο «Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής». (Για μια ελλ. μτφρ. Βλ. «Ο ζωγράφος της σύγχρονης ζωής» στο Ch. Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια*, Αθήνα, εκδόσεις Printa, 1995, σσ. 133-184. Ενδεικτικό της σύγχυσης που επικρατεί στην Ελλάδα ως προς τη χρήση της λέξης μοντέρνος είναι και η απόδοση που επιλέγει η μεταφράστρια Μαρία Ρέγκου, προφανώς ταυτίζοντας το μοντέρνο με το σύγχρονο. Το ίδιο λάθος γίνεται και στην *History of Modern Art* του Artason που έχει εκδοθεί στα ελληνικά με τον –παραπλανητικό– τίτλο *Ιστορία της Σύγχρονης Τέχνης*, μτφρ. Φ. Κοκαβέσης, Θεσσαλονίκη, εκδ. Παρατηρητής, χ.χ.

καθόλου τυχαίο πως παρέμεινε στο περιθώριο των εξελίξεων. Ωστόσο η μπωντλαιρική έννοια της μοντερνικότητας εμπεριέχει ένα τουλάχιστον χαρακτηριστικό το οποίο τη διαπερνά και τη διαποτίζει, δημιουργώντας ταυτόχρονα ένα πλαίσιο-υποθήκη για τη μεταγενέστερη αντίχενυση του ζητήματος, στον ευρωπαϊκό χώρο. Πρόκειται για τη συνείδηση της βαθιάς σχέσης της μοντέρνας τέχνης με τον ιστορικό ορίζοντα της μοντέρνας εποχής. Ο δανδής, ο καλλιτέχνης, ο άνθρωπος του πλήθους, το κοινό, τη γυναίκα ή ο στρατιωτικός, δεν είναι απλώς λογοτεχνικοί χαρακτήρες που με μαεστρία περιγράφει η πένα του συγγραφέα. Αποτελούν καταρχήν ιστορικά υποκείμενα που κάθε άλλο παρά τυχαία έλκουν την προσοχή του Baudelaire. Δεν θα ήταν λοιπόν άστοχο αν λέγαμε πως η μοντέρνα τέχνη, νοείται εξαρχής στην Ευρώπη ως ένα τμήμα ή μια πλευρά της ίδιας της μοντέρνας εποχής και είναι άρρηκτα δεμένη με το σύνολο των εκδηλώσεών της.

113

Δε συμβαίνει το ίδιο με την μοντερνιστική τέχνη, όρος που, όπως επισημάναμε, χρησιμοποιείται ουσιαστικά στην αντίπερα όχθη του Ατλαντικού και έχει την εξής ιδιαιτερότητα: διαχωρίζει, με πλήρη σαφήνεια, τη μοντέρνα τέχνη από το ιστορικό πλαίσιο της μοντέρνας εποχής για να τη συσχετίσει πλέον με μια δημιουργημένη καλλιτεχνική θεωρία που την αφορά. Ο βαθμός μάλιστα ανταπόκρισής των μοντέρνων έργων όχι πλέον στα ειδοποιά χαρακτηριστικά της μοντέρνας εποχής αλλά στα προτάγματα της μοντερνιστικής θεωρίας αποτελεί εν τέλει, υπό αυτή την οπτική, και τη λυδία λίθο της ίδιας τους της ποιότητας. Κατεξοχήν εκφραστής αυτής της εννοιολογικής διολίσθησης που υπέστη στο Νέο Κόσμο ο ίδιος ο όρος μοντέρνα τέχνη και υπεύθυνος σε απόλυτο ίσως βαθμό για την εισαγωγή και τη διάδοση αυτής της νέας, περί μοντερνιστικής τέχνης, ορολογίας είναι ακριβώς ο Clement Greenberg.

Βιογραφικά

Ο Greenberg γεννήθηκε στις 16 Ιανουαρίου του 1909 στο Bronx της Νέας Υόρκης, πρωτότοκος μεταξύ τριών αδελφών. Οι γονείς του ήταν Εβραίοι, Λιθουανικής καταγωγής, που πριν μετοικήσουν στις Η.Π.Α. κατοικούσαν στη ΒΑ Πολωνία. Στις βιογραφικές πληροφορίες που ο ίδιος δίνει για τον εαυτό του⁶ αναφέρει πως έμαθε «την εβραϊκή (Yiddish) ταυτόχρονα με την αγγλική» γλώσσα. Σε ηλικία 5 ετών (1914) η οικογένεια μετακόμισε στο Norfolk της Βιργινίας και μετά από 6 χρόνια (1920) επανήλθε στη Νέα Υόρκη, στο Brooklyn, όπου ο πατέρας Greenberg, εγκαταλείποντας το εμπόριο ετοιμών ενδυμάτων, άνοιξε βιοτεχνία σιδηρικών. Μετά τις γυμνασιακές του σπουδές σε δημόσιο σχολείο, ο Clement Greenberg ξεκίνησε, σε ηλικία 21 ετών (1930), στα χρόνια της Μεγάλης Ύφεσης, σπουδές λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο των Συρακουσών (της Νέας Υόρκης). Κατόπιν έμαθε μόνος του δύο ακόμη γλώσσες (γερμανικά, ιταλικά, ενώ ήξερε ήδη –εκτός της Yiddish– γαλλικά και λατινικά), εργάστηκε με τον πατέρα του σε διάφορες πόλεις των Η.Π.Α. σε μια αποτυχημένη, τελικώς, εμπορική επιχείρηση, κερδίζοντας τα

6. Βλ. το αυτοβιογραφικό λήμμα στο Stanley Kunitz (επιμ.), *Twentieth Century Authors: First Supplement*, Νέα Υόρκη, Wilson, 1955, σσ. 386-387.

προς το ζην και από μεταφράσεις. Το 1936 τον βρίσκει στην πόλη της Νέας Υόρκης, σε ηλικία 27 ετών, να εργάζεται ως τελωνιακός (μέχρι το 1941) ενώ ταυτόχρονα ξεκινά, συστηματικά πλέον, να αρθρογραφεί και να δημοσιεύει κείμενα. Τον έλκει επίσης και η ιδέα μιας καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας εφόσον θεωρεί τον εαυτό του προικισμένο με ταλέντο στο σχέδιο. Γι' αυτό παρακολουθεί την περίοδο 1938-39 μαθήματα σχεδίου που ήταν οργανωμένα από την Κυβέρνηση στο πλαίσιο της New Deal (πολιτική εξόδου από την κρίση του 1929 με κεντρικό χαρακτηριστικό τον έντονο κρατικό παρεμβατισμό) καθώς και τις διαλέξεις του Hans Hofmann –που θα τον επηρεάσουν βαθύτατα– για τον χαρακτήρα της αφηρημένης τέχνης. Ο Greenberg μάλλον γρήγορα εγκαταλείπει την ιδέα της καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας και στρέφεται στο γραψίμο ασχολούμενος αρχικά όχι με την εικαστική αλλά με τη λογοτεχνική κριτική. Το πρώτο του κομμάτι στο *Partisan Review* –περιοδικό που θα παίξει σημαντικό ρόλο στην πορεία όχι μόνο του Greenberg αλλά και της αμερικανικής διάνοησης τουλάχιστον στις δεκαετίες '30 και '40– αφορά ένα μυθιστόρημα του Bertold Brecht⁷.

Παρότι ο Greenberg θα συνεχίσει να έχει λογοτεχνικά ενδιαφέροντα θα στραφεί ουσιαστικά προς τις εικαστικές τέχνες. Το 1940 θα γίνει μέλος της συντακτικής ομάδας του *Partisan Review* ενώ από το 1942 ως το 1949 θα κρατά τη στήλη της κριτικής του *The Nation*. Η συνέχεια της πορείας του Greenberg θα είναι λαμπρή. Γράφει στα μεγαλύτερα περιοδικά τέχνης –θα σημειώσουμε εδώ μόνο το αντικομμουνιστικό *Commentary* στη σύνταξη του οποίου ανήκε από το 1945 ως το 1957– διδάσκει σε πολλά πανεπιστήμια και οργανώνει σημαντικές εκθέσεις⁸. Ο Greenberg αποτελεί πλέον «ουσιαστικά μυθική μορφή, είναι ο γνωστότερος και αναμφίβολα απ' τους εγκυρότερους κριτικούς των τελευταίων 50 ετών...είναι ο πρώτος που αναγνώρισε την αξία του Pollock και υπερασπίστηκε τον De Kooning... υποδέχθηκε... τον Jean Dubuffet...έπεισε, το 1959, τον Barnett Newman να επανεκθέσει στη Νέα Υόρκη και παρουσίασε πρώτος σε ατομικές τον Morris Louis και τον Kenneth Noland»⁹.

Μα τι τέλος πάντων είπε τούτος ο, ουσιαστικά αυτοδίδακτος, πρώην τελωνειακός, που αναπαύεται πλέον –πέθανε το Μάιο του 1994 σε ηλικία 85 ετών– στο αμερικανικό, τουλάχιστον, Πάνθεον της κριτικής και της θεωρίας της τέχνης του αιώνα μας;

7. Τον Greenberg έφερε σε επαφή με το *Partisan Review* ο μετέπειτα «αντίπαλός» του Harold Rosenberg ο οποίος είχε φιλικές σχέσεις με έναν εξάδελφό του, βλ. Bradford R. Collins, «Le pessimisme politique et 'La Haine de soi' juive. Les origines de l'esthétique de Greenberg», *Les Cahiers du Musée National d'art moderne*, 45/46, Φθινόπωρο/Χειμώνας 1993 –τεύχος αφιερωμένο στον Greenberg– σ. 65. Στο εξής *Les Cahiers*...

8. Στο βιογραφικό του στο *Les Cahiers*..., σ. 195, σημειώνεται ως σημαντικότερη η «Post-Painterly Abstraction» το 1964 στο County Museum του Λος Άντζελες.

9. Στο ίδιο. Τα γραπτά του Greenberg της περιόδου 1939-1969, είναι συγκεντρωμένα σε τέσσερις τόμους που εκδόθηκαν από το 1986 ως το 1993 με τίτλο Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism* –στο εξής G. I, II, III και IV– υπό την επιμέλεια του John O' Brian, Σικάγο και Λονδίνο, The University of Chicago Press. Αξίζει επίσης να σημειωθεί η έκδοση κειμένων επιλεγμένων από τον ίδιο τον Greenberg υπό τον τίτλο *Art and Culture: Critical Essays*, Βοστώνη, Beacon Press, στο εξής A.C. Στην ελληνική γλώσσα κυκλοφόρησε πρόσφατα το κείμενο του Greenberg «Avant-garde and Kitsch» με τον τίτλο *Πρωτοπορία και Κιτς στην τέχνη του 20ού αιώνα*, μτφρ. Κ. Μωραΐτη, Αθήνα, εκδόσεις Καθρέφτης, 2001.

Περί μεθόδου

Για να εξετάσουμε τη θεωρία του Greenberg είναι χρήσιμο να έχουμε στο μυαλό μας για καθαρά λειτουργικούς λόγους την «τριχοτόμηση» του έργου του, όπως την πραγματοποιεί ο Thierry de Duve στο μικρό εισαγωγικό του κείμενο με τίτλο «The Three Greenbergs»: ο κριτικός, ο δογματικός και ο θεωρητικός Greenberg¹⁰. Παρά το σχηματικό της χαρακτήρα, είναι αλήθεια πως αυτή η κατάτμηση μας βοηθά να απομακρύνουμε καταρχήν από την προσέγγισή μας ένα σημαντικό όγκο κειμένων του Greenberg, τα κριτικά του κείμενα, εφόσον θα εστιάσουμε το ενδιαφέρον μας κυρίως στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού του δόγματος. Σ' αυτό το σημείο πρέπει να κάνουμε μία ακόμη διευκρίνιση. Η τρίτη «πτυχή» του Greenberg, δηλαδή η θεωρητική, δεν θα μας απασχολήσει εδώ στο μέτρο που σχετίζεται κατά κύριο λόγο με τον καθαυτό φιλοσοφικό στοχασμό του όπως αναπτύσσεται στα κείμενα της δεκαετίας του '70, δηλαδή σε μια δωδεκάδα άρθρων που υπό τον γενικό τίτλο «Seminars» δημοσιεύθηκαν σε διάφορα περιοδικά¹¹. Ο τεχνητός χαρακτήρας της «τριχοτόμησης» του έργου του Greenberg γίνεται εντέλει φανερός εφόσον σπέρματα φιλοσοφικού στοχασμού υπάρχουν σε όλα τα κριτικά και «δογματικά» κείμενά του –και πώς θα μπορούσε να είναι αλλιώς;– ενώ βεβαίως ο φιλοσοφικός του στοχασμός απορρέει από την κριτική και «δογματική» του σκέψη. Θα προσθέταμε επίσης πως, αν και κείμενα όπως αυτό που δημοσιεύθηκε στο *Arts Magazine* το 1973¹² θα μπορούσαν ενδεχομένως να θεωρηθούν αμιγώς φιλοσοφικά, ο Greenberg δεν υπήρξε ούτε θέσει ούτε φύσει φιλόσοφος¹³. Παρ' όλα αυτά διευκρινίζουμε πως όταν εδώ μιλάμε για τον «δογματικό» Greenberg –παραβιάζοντας ίσως την αυστηρή μεθοδολογία των ανθρωπιστικών σπουδών– αναφερόμαστε και σε αυτό που υπό ευρεία, και τρέχουσα, έννοια μπορεί να ονομαστεί αισθητική θεωρία, ενώ δεν θα μας απασχολήσουν τα *stricto sensu* αισθητικής φιλοσοφίας κείμενα που γράφονται μετά το 1969¹⁴.

115

Ο κριτικός Greenberg

Πριν όμως ξεμπερδέψουμε τόσο απλά και ανώδυνα με τα αμιγώς κριτικά κείμενα του Greenberg ας τους αφιερώσουμε δυο λόγια.

Ένα είναι σίγουρο: ο Greenberg έχει ένα ιδιαίτερο και πολύ ενδιαφέρον ύφος γραφής. Θα μπορούσαμε να πούμε –σχηματοποιώντας υπερβολικά– πως δύο είναι τα χαρακτηριστικά αυτού του ύφους.

Πρώτον: επειδή ακριβώς έχει διαμορφώσει στο μυαλό του μια αρκετά συγκεκριμέ-

10. Βλ. Thierry de Duve, *Clement Greenberg between the lines*, Παρίσι, éditions dis voir, 1996, σσ. 7-12.

11. Thierry de Duve, σ. 9.

12. Μεγάλο του απόσπασμα παραθέτει και σχολιάζει ο de Duve, σσ. 89 κ.ε.

13. Το ομολογεί και ο Thierry de Duve όταν λέει πως «ο Greenberg ήταν μάλλον άσχημα προετοιμασμένος για την αισθητική φιλοσοφία και την καθαυτό θεωρία», σ. 90.

14. Εκτός του άρθρου του de Duve, για τον θεωρητικό Greenberg βλ. επίσης, Dominique Chateau, «Épistémologie du criticisme. L' héritage théorique de Clement Greenberg» στο *Les Cahiers...*, σσ. 172-184. Διευκρινίζεται επίσης πως στο παρόν κείμενο όπου δεν αναφέρεται μεταφραστής, τη μετάφραση πραγματοποιεί ο συγγραφέας.

νη καλλιτεχνικοαισθητική θεωρία ο Greenberg προσεγγίζει τα έργα από μια αρκετά συγκεκριμένη οπτική. Το γεγονός αυτό δίνει στο σύνολο των κριτικών κειμένων του μια πολύ μεγάλη ομοιογένεια ενώ κάθε κείμενο ξεχωριστά φαίνεται να πείθει τον μέσο φιλότεχνο –και σίγουρα όχι μόνον αυτόν– πως ο κριτικός του οποίου το γραπτό διαβάζει έχει αρετές πολύ σημαντικές για την κριτική της τέχνης: θέσεις να αναπτύξει και συγκροτημένα επιχειρήματα για να τις στηρίξει. Με δυο λόγια, εν τω μέσω ενός τεράστιου όγκου φληναφημάτων και αερολογιών για την τέχνη του αιώνα μας, ο φιλότεχνος ανακαλύπτει και κάποιον ο οποίος εμφανίζεται –αν μη τι άλλο– να διαθέτει ακριβώς το πολυπόθητο προσόν του κριτικού: κριτήρια.

116

Δεύτερον: Ο Greenberg έχει την ικανότητα να συνδυάζει έναν αρκετά ευθύ και κατανοητό λόγο με ένα, ας το πούμε, «επιστημονικού τύπου» λεξιλόγιο γεγονός που κάνει τα γραπτά του ταυτόχρονα κατανοητά αλλά και έγκυρα. Επιπλέον, όπως εύστοχα επισημαίνει ο de Duve, ο Greenberg «...*δε χρησιμοποιεί κανέναν από τους όρους, των δέθεν μετριόφρονων, όπως 'κατά τη γνώμη μου', 'πιστεύω πως' ή ακόμη χειρότερα, μικρόψυχα κοσμικές εκφράσεις όπως 'στα μάτια του παρόντος συγγραφέως'...*(αλλά)...*γράφει με τέτοιο τρόπο ώστε το ομιλούν υποκείμενο υπάρχει πάντα πίσω από το υποκείμενο που διατυπώνει την πρόταση, χωρίς ωστόσο να αισθανόμαστε πως τούτος ο προσδιορισμός του υποκειμένου σε διάφορα σημεία (του κειμένου) μετατρέπει το λόγο σε υποκειμενικότητα...*»¹⁵ Πρόκειται λοιπόν για ένα λόγο που μπορεί να απευθύνεται τελικά σε όλους ή, για να το πούμε πιο σωστά, απευθύνθηκε αρχικά σε ένα ευρύ κοινό δυνάμει φιλοτέχνων μιας μεταπολεμικής Αμερικής η οποία διαμόρφωνε πλέον την κυρίαρχη οικονομικοπολιτική της εικόνα, επενδύοντας –μέσα σ' ένα ψυχροπολεμικό πλαίσιο– απλόχερα στον πολιτισμό. Στα κριτικά κείμενα του Greenberg διατηρείται με αξιοθαύμαστο τρόπο η ισορροπία μεταξύ μιας γραφής, που υπερβαίνει συνήθως κατά πολύ το λεξιλόγιο εντύπων ευρείας κατανάλωσης –μπορεί όμως να βρει και εκεί τη θέση της¹⁶– και ενός ύφους που καλύπτει σε αρκετά μεγάλο βαθμό τις προδιαγραφές των συντακτικών ομάδων περισσότερο εξειδικευμένων πολιτιστικών περιοδικών ή περιοδικών με καθαρά εικαστικό προσανατολισμό¹⁷.

Το ύφος του κριτικού λόγου του Greenberg παρουσιάζει μια σημαντική ευελιξία, γεγονός που αποτελεί ένα πολύ μεγάλο προσόν ιδίως επειδή αναπτύσσεται σε συνθήκες που ευνοούν απόλυτα τη μεγάλη του διάχυση. Σε μια χώρα και μια περίοδο όπου όλοι –ή σχεδόν όλοι– αποτελούν ένα δυνάμει καλλιτεχνικό κοινό σε ένα χώρο που βρίσκεται υπό διαμόρφωση, ο Greenberg γράφει πράγματι για όλους, ή σχεδόν για όλους.

Ένα μικρό απόσπασμα από κείμενο του Greenberg για τον Pollock γραμμένο το 1949 δίνει μια γεύση από το ύφος της κριτικής του: «*Δεν ξέρω άλλον ζωγραφικό πίνακα αμερικανού καλλιτέχνη που θα μπορούσα να τοποθετήσω με ασφάλεια δίπλα σ' αυτή την τεράστια μπαρόκ κακογραφία από αλουμίνιο, μαύρο, λευκό, ερυθρορόδινο και γαλάζιο. Πίσω από την προφανή μονοτονία της σύνθεσης της επιφάνειας, αποκαλύπτεται μια μεγαλοπρεπής ποικιλία σχεδίων και εικαστικών επεισοδίων (incidents) ενώ ως σύ-*

15. Thierry de Duve, σ. 17.

16. Ιδίως μετά το 1950 κείμενα του Greenberg υπάρχουν, για παράδειγμα, στα *Harper's Bazaar*, G III, σ. 106, *The New York Times*, *Book Review*, *Art Digest*, *Saturday Evening Post*, G VI, σ. 84, *Vogue*, σ. 182.

17. Μετά το 1950, *Art Forum*, *Art news*, *Arts magazine*, *Art International* κ.ά.

νολο είναι τόσο αυταρκές στο πλαίσιο του καμβά, όσο οποιοδήποτε έργο ενός δασκάλου του *Quattrocento*», γράφει ο Greenberg στο *The Nation* (19.2.1949) με αφορμή το έργο του Pollock με τίτλο *Number One*.¹⁸

Σ' αυτές τις λίγες γραμμές μπορούμε ενδεικτικά και εν τάχει να επισημάνουμε όχι προς το παρόν τόσο τον φορμαλιστικό χαρακτήρα της προσέγγισης του έργου ως «αυτάρκους συνόλου» αλλά –πιστεύοντας πως η παράθεση και άλλων αποσπασμάτων σε αυτό το περιορισμένο πλαίσιο δε θα διέψευδε τις επισημάνσεις μας– να εντοπίσουμε ορισμένα κεντρικά στοιχεία του ύφους της κριτικής του Greenberg.

Ο Greenberg μιλά με αμεσότητα, καταφάσκει, με σιγουριά υπέρ του έργου -χρησιμοποιώντας ωστόσο, κατά κάποιον τρόπο, ένα σχήμα λιτότητας, –[«Δεν ξέρω...» (αν υπάρχει) δηλαδή: «Είναι σίγουρο...» (πως δεν υπάρχει)]– υπογραμμίζει το ενδιαφέρον του για την αμερικανική ζωγραφική (υπονοώντας πως η αμερικανική τέχνη έχει ήδη αναπτύξει ένα είδος εσωτερικού ανταγωνισμού υψηλού επιπέδου), επισημαίνει τις τεχνικο-συνθετικές αρετές του πίνακα (εμφανίζεται άρα και ως ειδήμων τεχνοκριτικός), μιλά για την αυτάρκεια του έργου (συσχετίζοντας τον Pollock με ό,τι, όπως θα δούμε, αποτελεί την πεμπτούσια του δικού του θεωρητικού προτύπου) και κλείνει την πρότασή του με την απαραίτητη ιστορική του αναφορά (εμφανιζόμενος επίσης και ως ιστορικός της τέχνης, γνώστης του πολιτισμού της Αναγέννησης και της ορολογίας του και κυρίως συνδέοντας το αμερικανικό παρόν –ιδωμένο από την δική του σκοπιά– με το Δυτικό παρελθόν ενταγμένο στη δική του θεωρία). Και όλ' αυτά σε μερικές, απλά και κατανοητά διατυπωμένες, προτάσεις. Όσο κι αν ο Greenberg κάνει κάποτε κατάχρηση τόσο των σύνομων διθυραμβικών του αποφάνσεων όσο και των μεγαλόσχημων ιστορικών του διατυπώσεων (να προσθέσουμε εδώ τον συσχετισμό του συγκεκριμένου πίνακα με το μπαρόκ καθώς και τον ορισμό του ως «κακογραφίας» (scrawl), γεγονός που θα λέγαμε πως επιχειρεί να αποκαλύψει έναν κριτικό «που δε μασάει τα λόγια του») το ύφος του έχει όλα τα προσόντα που πιο πάνω περιγράψαμε ή τουλάχιστον είναι εκείνο που προσφερόταν με τον καλύτερο τρόπο για να καλλιεργηθεί συστηματικά το κλίμα μέσα στο οποίο θα αναφυόταν το κατεξοχήν πολιτιστικό ζητούμενο στις Η.Π.Α της ψυχροπολεμικής περιόδου: η διεθνούς ακτινοβολίας και ευρείας κατανάλωσης αμερικανική τέχνη.

Το γεγονός ωστόσο αυτή της υφολογικής ευκαμψίας δεν αρκεί από μόνο του για να θεμελιώσει την επιτυχία του Greenberg ως παράγοντα διαμόρφωσης της νέας american scene. Και άλλοι γράφουν την ίδια περίπου περίοδο στο Manhattan και δημοσιεύουν τα κείμενά τους. Ίσως όμως μόνον ο Greenberg διαθέτει ένα επιπρόσθετο προσόν, στο οποίο ήδη αναφερθήκαμε, διατυπωμένο τουλάχιστον με τέτοια διαύγεια: μια, αν όχι πρωτότυπη, ωστόσο προφανώς ολοκληρωμένη θεωρία: μια μοντερνιστική θεωρία που εμφανίζεται ως θεμελιωμένη στις ρίζες της ίδιας της Δυτικής καλλιτεχνικής παράδοσης για να καταλήξει στη σύγχρονη με τον Greenberg αμερικανική τέχνη. Ιδίως από τη στιγμή που οι θέσεις του θα ταυτιστούν και με την πολιτική της αμερικανικής κυβέρνησης όλες οι πόρτες είναι πλέον ανοικτές για τον Greenberg, ο οποίος προτάσει –χωρίς ουδέποτε να το ομολογεί– ένα χεγκελιανού τύπου εξελικτικό πρότυπο όπου το ρόλο του πρωσικού

18. G. II, σσ. 285-86.

κράτους του 19ου αιώνα –έσχατη, κατά τον Hegel, πολιτική μορφή της αυτοεξέλιξης του Πνεύματος– παίζει η μεταπολεμική Αμερική. Η θεωρία του Greenberg θα συμβάλει αποφασιστικά σε αυτό που σε μια δεδομένη στιγμή υπήρξε ο κυρίαρχος στόχος όπως τον ορίζει a posteriori ο Irving Sandler: στον θρίαμβο της αμερικανικής ζωγραφικής¹⁹.

118

Εδώ ακριβώς θα πρέπει να προσθέσουμε και έναν ακόμη Greenberg, προεκτείνοντας την τριχοτόμηση του de Duve: τον πολιτικό Greenberg. Τον Greenberg που ξεκινά όπως είπαμε στα τέλη της δεκαετίας του '30 δημοσιεύοντας στο *Partisan Review* για να καταλήξει στο ψυχροπολεμικό *Commentary* όπου θα πραγματοποιήσει αυτό που η Annette Cox ονομάζει «...μια από τις πλέον παράδοξες συγκλίσεις στην Αμερικανική ιστορία...»²⁰: την συμμαχία αυτού του κατεξοχόν υποστηρικτή της νεοτερικής αμερικανικής καλλιτεχνικής δημιουργίας, με τον πλέον διαβόητο πολέμο της μοντέρνας τέχνης, το συντηρητικό γερούσιαστή από το Μίσιγκαν George Dondero, «...τον άνθρωπο που έβλεπε μια κομμουνιστική συνωμοσία πίσω από τη μοντερνιστική ζωγραφική»²¹. Ωστόσο δεν θα απομονώσουμε εδώ την πολιτική πλευρά του Greenberg· ούτε θα αναλύσουμε τις διαδικασίες υπό τις οποίες η αμερικανική καλλιτεχνική έκφραση των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών μετατράπηκε –υπό το μανδύα της αναίρεσης του πολιτικού χαρακτήρα της τέχνης– σε ψυχροπολεμικό όπλο. Μια τέτοια ανάλυση θα έπαιρνε δυσανάλογη έκταση σε σχέση με την επίτευξη του κεντρικού στόχου μας που είναι η κατανόηση του θεωρητικού λόγου του Greenberg. Θα επιχειρήσουμε εντούτοις να δείξουμε τον πολιτικό χαρακτήρα που υποκρύπτουν οι πιο σημαντικές πλευρές της «γκρομπεργκιανής» θεωρίας και θα επισημάνουμε τις πολιτικές συνθήκες υπό τις οποίες η θεωρία αυτή διαμορφώθηκε. Θα τονίσουμε επίσης πως η υιοθέτηση μιας θέσης που, εγκαταλείποντας σταδιακά την πολιτική φρασεολογία, δηλώνεται ως απολιτική δεν αρκεί για να «εξαγνίσει» μια θεωρία από τον πολιτικό της χαρακτήρα, ιδίως, όταν η χρήση της εξυπηρετεί εντέλει σαφώς πολιτική σκοπιμότητα, αλλά και όταν –και αυτό ισχύει απόλυτα για τον Greenberg– η πρακτική που ακολουθεί εκείνος που την εκπονεί αποκτά μια σαφώς πολιτική διάσταση.

«Πρωτοπορία και κιτς»

Τρία είναι τα κείμενα του Greenberg που θα μας απασχολήσουν εδώ. Γραμμένα σε διάστημα άνω των 20 ετών ορίζουν όλες τις συνιστώσες και τις ιδιαιτερότητες της σκέψης του όπως αυτή διαμορφώθηκε από την πρώτη του εμφάνιση ως την εποχή που το άστρο του έφθασε στο ζενίθ του.

Θα ασχοληθούμε πρώτα με ένα κείμενο του 1939, ίσως το πιο γνωστό του Greenberg, με τίτλο «Πρωτοπορία και κιτς»²². Το κείμενο αυτό είναι σημαντικό γιατί εμπεριέχει αρκετά στοιχεία που προεικονίζουν το «δόγμα» του Greenberg, όπως αυτό

19. Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, Νέα Υόρκη, Praeger, 1970.

20. Annette Cox, *Art-as-Politics. The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1982, σ. 142

21. A. Cox, στο ίδιο.

22. *Partisan Review*, vol. VI, n. 5, Φθινόπωρο 1939, σσ. 34-49. Περιέχεται και στο Α.Σ.

θα κωδικοποιηθεί τελικά με τη δημοσίευση του τρίτου κειμένου που θα εξετάσουμε εδώ, κάνοντας ταυτόχρονα φανερές και τις αντιφάσεις που εξαρχής ταλανίζουν την επεξεργασία και τη διατύπωση αυτού του δόγματος.

Ο Greenberg ξεκινά το «Πρωτοπορία και κιτς» με τη διαπίστωση πως ο πολιτισμός της εποχής του μπορεί να παράγει «... δύο πράγματα τόσο διαφορετικά όσο...ένας πίνακας του Braque και ένα εξώφυλλο της Saturday Evening Post»²³, δηλαδή, ένα πρωτοποριακό και ένα κιτς έργο²⁴. Στη συνέχεια, ερευνώντας το γιατί, διατυπώνει τη θεωρία του.

Για τον Greenberg όταν μια κοινωνία χάνει τη δυνατότητα να αιτιολογεί τις μορφές που παράγει στον τομέα του πολιτισμού, στερεί αυτομάτως και από τους καλλιτέχνες της, τη δυνατότητα επικοινωνίας με το κοινό τους, βυθίζοντάς τους στην αβεβαιότητα. Αποτέλεσμα, αυτό που ο Greenberg αποκαλεί «απολιθωμένο αλεξανδρινισμό» παραπέμποντας στον επιτηδευμένο χαρακτήρα της καλλιτεχνικής παραγωγής της ελληνιστικής εποχής: «...Η δημιουργική δραστηριότητα ανάγεται σε μια πρακτική δεξιοτεχνία...μια μηχανική αναπαραγωγή ποικιλιών του ίδιου θέματος χωρίς να παράγεται στην ουσία τίποτε το καινούριο». «Στη σημερινή παρακμή της κοινωνίας μας», συνεχίζει, «υπάρχουν κάποιες ελπιδοφόρες αχτίδες...Ένα τμήμα της Δυτικής αστικής κοινωνίας προσπαθώντας να υπερβεί τον αλεξανδρινισμό, παρήγαγε κάτι εντελώς νέο: την πρωτοπορία...Αυτό έγινε δυνατό χάρη στην εμφάνιση μιας νέας μορφής κριτικής της κοινωνίας, μιας κριτικής ιστορικής...που έδειξε πως το σύγχρονο αστικό κοινωνικό σύστημα (order)...δεν ήταν παρά η νεότερη εκδοχή μιας διαδοχής κοινωνικών συστημάτων (orders)»²⁵. Ήδη πρέπει να επισημανθεί το μαρξίζον λεξιλόγιο του Greenberg, ο οποίος στη συνέχεια τοποθετεί, ορθά, την ιστορική γέννηση της πρωτοπορίας στα μέσα του 19ου αιώνα, όταν οι καλλιτέχνες ασπάσθηκαν –ασυνείδητα μάλλον– αυτή την προοδευτική μορφή της ιστορικής κριτικής. Είναι αυτονόητο πως ο Greenberg αναφέρεται στην πρωτοπορία όχι με έναν γενικό αλλά με έναν ειδικό τρόπο. Αναφέρεται δηλαδή στο συγκεκριμένο ιστορικό φαινόμενο της μοντέρνας εποχής, στις πρωτοποριακές καλλιτεχνικές ομάδες, των οποίων τα ουσιαστικά χαρακτηριστικά επιχειρεί να ανιχνεύσει²⁶.

Ο Greenberg υπογραμμίζει το γεγονός πως η πρωτοπορία γεννιέται ταυτόχρονα –και στον ίδιο γεωγραφικό χώρο– που αναπτύσσεται «η επιστημονική επαναστατική σκέψη». Εδώ, χωρίς να τον κατονομάζει ο Greenberg υπονοεί βεβαίως τον Μαρξ (και τον επιστημονικό σοσιαλισμό). Οι καλλιτέχνες όντας απολιτικοί –αυτό αποτελεί αξίωμα για τον Greenberg και δε μπαίνει στον κόπο να το αναλύσει– γίνονται bohèmes, αποσύρονται, δηλαδή, στο περιθώριο, χάρη όμως στην περιορούσα επαναστατική ατμόσφαιρα, απορρίπτουν την αστική κοινωνία ορίζοντας «αποφατικά» τον εαυτό τους ως προς αυ-

23. σ. 9. Οι αριθμοί των σελίδων παραπέμπουν στη γαλλική έκδοση του A.C, μτφρ. Ann Hindry, *Art et Culture*, Παρίσι, Macula, 1988.

24. Να σημειώσουμε εδώ πως ο Greenberg, αργότερα, θα δημοσιεύσει κείμενα στην *Saturday Evening Post* το εξώφυλλο της οποίας θεωρεί τώρα πως ενσαρκώνει την αποθέωση του κιτς.

25. A.C, σ. 10.

26. Δυο είναι τα βιβλία της ελληνικής βιβλιογραφίας που ασχολούνται με το φαινόμενο της πρωτοπορίας: Νίκος Χατζηνικολάου, *Εθνική τέχνη και πρωτοπορία*, Αθήνα, εκδόσεις «Το όχημα», 1982 και Νίκη Λοζζίδη *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, Αθήνα, εκδόσεις Νεφέλη, 1992.

τήν «... απομονώνοντας το αστικό (bourgeois) ως έννοια και ορίζοντας έτσι αυτό που δεν ήταν εκείνοι». Αυτή η απόρριψη έχει όμως ως συνέπεια και την εγκατάλειψη της καπιταλιστικής αγοράς με αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες να κινδυνεύουν κυριολεκτικά «να πεθάνουν της πείνας». Το κουράγιο αυτό τους το ενέπνευσαν οι επαναστατικές πολιτικές θέσεις όμως μόνο πρόσκαιρα αφού, κατά τον Greenberg, «...η πρωτοπορία παρέμεινε (τελικά) προσκολλημένη στην αστική κοινωνία ακριβώς επειδή είχε ανάγκη το χρήμα της». Ο Greenberg συνεχίζοντας τη σκιαγράφιση αυτής της πορείας αποφαίνεται πως η πρωτοπορία απέρριψε τελικά μαζί με την αστική και την επαναστατική σκέψη—χωρίς ούτε τώρα να μας εξηγεί το γιατί— αφήνοντας την επανάσταση και τους ιδεολογικούς αγώνες στην κοινωνία επειδή ακριβώς η πρωτοπορία ανακάλυψε πως έπρεπε «... να βρει ένα χώρο όπου θα ήταν δυνατόν ο πολιτισμός να παραμείνει κινούμενος (moving) εν τω μέσω ιδεολογικής βίας και σύγχυσης... Έτσι εμφανίστηκε το δόγμα 'η τέχνη για την τέχνη' και η 'καθαρή ποίηση' ενώ το θέμα ή το περιεχόμενο έγινε κάτι που έπρεπε να αποφεύγεται όπως η πανούκλα. Σ' αυτή την αναζήτηση του απόλυτου η πρωτοπορία οδηγήθηκε στην αφηρημένη ή μη αντικειμενική τέχνη—αλλά και ποίηση... Το περιεχόμενο απορροφήθηκε σε τέτοιο βαθμό από τη μορφή ώστε το έργο... να μη μπορεί πλέον να αναχθεί, ολόκληρο ή εν μέρει, σε ο,τιδήποτε άλλο εκτός από τον ίδιο του τον εαυτό»²⁷. Κύριο χαρακτηριστικό λοιπόν της δραστηριότητας της πρωτοπορίας υπήρξε η ενασχόληση με τον καθαρά μορφικό (φορμαλιστικό) πειραματισμό—μέσω της εγκατάλειψης κάθε ενδιαφέροντος για το θέμα του έργου που μοιραία συνδέει τον εμπειρικό κόσμο και το κοινωνικό περιβάλλον—μέθοδος η οποία είχε ως στόχο τον ορισμό της τέχνης ως per se αξίας. Η διατύπωση αυτή αποτελεί θεμελιακό αξίωμα για τον Greenberg και ουδέποτε θα μπει στον κόπο, στα πολυάριθμα γραπτά του, να εξηγήσει γιατί οι, αναμφίβολα έντονοι, μορφικοί προβληματισμοί των καλλιτεχνών της πρωτοπορίας θα πρέπει να ερμηνευθούν ως απόπειρα αναζήτησης ενός αποκλειστικά αυτοαναφορικού καλλιτεχνικού ορισμού και όχι ως κάτι άλλο. Όλο το ενδιαφέρον του Greenberg θα εστιαστεί αποκλειστικά στη διερεύνηση των διαδικασιών μέσω των οποίων πραγματώνεται τούτος ο αυτοαναφορικός ορισμός της τέχνης και καθόλου στο αν η αξιωματική αυτή ερμηνεία της δραστηριότητας της πρωτοπορίας έχει πραγματική ιστορική ισχύ. Ο Greenberg δεν ασχολείται ουσιαστικά με το εάν ή έστω με το γιατί τα πράγματα ακολουθούν την πορεία που περιγράφει αλλά μόνο με το πώς πραγματώνεται καλλιτεχνικά αυτή η—δεδομένη—πορεία.

Ο Greenberg—που απαντά στη συνέχεια σε ερωτήματα όχι ερμηνευτικού αλλά «διαδικαστικού» τύπου—θεωρεί, πως ο αυτοαναφορικός καλλιτεχνικός ορισμός επιτυγχάνεται με τη «μίμηση», όχι όμως την αριστοτελική αλλά με τη μίμηση της ίδιας της καλλιτεχνικής διαδικασίας. «Έτσι γεννιέται η αφαίρεση», γράφει ο Greenberg και ο καλλιτέχνης στρέφεται προς το ίδιο το μέσον (medium) της τεχνικής του δεξιότητας (craft). Ποιοι νόμοι όμως αποτελούν στο εξής λυδία λίθο της ποιότητας του έργου αφού «ο κόσμος της κοινής εμπειρίας εγκαταλείπεται»²⁸; Οι νόμοι αυτοί πρέπει να αναζητηθούν στη διαδικασία και την τεχνική της παραγωγής του έργου. Το «ίδιο το μέσον γίνεται το

27. A.C, σ. 11.

28. A.C, σ. 12.

θέμα της τέχνης» και ο καλλιτέχνης πρέπει «να μιμηθεί της διαδικασίας της μίμησης»²⁹. Με αυτό, κατά τον Greenberg, ασχολείται ο Picasso, ο Braque, ο Mondrian, ο Miró, ο Kandinsky, ο Rimbaut, ο Mallarmé, ο Éluard, ο Rilke, ο Joyce και οι άλλοι καλλιτέχνες και λογοτέχνες.

Σε αυτό το σημείο ο Greenberg φαίνεται να παίρνει μια βαθιά ανάσα. Μοιάζει σα να νιώθει πως οδηγείται –δογματικά– σε έναν απόλυτο ιδεαλισμό και αισθάνεται την ανάγκη να σταθεί κριτικά απέναντι στη θεωρία που ο ίδιος θεμελιώνει. Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως στα τέλη της δεκαετίας του '30 το κυρίαρχο ερμηνευτικό εργαλείο της αμερικανικής διάνοησης –τουλάχιστον στους κύκλους του Manhattan– είναι ο μαρξισμός, έστω και πλημμελώς αφομοιωμένος ή ουσιαστικά υπονομευμένος από την επιφανειακή αποδοχή της τροτσκιστικής κριτικής του σταλινικού φαινομένου. Και τούτο ισχύει κατεξοχήν για τον Greenberg ο οποίος, όπως θα δούμε, ως πολύ αργότερα θα ερωτοτροπεί με ορισμένες πλευρές της μαρξιστικής μεθοδολογίας³⁰. Δεν είναι παρά υπερβολικά μνημονευμένη η ρήση του ίδιου του Greenberg ως προς αυτό το σημείο: «Κάποτε θα πρέπει να ειπωθεί πως ο αντι-σταλινισμός που (στους κύκλους των αμερικανών διανοουμένων του μεσοπολέμου) ξεκίνησε λίγο-πολύ ως τροτσκισμός, κατέληξε στο δόγμα η τέχνη για την τέχνη ανοίγοντας πλέον το δρόμο για ό,τι έμελλε να συμβεί»³¹.

Ο Greenberg συνεχίζει λέγοντας πως η κατάσταση που περιέγραψε –η μίμηση, δηλαδή, της μιμητικής διαδικασίας (imitation of imitating)– δεν είναι κάτι ως προς το οποίο ο ίδιος τοποθετείται αλλά είναι απλώς ιστορικά καθορισμένη και δεν επιδέχεται «ούτε αποδοχή ούτε απόρριψη». Αποτελεί μάλιστα μια ακόμη μορφή αλεξανδρινισμού, όμως ανώτερη μορφή, αφού –σε αντίθεση με τον απολιθωμένο ιστορικό αλεξανδρινισμό– κάνει τον πολιτιστικό ορίζοντα να κινείται. «Αυτό ακριβώς δικαιολογεί τις μεθόδους της πρωτοπορίας και τις καθιστά αναγκαίες. Γιατί δεν υπάρχει σήμερα άλλος τρόπος για να δημιουργηθεί μια τέχνη και μια λογοτεχνία υψηλού επιπέδου (high order). Το να αρνηθούμε αυτή την αναγκαιότητα προτείνοντας όρους όπως 'φορμαλισμός', 'πουρισμός', 'γυάλινος πύργος', για να μην αναφέρουμε άλλους, είναι βλακώδες ή, ευθέως, ανέντιμο. Αυτό ωστόσο δε σημαίνει πως τούτη η κατάσταση ευνοεί κοινωνικά την πρωτοπορία. Εντελώς το αντίθετο»³².

Αφού λοιπόν ο Greenberg περιγράφει την κατάσταση με όρους ιστορικής νομοτέλειας και αφού αποδέχεται –προσεγγίζοντας εδώ πολύ επιπόλαια ένα σημαντικότατο ζήτημα– πως στόχος της πρωτοπορίας είναι (και πρέπει να είναι) η δημιουργία «υψηλής τέχνης», εκθέτει στη συνέχεια ορισμένες κοινωνιολογίζουσες θέσεις που θα μπορούσαμε να πούμε πως κάνουν έκδηλη την πλήρη του ανεπάρκεια για μια τέτοια συζήτηση – του-

29. A.C, σ. 13.

30. Για την «κόκκινη δεκαετία» στις Η.Π.Α σε σχέση με τα καλλιτεχνικά φαινόμενα βλ. A. Cox, ιδίως κεφ. 2, σσ. 7-38.

31. Το παράθεμα προστέθηκε το 1960 σε παρένθεση στο κείμενο του 1957 «New York painting only yesterday», *Art News*, Καλοκαίρι 1957, ν. 6, π. 4. Βλ. και A.C, σσ. 249-255. Πρέπει να σημειωθεί πως το έργο ανασύστασης αυτής της πορείας ανέλαβαν οι κριτικές μελέτες που δημοσίευσαν ως επί το πλείστον αμερικανοί ερευνητές, μόνο μετά τα μέσα της δεκαετίας του '60.

32. A.C, σ. 14.

λάχιστον εάν ως πλαίσιο τεθεί αυτό που ο ίδιος ο Greenberg θέτει και μέσα στο οποίο αντικειμενικά λειτουργεί ως διανοούμενος, δηλαδή, το πλαίσιο μιας έστω μαρξίζουσας προσέγγισης της ιστορίας και του πολιτισμού.

122

Οι θέσεις που στη συνέχεια εκθέτει ο Greenberg μπορούν να συνοψισθούν ως εξής: Η πρωτοπορία βρίσκεται σε μια παράδοξη θέση. Η στροφή «στον εαυτό της», μέσω του δόγματος της τέχνης για την τέχνη, την απομάκρυνε από την άρχουσα τάξη που, εξ ορισμού, είναι η μόνη ικανή να την κατανοήσει, (αφού οι μάζες, πάλι εξ ορισμού, αδιαφορούν για την εν εξελίξει κουλτούρα). Η άρχουσα τάξη αποτελεί «την κοινωνική βάση» της πρωτοπορίας και μόνο αυτή μπορεί να της παράσχει το απαραίτητο για την επιβίωση των καλλιτεχνών «σταθερό εισόδημα», που ως «χρυσός ομφάλιος λώρος» τη συνδέει τελικά μαζί της. Αν κοπεί αυτός ο δεσμός μεταξύ της πρωτοπορίας –δηλαδή της μόνης ζωντανής δύναμης που μπορεί να παράγει υψηλή τέχνη– και της άρχουσας τάξης –της μόνης κοινωνικής ομάδας που είναι ικανή να κατανοήσει και να χρηματοδοτήσει την πρωτοπορία– ο ίδιος ο πολιτισμός κινδυνεύει με πλήρη καταποντισμό. Και ο μεγαλύτερος κίνδυνος προέρχεται «από ένα νέο δεύτερο πολιτιστικό φαινόμενο που εμφανίστηκε ταυτοχρόνως με την πρωτοπορία στην εκβιομηχανισμένη Δύση, φαινόμενο στο οποίο οι Γερμανοί έδωσαν το υπέροχο όνομα *Kitsch*. Πρόκειται για μια λαϊκή, εμπωρική τέχνη και λογοτεχνία έγχρωμων λιθογραφείων, εξώφυλλων, περιοδικών, εικονογραφήσεων, διαφημιστικών εικόνων, φτηνών μυθιστορημάτων, κινουμένων σχεδίων... κλπ.»³³. Ο Greenberg εισάγει εδώ τη δεύτερη έννοια που εμπεριέχει ο τίτλος του άρθρου του και επιχειρεί, με τους δικούς του όρους, να την αποσαφηνίσει.

Ο Greenberg θεωρεί, παραδόξως, αίτιο εμφάνισης του κιτς την εξάλειψη του αναλφαριθμητισμού αφού οι πρώην αγρότες και νυν προλετάριοι και μικροαστοί εγκαταλείποντας την ύπαιθρο και τη λαϊκή κουλτούρα, επιχειρούν, θα λέγαμε, να παραστήσουν τους καλλιεργημένους αριστοκράτες της φεουδαρχικής περιόδου και χωρίς να διαθέτουν ούτε ειδική μόρφωση ούτε αρκετό ελεύθερο χρόνο «...απαιτούν από την κοινωνία να τους προμηθεύσει μια κουλτούρα προσαρμοσμένη στις ανάγκες τους». Για να ικανοποιηθεί λοιπόν αυτή η νέα αγορά «...ένα νέο προϊόν επινοήθηκε (was devised)...» επενδυμένο με όλες τις μορφές του κιτς. Ο Greenberg εδώ, με μια αφηρημένη διατύπωση, προσπερνά μια πολύ σημαντική λεπτομέρεια: από ποιους «επινοήθηκε» το κιτς; Αυτή η παράλειψη σε σχέση με τους ουσιαστικούς μοχλούς κίνησης της κοινωνίας και της αγοράς είναι μόνιμη στα κείμενά του. Μόνιμη επίσης είναι και η σύγχυση των όρων κιτς, λαϊκή τέχνη, ακαδημαϊσμός παρότι η περιγραφή στην οποία προβαίνει κάθε άλλο παρά στερείται ενδιαφέροντος. «*Το κιτς, χρησιμοποιώντας ως πρώτη ύλη ομοιώματα...καλλιεργεί την αναισθησία κάνοντάς την πηγή κέρδους. Το κιτς είναι μηχανικό και λειτουργεί με συνταγές. Είναι ο τομέας των κατ' εξουσιοδότηση εμπειριών και των ψευδοσυναισθημάτων. Αλλάζει σύμφωνα με τις ανάγκες της μόδας, μένει όμως πάντα ίδιο*» γράφει ο Greenberg³⁴. Τι είναι όμως εκείνο που κάνει τα κιτς προϊόντα να έχουν –ανεξάρτητα από το κόστος τους– μια τόσο χαμηλή ποιότητα; Γιατί δηλαδή «... ένα κιτς προϊόν είναι οικονομικά αποδοτι-

33. A.C, σσ. 15-16.

34. A.C, σσ. 16-17.

κότερο από ένα έργο του Rembrandt αφού εντέλει και του μεν και του δε η αναπαραγωγή έχει εξίσου χαμηλό κόστος;». Για να ερμηνεύσει τη χαμηλή ποιότητα των κιτς προϊόντων ο Greenberg σχολιάζει ένα άρθρο του συνεργάτη του στο *Partisan Review*, Dwight Mac Donald για τον σοβιετικό κινηματογράφο. Ο Mac Donald, μέλος της σύνταξης του περιοδικού, ανήκε στη λεγόμενη «ομάδα των τροτσκιστών του Columbia» που είχαν εγκαταλείψει το σταλινικό Κ.Κ. των Η.Π.Α. μερικοί απ' αυτούς ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '30. Να σημειωθεί πως ο Greenberg ουδέποτε γράφτηκε στο Κ.Κ. ούτε συμμετείχε ενεργά στις εκδηλώσεις του³⁵. Ο Mac Donald αντιτάχθηκε, μαζί με τον Greenberg, στην είσοδο των Η.Π.Α. στον πόλεμο, ακόμη και μετά το Pearl Harbor, και αφού παραιτήθηκε από το *Partisan Review*, το 1943, ίδρυσε το ειρηνόφιλο περιοδικό *Politics* ενώ αποσύρθηκε τελικά από την πολιτική δράση στα χρόνια του Μακαρθισμού³⁶.

123

Στο συγκεκριμένο άρθρο ο Mac Donald πρότεινε, μέσω μιας, εντέλει, συνεπέστερης μαρξιστικής ερμηνείας, να θεωρηθεί το σοβιετικό σύστημα υπεύθυνο για την αμάθεια των Ρώσων χωρικών που, για παράδειγμα, προτιμούν το Ρώσο ζωγράφο Ιλία Ρέπιν, (1844-1930) και τον παραδοσιακό παραστατικό ρεαλισμό του από την ριζοσπαστική τέχνη του Picasso. Ο Greenberg διαφωνεί με την ερμηνεία του Mac Donald. «*Η 'πλύση εγκεφάλου' δεν αρκεί για να εξηγήσει την επιτυχία του κιτς*». Ο Greenberg τώρα επιχειρεί να εφαρμόσει τη θεωρία του όχι μόνο σε σχέση με την σύγχρονη με τον ίδιο πρωτοπορία αλλά και σε σχέση με την ιστορική εξέλιξη των καλλιτεχνικών μορφών σε παγκόσμιο πλέον επίπεδο. Η ιστορική αιτιοκρατία που υποστηρίζει και που φάνηκε ως τώρα να έχει περιορισμένα χρονολογικά και γεωγραφικά όρια, αποκτά πλέον ένα είδος μεταφυσικής οικουμενικής διαχρονικής διάστασης. «*Οι γνώστες του σήμερα συμφωνούν με τους Ιάπωνες του 17ου αιώνα ως προς το ότι θεωρούν τον Χοκουσάι έναν από τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες της εποχής του: και συμφωνούμε με τους αρχαίους Αιγυπτίους όταν σκεπτόμαστε πως η τέχνη της τρίτης και της τέταρτης Δυναστείας ήταν αξία να θεωρηθεί παραδειγματική για τους επερχόμενους. Κι ίσως να προτιμούμε πια τον Giotto από τον Ραφαήλ, μα κανείς δεν αμφισβητεί πως ο τελευταίος υπήρξε από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της εποχής του. Υπάρχει μία συμφωνία (επ' αυτού) θεμελιωμένη στη μόνιμη διάκριση μεταξύ των αξιών που προσοδιάζουν αποκλειστικά στην τέχνη και των αξιών που μπορούμε να συναντήσουμε αλλού*»³⁷. Ο Greenberg θα θεμελιώσει όλη του τη θεωρία πάνω στον ορισμό αυτών των ειδικών χαρακτηριστικών αξιών της καλλιτεχνικής δημιουργίας³⁸.

35. A. Cox, σ. 144.

36. A. Cox, σ. 146.

37. A.C, σ. 20.

38. Στα επόμενα κείμενά του Greenberg θα ξεκαθαρίσει πλήρως αυτό το σημαντικό σημείο. Σε ό,τι αφορά την υποτιθέμενη διαχρονική και παγκόσμια συμφωνία σε σχέση με τα κριτήρια ποιότητας των καλλιτεχνικών έργων, μπορούμε προς το παρόν να παραπέμψουμε απλώς στις έρευνες του Francis Haskell που, παρά την περιορισμένη τους ερμηνευτική αξία, συνοψίζουν μέσα από πληθώρα παραδειγμάτων κάτι που ήταν γνωστό πολύ πριν την εποχή του «Πρωτοπορία και κιτς»: η αναγνώριση των ποιοτικών χαρακτηριστικών των έργων τέχνης σχετίζεται με χρονολογικές και γεωγραφικές συντεταγμένες. Το 1846, για παράδειγμα, μόνον ο Baudelaire έκρινε το έργο του σήμερα θεωρούμενου ως ελάσσονος ζωγράφου Paul Delaroche «*αδέξιο και παιδαριώδες*» τη στιγμή που ο Ingres αναφωνούσε –εκπροσωπώντας το σύνολο του κοινού και των ειδικών της εποχής του– όταν παρουσίαζε στους μαθητές του τη σύνθεση του Delaroche με τίτλο *Ημικύκλιο* (1841, Ecole des Beaux Arts, Παρίσι):

Ο Greenberg στη συνέχεια διατυπώνει τη θέση του: ο Ρώσος χωρικός προτιμά τον Ρέπιν από τον Picasso επειδή στα έργα του πρώτου ανακαλύπτει αξίες που θεωρεί, ως αληθείς, ανώτερες από εκείνες που βλέπει όχι μόνο στις συνθέσεις του δεύτερου, αλλά ακόμη και στις ορθόδοξες εικόνες: δηλαδή, σκηνές «αναγνωρίσιμες, όπου (ο χωρικός) μπορεί να προβάλλει (τόσο) τον εαυτό του...(όσο και) πράγματα, όπως τα βλέπει και έξω από τον πίνακα – δεν υπάρχει έλλειψη συνέχειας μεταξύ τέχνης και ζωής...Το ότι η διαδικασία ταύτισης είναι άμεση χωρίς προσπάθεια εκ μέρους του θεατή – αυτό αποτελεί το θαύμα...Επιπλέον ο Ρέπιν υπογραμμίζει την πραγματικότητα με δραματικά τεχνάσματα: ηλιοβασιλέματα, εκρήξεις οβίδων, στρατιώτες που τρέχουν και σωριάζονται...Ο χωρικός θέλει τον Ρέπιν...(ενώ) οι αξίες που ο καλλιερρημένος θεατής αντλεί από τον Picasso...(είναι) προϊόν σκέψης...δεν παρουσιάζονται αμέσως...Εκεί που ο Picasso ζωγραφίζει το αίτιο ο Ρέπιν ζωγραφίζει το αποτέλεσμα»³⁹. Κατ' αναλογία λοιπόν, «...ένα κιτς προϊόν είναι οικονομικά αποδοτικότερο από ένα έργο του Rembrandt (παρότι) και του μεν και του δε η αναπαραγωγή έχει εξίσου χαμηλό κόστος» επειδή μόνο το κιτς, χαμηλού επιπέδου προϊόν, ανταποκρίνεται στην ευρεία ζήτηση μιας εξορισμού αποβλακωμένης μάζας.

Οι παραπάνω διατυπώσεις του Greenberg περιλαμβάνουν τρία προφανή λάθη: ένα ιστορικό, ένα λογικό και ένα εικονογραφικό.

Το ιστορικό πρώτα: Ο Ρώσος χωρικός κάθε άλλο παρά σίγουρο είναι πως «θέλει τον Ρέπιν». Για αιώνες προσέγγιζε άμεσα και με μεγάλη ευκολία –τουλάχιστον με πολύ μεγαλύτερη απ' ότι οι περισσότεροι καλλιερρημένοι θεατές της εποχής του Greenberg το έργο του Picasso– τις αντιρεαλιστικές, αντι-ψευδαισθησιακές βυζαντινές εικόνες. Ουδέποτε δημιουργήθηκε στον «αμόρφωτο» χωρικό η ανάγκη να αναζητήσει πίνακες με αμεσότερο ρεαλιστικό περιεχόμενο για να προβάλλει εκεί τον εαυτό του ή να αναγνωρίσει εκεί τον κόσμο που έβλεπε γύρω του. Το ίδιο μπορούμε να πούμε για τον ιθαγενή μιας αφρικανικής φυλής ή για τον Ινδιάνο της Βόρειας Αμερικής. Είναι ιστορικά διαπιστωμένο –και δεν κομίζει κανείς «γλαύκας εις Αθήνας» λέγοντας– πως οι παραδοσιακοί πολιτισμοί παράγουν μη ρεαλιστικές καλλιτεχνικές μορφές των οποίων το περιεχόμενο προσλαμβάνουν πάραυτα και απόλυτα. Και η ιστορική καλλιτεχνική πρωτοπορία –ανεξάρτητα από τους ισχυρισμούς του Greenberg– αναγνώρισε αυτό το γεγονός και θέλησε όχι να το καταδικάσει αλλά να το προσεγγίσει, ενώ στάθηκε πάντοτε κριτικά απέναντι στο διαχωρισμό υψηλής/χαμηλής τέχνης, τέχνη για καλλιερρημένους και τέχνη για αμαθείς. Η «μιμητική», εύκολα αφομοιώσιμη, κατά τον Greenberg, τέχνη αποτελεί ιστορικό πολιτιστικό προϊόν που εμφανίζεται με συγκεκριμένη μορφή σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο. Και ο Δυτικός κόσμος –για λόγους που δεν χρειάζεται να αναλύσουμε εδώ– αποτελεί μια περιοχή που αυτή η τέχνη άνθισε επί αιώνες, πράγμα που ουδέποτε συνέβη –με τον ίδιο τουλάχιστον τρόπο–

«Voilà de la grande peinture». Francis Haskell, *Rediscoveries in Art. Somme Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Λονδίνο, Phaidon, 1976, γαλ. εκδ. *La norme et le caprice*, Παρίσι, Flammarion, 1986, σ. 31. Και αν το συγκεκριμένο παράδειγμα θεωρηθεί ότι εντάσσεται σ' εκείνη την εποχή που εγκαινιάζει την παρακμή, όπως την εννοεί ο Greenberg, μπορούμε να παραπέμψουμε στην επί μακρόν απουσία συμφωνίας για την αξία ολόκληρων καλλιτεχνικών περιόδων, όπως η βυζαντινή, που ο Greenberg θα εκθειάσει σε κείμενα όπως το «Parallèles Byzantins», A.C., σσ. 185-188.

39. A.C., σσ. 21-22.

σε άλλες περιοχές του πλανήτη. Το να πιστεύει κανείς –όπως φαίνεται να το υπονοεί σαφώς ο Greenberg– πως ο Ρώσος χωρικός θα έπρεπε να προτιμήσει τον Picasso από τον Ρέπιν ή πως θα το πράξει αν «μορφωθεί» αποτελεί τουλάχιστον αφέλεια. Οι κώδικες επικοινωνίας και το συνολικό επίπεδο γνώσης στο οποίο φθάνει ένας πολιτισμός έχουν σχετικό χαρακτήρα. Η ίδια η «μόρφωση» δεν μπορεί να θεωρηθεί μια per se αξία γιατί οι μορφές αλλά και οι τρόποι πρόσληψής της, ποικίλουν σε πολύ μεγάλο βαθμό.

Κατά δεύτερο λόγο, αν ακολουθήσουμε το νήμα της σκέψης του Greenberg ως τις λογικές του συνέπειες θα πρέπει να δεχθούμε πως όσο θα ανεβαίνει το πολιτιστικό επίπεδο του χωρικού τόσο αυτός θα εγκαταλείπει την ρεαλιστική παραστατική τέχνη και θα προτιμά τις αφηρημένες μορφές έκφρασης. Αν όμως δεχθούμε επίσης –όπως είναι και ιστορικά διαπιστωμένο– ότι ο χωρικός αιώνες πριν, είχε ήδη άμεση επαφή με αφηρημένες καλλιτεχνικές μορφές όπως είναι οι βυζαντινές εικόνες, όταν το πολιτιστικό του επίπεδο, όπως τουλάχιστον φαίνεται να το εννοεί ο Greenberg, ήταν εξαιρετικά χαμηλό, οδηγούμαστε σε αδιέξοδο. Και αυτό είναι το λογικό λάθος του Greenberg. Η αντίρρηση πως στη μία περίπτωση η προσέγγιση είναι εγκεφαλική ενώ στην άλλη βιωματική ευσταθεί μόνο αν κάποιος καταλήξει στο αυθαίρετο συμπέρασμα πως η πρώτη προσέγγιση είναι ανώτερη από τη δεύτερη, πράγμα που ούτε ο Greenberg φαίνεται να το κάνει.

Όσο για το εικονογραφικό λάθος, αυτό το επισημαίνει –με τριαντατρία χρόνια καθυστέρησης– ο ίδιος ο Greenberg. Αποτελεί χαρακτηριστικό του –ίσως και προσόν του– να μιλά με ιδιαίτερη άνεση για πράγματα τα οποία ενδεχομένως δε γνωρίζει όσο θα έπρεπε, χωρίς ο αναγνώστης να το καταλαβαίνει αμέσως. Η αφομοιωτική ικανότητα του Greenberg και το ταλέντο του να χρησιμοποιεί ουσιώδη στοιχεία από έναν όγκο πληροφοριών που κατέχει πλημμελώς, είναι αναμφισβήτητη. Στο απόσπασμα που παραθέσαμε σε σχέση με τον Ρέπιν ο Greenberg περιγράφει λεπτομερώς σκηνές με οβίδες και στρατιώτες. Ο αναγνώστης αποκομίζει λοιπόν την αίσθηση πως, ο Greenberg αν δεν έχει μπροστά του το έργο του Ρέπιν που περιγράφει, το έχει τουλάχιστον ζωντανά χαραγμένο στη μνήμη του. Ωστόσο στην επανέκδοση του 1972 (όχι δηλαδή στην πρωτότυπη δημοσίευση του 1939 αλλά ούτε και στην έκδοση του 1961) της συλλογής που περιλαμβάνει το άρθρο που σχολιάζουμε, ο Greenberg γράφει: «*Δυστυχώς έμαθα, πολλά χρόνια μετά τη δημοσίευσή μου, πως ο Ρέπιν ουδέποτε ζωγράφισε σκηνές μάχης... Του απέδιδα πίνακες κάποιου άλλου...*»⁴⁰. Ο Greenberg δεν είχε δει προφανώς πίνακα του Ρέπιν τουλάχιστον ως το 1970!

Υπάρχουν και ορισμένα ακόμη στοιχεία του «Πρωτοπορία και κιτς» στα οποία πρέπει να σταθούμε. Ο Greenberg αναπτύσσει εκ νέου την πάγια «κοινωνιολογίζουσα» θέση του περί διχοτομίας της κουλτούρας με νέα επιχειρήματα. Εκείνο που είναι ενδεικτικό του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίζει το θέμα δεν είναι τόσο η επισήμανση αυτής της διχοτομίας –που μπορεί να θεωρηθεί και ιστορικά αιτιολογημένη– όσο η σαφής ποιτική διαφοροποίηση μέσω της οποίας την αντιλαμβάνεται: υπάρχει από τη μια η επίσημη κουλτούρα που είναι υψηλού επιπέδου, απευθύνεται στους λίγους καλλιεργημένους της εκάστοτε άρχουσας τάξης (και παράγεται μετά το 1850 από το «φαινόμενο» της πρωτο-

40. A.C, σ. 28.

πορίας) ενώ από την άλλη υπάρχει «η λαϊκή, η στοιχειώδης ή η κιτς»⁴¹ κουλτούρα –συλλήβδην– που είναι χαμηλού επιπέδου απευθύνεται στη φτώχη και ακαλλιέργητη μάζα –και παράγεται από ποιους; εδώ ο Greenberg σιωπά. Σε μια ισορροπημένη κοινωνία, συνεχίζει, αυτή η πολιτιστική διχοτόμηση είναι ηπιότερη. «*Τα (πολιτιστικά) αξιώματα των λίγων τα ενστερνίζεται και η μάζα μετατρέποντας σε προλήψεις τις νηφάλιες απόψεις*». Το θεώρημά του αυτό ο Greenberg επιχειρεί να το θεμελιώσει ιστορικά. Από το Μεσαίωνα ως τον 17ο αιώνα –άραγε υπονοεί ότι όλη αυτή την περίοδο η κοινωνία υπήρξε ισορροπημένη;– τα θέματα των καλλιτεχνικών έργων ορίζονταν από τους καλλιεργημένους –και όχι κερδοσκόπους όπως στον καπιταλισμό– παραγγελιοδότες. Οπότε «...ο καλλιτέχνης ήταν ελεύθερος να επικεντρωθεί στο μέσον (medium)...(της τέχνης του) δε χρειαζόταν να πρωτοτυπεί...και μπορούσε να αφιερώνει την ενέργειά του σε προβλήματα μορφής. Το μέσον γινόταν...το περιεχόμενο της δουλειάς του, με τον ίδιο τρόπο που είναι και σήμερα...το περιεχόμενο της δουλειάς του αφηρημένου καλλιτέχνη –με την εξής διαφορά, όμως, πως ο μεσαιωνικός καλλιτέχνης έπρεπε πάντοτε να κρύβει από το κοινό του τον επαγγελματικό του προβληματισμό...Έπρεπε να περιμένουμε την Αναγέννηση ώστε η προσωπική εμπλοκή να θεωρηθεί νόμιμη...Μόνο με τον Rembrandt εμφανίζεται πλέον ο 'μοναχικός' καλλιτέχνης –μοναχικός μέσα στην τέχνη του»⁴². Με αυτή την ευκολία ο Greenberg διατρέχει τουλάχιστον δώδεκα αιώνες τέχνης των οποίων το χαρακτηριστικό –που επανεμφανίζεται στην εποχή μας– ήταν η επικέντρωση του καλλιτέχνη στο μέσον (medium) και συνεπώς στη μορφή (form) του έργου του, ενώ ο ίδιος ζει –για λόγους κοινωνικούς– σε μια παράδοξη, ως προς την κοινωνία, κατάσταση.

Αυτή την –ειδυλλιακή;– εικόνα έμελλε να ανατρέψουν οι κοινωνικές διεκδικήσεις των μαζών! Αυτό, ούτε λίγο ούτε πολύ, υποστηρίζει ευθέως ο «μαρξιστής» Greenberg στη συνέχεια. «*Μόνον όταν (ο απλός άνθρωπος) αμφισβητήσει την κοινωνική τάξη την οποία διαχειρίζονται (οι παραγγελιοδότες) αρχίζει να βλέπει κριτικά και την κουλτούρα τους. Ο πληβείος βρίσκει λοιπόν για πρώτη φορά το κουράγιο να εκφράσει ανοιχτά (δυστυχώς;) την (καταστροφική;) γνώμη του ... Συνήθως αυτή η μνησικακία (resentment) (αυτήν ακριβώς τη λέξη χρησιμοποιεί ο Greenberg) απέναντι στην κουλτούρα, συμβαδίζει με μια αντιδραστική μορφή κοινωνικής δυσαρέσκειας που εκφράζεται με την επιστροφή στη θρησκεία και τον πουριτανισμό και τελικά με τον φασισμό. Τα revolvers και οι πυρσοί αρχίζουν πλέον να μνημονεύονται (μα από ποιους τέλος πάντων;) ταυτοχρόνως με το λόγο περί κουλτούρας. Στο όνομα της θείας ευσέβειας ή της καθαρότητας του αίματος, στο όνομα των απλών τρόπων και της αιώνιας αρετής ξεκινά η καθαίρεση των αγαλμάτων»⁴³. Εδώ πραγματικά, ο «πολιτικός-ιστορικός» Greenberg ξεπερνά και τον εαυτό του. Η αμφισβήτηση, εκ μέρους των πολλών, της κοινωνικής τάξης, η ελεύθερη έκφραση, η επανατοποθέτηση των αξιών, είναι για τον Greenberg ό,τι χειρότερο μπορεί να συμβεί. Το μυαλό του μοιάζει να παραλύει από τον τρόπο μπροστά στην εικόνα εκείνου ακριβώς που περιέγραφαν αρκετά χρόνια πριν οι πρώτες γραμμές του Κομμουνιστικού*

41. A.C, σ. 22.

42. A.C, σ. 23.

43. A.C, σ. 24.

μανφέστου στο όνομα του οποίου ο Greenberg θεωρεί πως μιλά: «Ένα στοιχείο πλανάται πάνω από την Ευρώπη (αυτήν είχε στο μυαλό του Μαρξ): το στοιχείο του κομμουνισμού». Η μετέπειτα πορεία του Greenberg θα επιβεβαιώσει απολύτως αυτή τη διαπίστωση. Το αυθαίρετο συμπέρασμά του πως μια τέτοια αναταραχή ευνοεί την ανάπτυξη του φασισμού, αποτελεί μια επίκληση στα φιλελεύθερα συναισθήματα των αριστερών αμερικανών διανοουμένων και καλλιτεχνών που το 1939 βιώνουν μια απόλυτη σύγχυση επειδή, από τη μια, ερμηνεύουν επιφανειακά την πρόσδεση στο άρμα του φασισμού ενός μεγάλου μέρους των λαϊκών μαζών, τουλάχιστον στα κράτη του Άξονα, και από την άλλη, βυθίζονται σε μια αυξανόμενη απογοήτευση λόγω της εσωτερικής και εξωτερικής πολιτικής του σταλινικού καθεστώτος που στα μάτια τους –όπως και στα μάτια χιλιάδων άλλων– μοιάζει, κάθε άλλο παρά αδικαιολόγητα, όλο και πιο κυνική.

127

Ο Greenberg αμελεί για άλλη μια φορά να υπογραμμίσει το απλό γεγονός πως και η υψηλή και η χαμηλή κουλτούρα –αν υπάρχει μια τέτοια διάκριση– όπως και τα πολιτικά συστήματα, δεν «παράγονται» τυχαία από κοινωνικές ομάδες, που θεωρούνται με αφηρημένο τρόπο, αλλά απηχούν συγκεκριμένες κοινωνικές σχέσεις μέσα στις οποίες πάντοτε η κυρίαρχη τάξη παίζει κυρίαρχο ρόλο. Η σύγχυση των αμερικανών διανοουμένων που παραπάνω περιγράψαμε μπορεί να θεωρηθεί και ένα από τα αίτια τόσο της μεγάλης απήχησης του θεωρητικού λόγου του Greenberg όσο και της πλήρους –τελικώς– πολιτικής τους μετατόπισης κατά την ψυχροπολεμική περίοδο προς αρκετά νεφελώδεις, τυπικά απολιτικές αλλά ουσιαστικά φιλελεύθερες, απόψεις στο κέντρο των οποίων βρέθηκαν θεωρήσεις οι οποίες ασπάζονταν την πλήρη διχοτόμηση της τέχνης και της πραγματικότητας⁴⁴. Το παράδοξο, θα το τονίσουμε πάλι, είναι ότι ο Greenberg έχει την αίσθηση πως μιλάει από μια θέση που θα μπορούσε μάλιστα να χαρακτηριστεί «αριστερική». Γι' αυτόν τίποτα δε μπορεί να γίνει σε σχέση με την πολιτιστική ανάπτυξη των μαζών, ούτε καν μικρά βήματα, «όσο τα προβλήματα της παραγωγής δεν επιλύονται με σοσιαλιστικούς όρους... (γεγονός που) μετατρέπει κάθε λόγο περί τέχνης σε απλή και καθαρή δημαγωγία». Την ίδια στιγμή, σε υποσημείωση, κάτω απ' τις ίδιες γραμμές, ο Greenberg προτείνει ως πρότυπο τον πολιτισμό... της αρχαίας Αθήνας της οποίας το υψηλό πολιτιστικό επίπεδο οφείλεται στο γεγονός πως η αθηναϊκή κοινωνία «... ζούσε από την εργασία των απελεύθερων και των σκλάβων». Πρόκειται, εντέλει, για τυπικές αντιφάσεις, που ορισμένες φορές αγγίζουν τα όρια του φληναφήματος, κάποιου που επιχειρεί με επιφανειακό τρόπο να αιτιολογήσει την παρουσία του στο πλαίσιο ενός περιοδικού της αριστεράς, όπως το *Partisan Review*, ενώ ελάχιστα κατανοεί τον θεωρητικό της λόγο, αντιφάσεις που θα χαρακτηρίσουν και το σύνολο της μεταπολεμικής αμερικανικής διανόησης. Από αυτή την ανάλυση δεν ξεφεύγει ούτε η λαϊκή τέχνη η οποία, κατά τον Greenberg, δεν αποτελεί λαϊκό δημιούργημα αλλά «...στατική επιβίωση της νεκρής επίσημης αριστοκρατικής κουλτούρας... (αφού για παράδειγμα) οι Αγγλικές μπάλαντες (είδος δημοτικών τραγουδιών) δε δημιουργήθηκαν από το λαό (folk) αλλά από

44. Ο Serge Guilbaut στο βιβλίο του *How New York stole the idea of Modern Art. Abstract expressionism, Freedom and the Cold War*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1983 αποκάλυψε το φαινόμενο αυτό «απομαξοποίηση της διανόησης».

τους μεγαλοκτηματίες της μεταφεουδαρχικής αγγλικής υπαίθρου»⁴⁵.

Το «Πρωτοπορία και κιτς» θα κλείσει με μια εκτενή αναφορά στη σύγχρονη με το συγγραφέα ιστορική και πολιτιστική πραγματικότητα. Τα ολοκληρωτικά καθεστώτα ευνοούν το κιτς όχι για να αποκομίσουν τις μάξες –για τον Greenberg οι μάξες είναι εξ ορισμού σε μόνιμο λήθαργο– αλλά για να τις ικανοποιήσουν και να τις προσεταιριστούν. Η τέχνη της πρωτοπορίας τίθεται έτσι εκτός νόμου όχι γιατί είναι κριτική απέναντι στον ολοκληρωτισμό –ο Greenberg εμφανίζεται να θεωρεί πως τα ολοκληρωτικά καθεστώτα δε φοβούνται την κριτική– αλλά γιατί (όντας υψηλού επιπέδου και απολιτική εφόσον ασχολείται «αυτιστικά» με προβλήματα μορφής και μόνο) δεν κατανοείται από τις αμόρφωτες μάξες και άρα δεν προσφέρεται για προπαγάνδα. «...Το πρόβλημα που θέτει η τέχνη και η λογοτεχνία της πρωτοπορίας στους φασίστες και τους σταλινικούς, γράφει ο Greenberg, δεν έγκειται τόσο στο ότι είναι υπερβολικά κριτική όσο στο ότι είναι υπερβολικά 'αθώα': είναι υπερβολικά δύσκολο να διοχετευθεί εδώ μια αποτελεσματική προπαγάνδα».

128

Στη συνέχεια ο Greenberg κάνει μια σημαντική και οξυδερκή υπόθεση στην οποία αξίζει να σταθούμε: «...αν οι μάξες, γράφει, εκδήλωναν ένα ενδιαφέρον για την τέχνη και τη λογοτεχνία της πρωτοπορίας, ο Χίτλερ, ο Μουσολίνι και ο Στάλιν δεν θα αργούσαν να ικανοποιήσουν αυτή τη ζήτηση»⁴⁶. Επειδή, βέβαια, ο ίδιος θεωρεί αδύνατη την εκδήλωση ενός τέτοιου ενδιαφέροντος εκ μέρους των «αποβλακωμένων» μαζών, κλείνει εδώ το θέμα. Ωστόσο αυτή είναι μια από τις ελάχιστες φορές που ο Greenberg μοιάζει να παραδέχεται, έστω και υποθετικά, πως η τέχνη της πρωτοπορίας, παρά τον «αυτιστικό» και μορφοκρατικό της χαρακτήρα, θα μπορούσε να αποκτήσει ένα πολιτικό–προπαγανδιστικό περιεχόμενο ή τουλάχιστον να υποστεί μια πολιτική χρήση, υπό την προϋπόθεση πως οι μάξες θα ενδιαφέρονταν γι' αυτήν. Ο Greenberg εμφανίζεται έτσι εδώ λιγότερο δογματικός από ότι αργότερα ο Alfred Barr Jr., ένας από τους στυλοβάτες της αμερικανικής μοντερνιστικής τέχνης, που με την εκθεσιακή του δραστηριότητα, τα κείμενά του αλλά και από την θέση του ως διευθυντής του Μ.ο.Μ.Α από το 1929 ως το 1944 συνεισέφερε τα μάλα στη διαμόρφωση και την υποστήριξη των μεταπολεμικών γηγενών καλλιτεχνικών κινήματων. Στις 14 Δεκεμβρίου του 1952, ο Barr δημοσίευσε στο *New York Times Magazine* άρθρο, υπό τον τίτλο «Είναι κομμουνιστική η μοντέρνα τέχνη;», όπου υποστήριζε με σθένος πως η αφηρημένη τέχνη είναι εξ ορισμού ασύμβατη με την πολιτική προπαγάνδα και άρα είναι αδύνατον να χρησιμοποιηθεί –σε αντίθεση με την τέχνη του ρεαλισμού– ως πολιτικό εργαλείο χειραγώγησης των μαζών από ολοκληρωτικά καθεστώτα. Επιπλέον, όπως θα τονίσει το 1958 πάλι ο Barr στο εισαγωγικό κείμενο του καταλόγου της περιοδεύουσας έκθεσης με τίτλο «The New American Painting» αναφερόμενος στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, οι καλλιτέχνες της αφαίρεσης «απορρίπτουν τις συμβατικές αξίες της κοινωνίας που τους περιβάλλει χωρίς να είναι πολιτικά στρατευμένοι...»⁴⁷.

45. A.C, σ. 25.

46. A.C, σ. 26.

47. Παρεμπιπτόντως πρέπει να πούμε πως η συγκεκριμένη έκθεση των –κατά τον Barr– μη στρατευμένων πολιτικά καλλιτεχνών οργανώθηκε από το Μ.ο.Μ.Α μέσα σε ένα κλίμα που είχε σαφώς πολιτικές παραμέτρους. Ενδεικτικό είναι το πολιτικό σκάνδαλο που ξέσπασε λόγω της διαμάχης ανάμεσα στην κυβερνητική U.S.I.A. –που απαιτούσε τον αποκλεισμό ορισμένων καλλιτεχνών λόγω πολιτικά επιλήψιμου, δηλαδή κομμουνιστικού, παρελ-

Η αμερικανική ψυχροπολεμική πραγματικότητα έδειξε πως η παρατήρηση του Greenberg δεν έμεινε απλή υπόθεση στο μέτρο που δύο παράμετροί της άλλαξαν.

Πρώτον: οι μάζες έγινε εφικτό να ενδιαφερθούν για την τέχνη της πρωτοπορίας εφόσον αποδείχθηκε πως ανεξάρτητα από το υψηλό ή χαμηλό τους επίπεδο το ενδιαφέρον των μαζών είναι δυνατόν να καλλιεργηθεί. Υπό αυτή την προϋπόθεση ο διαχωρισμός που εμπεριέχουν οι όροι «υψηλή-χαμηλή» τέχνη χάνει πραγματικά το νόημά του.

Δεύτερον: η ζήτηση που εκδηλώθηκε δεν ικανοποιήθηκε από ολοκληρωτικά καθεστώτα αλλά από το φιλελεύθερο αμερικανικό σύστημα της οικονομίας της αγοράς, για την επίτευξη στόχων με καθαρά πολιτικό περιεχόμενο⁴⁸. Η τέχνη της πρωτοπορίας –και δη της αμερικανικής– αποδείχθηκε εντέλει πως δεν είναι «υπερβολικά αθώα», τουλάχιστον πολιτικά, κάτι που θα επιβεβαιωθεί με τον πιο απόλυτο τρόπο και από την πορεία του κυριότερου θεωρητικού της, δηλαδή, του ίδιου του Greenberg.

Οι τελευταίες προτάσεις του «Πρωτοπορία και κιτς» χρησιμοποιούν ακόμη τη γνωστή «σοσιαλίζουσα» φρασεολογία του πρώιμου Greenberg: «*Ο παρακμάζων καπιταλισμός ανακαλύπτει πως ό, τι ποιοτικό μπορεί ακόμη να παράγει, απειλεί τελικά σχεδόν πάντα, την ίδια του την ύπαρξη. Οι πρόοδοι της κουλτούρας, όπως και της επιστήμης και της βιομηχανίας υποσκάπτουν τα ίδια τα θεμέλια της κοινωνίας που τις γέννησε. Εδώ...πρέπει να μνημονεύσουμε τον Μαρκξ λέξη προς λέξη. Σήμερα δεν περιμένουμε από το σοσιαλισμό μια νέα κουλτούρα –αυτή θα εμφανισθεί αναπόφευκτα μαζί του. Σήμερα στρεφόμαστε στον σοσιαλισμό για να διατηρήσουμε απλώς την όποια ζώσα κουλτούρα διαθέτουμε ακόμη*». Μια τέτοια επαναστατική –αν και αντιφατική– αισιοδοξία είναι η πρώτη και τελευταία φορά που θα διατυπωθεί εκ μέρους του Greenberg. Η, έστω παράδοξη, στροφή προς τον σοσιαλισμό για τη διατήρηση των όποιων ζωντανών πολιτιστικών στοιχείων απομένουν στον καταρρέοντα –κατά τον νεαρό Greenberg– καπιταλισμό θα αντικατασταθεί, και μάλιστα πολύ σύντομα, από έναν καλπάζοντα και χονδροειδώς διατυπωμένο αντικομμουνισμό που θα συμβαδίζει με μια ολοένα και εντονότερη καλλιέργεια της φορμαλιστικής προσέγγισης των έργων της πρωτοπορίας. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο και υπό τις συνθήκες του μακαρθισμού, η θεωρία της μοντέρνας τέχνης

θόντος– και την ανεξάρτητη American Federation of Art – που αρνιόταν να δεχθεί παρόμοια κριτήρια επιλογής. Βλ. Eva Cockcroft, «Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War» στο *Artforum*, vol. XII, n. 10, Ιούνιος 1974, σσ. 39-41. Η «σκληροπυρηνική» στάση της U.S.I.A δείχνει μόνο τη φθίνουσα πλευρά της αμερικανικής κυβερνητικής καλλιτεχνικής πολιτικής. Το άρθρο της Cockcroft περιλαμβάνει –ιδιαιτέρως είναι αλήθεια συνοπτικά– σειρά στοιχείων που φανερώνουν την εμπλοκή αμερικανικών κρατικών υπηρεσιών, της C.I.A μη εξαιρουμένης, στην προώθηση της μεταπολεμικής αμερικανικής τέχνης, ανεξαρτήτως του πολιτικού παρελθόντος των καλλιτεχνών –και με τη σαφή προϋπόθεση πως η, συνήθως αριστερή, πολιτική τους ένταξη αποτελούσε πράγματι...παρελθόν– με στόχο την προβολή του φιλελεύθερου χαρακτήρα του αμερικανικού συστήματος σε αντιδιαστολή με την κρατικά καθοδηγούμενη τέχνη των χωρών του «παραπετάσματος». Τα γεγονότα αυτά γίνονται πλέον, συχνά με ιδιαίτερο κινισμό, αποδεκτά και θεωρούνται μέρος μιας «διασκεδαστικής (sic) πολιτιστικής ιστορίας» όπως χαρακτηριστικά σημειώνει αρθρογράφος των *New York Times* σε βιβλιοκρισία που αφορά το Frances Stonor Saunders, *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*, Νέα Υόρκη, The New Press, 2000. Βλ. την αναδημοσίευση της βιβλιοκρισίας στην εφ. *Το Βήμα*, (ένηετο «βιβλία», σ. 5) 28.5.2000.

48. Πολύ ενδιαφέροντα κείμενα σε σχέση με αυτό το ζήτημα περιλαμβάνονται στο ανθολόγιο του Francis Frascina (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, Λονδίνο, Harper and Row, 1985, ιδίως κεφ. II, όπου αναδημοσιεύεται και το άρθρο της E. Cockfort, σσ. 125-134.

θα μεταμορφωθεί στην Αμερική σε μοντερνιστική θεωρία καλλιεργώντας και συστηματοποιώντας τις θέσεις που ήδη αναπτύσσονται –μέσα από ένα λεξιλόγιο που θα αποκαλούσαμε «πολιτικό φύρδην-μίγδην»– στο «Πρωτοπορία και κιτς».

«Προς έναν νεότερο Λαοκόοντα»

130

Στο κείμενο με τίτλο «Προς έναν νεότερο Λαοκόοντα», το δεύτερο σημαντικό του Greenberg που δημοσιεύεται πάλι στο *Partisan Review* το 1940⁴⁹, περιορίζονται οι όροι αυτής της κοινωνιολογίζουσας ανάλυσης. Ίσως γι' αυτό τον λόγο το περιοδικό δημοσίευσε το συγκεκριμένο κείμενο του Greenberg μετά από πολλές αντιρρήσεις⁵⁰. Η παλινωδίες αυτές αλλά και η ίδια η πορεία του *Partisan Review* δεν αντανακλούν τελικά παρά την ιδεολογική σύγχυση των αμερικανών διανοουμένων στην οποία αναφερθήκαμε. Το περιοδικό ιδρύθηκε το 1934 από τους William Phillips και Philip Rahm ως όργανο του «John Reed Club» της Νέας Υόρκης –(έτος ίδρυσης: 1929)– ενός ομίλου διανοουμένων, συνδεδεμένων με το Κ.Κ., που ονομάσθηκε έτσι προς τιμήν του ελευθεριακού κομμουνιστή δημοσιογράφου John Reed (1887–1920), ενός από τους ιδρυτές –το 1919– του Κ.Κ.Α.⁵¹ Τα John Reed Clubs θα διαλυθούν το 1935 στο πλαίσιο των αποφάσεων του 7ου Συνεδρίου της Κομintern (Ιούλιος 1935, Μόσχα) περί «Λαϊκών Μετώπων», όπου η λογική της προσέγγισης με το προοδευτικό τμήμα της αστικής τάξης για την κοινή αντιμετώπιση του φασισμού, επέτασε τη διάλυση των μικρών –και ενδεχομένως απείθαρχων, ακραίων και εν πάση περιπτώσει δύσκολα ελεγχόμενων από την κομματική ηγεσία– πολιτικών ομάδων. Το γεγονός δείχνει επίσης την, σαφώς προσανατολισμένη προς τη Μόσχα, πολιτική του Κ.Κ.Α. Οι αρχικοί στόχοι του περιοδικού, όπως τους καταγράφει ο Phillips ήταν «...να συμφιλιωθεί το μοντερνιστικό πνεύμα, που ήταν συχνά συντηρητικό και αντι-ιστορικό με μία πολιτική συνείδηση η οποία θα αξιοποιούσε την ιστορική διάσταση της τέχνης»⁵² εφόσον το επίσημο περιοδικό του Κ.Κ. *New Masses* ήταν αποκλειστικά στραμμένο προς μια αισθητική τύπου «σοσιαλιστικός ρεαλισμός» –και μάλιστα χαμηλού επιπέδου. Η αντίθεση Κ.Κ.-περιοδικού θα οδηγήσει στην αναστολή της έκδοσής του για ένα χρόνο⁵³. Από το 1937 το *Partisan Review* ερωτοτροπεί με τον Τρότσκι του οποίου δημοσιεύει⁵⁴ ανοιχτή επιστολή προς τη σύνταξη, με τίτλο «Τέχνη και πολιτική»⁵⁵ και το περίφημο «Μανιφέστο: για μια ελεύθερη επαναστατική τέ-

49. VII, no. 4, σσ. 296-310.

50. Πράγματι δύο από τα μέλη της συντακτικής ομάδας, οι Phillips και Rahm πρότειναν να μη δημοσιευθεί το άρθρο, σε αντίθεση με τον Mac Donald, βλ. B. R. Collins, σ. 69 και σ. 82, σημ. 44.

51. Το βιβλίο που έγραψε ως αυτόπτης της επανάστασης του 1917 με τίτλο *Οι δέκα μέρες που συγκλόνισαν τον κόσμο*, 1919, προλόγισε ο Λένιν στην αμερικανική έκδοση του 1923.

52. Παραθέτει ο B. R. Collins, σ. 64 και βιβλιογραφική παραπομπή, σ. 81, σημ. 17.

53. Τα 6 τεύχη της περιόδου 12.1936-12.1937 εκδίδονται σε συνεργασία με το περιοδικό *Anvil* και υπό τον τίτλο *Anvil and Partisan Review*, B. R. Collins, σ. 81, σημ. 19.

54. V, no. 3, Αύγ.-Σεπτ. 1938.

55. ελλ. μτφρ. Λ. Μιχαήλ, «Η τέχνη και η επανάσταση» στο Λέων Τρότσκι, *Λογοτεχνία και επανάσταση*, Αθήνα, Θεωρία, 1982, σσ. 248-257.

χνη»⁵⁶ το οποίο ως γνωστόν συντάσσεται από κοινού από τους Τρότσκι-Μπρετόν αλλά δημοσιεύεται, για συνωμοτικούς–πολιτικούς λόγους, με την υπογραφή του Μπρετόν και του Μεξικανού τοιχογράφου Diego Rivera⁵⁷. Ωστόσο ο Τρότσκι διείδε τον κίνδυνο το περιοδικό να αποκτήσει έναν καθαρά καλλιτεχνικό απολιτικό προσανατολισμό⁵⁸ αν δε συνδεθεί άμεσα με ένα νέο Επαναστατικό κόμμα. Σε αυτή την έκκληση του Τρότσκι ανταποκρίθηκε, από την εξαμελή συντακτική ομάδα μόνον ο Mac Donald, που έτσι την ίδια περίοδο –Φθινόπωρο 1939– έγινε μέλος του Επαναστατικού Εργατικού Τροτσκι-στικού Κόμματος (Socialist Workers Party).

Στο πλαίσιο αυτής της ιδεολογικής σύγχυσης δημοσιεύθηκε και το άρθρο του Greenberg. Ίσως πρέπει να σημειωθεί πως υπέρ του καθαρά καλλιτεχνικού προσανατολισμού –με κυρίαρχο υποστηριζόμενο ρεύμα την αφαίρεση– συνηγόρησε και η συμμετοχή στη συντακτική ομάδα του ζωγράφου George L. K. Morris ο οποίος προπαγάνδιζε μέσα από τη στήλη της κριτικής που κρατούσε –και ως μέλος της απολιτικής ομάδας «American Abstract Artist»(A.A.A.)– μια αισθητική, α-πολιτική επανάσταση, ιδέα εμπνευσμένη με τη σειρά της από τη θεωρία των Άγγλων φορμαλιστών θεωρητικών Roger Fry και Clive Bell. Η θεωρία του George L. K. Morris αποκτούσε ενδεχομένως στο πλαίσιο του περιοδικού και μια ιδιαίτερη βαρύτητα για έναν πολύ συγκεκριμένο λόγο: ο George L.K Morris, κάτοχος σημαντικών οικονομικών μέσων, αποτελούσε και τον κύριο χρηματοδότη του *Partisan Review* σε αυτή τη δεύτερη φάση της έκδοσής του⁵⁹. Το κείμενο του Greenberg βρήκε έτσι, σε αυτό το πλαίσιο, τη θέση του στις σελίδες του περιοδικού. Είναι επίσης χαρακτηριστικό πως μετά τον πόλεμο η σύγχυση προσανατολισμού του περιοδικού θα παραχωρήσει τη θέση της σε μια απόπειρα μείωσης του χάσματος μεταξύ του καλλιτεχνικού-θεωρητικού λόγου, από τη μια, και του υφιστάμενου κοινωνικοπολιτικού status quo, από την άλλη, απόπειρα που θα παίρνει όλο και πιο ξεκάθαρα τη μορφή υιοθέτησης των θέσεων του φιλελευθερισμού. Το 1948 το *Partisan Review* θα περάσει πράγματι σε νέα φάση που εγκαινιάζεται με τη δημιουργία νέας συντακτικής ομάδας. Γίνεται μηνιαίο –όπως πριν το 1938– ενώ δέχεται την ετήσια χορηγία 50.000 δολαρίων από τον ποιητή Allan Dowling. Οι υπεύθυνοι της έκδοσης του περιοδικού Ravh και Phillips ουδέποτε έδωσαν εξηγήσεις για αυτή την αιφνίδια εμφάνιση του Dowling –και την αποδοχή της χορηγίας του– ενώ σύμφωνα με τον Burkhardt Gilbert στην υπόθεση είχε εμπλακεί και η C.I.A.⁶⁰ Ενδεικτική τέλος της στροφή αυτής είναι και η διοργάνωση από το περιοδικό, το 1952, συμποσίου με τίτλο «Η χώρα μας, η κουλτούρα μας» με στόχο την «επανένταξη» των διανοουμένων και των καλλιτεχνών στην αμερικανική κοινωνία⁶¹.

56. VI, no. 1, Φθινόπωρο 1938. ελλ. μτφρ. Α. Φράγκα, στο Λέων Τρότσκι-Αντρέ Μπρετόν, *Για μια ανεξάρτητη επαναστατική τέχνη*, Αθήνα, Αλλαγή, 1985, σσ. 7-14.

57. Ο Τρότσκι στέλνει και μία ακόμη επιστολή που δημοσιεύεται το χειμώνα του 1939 συγχάιροντας το περιοδικό –στην ουσία όμως τον εαυτό του– για τη δημοσίευση του «Μανιφέστου» των Μπρετόν-Rivera, B. R. Collins, σ. 81, σημ. 23.

58. «Πολιτιστικό μοναστήρι», το χαρακτηρίζει σε άλλη του επιστολή, B. R. Collins, σ. 64.

59. B. R. Collins, σσ. 72-73.

60. Στον Gilbert παραπέμπει ο S. Guilbaut, σσ. 165 και 240, σημ. 1.

61. S. Guilbaut, σσ. 165-166.

Θα λέγαμε πως το κείμενο του Greenberg εγκαινιάζει και προεικονίζει ορισμένες τουλάχιστον σημαντικές πλευρές αυτής της σύγχυσης. Στόχος ωστόσο του άρθρου –στο πλαίσιο ακόμη της «τροτσκίζουσας» σκέψης του Greenberg– είναι να γράψει «την ιστορική απολογία της μοντέρνας τέχνης» και να μην παρουσιάσει τίποτα άλλο «...παρά μόνο την ιστορική αιτιολόγηση της παρούσας υπεροχής της»⁶².

Ο Greenberg ανατρέχει, άλλη μια φορά, στο παρελθόν της Δυτικής τέχνης επιχειρώντας να ξεκαθαρίσει μια παρεξήγηση αιώνων με οδηγό τον όρο «καθαρότητα» (purity) που για τον συγγραφέα συμπυκνώνει «...τη σωτήρια αντίδραση ενάντια στα λάθη της ζωγραφικής και της γλυπτικής κατά τους περασμένους αιώνες, στα οποία (λάθη) οφείλεται μια τέτοια (τεράστια) σύγχυση»⁶³. Γίνεται έτσι φανερό πως ο Greenberg επιχειρεί να ερμηνεύσει την εξέλιξη της Δυτικής τέχνης όχι με ιστορικούς αλλά με μορφολογικούς όρους.

Για τον Greenberg το κύριο αίτιο παρακμής μιας τέχνης είναι η ανάμιξή της –και κυρίως η ανάμιξη των μέσων (medium) και των ιδιαίτερων τεχνικών και καλλιτεχνικών της στοιχείων (effects)– με τα δεδομένα μιας άλλης καλλιτεχνικής έκφρασης. Στις διάφορες ιστορικές εποχές υπάρχει μια κυρίαρχη καλλιτεχνική μορφή που υποτάσσει στις δικές της καλλιτεχνικές νόρμες όλες τις άλλες τέχνες. Στην Ευρώπη του 17ου αιώνα –το μπαρόκ αποτελεί για τον Greenberg σημείο εκκίνησης της αναδρομής του– κυρίαρχη καλλιτεχνική μορφή ήταν η λογοτεχνία (παρότι στο «*επίπεδο των επιτευγμάτων η μουσική υπήρξε η σημαντικότερη τέχνη της περιόδου*») Η ζωγραφική κατάντησε, στις παρακμάζουσες προιγκηπικές αυλές, διακόσμηση ενώ «...η ανερχόμενη εμπορική αστική τάξη...ίσως λόγω των εικονοκλαστικών θέσεων της Μεταρρύθμισης...και του σχετικά χαμηλού κόστους του...μέσου...στράφηκε προς τη λογοτεχνία» που απέκτησε έτσι κυρίαρχο ρόλο και έγινε το πρότυπο όλων των τεχνών οι οποίες προσπάθησαν πλέον να «*μιμηθούν τις τεχνικές της*», αρνούμενες την ίδια τους τη φύση. Τούτο όμως έγινε δυνατόν μόνο όταν «...οι υπόδουλες τέχνες έφθασαν σ' ένα τέτοιο βαθμό τεχνικής ευκολίας (ώστε να μπορούν) να αποκρύπτουν τα ίδια τους τα μέσα (mediums)...αναιρώντας τα υλικά τους...προς όφελος της ψευδαίσθησης (illusion)...Επειδή η ζωγραφική και η γλυπτική (είναι) οι κατεξοχήν ψευδαισθησιακές τέχνες...κατόρθωσαν (με τη μεγαλύτερη ευκολία) να αναπαράγουν τις λογοτεχνικές τεχνικές»⁶⁴. Έτσι η ζωγραφική και η γλυπτική οδηγήθηκαν στην παρακμή («και για άλλους λόγους βέβαια», σημειώνει ο Greenberg χωρίς καθόλου να αναφέρεται σε αυτούς), σε σχέση με τον προηγούμενο αιώνα, (στην Ιταλία, τη Φλάνδρα, την Ισπανία και τη Γερμανία) με αποτέλεσμα, παρότι υπήρχαν, ως εξαιρέσεις, καλοί καλλιτέχνες, να μην εμφανίζονται καλές καλλιτεχνικές σχολές ή αξιόλογοι επίγονοι. «*Κάθε έμφαση αποσπάσθηκε από το μέσο (medium) και μεταφέρθηκε στο θέμα (subject matter)*» γράφει χαρακτηριστικά⁶⁵, μετάθεση που, όπως έχουμε δει, αποτελεί για τον Greenberg, απόδειξη παρακμής. Ταυτόχρονα, με τη συνηθισμένη του ευκολία, σκια-

62. σ. 45. Ο αριθμοί των σελίδων στους οποίους παραπέμπουμε, αφορούν την αρίθμηση που υπάρχει στην αντύπωση του άρθρου στο, F. Frascina, σσ. 35-46.

63. F. Frascina, σ. 35.

64. F. Frascina, σ. 36.

65. F. Frascina, σ. 37.

γραφεί την πορεία των πραγμάτων, σύμφωνα με το ένα και μοναδικό κριτήριο που ο ίδιος όρισε: την επίτευξη, ή την απομάκρυνση από την «καθαρότητα» της κάθε τέχνης σε σχέση με την προσήκουσα χρήση των δικών της αποκλειστικών «υλικών» μέσων. Και η ιστορία της τέχνης πρέπει να προσαρμοσθεί σε αυτό το πρότυπο.

Αναμφίβολα η επισήμανση της «λογοτεχνικότητας» της ζωγραφικής, για παράδειγμα, σε ορισμένες περιόδους ή στο έργο ορισμένων καλλιτεχνών μπορεί να αποτελεί μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση⁶⁶. Το γεγονός αυτό όμως απέχει πολύ από το να θεωρείται όχι απλώς σύμπτωμα, όπως θα μπορούσε ενδεχομένως να θεωρηθεί, αλλά αίτιο παρακμής. Η ίδια η έννοια της παρακμής εξάλλου, όπως φαίνεται να την εννοεί ο Greenberg, εδράζεται σε μια παρωχημένη γραμμική θεωρία του πολιτισμού που εμβαπτισμένη στον ιστορικισμό του 19ου αιώνα αντιλαμβάνεται την πορεία της ιστορίας ως διαδοχή κυκλικών φαινομένων όπου οι όροι ακμή-παρακμή παίζουν –συνήθως με βάση ένα και μοναδικό, μεταφυσικό ή μη, κριτήριο– τον κυρίαρχο ρόλο. Επιπλέον, επειδή ο Greenberg αποκόπτει ουσιαστικά την ερμηνεία του από κάθε ιστορική παράμετρο εμφανίζεται να θεωρεί, για να αναφέρουμε ένα μόνο παράδειγμα, τον Χρυσό αιώνα της ισπανικής ζωγραφικής με καλλιτέχνες όπως ο Velasquez, καλλιτεχνικά παρακμασμένο. Το «τέχνασμα» της διαφοροποίησης καλλιτέχνη-σχολής δεν λύνει σε καμιά περίπτωση το πρόβλημα. Ίσως η συνειδητοποίηση εκ μέρους του Greenberg της απουσίας δυνατότητας επαρκούς τεκμηρίωσης των λεγομένων του με βάση την ιστορία της Δυτικής τέχνης τον οδηγεί στην άντληση παραδείγματος από την ιστορία της τέχνης της... Κίνας όπου σε αντίθεση με την Ευρώπη «...η ζωγραφική και η γλυπτική έγιναν κατά την πορεία ανάπτυξης της κουλτούρας οι κυρίαρχες τέχνες». Η θεωρία του Greenberg αποκτά πλέον καθολική ισχύ. Εύκολα λοιπόν, λίγο αργότερα, θα προσφέρεται κατεξοχήν για να αποτελέσει το θεωρητικό-καλλιτεχνικό ανάλογο μιας πολιτικής θεωρίας που, με βάση την αμερικανική οικονομική υπεροχή, θα προβάλλει αντίστοιχες, εξίσου οικουμενικές, αξιώσεις.

Ποιος είναι όμως ο «νεότερος Λαοκόων» προς τον οποίο μας καλεί ο Greenberg; Ο ίδιος θέτει ως σημείο εκκίνησής του το έργο *Λαοκόων ή σχετικά με τα όρια της ζωγραφικής και της ποίησης* (1766) του Lessing (1729-1781) όπου ο Γερμανός δραματουργός –με αφορμή την εθνικιστική γερμανική αντίδραση σε σχέση με την κυριαρχία της γαλλικής τραγωδίας– «...αναγνωρίζει την ύπαρξη μιας πρακτικής όσο και θεωρητικής σύγχυσης των τεχνών», εξάγοντας ωστόσο το αντίθετο ακριβώς συμπέρασμα από τον Greenberg: για τον Lessing, η κυρίαρχη τέχνη της περιόδου που ζει, είναι η ζωγραφική που «υποδουλώνει» την ποίηση. Επειδή λοιπόν το ιστορικό παράδειγμα χωλαίνει, ο Greenberg θεωρεί το «λάθος» του Lessing «...τυπικό της σύγχυσης της εποχής του»⁶⁷, θεωρώντας κατά συνέπεια την ιστορικά διαπιστωμένη ανάγκη του 18ου αιώνα –που εκφράζεται στο σύνολο των αισθητικών πραγματειών αυτής της περιόδου– να απελευθερωθεί η ποίηση από την «τυραννία» της ζωγραφικής –και όχι το αντίθετο– τυπική ιστο-

66. Με άξονα, για παράδειγμα, την υπέρβαση του δόγματος *ut pictura poesis* προς όφελος μιας αντίληψης που συμπυκνώνεται στο *ut pictura, ita visio* η Svetlana Alpers επανερμηνεύει την ολλανδική τέχνη του 17ου αιώνα στο βιβλίο της *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1983.

67. F. Frascina, σ. 37.

ρική σύγχυση⁶⁸. Το δεύτερο σημείο αναφοράς του Greenberg –το οποίο ωστόσο δε μνημονεύει– είναι το βιβλίο του Irving Babbitt, *Ο νέος Λαοκόων: δοκίμιο για τη σύγχυση των τεχνών*, Βοστώνη και Νέα Υόρκη, Houghton Mifflin, 1910⁶⁹.

Ο Greenberg στη συνέχεια περιγράφει αυτή την εξέλιξη στην περίοδο του Ρομαντισμού όταν «...η σύγχυση των τεχνών χειροτέρευσε...(εφόσον)...για να διαφυλαχθεί η αμεσότητα του συναισθήματος ήταν περισσότερο αναγκαίο...να καταργηθεί ο ρόλος του μέσου (medium)...(ώστε)...η εμπειρία του θεατή...να αφηθεί να ταυτισθεί με εκείνη του καλλιτέχνη». Το γεγονός της «...απόδρασης από τα προβλήματα του μέσου (medium) μιας τέχνης με την καταφυγή στις τεχνικές μιας άλλης, αποτελεί μια μορφή καλλιτεχνικής ανεντιμότητας»⁷⁰. Έτσι «...η ζωγραφική υπέφερε...στα χέρια των Ρομαντικών»⁷¹ παρά την μεμονωμένη αξία λύσεων που πρότεινε ο Delacroix, ο Géricault, ακόμη και ο Ingres, οι οποίοι γρήγορα υπέκυψαν στον ακαδημαϊσμό, όπως εξάλλου και οι καλοί ζωγράφοι Corot, Théodore Rousseau, Daumier, Moreau, Böcklin, οι Προραφαηλίτες κ.ά. Εδώ μπορώ, νομίζω, να διαφανούν ακόμη μια φορά οι τεράστιες γενικεύσεις του Greenberg. Στο μέτρο που ένα και μόνο κριτήριο αποκτά καθολική ισχύ η χονδροειδής απλούστευση αποτελεί πλέον μονόδρομο.

Στη συνέχεια, ο Greenberg εισέρχεται στο κυρίως θέμα του: στην εξέταση των ειδικών χαρακτηριστικών της καλλιτεχνικής παραγωγή της πρωτοπορίας. Για τον συγγραφέα «Ο Ρομαντισμός ήταν η τελευταία σημαντική τάση που προερχόταν απευθείας από την κοινωνία των αστών». Διότι η πρωτοπορία της μοντέρνας εποχής παρότι αναπτύσσεται στο πλαίσιο της ίδιας κοινωνίας καθορίζεται από ένα παράδοξο: αντιτιθέμενη στην αστική κοινωνία, επιθυμεί ταυτόχρονα να την εκφράσει, στρεφόμενη στον εαυτό της. «Η αστική κοινωνία αρνείται πεισματικά να επιτρέψει στις τέχνες να αποτελέσουν την ίδια τους την αιτιολόγηση (ενώ) η πρωτοπορία...ενσωματώνει το ένστικτο αυτοσυντήρησης της τέχνης...και νιώθει υπεύθυνη μόνο απέναντι στις αξίες της τέχνης». Εδώ, ο Greenberg συνοψίζει με αρκετή σαφήνεια την θεωρία του προβάλλοντας τους πυλώνες του αισθητικού του δόγματος. Θεωρεί λοιπόν, χωρίς να εξηγεί γιατί, πως:

α) Η πρωτοπορία, πέραν του παράδοξου της έκφρασης αυτού που η ίδια αρνείται, δηλαδή, της αστικής κοινωνίας, ορίζεται από μια «αντιιστική» ανάγκη αναδίπλωσης στον εαυτό της μέσω της διερεύνησης της δικής της γλώσσας, δηλαδή, της αυτονομημένης και αυθύπαρκτης καλλιτεχνικής γλώσσας.

β) Η αστική κοινωνία προσπαθεί να εμποδίσει αυτή την αναδίπλωση επιχειρώντας να εμπλέξει την τέχνη στον ιστό της κοινωνικής πραγματικότητας.

68. Αντίστοιχες με τον Lessing προθέσεις εκφράζουν ο Bellori στην Ιταλία, ο αβάς Du Bos και ο Diderot στη Γαλλία, ο Richardson στην Αγγλία. Βλ. Gernain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours*, Παρίσι, Albin Michel, 1986, σ. 71.

69. B. R. Collins, σ. 74 και σ. 83, σημ. 62. Ο H. Damisch προτείνει και μια ενδιάμεση αναφορά, μάλλον όμως άγνωστη στον Greenberg, παραπέμποντας σε ένα κείμενο του Rudolf Arnheim – που δημοσιεύθηκε στη Ρώμη στα ιταλικά το 1938, βλ. Hubert Damisch, «L' autodidacte», στο *Les Cahiers...*, σ. 51, σημ. 22. Μεγαλύτερη ωστόσο σημασία από τις γραπτές πηγές έχει για τη διαμόρφωση του Greenberg, η *Zeitgeist* που επικρατεί στην εποχή που ο ίδιος ζει. 70. F. Frascina, σ. 37.

71. F. Frascina, σ. 38.

Οι θέσεις αυτές του Greenberg μοιάζουν αντιφατικές. Πώς είναι δυνατόν η πρωτοπορία να εκφράζει κάτι από το οποίο είναι –και πρέπει να είναι– απολύτως αυτονομημένη; Οι κοινωνικές σχέσεις και οι ιδεολογικές αντιπαραθέσεις αποτελούν –υπό οποιοδήποτε πρίσμα και αν ειδωθούν– συστατικό στοιχείο μιας μορφής κοινωνικής ανάπτυξης. Πώς γίνεται λοιπόν ένα φαινόμενο όπως η πρωτοπορία που, κατά τον Greenberg, εκφράζει ιστορικά –απώ καλλιτεχνική άποψη– αυτή τη μορφή να θέτει «ως πρώτο και σημαντικότερο δεδομένο στην agenda της... την ανάγκη διαφυγής από ιδέες που μολύνουν την τέχνη με ιδεολογικούς–κοινωνικούς αγώνες»⁷² ενώ η κοινωνία προσπαθεί –απεγνωσμένα– να επιδιώξει αυτή τη μόλυνση της τέχνης; Θα μπορούσαμε μάλιστα να πούμε πως, ως προς αυτό το σημείο, συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Η αστική κοινωνία –τουλάχιστον εκείνο το τμήμα της που βρίσκεται στην πλεονεκτική θέση να παράγει ιδεολογία– υποστηρίζει ουσιαστικά την αυτονόμηση των καλλιτεχνικών φαινομένων ακριβώς για να εξουδετερώσει τον ενδεχόμενο κριτικό λόγο της τέχνης σε σχέση με τις ανισότητες που επιβάλλει η αστική κοινωνική πραγματικότητα. Και δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός πως όλη η γενεαλογία της μοντέρνας τέχνης όπως ερμηνεύτηκε κυρίως στην Αμερική από τους κατεξοχήν εκπροσώπους της αστικής τάξης⁷³ βασιζόταν ακριβώς στην καλλιέργεια του πλήρους διαχωρισμού της τέχνης από την κοινωνική της βάση και στην αναίρεση της ιστορικής της διάστασης. Τεκμήριο αυτού του γεγονότος αποτελεί, για παράδειγμα, όλη η δραστηριότητα ανθρώπων όπως η βαρόνη Hilla Rebay σε σχέση με τη φυσιογνωμία του κατοπινού Μουσείου Guggenheim⁷⁴ καθώς και κείμενα του Alfred Barr Jr. –στον οποίο ήδη αναφερθήκαμε– όπως το εισαγωγικό του καταλόγου της έκθεσης «Κυβισμός και αφηρημένη τέχνη» (M.o.M.A, 1936), με τίτλο «Η ανάπτυξη της αφηρημένης τέχνης», όπου υποστηρίζεται μια καθαρά ανιστορική θέση⁷⁵. Γιατί πρέπει να πούμε πως η αστική τάξη της Αμερικής έκανε από νωρίς την επιλογή της σε σχέση με τον ερμηνευτικό περί της τέχνης λόγο, απορρίπτοντας τις θέσεις εκείνες που ακριβώς συσχετιζαν την τέχνη με τους ιδεολογικούς αγώνες, είτε στερώντας τη δυνατότητα λόγου στους εκπροσώπους τους (περίπτωση Κάλας) είτε ενσωματώνοντας και τελικά παροπλίζοντάς τους (περίπτωση Schapiro) ενώ έδειξε την πλήρη εύνοιά της σε όσους τάσσονταν υπέρ της αναίρεσης κάθε τέτοιου συσχετισμού (περίπτωση Greenberg).

Συνεχίζοντας την αναζήτηση του «νεότερου Λαοκόοντα» ο Greenberg εμμένει στην «επαναστατική» έμφαση της πρωτοπορίας στη μορφή του έργου, στην απελευθέρωση των τεχνών ως αυτονομημένων «λειτουργημάτων» ακόμη και από την ανάγκη της επικοινωνίας, χαράζοντας τη δική του γενεαλογία με σημείο εκκίνησης, παραδόξως, έναν κατεξοχήν «κοινωνικό» καλλιτέχνη, τον Courbet, τον οποίο θεωρεί ως τον πρώτο πραγματικό ζωγράφο της πρωτοπορίας που πραγματοποιεί τη ρήξη με τη λογοτεχνία, ζωγραφίζο-

72. F. Frascina, σ. 39.

73. Είναι βεβαίως γνωστό πως σημαντικότερο ρόλο στην ίδρυση του M.o.M.A το 1929, τη χρονιά της κατάρρευσης του χρηματιστηρίου της Νέας Υόρκης, έπαιξε η οικογένεια Rockefeller.

74. Ο ιδρυτής του Solomon R. Guggenheim ήταν επίσης βαθύπλουτος μεγαλοαστός ιδιοκτήτης ορυχείων, σύζυγος της Irene Rothschild.

75. Το σημειώνει ο Meyer Schapiro σε άρθρο-απάντηση στον Barr, «The Nature of Abstract Art», *Marxist Quarterly*, Ιανουάριος 1937.

ντας «μόνο ό,τι μπορεί να δει το μάτι, σα μηχανή που δεν υποστηρίζεται από το μυαλό...Μια νέα επιπεδότητα (flatness) ξεκινά με τη ζωγραφική του Courbet και μια ανάλογη νέα προσοχή (επικεντρώνεται) σε κάθε εκατοστό του καμβά»⁷⁶. Προσεγγίζει λοιπόν τον Courbet με καθαρά, και πάλι, μορφολογικούς όρους. «Και ο Manet, συνεχίζει ο Greenberg, ... αδιαφορώντας για το θέμα...είδε τα προβλήματα της ζωγραφικής...ως προβλήματα του μέσου (medium) και εστίασε την προσοχή του θεατή προς αυτό το σημείο». «Οδηγώντας τον εαυτό τους, συνειδητά ή ασυνείδητα, μέσω της έννοιας της καθαρότητας ... οι τέχνες της πρωτοπορίας τα τελευταία πενήντα χρόνια πέτυχαν μια 'καθαρότητα' και μια ριζική οροθέτηση της επικράτειας των δραστηριοτήτων τους που προγενέστερο παράδειγμα δεν υπάρχει στην ιστορία της κουλτούρας. Οι τέχνες κείτονται τώρα ασφαλείς...Μόνο με τις αρετές του δικού της μέσου (medium) κάθε τέχνη είναι μοναδική... Για την επανάκτηση της ταυτότητας μιας τέχνης η αδιαφάνεια (opacity) του μέσου της πρέπει να τονισθεί»⁷⁷. Και ο Greenberg συνεχίζει αναλύοντας τον τρόπο, δηλαδή, την τεχνική μέσω της οποίας αυτή η αδιαφάνεια μπορεί να επιτευχθεί. «Η ιστορία της ζωγραφικής της πρωτοπορίας έγκειται στην προοδευτική εγκατάλειψη της στην αντίσταση του μέσου (medium) της ... (δηλαδή) στην αντίσταση του επίπεδου (flat) υποστρώματος (plane) της εικόνας ... (που αρνείται την ανάπτυξη) ... ρεαλιστικού προοπτικού χώρου. Υποχωρώντας με αυτό τον τρόπο, η ζωγραφική όχι μόνο ξεφορτώθηκε τη μίμηση ... αλλά και τη ... σύγχυση μεταξύ ζωγραφικής και γλυπτικής...Η ζωγραφική εγκατέλειψε την προερχόμενη από το *chiaroscuro* και το σκιοφωτισμό πλαστικότητα... Τα βασικά χρώματα...αντικατέστησαν τον τόνο και την τονικότητα. Η γραμμή, που είναι ένα από τα πιο αφηρημένα στοιχεία της ζωγραφικής, αφού ποτέ δε συναντάται στη φύση ως περιοριστικό περιγράμμα, επέστρεψε στην ελαιογραφία ως τρίτο χρώμα μεταξύ δύο άλλων χρωματικών περιοχών. Υπό την επίδραση του παραλληλόγραμμου σχήματος του καμβά, οι μορφές τείνουν προς τη γεωμετρικότητα. Όμως, το πιο σημαντικό απ' όλα, το ίδιο το επίπεδο της εικόνας, γίνεται συνεχώς ρηχότερο, επιπεδοποιώντας και συμπιέζοντας τα ψευδοεπίπεδα του βάθους ώστε ενοποιημένα να συναντηθούν επί του πραγματικού υλικού επιπέδου που είναι η ίδια η επιφάνεια του καμβά: εκεί κείτονται το ένα δίπλα στο άλλο είτε αλληλοκλειδωμένα είτε διαφανώς εναποτεθειμένα το ένα πάνω στο άλλο»⁷⁸.

Το παραπάνω παράθεμα αποτελεί ένα από τα πιο αξιόλογα δείγματα της οξυδερκούς φορμαλιστικής προσέγγισης του Greenberg. Γιατί πρέπει να πούμε πως λίγοι διαθέτουν την ικανότητα να συλλαμβάνουν και να μπορούν να εκφράσουν με πρακτικό τρόπο ένα διαυγές θεωρητικό πρότυπο ανεξαρτήτως από την ορθότητα της ιστορικής εφαρμογής του. Ο φορμαλισμός του Greenberg αν και τελικά δεν ερμηνεύει, περιγράφει με αξιοθαύμαστο τρόπο κάποιες τουλάχιστον πλευρές της ίδιας της καλλιτεχνικής διαδικασίας.

Ο Greenberg συνεχίζει, τελειώνοντας, σε επικό τόνο: Αν και οι Γάλλοι και οι Ισπανοί στο Παρίσι οδήγησαν τη ζωγραφική στην καθαρή αφαίρεση –ο Greenberg ξεχνά εδώ τον Μαλέβιτς και τη ρωσική πρωτοπορία– εναπόκειται στους Ολλανδούς, τους Γερμα-

76. F. Frascina, σ. 39.

77. F. Frascina, σσ. 40-41.

78. F. Frascina, σ. 43.

νούς, τους Άγγλους και τους Αμερικανούς να την κάνουν να θριαμβεύσει. Αν ο Greenberg όταν μιλά για Ολλανδούς έχει στο μυαλό του, εκτός του Mondrian, τον De Kooning, και για Γερμανούς τον Hoffman –που και οι δυο σταδιοδρομούν πλέον στη Νέα Υόρκη– τότε η πλάστιγγα γέρνει σαφώς υπέρ των Αμερικανών⁷⁹. Ο Greenberg οικειοποιείται επίσης, στο όνομα της αφαίρεσης, όσους θεωρεί «ψευδοσουρεαλιστές» καλλιτέχνες –όπως ο Miró, ο Klee, και ο Arp– τους οποίους ακριβώς αποσπά από τον σουρεαλισμό. Και δε θα μπορούσε να είναι και διαφορετικά. Η κατεύθυνση που ο Μπρετόν είχε δώσει στον σουρεαλισμό –ως κινήματος που προσέβλεπε στην κοινωνική απελευθέρωση– δεν είχε τη θέση της ούτε στη θεωρία του Greenberg ούτε και στην ψυχροπολεμική Αμερική που επρόκειτο να την ενστερνιστεί. Ο Greenberg κλείνει τελικά το άρθρο σε ταπεινό αλλά και μεσσιανικό ύφος κάποιου που γνωρίζει πως θα αμφισβητηθεί: «... δεν υποστηρίζω πως (όσα ανέφερα) θα αποτελούν αιωνίως τα μόνα έγκυρα δεδομένα... Δεν αμφιβάλλω πως θα αντικατασταθούν στο μέλλον από άλλα... Εμφανίζεται ακόμη –για τελευταία φορά– και διαλλακτικός: «Είμαι ακόμη ικανός να απολαύσω έναν Rembrandt περισσότερο για τις εκφραστικές του αρετές παρά για τα επιτεύγματά του ως προς τις αξίες της αφαίρεσης», γράφει. Ωστόσο ο Greenberg θεωρεί πως η ερμηνεία που πραγματοποιεί σε σχέση με την εξέλιξη της τέχνης προς την αφαίρεση, αποτελεί απλώς επισήμανση μιας αναπόδραστης αναγκαιότητας: «Πρόκειται για μια ιστορική επιταγή που προέρχεται από τη σύζευξη της εποχής με μια ιδιαίτερη στιγμή η οποία έχει επιτευχθεί από μια ιδιαίτερη καλλιτεχνική παράδοση»⁸⁰.

Αυτή την παράδοση –εκτός των άλλων– θα περιγράψει συμπυκνωμένα σε ένα σημαντικό άρθρο που θα δημοσιεύσει είκοσι, περίπου, χρόνια αργότερα, όταν πλέον ως ο πιο έγκυρος αμερικανός κριτικός του μεταπολέμου, με παγκόσμια εμβέλεια και ακτινοβολία, θα υιοθετήσει έναν σαφώς επιτακτικότερο –και φιλοσοφικότερο– τόνο.

«Η μοντερνιστική ζωγραφική»

Ο Greenberg –μετά την ιστορική και μορφολογική του ανάλυση– θεμελιώνει και φιλοσοφικά τη θεωρία του αναλύοντας ταυτόχρονα πώς αντιλαμβάνεται την «μοντερνιστική ζωγραφική»⁸¹.

«Ταυτίζω το μοντερνισμό με την εντατικοποίηση, την όξυνση αυτής της αυτοκριτικής τάσης που ξεκίνησε με τον φιλόσοφο Kant. Επειδή ήταν ο πρώτος που άσκησε κριτική στην ίδια την έννοια της κριτικής, τον θεωρώ ως τον πρώτο πραγματικό μοντερνιστή», γράφει ο Greenberg. Σε αυτό τον επιτακτικό τόνο και με αυτό το καντιανό πρότυ-

79. Σε μεταγενέστερο κείμενο του ο Greenberg δεν θα κρύβει πια την υπεροπτική θριαμβολογία του για την υπεροχή της αμερικανικής ζωγραφικής. Βλ. «American type painting», *Partisan Review*, Άνοιξη 1955, Α.Σ. σσ. 226-248.

80. F. Francina, σ. 45.

81. «Modernist Painting», στο *Arts Yearbook*, 4, 1961, σσ. 109-116, αναδημοσιευμένο στο *Art and Literature*, no. 4, Άνοιξη 1965, σσ. 193-201. Η αρίθμηση των σελίδων εδώ παραπέμπει σε αναδημοσίευση στο ανθολόγιο Francis Francina και Charles Harrison (ed.), *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, Λονδίνο, Harper and Row, 1982, σσ. 5-10.

πο επιχειρεί τώρα να ερευνήσει όχι πλέον τις συνθήκες γέννησης της μοντέρνας τέχνης ή την ιστορική εμφάνιση της αφαίρεσης αλλά την ίδια την ουσία αυτού που, με τις επιφυλάξεις που έχουμε ήδη διατυπώσει, θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε μοντερνισμό. Την εικοσαετία που παρήλθε ο Greenberg παγίωσε –και διέδωσε– μια αντίληψη που δεν εκλαμβάνει το μοντερνισμό ως ένα ευρύ και σύνθετο ιστορικό φαινόμενο καθορισμένο από μία σειρά χαρακτηριστικών. Για τον Greenberg ο μοντερνισμός είναι ένα είδος «γνωστικού κλάδου» (discipline) που θέτει έναν και μοναδικό στόχο: την κριτική του εαυτού του. Αυτή η αυτοκριτική διαδικασία στοχεύει με τη σειρά της, κατά τον Greenberg, όχι στην ανατροπή της ουσίας αυτού του γνωστικού κλάδου, αλλά «...στην αυστηρή περιχαράκωση των ορίων της δικαιοδοσίας του». Τούτη η αυτοκριτική διαδικασία, υπερβαίνοντας τους περιορισμούς που έθετε ο Διαφωτισμός, επεκτάθηκε, εκκινώντας από τη φιλοσοφία του 19ου αιώνα, και σε άλλους τομείς. Η τέχνη που κινδύνευε να περιπέσει στην «παρακμή» της θρησκείας –επειδή ο Διαφωτισμός έτεινε να την μετατρέψει σε «απλή αναψυχή»– διασώθηκε όταν –σε αντίθεση με τη θρησκεία– «... έκανε φανερό πως το είδος της εμπειρίας που παρέχει αποτελεί ανταξία η οποία δε μπορεί να παρacheθεί μέσω κάποιου άλλου είδους δραστηριότητας... Αυτό που έπρεπε να δειχθεί και να γίνει σαφές ήταν πως κάθε τέχνη ήταν μοναδική και μη αναγώγιμη, όχι μόνο η τέχνη γενικώς, αλλά και κάθε τέχνη ειδικότερα».

Τι είναι όμως αυτό που καθορίζει την ιδιαιτερότητα της κάθε τέχνης; Ο Greenberg εδώ συνοψίζει τη γνωστή ήδη θέση του: «... ο μοναδικός και αποκλειστικός τομέας δραστηριότητας της κάθε τέχνης συμπίπτει με ό,τι είναι μοναδικό στη φύση του μέσου (medium) της. Έργο της αυτοκριτικής έγινε ο εξοβελισμός από τα τεχνάσματα (effects) της κάθε τέχνης οποιονδήποτε τεχνασμάτων θα μπορούσαν να θεωρηθούν δανεισμένα από τα μέσα ή δια των μέσων (medium) κάποιου άλλης τέχνης. Στο εξής κάθε τέχνη έπρεπε να αποδίδεται ‘καθαρή’ (pure) και στην ‘καθαρότητα’ (purity) της να βρίσκει τα εχέγγυα των σταθερών (standars) τής ποιότητας και της ανεξαρτησίας της. ‘Καθαρότητα’ σημαίνει αυτοπροσδιορισμός και η αυτοκριτική διαδικασία στις τέχνες αποτελεί τον απόλυτο αυτοπροσδιορισμό».

Πώς όμως επιτυγχάνεται, στη ζωγραφική για παράδειγμα, η καθαρότητα ως έκφραση της αυτοκριτικής διαδικασίας; Με την επικέντρωση όλης της δραστηριότητας του ζωγράφου, απαντά ο Greenberg, σε ό,τι «... αποτελεί τη μόνη συνθήκη την οποία η ζωγραφική δε μοιράζεται με καμία άλλη τέχνη...», δηλαδή την επιπεδότητα (flatness) και το δισδιάστατο χαρακτήρα (two-dimensionality) του καμβά. «Έτσι, συνεχίζει ο Greenberg, η μοντερνιστική ζωγραφική αυτοπροσανατολίσθηκε αποκλειστικά και μόνο προς την επιπεδότητα».

Ο όρος-κλειδί της παραπάνω φράσης δεν είναι μόνο ο όρος «επιπεδότητα» μα και ο όρος «μοντερνιστική ζωγραφική». Ο Greenberg πραγματοποιεί εδώ με σαφήνεια τη νοηματική διολίσθηση στην οποία αναφερόμαστε στην αρχή του κειμένου: η μοντέρνα τέχνη, από έκφραση της σύνθετης πραγματικότητας του μοντέρνου κόσμου, μετατρέπεται σε μοντερνιστική, οριζόμενη πλέον ως αυτοκριτική, αυτοαναφορική μέθοδος που συνεχίζει μια αυτονομημένη, ως προς τα κοινωνικά φαινόμενα, παράδοση. Παρότι αυτή η παράδοση θεωρείται ενιαία, ο Greenberg τονίζει ότι μόνο η οι μοντερνιστές ζωγράφοι, ήδη τον 19ο αιώνα, είδαν θετικά ό,τι οι ζωγράφοι της παράδοσης θεωρούσαν περιορι-

ομό (που για να τον αποκρύψουν έκαναν χρήση των ψευδαισθησιακών, ρεαλιστικών τεχνασμάτων): δηλαδή, την επίπεδη επιφάνεια, το σχήμα του ζωγραφικού υποστρώματος (support) και τις ιδιότητες της χρωματικής ύλης (pigment). Ο Manet πρόβαλλε το πρώτο, ο Cézanne το δεύτερο και οι εμπρεσιονιστές το τρίτο. Επειδή η επιπεδότητα είναι, όπως είπαμε, η σημαντικότερη –ως αποκλειστική– ιδιότητα της ζωγραφικής, ο Manet είναι ο πατέρας της μοντερνιστικής ζωγραφικής. «*Εκεί που κάποιος προσπαθεί να δει τι αναπαριστά (what is in) ένα έργο της παράδοσης, πριν το δει ως εικόνα (picture), βλέπει ένα μοντερνιστικό έργο (painting) πρώτα ως εικόνα (picture)*»⁸², γράφει ο Greenberg. Ό,τι παραπέμπει στον τρισδιάστατο χώρο αποτελεί εξωζωγραφικό δάνειο. Και η πιο επικίνδυνη περιοχή που μπορεί να μολύνει με αυτόν τον τρόπο τη ζωγραφική είναι η γλυπτική, η τέχνη με την οποία η ζωγραφική πρέπει να αποφύγει επιμελώς κάθε ανάμιξη ακριβώς επειδή υπάρχει ο κίνδυνος να «συγχυθεί» μαζί της, όπως συνέβη την εποχή της κλασικής Αναγέννησης. «*Η αντίσταση, συνεχίζει, στη γλυπτική, ξεκινά πολύ πριν την έλευση του μοντερνισμού*». Ήδη τον 16ο αιώνα άρχισε στη Βενετία –και συνεχίστηκε στην Ισπανία, το Βέλγιο και την Ολλανδία, τον 17ο αιώνα– μια χρωματική επανάσταση που είχε ως στόχο την υπόσκαψη αυτού του τρισδιάστατου, γλυπτικού Αναγεννησιακού χώρου και την επιβεβαίωση της ζωγραφικής υλικότητας, γράφει ο Greenberg. Πουθενά, βεβαίως, δεν εξηγεί γιατί η Αναγέννηση «εφηύρε» τον τρισδιάστατο χώρο, ούτε προτείνει κάποια αιτία λόγω της οποίας η ζωγραφική αποφάσισε να κηρύξει «αντάρτικο» κατά της γλυπτικής –ή μάλλον με τους δικούς του όρους, προβάλλει –μόνο για το πρώτο γεγονός– κάποια εξήγηση: «*Η Δυτική ζωγραφική...έχει ένα τεράστιο χρέος στη γλυπτική, που τη δίδαξε το σκιοφωτισμό και την επίτευξη της πλαστικότητας με στόχο την ψευδαισθηση του ανάγλυφου...και του βάθους του χώρου*»⁸³, γράφει. Ερμηνεύει, δηλαδή, το φαινόμενο της προοπτικής αποκλειστικά και μόνο με όρους μορφής θεωρώντας, απλά, πως η προοπτική γεννήθηκε από την επίδραση που είχε η γλυπτική επί της ζωγραφικής.

Ίσως εδώ θα πρέπει να επισημανθεί ο οφειλή του Greenberg –ιδίως σε ό,τι αφορά αυτή την ιστορική αναδρομή– στο έργο του Heinrich Wölfflin, μια οφειλή που δεν έχει τονισθεί όσο θα έπρεπε. Ο Greenberg αναφέρει τον Wölfflin μόνο όψιμα⁸⁴. Ωστόσο μια μετάφραση των *Βασικών εννοιών της ιστορίας της τέχνης* (1915) του Wölfflin⁸⁵ ήταν ήδη διαθέσιμη στην αγγλική γλώσσα το 1932⁸⁶. Τα πέντε αντιθετικά ζεύγη εννοιών που προτείνει ο Wölfflin, προσφέρονται ιδιαιτέρως ως πρότυπα έμπνευσης για μια φορμαλιστική διαχρονική ανάγνωση της ιστορίας της τέχνης. Μια τέτοια ανάγνωση επιχειρεί εδώ ο Greenberg επεκτείνοντας τα χρονικά όρια που στον Wölfflin ήταν τουλάχιστον περιορισμένα. Και επειδή του είναι μάλλον δύσκολο να απορρίψει ολόκληρες καλλιτεχνικές περιόδους της Δυτικής παράδοσης –γιατί έτσι θα μείωνε την εγκυρότητα της θεωρίας του– φορτίζει θετικά, μέσω μιας καθαρά υποκειμενικής μορφολογικής ερμηνείας, ό,τι ως τώρα προσπάθησε να μας πείσει πως είναι το κατεξοχήν αρνητικό. Προσαρμόζει με άλλα λόγια, επιλεκτικά, και ερμηνεύει ουσιαστικά

82. Francis Francina και Charles Harrison (ed.), σσ. 5-6.

83. Francis Francina και Charles Harrison (ed.), σ. 7.

84. Το 1964, στο «Post painterly abstraction», G IV, σ. 192.

85. ελλ. μτφρ. Φώτης Κοκαβέσης, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1992.

άναρχα, τόσο την καλλιτεχνική παράδοση όσο και την ίδια του τη θεωρία.

Όταν, στη συνέχεια, ο Greenberg γράφει πως με τον David αναβιώνει η γλυπτικότητα στη ζωγραφική (sculptural painting), αυτό, δηλαδή, που σύμφωνα με τα λεγόμενά του αποτελεί και τον κακό της δαίμονα, σπεύδει να συμπληρώσει πως και τούτο συμβαίνει... για το καλό της! Η έμφαση στο χρώμα έτεινε να μετατρέψει τη ζωγραφική σε διακόσμηση. Η γλυπτική τώρα εκλαμβάνεται ως σωτήρας της ζωγραφικής από τον ίδιο της τον εαυτό, δηλαδή, από το χρώμα, που αλλού θεωρήθηκε το κατεξοχήν μέσον (medium) της. Ο Ingres, ευτυχώς, επαναφέρει την επιπεδότητα στη ζωγραφική για να φθάσουμε στον 19ο αιώνα όπου πλέον «... όλες οι αξιόλογες τάσεις της ζωγραφικής συγκλίνουν (παρά τις διαφορές τους) προς μια αντι-γλυπτική κατεύθυνση ενώ με τον κυβισμό... (δημιουργείται) μια ζωγραφική επιπεδότητα που η Δυτική τέχνη είχε να δει από την εποχή του Cimabue»⁸⁷. Έτσι απλά⁸⁸. Ο Greenberg φαίνεται ότι και ο ίδιος κατανοεί πως ο αναγνώστης είναι δυνατόν κάπου εδώ να δυσανασχετήσει. «Ελπίζω να είναι κατανοητό, γράφει λοιπόν, πως εξιστορώντας τη διαδρομή της μοντερνιστικής τέχνης χρειάστηκε να απλοποιήσω και να υπερβάλλω». Γι' αυτόν ίσως το λόγο ο Greenberg αλλάζει τώρα περιβάλλον και εξηγεί γιατί η τέχνη –ως καντιανή αυτοκριτική– πρέπει να συγκρίνεται κυρίως με την επιστήμη η οποία εφαρμόζει, μεθοδικότερα όμως, την ίδια «ομοιοπαθητική». «Ένα πρόβλημα φυσιολογίας επιλύεται με όρους φυσιολογίας, και όχι ψυχολογίας... Τηρουμένων των αναλογιών, η μοντερνιστική ζωγραφική επιζητεί... ένα θέμα να μεταφράζεται με αυστηρά οπτικούς, διδιάστατους όρους...»⁸⁹, γράφει. Όσο για το πρόβλημα της ποιότητας αναφέρει πως από μόνη της η μέθοδος ή τα μέσα (means) δεν επαρκούν γιατί το μόνο που μετράει στην τέχνη είναι η αισθητική της ελάρχεια. Ο Greenberg δε διευκρινίζει προς το παρόν τίποτε άλλο. Μόνο στα όψιμα γραπτά του θα προσπαθήσει, όπως έχουμε ήδη πει, να γράψει κείμενα αισθητικής φιλοσοφίας.

Στο μέτρο που ο ίδιος ο Greenberg παραπέμπει στην επιστημονική μεθοδολογία για να αναλύσει τα έργα τέχνης, όπως καθαρά αναφέρει στο άρθρο του δε θα ήταν άστοχο να προσεγγίσουμε τη δική του αφήγηση με εκείνη του προπάτορα της ιστορίας της τέχνης, τον Giorgio Vasari. Γιατί, όπως επισημαίνει ο Arthur Danto «... η αφήγηση του Vasari μοιάζει πολύ με μια προοδευτική αφήγηση της ιστορίας της επιστήμης...για παράδειγμα ... από τον Νεύτωνα ... ως τον Einstein και τον Plank»⁹⁰. Μια ανάλογη «αναγωγική» αφήγηση τελικά πραγματοποιεί και ο Greenberg –από τον Cimabue στον Pollock και τον Jules Olitski– μέσα σε ένα πλαίσιο εμβαπτισμένο μάλλον –όπως έχουμε πει– σε έναν χεγκελιανό εξελικτισμό παρά σε μια καντιανή κριτική. Επιπλέον, η αφήγηση του Greenberg δεν είναι και ιδιαίτερα πρωτότυπη, όπως ορθά σημειώνει ο Yves-Alain Bois, εφόσον ανάλογες θέσεις βρισκόμαστε, για παράδειγμα, στον Μαλέβιτς το 1915 και στον

86. G. Bell and Sons, L.t.d.

87. Francis Francina και Charles Harrison (ed.), σ. 7.

88. Ανάλογες αναπροσαρμογές ακόμη και στις δικές του ερμηνείες, σε σχέση με τον Pollock για παράδειγμα, πραγματοποιεί συχνά ο Greenberg. Βλ. Y. A. Bois, «Les amendements de Greenberg», στο *Les Cahiers...*, σ. 58.

89. Francis Francina και Charles Harrison (ed.), σ. 8.

90. Arthur C. Danto, «Greenberg, le grand récit du modernisme et le critique d' art essentialiste», στο *Les Cahiers ...*, σ. 21.

91. Y.A. Bois, σσ. 52-60.

Mondrian λίγο αργότερα⁹¹. Μόνο όμως ο αμερικανικός μεταπόλεμος υπήρξε ο κατάλληλος ορίζοντας υποδοχής για την εδραίωση αυτών των θέσεων.

Ο Greenberg προσθέτει επίσης πως σε καμία περίπτωση τα επιτεύγματα των μοντερνιστών δεν αποτελούν συλλογικές κατακτήσεις αλλά είναι «ατομικά επιτεύγματα»⁹². Ούτως ή άλλως η εποχή των συλλογικών διεκδικήσεων και κατακτήσεων των καλλιτεχνών τόσο στον κοινωνικό όσο και τον καλλιτεχνικό τομέα έχει παρέλθει. Στην μεταπολεμική Αμερική ισχύει πλέον αυτό που Guilbaut περιγράφει με τη φράση «ο καθένας για τον εαυτό του»⁹³.

Ο Greenberg κλείνει το άρθρο του τονίζοντας το γεγονός της ενότητας που διέπει τη Δυτική τέχνη: «Δε θα έχω επιμείνει αρκετά έστω κι αν ξαναπώ πως ο μοντερνισμός ποτέ δεν υπήρξε κάτι σαν τομή με το παρελθόν... Ο μοντερνισμός σίγουρα σχετίζεται με την αναβίωση της φήμης του Uccello, του Piero, του El Greco του Georges de la Tour, ακόμη και του Vermeer ... και ουδέποτε κατέβασε από το βάθρο τους το Λεονάρντο, τον Ραφαήλ, τον Τιτσιανό, τον Rubens, τον Rembrandt, ή τον Watteau. Αυτό που ο μοντερνισμός ξεκαθάρισε είναι πως, αν και το παρελθόν επίμησε σωστά αυτούς τους δασκάλους, έδωσε συχνά λανθασμένες ή ακατάλληλες αιτίες γι' αυτό το γεγονός... Χωρίς το παρελθόν ... φαινόμενα όπως η μοντερνιστική τέχνη θα ήταν αδύνατο να υπάρξουν»⁹⁴.

Με αυτό το διθύραμβο ο Greenberg δεν φαίνεται να εξυμνεί μόνο το παρελθόν. Επιχειρεί, κυρίως, να καταξιώσει το παρόν. Τα πρωτόλεια του Cimabue, τα επιτεύγματα της Αναγέννησης, οι υπερβολές του Ραφαήλ, ο χρωματικός κορεσμός του Rubens, η γλυπτικότητα του David, η γραμμικότητα του Ingres, η επιπεδότητα του Manet, ο εγκεφαλισμός του Braque, όλ' αυτά φαίνεται πως καθαγιάζονται τελικά a posteriori αν και με αρκετά αντιφατικό, συχνά προκλητικό και σίγουρα επιτηδευμένο τρόπο, μόνο και μόνο επειδή έστρωσαν το δρόμο για να φθάσουμε στο ύψιστο, παγκόσμιο, διαχρονικό και πανανθρώπινο πολιτιστικό αγαθό: στη ζωγραφική του Pollock και αργότερα της Frankenthaler –της μνηστής του Greenberg– ή, για να το πούμε ορθότερα, στη ζωγραφική εκείνη που ταυτίζεται με το πρότυπο του Greenberg, ένα πρότυπο που λειτούργησε σε ό,τι αφορά την αμερικανική τέχνη –για να αναφερθούμε μόνο σ' αυτήν– προς δύο κατευθύνσεις: a posteriori ερμηνεύοντας τόσο τη Δυτική και την παγκόσμια καλλιτεχνική παράδοση, όσο και –κυρίως– μια σύγχρονη του, αλλά ήδη υπάρχουσα, αμερικανική καλλιτεχνική πρόταση –τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό– και a priori «κατασκευάζοντας» την καλλιτεχνική έκφραση των δημιουργών του καλλιτεχνικού κινήματος της μετα-ζωγραφικής αφαίρεσης (post-painterly abstraction) που θα αρθρωθεί ταυτιζόμενο, στην κυριολεξία, με τη θεωρία του Greenberg. Η ταύτιση αυτή ορισμένες φορές πήρε το χαρακτήρα ιλαροτραγωδίας.

Δυο παραδείγματα εικονογραφούν αυτή την κατάσταση. Ο ζωγράφος Morris Louis –ανακάλυψη του Greenberg και πρωταγωνιστής της μετα-ζωγραφικής αφαίρεσης–, μετά από μια κακή κριτική του ίδιου του Greenberg, το 1957, κατέστρεψε πάνω από 300 έργα του (μεταξύ των ετών 1954–1957)⁹⁵ προφανώς επειδή ξέφευγαν από το θεωρητικό

92. Francis Francina και Charles Harrison (ed.), σ. 9.

93. S. Guilbaut, σ. 159.

94. Francis Francina και Charles Harrison (ed.), σσ. 9-10.

95. Y. A. Bois, ό.π. σ. 58.

«γκρινιμπεργκιανό» πρότυπο. Η ιστορία έχει όμως και συνέχεια. Στην άκρη ενός καμβά του 1958, του ίδιου καλλιτέχνη, βρέθηκε γραμμένο σε σημείο που δεν ήταν προορισμένο για να φαίνεται: «Μια ίντσα λευκού σε κάθε πλευρά για τον Clem.», τον Clement Greenberg δηλαδή. Είναι σαφές πως ο Louis είχε πλέον αποφασίσει να ζωγραφίζει καθ' υπόδειξιν, προσαρμόζοντας πάση θυσία το καλλιτεχνικό του ύφος στις απαιτήσεις της θεωρίας του μέντορά του.

142

Και στην περίπτωση που κάποιος καλλιτέχνης δεν ήταν τόσο «προσαρμοστικός» όσο ο Louis, φαίνεται πως ο ίδιος ο Greenberg έπαιρνε την υπόθεση στα χέρια του. Επειδή, όπως είδαμε, έδινε ιδιαίτερη έμφαση στα αυτόνομα εκφραστικά μέσα της κάθε τέχνης, αντιμετώπιζε την εισαγωγή του χρώματος, δηλαδή ενός ζωγραφικού μέσου, στη γλυπτική – που έχει να κάνει με πλαστικούς όγκους – με ιδιαίτερη καχυποψία. Έτσι ως εκτελεστής της διαθήκης του David Smith – του καλλιτεχνικού ανάλογου του Pollock στη γλυπτική – πήρε την πρωτοβουλία να αφαιρέσει, μετά το θάνατο του καλλιτέχνη, το χρώμα από ορισμένα γλυπτά έργα του και να το αντικαταστήσει με υλικό άλλου τύπου⁹⁶. Τα γεγονότα αυτά είναι ενδεικτικά της παντοδυναμίας που μπόρεσε να αποκτήσει ο Greenberg στο πλαίσιο της μεταπολεμικής αμερικανικής καλλιτεχνικής σκηνής⁹⁷. Αν και ο Greenberg ενσάρκωσε την εικόνα εκείνου ο οποίος επεσήμανε την ανεξαρτησία της τέχνης από το κοινωνικό της περιβάλλον η επιτυχία του απέδειξε ακριβώς το αντίθετο: ότι η τέχνη – αλλά και ο θεωρητικός περί τέχνης λόγος – συνδέονται στενά με την κοινωνία που την παράγει.

Ωστόσο, θα ήταν μάλλον υπερβολή αν λέγαμε πως ο Greenberg εγκατέλειψε άμεσα και απόλυτα κάθε τέτοια προσέγγιση. Η παλινδρόμησή του μεταξύ Μαρξ και Kant είναι αρκετά πιο περίπλοκη.

Ο John O' Brian, εκδότης του corpus των κειμένων του Greenberg, σωστά επισημαίνει πως «αν και ο Greenberg τελικώς απέρριψε το σοσιαλισμό τούτο δε σημαίνει πως απέρριψε και το μαρξισμό ως μέθοδο κοινωνικής ανάλυσης»⁹⁸. Ο Arnold Hauser εξάλλου – συγγραφέας της γνωστότερης κοινωνικής ιστορίας της τέχνης – υπήρξε πρότυπο για τον Greenberg, τουλάχιστον ως το 1950⁹⁹. Θα συμπληρώναμε πως και μετά το 1950, ίσως μάλιστα περισσότερο τότε, ο μαρξισμός, όχι τόσο ως εργαλείο κοινωνικής ανάλυσης αλλά ως επιστημονική μεθοδολογία επηρεασμένη από την ιστορικιστική αιτιοκρατία του 19ου αιώνα, καθόρισε τη θεωρία του Greenberg. Δε θα ήταν ίσως άστοχο να υποστηρίξουμε πως εκεί πρέπει να αποδώσουμε την εμμονή του Greenberg στην ανάδειξη της υλικότητας της δισδιάστατης επιφάνειας του πίνακα. Ο Greenberg θέλησε να ορίσει τη ζωγραφική με όρους ύλης, να ορίσει, δηλαδή, ως αντικείμενο, μια αφηρημένη έννοια. Η ανάγνωση του Μαρξ έπαιξε πιθανότατα εδώ καθοριστικό ρόλο. Ο Greenberg βεβαίως

96. Και για τα δύο περιστατικά βλ. Jonathan Fineberg, *Art since 1940. Strategies of being*, Λονδίνο, Laurence King, 1995, σ. 155.

97. Ο Kay Larson σε άρθρο του με τίτλο «Η δικτατορία του Clement Greenberg», τον περιγράφει επίσης ως ευέξαπτο, μνησίκακο, αυταρχικό και υπερόπτη βλ. *Artforum International*, Καλοκαίρι 1987, XXV, no. 10, σσ. 76-79.

98. John O' Brian, «Comment les textes sur l' art ont aquis leur bonne réputation», στο *Les Cahiers ...*, σ. 90.

99. Ο J. O' Brian αναφέρει πως «...η κοινωνική ανάλυση ... εξαφανίζεται εντελώς με τη δημοσίευση του 'American Type Painting'», σ. 91. βλ. A.C., σσ. 226-248.

ερμήνευσε τον Μαρξ, αν όχι ευτελώς, τουλάχιστον μονοδιάστατα. Το ίδιο, ωστόσο, έκανε και με τον Kant. Γιατί η εξελικτική θεωρία του Greenberg βασίζεται κατά κύριο λόγο όχι στον Kant αλλά, θα το ξαναπούμε, στον Hegel. Η πιο εμπειριστατωμένη κριτική στον Greenberg ως καντιανού έχει γραφτεί από τον Κάλας ο οποίος επισημαίνει ότι «...ο Greenberg αποφεύγει να πει ότι η αυτοκριτική έχει τις ρίζες της στη διαλεκτική φιλοσοφία του Χέγκελ ώστε να μη δοθεί η εντύπωση ότι η θεωρία του διαμορφώνεται με βάση μια πρωτοποριακή θεωρία της αυτοκριτικής»¹⁰⁰. Εκείνο που σαφώς έκανε ο Greenberg είναι να αποκόψει τελικά –μέσα από τις διαδικασίες που περιγράψαμε– τον θεωρητικό περί τέχνης λόγο από το πραγματικό κοινωνικό του ανάφορο. Οι παλινωδίες του Greenberg είναι εδώ, πρέπει να το ξαναπούμε, τυπικές των αμερικανών διανοουμένων της εποχής του. Η ανάμιξη, εκ μέρους του, αυτού που ο T. J. Clark έχει ονομάσει «ελιοτικός μοντερνισμός» και ο O' Brian «καντιανός αντικομμουνισμός» πραγματοποιείται όχι τόσο σε σχέση με προσωπικές επιλογές όσο στο πλαίσιο της μεταπολεμικής Pax Americana. Αυτό το πλαίσιο ήταν ικανό να μεταμορφώσει τον Greenberg από εκείνον που είχε το θάρρος να υπογράψει και να δημοσιεύσει το 1941, όταν η σύρραξη ήταν αναπόφευκτη, τις «Δέκα προτάσεις σχετικά με τον πόλεμο»¹⁰¹ –όπου, μόνον αυτός και ο Mac Donald, υποστήριζαν τη λενινιστική «επαναστατική ηττοπάθεια» για τη μετατροπή του πολέμου σε επανάσταση–, σε εκείνον ο οποίος, το 1950, έγινε ιδρυτικό μέλος του Αμερικανικού Κλάδου του αντικομμουνιστικού «Congress for Cultural Freedom» που είχε δημιουργηθεί στο Παρίσι λίγους μήνες νωρίτερα¹⁰², και σε εκείνον που λίγο αργότερα, το 1951, «κάρφωσε» δημοσίως σαν πράκτορες των σοβιετικών τόσο την Freda Kitchwey, εκδότρια του προοδευτικού, φιλελεύθερου περιοδικού *The Nation* –με το οποίο ο Greenberg, όπως έχουμε πει, συνεργαζόταν– όσο, και κυρίως, ως εύκολο στόχο, τον αντιφρανκιστή εξόριστο υπουργό εξωτερικών της δημοκρατικής Ισπανίας στη δεκαετία του '30, Alvarez del Vayo, που επίσης συνεργαζόταν με το *The Nation*¹⁰³.

Ενδεικτικό σε αυτό το σημείο μπορεί να θεωρηθεί και το γεγονός πως σχετικά πρόσφατα το ακροδεξιό αμερικανικό περιοδικό *The New Criterion* επιτέθηκε με δριμύτητα εναντίον του O' Brian θεωρώντας απαράδεκτη την πολιτικοκοινωνική ανάλυση της «γκρομπεργκιανής» θεωρίας που ο εκδότης των κεμένων του Greenberg πραγματοποιεί στην εισαγωγή του τρίτου τόμου¹⁰⁴. Ο πολιτικός χώρος απ' όπου προέρχεται αυτή η επίθεση κάνει φανερό πως καμία θεωρία, ακόμη –ή και κυρίως– αυτή που το διατείνεται, δε μπορεί να είναι απολιτική. Η ίδια η δραστηριότητα του Greenberg το αποδεικνύει εξάλλου με τον καλύτερο τρόπο.

100. Νικόλας Κάλας, «Το εγχείρημα της κριτικής», ελλ. μτφρ. Α. Παππάς, στο *Η τέχνη την εποχή της διακύβευσης*, Αθήνα, Άγρα, 1997, σ. 175. Πρωτοδημοσιεύθηκε στο *Arts Magazine*, Σεπτ.-Οκτ. 1967.

101. *Partisan Review*, VIII, no. 4, Ιούλ.-Αύγ., 1941, σσ. 271-278.

102. J. O' Brian, σ. 90.

103. Όταν το *The Nation* αρνήθηκε να δημοσιεύσει την επιστολή του, ο Greenberg τη δημοσίευσε, σε μετριασμένο τόνο, στο αντικομμουνιστικό *New Leader*, 19 Μαρτίου 1951, σ. 17, καταγγέλλοντας τώρα τον del Vayo επειδή επέκρινε την αμερικανική ανάμιξη στην Κορέα. Βλ. A. Cox, σσ. 150-151.

104. Y. A. Bois, σ. 60, σημ. 35.

Επιλεγόμενα

Με την έλευση καλλιτεχνικών κινημάτων όπως η pop-art και ο μινιμαλισμός, η επίδραση του Greenberg υπέστη πραγματική καθίζηση, παρότι σημαντικοί επίγονοί του όπως ο Michael Fried και κυρίως η Rosalind Krauss –που ωστόσο αποστασιοποιήθηκε από το δάσκαλό της– συνέχισαν και συνεχίζουν να δραστηριοποιούνται. Η μετά-Greenberg κριτική ωστόσο δεν πρέπει να μας κάνει να υποτιμούμε την ικανότητα του ίδιου του Greenberg σε ό,τι αφορά τον τομέα στον οποίο διέπρεψε: το φορμαλισμό¹⁰⁵. Κάτω από μια τέτοια οπτική ωστόσο ο Greenberg κατόρθωσε να περιγράψει με οξυδέρκεια έργα καλλιτεχνών και τρόπους καλλιτεχνικής έκφρασης– τα κυβιστικά collage για παράδειγμα¹⁰⁶, ή το έργο του Matisse¹⁰⁷. Η ανάγνωση των κειμένων του Greenberg παραμένει υπό αυτή την έννοια πάντοτε χρήσιμη για την ανάπτυξη ενός προσωπικού κριτηρίου σε σχέση με την αξία των ίδιων των καλλιτεχνικών μορφών. Η υπερβολή του Greenberg σε αυτό το σημείο βεβαίως, έκανε τον Κάλας να γράψει στο κείμενό του με τίτλο «Η περιγραφή δεν αρκεί», όχι χωρίς σαρκασμό: «Το ταλέντο του Clement Greenberg για την περιγραφική κριτική θα μπορούσε ίσως να είναι απόρροια της θητείας του στην υπηρεσία των τελωνείων, όπου είναι απαραίτητο να ελέγχει κανείς πάντοτε αν είναι ακριβή όσα αναφέρονται στα παραστατικά των εμπορευμάτων»¹⁰⁸. Είναι ωστόσο αναμφίβολο πως οι «γκριμπεργκιανές» θέσεις χρησίμευσαν κυρίως ως θεωρητική αιτιολόγηση της βαθιάς μετάλλαξης την οποία υπέστη η μοντέρνα τέχνη στη μεταπολεμική Αμερική, όταν από πολυσήμαντη έκφραση του παράδοξου και αντιφατικού ορίζοντα της μοντέρνας εποχής, εξέπεσε σε μοντερνιστική, ερμηνεύθηκε δηλαδή με βάση μια ψευδοεπιστημονική μέθοδο καλλιτεχνικής αυτοκάθαρσης χωρίς καμιά σύνδεση με τη μοντέρνα ιστορική πραγματικότητα ενώ η αξία της συσχετίστηκε με τη δυνατότητα προσαρμογής της σε ένα ειδικό ψευδοφιλοσοφικό πρότυπο. Οι αφηρημένοι όροι του προτύπου αυτού χρησιμοποιήθηκαν για να αποκρύψουν, χωρίς ωστόσο να το καταφέρουν, τις πολιτικές συνισταμένες που περικλείει μια, φερόμενη ως απολιτική, καλλιτεχνική έκφραση αλλά και τις ιστορικές διαδικασίες που έκαναν μεγάλο μέρος των αμερικανών διανοούμενων και καλλιτεχνών, να ακολουθήσουν μια συγκεκριμένη πορεία. Η πορεία αυτή καθορίστηκε

105. Ο όρος φορμαλισμός –που χρησιμοποιείται ευρέως σε σχέση με τη θεωρία του Greenberg– είναι ελαφρώς παραπλανητικός ως προς το ιστορικό του περιεχόμενο. Ο φορμαλισμός, όπως αναπτύσσεται στη ρωσική λογοτεχνία της δεκαετίας του 1880 αλλά κυρίως στα προεπαναστατικά και μετεπαναστατικά χρόνια (1910-1930) –με το Γλωσσολογικό Κύκλο της Μόσχας και την Εταιρεία για μελέτη της ποίησης–, εμμένει στην αυτονομία της λογοτεχνικής γλώσσας με στόχο όμως να γίνει «... ο πραγματικός κόσμος ... αντικείμενο μιας ανανεωμένης προσοχής» μέσω διαδικασιών, όπως ο «ξενισμός», το ανοίκειο – που θα χρησιμοποιήσουν και δημιουργοί όπως ο Μπρεχτ. Βλ. την εξαιρετική μελέτη του Τόνου Μπένετ, *Φορμαλισμός και Μαρξισμός*, ελλ. μτφρ. Σπύρος Τσακνιάς, Αθήνα, Νεφέλη, 1983. Η πλήρης αποκοπή του καλλιτεχνικού έργου από κάθε συνειρμό ή αναφορά που παραπέμπει στον πραγματικό κόσμο αποτελεί ιδιαιτερότητα καλλιτεχνών και θεωρητικών όπως ο Μαλέβιτς και βεβαίως ο Greenberg.

106. Βλ. A.C., σσ. 81-95.

107. Βλ. Τη μικρή μονογραφία για τον Matisse, Collins, Άμστερνταμ, 1955.

108. Ν. Κάλας, σ. 169. Πρωτοδημοσιεύθηκε στο *Arts Magazine*, Καλοκαίρι 1967.

από ό,τι θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε «φαινόμενο των δυο Ιωσήφ». Τυπικό του παράδειγμα, ο ίδιος ο Greenberg: από οραματιστής ενός καλύτερου μέλλοντος για την ανθρωπότητα και πολέμιος τόσο του αμερικανικού καπιταλισμού όσο και του καθεστώτος του Ιωσήφ Στάλιν ο Greenberg μετατράπηκε σε κυνικό υποστηρικτή του υπεροπτικού αμερικανικού φιλελευθερισμού και της ψυχροπολεμικής επεκτατικής πολιτικής που ενσάρκωνε η Επιτροπή του Ιωσήφ McCarthy, χωρίς ουσιαστικά, ουδέποτε ως το θάνατό του να πραγματοποιήσει αυτό που ο ίδιος απαιτούσε από την τέχνη: μια αυτοκριτική.